

مدخل إلى النقد العربي

كلية التربية _ الفرقة الأولى عام لغة عربية _ الفصل الدراسي الأول
العام الجامعي ٢٠٢٥ / ٢٠٢٦ م

الأستاذ الدكتور

سعيد فرغلي حامد

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي

بكلية الآداب _ جامعة أسيوط

تنويه مهم

جميع حقوق النشر محفوظة، ولا يحق لأية مؤسسة أو جهة إعادة نشر أو إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منه، أو نقله بأي شكل أو واسطة من وسائط نقل المعلومات سواءً أكانت ورقية أم إلكترونية بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين أو الاسترجاع دون إذن خطي من أصحاب الحقوق (المؤلف).

All copyrights are reserved and no organization or entity may reproduce or transmit this book in any form or mode of transmission of information whether electronic or mechanical including copying recording storing and retrieving without the written permission of the right holders (Author).

مدخل إلى النقد الأدبي
مقاربة في المفاهيم والماهيات

النقد لغة :

بادئ ذي بدء نودُ أن نتعرفَ إلى الأصول اللغوية، ومدى ارتباطها بمصطلح **النقد الأدبي Literary Criticism**، وبيان ما له صلة به، فمن معاني هذه اللفظة اللغوية :

_ تمييز الدراهم وغيرها وتبيين جودها من رديئها، وصحيحها وزائفها، والفصل، والتمييز، وإدراك الفروق، ومن ذلك ما أنشده سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي ت ١٨٠هـ) عن ناقلته :

تَنفِي يداها الحصى في كلِّ هاجِرَةٍ ... نَفْيِ الدراهمِ تَنقَادُ الصَّيارِفِ

_ وقد جاء في لسان العرب لابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفرقي ت ٧١١هـ):

"تَقَدَّ الرجلُ الشيءَ بنظره ينقده نقداً، ونقد إليه: اختلس النظر نحوه، وما زال فلان ينقد بصره إلى الشيء إذا لم يزل ينظر إليه... وناقدت فلاناً إذا ناقشته في الأمر... وفي حديث أبي الدرداء أنه قال إن نَقَدْتَ النَّاسَ نَقَدُوكَ وإن تَرَكْتَهُمْ تَرَكُوكَ. معنى نَقَدْتَهُمْ أَي : عِبْتَهُمْ وَاعْتَبَنْتَهُمْ قَابِلُوكَ بِمِثْلِهِ، ونقدته الحية أي : لدغته"^(١) ؛ ومن ثم يظهر النقدُ لغة هنا بمعنى إظهار العيوب.

ويقول الفيروز آبادي (أبو طاهر مجدالدين محمد بن يعقوب ت ٨١٦هـ) أيضاً في القاموس المحيط مادة نقد :

"النقد هو التمييز بين الأشياء نقول: نقدت الدراهم أي ميزت الجيد منها من الزائف والنقد هو المناقشة، نقول: ناقده في المسألة أي ناقشه. ويطلق النقد على الوازن من الأشياء أي: الراجح منها، ويطلق كذلك على لدغ الأفعى وعلى النظر إلى الأشياء خلصة"

^١ لسان العرب. ابن منظور الإفريقي (جمال الدين محمد بن مكرم). دار صادر. بيروت. د.ت. مادة. نقد. ٣ / ٤٢٥، وما بعدها.

أما النقد لغة في عددٍ من اللغات الأوروبية فهو مشتقٌ من الجذر اللغوي اليوناني (Krimein)، ويعني البحث، والدراسة، والتفكير في أي موضوع من الموضوعات أو أمر من الأمور، وتقويمه وإصدار الحكم عليه.

النقد اصطلاحًا :

هو فنُّ دراسة الأعمال والنصوص الأدبية، وتفسيرها، وتحليلها، وموازنتها بغيرها ثم إصدار الأحكام النقدية المناسبة عليها لبيان قيمتها ودرجتها الفنية والجمالية وتحديد مكانتها في مسيرة الآداب التاريخية^(١)

وفي تعريف آخر النقد هو "مجموع الدراسات والبحوث التي تقوم على تعريف وتصنيف وتحليل وتفسير وتقويم الأعمال الأدبية المختلفة"^(٢)

ومن ثَمَّ فإنَّ النقدَ يُعْنَى بدراسة الأساليب وتمييزها، ويتناول العملَ الأدبيَّ (شعرًا كان أم نثرًا) يُفسره ويُناقشه مستخلصًا عناصرَ الجمال التي احتواها، التي كانت سببًا في سموه وارتقائه، أو بيان السمات التي أدت إلى هبوطه، واحتقاره.

والنقدُ الأدبيُّ من هذه الوجهة يُثري الأدبَ، وينميهِ ويعمل على ارتقائه؛ لأنَّ الأديب الحريص على السمو بفنه الأدبي يكون جادًا في الأخذ بالنصائح التي يوجهها إليه النقدُ، ويعملُ على تلافي الجوانب السلبية، والهفات التي من الممكن أن تهبط بمستوى نتاجه، أو تؤثر عليه تأثيرًا ضارًا.

الأدب لغة :

ورد في لسان العرب أن أصل الأدب الدعاء، "والأدبُ الذي يتأدَّبُ به الأديبُ من الناس؛ سُمِّي أدبًا لأنه يأدِبُ الناسَ إلى المحامد، ويُنْهَاهُم عن المقابِح. وأصل الأدبِ الدعاءُ، ومنه قيل للصَّنِيعِ يُدْعَى إليه الناسُ: مَدْعَاةٌ، وَمَأْدُبَةٌ"^(٣)، وفي الحديث الشريف عن عبدالله بن مسعود: "إِنَّ هَذَا الْقُرْآنَ مَأْدَبَةٌ اللَّهِ فِي الْأَرْضِ فَتَعَلَّمُوا مِنْ

(١) يُنظر: د.محمد مندور.النقد المنهجي عند العرب. دار نهضة مصر.القاهرة. د.ت. ص: ١٤
Abrams M.h; Aglossary of literary terms – fourth Editor Texas 1993- p39

(٣) ابن منظور الافريقي المصري: لسان العرب: مادة (أ د ب). دار صادر. بيروت. د.ت. ص:

مَأْدَبَتِهِ " يَعْنِي : مَدْعَاتِهِ، وتَأْوِيل الحديث أنه شبه القرآن بصنيع صنعه الله للناس، لهم فيه خيرٌ ومنافع، ثم دعاهم إليه.

والأدب الظرف وحُسن التناول، وأدبه: علّمه فتأدب: والأدب العجب، وأدب البحر كثرة مائه، والذي يفهم من هذا أن المادة ترجع إلى "الأدب"، وهو الدعوة إلى الولائم ومنه أخذ مصطلح "الأدب" إذ كان داعيًا على المحامد، والفضائل^(١)

الأدب اصطلاحًا :

كلمة "أدب Literature" من الكلمات التي تطور معناها بتطور حياة الأمم، والأفراد وتاريخها وانتقالها من دور البداوة إلى أدوار الحضارة والمدنية، وقد اختلفت عليها معانٍ متقاربة حتى أخذت معناها الحديث الذي يتبادر إلى أذهاننا اليوم، وهو الكلام البليغ الذي يُقصد به إلى التأثير في عواطف القراء، والسامعين، أو هو في أدق معانيه : "الصياغة الفنية لتجربة إنسانية"^(٢)

تجمعُ كلمةُ الأدبِ في طياتها مجموعةً من الفنون النثرية، والشعرية التي وصلتنا منذ القدم، والتي حملت لنا عبر العصور الأدبية والتاريخية ضمير المجتمع، وآماله وآلامه ومعارفه الثقافية المختلفة عبر العصور المتعاقبة.

تعرّض الجذر اللغوي لكلمة أدب على مدى تاريخ الأدب العربي لتطورات متعاقبة في صياغتها ومعناها ولو تتبعنا هذا التطور بدءاً من العصر الجاهلي نجد أن كلمة الأدب قد أستخدمت فيه بمعنى الدعوة إلى الطعام، فالأدب هو الداعي إلى الطعام، وفي هذا المعنى يقول الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد:

نحنُ في المشتاةِ ندعو الجفلى ... لا ترى الأدبَ فينا ينتقر^(٣)

ومن مشتقات هذه الكلمة " المأدبة " أي : الطعامُ الذي يُدعى إليه الناس من كل صوب.

(١) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي . المكتبة المصرية . القاهرة ١٩٧٧م . ص: ١٤.

(٢) ينظر: د. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف، ط ٢٢، مصر، ص: ١٠.

المشتاة: وقت الشتاء، الجفلى: عامة الناس، الأدب: الداعي إلى الطعام، ينتقر: ينتقي المدعوين

ظلت كلمة الأدب تدور حول هذا المعنى في العصر الجاهلي حتى جاء الإسلام وتطور معنى الكلمة حيث دلت على معنى خلقي تهذيبي، إذ وردت في حديث للرسول (ﷺ) حينما خاطبه الإمام على بن أبي طالب (كرم الله وجهه) حينما قال له: "يا رسول الله نحن بنو أب واحد ونراك تكلم وفود العرب بما لا نفهم أكثره، فقال رسول الله (ﷺ): "أدبني ربي فأحسن تأديبي، ورؤيت في بني سعد"^(١). من هنا نجد أن كلمة الأدب ترمي إلى ثقافته (ﷺ) الخلقية التهذيبية، والتحلي بمكارم الأخلاق.

ولا نمضي في عصر بني أمية (٤١ : ١٣٢ هـ / ٦٦١ : ٧٥٠ م) حتى نجد كلمة الأدب (بمعناها الخلقي والتهذيبي) ينضاف إليها معنى آخر وهو معنى تعليمي؛ إذ ظهرت في العصر الأموي مجموعة من المعلمين تسمى بـ "المؤدبين"^(٢) كانوا يُعلمون أبناء الخلفاء والأمراء الشعر وأخبار العرب والأنساب... ومن ثم غدت كلمة الأدب مرادفةً لكلمة العلم والذي كان يمت حينذاك إلى دراسة علوم الشريعة الإسلامية (علوم القرآن، والفقه، والتفسير، والحديث الشريف) بكل صلة رغم أنه وكما هو ثابت أن كلمة أدب لم ترد في القرآن الكريم مثلما أنها لم ترد في اللغات السامية الأخرى.

وإذا ما انتقلنا إلى العصر العباسي وجدنا اندماجًا ما بين المعنيين السابقين (التهذيبي، والتعليمي) إذ ظهرت مجموعة من الكتب، والرسائل تحمل عناوينها كلمة الأدب مثل :

- الأدب الصغير والأدب الكبير. لعبد الله بن المقفع.
- ديوان الحماسة (الباب الثالث - باب الأدب -) لأبي تمام.
- الكامل في اللغة والأدب. للمبرد ... وغيرها من الكتب.

^١ الجامع الصغير : ١ / ٤٢

^٢ المؤدبون :

هم الذين يعلمون أبناء الخلفاء، والأمراء مبادئ القراءة، والكتابة وأصول الثقافة العربية الرفيعة من شعر، وحكم، وخطب، ونوادر... من أشهر المؤدبين في تاريخ العصر الأموي إسماعيل بن عبيد الله بن أبي المهاجر (ت ١٣٢ هـ) كان مؤدبًا لأولاد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، وعبد الواحد بن قيس السلمي (ت ١٥٦ هـ) كان مؤدبًا لأولاد الخليفة يزيد بن عبد الملك.

وقد اتسع مدلولُ الكلمة لتشمل كل المعارف (الدينية، وغير الدينية)، وأُلفت بهذا المعنى مجموعة من الكتب مثل (أدب الكاتب لابن قتيبة، وأدب النديم لكشاجم، وأدب القاضي، وأدب الوزير، وأدب الحكماء ... إلى آخر هذه الكتب التي تحمل عناوينها كلمة أدب.

ومع مطلع العصر الحديث، ومنذ اتصال العرب بالآداب الأوروبية أخذت كلمة أدب _ منذ أواسط القرن الماضي _ تدل على معنيين :

- معنى عام :

وهو ما يقابله كلمة *letterature* الفرنسية، التي يطلقها الفرنسيون على كل ما يُكتب في اللغة مهما كان موضوعه، ومهما يكن أسلوبه، سواء أكان علمًا، أم فلسفةً، أم أدبًا خالصًا فكل ما يُنتج العقل أو الشعور يُسمى أدبًا، فكلمة أدب بالإنجليزية *Literatur*، وبالفرنسية *letterature* تعني بمحتواها الواسع كل شيء مكتوب أو قيد الطبع، فهي تتضمن _ كما قيل _ الكتب الهزلية، وكراريس أمراض المطاط وروايات شكسبير^(١)

معنى خاص :

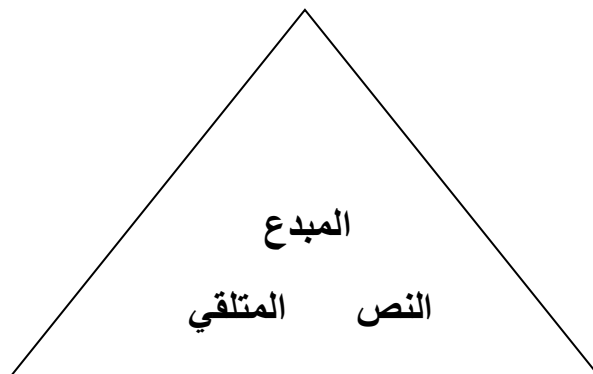
أما المعنى الخاص للأدب عندهم فيتضمن الأعمال التي تغلب عليها الوظيفة الجمالية للغة^(٢)، وهو الأدب الخالص الذي لا يراد به مجرد التعبير عن معنى من المعاني، بل يراد به أيضا أن يكون جميلًا بحيث يؤثر في عواطف القارئ والسامع على نحو ما هو معروف في صناعاتي الشعر وفنون النثر الأدبية مثل: الخطابة، والأمثال، والقصص، والمسرحيات، والمقامات^(٣).

^١ نظرية الأدب. رينية ويللك، وأوستن وارين. ص: ٢٦

^٢ - The World Book of Encyclopedia, Vol. 12, P.86

^٣ العصر الجاهلي. د. شوقي ضيف. دار المعارف. القاهرة. د.ت. ص: ١٠.

ومن خلال التعريف الأخير يتضح لنا أن العمل الأدبي يقوم على أركان ثلاثة رئيسة، لا يمكن أن يستقيم العمل الأدبي بدونها وهي ما يمكن أن نسميها بمقومات العمل الأدبي أو أركانه، وهي : المبدع، والنص، والمتلقي.



أما من ناحية اتصال الأدب بالفنون والعلوم الأخرى، فإن "الأدب يسعى لإيجاد صلة ما مع العلوم الإنسانية الحديثة كعلم النفس، والاجتماع، والسياسة، والفلسفة ... وغيرها، وهذه العلوم تسعى الآن لاحتواء الأدب وامتلاكه، إلا أن الأدب يتأبى على الاحتواء. إنه ذو طبيعة محررة مطلقة؛ لذا فهو يرضى أن يستفيد من هذه العلوم بالقدر الذي تسمح له طبيعته؛ ولهذا يُخطئ من يتعامل مع الأدب من منطلقات تلك العلوم؛ ذلك لأنها منطلقات تكونت خارج إطاره"^(١)

وظائف الأدب :

يهدف الأدب _ شأنه شأن غيره من الفنون _ إلى إحداث المتعة، والتأثير في نفس المتلقي، وأداته في هذا الكلمة الموحية، والمعبرة، والكلمات التي تُعدُّ مادة الأدب تحمل دلالتين :

_ الدلالة المباشرة، وهي الدلالة اللغوية أو المعجمية.

^١ محمود السمره. دراسات في الأدب والفكر. المؤسسة العربية. بيروت ١٩٩٣م. ص: ١٥٧، وما بعدها

_ الدلالة غير المباشرة، وهي الدلالة الشعورية أو الإيحائية التي تثيرها الكلمة في نفس المتلقي.

ومما قيل عن وظائف الأدب قديما ما ذكره المؤرخ والأديب الأريب البطليوسي في كتابه الاقتضاب في شرح أدب الكتاب حينما يقول: "إن الأدب له غرضان: أحدهما يُقال له الغرض الأدنى، وهو أن يحصل للمتأدب بالنظر في الأدب والتَّمهُر فيه قوة يقدر بها على النظم، والنثر.

والغرض الأعلى: أن يحصل للمتأدب قوة على فهم كتاب الله تعالى، وكلام رسول الله وصحابته (رضوان الله عليهم) ويعلم كيف تُبنى الألفاظ الواردة في القرآن والحديث بعضها على بعض، حتى تُستنبط منها الأحكام، وتُفرع الفروع، وتُنتج النتائج، وتُقرن القرآن على ما تقتضيه مباني كلام العرب ومجازاتها، كما يفعل أصحاب الأصول.

وفي الأدب لمن حصل في هذه المرتبة منه أعظم معونة على فهم علم الكلام، وكثير من العلوم النظرية، فقد زهد الناس في علم الأدب، وجعلوا قدر الفائدة الحاصلة منه، حتى ظن المتأدب أن أقصى غايته أن يقول أبياتا من الشعر، والشعر عند العلماء أدنى مراتب الأدب"^(١)

وعلى نحو متصل تتعدّد وظائف الأدب التي يؤديها للفرد والمجتمع، وتتنوع ومن ضمن هذه الوظائف: الوظيفة النفسية، والوظيفة الجمالية، والوظيفة الاجتماعية، والوظيفة التاريخية، والوظيفة التعليمية... وغيرها.

إن البحث في وظيفة الأدب لا يعد قاصرا على المبدع والنص فحسب بل يمتد لبيان العلاقة بين الأدب وجمهوره (القراء، والمتلقين)؛ لبيان أثر الأدب فيهم نظراً للعلاقة الثلاثية ما بين أطراف العمل الأدبي وأنه إذا انتفى ركنٌ من هذه الأركان انتفى وجود الأدب، وهو ما يجعل نظرية الأدب تتداخل مع مهام النقد الأدبي، وتاريخ الأدب، وتتعلق معهما.

^١ البطليوسي (أبو محمد عبدالله بن محمد بن السيد). الاقتضاب في شرح أدب الكتاب. ص:

هذا ويستوجب الحديث عن الغاية أو الوظيفة الأدبية الحديث عن خصوصية الأدب؛ إذ إن للأدب خصوصيةً فائقةً عن شتى المجالات الفنية، والإبداعية الأخرى خصوصية تُستمد من خصوصية الأديب ذاته، وموقعه داخل مجتمعه، وما يمتلكه الأديب _ شاعرًا كان أم ناثرًا _ من مقومات متميزة يأتي على رأسها ما يثيره عمله الأدبي من انفعالات، وأحاسيس، ومشاعر جمهور المتلقين من حيث إن الانفعال هو محصلة العمل الأدبي، وهو استجابة موازية لما نشعر به في الواقع، وننفع به، ونستشعره بيد أنه يظهر في ثوب جديد، ومغاير عن الوجود الواقعي كونه نتاج رؤية أدبية خيالية لا واقعية وجودية.

وعلى صعيد متصل فإن الأدب وبخاصة الشعر يؤدي وظيفة في حياة الشعوب، وليست طبيعة الأدب أو الشعر في كونه جزءاً أو صورة من العالم الحقيقي وإنما هي في كونه عالماً قائماً بذاته كاملاً ومستقلاً، ولكي يُدرك الشعر تماماً يتحتم على القارئ أن يدخل هذا العالم ويراعي قوانينه ويتجاهل إبان ذلك كل ما يخصه في العالم الحقيقي الآخر من معتقدات، وغايات وظروف خاصة^(١)

وأخيراً فإن قيمة الأدب، ووظيفته تكمن دوماً في اتصاله بالتجارب التي يتناولها، والتي يمنحها الأدب لقرائه كما يكمن في تماثل القراء، وتماهيهم مع شخصيات الأعمال الأدبية وتبنيهم لرؤى هذه الشخصيات؛ حيث يرى القراء أنفسهم في هذه الشخصيات، ويبحثوا عن أنفسهم فيها ومن الأمثلة على ذلك عندما أصدر الأديب الألماني جوته روايته الشهيرة (آلام فارتير) التي ينتحر بطلها الشاب في نهاية الرواية نتيجة فشله في الحب انتشرت ظاهرة انتحار الشباب في ألمانيا في ذلك الوقت تعاطفاً مع بطل الرواية.

^١ ريتشاردز. مبادئ النقد الأدبي. ترجمة: محمد مصطفى بدوي. ص: ١٢٥

النظرية الأدبية والنظرية النقدية ونظرية نقد النقد

نظرية الأدب Literary theory :

تعني منظومة الأبعاد المعرفية التي تحدد ماهية الأدب، وأجناسه، وتاريخه، وتكوينه، وخصائصه...، ومن أبرز النظريات الأدبية الحديثة:

_ الكلاسيكية Classicism.

_ الرومانتيكية Romanticsism.

_ الواقعية Realism.

_ الرمزية Symbolism.

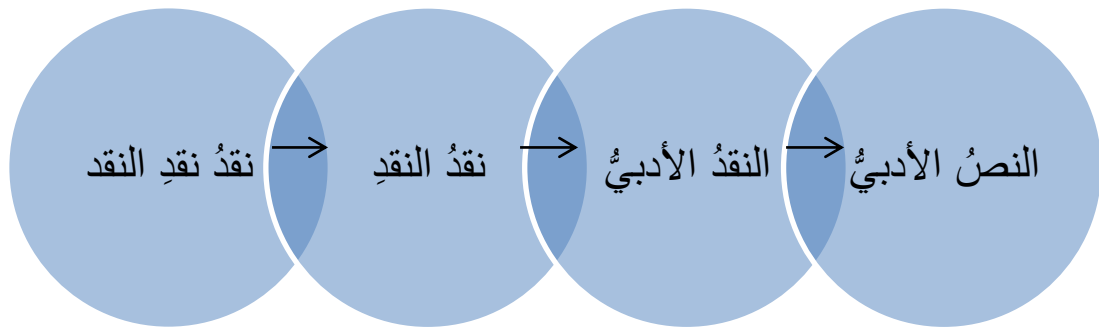
أما **نظرية النقد Critical theory** فهي مجموعة المبادئ والخصائص العامة التي تحكم الممارسات والوقائع الفكرية والثقافية وتضبطها وتعالج ما يعتورها من قصور أو اضطراب في التطبيق؛ ولذا فهي تتأزر مع كافة العلوم الإنسانية، بوصف النقد فرعاً من فروع المعرفة الإنسانية، وتتسم النظرية النقدية بنوع من التطور، والتغير الدائم كشكل من أشكال التحرر، والتطوير بما يشي بأن النقد ليس هدمًا أو كلامًا جاريًا أو هجومًا على الأدب بل هو عملية بناء موازية تسير جنبًا إلى جنب مع عملية الإبداع وهو ما تُعنى به النظرية النقدية، وتحاول دراسته، والكشف عنه. وقد ظهرت حركة أخرى تعرف بـ **نقد النقد (ميتا نقد Meta_ Criticism)** تختص بتقويم النظرية النقدية بغية تصحيح مساراتها، وأفكارها كما تتناول مبادئ النقد، وخصائصه، وطرائقه، وعمليات تفسيره بالدراسة والنقد.

تتخذ نظرية نقد النقد من النصوص النقدية موضوعًا لدراستها بدءًا من استخدام المفاهيم، والمصطلحات النقدية...، وحتى فحص المناهج والاتجاهات النقدية، وتقويمها، فإذا كانت النظرية النقدية معنية بإطلاق الأحكام على الأعمال والنصوص الأدبية فإن نظرية نقد النقد تُعنى بنقد هذه الأحكام النقدية.

يتخذ نقدُ النقد من الكتابات والنصوص النقدية موضوعاً لدراسته، فيعمد إلى فحص مناهجها النقدية، واستعمالاتها للمصطلحات والمفاهيم ويعملُ على تقويمها؛ وبذا فإنه يبنّي على استراتيجية تنظيرية، وإنجازية في آن واحد.

ومن الجدير بالذكر هنا أن الوعي بمصطلح نقد النقد من حيث التأطير النظري أو العزل المعرفي عن النقد الأدبي لم يتم إلا في وقت متأخر؛ حيث مارس الباحثون، والنقاد، والدارسون نقدَ النقد دون أن يصرحوا بالمصطلح أو يُعرّفوا به أو يذكروه صراحة في كتاباتهم فهذا الدكتور محمد مندور (الناقد الأدبي المعروف) يمارس منهج نقد النقد على جملة من نقاد الأدب دون أن يذكر مصطلح أو مفهوم "نقد النقد" أو يُشيرُ إليه صراحة في كتابه (النقد والنقاد المعاصرون)؛ إذ خلا الكتاب تماماً من هذا المفهوم رغم أن الممارسة المنهجية أو المعرفية التي مارسها مندور على النقاد : حسين المرصفي، وعباس محمود العقاد، وإبراهيم عبدالقادر المازني، ولويس عوض، ويحي حقي ... تُعدُّ من قبيل نقد النقد بامتياز، وهو ما ينطبق على تجربة الناقد محمد برادة في كتابه "محمد مندور وتنظير النقد العربي".

وقد ظهر في الدراسات الأدبية والنقدية مؤخرًا مصطلحُ آخر هو "نقدُ نقدِ النقد Meta Criticism"، ويعني هذا المصطلحُ تناول النقد من الدرجة الثالثة للنقد من الدرجة الثانية كما يتمثل في الخطاطة التالية:



علاقة الأدب بالنقد وارتباطه به :

يبدأ النقد وظيفته بعد الفراغ من إنشاء الأدب، فالنقد يفرض أولاً أن الأدب قد وُجد فعلاً ثم يتقدم لقراءاته، وفهمه، وتحليله، وتفسيره، وتقديره، والحكم عليه، ومن ثم فإننا

من الناحية التاريخية نرى أن حركة الأدب أسبق إلى الوجود من حركة النقد بما يعني أن الأديب الأول قد سبق إلى الوجود الناقد الأول.

وعلى صعيد متصل شهدت العلاقة التاريخية بين الأدب والنقد تطوراً كبيراً من حيث إن تطور الأدب يؤدي إلى تطور النقد، والعكس صحيح فضعف النقد يترتب عليه ضعف الأدب، فكلاهما يتجادل مع الآخر، ويتفاعل معه، ويتأثر به، ويؤثر فيه، والنص النقدي عملٌ إبداعي يوازي العمل الأدبي المنقود، ولكن هذا التوازي لا يعني أن يحل النص النقدي بديلاً عن النص الأدبي.

الأدب إذن بحاجة إلى النقد؛ لكي يُثبت الأول وجوده انطلاقاً من أن النقد عندما يقرأ النصوص الإبداعية والأدبية إنما يُقدم ماهيته الخاصة ويبعث في هذه النصوص الحياة بما يشي بأن الأدب والنقد يتكاملان ولا ينفصلان ويُكمل ثانيهما الأول.

انتقال الكلمة إلى مجال النقد الأدبي :

من أوائل النصوص التي تضمنت كلمة (نقد، وناقد) نص لمحمد بن سلام الجمحي (٢٣١: ١٣٩هـ) في كتابه "طبقات فحول الشعراء" يقول فيه: "...وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما يتقنه العين ومنها ما يتقنه الأذن ومنها ما يتقنه اليد ومنها ما يتقنه اللسان من ذلك : اللؤلؤ والياقوت لا يُعرف بصفةٍ ولا وزن دون المعاينة ممن يُبصره ومن ذلك الجهبذة فالدينار والدرهم لا يُعرف جودتهما بلون ولا مسّ ولا طراق ولا جسّ ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهزجها وزائفها..."^(١)

وما نلاحظه على نص ابن سلام أنه استعمل كلمة الناقد بمعناها اللغوي الذي يدل على تمييز الجيد من الرديء من الدراهم والدنانير.

هذا ولم تكتسب الكلمة معناها الاصطلاحي والفني إلا في أواخر القرن الثالث، وبداية القرن الرابع خصوصاً عند قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، الذي يُعدُّ كتابه (نقد الشعر) أول مصدرٍ يحملُ عنوانه كلمة نقد يقول قدامة: "ولم أجد أحداً وضع في

^١ طبقات فحول الشعراء .ابن سلام الجمحي. تحقيق : محمود محمد شاكر . القاهرة . ص : ٥

نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابًا، وكان الكلامُ عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام... إن العلمَ بالشعر ينقسم أقسامًا، قسمٌ يُنسبُ إلى علم عروضه ووزنه وقسم ينسب إلى قوافيه ومقاطععه، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد منه، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه^(١)

ويُستخلص من نص قدامة السابق أنه قد حدد المفهوم الاصطلاحي لكلمة نقد الذي هو "تمييز جيد الشعر من رديئه" الذي ظل مفهومًا شائعًا عند النقاد القدامى غير أن الاستعمال الاصطلاحي لا يبعد بالكلمة عن معناها اللغوي الأصلي يقول الدكتور بدوي طبانة في كتابه "دراسات في نقد الأدب العربي": "إن مفهوم كلمة النقد في الأدب لا يبعد عن مفهومه اللغوي التي عرفها أصحاب اللغة الأصلون، بل إن أكثر المعاني الحقيقية يمكن أن تلحظ في هذا الاستعمال المجازي في نقد الشعر"^(٢).

وقمينٌ بالإشارة إلى أن النقد الأدبي الحديث قد تأثر إلى حد كبير بالنقد الغربي، وبخاصة منذ أواخر القرن الثامن عشر عبر وسائل وآليات عديدة لعل أبرزها :
_ البعثات العلمية.

_ الحملة الفرنسية على مصر وعدد من الدول العربية وعلى رأسها بلاد الشام.
_ حركة الترجمة.

وقد تمخض عن هذه الوسائل أن ظهر النقد في تلك الفترة عبر مرحلتين مهمتين :
_ **المرحلة الأولى**: وهي المرحلة التي تعد استمرارًا للنقد القديم بوسائله، وآلياته ومن أبرز الأعلام النقدية لهذه المرحلة الشيخ حسين المرصفي، والشيخ حمزة فتح الله، ومحمد المويلحي ... وغيرهم.

_ **المرحلة الثانية**: وهي المرحلة التي دعا فيها أصحابها إلى تجديد الدرس النقدي ومحاولة الخروج به من مقاييسه القديمة، ومن أبرز الأعلام النقدية لهذه المرحلة الدكتور طه حسين، ورواد مدرسة الديوان (العقاد، وشكري، والمازني) ... وغيرهم.

^١ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، دار الكتب العلمية، ص: ٨٩.

^٢ بدوي طبانة . دراسات في نقد الأدب العربي . ص : ٢٥ .

النقد والبلاغة :

يعد الأدبُ موضوعَ النقد والبلاغة، وعليه فلا يختلفان في الموضوع، وإنما يختلفان من حيث المعالجة وطريقة العرض، فالبلاغة لا تُعنى بالصلة بين الأثر الأدبي وصاحبه ولا تُعنى كذلك بالقيم العقلية والعاطفية في النص، وإنما تُعنى بنظرية الأسلوب، وخصائصه وما يحتوي من مجازات وكنايات...؛ ولذلك فهي تصف وتُعلّم، أما النقدُ فيحلل الظاهر والباطن في الأعمال الأدبية^(١)

ومن حيث التفرقة بين البلاغة والنقد على المستوى التطبيقي فقد تداخل إلى حد كبير، وقد بدا لنا هذا التداخل في عدد من المؤلفات القديمة مثل نقد الشعر لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، والموازنة للآمدي (ت ٣٧١هـ) ... وغيرهما.

وفي مجال النقد العربي فإن التأليفَ البلاغيَّ امتزج في أول أمره بالنقد؛ حيث لم تُؤلف الكتبُ البلاغيةُ منفردةً إلا في نهاية القرن الرابع الهجري، أما قبل ذلك فكان هناك ثمة امتزاج واضح بين معنى النقد، ومعنى البلاغة كما نرى في كثيرٍ من الكتب مثل :

_ كتاب البديع لابن المعتز (٢٩٦هـ)

_ كتاب الموازنة للآمدي (٣٧١هـ)

_ كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري (٣٩٥هـ)

_ الوساطة بين المتتبي وخصومه للقاضي عبد العزيز الجرجاني (٣٩٢هـ)

_ دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) ... وغيرها من الكتب

إننا لا نستطيع أن نفصل فصلاً تاماً ما بين الدرسين البلاغي، والنقدي إلا في القرن السابع الهجري وما قبل هذا التاريخ كانا علمين ممتزجين غير متميزين، وقد تحول النقد إلى بلاغة في البداية على يد أبي هلال العسكري مؤلف كتاب الصناعتين.

^١ ينظر: النقد . د. شوقي ضيف . ص : ١٠، ١١.

ولعل أهم الفروق التي تقع ما بين الدرسين البلاغي والنقدي تكمن في أن النقد هو الجانب التطبيقي أو الإجرائي للنص الأدبي، أما البلاغة فهي بمثابة الإطار أو الأساس النظري له.



النقد الأدبي
مهمته ووظيفته وغايته

النقد الأدبي بين العلم والفن

خلال دراسة النقد الأدبي كان ثمة سؤال يُطرح دومًا عن ماهية النقد :

هل هو علمٌ أم فنٌّ أم أنه يمتدُّ بين كونه علمًا وفنًّا في آن واحد ؟

أما عن الفن فهو ترجمة لكلمة (آرس) اللاتينية، التي أستخدمت في عدد من اللغات الأجنبية، وتعني مجموع الوسائل والتقنيات التي تُعطي عند تطبيقها نتائج عملية، واستهلاكية بما يشي بأن الفن هو بمثابة آلية أو تقنية لها أصول، ووسائل، وتطبيقات بخلاف العلم الذي يُعدُّ بمثابة المعرفة النظرية البحتة، فإذا كان الفن معرفةً نظرية وعملية في وقت واحد، فإن العلم معرفة نظرية وحسب.

بدايةً اشدت الخلافُ بين الباحثين، والدارسين حول طبيعة النقد الأدبي وتصنيفه بين العلم أو الفن وإلى أيهما ينتمي؟ فمن الباحثين من رأى أن النقدَ مسألة ذاتية خالصة تعتمد على ما تبعته الخطابات، والنصوص الأدبية في نفوس القراء من انفعالات وتأثيرات، وما تؤثر في أذواقهم من آثار مقبولة أو منكرة، وهذه النفوس والأذواق مختلفة باختلاف الأفراد على أن هذه الأذواق تستحيل مع الأيام وسعة الثقافة، واستحالة الحياة الطبيعية والاجتماعية، فتصبح أحكامها معرضة للتناقض، ومعنى ذلك تُعدُّ الأحكام بُعْدُ النقاد، ثم تغييرها بتغير الأحوال، وليس هذا من طبيعة العلم.^(١) ومن ثم فهو لا يندرج تحت لواء الفنون؛ ولذلك وجب أن يوضع للنقد قواعد ومقاييس وضوابط علمية تستعين بجملته من العلوم المختلفة وتضع لنفسها مناهج تسترشد بها في دراسة العمل الفني دراسة موضوعية بعيدا عن الذاتية والأهواء الشخصية "على أن هذه القواعد النقدية التي يسترشد بها النقاد حين

(١) - ينظر أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية . القاهرة . ص: ١٢٤.

ينهضون ويضلعون بوظيفتهم لا يمكن مطلقاً أن تخلق الناقد البارع ما لم يكن من طبعه أساس خلقي وطبع وعبقريّة موهوبة...^(١)

يقول الدكتور عبدالمك مرتاض حول علمية النقد، وفنيته: "هو علمٌ حين يسعى إلى تأسيس أحكامه، وتعليل مقولاته وتأسيس نظرياته إما على علم الجمال، وإما على التاريخ، وإما على علم الاجتماع، وإما على اللسانيات...، وهو فنٌ حين يتطلع إلى أن يجعل من قراءة نص من النصوص الأدبية تحفة أدبية يستخلص من خلال تجسيدها عناصر الجمال، ومواطن الابتكار ومظاهر الجودة، وخصوصاً ما يحمل القارئ على الإعجاب، وما يُغريه بالتعلق بالنص المقروء"^(٢)

تأسيساً على ما سبق فإن النقد جمع بين العلم، والفن من حيث إن الفن يحتاج إلى ركائز، وضوابط، وأحكام علمية صارمة، والعلم لابد وأن يستند إلى بعض الأمور الفنية التي تبعد به عن دوائر التعسف، والضبط الإجرائي، وهو الأمر الذي يمتلكه النقد الذي جمع ما بين العلم والفن ومزج بينهما في قالب واحد.

النقد الأدبي بين التنظير والتطبيق :

من الملاحظات الجديرة بالذكر واللافتة للنظر في الدرس النقدي الحديث طغيان التنظير على الممارسة والتطبيق؛ إذ مارس عددٌ من النقاد التنظير النقدي بكثرة ووفرة ملحوظتين في مقابل ندرة الدراسات والبحوث التطبيقية.

ولعل من مظاهر الإسراف في التنظير النقدي صعوبة امتلاك نظرية نقدية حديثة قادرة على الكشف عن خصائص النص الأدبي وسماته، وتحليل نظامه البنيوي. تأسيساً على ما سبق فإن هناك ضرورة للسعي نحو إقامة علاقة متكافئة، ومتوازنة بين الأمرين (التنظير والتطبيق)، "فمهما بلغت النظرية من الانسجام والشمول فإنها لن تكتسب مشروعيتها إلا من خلال إمساكها بالموضوع الذي تنظر

(١) - ينظر المرجع السابق. ص: ١٦٦.

^٢ عبدالمك مرتاض : في نظرية النقد . الجزائر ٢٠٠٢م. ص : ١٦

إليه، ومهما بلغ المنهج من الصرامة والدقة فإنه لن يكتسب قيمته إلا من خلال تجربته على نصوص معينة^(١)

وبوجه عام _ وبعيداً عن التخصيص _ فإن النقد نشاطٌ فكريٌّ عام، ومعيّارٌ مهمٌّ من معايير التحليل والتقويم التي لا غنى عنها في جميع أوجه الحياة ونشاطاتها نستطيع به أن نصحح أو نغير جميع المسارات، ونقومها ولكن شريطة أن يكون نقداً بناءً لا هداماً ويقوم على أسس ومعايير قويمّة؛ إذ هو من العلوم المهمة التي تقوم عليها الحياة، وترتقي بها الحضارات، وترتكز عليها الأمم في تطورها، وتبني بها الشعوب قواعدها الثابتة، وتقيمها على أسس سليمة، وتفاخر بها العالم ذلك أننا بالنقد نعرف الصحيح من الخطأ، والجيد من الرديء والحسن من السيئ^(٢)

والأدب موضوعُ النقد وميدانه الذي يعمل فيه، وأدب أي أمة هو المأثور من بليغ شعرها، ونثرها، والأدب عملية خلق وإبداع، ومنه ما يسمو صاعداً إلى الكمال ومنه ما يقصر دون ذلك^(٣)

تتلخص أهمية النقد، ووظيفته، وغايته فيما يلي :

أولاً _ دراسة العمل الأدبي وتمثله وتفسيره وشرحه، واستظهار خصائصه الشعورية والتعبيرية، وتقويمه فنياً وموضوعياً^(٤)، وهذا يعني أن وظيفة النقد ليست هينة، وليس في مقدور أي شخص أن يطلع بمهامه، أو أن يتصدى لتقويم الأدب وإبداء رأيٍ فيه؛ لأن الناقد هو الشخص الوحيد الذي يمكنه أن يقوم العمل الأدبي فنياً، وموضوعياً.

ثانياً _ تعيين مكان العمل الأدبي في خط سير الأدب وتاريخه، وتحديد مدى ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كله. وأن نعرف : أهو نموذج

^١ عبدالعزيز حبسوس. إشكاليات الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر. المطبعة الوطنية. المغرب ٢٠٠٧م. ص: ١٨٦

^(٢) هاشم صالح مناع : بدايات في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، بيروت ١٩٩٤م. ص: ٨٣.

^(٣) عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢ ١٩٧٢م. ص: ٢٦٣.

^(٤) من مظاهر النقد الأدبي عند العرب د. رفعت زكي محمود عفيفي، دار الطباعة المحمدية. ط١

جديد أم تكرر لنماذج سابقة مع شيءٍ من التجديد؟ وهل ما فيه من جدة يشفع له في الوجود؟ أم هو فضله لا تضيف لرصيد الأدب شيئاً؟

ثالثاً _ اكتشاف الظواهر الأدبية، واستنتاجها، وبلورة خصائصها من خلال متابعة الإنتاج الأدبي، والملاحظة الدقيقة للمنجز الأدبي، ورصده، ووصفه، وتفسيره، وتصنيف الأدب في اتجاهات، ومذاهب مختلفة.

رابعاً _ تحديد مدى تأثير العمل بالمحيط الأدبي، ومدى تأثيره فيه _ وهذه ناحية من نواحي التقويم للعمل الأدبي من الناحية الفنية _ فضلاً عن الناحية التاريخية فإنه من المهم أن تعرف ماذا أخذ هذا العمل الأدبي، ومدى الاستجابة العادية للبيئة.

وقد فطن لهذه الغاية كثيرٌ من النقاد القدامى، والمحدثين فمن القدماء على سبيل المثال محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣٢هـ) الذي أدرك تأثير البيئة على الشاعر فجمع شعراء القرى (مكة، والمدينة، والطائف، والبحرين، واليمامة) في حديث واحد أو في طبقة واحدة أو ما قدّمه من صياغة لما كان يدور بين اللغويين عن الشاعر عدّي بن زيد حيث قال: "عدّي بن زيد كان يسكن الحيرة، ومراكز الريف فلان لسانه، وسهل منطقته"^(١) فابن سلام ينظر إلى سهولة ألفاظ الشاعر، وتراكيبه، ويحكم عليه بطبيعة البيئة الريفية التي يسكنها الشاعر، التي تختلف عن طبيعة البادية.

ومن نقادنا المحدثين عباس محمود العقاد (١٨٨٩ : ١٩٦٤م) في كتابه "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي" الذي أقر في بدايته "أن معرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر، في كل أمة، وفي كل جيل"^(٢)

إن أثر البيئة (الطبيعية، والاجتماعية، والسياسية) ملحوظٌ في الأدب، وأي نص ابنٌ بيئته، ويرتحن إلى زمن ظهوره، ومما ورد في هذا السياق ما رُوي عن الشاعر علي بن الجهم (١٨٨ : ٢٤٩هـ) ، وكان بدويًا جافًا، أتى من البادية ليمدح الخليفة المتوكل على الله (٢٠٥ : ٢٤٧هـ) ، فقال له:

أَنْتَ كَالْكَلْبِ فِي حِفَاظِكَ لِلُّؤْدِ وَكَالْنَيْسِ فِي قِرَاعِ الْخُطُوبِ

^١ طبقات فحول الشعراء. تح: محمود شاكر (ذخائر العرب) دار المعارف. القاهرة ١٩٥٢م. ص: ١١٧

^٢ شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي . عباس محمود العقاد . مكتبة النهضة المصرية . ص : ٧

أَنْتَ كَالدَّلْوِ لَا عَدِمْنَاكَ دَلْوًا مِنْ كِبَارِ الدَّلَا كَثِيرِ الدَّنُوبِ

فلما هاج الحاضرون، وثاروا عليه هدأهم الخليفة، وقال لهم: "إن الرجل يصفُ ماعونَ بيته" ثم أمر بأن يسكن الشاعر في مكان جميل، فأسكنوه في بستان على نهر، ثم استدعاه الخليفة، وطلبَ إنشاده فقال :

عيون المها بين الرصافة و الجسر ... جلبن الهوى من حيثُ أدري ولا أدري

أعدن لي الشوق القديم و لم أكن ... سلوت ولكن زدتُ جمرًا على جمرٍ

خامسًا _ تصوير سمات صاحب العمل الأدبي من خلال أعماله، وبيان خصائصه الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين هذه الأعمال، ووجهتها الوجهة المعينة وذلك بلا تحمل وبلا تكلف.

سادسًا _ النهوض بالأدب وتوجيهه نحو الكمال وذلك برسم مناهجه وتصحيح أخطائه واستظهار مواطن حسنه، فإذا أضاف الأديبُ إلى الإبداع والتأنق في صياغة أدبه حُسنَ الاستجابة لما يُوجهه له النقدُ من آراء ونظرات نقدية كان ذلك سبيلًا إلى الاتيان بالأدب الجيد.

سابعًا _ يساعد النقدُ قارئَ الأدبِ على فهمه، ويُعينه على تذوقه، ويُحبب الناسَ في الفن ويغرس فيهم الإحساسَ بالجمال، فالنقد بلا شك يساعد على تذوق النص الأدبي بشكل عام.

وبعد...، فإن النقدَ الأدبيَّ نشاطٌ ثقافيٌّ وفكريٌّ مهمٌّ، وهو بابٌ من الأبواب الرئيسة التي ننفذ من خلالها إلى الوعي والتغيير والتقدم، وأن أيَّ عملٍ أدبيٍّ _ مهما اختلف جنسه، ولونه _ يحتاجُ إليه؛ لأنَّ الأدب لا يستغني عن خطاب يُوضِّحه، أو يُعلِّق عليه، أو يُبين قيمته، ويكشف أسرارَه ...، وهذا هو عملُ النقد الذي هو بالضرورة مكملٌ للأدب إذ بدون النقد لا تكتمل مقاصد الأدب وغاياته بل إن النص النقدي هو نصٌّ مواز للنص الأدبي.

ومن الجدير بالذكر أن الكثير من النقاد يعدون النقد عملية إبداعية موازية لإبداع النص الأدبي؛ ولذا يحتاج النقد إلى موهبة ينبغي أن يتم صقلها بالقراءة، والدراسة، والممارسة.

وأخيراً فإن النقدَ ليس تابعاً للنص الأدبي أو حاكماً سلطوياً عليه، بل هو ممارسةٌ فكريةٌ تحاول إخراج النص من عزلته، وتُقدمه للمتلقى، وتُقرِّبه له وتُساعدُه على تذوقه، وهضمه، والنقد كذلك هو تقديم معرفة موضوعية بالأدباء، ونتائجهم، وتمييز هذا النتاج، وعرض الظواهر والمذاهب الأدبية وبلورة خصائصها، وهذه المعرفة تقتضي أن تكون قائمة على أسس علمية، ومنهجية.

الناقد الأدبي

عندما تُطلق كلمة "الناقد" وحسب فإن المقصود منها الناقد لكل فنون القول، والتشكيل كالأدب (شعرا كان أم نثرا)، والفنون التشكيلية كالموسيقى، والرسم، والنحت ...، ولا غرو أن المقصود والمراد بالناقد هنا هو الناقد الأدبي الذي يضطلع بمهمة نقد الأدب بكافة أجناسه، وأنواعه.

وعلى نحو متصل فإن مهمة النقد الأدبي أو مهنته ليست سهلة، فممارسة العملية النقدية شيء صعب كما يقرر الكاتب الفرنسي الآن روب جرييه -Alain Robbe-Grille (١٩٢٢ : ٢٠٠٨م)، وذلك حين يقول: "إن النقد شيء صعب، بل هو أصعب من الفن بمعنى من المعاني، فبينما يكتفي الروائي مثلا بالاعتماد على إحساسه دون أن يحاول دائما أن يفهم أسباب اختياره لهذا العنصر أو ذاك، وبينما يكتفي القارئ بأن يعرف ما إذا كان هذا الكتاب أو ذاك قد أثر فيه، أو أن يعرف أنه يجب هذا الكتاب أو لا يحبه، أو أنه قد أفاد منه بجديد أم لا، نجد الناقد مُلْزَمًا بمعرفة أسباب كل هذا؛ إذ يجب عليه أن يحدد ما أتى به هذا الكتاب أو هذا النص وأن يقول: لم أحبه وأن يصدر عليه حكما تقويميا"^(١)

والواقع أنه ليس في وسع أي إنسان أن يكون ناقدًا؛ ولذلك أكثر الباحثون من الحديث عن الشروط التي ينبغي توافرها فيمن يريد أن يشتغل بالنقد الأدبي أو التي ينبغي توافرها في الناقد، وحصروها في مجموعة من العناصر نذكرها بإيجاز ثم نفصل القول في كل واحدة منها على حده، وهذه الشروط هي :

١_ الذوق.

٢_ الثقافة.

٣_ تمرس الناقد بالنقد، وخبرته أو دربته، وممارسته.

٤_ ضمير الناقد الأدبي.

وسوف نعرض في الصفحات القليلة القادمة لكل شرط من هذه الشروط بشيء من التفصيل.

^١ نحو رواية جديدة. ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف. القاهرة. د.ت. ص: ١٢٧

١ - الذوق الأدبي :

من الشروط التي ينبغي توافرها في الناقد الأدبي عنصر الذوق **gout**؛ إذ هو الأساس في كل حكم، والذوق في معناه اللغوي الحسي هو: "علاج للأشياء باللسان لنعرف طعمها، ثم انتقلت الكلمة بعد ذلك إلى علاج الأشياء بالنفس لتعرف خواصها الجميلة أو الذميمة، فهو أداة الإدراكات التي تثير في نفس المتذوق لذة فنية"^(١)

أما الجوهري ت (٣٩٣هـ) في صحاحه فيقول عنه: "الذوق ملكة الحكم على الأعمال الفنية عن طريق الإحساس والتجربة الشخصية، وكثيرا ما تتدخل في هذا الحكم ميول الإنسان"^(٢)

ومن البدهى أن الذوق المراد الحديث عنه هنا هو الذوق المعنوي لا الحسي، والذي يلوح لنا من مثل قول ابن سلام الجمحي: "قال قائل لخلف الأحمر: إذا سمعت أنا بالشعر فاستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك، فقال له: إذا أخذت أنت درهما فاستحسنته، فقال لك الصراف: إنه ردىء هل ينفعك استحسانك له؟"^(٣)

وعنصر الذوق من العناصر النقدية المهمة؛ إذ يبحث هذا العنصر في الحسن والقبح في الأثر الفني، معتمداً على أصول الجمال المتعلق بالإحساس والشعور مما يسمى اليوم بمنهج (النقد الجمالي Aesthetic Criticism)

ونستطيع أن نعرف الذوق الأدبي بأنه هو القوة التي يُقدَّرُ بها العمل الأدبي، وتلك القوة هي مزيج من العاطفة، والعقل، والحس، والشعور، وتعدُّ العاطفة أهم عناصر الذوق وأبعدها أثراً.

(١) ليلي عبد الرحمن: الذوق الأدبي في النقد القديم، رسالة ماجستير بكلية اللغة العربية، جامعة أم القرى

١٩٩٥م. ص: ١٠

(٢) الصحاح: الجوهري تح: عبد الله العلايلي ط دار الحضارة العربية. بيروت. ص: ٤٤٧

(٣) طبقات فحول الشعراء: ابن سلام الجمحي. ص: ١٧.

ومن معاني الذوق الأوليّة أيضًا قدرة الفرد على إدراك نواحي الجمال، والقبح في النص الأدبي؛ ولذا هو من الملكات التي لا غنى لأي ناقد عنها حيث تمكنه هذه الملكة من سبر مواطن الجمال أو القبح في النصوص الأدبية.

والذوق قدرة للإنسان تُحفزه على التفاعل مع القيم الجمالية في الأشياء أو في الأعمال الفنية، وهو معيارٌ عام ذو مكانة جوهرية في النقد الأدبي؛ إذ كان معروفًا عند الكلاسيكيين، غير أنهم حددوا منه بأن ربطوه بالقواعد، على حين أسرف الرومانسيون في الاعتماد عليه، ودخل منظومتهم الفكرية صنوًا للخيال والعبقرية، ومن ثمّ فقد غدا النقدُ الذي يعتمد الذوقَ ضربًا من الإبداع الفني، الذي يعتمد العبقرية^(١)

والذوق مصادر يتكوّن منها، ويأتي على رأسها كثرة القراءة والاطلاع على الآثار الأدبية، ومخالطة صفوة الأدباء والنقاد، وتحكيم العقل والعاطفة معًا في الأحكام النقدية الصادرة، وهو ما فعله إلى حدٍ كبير أدباؤنا، ونقادنا العرب، وكان مثار اهتمامهم بهذا العنصر، واجتهادهم فيه تأكيدًا على ضرورة وجود الناقد المتخصص الذي تتوفر فيه _ إضافة إلى الموهبة أو الطبع _ الاستعداد والاجتهاد والمثابرة، وجميعهم يعولون على ذوق الناقد الخبير المتخصص الذي يتوفر لذوقه ما لا يتوفر لغيره من النقاء والصفاء والقريحة الصافية والطبع السليم.

هذا ويُعرف النقد الذي يستند على الذوق بـ"النقد الذوقي"، الذي نعني به إصدار أحكام نقدية مباشرة على بعض النصوص الأدبية أو تقويم أدب أديب أو أجزاء منه دون تقديم تبريرات أو تعليقات موضحة لهذه الأحكام أو الاستناد إلى مرتكزات منهجية أو مبادئ نظرية واضحة ومحددة.

هذا وقد كان الوعي بأهمية الذوق رائدًا لمعظم الأدباء والنقاد القدامى أمثال النابغة، والمفضل الضبي، وخلف الأحمر، وابن سلاّم، وابن سنان الخفاجي...، وغيرهم، فقد توافر النقد الذوقي في نقدنا العربي القديم، واتضح في عدد كبير من الشواهد التي وصلتنا عنهم كما في سؤال أحدهم ليونس

^١ شكري محمد عياد. دائرة الإبداع. ص: ٢٩

عن أشعر الناس فقال: "امروء القيس إذا ركب، والنابعة إذا رهب، وزهير بن أبي سلمى إذا رغب، والأعشى إذا طرب" بل إن ناقدًا موضوعيًا مثل عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) برغم أنه صاحب القواعد والأقيسة إلا أنه لم يغفل دور الذوق الشخصي "فقد نظر إلى الذوق من ناحية أنه استعدادٌ خاص يهيء صاحبه لتقدير الجمال وفهم أسرار الحسن في الكلام، ويجعل هذا الاستعداد الخاص شرطاً أساسياً لتذوق الجمال في الأدب، وكأنه يرى الثقافة الأدبية من غير هذا الاستعداد لا تُجدي شيئاً ولا تهيء صاحبها لشيء"^(١) كما أنه أفرد باباً في آخر كتابه "دلائل الإعجاز" جعل فيه الذوق الأدبي العمدة في إدراك أسرار البلاغة.

أما نقادنا المحدثون فقد احتل الذوق لديهم مكانة مرموقة فمثلاً وجدناه عند أصحاب الديوان (عباس محمود العقاد، وعبدالرحمن شكري، وإبراهيم عبدالقادر المازني) كذا وجدنا ميخائيل نعيمة (١٨٨٩ - ١٩٨٨م) في الغريال يُشيع أن "لكل ناقد غرياله"^(٢) كما وجدناه _ أي عامل الذوق _ عند طه حسين (١٨٨٩ : ١٩٧٣م)، الذي نجده يقول في كتابه "في الأدب الجاهلي": "فلن أستطيع أن أستحسن القصيدة من شعر أبي نواس إلا إذا لاءمت نفسي، ووافقت عاطفتي وهواي، ولم تتقل على طبعي، ولم ينفر منها مزاجي الخاص"^(٣) كما وجدنا هذا العامل عند الدكتور محمد مندور ...

(١) أسس النقد الأدبي عند العرب. د. أحمد أحمد بدوي. دار نهضة مصر ١٩٧٩م. ص: ٧٧

(٢) الغريال : المطبعة العصرية . ١٩٢٣م . ص : ١٧ ، ويراجع : مقال عبد الرحمن شكري عن الذوق ، الجريدة ٩ يوليو ١٩٠٨م .

^٣ في الأدب الجاهلي. دار المعارف. القاهرة ١٩٦٩م. ص: ٥١

وغيرهم من نقادنا المحدثين الذين اعتمدوا الذوق أساسًا، ومعياريًا مهمًا من معايير الناقد الأدبي.

« وقد قسم كثير من الباحثين الذوق إلى نوعين: خاص، وعام.

الذوق الخاص :

وبعني الملكة، والقدرة النقدية الناتجة عن الاستعداد الفطري، أو هو ذلك الاتجاه الذي يعتمد على ميول الإنسان الفردية في حكمه على العمل الفني، من خلال إدراك جوانب الجمال لهذا العمل دون تأثر بعوامل خارجية مهما كانت.^(١) ونعني بذلك إصدار الحكم على العمل الفني من خلال الذوق الخاص دون الاعتماد على المقاييس النقدية، ودون التأثر بالمدارس النقدية.^(٢)

وفي تقديرى تظل العملية النقدية مهما اكتسب الناقد من دراسات المناهج والمدارس النقدية ومهما استوعب من التجارب النقدية المغايرة مفتقرة إلى معيار الذوق الشخصي هذا المعيار الذى يضيف على العملية النقدية طابعًا شخصيًا مميزًا لها مما يشهد لصاحبها بالموهبة والدرية النقدية، ولذا لابد للناقد من ملكة الذوق لكى يضيف على نقادته حسه وتصوراتهِ الخاصة لوظائف الأدب وغاياته مما يخلق له اتجاهًا نقديًا ومنحىً فكريًا خاصًا به دون غيره من أقرانه في السلك النقدي، وربما لا يتحدد الاتجاه الذوقي في النقد بشكل أوضح، وأعم إلا في ضوء معرفة المواقف النقدية حيال القضايا كذا المقاييس النقدية التي يلتزمها الناقد حيال النصوص الأدبية تنظيرًا، وتطبيقًا؛ إذ يحتفظ النص الأدبي دوماً ببعض العناصر الفنية التي لا يمكن للمنهج أو الإجراء التطبيقي للمنهج سبر أغوارها، وقراءة كنهها ما لم يمتلك

(١) أسس النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة، القاهرة، ١٩٧٩، ص: ٨٢/٨٨

(٢) هاشم مناع. بدايات النقد الأدبي. ص: ٩٦

الناقدُ ذوقًا أدبيًّا، وحسًّا فنيًّا يسهمان في استنطاق هذه العناصر، ومحاولة فك شفراتها

الذوق العام :

الذوق العام هو "مجموع تجارب الإنسان وطول ممارسته وعمق خبرته وحصيلته تكوينه الفكري التي يفسر بها العمل الفني، ويميزه ويحكم عليه، من خلال حسه وإدراكه ويسمى حينئذ الإدراك الصحيح أو الحس السليم"^(١)، وفي هذا الصدد يقول ابن خلدون (ولي الدين عبدالرحمن بن محمد (٧٣٢ : ٨٠٨هـ): "إن الذوق ملكة إنما تحصلُ بممارسة كلام العرب وتكرره على السمع والتفطن لخواص تركيبه، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك التي استتبطها أهل صناعة اللسان، فإن هذه القوانين إنما تفيد علما بذلك اللسان ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلها"^(٢) وينصب حديث ابن خلدون عن الذوق العام بقوله: "ومن عرف تلك الملكة - أي الذوق - من القوانين المسطرة في الكتب فليس من تحصيل الملكة في شيء إنما حصل أحكامها كما عرفت، وإنما تحصل هذه الملكة بالممارسة والاعتياد والتكرار لكلام العرب"^(٣)

وعلى نحو متصل ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى إن الذوق لا ينهض وحده بالممارسة النقدية انطلاقا من "كون الذوق معرفة غير واعية بنفسها هو ما يجعله غير قادر وحده على النهوض بعملية التحليل النقدي؛ لأننا مع الذوق وحده كثيرا ما نقف عند الاستحسان أو الاستهجان، والممارسة النقدية تقتضي الانتقال إلى مستوى آخر يقوم على التحليل والتعليل والإقناع، فضلا عن تقريب القارئ من النص لفهم

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب . ص: ٩٧

(٢) - ابن خلدون : المقدمة، ص: ٥٢٩

٣ المرجع السابق . ص: ٥٢٩

بنيته الخاصة"^(١)، وإن كان هذا لا يقلل بأية حال من الأحوال من أهمية الذوق، وتدخله في عملية التحليل النقدي، والممارسة النقدية، ودعمه لمنهجية الناقد وطريقته في الكتابة النقدية بوصفه _أي الذوق_ الملكة الأولى في النقد.

وعلى نحو تطبيقي وإجرائي فمن أهم الدراسات النقدية الحديثة التي اعتمدت على الذوق الأدبي في معالجتها الفنية للنصوص دراسة الدكتور إحسان عباس الموسومة بـ "عبدالوهاب البياتي، والشعر العراقي الحديث".

^١ الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ومواقف وقضايا) د. حميد لحمداني. ط ٣. د.ن. الرباط

٢٠١٤م. ص: ١٣

***** (نشاط بحثي) *****

"لكي نتذوق أي نص أدبي ينبغي علينا أولاً أن نفهمه، وكلما كان فهمنا له أعمق كلما كان تذوقنا له أقوى، وأقرب ما يكون من المراد، وهذا الفهم يتطلب فهم ألفاظه، وعباراته وتراكيبه وصوره، وما يتعرض له من موضوعات وقضايا، وما يصفه من مناظر وأوضاع ومواقف ... وأي عجز عن فهم شيء من هذا سوف يؤثر سلباً على عملية التذوق دون جدال، وعلى ذلك فنحن محتاجون لعددٍ من المناهج والاستعانة بها كالمنهج اللغوي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج البنيوي ... إلخ"

في ضوء المقطع السابق أجب عن ما يأتي :

_ ما المقصود بالتذوق الأدبي، وما أهميته ؟؟

_ ما المصادر التي يتكون منها الذوق الأدبي ؟

_ قسّم عددٌ من الباحثين الذوقَ إلى نوعين. اذكرهما مع الشرح.



٢_ الثقافة :

تمثل الثقافة Culture مفهومًا أساسيًا، ورئيسًا في شتى العلوم الإنسانية والمعرفية؛ لما لها من أهمية بالغة في حياتنا حيث لا يستطيع أيُّ فرد منا أن يعيش في مجتمع ما دون أن يتفهم ثقافة هذا المجتمع من حيث إن الثقافة هي مرآة الإنسانية.

يُعدُّ مفهومُ الثقافة من أكثر المفاهيم التي لاقَت اهتمامًا، ورواجًا في مجال العلوم الإنسانية وأكثر المفاهيم تداولًا واستخدامًا؛ ولذا كثرت تعريفاتها ولعل تعريف عالم الأنثروبولوجيا البريطاني إدوارد بارنات تايلور Edward Burnett Taylor (١٨٣٢ : ١٩١٧م) للثقافة الذي قدّمه منذ أكثر من قرنٍ في كتابه الثقافة البدائية Primitive Culture من أشهر التعريفات؛ حيث عرّف الثقافة بأنها "ذلك الكل المركب الذي يتضمن المعرفة، والمعتقدات، والفن، والأخلاق والعادات الاجتماعية، والقانون ... وغير ذلك من القدرات، والعادات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوًا في المجتمع"^(١)، وفي موضع آخر من الكتاب عرّفها بأنها "جسد المعرفة". وعلى صعيد متصل فإن الثقافة ليست شيئًا مجردًا، بل على العكس من ذلك، إنها "شيءٌ يتجسّد في كل ما هو نصيّ، كما يتجسد في اللوحات الفنية وأعمال النحت والأثاث والموضة وبطاقات المواصلات العامة وقوائم التسوق"^(٢)

وما نعنيه بمصطلح الثقافة هنا هو: "جميع ما يكتسبه الإنسان من صنوف المعرفة النظريّة والخبرة العمليّة طوال عمره، وتحدّد بالتّالي طريقة تفكيره ومواقفه من الحياة والمجتمع والدين والقيم، بغض النّظر عن الجهة التي حصل منها على تلك المعرفة أو الخبرة، سواءً كانت من البيئة أو المحيط أو القراءة والاطّلاع أو من التّعليم المدرسيّ والأكاديميّ أو من أيّ طريقٍ آخر"^(٣)

^١ Ibid. p. 38

^٢ Readers in Cultural Criticism: Post Humanism, edited by Neil Badmington, Palgrave, 2000, p. ix, x

^٣ مفهوم الثقافة . د. سعيد إبراهيم عبدالواحد. مقال منشور على شبكة الألوكة الإلكترونية . ص: ٣ تاريخ الدخول: ١٤ / ٥ / ٢٠١٤م.

إن الثقافة ليست مجرد تراكم معرفي متنوع وحسب بقدر ما هي تفاعلٌ وعيٌ بغية محاولة إنتاج رؤية نقدية تضبط القراءة، والتحليل وتثريهما دلالياً وجمالياً، وبدونها تنحرف قراءة النص أو تتخذ مسارا دلالياً أحادياً وعقيماً.

وفي هذا السياق ينبغي أن يكون الناقد الأدبي على إطلاع وثقافة مستمرة بأحدث ما يستجد من نظريات وآراء ومناهج في محيط الفن والأدب، وأن يكون واسع المعرفة. يقول أحمد أمين: "من اللازم لناقد الأدب تثقيف خاص، ونعني بالتثقيف تحصيل المعرفة، وتهذيب العقول معاً، فالناقد يحتاج إلى المعرفة لتعطيه سعة النظرة ولتكون أساساً صالحاً لحكمه، وهو يحتاج إلى تهذيب العقل ليجعل هذه المعرفة قابلة لأن ينتفع بها، وإن مقدار صلاحيته كمفسر وحاكم ليتناسب مع معرفته وتهذيبه، فإذا لم توجد المعرفة والتهذيب فإن آراءه ستكون تافهة القيمة" (١).

إننا لو أمعنا النظر في طبيعة النشاط النقدي لوجدناها مركبة من مجموعة من الثقافات، والعلوم كعلم النفس، وعلم اللغة، وعلم الاجتماع، والفلسفة والجمال، والتاريخ... تصقلها دقة في الحس ورهافة في الذوق وعمق في الرؤية فالناقد هو في الواقع مثقف حقيقي يمتلك مرونة فكرية تنأى به عن القوالب الجامدة وتجعله أكثر انفتاحاً على الثقافات وأكثر قبولاً للرأي المعارض والذوق المختلف (٢) كما أن الناقد الذي يمتلك ثقافة واسعة يستطيع في ضوء ثقافته وعلى هدي منها أن يرى في النص الأدبي معاني، وأفكار وتفسيرات لا تخطر على بال الكثيرين بوصف النقد الأدبي جزءاً من الثقافة العربية والفكر العربي، وبوصفه أيضاً عملية فكرية وإبداعية موازية تسير جنباً إلى جنب مع الإبداع الأدبي.

وعلى صعيد متصل فإن النقد هو حلقة من حلقات الثقافة يحمل سماتها، ويعبر عن طموحاتها عبر ناقد مثقف يُعبّر بثقافته عن الواقع الذي يدور من حول، والمتمثل في النصوص والتجارب الأدبية من خلال فحصها، وتحليلها، ومساءلتها، والحكم عليها.

^١ النقد الأدبي . أحمد أمين . الطبعة الرابعة ١٩٧/١٠

^٢ ينظر : ماجدة حمود . علاقة النقد بالإبداع الأدبي . وزارة الثقافة . د.ط. سوريا ١٩٩٧م . ص: ١٠

إن قضية الناقد وثقافته التي يجب أن تكون موسوعية وعميقة لم تغب عن ذهن نقادنا؛ إذ أولوها عنايتهم، فابن سلام في أول إشارة إلى ضرورة وجود الناقد الخبير المتخصص يقول: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تتفقه العين، ومنها ما تفقه الأذن، ومنها ما تتفقه اليد، ومنها ما يتفقه اللسان من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يُعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا يعرف جودتهما بلون ولا مسمى، ولا طراز ولا وسم ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها وزائفها"^(١)، وابن الأثير يعدد لنا ما يحتاجه الكاتب والأديب من المعارف ويضيف "وبالجملة فإن صاحب الصناعة يحتاج إلى التشبث بكل فن من الفنون"^(٢) وإذا كان هذا هو حال الأديب فهو حال الناقد كذلك.

ويمكن تحديد ثقافة الناقد في ثلاثة مجالات من المعرفة الأول المجال اللغوي، والثاني المجال الأدبي، والثالث المجال العام، ويمكن توزيعها على النحو التالي:

أ - ثقافة الناقد اللغوية، وتعني معرفته بعلوم العربية صرفها، ونحوها، وبلاغتها، وعروض الشعر وقوافيه، فيعرف الحال ومقتضاه، والتقديم والتأخير، والإظهار والإضمار، والحذف والذكر، والإيجاز والإطناب ... وغيرها من الأبواب والمباحث اللغوية والبلاغية.

ب - ثقافة الناقد الأدبية، وتعني معرفته بعصور الأدب معرفةً كاملة وخصائص كل عصر، وأعلامه البارزين من الأدباء، والكُتّاب، والشعراء ... وأهم الفنون والأجناس الأدبية التي سادت في هذا العصر أو ذاك وخصائصها الفنية والأدبية.

ج - ثقافة الناقد العامة، وتعني إلمامه بعدد من العلوم والمعارف المهمة كعلم المنطق، وعلم النفس، وعلم الجمال، والفلسفة ... وغيرها من العلوم.

^١ ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء . ٥/١

^٢ ابن الأثير. المثل السائر. ج 1 / ص ٢٣

٣_ تمرس الناقد بالنقد وخبرته أو دربته وممارسته :

هذا الشرط يعني الإكثار من قراءة النصوص الأدبية والتفرقة بينها ؛إذ إن الدربة والممارسة تأتي من القراءات الكثيرة لمختلف الأجناس الأدبية (من شعر، وخطابة، وروايات وقصص، ومسرحيات، ومقالات، وخواطر...) حتى يستطيع الناقد أن يميز بين مختلف هذه الأجناس ،وأساليبها المختلفة ،والفارق ما بين أسلوب أديب ،وأسلوب أديب آخر، وعاطفة شاعر، وشاعر... وهكذا، وكل هذا يتأتى بالدربة والممارسة والاضطلاع على الآثار الأدبية وعدم الانقطاع عنها.

٤_ ضمير الناقد الأدبي :

ينبغي على الناقد الأدبي أن يتجردَ من ميوله الذاتية، وأهوائه الشخصية بحيث ينسى الناقد عصبية، ومذهبيته.

وما نعينه بضمير الناقد هو أن يتوخى الناقد في نقده وجه الحق ،وبتجه لما يرى أنه الصواب ،ويتحرى العدل في أحكامه ،ويبتعدُ عن التأثر بالهوى ،ويحاول قدر الطاقة أن يبرأ من الأغراض الشخصية فلا يجمال أحداً ،ولا يتحاملُ على أحد ،وإنما يحكم بالعدل لأن الناقد مثل القاضي الذي يحكم بضميره مرضاة الله، ثم لضميره.

وضمير الناقد، وتوخيه العدل في حكمه، وابتعاده عن المؤثرات الذاتية والشخصية في نقده من أهم أركان النقد، ومن أهم الشروط التي ينبغي توافرها في الناقد.

يدفعنا الحديثُ عن ضمير الناقد إلى الحديث عن الذاتية، والموضوعية في النقد وما نقصده بالذاتية أو الانطباعية **Impressionnisme** أو التأثيرية هنا هي: النقد الذي يقوم على الذوق الشخصي والتجربة الخاصة الانطباعية حيث ينظر الناقد إلى "العمل الفني من وجهة نظر شخصية بحتة خاضعة لأهوائه الذاتية ،وميوله الفكرية بصرف النظر عن القيمة الموضوعية للعمل في حد ذاته وبذلك يعبر الناقد عن نفسه من خلال تفسيره للعمل الفني"^(١) ويكون استحسانه أو استهجانه للعمل انطباعي ذاتي دون دراسة فنية أو تحليل للأحكام الصادرة فهو وجهة نظر شخصية بحتة عن العمل المنقود.

