

في الأدب العربي الحديث

(٣)

د. رحمة مهدي الربيعي

Rmreemi@uqu.edu.sa

مقابلة ١٩٧٢

كان لقصيدة الشعر الحر دور بارز تجلي فيه إبداعها وعطاؤها اللامحدودة لجيل لم يعد يرضى بالقليل وتخطت رؤيته وثقافته حدود الزمان والمكان .

وقد تجاوزت محاولات هذا الجيل حدود الثورة علي المألوف إلي الثورة علي اللامألوف فثاروا علي كل الضوابط والقيم النية بهدف خلق كل جديد فأبدعوا قصيدة النثر التي ثارت ولا زالت تثور حولها الكثير من الصراعات .

وكان للقصيدة بشتي ألوانها نصيب وافر من العطاء والإبداع المتجدد فشكل الجيل العربي تراثاً هائلاً ومتميزاً من هذا الفن تجاوز به نطاق القومية إلي العالمية ، وكذلك الشأن في المسرح الذي يعد غرثاً جديداً في أدبنا العربي بيد أن أعلامه حققوا من خلاله الأصالة والريادة لهذا الفن الذي ترجمت روائعه إلي سائر اللغات .

كذلك كان لفن كتابة السيرة الذاتية دوره في البوح وخلق النموذج وتحقيق تعادلة بين الذات والآخر من خلال ذلك البوح الفني الجميل ، فأثرى العديد من كتاب هذا الفن القديم الجديد واقعنا الأدبي بما أبدعوه من روائع كانت حجر الزاوية لهذا الفن في الأدب العربي بل وفي الآداب العالمية .

نحن إذاً أمام عالم منفتح ومتغير وقد جاءت شواهد الأدبية تحكي لنا ذلك الواقع وتتفاعل معه وتثريه بروائع الإبداع .

الشعر الحر

بداياته :

تمخضت الحرب العالمية الثانية في الوطن العربي عن خيبة أمل كبيرة ، وكشفت اللثام عن واقع مرير ووعود كاذبة وزعماء مزيفين ، ووجد الشباب العربي نفسه أمام واقع جديد لكن بوعي أكثر ، فاستدعي واقعه المزري ثورة علي كل مألوف ، فأخذت التغيرات تصيب كل ميادين الحياة ، وباعتبار الأدب احد هذه الميادين فكان حريا بالشعراء أن يجدوا قالبا جديدا يعبرون به عن وضعهم المستجد ، ويفرغون فيه كل ما يحتاج في نفوسهم الجريحة من قضايا لطالما شغلت عقولهم ، فكان المفر الذي لا بد منه هو خلق نمط شعري جديد يروي عطشهم ، ويخدم مطالبهم التي كان أبرزها الحرية ، فالتحرر من كل القيود وعلي جميع الأصعدة بمثابة قطرة غيث لأرض لطالما أنهكها جفاف الاستعمار والقهر . فبزغ فجر شعر جديد يختلف عن الشعر العمودي ، فالتحرر من قيود الوزن والقافية كان مطلبا ضروريا ، والعدول عن قالب المألوف للقصيدة العربية كان بداية مولد الشعر الحر ، حيث يعتبر هذا الأخير انعطافا شعريا لم يعرف الشعر العربي له مثيلا من قبل ، ذلك أن التغيير لم يمس المستوي الشكلي فقط بل تعدي ذلك إلي المضمون . وهذا ما لم يستطع الشعر الرومانسي العربي الوصول إليه وإن مهد له ، فتأثر شعراء الشعر الحر بشعراء المهجر ، وما جاءت به جماعة "أبولو" "كايليا أبي ماضي" و"خليل مطران" و "الشابي" و "علي محمود طه" و "ناجي" و "غيرهم الذين نظموا مطولاتهم علي شكل مقاطع خالفوا فيها أوزان الخليل ، وابتعدوا عن خاصية القافية الموحدة .

وقد اختلف فيمن كانت له الأسبقية في النظم علي موسيقي الشعر الحر :

يقول بدر شاكر السياب في مقدمة ديوانه (أساطير) أن أول تجربة له من هذا القبيل كانت في قصيدة (هل كان حبا) من ديوان أزهار ذابطة وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولا عند الكثير من الشعراء الشباب يذكر منهم الشاعرة نازك الملائكة .

وتقول نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر): "إن بداية حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧م في العراق ، بل من بغداد ، وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر هي قصيدتي (الكوليرا) وقد نشرت في بيروت ووصلت نسخها في بغداد في أول كانون الأول ١٩٤٧م ، ونصها :

سكّن الليلُ

أصغِ إلى وَقَعِ صَدَى الأَنَاتِ

في عُمُقِ الظلمةِ، تحت الصمتِ، على الأمواتِ

صَرَخَاتٍ تَعْلُو، تضطربُ

حزناً يتدفقُ، يلتهبُ

يتعثرُ فيه صدى الآهاتِ

في كل فؤادٍ غليانُ

في الكوخِ الساكنِ أحزانُ

في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظلماتِ

في كلِّ مكانٍ يبكي صوتُ

هذا ما قد مرَّقه الموتُ

الموتُ الموتُ الموتُ

يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتُ

طلَّعَ الفجرُ

أصغِ إلى وَقَعِ خُطَى الماشينِ
في صمتِ الفجرِ، أصحْ، انظرْ ركبَ الباكينِ
عشرةُ أمواتٍ، عشرونا
لا تُحصِ أصحْ للباكينِ
اسمعْ صوتَ الطِّفلِ المسكينِ
مَوْتَى، مَوْتَى، ضاعَ العددُ
مَوْتَى، مَوْتَى، لم يَبْقَ عَدُ
في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ يندُبُه محزونٌ
لا لحظةً إخلادٍ لا صَمْتُ
هذا ما فعلتْ كَفُّ الموتِ
الموتُ الموتُ الموتُ
تشكو البشريةُ تشكو ما يرتكبُ الموتُ
الكوليرا

في كَهْفِ الرُّعبِ مع الأشلاءِ
في صمتِ الأبدِ القاسي حيثُ الموتُ دواءُ
استيقظْ داءُ الكوليرا
حقداً يتدفقُ موتورا
هبطِ الوادي المَرِحَ الوُضَاءِ
يصرخُ مضطرباً مجنوناً
لا يسمَعُ صوتَ الباكينِ
في كلِّ مكانٍ خَلْفَ مخلبُه أصداءُ
في كوخِ الفلاحةِ في البيتِ

لا شيء سوى صرّخات الموت

الموت الموت الموت

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت

الصمت مريز

لا شيء سوى رجع التكبير

حتى حفار القبر ثوى لم يبق نصير

الجامع مات مؤذنه

الميث من سيؤبئه

لم يبق سوى نوح وزفير

الطفل بلا أم وأب

يبكي من قلب ملتهب

وغدا لا شك سيلقفه الداء الشرير

يا شبّح الهيضة ما أبقيت

لا شيء سوى أحزان الموت

الموت، الموت، الموت

يا مصر شعوري مزّقه ما فعل الموت

وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب

(أزهار ذابلة) وفيه قصيدة حرة الوزن له من الرمل".

وقالت: في سبب اكتشافها للشعر الحر: "وكنت قد كتبت تلك القصيدة، أصور

بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء (الكوليرا) الذي داهمها، وقد حاولت

فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في

ريف مصر، وقد سافقتني ضرورة التعبير إلي اكتشاف شعر الحر".

وهنا نلاحظ أن كلا من بدر ونازك يدعي الأسبقية ، إلا أن بدر السياب لم يدعي اكتشاف الشعر وإن كان يدعي الأسبقية علي نازك ، بينما نازك تدعي الأسبقية والاكتشاف معا .

تقول نازك الملايكة : " في عام ١٩٦٢م صدر كتابي (قضايا الشعر المعاصر) وفيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق ومنه زحف إلي أقطار الوطن العربي . ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أن هناك شعرا حرا قد نظم في العالم العربي قبل سنة نظمي لقصيدة (الكوليرا) ، ثم فوجئت بعد ذلك أن هناك قصائد حرة معدودة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة ١٩٣٢م ، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين لأنني لم أقرأ بعد تلك القصائد " إلي أن تقول : " ثم عثرت أنا نفسي علي قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتي وقصيدة بدر السياب للشاعر بديع حقي "

وتورد في الكتاب مقطع من القصيدة . ثم تقول : " إن الباحث الدكتور أحمد مطلوب قد أورد في كتابه (النقد الأدبي الحديث في العراق) قصيدة من الشعر الحر عنوانها (بعد موتي) نشرتها جريدة العراق تحت عنوان (النظم الطليق) وفي تلك السنة المبكرة من تاريخ الشعر الحر لم يجرؤ الشاعر علي إعلان اسمه وإنما وقّع بحرفي (ب.ن) " .

ثم تقتبس نازك مقطعا وتورده من تلك القصيدة .

ونلاحظ أن القصيدة نشرت تحت مسمى (نظم طليق) والدلالة اللفظية لكلمة طليق هي دلالة لفظية لكلمة حر ، وترجح نازك الملايكة أنه أقدم نص من الشعر الحر ، وطرحت سؤالا :

" هل نستطيع أن نحكم بأن حركة الشعر بدأت في العراق سنة ١٩٢١م ؟ أو أنها

بدأت في مصر سنة ١٩٣٢م ؟

وتجيب : "الواقع أننا لا نستطيع ، فالذي يبدو لي أن هناك أربعة شروط ينبغي أن تتوافر لكي نعتبر قصيدة ما هي بداية هذه الحركة "وتقصد حركة الشعر الحر .
شروط نازك الملائكة لاعتبار قصيد ما أو قصائد هي بحاية حركة الشعر الحر :

١- أن يكون ناظم القصيدة واعيا أنه قد استحدث بقصيدته اسلوبا وزنيا جديدا سيكون مثيرا أشد الإثارة حين يظهر للجمهور .

٢- أن يقدم الشاعر قصيدته تلك أو قصائده مصحوبة بدعوة إلي الشعراء يدعوهم فيها إلي استعمال هذا اللون في جرأة وثقة ، شارحا الأثاث العروضي لما يدعوا إليه .

٣- أن تستثير دعوته صدي بعيدا لدي النقاد والقراء فيضجون فورا - سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار - ويكتبون مقالات كثيرة بشأنه .

٤- أن يستجيب الشعراء للدعوة يبدأوا فورا باستعمال اللون الجديد ، وتكون الاستجابة علي نطاق واسع يشمل العالم العربي كله .

وهي بهذا تعلل أن القصائد التي ظهرت قبل بداية عام ١٩٤٧م لا تعتبر بداية حركة بأنها لا تحقق أيا من هذه الشروط .

والحق أن كتابات نازك الملائكة نفسها حول قصيدة الشعر الحر إبداعا ونقدا قد تجاوزها المبدعون والنقاد بعد ذلك مما يؤكد أن هناك مساهمات وتفاعلات شتى كانت وراء نضج هذه الظاهرة واستمراريتها، وأن العودة بالقصيدة إلي تاريخ معين مما لا ينسجم وطبيعة رحلتها الفنية من البداية إلي النضج .

مفهوم الشعر الحر :

تقول " نازك الملائكة " حول تعريف الشعر الحر : (هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم في .

ثم تتابع نازك قائلة " فأساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم . إن الحرية في تنويع عدد التفعيلات في الشطر الواحد غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل جاريا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا .

ومن خلال التعريف السابق تؤكد نازك على نمط الشعر الحر الذي يعتمد على البحر الواحد في القصيدة مع اختلاف أطوال البيت وعدد التفعيلات .

وقد أشار الدكتور محمد مصطفى هدارة إلى نظام التفعيلة في الشعر الحر وعدم التزامه بموسيقى البحور الخليلية فقال : " إن الشكل الجديد - أي الشعر الحر - يقوم على وحدة التفعيلة دون التزام الموسيقى للبحور المعروفة ، كما أن شعراء القصيدة الحرة يرون أن موسيقى الشعر ينبغي أن تكون انعكاسا للحالات الانفعالية عند الشاعر .

وخلاصة القول أن السطر والتفعيلة هما اللذان يحددان صورة القصيدة في الشعر الحر ايقاعا وطولا وقصرا .

مسميات الشعر الحر :

لقد اتخذ الشعر الحر قبل البدايات الفعلية له في الخمسينيات مسميات مختلفة كانت مدار بحث من قبل النقاد والباحثين كان أهمها " الشعر الجديد " و " شعر التفعيلة " أما بعد الخمسينيات فقد أطلق عليه مسمى " الشعر الحر " ومن أغرب المسميات التي اقترحها بعض النقاد ما اقترحه الدكتور إحسان عباس بأن يسمى " بالغصن " مستوحيا هذه التسمية من فن الموشحات التي كانت تختلف فيه الأغصان طولا وقصرا عن الأقفال ، وكذلك الأمر في عالم الطبيعة ، لأن هذا الشعر يحوي في حد ذاته تفاوتات طبيعية في الطول كما هي الحال في أغصان الشجرة .

طبيعة الشعر الحر :

أما طبيعة الشعر الحر وجوهره فهو التعبير عن معاناة الشاعر الحقيقية للواقع الذي تعيشه الإنسانية المعذبة .

فالقصيدة الشعرية إنما هي تجربة إنسانية مستقلة في حد ذاتها ، ولم يكن الشعر مجرد مجموعة من العواطف ، والمشاعر ، والأخيلة ، والتراكيب اللغوية فحسب ، وإنما هو إلى جانب ذلك طاقة تعبيرية تشارك في خلقها كل القدرات والإمكانات الإنسانية مجتمعة . كما أن موضوعاته - الشعر الحر - هي موضوعات الحياة عامة ، ومن أهم تلك الموضوعات ما يكشف عما في الواقع من الزيف والضلال ، ومواطن التخلف والجوع والمرض ، ودفع الناس على فعل التغيير إلى الأفضل .

صعوبات في طريق الشعر الحر :

واجه الشعر الحر ولا يزال يواجه عددا من الصعوبات في طريق انتشاره على الرغم مما لاقته هذه القصيدة من احتفاء البيئة الثقافية والأدبية ، بيد أنه لازالت هناك شواهد على وجود نفور في بعض الأوساط من هذا النص وعدم انصات له ، ولعل أهم هذه الصعوبات التي تواجه القصيدة ما يلي :

١- تحطيم الثوابت التراثية لموسيقى الشعر العربي : فقد ظلت القصيدة العربية التراثية نبع عطاء لا ينضب من شعراء طوال ما يقرب من ستة عشر قرنا منذ نشأ الشعر العربي قبل الإسلام بمائتي سنة تقريبا وحتى ما يجاوز منتصف القرن الرابع عشر الهجري ، وقد ارتبطت هذه القصيدة بتراث الأمة وقيمها وتقاليدها وتاريخها على كافة المستويات القومية والدينية واللغوية والتاريخية وغيرها ، مما يجعل

تنكب هذه القصيدة والتنكر لها مما يشق على الجمهور العربي الذي وجد فيها ديوانا للعرب أودعوه سائر معارفهم وكل ما يتصل بهم .

وقد جاءت القصيدة الجديدة لتحطم شكل هذه القصيدة وتبعثرها بعد أن جمعها العرب طيلة هذه القرون ، لتظل علينا بلون من الشعر المبتدع يستمد كثيرا من قيم القصيدة الأوروبية وقيم العصر الذي نعيشه ، فكان للغيرة القومية والتعصب للتراث دوره في الصراع حول هذا اللون ، والذي لا يزال دائرا في كثير من الدوائر الثقافية على الرغم من ازدهاره وانتشاره الملحوظ وقيامه بدور فاعل في الحياة الإبداعية والثقافية والقومية للإنسان العربي.

٢ - مصاحبة ظهور الشعر الحر لدعوى مشبوهة : تدعو إلى النيل من التراث وتنحية القومية العربية والهجوم على الفصحى ، مما جعل هذا الشكل مظهرا من مظاهر التنكر للتراث وإفساد المعايير اللغوية والفنية والدينية في البيئة العربية .

