دروس في مقياس النصّ الأدبيّ المعاصر
دروس عبر الخطّ

الدكتورة: فاطمة الزهراء فشار
دراسات لغويّة
المقياس: نص أدبيّ معاصر
الموسم الجامعي:2023/2022
4/3/2/1

السنة: الثانية ليسانس/
السداسي: الثاني
الأفواج:

عناوين الدروس:

1/ الشعر العربي المعاصر: مدخل تاريخي.
2/ تحليل نص الكوليرا لنازك الملائكة.
3/ الحداثة الشعرية 1(ادونيس)
4/قصيدة التفعيلة.
5/قصيدة النثر.
6/الرواية العربية المعاصرة(الرواية والتاريخ).
7/المسرح العربي المعاصر وقضاياه(سعد الله ونوس).

المحاضرة الأولى: الشعر العربيّ المعاصر(مدخل)
الغموض في الشعر العربيّ المعاصر

تمهيد:

يُعرّف الغموض في الشّعر العربيّ المعاصر أنّه سمةٌ جماليّة تسمحُ لرصد عددٍ كبيرٍ من ردودِ الفعل الشّخصيّة حولَ كلّ قطعةٍ لغويّةٍ واحدةٍ، فيحتاج القارئ فيها إلى مكابدةٍ وتأمّلٍ طويلٍ للوصول إلى الأسرار والخبايا، وقد ظهر الغموض

لاختلاف الأساليب الشّائعة في العصر فقد كان استعمال المجاز والاستعارة في اللغة يؤدّي إلى الغموض الجزئيّ الّذي يُدرَك بعد التّأملِ الدّقيق، وفي العصر الأدبي الحالي أعرضَ الكتّاب عن هذه الأساليب وأتَوْا بشيْءٍ جديدٍ، وهو التّراكيب الشّموليّة الّتي تحتملُ التأويل، ووُظِّف الرّمز للغموض، فكأن الرّمز تطوّرٌ من غموضٍ بسيط إلى غموضٍ كليٍّ، وأصبح النّصّ مفتوحًا، تلغى فيه الذّات الشّعوريّة، فلا تظهر فيه الانفعالات، وينفصل فيه الكاتب عن القارئ، فتتعدّد قراءة النّص دون الوصول إلى مضمونه. [١]

الغموض في الشعر العربي المعاصر:

الغموض في الشّعر العربي المعاصر ظاهرةٌ أدبيّةٌ فرضتْ نفسها، فاهتمّ النّقادُ بالبحثِ والتحرّي عن أسباب هذه الظّاهرة، وأخذ كلّ ناقد ظاهرة من هذه الظّواهر لدراستها، وقد رأى أنطوان غسَّان أنَّ للغموض ثلاثةَ أسباب جديرة بالذّكر، وهي:

[٢] أسباب مُتعلّقة بالقارئ، فقارئ الشّعر العربي الحديث في العصر الحالي على عجلٍ دائمًا، فالحضارة الماديّة الحديثة لم تَدَعْ له وقتًا كافيًا للنّظر أو التّروي أو التّأمل الهادئ أو التّفكير العميق، لذلك اتّسعت الهُوة بين الشّاعر والقارئ.

مُتعلّقة بالقصيدةِ نفسِها: فهي تُكتب في ظروفٍ خاصّة، وملابساتٍ معيّنة، فإذا تغيّرت الأزمان وتغيّرت الظّروف؛ تحوّلت المعاني وصارت لها دلالات مبهمة، فتبدلت القصيدة إلى الغموض.

أسباب مُتعلّقة بالشّاعر ومذهبه الفكّريّ والشّعريّ: فالرّمزيون مثلًا يعتقدون أنّ المعنى في القصيدة ليس واحدًا محدّدًا؛ لأنّ الكلمات في رأيهم لا تؤدّي معنًى واحدًا خاصًّا.

مظاهر الغموض في الشعر العربي المعاصر:

لجأ الشّاعر إلى الغموض ابتعادًا منه عن التّقليد والبساطة، وعمل على تكثيف الصّور الخياليّة وتقحيم المشاعر والانفعالات، فتلوّن نصوصه بضبابيّة غموضيّة، ومظاهر الغموض في الشّعر العربيّ المعاصر كثيرة، منها:

البناء الفنّي الجديد: أثار الشّاعر في البناء الجديد الصّور في خيال القارئ دون أيّ توضيح، تاركًا له حرية التّحليق في المعاني والصّور، ثمّ إنّه ضمّن نصّه صورًا كثيرةً متفاوتةً في البعد.

تكثيف دلالة الألفاظ والتّراكيب: أدّى تكثيف دلالة الألفاظ والتّراكيب بدوره إلى تكثيف دلالة السّياق، فظهر الغموضُ في كليّة النّص، كما أنّه فرّغ الألفاظ والتّراكيب من مدلولاتها، وأعطاها مدلولًا جديدًا.

التّمازج بين اللّغات: ظهر التّمازج بين اللّغات في أشعارهم فأوردوا فيها كلمات فرنسيّة أو إنجليزيّة، وأدخلوها ضمن القصائد العربيّة. المفارقة في الأفكار:

المفارقة هي صيغةٌ مـن صيغ التّعبير اللفظيّ، تفترض من القارئ للشّعر ازدواجيّة الاسـتماع، أيّ أنّ الكلام هنا يهدف إلى معنًى آخر غير مباشر يقصده الكاتب، وهو معنًى بعيد، مناقضٌ للمعنى الحرفيّ المعروف. **الاعتماد في القصائد على الإيقاع الموسيقيّ للألفاظ:** تحدّث كمال أبو ديب عن الإيقاع الموسيقيّ في الشّعر الحديث: بأنّه التّفاعل الّذي ينتقل إلى القارئ مرهف الشّعور، مع إحساسه بحركةٍ داخليةٍ في القصيدة ذات الحيويّة المتصاعدة.

المحاضرة الثانية: قصيدة الشعر الحرّ

الشعر الحر:

هو شعر يعتمد على التفعيلة العروضية كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة، مثلما يتحرر من الروي الثابت، وقد اختلف النقادو الشعراء حول الريادة ومن هو الأسبق في كتابة هذا النوع من الشعر، وحتى حول
تسميته)سنفصل في المحاضرة الثانية هاته المسائل(، إلا أن "نازك الملائكة" و"بدر شاكر
السياب" أو تيار الشعراء العراقيين أعطوه مصطلح الشعر الحر، وكان كتاب "قضايا الشعر
المعاصر" لنازك الملائكة قد أزال اللبس عن هذه القضية حيث نظّرت لهذا النوع من

القصيدة، ووضعت آليات وقوانين لكتابتها، وهو ما يعدّ إنجازا خطيرا على مستوى حداثة
القصيدة العربية عموما على حد رأي النقاد.
وقد اختارت نازك الملائكة ستة بحور شعرية تقليدية، تفاعيل كل منها موحدة وتعتمد في
نغميتها على تفعيلة واحدة متكررة ، وهي البحور الصافية المتكونة من تفعيلة واحدة أصلية
ومتكررة وهي:
الرمل: فاعلاتن_فاعلاتن_فاعلاتن
الهزج: مفاعيل_مفاعيل_مفاعيل
الرجز: مستفعلن_مستفعلن_مستفعلن
الكامل: متفاعلن_متفاعلن_متفاعلن
المتقارب:فعولن_فعولن_فعولن
المتدارك: فاعلن_فاعلن_فاعلن
وبحورا ممزوجة هي الوافر والسريع ل كن بقوانين خاصة.

