

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 وسائل نقل المعلومات سواءً أكانت ورقية أم الكترونية بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين أو الاسترجاع دون إذن خطى من أصحاب الحقوق (المؤلف).

All copyrights are reseved and no organization organization or entity may reproduce trasmit or transmit this book in any form or mode of transmission of information whether electronic or mechanical including coping recording storing and retrieving whitout the written perrission of the right holders (Author).

مدخل إلى النقد الأدبي

مقاربة في المفاهيم والماهيات

النقد لغة :

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

ـ تمييز الراهن وغيرها وتبيين جيدها من رديئها، وصحيحها وزائفها، والفصل، والتمييز، وإدراك الفروق، ومن ذلك ما أنسدته سِيبوَيْهُ (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قبر الحارثي ت ١٨٠هـ) عن ناقته :

تَنْفِي يَدَاهَا الْحَصْى فِي كُلِّ هَاجِرَةٍ ... نَفَيَ الدِّرَاهِيمِ تَنْقَادُ الصَّيَارِيفِ

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

"نَقَدَ الرَّجُلُ الشَّيْءَ بِنَظَرِهِ يَنْقَدُهُ نَقْدًا، وَنَقَدَ إِلَيْهِ: اخْتَلَسَ النَّظَرَ نَحْوَهُ، وَمَا زَالَ فَلَانَ يَنْقَدُ بَصَرَهُ إِلَى الشَّيْءِ إِذَا لَمْ يَزِلْ يَنْظَرَ إِلَيْهِ... وَنَاقَدَ فَلَانًا إِذَا نَاقَشَهُ فِي الْأَمْرِ... وَفِي حَدِيثِ أَبِي الدَّرْدَاءِ أَنَّهُ قَالَ إِنَّ نَقْدَتَ النَّاسَ نَقْدُوكَ وَإِنْ تَرَكْتَهُمْ تَرْكُوكَ. مَعْنَى نَقْدُهُمْ أَيْ : عِبْتُهُمْ وَاغْتَبْتُهُمْ قَابِلُوكَ بِمِثْلِهِ، وَنَقْدُتَهُ الْحَيَاةُ أَيْ : لَدَغْتَهُ"^(١)؛ وَمَنْ ثُمَّ يَظْهُرُ النَّقْدُ لِغَةً هُنَا بِمَعْنَى إِظْهَارِ الْعِيُوبِ.

ويقول الفيروز آبادي (أبو طاهر مجdal الدين محمد بن يعقوب ت ٨١٦هـ) أيضًا في القاموس المحيط مادة نقد :

"النقد هو التمييز بين الأشياء نقول: نقدت الراهن أي ميزت الجيد منها من الزائد والنقد هو المناقضة، نقول: ناقده في المسألة أي ناقشه. ويطلق النقد على الوزن من الأشياء أي: الراجح منها، ويطلق كذلك على لدغ الأفعى وعلى النظر إلى الأشياء

"خلسة"

^(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 اصطلاحاً :

هو فن دراسة الأعمال والنصوص الأدبية، وتفسيرها، وتحليلها، وموازنتها بغيرها ثم اصدار 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 ثم فإن النقد يعني بدراسة الأساليب وتمييزها، ويتناول العمل الأدبي (شعرًا كان أم نثراً) يفسره ويناقشه مستخلصاً عناصر الجمال التي احتواها، التي كانت سبباً في سموه وارتفاعه، أو بيان السمات التي أدت إلى هبوطه، واحتقاره.

والنقد الأدبي من هذه الوجهة يُثري الأدب، وينميه ويعلم على ارتفاعه؛ لأن الأديب الحريص على السمو بفنه الأدبي يكون جاداً في الأخذ بالنصائح التي يوجها إليه النقد، ويعمل على تلافي الجوانب السلبية، والهناك التي من الممكن أن تهبط بمستوى نتاجه، أو تؤثر عليه تأثيراً ضاراً.

الأدب لغة :

ورد في لسان العرب أن أصل الأدب الدعاء، "والأدب الذي يتأنب به الأديب من الناس؛ سُمِّي أديباً لأنه يأنب الناس إلى المحامد، وينهاهم عن المقامب. وأصل الأدب الدعاء، ومنه قيل للصَّنْياع يُدعى إليه الناس: مَدْعَاءٌ، وَمَادِبَةٌ"^(٣)، وفي الحديث الشريف عن عبدالله بن مسعود: "إِنَّ هَذَا الْقُرْآنَ مَأْبَذَةُ 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 Editior Texas 1993- p39

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

مَادِبِيَّه "يعني : مَذْعَاتِه، وتأویل الحديث أنه شبه القرآن بصنیع صنعه الله للناس، لهم فيه خيرٌ ومنافع، ثم دعاهم إليه.

والأدب الظرف وحسن التناول، وأدبه: عَلَّمَه فتاوٍ : 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 داعياً على المحامد، والفضائل^(١) **الأدب اصطلاحاً :**

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 يتadar إلى أذهاننا اليوم ، وهو الكلام البليغ الذي يقصد به إلى التأثير في عواطف القراء، والسامعين، أو هو في أدق معانيه : **"الصياغة الفنية لتجربة إنسانية"**^(٢)

تجمع كلمة الأدب في طياتها مجموعةً من الفنون النثرية ، والشعرية التي وصلتنا منذ القدم، والتي حملت لنا عبر العصور الأدبية والتاريخية ضمير المجتمع، وأماله وألامه و المعارف 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 أُستخدمت فيه بمعنى الدعوة إلى الطعام ، فالآدب هو الداعي إلى الطعام، وفي هذا المعنى يقول الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد:

نَحْنُ فِي الْمَشْتَاءِ نَدْعُو الْجَفْلَى ... لَا تَرَى الْآدَبَ فِينَا يَنْتَقِرُ^(٣)

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

^(١) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي . المكتبة المصرية . القاهرة ١٩٧٧ م . ص:٤٠ .

^(٢) ينظر: د. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف، ط٢٢، مصر، ص: ١٠ .

^(٣) المشتاء: وقت الشتاء، الجفل: عامة الناس، الآدب: الداعي إلى الطعام، ينتقد: ينتقى المدعون

طلت كلمة الأدب تدور حول هذا المعنى في العصر الجاهلي حتى جاء الإسلام وتطور معنى الكلمة حيث دلت على معنى خلقي تهذيبى ،إذ وردت في حديث للرسول ﷺ حينما خاطبه الإمام على بن أبي طالب (كَرَمَ اللَّهُ وِجْهَهُ) حينما قال له : "يا رسول الله نحن بنو أب واحد ونراك تُكلِّمُ وفودَ العربَ بما لا نفهمُ أكثُرهُ، فقال رسول الله ﷺ: "أَدَبَنِي رَبِّي فَأَحْسَنَ تَأْدِيبِي، وَرَبِّيَتْ فِي بَنِي سَعْدٍ"^(١). من هنا نجد أن كلمة الأدب ترمي إلى ثقافته ﷺ الخلقية التهذيبية، والتحلي بمكارم الأخلاق.

ولا نمضي في عصر بنى أمية (٤١ : ١٣٢ هـ / ٦٦١ : ٧٥٠ م) حتى نجد كلمة الأدب (بمعناها الخلقي والتهذيبى) ينضاف إليها معنى آخر وهو معنى تعليمي؛ إذ ظهرت في العصر الأموي مجموعةً من المعلمين تسمى بـ"المؤدبين"^(٢) كانوا يُعلمون أبناء الخلفاء والأمراء الشعر وأخبار العرب والأنساب ... ومن ثم غدت كلمة الأدب مرادفةً لـكلمة العلم والذي كان يمت حيزها 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 مثلاً أنها لم ترد في اللغات السامية الأخرى.

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

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

^١ الجامع الصغير : ٤٢ / ١

^٢ المؤدبون :

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

وقد اتسع مدلول الكلمة لتشمل كل المعارف(الدينية، وغير الدينية)، وألفت 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 عنوانها كلمة أدب).

ومع مطلع العصر الحديث، ومنذ اتصال العرب بالأداب الأوروبية أخذت الكلمة أدب _منذ أواسط القرن الماضي_ تدل على معنيين :

- معنى عام :

وهو ما يقابلة الكلمة literature الفرنسية، التي يطلقها الفرنسيون على كل ما يكتب في اللغة مهما كان موضوعه، ومهما يكن أسلوبه، سواء أكان علمًا، أم فلسفةً، أم أدبًا خالصًا فكل ما ينتجه العقلُ أو الشعور يُسمى أدبًا، فكلمة أدب بالإنجليزية Literatur، وبالفرنسية literature تعني بمحتواها الواسع كل شيءٍ مكتوب أو قيد الطبع، فهي تتضمن _كما قيل_ الكتب المزيلة، وكاريكاتير المطاط وروايات شكسبير^(١)

معنى خاص :

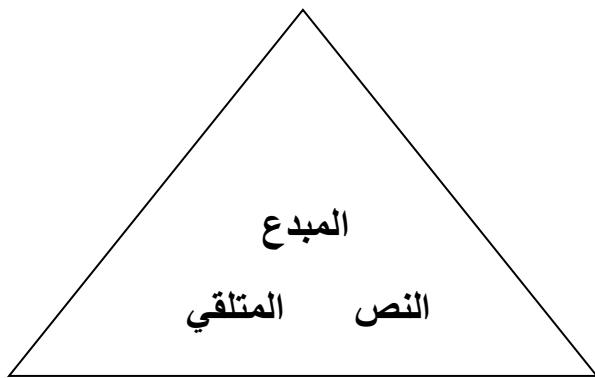
أما المعنى الخاص للأدب عندهم فيتضمن الأعمال التي تغلب عليها الوظيفة الجمالية للغة^(٢)، وهو الأدب الخالص الذي لا يراد به مجرد التعبير عن معنى من المعاني، بل يراد به أيضاً أن يكون جميلاً بحيث يؤثر في عواطف القارئ والسامع على نحو ما هو معروف في صناعتي الشعر وفنون النثر الأدبية مثل : الخطابة، والأمثال، والقصص،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

^(١) نظرية الأدب. رينيه ويللak، وأوستن وارين. ص: ٢٦

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

^(٢) 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 يتأنى على الاحتواء. إنه ذو طبيعة محررة منطلقة؛ 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 السمرة. دراسات في الأدب والفكر. المؤسسة العربية. بيروت ١٩٩٣م. ص: ١٥٧، وما بعدها

ـ الدلالة غير المباشرة، وهي الدلالة الشعرية أو الإيحائية التي تثيرها الكلمة في نفس المتلقى.

ومما قيل عن وظائف الأدب قدّيما ما ذكره المؤرخ والأديب البطليوسى فى كتابه الاقضاب فى شرح أدب الكتاب حينما يقول: "إن الأدب له غرضان: أحدهما يُقال له الغرض الأدنى، وهو أن يحصل للمتأدب بالنظر فى الأدب والتمهُر فيه قوة يقدر بها على النظم، والنشر.

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 تُستتبط منها الأحكام، وتنُفر الفروع، وتُتَّجِّع النتائج، وتُقرن القرآن على ما تقتضيه مباني كلام العرب ومجازاتها، كما يفعل أصحابُ 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، وجهلوا قدر الفائدة الحاصلة منه، حتى ظن المتأدب أن أقصى غاياته أن يقول أبياتاً من الشعر، والشعر عند العلماء أدنى مراتب الأدب^(١)

وعلى نحو متصل تُشَدَّدُ وظائفُ الأدبِ التي يؤديها لفردِ المجتمع، وتتنوع ومن ضمن هذه الوظائف: الوظيفة النفسية، والوظيفة الجمالية، والوظيفة الاجتماعية، والوظيفة التاريخية، والوظيفة التعليمية... وغيرها.

إن البحث في وظيفة الأدب لا يعد قاصراً 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 ركُنٌ من هذه الأركان انتفى وجودُ الأدب، وهو ما يجعل نظرية الأدب تتدخل مع مهام النقد الأدبي، وتاريخ الأدب، وتعالق معهما.

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

هذا ويستوجب الحديث عن الغاية أو الوظيفة الأدبية الحديث عن خصوصية الأدب؛ إذ إن للأدب خصوصيةٌ فائقةٌ عن شتى المجالات الفنية، والإبداعية الأخرى خصوصيةٌ تُشتمد 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 جمّهور المتألقين 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، ولنست طبيعة الأدب أو الشعر في كونه جزءاً أو صورة من العالم الحقيقي وإنما هي في كونه عالماً قائمًا بذاته كاملاً ومستقلاً، ولكي يدرك الشعر تماماً يتحتم على القارئ أن يدخل هذا العالم ويراعي قوانينه ويتناهى إبان ذلك كل ما يخصه في العالم الحقيقي الآخر من معتقدات، وغایيات وظروف خاصة^(١)

وأخيراً فإن قيمة الأدب، ووظيفته تكمن دوماً في اتصاله بالتجارب التي يتناولها، والتي يمنحها الأدب لقارئه كما يمكن 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 فارتر) التي ينتحر بطلها الشاب في نهاية الرواية نتيجة فشله في الحب انتشرت ظاهرة انتحار الشباب في ألمانيا في ذلك الوقت تعاطفًا مع بطل الرواية.

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

النظرية الأدبية والنظرية النقدية ونظرية نقد النقد

نظريّة الأدب : Literary theory

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

_ الكلاسيكية .Classicism

_ الرومانسية .Romanticism

_ الواقعية .Realism

_ الرمزية .Symbolism

أما نظرية النقد **Critical theory** فهي مجموعة المبادئ والخصائص العامة التي تحكم الممارسات والواقع الفكري والثقافي وتضبطها و تعالج ما يعترفها من قصور أو اضطراب في التطبيق؛ ولذا فهي تتآزر مع كافة العلوم الإنسانية، بوصف النقد فرعاً من فروع المعرفة الإنسانية، وتتسم النظرية النقدية بنوع من التطور، والتغيير الدائم كشكل من أشكال التحرر، والتطوير بما يشي بأن النقد ليس هدماً أو كلاماً جارحاً أو هجوماً على الأدب بل هو عملية بناء موازية تسير جنباً إلى جنب مع عملية الإبداع وهو ما ثُمنى به النظرية النقدية، وتحاول دراسته، والكشف عنه.

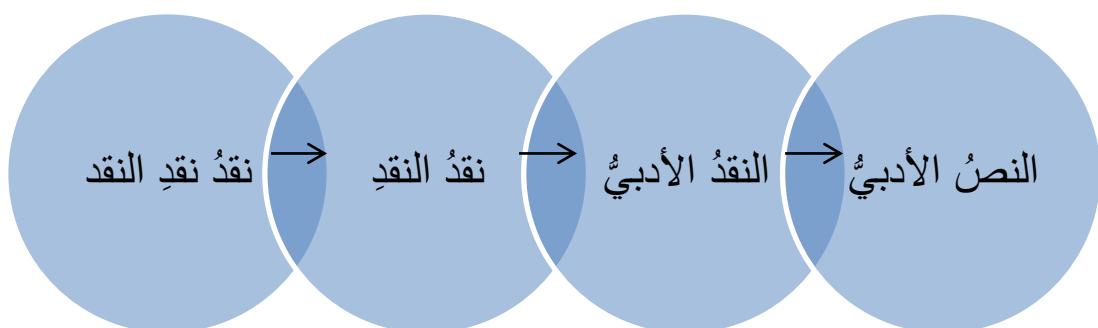
وقد ظهرت حركة أخرى تعرف بـ **نقد النقد** (Meta-Criticism) تختص بتقدير النظرية النقدية بغية تصحيح مسارتها، وأفكارها كما تتناول مبادئ النقد، وخصائصه، وطريقه، وعمليات تفسيره بالدراسة والنقد.

تتخذ نظرية نقد النقد من النصوص النقدية موضوعاً لدراستها بدءاً 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 نقد النقد من الكتابات والنصوص النقدية موضوعاً لدراسته، فيعمد إلى فحص مناهجها النقدية، واستعمالاتها للمصطلحات والمفاهيم ويعمل على تقويمها؛ وبذا فإنه يبني على استراتيجية تطويرية، وإنجازية في آن واحد.