^١ نبيل راغب : النقد الفني . ص : ٦

ومن الجدير بالذكر أن الانطباعية قد انتقلت من مجال الفنون التشكيلية إلى ميدان النقد الأدبي، وأصبحت منهجاً مستقلاً بذاته من أهم رواده سانت بييف Sainte Beuve (١٨٠٤ _ ١٨٦٩م)، والأديب والناقد أناتول فرانس A. France (١٨٤٤ : ١٩٢٤م)، الذي كتب الشعر، والقصة، والمقالة، والمسرحية، وهو من المؤمنين دوماً بأنه لا يوجد فن، ولا أدب موضوعي، ولا يستطيع الفنان أو الأديب أن يخرج من ذاته، وأن الأدب الأكثر إمتاعاً، وجمالاً هو الذي يصدر عن انطباعات ذاتية أمينة، وتظل معانيه غامضة، وأسراره مخبوءة، وهذا هو سر لذته، ومتعته.

ومن النقاد الانطباعيين أيضاً أندريه جيد A. Gide (١٨٦٩ : ١٩٥١م)، ومن النقاد العرب الدكتور طه حسين (١٨٨٩ : ١٩٧٣م)، والدكتور محمد مندور (١٩٠٧ : ١٩٦٥م)، الذي يقرر "أن النقد الانطباعي أو التأثري هو الأساس الذي يجب أن يقوم عليه كل نقد سليم؛ وذلك لأننا لا يمكن أن ندرك القيم الجمالية في الأدب بأي تحليل موضوعي ولا بتطبيق أي أصول أو قواعد تطبيقاً آلياً، وإلا لجاز أن يدع مدع أنه قد أدرك طعم هذا الشراب أو ذاك بتحليله في المعمل إلى عناصره الأولية، وإنما تُدرك الطعوم بالتذوق المباشر ثم نستعين بعد ذلك بالتحليل والقواعد والأصول في محاولة تفسير هذه الطعوم وتعليل حلاوتها أو مرارتها على نحو يُعين الغير على تذوقها والخروج بنتيجة مماثلة للنتيجة التي خرج بها الناقد بفضل ملكته التذوقية المدربة المزهفة السليمة التكوين"^(١)

أما الموضوعية Repersonality أو كما يسميها البعض العلمية فهي النقد الذي يرتكز على قواعد، وأحكام عقلية مقررة، ومبررة، وأصول وضوابط متبعة دون الارتكان إلى الهوى الشخصي أو الرأي الذاتي والفردى فيلغى الناقد عاطفته الذاتية ويتناول العمل الفني بطريقة علمية، وموضوعية لا ذاتية، ويرفد الناقد حكمه النقدي على العمل بشيء من الشرح والتعليل بالإضافة إلى الذوق الأدبي.

ومن الآفات التي أبتلي بها النقد الأدبي قديماً وحديثاً بالإضافة إلى عدم التزام الناقد بعنصر الضمير الأدبي النظرة الأحادية للعمل أو النص الأدبي؛ حيث تؤدي

^١ محمد مندور. معارك أدبية. دار نهضة مصر. القاهرة. د.ت. ص: ٦

النظرة الأحادية للنص الأدبي إلى إفقاره، ومن ثمّ ينبغي على الناقد الأدبي حين يتوجه إلى دراسة النص وتحليله أن ينظر إلى النص نظرةً شموليةً تحاول استيعاب جميع جوانبه، والإلمام بشتى نواحيه.

ومن الباحثين من أضاف للشروط السابقة شروطاً أخرى مهمة كضرورة معرفة الناقد للغات الأجنبية؛ إذ لا يجوز للناقد ألا يتقن أكثر من اللغة التي يكتب بها؛ لأن اكتساب الثقافة يحتاج إلى لغات أخرى، فلا يمكن لناقد يعمل في مجال النقد الأدبي ويستعين بالمناهج الغربية الوافدة كالبنوية، والتفكيكية، والسيميوطيقا ...، وغيرها الاكتفاء بقراءة الكتب، والدراسات النقدية الغربية منقولة ومعرّبة أو مترجمة عن لغتها؛ إذ يتوجب عليه أن يرجع إلى أصول هذه الكتب، والدراسات ليتمكن من الاطلاع على مصطلحاتها النظرية، وأسسها وآلياتها الإجرائية والتطبيقية.

الباحثون إذن في مجال النقد الأدبي بحاجة إلى لغة أو لغات أجنبية ترفد لغتهم الأساسية أو الأم وتُغنيها، كما تسمح لهم بالاطلاع على الدراسات والبحوث والنصوص الغربية في مظانها، ومصادرها الأولى من حيث إن العلم لا يُطلب إلا من مصادره.

ـ هل يمكن أن يكون الأديب ـ شاعرًا كان أم ناثرًا ـ ناقدًا ؟

للإجابة عن التساؤل السابق علينا أولاً أن نرصد العلاقة بين الأدب، الذي هو موضوع النقد من جهة، والأديب صاحب النص من جهة ثانية من حيث إن الأديب يُعدّ الناقد الأول للنص، فالأديب دومًا يُعيد النظر في النص، فينقحه، ويجوده ... وفقاً لرؤيته الأدبية، ولقيم عصره، ومجتمعه الذي يعيش فيه، مثلما أنه هو العارف بعملية الخلق والإبداع الأدبي والممارس لها، والملم بأسرارها التي قد تغمض على الكثيرين، وتستغل على أفهامهم.

تأسيساً على ما سبق فإن داخل كل أديب أو كاتب "ناقدًا ضمناً"، وهذا الأمر ظهر لدينا في الأدب العربي منذ قديم الأزل، ونستطيع أن نجد آثاره في القصائد التي عُرفت بالحواليات وعلى رأسها قصائد زهير ابن أبي سلمى.

وعلى الجانب الآخر هناك فروقٌ دقيقة تكمن ما بين عمل الأديب، والناقد، فالأديب يتعامل مع الخيال، والعاطفة، والانفعال ...، ومن ثمّ فهو ذاتي، ووجداني

في عمله أكثر، أما الناقد فشأنه مغاير؛ إذ إنه يتوخى الحقيقة، والموضوعية في نقده ويحاول قدر الإمكان الابتعاد عن المؤثرات الذاتية، والوجدانية.



نظرية الإبداع بين القديم والحديث بين النظرية والتطبيق

يتعدد العمل الأدبي، ويتنوع فيكون شعراً أو نثراً أو خليطاً منهما، ومن نتائج هذا ينشأ عددٌ من الأشكال الأدبية (الشعر_الخطابة_الكتابة الأدبية...)، وهي الأنماط الرئيسة للعمل الأدبي.

وبما أن النص الأدبي هو نتاج عملية إبداعية فلا بد أولاً من أن نقف على مسألتين مهمتين، هما :

- مفهوم الإبداع الأدبي.
- أركان العمل الأدبي .

مفهوم الإبداع :

يمثل الإبداع Creation حجر الزاوية في النظرية الأدبية والنقدية عند العرب قديماً وحديثاً، وقد يختلط هذا المفهوم، أو يتداخل مع بعض المصطلحات الأخرى ويُنسب إليها فيقال الإبداع الخلقي نسبةً إلى الخالق، والإبداع الشعري نسبةً إلى الشعر، والإبداع الروائي نسبةً إلى الرواية...وهكذا يضطرب هذا المفهوم مع معظم الاتجاهات الأخرى بمعاييرها الخاصة التي نحكم بها على فرد ما بأنه مبدع أو غير مبدع/ مقلد، وهو من القضايا المهمة التي شغلت اهتمام الباحثين، والنقاد قديماً وحديثاً، وقد أخذوا يبحثون في كيفية الإبداع، والعوامل التي تميز المبدع عن غيره. وعن تعريف الإبداع لغة فقد ورد في لسان العرب لابن منظور أن الإبداع هو "إيجاد الشيء من لا شيء، وأبدعت الشيء اخترعته لا على مثال سابق، وفلان بدع في هذا الأمر؛ أي: لم يسبقه أحد"^(١)، ومن ثم يقترب مفهوم الإبداع لدى ابن منظور وغيره من اللغويين بمعنى الجدة، والحدث، والطرافة.

وعلى صعيد متصل فقد تعددت الاتجاهات النظرية التي تناولت مفهوم الإبداع الأمر الذي أدى إلى تباين وجهات النظر حول تعريفه نظراً لاختلاف وجهات النظر

^١ ابن منظور الإفريقي. لسان العرب. مادة. بدع.

حول نظرية الإبداع نفسها، ومختلف النظريات الإنسانية، والاجتماعية التي تتماس بها، وتتداخل معها.

وبالإضافة إلى ما سبق فإن مصطلح الإبداع يُمثل في الوقت الراهن رُكنًا أساسيًا في ميدان الدراسات الأدبية، والنقدية حيث إنه يتخذ من الواقع شريعته، ومنهاجه بعدما ساورت معظم الأدباء والنقاد نظرة مؤداها نفاذ المعاني، والأفكار المبتكرة^(١)، فكان لزامًا أن يطفو هذا المصطلح على السطح من أجل توضيح النظريات والرؤى ومعرفة أصولها، ووسائلها، وأسسها الفنية التي تتبني عليها بما عدّه ظاهرة متعددة الوجوه، وبما جعل مفهومه واسعًا، وشاملاً.

وما	نعنيه	بالإبداع	هنا	هو
.....				

"نوعٌ من الإنتاج ولكنه في طابع جديد من الوجود؛ إذ ينطلق من العناصر الموجودة فيعيد تركيبها في ضوء المبادئ والمفاهيم والآليات الذهنية التي تُشكل مجموعة من النظريات، والآراء، والأفكار يكون تجسيدها وفق ما يقتضيه الفكر، وتتسم بالتنوع والجدة وذلك في ظل مناخ يسوده الاتساق، والتآلف بين مكوناته حيث تسعى الذات إلى تقديم مضامين ومسالك مستحدثة تنعدم فيها المحاكاة أو التقليد"^(٢)

وهناك من الباحثين من يرى أن الإبداع يعني التحول إلى كل ما هو جديد واستثنائي؛ لذلك يمكن أن نعد الإبداع تجاوزًا لكل القواعد الثابتة، والقوانين الجامدة،

^١ نُعدُّ فكرة نفاذ المعاني، والأفكار من المسائل التي أُلح إليها عددٌ من الأدباء منذ القدم، وتحديدًا في العصر الجاهلي، ومنهم عنتر بن شداد الذي بدأ معلقته بقوله :

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ ... أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمِ

وزهير بن أبي سلمى الذي يُنسب إليه هذا البيت :

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا مَعَارًا ... أَوْ مُعَادًا مِنْ لَفْظِنَا مَكْرُورًا

^٢ أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية. محمد لخضر زبادية، وحبيبة

الطاهر مسعودي. دار غريب. القاهرة ٢٠٠٩م. ص : ٤٥

أي تناول أي موضوع وفق قوانين جديدة تكشف جماليته وتجاوزاته لكل ما هو مألوف" (١)

وكلمة الإبداع كمفهوم عام تُعرف على أنها _وكما يُعرّفها عالم النفس الأمريكي ج. ب. جيلفورد_ J.P.Guilford: "سماتٌ استُعْدادية تضم المعرفة، والطلاقة، والمرونة، والحساسية للمشكلات، وإعادة تعريف المشكلة وإيضاحها" (٢)

وما يحسب لجيلفورد حقًا هو أنه حرر مصطلحَ الإبداع من أسر مصطلح الذكاء الذي ظل مرتبطًا به فترة طويلة من الوقت؛ إذ نبّه على وجود فارق بينهما وأن هذا الفارق لا يعني بطبيعة الحال أنه لا توجد علاقات رابطة ما بين الذكاء، والإبداع؛ حيث لا يوجد إبداعٌ بارزٌ دون حاصل ذكاء مرتفع (حدده الباحثون بـ ١٢٠ درجة) *

^١ علاقة الإبداع بالنقد الأدبي. ماجدة حمود. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٩٧م. ص: ١٣

^٢ (نقلًا عن: إلكسندرو روشكا. الإبداع العام والخاص. ترجمة: عبدالحى أبو فخر. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت (سلسلة عالم المعرفة) العدد ١٤٤ ديسمبر ١٩٨٩م. ص: ١٩

* في هذا السياق صنّف الدارسون، والباحثون الذكاء إلى أنواع عديدة أشهرها ثمانية :

- ١_ الذكاء التأملّي (الخاص بالفلاسفة، والمفكرين).
- ٢_ الذكاء البصري (الخاص بالرسميين، والفنانين).
- ٣_ الذكاء الوجداني (الخاص بالمشاهير، والعظماء).
- ٤_ الذكاء الجسدي (الخاص بأصحاب المواهب الرياضية).
- ٥_ الذكاء الصوتي (الخاص بالإبداع الموسيقي، والغنائي).
- ٦_ الذكاء المنطقي (الخاص بعلماء الرياضيات، والفيزياء).
- ٧_ الذكاء اللفظي أو اللغوي **Linguistic Intelligence** (الخاص بالكتّاب، والشعراء)، ويعني هذا النوع من أنواع الذكاء القدرة على استخدام الألفاظ، والكلمات بشكل أكثر فاعلية من حيث القراءة، والكتابة، والتحدث ... كما يتضمن هذا النوع البناء اللغوي ومعالجة اللغة (الشفاهية المنطوقة، والتحريرية المكتوبة) لتحقيق أهداف، وأغراض معينة.
- ومن الجدير بالذكر أن مركز هذا النوع من أنواع الذكاء كما يوضح جاردنر يقع في الفص الدماغى الأيسر؛ إذ هو المسئول عن معالجة الرسائل اللغوية (إبداعا، وكتابة، وتلقيا)؛ لذا فإن أية إصابة في هذا الجزء تؤدي إلى حدوث اضطرابات لغوية.
- ٨_ الذكاء الاجتماعي (الخاص بالعلاقات العامة).

وهناك من الباحثين من فرّق بين نوعين من الإبداع: الإبداع الخاص، والإبداع العام وعلى رأسهم عالم النفس الروماني إكسندرو روشكا الذي يقول: "إن الإبداع حصراً هو النشاط أو العملية التي تقود إلى إنتاج يتصف بالجدة والأصالة والقيمة من أجل المجتمع.

أما الإبداعُ بمعناه العام الواسع فهو إيجاد حلول جديدة للأفكار والمشكلات والمناهج"^(١)، ومن هنا وحسب هذه التفرقة فإن مفهوم الإبداع ليس قاصراً على إبداع نتاج أدبي أو علمي أو تقني... إلخ بل إنه يمتد ليشمل كل استجابات الفرد ليشمل تعامله مع المشكلات، والأزمات ومحاولته اتخاذ قرارات مبتكرة، وأصيلة قرارات تفارق الآليات القديمة، وتحاول أن تخلق لنفسها آليات جديدة.

هذا، وقد فرق ديفيز بين نوعين من الإبداع هما :

_ الإبداع الكامن، ويعني استعداد الفرد لإنتاج أفكار جديدة.

_ الإنتاج الإبداعي، ويظهر من خلال اهتمام الأفراد بموضوعات متميزة مثل الفنون والآداب والاختراعات"^(٢)

وبوجه عام فإن مختلف التعريفات التي تتناول الإبداع تفسره حسب علاقته بالإنتاج النادر الأصيل سواءً أكان فكراً أم عملاً .

إن عملية الإبداع الفني ليست في الواقع عملية مفاجئة بالنسبة للشاعر ، بل إنه يكون مستعداً لها نفسياً وذهنياً بطريقة شعورية أو لا شعورية.

وفي هذا الصدد يُعدُّ الخيال من الملكات الأساسية للفنان التي بدونها لا يستطيع أن يبدع فناً أو يُحسب في عداد المنشئين الخلاقين ، ويعتمد الخيال في عمله على الذاكرة أو التذكر اعتماداً كلياً والتي تنقسم إلى قسمين :

الأول : تذكر تلقائي (حضور الذكريات)

الثاني : تذكر متعمد (الاستدعاء)

حفريات الإبداع بين القديم والحديث :

^(١) (السابق نفسه . ص : ٢٠)

^(٢) (نقلاً عن مفهوم الإبداع . د . محمد طه عمر . عالم الكتب . القاهرة . ص : ٢٣)

حظيت نظرية الإبداع منذ القدم على اهتمام العديد من الفلاسفة والمفكرين، وبخاصة في ارتباطها بنظرية الإلهام الفني، التي حاولت تفسير مصدر الإبداع الفني بوجه عام، والإبداع الشعري بشكل خاص. فكان أن رأى سقراط Sucrat (٤٦٩ : ٣٩٩ ق.م) "أن الشاعر كائنٌ أثيرٌ مقدس ذو جناحين لا يمكنه أن يبتكر قبل أن يُلهم، يفقد إحساسه، وعقله، وإذا لم يصل إلى هذه الحالة فإنه يظل غير قادر على نظم الشعر واستجلاء الغيب، وما دام الشعراء والمنشدون لا ينظمون أو ينشدون القصائد الكثيرة الجميلة عن فن، ولكن عن موهبة إلهية؛ لذلك لا يستطيع أحدٌ منهم أن يتقن إلا ما تلهمه إياه ربة الشعر... ولذلك يفقدهم الإله شعورهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين والملهمين، حتى ندرك نحن السامعين - أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم، وأن الإله هو الذي يحدثنا بألسنتهم"^(١)

وفي السياق ذاته يربط أفلاطون Aplatons (٤٢٧ : ٣٤٧ ق.م) بين الإلهام، والإبداع وغياب الوعي خلال حديثه عن ما أسماه بـ "نوع من الجذب والهوس مصدره ربّات الشعر Muses... (و) من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسّه الهوس الصادر عن ربّات الشعر، ظنًا منه أن مهارته الإنسانية كافية لأن تجعل منه في آخر الأمر شاعرا فلا شك في أن مصيره الإخفاق؛ ذلك لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين الذين مسّهم الهوس"^(٢)

أما أرسطو Aristo (٣٨٤ : ٣٢٢ ق.م) فإنه يُعدُّ صاحب أول جهد منهجي حفري في ماهية الإبداع من خلال كتابه "فن الشعر"^(*) هذا الكتاب الذي يعد إنجيل

^١ أفلاطون: الإلياذة . ترجمة : محمد صقر خفاجة وسهير القلماوي. القاهرة ١٩٥٦م. ص: ٥٣٤

^٢ محاورة فايدروس (٢٤٥ _ أ، ب) الترجمة العربية. أميرة حلمي مطر. دار المعارف. القاهرة ١٩٦٩م. ص: ٦٨

* يتضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطو ستة وعشرين فصلا، ويُقسم قسمين : يبحث أولهما في تعريف الشعر، والمحاكاة، وبوعث الشعر، وتنوعه، ويتناول ثانيهما: التراجيديا والتطهير ووحدة الفعل، ويقابل بين المأساة والملهاة، وفي الفصل الأخير يضع القواعد الأساسية للنقد الأدبي، ومن ثم تُعد محاولة أرسطو في هذا الكتاب أول محاولة في تاريخ الآداب العالمية جميعها.

النظرية الأدبية، وهو الكتابُ الذي تبنى فيه أرسطو مفهومه عن الإبداع الشعري، الذي اختلف فيه عن أستاذه أرسطو وتمثل في أن الشعر من وجهة نظره مثالي وليس نسخة تتطابق مع الحياة "فعمل الشاعر _ كما يقول _ ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة فإن المؤرخ والشاعر يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه"^(١) بما يشي بأن ماهية الإبداع الشعري من وجهة نظر أرسطو لا تعني نقل الواقع حرفياً كما هو بل تتمثل في الخلق، والإنجاز وهو في هذا الصدد يرفض مقولة الأخلاق الأفلاطونية، ويركز على شعرية النص، وجماليته الفنية.

وأخيراً فإن الربط بين الإلهام، والإبداع الشعري، واللاوعي الذي قال به معظم الفلاسفة، والمفكرين القدماء استمر بعد ذلك عند مفكرين، وشعراء، ونقاد من العصور المتأخرة ومنهم شيلي Shelley (١٧٩٢ : ١٨٢٢م)، وماثيو أرنولد Matthew Arnold (١٨٢٢ : ١٨٨٨م).

أما الإبداعُ عند العرب قديماً فقد وعى العربُ قديماً عملية الإبداع، وإن كانوا أسموه ابتداعاً؛ "لأنه _ كما يقول الدكتور محمد طه عصر _ أكثر دقة في الدلالة على الابتكار الذي يقرب من الخلق والأصالة والجدة ، لذلك كان يطلق قديماً كمرادف للإبتكار والاختراع من حيث الوزن والمعنى، ومع أن مصطلح ابتداع يشترك مع الإبداع، والبدیع في جذر لغوي واحد إلا أن ثمة فرقاً دقيقاً، فمصطلح بدع يقصد به مطلق الخلق والإيجاد؛ دون الاهتداء بنموذج ما، أما مصطلح أبدع فيُقصد به الصنع والإيجاد من عناصر موجودة، ومصطلح ابتدع يُقصد به الابتكار في المعاني واختراقها والسبق عليها"^(٢)

يُنظر : تاريخ الأدب اليوناني. ص: ١٨٦

^١ كتاب أرسطو طاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة د. شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٣م. ص: ٦٤

^٢ مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب. عالم الكتب. بيروت ٢٠٠٠م. ص: ١٨

انحصر في الحديث عن الإبداع الشعري من حيث إن الإبداع العربي منذ الجاهلية، وحتى مطلع القرن العشرين هو إبداع شعري؛ إذ كان الشعرُ نتاجَ العرب الأول، والممثل الأول لأصالة العبقرية العربية.

بيد أن ثمة تساؤلات مهمة تتبدى هنا عن كيفية قول الشعراء العرب للشعر، وكيفية إبداعه، وهل عرف العربي قديماً ماهية الإبداع وخبر آلياتها وألمَّ بها؟ إن كلَّ المحاولات التي قصدت إلى تفسير ظاهرة الإبداع الشعري عند العرب قديماً قد أجمعت في أغلبها على أن هناك قوةً مستترة تُلهم الشعراء قول الشعر، وقد بدأت هذه المحاولات مع القول بوجود شياطين للشعر تُعينُ الشعراء على قولهم، وأن لهؤلاء الشياطين أسماء، ومراتب، وأصناف بل ولهم أماكن إقامة خاصة بهم^(١)، ومن ثمَّ راح كلُّ شاعر يفتخر بشيطانه الذي يلهمه القول على شياطين الشعراء الآخرين.

وبالإضافة إلى قضية اقتران الشعراء بشياطين فإنه توجد سُبُل أخرى استمد منها الشاعر العربي القديم عبقريته الشعرية، وهذه السبل تمثلت في حديث الشعراء عن

^١ من هذه الأماكن واد يُسمى "وادي عبقر" به قريةٌ تسكنها الجن في الجزيرة العربية، وكان العربُ كلما رأوا شيئاً فائقاً، غريباً مما يصعب عمله أو يدق أو شيئاً عظيماً في ذاته نسبوه إلى هذه القرية فقالوا: عبقرى... ثم اتسعوا في هذا الاستعمال فنسبوا كل شيءٍ جيد إلى عبقر، حتى سُمي به السيد الكبير عظيم المكانة، فيقال: عبقرى القوم. أي: سيدهم، وقيل أيضاً: إن العبقرى هو الذي ليس فوقه شيء

يُنظر: حسن أحمد عيسى: الإبداع في الفن والعلم. عالم المعرفة العدد ٢٤. المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب. الكويت ١٩٧٩م. ص: ٦

وللمزيد عن الحديث عن مسألة ارتباط الشعراء بالشياطين، واسم شيطان كل شاعر يُنظر:

— أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب. من صفحة: ٤٠ : ٥٥

— ابن شهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع. من صفحة: ٩١ : ١٣١

وقد تناول هذه الأفكار أيضاً :

— إحسان عباس في تمهيده لتاريخ النقد عند العرب. دار الشروق. عمان ١٩٩٣م. من ص: ١٥ : ٢٣

— عبدالرازق حميدة. شياطين الشعراء. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. د. ت.

بعض الطقوس، والممارسات التي تحدث عنها الشعراء قديماً كطوافهم في الأطلال، وشعاب الجبال، ويطون الأودية إذا شق عليهم القول أو عُسِر.

نخلص مما سبق إلى أن ماهية الإبداع الشعري عند العرب قديماً قد ارتبطت بفكرة أن الإبداع فعلٌ خارقٌ يتمُّ بإيعاز من قوى غيبية (شياطين الشعر)، وهذه القوى وحدها هي من تستطيع أن تُلهم الشعراء الكلام غير المألوف الذي يُسمى شعراً.

وبمجيء الإسلام تغيرت النظرة إلى الإبداع؛ إذ بنزل القرآن الكريم، وباستماع العرب إليه ووقوفهم مذهولين أمام عظمة بيانه، وروعة أسلوبه تخطبوا في وصفه، ولم يجدوا ما ينعتونه به ويقاربوه إلا بأعلى نموذج إبداعي لديهم (الشعر)، كما لم يجدوا تهمة للرسول (صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ) يُتهم بها إلا بأنه شاعر مرة، وساحر مرة، وكاهن أخرى...، وهي النعوت الخارقة لديهم، التي جاءت الآيات القرآنية ذاتها لنفيها عن الرسول (صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ)، وهذه الآيات لا تعني الغضب من شأن الشعر، ولا التقليل من منزلة الشعراء بقدر من تحاول الرد على قائلها بأن هذا الكلام (القرآن) هو كلامٌ إلهي منزله وليس بكلام بشر.

إن الماهية الرئيسة التي انبنى عليها مفهوم الإبداع الشعري في العصر الإسلامي هي وظيفية في المقام الأول تنهض على أن الشعر رسالةٌ تخدم دعوة تحمل مبادئ أيديولوجية، وأخلاقية وعلى هذه الرسالة مساعدتها في هذا الأمر وعدم الخروج عليه. أما الإبداع في النظرية الأدبية، والنقدية الحديثة (غريباً، وعريباً) فإنه يقتات على الخطابات، والنصوص الإبداعية، ويتكأ على مقولات، ومناهج متعددة كمقولات السياق، والنسق والمناهج التي ترتبط بهذه المقولات* كارتباط المناهج التاريخية،

* قسم الباحثون والدارسون النقدَ إلى قسمين:

ـ **النقد السياقي**، وهو هذا النوع من النقد الذي يسترشد النظريات المعرفية والفكرية لمحاورة النصوص مستقيداً من المطارحات والأقوال الفكرية المختلفة (سواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم نفسية أم تاريخية...)؛ إذ يحاول هذا النقد أن ينطلق من البنية النصية إلى ما هو خارجها، ومن ثمَّ يُولي النقد السياقي العوامل الخارجية كافة أهمية كبرى، ويفتح الباب لها لتحليل النصوص الأدبية وتفسيرها بكافة أنواعها، وأجناسها.

والنفسية، والاجتماعية، والواقعية بمقولة السياق، وارتباط البنيوية بالنسق المغلق، والتلقي بالنسق المفتوح ... وغيرها.

ترتبط عملية الإبداع الفني في كل مراحلها المختلفة بعمل الخيال والذاكرة؛ حيث إن الإلهام لا بد له من تربة صالحة ينمو فيها، وهذه التربة عبارة عن قراءات الشاعر وتأملاته المختزنة في ذاكرته، وقد يكون إلهام الشاعر لا إرادياً فيعتمد الخيال حينئذ على التذكر التلقائي، وقد يكون إرادياً فيعتمد عند ذلك التذكر المعتمد (الاستدعاء)، وفي كلتا الحالتين يعتمد الشاعر على مادة قراءته، وأهمها بالطبع الأشعار التي قرأها أو حفظها في خلال حياته، ومن هنا يقع التشابه أو التماثل بين بعض أفكاره وصوره، وأفكار وصور الشعراء الذين سبق أن قرأ أو حفظ لهم أشعارهم؛ ومن ثم تحدث الشبهة من نقاد العرب في وجود سرقة معتمدة لا ظل لها في الواقع إذا فهمت في ضوء عملية الإبداع الفني التي لم يستطيع النقد العربي القديم الوصول إليها^(١)

والواقع أن الدراسة العملية للإبداع لم تتقدم أو تتطور إلا بعدما بدأ علماء النفس ينظرون إلى قدرات المبدعين من منظور نفسي كالحديث عن ذكاء المبدع، وميوله، وقدراته وسماته الشخصية...

ثمة أمر آخر ينبغي الالتفات إليه عند الحديث عن الإبداع الأدبي، وهو صعوبة تحديد أطر الإبداع التقنية أو تحديد وسائل محددة أو ثابتة له؛ إذ يخضع الإبداع دوماً للتطوير، والتجريب المستمرين زمانياً، ومكانياً ومع تعاقب الأجيال كذلك فإبداع جيل الستينيات يختلف عن إبداع جيل السبعينيات بل إن إبداع كُتّاب الجيل الواحد يختلف أيضاً ... وهكذا.

وعلى صعيد متصل يشهد مجال الإبداع الأدبي المعاصر تنوعاً في طرائق الكتابة، وأساليبها، وآلياتها... ورغم هذا التنوع، والتراكم العام تظل لكل مبدع رؤاه

أما **النقد النسقي** فهو هذا النوع من النقد، الذي يكتفي بكل ما هو داخلي في النص، ويغلق الباب في وجه كافة السياقات الخارجية بشتى أنواعها.

(١) السابق . ص : ٢٥٢

الذاتية التي ينطلق منها في إبداعه عبر تصوراتهِ الجمالية الخاصة التي تطبع نتاجه برؤى فردية متميزة تنبئ عن اختلاف جذري عما حولها من نتاجات.

إن العمل الأدبي ليس إلا تنظيماً لمجموعة من التجارب التي تقع للأديب، وهذا التنظيم يرتبط بسياقات ذات ركائز اجتماعية، ونفسية حيث إن الأديب لا يكتب لمجرد الكتابة بل للاستمتاع بعملية الكتابة، وفعلها الذي يمر بمراحل متعددة أهمها: _ الاستعداد والتأهب: حيث يستقبل المبدع الأفكار وتتجمع لديه التداعيات، ولكنه لا يسيطر عليها؛ لأنها تعبر سريعة.

_ تبرز بعد ذلك فكرة عامة أو حال يكرر نفسه بطريقة لا إرادية من حين لآخر.

_ تتبلور بعد ذلك الفكرة التي برزت.

_ تنسج هذه الفكرة ونُقَصِّل^(١)

على ضوء ما سبق يمكن القول: إن النص الأدبي هو نتاج عملية إبداعية، وهذه العملية تقوم على ثلاثة أركان، وهي :

١ _ المبدع : أو المنشئ أو المرسل أو الكاتب .

٢ _ النص : أو القول أو الرسالة أو الكلام .

٣ _ المتلقي : أو السامع أو المرسل إليه أو القارئ .

وكل ركنٍ من الأركان السابقة لا بد له من أن يتفاعل مع الركنين الآخرين، فالعلاقة بين ثلاثتهما علاقة تفاعلية Interaction، وهذه العلاقة تُشكّل ما يمكن أن يسمى بدائرة التواصل الأدبي أو أركان الخطاب الإبداعي. ولمعرفة وظيفة كل ركن من هذا المثلث الوظيفي لا بد من إلقاء الضوء عليها بشيء من التفصيل.

^١ مصطفى سويف. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. ص: ٢٦٥

المبدع / الكاتب / الأديب :

من الأمور المهمة لأي باحث في ميدان الأدب والنقد عندما يتحدث عن النظرية أو الرؤية الشعرية لأي أديب من الأدباء أن يتناول حديثه المبدع لأنه صاحب العمل ومنبع الإلهام، والحديث عن حياته وظروفه وبيئته، والإلمام بمؤهلاته وقدراته ... وغير ذلك من الأمور من الأهمية بمكان.

"إن الكاتب المبدع يمتلك ملكة تجمع شظايا معطيات الحياة المتناثرة وتركيبها في تشكيل فني متماسك، وعلى حين يشارك المبدع في الحياة بجوانبها المختلفة العملية، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية ... ويفهمها من داخلها فإنه يعرف أيضاً كيف يكون فعالاً خارج الحياة المعيشية، فيحول ما يستقبله عقله ووجدانه إلى رموز وصور وعلاقات لغوية، وتفاعلات نصية وإشارات أو علامات ثقافية وحضارية، يشكل من خلالها العالم من جديد"^(١)

كما أن المبدع أو الأديب لا يخلق النص الأدبي من العدم؛ إذ هو ينقله من الواقع أو الخيال نقلاً ثم يختزنه في ذهنه ويخلطه عبر تجاربه، ويقوم بإعادة خلقه خلقاً جديداً يُسمى أدباً.

إذاً فالأديب لا ينقل من الواقع نقلاً محضاً بل يمزجه بخياله وعواطفه وثقافته المختلفة من أجل انتاج نص أدبي عبر صياغته له لغوياً ملتزماً في صياغته سلامة اللغة، وبراعة التراكيب، والأسلوب.

إن الأديب الجيد هو من يستطيع أن يجذب المتلقي إلى عمله بإثارة عواطفه؛ بحيث يشعر المتلقي بأن النص يتحدث عنه فيتفاعل معه وهذا هو ما نسميه التجربة الإنسانية، التي تكمن فيها مقدرة الأديب التي تجعلنا نعيش تجربة النص وكأننا نعيش تجاربنا نحن الشخصية.

ولو أردنا أن نتحدث عن التجربة الأدبية نجد أنها، وحسبما يعرفها الناقد الدكتور/ محمد غنيمي هلال في كتابه النقد الأدبي الحديث بأنها هي: "الصورة الكاملة التي يصورها الأديب حين يفكر في أمرٍ من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره،

^١ إضاءة النص (قراءات في الشعر الحديث) د. اعتدال عثمان .الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة

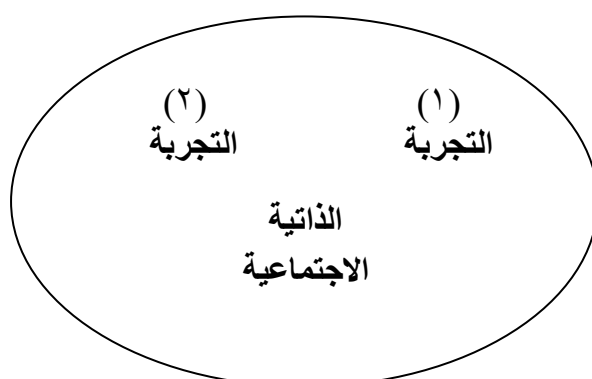
وإحساسه، وفيها يرجعُ الأديبُ إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول^(١)

تمر التجربة الأدبية _ سواءً أكانت شعرية أم نثرية _ بمراحل ثلاث :

_ التجربة الذاتية.

_ التجربة الاجتماعية.

_ التجربة الإنسانية.



أما المرحلة الأولى فتمتزجُ فيها التجربة الأدبية بذات الأديب أولاً، وتجسد حياته الوجدانية والذاتية وهذه الحياة تختلف _ بلا شك _ من مبدع لآخر ومن أديب لغيره مثلما أنها قد تختلف لدى المبدع الواحد من مرحلة عُمرية إلى مرحلة أخرى.

تتبلور التجربة الأدبية بعد ذلك، وتتماس مع النسيج المجتمعي الذي يعيش فيه الأديب؛ إذ يستقي الأديبُ هذه التجربة من محيطه الاجتماعي الذي يعيش فيه، ويعيد تشكيل هذا الواقع في قالب فني وجمالي يستثير القارئ ويُحرك مخيلته عن طريق إخراج هذا الواقع بتجاربه، وموضوعاته في عوالم جديدة زاخرة بالحركة، وملئمة بالحياة، ومفعمة بالحياة.

تخاطب التجربة الأدبية بعد ذلك الجانبَ الإنسانيَّ في هذا المجتمع؛ إذ إن التجربةَ خاصيةَ الإنسان الأولى، والإنسان فقط هو من يعيش التجارب، والمبدع هو أفضل من يتأمل ويتأثر بكل ما يدور حوله من أحداث وصور، أو يجول في نفسه من أفكار وخواطر، وبعدما تكتمل هذه الأمور في ذهنه، وتتضج تصبح "تجربة".

^١ ينظر : النقد الأدبي الحديث . د. محمد غنيمي هلال . دار نهضة مصر . ص: ٣٨٤، وما بعدها

إن من أهم مميزات التجربة أنها تتسم بالتحول والقدرة على الخروج من التجربة الذاتية المحدودة إلى عوالم أرحب وأوسع خارج حدود الزمان والمكان الشخصيين من خلال القدرة على تجاوز التجربة الأحادية والفردية والتماس مع تجارب اجتماعية، وإنسانية عامة، ومتنوعة.

وقمين بالإشارة إلى أن التجربة الأدبية حين تتحول من تجربة ذاتية تخص الأديب أو المبدع إلى تجربة اجتماعية تخص مجتمعه الذي يعيش فيه ثم أخيرا إلى تجربة إنسانية تخص كل فرد أينما كان وحيثما كان إنما تحاول تجلية القيمة الأدبية التي ينهض عليها هذا التحول، والتي تتأسس على مقولة رئيسة، وهي أن الأدب إنما هو فعل إنساني.

بناءً على ما سبق تتجلى التجربة الأدبية بما تحمله من قيم من خلال اللغة الأدبية، ونشاطها الفاعل في الخطاب أو النص هذا النشاط الذي يتبدى عبر التشكيل الأسلوبي الذي يحمل التجربة، ويُعبر عنها من حيث إن اللغة الأدبية هي الحامل الرئيس للتجربة، والمحضن الأول لها، ولحمولاتها المختلفة، والمتعددة .

وفي هذا السياق نستطيع أن نفرّق بين التجربة العادية، والتجربة الأدبية فما يفرّق بينهما هو أن التجربة العادية تمر في خيالاتنا مروراً عادياً غير مؤثر على حين أن التجربة الشعرية تتحول بفعل العاطفة والوجدان والصياغة إلى صور متحركة حية تتسم بالانفعال، والإثارة، والمتعة.

ووفق هذا يرى إليوت أن الإبداع بوجه عام، والإبداع الشعري بشكل خاص هو تركيزٌ لمجموعة هائلة من التجارب ينتج عنها كيان شعري تعبيرى جديد هو العمل الأدبي، وهذا التركيز لا يحدث عن وعي وقصد، ولكن الوعي والقصد يوجدان في مراحل الكتابة الشعرية، والشاعر الجيد هو الذي يعرف المراحل التي يكون فيها غير واع، والمراحل التي يكون فيها واعيا، وهو في كلتا الحالتين يكتب شعرا يحمل طابع

الشاعر الشخصية، والشاعر الجيد هو الذي يهرب من عواطفه الشخصية ويجد لها وعاء مناسباً هو القصيدة"^(١)

إن المبدعَ الحقَّ هو الذي تتضحُ في نفسه تجربته، ويقف على أجزائها بفكره، ويرتبها ترتيباً قبل أن يفكر في الكتابة، ولا بد أن يتوافر في تجربة المبدع عنصر الصدق الفني، وهنا نتعرض لموضوع التجربة الأدبية، وهل هناك موضوعات تصلح لأن تكون تجارب أدبية، وموضوعات أخرى لا تصلح؟

الواقع أن ميدان التجربة الأدبية متشعبٌ، وغير محدد وكل الموضوعات والحوادث والمواقف صالحةٌ لأن تكون تجارب أدبية شريطة أن يلم المبدع بجوانبها، وأن يرتب عناصرها بخياله، وأن يظهر فيها عنصرُ الصدق الفني، وقناعة المبدع النفسية، وأن يحسن الأديبُ تصوير تجربته فنياً، وتمثيلها حسياً من ناحيتي الصياغة الفنية، والأسلوب الأدبي.

وتتعدد التجارب الأدبية وتتنوع ما بين تجارب شخصية أو تاريخية أو أسطورية أو اجتماعية أو خيالية .

ولا تقتصر التجارب الأدبية على الموضوعات الدالة على المسائل أو المشكلات الحياتية أو الاجتماعية بل قد تتحرر التجارب الأدبية لتختلط بطوابع فكرية أو فلسفية ذات دلالات عميقة.

ومن التجارب ذات الطابع الفكري قول عباس محمود العقاد :

صَغِيرٌ يَطْلُبُ الْكِبْرَ	وَشَيْخٌ وَدَّ لَوْ صَغُرَا
وَحَالٌ يَشْتَهِي عَمَلًا	وَذُو عَمَلٍ بِهِ ضَجِرَا
وَرُبُّ الْمَالِ فِي تَعَبٍ	وَفِي تَعَبٍ مَنْ افْتَقَرَا
وَذُو الْأَوْلَادِ مَهْمُومٌ	وَطَالِبُهُمْ قَدْ انْفَطَرَا
وَمَنْ فَقَدَ الْجَمَالَ شَكَا	وَقَدْ يَشْكُو الَّذِي بِهِرَا
وَيَشْقَى الْمَرْءُ مِنْهَزِمًا	وَلَا يَرْتَاحُ مُنْتَصِرًا

^١ محمود الربيعي. مداخل نقدية معاصرة لدراسة النص الأدبي. عالم الفكر. العدد الأول. ص:

وَيَبْغِي الْمَجْدَ فِي لَهْفٍ فَإِنْ يَظْفُرْ بِهِ فَتْرًا
شَكَاةً مَا لَهَا حَكَمٌ سِوَى الْخَصَمَيْنِ إِنْ حَضَرَا
فَهَلْ حَارُّوا عَلَى الْأَقْدَارِ أَمْ هُمْ حَيَّرُوا الْقَدَرَا ؟

إن الشعرَ في المقطع الشعري السابق هو بمثابة تجربة فكرية حاول الشاعر استيعاب نواحيها التي تدور حول نواة أو فكرة رئيسية هي (عدم الرضا) ، ودل على هذه النواة دلالات متعددة بصور متقابلة، ثم ركز حكمه تركيزاً عليها، فالثوب الشعري فيها يقصر عن عمق التجربة، وإن كان يوحي بها إحياء قويا أصيلاً. ومن التجارب ذات الطابع الفلسفي قول إيليا أبي ماضي (١٨٨٩ : ١٩٥٧م) في قصيدته الشهيرة الطلاس:

جئتُ لا أعلمُ من أين ، ولكني أتيتُ ،
ولقد أبصرتُ قدامي طريقًا فمشتُ ،
وسأبقى سائرًا إن شئت هذا أم أبيت ،
كيف جئتُ ؟ كيف أبصرتُ طريقي ،
لست أدري .

هنا نجد نفس الشاعر ، وذاته الشعرية موزعة في متاهات الألغاز الخالدة في سر الحياة والموت ، وضلال فكره في هذه المتاهات التي لا يهتدي فيها إنسان بعقله ، وقد جعلنا الشاعر نحس بهذه المشكلات الفلسفية مجسمة.^(١)

لقد أكدت العديدُ من الدراسات، والأبحاث الأدبية، والنقدية "أن نظريات إبداع التجربة الشعرية تتلخص فيما يلي:

- نظرية الإلهام، التي ترى أن العمل الشعري ينشأ على نحو غير إرادي ينثال به القلم ويتدفق من خلاله اللسان.
- نظرية الحدس، ومفادها أن النص الأدبي ينبثق في النفس على نحو مفاجئ، وهو بالضرورة حصيلة معاناة طويلة مستمرة.

^١ المرجع السابق . ص : ٣٩٢، وما بعدها .

- **نظرية التصميم**، وترى في العمل الشعري صناعة واعية يخطط لها الشاعر ويحشد أدواته ويصمم خطواته ويكتبها بوعي كامل بعد أن يوفر لها كامل المستلزمات^(١)

وأخيرًا، فإنه ينبغي علينا أن لا نسعى وراء تقييد المبدع بتجارب أو موضوعات محددة، أو أن نلزمه بقيم وأعراف خاصة، وإنما هو حرٌّ في أن يختار ما يلائم ذاته ووجدانه فميدان الإبداع لا تحده حدود، ولا تغله قيود.

النص text :

تُشير الدلالة اللغوية لكلمة نص إلى ما هو محدد أو معين، وروي عن علماء اللغة قديما قولهم: "إن نص كل شيء منتهاه وغايته"، وجاء في لسان العرب لابن الإفريقي قولهم: "النص في السير هو أقصى ما تقدر عليه الدابة، وفي حديث هرقل إنه ينصهم. أي: يستخرج رأيهم ويظهره.

هذه الدلالات _ وغيرها _ تنطوي على مركز واحد يدل على أن النص شيء محدد واضح الدلالة غير قابل للابهام ولا بد أن يقودنا إلى نتيجة عبر الاستقبال، والتوصيل ولذا فإن مهمة النص تتمثل في نقل المعاني للمتلقي ثم توسعوا في استخدامه يعد الهدف الأول لأية دراسة أدبية أو نقدية هو "النص" والذي باستقرائه يكشف لنا عن مكامن جماليته عبر طرائق متعددة يأتي على رأسها التحليل النصي القائم على فحص صوره ، وأنماطه المختلفة انطلاقًا من عينات البحث، والتي تظل دائمًا الهدف الأول الذي تسعى إليه أية دراسة سبيلها الكشف والإيضاح.

وبالرغم من أن التطبيق في هذا الصدد يعد فارس الحلبة فإنه دائمًا ما يحتاج إلى مهاد نظري يكشف الأسس النظرية لهذه الطرائق ويميط اللثام عن بعض المصطلحات والمراد منها خاصة عندما تكون هذه المصطلحات من العموم بمكان، كما أن التوطئة النظرية دائمًا ما تكون وثيقة الصلة بمستوى المعالجة التطبيقية للنص.

^١ محمد صالح الشنطي: في النقد الأدبي الحديث. دار الأندلس. السعودية ١٤٢٦ هـ. ص: ٢٩٢.

إن المراد بالنص "Text" هنا هو هذا "النظام الكلامي الذي ينطوي على البنى والعلاقات الداخلية والخارجية الخاصة بتشكيل المكون الفعلي لهذا الشيء المركب للمركب الفني (النص) ، فهو إشارة إلى الطبيعة البنائية التي يقوم الوعي البشري بمقتضاها بوضع هذا النظام الكلامي الذي يتحقق تنظيمه بطريقتين :

الأولى : الموقعية أو الموضوعية التي تركز على العملية الانتقائية لكل ما يجسد الأداء الفني، أو يقدم ما يكون بديلاً عنه.

أما الطريقة الثانية : فتتمثل في السياقية التي تضع قاعدة لتلقى النص يمكن على أساسها استقبال النص، والتعرف على بعض مستويات البنية الشعرية القائمة على فعل التآلف بين عناصر هذه البنية ^(١)

وقد عرّفه الدكتور عبدالعزيز حمودة (١٩٣٧ : ٢٠٠٦م) بأنه "كيانٌ لغوي، صاغه المؤلف لتوصيل رسالة ما، تتمتع بقدرٍ من الإلزام" ^(٢)

ويُعرف النص كذلك ضمن جملة من المفاهيم أهمها:

— أنه مدونة كلامية بما يعني أنه مؤلفٌ من كلام، وليس من صورة أو شيء آخر .

— حدث بما يعني أن كل نص هو حدثٌ يقع في زمان ومكان معينين ولا يعيد نفسه إعادة مطلقة.

— تواصلٍ بما يعني أنه يهدف إلى توصيل المعلومات والمعارف إلى المتلقي .

— تفاعلي بوصفه وظيفة تفاعلية معززة للتواصل، التي تقيم العلاقات الاجتماعية بين الأفراد وتحافظ عليها.

— مغلق أي انغلاق سمة الكتابة الأيقونية التي لها بداية ونهاية .

— توالدي فالحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم، بل متوالد من أحداث تاريخية ونفسانية واجتماعية ولغوية ... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة ^(١)

(١) أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية : محمد لخضر زبادية ، حبيبة الطاهر سعودى ، دار غريب ٢٠٠٩ م . ص : ١٠ .

(٢) الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص). عالم المعرفة العدد ٢٩٨ . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت ٢٠٠٣م . ص : ٣٠٢

والواقع أن معظم المفاهيم الحديثة عن النص "text" لم يأخذها التحرر، والانفتاح إلا مع ظهور ما يسمى "بالمناهج النصي" حيث غدا مفهوم النص تحت ضوء هذا المنهج " قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعاً نقيضاً يقاوم الحدود ، وقواعد المعقول والمفهوم"^(٢)

وقد فرّق السيميوطيقي والروائي الإيطالي أمبرتو إيكو Anberto Iko في كتابه دور القارئ ١٩٧٩م بين نوعين من النصوص (النصوص المفتوحة، والنصوص المغلقة) فيطلق على النصوص التي تستحث أو تتطلب ميلاً قوياً للوصول إلى تفسير محدد اسم النصوص المغلقة؛ وذلك في مقابل النصوص الأكثر انفتاحاً التي هي عالم مفتوح النهاية حيث يمكن للمتلقي أن يكتشف ما لا يُحصى من الترابطات، ويبقى الفارق بين النصوص في درجة انفتاحها، وفي تباين مستوياتها وهذا ما أشار إليه أمبرتو إيكو في تقسيمه السابق للنصوص، فالنص المفتوح في تصويره هو نصٌ محفّزٌ للقارئ على إنتاج الدلالة الواسعة حيث يشترك القارئ في خلق المعنى، أما النص المغلق فهو النصُّ المستدعي عدداً أقل من استجابات القارئ"^(٣)

هذا ويعد النص المفتوح شكلاً من أشكال تيار ما بعد الحداثة، وبخاصة اتجاه ما يُعرف بـ "الكتابة الجديدة"، ويمتاز هذا النص بأنه غير مستقر؛ إذ "لا يمكن أن يتصف بالثبات أو ينحصر في مدلول واحد جامد إنه يتحول في جانب منه إلى شبكة من المستويات المتصارعة داخلياً، كما يتحول في جانبه الآخر إلى نص موجود في العالم"^(٤)، وبذا يكون انفتاح النص على منطقتين مهمتين هما:

(١) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) محمد مفتاح. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب ١٩٨٥م. ص: ١١٩

(٢) بلاغة الخطاب وعلم النص : صلاح فضل ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٩٢م . ص: ٢٣١ .

(٣) القارئ في الحكاية (التعاقد التأويلي في النصوص الحكائية) ترجمة : أنطوان أبوزيد. المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء. بيروت ١٩٩٦م. ص : ٧٠، وما بعدها.

٤ حسين خمري. نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال. منشورات الاختلاف. الجزائر

٢٠٠٧م. ص: ٩

_ منطقة الشعرية أو الأدبية = لتراتونوست، وهي المنطقة التي تُكسب النص انفتاحه وتجاوزه لكافة الحدود الأجناسية؛ إذ إن النص المفتوح لا يؤمن بفكرة التجنيس الأدبي ولا يعترف بها بل إنه يؤمن بالتمرد الفني والرميز الدلالي المنفتح.

_ منطقة التأويل أو الهيرميونيطيقا، وهي المنطقة التي يثبت النص المفتوح من خلالها أنه خليطٌ من المرجعيات والسياقات المتداخلة، وهذا الخليط لا بد له من التأويل الذي يفك شفرة دلالاته.

وعلى الجانب المقابل يأتي النص المغلق، الذي لا يسمح بالتعدد الدلالي ولا يقبل التأويل بما يعني الاتفاق حول المعنى، فهو "نص نهائي محدد سلفاً في ذاكرة المؤلف والقارئ على حد سواء ...، أو هو نص إشكالي مغلق على ذاته، كما هو مغلق على موضوعاته ودلالاته، وهو ذو بعد واحد وطبقة واحدة، وهذا يعني أن ظاهره وباطنه متطابقان، فهما لا ينتجان سوى معنى متفق عليه، والبال فيه مرتبط بالمدلول، وهو لا ينفث على خارجه، ولا يتأثر بالعوامل الطارئة"^(١)

ويجب التنبيه هنا إلى أن هناك مصطلحاً آخر يتماس مع النص، ويختلط به؛ من حيث إن مصطلح النص مرادفٌ لمصطلح **الخطاب Discourse**، وتتبدى المقاربة بينهما، والاختلاط عند عددٍ من الباحثين، والدارسين في مفاهيمهم،

^١ خليل الموسى. جماليات النص المفتوح في قصيدة المتنبي. مجلة نزوى. العدد ١٦٠. عمان ١٩٨٧م. ص: ٤٥

* تناول مصطلح الخطاب في النقد الغربي بالمقاربة، والتعريف، والشرح، والتحليل عددٌ كبيرٌ من الباحثين والدارسين لعل أبرزهم : هاريس، وروجر فاوولر، وفرانسوا راسينييه، وجريما، ومنغينو، وسارة ميلز ... وغيرهم، وقد نظر هؤلاء الباحثون إلى الخطاب من زوايا شتى، ورؤى مختلفة مثل مقاربة منغيو التي تقرر أن "الخطاب إنما هو كل متلفظ ولو أنجز بدون حضور مرسل إليه، هو في الواقع داخلٌ في تفاعل تكويني، فهو تبادلٌ صريح أو ضمني مع متكلمين آخرين افتراضيين أو واقعيين، ويفترض دائماً حضور جهة تُلَفِّظ أخرى يتجه إليها المتكلم ويبني خطابَه بالنسبة إليها"

ينظر: باتريك شارودو، ودومينييك منغو. معجم تحليل الخطاب. ترجمة: عبدالقادر المهيري، وحمادي صمود. تونس ٢٠٠٨م. ص: ١٨٣

وتعريفاتهم للنص كما في تعريف جوليا كريستيفا gulia Kristiva التي تُعرّف النصّ بأنه "خطابٌ يخترق حالياً وجه العلم، والأيدولوجيا، والسياسة"^(١)

أما تعريف روجر فاولر Roger Fowler للنص فيتماس أيضاً مع الخطاب؛ حيث يقول: "إن كل نص خطاب، فعل لغة من لدن مؤلف ضمني، له تصميمٌ محدد لقارئ ضمني محدد الهوية"^(٢)، وعلى هذا فالنص هو كلام القائل أو المؤلف دون تحديد نوعه أو جنسه.

وعلى الجانب الآخر هناك توجه يُفرّق بينهما فيجعل الخطاب أعم من النص، وأشمل منه؛ حيث إن مادة التعبير تُعدّ خطيّة في النص، وشفوية في الخطاب، وهذا يعني أن الخطاب قد يكون شفويّاً، وقد يكون مكتوباً أما النصّ فيجيء مكتوباً أو مدوناً فقط؛ وهذا ما يجعل من الخطاب وظيفة تواصلية عامة لا نصية خاصة، ومن أهم رواد هذا التوجه جوليا كريستيفا، ورولان بارت حيث قدم بارت تعريفاً للنص بأنه "الدراسة المعجمية للكلمة التي تكشف أنها تدل على النسج، ومن هنا يمكن أن نقول إن نسج الكلمات يعني تركيب نص... إنه نسيجٌ من الكلمات، ومجموعة نغمية وجسم لغوي"^(٣)، فهو في هذا التعريف يؤكد أن النص بنية مكتوبة لا منطوقة أو شفوية.

المتلقي :

يُعدُّ المتلقي الركنَ الثالثَ من أركان العمل الأدبي، وقد اهتم به البلاغيون والنقاد قديماً وحديثاً بداية من الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) -شيخ البيانين في العربية- ومروراً بعبد القاهر الجرجاني -شيخ البلاغيين في العربية-...، وغيرهما؛ حيث نجد دائماً في كتاباتهم كاف الخطاب واضحة، وجلية لأن المخاطب كان حاضراً دوماً في الصورة ولذا اهتموا به وعرفوا قدره.

إن المتلقي هو الغاية والهدف المنشود من صناعة العمل الأدبي، وحينما يُبدع الأديب النصّ فهو يوجهه أولاً إلى جمهورٍ سيكون له حكم على جودة هذا النص من

(١) علم النص. ترجمة: فريد الزاهي. دار توبقال. المغرب. ١٩٩٧م. ص: ١٣

^٢ اللسانيات والرواية. ترجمة: لأحسن إحمامة. دار الثقافة. المغرب ١٩٩٧م. ص: ٦٦

^٣ نقلاً عن نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال. د. حسين خمري. منشورات الاختلاف. الجزائر ٢٠٠٧م. ص: ٤٤

عدمه فـ"العلاقة بين القارئ والنص علاقة جدلية تستدعي من كل واحد منهما طرحه، ثم تتغلق عليه فيكون حضورهما فيها حتما لا ينقضي، ويكون وجودهما بقاءً لا ينتهي، وهي لأنها ملزمة ذات طبيعة تكاملية؛ إذ لا وجود لنص من غير قارئ، ولا وجود لقارئ من غير نص"^(١) بما يعني أن القارئ هو الذي يحقق وجود النص، فالنص ما هو إلا كمون دلالي يحتاج لقارئ كي يقيم معه حوارا جدليا، وتفاعليا تتولد من خلاله الدلالة والمعنى، وتتنوع بتنوع القراء؛ من حيث إن لكل قارئ مخزونه الثقافي، وثقافته الخاصة التي لا تقل بأية حال من الأحوال عن ثقافة المبدع؛ ولذا يختلف دور المتلقي من حيث مدى تلقيه للعمل من فرد لآخر فالمتلقي الذي يقرأ العمل قراءة متأنية، ويتفاعل معه هو الأقدر على إصدار الحكم النهائي على نجاح العمل؛ ومن ثم فإننا لا نعدم الفروق الفردية أو النسبية بين المتلقين أنفسهم. وأخيرا لا بد للمتلقي من ملكات تؤهله لأداء دوره في سياق العمل الأدبي بنجاح ومن هذه الملكات أن يكون واسع الاطلاع، كثير القراءة في ميدان العلوم الإنسانية قاطبة حتى يكون قادرا على إصدار حكم موثوق به.

وعليه فإن النص كما يؤثر في المتلقي فإن المتلقي كذلك يؤثر في النص، إذ إن العلاقة بينهما علاقة تبادلية وكلاهما يؤثر في الآخر. هذا وتختلف تأثيرات النصوص من حيث تلقيها من قارئ لآخر، ومن متلق لغيره، ويرجع هذا الأمر للعديد من العوامل، لعل أهمها:

- _ أن دلالات الألفاظ والكلمات تعد غير متساوية من حيث الفهم والإفهام لدى القراء.
- _ اختلاف التجارب الشخصية والاجتماعية لدى المبدعين، والقراء على حد سواء.
- _ اختلاف الثقافات، والبيئات، ومصادرها لدى المبدعين، والقراء على حد سواء.

إن المتلقي يعد جزءا لا يتجزأ من دلالة الخطاب الأدبي، فهو المنفعِلُ به _من جهة_، وهو الذي يُجلبه إن سلبيًا وإن إيجابيًا _من جهة أخرى_ وهو لأنه كذلك يصبح مادة الخطاب في الدلالة على مرجعيته، فتتعين العلاقة بهذا بين الخطاب دالاً وما يُشير إليه -أي مدلوله-؛ ولذا يعد المتلقي الجانب الآخر من جسر العمل الأدبي،

^١ منذر عياشي. الكتابة الثانية وفاتحة المتعة. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. بيروت

كما يُعدُّ من المشاركين الرئيسيين في العملية الإبداعية وكما أن العملَ الإبداعيَّ يُرضي اعتداد المبدع بذاته، فهو كذلك يُحقِّقُ المتعةَ للمتلقّي بما يتلذذ به من إحساسات مشابهة يجدها تلتقي في ذات نفسه مع ذات نفس مبدعها.

وأخيراً فإن العلاقة الثلاثية (المبدع / النص / المتلقي) علاقةٌ أزليّةٌ ينبغي أن تُحقّقَ بقدرٍ من انفساح الرؤية النقدية والتوازن "فالنص ليس جثة معرضة للتشريح ولكنه نبضة حية من الفكر والوجدان لا تنفصم عن شخصية مبدعها، ومكوناته العقلية والنفسية، ولا تنفصل عن مقومات عصرها من حيث هو تاريخ ومجتمع وهذه العلاقة المتشابكة المرئية وغير المرئية ينبغي أن تكون في منظور الناقد حتى يُقدّم في تحليله للنص الأدبي عملاً إبداعياً يُضيف قيمةً كبرى للنص الأدبي ذاته"^(١)

هذا ومنذ استطاع الإنسان أن يعبر عن فكره ومشاعره تعبيراً إبداعياً يختلف في شكله وإيقاعه عن التعبير المشترك المستخدم في شئون الحياة اليومية أصبح له سامعون يتذوقون ويدركون ما في تعبيره من عناصر جمالية يصعب على أي فرد عادي أن يضمنها كلامه.

المتلقي في النظرية البلاغية والنقدية القديمة :

لم يكن المتلقي أو القارئ غائباً عن أو منفياً من النظرة البلاغية أو النقدية عند البلاغيين أو النقاد العرب القدامى بل كان حاضراً في وعيهم مثلما كان له حضوره، ودوره المهم في مسار العملية الأدبية والنقدية فهي الجاحظ يؤكد أن "مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الفهم والتفهم وكلما كان اللسان أبين كان أحمد كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد والمفهم لك، والمتفهم عنك شريكان في الفضل"^(٢)، وهذا الكلام يشي بوعي الجاحظ لأهمية القارئ ولأهمية دوره في النص، والعملية الأدبية؛ حيث إنه يُشركه فيها من خلال قوله: "والمفهم لك، والمتفهم عنك شريكان في الفضل".

^١ دراسات في النقد الأدبي .د.محمد مصطفى هداره .ص: ١٧٧

^٢ الجاحظ . البيان والتبيين . تحقيق . عبدالسلام هارون . ط ٤ . القاهرة . د.ت. ١ / ١١

وتتبدى العناية بالقارئ، والتركيز على دوره أيضا عند بلاغي مهم، وناقد ألمعي هو عبدالقاهر الجرجاني، الذي يشير إلى أن القارئ يتحمل جزءًا من مهمة العملية الإبداعية والتواصلية كركن من أركان الخطاب الأدبي وكركيمة من ركائزه عبر قوله : "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالميزة أولى فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضنّ وأشغف وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الضمأ كما قال:

وَهُنَّ يَنْبِذْنَ مِنْ قَوْلٍ يُصْبِنَ بِهِ...مَوَاقِعَ الْمَاءِ مِنْ ذِي الْغَلَةِ الصَّادِي

وأشبه ذلك مما يُنال بعد مكابدة الحاجة إليه وتقدم المطالبة من النفس به^(١) أما القارئ في النظرية الأدبية والنقدية الحديثة فإنه يحظى باهتمام واسع يفوق تلك النظرات والإرهاصات التي قدمها البلاغيون، والنقاد القدامى وسوف تُرجى الحديث عن القارئ في النظرية الأدبية والنقدية الحديثة إلى فصل نظرية التلقي ضمن باب النقد ما بعد الحداثي.

وبعد...، فإنه لا بد من تفعيل المشاركة الوجدانية القائمة على البناء النفسي بين أطراف العمل الثلاثة من أجل تحصيل متعة النص، ومن أجل توحيد حركيته من حيث إن كل نظرية من نظريات الأدب وكل قراءة أدبية لا بد وأن تتجه بدورها نحو ركن من هذه الأركان الثلاثة لتستوعبها جميعها، "فالعملية النقدية يجب أن تتحرك بيقظة ومرونة بين مختلف مقومات الظاهرة الأدبية وعناصرها وبشكل خاص بين المبدع، والنص، والقارئ دون أن تهمل السياق، والشفرة، وقناة الاتصال؛ من أجل استخلاص الرؤيا الإبداعية للنص والمبدع وأن أية معالجة أخرى لا تستوعبها سوف تسقط _ لا محالة _ أسيرة الفهم الأحادي القاصر"^(٢)

^١ عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تصحيح وتعليق: السيد رشيد رضا. دار المعارف . بيروت ١٩٨٢م. ص: ١١٨

^٢ فاضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث). المركز الثقافي العربي الدار البيضاء _ بيروت ١٩٩٤م. ص: ١٣٣

إن تجزئة البحث في أركان الخطاب الأدبي يعني أننا سنكون إزاء ثلاث توجهات في قراءة الخطاب أو النص الأدبي ومقارنته، وهي :

_ قراءة تُعنى بالمدع أو الكاتب ونجد هذه المقاربة في المناهج التاريخية والنفسية...، وغيرها.

_ قراءة تُعنى بالنص ونجد هذه القراءة أو المقاربة في البنيوية وما يماثلها كالشعرية، والسيميوطيقية.

_ قراءة تُعنى بالمتلقي ونجدها في نظريات التلقي، ومناهجها التي تنبثق عنها.



نموذج جاكبسون للتواصل اللساني

(نظرية التوصيل)

في إحدى دراساته اللغوية عرّف اللساني الشكلاي الروسي رومان جاكبسون Roman Jakobson (مؤسس البنيوية اللغوية الحديثة) نسقَ التواصل بقوله: "يبعثُ المرسلُ إرساليةً ما إلى المرسل إليه، ولكي تجري مثل هذه العملية تتطلب الإرسالية أولاً سياقاً تُحيل إليه، ويكون قابلاً للإدراك من طرف المرسل إليه ثم تتطلب الإرسالية سنناً مشتركة بين المرسل، والمرسل إليه إما كلياً، وإما جزئياً، وتتطلب أخيراً الإرسالية اتصالاً أي قناة فيزيائية واقترباً نفسياً بين المرسل، والمرسل إليه فالإتصال هو الذي يسمح بإقامة التواصل، والإبقاء عليه"^(١)

لعل أهم ما جاء به رومان جاكبسون نظريته في وظائف اللغة، التي تعد ثمرة من ثمرات نظرية التواصل والإبلاغ؛ إذ توصل جاكبسون إلى أن للغة وعناصر الرسالة الأدبية ست عناصر، هي على التوالي :

١. المرسل Sender: وهو الطرف الأول في عملية التواصل، والمسؤول عن إرسال الرسالة، وهو ما يوازي المبدع أو الكاتب.

٢. المرسل إليه Sent to : وهو الطرف الثاني في عملية التواصل، والمستقبل للرسالة هو ما يوازي المتلقي أو القارئ.

٣. الرسالة Message: وهي عبارة عن متتالية من العلاقات المنقولة بين المرسل والمرسل إليه، أو هي مجموعة من المعلومات المترسّخة حسب قواعد وقوانين متفق عليها.

٤. المرجع Reference :

^١ نقلاً عن : مفهوم التلقي من خلال الأنموذج التواصلية. د. نزار التجديتي . مجلة عالم الفكر المجلد

٣٥ العدد ٤ أبريل ٢٠٠٧م. ص : ٣٠٤، وينظر أيضاً :

_ الأسلوبية وتحليل الخطاب . نور الدين السد. الجزائر ١٩٩٨م. ص: ٢١٧

يمثل البيئة التي يحيل إليها الخطاب؛ أي ما يتحدث عنه طرفا التواصل.

٥. قناة الاتصال : Means of communication

وهي متنوعة تبعاً للوسائل المستعملة من قبل المرسل والمرسل إليه . مثلاً : الثور يشكّل قناة التواصل البصري، أمّا الهواء فيشكّل قناة للتواصل الشفوي.

٦. الرّامزة Code : وهي الوسيط الحامل لمضمون الرّسالة.

← وبناءً على ارتباط العناصر الستة السابقة تنتج الوظائف التواصلية التي هي :

١_ الوظيفة الانفعالية Emotive :

تُحدد العلاقة بين الرسالة والمرسل وهذه الوظيفة مصدرها يأتي من تنوعها الأسلوبي، ومن الإحياءات التي تُوحى بها هذه التنوعات الأسلوبية، وهي الوظيفة تتبدى جلية في الرسائل التي تتكيف فيها اللغة لتتخذ من المرسل مرتكزاً لها بشكل مباشر من دون سواه، مشيرة بالتالي إلى موقفه ممّا يتحدث عنه، وانفعالاته، ومواقفه.

٢_ الوظيفة التنبيهية Conative :

تهدف هذه الوظيفة إلى شد انتباه المتلقي أو المرسل إليه، وتسعى متوسّلة بالُّغة إلى إثارة انتباهه أو الطّلب إليه القيام بعمل ما كما تسعى أيضاً إلى تحديد العلائق بين الرّسالة، والمرسل إليه بغية الحصول على ردّة فعل هذا المرسل إليه.

٣_ الوظيفة الإفهامية Referentielle :

تحدد هذه الوظيفة العلاقات بين الرسالة، والمتلقي ورد الفعل هو مدار اهتمامها وغايتها حيث تتوجّه هذه الوظيفة نحو المرجع المشترك بين طرفي التواصل الأساسيين؛ أي ما هو مشترك ومتفق عليه من قبل المرسل والمرسل إليه، وهذه المرجعيات تتعدد، وتتنوع فيما بينها فقد تكون اجتماعية أو نفسية أو فلسفية أو ثقافية...، وكلها يبغى الإفهام.

٤_ الوظيفة المرجعية Phatique :

تظهر هذه الوظيفة في الرسائل التي توظف اللغة لإقامة اتصال، وتمديده وفصله؛ حيث إنها تحدد العلاقة بين الرسالة، والموضوع الذي تُحيل إليه، وتعتمد على كلمات تُتيح للمرسل إقامة الاتصال أو قطعه.

٥_ الوظيفة الوصفية *Metalinguistique* :

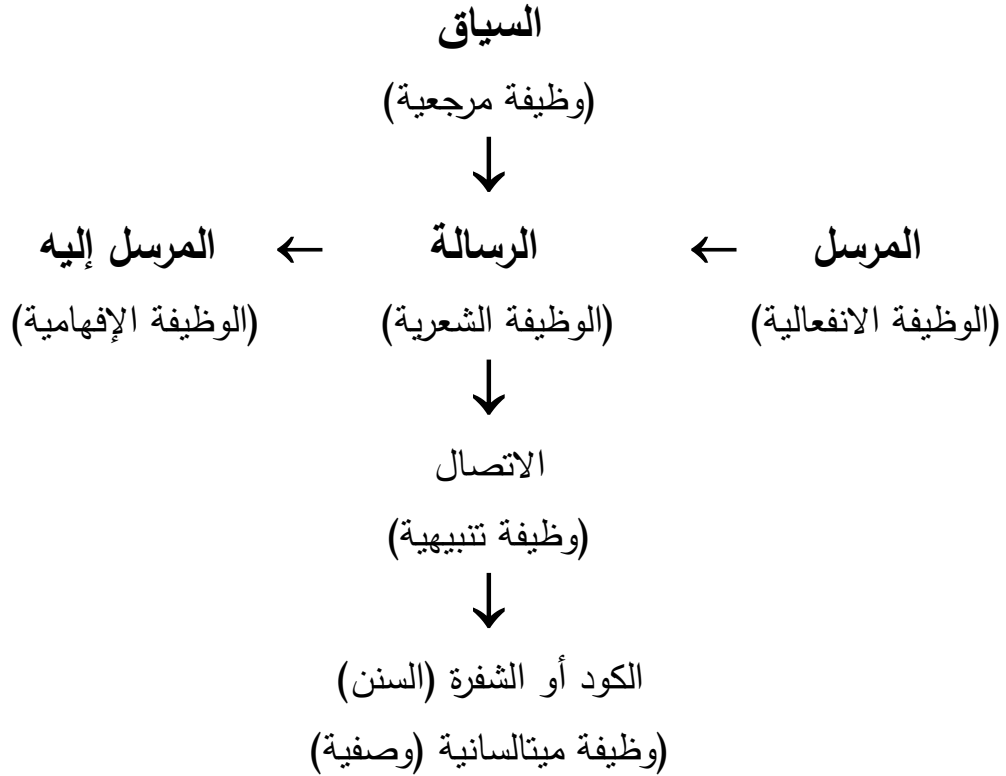
وتظهر هذه الوظيفة في الرسائل التي تتمحور حول اللغة نفسها، فنتناول بالوصف اللغة ذاتها، وتشمل تسمية عناصر منظومة اللغة وتعريف المفردات كما تسعى إلى تحديد معنى الإشارات.