انطلاقا من هاته البحور يكتب الشاعر قصيدته على شكل أسطر وليس أبياتا، ويترواح عدد تفعيلاته فيها بين الستة والتسعة قد تقل لتصل إلى تفعيلة واحدة في بعض القصائد، وفيها يجيز الشاعر لنفسه الزحافات والعلل.
فخرجت بذلك القصيدة الحرة عن رتابة البحور الخليلية،ونضع مثالا من قصيدة لنزار قباني .
من منشورات نزار قباني 1967يقول:
أعطيت هذا الشرق من قصائدي بيادرا
علقت في سمائه... النجوم والالجواهرا
ملأت يا حبيبتي
بحبه الدفاترا
ورغم ما كتبته
ورغم ما نشرته
ترفضني المدينة ال كئيبة
تلك التي سماؤها لا تعرف المطر
وخبزها اليوميّ ... حقد وضجر..
ترفضني المدينة الرهيبة
لأنني بالشعر يا حبيبة

غيرت تاريخ القمر.

وما نلاحظه هو تنويع القافية والروي، واستخدامه لتفعيلة مستفعلن مع ما تخللها من تغييرات في كل سطر ، هذا بالنسبة لإيقاع القصيدة الخارجي، أم إيقاعها الداخلي فيتمثل
في التكرارات)ورغم، ترفضني (والصور الجمالية)خبزها اليومي حقد وضجر، تاريخ القمر(
إن هذا النوع من الصيد كان نقلة حيوية واكبت العصر مع المحافظة على الإيقاع الذي
حفظ للشعر العربي رونقه وقوته.
إلا أن هذا النوع من التشكيل الشعري تحوّل على أيدي بعض الشعراء إلى كتابة آلية مكررة فقدت سحرها الإبداعي، فأصبحت نظما في إطار ضيق،على خلاف الشعر العمودي الذي يعتمد على ستة عشر بحرا متنوعا، اقتصر الشعر الحر على بحور وتفعيلات محددة أدّت إلى ضيق النفس الموسيقي، وأثرت على إيقاعية وحركية القصيدة، وهو ما تتطلبه الدوافع الأولى التي انبثقت القصيدة الحرة منها.
وقد حاولت نازك الملائكة وعدد من الشعراء إرساء هذا التشكيل الشعري على بر آمن إلا أن الرتابة والضيق الموسيقي جعلت الشعراء يلجأون إلى التدوير ونشأت بذلك القصيدة المدورة.

المحاضرة الثالثة: القصيدة النثريّة

قصيدة النثر:

عمل نثري يأخذ أسلوب الشعر وخصائصه، يعتمد بشكل كبير على الإيقاع الداخلي
النابع من قوة العاطفة وعمق الخيال، وجدة في التركيب، واستخدام لغة مجاز ية مركزة،
ويلغي هذا النوع من الشعر كل قيود العروض من وزن وروي وتفعيلات؛ إذ يرى رواده
)أدونيس، أنسي الحاج، محمد الماغوط،فؤاد رفقة..(أن قصيدة النثر هي ذروة الحداثة وأن
الوزن كرمز وأداة ينافي الحداثة؛ فهم يعتمدون الموسيقى الداخلية المنبعثة من الصور
والأخيلة وما تحدثه من إيقاع خاص في تلاحمها مع الكلمات، وفي نمو القصيدة نموا عضويا
متناسقا، وهم يميلون إلى الغموض، ويستخدمون لغة ذات جمل مبتكرة تجنح إلى الغرابة
أحيانا.يقول أدونيس:" الشعر لا يحدد بالعروض، وهو أشمل منه، بل إن العروض ليس إلا
طريقة من طرائق النظم... أما إيقاع قصيدة النثر فإيقاع مختلف عن الإيقاع الخليلي، فهو
يكمن في إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول
التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة، هذه كلها موسيقى مستقلة عن موسيقى

الشكل المنظوم، قد توجد فيه وقد توجد بدونه"
كما يقول واصفا موسيقى قصيدة النثر أيضا: "إنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة،
بل هي موسيقى الاستجابة لموسيقى تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل مرة"،
ويحدد هذا الإيقاع متمثلا في: التوازي، التكرار، النبرة، الصوت، حروف المد،تزاوج
3 الحروف، وغيرها.
ويرى "الغذامي" إن قصيدة النثثر هي مجاراة لقصيدة النثر الفرنسية والإنجليزية، كما يفرق
بينها وبين النثر الشعري في كونها قصيرة ومحكمة البناء، كما تختلف عن الشعر المنثور في عدم
وجود وقفة في آخر السطر فيها، وتختلف عن أي قطعة نثرية قصيرة في أمور منها: أن في
قصيدة النثر عادة إيقاعا خارجيا ظاهرا، وأصداء بارزة وكثافة في التعبيرات والخيال. وقد
يظهر فيها نوع من التقفية الداخلية وبعض المقاطع الموزونة. وممن كتب فيها أدونيس وأنسي
الحاج.
بعد عرضنا للأشكال الموسيقية في القصيدة العربية القديمة منها والحديثة والمعاصرة، يجدر بنا الإشارة إلى أن ظهور أي من هذه الأشكال لم يلغ الأشكال التي سبقتها، لأن الأشكال ليست غاية في حد ذاتها و لا تشكل حداثة القصيدة وإنما تكتسب هذه الأخيرة حداثتها من اختلافها في نواح عدةمن صور ولغة ومضامين وفكر وإحساس، إلا أن ما أصبح يشكل موسيقى للنص الشعري لا يقتصر على الأوزان والقوافي وإنما هو "الإيقاع" المفهوم الشامل لجميع تفاصيل الحداثة والاختلاف والتجديد المذكورة سابقا، فما هو الإيقاع؟
-الإيقاع عند روز غريب هو: " تكرار حرف أو لفظة أو عبارة على أبعاد متساوية أو غير متساوية، والإيقاع أيضا تكرار وزن أو شكل من أشكال التنسيق يضمن للعبارة التوازن وحسن الرصف، ويجوز التوسع في مفعهوم اللإيقاع ليشمل جميع الوسائل الموسيقية التي يلجأ إليها الفنان لتقوية معانيه الأساسية عن طريق الإيحاء الصوتي"
- يفرق الدكتور عز الدين اسماعيل بين الوزن والإيقاع، ويعرفه على أنه:" حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر والتفاعيل وهو غير الوزن،

وهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو يصدر عن الموضوع.في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل، وهذا من الخارج." وهذا الرأي راجع على الشعر الحر الذي حوّل البيت إلى أسطر شعرية مواكبة لنوازع النفس والشعور وصولا إلى المتلقي بعمق أكبر يتعدى الأذن.

- التحوّل في مفهوم الإيقاع هو الأكبر عند دعاة مدرسة قصيدة النثر، فهذا "أنسي الحاج" مثلا يؤكّد عدم ملاءمة الموسيقى الشعرية التقليدية لإنسان متغيّر ذي إحساس جديد، لأن الإنسان في تغيّر دائم، وهو ما يؤكّده "أدونيس" لأن الشعر في ولادة مستمرة، هو حيّ لا يفتأ يتشكّل ويتجدّد.