ومن الجدير بالذكر هنا أن الوعي بمصطلح نقد النقد من حيث التأثير النظري أو العزل المعرفي عن النقد الأدبي لم يتم إلا في وقت متأخر؛ حيث مارس الباحثون، والنقاد، والدارسون نقد النقد دون أن يصرحوا بالمصطلح أو يُعرفوا به أو يذكروه صراحة في كتاباتهم فهذا الدكتور محمد مندور (الناقد الأدبي المعروف) يمارس منهجه نقد النقد على جملة من نقاد الأدب دون أن يذكر المصطلح أو مفهوم "نقد النقد" أو يُشير 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، وبحي حقي ... تُعد 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 مؤخراً مصطلح آخر هو "نقد نقد النقد Meta Criticism" ، ويعني هذا المصطلح تناول النقد من الدرجة الثالثة للنقد من الدرجة الثانية كما يتمثل في الخطاطة التالية:



علاقة الأدب بالنقد وارتباطه به :

يبداً النقد وظيفته بعد الفراغ من إنشاء الأدب، فالنقد يفرض أولاً أن الأدب قد وجد 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 يتجاذل 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 يثبت الأول وجوده انطلاقاً من أن النقد عندما يقرأ النصوص الإبداعية والأدبية إنما يقدم ماهيتها الخاصة ويبعث في هذه النصوص الحياة بما يشي بأن الأدب والنقد يتكملان 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 حول الشعراء" يقول فيه: "... وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تتفقه العين ومنها ما تتفقه الأذن ومنها ما تتفقه اليد ومنها ما يتفقه اللسان من ذلك : اللؤلؤ والياقوت لا يُعرف بصفةٍ ولا وزن دون المعاينة ممن يُبصره ومن ذلك الجبهة فالدينار والدرهم لا يُعرف جودتهما بلون ولا مسّ ولا طراق ولا جسّ ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجهاً وزائفها..."^(١)

وما نلاحظه على نص ابن سلام أنه استعمل كلمة الناقد بمعناها اللغوي الذي يدل على تمييز الجيد من الرديء من الدرام و الدنانير.

هذا ولم تكتسب الكلمة معناها الاصطلاحى والفنى إلا في أواخر القرن الثالث، وبداية القرن الرابع خصوصاً عند قدامة بن جعفر (ت ٤٣٧هـ)، الذي يُعدُّ كتابه (نقد الشعر) أولَ مصدرٍ يحملُ عنوانه كلمة نقد يقول قدامة: "ولم أجد أحداً وضع في

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

نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً، وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام... إن العلم بالشعر ينقسم أقساماً، قسمٌ يُنسبُ إلى علم عروضه وزنه وقسمٌ يُنسبُ إلى قوافيه ومقاطعه، وقسمٌ يُنسبُ إلى علم غريبه ولغته، وقسمٌ يُنسبُ إلى علم معانيه والمقصد منه، وقسمٌ يُنسبُ 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 مفهوماً شائعاً عند النقاد القدماء 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 الأصليون، بل إن أكثر المعاني الحقيقة يمكن أن تلحظ في هذا الاستعمال المجازي في نقد الشعر"^(٢).

ويمين 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 :

ـ **البعثات العلمية.**

ـ **الحملة الفرنسية على مصر** وعدد من الدول العربية وعلى رأسها بلاد الشام.

ـ **حركة الترجمة.**

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

ـ المرحلة الثانية: وهي المرحلة التي دعا فيها أصحابها إلى تجديد الدرس النقطي 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، تتح 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 تُعني بالصلة بين الأثر الأدبي وصاحبِه ولا تُعني كذلك بالقيم العقلية والعاطفية في النص، وإنما تُعني بنظرية الأسلوب، وخصائصه وما يحتوي من مجازات وكنايات...؛ ولذلك فهي تصف وتعلّم، أما النقدُ فيحلُّ الظاهر والباطن في الأعمال الأدبية^(١)

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

وفي مجال النقد العربي فإن التأليف البلاغي امترج في أول أمره بالنقد؛ حيث لم تُؤلف الكتبُ البلاغيةً منفردةً إلا في نهاية القرن الرابع الهجري، أما قبل ذلك فكان هناك ثمة امتراج واضح بين النقد، ومعنى البلاغة كما نرى في كثيرٍ من الكتب مثل :

- كتاب البديع لابن المعتز (٢٩٦هـ)
 - كتاب الموازنة للأمدي (٣٧١هـ)
 - كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري (٣٩٥هـ)
 - الوساطة بين المتبي وخصومه للفاضي عبد العزيز الجرجاني (٣٩٢هـ)
 - دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ)... وغيرها من الكتب
- إننا لا نستطيع أن نفصل فصلاً تاماً ما بين الدراسين البلاغي، والنقدِي إلا في القرن السابع الهجري وما قبل هذا التاريخ كانا علمين ممتزجين غير متمايزين، 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 والنقدية تكمن في أن النقد هو الجانب التطبيقي أو الإجرائي للنص الأدبي، أما البلاغة فهي بمثابة الإطار أو الأساس النظري له.



النقد الأدبي

مهمته ووظيفته وغايتها

النقد الأدبي بين العلم والفن

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

هل هو علم أم فن أم أنه يمتد بين كونه علمًا وفنًا في آن واحد ؟

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

بدايةً اشتد الخلافُ بين الباحثين، والدارسين حول طبيعة النقد الأدبي وتصنيفه بين العلم أو الفن وإلى أيهما ينتمي؟ فمن الباحثين من رأى أن النقد مسألة ذاتية خالصة تعتمد على ما تبعه الخطابات، والنصوص الأدبية في نفوس القراء من انفعالات وتأثيرات، وما تؤثر في أدواهم 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 أحکامها معرضة للتناقض، ومعنى ذلك تعدد الأحكام بتنوع النقاد، ثم تغيرها 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 بجملة من العلوم المختلفة وتضع لنفسها مناهج تسترشد بها في دراسة العمل الفني دراسة موضوعية بعيداً 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 ويصلعون بوظيفتهم لا يمكن مطلاً أن تخلق الناقد البارع ما لم يكن من طبعه أساس خلقي وطبع وعصرية موهوبة...^(١)

يقول الدكتور عبدالملك مرتابش حول علمية النقد، وفنيته: "هو علم حين يسعى إلى تأسيس أحكامه، وتعليق 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 الجدة، وخصوصاً ما يحمل القارئ على الإعجاب، وما يُغريه بالتعلق بالنص المفروء"^(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 البنوي. 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 عبدالمالك مرتابش : في نظرية النقد . الجزائر ٢٠٠٢م. ص : ١٦

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

وبوجه عام _ وبعيداً عن التخصيص _ فإن النقد نشاطٌ فكريٌّ عام، ومعيارٌ مهمٌ 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 أساس ومعايير قوية؛ إذ هو من العلوم المهمة التي تقوم عليها الحياة، وترتقي بها الحضارات، وترتکز عليها الأمم في تطورها، وتبني بها الشعوب قواعدها الثابتة، وتقييمها على أساس سليمة، وتفاخر بها العالم ذلك لأننا بالنقد نعرف الصحيح من الخطأ، والجيد من الرديء والحسن من السيئ^(٢) والأدب موضوع النقد وميدانه الذي يعمل فيه، وأدب أي أمّة هو المأثور من بلية شعرها، ونثرها، والأدب عملية خلق وإبداع، ومنه ما يسمى صاعداً إلى الكمال ومنه ما يقصر دون ذلك^(٣)

تتلخص أهمية النقد، ووظيفته، وغايتها 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 تعين مكان العمل الأدبي في خط سير الأدب وتاريخه، وتحديد مدى ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كله. وأن نعرف : فهو نموذج

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

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

^(٣) عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ط ٢ ١٩٧٢ م. ص: ٢٦٣.

^(٤) من مظاهر النقد الأدبي عند العرب . د . رفعت زكي محمود عفيفي ، دار الطباعة المحمدية . ط ١

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

ثالثاً اكتشاف الظواهر الأدبية، واستنتاجها، وبلورة خصائصها من خلال متابعة الإنتاج الأدبي، واللحظة الدقيقة للمنجز الأدبي، ورصدِه، ووصفِه، وتفسيرِه، وتصنيفِ الأدب في اتجاهات، ومذاهب مختلفة.

رابعاً تحديد مدى تأثر 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 العادلة للبيئة.

وقد فطن لهذه الغاية كثيرون من النقاد القدامى، والمحدثين فمن القدماء على سبيل المثال محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣٢هـ) الذي أدرك تأثير البيئة على الشاعر فجمع شعراً 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 عدي بن زيد حيث قال: "عدي بن زيد كان يسكن الحيرة، ومرَاكز الريف فلان لسانه، وسهل منطقه"^(١) فابن سلام ينظر إلى سهولة ألفاظ الشاعر، وتراثيه، ويحكم عليه بطبعية البيئة الريفية التي يسكنها الشاعر، التي تختلف عن طبيعة البايدية.

ومن نقادنا المحدثين عباس محمود العقاد (١٩٦٤ : ١٨٨٩م) في كتابه "شعراء مصر وبئاتهم 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 ابن بيته، ويرتهن إلى زمن ظهوره، ومما ورد في هذا السياق ما رُوي عن الشاعر علي بن الجهم (١٨٨هـ : ٢٤٩)، وكان بدويًا جافاً، أتى من البايدية ليمدح الخليفة المتوكل على الله (٢٤٧هـ : ٢٠٥)، فقال له:

أَنْتَ كَالْكَلْبِ فِي حِفَاظِكَ لِلْلُّؤْدِ وَكَالْتَيْسِ فِي قِرَاعِ الْخُطُوبِ

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

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

أَنْتَ كَالَّذِي لَا عَدِمْنَاكَ ذَلِكَ

فَلَمَّا هَاجَ الْحَاضِرُونَ، وَثَارُوا عَلَيْهِ هَدَأُهُمُ الْخَلِيفَةُ، وَقَالَ لَهُمْ: "إِنَّ الرَّجُلَ يَصْفُ مَا عَوْنَ بَيْتَهُ" ثُمَّ أَمْرَ بِأَنْ يَسْكُنَ الشَّاعِرَ فِي مَكَانٍ جَمِيلٍ، فَأَسْكَنَهُ فِي بَسْطَانٍ عَلَى نَهْرٍ، ثُمَّ اسْتَدْعَاهُ الْخَلِيفَةُ، وَطَلَبَ إِنْشَادَهُ فَقَالَ :

عَيْنُ الْمَهَا بَيْنَ الرَّصَافَةِ وَالْجَسْرِ ... جَلَبَنِ الْهَوَى مِنْ حِيثُ أَدْرِي وَلَا أَدْرِي

أَعْدَنِ لِي الشَّوْقَ الْقَدِيمَ وَلَمْ أَكُنْ ... سَلَوْتُ وَلَكِنْ زَدْتُ جَمِراً عَلَى جَمِراً

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

سادسًا النهوض بالأدب وتوجيهه نحو الكمال وذلك برسم مناهجه وتصحيح أخطائه واستظهار مواطن حسن، فإذا أضاف الأديب إلى الإبداع والتألق في صياغة أدبه حُسْنَ الاستجابة لما يُوجهه له النقاد من آراء ونظارات نقدية كان ذلك سبيلاً إلى الان bian بالآدب الجيد.

سابعاً يساعد النقد قاريء الأدب على فهمه، ويعينه على تذوقه، ويحب الناس في الفن ويغرس فيهم الإحساس بالجمال، فالنقد بلا شك يساعد على تذوق النص الأدبي بشكل عام.

☞ **وَبَعْدَ...** فإن النقد الأدبي نشاط ثقافي وفكري مهم، وهو باب من الأبواب الرئيسية التي تنفذ من خلالها إلى الوعي والتغيير والتقدير، وأن أي عمل أدبي _مهما اختلف جنسه، ولونه_ يحتاج إليه؛ لأن الأدب لا يستغني عن خطاب يوضحه، أو يعلق عليه، أو يبين قيمته، ويكشف أسراره ...، وهذا هو عمل النقد الذي هو بالضرورة مكملاً للأدب إذ بدون النقد لا تكتمل مقاصد الأدب وغاياته بل إن النص النقي هو نص 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، والدرية، والممارسة.

وأخيرًا فإن النقد ليس تابعًا للنص الأدبي أو حاكماً سلطويًا عليه، بل هو ممارسةٌ فكرية تحاول إخراج النص من عزلته، وتقديمه للمتلقى، وتقربه له وتساعده على تذوقه، وهضميه، والنقد كذلك هو تقديم معرفة موضوعية بالأدباء، ونتاجهم، وتمييز هذا النتاج، وعرض الظواهر والمذاهب الأدبية وبلوره 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 (شعرًا كان أم نثرا)، والفنون التشكيلية كالموسيقى، والرسم، والنحت...، ولا غرو أن المقصود والمراد بالناقد هنا هو الناقد الأدبي الذي يضطلع بمهمة نقد الأدب بكل أجناسه، وأنواعه.

وعلى نحو متصل فإن مهمة النقد الأدبي أو مهنته ليست سهلة، فممارسة العملية النقدية شيء صعب كما يقر الكاتب الفرنسي الآن روب جرييه Alain Robbe-Grille (١٩٢٢ : ٢٠٠٨)، وذلك حين يقول: "إن النقد شيء صعب، بل هو أصعب من الفن بمعنى من المعاني، ففيما يكتفي الروائي مثلاً بالاعتماد على إحساسه دون أن يحاول دائمًا 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 يحب هذا الكتاب أو لا يحبه، أو أنه قد أفاد منه بجديد أم لا، نجد الناقد ملزماً بمعرفة أسباب كل هذا؛ إذ يجب عليه أن يحدد ما أتى به هذا الكتاب أو هذا النص وأن يقول: لم أحبه وأن يصدر عليه حكماً تقويمياً"^(١)

والواقع أنه ليس في وسع أي إنسان أن يكون ناقداً، ولذلك أكثر الباحثون من الحديث عن الشروط التي ينبغي توافرها فيمن يريد أن يستغل 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 دريته، وممارسته.

٤_ ضمير الناقد الأدبي.

وسوف نعرض في الصفحات القليلة القادمة لكل شرط من هذه الشروط بشيءٍ 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 الجوهرى ت (٣٩٣هـ) في صحاحه فيقول عنه: "الذوق ملكة الحكم على الأعمال الفنية عن طريق الإحساس والتجربة الشخصية، وكثيراً ما تتدخل في هذا الحكم ميول الإنسان"^(٢)

ومن البدھي أن الذوق المراد الحديث عنه هنا هو الذوق المعنوى لا الحسي، والذى يلوح لنا من مثل قول ابن سلَّام الجھى : " قال قائل لخلف الأحمر : إذا سمعت أنا بالشعر فاستحسننته بما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك ، فقال له : إذا أخذت أنت درهما فاستحسننته ، فقال لك الصراف : إنه ردئ 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 المتعلقة بالإحساس والشعور مما يسمى اليوم بمنهج (النقد الجمالى Aesthetic Criticism) ونستطيع أن نعرّف الذوق الأدبي بأنه هو القوة التي يُقدّر بها العمل الأدبي، وتلك القوة هي مزيج من العاطفة، والعقل، والحس، والشعور، وتعُدُّ العاطفة أهم عناصر الذوق وأبعدها أثراً.

(١) ليلى عبد الرحمن: الذوق الأدبي في النقد القديم، رسالة ماجستير بكلية اللغة العربية، جامعة أم القرى ١٩٩٥م. ص: ١٠.

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

(٣) طبقات فحول الشعراء : ابن سلَّام الجھى . ص : ١٧ .

ومن معاني الذوق الأولية أيضاً 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 لليسان تحفه على التفاعل مع القيم الجمالية في الأشياء أو في الأعمال الفنية، وهو معيار عام ذو مكانة جوهرية في النقد الأدبي؛ إذ كان معروفاً عند الكلاسيكيين، غير أنهم حدّدوا منه بأن ربطه بالقواعد، على حين حين أسرف الرومانسيون في الاعتماد عليه، ودخل منظومتهم الفكرية صنوا للخيال والعقيرية، ومن ثم فقد غدا النقد الذي يعتمد الذوق ضرباً من الإبداع الفني، الذي يعتمد العقيرية^(١).

