



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة زيان عاشور بالجلفة
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها



ملخص محاضرات مقياس:

النص الأدبي المعاصر

موجهة لطلبة السنة الثانية ليسانس

تخصصي: دراسات نقدية / دراسات لغوية

إعداد وجمع:

الدكتور: فرحات موساوي

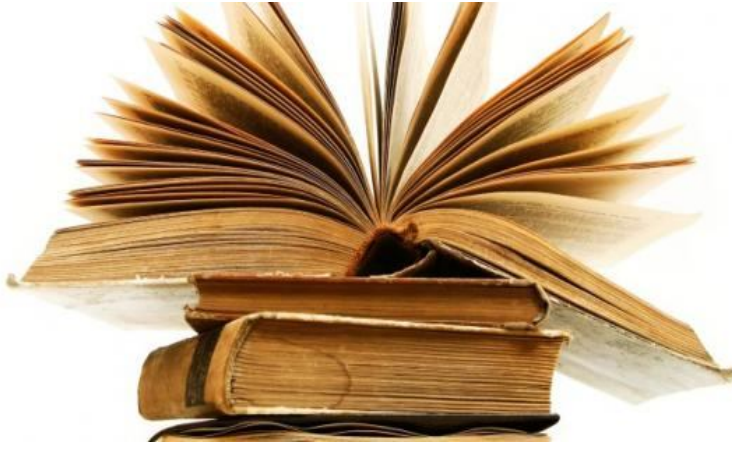


الموسم الجامعي: 2023/2022

تقديم:

تشتمل مادة النص الأدبي المعاصر على اتجاهين أساسيين :

1. الاتجاه الأول: يخص الشعر العربي المعاصر، وما يتصل به من الحداثة الشعرية و مرتكزاتها وتطور القصيدة العربية من خلال استعراض أهم أشكالها ومضامينها مروراً بخصائصها الفنية من حيث البنية والشكل.



2. الاتجاه الثاني: ويتمثل في الفنون النثرية من قصة ورواية ومسرحية بالإشارة إلى التغييرات التي طرأت على هذه الأشكال لتصل من خلال ما طرأ عليها من مستجدات قصد مواكبة العصرنة وبفعل التأثيرات الداخلية والخارجية لتصل بمستوياتها إلى رواق المعاصرة.



مدخل: في مفهوم المعاصرة

عند الحديث عن تعريف النص الأدبي المعاصر فسيتم الحديث عن الشعر الذي كتب في الزمن الذي يعاصر القارئ، والمعاصرة هي دليل المرحلة التي ألف فيها الشعر الحديث، وهي المرحلة التي يعاصرها دون أخذ اعتبار إن كان الشاعر حيا أو ميتا، والشعر العربي الذي كتب في الزمن الذي يعاصر القراء هو تعريف الأدب المعاصر، وجاءت التسمية وفقا للإطار الزمني الذي جاء به هذا الشعر العربي، فكل شاعر معاصر هو شاعر حديث والعكس ليس بصحيح، وعلى سبيل التوضيح، يعد أمير الشعراء أحمد شوقي شاعرا حديثا ولكنه ليس معاصرا، أما أدونيس فهو شاعر حديث ومعاصر.

لقد حاول الدكتور "زكي نجيب محمود" تفهم معنى "العصرية" في الشعر من حيث هو أساس التجديد المعاصر فرأى "أن جميع الشعراء الذين يعيشون بيننا عصريون، بسبب بسيط هو أنهم أبناء هذا العصر".

فكل شاعر في تصوره أنه ابن عصره، وأنه يمثله، ولكن صدق هذا التصور مرتبط إلى حد بعيد بمدى انهماكه في عصره وتفهمه لروحه، ومن ثم يتفاوت الشعراء في مدى تعبيرهم عن عصرهم وفقا لمدى فهمهم لمعنى العصرية.

ليس المجدد في الشعراء إذا هو من عرف الطيارة والصاروخ وكتب عنهما، فهذا في الحقيقة محاولة عصرية ساذجة، فالشاعر قد يكون مجددا، حتى عندما يتحدث عن الناقة والجمال، فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة (شواهد) العصر، ولكن المهم فهم (روح) العصر.

الاتجاه الأول : الشعر

المحاضرة 01: إرهاصات الحداثة الشعرية



القصيدتان اللتان وصفنا بأتهما بداية الانطلاقة الجديدة في الشعر حر، وهما قصيدة «الكوليرا» لنازك، وقصيدة «هل كان حبا للسياح، لا يصلح اتخاذهما مؤشرا قويا على شيء سوى تغيير جزئي في النية، فأما الأولى فإنها حجب موسيقي لذلك الموكب المخيف الذي يمثله الموت، ووصف خارجي للوصول إلى إثارة الرعب - دون القدرة على إشارته باختيار مناظر يراد بها أن تصوّر هول الفجعة وأما الثانية فإنها تنطلق من محاولة لتحديد معنى الحب هل هو نوح وابتسام أو خفوق الأضلع عند اللقاء، ثم تتردد فيها المشاعر بين تصوير

للغيرة. والشك والحسد للضوء الذي يقبل شعر المحبوبة ولولا تفاوت ضئيل في بعض الأقطار دون بعض لما ذكرت هذه القصيدة أبدا في تاريخ الشعر الحديث.

إذن فإن اختيار هاتين القصيدتين لدراسة معالم الاتجاهات لهذا الشعر في البداية لن يؤدي نتيجة تلفت الأنظار، ولهذا كان لا بد من تجاوزهما، زمنيا إلى نماذج مما جد بعدهما، وبين العمد والغفوية أرابي أختار لهذه الغاية ثلاث قصائد للرواد الثلاثة الأوائل، وهي : قصيدة «الخيط المشدود في شجرة السرو لنازك (1948) و «في السوق القديم» للسياح (غير مؤرخة ولكنها ربما لم تتجاوز 1948) و «سوق القرية» للبياتي حوالي سنة 1954 مع الاستعانة في تحليل القصيدة الثالثة بقصيدة رابعة للبياتي عنوانها «مسافر بلا حقائب» وكتاهما من ديوانه «أباريق مهشمة».

1- التجديد وبداية التحول في بنية القصيدة :

لعل المحاولات التجديدية التي بدأت مع "شعراء الديوان" و "شعراء المهجر" و "شعراء جماعة أبولو"، كان لها الأثر الواضح على سيرورة الشعر نحو التطور، وخلق خصوصيات شعرية لها علاقة وطيدة بالتطورات الحاصلة على جميع المستويات: السياسية والاجتماعية والثقافية.

لقد كانت البدايات ممتدة إلى الفترة التي سبقت، وهي بداية تحول لم يغير مسار القصيدة العمودية تغييرا جذريا، ولكنه في الوقت ذاته ساعد كثير من الشعراء المعاصرين على التفكير جديا في الخروج من عباءة الشعر القديم.

وهكذا عرف الشعر العربي في مراحل السابقة دعوات عديدة لتحرر من القيود التي وضعها القدماء للشعر العربي، وأبرزها تلك التي عرفها الشعر في العصر العباسي، ولأن لكل فترة خصوصياتها السياسية والاجتماعية والثقافية، فإن هذه الخصوصيات غالبا ما تنعكس على الشعر العربي في فتراته المتلاحقة.

إن البدايات الحقيقية للشعر العربي المعاصر تكشف عن أولى المحاولات التجريبية التي خلقت طابعها الخاص في الفترة الحديثة والمعاصرة، وهي الحركة الشعرية التي كانت فاتحة التأريخ للشعر العربي المعاصر، وهذه المحاولات يمكننا أن نوجزها فيما يلي:

أ- القصائد المرسلّة:

وهي من الأشكال الشعرية التي لم تخرج عن نظام الشطرين، لكنها قصائد لا يلتزم فيها الشاعر بروي معين، لذلك فهي مرسلّة من القافية، ومن أوائل من نظم الشعر المرسل "جميل صدقي الزهاوي" عام 1905م، إذ

كتب قصيدة عنوانها: "الشعر المرسل" من بحر الطويل، وكذلك "عبد الرحمن شكري" كتب قصيدة عنوانها: "نابليون والساحر المصري" عام 1913م من بحر الكامل، غير أن هذه الجهود



التجديدية لم تلقى النجاح الكافي لتشكيل حركة تجديد فعلي باعتبار ما ركزت عليه وهو التنوع وعدم التزام قافية وروي واحد.

ب- القصائد متنوعة البحور:

كانت محاولات بعض الشعراء بغية إيجاد مسلك شعري جديد يتجه نحو تنوع البحور في القصيدة الواحدة، ومن ذلك ما فعله "أحمد زكي أبو شادي" حينما كتب عددا من القصائد تحرر فيها من وحدة البحر، فمزج البحور في القصيدة الواحدة، مثل قصيدة "الفنان" التي نظمها عام 1926م من أوزان مختلفة، كما نظم عددا من القصائد على هذا النحو عامي 1926م و1928م. وكذلك محاولة "علي أحمد باكثير" ترجمته لرواية روميو وجوليت لشكسبير في حدود سنة 1936م وطبعها سنة 1949م بشكل الشعر الحر، حيث نوعا في الأبحر، وأستخدم الأبحر الشائعة في الشعر الحر، وهي: الكامل والرمل والرجل والمتقارب والمتدارك، ولم يلتزم فيها بعدد معين من التفعيلات في البيت الواحد، غير أن الملامح الدقيقة لهذا الشكل الشعري لم تنضج وبقيت محاولات لم يكتب لها الريادة الفعلية لحركة الشعر الحر.

ج- شعر البند العراقي:

شعر البند هو نمط من النظم المستحدث ظهر في القرن التاسع عشر، وهناك من يرجعه إلى القرن الرابع الهجري، منسوباً إلا ابن دريد (أبو بكر محمد بن الحسن اللغوي) (ت/321هـ)، غير أنه لم يثبت لدى المحققين، واتفق على أن بدايته حديثة ولا أصل له عند القدماء. وقد كان لشعراء العراق من ذوي الثقافة الدينية دور في ظهور هذا النمط الشعري، وكانت كتابته موصول التفعيلات بعضها ببعض على طريقة كتابة النثر، وفي الواقع هناك ما يقوم على اعتبار شعر البند إرهاباً للشعر الحر، وذلك بالنظر إلى الخصائص المشتركة بين شعر البند والشعر الحر، خاصة اعتمادها على البحور الصافية، البند: الهزج والرمل، والشعر الحر من سائر البحور الصافية، وكذلك ظهورها في العراق أيضاً، وقد وقف بعض رواد الشعر الحر عند البند من الشعر العراقي الشعبي، وجعلوه شعراً حراً تتنوع أطوال أشطاره، ويرتكز إلى دائرة "المجتلب" مستعملاً منها الرمل والهزج، وهما يتداخلان تداخلاً فنياً مستنداً إلى قواعد العروض العربي، ورأوا البند الفن الشعري الوحيد الذي يقرب من الشعر الحر ويقوم على أسس أشبه بأسسه).

