محاضرات
فى

تحليل النصوص الأدبية

إعداد

أ م د/إيمان محمد إلياس
أستاذ الأدب والنقد المساعد بقسم اللغة العربية
كلية الآداب – جامعة جنوب الوادي

العام الجامعي
٢٠٢٣-٢٠٢٤م

بيانات الكتاب

الكلية: الآداب بقنا

الفرقة: الرابعة

التخصص: لغة عربية

عدد الصفحات: ١٤٠

المؤلف: **أ م د. إيمان محمد إلياس**

أهداف المقرر

١- دراسة أهم مناهج التحليل الأدبي المعنية بدراسة النص الأدبي من خارجه وداخله .

٢ – تعريف الطلاب بأهمية تذوق النصوص الأدبية العربية (شعرا ونثرا).

٣- الجمع بين النظرية والتطبيق في منهج الدراسة لتدريب الطلاب على كيفية تحليل النصوص الأدبية بمعالجة نقدية صحيحة .

٤- اكتساب الطالب مهارات التفكير النقدي للنصوص الأدبية .

٥- الوصول إلى المصادر النقدية العربية القديمة باستخدام شبكة المعلومات العالمية.

المحتوى

مقدمة	٤
الفصل الأول : النص الأدبي (مفهومه ومناهج تحليله)	٥ – ٣٠
١– النص الأدبي	٦
٢– مناهج تحليل النص الأدبي	١٣
٣– خطوات تحليل النص الأدبي	٢٤
الفصل الثاني : الشعر العربي الحديث	٣١ – ٦٥
١– التجديد في الشعر	٣٢
٢– قصيدة لاتصالح للشاعر أمل دنقل	٤٩
٣– قصيدة تميم البرغوثي	٦٦ – ١٠٣
٤– القصة القصيرة	٦٧
٥– نموذج للقصة القصيرة (في القطار)	٨٤
٦– القصة القصيرة جدا	١٤٠– ١٤٥
٧– نماذج للقصة القصيرة جدا	١٦٠
٨– فن المسرح	١٦٨

مقدمة

يتناول كتاب (تحليل النصوص الأدبية) مجموعة من الموضوعات الهامة التي تساعد الطالب في تحليل النصوص الأدبية العربية من خلال توضيح المقصود بالنص الأدبي وكذلك مفهوم التحليل وبيان خطواته ومناهجه وأهميته ، بالإضافة إلى دراسة تطبيقية تحليلية لمجموعة من النصوص الشعرية يتم خلالها شرح و تفسير النص الأدبي ؛ للعمل على جعل النص واضحًا جليًا، ومن هذا المنطلق يركز الطالب على اللغة والأسلوب والعلاقات المتبادلة بين الأجزاء والكل ؛ لكي يصبح معنى النص ورمزيته واضحَين.

ومن أهمية التحليل أنّه يساعد على تمكين الطلبة من تذوق النصوص الأدبية تذوقاً يقوم على الإحاطة والتعمق والنقد والتأمل لمعرفة مواطن الجمال في النص الأدبي واستنباط الخصائص المميزة وتعليلها ، كما أن التحليل يخدم القراءة عن طريق الحرص في قراءة النص على جودة الأداء والنطق السليم وتمثل المعاني والفهم والتلخيص واستنباط الأحكام .

وقد تم تقسيم الكتاب إلى خمسة فصول، تناول الفصل الأول منها: مفهوم النص الأدبي ، ثم تعرض لعملية تحليل النص ومناهج التحليل وأنواع القراءة ، وعناصر تحليل النص ، كما جاء الفصل الثاني كدراسة تطبيقية لنصين من شعر أبي تمام ، أما الفصل الثالث : فتناول دراسة لنصين للشاعر البحتري ، بينما عرض الفصل الرابع دراسة لنصين للشاعر المتنبي ، وأخيرا الفصل الخامس الذي تناول نصوصا أخرى مختارة من الشعر الأندلسي ثم الشعر الحديث .

الفصل الأول
النص الأدبي : مفهومه ومناهج تحليله

النص الأدبي

لم يعرف العرب في تاريخهم ممارسة نصية تامة باستثناء ممارسة النصية مع القرآن، ولذلك ألفينا دلالة مادة "ن. ص. ص" بعيدة عن الدلالة المستحدثة في الدراسات الأدبية [١] ، فقد ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة "نصص" ما يأتي:

(نصص) : النص:رفعُك الشيء. نص الحديث ينصُّه نصا:رفعه. وكل ما أُظهر فقد نُصّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنصَّ للحديث من الزُّهري أي أرفع له وأَسندَ. يقال: نصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نَصَصْتُه إليه. ونصت الضبية جيدَها:رفعته. وأصل النص أقصى الشيء وغايته، ثم سمّي به ضربٌ من السير سريع.

ابن الأعرابي: النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص التوقيف، والنص التعيين على شيء ما، ونص كل شيء منتهاه، وفي الحديث عن علي رضي الله عنه، قال: إذا بلغ النساء نَصَّ الحِقاقِ فالعَصَبَة أَوْلى، يريد بذلك الإدراك والغاية. وقال الأزهري: النص أصله منتهى الأشياء ومبْلغ أقصاه. وقصص الرجل غريمه إذا استقصى عليه، ومنه قول الفقهاء نصُّ القرآن ونصُّ السنة أي ما دلَّ ظاهرُ لفظهما عليه من الأحكام. ونصّ الشيء حركه. ونصنص لسانه إذا حركه، والنصنصة تحرك البعير إذا نهض من الأرض. "[٢] . وعلى الرغم من كثرة استخدام

(١) تحليل الخطاب الادبي وقضايا النص : د.عبالقادر شرشار ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٦ .ص ١٥ .

(٢) لسان العرب : ابن منظور، قدم له الشيخ عبد الله العَلالي ، دار لسان العرب، بيروت، ١٩٨٨، ص. ٦٤٨.

كلمة "نص" في كتابات السلف الأصولية والفقهية، إلاّ أننا لا نعثر على تعريف لهذا المصطلح ، ويعتبر منذر عياشي "غيبة التعريف" مدعاة للحيرة. [١] أمّا التفسيرات المعجمية اللفظية فإنها تؤكد أن معنى النص بقي محصورا في الدلالة على الكتاب والسنة ، أما حين نعود إلى الأصل اللاتيني لكلمة"نص" في اللغات الأوربية، فإننا نجد كلمتيْ: Texte, Text مشتقتين من " Textus" بمعنى النسج " Tissu " المشتقة بدورها من Texere بمعنى نسج فالأصل اللاتيني يحيل على النسج ويوحي بالجهد والقصد، ولعله يوحي أيضا بالاكتمال والاستواء. بينما يحيل الأصل في اللغة العربية على الاستواء والكمال، وعلى النسيج أيضا، على الرغم من أن ابن منظور في مادة (نصص) لم يشر إلى ذلك، ولكن إذا عدنا إلى مادة (ن. س. ج) نجد ما يحيل على ذلك"نسج: النسج ضمُّ الشيء إلى الشيء، هذا هو الأصل.. والريحُ تَنْسِجُ الماءَ إذا ضربَتْ مَتنَهُ فانتَسجتْ له طرائق كالحُبُكِ. ونسجت الريح الربْوَ إذا تعاورته ريحان طولا وعرضا [٢].

ومن الدارسين مَن يستخلص خصائص النص بمعناه الحداثي من التفسيرات المعجمية التراثية العربية، فمنذر عياشي يعرّف النص استنادا إلى قراءته التراثية، بينما البحث عن تعريف لمفهوم النص وقضاياه في الدراسات النقدية الحديثة أمر صعب نظرا لتعدد معايير هذا التعريف، ومضامينه، وخلفياته المعرفية في علم اللسانيات، والأسلوبية، وتعدد

(١) النص: ممارساته وتجلياته : منذر عياشي ، ص٥٥ .
(٢) تحليل الخطاب الادبي وقضايا النص : د.عبالقادر شرشار ص ١٧ – ١٨.

الأشكال والمواقع والغايات التي اشترطها المنظرون، في ما نطلق عليه مصطلحيا "النص" ، ومن الصعوبات المنهجية في البحث عن مفهوم للنص: خضوع عملية تحديد ما هو نص وما ليس نصا إلى ثقافة الأمّة، وصيغة تصورها للأشياء، وفق ما تمليه المنظومة اللغوية. فالكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا، قد لا يُعتبر نصا من قبل ثقافة أُخرى . (١)

كما يتضمن مصطلح "نص Texte " في النقد الحديث معنى الأثر المكتوب في شموليته، وعبر مستوياته التنظيمية، ومفاهيمه الاجتماعية، الخيالية، الذاتية والوصفية. ويمثل مراحل التطور التي عرفتها الكتابة الأدبية من منظور المنهج اللساني انطلاقا من الجملة إلى ما وراء الجملة. والنص عند الدكتور عبد الملك مرتاض "شبكة من المعطيات اللسانية والبنيوية والأيديولوجية، تتضافر فيما بينها لتكوّن خطابا، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا، من أجل إنتاج نصوص أخرى، فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته، تبعا لكل حالة يتعرض لها في مجهر القراءة، فالنص، من حيث هو، ذو قابلية للعطاء المتجدد بتعدد تعرضه للقراءة. (٢)

أما المصطلح (النص الأدبي) فمدلوله اللغوي أقرب ما يكون إلى ما جاء في المعاجم العربية في تعريف الأدبية بأن الأدَبٌ :الذي يتأدب بهِ الأديب من الناسِ، سمي أَدَبا لأنه يأْدِبُ الناس الى المحامدِ، وينهاهم عن المقابحِ ، واصلُ الأَدْبِ الدعاء والأدبُ :الظّرف وحسن التناول٠

(١) نفسه ، ص ٢٠.

(٢) دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي":عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص ٥٥.

وأدّبهُ فتأدّب :علّمه [١] ، وفي الاصطلاح يعرف شوقي ضيف (النص الأدبي) بقوله "هو الكلام الإنشائي البليغ الذي يقصد به الى التأثير في عواطف القراء، والسامعين سواء أكان شعرا أم نثرا " [٢] .

فإذا انتقلنا إلى مفهوم (التحليل) في معاجم اللغة فجاء في الوسيط : (التحليل) تحليل الجملة أي بيان أجزائها ووظيفة كل منها. [٣]

وفي الاصطلاح : " القدرة على تفتيت مادة إلى عناصرها المكونة لها حتى يتسنى فهم البناء التنظيمي لتلك المادة وقد يشتمل هذا على تعيين الأجزاء وتحليل العلاقة بينها"[٤] .

ويعرف كذلك بأنه: " تكسير الأفكار الرئيسة إلى أجزائها، وتفهم العلاقة بين تلك الأجزاء" . [٥]

وبالتالي فيمكن تعريف عملية تحليل النصوص بأنها "اكتشاف العناصر وعلاقاتها، فإنها تخلو من المعنى قبل أن تتداخل ويبدأ معناها في التوالد بقدر ما تدخل عناصرها في علاقات متشابكة من خلال فاعلية النسبة " [٦].

(١) لسان العرب : ابن منظور ، مادة (أدب).
(٢) تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي : شوقي ضيف ، ج١، ط٨، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٦٠م ، ص ٥٥ .
(٣) الوسيط:د٠ت، ج١ ، ص١٩٣ .
(٤) أساسيات علم النفس: محي الدين توق وعبد الرحمن عدس ، مطبعة دار جوديلي، لندن، ١٩٨٠م ، ص٤٥.
(٥)الاستجواب الإبداعي وأساليب الإصغاء المتحسس (مدخل لمفهوم الذات) : روبرت وآرثر كاترين ، ترجمة: رؤوف عبد الرزاق، مطبعة جامعة الموصل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ١٩٨٥م.ص١٦٩.
(٦)نظرية البنائية في النقد العربي: صلاح فضل ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨م ، ص٢٦.

أو"التعامل مع النص بوصفه وحدة عضوية قائمة بذاتها بعد كشف أجزائها ومتى ما تعاملنا مع النص على هذا الأساس ننطلق إلى جوانب أخرى نربط النص بالمجتمع والحياة والتاريخ بحياة المؤلف" [١] .

ويعد التحليل الأدبي غاية في الأهمية فبالرغم من أهمية تحليل النص الأدبي نجد أن هناك إهمالاً في الكشف عن مكنونات النص، فلقد واجه النص الأدبي مراحل مختلفة من الإضعاف على يد الدارسين الذين راحوا يبسطون معناه وينقلون لغته إلى لغةٍ سهلة دارجة بغية الشرح والتوضيح، وهم بذلك يقتلون ما فيه من وسائل تعبيرية وأساليب جمالية، ظنّاً منهم أن القارئ بحاجة إلى شرح الكلمات الصعبة، وفهم المعنى العام، وهم بذلك يتجاوزون حقيقة العمل الفني وما فيه من وسائل تتعدى كثيراً عملية الإفهام إلى الطاقات الخلاقة التي تنبع من النص [٢] .

فتحليل النصوص هو بيان أجزاء الشيء ووظيفة كل جزء فيها، وهو الشرح أو التفسير والعمل على جعل النص واضحًا جليًا، وترد الكلمة في سياق تفسير النص، دون اللجوء إلى شيء خارجه. وهي طريقة من طرق النقد الأدبي في تناول النصوص تتضمن الدراسة الوثيقة التفصيلية والتحليل والبيان التفسيري، ومن هذا المنطلق يركز الناقد على اللغة والأسلوب والعلاقات المتبادلة بين الأجزاء والكل ؛ لكي يصبح معنى النص ورمزيته واضحَين.

(١)النقد التطبيقي والتحليل : عدنان خالد ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

(٢)المنهج الأسلوبي في دراسة النص العربي : خليل عودة ، مجلة النجاح للأبحاث، العدد (٨)، جامعة النجاح، نابلس، ١٩٩٤م ، ص ١٠٢ .

ومن أهمية التحليل أنّه يساعد على تمكين الطلبة من تذوق النصوص الأدبية تذوقاً يقوم على الإحاطة والتعمق والنقد والتأمل لمعرفة مواطن الجمال في النص الأدبي واستنباط الخصائص المميزة وتعليلها وإن التحليل يخدم القراءة عن طريق الحرص في قراءة النص على جودة الأداء والنطق السليم وتمثل المعاني والفهم والتلخيص واستنباط الأحكام السامية [١] .

والتذوق الأدبي هو المادة الخصبة لكل الأساليب والأدوات الأخرى التي يستخدمها الأديب داخل النص، فإن ثمة مجموعة من الإمكانات اللغوية الخاصة التي يوظفها الأديب توظيفاً إيحائياً، مثل القيم الإيحائية للأصوات حيث يكون للأصوات إيحاء خاص في بعض السياقات داخل النص، وكذلك الألفاظ تمتلك طاقات إيحائية خاصة . يمكن إذا فطن إليها الأديب ونجح في استغلالها أن تقوي من إيحاءات الوسائل والأدوات الأدبية الأخرى، ولذلك فالتذوق الأدبي يستخدم هذه الأساليب والأدوات الأدبية الأخرى، ويستخدم هذه الأساليب والأدوات في تذوق النص والإحساس بمفهومه ومعناه[٢] ، " فإن التذوق في العمل الأدبي يحسه من يعرفون أسرار اللغة وخصائصها وقدراتها التعبيرية وقيمة حروفها

(١) قياس مستوى التذوق الادبي لدى طلبة اقسام اللغة العربية في كليات التربية في محافظة بغداد : ضياء عبد الله ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية جامعة بغداد ، ٢٠٠١ ، ص٨ .

(٢)دراسة تحليلية للنصوص الأدبية المقررة على الصف الأخير من مرحلة التعليم الأساسي في ضوء مقومات التذوق الأدبي : عثمان عبد الرحمن جبريل ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية ، جامعة الإسكندرية ،١٩٨٩ ، ص ٥٢.

وألفاظها، وأنماط تعبيراتها، ونسق عباراتها، ولذلك يمكن التدريب على هذه المكونات من تكوين نشاط إيجابي لدى المتعلم يسمح له بأن يحس الجمال الفني في العمل الأدبي"[١].

(١) تعليم اللغة العربية والتربية الدينية : محمود رشدي خاطر ، القاهرة ، سجل العرب ، ١٩٨٤ ، ص٥.

مناهج تحليل النص الأدبى

إذا كانت وظيفة الناقد تهدف إلى إضاءة وتعميق الوعي والتذوّق وتجاوز القصور تجاوزاً إبداعياً ، فلا مناصّ من أن أيّ تحليل أو قراءة نقدية مبدعة لا بدّ وأن تستند إلى منهج، والمنهج في أبسط تعريفاته . بالإضافة إلى رؤاه الفكرية . طريقة موضوعية يسلكها الباحث في تتبع ظاهرة، أو استقصاء خبايا مشكلة ما لوصفها أو لمعرفة حقيقتها وأبعادها، ليسهل التعرف على أسبابها وتفسير العلاقات التي تربط بين أجزائها ومراحلها وصلتها بغيرها من القضايا، والهدف من وراء ذلك هو الوصول إلى نتائج محدّدة يمكن تصنيفها وتعميمها في شكل أحكام أو ضوابط وقوانين للإفادة منها فكرياً وفنياً ، وقد ثبت أنه لا يمكن البحث في أية ظاهرة وتحليلها تحليلاً علمياً دون الأخذ بمنهج يناسب الظاهرة المدروسة بعد تحديد عناصرها وأبعادها وعلاقتها بالظواهر الأخرى[١].

والمنهج بوصفه إطارا علميا يساعد على كشف جماليات النصوص وفهم مكوناته وأبعاده الدلالية هو:" طريقة في البحث توصلنا إلى نتائج مضمونة أو شبه مضمونة في أقصر وقت ممكن، كما أنه وسيلة تحصن الباحث من أن يتيه في دروب ملتوية من التفكير النظري" [٢] .

(١)المناهج النقدية المعاصرة من البنوية إلى النظمية : د. حلام الجيلالي– السعودية ، ٢٠٠٤ ، ص ٢ .

(٢) نفسه .

فالمنهج بهذه الوجهة هوالمفتاح الإجرائي الذي يساعدنا على كشف بواطن النصوص وحقائقها، لأنه ليس مجرد أداة منهجية فحسب، وإنما يختزل رؤية خاصة للعالم شارك في تفعيلها مجموعة الخلفيات السوسيوثقافية وغيرها التي أدت إلى ظهوره، وبالتالي فهو يساعدنا على رصد أبعاد النص الإبداعية. (١)

ولمّا كان "النّص عالما مهولا من العناصر اللّغوية المتشابكة" ، فقد أضحى التعامل مع هذه المادة أشدّ تعقيدا وتداخلا –لكونها تستميّز عن الظواهر والأنساق الثقافية والمعرفية الأخرى– مما جعل الكثير من النقاد يتساءلون: هل من منهج لفهم النّص ونقده؟

من هنا تبرز هذه الإشكالية في الصراع الممتدّ بين اتجاهين اثنين: يرى الاتجاه الأوّل أن النّص الأدبي علّة لمعلول سابق ينبغي الكشف عن دلالاته بربطه بسياقه الخارجي، ويدخل في هذا المجال المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي والأسطوري. بينما يحاول الاتجاه الثّاني أن يدرس النّص الأدبي انطلاقا من العلاقات الداخلية التي تحكمه كالشكلانية والبنيوية والتفكيكية ، السيميائية ، الأسلوبية ، التداولية (٢) .

(١)تجليات المنهج اللغوي الجمالي: نصيرة مصابحية (http://www.odabasham.net)

(٢) مناهج النقد الأدبي الحديث : عبدالله خضر ، دار الفجر ، القاهرة ، ٢٠١٧ ، ص١٢ وانظر : الخطيئة والتكفير: عبد الله محمد الغذامي (الكويت: دار سعاد الصباح، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣)، ص١٤.

حيث تتمحور المناهج التي تحلّل النّص الأدبي في اتجاهين الأول خارجي يهتم بالنّص انطلاقا من السياق الخارجي والثاني داخلي يهتم بالنّص كبنية مغلقة مكتفية بذاتها. وقد تأثرت هذه المناهج بالفلسفات والتيارات والمعارف التي نتجت في تربتها .

فيرى أصحاب التوجّه الخارجي أنّ "النّص متحرك مفتوح يؤثر ويتأثر، وله تفاعلاته الذاتية والموضوعية وهو أداة فنية طبقية، والإنسان كائن تاريخي زمني لا تزامني، وهو بهذا المعنى يسهم (من خلال الأدب وغيره) في تشكيل العالم وتفسيره وفق الشرط التاريخي والقوانين الاجتماعية التاريخية. (١)

فالنص متغيّر وكذا الإنسان والعالم ، ومن واجب المبدع أن يرصد هذا الواقع رصدا آليا، ذلك على أساس أنّ الكتابة الأدبية ليست حقيقتها إلاّ امتداداً للمجتمع الّذي تَكْتُب عنه، وتُكْتَب فيه معا. كما أنها ليست إلاّ انعكاسا أمينا لكلّ الآمال والآلام التي تصطرع لدى النّاس في ذلك المجتمع (٢).

أمّا أصحاب الاتجاه الدّاخلي فيخلصون إلى أنّ النّص الأدبي شكل مستقل، بل هو عالم قائم بذاته، ليست له علاقة مع ماهو خارج عنه

(١)من إشكاليات النقد العربي المعاصر: شكري عزيز ماضي ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ص١٧.

(٢) مقدمة في نظرية الأدب، لبنان: عبد المنعم تليمة، دار العودة، الطبعة الثانية، ١٩٧٩، ص٢١٠ .

ومعنى هذا أنّ الأعمال الأدبية في نظر هؤلاء تكتسب دلالاتها من أشكالها في حدّ ذاتها ومن أنظمتها ولهذا فهم ينظرون إلى النصّ الأدبي على أنه ظاهرة لغوية بالدرجة الأولى[١] .

وهم يرفضون بذلك كل المناهج النقدية السياقية كالمنهج النفسي والتاريخي والاجتماعي والرأي عندهم أنه لا يمكن تفسير النص الأدبي اعتمادا على نفسية الكاتب وسيرته أو سيرة عصره. فمهمّة الناقد هي ولوج النّص والتركيز على قوانينه [٢].

ويمكننا استعراض أهم هذه المناهج :

أ- مناهج التحليل السياقية الخارجية :

١-المنهج التاريخي [٣]:

من المناهج النقدية المتعددة التي انبنت على قواعد متينة، هي في حد ذاتها نتاج لفلسفات، وتيارات فكرية عرفتها الإنسانية عبر مسيرتها الطويلة.ويسعى أقطابه إلى جعله علما له قواعد وأسس ينطلق منها، وتتيح للباحث الأدبي أن يفسر ويحلل ويبحث عن جذور الأفكار وتطورها. حيث يهتم بتحليل الخلفية الفلسفية والتاريخية للنص بالنظر إليه في علاقته مع مؤلفه وعصره، وتجنب إسقاط تصورات الباحث المعاصر.

(١) من إشكاليات النقد العربي المعاصر: شكري عزيز ماضي ، ص٢٨.

(٢)الألسنية والنقد الأدبي : موريس أبو ناضر، بيروت : دارالنهار، ١٩٧٨.

(٣)المنهج التاريخي: سامر فاضل عبد الكاظم جاسم ، شبكة جامعة بابل .

فهذا المنهج يلقي الضوء على المعارف الخارجية في الدراسات الأدبية لتهيئة الحقيقة ،ولا بد من ذكر أن هذا المنهج لا يستقل بنفسه فلابد من التذوق من "المنهج الفني" فنحن بحاجة دائمة للحكم الفني إلى جانب الحكم التاريخي فمثلا : عند دراسة الأطوار التاريخية لموضوع معين في الأدب فسنقوم بجمع جميع المعارف و النصوص و المصادر و ترتيبها ترتيب تاريخي و نسبها إلى كتابها، ومن ثم سنجمع أراء النقاد و المتذوقين على اختلافهم ، و سندرس البيئة و كافة العوامل التي رافقت هذا العمل، ولكن لا بد لنا من تذوق ما جمعناه و هذا ما يدعى المنهج الفني المرافق للمنهج للتاريخي [١].

ويذهب المنهج التاريخي في النقد، في شكل خاص، إلى التنبيه إلى أهمية ما هو خارج النص ومعرفة سياقاته. وبهذه الطريقة، لجأ النقاد إلى استنباط القيم من الواقع الخارجي ومما هو متخصص من الأبحاث للتوصل إلى مجموعة من التراكيب والتأويلات، حتى وصل الأمر بأنصار المنهج إلى حدِّ الإسراف والمغالاة في الجمع بين البيئة والأدب، إذ جعلوا من هذا الأخير بمثابة "ظل" ينساق وراء ركب البيئة. وقد شوهت هذه "الظلال" الكثير من الأمور الإبداعية لدى الأدباء والشعراء معًا [٢].

ومن عيوب المنهج التاريخي : المبالغة في التعميم العلمي ، فبعد تطبيق الطرق العلمية في البحث و انتصار المذاهب العلمية على الأدبية

(١)المنهج التاريخي في النقد الأدبي : مبتعث للدراسات والاستشارات الاكاديمية .

(٢)المنهج التاريخي في الأدب قراءة نقدية : خالص مسور .

أصبح يعامل الأدب كأنه من الكائنات الحية المتطورة من حال إلى أخر، و هذا خطر كبير لأن الأدب غير العلم ، فالأدب قصة مشاعر و أحاسيس فلا تتماشى أطواره مع نظرية التطور المنتظم . وإلغاء قيمة الخصائص و البواعث الشخصية و تعد من أخطر مخاطر المنهج التاريخي ، أي إغفال العبقرية الشخصية و مدى تأثيرها في البيئة، فلكي يتم تصوير الأدب بصورة حقيقة يجب إدراك أهمية العنصر الشخصي ومزاجه على الطبيعة الأدبية و الحقيقة الفنية . كذلك التفسير الظاهري و العام للنصوص الأدبية، دون التعمق في باطنه لاستخراج جماليته و تأثير ابداعه. وإغفال الناحية الفنية للأبحاث ، و هذا خطأ فهو يركز على صلة الموضوعات بالتاريخ و تأثيرها على البيئة فقط [١] .

٢-المنهج النفسي:

منهج يستمد آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي التي أسسها الطبيب النمساوي سيغموند فرويد ، وفسر على ضوئها السلوك البشري بردّه إلى منطقة اللاوعي(اللاشعور) [٢]. ومنطقة اللاشعور هي خزان لمجموعة من الرغبات المكبوتة التي يمكن أن تشبع بكيفيات مختلفة. فقد نحلم بهذه الرغبات في أحلام يقظة أو نوم ، وقد نجسدها من مجموعة من الأعمال الإبداعية (شعر، ورسم وموسيقى،...) ومن

(١) المنهج التاريخي في النقد الأدبي : مبتعث للدراسات والاستشارات الاكاديمية .

(٢) مناهج النقد الأدبي، يوسف وغليسي ، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط١ ،٢٠٠٧، ص٢٢ .

أهم المفاهيم التي يهتم بها علم النفس: الشخصية واللاشعور والعقد وفيه الاهتمام بشخصية الأدباء ودوافع الإبداع.

وأما عيوب المنهج النفسي، كما يقول الناقد (آن جفرسون): إن للمنهج النفسي في تفسير الأدب عيوباً، منها: أنه يعامل النص الأدبي كإنتاج مرضي و الابتعاد عن النواحي الجمالية ، والتذوقية للنص وبذلك نستطيع القول: إن المنهج النفسي سلاح ذو حدين من أسلحة النقد يجب استخدامه بحذر شديد، لأن من المصائب الكبرى أن يتحول النقد الأدبي إلى عيادة نفسية نحضر إليها المبدعين كافة من أدباء وشعراء وفنانين لنعالجهم بوصفهم مرضى نفسيين، أما الوجه الإيجابي فيه، فهو كونه يسهم مع بقية المناهج النقدية في فهم الأعمال الأدبية والفنية عموماً وتحليلها وتفسيرها وإعطاء أحكام قيمة لها [١].

٣-المنهج الاجتماعي :

يقوم على العلاقة بين الأديب والمجتمع أو الأديب والواقع ، وكانت الواقعية إفرازًا بينًا فيه [٢]، وينطلق الواقعيون من فكرة جوهرية هي أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي وتسجيل له، ولهذا يهتم الناقد الواقعي بالعلاقة بين النص الأدبي والعوامل الاجتماعية التي تتجلى فيه. حيث يعمد إلى دراسة النصوص من منظور مدى تعبيرها عن الوسط

(١)المنهج النفسي في النقد الفني ، المجلة العربية ، العدد (٥٤١) أكتوبر ٢٠٢١ م- ربيع الأول ١٤٤٣ هـ .

(٢) مناهج تحليل النصوص الأدبية بقلم: فتحي خشايمية .

الاجتماعي الذي أنتجها، وبذلك يتعامل مع الظاهرة الأدبية في صلتها بشروط إنتاجها الاجتماعي وليس بوصفها ظاهرة مستقلة. (١)

وتتم هذه الدراسة بالاستفادة من أدوات الدراسات الاجتماعية في معالجتها للظواهر الإنسانية والحالات الاجتماعية المختلفة. وبهذا المعنى فإن علم اجتماع الأدب يبحث أساسا عن العلاقات التي تربط الإبداع الأدبي بالشروط الاجتماعية المؤطرة له عبر تتبع الخلفيات الاجتماعية المتحكمة في إنتاجه واستهلاكه.

وقد ظهر المنهج الاجتماعي في الأدب كحصيلة تطور عدد من المناهج والدراسات الأدبية والنقدية كالمنهج التاريخي والنفسي ولسانيات النص وسيميولوجيا الأدب وأنثروبولوجيا الأدب. وكلها اتجاهات اهتمت بالعمل الأدبي وبحثت في خصائصه ووظيفته، وقد صارت بتأثير من المنهج الاجتماعي لا تكتفي بالوقوف عند المستويات الشكلية الداخلية للعمل الأدبي التي تعود إلى الاستعمال الفني للغة، بل تتجاوز ذلك إلى البحث في الأبعاد الاجتماعية لهذا العمل الأدبي. ويمكن القول هنا أن المنهج الاجتماعي يتوسل بالمناهج الأخرى في كشفه لتلك الأبعاد حيث يلح على الصلات والعلاقات بين العناصر الاجتماعية والنفسية والتاريخية والسياسية والثقافية في العمل الأدبي، مع تركيزه على تفسير

(١)النقد السوسيولوجي قراءة في مناهج النقد المعاصر : أ.د أحمد صقر – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية .

طبيعة العلاقة الموجودة بين البناء الفني للأدب والبنية العامة للمجتمع[١].

ب – أهم مناهج التحليل النصية (الداخلية) :

١–المنهج الأسلوبي [٢]:

تعد الأسلوبية من المناهج النقدية الحديثة التي تركز على دراسة النص الأدبي ، معتمدة على التفسير والتحليل ، وهي تمثل مرحلة متطورة من مراحل تطور الدرس البلاغي والنقدي، فقد استطاعت الأسلوبية أن تتجاوز حالة الضعف والقصور الموجودة في البلاغة العربية لتمثل منهجاً حديثاً في التحليل والنقد ، فهي تتجاوز الدراسة الجزئية أو الشكلية إلى دراسة أعمق وأشمل. والأسلوبية تركزعلى اللغة أساساً في تحليل النص ودراسته ، عندما تكشف عن جوانب الخصوصية والتميز في اللغة ، فإذا كان اللغوي يدرس ما يقال ، فالأسلوبية تدرس كيفية ما يقال .

ويمتاز منهج النقد الأسلوبي بالموضوعية وغياب ذاتية الناقد ، لأن الناقد يتعامل مع مفردات النص ولغته ، ويصدر حكمه على هذه المكونات التي يتشكل منها النص دون أن يلتفت كثيراً إلى صاحب النص. فالنص هو الذي يوضع تحت المجهر للدراسة والتحليل ، بهدف

(١)النقد السوسيولوجي قراءة في مناهج النقد المعاصر : أ.د أحمد صقر – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية .

(٢)مناهج النقد الأدبي الحديث : عبدالله خضر ، دار الفجر ، القاهرة ، ٢٠١٧ ، ص١٥٤.

الوصول إلى المعنى المقصود أو المراد بطريقة صحيحة تسمح لقارئ النص أن ينتقل من المعنى المباشر إلى المعنى الغائب [١].

٢-المنهج البنيوي [٢]:

يعتمد في دراسة الأدب على النظر في العمل الأدبي في حد ذاته بوصفه بناءً متكاملاً بعيدًا عن أية عوامل أخرى أي أن أصحاب هذا المنهج يعكفون من خلال اللغة على استخلاص الوحدات الوظيفية الأساسية التي تحرك العمل الأدبي . فالبنيويون يعدّون النصّ بنيةٌ مغلقةٌ على ذاتِها ولا يسمحون بتغيرٍ يقع خارج علاقاتهِ ونظامه الداخلي . فهو منهج نقدي يعني بدراسة النصوص الأدبية من داخلها، أي نبدأ بالنص وننتهي به، كما يرى نقاد هذا المنهج أن العلاقة بين الجزء والكل ليست مجرّد اجتماع مجموعة من العناصر المستقلة، بل إنّ هذه العناصر تخضع لقوانين تتحكّم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء .

وقد أصبح المنهج البنيوي أقرب المناهج إلى الأدب؛ لأنه يجمع بين الإبداع وخاصيته الأولى وهي اللغة في بوتقةٍ ثقافيةٍ واحدة، أي يقيس الأدب بآليات اللسانيات بقصدِ تحديدِ بُنيات الأثر الأدبي وإبراز قواعده وأبنيته الشكلية والخطابية فظهرت البنيوية في بداية الأمر في علم اللغة ، وبرزت عند فرديناند دي سوسير الذي يعد الرائد الأول للبنيوية اللغوية عندما طبق المنهج البنيوي في دراسته للغة .

---

(١)البلاغة والأسلوبية : محمد عبدالمطلب ، ص ٣٦٦ .

(٢)مناهج النقد الأدبي الحديث : عبدالله خضر ، دار الفجر ، القاهرة ، ٢٠١٧ ،ص١١٢ – وانظر نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللفوية الحديثة : نبيلة إبراهيم ص ٤٤– ٤٥ .

٣- المنهج الجمالي (النقد الجديد) :

نزعة في النقد الأدبي ظهرت بالولايات المتحدة مع منتصف ثلاثينيات هذا القرن, واتخذت من " النقد التحليلي " أساسا في كتابتها النقدية. حيث دعا النقاد إلى الاهتمام بموضوع نقدهم والتركيز على المعني النص للعمل الأدبي بدلا من الاتجاه إلى تفسيره على ضوء الظروف الخارجية التي أحاطت به, أو العوامل التي تكون قد أثرت في إنتاجه. وهذا الاتجاه في حقيقته هو امتداد للاتجاه الجمالي الذي عرفته أوربا في القرن التاسع عشر .

إن أهم ما يميز هذا المنهج هو التركيز المطلق على العمل الأدبي بعيدا عن الاعتبارات الاخرى كحياة الشاعر والبيئة والخلفية والاجتماعية وغير ذلك, فالعمل الادبي عند نقاد هذه المدرسة هو خلق شيء جديد مستقل له قوانين الخاصة. ومن ثم فان مهمة الناقد عندها ليست في " أن يكشف عما يعبر عنه العمل الفني بل أن يرى العمل في ذاته ولذاته, فلا يقيمه بمقاييس خارجة عنه سواء أكانت هذا المقاييس خلقية أو اجتماعية أو تاريخية أو لغوية, لأن كل ما لا ينبع من العمل الفني نفسه هو في الواقع دخيل عنه .

خطوات تحليل النص الأدبي

• قراءة النص الأدبي :

تحليل النص الأدبي يحتاج تحليل النص الأدبي إلى قراءة النص لأكثر من مرة باستعمال أسلوب متأنٍ لكي يتمكن المحلل من فهم النص وفهم أفكاره ونوعه وموضوعه العام من أجل تذوق معانيه وفهمها والإلمام ببيئة كاتب النص الأدبي من أجل الوصول إلى القيمة الأدبية والفنية للموضوع ، ومن أجل ذلك فيجب التأكيد على أن قراءة واحدة لا تكفي ولا بدَّ من ثانية وثالثة ، فالقراءة الأولى للتعرف السريع عن النص ، والثانية لفهم مضامينه وتوضيح الإشارات التي فيه، والثالثة لأدراك أسرار بنائه ، وهو ما أكده أحد نقادنا القدامى وهو عبد القاهر الجرجاني، حيث تحدَّث عن المعاني الأول والمعاني الثواني والثوالث وما نظنه يقصد بالمعاني الأول إلا المعاني المعجمية الظاهرية، أمّا إيحاءات النص وصوره المجازية وتركيبه الفني فهي المعاني الثواني والثوالث.

وقد ذهب (تودوروف) إلى أن أنماط القراءة متمثلة في[١]:

١. القراءة الإسقاطية : وفي القراءة التقليدية التي لا تركّز على النص، وإنما تمرّ من خلاله، ومن فوقه، متجهة نحو الكاتب أو المجتمع. وهي تعامل النص وكأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية ، والقارئ فيها يلعب دور المدّعي العام الذي يحاول إثبات التهمة.

(١)تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية : محمد عزَّام ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣ .

٢. قراءة الشرح : وهي قراءة تلتزم بالنص، ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وهي تعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات ، ولهذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني، أو يكون تكراراً يجتر نفس الكلمات.

٣. القراءة الشاعرية : وهي قراءة النص من خلال شفرته، بناء على معطيات سياقه الفني، والنص هنا خليّة حيّة تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لتكسر الحواجز بين النصوص. ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر. وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة.

والقراءة عمل إبداعي و شعور لا يمكن تحقيقه إلا إذا أحس القارئ أنه يقدّم شيئاً إلى النص عن طريق تفسير إشاراته ، حسب طاقة القارئ الثقافية والخيالية. وهذا التفسير هو فعالية صادرة من القارئ، مما يشعره بأنه يمتلك هذا النص المفسّر حين أخذ يشارك في إنتاجه. وهذا يجعل القراءة إبداعاً مثلما هي الكتابة.

من هنا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، لأن القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد للنص، ذلك أن النص يقبل التفسيرات المختلفة والمتعددة، بعدد مرات قراءته ، ومن هنا أيضاً يبدو أن أفضل أنواع الاستعارة هي التي تكثر فيها

عناصر الحياد أي العناصر التي لا تقبل الانضواء إلى طرف دون الآخر فتظل حرّة ومعلّقة يتناولها القارئ كيفما شاء [١].

إن النص الأدبي يمكن أن يقرأ قراءات متعددة بالنظر إلى الخصوصيات النفسية والاجتماعية والمعرفية التي تميز قارئا عن قارئ آخر؛ ولذلك تتباين مستويات القراءة وتتعدد من حيث العمق تبعا لخبرة القراء وأساليبهم، حتى قيل إن هناك عددا من القراءات يساوي عدد القراء[٢] ، ثم إن القارئ الواحد سيقرأ النص الواحد قراءات مختلفة بالنظر إلى أحواله المختلفة النفسية والاجتماعية والمعرفية فهو في هذه القراءة ليس هو في تلك القراءة للنص نفسه تبعا للمقولة الشائعة: "أنا الآن لست أنا بعد لحظات "[٣] ، كما توجد لبعض النصوص قدرة على توجيه القارئ إلى أمر ما أكثر من بقية الأمور الأخرى أي أن النص يقرر إلى حد كبير استجابة القارئ على رأى الناقد الألماني "ولنفجانج ايسر" [٤] .

