جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي
كليـــــة اللـغـــــات والآداب
قسم اللغة والأدب العربي

دروس على الخطّ في مقياس:

النص الأدبي المعاصر

دروس موجّهة لطلبة السّنة الثانية ليسانس

تخصّص: دراسات لغوية

إعداد

الدّكتور علي دغمان

أستاذ محاضر "أ"

الموسم الجامعي: 2019- 2020/ 1440هـ- 1441هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

توطئة

بين يدي الطّالب "دروس في النّص الأدبي المعاصر"، حاولنا خلالها تقديم مادة للأدب العربي المعاصر بطريقة تنظر في تقديم حوصلة عامة عن الظروف والملابسات التي اكتنفت إنتاج الأديب موضوع الدراسة، ثم بتقديم موجز لسيرته الذاتية والأدبية، وختمناه بمقاربة عامة لأبرز الموضوعات التي تصدرت أعماله، ثم ركزنا جهدنا على تحليل نص واحد لاستجلاء مميزاته التعبيرية والجمالية.

تنقسم الدروس إلى قسمين، نُتابعهما وفق المخطّط الآتي:

I- القسم الأول: الشّعر

تناولنا فيه النّص الشّعري المعاصر بموضوعاته التالية، وهي: قصيدة الشعر العمودي، والرواد والتجربة الشعرية الجديدة1، والرواد والتجربة الشعرية الجديدة2، والحداثة الشعرية1، والحداثة الشعرية2، والحداثة الشعرية في الجزائر، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، معتمدين على التّحليل أداة نقدية للوقوف على جماليات النّصوص الشّعرية التي أبدعها أصحابها أمثال: مفدي زكرياء، وسليمان العيسى، ومحمود سامي البارودي، وعمر أبو ريشة، ونازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وأدونيس، ومحمود درويش، ويوسف الخال، ونزار قباني، وخليل حاوي، وعبد المعطي حجازي، وصلاح عبد الصبور، وعز الدين ميهوبي، وسليمان جوادي، وعثمان لوصيف، وأبو القاسم سعد الله، ومحمد الصالح باوية، وأنسي الحاج، وعبد الحميد شكيل، وعز الدين مناصرة، والتي عرفناهم بها أو من خلالها.

II- القسم الثّاني: النّثر

تطرّقنا خلاله إلى النّص النّثري في العصر الحديث بموضوعاته التالية، وهي: الفنون النثرية المعاصرة: القصة، والفن القصصي: الأعلام والاتجاهات، الرواية العربية المعاصرة: نشأتها وتطورها، والرواية العربية المعاصرة: أعلامها، والمسرح العربي المعاصر وقضاياه، ركّزنا جهدنا في هذا القسم على تحليل النّصوص النّثرية للتّعرف على جمالياتها لدى: زكريا تامر، وغادة السمان، ويوسف إدريس، وسهيل إدريس، وإبراهيم

الكوني، ومحمد شكري، ونجيب محفوظ، وواسيني الأعرج، وعبد الرحمان منيف، وعبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار، والطيب صالح، وحنا مينا، وجمال الغيطاني، وسعد الله ونوس، وعبد القادر علولة، والتي قد تكون في السيرة الذاتية والإبداعية، البنية وأشكالها، الأسلوب وطرائقه، أو الموقف وتحوّلاته.

هذه محاولتنا الموسومة بـ "دروس في مقياس: النّص الأدبي المعاصر"؛ وهي محاولة لا تدّعي الإحاطة بالموضوع من كلّ جوانبه، ولا تطمئن إلى أنّها حقّقت الرّغبة التي كنّا نطمح إليها، يكفينا أنّنا مهّدنا الطّريق لمن يأتي بعدنا، والله الموفّق، والمستعان.

قصيدة الشّعر العمودي

مفتتح

قطعت قصيدة الشعر العمودي شوطًا كبيرًا في عصرنا الحالي، بسبب جملة من العوامل منها: اعتناق شعرائها لتيارات اجتماعية كحركة الإصلاح أو فكرية كالواقعية، والظروف السياسية والاجتماعية المأزومة كالاستعمار والاستبداد والبؤس والحرمان التي هزّت المجتمعات العربية في الصميم، ممّا أسهم في تشكيل حساسيات جديدة بدأت بالرفض والتنديد وانتهت بالثورة والتغيير، ولم يكن الشعر بمنأى عن هذه التحولات فقد وجد نفسه مطالبًا بتحيين أطره التعبيرية، والبحث عن أساليب ورؤى جديدة تستوعب شروط المرحلة وأبعادها، وهو ما تحقق في التجربة الشعرية لـ: مفدي زكرياء وسليمان العيسى، موضوع تطبيقنا الحالي.

1- مفدي زكرياء

أ- سيرته

هو الشيخ زكرياء بن سليمان بن يحيى بن الشيخ سليمان بن الحاج عيسى، لقبه زميل البعثة الميزابية، والدراسة الفرقد سليمان بوجناح بـ «مفدي» فغدا لقبه الأدبي الذي اشتهر به[1]، كما اشتهر بلقب (ابن تومرت)[2]، وشاعر المغرب العربي[3]، وشاعر الثورة الجزائرية[4]، وصاحب النشيد الوطني الجزائري (قسمًا)[5]، من مواليد بني يزقن من قرى ميزاب- غرداية (1908- 1977)، تلقى تعليمه الابتدائي بها، ثم سافر إلى عنابة، فتونس حيث درس بمدارسها اللغة العربية والفرنسية مستكملاً تعليمه بجامع الزيتونة، وفي سنة (1926) عاد إلى الجزائر مشاركًا في إصلاحها بشعره ونثره، ومناضلاً في

1)- مفدي زكرياء، ***أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى***، جمعه وحققه: مصطفى بن الحاج بكير حمودة، الوكالة الوطنية للاتصال والنشر، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر، (د.ط)، 2003م، ص1.

2)- مفدي زكرياء، ***اللهب المقدس***، موفم للنشر، وحدة الرغاية، الجزائر، (د.ط)، 2007م. ينظر العنوان في صفحة الغلاف، حيث جاء فيها: مفدي زكرياء (ابن تومرت): شاعر الثور الجزائرية، كما أنه لقب ديوانه اللهب المقدس بـ: ديوان الثورة الجزائرية، إذ اعتبره رمزا لها: «واللهب المقدس- كثورة للجزائر»، ص7.

3)- ناصر بن محمد الزمل، ***موسوعة أحداث القرن العشرين، الجزء الثامن (1971- 1980)***، مكتبة العبيكان، الرياض- السعودية، ط1، 2006م، 8/ 482.

4)- أحمد قبش، ***تاريخ الشعر العربي الحديث***، (د.م)، (د.ط)، 1971م، ص166.

5)- شوقي عبود، ***معجم أدباء العالم: أدباء- كتاب- شعراء- مسرحيين- روائيين***، دار المؤلف للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2016م، ص20.

صفوف جمعية طلبة شمال إفريقيا، ثم انخرط في حزب نجم شمال إفريقيا، بعدها أصبح أمينًا لحزب الشعب (1937)، فرئيسًا لتحرير صحيفته (الشعب)، وحينما اندلعت الثورة التحريرية الكبرى التحق بصفوف جبهة التحرير الوطنية، ودخل السجن مرات عديدة ما بين (1937) حتى (1959)، واصل نظم الشعر بعد الاستقلال، وتنقل طويلاً بين الجزائر والمغرب وتونس حيث قضى فيها، ودفن في مسقط رأسه [6].

ب- من مؤلفاته

- الشعر

تحت ظلال الزيتون (1965)، اللهب المقدس (1983)، من وحي الأطلس، إلياذة الجزائر، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى (2003).

أما الدواوين الشعرية التي لم تنشر بعد، فهي: أهازيج الزحف المقدس، أغاني الشعب الجزائري الثائر: وهو ديوان منظوم بلغة الشعب، انطلاقة: وهو ديوان المعركة السياسية في الجزائر (1935- 1954)، الخافق المعذّب: وهو ديوان يتألف من شعر الهوى والشباب، ومحاولات الطفولة: وهو إنتاج الشاعر في صباه.

- النثر

لمفدي زكرياء نثر كثير متفرق في صحافة المغرب العربي، وهو لم يجمع لحد الساعة، فضلاً عن كتب لم تنشر هي أيضا، لكنها ذكر عناوينها في أحاديثه الصحفية، منها:

أضواء على وادي ميزاب، الكتاب الأبيض، تاريخ الصحافة العربية في الجزائر، مسرحية الثورة الكبرى، الأدب العربي في الجزائر عبر التاريخ بالاشتراك مع الهادي العبيدي وغيرها، فضلا عن نثره المتفرق في صحافة المغرب العربي، وغيرها[7].

جـ- مقاربة موضوعاتية

معروف أن مفدي زكرياء شاعر محافظ، يتعامل مع الشعر في ضوء ما تسمح به نظريته، التي تحصره في أركانه الأربعة: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وبما أن

6)- محمد ناصر، ***الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925- 1975)***، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط2، 2000م، ص666- 667.

7)- مفدي زكرياء، ***أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى***، ص3.

ظروف المرحلة حددت الشعرية في المسار الإصلاحي، فقد اقتصرت وظيفة الشاعر الاجتماعية على توجيه الشعوب وفق مقتضيات رؤى إصلاحية، تدافع عن هوية الشعب والوطن[8] في منطلقاتها الثلاثة وهي: الدين واللغة والتاريخ، وبما أنّ مفدي شاعر الثورة الجزائرية، ليس لكونه قد تغنّى بإنجازاتها وأهدافها، وصور معانيها وغاياتها، إنما لكونه يؤمن بقدسيتها، فهي ثورة تؤمن باسترداد إنسانية الإنسان الجزائري، وانتزاع حريته من براثن استعمار غاشم، فتمثلها مرة بـ (ليلة القدر): **(المتقارب)**

تــأذّنَ رَبُّــكَ لـيـلــةَ قــدرٍ وألقى السِّتارَ على ألفِ شهرِ

وقالَ لهُ الشَّعبُ: أمركَ ربّي وقالَ له الرّبُّ: أمرُكَ أمري[9]

وتمثلها مرة أخرى بـ (غزوة بدر)، كما تمثل مجاهديها بصحابة (بدر) : **(المتقارب)**

نُفمْبَرُ غيّرتَ مجرى الحياةِ وكنتَ نُـفمْبَـرُ مطلعَ فجرِ

وذكّرتنا - في الجزائر- بدْرًا فقمنا نضاهي صحابة بدْرِ[10]

وبما أنّ شعر الثورة معروف بحماسته، واندفاعه الشعوري، وعزمه الملحمي على بث روح المقاومة والتصدي والصبر والثبات في صفوف المجاهدين طلبًا للنصر واجتراح المعجزات، فقد اتسم فضلاً عن صرامة البناء، وجزالة الأسلوب، وقوة المعاني، وصخب الإيقاع[11]، الداخلي كما في التجانس (الرصاص والقصاص/ كلام وملام) الذي يحيل على قوة الموقف المتطابق مع قوة الثورة وعزمها، والخارجي كما في القافية المتواترة (01101) التي تحكي أجواء الثورة بما تثيره من توتر واضطراب، علاوة على روي الميم المضمومة (مُ) التي تنفتح على دلالات الخصوبة، كأنها تستبق غايات الثورة فتستشرف الحرية في المستقبل، وبما أنّ شعر الثورة معروف بحماسته فقد اتسم بغنائيته الشديدة التي تنصّب التجربة الذاتية منطلق تعبيرها وغاية موقفها، وحكمته البليغة التي تتقاطع مع الموروث فتذكّرنا بأبي تمام والمتنبي، تحاوره ثم تتجاوزه لإنشاء صوتها

8)- نسيب نشاوي، ***مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر***، ص358.
9)- مفدي زكرياء، ***إلياذة الجزائر***، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1987م، ص69.
10)- ***المرجع السابق***، ص، ن.
11)- حسن فتح الباب، ***سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، (د.ط)،، 1997م، ص431، 432، 435.

وحكمتها الخاصين، ليس بحثًا عن الجديد إنما ليسهل حفظ نماذجه وتداولها بين الناس، بحيث يكون حجة عند الجدال، ومحفزًا على الإقدام، إذ يذكر بأهداف الثورة وغاياتها : **(الكامل)**

نَطَقَ الرّصاصُ فما يُباحُ كـلامٌ وَجَرى القِصاصُ، فما يُتاحُ مَلامُ
وقضى الزّمانُ، فلا مَردَّ لحُكمِهِ وجَـرَى القَضـاءُ وتَمّـتِ الأحكـامُ
وسَعتْ فرنسا للقيامةِ وانْطَـوَى يـومُ النّشـورِ، وجفّـتِ الأقــلامُ[12]

ليس ليقدّم لها حجة قدسيتها، كيما يؤثر في الشعب فيوجههم على هداها، إنما ليمنحها من قوة الحضور، وإشراقة المعاني، ما يعكس صورتها العنيفة على شعره من خلال قوة أسلوبه، بقدر ما يُجلّي معانيها العلوية على شعره من خلال قدسية معانيه، الأمر الذي جعلها خالدة على مرّ العصور بتاريخها الرامز للرفض والثورة طلبًا للتغيير والحرية، وأشعاره الهادرة بعنفوانها وغاياتها النبيلة، وأبطالها الذين تساموا في تضحياتهم إلى رتبة الأنبياء، كما عبّر عن ذلك في قصيدته (الذبيح الصاعد)، التي تجاوز بها نهاية التصوير الفني، حينما أسبغ على (أحمد زبانا) من الرموز الدينية الشخصية: (المسيح، الملائكة، الكليم، جبريل)، والمكانية: (القدس، مكة، الوادي المقدس، سدرة المنتهى، المعراج)، والزمنية: (الصباح الجديد، ليلة القدر، العيد)، ما جعله يرتقي فنيًّا إلى رتبة الأنبياء، مبالغة في تضخيم صور الفداء والتضحية: **(الخفيف)**

زعمــوا قتلـهُ... ومــا صلبــوهُ، ليسَ في الخالدينَ، عيسَى الوحيدَا
لَفَّـهُ جبـرائـيـلَ تحـتَ جنـاحَـيْ ـهِ إلى المنتهَـى، رضـيًّـا شهيـدَا
وسـرَى فـي فـمِ الزّمــانِ زبـانـا... مثـلاً، فـي فـمِ الزّمــانِ شــرودَا[13]

نجح زكرياء في رسم صورة الثورة، من خلال تكثيف رموزها الواقعية: (نوفمبر، أوراس، المجاهد، الشهيد)، وربطها بأخرى دينية ذات دلالات مقدسة: (غزوة بدر، ليلة القدر، الوادي المقدس، الملائكة، والأنبياء)، بطريقة وسعت دلالاتها، وعمقت أبعادها، مما تجاوز بها المستوى الواقعي إلى الأسطوري، فكان زكرياء يؤسطر الثورة في وجدان

12)- مفدي زكرياء، ***اللهب المقدس***، ص42.
13)- مفدي زكرياء، ***اللهب المقدس***، ص18- 19.

الجماهير المتعطشة للحرية، بمعنى يعيد كتابة تاريخها الأدبي الفذ مستلهما دلالات الثورة العميقة، وهو يتغنّى بأحداثها وتاريخها ووقائعها وبطولاتها وغاياتها، وقد تأتى له ذلك بما أضفاه عليها من ملامح فنية تأخذ من الملحمية(14) نسقها، يظهر من خلال نفسه الشعري الطويل الذي يركز على استقصاء الوصف والتصوير لشخصيات وأحداث محددة لا يغادرها إلا ريثما يستوفي معانيها بالكامل، كما تأخذ من الدرامية توتّرها الذي يركّز على استجلاء معاني وأبعاد لنماذج البطولة والفداء، عبر عناصرها المتنوعة كالقناع والصراع واللغة والموضوعية والمشهدية والحوارية(15)، من أجل تنضيدها في أفق شعري متوحّد المبنى والمعنى والموقف النفسي، فتتولد عنه عاطفة قوية متفجرة، تنجح في التأثير في غيرها، وملئهم بدلالاتها المثالية، ومن ثم توجيههم، بقوة المعاني المثالية للثورة في وجدانهم، وفق مقتضياتها القدسية: **(الوافر)**

متى نزلتْ ثورةٌ منْ سماءْ نزولَ المسيحِ.. عليهِ السّلام؟؟

*** ***

وثُرنا، نُفجّرُ نـارًا ونورًا ونصنعُ مـنْ صُلبِنا الثّـائرينـا!!

ونُـلهِـمُ ثورَتـنـا مُبتغـانـا فتُـلهِمُ ثـورَتـنـا الـعـالـمـيـنـا (16)

2- سليمان العيسى

العيسى شاعر ثائر على البؤس والشقاء اللذين طالا الإنسان العربي، وثائر على الاستعمار والاستبداد اللذين وسما النظم السياسية الذاتية والاستعمارية على السواء، وثائر ضدّ هوان الإنسان العربي على نفسه واستكانته وخضوعه، فكان مثالا رفيعا للشاعر المسكون بقضايا أمته، المتّحد بها إيمانًا وعملاً، بما يبعثه في الجماهير العربية من حماس الوحدة، والنهضة العربية القادمة (17)، ولما انطوت عليه ثورته من معانٍ نبيلة فقد ضاقت

14)- حسن فتح الباب، ***سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر***، ص443.

15)- رينيه ويليك وأوستن وارين، ***نظرية الأدب***، ترجمة: محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1972م، ص284.

16)- مفدي زكرياء، ***إلياذة الجزائر***، ص68، 70.

17)- أحمد جابر عفيف، ***سليمان العيسى اللهب الشاعر***، ضمن كتاب: ***سليمان العيسى ثمانون عاما من الحلم والأمل***، الرائي للنشر، سوريا، ط1، 2000م، ص145.

بحدود الفضاء العربي، والجنس العربي والإسلامي، فاتّسعت لتشمل الإنسانية كلها، طالما أنّ المشترك بينهم هو البؤس والعذاب، ودعوى العيسى للثورة على مظاهرهما.

أ- سيرته

سليمان أحمد العيسى (1921- 2013) شاعر وأديب وكاتب قصة سوري، من مواليد النعيرية غربي مدينة أنطاكية، درس على يد أبيه الشيخ أحمد العيسى، حيث حفظ القرآن الكريم والمعلقات وديوان شعر المتنبي، ثم درس في مدرسة أنطاكية وحماة واللاذقية ودمشق، وانتقل بعدها إلى دار المعلمين العالية في بغداد التي حصل منها على إجازة في الأدب والتربية عام (1947)، مكنته لدى عودته من الاشتغال مدرسًا في حلب، ثم انتقل إلى دمشق بوصفه موجها أول للغة العربية في وزارة التربية، كافح ضد الانتداب الفرنسي، فتشرّد ودخل السجن مرارًا، كما أسهم في تأسيس حزب البعث السوري منذ الأربعينات، وفي عام (1990) جرى انتخابه عضوًا في مجمع اللغة العربية بدمشق[18].

ب- من مؤلفاته

- الشعر

مع الفجر (1952)، شاعر بين الجدران (1954)، ثائر من غفار (1955)، رمال عطشى (1957)، قصائد عربية (1959)، أمواج بلا شاطئ (1961)، أزهار الضياع (1963)، كلمات مقاتلة (1968)، أغنية في جزيرة السندباد (1971)، الكتابة أرق (1982)، الفراشة (1984)، إني أواصل الأرق (1984)، الديوان الضاحك (1987)، وسافرت في الغيمة (1988)، نشيد الحجارة (1988).

- المسرحية الشعرية

ابن الأيهم: الإزار الجريح (1977)، الفارس الضائع: أبو محجن الثقفي(1969)، إنسان (1969).

18)- خليل أحمد خليل، ***موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين***، 2/ 896- 897.

- شعر الأطفال

ديوان الأطفال (1969)، أناشيد للصغار (1970)، الصيف والطلائع (1970)، غنوا أيها الصغار (1977).

- مسرحية شعرية للأطفال

المستقبل (1969)، النهر (1969)، مسرحيات غنائية للأطفال (1969)،

- مسلسلات شعرية للأطفال

القطار الأخضر (1976)، المتنبي والأطفال (1978).

- النثر

دفتر النثر (1981)، باقة النثر (1984)، على طريق العمر: معالم سيرة ذاتية.

وغيرها الكثير، علمًا أنه قد أعيد طباعة إنتاجه تحت مسمى الأعمال الكاملة لسليمان العيسى، أصدرت منه المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت) أربعة أجزاء، واستدركت الهيئة السورية العامة للكتاب ما أغفلته الطبعة الأولى تحت مسمى: سليمان العيسى: الأعمال الأخيرة، وقد صدرت السلسلة في جزأين[19].

جـ- مقاربة موضوعاتية

العيسى شاعر مسكون بالهم العربي وقضاياه: الحرية، النهضة، العدالة الاجتماعية، وحلم الوحدة العربية، أو حلمه الكبير: الوطن العربي الكبير الممتد من فم العاصي إلى اليمن والخليج والوطن الكبير[20]، فكان شعره النضالي حافلا بتاريخ الثورات العربية ونضالاتها في سبيل حريتها ونهضتها، وعلى الرغم من النكبات والخيبات التي حلت

19)- سليمان العيسى، ***الأعمال الأخيرة[1]***، منشورات لهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق- سوريا، ط1، 2014م، 1/ 557- 562.
20)- إيمان يوسف بقاعي، ***سلسلة أعلام الأدباء والشعراء: سليمان العيسى منشد العروبة والأطفال***، الجزء 55، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ص15.

بالوطن العربي، وكان العيسى شاهدا عليها، كانت كفيلة بتحطيم آماله وملئه بشعور الخيبة والتكسّر، إلاّ أنه ظلّ متسلحًا بإيمانه العميق والمتفائل بانتصار هذه الثورات[21]، كما تغنّى بهذا المعنى وهو قابع في سجنه: **(مجزوء الكامل)**

هيهاتَ.. يهدأ فوقَ رَأ سِ البغيِ زَأرُ العاصِفاتِ
هيهاتَ.. تنطفئُ الحيا ةُ، ونحنُ أنفاسُ الحياةِ
هيهاتَ إنّ الفجْرَ – وَلْـ ـتَهْزأ بنا الظلماتُ- آتِ[22]

وحتى يستحثّ همم الشعوب على الرفض ومناهضة الظلم والاستبداد، بحث عن رموز للثورة والبطولة تعمق في وجدانهم قيمها وأبعادها، كما تُعينه على التغنّي بأمجادها وبطولاتها، فسعى إلى تصوير شخوص واقعيين، اكتملت فيهم صور البطولة ومعانيها، بما يتطابق مع منظوره السياسي والفني، فأظهرهم بصورة البطل الملحمي؛ رمز النضال الإنساني ضدّ أقنعة الاستعمار المختلفة[23]، فكان أن استثمر قصة (جميلة بوحيرد)، بحيث جعلها رمزًا للنضال الإنساني في سبيل التحرّر[24]، ورمزًا للتضحية في سبيل التحرّر، فأخرجها من فضائها الواقعي التاريخي، الذي نتلمّس حضوره في مصادر التاريخ المعروفة، إلى فضائها الفنّي الأسطوري، حيث تتماهى بوحيرد في عوالم الشعر بوصفها أسطورة ترمز إلى النضال، والتحدّي في سبيل الحرية والتحرّر: **(الخفيف)**

تتحدّاهُمُ السّجينةُ بالصّمْـ ـتِ رهيبًا، والبسمةِ الزّهْراءِ
تتحدّاهُمْ صخورُكَ يا أو راسُ، أنْ يوقفوا زئيرَ القضاءِ
موجةٌ.. تحمِلُ العروبةُ فيها منِ جديدٍ، مقدّساتِ السّماءِ[25]

فورد شعره قطعة واحدة، إذ تميز ببنائه المتماسك جدًا، نظرًا لعاطفته المتقدة وموقفه الثابت، وأسلوبه الجزل، القوّي العبارة، كأنما ينتمي إلى العصر العباسي، ربّما لتأثره

21)- محيي الدين صبحي، ***سليمان العيسى صديق الكفاح***، ضمن كتاب: ***سليمان العيسى ثمانون عاما من الحلم والأمل***، الرائي للنشر، سوريا، ط1، 2000م، ص145.
22)- سليمان العيسى، ***الأعمال الشعرية 1***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1995م، 1/ 249.
23)- محمد القاضي، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص52.
24)- عز الدين إسماعيل، ***قضايا الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه وظواهره المعنوية والفنية***، ص217- 218.
25)- سليمان العيسى، ***الأعمال الشعرية 1***، 1/ 444.

الشديد بالمتنبي[26]، الذي حفظ ديوانه ولطالما استظهر أشعاره في حلق العائلة، وتغنّى بها في حضرتهم[27]، والأكيد أنه راجع لثبات الامتدادة الشعورية التي تقوم على تحكّم سديد في الصورة الشعرية، بحيث تتفاوت نبضاتها بحسب حدّة موقفه ودقّة منظوره، بين الحسّية كما في (البيت1)، إذ المشترك بين (الرمل/ العربي) و(الظمأ/ التحدي) يكون مبرّر الصورة نفسها وهو التجربة الواقعية، فلا أحد يقف عند دلالات التحدّي، كما يريدها الشاعر، ما لم يعان تجربة الظمأ، والإدراكية كما في (البيت2)، حيث يغدو الشاعر، بحضوره التاريخي الممتدّ في وجدان الشعوب العربية، ضميرها المتّقد بثورة تريد إلى حريتها، والإيحائية كما في (البيت3)، حينما ينتشر صوت الشاعر، بطريقة أشبه بالحلول الصوفي، متجاوزًا حدود المكان، فيتطابق مع صوت كل ثائر في العالم، ومتجاوزًا بصوته حتمية الزمن، فيتطابق مع صوت كل ثائر في العالم في الحاضر، والمستقبل:

(الرمل)

1- إنّــها حـبّاتُ رمـلٍ عطشـتْ فتحـدّى اليأسَ فيها الظّمـأ

2- أنا في أعماقِ قومي صرخةٌ تتشظّـى.. لا قصيـدٌ يُقـرأ

3- حسبُ لحنٍ ينتهي في وتري أنّهُ في صدرِ غيري.. يبدأ [28]

يتميز إيقاعه بتوتر عالي النبرة نظرًا لطبيعة تجاربه الشعرية التي تحكي مزاج الرفض والثورة، وقد توزّع بين نمطين: أولهما صوتي يقوم على مجموع القيم الصوتية التي تولدها المفردات، ويتحقق في القصائد التي تكثر فيها القوافي، والأصوات المكررة ذات التردد العالي[29] وثانيهما يتأتّى من الطبيعة القصصية للقصيدة، إذ يغتني إثر تناوب حركة السرد النابعة من ذات الشاعر كلّما استرسلت في الوصف أو التعبير، ممّا يسم هذه الحركة الإيقاعية بطبيعة بطيئة؛ لأنّها تنبع من ذات واحدة، وحركة الحوار المتولدة باشتراك الذات في الحديث مع الآخر، ممّا يسم هذه الحركة الإيقاعية بطبيعة سريعة؛ لأنّها

26)- إيمان يوسف بقاعي، ***سلسلة أعلام الأدباء والشعراء: سليمان العيسى منشد العروبة والأطفال*** ، ص19.
27)- ***في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات***، تونس، 1988م، ص365- 366.
28)- سليمان العيسى، ***الأعمال الشعرية 1***، 1/ 253.
29)- روز غريب، ***تمهيد في النقد الأدبي***، دار المكشوف، بيروت- لبنان، ط1، 1971م، ص179.

تصدر من ذوات عدّة[30]، ممّا يسمح بضخ الأجواء الانفعالية في الجمهور، وتوجيهه بموجبها نحو غايات الرفض والثورة والمقاومة: **(البسيط)**

يا حاملـي النّيـرِ.. آلامٌ رسـالتُنـا وشهقـــةٌ، وجـراحٌ ليسَ تُكتَتـمُ
ما راعـنَا قـزَمٌ بالدّربِ مُنتَصِـبٌ قريعُنا من تمطّى- باسْمِهِ- القـزَمُ
لنـا، وللغاصـبِ السّفّـاحِ ملحمَـةٌ خصْمُ الفريسةِ فيها البازُ والرّخَـمُ
للمعْوَلِ الصّلْدِ عهدٌ في سواعِدِنا أنْ لا يقرَّ.. وفي هذا الثّرى صنمُ[31]

30)- محمد صابر عبيد، ***القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبينة الإيقاعية***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ط)، 2001م، ص31.
31)- سليمان العيسى، ***الأعمال الشعرية 1***، 1/ 258.