٦. الوظيفة الأدبية أو الشعرية *Poetique* :

يحددها جاكبسون بأنها علاقة بين الرسالة وبنية تكوينها، وتكلف الرسالة في الفنون عن كونها أداة للإيصال لتصبح موضوعاً في ذاتها، وتظهر هذه الوظيفة في الرسائل التي تجعل اللغة تتمحور حول الرسالة نفسها؛ فتمثل عنصراً قائماً بذاته، وهو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة، وهذه الوظيفة لا يمكن اختزالها فقط في دراسة الشعر؛ بل هي حاضرة في جميع الأجناس الأدبية التي تصبح فيها الرسالة هي الموضوع.

لقد قسم جاكبسون العملية التواصلية _فيما سبق_ إلى ست عناصر، وكل عنصر يقابله وظيفة محددة، والتركيز على عنصر بعينه لا شك يولد لنا بالضرورة وظيفته الخاصة به.

ونستطيع أن نُمثل للعناصر السابقة بالمخطط التالي :



تأريخ النقد الأدبي عند العرب

(سماته الفنية وخصائصه الموضوعية)

• الباحث في ميدان النقد الأدبي يستطيع أن يُقسّم النقدَ مرحلتين تاريخيتين كبيرتين:

المرحلة الأولى _

وهي المرحلة التي نشأ فيها الشعر العربي في نماذجه الأولى في العصر الجاهلي، وحتى نهاية القرن الثامن عشر، وتُسمى هذه المرحلة بمرحلة النقد العربي القديم (النقد القديم)، وفيها ثمة اختلافات كثيرة حول نشأة النقد، وبداياته الأولى ففريقٌ من الباحثين يرى أن البداية الأولى للنقد كانت مع ظهور الشعر الجاهلي على اعتبار التلازم البديهي بين الشعر والنقد فمن حيث وُجد الشعر وُجد معه النقد، وحيثما وُجدت الحركة الشعرية وُجدت معها الحركة النقدية، وفريق آخر يرى أن النقد لم يبدأ إلا مع بداية القرن الرابع الهجري حيث اتصال العرب بالثقافة الغربية (اليونانية، والرومانية) وظهور حركة الترجمة ونقل العلوم وما ظهر من قبل لا يمكن الأخذ به أو الاعتداد لافتقاده إلى المنهجية والموضوعية، وفريق ثالث يرى أن النقد لم يبدأ إلا مع ظهور الحركات والاتجاهات الفلسفية كالمعتزلة، والأشاعرة، ورواد علم الكلام.

المرحلة الثانية _

وهي منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى الآن، وتسمى مرحلة النقد الحديث، وقد تلتها مراحلٌ أخرى كالنقد الحداثي، والنقد ما بعد الحداثي تبعاً لظهور نظريات، ومناهج، واتجاهات جديدة.

وسوف نتناول في الصفحات القادمة تأريخ النقد الأدبي عند العرب بدءاً من العصر الجاهلي، وما تلاه من عصور في مرحلة ما يُسمى بالنقد القديم.

قضايا النقد الأدبي

(١)

قضية الصنعة الشعرية

الصنعة الفنية في الشعر من الموضوعات التي تحدث عنها النقاد قديماً وحديثاً، وقد بدأوا الحديث عنها كمفهوم واضح استقر في ذهن الشاعر الجاهلي ووجدت في

أشعاره وتابعه في فهم هذا المفهوم الناقد العربي القديم، أما النقد الحديث فقد توسعت نظرتة لهذه القضية وإن كان هذا التوسع لا ينفي مقاربة التصور العام لها. ومما لا شك فيه أن الصنعة الفنية في الشعر أمرٌ ضروري عند الشعراء المجيدين وهي ليست عملاً سهلاً بل إن لها قواعدها، وأصولها التي تتمشى جنباً إلى جنب مع أهميتها الضرورية للشعر العربي؛ فـ "الشعر العربي لا يمكن أن يُسمى شعراً ما لم تدخله الصناعة الفنية الدقيقة لتبرز معانيه وتضعها في صور رائعة مُعجبة يُضفي عليها الخيالُ ألواناً جذابة فتعلق بالنفوس وتتاط بالعقول ويحس الإنسانُ معها بمتعة الحس ولذة القراءة، والتفكير معاً"^(١)

ولكننا ينبغي أن نخرج المعاني المجردة من دائرة الصنعة الشعرية؛ حيث إنها لا يمكن أن تكون أساس الشعر وغايته بل هي تحتاج إلى جهد وبراعة من الشاعر وقوة تخيل حتى تُصاغ صياغة فنية جديدة يتضح فيها فنه وصدق إحساسه وقوة تخيل هذه الصياغة هي ما نعبر عنه "بالصنعة الشعرية"^(٢)

إن هذه الصنعة قد دخلت الشعر العربي عن طريق تأثير النقاد على الشعراء في سبيل تجديد المعنى "ولعل النقاد العرب قد أحسوا بغلو ما ذهبوا إليه في معنى الابتداع، فحاولوا الإقلال من شأنه بأن فزَعُوا منه اصطلاحين الأول: الاختراع وجعلوه للمعنى، والثاني: الإبداع وجعلوه للفظ، وهم بهذه التفرقة يرضون إلى حد ما عن أخذ الشاعر للمعنى القديم، مادامت صياغته له ستكون جميلة جديدة، ومن هذه السبيل دخلت الصنعة إلى الشعر العربي، إذا اتجه الشعراء إليها بعد أن ضيق عليهم النقاد سبيل المعنى، باشتراطهم فيه عدم وجود سابق عليه - مهما كانت الظروف - وإيهامهم إياهم باستنفاد المعاني، وأن لا جديد تحت الشمس"^(٣)

إن نظرةً متفحصةً في أمر الشعر، وماهيته ومدى تحقق فكرة أن الشعر صناعةٌ من عدمه نجد أن هذه الفكرة متحققة، وواقعةٌ في جُلِّ نظرات البلاغيين والنقاد العرب القدامى بدءاً من الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) الذي يعدُّ أول من نادى بمذهب الصنعة

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: ص : ٦٠٠.

(٢) السابق : نفسه.

(٣) محمد هدارة: مشكلة السرقات: ص : ٢٧١. وينظر: مقالات في النقد الأدبي . ص : ٥٣.

في نقدنا العربي القديم حينما قال: "إنما الشعر صناعةٌ وضربٌ من النَّسج وجنسٌ من النَّصوير، وقد قيل للخليل بن أحمد: ما لك لا تقول الشعر قال: الذي يجيئني لا أرضاه والذي أرضاه لا يجيئني" مروراً بما نقله عن سيدنا عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) من أن "خير صناعات العرب أبياتٌ يقدمها الرجلُ بين يدي حاجته يستميل بها الكريم، ويستعطف بها اللئيم" ثم ما أورده الجاحظُ في موضع آخر حينما تحدث عن العرب في صوغهم لأشعارهم فقال: "ووصفوا كلامهم في أشعارهم فجعلوه كبرود العصب، والحلل والمعاطف، والديباج والوشي وأشباه ذلك"^(١) فهو يشبّه الكلام الشعري بصناعة الثياب والتلوين والتطريز ويصف براعةً تنسيقها ببراعة الصانع الذي يريد أن يجعل القلوب تميل إليه وكذا الحال مع الشعر.

وعلى طريق القول بصناعة الشعر ذاتها يسير محمد بن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ) فيقرر بالصنعة الشعرية، ولكنه يتميز عن الجاحظ الذي سبقه إلى القول بصناعة الشعر بأنه فصل القول في العناصر الإجرائية لهذه الصنعة فنراه يقول: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدته مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه..."^(٢)

أما أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) فقد قرن الكتابة بالشعر وجعلهما صناعتين في كتابه الشهير الذي يحمل العنوان نفسه (الصناعتين: الكتابة، والشعر) وهذا عنوان واضحٌ وصريح يدل على إيمانه بأن الشعر صناعة.

وفي السياق ذاته يذهب عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) إلى أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأما سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار فكما أنه محالٌ إذا أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته أن تنتظر إلى الفضة

^١ الجاحظ: البيان والتبيين. ١ / ٢٢٢

^٢ محمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر. تحقيق: عباس عبدالساتر. دار الكتب. بيروت

١٩٨٢م. ص: ١١، وص: ١٤

الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العلم وتلك الصنعة، وكذلك محالّ إذا أردت أن تعرف مكان الفضل، والمزية في الكلام أن تنتظر في مجرد معناه، ولما أن لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فصّه أنفس لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم، وكذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيتٍ من أجل معناه ألا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعرٌ وكلام^(١)

كُلُّ التصريحات السابقة إنما تدل على أن الشعرَ صناعةٌ لها أصولها وقوانينها، وهي صناعةٌ ليست سهلة أو يسيرة ولا يقتدر عليها إلا المقتدرون.

وعلى الجانب الآخر فإن ما يقابل مصطلح الصنعة هو مصطلح الطبع والحقيقة أن الإنتاج الشعري لدى كثير من الشعراء العباسيين يؤكد هذا الرأي، ويثبت أن غالب الشعراء العباسيين كان يراوون بين مستويات التعبير الفني، ولعل صاحب المثل الأوضح لذلك هو بشار بن برد (ت ١٦٨هـ)، فله مع نقاده أخبارٌ تؤكد فكرة التفاوت في مستويات التعبير عند الشاعر الواحد، فقد قال خلاد بن مهرويه لبشار : "يا أبا مُعَاذٍ إنك لتجيء بالأمر المتفاوت، بينما تقول شعراً يُثير النقع ويخلع القلوب مثل قولك:

إِذَا مَا غَضِبْنَا غَضْبَةً مُضَرِّيَةً ... هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ تُمَطِّرُ الدَّمَ
إِذَا مَا أَعَزَّنَا سَيِّدًا مِنْ قَبِيلَةٍ ... ذُرَى مِنْبَرٍ صَلَّى عَلَيْنَا وَسَلَّمَا

إذ بك تقول :

رَبَابَةٌ رَبَّةُ الْبَيْتِ ... تَصُبُّ الْخَلَّ فِي الزَّيْتِ
لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ ... وَدِيكَ حَسَنُ الصَّوْتِ

فقال بشار: "لكلّ وَجْهٍ وَمَوْضِعٍ، فالقولُ الأولُ جدُّ، والثاني قُلُّهُ في "رَبَابَةٌ" جاريتي، وأنا لا آكل البيض من السَّوق. و "رَبَابَةٌ" لها عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وديك، فهي تجمع لي البيض، فهذا القول عندها أَحْسَنُ من (قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ) عندك" وفي رواية أخرى قال: "أنا أكلم كل إنسان على قدر معرفته .. وأما ربابة فهي جارتِي، وهي تربي دجاجات وتجمع لي بيضهن وهذا عندها أحسن وأرفق من شعري

^١ دلائل الإعجاز . ص: ٢٥٤ وما بعدها.

كله، ولو أنشدتها في النمط الأول لما فهمته ولا انتفعت به. فهذه صورة المعنى في هذه القصيدة"^١

ومثله ما أورده الحصري من تعقب بعض الناس لشعره بسبب هذا التفاوت، فكان أن أجابه بقوله إنما الشاعر المطبوع كالبحر مرةً يَقْذِفُ صَدْفَهُ، ومرةً يَقْذِفُ جِيفَهُ"^(٢) وعلى صعيد متصل فقد جعل الجاحظُ بشارًا بن برد على رأس الشعراء المطبوعين من المولدين، يقول أبو عثمان: "والمطبوعون على الشعر من المولدين بشار العقيلي، والسيد الحميري، وأبو العتاهية، وابن أبي عيينة. وقد ذكر الناس في هذا الباب يحيى بن نوفل، وسلمة الخاسر، وخلف بن خليفة، وأبان بن عبد الحميد اللاحقي أولى بالطبع من هؤلاء، وبشار أطبعهم كلهم"^(٣)

والجدير بالإشارة أن ما وقر في الأذهان عن الصنعة الشعرية في التراث هو التكلف والتصنع، والإكثار من استخدام المحسنات البديعية، غير أن الصنعة الشعرية لا تعني ذلك، ولم يقل بها الأقدمون، إنما هي خيال يُلهم به الشاعر كما يُلهم بالمادة الشعرية، وهذا لا ينفني وجود الصنعة المتكلفة التي يبدو فيها العمل والتكلف واضحاً، لكن ليس كل الصنعة الشعرية متكلفة متصنعة وإذا كان التصنع وتحلية الكلام بفنون البديع قد ازدهر في العصر العباسي إلا أنه لم يكن وليد ذلك العصر وإنما هو ظاهرة رافقت الأدب ولاسيما الشعر منذ نشأته، فالشعر الجاهلي لم يخل منها، لكنها كانت خفية إلى حد لا يكاد يدركها الشاعر أو يتعمدها لإحداث موسيقى في أبياته، بينما اهتم الشعراء العباسيون بالزخارف اهتماماً كبيراً وأولوها عنايتهم أما نقادنا القدامى فقد أكدوا في مؤلفاتهم النقدية على الطبع، كما أكدوا على الصناعة البعيدة عن التكلف.

^١ الأصفهاني (أبو القاسم عبد الله عبد الرحمن ٣٥١هـ). الواضح في مشكلات شعر المتنبي. تح:

محمد الطاهر بن عاشور. الدار التونسية للنشر ١٩٦٨م. ص: ٧٠

^٢ زهر الآداب وثمر الألباب. ٢١٧/١

^٣ البيان والتبيين. ١ / ٥٠

هذا، وقد صاحبت الصنعة الشعرية الشعر العربي مسيرته الطويلة وهي توجد في جميع نماذجه القديمة^(١) بداية من الشعر الجاهلي وما تلاه من عصور والحقيقة أننا نجد في الشعر الجاهلي إحساساً فنياً واضحاً بأساليب الصناعة الشعرية وإن اختلفت في درجة إحكامها من شاعر لآخر... ونحس براعة الشاعر الجاهلي في صوغه لمعانيه بحس موسيقي دقيق يمكن للمتأمل فيه أن يستخرج قواعد إيقاعية منتظمة تعتمد على توالي الحركات والسكنات في كل بيت، وانتظام حركات المد، واستخدام مؤثرات صوتية من الحروف المختلفة، والاهتمام بالمحسنات اللفظية والتوازن والترصيع، مما يؤكد أن التروية كانت طابعاً عاماً عند الشعراء الجاهلين، وأن ما يسمى بمدرسة عبيد الشعر لا يخصها وحدها بعناصر فنية لا توجد عند بقية الشعراء"^(٣).

وينبغي أن نشير هنا إلى أهمية التجويد في الصنعة بالإعتماد على عنصري الارتجال والتروية، ونؤكد أيضاً على أن الصنعة الفنية للشعر لم تكن مقصورة على أصحاب مدرسة عبيد الشعر بل كانت طابعاً عاماً لكل شعراء العصر الجاهلي وقد نمثل على ذلك بالشاعر سويد بن أبي كاهل اليشكري (٦٠هـ / ٦٨٢م) في قصيدته العينية التي يقول في آخرها:

سَاكِنُ الْفَقْرِ أَحْوُ دَوِيَّةٍ ... فَإِذَا مَا آنَسَ الصَّوْتُ امَّصَعُ
كَتَبَ الرَّحْمَنُ، وَالْحَمْدُ لَهُ، ... سَعَةً الْأَخْلَاقِ فِينَا وَالصَّلَاحُ
وإِبَاءٌ لِلدَّيَّاتِ إِذَا... أُعْطِيَ الْمَكْثُورُ ضَيْمًا فَكَنَعُ
وَبِنَاءٌ لِلْمَعَالِي، إِنَّمَا... يَرْفَعُ اللَّهُ وَمَنْ شَاءَ وَصَعُ
لَا يُرِيدُ الدَّهْرُ عَنْهَا حَوْلًا... جُرْعَ الْمَوْتِ وَلِلْمَوْتِ جُرْعُ
نَعْمٌ لِلَّهِ فِينَا رَبَّهَا... وَصَنِيعُ اللَّهِ، وَاللَّهُ صَنَعُ
كَيْفَ بَاسْتِقْرَارٍ حُرٍ شَاحِطٍ... بِبِلَادٍ لَيْسَ فِيهَا مُتَّسَعُ
رُبُّ مَنْ أَنْصَجَتْ غَيْظًا قَلْبُهُ... قَدْ تَمَنَّى لِي شَرًّا لَمْ يُطْعُ
وَيَرَانِي كَالشَّجَا فِي حَلْقِهِ... عَسِرًا مَخْرُجُهُ مَا يُنْتَزَعُ

^١ الفن ومذاهبه في الشعر العربي. د. شوقي ضيف. ط ١١. دار المعارف. د.ت. ص : ٤٥

^(٣) الشعر العربي من الجاهلية حتى نهاية القرن الأول الهجري . ص : ٦٧.

مُرِيدٌ يَخْطُرُ مَا لَمْ يَرِنِي ... فَإِذَا أَسْمَعْتُهُ صَوْتِي أَنْقَمَعُ
قَدْ كَفَانِي اللَّهُ مَا فِي نَفْسِهِ... وَمَتَى مَا يَكْفِ شَيْئًا لَا يُضَعُ
هَلْ سُوَيْدٌ غَيْرَ لَيْثٍ خَادِرٍ... تَتَدَتُّ أَرْضٌ عَلَيْهِ فَانْتَجَعُ^(١)

إذا نظرنا في قصيدته العينية رأيناه مجوداً في صناعته يحسن اختيار اللفظة المناسبة في السياق، بل نرى اللفظة في أحياناً كثيرة لا تدل على المعنى المباشر فحسب، بل تثير في ذهن القارئ أو السامع عدة معانٍ أخرى يتسع لها الخيال ويمتد بها المعنى. وقدرة اختيار الشاعر للألفاظ تتضمن أيضاً إحساسه المرهف الدقيق بالفروق بين المشتقات في المواطن المختلفة.

وقد وصف الشعراء الجاهليون كثيراً طول الليل ، ولكن صورة سويد تحمل جديداً فهو يكتفي عن طول الليل ببطء حركة النجوم لأن بها عوجاً ، فهي لا تستطيع المضي بسرعة ، يقول :

يسحب الليلُ نجومًا ظلعا ... فتواليها بطيئات التبع

ومن الصور البديعة في قصيدة سويد أيضاً جعله الغيظ في قلب عدوه إنضاجاً له فالغيظ كالنار تسري في قلب الأعداء :

رُبَّ مَنْ أَنْضَجَتْ غَيْظًا قَلْبُهُ ... قَدْ تَمَتَّى لِي شَرًّا لَمْ يُطَعْ

وأخيراً فقد نجح الشاعر إلي حد بعيد في استخدام حرف الروي لتمثيل المعاني وتصوير الانفعالات التي أراد التعبير عنها ، وقد صار أكثر طواعية له بعد تسكينه، حتى أصبح الروي كالموسيقى التصويرية التي تصحب التمثيل^(١)

ولم تقتصر الصنعة الشعرية على الشعر الجاهلي بل تابعت مسيرة الشعر العربي فوجدناها في شعر القرن الأول الهجري وما بعده من القرون ولكنها لم تكن على نفس الصورة التي وجدناها بها عند الجاهليين إذ كان يهتم بالصنعة من الشعراء ماله حاسة فنية ومن كان يملك قواعد وأصول فنية ، ولعل من أهمها تقيد الشاعر بالوزن

(١) المفضليات تحقيق وشرح محمود شاكر وعبد السلام هاون الطبعة الرابعة - دار المعارف . مصر ص ١٩٠ : ٢٠٢

١٠١ : حين لا ينفعه : أي حين لا ينفعه الفرار موقر الظهر : مثقله .

١٠٢ : كتام الوجع : صبوراً لا يظهر وجعه .

(١) الشعر العربي من الجاهلية حتى نهاية القرن الأول الهجري : ص ٦٧ : ٦٩.

والقافية بالإضافة إلى التصوير بكل أشكاله التعبيرية كما يعد الأسلوب جانباً مهماً من الجوانب المرتبطة بقواعد الصنعة الفنية ومن ثم تصبح الصنعة عندهم عملاً صعباً يتطلب من الشاعر مهارة ودرية فنية قلما تتوافر إلا عند الشعراء المجيدين .

وينبغي التأكيد أن الصنعة الشعرية لا تعني تكلف الشاعر وتصنعه ومحاولة زخرفه مادة الشعر الخام بألوان وأشكال حيثما اتفق . كلا فالتصوير والتخييل للذات يضيفهما الشاعر على مادة الشعر ليس شيئاً منفصلاً عن تلك المادة نفسها فالصنعة يلهم بها الشاعر إلهاماً كما يلهم بمادة الشعر نفسها . وتلبس المادة بالألوان والأشكال المختلفة يتم في نفس القائل في وقت واحد . لهذا لا تظهر في الصنعة الموهوبة آثار التعمل والتكلف ، ولكن هذه الآثار تظهر عند الفصل بين مادة الشعر وصورته أو عند التعمل والتكلف في تركيب الشكل على المادة قسراً .^(٢)

ومما ينبغي أن نفرق بين الصنعة والتصنع الذي يعني الخروج عن المعتاد بمعنى أن ينفرد الشاعر أو الكاتب بمعنى تصنع فيه حتى أخرجه عن المعتاد ، وقد كثر ذلك في شعرنا العربي منذ العصر العباسي حتي وقع فيه شاعر عظيم كالمتنبي حين يقول :

مابه قتلُ أعاديهِ ولكنْ... يَتَّقِي إِخْلَافَ ما تَرجو الذَّنابُ

فقد زعم الشاعر أن ممدوحه لا يقتل لشهوة القتل ، وهذا معنى حسن ، ولكنه أفسده وتصنع فيه حين أراد أن ينسب لهذا الممدوح فضيلة أخرى وهي الوفاء ، فهذا الممدوح بلغ من رقة الحس أنه يخاف أن يخلف عاداته مع الذئاب التي تتجمع علي جثث قتلاه كما تتجمع الضيوف على وليمه ! وليس في هذا المعني أصالة أو صنعة بل هو تكلف وتصنع سخيف .

وقد نلاحظ حجم الخلاف بين جودة الصنعة الشعرية عند الجاهليين ، وعند المحدثين ونستطيع أن نُرجعها في جانب من جوانبها إلى أن المحدثين قد أُتيح لهم من الثقافة ، وقوة التمثيل ما جعلهم قادرين على التوسع في الصورة الأدبية والفنية ، وإضافة جزئيات كثيرة إليها ومحاولة تشخيص الصورة وتجسيمها ... كما أن إدراك

(2) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري . ص : ٦٠٠ .

الشعراء للعلاقات بين الأشياء قد تطور تطوراً كبيراً بالنسبة لما كان عليه في العصر الجاهلي.

ومما لا شك فيه أن الصنعة اللفظية (الشكلية) وجدت في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي ، ولكنها كانت خفيفة إلى حد بعيد لا يكاد يُدركها الشاعر أو يتعمدها لإحداث موسيقي في أبياته بعكس الشعراء المتحدثين الذين اهتموا بهذه الزخارف اهتماماً كبيراً، وأولوها عنايتهم في شعرهم، والخلاف بين الجاهليين والمحدثين في ذلك إنما هو خلاف بين مجتمعين : مجتمع بدوي، وآخر متحضر^(١) ونستشهد بأسباب أخرى قد تُعَلِّل زيادة الاهتمام بالناحية الشكلية عند المحدثين (المولدين) وأهمها ما يذكره عبد الله الطيب المجذوب موضحاً العلاقة بين الصنعة اللفظية وبين الفنون بصفة عامة حيث يقول: " كان الإسلام ديناً يرفض الأنصاب والتصاوير وما يجري مجراها من آثار المشركين ، وكانت طبيعة المجتمع الحضري الجديد تدعو أشد دعاء إلى التصاوير والتماثيل فكان لا بد لهذا المجتمع من أن يجد فناً آخر يعوض به فقدانه الرسم والفنون المماثلة له . وقد بدأت بوادر هذا النوع من التعويض في أواسط العهد الأموي عندها أهتم الخلفاء بالعمارة وجعل فن الزخرفة يجد سبيله إلى تزيين المساجد . وقد سرى هذا الفن إلى العصر العباسي وازداد حتى وصل إلى الألوان والنسيج وجعل يبرز في الخطوط ... وكما أن الزخرفة التي ارتبطت أولاً بهندسة البناء ثم بالفسيفساء والزجاج الملون انتقلت إلى الخطوط فكذلك سرت موجة الزخرفة التي كانت تصطبغ بها الأفئدة العباسية إلى صناعتي الإنشاد والنظم"^(٢)

ويرجع أيضاً تطور الصنعة الشعرية في صورتها الجديدة إلى مؤثرات حضارية وعقلية ، وهذه المؤثرات عامة لا تقتصر على طائفة من الشعراء المجددين دون أخرى.

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن صد٦٠٣ .

(٢) السابقة صد ٦٠٤ .

وقد نمثلُ علي ذلك بتشبيهه بشار بن برد مثلاً لحديث المرأة ذي الأفانين فقد شبهه مرة بقطع الرياض المتنوعة الأزهار فنراه يقول :

وَكأنَّ رَجَعَ حَدِيثُهَا ... قِطْعُ الرِّياضِ كُسينَ زَهراً

حيث إن عبارة كسين زهرا زيادة في التصوير أتى بها الشاعر للتوضيح والتأكيد على ناحية مشابهة الحديث للزهر في بهجته وتنوعه وجمال ألوانه وإمتماعه للحس ، وهذا ما أكدته في صورة أخرى قال فيها :

وَحَدِيثٌ كأنَّهُ قِطْعُ الرَّوِّ... ضِ وفيهِ الصُّفراءُ والحُمْراءُ

ونراه يصف حديث المرأة الذي يخلبه ويفتنه بصورة ثالثة فيعبر عن لطفه ورقته وجمال تسلسله بنمنمة الثوب ودقة زخرفته فيقول :

ولها ميسمٌ كغُرِّ الأَقاحي... وَحَدِيثٌ كالوَشْيِ وَشِ البرودِ

فهذه الصور الثلاث التي صَوَّرَ بها بشارُ حديثَ صاحبتِهِ التي تميزتُ بالجدة والطرافة من ناحية الدقة والمثابرة الطريفة والتشخيص الحي نراها قد تطورت تطوراً ملحوظاً وهذا التطور راجعٌ في رأيي إلى تأثير البيئة في الصورة الأولى ، واستيفائه لعناصر الصورة ، وجزئياتها لتتضح ومحاولة تجلية جوانبها المختلفة في الصورة الثانية ثم فسَّرَ الصورةَ تفسيراً جزئياً ، وهذا ما بدا أكثر وضوحاً في الصورة الثالثة التي ألح فيها بشارُ بحسه الدقيق على تفتيت كلية الصورة إلى جزئيات صغيرة تُجَلِّي جوانبها الدقيقة عناصرَ هذه الصورة مما يشهد لصاحبها بالتفوق في ميدان الصنعة الشعرية التي بدت واضحة في كثيرٍ من أشعاره وقد شهد له بالتفرد في هذا الميدان أغلبُ القدماء ، والمحدثين .

ويحق لنا أن نشهد لبشار بن برد بالتفرد في ميدان الصنعة ونعده رأساً لمذهب البديع تقديراً لدوره في فن الصنعة الشعرية "فالواقع أن فن بشار الحقيقي الذي استحق أجله أن يكون رأس المحدثين في البديع يكمن في صنعته الشعرية المعنوية أو في الصورة التي عليها المعوّل الأول من ناحية الشكل الشعري"⁽¹⁾ وبهذا نخالف الدكتور شوقي ضيف ؛حيث عدَّ أبا العتاهية رأساً لهذا المذهب وفضّله على بشار وأبي نواس

(1) المرجع السابق . ص : ٦١٠

في مواضع كثيرة حيث يقول الدكتور شوقي ضيف عن أبي العتاهية : "والذي لا شك فيه أنه _أي أبي العتاهية_ بسّط لغة الشعر لا في مجال اللهو ، والغزل ، والخمر كما صنع بشار أحياناً وأبو نواس غالباً بل أيضاً في مجال الزهد ، والمديح ؛ فشعر المديح لم يقف عائناً في سبيل هذا الأسلوب المبسط السهل... وكذلك من حيث لغته الفخمة الجزلة وما كان يشوبها من الغريب عند بشار وأضرابه"^(٢)

هذا ، وتنقسم الصنعة الشعرية إلى قسمين :

الصنعة اللفظية ويُقصد بها الزخرفة التي يحدثها الشعراء من جناس وطباق ومقابلة...،وما إلى ذلك.

والصنعة المعنوية ويعني بها الصورة الشعرية التي تركز على عناصر التشبيه والتمثيل والاستعارة وغيرها من ضروب التصوير والتخيل^(١) إلا أننا نلمح في هذا التقسيم فصلاً ما بين مادة الشعر (المضمون) ، وشكله.

(2) الفن ومذاهبه في الشعر العربي . د. شوقي ضيف . ص : ١٦٩ ، ص : ١٧٢

(1) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري : ص : ١٠ .

عناصر بناء الشعر

الشعر فنٌ من الفنون التكاملية التي تجمعُ بجانب الكلمةِ التصويرَ، والموسيقى والخيال ...، وعناصر أخرى عديدة لا يقدر عليها إلا مَنْ توافرت فيه الموهبةُ، والدريةُ الفنيةُ، والشعرُ كأَي فن من الفنون له أدوائه، وعناصره التي تُعبّر عنه، والتي يختلف التعبير بها بمقدار اختلاف هذه الأدوات من ناحية استعمال الشاعر لها وتوظيفه إيّاها، وهذه العناصر تكوّن وحدة متكاملة يتألف منها فنُ الشعر وهي: **الفكرة أو المعنى والعاطفة، والخيال، والعبارة، والموسيقى** تتكامل وتتوحد معًا حيث إن الأثر الجماليّ للقصيدة لا يتلقاه القارئُ أو السامعُ على مراحل، بحيث مثلاً ينتقل إليه معناها في عبارات نثرية ليحكم على أفكارها، ثم ينظر في موسيقاها على اعتبار كونها منفصلة عن المعنى ويعاود النظر بعد ذلك في جزئيات صورها فمثل هذا التحليل المرحلي الذي تقتضيه مهمةُ النقد لا يكون إلا بعد تلقي الأثر الجمالي للشعر دفعةً واحدة مع ضرورة ملاحظة الناقد لأهمية التلاحم بين كل هذه العناصر في صنع العمل الأدبي.

أ - الفكرة (المعنى) :

يُعدُّ الأساسُ التقنيُّ لأي عملٍ فنيٍّ هو تكوينه الذهني عند الفنان ويُقصد بالتكوين الذهني "العمليات العقلية التي تتجمع من خلالها عناصرُ العملِ الفنيِّ، وتنبض في ثناياها حركاتُ الإبداع"^(٢)؛ ولذا فإنه من الطبيعي أن تكون أولى عناصر بناء الشعر الأفكار أو المعاني التي يتضمنها، فقيمةُ الألفاظِ في اللغة الشعرية تتمحور فيما يجعلها تدل على أفكار من حيث إن الأفكار أحد أهم العناصر التي تُكسب النص الشعري قيمته، وهي في الوقت نفسه تُوجهه، وتُنظم ذهنه، وأدوات تفكيره.

وفي هذا السياق تتعدد الأفكارُ الشعريةُ، وتتنوع أنماطُها، فالقصيدة تؤدي معني كليًا، وكل بيت فيها يؤدي فكرةً جزئيةً تتجمع مع غيرها في سبيل بناء المعنى الكلي، ولكن من الأهمية بمكان أن نشير إلى أن المعنى في الشعر لا يمكن أن يكون

(٢) علم النفس في الفن والحياة . د . يوسف مراد . ص : ١٢٣ بتصرف .

تقريراً مجرداً شأن الفكرة الفلسفية أو العملية بل إن المعنى يبرز من خلال وجدان الشاعر وينطبع بنظرته، وتأثره النفسي.

والواقع أن الفكرة تختلف في ذهن الفنان المبدع عنها في ذهن الإنسان العادي؛ إذ إن الفكرة في ذهن المبدع تمتزج بوجوده، وحسه الفني فتخرج من خلال إدراكه الوجداني وإحساسه الفني ملتبسةً بمعنى قريب المأخذ فلا يُعقّد الفنان المبدعُ هذا المعنى بربطه بدلالات عقلية مجردة بل يصوغه بأمور محسوسة تنزعه من عالم الخيال المحسوس أو الخيال المدرك إدراكاً عقلياً يسيراً فتصل إلى المتلقي عبر صياغة فنية مألوفة أكثر إمتاعاً، وإقناعاً، وتأثيراً في النفس ... أما الفكرة في ذهن الفرد العادي فإنها تلامس الواقع وتتطبع به فتتعمق في ذهن الفرد بدلالة عقلية مجردة ومدركة إدراكاً عقلياً بحثاً ومنزعة من عالم الواقع المجرد فتكون بذلك أبعد ما يكون عن دوائر الفن وعن المقدرة الفنية التي تُعدّ الفاصل ما بين المبدع، وغيره من الأفراد العاديين.

إن ما نقصده بالفكرة أو المعنى الشعري هنا **المغزى** الذي يلوح للمتلقي أو القارئ من خلال النص، أو أنهما وبتعبير آخر الدلالة العقلية التي تتبدى لنا جليةً من قرائته، وللتمثيل على فكرة النص أو دلالاته العقلية نستشهد بمقطع شعري للشاعر الأموي قطري بن الفجاءة، يقول فيه :

أقول لها وقد طارت شعاعاً ... من الأبطال : ويحك! لا تُراعي
فإنك لو سألت بقاء يوم ... على الأجل الذي لك لم تُطاعي
فصبراً في مجال الموت صبراً... فما نيل الخلود بمُسْتَطَاع
ولا ثوب البقاء بثوب عَزْ ... فيطوى عن أخي الخنع اليراع

إن الفكرة التي تتبدى لنا من خلال المقطع الشعري السابق هي محاولة الشاعر بث العزيمة في النفس الضعيفة الخائفة وعدم الاستسلام والخنوع وتقويتها أمام الموت بل والترحيب به بديلاً عن الحياة الذليلة، وفي سبيل تأكيد هذه الفكرة يسوق الشاعر عدداً من الجمل (المثبتة، والمنفية) التي يحاول بها تقوية فكرته، وتأكيداها.

ب - العاطفة :

إن المعنى/الفكرة في الشعر يرتبطُ بالعاطفة بحيث لا نتصور وجودَ معنى يتضمنه الشعرُ ما لم يكن صادرًا عن عاطفة، وهذه نظرة نقدية صائبة؛ حيث إن الشاعرَ مهما حاول أن يُجهد نفسه في جمع التفاصيل الفنية، ومحاولة تمثيله الحي للتجربة عن طريق التصوير، وفي دقة ملاحظاته وفي غير ذلك أقول : إن جهده يذهب سدى إذا افتقدت صورهُ الأدبية التوازنَ بين الفكر والعاطفة، أو ما يُسمى بـ "المعادل العاطفي للفكر".

ينقسم الشعورُ إلى مظاهر ثلاثة : الفكر والوجدان والإرادة ، وتخصص هذه المظاهر فيجعل الفكر هو المعرفة المرتبطة بإدراك الحقائق والمعاني والتمييز بينها، والوجدان هو الجانبُ النابضُ الحساسُ في نفوسنا، كما يُمثل موطنَ اللذة والألم، أما الإرادة فتعني القوة الدافعة للعمل بما يمليه الفكرُ والوجدان.^(٢)

بناءً على ما سبق تُصبح الموازنةُ أمرًا مهمًا بين هذه المظاهر، ولا يجب تغليب مظهر على الآخر، بل إن هذه المظاهر تمثل إجراءاتٍ عمليةً في سبيل إنتاج النص الشعري، حيث إن الإرادة في العمل الأدبي لا تعني شعورية العامل المؤثر لضغوط الإخراج الفني، وإنما هي أداة لا شعورية نابعة من وجدان الشاعر لا يتحكم فيها عقله بالدفع والإخراج مثلما هي نزعة إبداعية تخرج دون ضغط عقلي مجرد.

إن العواطف جزءٌ رئيس من الوجدان^(*)؛ لما تتسم به طبيعة النفس الإنسانية من كونها ميدانًا زاخرًا بألوان من العواطف التي تُعبر عن شتى ميول الإنسان، ورغباته

(2) السابق . ص : ٨٧ .

(*) يرى أحدُ الباحثين أن العواطفَ جزءٌ رئيس من الوجدان وهي كذلك في الحقيقة؛ لأن الوجدان بمعناه العام ينقسم إلى نوعين :

ـ تائر ويُسمى الانفعال.

ـ هادئ ويُطلق عليه العاطفة.

ومعلوم أن المراد في الشعر هو الوجدان الهادئ (العاطفة) الذي هذب التأمل صورته.

فهي طبيعةٌ نسبيةٌ، ومتغيرةٌ وقد يتفاوت الناسُ في حظهم من العواطف وفي نصيبهم من الإدراك الوجداني، ويتميز الشعراءُ _ بوجه خاص _ بحدة عواطفهم، وسرعة انفعالاتهم، وبخاصة حين يعرضون لحقائق الحياة التي تستثيرهم وحتى الشعراء أنفسهم قد تختلف الأفكارُ في أذهانهم من شاعر إلى آخر من حيث الإدراك الوجداني للأفكار ومدى صلتها بالعواطف الإنسانية، فمن هنا يختلف مدلول الحقيقة الواحدة من شاعر لآخر تبعاً لاختلاف ظروفه النفسية عند إدراكه هذه الحقيقة، بل ليس هناك معنى حقيقي ثابت للنص الذي نقرؤه، فقد يختلف النقاد فيما بينهم - وكذلك المتلقي - حول المعنى في النص بحسب اختلاف إدراكهم وحالاتهم النفسية، ولو حكّموا الشاعر نفسه فيما بينهم لما استطاع أن يحدد لهم المعنى.^(١) حيث إن إيجاد معنى مجرد للنص الشعري يعد من الصعوبة بمكان، فالمعنى المجرد والثابت لا ينتمي إلى جوهر الفن، بل ينتمي إلى حقائق العلم والمتلقي في قراءته الأولى للنص قد يتبادر إلى ذهنه معني معين فإذا ما عاود القراءة مرة أخرى للنص نفسه قد يتغير هذا المعنى في ذهنه بتغير إدراكه وحالته النفسية ومن ثم يعد إيجاد معنى ثابت أو فكرة مجردة للنص الشعري أمر مناقض لطبيعة الفن فالنص مرآة كل منا ينظر فيها وجهه.

إن الاختلاف في موقف الشاعر من قصيدته لا يرجع إلى طبيعة الموضوع بل يعود إلى وقوف الشاعر من هذا الموضوع وهذه الفكرة موقف الإحساس والتجربة؛ إذ

تعدُّ العاطفة مصطلحاً أُستحدث ثم شاع في الدراسات الأدبية، والنقدية ومعناه : الحالة الوجدانية التي تتميز بالاستقرار والدوام وبعدم العنف والثورة اللذين يميزانها عن الانفعال ويترتب على هذه الحالة الميل إلى الشيء أو الانصراف عنه"

ينظر : معجم مصطلحات الأدب . د. مجدي وهبه . مكتبة لبنان بيروت د.ت. ص : ٥١١

ويراجع : الأصول الفنية للأدب . عبد الحميد حسن . مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٤٩ م . ص :

٦١ وما بعدها

(١) في النقد الأدبي الحديث . ص : ٨٤ .

إن كل فكرة - دون اختيار أو تحديد - تصلح أن تكون مجالاً أو موضوعاً شعرياً ، ولكن العبرة تكمن في إحساس الشاعر بها، شريطة التوافق والتأثير في الأفكار الصادرة عن الوجدان، فلا يعني تلقينا للأفكار في الشعر عن طريق الإدراك الوجداني والحس العاطفي أن تكون هذه الأفكار مختلفة أو متناقضة أو مكررة ، فهذه عيوب ظاهرة تفقد الشعر جماله وتأثيره في النفوس^(١)

ولو أردنا أن نستدل في هذا المقام بمثال كـ "الليل" فهو مثلاً حقيقةً كونيةً يمكن للجغرافيين أن يفسروا ظاهرة وجوده تفسيراً علمياً يتصل بدوران الأرض، وتعاقب الليل مع النهار، ولكن حين يتأمله امرو القيس الشاعر لا تعنيه حقيقته من حيث هي، ولكنه يعرضه لنا من خلال عاطفته، وإدراكه الوجداني فيقول :

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُذُوءَهُ ... على بأنواعِ الهُمومِ لِيَتَلَي
فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَمَطَّى بَصْبُهُ ... وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكُلِّ كَل
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَجْلِي ... بَصْبُحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمَثَل
فَيَا لَيْلَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نَجُومَهُ ... بِكُلِّ مُغَارٍ أَلْفَتِلِ شُدَّتْ بَيْدَبِلِ^(٢)

من الواضح في المقطع السابق أن العاطفة قد كشفت عن ألم الشاعر، وشفائه وأنه نظر إلى الليل بهذا الإحساس، فوجده ثقيلاً بطيئاً لا يريد أن ينجلي ويخلي مكانه لنور الصباح ومن فرط إحساسه بثقله وببطئه تخيل نجومه، من خلال عاطفته كأنها ثابتة لا تتحرك، بل كأنها موثقة بحبل متين إلى جبل راسخ، فالشاعر - بحكم عاطفته - لم يفكر في الحقيقة العلمية لليل أو النجوم بل تخيله في الصورة التي هدته إليها عاطفته حتى لقد مثله له شخصاً يخاطبه؛ حيث الشاعر من ذاته ذاتاً ثانية كي يُحدثها، ويُقيم معها حواراً تفاعلياً، يعبر من خلاله عما يعتمل في ذاته، ويدور في نفسه.

(١) السابق . ص : ٨٦ .

(٢) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لأبي بكر الأنباري تحقيق: عبد السلام هارون _ دار

المعارف ص : ٧٤

وأخيراً فإن العاطفة هي "التي تهب القصيدة وحدثها وتماسكها، وهي التي تُحقق الانصهار بين أجزاء العمل الفني الواحد فلا يبقى أيُّ عنصر محتفظاً بالطبيعة التي كانت له قبل أن يتحول إلى عملٍ فني" ^(١)، ولا ريب في أن العاطفة من عناصر الشعر المهمة، فالشعر إذا لم يُعالج معنى عاطفياً لا يُعدُّ شعراً ويخرج عن وظيفته المنوط بها وهي التعبير عن عواطف الشاعر، وأحاسيسه، وخلجاته، فالعاطفة مكونٌ من مكونات الشاعر الرئيسية لا تفارقه أبداً، ولا تتفصل عن عالمه الشعري بل لا أبالغ إذا قلت: إنها لا تتفصل عن نظراته وإدراكه للوجود والأشياء وكل ما يعرض له في الواقع، والحياة، فقد يتحول النص بفعل افتقاده إلى العاطفة والوجدان إلى نظم وحسب، وذلك حين يصير النصُّ عملاً عقلياً مصوغاً في قالب موسيقي كما في قول إبراهيم المندر في نص له :

اثبتْ وجودَكَ أيُّها الرجلُ واعملْ فخيرُ الناسِ مَنْ عَمِلُوا
واجهدْ وجهدْ المرءُ يُكسِبُهُ فخرًا إلى أوجِ العُلَى يَصِلُ
واتبعْ مقالَ ذوي الفِعالِ ولا تقفُ الألي قالوا وما فَعَلُوا
اللهُ أودعَ فيكَ قوَّتَهُ وبراك لا عيبٌ ولا عِللُ
روحٌ كما الأنداء طاهرةٌ ولسانٌ صدقٌ ما به خطَلُ
وجَمالٌ وجهٌ كالملاكِ سَنَّا وصفاءُ ذهنٍ ما لهُ مَثَلُ

فالمقطع السابق، ورغم أنه تمت صياغته في قالب موزون (بحر الكامل)، مقفى (حرف اللام) إلا أنه يفتقر إلى عنصر مهم من عناصر بناء الشعر، وهو عنصر العاطفة والشعور؛ إذ إن الشاعر توجه بكلامه إلى العقل وانطلق منه لا من العاطفة والشعور، ومن ثمَّ يُعدُّ المقطع السابق مقطعا منظوما لا مقطعا شعريا، وهو نظمٌ وليس شعراً.

وعلى الجانب الآخر فقد دعا الشاعر الأمريكيُّ الأصل البريطاني الجنسية، والناقد المعروف توماس سيزنر إليوت T.S.Eliot إلى ما يُعرف بالمعادل

^١ الأدب وقيم الحياة المعاصرة. د. محمد زكي العشماوي ط٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب

الموضوعي Objective Correlative، ويعني به توظيف الشاعر لجملة الأحداث، والموضوعات، والوقائع التي تبعث لدى المتلقي الاستجابة العاطفية التي يريدها المؤلف دون أن يُصرِّح المبدع، أو يعبر عن هذه العواطف، والأحاسيس بشكل مباشر انطلاقاً من إيمان إليوت بأن الشعر أو العمل الفني إنما هو معادل موضوعي لعاطفة الشاعر ويتطلب القوة، والتماسك ضمناً لقدرة الشاعر على نقل إحساسه للمتلقي.

وقد أطر إليوت لفكرة المعادل الموضوعي من خلال قراءته لمسرحيات الكاتب الإنجليزي وليم شكسبير، ورغم أن هذه الفكرة كانت موجودة في الشعر القدم إلا أن إليوت كان له فضل تأصيلها والتوجيه لأهميتها حينما قال: "إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في الفن هو إيجاد معادل موضوعي، أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة من الأشياء، أو موقف أو سلسلة من الأحداث لتصبح قاعدة لهذا الوجدان بنوع خاص، حتى إذا اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد وأن تنتهي إلى خبرة حسية تحقق الوجدان المراد إثارته"^(١)

بالإضافة إلى ما سبق فإن ما يهدف إليه إليوت من دعوته إلى المعادل الموضوعي هو البعد عن الذاتية والإسراف والمبالغة فيها، والتوجه نحو الموضوعية بما يسهم في خلق نوع من التماسك للتجربة الأدبية، وتحقيق نوع من الترابط والتسلسل بما يكسب العمل الأدبي وحدته، وتماسكه، ويخلق له دراميته.

ج- الخيال :

العنصر الثالث من عناصر الشعر الرئيسة هو عنصر الخيال الذي يعني القوة التي تمنح الشاعر القدرة على نقل الحقائق من واقعها الحسي المجرد إلى واقع جديد كما يعني الخيال القدرة على ابتكار الأشياء وتشخيصها، وهو من الملكات الأساسية للفنان بوجه عام، والأديب بشكل خاص، التي لا يستطيع بدونها أن يُبدع فناً أو ينتج أدباً فهو الرابطة الرئيسة بين عوالم الشعور، والإدراك، والفهم، وهو ليس مرآة جامدة تعكس أفكاراً وصوراً في نفس الشاعر بل هو أداة حية تزاوّل عملها

^١ د. فاق متى. إليوت. دار المعارف. القاهرة ١٩٦٦م. ص: ٢٩

في ذاكرة الشاعر التي تحتفظ بكل ما يراه، ويسمعه، ويحسه، وينفعل به طوال حياته، فالخيال يسبح في هذا الحشد المتنوع الذي تختزنه الذاكرة ويؤلف منه أفكاراً وصوراً متناسقة، ولا يقتصر عمل الخيال على تنظيم ما تختزنه الذاكرة بل إن له عملاً بنائياً يتمثل في قدرته على إبداع صور جديدة من رواسب قديمة في نفس الشاعر.

نستخلص من النص السابق أن الخيال ليس عمله عمل المنظم لمخزون الذاكرة من صور وتجارب ومحسوسات فحسب بل إن وظيفته أيضاً بناءً هذا المخزون وتصويره في أشكال وأنماط إبداعية مختلفة، فالخيال هو هيكل تجسيم المعاني والصور، والمحسوسات، وهو الذي يضيف عليها صفات من عنده، ويلائم بين هذه المحسوسات والصور والمعاني ويستخرج منها أسرار الإلهام التي تمد الشاعر بمادة الشعر، وتعبيره من حيث إنه عنصر مهم من عناصر الإنتاج والإبداع فهو كما يرى كولردج "القوة السحرية التي تُوفق بين صفات متنافرة، تظهر أشياء قديمة مألوفة بمظهر الجدة والنضارة، إنه اجتماع حالة غير عادية من الانفعال بحالة غير عادية من النظام"^(١)

وعلى صعيد آخر يرى عددٌ من الباحثين والنقاد صعوبة وضع تعريف محدد ودقيق للخيال؛ إذ إن هذه الكلمة غامضة، ومبهمّة، ولأنها تدل على صور عقلية متقاربة ومتشابهة، ومن ثم فإن الخيال غامضٌ وصعب التفسير.

وقد نبّه كولردج إلى نوعين من الخيال: **الخيال الأولي** وهو خيال عادي، له دور رئيس في عمليات الإدراك ويوجد لدى كل إنسان وأبعاده الفنية ضئيلة، **والخيال الثانوي** وهو الخيال الفني الذي يتصل بالخلق والإبداع ويترتب على الأولي لكنه أرفع منه؛ لأنه يؤدي إلى توحيد المشتقات والتأليف بين المتناقضات، ولا يوجد إلا عند المبدعين، ومن هنا كان خيال الشعراء مخصوصاً؛ إذ ليس أي خيال يُوجد الصورة الشعرية"^(٢)

هذا ويُعدُّ هذا العنصر من عناصر بناء الشعر من الأهمية بمكان، فصنيع الخيال يعتمد على نقل الصور والأشياء من واقعها الحسي إلى واقع جديد متخيل، كما أنها

^١ نقلاً عن: روز غريب. تمهيد في النقد الأدبي. ص: ٨٦

^٢ محمد مصطفى بدوي. كولردج. ص: ٥٩، وما بعدها

بمثابة المؤلف بين الأشياء المتباعدة، والصور في الشعر تُمثل الناتج الطبيعي للتخييل؛ إذ هي مصدر الطاقة الإبداعية في حياة الأديب وبخاصة الشاعر "من حيث إن الشعر _ كما يقول شيخُ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني _ لا يقوم على أساس عقلي ولا يخضع لحدود المنطق وأقيسته، بل هو تعبيرٌ عن العواطف والمشاعر بومضات غامضة خاطفة يقدمها الخيال، ويباشر عليها سلطانه فيبعث في النفوس ضروباً من التوق والتطلع إلى مكامن الحياة في الأشياء التي تتضح صورها في النفس، مؤلفة نسقا من الوجود الفني يتأبى على المنطق ومقاييسه وبراهينه"^(١)

تأسيساً على ما سبق يغدو الخيال عنصراً مهماً في الشعر، فالشاعر لا يستطيع أن يؤلف دون أن يتخيل فالخيال صفة من صفات الشاعر، وهو الرئة التي يتنفس الشاعر بها، وهو الأداة التي تشكل الصورة الشعرية، وهو القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن تناول الحس وبمقدار نشاط الخيال في التأليف بين عناصر الصورة واكتشاف علاقاتها ترتفع القيمة الفنية لها، وتكمن وظيفة الخيال في أن يؤدي إلى التحام أجزاء النص، والصورة الإبداعية دائماً تصدر عن خيال شاعر مبدع متناغم مع عاطفته"^(٢)

ولعل من أفضل المقاربات التي أكّدت دورَ الخيال، وفعاليته في تشكيل الصورة الفنية، والأدبية، والشعرية ما قدّمه الناقد الدكتور جابر عصفور في كتابه القيم "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"؛ إذ يقول: "يُشير استخدامنا المعاصرُ لكلمة "الخيال" إلى القدرة على تكوين صورٍ ذهنية لأشياء غابت عن تناول الحس، ولا تنحصر فاعليّة هذه القدرة في مجرد الاستعارة الآلية لمدرجات حسية ترتبط بزمان أو مكانٍ بعينه، بل تمتد فاعليّتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك؛ إذ تُعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالماً متميزاً في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تُذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة، والخيال الشعري _ بهذا الاعتبار _ نشاطٌ خلاق، لا يستهدف أن يكونَ ما يشكّله من صور نسخاً أو نقلاً لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاساً حرفياً لأنسقة

^١ أسرار البلاغة. ص: ٢٧٠

^٢ على عشري زايد. عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص: ٧٩

متعارف عليها، أو نوعًا من أنواع الفرار، أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه، من خلال رؤية شعرية لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة، وإنما من خلال قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي"^(١)

ولو أردنا التعرف أكثر على دور الخيال وفاعليته فنيًا لا بد لنا من التعرض لأحد النماذج التطبيقية التي توضح لنا قيمة الخيال في الشعر، ودوره الكبير بما يتميز به من جمال أو قبح بحسب ارتباطه بوجودان الشاعر وفكره وثقافته ومعارفه وأحاسيسه ومن هذه النماذج صورة للشاعر العباسي بشار بن برد التي يرسمها لنا بمناسبة وفوده على يعقوب بن داود (وزير الخليفة المهدي)، الذي حرمه جائزته فخاطبه بشار قائلاً :

يَعْقُوبُ قَدْ وَرَدَ الْعَفَاةَ عَشِيَّةً مُتَعَرِّضِينَ لِسَيْبِكَ الْمُنتَابِ
فَسَقَيْتَهُمْ وَحَسِبْتَنِي كَمُونَةً نَبَتَتْ لِزَارِعِهَا بِغَيْرِ شَرَابِ
مَهْ لَا أَبَا لَكَ إِنِّي رِيحَانَةٌ فَاشْمُمِ بِأَنْفِكَ وَأَسْقِهَا بِذَنَابِ
تُعْطِي الْغَزِيرَةَ دَرَّهَا فَإِذَا أَبَتْ كَانَتْ مَلَامَتُهَا عَلَى الْحَلَابِ
طَالَ الثَّوَاءُ بِحَاجَةٍ مَحْبُوسَةٍ شَمِطْتَ لَدَيْكَ فَمُرْ لَهَا بِخَضَابِ

بتحليل الصورة في المقطوعة الشعرية السابقة نجد "أن الشاعر قد صَوَّرَ نفسه ليعقوب كمونة، والكمون نبتٌ لا يُسقى بل يُوعَد بالسقي، ثم يصور بشار نفسه ليعقوب بأنه ريحانه، والريحان يحتاج إلى السقي والعناية لكي ينمو ويفوح شذاه، ويمضي الشاعر في تجسيم هذا المعنى بخياله الفذ فيقول له : اشمم بأنفك رائحة الريحان الذكية، كما يقول له أيضًا : اسق هذا الريحان بالماء الغزير ... كل ذلك ليَجْعَلَ من الصورة المتخيلة شيئًا واقعيًا ينبغي تصديقه ثم يصور بعد ذلك حاجته التي طال انتظار تحقيقها بلا طائل بامرأة شمطت وطعنت في السن، ويؤمن في الخيال فيزيد الصورة جلاءً وتشخصيًا وسخريةً في آن واحد، وذلك حين طلب

^١ جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ص: ١٣، وما بعدها.

الشاعرُ من يعقوب أن يأمر له بخضاب حتى يخفي شيب تلك العجوز أو الحاجة التي طال انتظارها!"^(١)

وفي السياق ذاته تتباين "قدراتُ الشعراء الخيالية، ومهاراتهم الفنية، فهناك شعراء يبقي خيالهم حسيّاً راكداً عاجزاً عن احتضان الانفعال والحلول فيه فيطغى عليه العقل، ويترجمه إلى أفكار معنوية مجردة بدلاً من أن يتحدّ به الخيالُ ويُجسده في صورة نفسية، وقد ينهار الشعرُ إلى نوع من التجريد والتقرير أو يتضاعف ويتعقد بعضه ببعض فتطغى عليه الذهنية"^(٢)

وفي هذا المقام يحق لنا أن ننتقد بيت أبي الطيب المتنبي - شاعر العربية الأكبر - الذي يقول فيه :

في الخَدِّ أن عَزَمَ الخَلِيطُ رحيلًا ... مَطَرٌ يَزِيدُ به الخُدودُ مُحُولًا

حيث إن الخيال في البيت السابق مصنوع وكاذب وبعيد في الوقت نفسه عن الصدق الفني بسبب انفصاله عن الحس العاطفي والإدراك الوجداني؛ إذ تدخل الشاعرُ بوعيه وإدراكه في صناعة المعنى وتوجيهه، فالمتنبي يريد المبالغة في التعبير عن حزنه لفراق أحبائه وبكائه لرحيلهم فجعل دموعه مطراً، وليته اكتفى بذلك بل أمعن في خياله وأسرف فيه وتكلف فسلب المطر حقه في الإخصاب، وجعله مصدر إمحال وجفاف ؛ لأنها سوف تتفزع بالدموع.

ومن أمثلة نقد الخيال الشعري ما وجهه عباس محمود العقاد لأحمد شوقي من نقد بقوله: "إنما دفع شوقي إلى قصور الخيال لا إلى عدم إحساسه بالموقف الذي يقفه من موضوعات شعره الذي يستغرق شعوره وحسه وخياله وعقله، يقول، ولا نجاح للشاعر إذا لم ينجح في نقلنا معه إلى ذلك الموقف الذي كان وقفه، وإشراكنا في نظرتة التي نظر بها حين توفر للإبانة والإنشاد إذا علمت هذا فقابل بين شاعرية

^١ في النقد الحديث. ص: ٩٠

^(٢) الخيال والرؤيا الشعرية : د. إيليا حاوي مجلة الآداب البيروتية السنة الحادية عشر ، العدد الرابع يناير ١٩٦٣م ص: ٢٥ .

شوقي والبحتري في موقفه على الإيوان، وبين شاعرية التقليد في موقف شوقي على آثار الأندلس أو آثار مصر"^(١)

د - لغة الشعر :

تُعَدُّ لغةُ الشعرِ العنصر الرابع من عناصر بناء الشعر، وهي عنصر له أهميته الخاصة حيث "إن الفكرة والعاطفة والخيال لا بد لها من وعاء تُقَرَّغ فيه هذا الوعاء هو الألفاظ فالشعر هو تعبيرٌ عن الحياة والواقع وسيلته اللغة، ولا يختلف النقاد المحدثون حول دور هذا العنصر في الشعر؛ إذ تُعَدُّ اللغة الأداة الأساسية التي يحقق بها الشعر وجوده، فالشعر _ كما يقول الناقد الدكتور عز الدين إسماعيل _ هو "استكشاف دائم لعالم الكلمة والارتباط الوثيق بين طبيعة اللغة وارتباطها بالشعر يقع في قول الناقد"^(٢)

وعلى صعيد متصل "فإن الألفاظ موجودة قبل الشعر كمواد أولية، لكن الشعر يُنسَقها ويُنظمها بطريقةٍ ما بحيث يُخرجها عن عاديته ليجمعها بالتواشج مع مواد شعرية متميزة وذلك بطريقة التركيب، وبالمساق الذي تتردد فيه وذلك بواسطة الخلق التصويري الذي يكون معادلاً لانفعال الشاعر، هذا الانفعال الذي يحث الخيال على إعادة تحليل البناء اللغوي وتركيبه، وذلك ببث حيوية مخصبة في الحياة الجميلة الهادئة الزاهية في أعراف تلك العلاقات التي يزيل عنها رتابتها وينفض نمطيتها بعد أن فقدت اللغة مجازها اللصيق بها في نشأتها الأولى"^(٣)

ومن نافلة القول : إن اللغة هي وسيلة التعبير الأساسية في الأجناس الأدبية بشكل عام، وفي الشعر على نحو خاص، وقديماً جعل أرسطو الشعر واحداً من قائمة الفنون الجميلة كالرقص، والموسيقى، والرسم، والنحت، والتصوير ... ولكنه أكد أن الشعر يختلف عن هذه الفنون من حيث اللغة، التي هي وسيلة التعبير الرئيسية في الشعر بينما تفتقدها الفنون الأخرى.

^١ الديوان في النقد . ص : ٦٥

^٢ الشعر العربي المعاصر . دار الكاتب العربي . القاهرة ١٩٦٧م . ص : ١٧٣ ، وما بعدها

^٣ رجاء عيد . لغة الشعر . ص : ١١٤

وفي سياق متصل فإن اللغة التي يُعبر بها الشاعر هي نفسها التي يتحدث بها الناس كافة بحروفها، وعدد هذه الحروف وأصواتها، وقد روي قديماً أن فتى قال لأبي العلاء المعري ألسن القائل :

وإني وإن كنتُ الأخيرَ زمانُهُ ... لآتٍ بما لم تستطِعْهُ الأوائلُ

فأجابه المعري :

بلى.

فقال له الفتى:

لقد أتى الأوائلُ بثمانية وعشرين حرفاً فهل زدت عليها شيئاً ؟

إن الشاهد في الرواية السابقة يكمن في أن الشاعر (أي شاعر) لا تتمثل قيمة إبداعه الشعري في أن يزيد حروفاً جديدة على حروف اللغة المتعارف عليها، والمحددة سلفاً وإنما تتضح قيمته، ويتجلى إبداعه في إقامة علاقات جديدة بين مفردات اللغة وكلماتها، وأن يستخدمها استخداماً جديداً مغايراً.

وفي هذا الصدد يكاد يتفق معظم الأدباء والنقاد على أنه ليست للشعر ألفاظ خاصة به دون غيره من الفنون أو ألفاظ مقتصرة عليه كما أنه ليست هناك ألفاظ يمكن أن نسميها شعرية، وأخرى غير شعرية Un Poetical "فكل لفظٍ مهما تكن دلالة أو جرسه يمكن أن يكون شعرياً إذا عبّر عن إحساس الشاعر، وعاطفته ونقله إلينا بكل ما فيها من وجدان وإدراك"^(٢)، كما أن الدراسة الحديثة لا تؤمن بوجود كلمة شعرية فكل كلمة إذا استخدمت في موضعها، وعبرت عن الشيء الذي وضعت من أجله بمبناها ومعناها، وما تُثيره من ظلال، فهي كلمة شعرية وما سوى ذلك لا تُعدُّ شعرية حتى وإن كانت من أرق الألفاظ وأحلاها نغمًا، وهذه الحقيقة أصبحت من البديهيات في النقد الحديث^(٣)، وهذه - فيما أظن - نظرة نقدية صائبة وموضوعية،

(٢) السابق : ص : ٩٠ .

(٣) مقالات في النقد. د. محمد مصطفى هدار. ص: ٢٢٦؛ حيث يقول: "لم يعد لمقولة لفظ شعري، وآخر غير شعري مكاناً في الدرس النقدي الحديث" غير أن عبارة "إن هذا اللفظ ليس

ولكن مما لا شك فيه أن للكلمة في الشعر بريقًا ووحياً خاصًا لا تحظى به في غيره من الفنون الأخرى.

ويقرر الناقدُ الإنجليزيُّ ت.س. إليوت في هذا السياق بأن أية كلمة قد استقرت في لغتها لا يمكن أن تُوصف بالقبح، والجمال، وأن موسيقى أية كلمة في حال تداخلها مع غيرها إنما تنشأ من علاقة هذه الكلمة مع الكلمات السابقة عليها مباشرة، والكلمات اللاحقة لها وسائر الكلمات الواردة في السياق كله بالإضافة إلى العلاقة الناشئة من معنى الكلمة إلى السياق الذي وردت فيه، ومعانيها الأخرى التي اكتسبتها من استعمالاتها الأخرى ومما تُثيره من ارتباطات كثيرة أو قليلة^(٥)

وأخيرًا نود أن نؤكد أنه ليست للفظ أو الكلمة بمفردها قيمة شعرية في ذاتها، بل لا بد من تلاؤمها مع غيرها من الألفاظ لكي تُعبرَ عن المعنى الشعري الذي يخطر ببال الشاعر كفكرة يصوغها من خلال تجربته وإحساسه ووجدانه فالألفاظ مرتبطةٌ بالإحساس والإدراك ومن ثم يلتزم الشاعر في صياغة لغة الشعر طريقة خاصة، ومن ثم لا توجد لغةٌ شعرية، وأخرى غير شعرية فالألفاظُ اللغوية كلها صالحةٌ للإبداع الشعري والكتابة الشعرية حتى "الكلمات الباهتة الخالية من الإشعاع والإحياء خلوا تمامًا في السياقات العلمية المحضة ربما تكشف فجأة عن مصادر غير متوقعة من الإحياء وقوة التعبير في المواقف الانفعالية، والشاعرية"^(١) من حيث إن اللفظة في المعجم غير اللفظة داخل التوظيف السياقي في الأدب "فاللفظة في المعجم _ كما

شعريا Un Poetical قد شاعت في النقد الغربي الحديث"، وعند عدد قليل من النقاد العرب المحدثين، ومنهم الناقد السوري عدنان بن ذريل، الذي يقول: " قلما نجد كلمة طويلة تُلائم الشعر"

يُنظر: اللغة والأسلوب. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دار الأنوار. دمشق ١٩٨٠م. ص: ٤٦

(٥) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. د. محمد زكي العشماوي. ص: ٣٣٢

^١ ستيفن أولمان. دور الكلمة في اللغة. ترجمة. د. كمال بشر. دار غريب. القاهرة. د.ت. ص: ٩٤

يقول سليمان العيسى_ كالحطبة اليابسة، أما اللفظة في الشعر فهي غصنٌ أخضر
يموج بالحياة"^(١)

هذا ويذهب غير قليلٍ من أدبائنا المعاصرين إلى أن الفكر يأتي في القصيدة قبل
اللغة، فهو البداية واللغة نهاية، وليس هذا مقبولاً في النقد الأدبي، فليس من فصل
بين الفكر واللغة التي نعبر بها عنه.

إن الفكرة تتغير لو غيرنا اللغة التي صيغت بها، وهذا أمرٌ بدهي فلغة الشعر
ليست لغة التجريدية تقنن الموضوعات والأفكار تقنياً علمياً حاداً، بل هي لغة حية
متجددة، وحسية خاصة تعتمد على حواس الشاعر التي تجسد الأفكار والموضوعات
والتجارب في صور رائعة، وبلغة موحية ومعبرة تبتعدُ قدر الإمكان عن الجمود
والتقنين ومن ثم لا نرى بين الفكرة، واللغة حدّاً فاصلاً بل هما متداخلتان، وممتزجتان
داخل النص الشعري.

وعلى صعيد آخر يرى بعضُ النقاد الغربيين خصوصية لغة الشعر فهذا فيلسوف،
وعالم الجمال الإنجليزي هيربرت ريد H.Reed يقول: "إن للشعر صفةً علوية، وإنه
نقلٌ مفاجئ لنوع من الألفاظ تحت تأثير خاص"، ويحلل ستوفر Stauffer في كتابه
طبيعة الشعر The Nature of poetry لغة الشعر تحليلاً دقيقاً بعيداً عن ترهات
الرمزية والسريالية فيقول: "اللغة في الشعر هي أول ظاهرة تحتاج إلى النظر، وواضح
أن لغة الشعر تختلف عن لغة العلم والفلسفة، فالعلم والفلسفة في حاجة إلى لغة
تصل إلى الهدف مباشرة، أو تُوصل إليه ولا بأس في الاستغناء عن اللغة المألوفة
إذا وُجدت اللغة التي تؤدي إلى هذا الهدف من أقرب طريقة، أما اللغة في الشعر
فلها شأنٌ آخر، إن لها شخصيةً كاملةً تتأثر وتؤثر، وهي تنقلُ الأثر من المبدع إلى
المتلقي نقلاً أميناً... وهي بعد لغةً فرديةً في مقابل اللغة العامة التي يستخدمها العلم،
وهذه الفردية هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيويةً من التحديدات التي يضمها
المعجم، والألفاظ الشعرية تُعين على تهيئة الجو بأصواتها، فالعلاقة بين الأصوات
في الشعر كالموسيقى تماماً يمكن أن تُثير متعة تذوق الانسجام الحسي سواء

^١ سليمان العيسى. ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث. الموقف الأدبي. العدد ٥٩.

بالأجزاء المكررة أو المتنوعة أو المتناسبة، والكلمة الشعرية؛ لذلك يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثة: المحتوى العقلي، والإيحاء عن طريقة المخيلة، والصوت الخاص، ويجب أن يكون اتصالها بالكلمات الأخرى اتصالاً إيقاعياً بحيث يؤدي هذا التلوين الإيقاعي إلى الغاية المطلوبة^(١)

وفضلاً على ما تقدم فإن اللغة الشعرية تتحو إلى "كشف العوالم الباطنية بطريقة محايدة بدلاً من التعبير المباشر عن العواطف، واعتماد الشاعر على الخيال المغرق بدلاً من الواقع وتفتيت العالم بدلاً من تقديمه في وحدة متماسكة وإدماج الأضداد، والفوضى والولع بالغموض وسحر الكلمات في ذاتها"^(٢)، ولغة الشعر فوق أنها وسيلة للتعبير "هي أداة نتوصل بها إلى خلق الصور الفنية، ونتوصل بها أيضاً إلى انسجام المعنى وانسجام العاطفة، وأن تكون بحيث تحمل إلى ذهن القارئ كل عناصر الفكر والشعور فإذا قرأها القارئ فلا يفسرها بالعقل وحده ولكن بالقلب والخيال لأن لها صدى في نفسه"^(٣)

وفي المجال ذاته يجب التفرقة بين لغة الأدب، ولغة العلم؛ حيث إن اللغة هي تعبيرٌ عن الأفكار من حيث هي، وإيصال الحقائق في ذاتها، ولكن أداء اللغة لهذه الوظيفة معناه تعبيرها عن الأفكار المجردة بحيث ينطبق ذلك على لغة العلم التي تؤدي الحقائق المجردة، ولكن هذه اللغة لا تصلح أن تكون وسيلةً للتعبير في مجال الأدب.

وبناءً على ما سبق يجب التفريق أيضاً بين الأسلوب الأدبي، والأسلوب العلمي حيث إن من سمات الأسلوب العلمي: الوضوح، ودقة الكلمات وعدم المبالغة فيها، واختفاء شخصية المتكلم أو الكاتب، واشتماله على عددٍ من المصطلحات،

^١ عزالدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي. دار الفكر العربي. القاهرة ١٩٩٢م. ص: ٢٩٤

^٢ مارتين هيدجر. في الفلسفة والشعر. ترجمة: عثمان أمين. الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٣م. ص: ٩٥

^٣ النقد التطبيقي والموازنات. د. محمد الصادق عفيفي. مكتبة الخانجي. القاهرة ١٩٧٨م. ص:

والإحصاءات، والمعادلات، والحقائق العلمية التي تهتم بنقل المعلومات، وتوصيلها، أما الأسلوب الأدبي فيهتم بذات الكاتب أو الأديب وبوصف الخيال، وينم عن شخصية الأديب، ونفسيته، وكذا يشتمل على الصور الخيالية، والتجارب العاطفية ويرتكز على الألفاظ الموحية، والمعبرة التي تهدف إلى الإفادة، والمتعة في آن واحد. لقد أطلق الشاعرُ ستيفان مالارميه Stephane Mallarme على لغة الشعر عبارة اللغة العليا تأكيداً على أن "الشعر إنما يُعبر عن السمو، والإشارة إلى الآفاق الواسعة العالية التي تتحرك فيها لغةُ الشعر بتحررها من القوانين والقيود الصارمة التي تخضع لها لغة العلم أو لغة النثر ولغة التخاطب العادية"^(١) تأسيساً على ما سبق فإن ما يُفرد بين لغة العلم، ولغة التخاطب العادية هو ما يُفرد في الوقت نفسه بين الشعر واللاشعر؛ إذ لكل منهما استراتيجيته، فالشعر يتميز بجملة من الخصائص التعبيرية بفضل طابعه الذاتي والوجداني، وكثافته اللغوية وكذا ميله إلى الغموض، أما اللاشعر فيتسم بالوضوح، والحياد، والمباشرة في التعبير ويرتبط كذلك بالفكر لا العاطفة والخيال.