- **السياق الخارجي للنص :**

يجب على الناقد أو المحلل قبل أن يشرع في تحليل النص الأدبي أن يعرِّف صاحب النص (الشاعر والكاتب) والمناسبة التي قيل فيها النص والبيئة التي عاش فيها الأديب ، وذلك من خلال : معرفة اسم

(١)تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية : سابق ص ٥٤.

(٢)من سلطة النص إلى سلطة القراءة فاضل ثامر ، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٤٨-٤٩ ، ١٩٨٨، ص٩٣ .

(٣)النص الأدبي وتعدد القراءات : بشير إبرير : سابق ص .

(٤) من سلطة النص إلى سلطة القراءة فاضل ثامر ، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٤٨-٤٩ ، ١٩٨٨، ص ٨٩.

الكاتب بشكل كامل، وتاريخ ميلاده وكذلك معرفة مراحل نشأة الكاتب، ومراحل تعليمه، وثقافته وروافدها ، وأهم معالم فكره السياسي ومذهبه الديني والمهام والمناصب التي عمل فيها وبيان أهم آثاره الأدبية وأبرزها ومعرفة وقت وفاته وسببها.

كذلك مراعاة البعد الاجتماعي للنص من خلال ربط النص بالواقع الاجتماعي ، وتحديد البيئة التي ينتمي إليها النص وتأثير هذه البيئة على المبدع والنص معا

وهو ما اعتمد عليه عددٌ من النقاد العرب القدماء لدراسة الأدباء والشعراء في بيئاتهم، أمثال " عبد القاهر الجرجاني وابن سلام وغيرهم ممَّن توصلوا بحسِّهم السليم إلى أثر بيئة البادية في شعر العرب مثلاً، فقالوا إن شعر البادية يمتاز بالخشونة والجفاف، – بعكس شعر الحَضَر الذي يغلب عليه طابعُ الرقة واللين، – تبدو على سماته آثار قسوة الطبيعة وعنفوانها، كما أن آثار الديار المهجورة ورسومها المندثرة التي كادت الرياح والأمطار تمحو معالمها تذكِّر الشاعر العربي على الدوام بحبِّه القديم وتحفزه على قول النسيب الحزين الذي تُستهَل به القصيدة العربية القديمة عادة. بالمثل، فسَّروا قلة الشعر في الطائف بقلَّة الحروب والمنازعات التي كانت ترخي العنان لألسنة الشعراء وخيالهم الخصب في التغنِّي بالبطولة والأبطال وبمآسي الحروب وتبعاتها المريرة " [1] .

ومن المتطلبات الهامة أيضا لتحليل النص الأدبي وفهمه تحديد العصر الذي ينتمي إليه النص إذ أن معرفته تساعد على معرفة مناسبة

(١) النقد الحديث : د.هاني فراج : سابق ، ص ٩.

النص والغرض منه، أما مناسبة النص فهي السبب المباشر لإنشاء النص ومعرفتها تمثل الضوء الذي يساعدنا على رؤية ما تحت النص .

- **تحليل النص :**

وهنا يتم تناول الشكل والمضمون كل على حدة , دون أن ينسى من يقوم بعملية تحليل النص الأدبي أنهما مرتبطان بلا انفصال .

- **أولا : عناصر الشكل :**

١-الألفاظ : معرفة مواقع الألفاظ وصفاتها ومعانيها وتأثيرها في النص ، فالألفاظ الموحية هي التي تحتوي على كلمات معبرة وتكون منسجمة تماما مع الجو العام للقصيدة ، وكذلك دراسة الألفاظ من حيث غرابتها وصعوبتها، ومن حيث سهولتها ووضوحها ومدى تداولها واستخدامها.

٢-الخيال : حيث استخدام الألفاظ والصور في غير معانيها الحقيقية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز وللصور الخيالية دَورٌ لا يبارَى في التلذذ بذوق الشعر؛ ذلك أن الخيال يفتح الآفاق أمام النفس البشرية، فلا تشعر بالملل من الوجود جراء ما ترى من مفرداته كل يوم وكل ساعة، بل كل لحظة على ذات النحو دون تغيير أو تجديد، فيأتي الخيال ليعوِّضَها عما حُرِمتْه من التجديد، ورؤية الدنيا على أوضاع لم تتعودها ، وهنا وجب على من يتعامل مع النصوص الأدبية أن يكون على دراية بعلم البيان كما يحتاج إلى ثقافة يستمد منها خياله (البيئة، القصص الشعبية، الأساطير ، الكتابات الادبية)ويتمكن من خلالها رصد الروافد التي تصب في النص وتمده بالصور ٠

٣- الأسلوب : دراسة أسلوب الكاتب النصي بمعنى هل أسلوبه مباشر أو غير مباشر من خلال : دراسة قصر وطول العبارات ، وهدوء وقوة العبارات الإيحائية وتحديد نوع الأسلوب الغالب في النص الأدبي والغرض منه، ودراسة الخصائص الفنية للأديب مع التركيز على الأحكام الخاصة بالكاتب وشخصيته من ناحية أسلوبه ولغته ومدى تأثره بالمذاهب الأدبية المختلفة بالتراكيب اللغوية ومواقعها في الجملة وصفات التراكيب الأخرى من إطناب وإيجاز وحشو وتقديم وتأخير ... الخ ، والنص الأدبي هو" تركيب فني من كلمات منتقاة ومختارة من لغة طبيعية معينة، لها اصولها النحوية والصرفية ودلالاتها المعجمية وصورها البلاغية والجمالية التي تكون شخصيتها اللغوية والتعبيرية المتميزة من غيرها من اللغات ".

٤- الموسيقا : من خلال دراسة مدى ملائمة الوزن والقافية لموضوع النص، والبحث في الموسيقى الداخلية للنص مثل : انسجام الألفاظ واستخدام المحسنات اللفظية و توافق أصوات الحروف في الكلمات .

- **ثانيا : عناصر المضمون :**

١- الأفكار : التركيز على الأفكار الأدبية للنص التي تكون على شكل عنوان أو ملخص يقدم أفكار النص بشكل موجز وصحيح، وأيضاً يجب التركيز على الأفكار الأساسية للنص الأدبي وتلخيصها إذ يستند تحليل النص الأدبي على قدرة المحلل في استنتاج أفكار بسيطة وواضحة معتمدة على تركيز كاتب النص على طرح أفكاره بشكل دقيق بعيداً عن الصعوبة والغموضة ، كما يتم النظر إلى مدى براعة وذكاء

كاتب النص الأدبي في نجاحه بإقناع المتلقي بأفكاره وقدراته عن طريق تسلسل أفكاره بشكل منظم ومرتب ومتماسك . فالفكرة هي المغزى الذي يقوم عليه النص، والأساس الذي بني عليه فمن البديهي أن يتعرض لها جميع الطلبة و بنسب متفاوتة، و لا تحتاج إلى عناء كبير في استنباطها وهي من العناصر الواضحة في النص ، ويتم تحديد فكرة النص بعد القراءة الممتعة للنص فهي تعد مركزا لجذب كل مكونات النص حوله .

٢- العاطفة : وتختص العاطفة بالمشاعر التي تكتنف جو القصيدة من حزن وسعادة وحماس ولا يشترط فرض عاطفة واحدة على جميع مراحل النص، فلا يمكن القول ان النص ملئ بعاطفة الحزن مطلقا فالنص لحظات عاشها الشاعر يمكن ان تتقلب فيها مشاعره بين حزن وألم وسعادة، ان الحكم بصدق العاطفة من عدمه أمر نسبي يتفاوت فيه القارئ وتظهر المهارة عند الطالب عندما يسوق بين القرائن والأدلة (لغوية، نفسية، معجمية٠٠٠) على الحكم الذي أبداه .

الفصل الثاني

الشعر العربي بين التطور والتطور التدريجي

من السهل على الدارس لحركة تطور الشعر العربي عموما، أن يلاحظ أن هذا التطور مرهون بتوفر جملة من الشروط، يهمنا منها شرطان اثنان، أحدهما أن يسبق ذلك التطور باحتكاك فكري مع الثقافات والآداب الأجنبية، والآخر، أن يتوفر للشعراء قدر من الحرية، يتيح لهم أن يعبروا عن تجاربهم.

ولعل شيئا من ذلك قد توفر للشعر في العصر العباسي، فأثمر أبا نواس، وأبا تمام والمتنبي وأبا العلاء، وتوفر في الأندلس فأثمر الموشحات، وتوفر أخيرا في هذا العصر فكانت ثمرته جملة من التيارات يختلف بعضها عن بعض في ألوان من السمات العامة، ولكنها تتفق جميعا في أن هدفها كان واحدا وهو الخروج بالشعر من إطار التقليد، والعودة به إلى حدود التجربة الذاتية كما يعيشها الشاعر، ونذكر من هذه التيارات جماعة الديوان، وتيار الرابطة القلمية وجماعة أبولـو.

غير أنه لابد من القول بأن الشاعر العربي لم يكن يتمتع من الحرية بالقدر المناسب، ذلك أن النقد العربي قد ولد بين يدي علماء اللغة، وأن هؤلاء كانوا أميل إلى تقديس الشعر الجاهلي، وأن المحاولات التجديدية التي اضطلع بها الشعراء في العصر العباسي، لم تسلم من التأثر بتشدد النقد المحافظ، لا بل إن هذا النقد هو الذي حدد موضوع المعركة، واختار ميدانها، منذ نادى بالتقيد بنهج القصيدة القديمة، وبعدم الخروج عن عمود الشعر، فأصبح التجديد بذلك محصورا في التمرد على هذين الشرطين، وفي ذلك تضييق لمجال التطور والتجديد في الشعر العربي.

وإذن فالاحتكاك الثقافي وحده، لايملك أن يخلق حركة شعرية تجديدية ما لم يتوفر للشعراء قدر مناسب من الحرية، وذلك أمر لم يتحقق، ولعل في عدم تحققه مايجعلنا نطمئن إلى أن ما أصاب القصيدة العربية من تطور ـ في العصور المختلفة ـ كان ضئيلا، إذا قيس بالحقب الطويلة والأحداث الجسيمة التي تعاقبت على الأمة العربية، كما أن فيه ما يفسر لنا ظاهرة اكتفاء التيارات التجديدية التي أعقبت حركة البعث بالتطور التدريجي على الرغم من أن شرط الاتصال بالثقافات الأجنبية كان ملحوظا عند أكثر شعراء هذه التيارات وعند أنصارها من النقاد.

ولئن كان ذلك هو شأن التطور في الشعر العربي القديم، وفي المحاولات التي اضطلعت بها التيارات التجديدية الحديثة، قبل نهاية الحرب العظمى الأخيرة، فهل

يسري ذلك الحكم على حركة الشعر الحديث التي نحن بصدد دراستها في هذه الرسالة ؟ الرأي عندي أن هذه الحركة تمتاز عن غيرها من الحركات التجديدية السابقة عليها بأنها ولدت مع نكبة فلسطين، وقد أتاح هذا الامتياز للشاعر الحديث أن يمارس حريته بكيفية وبقدر لم يتح مثلهما لغيره من الشعراء المجددين في العهود السابقة مجتمعه، ذلك أن نكبة فلسطين قد زعزعت الوجود العربي التقليدي. " وكان ذلك على جميع المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية ".[1]

ثمة إذن حركتان تجديديتان في الشعر العربي الحديث :

1- حركة واجهت الوجود العربي التقليدي، وهو يتمتع بقدر مناسب من التماسك، فكان التطور بالنسبة إليها تطورا تدريجيا، ويدخل في هذه الحركة كل من جماعة الديوان، وتيار الرابطة القلمية، وجماعة أبولو .

2- حركة واجهت الوجود العربي التقليدي بعد أن انهار وزالت صبغة القداسة عنه، وكان التجديد بالنسبة إليها قويا عنيفا، يجمع بين فضيلة التفتح على المفاهيم الشعرية في الغرب، وبين الثورة على الأشكال الشعرية العتيقة بقصد التعبير عن مضامين تمخضت عنها معاناة الشاعر لواقعه، وهو واقع شكلته الهزيمة ورسمت ملامحه الغربة في عالم بدون أخلاق.

وقبل أن ننتقل إلى دراسة هذه الحركة الأخيرة دراسة تفصيلية، لابد أن نقف وقفة مناسبة عند كل تيار من تلك التيارات نتدبر ما اكتمل له من مميزات وخصائص على صعيد المضمون أولا، بمقارنته بما تقدمه من حركات، وسيضطرنا ذلك إلى إلقاء نظرة سريعة على تيار الإحياء الذي تزعمه البارودي وشوقي، ثم على صعيد الشكل، وسيتيح لنا ذلك أن ندرك العوائق التي اعتاد الوجود العربي التقليدي ممثلا في النقد المحافظ أن يفرضها على المبدعين من شعراء هذه التيارات، حتى يحول بينهم وبين اكتشاف أشكال جديدة تلائم ما يعبرون عنه من مضامين جديدة، وسيقودنا ذلك كله إلى أن نجعل هذا الفصل قسمين، ندرس في الأول منهما التحولات التي أصابت المضمون، وندرس في القسم الآخر قضية الشكل كما طرحتها هذه التيارات، ومن خلال ما قام حولها من خصومة ونقد، وسيكون الفصل بكامله، على هذا الاعتبار، عبارة عن مدخل لدراسة حركة الشعر الحديث.

(1) "بدر شاكر السياب" بقلم ناجي علوش، مجلة الآداب مارس 1966.

نحو شكل جديد

في ظل هذا التحول الذي اتجه بالمضمون اتجاها وجدانيا صرفا، أتيح للقصيدة العربية الحديثة أن تعيد النظر في أصنافها وألوانها وأدوات زينتها الأخرى، التي تحولت بفعل الزمن إلى قيود ذهبية، تبهر العين ببريقها، وتملأ القلب شفقة، بما تخفي وراءها من مضامين هزيلة. ذلك أن تطور القصيدة العربية، لم يكن تطورا منفصلا، يتفاوت السعي فيه بين شكل القصيدة ومضمونها، بل كان تطورا متكاملا، يستمد حركته من مبدأ العودة إلى الذات، فقد أدرك الشاعر الوجداني، أن كل تجربة جديدة لا تعبر عنها إلا لغة تستوحي صيغها التعبيرية، وصورها البيانية وإيقاعاتها الموسيقية من التجربة نفسها. وانطلاقا من هذا الإدراك راح يتوسل للتعبير عن تجربته الذاتية، بأشكال تختلف في خصائصها ومميزاتها، مما استأنس به التيار التقليدي، من أشكال كان مصدرها في الغالب امتلاء الذاكرة، لا طبيعة التجربة.

وعلى العموم يمكن القول بأن لغة القصيدة الوجدانية أقل صلابة من لغة القصيدة الإحيائية، وأكثر سهولة ويسرا، فقد كان الحنين إلى الصحراء بحيوانها ونباتها يملأ جوانب الشاعر الإحيائي، فلا يملك مفرا من تسمية أشياء الواقع بما يقابلها من أشياء العاطفة المتأججة في نفسه، على نحو ما نجد عند محمود سامي البارودي في قوله : (1)

لعمري لقد طال النوى وتقاذفت ... مهامه دون الملتقى ومطاوح

وأصبحت في أرض يحاربها القطا ... وترهبها الجنان وهي سوارح

بعيدة أقطار الدياميم لوعدا ... سليك بها شأواً قضى وهو رازح

تسردّت بسمور الغمام جبالها ... وهاجت بتيار السيول البطائح

فأنجادها للكاسرات معاقل ... وأغوارها للعاسلات مسارح

فهو لا يكتفي من لغة القدماء بما هو مألوف نسبيا، كما لمهامه والقطا والكاسرات، بل يجوزها إلى الدياميم بمعنى الفيافي، والعاسلات بمعنى الذئاب، وهي مفردات غريبة كان في وسع الشاعر أن يستعيض عنها بمفردات أقل صرامة، وأكثر بساطة ويسرا، على نحو ما قرأنا من مقطوعات في القسم الأول من هذا الفصل.

1 : نقلا عن كتاب " البارودي " للدكتور شوقي ضيف، ص : 178 .

وعلى الرغم من أن سهولة التعبير ليست وقفا على التيارات الوجدانية الحديثة، فيبقى في وسعنا أن نعتبرها إحدى خصائص الشكل، في القصيدة الوجدانية الحديثة.

غير أنه لابد من القول بأن مصطلح السهولة هنا، يتجاوز معنى اليسر، إلى الاقتراب من لغة الحديث المألوف، كما أنه لابد من الإشارة إلى أن الشعراء لم يفعلوا ذلك لضعف في تكوينهم اللغوي، لأن أحدا لم يأخذ على العقاد أي لون من الضعف في هذه الناحية، ومع ذلك فقد كان رائد القوم في القرب بلغة الشعر من لغة الحديث، في ديوانه عابر سبيل، حيث أدار الشعر مع " أصداء الشارع "، ومر به على " عسكري المرور " ودخل به " الفتادق " و " المعارف "[1] ووضعه في فم الباعة المتجولين، الذين اعتادوا إزعاجه كل صباح، فأنشد على لسانهم قصيدة بعنوان " بليل الساعة الثامنة "[2] نقتطف منها هذه الأبيات :

البرتقال الحلو والفحم والأطباق والريحانة الفائتة
والبيض والأثواب والتبغ والأخشاب والزينة والزائنة
وأشربات العصر في حينها مثلوجة إن شئتنا وساخنة

ولم يكن العقاد يلجأ إلى هذه اللغة السهلة اللينة، للتعبير عن همومه اليومية الصغيرة فحسب، بل عبر بها عن تجارب أعمق وأشد ألما على نحو ما نقرأ في رثائه لكلبه بيجو : [3]

حزنا على بيجو تفيض الدموع
حزنا على بيجو تثور الضلوع
حزناً عليه جَهْدَ ما أستطيع
وإن حزنا بعد ذاك الولوع
والله يا بيجو لحزن وجيع

ولقد أخذ هذا النوع من القرب بلغة الشعر من لغة الحديث، عند أبي ماضي شكلا نثريا محضا، تحللت به القصيدة من لغة الشعر المشرقة، التي استوت في دواوين

(1) عناوين لقصائد منشرة في ديوان عابر سبيل.
(2) ديوان من الدواوين ص : 42 .
(3) ديوان من الدواوين صفحة : 156 .

الشعراء المجودين سلاسل ذهبية فتانة، وأصبحت حديثا مألوفا، كأي حديث يدور بين اثنين، في زاوية من زوايا الشارع :

قال السمـــاء كئيبـــة وتجهمـا ... قلت ابتسم يكفي التجهم في السما ! [1]
قال الصبا ولّى فقلت له ابتســم ... لـن يرجع الأسف الصبـا المتصرما !

على هذا النحو راح الشاعر الوجداني الحديث، يقترب من أحاديث الناس، فتخلص بذلك من صرامة لغة القدماء، وأصبحت السهولة صفة أساسية في أسلوبه لايحيد عنها إلا حين يلجأ إلى التعبير بالصورة.

درج الشاعر الوجداني على استعمال الصورة البيانية، لغاية تخص التجربة، كأن يريد بها شرح عاطفة أو بيان حالة، فهي عنده أداة يتوسل بها للتعبير عما تعجز عنه الأساليب اللغوية المباشرة، وليست زخارف وأصباغا، تراد لذاتها، على نحو ما نجد عند شوقي في هذه الأبيات :

يا ثغرها أمسيت كالغواص أحلم بالجواهر [2]
يا لحظها من أمها، أو من أبوها في الجآذر
يا شعرها لا تسع في هتكي فستان الليل ساتر

فقد شبه الأسنان بالجواهر، واللحظ بعيون الغزلان، وسواد الشعر بظلام الليل، وهي صور معروفة لمن اعتاد قراءة الشعر العربي، وقد استعملها شوقي لما توخى فيها من جمال، لا لعلاقتها بالتجربة التي ينوي التعبير عنها. معنى ذلك أن هذه الصور مستقلة استقلالا تاما عن مشاعر الشاعر وإحساساته، مرتبطة ارتباطا وثيقا بذاكرته. وللذاكرة دور أساسي في بناء الصور، عند شعراء الحركة الإحيائية، أقرأ مثلا قول شوقي :

هـذه الـربـوة كانـت ملعبـا ... لشبـابينـا، وكانـت مرتعـا [3]
كـم بنينـا من حصاها أربعـا ... وانثنينـا فمحونـا الأربعـا
وخططنـا فـي نقـا الرمل فلم ... تحفظ الريح، ولا الرمل وعى

(1) ديوان أبي ماضي ص. 655 .
(2) مسرحية مجنون ليلى صفحة : 38 .
(3) مسرحية مجنون ليلى صفحة : 134 .

فقد أراد شوقي أن يصور بعض مشاهد اللهو والحب البريء، فوق تلك الربوة من جبل النوباد، فذكر "الحصى" و "محو الأربع" و "الخط في الرمل وكلها عناصر أساسية لبناء صورة كاملة للسعادة التي عاشها قيس مع ليلى، على تلك الهضبة من أرض نجد، غير أن إعجابنا بهذه الصورة لا يلبث أن يتضاءل، عندما نعلم أن اللبنات التي بنى بها شوقي صورته، مأخوذة من صورة مشهورة للشاعر الأموي ذي الرمة، رسمها لنفسه، في بعض عشيات الحيرة والضيق والتأفف من الحياة، بعد غياب من يهوى فقال :

عشية ما لـي حيلة غيـر أني بجمع الحصى، والخط في الترب مولع [1]

أخط وأمحو الخط ثم أعيـده بكفـي، والغربـان في الـدار وقـع

فههنا الخط في الترب، وهناك الخط في الرمل، وهنا محو الخط، وهناك محو الأربع .

على هذا النحو هدم شوقي صورة ذي الرمّة، وبنى بلبناتها مشهدا من مشاهد طفولة قيس وليلى، غير ملتفت إلى أن الخط في الترب، أو في الرمل، أنسب لتصوير عاطفة الحيرة والضيق، منه لتصوير حالة السعادة، وكذلك الأمر بالقياس لجمع الحصى وتصفيفه، لأن من شأن وجود الحبيب أن يغني العاشق عن الخط في الرمل، أو جمع الحصى، في حين أن من شأن غيبته أن تسلمه لممارسة أي عمل مهما كان تافها، وتلك حقيقة فاتت شوقي، وأدركها ذو الرمّة فأكدها بقوله : "عشية ما لي حيلة" فقد كان في شبه غيبوبة، يخط في الترب ويجمع الحصى، دون أن يدرك غاية ما يفعل، وبذلك تحققت العلاقة بين حالته النفسية، وبين الصورة الشعرية التي صورتها، ولم يتحقق شيء من ذلك لأبيات شوقي، لصدورها عن الذاكرة لا عن التجربة.

وبإدراك الشاعر الوجداني لهذه الحقيقة إدراكا واعيا، راح يحدد بتجربته مجال العمل لأدوات تعبيره، وفي طليعتها الصورة. وما دامت تجربة متميزة فإن الصورة عنده ستكون وليدة التجربة، وعلى قدرها حجما ولونا ورائحة، ولنضرب لذلك مثلا بأبيات تصور جوا قريبا من الجو الذي صوره شوقي، في الأبيات السابقة .

يقول ابراهيم ناجي : [1]

(1) قصيدة الوداع من " ديوان ناجي " ، طبع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، صفحة : 182 .

هل رأى الحب سكارى مثلنا ؟! كم بنينا من خيال حولنا ! [1]
ومشينا في طريق مقمر تثب الفرحة فيه قبلنا !
وضحكنا ضحك طفلين معا وعدونا فسبقنا ظلنا !

فنحن نحس نشوة الفرح، كما أحسها ناجي، أمواجا فضية، وفرحا واثبا، وخطوا جاوز ظله، وضحكة بريئة لطفلين عاشقين. ولا ريب في أن هذه الصور ليست مما علق بذاكرة ناجي في ما قرأ لشوقي أو لذي الرمة، ولكنها صور نشوته هو، فيها لون عينيه، وصفاء سريرته، وطهر حبه، وتلك عندنا ميزة وتميز، وشرط من شروط الجدة والتفوق والإبداع، وقد تحقق لناجي من ذلك كله قدر طيب، يتجلى في قدرته على ربط الصور بعضها من نحوه وربطها برؤيتاه للحياة من خلال تجربته في هذه القصيدة من نحو آخر، انظر مثلا إلى هاتين الصورتين : 1- " وعدونا فسبقنا ظلنا " 2- " تثب الفرحة فيه قبلنا " تجد الشاعر سبق ظله في الصورة الأولى، فانتصر بذلك على الزمن، لارتباط الظل بالزمن طولا وقصرا، ووجودا وعدما، وفي الصورة الثانية سبقه الفرحة فانتصر بسبقها له على الموت : لتنافر الفرح مع الإحساس بالمصير المفجع، وانطلاقا من فهم الصورتين على هذا النحو، يمكن فهم الصورة الثالثة وهي قوله : "وضحكنا ضحك طفلين معا" على أنها استمراء الحاضر الآني، المنفصل عن الإحساس بثقل الزمن وفجيعة الموت. وواضح بعد ذلك أن لهذه الصور صلة وثيقة برؤية إبراهيم ناجي للحياة من خلال تجربة الحب، وهي رؤية تلخص في تشبثه بالحياة، وحرصه عليها خلافا للشابي والشرنوبي والهمشري، على الرغم من معاصرتهم للشاعر واشتراكهم معه في الاتجاه الوجداني.

وانطلاقا من هذا الفهم لرؤية الشاعر للحياة نستطيع فهم الصور في قوله من قصيدة العودة : [2]

والبلى ! أبصرته رأي العيان ويداه تنسجان العنكبوت
صحت : يا ويحك تبدو في مكان كل شيء فيه حي لا يموت !

فالبلى ههنا رمز للزمن، لأنه نتيجة من نتائج فعله، أما نسيج العنكبوت فهو رمز

(1) قصيدة الوداع من " ديوان ناجي " ، طبع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ص : 182 .
(2) ديوان ناجي، صفحة : 40 .

للموت. وفي مقابل الزمن والموت نجد الشاعر ضنينا بذكرياته، حريصا عليها، لأن في وجودها معادلا لوجوده ومبررا له، والعكس صحيح، ويبقى بعد ذلك أن حرص الشاعر على الحياة، هو وجه واحد يقابله وجه آخر هو كراهيته للموت، وإن هذين الوجهين يؤلفان رؤية واحدة للحياة، من خلال تجربة تدور آونة حول محور الفرح، وآونة أخرى تدور حول محور الشجن كما بينا.

وعلى هذا النحو من ربط الصورة بمشاعر الشاعر، وبرؤيته للحياة، يمكن أن نفهم قول أبي ماضي :

خلت أني في القفر أصبحت وحدي فإذا الناس كلهم في ثيابي [1]

فقد حمل الشاعر معه الكون إلى القفر، دون أن يعلم، وحمله في ثيابه، أي في أعماقه، على حد قول السيد المسيح ! " ملكوت الله داخلكم " [2] فالصورة هنا ليست ضربا من المبالغة التي ألفنا مطالعتها في شعر القدماء، ولكنها وليدة إدراك جديد لمعنى الحياة والكون، هو ذلك الإدراك الذي اطمأن إليه شعراء الرابطة القلمية وأبو ماضي واحد منهم.

لقد أراد الشاعر الوجداني، أن يجعل للصورة وظيفة أساسية، وأن تكون هذه الوظيفة نابعة من تجربته الذاتية، ومن رؤيته للحياة، عبر تلك التجربة، ولم يعد التدبيج والزخرفة هدفه الأساسي من استخدامها، لا، بل أن هذه الوظيفة أصبحت ذات علاقة بوظائف العناصر الشعرية الأخرى، من أفكار وعواطف وأحاسيس، ومن هذه العلاقة الأخيرة، تنشأ خاصة أخرى من خصائص الشكل في القصيدة الوجدانية الحديثة، هي خاصة الوحدة العضوية، فكما أراد الشاعر الوجداني أن يربط بين الصورة وبين عواطف الشاعر وأحاسيسه، أراد كذلك أن يربط هذه العواطف والأحاسيس والأفكار بعضها، ربطا من شأنه أن ينشيء روحا عاما يشيع في أجزاء القصيدة المختلفة، ويظهرها بمظاهر الكائن الحي، لكل عضو من أعضاء جسد، دور هام ومتميز، يحدده مكانه من الجسد.

ولقد وفق الشعراء الوجدانيون، لتحقيق هذه الغاية في كثير من قصائدهم، ولنأخذ على ذلك مثلا قصيدة " حكمة الجهل " للعقاد، وهذا نصها :

(1) قصيدة في القفر .. الجداول ص 48 .

(2) إنجيل لوقا .. اصحاح 17 جملة : 21 .

ألـم أقـل لـك مهـلا فالنـاس لـؤم وشـر [1]
لا تـولهـم منك عطـفا فهم مـن العطـف صفـر
لـو كنـت تعلـم علمـي لمـا أصـابـك عمـر

✣ ✣ ✣ ✣

نعـم .. نعـم قلت هـذا إنـي بـذاك مـقـر
وأنـت عنـدي طفـل وأنـت عـنـدي غـر
ومـا لقـولـك وزن ومـا لنصحـك شكـر
أنفقـت عطفـك قبلـي وذاك يـا صـاح فـقـر
كـم حكمة هـي جهل وغـفـلـة هـي فخـر

ونستطيع أن نستخلص من القصيدة ما يلي :

1- **من حيث الفكرة** : تشتمل القصيدة على رأيين متعارضين، يرى أولهما أن للبشر طبيعة شريرة "الناس لؤم وشر"، وأنهم تبعا لذلك لا يستحقون العطف. ويقيد الآخر هذا الرأي، ويسخر من القائلين به.

2- **من حيث العاطفة** : تحتوي على عاطفتين متناقضتين، أولهما عاطفة التعالي والغطرسة، وتشيع في القسم الأول من القصيدة حيث يبدو المتحدث واثقا من نفسه ومن نصائحه ثقة مغرورة. والأخرى عاطفة السخرية المبطنة بالتحدي، وتشيع في القسم الأخير، حيث يبدو المتحدث واثقا من إنسانية الإنسان، ومن طبيعته الخيرة، مستكرا غطرسة الواعظين واعتزازهم بالإثم.

3- إن تسلسل الأفكار والعواطف حدد شكل القصيدة، فإذا هي حوار بين واعظ خيث عزل نفسه عن سائر الناس، وحكم عليهم بالشر الأبدي، وبين إنسان واع، يعرف أين تنتهي النصيحة المخلصة، وأين يبدأ الوعظ الكاذب، وقد اقتضت ضآلة الرأي الأول تقديمه، ليأتي بعده الرأي الآخر بمثابة كلمة الشاعر النهائية في الموضوع. وبذلك تحدد شكل القصيدة، وأخذ كل جزء منها مكانه، ليسير بذهن القارئ وحمايته، إلى الاقتناع بالفكرة النهائية المكثفة في قول الشاعر :

كـم حكمـة هي جهل وغفـلـة هـي فـخـر

---

[1] : ديوان من الدواوين. ص : 50 .

وفي ضوء الملاحظات السابقة، يمكن القول بأن القصيدة كلها، تدور حول موضوع واحد، وأن كل ما تتضمنه من أفكار وعواطف موضوع في خدمة ذلك الموضوع، عن طريق نوع من التسلسل الفكري والعاطفي، هو سر اقتناعنا مع الشاعر بتلك الفكرة الإنسانية السامية.

ولعل أهم ما التفت إليه الشاعر الوجداني في هذا الباب، هو ربط القافية بالأفكار والعواطف الجزئية، لا بموضوع القصيدة بوصفه كلا موحدا، ذلك أن الأفكار والعواطف قد تتبدل وتتلون وتتناقض، حسب وظيفتها الجزئية، وحسب مكانها من هيكل القصيدة، فلا ضرورة حينئذ لبقاء القافية على صورة واحدة من أول بيت حتى آخر بيت، لا بل لعل من المناسب تغييرها، بما يناسب التبدل الطاري، على الأفكار والعواطف على نحو ما نقرأ في قصيدة " الخير والشر " لميخائيل نعيمة، وهذا نصها :

سمعت في حلمي ويا للعجب ... سمعت شيطانا يناجي مـــلاك [1]
يقول : " أي وألف أي يا أخي ... لولا جحيمي أين كانت سماك ؟
ألم نصنع من جوهر واحد ... أن ينسني الناس أتنسى أخاك " ؟
فاطـــرق ابن النور مسترجعا ... في نفسه ذكرى زمان قديم
واغرورقت عيناه لما انحنى ... مستغفرا وعانق ابن الجحيم
وقال : "أي وألف أي يا أخي ... من نارك الحرّى أتاني النعيم"
وحلق الاثنان جنبا إلى ... جنب وضاعا بين وشي الديم

ففي النصف الأول من القصيدة، تذكير وعتاب ولوم، وفي النصف الأخير اعتراف واعتذار واستغفار، وهذه المعاني وما يشيع حولها من عواطف، وإن كانت تتابع وتتداخل لتؤلف في آخر الأمر موضوعا واحدا هو ضرورة الخير والشر معا للحياة الإنسانية فإنها من غير شك معان متباينة، بل متناقضة، ولعل في تباينها وتناقضها ما يبرر انفراد الأبيات الثلاثة الأولى بقافية الكاف، واستئثار الأبيات الأربعة الأخيرة بقافية الميم، فبدا كأن موسيقى القافية ذات علاقة بالمعاني والعواطف الجزئية، وتبدلاتها، وأن علاقتها بالموضوع العام ضعيفة إن لم تكن منعدمة.

على أن الشعراء الوجدانيين، لم يقفوا عند حدود هذه العلاقة، بل انتبهوا إلى علاقة أخرى تقوم بين العواطف والمعاني الجزئية، وبين الأساس الموسيقي للقصيدة

(1) همس الجفون، صفحة 64 .

بعيدا عن موضوعها العام، فنظموا قصائد ذات موضوع واحد، وقواف متعددة، وأوزان مختلفة على نحو ما نقرأ لأبي ماضي في قصيدة "المجنون" ، وهذا أحد مقاطعها:

عرفت في النهار كل مقبل ومدبر، وما عرفت حالي [1]

واستترت عني السهول والربى تحت الدجى، والبحر ذو الأهوال

لكنها لم تستتر آمالي

عني ولا نقصي ولا كمالي

ولا ضعفي ولا عزمي ولا قبحي ولا حسني

فكم أهرب من نفسي ومالي مهرب مني

فقد بنى الشاعر القصيدة كلها على تفعيلة الرجز "مستفعلن" ما خلا البيتين الأخيرين من كل مقطع، فقد بناهما على تفعيلة الهزج "مفاعيلن"، وأحسب أن أبا ماضي قد ساير بذلك انفعال المجنون ونبرات صوته، التي تبدأ حقيقة سريعة، في أول كل مقطع، ثم تزداد توترا وهياجا واسترسالا، إلى أن تصل ذروتها في آخره، حيث تحول الأصوات إلى نحيب متواصل ممدود، وتستقل كل تفعيلة بجملة كلامية تامة، كما في قوله :

ولا ضعفي، ولا عزمي، ولا قبحي، ولا حسني

من المقطع السابق، أو كما في قوله من مقطع آخر :

أنا الشادي، أنا الباكي، أنا العاري، أنا الكاسي

ولاشك عندي في أن تفعيلة الهزج، حين تتواتر على النحو الذي قدمناه أقدر على تشخيص إيقاع النحيب من تفعيلة الرجز حين تحتوي على هذا النسق الواثب السريع :

لكنها لم تستتر أمالي

عني، ولا نقصي ولا كمالي

---

1) "الجداول" صفحة 56 من طبعة مكتبة النصر، حلب.

هكذا عرف الشاعر الوجداني الحديث، كيف يفرق بين الموضوع الواحد، الذي لا علاقة له بالأسس الموسيقية من قافية ووزن، وبين العواطف والأحاسيس الجزئية، التي يتوقف تشخيصها على الاستعانة بعنصر الموسيقى الشعرية، فتحقق للقصيدة الوجدانية بذلك خاصتان أخريان، هما تنوع القافية واختلاف الأوزان، على نحو ما رأينا في الأمثلة السابقة.

وبعد فتلك جملة من المكاسب تحققت للقصيدة على مستوى الشكل، غير أن الانصاف يقتضي منا أن نشير إلى أنها لم تتحقق لجميع الشعراء الوجدانيين، بل بقيت وقفا على نخبة منهم. على أنها لم تتحقق في كل ما كتبته هذه النخبة من شعر، بل بقيت وقفا على بعض القصائد والمقطوعات المتفرقة.

أما السر في انحصار التطور والتجديد ـ على مستوى الشكل ـ في هذا الحيز الضيق من الشعر الوجداني فيرجع في نظري إلى تلك الحملة التي شنها النقد المحافظ على الحركة التجديدية النامية، منذ أن رأى محاولاتها تستهدف اللغة والأوزان والقوافي والصور البيانية، ذلك أن اللغة وتشكلاتها الموسيقية، ظلت محتفظة في نفوسهم بحظ وافر من قداستها المستمدة من تقديسهم لكل قديم، فإذا حاول جبران مثلا، أن يخلق لغة تستمد أصول تشكلها الإيقاعي والموضوعي، من طبيعة تجربة الشاعر ومكوناتها النفسية والبيئية، فكتب مقالا ضمنه هذا المعنى [1] وجد من يعيد إلى ذهنه ما للغة من قداسة تحدد وظيفة المتكلمين بها في المحافظة عليها، وتقعد بهم كل القعود عن تجاوز صيغها وتراكيبها المألوفة، يقول مصطفى صادق الرافعي في الرد على جبران "إذا أنت لم تجد في كل علماء المتقدمين، من استطاع أن يقول أنه صاحب مذهب جديد في اللغة، أو يرى لنفسه رأيا، إلا أنه يعمل لحفظها، فإنك واجد في أهل سنة 1923 من يقول في هذه اللغة بعينها : (لك مذهبك، ولي مذهبي، ولك لغتك ولي لغتي) " [2] .

ولم ينحصر الدفاع عن قداسة اللغة في تلك الفئة المحافظة من النقاد كالرافعي وغيره، بل تعداها إلى فئة أخرى، عرفت بدعوتها إلى التجديد، كالأستاذ عباس محمود العقاد، الذي أنكر على ميخائيل نعيمة مشايعته لجبران، في القول بمسايرة اللغة لتجربة

(1) جبران في مقال : "لكم لغتكم ولي لغتي" نشر في كتاب "بلاغة العرب في القرن العشرين.
(2) نقلا عن كتاب "النثر المهجري لعبد الكريم الأشتر، الجزء الخاص بالمضمون وصورة التعبير، صفحة : 202 .

