**" القصة القصيرة الرمزية "/ المحاضرة 10**

مقدمة:

منذ أواخر الستينيات بدأت القصة القصيرة تتمرد على الشكل الواقعي في مصر وبلاد الشام ويرجع هذا إلى النكسة سنة 1967، التي أصابت الشباب العربي ولا سيما الأدباء وكتاب القصة القصيرة، لأنها –كما ذكرنا- أكثر الأجناس الأدبية تعبيرا عن الواقع الإجتماعي، وعن الطبقة المتوسطة التي أخذت على عاتقها هموم الوطن ومآسيه.

ولذلك ما إن وقعت النكسة وضاعت الأرض العربية، حتى هب معظم الأدباء الشباب في كثير من البلاد العربية يعبرون عن هذا الانكسار، ويتمردون على كل المعايير التقليدية، بما فيها القصة القصيرة الواقعية، لأنها كانت قد قطعت مدة زمنية كبيرة في الأدب العربي الحديث، منذ الثلاثينيات من القرن العشرين وحتى نكسة سنة 1967. كما أنها لم تخرج عن كونها تنقد الواقع الاجتماعي، أو تحلله وضعفه أو تكشف عن مساوئه في إطار الشكل التقليدي لها المألوف منذ الربع الثاني من القرن العشرين.

ولذلك تمرد الكتاب ولاسيما الشباب منهم على الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي والأدبي، إذ لم تعد المحافظة على صرامة الشكل الفني مجدية. ومن ثم تمرد الكتاب على الشكل الواقعي للقصة القصيرة، ومنهم محمد حافظ رجب الذي استشرف انقلاب معايير الواقع من قبل وقوع النكبة، وأخذ يتمرد على كتاب الواقعية ويطلق على نفسه وعلى مجموعة من أصدقائه بأنهم جيل بلا أساتذة يقول : " نحن جيل بلا أساتذة، صاح الصعلوك يا أهل المدينة معي مجموعة قصص صالحة للطبع وأنا أبحث عن مظلة وتذكرة ترام وأخرى للسينما ولكنني لم أعثر على المظلة بعد، بالأمس صحت يا كبار يا أساتذة إننا كبار وأساتذة أيضا، أفسحوا الطريق، ولكنهم سدوا الطريق في وجهي وأنا لم أقل كلماتي بالعبث، قالوا إنها فقط حبر فوق نشافة، والحقيقة أننا نكتب ما لم يكتبه أحد قبلنا، لم يكتشف أحد الكنز الذي اكتشفناه، ولم يروا بريق الماس الذي رأيناه ". [[1]](#footnote-2)

ولسنا بصدد مناقشة مقولة محمد حافظ رجب، لكننا يمكن القول، لا يقل نصيبها من الصدق عن نصيبها من المبالغة، فهي تصدق في القول بأن الاتجاهات الجديدة ليست مجرد استمرار لما سبقها، ولكنها تغفل أنها تعلمت واستفادت قليلا أو كثيرا من التجارب القديمة، فمعظم هذا الجيل، قرأ لكتاب الواقعية مثل محمود البدوي ونجيب محفوظ ويوسف إدريس، ويوسف جوهر، وسعد مكاوي، وعبد الرحمن الخميسي، ويحي حقي، ومحمود تيمور وغيرهم. [[2]](#footnote-3)

لذلك فإن معظم كتاب القصة القصيرة قد قرأوا وتأثروا برودا القصة القصيرة، لأن قصصهم في البداية كانت تقليدية، وتطورت مع تطور الشكل لفني ولاسيما بعد نكسة حزيران سنة 1967. لأنهم تمردوا على البداية التقليدية في أواخر الستينيات، وأخذوا يتطلعون إلى أشكال تجديدية، بل إن بعض كتاب لواقعية أنفسهم قد ضاقوا ذرعا بالشكل الواقعي، وأخذوا يتطلعون إلى شكل جديد، وملامح مستحدثة تعبر عن مقتضيات واقعهم الجديد. وهو واقع الهزيمة والإنكسار بعد السابق والستين ومن هؤلاء الكتاب؛ يوسف الشاروني، وادوار الخراط، ويحي حقي. فقد كان حتما أن يستنفذ هذا الشكل الكثير من إمكانياته الفنية، وقد ظهر الضيق به عند يحي حقي الذي رأى أن القصة الواقعية لم تعد كافية للتعبير عن أشياء يحس بها. [[3]](#footnote-4)