وفي الميدان التطبيقي للعبارة الشعرية نود أن نشيد بمقدرة أحمد شوقي _الذي يعد أبرز شعراء مدرسة الإحياء والبعث- من حيث جمال صياغته للعبارة الشعرية وإحساسه المرهف بإيقاع الألفاظ وتناغمها، وإبداعه الصورة الفنية Artistic Image الدقيقة في إطار التراث.

كما يحق لنا أن نعيب على الشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري (ولد ١٩٠٠م) تعسفه في صف العبارة الشعرية في ألفاظها وتراكيبها، وبخاصة حين يسترسل في التحليل فيزحم شعره بالصور، والموسيقى الصاخبة كما في مثل قوله من قصيدته المطولة (تنوينة الجياح):

نامي جياح الشعب نامي الفجرُ آذن بانصرام

^١ مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي.د. أحمد درويش. المجلة العربية للثقافة. تونس العدد ٣٢

مارس ١٩٩٧م. ص: ٥٩

والشمس لن تؤذيك بعد	بما تهوج من ضرام
والنور لن يعمي جفونا	قد جبلن على الظلام
نامي كعهدك بالكرى	وبلطفة من عهد حام
نامي غدا يسقيك من	عسل وخمر ألف حام
أجر الذليل وبرد أفء	دة إلى العليا ظوامي
نامي وسيري في منامك	ما استطعت إلى الأمام

هـ - الموسيقى :

تُعَدُّ الموسيقى عنصراً أساسياً من عناصر بناء الشعر إنها الفارقُ الجوهرى الذي يفرق بين الشعر، والنثر في معظم النظريات الأدبية، والنقدية _القديمة منها، والحديثة_ من حيث إنها تُعَدُّ أقوى وسائل الإيحاء باشتمالها على كافة الخصائص الصوتية التعبيرية منها، والجمالية.

لا شك أن "عنصر الموسيقى من أقوى عناصر الشعر لا لأنه يتميز بها عن الفنون النثرية، بل لأن غاية الشعر التعبير عن تجربة انفعالية والإيقاع هو الوسيلة الطبيعية للتعبير عن هذا الانفعال، وهذه الوسيلة شديدة التأثير في الإنسان؛ إذ هي تخاطب فكره، وشعوره معاً، وبطريقة مباشرة بحيث يمكنه ترجمة كنة الانفعال وطبيعة التجربة، فالموسيقى سريعة التأثير في الوجدان، وهي تُحركُ مشاعر الإنسان عن طريق النفاذ إلى مراكز إحساسه، فتسري اهتزازاتها بشدتها أو هدوئها، وبسرعتها أو بطئها، وبلينها أو عنفها فتحرك عواطف معينة في نفسه"^(٤)، ومن ثم تُعَدُّ الموسيقى في الشعر المميز الرئيس لهذا الفن دون غيره، وهي ليست عنصراً تطريبياً فحسب، وإنما هي وسيلة من وسائل التعبير، والإيحاء الشعري.

يكمن العنصرُ الموسيقي في الشعر العربي العمودي فيما يسمى بوحدة البيت الشعري ممثلاً في الوزن، والقافية اللذين يعدان خاصية الشعر العربي، والمحققان للتجاوب والانسجام لدى المتلقي لهذا الشعر.

(٤) في النقد الحديث .ص: ٩٦ .

إن الحرصَ على الوزن، والقافية "لا يعيب الشعرَ القديم، ولكنه يقدّم صورةً صادقةً عن طبيعة المتلقي الذي يقصده هذا الشعر، إنه الإنسان العربي القديم الانفعالي سريع التأثر ذلك الإنسان الذي يعيش في ظروف بيئية صعبة يحاول التكيف معها، وهي بيئة تتسم بالرتابة والتكرار، مما يجعل الإيقاع الشعري المعتمد على الانتظام هو الذي يحقق التواصل المنشود مع هذا الضمير الجمعي (جمهور المتلقين)"^(١)

👉 تنقسم الموسيقى الشعرية إلى قسمين :

الأول منهما هو موسيقى الشعر الظاهرة أو كما يسميها البعض "الموسيقى الخارجية" ومصدرها الوزن والقافية؛ إذ تنشأ عنهما وحدة النغم أو الانسجام الذي هو أساس الجمال الموسيقي ويُسمى هذا الانسجام أو وحدة النغم في الشعر "بالبحر"، وهو يتألف من مجموعة وحدات إيقاعية يطلق عليها اسم "التفعيلات" التي يتكون منها الوزن الذي يتم بناء القصيدة عليه.^(١)

وفي هذا القسم يجب أن نعول على أهمية القافية حيث "إنها ساعدت على حفظ الشعر وروايته عبر العصور كما ساعدت على استكمال البناء الموسيقي للشعر العربي"^(٢) كما يجب أيضًا أن نؤكد "أن إيقاع القافية الموحدة جزءٌ من موسيقى الشعر له جماله وروعته وأثره في النفس، وهي ليست قيدًا على الشاعر العظيم بدليل ما لدينا من رصيد شعري هائل لا نحس فيه أن القافية الموحدة كانت عبئًا على الشاعر في تعبيره عن تجربته في صدق وجمال، وتنويع القافية في القصيدة له أثره في تجديد نشاط المتلقي مع المحافظة على الإيقاع، أما إهمال القافية تمامًا في الشعر ففيه إهدار لجزء مهم من إيقاعه، وإغراء للشاعر بالاقتراب من حدود النثر"^(٢)

^١ القصيدة العربية المعاصرة. د. كاميليا عبدالفتاح. ص : ٦١١

(١) السابق . ص : ٩٧ .

(٢) ينظر محمد مصطفى هداره. الشعر العربي من الجاهلية حتي نهاية القرن الأول الهجري : ص ٩

^٢ في النقد الحديث . ص : ١٠٤

تعتمد الموسيقى الخارجية القافية عنصراً مهماً، وأثيراً في إنتاج الموسيقى الشعرية، وتأتي "أهمية القافية في أنها تقع في نهاية البيت أي في الموقع الأساسي للتنظيم في اللغة العربية مما يؤثر تأثيراً حاداً على إيقاع النهاية Cadence، الذي هو أهم موقع إيقاعي في البيت"^(١)

ومن الجدير بالذكر أن وظيفة القافية لا تنحصر في الجانبين الصوتي، والسميائي بل تتعداهما إلى الجانب الدلالي، وهو الأمر الذي يؤكدّه جون كوهين حينما يقول: "القافية تتحدد في علاقتها بالمدلول، سواء كانت هذه العلاقة موجبة أو سالبة فهي في جميع الأحوال علاقة داخلية، ومكونة لهذا المقوم، ويجب أن تُدرس القافية داخل هذه العلاقة"^(٢)

أما القسم الثاني من أقسام الموسيقى فهو "الموسيقى الداخلية" وهي الموسيقى التي يستجيب لها حس الشاعر في اختيار ألفاظ ذات إيقاع خاص، وفي نظمها في صورة صوتية تتناسب مع المعنى، وهذه الموسيقى تكون نتيجة تآلف مقومات الشعر في نفس الشاعر ووجدانه... وقد تكون مدركة لأول وهلة حين يعتمد الشاعر على حسن التقسيم أو المجانسة اللفظية، وقد تكون خفية تنساب إلى وجدانك وتتأثر بها، فإذا دقت في بواعثها وجدت إحساس الشاعر بتجربته قد قاده ببراعة إلى المؤثرات الصوتية التي توفرها له اللغة فاستطاع أن يوائم بين الإيقاع ودلالات الألفاظ على المعاني"^(٣)

وعن نشأة الشعر العربي وموسيقاه يقول أحد النقاد المحدثين: "بدأ الشعر في عصر ما قبل الإسلام، أو ما يسمى بالعصر الجاهلي كما يبدأ الشعر في أية أمة للتعبير عن إحساس أفرادها إزاء الحوادث التي تُعرض لهم، وإزاء ظواهر الطبيعة من حولهم بصورة كلامية منظومة يتلاءم فيها الإيقاع مع الحالات النفسية والشعورية، وكلما اتسعت الحاجة التمس الإنسان مجالاً أرحب للتعبير عن تجربته وإحساسه

^١ د. سيد البحراوي. العروض وإيقاع الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٣ م .

ص: ١٢٩

^٢ بنية اللغة الشعرية. ص: ٣٢

^٣ في النقد الحديث. ص: ١٠٥

فتكونت شيئاً فشيئاً القصائد التي اختلفت طولاً وقصراً بحسب ما تتسع له القدرة التعبيرية ودرجة الانفعال كما اختلفت في إيقاعها بحسب اختلاف تعبيرها عن المشاعر المتباينة ، لقد عرف الإنسان العربي القديم الشعر الغنائي الذي يتحدث فيه عن ذاته ويصور مشاعره ، واهتدى بفطرته إلى وحدة النغم في كلامه التي ينبعث منها جمال الموسيقى ، واستطاع برهافة إحساسه أن يحدث نغمات موسيقية مختلفة عُرِفَت فيما بعد باسم **البحر الشعري**^(١)

ومن الجلي أننا حين نتحدث عن سبب وجود الموسيقى في شعرنا القديم ينبغي علينا أن نشير إلى ضرورة معرفة نشأة هذا الشعر وموسيقاه أولاً ثم الإشارة بعد ذلك إلى عروض أبي عبدالرحمن الخليل بن أحمد (ت ١٧٥هـ) التي تنبّه إليها جُلُّ النقاد دونما إشارة إلى نشأة موسيقى الشعر العربي ودونما الإشارة إلى كيفية نشأة البحور وارتباطها بموسيقى الشعر والقصيدة الشعرية ومدى ارتباط هذه الموسيقي بالمشاعر النفسية وأثرها على النغم وما دار حول ذلك من نقد.

إن التعبير عن الأفكار، والمشاعر نتيجة حوادث الشاعر، ومواقفه وتجاربه، ووجود ظواهر طبيعية في البيئة التي يعيش بها الشاعر أدى إلى وجود نظم وإيقاع مرتبطين بالحالات النفسية كرابط بين الحالات النفسية والشعرية وأثرهما على النغم الموسيقي وانطباعهما على ذات الشاعر مع توضيح أن التجربة Experience بما تحمله من انفعالات، وعواطف، وأحاسيس في ذات الشاعر تؤثر على تكوين القصائد طولاً، وقصراً وهذه فيما أظن نظرة نقدية فريدة في مجالها، ولم يُشر إليها جل النقاد المحدثين عن موسيقى الشعر العربي كما أن اختلاف الإيقاع يختلف باختلاف المشاعر المتباينة وذلك حسب هداية الشاعر بفطرته إلى وحدة النغم عن طريق الشعر الغنائي المعبر عن ذاته المصورة لمشاعره.

وفي هذا المقام يجب أن نعرب عن حفاوتنا بموسيقى الشعر الهجري، وذلك لرهافة حركتها الموسيقية، وبما في موسيقى شعرهم من تجديد يبعد بها عن صخب الإيقاع

(١) الشعر العربي من الجاهلية حتي نهاية القرن الأول الهجري. ص: ٨، وما بعدها.

الموسيقي المرتفع الذي ورثناه عن الأسلاف ونستشهد على ذلك بمقطوعة من قصيدة
نعمة قازان (أنشودة الغريب) التي يقول منها:

الأرز والوادي	يا رمز أجدادي
يا كنز أحفادي	يا ثرى لبنان
يا مسبح الأحلام	يا مهبط الإلهام
يا منهل الأقلام	يا سما لبنان!
يا ناثر الأتراح	يا شاعر الأفراح
يا ناشر الأرواح	يا هوا لبنان

من هنا نعلم أن موسيقى الشعر ليست مجرد أوزان وقواف فحسب، وإنما هي
أيضاً اللفظة الموحية التي تحرك الاحساس في النفوس، "فلألفاظ من حيث هي
أصوات أثر موسيقي خاص يُوحى إلى السمع بتأثيرات مستقلة تمام الاستقلال عن
تأثيرات المعنى"^(٢)

هذا وتجدر الإشارة _هنا_ إلى أن بعض النقاد (قديمًا وحديثًا) قد ربطوا بين
البحر الشعري، والمعنى والغرض والموضوع الذي يتناوله الشاعر في القصيدة فقالوا
مثلاً إن البحر الطويل بوزنه (فعلون مفاعيلن، فعولن مفاعلن) يصلح للمديح والثناء
والفخر؛ لأن موسيقاه تُوحى بالمهابة والوقار بينما يصلح بحر الرمل مثلاً للغزل لأن
موسيقاه توحى بالرقّة. والعاطفة^(٣)... إلخ

ومن النقاد القدماء الذين أيدوا أن لكل غرض شعري وزن أو بحر خاص به حازم
القرطاجني الذي نجده يقول: "ولما كانت أغراضُ الشعر ستة، وكان منها ما يقصد
به الجد والرصانة، ومنها ما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء
والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاك تلك المقاصد بما يناسبها
من الأوزان ويخيلها للنفوس فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة

(2) راجع : التوجيه الأدبي .د. طه حسين وآخرون . ص : ١٣٧ ، ١٣٨ .

(3) راجع : أصول النقد الأدبي . د. أحمد الشايب . ص : ٣٢٢ ، ٣٢٤ .

الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً واستخفافياً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد، وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزناً يليق به ولا تتعداه فيه إلى غيره^(١)

ولم يكتف حازم بالإطار النظري السابق بل إنه قدّم لنا نموذجاً تطبيقياً خصص فيه معاني معينة لأوزان معينة كما في مثل قوله: "فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن إطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب بساطة وسهولة، وللمديد رقة وليناً مع رشاقة، وللرمل ليناً وسهولة ولما في المديد والرمل من اللين كان أليق بالثناء وما جرى مجراه بغير ذلك من أغراض الشعر، وقد أشرنا إلى حال ما بقي من الأوزان"^(٢)

أما في نقدنا الحديث فتعدّ هذه الفكرة نسبية إلى حد كبير لأننا "إنما ننظر للموسيقى في الشعر بوصفها عنصراً منفرداً، تماماً كالذي ينظر إلى أي عنصر من عناصر بناء الشعر غير متحد مع غيره، وهذا يتناقض مع الرؤية النقدية التي نرى بها أن كل عناصر الشعر مزيج مركب يعسر فصل جزئياته، ومن ثم فليس من طبيعة الفن أن ننظر إلى موسيقى الشعر بعيداً عن الفكر والعاطفة والخيال والصور التعبيرية متكاملة، فكل هذه الجزئيات تشترك في تصوير تجربة الشاعر فإذا كان الشاعر قد عبر بنجاح عن تجربة معينة، فمحال أن نقول إن الموسيقى وحدها أو أي عنصر آخر منفرد كان السبب في نجاح تعبير الشاعر"^(٣)

^١ حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة. دار الغرب الإسلامي. ط ٢ بيروت ١٩٨٢م. ص: ٢٦٩

^٢ المرجع السابق. نفسه

^٣ محمد مندور. الأدب العربي وفنونه. ص: ٥٤، وما بعدها

وينظر في إشكالية المعنى والغرض الشعري والوزن أو موسيقى الشعر ومعناه :

— عبدالله الطيب. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. دار الفكر ط ٢. بيروت ١٩٧٠م.

ص: ٧٢، وما بعدها

ويتفق الباحث مع كل من يرفض فكرة الربط بين البحر الشعري أو الوزن والموضوع الذي يتناوله الشاعر؛ حيث إن حجة بعضهم بأنهم جعلوا لكل وزن عاطفة وقافية خاصة به حجة واهية، لأن العواطف الإنسانية نسبية ومتباينة، فليس من المفترض أن يبحث الشاعر عن وزن وقافية لكي يوائم بينهما وبين ما يعتل بداخله من خلجات وأحاسيس ومشاعر، كما أن القيمة الفنية والجمالية ليست مقتصرة على الوزن والقافية ولكنها تشمل أيضًا المقومات الشعرية في نفس الشاعر ووجدانه تُضاف إليها وحدة النغم الداخلي للبيت، أو ما يسميه النقاد "الموسيقى الداخلية".

أما **موسيقى القصيدة** في شعرية الحداثة فإنها تقوم على الإيقاع حيث خرج الشاعرُ الحداثيُّ على القوانين الخليلية (نسبة إلى الخليل بن أحمد ت ١٧٥هـ)، التي قننها، ولم يلتزم بقوانين البيت الشعري ذي الشطرين؛ إذ استعان بالسطر الشعري كبديل عن البيت، وشطريه المتعادلين.

مع بداية الخمسينيات وبزوع تيار الحداثة الشعرية، التي عدَّت الحريةَ بكافة أشكالها_ مبدأً من مبادئها، وشرطاً من شروطها الجمالية تخطى الشعراءُ الحداثيون عن الشكل الموسيقي الكلاسيكي للقصيدة وعدَّوه شكلاً عاجزاً عن استيعاب الرؤى، والانفعالات الشعرية، وهو ما دعا إلى محاولة إيجاد شكلٍ إيقاعيٍّ مفتوح خارج عن الضوابط المألوفة، والقوالب الجاهزة.

نستنتج مما سبق أن عناصر بناء الشعر تتمثل في صياغة الشاعر **للفكرة** في داخل نفسه، حتي إذا اكتمل إدراكه الفني لها، ونضجت في نفسه التجربة بعناصرها تحولت بفعل **العاطفة** إلى مركز **الخيال** الشعري والذي ينظم هذه الفكرة (المعنى) وما تحويه من صور ومحسوسات ويربط بينها في صورة واحدة واضحة، ثم يأتي دور العملية الشعرية في صياغة هذه الصورة في **لغة** شعرية طبيعية لا تكلف فيها ولا

_ حسين نصار. القافية في العروض والأدب. ص: ٤٤، وما بعدها

_ محمد مفتاح. في سيمياء الشعر القديم. دار الثقافة. الدار البيضاء ١٩٨٢م. ص: ٤٠، وما

بعدها

تصنع، فهي الوعاء الذي تفرغ فيه هذه التجربة التي تلعب الموسيقى فيها دورًا
جوهريًا.

الشعر الجديد

ظهر الشعرُ الحرُ Free verse (*) بتجربة فردية سرعان ما شاعت في الوطن العربي، وعمت أرجائه، وأصبحت حوارًا سهلًا لفن اعتقد شبابُ الشعراء أنه سهلٌ وميسور، وقد سار هذا الحوارُ في مستويات عديدة، وتبلور في صورٍ متعددة غدت أسبابًا واضحة لظهور هذا النوع من الشعر، وأهم هذه الأسباب ما أسمته نازك الملائكة (١٩٢٢-٢٠٠٧م) بالعوامل الاجتماعية الموجبة لانبثاق الشعر الحر، التي من أهمها: (١)

⇨ النزوع إلى الواقع.

⇨ الحنين إلى الاستقلال.

⇨ النفور من النموذج.

⇨ الهرب من التناظر.

(*) يُطلق على هذا النسق الشعري مصطلحاتٌ عديدةٌ منها :

الشعر المرسل المنطلق، الشعر الجديد، الشعر الحر، الشعر التفعيلي (شعر التفعيلة)، الشعر الواقعي، الشعر المعاصر، الشعر المهموس، الشعر الحديث، الشعر الحدائي، ويُعدُّ الشعرُ الحر أكثر هذه المصطلحات شيوعًا، وتداولاً بين الدارسين والباحثين.
ومن أوائل من كتبوا في هذا الاتجاه الأدبي :

_ نازك الملائكة في قصيدتها "الكوليرا" ١٩٤٧م.

_ بدر شاكر السياب في قصيدته "هل كان حبا؟" المؤرخة ٢٩ / ١١ / ١٩٤٦م، والمتضمنة في ديوانه أزهار ذابلة.

_ عبد الوهاب البياتي في قصيدته "أباريق مهمشة" ١٩٤٧م.

_ أحمد زكي أبو شادي في قصيدته الفنان المنشورة في ديوانه الشفق الباكي ١٩٢٦م.

(١) ينظر : قضايا الشعر المعاصر . نازك الملائكة . دار العلم للملايين ط ٥ . بيروت . ص : ٥٠ :

. ٦٣

﴿ إيثار المضمون... ﴾

وفي تقديري يعد مستوى التجديد أهم مستوى من مستويات هذا الحوار الذي ارتاده أصحاب هذا الاتجاه، ورواده؛ لذا لا بد أن يكون لنا وقفة أمام مفهوم التجديد كمفهوم عام وكمقياس نقدي؛ حيث إن التجديد أو التطور لا يعنى الاندفاع الأعمى وراء بعض الاتجاهات والأشكال التي تقف في وجه القيم الفنية الموروثة، فينكر روادها على موروثنا كل صوره وأشكاله الفنية ويقطعوا كل صلة بيننا وبينه في محاولة منهم لخلق واقع مغاير، بل التجديد هو الوجود الفعلي، ولكنه الوجود المبني على الماضي فهو لا ينفي الأصالة بل يفرزها ويؤكد وجودها وقدرتها على الإبداع والعطاء" (١)

لقد مر الشعرُ العربيُّ بتجارب تجديدية لم يقف فيها عند شكلٍ محددٍ من الأشكال الفنية بل كان سبيله التجديد بشكل مستمر ، وهذا المنحى المعتدل للتجديد رأيناه في خروج الشعراء على عمود الشعر (٢)

(١) الشعر العربي المعاصر إلى أين؟ . ص : ١٥

• حاول عددٌ من الباحثين، والنقاد _ قديماً وحديثاً _ أن يوضح مفهوم عمود الشعر أو الشعر العمودي ومن أهم هؤلاء قديماً أبو علي المرزوقي، الذي لخص معايير عمود الشعر، وآلياته في المعايير الآتية :

_ شرف المعنى وصحته (أي أن يُعرض على العقل الصحيح والفهم الثابت)

_ جزالة المعنى واستقامته (أي الطبع والرواية والاستعمال)

_ المقاربة في التشبيه (معياره الفطنة وحسن التقدير)

- التحام النظم على تخير من لذيذ الوزن.

_ الإصابة في الوصف (ومعياره الذكاء وحسن التمييز)

_ الاستعارة (ومعياره الذهن والفطنة)

_ مشاكلة اللفظ للمعنى (ومعياره طول الدربة ودوام المدارس)

يُنظر : مقدمة شرح ديوان الحماسة

هذا وقد أسهم اطلاع الشعراء الرواد لقصيدة الشعر الحر على الآداب الأوروبية، وما تحويه هذه الآداب من نزعة تجديدية في الرؤى والأساليب الشعرية، وقد أثارت هذه النزعة وحركت فيهم ثيمة التجديد والانطلاق نحو آفاق جديدة عبر تجارب فردية تجريبية جادت بها قرائح هؤلاء الشعراء.

أما مفهوم التجديد _كمقياس نقدي_ فله معان شتى واسعة يختلف مدلولها في ذهن شخص ما عما تعنيه في ذهن شخص آخر، ويتباين مداها من فرد لآخر بحسب درجة الثقافة والتكوين العقلي الطبيعي والإحساس المرهف، والعقلية التقدمية التي تؤمن دائماً بالمسير، ولا ترضى بالتوقف والتلبث، ولكن لها معنى عام يتلخص في أن التجديد عكس التقليد فالشاعر واحدٌ من اثنين : إما أنه يعيش على تراث من سبقوه مترسماً خطاهم لا يحيد عنهم، ولا يتنكب طريقهم، فهو مقلدٌ أو هو يخطط لنفسه طريقاً يعبّدها بفكره، ويوطئ أكنافها بإلهامه وحسه فهو مجدد؛ فكل شاعر يستطيع أن يُخضع مخزون تجاربه لشخصيته القوية الخلاقة فهو مجدد بمعنى التجديد في العموم.^(١)

ولا نجد غضاضة في ظهور تجارب جديدة مختلفة الأداء عند شعرائنا العرب المعاصرين ولا ينبغي علينا أبداً أن نظل جامدين في مكاننا نبحث في شرعية هذه التجارب الجديدة، ولا ينبغي أبداً أن نظل متعلقين بأشكال القدماء، فلكل عصر فلسفته وروحه ولا بد أن يساير الأدب الحياة وإلا انبثَّ عن تأثيره وعطائه، ولكن هذه التجارب لا ينبغي في الوقت ذاته أن تصرفنا عن تعلقنا بالتراث واستيحائنا منه^(٢)

(١) التجديد في شعر المهجر . ص : ٦٨ ، ٦٩ .

(٢) الشعر العربي المعاصر إلى أين ؟ ص : ١٥ .

والحق أن الانتقال من القديم إلى الجديد يُعدُّ حتميةً اجتماعيةً تؤكدُها معظمُ الدراسات التاريخية للبشرية "حيث يرتبط هذا الانتقال بحياة الأمة الاجتماعية وبالرغبة في تحول التيار القديم إلى تيارات أخرى جديدة أقرب إلى إحساسهم وأكثر تمشيًا مع ملابسات حياتهم" (١)

وأولى هذه التجارب الجديدة في ميدان الشعر في عصرنا الحديث تجربة الشعر الحر التي نرى أن تسميتها بهذا الاسم غير مطابقة لمعناها فمفهوم الشعر الحر يعنى أن الشاعر حرٌّ في استخدامه للتفعيلة التي يتساوق فيها النغم مع حالات شعوره تمامًا ومع دقات فكره ومع اندفاعه وبطنه... إلخ كما أن مفهوم الحر يعنى أنه غير ملتزم بشيء؛ لعدم تقيده بالشكل التقليدي للشعر العمودي الكلاسيكي، الذي ينهض على البيت الواحد ذي الشطرين والقافية الواحدة التي تنتهي بحرف رويٍّ واحد؛ إذ نجد في بناء هذه القصيدة الحرة ما هو غير مألوف، فالقوافي تتنوع على الرغم من تعاقبها في أسطر القصيدة كما أن عدد التفاعيل تتراوح باختلاف وتباين واضحين" (٢)

وقمينٌ بالإشارة إلى أن الشعر الحر أو القصيدة الحرة ليس معناها _كما يدعي البعض_ التحرر من الوزن والقافية؛ لأن قصائد الرواد موزونة ومقفاة؛ ولذا فإنه من الأفضل أن نسميها بالشعر التفعيلي، وربما جاءت تسميتها بالقصيدة الحرة أو الشعر الحر نظرًا لتعدد الأضرب والتفاعيل في القصيدة الواحدة، فالشاعر حرٌّ في استخدام هذه الأضرب في بناء القصيدة الشعري.

(١) الأدب وقيم الحياة المعاصرة. د. محمد العشماوى الهيئة المصرية العامة ط٢ الإسكندرية ١٩٧٤ م .

ص: ٩٥

(٢) يراجع : مقدمة ديوان شطايا ورماد. نازك الملائكة.

ويمكن في هذا الصدد أن نحاول حصر المسميات التي أُطلقت على الشعر الحر في عدد من المصطلحات كما في الجدول التالي :

المصطلح	مَنْ أطلقه
الشعر الحر	أمين الريحاني _ أحمد زكي أبوشادي _ خليل شيبوب _ دريني خشبة _ نازك الملائكة.
الشعر المرسل المنطلق	علي أحمد باكثير
الشعر الجديد	زكي نجيب محمود _ محمد النويهي _ عزالدين إسماعيل _ صلاح عبدالصبور _ محمد مندور _ أدونيس
الشعر الحديث	يوسف الخال _ سلمى الجيوشي _ غالي شكري
الشعر المعاصر	محمد بنيس _ عزالدين إسماعيل
شعر الحداثة	عبدالله الغدامي
الشعر المنطلق	محمد النويهي
شعر العمود المطور	عبدالواحد لؤلؤة
الشعر المستحدث	إبراهيم الإبياري
الشعر المحدث	يوسف الخال
شعر التفعيلة	عزالدين الأمين

يرتبط هذا الشعرُ في نشأته بالاتجاه الواقعي في الأدب حيث إنه "لاشك أن حركة الشعر التفعيلي ارتبطت بالاتجاه الواقعي وهي ذات أصول قديمة في بعض جوانبها كهدم الشطور المتساوية والقافية الموحدة واستخدام التفعيلة استخدامًا حرًا كما في الموشحات وفي محاولات الخروج على الشكل التقليدي للقصيدة في العصر العباسي".^(١)

ويضاف إلى النزعة الواقعية أثر الثقافة الغربية "فلاشك في أن الثقافة الغربية كان لها تأثيرها الواضح على جوانب مختلفة من تجربة الشعر التفعيلي وبخاصة في لغة الشعر وبنائه التعبيري ، فقد تأثر رواد هذه الحركة _ حركة شعر التفعيلة _ باليوت T.S. Eliot وأيديث ستيول E. Stoll ، وإيمي لوول Amy Lowell وغيرهم من زعماء مدرسة الشعر التصويري"^(٢)

وقد يظهر أثر النزعة إلى الاستقلال في ظهور تجارب هذا الشعر ، "فالنزعة إلى تأكيد استقلال الفرد قد فرضت على الشعراء الشبان البعدَ عن النماذج التقليدية في الشعر العربي، وإبراز ذاتيتهم بصورة قوية مؤكدة؛ ولهذا كان اتجاههم إلى الشكل الجديد من الشعر ليضعوا به حدًا فاصلًا بينهم وبين الشعر القديم"^(٣)، والشعراء القدماء..

كما أن هذه الحركة كانت وراءها دوافع نفسية "فبلادنا العربية التي رزحت تحت نير الاستعمارِ أمدًا طويلًا وشعرت بالضيق والاستبداد وتاقت نفسها إلى الحرية كان لا بد لها أن تُحدث في حياتها أنواعًا من التجديد تشعر معه بامتلاكها حريتها وثورتها على واقعها، وكان الشعرُ مجالاً لإظهار هذه الثورة ولمّا كان المجددون أو

(١) دراسات في الشعراء العرب المحدثين : ٤١/١ .

(٢) السابق : ٤٢/١ .

(٣) مقالات في النقد الأدبي . ص : ٩٣ .

أصحاب هذه الثورة يريدون بادرة تستلفت النظر إلى ثورتهم اتجهوا إلى شكل القصيدة لأنه أول ما يجابه القارئ فالتجديد فيه والخروج على أوضاعه المتوارثة صدمة للقارئ تجعله يحس إحساساً عنيفاً بالثورة التي دعى إليها المجددون ، وهذا غاية ما يقصدون إليه إذ يشعرون بأنهم يجنون ثمار سخطهم على واقعهم حين يشهدون المعارك العنيفة تدور حول حركتهم التجديدية"^(١)

كل العوامل السابقة، وغيرها كانت دوافع وراء ظهور هذا الاتجاه الشعري الذي عُدَّ ظهوره صدمة بالنسبة للذين تربوا على التراث وعشقوه بأنغامه وآلياته المعروفة، ولكن مع مرور الوقت بدأ الشعر الحر في "نماذجه الجيدة" يرسخ في نفوس الناس، ويتقبلونه؛ لأنه حتى الآن لم يزل يصادف عقبات ومصاعب من فئة كبيرة من القراء وبخاصة الذين تربوا على التراث، ونشئوا عليه.

ومن أهم مظاهر الشعر الجديد في الأدب العربي :

_ شعر التفعيلة.

_ قصيدة النثر.

(١) السابق. ص : ٩٤

شعر التفعيلة

يعود مصطلح الشعر التفعيلي في الآداب الأوروبية إلى أواسط القرن التاسع عشر حينما أخذ عددٌ من الشعراء أمثال والت ويتمان Walt Whitman (١٨١٩ : ١٨٩٢م) ، وهنلي Henaly الخروج على المؤلف في القصيدة الغربية آنذاك. تُعدُّ قصيدةُ "أغنية حب" لـ ت.س. إليوت أولَ قصيدةٍ خرجت على عروض الشعر الإنجليزي؛ حيث شكلت تمرّدًا على الشكل الشعري السائد وقتئذٍ، وبوسعنا أن نعد اطلاع الشعراء العرب الرواد لقصيدة التفعيلة على الآداب الغربية، وما تحمله من رؤى جديدة، وأشكال أدبية مغايرة وتأثرهم بها ومحاكاتهم لها أحدَ أهم الأسباب التي حملتهم على الكتابة في هذا النوع الجديد وبخاصة إذا عرفنا أن معظمهم كان يجيد اللغة الإنجليزية، ويكتب بها.

وشعرُ التفعيلة _ مفاهيميًا _ هو "طريقةٌ في الصياغة الشعرية تقوم على الالتزام بتفعيلات الخليل في إطار البحر الواحد دون التقيد بوحدة أعدادها في السطور المتتالية"^(١)

يعد شعرُ التفعيلة أولَ التحولات التي أصابت الشعرية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، وكان ظهورُ هذه التجربة الشعرية الجديدة، والمغايرة استجابةً لمتغيرات المرحلة التي حتمت على الشاعر البحث عن أطرٍ وأشكال جديدة تلبي متغيرات هذه المرحلة، وتطوراتها.

شكلت مرحلة شعر التفعيلة على المستوى النظري تميّزًا ملحوظًا، وأُستقبلت بحفاوة كبيرة، وحماسة شديدة؛ حيث انتقلت بها ومن خلالها الكتابة الشعرية من البيت ذي الشطرين المتساويين، والمنتهي بقافية موحدة على امتداد القصيدة إلى الكتابة

^١ معجم مصطلحات الأدب. مجمع اللغة العربية الجزء الأول. القاهرة ٢٠١٤م. ص : ٩٥

بالتفعيلة عبر أسطر متفاوتة من حيث الطول والقصر، وتحرر نسبيا من الالتزام بالقافية الموحدة.

يختلف الأمر في شعر التفعيلة عن الشعر العمودي؛ إذ إننا في الشعر التفعيلي أمام بنيةٍ تعتمدُ وحدةَ التفعيلة القائمة على الأسطر الشعرية لا وحدة البيت القائم على شطرين كما أن التفعيلة في الشعر التفعيلي تنشطُ في المقطع الشعري بين أسطر القصيدة، ولا تتمركز في البيت الشعري كما في الشعر العمودي، ويرتبط السطر الشعري من حيث الطول والقصر بالدفقة الشعرية للشاعر يطول السطر بطولها، ويقصر بقصرها خلافا للبيت الشعري القديم المُعدّ سلفا.

وأخيرا فإن من أهم سمات الشعر التفعيلي أو شعر التفعيلة وحدة التفعيلة، وتنوع القافية والتحرر من قيودها، وبروز الصورة الشعرية، وتوظيف الرمز والأسطورة، والوحدة العضوية، وتعدد التفعيلات.

وإذا ما أردنا أن نُقدّم نموذجًا تطبيقيًا للتأسيس النظري السابق نستشهد بمقطع من قصيدة "سفر" للشاعر المصري أحمد عبدالمعطي حجازي، الذي يقول فيه :

بيننا، يتغير لون الشجر
يتوغل طيرُ السماواتِ في بحرِ هدأتهِ
عالقا بالخيوطِ التي تتقاطع في خضرة السهلِ
أو تتوازي
ويتصل البحر بالليل، ينقص وجه القمر
زمن من مطر
من رذاذٍ رتيبٍ
يسح بغير انقطاعٍ
أفي الليل، أم في النهارِ
ترى، كان هذا السفر؟

...

مدن للعبور فحسب
وأرصفت للصدى المعدني
وفي المدن الهامشية ما يُوقظ الذكريات
وبين القرى ومدافنها شبه
ثم في العشب درب
ومتسع لمرور الرياح
وبين القرى ومدافنها ينفذ الضوء في ورق الشجرات
ولا يتجسد
بينهما شهوة غير مرئية
لفحة من بياض الطلاء الذي يتردد بين البيوت
وبين المقابر
مرتجفا في مياه النهر
التفاصيل تفقد أسماءها الآن
واللحظات التي سرقتني انتهت
والذي كان يفصل ما بيننا يختفي
مثل نافورة سكنت
ثم نبقى علي الطرفين يواجه كل أخاه ولا يتقدم
يا أيهذا الجمال الذي ظل محتفظا بالصبا
أيهذا الجمال الذي ظل مُحتميا بالحجر

.....

.....

.....

قَصِيدَةُ النَّثْرِ

لم يكد الحوارُ حولَ شعرِ التفعيلةِ ينتهى حتى أطل علينا في منتصف القرن العشرين حوارٌ آخرٌ حولَ اتجاهٍ حدائى جديد يُسمى "قصيدة النثر Poem Prose"، التي تُعدُّ ثاني التحولات التي أصابت الشعرية العربية الحديثة بعد شعر التفعيلية. ارتبطت قَصِيدَةُ النَّثْرِ منذ نشأتها بالحادثة الشعرية، وأصلّت لموجة التجريب الشعري وتياراته؛ و"لأن الشعر _ فيما يرى محمد عبدالمطلب _ كان أكثر الأجناس الإبداعية التزاماً بالتقاليد والقيود فإن مواجهته أولاً ثم التمرد عليه ثانياً كانا من أبرز ملامح الحادثة، وكانت ذروة هذه المواجهة توليد جنس أدبي جديد يجمع بين الشعر والنثر تمَّ الاصطلاح على تسميته قصيدة النثر"^(١)

يعزو عددٌ من النقاد والباحثين نشأة قصيدة النثر، وقيامها إلى فعل الترجمة، وفي هذا السياق يعترف أدونيس^(٢) بأثر الترجمة في كتابته لقصيدة النثر؛ وذلك من خلال إشارته إلى أن كتابته قصيدته النثرية "وحدة اليأس ١٩٥٨م" كانت بتأثير من ترجمة قصيدة لسان جون بيرس Saint-John Perse (١٨٨٧ : ١٩٧٥م)؛ إذ كشفت له هذه الترجمة عن طاقات وأساليب للتعبير لا يستطيع الوزنُ توفيرها"^(٣) وكذلك الشأن لدى عدد كبير من رواد قصيدة النثر.

^١ محمد عبدالمطلب. قصيدة النثر. مجلة الجسرة الثقافية. العدد الثاني. الدوحة ١٩٩٩م. ص:

^٢ يعد أدونيس (علي أحمد سعيد) أول من استعمل مصطلح قصيدة النثر نقلاً عن المصطلح الفرنسي *poeme en prose* وذلك في مقالة له بعنوان "في قصيدة النثر" نُشرت في مجلة شعر ربيع ١٩٦٠م.

^٣ شعر. بيروت. ديسمبر ١٩٦٠م. ص: ١٠

يُعيد الدارسون، والباحثون البدايات الأولى لقصيدة النثر إلى الأربعينيات كما هي مُتمثلة في كتابات حسين عفيفي، وجبران خليل جبران، وأمين الريحاني الذي صرّح بأن كتابه "الريحانيات" يعد تجربة في الشعر المنثور، ثم توالى نتاجات قصيدة النثر فظهرت عام ١٩٥٤م عند توفيق صايغ في ديوان بعنوان "ثلاثون قصيدة"، وفي أعمال أنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وجبرا إبراهيم جبرا، والشاعر السوري أدونيس (علي أحمد سعيد)، الذي يُعدُّ أولَ من نظّر لقصيدة النثر في عالمنا العربي؛ وذلك في مقالة له في مجلة شعر اللبنانية بعنوان في قصيدة النثر^(١)، كما كان أنسي الحاج أيضاً داعيةً لهذا الجنس الأدبي؛ حيث أخلص كل أعماله له.

تباينت المواقف الأدبية والنقدية تجاه قصيدة النثر حول ماهيتها، وجنسها، ومدى قبولها لكن هناك شبه إجماع على أنها تختلف عن سابقتها (قصيدة التفعيلة) من حيث إن قصيدة الشعر التفعيلي التي سبقتها في الظهور تعتمد على وحدات إيقاعية معينة (تفعيلات)، أما قصيدة النثر فهي ليست إيقاعية كما أن الشعر التفعيلي يعتمد أحياناً على القافية المتعددة ؛ لأن شعراء هذا النظام التفعيلي وجدوا أن القافية لها أهميتها في الأداء الموسيقي في أحيان كثيرة أما قصيدة النثر فلا؛ ولذا أثارت

(١) مجلة شعر (اللبنانية) العدد الرابع عشر . ربيع ١٩٦٠م . ص : ٧٥ : ٨٣ . هذا ويرى الكثير من الباحثين أن هذه المقالة ما هي إلا عبارات مقتبسة ومصاغة صياغة فنية من دراسة للباحثة الفرنسية (سوزان برنار) بعنوان "قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا" **Suzanne Bernard "Poeme en prose de Baudelaire jusqu'anos jours"**

يُراجع:

- أفق الحداثة وحداثة النمط . سامي مهدي . ص : ١٣٧ : ١٤٢ .
- قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية د. عبد العزيز موافي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦م . ص : ١٣٦ وما بعدها .
- في الشعر العربي د. حسين نصار . مكتبة الثقافة الدينية . الطبعة الأولى . ٢٠٠١م . ص : ١٧٥ : ١٨٥ .

قصيدةُ النثر إبان ظهورها جدلاً كبيراً بين الأوساط الأدبية، والنقدية بدءاً من تسميتها إذ كيف تكونُ "قصيدةً" وفي الوقت ذاته هي "نثر" وكيف يجتمع هذا النقيضان في مصطلح واحد، وكذلك بسبب خلوها من الوزن Meter، والقافية Rhyme تماماً، وعدم التزامها بشكل واحد؛ إذ تعددت أشكالها وتنوعت.

تنسبُ معظمُ المصادرِ بدايةَ نشأة قصيدة النثر إلى الشاعر الفرنسي شارل بودلير، وللشعر المنثور أصلٌ قديم في النثر الفني العربي بداية من سجع الكهان، والحكم، والتوقيعات، ونثر أصحاب الأساليب، والمقامات... إلى أن أُستخدم في مطلع القرن الماضي لدى بعض أدباء المهجر في العصر الحديث، وعُرف حديثاً باسم قصيدة النثر.

بدأت قصيدةُ النثرِ برفض الأوزان، والقوافي والنفور منها، ثم بالتمرد عليها ومحاولة بناء شكلها الخاص بها، وقد جاءت قصيدة النثر نتيجة لدعوات بعض الاتجاهات الحديثة التي أشاعت أنهم يريدون إزالة الحواجز تماماً بين الشعر وبين النثر، ومن هنا قالوا إن الوزنَ ليس إطاراً مطلقاً لما يُسمى بالشعر، وأن هناك عناصر كثيرة للشعر غير الوزن، ومن أوائل من كتبوا في هذا النوع الأدبي توفيق صائغ "ثلاثون قصيدة" ١٩٥٤م، ومحمد الماغوط "حزن في ضوء القمر" ١٩٥٩م، وشوقي أبو شقرا "أكياس الفقراء"، وأنسي الحاج "لن".

ظلت قصيدة النثر منذ بداية الإعلان عنها في جدل ممتد مع عدد من الأشكال الفنية التي قد تشبهها أو تقترب منها أو تلتبس بها أمداً طويلاً، وعلى رأس هذه الأشكال الشعر المنثور Prose Poetry، الذي يُعدُّ المرحلة الأولى، والبداية الحقيقية لقصيدة النثر؛ إذ صدر كتاب "تقوى" لنقولا فياض وُوصف بأنه شعرٌ منثور ١٨٩٠م، ومن بعده كتاب هتاف الأودية لأمين الريحاني ١٩١٠م، الذي يعد البداية لهذا الاتجاه المعروف بالشعر المنثور.

ومن بعد أمين الريحاني توالى الكتابات في هذا الاتجاه (الشعر المنثور) فكتب رفائيل بطّي "ربيعيات" ١٩٢٥م، وكتب علي الناصر "قصة قلب" ١٩٢٨م، وكتب حسين عفيف "مناجاة" ١٩٣٣م...

يعد الشعر المنثور حاجة فنية نتجت عبر بحث الشعراء عن أداة للتحرر من قيود الأوزان الخليلية، وهو مستلهم من الإنجيل وترجمات الشعر الكلاسيكي، وقد ظهر هذا اللون الأدبي عندنا بتأثير من الأدب الغربي وبخاصة الكتابات النثرية للامارتين، وشاتوبريان، وجان جاك روسو، وفكتور هيجو... وغيرهم.

أما "النثر الشعري"^(٥) فهو الممهد الحقيقي لقصيدة النثر، وفي هذا السياق تقول سوزان برنار: "والواقع أن قصيدة النثر لم تفتح فجأة في حديقة الأدب الفرنسي، فقد احتاجت في ذلك إلى تربة ملائمة، أعني إلى أذهان تؤرقها بشكل واع تقريباً - الرغبة في العثور على شكل جديد للشعر. إنه النثر الشعري، أول مظهر للتمرد ضد القواعد القائمة والطغيان الشكلي، الذي مهد لقصيدة النثر"^(١)، وهو الأمر الذي ينطبق إلى حد كبير على الأدب العربي من حيث إن النثر الشعري هو الممهد الأول لظهور قصيدة النثر.

ولعل التماس الكبير ما بين مصطلحي النثر الشعري، وقصيدة النثر هو الأمر الذي دعا عدداً من رواد قصيدة النثر إلى محاولة وضع نقاط فاصلة ما بين قصيدة النثر والنثر الشعري، ومنها ما قدمه محمد جمال باروت الذي فرّق بينهما فيما يلي:

• النثر الشعري Prose Poetique :

هو نمطٌ نثريٌّ في الكتابة يستعين بعدد من طرائق الشعر، وموضوعاته، وأساليبه دون أن يطمح إلى أن يكون شعرياً.

^١ سوزان برنار. قصيدة النثر من بولير حتى الوقت الراهن. ترجمة: راوية صادق. مراجعة، وتقديم: رفعت سلام. دار شرقيات. القاهرة ١٩٩٨م. ٤٣ / ١

_ إن النثر الشعري ليس له شكلٌ فهو استرسالٌ واستسلامٌ للشعور دون منهج شكلي أو بنائي، أما قصيدة النثر فهي شكلٌ قبل كل شيء وهي ذات وحدة مغلقة.

_ إن النثر الشعري هو سيرٌ في خط مستقيم ليس له نهاية ليس له نهاية، أما قصيدة النثر دائرة أو شبه دائرة لا خط مستقيم.

_ إن النثر الشعري هو روائيٌ أو وصفي يتجه غالباً إلى التأمل الأخلاقي أو المناجاة الغنائية أو السرد الانفعالي، أما قصيدة النثر فهي مجموعة علائق تنظم في شبكة ذات تقنية محددة وبناء تركيبى موحد ومنظم الأجزاء ومتوازن.

_ إن النثر الشعري يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل وتنفسح فيه وحدة التناغم والانسجام، أما قصيدة النثر فهي نوعٌ متميز قائم بذاته، وليس خليطاً وتتسم بالعضوية^(١) إلا أن من أهم السمات والخصائص التي يلتقي فيها كلا المصطلحين هي التأكيد على عدم الاعتماد على الوزن أو العروض لتمييز الشعر.

من أهم خصائص وسمات قصيدة النثر أو كما يسميها البعض شروطاً تماسكها "الوحدة العضوية، والإيجاز، والحرية، والمرونة، والتفرد، والكثافة، والمجهولية، والغموض"^(٢)

بالإضافة إلى ما سبق يحدد أدونيس (على أحمد سعيد) أهم خصائص قصيدة النثر التي تتمايز _ وفق وجهة نظره مع النثر الشعري _ في ثلاثة عناصر هي :

١ _ يجب أن تكون صادرة عن إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلا عضوية، مستقلاً، تكون ذات إطار معين فالوحدة العضوية خاصة جوهرية في قصيدة النثر، وهي ما تميزها عن النثر الشعري.

^١ محمد جمال باروت. الحداثة الأولى (قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة شعر) المعرفة العدد ٢٨٣. أكتوبر ١٩٨٥م. ص: ١٥٩، وما بعدها.

^٢ قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا. سوزان برنار. ص : ٣٧

٢_ قصيدة النثر بناءً فنيّ متميّز؛ حيث إنها لا غايةً لها خارج ذاتها سواء أكانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية... فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية في فكرة اللازمية.

٣_ الوحدة والكثافة فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى.^(١)

وأخيراً فإن من أهم إشكاليات قصيدة النثر عدم وضوح الشكل الكتابي فعلى حين أنها من الممكن أن تكتب كالشعر التفعيلي كما فعل محمد الماغوط في إحدى قصائده التي يقول منها:

لأن الكلمات الأخيرة ستقال في ليلة ما
لأن يدري

سفينة مطفأة بين دربين من النجوم

سأهجر المطر والريح

سأترك الجوع يتراكم بين أسناني

كما يتراكم الثلج بين أجنحة العصافير^(٢)

فهذه الأسطر التي كُتبت على غرار شعر التفعيلة لو غُيّرت طريقة أو شكل كتابتها لتصبح شبيهة بالفقرات النثرية لتحولت لقصيدة نثر، وهو ما يُظهر إشكالية التحديد الشكلي أو المظهر الخارجي للكتابة، وهو الأمر الذي فعلته نازك الملائكة التي رفضت هذا النوع من الشعر وذلك حين حولت نص محمد الماغوط السابق إلى الشكل التالي:

^١ مجلة شعر العدد الرابع ١٩٦٠م . ص : ٣٤ بتصرف كبير .

^٢ ديوان محمد الماغوط . ط٢ . بيروت ١٩٨١م . ص : ١٠٨

"لأن الكلمات الأخيرة ستقال في ليلة ما لأن يدري سفينة مطفاة بين دربين من النجوم
سأهجر المطر والريح سأترك الجوع يتراكم بين أسناني كما يتراكم الثلج بين أجنحة
العصافير".



نقد الشعر بين النظرية والتطبيق

للناقد الأدبي في النص الشعري عملان :

١_ الشرح والتفسير؛ إذ لا بد أن يُحلل الناقد النص ويشرحه ويُفسره، ولا بد للناقد الشارح أو المُفسّر من ثقافة تُؤهله لفهم النص وتفسيره بحيث يحق له أن يقول: إن المبدع يريد أن يقول كذا، ولا يريد أن يقول كذا ذلك أنه قد يُحمّل النص أكثر مما يحتمل أو يوجهه إلى غير وجهته، وفي هذا الصدد يقول الدكتور محمد مندور: "لا يحسب أحد أن الاتجاه التفسيري في النقد أقل مشقة من الاتجاه التقييمي والتوجيهي؛ ذلك لأنه إذا كان التقييم والتوجيه يحتاجان إلى التمتع بحاسة جمالية مرهفة أو إلى الإيمان بقيم إنسانية واجتماعية معينة، فإن الاتجاه التفسيري يحتاج إلى ثقافة وخبرة بالغة"^(١)

٢_ الحكم والتقييم Evaluation.

وكل من هذين العاملين يتناول النص من ناحيتي :

١_ الشكل، والأسلوب، واللغة، والألفاظ.

٢_ المضمون، والمحتوى، والدلالة، والأفكار.

(١) تحليل النص الشعري وتفسيره

النص الشعري يُقرأ دائماً، ويؤثر في صاحبه، وفي كل مرة تعود لقرأته تجد فيه متعة متجددة لا تحدها حدود (تعددية القراءة، وتجديدها)، ولا تقيدتها قيود من زمان أو مكان، هكذا ينظر الباحثون والدارسون إلى الأدب، وفي ضوء ذلك يفحصون آثاره ويحلّلونها.

وعلى صعيد متصل يُعدّ لفظ " تحليل explication " من أكثر الألفاظ التي لاقت مؤخراً ذيوفاً في عالم الثقافة، والفكر، والأدب رغم وجوده في اللغة منذ زمن بعيد؛ حيث كان يعني قديماً تفكيك الألفاظ الدالة على معان، ودلالات معينة؛ بغية

^١ النقد والنقاد المعاصرون. نهضة مصر. القاهرة ١٩٩٧م. ص: ٢٠٩

إنتاجها من جديد، وهو التعريف الذي يتماس _بشكل أو بآخر_ مع مصطلح "التشريح"، الذي يُنسب للناقد الكندي نوثرروب فراي.

وما نعنيه بـ **التحليل الأدبي** **Textual explication** هو محاولة دراسة الآثار/النصوص الأدبية _ شعرا، ونثرا _، وتفحصها، لمعرفة عناصرها ومعطياتها الفكرية والفنية التي تشتمل عليها، والقيم الإنسانية التي تتضمنها، والروابط التي تربطها بالحياة والمجتمع، وأثر ذلك كله في أفكار الناس، وأخلاقهم، وأذواقهم ووجداناتهم وميادين عيشهم.

ويعرف البعض التحليل الأدبي بأنه هو "محاولة قراءة النص قراءة فاحصة تتناول أجزائه تفصيلاً، وتُعنَى بدقائق التركيب اللغوي والموسيقي والوسائل البلاغية واللفظية الأخرى التي تدخل في تكوين بنية الشكل الفني ودلالته بعيداً عن المؤثرات الخارجة عن النص كالسياق التاريخي وسيرة المبدع، وقد تبنى النقدُ الجديد في كل من إنجلترا وأمريكا هذا الاتجاه، متأثراً بالشكلانية، وفي النقد العربي الحديث ظهرت طائفةٌ من النقاد تابَعوا هذا الاتجاه في تحليل نصوص الأدب العربي"^(١)

< الخطوات العملية لتحليل النص الأدبي :

وضع الدارسون والباحثون مجموعةً من الخطوات والعناصر التي نستطيع بها تحليلَ النص الأدبي وتفسيره، لعل أهمها :

١ _ تبدأ هذه الخطوات بعملية مهمة، وهي القراءة الصحيحة، والفاحصة، والواعية المتأنية للنص وما نقصده بالقراءة هنا استتطاق النص الأدبي للكشف عن خباياه ومحاولة استكشاف ومساءلة تشكيلاته اللغوية، ومضامينه الدلالية، وملامحه الجمالية.

^١ معجم مصطلحات الأدب. د. محمد عناني. ٣٦/١

وعن القراءة لغة فإنما هي فعلُ التعرف على الحروف وتركيبها لفهم العلاقة التي تربط بين ما هو مكتوب وما هو ملفوظ ... وهي بالتالي تحول الرسم الإملائي المنقوش على أسطر الصفحة إلى مجموعة كلمات وجمل يمكن فهمها^(١) وما نقصده بمصطلح القراءة هنا هو القراءة التحليلية التي هي ليست من قبيل الاطلاع، والاستهلاك فحسب بل هي نوع من استكناه مضامين النصوص، واكتشاف أنظمة علاماتها، ومحاولة النفاذ إلى بواطن النص؛ ومن ثم فإنها تُعدُّ نشاطاً معرفياً يحتاج إلى توظيف كل طاقات الفرد وإمكاناته عند ممارستها عملياً. ولعملية القراءة جانبٌ مكمل هو الفهم الصحيح للنص، وذلك عبر دراسة العلاقات النحوية، وطريقة الأداء اللغوي، وكذلك من خلال البحث في الدلالات المركزية، والهامشية للألفاظ، والعبارات.

إن من أهم ما يميز عملية القراءة هي أنها عمليةٌ مفتوحة دوماً لا يمكن لها أن تتوقف أو تنتهي، وهي في الوقت ذاته متعددة أبداً حيث لا يمكن للنص الأدبي أن يُقرأ قراءة واحدة فقط وإنما هو كائنٌ يتغذى باستمرار قراءته، ويتجدد دوماً في كل مرة يُقرأ فيها، وربما يبوح النصُّ لنا في القراءة الثانية بما لم يبح به في القراءة الأولى... وهكذا، وبخاصة النصوص الأدبية التي تُقدم لنا في كل مرة نقرأها فيه دلالات جديدة ومغايرة عبر ما تبوح به كوامن النص، ومضامينه التي يحملها والتي لا تُستكشف إلا بالقراءة وحدها.

إن القراءة _ إذن _ فعلٌ إنتاجيٌّ، وكل قارئٍ إنما يقرأ ذاته في النص؛ ولذا تختلف القراءات، وتتعدد حتى في النص الواحد وذلك بحسب اختلاف القراء وثقافتهم، وحالاتهم فلا تتطابق قراءة، وأخرى مطابقة تامة لاختلاف القراء، وزمانهم، وثقافتهم، ومناهجهم، وأدواتهم ... وهذا الاختلافُ يشتى أشكاله ووجوهه يثري النص، ويخلق حواراً تفاعلياً بين النص، والقارئ.

وفي السياق ذاته فإن مصطلح القراءة الواعية، والفاحصة قد تمحص وظهر في ظل البحوث والدراسات الحديثة؛ حيث اتخذ هذا المصطلح مفهوماً محدداً يعني

^١ مدخل إلى علم القراءة الأدبية. مجدي أحمد توفيق. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة

"التصور الذي يبدأ بتأكيد ما يقوم به القارئ من اختيار لمعنى بعينه داخل التتابع المتضام لمساق الكلمات في النص المقروء، وينتهي بأداء القارئ لهذا المعنى المختار بما يكشف عن خصوصية فهم القارئ أو كيفية إدراكه النص المقروء"^(١) ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أن القراءة، والتقويم يتمان في آن واحد، ولا ينبغي أن تتفصل إحداها عن الأخرى؛ لأن انفصالهما يدل على ضعف العمل المقروء، "فالقراءة الفاحصة ليست مجرد مهارة عملية، وإنما هي قدرة مركبة على إدراك معنى العمل الأدبي، وتقدير قيمته في الوقت نفسه"^(٢) وتفرض علينا تعددية القراءة تساؤلاً عن أنواعها، ومن ثم تصبح القراءة أقساماً كثيرة لأنماط مختلفة:

أولاً _ من حيث الشكل وطريقة الأداء تنقسم القراءة إلى القراءة الصامتة أو السرية، والقراءة الجهرية.

ثانياً _ من حيث أغراض القراءة إلى القراءة السريعة العاجلة، ويُقصد بها الاهتداء بسرعة إلى شيء معين، قراءة تكوين فكرة عامة، القراءة التحصيلية، قراءة لجمع المعلومات، قراءة للمتعة الأدبية، القراءة النقدية التحليلية.

ثالثاً _ أنواع القراءة من حيث التهيؤ الذهني للقارئ، والقراءة من هذه الناحية نوعان: قراءة للدرس، وقراءة للاستماع"^(٣)

أما ترتيبان تودورف فقد حدّد القراءة في ثلاثة أنواع هي :

_ قراءة الشرح : وهي قراءة تسعى إلى خدمة النص، وتستهدف توضيحه، وهي تعليمية.

_ قراءة الإسقاط: وهي قراءة يأتي أصحابها إلى النص بأحكام مسبقة ومناهج جاهزة، ويفرضونها عليه.

_ القراءة الشاعرية: وهي قراءة تبحث عن البنى الكلية للنص حسب تجلياتها في الصياغة اللغوية، ووظيفتها تفكيك النص إلى عناصره الداخلية وبيان علاقاتها

^١ قراءة التراث النقدي. جابر عصفور. عين للدراسات والنشر. القاهرة ١٩٩٤م. ص: ١٨

^٢ من أوراق النقدية. محمود الربيعي. دار غريب. القاهرة. د. ت. ص: ٤٥

^٣ حميد لحمداني. القراءة وتوليد الدلالة. ص: ٢٥

لإعادة تركيبها"^(١) وهذه القراءة الأخيرة هي التي ينحاز إليها تودروف دائماً وينتصر لها.

٢_ معرفة النوع أو الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص شعراً أم نثراً؛ حيث يُشكل النوع الأدبي الإطار الفني الذي يندرج النص ضمنه، وهو كذلك الراسم لحدود النص من حيث الشكل والمضمون، بما يُحتم على محلل النص النظر في نوعه وإذا كان النص من الشعر فالى أي الأغراض ينتمي: المدح، أم الهجاء، أم الفخر، أم الرثاء....، وكذلك النثر هل هو خطبة أم رسالة أم مقامة أم رواية وإذا كان النص رواية هل هي رواية سيرية أم اجتماعية أم واقعية أم نفسية...؛ لأن كل نوع أو جنس أدبي يحتوي على خصائص فنية وأدبية لا توجد في غيره، وبذلك ستختلف أدوات النقد، وآلياته من جنس لآخر، ومن نوع لغيره؛ حيث يتوقف نجاح عملية القراءة أو فشلها على إدراكنا لطبيعة العمل أو النص الأدبي ولنوعه؛ إذ إن لكل نوع أو جنس أدبي دلالاته، وتفسيراته، وحدوده، وقدراته.

٣_ معرفة صاحب النص فإذا ألم الدارسُ بصاحب النص استطاع في ضوء ذلك أن يفهم كثيراً من الأمور التي قد تبدو غامضة فالنص الأدبي مرآة لصاحبه، وصورة صادقة لحياة الأديب، ومرآة عاكسة لأحاسيسه وميولاته، "وسيرة الكاتب أو المبدع قد تكون لها أهمية كبيرة في فهم النص؛ لذا فإن من واجب دارس الأدب أن يفحصها بعناية كبرى ليرى في كل حالة خاصة ماذا يمكن أن تمده به من تعاليم وشروح لكن يتحتم عليه أن لا ينسى أبداً عندما يتعلق الأمر بتحليل أكثر عمقا فإن السيرة ستكون عاملاً جزئياً وثانوياً"^(٢)

إن النصَ ليعبر عن عوالم المبدع الداخلية، والخارجية؛ ومن ثمَّ فإن فهمنا للنص لا يكتمل دون فهمنا لصاحبه ومبدعه الذي حاول تقديم أفكاره، وتجسيد مشاعره، وبلورة تجربته ورؤيته وتقديمها للقارئ كي يشاركه الأخير أفكاره، وأحاسيسه، ومشاعره

^١ ينظر: روبرت شولز. البنيوية في الأدب. ترجمة: حنا عبود. منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٤م. ص: ١٦٣ بتصرف.

^٢ لوسيان جولدمان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت ١٩٨٤م. ص: ١٦.

ويعايش تجربته، ويعاين رؤيته، ومن هنا يكشف لنا النص عن عوالم المبدع، وتجاريه التي تحتم علينا حينما نحلل النص أن ننظر في حياة مبدعه.

على أن إحاطة المحلل أو الناقد الأدبي بحياة الأديب أو الشاعر، وكل ما يتصل بها ليس أمرًا مطلوبًا لذاته، ولا ينبغي للمحلل أو الناقد أن يُسلط عليها أضواءه، وإنما يأخذ منها ما يُعينه على فهم النص وتحليله وحسب؛ حيث إن هذه الخطوة من خطوات تحليل النص لا تُطلب لذاتها بحيث تُفرض فرضًا ثم يُطبق عليها النص شاء أم أبى، وإنما تُستخدم لإدراك نواح عميقة في النص لا يتأتى فهمها وإدراكها بوسائل أخرى.

٤_ معرفة البيئة والعصر اللذين ظهر فيهما النص؛ لأن الأدب ابن بيئته وابن عصره.

٥_ مناسبة النص ومعرفة العوامل التي دفعت صاحبه أو مبدعه إلى تأليفه.

٦_ تقسيم النص حيث يجب تقسيم النص إلى فقرات إذا كان النص طويلًا وبخاصة النصوص أو المدونات الروائية.

٧_ تدوين المعاني المعجمية لمفردات النص، ومعانيها المتضمنة أي الغامضة أو المبهمة الفهم.

٨_ تقديم خلاصة نثرية بمحتوى النص حتى يعرف القارئ ما يدل عليه النص، وحتى يتسنى له الرجوع إليها وقتما يشاء.

٩_ تحديد الجو العام للنص، ونقصد به موقف الشاعر تجاه موضوعه، وقرائه.

١٠_ تحديد هدف النص، ونقصد به الفكرة الرئيسة التي تسيطر على العمل الأدبي، والخلاصة العامة التي يخرج بها القارئ بعد قراءة النص، كما تعني الفكرة الرئيسة أيضًا علاقة الأديب بالنص، ودور الأديب ووظيفته الاجتماعية.

.....

أولاً _ جوانب النقد من ناحية الشكل :

لا تتوقف مهمة الناقد عند ما يقوله النص الأدبي، وإنما يتجاوز هذه المهمة إلى الطريقة، والكيفية التي يُقال بها والبحث في الشكل والصيغة؛ ولذا تبدأ عملية بناء النص الشعري الشكلية عند الشاعر من نقطة اختيار الكلمة / المفردة، التي تكون العبارة أو الجملة الشعرية التي تكون البناء العام للنص الأدبي. يشترط في الكلمة الشعرية سلامتها من الغرابة والتعقيد فالألفاظ أو الكلمات يجب أن تكون مأنوسة لا غرابة فيها أو تعقيد؛ حيث إن فصاحة الكلمة شرط لفصاحة الكلام بعامة وتتحقق فصاحتها بخلوها من العيوب التي تصيب الكلمة.

يعتمد اختيار الكلمة _ إلى حد كبير _ على الذوق الأدبي حيث يختار الشاعر كلماته من بين ألوف الكلمات التي يحتوي عليها المعجم، ويصيغها تراكيب أسلوبية، وتتنظم بعد ذلك فيما يمكن أن نسميه بشكل القصيدة.

وقد نبهنا الله _ سبحانه وتعالى _ في كتابه العزيز إلى ضرورة اختيار الكلمة المناسبة في أحاديثنا، وخطابتنا كما في مثل قوله _ عز وجل _:

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقُولُوا رَاعِنَا وَقُولُوا انظُرْنَا وَاسْمَعُوا "سورة البقرة. الآية : ١٠٤

والرسول الكريم _ صَلَّى الله عليه وَسَلَّمَ _ كان شديد العناية بتخيّر الألفاظ في كلامه، فقد أثر عنه قوله : "لَا يَقُولَنَّ أَحَدُكُمْ حَبَّتْ نَفْسِي، وَلَكِنْ لِيَقُلْ لِقَسَتْ نَفْسِي" (الجاحظ _ الحيوان. ١ / ٣٣٥ ط ١ مطبعة الحلبي) كأنه كره _ صَلَّى الله عليه وَسَلَّمَ _ أن يضيف المؤمن الطاهر إلى نفسه الخُبث والفساد بوجه من الوجوه.

ومن المعلوم بالضرورة في ميدان النقد الأدبي أنه ليس هناك كلمات أو ألفاظ يمكن أن نسميها شعرية، وأخرى غير شعرية فكل الكلمات والألفاظ صالحة لأن تُستخدم في الشعر ولكن شريطة أن تعبر عن إحساس الشاعر وأن تخلو من التعقيد والغرابة، وأن تتفاعل الكلمات والألفاظ مع بعضها البعض في السياق التركيبي لتصوير المعنى، ونقل تجربة الشاعر.

ولا يقتصر الأمر على نقد الكلمة المفردة بل يمتد إلى نقد التراكيب؛ إذ لا بد من دراسة التراكيب الأسلوبية في الشعر لمعرفة خصائصها وميزاتها عن طريق التفرقة بين عدد من التراكيب الأسلوبية.

➡ نقد اللغة الشعرية :

تعدُّ اللغة الظاهرة الأولى في أي خطاب أدبيٍّ قائم على تركيب الألفاظ والكلمات؛ إذ هي المفتاح الأول للولوج إلى عالم هذا الخطاب، ومذ عرف الإنسان اللغة أدرك سرَّ الوجود بقوة الكلمة، وسحر التعبير، ومنذ اكتشفه لها استطاع أن يعبر عما بداخله من أفكار وتجارب حتى غدت اللغة لديه الركن الرئيس من أركان التعبير. وعلى ضوء الوظيفة السابقة أصبح المبدعون على وعي كافٍ بأن اللغة هي جوهر الكشف عن الوجود، ومركز التعبير عن عوالمه وكائناته، وترجمان البحث عن

أفراده بآمالهم وآلامهم فهي الإطار الحضارى للشعوب، وهي التجسيم الحى لقضاياها ومشكلاتها.

وللغة دورٌ إيجابىّ وفاعل في توجيه الفكر مثلما أن للأخير إيجابيته، وفاعليته في التوجيه اللغوي وتشكيل العلاقات اللغوية فاللغة هي الأداة المادية التي يعبرُ بها الشاعر عما يعتل بداخله من أفكار، وما يدور بخلده من معان.

إن اللغة وسيلة مشتركة في التفاهم، والتفكير عند جميع الناس، وهي منحةٌ إلهية وهبت لكل إنسان لكن الشاعر وحده هو من أُوتي موهبة القدرة على النفاذ إلى الطبيعة والواقع، ومحاورة الكائنات والأشياء هو وحده من يستطيع أن يفهم لغاتها ونحن _ كمتلقين _ ليس لنا إلا أن نتأمل، ونؤول لنستبطن تجربة الشاعر، ونستشعر رؤيته.

هذا وقد تعددت التعريفات التي تناولت اللغة بوجه عام واللغة الشعرية بشكل خاص بتعدد المنطق الخاص الذى يتم به تناول اللغة ذاتها ذلك أنها فعل وخلق واكتشاف واختراق...، وهو ما يجعل لها قوانينها الخاصة التي تحكم بها من خلال حروفها، وحركاتها، وطاقاتها الإبداعية المختلفة والتي تصل بها إلى حيز التفرقة ما بين العلوم والفنون وبعضها البعض.

ومن خلال الطرح العام السابق للغة نجد أن اللغة الشعرية كفرع من فروع اللغة تمثل حلقة الوصل الرئيسة ما بين فضاء المبدع وفكره الداخلى، وأركان العوالم المحيطة به، إذ هي نشاطٌ من المعرفة والوجود معاً، إنها الطاقةُ والبحثُ عن مخرج لها في آنٍ واحدٍ إلا أن ماهيتها لا تكمنُ في وجودها داخل نفس المبدع أو تكريس هذا الوجود وثنائه، وإنما تكمنُ في طريقة أدائها ووقع هذا الأداء على متلقيها إذ هو القاسم الثلاثى المشترك في عملية الإبداع.

إن اللغة الشعرية ليست لها كلمات أو ألفاظ خاصة بها مقتصرة عليها _ وهذه نظرة نقدية اتفق عليها معظم النقاد المحدثين _، وإنما ماهيتها تكمن في التراكيب المكونة لهذه الكلمات وتلك الألفاظ، ومدى تفاعل هذه التراكيب مع أفكار المبدع ومعانيه التي يبغى التعبير عنها.