أخيرا وكنتيجة شاملة يكون التطور والتجديد في القصيدة وشكلها الموسيقي أو إيقاعها منبعثا من التجربة الشعرية ذاتها، عفويا لا افتعاليا، ولا يكون أبدا شكلا جاهزا سابقا للقصيدة أو إطارا توضع فيه للزينة.

مراجع المحاضرة للاستزادة:

نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، دار العلم والإيمان للنشر
والتوزيع، مصر.2013

رابح سعيد ملوك: قصيدة النثر العربية "بحث في المفهوم والبنى"، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط،1
،2015 ص.251

عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح على الأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،
ط،1 ،2002 ص.71

المحاضرة الرابعة: تحليل قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة

من هي الشاعرة؟

نازك الملائكة شاعرة عراقيّة تمثّل إحدى أبرز الشاعرات في الشعر العربيّ الحديثّ، وقد جمعت بين الثقافتين العربيّة والغربيّة، وُلدت الملائكة في بغداد عام 1923، وتخرّجت في دار المعلّمين عام 1944، وفي 1949 تخرّجت في معهد الفنون الجميلة، وتابعت دراستها في جامعة برنستون وفي جامعة وسكونسن لإعداد الماجستير في الأدب المقارن.[٢٢] إن التكوين العقلي لنازك الملائكة بقي يثير الجدل بين الأدباء، إذ كانت أشعارها تثبت أنها شاعرة مدركة لفلسفتها الذاتيّة، ولحالتها النفسيّة، فكان للاكتئاب دوره المُلاحظ في أشعارها، إذ كانا الاكتئاب والحزن صديقين لها من طفولتها، وذلك بعد وفاة والدتها، وهي تُصرح أنها حين فقدت والدتها أصبح الحزن صديقها الوحيد والذي لا يفارقها ليل نهار، إنه بمثابة مرض مزمن، ذلك المرض الذي ولّد الاكتئاب في أشعارها.[٢٣] تُعدّ الملائكة من أبرز روّاد شعر التفعيلة مع بدر شاكر السياب، وتعدّ "الكوليرا "من أولى قصائد شعر التفعيلة، ومن دواوينها الشعرية: عاشقة الليل، شظايا رماد، شجرة القمر، ولها عدد من الكتب النقدية مثل: قضايا الشعر المعاصر 1962، الصومعة والشرفة الحمراء 1965، سايكولوجية الشعر وقضايا أخرى1993، وفي العودة إلى قصيدة الكوليرا لا بد من السؤال هل قصيدة الكوليرا من الشعر الحر؟ أم من الشعر العمودي، والقارئ للقصيدة سيلاحظ أن القصيدة هي من الشعر الحر، إذ يتصل اسم نازك الملائكة بالشعر الحر.[٢٢] يتّصل اسم نازك الملائكة بشعر التفعيلة، وقد كان لها دور في التّنظير لهذا الشعر الجديد في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد"، وفيها حاولت أن تثور على العروض الخليلي في الشعر، وهذا أثّر في الأوساط الأدبيّة والنّقدية[٢٤]؛ إذ اختلف النقّاد والشّعراء حول هذا الشعر، وانقسموا بين مُؤيّد ومُعارض له، واختلف النقاد أيضًا حول قضية ريادة هذا الشعر

أيضًا هل هي نازك الملائكة أم بدر شاكر السياب، أم أن ثمّة من سبقهما إلى هذه الريادة الشعريّة، ويرى بعض النقاد أنّ الملائكة هي رائدة هذا الشعر، والسبب في ذلك أنّها لم تكتبه فقط، وإنّما نظّرت له في كتابها: "قضايا الشعر المعاصر".[٢٥] يُضاف إلى ذلك أنّ جدلًا كبيرًا دار حول قصيدة "الكوليرا"، فيما إذا كانت أوّل قصيدة كُتبت في الشعر الحر، أم أنّ أول قصيدة كانت للسيّاب، الذي قام بنشر قصيدة له بعنوان:"هل كان حبًا" في ديوانه "أزهار ذابلة" في عام 1946، أي قبل أن تنشر الملائكة قصيدتها "كوليرا" بعام. وقد اعترفت الملائكة نفسها بأنّ لها مُحاولات شعريّة بالشكل الحرّ قرابة عام 1932، ومن هنا جاء الخلاف حول ريادة الشعر الحر.[٢٦]

أبيات القصيدة:

سكَن الليلُ
أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأنَّاتْ
في عُمْق الظلمةِ،تحتَ الصمتِ على الأمواتْ
صَرخَاتٌ
تعلو تضطربُ
حزنٌ يتدفقُ يلتهبُ
يتعثّر فيه صَدى الآهاتْ
في كل فؤادٍ غليانُ
في الكوخِ الساكنِ أحزانُ
في كل مَكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ
في كلّ مكانٍ يبكي صوتْ
هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ[٢]

تُعبّر الشاعرة في الأسطر الشعريّة السابقة عن الحزن والألم الذي يملأ البيوت بسبب الموت الذي يُحدِثه مرض الكوليرا، فالموت يعمّ المكان بصورة واضحة، ولذلك فإنّ كلمة الموت جاءت مُكرّرة في المقطع الشعري؛ لتُعبّر عن سيطرة الموت أمام الحياة، فمرض الكوليرا يصنع الموت، والألم، والأنين، والصرخات التي تجعل الأمر لافتًا للنظر، إضافة إلى أنّها ذكرت في القصيدة سكون الليل، وعدم حركته ذلك رغم امتلائه بالأنّات، والصرخات على رحيل الأموات وفراق الأحباب، ولكن السكون حاضر بسبب غيابهم، فهم من أحدثوا الفراق والصمت، وتُتابع وصف ما يُحدثه المرض من آثار، فتقول:

طَلع الفجرُ

أصغِ إلى وقع خُطى الماشين
في صمتِ الفجْر أصِخْ انظُرْ ركبَ الباكين
عشرةُ أمواتٍ عشرونا
لا تُحْصِ أصِخْ للباكينا
اسمعْ صوتَ الطِّفْل المسكين
مَوْتَى مَوْتَى ضاعَ العددُ
مَوْتَى موتَى لم يَبْقَ غَدُ[٣]

تبدأ الشاعرة هنا بكلمة طلع الفجر، ولكن الفجر هنا لا يدلّ على الإشراق والأمل، بل هو دليل على اليأس، لأنّ هناك أخبار ستُسمع من وفاة ورحيل، والشاعرة ما زالت تشرح حال البلاد بعد تفشّي المرض، فهي تُعبّر عن الأحداث وما صاحبها من دمار لا يعتمد على الوطن فحسب، بل هو دمار في البشريّة ذاتها، إذ تقول إنّ الأعداد في تزايُد، والموت يقضي على الناس، ولا يفرّق بين صغير وكبير، فأعداد الموتى لا تحصى، والموت يقضي على أمل الغد والمستقبل.