هكذا عرف الشاعر الوجداني الحديث، كيف يفرق بين الموضوع الواحد، الذي لا علاقة له بالأسس الموسيقية من قافية ووزن، وبين العواطف والأحاسيس الجزئية، التي يتوقف تشخيصها على الاستعانة بعنصر الموسيقى الشعرية، فتحقق للقصيدة الوجدانية بذلك خاصتان أخريان، هما تنوع القافية واختلاف الأوزان، على نحو ما رأينا في الأمثلة السابقة.

وبعد فتلك جملة من المكاسب تحققت للقصيدة على مستوى الشكل، غير أن الانصاف يقتضي منا أن نشير إلى أنها لم تتحقق لجميع الشعراء الوجدانيين، بل بقيت وقفا على نخبة منهم. على أنها لم تتحقق في كل ما كتبته هذه النخبة من شعر، بل بقيت وقفا على بعض القصائد والمقطوعات المتفرقة.

أما السر في انحصار التطور والتجديد ـ على مستوى الشكل ـ في هذا الحيز الضيق من الشعر الوجداني فيرجع في نظري إلى تلك الحملة التي شنها النقد المحافظ على الحركة التجديدية النامية، منذ أن رأى محاولاتها تستهدف اللغة والأوزان والقوافي والصور البيانية، ذلك أن اللغة وتشكلاتها الموسيقية، ظلت محتفظة في نفوسهم بحظ وافر من قداستها المستمدة من تقديسهم لكل قديم، فإذا حاول جبران مثلا، أن يخلق لغة تستمد أصول تشكلها الإيقاعي والموضوعي، من طبيعة تجربة الشاعر ومكوناتها النفسية والبيئية، فكتب مقالا ضمنه هذا المعنى [1] وجد من يعيد إلى ذهنه ما للغة من قداسة تحدد وظيفة المتكلمين بها في المحافظة عليها، وتقعد بهم كل القعود عن تجاوز صيغها وتراكيبها المألوفة، يقول مصطفى صادق الرافعي في الرد على جبران "إذا أنت لم تجد في كل علماء المتقدمين، من استطاع أن يقول أنه صاحب مذهب جديد في اللغة، أو يرى لنفسه رأيا، إلا أنه يعمل لحفظها، فإنك واجد في أهل سنة 1923 من يقول في هذه اللغة بعينها : (لك مذهبك، ولي مذهبي، ولك لغتك ولي لغتي) " [2] .

ولم ينحصر الدفاع عن قداسة اللغة في تلك الفئة المحافظة من النقاد كالرافعي وغيره، بل تعداها إلى فئة أخرى، عرفت بدعوتها إلى التجديد، كالأستاذ عباس محمود العقاد، الذي أنكر على ميخائيل نعيمة مشايعته لجبران، في القول بمسايرة اللغة لتجربة

(1) جبران في مقال : "لكم لغتكم ولي لغتي" نشر في كتاب "بلاغة العرب في القرن العشرين.
(2) نقلا عن كتاب "النثر المهجري لعبد الكريم الأشتر، الجزء الخاص بالمضمون وصورة التعبير، صفحة : 202 .

الشاعر، [1] وطه حسين الذي أنكر على كل من أبي الوفا وإبراهيم ناجي وأبي ماضي ضعفهم في اللغة، دون أن يلتفت إلى ما أشرنا إليه من خصائص امتاز بها شعرهم من شعر القدماء" [2]

على أن هذا التركيز على استضعاف لغة الشعراء ـ دون مبرر ـ قد بلغ ذروته في تلك الحملة، التي شنها أنصار العقاد على جماعة أبو لو، ورئيسها أحمد زكي أبي شادي، حيث تجاوز النقد المقالات الصحفية، إلى تأليف الكتب المطولة، للطعن على شعراء هذه الجماعة، طعنا يقوم على الانفعال والغضب، أكثر مما يقوم على الرأي الصحيح، ومقارعة الحجة بأختها، كما يتضح من هذه الفقرة، والحديث فيها يدور حول أبي شادي : "لا تنس أن كاتب مقدمة (الألحان الضائعة) ، هو من تلك الزمرة المتمردة على قواعد اللغة العربية، وآدابها وتاريخها، وأخيرا إن كاتب المقدمة من زمرة جهلاء العربية، التي بها يكتبون، ويتحدثون، ويذيعون رسالتهم في الناس." [3]

ولم تكن اللغة هي الموضوع الوحيد، الذي قام حوله الصراع، بين المجددين والمحافظين، فقد قام صراع آخر حول استخدام القافية، المرسلة والمزدوجة والمتراوحة، وعلى الرغم من سلامة الأسس التي قام عليها هذا التطور، فقد تم الانتصار في هذه المعركة أيضا لأنصار المحافظة، ولصالح الأذن العربية، التي تأنف من المغامرات الطافرة، وتستطيب السير الهادىء الوئيد، ليس أدل على ذلك من هذه الردة التي انتهى إليها الأستاذ العقاد، فقد كتب سنة 1913، مقالا تحدث فيه عن مزايا الشعر المرسل، فأثنى على المحاولات التي اضطلع بها في هذا الصدد الشاعر عبد الرحمن شكري، حتى إذا كانت سنة 1944 كتب مقالة أخرى ـ وبأسلوب موغل في الفصاحة ـ تكر فيها لآرائه القديمة، ونقتطع منها هذه الفقرة : "إن انتظام القافية متعة موسيقية تخف إليها الآذان، وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ، يحيد بالسمع عن طريقه الذي اطرد عليه، ويلوي به لما يقبضه ويؤذيه، لما نحسب أن السنين التي مضت منذ بتداء التفكير في الشعر المرسل، قد مضت على غير طائل" [4] ويقول الدكتور ابراهيم

1 : مقدمة "الغربال" بقلم العقاد ط. 6 ، ص : 11 .
2 : نظر نقد طه حسين لكل من هؤلاء الشعراء، في الجزء الثالث من حديث الأربعاء .
3 : دباء معاصرون لحبيب زحلاوي، ص : 73 .
4 : فصول من النقد لمحمد خليفة التونسي، ص : 310 .

أنيس في الموضوع نفسه : "ولست أرمي بالتحلل من قيود القافية، إلى ما يرمي إليه بعضهم من ترك التقفية وجعل الشعر مرسلا" [1] ومن الغريب أن الدكتور أنيس يربط بين القافية، وهي عنصر من عناصر الإيقاع الموسيقي في الشعر، وبين اللغة وظروفها في مثل قوله في الرد على أنصار القافية المتحررة : "ويتناسى هؤلاء الذين يدعون لمثل هذا أن لكل لغة ظروفها" [2] وهذا كلام لا يدل إلا على شيء واحد ، هو أن هؤلاء النقاد، لم يعثروا على أية حجة قوية، يقفون بها في وجه التطور والتجديد.

ونحب أن لا نختم هذا القسم، قبل أن نشير إلى حملة أخرى، جعلت هدفها التجديد في الأوزان، فقد رأينا كيف راح بعض الشعراء يزاوجون بين الأوزان المختلفة، في القصيدة الواحدة وبينا ما قامت عليه هذه المحاولة من مبررات، ومثلنا لذلك بقصيدة "المجنون" لأبي ماضي، فلننظر الآن ماذا كان رأي النقد في تلك المحاولة، ولنجتزيء من ذلك برأي الدكتور طه حسين، في قصيدة المجنون نفسها، وهذه صورة منه : "فإذا أردت العبث الذي لاحد له بالموسيقى الشعرية فاقرأ قصيدة المجنون، فترى أنها جنون كلها، أراد الشاعر أن يتخذ لها الرجز وزنا، وأن يلعب في قوافيها بعض اللعب، وأن يفرق بين كل جماعة من أبيات الرجز ببيتين من الهزج، وظاهر بعدما بين هذين البحرين طولا وقصرا وهدوءا واضطرابا، ولكن الشاعر قد يكون عهد إلى ذلك عهدا ليحكي جنون المجانين" [3]

والحق أن تلك الحملات آتت أكلها، وفي ذلك ما يفسر تراجع العقاد عن آرائه الجريئة القديمة، ويفسر أيضا ظاهرة اختفاء المحاولات التجديدية التي أهملت القافية، أو زاوجت بين الأوزان، كما يفسر أيضا خيبة الأمل التي استشعرها المجددون المخلصون من أمثال الدكتور أحمد زكي أبي شادي، الذي غادر مصر ليموت غريبا في المهجر، والمجددون المتواضعون كالشاعر صالح جودت الذي صرخ صرخته المتهورة عقب صدور ديوانه الأول : "عزيز علي والله، وأنا أودع الشعر، وأسكب آخر قطراته من قلبي، أن أقف موقف الجندي الذي يطمع في الانتصار فيلقي السلاح وينتحر" [4] وفي ذلك أخيرا ما يفسر لنا اعتقاد بعض النقاد بأن : "شعراءنا المحدثين لم

(1) "موسيقى الشعر" ط. 3 ص : 292 .
(2) موسيقى الشعر ط : 3 صفحة 292 .
(3) حديث الأربعاء الجزء 3 ، صفحة 200 .
(4) مجلة أبو لو .. المجلد الثاني، ص : 269 .

يحاولوا التنويع في القافية إلا في النادر من الأحيان، على أنهم في هذا كانوا يقلدون من سبقوهم من شعراء الأندلس" (1)

وإذن فقد كانت نهاية هذه التيارات الذاتية، نهاية محزنة على صعيدي المضمون والشكل، أما المضمون فلأنه انحدر، كما لاحظنا في القسم الأول من هذا البحث، إلى مستوى البكاء والأنين والتفجع والشكوى، وهي معان ممعنة في الضعف، تفصح بوضوح عما وراء ها من مرض وتهافت وخذلان، وأما الشكل فلأنه فشل في مسيرته، نحو الوصول إلى صورة تعبيرية ذات مقومات خاصة ومميزات مكتملة ناضجة، وكان فشله تحت ضربات النقد المحافظ، الذي استمد قوته مما كان الوجود العربي التقليدي يتمتع به من تماسك ومنعة، قبل كارثة فلسطين. فلما تحقق النصر للكيان الصهيوني المصطنع، وعجز الوجود العربي التقليدي بكل ما أوتي من قوة عن رد الخطر الذي يتهدد الأمة، سقط ذلك الوجود، وكان سقوطه على كافة المستويات، السياسية والاجتماعية والثقافية، وأتيح بذلك للشاعر والناقد والمفكر أن يمارسوا قدرا من الحرية لم تكن ممارسته متاحة لهم من قبل في عالمنا العربي.

ذلك هو المناخ الذي تنفس فيه الشاعر العربي الحديث، قبل أن يبدأ رحلته العظيمة في المجهول، لقد بدا وهو لا يملك غير ثقافته، وما خلفته الهزيمة في نفسه من ذل وغربة وعذاب، غير أنه كان يملك حريته وبهذه الحرية، استطاع أن يهدم الشكل القديم، وأن يقيم على أنقاضه شكلا جديدا، يملك من الخصائص ما يمنحه القدرة على التعبير عن المضامين الجديدة، التي خلفتها النكبة، وأمدتها ثقافة الشاعر الحديث بأبعاد فكرية، تبلورت في الرؤيا الجديدة للإنسان والمجتمع والكون، كما سنوضح ذلك في الفصول الآتية التي نتناول فيها بالدرس حركة الشعر الحديث.

(1) موسيقى الشعر، ص : 290 .

أتينا في الفصلين السابقين على ذكر خصائص تجربة الشعر الحديث، و ألمحنا إلى أهميتها في الكشف عن واقع الشاعر النفسي وواقعه الاجتماعي، وواقعه الحضاري. وبينا أهمية ذلك الكشف في استشراف المستقبل، والرجم بما استتر في ضمير الغيب، فكان في ذلك وحده ما يشي بالقيمة الفكرية والشعرية العظيمة لهذه التجربة. ولقد آن لنا أن ننظر في تلك التجربة بصفتها تجربة شعرية لاتنضم قيمتها إلا بمعرفة الوسائل الفنية التي تمدها بقيم جمالية لا غنى عنها في أي حديث يدور حول حركة شعرية تجديدية كحركة الشعر الحديث. معنى ذلك أن جدة التجربة وقيمتها تتوقفان على جدة وسائل التعبير عنها، وعلى ما تزخر به تلك الوسائل من دلالة فنية، مصدرها التوافق بين التجربة نفسها وبين وسائل التعبير. ومعنى ذلك، في آخر الأمر، أن التجربة الجديدة، لاتعتمد في التعبير عنها، على جماليات القصيدة العربية القديمة، لأنها تجربة توحد بين الذاتي والموضوعي كما سبق أن رأينا "وعندما تكون التجربة ذاتية وموضوعية يضيق عنها القالب القديم"[1] ولأن الشاعر الحديث يحيا حياته هو، ولايقبل حياة أي شاعر سبقه، مهما بلغت هذه الحياة من العظمة" ومن يحيا الحياة، لايسقط أسير أي شكل نهائي[2] " ثم أنه (أعلم بأدواته ولا يقبل الإرتياح إلى أدوات جاهزة وبالية تكفيه مؤونة النفض والبحث والخلق" [3].

وهو بعد مؤمن بالآجال : للقول بأن الإطار الشعري القديم يقبل كل المضامين الجديدة، ولايعجز عن تحملها، فالحياة قد تغيرت في مضمونها وفي إطارها، وهي تتغير في كل مكان مع الزمن، فكان لابد أن يتغير معها إطارها" [4]على هذا النحو أراد الشاعر الجديد أن تكون أدوات تعبيره ووسائله الفنية، مرتبطة باللحظة التي يحياها، منفصلة عن أية لحظة تسقط في دائرة الماضي. ولا ريب في أن مثل هذا الرأي صحيح، لأنه ناتج عن القول بأن لكل لحظة شعورية طبيعتها خاصة، وأن من شأن هذه الخصوصية أن توسع طاقة وسائل التعبير لدى الشاعر. غير أنه مجانب للصواب عندما يفرض علينا " أن ننتقل من عهد الشكل الواحد، الذي يفرض سلفا على القصيدة، إلى

(1) ندوة الآداب البيروتية عدد 2 سنة 1965 والرأي للشاعر خليل حاوي .

(2) عن مقدمة المختارات من شعر يوسف الخال بقلم أدونيس منشورات مجلة شعر ص 28

(3) ص 7 عن مقدمة ديوان "لن" لانسي الحاج نشر مجلة شعر البيروتية.

(4) ص : 5 ، 6 من مقدمة كتاب الشعر العربي المعاصر لعز الدين اسماعيل نشر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر / القاهرة 1967.

الفصل الثالث

الشكل الجديد

أتينا في الفصلين السابقين على ذكر خصائص تجربة الشعر الحديث، و ألمحنا إلى أهميتها في الكشف عن واقع الشاعر النفسي وواقعه الاجتماعي، وواقعه الحضاري. وبينا أهمية ذلك الكشف في استشراف المستقبل، والرجم بما استتر في ضمير الغيب، فكان في ذلك وحده ما يشي بالقيمة الفكرية والشعرية العظيمة لهذه التجربة. ولقد آن لنا أن ننظر في تلك التجربة بصفتها تجربة شعرية لاتنضم قيمتها إلا بمعرفة الوسائل الفنية التي تمدها بقيم جمالية لا غنى عنها في أي حديث يدور حول حركة شعرية تجديدية كحركة الشعر الحديث. معنى ذلك أن جدة التجربة وقيمتها تتوقفان على جدة وسائل التعبير عنها، وعلى ما تزخر به تلك الوسائل من دلالة فنية، مصدرها التوافق بين التجربة نفسها وبين وسائل التعبير. ومعنى ذلك، في آخر الأمر، أن التجربة الجديدة، لاتعتمد في التعبير عنها، على جماليات القصيدة العربية القديمة، لأنها تجربة توحد بين الذاتي والموضوعي كما سبق أن رأينا "وعندما تكون التجربة ذاتية وموضوعية يضيق عنها القالب القديم"[1] ولأن الشاعر الحديث يحيا حياته هو، ولايقبل حياة أي شاعر سبقه، مهما بلغت هذه الحياة من العظمة" ومن يحيا الحياة، لايسقط أسير أي شكل نهائي[2] " ثم أنه (أعلم بأدواته ولا يقبل الإرتياح إلى أدوات جاهزة وبالية تكفيه مؤونة النفض والبحث والخلق" [3].

وهو يعد مؤمن بالآجال : للقول بأن الإطار الشعري القديم يقبل كل المضامين الجديدة، ولايعجز عن تحملها، فالحياة قد تغيرت في مضمونها وفي إطارها، وهي تتغير في كل مكان مع الزمن، فكان لابد أن يتغير معها إطارها" [4]على هذا النحو أراد الشاعر الجديد أن تكون أدوات تعبيره ووسائله الفنية، مرتبطة باللحظة التي يحياها، منفصلة عن أية لحظة تسقط في دائرة الماضي. ولا ريب في أن مثل هذا الرأي صحيح، لأنه ناتج عن القول بأن لكل لحظة شعورية طبيعتها خاصة، وأن من شأن هذه الخصوصية أن توسع طاقة وسائل التعبير لدى الشاعر. غير أنه مجانب للصواب عندما يفرض علينا " أن ننتقل من عهد الشكل الواحد، الذي يفرض سلفا على القصيدة، إلى

---

(1) ندوة الآداب البيروتية عدد 2 سنة 1965 والرأي للشاعر خليل حاوي .

(2) عن مقدمة المختارات من شعر يوسف الخال بقلم أدونيس منشورات مجلة شعر ص 28

(3) ص 7 عن مقدمة ديوان "لسن" لانسي الحاج نشر مجلة شعر البيروتية.

(4) ص : 5 ، 6 من مقدمة كتاب الشعر العربي المعاصر لعز الدين اسماعيل نشر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر / القاهرة 1967.

مرحلة يصبح فيها لكل قصيدة شكلها الخاص"[1] لأن من شأن الانقطاع إلى محاولة ابتكار شكل جديد لكل قصيدة أن يقود إلى نتيجتين خطيرتين، تتعلق إحداهما بالحد من حرية الشاعر، الذي يستأنس باستثمار الأرض التي تم اكتشافها قبل أن ينصرف إلى اكتشاف أرض جديدة. وتتعلق الأخرى بما يؤول إليه الأمر من تعدد الأشكال وتضاربها، واستحالة الوقوف على الهدف من وراء ذلك كله. ولايخفى ماتحصله النتيجة الأخيرة من خطر يتجلى في تزكية تهمة الغموض التي تتميز بها حركة الشعر الحديث عادة، كما يتجلى في عزل الشعر الحديث عن جمهور القراء والمثقفين، الأمر الذي لايملك معه المرء إلا أن يتسائل عن القيمة التي تبقى بعد ذلك كله، لتجربة قامت أساسا على معاناة غربة الإنسان العربي ووحشته وموته وحياته ومواجهة كافة أشكال الظلم والتسلط والقهر على النحو الذي رأينا في الفصلين السابقين .

على أننا إذا تجاوزنا الجانب النظري ، لمناقشة هذا الرأي، وجدنا أن أكثر الشعراء المحدثين لا يأخذون به. وبنظرة واحدة إلى ديوان أي شاعر من الشعراء الذين اكتملت ملامح شخصيتهم، نستطيع أن نلمس التقارب الواضح في الأسلوب، وفي طريقة التعبير، وفي استخدام الصور البيانية والرموز والأساطير، وفي بناء القصيدة العام، بالنسبة لمجموع قصائد الديوان، وليس في ذلك ما يبعث على الاستغراب، بعد الذي رأيناه من ارتباط معظم دواوين الشعراء المحدثين بمرحلة معينة من مراحل تطور تجربتهم الشعرية، وتطور رؤيتهم للنفس والمجتمع والكون عامة. ولاريب في أن وحدة التجربة تفترض وحدة الوسائل المستخدمة للتعبير عنها، مهما تعددت القصائد ومهما طال أمد التجربة، فلو أخذنا ديوانا واحدا من دواوين البياتي التي تعرضنا لها في الفصل السابق. وليكن ديوان "الموت في الحياة" وقارنا بين قصائده مجتمعة وبين قصيدة واحدة هي "قصائد حب إلى عشتار" [2] التي كتبت بعد صدور الديوان، لراعنا التشابه القوي بين قصائد الديوان بعضها مع بعض سواء من حيث احتفاؤها الشديد بالإشارات والرموز والأساطير والنماذج، أو من حيث مزج بعضها ببعض وصياغتها صياغة مشحونة باليأس من الحياة العربية التي امتزجت فيها مظاهر الموت بمظاهر الحياة امتزاجا عجيبا، ولأذهلنا كذلك التباين التام بين هذه القصائد منفردة ومجتمعة،

(1) خالدة سعيد، من كلمة لها على غلاف ديوان "كتاب التحولات والهجرة في أقانيم النهار والليل" لأدونيس نشر مكتبة صيدا بيروت 1965.

(2) الآداب عدد : 1969/6 .

وبين القصيدة الأخرى "قصائد حب إلى عشتار" سواء من حيث التحلل التام من استخدام الرموز والأساطير على الرغم من أن معاني القصيدة كلها تتنفس في جو أسطوري تتناوب فيه وتتداخل حالات اليأس والقلق والموت والبعث والشهوة والعشق، أو من حيث الإفادة من أشراقات أساليب المتصوفة وايقاعاتها، للتعبير عن تلك المعاني الأمر الذي جعل الرمز في هذه القصيدة يشف ويشرق ويتحول إلى صور يسهل سكبها في مثل هذا النغم الرقراق :

لاتوفر جسدي، أيامه معدودة، فلتشعل النيران فيه
فغدا، بين ذراع امرأة أخرى وفي أحضان أخرى، تشتهيه
إنني أصبو إلى ذاتك، ماهذه الدموع
قبلة أخرى فنعرى ونجوع
حاملين الشمس من تيه لتيه

✣ ✣ ✣ ✣

جسدي أصبح ورده
عاريا في النور وحده

والواقع هو أن المجال هنا لايتسع للربط بين المرحلة الجديدة التي تمر بها تجربة البياتي بعد نكسة يونيو وبين هذا اللون من تفتيت الرمز حيث خيوط الأمل واليأس بين شرايينه المتصلة، ليستوي صورا حية تنقل في شفافية قوة الحياة التي تشد الإنسان العربي إلى الأرض الصلبة، ويقين الموت الذي يعصف بالآمال ويبدد قوة الأشياء، ولكننا نستطيع أن نبرز الفرق بين استخدام الرمز في هذه القصيدة بطريقة شفافة مشرقة تقترب به من الصورة وبين استخدامه في جميع قصائد الديوان "الموت في الحياة" استخداما فيه حدة وفيه صرامة اضطر معهما الشاعر إلى أن الحق بالديوان هامشا شرح فيه تلك الرموز، و اوضح الغاية من استخدامها. وليس لذلك كله من معنى سوى أن البياتي قد دخل بقصيدته تلك مرحلة أخرى من مراحل تطوره الشعري هي المرحلة التي تتجاوب مع واقع ما بعد نكسة الخامس من يونيو، ولاشك أن في ذلك ما يدعو لإعادة النظر في وسائله التعبيرية على النحو الذي أشرنا إليه .

نخلص من ذلك كله إلى أن الشكل في الشعر الحديث شكل ينمو وليس شكلا بلغ ذروة النمو، وأن نمو الشكل مرتبط بنمو التجربة وتطورها ارتباطا وثيقا، وأن مثل هذا النمو لايمكن أن يتم في الزمن المحدود الذي يلزم لكتابة قصيدة واحدة بل يحتاج إلى مثل الزمن اللازم لكتابة ديوان كامل أو قصيدة طويلة بحجم ديوان، على غرار قصيدة "الذي يأتي ولايأتي" ولعل في هذا الذي انتهينا إليه، ما يعدل رأي اليوت القائل بأنه "هناك أزمانا لاستكشاف أرض جديدة، وهناك أزمانا لاستثمارها"[1] لأن هذا القول يعني أن الثورة على الشكل القديم تقتضي قيام شكل جديد تام النمو يصلح للاستثمار أزمانا يستنفذ طاقاته خلالها، ثم يصار إلى هدمه وبناء شكل جديد على أنقاضه، في حين أن ما انتهينا إليه هو عين ما يراه الشاعر العربي الحديث حين يقرر بأن الشكل "ليس نموذجا أو قانونا وإنما هو حياة تتحرك أو تتغير في عالم يتحرك أو يتغير، فعالم الشكل هو كذلك عالم تغيرات "[2] نضيف فقط إلى هذا الرأي أن التحول في الشكل يحتاج إلى مسافة من الزمن تعادل المسافة التي يحتاج إليها وجدان الشاعر لتمثل حركة الواقع ووعيها، وهي المسافة اللازمة لتطور المضمون نفسه. أي أن الشكل والمضمون معا يتطوران في التحام تام، الأمر الذي يميز طبيعة التطور في الشعر الحديث وهي طبيعة ألصق بالثورة وأدل عليها من طبيعته في الشعر العربي عامة، لأن الشكل في هذا الأخير عبارة عن "وعاء فارغ يتقدم في التاريخ ، سائلا عن شاعر يملأه، وعن مادة يمتلىء بها"[3].

وعلى الرغم من أن تطور الشكل الشعري الحديث، كان يتم على مسافات زمنية معلومة بالنسبة لكل شاعر، فقد استطاع الشكل الشعري الحديث بعد عشرين سنة من النمو، أن يتجاوز الشكل القديم، وأقام بين نفسه وبينه جدارا يصعب على قارىء الشعر أن يتخطاه مالم يُلِم إلماما حسنا بالتحولات الثورية التي أصابت العناصر الأساسية للشكل الشعري كاللغة والإيقاع والتصوير البياني وما نتج عن تحولاتها مجتمعة من تغير في سياق القصيدة وفي بنائها العام . وسنحاول فيما يلي أن نثير أهم القضايا المتعلقة بتطور تلك العناصر وأن نوضح علاقة ذلك التطور بظاهرة الغموض، التي تعتبر أهم

(1) لا سيما إذا لاحظنا أن كثيرا من الشعراء يكتبون القصيدة الواحدة في يوم واحد ويشيرون إلى تاريخ في أواخر قصائدهم.

(2) عن مقدمات مختارات عن شعر السياب بقلم ادونيس منشورات دار الآداب البيروتية 66 ص 6.

(3) المرجع السابق والصفحة .

للموت. وفي مقابل الزمن والموت نجد الشاعر ضنينا بذكرياته، حريصا عليها، لأن في وجودها معادلا لوجوده ومبررا له، والعكس صحيح، ويبقى بعد ذلك أن حرص الشاعر على الحياة، هو وجه واحد يقابله وجه آخر هو كراهيته للموت، وإن هذين الوجهين يؤلفان رؤية واحدة للحياة، من خلال تجربة تدور آونة حول محور الفرح، وآونة أخرى تدور حول محور الشجن كما بينا.

وعلى هذا النحو من ربط الصورة بمشاعر الشاعر، وبرؤيته للحياة، يمكن أن نفهم قول أبي ماضي :

خلت أني في القفر أصبحت وحدي فإذا الناس كلهم في ثيابي [1]

فقد حمل الشاعر معه الكون إلى القفر، دون أن يعلم، وحمله في ثيابه، أي في أعماقه، على حد قول السيد المسيح ! " ملكوت الله داخلكم " [2] فالصورة هنا ليست ضربا من المبالغة التي ألفنا مطالعتها في شعر القدماء، ولكنها وليدة إدراك جديد لمعنى الحياة والكون، هو ذلك الإدراك الذي اطمأن إليه شعراء الرابطة القلمية وأبو ماضي واحد منهم.

لقد أراد الشاعر الوجداني، أن يجعل للصورة وظيفة أساسية، وأن تكون هذه الوظيفة نابعة من تجربته الذاتية، ومن رؤيته للحياة، عبر تلك التجربة، ولم يعد التدبيج والزخرفة هدفه الأساسي من استخدامها، لا، بل أن هذه الوظيفة أصبحت ذات علاقة بوظائف العناصر الشعرية الأخرى، من أفكار وعواطف وأحاسيس، ومن هذه العلاقة الأخيرة، تنشأ خاصة أخرى من خصائص الشكل في القصيدة الوجدانية الحديثة، هي خاصة الوحدة العضوية، فكما أراد الشاعر الوجداني أن يربط بين الصورة وبين عواطف الشاعر وأحاسيسه، أراد كذلك أن يربط هذه العواطف والأحاسيس والأفكار ببعضها، ربطا من شأنه أن ينشيء روحا عاما يشيع في أجزاء القصيدة المختلفة، ويظهرها بمظاهر الكائن الحي، لكل عضو من أعضاء جسد، دور هام ومتميز، يحدده مكانه من الجسد.

ولقد وفق الشعراء الوجدانيون، لتحقيق هذه الغاية في كثير من قصائدهم، ولنأخذ على ذلك مثلا قصيدة " حكمة الجهل " للعقاد، وهذا نصها :

---

(1) قصيدة في القفر .. الجداول ص 48 .

(2) إنجيل لوقا .. اصحاح 17 جملة : 21 .

نحو شكل جديد

في ظل هذا التحول الذي اتجه بالمضمون اتجاها وجدانيا صرفا، أتيح للقصيدة العربية الحديثة أن تعيد النظر في أصنافها وألوانها وأدوات زينتها الأخرى، التي تحولت بفعل الزمن إلى قيود ذهبية، تبهر العين ببريقها، وتملأ القلب شفقة، بما تخفي وراءها من مضامين هزيلة. ذلك أن تطور القصيدة العربية، لم يكن تطورا منفصلا، يتفاوت السعي فيه بين شكل القصيدة ومضمونها، بل كان تطورا متكاملا، يستمد حركته من مبدأ العودة إلى الذات، فقد أدرك الشاعر الوجداني، أن كل تجربة جديدة لا تعبر عنها إلا لغة تستوحي صيغها التعبيرية، وصورها البيانية وإيقاعاتها الموسيقية من التجربة نفسها. وانطلاقا من هذا الإدراك راح يتوسل للتعبير عن تجربته الذاتية، بأشكال تختلف في خصائصها ومميزاتها، مما استأنس به التيار التقليدي، من أشكال كان مصدرها في الغالب امتلاء الذاكرة، لا طبيعة التجربة.

وعلى العموم يمكن القول بأن لغة القصيدة الوجدانية أقل صلابة من لغة القصيدة الإحيائية، وأكثر سهولة ويسرا، فقد كان الحنين إلى الصحراء بحيوانها ونباتها يملأ جوانب الشاعر الإحيائي، فلا يملك مفرا من تسمية أشياء الواقع بما يقابلها من أشياء العاطفة المتأججة في نفسه، على نحو ما نجد عند محمود سامي البارودي في قوله : [1]

لعمري لقد طال النوى وتقاذفت ... مهامه دون الملتقى ومطاوح

وأصبحت في أرض يحاربها القطا ... وترهبها الجنان وهي سوارح

بعيدة أقطار الدياميم لوعدا ... سليك بها شأواً قضى وهو رازح

تردّت بسمور الغمام جبالها ... وهاجت بتيار السيول البطائح

فأنجادها للكاسرات معاقل ... وأغوارها للعاسلات مسارح

فهو لا يكتفي من لغة القدماء بما هو مألوف نسبيا، كما لمهامه والقطا والكاسرات، بل يجوزها إلى الدياميم بمعنى الفيافي، والعاسلات بمعنى الذئاب، وهي مفردات غريبة كان في وسع الشاعر أن يستعيض عنها بمفردات أقل صرامة، وأكثر بساطة ويسرا، على نحو ما قرأنا من مقطوعات في القسم الأول من هذا الفصل.

1 : نقلا عن كتاب " البارودي " للدكتور شوقي ضيف، ص : 178 .

الشعراء المجودين سلاسل ذهبية فتانة، وأصبحت حديثا مألوفا، كأي حديث يدور بين اثنين، في زاوية من زوايا الشارع :

قال السمـــاء كئيبـــة وتجهمـا قلت ابتسم يكفي التجهم في السما ! [1]
قال الصبا ولّى فقلت له ابتسـم لـن يرجع الأسف الصبـا المتصرما !

على هذا النحو راح الشاعر الوجداني الحديث، يقترب من أحاديث الناس، فتخلص بذلك من صرامة لغة القدماء، وأصبحت السهولة صفة أساسية في أسلوبه لايحيد عنها إلا حين يلجأ إلى التعبير بالصورة.

درج الشاعر الوجداني على استعمال الصورة البيانية، لغاية تخص التجربة، كأن يريد بها شرح عاطفة أو بيان حالة، فهي عنده أداة يتوسل بها للتعبير عما تعجز عنه الأساليب اللغوية المباشرة، وليست زخارف وأصباغا، تراد لذاتها، على نحو ما نجد عند شوقي في هذه الأبيات :

يا ثغرها أمسيت كالغواص أحلم بالجواهر [2]
يا لحظها من أمها، أو من أبوها في الجآذر
يا شعرها لا تسع في هتكي فستان الليل ساتر

فقد شبه الأسنان بالجواهر، واللحظ بعيون الغزلان، وسواد الشعر بظلام الليل، وهي صور معروفة لمن اعتاد قراءة الشعر العربي، وقد استعملها شوقي لما توخى فيها من جمال، لا لعلاقتها بالتجربة التي ينوي التعبير عنها. معنى ذلك أن هذه الصور مستقلة استقلالا تاما عن مشاعر الشاعر وإحساساته، مرتبطة ارتباطا وثيقا بذاكرته. وللذاكرة دور أساسي في بناء الصور، عند شعراء الحركة الإحيائية، أقرأ مثلا قول شوقي :

هـذه الـربـوة كانـت ملعبـا لشبـابينـا، وكانـت مرتعـا [3]
كـم بنينـا من حصاها أربعـا وانثنينـا فمحونـا الأربعـا
وخططنـا فـي نقـا الرمل فلم تحفظ الريح، ولا الرمـل وعـى

(1) ديوان أبي ماضي ص. 655 .
(2) مسرحية مجنون ليلى صفحة : 38 .
(3) مسرحية مجنون ليلى صفحة : 134 .

وفي ضوء الملاحظات السابقة، يمكن القول بأن القصيدة كلها، تدور حول موضوع واحد، وأن كل ما تتضمنه من أفكار وعواطف موضوع في خدمة ذلك الموضوع، عن طريق نوع من التسلسل الفكري والعاطفي، هو سر اقتناعنا مع الشاعر بتلك الفكرة الإنسانية السامية.

ولعل أهم ما التفت إليه الشاعر الوجداني في هذا الباب، هو ربط القافية بالأفكار والعواطف الجزئية، لا بموضوع القصيدة بوصفه كلا موحدا، ذلك أن الأفكار والعواطف قد تتبدل وتتلون وتتناقض، حسب وظيفتها الجزئية، وحسب مكانها من هيكل القصيدة، فلا ضرورة حينئذ لبقاء القافية على صورة واحدة من أول بيت حتى آخر بيت، لا بل لعل من المناسب تغييرها، بما يناسب التبدل الطاري، على الأفكار والعواطف على نحو ما نقرأ في قصيدة " الخير والشر " لميخائيل نعيمة، وهذا نصها :

سمعت في حلمي ويا للعجب ... سمعت شيطانا يناجي مـــلاك [1]
يقول : " أي وألف أي يا أخي ... لولا جحيمي أين كانت سماك ؟
ألم نصنع مـن جوهر واحـد ... أن ينسني النـاس أتنسى أخـاك " ؟
فاطـــرق ابن النور مسترجعـا ... في نفسه ذكـرى زمـان قديـم
واغرورقت عيناه لمـا انحنـى ... مستغفرا وعانـق ابـن الجحيـم
وقال : "أي وألف أي يا أخـي ... من نـارك الحرّى أتاني النعيـم"
وحلـق الاثنـــان جنبـا إلـى ... جنـب وضاعـا بين وشي الديـم

ففي النصف الأول من القصيدة، تذكير وعتاب ولوم، وفي النصف الأخير اعتراف واعتذار واستغفار، وهذه المعاني وما يشيع حولها من عواطف، وإن كانت تتابع وتتداخل لتؤلف في آخر الأمر موضوعا واحدا هو ضرورة الخير والشر معا للحياة الإنسانية فإنها من غير شك معان متباينة، بل متناقضة، ولعل في تباينها وتناقضها ما يبرر انفراد الأبيات الثلاثة الأولى بقافية الكاف، واستئثار الأبيات الأربعة الأخيرة بقافية الميم، فبدا كأن موسيقى القافية ذات علاقة بالمعاني والعواطف الجزئية، وتبدلاتها، وأن علاقتها بالموضوع العام ضعيفة إن لم تكن منعدمة.

على أن الشعراء الوجدانيين، لم يقفوا عند حدود هذه العلاقة، بل انتبهوا إلى علاقة أخرى تقوم بين العواطف والمعاني الجزئية، وبين الأساس الموسيقي للقصيدة

(1) همس الجفون، صفحة 64 .

بعيدا عن موضوعها العام، فنظموا قصائد ذات موضوع واحد، وقواف متعددة، وأوزان مختلفة على نحو ما نقرأ لأبي ماضي في قصيدة "المجنون" ، وهذا أحد مقاطعها:

عرفت في النهار كل مقبل ومدبر، وما عرفت حالي [1]

واستترت عني السهول والربى تحت الدجى، والبحر ذو الأهوال

لكنها لم تستتر آمالي

عني ولا نقصي ولا كمالي

ولا ضعفي ولا عزمي ولا قبحي ولا حسني

فكم أهرب من نفسي ومالي مهرب مني

فقد بنى الشاعر القصيدة كلها على تفعيلة الرجز "مستفعلن" ما خلا البيتين الأخيرين من كل مقطع، فقد بناهما على تفعيلة الهزج "مفاعيلن"، وأحسب أن أبا ماضي قد سابر بذلك انفعال المجنون ونبرات صوته، التي تبدأ حقيقة سريعة، في أول كل مقطع، ثم تزداد توترا وهياجا واسترسالا، إلى أن تصل ذروتها في آخره، حيث تحول الأصوات إلى نحيب متواصل ممدود، وتستقل كل تفعيلة بجملة كلامية تامة، كما في قوله :

ولا ضعفي، ولا عزمي، ولا قبحي، ولا حسني

من المقطع السابق، أو كما في قوله من مقطع آخر :

أنا الشادي، أنا الباكي، أنا العاري، أنا الكاسي

ولاشك عندي في أن تفعيلة الهزج، حين تتواتر على النحو الذي قدمناه أقدر على تشخيص إيقاع النحيب من تفعيلة الرجز حين تحتوي على هذا النسق الواثب السريع :

لكنها لم تستتر أمالي

عني، ولا نقصي ولا كمالي

1: "الجداول" صفحة 56 من طبعة مكتبة النصر، حلب.

هكذا عرف الشاعر الوجداني الحديث، كيف يفرق بين الموضوع الواحد، الذي لا علاقة له بالأسس الموسيقية من قافية ووزن، وبين العواطف والأحاسيس الجزئية، التي يتوقف تشخيصها على الاستعانة بعنصر الموسيقى الشعرية، فتحقق للقصيدة الوجدانية بذلك خاصتان أخريان، هما تنوع القافية واختلاف الأوزان، على نحو ما رأينا في الأمثلة السابقة.