هذا وتؤكد النتيجة الرئيسة لمعظم المباحث اللغوية - بما لا يدع مجالاً للشك - أن اللغة، والشعر ظاهرتان مترادفتان ارتبطتا منذ نشأة الأولى وتطورها ببعضهما ارتباطاً وثيقاً، ويحدثنا الدكتور مصطفى مندور عن هذا الارتباط بقوله: "لعل الاستخدام الشعري للغة هو أقرب الاستخدامات من طبيعتها ولسنا نرى في الشعر ضرباً من الإيقاع الموسيقي فحسب، إنه خلقٌ لغويٌّ كذلك"^(١)

وإذا كانت القاعدةُ الأصوليةُ التي تقول : إن لغة النثر ولغة الشعر تنطلقان من ركيذة واحدة هي " اللسانيات Linguistics " إلا أن لغة الشعر تنطلق من مبدأ أسلوبِي قائم على انتهاك قوانين اللغة العادية وتجاوزها بحيث تفسح لنفسها المجال للتأليف بين كلمات تكون في أغلب حالات اللغة بعيدة عن بعضها لكن الشاعر بواسطة "الحيلة الشعرية" يخترق هذا الجدار المتمثل في قوانين اللغة، ويؤلف بين هذه الكلمات التي تُعدُّ بعيدة عن بعضها في سياق اللغة العام ليكسبها طابعاً يتسم باللين ويحولها إلى كلمات متألّفة متجانسة تؤدي وظيفة شعرية بالغة الأهمية في تناسقها الجمالي ومدلولها العاطفي، وإلا تحولت الكتابة إلى نتاج هو أقرب إلى "الأشباح الشعرية" كما قال حازم القرطاجني في وصفه للكتابة الخالية من روح الشعرية.^(٢)

إن اللغة الشعرية دائمة التغير، وهي تعني عملية الخلق الشعري، وإذا كانت اللغة عنصراً خاصاً من عناصر الشعرية فلا بد للشاعر من أن يسلك فيها مسلكاً خاصاً تنتقل الصياغة فيه من منطقة الحياد التعبيري إلى منطقة الأدبية، ومن الصيغ الإحالية التوصيلية إلى الصيغ الإيحائية الإشعاعية.

وإذا كانت اللغة تتمايز أيضاً من خلال خصوصية استعمالها من حيث إن للشعراء حقوقاً ليست لغيرهم فالشعراء "أمرء الكلام، يقصرون الممدود، ولا يمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون، ويومئون ويشيرون، ويختلسون ويعيرون، ويستعيرون"^(٣) فإن اللغة الشعرية كذلك لا بد وأن تكون "تكتيفاً دلالياً حيث يزداد

^١ اللغة والحضارة : مصطفى مندور . دار الفكر العربي ١٩٩٤م . ص : ٨٩.

^٢ منهاج البلغاء وسراج الأدباء . الدار التونسية . ص : ١٢٤

^٣ الصاحبي . ابن فارس . تحقيق : السيد أحمد صقر . مطبعة عيسى الحلبي . القاهرة ١٩٧٧م . ص : ٤٦٨

تفجر هذه اللغة وتفاعلها من خلال تعدد الدلالات بدءًا من اللفظة الواحدة فذلك ما يجعلها غير محدودة ولا نهائية، حيث تتحرر الكلمة من معناها وتصبح قابلة للتعبير عن عالم من المعاني والمشاعر الغامضة والأشياء غير المدركة تساعدنا أن نرى ونفتح عيوننا على واقع آخر بممكنات أخرى—إنها تلك الحالة من الثراء^(١) من حيث إن النص الشعري "بطبيعته تركيبٌ مكثف مركز، يحمل من الدلالات أكبر مما تحمل اللغة المستعملة في مجالات أخرى، أو اللغة المألوفة في تركيب أي نص أدبي آخر"^(٢)

وما نعنيه بقولنا خصوصية اللغة الشعرية إنما يشي بإعادة صياغة اللغة العادية وفق تشكيلات خاصة من حيث "إن القصيدة الشعرية _على حد تعبير عزالدين إسماعيل_ ليست إلا تشكيلًا فنيًا خاصًا لمجموعة من ألفاظ اللغة، وهو تشكيلٌ خاص؛ لأن كل عبارة لغوية سواءً أكانت شعرية أم غير شعرية تعد تشكيلًا لمجموعة من الألفاظ، لكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز"^(٣)

وقد وضع النقاد المحدثون عددًا من المقاييس الفنية لجودة الألفاظ والتراكيب، لعل أهمها ما يلي :

_ الموائمة بين الألفاظ والمادة التي تعبر عنها؛ إذ على الشاعر أن ينتقي من الكلمات ما يوائم به بين حالته وتجربته وبين المعنى الذي يريد التعبير عنه دون تكلف أو مبالغة.

_ حسن انتقاء الكلمة الموحية والمعبرة وهو ما يثبت مدى شاعرية الأديب حيث يوجد لدينا الكثير من المفردات اللغوية ولكن براعة الشاعر تكمن في حسن اختياره للكلمة الموحية ووضعها في مكانها المناسب من التعبير الأدبي من حيث إن أصالة النص

^١ شعرية النص الصوفي عند محي الدين بن عربي : سحر سامي . الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٥ م . ص

٧٧ :

^٢ اللغة وبناء الشعر . محمد حماسة عبداللطيف . دار غريب . القاهرة ٢٠٠١ م . ص : ٣٤

^٣ التفسير النفسي للأدب . ط٤ . القاهرة ١٩٨١ م . ص : ٥٦ وما بعدها

الأدبي تكمن في جدة معانيه، وطرافة أفكاره وفي تلاؤم المعنى مع العبارة التي استعملها الأديب، وهو ما يُعبر عنه بالتناغم ما بين الدال والمدلول.

هذا وتتنظم بعد ذلك هذه الكلمات فيما يمكن أن نسميه بسلك الصورة الشعرية والتي تمثل ركنا مهما في الشعر؛ لأنها الوسيلة الناقلة للعاطفة والشعور.

وقد يلجأ الشاعر إلى استخدام المحسنات البديعية مثل الطباق، والسجع، والتورية...، وغيرها من الألوان البديعية، وفي هذا الأمر يكون دور الناقد معرفة وتقويم استخدام هذه المحسنات وهل جاءت موافقة للمعنى، والفكرة دون تعمد... أم أنها جاءت متكلفة مستكرهة.

ونقدم نموذجاً تطبيقياً في نقد المحسنات البديعية حيث قدّم العقاد نموذجين لتوظيف المحسنات البديعية في الشعر، وعقب عليهما بالنقد.

أما النموذج الأول فهو قول ابن الرومي (٨٣٦ : ٨٩٦ هـ) يرثي ابنه بقوله :

طواه الردى عني فأضحى مزاره ... بعيداً على قرب قريباً على بُعد
لقد أنجزت فيه المنايا وعيدها ... وأخلفت الآمال ما كان من وعد

أما النموذج الثاني فهو قول ابن نباتة (٣٢٧ : ٤٠٥ هـ) يرثي ابنه بقوله :

يا راحلاً بعدما أقبلت ... مخايل للخير مرجوة
لم تكتمل حولاً وأورثتني ... ضعفاً فلا حول ولا قوة

يُعقب العقاد على هاتين الصورتين بقوله :

" يبدو أن ابن نباتة كان يتربص بابنه الموت ليلعب في مأتمه هذا اللعب الصبياني العقيم أما ابن الرومي فإنه لا يهزل ولا يلعب، ورثاؤه في ابنه رثاء والد مقروح ينظم الشعر لتفريح كربه، والتنفيس عن نفسه"^(١)

^١ ساعات بين الكتب. عباس محمود العقاد . ١ / ٧٤

ومن الملامح النقدية الشكلية أيضًا ما يتعلق بـ نقد موسيقى الشعر حيث يعد هذا الملمح العلامة الفارقة بين الشعر والنثر، وقد قسم الباحثون هذا الملمح إلى ثلاثة أفرع وأقسام، وهي :

١_ الوزن الشعري :

الوزن والقافية عنصران أساسيان من عناصر بناء الشعر العربي منذ القدم، ولا يكاد تعريف للشعر قديما يخلو من الإشارة إليهما.

أما الوزن فيُراد به البحر الشعري الذي صيغت عليه القصيدة وبُنيت، وقد وقف الباحثون والنقاد من ربط العلاقة بين الوزن والغرض الشعري موقفين :

الموقف الأول : يقول بأنه لا علاقة بين الوزن الشعري، وغرض القصيدة.

الموقف الثاني : يتجه لربط الغرض الشعري للقصيدة بوزن معين فالبحر ذوات التفعيلات الطويلة تصلح غالبًا للموضوعات الحماسية أما البحور الخفيفة تصلح لغرض الغزل، ونحوه.

٢_ القافية :

القافية هي الركن الثاني من أركان النظم الشعري "وهي _كما يقول ابن رشيق القيرواني_ شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى الشعر شعرا حتى يكون له وزن وقافية"^(١)، وقد نالت القافية من العناية والاهتمام عند العرب قديما ما ناله الوزن، وقد تلازم معها ورود الروي الذي تنتهي به جميع أبيات القصيدة، وإليه تُنسب القصيدة فنقول: (البائية، والسينية، والعينية، واللامية ... وغيرها) وقد اشترط الباحثون، والنقاد في القافية لكي تكون مؤثرة في القصيدة أو النص الشعري أن تكون متمكنة في مكانها في البيت الشعري.

أما عن اختيار القافية وإيقاعها وحرفها المميز فيمثل مستوى إبداعيا حيث تشترك القافية مع الوزن في خلق موسيقى الشعر ،وقد وجد بعض الشعراء في العصر الحديث أن القافية الموحدة قد تشكل عبئا وقيداً يغل حركة الشاعر ،فلجأ بعض

^١ العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تحقيق: محمد محيي الدين. دار الجيل. ط٥. بيروت

الشعراء إلى خلق قوافي متعددة في القصيدة الواحدة مثلما فعل إيليا أبو ماضي في
قصيدته المساء :

السحبُ تركضُ في الفضاءِ الرحبِ ركضَ الخائفين
والشمسُ تبدو خلفها صفراءَ عاصبةً الجبين
والبحرُ ساجٍ صامتٌ فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك ذاهبتان في الأفق البعيد
سلمى بماذا تفكرين
سلمى بماذا تحلمين

أرأيتِ أحلامَ الطفولة تختفي خلف التخيوم
أم أبصرتِ عيناك أشباحَ الكهولة في الغيوم
أم خفتِ أن يأتي الدجى الجاني ولا تأتي النجوم
أنا لا أرى ما تلمحــــــــــــين من المشاهد إنما
أظلالها في ناظريك
تتم يا سلمى عليك

اصغي إلى صوت الجداول جاريات في السفوح
واستنشقي الأزهار في الجنات ما دامت تفوح
وتمتعي بالشهب في الأفلاك ما دامت تلوح
من قبل أن يأتي زمان كالضباب أو الدخان
لا تبصرين به الغدير
ولا يلد لك الخير

وأخيرًا انتهى الأمر بالشعر الحر إلى التخلي تمامًا عن القافية ،والحقيقة أن إيقاع
القافية الموحد يعد جزءًا مهمًا من موسيقى الشعر له أثره الرائع في النفس ،وهي

ليست قيدًا على الشاعر وخير دليل على ذلك ما لدينا من تراث شعري ضخم لا نحس فيه _ ولو للحظة واحدة _ أن القافية الموحدة كانت عبئًا أو قيدًا على الشاعر في التعبير عن تجربته ... أما إهمالها في الشعر ففيه إهدار لجزء مهم من الإيقاع الشعري واقترب من خواص النثر المحض.

٣ _ الموسيقى الداخلية (التنغيم):

وهي الموسيقى التي تنتج عن نغم خاص تمتاز به القصيدة بسبب اختيار الشاعر لمفرداته وترتيبها وفق نسق خاص ،وما يتبع ذلك من حركات تنغيمية مثل حركات الإعراب ، والمد ، والإمالة ، والتفخيم ، وفنون البديع اللفظي المختلفة كالسجع، والجناس.

ثانيًا _ جوانب نقد الشعر من ناحية المضمون :

يُراد بالمضمون أو المحتوى (الفكرة والعاطفة والخيال...) الذي تعبر عنها القصيدة حيث لا يخلو الشعر من الأفكار والمعاني في تضاعيفه ،ولا تقتصر قيمة المعنى على تعلمنا أمرًا من أمور المعرفة المعيارية وإنما تتعدى ذلك إلى أن يكون المعنى ذا تأثير قوي في نفوسنا ،وهذا يمثل غاية الشعر الأولى،وليس المقصود هنا أيضًا أن يقدم الشاعر معان جديدة لكن المطلوب أن يقدم هذه المعاني بأساليب لغوية يبدو فيها جديدًا ومبتكرًا.

ومن أبرز مقاييس نقد المضمون أو المحتوى في القصيدة الشعرية :

أ _ مقياس الصحة والخطأ :

لا بد من أن يلتزم الشاعر في قصيدته بالحقيقة سواء أكانت تاريخية ،أم لغوية ،أم علمية؛ لأن خطأ الشاعر في حقيقة من الحقائق يفسد شعره ،ويجعله غير مقبول من الناس.

بـ مقياس الجدة والابتكار :

حيث إن المعاني الشعرية تكون لها مكانة نقدية متميزة حينما تتسم بالطرافة والابتكار ، وليس المقصود بذلك أن يقدم الشاعر معاني جديدة لم يسبق إليها ، فهذا أصعب المنال في كثير من الأحيان ، ولكن المطلوب أن يتناول الشاعر معنى من المعاني فيقدمه بأسلوب جديد .

جـ مقياس العمق والسطحية :

المعنى العميق هو ذلك المعنى الذي تجده يذهب بك بعيداً في دلالة معنوية عالية مؤثرة، وتنتال على نفسك معانٍ وخواطر كثيرة يثيرها فيك ويستدعيها إلى ذهنك . ويكون عمق المعنى بسبب موهبة يتميز بها الشاعر بما يختص به من قدرة عقلية ومملكة ذهنية وثقافة عالية، وتكون الأبيات عميقة المعنى إذا اعتمدت على الحكمة التي تمثل اختزال قدر كبير من التجربة الإنسانية وتقديمها في عبارة موجزة بليغة. وعلى النقيض من العمق هناك سطحية المعنى ، ونعني بها ذلك المعنى الذي تجده سهلاً جداً ، يعرفه أكثر الناس ولا مزية فيه.

● نقد العاطفة :

وما نقصده بالعاطفة هنا الحالة الوجدانية للأديب ومن أبرز مقاييسها :

_ مقياس الصدق والكذب من خلال البحث عن الدافع الذي دفع الشاعر إلى قول القصيدة فإن كان دافعاً حقيقياً كانت عاطفة صادقة وإن كانت عاطفة كاذبة كان الدافع غير حقيقي .

_ مقياس القوة أو الضعف : إذا أثرت القصيدة في نفس قارئها وهزت وجدانه كانت عاطفتها قوية أما إذا لم تترك أثراً كانت عاطفتها ضعيفة وقوة العاطفة ليست معناها أن تكون المعاني بطولية كبيرة بل أن قوة العاطفة لتبدو في موضوعات الذكرى والحزن والألم.

• نقد الخيال :

الخيال هو الملكة الفنية التي تصنع الصورة الأدبية والشعرية، وهو عنصر أصيل في الفن بصفة عامة، وفي الشعر بشكل خاص، ومن أهم مقاييسه البحث في صحة الخيال، ونوعه من حيث أن هناك صورةً خيالية بسيطة تتكون من مشهد واحد، وصورة خيالية مركبة تضم عددًا من المشاهد المركبة ونقد الخيال يعني أيضا البحث في فعل الخيال في الصورة الشعرية وبث روح الحركة والإثارة والطرافة فيها.

أما عن الصورة الشعرية نفسها وماهيتها فهي وحسبما عرّفها الدكتور عبدالقادر الرباعي "أية هيئة تُثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن واحد"^(١)

وعن مادة الصورة الشعرية فهي الجزئيات الصغيرة التي تتألف منها التجربة الشعرية، فالصورة التي يُبدعها الأديب تتركب من عناصر الواقع ثم يُخالطها الخيال عن طريق الحواس فما الصورة الشعرية إلا تعاون الحواس، وتكاملها.

^١ عبدالقادر الرباعي. الصورة الفنية في النقد الشعري. الرياض ١٩٨٤م. ص: ٨٥

« المبحث الثاني

الأسس الفنية لنقد الرواية والقصة

مع أواخر القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين ظهرت على الساحة الأدبية العربية فنونٌ، وأجناس أدبية جديدة كالرواية، والمسرحية، والمقالة، والخاطرة ... وغيرها.

وعلى صعيد الشعر حدث تغييرٌ، وتحولٌ بدءاً من مفهومه مروراً بقوالبه، وأنواعه، وموضوعاته، وحدوده ... وحتى تلقيه.

لعل من الأهمية بمكان في بداية الحديث هنا عن فنون النثر العربى الحديث أن نعرف أن هناك فنوناً عربية أصيلة ورثناها جيلاً بعد جيل عن أجدادنا العرب مثل : فن الخطابة والتي تُعدُّ من الفنون اللسانية التي عرفها العربُ منذ العصر الجاهلي وتطورت فيما تلا ذلك من عصور، وهناك فنونٌ أخرى استقيناها من الغرب مثل فن الرواية والتي تُعدُّ من الفنون الحديثة التي ظهرت "مع بداية الصراع بين التأثير بالأدب العربى القديم وبين التأثير بالأدب الأوروبى الحديث ، ذلك الصراع الذى أخذ شكل الظاهرة الواضحة على الحياة الأدبية في العالم العربى مع مطلع هذا القرن"^(١)

وقد وضحت ملامحُ هذا الصراع في النشاط الفكرى الذى سرى في بلادنا العربية في مفتتح القرن الحالى عند اتصالنا بثقافات وحضارات مختلفة ،"فقد اتخذت حياتنا الأدبيةُ وجهاتٍ متباينةً تمثلت في النتاج الفكرى الصادر عن هذه الفترة ، فكان من أصحاب الدراسات الأدبية من لاذوا بالقديم واعتصموا به وعدّوه القدوة والمثال، فلم تغرهم دراسة اللغات الأجنبية ولا التزود بثقافات أو تذوق آدابها ، بل إن منهم من جنح في أسلوبه إلى العربية الإعرابية متأثراً منه بما يقرأ وبما يحصر فكره فيه أو محاولة منه لإثبات تمكنه من شوارد اللغة وضوالها، وفريق آخر رأى أن الانغماس في القديم وحده يؤدى إلى عقم وجهل، فالثقافات من حولنا تُلح على أفكارنا وعقولنا بعد أن ألغت الحضارة الحديثة فوارقَ الزمان والمكان؛ لهذا لجأ هذا الفريق إلى اللغات الأجنبية يتعلمها ويتتقف بآدابها ويحاول أن يزاوج ما وسعه الجهد بين الأدب

(١) تطور الرواية العربية الحديثة. د. عبد المحسن طه بدر . دار المعارف . ط٤ . ص : ١٧ بتصرف

القديم وتلك الفنون الأدبية الحديثة التي يتذوقها ويرى فيها سمات حضارة إنسانية جديدة"^(١)

وقد انعكست ملامح هذا الصراع على فن الرواية، فقد تأرجح هذا الفن بين وجهتين "وجهة تؤمن بأن هذا الفن فنٌ عربيٌّ قديم فكان _أى صاحب هذه الوجهة_ يتابع بديع الزمان (ت ٣٩٥هـ)، والحريري (ت ٥١٦هـ) في فن المقامة، أو يكتب نوادر عربية تاريخية قديمة ليس فيها أي شرط من شروط القصة الفنية، ومع ذلك فهو يسميها قصة، ووجهة ثانية تدرس هذا الفن على حقيقته من خلال قراءة النماذج الإبداعية لأعلام هذا الفن من الكُتّاب الغربيين فتحاول أن تنشئ قصةً عربية قصيرة أو طويلة فتفاوت النجاح في هذه المحاولات"^(٢)

وبين هاتين الوجهتين نشأت الرواية وراحت تتلمس خطواتها الأولى في مجتمعنا حتى أصبحت فناً أدبياً له أصوله وقواعده واتجاهاته الفنية، كما أصبحت فناً له مكانته المرموقة بين فنون الأدب العربي الحديث، الذي لم ينقطع عن صلاته القوية بالأدب الغربي بداية من القرن التاسع عشر؛ إذ أخذ ينهل من نبعه عن طريق الترجمة والمحاكاة في أول الأمر، ثم عن طريق الإبداع الحقيقي الذي يستلهم قضايا الإنسان العربي ومشكلاته وهمومه في مجتمعه، مع التأثر القوي بالاتجاهات الفكرية العامة التي أثرت في عقول مبدعي الغرب ووجدانهم وكان لها صداها في المبدعين العرب على أساس وحدة الفكر الإنساني دون التقيد بحيز مكاني أو ظروف محلية^(٣) فلا ريب إذن في أن الرواية الغربية قد طرأت عليها أشكالٌ عديدة من

(١) مقالات في النقد الأدبي .د.محمد مصطفى هداره .دار القلم .القاهرة . ص : ١٣ ، ١٤

(٢) السابق . ص : ١٥ .

(٣) دراسات في الرواية العربية . ص : ٦ .

التطور في الشكل والمضمون وآليات الحكاية، وبرزت اتجاهات فنية كثيرة لأعلام من المبدعين في الرواية، كان بعضهم روادًا لاتجاه بعينه.

نستخلص مما سبق أن الرواية قد نشأت عند مبدعينا عن طريق الترجمة والتقليد في بادئ الأمر ثم تطور الفكر الأدبي والروائي بعد ذلك، واستطاع المبدعون العرب أن يوظفوا هذا الفن في التعبير عن تجاربهم التي استقوها من واقع المجتمع وقضايا ومشكلاته وهمومه بشكل عام، وتجارب الإنسان الفردية والذاتية بشكل خاص وذلك بعد أن فقهوا الأصول، والقواعد التي يعتمد عليها هذا الفن الجديد الذي وجد التربة صالحة لنشأته، ونموه نظرًا لما كان يموج به المجتمع في تلك الفترة من أحداث عديدة سياسية، واجتماعية، واقتصادية ... وغيرها، وقد عبر هذا الفن عن كل هذه الاتجاهات خير تعبير.

ولعل ما بؤا الرواية _ كفن أو كجنس أدبي _ هذه المكانة الخاصة التي احتلتها توافق ظهورها، وصعودها مع جملة من التغيرات، والتطورات الفكرية والعلمية وحتى المجتمعية التي أكدت اهتمام القراء، والباحثين، والدارسين بهذا الشكل الأدبي الوافد الجديد بعدّه ميدانًا للفكر، ومجالًا جديدًا واعدًا للأدب الأمر الذي حدا بالكثيرين إلى أن يطلقوا عليه/ا "ديوان العرب الحديث" تارة، أو بأننا نعيش "زمن الرواية" تارة ثانية.

الرواية لغةً واصطلاحًا :

تناولت المعاجم العربية مفهوم الرواية من خلال إحالتها إلى الجذر اللغوي (روي)؛ إذ جاء في لسان العرب لابن منظور: "روي الحديث والشعر روايةً وترواه، وفي

الحديث عن عائشة _ رضي الله عنها _ أنها قالت: ترواه شعرا حجية من المضرب فإنه يعين على البر، وقد رواني إياه، ورجل راو، وقال الفرزدق:

مَا كَانَ فِي مَعْدَانٍ وَالْفِيلِ شَاغِلٌ ... لِعَنْبَسَةِ الرَّأْيِ عَلَيَّ الْقَصَائِدَا

والرواية كذلك إذا كثرت روايته، والهاء للمبالغة، ويُقال روي فلانٌ شعرا، إذا روي له من حفظه للرواية عنه^(١) بما يعني أن الرواية لغةً هي الإخبار، والنقل، والحفظ.

أما الروايةُ اصطلاحًا فهي "حكايةٌ خياليةٌ وجنسٌ نثريٌ سردي، تستمد خيالها من طبيعة تاريخية عميقة، وتستمد فنيته من كونها شكلاً يُقصد منه التأثير على متلقيه من خلال استعمالها لأساليب جماعية، إنها مؤلف تخيلي نثري له طول معين ويقدم شخصيات افتراضية معطاة كشخصيات واقعية يجعلها تعيش في وسط، ويعمل على تعريفنا بسلوكياتها، ومصيرها، ومغامراتها"^(٢)

تُعَدُّ الرواية من بين جملة الأنواع أو الأجناس الأدبية على رأس أكثر الأجناس الأدبية تداخلاً، وتفاعلاً مع غيرها؛ حيث إنها جنسٌ نثريٌّ منفتحٌ على كافة الأنواع، والأجناس؛ ولذا وصفها ميخائيل باختين بأنها "نوعٌ غير منته"^(٣)، وهذا الأمرُ أسهم بشكل أو بآخر في صعوبة وضع مفهوم محدد أو مقنن للرواية أو في الإسهام في إشكالية المصطلح نفسه.

الرواية والقصة : (محاولة لتحديد الخصائص الفنية) :

لم تتحدد بعدُ الفروق المميزة بين مصطلحي الرواية والقصة، فلا يزال حتى اليوم العديد من الدارسين يطلقون لفظ القصة على الرواية، ولفظ الرواية على القصة؛ إذ

^١ ابن منظور: لسان العرب. مادة. روي.

^٢ فيصل الأحمر، ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية. دار المعرفة. الجزائر ٢٠٠٨م. ص: ٢ / ٣٤٩

^٣ الخطاب الروائي. ترجمة : محمد برادة. المركز الثقافي العربي. بيروت ١٩٩٤م. ص: ٧٣

هما من المفاهيم المتطورة والمرنة، التي انتقلت من عصر إلى عصر، وتداخلت في تطورها من فترة إلى أخرى مع أنواع أدبية مختلفة.

هذا وقد يرى بعضُ النقاد أن الرواية والقصة شيءٌ واحد ويستخدمون أحد المصطلحين للدلالة على الآخر ومن هؤلاء النقاد الإنجليز الذين يطلقون عليهما اسمًا واحدًا جامعا (Fiction)^(١)، بينما يرى البعض الآخر أن الفارق بينهما يرجع إلى مدى اقتراب كل منهما من الواقع وملامسته، فالرواية تلتزم التصوير المُفَنع بالأحداث والشخصيات في حين أن القصة لا ترى بأسًا بتغليب جانب الخيال كأن تصور أحداثًا خارقة غير ممكنة الوقوع أو شخصيات هائلة لا تصادفها في واقع حياتنا؛ ولهذا يرى بعضُ النقاد أن ما يُسمى (قصة) يكاد يكون محصورًا في رواية المغامرات الخيالية . وأنها تعتمد على عنصر الأحداث وتسلسلها وتشابكها بينما تركز الرواية على الشخصيات والدوافع التي تحركها في إطار الحوادث الواقعية التي نعقلها ، وفيما عدا هذه الفروق الأساسية التي ذكرناها لا تختلف القصة عن الرواية من حيث الطول أو العناصر الفنية المشتركة التي يقوم عليها بناء القصة بالمعنى الاصطلاحي العام^(٢)

أما القصة القصيرة Short Story فإنها تختلفُ عنهما _أي عن الرواية والقصة_ من نواح عديدة من حيث صغر حجمها؛ إذ لا تقل عن ألف وخمسمائة كلمة ولا تزيد عن عشرة آلاف كلمة بينما يُعدُّ الحد الأدنى للقصة أو الرواية خمسين ألف كلمة، ولكن التحديد العددي ليس مقياسًا دقيقًا في أغلب الأحيان للحكم على الحكاية بأنها رواية أو قصة أو أقصوصة؛ إذ لا بد أن تكون للأقصوصة سمات

^١ ينظر : القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فن أدبي" د. شكرى محمد عياد . دار المعرفة .

الطبعة الثانية ١٩٧٩م . ص : ٣١ .

(٢) في النقد الحديث . ص : ١٤٧ ، ١٤٨ .

خاصةً بها تميزها عن القصة والرواية هذه السمات تتمثل في التركيز، ووحدة الحدث فهي تدور حول حادثة أو شخصية أو عاطفة مفردة أو مجموعة من العواطف يُثيرها موقفٌ مفرد، ولا تزدهم بالأحداث والشخصيات والمواقف كالرواية والقصة ولا تجد فيها تفصيلات ...

تعتمد القصة على حدث له بداية ونهاية، أما الأقصوصة فلا يشترط لها ذلك، فقد تصف حالةً نفسية اعترت شخصاً ما في لحظة ما، كما أن وحدة الحدث أساسية فيها ... ولا بد من وحدة الزمن أيضاً؛ لأنها تتناول فكرة واحدة أو حدثاً أو شخصية مفردة، ومن هنا تكون وحدة الانطباع أساسية فيها، ووحدة الغرض كذلك ... كما أن هناك فارقاً بين الأسلوب في القصتين القصيرة والطويلة، ذلك أن القصة القصيرة تعتمد على الكلمة الدالة الموحية لتشجيع الحركة في أنحاء القصة بدلاً من حشد العبارات الإنشائية التي لا طائل تحتها^(١)

وفي السياق ذاته _سياق التفرقة بين القصة القصية، والرواية_ يُميز فرانك أوكونور بينهما فيقول: "إن الفرق بينهما ليس فرقا في الطول، إنه فرقٌ بين القص الخالص _يقصد القصة القصيرة_، والقص التطبيقي _يقصد الرواية_، ودفعاً للبس أقول إنني لا أحاول أن أغض من شأن القص التطبيقي، وإنما كل ما هنالك أن القص الخالص أكثر فنية"^(٢)

كما يميز الشكلاي الروسي إيكهنباوم Eikhenbaum بين الرواية والقصة القصيرة؛ "إذ يعتبر الرواية شكلاً تليقياً، أما القصة القصيرة فهي شكلٌ أساسي وهي عنده منحدره من التاريخ والأشعار، الرواية قد جاءت من الخرافة. أما القصة فتُبنى

(١) مقالات في النقد الأدبي . ص : ١١٩ .

(٢) الصوت المتفرد (مقالات في القصة القصيرة). ترجمة: محمود الربيعي. دار الكتاب العربي.

القاهرة. د. ت. ص: ٢١

على قاعدة تناقض، تهتم بالاختصار ولا يكون ذلك في الرواية، كما أن هناك تقنية إبطاء الحدث في الرواية، وهو ما لا نجده في القصة القصيرة لاحتواء الرواية على حكايات متوازنة، وتمثل النهاية في الرواية انحداراً، وتكون وقفاً عند القمة في القصة القصيرة^(١)

ومن الأهمية بمكان هنا الإشارة إلى أن هناك نوعاً أدبياً نثرياً ظهر مؤخراً يُعرف بالـ **Novella** (القصة الطويلة)، وهي أقصر من الرواية، وأطول من القصة القصيرة، وهذا العمل نشأ نتيجة عملية الانشطار والتوالد التي حدثت مؤخراً في الأعمال الأدبية فيما تحدث عنه الباحثون والنقاد بتداخل الأنواع أو الأجناس الأدبية أو ما أسماها إدوار الخراط بـ "الكتابة عبر النوعية"^(٢)، التي عرّفها بأنها "الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية وتحتويها في داخلها إلى أن تتجاوزها لتخرج عنها"^(٣) مما سبق يتضح لنا أننا ينبغي ألا نعول على الحجم وحده في التمييز بين الرواية، والقصة ونستدل على ذلك بقصة (الـ **الكلاب**) لنجيب محفوظ (١٩١١ - ٢٠٠٦م) "فهى على الرغم من طولها ليست إلا قصة قصيرة؛ لأنها تتمثل فيها وحدة الانطباع ، وقلة الشخصيات، وقصر زمن أحداثها فهى بذلك أقرب إلى خصائص القصة القصيرة"^(٣)

(١) نقلاً عن: عبدالقادر شرشار. تحليل الخطاب السردي وقضايا النص. ص: ١٣١

• الكتابة عبر النوعية **Interdisciplinany** :

مصطلح شاع لدى نقاد الحداثة، واستخدمه عددٌ من الأدباء، والنقاد منهم إدوارد الخراط.

(٢) الكتابة عبر النوعية (مقالات في ظاهرة القصة القصيدة ونصوص مختارة) دار شرقيات.

القاهرة ١٩٩٤م. ص: ٩ وما بعدها.

(٣) في النقد الحديث . ص : ١٤٨

هذا، وقد حاولت القصة القصيرة _التي تُعدُّ الأحدث زمنياً_ أن تتميز عن سابقتها وتظهر هويتها الشخصية المتفردة حيث تُعدُّ القصة القصيرة أحدث الأنواع القصصية في العصر الحديث، وأكثرها انتشاراً؛ ويرجع ذلك إلى صغر حجمها كما أنها لا تحتاج لوقت كبير في قرائتها.

نشأت القصة القصيرة في الغرب على يد كاتبين الروسي جوجول، والأمريكي إيجار الآن بو، ومن بعدهما جي. دي. موبسان^(٥)، وتشيكوف أما بالنسبة للقصة القصيرة العربية فقد نشأت على يد محمد تيمور، وأخيه محمود تيمور، ومحمود طاهر لاشين، وأحمد خيرى سعيد، ويحي حقي ...، وغيرهم.

أما أوائل من اهتموا بنقد الرواية والقصة من النقاد العرب والمصريين فهم عزالدين إسماعيل، وعبدالمحسن طه بدر، ومحمد يوسف نجم، وعلي الراعي، ومحمود أمين العالم ... ثم تطور النقد الروائي والقصصي ليشمل الاهتمام بالسرد كنظرية متكاملة (تنظيراً وإجراء) على يد سيزا قاسم، وسعيد يقطين، ويمنى العيد، وعبدالمك مرتاض، ومحمد عزام ... وغيرهم.

وفي تقديري عند سعي أي ناقد من النقاد إلى وضع تعريف لفن من الفنون الحديثة خاصة المتداخلة مع فنون أخرى مثل القصة لا بد أن يركز الناقد فيه على الرؤية النظرية والتمييزية لهذا الفن دون غيره من الفنون المتداخلة معه وذلك من

أما عن نجيب محفوظ فإنه يعد أهم روائي عربي كتب في الرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية من فصل واحد، والمقالة لكنه أبدع في فن الرواية كما لم يبدع فيما عداها من أشكال الكتابة الأخرى.

• جي دي موبسان Guy De Maupassant (١٨٥٠ : ١٨٩٣م) :

كاتب فرنسي يعد من رواد فن القصة القصيرة، تتميز كتاباته بالأسلوب السهل الممتنع، انبثق في نهجه القصصي مذهب الواقعية الطبيعية من قصصه مدموازيل فيفي (١٨٨٢م)، ومن رواياته قصة حياة (١٨٨٣م)، وصديقي الجميل (١٨٨٥م)...

قبيل وضع الأسس والمبادئ المفاهيمية لهذا الفن حتى لا يصبح إشكالاً متداخلاً مع غيره، وحتى لا تلتقى المفاهيم بعضها البعض فنصبح إزاء منظومة مفهومية لا تعبر عن هوية ذاتية أو استقلالية فردية لفن دون غيره أو لجنس أدبي دون سواه.

**كما يلاحظ الباحث أيضاً أن النقاد انقسموا إزاء محاولة وضع تعريف لفن
القصة اتجاهين :**

الأول : يرى صعوبة تعريف القصة ويأتى على رأس هؤلاء الناقد الروسى الشهير فيكتور شلوفسكى Shkiovski؛ حيث يعترف شلوفسكى بصعوبة تعريف القصة القصيرة، وبصعوبة تحديد الخواص المميزة لها، التي يجب أن تتمازج معاً لكي نحصل على مبنى حكائي Suget مناسب؛ ذلك أن وجود صورة ما، أو وصف حادث ما لا يكفي لكي يترسب لدينا انطباعاً بأننا أمام قصة قصيرة^(١)

الثاني: ويرى ضرورة وضع تعريف لهذا الفن ولو على وجه التقريب والتبسيط. أما أصحاب الاتجاه الأول فإن موقفهم من صعوبة وضع تعريف لهذا الفن إنما يتأتى نتيجة صعوبة تحديد الخواص المميزة والفارقة للقصة عن غيرها من الأنواع المتداخلة معها ، على النقيض يأتى أصحاب الاتجاه الثانى والذين وضحت في أذهانهم هذه الفروق وأصبحت تشكل أعمدة مميزة لكل نوع فنى منها على حدة. تأسيساً على ما سبق نستطيع أن نعرّف القصة بأنها "هى مجموعة حوادث متخيلة في حياة أناس متخيلين، ولكن الخيال فيها مستمد من الحياة الواقعية بأحداثها وأشخاصها فكأنها تفسر تجربة قد تقع في حياة مجموعة من البشر

(١) بناء القصة القصيرة والرواية . فيكتور شلوفسكى. ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس) ترجمة : إبراهيم الخطيب . ص : ١٤٦ وما بعدها

،وتصف كل ما تثيره من انفعالات وما تفرضه من سلوك فالقارئ يجد في القصة رموزاً حية لأحداث حياته ومشاعره أو لأحداث من يعرف من الأقارب والأصدقاء والجيران ومشاعرهم^(١)

يتضح لنا من خلال التعريف السالف أن القصة مهما كانت واقعيته لا بد أن يكون التخيل Fiction ركنًا أساسيًا فيها وإلا أصبحنا أمام مبنى حكاى Sujet "فحتى القصص التقريرية والأنثروبولوجية غالبًا ما تعمل في هذا الإطار _ إطار التخيل _ فالانفعالات والمخاطر _ على سبيل المثال _ الناتجة عن الاحتكاك بين تيارات لا تنتج قصصًا جيدة إلا حين تصبح تجارب لأدميين يعيشون بوصفهم شخصيات مستقلة بنفسها"^(٢) وحتى أكثر كتاب القصة واقعية لا ينظرون إلى القصة على أنها واقع مجرد بل لا بد أن يمتزج هذا الواقع بالخيال الذي يحوله _ بعمله فيه _ من واقع مجرد إلى رؤية واقعية، وما بين الواقع والرؤية تقع مهمة القاص/المبدع.

هذا وتتولد الخيالات في القصة. كما يقول الناقد الأمريكي برنار دى فوتو (١٨٩٧-١٩٥٥م) . **بتأثير تجربة القاص على ذاته** ،وتنبع مما يصادفه في حياته من احتياجات ، وإثارات ، واندفاعات، ومضايقات ، ورغبات ، ومخاوف ، وآمال ،ومطامح .. إنها تنبع من تأثير مجموع هذه الأشياء عليه منذ طفولته ،ومن المؤكد _ بناءً على ذلك _ أن تتأثر القصة بالتاريخ الشخصى لكاتبها، وسيرته الذاتية حتى إن بعض النقاد يرون أن القصص في مجملها ليست إلا تراجم ذاتية"^(٣)

(١) دراسات في الرواية العربية . ص : ٣ .

(٢) عالم القصة : برنار دى فوتو . ترجمة . د. محمد مصطفى هداره . عالم الكتب ١٩٨١م . ص :

(٣) السابق . ص : ٣٨ .

ولا يقتصر الأمر على وجود التخيل كمحور ركيز داخل المنظومة القصصية، بل إن الأمر يتعدى ذلك إلى ما هو أكبر "فالقاص ليس مجرد إنسان لديه موهبة التخيل أكثر سموً ونماءً من الآخرين ، ولكنه إنسان لديه القدرة على تنظيم تخيلاته في نتائج مترابطة وتقريبها من الواقع الحي"^(١)

إذن فالقصة ليست واقعاً محضاً كما أنها ليست خيالاً بحتاً بل إنها مزيج من **الواقع والخيال** الذي يتناول هذا الواقع بصورة حيوية مما يخفف من وطأته، ويجعله واقعاً متخيلاً لا واقعاً معيشاً، فكاتبُ القصة يستمدُّ مادته من خياله الذي يقارب في كثير من الأحيان الواقع ويلامسه في أدائه الفني لها، كما أن القصة الناجحة يجب أن تكون جزءاً من احساسات الكاتب تتفاعل نفسه مع أحداثها، وتتجاوب مع آلامها وآمالها كما أن من شروط نجاح القصة أيضاً إحساس القارئ بالمشاركة الوجدانية مع الكاتب حتى يعيش معه في الأجواء التي رسمها دون أن يحس بأنه غريب عليها، وأقدر القصص على التأثير في نفس القارئ ما كان منها نابعاً من نفس البيئة التي تحيط بنا، وتجسيداً لملامح هذه البيئة بشتى فئاتها"^(٢)

(١) دراسات في الرواية العربية . ص : ١٧٨ .

(٢) مقالات في النقد الأدبي . ص : ١٢٥ بتصرف .

المحاور الفنية لنقد الرواية والقصة

تتألف الأسس الفنية لنقد الرواية، والقصة من عدة محاور وعناصر نحاول أن نوجزها فيما يلي ثم نفصل القولَ حول كل محور أو عنصر على حدة مع الاستشهاد، والتطبيق النموذجي:

المحور الأول _

التصنيف الأدبي ووضع النص في إطاره :

وهو من المحاور المبدئية التي ينبغي أن نهتم بها في تناولنا للرواية أو القصة بمعرفة الصنف الأدبي الذي تتدرج تحته الرواية أو القصة؛ إذ تعددت في ميدان النقد الروائي التصنيفات والتقسيمات التي تتعامل مع النص الروائي وأصبحنا أمام كم هائل من مصطلحات النوع أو الصنف الروائي _ إذا جازت التسمية _ كالرواية التاريخية، والرواية الفلسفية، والرواية الرومانسية، والرواية الواقعية (،التي تمّ تصنيفها إلى عدة واقعيّات كالواقعية التسجيلية، والواقعية السحرية، والواقعية الانتقادية، والواقعية الطبيعية...)، ورواية الخيال العلمي، والرواية الفانتازية، ورواية المغامرات، والرواية البوليسية... وغيرها^(٥)، فعند قراءتنا لرواية (أسير المتمهدى) لجورجى زيدان (١٨٦١ - ١٩١٤م) نجد أنها رواية تاريخية فهي نموذجٌ كامل لمنهج زيدان في الرواية التاريخية، وقد حرص الكاتبُ على بيان مكانها وزمانها فقال: "إنها تتضمن وصفَ مصر والسودان في الربع الأخير من القرن الماضي ودسائس الدول الأجنبية التي أدت إلى الثورة العربية في مصر والثورة المهدية في السودان، والاحتلال البريطاني لوادي النيل"^(١)

أما رواية (الظالمون) للروائي العراقي عبد الرزاق المطلبى فإننا نصنفها ضمن روايات الواقعية الطبيعية حيث تصور الرواية حياة قرية في ريف العراق.

• نشأ عن الالتفات إلى هذه التصنيفات الأدبية نوعٌ جديدٌ من النقد يُعرف بالنقد النوعي Genre Criticism، وهذا النوع ناجمٌ عن الفكر التنظيري العام لنظرية الأنواع الأدبية التي يمتدُّ مجال البحث فيها حتى ليصل إلى محاولة وضع قانون عام يحكم بأن هذا العمل رواية أو لا رواية. (١) دراسات في الرواية العربية . ص : ١٤٥ .

أما رواية محمد الجمل (من كفر الأكرم إلى بارليف) فإننا نصنفها تحت إطار الواقعية التسجيلية؛ حيث "إنها رواية تنتمي إلى الواقعية التسجيلية التي تؤمن بأن الفرد انعكاسٌ للواقع الاجتماعي"^(١)

وعن رواية (الفيافي) لسعيد بكر فإن هذه الرواية تُعدُّ من روايات التحليل النفسي.

ونستطيع أن نُعمل هذا المحور النقدي في نقدنا للقصة أيضاً ففي مجموعة (قصص من مصر) نرى لكل قصة من قصص هذه المجموعة تصنيفاً خاصاً، وهي تضم :

- صارع الطاغية : لمحمد فريد أبى حديد ،وهى قصة تاريخية .
- اللعبة الكبيرة : لعبد الرحمن فهمى ، وهى قصة تاريخية أيضاً .
- يا بدر : لفاروق خورشيد ، وهى قصة واقعية .
- نوبية تعبر النهر : لسهير القلماوى ، وهى قصة واقعية .
- المستحمة : لشكرى عياد ،وهى قصة أسطورية تصور الخرافات الشائعة في الريف
- صديق قديم : لشكرى عياد ، وهى قصة رمزية واقعية تحليلية.
- الطريق : لفاروق خورشيد ، وهى قصة رومانتيكية^(٢)

المحور الثاني _

المضمون :

(١) السابق . ص : ٢٦٤ .

(٢) مقالات في النقد الأدبي . ص : ١١٥ : ١٢٥ .

الواقع أن ذكر مضمون الرواية أو القصة التي نأخذها بالنقد ،وعرض مضمون العمل الروائي أو القصصى من الأهمية بمكان حيث يتيح للقارئ أن يُلم بأركان العمل ، كما أن عرض المضمون يعد بمثابة الخيط الجامع لأحداث الرواية أو القصة لإظهار هذه الأحداث في خطوط عريضة ومادة موجزة.

والحق أن تلخيص مضمون العمل الفني ليست مهمة أو عملاً سهلاً ، ولا يستطيع القيام به إلا من اتاحت له الدربة والمهارة الفنية والنقدية التي تُوفر له الإلمام بخيوط العمل وعناصره دون تقصير أو إخلال بفكرة أو عنصر على حساب عنصر آخر حيث إن هذا المضمون يأتي نتيجة قراءة متأنية ومتفحصة ورؤية فنية وجوهرية للعمل الذى نتناوله بالنقد.

ونستطيع أن نقفَ على ملخص عدد من الروايات والقصص لنعرف كيفية ،ودور هذا المحور النقدي ،ومدى أهميته ،ونبدأ بملخص دعاء الكروان للدكتور طه حسين والتي تتلخص في أن " رجلاً بدوياً مُنحرف الخُلق، يُقتل في إحدى مغامراته، يقتله قومٌ اعتدى على عرضهم، تاركاً زوجة وبنيتين، يطردهن أهلهن دفعاً للعار فيذهبن إلى إحدى مدن الريف، يعملن خادِمات " آمنة " إحدى البنيتين تعمل بمنزل المأمور، و" هنادي " اختها تعمل في منزل مهندس الري، وتسقط هنادي مع المهندس فتسير بهما الأم إلى قرية حيث ينزلن ضيوفاً بدوار العمدة، ومن هناك ترسل الأم إلى أخيها خبراً مع إحدى النساء اللاتي يأتين إلى السوق فيجئ الأخ ويعلم بسقوط الفتاة، فيتركهن ليعد حفرة في الطريق، يدفن فيها هنادي، إذ قد صمم على قتلها في طريق العودة، وتتم الجريمة كما دبرها، تاركة في نفس " آمنة " أثراً عنيفاً ينتهي بها إلى الهذيان، واستحالت الحياة على "آمنة" مع أمها وخالتها في البلدة، فما إن تماكنت قوتها حتى غادرت مرة أخرى، حيث انتهت إلى منزل المأمور الذي كانت فيه أول الأمر، وهناك تعلم أن المهندس قد استبدل بأختها فتاة أخرى فتثور نفسها، وتدبر طريق الوصول إليه لتتمكن من الانتقام منه، وكان للمأمور بنت اسمها " خديجة " في سن "

آمنة " وحدث أن خديجة خطبت لهذا المهندس، فعملت آمنة على عرقلة هذه الخطبة، فأخبرت أم الفتاة بما كان من أمر المهندس مع أختها هنادى، وفشلت الخطبة، وعملت آمنة على أن تلحق بخدمة المهندس، وكانت وسيمة، فوصلت إلى ما أرادت، وهنا بدأ صراع عاطفي بين المهندس وبينها، وأخذت الخادم تلعب بعواطف سيدها راغبة ومتمنعة، حتى وقع في حبها، وتحولت فيها نزعة الانتقام لأختها إلى عاطفة أخرى، انتهت بنقل المهندس وهي معه إلى القاهرة حيث تم زواجهما.

أما رواية **الفيافي لسعيد بكر** فهي تلخص معاناة مدرس مصرى أراد الخروج من وطنه مصر ومسقط رأسه الإسكندرية لإحساسه بالضيق المادى الذى لا يحقق له ولزوجته وطفليه أحلامهم في حياة رغيدة مستقرة ، فأسعفه الحظ . أو هكذا خُيل له . بالإعارة إلى السعودية ، ووضع في قرية صحراوية نائية ليستزرع في تربتها القاحلة الجافية ، وحاول جاهداً في الفترة القصيرة التي قضاها دون عمل . لأن المدرسة التي ألحق بها لم تفتح أبوابها بعد . ، أن يتواءم مع هذه البيئة الغريبة ، ولكن فجأة صدر قرار بطرده لأنه حاول أن يطل برأسه خارج حدود سجنه، أو غرفته الرثة، ليشبع حنينه إلى البحر الذى يمثل له موطنه الحبيب الإسكندرية.

أما مضمون رواية **(الزوجات العشر) لعبدالعزیز عبدالكريم** فهي تلخص قضية تعدد الزوجات وما يتبع ذلك من تشرد الأطفال من المطلقات وقد أداره المؤلف من خلال شخصية حميدو الذى يقوم بتوزيع المخدرات لحساب عمه المعلم جابر ، والذى تركز شخصيته على شيئين : التجرد من العواطف الإنسانية والنهم الجنسى وقد كانت وسيلته في إشباع هذا النهم كثرة الزواج ، ومع تعدد الزوجات يحدث الطلاق بطبيعة الحال ويحدث التشرد لأطفاله من المطلقات ، وذلك لأنه كان يعد زواجه في كل مرة وسيلة لإشباع رغبته وليس غاية لإنجاب الأطفال ، فوجودهم إذن مسألة

عارضة لا يصح أن يشغل بها نفسه، خاصة وأنه جرد من كل عاطفة نبيلة ، ولم يكن في قلبه مكان للأبوة أو للعطف أو الرحمة.

أما قصة انتحار صاحب الشقة لإحسان عبد القدوس فيتلخص مضمونها فيأن فتاة من أسرة متوسطة تسمى فريدة، انتقلت من بلدتها "بنها" لتدرس في جامعة القاهرة، وتقدم لخطبتها زميل لها في كليتها، وتم الزواج في شقة أسرة الزوج نظرًا لأزمة المساكن، وضافت فريدة بحياتها وسط الأسرة الكبيرة، وأصبح كل منهما أن تستقل بسكن معقول، فلاحت لها الفرصة حين وجدت عبد العزيز الموظف الكبير سنًا ومقامًا، المنحرف سلوكًا الذي يملك شقة واسعة يعيش فيها وحيدًا يغازلها فشجعتة ، وتم طلاقها من زوجها الشاب ، ثم زواجها من الكهل القبيح المنحرف الذي أذاقها ضروب المذلة والهوان، ولكنها لعقت جراحها في سبيل أن تعيش في الشقة ثم طلقها عبد العزيز، ولكنها استمسكت بالبقاء في شقته متوسلة إليه فأبقاها ولم تجد غضاضة في أن تكون قوادة له ثم عشيقة، وأخيرًا تنبعت إلى حقيقة واضحة وهي أنها تستطيع أن تمتلك الشقة بغير وجود عبد العزيز لو عادت إلى عصمته ثم مات ولم تتردد في تنفيذ خطتها، وسُجل قتل عبد العزيز على أنه انتحارٌ لتفوز فريدة بالشقة أو الجنة.

أما أحزان الرجل القديم لسعيد بدر فيتلخص مضمونها في أنها تصور مشاعر فلاح فقير كل ما يملكه في الحياة بقرته الوحيدة ، وهذه البقرة تعرضت لأزمة صحية وحاولت الأيدي أن تتقاذها بأن تذبحها ولا يخسر كل ما له بموت البقرة ، لكن الرجل عنده إصرار عجيب على الإبقاء عليها لأنها حياته وكل ثروته يريد لها أن تنهض، يريد لها أن تعيش، وقد نهضت البقرة بعد هذا بما يمثل معجزةً لكن القاص نجح إلى حد كبير في إيجاد علاقة توحد بين الحيوان والإنسان في المشاعر تحس بأن كيان الرجل ذاب في هذه البقرة وكأنه منحها جزءًا من حياته، ووجوده.

المحور الثالث _

محور التشكيل الفني :

تُعدُّ دراسة التشكيل الفني في العمل الروائي والقصصى من الأهمية بمكان؛ لأن هذا التشكيل من الضرورات الجمالية؛ حيث إنه يمنح العمل الفني شخصية متفردة ومستقلة تميزه عن غيره من الأعمال أو الفنون الأخرى، وتتبع عناصر هذا التشكيل من داخل جزئيات كل فن، وبدونها يفقد هذا الفن استقلاله ومعناه وشخصيته المتفردة ويتحول إلى خواطر واعترافات تفتقد إلى البنى الشكلية التي هي بمثابة مقاييس عضوية وجمالية لبناء هذا الفن.

وفي هذا السياق فإن "الشكل الفني ليس مجرد زخارف خارجية مظهرية ، يضيفها الفنان أو الأديب ليُربغ القارئ أو المتلقى في الإطلاع على مضمونه ... بل هو الذى يمنح العمل الفني معناه من خلال التتابع الحتمى بين مراحله حتى النهاية"^(١)

وفي تقديرى يعد الفن الروائي والقصصى من أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى هذه العناصر الشكلية خاصة وأنه من الفنون الحديثة التي يحاول نقادنا وأدباؤنا وضع التقنيات لها من أجل ترسيخ مكانها داخل أدبنا العربى ، ومن أهم عناصر التشكيل الفني التي عُنِي بها الباحثون، والنقاد في العمل القصصى والروائي :

(أ) الموضوع أو الحدث :

من العناصر اللازمة في الفن الروائي والقصصى عنصر الحدث Action والذى يعني في مفهومه الأولي الفعل الذي تقوم به الشخصيات ويشتمل على الجوانب المشكلة للعمل، ويختلف الحدث في الشكل الروائي الذي يكون للكاتب فيه الحرية في عرض الحدث بصورة متطورة ومعللة عنه في القصة القصيرة التي لا بد وأن يلتزم

(١) موسوعة الإبداع الأدبي : د. نبيل راغب - (لونجمان) القاهرة . ١٩٩٦م . ص : ٢٤٨ .

فيها بعرض الحدث نفسه دون تطور أو تفسير وتعليل، "السرد القصصي _ كما يقول الناقد الدكتور عزالدين إسماعيل _ يُعنى بنقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"^(١)، ولكن السارد في نقله لهذه الحوادث لا ينقلها كما هي ماثلة أمامه في الواقع، بل إنه يُعيد صياغتها وفقا لمعطيات الرؤية الفنية التي تُخرجها من حدودها الضيقة وتحررها نحو آفاق أكثر رحابة، بما يشي بإعادة تركيب الحادثة بما يتوافق والمتطلبات الفنية السردية، وذلك وفق بناء عضوي متكامل.

وبعد الحدث من النواحي الفنية المهمة التي ينبغي أن تتوفر في كل عمل أدبي، فلا بد للكاتب أولاً أن يعيش في جو الحدث ويستغرق فيه ليستطيع أن يبلغ درجة التأثير في غيره.

والذي لا شك فيه أن بعض كتاب القصة يستخدمون هذا العنصر لجذب القراء فيعمدون إلى افتعال الأحداث وتطورها بشكل غير طبيعي لزيادة الإغراب وخلق المفاجآت فنأخذ مثلاً على عبد العزيز عبد الكريم في روايته (الزوجات العشر) مبالغته في افتعال الأحداث فالمأساة واضحة منذ البداية : أم شابة تلقى نفسها وحيدة في الحياة معها ثلاثة أطفال صغار ، إذن فلتسر المأساة على هذا النحو في تطور طبيعي ، ولكننا نجد المؤلف يفتعل لها الأحداث ليزيد من إحساس القارئ بعمق تلك المأساة وفداحتها .

كما ننتقد أيضاً إحسان عبد القدوس في "انتحار صاحب الشقة" تليفه الأحداث وافتعالها إذ "إن مضمون القصة الساذج قد انعكس على بناء أحداثها ، فأصبحت عبارة عن خليط مشوش فيه أفكار مضطربة ، وانطباعات سطحية ، ومعلومات خاطئة ، والسبب في ذلك يرجع إلى أن القصة بأحداثها وشخصياتها ليست نابعة من

^١ الأدب وفنونه (دراسة ونقد) . ص: ١١٣

ذاتها ، ولا من تأثير البيئة والوسط ، كما أن تصويرها للأحداث والأفكار الاجتماعية يتسم بالتفليق والتخييل ، مما دفع الأحداث فيها إلى نهاية أبعد بكثير من الحدود التي يحتملها المنطق"^(١)

وقد وعى نقادنا أن الكاتب إذا وضع في ذهنه فكرة مجردة، وحاول من خلال العمل أن يصل بها إلى مُرادِه من تحقيق التجربة القصصية، فإن هذه الفكرة هنا تصبح جوهر العمل، والرابط لكل أجزائه لا الحدث.

تقع على عاتق الحدث الروائي والقصصي مهمة أو مسئولية بناء الحكمة وتسيير الشخصيات وتوثر الصراع؛ لذا على الكاتب الروائي أن يعي ضرورة صياغة الحدث بطريقة مركزة، وبدقة عالية كي يؤثر وظيفيًا ودلاليًا.

تتولد عن هذا الحدث ما يُعرف بالعقدة الفنية التي تعني مجموعة الأحداث التي تجري في العمل متصلة ومتراصة، وهو ما يفعله القاص أو الروائي حينما يحبك أو يُعقد خيوط العمل وأحداثه ليصل بالقارئ إلى نتيجة معينة أو مغزى معين.

☺ تتكون العقدة عادةً من العناصر التالية :

_ **العرض** وهو يشمل بداية الرواية حيث يقدم الروائي المعلومات الضرورية عن الشخصيات والبيئة التي تجري فيها الأحداث.

_ **الحدث الصاعد** وفيه تظهر أسباب الخلاف أو الأزمة؛ إذ تبدأ العقدة بالصعود والتطور ببطء.

_ **الذروة** وهي النقطة التي تتأزم فيها الأحداث فتصل العقدة إلى أقصى درجات التكثيف والتوتر.

(١) السابق . ص : ١٤٨ .

_ الحدث النازل وهو يعقب الذروة حيث يشرع التوتر بالانتهاء تمهيدا للحل.

_ الحل أو الخاتمة وهو القسم الأخير من العقدة وفيه تأتي النتيجة التي تنتهي إليها
أزمة الرواية"^(١)

(ب) الشخصية :

تمثل الشخصية العنصر الحيوي في البناء السردى (رواية كانت أم قصة)؛ إذ يجمع هذا العنصر كافة أبعاد العملية السردية ويؤلف بينها، وبين جميع أطرافها؛ لذا تُعدُّ الشخصيةُ Character من العناصر الرئيسة في العمل الروائى والقصى، وترتبط الشخصية بالحدث ارتباطاً وثيقاً فلا يوجد حدث دون شخصية تصفه وتتصف به "فالحدث هو الشخصية وهي تعمل"^(٢)، وتُعدُّ دراسة الشخصية من العناصر التي يجب التركيز عليها في دراستنا للعمل الروائى والقصى وعلى الدور الذى تلعبه الشخصية في العمل الفنى وفي بعض الأحيان قد تلعب الفكرة دور البطولة في العمل وليس الشخصية.

والشخصية تعني "الإنسان كما هو موجود في الواقع، الإنسان الذي يعيش، ويعمل، ويشعر ويفكر، ويرغب ... وهي ذلك المكون الذي يحاول به كاتب الرواية عن طريق اللغة _وفقا لشفرة خاصة ونسق متميز_ مقارنة ذلك الإنسان الواقعي الذي نشير إليه عادة بكلمة شخص للدلالة على الفرد الذي تتضافر فيه عوامل طبيعية، واقتصادية، واجتماعية في تكوين جسمه، ونفسيته"^(٣)

(١) عدنان خالد. النقد التطبيقي التحليلي. ص: ٧٧

(٢) القصة القصيرة د. الطاهر أحمد مكى . دار المعارف . الطبعة الأولى ١٩٧٧م . ص : ١٠٠ .

(٣) النقد البنيوي والنص الروائى. محمد سويرتى. إفريقيا الشرق ١٩٩١م. ص: ٧٠

إن الشخصية في العمل الروائي بمثابة المركز الرئيس، والمحوري في الخطاب السردي الروائي والقصصي، وهذا المركز يُضفي _ بلا شك _ أهمية على كل ما حوله من عناصر، وجوانب أخرى من حيث إن هذه العناصر، وتلك الجوانب لا تكتسب أهميتها إلا من عبر التطور الذاتي للشخصية.

إن السمة الغالبة في معظم الأعمال التاريخية هي أن الحدث يلعب دور البطولة في العمل الفني وليست الفكرة أو الشخصية "والحق أن القارئ يلمس دائمًا أثر سيادة الشخصية بصور مختلفة، فكثيرًا ما تكون الشخصية هي العنصر الأهم في القصة، وبهذا تكون المحور الذي يدور حوله كل ما يحدث في القصة من أحداث لا بد من أن يمسه من قريب أو من بعيد، ويؤثر في تكوينها بألوان جديدة، ويلقى أضواء كاشفة على مكامن أسرارها وأعماق أغوارها"^(١) كما قد يلعب هذا الفكرة أو الحدث.

والناقد الأدبي حين يريد أن يتناول القصة بالنقد من هذا الجانب _ جانب الشخصية _ فإنه ينظر إلى مدى توفيق الكاتب في رسم شخصياته فالنظرة إلى العمل القصصي تتحدد من خلال قدرة القاص على تصوير الشخصية، ووصفها.

وقد تقوم الشخصية بدور رئيس (البطل)، وقد تضطلع بأدوار فرعية/ ثانوية (الشخصيات المساعدة)، وينبغي الربط أو الترابط بين هذه الشخصيات وبعضها البعض حتى لا تختل وحدة العمل كما أن هذا لا يقلل من أهمية الشخصية الثانوية أو المساعدة في العمل الروائي أو القصصي فكلاهما له رسالته التي يؤديها في سياق الأحداث .

على الجانب الآخر قد يأخذ الكاتب شخصياته من واقع الحياة التي يعيشها أو من الممكن أن يكون قد قابلها بنفسه واقعيًا أو تكون شخصياته وليدة الخيال ولكن المهم

(١) فن القصة د. محمد يوسف نجم . دار الثقافة . بيروت . د.ت . ص : ٢١ .

في الأمر أن يتمثل الكاتب الشخصية في نفسه ويجيد رسم شخوصه وبيئاتها، وأن ترتبط الشخصيات بأجواء البيئة وأفكار وأحداث العمل، وأن تكون على جانب كبير من العمق والتنوع والحس الإنساني.

وعند حديثنا عن الشخصية في العمل الروائي والقصصي نجد سعيد بدر في مجموعة (أحزان الرجل القديم) ينجح إلى حد كبير في معظم قصص المجموعة بقلة شخصياته ^(١) ، فالقصة _ بخلاف الرواية _ تُعدُّ في حاجة إلى عدد محدود من الشخصيات ، فكلما قلت الشخصيات كلما زاد تركيز الكاتب على الحدث ، ومن ثم فنحن نساير الناقدَ الإنجليزي ولسن ثورنلي الذي يقول لكاتب القصة: "إذا كنت تستطيع أن تورد القصة القصيرة بشخصية ثانوية واحدة ، فلا تستعمل اثنين، وإذا تستطيع باثنين، فلا تستعمل ثلاثة"^(٢)

وعن شخصية رواية تيار الوعي **Stream of consciousness** ^(*) يتضح لنا أن معظم شخصيات هذا التيار إنما تمثل الضياع، والغربة، واليأس، والغثيان،

(١) السابق . ص : ٣٢١ .

(٢) كتابة القصة القصيرة : ولسن ثورنلي . ترجمة د. مانع الجهني . النادي الأدبي جدة ط ١ ١٩٩٢ م . ص : ٩٥

(*) رواية تيار الوعي Stream of consciousness :

تيار الوعي مصطلحٌ مأخوذ عن حقل الدراسات النفسية؛ إذ ابتكره عالم النفس الأمريكي ويليام جيمس William James ليصف من خلاله الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر والذكريات المتدفقة بشكل ثابت ولا نهائي في ذهن الإنسان " _ انريكي أندرسون أبرت. القصة القصيرة بين النظرية والتقنين ترجمة : علي إبراهيم منوفي ٢٠٠٠ م . ص : ٢٠٩

انتقل مصطلحُ تيار الوعي بعد ذلك إلى حقل الدراسات الأدبية والنقدية ليعبر عن انسيابية التجارب الباطنية في وعي الكاتب الروائي دون الخضوع لمنطق معين أو نظام

والممل، والرفض للواقع المؤلم فشخصيات محمد حافظ رجب (١٩٣٥ : ٢٠٢١م) (*) تشكو دائماً الاستمرار البليد والوهم والممل والتذمر والغضب من طول الانتظار العقيم، وشخصيات إدوار الخراط تحس دائماً الفراغ والخواء والحزن والمعاناة، أما شخصيات السعيد الورقى فيحاصرهما دائماً الموت والممل والغثيان، أما شخصيات محمود عوض عبد العال فتنتب من قاع المجتمع ... والملاحظ في شخصيات التيار

تتابعني زمني اعتماداً على عمليات التداعي الحر وكذا مجموعة من الرموز والإحالات، والتقطيع الفكري والأسلوبي، وسقوط للحواجز بين الحلم واليقظة الشعورية، وبين الوعي واللاوعي، والظاهر والباطن، وما يؤدي إليه ذلك من تُعدُّ الدلالات للعمل الأدبي الواحد. تعتمد رواية تيار الوعي على الفلسفة الظاهرية التي ترى أن الحقيقة لا تتمثل في الواقع، وإنما تكمن في الوعي الفردي والإنساني بهذا الواقع عبر فيضان الوعي أو الشعور وانسيابيته.

من نماذج هذا النوع الروائي روايات جيمس جويس، وفرجينيا وولف...، وغيرهما، ومن الروايات العربية الشحاذ، واللص والكلاب لنجيب محفوظ، وحارة الطيب لمحمد جلال... يُنظر:

_ تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، روبرت همفري، تر. د. محمود غنايم. دار المعارف.

_ تيار الوعي في الرواية المصرية. د. محمود الحسني القاهرة ١٩٩٧م.

* محمد حافظ رجب (١٩٣٥ : ٢٠٢١م):

قاص مصري ولد بالإسكندرية، ثم انتقل للعمل بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بالقاهرة، ثم عاد إلى الإسكندرية مرة أخرى للاستقرار بها.

يعد من أهم رواد التجديد في القصة القصيرة مصرياً وعربياً.

من أبرز مجموعاته القصصية (غرباء ١٩٦٨م، والكرة ورأس الرجل ١٩٦٨م، ومخلوقات براد الشاي المغلي ١٩٧٩م، وحماسة وقهقهات الحمير الذكية ١٩٩٢م، واشتعال رأس الميت ١٩٩٢م، وطارق ليل الظلمات ١٩٩٥م، ورقصات مرحة لبغال البلدية ١٩٩٩م، وعشق كوب عصير الجوافة ٢٠٠٣م)

أنه لا توجد هناك شخصية محورية في أقاصيص كتاب تيار الوعي؛ لأن هذا الاتجاه - كما يقول - لا يعطي اهتمامًا كبيرًا للشخصيات فيه"^(١)

(ج) البيئة (الزمن والمكان) :

ويقصد بها الوسط الزماني، والمكاني التي تسير فيه أحداث الرواية أو القصة والذي يتغير من زمن لآخر ومن مكان لسواه، وكلا الأمرين يحتاج لدقة في الملاحظة فيما يتعلق برسم الكاتب وتصويره لزمن الحدث ومكانه.

_ الزمن الروائي :

ما نقصده بالزمن الروائي الزمن الخاص بالعالم التخيلي، أي ترتيب الأحداث ترتيباً منطقياً أو حكائياً وانتظام هذا الترتيب وفق حقب زمنية (ساعات_ أيام_ أسابيع_ شهور_ سنوات)؛ وبذا يكون تعريف الزمن الروائي هو "الزمن الذي وقعت فيه الأحداث حقيقة أو تخيلاً، ويحدد بنقطة وينتهي بنقطة، له طول محدد فعلياً أو اعتبارياً، وقد يرتبط بالواقع وقد يرتبط بالتخيل، ويظهر هذا الزمن في المادة الحكائية ذات بداية ونهاية، بما يعني أن الرواية تجري في زمن سواء أكان هذا الزمن مسجلاً أو غير مسجل كرونولوجياً أو تاريخياً"^(٢)

أما دراسة الزمن السردي فمن الأهمية بمكان؛ إذ إن الزمن يُشكل عنصراً رئيساً ومحورياً من حيث إن أي عمل سردي لا بد وأن يقع في زمن ما، ويحكي عنه وهو كذلك العامل الأساسي لربط النص بالخارج، وهو ما يُضفي على النص صفة الواقعية.

(١) في الأدب العربي الحديث . ص : ٣٢٧ ، وما بعدها

ويراجع : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، روبرت همفري. ص : ٢٠ : ٢٩ .

^٢ عبد الحميد المحادين. التقنيات السردية في روايات عبدالرحمن منيف. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. د. ت. ص : ٦١

الكرونولوجيا Chronology : علم التسلسل الزمني ... الميقاتية أو تاريخ الوقائع.

وفي السياق ذاته يؤكد ميخائيل باختين أن الميزة الجوهرية للعمل الروائي هي التعايش والتفاعل مع الزمن، وضرورة رؤية العالم من زاوية زمنية واحدة، وأن ما يحدد الرواية إنما هو التجربة والمعرفة والممارسة في الزمن، فإذا كان الزمن الملحمي مكتملاً ومنغلقاً على ذاته فإن الزمن الروائي يظل عديم الاكتمال؛ لأنه يمتلك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أية لحظة"^(١)

ـ المكان الروائي :

يعني المكان لغةً الموضع، فقد ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة "كون": "أن المكان هو الموضع، والجمع أمكنة وأماكن ... والمكانة: المنزل، يقال: فلان مكن عند فلان بين المكانة والمكانة الموضع"

أما المكان في الاصطلاح الأدبي والنقدي فهو "مكونٌ سردي لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو بذلك فضاء لفظي بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الأخرى الخاصة بالسينما، والمسرح، أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع : إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب"^(٢)

يعد المكان وحدة أساسية من وحدات العمل الروائي، ومفتاحاً مهماً من مفاتيح قراءة الرواية؛ نظراً لما يُشكله المكان من علاقة ترابطية مع باقي العناصر والتشكيلات الأخرى وعلى رأسها الزمان، والحدث، والشخصية؛ إذ إن للمكان دوراً أساسياً في تحريك هذه التشكيلات وتفعيلها أدوارها داخل البنية الروائية.

وعن المكان ينبغي الإشارة إلى أنه يجب التفرقة ما بين المكان المرجعي والواقعي (المكان خارج النص)، والمكان النصي (المكان داخل النص)، أما أهمية

^١ حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي (الفضاء_المكان_الشخصية) ط٢. المركز الثقافي العربي.

بيروت ٢٠٠٩م. ص: ١٠٩

^٢ المرجع السابق. ص: ٢٧

المكان فلا تقل عن أهمية الزمن، فمن البدهي أن الحدث لا بد وأن يدور في مكان ما؛ ولذا فإن عددًا كبيرًا من الأعمال السردية (وبخاصة الروائية) يحمل أسماء الأماكن التي يدور فيها العمل، أو تجري فيها الأحداث بل إن المكان يُسهم في تحديد نوع النص، وموضوعه، وكذلك قد يُعبر عن الشخصية.