2- مصطلح الشعر الحر وبدائله المصطلحية:

المصطلح الشائع في البداية كان "الشعر الحر"، ذلك أن "نازك الملائكة" ترى أن الأنسب لهذا النمط الشعري الجديد، وكتابتها "قضايا الشعر المعاصر" يتبنى هذا النمط يعتمد على هذه التسمية، غير أن هناك تحفظات كثيرة على هذا المصطلح، أولها: أن هذا المصطلح يخلق التباسا في ذهن القراء الذين لا يمكنهم التفريق بين هذا الشكل وبين "قصيدة النثر"، لأنه قد يخيل إليهم نتيجة لذلك أن الشعر الحر نثر عادي ولا وزن له، وقد اقترح بعض الدارسين تسميات أخرى لهذا النوع من الشعر منها:

أ- **الشعر المنطلق**: وهي تسمية جديدة لهذا النوع من الشعر أطلقها "محمد النويهي" ويعني بانطلاقه أنه (وإن يكن لا يزال شعرا يقوم على الوزن ويلتزم أساسا إيقاعيا ذا اطراد لا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل لكل بيت ولا يلتزم جميع أحكام العروض التق ليديّة).

ب- **الشعر الحديث**: يرى "غالي شكري" أن يسمى هذا الشعر "بالشعر الحديث" بدلا من مصطلح "الشعر الحر" أو "الشعر المنطلق"، غير أن هذا المصطلح فيه التعميم بحيث لا يصلح أن يكون مصطلحا ملائما وصحيحا لهذا الشعر، فالشعر الحديث هو كل شعر ظهر في الفترة الحديثة بداية من النهضة العربية الحديثة، لذلك فلا بد من ان يكون المصطلح أكثر تخصيصا.



ج- **شعر التفعيلة**: هو مصطلح اقترحه "عز الدين الأمين" كتسمية صحيحة لهذا النوع من الشعر وهو المصطلح الأكثر شيوعا الآن.

د- **العمود المطور**: اقترح هذه التسمية "عبد الواحد لؤلؤة" باعتبار أن الشعر العربي لا يخلو من وزن ولا يتحرر نهائيا من القافية.

3- ماهية الشعر الحر:

يرى رواد الشعر أنه ظاهرة عروضية قبل كل شيء، إذ أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، من حيث اعتماده على التفعيلة وكل سطر من القصيدة يعتبر بيتا، ولا يلتزم الشاعر التسوية في الطول بين بيت وبيت، فكل منها يشتمل على عدد مختلف من التفعيلات، ويشترط أن يكون هذه التفعيلات واحدة.

المحاضرة 02: الشعر الحر (الخصائص الفنية في البنية والتشكيل)

1- المحاولات التجريبية الأولى :

مع نهاية سنة 1946م، نظم الشاعر العراقي "بدر شاكر السياب" قصيدته الأولى في الشعر الحر بعنوان "هل كان حبا؟" (من بحر الرمل) قال فيها:

هل تسمين الذي ألقى هياماً؟

أم جنونا بالأمانى؟ أم غراماً؟

ما يكون الحب؟ نوحاً وابتساماً؟

أم خفوق الأضلع الحري إذا حان التلاقي

بين عينينا فأطرقت فراراً باشتياقي

عن سماء ليس تسقيني إذا ما؟

جنتها مستسقياً إلا أواما



بدر شاكر السياب

وهذه القصيدة متضمنة في ديوان السياب "ازهار ذابلة" الذي صدر في بغداد عام 1949م، وهو العام ذاته الذي كتبت فيه "نازك الملائكة" قصيدتها "الكوليرا"، وهي أول قصيدة حرة لها (من بحر المتدارك)، قالت فيها:

أصغ إلى وقع صدى الأنان

في عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات

صرخات تعلو تضطربُ

حزن يتدفق يلتهبُ

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد.. غليانُ

في الكوخ الساكن أحزانُ

في كل مكانٍ روحٌ تصرخ في الظلماتُ

في كل مكانٍ يبكي صوتُ

هذا ما قد مزقه الموتُ

ويبدو من خلال تاريخ نشر هذه القصيدة أن "نازك الملائكة" كانت الأسبق في طبع قصيدتها، لكن بالرغم من هذا فإن زيادة الشعر يتقاسمها الاثنان معا.

غير أن إحسان عباس يرى بأن دلالة البواكير الأولى لهاتين القصيدتين اللتين وصفنا بأتهما بداية الانطلاقة الجديدة في الشعر الحر وهما "الكوليرا" و "هل كان حبا؟" «لا يصلح اتخاذهما مؤشرا قويا على شيء سوى تغيير جزئي في البنية، فأما الأولى (يقصد قصيدة نازك) فإنها حبيب موسيقى، لذلك الموكب المخيف للموت، ووصف خارجي إلى إثارة الرعب [...]، وأما الثانية (يقصد قصيدة السياب)، فإنها تنطلق من محاولة لتحديد معنى الحب، هل هو نوح وابتسام، أو خفوق الأضلع عند اللقاء».

وبالرغم من هذا فإنهما استطاعا أن يبرزوا خصائص الشعر الحر في بدايات مراحلها عن وعي بهذا الشكل الجديد، من خلال ما قدمته "نازك" نظريا عن الشعر الحر في ديوانها الثاني "شظايا ورماد" عام 1949م ديوانها الأول "عاشقة الليل" 1949م، ومن خلال جهود "السياب" بعد ذلك في الشعر الحر.

3- الشعر الحر بين الشكل والمضمون:

لقد كانت بداية الشعر الحر الاهتمام بالشكل أكثر من المضمون، ثم تطور هذا الشعر وتطورت معه تجارب الشعراء، وإذا كنا رأينا أن "نازك الملائكة" لم تأمل كثيرا في نجاح التجربة، فإن "بدر شاكر السياب" كان الأطول نفسا في صقل موهبة الشعر الحر لديه «في حد ذاته نقلة هائلة على مستوى جماليات القصيدة المعاصرة، التي تحولت من الغناء إلى الدراما، ومن البساطة إلى التركيب، ومن استلهام التراث القومي إلى استحياء التراث العالمي».

والشعر الحر كما يرى "إحسان عباس" لم يعد «تلبية لرغبة في التجديد الشكلي - كما بدا- وإنما أصبح مع الزمن طريقة من

طرق التعبير عن نفسية الإنسان المعاصر وقضاياها ونزوعاته، فهو يتطور في ذاته كلما تطورت المداخل لفهم تلك النفسية والمبادئ المطروحة، كل تلك القضايا والوسائل الجديدة للكشف عن ضروب اللقاء والصراع في تلك النزوعات».



4- خصائص الشعر الحر (الخصائص الإيقاعية):

لخصت رائدة الشعر الحر "نازك الملائكة" الخصائص والمزايا في عدة نقاط تتمحور أساسا في الجانب الشكلي للقصيدة، وهذه الخصائص ذكرتها في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" يمكننا أن نوجزها كالتالي:

أ- تحرر الشاعر من رتابة البيت ورتابة القافية، لذلك فهو غير ملزم باتباع طول معين للبيت، وغير ملزم أيضا أن يحافظ على ثبات القافية، فلا قافية تضايقه - كما تقول نازك الملائكة - ولا تمدد معين للتفعيلات يقف في سبيله إنما هو حر.

ب- بالرغم من عدم مضايقة القافية وكسر رتابة طول البيت (الصدر الشعري)، إلا أن هذه الحرية في تصرف الشاعر بالنسبة لهذين العنصرين الشعريين الأساسيين تعتبر وبالا على الشاعر، لأنه يصعب عليه التحكم في انسياب القصيدة بحيث تصبح فاقدة للضابط الذي يتحكم في شكل القصيدة.

ج- إذا كان الشعر الحر يعتمد على تكرار التفعيلة الواحدة مرات مختلفة حسب كل سطر، فهذا يقضي إلى تدفق الوزن خاليا من الوقفات التي تحدد الجملة الشعرية، وهذه الوقفات الثابتة لا يدرك مدى ضرورتها إلا حين يفتقدها في الشعر الحر.

د- بحور الشعر الحر: بعد أن وضعت "نازك الملائكة" القواعد للشعر الحر، أصبح لزاما تجاوز هذه المعايير التي لم تكن سوى خطوة أولى لتحديد هذا النوع الشعري الجديد، فبعد أن جعلت "نازك" بحور الشعر المتوازية للشعر الحر البحور الصافية فقط، أصبحت البحور الممزوجة أيضا بحورا للشعر الحر، غير أن هذه البحور لا تتفق مع بحور الشعر العمودي في التقسيم من حيث تمام عدد التفعيلات أو نقصها، لأن غير التام من البحور في الشعر العمودي يدخل في التام في الشعر الحر.

هـ- التدوير في الشعر الحر: تجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من الشعر يقبل التدوير في التفعيلة، فيكون جزءا منها في آخر سطر، ويأتي جزءها الآخر في بداية السطر الموالي، وهذا خلافا لما قرره "نازك الملائكة" في بداية دعوتها للشعر الحر من عدم جواز التدوير في القصيدة الحرة، وهذا ما يجعل قصيدة الشعر الحر تحتوي على بيت خطي وهو السطر الشعري الذي يظهر من خلال الكتابة، وبيت عروضي خفي يظهر من خلال التقطيع العروضي قد يمتد إلى أكثر من سطر الاشتراك بيتين متجاورين في تفعيلة واحدة.