ففي الفترة التي كان سلامة موسى ولويس عوض وعبد الحميد يونس وغيرهم يدعون إلى التحلل من الفصحى واعتماد العمية لغة أدب وفن وكتابة وتعميمها في الصحف والمدارس والجامعات والدواوين بعد أن زل قلم لويس عوض وحكي عن قسمه عند الجبال البيضاء المقدسة بروما أن لا يعود إلي مصر إلا وقد اعتمد العمية المصرية لغة كتابة في صحيفة الأهرام الذي كان يترأس تحريرها وقد دعا لويس عوض كل قطر عربي إلي أن يكتب بلهجته ويتنكر للفصحى التي لم تعد صالحة - من وجهة نظره- لغة للفن والأدب والفكر ، لكن صمود جيل الرواد من أدباء وكتاب الصر الحديث أجهض محاولات النيل من الفصحى التي واصلت عطائها بقوة واقتدار علي كافة المستويات .

وبعد فشل لويس عوض في النيل من الفصحى راح يفتش عن الثوابت شيئا فشيئا فصادف ظهور هذه القصيدة الجديدة التي تحمل السمات الأوروبية والخروج

علي ثوابت التراث في بعض مظاهرها هوي في نفسه وعاون علي ذلك ظهور مجلتي "الآداب وشعر" في بيروت وإقبالهما علي نشر الشعر التافه والردئ ، فنهض لويس عوض وغيره يشجعون علي هذا اللون من الشعر ويدفعون إليه الشعراء الشباب من خلال صحيفة الأهرام اليومية ، وقد لبي هذه الدعوى الكثيرون لكن النية المبيتة لهذه الدعوة مالبث المبدعون لهذه القصيدة أنفسهم ان تنبهوا لها وترصدوا هذه الرداءة التفاهات وتتبعوا زلاتها وراحوا يجودون يلتزمون افصحى في تعبيرهم الشعري الجديد ويستلهمون التراث العربي والإسلامي ويجعلونه مادة ثرية وزادا لنتاجهم الشعري الجديد ، فانقلب السحر علي الساحر وأصبحت القصيدة الجديدة إضافة للأدب العربي تثريه بألوان من القيم الفنية وفيوض الإبداع ، وتشكلت من خلال هموم المبدع العربي وقضاياها وتراثه التاريخي واللغوي والإسلامي .

وعلي الرغم من زوال تلك الشبهة عن القصيدة الجديدة ووقوفها من قضايا الإنسان العربي هذا الموقف إلا أن البعض مازال يرميها بتلك الشبهات عن جهل أو تجاهل .

٣- شيوع النموذج الضعيف في المرحلة الأولى لنشأة هذه القصيدة الجديدة :

فمن خلال مجلتي شعر والآداب و صحيفة الأهرام وجد كثير من الشباب فرصة سانحة فنهض ضعاف الموهبة يقبلون علي هذا اللون الذي رأو فيه اعتاقا من تقاليد القصيدة الموروثة فمرقوا من القيود والضوابط ليقدّموا لنا إبداعا هابطا لا طائل تحته ، وهم بذلك يجهلون حقيقة القصيدة الجديدة التي أصبحت قيودها الفنية اكثر بكثير من القصيدة التراثية ن وكان لمثل هذه النماذج الشعرية الرديئة أثر كبير في سوء الظن والتقدير للقصيدة الجديدة .

وبظهور الجيل الثاني أمثال عبد الوهاب البياتي وأمل دنقل وأحمد عبد المعطي حجازي ونزار قباني ومحمد العزب وعبد العزيز المقالح استطاعت القصيدة الجديدة أن تثب وثبات كبيرة وتتخطى حواجز منيعة أكدت علي قوتها وعطائها وفنيتها وإذا كان البعض ممن يهاجمون القصيدة الجديدة لا يتجاوزون تلك النظرة السلبية لها ن فعليهم أن يقفوا علي تلك النماذج الفائقة لهؤلاء الشعراء الذين ترسخت موهبتهم في ميدان هذه القصيدة وأن لا يقفوا عن حدود تلك النماذج الرديئة التي يرفضها مبدعوا الشعر الحر أنفسهم .

٤- صعوبة الإلقاء والتأثير المباشر في الجمهور : فقصيدة الشعر الحر تعتمد قيما فنية شتى في التأثير وجل هذه القيم تحتاج إلى استبطان وتأمل وقراءة أكثر مما تحتاج إلى سماع وتجاوب سريع ، ولا شك أن الشعر الموزون المقفى له حضور راسخ في الوجدان العربي ، لذا نراه يظهر في المناسبات القومية والوطنية والإسلامية ظهورا ملحوظا ويتردد كثيرا أسنة الدعاة والمصلحين وفي القاعات والندوات والمؤتمرات لسرعته تأثيره والتجارب معه ، لكن هذا لا ينفي عن القصيدة الجديدة عمقها وبعد غورها الذي يحتاج إلى قراءة وأناة .

٥- صعوبة الإبداع الشعري الحر في مراحل الإبداع الأولي : فقيم الشعر الحر الفنية يصعب على النشء الواعد استيعابها والتعاطي معها في مراحل عطائهم المبكر ، فهم يحتاجون إلى ممارسة شعرية للقصيدة التراثية أولا حتى يتمكنوا من الشعر ثم يذلفون إلى هذا اللون الشعري الذي يوغل في التعاطي مع القيم الفنية الداخلية للنص ، والمبدع إن لم يفعل ذلك في بداية مراحل الإبداع قدم لنا كثيرا من الفن الهزيل غير الجاد ، ولعلنا نلاحظ أن كبار شعراء الشعر الحر لهم تراث جيد من القصيدة التراثية أبدعوا معظمه قبل ممارسة الشعر الحر ، ولم يتوقفوا عن العطاء من خلال النص التراثي حتى بعد تمكنهم من القصيدة الجديدة .

٦- صعوبة حفظه : فنرى الطلاب في المدارس يصعب عليهم حفظ هذا اللون من الشعر الذي لا تحكمه ضوابط إيقاعية ظاهرة كالتي نجدها في الشعر التراثي لذا فهم يديرون ظهورهم لهذه النماذج من الشعر الحر لصعوبة حفظها قياسا بالشعر التراثي .٧- صعوبة تدريسه : كما أن تدريس هذه النماذج الشعرية في المدارس مما يري الدارس فيه صعوبة مع عدم وجود كتب نقدية كافية تؤكد على تلك الأدوات الفنية التي يستطيع من خلالها الدارس التمرس بذلك النص الجديد مع كون ذلك النص محفوقا بالغموض والعمق والتعددية في القراءة والتأويل وإن هذا الذي قدمناه من عوائق وصعوبات علينا أن نذللها على النحو الذي أشرنا إليه ، إذا كنا قد أدركنا ما تحمله تلك القصيدة من ثراء وعطاء فني لا يحد ، يتناسب وطبيعة المثقف العربي النهم المتطلع إلى كل ما يترعه بفيوض الفن والإبداع .

الخصائص العامة لقصيدة الشعر الحر :

شاعت عدة خصائص في قصيدة الشعر الحر أصبحت سمة لعامة نتاج الشعراء في هذا اللون من الشعر في العصر الحديث، ويمكن إجمالها على النحو التالي:

- ١- تجاوزت القصيدة الجديدة نطاق المناسبة والحدث : للتعامل مع أثر الحدث وتقدم رؤية شعرية أعمق ، فالشاعر لا يتحرك للإبداع لدواعي خارجية إلا إذا استجابت لها نفسه وتحركت للإبداع بدوافع ذاتية .
- ٢- إعلان مشاعر السخط والسخرية والرفض لما يعج به المجتمع من ذل وهوان واستكانة أو تقاليد بالية وقد راح الشعراء يعلنون عن سخطهم وعزلتهم عن هذا المجتمع المستكين ، وخاصة بعد تمثلهم لنكبات الأمة العربية بعد حرب ١٩٤٨م وفقدان الأمة العربية وما تلا ذلك من هزائم وصراعات تركت الإنسان العربي منكسرا يتجرع مرارة الهزيمة والخذلان ، لكن شعراء الشعر الحر لم يقفوا بالحدث عند نقطة

الانكسار وتجاوزها إلى الرفض والمقاومة معلنين عن ميلاد جيل جديد خرج من رحم
المحنة يقاوم في بسالة وإباء ، على نحو ما نجده في قصيدة طفل الحجارة للفيتوري
حيث يقول :

ليس طفلا ذلك القادم في أزمنة
الموتى إلهي الإشارة
ليس طفلا وحجارة
ليس بوقا من نحاس ورماد
ليس طوقا حول أعناق الطواويس محلى بالسواد
إنه طقس حضارة
إنه العصر يغطي عريه في ظل موسيقى الحداد
ليس طفلا ذلك الخارج من قبعة الحاخام
من قوس الهزائم
إنه العدل الذي يكبر في صمت الجرائم
إنه التاريخ مسقوفا بأزهار الجماجم
إنه روح فلسطين المقاوم .

٣- الفرار من المدنية وقيودها وبهرجها الجائرة والنزوح إلى الريف بجماله
وهدونه وصفائه وطبيعته ويعد هذا أثرا من آثار الشعر الرومانسي الذي أولع به
شعراء العصر الحديث ، ومن روائع الشعر الحر في تجسيد الصراع بين الريف
والمدينة في نفس الشاعر المعاصر قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي (مقتل صبي)
والتي يقول فيها :

الموت في الميدان ظن
الصمت حط كالكفن
وأقبلت ذبابة خضراء

جاءت من المقابر الريفية الحزينة
ولو لبت جناحها على صبي مات في المدينة
فما بكت عليه عين

الموت في الميدان طن
العجلات صفرت ، توقفت
قالوا : ابن من ؟
ولم يجب أحد
فليس يعرف اسمه هنا سواه !
يا ولداه !

قيلت ، وغاب القائل الحزين ،
والتقت العيون بالعيون ،
ولم يجب أحد
فالناس في المدائن الكبرى عدد
جاء ولد
مات ولد !

الصدر كان قد همد
وارتد كف غض في التراب
وحملت عينان في ارتعاب
وظلتا بغير جفن !
قد آن للساق التي تشردت أن تستكن !
وعندما ألقوه في سيارة بيضاء
حامت على مكانه المخضوب بالدماء

ذباية خضراء !!

والقصيدة حافلة بالصورة والإيحاءات التي تدعونا إلى الوقوف وطول التأمل .

٤- ارتباط القصيدة بالزمن وصراعها معه في شكلها ومحتواها ، فالزمن قرين الموت يسلمنا إليه يوما بعد يوم بل ثانية تلو الأخرى لذا ارتبطت أحداث القصيدة الجديدة وشتى مفرداتها بالزمن وعكسته بوضوح نحو قول خليل حاوي :

غبت عني

والثواني مرضت

ماتت على قلبي

فما دار النهار

ليلنا في الأرز من دهر نراه البارحة

فالثواني والنهار والليل والبارحة والدهر والبارحة ، وحدات زمانية ألقت بثقلها في النص بإزاء الغياب والموت لتجسد معاني البطء والغياب والفناء حين تشكل الأفعال في ضوء زمن يدور ثم يتوقف فجأة ليؤذنه بالغياب والرحيل .

٥- تشكيل الصورة في النص وفق تشكلها وترتيبها في نفس الشاعر لا وفق ترتيبها في الواقع الخارجي ، فالشاعر يقدم رؤية ولا يكرر واقعا فالوردة الجميلة المخضلة بالندى قد يصورها الشاعر تصويرا دمويا يحكي دموية الحراك الإنساني على الأرض .

٦- توظيف التراث الإنساني والديني والقومي في النص، والتوظيف يتجاوز التشبيه أو التضمين إلى استدعاء سائر المعاني التي يوحي بها النص التراثي في إطار النص الجديد ليقدم الشاعر من خلاله أبعادا ودلالات بعيدة تتصل بهذا الأثر التراثي وانعكاساته في النص. ولا شك أن هذا التوظيف يتطلب من القارئ أن يكون ذا ثقة تتناسب مع مستوى النص الذي يقرأه فربما يمر بلفظة يجهلها أو يظنها محددة العطاء بينما هي ذات دلالات غزيرة وعميقة ليتحول من خلالها فهمه للنص وتأويله له .

والتراث الإنساني زاخر بالآثار التي يلجأ إليها الشاعر المعاصر ليوظفها إبداعه كالتراث اليوناني والأوربي والكتب المقدسة (التوراة والإنجيل والزيبور) وغيرها ، لكن

على الشاعر العربي المسلم ألا يصدم الحس الجمعي ببعض الظواهر التي توحى بالخروج على الثوابت والمعتقدات ، حتى وإن كان يوظفها لغاية فنية بعيدة عن الإيمان بها لكن عليه أن يتجنب مثل هذه الانحرافات الأسلوبية التي تؤدي إلى الصدام الديني أو الثقافي وعليه أن يلجأ إلي حيل شتى من خلالها بمعناها لا أن يلجأ إلى مثل هذه الانحرافات كصراع الآلهة رمز التصارع القوي وصلب المسيح رمز للفداء وغير ذلك مما لا يقره الدين الإسلامي وثوابتنا العربية والإسلامية الأصيلة .

كذلك للشاعر أن يوظف التراث الإسلامي بتاريخه وشخصه وقرآنه وحديثه شريطة أن ألا يمس قدسية النصوص الإسلامية لتحريفها أو الخروج بها عن مقصودها فهي نصوص ذات إحياءات شتى ولكن على الشاعر أن لا يخرج بها إلى مضامين تحل بمقاصدها وغاياتها وقدسيته .

وفي التراث العربي الزاخر كذلك زاد وفير للشاعر المعاصر يوظفه في شعره ليعكس من خلاله رؤى شتى تنعكس في النص الحديث ، وقد استطاع الشاعر العربي المعاصر في القصيدة الجديدة أن يوظف هذا التراث توظيفا يبرز إمكاناته وقدراته الإبداعية الخلاقة .

٧- استخدام اللغة بطريقة إيحائية : فالشاعر المعاصر يتجاوز في قصيدته المعاني المعجمية ودلالات السياق إلى آفاق أرحب في التأويل من خلال إحياءات الألفاظ المحملة بعبق التراث والمشحونة بطاقات النفس والموصولة بإحياءات الواقع وشواهد ليصهرها في بوتقة النص ويعيد تشكيلها تشكيلا خاصا يفيض بالبوح والعطاء بوحداته الكبرى والصغرى لنجد علاقات المفردات في النص تفيض بالمعاني وتضج بالإحياءات .

٨- شيوع التوتر والقلق في العلاقات اللغوية : فالقصيدة المعاصرة عالم من المفردات والتراكيب المشحونة بالتوتر والقلق ففيها تزاخم لمفردات متناقضة تنتمي لبيئات وعلوم شتى تتصارع فيما بينها على البوح والعطاء .

كما يتجلى فيها التوتر من خلال علاقات الجمل غير المتصلة والتي يطرح الشاعر
من خلالها أدوات الوصل نحو قول الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة :

ينبت ظلي في مرآة الحائط

ينبت ظلك في مرآة السقف

نتواجهنجلس

نقتسم الصمت ، وأقداح الشاي البارد

تفصلنا مائدة الفرع الميت

تتحرك فينا أوراق خريف العام الماضي

فالعزلة والانفصام والفرقة والقلق والتوتر تنعكس في النص من خلال علاقاته
اللغوية فتعاقبت جملة بلا وصل لتعكس جو القلق والتوتر والانفصام الخارجي
والمعاناة النفسية التي يعانيتها الشاعر.

٩- توظيف قيم فنية جديدة كالتناص والقناع والمفارقة : وغيرها من القيم الفنية
التي تعتمد على الإيحاء والبوح ، فيعتمد التناص على انعكاس نص سابق في نص
لاحق بحيث يدخل النصان في حوار وجدل يثري النص بالمعاني والدلالات الإيحائية .
ويعني القناع أن يتقنع الشاعر بشخصية أخرى ويلبسها أفكاره ورؤاه ليتجرد من
ذاتيته أو ينفلت منها ، تحييدا للصورة أو هربا من المواجهة أو المساءلة خاصة في
قضايا الإصلاح السياسي أو الاجتماعيإلخ فالشاعر يعكس رؤاه وأفكاره من
خلال شخصية القناع هروبا من الصدام والمساءلة .