وفيما يتعلق بعنصر المكان فقد فطن النقد الحديث إلى العلاقة التلازمية التي تربط ما بين الحدث الروائي والمكان الذي يجري فيه؛ إذ لا بد للحدث من إطار يشمل، ويحدد أبعاده؛ ولذا فإن على المحلل والناقد الروائي أن يدرس المكان، وعلاقته بالحدث والشخصية؛ وذلك "لأن المكان هو ملعب الأحداث والشخصيات الروائية، وكلما أُجيد بناؤه وتجهيزه، استطاعت الأحداث والشخصيات أن تؤدي دورها بشكل أفضل، وتبرز مهارتها بشكل أكمل"^(١)

وقمين بالإشارة إلى أن الفيلسوف، والمنظر الأدبي، والناقد الروسي الشهير ميخائيل باختين (١٨٩٥ : ١٩٧٥م) قد دمج مصطلحي الزمان والمكان في مصطلح واحد هو "الزمكانية Chronotope الكرونوتوب"، الذي يعني به ارتباط الزمان بالمكان ارتباطًا جدليًا حيث لا انفصام بينهما؛ إذ نجده يقول: "من جهتنا سوف نطلق على العلاقة الجوهرية والمتبادلة بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعابًا فنيا اسم الكرونوتوب Chronotope مما يعني حرفيا الزمان والمكان"^(٢)

وفي الوقت نفسه فإن على متصفح العمل القصصي والروائي ومتلقيه أن يلحظ زمن العمل وعصره ومكانه بما يشكل له صورة كاملة عن المجتمع الذي دارت فيه

^١ جماليات المكان في الرواية العربية. شاعر النابلسي. المؤسسة العربية العامة للدراسات والنشر.

بيروت ١٩٩٤م. ص: ٢٧٧

^(٢) ميخائيل باختين. أشكال الزمان والمكان في الرواية. ترجمة: يوسف حلاق. وزارة الثقافة. دمشق

١٩٩٠م. ص: ٥

الأحداث، واتجاهات الناس فيه وعاداتهم وتقاليدهم وأخلاقياتهم ...؛ حيث تتعدد البنى الزمانية السردية في الرواية والقصة، وتتوزع لتصبح صالحة لحلول المؤلف السارد في ثلاثية الزمن السردى (الماضي، والحاضر، والقادم/المستقبل) حيث يتنقل الراوي، ويحل فيها، ويبدأ شيئاً فشيئاً في فتح ملفات تتوزع غالبيتها بين اجتماعية، وفلسفية، ونفسية.

إن هذه الحرية الزمكانية كان لها أكبر الأثر على الصياغة اللغوية التي يتم بها رصد توجهات النص، وتحركاته فنجد أن النص يسير مع المؤلف /الراوي من مكان لآخر، ومن الحدث الواقعي إلى التخيلي دون أن ننسب للغة النص زماناً أو مكاناً إلا بما يمكن أن نستثنيه من الذاكرة التاريخية التي قد تختزن موروثة ثقافياً مكانياً محدداً يمثل في أغلبه مجموعة القيم والأعراف الإنسانية العامة والاجتماعية الخاصة لصناع هذا الموروث الذي يحمل دوماً الخصوصية الثقافية للمكان الذي نشأ فيه ووجد.

إن خطاباً روائياً يشتمل على هذه الحرية الزمكانية، ويتفاعل مع الروافد الثقافية بأبعادها المتعددة لا يمكن له إلا أن يحفز المتلقي على البحث في الدلالات المتضمنة داخل هذا الخطاب وغير المستقرة التي يمتح منها الروائي.

(د) اللغة والأسلوب (القاموس وعناصر البناء) :

ما نقصده هنا بلغة الرواية وأسلوبها لغة الأداء والتعبير التي يستخدمها الروائي في تصوير الأحداث والشخصيات، ووصفها؛ إذ ينبغي على الكاتب الملائمة بين اللغة والمستوى الثقافي والفكري لشخصياته وهنا تظهر موهبة الكاتب الحقيقية في طريقة التعبير اللغوي، والأسلوبي مع المحافظة على مستوى الجمال الفني؛ إذ تختلف اللغة الروائية، ويختلف توظيفها من شخصية لأخرى في العمل نفسه ولدى الكاتب نفسه من حيث اختلاف الشخصيات فكرياً، وثقافياً، واجتماعياً، ومهنياً...

ومن حيث اختلاف البيئات (ريفية، وحضرية / فقيرة، وأرستقراطية...)، وعلى هذا الأساس فإن لغة الرواية وأسلوبها ليسا مجموعة الألفاظ، والعلاقات اللغوية بل مجمل الوسائل التقنية (التشكيل _ الحوار _ الوصف...) التي تجعل من الرواية "رواية".

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن الكاتب ليس مُلزمًا بأن ينقل الواقع كما هو بلغته العامية؛ إذ إن اللغة الفصحى صالحة، وقادرة على التعبير عن كافة المستويات والشخصيات وثمة نقطة مهمة تسجل هنا لصالح نجيب محفوظ، وهي أنه أثر استخدام اللغة الفصحى على العامية في جميع رواياته فلم يكن يميل إلى استخدام اللغة العامية/الدارجة لا في رواياته ولا في الحوارات التي تضمنتها تلك الروايات، فكل شخصياته تتحدث باللغة الفصحى بحسب طبقتها الاجتماعية كما هي الحال مع (العمّ عبده) في رواية «ثرثرة فوق النيل»، فعلى الرغم من كونه شيخًا كبيرًا وأميًا وإنسانيًا يمتاز بنقاء السريرة، إلا أن نجيب محفوظ يأبى إلا أن يكون حديث هذا الرجل وكلامه موزوناً ومنسجماً مع القواعد اللغوية في النحو والصرف، وينأى بنفسه عن التحدث باللهجة العامية.

ومن بين عناصر التشكيل الفني يعد **عناصر الحوار** عنصرًا بارزًا في التشكيل الفني الأسلوبي الروائي والقصصي؛ ذلك لأنه من المفترض أن لا يخلو العمل القصصي من الحوار الذي تتواصل عن طريقه الشخصيات، ويُعدُّ الحوار من الأدوات الفنية المهمة التي تكشف عن أبعاد الشخصية وتلقي الضوء عليها.

وفي هذا السياق يجب أن نميز بين أسلوبين من الحوار :

_ أسلوب الحوار العادي (**الديالوج**)، وهو الحوار الذي يدور بين شخص وآخر أو بين شخص وآخرين.

_ أسلوب الحوار النفسي (**المونولوج**)، وهو الحوار الذي يدور داخل الشخصية الواحدة ويبرزه الكاتب للمتلقى لتصوير الشخصية داخليًا، وخارجيًا.

إن الحوار النفسي أو الذاتي (المونولوجي) يُعدُّ وسيلةً فنيةً تستخدم بكثرة في الرواية والقصة _وبخاصة الرواية النسوية_ مثلما تُستخدم كذلك في الشعر

والمسرحية، ويلجأ إليها الأديبُ أو الكاتبُ للتعبير عما يجول في نفسه هو، أو في نفس إحدى شخصياته بُغية إبراز الأفكار أو المضامين التي يريد الكاتب تضمينها في العمل الأدبي.

وعلى صعيد متصل يمثل الحوار أحد عناصر كشف أو عرض الآراء التعليمية أو الفلسفية أو الاجتماعية أو النفسية... عبر منطوق الشخصيات المتحاوره بما يدفع باتجاه تنامي الحدث وتجليته من كافة جوانبه، والتي تبدأ من مكنون الشخصية الناطقة.

إن حوار الشخصية الروائية يمثل محاكاة لنموذج تحاور واقعي يحمل أبعادا ثقافية وفكرية هي محوصلة تجارب حياتية، ومعرفة ثقافية تعليمية تظهر أول ما تظهر من خلال منطوق الشخصية المتحاوره، ومن البدهي أن هذه الأبعاد تظهر في الحوارات المعرفية الجدلية التي تُعدُّ المحركَ الفعلي لوجهات النظر من حيث الاستفادة المعرفية للأطراف المتحاوره أو كوسيلة اقناعية بالأفكار وإيقاظ الوعي لتقبلها.

أما بالنسبة إلى الشخصيات فإنها لا تطرح أفكارها أو معاناتها في الحوار لمجرد الدفاع عن قناعاتها أو أيديولوجياتها فحسب بل لعرض وجهات نظرها في النص الذي يغدو "مصنوعا من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة تتداخل كلها مع بعضها عبر حوارات ومحاكات ساخرة وتعارض ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل في الوقت الحاضر : إنه القارئ" (١)

وعلى نحوٍ تطبيقي يطالعنا مثل هذا الحوار في رواية بعد الغروب لمحمد عبدالحليم عبدالله (١٩١٣ : ١٩٧٠م) بين صالح، وعبد العزيز، وهو حوارٌ يعكس وجهتي نظرهما حول مفهوم الأنانية وماهيتها :

^١ رولان بارت. نقد وحقيقة. تر: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري. بيروت ١٩٩٤م. ص: ٢٤

صالح : تحيا الأناثية.

عبدالعزيز: لقد أخطأت فهم الأناثية إذا قصدت بها أن المرء يعيش في نطاق نفسه، بحيث تكون نفسه وحدها هي الدنيا بحذافيرها، فيحقق لها الخير ولو أركب غيره مراكب الهلاك. هذا لا يسمى أناثيا إنما هو شرير^(١)

لا شك أن مثل هذا الحوار المقتطع يثير جدلا معرفيا لدى المتلقي، ويوقظ وعيه الثقافي حول هذا المفهوم أو تلك القضية بل ويؤطر للبحث فيها، ومن ثم لا يقتصر دوره _أي الحوار_ على مجرد التراسل اللغوي الحسي بين الشخصيات بل يُنتج معرفة ويكشف عن مكنون الشخصيات المتحاوره، وأيديولوجياتها المعرفية، والفكرية.

^١ رواية بعد الغروب. ص : ٤٣

المبحث الثالث

« الأسس الفنية لنقد المسرحية

المسرحية لفظةً يونانيةً تعني الحركة، وهي من أهم الأجناس الأدبية التي تحدث عنها قديماً الإغريقون؛ إذ كانت نشأة المسرحية مرتبطةً بالعقائد القديمة؛ حيث آمن الإغريقُ بآلهة متعددة ومنها الإلهة ديونيسوس (ربة الخصب والنماء) التي اعتادوا أن يُقيموا لها سنوياً حفلين : أحدهما أوائل الشتاء وهو موسم الحصاد وفيه تُنشد الأناشيد الدينية، وتتطلق الأغاني وثانيهما أواخر الربيع حيث تجف الطبيعة، وهو حفلٌ حزينٌ وعن هذين الحفلين نشأت الملهاة، والمأساة اللتين تحدثتا عنهما أرسطو^(١) في كتابه "فن الشعر"؛ وذلك حينما فرّق بين: المأساة (التراجيديا)، والملهاة (الكوميديا) موضحاً أن الأولى إنما هي فعلٌ نبيلٌ، وحدثها تاريخيٌ، وبطلها نبيلٌ أرسقراطي، والثانية فعل هزلي، وبطلها من العامة.

يُعدُّ إيسخولوس (٥٢٥ : ٤٥٦ ق.م) أباً للتراجيديا والدراما؛ إذ إن التراجيديا حققت على يديه قدرًا من التطور، والنضج، وصارت مسرحياته نموذجًا للبنية، والصراع الدرامي المتكاملين، وقد تمثل هذا الأمر في عدد من مسرحياته مثل: الفرس، وبرومثيوس مُقيّداً، وثلاثية الأوريستا، وأغاممنون.

أسهم إيسخولوس في وضع مسرحية شعرية هي الضارعات عام ٤٩٠ ق.م ومن بعده تأسس الفنُّ المسرحي، وتطور حينما تحرر من فعل الطقوس والشعائر الدينية، وأصبح يحمل هدفًا إنسانياً عامًا يتناول تطهير النفوس البشرية.

^١ أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) :

فيلسوف إغريقي، تلقى تعليمه الأول على يد معلمه أفلاطون تميز منهجه في البحث بالاستقلال الفكري والاتجاه نحو التجريب والواقع الملموس، يعدُّ مُعلماً للإسكندر الأكبر، وواحدًا من عظماء المفكرين، تُغطي كتاباته مجالاتٍ عدة منها : الفيزياء، والميتافيزيقيا Metaphysics ، والشعر، والمسرح، والموسيقى، والبلاغة واللغويات، والسياسة، والحكومة، والأخلاقيات، وعلم الأحياء، وعلم الحيوان، وهو واحدٌ من أهم مؤسسي الفلسفة الغربية، وأكثرهم تأثيرًا.

من أشهر مؤلفاته: المجموعة الأرسطوطالية (وتضم المنطق، والطبيعة، وما وراء الطبيعة (الميتافيزيقا)، والأخلاق، والسياسة، والخطابة) وفن الشعر.

ومن اليونانيين القدماء الذين قدّموا نتاجاً مسرحياً كبيراً يأتي أيضاً الشاعر المسرحي، والكاهن، والسياسي سوفوكليس Sophocles (٤٩٧ : ٤٠٦ ق.م)، الذي اتسم بغزارة إنتاجه المسرحي؛ حيث ألف أكثر من مئة وثلاث وعشرين مسرحية أشهرها : أنتيغوني، وأوديب ملكاً، وألكترا.

ومع مطلع القرن العشرين وظهر العديد من مذاهب الفن والأدب مثل السريالية Surrealism، والوجودية Existentialism، واللامعقول ...، وغيرها أصبحت هذه المذاهب معيّنًا تتأثر به المسرحية في بناء مقوماتها، وأصولها الفنية. وللمسرحية دون غيرها من الفنون والأنواع الأدبية خصوصيات عديدة؛ إذ هي نصّ مكتوب، ولكنها قد كُتبت للعرض والتمثيل على خشبة المسرح، ومن ثمّ فإن لها نوعين من الجمهور والمتلقين:

الأول_ جمهور المتلقين الذي يشاهد العرض المسرحي ممثلاً على خشبة المسرح. الثاني_ جمهور المتلقين الذي يقرأ النص المسرحي مكتوباً في كتاب مطبوع. وعلى صعيد المسرح العربي تُشير أغلب الدراسات إلى أن العرب عرفوا المسرح منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي وتحديداً عام ١٨٤٧م حينما عاد التاجر اللبنانيّ مارون النقاش (١٨١٧ : ١٨٥٥م) من أوروبا إلى بيروت فأسس مسرحاً في منزله، وقام بعرض أول نص مسرحي عربي لرواية "البخيل" لموليير Molière (١٦٢٢ : ١٦٧٣م)، ومن بعده توالّت محاولات الاقتباس، والترجمة، والتعريب، والتأليف المسرحي العربي كما ألف بعض المسرحيات باللغة العربية مثل مسرحية "هارون الرشيد"، وهي مسرحيةٌ مقتبسة عن حكايات ألف ليلة وليلة.

وفي السياق ذاته ورغم أن المسرح يُعدّ من الفنون المقتبسة عن الغرب، ورغم أن العرب لم يهتموا به إلا منذ قرن ونيف إلا أنه عرف ازدهاراً ورواجاً كبيرين، ونبغ فيه عددٌ من الأسماء أشهرهم توفيق الحكيم، الذي ولد بالإسكندرية سنة ١٨٩٨م لأب مصري، وأم تركية؛ إذ يُعدّ الحكيم أكبر كاتبٍ مسرحيٍّ عربيٍّ كمّاً من خلال أعماله الرائدة التي من أبرزها: الملك أوديب، وجمالون، وسليمان الحكيم، وأغنية الموت، والضيف الثقيل، والمرأة الجديدة ... وغيرها، وتميزتْ أغلب أعماله بطابعها الذهني الرمزي كما في مسرحيته أهل الكهف ١٩٣٣م، وشهر زاد ١٩٣٤م.

ومن المسرحيات الرائدة في أدبنا العربي الحديث أيضًا مسرحيات أحمد شوقي^(١) : مجنون ليلى، على بك الكبير، مصرع كليوباترا ، وأميرة الأندلس... وغيرها والأخيرة هي المأساة النثرية الأخيرة في مسرح أحمد شوقي، الذي يُعدُّ أول من كتب في المسرح الشعري تلاه تلميذه عزيز أباظة (١٨٩٨ : ١٩٧٣م)، وعبدالرحمن الشرقاوي (١٩٢٠ : ١٩٨٧م)، وصلاح عبدالصبور (١٩٣١ : ١٩٨١م).

أما المسرحية النثرية، التي ظهرت في بدايات النصف الثاني من القرن العشرين فكان جُلُّ تركيزها في البداية على الحوادث، والموضوعات التاريخية والإسلامية ومن أهم هذه المسرحيات مجموعة مسرحيات الكاتب اليمني الكبير علي أحمد باكثير "الدودة والثعبان"، و"دار ابن لقمان"، و"هاروت وماروت"، و"صقر قريش"، و"ابن جلا" ... وغيرها.

لقد حاول عددٌ من كتّاب المسرح في مصر، وفي مقدمتهم محمد تيمور أن يجعلوا غايتهم من مسرحياتهم هذا التوجيه الصالح لتطور الجماعة إلى الناحية الأكثر على الإنسانية من جدوى في رقيها، وسعادتها، فانتزعوا من وقائع الحياة في مصر صوراً أبرزوها على المسرح لتمس من الجمهور بعض نواحي الحياة، ولتستفز منه العقل أو العاطفة أو العقيدة^(٢).

^(١) أحمد شوقي (١٨٦٨ : ١٩٣٢م) :

ولد أحمد شوقي بالقاهرة لأسرة مختلفة الأصول فوالده تركي، ووالدته من أصل يوناني أتمَّ تعليمه الثانوي ١٨٨٥م، ثم ألحقه أبوه بمدرسة الحقوق، ثم بعثه الخديوي توفيق إلى فرنسا كي يتم تعليمه هناك بمونبلييه ثم رجع إلى القاهرة لتتم مبايعته بعد ذلك بإمارة الشعر العربي في مؤتمر عام بدار الأوبرا المصرية ١٩٢٧م وقد أنشد وقتها حافظ إبراهيم باسم المبايعين قوله :

أمير القوافي قد أتيتُ مُبايعاً ... وهذي وفودُ الشرق قد بايعتُ معي

يُعدُّ أحمد شوقي رائداً لفن أدبي هو المسرح الشعري عن طريق كتاباته الأولى في هذا النوع الأدبي كما في مسرحياته : مصرع كليوباترا، وعلى بك الكبير، ومجنون ليلى، وقمبيز، والست هدى.

^(٢) ثورة الأدب. محمد حسين هيكل. دار المعارف. القاهرة ١٩٧٨م. ص: ١٠٢

تُعَدُّ المسرحيةُ من الفنون الأدبية التي تقوم على الحوار والمعالجة حيث تتناول قضية إنسانية أو حدثًا من الأحداث المترابطة تعمل على ربطها بشخصيات إنسانية تقوم بها في إطار بيئة زمانية، ومكانية محددة؛ ولذا يتكون العملُ المسرحيُّ من عدة عناصر تتألف معًا في سبيل بناء التشكيل الإبداعي للمسرحية التي من أهمها: الحدث _ الشخصية _ الحوار _ الصراع _ البناء المسرحي، وسوف نتناول كلَّ عنصرٍ من هذه العناصر بشيءٍ من التفصيل:

(١) الحدث :

تكمُن أهمية العمل الفني _ أيًا كان نوعه _ في وحدته المتضمنة لبعض النواحي الفنية التي يأتي الحدثُ (أو الفكرة) على رأسها، والحدثُ في الفن _ بوجه عام _ غير محدد بنوع معين، فقد يكون حدثًا تاريخيًا، وقد يكون حدثًا اجتماعيًا، أو إنسانيًا... وكلما عالج هذا الحدثُ أمرًا إنسانيًا عامًا قائمًا على تجربة إنسانية وواقعية كلما كان ذلك أدعى لنجاح هذا العمل، وبلوغه أسمى غاياته.

والحدث في العمل المسرحي - بوجه خاص - له أهميته حيث "ينبغي أن يكون لكل مسرحية فكرة أساسية تدور عليها، وتتنظمها من بدايتها إلى نهايتها، ولا ينبغي أن تتداخل معها فكرة أخرى إلا إذا كانت مرتبطة بها وتكوّن معها جزءًا لا ينفصل عنها في الزمن"^(١)

وفي هذا السياق يجب أن يختار المؤلف المسرحي الحدث الذي تقوم عليه مسرحيته بعناية، فليس كل موضوع يصلح حدثًا جيدًا للمسرحية، ووصول كاتب المسرحية للحدث الجيد يضمن له - إلى حد كبير - نجاح مسرحيته، وبخاصة إذا أحسن الكاتبُ المسرحيُّ معالجة هذا الحدث.

(١) في النقد الحديث. د. محمد مصطفى هداره. ص: ١٥٥

يقوم الحدثُ المسرحيُّ في أساسه على الاختيار والعزل، ونعني بالاختيار أن يختار المؤلفُ من جوانب الحدث في الحياة ما يرى أنه صالحٌ ليكون مادة لعمله المسرحيِّ، وما يقدر أنه يمكن أن يثيرَ اهتمام المُشاهد، وينقلُ إليه من المعاني والأفكار ما يود الكاتبُ أن يعرضه في ذلك الإطار الفني فإذا اختار الكاتبُ جانبًا من جوانب الحدث الواقعي عمَدَ إلى التركيز عليه وعزله عن الجوانب الأخرى التي ليست ذات علاقة بتلك المعاني والأفكار التي يمكن أن تحجب ما لهذا الحدث من دلالة لو ظلت ملتصقة به أو متداخلة معه كما تتداخل في الواقع^(١)، ومن هذا النوع يقع الحدثُ التاريخيُّ؛ حيث ينبغي على الكاتب المسرحي حين يستلهم موضوعه من التاريخ ألا تكون مهمته تسجيل الوقائع التاريخية كما حدثت بل يبتكر عالمًا خاصًا تقع فيه الأحداث ويتصرف الأشخاص ويدور الصراع فيما بينهم. ثم تكون النتائج من خلال إطار وقائع التاريخ^(٢) القائمة على الاختيار والعزل من جانب المبدع على أن العزل والاختيار - مهما تكن مقتضياتهما - لا ينبغي أن يكونا من الصرامة بحيث تبدو المسرحية بعيدة كل البعد عن الواقع، يفتقد فيها المشاهد من اللمسات الأليفة ما يحس معه أنها تنقل إليه بعض مظاهر الواقع الذي يعيشه أو يعرفه.^(٣)

هذا، ومن العناصر التي يكثر المسرحيون من استخدامها في تطوير الأحداث وتعقيدها **عنصر القدر Desting**، وقد يرى بعضُ الدارسين أن لجوءَ الفنان إلى استخدام القدر كعنصر خارجي يؤثر في سير الأحداث ليس

(١) فن المسرحية. د. عبد القادر القط. دار النهضة العربية. بيروت ١٩٧٨م. ص: ١٢

(٢) في النقد الحديث. د. محمد مصطفى هداره. ص: ١٥٦

(٣) فن المسرحية. د. عبد القادر القط. ص: ١٥

فيه أي نوعٍ من الغرابة؛ لأن الحياة الواقعية نفسها تمتلئ بمفاجآت القدر،
والنقد يُجيز للمؤلف الدرامي استخدام القدر ليجعلنا نحس الحقيقة المؤسفة
بتدخل أحداث مفاجئة للأبطال لم يحسبوا لها حساباً، ولكن إدخال القدر في
التسلسل التراجيدي من شأنه أن يضعف روح الربط السببي بين تكوين
الشخصيات وتصرفاتها وبين الكارثة (الحدث) نفسها"^(١)

يشترط النقاد في المسرحية ثلاثة شروط، وهي وحدة الموضوع بمعنى أن
تلتزم المسرحية بموضوع واحد لا تحيد عنه، ولا تتعداه، وكذا وحدة الزمان،
ووحدة المكان.

وعند دراستنا لمسرحيتي توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) "أهل
الكهف"، و"رحلة إلى الغد" مثلاً نرى أن الفكرة أو الحدث الذي تدور حوله
المسرحيتان هو الحياة هل هي حلم أم يقظة؟، والزمان هل هو حقيقة أم شيء
ابتكره عقل الإنسان؟ وقد عالج الحكيم فكرة الزمان في هاتين المسرحيتين
على أنه من خصائص الحياة الإنسانية التي لا تتحدد ولا تظهر معالمها إلا
إذا قيست بمقاييس العادات والأخلاق والتقاليد والبيئة، أو بعبارة أخرى
المقاييس الإنسانية الطبيعية التي تكون حياة الفرد وتحدد وجوده وتشكل
كيانه الإنساني"^(٢)

(٢) الشخصية :

تحتل الشخصية في العمل المسرحي مكاناً بارزاً ، فالعمل المسرحي لا يخلو من
عنصر الحكاية التي تعتمد على الشخصية اعتماداً كلياً، ومن ثم فإن أهمية
الشخصية في العمل المسرحي تفوق أهمية أي عنصر فيه بل إن أهميتها قد تفوق

(١) مقالات في النقد الأدبي. د. محمد مصطفى هداره. ص: ١٧١، وما بعدها

(٢) المرجع السابق. ص : ١٧٩

أهمية العقدة التي ربما كانت "أكثر أهمية في نظر الجمهور من الشخصية إلا أن الشخصيات تكون أكثر منها أهمية عادة بالقياس إلى الكاتب المسرحي"^(١)

تتجلى الشخصية المسرحية المتكاملة إنسانًا متعدد الأبعاد له حياته الخارجية الظاهرة التي نراها تضطرب أماننا على المسرح، وله حياته الباطنية التي ترى انعكاسها على عالم الواقع، وهي في الوقت نفسه تسهم إسهامًا فعالًا فيما يدور حولها من أحداث وتشارك مشاركة إيجابية في الصراع الذي تقوم عليه المسرحية؛ لأن حيوية الشخصية تتوقف على قدر هذه المشاركة في الصراع، وتكمن قدرتها على التطور"^(٢)

وعند الحديث عن الشخصية المسرحية ينبغي علينا أن نحدد أبعاد تكوين الشخصية، فالكاتب المسرحي حين يبتكر الشخصيات التي تقوم بعبء تنفيذ أحداث فكرته لتصل بها إلى نهايتها لا بد أن يدعها تعيش فترة في خاطره ووجدانه حتى تتشكل لكل شخصية أبعادها، وهي:

- **البعد الجسماني :** الذي يحدد بنية الشخصية ومظهرها الخارجي من ناحية الطول أو القصر، البدانة أو النحافة، سلامة الأعضاء أو وجود عاهة بها.
- **البعد الاجتماعي :** الذي يحدد البيئة التي نشأت فيها الشخصية والطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها ،ومستوى تعليمها وثقافتها ،والعمل الذي تقوم به
- **البعد النفسي :** الذي يكون نتيجة طبيعية لآثار البعدين السابقين، وهو يحدد مزاج الشخصية وطباعها ونوازعها وخطراتها النفسية^(٣)

(١) فن الكاتب المسرحي: روجرم. بسفيلد (الابن) تر: دريني خشبة. نهضة مصر ١٩٦٤م ص : ١٦٤

(٢) على الراعي. فن المسرحية. ص : ٥٧

(٣) في النقد الحديث.د. محمد مصطفى هداره. ص : ١٥٦

وإذا كانت طبيعة المسرحية فنيًا تتطلب أشخاصًا عديدين يمثلون أحداثها، فإنه لا بد من وجود شخصية محورية للعمل المسرحي، فمن المهم في المسرحية أن تكون فيها شخصية محورية، أو ما نسميه "البطل الأول" في المسرحية، وهو الشخصية التي تتولى القيادة في أية حركة أو موقف، وهي التي تثير الصراع، وتدفع الأحداث إلى نهايتها.

وعند دراستنا لمسرح **وليم شكسبير** w.shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦م)^(١) تتجلى لنا طبيعة الشخصيات في **تراجيدياته**؛ "حيث إن جميعها مصنوعة من المادة التي نجدها في صميم أنفسنا، وفي الأشخاص المحيطين بها، ولكنهم بفعل بعض المؤثرات يصبحون على درجة من الشذوذ والغرابة، ويكادون ينفصلون عن واقعنا ولو في الظاهر كما نحس في شخصياته ميلاً محسوساً مع الهوى واستعداداً للسير في اتجاه خاص يؤدي إلى الدمار، وعجزاً تاماً في بعض الظروف عن مواجهة القوة التي تسوقهم في هذا الاتجاه بل نرى فيهم أحياناً عدم الاكتراث بمصالحهم، وعدم الظهور بحالة ذهنية واحدة"^(٢)

وفي مسرحية **"رحلة إلى الغد"** لتوفيق الحكيم "أولى الحكيم شخصه عنايةً كبيرة، ورسمها لنا بروح العالم النفسي الذي يحلل المنازع ويشرح

(٣) **وليم شكسبير** w.shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦م):

شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي، يُسمى بـ"شاعر الوطنية" و "شاعر أفون الملحمي" أعماله متنوعة تتكون من ٣٨ مسرحية، و ١٥٨ سونيته وقصتين شعريتين، وبعض القصائد الشعرية، وقد تُرجمت مسرحياته، وأعماله إلى كل اللغات الحية وتم تأديتها مسرحياً على معظم مسارح العالم، ومن أشهرها مسرحية هملت hamlet.

(١) مقالات في النقد الأدبي. د. محمد مصطفى هداره. ص: ١٧٢

النفوس عن طريق الحوار الذي يجريه على ألسنة الشخصيات على أن المتمعن في شخصية بطلية هذه المسرحية يجد أنهما مسوقان من حيث لا يدريان إلى مصيرهما المحتوم دون أن تتدخل حوادث المسرحية في ترتيب هذا المصير بمعنى أن المؤلف أخذ يُحرك هذين الشخصين دون أن يترك لأحداث المسرحية تلك المهمة"^(١)

(٣) الحوار :

لعل أول عنصر نلاحظه على العمل المسرحي - كشكل من الأشكال الأدبية - عنصر الحوار، فهو العنصر الذي تتفاعل عبره الشخصيات لتعبر لنا عما بداخلها من أفكار قد تتعارض مع الواقع فتتحول إلى صراع، "والحوار في المسرحية هو الوسيلة الوحيدة لتصوير الأحداث والتعبير عن الفكرة الأساسية والتعريف بالشخصيات، ولهذا يقوم بدور رئيس في المسرحية بل إن نجاح أية مسرحية يتوقف عليه تمامًا"^(٢) فمن خلال مزج الأحداث والشخصيات والصراع في صورة حوار يتم للمسرحية ما نسميه البناء الفني.

وللحوار المسرحي وظيفتان:

_ الأولى تتمثل في تنمية الحدث وتطوير **الحبكة المسرحية**، التي تعني "البناء الذي يتركب على النواة البسيطة التي هي الحكاية...، وهي تتعلق بمسار الحدث وبالعلاقة الشخصيات ببعضها البعض ضمن هذا الحدث،

(١) السابق . ص : ١٨٢ .

(٢) في النقد الحديث . ص : ١٥٨ .

وبالتالي فالحبكة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بوجود صراع وعائق أو مجموعة عوائق في العمل^(١)

_ الثانية تحاول الكشف عن كنه الشخصيات عبر رسم أبعادها، وتصوير سماتها المختلفة.

والواقع أن نجاح الحوار في العمل المسرحي يتقيد بمجموعة من الشروط منها تجنب الحشو والاستطراد والاسترسال والتزام الدقة في اختيار الألفاظ بحيث تكون كل لفظة، وكل عبارة ممثلةً للشخصية بكل جوانبها، ومصورة لأبعاد الصراع، ودافعة للحركة المسرحية^(٢)

ومن أهم العيوب التي اتفق عليها معظم النقاد في الحوار المسرحي ما يلي :

_ الإسراف في الحوار، وتتميق العبارة المسرحية، ونسيان دور الحوار في الدلالة على الشخصيات التي تتحاور.

_ النزعة الغنائية التي تتمثل في عدد من المسرحيات الشعرية وتعني أن تعبر اللغة عن عواطف أبطال العمل المسرحي؛ حيث ينشغل الكاتب المسرحي بالتأنق في جمال اللغة ويبتعد عن التعبير عن الأبطال ومواقفهم، وفيها يتم الاسترسال في الحوار لوصف المشاعر الذاتية والوجدانية، وبذلك تعوق الغنائية الحدث الدرامي عن النمو وتصرف الحوار عن مهمته في تصوير الشخصيات كما في بعض مسرحيات أحمد شوقي الشعرية.

^١ عزالدين جلاوي. بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر. رسالة ماجستير.

الجزائر ٢٠٠٩م. ص: ١٠٣

(٢) السابق : نفسه.

يرجع سبب ظهور الغنائية في المسرح الشعري العربي إلى عاملين مهمين "أحدهما تراثي، والآخر عصري. أما العامل التراثي فيرجع إلى ما استقر في الطبيعة الفنية العربية من كون شعرنا العربي منذ الجاهلية شعرا غنائيا يتغنى فيه الشاعر بهومومه نفسه، وخواطره، ووجدانه، وميوله ونزعاته الشخصية، وحين طمح الشاعر المعاصر للمسرح كانت أمامه مثله الفنية السائدة، وتقاليده الشعرية العريقة، فنهل من المنهل نفسه. أما العامل الثاني فيتمثل في تلك الإرهاصات أو المقدمات التي هيأت الطريق أمام نشأة فن المسرحية في أدبنا، فقد ارتبط ذلك بنهضة غنائية موسيقية ولد المسرح في أحضانها؛ حيث إسهامات المسرح الغنائي فيما يقدمه عبده الحامولي، وسلامة حجازي، وسيد درويش، وكامل الخلعي، وزكريا أحمد ... وغيرهم وما نشأ عن ذلك من ذوق لدى الجمهور أثر في المسرحية الشعرية"^(١)

_ **النزعة الإنشائية أو الخطابية** وتعني علو النبوة كما تتمثل في توجه الشخصيات المسرحية بالخطاب إلى الجمهور بشكل مباشر عبر جُمْلٍ حماسية وعبارات طويلة من شأنها أن تُعطّل عنصر الحركة المسرحية، وكأن الكاتب وأبطاله جاءوا ليعبروا عن آرائهم مباشرة وبقصد التأثير مما يُفقد العمل المسرحي قيمته، ومغزاه.

_ **الجدل** الذي يتمثل في دخول بعض شخصيات المسرحية في حوارات ذات نزعة جدلية ومناقشات فكرية لا تخدم العمل المسرحي.

(٤) الصراع :

^١ يوسف نوفل: بناء المسرحية العربية. دار المعارف. القاهرة ١٩٩٥م. ص: ١٣٩

بدايةً نود التنبيه على أهمية عنصر الصراع في العمل المسرحي "إذ لا بد أن تكون شخصيات المسرحية متناقضة ليتولد الصراع فيما بينها، وهو عنصرٌ أساسيٌّ في المسرحية من حيث كونه يبت الحركة، والحياة فيها والصورة المألوفة دوماً للصراع في المسرحيات / الثنائيات التقليدية كالصراع بين الخير والشر، والحياة والموت، والفضيلة والرذيلة ... وفي حياتنا أشكالٌ كثيرة يمكن أن تؤدي معنى هذا الصراع الذي يدور بين مجموعة أشخاص أو بين شخص ونفسه.

يعني الصراع وجودَ قوى متعارضة، ومتناقضة داخل المسرحية؛ أي وجود هجوم وهجوم مضاد، وغالبًا ما يبدأ الصراع بنقطة هجوم، كما نرى مثلاً في مسرحية "أوديب ملكاً"؛ حيث إن الصراع في المسرحية يبدأ بمجرد أمر أوديب بالبحث عن قاتل لايوس، وتتتابع الأحداث في المسرحية بعد ذلك حتى يكتشف أوديب في النهاية أنه هو نفسه قاتل لايوس (أبيه) دون أن يدرك حين قتله إياه أنه أبوه.

ينقسم الصراع المسرحيُّ إلى قسمين :

ـ صراع خارجي، ويكون بين الشخصيات بعضها البعض أو بين الشخصيات وعناصر أخرى خارجية.

يتألف الصراع الخارجي من عدة أشكال منها ما يدور بين شخصين كما في مسرحية (برومثيوس مقيداً) لاسيخلوس Aeschylus (٥٢٥ : ٤٥٦ ق.م)؛ إذ يدور الصراع ما بين برومثيوس (الذي علّم الإنسان سر النار)، وزيوس (الذي غضب على برومثيوس لفعله هذا) _، وقد يكون الصراع الخارجي بين الإنسان والقدر كما في مسرحية (أوديب ملكاً) لسوفوكليس Sophocles (٤٩٧ : ٤٠٦ ق.م)، وقد يكون الصراع بين الإنسان

والمجتمع كما في مسرحية (عدو الشعب) لإبسن H.g.Ibsen (١٨٢٨ : ١٩٠٦م).

ـ **صراع داخلي**، ويكون بين الشخص ونفسه وكثيراً ما يدور الصراع داخل الشخصية حول المبادئ، والأفكار، والقيم من ناحية التمسك بها، أو رفضها والتخلي عنها أو قد يكون الصراع بين العقل والعاطفة أو بين العقل الواعي (الشعور) والعقل اللاواعي (اللاشعور) كما في مسرحية (الإمبراطور) ليوجين أونيل، التي يدور صراعها بين البطل ومخاوفه الخرافية.

هذا وتختلف وجوه الصراع وأشكاله من عصر لآخر؛ وذلك باختلاف البيئتين الزمانية والمكانية، فكل عصر من عصور الأدب المسرحي لون مختلف من ألوان الصراع، وذلك "تبعاً لطبيعة الصراع في المجتمع نفسه"^(١)

وعندما نحلل عنصر الصراع في مسرحية "مجنون ليلى" لأحمد شوقي مثلاً ننتقد على شوقي ضعف الصراع في مسرحيته حيث "إن شوقي يعرض لنا حالة جنون شاذة نتيجة صراع يظل حتى النهاية، إلا أن شوقي لم ينجح في تحليلها من خلال هذا الصراع الذي كان يعتمل في نفس قيس فقد أظهر شوقي قيساً منذ أول المسرحية وهو فاقد عقله، ولكنه جعل له حالات من اليقظة حين كان أمله يتأرجح بين التحقيق والضياع، ومع ذلك فهو لا يقنعنا في مواقف جنونه أو يقظته؛ لأن شوقي لم يتعمق في تحليل هذا الصراع الذي كان يعانيه قيس"^(٢)

(١) من فنون الأدب (المسرحية) د. عبد القادر القط . ص : ١١

(٢) مقالات في النقد الأدبي.د. محمد مصطفى هداره. ص : ١٧٠

وينقلنا هذا التحليل لعنصر الصراع في مسرحية شوقي إلى تتبع عنصر الصراع في تراجيديات شكسبير حيث إن تصوير شكسبير للصراع في تراجيدياته ينقسم إلى نوعين من الصراع :

خارجي : تكشف عنه الأحداث.

داخلي : بين القوى المتضادة في نفس البطل.

أما الصراع الخارجي فإنه يعتمد في معظم الأحيان على مصادفات، أو على تدخل القدر، ولهذا كان الصراع الداخلي أقوى بكثير في الكشف عن دلالات الأحداث، ولكنه يحتاج إلى نضج فني وبراعة في تحليل النفس البشرية ودوافعها، ولهذا كان هذا الجانب من الصراع ضئيلاً في مسرحيات شكسبير الأولى، ومنها مسرحية روميو وجوليت إذ نجد أن صراع روميو مع قوة خارجية دائماً، أما صراعه ضد نفسه فقليل نسبياً^(١)

(٥) البناء المسرحي :

تتبنى المسرحية من أجزاء متتالية على شكل هرمي يتكون تأليفاً من ثلاثة عناصر تُعرف بـ (خطوط البناء المسرحي) :

١_ العرض :

وفيه يُقدّم الكاتبُ شخوصَ العملِ المسرحي عبر طريقته الخاصة.

٢_ العقدة :

وتأتي عبر تطور الحوادث في العمل؛ إذ هي مشكلةٌ تتطور وتصل إلى الذروة. وفي هذا السياق قد يحتوي العملُ المسرحيُّ على عقدة رئيسة وعقدة فرعية، ولكن لا بد أن تكون للعقدة الفرعية علاقة بالعقدة الرئيسية، وأن تتلاقى معها في نهاية المسرحية، كما في مثل مسرحية "الملك لير" لوليم شكسبير، ففي المسرحية توجد عقدتان رئيسة (تخص الملك لير وما حدث له من انقلاب بنتيه عليه وصراعه

(١) المرجع السابق. ص: ١٧٣

معهما)، وعقدة فرعية (جلوسر تابعه وما حدث له مع ابنه بالتبني الذي يسيء إليه أيضاً)، فالعقدتان الرئيسة، والفرعية تتناولان قضية واحدة (قضية العقوق)، ويلتقيان في نهاية المسرحية في سبيل الحصول على الحل.

٣_الحل :

وهو المرحلة الأخيرة من العمل، وهو عبارة عن إجابة سؤال طرحه المؤلف عبر امتداد مسرحيته.

إن كل الخطوط السابقة تتكامل وتتحد في سبيل خلق العمل المسرحي "قبناء المسرحية ينقسم إلى أجزاء أولها نقطة البداية أو الهجوم، وهي تحتاج إلى مهارة فائقة في تخير بداية الحكاية عن طريق المحاورة بين شخصين بحيث ينبىء الحوار عن طبيعة الموضوع ومكانه وزمانه والخطوط البارزة في الشخصيات ثم تتدرج المواقف فيما نسميه الانتقال من البداية إلى الصراع، ويشد الصراع حتى يصل إلى الذروة أو الأزمة، ويأتي بعد ذلك القرار أو الحل، والكاتب المسرحي في خلال ذلك كله يحرص على وجود فكرته الأساسية واضحة، مع وحدة عمله الفني"^(١)

إن الكاتب المسرحي مقيّد في كل العناصر السابقة بطبيعة المسرح وإمكاناته "فهو مقيّد أولاً من ناحية المكان إذ ليست لديه كالروائي حرية التنقل والحركة إلا في حدود فصول المسرحية ومناظرها المحدودة، كما أنه مطالب بأن يمثل حكايته في زمن محدود لا يتجاوز ساعتين أو ثلاثاً على الأكثر؛ ولذا يواجه الكاتب المسرحي بعض الصعوبات في صناعة هذا العمل وبخاصة في بداية العمل بخلاف الروائي الذي يتوفر لديه الكثير من الحرية بالقياس إلى نظيره المسرحي.

(١) في النقد الحديث. ص : ١٥٩ ، ١٦٠ .

وعند تعرضنا لدراسة مسرحية "مجنون ليلي" لأحمد شوقي ينبغي أن نفرق بين مادة المسرحية من جهة وبنائها الدرامي من جهة أخرى حيث "إن مادة المسرحية شيء وبناءها الدرامي شيء آخر وإن كان على صلة وثيقة بالمادة، فإذا كان شوقي قد استقى تلك المادة من كتاب الأغاني لابي الفرج الأصفهاني فإن بناءها يعد بناءً جديدًا مُخالفًا لما ورد في كتاب الأغاني.

وقد حاولنا في تناولنا لمسرحية شوقي "مجنون ليلي" استقصاء المصادر التي رجع إليها شوقي لبناء مادة مسرحيته وقد لاحظنا أن هذه المصادر بأحداثها وشخصياتها ترتبط بالبناء الدرامي للمسرحية وتتصل به؛ إذ إن شوقي قد اقتبس فكرة مسرحيته من روايات الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ت (٣٥٦هـ) كما استوحى عناصر التراجيديا الشكسبيرية فسار على هداها في رسم الشخصيات وفي تتابع الأحداث، وفي تفاعل الشخصيات مع الأحداث، وفي تكييف الصراع، وفي **الحبكة Plot** المسرحية وما إلى ذلك وقد دعم مذهبه هذا بالأدلة التطبيقية التي تؤيد ما ذهب إليه^(١)

ومن المآخذ النقدية التي قد تؤخذ على شوقي في مسرحيته استرساله الشعري حيث إن الاسترسال الشعري يُفقد المسرحية حركتها ولا يفيد في تحليل المواقف والشخصيات في كثير من الأحيان... ونستطيع أن نعلل ذلك بأن شوقي كان مدفوعًا إليه بحكم أنه شاعرٌ غنائيٌّ في المقام الأول.

(١) السابق . ص : ١٥٥ وما بعدها .

مسرحية مصرع كليوباترا لأحمد شوقي

_ دراسة تطبيقية _

مسرحية مصرع كليوباترا استلهمها أحمد شوقي من التاريخ المصري القديم حيث حكم كليوباترا لمصر، وهي تجسد صورة الملكة كليوباترا منذ معركة أكتيوم البحرية إلى أن انتحرت عام ثلاثين قبل الميلاد (٣٠ ق.م)، ومن المعروف أن كليوباترا كانت تحكم مصر، وهي خاضعة لحكم روما، واتصلت بالقائد الروماني أنطونيوس، وما تزويه الحكايات عما دار بينها وبين القائد الروماني أنطونيوس من عشق وولع، ولكنها خذلتها في معركته مع منافسه أكتافيوس حيث قررت الانسحاب بأسطولها البحري من المعركة، وتركت أنطونيوس يواجه الهزيمة بمفرده، وبعدما عاتبها تم الصفاء بينهما، ولكنها بعثت له من يخبره أنها انتحرت؛ ولذا انتحر أنطونيوس، ولكن قبل موته بلحظات علم أنها خدعته وأنها لم تمت، وبعد وصول أكتافيوس إلى الإسكندرية منتصرا حاولت أن تستميله، وتلعب عليه دور المحبة العاشقة، ولكنه قابلها بالتجهم والصد؛ ولذا انتحرت لفشلها في إغوائه).

تلك هي الخطوط العريضة لشخصية كليوباترا التي كتب عنها شوقي مسرحيته التي أفاد فيها من قراءة عدة أعمال تناولت شخصية كليوباترا^(١) وفترتها التاريخية ومنها مسرحية كليوباترا للأديب الإنجليزي وليم شكسبير .

^١ تناول العديد من الكتّاب المسرحيين شخصية كليوباترا في أعمال مسرحية توزعت بين لغات العالم؛ إذ جسدت صورة كليوباترا خمس عشرة مسرحية فرنسية، وست مسرحيات إنجليزية، وأربع مسرحيات إيطالية.

ينظر : د. محمد غنيمي هلال . النقد المسرحي . ص : ١٠

وقد أثارت كليوباترا كشخصية تاريخية اهتمام العديد من الأدباء الغربيين، والعرب؛ إذ مثلت هذه الشخصية نموذجًا ثريًا، ومادة تاريخية تعرضت للعديد من الانتقادات؛ إذ وصفت بالخيانة والعهر، ولكن شوقي سرعان ما تصدى لهذه الانتقادات حيث وصف كليوباترا بالوطنية والذكاء والحكمة، وبرر انسحابها من المعركة بأنها أرادت انشغال روما عن السيطرة على مصر عبر دخول الزعيمين الرومانيين المعركة بمفردهما، وكذلك قرر شوقي في مسرحيته أن انتحار أنطونيو كان السبب فيه أحد رجال القصر الكارهين له، وأخيرًا أن انتحارها لم يكن لاحتساسها بالفشل في استمالة أكتافيوس بل كان ترفعا منها من أن تقع أسيرة في يده فيأسرها، ويُسيء إليها.

مناهج النقد الأدبي

بدأ النقدُ الأدبيُّ القديمُ بدايةً بلاغيةً حيث اهتم بالعبارة، وصحتها فبحث عن التشبيه، والاستعارة، والكناية، والتراكيب، والخصائص المعنوية ... واحتقى

بالمحسنات البديعية ... وهو في كل هذا متوافقٌ مع الفنون العربية القديمة آنذاك دون النظر إلى الجوانب الحضارية أو الثقافية أو النفسية...أو غيرها.

إن الممارسة النقدية للأدب قديماً بدأت بداية ذوقية اعتمدت على الحدس، والعفوية في الحكم وتقويم جيد الشعر من رديئه، وقد نشأت في كنف الإخباريات التي وردت عن العرب قديماً من خلال أهم الكتب التي نقلت لنا حياة العرب، وأحوالهم، وأيامهم، ونوادرهم ... وجاءت مناقشة أشعارهم في ثناياها.

وما إن دخلنا في العصر الحديث حتى ظهرت أجناسٌ أدبية متعددة الكثير منها انبثق عن الغرب كالرواية، والمسرحية، والشعر الحر...، وهي لا تعتمد على الإيقاع اللفظي فقط بل على مجموعة من المؤثرات، والعوامل، والمفاهيم وبعض العلوم الحديثة كعلم الاجتماع، وعلم النفس...، وغيرهما.

هذا وقد تميز النقد الأدبي الحديث بسعة مجالاته وتعدد قضاياها، وتنوعها، وقد حاول النقدُ في كل اتجاهاته، ومناهجه أن يواكب حركة الأدب، وأن يرصد ظواهره وسماته، وأبعاده.

لقد حظي النص الأدبي الحديث باهتمام الدارسين والباحثين، والنقاد وعنايتهم، فمارسوا عليه قراءات تحليلية متعددة بتعدد المنطلقات المنهجية، ومختلفة باختلاف البواعث والأغراض السياقية، والنسقية بفضل تطور العلوم الإنسانية التي أثرت بشكل كبير على استقلال المناهج النقدية فبعد أن كان النص الأدبي يُنظر إليه قديماً نظرة كلية، وذوقية، وعابرة أصبح يحظى في كنف المناهج الحديثة بممارسة نقدية شاملة، وموضوعية من خلال بحث المكونات الأساسية في الخطابات، والنصوص الأدبية بطريقة منهجية دقيقة، ومنظمة.

المنهج والمنهجية

المنهج لغةً :

جاء في معجم لسان العرب في مادة نَهَجَ المنهاج : الطريق الواضح ، واستنهج الطريق : صار نهجًا، وفي حديث العباس : لم يمت رسول الله - صلى الله عليه وسلم - حتى ترككم على طريق ناهجة أي : واضحة بينة ...، وفلان يستنهج سبيل فلان أي يسلك نهجه، والنهج الطريق المستقيم^(١)

وقد شرح ابن فارس في معجم مقاييس اللغة المنهج فقال: المنهج كلمة مشتقة من المادة (نهج) النون والهاء والجيم أصلان متباينان :
- الأول النهج ، الطريق

_ الثاني نهج لي الأمر : أوضحه، وهو مستقيم المنهاج و المنهج : الطريق أيضا ، والجمع المناهج

ذكر المنهج بلفظه في القرآن الكريم . يقول تعالى: "كل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا" قال الإمام القرطبي: "الشرعة بالشرعة، والمنهاج فإن أصله : الطريق البين الواضح، يقال منه: "هو طريق نَهَجٌ، وَمَنْهَجٌ بَيِّنٌ".

أما المنهجُ Method اصطلاحًا وبالمعنى المتعارف عليه الآن فإن فكرته ليست وليدة اللحظة، وإنما ظهرت بدايةً من القرن السابع عشر على يد الفيلسوف الإنجليزي فرانسيس بيكون Francis Bacon (١٥٦١-١٦٢٦م)، الذي اهتم بالمنهج التجريبي والاستدلالي، ومن بعده أصبح المنهجُ اصطلاحًا يعني "الطريق المؤدية إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة التي تهيمن على سير العقل وتحدد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة"^(٢)

وقد عرّف البعضُ المنهجَ بأنه "عملية فكرية منظمة أو أسلوب وطريق منظم، ودقيق، وهادف يسلكه الباحث المتميز بالموهبة والمعرفة والقدرة على الإبداع مستهدفًا

^١ ابن منظور. لسان العرب. مادة نهج.

^٢ أصول البحث العلمي ومناهجه. أحمد بدر. المكتبة الأكاديمية. الدوحة ١٩٩٤م. ص: ٣٣

إيجاد حلول لمشكلات أو ظاهرة بحثية معينة ويلتزم الباحث بمجموعة من القواعد والضوابط لاتخاذ القرارات واتباع الإجراءات المقيدة لمسيرته البحثية في إطار المنهج، وإجراء العلاقات والعلل السببية في إطار تحليل المشاهدات والملاحظات، وإجراء المقارنات المنطقية للوصول إلى نتائج واختبار مدى صحتها، ثم بلورة هذه النتائج في إطار التسلسل والتأطير النظري المنسق في صورة قواعد مبرهن على صحتها، تقود إلى حل الظاهرة محل البحث^(١)

تأسيساً على ما سبق فإن المنهج عملية فكرية، وعقلية منظمة يتبعها الباحث مستهدفًا بها إيجاد حلول أو الوصول لنتائج أو اكتشاف حقائق أو من أجل البرهنة على هذه الحقائق.

إن المنهج هو طريقة علمية محددة، ومنظمة في دراسة الموضوعات، والظواهر على أسس وآليات نظرية ذات أبعاد معرفية، ووفق إجراءات، وأدوات دقيقة نستطيع من خلالها تحقيق الهدف من البحث، والدراسة، فالباحث المنهجي يسأل قبل أن يبدأ موضوع بحثه عددا من التساؤلات :

_ ماذا أبحث ؟

فتأتي الإجابة تحديد موضوع البحث

_ ولماذا أبحث ؟

فتأتي الإجابة تحديد الهدف من دراسة موضوع البحث

_ وكيف أبحث ؟

فتأتي الإجابة تحديد الطريقة التي يتم بها البحث

^١ 'مناهج البحث'. شريفة كلاع. ضمن كتاب مؤتمر المناهج وتكامل المعارف ٢٠١٧م. ص:

٣٢٩، وما بعدها.

_ وبم أبحث ؟

فتأتي الإجابة تحديد الأدوات، والوسائل، والآليات التي يتم بها البحث

ومن الضروري الإشارة هنا إلى أن المناهج البحثية تختلف من علم لآخر؛ لأن الموضوعات العلمية تختلف باختلاف التخصصات العلمية والمعرفية، وهو ما يؤدي إلى تنوع الوسائل البحثية التي يستعملها كل باحث تبعاً لتنوع طبيعة البحث فالباحث في مجال العلوم الطبيعية والعلمية يلجأ إلى استخدام الوسائل المعملية كالمجهر لتكبير الأجسام الدقيقة، أما الباحث في مجال العلوم الإنسانية أو الاجتماعية فقد يلجأ إلى استخدام الوسائل التحليلية والاستقرائية ... وغيرها.

المنهج والمنهجية :

وفي السياق ذاته يجب أن نفرق بين مصطلحي المنهج approach، والمنهجية systematics حيث إن المنهجية يُراد بها العلم الذي يُظهر كيف يقوم الباحثُ ببحثه، وهو أمرٌ واحدٌ لدى جميع الباحثين، أما المنهجُ فيختلف من علم لآخر ومن باحث لغيره، ويختلف كذلك تبعاً لطبيعة الظاهرة المدروسة، أو الموضوع مجال البحث؛ ولذا فإن المناهج دوماً في حالة تطور، وتحديث مستمرين، وليست ثابتة.

وفي هذا الصدد تتأكد نجاعة المنهج في قدرته على تحويل كافة المفاهيم، والتأطيرات، والمبادئ، والأسس النظرية إلى إجراءات، ومقاربات تطبيقية عبر تطويعه لهذه المفاهيم، وتلك التأطيرات للتعامل مع الظواهر الفنية وأبعادها الدلالية والمضمونية التي تتبثق عنها، وبذا فإن المنهج يضمن لنا تحقيق علاقة جدلية تفاعلية ما بين التأطير النظري، والإجراء التطبيقي.

يُعدُّ المنهج النقدي طريقة في مقارنة الخطابات والنصوص الأدبية، وهذه المقاربة تتم وفق عدد من الآليات، والوسائل، والتقنيات المنهجية التي تختلف من منهج لآخر تبعاً لخصوصية كل منهج، ورؤيته التي يقارب من خلالها النص من حيث إن

المنهج وجهة نظر لحقل معرفي بعينه؛ ولذا فإن معظم المناهج النقدية في مقارنة الأدب مستقاة من خارجه كالتاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة... ومثلما أن المناهج النقدية تتعدد وتتفاوت في مقاربتها للنصوص كذلك فإن معالجة الباحثين، والنقاد تختلف أيضاً من باحث لآخر ومن ناقد لغيره تبعاً لتفاوت قدراتهم المعرفية، وميولهم، واستعداداتهم على أن هذا الأمر لا ينفي أن مقارنة النص وتحليله لا يكفي لها منهج واحد بل ينبغي عند دراسة النص الاستعانة بأكثر من منهج، وكلها تسهم في الكشف عن أسرارها؛ إذ إن لكل منهج من المناهج دوره، الذي لا يستطيع غيره أن يؤديه.

ومن البدهي أن استخدام الناقد لأي اتجاه من الاتجاهات أو منهج من المناهج النقدية لا بد وأن يختلف باختلاف النص ومدى ملائمة هذا المنهج للنص الأدبي بمعنى أن هناك نصاً ربما يناسبه المنهج النفسي، وآخر ربما يناسبه المنهج التاريخي...؛ ولذا ينبغي على الناقد أن يبحث عن المنهج داخل النص ذاته، ولا يجب عليه أن يفرض على النص منهجاً معيناً في دراسته بل عليه أن يترك النص ليختار المنهج الذي يناسبه؛ "لأن الأدب بوصفه مادة الدرس الأدبي، هو ما يُملّي قواعدَ درسه، وتلك قاعدة ذهبية ينبغي على كل منشغل بالأدب أن يستحضرها كلما جلس بين يدي هذا الفن الجميل الذي ندعوه "الأدب" ليتدبر شأناً من شؤونه"^(١)، وبهذا يخرج الناقد أو دارس الأدب من مغبة القسر، والإكراه إلى دائرة التوافق المنهجي في سبيل النهوض بقراءة النص وتقويمه وفي سبيل التوفيق بين أسس المنهج النظرية، وأدوات النص الإجرائية؛ لأن ما يصلح من المناهج للتعامل مع نصٍ ما قد لا يصلح للتعامل به مع غيره من النصوص؛ إذ لكل نص خصوصيته، ولا توجد معايير أو أدوات منهجية عامة صالحة للتعامل بها، أو تطبيقها على كافة النصوص؛ لأن هذه النصوص تحتاج من المناهج ما يناسبها، وتختار منها ما

^١ عبدالله الغدامي وعبدالنبي اصطيف. نقد ثقافي أم نقد أدبي. ص: ٦٩

يلائهما؛ إذ إن كلَّ منهج نقدي يُعدُّ طريقة خاصة، ونسيج وحده في مقارنة النص، وفهمه، وتحليله وفق رؤية تتجدد باستمرار؛ لذا كان على المناهج النقدية أن تطور نفسها حتى لا تفقد حيويتها، أو تندثر وتموت.

بين المنهج والمصطلح :

يجدر بالباحث في ميدان الدراسات الأدبية والنقدية أن يرصد العلاقة التي تربط المنهج بالمصطلح؛ من حيث إن كلاهما يرتبط بالآخر، ويقتضي وجوده، فالمصطلح هو الذي يحدد مسار القراءة المنهجية ويحدد وجهتها، وهذا الأمرُ يتبدى مع اختلاف المصطلحات في كل قراءة وفي كل منهج، ومن هنا كان من الضروري تحديد مدلول المصطلح فيما يتعلق بمنهج الدراسة؛ لأن تجاهل هذا التحديد سوف يحدث ارتباكاً معرفياً، وخطأً منهجياً؛ حيث إن المصطلحات في أولياتها هي مفاتيح منهجية، وعلامات على المنهج المُتَّبَع في الدراسة مثلما أن المنهج إنما يتولد في الأساس عن المصطلح الذي يؤسس لولادته، ويُسهّم في بلورته، ويُساعد في إنجاز عمله، وفعله.

المنهج الفني

يُعدُّ المنهجُ الفنيُّ من أقدم المناهج النقدية على الإطلاق، وفي الوقت نفسه يعد من أحدث المناهج النقدية الحديثة؛ حيث نشأ هذا المنهج نشأة لغوية فيما يمكن أن نسميه بـ"النقد اللغوي" على يد طائفةٍ من النحاة واللغويين والرواة الذين أصدروا أحكامهم على الشعر وانتقاداتهم للشعراء في ضوء بعض المقاييس النحوية أو اللغوية أو العروضية قديماً، وقد لمحنا آثار هذا المنهج حديثاً مع مطلع القرن التاسع عشر؛ إذ ازدهر الدرس اللغوي، وأولى الباحثون والدارسون النقد اللغوي أهمية كبرى بداية من الشيخ حسين المرصفي* (ت ١٩٨٠م) وكتابه: الوسيلة الأدبية، والشيخ حمزة فتح الله (ت: ١٩١٨م) وكتابه: المواهب الفتحية، مروراً بمحمد المويلحي (ت ١٩٣٠م) ونقده لشعر شوقي، وسيد المرصفي (ت ١٩٣١م) وشرحه لحماسة أبي تمام (حبيب بن أوس بن الحارث الطائي ١٨٨ : ٢٣١هـ)، وكامل المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد ٢١٠ : ٢٨٦هـ)، وأمالى أبي علي القالي (٢٨٨ : ٣٥٦ هـ) وهكذا صار الحال في صورة النقد الأدبي حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ حيث تظهر هذه الصورة لغوية، ووصفية، وذوقية ... إلى أنه سرعان ما تأثر النقد العربي بالفكر والتيارات الأدبية، والنقدية الغربية التي أخذت طريقها إلينا مع أوائل القرن العشرين وذلك من خلال اتصال المصريين بالأجانب سواء عن طريق الترجمة الوافدة أو عن طريق تعلم المصريين اللغات الأوروبية وبخاصة الفرنسية،

* ولد الشيخ حسين المرصفي، الذي يُعدُّ رائد المنهج الفني وباعث نهضة النقد الأدبي في العقد الثاني من القرن التاسع عشر، وكَفَّ بصره وهو في الثالثة من عمره. تدرج في تعليمه بداية من الكُتَّاب، ثم الأزهر، ثم مدرسة دار العلوم، التي أصبح مدرسا فيها فيما بعد. ترك لنا المرصفي من المؤلفات: (الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، ورسالة الكلم الثمان، ودليل المسترشد في فن الإنشاء، وزهر الرسائل، وطريق الهجاء والتمرين على القراءة في اللغة العربية) أما عن كتاب الوسيلة الأدبية فهو كتابٌ موسوعي، وقد حاول فيه المؤلف أن يضع بين يدي القارئ مجموعة من الوسائل التي تُعينه على تذوق العمل الأدبي، وفهمه، وتقويمه.

والإنجليزية- أو عن طريق البعثات العلمية وقد كان هذا بمثابة تحول في الثقافة العربية بشكل عام، والدرس النقدي الحديث بوجه خاص.

ومع هذا التحول السابق تحولت مناهج النقد بالضرورة إلى طرائق ومناهج جديدة، وانحصر النقد اللغوي مرةً أخرى، وصار النقاد والباحثون لا يعرضون لمقاييسه إلا في بعض الأمور مما أثار حفيظة العديد من الباحثين الذين تحدثوا عن إهمال هذا المعيار Norm المهم، واتباع معظم الدارسين لمعايير أخرى معظمها وافدة من الغرب.

يُرجع أغلب النقاد أصول المنهج الفني إلى البلاغة العربية القديمة؛ إذ يقررون أنه أقرب المناهج النقدية الحديثة إلى الدرس البلاغي، وأن أبواب البلاغة القديمة ومباحثها هي بمثابة الأصول والإرهاصات الفنية الأولى لهذا المنهج من حيث "إن كلاً من النقد والبلاغة يدور حول تحقيق الصدق والقوة والجمال في الأداء والتعبير الأدبي، فالبلاغة تأخذ بيد الأديب وتهديه إلى الصواب ... مثلما أنها تضع للأديب القوانين التي تساعد على التعبير وتأليف الكلام الواضح الجميل"^(١)، وهو الأمر الذي يتفق مع مهمة النقد الفنية التي تحاول الاستفادة من اللغة ومعطياتها، وطاقتها الفنية، والجمالية.

يقوم المنهج الفني على دراسة النص الأدبي دراسةً فنيةً نقديةً من حيث بناء كلماته، وجمله ومعرفة أسرار الجمال الأدبي فيه اعتماداً على الذوق الفطري أولاً، ثم على القواعد اللغوية والبلاغية والنقدية ثانياً، وهو من الاتجاهات النقدية القديمة؛ إذ يقوم على تقويم النصوص من الناحية الفنية وبيان قيمتها الفنية، والموضوعية.

يُعنى المنهج الفني بالنظر إلى العمل الأدبي في شكله، ومضمونه عبر تعميق النظر إليه كلياً من منظور فني تطبيقي يهتم بدراسة التجربة، واللغة، وكافة الإمكانيات الفنية والإبداعية للنص.

^١ أصول النقد الأدبي. أحمد الشايب. القاهرة ١٩٧٣م. ص: ٥١

يسعى الناقد الفني من خلال هذا المنهج إلى استخلاص وإبراز أهم عناصر الفن الجمالية وتوضيحها في نقده عبر الدراسة الفنية للنص الأدبي، هذه الدراسة التي يخوض غمارها الناقد مزوداً بالأصول الفنية للجنس الأدبي الذي يود النظر إليه أياً كان نوعه.

وحين نعرف النقد الأدبي نعرفه بأنه: **هو ثمرة التفكير في الآثار الأدبية لتقويمها ببيان زيفها من صحتها وتفسير نواحيها الفنية ثم الحكم عليها^(١)**، ويتضح لنا من خلال هذا التعريف أن المنهج الفني يشكل بُعداً نقدياً رئيساً للحكم على الأثر الأدبي، ومن ثم يصبح آلية فاعلة في سبر أغوار العمل الفني، والكشف عن مراميهِ البعيدة عبر أدوات الفحص والتحليل والتفسير الفني، هذا التحليل الذي يعد عملاً أساسياً للناقد في النص الأدبي، ولذلك من الضروري للناقد أن ينظر أولاً في النص الأدبي من جهة تحليله الفني.

وقد يظن البعض أن التحليل الفني ينصب في جملته على الشكل إلا أن الحقيقة هي أن "هذا الشكل الأدبي لا يمكن فهمه بمعزل من وظيفته، ووظيفته هي أداء الشعور أو التجربة، ولا ينحصر تفسير الشعور أو التجربة في العامل النفسي أو العامل الاجتماعي فقط وإنما بالتفسير الفني الذي يحاول أن يقبض على جسم التجربة ذاته، لا على مسبباتها^(٢)؛ ومن ثم فإن التحليل الفني يُعنى بالنص الأدبي شكلاً ومضموناً، والشكل فيه ليس منفصلاً عن المضمون، بل هو الموضوع والتجربة.

(١) هذا التعريف للنقد يلوح لنا لدى الكثير من النقاد المحدثين منهم :

_ د. محمد غنيمي هلال . النقد الأدبي الحديث. ص: ٩

_ الأستاذ أحمد أمين . في النقد الأدبي. ص: ٣٣٨

_ د. شوقي ضيف . في النقد الأدبي. ص : ٩

(٣) السابق . ص : ٤٤ .

ولعل من الأفكار المهمة في مجال التحليل الفني هي ما يتعلق بطبيعة الأسلوب الأدبي باعتباره يقوم على تعددية الأساليب "فهناك ستة أشكال أساسية للأسلوب الأدبي، وهي :

الأسلوب الأول _ أسلوب العرض أو التقرير: والقائل فيه يُعنى بفكرة يريد أن يوصلها إلى سامعه أو قارئه ، ولذلك فإن أهم مميزاته النظام والوضوح ، ويغلب هذا الأسلوب على شعر الحكمة أو الشعر التعليمي ، وعلى المقال الموضوعي .

الأسلوب الثاني _ أسلوب الجدل: والقائل فيه يتجه إلى خصم محاولاً إفحامه؛ ولذلك فإن هذا الأسلوب يعتمدُ على البراعة في استنباط الحجج وسوق الدليل وهو الأسلوب الشائع في الخطابة السياسية، والشعر السياسي.

الأسلوب الثالث _ أسلوب الحض: وهو الأسلوب الذي يُراد به الحث على أمر أو التنفير من أمر ، وهو يعتمد على الجمل الإنشائية في إثارة الانفعال ، ويكثر من أسلوب التمثيل ، وتتفاوت درجاته بين اللين والعنف وهذا هو الأسلوب الغالب في الخطابة الوعظية.

الأسلوب الرابع _ أسلوب الوصف (التصوير): واهتمام القائل فيه منصب على الموضوع سواء أكان الموضوع الذي يصفه مادياً أم معنوياً وهو الأسلوب الذي يغلب على معظم فنون الشعر والكتابة الأدبية.

الأسلوب الخامس _ أسلوب السرد (القصة): وهو أكثر الأساليب تشويقاً للقارئ أو السامع لأن النفس مجبولة بفطرتها على التطلع إلى كل جديد ، ولا سيما إذا لُوِّح لها بما يدل على أحداث متوقعة فهنا ... يجد الذهن لذة في افتراض الفروض، ويظل طول سماعه للقصة أو قراءته لها متسائلاً هل تتحقق هذه الفروض أو لا تتحقق؟

الأسلوب السادس _ أسلوب الحكاية: وفي هذا الأسلوب يتنحى الكاتب جانباً ويتركنا نواجه شخصية أو أكثر من كلام أو حوار يصف حالة ، أو يسرد حادثاً فهذا الحديث أو الحوار يكشف عن طبيعة الشخصية أو الشخصيات التي نتحدث ولذا فهو نوع من الوصف.

وأخيرًا ، ومما لا شك فيه أن المنهج الفني يقتضي من الناقد توضيح قدرات صاحب النص وبصره بالقيم الشعورية والتعبيرية ، كما يقتضي منه أيضًا معرفة مدى التأثير والتأثر بين المبدع والمتلقي وهو ما يعرف بالصدق الفني هذا المقياس الذي يعد من المقاييس النقدية التي لمسها النقاد المحدثون، ووقفوا عليها مليًا ، فقد استحق هذا المقياس منهم نظرة تأمل واستشفاف جدية أمام الأديب وأدبه، فطالما تساءل النقاد هل هذا الأديب صادقًا أم مزيفًا . مبدعًا أم مقلدًا؟؟

والواقع أن النقاد المحدثين كان لهم الحق كل الحق في وقوفهم بهذا المقياس أمام الأديب فقد قام هذا المقياس على مفهوم الأدب التقليدي القديم الذي يتضمن التعبير عن التجربة الإنسانية التي يعيشها الأديب وينفعل بها، والصدق الفني محور هذه التجربة في كل زمان وفي أي مكان، بل إنه يعد ركيزة الأديب التي بها يبدأ وإليها ينتهي ويُقَيَّم.

➔ **وصدق الأدب** يعني أن يكون الأدب مطابقًا لوجدان الأديب ،ومعبرًا عن حقيقة مشاعره وخلجاته ،وإذا خلا الأدب من هذا الصدق يفقد قيمته ،ويتحول إلى بهرج ونفاق مقيت لا يلقي كبير بال لدى متلقيه بل يُشعر المتلقي بأنه أداء عقيم لا تصوير عميق.

وفي هذا المقام فإن هناك من يقصر الأدب على فن الأدب التخيلي، والكتابة التخيلية هي التي تصدر عن الخيال ولا تطابق الواقع؛ ولهذا فإن معيار الصدق والكذب لا يصلح هنا أن يكون أساسًا لتقويم الأدب، فلا يصح أن يصدر حكم على شاعر أنه صادق أو كاذب في عاطفته، وإنما شعرية النص هي وليدة المعنى التخيلي فمسألة الصدق والكذب لا معنى لها هنا؛ لأن الأدب خيال، والخيال والكتابة الخيالية لا تُقاس بمعيار الصدق والكذب.

من أهم النقاد الذي أخذوا في هذا المنهج: عباس محمود العقاد، ود. يحيى حقي، ود. زكي مبارك.