ومن ثم نجد بعض القصص عند يحي حقي والشاروني والخراط ولاسيما التي كتبت في منتصف الستينيات تعبر عن جدلية الصراع بين الشكل التقليدي والملامح المستحدثة. [[4]](#footnote-5)

وهناك عوامل عديدة أخرى أدت إلى ظهور ملامح التجديد في القصة القصيرة العربية فيما بعد سنة 1967، منها عوامل سياسية واجتماعية وثقافية وفنية. وإذا كانت هذه الملامح الفنية المستحدثة قد ظهرت في أواخر الستينيات في مصر وسوريا فإنها قد تأخرت في بعض بلدان المغرب العربي والخليج العربي إلى أوائل الثمانينيات لعوامل تتعلق بتأخر نشأة القصة القصيرة في هذه البلاد. ولكن برغم التباين الزمني في البلاد العربية في ظهور هذه الإرهاصات التجديدية إلا أننا نجد أن الملامح المستحدثة التي طرأت على القصة القصيرة بعد الواقعية تكاد تكون مشتركة. وربما يرجع ذلك إلى طبيعة الهم العربي المشترك في هذه البلاد. والذي عايشه المثقفون والكتاب العرب في كل الأقطار العربية، وربما كان اختيارنا لمحور الملامح أو الظواهر المستحدثة بدلا من التيارات أو الاتجاهات يرجع لطبيعة اشتراك القصة القصيرة العربية في هذه الملامح أو السمات. كما أنها تشكل ملمحا بارزا في كل اتجاهات القصة وتياراتها سواء كان تيار الوعي، أو التعبيري أو التجريدي.

**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 في، 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 المجيد، ومجيد طوبيا، 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، وحنا مينا وزكريا تامر وغيرهم.

**وفي العراق** نجد أعمال شاكر خصباك، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، وغائب طعمة فرمان، ومهدي عيسى الصقر، وغانم الدباغ، وفؤاد التكرلي، 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 هدوقة 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 مجددين 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.

ونعد المحاولات الفردية السابقة بمثابة الإرهاصات، أو البذور الجنينية الأولى لهذه الملامح المستحدثة.

**الرواية الجديدة :/ المحاضرة 13**

بدأت فترة نهضوية متميزة بالأحداث و من أهمها "هزيمة1967" 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 و تتطور عبر كثير من التجارب. و ارتبطت الرواية العربية الجديدة بالتغييرات التي سيعرفها المجتمع العربي و ستنعكس في الرواية لطبيعتها القابلة للتعبير عن كل مظاهر المجتمع الجديدة، حيث يتداخل فيها المتخيل بالواقع. و حاول الروائيون الجدد استيعاب كل التحولات التي وقعت في المجتمع العربي دون العناية بطابع المحلية و حصرهم فيها كما فعل الجيل السابق.

و يؤكد 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 و المواضيع الساخنة و التي تتطلب المواجهة والمعالجة ،و ظهر هذا التأثير الذي أحدثته الهزيمة حسب "عبد الرحمان منيف" من خلال ما يلي :

ـ تراجع التيار الوجودي و الواقعي الذي ساد في الخمسينات و الستينات لتطرح بدلا منه رواية تهتم بالهم القومي و قضايا أخرى.

ـ بهذا التطور تراجع المركز الموجه و المسيطر سابقا و الذي هو "مصر" قياسا بالماضي لتبدأ بقية المناطق العربية تعرف تطو ر هذا الجنس مما أدى الى تغيير خريطة الرواية التي امتلأت بأسماء عربية و إنتاج متنوع تفترق على المستوى الجغرافي و لكنها تلتقي في قضايا و موضوعات مشتركة كالحرية ،و التحرر ،و السياسة ،و الانتماء الوطني و القومي ،و القضية الفلسطينية و الصراع الطبقي.

فهذه الرواية الجديدة عرفت تحويرات في مضامينها و أشكالها، بالمقارنة مع الشكل الروائي السابق ،و خرجت عن نمطها الكلاسيكي المتمثل في الرواية التعليمية و الرومانسية و الواقعية لتصبح ضمن الإطار العام حاملة لخلفية فكرية وراء شكلها الإبداعي.