وتعتمد المفارقة على تجسيد المفارقات التي يعيشها الشاعر في واقعه الخارجي
بصوره المختلفة من خلال الموقف الشعري داخل النص ومن خلال مفرداته وسياقاته.
ومن القصائد التي تحاورت مع التراث ببنية واقتدار قصيدة الدكتور محمد العزب
(معلقة جديدة لامرئ قيس جديد) ومنها :

قفا نبك حتى نبيل الثرى

ونرحل في ذكريات المكان
إلى اللامكان !!
بسقط الضياع
على الأرز
في الحد بين (خيام الخليل)
(وغرناطة الأمس والقدس)
لم يعف رسم الخيانات
في الزمن المستباح الرديء المدان !!
ترى بعرجه الجهل فوق الشفاه
وتحت الطيالس
حدا لعز الخيال وحدا لذل البيان !!
وقوفا على صحابي بها
يقولون : (لا تبك فوق الطلول)
وقد عرفوا أن دمعي يصير
على جسد الأرض جرحا كبيرا
ويفلق في كل جرح محاذ
أمان الأمان !!

والقصيدة حافلة بشتى القيم الفنية للقصيدة الجديدة ، وقد أجاد الشاعر توظيفها
بعمق ، فحرك فينا عالما من المفارقات والصراع والتجاذب .

١٠- البناء الدرامي : فالقصيدة الجديدة تتشكل في صورة صراع درامي بين شتى
أجزائها تتفاعل فيها العلاقات اللغوية و الحدث الصراع الداخلي ، بحيث تجاوزت
ذاتيتها وغنائيتها المفرطة لتتشكل تشكلا دراميا ناميا يصعد بالفعل الشعر ذروة
الانفعال والتأثير .

١١- البناء الرمزي والأسطوري : فالقصيدة تشكل بعدا رمزيا في بنائها الكلي ، وقد تأثر شعراؤها بالمذهب الرمزي الذي يرى أدباؤه أن العالم غابة من الرموز ، وقارئ القصيدة عليه أن يمسك بالخيوط التي تكون منها النص وتشكل وفق أبعادها ، وقد كان للرمز الأسطوري حضوره البارز لدى هؤلاء الشعراء ، ظهر ذلك جليا في شعر أدونيس ويوسف الخال وشعراء مجلة شعر الذين دعوا إلى الفينيقية واستلهم التراث الأسطوري للحضارات الوثنية القديمة وكذلك التراث الديني اليهودي والمسيحي بصورة قد تصادم الشعور القومي والديني لدى المتلقي العربي المسلم مثل صراع الآلهة والصلب والخطيئة والفداء والعشاء الأخير وكرسي الاعتراف وغيرها من الرموز التي فند أكثرها العلامة محمد شاعر في كتابه أباطيل وأسما، بيد أن هناك رموزا انسانية وقومية ودينية كثيرة انسجمت وواقعا القومي والديني كرحلات السندباد العربي وسيف بن ذي يزن وأبو ذر والظاهر بيبرس وكثير من الأحداث والشخصيات التي وظفها الشعراء توظيفا رمزيا في القصيدة الجديدة .

٢١- الغموض أو الإبهام : وهو من الظواهر التي شاعت في القصيدة الحديثة شيوعا ملحوظا وصل ببعضها إلى التعقيد والظلمة التي تجعل من النص طلاسمة معقدة لا طائل تحتها على نحو ما نعانيه قراءة في قصيدة حلمي سالم :

خذوا الإوزة من عنقي

هذا عصر يسير عكس صناعة اليدويين

على سرير توت عنخ آمون قلت :

أنت امرأتي التي كتبها الله لي

جرثومة الرعب آكله

لكنني سأضع قشدة على قشدة

في بقعة مجهولة سنحفظ الشرائط

حيث الباليه الذي اقترحناه على جذعين

خذوا الإوزة من عنقي

ساقاك دلنا صغيرة

فاذهبي إلى المطعم الشعبي في بساطة الأسرى

قال رجل : لماذا تريدون وضع السماء في قفص ؟

قالت امرأة : لأن قرطي طائر

فقد شغل هذا النص كبار النقاد ولم يهتدوا إلى قراءة شافية له مما يؤكد أن الشاعر لم يبن النص على رؤية مستقيمة نستطيع من خلالها قراءة النص والتعرف على أبعاده ورموزه .

والغموض في الشعر مطلوب وضروري ولكن بالقدر الذي يستطيع معه القارئ المتمرس أن يصل إلى المعنى ، وكلما كان المعنى نفيسا وشريفا كان الغوص إليه أشد لذة وتشويقا ، لكن المعاني البسيطة والمتداولة لا تحتاج إلى ذلك اللون من الغموض لأن العمق لا يتناسب معها ، وكثيرا ما يرجع الغموض إلى ضعف ثقافة القارئ لذا كان على القارئ للقصيدة الحديثة أن يكون متمرسا ومثقفا وواسع الاطلاع وعلى مستوى النص حتى لا يتهم النص بالبعد والتعقيد .

لكننا لا ننفي وجود كثير من النتاج الشعري الغامض الذي يصعب تأويله حتى على الناقد المتمرس لكننا ننبه إلى أن هذا لا يمثل الشعر الحر بعامة فهناك تراث هائل يحتاج إلى عمق في القراءة لاكتنازه بالمعاني والإيحاءات .

قراءة في النص الحديك :

(فقرات من كتاب الموتى) للشاعر أمل دنقل

أعود مخمورا إلى بيتي في الليل الأخير

يوقفني الشرطي في الشارع للشبهة

يوقفني برهة

وبعد أن أرشوه أوصل المسير

توقفني المرأة في استنادها المثير

على عمود الضوء (كانت ملصقات " الفتح " و " الجبهة "

تملاً خلف ظهرها العمودا)

تسألني لفافة (لم يترك الشرطي

واحدة من تبغها الليلي)

تسألني إن كنت أمضي ليلتي وحيدا

وعندما أرفع وجهي نحوها سعيدا

أبصر خلف ظهرها شهيدا

معلقا على الجدار ناصع الجبهة

تغوص عيناهكنصلين رصاصيين

أصرخ من رهافة الحدين

أمضي بلا واجهة .

نجد هذه الصورة المركبة المتعددة العناصر خالية من الاستخدام المجازي للكلمات
والعبارات - باستثناء تصوير عيني الشهيد في صورة نصلين يغوصان في أعماق
الشاعر - ومع ذلك نحج الشاعر في شحنها بمجموعة من الإيحاءات والدلالات
الشعرية البالغة الغنى ، وذلك عن طريق اختياره للعناصر ووضع بعضها بإزاء بعض،

فمن خلال تأليفه البارع لعناصر الصورة استطاع أن يبرز المفارقة الفادحة بين واقعين كانت تعيشهما الأمة العربية عندما كتب الشاعر القصيدة ، أولهما فاسد متحلل مهترئ ، يتمثل في ذلك الشرطي - حارس الأمن والقيم - المرتشي الفاسد الذي يرشوه الشاعر أو لا يسمح له بمواصلة المسير بعد أن استوقفه متلبسا بالسكر ، والذي يسلب فتاة الليل - التي هي مظهر آخر من مظاهر ذلك الواقع المتفسخ المهترئ - سجائرهما فلا يترك لها واحدة ، ويكاد الشاعر ذاته يصبح وجها ثالثا من وجوه ذلك الواقع المتحلل وهو يعود مخمورا إلى بيته في آخر الليل ، وهو يرشو الشرطي ليسمح له بالمسير ، وأخيرا وهو يحاول مساومة فتاة الليلولكنه لا يلبث أن يتحول إلى ضحية من ضحايا هذا التناقض الأليم بين الواقعين اللذان كان يتمزق بينهما كل مثقف وكل شاب .

أما الواقع الثاني فهو واقع مشرق وضي ينبثق من خلال انهيار الواقع الأول وسقوطه ، ويتمثل هذا الواقع الثاني في العمل الفدائي الذي يعبر عنه الشاعر بملصقات المنظمات الفدائية التي تملأ عمود النور خلف ظهر فتاة الليل ، وهنا تظهر فداحة المفارقة بين الواقعين حين يجمع الشاعر بين أبرز وجوه الواقعين : فتاة الليل التي تمثل الواقع الموبوء ، والملصقات الفدائية التي تمثل الواقع المضئ الصامد ، وبينهما عمود النور حائرا في الانتماء إلى أي من الواقعين . وعلى الرغم من أن الواقع الوضئ لا يتمثل في المشهد إلا في مظهر واحد شاحب - وهو الملصقات - بينما يتمثل الواقع الآخر في مجموعة من المظاهر الحية المتحركة : الشرطي ، وفتاة الليل ، والشاب المخمور العائد إلى بيته مع الليل الأخير ، على الرغم من هذا فإن الواقع الوضئ هو الذي ينتصر في النهاية على الواقع الفاسد بكل مظاهره ، فعينا الشهيد اللتان تنفذان إلى أعماق الشاعر من خلال إحدى الملصقات المعلقة على الجدار خلف فتاة الليل هما اللتان تحبطان هذه الصفقة المحرمة التي كانت على وشك الإتمام بين الشاعر وفتاة الليل ، وصحيح أنه انتصار شاحب ، وأنه

لم يتم إلا بثمن فادح هو الاستشهاد – فالعينان اللتان أحبطتا الصفقة عينا شهيد – ولكنه انتصار في النهاية وومضة أمل صامد تشع من خلال كل مظاهر الانهيار والتفسخ .

لقد استطاع الشاعر أن يحمل الصورة كل هذه الايحاءات الفنية دون أن يلجأ إلى أي استخدام مجازي ، ودون أن يحطم العلاقات الطبيعية بين العناصر التي كون منها صورته ، ولكنه استطاع من خلال هذه العلاقات أن يوحي بكل ما أراد الايحاء به .

وقد يقرأ القارئ هذه الصورة فلا يدرك منها سوى مدلولها الحرفي المباشر ، دون أن يستشف ما وراء هذا المدلول المباشر من ايحاءات ، فلا يفهم من هذه الصورة مثلا أكثر من أن الشاعر عاد مخمورا في آخر الليل ، ثم استوقفه الشرطي ، فرشاه وسار في طريقه ، وبعد أن استوقفته المرأة الساقطة في استنادها المثير إلى عمود النور إلخ ويتقلص عطاء الصورة بالنسبة له إلى مجرد حوار بين ساقطة وشاب مخمور . لكن القارئ الأكثر تدقيقا يستطيع أن يلتقط من وراء المدلول الحرفي المباشر لعناصر الصورة كل دلالاتها و ايحاءاتها الأكثر عمقا وخفاء ، ودون أن تكف هذه العناصر عن دلالتها الواقعية المباشرة ، فمثل هذه الصورة أيضا – شأنها شأن الصور المجازية – لها أكثر من مستوى دلالي^١ .

١ - عن بناء القصيدة العربية الحديثة د. علي عشري زايد ص ٨٩-٩٠ .

من رواد الشعر الحر : الشاعر صلاح عبد الصبور :

محمد صلاح الدين عبد الصبور يوسف الحواتكي ، ولد في ٣ مايو ١٩٣١ بمدينة الزقازيق ، تخرج في كلية الآداب قسم اللغة العربية جامعة القاهرة ، واشتغل بالتدريس ثم انصرف عنه إلى الصحافة ، وعمل ملحقا ثقافيا بالهند ، وتولى رئاسة الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة .

يعد صلاح عبد الصبور أحد أهم رواد حركة الشعر الحر العربي ومن رموز الحداثة العربية المتأثرة بالفكر الغربي ، كما يعد واحدا من الشعراء العرب القلائل الذين أضافوا مساهمة بارزة في التأليف المسرحي ، وفي التنظير للشعر الحر .

ودع صلاح عبد الصبور الشعر التقليدي بعد قصيدته (لقاء) ليبدأ السير في طريق جديد تماما تحمل فيه القصيدة بصمته الخاصة ، وقد زرع الألغام في غابة الشعر التقليدي الذي كان قد وقع في أسر التكرار والصنعة فعل ذلك للبناء وليس للهدم ، فأصبح فارسا في مضمار الشعر الحديث .

كان عبد الصبور قد بدأ ينشر أشعاره في الصحف واستفاضة شهرته بعد نشره قصيدته شنق زهران وخاصة بعد صدور ديوانه الأول (الناس في بلادي) إذ كرسه بين رواد الشعر الحر مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وسرعان ما وُظف صلاح عبد الصبور هذا النمط الشعري الجديد في المسرح فأعاد الروح وبقوة في المسرح الشعري الذي خبا وهجه في العالم العربي منذ وفاة أحمد شوقي عام ١٩٣٢ وتميز مشروعه المسرحي بنبرة سياسية نافذة لكنها لم تسقط في الانحيازات والانتماءات الحزبية . كما كان لعبد الصبور إسهامات في التنظير للشعر خاصة في عمله النثري (حياتي في الشعر) . وكانت أهم السمات في أثره الأدبي استلهامه للتراث العربي وتأثره البارز بالأدب الإنجليزي .

تنوعت المصادر التي تأثر بها إبداع صلاح عبد الصبور : من شعر الصعاليك إلى شعر الحكمة العربي ، مرورا بسير وأفكار بعض أعلام الصوفيين العرب مثل الحلاج وبشر الحافي، اللذين استخدمهما كأقنعة لأفكاره وتصوراته في بعض القصائد والمسرحيات.

كما استفاد الشاعر من منجزات الشعر الرمزي الفرنسي والألماني (عند بودلير وريلكه) والشعر الفلسفي الإنكليزي (عند جون دون وبييتس وكييس وت . س . إليوت) بصفة خاصة ، وقد كتب الكثيرون في العلاقة بين " جريمة قتل في الكاتدرائية " لإليوت " ومأساة الحلاج لعبد الصبور . ولم يضع عبد الصبور فرصة إقامته بالهند مستشارا ثقافيا لسفارة بلاده ، بل أفاد خلالها من كنوز الفلسفات الهندية ومن ثقافات الهند المتعددة وكذلك كتابات كافكا السوداوية .

وقد اقترن اسم (صلاح عبد الصبور) باسم الشاعر الأسباني (لوركا) وظهرت ملامح التأثير بلوركا من خلال عناصر عديدة بمسرحيات عبد الصبور مثل (الأميرة تنتظر) و (بعد أن يموت الملك) ، و (ليلي والمجنون) فهذه المسرحيات تشابهت الموضوعات فيما بينها .

مؤلفاته الشعرية :

الناس في بلادي (١٩٥٧) هو أول مجموعات عبد الصبور الشعرية ، كما كان أيضا أول ديوان للشعر الحديث (أو الشعر الحر أو شعر التفعيلة) يهز الحياة الأدبية في ذلك الوقت . واستلقت أنظار القراء والنقاد فيه فرادة الصور واستخدام المفردات اليومية الشائعة ، وثنائية السخرية والمأساة ، وامتزاج الحس السياسي والفلسفي بموقف اجتماعي انتقادي واضح .

ثم تتابعت صور دواوينه الشعرية على هذا النحو : أقول لكم – تأملات في زمن جريح – أحلام الفارس القديم – شجر الليل – الإبحار في الذاكرة ، وكلها دواوين تعبر

عن قامة إبداعية متفردة لها سماتها الخاصة و إبداعها المتفجر بالروائع والتجديدات مما جعله يتصدر الساحة الشعرية في عصره حتى أطلق البعض عليه أمير الشعراء بعد شوقي .

مؤلفاته المسرحية :

كتب صلاح عبد الصبور خمس مسرحيات شعرية :

الأميرة تنتظر - مأساة الحلاج - بعد أن يموت الملك - مسافر ليل - ليلي والمجنون .