الرواد والتجربة الشعرية الجديدة-1

ـ نازك الملائكة ـ

مفتتح

عدت نازك الملائكة رائدة التجربة الشعرية الجديدة، في العالم العربي، بما أضفته عليها من إمكانيات متميزة، طالت الشكل والمضمون والموقف معًا، وذلك مردّه إلى طبيعتها المتحررة، والمتطلعة للتجديد[32]، ثم بسبب ظروف العصر كنكبة فلسطين، وانتشار الشيوعية، والتوق الذاتي والجماعي للحرية والعدالة، وهما أساس كل فعل إبداعي يذكر، هذا وقد أفادتها تجربتها النقدية من مساءلة الموروث، والاطلاع على تجارب الآخر المتميزة، مما أسهم في تعميق تجربتها الشعرية، وتأكيد حضورها في الساعة العربية بالتقعيد النقدي، والذي يعنينا هو تجربتها الشعرية، كما سنتبينه في تطبيقنا الحالي.

أ- سيرتها

نازك صادق الملائكة (1923- 2007)، شاعرة وناقدة وأكاديمية عراقية من بغداد، تخرجت من دار المعلمين العالية عام (1944)، ثم من معهد الفنون الجميلة قسم الموسيقى عام (1949)، وفي عام (1959) حصلت على شهادة ماجستير في الأدب المقارن من جامعة ويسكونسن- ماديسون في أمريكا، عينت بعدها أستاذة في جامعة بغداد وجامعة البصرة ثم جامعة الكويت، وبسبب أحداث الخليج الواقعة سنة (1990) انتقلت للعيش في القاهرة، واستقرت فيها حتى وفاتها[33].

ب- من مؤلفاتها

ـ الشعر

عاشقة الليل (1947)، شظايا ورماد (1949)، قرارة الموجة (1957)، شجرة القمر(1968)، ويغير ألوانه البحر (1970)، مأساة الحياة وأغنية الإنسان (1977)، الصلاة والثورة (1978).

32)- مؤلف جماعي، ***نازك الملائكة: حياة وشعر وأفكار***، سلسلة الكتاب للجميع (37)، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت- لبنان، 2007م، ص8.

33)- خليل أحمد خليل، ***موسوعة المبدعين العرب في القرن العشرين***، 2/ 1092.

ـ القصة

الشمس التي وراء القمة (1997).

ـ النقد

قضايا الشعر الحديث (1962)، سايكولوجيا الشع ومقالات أخرى (1992)، الصومعة والشرفة الحمراء؛ دراسة نقدية في شعر علي محمود طه (1979).

ـ علم الاجتماع

التجزيئية في النقد (1974)[34].

جـ النص موضوع الدراسة

كتبت الملائكة النص مواساة لشعب مصر لما حل به وباء الكوليرا (1947م)، وهو نص من الشعر الحر، يتألف من أربعة مقاطع متوسطة الطول، يلتزم كل مقطع بفاتحة، تتغير بتغير نظرة أو موقف الشاعرة، وخاتمة ثابتة ثبات الموت، سوف تفضي حركية السياق إلى استغراق الموت للناس والأمكنة والأزمنة، وبالتالي استغراق فضاء النص بمجاميعه، للدلالة على حقيقة ما حدث في الواقع، ومدى فظاعاتها، حيث انتشر الوباء بسرعة كبيرة حاصدًا (20000) ضحية[35].

يبدأ المقطع الأول بالفعل الماضي (سكن)، الذي يشي بمعاني: السكينة، الهدوء، والطمأنينة، لكن السياق سيغاير هذه المعاني، إذ يحيل على أخرى هي: القلق، التوجس، والاضطراب، ذلك أنّ الفعل (سكن) يتمتع بميزة وظيفية؛ فهو يجمع بين وظيفة عنوان جزئي للمقطوعة أو فاتحة نصية لها، مما يجعله مفتاحًا لتوليد الدلالة النصية[36]، فحضوره يسمح بانبثاق مجموعة من الأفعال، تتوزع بين فعل قوة / أو الكوليرا في (سكن، مزقه، فعل)، ومعانيه ذات الطبيعة المعنوية، وبين أثر الفعل/ أو الموت: (أصغ، تعلو، تضطرب، يتدفق، يلتهب، يتعثر، تصرخ، يبكي)، ومعانيه ذات الطبيعة الحسية، سيدفع هذا التضاد إلى توسيع معاني الأزمة؛ أزمة تلقي الكوليرا، بقدر ما يعمق آثارها

34)- خليل أحمد خليل، ***موسوعة المبدعين العرب في القرن العشرين***، 2/ 1092.
35)- الخطيب، ***الأرقام القياسية في الجرائم***، دار الخطيب للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2009م، ص 25.
36)-

الوخيمة في نفس القارئ، خاصة مع تكرار لازمة (الموت)، ثلاث مرات متتابعة، في خاتمة المقطع:

سكنَ اللّيلُ ... في كلِّ فؤادٍ غليانُ
أصغِ إلى وقعِ صدّى الأنّاتْ ... في الكوخِ السّاكنُ أحزانُ
في عمقِ الظّلمةِ، تحتَ الصّمتِ، على الأمواتْ ... في كلّ مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظّلماتْ
صرخاتٌ تعلُو، تضطَربُ ... في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ
حزنٌ يتدفّقُ، يلتهِبُ ... هذا ما قدْ مزّقهُ الموتْ
يتعثّرُ فيه صدَى الآهاتْ ... ألموتُ الموتُ الموتْ
... يا حزنَ النّيلِ ممّا فعلَ الموتْ[37]

كما يبدأ المقطع الثاني بالفعل الماضي (طلع)، الذي يشي بمعاني: البداية، الميلاد، والتجديد، لكن السياق سيغاير هذه المعاني، إذ يحيل على أخرى هي: النهاية، الزوال، والتلاشي، ذلك أنّ الفعل (طلع) يدفع إلى توليد فعلين يعكسان فعل الكوليرا، وهما (فعلت، ترتكب)، سيدفعان، في المقابل، بتنامي حركة سياق النص، إثر توليد مجموعة من الأفعال تعكس أثر الكوليرا على الناس، وهي: (أصغ، أصخ[38]، انظر، تحص، ضاع، لم يبق، يندبه، تشكو)، سيدفع هذا التنامي الدرامي إلى معاني أكثر في الأزمة، إذ تشير إلى اكتساح الموت لكل مكان (ضاع العدد)، تعقبه حالة من التلاشي التام (لم يبق غد)، وهي الحالة التي ينتشر فيها الموت، ويطبق على سكان العالم كلهم (تشكو البشرية):

طَلَع الفجرُ ... في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ يندُبُه محزونْ
أصغِ إلى وَقْع خُطَى الماشينْ ... لا لحظَةَ إخلادٍ لا صَمْتْ
في صمتِ الفجْر، أصِخْ، أُنظُرْ ركبَ الباكين ... هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ
عشرةُ أمواتٍ، عشرونا ... الموتُ الموتُ الموتْ
لا تُحْصِ أصِخْ للباكينا ... تشكو البشريّةُ تشكو ما يرتكبُ الموتْ[39]

37)- نازك الملائكة، ***الأعمال الكاملة، (ديوان شظايا ورماد)***، دار العودة، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1997م، 2/ 138، 139.
38)- استثنينا التكرار اللفظي: أصخ وتشكو، والمعنوي: اسمع أتى بمعنى أصخ.
39)- نازك الملائكة، ***الأعمال الكاملة، (ديوان شظايا ورماد)***، 2/ 139- 140.

اِسمعْ صوتَ الطِّفْل المسكين
مَوْتَى، مَوْتَى، ضاعَ العددُ
مَوْتَى، موتَى، لم يَبْقَ غَدُ

فيما يبدأ المقطع الثالث بصورة سوداوية عنيفة، تجسد حجم المأساة المترتبة عن انتشار فعل الموت، لكنه هذه المرة يطال العالم بأسره، بقدر ما تعكس أثره المتمثل في السكون السرمدي، تحكيه المقابلة المثقلة بمشاعر نفسية مأزومة، تقوم بين صورة (في كهف الرعب)، و(في صمت الأبد القاسي)، وهي صورة تشعر بارتداد البشرية إلى مكانتها الأولى، حيث أزمنة الجهل والوحشية والبدائية، بطريقة تحرص على إظهار الموت بمظهر المنتقم، وهو يحيط بالبشرية كالمصير القاسي، بينما تظهر البشرية بمظهر الضحية، وهي تتهافت بين يدي جلادها الحاقدتين، مما يعكس موقف الشاعرة تجاه الموت، وهو موقف يبدو طوبويًّا أكثر منه وجوديًّا، ومردّه إلى رواسب الرومانسية(40)، كالمبالغة في الحزن، واليأس من الحياة، وإرادة الخير للبشرية جمعاء، مع نفور منهم بسبب شرورهم، فالملائكة لا ترفض الموت، إنما ترفض معاناة البشرية (حقدا يتدفق موتورا)، كما لا ترى في الموت شرًّا (حيث الموت دواء)، إنما ترى الشر في كيفياته (في شخص الكوليرا ينتقم الموت)، أو كما عبرت عن ذلك بقولها:

الكوليرا
في كَهْفِ الرُّعْب مع الأشلاءْ
في صمْت الأبدِ القاسي حيثُ الموتُ دواءْ
استيقظَ داءُ الكوليرا
حقْدًا يتدفّقُ موْتورا
هبطَ الوادي المرِحَ الوَضّاءْ
يصرخُ مضطربًا مجنونا
لا يسمَعُ صوتَ الباكينا
فى كلِّ مكانٍ خلّفَ مخلبُهُ أصداءْ
فى كوخ الفلاّحة في البيتْ
لا شيءَ سوَى صرَخاتِ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
في شخص الكوليرا القاسي ينتقمُ الموتْ(41)

40)- نسيب نشاوي، ***مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر***، ص512- 513.
41)- نازك الملائكة، ***الأعمال الكاملة، (ديوان شظايا ورماد)***، 2/ 140- 141.

بينما يأتي المقطع الرابع بمثابة تكملة للمقطع الثالث، إذ يحرص على ملء الفجوات، التي ربما قد تجاوزها السياق، فأغفل بعض المعاني الكاشفة لموقف الشاعرة، فقد ورد مؤكدًا آثار الموت الناجمة عن الكوليرا، وعقب أن ارتدت البشرية إلى أزمنتها الأولى؛ أزمنة الجهل والوحشية والبدائية، عاود الموت اكتساحها مجددًا، فـ (حفار القبور، الجامع، المئذنة، الميت، الأم، الأب، والطفل [بعد حين]) كلهم موتى[42]، حتى انفعال الشاعرة نفسه (شعوري مزقه ما فعل الموت)، قد طاله فعل الموت بدوره فخبا، وتمزق، ثم تلاشى، فلا صوت يعلو بحضرة الحسرة والألم، ولا أحد يهزم فعل الموت (الداء الشرير)، فأطبق الموت السرمدي (يا شبح الهيضة ما أبقيت)، وغدا كل شيء غارقًا في خضم الصمت (الموت)، في الفراغ (الموت)، في اللاشيء (الموت)، وهي ذروة الدرامية التي بلغتها حركة الصورة في النص:

الصمتُ مريرْ	يبكي من قلبٍ ملتهِبِ
لا شيءَ سوى رجْعِ التكبيرْ	وغدًا لا شكَّ سيلفظُهُ الداءُ الشرّيرْ
حتّى حَفّارُ القبر ثَوَى لم يبقَ نَصِيرْ	يا شبَحَ الهيْضة ما أبقيتْ
الجامعُ ماتَ مؤذّنُهُ	لا شيءَ سوى أحزانِ الموتْ
الميّتُ من سيؤبّنُهُ	الموتُ، الموتُ، الموتْ
لم يبقَ سوى نوْحٍ وزفيرْ	يا مصرُ شعوري مزَّقَهُ ما فعلَ
الطفلُ بلا أمٍّ وأبِ	الموتْ[43]

تحيل الحركة الفعلية في بداية المقطعين الأول والثاني: (سكن الليل) و(طلع الفجر)، إلى القلق والتوجس من الزمن، الذي يتبدى من الوهلة الأولى أنه زمن فائت (سكن/ طلع)، إلا أن السياق الشعري يجعله مستمرًا في الحاضر، إذ تستدعي الجملتان تكملة معنوية، تتم بإضافة (الآن): [سكن الليل/ (+) الآن، وطلع الفجر/ (+) الآن]، كلما استأنف السياق الشعري مجراه، حتى يكتمل المعنى في الذهن، ثم إن (سكن) و(طلع)، يحيلان على أثر

42)- مؤلف جماعي، ***نازك الملائكة: حياة وشعر وأفكار***، ص14.
43)- نازك الملائكة، ***الأعمال الكاملة، (ديوان شظايا ورماد)***، 2/ 141- 142.

الموت (الطاعون)، الذي يتفشى في الخفاء (الليل/ والفجر)، كما يتفشى سريعًا بدليل حركة التناوب الزمنية لـ (الليل/ والفجر) تجعلهما مستغرقين للزمن(44)، فنهاية (الماضي/ الليل) تكون بداية لـ (الحاضر/ الفجر)، ونهاية (الماضي/ الفجر) تكون بداية (الحاضر/ الليل)، وهكذا في حركة دورانية مستمرة في الزمن، بلا توقف.

كما تحيل الحركة الاسمية في بداية المقطعين الثالث والرابع: (ألكوليرا) و(الصمت مرير)، إلى القلق والتوجس من المكان، يحققه تكرار مفردة (الموت نفسها)، التي تكرر (مرة) بامتداد النص، بمعدل (4) إلى (5) مات في كل مقطع، ابتدأ بمصر، ثم اكتسح العالم، فأرجعه إلى بدائيته الأولى (الكهف)، ثم محاه (صمت الأبد)، كما محا صوت الشاعرة، والكتابة، من على فضاء الورقة(45)، فالوجود، علاوة على حركة القافية المتواترة (01101)، التي تحكي الأثر النفسي لشعور الملائكة بشكل متواتر، تعززها حركة الروي المزدوجة (ت/ ت، ب/ ب، ن/ ن، د/ د، ء/ ء، هـ/ هـ، ر/ ر)، طالما تجسد المظهر وصورته، وكأنها تحكي الأثر وانعكاسه، إذ تستحيل القوافي بمثابة مرآة عاكسة لمشاعر الملائكة، المأزومة والمتشعبة، لكنها عميقة وعنيفة بمقدار العنف الدلالي المتولد إثر تجميع القوافي (ت، ب، ن، د، ء، هـ، ر) في مفردات ذات دلالة معجمية محددة، كالزوال (التتبيب) و(التتبير)، القطع (البت) و(البتر)، الوجع (الأنين)، الحزن (التأوّه).

يتأكد ذلك كله، من خلال التناقض حركة الضم، على مستوى القافية، الذي يفيد الحركة، والسكون الذي يفيد الثبوت، ثم إن حركة الضم لا تعكس الأهمية، إنما فداحة أثر الموت على مشاعر الملائكة، والبشرية قبلها، كما أن حركة السكون لا تعكس ذهول البشرية، والملائكة بعدها، تجاه فعل الموت، إنما تحكي فراغا تولد بالتفشي التام للموت في الواقع، تحكيه بانتشار مطبق للصمت على مستوى نص الملائكة، بدءًا بمقاطعها وانتهاء بسكوتها عن القول الشعري، بطريقة تعكس انتصارًا للموت نفسه(46)، على مستوى الواقع والمتخيل معًا، وهو سر نجاح النص في تصوير مأساة الكوليرا، إذ لم ينجح

44)- هارولد بلوم، ***قلق التأثر؛ نظرية في الشعر***، ترجمة: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت- لبنان، ط1، 1998م، ص90.
45)- إخلاص محمود عبد الله، ***الفضاء في شعر خليل الخوري***، دار الكتاب الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، إربد- الأردن، (د.ط)، 1437هـ- 2016م، ص101- 102.
46)- محمد مصطفى هدّارة، ***دراسات في الأدب العربي الحديث***، دار العلوم العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1410هـ- 1990م، ص79.

في مطابقة الواقع للمتخيل فقط ، بل بمطابقة الشكل للمعنى، وهو أساس الدعوى التي نادى بها رواد التجربة الشعرية، في مراحلها الأولى، وعلى رأسهم نازك الملائكة.

الرواد والتجربة الشعرية الجديدة-2

- بدر شاكر السياب-

مفتتح

يعد بدر شاكر السياب طاقة إبداعية خلاقة، تمكنت من اقتحام آفاق المعاصرة، بشكل وأسلوب ورؤيا جديدة، ولئن سلم النقاد بريادة الملائكة زمنيًا للتجربة الشعرية الجديدة، فكذلك نسلم نحن بريادة السياب فنيًا للتجربة الشعرية الجديدة، فالذي قدمه السياب للشعر العربي، في فترة وجيزة، عجز عنه شعراء كثر في فترة طويلة، وقد تميزت تجربته الشعرية بارتباطها الوثيق بالعراق أو الوطن العربي الجريحين، فكانت مشبعة بالألم والمرارة والفجيعة، وهي تعبر عن الثورة والغربة والحنين إلى الماضي والمرض[47].

أ- سيرته

بدر بن شاكر بن عبد الرزاق بن مرزوق السياب (1926- 1964)، شاعر عراقي من مواليد قرية جيكور وهي إحدى قرى أبي الخصيب في محافظة البصرة من العراق، تخرج في الابتدائية عام (1938)، وأكمل الإعدادية اختصاص الفرع العلمي في البصرة عام (1942)، ثم تخرج من قسم اللغة الإنجليزية في دار المعلمين العالية ببغداد (1948)، واشتغل بعد تخرجه مدرسًا في مدرسة الرمادي، لكنه فصل منها عام (1949) بسبب انتمائه إلى الحزب الشيوعي العراقي وأدخل السجن، فعمل في شركة التمور العراقية[48]، وفي شركة نفط البصرة، ثم عمل في مديرية الأموال المجمدة (1945-1953)، أشهر خروجه عن الحزب الشيوعي عام (1959)، وتبنى التيار القومي، ثم أيده بحزب البعث السوري صحفيًّا ومترجمًا[49].

ب- من مؤلفاته

- الشعر

47)- عبد الجبار داود البصري، ***بدر شاكر السياب: رائد الشعر الحر***، وزارة الثقافة والإرشاد، مديرية الثقافة العامة، دار الجمهورية، بغداد- العراق، سلسلة الكتب الحديثة (14)، 1386هـ -1966م، ص7.

48)- خليل أحمد خليل، ***موسوعة المبدعين العرب في القرن العشرين***، 1/ 559- 560.

49)- كامل سليمان الجبوري، ***معجم الأدباء منذ الجاهلية حتى سنة 2002***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1424هـ- 2002م، 1/ 340

أزهار ذابلة (1947)، أساطير (1950)، حفار القبور (1952)، المومس العمياء (1954)، الأسلحة والأطفال (1954)، أنشودة المطر (1960)، المعبد الغريق (1962)، منزل الأقنان (1963)، أزهار وأساطير (د.ت)، شناشيل ابنة الجلبي(1964)، إقبال (1965)، قيثارة الريح (1971)، أعاصير (1972)، الهدايا (1974)، البواكير (1974)، فجر السلام (1974).

ـ الترجمات الشعرية

عيون إلزا أو الحب والحرب (شعر أراغون)، قصائد عن العصر الذري (إيديث ستويل)، قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث، قصائد من ناظم حكمت.

ـ الأعمال النثرية

كتاب السياب النثري (1986)، وهو مجموع عمل على جمعه حسن العزفي، يتألف من محاضرة (الالتزام واللاالتزام في الأدب العربي الحديث)، ورسائل (جمعها ماجد السامرائي)، ومقالات نشرت في الصحف والمجلات العراقية واللبنانية [50].

كتاب كنتُ شيوعيًا، وهو مجموع من إعداد وليد خالد أحمد حسن، يضم اعترافات السياب في جريدة الحرية البغدادية، حيث جاءت اعترافاته في (29) حلقة حملت عنوانا واحدا هو (كنتُ شيوعيا)، ثم تلتها (11) حلقة تحمل كل واحدة عنوانا خاصا بها[51].

ـ الترجمات النثرية

ثلاثة قرون من الأدب: لمجموعة من المؤلفين (1966)، الشاعر والمخترع والكولونيل: مسرحية من فصل واحد لبيتر أوستينوف (1953).

جـ النص موضوع الدراسة

50)- بدر شاكر السياب، ***كتاب السياب النثري***، جمع وإعداد وتقديم: حسن العزفي، منشورات مجلة الجواهر- فاس، مطبوعات دار الثورة للصحافة والنشر- بغداد، (د.ط)، 1986م، ص7- 8.

51)- بدر شاكر السياب، ***كنتُ شيوعيا***، أعدها للنشر: وليد خالد أحمد حسن حسن العزفي، منشورات الجمل كولونيا (ألمانيا)- بغداد، ط1، 2007م، ص5.

بين يدينا نص عنوانه (حفار القبور)، كتب في مرحلته الرومانسية التي تستند إلى الرمز[52]، توسيعا لموضوعها، وتعميقا لموقفها، وهو نص يحكي تمزق الإنسان المعاصر بين حياة القبور حيث يعمل حفارًا، وبين حياة الانحراف حيث يفسد ما كسبه على الخمر والدعارة، والجدير بالذكر أنه لا يرضى عن الأول ولا عن الثاني، مبالغة في توسيع الجو النفسي الحاد للحفار، وتمزيقا لذاته، كما أنه يتميز بنفس ملحمي فذّ، يجمع بين التدفق الشعوري والتداعي الحرّ للأفكار[53]، فضلاً عن بنائه النوعي الموزع بحكمة بين القصة والمسرحية، فيظهر حفار القبور شخصية أسطورية أكثر منها واقعية، لما اكتنفها من مظاهر الرمز والإيحاء الكثيفين:

كفّان جامدتانِ أبردُ منْ جباهِ الخاملين
وكأنَّ حولهُما هواءٌ كانَ في بعض اللُّحود
في مقلةٍ جوفاءَ خاويةٍ يُهوّمُ في ركود
كفّانِ قاسيتانِ جائعتانِ كالذّئْبِ السّجين
وفمٌ كشقٍّ في جدارْ[54]

يتبدّى حفار القبور قناعًا مركبًا، فهو حاصد للأرواح، تظهره الأسطورة ملكا أحب الناس وحياتهم، فطلب النزول إليهم، ومشاركتهم دنياهم، ولما نزل إلى الأرض غادرته ملائكيته، بانغماسه في الشهوات والآثام، فاستحق لعنة السماء الأبدية، لكنه فاوضها بتقديم أرواح الآثمين من أجل خلاصه:

وهمُ المجاعةُ، والحرائقُ، والمذابحُ، والنّواحُ،
وهمُ الذين سيتركونَ أبي وعمّتَهُ الضّريرةْ
بينَ الخرائبِ ينبُشانِ ركامهنَّ عن العظامْ،
أوْ يفحصانِ عن الجذورِ، ويلهثانِ منَ الأوام
والصّخرِ كالمُقَلِ الضّريرةْ[55]

52)- نسيب نشاوي، ***مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر***، ص520.
53)- عباس إحسان، ***بدر شاكر السياب: دارسة في حياته و شعره***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط6، 1992م، ص151.
54)- بدر شاكر السياب، ***أنشودة المطر***، منشورات دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1969م، ص203- 204.

فكما أن أسطورة حاصد الأرواح تتعين شخصية مفارقة؛ إذ تداري على خيبتها من خلال التضحية بغيرها، وتحرص على مكانتها من طريق الاستبداد بغيرها، كذلك يظهر حفار القبور رمزًا للذات العربية المتكسرة، التي تعجز عن إثبات قدمها على سلم الحضارة، فتعوض خيبتها بالتردي في الشهوات البهيمية، ورمزًا للسلطة السياسية التي تستبد بشعوبها حرصا على مكانتها السياسية:

وتظلُّ أنوارُ المدينةِ وَهْيَ تلمعُ منْ بعيدِ،
ويظلُّ حفّارُ القبورْ
ينأى عنِ القبْرِ الجديدِ
متعثِّرَ الخطواتِ يحلمُ باللّقاءِ، وبالخمورْ![56]

أما نصه الشعري (أنشودة المطر)، فقد كتب في المرحلة الواقعية الرمزية، حينما تحول تعبير السياب إلى الأسطوري والرمزي[57]، وهو نص يحكي هموم الإنسان في ما يتعين به وجوده زمانا ومكانا[58]، ابتدأه بعلاقة قدسية تجمع بين الطفل وأمه، بين قريته (جيكور) أو عراقه المغترب عنه، أو بين الثلاثة معا، من أجل إحكام صلة الحاضر بالماضي، وهي صلة لا تعني الهروب من واقعه المأزوم، إنما تعني وصل الشاعر بأرضه وتاريخه ومصيره، بحيث تتولد عن هذا المجموع وحدة عامة، تستشرف المستقبل في ثقة الإنسان المطمئن إلى المصير الإنساني[59]، بطريقة تشبه أهازيج الطفولة السعيدة، وهي تستقبل القطرات الأولى المطر بنشوة وحبور:

فتستفيقُ ملء روحي، رعشةُ البكاء
ونشوةٌ وحشيّةٌ تُعانقُ السّماء
كنشوةِ الطّفل إذا خافَ منَ القمر!
كأنّ أقواسَ السّحاب تشربُ الغيوم

55)- ***المرجع السابق***، ص211.
56)- ***م.ن***، ص219.
57)- نسيب نشاوي، ***مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر***، ص525.
58)- ماجد صالح السامرائي، ***بدر شاكر السياب: شاعر عصر التجديد***،سير وأعلام (5)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، أوراق عربية (15)، ط1، كانون الثاني/ يناير 2012م، ص9.
59)- عباس إحسان، ***بدر شاكر السياب: دارسة في حياته و شعره***، ص151.

وقطرةً فقطرةً تذوبُ في المطرْ
وكَرْكَرَ الأطفالُ في عرائشِ الكروم،
ودغدغتْ صمتَ العصافيرِ على الشّجر
أنشودةُ المطر
مطر
مطر
مطر(60)

يفترض بالمطر تغيير الأحوال من سيء إلى حسن، فيتولد عنه الخصب والفرح والحياة، لكنه في حال العراق لم يتولد غير الجوع والحزن والموت، كما لم يتولد في السياب إلا مشاعر الغربة والحنين والضياع، تجاه بلده: الأم، العراق، وجيكور، والطبيعة، وهو ما يجعلهما واحدًا، فوجدان السياب المأزوم ما هو إلا انعكاس لتاريخ الجوع الطويل في العراق، وتاريخ الجوع الطويل في العراق ما هو إلا امتداد لصور الماضي في حاضر السياب الفظيع، فيظل المطر عنوانا للموت في الحياة(61)، وأنشودته تكرار للموت في الحياة، واستمرار لمعانيه البشعة، في حياة يكتنفها الجوع، الغربة، والاستلاب:

مطر
مطر
مطر
وفي العراقِ جوعْ
وينثرُ الغلالَ فيهِ موسمُ الحصاد
لتشبعَ الغربانُ والجرادُ
وتطحنَ الشّوانُ والحجر
رحًى تدورُ في الحقول حولها بشرْ
مطر

60)- بدر شاكر السياب، ***أنشودة المطر***، ص142- 143.
61)- عبد الرضا علي، ***الأسطورة في شعر السياب***، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، سلسلة دراسات (147)، 1978م، ص178.

مطر

مطر[62]

سيغدو الموت في هذه المرحلة أسطورة، يمثلها الفداء الحقيقي أو الرموز تموز والمسيح، والموت ليس تصورا شعريا خالصا، إنما هو معبأ بمضمون أيديولجي يعكس تصور السياب من الخلاص، فهو يراه في الثورة والنضال والتغيير[63] تحقيقًا لغد جديد، وعراق جديد، يسبر تاريخه الدموي الطويل، وهو تاريخ قائم على عرق ودماء العبيد خدمة لمصالح المستبدين والجشعين، من أجل بلوغ مستقبل تعمّ فيه خيرات العراق على الجميع، كما تسود فيه الحرية والعدالة والمساواة على الجميع:

مطر...

مطر

مطر

في كلِّ قطرةٍ منَ المطرْ

حمراءُ أو صفراءُ منْ أجنةِ الزَّهَرْ

وكلِّ دمعةٍ منَ الجياعِ والعراةِ

وكلِّ قطرةٍ تُراقُ منْ دمِ العبيدْ

فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسمٍ جديد

أو حُلمةٌ تورّدتْ على فمِ الوليدْ

في عالمِ الغدِ الفتيّ، واهبِ الحياةْ!

مطر

مطر

مطر

سيُعشِبُ العراقُ بالمطر[64]

62)- بدر شاكر السياب، ***أنشودة المطر***، ص145.
63)- نسيب نشاوي، ***مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر***، ص525.
64)- بدر شاكر السياب، ***أنشودة المطر***، ص146- 149.