وللذوق مصادر يتكون منها، ويأتي على رأسها كثرة القراءة والاطلاع على الآثار الأدبية، ومخالطة صفة الأدباء والقاد، وتحكيم العقل والعاطفة معاً في الأحكام النقدية الصادرة، وهو ما فعله إلى حدٍ كبير أدباءنا، وقادانا العرب، وكان مثار اهتمامهم بهذا العنصر، واجتهادهم فيه تأكيداً على ضرورة وجود الناقد المتخصص الذي تتتوفر فيه – إضافة إلى الموهبة أو الطبع – الاستعداد والاجتهاد والمثابرة، وجميعهم يعولون على ذوق الناقد الخبير المتخصص الذي يتتوفر لذوقه ما لا يتتوفر لغيره من النقاء والصفاء والقريحة الصافية والطبع السليم.

هذا ويُعرف النقد الذي يستند على الذوق بـ"النقد الذوقي"، الذي يعني 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 مركبات منهجية أو مبادئ نظرية واضحة ومحددة.

هذا وقد كان الوعي بأهمية الذوق رائداً لمعظم الأدباء والقاد القدمى أمثال النابغة، والمفضل الضبي، وخلف الأحمر، وابن سلام، 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: "امرأة القيس إذا ركب، والنابغة إذا رهب، وزهير بن أبي سلمى إذا رحب، والأعشى إذا طرب" بل إن ناقداً موضوعياً مثل عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) برغم أنه صاحب القواعد والأقiseة إلا أنه لم يغفل دور الذوق الشخصي "فقد نظر إلى الذوق من ناحية أنه استعدادٌ خاصٌ يهيء صاحبه لتقدير الجمال وفهم أسرار الحسن في الكلام، و يجعل هذا الاستعدادُ الخاص شرطاً أساسياً لتذوق الجمال في الأدب، وكأنه يرى الثقافة الأدبية من غير هذا الاستعداد لا تجدي شيئاً ولا تهيء أصحابها 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 الذوقُ لديهم مكانة مرموقة فمثلاً وجدها عند أصحاب الديوان (عباس محمود العقاد، وعبدالرحمن شكري، وإبراهيم عبدالقادر المازني) كذا وجدها ميخائيل نعيمه (١٨٨٩ - ١٩٨٨م) في الغربال يُشيع أن "كل ناقد غرياته"^(٢) كما وجدها _ أي عامل الذوق _ عند طه حسين (١٩٧٣ : ١٨٨٩)، الذي نجده يقول في كتابه "في الأدب الجاهلي": "فلن أستطيع أن أستحسن القصيدة من شعر أبي نواس إلا إذا لاعمت نفسي، ووافقت عاطفتي وهواي، ولم تنقل على طبعي، ولم ينفر منها مزاجي الخاص"^(٣) كما وجدها هذا العامل عند الدكتور محمد مندور ...

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

(٢) الغربال : 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 أساساً، ومعياراً مهماً من معايير الناقد الأدبي.

» وقد قسم كثيرون من الباحثين الذوق إلى نوعين: خاص، وعام.

الذوق الخاص :

ويعني الملكة، والقدرة النقدية الناتجة عن الاستعداد الفطري، أو هو ذلك الاتجاه الذي يعتمد على ميل 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، دون التأثر بالمدارس النقدية.^(٢)

وفي تقديرى تظل العملية النقدية مهما اكتسب الناقد من دراسات المناهج والمدارس النقدية ومهما استوعب من التجارب النقدية المعايرة مفتقرة إلى معيار الذوق الشخصي هذا المعيار الذى يضفي على العملية النقدية طابعاً شخصياً مميزاً لها مما يشهد لصاحبها بالموهبة والدرية النقدية، ولذا لا بد للناقد من ملكة الذوق لكي يضفي على نقداته حسه وتصوراته الخاصة لوظائف الأدب وغاياته مما يخلق له اتجاهًا نقدياً ومنحى فكريًا خاصاً 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 تنظيراً، وتطبيقاً؛ 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 نوًقاً أدبياً، وحساً فنياً يسهمان في استنطاق هذه العناصر، ومحاولة
فأك شفراتها

الذوق العام :

الذوق العام هو "مجموع تجارب الإنسان وطول ممارسته وعمق خبرته وحصلة 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 عبد الرحمن بن محمد ٧٣٢ : ٨٠٨ هـ) : "إن الذوق ملكة إنما تحصل بممارسة كلام العرب وتكرره على السمع والقطن لخواص تركيبه، وليس تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك التي استتبعها أهل صناعة اللسان، فإن هذه القوانين إنما تفيد علماً بذلك اللسان ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلها"^(٢) وينصب حديث ابن خلدون عن الذوق العام بقوله: "من عرف تلك الملكة - أي الذوق - من القوانين المسطرة في الكتب فليس من تحصيل الملكة في شيء إنما حصل أحکامها كما عرفت، وإنما تحصل هذه الملكة بالممارسة والاعتياض والتكرر

لكلام العرب"^(٣)

وعلى نحو متصل ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى إن الذوق لا ينهض وحده بالممارسة النقدية انطلاقاً من "كون الذوق معرفة غير واعية بنفسها هو ما يجعله غير قادر وحده على النهوض بعملية التحليل النقيدي؛ لأننا مع الذوق وحده كثيراً ما نقف عند الاستحسان أو الاستهجان، والممارسة النقدية تقضي الانتقال إلى مستوى آخر يقوم على التحليل والتعليق والإقناع، فضلاً عن تقرير 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 يقل بآية 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 وموافق وقضايا) د. حميد لحمداني. ط٣. 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 وتركيبيه 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 لعدد من المناهج والاستعانة بها كالمنهج اللغوي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج البنوي ... إلخ"

في ضوء المقطع السابق أجب عن ما يأتي :

_ ما المقصود بالذوق الأدبي، وما أهميته؟؟

_ ما المصادر التي يتكون منها الذوق الأدبي؟

_ قسم عدد من الباحثين الذوق إلى نوعين. اذكرهما مع الشرح.

مختصر

٢ _ الثقافة :

تمثل الثقافة Culture مفهوماً أساسياً، ورئيساً 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 يفهم ثقافة هذا المجتمع من حيث إن الثقافة هي مرآة الإنسانية.

يُعَدُّ مفهوم الثقافة من أكثر المفاهيم التي لاقت اهتماماً، ورواجاً في مجال العلوم الإنسانية وأكثر المفاهيم تداولاً واستخداماً؛ ولذا كثرت تعريفاتها ولعل تعريف عالم الانثropolجيا 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 عرَّف الثقافة بأنها "ذلك الكل المركب الذي يتضمن المعرفة، والمعتقدات، والفن، والأخلاق والعادات الاجتماعية، والقانون ... وغير ذلك من القدرات، والعادات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع"^(١)، وفي موضع آخر من الكتاب عرَّفها بأنها "جسد المعرفة".

وعلى صعيد متصل فإن الثقافة ليست شيئاً مجرداً، بل على العكس من ذلك، إنها "شيءٌ يتجسد 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 النظرية والخبرة العملية طوال عمره، وتحدد وبالتالي طريقة تفكيره وموافقه من الحياة والمجتمع والدين والقيم، بعض النّظر عن الجهة التي حصل منها على تلك المعرفة أو الخبرة، سواءً كانت من البيئة أو المحيط أو القراءة والاطلاع أو من التعليم المدرسي والأكاديمي أو من أي 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 / ٢٠١٤ م.

إن الثقافة ليست مجرد تراكم معرفي متتنوع وحسب بقدر ما هي تفاعلٌ وعيٌ بغية محاولة إنتاج رؤية نقدية تضبط القراءة، والتحليل وثربيهما دلاليًا وجماليًا، وبدونها تحرف قراءة النص أو تتخذ مساراً دلاليًا أحاديًا وعقيماً.

وفي هذا السياق ينبغي أن يكون الناقد الأدبي على إطلاع وثقافة مستمرة بأحدث ما يستجد من نظريات وأراء ومناهج في محيط الفن والأدب، وأن يكون واسع المعرفة. يقول أحمد أمين: "من اللازم لناقد الأدب تثقيف خاص، ونعني بالتقيف 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 آرائه 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... تصلقها دقة في الحس ورهافة في الذوق وعمق في الرؤية فالناقد هو في الواقع مثقف حقيقي يمتلك مرونة فكرية تتأى 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 الكثرين 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 حلقةٌ من حلقات الثقافة يحمل سماتها، ويعبر عن طموحاتها عبر ناقد مثقف يُعبّر بثقافته عن الواقع الذي يدور من حوله، والمتمثل في النصوص والتجارب الأدبية من خلال فحصها، وتحليلها، ومساءلتها، والحكم عليها.

^(١) النقد الأدبي . أحمد أمين . الطبعة الرابعة ١٩٧/١.

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

إن قضية الناقد وثقافته التي يجب أن تكون موسوعية وعميقة لم تغب عن ذهن نقادنا؛ إذ أولوها عنايتهم، فابن سلّام في أول إشارة إلى ضرورة وجود الناقد الخبير المتخصص يقول: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تتفق 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 الجبهة بالدينار والدرهم لا يُعرف 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 المعرفة ويضيف "وبالجملة فإن صاحب الصناعة يحتاج إلى التثبت بكل فن من الفنون"^(٢) فإذا 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، وبلاعتها، وعروض الشعر وقوافيها، فيعرف الحال ومقتضاه، والتقدم والتأخير، والإظهار والإضمار ، والحدف والذكر، والإيجاز والإطناب ... وغيرها من الأبواب والمباحث اللغوية والبلاغية.

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

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

^١ ابن سلّام الجمحي. طبقات حول الشعراء . ٥/١

^٢ ابن الأثير. المثل السائر. ج ١ / ص ٢٣

٣_ تمرس الناقد بالنقد وخبرته أو دريته وممارسته :

هذا الشرط يعني الإكثار من قراءة النصوص الأدبية والتفرقة بينها؛ إذ إن الدرية 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 يتأنى بالدرية والممارسة والاضطلاع على الآثار الأدبية وعدم الانقطاع عنها.

٤_ ضمير الناقد الأدبي :

ينبغي على الناقد الأدبي أن ينجرد من ميوله الذاتية، وأهوائه الشخصية بحيث ينسى الناقد عصبيته، ومذهبيته.

وما نعنيه بضمير الناقد هو أن يتوكى الناقد في نقه ووجه الحق، ويتجه لما يرى أنه الصواب، ويتحرى العدل في أحکامه، ويبتعد عن التأثر بالهوى، ويحاول قدر الطاقة أن يبرأ من الأغراض الشخصية فلا يجامل أحداً، ولا يتحامل على أحد، وإنما يحكم بالعدل لأن الناقد مثل القاضي الذي يحكم بضميره مرضاه الله، ثم لضميره.

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

يدفعنا الحديث عن ضمير الناقد إلى الحديث عن الذاتية، والموضوعية في النقد وما نقصده بالذاتية أو الانطباعية **Impressionnisme** أو التأثرية هنا هي: النقد الذي يقوم على الذوق الشخصي والتجربة الخاصة الانطباعية حيث ينظر الناقد إلى "العمل الفني من وجهة نظر شخصية بحثة 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 تعليل للأحكام الصادرة فهو وجهة نظر شخصية بحثة 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 بيف A. France (1804_1869)، والأديب والناقد أناتول فرانس Sainte Beuve (1844 : 1924)، الذي كتب الشعر، والقصة، والمقالة، والمسرحية، وهو من المؤمنين دوماً بأنه لا يوجد فنٌ، ولا أدبٌ 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 مخبأة، وهذا هو سر لذته، وتمتعه.

ومن النقاد الانطباعيين أيضاً أنديه جيد A. Gide (1869 : 1951)، ومن النقاد العرب الدكتور طه حسين (1889 : 1973)، والدكتور محمد مندور (1907 : 1965)، 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 المعلم إلى عناصره الأولية، وإنما ندرك الطعوم بالتجربة المباشرة ثم نستعين بعد ذلك بالتحليل والقواعد والأصول في محاولة تفسير هذه الطعوم وتحليل حلواتها أو مراتتها على نحو يعين الغير على تذوقها والخروج بنتيجة مماثلة للنتيجة التي خرج بها الناقد بفضل ملكته التذوقية المدرية المرهفة 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 والفردي فيلغى الناقد عاطفته الذاتية ويتناول العمل الفني بطريقة علمية، وموضوعية لا ذاتية، ويرفد الناقد حكمه النقدي على العمل بشيء من الشرح والتعليق بالإضافة إلى الذوق الأدبي.

ومن الآفات التي أبتلي بها النقد الأدبي _قدِّيماً وحدِيثاً_ 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 ثم ينبع 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 يُتقن 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 كالبنيوية، والتفسكية، والسيميويطيقا ...، وغيرها الاكتفاء بقراءة الكتب، والدراسات النقدية الغربية منقوله ومعرّية أو مترجمة عن لغتها؛ إذ يتوجب عليه أن يرجع إلى أصول هذه الكتب، والدراسات ليتمكن من الاطلاع على مصطلحاتها النظرية، وأسسها وألياتها الإجرائية والتطبيقية.

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

_ هل يمكن أن يكون الأديب – شاعراً كان أم ناثراً – ناقداً ؟

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 يُعد الناقد الأول للنص، فالأديب دوماً يُعيد النظر في النص، فينقحه، ويتجوده ... وفقاً لرؤيته الأدبية، ولقيم عصره، ومجتمعه الذي يعيش فيه، متلماً أنه هو العارف بعملية الخلق والإبداع الأدبي والممارس لها، والملم بأسرارها التي قد تغمض على الكثيرين، وتستغلق على أفهامهم.

تأسيساً على ما سبق فإن داخل كل أديب أو كاتب "ناقداً ضمنياً"، وهذا الأمر ظهر لدينا في الأدب العربي منذ قديم الأزل، ونستطيع أن نجد آثاره في القصائد التي عرفت بالحوليات 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 ثم فهو ذاتيٌّ، ووجوداني

في عمله أكثر، أما الناقد فشأنه مغایر؛ إذ إنه يتوكى الحقيقة، والموضوعية في نقهه ويحاول قدر الإمكان الابتعاد عن المؤثرات الذاتية، والوجودانية.



نظريّة الإبداع بين القديم والحديث

بين النظريّة والتطبيق

يتعدد العمل الأدبي، ويتنوع فيكون شعراً أو نثراً أو خليطاً منهما، ومن نتاج هذا ينشأ عدّ من الأشكال الأدبية (الشعر _ الخطابة _ الكتابة الأدبية ...)، وهي الأنماطُ 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 وينسب إليها فيقال الإبداع الخلقي نسبةً إلى الخالق، والإبداع الشعري نسبةً إلى الشعر، والإبداع الروائي نسبةً إلى الرواية...وهكذا يضطرد هذا المفهوم مع معظم الاتجاهات الأخرى بمعاييرها الخاصة التي تحكم 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 شيء من لا شيء، وأبدعت الشيء اخترunte لا على مثال سابق، وفلان بدع في هذا الأمر ؛ أي: لم يسبق أحد^(١)، ومن ثم يقترن مفهوم الإبداع لدى ابن منظور وغيره من اللغويين بمعنى الجدة، والحداثة، 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، وتتدخل معها.

وبالإضافة إلى ما سبق فإن مصطلح الإبداع يُمثل في الوقت الراهن رُكناً أساسياً في ميدان الدراسات الأدبية، والنقدية حيث إنه يتخد من الواقع شريعته، ومنهاجه بعدهما ساورت معظم الأدباء والنقاد نظرة مؤداها نفاد المعاني، والأفكار المبتكرة^(١)، فكان لزاماً أن يطفو هذا المصطلح على السطح من أجل توضيح النظريات والرؤى ومعرفة أصولها، ووسائلها، وأسسها الفنية التي تبني عليها بما عدّه ظاهرة متعددة الوجوه، وبما جعل مفهومه واسعاً، وشاملاً.

وَمَا نَعْنِيهِ بِالْإِبْدَاعِ هُنْ هُوَ ..