ومن مؤلفاته البارزة في مجال النقد :

حياتي في الشعر - حتى نقهر الموت - قراءة جديدة لشعرنا القديم - رحلة على

الورق .

وفاته : في ١٣ أغسطس من العام ١٩٨١ رحل الشاعر صلاح عبد الصبور إثر

تعرضه إلى نوبة قلبية حادة أودت بحياته.

وتبدو حياة صلاح عبد الصبور قصيرة نسبيا ، فقد مات في نحو الخمسين ، ولكنه

ملأ عصره فكرا وثقافة وإبداعا شغلت الساحة الأدبية وحازت اهتمام المفكرين

والمبدعين والنقاد .

نموذج من شعره : من قصيدته (الناس في بلادي) :

الليل يا صديقتي ينقضي بلا ضمير

ويطلق الظنون في فراشي الصغير

ويثقل الفؤاد بالسواد

ورحلة الضياع في بحر الحداد

فحين يقبل المساء يقفر الطريقوالظلام محنة الغريب

يهب ثلة الرفاق ، فض مجلس السمر

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

" الرخ مات - فاحترس - الشاه مات !
لم ينجه التدبير ، إني لاعب خطير
إلى اللقاء - وافترقنا - " نلتقي مسا غد "
أعود منزلي يا صديقتي لمنزلي الصغير
وفي فراشي الظنون ، لم تدع جفني ينام
ما زال في عرض الطريق تائهون يظلعون
ثلاثة أصواتهم تنداح في دوامة السكون
كأنهم يبكون
" لا شئ في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء "
" الخمر تهتك الأسرار "
" وتفضح الإزار "
" والشعار.....والدثار "
ويضحكون ضحكة بلا تخوم
ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء
أغنية صغيرة
إليك يا صديقتي أغنية صغيرة
عن طائر صغير
في عشه واحده الزغيب
وإفه الحبيب
يكفيهما من الشراب حسوتا منقار
ومن يبادر الغلال حبتان
وفي ظلام الليل يعقد الجناح صرة من الحنان
على وحيدة الزغيب

ذات مساء حظ من عالي السماء أجدل منهوم
ليشرب الدماء
ويعلك الاشلاء والدماء
وحار طائري الصغير برهة ثم انتفض
معذرة صديقتي حكايتي حزينة الختام
لأنني حزين .

قصيدة النثر

قصيدة النثر ، هذا الشكل الفني الذي بات يحتل مساحة كبيرة في النتاج الشعري العالمي عامة ، وفي المشهد الشعري العربي المعاصر خاصة . ولعل الكثيرين يعترضون على المسمى المطروح " قصيدة النثر " ، ويرون أنه يحمل التناقض في بنيته ، فكيف تكون قصيدة؟! وكيف تكون نثرا؟! وهذا مؤسس على قناعة أن القصيدة ، وفقا للموروث الثقافي الإنساني ، لا بد أن تؤلف على أوزان وإيقاعات ، وأن النثر يخلو من هذا الوزن .

وتذهب سوزان برنار إلى أن قصيدة النثر هي : " قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية ، موحدة ، مضغوطة ، كقطعة من بلور....خلق حر ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجا عن كل تحديد ، وشئ مضطرب ، ايقاعاته لا نهائية " .

وقد أوردت الموسوعة العربية العالمية تعريفا يتضمن أغلب مقولات أنصارها ، حيث عرفت أنها : " جنس فني يستكشف ما في لغة النثر من قيم شعرية ، ويستغلها لخلق مناخ يعبر عن تجربة ومعاناة ، من خلال صور شعرية عريضة تتوافر فيها الشفافية والكثافة في آن واحد ، وتعوض انعدام الوزن التقليدي فيها بإيقاعات التوازن والاختلاف والتماثل والتناظر معتمدة على الجملة وتموجاتها الصوتية بموسيقى صياغية تحس ولا تقاس " .

خلاف حول التسمية والجنس الأدبي : إن من أطلق على هذا النوع اصطلاح قصيدة نثر ليس بالضرورة قائلا بشعريتها ، فقد اتفق الجميع على أنها جنس أدبي له سماته وخصائصه بيد أن البعض ينسبه للنثر ، بينما ينسبه آخرون للشعر وقد يطلق الطرفان عليها اسم قصيدة النثر اصطلاحا ولا مشاحة في الاصطلاح ، فالقائلون

بشعريتها يميلون إلى ما يحمله الاصطلاح من معنى كلمة (قصيدة) ، ومن يقولون بنثريتها يميلون إلى ما يحمله الاصطلاح من مدلول كلمة (نثر) .

ويتحاشى البعض إطلاق لفظ قصيدة عليها لعدم اعترافهم بشعريتها والتأكيد على نثريتها بما أن الموسيقى أهم عنصر من عناصر القصيدة لذا فقد أطلقوا عليها (نثيرة) وأطلق البعض عليها (عصيدة) بما أنها تشكلت في قالب نثري وأخذت من الشعر الشاعرية والإيحاء وشكل القصيدة الخارجي .

خصائص قصيدة النثر :

أضافت سوزان برنار في كتابها المرجع " قصيدة النثر من شارل بودلير وحتى الآن " خصائص عدة لقصيدة النثر وهي :

- الإيجاز : وتعني : الكثافة في استخدام اللفظ سياقيا وتركيبيا .
- التوهج : وتعني الإشراق ، أي يكون اللفظ في استخدامه متألقا في سياقه ، وكأنه مصباح مضاء ، إذا استبدلناه بغيره ينطفئ بعض البريق في الدلالة العامة وفي الجمال التركيبي النصي .
- المجانية : وتعني اللازمية ، أي يكون اللفظ غير محدد بزمن معين ، فالدلالة متغيرة ، حسب السياق والرؤية والتركيب ، وتكون قصيدة النثر ذات دلالة مفتوحة ، يمكن أن تفهم على مستويات عدة .
- الوحدة العضوية : وتعني أن يكون النص كلا واحدا ، ونترك وحدة البيت ، ويكون النص كله وحدة واحدة ، لا يمكن أن يقرأ بمعزل عن أي جزء من أجزائه .
- " تنطوي قصيدة النثر " النثر ، كما تقول سوزان برنار ، " في أن على قوة فوضوية ، هدامة تطمح إلى نفي الأشكال الموجودة ، وقوة منظمة تهدف إلى بناء (كل) شعري ، ومصطلح قصيدة النثر نفسه يظهر هذه الثنائية " .
- ويضاف إلى ما قالته سوزان برنار :

- أنها قصيدة غامضة المرامي ومعممة بشكل مطلق لذا فإنها عصية على الفهم والتفسير ، حتى على شاعرها نفسه

- أنها إسفنجية البناء والتركيب والقوام ، لذا فإنها قابلة للضغط والاختزال والشطب وتبديل موضع الكلمات والجمل .

البداية الفعلية لقصيدة النثر :

بدأت قصيد النثر في الأدب الغربي في القرن التاسع عشر على يد سوزان برنار وترجع بداياتها في الأدب العربي إلى جماعة مجلة شعر التي أسست في بيروت ١٩٥٧م بريادة كل من يوسف الخال و خليل حاوي ، ونذير العصمة ، وأدونيس ، ثم انضم إليها : شوقي أبو شقرا وأنسي الحاج ، ودعمها من خارجها جبرا إبراهيم جبرا وسلمى الجيوشي .

أشهر كتابها العرب :

- يوسف الخال و أدونيس و أنسي الحاج ومحمد الماغوط وتوفيق الصائغ أصحاب مجلة (شعر) .

- نموذج لقصيدة النثر (أغار) لأنسي الحاج :

أغار

أغار عليك من الطفل الذي كنت ستلدينه لي .

من المرأة التي ترسل لك تهديداً بجمالها .

من شعوري بالنقص أمامك .

من حبك لي .

من فنائي فيك .

مما أكتب عنك كأنني أرتكب فضيحة .

من العذاب الذي أعانيه فيك ، من العذاب الأكثر

بلاغة من المتعذبين .

من صوتك من نومك من وضع يديك في يدي .
من لفظ اسمك .

من جهل الآخرين أني أحبك ، من معرفة الآخرين
أني أحبك ، من جهل الآخرين أني أغار عليك ، من
معرفة الآخرين أني أغار عليك .

من سعادتي بك ، من سعادتك بأي شئ ،
من وجودك حرة .

من وجودك عبدة .

من وجودك لحظة .

أغار عليك من غيرتي عليك .

من أول مساء .

من عطائك لي .

من تعلقتي بك أشد .

أغار عليك لأنك تقرأيني وأنا أريد أن تحفظيني .

لأنك قد تحفظيني و تحفظين سواي .

لأنني لا أرى غير حمقي ،

لأنني لا أرى غير أنكيا .

لأنني أحاصرك وأتعهدك كالوحش .

لأن حبي يخنقك .

أغار عليك مما أشتهيك أن تكوني ، ومما تشتهين

أن تكوني ، ومما لا تقدرين أن تكوني .

من المرأة لأنك امرأة ومن الرجل لأنه يراك .

- فن القصة -

البداية الفنية للقصة :-

أ- لا تكاد تعيش أمة من الأمم على مر التاريخ وفي أي بقعة من الأرض بغير أحداث تروى و أخبار تقص صراع الإنسان مع الطبيعة والآخرين ومن هنا نرى في وجدان الإنسان موهبة الرواية وسرد الوقائع والأحداث وشغف كذلك بتتبع حلقات السرد التي تصور هذه المواقف وتجسد هذه الأحداث.

ب- عرف العرب كأي أمة الحكاية في شتى صورها الأولية وأولعوا برواية أخبارهم وأيامهم وسير آبائهم وعرفوا الأسطورة كأحد الأشكال الأولية للقصة فشاعت عندهم قصص الجن والغول وأخبار الأبطال كتبع اليماني ، وبلقيس وسيف بن ذي يزن وذي القرنين ورستم واسفنديار .

ج- في العصر العباسي تطورت مدارك الإنسان العربي الحضارية واطلع علي تراجم لبعض الحكايات لدى الأمم الأخرى وفي مقدمتها (كليلة ودمنة)الهندية التي تدور أحداثها على السنة الحيوان لاتخاذ العبرة وتمثل الهدف ،كما عرفوا عن الفرس قصص ألف ليلة وليلة وهي قصص ذات طابع شعبي يجعلها ألصق بالمجتمع العربي في العصر العباسي وأن دعوى فارسيتها باطلة أو أن بذورها كانت فارسية إلا أن بنائها الفني كان عربيا.

د- وجدت القصة العربية الخالصة على أيدي كتاب المقامات وفي مقدمتهم بديع الزمان المهداني والحريري وتلاهما كثير من كتاب المقامة وهي قصة ذات طابع شعبي تدور أحداثها حول محوري الرواية والبطل ثم تأتي الشخصيات الثانوية من

المجتمع لتعطي البعد الشعبي للمقامة التي كان يغلب عليها البطولة اللغوية وإثبات قدرة الكاتب على التلاعب بالألفاظ والتصرف بفنون البديع .

هـ- عرف العرب كذلك في العصر العباسي القصص الشعبي الذي عرف باسم الملاحم الشعبية التي تحكي بطولات الأشخاص والقبائل في صراعها مع الآخر مثل سيرة عنتر بن شداد والوزير سالم والسيرة الهلالية وهي قصص ذات طابع شعبي سواء فيما يتصل بالأحداث أو فيما يتصل باللغة التي كتبت بها .

و- لم يكن أحد هذه الأشكال يمثل صورة فنية للقصة التي عرفناها في العصر الحديث ومن هنا كان البحث عن الجذور متواصلا في بيئة أخرى هي بيئة الأدب الأوربي .

ز- عرف الأدب الأوربي القصة الفنية منذ النهضة الحديثة في القرن السادس عشر وكان لاتصالهم بالثقافة العربية واطلاعهم على ما وصلت إليه بذور القصة في البيئة العربية أثر كبير في مواصلة مسيرة النضج لهذا الفن فقد اطلعوا على (ألف ليلة وليلة) ، وحيي بن يقظان ، ورسالة الغفران وقصص العذريين العرب فشكل كل هذا مادة كان لها أكبر الأثر في إنضاج هذا الفن على أيديهم .

ح- عرف العرب القصة بمفهومها الحديث من خلال ترجمة آثار الكتاب الغربيين إلى العربية في العصر الحديث فاطلعوا على الأساليب والقيم والضوابط الفنية لهذا الفن الذي بدا جديدا بضوابطه الفنية ، ومن أشهر تلك الروايات المترجمة : رواية في سبيل التاج ترجمها المنفلوطي من الفرنسية وتصرف بها. وهي أساسا مأساة شعرية تمثيلية، كتبها فرانسوا كوبيه أحد أدباء القرن التاسع عشر في فرنسا، ورواية بول وفرجينى صاغها المنفلوطي بعد ترجمته لها من الفرنسية وجعلها بعنوان الفضيلة وتسرد هذه القصة عدة أحداث لعل من أهمها الحب العذري لبول وفرجينى لبعضهما جدا والمكافحة في سبيل أن يبقى هذا الحب خالدا للأبد في قلوبهم الندية.

وهي في الأصل للكاتب برناردين دي سان بيير من أدياء القرن التاسع عشر في فرنسا وكتبت في العام ١٧٨٩م.

ط- اشتهر كثير من كتاب القصة العرب من جيل الرواد الذين يعود لهم فضل إثراء الأدب العربي بهذا الأدب الذي زاحم سائر الفنون الأدبية الأخرى وأخذ مكان الصدارة منها في عصرنا الحديث مثل محمد حسين هيكل ومحمد تيمور ومحمود تيمور ومحمد فريد أبو حديد والجارم والعريان ويوسف السباعي ثم نجيب محفوظ وغيرهم كثير .

مادة القصة :-

١- الاستعداد القصصي على نحو ما أشرنا فطرة إنسانية وخاصة مشتركة وأحداث الحياة وصراعاتها بشتى صورها ، وخبرات التجارب الإنسانية مع الأشياء تمثل مادة غفلا صالحة للقص فلا يكاد يوجد حدث غير صالح لإنجاز قصة فنية بيد أننا نختلف في استعدادنا الفطري للتعامل مع الأشياء فمننا من يحسن تناول هذه الأحداث وفلسفتها ومنحها من خبراته وسبحات خياله وقدراته التعبيرية مما يمنحها جاذبية وصلاحية للتلقي ، ومننا من لا يحسن ذلك ، فشتى أحداث القصص الفنية تصادفنا جميعا بيد أننا لسنا جميعا كتاب قصة.

٢- فمادة القصة إذن متوافرة في كل حدث يتفاعل مع الزمان والمكان والأشخاص وهذه الأحداث تتهاوى في وعاء الذاكرة العميق ممثلة مخزونا قصصيا يقات منه الأديب ويمتدح متى تحركت في نفسه دواعي الإبداع وبواعثه وسرعان ما تلتئم في نفسه الأشتات وتنجذب النظائر مكونة رؤية خاصة وتشكيلا قصصيا مميزا له خصوصيته الإبداعية التي ينفرد بها الأديب.

٣- والحوادث التي تمثل مادة للقصة ومكونها الأساسي تظل ذات قيمة خارجية بعلاقتها مع عناصر الطبيعة الحادثة المتجددة والتي سرعان ما تكرر نفسها من

جديد ، بيد أن الكاتب يتناولها والوقوف عليها يكسبها قيمة إنسانية بما يسكبه من رؤى وأحاسيس وتجارب وإعادة نسق وبذلك تتحول الحادثة من الظلال الخارجية إلى القيمة الفنية .

مخاض العمل القصصي:-

الحادثة :

وهي مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص ومسرود سردا فنيا في إطار حبكة فنية تجعل مجموع حوادث القصة وشخصياتها مرتبطة ارتباطا منطقيا يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محددة والقصة التي تعنى بالحادثة أكثر عنايتها بالعناصر الأخرى تسمى قصة الحادثة أو القصة السردية والحركة فيها تكون الشيء الرئيسي وهي إما حركة ذهنية أو حركة عضوية .