الحداثة الشّعرية-1

مفتتح

الحداثة الشعرية هي بحث جادّ ومستمرّ عن أدوات تعبيرية غير مسبوقة، فجعلت التراث مدار شكّها، تساؤلها، وبحثها، تقدّسه إذ تنطلق منه وتعود إليه، وتدنّسه إذ تفارقه وتتجاوزه، وهي على ذلك تخلخل مفهوم الشعر ووظيفته وغايته، أي إنها لا تكتفي بالتغيير الجذري الذي يطال اللغة والأسلوب والتصوير والإيقاع، بل تتعدّاه إلى الموقف والنظرة تجاه الكون والحياة، وكذلك البنية النوعية للنص التي عرفت مفهوم واسعًا، إذ طفق يمتاح من صنوف الأجناس الأخرى، دون أن يذيب هويته فيها، أو السماح لهوياتها بالذوبان فيه، إنما لتشكيل هوية تخصّه، هوية جديدة، اختلافية، وفارقة في آن، تنطلق من مجموع نصي لتشكل نصًا مفردًا، متميزًا ببنيته ومفهومه وأدواته الجمالية عمّن سبقه من النصوص الشعرية السابقة، ولم يعرف الوسط العربي الحداثة، إلا بصدور مجلتين هما: الآداب (1953) وشعر (1957)[65]، علمًا أنّ الثانية قد تفوّقت أكثر على الأولى من حيث نشر مفهوم الحداثة الشعري وتجسيده في الأوساط العربية، ذلك أنّ الأولى اتسعت لجميع صنوف الأدب ولم تخصّص نشاطها للشعر وحده رغم وصفها بصوت المرحلة[66]؛ مرحلة التغيير الجذري لبنية العقل العربي، كما لم تحقق الحداثة الشعرية انطلاقتها الحقيقية، إلا في غضون سنوات الخمسينات، مع مجموعة من الشعراء، هم: أدونيس، محمود درويش، يوسف الخال، وهو الذي سنكتشفه في التطبيق الآتي.

1- أدونيس

شخصية مثيرة للجدل في عصرنا الحالي، بما تنفتح عليه كتاباته الشعرية من قضايا سعت إلى تشكيل الملامح الأولى للحداثة الشعرية العربية، نستشفها من خلال: اللغة، الإيقاع، التصوير والموقف الشعريين، حيث شقّ لنفسه منهجًا في الإبداع من خلال اللغة،

65)- هما مجلتان لبنانيتان، أسس الأولى سهيل إدريس، وهي مجلة تعنى بقضايا الأدب العربي الحداثية، بينما أسس الثانية يوسف الخال، وهي مجلة متخصصة بقضايا الشعر العربي الحداثي، على أنه قد سجلت الثانية تذبذبا في صدور أعدادها قبل توقفها النهائي عن الصدور سنة 1970م، فيما واصلت الأولى صدورها بوتيرة منتظمة إلى يومنا هذا. يُنظر: سلمى الخضراء جيوسي، ***الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث***، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط2، تشرين الأول/ أكتوبر 2007م، ص650- 653.

66)- ***م.ن***، ص650- 653.

مركزًا اهتمامه على بنية التعبير، والكتابة الجديدة، ويعني بها خلق معادل للتحول الحاصل أو لما يمكن أن يحدث للمستقبل، ومحدّدًا بالتالي سمات هذه الكتابة في عدّة خصائص منها: إلغاء النموذجية، ثم إلغاء الأنواع الأدبية، بحثا عن نوع جديد من الكتابة الشعرية، ينشأ إثر تذويب الحدود الأجناسية، فيغدو الشعر وعاءً لها، ينطلق منها ويتجاوزها في سبيل كتابة هويته الجديدة؛ هوية تنشأ من مجموع أدبي: الشعر، النثر، التاريخ، والخواطر(67)، وتفضي إلى نص مفرد بحضوره، ومختلف بملامحه الأسلوبية- الجمالية، إذ يستقي منها أدواته لكنه يتجاوزها في آن.

أ- سيرته

علي أحمد سعيد إسبر، المعروف بأدونيس (1930م)، شاعر، وناقد، ومفكر عربي من قرية قصابين التابعة لمدينة جبلة السورية، نال الجنسية اللبنانية سنة 1963م، تسمى باسم ‘‘أدونيس’’(68) إعجابًا بهذه الشخصية الأسطورية(69)، وهو موقف ينمّ عن عمق نظرته، وتبحّرها في التراث الإنساني، وبحثا عن الاختلاف عبر الفعالية الشعرية نفسها، لا من خلال التسمية الغريبة عن عصرنا، ومجتمعاتنا الحالية.

ب- من مؤلفاته

أغاني مهيار الديلمي، الثابت والمتحول، الصوفية والسريالية، مقدمة للشعر العربي، زمن الشعر، ديوان الشعر العربي.

جـ- النص موضوع الدراسة

قال أدونيس من نص عنوانه «ملك مهيار»، من مجموعته: ‘‘أغاني مهيار الديلمي’’:

مَلِكٌ مهيارْ

مَلِكٌ والحلمُ له قصرٌ وحدائقُ نارْ

واليومَ شكاهُ للكلماتْ

---

67)- نسيب نشاوي، ***مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر: الاتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية***، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1984م، ص500- 501.

68)- أدون إله كنعاني- فينيقي؛ وهو يعني إله، ثم انتقل إلى اليونانية، وأضيفت السين إلى أدون، فأصبح أدونيس إذ تشير السين في اليونانية إلى التذكير، على أنه ظل يحيل في كلا الحضارتين على الربيع والخصب، كما يصور عندهما بصورة شاب وسيم. يُنظر: فؤاد سلامة، ***معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية***، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان، القاهرة- مصر، ط2، 1988م، ص15- 16.

69)- فؤاد غريب، ***أعلام الأدب في لاذقية العرب***، مكتبة اللاذقية، سوريا، ط1، 1980م، 2/ 11.

صوتٌ ماتْ؛

مَلِكٌ مهيارْ

يحيا في ملكوت الريحْ

ويملك في أرض الأسرارْ[70].

ينفتح النص، منذ عنوانه، على تقنية فريدة، تعدّ من أساليب الشعرية المعاصرة، كما تعد من سمات الحداثة الشعرية التي مهد لها أدونيس عبر نصوصه المختلفة، ولعل النص الحالي خير مثال لها، أي تقنية التفريع وإعادة الملء الدلالي[71]؛ وهي تقنية تعمد إلى التفريغ الكامل لأي بنية لغوية سابقة سواء كانت بنية إفرادية، الرمز مثلا، أو بنية تركيبية، الأسطورة مثلا، وشحنها بحمولة جديدة: جمالية، فكرية، أو أيديولوجية، خروجًا عن المألوف، وبحثا عن المختلف، من أجل تثوير بنيات النص الشعري المختلفة.

حيث تجلّت، على مستوى العنوان، بمثابة قناع[72] أدبي يستعيد حكاية الرفض السابق للشاعر مهيار الديلمي، لكن حذف الديلمي، وإحلال الدمشقي محلّها، اعتراف ضمني بسرد حكاية الرفض الحالي للشاعر أدونيس، فالديلمي (ت 428هـ) شاعر عرف برفضه المبرر ظاهريًا بسبب فقره المدقع وحظه المتعثر وزمانه المتقلب، لكنه لم يخف باطنه الذي فضح تعصبه لأصله الفارسي، وميله الشديد للعلويين، وانتحاله للمذهب الشيعي[73]، فغدا ينافح عن ذلك كلّه بهجاء الصالحين والأمراء باعتبارهم أيقونة الإسلام، لعلّه انتقام لنفسه من أوضاعه السيئة، أو انتقام من الإسلام كونه المتسبّب الوحيد في أوضاعه السيئة، باعتبار أنه كان مجوسيًا فأسلم[74].

---

70)- أدونيس، ***الأعمال الشعرية: أغاني مهيار الديلمي وقصائد أخرى-1***، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سوريا، ط1، 1996م، ص145.

71)- صلاح فضل، ***أساليب الشعرية المعاصرة***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1995م، ص184.

72)- القناع أو persona، لفظة أطلقت على الممثل الذي يضع قناعا على وجهه أثناء تمثيله للمسرحية، ثم شملت فيما بعد أي شخصية من شخصيات المسرحية، ثم استثمر في علم النفس بمعنى الواجهة التي تقدمهما إلى العالم شخصية ما ولا تمثل بالضرورة مشاعرها وانفعالاتها الداخلية، بينما معناها في النقد الأدبي: إلى شخص يبرز حضوره على سطح النص الشعري وقد يمثل أو لا يمثل نفسه، وهذا لا يدفع إلى التفكير مطلقا إلى فكرة تطابق أنا الراوي مع أنا المؤلف الحقيقي؛ لأن هذه بحث في تقنية من تقنيات السرد؛ وهي المنظور أو التبئير، والأولى بحث في بنية السرد، أي السيرة الذاتية كونها حكاية أو خبر أو فضاء ابتدائي تنبثق منه الرواية. يُنظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، ***معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب***، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، ط2، 1984م، ص297. أيضا: إبراهيم فتحي، ***معجم المصطلحات الأدبية***، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس- تونس، العدد1، الثلاثية الأولى1986م، ص279- 280 .

73)- علي علي الفلال، ***مهيار الديلمي وشعره***، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، مصر (د.ط)، (د.ت)، ص23.

74)- ابن خلكان، ***وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان***، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1397هـ- 1977م، 5/ 359.

كما نلمسها على مستوى النص بمثابة قناع سياسي يستعيد حكاية الرفض السابق للمُلْك، لكن حذف شهريار وإثبات مهيار محله، اعتراف ضمني بسرد حكاية الرفض الحالي للمُلْك في زمن الشاعر أدونيس، فشهريار لم يكن جلادًا على النساء، إنما كان ضحية لهنّ، ذلك أن حضوره مشروط بمتابعة شهرزاد للحكي، فإذا حكت/ أو عاشت شهرزاد حضر/ أو عاش شهريار، وإذا سكتت/ أو ماتت شهرزاد ، غاب/ أو مات شهريار.

وبين الماضي والحاضر، ينفتح العنوان والنص على حكاية جديدة؛ هي رؤيا شعرية، تتأرجح بين الغامض؛ بسبب تعويم القناع(75)، وبين المبهم بسبب تغييب المحسوس والمجرب بمستوياته المتنوعة: الأدبي، التاريخي، الاجتماعي، والسياسي، تستشرف الماضي البعيد بحثا عن الحقيقة، ليست في الحاضر المتخلخل بل في المستقبل المتشوف إليه؛ لتكشف عن حقيقة الشعر المعاصر في مواجهة الواقع: التراث، المجتمع، السياسة، الدين، الحياة، الموت، والحب.

2- محمود درويش

يعدّ محمود درويش واحدًا من أبرز رواد الحداثة العربية، لما اتسمت به شعريته من جمالية متميزة، أخذت تنوعها من الفعالية الشعرية نفسها، وهي فعالية اكتست طابع التجريب، البحث، التجاوز المستمرّ، وانبثاقها من رحم الواقع المتلوّن بمظاهر الاحتلال والعدوان والتشريد والمنافي، فورد شعره ثورة على الواقع ترفض الاستسلام لمآسيه، وثورة على الشعر ترفض التغنّي/ أو الانغلاق في ماضيه(76)، كما ورد شعره ثورة على الشعر سعت إلى التغيير في نظام التعبير عن الأشياء(77)، تغييرًا متفائلا يتجاوز الأشكال إلى البنى والمعاني، فخلف شعرًا غنيًا بتشكيله الدرامي، وأسلوبه القصصي، وتصويره الغرائبي، وإيقاعه المتوتر، ودلالاته العميقة(78)، ذلك أنّ شعره نابع من موقف جمع

75)- خالدة سعيد، ***حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث***، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1406هـ- 1986م، (د.ط)، 1397هـ- 1977م، ص117.

76)- عز الدين إسماعيل، ***الشعر في إطار العصر الثوري***، دار القلم، بيروت- لبنان، ط1، 1974م، ص108.

77)- أدونيس، ***زمن الشعر***، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1971م، ص154.

78)- عبد الحميد جيده، ***الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر***، مؤسسة نوفل، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1980م، ص363.

بحدس عجيب بين ثنائية الوطن والحب إلى حدّ التماهي، فغدت طريقته الخاصة إذ لم ينازعه فيها أحد.

أ- سيرته

محمود درويش شاعر فلسطيني (1941- 2008)، من قرية البروة شرقي عكا، وقد هدمت قرية البروة، وأجلي سكانها بالقوة نحو قرى فلسطينية أخرى أو عربية كسوريا ولبنان، مباشرة عقب احتلال الصهاينة لفلسطين سنة 1948م؛ لأنّ قرية البروة تميزت بأرضها الخصبة، وجودة مزروعاتها من حبوب وخضر وزيتون، فتحول اسمها إلى أحيهود، كما حولوا طابعها الاجتماعي إلى الموشاف؛ وهو القرية التعاونية التي هاجر إليها اليهود اليمنيين، والكيبوتز واسمه يسعور؛ وهو مزرعة جماعية، هاجر إليها اليهود الإنجليز[79]، وفي ظل هذه الظروف الصعبة، ظل شاعرنا يدافع عن وطنه وقضيته، فعانى من التضييق، الاستبداد، السجن، والمنفى حتى لقي ربّه.

ب- من مؤلفاته

أنا الموقع أدناه، العصافير تموت في الجليل، حبيبتي تنهض من نومها، رسائله.

جـ النص موضوع الدراسة

قال درويش من نص عنوانه «إلى أمي»، من مجموعته الشعرية "عاشق من فلسطين":

أحنّ إلى خبز أمي
وقهوة أمي.. ولمسة أمي..
وتكبر فيّ الطفولة يومًا على صدر يومِ
وأعشق عمري لأنّي
إذا متُّ،
أخجل من دمع أمي! [80]

79)- رجاء النقاش، ***محمود درويش شاعر الأرض المحتلة***، دار الهلال، القاهرة- مصر، ط2، (د.ت)، ص67- 68.
80)- محمود درويش، ***الديوان: الأعمال الأولى1، مجموعة عاشق من فلسطين***، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت- لبنان، ط1، حزيران/ يونيو 2005م، ص106.

إنّ اللافت في التجربة الشعرية لمحمود درويش، هو تكامل نظرته أو موقفه من الحياة، مع آرائه وأفكاره الجمالية والفنية، بطريقة تقارب الاتحاد الصوفي الذي يعي الفكرة وجدانيًا لا عقلانيًا، أي يتملك المعرفة بعد جهد الممارسة ومعاناتها، لا بالتدرج في التعلم أو تجميع الأفكار من طريق التلقي، فتأخذ القصيدة عنده شكل المعادل الموضوعي كلّما واجه سؤال الوطن والقضية والتشرّد(81)، وهو الذي يتحقق بالضبط في نصه الحالي، كما نستشفه عبر الثنائيتين التاليتين:

المواشجة بين الواقعي والأدبي، حيث رمز للأول بالأم، بينما رمز للثاني بالأرض، حيث نتعرف على دلالة الثاني من خلال رصد معاني وإشارات الأول، ذلك أنّ الأم ظاهرة بما أنّها مذكورة صراحة، بينما الأرض مضمرة بما أنّها مغيّبة، ومنه سيفضي جدل الظاهر والمضمر إلى معنى سينفتح، إثر تطابق المعنيين الأم والأرض، على حالتين: نفسية و ذهنية تعبّران عن الرغبة في التوحّد مع الأرض/ الأم(82)، التي طالما حلم درويش بالعودة إليها، والاتحاد معها؛ اتحاد المتشوّق لحضن أمه بعد طول غياب.

كما زاوج بين الاجتماعي والسياسي من خلال سرد ذكريات حميمة، غير أنّ الذكرى قصة معادة(83)، ممّا يزيل عنها حرارة العاطفة والوجدان، فعمّقهما أكثر ليتلبّسان بطعم الحلم، والحلم لا يعني الهروب أو البحث عن واقع يرضي الشاعر، بل هو تجربة فريدة من شأنها ضخ الوجدان والعاطفة في القصيدة، وذلك بتكثيف الخيال وتعميقه، والتركيز على المؤشرات الرمزية الظاهرة، وهي ذات طابع حميم: الخبز، القهوة، الطفولة، الدمع، والماضي، التي تتعارض مع مؤشرات أخرى؛ وهي رمزية مضمرة، ذات طابع مستفزّ: الاحتلال، العدوان، السجن، التشريد، والمنفى، طلبًا لتوسيع دلالاتها، وتعميق رؤيته الشعرية، إذابة للحدود والفواصل بين الواقع والحلم، وتداخلهما معًا(84)، ممّا يدفع بالقصيدة إلى تجاوز الواقع الفني إلى الأسطوري، باعتبار أنّ المشترك العام،

81)- عز الدين إسماعيل، ***التفسير النفسي للأدب***، دار العودة، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت)، 42.
82)- ***محمود درويش: سجل أنا عربي!***، تقديم: رياض نعمان آغا، توثيق: علي القيم، (د.ن)، (د.ط)، (د.ت)، ص10.
83)- ميري ورنوك، ***الذاكرة في الفلسفة والأدب***، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2007م، ص45.
84)- غاستون باشلار، ***شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة***، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1411هـ- 1991م، ص126.

الذي يربط المتلقي بالقصيدة من خلال الذكريات والحلم في مؤشراته الحميمة، يتوزع بين: البيت، الأم، الخبز، والقهوة، ممّا يضفي عليها خيالاً جمعيًا، تنجم عنه إضافات خيالية نوعية، تزيد أو تنقص بحسب درجات وعي، وتماهي المتلقي مع معاني وإشارات القصيدة، فيكتسي حلم الثورة، والعودة إلى أحضان الأرض/ الأم بعد طول غياب، يكتسي طابعًا مقدّسًا.

ولم يتأت ذلك إلا باستثماره في خطين، بعيدين أو مستقلين عن مساره الشعري، لكنهما عمّقا بعده الأيديولوجي، بقدر ما وسّعا موقفه الأدبي - الجمالي، وهما القصة وما تحويه من مظاهر التشويق، والحوار، وتنامي عناصر النص، بوتيرة دينامية تفصح عن موقف صاحبه ونظرته للكون والحياة، في مقابل الدراما التي تضمخ النص بالتوتر والتنامي الخلاق، ممّا يخرج القصيدة من إطارها الغنائي المنغلق على الذات، إلى إطارها الموضوعي المنفتح على العالم(85)، الأمر الذي يكسب القصيدة حركية وجدلاً نوعيين، يعبّران عن موقف صاحبهما بقدر ما يوسّعان دلالاتها الأدبية والفنية، ولعلّ أبرز هذه الدلالات هيّ حلم الثورة، وحلم العودة إلى فلسطين، كما يراها درويش نفسه، لا كما يراها غيره.

85)- عز الدين إسماعيل، ***الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية***، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، ط3، (د.ط)، ص217.

الحداثة الشّعرية-2

مفتتح

ستشهد الحداثة الشعرية، في هذه المرحلة، تطورًا ملحوظًا، أخذ منحاه من مفهوم النص الشعري في حدّ ذاته، في مواجهة إشكاليات التعبير، بما تثيره قضايا الكون، الواقع، والحياة، وتخلّفه في نفوس الشعراء، ممّا تطلّب نصًا متحرّكًا، مطواعًا، يستجيب لتجارب الشعراء الذاتية، ويقوى على احتواء مواقفهم، والتعبير عنها، مهما تعالت رؤاهم الفنية، أو تعقّدت أساليبهم الجمالية، ولم يتأتّ لشعراء هذه المرحلة المضي قدمًا في مشوارهم الشعري الحداثي، لولا تساؤلاتهم المحددّة التي وجّهوها للنص الشعري، والتي طالت مفهومه، بنيته، آليته، وغاياته، فعُوّمت حدوده البنوية، ومُحيت تحديداته الأجناسية، وطرأت عليه أدوات وتقنيات تعبيرية كالتشكيلية والأسلوبية والتخييلية، أو بنائية كالقصة والدراما والرمز والأسطورة، أو موضوعية كنظرة الإنسان للحياة وعلاقته معها، وما ينجم عنها من موضوعات منها: الثورة، المقاومة، الرفض، الغربة، التشيّوء، التكسر، فانفتح النص أكثر فأكثر على فعاليات التجربة الشعرية الباحثة عن الجديد، الذي يقنع شاعره بقدر ما يرضي قارئه، فغدا التراث العربي معينًا قاصرًا دون نهمة التجربة الشعرية المعاصرة، فتجاوزته إلى التراث العالمي بحثًا عن مصادر أخرى تغني موقفه، وتعمق طرحه، وتوسّع بناءه، بحيث يستجيب لقضايا إنسان العصر وهمومه، ممّا أخرجه من ضيق المحلية، وفتح له أبواب العالمية على مصراعيها، طالما أنّ تجارب الشعرية تُعبِّر، في جوهرها، عن إشكاليات إنسان العصر، لا إشكاليات تخصّ فردًا أو جماعة عربية.

1- نزار قباني

شاعر معروف بغزارة إنتاجه، والأكثر من ذلك تخصصه في موضوع واحد؛ وهو الحب والمرأة، طيلة تجربته الشعرية التي تجاوز ربع القرن، حيث امتدت من سنة 1944م، وهو تاريخ صدور ديوانه الأول "قالت لي السمراء"، إلى سنة 1998م؛ وهو تاريخ صدور ديوانه الأخير "أبجدية الياسمين"، وتاريخ وفاته أيضًا، لامتلاكه حيوية

ونضارة ندر وجودهما عند شعراء سابقين نهجوا طريقته[86]، تتمثل في التوغل إلى أعماق المرأة، عارضًا وكاشفًا لكل ما يتصل بمشاعرها وخلجاتها، وما تكتمه في داخلها من عوامل نفسية وعاطفية، كما تتراءى في مجتمعنا الحديث، كذلك أشواقها وأحلامها، وصلتها بالرجل على نحو دقيق، مفصل متنوع، ودونما أن يكرّر نفسه طيلة هذا الامتداد الشعري الضخم والعميق في آن، ولكن هذا كله لم يكتب له الشيوع والانتشار المعروفين في أوساطنا العربية لولا جرأة الطرح والتناول، وكيفيات بناء وصياغة وتصوير الموضوع الشعري بشكل خارج عن المألوف، فضلاً عن عاطفته المتقدة التي تجعله شاعرًا عاشقا وجريئًا[87] ليس للنساء والحياة، إنما لما تمثله صورة المرأة عنده، ونظرته الإيجابية للحياة، فكشفت أشعاره عن معاني تقديس الحياة، ويقظة، الجسد وحيوية العشق، فهو عنده قوة دافعة تحافظ على الحياة إذ تجابه الموت وتنتصر عليه.

أ- سيرته

نزار بن توفيق القباني (1923- 1998)، دبلوماسي وشاعر سوري، من أسرة عريقة في الأدب، فقد عدّ عمه لأبيه، أبو خليل القباني، واحدًا من رواد المسرح العربي، كان نزار أن درس الحقوق في الجامعة السورية، لكنه اشتغل في السلك الدبلوماسي فور تخرجه منها عام 1945م، وظل متنقلاً بين عواصم الدنيا إلى حين استقالته منه عام 1966م، قد نتوهم أن استقالته كانت من أجل تفرغه للشعر الذي استحوذ عليه بالكامل، مما دفعه إلى إنشاء دار للنشر (1966)، تحمل اسمه "منشورات نزار قباني"، وتضطلع بمهمّة نشر شعره، والتعريف به[88]، لكنه، في رأينا، ما هو إلا واجهة ليواري خلفها أوجاعه وأحزانه؛ وهي تتمثل في مستويين، أولهما: سياسي حيث جاءت استقالته تنديدًا

86)- منهم: امرؤ القيس، عمر بن أبي ربيعة، جميل بن معمر، ومجنون ليلى، أما عند الغرب فمنهم: دانتي، وشكسبير .

87)- محمد زكي العشماوي، ***أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية (الشعر- المسرح- القصة- النقد الأدبي)***، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية- مصر، (د.ط)، 2000م، ص152- 154

88)- استقال نزار قباني من المجال الدبلوماسي، وهو برتبة مستشار، بعد أن قضى فيه واحدًا وعشرين عامًا، شغل خلالها عددًا من المناصب الدبلوماسية لدى وزارة الخارجية السورية (1945- 1966)، في عدد من الدول العربية والأجنبية، وهي: القاهرة، أنقرة، لندن، بكين، مدريد، وبيروت. يُنظر: علي أحمد العرود، ***جدلية نزار قباني في النقد الأدبي الحديث***، دار الكتاب الثقافي، الإربد- الأردن، ط1، 2007م، ص13.

بخيبة العرب ومآلهم في مواجهة الغرب[89]، وثانيهما: شخصي تولّد إثر تراكم مآسيه الشخصية، إذ بدأت بوفاة نجله توفيق عام 1940م بسبب مرض القلب وهو في سن السابعة عشر، ثم بموت زوجته بلقيس عشية انفجار إرهابي استهدف السفارة العراقية في بيروت عام 1982م أين كانت تعمل[90]، ورحلة الاغتراب التي أعقبت الحرب اللبنانية في عام 1882م بين مصر وسويسرا ولندن، حيث استقرّ حتى وفاته، لكنه دفن في دمشق، مسقط رأسه، بجوار ابنه وزوجته وأمه وأبيه، كما أوصى بذلك[91].

ب- من مؤلفاته

- الشعرية، ومنها:

قالت لي السمراء، طفولة نهد، أشعار خارجة عن القانون، أحبك أحبك والبقية تأتي، قصائد مغضوب عليها، خمسون عامًا في مديح النساء، أبجدية الياسمين.

- المسرحية، ومنها:

جمهورية جنونستان.. لبنان سابقًا.

- النثرية، ومنها:

قصتي مع الشعر، ما هو الشعر؟، عن الشعر والجنس والثورة، ، الكتابة عمل انقلابي، المرأة في شعري وفي حياتي.

جـ النص موضوع الدراسة

قال نزار قباني من نصه «مع الجريدة»، من مجموعته "قصائد":

أخرجَ من معطفه الجريدةْ..

وعلبةَ الثقابِ

ودون أنْ يلاحظَ اضطرابي

ودونما اهتمامِ

89)- خاصة بعد النكسة العربية، التي أعقبت حرب 1967م، والتي لونت أشعاره في تلك الفترة بطابع سياسي خاص، ولعل أشهر قصائده المعبرة عن تلك النكسة: هوامش على دفتر النكسة، خبز وحشيش وقمر، حوار مع أعرابي أضاع فرسه. يُنظر: حنّا الفاخوري، ***الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث***، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط1، 1986م، ص688.

90)- وقد رثا زوجته بقصيدة عنوانها "بلقيس"، كما رثا نجله بقصيدة عنوانها: "الأمير الخرافي توفيق القباني". يُنظر: علي أحمد العرود، ***جدلية نزار قباني في النقد الأدبي الحديث***، ص15.

91)- ***م.ن***، ص14- 15.

تناولَ السّكرَ منْ أمامي..
ذوَّبَ في الفنجان قطعتيْنْ
ذوَّبني.. ذوَّبَ قطعتيْنْ
وبعد لحظتيْنْ
ودونَ أنْ يراني
ويعرفَ الشَّوقَ الذي اعتراني..
تناولَ المعطفَ من أمامي
وغابَ في الزّحامِ
مخلّفًا وراءَهُ.. الجريدةْ
وحيدة
مثلي أنا.. وحيدةْ (92).

أول ما يلفت النظر في شعر نزار قباني هو نظرته الفذة، التي لا تكمن في اختياره الموفق لموضوعاته، بل في كيفيات تناولها، وإخراجها بطرائق شعرية متميزة، وهو سر نجاحه في هذا المضمار، فهو رغم دورانه حول موضوع واحد إلا أنه لم يقع في التكرار وإعادة نفسه، تتحقق هذه الكيفيات والطرائق في مؤشرين، وهما:

- سهولة لغته، مع عمق دلالاتها، إذ تختزن من عناصر القوة ما يدلّ على قدرته على اختيار اللفظة التي تختزن طاقة إضافية من المعنى(93)، فوردت لغته مخالفة للغة الشعر المألوفة، قديمه وحديثه، لغة تأخذ من الأكاديميين منطقها وحكمتها ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة(94)، فكان أن وجد ضالته في لغة ثالثة، محت عنه غربته اللغوية، وحقنته بجرأة تعبيرية غير مألوفة، فانطلق يعبر عن نفسه بأساليب شعرية فائقة، غدت علامة متميزة في شعره، بل عدت علامته المتميزة بلا مدافع، أو كما صرح هو بذلك في قوله:

92)- نزار قباني، ***الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان: قصائد***، منشورات نزار قباني، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت)، 1/ 263.
93)- نازك الملائكة، ***الصومعة والشرفة الحمراء؛ دراسة نقدية لشعر في محمود طه***، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط2، شباط (فبراير) 1399هـ- 1979م، ص52.
94)- نزار قباني، ***الأعمال النثرية الكاملة، كتاب: قصتي مع الشعر***، منشورات نزار قباني، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت)، 7/ 129.