" نوعٌ من الإنتاج ولكنه في طابع جديد من الوجود؛ إذ ينطلق من العناصر الموجودة فيعيد تركيبها في ضوء المبادئ والمفاهيم والآليات الذهنية التي تشكل مجموعة من النظريات، والآراء، والأفكار يكون تجسيدها وفق ما يقتضيه الفكر، وتتسم بالتنوع والجدة وذلك في ظل مناخ يسوده الاتساق، والتاليف 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 تجاوزاً لكل القواعد الثابتة، والقوانين الجامدة،

^١ تُعدُّ فكرة نفاد المعاني، والأفكار من المسائل التي ألمح إليها عدّ من الأدباء منذ القدم، وتحديداً في العصر الجاهلي، ومنهم عنترة بن شداد الذي بدأ معلقته بقوله :

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ... أَمْ هَلْ عَرَفَتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهِمٍ

وزهير بن أبي سلمى الذي يُنسب إليه هذا البيت :

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

^٢ أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية. محمد لخضر زبادية، وحبيبة الطاهر مسعودي. دار غريب. القاهرة ٢٠٠٩ م. ص : ٤٥

أي تناول أي موضوع وفق قوانين جديدة تكشف جماليته وتجاوزاته لكل ما هو مألف^(١)

وكلمة الإبداع كمفهوم عام ثُرِفَ على أنها _وكما يُعرفها عالم النفس الأمريكي ج. ب. جيلفورد _J.P.Guilford: "سماتٌ استُعْدَادِيَّةٌ تضم المعرفة، والطلاقة، والمرونة، والحساسية للمشكلات، وإعادة تعريف المشكلة وإيضاحها"^(٢)

وما يحسب لجيلفورد حَقًا هو أنه حرر مصطلح الإبداع من أسر مصطلح الذكاء الذي ظل مرتبطاً به فترة طويلة من الوقت؛ إذ نَبَّهَ 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 ١٩٩٧ م. ص: ١٣

^٢) نقلًا عن: إلخسندر روشكا. الإبداع العام والخاص. ترجمة: عبدالحي أبو فخر. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت (سلسلة عالم المعرفة) العدد ١٤٤ ديسمبر ١٩٨٩ م. ص: ١٩
• في هذا السياق صنف الدارسون، والباحثون الذكاء إلى أنواع عديدة أشهرها ثمانية :

١_ الذكاء التأملي (الخاص بالفلاسفة، والمفكرين).

٢_ الذكاء البصري (الخاص بالرسامين، والفنانين).

٣_ الذكاء الوج다كي (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 بالكتاب، 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 المنطقية، والتحريرية المكتوبة) لتحقيق أهداف، وأغراض معينة.

ومن الجدير بالذكر أن مركز هذا النوع من أنواع الذكاء كما يوضح جاردنر يقع في الفص الدماغي الأيسر؛ إذ هو المسئول عن معالجة الرسائل اللغوية (إبداعاً، وكتابة، وتلقياً)؛ لذا فإن آلية إصابة في هذا الجزء تؤدي إلى حدوث اضطرابات لغوية.

٨_ الذكاء الاجتماعي (الخاص بالعلاقات العامة).

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

أما الإبداعُ معناه 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 والأداب والاختراعات^(٢)

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

إن عملية الإبداع الفني ليست في الواقع عملية مفاجئة بالنسبة للشاعر ، بل إنه يكون مستعدًا 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 الخالقين ، ويعتمد الخيال في عمله على الذاكرة أو التذكر اعتماداً كلياً والتي تنقسم إلى قسمين :

الأول : تذكر تلقائي (حضور الذكريات)

الثاني : تذكر متعمد (الاستدعاء)

حفيّات الإبداع بين القديم والحديث :

^١) السابق نفسه. ص: ٢٠

^٢) نقلًا 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 ـ بوجه عامـ، والإبداع الشعري ـ بشكل خاصـ فكان أن رأى سocrates (469 : ٣٩٩ ق.م) "أن الشاعر كائنٌ أثيريٌّ 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 الشعراً 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 يفقد هم الإله شعورهم ليتذمرون وسطاء كالأنبياء والعرفانيين والملهمين، حتى ندرك -نحن السامعين- أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقو بـهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم، وأن الإله هو الذي يحدثنا بـأسنتهـم"^(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 ربات الشعر Muses..."(و) من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسّه الهوس الصادر عن ربات الشعر، ظناً منه أن مهارته الإنسانية كافية لأن تجعل منه في آخر الأمر شاعراً 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 حفرى في ماهية الإبداع من خلال كتابه "فن الشعر"^(*) هذا الكتاب الذي يعد إنجل

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

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

* يتضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطو ستة وعشرين فصلاً، ويُقسم قسمين : يبحث أحدهما في تعريف الشعر، والمحاكاة، وبواعث الشعر، وتتنوعه، ويتناول ثالثهما: 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 الكتاب الذي تبني فيه أرسطو مفهومه عن الإبداع الشعري، الذي اختلف فيه عن أستاذه أرسطو وتمثل في أن الشعر من وجهة نظره مثالٍ وليس نسخة تتطابق مع الحياة "فعمل الشاعر _ كما يقول _ ليس روایة ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكّن 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 مقوله الأخلاق الأفلاطونية، ويركز على شعرية النص، وجماليته الفنية.

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

أما الإبداع عند العرب قدّمَهُ قديماً عمليّة الإبداع، وإن كانوا أسموه ابتداعاً؛ لأنَّه كما يقول الدكتور محمد طه عصر_ أكثر دقة في الدلالة على الابتكار الذي يقرب من الخلق والأصالة والجدة ، لذلك كان يطلق قديماً كمرادف للابتكار والاختراع من حيث الوزن والمعنى، ومع أن مصطلح ابتداع يشتراك مع الإبداع، والبديع في جذر لغوي واحد إلا أن ثمة فرقاً دقيقاً، فمصطلح بدع يقصد به مطلق الخلق والإيجاد؛ دون الاهتداء بنموذج ما، أما مصطلح أبدع فيقصد به الصنع والإيجاد من عناصر موجودة، ومصطلح ابتداع يقصد 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 إبداعٌ شعري؛ إذ كان الشعرُ نتاجَ العربِ الأول، والممثلُ الأول لأصالةِ العبرية العربية.

بيد أن ثمة تساؤلات مهمة تتبّع هنا عن كيفية قول الشعراء العرب للشعر، وكيفية إبداعه، وهل عرف العربيُّ قديماً ماهية الإبداع وخبر آياتها وألم بها؟

إن كلَّ المحاولات التي قصدت إلى تفسير ظاهرة الإبداع الشعري عند العرب قديماً قد أجمعت في أغلبها على أن هناك قوةً مستترة تلهم 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 ثم 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 عبريته الشعرية، وهذه السبل تمثلت في حديث الشعراء عن

'من هذه الأماكن واد يُسمى "وادي عقر" به قريةٌ تسكنها الجن في الجزيرة العربية، وكان العرب كلما رأوا شيئاً فائقاً، غربياً مما يصعب عمله أو يدق أو شيئاً عظيماً في ذاته نسبوه إلى هذه القرية فقالوا: عقرى ... ثم اتسعوا في هذا الاستعمال فنسبوا كل شيءٍ جيد إلى عقر، حتى سُمي به السيد الكبير عظيم المكانة، فيقال: عقرى القوم. أي : سيدهم، وقيل أيضاً: إن العقرى هو الذي ليس فوقه شيءٌ'

يُنظر: حسن أحمد عيسى: الإبداع في الفن والعلم. عالم المعرفة العدد ٢٤. المجلس الأعلى للثقافة والفنون والأداب. الكويت ١٩٧٩ م. 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 والزوايا. من صفحة: ٩١ : ١٣١

وقد تناول هذه الأفكار أيضاً :

— إحسان عباس في تمهيد ل تاريخ النقد عند العرب. دار الشروق. عمان ١٩٩٣ م. من ص: ١٥ : ٢٣

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

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

نخلص مما سبق إلى أن ماهية الإبداع الشعري عند العرب قديماً قد ارتبطت بفكرة أن الإبداع فعلٌ خارقٌ يتم بإيعاز من قوى غيبية (شياطين الشعر)، وهذه القوى وحدها هي من تستطيع أن تلهم الشعراء الكلام غير المألف الذي يُسمى شعراً. وبمجيء الإسلام تغيرت النظرة إلى الإبداع؛ إذ بنزول القرآن الكريم، وباستدامع العرب إليه ووقوفهم مذهولين أمام عظمة بيانه، وروعة أسلوبه تخطوا في وصفه، ولم يجدوا ما ينعتونه به وبقاريوه إلا بأعلى نموذج إبداعي لديهم (الشعر)، كما لم يجدوا تهمة للرسول (صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ) يُثئم بها إلا بأنه شاعر مرة، وساحر مرة، وكاهن أخرى...، وهي النوعية الخارقة لديهم، التي جاءت الآيات القرآنية ذاتها لنفيها عن الرسول (صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ) ، وهذه الآيات لا تعني الغض من شأن الشعر ، ولا التقليل من منزلة الشعراء بقدر من تحاول الرد على فائليها بأن هذا الكلام (القرآن) هو كلامٌ إلهيٌّ منزهٌ وليس بكلامٌ بشرٌ.

إن الماهية الرئيسية التي انبني عليها مفهوم الإبداع الشعري في العصر الإسلامي هي وظيفيةٌ في المقام الأول تنهض على أن الشعر رسالةٌ تخدم دعوة تحمل مبادئ أيدиولوجية، وأخلاقية وعلى هذه الرسالة مساعدتها في هذا الأمر وعدم الخروج عليه. أما الإبداع في النظرية الأدبية، والنقدية الحديثة (غربياً، وعربياً) فإنه يقتات على الخطابات، والنصوص الإبداعية، ويتكأ على مقولات، ومناهج متعددة كمقولات السياق، والنسق والمناهج التي ترتبط بهذه المقولات^٠ كارتباط المناهج التاريخية،

• قسم الباحثون والدارسون النقد إلى قسمين:

النقد السياقي، وهو هذا النوع من النقد الذي يستردد النظريات المعرفية والفكريّة لمحاورة النصوص مستقida من المطاراتات والأقوابil 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 ثم يولي النقد السياقي العوامل الخارجية كافة أهمية كبيرة، ويفتح الباب لها لتحليل النصوص الأدبية وتفسيرها بكلفة أنواعها، وأجناسها.

والنفسية، والاجتماعية، والواقعية بمقولة السياق، وارتباط البنوية بالنسق المغلق، والالتقي 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 التيقرأها أو حفظها في خلال حياته، ومن هنا يقع التشابه أو التماثل بين بعض أفكاره وصوره، وأفكار وصور الشعراء الذين سبق أن قرأوا 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 يستطع 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 أُطر الإبداع التقنية أو تحديد وسائل محددة أو ثابتة له؛ إذ يخضع الإبداع دوماً للتطویر، والتجريب المستمر زمانياً، ومكانياً ومع تعاقب الأجيال كذلك فإن إبداع جيل السينينيات مختلف عن إبداع جيل السبعينيات بل إن إبداع كتاب الجيل الواحد يختلف أيضاً ... وهكذا.

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

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

⁽¹⁾ السابق . ص : ٢٥٢

الذاتية التي ينطلق منها في إبداعه عبر تصوراته الجمالية الخاصة التي تطبع نتاجه برؤى فردية متمايزه تتبع عن اختلاف جذري عما حولها من نتاجات.

إن العمل الأدبي ليس إلا تنظيما 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.

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

ـ تتبلور بعد ذلك الفكرة التي بربرت.

ـ تتسج هذه الفكرة وتفصل^(١)

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

١ـ المبدع : أو المنشئ أو المرسل أو الكاتب .

٢ـ النص : أو القول أو الرسالة أو الكلام .

٣ـ المتلقى : أو السامع أو المرسل إليه أو القارئ .

وكل ركنٍ من الأركان السابقة لا بد له من أن يتفاعل مع الركين الآخرين، فالعلاقة بين ثلثهما علاقة تفاعلية Interaction، وهذه العلاقة تشكّل 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، والإمام بمؤهلاته وقدراته ... وغير ذلك من الأمور من الأهمية بمكان.

"إن الكاتب المبدع يمتلك ملكرة تجمع شظايا معطيات الحياة المتباشرة وتركيبها في تشكيل فني متماضك، وعلى حين يشارك المبدع في الحياة بجوانبها المختلفة العملية، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية ... وبفهمها من داخلها فإنه يعرف أيضاً كيف يكون فعالاً خارج الحياة المعيشية، فيحول ما يستقبله عقله ووجوداته 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 يخلقُ النص الأدبي من العدم؛ إذ هو ينقله من الواقع أو الخيال نقلًا ثم يخترنـه في ذهنه ويخلطـه عبر تجارـيه، ويقوم بإعادة خلقـه خلقـاً جديـداً يُسمـى أدـباً.

إذاً فالـأديـب لا يـنـقل من الواقع نـقـلاً محـضـاً بل يـمزـجـه بـخيـالـه وـعواـطفـه وـثقـافـته المـخـتلفـة من أجل اـنتـاج نـص أدـبـي عـبر صـيـاغـتـه لـه لـغوـيـاً مـلـزـمـاً في صـيـاغـتـه سـلامـة اللـغـة، وـبـرـاعـة التـراكـيـب، وـالـأـسـلـوبـ.

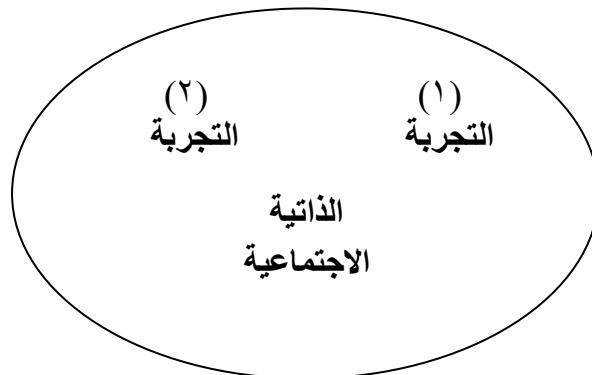
إن الأـديـب الجـيد هو من يـسـتطـيع أن يـجـذـب المـتـلـقـي إـلـى عملـه بـإـثـارـه عـواـطفـه؛ بحيث يـشـعـر المـتـلـقـي بـأن النـص يـتـحدـث عنـه فـيـنـتـفـاعـل مـعـه وهذا هو ما نـسـميـه التجـربـة الإنسـانـية، التي تـكـمـن فـيـها مـقـدـرة الأـديـب التي تـجـعـلـنا نـعيـش تـجـربـة النـص وكـأـنـا نـعيـش تـجـارـبـنا نـحنـ الشـخـصـية.

ولـو أـرـدـنا أن نـتـحدـث عن التجـربـة الأـدـبـية نـجـدـ أنها، وـحـسـبـما يـعـرـفـها النـاقـدـ الدكتور / محمد غـنـيمـي هـلـلـ في كـتـابـه النـقـدـ الأـدـبـي الحديثـ بـأـنـها هي: "الـصـورـةـ الـكـاملـةـ الـتـي يـصـوـرـهاـ الأـديـبـ حـينـ يـفـكـرـ فيـ أـمـرـ منـ الـأـمـورـ تـفـكـيـراً يـنـمـ عنـ عـمـيقـ شـعـورـهـ،

^(١) إضاءة النـص (قراءـات فيـ الشـعـرـ الـحـدـيثـ) دـ. اعتـدـال عـثـمـانـ . الـهـيـئـةـ الـمـصـرـيـةـ الـعـامـةـ لـلـكـتابـ . الـقـاهـرـةـ

وإحساسه، وفيها يرجع الأديب إلى افتتاح ذاتي وإخلاص فني لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول^(١)

- تمر التجربة الأدبية سواءً أكانت شعرية أم نثرية بمراحل ثلاثة :
- ـ التجربة الذاتية.
 - ـ التجربة الاجتماعية.
 - ـ التجربة الإنسانية.



أما المرحلة الأولى فتترجع 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 عمرية إلى مرحلة أخرى.

تبليور التجربة الأدبية بعد ذلك، وتنتمس مع النسيج الاجتماعي الذي يعيش فيه الأديب؛ إذ يستقي الأديب هذه التجربة من محیطه الاجتماعي الذي يعيش فيه، ويعيد تشكيل هذا الواقع في قالب فني وجمالي يستثير القارئ ويحرك مخيلته عن طريق إخراج هذا الواقع بتجاربه، وموضوعاته في عالم جديدة زاخرة بالحركة، وملينة بالحيوية، ومفعمة بالحياة.