4- الخصائص الفنية:

لغة الشعر الجديد: من أبرز الخصائص الفقهية التي تميز الشعر الجديد ما وصفها الدكتور "محمد النويهي" باللغة الحية، لأن الشعراء الجدد استطاعوا أن يتجهوا إلى حياتنا الواقعية النابضة وأن يلتقطوا عددا لا بأس به من أنغامها الحية، وأن يقتصوا مجموعة من صورها وتجاربها المتدفقة الزاخرة، وأن يستجيبوا الروح الشعب ويتعاطفوا مع تجارب الناس البسطاء العاديين، فكانت لغتهم لسان العامة من الناس ويتجلى ذلك من خلال اللغة البسيطة، والاقتراب من لغة الحديث العادي، واختيار المعجم الشعري من الألفاظ المتداولة. يقول صلاح عبد الصبور:

فحين يقبل المساء يقفر الطريق.... والظلام محنة الغريب

يهب ثلة الرفاق، فض مجلس السمر

"إلى اللقاء" - وافترقنا - "نلتقي مساء غد"

ومن اللغة اليومية الى الشعرية، يقول صلاح عبد الصبور:

يا صاحبي إني حزين طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهي لصباح

إلى قوله ورجعت بعد الظهر في جيبي قروس

فشربت شاي في الطريق

شاهد: "فشربت شاي في الطريق"، الشاي لفظة غير شعرية مرتبطة أشد الارتباط بالحياة العادية.

- الوحدة العضوية: ليس المقصود بها اقتصار القصيدة على التجارب والعواطف في قصيدته، إنما يشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى هادفة.

- التضمين الثقافي: الشعر الجديد يوجب على الشاعر أن يكون مثقفا وأن تدخل ثقافته في نسيج شعره، لإثارة العواطف باستخدام الأساطير وأدوات التراث المختلفة وكل الإشارات الثقافية.

- التركيز: ويختلف عن الایجار في الشعر القديم، وهو نوع من التوازن بين مواقف كثيرة ومتناقضة، باستحضار فكرة سابقة، قد تكون لشاعر متقدم بكلمات قليلة وإدخالها في بناء القصيدة.

- التجريد: وهو محاولة الشاعر الفكاك من أسر ذاتيته، في حين أنه عاجز عن إذابة هذه الذات في المجموع أو رفض ذلك، فيضطر أن يخلق في فنه عالمه الخاص مستقلا عن تجارب الحياة العادية، فهو يلح على العلاقات الداخلية في العمل الفني أكثر من الحاجة إلى تصوير العلاقات للعالم الخارجي

المحاضرة 03: مضامين وقضايا الشعر المعاصر

إذا كان ارتباط الشكل بالمضمون يعد ارتباطاً عضوياً، لا ينفصم، فإن اختيار الشكل الجديد كما يقول أصحابه، اقتضاه المضمون الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه في تشكيل فني قادر على حمله، وأحسن المضامين هي التي يوفق الفنان في إلباسها الشكل أو الإطار المناسب لها، وهي مضامين تتمتع عادة بالانسجام والتوافق والتناسق، ذلك لأن الشكل الغريب عن المضمون يضعف من قوة إبراز المضمون نفسه، ويقود إلى متاهات فكرية.

ولا يمكننا بحال أن نتصور مفارقة مضامين الشعر الجديد كلياً لمضامين الشعر الذي سبقه عند الرومانسيين والاحيائيين عند القدماء، فتمت ارتباط بين مضامين من سبقوهم ومضامينهم، بيد أن أهم ميزة تميز الشعر الجديد، في نظر أصحابه، أن هؤلاء الشعراء قد استطاعوا بهذا الشكل الجديد أن يبرهنوا على أنهم يعيشون في قلب عصرهم بما يحمله من صراعات وأفكار واتجاهات ومذاهب ومواقف وأحداث...

وقد حاولوا أن يحصروها في عدد من القضايا التي لم تنشأ من فراغ وتمثلوها في نصوصهم ومن هذه القضايا:

1- قضية الحب والمرأة:

شغلت المرأة الشاعر قديماً وهي تستأثر باهتمامه في العصر الحديث، بيد أن النظرة إليها تختلف باختلاف الموقف الفكري العاطفي، فلم يعد الحديث عنها حديث إعجاب بجمال الجسد أو



طهارة النفس وسمو الخلق، وإنما امتد من الإعجاب بها وتقديس جمالها إلى الدفاع عن حقوقها وكشف المظالم التي ترتكب بحقها، على اختلاف في التمثل من شاعر لآخر فتزار قباني (شاعر المرأة) غير صلاح عبد الصبور وغير محمود درويش نازك الملائكة.

2- قضية القرية والمدينة:

نالت القرية والمدينة اهتمام الشعراء الجدد، إذ أن معظمهم ريفيون عاشوا طفولتهم وصباهم في قراهم، وغادروا في مطلع شباهم إلى المدينة للتعلم، ولا شك أنهم بعد ذلك استفاقوا في المدينة على واقع جديد تحكمه علاقات اجتماعية مختلفة، مثلما تختلف وسائل العيش وسبل الحضارة، فيقف هؤلاء الشعراء الشباب مشدوهين بذهول أمام ما يرون، فتبدوا العلاقة في بدايتها بالمدينة علاقة رفض وعداء وغرابة، بيد أن الموقف ليس واحد عند هؤلاء وتبقى تجارب الشعراء الريفيين المهاجرين إلى المدن هي دائما تعبير عن الاغتراب النفسي والاجتماعي الذي أصابهم، لكنها تتفاوت في العمق والمدى.

ويشارك عدد من الشعراء أمثال "البياتي" في اتخاذ المدن مرآيا تعكس مواقفهم سواء أكانت هذه المدن



عربية أم غربية، فهي وعاء حضاري يستغله الشاعر لتصوير التمزق أو الضياع ويجعله إطار لفلسفته وأداة تبرز ما يراه من متناقضات. وهو بقدر ما يرى في المدينة من ضياع واغتراب وخوف وشعور بالوحدة وضيق بالضجيج والصخب، يرى في القرية الأمن والسلام

والسكينة والرحابة والجمال والوفاء والانطلاق والهواء النقي، يقول أحمد عبد المعطي حجازي:

هنا المدى لا يعرف الحراس

هنا أنا حر

هنا الطيور تستطيع أن تطير

هنا النبات لا يزال أخضر الرداء

هنا الحقيقة لا تعرف التلوث المقيت

هنا الدوام والثبوت

3- قضية الزمن:

أن الزمن ذو أهمية خاصة لفهم الشعر الحديث، فموقف كل منهم من الزمن هو الذي يعطي سمة فارقة و يحدد صلته بالحدث، وقد ارتبط فهم الزمن بالمسافة أو المكان، ومن يتأمل شعر "خليل حاوي"- مثلا- يستطيع رغم كآبة الحاضر وضياع الماضي أن يمد جسرا إلى المستقبل، وقد عبر عنه بمصطلح (المسافة) وقد زاوج بين الزمن والمسافة بوعي دقيق، أما السياب فقد عاش حياته يحلم بالطفولة والعودة إلى الأم، لذا فهو يتحدث عنه ويحلم بالعودة إليه، ويجد في الماضي عزاء عن الحاضر، أما نازك الملائكة فهي ترى في الزمن قوة جبارة مطاردة، والإنسان يحاول أن يهرب منها، ولكنه لا يملك أن ينجو.

4- قضية التراث:

من يتأمل مدونة الشعر العربي الحديث يلاحظ أن التراث يضطلع بدور مهم في تشكيل المضامين الشعرية، غير أن التراث لم يعد على نحو ما كان عند شعراء الإحياء أو من جاء بعدهم، مضامين ذكره أو معاني مولدة أو صورا تضيق إلى معا نقدية أو تحور فيها. بل أقنعة ورموز يتوسل بها الشاعر لبناء قصيدته كليا أو جزئيا.



والشاعر الحديث يتعامل مع التراث بصورته الإنسانية الشاملة من زوايا مختلفة عد منها الدكتور إحسان عباس أربعا وهي:

4-1- تراث الشعبي:

اعتماد الألفاظ الدارجة (العامية) والمثل

الشعبي والعادات الشعبية والأغاني، بما فيها من جاذبية لتكون جسرا بين الشاعر والناس.

4-2- الأقبعة:

يمثل القناع شخصية تاريخية-في الغالب- ليعبر عن موقف يريد له ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها. من أمثال: الحلاج والعمري والخيّام وصقر قريش وعمر بن الخطاب، ويشمل المدن (بابل، دمشق، غرناطة...).

4-3- المرايا:

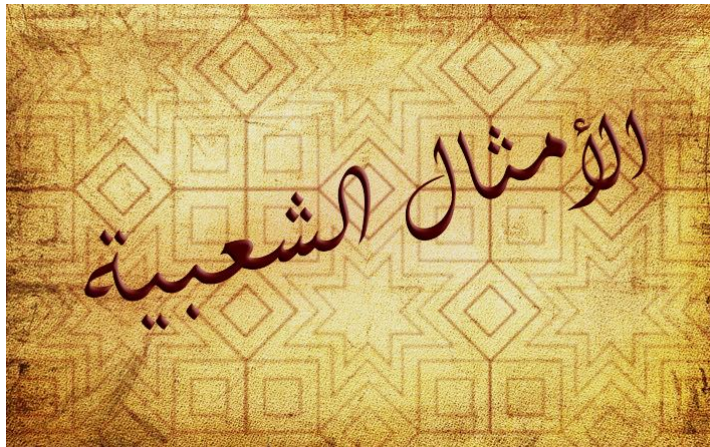
وهذا الأسلوب من النظر إلى الماضي يكاد يكون مقتصرًا على "أودنيس".

4-4- التراث الأسطوري:

وقد اختلف الشعراء في مقدار شغفهم بالأسطورة وقد استلهم الشعراء من التراث العربي والغربي على حد سواء والإنساني في عصوره المختلفة في محاولة للتعبير عن القلق الروحي والمادي، باستغلال رموز (تموز، عازر، المسيح، سيزيف، سيف بن ذي يزن وغيرها).

4-5- قضية المجتمع:

انتقل الشعر الحديث إلى التعبير عن اهتمام الفرد بقضايا المجتمع، ليؤكد على علاقة التطابق بين الشاعر والمجتمع، في محاولة للسعي إلى الانسجام الاجتماعي، هذا عند شعراء الالتزام، وهناك مظهر آخر من مظاهر الصلة بين الفرد والمجتمع وهو الاتجاه الصوفي، الذي ينفصل فيه الشاعر ظاهراً عن مجتمعه ليعيش آلامه التي هي نفسها آلام المجتمع.