«لو سقطت ورقة من نزار قباني في الأوتوبيس، وعليها كتابة موقعة منه، لحملها أول راكب يلتقطها إلى منزله..»[95]

- طرافة صوره، ولعلها أبرز عناصر الإبداع في شعرية نزار قباني، فاعتبر لأجل ذلك شاعرًا مصورًا لاعتماده على الصورة في الإيحاء، وبث الإحساس ونشره على امتداد نصه الشعري بشكل مدهش نظرا لجدتها وتميزها، إذ تقوم صوره على مشهدية تمتاح زخمها من المحسوسات كالنظر والسماع واللمس والشم والتذوق، في مقابل انسيابية فعاليتها التي تستثمر طريقة العرض السينمائي[96]، فتتمظهر الصورة في شعر القباني محركا ديناميا متوترا باستمرار، فهي صور مثيرة بحسيتها المتعلقة بالمرأة وجسدها والمعاني المنبثقة منها، وهي كذلك جامحة الطبيعة، ومتميزة في أصواتها وألوانها، مما سهل شعر القباني على بثّ الأحاسيس الحية في نفوس القراء، بما أضفته على بنائه الفني من روح متميز، وأشاعت فيه كيانًا عضويًا موحدًا[97].

2- خليل حاوي

حمل شعر خليل حاوي همًّا كبيرًا من هموم عصرنا الحضاري، تمثل في الثورة التي اجتاحت الأشكال الشعرية التقليدية بعد عجزها عن الاستجابة للتجارب الذاتية التي يثيرها شعراء عصرنا الحالي، ثم المعاناة الجادّة لمعضلات إنسانية فلسفية هي من مستلزمات الإنسان الشاهد على عصره الحاضر شهودًا فعليًا[98]، فغدت تجربته الشعرية واحدة من أعمق التجارب العربية تجسيدًا لهموم الإنسان في بلاده وتاريخه وتراثه الشعري، كما غدت قصائده من أعمق وأعقد النصوص الشعرية المعاصرة لما تنطوي عليه من نظرات إنسانية عميقة، نابعة من ثقافة موسوعية حوت أبعاد الفلسفة والأدب والتاريخ والاجتماع[99]، في محاولة لتحقيق الأمل ببعث جيل متمرد على كوابيس الضعف والعجز والتخاذل، فوردت قصائده غاية في الدقة والإتقان كأنها تتبع هندسة محددة، إذ تتجمع الصور الفرعية الغزيرة مع بعضها مؤلفة في النهاية بناءً فنيًا شامخًا، فيه تكامل

95)- ***م.ن***، 7/ 302.
96)- صلاح فضل، ***أساليب الشعرية المعاصرة***، بيروت- لبنان، ط1، 1995م، ص43.
97)- محمد زكي العشماوي، ***أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية (الشعر- المسرح- القصة- النقد الأدبي)***، ص155.
98)- حسين مروة، ***دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي***، ص378.
99)- شكري غالي، ***شعرنا الحديث إلى أين؟***، دار الشروق، القاهرة- مصر، ط1، 1411هـ- 1991م، ص72.

وتوحد [100]، بقدر ما فيه من العمق والغموض، اللذين يبثان في النفس مشاعر الحزن والدهشة، ولا يمكن إرجاع ذلك إلى ظاهرة التنوع في الصورة التي عرفت حضورًا كثيفًا ومميزًا على مستوى كتابته الشعرية بما يشمل نوعها ومستواها وفضاءها التعبيري، بل يرجع إلى نزوعها إلى محاولة تملكها لعالمها الخاص، تغدو فيه رؤية وأداة تعبيرية مميزة ومتفردة[101]، تتمتع بحضور شخصي وإبداعي كلما اتسعت درجات تراكمها في النص الشعري ونوعياته، ومنها: الصورة المشهدية، الضوئية، اللونية، والحركية[102].

أ- سيرته

خليل حاوي (1919- 1982) شاعر وناقد وأكاديمي من قرية الهُويّة، من جبل العرب (الدروز) في سوريا، انتظم في صفوف التعليم بالمدارس المحلية: مدرسة الشوير (1925)، ثم المدرسة اليسوعية (1928)، لكنه غادرها في سن الثانية عشر بسبب مرض والده، فعمل بناءً ليعيل أسرته، وفي أوقات فراغه كان يواصل تثقيف نفسه بنفسه، فتعلم اللغات العربية والإنجليزية والفرنسية، فضلا عن بعض العلوم كالفيزياء والكيمياء والرياضيات، مما مكنه من دخول المدرسة وإتمام تعليمه الثانوي، ثم الالتحاق بالجامعة الأمريكية بلبنان، فتخرج منها بتفوق مما أتاح له فرصة الحصول على منحة دراسية بجامعة كمبريدج البريطانية، فتحصل فيها على شهادة الدكتوراه، عاد إثرها ليستقرّ في لبنان، حيث شغل منصب أستاذ في الجامعة الأمريكية، مكبا على كتابة الأشعار، والدراسات، إلى يوم انتحاره ببندقية صيده؛ لأنه لم يتقبل شعور الذل والعار اللذين أوديا بكامل قواه العقلية، حينما صدمه نبأ اجتياح الصهاينة لبلده الحبيب لبنان، عشية يوم 6/ 6/ 1982م، معلنًا بموته بموته الانتحاري: «هزيمة شاعر وأمّة»[103].

ب- من مؤلفاته

- الشعرية، ومنها:

100)- عز الدين إسماعيل، ***الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية***، ص340.

101)- هدية جمعة البيطار، ***الصورة الشعرية عند خليل حاوي***، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1431هـ- 2010م، ص101.

102)- نعيم اليافي، ***تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث؛ دراسة***، صفحات للدراسات والنشر، دمشق- سوريا، ط1، 2008م، ص153.

103)- خليل أحمد خليل، ***موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين***، 1/ 283- 286.

نهر الرماد، الناي والريح، بيادر الجوع، ديوان خليل الحاوي، الرعد الجريح، من جحيم الكوميديا.

- النثرية، وهي:

جبران إطاره الحضاري وشخيته وآثاره، رسائل الحب والحياة، كما أشرف على موسوعة الشعر العربي(104)، حيث صدر منها أربعة أجزاء في بيروت سنة 1984م.

جـ النص موضوع الدراسة

قال من نص عنوانه «البحّار والدّرويش»، من مجموعته الشعرية "نهر ورماد":

خلِّني! ماتتْ بعيْنيَّ
مناراتُ الطريقْ
خلِّني أمضِ إلى ما لستُ أدري
لنْ تُغاويني المواني النائياتْ
بعضُها طينٌ مُحمَّى
بعضُها طينٌ مواتْ
آهِ كم أحرقتُ في الطّينِ المُحمَّى
آهِ كم مِتُّ مع الطّينِ المواتْ
لنْ تُغاويني المواني النائياتْ
خلِّني للبحرِ، للرّيح، لموتٍ
ينشرُ الأكفانَ زُرْقًا للغريقْ،
مُبحِرٌ ماتْ بعيْنيْهِ الطّريقْ
ماتَ ذاك الضّوءُ في عيْنيْهِ ماتْ
لا البطولاتُ تُنجّيهِ، ولا ذلَّ الصّلاتْ(105)

تتبع هندسة القصيدة الرمزية نسقًا شعريًا يتميز بلغته، ورؤيته، ورموزه، وإيحاءاته الخاصة، بحيث تتكاثف المعاني، وتتداخل الرموز من طريق تجميع الصور، ورفع صوت

104)- روبرت ب. كامبل، **أعلام الأدب العربي المعاصر؛ سير وسير ذاتية**، ص459.
105)- خليل حاوي، ***ديوان خليل حاوي، من مجموعة: نهر الرّماد***، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1973م، ص18- 19.

الجرس النغمي إلى نهاياته القصوى، فتتجمع الصور الفرعية، وتتكاثف الرموز [106]، ويعلو الإيقاع الداخلي والخارجي معًا، معلنًا بشكل رمزي مشحون بغايات أسطورية وحضارية عن خيبة وتكسر وفجيعة الإنسان/ الشاعر العربي في مواجهة واقعه، مصيره، ومستقبله، إذ ينفتح النص على تجربة الاصطدام بالوحول في عالم عجز عن إنتاج المعرفة الإنسانية الحقيقة والتفاعل بمقتضاها، مما أضفى على النص مسحة من الغموض بل التعقيد، بسبب رؤيته الفنية ذات الطبيعة الفلسفية الموغلة في المثالية، وصياغته التعبيرية المغرقة في فضاءات الرمز، والأسطورة.

يدور موضوع القصيدة حول بحار طوّف مع يوليس في المجهول، ومع فاوست الذي ضحّى بنفسه ليفتدي المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر، فأبحر إلى الشرق العريق باحثًا عن المعرفة، فلمّا رأى حاله كفر بها، علمًا أن الحاوي قد أسقط ذاته على البحّار بعد أن وجد فيه المعادل الموضوعي لتجربته الذاتية، ذلك أنه رأى في الشرق والغرب بوضعهما الحالي عاجزان عن إعطاء المعرفة الإنسانية الحقيقية، وهي الرؤيا العامة للقصيدة التي عانى الحاوي كثيرًا في رصف الرموز من أجل إيصال معناه للقارئ سائغًا من دون مواربة، كرمز الموانئ النائيات الذي يرمز للمعرفة الحقّة التي أحدثت دُوارًا عند فاوست، والرمز اللامحدود المصور لليأس الذي انتهى إليه أثناء شكه بالثقافة المعاصرة، فتنكّر للعلم كما تنكّر هكسلي قبله حينما وجده كالبرق يعد ولا يفي، فتغدو الفعالية الرمزية وكذلك الأسطورية الهيكل العام الذي يؤطر تجربة الخال الشعورية في هذه القصيدة، فضلاً عن تشكيل رؤاه الفنية وصياغته التعبيرية[107]، للكشف عن معنى مفاده: أنّ العلوم العصرية ليست منجاة للإنسانية بقدر ما هي أغطية تكفن جفاف الحياة.

106)- نسيب نشاوي، ***مداخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر***، ص489.
107)- شكري غالي، ***شعرنا الحديث إلى أين؟***، ص73.

الحداثة الشّعرية في الجزائر

مفتتح

انتشرت الحداثة الشعرية في الجزائر، بمفاهيمها، وآلياتها، وتنظيراتها، وإجراءاتها، بسبب انفتاح الأدباء الجزائريين على نتائج الآخر بتنوعاتها المختلفة: الفلسفية والجمالية والأدبية والنقدية، الذي أوجده توق دفين في الذات المبدعة لدى الشاعر الجزائري يشدّه نحو المغامرة والاكتشاف، بحثًا عن أطر تعبيرية جديدة، ترضي ذائقته، وتستجيب للحساسية الأدبية التي عرفت تحولاً جذريًا، بسبب تغير الأوضاع الفكرية والثقافية والأدبية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية في الجزائر، ممّا جعل أنماط التفكير والإبداع والتعبير عاجزة عن الاستجابة لها، فكان البحث والانفتاح والمغامرة عوامل أسهمت في تشكيل الوعي الحداثي عند الشعراء الجزائريين اللذين عرفوها بأنّها تغيير جذري يطال النص الشعري شكلاً ومضمونًا، ويمتدّ ليشمل النظرة والموقف أيضًا[108]، وهو ما سنستجليه في التطبيق الآتي، من خلال متابعة سماتها عند شاعرين بارزين، وهما: عزّ الدّين ميهوبي، وسليمان جوادي.

1- عز الدين ميهوبي

أ- سيرته

عزّ الدين ميهوبي (1959م)، شاعر وأديب وصحفي وسياسي، من عين الخضراء، ولاية المسيلة، الجزائر، درس في الكتّاب بمسقط رأسه، ثم واصل تعلميه في مدارس بمناطق مختلفة، وهي بريكة، باتنة، سطيف، فختم مشواره التعليمي بشهادات عدة، تنوعت بتنوع دراساته، وهي: الفنون الجميلة، اللغة والأدب العربي، الإدارة العامة، ودبلوم في الدراسات العليا المتخصصة- فرع الإستراتيجيا، شغل العديد من المناصب النوعية منها: رئيس تحرير جريدة الشعب، رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين، رئيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عضو بالبرلمان الجزائري عن (R.N.D)، مدير

108)- محمّد مصايف، ***النثر الجزائري الحديث***، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1983م، ص113.

عام المؤسسة الوطنية للإذاعة، مدير عام للمكتبة الوطنية، رئيس المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر، وزير الثقافة، ومرشح لرئاسيات الجزائر (2019)، وأمين عام بالنيابة لحزب (R.N.D)[109].

ب- من مؤلفاته

- الشعرية، ومنها:

في البدء كان أوراس، اللعنة والغفران، النخلة والمجداف، عولمة الحبّ عولمة النّار، منافي الروح، أسفار الملائكة.

- النثرية، ومنها:

- المسرحية: 8 ماي 1945، زبانة، الفوّارة، حمّه الفايق عيسى تسونامي، حمه الكوردوني.

- الأوبيريت: مواويل الوطن، قال الشهيد، ملحمة الجزائر، حيزية، ملحمة سيتيفيس، سراييفو، الشمس والجلاد.

- سيناريو: فيلم زبانة، مسلسل عذراء الجبل.

- الرواية: التوابيت، اعترافات تام سيتي، أسوار القيامة، إرهابيس.

- الرحلة: ما لم يعشه السندباد.

- الرياضة: جابولاني، ميسي والآخرون

- كتب (مجموع مقالات): ومع ذلك فإنها تدور، لا إكراه في الحرية، عرفتهم: شهادات من الألبوم.

- التراجم والسير: الشيخ محمد الدرّاجي: المصلح الثائر[110].

جـ- النص موضوع الدراسة

قال عزّ الدين ميهوبي من نص عنوانه "اللعنة والغفران"[111]:

ربّما أخطأني الموتُ سنةْ

---

109)- يُنظر: ***ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة***، تاريخ الدخول: 30/ 03/ 2020. زمن الدخول: 22:00 ليلاً.

110)- المرجع ***السابق***.

111)- يُنظر النص كاملاً في: عبد الرحمن تبرماسين، ***«آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران»***، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، المملكة العربية السعودية، ع1، محرم 1340هـ- يناير 2009م، ص386- 397.

ربّما أجّلني الموتُ لشهرٍ، أو ليومٍ..

كلُّ رؤيا ممكنةْ..

ربّما تطلعُ منْ نبْضِ حروفي.. سوسنةْ

أنا لا أملكُ شيئًا غيركمْ..

وبقايا أحرفٍ تورقُ في صمتِ الدَّمِ المرِّ حكايا

محزنةْ

يعكس النص موقف الشاعر تجاه الإرهاب، فقدمه في شكل لوحات متوالية، تقارب القصة في نسجها وديناميتها، منها: قصة الرجل مع ابنته، رحلة السنونو، قصة مقتل الرجل، والمرأة، والعراف، والطفلة الصغيرة أو بائعة الكبريت، سيخرج توالي القصص النص بمثابة القصة داخل القصة[112]، مما يجعل معرفتنا بالنص مبنية سلفًا على حسن فهمنا لمجموع القصص، ومن ثم متابعة انتظامها الدينامي للوصول إلى المعنى، فتغدو القصص ليس فقط الخيط الناظم للبنية الشعرية للنص، والفضاء التخييلي الذي يوسع دلالات النص الشعري ويعمقها، بل مفتاحه الذي يمكننا من ولوج عوالم النص الشعري، والتماهي في رؤاه الفنية حتى نستشف موقفه، ونظرته للواقع الجزائري في زمن الإرهاب: اجتماعيًا، سياسيًا، ثقافيًا، دينيًا، وأدبيًا:

جئتُ عرّافَ المدينةْ

حاملاً رؤيا ابنتي.. قالتْ«أبي شُفْتُكْ

بنومي!»

قلتُ «حقًا.. ما الذي شِفْتي؟ اِحكي لي.. »

قالت «وكم تدفعُ لأحكي؟»

قلتُ «هلْ تكفيكِ بوسةْ؟»

«أمْ تُريدينَ – منَ السّوقِ- عروسةْ؟

ضحكتْ منّي وقالتْ:

112)- قصة منتظمة ومستقلة، في قصة أساسية، أو هي نوع من القصص، يعترض في ثنايا قصة أخرى، ويظهر في شكل استرسال للقصة الرئيسة. يُنظر: سعيد علوش، ***معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)***، دار الكتاب اللبناني- بيروت، سُوشبريس- الدار البيضاء، ط1، 1405هـ- 1985م، ص179.

«حافيَ الرِّجليْنِ تمشي..

«بينَ أفراحٍ ونعشِ..

« وعلى رأسكَ حطَّتْ قُبَّرَةْ..

قلت «يكفي يا ابنتي..

قالت «وطارتْ نحو هذي المقبرةْ..»

وأشارتْ لعيوني..

ثمّ نامتْ!

كما يستثمر الرمز بطريقة مباشرة كرمز: علي بابا، والعرّاف، ناظم حكمت، محمود درويش، وبطريقة غير مباشرة تقوم بتجميع المعنى من شتات قصة وجيزة، أو قصة مشار إليها من بعيد، للوصول إلى الرمز، وبالتالي الوقوف على دلالته، كقصة شق الصدر، ودوّار الشمس، والطوفان، وشجر الزقوم، البراق، ولعنة البوم، والقبّرة، يستثمر قصة فائتة، بحيث تشكل مجتمعة دلالة رمزية تحيل على معنى التجاوز؛ تجاوز زمن الموت، ولا يكون إلاّ بالحلم؛ لأنه يخرج عن سلطة الزمن، كما أنه يوفر للشاعر خوارق الأسطورة، حتى يتجاوز زمن الموت، فيحلم بوطن وديع، مخضر، وآمن، فكأنما يعرض الرمز بطريقة اختلافية، بمعنى يتولد من طريق عكس الدلالات، فقد يعقب الحزن والضياع والتيه، طوفانًا يمسح الغبن عن جسد وذاكرة ورحم هذا الوطن الموشوم بالموت، أو ربما قد ينبعث على غرار العنقاء من رماد موته[113]، فيبدو وطنًا جديدًا بأرضه وسمائه وعباده، كأنّ الشمس لم تفارقه يومًا، أو كأنّ الموت لم يزره يومًا :

مرّ عامٌ

مرّ بي نعشٌ

سألتُ النّاسَ «منْ؟»

قالوا «وطنْ!»

قلتُ: مهلاً

113)- أو طائر الفينيق، وهو الفوينيكس- phoenix باليونانية. يُنظر: ***أمين سلامة: معجم أعلام الأساطير اليونانية والرومانية***، ص239.

وطني أكبرُ منْ هذا الزّمنْ

كما نسجل حضورًا متميزًا للأسطورة: طائر الفينيق أو العنقاء، بوصفها عالمًا موازيًا للواقع، يلجأ إليها الشاعر لتعويض ما فاته، أو تعويض نقص واقعه، فهي تتداخل مع الحلم لامتلاكهما المقدرة الضمنية على إذابة الحدود والفواصل بين الأشياء، بما في ذلك النص الشعري، إذ يسمح كلاهما بالرجوع إلى عوالم الصفاء والخصب، التي يجدّ الشاعر مخيلته، ويضني أنفاسه لتبلغها، فضلاً عن كونهما بديلان موضوعيان للواقع نفسه، على مستوى التصوير الفني، فيغدو الواقع حلمًا، فيما يغدو الحلم نصًا، بينما يصير النص أسطورة، يمكن اعتبارها أسطورة العود الأدبي[114]، حيث يحلم الشاعر بالعودة إلى الرحم الذي أنجبه، إلى الوطن في أزمنة صفائه وبراءته وبكارته، قبل أن يدنس الإرهاب الأعمى نضارته، وخصوبته، وذاكرته، بأفعاله الدنيئة، والمتوحشة:

«يكبرُ النّعشُ بظلّي.. كسؤال أبديّ الكلماتْ

«كجوادٍ أبيضَ السّحنةِ محمولاً على أجنحةِ

العنقاء يأتي..

مثلَ حفارِ قبورْ

«إنّها الدّنيا تدورْ

«أيّها العرّافُ قُلْ شيئًا فإنّي لم أعُدْ

أعرفُ شكلَ الحزنِ..

2- سليمان جوادي

أ- سيرته

سليمان جوادي (1953م)، شاعر وصحفي من كوينين بالوادي، إحدى ولايات جنوب الجزائر، تخرج من دار المعلمين ببوزريعة، ثم المعهد العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان، الجزائر العاصمة، اشتغل بالصحافة مند منتصف السبعينيات، ومن الجرائد التي

114)- تعني رفض المجتمعات التقليدية للزمن الحسي التاريخي، وحنينها إلى العودة دوريًا إلى زمن الأصول الأسطورية. يُنظر: مرسيا إلياد، ***أسطورة العود الأبدي***، ترجمة: نهاد خياطة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق- سوريا، ط1، 1987م، ص8.

اشتغل بها: مجلة ألوان، جريدة الشعب، مجلة الوحدة، ومجلة الثقافة، ثمّ عيّن سنة 1995 مديرًا للثقافة بولاية الجلفة، وبعدها بولاية الطارف[115].

ب- من مؤلفاته

- الشعرية، ومنها:

يوميات متسكّع محظوظ، ثلاثيات العشق الآخر، ... ويأتي الربيع...، أغاني الزمن الهادئ...، قصائد للحزن، وأخرى للحزن أيضًا، رصاصة لم يطلقها حمّه لخضر، قال سليمان، لا شعر بعدك، المجموعة الشعرية غير الكاملة[116].

- التلفزيونية، ومنها:

حاجي لي يا جدّي[117].

- الإذاعية، ومنها:

الساقية والخيمة، ضياف ربّي، حقيبة الأسبوع[118].

جـ- النص موضوع الدراسة

قال سليمان جوادي من نص عنوانه «قصة»، من مجموعته الشعرية "أغاني الزمن الهادئ":

جاءَ من ربعٍ قصي
ليراها!!
وطوى الأميالَ طيْ
ليعيشا لحظة بين زهورٍ
بمواويلَ هيامٍ سقياها
ليناجيها!!
ليذكّي الحبّ فيها..
ليعيدا صورة الماضي..

115)- يُنظر: ***ويكيبيديا، الموسوعة الحرة***. تاريخ الدخول: 31/ 03/ 2020م. زمن الدخول: 02: 20.
116)- ***المرجع السابق***.
117)- هي عبارة عن مجموعة من المنوّعات ذات الطابع التاريخي والاجتماعي، أعدّها الشاعر للتلفزيون الجزائري.
118)- هي عبارة عن حصص إذاعية متنوّعة أعدّها الشاعر للإذاعة الوطنية.

تُرى.. هل نسياها؟!! (119)

يتعين النص بوصفه قصة شعرية، تحكي مأساة الشاعر الذي أحبّ فتاة (سعدى)، حالت بينهما الأعراف، فانصرف كل واحد في سبيله، محاولاً تجاوز آلامه، بنسيانها أو دفنها في أعماق القلب الخفية، وإن كانت القصة قد كشفت عن معاناة الشاعر، الذي لم يستطع تجاوز محنته في حبه لسعدى، مما يذكرنا بمأساة الشاعر إبراهيم ناجي، التي تبيناها في قصيدته الشهيرة "الأطلال"، حيث صورت فيها المرأة أطلال جسد، بينما هو أطلال روح معذبة(120)، وعلى كلٍّ فإن استثمار النص في القصة، يريد إلى تكثيف إيحاءات القصيدة، وتنويع بلاغاتها التعبيرية بالتركيز على الإيجاز، التوتر، والجو النفسي، والإيقاع الحيوي، كما يريد تجاوز الغنائية إلى الدرامية(121)، التي تُغني جو النص الحزين، وتوسع مأساة الشاعر في نفوس القراء، كما يسهم في تنضيد حركة تنامي النص، بما يثمر عن وحدة عضوية متينة:

جاء من ربعٍ قصّي..

وهو لا يعلمُ شيئًا!!

- ما دهاني!؟

- ما دهاها!؟

لا تراني

لا أراها!!

.. وتفيضُ الأسئلة

أين سُعدى!!؟ (122)

إن استثمار الشاعر في عنصر الحوار، الداخلي والخارجي، قد أسهم في الكشف عن وجدانه، بقدر ما كشف عن الجو النفسي العامّ، وذلك بتعمق موضوع النص بدل الانكفاء

119)- سليمان جوادي، ***الأعمال غير الكاملة، ديوان: أغاني الزمن الهادئ***، منشورات أرتيستيك، القبّة، الجزائر، ط1، 2009م، 3/ 15.

120)- شوقي ضيف، ***الأدب العربي المعاصر في مصر***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط10، 1992م، ص159.

121)- محمد غنيمي هلال، ***النقد الأدبي الحديث***، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، (د.ط)، 2001م، ص429.

122)- سليمان جوادي، ***الأعمال غير الكاملة، ديوان: أغاني الزمن الهادئ***، 3/ 15.

على الذاتية، ومنه فقد برزت قيمة الحوارية في قصيدة جوادي، فقد تمكنت من إبراز معنى القصيدة، وهو ضياع حبّه نتيجة قسوة الأعراف الاجتماعية، وذلك بتركيزها على الاقتصاد في المعنى، كما تمكنت من إحداث إيقاع إضافي متسارع الوتيرة، يتطابق مع صورة المتلهف الذي يبلغ غايته، بقدر ما تمكنت من إحداث ترابط متين لنسيج القصيدة، وهو ما أدخلها إلى عالم الدرامية(123)، الذي يحسن التعبير عن مثل هذه المواقف بدقة تتوزع بين الكثافة، الإيجاز، والتوتر، فأتاحت للقصيدة القدرة على الاستبطان النفسي، والحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، الذي ينتقل بالقصيدة من التجسيم الدرامي إلى السرد القصصي، فتظهر أكثر حيوية وتأثيرًا(124)، فيتهيأ للقصيدة الخروج من الغنائية والخطابية، المعروفة عن الشعر التقليدي، إلى جو الحكاية الذي يعد من سمات الشعر الحداثي الأكثر شيوعًا في عصرنا الحالي:

- أين سعدى!!؟
- كيف حال العسكرية!!؟
- أعرفتَ الآنَ مسْكَ البندقيّةْ؟
- أين سُعدى.. أين سعدى!!؟
- إنّها مسألةُ (نيفْ) وشرفْ..
- مستحيلٌ أنْ تخونْ..
- لمْ أقلْ هذا، ولكنْ أمّها
قد طلّقتْ سلمى التي كانت
كمهرٍ لزواجك!..
فرددنا بنتها سعدى إليها!!
عاد مذهولاً إلى الرّبع القصيّ
وهو لا يفقهُ شيْ!!!(125)

123)- رجاء عيد، ***لغة الشعر؛ قراءة في الشعر العربي المعاصر***، منشأة المعارف، الإسكندرية- مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص113.
124)- عز الدين إسماعيل، ***الشعر العربي المعاصر***، ص255- 256.
125)- سليمان جوادي، ***الأعمال غير الكاملة، ديوان: أغاني الزمن الهادئ***، 3/ 15.

كما أسهمت الصورة بإشاعة جو نفسي متوتر، يكشف عن اضطراب أخذ يتصاعد بوتيرة متسارعة، منذ بداية القصيدة، ولم يكفّ حتى نهايتها، وهي لحظة الانهيار التام للشاعر، الذي اكتنفه الضياع من كلّ جانب، بسبب الخاتمة المأساوية التي حكمت بانتهاء العلاقة بينه وبين محبوبته سعدى، وهي صورة موزعة بين نمطين: أولهما حركي، ينتج إثر توالى حركة الأفعال، وثانيهما مشهدي[126]، ينتج إثر الصراع الذي ينشأ من حركة الشخصية، حوارها، شكّها، تساؤلها، انفعالها، وذهولها، وقد سهّلت لغة النص فعالية الصورة، إذ تعيّنت بوصفها لغة وسطى، فلا هي راقية ممتنعة، ولا هي هابطة مستقّة[127]، ممّا أضفى على النص، في هذا المستوى، جوًا دراميًا، يشي بإيقاع متوتّر النبرة، وحساسية نفسية مأزومة، تحكي اضطراب الشاعر الحادّ، الذي اقترب من الهستيريا في بعض مقاطع القصيدة، وهو يعبّر حالة نفسية مأزومة لم تنجم عن علاقته المقطوعة، بل لتلك الأسئلة المقلقة، المستفزّة، والحارقة، التي لم تلق جوابًا عنده، أو عند غيره: حبيبته أو أمّه، كيما يشفّ وجده، ويهدأ باله، فيواصل مشواره دون أن يلتف إلى الوراء، فعكس نص سليمان، على غرار نصوصه الشعرية الأخرى، حداثة فنّية، بنسب متراوحة، إذ نجح في التعبير عن نبض العصر، فيما أعرب عن قدرة متميزة على صياغة القصيدة الجديدة شكلاً ومضمونًا[128]، وموقفًا، تحققت في اختياره الموفق، في القصيدة موضوع دراستنا السابقة، للشكل القصصي، واللغة، والصورة والإيقاع، بحيث أفصح عن موقف فنّي بارز، تمثل في المفارقة الرومانسية، أظهرت فوضى الأعراف الاجتماعية الموجهة لأفكار وأفكار الفرد والجماعة، لكنها أضمرت تمرّدًا جليًّا ضدّها، ومنه تنفتح المفارقة على موقف الشاعر؛ وهو الفعل المقاوم، لمظاهر التخلّف الاجتماعي، بإرادة القوّة، أي الثورة عليها، والخروج من حصارها المقيت.