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

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

**المحاضرة 14 : المسرحية**

**أنواع المسرحيّة**

تنقسم المسرحيّة عامّة إلى نوعين الأول هو المسرحيّة الكوميديّة المعروفة باسم "الملْهَاة"، أمّا الثّاني فهو المسرحيّة التّراجيديّة المعروفة باسم "المأساة"، وفي العصر الحديث تم التّفريق بين هذين النّوعين بناءً على نهاية المسرحيّة، "هل كانت سعيدة أم حزينة؟"، فالنّهاية السّعيدة ارتبطت بالملهاة، أمّا النّهاية التي يُهزم فيها البطل أو يموت -وهذا على الأغلب- فهي مسرحيّة المأساة، وتُعتبر هذه النّهاية مُميّزة مُقارنة بالملهاة، وفيما يلي الأنواع كاملة بالتّفصيل:

**التراجيديا-المأساة:**

هذا النّوع من المسرحيّات مُتمثّل بعرض الشّخصيّات العظيمة تحت اسم البطل، فكانت سابقاً تتناول الآلهة في زمن الإغريق، ثمّ تطرّقت إلى من يُعدّون أنصاف آلهة عند البشر، حتّى أصبح الإنسان هو البطل في عصر النّهضة تحديداً لاعتباره محور الكون حينها، فكانت الشّخصيّات في هذه الفترة تتمثّل بالمُلوك والأُمراء، ثمّ تحوّلت فكرة البطولة تلك إلى الشّخصيّة الرّئيسيّة في المسرحيّة، فأصبحت تتحدّث عن عوام النّاس، وتتناول المواضيع بشكل جادّ، وأكثر حِديّة أيضًا عاطفيّاً، بالإضافة إلى كونها أكثر جودة من ناحية الصّياغة الّلغويّة، مع ذلك يرى النّقاد أنّ من يكتب المأساة عليه أن يكون شاعراً، كما يتناول هذا النّوع الموضوعات العالميّة والقيم الإنسانيّة العالية، بالإضافة إلى ارتباطه عادةً بالشّخصيّات المُهمّة ذات المكانة الكبيرة، وهُناك نوع مُميّز من المسرحيّات التّراجيديّة اسمها المأساة البرجوازيّة وتُعرَف كذلك باسم مأساة الحياة العامّة، ومن الكُتّاب المسرحيّين التّراجيديين:  
  
**سوفوكليس:** أحدُ المسرحيّين التّراجيديين اليونانيّن القُدماء، وهو مُؤلّف مسرحيّ في الأدب اليونانيّ ألّف ما يُقارب 113 مسرحيّة موجود منها 7 فقط، وممّا يُشير إليه في مسرحيّاته الصّراع الإنسانيّ في الاختيار بين أخلاقه وبين مقاديره.  
  
**يوربيد:** هو مُؤلّف مسرحيّ يونانيّ كتب ما يُقارب 92 مسرحيّة لم يصلنا إلّا القليل منها، صوّر في مسرحيّاته أنّ حقيقة الأمور مكنونها الدّاخليّ شرّ، وعلى عكس سوفوكليس الذي لا يرى أهميّة للصراع الإنسانيّ فلم يصل يوربيد إلى المعنى التّراجيديّ على الرّغم من امتلاكه بعض المسرحيّات ذات الطّابع الجِدّيّ والخَطِر  
  
**الكوميديا-الملهاة:**

هو النّوع الثّاني من المسرحيّات الذي يتناول الشّخصيّات الثّانويّة ويتطرّق إلى الشّؤون الحياتيّة العامّة، فيهتمّ فيها جيّداً، بالإضافة إلى تطرقه للمواضيع الواقعيّة مثل المُشكلات اليوميّة، وهذا ما يجعلها تحمل طابعاً محلّياً لذلك نجد الحِسّ الفُكاهيّ أساساً فيها، وتنقسّم مسرحيّات الكوميديا إلى ثلاثة أنواع رئيسيّة هي: ملهاة الأخلاق، وملهاة الرّومانتيكيّة، وملهاة الفارص، وهي على النّحو التّالي:  
 **ملهاة الأخلاق:** هي الملهاة التي تتناول الحياة المُعاصرة ممّا هو مألوف، فيُشبه هذا النّوع القصّة على نحو قريب، ومن الأمثلة عليه مسرحيّات برنارد شو، وهو كاتب مسرحيّ إنجليزيّ تميّزت مسرحيّاته بالحِسّ الفُكاهيّ والسّاخر.  
 **لملهاة الرّومانتيكيّة:** هي الملهاة التي تتناول الحديث عن التّجارب الحياتيّة غير المألوفة للنّاس فتتطرّق لها ولِمُعالجتها، والغالب على طريقة المُعالجة أن تكون مائلة إلى العاطفة لا إلى التّجربة، ويُشبه هذا النّوع الرّواية كما أنّه ليس دارجاً في العصر الحديث، وتُعدّ مسرحيّات شكسبير خير مثال عليها.