في كلّ مكانٍ جَسَدٌ ينْدُبُه محزونْ
لا لَحظَةَ إخلادٍ لا صَمْتْ
هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
تشكو البشريّةُ تشكو ما يرتكبُ الموتْ
الكوليرا
في كَهْفِ الرُّعْب مع الأشلاءْ
في صمْت الأبدِ القاسي حيثُ الموتُ دواءْ[٤]

تستمرّ بشرح ما أوْرَثَه داء الكوليرا، فهي تقول: إنّه في كلّ مكان على هذه الأرض ثمّة جسد مُصاب بنُدبة الكوليرا، تلك النّدبة التي أزالت الصمت والخلود المرجوّ، فانتشر كفّ الموت على البشريّة، وفي هذا الحال أصبح الموت هو الدواء الوحيد الذي يُنقذ من هذا الداء، كما تنتقل الشاعرة من وصف المرض إلى الوصف الاقتصادي والحياة المعيشية، فهي تقول في كهف الرعب، وهنا المقصود به حال المصريّين آنذاك، إذ كانوا يعيشون في الأكواخ ثم يبيتون في الكهوف لقلّة حيلتهم وفقرهم.

استيقظَ داءُ الكوليرا
حقْدًا يتدفّقُ موْتورا
هبطَ الوادي المرِحَ الوُضّاءْ
يصرخُ مضطربًا مجنونا
لا يسمَعُ صوتَ الباكينا

في كلِّ مكانٍ خلَّفَ مخلبُهُ أصداءْ
في كوخِ الفلاّحة في البيتْ
لا شيءَ سوى صرَخات الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ[٥]

شبّهت الشاعرة في البيت السابق مرض الكوليرا بالإنسان الذي كان في غفلة نومه ولكنّه استيقظ، وفي هذا الاستيقاظ أصبح يمتلئ حقدًا على كلّ شيء، وفي كلّ مكان، في الأكواخ، والوديان، وذلك الحقد ولّد الموت دون رحمة أو رأفة، وتختتم المقطع من القصيدة بتكرار كلمة الموت ثلاثة مرات؛ وذلك لتأكيد مدى خطورة ما يحدث في ذاك الزمان بسبب الكوليرا.

في شخص الكوليرا القاسي ينتقمُ الموتْ
الصمتُ مريرْ
لا شيءَ سوى رجْعِ التكبيرْ
حتّى حَفّارُ القبر ثَوَى لم يبقَ نَصِيرْ
الجامعُ ماتَ مؤذّنُهُ
الميّتُ من سيؤبّنُهُ
لم يبقَ سوى نوْحٍ وزفيرْ
الطفلُ بلا أمٍّ وأبِ
يبكي من قلبٍ ملتهِبِ
وغدًا لا شكَّ سيلقفُهُ الداءُ الشرّيرْ[٦]

تستمرّ بتشبيه داء الكوليرا بالإنسان القاسي الذي ينتقم بالموت، ذلك الموت الذي يتّم الأطفال، وأخذ الكبار فأصبح الأموات لا حفّار لقبورهم، والجوامع لا شيوخ ترفع الآذان في مآذنهم، وذلك كله كناية عن مدى الدّمار الذي أحدثه هذا المرض، وذلك الداء الشرير الذي جعل القلوب تبكي بكلّ حرقتها، كما أن الصمت وُصف بالمرير وذلك بسبب عجز الأفراد حينذاك على التعبير، فلم يبقَ ضدّ هذا الصمت سوى صوت التكبير على أرواح الأموات، وكلاهما مرير وصعب على القلب.

يا شبَحَ الهيْضة ما أبقيتْ
لا شيءَ سوى أحزانِ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
يا مصرُ شعوري مزَّقَهُ ما فعلَ الموتْ[٧]

تُعبّر الشاعرة هنا عمّا عجز غيرها عن تعبيره، فهي تُعاتب الموت في هذه الأبيات، فتُخاطبه وتقول له إنّه أنهى على كلّ شيء، فلم يبقَ سوى الحزن، فالموت يقضي على كلّ شيء، فيتملّكها الحزن على مصر؛ بسبب ما أحدثه هذا المرض من موت وحزن، وعند تحليل قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة يُمكن ملاحظة تغيُّر

الشكل الشعريّ، والتغيُّر في توزيع التفعيلات وعددها، واختلاف القافية. إنّ التقطيع العروضيّ لقصيدة الكوليرا يعتمد في تقسيمه على الشعر الحرّ، فكان بحر قصيدة الكوليرا هو البحر المتدارك، ومن خلال التحليل السابق يتّضح أنّ القصيدة كانت وسيلة للتعبير عن خبايا النفس في مُواجهة الواقع المُر، فتمتزج الكلمات والأوزان وتخلق صورًا فنية مُعبّرة للوصول إلى المعنى الحقيقيّ والمقصود، فكأنّ الكوليرا ليس المرض المقصود وحده وحسب، بل هو أيضًا صفة لكلّ روح شرسة، تُسيطر على الأرض وتنشر الدّمار في البشريّة.

معاني المفردات في قصيدة الكوليرا:

سَكَنَ: هدأ وتوقّف حركته.[٨] وَقْع: صوت الضرب بالشيء.[٩] يتدفق: ينصبّ مرة واحدة وبقوة.[١٠] الآهات: وهي من التَّأوُّه بسبب الوجع والشكوى.[١١] فؤاد: القلب.[١٢] مزَّقه: قطعه إربًا إربًا.[١٣] أصخ: قوة الصوت الذي يضرب بالأذن فيصمَّها.[١٤] يندبه: يلتأم من الجروح.[١٥] الكوليرا: هو مرض وبائيّ مُعدٍ، يُسبّب الكثير من الأعراض الجانبيّة، وغالبًا ما ينتج عنه الموت.[١٦] أشلاء: يقصد بها أعضاء الجسم بعد التشتّت والتفرّق.[١٧] موتورًا: الموتور هو من قتل له قريب ولا قدرة له على أخذ ثأره.[١٨] مرير: قويّ وشديد.[١٩] ثوى: هلك ومات.[٢٠] يلقفه: يأخذه بسرعة.[٢١]

الصور الفنية في قصيدة الكوليرا:

كيف وظّفت الشاعرة العلاقة بين مرض الكوليرا والإنسان الشرس المتوحّش؟ سكَن الليلُ أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأنَّاتْ شبّهت الليل بالإنسان الذي يهدأ ويسكن، كما شبّهت أصوات الأنّات والأوجاع بالوقع إثر ضرب الشيء الثقيل وهي ذات الصوت العالي الذي يُسمع ويُصغى إليه، والاستعارة هنا هي استعارة مكنيّة، إذ صُرّح بالمشبه، وحُذف المشبه به. حزنٌ يتدفقُ يلتهبُ يتعثَّر فيه صَدى الآهاتْ لا تتخلى عن وصف الحزن، وجعله صورة فنية في أبياتها، فهي تصوّر الحزن بتدفق الماء، وأحيانًا تتنقل فتُشبهه بالشيء الذي يلتهب من شدة الحروق والندبات، ثم تُشبه الحزن بالشيء الكبير الذي يقف في المنتصف ويمنع أي شيء من تخطّيه، فما أن يتعثر به الفرد حتى يواجه الآهات، وفي هذه الصور الثلاث ذكرت الشاعرة المشبّه وحذفت المشبّه به مع الحفاظ على وجود قرينة دالّة، والاستعارة هنا هي استعارة مكنيّة. في كل فؤادٍ غليانُ في الكوخِ الساكن أحزان صوّرت الشاعرة القلب ودماءه بالماء الذي يغلي، وذلك كناية عن مدى الحزن والقهر الذي يتأجّج بالقلب فيجعله يغلي ويفور من شدّة الغضب، كما صوّرت الكوخ المسكون بالناس بالقلب المسكون بمختلف المشاعر والأحاسيس، ولكنّها اقتصرت في هذه المشاعر على وجود الأحزان فقط دون غيرها، والتشبيه في هذا البيت هو استعارة مكنية، إذ صُرح بالمشبه وحُذف المشبه به. في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ في كلِّ