126)- نعيم اليافي، ***تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث؛ دراسة***، ص153.
127)- محمد زكي العشماوي، ***أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنّية***، ص154.
128)- حسن فتح الباب، ***شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق***، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1987م، ص136.

قصيدة التّفعيلة

مفتتح

بشّرت ثورة الفاتح من نوفمبر (1954م) بتغيير جذري طال جميع أوساط الجزائر، دون استثناء، وكان الشعر واحدًا منها، فقد أعلن ثورته على أعرافه السائدة مفهومًا وبناءً ورؤية فيما كان يتغنّى بأمجاد الثورة وبطولاتها، فعرفنا منذ تاريخ تلك الفترة قصائد التفعيلة، أو قصائد الشعر الحرّ، التي عرفت بخروجها التام على نظرية عمود الشعر، فكسرت قيود الشكل والبناء والصورة والقافية، واتبعت رؤيا جديدة ثورية تؤمن بالحرية، وتتسلح بالرفض والتمرد والمقاومة، فجعلت الشكل تابعًا للمعنى مبالغة في الانقياد لدفقها الشعوري، وموقفها الفني المتسلح بإرادة الثورة والتغيير، حينها نشر أبو القاسم سعد الله أول قصيدة تفعيلة بتاريخ (23/ 03/ 1955م) وعنوانها «طريقي»[129]، ثم ظهر بعد ثلاث سنوات الشاعر محمد الصالح باوية (1958م) بقصيدة عنوانها «ساعة الصفر»[130]، ستشكّل هاتان القصيدتان موضوع تطبيقنا الحالي.

1- أبو القاسم سعد الله

أ- سيرته

أبو القاسم سعد (1930م- 2013م)، شيخ المؤرخين الجزائريين، شاعر وناقد، وأديب، ورحالة، ومؤرخ، وأكاديمي جزاري من مواليد ضاحية البدوع، دائرة قمار، ولاية وادي سوف، تلقى علومه الأولى في مسقط رأسه، وتمثلت في بعض متون الفقه والنّحو والبلاغة، ثمّ اتّجه إلى جامع الزّيتونة ومكث فيها سبع سنوات استكمالاً لدراسته (1947م- 1954م)، وفي تلك الفترة بدأ يكتب في «جريدة البصائر»، ذات التّوجّه الإصلاحيّ، الصّادرة بتوقيع جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين، فلقب: «الناقد الصغير»، ثمّ انتقل إلى القاهرة للدّراسة بكلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، ونال شهادة الماجستير في التّاريخ والعلوم السياسيّة سنة (1962م)، وهي سنة انتقاله إلى أميركا

129)- محمد ناصر، ***الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنّية (1952- 1975)***، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط2، 2006م، ص149.

130)- فاتح علاق، ***في تحليل الخطاب الشعري***، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2008م، 42.

لإكمال دراسته في جامعة منيسوتا، حيث حصل منها على شهادة الدّكتوراه في التّاريخ الحديث والمعاصر باللّغة الإنجليزية سنة (1965م)، أتقن عدّة لغات، وهي: الفرنسيّة والإنجليزيّة والفارسيّة والألمانيّة والإيطاليّة والتّركيّة[131]

ب- من مؤلفاته

- الشعرية

أغاني الحياة، النصر للجزائر، ثائر وحب، الزمن الأخضر.

- القصة

السعفة الخضراء.

- الدراسات

دراسات في الأدب الجزائري الحديث، تجارب في الأدب والرحلة[132]، شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة ، تاريخ الجزائر الثقافي (9 أجزاء).

- التاريخية

الحركة الوطنية الجزائرية (أربعة أجزاء)، أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر (5 أجزاء)، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث (بداية الاحتلال)، بحوث في التاريخ العربي الإسلامي.

- التحقيق

حكاية العشاق في الحبّ والاشتياق[133]، رحلة ابن حمادوش الجزائري، منشور الهداية في كشف حال من ادعى العلم والولاية، مختارات من الشعر العربي[134]، رسالة الغريب إلى الحبيب.

- الترجمة

131)- مراد وزناجي،***حديث صريح مع أ.د سعد الله في الفكر والثقافة واللغة والتاريخ***، منشورات الحبر، الجزائر، 2008م، ص 16- 21.

132)- الكتابان عبارة عن مجموع مقالات- كما يضمّان الأول أيضًا حوارات صحفية أجريت معه، أو مكاتبات ومراسلات جرت بينه وبين معارفه، أو بين رجالات خصهم ببحث في دراسة مستقلة- نشرت في الجرائد والمجلات الوطنية والعربية في أزمنة مختلفة، وأعاد نشرها بعد الاستقلال، حرصًا منه على تقديم مادة نقدية، تثري مكتبة الوطن في سنوات الاستقلال الأولى، كما تُعرّف بحال النقد والنقاد أثناء فترات الاستعمار المظلمة. يُنظر: ***أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث***، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007م، ص7- 8.

133)- كثر الجدل حول هذا النص، منذ صدوره، فعده البعض أول رواية عربية في العصر الحديث، فيما عدها البعض الآخر مسرحية، فيما رفضت تصنيفها البقية الباقية.

134)- الكتاب عبارة عن مجموع شعري، التقطه سعد الله من الكتب والخزائن التراثية، وهو يخص المفتي أحمد بن عمار الجزائري.

شعوب وقوميات، الجزائر وأوروبا، حياة الأمير عبد القادر الجزائري.

جـ النص موضوع الدراسة

قال من نص عنوانه «طريقي»، من مجموعته الشعرية "الزمن الأخضر":

يا رفيقي
لا تلمني عنْ مروقي
فقد اخترتُ طريقي
وطريقي كالحياةْ
شائكُ الأهدافِ مجهولُ السماتْ
عاصفُ التّيّارِ وَحْشيُّ النِّضالْ
صاخبُ الأنّاتِ عربيدُ الخيالْ
كلُّ ما فيهِ جراحاتٌ تسيلْ
وظلامٌ وشكاوى ووحولْ
تتراءى كطُيوفْ
منْ حُتوفْ
في طريقي
يا رفيقي(135)

يعلن سعد الله عن منهجه الشعري الجديد، منذ بداية القصيدة، وهو منهج يقوم على التمرد، الرفض، والثورة(136)، ممّا يدل على موقف صارم، وواضح سلفًا، كأنه وضعه نصب عينيه وهو يصوغ قصيدته، بل صاغها بموجب منه، يتلخص في الثورة من أجل الاستقلال، فوردت لغته صارخة، حانقة، قاتمة، نتبينها في المعجم الذي تمظهر، شديد اللهجة، واضح الهدف، محدّد العزيمة، رغم تنوعاته بين الصوتية والاسمية والفعلية، التي تكشف عن معاني متناقضة، نحدّدها بالترتيب: الخفي/ والجلي، أو المجهول/ والمعلوم، الديمومة/ والزوال، الثبوت والاستمرار/ التحول والانقضاء، ممّا يشي بجو نفسي متوتر،

135)- أبو القاسم سعد الله، ***الزمن الأخضر***، عالم المعرفة، الجزائر، ط1، 2010م، ص137.
136)- حسن فتح الباب، ***شاعر وثورة؛ قراءة في ديوان الزمن الأخضر للدكتور أبي القاسم سعد الله رائد الشعر الحر في الجزائر***، مدار المعارف للطباعة والنشر، سوسة- تونس، (د.ط)، 1991م، ص80.

كالقلق والاضطراب والتوجّس، تشي أبعاده بصراع نفسي كبير، يعتمل في وجدان الشاعر، وقد طفح على سطح القصيدة، في هذا المقطع، بحيث وسمه بدرامية نامية.

ينضاف إلى هذا كلّه الصورة الشعرية، تبدأ جزئية، يعززها الجو النفسي المأزوم، وحيوية تفعيلة الرمل (فاعلاتن- 0101101) المسرعة لحركة القصيدة، وتجاور الأصوات المعبرة عن القلق (ق، ط)، والصيغ الصرفية التي تتردد عبر مفردات متشاكلة (طريقي- رفيقي/ عاصف- صاخب/ النضال- الخيال/ طيوف- حتوف)، ينشأ عنها تباين إيقاعي إثر تجاور، وتوزع، هذه الصيغ على فضاء القصيدة، بكميات ونوعيات متناسبة ومتناوبة في آنٍ[137]، من شأنه تعميق الحس بالأزمة، وتوسيع أبعادها الوجدانية بطريقة درامية متوترة.

كما يسمح التوازي العمودي[138]، المفتعل، على مستوى حركة روي القصيدة (قي- قي/ ة- ت/ ل- ل/ ل- ل/ ف- ف/ قي - قي)، في مقابل حركة توزع حركة الروي بين السكون في وسط المقطع الشعري (ة- ت/ ل- ل/ ل- ل/ ف- ف/ قي - قي)، والخفض في بداية ونهاية المقطع الشعري (قي- قي/ قي- قي)، بإحداث نوع من المقابلة، التي تنشأ من تضاد حركتي الخفض والسكون، يدفع إلى انتشار أجواء القلق والتوتر الشديدين، إذ يحيل الخفض على الخيبة والتكسر، بينما يحيل السكون على الدهشة والذهول.

فيما تُسهم حركة القافية الموزعة بين النوعين: (المتواترة= 0101= رفيقي= طريقي)، و(متداركة= 01101= مجهول السمات= عربيد الخيال)، في نشر أجواء قاتمة، تشير إلى الكآبة والحزن والحسرة، ذلك أن القافية تنختم كما ابتدأت (رفيقي- مروقي- طريقي/ طريقي- رفيقي)، فالتكرار لا يعني توسيع المعنى وتوكيده، كما لا يتعين بمثابة لازمة فنية تعين على انتظام النص الشعري واتساقه، لإمكانيتها على ترتيب أجزاء النص وأفكاره[139]، إنما تتعين بمثابة القفلة التي تُحكم غلق النص، مما يخرج الصورة بشكل دوراني[140]؛ تلتحم فيه بدايته مع نهايته المغلقة، فتزداد سوداوية الصورة،

137)- محمد العياشي، ***نظرية إيقاع الشعر العربي***، المطبعة العصرية، تونس، (د.ط)، 1967م، ص42.
138)- عبد الواحد حسن الشيخ، ***البديع والتوازي***، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1419هـ- 1999م، ص7- 8.
139)- نازك الملائكة، ***قضايا الشعر المعاصر***، منشورات مكتبة النهضة، مطبعة دار التضامن، بغداد- العراق، ط3، 1967م، ص250.
140)- عز الدين إسماعيل، ***الشعر العربي الحديث، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية***، ص259.

إذ تكرر، أو تتكرر عنها معاني المأساة بدلالاتها الوخيمة: الموت، المجهول، السواد، وسعد الله لم يجانب الحقيقة في هذا كله، فللثورة ثمنها، كما للحرية ثمنها، وهو ثمن يدفعه كل ثائر بسخاء.

غير أن سوداوية الصورة، لا تعكس موقف الشاعر المتشائم تجاه واقعه، بل العكس هو الصحيح، فسعد الله متفائل طالما أن لكل بداية نهاية، وبما أن الثورة قد قامت فلا بد أن تنتهي باستقلال الجزائر، طال الزمن أم قصر، ولكن للثورة وقودها، كما أن لها ثمنها الباهظ[141]، يتحدد في دماء وعروق وآمال الرجال الجزار المستعمرة، فكما مهد الشاعر لهذه المعضلة السوداء تنبّأ في المقابل بفتح كبير، إذ فتح كوّة صغيرة تتشوّف عبرها العيون والقلوب المتشوقة للغد، المستقبل والحرية، وكان أن وجده في الحلم، وهو لا يعني الهروب من الواقع المزري، تعويضًا أو تملكًا لعالم لم يتحقق في الواقع، إنما هو نوع من الاستبصار، أو الاستباق الزمني[142]، استعجالاً لصورة الحقيقة التي طال انتظارها، وعبّدت طرقات إليها، ومدت جسور لأجلها، من دماء وأشلاء ودموع الجزائر؛ وهي حقيقة استقلال الجزائر:

سوف تدري كيف مزّقتُ سُدوفي
وظهرتُ كالأحاجي من كهوفِ...
عالمي المضغوط بالقيد الكسيحِ
عالمُ الإرهابِ والرِّقِ الجريحِ
وصرختُ في الجموعِ الذَّاهلاتْ
حطّموا القيدَ وغنّوا للحياةْ
وافتحوا نافذةَ الأفْقِ الرّحيبةْ
واعشقوا النّورَ حياواتٍ خصيبةْ
بيد أنّي في طريقي

141)- حسن فتح الباب، ***شاعر وثورة***، ص80.
142)- عبد القادر القط، ***الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر***، مكتبة الشباب، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1988م، ص316.

يا رفيقي![143]

143)- أبو القاسم سعد الله، ***الزمن الأخضر***، ص139.

2- محمد الصالح باوية

أ- سيرته

محمد الصالح باوية (1930م) شاعر وطبيب جزائري، ولد في بلدية المغير، ولاية الوادي، حفظ القرآن الكريم وتلقى تعليمه الأول بالمدرسة الابتدائية لبلده، انتقل بعدها إلى معهد عبد الحميد بن باديس بقسنطينة حيث حصل على الشهادة الأهلية (1952م)، ثم انتقل إلى الزيتونة ولبث فيها لبعض الوقت، ذلك أنه اتجه إلى الكويت للدراسة في بعثة جمعية فقضى أربع سنوات تحصل أثناءها على الثانوية في العلوم سنة (1957م)، ليلتحق في السنة الموالية بكلية العلوم في سوريا، وبعد حصوله على الليسانس ذهب للدراسة في يوغوسلافيا حيث التحق بجامعة بلغراد ودرس الطب وحصل على الدكتوراه سنة (1968م)، ثم تحصل على شهادة الاختصاص في جراحة العظام من جامعة الجزائر سنة (1979م)، وعلى الرغم من تكوينه العلمي، إلا أن ذلك لم يمنع باوية من كتابة الشعر، بل التميز فيه[144].

ب- من مؤلفاته

لم يصدر محمد الصالح باوية غير مجموعة شعرية وحيدة، وعنوانها: "أغنيات نضالية"، ذلك أنّه انصرف عن الشعر نهائيًا بعد سنة (1972م)، لقناعة ترسّخت في نفسه بأنّه يُفيد بالطّبّ أكثر ممّا يُفيد بالشعر[145].

جـ- النص موضوع الدراسة

قال من نص عنوانه «ساعة الصّفر »، من مجموعته الشعرية "أغنيات نضالية":

المدى والصّمتُ والرّيحُ
تذري رهبةَ الأجيالِ في تلكَ الدّقيقةْ
نداءْ..
وسراجٌ يأكلُ البيدَ السّحيقةْ
.. وإذا رعدُ الشّفاه السّودِ

144)- أبو القاسم سعد الله، ***تاريخ الجزائر الثقافي (1954- 1962)***، دار البصائر، الجزائر، (د.ط)، 2007م، 10/ 513- 514.
145)- محمد ناصر، ***الشعر الجزائري الحديث***، ص670.

يرمي طلقةَ الصّفرِ، فتنسابُ الدّقيقةْ

.. وإذا البارودُ عربدْ

والذُّرَى حولي تُردِّدْ:

ساعةُ الصّفْرِ انفجارات عميقةْ

يقظةُ الإنسانِ، ميلادُ الحقيقةْ(146)

تتمظهر التجربة الشعرية عند باوية انخطافة سريعة، وهو الذي يبرر هذا الاسترسال في الدفق الشعوري، الذي يقوم على توالي مجموعة من الصور المتتابعة بطريقة آلية، إذ تنكتب كيفما انسابت دون تريّث أو مراجعة، ممّا يخرج القصيدة بوصفها رؤيا سريالية تنبثق من واقعها المتعالي(147)، فيما يظهر الشاعر مريدًا يستتبع كشوفاته الغيبية، ذلك أن هذه الرؤيا تعالج موضوعًا واحدًا هو الثورة، عبّر عنها بأسطورة البعث والميلاد، أو أسطورة العنقاء/ الفينيق الذي ينبعث حيًا من رماد احتراقه، وهي تحيل على التغيير الذي يتولد بالثورة، كما عبّر عنها بالرمز: [ساعة/ وطلقة الصفر، يقظة الإنسان/ ميلاد الحقيقة= الميلاد] و[الريح، سراج، رعد الشفاه، الذرى= التغيير]، وهو يحيل على دلالات: الميلاد، التغيير، التجديد، وهي دلالات تشكّل معًا مفهومًا واحدًا هو الثورة، الأمر الذي يبرر القلق الحاصل على مستوى النص، لكنّه قلق وجودي يدفع بصاحبه إلى الثورة والتمرد، بقدر ما يدفعه إلى البناء والتطور؛ وكلاهما محرك أساس تنبثق عنه إرادة القول الشعري(148)، عند محمد الصالح باوية:

أنشديني، أنشديني يا صديقةْ

قصّةً بكرًا. عنودًا

لم يعدْ يومًا بها سحرُ الأساطيرِ العريقةْ

قصّةُ الأوراسِ.. جُرحي...

جُرحنا الخلاّق، يا صحبي، وجود حقيقةْ

146)- محمد الصالح باوية، ***أغنيات نضالية***، المؤسسة الوطنية للفنون الجميلة (موفم)، الجزار، ط2، (د.ت)، ص49.

147)- محمد مندور، ***الأدب ومذاهبه***، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص47.

148)- فاتح علاّق، ***مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ***، منشورا اتحاد كتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ط)، 2005م، ص114.

قصّةُ السّاعدِ والزّنْد المُدمَّى والهدايا

والمناديلِ الأنيقةْ

قصّةُ العملاقِ يُمناهُ دماءٌ

وَبيُسراهُ عصافيرٌ رقيقةْ

قصّةُ الإنسانِ والأرضِ الوريقةْ[149]

يواصل النص تناميه الدينامي، وذلك باستثماره المكثف للرمز، فجعل جبل (أوراس) رمزًا للثورة، و(العصافير) رمزًا للشهداء، و(الزند المدمى) و(المناديل الأنيقة) رمزًا للمستعمر، مما ينتج عنه تضاد نفسي، يصدع الوجدان، يزعزعه، وينشر داخله أزمة نفسية، تأخذ في الاتساع كلما تنامت حركة النص الدلالية، كما أن لهذا التضاد النفسي دوره الفاعل على مستوى النص، يتمثل في نقل الصراع الواقعي، المتفجر [لحظة الصفر/ الثورة]، إلى الواقع الشعري [ميلاد الحقيقة/ الرؤيا[150]]، حيث تتصارع على الورق: [قوى الخير/ المجاهدون]، ضد [قوى الشر/ الاستعمار]، في معركة مصيرية: هدفها الثورة، وغايتها الاستقلال.

كما تكشف المقابلة بين نوعين من الأسطورة: عربية في [العملاق= العماليق[151] العرب= البطش]، وغربية [العملاق= التيتان [152] الإغريق= التجبّر] عن دلالة الاستعمار الحضاري، مما ينشأ عنه صراع درامي، يتولد إثر المقابلة الضمنية بين حضارة العرب/ وحضارة الغرب، إذ لكل منهما حضارته الخاصة، ولكل منهما مطالبه المحددة، فالأخيرة تريد محو الهويات في سبيل توسع حضورها ونفوذها، فيما تحاول الأولى أن تحيى في أمان وسلام، وبالتالي فقد دافعت عن حضورها، برفضها المحو الممنهج ضدّ أرضها وشعبها، وفي ذلك انتصار لها، طالما أنها احتفظت بـ: تميزها، هويتها، وحضارتها.

149)- محمد الصالح باوية، ***أغنيات نضالية***، ص51

150)- الرؤيا تعني: التغيير، التحول، الخروج، التجاوز، والثورة على المألوف، السائد، النموذج، التراث، ونظام الأشياء. يُنظر: أدونيس، ***الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة)***، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1978م، 3/ 167.

151)- أو الجبارين، وهم الكنعانيون عمالقة الشام، وعمالقة العرب البائدة كعاد وثمود. يُنظر: أحمد عصام عبد الفتاح، ***أعجب الأساطير*** مكتبة جزيرة الورد، القاهرة- مصر، ط1، 2011م، ص92- 93. وقد ورد ذكر عمالقة الشام في القرآن الكريم في [سورة المائدة: 22]، فيما ورد ذكر عمالقة عاد وثمود في [سورة الشعراء: 123- 159].

152)- أسطورة إغريقية تصور التيتانوس عمالقة تفوق قوتهم الجبال والزلازل والبراكين. يُنظر: ***م.ن***، ص27.

سيفضي توازي الخطين، في خاتمة القصيدة، بين حركة الرؤيا الفينة، التي تحكي قوة الفعل؛ وهو الشعر، وحركة تنامي النص الشكلية، التي تحكي فعل القوة؛ وهو الثورة(153)، إلى تطابق تام بينهما، بسبب تجمع الصور الجزئية، وذوبانها معًا بحيث شكلت صورة كلية، عزز حضورها أسلوب القصيدة الموزع بين الصوفي والسريالي والفلسفي، واللغة المشبوبة بمسحة حزن غامضة، نظرًا لتوالي الرمز والأسطورة وكثافتهما، في مقابل إيقاع متوتر يشير إلى صراع الحياة بتفاصيلها المتناقضة: حياة وموت، شقاء وسعادة، استعمار واستقلال، فيكشف عن المعنى المخبوء في ثنايا النص، وهو محاكاة فعل الثورة في الواقع على مستوى الشعر، فيصبح الشعر، كما الثورة على الواقع، ثورة على الأفكار والأساليب والرؤى، بل ثورة حتى على نفسه، لأن ثورة الشعر تغيير مستمر للمواقف، وتحول دائم للأشكال والنظم والأشياء(154)، يخضع الثوابت للمساءلة، بدل أن يتغنّى بظلالها الزائلة، يفحص مقولاتها، ويستنطق أطرها التعبيرية، ثم يتجاوزها إلى غيرها، وهكذا دائمًا: « قصّةُ الإنسانِ والأرضِ الوريقةْ».

153)- خالدة سعيد، ***حركية الإبداع؛ دراسات في الأدب العربي الحديث***، ص125.
154)- أدونيس***زمن الشعر***، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط6، 2005م، ص150.

قصيدة النّثر

مفتتح

أفضى التغير في الحساسية الاجتماعية، وما فرضته من تحوّل عنيف في بنيات المدينة وإنسانها، في مقابل الحساسية الأدبية وما تطلبته من استجابة ذهنية لشعراء المرحلة، افترضت بدائل جديدة في قصائدهم، تشمل الشكل والمضمون والموقف، ولّد توقًا شديدًا عند شعراء، امتلكوا ذائقة أدبية تتطلع نحو الجديد بطبعها، ثم بانفتاحهم على تجارب الآخر الغنية والمتنوعة، استشعروا ضرورة مواكبة هذا التحول، كما اقتنعوا بعجز قوالبهم الشعرية عن تمثل روح العصر، فضلاً عن احتواء تجاربهم الشعرية، بسبب ضعف أدواتها التعبيرية، وكذلك بسبب ضحالة مقدرتهم الشعرية العاجزة عن اللحاق بالتطور الحاصل في عصرنا الحالي، هذا كله أفضى إلى تحول الحساسية الشعرية(155)، فكانت ثورة صاخبة، هزت الشعرية العربية من جذورها، إذ لم تكتفي بنقل القصيدة من إطارها الشعري إلى النثر، أو من الغنائي إلى الدرامي، من خلال اتباع تصور جديد للغة والتصوير والإيقاع، يتعارض بعنف مع التجارب السابقة، بل تعدته إلى تذويب الحدود الأجناسية للقصيدة نفسها، بحيث تتسع لنصوص عديدة: شعرية، سردية، تاريخية، رمزية، وأسطورية، بقدر ما تكون أساس تكوينها، أو مفهومها الأدبي.

1- أنسي الحاج

أ- سيرته

أنسي لويس الحاج (1937- 2014)، شاعر وصحفي من قرية قيتولي، قضاء جزّين، بالجنوب اللبناني، تلقى علومه بالليسيه الفرنسي، ثم في معهد الحكمة في بيروت، اشتغل صحافيا منذ (1956م) في جريدة النهار والحياة والحسناء، بعدها استقرّ في القسم الثقافي للجريدة نفسها، كما أقام في باريس حيث عمل في النهار العربي والدولي، وقد

155)- سلمى الخضراء جيوسي، ***الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث***، ص693.

حظي بعدة أسفار منها: تونس والقاهرة ودمشق وعمان والقدس، فضلاً عن لندن وفيينا وأثينا وروما. توّجت مسيرته الشعرية بجائزة سعيد عقل سنة 1975م[156].

ب- من مؤلفاته

لن، الرأس المقطوع، ماضي الأيام الآتية، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة؟، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، الوليمة، كلمات كلمات كلمات، خواتم (ثلاثة أجزاء).

.جـ النص موضوع الدراسة

قال أنسي الحاج من نصه «المناجم»، من مجموعته النثرية "خواتم ":

لا أرى غصنَ زيتونٍ في فمكِ،
وتحتَ خيالِ عينيكِ.
الطّوفانُ هدّارٌ والسّفينةُ محطَمةٌ
لكنّ الفجر هنا معجزة البساطة
في استعداد الحب العائم فوق الماء
غريقًا أكثر من الغرقِ
حمامةَ بدايةٍ فوق كلّ نهايةٍ[157]

يتضح جليًا أنّ علاقة الشاعر باللغة كعلاقة الجسد بالروح، والمعادل هو علاقة الرجل بالمرأة وما تتضمنه من موضوعات الحب، الوصال، الشوق والحنين[158] ، لكنه يتجاوز هذا كلّه مركزًا على موضوعة واحدة، قد يثير ظاهرها حفيظة القارئ، بما أنها تدور حول قضايا الجنس ومتعلقاته المنبوذة، لكنها تكشف في باطنها عن لغة ثانية، أو ثالثة كما أعرب عن ذلك نزار قباني[159]، لغة تبحث عن الجديد، وإن كان من خلال الالتقاء الجسدي الصادم بين الرجل والمرأة، لغة رفض المألوف، والمستغرق من قبل الممّارسات السابقة، لغة كشفية، مغامرة في المجهول[160]، تتنزّل بكرًا من عوالمها

156)- روبرت ب. كامبل، ***أعلام العرب العربي المعاصر؛ سير وسير ذاتية***، 1/ 444.
157)- أنسي الحاج، ***خواتم***، رياض الريس للكتب والمنشورات، لندن- قبرص، ط1، تموز/ يوليو 1991م، 1/ 40.
158)- خالدة سعيد، ***حركية الإبداع***، ص61.
159)- نزار قباني، ***الأعمال النثرية الكاملة، كتاب: قصتي مع الشعر***، 7/ 302.
160)- أدونيس، ***الصوفية والسوريالية***، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط3، (د.ت)، ص116.

السماوية الشفيفة، عقب أن يجتاح الطوفان المعمورة الفاسدة، بالرؤى والأساليب والجماليات البالية، فتغدو المعمورة الفاسدة رمزًا للقصيدة العربية المشوهة بالممّارسات العتيقة بناءً وتشكيلاً وتصويرًا وأداءً، فيما يغدو الطوفان رمزًا للتغيير والتجديد والتحول، رمزًا يبشّر بميلاد جديد للقصيدة العربية بلغة اختلافية، وتشكيل غامض، وبناء غير اعتيادي، وتصوير مبهم، فيراها الشاعر غصن زيتون، تحمله حمامة، تأتي مع الفجر الجديد، أو من أرض الميعاد، يراها في خيال عيني امرأة، تمثل عنده رمز الخصوبة والميلاد والإبداع، كما نقرأه في قصيدته "القديم جدًّا الجديد جدًّا":

كان في البدء الكلمة أم النظرة؟

لعلّ بلاغَ العينِ هو الأولُ.