السرد:

وهو نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية نحو :
(وجرى نحو الباب وهو يلهث ودفعه في عنف ولكن قواه كانت قد خارت فسقط خلف الباب من الإعياء).

والسرد على نحو ما نرى ذو بعدين بعد حركي يتجسد في أفعال السرد المتوالية (جرى - دفع - سقط) ، وبعد نفسي يتمثل في تصوير البعد النفسي للحدث (يلهث - عنف - من الإعياء)
والسرد له ثلاثة طرق :-

أ- سرد مباشر (ملحمي) :يميل إلى الحكي والتأريخ

ب - سرد ذاتي :يكتب فيها الأحداث على لسانه

ج- سرد الوقائع: كالخطابات أو اليوميات والوثائق المختلفة .

البناء :-

هناك صور عدة لبناء الحادثة القصصية بناء فنيا أهمها :-
صورة البناء : وفيها لا يكون بين الحوادث والوقائع علاقة كبيرة وتعتمد وحدة السرد على شخصية البطل التي تربط بين جميع أجزاء القصة .
صورة العضوية : وفيها تكون شتى الحوادث الجزئية ذات دور حيوي مترابط ومنسجم .

الشخصية :

من خلال الشخصيات تتنامى الأحداث وتتفاعل لخلق نص سردي حافل بالحركة متمس بالنضج وهناك نوع من القصص يسمى قصص الشخصية وفيه يكون الإهتمام بالشخصية ثم يختار الحدث كما أن هناك نوعا من القصص يسمى قصص الحدث وفيه يكون الإهتمام بالحدث ثم تختار له الشخصيات .
والشخصية في القصة نوعان :-

- 1- الشخصية الجاهزة : وهي التي تظهر في القصة مكتملة
- 2- الشخصية النامية وهي التي تتطور من موقف إلي موقف ويتم تكوينها بتنام القصة

الزمان والمكان :-

وهما وعاد الحدث ولا بد للحدث أن يرتبط بعادات وظروف ومبادئ خاصة بالزمان والمكان الذي يقع فيه لأن هذا الإرتباط يمثل البطانة النفسية للقصة ويقوم بدور المناظر علي المسرح وتزداد أهميته عندما يساعد في فهم الحالة النفسية للقصة.

الفكرة :-

الفكرة هي الكاتب نفسه في ما يهدف اليه من وراء قصته، وهي من ثم تقود العمل وتعلله بحيث يصبح الحل ما يريد الكاتب أن يقتنع به القارئ، الا انه اذا تخلى الكاتب عن الفن في سبيل الفكرة، وسير الأشخاص على غير ما تقتضيه أخلاقهم وأحوالهم، فانه يخطئ بذلك هدف الامتاع وناحية الحياة في قصته، وهو اذا أهمل الفكرة وتخلى عن الهدف في سبيل الفن المجرد، فانه يخطئ هدف الفائدة من قصته، ويزج كتابته في عالم من الفراغ واللاشيء، وذلك أن الفن متعة وفائدة، لا تقوم الواحدة بمعزل عن الأخرى، غير أن الفكرة يجب أن تنساب في القصة انسيابا خفيا خفيفا فيستخلصها القارئ استخلاصا ولا يصرح بها الكاتب تصريرا.

والقصة تكتب وتنسج لتقر فكرة ، فالفكرة هي الأساس الذي يقوم عليه البناء القصصي وحين نبحث عن مصدر إعجابنا بقصة سنجد أن فكرتها كان لها أكبر الأثر في هذا الإعجاب .

وكما أن هناك قصة تعني بالحادثة وأخري بالشخصية، فهناك قصة تعني بفكرة ويقل فيها الإهتمام بالتشخيص والسد ، ومعني هذا أن الشخصيات تتصرف وفقا لفكرة الكاتب لاتبعنا لتكوينها الخاص.

- أنواع القصة -

١- الرواية :- وهي أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم وترطبت بالنزعة الرومنتيكية والفرار من الواقع وفيها تكون الأهمية للأحداث .
المقومات الفنية للرواية:

الطول ليس العنصر الوحيد الذي يميز الرواية عن باقي الأجناس الأدبية النثرية الأخرى، وإنما توجد مقومات فنية أخرى تجعلها ممتعة لقرائها. ومن هذه المقومات الفنية العناصر التالية:

موضوع الرواية: يدور العمل الأدبي فيها حول حادثة رئيسية واحدة، تتفرع منها أحداث ثانوية أخرى متعددة، وعلى الرغم من تركيز الأحداث على بطل أو اثنين إلا أنه هناك شخصيات ثانوية أيضاً تظهر في هذه الرواية تقوم بتجسيد هذه الأحداث أو المواضيع الثانوية.

ب- التفصيل في الرواية: من خصائص الرواية أن كاتبها يميل إلى الإسهاب في سرد الأحداث بما فيها الزمان والمكان ولا يترك شيئاً إلا أن يقدم له وصفاً مفصلاً.. حيث أن الرواية تستمد طولها من هذا الوصف التفصيلي. ويضم الموضوع العديد من الأمور التي تعكس دقائق الأمور في بيئة أو مجتمع، فنظرة الكاتب هنا في الرواية هي نظرة شمولية لا تقتصر على خبراته الشخصية وإنما تشتمل على أحداث وطبائع وعادات وأزمنة قد لا يكون مر بها.

ج- فنية الرواية: هناك بعض النقاد يشيرون إلى أن الرواية تفتقد إلى عنصر الفنية لتشعب أحداثها والوقوف على تفاصيل يتم الإسهاب فيها. أي أن حرية الكاتب سواء للإيجاز أو الإسهاب (بالطبع دون أن تتأثر المقومات الأساسية في كتابة

الرواية) يعنى عدم التقيد، وعدم التقيد يعطى سهولة في الكتابة ولا يكون هناك احتياج للدقة.

د- طبيعة الرواية: تقدم الرواية سرداً لأحداث وأزمنة وأماكن كثيرة، وهذا يتطلب أن يكون كاتبها مؤرخ للتاريخ، أو أن يكون باحثاً اجتماعياً ملماً بكافة التفاصيل حتى تتوافر المصدقية في روايته لأنه يتناول الحدث وكأنها تحدث في الحقيقة.. الأمر الذي يتطلب الدراسة المتعمقة لكافة الأنماط المحيطة به في البيئة لكي تبدو طبيعية لتتوافر واقعية الأحداث. فالإنسان ينجذب إلى كل ما هو واقعي أو اجتماعي يحدث من حوله.

هـ - ذاتية الرواية : راوى أو سارد أو كاتب الأحداث بوسعه أن يعرض وجهة نظره الذاتية من خلال موضوع الرواية- لكن بطريقة غير مباشرة، في حين أن الأنواع القصصية الأخرى تكون موضوعية تقل التفاصيل فيها وتلتزم بقالب فني معين.

أنواع الرواية :

الرواية العاطفية (الرومانسية):

وهي الرواية التي تغلب عليها قصص الحب والمثالية، ولا تلتفت إلى مشكلات المجتمع أو الحكم أو المشكلات السياسية الأخرى. وتقوم عقدة الرواية على المغامرة العاطفية، وتتابع الأحداث فيها يعبر عن القلق الوجداني الذي يحيط بأبطال الرواية لكي يتم الوصول إلى تبادل العلاقة المثالية من الحب والغرام. أي أن الرواية الرومانسية تنصب على العلاقات الاجتماعية السائدة بين الرجل والمرأة، ولكنها لا تكون فقط في صورة علاقة الحب الرومانسي بل تمتد إلى مختلف أشكال العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة مثل: موت والد البطللة واحتياجها الحنان والحب الذي

تفتقده بموت الأب، أو فرض السيطرة من جانب الرجل مثلاً في علاقة زواج والتي تعكس "النقص العاطفي/الحرمان العاطفي" الذي يتم البحث عنه للوصول إلى حد الإشباع والاطمئنان. ويشير بعض النقاد إلى أن الهدف من الرواية العاطفية هو مجرد تقديم التسلية وتصوير للعلاقات الاجتماعية التي تبحث عن الحب وتشعر بالحرمان العاطفي. لكن هذا الرأي لا يوجد فيه شيء من الصحة، فالرواية الرومانسية على العكس تماماً حيث تقدم قضايا هامة في المجتمع، فالمحيط الحسي هام لكل فرد في المجتمع لكي يخلق شخصية سوية تُصلح المجتمع، كما أن مناقشة العلاقات الاجتماعية المختلفة بين الرجل والمرأة تؤثر تأثيراً لا حد له في أي مجتمع من المجتمعات من خلال مناقشة الظلم أو الفشل... إلخ ولا بد أن تكون اللغة المستخدمة في هذا النوع من الروايات تراكيب قوية تنشط العاطفة.

الرواية التاريخية:

هو ذلك النمط السردى الذي يستمد أحداثه من التاريخ بل وشخصياته أيضاً، ورواية التاريخ (الرواية التاريخية) هي رواية الماضي لأنها دائماً ما تقص أحداث وشخصيات عظيمة وأبطال شهدتها العصور السابقة. فالرواية التاريخية هي توثيق الصلة بالماضي، والتاريخ له أدب مستقل بذاته والشخص الذي يقوم بسرد التاريخ معروف بالمؤرخ. وبالاستناد إلى التاريخ يمكن لمؤلفي الأجناس الأدبية المختلفة اقتباس شخصيات لها علامات بارزة وأحداث هامة تكون مادة لعملهم الأدبي ألا وهو الموضوع الذي تدور حوله الرواية. وهناك نوع آخر من الرواية التاريخية والذي يعرف باسم الرواية التاريخية الشعبية مثل: ألف ليلة وليلة. والنمط الآخر متمثل في الرواية التاريخية التعليمية، فالتاريخ ليس فقط عرضاً لتراث السلف وإنما تربية للنشء بتعليمه المبادئ ذات القيم الحميدة التي كان يقتنيها الأجداد.

الرواية الوطنية (النضال والكفاح الشعبي) :

هي روايات التضحية من أجل الوطن والبحث عن الحرية من براثن الاستعمار الذي يمثل الظلم. ويمثل الأحداث في الرواية الحربية بطل واحد بعينه الذي يقدم نضال شعب بأكمله من خلاله ، مثل رجال في الشمس رواية وطنية لغسان كنفاني

الرواية الواقعية:

هي سرد لقصص لأشخاص واقعيين وأحداث حقيقية من خلال الأساليب الدرامية للرواية. وغالباً ما تهدف إلى تغيير هذا الواقع الذي يقدمه مضمون الرواية لخدمة المجتمع وإصلاحه بتدعيم القيم الإيجابية والطاقات، وذلك بتقديم نماذج إنسانية متعرضة للأزمات. توجد أنواع عديدة للرواية الواقعية: واقعية نقدية، واقعية تحليلية، واقعية جديدة، واقعية رمزية، واقعية فلسفية.

الرواية البوليسية :

أو يُطلق عليها رواية الجريمة، قوامها التشويق والإثارة حيث تُقدم الرواية في صورة ألغاز الجريمة التي يسعى القارئ حلها طوال قراءته للرواية أو مشاهدته لها بالبحث عن المجرم من خلال تتبع أحداث الجريمة. وتختلف الرواية البوليسية عن رواية المخبر السري:

أوجه الاشتراك: الموضوع في كل من الرواية البوليسية ورواية المخبر السري واحد وهو وجود الجريمة.

أوجه الاختلاف: الرواية البوليسية تقص حكاية جريمة بتسلسل منطقي زمني، أما رواية المخبر السري تقص حكاية الكشف عن جريمة أي البدء من النهاية باستعراض حدوث جريمة قتل.

ويندرج تحت هذه النوع من الروايات البوليسية روايات التجسس والروايات البوليسية النفسية.

٢- القصة:- وهي قصة ذات طابع معتدل تتكامل فيها شتي العناصر البنائية

الفنية للقصة وتمثل عامة النتاج القصصي للكتاب حيث تتسم بالنضج والبراعة الفنية في سرد الحدث وعرض الشخصيات ، وقد توضع القصة كمصطلح فني يشمل جميع الأشكال القصصية بإزاء الحكاية التي هي لون من السرد يروي تفاصيل حدث واقعيّ أو متخيّل، وهي تنطبق عادة على القصص البسيطة ذات الحكمة المترامية الترابط، مثل حكايات ألف ليلة وليلة وسائر الحكايات البسيطة التي نتداولها في حياتنا.

٣- القصيدة :- وهي قصة متوسطة الطول نسبيا بين القصة والقصة

القصيرة وقليل من يكتبون في هذا اللون.

٤- القصة القصيرة :- وهي قصة ذات طول محدود وتمثل حدثا واحدا في

وقت واحد وتتناول شخصية مفردة أو مجموعة من العواطف أثارها موقف مفرد ولا يكاد يجاوز وقت قراءتها نصف الساعة بقليل .

وتمثل قصص المنفلوطي، التي احتواها كتاب «العبرات» الريادة الأولى غير الناضجة لفن القصة القصيرة.

وتأتي قصص محمد تيمور، التي ضمتها مجموعة، "ما تراه العيون"، لتمثل الريادة الناضجة والأدنى إلى الكمال في هذا الفن . فهي خطوة تالية لخطوة المنفلوطي... وأولى قصص محمد تيمور هي قصة، "في القطار" التي نشرها سنة ١٩١٧م والتي تمثل ميلاد القصة القصيرة الفنية في الأدب المصري الحديث.

وبعد هذا وصلت القصص إلى استقرار و«كان من مظاهر هذا الاستقرار، نمو القصة القصيرة ونضجها وملاحها حتى صارت كائناً قوياً... وكان ذلك بفضل جيل من الرواد الذين اهتموا بالقصة القصيرة... من أمثال، "عيسى عبيد"، "محمود تيمور"، "محمود طاهر لاشين"، كما أسهم في هذا الفضل بعض الكتاب المرموقين ممن كان لهم نشاط كبير في ميادين عديدة مثل "إبراهيم المازني"، "توفيق الحكيم"، كما أسهم في هذا الفن بعض شباب الأدب في ذلك الحين، ممن سيكون لهم شأن كبير في ميادين عديدة من ميادين الأدب مثل "نجيب محفوظ"..

خصائص القصة القصيرة:

تختلف الخصائص عن العناصر في أن العناصر هي المكونات الرئيسية للعمل أما الخصائص فهي المحدد الأساس للعمل، بمعنى أدق إن افتقاد العمل لأحد عناصره لا يؤثر في تحديد هوية العمل، هل هو قصة قصيرة أم لا، ولكن إذا افتقدت القصة القصيرة لأحد خصائصها كانت شيئاً آخر غير القصة القصيرة.

وهذه الخصائص بالترتيب هي:

أ: **الوحدة:** وتعني أن كل شيء فيها يكون واحداً، بمعنى إنها تشتمل على فكرة

واحدة، وتتضمن حدثاً واحداً، وشخصية رئيسية واحدة، ولها هدف واحد... الخ.

وهو ما يعني إن الكاتب عليه توجيه كل جهده الإبداعي صوب هدف واحد لا

يحيد عنه.

ب: **التكثيف:** ويقصد به التوجه مباشرة نحو الهدف من القصة مع أول كلمة

فيها، فهي كما يقول يوسف إدريس " القصة القصيرة رصاصة، تصيب الهدف أسرع

من أي رواية".

ج:الدراهما: ويقصد بها خلق الحيوية والديناميكية والحرارة في العمل، حتى ولو لم يكن هناك صراع خارجي، ولم تكن هناك غير شخصية واحدة.
فالدراما هي عامل التشويق الذي يستخدمه الكاتب للفت انتباه القارئ، وهي التي تحقق المتعة الفنية للقارئ وتشعر القاص بالرضا عن عمله.

هـ- الأقتصوة :- وهي أقصر من القصة القصيرة ، وأغلب ما تدور حول

مشهد صغير أو فكرة جزئية أو مجرد الفكاهة أو اللمسة النفسية .

- فن المسرح -

نشأة المسرحية :-

نشأة المسرحية كأي فن نشأة طبيعية نابعة من حاجة البشر إليها ، فكثيرا ما يحتاج الإنسان إلى تجسيد بعض المواقف التي تعرض لها مع مفردات الطبيعة بطريقة تمثيلية تقربها من أذهان الحضور .