مكانٍ يبكي صوتْ هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ إنّا تُحاول أن تُحيط المكان في القصيدة بالصور الفنية، فهي تقول إنّ هناك في كل مكان روح تبكي، فشبّهت الصوت والروح وهي تنازع الموت بالإنسان الذي يبكي رفضًا لما يحدث حوله، والاستعارة هنا هي استعارة مكنية، إذ صُرح بالمشبّه وهو الروح والصوت، وحُذف المشبه به وهو الإنسان الذي يبكي. طَلع الفجرُ أصبغ إلى وقع خُطى الماشين شبهت الشاعرة في الأبيات السابقة الخطوات العادية للأشخاص الماشين، بالخطوات المشؤومة للأشخاص الذي يحملون على أكتافهم جثث الموتى، وأخبار رحيلهم وفراقهم، فقالت كلمة وقع، لأنّ الخبر يقع على القلب بفارقهم كما يقع الشيء الثقيل، والاستعارة هنا هي استعارة مكنية، إذ صُرّح بالمشبه وحُذف المشبه به. استيقظَ داءُ الكوليرا حقْدًا يتدفّقُ موْتورا شبّهت الشاعرة داء الكوليرا بالإنسان الغاضب، والذي يستيقظ من شدّة غضبه، فيصحو وهو يتدفّق بالحقد، والكوليرا هنا هي المشبه، والمُشبّه به هو الإنسان، فالاستعارة هي استعارة مكنيّة. يصرخُ مضطربًا مجنونا لا يسمَعُ صوتَ الباكينا تستمرّ الشاعر بتشبيه داء الكوليرا بالإنسان المُضطرب والشرس، الذي يصرخ من شدّة جنونه، هذا الإنسان المشبّه به هو في حقيقته إضافة إلى جنونه فهو يمتلئ بالقسوة، إذ يسمع صوت الباكين ولا يحرّك ساكنًا، وهنا كان المشبّه داء الكوليرا، والمُشبّه به الإنسان المضطرب، فالاستعارة هي استعارة مكنيّة، فالقرينة الدالة هي كلمة يصرخ ويسمع. في كلِّ مكانٍ خلَّفَ مخلبُهُ أصداءْ في كوخ الفلاّحة في البيتْ شبّهت الشاعرة الكوليرا بالحيوان المفترس، وذلك في الصورة عندما قالت خلف مخلبه أصداء، إذ شبّهته بالحيوان الذي يسرق فريسته بمخالبه وحقده، فحُذف المشبه به، وصُرح بالمشبه، والاستعارة هنا هي استعارة مكنية. يا شبَحَ الهيْضة ما أبقيتْ لا شيءَ سوى أحزانِ الموتْ في نهاية الأبيات صرّحت الشاعرة بالتّشبيه المقصود لداء الكوليرا، وهو الشبح، إذ صُرّح بالمشبّه به وهو الشبح، وحُذف المشبّه وهو الكوليرا، والاستعارة هنا هي استعارة تصريحية، والعلاقة بين الشبح الشرس والكوليرا أنّ كليهما لا يُبقيا الحياة على ما هي عليها، وإنّما يُسبّبان الحزن والدّمار والموت. الموتُ الموتُ الموتْ يا مصرُ شعوري مزَّقَهُ ما فعلَ الموتْ في آخر الأسطر تستخدم الشاعرة أداة النداء للعاقل، فتُنادي مصر وتشكو من شعورها، فشبّهت شعورها بالشيء الذي يُمزّق ويُقطّع إربًا إربًا، والسبب في ذلك هو الموت إذ شُبّه بالموت بالأداة الحادّة التي تُمزّق كلّ ما هو أمامها بكلّ شراسة، والاستعارة هنا هي استعارة مكنية، لإنّه ذُكر المشبه وهو الشعور الممزق، وحُذف المشبه به، وهو الشيء الممزق بشراسة، وذلك في حقيقته تعبير صادق عن الموت وعن مدى خطورة الكوليرا.

المحاضرة الخامسة: الحداثة الشعريّة (أدونيس)

تمهيد:

الغموض والتأويل عند الشاعر علي أحمد سعيد المشهور بأدونيس يعد من صميم تجربته الشعورية، كان أدونيس شاعراً تأويلياً بلا جدل، ويتخذ في معظم أعماله الشعرية التأويلية أبعاداً متعددة تؤدي إلى تعدد المعنى، كما أنه يتكئ على الرمزية كمحطة ينطلق منها نحو النصية الشعرية التي يمكن أن يعمل فيها الناقد قراءته التأويلية.

ومن المرتكزات الأساسية المحدثة في الخطاب الشعري المعاصر كسره لنمطية اللغة، واستحداثه لغة شعرية جديدة تتمرد على القوالب التي لاكتها الألسنة حتى أصبحت فارغة من مضامينها الحقيقية، فاللغة الشعرية إحساس ووعي مقصود لذاته. إنها تفرض نفسها باعتبارها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها وأعلى منها، ومن ثم فلا تصبح الألفاظ مجرد وسائل لنقل الأفكار، بل أشياء مطلوبة لذواتها، وعلى هذا تتحول الكلمات من دوال إلى مدلولات.

إن لغة الشعر الحداثي ليست لوحاً زجاجياً نقيا يظهر ما تحته، ليست لغة شفافة تشف المعنى، وإنما هي إيمانية إشارية تومئ إلى المعنى وتشير إليه، وهي هكذا عند شعراء الحداثة العربية المعاصرة يقول أدونيس في قصيدته الإشارة:

مزجت بين النار والثلوج.
لن تفهم النبران غاباتي ولا الثلوج.
وسوف أبقي غامضاً أليفاً.
أسكن في الأزهار والحجارة.
اغيب.
أستقصي.
أرى أموج.
كالضوء بين السحر والإشارة.

فأدونيس يرى اللغة الشعرية التقليدية سجناً ضيقاً يتلمس التحرر منه .

ينطلق الغموض عند أدونيس بوصفه قضية تخاطب الفراغ الذي يشعر به، واضطرابه الذي يتجلّى في كونه شاعراً حداثياً متمرداً على كل القيم والمبادئ، نلاحظ ذلك في قصيدة له في ديوان (أوراق في الريح) تحت عنوان (الفراغ) يخاطب ويصف فيها نفسه، وما تعرض له من حزن عميق مما حل بمجتمعه من عجز وفقدان أمل، ودعوته للشعب للنهوض وعدم الاستسلام، ودعوته للإصلاح والتغيير.

الغموض وما يتبعه من تأويل عند أدونيس من صميم دعوته التي جاهر بها دعوة الحداثة الأدبية، وما تنادي به في تصوراتها الشعرية، وأدونيس يرى في الشعر نظاماً خاصاً يبتعد بالكلمات من دلالاتها التي وجدت لها أصلاً، وأن لغة الشعر هي لغة إشارية يجب أن تبتعد عن الوضوح والإيضاح كما في لغة النثر، مما يؤدي إلى وجوب قراءتها قراءة تأويلية لتفكيك ذلك الغموض الذي يكتنف النصوص الشعرية.