المحاضرة 04 : تجربة الشعر في الجزائر

إن الحديث عن التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة يقتضي مسحاً زمنياً للفترة الممتدة من الخمسينيات إلى يومنا هذا، وذلك يقتضيه تحول الزمن الشعري الذي يتحرك وفقاً لقيم كثيرة متداخلة، ولم يفرزه هذا الزمن من تطور عبر سيرورته ومحاضاته، لترتسم من خلاله ملامح كل جيل من أجياله. لقد كان لظهور بعض الملامح التجديدية على مستوى بنية القصيدة أو في المحتوى، خاصة في القصائد التي حملت في ثناياها تياراً رومانسياً أو حاول أصحابها التجديد حسب ظروفهم الخاصة أثناء الثورة، فإن شعراءنا من الجيل الثاني قد تأثر بعضهم بتجربة الشعر الجديد في المشرق. وبتتبع قاموس الشعر الجزائري المعاصر تتراءى لنا إمكانية تقسيمه مرحلياً إلى ما يلي:

أ- مرحلة المحاكاة (بداية التجربة):

لقد تميزت المرحلة التي سبقت عام 1954م بالحفاظ على الشعر التقليدي الشطرين على الرغم من التطور الذي طرأ على الشعر الجزائري عقب الحرب العالمية الثانية، من خلال الاتجاه نحو الرومانسية الذي مثله الشاعر "حمود رمضان" وممن عاصره من الشعراء الجزائريين، الذين دعوا إلى التجديد على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون.



للإشارة فإنه في منتصف الخمسينيات طالعت شعراءنا ظاهرة جديدة فيها شيء من الجرأة مع جيل جديد من الشعراء الشباب.

وهنا تستوقفنا كلمة قالها الدكتور "صالح خرفي" لها وزنها في تنظير الزمن الشعري لمرحلة الخمسينيات جاء فيها: «ومع الثورة تطالعنا ناشئة جديدة تقف وسطاً بين الرعيل الأول وبين ارتياد آفاق جديدة لمفهوم جديد في الشعر أعنى به الشعر الحر».

يتفق أغلب الباحثين على أن أبو القاسم سعد الله وهو - كما هو في علمنا - أول المقدمين على تجربة الشعر الحر، ويثني باوية الذي استطاع أن يغذي هذه التجربة بروح جديدة في الشكل

والمضمون... وضمنا ثالث ثلاثة في تجربة الشعر الحر في الخمسينيات غير أن تأرجحه بين الشعر التقليدي والحر ميع خصائص اتجاهه الجديد...».

ولذلك فقد تأكد لدينا أن "أبو القاسم سعد الله" أول من خاض التجربة الجديدة بوعي التغيير فكانت أول إعلان عن كتابه الشعر الحر في الجزائر، وعلى ذلك اتفقت جميع الدراسات والمتابعات. فقد حاز قصب السبق في كتابه النموذج الأول من الشعر الحر في الجزائر ممثلا في قصيدته "طريقي" التي نشرت في جريدة البصائر العدد 311 في 25 مارس 1955م، ثم بعد ذلك نشر الشاعر "أحمد الغوالمي" أول قصيدة حرة له بعد شهر تقريبا عنوانها "أين ورجيع" نشرت أيضا في جريدة البصائر العدد 315 في 22 أبريل 1955م.

وهذه القصيدة التي كتبها "سعد الله" يقول في مطلعها:

يا رفيقي

لا تلمني عن مروي

فقد اخترت طريقي!

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيار وحشي النضال

صاغت الأناث عرييد الخيال

كل ما فيه جراحات تسيل

وظلام وشكاوى ووحول

تتراءى كطيوف

من حتوف

في طريقي

يا رفيقي...

وإذا كانت هذه المحاولة الجريئة في المرحلة الأولى من تطور هذا الشعر (مرحلة الثورة) والتي قدمها الشاعر "سعد الله" قد حالفها التوفيق في تجديد قالب الموسيقى للقصيدة وبنيتها التعبيرية، فإن محاولات شعراء آخرين في هذه المرحلة نفسها اتسمت بالتذبذب والتردد، وكانت أقرب إلى الشعر العمودي منها إلى الشعر الحر، منها محاولات "محمد الأخضر السائحي" و"الطاهر بوشوشي" و"الغوملي" و"أبو القاسم خمار" و"محمد الصالح باوية" و"عبد الرحمن الزناقي" و"محمد عروة" ومحاولات عديدة أخرى في الشعر الحر.

ولعل الملمح البارز في مرحلة الريادة هذه أن الشعراء استطاعوا أن يتخلصوا شيئاً فشيئاً من النفس التقليدي الذي كان سائداً... أصبحت الأسطر الشعرية تستقل بنفسها عروضياً، فقد أصبح الشاعر هنا مهتماً بالعمل الأدبي ككل، مراعيًا الموسيقى الداخلية المتنامية عبر الموقف الشعوري والإحساس النفسي....

ولعل الملمح البارز في هذه المرحلة كما يرى "شلتاغ عبود شراد" أن الشعراء استطاعوا أن يطعموا الشعر الجزائري بلون جديد بعد أن ظل لفترة طويلة محافظاً على شكله العروضي القديم، غير أنه في هذه الفترة لم تتضح أدوات الشعراء الفنية مع هذا الشكل الجديد وبقي لهم فضل الريادة وفضل سبق.



وقد استقوا فهمهم لحركة التجديد الشعري من منابع أصلية كما هو الحال بالنسبة للعديد منهم ممن درسوا في المشرق العربي واتصلوا بالثقافة الغربية المترجمة.

ب- ما بعد الاستقلال (الصمت الشعري):

عرف الشعر الجزائري في بدايته ركوداً وانسحاباً كثيراً من الشعراء عن كتابة الشعر عموماً لسببين واضحين:

1- ارتباط الشاعر بالشرط الموضوعي المتمثل في الثورة التي كانت فعلا محفزا لتلك الممارسة الفنية.
 2- إحساس المبدعين من الشعراء بزوال المحفز، فالمستعمر لم يعد موجودا وعليه «لم تتح أمام الشعراء مواقف ولا اختيارات جديدة يمكن بها إبدال التصور وطرق الممارسة».
 لذلك فإن لغة القلم بالنسبة لهم انتهى دورها بعد انهزام الخصم وهو المستعمر الفرنسي الذي كان الشاعر الجزائري يكتب ليتحداه ويعبر عن صموده، وصمود شعبه.

لقد بات من المؤكد أن خارطة الإبداع الشعري في فترة الستينيات تعرف انغلاقا على حدود التحول الشعري لجملة الأسباب سالفة الذكر، فقد كان انصراف رواد التجربة إلى استكمال دراساتهم العليا، وتوجههم نحو الأبحاث الأكاديمية— والانشغال بالبحث العلمي في الجامعة، وهذا ما فعله سعد الله منذ 1961م، وانقطع محمد الصالح باوية نهائيا لعمله كطبيب بعد دراسته في يوغسلافيا، في حين تحملت البقية مناصب إدارية، أضف إلى ذلك فقدان الصحافة الأدبية وقلة النوادي التي تجمع الأدباء وإهمال العناية بالجانب الثقافي.

إذا أردنا أن نضع لهذه الفترة الممتدة ما بين عامي 1962م إلى غاية 1972م فإنه لم تتعدى حصيلة الإنتاج الشعري خمسة عشر مجموعة شعرية، ولم تعطى اسما جديدا يضاف إلى قائمة الأسماء التي ظهرت قبل وأثناء الثورة التحريرية، بإستثناء الشاعرة مبروكة بوساحة ومجموعتها (براعم) الصادرة عام 1969م.

«أنها فترة ركود وفقر أدبي واضح حيث لم تشهد صدور ديوان شعري ينتمي إلى هذه المرحلة مهما كان مستواه الفني».

ج- مرحلة التمثل والاستيعاب:

التحولات التي عرفتها الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال مجتمعا وسياسيا كانت كفيلة بأن تحدث تغييرا في الفهم وطبيعة الفكرة، فكان لا بد أن تظهر أصوات شعرية تسير تجربة الانتقال إلى التقدم والانفتاح على العالم. بما توفر لديهم من اطلاع على مناهج نقدية من المحيط العربي أو الغربي من خلال المحلات والجرائد حينئذ.
 تظهر في هذا العقد تيارات متعددة:

1- تيار القصيدة الخليلية النابع من مدرسة الإحياء والتراث، وهو تيار في بعده تقليدي وأبرز شعرائه (مصطفى الغماري، محمد ناصر، محمد بن رقطان، مبروكة بوساحة، جمال الطاهري، عبد الله حمادي).

2- تيار القصيدة التفعيلة (الحر): وأبرز شعرائه (أحمد حمدي، عبد العالي رزاق، عمر ازراج، محمد زيتلي، حمري بحري، أحلام مستغانمي، سليمان جوادي، عمار بن زايد...).

3- تيار قصيدة النثر، وشعرائها (عبد الحميد بن هدوقة، جروة علاوة، ربيعة جلطي، زينب الاعوج...).

4- تيار المزوجة بين القصيدة الخليلية والشعر التفعيلة، ومن شعرائه (عياش يحياوي، جمال الطاهري، نورو السعدي، الأخضر عكيوش، أحمد عاشوري، رشيد أوزاني...).

إن شعراء هذه الفترة تأثروا تأثيرا بالغا بأعلام الشعر العربي، فاعتمدوا معجمهم اللغوي ونسجوا على طريقتهم في تصويرهم وحاكوهم في شاعريتهم، إذ من الواضح جدا أن هؤلاء عبروا بوعي أو بغيره عن نتاج ليس بإنتاجهم مقلدين لا متأثرين، فوجد مثلا في "أنشودة المطر" للسياب، بما فيها من ألفاظ، هي نفسها للقاموس الشعري لهؤلاء الشعراء الشباب.

فمثلا: إدريس بوديبة في قصيدته (عينك أقحوان) يحاكي تلك القصيدة حين يقول:

عينك أقحوان في دربي المهجور

يا زهرة الليمون، يا قصه الألم

عينك والتوسل الجريح

يورق المطر

يتساقط المطر

وتشمس السماء

مطر... مطر... مطر...