تاختب التجربة الأدبية بعد ذلك الجانب الإنساني في هذا المجتمع؛ إذ إن التجربة خاصية الإنسان الأولى، والإنسان فقط هو من يعيش التجارب، والمبدع هو أفضل من يتأمل ويتأنّث بكل ما يدور حوله من أحداث وصور، أو يجول في نفسه من أفكار وخواطر ، وبعدها تكتمل هذه الأمور في ذهنه، وتتضاجع 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 عالم أرحب وأوسع خارج حدود الزمان والمكان الشخصيين من خلال القدرة على تجاوز التجربة الأحادية والفردية والتماس مع تجارب اجتماعية، وإنسانية عامة، ومتعددة.

ويمكن بالإشارة إلى أن التجربة الأدبية حين تتحول من تجربة ذاتية تخص الأديب أو المبدع إلى تجربة اجتماعية تخص مجتمعه الذي يعيش فيه ثم أخيراً إلى تجربة إنسانية تخص كل فرد أينما كان وحيثما كان إنما تحاول تجلية القيمة الأدبية التي ينبع إليها هذا التحول، والتي تأسس على مقوله 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 الأسلوبى الذى يحمل التجربة، ويُعبر عنها من حيث إن اللغة الأدبية هي الحامل الرئيس للتجربة، والمحضن الأول لها، ولمحمولاتها المختلفة، والمتحدة.

وفي هذا السياق نستطيع أن نفرق بين التجربة العادية، والتجربة الأدبية مما يفرق 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 تركيز لمجموعة هائلة من التجارب ينتج عنها كيان شعري تعبيري جديد هو العمل الأدبي، وهذا التركيز لا يحدث عن وعي وقدر، ولكن الوعي والقصد يوجدان في مراحل الكتابة الشعرية، والشاعر الجيد هو الذي يعرف المراحل التي يكون فيها غير واع، والمراحل التي يكون فيها واعياً، وهو في كلتا الحالتين يكتب شعراً يحمل طابع

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

إن المبدع الحق هو الذي تتضخ في نفسه تجربته، ويقف على أجزائها بفكرة، ويرتبها ترتيبا قبل أن يفكر في الكتابة، ولا بد أن يتوافر في تجربة المبدع عنصر الصدق الفني، وهذا يتعرض لموضوع التجربة الأدبية، وهل هناك موضوعات تصلح لأن تكون تجارب أدبية، وموضوعات أخرى لا تصلح؟

الواقع أن ميدان التجربة الأدبية متشعب، وغير محدد وكل الموضوعات والحوادث والمواصف صالحه لأن تكون تجارب أدبية شريطة أن يلم المبدع بجوانبها، وأن يرتب عناصرها بخياله، وأن يظهر فيها عنصر الصدق الفني، وقناعة المبدع النفسية، وأن يحسن الأديب تصوير تجربته فنيا، 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 لتخالط بطوابع فكرية أو فلسفية ذات دلالات عميقة.

ومن التجارب ذات الطابع الفكري قول عباس محمود العقاد :

صَغِيرٌ يَطْلُبُ الْكِبَرَا
وَشَيْخٌ وَّدَ لَوْ صَغَرَا
وَخَالٍ يَشْتَهِي عَمَّا لَا
وَذُو عَمَلٍ بِهِ ضَجَرَا
وَرَبُّ الْمَالِ فِي تَعَبٍ
وَفِي تَعَبٍ مَّنْ افْتَقَرَا
وَذُو الْأَوْلَادِ مَهْمُومٌ
وَطَالِبُهُمْ قَدْ انْفَطَرَا
وَمَنْ فَقَدَ الْجَمَالَ شَكَّا
وَقَدْ يُشْكُو الْذِي بَهَرَا
وَيَشْقَى الْمَرْءُ مُنْهَزِمًا
وَلَا يَرْتَأِخُ مُنْتَصِرًا

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

وَيَنْعِي الْمَجْدَ فِي لَهَفٍ
 إِنْ يَظْفُرْ بِهِ فَتَرًا
 شَكَاةً مَا لَهَا حَكْمٌ سِوَى الْخُصْمَيْنِ إِنْ حَضَرَا
 فَهَلْ حَارُوا عَلَى الْأَقْدَارِ أَمْ هُمْ حَيَّرُوا الْقَدَرَا؟

إن الشعر في المقطع الشعري السابق هو بمثابة تجربة فكرية حاول الشاعر استيعاب نواحيها التي تدور حول نواة أو فكرة رئيسة هي (عدم الرضا)، ودل على هذه النواة دلالات متعددة بصور مقابلة، ثم ركز حكمه تركيزاً عليها، فالثوب الشعري فيها يقصر عن عمق التجربة، وإن كان يوحى بها إيحاء قوياً أصيلاً.

ومن التجارب ذات الطابع الفلسفـي قول إيليا أبي ماضي (١٨٨٩ : ١٩٥٧ م) في قصيدته الشهـيرـة الطلاسم:

جئت لا أعلم من أين ، ولكنني أتيت ،
 ولقد أبصرت قدامي طريقاً فمشيت ،
 وسابقـي سائراً إن شئت هذا أـمـ أـبـيـت ،
 كيف جئت؟ كيف أـبـصـرـتـ طـرـيقـيـ ،
 لـسـتـ أـدـريـ .

هـنا نـجـدـ نفسـ الشـاعـرـ ، وـذـاتـهـ الشـعـرـيـ مـوزـعـةـ فـيـ مـتـاهـاتـ الـأـلـغـازـ الـخـالـدـةـ فـيـ سـرـ الـحـيـاةـ وـالـمـوـتـ ، وـضـلـالـ فـكـرـهـ فـيـ هـذـهـ مـتـاهـاتـ التـيـ لـاـ يـهـتـدـيـ فـيـهاـ إـنـسـانـ بـعـقـلـهـ ، وـقـدـ جـعـلـنـاـ الشـاعـرـ نـحـسـ بـهـذـهـ مـشـكـلـاتـ الـفـلـسـفـيـ مـجـسـمـةـ .^(١)

لـقـدـ أـكـدـتـ العـدـيدـ مـنـ الـدـرـاسـاتـ ، وـالـأـبـحـاثـ الـأـدـبـيـ ، وـالـنـقـدـيـ "ـأـنـ نـظـرـيـاتـ إـبـادـعـ التـجـرـبـةـ الشـعـرـيـةـ تـتـلـخـصـ فـيـماـ يـلـيـ :

- **نظـرـيـةـ الإـلـهـامـ** ، التـيـ تـرـىـ أنـ الـعـمـلـ الشـعـرـيـ يـنـشـأـ عـلـىـ نـحـوـ غـيـرـ إـرـادـيـ يـنـثـالـ بـهـ القـلـمـ وـيـتـدـفـقـ مـنـ خـلـالـهـ اللـسـانـ .
- **نظـرـيـةـ الـحـدـسـ** ، وـمـفـادـهـ أـنـ النـصـ الـأـدـبـيـ يـنـبـثـقـ فـيـ النـفـسـ عـلـىـ نـحـوـ مـفـاجـئـ ، وـهـوـ بـالـضـرـورةـ حـصـيـلـةـ مـعـانـةـ طـوـيـلـةـ مـسـتـمـرـةـ .

^(١) المرجـعـ السـابـقـ . صـ ٣٩٢ـ ، وـمـاـ بـعـدـهـ .

- **نظريّة 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 نلزمـه بقيمـ وأعرافـ خاصةـ، وإنـماـ هوـ حـرـ فيـ أنـ يختارـ ماـ يـلائمـ ذاتـهـ ووجـدانـهـ فـميدانـ الإـبداعـ لاـ تـحدـهـ حدـودـ، ولاـ تـغـلهـ قـيـودـ.

النص : text

تُشير الدلالةُ اللغويةُ لكلمةِ نصٍ إلى ما هو محدد أو معين، وروي عن علماء اللغة قدّيماً قولهم: "إن نص كل شيءٍ منتهٍ وغايته" ، وجاء في لسان العرب لابن الإفريقي قولهم: "النص في السير هو أقصى ما تقدر عليه الدابة" ، وفي حديث هرقل إنه ينصّهم . أي : يستخرجُ رأيَهم ويظُهره .

هذه الدلالات _ وغيرها _ تتطوّي على مركز واحد يدل على أن النص شيءٍ محدد واضح الدلالة غير قابل للابهام ولا بد أن يقودنا إلى نتيجة عبر الاستقبال، والتوصيل ولذا فإن مهمـةـ النـصـ تـتمـثـلـ فيـ نـقـلـ المعـانـيـ لـلـمـتـلـقـيـ ثـمـ توـسـعـواـ فيـ اـسـتـخـادـاهـ يـعـدـ الـهـدـفـ الـأـوـلـ لـأـيـةـ درـاسـةـ أدـبـيـةـ أوـ نـقـدـيـةـ هوـ "الـنـصـ"ـ والـذـيـ باـسـتـقـرـائـهـ يـكـشـفـ لـنـاـ عـنـ مـكـامـ جـمـاليـتـهـ عـبـرـ طـرـائـقـ متـعـدـدـةـ يـأـتـيـ عـلـىـ رـأـسـهاـ التـحلـيلـ النـصـيـ القـائـمـ عـلـىـ فـحـصـ صـورـهـ ،ـ وـأـنـمـاطـهـ المـخـتـلـفةـ انـطـلـاقـاـ مـنـ عـيـنـاتـ الـبـحـثـ ،ـ وـالـتـيـ تـظـلـ دـائـمـاـ الـهـدـفـ الـأـوـلـ الـذـيـ تـسـعـيـ إـلـيـهـ أـيـةـ درـاسـةـ سـبـيلـهاـ الكـشـفـ وـالـإـيـضـاحـ .ـ

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 الأندرس. السعودية ١٤٢٦هـ. ص: ٢٩٢.

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

الأولى : الموقعة أو الموضعية التي ترتكز على العملية الانتقائية لكل ما يجسد الأداء الفني، أو يقدم ما يكون بدليلاً عنه.

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

وقد عرّفه الدكتور عبدالعزيز حمودة (١٩٣٧ : ٢٠٠٦) بأنه "كيانٌ لغوي، صاغه المؤلف لتوصيل رسالة ما، تتمتع بقدرٍ من الإلزام"^(٢) ويُعرف النص كذلك ضمن جملة من المفاهيم أهمها:

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

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

ـ تواصلي بما يعني أنه يهدف إلى توصيل المعلومات والمعرف إلى المتنائي.

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

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

ـ تواليدي فالحدث اللغوي ليس منبثقاً من عدم، بل متواجد 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 زيادية ، حبيبة الطاهر سعودي ، دار غريب ٢٠٠٩ م . ص ١٠ .

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

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

وقد فرق السيميويطي والروائي الإيطالي أمبرتو إيكو Alberto Iko في كتابه دور القارئ ١٩٧٩ م 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 عالمٌ مفتوحٌ النهاية حيث يمكن للمتلقي أن يكنشـ ما لا يُحصـى من الترابطـ، ويـقـيـ الفـارـقـ بيـنـ النـصـوـصـ فـيـ درـجـةـ اـنـفـتـاحـهـ، وـفـيـ تـبـاـيـنـ مـسـتـوـيـاتـهـ وـهـذـاـ مـاـ أـشـارـ إـلـيـهـ أـمـبـرـتوـ إـيكـوـ فـيـ تقـسيـمـهـ السـابـقـ لـالـنـصـوـصـ، فـالـنـصـ المـفـتوـحـ فـيـ تـصـورـهـ هـوـ نـصـ مـحـفـزـ لـلـقـارـئـ عـلـىـ إـنـتـاجـ الـدـلـالـةـ الـوـاسـعـةـ حـيـثـ يـشـتـركـ القـارـئـ فـيـ خـلـقـ الـمعـنـىـ، أـمـاـ النـصـ المـغـلـقـ فـهـوـ النـصـ المـسـتـدـعـيـ عـدـدـاـ أـقـلـ مـنـ اـسـتـجـابـاتـ القـارـئـ"^(٣)

هذا وبعد 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 يتصرف 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 ١٩٨٥ م. ص: ١١٩

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

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

٤ حسين خمري. نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال. منشورات الاختلاف. الجزائر ٢٠٠٧ م. ص: ٩

ـ منطقة الشعرية أو الأدبية = ليتراتورنوسٌ، وهي المنطقة التي تُكتب النص افتاحه وتجاوزه لكافة الحدود الأجناسية؛ إذ إن النص المفتوح لا يؤمن بفكرة التجنيس الأدبي ولا يعترف بها بل إنه يؤمن بالتمرد الفني والترميز الدلالي المفتوح.

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

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 ودلالته، وهو ذو بعد واحد وطبقة واحدة، وهذا يعني أن ظاهره وباطنه متطابقان، فهما لا ينتجان سوى معنى متفق عليه، والدال فيه مرتبٌ بالمدلول، وهو لا ينفتح 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**^{*}، وتتبدي المقاربة بينهما، والاختلاط عند عددٍ من الباحثين، والدارسين في مفاهيمهم،

^١ خليل الموسى. جماليات النص المفتوح في قصيدة المتّبِي. 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 فاولر، وفرانسوا راستينيه، وجريما، ومنغيينو، وسارة ميلز ... وغيرهم، وقد نظر هؤلاء الباحثون إلى الخطاب من زواياً متعددة، ورؤى مختلفة مثل مقاربة منغيون التي تقر أن "الخطاب إنما هو كل متكلّف 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 تلفظ أخرى يتجه إليها المتكلّم وبيني خطابه بالنسبة إليها"

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

وتعريفاتهم للنص كما في تعريف جوليا كريستيفا gulia Kristeva التي تُعرّف النص بأنه "خطابٌ يخترق حالياً وجه العلم، والأيديولوجيا، والسياسة"^(١)

أما تعريف رoger 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 توجّه يُفرّق بينهما فيجعل الخطاب أعم من النص، وأشمل منه؛ حيث إن مادة التعبير تُعدُّ خطبةً في النص، وشفوية في الخطاب، وهذا يعني أن الخطاب قد يكون شفوياً، وقد يكون مكتوباً أما النصُّ فيجيء مكتوباً أو مدوناً فقط؛ وهذا ما يجعل من الخطاب وظيفة تواصلية عامة لا نصية خاصة، ومن أهم رواد هذا التوجّه جوليا كريستيفا، ورولان بارت حيث قدم بارت تعريفاً للنص بأنه "الدراسة المعجمية الكلمة التي تكشف أنها تدل على النسج، ومن هنا يمكن أن نقول إن نسج الكلمات يعني تركيب نص... إنه نسيج من الكلمات، ومجموعة نغمية وجسم لغوی"^(٣)، فهو في هذا التعريف يؤكد أن النص بنية مكتوبة لا منطقية أو شفهية.

المتلقى :

يُعدُّ المتلقى الركـن الثالث من أركـان العمل الأدبـي، وقد اهتم به البلاغيون والنـقاد قديماً وحديثاً بدـأـية من الجاحـظ (ت ٢٥٥ هـ) _شـيخـ الـبـيـانـيـنـ فـيـ العـرـبـيـةـ _ومـرـورـاـ بـعـدـ الـقـاهـرـ الـجـرجـانـيـ _شـيخـ الـبـلـاغـيـنـ فـيـ العـرـبـيـةـ ...، وـغـيرـهـماـ؛ حيث نـجـدـ دـائـماـ فـيـ كـتـابـاتـهـمـ كـافــ الخـطـابـ وـاضـحةـ، وجـلـيـةـ لـأـنـ المـخـاطـبـ كـانـ حـاضـراـ دـوـمـاـ فـيـ الصـورـةـ ولـذـاـ اـهـتـمـواـ بـهـ وـعـرـفـواـ قـدـرـهـ.