وبعد فتلك جملة من المكاسب تحققت للقصيدة على مستوى الشكل، غير أن الانصاف يقتضي منا أن نشير إلى أنها لم تتحقق لجميع الشعراء الوجدانيين، بل بقيت وقفا على نخبة منهم. على أنها لم تتحقق في كل ما كتبته هذه النخبة من شعر، بل بقيت وقفا على بعض القصائد والمقطوعات المتفرقة.

أما السر في انحصار التطور والتجديد ـ على مستوى الشكل ـ في هذا الحيز الضيق من الشعر الوجداني فيرجع في نظري إلى تلك الحملة التي شنها النقد المحافظ على الحركة التجديدية النامية، منذ أن رأى محاولاتها تستهدف اللغة والأوزان والقوافي والصور البيانية، ذلك أن اللغة وتشكلاتها الموسيقية، ظلت محتفظة في نفوسهم بحظ وافر من قداستها المستمدة من تقديسهم لكل قديم، فإذا حاول جبران مثلا، أن يخلق لغة تستمد أصول تشكلها الايقاعي والموضوعي، من طبيعة تجربة الشاعر ومكوناتها النفسية والبيئية، فكتب مقالا ضمنه هذا المعنى [1] وجد من يعيد إلى ذهنه ما للغة من قداسة تحدد وظيفة المتكلمين بها في المحافظة عليها، وتقعد بهم كل القعود عن تجاوز صيغها وتراكيبها المألوفة، يقول مصطفى صادق الرافعي في الرد على جبران "إذا أنت لم تجد في كل علماء المتقدمين، من استطاع أن يقول أنه صاحب مذهب جديد في اللغة، أو يرى لنفسه رأيا، إلا أنه يعمل لحفظها، فإنك واجد في أهل سنة 1923 من يقول في هذه اللغة بعينها : (لك مذهبك، ولي مذهبي، ولك لغتك ولي لغتي) " [2] .

ولم ينحصر الدفاع عن قداسة اللغة في تلك الفئة المحافظة من النقاد كالرافعي وغيره، بل تعداها إلى فئة أخرى، عرفت بدعوتها إلى التجديد، كالأستاذ عباس محمود العقاد، الذي أنكر على ميخائيل نعيمة مشايعته لجبران، في القول بمسايرة اللغة لتجربة

(1) جبران في مقال : "لكم لغتكم ولي لغتي" نشر في كتاب "بلاغة العرب في القرن العشرين.

(2) نقلا عن كتاب "الثر المهجري لعبد الكريم الأشتر، الجزء الخاص بالمضمون وصورة التعبير، صفحة : 202 .

نخلص من ذلك كله إلى أن الشكل في الشعر الحديث شكل ينمو وليس شكلا بلغ ذروة النمو، وأن نمو الشكل مرتبط بنمو التجربة وتطورها ارتباطا وثيقا، وأن مثل هذا النمو لايمكن أن يتم في الزمن المحدود الذي يلزم لكتابة قصيدة واحدة بل يحتاج إلى مثل الزمن اللازم لكتابة ديوان كامل أو قصيدة طويلة بحجم ديوان، على غرار قصيدة "الذي يأتي ولايأتي" ولعل في هذا الذي انتهينا إليه، ما يعدل رأي اليوت القائل بأنه "هناك أزمانا لاستكشاف أرض جديدة، وهناك أزمانا لاستثمارها"[1] لأن هذا القول يعني أن الثورة على الشكل القديم تقتضي قيام شكل جديد تام النمو يصلح للاستثمار أزمانا يستنفذ طاقاته خلالها، ثم يصار إلى هدمه وبناء شكل جديد على أنقاضه، في حين أن ما انتهينا إليه هو عين ما يراه الشاعر العربي الحديث حين يقرر بأن الشكل "ليس نموذجا أو قانونا وإنما هو حياة تتحرك أو تتغير في عالم يتحرك أو يتغير، فعالم الشكل هو كذلك عالم تغيرات "[2] نضيف فقط إلى هذا الرأي أن التحول في الشكل يحتاج إلى مسافة من الزمن تعادل المسافة التي يحتاج إليها وجدان الشاعر لتمثل حركة الواقع ووعيها، وهي المسافة اللازمة لتطور المضمون نفسه. أي أن الشكل والمضمون معا يتطوران في التحام تام، الأمر الذي يميز طبيعة التطور في الشعر الحديث وهي طبيعة ألصق بالثورة وأدل عليها من طبيعته في الشعر العربي عامة، لأن الشكل في هذا الأخير عبارة عن "وعاء فارغ يتقدم في التاريخ ، سائلا عن شاعر يملأه، وعن مادة يمتلىء بها"[3].

وعلى الرغم من أن تطور الشكل الشعري الحديث، كان يتم على مسافات زمنية معلومة بالنسبة لكل شاعر، فقد استطاع الشكل الشعري الحديث بعد عشرين سنة من النمو، أن يتجاوز الشكل القديم، وأقام بين نفسه وبينه جدارا يصعب على قارىء الشعر أن يتخطاه مالم يُلِم إلماما حسنا بالتحولات الثورية التي أصابت العناصر الأساسية للشكل الشعري كاللغة والإيقاع والتصوير البياني وما نتج عن تحولاتها مجتمعة من تغير في سياق القصيدة وفي بنائها العام . وسنحاول فيما يلي أن نثير أهم القضايا المتعلقة بتطور تلك العناصر وأن نوضح علاقة ذلك التطور بظاهرة الغموض، التي تعتبر أهم

(1) لا سيما إذا لاحظنا أن كثيرا من الشعراء يكتبون القصيدة الواحدة في يوم واحد ويشيرون إلى تاريخ في أواخر قصائدهم.

(2) عن مقدمات مختارات عن شعر السياب بقلم ادونيس منشورات دار الآداب البيروتية 66 ص 6.

(3) المرجع السابق والصفحة .

يؤثرون العبارة الفخمة، والسبك المتين حتى حين يعالجون أكثر التجارب حداثة وأبعدها من المناخ الفكري والشعوري للقصيدة التقليدية، ومن ألمع هؤلاء بدر شاكر السياب، ففي دواوينه القديمة والمتأخرة ما يصلح مادة لدرس هذه الخاصة من خصائص لغة الشعر الحديث، ولكننا نؤثر أن نسوق أول شاهد على ذلك من قصيدة "مدينة بلا مطر"[1] التي تعد بإجماع الدارسين عن عيون الشعر الحديث، يقول بدر في ختام القصيدة واصفا الفرح الذي عم المدينة بهطول المطر بعد احتجاب طويل :

بعد

وفي أبد من الإصغاء، بين الرعد والرعد
تسمعنا، لا حفيف النخل تحت العارض السحّاح
أوما وشوشته الريح، حيث ابتلت الأدواح
ولكن خفقة الأقدام والأيدي
وكركرة وآه صغيرة قبضت بيمناها
على قمر يرفرف كالفراشة أو على نجمة
على هبة من الغيمة
لنعلم أن بابل سوف تُغسل من خطاياها

فحفيف النخل، والعارض السحّاح، عبارتان تقليديتان فضلا عن أن استعمال كلمة عارض بدل سحاب، استعمال نادر، نكاد نقع عليه في غير شعر السياب. وينبغي ألا يخدعنا ورود كلمة (وشوشته) في النص الشعري باعتبار أن المصدر وشوشة معروف في لغة الحديث اليومي لأن استعمال السياب لها ناتج عن كلف خاص بصيغة فعلل ومصدرها فعللة، لما يحس فيها من رنين وقدرة على تشخيص المعنى مع ظلاله العاطفية، للسمع وللبصر في آن، وتلك خاصة لغوية فطن لها الشاعر القديم وأحسن استغلالها [2]، ولكن السياب بَزَّ غيره من الشعراء في هذه الناحية، ويكفي للتدليل على

(1) ص : 38 من قصائد مختارة .

(2) اقرأ قول البحتري في وصف الذئب :

يقهقه عصلا في أسرتها الردى كقهقهة المقرور أرعده البرد

الاهتمام، كان يرجو أن يصل إلى القول بأن ثمة ميزة أساسية ووحدة تميز لغة الشعر الجديد، هي اقترابه من لغة الكلام الحية. وعلى الرغم من أن غرضه من الوصول إلى هذه النتيجة يتلخص في تبرير قيام حركة الشعر الحديث، فقد انتهى دون قصد إلى أن لغة الكلام الحية هي الخاصة الهامة والوحيدة لهذه اللغة .

والحق أن هذه الخاصة ليست هي الخاصة الوحيدة. ولاهي الخاصة المميزة للغة بعض الشعراء الجدد من لغة سائرهم. معنى ذلك أن هناك شعراء آخرين، تمتاز لغتهم بخواص أخرى، وأن مجموع هذه الخواص هو ما يمكن وصفه بالمميزات الثورية للغة الشعر الجديد .

ولا ريب في أن "مصدر الخطأ" في الرأي الذي انتهى إليه الدكتور محمد النويهي هو اقتصاره في دعم رأيه، على شاعر واحد هو صلاح عبد الصبور، بل على ديوان واحد من دواوين هذا الشاعر هو ديوان "الناس في بلادي" وقد كان عليه وهو يحاول أن يجد مبرراً لقيام حركة الشعر الحديث، في اقتراب لغته من لغة الحديث الحية أن يتأمل لغة الشعراء الآخرين في دواوينهم، وأن يقيم العلاقة بين هذه اللغة وبين لغة الحديث الحية، وأن يعرض الآراء التي ينتهي إليها على آراء غيره من المشتغلين بدراسة هذه الحركة وعلى تأملات الشعراء أنفسهم في محاولاتهم التجديدية. ولو فعل ذلك لاستوفقته عدة قضايا أساسية، يعتبر إهمالها نقصا في أي بحث يجعل من اللغة نقطة انطلاق لتعليل ظاهرة التجديد في الشعر وأثناء حديثهم عن تجاربهم الشعرية لا سيما وأن معظم المهتمين بهذا الشعر يدركون أن أكثر الشعراء المتحدثين لم يقيموا وزنا كبيرا لرأي "اليوت" الذي فتن الدكتور النويهي، والقائل بأن : "واجب الشاعر أن يستخدم الكلام الذي يجده من حوله والذي يألفه أكبر ألفة" [1] بل راح كل واحد منهم يشتق لغته من طبيعة التجربة التي يعاني منها ومن مفهومه الخاص لدور اللغة في عملية الإبداع الشعري. ولكي نلقي على هذا الرأي مزيدا من الضوء نرى أن نقف عند بعض تلك القضايا التي أهملها الدكتور النويهي، لأن من شأن ذلك أن يساعد على إبراز الملامح الحقيقية للغة الشعر الحديث، وأول قضية نقف عندها هي :

النفس التقليدي في لغة الشعر الحديث

من أهم القضايا التي يثيرها شكل القصيدة الحديثة أن بعض شعرائنا المحدثين

(1) ص : 12 من كتاب قضية الشعر الجديد .

الخصائص كانت أهم العوامل التي مكنت للوزن التقليدي في نفوس الناس وهيأته لبسط نفوذه على مواهب الشعراء وأذواق النقاد، نحو من خمسة عشر قرنا.

والواقع هو أن ميزة النظام هي أهم مايلاحظ في خصائص موسيقى الشعر التقليدي الجمالية، وهي خاصة فتنت الأقدمين، وجعلت كل المحاولات التي بذلها بعضهم للخروج من إطار تلك الخاصة، ومما يميزه من انضباط ودقة هندسية. تنتهي كلها إلى الوقوع على جملة من التنويعات للوحدات الإيقاعية، للإطار التقليدي المنتظم دون أن تتمكن من كسر حدته وإرباك نموذجه الصارم، يدخل في هذه المحاولات نظام الموشحات، وكل ماعرف بعده باسم الرباعيات والخماسيات، كما تدخل فيه أيضا أكثر محاولات شعراء التيارات الشعرية التجديدية الحديثة، التي أوجزنا الحديث عنها في الفصل الأول من هذا البحث.

ولكن الشعراء في جميع عصور الشعر العربي، قد دأبوا على إشاعة جو من المرونة داخل ذلك الإطار الإيقاعي المنتظم بلجوئهم إلى الزحافات والعلل، يقتلون بها وحداته الإيقاعية، ويعطلونها، للتخفيف من حدتها وصرامتها، يفسر ذلك هذا الذي نراه من تحولات التفعيلة الواحدة في الوزن الشعري الواحد، ففاعلن في الرمل قد تتحول إلى فعلاتن أو إلى فاعلن، أو إلى فاعلاتان أو إلى فاعلان، أما متفاعلن من الكامل، فقد تصبح مستفعلن، أو مفاعلن، أو فعلاتن، أو فعلن (بتسكين العين أو كسرها) أو متفاعلاتن، أو متفاعلان. وما قلناه عن الرمل والكامل يصدق قوله عن سائر الأبحر الأخرى. ولا ريب في أن مثل هذه التحولات التي تذهب ببعض أجزاء التفعيلة، أو تضيف إليها أجزاء أخرى، قد نالت من صرامة نظام البيت ومن سياقه الهندسي، ومنحته مزيدا من المرونة والطواعية.

ويدخل في إطار هذه المرونة، ما نلحظه من تطعيمهم موسيقى البحر، بألوان من التنغيم الداخلي المتصل بمناخ القصيدة الشعوري والفكري. ولعل خير مثال على ذلك. إفادتهم من موسيقى الحروف اللينة والحروف الصلبة، لتشخيص العواطف والأفكار. ففي بيت الخنساء التالي :

رفيع العماد طويل النجاد

وساد عشيرتـــه امـــردا

نجد حرف الياء في (طويل) (ورفيع) يجمع إلى مايفيض به من إيقاع صوتي

باعتبار التقابل بين جملتي (رفيع العماد، طويل النجاد) أو باعتبار التناظر بين طويل ورفيع وبين النجاد والعماد، إيقاعا معنويا يمثله الاتساع في مدلول الرفعة وفي مدلول الطول، والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الألف اللينة في (العماد) و (النجاد) و(ساد) فهي تدل على قوة المعنى المراد منها ومن التركيب الذي وردت فيه، وعلى اتساعه، وكذلك الشأن مع ياء (عشيرته) التي تأتي بعد (ألف) ساد لتنقل إيقاع التقابل والتناظر بين الامتداد في الكسر، والامتداد في الفتح، من شطر البيت الأول إلى شطره الأخير من نحو ولتشخص من نحو آخر عظمة العشيرة حين ننطقها باشباع الياء (عشيرة)، وغير خاف أن عظمة عشيرة ممدوح تقتضي المزيد في الاتساع في مدلول السيادة التي يمارسها عليها، وأن اقتناعنا بمدلول الرفعة والطول والسيادة تقتضي منا أثناء الإنشاد، أن نطيل زمن النطق بحروف اللين التي تساهم في تشخيص ذلك المدلول، وأن من شأن تلك الإطالة أن تمد البيت بفيض من النغم لاقبل للوزن به .

فإن نحن أتينا إلى آخر كلمة في الشرط الأخير وهي قولة (أمرد) هالنا أن نجد السكون يقع على حذف صلب هو الميم، يتقدمها حرف صلد متحرك، ويتلوها حرفان صلدان متحركان، وأن الحركات تزلق، أثناء الإنشاد، فوق الحروف الصلدة، فتجرف معها هداة الكون غير مستقر على حرفه الصلد، ثم تفلت الكلمة لتسقط بمجموعها على صوت الإشباع في آخر الكلمة، فتبيده، ويبقى المجال مفتوحا أمام الحركات لتختم البيت بإيقاع يشير بحركته وسرعته إلى قصر المسافة الزمنية التي استطاع صخر خلالها أن يسود عشيرته (وساد عشيرته أمردا) .

وعلى هذا النحو استطاعت الخنساء أن توفق بين إيقاع المد، في أحرف اللين وإيقاع الحركة، في الأحرف الصلدة، وبين حركة النفس والفكر، فصرفتنا، ولو إلى حين، عما يزخر به إيقاع بحر المتقارب من بروز وحدة وانتظام.

على أن ثمة وسيلة أخرى من الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر القديم لكسر حدة الوزن وصلابته، وللتخلص من حصر معاني القصيدة في وحدات متساوية، هذه الوسيلة هي ما يسمى بالتضمين، و(التضمين في البيت هو إلا يتم معنى قافيته إلا بالبيت الذي يليه[1] ومن أمثلته قول النابغة :

وهم وردوا الجفارَ على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ أني

(1) انظر (لسان العرب)، مجلد13 ط دار صادر ص :251 .

شهدت لهم مواطن صادقات شهدن لهم بحسن الظن مني

ولا يخفى أن في ربط معاني الأبيات بعضها ببعض حدا من استقلال البيت بجزء من معنى القصيدة، وصونا لأفكار الشاعر وعواطفه من أن تصب في قوالب متساوية، وأن من شأن ذلك أن يمنح الشاعر قدرا من الحرية يتيح له أن يعبر عن الدقة الشعورية الواحدة، بأكثر من وحدة موسيقية هي البيت المحدود بنبرة موسيقية قاطعة، تتمثل في القافية. والواقع هو أن الشعراء رغم وعيهم بالطاقات التي يتوفر عليها نظام الوزن التقليدي لم يستطيعوا أن يحدوا من صرامته ولا استطاعوا أن يحولوا الذوق العام، وذوق النقاد والعروضيون خاصة، عن الافتتان به، بل لقد سارعوا هم أنفسهم إلى احتضانه، وأضافوا إلى قيوده الصارمة قيودا أخرى اختاروها بأنفسهم، فاتجهت جهودهم إلى التقليل من الزحافات، وأضافوا إلى قيد الروي في القافية، قيدا آخر بالتزامهم ما لا يلزم، ثم مالوا إلى صلب البيت فألزموا أنفسهم بقافية داخلية على نحو ما نقرأ للحريري :

ياطالب الدنيا الدنية إنها شرك الردى وقرارة الأكدار
دار متى ما أضحكت في يومها أبكت غدا تبّالها من دار

وهكذا يتضح أن الشاعر القديم، لم يكن يخطوا خطوة واحدة، في سبيل فك موهبته ومشاعره وأفكاره من أمر صرامة البيت القديم ونظامه الهندسي، حتى يجد كل شيء حوله يتبرم بفعله (النقد – العروض – الذوق العام) فإذا به يعود إلى احتضان قيود أو ينصرف إلى خلق قيود جديدة على نحو ما رأينا. الأمر الذي يجعل التطور الحقيقي للإطار الموسيقي للقصيدة العربية، يتأخر حتى أواخر العقد الخامس من هذا القرن، وسنحاول فيمايلي أن نسلم بأهم التطورات التي تحققت للقصيدة العربية في الإطار الموسيقي الجديد .

لا ريب في أن أهم ما يميز الإطار الموسيقي الجديد هو تفتيت الوحدة الموسيقية القديمة التي تتمثل في البيت الشعري، ذي الشطرين المتساويين، فقد بلغ من تفتيت الشعراء له، أنهم أربكوا الدارسين والنقاد، بأن وضعوهم أمام مسألة اصطلاحية، تتعلق بتسمية ما يقابل البيت، في الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة، يكفي للتدليل على ذلك، أن نتدبر اجتهادات ثلاثة من النقاد، الذين خصوا الجانب الموسيقي، من حركة الشعر الحديث، بمزيد من الاهتمام، وهم نازك الملائكة، والدكتور محمد النويهي، والدكتور عز الدين إسماعيل، ولو فعلنا ذلك، لما وجدنا اثنين منهم، يستقلان بمصطلح واحد،

فنازك الملائكة تؤثر استعمال كلمة "شطر" ويفضل النويهي كلمة "بيت"، أما عز الدين اسماعيل فينفرد باستعمال "شطر شعري" ولاريب في أن لكل واحد منهم مبررا أو أكثر، جعله يفضل هذا المصطلح أو ذاك، وأن كل من يتعرض لهذا الموضوع، سيجد نفسه مجبرا على أن يفعل مثل ما فعلوا، اجتهادا أو تقليدا، غير أن ثمة حقيقة ستظل قائمة، وهي أن هذا الذي يقابل البيت، في الشعر الحديث، يختلف اختلافا كليا في أنه لا يعتبر وحدة موسيقية ذات طول ثابت، بل يتعلق طوله وقصره بما يتضمن من نسق شعوري وفكري، فقد يقصر ذلك النسق، حتى لا يحتاج في التعبير عنه موسيقيا إلا إلى تفعيلة واحدة، وقد يطول حتى ينتظم تسع تفعيلات أو أكثر، على نحو ما سنرى، ولقد ترتب على هذا الاختلاف بين طبيعة البيت في القصيدة القديمة، وبين ما يقابله في القصيدة الحديثة، اختلاف آخر، بين طبيعة البناء الموسيقي العام للقصيدتين، يتضح ذلك تماما من تصورنا لقصيدتين اثنتين، ٠إحداهما تقليدية، والأخرى حديثة، تتألف كل منهما، من خمسة عشر بيتا من بحر الهزج، (مفاعيلن) فأول ما سيلفت انتباهنا، هو أن عدد التفعيلات في القصيدة التقليدية، سيكون هو نتاج ضرب عدد الأبيات الخمسة عشر في عدد التفعيلات الأربع (لأن الهزج لايستعمل إلا مجزوءا) والنتيجة هي ستون تفعيلة، نصفها من صدور الأبيات، ونصفها الآخر من نصيب أعجازها، في حين أن عددها في القصيدة الحديثة لايمكن تصوره، لأن عدد التفعيلات في البيت الواحد، غير معروف، ولا ضابط له سوى النسق الشعوري والفكري الذي يختلف من قصيدة إلى أخرى، كما يختلف في أماكن معلومة من أية قصيدة بعينها، الأمر الذي ينتهي بنا إلى القول، بأن عدد الأبنية الموسيقية الحديثة التي يمكن تشكيلها من البحر الواحد، في إطار عدد الأبيات المعروف في القصيدة العربية، لا يحيط به حصر، في حين أننا لانستطيع أن نشكل منه الأبنية موسيقية تقليدية واحدة، ولا ريب في أن السبب في ذلك يرجع إلى أن حركة المشاعر والأفكار والأخيلة هي التي تتحكم في طول البيت الشعري الحديث وقصره، وهي التي تتحكم بعد ذلك في بناء القصيدة العام، بينما نجد طول البيت، في أي بحر من البحور الشعرية القديمة، محدودا وثابتا وجاهزا لأية عاطفة أو فكرة أو خيال، سواء أكان استعمالنا للبحر تاما أو مجزوءا أو مشطورا، أو منهوكا، كما أن بناء القصيدة العام محدود بعدد أبياتها الثابتة الطول، أي أنه عبارة عن تكرار للوحدة الموسيقية الثابة، التي تتمثل في البيت، وهذه النتيجة في حد ذاتها تعتبر خاصة يمتاز بها البناء الموسيقي الحديث.

وتزداد هذه الخاصة أهمية حين نلاحظ أن عدد البحور الشعرية المستخدمة في

بأن: "الشاعر المعاصر يستطيع أن يستخدم الأوزان القديمة المتنوعة التفعيلات، كاستخدامه الأوزان الموحدة التفعيلات، ولكنه في الحالة الأولى، لايمارس حريته كاملة، كما يمارسها في الحالة الثانية" [1].

على أن تجربة السياب في هذا الموضوع، ليست هي التجربة الوحيدة، لكي نقف مع الدكتور عز الدين، عند هذا الرأي، فثمة تجارب أخرى، استطاع الشاعر الحديث فيها أن يمارس حريته، في كسر وحدة الشطر ووحدة البيت ذي التفعيلتين، وأن يتصرف فيها كما لو أنهما تفعيلة واحدة، من ذلك مثلا قول أدونيس في فقرة من قصيدة مرآة لخالدة، من ديوان المسرح [2] والمرايا :

وتقدمـــــت، كـــأن خصـــرك سلطانـــــا
وكانت يداك فاتحة الجيش، وعيناك مخبئا وصديقا
والتحمنـــا، صنعنـــا معـــــا، ودخلنـــــا
غابة النـــار – أرسـم الخطـوة الأولـــى إليهـــا
وتفتحيـــــــــن الطريـــــــــــــا.

فواضح أن المقطع من البحر الخفيف، وأن الشطرة الأولى منه قد انتهت عند الطاء الممدودة من كلمة "سلطانا" وأن النون المفتوحة، قد صبت في الشطرة الثانية عن طريق التدوير، وأن ذلك معروف، والعمل به مشروع، في هذا البحر، أو في غيره، أما الجديد في الأمر، فهو أن الشطر الثاني الذي يفترض فيه أن يعتبر عجزا، قد صب بدوره في الشطر الثالث عن طريق التدوير الذي لم نكن نعرفه إلا بين صدر البيت وعجزه، وبذلك تتأخر الوقفة الموسيقية إلى الشطر الثالث من المقطع، حيث تنتهي الجملة الموسيقية الأولى، وتبدأ الجملة الموسيقية الأخيرة لتفاجئنا، في نهاية الشطرة الثانية، التي تنتهي عند حرف الهمزة الممدود من كلمة "الأولى" بتدوير جديد، تصب به الشطرة الثانية، في الشطرة الأخيرة، من المقطع، فيستوي المقطع بذلك في جملتين موسيقيتين، تقوم فيهما تفعيلتان اثنتان من تفعيلات البحر الخفيف، وهو من الأبحر المختلطة مقام التفعيلة الواحدة، في الأبحر الصافية، وتمتلك كل مميزاتها من مرونة

(1) ص : 98 من كتابة "الشعر العربي المعاصر".
(2) ص :224 من :"المسرح والمرايا".

وطواعية وخضوع لحركة المشاعر والأفكار والأخيلة، ولاعبرة بتساوي عدد الأشطر في الجملتين الموسيقيتين، من المقطع الشعري الذي اخترناه بالمصادفة لنضرب به المثل، وإلا ففي وسعنا أن نضرب مثلا آخر، يختلف فيه عدد الأشطر من جملة إلى جملة، في مقطع شعري تقوم فيه تفعيلتان من تفعيلات الخفيف نفسه مقام التفعيلة الواحدة، من البحور الصافية، وتتمتع بكل خصائصها، أقرأ مثلا هذا المقطع من قصيدة السماء الثالثة من ديوان المسرح والمرايا لأدونيس أيضا : [1]

جلدة أنت، لست أكثر من جلدة معزى
وإن تناسلت، واستأجرت زوجا وجئت للناس في
ثوب دمقس، وسحنة آدمية
وأنا الدهر والطريق
أخص البحر، موتي سفينة، وبقاياي
حطام يرتاح أو أبجديه

تجد أن الجملة الموسيقية الأولى التي تنتهي عند كلمة آدمية، تحتوي على أربعة أشطر، بينما تحتوي الجملة الأخيرة على ثلاثة فقط.

فواضح بعد ذلك، بعدما بين تجربة السياب التي وقفت عند المزاوجة بين الشطر ونصفه في وحدتين مستقلتين، مع تقيد واضح، بنظام القافية التقليدي، الأمر جعل ممارسته لحريته في هذه الحالة، ممارسة ناقصة، إذا هي قورنت بحريته أثناء استخدامه للتفعيلة الواحدة، على حد رأي الدكتور عز الدين اسماعيل، وبين تجربة أدونيس التي استخدمت التفعيليتن استخداما مرنا، وطوعتهما لحركة مشاعر الشاعر وأفكاره وأخيلته الأمر الذي يجعل رأي الدكتور عز الدين اسماعيل مجانبا للصواب، إذا نحن نظرنا نظرة كلية، إلى موضوع استخدام البحر المختلطة في الشعر الحديث.

غير أن النصفة تقتضي منا أن نشير إلى أن الطاقات الموسيقية للأبحر المختلطة، بالرغم من أهميتها، لم تستغل على النحو الذي رأيناه عند أدونيس، إلا نادرا وعندي أن السر في ذلك يرجع إلى أسباب، أهمها :

(1) ص : 223 ، "المسرح والمرايا" .

1- مسألة الزحاف :

سبق أن أشرنا إلى أهمية الزحاف، في التخفيف عن صرامة الوزن الشعري التقليدي، كما أشرنا إلى أن القبول العام، قد أخذ يميل في العصور المتأخرة إلى الإيقاع الهندسي المنتظم، فقل بذلك لجوء الشعراء إلى الزحافات، يلونون بها إيقاع الوزن، ويفتّنون صلابته، فلما ظهرت حركة الشعر الحديث، وجد الشاعر نفسه أمام وحدة موسيقية ثابتة هي التفعيلة، فأحس بأن تكراره لها بشكل متواتر، سيعيده إلى ماظن أنه تخلص منه، من رتوب وإملال، وقبل أن يحاول التفكير في استغلال البحور المخططة، على النحو الذي أشرنا إليه، التعبير أقرب وسيلة، تعرضت سبيله، وهي مسألة الزحاف. فحاول جهده، أن يكسر بها حدة التفعيلة، ويمنح إيقاعها مزيدا من التنوع والتلوين، فتحقق له ذلك بشكل يمكن ملاحظته، من تدبر أية قصيدة حديثة، بل حتى من تدبر مقطع قصير من قصيدة كالمقطع التالي لصلاح عبد الصبور : (1)

حجـــارة أكـــون، لو رجعـــت للـــوراء
حجـــــارة أكـــــون أو رجـــــوم
سوخي إذن، في الرمـل، سيلقان النـــدم
لا تتبعيني نحو مهجري نشدتك الجحيم

فتقطيع الأبيات، هو كما يلي، بحسب ترتيبها :

مفاعلـــن مفاعلـــن مفاعلـــن فعـــول
مفاعلـــــن مفاعلـــــن فعـــــول
مستفعلـــن مستفعلـــن مستفعلـــن
مستفعلن مستفعلن مفاعلن مفاعـــلان

وقد أفاد الشاعر من زحاف الخبن الذي استحسنه العروضيون في الرجز، فبدأ كما لو أنه يتعامل مع إيقاعين مختلفين لتفعيلتين لا رابط بينهما، ومن السهل، بعد ذلك، أن نلاحظ أنه آثر التفعيلة المخبونة حينا، ثم مال حينا آخر إلى التفعيلة السليمة ، ثم إذا به يزاوج بينهما في حين ثالث، الأمر الذي جعل الإيقاع أكثر تنغيما وأدفع للإملال الذي كنا سنستشعره لو تتابعت التفعيلة بشكلها السليم.

(1) قصيدة "الخروج" ديوان "أحلام الفارس القديم" ص :23 .

هكذا استطاع الشاعر أن يستخدم إيقاعين اثنين دون أن يلجأ إلى البحور ذات التفعيلات المختلطة، ولا شك في أنه فتن بهذا النوع من التلوين الايقاعي، فأكثر من الزحاف إلى حد أن معظم الدارسين لعروض الشعر الحديث، قد التفتوا إلى هذه الظاهرة. وخصوها بعنايتهم غير أن أحداً منهم لم ينتبه إلى العلاقة القائمة بين إكثار الشعراء المحدثين من الزحاف، وبين اقتصار حركة الشعر الحديث على الأبحر الصافية التي تعتمد على التفعيلة الواحدة.

2- تنويع الأضرب :

من تأملنا لأبيات عبد الصبور السابقة يبدو لنا أن تغيرا آخر قد أصاب أضربها فهي على التوالي (فعول، فعول، مستفعلن، مفاعلان) وتفسير ذلك هو أن فعول ليست سوى مستفعلن دخلها القطع (أي حذف ساكن الوتد، وتسكين ماقبله)، فأصبحت مستفعل ثم نقلت إلى مفعولن فدخلها الخبن فأصبحت فعولن، ثم دخلها القصر (أي حذف ساكن السبب وتسكين ما قبله) فأصبحت فعول. أما مفاعلان فليست سوى مستفعلن دخلها الخبن فأصبحت متفعلن، فنقلت إلى مفاعلن، ثم دخلها التذييل (أي زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع) فأصبحت مفاعلان. معنى ذلك أن تفعيلات الأضرب في المثال السابق، على اختلافها، تعود إلى أصل واحد هو مستفعلن نفسها. غير أننا قد اعتدنا من الشاعر العربي إذا هو استعمل أحد هذه الأضرب المتفرعة عن التفعيلة الأصلية أن يلتزمه في أبيات القصيدة جميعها، وإلا عد ذلك عيبا من عيوب القافية[1] . غير أن الشاعر الحديث كما رأينا، لم يقم وزنا لهذا الذي عدوه عيبا، بل لقد استأنس بما يوفره لأبياته من تنويع في الايقاع، وتلوين في النغم .

ثم أنه لم يكتف بتنويع إيقاع التفعيلة بما هو مقبول، عروضيا، من مشتقات التفعيلة نفسها، كما هو الشأن في فعول في أبيات عبد الصبور سابقا، بل تجاوز ذلك إلى اللجوء إلى ما لم يقل به العروضيون كاستخدام مستفعلان في ضرب الرجز، كما هو الحال في البيت الأخير من المثال السابق، وفي أبيات نزار التالية : [2]

أكتب للصغار

للعرب الصغار حيث يوجدون

(1) هو التحريد الذي قالوا عنه (هو تنويع الأضرب بالبحر الواحد).

(2) ص : 162 من ديوان "قصائد" ط.6.

أكتب للذين سوف يولدون

فالملاحظ هو أن ضربي البيتين الأخيرين معا، على وزن مستفعلان المخبونة، أي على وزن مفاعلان، ولقد استثقلت السيدة نازك الملائكة ورود مستفعلان في ضرب الرجز، بينما حبذه الدكتور محمد النويهي [1] ونحن نحسب أن من شأن الخوض في مثل هذه المناقشة، أن يخرج بهذا الموضوع عن الهدف الذي رسمناه له وهو التدليل على أن إقدام الشاعر على مخالفة العروضيين، باستخدام مستفعلان في ضرب الرجز[2]، يدخل في إطار رغبته في تنويع الإيقاع في البحور الصافية، حتى لاتتوارد كل تفعيلاتها على وتيرة واحدة.

غير أن رغبتهم تلك قد دفعتهم إلى ماهو أكثر من ذلك بإدماجهم بحرين متشابهين كالرجز والسريع في بحر واحد [3]، كما هو واضح من هذه الأبيات لأدونيس:

يسكـــن فـــي بيـــروت
والأرض فـي عينيـــه الجدبـــة
وخمـــس جلمعـــلت
والصخـــر تفـــاح وأغنيـــلت
لكنـــــه يمـــــوت
يمـــوت فـــي تمتمـــة
كأنـه يسكـن فـي جمجمـة
مـــن غيـــر أيـــام ولا هويـــة

ففي البيتين، (يموت في تمتمة) ، "كأنه يسكن في جمجمة" نلاحظ أن الضربين معا على وزن فاعلن التي لاتسوغ مع مستفعلن إلا في البحر السريع، في حين سائر الأضرب في الأبيات الأخرى، على وزن فعولن أو فعول، وهما شائعان في الرجز، الأمر الذي يؤكد أن رغبة الشاعر في تنويع إيقاع التفعيلة، قد ساقه إلى مزج السريع

(1) انظر : 103-106 من كتاب نازك، و ص :210 وط بعدها من كتاب النويهي .
(2) أورد العروضيون في ضرب الرجز، مستفعلن ومفعولن فقط.
(3) يختلف عمل الشاعر هنا عما هو معروف من استخدام بحرين اثنين في قصيدة واحدة لغاية بلاغية.

تثبت تفعيلة في مجرى عربي ضبط منذ عصور طويلة، كما أنه ليس من حق أي شاعر أن يفعل ذلك، وإنما يقرر القواعد القبول العام".

ولعل من المفيد أن نشير إلى أن ناقدين من المهتمين بعروض الشعر الحديث، قد أعلنا باسم الرأي العام قبولهما لهذا التطوير، الذي سارت إليه نازك وهي غافلة، يقول الدكتور عز الدين اسماعيل : "إن العروض القديم لا يمكن أن يسعفنا بما يبرر استخدام (فاعل) في حشو الخبب، ولكن هذا لايمكن أن يكون سيفا مسلطا على تجارب الشعراء الجديدة، فقد أعلن الرأي العام تقبله لهذه التفعيلة الطارئة على وزن الخبب، بعد أن تفتت في قصائد كثيرة من الشعرالمعاصر الجديد" [1] ويقول النويهي " رغم اخفاق نازك، في محاولة تبريرها لما انساقت إليه، فإننا نقبل، ما فعلته قبولا تاما، ولا تنكره آذاننا الحديثة" [2] .

ولعل أهم ما ينبغي أن نضيفه بعد أن "تفشت هذه التفعيلة، في قصائد كثيرة من الشعر المعاصر الجديد "وبعد أن" أعلن الرأي العام قبوله لها قبولا تاما" هو أن شيئا من هذا التطوير ما كان ليحدث، لولا رغبة الشاعر الخفية في كسر حدة التفعيلة في البحور الصافية، وتنويع إيقاعها بالقدر الذي يغنيه عن الرجوع إلى البحور المختلطة .

تلك هي العوامل الهامة التي جعلت الشاعر الحديث يقتصر في الغالب، على البحور الصافية، تعرضنا لها بما يناسب طبيعة هذا البحث من إيجاز.

وبإتياننا على ذكرها نكون قد تعرضنا لأهم القضايا التي يثيرها البحث في عروض الشعر الحديث. نستثني من ذلك قضيتين اثنتين هما مسألة التدوير ونظام القافية، وسنحاول فيما يلي أن نتعرض لهما.

مسألة التدوير :

سبق أن أشرنا إلى أن عدد التفعيلات، في البيت الشعري الواحد، غير محدد ولا ضابط له، سوى النسق الشعوري والفكري والخيالي، الذي يختلف من قصيدة إلى أخرى، اختلافه في أماكن معلومة من أية قصيدة بمفردها، ونحب الآن أن نشير إلى أن حركة المشاعر والأفكار والأخيلة قد تأخذ شكل دفقة تتجاوز، في اندفاعها، حدود الشطر الشعري، والبيت الشعري، بمفهومهما التقليدي، وأن ذلك قد أدى إلى

(1) ص: 108 من كتاب الشعر العربي المعاصر لعز الدين اسماعيل .
(2) ص : 232، من كتاب الدكتور محمد النويهي .

نتيجتين:

تلخص أولاهما في التعبير عن الدفقة دون الوقوع في التدوير، أي باللجوء إلى تفعيلة خماسية، على نحو ما نقرأ لنازك الملائكة من قصيدة "طريق العودة [1].

وكنا نسميه دون ارتياب طريق الأمل

فما لشذاه أفل ؟

وفي لحظة عاد يدعى طريق الملل

والشاهد في البيت الأخير، الذي يتوفر على خمس تفعيلات من "المتقارب". أو باللجوء إلى تفعيلة تسامية كما هو الحال في مثل أبيات خليل الخوري [2] :

تمر ليال أحس بها أنني لن أكحل عيني بمراي الصباح

ليال أرى الموت فيها على قاب قوس وأدنى يمد إلي الجناح

وهي أيضا من المتقارب.