وكانت الحاجة الدينية والتوجيهية الأخلاقية هي الأسبق في استغلال طاقة هذا الفن في تعميق كثير من المفاهيم في ذهن المتلقي أو تشخيص بعض الغيبيات ، أو تمثيل بعض الطقوس أو المراسم الدينية ليسهل على الحضور استيعابها واستلهاها في أوقات أخرى . وقد أشار المؤرخ الإغريقي هيرودوت إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث إيزيس وأوزوريس .

هذا إلى جانب بعض المسرحيات التي يقوم بها الأفراد العاديون وتستوحي الدين وتستلهم الأساطير إلى جانب انعكاسات الحياة وأحداثها الواقعية ، مما يؤكد أن المسرحية في مصر القديمة أسبق منها عند اليونان ، وأن اليونان الإغريق هم من استلهم المسرحية الأوربية عن الشرق وخاصة مصر القديمة .

وعند الإغريق واصلت المسرحية طقوسها الدينية خاصة في أعياد الربيع والخريف وكان احتفال الربيع متصلا بالبهجة والفرح فكانوا يقدمون فيه (الملهة) الكوميديا ، وفي الخريف ذي الطابع الحزين مع سقوط الأوراق وأفول وجه الطبيعة وهياج الرياح كانوا يقدمون (المأساة) التراجيديا ذات الطابع المأساوي .

وما لبثت المسرحية على يد الإغريق أن أصبحت فنا أدبيا له أصوله وسماته وكانت لا تكتب عندهم بغير لغة الشعر .

وفيما بعد اندمجت الكوميديا مع التراجيديا لتجسد (الدراما) التي تجسد الصراع في أعلى صورة بين مآسي الحياة وملهاتها .

وفي أوروبا في العصور الوسطى عادت المسرحية لترتبط بالطابع الديني والتوجيهي وباشرت الكنيسة بتقديم العروض المسرحية ذات الطابع الديني والأخلاقي وساعدت الكلاسيكية علي هذا التوجه الذي يربط حركة الإيقاع في المجتمع ويعمل الحفاظ علي قيمه ومبادئه السائدة .

كما تحررت المسرحية في تلك الآونة من لغة الشعر وقدمت في صورة نثرية حتى صارت لغة النثر هي الأغلب عليها وفي العصر الحديث كانت المسرحية أسبق في معالجة قضايا المجتمع وتصوير قطاعات كبيرة من حياة المجتمع بشتى طبقاته .

المسرحية العربية :

وعند العرب لم تكن المسرحية تعرف كفن أدبي ، وبعض الملاحظات المرصودة في هذا المجال كتصوير بعض مشاهد الغيب (كسؤال القبر) عند الوعاظ أو ما يقوم به الصوفية أو الشيعة من تصوير بعض المشاهد المتصلة ومعتقداتهم بصورة تمثيلية وكذلك ما كان يقدم علي مسرح خيال الظل ، كل هذا لا ينهض بميلاد فن أدبي ، وإنما عرف العرب المسرحية الفنية علي يد الأوروبيين في العصر الحديث من خلال البعثات العلمية التي سافرت إلي فرنسا وغيرها من البلدان الأوروبية وشاهد أفرادها هذا الفن بطريقة مشاهدة علي مسارح أوروبا ونقلوه وترجموه إلي العربية .

وكان أسبق البلدان العربية احتضاناً لهذا الفن (مصر) وكان أسبق وأهم رواده يعقوب صنوع وجورج أبيض ومحمد عثمان جلال ومحمود تيمور ونال هذا الفن عناية المصلحين أمثال جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ومصطفى كامل .

وكان أكثر رواد هذا الفن في البدء من أبناء الشام حين سافر مارون نقاش ١٨١٧م - ١٨٥٥م من بيروت إلى إيطاليا وقضى فيها مدة تعرف فيها علي المسرح الإيطالي وأعجب به ، فلما عاد إلى بلاده حرص علي أن ينقل هذا الفن إليها فكتب بعض قطع مسرحية وشكل فرقة تمثيلية علي نظام موليير الفرنسي وبدأ أعماله بترجمة (البخيل) لموليير وقدمها سنة ١٨٤٨م ثم كتب مسرحية أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد ، والحسود السليط ، ثم قامت في دمشق نهضة أخرى علي يد الشيخ أحمد أبي خليل القباني الذي قدم محاولات تمثيلية في دار جدة سنة ١٨٦٦م ثم خرج من دار جده إلى اجهور ولم يصف القباني جديدا فقد التزم بالقالب الأوروبي ثم ضاقت للشام بروادها نتيجة الحرب فهاجر أغلبهم إلى مصر واختفي المسرح من سوريا ولبنان وازدهر في مصر خاصة في عهد الخديوي إسماعيل حيث أنشئت دار الأوبرا ومثلت فيها روايات غنائية إيطالية ويلاحظ أن أغلبية مسرحيات هذه الفترة مترجم.

وقد نهض الأدباء في مصر بهذا الفن نهضة كبرى واستقلوا به عن التبعية الأوروبية وبدأوا بتكوين فرق مسرحية مثل فرقة سلامه حجازي وفرقة عزيز عيد وكانت لغة المسرح هي اللغة الفصحى لما يقدم من أعمال مترجمة أو عربية ، واستكمل فن المسرح استقلاله الذاتي واتجه إلى الإعتماد علي النص الأدبي خاصة مع كتابة أحمد شوقي رائد المسرحية الشعرية لمسرحياته الشعرية عام ١٩٢٧م وكتابة توفيق الحكيم الذي يعد رائد المسرح النثري لمسرحياته النثرية سنة ١٩٣٥م

ومنذ ذلك الحين وجد الدارس العربي بين يديه مسرحيات عربية تمثل وتطبع وتشر بل وتدرس في المدارس والجامعات .

ومن ثم وثب فن المسرحية العربية علي يد شوقي والحكيم وثبة كبيرة اجتذبت كثيرا من الكتاب مثل علي أحمد باكثير ونعمان عاشور وعبد الرحمن الشرقاوي ومحمود تيمور وغيرهم ، وقد توالي إصدار المسرحيات العربية وكثرت بصورة ملحوظة حتي مثلت تراثا أدبيا هائلا في الأدب الحديث ودخلت إلي نطاق العالمية وترجمت إلي سائر اللغات الإنسانية

بيد أن المسرح العربي في الآونة الأخيرة بدأ ينحرف إلي الإسفاف والسوقية والرخص والتبذل حيث بدأت الاستثمارات المشبوهة تطلق يدها في هذا الميدان ، فانحرفت به عن رسالته.

الأصول الفنية للمسرحية :-

1- الحكاية أو الحدث:

المسرحية كالقصة تشتمل علي حدث وهو بمثابة الدائرة التي تتحرك في إطارها شتي عناصر المسرحية ، بيد أن الحدث في المسرحية يكون محدودا نظرا لمحدودية الزمان والمكان في المسرحية ، فهناك حدث رئيسي تدور المسرحية في إطار بينما توجد أحداث ثانوية أخري تساعد علي تطوره وتناميها لذا كان أرسطو يدعو إلي وحدة الحدث في المسرحية باعتبار أهم خصائص المسرحية .

2- الفكرة أو المدعى : " ويقصد بالفكرة عمل العقل في الموضوع الذي يعالجه

الكاتب ، والفكرة في المسرحية عنصر من أهم عناصر بنائها ، فهي محور الصراع الذي يديره الكاتب بين أشخاص مسرحيته .

وحتى تكون الفكرة واضحة لا بد أن يحدد الكاتب هدفه ، إذ الهدف كثيرا ما يتحكم في اختيار المصدر الذي يريد الأديب أن يستقي منه مادة لأدبه ، كما يتحكم في الفكرة التي يقوم عليها الصراع .

فالهدف في المسرحية قد يكون مجرد التسرية عن الناس وقد يكون نقدا للحياة أو ثورة على بعض عيوبها ، أو خلق صور جمالية نظرب لها وتهتز قلوبنا ، كما قد يكون هدفا اجتماعيا أو سياسيا ، وأيا ما كان الهدف من المسرحية فتحديده يعتبر بالبداية نقطة بدء هامة عند الشروع في تأليف المسرحية .

والفكرة في المسرحية تشمل الفكرة العامة ، أو الفكرة الكلية للموقف العام فيها ، والأفكار الجزئية التي يتطلبها موقف الشخصيات ."

٣- الشخصيات :-

وهي الركيزة الأهم في المسرحية فلا توجد مسرحية بدون شخصيات فأصل المسرحية قائم على تشخيص الحدث وذلك لا يكون إلا عن طريق الشخصيات ولا يتم تنامي الأحداث وتفاعلها إلا من خلالها .

والشخصيات قسمان

أ- رئيسية وعددها محدود وهي التي تستمر في المسرحية حتى نهايتها وترتبط بأهم أحداثها ، وأهمها الشخصية المحورية، والشخصية المعارضة.

ب- الشخصيات الثانوية وتأتي لدفع السأم أو للمساعدة علي تطور الحدث أو كسر حدة التوتر في العرض المسرحي .

ج- الشخصية النمطية : وهي الشخصيات التي يمكن التنبؤ بسلوكها في الموقف المسرحي .

أبعاد الشخصية:

" تتكون الشخصية الدرامية من ثلاث أبعاد هي:

١- البعد الفسيولوجي (المادى أو العضوى)

يتصل بتركيب جسم الشخصية ذكر أو أنثى ، العمر، الطول، لون الجلد والشعر والعينين وما إلي ذلك من عناصر تكوين هذا البعد المادى للشخصية. فهذا البعد يعطي لنظرة الشخصية في الحياة لوناً معيناً عن غيرها من الشخصيات ويؤثر فيها تأثيراً مباشراً ... فالإنسان ذو الذراع الواحد لا بد أن تكون نظرتة للحياة مختلفة تماماً عن نظرة الإنسان السليم البنية وكل عنصر من هذه العناصر يضع فروقاً بين شخصية وأخري ويحدد ملامح شخصية عن أخري ويعتبر هذا البعد أوضح الأبعاد الثلاثة في الشخصية لأنه يشكل التكوين الرئيسي لها

٢- البعد السوسولوجي (الاجتماعى)

هو تحديد نوعية التعليم، الديانة، العمل، الطبقة، الجنسية.. الخ. ولا بد أن يعتني به المؤلف جيداً حتي يضع يده علي جزء هام من مكونات الشخصية فتحديد نوعية التعليم الذي يتلقاه الفرد وديانته والطبقة التي ينتمي إليها سواء راقية أو متوسطة أو كادحة ونوعية العمل الذي يقوم به ومكانته في المجتمع كل تلك المستويات تُعد فروقاً جوهرية بين شخص وآخر .

٣- البعد السيكولوجي (النفسي)

هو ثمرة البعدين السابقين فهو الذي يكون مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها ولذلك هو الذي يتم الكيان الجسماني والاجتماعي ويحدد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية وأهدافها في الحياة وقدرتها على الإبتكار والخلق والتجديد.

ولابد من تضافر هذه العناصر معاً لتكوين الهيكل للشخصية حتى تظهر كوحدة واحدة مجسدة في العمل الدرامي. كما أن الشخصية المسرحية لا بد أن تتغير باستمرار لأنه من المحال أن تظل كما رسمها الكاتب من البداية حتى النهاية. وأى مسرحية جيدة تتطور شخصياتها تطور دائماً واضح (مثل مسرحيات هاملت، بيت الدمية) فكل شخصية يصورها المؤلف لا بد أن تشتمل في داخلها على بذور تطوراتها المستقبلية".

" ولقد عرف "أرسطو" الشخصية في كتابه " فن الشعر" بأنها الجزء الثاني التالي لعنصر الحكمة ضمن الأجزاء الستة المكونة للتراجيديا وهذه الأجزاء هي الحكمة والشخصية واللغة والفكر والمرئيات المسرحية والغناء ، حيث يري "أرسطو" أن الحكمة والشخصية وجهان لعملة واحدة فلا حكمة بلا شخصية ولا شخصية بلا حكمة. وكذلك يربط "أرسطو" بين اللغة بصفاتها الجزء الثالث المكون للتراجيديا والشخصية فاللغة هي العنصر الذي يعبر عن أفكار الشخصيات من خلال الكلمات. أما الفكر بصفته الجزء الرابع المكون للتراجيديا فيربطه "أرسطو" أيضاً بالشخصية ويعني به القدرة علي قول ما يمكن قوله أو القول المناسب في الظرف المناسب المتاح.

ويضع "أرسطو" مواصفات للشخصية :

- أ- الصلاحية الدرامية : لا بد أن تكون الشخصية صالحة للقيام بوظيفتها الدرامية بحيث تتسق طبيعتها وفكرها وسلوكها مع مجري الأحداث.
- ب- الموائمة أو التساق النمطي: فيقصد به "أرسطو" أن تصدر عن الشخصية الكلمات والحركات والإيماءات التي تتمشي مع طبيعة الشخصية وكيانها وتربيتها وفكرها ... فالشخصية لا تنطق إلا بما تعرفه ولا تتحرك إلا من خلال الدوافع الذاتية المرتبطة بآمالها وآلامها وطموحاتها وإحباطاتها.

ت- الصدق الواقعي : يقصد به "أرسطو" ألا تشذ الشخصية عن أنماط الحياة الطبيعية بحيث تتشابه معها وتتبع منها حتي تمتلك خاصية الصدق الواقعي وبالتالي القدرة علي الإقناع بوجودها الطبيعي غير المفتعل.

ث- ثبات الكيان: فيقصد به "أرسطو" الشخصية التراجيدية علي وجه التحديد فهي تملك من الثبات ما يجعلها صامدة في وجه التغييرات المفاجئة التي لا بد أن تتعرض لها "

٣- الحوار:-

وهو الأداة الأولى للمسرحية والصورة اللغوية التي لا توجد المسرحية إلا بها والحوار يساعد علي - تطور الحدث - تفاعل الشخصيات مع الأحداث - رسم الأبعاد النفسية للشخصيات- رسم الأبعاد الخارجية أيضا.

٤- الصرع:-

وهو أحد أهم عناصر المسرحية فلم تكن المسرحية منذ نشأتها بعيدة عن الصراع فهي صراع بين الخير والشر والآلهة والإنسان والطبيعة . وكان أول من نادى بضرورة بناء المسرحية علي الصراع الناقد الفرنسي (برد نتير).

ولا يكاد يتصور أحد مسرحية قامت لتجسد حوارا بين أشخاص متفقين في كل شئ حتى في ميولهم الذاتية فلا بد من صراع من نوع خاص حتى يتحقق للحدث وللشخصيات الوجود المسرحي .

وللصراع أربعة أنواع:

أ- الصاعد وهو الذي ينمو من أول المسرحية و يشتد شيئا فشيئا حتى آخرها
ب- المرهص وهو الذي تشفا الحوادث فيه عما سبقه من الأهوال دون أن نكشف أمرها .

ج- الواثب و هو الذي يحدث فجأة دون تمهيد له .

د- الساكن و هو الذي يشعر المشاهد فيه بركود الحركة و بطئها في المسرحية و قد يتطور الصراع من الحوادث الأولى إلى التأزم إلى التعقيد ثم نقطة التحول.

٦- العقدة: وهي الربط بين حوادث القصة و شخصياتها ربطاً منطقيًا يجعل

المسرحية وحدةً متماسكة ذات دلالة محدودة ولبناء الحكمة الجيدة على الكاتب أن يرسم تصميمًا هيكليًا واضحًا لقصة المسرحية. حيث ينظم الحوادث والشخصيات معتمدًا على المقدمة والعقدة والحل وترابط الحوادث والشخصيات معتمدًا على الحكمة الجيدة طبعًا لتسلسل منطقي وليس طبقًا للتسلسل الزمني، وتعد الحكمة من عناصر المسرحية الرئيسية.