إن المتلقى هو الغـايـةـ وـالـهـدـفـ المـنشـودـ مـنـ صـنـاعـةـ الـعـلـمـ الأـدـبـيـ، وـحـينـماـ يـبـدـعـ الأـدـيـبـ النـصـ فـهـوـ يـوـجـهـ أـوـلـاـ إـلـىـ جـمـهـورـ سـيـكـونـ لـهـ حـكـمـ عـلـىـ جـوـدـةـ هـذـاـ النـصـ مـنـ

(١) علم النص. ترجمة: فريد الزاهي. دار تويقـالـ. المغربـ. ١٩٩٧ـمـ. صـ: ١٣ـ

٢ـ اللـسـانـيـاتـ وـالـرـوـاـيـةـ. تـرـجمـةـ: لأـحـسـنـ إـحـمـامـةـ. دـارـ التـقـافـةـ. المـغـرـبـ. ١٩٩٧ـمـ. صـ: ٦٦ـ

٣ـ نقلاً عن نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدالـ. دـ. حسين خـمـريـ. منـشـورـاتـ الاـخـتـلـافـ. الجزـائـرـ ٢٠٠٧ـمـ. صـ: ٤٤ـ

عدمه فـ"العلاقة بين القارئ والنص علاقة جدلية تستدعي من كل واحد منها طرحة، ثم تتغلق عليه فيكون حضورهما فيها حتماً 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 حواراً جدلياً، وتفاعلياً تتولد من خلاله الدلالة والمعنى، وتتنوع بتتنوع القراء؛ من حيث إن لكل قارئ مخزونه الثقافي، وثقافته الخاصة التي لا تقل بأية حال من الأحوال عن ثقافة المبدع؛ ولذا يختلف دور المتنقي من حيث مدى تلقيه للعمل من فرد لآخر فالمتنقي الذي يقرأ العمل قراءةً متأنيةً، ويتفاعل معه هو الأقدر على إصدار الحكم النهائي على نجاح العمل؛ ومن ثم فإننا لا نعد الفروق الفردية أو النسبية بين المتنقين أنفسهم.

وأخيراً لا بد للمتنقي 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 قادراً على إصدار حكم موثوق به.

وعليه فإن النص كما يؤثر في المتنقي فإن المتنقي كذلك يؤثر في النص ،إذ إن العلاقة بينهما علاقة تبادلية وكلاهما يؤثر في الآخر.

هذا وتخالف تأثيرات النصوص من حيث تلقّيها من قارئ لآخر، ومن متلق لغيره، ويرجع هذا الأمر للعديد من العوامل، لعل أهمها:

ـ أن دلالات الألفاظ والكلمات تعد غير متساوية من حيث الفهم والإفهام لدى القراء.

ـ اختلاف التجارب الشخصية والاجتماعية لدى المبدعين، والقراء على حد سواء.

ـ اختلاف الثقافات، والبيئات، ومصادرها لدى المبدعين، والقراء على حد سواء.

إن المتنقي يعد جزءاً لا يتجزأ من دلالة الخطاب الأدبي، فهو المنفعل به _من جهة_، وهو الذي يُجليه إن سلباً وإن إيجاباً _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 المتنقي 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 العمل الإبداعي يُرضي اعتداد المبدع بذاته، فهو كذلك يُحققُ المتعة للمتلقى بما يتلذذ به من إحساسات مشابهة يجدها تلتقي في ذات نفسه مع ذات نفس مبدعها.

وأخيرًا فإن العلاقة الثلاثية (المبدع / النص / المتلقى) علاقة أُرزليَّةٌ ينبغي أن تُتحقق بقدرِ من انفاسِ الروية النقدية والتوازن "فالنص ليس جثة معرضة للتشريح ولكنه نبضة حية من الفكر والوجودان لا تتفصل عن شخصية مبدعها ، ومكوناته العقلية والنفسية ، ولا تتفصل عن مقومات عصرها من حيث هو تاريخ ومجتمع وهذه العلاقة المتشابكة المرئية وغير المرئية ينبغي أن تكون في منظور الناقد حتى يُقدم 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 شؤون الحياة اليومية أصبح له سامعون يتذوقون ويدركون ما في تعبيره من عناصر جمالية يصعب على أي فرد عادي أن يضمنها كلامه.

المتلقى في النظرية البلاغية والنقدية القديمة :

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

^(١) دراسات في النقد الأدبي . د. محمد مصطفى هداره . ص: ١٧٧
^(٢) الجاحظ . البيان والتبيين . تحقيق . عبدالسلام هارون . ط٤ . القاهرة . د.ت . ١١ / ١

وتتبدى العناية بالقارئ، والتركيز على دوره أيضا عند بلاغي مهم، ونالد المعي هو عبدالقاهر الجرجاني، الذي يشير إلى أن القارئ يتحمل جزءاً من مهمة العملية الإبداعية والتواصلية كركن من أركان الخطاب الأدبي وكركيزة من ركائزه عبر قوله : " ومن المرکوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاستيقاء إليه، ومعناه الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالميزة أولى فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضئ وأشغف وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظماء كما قال :

و هُنَّ يَنْبِذَنَ مِنْ قَوْلٍ يُصِبِّنَ بِهِ... مَوْاقِعُ الْمَاءِ مِنْ ذِي الْغَلَةِ الصَّادِي

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

وبعد...، فإنه لا بد من تفعيل المشاركة الوجودانية القائمة على البناء النفسي بين أطراف العمل الثلاثة من أجل تحصيل متعة النص، ومن أجل توحيد حركتيه من حيث إن كل نظرية من نظريات الأدب وكل قراءة أدبية لا بد وأن تتجه بدورها نحو ركن من هذه الأركان الثلاثة ل تستوعبها جميعها، فالعملية النقدية يجب أن تتحرك بيقطة ومرونة بين مختلف مقومات الظاهرة الأدبية وعنصرها 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 المعرف . بيروت ١٩٨٢م. ص: ١١٨

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

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

- قراءةٌ تُعنى بالمبعد أو الكاتب ونجد هذه المقاربة في المناهج التاريخية والنفسية...، وغيرها.
- قراءةٌ تُعنى بالنص ونجد هذه القراءة أو المقاربة في البنوية وما يماثلها كالشعرية، والسيميويطيقية.
- قراءةٌ تُعنى بالمتلقي ونجدتها في نظريات التلقى، ومناهجها التي تتبع عنها.

نموذج جاكبسون للتواصل اللسانی

(نظريّة التوصيل)

في إحدى دراساته اللغوية عَرَفَ اللسانِي الشكلاني الروسي رومان جاكبسون (مؤسس البنية اللغوية الحديثة) نسق التواصُل بقوله: "يبعثُ المُرسُلُ إِرْسَالِيَّةً مَا إِلَى المُرسَلِ إِلَيْهِ، ولَكِي تجْرِي مِثْلُ هَذِهِ الْعَمَلِيَّةِ تَتَطَلَّبُ الْإِرْسَالِيَّةُ أَوْلًا سِيَاقًا ثُحِيلَ إِلَيْهِ، وَيَكُونُ قَابِلًا لِلْإِدْرَاكِ مِنْ طَرِفِ الْمُرسُلِ إِلَيْهِ ثُمَّ تَتَطَلَّبُ الْإِرْسَالِيَّةُ سِنَنًا مُشَتَّرَكَةً بَيْنَ الْمُرسَلِ، وَالْمُرسُلِ إِلَيْهِ إِمَّا كُلِّيًّا، وَإِمَّا جُزْئِيًّا، وَتَتَطَلَّبُ أَخِيرًا الْإِرْسَالِيَّةُ اِتْصَالًا أَيْ قَنَاهُ فِيزيائِيَّةً وَاقْتَرَانًا نُفْسِيًّا بَيْنَ الْمُرسَلِ، وَالْمُرسُلِ إِلَيْهِ فَالاتصالُ هُوَ الَّذِي يُسَمِّحُ بِإِقَامَةِ التَّوَاصُلِ، وَالْإِبْقَاءِ عَلَيْهِ"^(١)

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

١. المُرسِل Sender: وهو الطرف الأول في عملية التَّوَاصُل، والمُسْؤُل عن إِرْسَال الرِّسَالَةِ، وهو ما يوازي المبدع أو الكاتب.
٢. المُرسَل إِلَيْهِ Sent to : وهو الطرف الثاني في عملية التَّوَاصُل، والمستقبل للرسالة هو ما يوازي المتلقِي أو القارئ.
٣. الرِّسَالَة Message: وهي عبارة عن متالية من العلاقات المنقولة بين المُرسِل والمُرسَل إِلَيْهِ، أو هي مجموعة من المعلومات المترسخة حسب قواعد وقوانين متفق عليها.

٤. المرجع Reference

^١ نقلًا عن : مفهوم التلقِي من خلال الأنماذج التواصلي . د. نزار التجديتي . مجلة عالم الفكر المجلد ٣٥ العدد ٤ أبريل ٢٠٠٧ م.ص : ٣٠٤ ، وينظر أيضًا :

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

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

٥. قناة الاتصال : Means of communication

وهي متنوعة تبعاً للوسائل المستعملة من قبل المرسل والمرسل إليه . مثلاً : التّور يشكّل قناة التّواصل البصريّ، أمّا الهواء فيشكّل قناة للتّواصل الشّفويّ.

٦. الرّازمة Code : وهي الوسيط الحامل لمضمون الرّسالة.

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

١_ الوظيفة الانفعالية Emotive :

تُحدد العلاقة بين الرّسالة والمُرسل وهذه الوظيفة مصدرها يأتي من تنوعها الأسلوبية، ومن الإيحاءات التي تُوحى بها هذه التنوعات الأسلوبية، وهي الوظيفة تتبدى جليّة في الرسائل التي تتكيّف فيها اللّغة لتتّخذ من المُرسل مرتكزاً لها بشكلٍ مباشر من دون سواه، مشيرة بالتالي إلى موقفه مما يتحدث عنه، وانفعالاته، وموافقه.

٢_ الوظيفة التنبّهية Conative :

تهدف هذه الوظيفة إلى شد انتباه المتنقى أو المُرسل إليه، وتسعى متولّة باللغة إلى إثارة انتباذه أو الطلب إليه القيام بعمل ما كما تسعى أيضاً إلى تحديد العلاقة بين الرّسالة، والمُرسل إليه بغية الحصول على ردّ فعل هذا المرسل إليه.

٣_ الوظيفة الإفهامية Referentielle :

تحدد هذه الوظيفة العلاقات بين الرّسالة، والمتنقى ورد الفعل هو مدار اهتمامها وغايتها حيث تتجه هذه الوظيفة نحو المرجع المشترك بين طرفي التّواصل الأساسيين؛ أي ما هو مشترك ومتّفق عليه من قبل المرسل والمرسل إليه، وهذه المرجعيات تتعدد، وتتنوع فيما بينها فقد تكون اجتماعية أو نفسية أو فلسفية أو ثقافية...، وكلها يبغي الإفهام.

٤_ الوظيفة المرجعية Phatique :

تظهر هذه الوظيفة في الرسائل التي توظّف اللّغة لإقامة اتصال، وتمديده وفصله؛ حيث إنّها تحدد العلاقة بين الرّسالة، والموضوع الذي ثُحيل إليه، وتعتمد على كلمات تُثني للمرسل إقامة الاتصال أو قطعه.

٥_ الوظيفة الوصفية : Metalinguistique

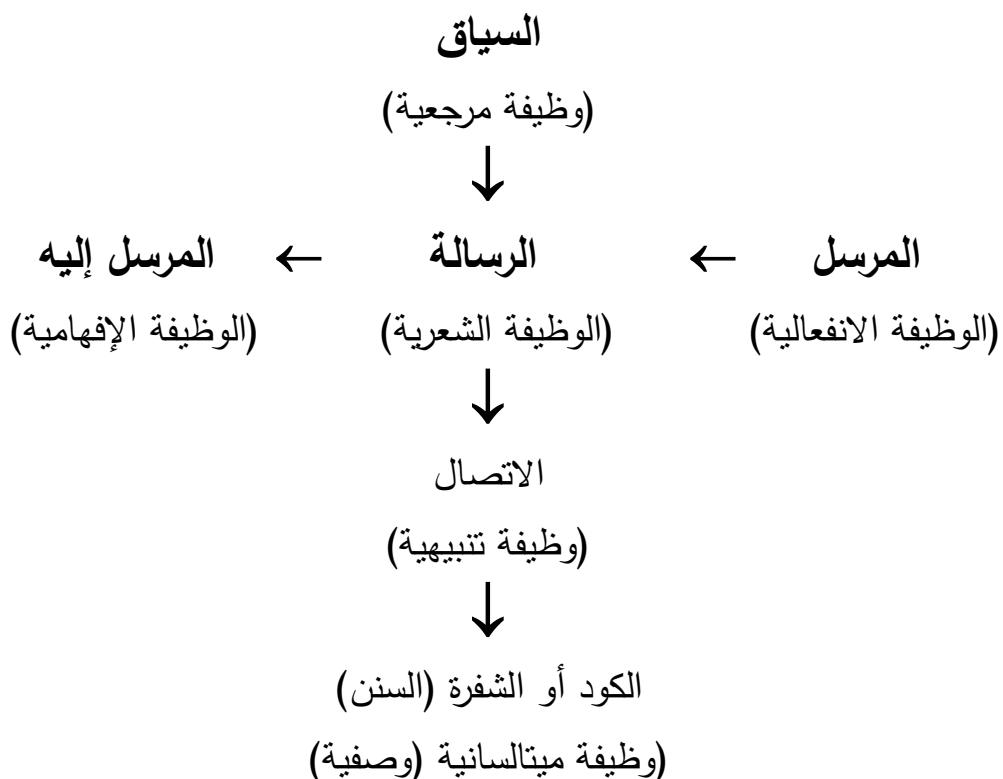
وتظهر هذه الوظيفة في الرسائل التي تتمحور حول اللغة نفسها، فتتناول بالوصف اللغة ذاتها، وتشمل تسمية عناصر منظومة اللغة وتعريف المفردات كما تسعى إلى تحديد معنى الإشارات.

٦. الوظيفة الأدبية أو الشعرية : Poétique

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 يقابلها وظيفة محددة، والتركيز على عنصر عينه لا شك يولد لنا بالضرورة وظيفته الخاصة به.

ونستطيع أن نمثل للعناصر السابقة بالمخطط التالي :



تأريخ النقد الأدبي عند العرب

(سماته الفنية وخصائصه الموضوعية)

- الباحث في ميدان النقد الأدبي يستطيع أن يقسم النقد مرحليتين تاريخيتين كبيرتين:

المرحلة الأولى –

وهي المرحلة التي نشأ فيها الشعر العربي في نماذجه الأولى في العصر الجاهلي، وحتى نهاية القرن الثامن عشر، وتسمى هذه المرحلة بمرحلة النقد العربي القديم (النقد القديم)، وفيها ثمة اختلافات كثيرة حول نشأة النقد، و بداياته الأولى فريقٌ 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 لافتقاره إلى المنهجية والموضوعية ، وفريق ثالث يرى أن النقد لم يبدأ إلا مع ظهور الحركات والاتجاهات الفلسفية كالمعزلة ، والأشاعة ، ورواد علم الكلام.

المرحلة الثانية

وهي منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى الآن، وتسمى مرحلة النقد الحديث، وقد تلتها مراحل 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 ووُجدت في

أشعاره وتابعه في فهم هذا المفهوم الناقد العربي القديم، أما النقد الحديث فقد توسيع نظرته لهذه القضية وإن كان هذا التوسيع لا ينفي مقاربة التصور العام لها.