ولا ريب في أن الدفقة الشعورية هي التي دفعت الشاعر، وهو غافل، إلى الخروج مما هو مألوف بإضافة تفعيلة خامسة إلى بيت نازك، وتفعيلة تاسعة إلى بيتي الخوري (خليل) .

ولقد حملت[3] نازك على الشعراء المحدثين، لتمسكهم بالتفعيلة الخماسية[4] والتساعية بحجة أنهما لم تردا في الشعر العربي، وأن الرقم خمسة في حد ذاته، شنيع كالرقم تسعة تماما، ولكن جمهور النقاد قدأنكروا عليها هذا الرأي، وأكدوا حق الشاعر في التعبير عن مشاعره وأفكاره بالقدر الذي يراه مناسبا من التفعيلات [5]، ولاريب في أن الحق مع الجمهور، لأنه أدخل في حسابه، أن المتحكم في طول البيت الشعري وقصره، هو طول الدفقة الشعورية أو قصرها، دون التفات إلى علاقتهم العاطفية مع الرقمين خمسة وتسعة.

(1) قرارة الموجة ط بيروت 1957.

(2) مجلة الآداب / عدد آذار1959 .

(3) ص :101 من كتابها .

(4) لاحظ أنها استعملت خمس تفعيلات في البيت الذي استشهدنا به منذ قليل .

(5) انظر بشأن التدوير ص : 102 وما يليها من كتاب عز الدين اسماعيل و ص 206 وما يليها من كتاب الدكتور محمد النويهي .

- قصيدة (لا تصالح) لأمل دنقل [1]:

(١)

لا تصالحْ!

..ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما..

---

[1] أمل دنقل ١٩٤٠-١٩٨٣ :

هو محمد أمل فهيم أبو القاسم محارب دنقل. ولد أمل دنقل عام١٩٤٠ في أسرة صعيدية بقرية القلعة ،مركز قفط على مسافة قريبة من مدينة قنا في صعيد مصر، وقد كان والده عالماً من علماء الأزهر الشريف مما أثر في شخصية أمل دنقل وقصائده بشكل واضح. سمي أمل دنقل بهذا الاسم لانه ولد بنفس السنة التي حصل فيها والده على اجازة العالمية فسماه باسم أمل تيمنا بالنجاح الذي حققه . مخالفاً لمعظم المدارس الشعرية في الخمسينيات استوحى أمل دنقل قصائده من رموز التراث العربي، وقد كان السائد في هذا الوقت التأثر بالميثولوجيا الغربية عامة واليونانية خاصة.

عبر أمل دنقل عن مصر وصعيدها وناسها، ونجد هذا واضحاً في قصيدته "الجنوبي" في آخر مجموعة شعرية له "أوراق الغرفة ٨"، حيث عرف القارئ العربي شعره من خلال ديوانه الأول "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" الذي جسد فيه إحساس الإنسان العربي بنكسة ١٩٦٧ وأكد ارتباطه العميق بوعي القارئ ووجدانه.

صدرت له ست مجموعات شعرية هي:

- البكاء بين يدي زرقاء اليمامة * تعليق على ما حدث
- مقتل القمر * العهد الآتي
- أقوال جديدة عن حرب بسوس * أوراق الغرفة ٨

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى..:

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،

حسُّكما – فجأةً – بالرجولةِ،

هذا الحياء الذي يكبت الشوق.. حين تعانقُهُ،

الصمتُ – مبتسمين – لتأنيب أمكما..

وكأنكما

ما تزالان طفلين!

تلك الطمأنينة الأبدية بينكما:

أنَّ سيفانِ سيفَكَ..

صوتانِ صوتَكَ

أنك إن متَّ:

للبيت ربٌّ

وللطفل أبْ

هل يصير دمي –بين عينيك– ماءً؟

أتنسى ردائي الملطَّخَ بالدماء..

تلبس –فوق دمائي– ثيابًا مطرَّزَةً بالقصب؟

إنها الحربُ!

قد تثقل القلبَ..

لكن خلفك عار العرب

لا تصالحْ..

ولا تتوخَّ الهرب!

(٢)

لا تصالح على الدم.. حتى بدم!

لا تصالح! ولو قيل رأس برأسٍ

أكلُّ الرؤوس سواءٌ؟

أقلب الغريب كقلب أخيك؟!

أعيناه عينا أخيك؟!

وهل تتساوى يدٌ.. سيفها كان لك

بيدٍ سيفها أثْكَلك؟

سيقولون:

جئناك كي تحقن الدم..

جئناك. كن –يا أمير– الحكم

سيقولون:

ها نحن أبناء عم.

قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك

واغرس السيفَ في جبهة الصحراء

إلى أن يجيب العدم

إنني كنت لك

فارسًا،

وأخًا،

وأبًا،

ومَلِك!

(٣)

لا تصالح ..

ولو حرمتك الرقاد

صرخاتُ الندامة

وتذكَّر..

(إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد ولأطفالهن الذين تخاصمهم الابتسامة)

أن بنتَ أخيك "اليمامة"

زهرةٌ تتسربل –في سنوات الصبا–

بثياب الحداد

كنتُ، إن عدتُ:

تعدو على دَرَجِ القصر،

تمسك ساقيَّ عند نزولي..

فأرفعها –وهي ضاحكةٌ–

فوق ظهر الجواد

ها هي الآن.. صامتةٌ

حرمتها يدُ الغدر:

من كلمات أبيها،

ارتداءِ الثياب الجديدةِ

من أن يكون لها –ذات يوم– أخٌ!

من أبٍ يتبسَّم في عرسها..

وتعود إليه إذا الزوجُ أغضبها..

وإذا زارها.. يتسابق أحفادُه نحو أحضانه،

لينالوا الهدايا..

ويلهوا بلحيته (وهو مستسلمٌ)

ويشدُّوا العمامة..

لا تصالح!

فما ذنب تلك اليمامة

لترى العشَّ محترقًا.. فجأةً،

وهي تجلس فوق الرماد؟!

(٤)

لا تصالح

ولو توَّجوك بتاج الإمارة

كيف تخطو على جثة ابن أبيكَ..؟

وكيف تصير المليكَ..

على أوجهِ البهجة المستعارة؟

كيف تنظر في يد من صافحوك..

فلا تبصر الدم..

في كل كف؟

إن سهمًا أتاني من الخلف..

سوف يجيئك من ألف خلف

فالدم –الآن– صار وسامًا وشارة

لا تصالح،

ولو توَّجوك بتاج الإمارة

إن عرشَك: سيفٌ

وسيفك: زيفٌ

إذا لم تزنْ –بذؤابته– لحظاتِ الشرف

واستطبت– الترف

(٥)

لا تصالح

ولو قال من مال عند الصدامْ

".. ما بنا طاقة لامتشاق الحسام.."

عندما يملأ الحق قلبك:

تندلع النار إن تتنفَّسْ

ولسانُ الخيانة يخرس

لا تصالح

ولو قيل ما قيل من كلمات السلام

كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنَّس؟

كيف تنظر في عيني امرأة..

أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها؟

كيف تصبح فارسها في الغرام؟

كيف ترجو غدًا.. لوليد ينام

-كيف تحلم أو تتغنى بمستقبلٍ لغلام

وهو يكبر -بين يديك- بقلب مُنكَّس؟

لا تصالح

نموذج للقصيدة المعاصرة

نموذج تحليل قصيدة (أيها الناس) للشاعر تميم البرغوثي

عرض نموذج تحليل قصيدة شعرية :-

أيها الناس أنتم الأُمَراءُ

بكمُ الأرضُ والسماءُ سواءُ

يا نُجُومًا تمشي على قدميها

كلما أظلمَ الزمانُ أضاؤوا

قد عَلَا في كُلِّ الممالكِ صوتي

ما بيَ المالُ لا ولا الأسماءُ

بُغيتي أمرُكم يُردُّ إليكم

فلكم فيه بيعةٌ وبراءُ

لا يكن بينكم وبين هواكم

عند إبرام أمرِكُم وُكَلاءُ

ثم إني أحكي حكاية قومٍ

لُغة الله خبزهم والماءُ

وخُطاهم في الأرضِ تسطُرُ شعرًا

هذَّبته السراءُ والضرَّاءُ

فإذا ما قُلنا القَصِيدَ فإنا

للذي يكتُبُونَه قُرَّاءُ

"وإذا ما سُئلتُ "مَنْ شاعرِ القومِ غدًا؟

قُلتُ: أنتمُ الشعراءُ

وأرى أبلغُ القصائدِ طُرًا

أننا في زماننا أحياءُ

شرح قصيدة

.لنبدأ بعرض نموذج تحليل قصيدة شعرية للشاعر تميم البرغوثي

يتضح لنا من خلال نص القصيدة أن الشاعر هنا يُخاطب الناس، لكنه قام بتعريف لفظ (الناس) وذلك التعريف يدل على التخصيص؛ أي أن يقصد ناس محددة يُقدم لهم هذه القصيدة، وهؤلاء الناس بالطبع هم .العرب

يقوم الشاعر بمدح العرب بشكل رائع، فقام بتشبيههم في البيت الأول بالأمراء، وبعد ذلك قام بجعلهم النجوم التي تسير على الأرض، وتنير ...الزمان في كل أوان مظلم

هنا يقصد الشاعر بهذا التشبيه الرائع، أن الناس بإمكانهم إنارة الأزمان المظلمة التي يملؤها الجهل والحزن، وذلك عن طريق علمهم .وأشعارهم التي تبعث الأمل في نفوس الناس

يتحدث الشاعر في البيت الثالث بلسانه ويقول إن صوته يرتفع في كل البلدان لا بماله ولا باسمه، وإنما يرتفع بأشعاره التي تؤثر على كل من .يسمعها

بعد ذلك ينبهنا الشاعر في البيت السادس إلى أن أنه يَقُصُ علينا ويحكي لنا عن قوم يمتلكون لغة عظيمة، وهي لغة الله أي لغة القرآن الكريم، وهي بالطبع اللغة العربية، ويقول عنهم إن هذه اللغة تقوم مقام الخبز .والماء أي لا غنى عنها أبضًا في حياتهم

في البيت السابع يمتعنا الشاعر بتشبه آخر له دلالات رائعة، حيث شبه خُطى الناس، ألا وهم العرب، على الأرض مثل خطوط كتابة الأشعار على الورق، وهذه الأشعار تعبر عن الأفراح والأحزان، وما أروع ذلك التشبيه!

في البيت الثامن يوضح الشاعر أننا وإن لم نستطع قول الشعر، فإننا بالطبع سنستطيع قراءته وفهم معانيه والتمتع بأوزانه وقوافيه.

بعد ذلك في البيت التاسع يتخيل الشاعر بأن الناس يقومون بسؤاله عن "من هو شاعر القوم غدًا؟" ويسارع الشاعر بالإجابة ليقول: أنتم الشعراء.

يقول الشاعر في بيته الأخير إن أبلغ القصائد هي التي تجعلنا أحياء في زمننا، وفي الأزمان القادمة.

اقرأ أيضًا: **شرح وتحليل قصيدة في وصف النهر للصف الثامن**

ثانيًا: التعليق على قصيدة (أيها الناس) للشاعر تميم البرغوثي

أما التعليق كما أوضحنا مُسبقًا فهو عبارة عن إبراز كل ما تحتويه القصيدة من جمال في المعاني، والألفاظ، الأساليب، والصور، والإيقاع أي الوزن والقافية، وسنقوم بالحديث عن كل ذلك بشيء من الإيجاز.

ألفاظ القصيدة

تميزت ألفاظ الشاعر في هذه القصيدة بالوضوح والسهولة، ومن هذه الألفاظ: (الناس ـ الأمراء ـ الأرض ـ السماء ـ نجومًا ـ السراء ـ الضراء ـ الماء ـ القصائد ـ الشعراء ـ أحياء.....) وغيرها من الألفاظ الواضحة التي تشتمل على معانٍ شريفة.

المحسنات البديعية

(الأرض ـ السماء): بينهما طباق بالتضاد يبرز المعنى ويوضحه، (السراء ـ الضراء): بينهما طباق بالتضاد يبرز المعنى ويقويه، وبينهما أيضًا جناس ناقص تطرب الآذان لسماعه.

بين (أظلم ـ أضاؤوا): تضاد يبرز المعنى ويوضحه، وبين لفظتي (يكتبونه ـ قراء) طباق بالتضاد يبرز المعنى ويوضحه، وكلمتي (أحكي ـ حكاية) بينهما جناس ناقص يعطي جرسًا موسيقيًا.

هناك مراعاة نظير بين لفظتي (خبزهم ـ الماء)، ويوجد تصريع بالبيت الأول في لفظتي: (الأمراءُ ـ سواءُ).

أساليب القصيدة

تنوعت الأساليب في القصيدة بين الخبر والإنشاء، ومن الأساليب الإنشائية: قول الشاعر:

- (أيها الناس): وذلك أسلوب نداء حذفت أداته لقرب الشاعر من هؤلاء الناس، وذلك الأسلوب بالطبع غرضه التعظيم.

- (يا نجومًا تمشي على قدميها): ذلك أيضًا أسلوب نداء غرضه التعظيم.
- (...مَن شاعر القوم غدًا؟): ذلك بالطبع أسلوب استفهام غرضه جذب الانتباه.

تعددت أيضًا الأساليب الخبرية بالقصيدة، فمنها:

- (أنتم الأمراء)، (بكم الأرض والسماء سواء)، (لغة الله خبزهم والماء)، (أنتم الشعراء)، وغير ذلك من الأساليب الخبرية، وكل هذه الأساليب الخبرية غرضها التقرير والثبوت والتحقق.
- قول الشاعر: (ثم إني أحكي حكاية قومًا): هو أسلوب مؤكد بإن يؤكد فيه قوله لحكاية العرب وتاريخهم العظيم في قول الشعر.

الصور البيانية (الصور الشعرية)

تتعدد الصور البيانية في تلك القصيدة وتتنوع بين تشبيهات واستعارات وكنايات، وقد أشرنا على بعضًا منها من خلال شرح القصيدة، لكننا الآن سنعرض بعضها عليكم بالتفصيل في السطور الآتية:

- (أيها الناس أنتم الأمراء): هذا تشبيه بليغ حيث شبه الشاعر فيه الناس بالأمراء.
- (الناس): كناية عن العرب، فقد خصص الشاعر لفظة (الناس) حتى يعلم القارئ أنه يقصد ناس معينين وهم العرب.

- (يا نجومًا تمشي على قدميها): في هذه الصورة لونين بيانيين، حيث هناك استعارة تصريحية بتشبيه الناس بالنجوم حيث قام بحذف المشبه وهو الناس وصرح بالمشبه به وهو النجوم.

هناك صورة أخرى ألا وهي الاستعارة المكنية، حيث قام بتشبيه النجوم بأشخاص لها أقدام، ففي هذا الاستعارة قام بذكر المشبه ألا وهو النجوم، وحذف المشبه به ألا وهو الأشخاص وعوض عن المشبه به بشيء منه ألا وهي الأقدام، وسر جمال تلك الاستعارة التشخيص.

- (لغة الله): كناية عن اللغة العربية.

الوزن والقافية

إن قافية تلك القصيدة هي حرف (الهمزة المضمومة) وهو ما يُسمى بحرف الروي، أما عن وزنها فهو تابع لبحر الخفيف (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن).

نحو تحديد الخصائص

• **ما القصة القصيرة :**

يبدو للوهلة الأولى أن القصة لا تختلف عن الرواية إلا فى الحجم، وأن الوسائل التقنية الأخرى واحدة عند القصاص والروائى، كلاهما – مثلا – يستطيع أن يأتى بقصته أو روايته فى ضمير الغائب، أو المتكلم، وأن يجىء بها فى شكل يوميات أو مذكرات، وأن يستخدم الوصف أو الحوار، وأن يغرق معها فى الرومانسية أو يلتصق بعالم الواقع، وأن الرواية يمكن أن تضغط فتصبح قصة، وأن القصة يمكن أن تمط فتصبح رواية. وهو تبسيط للأمور بأكثر مما تحتمل، لأن الفارق بين الاثنتين كبير للغاية. وأول ما نلحظ منه أن الرواية أخذت، وتأخذ، فى كل بيئة لوناً، وفى كل عصر شكلا، على حين أن القصة، وهى أكثر شباباً، وفى الوقت نفسه أقدم الأجناس الأدبية تاريخاً، ظلت وفية لماضيها، ولم تتنكر لأصولها الأولى، إنها حتى اليوم تقال فى كل مكان، بين الشعوب البدائية، وعند أشد الأمم رقيًا، ولو أنها فى الحالة الأولى تفتقد نية القيام بعمل فنى، وهو ما يميزها عن الثانية.

ما القصة ؟.. إن أى محاولة لتعريفها أو تحديد خصائصها تضطرنا إلى الاقتراب من ألوان أدبية أخرى، إن لم تكن قصصاً خالصاً فهى به أشبه، كالأسطورة والمثل والخرافة ومجرد الحكى،

ثم الرواية أخيراً. وسنحاول أن نجد للقصة الحديثة تعريفاً عند أولئك الذين عايشوها إبداعاً، وعالجوا قضاياها نقاداً، وشهد لهم عالم الأدب بالسبق فى مجالها.

من بين التعريفات الكثيرة للقصة اخترت واحداً، ربما كان أكثرها وضوحاً أو هكذا بدا لى، وهو للقصاص والناقد الأمريكى إدجار ألن بو، وأورده عرضاً وهو يتحدث عن مواطنه القصاص الأمريكى هوثورن Howthorne (١٨٠٤ -١٨٦٤) يقول: «تقدم القصة الحقة، فى رأينا، مجالا أكثر ملائمة، دون شك، لتدريب القرائح الأرقى سموًّا، مما يمكن أن تقدمه مجالات النثر العادية الأخرى.

«يبنى الكاتب القدير قصة، لن يشكل فكره ليوائم أحداثه إذا كان فطناً، إلا بعد أن يدرك جيداً أثراً ما، وحيداً ومتميزاً، عندئذ يخترع الأحداث ويركبها بطريقة تساعده فى إحداث الأثر الذى أدركه. وإذا عجزت جملته الافتتاحية عن إبراز ذلك الأثر، فمعنى ذلك أنه فشل فى أولى خطواته. وفى عملية الإنشاء كلها يجب ألا تكتب كلمة واحدة لا تخدم بطريقة مباشرة التصميم الذى خطط من قبل».

ويتحدث الناقد الأرجنتينى المعاصر أندرسون إمبرت عن «حكاية قصيرة ما أمكن» حتى ليمكن أن تقرأ فى جلسة واحدة، ثم يضيف: «يضغط القصاص مادته، لكى يعطيها وحدة نغم قوية: أمامنا عدد قليل من الشخصيات، وشخصية واحدة تكفى. ملتزمين بموقف نترقب

حل عقدته بفارغ الصبر.. ويضع القصاص النهاية فجأة، فى لحظة حاسمة». إنه يدافع عن النظرية التى تقول إن القصة لها تأثير كلى. ويتحدث عن وحدة الاندفاع، من الدفع والاهتمام، وتنفجر فى نهاية يمكن أن يتوقعها القارىء بدءاً، ومع ذلك ينتظرها. وإلى جانب ذلك يجب أن تكون موجزة، وفى الوقت نفسه مؤثرة، لكى تعوض القوة ما تفقده حجماً. ومن ثم فإن كل كلمة، وكل جملة، يجب أن تكون ثملة بالمعنى، وبأكبر قدر من الايحاء، وأن تكون طاقتها قادرة على التحمل، لكى تحقق القصة إنجاز الإبداعات الكبرى.

عندما تقول غادة السمان فى قصتها «ليلى والذئب»: «أمى مشغولة، مشغولة دائماً، لا أدرى كيف وجدت الوقت ذات يوم لولادتى، ربما أبقتنى فى جوفها شهراً إضافيًّا ريثما وجدت لى فى زحمة مشاريعها ومواعيدها وقتاً» فإنما تعطى فى كلمات قليلة معنى مكثفاً، يضع أمامنا الصورة مجسمة، ذات بعد ثالث، تغنى عن صفحات طوال من الوصف.

وإليك صورة من قصة يوسف إدريس «أبو سيد»: «وتركت رمضان وراءها يتحسس تجاعيد وجهه، ويملس على رأسه التى كادت تخلو من الشعر، ويمر بيده على بطنه المتكور، ويشد شعر رجله الكث الذى أبيض أكثره، وينظر إلى ابنه سيد. وتأمل الصبى وكأنه يراه لأول مرة منذ سنوات!». إنها لوحة كاملة، هادئة الإيقاع، شهباء اللون، خفيضة الصوت، بارزة الوصف، ذات بعد ثالث، وتغنى عن صفحات.

حل عقدته بفارغ الصبر.. ويضع القصاص النهاية فجأة، فى لحظة حاسمة». إنه يدافع عن النظرية التى تقول إن القصة لها تأثير كلى. ويتحدث عن وحدة الاندفاع، من الدفع والاهتمام، وتنفجر فى نهاية يمكن أن يتوقعها القارىء بدءاً، ومع ذلك ينتظرها. وإلى جانب ذلك يجب أن تكون موجزة، وفى الوقت نفسه مؤثرة، لكى تعوض القوة ما تفقده حجماً. ومن ثم فإن كل كلمة، وكل جملة، يجب أن تكون ثملة بالمعنى، وبأكبر قدر من الايحاء، وأن تكون طاقتها قادرة على التحمل، لكى تحقق القصة إنجاز الإبداعات الكبرى.

عندما تقول غادة السمان فى قصتها «ليلى والذئب»: «أمى مشغولة، مشغولة دائماً، لا أدرى كيف وجدت الوقت ذات يوم لولادتى، ربما أبقتنى فى جوفها شهراً إضافيًّا ريثما وجدت لى فى زحمة مشاريعها ومواعيدها وقتاً» فإنما تعطى فى كلمات قليلة معنى مكثفاً، يضع أمامنا الصورة مجسمة، ذات بعد ثالث، تغنى عن صفحات طوال من الوصف.

وإليك صورة من قصة يوسف إدريس «أبو سيد»: «وتركت رمضان وراءها يتحسس تجاعيد وجهه، ويملس على رأسه التى كادت تخلو من الشعر، ويمر بيده على بطنه المتكور، ويشد شعر رجله الكث الذى أبيض أكثره، وينظر إلى ابنه سيد. وتأمل الصبى وكأنه يراه لأول مرة منذ سنوات!». إنها لوحة كاملة، هادئة الإيقاع، شهباء اللون، خفيضة الصوت، بارزة الوصف، ذات بعد ثالث، وتغنى عن صفحات.

تُولد القصة الجيدة كلا، ومنذ اللحظة الأولى تسقط بين يدى المؤلف كياناً كاملاً، تصوراً يتوقعه، وبخاصة نهايتها، وبعد ذلك تجىء العناصر الأخرى: تقدير جرعة الاهتمام، تخيّر الألفاظ، البحث عن الألوان الموحية، وفى كلمة واحدة: العمل. ولقد يكون مفيداً للنقاد والدارسين أن يقارنوا بين مسودات المؤلف الأولى وما نشر، وبين الطبعات المختلفة لقصة ما، وهو شىء لما ننتبه إليه فى مصر، وملاحظة ما أدخله المؤلف من تغيير فى كلماته، بإحلال لفظ مكان آخر، أرق أو أدق، أو أسهل انسياباً فىالنغم، أو حذفه تماماً لسبب أو لآخر، ومن إلغاء جملة ارتآها حشواً، أو زيادة أخرى تعطى الصورة وضوحاً أدق، أو إعادة نظمها لتكون أكثر اتساقاً فيما بينها، أو مع غيرها. وأن يكون على وعى بما يعنيه الاتقان لتحقيق العناصر الحيوية فى القصة: الإيجاز والاهتمام والتوتر. ويجب أن تختم القصة بإحكام، دون أن تترك مجالا لثغرات جديدة، أو أية شروح تالية لها، مثل هذا العمل قد يأتى عليها، ويذهب بحقيقتها. فى قصة نجيب محفوظ «عنبر لولو»، اتفق البطل مع فتاته، والتقى فكراهما: «قام فقامت، أعطاها ذراعه فتأبطتها، مضيا نحو باب الكشك وهو يقول: سأطلق الرصاص فى جميع الجهات. سنرقص ونغنى ونمرح»، ومعها انتهت القصة، وبدأ عمل القارىء، إن البقية يجب أن تترك لخياله وهو خلاق أيضاً، ونجيب محفوظ وهو قصاص متمكن من فنه يعرف أن القصة يجب أن تنتهى هنا.

نحن بإزاء جنس أدبى محكم، لا يسمح بالفضول أو التزيد بما ليس فى خدمة النهاية التى حددها منذ البدء على نحو دقيق،

فى خدمة التوتر أو القوة التى ينهض عليها البناء، فى حل العقدة التى ينتظرها القارئ مشتاقاً. ولا يمكن للقصاص أن يجنح أو يسهو أو يبطىء، دون غاية، فى رسم الجو أو تصوير الشخصيات، أو المناظر الطبيعية، أو الحوار. ومن الممكن طبعاً أن توجد هذه العناصر كلها فى قصة، ولكن فى خدمة البناء القصصى، على نحو ما سنرى.

الحوار: يمكن أن يستخدم، ومن الضرورى جدًّا أن يكون قصيرا، موجزًا محكمًا، بلا فضول، بل وقد يلعب الحوار دوراً رئيسيًّا كعنصر قصصى. وهناك قصص تقوم فى مجملها على الحوار، كما فى قصة «عنبر لولو» لنجيب محفوظ، أو قصة «شقاء» للقصاص الروسى تشيخوف، وقد تجئ على العكس فتخلو منه تماماً، كما فى قصة «ذراعان» لمحمد أبو المعاطى أبو النجا، دون أن يمس هذا فى شىء حقيقة الجنس الأدبى، أو روعة القصة وتماسك بنائها.

الخلق النفسى: يستطيع القصاص الجيد، فى نطاق الحدود الدقيقة التى تحكمه من الزمن والحدث والعاطفة والاهتمام والحيز المحدود، أن يجعل الإبداع النفسى عابراً على الدوام، بسيطاً وواضحاً، ومن خلال خطوط قليلة عادية، ولكنها صلبة دائماً، وفى خدمة القص، دون أن يعنى ذلك بأية حال أن القصة الجيدة تتطلب شخصيات ذات بساطة فكرية، أو نفسيات غير معقدة، من الذى يستطيع أن يؤكد، دون أن يخشى الوقوع فى الخطأ، أن شخصية رمضان فى قصة «أبو سيد» ليوسف إدريس، بسيطة الفكر مسطحة النفس؟.

الوصف والمناخ: كل وصف للطبيعة أو الأشياء أو الأشخاص، يجيء حشوا ولا يخدم العمل الفنى يمزق الانسجام، لأنه ينحرف باهتمام القارىء، ويزعجه، ويبعده عن محور القصة، والاهتمام به، ولا يؤدى أية وظيفة خاصة، ولكن القصة قد تتطلب وصفاً، وبدونه تصبح مقطوعة الرأى، ولنتذكر الأوصاف القصيرة الملتهبة فى قصة غادة السمان، أو الدقيقة الهادئة المتشابكة فى قصة يحيى حقى، لندرك أننا أمام وصف ممتاز، يتنفسه قصاص عظيم. والوصف الذى فى أول قصة «طريق شجر الكافور»، لمحمد عبد الحليم عبد الله، يسهم فى خلق جو ضرورى، لكى تمسك القصة بالقارىء حتى النهاية، فلا يفلت منها إلا مع آخر فقرة. وكان ألن بو أستاذاً فى استخدام هذا المورد، ويكون فحوى الجانب الأكبر من قصصه، وبدون هذا الجو تفقد جاذبيتها، ومعناها أيضاً. فوصف المناظر الطبيعية، كما فى قصة «ملك برجوازى» لروبين داريو، ليست شيئاً زائداً فى القصة، ولا بعيداً عنها، ويجب أن يكون كبقية العناصر التى تكونها، فى نطاق العقدة وخدمتها، لكى يتحملها الجنس الأدبى دون أن تسىء إليه.

ولا تتطلب القصة الجيدة إعداداً مسبقاً، إنها تتجه إلى الحدث مباشرة، تأسر القارىء وتغرقه فى مادتها منذ اللحظة الأولى، يبدأ يوسف جوهر قصته «الأفيون»: «أحقًّا يا سيدى الطبيب تستطيع أن تشفينى؟ إنى لا أرى فى يدك سماعة، وحجرتك خالية من أسلحة الجراحة وأجهزة الأشعة.. فكيف أنت مستطيع أن تستأصل الداء الوبيل... أبهذه الصورة على الحائط؟!.. ما اسمها؟... الأمل.. أين

هو؟... إن الفتاة تبدو حائرة وفى يدها قيثارة ممزقة الأوتار.. آه.. بقى وتر واحد.. خيط رفيع.. دقيق كأنه وهم.. أممكن حقًا أن ينبعث منه نغم.. وأن يوحى بالأمل.. حسناً.. إنى أصدقك.. وسأستلقى على أريكتك المريحة، وسأتكلم فى الضوء الخافت. وأطلق لأفكارى العنان.. بلا خجل.. لن أحبس خاطراً واحداً فى رأسى.. سأعطيك الفرصة كاملة لتحللنى.. من يدرى.. لعلك تنجح حيث أخفقت العقاقير..». وعلى امتداد القصة يقدم الكاتب ملامح البطل، حسية وفكرية، بارزة ومجسمة، فى شكل اعترافات منسابة، دون أن تأخذ الشكل الخارجى للاعترافات، ويقدم معها العقدة وحلها ويقدمها إلى القارىء شيئاً فشيئاً فى أسلوب مصقول، من العنوان حتى آخر كلمة، وكلها تخدم أغراض الكاتب فى نسق يكاد يكون رياضيًا.

والقصة الجميلة يجب أن تبدو واقعاً، حياة حقيقية تتحرك حولنا، دون إغفاء ينحرف بنا، أو تطويل يدفع الملل فى نفوسنا، وأن تجىء متميزة فيما تلبس من أزياء، صنعت لها وحدها، ولا يشركها فيها غيرها، وأن تكون إلى جانب ذلك موحية، تجعلنا نفكر، مهما كانت واقعية وموجزة، وأن تبقى فى مجال الخيال، متلألئة، تفتح الباب واسعاً وعريضاً أمام ذكاء القارىء، أو السامع، وخياله، ليحلق معها ما شاء، يلتقط الفحوى والفكرة، وربما معان أخرى أعمق، وذات قيمة بالغة. ومع الخيال العالى والراقى تبلغ القصة مرتبة الرمز، وترتدى ما هو رمزى، والرمز يتطلب مشاعر مكثفة، وبناء راقيا للتجارب الإنسانية، وتخطيطا تتجدد معه التجربة بكل عمقها،

وبأوسع مداها، فى كل مرة يعرض فيها الرمز. وعندما تصبح القصة رمزية فى وضوح، تتجاوز أن تكون مجرد متعة أو تسلية أو غطاء للواقع، وإنما تصبح فى هذه الحالة تجسيما للواقع نفسه.

وكل قصة جيدة تعبر فى وحدتها عن وحدة فلسفتها ومفهومها للعالم، وهذا المفهوم ليس انعكاساً لمعرفة محصلة تهدف إلى توضيحه، وإنما هو قبل أى شىء شكل من الإحساس بالعالم وبالحياة، وترجمة لموقف منه، ومحاولة الانسجام معه، ومن هنا فإن تلاحم أية قصة يجب أن يكون طبيعيًّا، والحديث عن الطبيعة يفترض المثل الذى يحتذيه الفرد، لكى يدرك العالم طبقاً لتركيبه المزاجى.

يمكن أن نقول إذن أن القصة :

- حكاية أدبية.
- تدرك لتقص.
- قصيرة نسبياً.
- ذات خطة بسيطة.
- وحدث محدد.
- حول جانب من الحياة.
- لا فى واقعها العادى والمنطقى.
- وإنما طبقاً لنظرة مثالية ورمزية.
- لا تنمى أحداثاً وبيئات وشخوصاً.
- وإنما توجز فى لحظة واحدة، حدثاً ذا معنى كبير.

• بناء القصة :

تروى القصة خبراً، وليس كل خبر قصة، ولكى يصبح الخبر كذلك لا بد أن تتهيأ له الخصائص التى أشرنا إليها من قبل، وفى مقدمتها أن يكون أثره كليًا، وأن تكون وسيلتنا إلى ذلك ترابط تفاصيله، وأن يصور ما نسميه بالحدث، وهو يتكون من بداية ووسط ونهاية.

فالبداية، أو الموقف عند بعض النقاد، ينشأ منها موقف معين، وتنمو لتبلغ الوسط، أو المرحلة التالية، وتتجمع كلها لتنتهى إلى النقطة الفاصلة، وهو سبب وجود الحدث فى الأصل، ولذلك يسمى النقاد المرحلة الأخيرة، وتمثل نهاية الحدث، لحظة التنوير، ولكن وجود حكاية تنطوى على هذه الأقسام من بداية ووسط ونهاية لا يعنى دائما، بالضرورة، إنها تصور حدثاً، فقد تجىء أخباراً متعددة تتجاور، وليس حدثاً ينمو طبيعيًا، وتترابط أجزاؤه كل جزء يرتبط بسابقه، ويؤدى إلى ما يليه، حتى يبلغ غايته.

ينشأ الحدث غالباً من موقف معين، يتطور إلى نهاية معينة، ومع ذلك يظل ناقصاً، لأن تطوره من مرحلة إلى أخرى يفسر لنا كيف وقع، ولكنه لا يفسر لم وقع، ولكى يستكمل الحدث وحدته، ويصبح كاملا، يجب أن يجيب على سؤال لِمَ، إلى جانب الأمثلة الثلاثة الأخرى كيف ومتى وأين وقع، والإجابة على هذا السؤال تتطلب بحثاً عن الدافع، أو الدوافع، التى أدت إلى وقوع الحدث بالكيفية التى وقع بها. وهذا يتطلب بدوره التعرف على الأشخاص

الذين قاموا بالحدث أو تأثروا به، فما من حدث إلا كان وراءه مُحدث، شخص أو أشخاص، يترتب عليه وقوع الحدث على نحو معين، والحدث هو الشخصية وهى تعمل، وتصوير الفعل دون الفاعل يجعل القصة أقرب إلى الخبر المجرد، لأن القصة تصور حدثاً متكاملاً له وحدة، ووحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهى تعمل.

ويجيء تصوير الشخصية وهى تعمل عملا له معنى، وهذا المعنى ليس مستقلا عن الحدث، يمكن أن تضيفه إليه أو تفصله عنه، وإنما ينشأ من الحدث نفسه، وجزء لا يتجزأ منه، وبدون المعنى يصبح الحدث ناقصاً، لأنه يقوم على الفعل والفاعل والمعنى، وهى وحدة لا يمكن تجزئتها. وقد يبرع القصاص فى رسم شخصيات قصته، ويبدع فى تصوير ما تقوم به من أفعال، ومع ذلك تظل قصته ناقصة، لأن الحدث لم يكتمل، جاء دون معنى. وتكون القصة فى هذا أقرب إلى التاريخ، ويسمى هذا اللون منها القصص التسجيلى. والقصة وحدة متكاملة، لا يتضح معنى الحدث أو يقوم فى جزء منها دون الأجزاء الأخرى، فالحدث والشخصية والمعنى وحدة، ويساند كل منها الآخر ويقوم على خدمته.

وكاتب القصة يحاكى حدثاً لا يشارك فيه، ومن الخطأ أن يقرر رأياً أو فكرة فى سياق القصة إلا إذا جاءت على لسان أحد من شخصياتها، وكان لها علاقة بتطور الحدث، والتقرير من الأشياء التى تعيب النسيج القصصى عيباً شديداً، والقصاص الماهر يترجم

ما يريد إلى معادل موضوعى، وبقدر ما يبرع فى إيجاد المعادل، تكون فنية القصة وتميزها. فالكاتب يصور الحدث ولا يشارك فيه، ويدعنا نرى الأشياء من خلال شخصياته، ومن ثم وجب أن تجىء اللغة أقرب ما يكون إلى لغة الشخصية التى تتحدث إلينا، أو يتحدث الكاتب إلينا من خلالها.

• اللغة :

وقضية اللغة فى القصة والمسرح تثير كثيراً من النقاش المتجدد، وما أريد أن أعرض لها تفصيلاً، فليس هنا مكانها، والذين يرون أن تتفاوت لغة القصة يقولون: «من غير المعقول فى القصة على الإطلاق أن يجعل الكاتب شخوصه تتكلم بمستوىلغوى واحد، وخاصة إذا كانت اللغة المستعملة غير اللغة التى تتكلم وتفكر بها فى الحياة، كما يجعل كثير من كتاب القصة عندنا أشخاص قصصهم تفكر وتتكلم باللغة العربية الفصحى. وليست المسألة عامية أو فصحى كما يفهمها الناس أو كما يتناظرون حولها فى النوادى والندوات، ولكن المسألة عندما تتعلق بكتابة القصة مسألة خطيرة للغاية. وقد آن لكتابنا ممن يفعلون ذلك أن يدركوا هذه الحقيقة، وهى أنهم ليسوا أحراراً فى أن يجعلوا شخوص قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية الفصحى كما يتراءى لهؤلاء الكتاب، فإن من البديهى أن أية قصة تحاكى حدثاً، وأن أى حدث يحكى الواقع، واقع الحياة التى يمثلها الحدث، ولا أعتقد أن أحداً من كتاب القصة عندنا أو فى العالم أجمع ينكر أنه واقعى، فإن كيان الكاتب القصاص إنما يقوم على هذه الواقعية، أى على محاكاته

للواقع وقدرته على إقناع القارئ بأن قصته تمثل هذا الواقع، ولذلك فالكاتب الذى يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التى تفكر وتتكلم بها فى الحياة، يهدم من أساسها الواقعية التى هى السبب فى كيانه، لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم مع البعض، فإن جاءت محاكاة الأشخاص ناقصة جاء الحدث ناقصاً، وبالتالى انعدمت الواقعية. والعجيب أن هذه الظاهرة ينفرد بها كتاب القصة عندنا، دون كتاب القصة فى أى مكان آخر فى العالم، ولعل السر فى هذه الظاهرة الغريبة هى أن كتابنا لم يتخلصوا بعد من المفهوم القديم للأدب الذى يقوم على الصياغة اللفظية ، وهو يختلف تماماً عن المفهوم الذى قامت عليه القصة فى الآداب الغربية ، وهى القصة التى يحاول كتابنا تقليدها»[1].

تلك هى وجهة نظر الداعين إلى تفاوت اللغة فى القصة، كما عرضها الدكتور رشاد رشدى، وفيها بعض الحق والكثير من الباطل. أما الحق الذى فيها فهو أن اللغة المستخدمة فى القصة يجب أن تعكس إلى أقصى حد ممكن الجو النفسى لشخوصها، وما عداه فقابل للمناقشة أو باطل كله. والجو النفسى لا يرتبط باللغة عامية أو فصحى، حتى لو كانت هذه جزءاً منه، لأن جانباً كبيراً منه وبخاصة ما كان حواراً، يتوقف على نغم الكلمة الموسيقى حين تلقى، وهو ما لا يمكن تصويره واقعاً إلا على المسرح، وجملة «السلام عليكم»،

(١) رشاد رشدى، فن القصة القصيرة، ص ١٧٧ .