وهو الأخير.[161]

لأنّ الكلمة استنزفت، بل استغرقت منذ بدايات الشعرية الأولى، كما عبّر عن ذلك (عنترة بن شداد العبسي) في معلقته المعروفة، إذ يمكن اعتبارها بمثابة بيان عرّض بشعرية أصرّت على تكرار نفسها بتكرار شكول ثابتة، فاتحًا بداية أبواب بدايات جديدة، قوامها الشك والتساؤل والبحث عن أنواع شعرية أخرى، ترضي تطلع الشعرية في احتواء تجارب الذات الشعورية، والتعبير عن إشكاليات المرحلة الوجودية، لكنه فُهِم لحظتها، ولحظات طويلة بعدها، في المعاني، والتوليدات الشعرية المنجرّة عنها فقط: **(الكامل)**

هلْ غادرَ الشّعراءُ منْ مُتردِّم أمْ هلْ عرفتَ الدّارَ بعدَ توَهُّمِ[162]

تحيل الأذن على دلالات: العقم والسكون والنهايات، طالما أنها تنتج إثر التلقين والاتباع والمحافظة والانغلاق، ولأجل ذلك وردت العين، بوصفها البديل الاختلافي للأذن، يُمكّن الشاعر من فتح مغاليق المجهول، والارتماء في بحار المغامرة بلا قيد أو شرط، بحثًا عن أطر تعبيرية تحتوي تجارب الذات، ودفعها إلى تشكيل عوالمها الخاصة،

161)- أنسي الحاج، ***خواتم***، 1/ 63.

162)- عنترة بن شداد، ***ديوان عنترة بن شداد***، اعتنى به وشرحه، حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط2، 1245هـ- 2004م، ص11.

ليس هربًا من واقعها، إنما لدفع غيرها إلى التفكير في عوالمها الذاتية[163]، ذلك أنّ العين هي الينبوع الأول، مصدر تدفق الماء الذي يحيل على دلالات التحول والاستمرار التجديد [164]، كما أنها المرآة التي تظهر الآخر في عين الذات بأفضل صوره ومظاهره والعكس [165]، ممّا يخرج الكلمة/ الإبداع، لحظة الاتصال الصوري بين الجسدين: الرجل والمرأة، بوصفها كتابة جديدة، تبحث في مغامرتها عن تشكيل جديد، ميلاد غير مألوف للقصيدة العربية المعاصر، أو كما قال أنسي الحاج في قصيدته "العدد الذهبي":

يحلمُ الشّاعرُ بتكوين بشريّة جديدةٍ لا بكتابة جديدةٍ
فقطْ. الكتابة هي الجسد الجديد.**(166)**

وعلى الرغم من تبذّل كتابة الحاج، بسبب غلو فعالياتها الجنسية، غير أنها ممّارسة صورية بيضاء؛ تلغي وتمحو فعل الجنس، وتعطل فاعليته، وتميل إلى مبادلة الجنس بالكتابة على الجسد[167]، الذي يصبح بدوره، بحكم علاقة الاتصال الجسدي بين الذات والآخر، فضاء للكتابة، للإبداع، لميلاد القصيدة بحضورها الخاص، ومنظورها المتميز، وهويتها المتفردة، إذ يصبح الجنس رمزًا يحيل على الشك والتساؤل والبحث عن عوالم الإبداع الجديدة[168]، وغيوم الخيال الخصبة، وأنماط الكتابة الخارقة، والمتميزة بطرحها، وتشكيلها، ومواقفها الاستفزازية، لكنها عميقة النظرة، وبعيدة المنزع، فتغدو الكتابة، وفق هذه الرؤيا، نوعًا من التوحد الصوفي، الذي يمتهن الجسد لبلوغ حقيقة الروح/ المعنى أو القصيدة.

2- عبد الحميد شكيل

163)- موريس ميرلو- پونتي، ***العين والعقل***، تقديم وترجمة: حبيب الشاروني، منشأة المعارف بالإسكندرية: جلال حزى وشركاه، مصر، (د.ط)، 1989م، ص41.

164)- غاستون باشلار، ***الماء والأحلام؛ دراسة عن الخيال والمادة***، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط1، كانون الأول (ديسمبر) 2007م، ص40.

165)- جان- فرانسوا ماركيه، ***مرايا الهوية: الأدب المسكون بالفلسفة***، ترجمة: أ. كميل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، أيلول (سبتمبر) 2005م، ص16.

166)- أنسي الحاج، ***خواتم***، 1/ 135.

167)- عبد الكبير الخطيبي وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1981م، ص109.

168)- يمنى العيد، ***في معرفة النص***، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان،ط3، شباط 1958م، ص184.

أ- سيرته

عبد الحميد شكيل (1950م)، شاعر من مدينة القلّ، ولاية سكيكدة - الجزائر، ابتدأ مشواره التعليمي في كتاب مدينته، ثم انتقل إلى قسنطينة لاستكمال تعليمه، حيث تعلم في المدارس الحرة الليلية، ممّا مهد له الطريق للانتظم في المدرسة الكتانية (1965- 1966) التي حصل منها على الشهادة الابتدائية، وبعدها شهادة الأهلية (1970م) من المعهد الإسلامي، تلته شهادة من المعهد التكنولوجي للتربية بعنابة في العام (1971م)، اشتغل بمقتضاها معلما بمدرسة هيبون للبنات، ثم انتدب في بداية التسعينات للعمل في مديرية التربية لولاية عنابة مكلفا بالصحافة والإعلام(169).

ب- من مؤلفاته

قصائد متفاوتة الخطورة، تجليات مطر الماء (مقام الكشف)، تحولات فاجعة الماء (مقام المحبة)، مرايا الماء (مقام بونة)، مراثي الماء (مقام التشظي).

جـ- النص موضوع الدراسة

قال من نص عنوانه «مكابدات الأقحوان»، من مجموعته النثرية "تحولات فاجعة الماء":

ما خنتُ القصيدة! لكنّها الريح التي أوغلتْ في دمي،
وتفاصيلُ الشّجرِ الذي ألغى فحولتهُ! والدّماءِ التي
اِحدودبتْ في أقاصي الجهاتِ، وما استوى في القلبِ منْ
زيغ المرايا، ريحُ الرّملِ التي صعّدتْ نغمتها الوتريّةِ،
وأقحمتني في سرّها المتشابكِ،(170).

يبدو أنّ شكيل مشغول بالقصيدة، بكيفيات بنائها وأدائها، ونوعيات تشكيلها وإخراجها، وهو مسكون بدواعي الثورة والتمرد والرفض، والبحث عن أطر جديدة تستجيب للتجربة الشعورية بما يناسب تحول الحساسية الشعرية الراهنة، لكن يبدو أنّ

169)- مجموعة من الأساتذة، ***موسوعة أعلام العلماء والأدباء في الجزائر (من حرف الدال إلى حرف الياء)***، إشراف: رابح خدوسي، منشورات الحضارة، الجزائر، طبعة 2014م، 2/ 202.

170)- عبد الحميد شكيل، ***تحوّلات فاجعة الماء***، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002م، ص65.

التجربة عنده تأخذ طابع المغامرة [171]؛ لأنه ينطلق من لحظة آنية، وجدية أكثر منها وجدانية، إذ تحكي تمزّقه بين حتمية الانتقال بالقصيدة نحو محطات جديدة، وبين صعوبة الانتقال ذاته بسبب حنينه الضاغط للعودة إلى القصيدة الأم أو المحبوبة أو الوطن، ممّا تولد عنه شعور بالخيانة يضيق عليه أنفاسه، وشعور بالذنب يسد عليه المنافذ:

أيّها الذّاهبُ

في احتفالاتِ المعاني، هزيجِ الكلماتِ المشوبة بالفتونِ

المتراكبِ: وخِّدْ دمنا، بالترّابِ المعفّر بزهوِ

الطّواويسِ المرسلات، أو فانقشْ شكلَ دمكَ على

شغافِ الصّهدِ المتواطئ مع لونِ القبّراتِ، نرحلُ مع

الرّيحِ، أو ننتهي في مذاقاتِ النّشيدِ[172].

فغدت القصيدة كأنها تجربة كشفية [173]، تعيد ترتيب أولويات الشعر عنده، تحددت في طبيعته، كونه مغامرة علوية، تستدعي المحايثة لا المعاينة، بحيث تنتج معان غير مسبوقة، تقارب المقدس في جدتها، وعفويتها، وانطلاقتها، إذ تتعين بمثابة الكشف الغيبي، أو نبوءة تتجاوز النهايات نحو المستقبل البعيد [174]، كما تقارب المدنس في غطرستها، وجنوحها، وتهويمها، إذ تتعين بمثابة الجنون المحض، أو شطح يعبر عن لا جدوى المعرفة والمهارات، في مواجهة واقع متحول بصفة متسارعة، وعلى جميع المستويات، بينما لا تمتلك القصيدة غير صوتها المتمثل في: الإطار البنوي، والتشكيل اللغوي، والرؤيا الشعرية، وهو ما دفع شكيل إلى حشد مجموعة من الرموز، منها: (الخيانة) رمز الثورة والتمرد، و(الريح) رمز التغيير والتحول، و(الشجر العقيم/ والدماء المحدودبة) رمز النصوص الفائتة، المشوهة بالمفاهيم الشعرية المتخمة بالأساليب التراثية، و(مرايا الزيغ) رمز الشعراء المشتغلين باستعراض مظاهرهم الزائفة، بدل البحث عن معاني

171)- خالدة سعيد، ***حركية الإبداع***، ص57- 58.
172)- عبد الحميد شكيل، ***تحوّلات فاجعة الماء***، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002م، ص65.
173)- أدونيس، ***مقدمة للشعر العربي***، دار العودة، بيروت- لبنان، ط3، 1979م، ص79.
174)- أدونيس، ***الشعرية العربية***، ص104.

الشعر الحقيقية (ريح الرّمل) أو حقيقته، و(لغة التّوحيد) رمز الشعر الخالص، على نحو ما نلمحه في قصيدته الثانية «فراشات الماء»، من مجموعته النثرية "تحولات فاجعة الماء":

أجنحُ نحوَ الظّلّ، يأتي العسسُ اللّيليُّ، مُتّشِحًا
بعليق الغابات الكُبرى
أدفعُ ذاكرتي صوبَ أعشابِ الصّبّارِ،
أستنفرُ حيلةَ الذّئبِ، خبثَ الثّعلبِ، عفويّةَ الماءِ
الصّاعدِ منْ ثُويْجاتِ الغارِ
كيما أوقفَ مساراتِ الغربانِ الطّالعةِ كالطّاعونِ منْ
تضاعيفِ لغةِ الّتّوحيد!. (175)

حيث تنشد الرؤيا الشعرية لغة الشعر الخالص، في محاولة لتثويرها: تغيير أساليبها، وتحوير دلالاتها، وتجديد نسغها بما يخدم الذائقة الأدبية، ويستجيب لحساسية العصر(176)، فتبدأ رحلة بحثها الشّاقة (أجنح نخو الظّل)، في متاهات التاريخ الشعري وتهويماته (أعشاب الصّبّار)، بينما تحول بين مغامرتها صعاب جمّة، تمثلت في مواجهة (العسس الليلي) رمز تتوزع دلالاته بين الشعراء الجامدين، والنّقّاد محدودي الأفق، والجمهور العاجز عن مواكبة التّجارب الجديدة بسبب ضحالة مفاهيمه الشّعرية، كما تمثلت في صراع التجربة الجديدة الحقة مع التجارب الشعرية المهلهلة (مسارات الغربان)، وهي تجارب تنخر عظم الشعرية، وتقضي على نخاعه كالموت (كالطّاعون)، في محاولة يائسة لحماية اللغة الشعرية الخالصة (لغة التّوحيد)، عبر مسارات متنوعة (حيلة الذّئب)، وتجارب مختلفة (خبث الثّعلب)، ورؤى عميقة (عفوية الماء)، فبين جنايات الممّارسة الشعرية الفجّة، والنقدية المتعالية، والتاريخية المتعالية، تظل لغة الشعر متنائية عن مريديها، قابعة في عوالم الظّلّ، والغفلة، والغموض، في منأى عن الاكتشاف، والتجريب (تويجات الغار)، ممّا ينتقل بهذه الرموز من كونها مجرد كشّاف لعوالم الشاعر النفسية أو

175)- عبد الحميد شكيل، ***تحوّلات فاجعة الماء***، ص93.
176)- كمال خيري بك، ***حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر***، ص66.

نواياه المضمرة[177]، إلى كونها مفاتيح تعين القارئ على متابعة المدّ الشعوري المسترسل على مستوى القصيدة، بقدر ما ترتبها وفق نسق بنوي محدد، وخط شعوري نامي، يمنح القصيدة وهجها الدلالي، بقدر ما يحقق وحدتها العضوية.

177)- علي جعفر العلاّق، ***في حداثة النص الشعري؛ دراسة نقدية***، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد- العراق، ط1، 1990م، ص55.

الفنون النّثرية المعاصرة: القصّة

مفتتح

تعد القصة العربية من الأطر الأدبية القلقة، لما تعرفه من فعالية واسعة في التجريب، طالت بينتها وأسلوبها وجماليتها، بحيث خلخلت أعرافها، وغير مفاهيمها باستمرار، وهو ما جعلها عصية على النقد والتصنيف، ثم لكونها عتبة يتجه نحوها الأدباء للتدريب السردي، وما إن يمتلكون أدواتهم السردية، حتى يغادرونها بسرعة إلى الرواية، بوصفها الشكل الأدبي الأمثل للتعبير، والإطار التعبيري الأوسع لإثبات مواقفهم، وما تبقى من كتابها كانوا قد دفعوا بها إلى أقصى غاياتها، فغدت تجربة مرهقة للذهن، إذ تتأتى متعتها من مشقتها، لا من أسلوبيتها أو موضوعاتها، وهي مشقة تنبع مما تتوفر عليه من مهارات أدبية، تمتاح من التراث الإنساني كافة، ثم من أدواتها التعبيرية المجددة باستمرار، كالأسطورة، والرمز، والشكل، والمنظور، وهو ما سنكتشفه من خلال متابعتنا لأديبين متميزين في كتابة القصة، وهما: زكريا تامر، وغادة السمان.

1- زكريا تامر

زكريا تامر واحد من أبرز كتّاب القصة في الوطن العربي، نظرًا لما اتّسمت به قصصه من نظرة واقعية فاحصة وكاشفة في آنٍ معًا، فهي فاحصة لأنّها تنحو إلى تصوير تفاصيل الواقع بدقّة فنّية متناهية، تتحقق على مستوى بنياتها وأسلوبها وموضوعاتها وشخصياتها وأحداثها، كما أنها كاشفة إذ تظهر موقف صاحبها الرامي إلى تشريح الواقع وانتقاده، وهو موقف يشي بسخرية صارخة، إشارة منه إلى تناقضات الحياة ذاتها[178]، حيث لم يسلم منها أبطاله، سواء كانوا صغارًا أم كبارًا، رجالاً أو نساءً، أقوياءً أو ضعفاءً، وجهاءً أم سفلة، بحيث غدت ملمحاً أسلوبيًا بارزًا في قصصه، وهي على الرغم من مراراتها، وبشاعة مظاهرها، إلا أنها تظل صحية، طالما تفضح لتعالج أمراضًا خلقية أو نفسية، وتكشف لتصحح انحرافًا ذاتيًا أو مجتمعيًا، وتنتقد لتعيد بناء سلوكيات وأفكار ومواقف تنويرية، من شأنها بناء الأفراد والجماعات والأوطان.

(178)-

أ- سيرته الذاتية

زكريا تامر (1931م)، أديب وصحفي وكاب قصة سوري، ترك المدرسة بسنّ الثالثة عشر (1944م)، وعمل حدادًا ونجارًا لمجابهة الحياة وقسوتها، وظف بعدها بوزارة الثقافة والإرشاد القومي (سوريا)، ثم شغل منصب رئيس تحرير مجلة الموقف الأدبي (سوريا)، ومديرية النصوص في تلفزيون جدة (السعودية)، كما عين في مراقبة الكتب في وزارة الإعلام (سوريا)، ثم مديرًا للنصوص في التلفزيون العربي السوري، فمديرًا لمجلتين مخصصتين للأطفال، تصدران عن وزارة الإعلام السورية، هما مجلتا: أسامة والمعرفة، للأطفال، كما اشتغل محررًا ثقافيًا بشركة رياض الريس للكتب والنشر (لندن)، وهو حاليًا مقيم بلندن منذ غادر سوريا عام (1981م)[179].

ب- من مؤلفاته

أنتج زكريا تامر عددًا من القصص، منها:

صهيل الجواد الأبيض (1960م)، ربيع في الرّماد (1963م)، الرّعد (1970م)، دمشق الحرائق (1973م)، لماذا سكت النهر (1973م)، النّمور في اليوم العاشر (1978م)، عندما يهاجر السنونو (1983م)[180]، نداء نوح (1994م)، سنضحك (1998م)، الحصرم (2000م)، تكسير ركب (2002م)، القنفذ (2005م)، ندم الحصان (2008م)[181].

أما القصص الموجّهة للأطفال فهي: البيت (1975م)، قالت الوردة للسّنونو (1977م)، بلاد الأرانب (1997م)[182]، وقصّة للأطفال نشرت في كتيّبات مصوّرة (2000م)[183].

ب- قصة مختارة

"قصة يوسف... يوسف الهالك"

179)- روبرت ب. كامبل، **أعلام الأدب العربي المعاصر؛ سير وسير ذاتية**، ص394.
180)- روبرت ب. كامبل، **أعلام الأدب العربي المعاصر**، ص395.
181)- نبيل سلامة، «***زكريا تامر***»، الموقع: اكتشف سوريا- www.discover-syria.com:80/news/5547. تاريخ الدخول: 08/ 04/ 2020م. زمن الدخول: 05: 20 صباحًا.
182)- روبرت ب. كامبل، **أعلام الأدب العربي المعاصر**، ص395.
183)- نبيل سلامة، «***زكريا تامر***».

قصة تدور أحداثها في الحواري الشعبية لمدينة دمشق، حيث التقى الطفلان محمد وسليم يوم عطلتهما، وهما ينتميان إلى عائلتين من أوساط الشعب، واتفقا على الذهاب إلى اللعب في البساتين، وكان أن انضم إليهما الطفل عدنان، ورغم أنه جارهما، وفي مثل سنهما، إلا أنهما يبغضانه بسبب ثراء أسرته، فقررا أخذه معهما وهما يضمران له السوء، فاقتحموا أحد البساتين وركضوا وتصايحوا وتبارزوا بأغصان الشجر واستلقوا على العشب، ثم هربوا من صاحب بستان حانق لمّا اجترؤوا على تفاحه، وانتهى بهم المطاف عند ضفة النهر، فاندفع محمد وسليم يسبحان فيما أحجم عدنان، ورغم علمهما بأنه لا يعرف السباحة إلا أنهما شجعاه على الغطس، فألقى عدنان بنفسه في النهر وبدل أن يساعداه على السباحة تركاه وحيدا في مواجهة مصيره، فطفق يغوص ويطفو ويتخبط، بينما ظل محمد وسليم ينظران إليه ببلادة، وفي النهاية غرق عدنان دونما يبديا ملامح الندم أو الأسف تجاهه، بل قذفا بملابسه نحوه، وقفلا عائدين إلى بيتهما، كأن شيئا لم يحدث[184].

تنفتح القصة ظاهريا على دلالات الصراع الطبقي، وما ينجم عنه من ويلات وخيمة، جراء حقد وكراهية وغضب الطبقة الفقيرة تجاه الطبقة الغنية، فمثلت لها بقصة يوسف- عليه السلام- مع إخوته، جاعلة منها رمزا لما يمكن أن يبلغه الحقد والكراهية في النفوس بسبب مكانة أحدهم الاجتماعية، في مقابل تركيزها على الطفولة بوصفها رمزا للتهور والطيش واللامبالاة.

فيما انفتحت باطنيا على تحول المدينة من زمن الإقطاع إلى زمن الاشتراكية، جاعلة من البساتين رمزا للبرزخ الذي يسهل العبور من حياة ماضية تميزت باستبداد الطبقة الثرية على حساب الطبقة الفقيرة، إلى أخرى جديدة تميزت بتحول السلطة من الطبقة الثرية إلى الطبقة الفقيرة أو العاملة، كما جعلت الطفولة برغم سوداوية أفعالها رمزا لطفولة المجتمع الجديد، الذي ينبئ بميلاد مدينة جديدة بمبادئ جديدة قوامها العدالة الاجتماعية، بينما يغدو النهر رمزا للزمن بما يثيره من دلالات التحول والتغيير، كأنما تتعالق مع قصة الطوفان التي أنبأت بميلاد حياة على أنقاض أخرى.

184)- زكريا تامر، ***النمور في اليوم العاشر***، دار الآداب، بيروت- لبنان، تموز (يوليو) ، ط2، 1981م، ص20- 28.

سيكشف صراع البنيتين الظاهرية والباطنية في القصة، عن حقيقة الواقع وما تخللها من صراع مرير بين الطبقتين الإقطاعية والعاملة، من أجل إرساء قواعد العدالة الاجتماعية، وهما دعامة المدينة الجديدة كما يتصورها الكاتب، وإن كانت نابعة من منظور اشتراكي، أو بعثي كما حدث في سوريا الجديدة.

2- غادة السّمان

غادة السمان (1942م)، من أشهر الكاتبات العربيات، في عصرنا الحالي، ولا نغالي إن عددناها أيقونة الكتابة النسوية المعاصرة، لما انطوت عليه كتاباتها من سحر الإبداع، فقد كتبت في الشعر والرواية والرحلة النقد والقصة، حيث مهدت، من خلال الأخيرة، لنوع قصصي جديد، يتخذ تيار الوعي منهجه في التعبير، إذ تمتاح أدواته من عوالم الحلم، الهذيان، الشطح، الرمز، والتهويم، لكتابة فضائها القصصي، أين يلتقي الواقع بالحلم، والرمز بالأسطورة، والجنون بالمنطق، فيتداخلون بطريقة تغادر فيها الأشياء نظائرها، والشخوص مظاهرها، والكلمات معانيها الجاهزة، مما يسمح للدفق الشعوري بالانفلات، منقادا وراء حدسه الفني الغامض، فتتشعب القصص، وتتشظى عوالمها، وتؤجل النهايات، بامحاء العوالم والجهات والحدود، بحيث تغدو الحقيقة وهمًا، والوهم حقيقة.

أ- سيرتها الذاتية

غادة أحمد السمان (1942م)، أديبة وشاعرة وناقدة وروائية وكاتبة قصة من سوريا، تحصلت على شهادة الليسانس في الأدب الإنجليزي من الجامعة السورية في دمشق (1963م)، ثم على شهادة الماجستير في مسرح اللامعقول من الجامعة الأمريكية بلبنان، لتشتغل بعدها في الصحافة، وكان لنكسة (1967م) أثرها البالغ على نفسيتها، إذ أصدرت مقالها الشهير "أحمل عاري إلى لندن"، ومنذ تلك الفترة خصصت عمودا أسبوعيا بمجلة الحوادث البنانية- اللندنية، وكانت قد اشتغلت قبلها صحافية وموظفة ومترجمة إذاعية لدى (BBC)، كما كانت للحرب الأهلية بلبنان (1975- 1976) أثرها البارز على نفسيتها، وتجربتها الإبداعية، إن لم نقل على حياتها أيضا، فقد كادت أن تكون

ضحيتها في إحدى المعارك الطاحنة أمام بيتها، ومن وحيها كتبت روايتها "كوابيس بيروت"، وكانت قد كتبت قبلها روايتها "بيروت 75" سنة (1974م)، كأنما لتتنبأ من خلال حسها الأدبي العميق بخراب بيروت، سجنت ثلاثة أشهر بسبب معاداتها للسلطة (1966م)، غادرتها بعدها إلى بيروت، فلندن، ثم فرنسا حيث أقامت فيها ما يفوق على الخمسة عشر عاما، لتعود إلى فتستقر نهائيا ببيروت منذ (1999م) إلى اليوم[185].

ب- مؤلفاتها

كتبت غادة السمان عددًا من القصص، منها:

عيناك قدري (1962م)، لا بحر في بيروت (19963م)، ليل الغرباء (1967م)، رحيل المرافئ القديمة (1973م)، زمن الحب الآخر، القمر المربع.

جـ قصة مختارة

"لا بحر في بيروت"

تحكي القصة عن شابة سورية تبحث عن ذاتها وسط مجتمع ذكوري بامتياز، مجتمع محددة أعرافه الذهنية والسلوكية، ومعدة للانغلاق سلفا تجاه المرأة وقضاياها، فقررت التخلي عن دراستها في دير للراهبات أمضت فيه عشر سنوات من عمرها، ثم قطع علاقتها بأيمن وإلغاء فكرة الزواج ، وثالثا المغامرة والسفر إلى لبنان للدراسة في الجامعة الأمريكية، حتى تتمكن من تحرير نفسها، ورؤيتها بعينيها لا بعيني غيرها، ومنه امتلاك ذاتها، ذات تعبر عنها، لا كما يحلو لغيرها أن يعبر عنها[186]، أو كما قالت هي عن نفسها، حينما تذكرت أيمن، وهي تتحدث مع سلمان: "سوف يسخر.. إنه يؤمن بأنني لا أصلح إلا لبعث رائحة الطعام في المطبخ.."[187]

القصة فضاء تصنع فيه الرموز بكثافة، حيث جعلت الموضوع، والشخوص، والأمكنة، والأزمنة، والحوارات، والأحداث، جعلتها كلها رموزا تشير إلى موقفها الرامي إلى تحديد مكان للمرأة في مجتمع ذكوري، ورث سلطته على المرأة كما سلطانه على المجتمع بوصفهما إرثا مشاعا، فجعلت الدير رمزا لسلطة المجتمع الذكورية، وأيمن رمزا

185)- خليل أحمد خليل، ***موسوعة أعلام المبدعين العرب في القرن العشرين***، 1/ 553- 556.
186)- غادة السمان، ***لا بحر في بيروت؛ قصص***، منشورات غادة السمان، ط9، تموز 1993م، ص128- 157.
187)- ***م.ن***، ص145.

لسلطة الرجل على المرأة، والجديلة رمزا لطاعة المرأة العمياء، والطائر بداخلها رمزا لسجن المرأة في قفص بسبب حب الرجل للتملك ولاستحواذ، وأختها، رمزا لاستسلام المرأة، وهو من جهة ثانية وجهها الآخر الذي ترفض رؤيته على المرآة، أو وجه ميدوزا[188] المعادل الموضوعي لوجه المرأة المغاير لحقيقته، المتحول بفعل الضغط والتهميش والنكران، والسفر ولبنان وسلمان (الشاعر) رموزا للحرية، والزوجان الأديبان رمزا لخيبة المثقفين في مواجهة مجتمعاتهم، والزجاجة رمزا للتحرر والانعتاق[189]، والبحر رمزا لمعرفة الذات.

188)- فتاة جميلة افتخرت بأنها تضاهي الآلهة جمالا، فحولتها أثينا إلى حيوان قبيح المنظر، إذ تحول شعرها إلى ثعابين، وصار وجهها بشعا جدا، ويستحيل الناظر إليها حجرا. يُنظر: أمين سلامة، ***معجم أعلام الأساطير الينونانية والإغريقية***، ص288.

189)- ذلك أن أيمن قد نفى وجود البحر في بيروت، وحين رفضت كلامه تحداها بأن تأتيه بالقليل منه إثر عودتها، فقبلت التحدي وقررت أن تأتيه بماء البحر في زجاجة العطر الفاخرة التي أهداها إياها. يُنظر: ***م.ن***، ص131- 32.

الفنّ القصصيّ: الأعلام والاتجاهات

مفتتح

نجحت القصة العربية في تحقيق حضورها الأدبي بشكل متميز، وذلك بسبب كتابها الذين قدموا لها بطرائق وأساليب ماتعة، كشفت عن عبقرية مبدعة في الكتابة القصصية، بقدر ما حققت لها هويتها الأدبية، فامتلكت صوتها الخاص من خلال التعبير عن قضايا المجتمع العربي، ومن خلال استقراء التراث بحثا عن أشكال وأساليب جديدة، ثم تجاوزه بحيث تؤسس لتراثها الجديد، لم تتفجر قيم تلك العبقرية المبدعة وأبعادها إلا باتباعها لتيارات أدبية كالواقعية في الأدب، وتيارات فكرية الشيوعية في السياسة، ساعدا في توجيه الكتاب إلى استكناه واقعهم، وانتقاد السلوكات والأفعال والبنيات الذهنية التي شوهت صورته، بحثا عن أخرى تظهره بمظهر إيجابي، تعكس الأثر التقدمي لروح العصر فيه، بقدر ما تعكس الأثر الطلائعي للقصة فيه، وكتابها، سنقتصر على اثنين منهم، موضوعا لتطبيقنا الحالي، وهما: سهيل إدريس، وإبراهيم الكوني.