المنهج التاريخي

يُعدُّ المنهجُ التاريخيُّ أكثرَ المناهج الأدبية، والنقدية ذبوعاً، وانتشاراً، ويتخذ هذا المنهجُ من الحوادث التاريخية، والسياسية، والاجتماعية وسائلَ لتحليل الأدب، وتفسيره، وتعليل ظواهره؛ ومن ثمَّ فإنَّ هذا المنهجَ يُفيد في فهم الإرهاصات، والموثرات التي أدت إلى نشأة الظواهر، والتيارات الأدبية ودراسة تطوراتها بما يشي بأن أي باحث في الدراسات الأدبية والنقدية لا غنى له عن الاستعانة بالتاريخ والمعرفة التاريخية في عمله وبحثه؛ لما للتاريخ ومعطياته من أهمية كبيرة في مقارنة أي موضوع أدبي أو أيه ظاهرة أدبية وتحليلها وتفسيرها.

في المنهج التاريخي يركز الناقدُ إذن على التاريخ في تفسير النصوص الأدبية حيث يرى دعاءً هذا المنهج أن الظواهر الأدبية لا تُفهم حق الفهم إلا إذا كنا على وعي بتاريخ ميلادها، وأن كل مؤلف من المؤلفات هو ثمرة من ثمار عصره، وأن إبداع الشاعر أو الكاتب هو مرآة تتجلى فيها طبيعة البيئة التي نشأ فيها، والحقبة التاريخية التي أبداع خلالها وتطور من خلالها إبداعه تاريخياً من حيث إن الأدب هو ابنُ بيئته.

ينهض المنهجُ التاريخي على فكرة محورية مفادها أن التاريخ الأدبي هو سلسلة متواصلة من الحلقات، التي تتطور في سياقات متعددة، وترتبط بعوامل مختلفة كعوامل: الزمن، والثقافة، والاجتماع، والعامل المادي والاقتصادي، والعامل السياسي مثلاً يُعني هذا المنهجُ بتوثيق النصوص، وإثبات مدى صحة نسبتها لأصحابها،

ومؤلفيها، ومصادر هذه النصوص، والأدباء وعوامل نشأتهم. وبيئاتهم والظروف الاجتماعية والثقافية التي عاشها الأدباء، ومدى تأثيرها على أدبهم.

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أن المنهج التاريخي لا يستقل بنفسه تمامًا بل قد يأتي معه منهج آخر كأن يتصل بالمنهج الفني أو الواقعي أو غيرهما، ويُعدُّ المنهج الفني من أكثر المناهج التي يعتمد عليها المنهج التاريخي ويتداخل معها، فالتذوق والحكم ودراسة الخصائص والسمات الفنية أساسية في دراسة الظواهر الأدبية من الناحية التاريخية.

يُعدُّ المنهج أو النقد العلمي الذي ظهر أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين شكلاً مبكراً للمنهج التاريخي كما هو عند كل من "سانت بيف Sainte Beuve ١٨٠٤ _ ١٨٦٩م"، والناقد الفرنسي "هيبوليت تين Hippolyte Taine ١٨٢٨ _ ١٨٩٣م" حين حدد "تين" في كتابه "تاريخ الأدب الإنجليزي" الأسس، والمعايير التي ينبغي التركيز عليها في تفسير الإنتاج الأدبي، وهي:

_ الجنس.

_ البيئة.

_ العصر أو الزمان.

وهو يقصد بالجنس: "مجموع الاستعدادات الفطرية التي تميز مجموعة من الناس انحدروا من أصل واحد"^(١)، وهذه الاستعدادات مرتبطة بالفروق الملحوظة في مزاج الفرد وتركيبه العضوي، وهذا العامل -في نظر تين- هو أقوى العوامل الثلاثة في اختلاف الإنتاج الفكري؛ وذلك أن كل جنس من الأجناس البشرية خضع لعوامل واحدة من البيئة الطبيعية، ونظام الحكم، والعادات والتقاليد، وقد امتد هذا الخضوع إلى الوراء في التاريخ قرونًا سحيقة لا سبيل إلى إحصائها، ولا إلى دراستها، وبتأثير

^١ الأدب المقارن. د. محمد غنيمي هلال. ص: ٦٠، وما بعدها.

هذا الخضوع الطويل يكتسب الجنس صفات مشتركة تنزل منه منزلة الغرائز الفطرية التي لا سبيلَ إلى محوها.

ويقصد بالبيئة: ما يحيط بالجنس من عوامل طبيعية ترجع إلى حالة الإقليم الذي يسكنه، والعوامل السياسية أو الاجتماعية التي تؤثر في تفكيره مع ملاحظة أن طبيعة الإقليم تؤثر في الجنس تأثيرًا دائمًا ملازمًا، أما العوامل السياسية أو الاجتماعية فإنها تتغير بتغير العصور.

ويُقصد بالعصر: تأثير الممارسات الإبداعية في جنس من أجناس الأدب في ممارسات العصور التالية لها، وقد حصر "تين" هذا العامل في نطاق الأدب الواحد، وقد أوضح تأثير هذا العامل بأمثلة من الأدبين الفرنسي والإيطالي، ويمكن أن نمثل له -في نطاق أدبنا العربي- بتأثر "الحريري" في مقاماته الأدبية "بديع الزمان الهمذاني"؛ حيث سار على نهجه أو احتذى حذوه بدافع الميراث الثقافي، والأسس والتقنيات الفنية التي ورثها عنه.

وفي السياق ذاته فقد تمحورت أفكار تين حول أن "الفن جوهر التاريخ، وخلاصته، وهو بالضرورة يُعبر عن الحقيقة التاريخية، حقيقة الإنسان في زمن معين ومكان معين. إن الأعمال الفنية وثائق وآثار والأزمان تتركز في الأعمال العظيمة"^١ أما سانت بيف (أستاذ هيبو ليت تين) فقد ركز على شخصية المبدع أو الأديب والعناية بها من خلال التركيز على حياته، ومزاجه، وعاداته، وآرائه ... وكل ما من شأنه أن يُعبر عنه.

وفي السياق ذاته يُعدُّ الأكاديمي الفرنسي جوستاف لانسون Gustave Lansonism (١٨٥٧ : ١٩٣٤م) الذي تُنسب إليه اللانسونية Lonsonnisme

^١ نقلًا عن : شكري عزيز الماضي. في نظرية الأدب. ص: ٨٠

أحد النقاد المهمين، الذين تُنسب إليهم قيادة المنهج التاريخي، وذلك عبر محاضرة له في جامعة بروكسل بعنوان "الروح العلمية ومنهج تاريخ الأدب" سنة ١٩٠٩م؛ إذ قام لانسون بتحديد الإطار العام لتقنيات التاريخ الأدبي الموجود من قبله، واتفق مع عدد من نقاد التاريخ الأدبي على شجب التطرف العلمي وبخاصة عند كلٍ من تين، وبرونتيير، وذلك حينما يقول: "لا يُبنى علمٌ على نموذج علم آخر؛ إذ يرتبط تقدم العلوم باستقلالياتها المتبادلة التي لا تسمح لكل علم بالانصياع لهدفه، ولكي يتسم تاريخ الأدب بشيءٍ من العلمية يجب أن يبدأ بالامتناع عن إعطاء صورة ساخرة عن العلوم الأخرى مهما كانت"^(١)

أما أهم النقاد العرب الذين أخذوا في هذا المنهج فيأتي على رأسهم أحمد ضيف (١٨٨٠ : ١٩٤٥م)، الذي تتلمذ بشكل مباشر على يد رواد المدرسة الفرنسية اللانسونية، ومنهم أيضا الدكتور طه حسين (١٨٩٠ : ١٩٦٥م) في دراسته عن "أبي العلاء المعري"، وكتابه "فلسفة ابن خلدون"، وأحمد أمين (١٨٨٦ : ١٩٥٤م) في موسوعته "فجر الإسلام، وضحي الإسلام، وظُهر الإسلام"، والدكتور زكي مبارك (١٨٩٣ : ١٩٥٢م) في دراسته "النثر الفني حتى القرن الرابع الهجري".

وعلى صعيد متصل يُعدُّ الدكتور محمد مندور (١٩٠٧ : ١٩٦٥م) حلقةً مهمةً بين النقاد الفرنسيين، والعربي بوجه عام ومنهج اللانسونية بشكل خاص من خلال كتابه المهم "النقد المنهجي عند العرب"، الذي ذيلَه بترجمة مقالة لانسون الشهيرة "منهج البحث في الأدب" ١٩٤٦م، وهي المقالة المهمة التي حدد من خلالها لانسون آليات المنهج التاريخي في دراسة الأدب ونقده.

^١ نقلاً عن : النقد الأدبي. برونل، وماديلينا، وكوتي، وجليكسون. ترجمة: هدى وصفي. مكتبة

الأسرة. القاهرة ١٩٩٩م. ص: ٨٢

وقميينُ بالإشارة هنا أن الكثير من الباحثين يعدون المنهج التاريخي أولَ منهج نقدي تمَّ تطبيقه على النص الأدبي في نقدنا الحديث، وقد قام بهذا الأمر الدكتور محمد مندور بعد عودته من فرنسا وقد قال عنه مندور آنذاك إنه "المنهج الذي استقر الباحثون على جدواه منذ أوائل القرن التاسع عشر إلى اليوم، وبفضله جدّدت الإنسانية من معرفتها بتراثنا الروحي وزادته خصبا"^(١)

وأخيرا فإن المنهج التاريخي ليس تكرارا أو إعادة روتينية لمعطيات الماضي، وتفسير الظواهر التاريخية القديمة وحسب بل إنه يدرس الحاضر، ويتطلع إلى المستقبل؛ حيث يتربط المنهج التاريخي بالزمن في شتى أشكاله، ومختلف عصوره.

المنهج النفسي

^١ النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة. دار نهضة مصر. القاهرة ١٩٧٢م.

يهتم هذا المنهجُ بدراسة الجانبِ النفسيِّ في الأدب والنص المنقود، ويبرز تأثير العمل الأدبي أو النص بنفسية الأديب وإبراز مراحل العمل الفني وإيصاله من نفسية الأديب إلى نفسية القارئ؛ إذ يبحث هذا المنهج في الأبعاد الداخلية والخارجية للنص الأدبي، ودلالاتها على نفسية المبدع.

يُعزى صك مصطلح النقد النفسي أو النفساني إلى الناقد الفرنسي شارل مورون C. Mouron (١٨٩٩ : ١٩٦٦م)؛ حيث فصلَ مورون النقدَ الأدبيَّ عن علم النفس؛ إذ اقترح أن لا يتخذ النقد من التحليل النفسي غاية في حد ذاتها، وإنما يستعين به كإجراء أو مختبر منهجي في دراسة النص الأدبي.

يستعين نقادُ هذا المنهج بمناهج علم النفس ونظرياته، وعلم وظائف الأعضاء كما تأثر بالمكتشفات العلمية والنفسية الحديثة، وبخاصة عند الطبيب النفسي الشهير سيجموند فرويد Sigmund Freud (١٨٥٦_١٩٣٩م)^(٩)، ومدرسته "التحليل النفسي Psychoanalysis" وبخاصة منذ أن نشر فرويد كتابه "تفسير

* ولد سيجموند فرويد في قرية تابعة لتشيكوسلوفاكيا لأب يهودي يُدعى ياكوب فرويد، ثم هاجر إلى فيينا وعمره أربع سنوات ١٩٦٠م، ثم تخرج في كلية الطب جامعة فيينا، وأصبح بعدها محاضرا جامعيًا في الأمراض العصبية.

أسس عام ١٩١٠م الرابطة الدولية للتحليل النفسي مع عدد من تلاميذه (يونج، وإدلر، وفريينزي)، وفي عام ١٩٣٠م هاجر فرويد إلى لندن بعد احتلال النازيين النمسا، وتوفي بها.

الأحلام" سنة ١٩٠٠م، الذي أوضح فيه أوجه الشبه بين الحلم والإبداع الفني ففي عالم الحلم تتحقق حرية الحالم تمامًا كما تتحقق حرية الأديب في الإبداع، وكلّ من الحلم والتعبير الفني تحقيقاً لرغبة مكبوتة في النفس، أو في منطقة اللاشعور/ اللاوعي^(٥)

وفي السياق ذاته يعد اكتشاف فرويد لدور الحلم في الكشف عن الرغبات المكبوتة هو المدخل الرئيس لدراسة التحليل النفسي في الأدب انطلاقاً من تعريف فرويد للحلم بأنه "تحقيقٌ مقنع لرغبة مكبوتة"^(١)

احتوى كتابُ تفسير الأحلام لفرويد على نظريته النفسية (السيكولوجية)، التي تمحورت حول عدة أمور :

١ _ حديثه عن وجود منطقة في النفس الإنسانية، والبشرية تُسمى منطقة اللاوعي أو اللاشعور، وهي منطقة تحوي الأحاسيس، والمشاعر، والذاكرة كذلك التي هي موجودة

• اللاوعي / اللاشعور : Consciousnessless

هو كمّ من المخزونات العاطفية والتجارب السيئة والمؤلمة، ومجموعة من المخاوف والرغبات الدنيئة والصراعات القوية التي لا نستطيع أن نواجهها واقعياً إدراكاً منا لقوتها وتغلبها علينا فنلجأ إلى كبتها ومن ثم تتحول إلى لا وعي وقد تظهر لدينا في الأحلام.

وقد جعل فرويد هذه الفكرة (اللاوعي) تصور لنا مخزناً من النزعات المحرمة، والمكبوتات، والغرائبيات، واللامنطق ... في مقابل فكرة أخرى (الوعي) وهي فكرة يحكمها منطق العالم والواقع الخارجي.

ومن الجدير بالذكر أن منطقة اللاوعي _ وفق نظرية فرويد _ تُؤثر في منطقة الوعي على نحو ملحوظ، ودائم.

^١ حياتي والتحليل النفسي. ترجمة: جورج طرابيشي. دار الطليعة. بيروت ١٩٦١م. ص: ٦٠

ولكننا لا ندركها أو نعيها، ومن يستطيع أن يُخرجها إلى الوجود هو الأديب عبر أدبه وليس عالم النفس.

٢_ حديثه عن أن العوالم النفسية للأفراد محكومة أو مرتبطة بمجموعة من العناصر التي أسماها فرويد بالعقد والدوافع.

٣_ حديثه عن الدافع الجنسي الذي يُعدُّ من أقوى الدوافع النفسية عنده على الإطلاق من حيث إنه _ أي الدافع الجنسي _ يعملُ منذ ميلاد الفرد وطفولته (عقدة أوديب)^(٩)، وحتى نهاية حياته.

شهد منهجُ التحليل النفسي بدءًا من فرويد، وما تلاه _ فيما يُعرف بمرحلة

• تُشير عقدة أوديب Oedipus Complex إلى موقف شهير في التراث الفكري، والإنساني وتُحيلنا إلى قصة الملك أوديب ومأساته مع أمه، فالملك أوديب _ في أصله اليوناني _ يفتأ عينيه تكفيرًا عن ذنبه الذي اقترفه تجاه أمه، وأبيه؛ حيث قتل أباه وتزوج أمه الأمر الذي أدى إلى خراب مدينته التي يحكمها، ولم يكن من وسيلة لعلاج هذه الأزمة إلا أن يهيم على وجهه، ولا يصحبه في رحلة تيهه في الغابات سوى ابنته التي شاركتها هذه المأساة، وذلك المصير. وعقدة أوديب مفهومٌ أنشأه فرويد واستوحاه من أسطورة أوديب الإغريقية، وهي عقدة نفسية تُطلق على الذكر الذي يُحب والدته ويتعلق بها ويغار عليها من أبيه، بل ويكرهه وهي المقابلة لعقدة إلكترا، Electra Complex عند الأنثى.

وكلمة أوديب كلمة يونانية تعني صاحب الأقدام المتورمة، وقد سُمي أوديب بهذا الاسم في الأسطورة؛ لأن والديه قد ثَقبا قدميه بقطعة معدنية ما أدى لتورمهما، وقد سماها فرويد بالبداية بالعقدة النووية، ثم سماها العقدة الأبوية، إلى أن أعطاها اسم عقدة أوديب عام ١٩١٠م معترفًا بأنه كان يحس بمشاعر الحب لأمه ومشاعر الغيرة من والده معتبرًا أن هذه المشاعر هي أمرٌ شائع لدى جميع الأطفال.

يُنظر:

_ لويس عوض: نصوص النقد اليوناني. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠١٦م. ص: ٢٥٦، وما بعدها.

_ سيجموند فرويد: الأنا والهو. ترجمة: محمد نجاتي. دار الشروق ط٤ بيروت ١٩٨٢م. ص:

ما بعد الفرويدية_ تطوّرًا متلاحقًا؛ حيث اتجه التحليلُ النفسيُّ للأدب في بداية حقبة الثلاثينيات إلى تحليل شخصيات المبدعين أو الأدباء فكان المحلُّ النفسيُّ ينظرُ إلى الأعمال الأدبية على أنها صورٌ تخيلية ظهرت عن الأدباء، وكانت بمثابة مجالات للتنفيس عن رغباتهم، ونزعاتهم المكبوتة؛ وذلك عبر ما كتبه فرويد ومن بعده تلاميذه من دراسات حاولوا فيها، ومن خلالها تشخيص الصلة ما بين شخصيات المبدعين والأدباء، ونتائج الإبداعي والأدبي؛ إذ نظر فرويد وأتباعه إلى الأعمال على أنها **وثائق** تكشف عن تحليلات القوى النفسية واللاشعورية في شخصيات هؤلاء المبدعين، ومن خلال هذه الأعمال يتم استنتاج التكوين النفسي لهم.

إن صلة علم النفس بالنص الأدبي بوجه عام، والبحث النفسي الذي يربط الأدب بصاحبه أو كاتبه تعد من الصلات الممتدة الجذور في التراث الفكري، والإنساني من حيث إن النص الأدبي هو في المقام الأول منتجٌ بشري نفسي، وهذا المنتج _لا شك_ له نوازعه، وطرائقه الواعية واللا واعية، وهذه هي الركيزة التي نهضت عليها النظرية النقدية قديما وحديثا لتحليل النص الأدبي بوصفه حالة إبداعية نفسية.

مع بداية الخمسينيات دخل التحليل النفسي للأدب مرحلة أخرى حيث تعدى المحللون النفسيون تحليلَ شخصيات الأدباء إلى تحليل شخصيات الأعمال الأدبية (الروائية، والقصصية)؛ ما أدى إلى تطور التحليل النفسي، وتعمقه في الآن ذاته انطلاقاً من أن شخصيات الأعمال الأدبية إنما هي إسقاطات للكتاب أنفسهم، وأنها بوجه أو بآخر بمثابة كشف عما يعتمل بنفوسهم.

وفي حقبة ما بعد الخمسينيات توجه التحليلُ النفسيُّ وجهته الثالثة حين اهتم المحللون النفسيون بقارئ العمل الأدبي نفسه؛ وهو ما أدى بعد ذلك لظهور مدرسة شهيرة في النقد هي مدرسة "نقد استجابة القارئ Reader Response".

أما انتقال التحليل النفسي إلى منطقة النص اللغوية فيرجع الفضل فيه إلى عالم النفس الفرنسي جاك لاكان Jaques Lacan ١٩٠١-١٩٨١م في مؤلفه كتابات Ecrits؛ إذ كانت لجهوده في نقل التحليل النفسي إلى النص الأثر الأكبر تقول كامدين Vera Camden : "لنص نفسه عند لاكان باعتباره بنية لغوية نفس/ عقل خاص به وأما قبل لاكان فكان تطبيق نظرية التحليل النفسي على الفن يتجه إلى بحث سيكولوجية المرء سواء أكان فناناً أو شخصية من شخصيات العمل الأدبي أو جمهور القراء"^(١)

تأسيساً على ما سبق يمكن تقسيم منهج التحليل النفسي إلى أربعة أقسام :

١- **التحليل الفرويدي**، وهو التحليل الذي يعتمد على منجز سيجموند فرويد ومصطلحاته التي أهمها الليبيدو Libido^(*) (لاوعي الذات المتعلق بغريزة الحب، والجنس)، والهوى، والأنا، والأنا الأعلى، وعقدة أوديب، والكمون، والكبت^(*)، والتسامي^(*) والنرجسية^(*)، والشذوذ وهي في أغلبها تسعى إلى تفسير السلوك الجنسي، وكذلك السلوك غير السوي للشخصيات، ومحاولة معرفة دوافعها المرضية.

^١ نقلاً عن: المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي. د. السيد إبراهيم. مركز الحضارة العربية. القاهرة ٢٠٠٥م. ص: ١٦

• الليبيدو Libido :

اسم مشتق من اللاتينية ومن اللفظ اللاتيني Libet، وتعني انتهى الشيء أو رغب فيه، وقد استعار عالم النفس فرويد هذا اللفظ وأخذه ليطلقه على الرغبة الحسية أو الجنسية وفق ما هي تعبير عن الطاقة الحيوية والفاعلية الوجدانية، والشخص المنسوب إلى هذه الحالة أو تلك الرغبة يطلق عليه "الليبيدي" نسبةً إلى الليبيدو.

• يقصد بالكبت في ضوء نظرية التحليل النفسي (النظرية السيكلوجية) - العملية التي يتم من خلالها إبعاد الخبرات الواقعية، والانفعالية، والعقلية المحرمة أخلاقياً واجتماعياً عند مستوى الشعور ووضعها (كبتها) في منطقة اللاشعور؛ وذلك لأن ظهورها على ساحة الشعور

٢_ **التحليل اليونغي**، وهو التحليل الذي يعتمدُ على منجز كارل يونغ، ومصطلحاته التي أهمها الأنيميا Anima (أنثوية الكون)، والأنيموس Animus (ذكورية الكون)، واللاشعور الجمعي، والرموز النمطية الثابتة، والذات غير المكتشفة.

٣_ **التحليل اللاكاني**، وهو التحليل الذي يعتمدُ على منجز جاك لاكان وأهم مفاهيمه أن اللاشعور دوما ما ينتظم على هيئة لغة.

٤_ نظريات الجشطالت والانتقالية :

الجشطالت Gestalt مدرسة من مدارس التحليل النفسي انبثقت في القرن العشرين بوصفها رد فعل على النظريات النفسية المعيارية أو التقليدية، وتعني هذه المدرسة أن الشيء لا يمكن إدراكه بشكل كلي ومتكامل إلا بعد إدراك جميع أجزائه وتحليل هذه الأجزاء وعزل المختلف والشاذ منها، وقد أستخدمت مرتكزات هذه المدرسة لتحليل السلوك الإنساني وبخاصة في الإطار الجنسي.

يستثير انفعالات القلق، والضيق، والشعور بالتهديد وتزايدها قد يؤدي إلى ظهور الأمراض النفسية.

_ التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني). د. شاعر عبد الحميد. سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٦٧ . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت ١٩٩٠م. ص: ٤٦٢

* **التسامي Sublimation**: التسامي أو التصعيد هو تخلي الفرد عن إشباع الدافع الغريزي المباشر (الدافع الجنسي) وتحوله من الهدف المباشر إلى أهداف أخرى يعدها المجتمع أسمى، وأرفع وتحظى بقبول الأنا الأعلى ورضاه، ومما يؤكد ذلك أن كثيرا من الرجال يحولون أجزاء كبيرة من نشاطهم الغريزي لخدمة نشاطهم المهني مما يجعلهم يبدعون.

_ فرويد. التحليل النفسي والفن. ترجمة: سمير كرم. ط٢. دار الطليعة. بيروت ١٩٧٩م. ص: ٢١، وما بعدها.

* النرجسية أو حب الذات هي مرض أو آفة تعني حب المرء لنفسه، ولملامحه، ولكلامه ... وقد تصل إلى حد الشذوذ الذي يؤدي إلى ضروب مختلفة من الشذوذ الجنسي.

أما الانتقالية فهي نظريات إريك إريكسون... وغيره، والإبداع وفقاً لهذه النظرية هو ذلك التفاعل بين الخيال، والحدس Intuition، وبين العمليات العقلية كالإدراك والاستدلال ومن خلال التفاعل بينهما يحدث الإبداع.

اللاوعي والإبداع

يمثل اللاوعي عند فرويد منطقة تنبثق عن منظومة القوى المتصارعة؛ "إذ يحتوي اللاوعي على دوافع غريزية متصلة بعمليات التمثيل خصوصاً رغبات الطفولة، التي تحاول أن تنفذ إلى الوعي، وأن تنشط داخله، لكن بما أنها ليست جزءاً من السلوك "السوي" والمتحضر فهي لا تستطيع فعل ذلك إلا متخفية في زي ما يُسمى "تشكيلات توفيقية" كالأعراض، والحلم، والنكات، وزلات اللسان ... وتسعى هذه الدوافع أو الرغبات جاهدة للحصول على تصريح فوري غير عابئة بما اصطلح التحليل النفسي على تسميته بـ "العملية البدائية" التي هي نمط من الفاعلية الذهنية حيث تنساب الطاقة بحرية بفعل آليات معينة تعد فاعلة ليس في الحياة اليومية فحسب، بل في أعمال الفن والآداب الحسية الخارجية أيضاً كما هو الحال بالنسبة لكثير من الكتّاب، والأدباء"^(١)

يرى فرويد أن عالم اللاوعي هو تلك التجارب البعيدة المخزونة في باطن المبدع، والتي لا تلبث أن تبحث لها عن قناع تظهر به، فيتجسد ذلك في الحلم، وتلك النقطة هي التلاقي بين العالم النفسي والأدبي، وإذا كانت تجارب النفس المكبوتة تسعى إلى الظهور من خلال الأحلام، فإن الأخيلة والأوهام لدى المبدع تسعى إلى الظهور من خلال القوالب الفنية الأدبية.

وفي السياق ذاته يُعدُّ فرويد أول مَنْ بحث عن تفسير أعمق للعملية الإبداعية، فاستخرج من اللاوعي الصراع الذي كان يُزعج الفنان، فراح يبحث لذلك عن مهرب

^١ أن جيفرسون، وديفيد روبي. النظرية الأدبية الحديثة (تقديم مقارن) ترجمة: سمير مسعود. وزارة الثقافة.

في عالم الخيال، ومنذئذ بدأت عبارة الهروب من الواقع تأخذ طابع التعويذة التي تُفسر كل عمل إبداعي، فالفنان إنما هو شيطانٌ ولدته قوى اللاوعي المصطرع بعضها مع بعض حول ميراث التجارب المكتسبة منذ عهد الطفولة^(١)

وعلى سعيد متصل يرى سيجموند فرويد أن النفس البشرية تتكون من مناطق ثلاث هي: الأنا، والأنا العليا، والهو وكل عمل أدبيّ يحتوي عليها كما سيأتي بيانه.



١_ الأنا Ego:

هو الجانب الظاهر من الشخصية، ويمثل الوعي، والإدراك، ويتفاعل مع الأنا العليا، والهو؛ إذ تُطلق الأنا على الجزء الواعي في الشخصية، وفيها يجتمع كل النشاط الشخصاني الواعي.

٢_ الأنا العليا أو الذات العليا (الضمير) Super Ego :

^١ التفسير النفسي للأدب. عزالدين إسماعيل. ص: ٤٤

وهي القوة الرادعة التي تجمع العادات، والتقاليد التي تتكون عند الإنسان منذ الطفولة وهي لا تكف عن قول : احذر _ مكانك _ إياك ... وما شاكل ذلك؛ إذ هي بمثابة الرادع أو الناقد أو الرقيب على الأنا.

٣_ الهو Id :

الهو أو الهي هي المنطقة التي تجتمع فيها الغرائز، والشهوات التي تزين الهوى للأنا مثل الجوع والعطش والشهوة ، وتسعى إلى تحقيق اللذة لها، ولا تتقيد بأي قيود دينية أو أخلاقية أو منطقية...^(١)

إن منطقة الهو تسعى دوما لإشباع رغباتها، والحصول على اللذة، ولكنها تصطدم بصرامة الأنا العليا التي تجلب القلق، والتوتر للهو مما يدعو الأنا للتدخل ومحاولة التوفيق بين الهو، والأنا العليا.

تتوقف نتيجة الصراع بين المناطق الثلاثة على مدى إشباع الرغبات (جزئياً، أو كلياً)؛ إذ تقوم الأنا بتحقيق رغبات الهو وإشباع الحاجات وفقاً لمعايير الأنا العليا، وفي حالة عدم تحقق الإشباع أو فشل المناطق الثلاثة يحدث المرض.

^١ نقلاً عن مناهج النقد الأدبي الحديث. د. وليد قصاب. دار الفكر. سوريا ٢٠٠٧ م. ص: ٥٧ بتصرف



(صورة تقريبية توضح "الأنا" متوسطاً "الهو"، و"الأنا العليا" وهو في حالة اكتئاب؛ لموازنته بهما)

وبالرغم من أن فرويد يرى أن الشاعر والفنان - بشكل عام - يشبه كلاهما الحالم والمريض عصبياً في استمدادهم جميعاً من اللاشعور، فإن الشاعر والفنان يتميزان عنده بأصالة في نتاجهما، فكلاهما قادرٌ على أن يرتقي بمستوى أحلامه اليومية لتصير إنسانية، وبعبارة أخرى "يتسامى" الشاعر بالأحلام الدنيا في حقيقتها الحسية، فتفقد طابعها الفردي المحض، وتصبح ممتعة للآخرين.

هذا، وقد أرجع فرويد كل الدوافع الإنسانية إلى غريزة الجنس أو الرغبة **Six**، حيث يميل فرويد إلى إقحام الجنس في كل الأمور، وربما يعد هذا من المآخذ التي أخذت على هذا المنهج، فمن أبرز المفاهيم التي تقوم عليها نظرية فرويد أن الفن بصفة عامة - والأدب - بشكل خاص - هو لغة الشهوة التي هي في الأصل المسبب للانفعال الأولي الذي يشعر به الأديب.

أما غريزة الموت فيُراد بها أن في كل إنسان دوافعاً تُجابه الحياة وتهدف إلى الفناء والموت، ومن جرائها يسعى الإنسان إلى الهروب بمحاولة إعادة الحياة، وتظهر غريزة الموت كذلك في شكل خوف من الموت أو ولوع بالقتل، أو نزعة إلى الانتحار.

ويشير "كارل يونج Karl Young" -أحد أبرز تلاميذ فرويد- إلى تأثير "اللاشعور الجمعي" على الفرد، فهو يرى أن في أعماق مناطق اللاشعور تكمن صورٌ يشترك فيها الجنس البشري من حيث هي نماذج وراثية من عهد الإنسانية الأولى، وهي مصدرٌ كثير من الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحرة، وهي صور تغذي الفن والشعر، وتنعكس في المنطقة العليا من الفكر، وفيها تتجلى آثارٌ غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الإنسانية كلها، وتستجيب لها.

لقد نقل كارل يونج محورَ الاهتمام من منطقة الدافع الجنسي كما ورد عند أستاذه فرويد إلى منطقة مغايرة أسماها اللاوعي الجمعي؛ حيث جعل يونج الدوافع النفسية جمعية لا فردية، وهو موقفٌ ينقل فيه يونج التفسير النفسي للأدب من الوعي الفردي الجنسي إلى الوعي الجمعي التاريخي، والأسطوري.

انعطافاً على ما سلف فإن فرويد إذا كان قد أرجع معظم الدوافع النفسية إلى العقدة الجنسية أو العامل الجنسي من بين جملة الدوافع الغريزية اللاواعية، التي استند عليها المحللون للإبداع _بوجه عام_، والإبداع الأدبي _بشكل خاص_ من منظور المنهج النفسي بأنها تقف وراء تشكل بعض الأعمال الإبداعية، والأدبية التي تتمثل في بعض العقد كعقدة أوديب Oedipus Complex، وعقدة إكترا Electra Complex فإن كارل يونج قد أرجع صفات اللاوعي إلى سياقات داخلية للنفس أو خارجية واقعية واجتماعية ورفض الرؤية الفرويدية الفردانية؛ إذ يقول في هذا الصدد: "لقد تمسكت الرؤية الفرويدية بنظرية الجنس تمسكاً عنيداً، والحق أنه ما من مفكر أو باحث حيادي لا يقر فوراً بالأهمية الفائقة للخبرات والمنازعات الجنسية أو الإيروسية لكنه لا يستطيع أبداً أن يثبت أن الجنس هو الغريزة الوحيدة والمبدأ الفاعل الوحيد في النفس الإنسانية"^(١)، من حيث إن للجنس دوراً مهماً في ظهور عديد من الأمراض النفسية.

يتجلى الحديث في مجال التحليل النفسي عن المراحل التي يمر بها الطفل في الأغلب الأعم من خلال مرحلتين رئيسيتين هما :

_ مرحلة المرأة Mirror - Stage (مرحلة الشعور بالذات)، وهي من المراحل التي أسس لها جاك لاكان وأطلقها مصطلحاً نفسياً لأول مرة سنة ١٩٨١م للإشارة إلى أن مفاهيمنا ما هي إلا تمظهرات وانعكاسات خيالية نحاول الدفاع عنها أمام العالم

^١ كارل يونج. دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث. ترجمة: نهاد خياطة. المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع. بيروت ١٩٩٢م. ص: ١٠

الواقعي والفيزيقي المحسوس، وهي مرحلة تبدأ مع الطفولة وتثير إحساساً بالإشباع والاكتفاء الذاتي عبر محاولة رصد العلاقة التي يحاول الطفل فيها أن يندمج مع العالم وهي علاقة تخيلية/ توهمية حيث يرى الطفل في شهوره الأولى (٦ : ١٨ شهراً) صورته في المرأة فتعطيه شعوراً بالرضا والتوتر في الوقت نفسه إلى أن تتطور العلاقة ما بين الطفل وصورته في المرأة لتصبح هذه الصورة هي الآخر، وهو ما يغدو بعد ذلك صراعاً بين الحب (النرجسية)، والكره (العدوانية) الرغبة Desire واللا رغبة Non Desire، وهي صور النموذج البراداييم Paradigm الذي يتأسس عليه كل صور الصراعات، والانقسامات الأخرى التي تحدث له في المستقبل.

إن المرأة مرحلة نمو نفسي، ومعرفي عند الطفل تظل آثارها، ونواتجها ملازمة له لصناعة عالمه الخيالي بدءاً من محاولة إقامة مركز لذاته وهو طفل ثم تمتد بعد ذلك عبر محاولته التوحد بالأشياء لتشكيل أنه الخاصة به التي من الممكن أن يتشكل من خلالها سؤال رئيس مفاده : هل أنا هو هذا الآخر الذي أراه أمامي في المرأة؟ ، وهي المرحلة التي قد ينجم عنها ما يُعرف بـ "انشطار الذات Spalting".

— المرحلة الأوديبية (المركب الأوديبية)، وهي المرحلة التي تبدأ عندما يُدرك الطفل الفرق بين الذكر والأنثى والفرق الجنسي بين أبيه، وأمه وفيها يتعلق الطفل بأمه ويُدرك أن أباه غريمٌ له في هذه العلاقة، أما الأنثى فتشعر بالنقص وتسعى إلى إكمال هذا النقص عبر تعلقها بالأب فتجد أن أمها غريمة لها فيلجأ كلاهما (الذكر، والأنثى) إلى تأجيل رغباتهما لحين الزواج حيث الحصول على زوج يحقق هذه الرغبة المؤجلة.

وقمينٌ بالإشارة هنا إلى أن عقدة أوديب في الدراسات الفرويدية قد أخذت مسارين إيجابي، وسلبى. أما الإيجابي فقد نشأ من اصطدام تعلق الطفل بالوالد بمشاعر

الحب، والكراهة، والخوف التي يشعر بها الطفل تجاه والده، والسلبي يتكون حين يتعلق الشبقي أو الجنسي محل مشاعر العدوان التي يستشعرها الطفل حيال الوالد^(١) من خلال ما سبق عرضه نستطيع إدراك الزاوية التي تسلك من خلالها منهج التحليل النفسي إلى ميدان الأدب والنقد، وهي أن هذا المنهج يحاول على طريقته الإجابة عن كثير من الأسئلة التي تشغل الأذهان في ميدان الإبداع الأدبي، والتي يأتي على رأسها علاقة المؤلف أو المبدع بنصه.

لقد استهوت آراء فرويد ومن بعده تلاميذه (المؤيدين لآرائه والمختلفين معه) في مجال الدراسات الأدبية والنقدية الكثير من الباحثين، والدارسين، وحتى المبدعين، وقد ذكر الدكتور حسام الخطيب أن عدد الكتب، والدراسات، والبحوث التي صدرت في ضوء أثر مدرسة التحليل النفسي حتى عام ١٩٢٦م وحسب بلغ ٤٧٣٩ كتاباً^(٢) إن من أهم النتائج التي ترتبت على ذبوع نظرية التحليل النفسي في النقد، وتطبيقها على الأدب والنصوص الأدبية التركيز على شخصية المؤلف أو المبدع (صاحب النص)، ومحاولة عقد صلة ما بينه وبين أبطال أعماله الأدبية وهو الاتجاه الذي عُرف بعد ذلك بالاتجاه البيوغرافي^(٣) أو سيكولوجية المبدع من خلال البحث في دلالة العمل الإبداعي على نفسية صاحبه.

^١ سيجموند فرويد. الموجز في التحليل النفسي. ترجمة: سامي محمود علي. ص: ١٤٣

^٢ حسام الخطيب. أبحاث نقدية ومقارنة. دار الفكر. دمشق ١٩٧٣م. ص: ٨٢

• البيوغرافيا Biography (كتابة السير) :

هو المنهج الذي يربط النص بحياة مؤلفه ربطاً عضوياً؛ إذ هو دليل قراءة السير الذاتية مع حساب زمني للتعليم والخبرات والمعارف العلمية والعملية والمراكز التي تحققت لصاحب السيرة، ويكثر هذا الأمر عند شخصيات المشاهير، والمبدعين؛ حيث يلجأون إلى الحساب الزمني المختزل في قراءة سيرهم الذاتية؛ لأن مسيرتهم أشمل من السيرة العادية للشخص العادي.

من أهم النقاد العرب الذين أخذوا في المنهج النفسي، وحاولوا تطبيقه على شخصيات المبدعين، والأعمال الأدبية:

_ الدكتور محمد النويهي في كتابيه عن : أبي نواس(الحسن بن هاني) ،وبشار بن بُرد.

_ عباس محمود العقاد في دراستيه : ابن الرومي : حياته من شعره، وأبي نواس؛ حيث حاول العقاد أن يكونَ محللاً نفسياً متتبّعاً عقدة النرجسية عند أبي نواس باحثاً عن مصدرها.

هذا وقد ظهرت بعضُ الكتب النقدية التي حاولت تفسير الأدب من منظور نفسي، ومن أهمها:

_ كتاب الدكتور مصطفى سويف :الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الشعر خاصة، وهو في الأصل أطروحة ماجستير نُشرت ١٩٥١م.

_ كتاب الدكتور محمد خلف الله : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده.

_ كتاب الأستاذ أمين الخولي : رأي في أبي العلاء.

_ دراسة الدكتور محمد غنيمي هلال عن : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية.

قد تحتوي البيوغرافيا على قصة حياة مركزة، وقد تكون محطات مختلفة انتقل فيها صاحب السيرة وتبدلت فيها ظروفه وأفكاره وإنتاجه، وقد ساد المنهج البيوغرافي منذ سانت بييف، وهيبو ليت تين، وبرونتير.

أما البليوجرافياBibliography : فتتكون من مقطعين ببليو معناها كتاب وجرافيا تعني وصف، فهي إذن وصفُ الكتب.

وهناك أيضاً السيرة الذاتية Autobiography : وهي التي يروي فيها الشخص بنفسه سيرة حياته.

_ كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب.

ولو أردنا أن نعرض لبعض النماذج الشعرية التي يمكن أن ندرسها تحت ضوء المنهج النفسي من خلال مفتاح التحليل النفسي الجنسي سنجد أن الشاعر الجاهلي امرئ القيس (أوديبي العرب) يعد على رأس الشعراء الذين يصلح شعرهم لمنهج التحليل النفسي، وعلى رأس شعره تأتي معلقته الشهيرة التي مطلعها:

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَيْبٍ وَمَنْزِلٍ ... بِسَقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلٍ

وفي ميدان الشعر الحديث فإن للشاعر السوري نزار قباني عددًا من القصائد التي تصلح لتطبيق هذا المنهج ومنها قصائد ديوانه "طفولة نهد"، الذي قدّم له الشاعر نفسه بقوله : "إن الشعرَ كهربةٌ جميلةٌ لا تعمر طويلاً تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة وخيال وذاكرة وغريزة مسربلة بالموسيقى"؛ إذ يُشكل الجنسُ خطأً بارزاً في ديوانه بدءاً من عناوين قصائده : أزرار، وشمعة، ونهد، وهمجية الشفتين...، وغيرها مروراً بمتن نصوصه كما في مثل قوله في قصيدته عند امرأة :

كانت إذن

ممدودة

وكان يشكو الموقد

وكانت الأحراج

تبكي

والخليج يزبد...

هنا يجوز لنا أن نفسرَ هذا المقطعَ تفسيراً جنسياً عبر بكاء الأحراج، وإزباد الخليج وهي من المتوقع رموزٌ جنسيةٌ واضحةٌ حسب تحليل نظرية فرويد.

وعلى ضوء من المنهج النفسي يحاول أرنست جونز أن يطبق آراء أستاذه فرويد(*) في دراسة تحليلية لمسرحية " هملت hamlet " مُهتدياً في هذه الدراسة بما كتبه أستاذه وبخاصة "تفسير الأحلام" حيث أوضح جونز أن هذه المسرحية ليست سوى تصوير نفسي لحب هملت القوي لوالدته، وما نتج عن هذا الحب من بغض لأبيه وغيره منه في الوقت نفسه، وهذا الأمر هو ما دفع هملت إلى اتخاذ موقفه المتردد في الانتقام لأبيه من عمه الذي يمثل بديل الأب؛ لأنه تزوج من أمه بعد قتل أبيه وقتل العم هنا يعني أن يواجه هملت رغباته المحرمة تجاه أمه مرة أخرى. لقد تمّ تفسير شخصية هملت الغامضة في ضوء العقدة الأوديبية، فظهر هملت مُصاباً بعقدة أوديب، ومن ثمّ فإنه لن يستطيع أن يثأر لأبيه من عمه وأمّه اللذين قتلاه، فهملت لم يقتل أمه لأنه كان يحمل في لا وعيه/ لا شعوره تجاهها عاطفة أنيمية مكبوتة ومُحرمة، كما لم يقتل عمه؛ لأنه لو قتله فكأنما يقتل نفسه، ومن ثمّ تظاهر هملت بالجنون كي يعفي نفسه من القيام بالثأر لأبيه رغم يقينه بأن عمه وأمّه هما من قتلاه.

وقمين بالإشارة إلى أن هملت عند الناقد الدكتور عزالدين إسماعيل (١٩٢٩) :
٢٠٠٧م) في كتابه "التفسير النفسي للأدب" لا يعاني من عقدة أوديب وحسب، ولكنه يعاني أيضاً من عقدة أوريسست Orestes Complex، وهي عكس عقدة

* بعدما قرأ فرويد مسرحية هملت يقول في رسالة بعث بها لأحد أصدقائه :

"لا يمكننا أن نفهم تردد هملت في الثأر لأبيه والقضاء على عمه، وهو الذي لم يتردد لحظة في إرسال بعض أتباعه إلى الموت، ولم يتأخر لحظة واحدة في قتل لايرس Layers، وربما كان الجواب في العذاب الذي يعانيه بسبب ذكرياته الغامضة التي تحمل إليه أمنية قديمة تدفعه لارتكاب الجريمة ذاتها بحق أبيه جراء هيامه بأمه" بمعنى أن هملت تعلق بأمه تعلقا كبيرا "ليبيديا Libido" أو الإشباع الشهوي.

_نقلًا عن: جان ستاروبنسكي. النقد والأدب. ترجمة: بدرالدين قاسم. دمشق ١٩٧٦م. ص: ٢٧٤

أوديب وتعني كراهية الأم؛ لأن الأم قد تزوجت من عمه، وتدلل على هذه الكراهية معاملة هملت لأمه، إذ كان حانقا عليها، غليظا في معاملته لها، نافرا دوما منها.^(١)

وبعد...، فعلى الرغم مما قدمه المنهج النفسي من إنجازات قيمة في تحليل الأعمال الفنية، والأدبية وتفسيرها إلا أن بعض النقاد والدارسين يرون أنه منهج قاصر؛ لأنه يبحث في المضمون وحسب ولا يُولي الشكل العناية المطلوبة، ومن ثم لا يمكن إصدار حكم نقدي شمولي بالقيمة الفنية الجمالية للعمل؛ إذ يطلع المنهج النفسي _شأن غيره من المناهج السياقية_ بالتأكيد على الفكرة، والموضوع، والرمز... ومحاولة ربطها بحوادث نفسية خارج النص نفسه كما في تحليل رواية "الأخوة كارامازوف" للأديب الروسي فيدور دوستوفسكي Fyodor Dostoieuski (١٨٢١ : ١٨٨١م) في ضوء عقدة أوديب من حيث العلاقة التي تربط ما بين مقتل الأب في الرواية، ومصير والد دوستوفسكي نفسه خارج النص.

وأخيرا فإن ما قدمناه عن نظرية التحليل النفسي، والمنهجية النفسية يعد بمثابة مقارنة، حيث إنه من الصعب الحديث عن نظرية تحليلية نفسية متكاملة في النقد الأدبي أو النظرية الأدبية وبخاصة أن هذه النظرية قد تم انتقادها مؤخرا، ومن أهم الانتقادات التي وُجّهت لها أحادية التفسير، والمبالغة فيه، ومن أهم النقاد الذين أعلنوا عداؤهم للمنهج النفسي الدكتور محمد مندور الذي دعا إلى ضرورة الفصل في دراسة الأدب بينه وبين العلوم _بوجه عام_ وعلم النفس _بشكل خاص_، ومحي الدين صبحي (١٩٣٥ : ٢٠٠٣م)، والدكتور عبدالملك مرتاض، الذي وصف قراءة المنهج النفسي بـ"القراءة المريضة المتسلطة"؛ إذ إنه يرى أن هذه القراءة تقوم على افتراض مسبق يتجسد في مرضية الأديب، ومرضية الأدب،

^١ ينظر: التفسير النفسي للأدب. ص: ١٥٩

بل أدبية المرض، فكأن هذا التيار لا يبحث إلا عن الأمراض، فإن لم تكن توهمها توهمًا ... لكي يبلغ غايته التي تتجسد في التماس الأعراض، والأمراض ما ظهر منها، وما بطن ...، والتي يجب أن تقارف الأديب وتلازمه ولا تزايله، فكل أديب _من وجهة نظر هذا المنهج_ مريض! وكل أدب نتيجة لذلك مريضٌ أيضًا^(١)

وأخيرًا فإن من أهم العيوب والانتقادات التي لحقت بالمنهج النفسي، ووجهت إليه وبخاصة من المنظور التطبيقي، والإجرائي:

١ _ العناية البالغة بمبدع النص، وصاحبه على حساب النص نفسه، وذلك عن طريق الإغراق في تفسير السلوكيات، والعقد النفسية للمبدع على حساب التشكيلات الفنية للنص نفسه.

٢ _ العناية البالغة بمنطقة اللاوعي أو اللاشعور، التي تربط بين النص، ونفسية صاحبه، وبخاصة التفسير الفرويدي أو الجنسي للرموز الأدبية.

٣ _ وفقا لهذا المنهج لا توجد أفضلية بين النصوص سواءً أكانت جيدة أم رديئة؛ إذ إن الأفضلية تكمن في مدى احتواء النص على فرضيات نفسية متوافرة في العمل أو النص حتى وإن كان هذا النص رديئًا.

وأيًا ما يكن من أمر "فإن التحليل النفسي أو النقد النفسي ككلمة أدق كغيره من المناهج كان له تأثيره في الخطاب النقدي العربي، وهو تأثير لا يقل شأنًا عن تأثير المنهج الشكلائي، أو النقد الجديد الأمريكي، أو النقد الرومانسي، أو النقد الأيديولوجي، أو الجمالي، أو الوجودي، أو البنيوي، وما بعد البنيوي ...؛ لذا لا مسوغ في رأينا لتجاهل هذا الأثر في مقام الحديث عن التيارات التي أفاد منها هذا النقد، أو الحديث عن أساليب النقاد في استقبال النظريات النقدية الغربية"^(٢)

^١ في نظرية النقد. ص: ١٥٥، وما بعدها.

^٢ استقبال الآخر. ص: ٩، وما بعدها.

المنهج الواقعي

ظهرت الواقعية Realism إلى الوجود كرد فعل على ما سبقها من نظريات، ومناهج وبخاصة نظرية التحليل النفسي؛ إذ جاءت الواقعية لتُخرج النص الأدبي من النظرة الداخلية إليه إلى محاولة ربطه بعوالمه الخارجية، ومحاولة تصوير هذه العوامل بأشياءها وموضوعاتها؛ حيث تنظر الواقعية إلى العمل أو النص الأدبي على أنه نتاج من نتائج الواقع.

والواقعية نسبة إلى الواقع، وتعني في دلالتها اللغوية الأولية تصوير الواقع، والتعبير عنه، وهي قديمة قدم الفن والأدب، فالإنسان منذ وُجد وهو في تعايش دائم ومستمر معه يتناوله بالحديث تارة، وبالتصوير تارة أخرى.

يُعدُّ الروائي الفرنسي شنفلوري (١٨٢١ : ١٨٨٩م) أول من صاغ مصطلح الواقعية، واستخدمه في الدراسة الأدبية؛ حينما رفض شتى صور الأدب الخيالي وأشكاله.

يهتم المنهج الواقعي بموضوع العمل الأدبي، وما يدور حوله النص فإذا كان الكلام لا يهتم بالحياة والواقع والمجتمع وآمال الناس، وآلامهم وواقعهم فهو غير مقبول دونما النظر إلى الفكر أو التجربة أو الصياغة الأدبية...؛ ولذا فإن من أهم القضايا التي تتعرض لها الواقعية في دراسة الأدب هي دراسة اللغة أي : لغة هذا الأدب، وهنا تبرز إشكالية استخدام الأديب للغة الأدبية، وهل من المحتم عليه أن يستخدم في لغته الأدبية اللغة التي يستخدمها الأشخاص في الواقع الحياتي أم أنه في حل من هذا الأمر وأن عليه أن يوائم بين لغته الأدبية، ولغة الواقع الطبيعية وأنه من غير المفروض عليه أن يستخدم في أدبه أو في نصه الأدبي اللغة التي يستخدمها الأفراد في حياتهم العادية، وعلى أرض الواقع؟.

إن الواقعية تعني "المعرفة العقلانية للحياة، أو هي طموح العقل الإنساني وتطلعه لاكتشاف حقيقة الحياة ومعرفة خفايا العالم، وإدراك قوانين تطور المجتمعات واتجاهاتها والآلية التي يعيشها المجتمع الإنساني"^(١)

هذا...، وترتبط نشأة الواقعية التي أعقبت الرومانسية بانتشار الفلسفات الوضعية والتجريبية والمادية الحديثة في أوروبا، وقد امتد تأثير هذه الفلسفات إلى الفنون والآداب أبان القرن التاسع عشر الميلادي ومن ثم ظهرت الدعوة إلى الاستفادة من معطيات العلم الحديث والاهتمام بالواقع وتطويره وتطبيق النظريات العلمية في إصلاحه وفي فهم الإنسان وفضائله وتوجيه الفن إلى خدمة المجتمع وتقوية روح التعاون بين الناس؛ حيث رأى أصحاب الواقعية _بأشكالها المختلفة_ أو الواقعيون أن على الأدب حتى يكون أدباً أن يُسهم في معالجة قضايا الواقع، ومشكلاته.

ونتيجة لما سبق اهتم عددٌ من الأدباء بتصوير الحياة الاجتماعية وبالطبقات الدنيا التي أعرض عنها الكلاسيكيون، ونسيها الرومانسيون، وتكون من أعماله الأدبية ومن الدراسات النقدية التي نشأت حولها ما سُمي بالمشهد الواقعي بمدارسه النقدية المتعددة وذلك؛ لأن رواد هذا المذهب يتفقون حول مبادئ رئيسية محددة ومبادئ أخرى متغايرة الأمر الذي جعل الواقعية تتفرع وتتقسم إلى واقعيات.

وإذا كان مفهوم الواقعية _كما يقول رينيه ويليك Rene Wellek_: "هو التمثيل الموضوعي للواقع المعاصر" فإن عدم التسليم بهذا الواقع _كما يقول أرنت فيشر_ يسلمنا إلى الاتجاه الآخر من الواقعية، وهو ما أطلق عليه الواقعية الاشتراكية التي ارتبطت بالماركسية، واعتمدت أساساً على البروليتاريا، ولذا فمن الأهمية هنا الإشارة

^١ سعد البازغي. استقبال الآخر (الغرب في النقد العربي الحديث). المركز الثقافي العربي.

إلى الاختلافات الفنية والفكرية فيما بين الواقعية النقدية الأوروبية التي كانت ترى أن الأدب للأدب، والفن للفن Art for arts sake والواقعية الاشتراكية الروسية والتي ترى أن الفن للمجتمع موجهة الأنظار إلى هذه الوظيفة الجديدة للأدب، فالكاتب الواقعي عليه أن يصف المجتمع كما هو وفي الوقت نفسه لا بد له أن يصفه كما ينبغي أن يكون^(١)

مبادئ المنهج الواقعي :

يرتكز المنهج الواقعي على عدد من المبادئ، والركائز الأساسية وينهض عليها، ومن أهمها:

تمثيل الأشياء، ويعني أن يكون الأدب ممثلاً للأشياء المحيطة بأبعادها وتفاصيلها الدقيقة، وبجوانبها وأجزائها، لتبدو منظورة واضحة ومحددة، وبذلك تبتعد عن الغموض والإيحاء وتكتفي بالصراحة والأسلوب المباشر.

مزج الحوادث: ويعني هذا المبدأ التوجه إلى الوضوح والدقة ومحاولة مزج الحوادث اليومية المألوفة في حياة كل إنسان، مع بعض الحوادث الأخرى التي تكون فيها بعض المبالغة والابتدال.

اللغة العامية والبسيطة: يسلط المذهب الواقعي الضوء على استخدام اللغة البسيطة السهلة المتداولة، والتي يمكن أن يفهمها الجميع، وذلك لما في هذه اللغة من اقتراب من الواقع وتجسيد له، ومحاكاة صادقة لتفاصيله، إضافة إلى اقتراب العمل الأدبي من حياة المجتمع.

القضايا الإنسانية: يهتم المذهب الواقعي في الأدب بطرح القضايا الإنسانية والابتعاد عن كثير من القضايا الميتافيزيقية وعلاقة البشر بالقدر، إنما يهتم بتحليل شخصيات الأعمال الأدبية من منظور الإنسانية، وفي ضوء علاقتها بالواقع المحيط.

^١ 'منهج الواقعية في الإبداع الأدبي'. د. صلاح فضل. دار المعارف. ط٢. القاهرة ١٩٨٠م. ص: ٣٨

الانتقاد الساخر: من المعروف أن الأعمال الكوميدية في معظمها تُحاكي الواقع وتعالج قضاياها، ومن مبادئ الواقعية في هذا الصدد أن يكون هناك روح السخرية الناقدة للمجتمع ومشاكله، وبذلك تخفف من أعباء هذه الحياة عن القارئ.

تصوير التناقضات: تهتم الواقعية بعرض الحياة بكل تناقضاتها، فليست الحياة حزنًا مطلقًا ولا فرحًا دائمًا، ولذلك تتجه الأعمال الواقعية إلى عرض الحزن والفرح في المشهد نفسه، والبؤس والسعادة في اللقطة ذاتها، لكي تنتقل الحياة كما هي دون تغيير.

اتجاهات المنهج الواقعي :

تشعب المنهج الواقعي إلى اتجاهات عديدة، اختلفت فيما بينها في المبادئ والأهداف والخصائص والسمات، وإن كانت تتفق كلها في استمداد تصورهما العام من الواقعية الأم، ومن أهم هذه الاتجاهات التي تربو على الثماني وعشرين اتجاهًا:

_ الواقعية الإنتقادية أو النقدية.

_ الواقعية الاشتراكية.

_ الواقعية الطبيعية.

وسوف نعرض في الصفحات القادمة لكل اتجاه من هذه الاتجاهات بشيء من التفصيل.

الواقعية الإنتقادية

تهتم الواقعية الإنتقادية أو النقدية بقضايا المجتمع وتركز اهتمامها بشكل خاص على جوانب الفساد والشر والجريمة ... فهي تنتقد المجتمع، وتحاول أن تسلط الضوء عليه بغية إظهار تناقضاته وعيوبه وعرضها على الناس وتميل هذه الواقعية إلى التشاؤم وتعتبر الشر عنصرًا أصيلاً للحياة؛ ولذلك تبحث عنه وتتخذ مادتها من واقع الحياة الاجتماعية، وتختار لها هذه الشخصيات وترتيبها وفق معطيات العمل الأدبي.

تُعدُّ القصةُ مجالَ الواقعية الإنتقادية الأكبر، وتليها المسرحية فمعظم إنتاج الواقعيين الإنتقاديين قصص وروايات، ومن أشهرها مجموعة روايات الملهاة الإنسانية لبلازك _ الذي يُلقب بأبي الواقعية النقدية _، وفي مجموعته هذه نجد تصويراً للحياة الفرنسية في مختلف صورها، وشتى أوضاعها، ووصفاً للفرد والمجتمع بصورة حية، ونابضة.

في مجموعة بلازك الروائية (الملهاة البشرية) "تجد المال هو الحقيقة والقيمة الأولى في المجتمع، وقد احتل مكانة الفضيلة والفطنة والجمال، وصار يملك كل شيء في مجتمع طبقت عليه أنواع الاستغلال وتحولت فيه المحبة بين أفراد العائلة الواحدة إلى كراهية بسبب التنافس على المال، وخضع فيه الحب للقرطيس المالية وأصبح الزواج مضاربة، وتحتم على الإنسان أن يعتدي على غيره حتى لا يعتدي غيره عليه، وأن يخدع غيره حتى لا يُخدع. مجتمع أناني قاس يرفع شعار (كل إنسان لنفسه وحسب). مجتمع تتجلى فيه جهاراً وحشية الأغنياء المستغلين وجرائمهم، وسرقاتهم المعفاة من العقاب، ويضطر فيه المثقف أن يُنحي ضميره جانباً ليصعد درجات السؤود، ويعاني فيه العالم والفنان الإهمال والتردي في هوة الشقاء"^(١)

ومن كتاب الواقعية النقدية أيضاً فلوبير Flaubert (١٨٢٨-١٨٨٠م) صاحب القصة الشهيرة (مدام بوفاري) وقد ترجمها إلى العربية الناقد الدكتور محمد مندور، وعلى الصعيد العربي تُعدُّ رواية "زقاق المدق" للروائي المصري نجيب محفوظ

^١ محمد فريد الشوباشي. الأدب ومذاهبه. ص: ١٢٤

(١٩١١ : ٢٠٠٦م)، ففي هذه الرواية يُصور محفوظ حياة الناس في حي "زقاق المدق" في القاهرة إبان الحرب العالمية الثانية، ويظهر فيها انصياح الشخصيات الروائية التي تعيش في هذا الحي لكافة المؤثرات الاقتصادية والاستعمارية لتنتهي بها الأحداث نهايات مأساوية.

من خلال ما تقدم قوله فإن الواقعية النقدية تقوم على نقد الواقع، وتنهض على محاولة تشخيص عيوبه ومساوئه ورفضها، وهي بهذا تُدخل _عبر نظرتها السوداوية للواقع والمجتمع_ القارئ، وتدعوه إلى تمثّل هذا الواقع ومعايشته بصورة دقيقة؛ إذ إنها تتخذ من هذا الواقع مصدرًا موضوعيًا لها.

الواقعية الاشتراكية (الواقعية الجديدة)

تقرر معنى الواقعية الاشتراكية كمصطلح نشأ سنة ١٩٣٤م في الأدب باعتبار أنها تتعامل مع عدد من القضايا مثل الطبقات الكادحة، والعاملة، والصراع الطبقي بين الطبقات، ومحاولة توحيد طبقات المجتمع... وغيرها وكلها قضايا حاول من خلالها الواقعيون الاشتراكيون ربط الأدب بمختلف الظواهر الاجتماعية، والسياسية.

ترتبط نشأة الواقعية الاشتراكية بتأسيس الاتحاد العام للكتاب السوفيت ١٩٣٢م، ويُعدُّ الأديب الروسي مكسيم جوركي Maxim Gorky أول من أرسى دعائم الواقعية الاشتراكية عام ١٩٠٩م ثم سار على نهجه كُتّابٌ مختلفون في دول متعددة من أوروبا، وقد قرر الاتحاد السوفيتي والصين وبقية الدول الشيوعية اعتبار هذا المذهب هو المذهب الرسمي للأدب فيها وكان ميدان هذا المذهب الأساسي هو القصة ثم دخل إلى المسرحية و إلى الشعر ثم بقية الأجناس الأدبية كلها وطالب الأدباء أن يلتزموا في كتاباتهم بالمضمون والأهداف الاشتراكية.

تجسد هذه الواقعية الرؤية الماركسية والفلسفة المادية؛ إذ أسهمت الماركسية بأفكارها في تحديد ماهية الواقعية الاشتراكية، ورسم خصائصها وسماتها لفترة من

الزمن، ويرى أنصار الواقعية الاشتراكية أن الأدب مبني على الجانب المادي الاقتصادي في نشأته وميوله ونشاطه وأنه يؤثر في المجتمع بوجه خاص؛ ولذلك ينبغي توظيفه في خدمة المجتمع وفق الماركسيات الجديدة وتقوية هذه المفاهيم وأن يهتم الأديب في آثاره ومؤلفاته بالطبقات الدنيا سيما طبقة العمال والفلاحين وأن يصور الصراع الطبقي بينهم وبين الرأسماليين والبرجوازيين، وأن يجعل الرأسماليين والبرجوازيين مصدر الشرور في الحياة، فيبينها ويكشف عيوبها وينتصر لطبقة العمال والفلاحين ويظهر ما فيها من جوانب الخير، ومن هذه الزاوية يعد الواقعيون الاشتراكيون مذهبهم متفاعلاً وأنه مرجح لجوانب الخير ويتصورون أن ماركسياتهم سوف تحكم العالم وتحل تناقضاته وبطلابون الأدباء أن يبنوا هذا التصور في الأعمال الأدبية، وبدهي أنهم يرفضون أي تصورات ترتبط بالعقائد السماوية ويعدونها متخلفة وينشرون هذا التصور في قصصهم، ومسرحياتهم وأعمالهم الأدبية.

وأخيراً فإن خصائص الواقعية الاشتراكية التي سادت لفترة من الزمن سرعان ما تتغير، وتتبدل مع التغيرات، والتغيرات التي رسمها الشكلاونيون الروس، التي طوروا من خلالها الفكر الماركسي الذي يهتم بالمضمون، ونقضوه عن طريق الاهتمام بالأدوات والآليات الشكلية القائمة على لغة الأدب، التي تميز الخطاب الأدبي عن غيره من الخطابات، وهو ما اصطاحوا على تسميته بـ (أدبية الأدب).

أما في وطننا العربي فقد أعانت ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية في العالم العربي على إحداث تغيير في الخط الفكري للأدب فعلى حين اهتم الرومانسيون بالطبقة الوسطى وجدنا الواقعيين يهاجمونها بشدة ويتهمونها بتهديد المجتمع بالانحلال والفوضى، وانصب اهتمام الواقعيين بالطبقة الدنيا، فأخذوا يصورون مشكلاتها، وقضاياها، ومن أهم هؤلاء الشعراء : صلاح عبد الصبور، وأمل دنقل.

وأخيراً فإن ما يميز بين الواقعتين النقدية والاشتراكية أنه إذا كان الفرد هو محور اهتمام الواقعية النقدية؛ إذ إن مجالها هو الفردية التي ترى وترقب عيوب واقعها ومجتمعها فينتهي بها الأمر إلى اللامبالاة واليأس والخنوع، فإن الفرد في جماعيته ومحيطه الاجتماعي هو محور اهتمام الواقعية الاشتراكية؛ إذ إن مجال

الواقعية الاشتراكية هو الواقع الموضوعي البناء الذي يعمل فيه الفرد والجماعة معاً بغية التغيير، والتطوير، والتقدم.

من أهم النماذج الأدبية التطبيقية للواقعية الاشتراكية رواية الأم للكاتب الروسي مكسيم جوركي، وهي رواية تتناول الطبقة العمالية الثورية، وترصد الوعي السياسي الموجود لدى هذه الطبقة من طبقات المجتمع، وتعرض تطور الأحداث التي ترتبط بأقدار الشخصيات.

وعلى الصعيد العربي يمثل كتاب أديب في السوق للأديب والناقد والمفكر اللبناني عمر الفاخوري (١٨٩٥ : ١٩٤٦م)، ومسرحية الطعام لكل فم للكاتب المسرحي المصري توفيق الحكيم (١٨٩٨ : ١٩٨٧م) ورواية " الأرض " للأديب المصري عبد الرحمن الشرقاوي (١٩٢١ : ١٩٨٧م) نماذج حيوية للكتابة الواقعية الاشتراكية.

الواقعية الطبيعية

تأثرت الواقعية بالمذهب الطبيعي العلمي، والموضوعي مثلما تأثرت أيضاً بعدد من النظريات العلمية وحاولت تطبيقها في ميدان الفنون والآداب.

يُعدُّ الأخوان جوناكور (إدمون، وجول) مبتكري المذهب الطبيعي الفرنسي لكن القاص الفرنسي إميل زولا Emile Zola (١٨٤٠ : ١٩٠٢م)^(١) يُعدُّ رائد اتجاه

^١ إميل زولا Emile Zola (١٨٤٠ : ١٩٠٢م):

زعيم الروائيين الطبيعيين المشهور، وكان يسعى إلى توظيف المنجزات العلمية في أعماله الروائية. له عددٌ كبير من الروايات وله في النقد الأدبي (الرواية التجريبية ١٨٨٠م)، وفي النقد الفني (إدوار مونييه ١٩٦٧م)، وله أيضاً القصة الطبيعية والاجتماعية لأسرة من الإمبراطورية الثانية في عشرين مجلداً، أما أشهر أعماله فهي الصاعقة ١٨٧٧م.

قرأ زولا عدداً من النظريات العلمية التي شاعت في زمنه، وتأثر بها سيما ما جاء في بحث في الوراثة الطبيعية للوكاس، وأصول الأجناس لداروين، والمدخل إلى الطب التجريبي لكلود برنار.

الواقعية الطبيعية، وقد كتب قصته الشهيرة (الحيوان البشري) ليطبق نظريات الطب والوراثة على أبطال قصته من أجل أن يثبت أن سلوك الإنسان ومشاعره وفكره نتيجة طبيعية.

تتفق هذه الواقعية مع الواقعية الإنتقادية في مبادئها وتزيد عليها تأثيرها الشديد بالنظريات العلمية ودعوتها إلى تطبيقها في المجالات الإنسانية وإظهارها في العمل الأدبي ، فالإنسان في تصور هذه الواقعية حيوان تسيّره غرائزه وحاجاته العضوية ولذلك فإن سلوكه وفكره ومشاعره هي نتائج حتمية لبيئته العضوية ولما تقوله قوانين الوراثة وأما حياته الشعورية والعضلية فظاهرة طفيلية تتسلك على حقيقته العضوية ، وكل شيء في الإنسان يمكن رده إلى حالته النسبية وإفرازات غدده وفي هذا التصور نفهم الواقعية الطبيعية وغرضهم في الأدب.

يقول زولا في معرض تقديمه لمذهبه واتجاهه موجهاً خطابه للشباب: "كفى غنائية. كفى كلمات كبيرة جوفاء. عليكم بالحقائق، بالوثائق ... ثقوا بالحقائق وحدها. الحاجة الآن هي لقوة الحقيقة".

الالتزام الأدبي

الالتزام Commitment نتاج من نتاجات مذهب الواقعية الأدبي، ومدلوله التزام الأديب بمعالجة قضايا المجتمع الذي يعيش فيه على اعتبار أن الأدب فن اجتماعي في ماهيته، وهو وسيلة يحقق الأديب عن طريقها المشاركة الوجدانية، والغاية الإنسانية التي يهدف إليها من وراء أدبه؛ ولذا فهو يشعر بالمسؤولية تجاه مجتمعه. ويُعدُّ الالتزام مفهوماً حديثاً في حقل الأدب والنقد؛ إذ ظهر في العقود الأولى من القرن العشرين، التي شهدت تغيرات اجتماعية، وسياسية، واقتصادية بارزة، ومنعطفات حادة مثل: الحرب الكونية، والثورة الاشتراكية، فقد تركت آثاراً مهمة في نظرية الأدب والنقد، ويشكل الالتزام فلسفة جديدة للأدب، ويتصل بالواقع وعلاقاته المختلفة.

وقضية الالتزام تفرض علينا الحديث عن **وظيفة الأدب** "وهل يتضمن الأدب هدفاً واضحاً، مع غاية مفهومة محددة يرمز إليها وينالها؟ أو أنه متعة لا هدف لها؟" (١) لقد حدد لنا أرسطو سلفاً وظيفة الفن حينما قرر أنه وسيلة من وسائل المعرفة الإنسانية، ثم قرر أن التراجيديا إنما هي بمثابة **تطهير Catharsis** (الكاترسييس) (*) لما في نفوسنا بمعنى أن تجيء المأساة لتطرد ما لدينا من مشاعر، وتستوعب ما لدينا من انفعالات فمشاهدة المأساة أو التراجيديا تؤدي إلى تطهير المشاهد/ المتلقي من كافة نوازع العنف، والانحراف... عبر إثارة مشاعر الشفقة، والخوف التي تنزلها الآلهة على البطل التراجيدي.

^١ رينية ويلك، وأوستين وارين : نظرية الأدب . ترجمة محي الدين صبحي . ص : ٤٦ .

* **التطهير Catharsis** (الكاترسييس):

لهذه الكلمة أكثر من معنى أشهرها التطهير فمن خلال إثارة انفعال الخوف Fear، وانفعال الإشفاق Pity اللذين يتم استبعادهما من النفس بما يعني أن المأساة أو التراجيديا Tragedy تُبعد الخوف والشفقة عن النفس، وتحررها منهما.

يعد الشاعر الإنجليزي جون ميلتون G. Milton ، وعالم النفس النمساوي سيجموند فرويد Freud من أوائل من شرح الكاترسييس هذا الشرح.

ومن ثم فإنه لا ضيرَ في أن يعالج الأديب قضايا مجتمعه وبيئته، ولكن الضرر البالغ في أن يقصر أدبه على ذلك وحده، وأن يصبح الأدباء وأدبهم صورة واحدة مكررة، فلا يتغنى الأدب بالجمال أو الطبيعة أو الفن المجرد؛ ولذا فإن الالتزام قد يتنافى مع رسالة الأدب الأولى وهي الصدق في التعبير عن آراء الكاتب أو الشاعر. على أن الالتزام في حد ذاته موجود في أدب الأديب الحقيقي صاحب الرسالة، والأدب يمثل لونًا من ألوان الترف العقلي، وكذلك سائر الفنون؛ فإن أصبح لغة الجماهير الصاخبة فقد جماله وعذوبته، والحرية ألزم شيء للأديب فلا يصح أن نضع له قوالب معينة يكتب أدبه وفقًا لها بحيث لا يتعداها، فإن معنى ذلك أن يذبل الأدب ويذوي ثم يموت" (١)

هذا وقد انقسم النقاد المحدثون في حديثهم عن وظيفة الأدب إلى أقسام ثلاثة، منهم من يربط الأدب بالحياة والمجتمع مؤكدًا على الوظيفة الاجتماعية للأدب، ومنهم من يقصر وظيفة الأدب على البحث عن الجمال في الفن الأدبي، ومنهم من حاول التوفيق بين الفريقين بنظرية تجمع ما بين جانب الإفادة وجانب اللذة والمتعة... وقد كان لكل فريق منهم حججه التي يستند إليها في تدعيم وجهه نظره (*)

^١ يراجع : قضايا الفكر في الأدب المعاصر . وديع فلسطين . ص : ٤٧ .