وهى فصيحة وعامية، تعكس ألواناً من الأجواء النفسية والأمزجة تبعاً لطريقة إلقائها، يقولها شيخ عالم أهلّ على جماعة، أو أستاذ قدم على طلابه، أو رجل من الأعيان أشرف على رفقته،أو معلم مر بالقهوة التى يجلس عليها عادة، وهى تختلف فى كل الحالات، نغماً وإيحاء، وليس لنا من طريقة لتصويرها كتابة، ويجئ التمييز بينها إذا كان الكاتب مقتدراً، ولا دخل للغة هنا.

والقول بأن العامية متخذة فى اللغات الأجنبية فيه إسراف شديد، لأن التفاوت فى اللغات الأجنبية بين لغة الأدب ولغة المشافهة محدود للغاية، وقد يجئ الكاتب الأمين ببعض الألفاظ أو الجمل التى تستعمل فى اللغة الدارجة قليلا، واستثناء لاعتبارات فنية لا يمكن تجاوزها، ولكن عمله، فى مجمله، يجىء فى لغة الكتابة والتدوين، وليس فى لغة المشافهة والحديث. على حين أن العاميات العربية، وليست عاميتنا واحدة، تتفاوت بشدة، وتكثر حتى فى المدينة الواحدة، وبعدت مسافة الخلف بينها وبين الفصحى، لأسباب تاريخية واجتماعية ليس هنا مجال بسطها، وكتابة القصة فيها، أو جانب منها، يقصر الإحساس بها على المجال الذى يستخدمها وحده، والجملة يقولها بطل ينتمى إلى بيئه اجتماعية معينة، من أدنى السلم فى حى السيدة زينب، ذات نكهة معينة، لا تجد الصدى نفسه، عند واحد من الطبقة بعينها، فى حى الجمالية أو بولاق مثلا، ولا أريد أن أبعد بالأمر خارج هذه الأحياء ذات المستوى الاجتماعى المتقارب، والمناخ النفسى المختلف، إلى أحياء أخرى تتفاوت اجتماعيًا وفكريًا إلى حد بعيد، فى مناطق

للواقع وقدرته على إقناع القارئ بأن قصته تمثل هذا الواقع، ولذلك فالكاتب الذى يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التى تفكر وتتكلم بها فى الحياة، يهدم من أساسها الواقعية التى هى السبب فى كيانه، لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم مع البعض، فإن جاءت محاكاة الأشخاص ناقصة جاء الحدث ناقصاً، وبالتالى انعدمت الواقعية. والعجيب أن هذه الظاهرة ينفرد بها كتاب القصة عندنا، دون كتاب القصة فى أى مكان آخر فى العالم، ولعل السر فى هذه الظاهرة الغريبة هى أن كتابنا لم يتخلصوا بعد من المفهوم القديم للأدب الذى يقوم على الصياغة اللفظية ، وهو يختلف تماماً عن المفهوم الذى قامت عليه القصة فى الآداب الغربية ، وهى القصة التى يحاول كتابنا تقليدها»[1].

تلك هى وجهة نظر الداعين إلى تفاوت اللغة فى القصة، كما عرضها الدكتور رشاد رشدى، وفيها بعض الحق والكثير من الباطل. أما الحق الذى فيها فهو أن اللغة المستخدمة فى القصة يجب أن تعكس إلى أقصى حد ممكن الجو النفسى لشخوصها، وما عداه فقابل للمناقشة أو باطل كله. والجو النفسى لا يرتبط باللغة عامية أو فصحى، حتى لو كانت هذه جزءاً منه، لأن جانباً كبيراً منه وبخاصة ما كان حواراً، يتوقف على نغم الكلمة الموسيقى حين تلقى، وهو ما لا يمكن تصويره واقعاً إلا على المسرح، وجملة «السلام عليكم»،

(١) رشاد رشدى، فن القصة القصيرة، ص ١٧٧ .

أخرى من القاهرة، ولا إلى الموازنة بين عامية المدينة والقرية، أو بين عامية الصعيد والوجه البحرى ، أو بين العامية فى مصر وغيرها من الأقطار العربية.

والفصحى لا تقف عائقاً، وهى على التأكيد أكثر فائدة، أو أقل ضرراً إن شئت، إذا أريد للقصة أن تكون أدباً يتجاوز المحلية واللحظة، ويدخل مجال العالمية والخلود، ويأحذ مكانه بين أجناس الأدب الأخرى. والقول بأن الفصحى لا تساعد على توضيح ملامح الشخصية يرده أننا نترجم روائع القصص العالمى، فى مختلف اللغات الأجنبية، باللغة الفصحى، نقلا عن لغاتها الأصلية، وفيها تتوالى شخصيات من فئات شتى، تعبر عن حقائقها وأحوالها، وتكشف عن أعماقها وبواطنها، وتصور مشاعرها وعقلياتها، فى عربية فصيحة لا نحس معها بأن الاتساق الفكرى للقصة قد مسه خلل، أو قصر فى التعبير عنها فكرة، وتصويراً.

إن كاتب القصة، فيما يرى محمود تيمور، إذا تنقل بين العامى والفصيح فى عمل واحد، سواء فى السرد أو فى الحوار، فسح المجال لثغرات وفجوات فنية، يشعر بها هو والقارئ، كأنها مساقط الهواء التى يتعرض لها ركاب الطائرات فى نواحى الجو، أو ركاب السيارات فى الطرق غير المعبدة، إذ يفقد العمل مظهر التناسق والتوافق والألفة فى التعبير، كما تفقد القطعة الموسيقية ما يطلق عليه اسم «الهارمونى»[1].

(١) محمود تيمور : أدب وأدباء ، ص ٦٥ ، القاهرة ١٩٦٨ .

قصة في القطار (محمد تيمور)

مكانة النص:

تعد هذه التجربة الأدبية أول قصة مصرية حقيقية، خالية من الترجمة أو الاقتباس أو التعريب أو التمصير، إنها نص مصري في مكانه وإنسانه وأحداثه. كما أنها –عند كثير من الباحثين ومؤرخي الأدب– أول نص أدبي ينتمي إلى جنس القصة القصيرة في مصرنا وعالمنا العربي. وقد نشرت في جريدة السفور سنة ١٩١٧م.

ومؤلفها هو محمد تيمور) ١٨٩٢–١٩٢١م):

ولد في القاهرة عام ١٨٩٢م في رحاب أسرة تجمع بين الثراء والأرستقراطية، وبين العلم والأدب على الطريقة العربية المأثورة؛ فوالده أحمد تيمور باشا الذي كرَّس حياته لخدمة اللغة العربية ومعارفها، وعمته الأديبة عائشة التيمورية، وأخوه الأديب الكبير محمود تيمور؛ وهذا المزيج الخصب أَوْجَد بيئةً خصبةً أنجبت لنا ذلك الأديب الفذ الذي أضفى على الساحة الأدبية مزيجًا فريدًا من دماء التجديد. كان شغوفًا بالأدب، وقد دفعه هذا الشغف للسفر إلى فرنسا؛ ليطلع على الأدب الأوروبي عمومًا والفرنسي خصوصًا، وقد كان لهذه الدراسة أثر فاعِل في كتاباته القصصية. وقد تَقَلَّد عددًا من المناصب. وقد وافت كاتبنا المنية عام ١٩٢١م، وهو لم يبلغ بعد سن الثلاثين..

ويعد أديبنا من مؤسسي الأدب القصصي والمسرحي في مصر. سافر إلى باريس لدراسة القانون، غير أنه عاد منها إلى القاهرة مع اشتعال

الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤م، وانصرف منذ ذلك الحين إلى كتابة القصص والمسرحيات، متأثرًا فيها بالمذهب الواقعي. اشترك في تأسيس "جمعية أنصار التمثيل"، ومثلت له على المسرح عدة كوميديات اجتماعية، مثل:"العصفور في القفص" و"الهاوية" وأوبريت "العشرة الطيبة" التي لحنها سيد درويش. وله مجموعة من القصص القصيرة بعنوان "ما تراه العيون". وهي "مجموعة قصصية كتبها «محمد تيمور» وهو ينظر إلى عُمق الحياة المصرية؛ تفاصيلها وشخوصها، مآثرها وحكاياتها. نقلها بغير تكلف، صوَّرها كما هي على حقيقتها؛ فتجد بعض شخصيات قصصه جالسًا معك يحكي لك عن ذاك المشهد، أو تلك اللقطة. أو تجد نفسك وقد امتزجت بأحداث قصةٍ ما. والقصص– على ما فيها من دقة التصوير وروعة الوصف التفصيلي للأحداث– لا تصيبك بالملل، بل يزيدك التفصيل دهشةً وإعجابًا، فضلًا عن تمثيلها جانبًا كبيرًا من شخصية كاتبنا الذي يتحفنا بإحدى بواكير كتاباته أو هي بالفعل أول ما كتب؛ قصة «الشباب الضائع»، وهي القصة التي لم يكملها، بل وضع في نهايتها ومضات تبين الكيفية التي ستسير وفقها أحداث النهاية، وفيها تجلت موهبته في ريعانها، وكانت هي المنصة التي انطلق منها، في دنيا الإبداع القصصي الواقعي الساحر والعجيب.

نوع النص ومذهبه:

للكاتب محمد تيمور، تجربة أدبية تنتمي إلى " في القطار " نص نوع القصة القصيرة؛ لأنها تقوم على عناصر ثلاثة هي: الوحدة السردية، والتكثيف الفني، ووحدة الانطباع، وذلك من خلال توظيف جميع عناصر

الجنس القصصي الفنية، وهي قصيرة الحجم حيث يمكن قراءتها في وقت قصير وجلسة واحدة .

وهي تنتمي إلى الاتجاه الواقعي التسجيلي، حيث تناول فيه الكاتب قضية من قضايا المجتمع، وهي قضية (مجانية التعليم بالنسبة للفلاح المصري في مطلع القرن العشرين ومحاربة الأمية)؛ فقد التقت الشخصيات . مصادفة . لتبدي رأيها حول هذه القضية بما يكشف عن تباين انتماءاتها الطبقية، ثم افترقت دون أن نجد انحيازًا أو انتصارًا لإحداها على الأخرى؛ كي يترك القاص القضية للمستقبل يحكم فيها.

ومن ملامح الواقعية فيها استخدام اللغة اليسيرة القريبة من لغة الحياة اليومية، وتصوير الشخصيات المصرية البسيطة في الطبقات المختلفة تصويرًا حيًّا واقعيًّا.

الشخصيات:

تعددت الشخصيات في القصة حيث نلتقي بست منها مجهولة الأسماء، هي:

(الشخصية الرئيسية)

الراوي الذي يسرد الأحداث في القطار، وقد وصف نفسه في مطلع النص بأنه: "مكتئب النفس أنظر من النافذة لجمال الطبيعة، وأسائل نفسي عن سر اكتئابها فلا أهتدي لشيء. تناولت ديوان "موسيه" وحاولت القراءة، فلم أنجح. فألقيت به على الخوان، وجلست على مقعد واستسلمت

للتفكير كأني فريسة بين مخالب الدهر .مكثت حيناً أفكر ثم نهضت واقفاً، وتناولت عصاي وغادرت منزلي وسرت وأنا لا أعلم إلى أي مكان تقودني قدماي إلى أن وصلت محطة باب الحديد، وهناك وقفت مفكراً ثم اهتديت للسفر ترويحاً للنفس، وابتعت تذكرة، وركبت القطار للضيعة لأقضي فيها نهاري بأكمله".

:(الشيخ المعمم):-

كث اللحية، له .وصفه الراوي بأنه: "أسمر اللون، طويل القامة، نحيل عينان أقفل أجفانهما الكسل، فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد"! ويؤخذ على الكاتب تشويهه صورة الشيخ المعمم، بذكر سلوكياته المقززة!

(الشاب الجامعي)

طالب ريفي انتهى من تأدية امتحانه، وهو يعود إلى ضيعته ليقضي أجازته بين أهله وقومه، نظرت إلى الشاب كما نظر إليَّ الشاب ثم أخرج من حافظته رواية من روايات مسامرات الشعب وهمّ بالقراءة بعد أن حوّل نظره عنِّي وعن الأستاذ".

(الأفندي)

وضّاح الطلعة، حسن الهندام، دخل غرفتنا وهو "الذي وصفه الراوي بأنه يتبختر في مشيته ويردد أنشودة طالما سمعتها من باعة الفجل والترمس،

جلس الأفندي وهو يبتسم واضعاً رجلاً على رجل بعد أن قرأنا السلام، فرددناه رد الغريب على الغريب،".

(العجوز الشركسي)

شيخ بلغ الستين، أحمر الوجه براق العينين، يدل لون "وصفه الراوي بأنه: بشرته على أنه شركسي الأصل، وكان ممسكاً بمظلة أكل عليها الدهر وشرب، أما حافة طربوشه فكانت تصل إلى أطراف أذنيه، وجلس أمامي وهو يتفرس في وجه رفقائه المسافرين كأنه يسألهم من أين هم قادمون وإلى أين هم ذاهبون".

(العمدة)

أحدُ عُمَدِ القليوبية، وهو رجل ضخم الجثة، كبير " :وصفه الراوي بأنه الشارب، أفطس الأنف، له وجه به آثار الجدري تظهر عليه مظاهر القوة والجهل. جلس العمدة بجواري بعد أن قرأ سورة الفاتحة وصلى على النبي".

ولكن كثرة العدد لم يخرجها عن حد وحدتها، إذ اجتمعت الشخصيات الست . صدفة . في مكان واحد وهو [غرفة من غرف القطار] وزمن محدود لتتحاور وتتجادل فيما بينها حول قضية واحدة، وتنتهي القصة بنزول الراوي وتركه بقية الشخصيات.

وقد تمكن الكاتب من تقديم نماذجه البشرية حية متحركة نراها رأي العين وهي تعمل وتتحرك، وكل نموذج من هذه النماذج يعكس ملامح الطبقة التي يمثلها فضلاً عمَّا تختص بها من سمات شخصية خاصة.

وللكاتب قدرة فائقة على تصوير شخوصه في عبارات قصيرة موجزة، والأسلوب الساخر المتمثل في التقاط التفاصيل الدقيقة الخاصة بكل شخصية، فأعطى كل شخصية من السمات والملامح الخارجية ما يميزها عن غيرها ويكشف عن عمرها وطبقتها الاجتماعية التي تنتمي إليها، وبعض لوازمها السلوكية .

النسيج القصصي:

استطاع الكاتب أن يحقق لقصته القصيرة الوحدات الثلاث، وهي:

وحدة الحدث:

بنيت هذه القصة "في القطار" من مقدمة تمهيدية تمثلت في الفقرات الثلاثة الأولى عرض فيها الكاتب/الراوي لزمان القصة الصباحي النهاري، ومناخها المنعش، وحالته النفسية الحزينة القلقة الباحثة عن علاج ودواء، تمثل ء في القراءة ثم الجلوس للتفكير ثم تمثل العلاج لديه بطريقة غير إرادية في السفر، وكانت وسيلة السفر القطار، حدث واحد يتمثل في قيام الراوي بالسفر بالقطار إلى خارج المدينة حيث الخضرة والطبيعة الجميلة ترويحا للنفس المكتئبة من طول العناء ومشقة الحياة، ويتسم الحدث فيها بالنمو والتطور، حيث يبدأ من بؤرة متحركة تجمع بين

الأضداد (الطبيعة الجميلة والحالة النفسية السيئة)، ثم يتصاعد بهذا الحدث حتى يركب القطار ويصف لحظات الانتظار، ثم يستقر به المقام في إحدى عرباته، ثم تتوافد بقية الشخصيات، لتتلاشى الأزمة الشخصية النفسية، فننتقل إلى أزمة القصة الحقيقية، إلى منعطف آخر، تمثل في أزمة اجتماعية، هي أزمة تعليم الفلاح، والتي جعل منها محور حديث الشخصيات داخل عربة القطار، بين مجموعة بشرية ممثلة لفئات متنوعة ويقوم الحوار بدور التصعيد للتوتر .من المجتمع المصري عصرئذٍ النفسي لدى الشخصيات حيث يشتد الجدل فيما بينها، ويظهر التناقض على أشده، وتعبر كل شخصية عن موقفها من تلك القضية، وينتهي الحدث بنزول الراوي من القطار .

وحدة الزمان:

وهو صباح أحد الأيام، ولا تتعدى فترة أحداث القصة ساعتين أو ثلاثة.

وحدة المكان:

وتتمثل في مكان أولي تمثل في (الحديقة)، ثم أماكن ثانوية تمثلت في الطريق والمنزل ومحطة باب الحديد، والأرض والضيعة، ومحطة شبرا، والقليوبية. ثم المكان الأساس، الذي شهد الحدث الأبرز، وتجمع شخوص القصة القصيرة، وهي (غرفة من غرف القطار) .

وقد وفق الكاتب في اختيار البيئة المكانية حيث يتسع المدى المكاني ليستوعب الريف والقطار المنطلق إلى آفاق غير محدودة، ويمكن النظر إلى (القطار) على أنه تجسيد لطبيعة المرحلة إذ يمثل مرحلة انتقالية في تلك الحقبة من تاريخ مصر، وهو ينم عن منعطف حضاري جديد يتمثل في الموضوع الأساسي للحوار وهو (مجانية التعليم) .

:لغة النص

اللغة في النص القصصي تتمثل في أسلوبين: السرد، والحوار، :وهاك بيانهما ووصفهما في النص

:(أسلوب السرد)

هو اللغة الوصفية الحكائية التي يصور بها الكاتب الأحداث والشخصيات، ويصف بها الزمان والمكان، وقد سيطر السرد على النصف الأول من القصة "في القطار" حيث صور في لغة موجزة وعبارات قصيرة، وألفاظ موحية معبرة عن المكان و الزمان والشخصيات بطبائعها وطبقاتها ولازماتها، والتعبير الخيالي التصويري بادٍ في مقدمة صباح ناصع الجبين يجلي عن القلب ":القصة القصيرة الذاتية النزعة الحزين ظلماته، ويرد الشيخ إلى شبابه، ونسيم عليل ينعش الأفئدة ويسري عن النفس همومها، وفي الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسرة كأنها ترقص لقدوم الصباح، والناس تسير في الطريق وقد دبت في نفوسهم حرارة العمل، وأنا مكتئب النفس أنظر من النافذة لجمال الطبيعة، وأسائل

نفسي عن سر اكتئابها فلا أهتدي لشيء....جلست على مقعد واستسلمت أما بقية القصة فنزعتها . "للتفكير كأني فريسة بين مخالب الدهر موضوعية غيرية حياتية، ومن ثم هيمن عليها الأسلوب الحقيقي.

وقد امتلك الكاتب مقدرة فائقة على تصوير الشخصيات بأسلوب ساخر وعبارات قصيرة وجمل موجزة، قادرة على التقاط التفاصيل الدقيقة الخاصة بكل شخصية بما يكشف عن طبيعة كل شخصية وطبقتها ولازمتها التي لا تفارقها، ومن ثم جاءت الشخصيات متميزة السمات والملامح دون أن يحدد لها أسماء دالة عليها، كما اتضح في عرضنا لشخصيات قصتنا القصيرة المقروءة.

:(أسلوب الحوار)

أما أسلوب الحوار فقد سيطر على نصف القصة الأخير، فأحالها إلى مشهد مسرحي، وقد جاء بعض الحوار ساخرًا، ويرى الزميل الدكتور عبدالفتاح منصور أن الأسلوب "جاء بعضه خطابيًّا زاعق الخطابية، بما لا يتناسب وطبيعة الفن القصصي الذي يرفض الخطابية والنزعة التعليمية المباشرة"! وأرى أن الكاتب أنطق كل شخصية بماينا سبها فالشيخ المعمم والشركسي لابد أن يكون كلامهما خطابيًّا زاعقًا! وليس في النص ما أسماه حبيبنا وزميلنا (النزعة التعليمية)!

وقد وظف الكاتب الحوار للكشف عن النزعة الطبقية المتعالية لدى بعض الشخصيات كشخصيتي الشركسي، والعمدة، كما كشف الحوار أيضا عن اللامبالاة لدى طبقة الأفندية وفضح خُواءهم الفكري، كما

كشف في الوقت نفسه عن امتلاء الشاب التلميذ بالأمل
. في المستقبل والرغبة في التغير

وقد استخدم الكاتب اللغة الفصحى البسيطة القريبة من لغة الحياة اليومية في السرد والحوار على السواء، وإن كان الحوار قد ظهرت فيه بعض الألفاظ العامية المحدودة، مثل قول الكاتب على لسان العمدة: (صدقت يا بيه)، (أنا مولود بيها يا بيه)، وقوله على لسان الشركسي:"أدبسيس فلاح"، وقوله على لسان الأفندي:"برافو يا أفندي، ..برافو، برافو

نص القصة القصيرة المبحوثة: (في القطار) للكاتب محمد تيمور

صباح ناصع الجبين يجلي عن القلب الحزين ظلماته، ويرد الشيخ إلى شبابه، ونسيم عليل ينعش الأفئدة ويسري عن النفس همومها، وفي الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسرة كأنها ترقص لقدوم الصباح، والناس تسير في الطريق وقد دبت في نفوسهم حرارة العمل، وأنا مكتئب النفس أنظر من النافذة لجمال الطبيعة، وأسائل نفسي عن سر اكتئابها فلا .أهتدي لشيء

تناولت ديوان "موسيه" وحاولت القراءة، فلم أنجح. فألقيت به على الخوان، وجلست على مقعد واستسلمت للتفكير كأني فريسة بين مخالب .الدهر

مكثت حيناً أفكر ثم نهضت واقفاً، وتناولت عصاي وغادرت منزلي وسرت وأنا لا أعلم إلى أي مكان تقودني قدماي إلى أن وصلت محطة

باب الحديد، وهناك وقفت مفكراً ثم اهتديت للسفر ترويحاً للنفس، وابتعت تذكرة، وركبت القطار للضيعة لأقضي فيها نهاري بأكمله.

وجلست في إحدى غرف القطار بجوار النافذة، ولم يكن بها أحد سواي وما لبثت في مكاني حتى سمعت صوت بائع الجرائد يطن في أذني "وادي النيل، الأهرام، المقطم" فابتعت إحداها وهممت بالقراءة وإذا بباب الغرفة قد انفتح ودخل شيخ من المعممين أسمر اللون، طويل القامة، نحيف القوام، كث اللحية، له عينان أقفل أجفانهما الكسل، فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد، وجلس الأستاذ غير بعيد عني، وخلع مركوبه الأحمر قبل أن يتربع على المقعد، ثم بصق على الأرض ثلاثا ماسحا شفتيه بمنديل أحمر يصلح أن يكون غطاء لطفل صغير، ثم أخرج من جيبه مسبحة ذات مائة حبة وحبة، وجعل يردد اسم الله والنبي والصحابة والأولياء الصالحين، فحولت نظري عنه فإذا بي أرى في الغرفة شاباً لا أدري من أين دخل علينا، ولعل انشغالي برؤية الأستاذ منعني أن أرى الشاب ساعة دخوله.

نظرت إلى الفتى وتبادر إلى ذهني أنه طالب ريفي انتهى من تأدية امتحانه، وهو يعود إلى ضيعته ليقضي أجازته بين أهله وقومه، نظرت إلى الشاب كما نظر إليَّ الشاب ثم أخرج من حافظته رواية من روايات مسامرات الشعب وهمّ بالقراءة بعد أن حوّل نظره عنِّي وعن الأستاذ، ونظرت إلى الساعة راجياً أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا مسافر رابع فإذا بأفندي وضّاح الطلعة، حسن الهندام، دخل غرفتنا وهو يتبختر في مشيته ويردد أنشودة طالما سمعتها من باعة الفجل والترمس، جلس

الأفندي وهو يبتسم واضعاً رجلاً على رجل بعد أن قرأنا السلام، فرددناه رد الغريب على الغريب، وساد السكون الغرفة والتلميذ يقرأ روايته، والأستاذ يسبح وهو غائب عن الوجود والأفندي ينظر لملابسه طوراً وللمسافرين تارة أخرى، وأنا أقرأ وادي النيل منتظراً أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا مسافر خامس.

مكثنا هنيهة لا نتكلم كأنا ننتظر قدوم أحد، فانفتح باب الغرفة ودخل شيخ بلغ الستين، أحمر الوجه براق العينين، يدل لون بشرته على أنه شركسي الأصل، وكان ممسكاً بمظلة أكل عليها الدهر وشرب، أما حافة طربوشه فكانت تصل إلى أطراف أذنيه، وجلس أمامي وهو يتفرس في وجه رفقائه المسافرين كأنه يسألهم من أين هم قادمون وإلى أين هم ذاهبون، ثم سمعنا صفير القطار ينبئ الناس بالمسير وتحرك القطار بعد قليل يُقل من فيه إلى حيث هم قاصدون.

سافر القطار ونحن نجلس لا ننبس ببنت شفه، كأنما على رؤوسنا الطير، حتى اقترب من محطة شبرا فإذا بالشركسي يحملق فيّ ثم قال موجهاً كلامه إليّ:

هل من أخبار جديدة يا أفندي؟ –

فقلت وأنا ممسك الجريدة بيدي ليس في أخبار اليوم ما يستلفت النظر اللهم إلا خبر وزارة المعارف بتعميم التعليم ومحاربة الأمية.

ولم يمهلني الرجل إلى أن أتم كلامي لأنه اختطف الجريدة من يدي دون أن يستأذنني وابتدأ بقراءة ما يقع تحت عينيه، ولم يدهشني ما فعل لأني

أعلم الناس بحدة الشراكسة، وبعد قليل وصل القطار محطة شبرا وصعد منها أحدُ عُمَدِ القليوبية، وهو رجل ضخم الجثة، كبير الشارب، أفطس الأنف، له وجه به آثار الجدري تظهر عليه مظاهر القوة والجهل. جلس العمدة بجواري بعد أن قرأ سورة الفاتحة وصلى على النبي ثم سار القطار قاصداً قليوب.

مكث الشركسي قليلاً يقرأ الجريدة، ثم طواها وألقى بها على الأرض وهو يحترق من الألم وقال:

– يريدون تعميم التعليم ومحاربة الأمية حتى يرتقي الفلاح مصاف أسياده، وقد جهلوا أنهم يجنون جناية كبرى.

فالتقطت الجريدة من الأرض وقلت:

– وأية جناية؟

– إنك ما تزال شاباً لا تعرف العلاج الناجح لتربية الفلاح.

– وأي علاج تقصد؟ وهل من علاج أنجح من التعليم؟

فقطب الشركسي حاجبيه وقال بلهجة الغاضب:

– هناك علاج آخر.

– وما هو؟

فصاح بملء فيه صيحة أفاق لها الأستاذ من نومه وقال:

السوط، إن السوط لا يكلف الحكومة شيئاً، أما التعليم فيتطلب أموالاً – طائلة، ولا ننس أن الفلاح لا يذعن إلا للضرب لأنه اعتاده من المهد إلى اللحد.

وأردت أن أجيب الشركسي، ولكن العمدة حفظه الله كفاني مؤنه الرد فقال للشركسي وهو يبتسم ابتسامة صفراء:

– صدقت يا بيه ولو كنت تسكن الضياع لقلت أكثر من ذلك.

– إننا نعاني من الفلاح لنكبح جماحه، ونمنعه من ارتكاب الجرائم.

فنظر إليه الشركسي نظرة ارتياب وقال:

– حضرتكم تسكنون الأرياف؟

– أنا مولود بها يا بيه.

– ما شاء الله.

جرى هذا الحديث والأستاذ يغط في نومه، والأفندي ذو الهندام الحسن ينظر لملابسه ثم ينظر إلينا ويضحك، أما التلميذ فكانت على وجهه سيماء الاشمئزاز، ولقد همَّ بالكلام مراراً فلم يمنعه إلا حياؤه وصغر سنه، ولم أطق سكوتاً على ما فاه به الشركسي، فقلت له:

– الفلاح يا بيه إنسان مثلنا وحرام ألا يحسن الإنسان معاملة أخيه الإنسان فالتفت إليّ العمدة، كأني وجهت الكلام إليه وقال:

أنا أعلم الناس بالفلاح، ولي الشرف أن أكون عمدة في بلد به ألف رجل، وإن شئت أن تقف على شؤون الفلاح أجيبك، إن الفلاح يا حضرة الأفندي لا يفلح معه إلا الضرب، ولقد صدق البيك فيما قال. وأشار بيده إلى الشركسي.

ولا ينبئك مثلُ خبير.

فاستشاط التلميذ غضباً، ولم يطق السكوت، فقال وهو يرتجف:

..... الفلاح يا حضرة العمدة –

فقاطعه العمدة قائلا:

قل يا سعادة "البك لفظاً" لأني حزت الرتبة الثانية منذ عشرين سنة –.

قال التلميذ:

الفلاح يا حضرة العمدة لا يذعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعوّدوه – غير ذلك، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخاً يتكاتف معكم ويعاونكم، ولكنكم مع الأسف أسأتم إليه فعمد إلى الإضرار بكم تخلصاً من إساءتكم. وإنه ليدهشني أن تكون فلاحاً وتنحى باللائمة على إخوانكم الفلاحين.

فهز العمدة رأسه ونظر إلى الشركسي وقال:

هذه هي نتائج التعليم –.

فقال الشركسي:

.نام وقام فوجد نفسه قائم مقام –

أما الأفندي ذو الهندام الحسن فإنه قهقه ضاحكاً وصفق بيده وقال :للتلميذ

.برافو يا أفندي، برافو، برافو –

:ونظر إليه الشركسي وقد انتفخت أوداجه وتعسّر عليه التنفس وقال

.ابن الحظ والأنس يا أنس –

.قهقه عدة ضحكات متوالية

ولم يبق في قوس الشركسي منزع فصاح وهو يبصق على الأرض طوراً .وعلى الأستاذ وعلى حذاء العمدة تارة

.أدبسيس فلاح –

ثم سكت وسكت الحاضرون، وأوشكت أن تهدأ العاصفة لولا أن التفت :العمدة إلى الأستاذ وقال

أنت خير الحاكمين يا سيدنا فاحكم لنا في هذه القضية. فهز الأستاذ – :رأسه وتنحنح وبصق على الأرض وقال

وما هي القضية لأحكم فيها بإذن الله جل وعلا؟ –

هل التعليم أفيد للفلاح أم الضرب؟ –

:فقال الأستاذ

بسم الله الرحمن الرحيم (إنا فتحنا لك فتحا مبينا)، قال النبي عليه – الصلاة والسلام لا تعلموا أولاد السفلة العلم." .

وعاد الأستاذ إلى خموله وإطباق أجفانه مستسلماً للذهول، فضحك التلميذ وهو يقول:

حرام عليك يا أستاذ إن بين الغني والفقير من هو على خلق عظيم – كما أن بينهم من هو في الدرك الأسفل.

فأفاق الأستاذ من غشيته وقال:

واحسرتاه، إنكم من يوم ما تعلمتم الرّطان فسدت عليكم أخلاقكم – ونسيتم أوامر دينكم، ومنكم من تبجح وبغى واستكبر وأنكر وجود الخالق.

فصاح الشركسي والعمدة (لك الله يا أستاذ) وقال الشركسي:

كان الولد يخاف أن يأكل مع أبيه، واليوم يشتمه ويهم بصفعه –.

قال العمدة:

كان الولد لا يرى وجه عمته، والآن يجالس امرأة أخيه –.

ووقف القطار في قليوب، فقرأت الجميع السلام، وغادرتهم وسرت في طريقي إلى الضيعة وأنا أكاد لا أسمع دوى القطار وصفيره، وهو يعدو بين المروج الخضراء لكثرة ما يصيح في أذني من صدى الحديث.

عنبر لولو.. نضاليات نجيب محفوظ ضد عسكرية ناصر

يتبع الهزائم العسكرية في تاريخ أي بلد، هزة فكرية وثقافية كبيرة ناتجة عن الصدمة التي تسببها الهزيمة، لا سيما في الحالة المصرية إثر هزيمة ١٩٦٧ حيث جاءت الصدمة فيها بالغة القسوة، إذ سبقها حديث إعلامي متواصل عن قرب الانتصار وحسم المعركة والانتصار على العدو.

لكن، في ظل حكم عبد الناصر، وسطوة جهازه الأمني والإعلامي، الذي استطاع أن يحوّل هزيمة البلد إلى انتصار شخصي للرئيس، وخلق حالة من الاستعداء تجاه كل من يفكر في انتقاد القيادة وفضح دورها في الهزيمة، بل لقد تحولت الوطنية إلى التكاتف وإظهار الاصطفاف خلف تلك القيادة.

في ظل هذه الملابسات، كان الكاتب الروائي نجيب محفوظ يتحرّق ألما للمصاب المصري المرير، لكنه –كغيره من الكتاب آنذاك– لم يكن قادرا على مواجهة الجماهير بذلك التحرّق، لكنه رغم ذلك لم يؤثر الصمت، وإنما لجأ إلى الحيلة الأكثر نفعا في مثل تلك الحالات.. الأدب الرمزي.

عنبر لولو.. قصة نشرها الكاتب الكبير نجيب محفوظ في جريدة الأهرام عقب هزيمة ١٩٦٧ في صيف ١٩٦٧م، يخط فيها شجونه حول البلاد

التي خرجت من الحرب المفاجئة مهزومة يائسة، وكيف انعكس ذلك علي جيل الكبار وجيل الشباب على حد سواء.

التعريف بالكاتب

نجيب محفوظ (١١ ديسمبر ١٩١١ – ٣٠ أغسطس ٢٠٠٦) الحاصل علي جائزة نوبل في عالم الأدب، أشهر روائي عربي، ومن خيرة من كتب الرواية في الأدب العربي، وهو أكثر أديبٍ عربي حولت أعماله إلى السينما والتلفزيون.

كتب محفوظ منذ بداية الأربعينيات واستمر حتى ٢٠٠٤، تدور أحداث جميع رواياته في مصر، وتظهر فيها سيمة متكررة هي الحارة التي تعادل العالم، ومن أشهر أعماله: الثلاثية وأولاد حارتنا، والتي مُنعت من النشر في مصر منذ صدورها وحتى وقتٍ قريب.

ملخص القصة

رجل كهل (النظام) وفتاة صغيرة السن (مصر)، الكهل تعدى الخمسين عاماً، والفتاة لا تزال عند العشرين من عمرها، يعملان بإدارة حكومية واحدة، تعاني الفتاة من مشاكل أسرية، نتيجة لمسئوليتها عن أخواتها (القومية العربية) ومضايقات زوج الأم (أميركا) حيث يعيشون معه، والكهل يعيش اللاسلبية بعد تاريخ من البطولة ضد الأعداء.

يتفقا على لقاء بإحدى الحدائق، تريد الفتاة أن تبوح بمشاكلها له، والعجوز يريد أن يسمع الفتاة، لم تستطع البوح لصديقاتها إلا لصديقتين، شجعتها إحداهن علي الزواج (الاتحاد السوفيتي) والأخرى على الانطلاق (أميركا)، والفتاة تريد أن تسمع رأي الحكمة.. أخذته أو أخذها إلى الحديقة.

والحديقة، يبدو عليها أنها حديقة العشاق.. الكل لاهٍ بفتاة يلعبون ويمرحون (في رمزية لانشغال الشعب)، والعجوز و الفتاة يشاهدان كل هذا وهي تحادثه عن مشاكلها، تدعو إلي المرح والرقص والغناء، تريد أن تنفك من أَسرها وتسوق له الحكايات المتضاربة عن شاب غني من طنطا (إسرائيل) تاجر ميسور يريدها بلا زواج وبلا طلاق، والعجوز يكبح جماحها.

يأخذ العجوز دوره، فيقول إنه بصحراء الهرم حيث هناك الحرية المطلقة وهناك الزهور والياسمين وهناك تفعل ما تشاء بلا قيود ولا رقابة، ويدعو الفتاة لأن تنضم إليه، وتتزوجه، لكن ترفض الفتاة أن تذهب معه.

وفي أثناء الحوار، يسمع صوت طلقات (الحرب)،وينقطع الحوار ويثور التساؤل هل الرصاص بسبب مجرم هارب أم بسبب آخر، تدريبات أو ما شابه،.. ثم يتصل الحوار ما بين جذب وشدة و استرخاء و تنافر ما بين العجوز والفتاة.. ثم ما يلبث أن يقطع الحوار دخول رجل يلهث (الهزيمة

المفاجئة)، ويحادثهم عن صوت الرصاص ويتكلم بصفة المشاهد وليس بصفة الفاعل (الجنود).

يقول الشاهد إن رجلا صعد فوق البرج وأطلق الرصاص علي كل الاتجاهات (في رمزية لتدمير الحرب كل شيء) دون هدف ودون أن يصيب أحد، ويقول له العجوز إنه كان ذات يوم رجل مثله يطلق الرصاص علي الأعداء (في رمزية لتخلي النظام عن شعاراته النضالية).

ويستمر العجوز في اعترافاته عن الرجل الذي أطلق الرصاص، حتي يقر في النهاية أنه هو الذي فعل ذلك (النظام مسؤول عن الهزيمة).

يعود العجوز إلي حواره مع الصبية فيقول لها: هيا بنا إلي عنبر لولو (مصر الجميلة التي ينشدها المصريون) فتسارع بالموافقة، فيشرح لها أن عنبر لولو هو مشروع أو حلم ارتاده هو وجمع من أصحابه أثناء سجنه (عصر قبل ثورة ١٩٥٢)، لكنه لم يتحقق بعد.

الشخصيات

العجوز: كان في شبابه بطلا وينظر إليه علي أنه مستودع الحكمة والرأي، لكنه أصبح شهوانيا.

فتاة في مقتبل العمر تصطحبها المشاكل من كل اتجاه وتبحث عن الحل.

.شاب ثائر هارب، يعلن استنكاره بلا هدف –

.شباب وشابات لاهون يعربدون في كل مكان –

.جنود من الشرطة يطوقون الحديقة –

عناصر بناء القصة

عنصر السرد –1

جاءت القصة في ضمير الراوي ذاته أي في ضمير المتكلم، ولذلك فإننا ننسب كل الأفكار لنجيب محفوظ في النهاية، وكذلك نجد لديه أوصاف متعددة للفتاة والكهل والأحداث الجارية.

الشخصيات –2

هذه القصة كعادة القصص في احتوائها على الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية فقد احتوت علي النوعين معا ولكن الجديد فيها أن لكل شخص في القصة له رمز يرمز إليه.

الزمان والمكان –3:

الكاتب راعى في قصته الزمان والمكان، فجاء بهما مناسبين للقصة القصيرة، فالزمان لا يتجاوز بضع ساعات، تجلس الفتاة فيها مع الرجل تقص عليه مشكلتها، وتبحث عن حل لها، فلم تتجاوز حد الزمان، وكذلك المكان وهو الكشك الذي يجلس فيه مع الفتاة علي الأريكة،

ويتمثل في هذه الحديقة التي قابلها فيها وما حولها، فجاءت القصة محبوكة رائعة، امتثل فيها عنصر الزمان والمكان بقواعدها المحددة.