بناء المسرحية :-

البناء المسرحي أو الهيكل المسرحي يتكون من ثلاث مراحل :-

١- العرض : ومهمته التعريف بموضوع المسرحية و شخصياتها وإثارة حالة من التشويق والتطلع والانتظار والترقب لدي المشاهد بما سيتوالي في المسرحية من أحداث شريطة أن يمسك المؤلف بخيوط الحكمة حتى النهاية .

٢- العقدة : وهي حادثة أو مشكلة يترتب علي وقوعها نتيجة وتؤدي إلي اشتباك عناصر المسرحية وتفاعلها واحتدام الصراع بينها وصولاً إلي فك شفراتها أو عر الحلول لها .

٣- الحل : ويأتي بعد الوصول إلي قمة الصراع والإثارة ويشترط فيه ألا يكون مفتعلًا أو وليد الصدف و المقادير، وأن يكون نتيجة لتسلسل الحوادث

ومنطقيتها ، وأن يتقبله المشاهد دون عناء وأن يمهد له المؤلف تمهيدا يجعله طبيعيا .

ويأتي الحل في المسرحية علي ثلاثة أنواع :

أ- النهاية السعيدة وهي النهاية التي يعمل الكاتب فيها علي انتصار جانب الخير علي جانب الشر ، والفضيلة علي الرذيلة ، بعد صراعهما علي طول المسرحية ، وتلك كانت عامة النهايات في المسرح الكلاسيكي .

ب- النهاية الواقعية ، وفيها يسير الكاتب بالنهاية علي نمط الأحداث وغالبا ما تكون النهاية مأساوية ؛ فيها يتغلب الشر أو الرذيلة ، وإنما يهدف إلى التنبيه علي خلل جسيم في الواقع المجتمعي الذي يعيشه ، فهو يضع المجتمع أمام هذه الحقيقة ليشعرهم بمرراتها وينبههم علي ضرورة محاربتها وتغييرها .

ت- النهاية المفتوحة ... حيث لا يقدم الكاتب فيها حلا للعقدة ، وإنما يترك القضية بلا حل ليخلق جوا من الحراك الفني علي مستوى النص ، والنفسي والاجتماعي علي مستوى المشاهد والمجتمع بعامة ؛ لتكون المسرحية من خلال ذلك حديث الساعة ... فالكاتب يدفع المشاهد إلى البحث بنفسه عن حل لهذه القضية التي يعالجها مما يعمل علي خلق حوار مجتمعي بناء حول الظاهرة التي يعالجها ... ويغلب هذا اللون من النهايات في المسرح الاجتماعي الذي يعالج قضايا المجتمع المزمنة ، فهو ينبه علي مخاطرها وسلبياتها وتفاقمها ، وتبلغ العقدة ذروتها في نهاية المسرحية ، بحيث يكون المشاهد في النهاية متأزما وحريصا ومدفوعا بذاته إلى البحث عن الحل .

ث- النهاية المحتملة .. وفيها يقدم الكاتب عددا من الحلول التي تلوح من خلال حوار الشخصيات في أكثر من موقف ، بحيث يمثل كل موقف من هذه المواقف وجه نظر وحل بطريقة تغاير وجهة نظر أخري في موقف آخر من النص

المسرحي ، ثم يترك الكاتب الخيار للمشاهد ليحدد الحل المناسب ، ويغلب هذا النوع من الحلول في القضايا التي تتصل بالصراع الطبقي ، أو التي تتصل بالعادات والتقاليد المترسخة في المجتمع فالكاتب يتجنب الصدام معها ويتفانت من المواجهة ويقدم الحلول ؛ ليحدد المجتمع ما يختاره وما يراه مناسباً للمرحلة .

أنواع المسرحية:

١- من حيث الفن المسرحي هناك الملهاة و المأساة

أ - المأساة : وهي مسرحية شعرية - تعالج موضوعاً تاريخياً - جبرية - مستمدة من حياة الملوك و النبلاء - تطرح مشكلة إنسانية - غرضها صلاح النفوس - و الرحمة للمعذب - و الإعجاب بالجميل - تنتهي بفواجع - القضاء و القدر عنصر قوي فيها .

ب _ الملهاة : مسرحية خفيفة سارة - تمثيل حادث منترع من الحياة - يبعث اللهو ويثير الضحك - موضوعها النقد الاجتماعي - أبطالها عاديون - نهايتها مبهجة .

٢- من حيث وسيلة التعبير : (المسرحية الشعرية - الغنائية - النثرية - الإذاعية) .

٣- من حيث الموضوع : (المسرحية القومية - الاجتماعية - التاريخية - الفكرية) .

أشكال المسرح العربي

تتعدد أشكال الفرجة المسرحية العربي بحسب طرق الاتباع والإبداع فيه، فقد عرفنا أن المسرح العربي في أوله اقتباس، لكن مع إعادة النظر في الجذور التراثية

للمسرح، بدأ كثير من المسرحيين يميلون إلى توظيف التراث في أعمالهم المسرحية، بينما آخرون يعمدون إلى الاقتباس من الغرب أو كتابة المسرحيات وفق الشروط والمقاييس الغربية في الإبداع المسرحي.

- **المسرح الاحتفالي:** يقوم هذا النوع على استحضار الموروث واستدعائه سواء كان أدبا أو تصوفا أو سيرا شعبية أو أساطير وخرافات أو سيرة وقرآنا وغير ذلك، وقد يستلهم مجموعة من الشخصيات التراثية ويَحْيِيها في العصر الذي نعيشه اليوم، ويقابل بينها، كما يفعل رائد المسرح الاحتفالي عبد الكريم برشيد في مسرحياته من قبيل: "امرؤ القيس في باريس" و"عنتره في المرايا المكسرة" و"ابن الرومي في مدن الصفيح"، يمثل هذا النوع في المغرب الطيب الصديقي وأحمد الطيب لعلي.

- **المسرح الذهني:** يرتبط هذا النوع بصراع الأفكار ذهنيا، حيث لا يمكن أن يعرض مادام موغلا في التجريد، يمثله في الغالب توفيق الحكيم.

- **المسرح الفردي:** يقوم على تمثيل شخصية واحدة لمجموعة من الأدوار، حيث يقوم فرد واحد بعرض المسرحية كلها، يمثله في المغرب عبد الحق الزروالي.

- **المسرح الميممي:** يستند إلى استعمال الجسد استعاريا في استنطاق المشاعر والأفكار من دون اللجوء إلى التعبير اللفظي.

- **مسرح المرتجلة:** يرتبط موضوعيا بقضايا المسرح، أو المسرح داخل المسرح، وجعل قضايا هذا الفن ضمن الحدث الرئيس، كما في مسرحية "عطيل والخيل والبارود" لعبد الكريم برشيد.

- المسرح التجريبي: يقوم على الجرأة وهدم المبادئ التقليدية للعمل المسرحي، كعدم الاهتمام بالبنية الفنية التقليدية والتصرف في الموضوعات والمواقف.

- مسرح العرائس: هو اللامسرح، وقد ساد هذا المسرح بفضل التوجه العبثي في الحياة، إذ لا شيء أصبح قائما على أساس، ومنه لا بد للمسرح من يمثل هذه الحياة العبثية في جميع تفصيلاتها، فقد نجد المسرحية من دون ممثلين أو بلا خشبة، أو قد تتجاوز عناصر الركب وهكذا.

- مسرح الدمى ومسرح خيال الظل: موجهان بالأساس بقصد تعليمي للأطفال، تكون شخصياتهما في الغالب كرتونية أو بهلوانية.

دور المسرح في المجتمع :

يلعب المسرح أخيرا عدة وظائف، بالإضافة إلى وظيفته الأساس: التطهير، وتتعدد هذه الوظائف نفسها بحسب المقصدية من كل مسرحية، كالوظيفة الترفيهية من خلال التمتع بأوقات الفراغ بمشاهدة المسرحيات، ثم الوظيفة الدعائية الجماهيرية عبر التحريض على إيديولوجية معينة أو انتماء قيمي مخصوص، والوظيفة الجمالية حيث إن المسرح من الفنون الجميلة التي تخلق المتعة الجمالية بالأساس، وتعد هذه الوظيفة مهمة الفن كيفما كان، والوظيفة التعليمية والتوعوية من خلال تيسير بعض الدروس العلمية والأدبية وتيسير تمثيل بعض قضايا المجتمع المتعددة.

من أعلام الفن المسرحي والقصي : توفيق الحكيم :-

ولد توفيق إسماعيل الحكيم بالإسكندرية عام ١٨٩٧ لأب مصري من أصل ريفي يعمل في سلك القضاء في قرية الدلنجات إحدى قرى مركز ايتاي البارود بمحافظة البحيرة، وكان يعد من أثرياء الفلاحين، ولأم تركية أرستقراطية كانت ابنة لأحد الضباط الأتراك المتقاعدين لكن هناك من يقدم تاريخاً آخر لولادته وذلك حسب ما أورده الدكتور إسماعيل أدهم والدكتور إبراهيم ناجي في دراستهما عن الحكيم حيث أرخا تاريخ مولده عام ١٩٠٣ بضاحية الرمل في مدينة الإسكندرية. كانت والدته سيدة متفخرة لأنها من أصل تركي وكانت تقيم العوائق بين الحكيم وأهله من الفلاحين فكانت تعزله عنهم وعن أتراكه من الأطفال وتمنعهم من الوصول إليه، ولعل ذلك ما جعله يستدير إلى عالمه العقلي الداخلي ، عندما بلغ السابعة من عمره التحق بمدرسة دمنهور الابتدائية حتى انتهى من تعليمه الابتدائي سنة ١٩١٥ ثم ألحقه أبوه بمدرسة حكومية في محافظة البحيرة حيث أنهى الدراسة الثانوية ، ثم انتقل إلى القاهرة، مع أعمامه، لمواصلة الدراسة الثانوية في مدرسة محمد علي الثانوية، بسبب عدم وجود مدرسة ثانوية في منطقته. وفي هذه الفترة وقع في غرام جارة له، ولكن لم تكن النهاية لطيفة عليه. أتاح له هذا البعد عن عائلته نوعاً من الحرية فأخذ يهتم بنواحٍ لم يتيسر له العناية بها إلى جانب أمه كالموسيقى والتمثيل ولقد وجد في ترده على فرقة جورج أبيض ما يرضي ميوله الفنية للانجذاب إلى المسرح.

في عام ١٩١٩ مع الثورة المصرية شارك مع أعمامه في المظاهرات وقبض عليهم واعتقلوا بسجن القلعة. إلا أن والده استطاع نقله إلى المستشفى العسكري إلى أن أفرج عنه. حيث عاد عام ١٩٢٠ إلى الدراسة وحصل على شهادة البكالوريا عام ١٩٢١. ثم انضم إلى كلية الحقوق بسبب رغبة أبيه ليتخرج منها عام ١٩٢٥،

التحق الحكيم بعد ذلك بمكتب أحد المحامين المشهورين، فعمل محامياً متدرباً فترة زمنية قصيرة، ونتيجة لاتصالات عائلته بأشخاص ذوي نفوذ تمكن والده من الحصول على دعم أحد المسؤولين في إيفاده في بعثة دراسية إلى باريس لمتابعة دراساته العليا في جامعتها قصد الحصول على شهادة الدكتوراه في الحقوق والعودة للتدريس في إحدى الجامعات المصرية الناشئة فغادر إلى باريس لنيل شهادة الدكتوراه (١٩٢٥ - ١٩٢٨)، وفي باريس، كان يزور متاحف اللوفر وقاعات السينما والمسرح، واكتسب من خلال ذلك ثقافة أدبية وفنية واسعة إذ اطلع على الأدب العالمي وفي مقدمته اليوناني والفرنسي.

وانصرف عن دراسة القانون، واتجه إلى الأدب المسرحي والقصص، وتردد على المسارح الفرنسية ودار الأوبرا، فاستدعاه والداه في سنة ١٩٢٧ أي بعد ثلاث سنوات فقط من إقامته هناك، وعاد الحكيم صفر اليدين من الشهادة التي أوفد من أجل الحصول عليها. عاد سنة ١٩٢٨ إلى مصر ليعمل وكيلاً للنائب العام سنة ١٩٣٠، في المحاكم المختلطة بالإسكندرية ثم في المحاكم الأهلية. وفي سنة ١٩٣٤ انتقل إلى وزارة المعارف ليعمل مفتشاً للتحقيقات، ثم نقل مديراً لإدارة الموسيقى والمسرح بالوزارة عام ١٩٣٧، ثم إلى وزارة الشؤون الاجتماعية ليعمل مديراً لمصلحة الإرشاد الاجتماعي. استقال في سنة ١٩٤٤، ليعود ثانية إلى الوظيفة الحكومية سنة ١٩٥٤ مديراً لدار الكتب المصرية. وفي نفس السنة انتخب عضواً عاملاً بمجمع اللغة العربية وفي عام ١٩٥٦ عيّن عضواً منفرغاً في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدرجة وكيل وزارة. وفي سنة ١٩٥٩ عيّن كمندوب مصر بمنظمة اليونسكو في باريس. ثم عاد إلى القاهرة في أوائل سنة ١٩٦٠ إلى موقعه في المجلس الأعلى للفنون والآداب. عمل بعدها مستشاراً بجريدة الأهرام ثم عضواً بمجلس إدارتها في عام ١٩٧١.

مزج توفيق الحكيم بين الرمزية والواقعية علي نحو فريد يتميز بالخيال والعمق دون تعقيد أو غموض. وأصبح هذا الاتجاه هو الذي يكون مسرحيات الحكيم بذلك المزاج الخاص والأسلوب المتميز الذي عرف به. ويتميز الرمز في أدب توفيق الحكيم بالوضوح وعدم المبالغة في الإغلاق أو الإغراق في الغموض؛ ففي أسطورة إيزيس التي استوحاها من كتاب الموتى فإن أشلاء أوزوريس الحية في الأسطورة هي مصر المتقطعة الأوصال التي تنتظر من يوحدتها ويجمع أبناءها علي هدف واحد. و(عودة الروح) هي الشرارة التي أوقدتها الثورة المصرية، وهو في هذه القصة يعمد إلي دمج تاريخ حياته في الطفولة والصبا بتاريخ مصر، فيجمع بين الواقعية والرمزية معا علي نحو جديد، وتتجلي مقدرة الحكيم الفنية في قدرته الفائقة علي الإبداع وابتكار الشخصيات وتوظيف الأسطورة والتاريخ علي نحو يتميز بالبراعة والإتقان، ويكشف عن مهارة تمرس وحسن اختيار للقالب الفني الذي يصب فيه إبداعه، سواء في القصة أو المسرحية، بالإضافة إلي تنوع مستويات الحوار لديه بما يناسب كل شخصية من شخصياته، ويتفق مع مستواها الفكري والاجتماعي؛ وهو ما يشهد بتمكنه ووعيه. ويمتاز أسلوب توفيق الحكيم بالدقة والتكثيف الشديد وحشد المعاني والدلالات والقدرة الفائقة علي التصوير؛ فهو يصف في جمل قليلة ما قد لا يبلغه غيره في صفحات طوال، سواء كان ذلك في رواياته أو مسرحياته. ويعتني الحكيم عناية فائقة بدقة تصوير المشاهد، وحيوية تجسيد الحركة، ووصف الجوانب الشعورية والانفعالات النفسية بعمق وإيحاء شديدين.

مرت كتابات الحكيم بثلاث مراحل حتى بلغ مرحلة النضج، وهي:

المرحلة الأولى:

وهي التي شهدت الفترة الأولى من تجربته في الكتابة، وكانت عباراته فيها لا تزال قليلة، واتسمت بشيء من الاضطراب حتى إنها لتبدو أحيانا مهلهلة فضفاضة

إلى حد كبير، ومن ثم فقد لجأ فيها إلى اقتباس كثير من التعبيرات السائرة لأداء المعاني التي تجول في ذهنه، وهو ما جعل أسلوبه يشوبه القصور وعدم النضج. وفي هذه المرحلة كتب مسرحية أهل الكهف، وقصة عصفور من الشرق، وعودة الروح.