1- سهيل إدريس

أ- سيرته

سهيل إدريس (1925- 2008)، كاتب قصة وروائي من بيروت- لبنان، كان والده الشيخ إدريس من أصول مغربية، تعلم بالكتاب، ثم التحق بمدرسة الحجر الابتدائية، فكلية المقاصد الإسلامية في بيروت [190]، ثم المعهد الديني لكلية فاروق الشرعية ببيروت، غادرها بعد حصوله على شهادة البكالوريا عام (1940م) بسبب توقه الشديد لدراسة الأدب، فانكب على دراسة الأدب الفرنسي، وكان أن ترجم رواية مولن الكبير للروائي الفرنسي آلان فورنييه، وأرسلها إلى دار الكتاب المصري التي كان طه حسين مشرفا عليه، لكن لم يكتب لهذه الرواية أن تنشر بسبب احتراق الدار، ليعود إلى كلية المقاصد فيدرس فيها عاما توج بشهادة البكالوريا في الفلسفة (1942م)، وبعد اشتغاله في الصحافة مدة سبع سنوات (1942- 1949) سافر إلى فرنسا للالتحاق بالمعهد العالي للصحافة

190)- روبرت ب. كامبل، ***أعلام الأدب العربي المعاصر؛ سير وسير ذاتية***، ص229- 230

بباريس (1949- 1950)، ثم بجامعة السوربون وحاز منها على شهادة الدكتوراه في الآداب عام (1952) عن أطروحة عنوانها القصة العربية الحديثة والتأثيرات الأجنبية فيها 1900- 1950، واشتغل عند عودته إلى لبنان في جرائد عديدة، منها: الرسالة (مصر)، الأديب والأمالي (لبنان)، الصباح (سوريا) وبيروت المساء (لبنان)، ومجلات منها: المكشوف، الأماني، الصياد، والجديد، ثم أن أنشأ مجلة الآداب (1953م) بالاشتراك مع بهيج عثمان ومنير البعلبكي، وما لبث أن استقل بها وظل رئيسًا لتحريرها (1956- 1992)، وحولها إلى دار الآداب (1956م) بمعية نزار قباني واستقل بها (1961م)، كما شغل منصب أستاذ في جامعات عدة، منها: الجماعة الأمريكية بلنان، وكلية المقاصد الإسلامية ببيروت، وهو أحد مؤسسي مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت عام (1975م) وعضو مجلس أمانته لسنوات عدة[191].

ب- من مؤلفاته

ألف سهيل إدريس كتبا عديدة، يمكن ترتيبها وفق التصنيف الآتي:

- القصص

نيران وثلوج (1948)، كلهم نساء (1949)، الدمع المر (1956)، رحماك يا دمشق (1965)، أشواق (1974)، العراء (1977)، أقاصيص أولى (1977)، وأقاصيص ثانية (1977).

- الروايات

الحي اللاتيني (1953)، الخندق الغميق (1958)، أصابعنا التي تحترق (1962).

- المسرحيات

الشهداء (1965)، و زهرة من دم (1969).

- الدراسات

القصة في لبنان (1953)، في معترك القومية والحرية (1977)، مواقف وقضايا أدبية (1977).

191)- محمد الهواري، ***أعلام الأدب العربي المعاصر (ترجمة حقيقية لخمسين شخصية أدبية)***، دار الكتاب العلمية، بيروت- لبنان، ص124- 126.

- المعاجم

المنهل: فرنسي- عربي (1970)، بالاشتراك مع جبّور عبد النور/ والمنهل: عربي- فرنسي، بالاشتراك مع صبحي الصالح.

- الترجمة

سارتر والوجودية (1953) لألبريس، بستان الكرز (1954) لتشيكوف، الطاعون (1959) لكامي، موتى بلا قبور (1962) لسارتر، مذكرات برجوازي صغير (1971) لريجيس دوبريه، من أكون في اعتقادك (1978) لروجي جارودي، وهيروشيما حبيبتي (1990) لمارغريت دوراس[192].

.جـ اتّجاهه القصصيّ

اعتمد سهيل إدريس المنهج الواقعي في كتاباته القصصية لرصد التحولات الاجتماعية الإيجابية التي حدثت في بيئته بعد الحرب العالمية الثانية، كالثورة على رجالات الدين (الكهنوت)[193] والتقاط جدلية التجديد والتجدد[194]، وتصوير التجربة الإنسانية المعبرة عن التقاء رجل الشرق برجل الغرب[195]، فانفتحت قصصه على صراعات عميقة، لما يمكن أن يعنيه تمزق الذات بالنسبة للفرد المبدع جراء انقسام وعيه بين تجربتين: تراثية بطابعها المحافظ، وغربية بطابعها التقدمي[196].

قد يرجع السبب إلى معاناته للتجربة بنفسه، فقد أراد والده أن يسلك منهجه في الحياة، فتابع تعليما دينيا وهو لم يبلغ الثامنة من العمر، ابتدأه بالكتاب، فكلية المقاصد الإسلامية، والمعهد الديني بكلية فاروق الشرعية، لكنه خرج عن خطة أبيه لشعوره بالنفور تجاه هذا النوع من الدراسات[197].

أو قد يرجع السبب إلى ظروف العصر المسكونة بدواعي الرفض والتمرد والثورة على الأوضاع السياسية والاجتماعية المزرية، نظرا لاتصال الأدباء بتيارات نادت

192)- ***المرجع السابق***، ص126- 129.
193)- عفيف فرّاج، ***دراسات في الفكر والفلسفة والدين والسياسة والثقافة والأدب***، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، آذار 2014م، ص238.
194)- عفيف فرّاج، ***دراسات في الفكر والفلسفة والدين والسياسة والثقافة والأدب***، ص238.
195)- غالي شكري، ***أزمة الجنس في القصة العربية***، دار الشروق، بيروت- القاهرة، ط1، 1411هـ- 1991م، ص166.
196)- خليل أحمد خليل، ***موسوعة المبدعين العرب في القرن العشرين***، 1/ 60.
197)- روبرت ب. كامبل، ***أعلام الأدب العربي المعاصر؛ سير وسير ذاتية***، ص230.

بالتغيير الأدبي كالواقعية، والتغيير السياسي كالشيوعية، إذ لا يخفى على أحد مقدار التأثير البارز، لمبادئ هذين التيارين، على أدب وأساليب ومواقف الكتاب العرب، بما يتقاطع مع الدواعي المذكورة آنفا.

ومهما يكن الأمر، فقد شكلت قصص سهيل إدريس يقظة سياسية حافلة بالنقد لما يحدث في واقعه، والتمني بأن يتجه المستقبل العربي وجهة جديدة أخرى[198].

2- إبراهيم الكونيّ

أ- سيرته

إبراهيم الكوني (1948م)، صحفي وروائي وكاتب قصة ليبي، من تنغرت (الحمادة الحمراء) بغدامس ليبيا، فهو من أصول تارقية، نسبة إلى قبيلة الطوارق (التيرقي) التي تسكن الجنوب الليبي، تلقى تعلميه الأول في مدراس الجنوب الليبي، ثم عمل محررا بجريدة فزان بالجنوب الليبي، ومجلة ليبيا الحديثة، بعدها سافر إلى موسكو عام (1970م) لدراسة الأدب العالمي في معهد غوركي للأدب، وتحصل منه على شهادة الماجستير بامتياز في العلوم الأدبية والنقدية، عمل صحفيا كما عمل مستشارا ثقافيا بالسفارة الليبية في موسكو، تزوج الكوني عام (1972م) بزميلته في معهد غوركي، لكنه انفصل عنها بعد عشر سنوات، فتزوج بامرأة تيرقية وأنجب ولدين، وهو متفرغ للكتابة بعد أن استقر به المقام في إحدى القرى السويسرية منذ العام (1992م)[199].

ب- من مؤلفاته

- القصص

الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة (1974)، جرعة من دم (1983)، شجرة الرتم (1986)، القفص (1990)، ديوان النثر البري (1991)، وطن الرؤى السماوية (1991)، الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية (1991)، الربة الحجرية: الوقائع المفقودة من سيرة المجوس (1992).

- الروايات

198)- خليل أحمد خليل، ***موسوعة المبدعين العرب في القرن العشرين***، 1/ 53- 63.
199)- محمد الهواري، ***أعلام الأدب العربي المعاصر***، ص18- 20.

رباعيات الخسوف (1989): البئر (ج1)، الواحة (ج2)، أخبار الطوفان الثاني (ج3)، نداء الوقواق (ج4)، التبر (1990)، نزيف الحجر (1990)، واو الصغرى (1997)، عشب الليل (1997)، الدمية (1998)، الفزاعة (1998)، بيت في الدنيا وبيت في الحنين (2000)، أنوبيس (2002)، منازل الحقيقة (2003)، الورم (2009)، فرسان الأحلام القتيلة (2012).

- دراسات

نقد ندوة الفكر الثوري (1970)، ثورات الصحراء الكبرى (1970)، ملاحظات على جبين الغربة (1974).

- نصوص

صحرائي الكبرى (1998)، نزيف الروح (2000)، من أساطير الصحراء (2006)، وطني صحراء كبرى (2010)، ثوب لم يدنس بسمّ الخياط (2012).

- سيرة ذاتية

عُدُوس السُّري.. روح أمم في نزيف الذاكرة: الجزء الأول(2012)، الجزء الثاني (2013)، الجزء الثالث (2014).

جـ اتجاهه القصصيّ

يظهر أن قصص الكوني ما بعد الواقعية، قد تبنت لنفسها نهجا يقوم على المزاوجة بين التراثين: العربي في لغته رمزيته الممزوجة بالصوفية، والغربي في لغته الفلسفية الممزوجة بالسوريالية.

تلهج قصص الكوني بعوالم الصحراء بطريقة ملحوظة، فكأنما هي نوع من الكتابة عن السيرة الذاتية التي تكتب عن المكان وطبيعته وجوهره ومعانيه الأدبية، وليس لتكتب عن توق الكوني ببيئة الصحراوية وتأثره الشديد بها، أو انتمائه إليه الذي لم تغيره الغربة ولا المنافي، أو حتى ليعبر من خلالها عن قلق الإنسان العربي المعاصر المشغول بقضاياه الاجتماعية والسياسية المستمرة ولو بمسح كل أبعاد الزمان كما نجدها في قصص

الكوني[200]، لأنها الكتابة عن العدم، العدم الذي لا ينفي الوجود بل الذي يبدع الظاهرة، ومن هنا ينبثق الحنين للأبدية، الحنين الأبدي الموجود في روح كل إنسان؛ وهو يتمثل عند الكوني في إحقاق حق الصحراء في الوجود[201]، بحيث تغدو الصحراء عند الكوني شريكا مسطحا لا يوازيه سوى السماء بفضائها الأزرق الصافي، الذي يبدو كمرآة عاكسة لصحراء الكوني الحرة، بل تبدو الصحراء نفسها مرآة عاكسة للسماء، سماء الكون وسماء الفكر، التي شغل الكوني بترجمتها، والكتابة عنها عبر قصصه الكثيرة والمتنوعة، عدد منظوراته إليها ونوعياتها المختلفة.

إذ تظهر الصحراء في بنية قصصه طالما أن المكان والزمان والشكل مفتوح، وفي موضوعاتها التي لا تكف عن تناول وبحث الصحراء والتساؤل تجاهها وهي موضوعات تتجلى في جوهر الكون والوجود، وكذلك في جوهر العلاقة التي تربط الإنسان بالطبيعة الصحراوية وموجوداتها وعالمها المحكوم بالحتمية والقدر الذي لا يرد [202]، حيث تلعب الرموز والأساطير الصحراوية دورا فاعلا في نقل اللغة من المستوى الشعري الملحمي الأول إلى المستوى السردي الناضج المنظم، إذ تقوم عوالم الصحراء الميثولوجية كالطبيعة والإنسان والحيوان والجماد بدور الكائنات الاجتماعية في حركة الوجود التي لم تتمخض عنها حضارة بعد[203].

على أن هذا النوع من الكتابة، من وجهة نظر بعض الدارسين، حكم بتكرار الكوني لنفسه في كثير من نماذجه القصصية، كما حكمت على نماذجه القصصيه بالرتابة والتكرارية، وهي نماذج ظلت حبيسة البيئة الصحرواية، وأهلها الطوارق، على الرغم من أنه لم يعش في الصحراء سوى عشر سنين الأولى من حياته، الرتابة والتكرارية، وهي تهمة ردها على منتقديه بأنهم لم يفهموا سرّ قصصه، فالمهمة الرئيسة للمبدع تتمثل في خلق النماذج وتحويل العالم إلى رموز[204].

200)- خليل أحمد خليل، ***موسوعة أعلام العرب***، 2/ 1007.
201)- محمد الهواري، ***أعلام الأدب العربي المعاصر***، ص21.
202)- فخري الصالح، ***في الرواية العربية الجديدة***، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2009م، ص147.
203)- صلاح فضل، ***في تحليل شعرية السرد***، دار الكتاب اللبناني، ودار الكتاب المصري، ط1، 2003م، ص13.
204)- محمد الهواري، ***أعلام الأدب العربي المعاصر***، ص22.

الرّواية العربيّة المعاصرة:

الرّواية والتّاريخ

مفتتح

إن ارتباط الرواية بالتاريخ هو ارتباط نشأة ومادة، فقد عرفت الروايات الأولى بشكلها التاريخي، كروايات جورجي زيدان مثلا، وهي روايات استهدفت التاريخ بحثا عن مظهر واضح لإطارها التعبيري، وذلك بملء الفراغات التي سكتت عنها الأحداث والروايات التاريخية المثبتة في المراجع، كما عرفت فيما بعد ببحثها عن وقائع تاريخية تصلح مادة لموضوعها الروائي، من أجل إثبات موقفها تجاه قضايا واقعها السياسي أو الاجتماعي أو كليهما معا، وهذا لا يعد هروبا من الواقع إنما استجلاء له، فقد ينظر إلى التاريخ لا بوصفه مادة تحوي أحداثا فائتة، إنما بوصفه عالما ينطوي على مقدمات لأزمة الحاضر، ثم إن هدف الرواية لا يتعلق ببحث التاريخ بغية إيجاد مبررات لأزمة الواقع، إنما يكمن في الحلول التي تمكنها من تجاوز حاضرها نحو المستقبل بمواقف ثابتة.

1- نجيب محفوظ

أ- سيرته

نجيب محفوظ عبد العزيز أحمد إبراهيم الباشا (1911- 2006) روائي مصري، بدأ مشواره الإبداعي مترجمًا وكاتبا (1932)، وهو ما زال طالبا في قسم الفلسفة بجامعة القاهرة التي التحق بها عام (1930م)، وتحصل منها على شهادة الليسانس عام (1934م)، وحينما شرع في استكمال دراساته العليا، وإعداد رسالة الماجستير عن الجمال في الفلسفة الإسلامية، لم يستطع بسبب ميله الشديد للأدب، فعدل عن الدراسة لأجل التركيز على الأدب، عمل سكرتيرا برلمانيا في وزارة الأوقاف (1938- 1945)، ثم مديرا لمؤسسة القرض الحسن في الوزارة حتى عام (1945م)، وعمل بعدها مديرا لمكتب وزير الإرشاد، ثم مديرا للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، كما عمل مديرا عاما لمؤسسة دعم السينما (1960)، ثم مستشارا عاما للمؤسسة العامة للسينما والإذاعة والتلفزيون، وآخرها كان رئيس مجلس إدارة المؤسسة العامة للسينما (1966- 1971)،

حيث تقاعد وأصبح أحد كتاب مؤسسة الأهرام، وقد نال جائزة نوبل للآداب، على مجمل أعماله، وتأتي في مقدمتها روايته "أولاد حارتنا"، الرواية التي منع صدورها في مصر، وتسببت في محاولة اغتياله عام (1995)، حيث أقدم شابان على طعنه في العنق لاتهامه بالكفر الخروج عن الملة في روايته المذكورة[205].

ب- من مؤلفاته

- القصة

همس الجنون (1938)، خمارة القط الأسود (1969)، حكاية بلا بداية ولا نهاية (1971)، الشيطان يعظ (1979)، صباح الورد (1987)، القرار الأخير (1996)، أحلام فترة النقاهة (2004).

- الرواية

الثلاثية التاريخية: عبث الأقدار (1939) ورادوبيس (1943) وكفاح طيبة (1944)، القاهرة الجديدة (1945)، خان الخليلي (1946)، زقاق المدق (1947)، السراب (1948)، بداية ونهاية (1949)، ثلاثية القاهرة: بين القصرين (1956) وقصر الشوق (1957) والسكرية (1957)، اللص والكلاب (1961)، السمان والخريف (1962)، ثرثرة فوق النيل (1966)، ميرامار (1967)، أولاد حارتنا (1968)، الكرنك (1974)، رحلة ابن فطومة (1983)، قشتمر (1988).

- السيناريو

المنتقم (1947)، ريا وسكينة (1953)، فتوات الحسينية (1954)، شباب امرأة (1957)، مجرم في إجازة (1958)، جميلة (1958)، أنا حرة (1959)، بين السما والأرض (1960).

.جـ ثلاثيته التاريخية

يعود سبب اشتغال نجيب محفوظ على الرواية التاريخية إلى الظروف السياسية القاهرة التي تنازعت مصر في تلك الفترة، وهي: احتلال بريطاني طامع، ونظام ملكي

205)- شوقي عبود، ***معجم أدباء العالم***، ص27.

فاسد، حدث تحالف بينهما وبين القوى الإقطاعية، من أجل قمع القوى الوطنية الهادفة إلى التحرر والديمقراطية والنهضة، كما سنتبينه في رواياته الثلاثة الآتية:

- **عبث الأقدار**: رواية تستلهم حكاية الفرعون خوفو بشكل يجعلها، في الظاهر، تنفتح على حكاية الحقيقة القدرية، التي تتجاوز الإرادة والتخطيط البشريين، إلا أنها تحرص، في الباطن، على تجسيد حكاية انتقال السلطة من فرعون إلى أحد أبناء الشعب الجنوبيين، ومن سلالة دينية إلى أخرى أقرب إلى روح الشعب(206).

- **رادوبيس**: رواية جسدت موقف محفوظ الفني الجديد؛ وهو موقف يلغي القدرية ويكرس الحتمية من أجل التغيير المجتمعي، وذلك بالتركيز على النقد الاجتماعي العام للأفعال والسلوكات، والتحفيز غير المشروط على الفعل الإرادي، يظهر ذلك كله من خلال تعويل الرواية على وصف العلاقات القائمة بين:

رادوبيس، وهي فاتنة دخيلة، مستبدة، مسيطرة، وتحظى بكل الامتيازات الكائنة، بحيث تتجه حركة التوصيف إلى إخراجها بمظهر المحتل البريطاني، الذي استحوذ على إرادة الملك وحاشيته، بهدف استغلال خيرات الوطن.

فرعون، ملك يظهر بصورة المتعارض مع مشاعر رعيته الوطنية والدينية، إذ تظهره الرواية مستبدا ومهملا لواجباته تجاه الملكة والرعية، كما تظهره بصورة الخاضع بسبب نزقه لرادوبيس ورغباتها، مما يجعله مظهرا بارزا للحكم المصري.

الملكة وباقي الرعية، وهم الشعب الضائع بين جشع الاحتلال ونزق الحكام، وعلى رأسهم الملكة التي حاولت سياسيا إقناع الملك بالرجوع وامتلاك زمام الحكم، حينها أفضى الصراع إلى انتفاضة شعبية قادها نخبة من أبناء الشعب الغيورين على وطنهم، انتهت بمقتل فرعون بواسطة سهم سدده نحوه أحد أبناء الشعب (207).

- **كفاح طيبة**: رواية ترتبط بدعوة صريحة، تقوم على فكرة البحث عن الهوية المفقودة، وحتى يتأتى الأمر ينبغي اجتثاث الاحتلال والحكم والإقطاعيين بالمرة، بالتركيز على العمل المنظم والموجه سياسيا وعسكريا، فوردت رواية كفاح طيبة ملخصا دقيقا

206)- غالي شكري، ***مذكرات ثقافة تحتضر***، دار الطليعة، بيروت- لبنان، ط1، 1970م، ص257.

207)- عبد اللطيف محفوظ، ***«الرواية التاريخية وتمثل الواقع (نجيب محفوظ نموذجا)»***، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، العدد 438، السنة السابعة والثلاثون- تشرين الأول 2007، ص81- 90

وكاملا لهذا الموقف، حيث تجسدت في حكاية فرعونية تتصل بتحرير المصريين من حكم الهكسوس المحتلين القادمين من الشمال[208].

2- واسيني الأعرج

أ- سيرته

واسيني الأعرج (1954) أكاديمي وروائي وناقد وكاتب قصة جزائري، من مواليد سيدي بوجنان، إحدى قرى مدينة تلمسان، حصل على البكالوريوس في الأدب العربي من جامعة الجزائر، تحصل إثرها على منحة حكومية مكنته من الانتقال إلى سوريا لمتابعة دراسته العليا، فحصل على درجة الماجستير والدكتوراه من جامعة دمشق، ثم عاد إلى الوطن ليشتغل أستاذا محاضرا في جامعة الجزائر، لكن ظروف العشرية السوداء، التي هددت حياته على غرار المثقفين الجزائريين أمثاله، اضطرته إلى مغادرة الجزائر إلى تونس عام (1994)، وبعد أن قضى فيها وقتا قصيرا انتقل إلى فرنسا، واشتغل أستاذا للأدب العربي في كلية جامعة السوربون الجديد[209].

ب- من مؤلفاته

- القصة

أسماك البر المتوحش (1981).

- الرواية

طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة) (1981)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش (1982)، نوار اللوز (1983)، سيدة المقام (1995)، حارسة الظلال (1986)، شرفات بحر الشمال (2001)، كتاب الأمير (2005)، البيت الأندلسي (2010)، جملكية أرابيا (2011)، مملكة الفراشة (2013)، سرة المشتهى عشتها كما اشتهتني (2014)، رواية 2084 (2015)، نساء كازانوفا (2016).

- الدراسات النقدية

208)- المرجع **السابق**.
209)- عبد الله إبراهيم، ***الكتابة والمنفى***، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011م، ص352.

اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (1986)، النزعة الواقعية الانتقادية في الرواية الجزائرية (1987)، الجذور التاريخية الواقعية في الرواية (1988)، أتوبيوغرافيا الرواية، سلسلة دراسات (1990)، ديوان الحداثة في النص الشعري الجزائري (1993)، موسوعة الرواية الجزائرية، أنطولوجيا النصوص والكتّاب (2006).

جـ من رواياته التاريخية

الحقيقة أن واسيني الأعرج قد يتبدى من الوهلة الأولى أنه مهووس بالتاريخ، فالنظرة الأولى لعناوين رواياته، ثم القراءة المتأنية لمتونها، تظهر التاريخ بتنويعاته المختلفة: الحوليات، السير، الأساطير، الخرافات، والحكايات الشعبية، كما تظهره بهوياته المتنوعة: العربية، الجزائرية، المغاربية، والعالمية، مما يجعل بحثه التاريخي فضلا عن مسرد لاستكمال الذاكرة الوطنية، يجعله بحثا عن تجميع التاريخ الإنساني سعيا لامتلاك ذاكرة إنسانية تجمع أكثر مما تفرق، كما نلمحه في ظل التحولات العالمية، والحساسيات الدولية، وما تثيره من قضايا الكولونيالية وما بعدها، والحداثة وما بعدها، والعولمة، مما يجعل دولا كالجزائر، بتاريخ إما مغفل أو مغيب أو مسكوت عنه، يجعلها نهبا للتشتت، التشرذم، والضياع.

- **الأمير**، رواية تستلهم التاريخ بالتركيز على السيرة الذاتية للأمير عبد القادر، وهي لا تكتب سيرته، أو تاريخ الجزائر في تلك الفترة، إنها تستدعيه من خلال سيرة الأمير لقول ما لم يقل، وتكتب ما لم يكتب، فتظهر كأنما تكتب تاريخها الخاص[210]؛ التاريخ الذي يمزج الأحداث الواقعية الماضية، المدونة في الحوليات والكتب التاريخية المعروفة، التي بالإمكان التحقق منها بالرجوع إلى مصادرها المعروفة، والسيرة التي تمزج الأحداث الذاتية الماضية، فتتجاوزها لأنها تمزج التاريخ والسيرة في شيء من الخيال والفن، لتغدو الرواية مغامرة تستكشف غيابات التاريخ، وتستنطق المسكوت عنه، وتنبش المغيب، بحثا عن تاريخها الخاص، وهو أدب ينطلق من التاريخ، ويفارقه في آن لأنه

210)- عبد السلام أقلمون، ***الرواية والتاريخ - سلطان الحكاية وحكاية السلطان***، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت –لبنان، ط1، 2010م، ص114.

يكتب تاريخه الخاص، بمنظور، وموقف خاصين، ويريد إلى حقائق وغايات خاصة، تدعو إلى التغيير والاختلاف، وليس إلى الثبات والاستمرار كما تدعو إليه روايات التاريخ.

- **حارسة الظلال**، رواية تكتب تاريخها الخاص، بالرجوع إلى شق مهمل من تاريخ الجزائر، وهو التراث الشعبي، إذ تركز على حكاية امرأة أحبها رجل، فرقت بينهما الفوارق الاجتماعية، فهي كانت شريفة النسب بينما كان هو وضيعه، مما حكم على طريقهما بالاختلاف، فقد هاجر هو قبيلته بلا رجعة، وهربت هي من عائلتها واستقرت بأعلى منطقة في الجزائر العاصمة، فهابها الناس لظنهم بأنها متوحشة، ولما مسحت على وجه امرأة عقيم وبطنها وحملت، أكبرها الناس بعدها وعدوها سيدة مبروكة، ومن حينها غدت مزارا للناس وهي تنتظر عودة حبيبها (حمّو) حاملا معه الشمس، ليحميها من الظل ويغير علاقتها بالظل الذي بقيت تحرسه حتى استحالت إلى سيدة سديمية بدون سن، ومن الواضح أن حارسة الظلال ترمز إلى الجزائر الموصولة بتاريخ يضرب بجذوره في أعماق المقدس، والتي أجبرتها سنوات الإرهاب على الإقامة في الظلال تنتظر منقذا يخرجها من الظلال والظلام إلى النور ويهديها إلى مرفأ النجاة وبر الأمان[211].

- **البيت الأندلسي**، رواية تحكي عن دار أندلسية قديمة تريد السلطات و الديوان العقاري تهديمها ،لاستغلال مساحتها الأرضية في بناء برج كبير، فتسرد الرواية تاريخ نشوء البيت الأندلسي الذي بناه أحد المورسكيين الأندلسيين الفارين من محاكم التفتيش المقدس في القرن السادس عشر، لتستعيد بذلك جزءا من تاريخها المفقود، ثم إن تناول موضوع التراث المعماري في الرواية، ما هو إلا مظهر آخر من مظاهر الاستدعاء التاريخي الذي يهدف إلى معالجة مشكلة الهوية الثقافية للجزائر، تحقيقا للمصالحة مع الماضي، وبالتالي مع الذات[212].

---

211)- أمين عثمان، ***فصول في الرواية المغاربية***، سلسلة إضاءات2، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012م، ص185- 186، 189.

212)- حسن مودن، ***الرواية و التحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي***، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2009، ص56.

الرّواية العربيّة المعاصرة:

الرّواية والمجتمع

مفتتح

الرواية ليست كتابًا يرصد سيرة مجتمع ما، ولا مرآة عاكسة، أو سطحًا كاشفًا له، إنما الرواية هي المجتمع، فهو البنية التي تستمد منه عوالمها، فتحقق به نجاحها أو فشلها، وهي الوجدان الذي يكشف للمجتمع مساره، فيسدد وجهته أو يدفعه إلى تجاوزه نحو آخر، فشخوص الرواية، وأحداثها، وفضاءاتها، ومواقفها، ما هي إلا ردود فعل تجاه المجتمع، تعكس تطلعه أو تكسره بقدر ما تثبت موقفها الملتزم أو النقدي تجاهه، وعلى كل حال ستظل هي المجتمع، مهما غالت في تجريبها الباحث عن جدواه التعبيرية في خضم التيارات الأدبية المتنوعة كالواقعية، والرمزية، والسوريالية، والصوفية، أو بدمج الأشكال السابقة مع أشكال تراثية بحثا عن صوتها الخاص، والتطبيق الحالي توضيح بسيط للعلاقة القائمة بين الرواية والمجتمع، وتعريف موجز لأبرز كتابها ومؤلفاتهم.