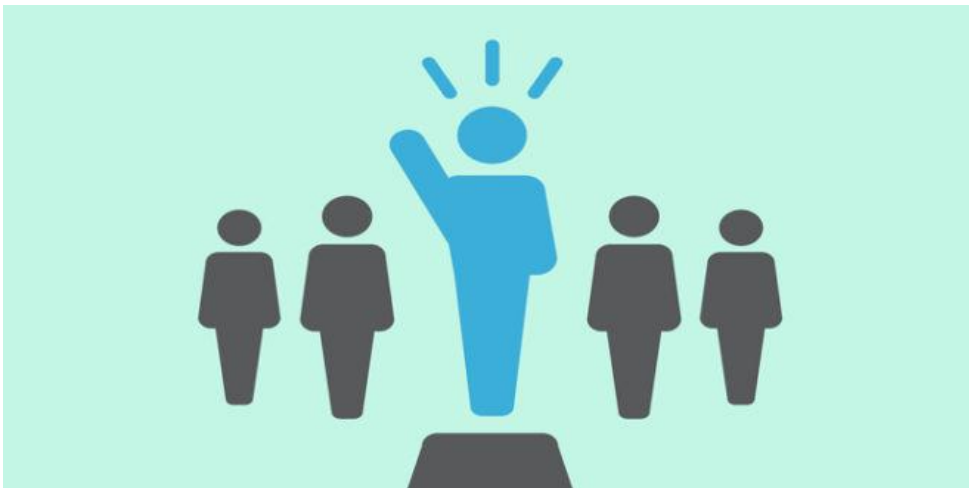
د- مرحلة النضج والإبداع:

بعد الركود الذي شهدته الساحة الشعرية في الفترة السبعينية، والتي تقاسمتها سلطة الإيديولوجية (الاشتراكية) وشبح التقليد، مما أحال شعر المرحلة إلى نوع من الشعارات، أبعد ما تكون عن الشعر الحقيقي، جاء جيل حاول إعادة تشكيل تفاصيل القصيدة من خلال رؤى مختلفة ومتحررة من السلطة الإيديولوجية التي قتلت النص السبعيني، وحدث من نجاحه الفني.

لقد عرفت فترة الثمانينات حركة التحولات القصيدة الجزائرية في أبنيتها عبر التجريب إذ نجد انفتاحا في الخطاب الشعري، معلن عن التغيير من خلال عناصر التشكيل اللغوي ما يبنى بحركة تمرد ترفض الواقع وتبحث عن البدائل، وترسم من خلالها صور الإغتراب والقلق والضيق كمعادلة موضوعي لما يعيشه الشاعر في زمن تغيرت فيه الرؤى وازدهمت فيه الأفكار ما مكن للانفتاح على أوسع أفق للقراءة.

هذا الجيل من الشعراء مثل القطيعة من جهة مع الجيل السابق (السبعيني) للفكاك من القيد الإيديولوجي، في حين تواصل معه لبناء وشائج الانتماء إلى خارطة شعرية واحدة عربية اللغة وجزائرية الجغرافيا.

ولم يكن أمام هذا الجيل إلا خيار أوحده، هو المغايرة، تحقيقا لذاته، وابتعادا عن التجارب السابقة التي كادت أن تقتل الشعر.



المحاضرة 05: قصيدة النثر

1- بين الشعر المنثور وقصيدة النثر:

قبل الحديث عن "قصيدة النثر" لا بد أولاً أن نوضح مصطلح "الشعر المنثور" لأنه قد يتداخل مع مصطلح "قصيدة النثر"، وفيه ما يدل على الجمع بين فنين هما: فن الشعر وفن النثر وكلاهما متباينان، ولكل منهما خصائصه الفنية ومميزاته الشكلية، وبالرغم من ذلك فإن الجمع بين هذين إنما يعني الأخذ من خصائص هذا وخصائص ذاك بما يتناسب مع الشكل الجديد والذي يكون فيه الشعر هو لب العمل الفني، ويمكننا أن نلخص خصائص هذا النوع من الشعر في:

- التدفق الشعري الحر وانعكاس التجربة الانفعالية الصادقة في صورة شعرية.
- التحرر من كل قيد كالوزن والقافية والصور التراثية.
- التنعيم الداخلي؛ أي الاعتماد على الموسيقى الداخلية باختيار الألفاظ والاعتماد على الجمل القصيرة المتساوية الطول أو المتقاربة، واستخدام السجع والجناس بين الحين والحين، وهي أهم هذه الخصائص.
- الاعتماد على التصوير أو ما يمكن أن نسميه التعبير بالصورة التي تتسم بالجمال والعدوبة والغني المعنوي حتى في التعبير عن الأفكار الجزئية.
- التكرار الذي استعاضوا به عن تكرار الوزن والقافية، ويكون ذلك على مستوى اللفظ أو على مستوى الجملة، شرط أن تحمل هذه الألفاظ والجمل تدفقات شعورية، أو أن تحدث جرساً إيقاعياً.

ومن نماذج الشعر المنثور ما كتبه "جبران خليل جبران" و"أمين الريحاني" في "الريحانيات" متأثراً بـ "وولت ويطمان"، ويرى "حسين نصار" أن في ديوان "نقولا فياض" "رفيق الأفيحوان" قطعة شعرية نثرية بعنوان "التقوى" وصفت بأنها شعر منثور. ومن كتب الشعر المنثور أيضاً "عيسى إسكندر

معلوف" الذي كتب نصا من "الشعر المنثور" في مجلة "الهلال" عنوانه "الهواء والصمت" عام 1906م، غير أن هذا الكاتب ابتعد عن روح الشعر قليلا، بحيث يتعذر على القارئ أن ينسب هذا النص إلى الشعر، وبالإضافة إلى هذا كتب "خليل مطران" قصيدة من "الشعر المنثور" في رثاء العلامة "إبراهيم ناصيف اليازجي" عام 1907م، وما كتبه أيضا "مي زيادة" و"لويس عوض"، وغيرهم من الشعراء.

أما "قصيدة النثر" فهي تعتبر وليدة "الشعر المنثور"، وهي قصيدة أصل مادتها النثر لكنها من جنس القصائد الشعرية، وقد ظهر هذا المصطلح عام 1958م كما ذكر "أنسي الحاج" في ديوانه "الن".

2- فاعلية كتاب "سوزان برنار" في الشعرية العربية المعاصرة:

يبدو تأثير كتاب قصيدة النثر من "بودلير" إلى "أيامنا" لـ "سوزان برنار" في الحركة الشعرية المعاصرة



واضحا، وهو كتاب طبع للمرة الأولى في باريس عام 1958م، تناولت فيه الباحثة "قصيدة النثر" وعوامل النشأة والتطور والأسس التي تقوم عليها هذه القصيدة، بالإضافة إلى أعلام هذه القصيدة في المدرسة الرمزية السريالية كـ "بودلير" و "رامبو" و"مالاربه" ... إلخ.

وهذا التأثير يتجلى من حيث اعتماد كل من "أدونيس" و "أنسي الحاج" على هذا الكتاب فهما مدىنان له في التنظير لهذه القصيدة من خلال مقال "أدونيس" عنوانه: "في قصيدة النثر تناول فيه مصطلح قصيدة النثر والعوامل الممهدة لها، والقوانين الداخلية لها، ويبدو هذا التأثير أيضا من خلال اعتماد "أنسي الحاج" على هذا الكتاب في التنظير لهذه القصيدة، وهو ما يتجلى في المقدمة التي كتبها لمجموعته الشعرية "الن" الصادرة عن دار مجلة شعر (1960م).

ولا يوجد تعريف محدد لقصيدة النثر، ذلك أن أصحابها تجنبوا أن يعطوها تعريفاً لأن في ذلك ما يناقض ثورهم، غير أنهم تبنا تصوراً يقوم على ثلاث قواعد وضعتها الناقدة الفرنسية "سوزان برنار"، وهي:

أ- الإيجاز: لأن القصيدة ينبغي أن تكون قصيرة ومتماسكة ويقع تأثيرها ككل لا كأجزاء، ولتوفر الإشراق وقد حدد بعضهم طولها بين نصف صفحة إلى أربع صفحات.

ب- التوهج: وهو إحدى ثمار الوحدة العضوية للقصيدة.

ت- المجانية: أي أن القصيدة عالم بلا مقابل فليس لها غاية تبتغي بلوغها أو البرهنة عليها.

3- ظواهر أدبية مهدت لظهور قصيدة النثر:

هناك بعض الظواهر الأدبية مهدت لقصيدة النثر،

منها:

- ارتفاع مستوى النثر.
- ضعف الشعر التقليدي.
- الإحساس بعالم متغير مما يفرض شكلاً جديداً على الشاعر.
- الوزن الحر القائم على التفعيلة عمل منذ الخمسينات على تقريب الشعر من النثر.

قصيدة النثر العربية

(الإطار النظري)



4- الإيقاع في قصيدة النثر:

إيقاع قصيدة النثر يعتمد أساسا على الصور الموسيقية النفسية المرتبطة ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية، أي أنها ألغت تماما الموسيقى الظاهرية، معتمدة على الإيقاع الذاتي الخاص من خلال إدراك التجربة الشعرية.

وتمثل نماذج "قصائد النثر" أدق خصائص هذه الصور الموسيقية الداخلية، ومن ذلك قصيدة "محمد الماغوط" "مصافحة في أيار" يقول فيها الشاعر:

- هل وجدت عملا؟

- لا

- هل كتبت شيئا؟

- لا

- هل أحبت أحدا؟

- لا

يقول "السعيد الورقي" معلقا على هذه الأبيات: ((فهذا المونولوج الشعري إلى جانب ما فيه من سيولة نثرية، يمتلك أهم خصائص الموسيقى كلغة شعرية، وهي الشحنة الانفعالية المتوترة)).

الاتجاه الثاني : النشر

المحاضرة 06: القصة القصيرة المعاصرة

ظل الكتاب العرب في مصر وبلاد الشام والعراق منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وحتى أوائل القرن العشرين يتخبطون بين الأشكال القصصية المختلفة دون أن يهتدوا إلى شكل في يرضون عنه، ويبدو أنهم قد ضاقوا ذرعا بهذه المحاولات التقليدية التي يقلدون فيها القصص



الترجمة، أو المقامة، أو القصص الموضوعية، وأرادوا أن يشكّلوا فنا قصصيا يعبرون فيه عن بيئتهم، وأصالتهم وواقعهم الذي يعيشونه، بدلا من استخدامهم الأسماء الأجنبية، والبيئات الأوربية مسرحا لأعمالهم القصصية، ولاسيما أنهم ترجموا آلاف القصص الأوربية دون أن تعبر عن واقعهم الحقيقي.