4- الصراع في القصة :

الصراع في قصة نجيب محفوظ صراع عادي هادئ، يتمثل في البحث عن الحرية، وعن حل لكل مشاكل الفتاة، ولذلك تستمر العقدة إلي النهاية، ويأتي حل العقدة في نهايتها علي خروج الرجل والفتاة من الحديقة إلي عنبر لولو، أي إلي الحرية علي عبارة أنه سيطلق النار في كل مكان "سأطلق الرصاص في جميع الجهات وسنرقص ونغني ونمرح " فلماذا يريد أن يطلق النار في جميع الجهات؟ هذا يدل علي أن كل الجهات مسئولة عن الهزيمة والكل مشترك فيها.

5- اللغة والأسلوب :

لغة القصة هي لغة الغيور علي اللغة العربية، والمدافع عنها من الدرجة الأولي الذي يري أن الكتابة بالعامية نوعًا من الرجعية والتخلف، ومن هنا جاءت لغته فصيحة عربية، لا يستعمل فيها الكلمات العامية مطلقًا، وهي لغة مستساغة رائعة، لا تحمل أي صعوبة في ألفاظها، ولا تحتاج إلي الرجوع إلي القواميس لفهمها.

وجاءت بها بعض التعبيرات الجميلة الرائعة علي لسانه، ومن أفكاره هو وإن جاءت علي لسان الشخصيات مثلا "لا يعد ضائعًا وقت نمنحه لعلاقة إنسانية"، "لم تسعفني الجرأة علي طلب مقابلتك إلا لأنني في

مسيس الحاجة إلي رأي حكيم"، "هي نفس مقضي عليها بالسجن المؤبد في شقاء دائم"، "أحيانًا يخيل إلي أن شرًا عصريًا أفضل من خير بال " " هذه انعكاسات أزمة كفرت بحكمة الصبر"، "صدقني فإن حياتنا وقف قديم متهدم تتحكم فيه وصايا الموت"، "العقل يستطيع أن يتصور كل شيء لو تخلت عنه القبضة الخانقة"، "وشعارها غير مكتوب أفعل ما تشاء"، "إنك تعيدين للنار كرامتها حيال التراب".

وهذه أساليب تعبيرية رائعة، لا تليق إلا بهذا القصصي العجيب، ولا عجب أنه لنجيب محفوظ صاحب جائزة نوبل في الأدب، واعتمد في قصته علي الأساليب الإنشائية، المتمثلة في الاستفهام والأمر بأغراضه والتمني والترجي في أكثر من موضع ومعه الأساليب الخبرية التي جاء أكثرها في الجملة الفعلية، لكن هناك لفظة واحدة غريبة وهي " هونولولو " وهي جزيرة في المحيط الهادي، تابعة للولايات المتحدة تختص بأصحاب الأموال الكثيرة والأغنياء فقط، فهم يذهبون إليها ويتمتعون فيها، فضرب المثل بهم للحديقة التي توحي بالحرية والمتعة بلا حدود.

رسالة القصة

تعبر القصة عن الإحباط الذي سيطر على نخبة مصر بعد هزيمة ١٩٦٧، لكن رغم ذلك، تبث رسائل حول الحل المنشود، يقول محفوظ إن تحقيق آمال المطحونين والشباب والعجائز لن يكون إلا بتحقيق الحرية، الحرية أن يفعل كل منهم ما يشاء.

يظهر الكاتب أن الشباب حائر، لا يريد ولا يعرف ماذا يريد، ولذا يوصي بالتقاء الخبرة مع الشباب، معتبرا أنهما الكفيلان بحل المشكلة الأبدية .التي يواجهها المجتمع

القصة القصيرة جدا

التمهيد:-

يعتقد يحى حقي أن (الأقصوصة الجيدة هى أقصوصة ذات مقدمة طويلة محذوفة)[1]" ولابد للمبدع أن يكون ملاحظا من أرفع طراز (فالملاحظة البصرية الحساسة جوهرية بالنسبة للأقصوصة ، إذ تخرج بها من دائرة النثر الميت إلى آفاق السرد الفني، أو بالأحرى القص المتوهج... مما يؤدي إلى ظهور أسلوب جديد يتم فيه الإخبار الفني عن طريق القص والإيحاء بالصورة التي اكتسبت معها الأقصوصة طاقة شعرية مؤثرة)[2]"

ويؤكد ووردز وورث عام ١٨٠٠أن لغة النثر والإنشاء الموزون لا فرق بينهما، وكأن فنون القصة والأقصوصة والشعر تتداخل فيما بينها،كعادة الفنون الأدبية قديمها وحديثها، ولا يعني ذلك أن الأسس تتساقط والموازين تضطرب، وإنما هو احتياج نوع لآخر فيجتلب منه بعض خصائصه،ويتم التداخل الذي يحقق التفاعل فتبرز رؤية كُلية تمكن الكاتب من أن يجعل نصه معادلا موضوعيا لها.

وقد تشكلت القصة القصيرة جدا في بدايتها من رحم القصة القصيرة، ربما دون قصد كتب بعض الكتاب قصصاً بالشروط المعروفة لها ولكنها أقصر من المعتاد دون أن يقصدوا كتابة نوع مختلف أو متميز، حتى إن أرنست هيمنجواي أطلق عليها صراحة "قصة قصيرة جدا" وجاءت في سبعمائة وخمسين كلمة، وهى

---

[1] سرادقات من ورق.صبري حافظ.الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة. ص٥٢

[2] نفسه ص٣٥

تشبه القصة في البناء التقليدي، مع التخلي عن التفاصيل التمهيدية الكثيرة،والاتجاه إلى التكثيف في رسم الشخصيات. ثم أخذت القصة القصيرة جدا ترتدي ثوب النادرة وتقترب من الومضة بتجاوزها الشكل التقليدي، واستحضارها للحظة واحدة، ونغمة موحية وهى لم تنشأ من السرد القصصي وحده، وإنما تأثرت بالشعر الحديث،وترى جويس كارول أن الشكل الإيقاعي للقصة القصيرة جدا أكثر صلة بإيقاع الشعر..وهى نوع هجين بل أطلق عليها فن " الاقتطاف " وهو فن أدبي يتكئ على الأخذ من مصادر متغايرة.

وأطلق عليها أيضا "الباستيش " وهو قطعة أدبية تتكون بصورة أساسية من موضوعات وفنيات مأخوذة من مصدر واحد أو أكثر" وبالرغم من هذا التداخل والتفاعل فإن القصة القصيرة جدا أصبح لها خصوصيات وهى الإيجاز، التكثيف، الإيحاء، الإضمار،الحذف، المفارقة.

وقد ظهرت إبداعات ناضجة غربا وشرقا منذ بداية القرن التاسع عشر، ونمت واستشرت بانتشار وسائل التواصل العنكبوتية فتشبع المتلقي بصدماتها. وكل نص جديد هو عدائي كما يقول "أوجين أو نيسكو "(العدائية تمتزج بالأصالة وهى تقلق ما اعتاد عليه الناس من أفكار)[1]"

(١) مجلة فصول "شعرية النوع الأدبي الثوابت والمتغيرات "العدد(٩٨)٢٠١٧"القصة القصيرة جدا وإشكالية النوع الأدبي " خوسيه فلافيوجوماريز ترجمة محمد عبد السلام ص٤٢٨،٤٠٥.

ما قبل القصة القصيرة جدا:-

وللقصة القصيرة بداية في مصر عام ١٩١٧ كان بطلها محمد تيمور في قصة "في القطار وقد صاحب حضورها زخم واختلافات كثيرة، ينكر عليها حداثتها فريق، ويرون أنها تطوير او امتدادا لفن المقامة، ويرى فريق آخر أنها أحدثت قطيعة مع فنون النثر القديم الذي أثقلته الزخرفة البلاغية، وكان ظهورها بمثابة ثورة على ما رسخ في وعي الأمة العربية،بما هو أدب ملتزم بالتقاليد الأدبية، وبدأت القصة في قولبة نفسها فتخلصت من التبعية للنمط الأوربي وانحازت لواقعها المعيش، وقضاياها السياسية والاجتماعية والقومية وقضايا المرأة وأخذت طريقها في الحياة الأدبية والثقافية.

ويسلم الرواد الراية للأجيال فتخفق بقوة على يد يحيى حقي ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ويوسف جوهر.... وغيرهم. وسرعان ما تتفجر تيارات للقص بعد هزيمة ١٩٦٧، فتتعدد مساراتها وتنفتح على الاتجاهات والفلسفات الآتية من الخارج، ويتزامن ذلك مع حركة ترجمة نشطة فتنفتح وتلمع أسماء جديدة، تهتم بالقيم الجمالية والشكلية في إبداعاتها القصصية،غير أنها لم تتخل عن مفهوم الرسالة، فانغمست في التعبير عن الهم القومي، الذي غاصت أوجاعه في وجدان كل مثقف ومبدع عربي. فسيطرت روح الانهزامية والانكسار علي المبدع الذي نزع إلي الغنائية في القصة، الذي تزامن مع نزوعه إلى اجترار الذات، والشعور الدائم بالاغتراب الذي انعكس بطبيعة الحال على القصيدة، فمالت إلى التغريب اللغوي بالتخلص من الأداء اللغوي والصوري التقليدي للقصيدة، الذي ظل صامدا حتى الستينيات.

وقد أعطت الشعرية مفهوما جديدا ودورا أسمى للغة والصورة. فأصبحا طاقة تخيلية يصوغ الشاعر من خلالهاعالمه الخاص الذي لا يتجاوز جسده أحيانا،لهذا ولدت قصيدة النثر بلغة واضحة ترسم صورا حسية،وأصبح كثير من النتاج القصصي والشعري عند بعض الشبان كتابات مبهمة محيرة لا تعطي دلالة ولا تقدم تجربة ولا تصور موقفا.ربما يكتبه أصحابه وفي أذهانهم شئ ما،ولكنهم لا

يستطيعون الإبانة عنه،أو لا يريدون هذه الإبانة رغبة في الاستعلاء،أو قصدا إلى لفت الأنظار، فلا يخرج المتلقي منه بشئ،وكأنهم هم المبدعون والمتلقون في ذات الوقت.وكأنهم نسوا أن الإبداع عملية تشارك وتفاعل بين المبدع والمتلقي،ولكي تنجح تلك الشراكة على المبدع أن يضع المتلقي في الحسبان،ويفتح كل الطرق المقفلة والمؤدية إلى نقل تجربته (فلا معنى للنص حتى يقرأه شخص ما، ولكي يكون له معنى يجب أن يفسر ،بمعنى أن يوصل بعالم القارئ)[١]

وعلى الجانب الآ خر وقف المتلقي ممزق الهُوية والفكر والشعور والأيديولوجيا،لِما تعرض له من محدثات اجتماعية،واقتصادية،وسياسية،وثقافية معقدة ومتشابكة.فلم يعد لديه رفاهية التروي والتأمل والخصوصية.بل فَقَد عالمه الذي كان يوما ما يحلم بأي شئ باهر جديد بكر،وهو يرى كل شئ مستهلكا مبتذلا باعثا على السأم والضجر والتعاسة،وعزت الجدة والنصاعة،وأصبحت الذات المبدعة في محنة. وعبر أصدق تعبير عن هذا الجيل، يقول صلاح عبد الصبور" في قصيدته "أحلام الفارس القديم "بقوله : يامن يدل خطوتي على طريق الضحكة البريئة

لك السلام
لك السلام
أعطيك ما أعطتني الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة [٢]

تلك الذات المبدعة التي كانت محنتها في التكرار والرتابة،استيقظت على عالم لا حدود له،يدفع الناس دفعا إلى سباق مادي وحضاري وفكري،بقصد إثبات الوجود الآني والمتجدد.فتبدلت الذات المبدعة والمتلقية وأصيب الاثنان بحالة من النفور من كل ما هو نمطي ومألوف من قوالب سردية،ومالت إلى الخرق والتجريب والتجاوز. وأخذت كل تجربة قصصية طريقا مغايرا يتجاوز التصنيف التقليدي للنوع،ويركز على النزعة التهجينية والإنتاجية الذاتية،التي لا تخضع لتوصيف محدد

---

[١] الجمال الأدبي عند رومان إنجاردن. سامي إسماعيل.الهيئة العامة لقصور الثقافة"ص٩٠

[٢] قصيدة " أحلام الفارس القديم " من ديوان " الناس في بلادي" صدر عام ١٩٥٧ص ٣٠

صارم، ولكنها تنزع إلى التداخل بين الأنواع والمصادر الأدبية والفنية المتنوعة،فتجمع بين التكثيف الشعري ولغة السرد الروائي، وجماليات القصة القصيرة وأسلوب الكتابة الصحفية فتذوب معها الحدود التصنيفية للأنواع الأدبية

القصة القصيرة جدا :

يولد شكل سردي جديد باسم جديد وهو" القصة القصيرة جداويطلق عليه أيضا

أسماءأخري عديدة (القصة الومضة،الصادمة،المفاجئة، السريعة، المكثفة،المتناهية الصغر، المايكرو، وقصيدة النثر، والاسكتش.... وغيرها من الأسماء)[١]"

وإن دلت هذه الأسماء على شئ فإنها تدل على أن(الطفل المتمرد ما يزال جزءا من العائلة) كما يقول فيشلوف[٢] "، وأن النوع الأدبي (بشكل مستقل لا ينشأ من خلال التنافس أو المقارنة مع الأنواع الأخرى،لاستكمال الترابط مع الأنواع الأخرى. فالأنواع لا توجد من تلقاء نفسها بل هى حددت ووضعت داخل سلم نوعي معين.... لذلك يتم تحديد أهدافه وأغراضه في وقت معين من خلال ارتباطه بها وتميزه عنها)[٣]"

إذن لا يوجد نص أدبي لا نوع له، ولكن يوجد نوع أو عدة أنواع داخل نص واحد،يتفق هذا النص الواحد مع غيره في كثير من الأهداف،ويختلف عنها في طبيعته،فهو يخلق لنفسه دورا وبنية وسياقاً استثنائياً يتكئ على (الإمعان في القصر،الذي جعل منها جنسا أدبيا شديدالاختصار والإيجاز، يعتمد الحذف والإضمار والتلميح،من خلال تكثيف الصور واللحظات، وهى كلها عناصر متداخلة،فقصر الحجم نتج عنه كثرة الحذف والتشذيب، واعتماد التلميح والإضمار بدل التصريح)[٤]

---

[١] مجلة فصول بعنوان "شعرية النوع الأدبي "العدد(٩٨)عام ٢٠١٧ص٤٢١

(٢) نفسه ص٤٢٢

[٣] نفسه ص ٤٢٢

[٤] القصة القصيرة جدا مقاربة تحليلية "أحمد جاسم حسين دار التكوين سوريا ٢٠١٠ص٥٩

وتكاد تكون خاصية الإمعان في القصر هى العنصر الشمولي، والقالب المميز لوجود القصة القصيرة جدا، فبدلا من الاتكاء التقليدي على تسلسل الأحداث التي تبدأ بموقف يتطور من مرحلة إلى أخرى فيفسر لنا كيف وقع، ويجيب على أسئلة عدة "لم – كيف – متى – أين وقع " ويعرفنا بالأشخاص الذين كانوا سببا في وقوع الحدث وتحريكه،والوصول به للنهاية، والمعنى الذي يبرر وقوع الحدث، ووجود الشخصيات التي تؤدي المعنى وتحقق الهدف المرجو من العمل القصصي، فتتحول عملية القص من التسلسل والإسهاب والتشابك والتطور إلى اختزال وإمعان في الاختصار وإمعان في التكثيف،ومن هنا تشكلت بدايات القصة القصيرة جدا من رحم القصة القصيرة شكلا فقط، وهى تعتمد على البناء التقليدي ولكنها تندفع باتجاه التكثيف وذلك بتقليل عدد الصفحات والمفردات،وبناء متطور للشخصية،والصراع والعقدة والحل،وعُرِفت أولى هذه البدايات من خلال قصة "ديدان الأشجار "ليتنيسي ويليامز" وقصة "قصة قصيرة جدا" لأرنست هيمنجواي، وقيل إنها جاءت في سبعمائة وخمسين كلمة في حوالي صفحتين. وهناك قصص عديدة حملها لنا التراث العربي،تعتمد في نسجها على القصر والاختصار،وتقسيم القصة إلى قصيصات قصيرة،ولنا – على سبيل المثال لا الحصر– في النوادر والأخبار التي وردت في كتاب المستطرف في كل فن مستظرف " للأبشيهي شواهد عديدة...

وللنادرة صلة رحم مع "القصة القصيرة جدا"، وهى فن قصصي قديم شاع وذاع شرقا وغربا(وتأسس على السهولة والإيجاز والتمثيلية والواقع الدافع إلى التفكير)"[1] وكلها سمات تقتضيها طبيعة النادرة ذات الحيز المحدود واللمحة السريعة، والتأثير المباشر فللكلام –كما يقول الجاحظ: (غاية ولنشاط السامعين نهاية، وما فضل عن قدر الاحتمال ودعا إلى الاستثقال والملال فذلك الفاضل هو

[1] الخبرفي السرد العربي ..الثوابت والمتغيرات جبارسعيد شركة النشر والتوزيع .الدار البيضاء ٢٠٠٤ص١٣٣

الهذر، وهو الخطل،وهو الإسهاب الذي سمعتُ الحكماء يعيبونه)[1]" وهى مؤسسة أيضا على الغريب والطريف والمثير،ومخالفة العادي والمألوف وهذا ما جعلها نادرة فالناس (مُوكَّلون بتعظيم الغريب واستطراف البعيد،وليس لهم فى الموجود الراهن' وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى، مثل الذي لهم في الغريب والقليل' وفي النادر الشاذ)"[2] وقد فسر الأدب المقارن تلك التفاعلات بين الأنواع الأدبية منذ تقاربها حتى انفصالها، بأنها حالات تحول نوع أدبي "ما" تهجن مع نوع أقدم،ثم انفصل من خلال ما يحدثه المبدعون من تجاوزات مرة بعد مرة،حيث تبقى عناصر ثانية وتتغير عناصر أخري،فينتج عن ذلك إما تراجع أنواع أدبية وظهور أنواع جديدة،أوبتفرع نوع إلى أنواع تتقارب وتتباعد مع الأصل وعنه بدرجات متفاوتة،وتتفاوت أيضا في التمرد والخرق والتجريب وقد كانت الجذرالذي تخصب في تربة المواهب المتفجرة،فانبعثت الأشكال القصيرة جدا بأركان أربعة –كماحددهاأحمد جاسم الحسين – وهى (القصصية والجرأة، ووحدة الفكرة والموضوع، والتكثيف) تلك العناصر بالطبع تتشارك فيها القصيرة والقصيرة جدا، والاختلاف البيِّن في طريقة التعامل مع عناصر الحدث، والشخصيات، والزمان والمكان،ويعلق على ذلك حميد لحمداني قائلا: (إن الطابع القصصي في القصة القصيرة جدا يتميز بتقليص الحضور الحدثي لفائدة الإشارات السردية المقتضبة، على عكس ما هو حاصل في القصة القصيرة، كما أن ركن وحدة الفكرة والموضوع يبدو ملحوظا بشكل بارز في معظم القصص القصيرة جدا، ذات القيمة الفنية والمضمونية، ويتم أحيانا تفكيك وحدة الفكرة والمضمون وتشتيتها لتوليد دلالات احتجاجية أو أنماط تعبيرية وجمالية جديدة)"[3] ".

---

(٢)البيان والتبيين.الجاحظ تحقيق عبد السلام هارون، ط مكتبة الخانجي. ١٩٩٨ج١ص٩٩.

(٣) "البيان والتبيين "الجاحظ تحقيق عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي. بالقاهرة ١٩٩٨ط٥ ج١ص٩٠.

[3]حميد حمداني "نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا قضايا ونماذج تحليلية". مطبعة أنفوبرانت.فاس المغرب ط ١ ٢٠١٢.ص٨

ليس للقصة القصيرة جدا حدود صارمة، ولا ثبات ولا خصوصية،مفتوحة البدايات والنهايات متنوعة الأسلوب،ممتزجة المصادر، تنزع إلى التهجينية،وتبلور كوامن النفس وتفلسف الواقع والوقائع، وتكون لها حدود غامضة وجديدة أفرزها تيار ما بعد الحداثة الذي تمثل في الاهتمام بإخفاء الحدود بين الشعر والنثر،فلا أحد ينكر على حد قول جاسون سانفورد أن (القصص القصيرة جدا يمكنها أن تكون شكلا قويا ومؤثرا من الكتابة،فالومضة تتداخل مع الكثافة الشعرية، وتجذب عقل المتلقي في أثناء القراءة وبعدها أيضا)[1]" فهى وقصيدة النثر يتسمان بالتكثيف الشعري، والإمعان في القصر بالاقتصاد الشديد في السرد،إلى جانب غياب أدوات القصة القصيرة التقليدية،حيث تنفرد كل تجربة قصصية بخصائص جمالية تميزها عن غيرها،وأكدت كثير من الدراسات على وجود روابط وثيقة بين القصة القصيرة جدا والشعر فيما يشبه (الزواج الكاثوليكي وازدادت الصور تشابكا و ظلية عن طريق الصهر والتحوير وتمازج الخطوط والألوان،كما استغل السرد وإمكاناته الإيحائية في توظيف الصورة الرامزة التي زادت السرد ثراء وتعددا دلاليين) "١"

وفي القصة القصيرة جدا مزج عناصر سردية بأخرى، وشخصية بأخرى،فتتماهى العناصر والشخصيات وتتحول بحركة سخرية لتلتقط اللحظة الصفارقة،وتتحرك الجمادات وتتجاوز المألوف إلى غيره،وقد تتصارع فتتعمق لدى المتلقي البنية الذهنية،وتنتهك الحدود بين الواقع والمتخيل،فالنص لا ينتظر من متلقيه أن يفهم فقط بل يدرك ويحس ويشعر ويشارك بفك الشفرات والرموز،التي صنعها السارد من أشياء ينظر إليها من داخل عالمه الشعوري والنفسي فيخرجها من إطارها المادي ويدخلها في علاقات حسية ووجدانية جديدة فإحساسنا بشئ من الأشياء –كما يقول العقاد – (هو الذي يخلق فيه اللذة ويبث فيه الروح،ويجعل له معنى شعريا تهتز

[1]"القصة القصيرة جدا وإشكالية النوع الأدبي"خوسيه فلافيوجوماريزترجمة محمد سمير عبد السلام ص٤٣١

له النفس،أو معنى زريا تصدف عنه الأنظار... وكل شئ فيه شعر إذا كانت فيه حياة، أو كان فينا نحوه شعور)"٢"

المفارقة : (أنواعها ودورها في القصة القصيرة جدا)

ومن الخيوط الشعرية الممتدة في الخطاب القصصي القصير جدا " المفارقة " تتبنى حينا صوتين يعرضان بصوت راو خارجي يستبطن أعماق ذاتين مأزومتين،وتقدم أحيانا معطى لغويا من خلال التضادات الثنائية التي تعبر عن شئ وتقصد غيره،أو تظهر المدح الذي يقصد به الذم أو العكس،وقد اعتبرها أحد النقاد (عنصراً لازما.. وهى الأقدر على رفع إحساس المتلقي بالحياة،وتزيد من رصيد الوعي الفكري والجمالي لدى الناس)"[٣]" "خاصة وأن حياتهم اليومية متخمة بالمفارقات الساخرة والوقائع المخيبة للآمال،وبدلا من عرض الحدث بصورة مباشرة يعرض حدث بصورة عفوية على حساب حدث آخر، وهو المقصود .

في النهاية لبث الإثارة والتشويق.وللمفارقة عناصر عديدة:-

١-"فخامة الحلم والمرايا "دراسات في القصة القصيرة " مطبعة أنفوبرانت .فاس المغرب ٢٠١٠ص٩٦

٢-"خمسة دواوين للعقاد ".الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ص٣٧٠.

٣-"القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق "يوسف حطيبي .مطبعة اليازجي دمشق ط١ ٢٠٠٤ص٣٥

١- وجود مستويين للمعني في التعبير الواحد المستوى السطحي والكامن.

٢- إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الكلي الخاص.

٣-التظاهر بالبراءة التي قد تصل إلى حد السذاجة أو الغفلة.

٤-لابد من وجود ضحية متهمة أو بريئة أو غافلة،وهذا ما يجعل المفارقة منطوية على المضحك والمبكي معا)[١] "مما يثير عنصرا فعالا في القصة القصيرة جدا

وهو "الدهشة " التي تخيب أفق المتلقي،فتأتي الرياح أحيانا بما لاتتخيله السفن، وأحيانا بما يقلبها رأسا على عقب.

ويرى النقاد أن للمفارقة أنماطاً عديدة تجسدت في القصة القصيرة جدا وهى[١]:

١- **المفارقة الدرامية** :

وهي التي ينطوي عليها كلام شخصية لا تعي أن كلامها يحمل إشارة مزدوجة،إشارة إلى الوضع كما يبدو للمتكلم،وإشارة لا تقل ملاءمَة عن الوضع كما هو عليه،وهو الوضع المختلف تماما مما جرى كشفه للجمهور) ويستلزم هذا النمط إدراك المتلقي أو القارئ لحقيقة الشخصيات في الوقت الذي لا يدرك فيه الطرف الضعيف في القصة حقيقة نفسه والظروف المحيطة به مما يخلق توترا في العمل.

٢- المفارقة الملحوظة : يعرفها د. سي ميويك بقوله:(تلك المفارقة التي يتفجر بالقنبلة صاحبها[٢]"

٣- المفارقة اللفظية:-هى (نمط علمي أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مخالفاً للمعنى الظاهر وينشأ هذا النمط من كون الدال يؤدي مدلولين متناقضين، الأول مدلول حرفي ظاهر. والثاني مدلول سياقي خفي وهنا تقترب المفارقة من الاستعارة أو المجاز وكلاهما في الواقع بنية ذات دلالات ثنائية تشتمل على علاقة توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول)"[٣] ومن هذا النمط يتفرع نمط مفارقة السخرية وهى ركيزة أسلوبية في القصة القصيرة جدا إذ تُظهر

---

[1] المفارقة في القصة القصيرة جدا.جاسم خلف ٢٠٠٨/١١/٣٠ ص ٦١الموقع www .alnoor.se articic.

[٢] نفسه ص ٦١

[٢] المفارقة وصفاتها د.سي ميويك.ترجمة عبد الواحد لؤلؤ ص٦٤. [٢٥] الترجمة وصفاتها د.سي ميونك ترجمة عبد الواحد لؤلؤ ةص١٦..المؤسسة العربية للدراسات والنشربيروت لبنانط٣. ١٩٩٩

المقدرة (الاستعارية للغة وإمكانات الترميز التي تُتِيحُها العبارة المراوغة فضلا عن أن هذه السخرية ترفد القص بجملة من الخصوصيات بعضها يتعلق بالتعدد الدلالي، وإمكانات تنوع التأويل دون أن ننسى الطرفة وأثرها في المتلقي، والتشويق الذي هو أحد خصائص القص... وتتسع دائرة السخرية الخالقة للمرارة عبر الاستفادة من المفارقة في تقديم بعض الأفكار، مما يجعل الأحداث أكثر حفرا في النفس، لأنها لا تتكئ على الإضحاك بل على اكتشاف مأساوية بعض الحالات خلال تقديم الوجه الآخر)[١]

إن استخدام هذا النوع من المفارقة الساخرة يشكل تحولا في الحضور القصصي،لأنها تمكن الكاتب من قول الكثير في قليل من العبارات الدقيقة والكاشفة،ولكنها توقعه في الغموض والإبهام في بعض الأحيان،ولكنها في أغلب الأحيان كما يقول –توماس مان عن جوته (إن المفارقة هى ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق)(٣)

ويبقى السؤال كيف يتمكن القارئ من التعرف على المفارقة،وتذوقها والوصول للتأويل الذي يقصده الكاتب منها. بدايةً المفارقة في اللغة مرونة في المعنى بين الدال والمدلول والدلالة،أي مرونة الدلالة بين اللفظ والمعني،،وفي قاموس إكسفورد يشير مصطلح "Irony " المشتق من الكلمة اللاتينية (Ironia) التي تعني التخفي تحت مظهر مخادع، والتظاهر بالجهل عن قصد،أو يأتي الكلام على غير مقصده الحقيقى، فيقدم صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ،وتحدث بلبلة فكرية وعاطفية وإدراكية.ويستدرجه لرفض معناها الحرفي، ويستنفر فيه الرغبة في البحث عن المعنى الخفي، الذي غالبا ما يكون المعنى الضد، وقد عرف "السكّاكي

١- أنماط المفارقة وآليات تكوينها في مجموعة رائحة السينما.عبد الستار ،وفيصل الغازي جريدة مستقبل العراق ١٥٤سنة ٢٠٠٤ص٧

٢- القصة القصيرة في سوريا ونقدها في القرن العشرين.دأحمد جاسم الحسين .ط١٢٠٠١اتحاد الكتاب العرب –دمشق ص٢٥١

٣- الترجمة وصفاتها د.سي ميونك .ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ص١٦

"قديما علم البيان بأنه: (علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه بالزيادة والنقصان، ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه)[1] وهو تعريف دقيق بل هو أصوب تعريف للمفارقة وسماتها فهو يعتمد أولا على التعددية الإنتاجية التي عبر عنها بقوله(إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة) وتلك سمة المفارقة.....وثانيا (وضوح الدلالة)....وقد يقتضي غموض الدلالة لاعتبارات كثيرة تدخل ضمنها مراعاة مقتضى الحال. ولكل مفارقة بنية يرتضيها المبدع وتتطلبها القصة منها التقديم والتأخير،والحذف والذكر، والمجاز...المدح بما يشبه الذم...تجاهل العارف. وليست المفارقة العنصر الرئيس الفارق بين الأدب القصصي والقصة القصيرة جدا، لأنها تختلف عنهم في طريقة استخدام كل عنصر قصصي، فهى لا تعرض مقطعا عرضيا في لحظة من الزمن وتضعه تحت مجهر السرد كما في القصة القصيرة مثلا، وإنما تستخدم اللغة أيضا في توليد الدهشة في ذهن القارئ بأسرع وسيلة،حيث إن اللغة المكثفة الشعرية تحوي انزياحات وتشبيهات وتركض متسارعة نحو النهاية. ويتصور البعض أن القصة القصيرة جدا نوع غريب بل لا نوع لها، وهى مجرد خواطر وجدانية،يكتبها من لا موهبة **له ولاقدرة لديه على الإبداع**.

(١) "مفتاح العلوم " أبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي .١٩٩٠-تحقيق وتقديم وفهرسة دعبد الحميد هنداوي .دار الكتب العلمية .بيروت لبنان ص١٧٠.

نمـــاذج ومختـــارات

الصدام بين النقاد وشباب المبدعين من أهم الظواهر الإبداعية الطبيعية، التي تصاحب كل جيل جديد يسعى إلى إثبات وجوده،بقوة واندفاع وتسرع، يقف الناقد أمامه على الجبهة الأخري يصم أذنه متجاهلا أو رافضا أو مترددا أو متخاذلا، مؤثرا للسلامة والبعد عن الصراعات،التي تدفعه للتنازل عن الوسائل التقليدية التي يقولب رؤيته النقدية على أسسها. وهو يعلم أن تلك القطيعة تُحمله مسؤلية أدبية وتاريخية، تجاه الأجيال الجديدة والإبداعات الجديدة، وتدفع بهذا الجيل الذي فقد دليله إلى تيه لا عودة منه، وتدفع الإبداع أيضا إلى منفى ينعزل فيه القارئ عنه وعن المبدع نتيجة لفقده الحلقة الجامعة بينهما النتيجة أصبح الناقد سلطة من ضمن تسلطات عديدة تُمارس على حرية المبدع، وأصبحت الكتابة الجديدة تُسقط كل التأويلات لبساطتها وقرب مأخذها.

وكان الصدام أكثر حدة مع الكتابات الثائرة،الصادمة، القاهرة للنوعية،المُهجنة بأجناس أدبية وقوالب فنية قديمة وحديثة،وارتكزت على القصصية،والجرأة،ووحدة الفكرة،والموضوع،والتكثيف،وحولت تركيبتها الداخلية إلى خليط من الأجناس، متحررة القالب فهو لا يكتب بطريقة محددة واحدة،حتي لدي الكاتب الواحد، مما يخل بشروط الإبداع، ويتساوى فيه الكاتب الحقيقي مع الهاوي الذي يكتب دون رؤية إبداعية تدفعه للتعبير عن حاجة جمالية تتبلور وتخرج في شكل أدبي.

ولاشك أن هناك صراعا خفيا على السبق في ريادة هذا الفن في العالم العربي، بعد أن أطلق أرنست هيمنجواي عنوان "القصة القصيرة جدا " على إحدي قصصه عام ١٩٢٥ وهي قصة تتألف–في إحدى الروايات – من ست كلمات فقط هي " للبيع،حذاء طفل لم يلبس قط "وكان يعدها أعظم ما كتب في تاريخه الإبداعي " وقيل إنه كتبها في ستمائة كلمة ولم نتمكن من الوصول لهذا النص.

ويرى الناقد العراقي هيثم بهنام بردي أن القاص العراقي"(نوئيل رسام)هو أول من أطلق مصطلح قصة قصيرة جدا عام١٩٣٠ على بعض قصصه التي نشرها في مجلة "البلاد " العراقية. ويرى آخر أن المبدع الفلسطيني محمود علي السعيد أول من كتب القصة القصيرة جدا في بداية السبعينيات،حيث نشر مجموعة بعنوان (الرصاصة) ووضع مصطلح (قصة قصيرة جدا على الغلاف. ويرى الكاتب صلاح سر الختم أن فاطمة السنوسي رائدة هذا الفن في السودان،وهي(تتميز ببصمة خاصة في الكتابة النقدية عن فن القصة في السودان وربما في العالم العربي ولم تلق الاهتمام والإنصاف من النقاد العرب...وتجاهلوا تجربتها وريادتها واهتموا بكتاب لاحقين لها)[١]"

وليس في هذه المعركة منتصر أو مهزوم، لذلك نترك هذه القضية للتاريخ،يقول فيها كلمته ونستعرض بعض الأعمال التي دللت على تأصل هذا الفن وانتشاره وتعمق جذوره ونضجه.

[١]القصة القصيرة جدا في ضوء النقد.محمد العزازمه.أقلام أدبية ٣١مارس٢٠١٣
https:IIm.facbook.com.permalink

النموذج الأول :

مجموعة قصصية للقاصة "صابرين الصباغ " بعنوان "حياة...قيد الاحتراق " وعلى غير عادة كتاب النص الأدبي،هذا العنوان ليس عنوانا لقصة متميزة داخل المجموعة،كما لو كانت الأديبة تريد أن تعبر به عن حالة شاملة متدفقة، تنهمر منها مقذوفات صادمة ومستفزة تؤدي وظائف سيكولوجية،وسسيولوجية فتستميل عاطفة القارئ ليتقبل الطرح الفني،وتصدمه بارتباط هذا الطرح بواقعه الاجتماعي والإنساني،ثم تحيله إلى عناوين فرعية تتسلط عليها إيحاءات هذا العنوان ودلالاته.

العناوين :

عنوان العمل القصصي ومتنه يؤديان وظيفة مشتركة ومكملة لبعضها البعض، فنحن ندلف من الباب إلى قلب الحدث. والعنوان عبارة عن " أنظمة دلالية سيمولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية " كما قال رولان بارت.

وقد انحصرت العناوين الداخلية في المجموعة في المفردة الاسمية النكرة، وكأن العنوان يحقق الاختصار والتكثيف والعمق، وكأنه ينقل القارئ مباشرة مما هو معلوم ومألوف إلى ماهو غريب "عكاز –أديب – غواية – حب– زائر – موت– شهيد– قتل تنحية....." عدا ثلاثة عناوين ليست كلمة مفردة "ألف ثورة وثورة – مسدس صوت – نيران صديقة "

وقد بدأت القاصة المجموعة بإهداء مجموعتها إلى العلامة محمد بن عبد الجبار بن حسن "النفري"،وكأنها أرادت أن تعلن أن عملها استمد شرعيته الفنية والإبداعية من مقولته الشهيرة "كلما اتسعت الرؤية....ضاقت العبارة"وأن مقولته أصبحت مدخلا من مداخل الحداثة في الأدب.وبالرغم من أن د.مصطفى محمود رحمه الله اعتبر في كتابه " رأيتُ الله "أن "من يتقول بالحداثة مستندا إلى هذه العبارة

قد أعطى لنفسه ذريعة من تراث غني بأشكال الإبداع لتبرير ما لا ينطبق عليه قول النفري، فإنني أتصور أن منهجية التأليف، والذات المبعثرة والأضداد والمثنويات بين النفري والكُتاب المحدثين متقاربة،ومحور الاختلاف بينهما المكاشفات والفيوضات الصوفية عند النفري، فنجده يقول مثلا فى كتابه "المواقف":

"وقال لي:- سد باب قلبك الذي يدخل منه سواي، لأن قلبك بيتي "ويقول " إن عرفتني بمعرفة أنكرتني من حيث عرفتني- من سألك عني فسله عن نفسه فإن عرفها فعرفني عليه – المعرفة نار تأكل المحبة لأنها تشهدك حقيقة الغنى عنك(الموقف ٣٧)[١]

وبعد الإهداء بدأت الأديبة مجموعتها بصفحات تبدأ بسطر آخره نقطة،وقصة لا تتجاوز السطر ثم تغلق الصفحة بسطر أوله نقطة،وكأنها تنتظر دور القارئ ليلتقط الخيط.وينسج كيفما يشاء أول قصة بعنوان " عكاز " "توكأت على عصاه فنخر عصاه سوسهن "

الحدث

ومن العناصر الشكلية "الحدث " وهو عبارة عن فكرة أو صفة أو فعل أوسمة أو جانب واحد من شخصية مجردة،لا ترتبط بمكان معين لأن كثافتها وإمعانها في القصر سواء في النص والزمان يلغي دور المكان ودور الشخصيات،فتكتفي القصة غالبا بشخصية واحدة أو وجه من وجوهها،دون عرض لأبعادها الجسمية أو النفسية أو الاجتماعية، تقول في قصة "تنحية " (لي رأسان،الأولى أستخدمها للجهلة والأخرى للخاصة من فرط استخدامي للأولى...ضمرت الثانية) ص١٧

وتتطلب طريقة السرد في القصة القصيرة جدا التحايل على القصر والإيجاز،بالتقديم والتأخير للخبر عن المبتدأ أو الفاعل عن الفعل. تقول في قصة "اشتباك "(بمقعدي أشاهد مسرحية للعرائس بكيت وأنا أحاول فك الخيوط التي اشتبكت حول أطرافي) ص٣٣

(١) المواقف والمخاطبات.محمد عبد الجبارالنِفرِي.مكتبة المتنبي القاهره ص٣٧.