**ملهاة الفارص:** هي الملهاة التي تبتعد كلّ البعد عن وجود الحبكة فيها مع الإهمال الواضح والصّريح لتصوير الشّخصيّات ورسمها؛ فهذا النّوع يقوم على أساس التّسلية الحركيّة في المسرح، ويُرى في هذا النّوع أنّه نوع غير راقٍ كونه يُهمل رسم الشّخصيّة في حين أنّ الملهاة التي تُحسن ذلك تُسمّى ملهاة راقية.

**الملهاة الباكية:** هو نوع رابع ثانويّ من المسرحيّات الكوميديّة يعدّ خليطاً من نوعيّ المسرحيّة المأساة والملهاة معاً، وكان هذا النّوع قد ظهر وتميّز في أوائل القرن السّابع عشر، وفي ذروة ظهوره انقسم إلى اتّجاهيّن كان الأول منهما يقوم على أساس القِصّة الجادّة، فتسير فيه الأحداث إلى نهاية مأساويّة حتى إذا ظهر في نهاية المسرحيّة مشهد أو اثنان يحملان طابعاً كوميديّاً أو سعيداً، أمّا النّوع الثّاني فينتهج نهجاً آخر يُعنى باختلاط التّراجيديا والكوميديا معاً فيها، فتكون الأحداث الرّئيسيّة ذات طابع جِدّيّ مملوء بالمشاهد المأساويّة، ومع أنّ المسرحية فيه تنتهي بنهاية سعيدة مثل النّوع الأول إلّا أنّها تتميّز باحتواء مشاهدها الأكثر جِديّة على عناصر تُفضي إلى جوٍّ كوميديّ لا تتوافق مع الطّابع الحزين الرّئيسيّ للمسرحيّة، حيث تُعدّ هذه العناصر الكوميديّة أحد الأجزاء الرّئيسيّة في الملهاة الباكية، ومن الجدير بالذِّكر أنّ هذه المشاهد الكوميديّة لا تُشبه ما يتمّ إضافته إلى المسرحيّة التّراجيديّة، فهدفها إضفاء حالة تُخفّف وَقع المأساة الواقعة في المسرحيّة كي لا يملّ المُشاهد.

**الميلودراما:** هي المسرحيّة التي تعتمد على الموسيقى في عرضها المسرحيّ، بالإضافة إلى تناولها الحقائق الواقعيّة أكثر من تطرُّقها لرسم الشّخصيّة المسرحيّة، ويغلب عليها الطّابع العاطفيّ الحادّ وليس الكوميديّ، إلّا أنّ المُصطلح نفسه "الميلودراما" يُطلق على استخدامات مُتعدّدة في الفن المسرحيّ، ويُقصد فيه نوع الفارص الجادّة كأحد أنواع الكوميديّة الملهاة إلّا أنّها جادّة.

1. محمد حافظ رجب : " جيل بلا أساتذة " جريدة الجمهورية في 3 أكتوبر سنة 1963، وأنظر مجلة الأقلام العراقية " ملامح التحديث في القصة المصرية " عدد مارس سنة 1985. [↑](#footnote-ref-2)
2. للمزيد انظر : " اعتراف معظم كتاب الستينيات بالإطلاع على أعمال بعض كتاب الواقعية " في مجلة فصول عدد مارس سنة 1982 ص 299. [↑](#footnote-ref-3)
3. د. عبد الحميد إبراهيم : القصة القصيرة في الستينيات ص 7. [↑](#footnote-ref-4)
4. للمزيد حول إرهاصات التجديد في القصة القصيرة المعاصرة انظر للباحث " الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة " فصل محاولات التجديد فيما قبل سنة 1967 ص 14-15. [↑](#footnote-ref-5)