يضاف إلى ذلك أن الحركات الوطنية التحررية كانت قد اندلعت في كثير من البلدان العربية، منادية بالتححر والاستقلال. وكانت هذه الحركات قد أخذت في الازدياد والنمو نتيجة لانتشار الوعي الثقافي والفكري في بعض المجتمعات العربية.

وأهم الظواهر التي طرأت على القصة القصيرة العربية منذ الستينيات وحتى منتصف التسعينيات هي ظاهرة التفتيت، الصورة التجسدية، التتابع الزماني والمكاني " الزمكاني "، الرمز التراثي، الرؤية الحلمية. وهذه الظواهر نجدها عند معظم الكتاب المجددين في الوطن العربي، وبخاصة الجيل المعاصر الذي يمارس الكتابة القصصية منذ الستينيات وحتى (منتصف التسعينيات) ففي مصر نجد أعمال ادوار الخراط، والشاروني، وجميل عطية إبراهيم وأحمد الشيخ، وإبراهيم عبد الحميد، ومجيد طويبا، وأحمد هاشم الشريف، ومحمد عوض عبد العال، ومحمد حافظ رجب، وعبد الحكيم قاسم،

وإبراهيم أصلان، ومحمد إبراهيم مبروك، ويحي الطاهر عبد الله، ومحمد المخزنجي، ومحمد مستجاب ويوسف أبو رية، وبهاء طاهر ومحمود الوزداني، ومحمد المنسي قنديل، وجمال الغيطاني، وعز الدين نجيب، وفاروق خورشيد، وعلي عيد، ورفقي بدوي، ورفيق الفرماوي، ومحمد جبريل، وصلاح هاشم، وجار النبي الحلو، وقاسم مسعد عليوة وعلاء الديب وغيرهم.

وفي بلاد الشام نجد أعمال غسان كنفاني، وهاني الراهب، ووليد إخلاصي، وجورج سالم، ومحسن يوسف، وجبران إبراهيم جبران، ومحمد كامل الخطيب، وغادة السمان، وخليل الجاسم الحميدي، وعبد الله أبو هيف، وزكريا شريقي، وإبراهيم خليل، وأميل حبيبي، وحننا مينا وزكريا تامر وغيرهم.

وفي العراق نجد أعمال شاكر حصبك، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، وغائب طعمة فرمان، ومهدي عيسى الصقر، وغانم الدباغ، وفؤاد التكريلي، وعبد الحق فاضل، وعبد الملك نوري، وغيرهم.

وفي الخليج العربي نجد أعمال أحمد يوسف، وعبد الله أحمد باقازي، وفوزية رشيد، وليلى العثمان، وكلثم جبر، ومريم جمعة فرج، وسلمى مطر وغيرهم.

وفي بلاد المغرب العربي نجد بعض أعمال عبد الله العروي، ومحمد زفزاف، وطاهر ابن جلون، وإبراهيم الكوني، وعبد الحميد هدوكة وغيرهم.

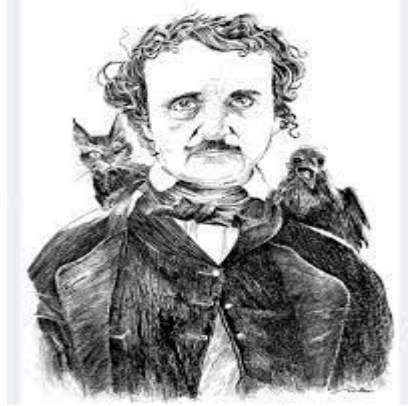
ولعل هذا الكم الكبير من الكتاب الذين ازدهر إنتاجهم القصصي منذ الستينيات وحتى منتصف العقد الأخير من القرن العشرين، يوضح إلى أي مدى ازدهر فن القصة القصيرة، وتطور في أدبنا العربي وأصبح له كتاب في كل قطر عربي، ولعلنا لا نبالغ لو قلنا إن كل قطر من الأقطار العربية لا يخلو من وجود كتاب مجدد في القصة القصيرة، وقد تجاوزوا الشكل الواقعي المألوف، وانطلقوا يحددون في الرؤية والأداة معا. حتى أفرزت أعمالهم هذه الظواهر الفنية المستحدثة. ولما كان من غير اليسير الوقوف عند أعمال كل هؤلاء الكتاب، لذلك سنقف عند نماذج من قصص بعضهم على سبيل التمثيل، لتوضيح أهم هذه السمات المستحدثة في القصة القصيرة.

ومن الجدير بالذكر أن إرهاصات هذه الملامح المستحدثة قد ظهرت في مرحلة سابقة على الستينيات ولكنها بدأت تزدهر وتنضج وتشكل ظاهرة بارزة في القصة القصيرة منذ أواخر الستينيات وحتى الآن 1995. ونحن نقيس الظاهرة الأدبية وفقا لشيوعها وازدهارها. ولا نقيسها على الحالات الفردية المتناثرة التي ظهرت في بعض الكتابات السابقة على الستينيات.

- القصة القصيرة :

من أعظم كتاب القصة القصيرة، الأمريكي إدغار ألان بو Edgar Allan Poe

وقد قال عنها: " إن القصة القصيرة بحق تختلف بصفة أساسية عن القصة الطويلة (أو الرواية) بوحدة الانطباع (impression). ويمكن أن نلاحظ بهذه المناسبة أن القصة القصيرة غالبا ما تحقق الوحدات الثلاث التي عرفتها المسرحية الفرنسية الكلاسيكية، فهي تمثل حدثا واحدا يقع في وقت واحد. وتتناول القصة القصيرة شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة، أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد".



يجعل صفة " التركيز " أساسية في القصة القصيرة، فهي أساسية في الموضوع، وفي الحادثة، وطريقة سردها، أو في الموقف وطريقة تصويره أي في لغتها، ويبلغ التركيز حدا لا تستخدم فيه لفظة واحدة يمكن الاستغناء عنها، أو يمكن أن يستبدل بها غيرها. فكل لفظة تكون موحية، ويكون لها دورها، تماما كما هو الشأن في الشعر.

ومن الصعب أن نجد تحديدا نهائيا لمنهج القصة القصيرة، برغم الاتفاق الذي يكاد ينعقد حول مجموعة من الأصول والظواهر العامة التي تبرز في هذا الفن. فبرغم الإطار الضيق نسبيا، الذي تتحرك فيه القصة القصيرة، ما زال هناك تنوع ملحوظ في المناهج التي يتبعها كتاب هذا الفن. وكل من

هؤلاء الكتاب إنما يصدر عن منهج خاص في تصويره لعوامل التأثير في القصة القصيرة وفي الهدف منها، فهم — بمعنى آخر — يختلفون في المنهج من حيث الغاية والوسيلة. المؤكد أن غاية الجميع هي أن يبدعوا عملاً فنياً، فهم في ذلك متفقون لا محالة، وإنما نقصد بالغاية هنا، الغاية التي يحققها كل منهم بالنسبة إلى قارئه. فمن الكتاب من يحرص على أن يقول كل شيء للقارئ بالتفصيل، وألا يترك شيئاً يستكشفه بنفسه، أو يترك له فرصة استنباط شيء وراء المواقف ووراء الكلمات. وهذا النمط من الكتاب يعنى في الغالب بعنصر الحادثة في القصة التي يكتبها، ومن ثم يركز الكاتب كل عنايته في سرد المواقف والعناية بالأسلوب. وقصص محمود تيمور القصيرة تمثل هذا النمط أحسن تمثيل.

ومن الكتاب من يؤثر التركيز على الشخصية، يرسمها في دقة وأناة، ويجعلها المحور الذي تدور حوله كل الأحداث، ومن ثم لا يرد من المواقف والأحداث في القصة إلا ما يترجم الشخصية ويبرزها. ثم هناك القصة القصيرة ذات الطابع الرومانسي. وفي هذا النمط يركز الكاتب على عواطف الشخصية التي يصورها وكثيراً ما نجد الكاتب في هذه الحالة يرتاد الموضوعات التي تتيح له مستوى عال من العاطفة، وكثيراً ما يكون الموضوع ذا طابع مأساوي.

ثم هناك القصة القصيرة التي تهتم بالفكرة وهي نوعان: رمزية وأسطورية. وفي هذا النمط يستغل الكاتب الرموز الشعبية والأساطير الجاهزة في أن يضمونها وجهة نظر خاصة أو فكرة خاصة، وفي هذه الحالة لا يأخذ الكاتب من الرمز والأسطورة إلا الإطار العام.

ثم هناك كذلك القصة القصيرة الكاريكاتورية، وفيها يهتم الكاتب بالموقف والشخصية معاً، ولكنه يرسمها بطريقة الكاريكاتور، فيجرد الشخصية والموقف من العناصر العادية، ولا يلتفت فيها إلا إلى البارز المميز ذي الدلالة الخاصة فيجسمه ويضخمه لكي يلفت النظر إليه، تماماً كما يفعل رسام الكاريكاتور

المحاضرة 07: نشأة الرواية العربية:

اختلف النقاد حول نشأة الرواية وهل هي ذات صلة بالتراث أم تقليد للرواية الغربية؟ وقد اتخذت الرواية مسارات متعددة وغنية ومتطورة بفعل تطور المجتمع، فهناك من يتحمس إلى أصلها العربي ويرى أنها وليدة التراث القديم واستمرارا له، وقد درسوا الأعمال الروائية الأولى وحاولوا إثبات الصلة بين الرواية والمقامة وبقية التراث القصصي عند العرب، وهناك من ينفي ذلك ويرى أنه لا توجد صلة بين هذا التراث القصصي والرواية الجديدة ويرى أنها وليدة الاحتكاك بالغرب والتعرف على إنتاجه ونقله إلى العربية ويستند أصحاب هذا الرأي في تعليل فقدها في الأدب العربي إلى ضعف الخيال العربي واختلاف لغة الأدب عن لغة الكلام عند العرب وانتشار الأمية في البلاد العربية قلة الأساطير وسجال الحروب واعتزال المرأة عن التواجد الظاهر ... كل هذا أفقد الأدب العربي وجود الرواية. لذا يؤكد هؤلاء النقاد أن الرواية العربية كشكل أدبي متطور لم تظهر في عالمنا العربي إلا مع بداية الاجتياح الأوروبي للبلدان العربية وبالتحديد مع أواخر القرن 19 وبداية القرن 20، اذ بدأت تبرز المحاولات الأولى للرواية عند بعض الكتاب العائدين من البعثات الطلابية خاصة من فرنسا.