ومما لا شك فيه أن الصنعة الفنية في الشعر أمر 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 شعرًا ما لم تدخله الصناعة الفنية الدقيقة لتبرز معانيه وتضعها في صور رائعة مُعجبة يُضفي عليها الخيالُ الولاناً جذابة فتعلق بالنفوس وتناط بالعقل ويحس الإنسانُ معها بمتعة الحس ولذة القراءة، والتفكير معًا"^(١)

ولكننا ينبغي أن نخرج المعاني المجردة من دائرة الصنعة الشعرية؛ حيث إنها لا يمكن أن تكون أساسَ الشعر وغايته بل هي تحتاج إلى جهد وبراعة من الشاعر وقوة تخيل حتى تصاغ 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 فرّعوا منه اصطلاحين الأول: الاختراع وجعلوه للمعنى، والثاني: الإبداع وجعلوه للفظ، وهم بهذه التفرقة يرضون إلى حد ما عنأخذ 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 باستفاد المعاني، وأن لا جديد تحت الشمس"^(٣)

إن نظرةً متخصصةً في أمر الشعر، وماهيته ومدى تحقق فكرة أن الشعر صناعةً من عدمه نجد أن هذه الفكرة متحققةً، وواقعةً في جل نظارات البلاغيين والنقاد العرب القدامى بدءاً من الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) الذي يعد 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: "إِنَّمَا الشِّعْرُ صِنَاعَةٌ وَضَرْبٌ مِنَ النَّسْجِ وَجِنْسٌ مِنَ التَّصْوِيرِ، وَقَدْ قِيلَ لِلْخَلِيلِ بْنِ أَحْمَدَ: مَا لَكَ لَا تَقُولُ الشِّعْرَ قَالَ: الَّذِي يَجِئُنِي لَا أَرْضَاهُ وَالَّذِي أَرْضَاهُ لَا يَجِئُنِي" مروءاً بما نقله عن سيدنا عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) من أن "خَيْرُ صِنَاعَاتِ الْعَرَبِ أَبْيَاتٌ يَقْدِمُهَا الرَّجُلُ بَيْنَ يَدِي حَاجَتِهِ يَسْتَمِيلُ بَهَا الْكَرِيمُ، وَيَسْتَعْطِفُ بَهَا اللَّائِمُ" ثم ما أورده الجاحظ في موضع آخر حينما تحدث عن العرب في صوغهم لأنشاعهم فقال: "وَوَصَفُوا كَلَامَهُمْ فِي أَشْعَارِهِمْ فَجَعَلُوهُ كَبَرُودَ الْعَصْبِ، وَالْحَلْلِ وَالْمَعَاطِفِ، وَالْدِبَابِ وَالْوَشِيِّ وَأَشْبَاهِ ذَلِكِ"^(١) فهو يشبّه الكلام الشعري بصناعة الثياب والتلوين والتطريز ويصف براعة 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) فيقر بالصنعة الشعرية، ولكنه يتميز عن الجاحظ الذي سبقه إلى القول بصناعة الشعر بأنه فصل القول في العناصر الإجرائية لهذه الصنعة فنراه يقول: "إِذَا أَرَادَ الشَّاعُورُ بَنَاءً قَصِيدَتِهِ مُخْضَ الْمَعْنَى الَّذِي يَرِيدُ بَنَاءَ الشِّعْرِ عَلَيْهِ فِي فَكْرِهِ نَثَرًا، وَأَعْدَّ لَهُ مَا يَلْبِسُهُ إِيَاهُ مِنْ الْأَلْفَاظِ الَّتِي تَطَابِقُهُ، وَالْقَوَافِي الَّتِي تَوَافِقُهُ، وَالْوَزْنُ الَّذِي يَسْلِسُ لَهُ الْقَوْلُ عَلَيْهِ... "^(٢)

أما أبوهلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) فقد قرَنَ الْكِتَابَةَ بِالشِّعْرِ وَجَعَلَهُمَا صِنَاعَتَيْنِ فِي كِتَابِهِ الشَّهِيرِ الَّذِي يَحْمِلُ العنوانَ نَفْسَهِ (الصِّنَاعَتَيْنِ: الْكِتَابَةُ، وَالشِّعْرُ) وَهَذَا عنوانٌ وَاضْعَفُ وَصْرِيحٌ يَدُلُّ عَلَى إِيمَانِهِ بِأَنَّ الشِّعْرَ صِنَاعَةً.

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 ورداعته أن تنظر 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 محالٌ إذا أردت أن تعرف مكان الفضل، والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه، ولما أن لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فصّه أنفس لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم، وكذلك ينبغي إذا فضلنا بيته على بيته من أجل معناه

ألا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام^(١)

كُلُ التصريحات السابقة إنما تدل على أن الشعر صناعة لها أصولها وقوانينها، وهي صناعة ليست سهلة أو يسيرة ولا يقتدر عليها إلا المقدرون.

وعلى الجانب الآخر فإن ما يقابل مصطلح الصنعة هو مصطلح الطبع والحقيقة أن الإنتاج الشعري لدى كثير من الشعراء العباسيين يؤكّد هذا الرأي، ويُثبت أن غالب الشعراء العباسيين كان يراوحون بين مستويات التعبير الفني، ولعل صاحب المثل الأوضح لذلك هو بشار بن برد (ت ١٦٨هـ)، فله مع نقاده أخباراً تؤكّد فكرة التفاوت في مستويات التعبير عند الشاعر الواحد، فقد قال خالد بن مهروبه لبشار : "يا أبا معاذ إنك لتجيء بالأمر المتفاوت، بينما تقول شعراً يُثير النقع ويخلع القلوب مثل قوله :

إذا ما غَضِبْنَا غَضْبَةً مُضَرِّيَّةً ... هَتَّكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ تُمْطِرُ الدَّمَا

إذا ما أَعْرَنَا سَيِّداً مِنْ قَبِيلِهِ ... دُرَى مِنْبَرٍ صَلَّى عَلَيْنَا وَسَلَّمَا

إذ بك تقول :

رَبَابَةُ رَبَّةُ الْبَيْتِ ... تَصْبِّحُ الْخَلَّ فِي الزَّيْتِ

لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ ... وَدِيلُكُ حَسَنُ الصَّوْتِ

فقال بشار : "كُلُّ وَجْهٌ وَمَوْضِعٌ، فَالْقُولُ الْأَوَّلُ جِدٌ، وَالثَّانِي قُلْنَهُ فِي "رَبَابَةٍ" جاريتي، وَأَنَا لَا آكُلُ الْبَيْضَ مِنَ السُّوقِ. و "رَبَابَةٍ" لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وَدِيلُكُ، فَهِيَ تَجْمَعُ لِي الْبَيْضَ، فَهَذَا الْقُولُ عَنْهَا أَحْسَنُ مِنْ (قِفَا نَبَّاكِ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ) عَنْدَكَ"

وفي رواية أخرى قال : "أنا أكلم كل إنسان على قدر معرفته .. وأما ربابة فهي جاريتي، وهي تربى دجاجات وتجمع لي بيضهن وهذا عندها أحسن وأرقى من شعري

^١ دلائل الإعجاز . ص: ٢٥٤ وما بعدها.

كله، ولو أنشتها 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 التقاوت، فكان أن أجابه بقوله إنما الشاعر المطبوع كالبحر مرّة يقذف صدفةً، ومرةً يقذف جيّفة^(٢) وعلى صعيد متصل فقد جعل الجاحظُ بشاراً بن برد على رأس الشعراء المطبوعين من المولدين، يقول أبو عثمان: "والمطبوعون على الشعر من المولدين بشار العقيلي، والسيد الحميري، وأبوالعتاهية، وابن أبي عبينة. وقد ذكر الناسُ في هذا الباب يحيى بن نوفل، وسلمًا الخاسر، وخلف بن خليفة، وأبان بن عبدالحميد اللاحقي أولى بالطبع من هؤلاء، وبشار أطبعهم كلهم"^(٣)

والجدير بالإشارة أن ما وقر في الأذهان عن الصنعة الشعرية في التراث هو التكلف والتصنّع ، 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 ينفي وجود الصنعة المتكلفة التي يبدو فيها التعلم والتتكلف واضحًا ،لكن ليس كل الصنعة الشعرية متكلفة متصنعة وإذا كان التصنّع وتحلية الكلام بفنون البديع قد ازدهر في العصر العباسي إلا أنه لم يكن وليد ذلك العصر وإنما هو ظاهرة رافقت الأدب ولا سيما الشعر منذ نشأته ، فالشعر الجاهلي لم يخل منها ، لكنها كانت خفية إلى حد لا يكاد يدركها الشاعر أو يتعمدها لإحداث موسيقى في أبياته، بينما اهتمَ الشعراءُ العباسيون بالزخارف اهتمامًا كبيرًا وأولوها عنايتهم أما نقادُنا القدماء فقد أكدوا في مؤلفاتهم النقدية على الطبع، كما أكدوا على الصناعة البعيدة عن التكلف.

^١ الأصفهاني (أبوالقاسم عبدالله عبدالرحمن ٣٥١هـ). الواضح في مشكلات شعر المتنبي. ترجمة 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 الشعري 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 ايقاعية 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"^(٢).

وبينبغي أن نشير هنا إلى أهمية التجويد في الصنعة بالإعتماد على عنصري الارتجال والتروي، 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 سعيد بن أبي كاهل اليشكري (٦٨٢هـ / ١٢٠م) في قصيدته العينية التي يقول في آخرها:

سَاكِنُ الْفَقْرِ أَخُو دَوَّةٍ ... إِذَا مَا آتَى الصَّوْتَ امْصَعْ
كَتَبَ الرَّحْمَنُ، وَالْحَمْدُ لَهُ... سَعَةُ الْأَخْلَاقِ فِيمَا وَضَلَعْ
وَإِبَاءُ لِلَّدَنَّيَاتِ إِذَا... أَعْطَى الْمَكْثُورُ ضَيْمًا فَكَنْعْ
وَبِنَاءُ لِلْمَعَالِيِّ، إِنَّمَا... يَرْفَعُ اللَّهُ وَمَنْ شَاءَ وَضَعْ
لَا يُرِيدُ الدَّهْرَ عَنْهَا حِوَّلًا... جُرَعَ الْمَوْتِ وَلِلْمَوْتِ جُرَعْ
نِعْمَ لِلَّهِ فِيمَا رَبَّهَا... وَصَنَعَ اللَّهُ ، وَاللَّهُ صَنَعْ
كَيْفَ بِاسْتِقْرَارِ حُرِّ شَاحِطٍ... بِلَادٍ لِيسَ فِيهَا مُتَسَعٌ
رُبَّ مَنْ أَنْصَبَتْ عَيْنَاطاً قَلْبَهُ... قَدْ تَمَنَّى لِي شَرًّا لَمْ يُطَعْ
وَبِرَأْنِي كَالشَّجَاجِ فِي حَلْقِهِ... عَسِرًا مَخْرَجُهُ مَا يُنْتَزَعْ

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

^٢ الشعر العربي من الجاهلية حتى نهاية القرن الأول الهجري . ص : ٦٧.

مُزِيدٌ يَخْطُرُ مَا لَمْ يَرَنِي ... فَإِذَا أَسْمَعْتُهُ صَوْتِي اńقَمَعَ
قَدْ كَفَانِي اللَّهُ مَا فِي نَفْسِهِ... وَمَتَى مَا يَكْفِ شَيْئاً لَا يُضَعْ
هَلْ سُوَيْدٌ غَيْرُ لَيْثٍ خَادِرٌ... تَدَدَتْ أَرْضٌ عَلَيْهِ فَأَنْسَجَعَ^(١)

إذا نظرنا في قصidته العينية رأيناه مجدداً في صنعته 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 الليل نحوماً ظلعاً ... فتواليها بطیئات التبع
ومن الصور البدیعة في قصيدة سويد أيضاً جعله الغیظ في قلب عدوه
إنضاجاً له فالغیظ كالنار تسري في قلب الأعداء :

رُبَّ مَنْ أَنْضَجْتُ غَيْظًا قَلْبَهُ ... قَدْ تَمَّنَّى لِي شَرًّا لَمْ يُطَعَ

وأخيراً فقد نجح الشاعر إلى حد بعيد في استخدام حرف الروي لتمثيل المعاني وتصوير الانفعالات التي أراد التعبير عنها ، وقد صار أكثر طواعية له بعد تسكينه، حتى أصبح الروي كالموسيقي التصويرية التي تصبح 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 تقييد الشاعر بالوزن

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

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

١٠٢ : كتاب 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 وتصنيعه ومحاولة زخرفة مادة الشعر الخام بالألوان وأشكال حيالاً اتفق . كلا فالتصوير والتخيل اللذان يضيفهما الشاعر على مادة الشعر ليس شيئاً منفصلاً عن تلك المادة نفسها فالصنعة يلهم بها الشاعر إلهاماً كما يلهم بمادة الشعر نفسها . وتلبّس المادة بالألوان والأشكال المختلفة يتم في نفس القائل في وقت واحد . لهذا لا تظهر في الصنعة الموهوبة آثار التعلم والتكلف ، ولكن هذه الآثار تظهر عند الفصل بين مادة الشعر وصورته أو عند التعلم والتكلف في تركيب الشكل على المادة قسراً .⁽²⁾

ومما ينبغي أن نفرق بين **الصنعة والتصنيع** الذي يعني الخروج عن المعتاد بمعنى أن ينفرد الشاعر أو الكاتب بمعنى تصنّع فيه حتى أخرجه عن المعتاد ، وقد كثُر ذلك في شعرنا العربي منذ العصر العباسي حتى وقع فيه شاعر عظيم كالمنتبي حين يقول :

ما به قتلٌ أعاديه ولكنْ ... يَتَّقِي إِخْلَافَ مَا تَرْجُوا الذَّئَابُ

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

وقد نلاحظ حجم الخلاف بين جودة الصنعة الشعرية عند الجاهليين ، وعند المحدثين ونستطيع أن نُرجعها في جانب من جوانبها إلى أن المحدثين قد أتيح لهم من الثقافة ، وقوة التمثيل ما جعلهم قادرين على التوسيع 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 يدركها الشاعر أو يتعمدها لإحداث موسيقي في أبياته بعكس الشعراء المحدثين الذين اهتموا بهذه الزخارف اهتماماً كبيراً، وأولوها عنايتهم في شعرهم، والخلاف بين الجاهلين والمحدثين في ذلك إنما هو خلاف بين مجتمعين : مجتمع بدوي، وآخر متحضر^(١) ونشهد بأسباب أخرى قد تعلل زيادة الاهتمام بالناحية الشكلية عند المحدثين (المولدين) وأهمها ما يذكره عبد الله الطيب المذوب موضحاً العلاقة بين الصنعة اللفظية وبين الفنون بصفة عامة حيث يقول: "كان الإسلام ديناً يرفض الأنصاب والتصاوير وما يجري مجريها من آثار المشركين ، وكانت طبيعة المجتمع الحضري الجديد تدعو أشد دعاء إلى التصاوير والتماثيل فكان لا بد لهذا المجتمع من أن يجد فناً آخر يعرض 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 سبيلاً إلى تزيين المساجد . وقد سرى هذا الفن إلى العصر العباسي وازداد حتى وصل إلى الأواني والنسيج وجعل يبرز في الخطوط ... وكما أن الزخرفة التي ارتبطت أولاً ب الهندسة البناء ثم بالفسيفساء والزجاج الملون انتقلت إلى الخطوط فكذلك سرت موجة الزخرفة التي كانت تصطحب 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 ص ٦٠٣ .

^(٢) السابقة ص ٦٠٤ .

وقد نمثّل على ذلك بتشبيه بشار بن برد مثلاً لحديث المرأة ذي الأفانين فقد شبهه مرة بقطع الرياض المتنوعة الأزهار فنراه يقول :

وَكَانَ رَجْعَ حَدِيشَهَا ... قِطْعُ الرَّيَاضِ كُسِينَ زَهْرًا

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

وَحَدِيثٌ كَانَهُ قِطْعُ الرَّوْ ... ضِ وَفِيهِ الصَّفْرَاءُ وَالْحَمْرَاءُ

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

وَلَهَا مِيْسَمٌ كَغْرَ الأَقْاحِي ... وَحَدِيثٌ كَالْوَشِيِّ وَشُ الْبُرُودُ

فهذه الصور الثلاث التي صور بها بشار حديث صاحبته التي تميزت بالجدة والطرافة من ناحية الدقة والمشابهة الطريفة والتشخيص الحي نراها قد تطورت تطوراً ملحوظاً وهذا التطور راجع في رأيي إلى تأثير البيئة في الصورة الأولى ، واستيفائه لعناصر الصورة ، وجزئياتها لتنتضح ومحاولة تجلية جوانبها المختلفة في الصورة الثانية ثم فسر الصورة تفسيراً جزئياً ، وهذا ما بدا أكثر وضوحاً في الصورة الثالثة التي ألح فيها بشار بحسه الدقيق على تفتيت كلية الصورة إلى جزئيات صغيرة تُجلّى بجوانبها الدقيقة عناصر هذه الصورة مما يشهد لصاحبها بالتفوق في ميدان الصنعة الشعرية التي بدت واضحة في كثير من أشعاره وقد شهد له بالتفرد في هذا الميدان أغلب القدماء ، والمحدثين .