1- ابن هدوقة

أ- سيرته

عبد الحميد بن هدوقة (1925- 1996)، إذاعي وروائي وشاعر وكاتب قصة ومسرح جزائري، من مواليد قرية الحمراء، بلدية المنصورة، ولاية سطيف، تلقى علومه بمدرسة المنصورة الابتدائية، فالمتوسطة بمدرسة الكتّانية في قسنطينة، ثم الثانوية بجامع الزيتونة في تونس، بعدها اشتغل أستاذ الأدب العربي بالمعهد الكتاني (1954- 1955)، ومخرجا إذاعيا للقسم العربي بإذاعة باريس (1957- 1958)، ومخرجا ومنتجا بالإذاعة التونسية، ومخرجا لصوت الجزائر بتونس (1985- 1962)، ثم مديرا بالإذاعتين الجزائرية والبربرية (1966- 1970)، كما شغل منصب رئيس لجنة دراسة الإخراج

بالإذاعة والتلفزيون والسينما (1970- 1978)، وبعدها مديرا بالإذاعة والتلفزيون الجزائري[213].

ب- من مؤلفاته

- القصة

ظلال جزائرية (1960)، الأشعة السبعة (1962)، الكاتب وقصص أخرى (1964).

- الرواية

ريح الجنوب (1971)، نهاية الأمس (1975)، بان الصبح (1980)، الجازية والدراويش (1983)، غدا يوم جديد (1993).

- شعر

الأرواح الشاغرة (1969)

ج- تقديم لرواياته

اتخذ ابن هدوقة المنهج الاجتماعي، في رؤيته الاشتراكية، خياره الأدبي الأنسب في كتابة رواياته، فقد أفاده بطرائق أسلوبية بقدر ما زوده بمواد موضوعية للتعبير عن التحولات التاريخية للمجتمع، في مقابل الحساسيات الاجتماعية التي تبعتها وأثرت فيها ، لكن المميز في رواياته كلها هو نزعته النقدية التي تكشف عن موقفه تجاه المجتمع والسلطة معا، كما نتبينه في الروايات الآتية:

- **بان الصبح**، رواية صوّر فيها تداعي أبنية المجتمع التقليدي وبداية تشكل أخرى بدلها، عبر رسم السلوك المتحرّر للطالبة دليلة، والتي تقوم بالتعبير عن رأيها في مجتمع رجالي، وتتحمل مسؤوليتها كاملة بعد أن تمردّت على أحكام الأعراف وأخلاقيات العادات والتقاليد المتقادمة، من خلال استجابتها لغرائز أنوثتها وتحديها لأشكال جبن الرجل، ثّم عن طريق نقل ما يحدث في الحمام من ممارسات شاذة بين النساء، تأكيدا لموقف الروائي

213)- روبرت ب. كامبل، ***أعلام الأدب العربي المعاصر؛ سير وسير ذاتية***، ص354.

النقدية من السلطة في تهافتها السياسي، ومن المجتمع في شتى مظاهر تخلّفه، ويتصدرها تخلّف نظرته للمرأة وموقفه منها، مما أسهم في التردي وضعها زمن الاستقلال[214].

- **الجازية والدراويش**، رواية تصدع بنزعة نقدية تعارض سلطة الاستقلال، من خلال تأكيد الكاتب لموقفه القائم على أنّ الجزائر بلد ليس قاصرا حتى يكون مطمعا للدول الأجنبية ومن ثّم فإنّ الشعب الجزائري ليس قاصرا كما تنظر إليه السلطة وتعامله، وإنّما هو جدير بأن يعامل في ضوء مبادئ الديمقراطية، وذلك بالرجوع إلى التراث الشعبي، وتعمق موضوعاته ومعانيها، حيث جعل من الجازية، بطلة التغريبة الهلالية، رمزا لجزائر الاستقلال، كما استحضر الدراويش وأجواء الزردة والحضرة[215]، وأكثر من التكثيف الرمزي من طريق الإضمار والمكاشفة، فضلا عن تعويم المكان والزمان في الرواية، بحيث تنتقل من الواقع إلى اللاواقع، عبر تقنيات تعبيرية وظفت بعناية منها: التذكر والحلم والتداعي، وهو ما طبع بنية الرواية وأحداثها وشخوصها وفضاءاتها بطابع أسطوري، تعميقا لموقف الكاتب، وتوسيعا لمعانيه الانتقادية لمجتمع ما بعد الاستقلال الرافض للتطور، والغارق في حمأة التقليد والغيبيات.

- **غدا يوم جميل**، رواية تنطلق من أحداث أكتوبر 1988، وقد استثمرت تقنيات عديدة، منها: التذكر والتداعي والاستيهام والاستطراد والتقطيع والتوالد السردي والسير ذاتي، يد متطورة، للتعبير عن موقف الكاتب الرافض لحاضر الجزائر، والمدين لسلطة الاستقلال التي شوّهت التاريخ النضالي لشعب الجزائر، وبذلك فإنّ الكاتب يحمل هذه السلطة مسؤولية ما انتهت إليه البلاد من فتنة ودمار، وتهافت قيمي وسلوكي[216].

3- حنّا مينا

أ- سيرته

حنا مينه (1924- 2018) روائي وكاتب قصة سوري، سوري ولد في مدينة اللاذقية، عاش قليلا من طفولته في قرية الإسكندرون على الساحل السوري، كافح كثيراً

214)- بوشوشة بن جمعة، ***«التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية»***. ينظر، الموقع: عبد الحميد بن هدوقة: http://www.benhedouga.com. زمن الدخول: 18/ 04/ 2020. زمن الدخول: 22:00.

215)- *م.ن*.

216)- *م.ن*.

في بداية حياته فعمل حلاقاً وحمالاً في ميناء اللاذقية، ثم بحارا على السفن والمراكب، كما عمل مصلّح دراجات، ومربّي أطفال في بيت سيد غني، بالإضافة إلى عامل في صيدلية، وصحفي، وكاتب مسلسلات إذاعية للإذاعة السورية باللغة العامية، وموظف في الحكومة، حتى كتب الرواية فعرف بها[217].

ب- من مؤلفاته

- القصة

الأبنوسة البيضاء (1969) تاريخ نشرها متفرقة في الصحف والمجلات، و(1990) تاريخ نشرها مجتمعة في كتاب، ومن يذكر؟ (1974).

- الرواية

المصابيح الزرق (1954)، الشراع والعاصفة (1966)، الثلج يأتي من النافذة (1969)، بقايا صور (1975)، المستنقع (1977)، المرصد (1980)،حكاية بحار (1981)، الدقل (1982)، مأساة ديمترو (1985)، نهاية رجل شجاع (1989)، الولاعة (1990)، الرحيل عند الغروب (1992)، الرجل الذي يكره نفسه (1998)، البحر والسفينة (1999)، حارة الشحادين (2000).

ج- تقديم لرواياته

اتخذت روايات حنا مينة من المجتمع مادة لموضوعاتها، فتحولت بتحول مراحله المتباينة، وتغيرت بتغير حساسياته المختلفة، مما جعلها غزيرة الدلالات والمضامين بشخصياتها وأبطالها، بأحداثها ومواقفها، فكانت رواياته أقرب من السجل الذي يحكي عن البطولة والصراع والنضال، ضد الاستعمار والبرجوازية والظلم بأشكاله كلها، كما كانت رواياته أشبه بمذكرات تسرد وقائع الدفاع عن الفقراء والمسحوقين ومهضومي الحقوق، والجدير بالذكر أن البحر كان حاضرا دائما في رواياته[218]، بحيث غدا مصدر إلهامه، وبنية أعماله وفضاءاتها وموضوعاتها، وهو ما حقق فيها شروط الواقعية كتحليل الواقع ونقده، والفهم الجماعي للظواهر الاجتماعية، والتأكيد على انهيار مظاهر الفساد والفقر،

217)- خليل أحمد خليل، ***موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين***، 2/ 1118.
218)- حنا مينة، ***الرواية والروائي***، مختارات (6)، وزارة الثقافة- دار البعث، دمشق- سوريا، ط1، 2004م، ص21.

والثقة الكبيرة بالمستقبل من خلال النضال الاجتماعي والتضحية والتجربة[219]، وهو ما سنقف عليه في الروايات الثلاثة الآتية:

- **الشراع والعاصفة**، رواية عن البحارة والبحر، إذ تحكي عن رجال البحر الذين يقاومون عواصف البحر الشديدة، وبمعنى آخر: فالرواية تحكي عن العاصفة الاستعمارية التي تكافح البلاد ضدها[220]، وهي حكاية بطل وحكاية وطن أثناء الحرب العالمية الثانية[221]، إذ يظهر البطل (الطروسي) رمزا للنضال ضد الفرنسيين، بما أنه قد تعين رمزا للرجولة والصمود أمام العواصف.

- **الشمس في يوم غائم**، رواية تميزت ببطلها الإشكالي[222]، إذ قدمت طرحا اجتماعيا يتمثل في الصراع القائم بين جيل يمثله الأب وجيل يمثله الابن، وبدل أن تظهر الرواية مأزومة بموقفها الانتقادي، ظهرت على العكس رواية عن الكشف والاكتشاف[223]، طالما اتخذت من الرمز أسلوبها التعبيري، فكانت الشمس رمزا للثورة، وكان الغيم رمزا لمعيقاتها[224]، بحيث تجلت قيمتها الفنية في بناء الحلم والرمز والأسطورة، وروعة التحليل النفسي، والأسلوب المتوتر الحيّ الشديد الإيحاء والشفافية.

- **بقايا وصور**، رواية أظهرت حقيقة حياة الريف وبؤسه وفقره وتخلفه، كما جسدت انهيار حلم الحياة، وصورت البشاعة بإدانة وعنف، ورصدت معاني الرفض والصمود والكبرياء لدى الإنسان[225] بحيث استطاعت، من خلال التركيز على شخصية (زنوبة) التي كشفت عن نبل إنساني جارف في أعماقها وروحها، أن تقدم لنا إنسانا تاريخيا يعكس صفات عصره من بؤس، وما يختلج في أعماقه من أحاسيس الخوف والاندحار[226].

---

219)- مهدي عبيدي، ***جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد)***، دراسات في الأدب العربي «12»، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب- وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 2011م، ص17.

220)- سهيل إدريس، ***«حنا مينة والرواية»***، مجلة الطريق، بيروت- لبنان، ع (6)، 1996م، ص103.

221)- محمد الباردي، ***حنا مينة روائي الكفاح والفرح***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1993م، ص53.

222)- ***م.ن***، ص62.

223)- محمد كامل الخطيب، وعبد الرزاق عيد، ***عالم حنا الروائي***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1979م،ص 59.

224)- سهيل إدريس، ***«حنا مينة والرواية»***، ص103.

225)- محمد الباردي، ***حنا مينة روائي الكفاح والفرح***، ص40.

226)- محمد كامل الخطيب، وعبد الرزاق عيد، ***عالم حنا الروائي***، ص129.

المسرح العربيّ المعاصر:
دراسة نصّ

مفتتح

عرف المسرح العربي تطورًا كبيرًا في عصرنا الحالي، نتيجة الأزمات السياسية الخانقة التي عرفتها المجتمعات العربية، ولعل أهمها احتلال فلسطين (1948) والنكسة العربية (1965)، كذلك التحولات الكبرى التي مست البنية الفكرية للإنسان العربي فأصبح يتطلع إلى التحرر والعدالة والمساواة، مما دفع بالتجارب المسرحية إلى البحث عن التغيير حتى تواكب تلك التحولات الاجتماعية والسياسية، فانفتحت على تجارب الآخر أكثر، واستفادت من تياراته وأطره وبنياته الكثير، لكنها ظلت قاصرة عن التعبير عن مواقفها إذ لم تلتفت إلى تراثها، وظلت تلك التجارب تنتظر مجيء كتاب مسرح تمكنوا من وعي تراثهم[227]، فكتبوا نصوصا مسرحية تستفيد من تجارب الغرب وتحاور الماضي، بحثا عن حلول لأزمات واقعهم، والتطلع بعيون كبيرة نحو مستقبلهم، وقد تحقق الأمر عند كتاب لعل أبرزهم: سعد الله ونوس (سوريا)، وعبد القادر علولة (الجزائر)، موضوع تطبيقنا الحالي.

1- سعد الله ونّوس

عايش سعد الله ونوس قضايا الشعب العربي كلها، كما عانى محناتها وخيباتها كلها، فانعكست على ضميره ووجدانه ووعيه، بحيث ظهرت ملامح ذلك كله على مسرحه، الذي تشرب تلك الويلات كما عكسها نصوصا تنوعت بتنوع تجاربه الذاتية والتعبيرية، واغتنت باختلاف مراحلها السياسية والاجتماعية، فعبرت نصوصه عن الحزن والفقر والتكسر، بقدر ما نددت بالظلم والاستلاب والتهميش، لكنها بعد هزيمة (1965) عرفت تحولا جذريا، دفع بها جهة الثورية والتمرد والرفض، فاجترح نوعا مسرحيا عرف بمسرح التسييس؛ وهو حوار بين مساحتين: الأولى هي العرض المسرحي الذي يقدمه

227)- محمد عبد الرحمن يونس، ***تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر***، دار الكنوز، بيروت- لبنان، ط1، 1995م، ص46.

جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس بنية كل ظواهر الواقع ومشكلاته عليها[228]، أو بعبارة أخرى: الحوار الذي يدور بين الممثل والجمهور أثناء عرض المسرحية، كما نتبينها في مسرحيات عديدة، ولعل أهمها: حفلة سمر من أجل خمسة حزيران، الفيل يا ملك الزمان، الملك هو الملك، وهي المسرحيات التي سنقف عليها بالدراسة لاحقا.

أ- سيرته

سعد الله ونوس (1941- 1997) مسرحي سوري، من قرية الحصين البحرية القريبة من طرطوس، تلقى تعليمه الابتدائي بمدرسة اللاذقية، والثانوي بمدرسة طرطوس، حيث تحصل عام (1959) على الثانوية العامة، حيث سافر بعدها إلى مصر في منحة دراسية لدراسة الصحافة من كلية الآداب جامعة القاهرة، التي تخرج منها عام (1963) بليسانس في الصحافة، وعاد مباشرة إلى وطنه حيث اشتغل في وزارة الثقافة، كما حصل عام (1966) على منحة دراسية من وزارة الثقافة مكنته من السفر إلى باريس، والاطلاع على الحياة الثقافية، ودراسة المسرح الأوروبي من أصوله[229]، مما أسهم في تشكيل وعيه الفني بالمسرح العربي، في ضوء التحولات الاجتماعية، والحساسيات الإبداعية، فغدا واحدا من أبرز المسرحيين العرب في عصرنا الحالي.

ب- من مؤلفاته المسرحية

الحياة أبدا (1961)، ميدوزا تحدق في الحياة (1964)، المقهى الزجاجي (1965)، حفلة سمر من أجل خمسة حزيران (1968)، الفيل يا ملك الزمان (1969)، مغامرة رأس المملوك جابر(1971)، الملك هو الملك (1977)، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة (1978)، الاغتصاب (1990)، يوم من زماننا (1995)، رحلة في مجاهل موت عابر (1996)، الأيام المخمورة (1997).

جـ- عرض ثلاث مسرحيات

228)- محمد بدوي، «***تجليات التغريب في المسرح العربي، قراءة في سعد الله ونوس***»، مجلة فصول، مج2، ع3، 1982، ص91.
229)- خليل أحمد خليل، ***موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين***، 2/ 1187.

- **حفلة سمر من أجل 5 حزيران**، مسرحية حاول خلالها سعد الله ونوس تفجير الأسئلة الكبرى حول الهزيمة، ومسؤولية كل من الرجل المثقف والعادي، حيث يدور الحوار بين ممثل واحد (م1)، وممثل اثنان (م2) حول المسؤولية الهزيمة، وقد سمح للجمهور بأن يغدو عنصرا فعالا ومشاركا فيه، مما جعل المسرح بمثابة أداة تثوير وتحفيز، وذلك بما يطرح من قضايا ذات حساسية كبيرة، وبالمساحة التي يفسحا للجمهور ليخرج من سلبيته، ويشارك في مناقشة مأساته ومأساة عصره، وصولا إلى الوعي بنفسه ووظيفته[230]، ولا يتم ذلك إلا باستثمار بعض التقنيات منها: المسرح داخل المسرح الذي يتحقق إثر إلصاق الصالة بالمنصة إلغاءً للحائط الوهمي بينهما مما يسمح بوضع الممثلين بين الجمهور بحيث ينوبون عنهم في الأداء، كذلك التغريب المكاني الذي يقصد إلى التعمية على مسمى مدينة بعينها بهدف تعميمها على كل المدن العربية.

- **الفيل يا ملك الزمان**، مسرحية تجسد قصة ملك ظالم له فيل مزعج يرمز للقوة والبطش والجبروت ولا أحد يجرؤ على التعريض به، فظهر زكريا الذي شجعهم على الشكوى فتحفزوا وتدربوا على أقوالهم وأفعالهم، لكنهم حينما واجهوا الملك سيطر الخوف وجبنوا، فلم يتخلصوا من ورطتهم إلا بادعائهم حيلة تزويج فيله، راقت الفكرة للملك فأمر بإحضار الفيلة بسرعة، وأمر بمكافئة زكريا وتعيينه مرافقا دائما للفيل، كما أمر بإقامة عرس يحضره العام والخاص على السواء[231]، والمسرحية ذات طابع تعليمي يهدف إلى نبذ مشاعر الخوف والعجز والقهر، بما تنطوي عليه من حكم من شأنها تنوير الجمهور وتعليمه بحيث تدفعه إلى الثورة على واقعه المزري، ولم يتأت ذلك للمسرحية إلا بإلغاء المسافة بين الممثلين والجمهور، وقد بدا ذلك واضحا إثر الصعود المفاجئ لشخصيتين من الصالة إلى المنصة وسخريتهما من الممثلين، وهما شخصيتان وظفهما ونوس لتأدية أدوار

---

230)- حسن المنيعي، ***«محاولة البحث عن صيغة مسرحية عربية متميزة (دراسة أولية لتحديد الهدف والمنطلقات)»***، مجلة خطوة، ع3-4، 1986م، ص8.

231)- سعد الله ونوس، ***الفيل يا ملك الزمان***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1969م.

المتفرجين، والنيابة عنهم في المناقشة وإبداء الرأي، كذلك فإن نهاية المسرحية المفتوحة تعد إيذانا للجمهور بتتمتها كيفما اتفق مع نزعاتهم وآرائهم وميولاتهم[232].

- **الملك هو الملك،** مسرحية تجسد قصة ملك ضجر بأبهة الحكم، فقرر التنكر هو ووزيره بحثا عن الترفيه بين العامة، فصادف تاجرا مفلسا يقضي كل وقته في الخمر والهذيان والحلم بحياة الملك، فألبسه الملك ثيابه وجعله ملكا ليوم حتى يتسنى له الضحك طويلا من هذا المشهد الغريب، لكن الفكرة انطلت على الملكة وحراس القصر، فاعتقدوا بأن التاجر هو الملك نفسه، مما دفعه إلى المضي فيها، فانقلبت الأوضاع جراء الهزل وسوء التقدير إلى حقيقة، غدا فيها التاجر المفلس ملكا، فيما استحال الملك الحقيقي تاجرا مفلسا[233]، والمسرحية تعد من أكثر أعمال ونوس تكثيفا لآرائه السياسية، ليس بتوظيفها للتراث الشعبي ممثلا في ألف ليلة وليلة، وتحديدا في قصة النائم اليقظان التي ورد ذكرها في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة[234]، وليس من خلال قدرته على تطويع التراث الشعبي، بطريقة نقلته من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر[235]، بل بتطويع التراث الشعبي من أجل تعميق موقفه السياسي الذي قدمه في بنية اجتماعية ذات سمات مفجعة، تهدف إلى تحليل بنية السلطة من أجل فضح المجتمعات الطبقية، ولا سيما البرجوازيات المعاصرة عسكرية أم مدنية، لدفع الجماهير العربية نحو الرفض والتغيير[236]، مما يلجئ الأنظمة إلى تغيير قواعدها وأفكارها فيسود العدل والمساواة ربوع المجتمعات العربية كلها.

2- عبد القادر علّولة

أ- سيرته

232)- إدريس الذهبي، ***«مسرح سعد الله ونوس»***، ينظر الموقع: https://www.aljabriabed.net/n95_08dahbi.htm

233)- سعد الله ونوس، ***الملك هو الملك***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط4، 1983م.

234)- فاتن علي عمار، ***سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث***، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1999م، ص128.

235)- علي الراعي، ***المسرح في الوطن العربي***، سلسلة عالم المعرفة، عدد 247، الكويت، ط2، 1999م، ص185- 186.

236)- سعد الله ونوس، ***الملك هو الملك. إيضاحات***، ص113.

عبد القادر علولة (1939- 1994) كاتب مسرحي جزائري، من مواليد مدينة الغزوات بولاية تلمسان، درس الدراما في فرنسا، ثم انضم إلى المسرح الوطني الجزائري، الذي أسهم في إنشاءه عام (1963)، كما سعى إلى تشكيل ملامح المسرح الجزائري، حينما انتقل من المسرح الأرسطي، إلى مسرح الحلقة الذي يأخذ طابعه من التراث الشعبي، إلا أن اغتياله من طرف مجموعة إرهابية وقف حائلا دون إنهاء مسرحيته العملاق، كما وقف حائلا دون التعمق في تجربته الأصيلة[237].

ب- من مؤلفاته المسرحية

الأقوّال (1980)، الأجواد (1985)، اللثام (1989)، التفاح (1992)، أرلوكان خادم السيدين (1993).

جـ- عرض ثلاث مسرحيات

عرف علولة باتجاهه نحو التجريب المسرحي، بحثا عن مسرح يعكس الهوية الجزائرية إذ يعبر عن قضاياها بدقة متناهية، فكان أن وجد ضالته في التراث الشعبي حينما استجلب إلى مسرحه بنيات شعبية منها: الحلقة، القوال، والحكاية الشعبية، إلى جانب التيارات المسرحية الحديثة كالملحمية والبريختية، نسبة إلى برتولد بريخت المعروف بمسرح التغريب والنزعة الاشتراكية المناهضة لاستغلال الإنسان لأخيه الإنسان[238]، مما أظهر مسرحه بمظهر تميز بجمعه بين القديم المعروف بطابعه الصوفي الحكمي، والجديد المعروف بطابعه الفلسفي الأيديولوجي، بقدر ما تفرد بتعرية الواقع السياسي والاجتماعي، والكشف عن قضاياه ونقدها عبر موضوعات مسرحياته وشخوصها وأحداثها وحواراتها ومواقفها، كما نتبينه في مسرحياته: الأقوال، الأجواد، واللثام.

- **الأقوال**، مسرحية اجتماعية تتألف من ثلاث لوحات، تتناول قضية نضال العمال دفاعا عن حقوقهم المسلوبة، ووقوفا في وجه الانتهازيين الذين حاولوا تحطيم آمالهم في

237)- ينظر، ويكيبيديا، الموسوعة الحرة: https://ar.wikipedia.org/wiki. زمن الدخول: 18/ 04/ 2020. تاريخ الدخول: 10:00.

238)- يوسف عبد المسيح ثروت، ***معالم الدراما في المسرح الحديث***، منشورات المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص91.

زمن النظام الاشتراكي، فضلا عن نضالهم المشترك لأجل النهوض بالوطن في زمن الاستقلال[239]، فظهرت المسرحية بشكل مغاير للمألوف، إذ تبنت مسرح الحلقة الذي يظهر كأنه فضاء مفتوحا للجمهور، يقترح عليهم تنمية الحوار معهم، وهو إذ يرفض العلاقة العاطفية معهم، إنما ليترك لهم حرية رفض العرض أو تجاوزه[240]، وحتى يشرك الجمهور في المسرحية استشعر علولة ضرورة كسر الإيهامية التي يفرضها المسرح التقليدي على الجمهور، مما دفعه إلى استحضار شخصية الـقوال؛ وهو شخصية تراثية تسرد قصصا وأخبارا ذات طبيعة صوفية حكمية بالطرق والأسواق، يقطعها مرة بعد مرة طلبا للصلاة على النبي- عليه الصلاة والسلام- أو التبرك بأحد الأولياء الصاحين، والـقوال في مسرحية علولة هو الراوي في المسرحية، إذ يعمل على إدخال الجمهور في المسرحية حينما يسرد الحكاية لهم، كما يقوم بنظم لوحاتها وترتيبها وإحكام تناميها الدرامي حينما يحرص على سرد المقدمة الخاصة بكل قصة وكذلك خاتمتها[241]، كما لا يفوتنا التنويه بالدور المهم للجوقة في المسرحية، حيث أسهمت في ربط الأحداث، وتقديم الشخصيات، والتعليق على ما يجري في المسرحية من صراعات، ومواقف درامية[242].

- **الأجواد**، مسرحية تتميز بطابع انتقادي يشرح الوضع السياسي بحثا عن إنسانية الإنسان، والمسرحية عبارة عن مشاهد تسلط الضوء على حياة وأعمال ومواقف أناس بسطاء، تميزوا بكدحهم في الحياة من أجل اكتساب كرامتهم، كما تميزوا رغم فقرهم الشديد بالكرم والجود والسخاء[243]، والمشاهد عبارة عن لوحات لا يوحدها خيط ناظم، أو تسلسل منطقي يستتبع فكرة أو حدثا محددين، طالما أنها تقدم شخصيات نموذجية لكل منها قصتها وموضوعها ومجالها المنفصل عن مجال الشخصيات الأخرى، لولا الرؤيا الشاملة التي تهمين على بنيتها الكلية بمشاهدها وشخوصها و أحداثها وحواراتها ومواقفها[244]، تحققت في شخصية الـقوال الذي استطاع بما امتلكه من أسلوب قصصي أن يعيد تجميع

239)- عبد القادر علولة، ***من مسرحيات علولة: الأقوال، الأجواد، اللثام***، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، (د.ط)، 1997م.
240)- أحمد بيوض، ***المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1929- 1989)***، منشورات التبيين، الجزائر، (د.ط)، 1998م، ص169.
241)- أحمد بيوض، ***المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1929- 1989)***، منشورات التبيين، الجزائر، (د.ط)، 1998م، ص169.
242)- عبد الوهاب شكري، ***النص المسرحي***، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية- مصر، ط2، 2001م، ص35.
243)- عبد القادر علولة، ***من مسرحيات علولة***.
244)- عبد القادر القط، ***فن المسرحية***، مكتبة ناشرون- لبنان، الشركة المصرية العالمية- مصر، ط1، 1998م، ص419.

تلك المجالات المنفصلة وتوحيدها في أفق واحد، كشف رؤيا المسرحية التي انتصرت للإنسان الكادح في خضم واقع متخم بمظاهر وسلوكيات الحياة المادية المقيتة، التي أرهقت كواهل الناس البسطاء، فيما أفسدت قلوب الناس الميسورين.

- **اللثام**، مسرحية تثير قضية الصراع السياسي والاقتصادي في هياكل الدولة، واستغلال هذا الصراع لأغراض شخصية، وما انجر عنه من آثار وخيمة على البنية الاجتماعية للجزائر، فالمسرحية إذًا ثورية النزعة بكشفها معاناة العمال الاجتماعية، ثم بإثبات موقفها السياسي النضالي الذي يدين التهميش والتحجير والتكميم والاستلاب، من أجل إدانة الواقع، والثورة عليه، وتغييره[245]، فالمسرحية تربط ماضي الجزائر المستعمر بحاضرها المستقل، حينما سلطت الضوء على حياة بطلها (برهوم الخجول)، الذي عانى ويلات الاستعمار: فقد ولد في الغابة بعد أن استقر فيها أبوه وأمه وأخته وإخوته الأربعة، هربا من تنكيل الاستعمار الذي استشاط غيظا إثر إقدام الحركة النقابية على إحراق مخازن الكولون والهجوم على السجن، كما عانى محنات الاستقلال: فقد أرغمه جشع نقابيي مصنع الورق الذي كان يعمل فيه ميكانيكيا، على إصلاح آلة عجين الورق لزيادة الإنتاج، لكنه خاف من سوء العاقبة لعلمه بأن الآلة لا تحتمل ذلك بسبب عطب كامن فيها، فطاردته لعنة النقابيين الذي لم يحتملوا رفضه، فابتلي بكسر رجله، والاعتداء بالضرب، وجدع الأنف، ودخول المستشفى، وملاحقة الشرطة، ودخول السجن، حتى انتهى به المطاف إلى السكن في المقبرة هربًا من واقعه وجشع أناسه[246]، فالمسرحية لم تربط ماضي الجزائر المستعمر بحاضرها المستقل إلا لتثير فكرة استمرارية استغلال النظام للشعب الكادح، فالجشع والاستغلال والجحر على الحريات، مهما تغيرت أقنعته ومعانيه، يظل بلا جنسية له ولا هوية، يستوي في ذلك الاستعمار والسلطة الذاتية.

245)- علي عقلة عرسان، ***سياسة في المسرح***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ط)، 1978م، ص21.
246)- عبد القادر علولة، ***من مسرحيات علولة***.