ويمكن القول أن الرواية العربية الحديثة — حسب أغلب النقاد — ظهرت متأثرة بالأدب الغربي وان كانت في بدايتها تأثرت بالتراث القديم من ناحية المادة والمضمون لكنها سرعان ما انقطعت صلتها بالتراث وتأثرت بالرواية الغربية فتراجعت المحاولات الأولى والمتأثرة بالتراث والكثير من

كتاب هذه المرحلة اهتموا بترجمة الرواية الغربية الرومانسية وتركوا الاهتمام بتطوير تراثهم مما أدى الى رفض هذا التراث القديم و قطع الصلة بينه وبين الرواية الفنية. اتخذت الرواية مسارات متعددة غنية ومتطورة بفعل تطور المجتمع العربي وظهرت عدة روايات وانتشرت وتوج التراكم الروائي بظهور العديد من الروائيين المتميزين أهمهم "نجيب محفوظ" الأب الروحي للرواية العربية.

الرواية الجديدة:

بدأت فترة نهضوية متميزة بالأحداث ومن أهمها "هزيمة 1976" هذه الهزيمة التي أجبرت الروائي

العربي إلى إعادة النظر في تيار الرواية الذي كان سائدا قبل الهزيمة، فهذه الفترة التاريخية ذات الخصوصيات الواضحة دفعت الرواية كشكل أدبي مستحدث أن تنشأ وتتطور عبر كثير من التجارب. وارتبطت الرواية العربية الجديدة

بالتغيرات التي سيعرفها المجتمع العربي وستنعكس في الرواية لطبيعتها القابلة للتعبير عن كل مظاهر المجتمع الجديدة، حيث يتداخل فيها التخيل بالواقع. وحاول الروائيون الجدد استيعاب كل التحولات التي وقعت في المجتمع العربي دون العناية بطابع المحلية وحصرهم فيها كما فعل الجيل السابق.

ويؤكد الروائي "عبد الرحمان منيف" على أن هذه الهزيمة شكلت ولادة جديدة للرواية العربية لأنها أحدثت تراكما على مستوى الإنتاج إذ دفعت إلى السطح العديد من الأسئلة والمواضيع الساخنة والتي تتطلب المواجهة والمعالجة، وظهر هذا التأثير الذي أحدثته الهزيمة حسب "عبد الرحمان منيف" من خلال ما يلي:

— تراجع التيار الوجودي والواقعي الذي ساد في الخمسينات والستينات لتطرح بدلا منه رواية تهتم بالهم القومي وقضايا أخرى.

— بهذا التطور تراجع المركز الموجه والمسيطر سابقا والذي هو "مصر" قياسا بالماضي لتبدأ بقية المناطق العربية تعرف تطور هذا الجنس مما أدى الى تغيير خريطة الرواية التي امتلأت بأسماء عربية وإنتاج متنوع تفرق على المستوى الجغرافي ولكنها تلتقي في قضايا وموضوعات مشتركة كالحرية، والتحرر، والسياسة، والانتماء الوطني والقومي، والقضية الفلسطينية والصراع الطبقي.

فهذه الرواية الجديدة عرفت تحويرات في مضامينها وأشكالها، بالمقارنة مع الشكل الروائي السابق، وخرجت عن نمطها الكلاسيكي المتمثل في الرواية التعليمية والرومانسية والواقعية لتصبح ضمن الإطار العام حاملة لخلفية فكرية وراء شكلها الإبداعي.

في هذه المرحلة إذن استطاعت الرواية أن تتطور وتتقدم حيث تخلصت من عيوب الأسلوب والتشكيل، مما جعل الرواية تنفصل أكثر فأكثر عن التقليد الأوروبي وجعلها تعرف التطور والتقدم كمثيلتها الغربية.

فالهزيمة أبعدت الروائيين الجدد عن الرواية التقليدية وأظهرت أنماطا روائية جديدة. فجاءت أغلب الروايات منقطعة عن جذورها الكلاسيكية

الرواية العربية المعاصرة:

الرواية كما سبق وذكرنا هي التي يعالج فيها المؤلف موضوعا كاملا أو أكثر زاخرا بحياة تامة واحدة



أو أكثر، فلا يفرغ القارئ من قراءتها إلا وقد ألم بحياة البطل أو الأبطال في مراحلهم المختلفة، ميدان الرواية فسيح أمام القاص يستطيع أن يكشف أستارا عن حياة أبطاله ويجلو الحوادث مهما استغرقت من وقت.

اتجاهات الرواية في السبعينيات:

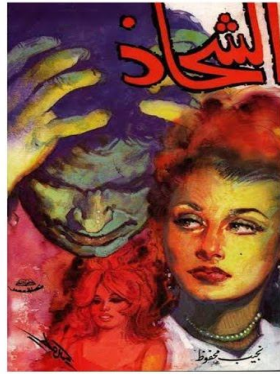
جاءت الرواية في فترة السبعينات وما بعدها بصورة جديدة. فقد تنوعت الرواية إلى حد كبير من ناحية الأساليب والسرد والتخلص من الأسس التقليدية للسرد: كالعرض، والعقدة، والحل. كما تقدمت في التخييل والتصوير.

— من ناحية المضامين حاولت استيعاب جميع التحولات التي حدثت في المجتمع العربي مع الخروج عن طابع المحلية، فتناولت بالتصوير والتمثيل بالأحداث أينما وقعت واهتمت باله م القومي والقضايا السياسية.

— ما يمكن نقول أنه حدثت ثورات عنيفة على الرواية التقليدية وأدت هذه الثورة إلى ظهور اتجاهات جديدة، وإن كانت متأثرة إلى حد بعيد بالغرب إلا أن التأصيل والتكوين ظهر فيها في أسرع وقت.



نجيب محفوظ



وقد تأثر الكثير من الروائيين العرب بهذا الذي أدى إلى ظهور التعبيرات الرمزية في أعمالهم، مثل رواية " الشحاذ" لـ "نجيب محفوظ" ورواية " الزمن الموحش" لـ "حيدر حيدر"....

والذي ساعد على انتشار هذه المدرسة

الروائية هي الروايات المترجمة المكتوبة بهذا الأسلوب، ثم ترجمة مفاهيم علم النفس...

- الرواية الطليعية:

هذا هو الاتجاه الآخر الذي انتشر بعد السبعينيات وهو الاتجاه الطليعي أو الرواية الطليعية، وهي تعني استخدام تقنيات فنية جديدة تتجاوز الأساليب والجماليات السائدة والمعروفة بهدوء وبطء. وقد تميزت الرواية الطليعية باستخدام تقنيات السينما وتقطيع الصور ولوحات مستقلة تعطي مجتمعة انطباعا وإحساسا واحدا.

كما تميزت باستخدام المونولوج الداخلي، والFLASH باك في التصوير وكذلك من مميزات الأخرى أسلوبها الشعري، والنظر إلى الحادثة الواحدة من زوايا متعددة ومختلفة. من الروائيين الذين تجلت هذه العناصر في أعمالهم "جمال الغيطاني" و "صنع الله إبراهيم" و "إميل حبيبي" و "جبرا إبراهيم جبرا" "عبد الرحمان منيف" و "إلياس خوري"...

- الرواية التجريبية:

هذا الاتجاه أحدث اتجاه ظهر في عالم الرواية واعتمده المعاصرون بوصفه تقنية جديدة من أجل تجاوز واقعهم الفني المستهلك.

قامت الرواية التجريبية على توظيف البناءات والأحلام، واستغلال تقنيات الشعر واللا شعور والاعتماد على الوعي واللاوعي وإلغاء عنصري الزمان والمكان. وقد ظهر هذا الاتجاه لبناء أدب مضاد للإبداع المتعارف عليه عن طريق تدمير البنيات الشكلية للرواية وعناصرها الفنية وتفجير اللغة والخروج عن الأنماط الروائية السائدة والسير نحو الابتكار. والدخول إلى عالم مجهول منقطع عن الماضي والحاضر متفائل بالمستقبل، ومن أشهر هؤلاء الروائيين "أحمد المديني" حيث يرى الرواية فيض لغوي وثراء لفظي يتجاوز العادي والمألوف خارجا عن البناء الروائي السابق...

المحاضرة 08 المسرحية

إن كان الأدب العربي القديم لم يعرف المسرحية لأسباب اختلف الدارسون حولها، فإن الأدب في العصر الحديث عرف شيئاً من بواكير الحركة المسرحية خلال الحملة الفرنسية على مصر والشام، ولكن الحياة الأدبية لم تتأثر كثيراً بتلك المسرحيات التي كانت تقدم باللغة الفرنسية. وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر أنشئت دار الأوبرا في القاهرة لتعرض عليها الفرق الأجنبية

مسرحياتها التمثيلية والغنائية. أما في لبنان

فقد سبق الفن التمثيلي مصر بسنوات حين

أسس مارون النقاش فرقة من الهواة تولى

أمرها بعد وفاته أخوه سليم النقاش الذي

انتقل بفرقته من بيروت للإسكندرية.

وخلال تلك الفترة تعددت الفرق المسرحية في



مصر وكان من أشهرها فرقة يعقوب صنوع وفرقة سليمان القرداحي وفرقة أبي خليل القباني

وفرقة إسكندر فرح. وكانت هذه الفرق تقدم روايات فرنسية مترجمة أو ممصرة حتى تناسب

ذوق الجمهور. وأكثر تلك المسرحيات نقد للحياة الاجتماعية والأخلاقية.

وفي أوائل القرن العشرين نهض فن المسرح في مصر نهضة عظيمة على يد عزيز عيد وجورج أبيض.