المرحلة الثانية :

حاول في هذه المرحلة العمل على مطاوعة الألفاظ للمعاني، وإيجاد التوافق بين المعاني في عالمها الذهني المجرد والألفاظ التي تعبر عنها من اللغة. ويلاحظ عليها أنها تمت بشيء من التدرج، وسارت متنامية نحو التمكن من الأداة اللغوية والإمساك بناصية التعبير الجيد. وهذه المرحلة تمثلها مسرحيات شهرزاد، والخروج من الجنة، ورصاصة في القلب، والزمار.

المرحلة الثالثة :

هي مرحلة تطور الكتابة الفنية عند الحكيم التي تعكس قدرته علي صوغ الأفكار والمعاني بصورة جيدة. وخلال هذه المرحلة ظهرت مسرحياته: (سر المنتحرة)، و(نهر الجنون)، و"براكسا"، و(سلطان الظلام).

توفيق الحكيم رائد المسرح الذهني :

بالرغم من الإنتاج المسرحي الغزير للحكيم، الذي يجعله في مقدمة كتاب المسرح العربي وفي صدارة رواده، فإنه لم يكتب إلا عددًا قليلاً من المسرحيات التي يمكن تمثيلها علي خشبة المسرح ليشاهدها الجمهور، وإنما كانت معظم مسرحياته من النوع الذي يمكن أن يطلق عليه (المسرح الذهني)، الذي كتب ليقرأ فيكتشف القارئ من خلاله عالماً من الدلائل والرموز التي يمكن إسقاطها علي الواقع في سهولة ويسر؛ لتسهم في تقديم رؤية نقدية للحياة والمجتمع تتسم بقدر كبير من العمق والوعي. وهو يحرص علي تأكيد تلك الحقيقة في العديد من كتاباته،

ويفسر صعوبة تجسيد مسرحياته وتمثيلها علي خشبة المسرح؛ فيقول: (إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز.. لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلي الناس غير المطبعة).

ولا ترجع أهمية توفيق الحكيم إلي كونه صاحب أول مسرحية عربية ناضجة بالمعيار النقدي الحديث فحسب، وهي مسرحية (أهل الكهف)، وصاحب أول رواية بذلك المعنى المفهوم للرواية الحديثة وهي رواية (عودة الروح)، اللتين نشرتا عام ٢٣٩١، وإنما ترجع أهميته أيضاً إلي كونه أول مؤلف إبداعي استلهم في أعماله المسرحية الروائية موضوعات مستمدة من التراث المصري. وقد استلهم هذا التراث عبر عصوره المختلفة، سواء كانت فرعونية أو رومانية أو قبطية أو إسلامية، كما أنه استمد أيضاً شخصياته وقضاياه المسرحية والروائية من الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي المعاصر لأتمته.

موقفه من الأحزاب والمرأة :

بالرغم من ميول الحكيم الوطني؛ فقد حرص علي استقلاله الفكري والفني، فلم يرتبط بأي حزب سياسي في حياته قبل الثورة؛ فلما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢، ارتبط بها وأيدها، ولكن في الوقت نفسه كان ناقداً للجانب الديكتاتوري غير الديمقراطي الذي اتسمت به الثورة منذ بدايتها. كما تبنى الحكيم عدداً من القضايا القومية والاجتماعية وحرص على تأكيدها في كتاباته، فقد عنى ببناء الشخصية القومية، واهتم بتنمية الشعور الوطني، ونشر العدل الاجتماعي، وترسيخ الديمقراطية، وتأكيد مبدأ الحرية والمساواة. ومع ما أشيع عن توفيق الحكيم من عداوته للمرأة فإن كتاباته تشهد بعكس ذلك تماماً فقد حظيت المرأة بنصيب وافر في أدب توفيق الحكيم، وتحدث عنها بكثير من الإجلال والاحترام الذي يقترب من التقديس. والمرأة

في أدب الحكيم تتميز بالايجابية والتفاعل، ولها تأثير واضح في الأحداث ودفع حركة الحياة، ويظهر ذلك بجلاء في مسرحياته شهرزاد، وايزيس، والأيدي الناعمة، وجمالون، وقصة الرباط المقدس، وعصفور من الشرق، وعودة الروح.

اشتهر الحكيم في حياته بلقب «عدو المرأة» ويقول: السبب في هذا الاتهام -كما رواه لصالح منتصر في كتابه «شهادة توفيق الحكيم الأخيرة» يرجع إلى السيدة هدى شعراوي بسبب مهاجمتي أسلوبها في تشكيل عقلية المرأة المصرية خاصة البنات، بأن حذرتهن من الاستمرار في حياة الجوارى وخدمة الرجال والأزواج في البيت لأنهن مساويات للرجل في كل شيء واشتكى لى بعض الأزواج من البنات والزوجات، اللاتي يفكرن بطريقة شعراوي فهمهن لرقى المرأة وأنه استعلاء على الرجل وعدم الخدمة في البيت فكتبت في ذلك، ونصحت الزوجة الحديثة بأن تعرف على الأقل أن تهئى الطعام لزوجها وأن أسهل صنف يمكن أن تطبخه له هو صينية البطاطس في الفرن.

وفى ١٩٤٦م تزوج الحكيم أثناء عمله في «أخبار اليوم»، وأنجبت له زوجته طفلين هما إسماعيل وزينب، ولم يخبر أحداً بأمر زواجه حتى علق مصطفى أمين قائلاً (نحن الصحفيين مهمتنا الحصول على الأخبار ونحصل عليها من السراى ولا نعرف بزواج الحكيم) ويكتب مصطفى أمين عن زواجه في مقال له بعنوان (عدو المرأة يتزوج بشروطه) وينقله لنا الدكتور أحمد سيد محمد في كتابه «توفيق الحكيم.. سيرته وأعماله» فيقول: إنه أخفى عليهم أمره ثم اعترف لهم بأنه تزوج من سيدة مطلقة لها ابنتان، وأن الزواج عقلى، الغرض الأول منه تأسيس بيت يصلح لحياة فنان، الكتب فيه أهم من الفراش، والموسيقى فيه أكثر من الطعام.

معاركه الأدبية :

اشتهر توفيق الحكيم على مدى تاريخه الطويل بالعديد من المعارك الفكرية التي خاضها أمام ذوي الاتجاهات الفكرية المخالفة له؛ فقد خاض معركة في أربعينيات القرن العشرين مع الشيخ المراغي شيخ الأزهر آنذاك، ومع مصطفى النحاس زعيم الوفد، وفي سبعينيات القرن العشرين خاض معركة مع اليسار المصري بعد صدور كتاب "عودة الوعي"، وكانت آخر معارك الحكيم الفكرية وأخطرها حول الدين عندما نشر توفيق الحكيم على مدى أربعة أسابيع ابتداء من ١ مارس ١٩٨٣ سلسلة من المقالات بجريدة الأهرام بعنوان "حديث مع وإلى الله".

أهم أعماله :

من مؤلفاته... أهل الكهف - مسرحية ١٩٣٣ - الايدي الناعمة مسرحية -
الحمير مسرحية - الخروج من الجنة مسرحية - السلطان الحائر مسرحية -
الصفقة مسرحية - الطعام لكل فم - مسرحية - العش الهادئ مسرحية - الملك اوديب
مسرحية - الورطة مسرحية - ايزيس مسرحية - بجماليون مسرحية - براسكا أو
مشكلة الحكم مسرحية - مصير صرصار مسرحية- رصاصه في القلب مسرحية -
سليمان الحكيم مسرحية - شمس النهار مسرحية تعليمية - صاحبه الجلاله -
مسرحية ١٩٥٥ لعبة الموت مسرحية ١٩٥٧ - رحلة الى الغد مسرحية - سر
المنتحرة مسرحية.

الروايات : راقصه المعبد - روايات قصيرة : عصفور من الشرق رواية -
يوميات نائب في الأرياف رواية - حمار الحكيم رواية.

- السيرة الذاتية -

فن السيرة لون أدبي يتناول حياة شخص أو أشخاص تفاعلوا مع بيئتهم وعصرهم
بشتى مفرداته فتأثروا بها ، وأثروا فيها .
وللسيرة شكلان :

السيرة الخيرية : وهي ذات شبه بالقصة التاريخية ، تصور حياة شخص يكتبها
شخص غيره ، في عصره أو بعده لكنه ملتزم بواقعية الأحداث ومصداقيتها .

السيرة الذاتية : وهي قصة حياة شخص يكتبها بنفسه عن نفسه ، وقد اتفق علماء
السيرة الذاتية بأنها فن تكشف فيه الأنا حياتها صراحة، ومباشرة، كأنها أمام كرسي
الاعتراف، فهي إذاً فن الذاكرة الاوّل، وبهذا تدخل «من نافذة القطار» في هذا الفن
من أوسع الأبواب. فالذاكرة هنا مشتتة ومتقّدة، فالعلامة عبد الله الطيب لا يوثق
تاريخاً ذاتياً فقط، وإنما يكتب انفعاله بالزمان والمكان الذي عاش فيه، في وطنه أو
خارجه.

ويعرف فيليب لوجون السيرة الذاتية أو الأوتوبيوغرافيا بأنها : عبارة " عن محكي
استرجاعي نثري يحكيه شخص واقعي عن وجود الخاص عندما يركز على حياته
الفردية وخصوصاً على تاريخ شخصيته " .

صورة الأنا في السيرة الذاتية : والأديب حين يكتب سيرته ليستعرض من خلالها
الأنا فإنما يعرضها من خلال أنا داخلة في ال(نحن) ذائبة فيها وهذه الذات
المضمرة، أو الداخلة في "النحن" تنقسم إلى ثلاثة أقسام :

١- الأنا المتأملة تسترجع بحميمية زمن الطفولة ، والبيئة والمكان الذي جاءت منه ، والأسرة التي تربت وسطها ، والثقافة التي نهلت منها بلغة وصفية بليغة .

٢- الأنا المنفعلة بالماضي ، والايام التي عاشتها ولم تندم عليها بحيث تعتبر الماضي زادا وقوة للمستقبل ، فهو انفعال مستمر وصور في الذهن حية وموجودة ؛ فالإنسان الذي يعتز بماضيه ولا يأنف منه فإنه يعيش الحاضر بثقة واطمئنان ويفكر في المستقبل بأمان.

٣- الأنا أو الذات الثالثة ، وهي الذات أو الأنا الفاعلة ، فهي تضيف إلي ذاكرة الآخر المتلقي المعرفة الموجودة أو المكتسبة فيما قبل الكتابة ، فهي ذات فاحصة وناقدة وساخرة ، تقارن وتتشهد بتراث المكان وتراث الأجداد قديما وحديثا .

فالسيرة الذاتية تجسيد لصورة الحياة والعصر الذي عاش فيه الكاتب وما تميز به من علم وفنون تشكلت حياته من خلالها .

وثمة نوعان من السير الذاتية من حيث الإيقاع السردي :-

أ- سيرة تمجيدية : وتشيد بانتصار الشخصية الرئيسة على مثبطات الواقع كسيرة (الأيام) لطف حسين .

ب- سيرة مأساوية : وهي مريرة تنتهي بالعجز والموت والفشل كسيرتي (الألم) و(الرحيل) للكاتب المغربي (العربي باطما) .

وتتمتاز السيرة الذاتية بمجموعة من الخصائص أهمها :

١- إمكانية استخدام ضمير المتكلم ، والكاتب غير ملزم باستخدام ضمير المتكلم ، فقد يعبر عن نفسه بضمير الغائب ، لكنه في الوقت نفسه لا يعد متجاوزا أو متعاليا على القارئ حين يستخدم ضمير الأنا ، لأن الأنا في السيرة الذاتية تدخل في حوار هامس مع القارئ بعيدا عن الغرور والتعالي .

٢- المطابقة العلمية ، فالظاهرة الأدبية عموما لا يشترط فيها المطابقة ، ومما هو شائع لدينا أن أصدق الشعر أكذبه ، بيد أن السيرة الذاتية بصفتها لون أدبي يراعى فيها عنصر المطابقة ؛ لأن أدبيتها لا تنفي عنها كونها ترجمة لحياة الكاتب ، تنعكس فيها صورة عصره بشخصه وأحداثه ومخالفة هذا للواقع تعد جناية كبرى على شتى مفرداته .

٣- التآرجح بين الذاتي والموضوعي في العرض فالكاتب ملزم بعرض أحداث التاريخ وتصوير الواقع الخارجي تصويرا موضوعيا ، لكنه في الوقت نفسه يعرضه من خلال ذاته المتمثلة لهذا الواقع المنفعلة به ؛ مما يعطينا بعدا ذاتيا في عرض الموضوع .

٤- السردية : فالسيرة الذاتية تميل إلى السرد في عرض ما يتصل بالشخصية وقلما يتخللها الحوار الدرامي أو الغنائية ، فالكاتب يميل إلى البث والنجوى في العرض؛ ليشكل لنا ثنائية المبدع والمتلقي تشكيلا فنيا .

٥- الميل إلى استخدام الزمن الهابط أو تقنية الاسترجاع أو الفلاش باك ، ويتمثل ذلك في عرض كثير من الأحداث بطريقة استرجاعية ، فقد يختزن الأديب بعض الأحداث ثم يعرضها فيما بعد لتكون رؤية أو بعدا لدى القارئ ، حتى ينأى بسيرته عن الحكاية الساذجة في أبسط صورها .

السيرة الذاتية في الأدب العربي :

عرف هذا الفن الأدبي أيضا إشعاعه الفني كتابة وتصويرا وبيانا وبديعا لدى العرب قديما ، فيما دونه العلماء والأدباء والمفكرون والرحالة وغيرهم ، حيث قاموا بتسجيل وسرد سيرهم في مؤلفاتهم ، وذلك في وصفهم لنشاطهم وتعليمهم وسلوكهم ورحلاتهم وما صادفوه من مشاق ومحن وما شاهدوه من آثار وبلاد وأحداث وما

تركوه من عطاء وإنتاج ومؤلفات ، كالجاحظ وابن حزم والغزالي وابن خلدون وابن بطوطة وياقوت الحموي ، والمقرئزي وغيرهم .

ويمكن تعداد الكثير من السير الذاتية في أدبنا العربي الحديث ككتاب "الساق على الساق فيما هو الفاريق" للشيخ أحمد فارس الشدياق، وسيرتي: "الأيام" و"أديب" لطف حسين، وسيرتي: "أنا" و"سارة" للعقاد، و"حياتي" لأحمد أمين، و"تربية سلامة موسى" لسلامة موسى، و"إبراهيم الكاتب" لعبد القادر المازني، و"عصفور من الشرق" و"يوميات نائب في الأرياف" و"عودة الروح" لتوفيق الحكيم، و"حياتي في الشعر" لصلاح عبد الصبور، و"في الطفولة" لعبد المجيد بن جلون، و"رجوع إلى الطفولة" لليلى أبوزيد، و"الرحلة الأصعب" لفدوى طوقان، و"الزاوية" للتهامي الوزاني، و"الخبز الحافي" و"الشطار" لمحمد شكري، وسيرتي "الألم" و"الرحيل" للعربي باطما، و"الحجرة الصدئة" لعمر القاضي، و"قصتي مع الشعر" و"من أوراقي المجهولة" لنزار قباني، ورواية "أوراق" لعبد الله العروي...

وهناك مجموعة من الأدباء السعوديين كتبوا سيرتهم الذاتية كأحمد السباعي ، ومحمد عمر توفيق في كتابه (هذه حياتي) ، وحسن كتيبي (أشخاص في حياتي) ، وحسن نصيف (مذكرات طالب) وعبد العزيز الربيع (ذكريات) ، وغازي القصيبي (سيرة شعرية) ، و(رحلة الثلاثين عاما) لزاهر الألمعي ، وذكريات العهود الثلاثة لمحمد زيدان ، وسوانح الذكريات لحمد الجاسر ، وتباريح التاريخ لأبي عبد الرحمن بن عقيل ، ورحلة العمر لمحمد مرداد ، وحياة من الجوع والحب والحرب لعزير ضياء .