(*) انظر هذا الحديث في :

- مشكلة الفن : د/ زكريا إبراهيم مكتبة مصر ١٩٧٩ م .
- _ في النقد الأدبي : د/ شوقي ضيف دار المعارف ١٩٧٦ م .
- _ الأدب وقيم الحياة المعاصرة د. محمد زكي العشماوي الهيئة المصرية للكتاب ط ٢ ١٩٧٤ م .
- _ في نقد الشعر : د/ محمود الربيعي دار المعارف - مصر ط ٤ ١٩٧٧ م .
- _ دائرة الإبداع (مقدمة في أصول النقد) د/ شكري محمد عياد القاهرة ١٩٨٧ م .
- _ الأسس الجمالية في النقد العربي : د/ عز الدين إسماعيل . دار الفكر العربي ط ٣ ١٩٧٤ م .
- _ مقالات في النقد الأدبي : د/ محمد مصطفى هداره دار القلم ١٩٦٤ م .

الأدب والمجتمع :

شغلت العلاقة ما بين الفن _بوجه عام_ والأدب _بشكل خاص_، والمجتمع عددًا كبيرًا من الباحثين والدارسين، ودارت حولها تساؤلات كثيرة تمحورت أغلبها فيما يلي :

_ ما العلاقة الرابطة ما بين الأدب والمجتمع؟

_ وهل يؤثر الأدب في المجتمع؟

_ وهل يتأثر الأدب بالمجتمع الذي ينشأ فيه؟

وفي سبيل الإجابة عن التساؤلات السابقة قُدمت العديد من الأفكار، والنظرات، والآراء، التي أسفرت عن نظريتين رئيسيتين تتبثقان عن **نظرية الفن** بوجه عام وعلاقتها بالمجتمع وتتصلان بها، وهما :

_ الفن للمجتمع.

_ الفن للفن.

أما النظرية الأولى (**الفن للمجتمع**) فيذهب مؤيدوها إلى أن الفن ينبغي أن يُعبر عن أهداف اجتماعية، ويعرض لأفكار ومضامين أخلاقية يُفيد منها الفرد والمجتمع معًا انطلاقًا من أن للفن تأثيرًا اجتماعيًا مباشرًا، وأن هذا التأثير هو مقياس جودته.

تعود إرهابات هذه النظرية إلى الفلاسفة اليونانيين القدماء خلال حديثهم عن الفن، والجمالية ووظائف الفن النفعية وعلى رأسهم سقراط، وأفلاطون الأول في ربطه الفن بالأخلاق والجمال بالمنفعة، والثاني في ربطه الفن بالحقيقة ونظرته إلى الفن باعتباره أداة لتهديب النفوس، ورفي الحياة وفقًا لنظريته المثل Ideals؛ ولذا طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته؛ لأنه وجدهم _ في رأيه _ لا يعرضون للحقائق الاجتماعية بل يحاكون العوالم التخيلية والوهمية.

أما حديثاً فيُعَدُّ المفكر الاجتماعي، والكاتبُ الروسي تولستوي Leo Tolstoi (١٨٢٨ : ١٩١٠م) في كتابه ما الفن؟ مِنْ أهم الداعين إلى نظرية الفن للمجتمع؛ حيث رأى أن للفن أهدافاً اجتماعية تتمثل في تحقيق الاتصال بين أفراد المجتمع بمختلف فئاته، وشتى طبقاته.

وعلى صعيد المذاهب الأدبية تعد الواقعية الاشتراكية من أكبر دعاة هذه النظرية؛ إذ طالبت الأدباء بالتزام، وتبني مجمل القضايا الإنسانية والاجتماعية التي تدور في المحيط الاجتماعي للأديب كالعدل، والحرية، والصراع الطبقي، ومحاربة الاستغلال. هذا ومن أهم الانتقادات التي وجهت لهذه النظرية هو أن الأهداف الاجتماعية التي ينبغي أن يرتبط بها الفن والأدب دوماً متغيرة، ومتطورة بفعل تطورات العصر والزمن من آن لآخر، ومن ثم سيطغى هذا التغير، والتبدل، والتحول على الفن والأدب اللذين من شأنهما الثبات الذي يؤدي إلى الاستقرار والخلود.

ومن ناحية أخرى فإن الالتزام الاجتماعي والأخلاقي يشكلان قيماً على الفنان والأديب، الذي ينبغي عليه أن يكتب تحت ظلال أجواء تسودها الحرية لا القيود. أما النظرية الثانية (الفن للفن) فيذهب مؤيدوها، والداعون لها إلى أن الفن فعلٌ إنسانيٌّ له خصائصه، وسماته، وقيمه الذاتية الخاصة، التي لا ترتبط بأي موضوعات أو قوانين اجتماعية؛ إذ ليست للفن وظيفة اجتماعية بل إن وظيفته ذاتية وجمالية.

تعود إرهابات هذه النظرية إلى الفيلسوف الألماني (كانت)، الذي عزل الجمالية عن الجانب النفعي "فالفن عنده يكون جميلاً إذا لم يكن نافعا، وإذا أصبح نافعا فقد فقد صفة الجمال".

ظهر مصطلحُ الفن للفن وشعاره هذا أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وقد صاغه الشاعر الفرنسي تيوفيل جوتييه زعيم دعوة الفن للفن، الذي يقول: "إننا نعتقد أن الفنَ مستقلاً، وليس وسيلة لأنه غاية، وكل من يسعى إلى سوى الجمال فليس بفنان"^(١)

^١ نقلًا عن: على هامش النقد الأدبي الحديث. د. حسن جاد. ص: ١٣٦

جاءت دعوة الفن للفن بمثابة رد فعل لما جاء به المذهب الرومانسي، الذي نادى بذاتية الأدب ثم تطور المصطلح بعد ذلك ليؤكد الجانب الشكلي للأدب ويدعو إلى إهمال المضمون، وربما يُعدُّ هذا الأمر من أهم الانتقادات التي وُجِّهت إلى هذه النظرية التي بالغت كثيرا في تأكيد الشكل، وإهمال المضمون.

هذا وقد قام على نظرية الفن للفن المذهبُ البرناسي^(*)، الذي ظهر عام ١٨٧٧م، وهو مذهبٌ يقوم على الفلسفة المثالية الجمالية، والواقعية التجريبية، ويُعنى بالموضوعية في صياغة الصور الشعرية، ويُعبر في واقعية عن الأشياء والأمور التي يتناولها، وعلى الشاعر فيه أن يتخلّى عن أفكاره وعاطفته وأحاسيسه ويعتمد إلى تناول الأشياء بموضوعية محضة تقوم على أساس توافقي بين العلم والفن؛ حيث يقول لو كنت دي ليل زعيم هذا المذهب: "إن الفن والعلم اللذين طالما فُرقت بينهما جهود الفكر المتباعدة، يجب أن يأتلفا الآن تماما، أو يتوحد كلاهما بالآخر"^(١)

والواقع أن وظيفة الأدب لا ينبغي أن تقتصر على السمو بالعاطفة والروح إلى مراتب أعلى فقط ، وإنما ينبغي أن تتجاوز ذلك إلى وظائف أكثر أثرًا واتساعًا من خلال تفاعل الأديب الحي مع قضايا الواقع والمجتمع ، لإبراز أوجه القيم الاجتماعية أو لتعرية القصور والزيف وتسليط الضوء عليهما لملاحقة ركب التقدم والرفق حيث "إن وظيفة الأدب هي التجربة الخالصة ،ولكن ما لم تكن التجربة ذات مغزى فليس لها وجود حقيقي ، وإذا كانت الوظيفة الأساسية للأدب هي نقل التجارب الإنسانية والتعبير عنها فلا بد إذن أن تكون هذه التجارب مؤثرة ،ومتأثرة بالنسبة إلى أوضاع معينة في المجتمع"^(١) فالأدب - شعره ونثره- هو في جوهره محاكاة للحياة ،والحياة حقيقية اجتماعية في أقوى مظاهرها.

* نسبةً إلى جبل برناس باليونان، وهو مكان إله الشعر (أبولو)، الذي جعله الإغريق رمزًا للشعر، ونسبوا إليه الشعراء النابهين.

١ المرجع السابق. ص: ١٣٥

(1) مقالات في النقد الأدبي : ص ١٣٨ ، وراجع : دراسات في النقد الأدبي ص ٢٤٤ ، ٢٤٥ .

وفي ميدان الشعر - بشكل خاص- نرى أن الشعر الذي ينبغي أن يُسمى شعراً لا عبرة فيه على الإطلاق بشكله فقط ولكن أيضاً بمضمونه التعبيري وقدرة الشاعر على جعل هذا المضمون يستوعب تجاربه وانطباعات المجتمع فيه ، وإنكار وجود مضمون اجتماعي ما في الشعر إنما هروب بالشعر من عالم الواقع إلى عوالم مثالية تصور الإنسان فرداً منعزلاً عن الناس يحس غربته عن البشر ، ويعاني أزماته الخاصة التي لا يشاركه فيها أحدٌ غيره ، ولكننا لا نقصد بمعنى وجود مضمون اجتماعي في الشعر أننا نقصر الشعر عليه ، أو أن نجعله قيداً مُلزمًا، بل نؤكد المضمون الاجتماعي بوصفه انعكاساً طبيعياً للواقع بكل أبعاده دون أي إلزام للأديب.^(١)

نخلص مما سبق أن الوظيفة الاجتماعية للأدب لا تنفي أن يعبر الأديب عن تجاربه الذاتية الخاصة ، فربما تفضي التجربة بصاحبها إلى فضاء الرومانسية - مثلاً - ليتغني عواطفه وآماله ، ولكن عناصر أخرى في فكر الشاعر ومكونات وجوده تثبت قدميه على أرض الواقعية ، ومن ثم تصبح الدعوة إلى أدب واقعي محض ضرباً من ضروب الإلزام والتعسف، وهذا ما نؤكد عليه حين نرفض الدعوة إلى أدب واقعي محض خال من الذاتية، هذه الدعوة التي نادى بها أصحاب الواقعية الاشتراكية، ونتفق في دعوتنا هذه مع الناقد الدكتور عبد القادر القط على أن تيار الواقعية لن يقضي على الشعر الذاتي الوجداني لأنه متعلق بضرورات نفسية لا سبيل إلى تجاهلها أو نكرانها بل سيظل الإنسان دائماً في حاجةٍ إلى التعبير عن ذاته وإبراز ألوان من عواطفه الخاصة^(٢)، ولعل خير شاهد على الفهم المعتدل لوظيفة الأدب هو قبول الشعر الغزلي الحديث الذي رفضه بعض دعاة الالتزام الأيديولوجي، والذين اعتبروا أن الأديب مطالبٌ بمعالجة قضايا مجتمعه العامة وليس معنياً برصد تجاربه الخاصة ،ومن ثم يصبح هؤلاء الدعاة عقبة خطيرة في سبيل تقويض القصيدة الغزلية التي كانت - ولا تزال- ركناً مهماً من أركان الشعر العربي ،وتجربة حية من

(١) السابق . ص : ٣٥ .

(٢) مقالات في النقد الأدبي . ص : ٧٩ .

تجاريه كما يصبح مذهبهم صورة من صور الإلزام والإكراه الذي رأينا بعض صوره عند بعض نقاد الواقعية الاشتراكية الذين ندين عليهم تحول الالتزام لدى بعضهم إلى "إرهاب إلزامي" مما أدى إلى شعور الأدباء بالاضطهاد والغربة في مجتمعاتهم^(٣) ويحق لنا أن نتجاوز حدود الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية معاً إلى آفاق إنسانية أرحب حيث إن الأدب ينبغي أن يرمي إلى غاية ذات صلة بالمجتمع أدب إنساني وليس مجرد أدب تطبيقي كما أسماه الناقد أبركرومبي، فنحن نتقبل في حماسة فكرة خضوع الأدب للمجتمع على أن يكون موضوعه التجارب الإنسانية الرفيعة ، وأن يبتعد عن التحول إلى منابر للوعظ أو قاعات للتلقين والدرس أو أن يكون التزاماً بمذهب معين يفرض آراءه على معتقيه ومن ثم ينبغي علينا أن نرفض أن يصبح الأدب لوناً من ألوان الدعاية لما في ذلك من جناية على الأدب.

هذا ويقف دعاة المذهب الواقعي موقفاً رافضاً من الدعوة إلى "الفن للفن" هذه الدعوة التي تبناها الناقد الدكتور رشاد رشدي، وحاول جاهداً أن يجعلها مدرسة نقدية على أسس الجمال الموضوعي في الأدب، وليس على ربط الأدب بالمجتمع، وقد ألف رشدي في هذا كتاباً ضمنه آراءه تحت عنوان "ما هو الأدب ؟" دعا فيه إلى نظريته هذه "وكانت دعوته قائمة على مذهب أدبي معروف نادى به الشاعر والناقد الإنجليزي ت. س. إليوت في أول الأمر ثم أصبح بعد ذلك مدرسة نقدية كبيرة عرفت بمدرسة "النقد الجديد" New Criticis

نظرية الأجناس أو الأنواع الأدبية

Genres Litteraire

(3) السابق . ص : ٣٥ .

يُعدُّ مفهوم الجنس Genre من المفاهيم التي انتقلت من مجال العلوم البيولوجية إلى مجال الدراسات الأدبية والنقدية؛ حيث تُصنّف العلوم البيولوجية الكائنات إلى أجناس، وأنواع ويعني الجنس لديها المقولة(*) أو الموضوعة التي تتميز قوانينها بالثبات، والشمولية.

* **المقولة Category** تعني التصورات أو المفاهيم الأولية التي ينهض أو يبنى عليها الفهم، وتعني عند كانط التصورات الكلية الأساسية التي يتضمنها العقل المحض، وهي صورةً قبلية للمعرفة تُستتبط من طبيعة الحكم في مختلف صوره، وتُمثّل الجوانب الأساسية للتفكير النظري أو الاستدلالي، وهي عند رينوفيه القوانين الأولية، والعلاقات الأساسية التي تحدد صورة المعرفة، وتنظم حركتها.

يُنظر :

يعني مفهومُ الجنسُ لغويًا وحسبما ورد في لسان العرب لابن منظور (ت ٧١١هـ) "الضرب من كل شيء، والجمع أجناس، وجنوس، والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال إن هذا يجانس هذا أي يشاكله، والحيوان أجناس فالناس جنس، والإبل جنس، والبقر جنس..."^(١)

تُشيرُ نظريةُ الأجناسِ أو الأشكالِ الأدبية Genres Litteraire إلى المبدأ التنظيمي الذي يُصنف الخطابات، والنصوص الأدبية تبعًا لأنماط أدبية خاصة من التنظيم أو البنية الداخليين لهذه النصوص، وتُستمد أغلب هذه الأنماط من الأعمال الأدبية المتوارثة الرفيعة التي تتحول تقنياتها وقواعدها ومبادئ تنظيمها وطرائق بنائها بفعل جملة من العوامل إلى معايير يأخذها الأدباء، والكتّاب بالحسبان عندما ينشئون نصوصهم بما يعني أن فكرة الأنواع أو الأجناس الأدبية تعني أن **هناك خصائص مميزة لكل نوع أو جنس أدبي** كأن يضطلع الشاعر العمودي عندما يكتب الشعر إلى جملة من المبادئ التنظيمية فيجعل قصيدته تسير على وزن واحد، وقافية واحدة، ووفق شطرين ... إلخ، فهذه المبادئ، والقواعد هي التي تنظم الشكل أو الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الشعر العمودي أو القصيدة العمودية كشكل خاص من الأشكال أو الأنواع الأدبية.

وعلى الجانب الآخر فإن هذه المبادئ تُساعدُ النقادَ والباحثين في تحديد المعايير والمنطلقات التي يتخذونها سبلاً في تقويم هذه النصوص، كما يحدد بها القراء آفاق توقعاتهم من النصوص عند قراءتها وتقديرها التقدير الأمثل؛ حيث تُسهم

— جميل صليبا: المعجم الفلسفي. دار الكتاب اللبناني. بيروت ١٩٨٢م. ص: ٢٣

— لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية. تعريب: خليل أحمد خليل. منشورات عويدات. ط ٢. بيروت

/ باريس ٢٠٠١م. ص: ٤٣

^١ لسان العرب. طبع دار صادر بيروت.

المعرفة بالأجناس الأدبية في تحليل النص الأدبي، وتفسيره؛ "إذ لا مفرَ كما يقول الناقد الدكتور صلاح فضل_ عند تحليل النصوص، ونقدها من توظيف معرفتنا الأدبية بخواص الأجناس التي تنتمي إليها هذه النصوص، فعندما نشرع في قراءة رواية مثلاً تصبح المكونات التي نتوقعها والتي تحدد معالمها الأساسية في تجربتنا الجمالية، والإنسانية خاضعة لطبيعة مفهومنا عن الرواية مما يجعل الأمر مختلفاً عندما نشرع في قراءة قصيدة أو مقال صحفي"^(١)

إن الأجناس الأدبية ساحةٌ أدبيةٌ، ونقديةٌ ذاتُ تأثير فعال في عملية إنتاج الخطابات والنصوص الأدبية، ونقدها، وتلقيها في أي تقليد أدبي؛ حيث تؤدي جملةً من الوظائف تتصل بالمؤلف، والنص، والمتلقي؛ إذ يُسهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع الأدبي، ويرصد تغيراته التقنية، والجمالية، والوظيفية ...

يُعدُّ الجنسُ أو النوع الأدبي Genre من أهم مواضيع نظرية الأدب، وأحد أبرز القضايا التي شغلت بها الآدابُ الغربية والعربية؛ لما له من أهمية معيارية، ووصفية، وتفسيرية في تحليل النصوص، وتصنيفها، وتقويمها ودراستها من خلال خصائصها، وسماتها، ومكوناتها النوعية، والتجنيسية كما أن معرفة مبادئ النوع الأدبي، وآلياته وقواعده تساعدنا على إدراك جملة التطورات الجمالية، والفنية، والتاريخية التي لحقت بالنص؛ حيث يرى الدكتور أحمد كمال زكي "أن فكرة الأنواع الأدبية تقوم أساساً على عنصر الزمن لتكشف عن تأثير اللاحق بالسابق؛ بحث يكون على الناقد أن يعرفَ خصائص النص الذي ينقده، وما قد أُضيف إليه منها أو عدل منه إلى غيره، فكان من ثَمَّ الجديد أو المُخترع أو الجمود الذي لا يُضيف فضلاً للفنان"^(٢)

^١ بلاغة الخطاب وعلم النص. د. صلاح فضل. ص: ٢٥٤

^٢ دراسات في النقد الأدبي. الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) ١٩٩٧م. ص: ٣١

يُعرف رينية ويليك Rene wellek مصطلح الجنس الأدبي على أنه "تقسيم للأعمال الأدبية نظريًا على أساس الشكل الخارجي (وبخاصة البناء والوزن) وكذلك على أساس الشكل الداخل (وبخاصة الاتجاه والأسلوب والموضوع والجمهور)"^(١)

تاريخ الأجناس الأدبية :

الدارس لتاريخ الأجناس الأدبية يجدُ خلطًا واضحًا، وتعقيدًا جليًا لافتًا للنظر بداية فيما يتعلق بالمفهوم، والمصطلح فهي تارة أنواع، وتارة أخرى أجناس، أو صيغ، ونماذج، وأشكال ... وهذا التعدد قد تسبب في التشويش على مفهوم هذه النظرية، ومصطلحاتها.

بدأ الاهتمام بدراسة تاريخ الأجناس الأدبية بدءًا من نهاية القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين؛ حيث يذكر الدكتور حسن حنفي أن مدرسة الأجناس الأدبية في أوروبا نشأت في عشرينيات القرن العشرين وظهرت من ثنايا البروتستانتيّة، وأخيرًا مدرسة توبنجن، وبدأ ذلك مع بدايات النقد التاريخي للكتب المقدسة في القرن الثامن عشر، ثم ظهرت المدرسة التاريخية في القرن التاسع عشر وعلم تاريخ الأديان المقارن، وأظهرت أبحاثها التشابه بين الكتب المقدسة والآداب القديمة، وبخاصة اليونانية والعبرية، وكانت المدرسة الجديدة في النقد قد انتقلت من "نقد المصادر" إلى "نقد الأشكال" أو بتعبير علماء مصطلح الحديث من "نقد السند" إلى "نقد المتن" واستعارت المدرسة الجديدة الأشكال الأدبية من النقد الأدبي طبقًا للنظرية الشائعة بأن تاريخ الأدب هو تاريخ الأشكال الأدبية، واعتمدت على دراسات الأنواع الأدبية في الآداب القديمة، ووطورت النقد الأدبي"^(٢)

^١ نظرية الأدب. ص: ١٢٣

^٢ دراسات فلسفية . مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. ص: ٣٢٤

وفي هذا السياق يربط الدكتور عبدالمنعم تليمة تطور الجنس الأدبي بتطور المجتمع فيقول: "إن المبدأ العام في نشأة الأنواع الأدبية وتطورها وفنائها في غيرها، أو انقراضها مؤسس على تطور المجتمعات نفسها بمعنى أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسّد علاقاتها الجمالية بالعالم"^(١)، وبناءً عليه فقد اختلف عددٌ من النقاد، والباحثين حول ربط النوع الأدبي وما يطرأ عليه من تغير، وبين التغيرات أو التطورات الاجتماعية.

وأخيراً فقد أولت البحوث والدراسات المعاصرة النوع أو الجنس الأدبي عنايةً كبيرة؛ ذلك أن النوع بوصفه نسقاً من أنساق التنظيم والتصنيف قد تأثر كثيراً بما تعرضت له النظرية الأدبية _شأن كل القيم الفكرية الكبرى_ من هزات عنيفة في الآونة الأخيرة بتأثير من الفكر الحداثي، الذي يمكن أن نرجع تاريخه إلى ما بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، والذي ثار على كل ما هو تقليدي وقديم"^(٢)

نظرية الأجناس الأدبية بين القديم والحديث (النشأة والتطور) :

_ الجنس الأدبي من منظور غربي :

وعن نظرية الأنواع الأدبية قديماً فقد تحدث أفلاطون (ت ٣٤٧ ق . م) عن التجنيس لكنه لم يحدد له مفهوماً ففي المحاوراة التي يديرها أفلاطون بين سقراط وتلميذه أديمانتوس يقسم سقراط السرد إلى ثلاثة أنواع بناءً على أسلوب العرض :

_ السرد التاريخي البسيط الذي يحكي فيه الشاعرُ الأحداثَ ويصف ما يتخللها من وقائع بلسانه هو ولا يدعنا نعتقد أنه يتكلم بلسان أي شخص آخر.

^١ مقدمة في نظرية الأدب. ص: ١٣٧

^٢ من أوراق النقدية. د. محمود الربيعي. دار غريب. القاهرة. د. ت. ص: ٣٨

_ السرد التصويري أو التمثيلي وهو السرد الذي يحذف الشاعر فيه الكلام الذي يفصل بين الحوار، فلا يتبقى إلا الحوار ذاته فقط، وهو ما يسمى بالمأساة أو التراجيديا.

_ السرد الملحمي، وهو خليطٌ بين النوعين السابقين؛ حيث يتحدث الشاعرُ بلسانه حيناً ويتحدث بالأسنة الشخصيات أحياناً أخرى^(١)

وبرغم النزعة الفلسفية التي ينطلق منها أفلاطون في تفرقة بين الأنواع الثلاثة، وتشبيده للحدود الفاصلة فيما بينها إلا أن هذه التفرقة مرجعها لديه يعود إلى اختلاف الأساليب وحسب؛ إذ من خلال دراسته للأدب اقتصر على نتاج هوميروس، وقد تناوله من زاوية الإبداع لا من زاوية التجنيس فقام بتصنيفه إلى طبقات أو ضروب لا تخرج عن ثلاثة : السردى، والمحاكاتى والمشارك بينهما.

ثم جاء تلميذه أرسطو (ت ٣٢٢ ق . م) فتحدث عن الأنواع الأدبية وقسمها ثلاثة أنواع كبرى:

_ الغنائى.

_ الملحمى.

_ الدرامى.^(٢)

وأضاف المحدثون للغنائى ضمير الـ (أنا) أو ملكة الإحساس، وجعلوا الملحمى يترابط مع ضمير الـ (هو) أو ملكة التعرّف، والدرامى يترابط مع ضمير المخاطب الـ (أنت) أو ملكة الرغبة.

^١ الجمهورية. ترجمة: فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٥م. ص: ٢٥٩

^٢ فن الشعر. ترجمة: د. عبدالرحمن بدوي. دار الثقافة. بيروت ١٩٧٣م. ص: ٣

_ أما الملحمي فهي الأعمال التي يملك فيها المؤلفُ، والشخصياتُ الحقَ في الكلام معاً.

_ والغنائي lyric هي الأعمال التي يتحدث فيها المؤلفُ أو الكاتبُ وحده، وتتسم بالذاتية ويندرج ضمنها الشعرُ العربي القديم.

_ وأخيراً الدرامي وهي الأعمال التي تتحدث فيها الشخصيات وحدها دون تدخل أحد إن الشعر الملحمي يتناول الملاحم البطولية الأولى (شعر البطولات الأسطورية)، فالملمحة التي تعد أول الأنواع الأدبية هي _وحسبما عرّفها الدكتور محمد مندور_ "قصصٌ شعريةٌ قوميةٌ بطوليةٌ يختلط فيها الخيالُ بالحقبة، والتاريخُ بالأسطورة كالإلياذة والأوديسا لهوميروس، والإنياذة لفرجيل شاعر الرومان"^(١)

وبالنسبة للشعر الغنائي أو الوجداني (اليوناني) فإنه يُعدُّ وسيلةَ الإنسان الأولى للتعبير عن أحاسيسه، ونوازه وأغلبُ نماذج هذا الشعر ضاعت وهو يختلف عن الشعر الغنائي العربي؛ إذ إنه يشبه الأمثالَ والحكم على النقيض من الشعر الغنائي العربي المنظوم.

وثالث الأنواع الأدبية القديمة الشعر الدرامي، الذي يُعرف أيضاً باسم الشعر المسرحي، والحركي؛ حيث إن كلمة دراما في أصلها كلمةٌ يونانية بمعنى يتحرك أو يعمل، ورغم أن الشعرَ الدراميَّ ينقسمُ إلى تراجيديا، وكوميديا إلا أن كلمة دراما غلبت على التراجيديا بشكل ملحوظ.

وفي هذا الصدد يُعدُّ كتاب "فن الشعر" الركيزة الثابتة لنظرية الأجناس المنسوبة إلى منظرها الأول أرسطو؛ "إذ هو أول مؤلفٍ إغريقي درس الشعر بطريقة مستمرة

^١ د. محمد مندور. الأدب وفنونه. ص: ٤٩

ضمن زاوية الجنس، أو على الأقل هو أول من يدعي صراحة أن تعريف الفن الشعري يجد امتداده الطبيعي في تحليل تركيبه النوعي"^(١)

هذا، ويذكر الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه الأدب المقارن أن الأجناس الأدبية قسمان :

_ قسمٌ كان يعالج أصلاً في الشعر في الآداب الأوروبية، ومنه الملحمة والمسرحية والقصة على لسان الحيوان.

_ قسمٌ كان يعالج أساساً في النثر، ومنه القصة والتاريخ في طابعه الأدبي والحوار والمناظرة.^(٢)

وعلى الجانب الآخر فإن الأدب _ بشتى فنونه، وأنواعه _ يرتبط ارتباطاً واضحاً بالإبداع؛ لأن الأدب يسعى إلى التأثير بالكلمة والارتقاء بلغتها، بالإضافة إلى بثّ الشعور بأهمية الأدب في نفس المتلقي والتأثير في وجدانه؛ ولهذا اهتمت نظرية الأجناس الأدبية _ بمختلف أدواتها، ووسائلها، وتقنياتها الفنية _ بمحاولة تقديم الإبداع الفني وعرضه من خلالها فكانت هذه الأجناس تتمثل "عند العرب في نوعين هما: الشعر، والخطابة، أما عند اليونان فوضعها أرسطو في التراجيديا، والكوميديا والملحمة في حين جعلها الألمان من خلال هيغل في نوعين رئيسيين: ملحمي، وغنائي، ومنهما تكوّن النوع الثالث الدرامي، فيما نجدها عند الإنجليز من طريق الشاعر ت. س . إليوت ثلاثة أجناس أدبية هي: الغنائي، والملحمي، والدرامي"^(٣)

^١ جان ماري سيفير. ما الجنس الأدبي؟ ترجمة: غسان السيد. اتحاد الكتاب العرب. د. ط . د. ت. ص: ١٥

(٢) الأدب المقارن. دار الثقافة. بيروت د.ت. ص : ١٤٣

(٣) منجد مصطفى، الإبداع والشعر، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة المدينة العالمية، العدد الخاص "أدبيات"، سبتمبر ٢٠١١م. ص: ٨١.

ولم يكن للرومان بعد أرسطو أيُّ إسهام فيما يتعلق بالأجناس الأدبية؛ حيث ظل التقسيم الأرسطي سائدًا حتى ظهور الكلاسيكية الجديدة في القرن الثامن عشر؛ إذ كانت فكرة نقاء الأجناس الأدبية، وعدم تداخلها من أهم سمات الكلاسيكية الجديدة، وهي الفكرة التي تمرد عليها الرومانسيون الذين جاءوا من بعدهم وبخاصة مع ظهور الرواية كجنس أدبي جديد، ومغاير.

هذا، وتعدُّ الكلاسيكية من أكثر المذاهب الأدبية الحديثة اهتمامًا بالتفرقة بين الأنواع الأدبية وبعضها البعض، ويتبدى هذا بشكل واضح في تفرقتها بين التراجيديا والكوميديا؛ حيث تتناول الأولى شؤون الملوك والنبلاء وتعرض لحدث أو لفعل نبيل يكون في أغلبه مسئلتها من ملحمة أو أسطورة أما الكوميديا فتُعنَى بالطبقة الدنيا من أبناء الشعب (البرجوازيين) وتعرض لحدث هزلي.

أما الرومانسية فقد اختفى معها مفهوم النوع الأدبي فنجد أن الرومانسيين قد غابت معهم قواعد الأجناس الأدبية، وتمردوا على كافة القواعد الكلاسيكية المتعارف عليها، ورأوا أن كل نص أدبي حرٌّ في اختيار تقاليده، وقواعده كيفما يحلو له.

إن المتأمل لمختلف الفنون الإبداعية يجد أنها تخضع لمقاييس، وتقنيات لا يلتزم بها أيُّ شكلٍ كتابيٍّ غير إبداعي لتبرّر وجودها وحرفيتها، ولا يتم تذوقها بالطبع إلا وفق مستوى تلقي العقل وقدرات الأفراد المختلفة؛ لأن الكتابة الإبداعية في حقيقتها وحسبما يُقرر تودروف_ ما هي إلا ادعاء كوني يفوق الذات الفاعلة ويتمدد من فوقها متجاوزًا إياها وكاسرًا ظروفها وحدودها، والكاتب حينئذ يتحول من فرد عادي إلى نموذج ثقافي يتسم بصفات وجودية وصور ذهنية وهيئات تخيلية تتجدد فيه وتنتول له مع تقلب حيوات النص"^(١)

(١) عبدالله الغزامي. الكتابة ضد الكتابة. دار الآداب. بيروت. ١٩٩١م. ص : ٧

بناءً على ما سبق فإن الأدب لم ينشأ عن فراغ بل "نشأ الأدب في حضن مجموعة من الخطابات الحية التي يشاركها في خصائص عديدة"^(١)؛ حيث حضر الإبداع فيها بوصفه الوسيلة الأمثل لإضفاء المتعة والإثارة، وخلق الدهشة والتشويق.

وامتداداً لعرض نظرية الأجناس الأدبية في العصر الحديث من المنظور الغربي فقد سعى الناقد الأمريكي روبرت شولز Robert Scholes إلى تخطي نظرية الأنواع الأدبية بمعناها التقليدي، وما قد أورثته من خلافات بين الباحثين، والدراسين واستبدالها بنظرية "الصيغ"، التي تقوم عنده على درجة التمثيل الذي يقدمه الأدب للعالم الذي يشكل مرجعاً له"^(٢)

أما الناقد الفرنسي جيرار جينيت Gerard Genette في كتابه "مدخل إلى جامع النص" ١٩٧٩م، وأطراس ١٩٨٢م " فقد دعا إلى محاولة دمج كافة الآراء التي قُدمت عن الأنواع الأدبية وصوغها تحت مظلة مفاهيمية جامعة، وشاملة تُعرف بـ "جامع النص".

الجنس الأدبي من منظور عربي :

في كتابه الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي) يحاول الناقد المغربي سعيد يقطين بداية تلخيص المعطيات التي قدمها النقاد العرب القدامى عن مصطلحات نظرية الأنواع الأدبي (الجنس _ النوع _ النمط) كما يلي :

١ _ الجنس: وهو الاسم العام الذي يجمع مختلف الأنواع بغض النظر عن العصر وأجناس الكلام هي إما : شعر ونثر، أو شعر وكلام.

(١) تزيتفان تودروف. الأدب في خطر، ترجمة: عبدالكبير الشرقاوي. دار توبقال. المغرب ٢٠٠٧م.

^٢ نقلاً عن : عبدالله إبراهيم. السردية العربية الحديثة. ص: ٥٦

٢_ النوع: وهو ما يندرج ضمن الجنس، وفيه أنواعٌ ثابتةٌ، وأخرى متحولة.

٣_ النمط: كل ما هو مشترك من صفات الكلام بغض النظر عن الجنس أو النوع مثل: الجزل، والحسن، والفصيح، والبليغ، ووكذا كافة الأغراض: مدح، هجاء، عتاب، غزل ... ومختلف المواصفات من الإيجاز، والإطناب، والمساواة، الطول، والقصر، والجد، والهزل.

ويذهب سعيد يقطين إلى إبراز فرق آخر بين هذه المقولات الثلاث (جنس _ نوع _ نمط)؛ إذ يرى أن الأجناس ثابتة، والأنواع متحولة، أما الأنماط فمتغيرة^(١)

وقمين بالإشارة هنا إلى أن النوع لا يتحرر كلياً من بعده الأجناسي؛ إذ إنه يشترك مع الجنس في عدد من السمات والخصائص، أما النمط فيأخذ مكاناً وسطاً بين الجنس والنوع ويمت لهما بصلة بوصفه سمة أو خاصية عامة تنطبق على الجنس والنوع معاً.

ويُعرف النمط في الأوساط الأدبية والنقدية بأنه الأسلوب المتبع، الذي ينسج المتكلم أو المُخاطب على منواله، أما في الدراسات الفلسفية والاجتماعية فهو "سلوكٌ، وصفةٌ، وعاداتٌ يتبعها الإنسان عند تفكيره فيعتادها معتمداً على أفكاره التي يمكن إرجاعها إلى البنية المعرفية، والموروثات الثقافية والعادات الاجتماعية والمفاهيم الدينية، فكل فرد نمط يتناسب مع ما يتضمنه عقله من فكر، ومعنى"^(٢)؛ ولذا

^١ الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي) سعيد يقطين. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. بيروت.

١٩٩٧م. ص: ١٨٤

^٢ يُنظر : مجلة أقلام الثقافية / مفهوم النمط في اللغة والأدب . ص: ٣

المقال منشور على الرابط التالي: (تاريخ الدخول لشبكة المعلومات. ٢٢ / ٣ / ٢٠١٩م)

<http://montada.aklaam.net/showthread.php?t=62074>

تختلف الأنماط بحسب الأسس التي تركز عليها، والوحدات الدلالية التي تحتويها، وتتضمنها.

وعلى صعيد الاستخدام يُعدُّ الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر ت ٢٥٥هـ) من أوائل البلاغيين والنفاد العرب القدامى الذين استخدموا كلمة الجنس كمقولة أدبية حينما قال: "إنما الشعرُ صناعةٌ وضربٌ من النسيج وجنسٌ من التصوير"^(١)؛ وبذا أخرج الجاحظُ كلمةَ الجنس من جعبتها اللغوية إلى جعلها مقولة أدبية، وموجهًا من موجّهات الأدب.

هذا ولم يكن الفصلُ بين الأجناس أو الأنواع الأدبية قديمًا ببعيدٍ عن البلاغيين، والنفاد العرب بل إن الشعر عندهم ظل ولفترة طويلة قسيما للنثر، وأرضية مغايرة عنه؛ حيث ورد عن الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) قديما قوله بـ "صعوبة اجتماع اللسان البليغ، والشعر الجيد في لسان واحد"، وفي هذا السياق ذكر الجاحظ أن الكلام ينقسم إلى منظوم، ومنثور يقول: "ولابد من أن نذكر فيه أقسام تأليف جميع الكلام وكيف خالف القرآن جميع الكلام المنظوم والمنثور وهو منثور غير مقفى على مخارج الأشعار والأسجاع، وكيف صار نظمه من أعظم البيان وتأليفه من أكبر الحجج"^(٢)، فالجاحظ بهذا يرى صعوبة اجتماع الشعر والنثر في لسان واحد نظرا لاختلاف طبيعة العملية الإبداعية، وفي هذا تمييزٌ، وفصلٌ لجنس الشعر عن جنس النثر.

هذا الفصل فيما بعد الجاحظ عند الفارابي (ت ٣٣٩هـ) ، والسجستاني (ت ٣٨٠هـ) إلى أن ظهرت جهودٌ لمحاولة التصرف والتداخل ما بين الشعر، والنثر

^١ البيان والتبيين. تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون. مكتبة الخانجي. القاهرة ١٩٩٨م. ١ /

^٢ المرجع السابق. ص: ١ / ٣٨٣

بدأت مع أبي هلال العسكري (ت ٢٩٥هـ) الذي تحدث عن "حل المنظوم" ثم توالى عند الثعالبي (ت ٤٢٩هـ) الذي ألف كتاباً دعا فيه إلى "نثر النظم، وحل العقد".

لقد استعمل النقاد العرب القدامى لفظتي النوع، والجنس في كتاباتهم، ومنهم الخطابي (ت ٣٨٨هـ)، والرماني (ت ٣٨٦م)، وابن وهب الكاتب (ت ٣٣٥هـ)، وابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ)، وعبدالقاهر الجرجاني (٤٧١هـ) وكانت لهم نظرات جزئية، وفردية إلا أن نظرية الأنواع الأدبية لم تحظ في الأعم الأغلب باهتمام البلاغيين والنقاد العرب القدماء؛ إذ كان الاهتمام جُلّه منصباً على الشعر، الذي احتل وحده دائرة اهتمام البلاغي، والناقد العربي القديم على الرغم من أن الأدب العربي قد عرف معظم الأجناس الأدبية على امتداد تاريخه الطويل بل واستأثر وحده ببعض هذه الأجناس كفن المقامة، وعلى الرغم أيضاً من أن الناقد العربي القديم قد استخدم مصطلحات قريبة من فكرة التجنيس كمصطلح الأغراض الشعرية.

وعلى صعيد متصل فقد أشار حازم القرطاجني إلى احتمال وجود تقارب بين الأجناس النصية على اختلافها من خلاله مصطلحه "الإشراب"، الذي عبّر من خلاله عن إمكانية نزوح النص عن حدوده بغرض استيعاب نصوص أخرى، وهذا الأمر هو بمثابة وعي بضرورة المزج بين الأنواع وبعضها البعض، حتى وإن كان يندرج ضمن بلاغة الأديب، وقدرته على التصرف في الأساليب، ولا يعني معرفتهم التامة بالتداخل الأجناسي، الذي أتت به النظرية الأدبية الحديثة، وهو ما يعني أن سؤال التجنيس عند العرب قديماً لم يلق اهتماماً لديهم؛ إذ كانت الغلبة لفن واحد هو الشعر؛ ولذلك شغل به اللغويون، والنقاد، والفلاسفة، والمفسرون، أما النثر فقد جاء في المرتبة الثانية بعد الشعر.

ومع دخولنا في العصر الحديث وتحديدًا مع بداية الثمانينيات من القرن العشرين وجدنا اهتماماً ملحوظاً بهذه النظرية لدى طائفة من النقاد العرب المحدثين وعلى

رأسهم محمد غنيمي هلال، ومحمد مندور، وعزالدين إسماعيل، وخلدون الشمعة، ومحمد الهادي الطرابلسي، وعبدالسلام المسدي، وسعيد يقطين، ورشيد يحيوي ... وغيرهم.

وفي السياق ذاته لا نستطيع أن نغض الطرف عن الدور الذي لعبته الحداثة الأدبية Modernism في التحول الحاصل داخل الأبنية الأجنبية، والتداخل الواقع بين علاقاتها، هذا التحول الذي سمح ب بروز أجناس وأنواع جديدة، ومولدة سواءً على مستوى الإبداع أم على مستوى التلقي :

_ على مستوى الإبداع من خلال ظهور أجناس، وأنواع جديدة على الساحة الإبداعية كالشعر الحر، وقصيدة النثر.

_ على مستوى التلقي من خلال الدعوة إلى غض الطرف عن طبائع النصوص المتفردة، وكسر أفق الانتظار الذي يعني ذوبان شخصية متلقي النص وعدم الاطمئنان إلى وجود أنماط أو ثيمات ثابتة للنص أو متوقعة منه.

إن من الظواهر اللافتة للنظر في مسيرة تطور الحركة الأدبية الحداثية، وما بعدها تفكك وتقوض توظيف الأنماط التراثية، وتشظيها بشكل لم نعد نتبين معه الحد الفاصل بين هذه الأنماط أو فرادة توظيفها الإجرائي، وكأن النص يتأبى الارتكاز على نمط واحد منها ويحتفل بتواجدها جميعاً في رحابه وفق إطار علائقي جدلي، وتفاعلي، وتشابكي، وبخاصة بعد أن غدا استلهاً الموروث فعلاً إبداعياً عمد الأدباء إلى الإفادة منه عبر استحداث جملة من الآليات القرائية، والمقاربات التوظيفية بغية التعبير عن الدوافع النفسية، والذاتية من جهة أو الوقائع الاجتماعية والمعيشية من منظور فني، وأدبي من جهة أخرى.

إن الاهتمام الملحوظ، والمتزايد لقضية الأنواع أو الأجناس الأدبية قد نشأ إلى الوجود مع التنامي القوي للأنواع الأدبية النثرية التي ظهرت حديثاً كالرواية، والقصة، والمسرحية...؛ فظهورها للساحة الأدبية منذ بداية القرن العشرين أعاد للعقلية النظر، والتفكير في الأجناس الأدبية الأخرى وبخاصة القديمة منها_ بغية التمييز بينها جميعاً قديمها وحديثها، شعرها ونثرها وكذا المتداخل بين الشعري، والنثري منها من أجل إبراز الفروق الفردية بين هذه الأجناس جميعها، ومحاولة تأطيرها وهو الأمر الذي عُرف بـ "هاجس التجنيس"، الذي غدا معه الجنس الأدبي _ كمشروع قرائي _ متعدد الوجهات، متنوع المداخل، يقوم على الانفتاح والتعددية، ويسمح بظهور مفاهيم جديدة، وإجراءات تحليلية متنوعة العلاقات، وعلى المبدع أو الكاتب أن يحاول إحداث نوع من التوافق بين شتى هذه التنويعات أو التداخلات من حيث "إن الأنواع الأدبية مفاهيم مرنة متطورة، بمعنى أنها تتطور من عصر إلى عصر، ومن فترة إلى فترة، ومن مدرسة إلى مدرسة، ومن كاتب إلى كاتب، فكل عمل جديد (وبخاصة إذا كان عملاً أصيلاً) يضيف إلى النوع، وكل كاتب متميز يغير من طبيعة النوع"^(١)

من بين جملة الأنواع أو الأجناس الأدبية تقف الرواية على رأس أكثر الأجناس الأدبية تداخلاً، وتفاعلاً مع غيرها؛ حيث تآخمت مع حدودها أجناس وأنواع أدبية متعددة؛ ولذا وصفها ميخائيل باختين **M. Bakhtine** ^(*) بأنها "نوعٌ غير

^١ تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة. خيرى دومة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٨م. ص: ٣٣

^{*} **ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine (١٨٩٥ : ١٩٧٥م):**

كاتب، ومفكر، ومنظر روسي (سوفيتي) ولد في مدينة أوريل لعائلة أرستقراطية، درس في جامعة أوديسا، وتخرج في جامعة بتروغراد ١٩١٨م. وصفه الكثيرون بأنه المفكر الروسي الأكثر أهمية في مجال العلوم الإنسانية، وبأنه من كبار المنظرين في حقل الدراسات الأدبية، والفلسفية.

منته" ^(١)، وهذا الأمرُ أسهم بشكل أو بآخر في صعوبة وضع مفهوم محدد أو مقنن للرواية أو في إشكالية المصطلح نفسه، وفي موضع آخر وصف باختين الرواية بأنها شكل هجين؛ لأنها تلتقط عناصرها من مختلف الفنون السردية وغير السردية، وكذلك من مختلف الأنواع الأخرى كالخطابات الاجتماعية المختلفة، والأدب الشعبي المكتوب والشفوي وتحول ذلك كله إلى مادة لبناء أنساقها الخاصة" ^(٢)؛ ذلك أن الرواية _ كما هو متعارف عليه _ "تسمح بأن تُدخل إلى كيائها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء أكانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية وعلمية ودينية... إلخ)

نظريا إن الجنس التعبيري الواحد لم يسبق له في يوم أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية، وتحفظ تلك الأجناس عادة بمرونتها، واستقلالها، وأصالتها اللسانية، والأسلوبية" ^(٣)

ورغم حداثة النوع الروائي الزمنية بالقياس إلى الأنواع الأدبية التاريخية الأخرى كالشعر، والمقامة وغيرهما إلا أن هذه الحداثة الزمنية لم تشفع للرواية في تقنين وضعها الأجناسي، وظلت أكثر الأنواع الأدبية _ القديمة، والحديثة _ اتساعاً، وتنوعاً، وهضمًا لغيرها، واحتواء لها لتصبح بذلك عملاً حرًا، ومتمردًا يأخذ من كل الأنواع الأدبية، ويرد؛ إذ إن الرواية تُعدُّ من أكثر الفنون والألوان الأدبية سرعةً في التطور واستجابةً لكافة الأغراض، واستيعابًا لشتى المستويات الفنية ما مكنها من استيعاب عدد كبير من الأشكال والعناصر بداخلها.

^١ الخطاب الروائي. ترجمة : محمد برادة. المركز الثقافي العربي. بيروت ١٩٩٤م. ص: ٧٣

Mikhail Bakhtine : Esthétique et théorie du Roman. Gallimard. 1978. pp : 87, 88, 175-176.

^٣ ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ص: ٧٨

من أهم الحدود الأجناسية التي تنتماس معها الرواية : الملحمة، والسيرة، والمسرحية، ومن العلوم والفنون : التاريخ، والنحت، والرسم، والموسيقى، والعمارة... ورغم تداخلها مع كل هذه العلوم، والفنون إلا أنها استطاعت أن تحفظ لنفسها عددا من السمات، والخصائص الفارقة التي ميزتها عما سواها، والتي بها لم تعد _أي الرواية_ شكلاً تليقياً كلياً دونما خصائص أو سمات محددة خاصة بها.

تعد المسرحية من أكثر الأنواع الأدبية تماساً مع الشعر والرواية فالمسرحية تعد أوثق الفنون الأدبية صلة بالشعر، وقد كان الارتباط بين الشعر والمسرح واضحاً وجلياً؛ إذ بدأ الشعرُ مسرحياً.

أما علاقة المسرح بالرواية فقد شهدت تداخلاً، وتفاعلاً بيناً حتى إن البعض جعل منهما جنساً ثالثاً مشتركاً وسمه بـ "المسرواية" وعرفها بأنها : "الشكل الذي تتعاقب فيه الصفتان المسرحية، والروائية وتتواليان بإخراجهما الطباعي المميز"^(١)

يعود الحديث عن المسرواية، ونماذجها الأولى في أوروبا إلى مطلع القرن العشرين عند جيمس جويس، وفلوبير، وهاردي...، أما في أدبنا العربي فقد كانت البداية مع توفيق الحكيم وتجربته "بنك القلق"، ويوسف إدريس وعمله "نيويورك ٨٠"، و"محكمة إيزيس" للويس عوض.

ولعل من نتائج تداخل الرواية مع كافة الأشكال والأجناس الأدبية الأخرى، وتفاعلها معها أن ظهرت مصطلحات، ومسميات جديدة كالكتابة عبر النوعية عند إدوارد الخراط التي عرفها بأنها "الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية وتحتويها

^١ وليد الخشاب. تعدي النص . المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة ١٩٩٤م. ص : ٦٩

في داخلها إلى أن تتجاوزها لتخرج عنها"^(١)، أو النوعية عند الدكتور محمد عبدالمطلب، أو رواية السيرة الذاتية عند الدكتور جابر عصفور وغيره ...

وعلى صعيد متصل فقد شهدت الرواية العربية المعاصرة تحولات كثيرة تعدت من خلالها فكرة تداخل الأجناس الأدبية إلى ما يُعرف بـ"تراسل الفنون"؛ إذ انفتحت الرواية على كافة الفنون السمعية، والبصرية من حيث "إن الشكل الروائي يتميز بالانسيابية والمرونة، ومن ثم يغدو قادرا على استلهاهم أدوات فنية من الفنون الأخرى كالشعر والدارما والسينما والتراث الأدبي الشفاهي وهو بمزجه بين الأساليب المتنوعة وصهرها في بوتقة السرد، يتميز عن سائر الأنواع الأدبية بقدرته الفائقة على التمرد على الحدود والقواعد، وعلى ذاته أيضا"^(٢)

نقاء الأنواع الأدبية وتداخلها :

لم يعد الحديث عن فكرة الأنواع الأدبية، وعن أن لكل نوع أدبي خصائصه المتميزة، وسماته المتفردة يلقي كبير اهتمام الآن؛ إذ اختلطت جلُّ الخصائص الفنية، وتمازجت معظم السمات النوعية ما بين الفنون الأدبية، وبعضها البعض ما حقق

(١) الكتابة عبر النوعية (مقالات في ظاهرة القصة القصيدة ونصوص مختارة) دار شرقيات. القاهرة ١٩٩٤م. ص: ٩ وما بعدها،

ومن الأهمية بمكان هنا الإشارة إلى أن هناك نوعاً أدبياً نثرياً ظهر مؤخراً يُعرف بالـ **Novella** (القصة الطويلة)، وهي أقصر من الرواية، وأطول من القصة القصيرة، وهذا العمل نشأ نتيجة عملية الانشطار والتوالد التي حدثت مؤخراً في الأعمال الأدبية فيما تحدث عنه الباحثون والنقاد بتداخل الأنواع أو الأجناس الأدبية أو ما أسماه إدوار الخراط بـ"الكتابة عبر النوعية"

^٢ شكري عزيز الماضي. أنماط الرواية العربية الجديدة. المجلس الوطني للثقافة والفنون. سلسلة عالم المعرفة. العدد (٣٥٥) الكويت ٢٠٠٨م. ص: ٣٧

التداخل، والمخاتلة؛ حيث وجد المتلقي نفسه أمام خطابات ونصوص هجينة بنيويًا، وموضوعاتيا فوجد نفسه أمام تداخل ما بين السردى والشعري (سردية الشعر)، والشعري والسردى (شعرية السرد)، والسيرى والروائى (سيرية الرواية)، أو بين الرواية والتاريخ (الرواية التاريخية)، والتاريخ والرواية (تاريخية الرواية)، ومسرحة القصيدة، والقصيدة السينوغرافية^(١)، والقصة القصيدة، والأقصودة^(٢) ... بل إن البحث امتد من مجال الأنواع الأدبية التي تنتمي لحقل أدبي واحد إلى البحث في انفتاح الأدب، والنظرية الأدبية بوجه عام على كافة الفنون، والمعارف العامة كالرسم، والموسيقى، والغناء، والرقص...؛ ومن ثم أصبح الباحث في مجال النظرية الأدبية، والنقدية مطالبًا بالوعي المعرفي، والإدراك الثقافي للخصائص، والسمات الشكلية، والمضمونية لكل هذه الفنون مثلما أنه مطالب حينما يضطلع بدراسة نظرية معينة أن يبحث في مصادرها، وعلائقها المختلفة، والمتعددة.

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أنه ومع بزوغ شمس الحداثة الأدبية وبداية مرحلتها في القرن العشرين تداخلت الأجناس الأدبية بشكل لافت للنظر ثم كان التطور الأكبر لنظرية الأجناس الأدبية مع دخول مرحلة ما بعد الحداثة وبخاصة مع بروز النظرية التفكيكية إلى الوجود؛ إذ عملت التفكيكية على إعادة رسم الخريطة الأجناسية؛ حيث لم يعد الأمر قاصرًا على تداخل الفنون الأدبية مع بعضها البعض فيما يُعرف بالجنس البيني In-between genre بل تداخلت الفنون الأدبية مع

^١ السينوغرافيا Scenography :

هي الخطُ البيانيُّ للمنظر المسرحي، أما في الفلسفة فهي تعني علم النظرية الذي يبحث في كل ما هو على خشبة المسرح، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من آليات، ووسائل تساعد على إبراز العرض المسرحي للجمهور.

^٢ الأقصودة هي النص الذي يجمع بين الشروط المنتمية للقصيدة، والقصة معًا.

علوم، وفنون أخرى كالرسم، والنحت، والموسيقى، والهندسة... وغيرها فيما يُعرف بالتداخل البين أجناسي In terdisciplinarity of genres.

وامتدادًا لمرحلة ما بعد الحداثة بلغت النظرية الأجناسية أوج تداخلها، وتماهيها حيث تحولت الكتابة الأدبية من الخط المنسوخ إلى الفضاء الرقمي المفتوح بظهور عدد من الأشكال والأنواع الأدبية كالأدب الإلكتروني، والأدب الرقمي، والأدب التفاعلي ... وهجرة النص من الكتاب الورقي إلى الوسيط الرقمي، والشاشة الكهرومغناطيسية.

وفي السياق ذاته حرص التفكيكيون على دحض مقولة "النوع الأدبي"، وهدمها منطلقين في هذا الهدم من مبدأهم القائم على عدم تحديد الدلالة الأدبية، ومن ثم فإن هوية أي نوع أدبي لا يمكن تحديدها بصفة قاطعة؛ إذ "إن تفكيك النوع كمقولة للتصنيف يتوقف على المفهوم التفكيكي للتاريخ الأدبي؛ حيث يتم عدم تحديد النوع بنفس الطريقة التي يتم بها عدم تحديد النوع بنفس الطريقة التي يتم بها عدم تحديد الدلالة عموماً، أو قل إن هوية النوع لا يمكن تحديدها على نحو قاطع لدرجة أنه يتحتم السعي وراء الأنواع في إطار لعبة "الاختلاف"، و"الإرجاء" التي لا تنتهي"^(١)

إن التراسل، والتداخل بين كافة الفنون، وبعضها البعض يُعدُّ بمثابة التجاوز أو الخرق لفكرة نقاء الأنواع الأدبية أو صفائها، ومن صور هذا التراسل ظهور ما يعرف بتداخل الأجناس في بنية العمل الأدبي الواحد، وظاهرة القصة _ القصيدة تعد صورةً من صور هذا التداخل؛ إذ هي محاولة للوصول إلى عمل إبداعي مفتوح، غير مغلق.

^١ سوسيولوجيا الأنواع (عرض نقدي) توني بينيت ضمن كتاب "اللغة الرواية المؤلف" ترجمة: خيري دومة. دار شرقيات. القاهرة ١٩٩٧م. ص: ١٨٠

ومن الأهمية بمكان أن نشير هنا إلى أن التداخل، والتماهي قد امتد ليتجاوز تداخل الأنواع، والأجناس الأدبية Genre - Mixing مع بعضها البعض ليمتد ويفتح للإفادة من مختلف الأشكال الثقافية، والمعرفية الأخرى كالفنون التشكيلية، والدراما، والسينما... وغيرها لتصبح الكتابة الحديثة بمثابة مغامرة، وتحدٍ، وعبور بين مختلف الفنون، والثقافات التي حاولت أن تفيد منها، وتتغذى روافدها بكل آليات هذه الفنون، وتلك الثقافات وتنعكس بشكل أو بآخر على فكر المبدع، وثقافته، وتنطبع على كتابته سواء على مستوى الأساليب، والعلاقات اللغوية أم على مستوى الظواهر الدلالية والتعبيرية...، وكل هذا أفضى بالكتابة الأدبية الجديدة إلى تشكيلات صياغية، وظواهر تعبيرية، وصيغ جديدة للنصوص، والخطابات الأدبية، وكلها تُشير إلى أننا أصبحنا أمام نصوص وخطابات خارجة عن المؤلف، ومغايرة بحيث أصبح من الصعوبة بمكان أن نُعطي لها هويات أجناسية مضبوطة، ومحددة.

وأيًا ما يكن الشأن فإن فكرة نقاء أو صفاء الأنواع الأدبية قد وجدت من يناهضها، أو يجابهها ويُعدُّ الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه (١٨٦٦ : ١٩٥٢م)، وكارل فوسلر من أبرز منتقدي هذه الفكرة؛ حيث إن العمل الأدبي وفق رأي كروتشه "متفردٌ في جوهره، وقائمٌ بذاته، لا يسوغ إدراجه تحت غيره من وجوه التصنيف التي تمحو استقلاله، وتُفضي به إلى التعميم دون التخصيص"^(١)

أما بلانشو فقد خطا خطوة أبعد من كروتشه حين رفض الأنواع الأدبية، ووصل الرفض لديه إلى مفهوم الأدب وغايته؛ فالأدب عنده يسير نحو غايته التي هي التلاشي"^(٢)

^١ نقلاً عن : التركيب اللغوي للأدب. د. لطفي عبد البديع . ص: ١٦٤

^٢ يُنظر: بول فان تيجم. المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ترجمة: فريد أنطونيوس. منشورات عويدات. عويدات. بيروت ١٩٨٣م. ص: ٣٠

إن التقسيم القديم للأنواع الأدبية وفقاً لرأي أرسطو الشهير، الذي يُعدُّ من أهم التقسيمات في تاريخ الأنواع الأدبية من حيث فصله _ كما أسلفنا _ الأدب ثلاثة أنواع الغنائي الذي يتضمن أفعال الشاعر وانطباعاته، والملحمي، والدرامي وقد اتخذ أرسطو هذه الأجناس أساساً لنقده رغم أنه ركز على نوعين منهما فقط الملحمي، والدرامي غير أن كروتشه أنكر هذا التقسيم، وفي هذا الصدد يقول الناقد الأمريكي رينية ويلك: "لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في القرن العشرين والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يُعدَّ ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها تعبُر باستمرار، والأنواع تُخلط أو تُمزج والقديم منها يُترك أو يُحوّر وتُخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معه المفهوم نفسه موضع شك ... وقد شن بنديتو كروتشه في الاستيظاقا ١٩٠٢م هجوماً على المفهوم لم تقم له بعده قائمة"^(١)

ولعل الأساس الذي بنى عليه كروتشه نقده للأنواع الأدبية يرجع إلى فهمه الخاص لطبيعة الفن؛ إذ يقول: "إن الفنَ حدسٌ أو حدسٌ غنائي، ولما كان كلُّ أثرٍ فني يُعبّر عن حالة نفسية، وكانت الحالة النفسية فريدةً وجديدةً أبداً، فإن الحدس يتضمن حدوساً لا نهاية لعددها ولا يمكن أن يجمعها تصنيفٌ واحدٌ إلا أن يكون هذا التصنيف مؤلفاً من عدد لا نهاية له من الزمر، ولن تكون هذه الزمر عندئذٍ زمر أنواع بل زمر حدوس"^(٢)، فهو بهذا يرى أن العملَ الفنيَّ ذاتيٌّ يتصل بنفسه ولا علاقة له بالمصاحبات الخارجية؛ حيث لا توجد فواصلٌ حاسمةٌ بين الأنواع الأدبية وبعضها البعض، وكلُّ عملٍ ينطوي على الأبعاد الثلاثة التي تحدث عنها أرسطو ويمزج بينها ثم إن هذه الأجناس دائمة التبدل والتحول من زمن لآخر، ومن عصر

^١ مفاهيم نقدية. ترجمة: محمد عصفور. عالم المعرفة. الكويت ١٩٩٧م. ص: ٣٧٦

^٢ بنديتو كروتشه. المُجمل في فلسفة الفن. ترجمة: سامي الدروبي. دار الفكر العربي. القاهرة ١٩٤٧م. ص: ٧٣، وما بعدها.

لغيره بحيث يأخذ كل جنس ما يلائمه من كل عصر، وهذا لا شك يفقده طابعه الفارق قبل تحوله، فالمسرحية مثلاً بدأت قديماً بالشعر، ثم ما لبثت أن تحولت نثراً، وكما اندثرت أجناسٌ ظهرت أجناسٌ أخرى أو تطورت عن غيرها كالرواية، والقصة بل تعدى الأمر ذلك إلى ولادة أجناس جديدة كقصيدة النثر.

هذا، ولم يسلم موقف كروتشه السابق من النقد، والهجوم؛ حيث إن كل جنس أدبي ينطوي على طبيعة فارقة، وعلامة مائزة؛ ولذا فإن فكرة تقسيم الأنواع تنطوي على تنظيم منهجي، ونمطي لا ينبغي أن يغيب عن الذهن.

ولم يكن كروتشه وحده أول من تبنى الدعوة إلى محاولة تخطي فكرة نقاء النوع الأدبي، وعدم تجاوزه بل سبفته إلى ذلك الحركة الرومانسية التي تأثرت بفلسفة شليجل الذي رأى "أن التقسيم الأجناسي للأدب نوعٌ من التحكم الذي لا ينبغي قط أن يخضع له الأدب أو التأليف الأدبي"، وهو الأمر الذي يتعارض مع ما دعا إليه الكلاسيكيون الذين ذهبوا إلى ضرورة الالتزام بالقواعد الأجناسية للأدب، والتمايزات الفنية والموضوعية ما بين هذه الأجناس وبعضها البعض، كما عدوا مهمة الفصل بين الأجناس إحدى مهام النقد، ووظيفة من وظائفه الأساسية.

أما نقاد ما بعد الحداثة _ وبخاصة التفكيكيين _ فإنهم يرون في نظرية الأنواع الأدبية والخلافات التي دارت حولها مثاراً للسخرية تارة، والهجوم تارة أخرى، ولعل مقالة جاك دريدا الشهيرة عن "قانون النوع" خير مثال على ذلك؛ إذ تسخر المقالة بدءاً من العنوان وترى أنه لا طائل من وراء دراستها والأساس الذي يبني عليه دريدا هذه السخرية وهذا الإنكار يبدأ من اللحظة التي ينتمي إليها النص وينتسب؛ لأنه "في كل لحظة تتم فيها مقارنة موضوع النوع، يبدأ مشهد التفسخ وتبدأ النهاية" وليس أسرع من أن يضع النوع شروطاً للانتماء إليه، حتى يُقضى عليه، وينتهي دريدا في مقالته الساخرة إلى الربط بين "القانون" وبين الجنون، "قالقانون مجنون. القانون مجنون لا

يوجد جنون بدون القانون، ولا يمكن للجنون أن يُفهم إلا في علاقته بالقانون. الجنون هو القانون، والقانون هو الجنون...^(١)

تتأتى الرؤية السابقة للتفكيكيين وزملائهم ما بعد الحداثيين لنظرية الأنواع الأدبية من المفاهيم البديلة والقلقة، التي يعتمدونها كبدايل كـ "الكتابة"، و"النصية"، و"التناصية"، و"موت المؤلف" ...، وغيرها؛ إذ ناهضت هذه الشعارات التفكيكية عددًا من المفاهيم الراسخة كـ "الصدق الأدبي"، و"الواقعية"، و"الأصالة"، و"البنوية"، و"المعنى"، و"المعرفة"، و"الجنس الأدبي" ... وغيرها في محاولة واضحة لتأسيس مفاهيم ما بعد حداثية تنقض أي مبدأ ثابت، أو ركيزة جوهريّة.

وأخيرا فإن الرؤية المابعد حداثيّة السابقة لنظرية النوع الأدبي ليس لها نظام محدد أو واضح أو أنها وبتعبير آخر تعمل ضد الأسس النظرية، وهو ما دعا أحد أهم منظري الأدب، وكتّاب النظرية الأدبية رمان سلدان إلى أن يقرر فشلهم؛ لأنهم حسب قوله "يطلقون النص الأدبي ليعمل ضد نفسه، ويرفضون إجباره على أن يعني شيئًا جازمًا، ولكن رغبتهم في مقاومة الجزم _ كما يعترفون في أحيان كثيرة _ محكومٌ عليها بالفشل؛ إذ إنهم لا يمكن أن يمنعونا من الاعتقاد بأنهم يعنون شيئًا، إلا إذا لم يقولوا شيئًا، وهذا العرض لوجهات نظرهم، هو في حد ذاته دليل ضمني على فشلهم"^(٢)

^١ Jacques Derrida The Law of Genre translated by Avetal Ronall p.77

نقلًا عن:

تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة. خيرى دومة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٩٨ م. ص: ٢٧، وما بعدها.

^٢ رمان سلدان. النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة: جابر عصفور. دار الفكر. القاهرة ١٩٩١ م. ص: ١٧١



شعرية السرد وسردية الشعر

يُعدُّ الشعرُ العربيُّ فنَّ العربية الأولى، والمعبر الرئيس عن آمالها، وآلامها، والكاشف عن العقلية العربية في شتى تجلياتها، وتبدلاتها، وتحولاتها ... وبالإضافة إلى هذه المهام التي اطلع بها الشعر فإنه يعد الحاضن لكل الفنون التي تولدت بعد ذلك وغدت رائدةً للمشهد الأدبي، مثل فن القص / الحكى / السرد الذي وُجدت له بذورٌ قديمة ودوران بشكل أو بآخر في تراثنا الفكري الذي تمثل في المقامات العربية، والسير الشعبية التي كانت تتضمن مقطوعات شعرية تحتوي عليها، يؤكد هذا الأمر الأستاذ فاروق خورشيد حينما يقول: "إن القصص هي التي حفظت لنا الشعر الجاهلي وصوره المتعددة ونظرة إلى كتاب عبيد بن شربة في أخبار ملوك اليمن ترينا أن معاوية كان لا يرضى من عبيد قصة إلا وهي محلاةٌ بالشعر"^(١)

وعلى الجانب الآخر فإن الشعرَ العربيَّ القديم نفسه لم يخلو من إرهاصات، وأوليات سردية وقصصية؛ إذ سار الشعر والسرد في طريق واحد، وبشكل متواز، ويتجلى هذا الأمرُ بدايةً من شعر ما قبل الإسلام أو ما أُصطلح على تسميته بـ"الشعر الجاهلي" الذي وُجد قبل ظهور الإسلام بنحو مائة وخمسين عاما ممثلا في

^١ في الرواية العربية (عصر التجميع). الدار المصرية للتأليف والنشر. القاهرة. د. ت. ص : ٦٩

قصائده الطوال الجياد التي تضمنت مقطوعاتها مقوماتٍ سرديةً روت وقائع نصية قصصية تشي بتداخل واضح، وجلي ما بين الشعر، والسرد؛ إذ روى لنا الشاعرُ الجاهلي من خلال شعره أحداثَ العديد من الحكايات، والقصص كقصص الطلل، أو الحنين إلى المحبوبة بعد رحيلها، أو قصص التغزل بها، أو قصص رحلاته ومغامراته، التي تتراوح ما بين العفة والنبل تارة كقصة عنتره وعبله، والنزق والطيش والنزوع الجنسي تارة أخرى كقصص امريء القيس، والمرقش الأصغر.

وعلى ضوء التداخل السابق بحث الدارسون، والنقادُ شعرية السرد، وسردية الشعر والتداخل فيما بينهما في الموروث العربي حتى نهاية القرن العشرين، وأطلقوا على سردية الشعر قديماً الشعر القصصي حيث يهيمن الشعرُ على السرد، ودرسوا كذلك القصص الشعري حيث يهيمن السردُ على الشعر وفي كلتا الثنائيتين صَنَّفَ رشيد يحيايوي هذه الأنواع الأدبية المتداخلة وقَدَّمَ نماذجَ لها وفق ما يلي :

_ السرد الشعري : إلياذة هوميروس.

_ السرد النثري : البؤساء لفكتور هوجو.

_ الحوار الشعري : مأساة الحلاج لصالح عبدالصبور.

_ الحوار النثري : أهل الكهف لتوفيق الحكيم.

_ الشعري المحايد : دالية المتنبي في هجاء كافور.

_ النثري المحايد : خطبة الحجاج في أهل العراق.

_ السردى النثري الحوارى : رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ^(١)

^١ مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية. أفريقيا الشرق. المغرب ١٩٩١م. ص: ٨٥

تأسيسًا على ما سبق ووفق علاقة الشعر بالسرد، والسرد بالشعر نحن إذن إزاء علاقة متداخلة، ومتمازجة؛ إذ الحدود بين الشعر والسرد غير واضحة، وغير حاسمة، وبخاصة بعدما عرفت القصيدة الشعرية المعاصرة إبدالات نصية جديدة تأثرت فيها بالنموذج الشعري الأوروبي، الذي أسهم في ظهور أجناس جديدة مثلما أسهم في تصارع الأشكال والقوالب الشعرية.

إن صلة الشعري بالسرد هي بمثابة صلة الذاتي بالموضوعي، والتلاقح القائم بينهما يتمثل في كافة الآليات الإبداعية، والتقنيات الكتابية كما يتفاعل كلٌ منهما مع عدد من الفنون الأخرى كالرسم، والتصوير، والموسيقى وغيرها.

وفي الوقت ذاته فإن علاقة الشعري بالسرد تتميز بحركية جدلية من خلال أطرافها الدائمين (المبدع _ النص _ المتلقي) هذه الثلاثية التي تؤكد حركية النص، وحيويته، وعمقه... وتفتح خطوطه على كافة الفنون، وشتى الأجناس فيكتسب النص بذلك أبعادًا جديدة تنضاف لتجربة الشاعر، ورؤيته للواقع والعالم من حوله.

إن العلاقة التجاذبية ما بين شعرية السرد، وسردية الشعر قد تنبه لها عدد كبير من النقاد، والباحثين وظهرت في كتاباتهم من خلال طرحهم لعدد من المصطلحات والمسميات كـ "القصة _ القصيدة" التي تحدث عنها إدوار الخراط حينما قال: "ظهرت عندي هذه العبارة نتيجة ما لاحظته أولًا في كتاباتي الشخصية، وامتزاج الشعر بالنسيج القصصي، والروائي عندي بحيث إن موسيقى الشعر نفسها وروحه أيضا أصبحتا تسريان في تضاعيف كل البناء والنسيج الروائي والقصصي فيما أكتب"

وقد ظهرت أيضا لدى فريال جبوري غزول فيما أسمته بالرواية الشعرية العربية المعاصرة، وهو ما يشي أخيرا بتداخل الأنواع أو الأجناس الأدبية وتفاعلها.