ففي عام 1912م ظهرت جمعية أنصار التمثيل وقدمت مسرحاً يقوم على قواعد علمية

صحيحة، ازدهر فيه نشاط التمثيل والتأليف. ويعد محمد عثمان جلال رائداً من رواد الفن

المسرحي، حيث قام بتعريب مسرحيات موليير الهزلية بأسلوب صحيح.

بدأ فن التأليف للمسرح على يد فرسان ثلاثة هم: فرح أنطوان، الذي كتب مسرحية مصر الجديدة ومصر القديمة (1913م)، وهي رؤية اجتماعية عن عيوب المجتمع بسبب مساوئ الحضارة الغربية ومفاسدها. وبعدها بعام كتب مسرحية تاريخية هي السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم، وهي أفضل من سابقتها في دقة رسم شخصياتها، وحيوية حوارها وتصميمها المسرحي، وتحكي عن الصراع الحاد بين شجاعة الشرق المسلم ومكر الاستعمار الغربي. وثاني هؤلاء الرواد هو إبراهيم رمزي الذي كتب أبطال المنصورة (1915م)، وهي مسرحية تاريخية تصوّر جانباً من حياة البطولة العربية الإسلامية أثناء الحروب الصليبية. والثالث هو محمد تيمور، الذي درس التمثيل في فرنسا بعد تخرجه في كلية الحقوق، فكتب أربع مسرحيات هي العصفور في قفص؛ عبد الستار أفندي؛ الهاوية؛ العشرة الطيبة.

وازدهرت الحركة المسرحية حين كثرت الفرق والجمعيات القائمة على دراسة التمثيل والتأليف المسرحي. وارتبط أدباء العرب بأصول هذا الفن في الغرب، فترسخ أسسه في العالم العربي تمثيلاً وتأليفاً، إلى أن ظهر رائد المسرح العربي الحديث توفيق الحكيم الذي يعد أقوى دعائم المسرح العربي الحديث، إذ تخصص في الكتابة له وكان شغوفاً بالأعمال المسرحية، كما نقل اتجاهات المسرح الحديث في الغرب إلى مسرحنا العربي، وأربت مسرحياته على الأربعين.

انفتح مجال التأليف المسرحي فدخل إلى حلته عدد كبير من الكتاب العرب، وتجاوز نطاقه مصر وبيروت، كما تنوعت لغته بين النثر والشعر، ووجدت المسرحية الشعرية مكانها اللائق بها. أما من ناحية الأفكار والموضوعات فقد تنوعت دلالاتها بين السياسية والاجتماعية والفكرية والفلسفية والصوفية. وأصبح المسرح، بحق، أباً لكل الفنون، كما وجد من الجمهور إقبالاً واحتفالاً لا يقل عن الاحتفال بدنياً القصص والروايات.

فكرة وموضوع المسرحية

هي المعنى المراد من المسرحية والتي تتضمن القضايا والعاطفة التي تنتج من العمل الدرامي، وقد تُذكر الفكرة بصريح العبارة كعنوان واضح للمسرحية أو من خلال الحوارات التي تتعمّصها الشخصيات كما يُصوّرها الكاتب المسرحي، بالإضافة إلى أنه يُمكن ألا تكون ظاهرة بشكل واضح للعيان إلّا بعد التّحريض والتّفكير.

- بناء المسرحية:

إنّ هيكلة المسرحية وتركيبها يختلف عن هيكلة القصة وتركيبها في جانبين هما:

- الشكل العام لبناء النص:

هناك تشابه بين فنّ المسرحية المكوّنة من فصل واحد، وبين القصة القصيرة في الحجم عامّة، لكنّ المسرحية متعددة المشاهد تكون في إطار مُحدّد، وذلك على عكس القصة والرواية اللتين لا يتمّ حصرهما في قالب مُعيّن، خاصّة الرواية.

- أسلوب بناء النص:

يختلف الأسلوب البنائيّ للمسرحية عن القصة، فهو في القصة يُبنى على أساس التعقيد القصصيّ المتمثّل بالانتقال من حالة الهدوء حتّى الوصول إلى الحلّ في نهاية القصة، أمّا الأسلوب البنائيّ المسرحيّ فيُبنى على منهج التدرّج تصاعديّاً في الحكمة مروراً بالغاية على شكل خطّ متصاعد، ويصحب هذا شحنات من التوتر حتّى الوصول في النهاية إلى القرار الحازم.

شخصيات المسرحية:

هم الأشخاص الذين تقع على عاتقهم مهمّة الأداء المسرحيّ، والذين يتميّزون بامتلاك كلّ شخصيّة منهم شيئاً مُميّزاً سواء كان في المظهر، أم العمر، أم التّوجهات المختلفة الاقتصادية منها والاجتماعية واللغوية، حيث تنقسم شخصيات المسرحية إلى قسمين:

- شخصيات رئيسية

- هي الشخصيات المركزية في المسرحية التي تتمحور الأحداث حولها منذ البداية إلى النهاية، والتي تتميز بأنها شخصيات نامية طويلة أحداث المسرحية، وغالباً ما تبرز شخصية أو أكثر منهم والتي يُطلق عليها اسم "البطل".

- شخصيات ثانوية:

هي الشخصيات المكملّة للشخصيات الرئيسيّة وتكون واضحة ومفهومة، ويتم فهمها من خلال أدائها المسرحي من الحركة وطريقة الكلام، ومن الجدير بالذكر أنّ القدرة على إظهار هذه الشخصيات أمام الجمهور بشكل يسمح إبراز السلوكيات الخاصّة فيها علامة للكاتب المسرحي الماهر، أمّا تقديمه الشخصيات بشكل ثابت وغير مُتنام فهذا يُوجد عيباً يزرع فيها السطحية وعدم العمق.

اللغة والحوار:

يتمثل عنصر اللغة والحوار بالأسلوب الذي يتبعه الكاتب المسرحي في إنشاء الشخصيات المسرحية والحوارات الناشئة بينهما، سواء كان ذلك باختيار المفردات من قبل الكاتب، أم بتمثيلها من قبل ممثلي المسرح، وهذا مع الخيارات المتاحة لاستخدام اللغة المناسبة، ومن الجدير بالذكر أنّ تنوع استخدام اللغة والحوار يعمل على إيجاد الحركة في الأداء المسرحي، ويحدّد الشخصيات ويميّزها، لكن مع ظهور مشكلة الاختلاف في استخدام الكلام الفصيح أم العامي في المواسم الأدبية أصبحت المسرحيات لا تتخذ لغة واحدة، كما يرى الأستاذ توفيق الحكيم الذي يعدّ أحد رواد الحوار الأدب العربيّ أنّه على الفنان التخلص من كلّ تقييد يقف بينه وبين حرّيته في التعبير وصحة أدائه، بالإضافة إلى أنّه عندما يشعر الفنّان أنّ عمله لن يكون كاملاً مُتكاملاً وحيّاً إلّا عند استخدامه أسلوباً ما فيجب عليه اعتماده.

المسرح التراجيديّ: تكون لغة المسرحيّة فيه على هيئة شعر.

المسرح المصريّ:

كانت لغة المسرحيّة فيه سابقاً على هيئة الشعر، وذلك في مسرحيّات شوقي التي عُرفت حتّى وقتنا
بمسرحيّات "عزيز أباظة"، بالإضافة إلى مسرحيّات عبد الرحمن الشرفاوي، وصلاح عبد الصبور

وغيرهم، لكنّ المسرح المصريّ انتقل حالياً إلى التثر لأنّ
الناس لا يتكلّمون الفصيح في حياتهم، فلجؤوا إلى التحدث
بالحوارات العاميّة.

موسيقى المسرحيّة:

هي كافّة المؤثرات الصوتيّة التي تتمثّل في أصوات الممثّلين، مثل
الخطابات والحوارات الإيقاعيّة لهم، والأغاني المدرجة،
والآلات الموسيقيّة المدرجة في العرض المسرحيّ، ومن
الجدير بالذّكر أنّ الموسيقى ليست جزءاً أساسيّاً في كلّ
مسرحيّة إلاّ أنّها تُوجد حالة من الإيقاع في المسرح خاصّة
في الحالات التي يُراد فيها تقديم الحدث بشكل أكثر بروزاً
وقوّة، ممّا يجعله أمام المشاهد بمستوى عالٍ، لذلك يتمّ
التعامل مع ملحنين وكتّاب أغانيّ للعمل على رفع مستوى
موضوعات المسرحيّة وأفكارها، وإن لم تتواجد الموسيقى
في العرض المسرحيّ يُمكن إضافتها له لاحقاً في برامج

الإنتاج، كما يتميّز كلّ عرض مسرحيّ بلحنٍ مُختلف عن غيره بالأسلوب.



مصادر و مراجع :

1. نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر . مكتبة النهضة بغداد 1965 .
2. عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر - قضاياها وظواهره الفنية- دار الفكر دمشق ط 3 د/ت.
3. إحسان عباس - اتجاهات الشعر العربي المعاصر. عالم المعرفة 1978 .
4. يوسف اليوسف . الشعر العربي المعاصر . مطبعة الكاتب العربي . دمشق 1980.
5. شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، . المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط. 1985، 1.
6. زكي نجيب محمود، الجديد في الشعر الجديد، "فلسفة وفن".
7. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط 5، مكتبة الأكاديمية، 1994م، القاهرة، مصر.
8. محمد النويهي، قضايا الشعر الجديد، ط2، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة، 1971.
9. عبد القادر القط، قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، 1971.
10. شكري عياد، الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف، مصر، 1971.
11. كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، ص: 288-289، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1978.
12. عبد الله الركيبي الأوراس في الشعر العربي الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1982م.
13. صالح حرفي مدخل إلى الأدب الجزائري الحديث الشركة الوطنية للكتاب الجزائر 1983م.
14. صالح حرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث.
15. محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006،.
16. شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
17. يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، 5.
18. جريدة الشعب ديسمبر 1980 ومجلة المجاهد الأسبوعية ندوة الأدب الجزائري بين التقليد والتجديد أبريل 1979.
19. فاروق عبد القادر . في الرواية العربية المعاصرة. 2006. الجزائر .
20. فاروق خورشيد . في الرواية العربية. عصر التجميع . دار الشروق 2011.
21. الطاهر أحمد مكي . كتاب القصة القصيرة دراسة و مختارات. دار المعارف 2018.
22. علي الراعي . المسرح في الوطن العربي. عالم المعرفة. 1970.