والكلمة عند أدونيس يجب أن تأخذ معنى أوسع ومتعدداً مما تأخذه في النثر، وهي عبارة عن صورة صوتية وحدسية، وظاهرة الغموض صارت ملازمة للخطاب الشعري الحداثي الذي يمثله أدونيس خير تمثيل، بوصفه رائد الحداثة في الأدب العربي.

المحاضرة السادسة: الرواية العربيّة المعاصرة

الرواية والتاريخ

تمهيد:

تمثّل الرواية المعاصرة (وهي رواية القرن الحادي والعشرين بالضرورة) انعطافة في فنون السرد يمكن وصفها بأنها ثورية؛ فقد جاءت هذه الرواية في أعقاب حقبة ملتبسة سادت فيها رواية ما بعد الحداثة، ولم يتورّع الروائيون في تجريب كلّ أسلحتهم السردية في المضمار «ما بعد الحداثي»، وتوظيف كلّ المبتدعات الفكرية التي جاءت بها المدارس الأدبية التي استحالت في ما بعدُ إلى أصوليات راسخة على شاكلة (البنيوية الفرنسية، الشكلانية، التفكيكية وما بعد التفكيك، السيميوطيقا، مستغلقات الهرمنيوطيقا وملاعباتها اللغوية).

والغريب في أمر هذه المستحدثات، أن نجمها راح يتطاول ويطغى في ساحتنا العربية، في الوقت الذي طالها خفوت كبح من جذوتها وتغوّلها في ديارها الأصلية، حيث منابعها التي انبثقت منها، وترتّب الأمر لاحقاً بأنّ صارت «مواريث ما بعد الحداثة الروائية» تتشكّل في خلاصة تشير إلى أن الرواية المعاصرة تشهد نوعاً من انزياح نحو التقاليد الكلاسيكية لرواية القرن التاسع عشر، وبعض أنماط الرواية الحديثة، التي سادت في النصف الأول من القرن العشرين، مع تطعيم محسوب للجسم الروائي الكلاسيكي بكتلة معرفية مغلّفة بنوع من أنواع السرد.

الرواية المعاصرة والفن:

الرواية هي الحياة، هكذا قدّم الدّرس النقدي فن الرواية على أنّها تُشكّل المستوى التخييلي للحياة، فهي الفن الّذي تمكنت أدواته الإبداعية من أن تُخضِع كلّ عناصر الحياة البشرية لفِعل التسريد، عندما اِنتقلت من تمجيد البطولات الفردية كما فعلت الملحمة إلى تسريد حياة

الإنسان في مختلف مرتكزاتها الإجتماعية والثقافية والسياسية والعقدية، حيث اِكتسب فِعل الحكي ثقة القارئ الّذي اِستأنس الرواية لتُعبر عن اِنشغالاته وطموحاته.

في الحقيقة تأرجحت الرواية من أقصى مستويات التصوير الواقعي للمجتمع وصولاً إلى سرد أدق التفاصيل الذهنية والعجائبية للروائي، وهي تبحث عن قارئها في كلّ هذه المساحة الإبداعية، فاشتغل نسق السرد في الرواية الجزائرية مثلاً بالحالة الإجتماعية في السبعينيات

والثمانينيات، ثمّ اِصطبغ بلغة الموت غدراً في رواية التسعينيات وبداية الألفية الجديدة، ويظهر أنّها تحرّرت في العشريتين الأخيرتين من السلطة الإجتماعية فتوزعت الرؤية في الثقافي والديني والسياسي.
يبقى المأمول من الرواية أكبر مِمّا بلغته، فالرواية ليست جانبًا موضوعاتيًا فقط رغم ما لهذا
الشق الإبداعي من حضور، فالهمّ الإنساني اليوم يتجاوز الإجتماعي والسياسي إلى مساحات شاسعة جداً من سؤال الكينونة، على الرواية اليوم أن تُحاور قضايا الهوية والتاريخ والذاكرة والإنتماء، وعلى الرواية كذلك أن تشتغل على اللّغة ليست كأداة كتابية فحسب بل كسفير مفوض لنقل البُعد الثقافي والديني والسياسي للمجتمع الّذي أنتجها.

الرواية والتاريخ:

العلاقة بين الرواية والتاريخ لا تزال موضع خلاف وجدل مستمرين بين الروائيين والنقاد، ذلك أن الرواية يمكن أن تكون مصدرا من مصادر التاريخ، كما أن التاريخ يمكن أن يكون مرجعا للرواية ومصدرا تستقي منه موضوعاتها وتستلهم من خلاله شخصياتها.
وقد تسبب ذلك في اختلاف الرؤى بينهم في التمييز بين كتابة التاريخ والرواية التاريخية والرواية الفنية أو الأدبية. ولعل مرد ذلك إلى كون الرواية التاريخية تشترك ما مع الرواية الأدبية في تلك البنية التاريخية التي تتأسس عليها خاصة الأشخاص والفضاء كما هما في الواقع إضافة إلى ما تتميز به الرواية من اتساع وشمولية، وذلك أن " الرواية من أكثر الأجناس الأدبية احتواء للمعرفة الإنسانية في العصر الحديث، فكل ما في الحياة هو من اهتمامها؛ فالنفس والمجتمع والمشاعر والتاريخ والماضي والحاضر من الحياة " .
فقد خصص كثير من الدارسين أعمالا نقدية للرواية وعلاقاتها بالتاريخ؛ مثل ما فعل جورج
لوكاتش في كتابه " الرواية والتاريخ " وكذلك فعل نضال الشمالي في دراسته الموسومة به"ى الرواية والتاريخ " وغيرهما كثير.
مما جعل الرواية تشترك مع التاريخ في عناصر عدة هي: الإنسان والزمان والمكان، والأسلوب القصصي. غير أن هناك فرقا شاسعا وبونا واسعا بين التاريخ والرواية، على اعتبار أن كلا منهما ينتمي إلى حقل معرفي بعيدا عن الآخر، لأن

" التاريخ خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الواقع" 7 ، بينما الرواية "هي خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة المرجعية 8 .

ومن هنا يأتي الفرق بين عمل كل من المؤرخ والروائي؛ فكلاهما يوظف خياله لحظة تشييد سرده حيث يسعى كل منهما إلى توضيح التجربة البشرية القائمة بالزمن وفي الزمن فهي لا تتميز

ولا تمفصل ولا تتوضح إلا بالسرد.

إلا أن الفرق بين عمل المؤرخ والفنان يكمن في كمية الخيال لا نوعه. لذلك يعتبر التاريخ مصدرا هاما تعتمد عليه الرواية التاريخية، إذ أنها تستقي مادها منه، فالروائي والمؤرخ يغرفان

من مصدر واحد ويتقاطعان في نقطة مشتركة وهي العودة إلى أحداث الماضي؛ إلا أن كل واحد

منهما يختلف عن الآخر في الهدف.

<u>للاستزادة ينظر:</u>

محمد القاضي، الرواية و التاريخ، دراسات في تخيل المرجعي ، دار المعرفة للنشر،تونس،2008.