التشويق : -

وهو من العناصر المهمة للحدث وهو في القصة القصيرة جدا لا يحققه السرد المتتابع فقط، وإنما المفارقة السريعة والمثيرة تتبعها قفلة مدهشة فتزيد عنصر الإبهار والتشويق. تقول في قصة " حرية "(يقف فوق المنصة يتحدث عن حرية المرأة وحقوقها المسلوبة،يصمت هنيهة ليتذكر هل أحكم غلق الباب على زوجته)ص٣٤

الفكرة :-

والفكرة التي تتمخض عنها القصة القصيرة جدا، تنبع أهميتها من أنها أساس للحدث القصصي، وبالطبع لا تحمل أكثر من فكرة، محرضة للقارئ ومهيئة لإنتاج أفكار ليشاركها في رؤيتها،تقول في قصة "بتر" (بكى وهو يسمع الموسيقى،جلب آلته،تحسس أوتارها بكفه، وعندما هم بالعزف لم يجد أنامله)ص٤١ والحدث(هو كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شئ)[١]"وبالتالي كل مافي نسيج القصة من لغة ووصف وحوار، يقوم على بلورة الحدث فيسهم في بلورته وتطوره وتمكنه من التعبير عن الشخصية. فالحدث هو الشخصية وهى تعمل عملا له معنى كما عبر النقاد، ولن يحتاج في القصة القصيرة جدا مقدمة استهلالية وعقدة وحل، فاللحظة التي تبدأ بها هي لحظة الذروة، التي تضبط اللحظة القصصية حتى نهاية القصة.تقول في قصة " عجلة" (حملت سريعا، هبط للحياة وبعد سبعة أشهر سار يتكلم قبل أقرانه،كان متفوقا في دراسته، تباهت بسرعته أمام الناس فباغتها بعقوفه) ص٩٢

ولتلك اللحظة صفة أساسية هى "التوتر "، وهو يأتي من عقد النية على "إجاعة اللفظ وإشباع المعني". يُقال (لا يجد الكاتب مكانا يختبئ وراءه في القصة

(٣) معجم مصطلحات نقد الرواية د.لطيفة زيتوني . مكتبة لبنان ناشرون. دار النهار للنشر ٢٠٠٢ص٧٤

القصيرة جدا) فلابد أن تروي قصته حكاية ما، وبسبب قصرها الشديد يبدأ من داخل الحدث، وتبدأ مع الحدث الحكائية المكشوفة التي تشير ولا تصرح، وتعبر باقتدار وفنية وعمق عن رؤية فلسفية ومرجعية معينة. أما إذا افتقدت القصة هذا العنصر، فإنها تصبح عبثا لا طائل منه ولا قيمة....وقد تنزع للنصح والموعظة فتتحول إلى وسيلة للتهذيب والإرشاد، وقد تُتخم بالشاعرية،والجمل الإنشائية الانفعالية التي تلتقط الأحاسيس والمشاعر الذاتية، فتتحول إلى صور مجازية استعارية،فتحلق في الخيال الشاعري وتبتعد عن القصصية والحكائية؟

وقد سَلِمَت أعمال "صابرين " من كثير من هذه السقطات،وجاءت قصصها في الغالب محكمة الحبك دقيقة الفكرة مكثفة اللغة، وركزت على الموضوعات الجدلية عبر محور الصراع ،وانطلقت من الذات الشعورية واللاشعورية،ومن المكبوتات الواعية واللاواعية في استعراض للعلاقات الإنسانية والأسرية والزوجية على المستوى التفاعلي السيكو اجتماعي والقيمي والإنساني. تقول في قصة "مشروع" (وقف الجنود أمام المتظاهرين ينظرون إليهم شزرا،رئيس الجنود لا ينظر إليهم بل إلى طفل يحمل بندقية يلهو بها ويصوبها باتجاههم،وعندما بدأت الاشتباكات،رفع رئيس الجنود مسدسه وأطلق رصاصة في قلب طفل)"ص ٨٨ . فالحق الذي يطالب به البسطاء لابد أن يدفع ثمنه الضعيف، ونَكَّرت لفظ "طفل " لتدلل على أن العقاب موجه لكل ضعيف،وليعلم الجميع أن لاحق للضعفاء في وجود القوة الغاشمة.

ويبلغ التسَّلط مداه،فتصبح السخرية هى الأداة المتاحة الوحيدة التي تمكن الذات من التعبير، تقول في قصة "قانون" (تحولت جنازة الشهيد إلى مظاهرة تندد بالقتل والقمع :ضرب الأمن الجنازة بقنابل الغاز هرب المشيعون،وتركوا الناس في الطريق،قامت قوات الأمن بالقبض على" المرحوم " لعدم حصوله على إذن بالتظاهر.)"ص٨٢ "وتتسم هذه القصة وغيرها بكثير من السخرية من الواقع الإنساني، الذي انبطح إلى أدنى مستوى آدمي وخُلقي،فتقدم الإحساس والفكر

والسلوك،وتوحي من خلاله بما يقع من أحداث عبثية تحركها سياسات ممقوتة.تقول في قصة تجميع (أعادوه إليها محمولا على الأكتاف،هرعت إلى مكان الانفجار وعندما اعترضها شرطي: بكت وقالت:-اتيت أبحث عن قدمه) "ص٨٣"

ولم يكن هناك بد من تعرية الواقع الإنساني بعامة، فقد انتشرت فيه الفظاظة والزيف، وشخصت مفرداته ورصَدتها، بداية من الزوجة المتبعثرة إنسانيا فيصبح لاخيار لديها غير الجريمة. تقول في قصة "خيار" (مازالت آثاره الزرقاء تكسو وجهها، وضعت السكين تحت وسادتها وهى تفكر،هل ستنعس في عنقه أو ستكون كالقوس فوق أوتار عنقه).ص"٢٦"

المفارقة :-

تقوم المفارقات بأنواعها بخرق المتوقع،فتعتمد على التقابل والتناقض بين المواقف، أو التضاد بين القول والفعل مما يثير الضحك المبكي، ويعمق الإحساس بمأساوية الواقع الإنساني أمام التسلط الممزوج بالجبن واللامبالاة، تقول في قصة "إرهاب "(أوقفها الكمين قام أحد الجنود بتفتيشها :- مرر من يملك سلاحا وأدخل الآخر وكتبه عربة ترحيلات).ص٢٧

يظل الحس الإنساني في تراجع وخاصة أمام المرأة،ومع كل قفزة إلى الأمام يزداد تمرسا في إحكام القبضة عليها،وفي مفارقة ساخرة تعري الكاتبة إلحاح الذات الذكورية وهى تضبط إيقاع القمع للأنثى.تقول في قصة "حرية" (يقف فوق المنصة يتحدث عن حرية المرأة وحقوقها المسلوبة، يصمت هنيهة ليتذكر هل أحكم غلق الباب على زوجته)ص٣٤

وإذا كانت القيم الكبرى فقدت وجودها،وابتُذلت فإن الأشياء الصغيرة والموجودات تصبح طرفا أصيلا في علاقة حميمة، فيتماهى الشيئي مع الإنساني، ويحل محله تقول الكاتبة في قصة "الدفء" (كنا نرتجف أنا وأخي الصغير من البرد الذي أحكم سطوته أكثر بغياب أمي، قررتُ محاربته،فارتديت فستان أمي وأدخلت أخي معي فيه)ص٣٧

والأشياء يختلف معناها بعد أن يعرفها الإنسان عما كانت من قبل،بل لن تكون هى هى بعد تلامسها بحياته الخاصة تقول في قصة "تصفية (ارتدى زيه الرسمي،انحنى ليقبل يد أمه،شدت على يده وقال :إياك أن تصيب دما حراما.قبَّل رأسها وخرج،...فأعادوالها متعلقاته) ص"٣١"

والأشياء هى التي تختار الكلمات المناسبة لها،فاللغة وظيفتها التوصيل والنقل والبناء فـ (البعد اللغوي هوالبؤرة التي تنطلق منها الأبعاد الأخرى، وترتكز عليها وهى لغة مصفاة ومكثفة،مما يخرجها من المعيارية لتؤسس علاقات جمالية لنظام جمالي نثري في نسق شعري،وبقدر فاعليتها في خلق أحاسيس عالية وسرعة إيصال، يكون الخوف من انزلاق قدم المبدع في بؤرة الخطابية أو الشاعرية الذاتية)"١"

يقول ماكسيم روبنسون(ماأسوأ اللغة التي لافعل لها سوى فعل التوابل،حين تساعدنا على ابتلاع الطعمة الأكثرفسادا)"٢" فليس مطلوبا من القاص المبدع أن يفتح قاموسا ينتقي

١-القصة القصيرة في فلسطين والأردن ص٢٥١نقلا عن جاسم خلف إلياس "شعرية القصة القصيرة جدا .دار نينوى بسوريا عام ٢٠١٠ .

٢-مجلة فصول العدد ٩٨ ص٤٣٦

منه مفرداته فالواقع يبث روحه في اللغة فيسعى المد إليها ليغرسها في مزرعته فتثمر وتنضج على سوقها.

تقول في قصة "سبب" (جلبت حبلا وعلقته أعلى غرفته كمشنقة فاخرة لموت لذيذ وورقة أدون فيها أسباب انتحاري،بحثت كثيرا عما سأكتب فيها،ولما لم أجد نهضت وشنقت الورقة) ص٧٨. وكلمات البداية تمنحنا إحساسا بأنها لحظات حرجة متسارعة،وتأتي الجملة الثانية فتفور الذاكرة ويتحول العقل الخارجي إلى انفعالات داخلية، ثم ينكسر الموقف بجمل استطاعت أن تخترل الموقف وتنميه، معتمدة على

المراوغة بين مدلولات الأفعال التي توجه القارئ فيستيقظ على نهاية مفاجئة أو صادمة أو.....

النهاية :-

وللنهاية في القصة القصيرة جدا خصوصية تجريبية عند القارئ، فمنهم من رأي أن النهاية تختلف عن نهاية القصة القصيرة المحددة بالفتح أو الغلق،ورأي آخر يرى أن للنهاية أو القفلة أنواعاً كثيرة فهى :القفلة السردية –الفضائية – الحوارية – المضمرة –الشاعرية –المتطابقة – التأملية – الانزياحية – المفاجئة –التناصية – الساخرة.

والنهاية لا شئ آخر يعقبها بل هى تعقب بذاتها وبالضرورة –شيئا آخر إما ـبالحتمية وإما بالاحتمال كما قال أرسطو، ولا نستطيع أن نضع لها قوالب محددة أو تصنيفات،فهى في الغالب مفاجأة صادمة ومخيبة لأفق انتظار القارئ فهى خارج توقعاته،ومربكة لكل حساباته وتحمل غرابة تزرع الدهشة قي عقله وشعوره. تقول الكاتبة في قصة "زوائد" (دخل المريض حجرة العمليات ليستأصل الزائدة،فكان الدكتور أكثر شفقة؛ فاستأصل له الكُلية الزائدة)[ص٤٢] فالنهاية هنا تراجيدية فليس هناك كُلية زائدة.

وتقول في قصة "أمنية" (وصل إلى الحكم تمنى لشعبه حياة جميلة وقد كانت مهنته السابقة حفار قبور) ص١٢. وتلك خاتمة صادمة أحدثتها مفارقة ذهنية وواقعية ساخرة أحدثت تحولا في الحضور القصصي وقالت من خلالها الكثير.

النص المسرحي

ويعرف فن المسرح على أنه أحد الفنون الدرامية، التي تقوم على تقديم العروض بشكل حي ومباشر. بحيث يسبق هذه العروض تخطيط وتنظيم دقيق جداً لإيجاد شعور متماسك وهام للعمل المسرحي والدراما

ويعود أصل فن المسرح حسب ما جاء في معظم الدراسات الأجنبية التي قامت في الأساس من أجل معرفة أصله إلى اللغة اليونانية، ومن ثم انتقلت إلى باقي اللغات ودول العالم.

ويُعد المسرح من أعرق الفنون وأقدمها، وتعود الكلمة في أصلها إلى أصل يوناني، إذ تطورت وأصبحت تأخذ دلالات مختلفة، فمثلًا المسرح عند الرومان هو نص مكتوب يقوم بتمثيله بعض الممثلين، أما عند اليونان فهو فنّ من فنون الشعر.

والمسرح هو فنّ أدبيّ يتفاوت بدرجات مختلفة، كالتمثيل والغناء والرقص، وهو المكان الواسع والمعروف لعرض المسرحيات، وهو المكان الذى يجري داخله أكثر من حدث.

التمثيل المسرحي قديما:-

والمسرح هو فن يُحول فيه الممثلون النص المكتوب إلى عرض تمثيلي من خلال مساعدة المخرج، والمؤلف، كما أنه فن يروي قصة ما

من خلال مجموعة من المشاهد التي يقوم بها الممثلون أمام الجمهور، وغالبًا ما يسعى فن المسرح إلى هدف توصيل رسالة للمجتمع، أو تصويرها.

وهناك علاقة بين الطقوس الدينية و الفن المسرحي وتطوره ، فقد نشأ فن المسرح من خلال بعض الطقوس الدينية والاجتماعية القديمة، وغالبًا ما يُنسب فن المسرح إلى الرومانيين واليونايين،

ولكن هناك شعوب أقدم من اليونانيين ظهر عندهم المسرح، وعرفوه منذ القدم وهم المصريّون

وقد نشأ المسرح العربي الحديث وكانت بداياته من مصر، في أواخر القرن الثامن عشر، وكان ذلك في عهد نابليون بعد أن احتل مصر، وبعد أن غادر نابليون مصر كان قد وضع الأساسيات الأولى للمسرح والذي نُشر فيما بعد بالعالم العربي بأكلمه، وفي تلك الفترة كانت هناك جرائد فرنسية تصدر في مصر، ومنها جريدة كولييه دوليجيبت، وهي أول جريدة نشرت إعلانات عن نوادٍ وملاهٍ اجتماعية ،ومنها جمعية التمثيل في القاهرة، والتي كانت تعرض للفن المسرحي من خلال عرض المسرحيات، فكان المسرح في مصر بلون فرنسي، وأول من أشار لذلك هو الجبرتي، وكانت تلك هي أول إشارة لعربي تحدث عن المسرح الفرنسي وهو في مصر.

التمثيل المسرحي حديثا:-

أما عن فن التمثيل المسرحي بالطابع العربي، فقد كان مارون النقاش هو أول من أدخله إلى العالم العربي، إذ كان مسافرًا إلى إيطاليا فأدهشه مسارحها، فانتفع بها وطوّر هذا الفن في العالم العربي، وقام بالنهوض به من خلال تمثيل أول رواية في العالم العربي وهي رواية النقاش، وقبل تمثيلها وقف وخطب بالجمهور وأشار إلى نهضة البلاد، ومن ثم عُدت هذه الخطبة هي أول وثيقة عن المسرح العربي عامة، وعن التمثيل في لبنان خاصة.

ومن المعروف أن نشأة المسرح العالمي ترتبط بالطقوس الدينية، تلك الطقوس التي كان يؤديها الإنسان القديم من أجل التقرب للآلهة، ومن أوائل المسرحيين هم: إسخليوس وسوفولكس، وكلاهما عاشا قبل الميلاد، وتدور مسرحياتهما حول التراجيديا والنهاية المأساوية، ووافق هذا الظهور العالمي حضور الفيلسوف اليوناني أرسطو، إذ درس الفن العالمي ودوّن سماته وخصائصه، وجمعها في كتاب خاص أسماه فن الشعر، والذي صار مرجعًا للمسرح الكلاسيكي، ثم تطور المسرح العالمي في عصر النهضة، فازدهرت المسرحية وفاقت باقي الأنواع الأدبية الأخرى، والذي ساعد بذلك هو كتاب فن الشعر، ثم استمر تطور المسرح حتى القرن العشرين، إذ ظهرت أنواع جديدة للمسرح وجمعت فيما بينها.

ـــت

الفصل الأول:-

تطور مصطلح (الدراما):-

أما في المعنى العام لكلمة (دراما) فهي تُطلق على كلّ الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها. تطورت الدراما عبر العصور، فأصبحت تدلّ على أدب المفارقات، الذي تكون فيه المقدمات تخالف النهايات ويحارُ المشاهد لشخوص وأداء الممثلين، ويتوقع المشهد التالي في السياق وتسلسل الرواية أو الحكاية التي تُمثّل في
عروض المسرح أو السينما أو التلفزيون أو الإذاعة.

استقر تعريفها في عصرنا الحالي على أنها: فن مسرحيّ يُؤدّى على المسرح، أو التلفزيون، أو الراديو، وهي مصطلح يُطلق على المسرحيات والتمثيل بشكل عام، كما تُعرف على أنّها حدث أو ظرف مثير، أو عاطفيّ، أو غير متوقّع، وتُعرف أدبيًّا على أنّها تركيب من الشعر أو النثر يهدف إلى تصوير الحياة أو الشخصية، أو سرد القصة التي عادةً ما تنطوي على الصراعات والعواطف من خلال الحدث والحوار المصمم عادًة للأداء المسرحي.

ما معنى الدراماتيكي؟

هو مصطلح يدلّ على طابع وصنف من التصنيفات التي طرحها علم الجمال، ونجده في الأعمال الأدبية والفنية مثل الرواية والرسم، ويختلف عن المأساوي في كونه يحمل نفس الطابع المثير، للخوف والشفقة لكن نهاية الصراع فيه لا تأخذ طابع الحتمية المأساوي، وإنما تظلّ مفتوحة على إمكانية الخلاص.

نشأة الدراما :-

ما الأصل الذي تعود إليه الدراما؟ تعود معظم الآراء في المراجع إلى أن تاريخ الدراما يعود إلى العصر اليوناني، حيث كانت عبادة ديونوسوس أكثر العبادات اتّصالًا بالمسرح وأشدّها تأثيرًا على تطوّرها، لأنّ طقوسها كانت تتضمن الكثير من الحركات التمثيلية، وتشمل على عواطف متضاربة، حيث كانوا يعبّرون عنها تارةً ببهجة وسرور تصحبها ضحكات عالية، وكانت أيضًا بمثابة البذور التي نشأت منها الملهاة "الكوميديا"، وتارةً أخرى بحزن عميق مصحوب بالشكوى والأنين وكانت أيضا بمثابة البذور التي نشأت منها المأساة.

"التراجيديا":.

بدأت في العصر الروماني تأخذ الدراما طابعًا مهنيًا بعد انتشار المسرح في أوروبا وحول البحر المتوسط إلى أن وصل إلى إنكلترا، وكان ذلك عبر الإمبراطورية الرومانية.

١- فقد كانت الدراما اليونانية محليَة. والرومان هم من نشروها وجعلوها عالمية.

٢- كما أنّهم استعملوا اللغة اللاتينية عوضًا عن اليونانية.

٣-كماغيّروا الدراما من الوعظ إلى الترفيه.

٤- واستغنوا عن الأقنعة وعن دور الكورس بشكل كامل.

٥- وهم أول مَن قسم المسرحية إلى فصول وبنوا مسرحًا كبيرًا ليس للتعبّد وإنما للتمثيل فقط، فقد كان أكثر رقيًّا وتنوّعًا من أي مسرح من الحضارات الأخرى.

أنواع الدراما :-

ما المظاهر التي اتخذتها الدراما؟ تنقسم الدراما إلى عدّة أشكال منها ما يأتي:

الدراما التراجيدية: وهي الذي تحتوي على طابع الحزن والمأساة المتعلقة بالشخوص، والفكرة العامة يغلب عليها الحزن والموت والعذاب والألم، وتنتهي المسرحية بنهاية مأساوية مُحزنة.

الدراما الكوميديا:-

وهي التي يتكون عناصر المسرحية فيها من شخصيات ذات طابع فكاهي، وتكون هدف المسرحية إضحاك الجمهور ولا يتسم بالكثير من الجدية والحزن، وهناك ممثّلون لا تنطبق عليهم إلا الأدوار الكوميدية، وتنتهي دائمًا بنهاية سعيدة

الدراما الكوميدراجيدية:

وهي عبارة عن خليط مسرحي بين التراجيديا والكوميديا، حيث تتناول الأفكار عن المأساة بطريقة كوميدية وقد تسمى أيضًا بالكوميديا السوداء، و النهاية قد تكون سعيدة أو حزينة، ولكن بالغالب ما تكون سعيدة.

الدراما العبثية:-

وهي تُعبّر عن نص مسرحي غير واضح المعالم ويتسم دائمًا بالغموض والهزلية في طرح الأفكار والمشاهد، ويتم لفت انتباه الجمهور بالمواقف غير المتوقعة من هذا المسرح العبثي، حيث يكون المعنى دائمًا يختبئ خلف السطور، وتكثر في هذه الدراما الرموز المفتوحة للجمهور، وقد تنتهي بمشاهد غير منطقية وليس لها ترابط بالحوار.

الميلودراما:-

ويقصد بها الدراما المبالغ فيها أي أنّها غير حقيقية، ويكثر هذا النوع بالسينما كأفلام الآكشن والفانتازيا.

المونودراما:-

وهي المسرحية التي تحتوي على ممثل واحد، ويقوم هذا الممثل بالوصف والسرد والغناء والتمثيل وحده

ولا يوجد معه أيّ شخص آخر، وغالبًا ما تكون مثل هذه المسرحيات حزينة.

الدراما الموسيقية:-

وهي تنتمي إلى المسرح الموسيقيّ، وهو اشتباك فني بين التمثيل والموسيقى، حيث إن الممثل يؤدي

السيناريو عن طريق الرقص والغناء وليس كالتمثيل العادي، فعلى سبيل المثال الأوبرا، وبعض مسرحيات الفنانة فيروز .

عناصر الدراما:-

ما البناء الدرامي الذي حدده أرسطو؟ حدد أرسطو عناصر البناء الدرامي وهي ستة: الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكرة، المنظر المسرحي، الغناء، وقد رتب أرسطو هذه العناصر حسب أهميتها في الاشتغال في النص الدرامي وهي:

الحبكة:-

هي الجوهر الأول في التراجيديا، بل لها منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي، وعرّفها بأنّها ترتيب الأحداث، واشترط فيها أن تعرض فعلًا واحدًا تامًا في كليته، بحيث يكون له بداية ووسط ونهاية، وأن تكون أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطًا وثيقًا، حتى أنّه لو وضع جزءًا في غير مكانه أو حذف فإن الكل يصاب بالتفكك والاضطراب، وعلى هذا فإن الحبكة هي بوصلة أي عمل درامي الذي يحدد الوجهة وينفذ سير عمل الأحداث.

الشخصية:-

ثاني عناصر البناء الدرامي أهمية بعد الحبكة، وقد حدّد خصائصها الدرامية بما يأتي: أن تكون خيّرة وفاضلة إذ ما دامت التراجيديا تُعالج فعلًا نبيلًا، فلا بدّ أن تكون الشخصية التي تقوم بتجسيد الفعل حسنة وعلى خلق كريم، والملائمة أو صدق النمط، وتعني أنّ الشخصيات يجب أن تكون متفقة مع طبيعة نمطيتها، أي تحمل الخصائص العامة لوضعه الوظيفي والطبقي الذي تنتمي إليه ومشابهة الواقع، وهو أن تكون

الشخصية مُشابهة للواقع، ويجب التحلّي بثبات الشخصية طوال المسرحية.

الفكرة:-

وهي كما جاءت عند أرسطو: القدرة على قول ما يمكن قوله أو القول المناسب في الظرف المتاح، وذلك لتحويل الفكرة إلى كلمة ومن ثم إلى مشهد مصوّر بجميع تفاصيله، التي تجعله قادرًا على إحياء الكلمة وإلباسها الفكرة بشكل مجسّم يحسن تقريبها من مرآة النفوس البشرية، وبالتالي تكون قد أوصلت الفكرة بشكل مناسب وملائم للحالة العامة ومناسبة للظرف التي أراد الآخر استقبالها.

اللغة :-

ويقصد بها التعبير عن الفكرة ويجب أن تكون على درجة عالية من الوضوح والفهم، وقسّم أرسطو اللغة إلى نوعين: الأولى لغة عادية، والأخرى لغة ممتعة يظهر فيها الإيقاع والغناء، فاللغة العادية هي لغة الحوار ولغة السرد ولغة الإلقاء التي ترمي لعرض المشهد وما تخفي هذه اللغة من مدلولات تصب في العمل الدرامي.

أمّا اللغة الإيقاعية الغنائية في لغة التنفس من جهد التفكير وهي الإضفاء البديعي والعروضي على روح اللغة، لتجعل النفوس تستأنس وتأخذ قسطًا من الحبكة المعروضة من قبل اللغة الغناء وهي الأناشيد التي كانت الجوقة تنشدها.

ويؤكد أرسطو على أنّ الغناء يُحقّق (التطهير)، فهو يؤدي إلى تهدئة الأشخاص الذين يغلب عليهم طابع الحدة والحزن، وهذا الغناء يمثل الصفاء الروحي في الدراما، قد يكون ذا مدلول يعكس العمل الدرامي، ولا سيما أنّ الملاحم القديمة مثل مسرحية الضارعات كانت عملًا دراميًا غنائيًا بحتًا؛ لذا يشكل الغناء جوهر العمل الدرامي لغسل الروح من التهويمات الهامدة في عمق النفس الإنسانية.

المنظر المسرحي:-

ويمثّل أقل عناصر التراجيديا أهمية، وحسب مفهوم أرسطو؛ فإنّ وجود المنظر أو عدم وجوده لا يؤثر في العمل المسرحي، كما يعد من الكماليات لإكمال الصورة الثلاثية في عقل المتلقي، فهي صحيح لا تشكل أساسًا محوريًا في العمل الدرامي، إلا أنها تعد عنصرًا جماليًا يُحقّق الكل المتكامل للعمل الدرامي فيجعل العمل أكثر انسجامًا، وعندما أرتأى أرسطو بعدم تأثيره على العمل المسرحي فالمقصد يكمن في الجوهر.

الفصل الثاني:-

ما هي نظرية الدراما؟ ما الأساس الذي بني عليه مفهوم الدراما؟

تعدّ نظرية الدراما من الفنون التعبيرية الأولى التي كشفت عن توق الإنسان إلى المعرفة، وقد جسّدت تساؤلاته الوجودية في متون محاكاتها، إذ تُمثّل حقيقة وجود الإنسان وجدلية الوجودية القائمة على أنّ الصراع

متن الدراما الرئيس، وما الحياة الإنسانية إلا عبارة عن صراعات متعددة الأسباب، ومن الصراع نتجت المعرفة، وعند تأمّل واقع الحياة الروحية والمادية.

الدراما والأسطورة :-

فالدراما هي الإدراك الأول للوجود الذي يُحقّق صداه الأول في الأسطورة، وما الأسطورة إلا تعبير عن شكل الصراع الميتافيزيقي، فكان صورة تعبيرية شفاهية مثّلت المدرك العام لسؤال الإنسان الأول عن أثر الصراع في حياته.

إنّ أثر الصراع في حياة الإنسان كان أحد الأسباب التي أدّت الى أن يقيم طقوسه الدينية، ومن جدلية الدراما نتج الدين، وهذا موقف معرفي تحول بالفكر البدائي الأول الى أن يصيغ لهُ رموز تمثّل صراعه الميتافيزيقي، ومن الفرد الواحد إلى عدة أفراد ومن ثم إلى تأسيس بنية اجتماعية تنطلق من الفرد إلى الأسرة فالقبيلة، إلى أن امتدت القبائل لتصبح دول وممالك، مما دعت الإنسان إلى تأطير العلائق بين عناصر المجتمع .وذلك من خلال مجموعة وسائل وأفكار تحدد هذه العلاقة.

مما دعاه إلى اختراع جملة من الرموز التي تخلق فضاء من التفاهم والتواصل، وهذه الرموز عبارة عن مستويات صوتية أو درامية بضروب متنوعة من الصيغ ،وهذا من شأنه أن يخلق نوعًا من الترابط الفكري في النص الدرامي.

وقد أخذت النزعة الأسطورية موضوعًا؛ لأن الدراما في مولدها الفكري هي السابقة ولكن مدلولها الحركي المشهدي هي اللاحقة؛ لأنّ فنون المشاهدة الدرامية بحاجة الى بنى معرفية متقدمة، من شأنها أن تستوعب الشكل الفني الحي لإرسال الدراما وفنونها، سيما وأن كل التأكيدات والبحوث الفلسفية وآراء المنظرين تؤكد أنّ المحاكاة غريزة إنسانية كامنة في وعي ولا وعي الإنسان.

هذا المتن التعبيري الذي يواكب ويستجيب إلى الفكر، ليكون فضاءً ابتكاريًا للإنسان المعاصر، ولأنّها تُحاكي ماهية الوجود حددها الكثير بأنها تتسم بالتقليد لهذه الماهية.

فإنّ الدراما هي فعل السؤال الدائم عن كل ما هو كامن، خلف ما أظهر لنا الضوء من أشكال، وبمعنى آخر إنّ كلّ ما يظهر مع اكتشافه فإنه يستتر شيئًا آخر غير منظور، لهذا في كل مرة تقدم الدراما قراءتها له بشكل تعبيري جديد.

فمرّة من خلال الأسطورة وثانية من خلال الشعر وأخرى من خلال الملحمة أو الشعر الملحمي، فهي تقدّم توازنًا من خلال الذاتي والمحسوس والمادي والموضوعي في صياغة جمالية لاكتشاف الوجود، لذلك فإنّها قراءة عقليّة حسيّة لتغيير ظواهر الوجود بتعدّد أشكالها.

أهمية الدراما:-

ما البُعد الوظيفي الذي تحققه الدراما؟

فائدة تعليمية: حيث استعملها الكثير من المعلمين في التعليم واعتمدوا لعب الأدوار في كثير من دروسهم، وأكثر من اعتمدها مدرّسو اللغات، وخصوصًا في تعليم مهارة المحادثة.

فائدة اجتماعية:-

فهي مرآة حياتنا التي نرى من خلالها عيوبنا وعيوب الآخرين، فهي تنقل ما يجوب في المجتمع من عادات وتقاليد إلى عالمها وتقدمه في إطار درامي تلفزيوني أو مسرحي أو سينمائي.

فائدة ترفيهية:-

فقد تُصوّر الدراما مُعطيات المجتمع بأسلوب كوميدي، وتعالج القضايا عن طريق الإضحاك والتسلية. فائدة توعوية:-

بما أنّها تعكس الواقع الذي نعيشه فهي تُركّز في طرحها على مشاكل الناس وتُحاول حلّها من خلال السيناريو المقدم، وخصوصًا المشاكل التي تواجه الشباب في عمر معيّن.

لقد كُتب كثير عن المسرح والدراما، وعن نظريات رائعة واكتشافات مثيرة حول بنية ومعني الأعمال المسرحية، فكل المهتمين بالفن يلجأون إلى الدراما كشكل للاتصال، حيث يرون أن الشكل الدرامي هو أفضل من أية وسيلة أخرى للاتصال بالإنسان..

يقول الناقد ايريك بنتلي في كتابه حياه" إن كل شكل من أشكال الدراما له علاقته الخاصة بالجنون،

فإذا كانت الدراما تعنى بالمواقف القصوى؛ فإن الموقف الأقصى لدى البشر فيما عدا الموت هو ذلك الحد الذي ينطفئ عنده نور العقل وعندما نقول الجنون في المسرح ، فإننا لانعني الجنون بمعناه التقليدي ".

المعروف؛ هذا جنون من نوع آخر درجاته تختلف حسب الظروف والمواقف والأشخاص. منذ العصر الإغريقي، كانت الشخصيات تجد نفسها تورطت لتقوم ببعض الأفكار والسلوكيات الغريبة؛ فكان الجنون لعنة تصبها الآلهة على رأس البطل التراجيدي في بعض الأعمال المسرحية؛ فالآلهة تعاقب الأبطال التراجيديين لما تعتبره خطيئة.

الوهم والواقع في فن المسرح :-

في كتاب تشريح الدراما ضمن فصل الوهم والواقع، يقول :- ولماتن أسن

" الدراما أو المسرح عمل إيمائي تقليد للعالم الواقعي باللعب، بالادعاء. والدراما التي نراها في المسرح وعلى شاشة التلفزيون والسينما هي وهم دقيق الصنع. ومع ذلك، فمع مقارنتها بالفنون الأخرى المنتجة للوهم، فإن الدراما بوصفها نصًا دراميًا يُمثَّل تتضمن أعظم عنصر الواقع.".

يقول الكاتب عند مشاهدة لوحة، إنها تقدم وهمَ منظر، أو بيت، أو شبيه بالكائن البشري على شكل رسم، والعناصر الواقعية الوحيدة التي تتضمنها هي الألوان وقماش الكنفا.

المسرحية بدورها تقدم وهمًا، مثلًا: هاملت وهو في قلعة السينور لكن هاملت هنا. الشاب الواقف على خشبة المسرح، والذي مات قبل وقت في مسرحية عطيل باعتباره شخصية تاريخية، ولعله لم يوجد أبدًا وإنما هو محض اختلاق من خيال كاتب المسرحية، يصوره شاب، الممثل الذي هو شاب بحق، وها هو جالس على كرسي والكرسي حقيقي. أما الافتراض بأن ذاك الكرسي موجود في قلعة دانماركية قبل قرون مضت فهو الوهم المطلوب منا أن نقبله لكن الكرسي كرسي في كل الأحوال..

وعليه فإن الدراما أثناء أدائها وكنقيض لكل الفنون المنتجة للوهم، يمكن القول أنها تحتوي نسبة أكبر من الواقع. إذًن المميزات الرئيسية للدراما وإحدى مفاتيحها الرئيسة هي المسرحية ، وهي تُؤدّى تكون دمجًا لما هو خيالي محض؛ فنتاج خيال الكاتب حالما يثبت وإلى الأبد بهذا المعني حرفًا ميتًا مع عنصر من الواقع الحي للممثلين ولملابسهم، وللأثاث المحيط بهم، وللأشياء التي يتعاملون بها كالسيوف والمراوح أو السكاكين الخ.

''الدراما التي تنبض بالحياة والتي تنتج عن العقل والعاطفة والخيال هي التي يحتاجها المسرح الحي''

إن المهمة الأساسية لبنية الدراما هي استخدام أبسط العبارات وأقربها للفهم، هذا بالنسبة لمن يهتم بتقديم أي نوع من الدراما ولأي جمهور كان، لجذب انتباهه وشده طوال المدة المطلوبة. لتحقيق هذا الغرض، لينال تحقيق الأهداف العليا الأرفع منزلة: إيصال الحكمة والبصيرة، الشعر

والجمال، التسلية والاسترخاء، التنوير وتطهير المشاعر. إذا فشلنا في جذب انتباهه يعني أخفقنا في جعله يركز على ما يحدث، على ما يقال، فيضيع كل شيء.

إن خلق الاهتمام والتشويق هو أساس كل الصرح الدرامي. يجب إثارة التوقعات ولكن يجب أن لا يتم تحققها تمامًا إلا مع إسدال الستارة الأخيرة؛ يجب أن يبدو كأن الحدث يقترب من الهدف لكن دون أن يبلغه تماما قبل النهاية؛ وفوق كل ذلك، يجب أن يتوفر باستمرار تنوع في الوزن والايقاع، والرتابة من أي نوع جديرة بأن تصرف الانتباه وتغري بتسرب الملل والنعاس.

أما الاهتمام والتشويق لا تخلقهما بالضرورة أدوات الحبكة فقط. على سبيل المثال، نأخذ بداية الباليه نجده بلا حبكة، يكفي جمال الراقصين لإثارة الاهتمام وتوقع المشاهدين برؤية سلسلة كاملة من الخطوات. توفر إثارة كافية لتعزيز التركيز لمدة طويلة.

هناك أنواع كثيرة من التشويق: قد يكمن التشويق في سؤال مثل ما الذي يحدث بعد ذلك، لكنه قد يوجد أيضًا في سؤال (أنا اعرف ماذا يحدث ولكن كيف؟ أو أنا أعرف ماذا يحدث ولكن ما هي ردة فعل على ذلك؟) وقد يكون من نمط مختلف تمامًا.

ما يهمنا من عنصر التشويق هو السؤال الأساسي في وقت مبكر جدًا في شكل درامي، بحيث يتمكن المشاهدون كما يحدث عادة، عن وضع

يدهم على عنصره الرئيس في التشويق. كل العروض لها عدة توقعات من المتلقي؛ من ناحية أخرى، لا يكفي عنصر تشويق رئيس واحد لشد انتباه النظارة على امتداد مسرحية كاملة على ذاك القوس..

في كتاب تشريح الدراما، يوضح لنا الكاتب أن أي مشهد أو قسم من الحدث المسرحي يحتاج إلى عنصر تشويق، يركب على الهدف الأساس أو على الزخم المثير للمسرحية كلها. يجب على المخرج والممثلين في أية مسرحية كانت أن يعوا هذه الأهداف الرئيسية الاستراتيجية والثانوية أي التكتيكية داخل المشهد التي يتعايشون فيه معًا ويتشاركون في دعم بعضهم بعضًا.

هناك عنصر تشويق ثالث، وهو محلي محض مصغر في أية لحظة من أية مسرحية متقنة التأليف، نستطيع تسميته التشويق المصغر لمسار الحوار أو لتفصيل صغير في عمل ما يكون الممثلون منغمسين فيه في تلك اللحظة. التشويق حدث رئيس يعتمد على وجود حلين على الأقل للمشكلة الرئيسة في المسرحية: هل سيتم اكتشاف المجرم أم لا؟ هل سيتزوج الفتي الفتاة ام لا؟ والتشويق في كل مشهد يجب أن يعتمد تشابهًا على نتيجتين نعم أو لا. إن التشويق في أصغر الوحدات المكونة للحوار أو للعمل يجب أن يتألف بالتالي من عدة أجوبة محتملة لكل سؤال مفترض أو تقرير يصرح به في الحوار، أو تجاه أي أداء مسرحي أو حتى في الإيماءات التي تظهر في تشكل المشهد.

حالة التكهن:-

إن التنبؤ هو موت التشويق وبالتالي للدراما. الحوار الجيد لا يقبل التكهن. والأسطر التي لا تظهر إلا الأجوبة المتوقفة، والإيماءات التي تتطبق مع ما نقل لتنبئ بوسيلة أخرى، هي ميتة يجب إلغاؤه.

هناك كتاب عظام مثل شكسبير وأوسكار وايلد هم عمالقة في كتابة المسرحيات؛ وهذا تعبير آخر لمعني عصيانهم على التوقع وامتلاكهم لعنصر المفاجأة، وبهذا يركز الحوار الذي يخدم الهدف التكتيكي المباشر للمشهد أو المقطع المعطي دعامة ثالثة.

عنصر تشويق ثالث: إن كل تركيبة مفاجئة، كل لباقة في التعبير، كل لمحة ذكاء أو صورة لفظية أصيلة تساهم لصالح الحوار وتحافظ على عنصر المفاجأة فيه.