المحاضرة السابعة: المسرح المعاصر

<u>تمهيد:</u>

يُسمى فن المسرح بأبي الفنون، وهذا دليل على رِفعة مكانته وأهميته، فكثيراً ما تتداول بين الناس مقولة أعطني خبزاً ومسرحاً أعطيك شعباً مثقفاً، ويمكن تعريف المسرحية بأنها شكل فني مقلد لحدث عن طريق محادثة بين شخوص على خشبة المسرح. بدأ هذا الفن منذ زمنٍ قديم عند الرومان والفرس، وتأخر حتى دخل إلى الأدب العربي، إلا أنه أثّر فيه بشكلٍ كبير، وظهر في الأدب العربي ما يعرف بمسرحية خيال الظل.

أنواع الفن المسرحي:

تختلف أنواع المسرحيات فيما بينها، وكل نوع هو مخصص ليهدف فئة معينة من الجمهور، وليعبر عن قضية معينة كذلك، وفي النقد الحديث فقد رُتبت هذه الأنواع ضمن نماذج مسرحية مختلفة تسهم هذه النماذج إلى فهم غرض المسرحية وهدف مؤلفها، وهذه الأنواع هي: المسرح الغنائي، والمأساة أو التراجيديا، والملهاة أو الكوميديا، وفي توضيح ذلك كما يأتي :

1- المأساة : هي المسرحية الجادة والتي تبتعد عن الفكاهة والإضحاك، وهي نوع من الدراما يقع بها البطل الرئيس تحت تأثير مجموعة من الظروف والصراعات، وغالبًا ما تكون نهاية هذا النوع من المسرحيات هي موت البطل ونهايته المأساوية، وذلك أهم ما يميزها.

2- الملهاة :هي مسرحية كوميدية، تهدف إلى إضحاك الجمهور، ويتم فيها نقد المجتمع، والسخرية منه بأسلوب خفيف، وغالبًا هي ما تطرح مواضيع جدية في الفكاهات ولكنها تنقدها بطريقة مرحة ومحببة للجمهور، وغالبًا ما تكون النهاية هي مفرحة.

3- المسرحية الغنائية :يُميز هذا النوع من المسرحيات أنها لا تكون على شكل نثر منطوق، وإنما حوار الشخصيات بالغناء، وغالبًا ما يصاحب هذا النوع من المسرحيات وجود أوركسترا وفرقة موسيقية تعزف الموسيقى مع نوع الغناء المؤدى.

أهمية الفن المسرحي :

كيف يُعبر الفن المسرحي عن حاجات المجتمع؟ إنّ فن المسرح يُشكل أهمية قصوى، وذلك من خلال الخطاب الذي يُشكله، إذ تتعاظم الأهداف والمقاصد التي يسعى لها كل مؤلف من خلال نصوصه المسرحية، وتلك الأهداف تظهر من خلال الأهمية العامة التي يطمح لها الفن المسرحي، والتي هي :

 يُشكل المسرح النقد الحضاري للبلاد، كما أنه يعكس تقدُّم الأمم ونموها، من خلال الثقافة الظاهرة في تطوير الفنون الأدبية والتمثيلية.
 يُعد الفن المسرحي وسيلة للترفيه والتسلية، ولكنه قبل كل شيء فهو أداة تنوير لبث الفكر والوعي والثقافة والنهضة الاجتماعية والسياسة وغيرها .
 يعكس الفن المسرحي حاجات المجتمع، كما يشرح بعض القضايا التي تحتاج للمناقشة، من خلال عرضها على شكل نص كوميدي كما في مسرح الملهاة..
 يسعى الفن المسرحي إلى تطوير التفكير والإبداع لدى المتلقي وتفجير الطاقات السلوكية كذلك، وهذه الأهمية تظهر أكثر من غيرها في مسرح الطفل.
 ينقل الفن المسرحي بعض الدروس والمعلومات من الكتب الطويلة والمرهقة، إلى أساليب عرض تمثيلية، تكون أسهل لإيصال المعلومة للمتلقي.

المسرح و الرواية:

بين عالمي المسرح والرواية تشابه كبير وفوارق ايضا، لكنهما في كل الاحوال يبنيان على ثيمة مشتركة هي الدراما وكذلك في لبنة اساسية هي اللغة،اي ان الاثنين يتخذان من الفاظها مادة لهما، وهما يصوران حياة أناس آخرين يأخذوننا الى المدى البعيد، ويشدوننا الى عوالمهم الساحرة من خلال :

في المسرح يكون زمن التلقي آنيا أي مرتبط بزمن التلقي للعرض المسرحي، في حين المتلقي في الرواية يقرأ في إي وقت يشاء وبإمكانه التوقف او تأجيل القراءة، ليوم آخر أو زمن آخر يحدده في مقبل الأيام،ويمكن أن يحصل ذلك لعدة مرات، أما في المسرح، فإن التلقي ينتهي مع نهاية العرض، بحيث ان المتفرج اذا غادر العرض لأي سبب وعاد بعدها أو تحدث مع اخرين ستضيع عليه خيوط المسرحية او ربما يتفاجأ بأحداث جديدة.

في المسرح يكون المؤلف مقيدا بعدم الإسهاب وكذلك يتطلب التكثيف بحكم فترة العرض المسرحي المحدودة، في حين نجد أن الروائي يستطيع الإسهاب في مشهد واحد او وصف شخصية ما بعدة صفحات.في المسرح يكون بناء الشخصيات والأحداث غالبا عبر الحوار على لسان الشخصيات، وليس عن طريق السرد او الراوي كما في الرواية حسب الدكتورة ملحة عبد الله.

كاتب المسرحية يجب ان يمضي سريعا نحو الهدف دون عرقلة، على عكس كاتب الرواية، الفرق بينهما كما يقول توماس اوغسطس كالفرق بين الفعلين (كان.. ويكون)، فكاتب الرواية يسرد ماقد كان كما كان ويصفهم كما كانوا،

اما في المسرحية فثمة شيء يحدث (هنا والآن). في المسرحية حوار الفعل الحاضر في حين في الرواية فسرد كماكان فعلا ماضيا، في المسرحية يمكن للمؤلف ان يعدل مسارا ما في المسرحية بين الفصلين، في حين يتعذر على الروائي فعل ذلك لعدم وجود العلاقة الحية بين المتلقي والمؤلف، في الرواية يكون المتلقي فردا واحدا ويمكن ان يتحكم بانفعالاته المتعددة، اما في المسرح فالتلقي يكون جماعيا يمكن ان يضحكوا او يبكوا حسب اجواء العرض المسرحي.
الجمهور في المسرح عنصر مهم وأساس او كما يقولون لا مسرح بلا جمهور، في حين أن ذلك مفقود في الرواية، أي أن الفعل في الرواية غائبا في حين في المسرح أننا ننظر من مكان النظارة لأناس موجودين يتحركون على خشبة المسرح.

خصائص المسرح المعاصر:

كل مرحلة زمنية فنها المسرحي الذي يعبر عن مضامين تخص تلك المرحلة أو مضامين تخص زمناً مضى ويمكن إسقاطها على أوضاع تعيش مرحلة تقديم المسرحية. ولكل مرحلة زمنية شكل خاص لمسرحياتها وطريقة بناء أحداثها. وتغيّرت المضامين وتطوّرت الأشكال المسرحية عبر العصور على وفق مبدأ تغيّر أحوال الناس في هذا البلد أو ذاك وتطوّر ذائقتهم الفنية، وعلى وفق مبدأ التجديد ونبذ القديم، فكان أن ظهرت الكلاسيكية في بلاد الأغريق وكان لها كتابها وشعراؤها مثل اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس وارستوفانيس وغيرهم ، ثم ظهرت الكلاسيكية الجديدة في فرنسا وظهر فيها تغيرات بسيطة في مضامين مسرحياتها وأشكالها، وبعد ذلك ظهرت الرومانتيكية في المانيا وفرنسا وانكلترا ومعها كان لمسرحياتها مضامين وأشكال لا تختلف كثيراً عن مضامين وأشكال ما سبق ثم جاءت الواقعية ومعها حدثت تغيرات كبيرة في المضامين والأشكال وبعد ان كانت مضامين المسرحيات القديمة لا علاقة لها بالحياة اليومية للبشر وبعد ان كانت شخصيات المسرح القديم لا علاقة لها بالواقع المعيشي اذ شملت الألهة والملوك والقادة. فقد تناولت المسرحية الواقعية موضوعات تخص واقع حياة الناس وعلاقات بعضهم بالبعض الآخر وتغيّرت بيئة الأحداث غير الملموسة إلى ملموسة وأصبح لزاماً على الكاتب المسرحي أن يتناول موضوعات لها علاقة بمشاكل المواطنين وطموحاتهم وبأشكال فنية قابلة للتصديق من قبل القارئ والمتفرج . إذا كانت المسرحية الواقعية تتناول المظهر الخارجي للانسان فأن المسرحية الرمزية والتعبيرية والسوريالية أخذت تتوغل داخل النفس البشرية

لتستكشف مكنوناتها وما يفرزه اللاوعي وكان حتماً أن تتغير أشكالها عما كانت في المسرحية الواقعية.

وهكذا كان لكل عصر مضامين وأشكال مسرحية تختلف بنسبة أو أخرى عن مضامين وأشكال العصر الذي سبقه وهنا يظهر السؤال واضحاً وهو: هل أن مضامين وأشكال المسرح المعاصر مختلفة عن مضامين وأشكال مسرح الماضي؟ والجواب نعم، بلا شك، فالحياة بجميع مفاصلها قد تغيّرت بنسبة أو أخرى وتقنيات الفن المسرحي هي الأخرى تغيرت أو لنقل تطوّرت وجاءت أخرى جديدة . وذائقة المتفرجين قد تغيّرت وما عادت تقبل بالقديم، ولكن هل غابت مضامين وأشكال وتقنيات الفن المسرحي القديم تماماً عن الساحة الفنية؟ ألم تبق قواسم مشتركة بين القديم والجديد، بين الماضي والمعاصر؟ ألم يترك القديم أثاراً له على الجديد، ألا يمكن للمسرحي المعاصر أن يجد في المسرح القديم ما يناسب روح العصر الحاضر؟ نعم . يمكن لمؤلف المسرحية المعاصر أن يرجع إلى النصوص المسرحية القديمة ليقتبس منها أو ليعدها لتناسب متطلبات عصره وأفضل مثال على ذلك هو مسرحية (انتيغوني) للاغريقي سوفوكليس وهو من المسرح الكلاسيكي القديم وقد كتب الفرنسي (جان آنوي) مسرحيته (انتيغونا) وكانت من المسرح الجديد . أليس بإمكان أي مخرج مسرحي معاصر أن يقدم قراءة جديدة لإحدى مسرحيات وليم شكسبير ؟ بمعنى أن يُعصرِنها.

هكذا إذن يمتزج الماضي بالحاضر ولا يمكن عزل المسرح المعاصر عن المسرح القديم.

المسرح عند سعد الله ونوس :

في تنظيره وفي أعماله على السواء، اعتبر المسرحي السوري سعد الله ونوس(1941 - 1997) ، المسرحَ ظاهرة اجتماعية، ينطلق العرض من الجمهور ثمّ تالياً يظهر على الخشبة. والتوجّه إلى الجمهور هو السعي إلى تغيير واقعهم، إذ عالج ونوس في مسرحياته قضايا الواقع السياسي والاجتماعي، وفي مسرحياتهِ كافة حفرٌ لطبقة الوعي الزائف التي صنعتها السلطات على اختلاف أشكالها، وصولاً إلى الوعي الحقيقي الذي هو وعي الحريّة والثورة والتغيير. هذا هو سعد الله ونوس كما عرفته الثقافة العربية، والذي تصادف ذكرى ميلاده اليوم، مسرحي تقدميّ، والحريّة هي أعلى القيم التي تحرّك وعيه الفنيّ.

وتناغماً مع اعتباره المسرح ظاهرة اجتماعية، ابتكر ونوس مفهوماً جديداً في المسرح العربي وهو "مسرح التسييس" (لا المسرح السياسي)، وهو مسرح قائم على التحريض، وقد دفعت به نكسة حزيران 1967 إلى اعتبار المسرح متأخّراً عن استيعاب ما يجري من حولهِ.
وقد اعتبر وظيفة المسرح أن "يشحن" لا أن "يفرّغ". أي أنّ على المسرح أن يدفع بالجمهور إلى الوعي بضرورة التغيير، لا إلى الضحك أو البكاء اللذين يسلبان الفعل ويحطمان الإدراك، وهو نوع شاع في حكم "البعث" كمسرح دريد لحام ومحمد الماغوط على سبيل المثال. على ضوء هذا، ليس مسرح سعد الله سوداوياً بقدر ما هو مسرح يخاطب الوعي ويثيرهُ بأقسى الصور.

لكن، وعلى الرغم من الزخم العقائدي الذي كان يحرّك ونوس بضرورة تغيير الشكل السائد للمسرح، وربطه بوظيفة تحرريّة، فإنّ تنظيره للمسرح ترافق بمسرح خالٍ من التنظير. إذ ظهرت أفكاره بصورٍ جمالية وفنيّة بحتة، عبر ابتكار حلول من داخل الثقافة؛ باعتمادهِ نماذج لأبطال واقعيين يمثّلون تيارات الحياة المختلفة خارج المسرح، وباعتمادهِ على أسلوب يصل الجمهور؛ مثل استخدام لغة الحكواتي في تصدير المشاهد وفي لغة الحوارات، ونرى ذلك في مسرحيات كثيرة لهُ، مثل "الأيام المخمورة" (1997). إنّه مسرحيّ وفيّ لشروط الفنّ المسرحي، بقدر ما هو مثقف أصيل ينتمي إلى الجمهور. وهذان الشرطان معاً، منحاه بريقه الاستثنائي في الحياة الثقافية السورية. إذ كان يعي موقع المثقف ودوره، بالقدر الذي كان يدفع بالمسرح والمسرحيّين إلى ناصيةٍ يدرك الجمهورُ، في مواجهتها، موقعَه من التاريخ.

مراجع للاستزادة:

د.عماد الخطيب في الأدب الحديث ونقده- دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة- الطبعة الأولى، 2009.
بثينة عثامنية، ترجمة النص المسرحي بين الحرفية والتصرف من الإنجليزية إلى العربية،
ابراهيم السعافين، الرواية العربية تبحر من جديد- الطبعة الأولى 2007- دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي.

محمد المديوني، إشكاليات تأصيل المسرح العربي، بيب الحكمة، قرطاج، تونس1993،
علي الراعي، المسرح في الوطن العربي –عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة.
أحمد زكي، "عبقرية إلخراج المسرحي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
دريني خشبة، "أشهر المواهب المسرحية"، مكتبة الآداب، القاهرة.
تيمور؛ محمد دراسات في القصة والمسرح ،المطبعة النموذجية/ القاهرة .