ويحق لنا أن نشهد ل بشار بن برد بالتفرد في ميدان الصنعة ونعده رأساً لمذهب البديع تقديرًا لدوره في فن الصنعة الشعرية "فالواقع أن فن بشار الحقيقي الذي استحق أجله أن يكون رأس المحدثين في البديع يمكن في صنعته الشعرية المعنية أو في الصورة التي عليها المعول الأول من ناحية الشكل الشعري"^(١) وبهذا نخالف الدكتور شوقي ضيف؛ حيث عدَ أبا العناهية رأساً لهذا المذهب وفضلَه على بشار وأبي نواس

^(١) المرجع السابق . ص : ٦١٠

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

هذا، وتنقسم الصنعة الشعرية إلى قسمين :

الصنعة اللفظية وبقصد بها الزخرفة التي يحدثها الشعراً من جناس وطباق ومقابلة ...، وما إلى ذلك.

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

^(٢) الفن ومذاهبه في الشعر العربي . د. شوقي ضيف . ص : ١٦٩ ، ص : ١٧٢

^(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري : ص : ١٠ .

عناصر بناء الشعر

الشعر فنٌ من الفنون التكاملية التي تجمعُ بجانب الكلمة التصويرَ، والموسيقى والخيال ...، وعناصر أخرى عديدة لا يقدر عليها إلا منْ توافرتُ فيه الموهبةُ، والدريةُ الفنيةُ، والشعرُ كأي فن من الفنون له أدواته، وعناصره التي تُعبّرُ عنه، والتي يختلف التعبير بها بمقدار اختلاف هذه الأدوات من ناحية استعمال الشاعر لها وتوظيفه إليها، وهذه العناصر تكونَ وحدة متكاملة يتَّألف منها فنُ الشعر وهي: الفكرة أو المعنى والعاطفة، والخيال، والعبارة، والموسيقى تتكامل وتتَّوَدَّدَ معاً حيث إنَّ الأثر الجمالي للقصيدة لا يلتقاء القارئ أو السامِع 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 مهمَّةُ النَّقْدِ لا يكون إلا بعد تلقي الأثر الجمالي للشعر دفعةً واحدة مع ضرورة ملاحظة الناقد لأهمية التلامُح بين كل هذه العناصر في صنع العمل الأدبي.

أ - الفكرة (المعنى) :

يُعدُّ الأساس التقني لأي عملٍ فنيٍ هو تكوينه الذهني عند الفنان ويُقصد بالتَّكوين الذهني "العمليات العقلية التي تتجمع من خلالها عناصر العمل الفني"، وتتبَّعُ في ثنياتها حركات الإبداع⁽²⁾؛ ولذا فإنه من الطبيعي أن تكون أولى عناصر بناء الشعر الأفكار أو المعاني التي يتضمنها، فقيمةُ الألفاظ في اللغة الشعرية تتمحور فيما يجعلها تدل على أفكار من حيث إنَّ الأفكار أحد أهم العناصر التي تُكَسِّبُ النص الشعري قيمته، وهي في الوقت نفسه تُوجهه، وتنظم ذهنه، وأدوات تفكيره.

وفي هذا السياق تتعدد الأفكارُ الشعريةُ، وتتنوعُ أنماطُها، فالقصيدة تؤدي معنى كلِّياً، وكلَّ بيتٍ فيها يؤدي فكرةً جزئيةً تجتمعُ مع غيرها في سبيل بناء المعنى الكلي، ولكن من الأهمية بمكان أن نشير إلى أنَّ المعنى في الشعر لا يمكن أن يكون

⁽²⁾ علم النفس في الفن والحياة . د . يوسف مراد . ص : ١٢٣ بتصرف .

تقريرًا مجردًا 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 بوجданه، وحسه الفني فتخرج من خلال إدراكه الوج다كي وإحساسه الفني ملتبسةً بمعنى قريب المأخذ فلا يُعَقِّد الفنان المبدع هذا المعنى بربطه بدلالات عقلية مجردة بل يصوغه بأمور محسوسة تتزعه من عالم الخيال المحسوس أو الخيال المدرك إدراكاً عقلياً يسيراً فتصل إلى المتلقى 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 ومنترعة من عالم الواقع المجرد فتكون بذلك أبعد ما يكون عن دوائر الفن وعن المقدرة الفنية التي تُعدُّ الفيصل ما بين المبدع، وغيره من الأفراد العاديين.

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

أقول لها وقد طارتْ شعاعاً ... من الأبطال : ويحك ! لا ثراعي
فإنك لو سألتِ بقاءَ يومٍ ... على الأجلِ الذي لكِ لم تُطاعي
فصبراً في مجالِ الموتِ صبراً... مما نيلُ الخلودِ بِمُسْتَطَاعِ
ولا ثوبُ البقاءِ بثوابِ عزٍّ ... ففيطوى عن أخيَّ الخَنَعِ اليراعِ

إن الفكرة التي تتبدى لنا من خلال المقطع الشعري السابق هي محاولة الشاعر بث العزمية 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، وتأكيدها.

ب - العاطفة :

إن المعنى/الفكرة في الشعر يرتبط بالعاطفة بحيث لا نتصور وجود معنى يتضمنه الشعر ما لم يكن صادراً عن عاطفة، وهذه نظرةٌ نقديةٌ صائبة؛ حيث إن الشاعر مهما حاول أن يُجهد نفسه في جمع التفاصيل الفنية، ومحاولات تمثيله الحي للتجربة عن طريق التصوير، وفي دقة ملاحظاته وفي غير ذلك أقول : إن جهده يذهب سدى إذا افتقدت صوره الأدبية التوازن بين الفكر والعاطفة، أو ما يُسمى بـ "المعادل العاطفي للفكر".

ينقسم الشعور إلى مظاهر ثلاثة : الفكر والوجودان والإرادة ، وتحصص هذه المظاهر فيجعل الفكر هو المعرفة المرتبطة بإدراك الحقائق والمعاني والتمييز بينها، والوجودان هو الجانب النابض الحساس في نفوسنا، كما يُمثل موطن اللذة والألم، أما الإرادة فتعني القوة الدافعة للعمل بما يملئه الفكر والوجودان.^(٢)

بناءً على ما سبق تُصبح الموازنة أمراً مهماً 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 وجdan الشاعر لا يتحكم فيها عقله بالدفع والإخراج مثلاً هي نزعةٌ إبداعية تخرج دون ضغط عقلي مجرد.

إن العواطف جزءٌ رئيسٌ من الوجودان^(*)؛ لما تتسم به طبيعة النفس الإنسانية من كونها ميداناً زاخراً بألوان من العواطف التي تُعبر عن شتى ميول الإنسان، ورغباته

⁽²⁾ السابق . ص : ٨٧ .

^(*) يرى أحد الباحثين أن العواطف جزءٌ رئيسٌ من الوجودان وهي كذلك في الحقيقة؛ لأن الوجودان بمعناه العام ينقسم إلى نوعين :

ـ ثائر ويُسمى الانفعال.

ـ هادئ ويُطلق عليه العاطفة.

وعلوّم أن المراد في الشعر هو الوجودان الهادئ (العاطفة) الذي هدب التأمل صورته.

فهي طبيعةٌ نسبيةٌ، ومتغيرة وقد يتفاوت الناسُ في حظهم من العواطف وفي نصيبيهم من الإدراك الوجوداني، ويتميز الشعراً _ بوجه خاص _ بحدة عواطفهم، وسرعة انفعالاتهم، وبخاصة حين يعرضون لحقائق الحياة التي تستثيرهم وحتى الشعراً أنفسهم قد تختلف الأفكار في أذهانهم من شاعر إلى آخر من حيث الإدراك الوجوداني للأفكار ومدى صلتها بالعواطف الإنسانية، فمن هنا يختلف مدلول الحقيقة الواحدة من شاعر لآخر تبعًا لاختلاف ظروفه النفسية عند إدراكه هذه الحقيقة، بل ليس هناك معنى حقيقي ثابت للنص الذي نقرؤه، فقد يختلف النقاد فيما بينهم - وكذلك المتألق - حول المعنى في النص بحسب اختلاف إدراكيهم وحالاتهم النفسية، ولو حكّموا الشاعر نفسه فيما بينهم لما استطاع أن يحدد لهم المعنى.⁽¹⁾ حيث إن إيجاد معنى مجرد للنص الشعري يعد من الصعوبة بمكان ،فالمعنى المجرد والثابت لا ينتمي إلى جوهر الفن، بل ينتمي إلى حقائق العلم والمتألق في قراءته الأولى للنص قد يتadar إلى ذهنه معنى معين فإذا ما عاود القراءة مرة أخرى للنص نفسه قد يتغير هذا المعنى في ذهنه بتغيير إدراكه وحالته النفسية ومن ثم يعد إيجاد معنى ثابت أو فكرة مجردة للنص الشعري أمر مناقض لطبيعة الفن فالنص مرأة كل منا ينظر فيها وجهه.

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

تُعدُّ العاطفةُ مصطلحًا أستحدثَ ثم شاع في الدراسات الأدبية، والنقدية ومعناه : الحالة الوجودانية التي تتميز بالاستقرار والدوار وعدم 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

⁽¹⁾ 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 الوجдан ، فلا يعني تلقينا للأفكار في الشعر عن طريق الإدراك الوج다كي والحس العاطفي أن تكون هذه الأفكار مختلفة أو متقاضة أو مكررة ، فهذه عيوب ظاهرة تفقد الشعر جماله وتأثيره في النفوس^(١)

ولو أردنا أن نستدل في هذا المقام بمثال كـ "الليل" فهو مثلاً حقيقة كونية 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 الوجداكي فيقول :

وَلَيْلٌ كَمْوَحِ الْبَحْرِ أَرْخِي سُدُولُهُ ... عَلَى بَأْنَوَاعِ الْمُمْوَمِ لَيْتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ مَا تَمْطِي بِصُلْبِهِ ... وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكُلِّكَلِ
أَلَا أَئِهَا الْلَّيْلُ الطَّوْيِلُ أَلَا أَنْجَلِي ... بَصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ
فَيَالَّكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نَجُومَهُ ... بِكُلِّ مُغَارٍ الْفَتْلِ شُدَّتْ بَيْذِلِ^(٢)

من الواضح في المقطع السابق أن العاطفة قد كشفت عن ألم الشاعر ، وشقائه وأنه نظر إلى الليل بهذا الإحساس ، فوجده ثقيلاً بطيناً لا يريد أن ينجلِي ويُخلِي مكانه لنور الصباح ومن فرط إحساسه بثقله وبطئه 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 للليل أو النجوم بل تخيله في الصورة التي هدته إليها عاطفته حتى لقد مثنته 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 وحدتها وتماسكها، وهي التي تحقق الانصهار بين أجزاء العمل الفني الواحد فلا يبقى أي 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 يعالج معنى عاطفياً لا يُعد شعراً ويخرج عن وظيفته المنوط بها وهي التعبير عن عواطف الشاعر، وأحاسيسه، وخلجاته، فالعاطفة مكونٌ من مكونات الشاعر الرئيسية لا تفارقه أبداً، ولا تنفصل عن عالمه الشعري بل لا يبالغ إذا قلت: إنها لا تنفصل عن نظراته وإدراكه للوجود والأشياء وكل ما يعرض له في الواقع، والحياة، فقد يتحول النص بفعل افتقاده إلى العاطفة والوجودان إلى نظم وحسب، وذلك حين يصير النص عملاً عقلياً مصوغاً في قالب موسيقي كما في قول إبراهيم المنذر في نص له :

اثِّبْتْ وُجودَكَ أَيُّهَا الرَّجُلُ
واعْمَلْ فَخَيْرُ النَّاسِ مِنْ عَمَلِهَا
واجْهَدْ فَجَهَدُ الْمُرْءُ يُكْسِبُهُ
فَخْرًا إِلَى أُوْجِ الْعُلَى يَصِلُ
وَاتَّبَعْ مَقَالَ ذُوي الْفِعَالِ وَلَا
تَفْفُ الأَلَيْ قَالُوا وَمَا فَعَلُوا
اللَّهُ أَوْدَعَ فِيكَ قُوَّةً
وَبَرَأَكَ لَا عَيْبٌ وَلَا عِلْمٌ
رُوحٌ كَمَا الْأَنْدَاءُ طَاهِرَةٌ
وَلِسَانٌ صَدِيقٌ مَا بِهِ خَطَلٌ
وَجَمَالٌ وَجْهٌ كَالْمَلَاكِ سَنَّا
وَصَفَاءٌ ذَهَنٌ مَا لَهُ مَثَلٌ

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 ثم يُعد المقطع السابق مقطعاً منظوماً لا مقطعاً شعرياً، وهو نظم وليس شعراً.

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

^١ الأدب وقيم الحياة المعاصرة. د. محمد زكي العشماوي ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب

الموضوعي Objective Correlative، ويعني به توظيف الشاعر لجملة الأحداث، والم الموضوعات، والواقع التي تبعث لدى المتلقى الاستجابة العاطفية التي يريدها المؤلف دون أن يصرّح المبدع، أو يعبر عن هذه العواطف، والأحساس بشكل مباشر انطلاقاً من إيمان إلليوت بأن الشعر أو العمل الفني إنما هو معادل موضوعي لعاطفة الشاعر ويطلب القوة، والتماسك ضماناً لقدرة الشاعر على نقل إحساسه للمتلقى.

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

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

ج- الخيال :

العنصر الثالث من عناصر الشعر الرئيسية 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 فنًا أو ينتج أدبًا فهو الرابطة الرئيسة بين عالم الشعور، والإدراك، والفهم، وهو ليس مرأة جامدة تعكس أفكارًا وصورًا في نفس الشاعر بل هو أداة حية تزاول عملها

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

في ذاكرة الشاعر التي تحفظ بكل ما يراه، ويسمعه، ويحسه، وينفعه طوال حياته، فالخيال يسبح في هذا الحشد المتوع الذي تخزنها الذاكرة ويوألف منه أفكاراً وصوراً متناسقة، ولا يقتصر عمل الخيال على تنظيم ما تخزنها 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 لهذا المخزون وتصويره في أشكال وأنماط إبداعية مختلفة، فالخيال هو هيكل تجسيم المعاني والصور، والمحسوسات، وهو الذي يضفي عليها صفات من عنده، ويلائم بين هذه المحسوسات والصور والمعاني ويستخرج منها أسرار الإلهام التي تند الشاعر بمادة الشعر، وتعبيره من حيث إنه عنصر مهمٌ من عناصر الإنتاج والإبداع فهو كما يرى كولردرج "القوة السحرية التي تُوفّق بين صفات مترادفة، تظهر أشياء قديمة مألوفة بمظهر الجدة والنصرة، 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 الكلمة غامضة، وبمهمة، لأنها تدل على صور عقلية متقاربة ومتتشابهة، ومن ثم فإن الخيال غامضٌ وصعب التفسير.

وقد نبهَ كولردرج إلى نوعين من الخيال: **الخيال الأولي** وهو خيال عادي، له دور رئيس في عمليات الإدراك ويوجد لدى كل إنسان وأبعاده الفنية ضئيلة، **والخيال الثاني** وهو الخيال الفني الذي يتصل بالخلق والإبداع ويترتب على الأولي لكنه أرفع منه؛ لأنَّه يؤدي إلى توحيد المستويات والتالييف بين المتاقضيات، ولا يوجد إلا عند المبدعين، ومن هنا كان خيال الشعراء مخصوصاً؛ إذ ليس أي خيال يوجد الصورة الشعرية^(٢)

هذا ويُعدُّ هذا العنصر من عناصر بناء الشعر من الأهمية بمكان، فصناعة الخيال يعتمد على نقل الصور والأشياء من واقعها الحسي إلى الواقع الجديد متخيل، كما أنها

^(١) نقاً عن: روز غريب. تمهيد في النقد الأدبي. ص: ٨٦

^(٢) محمد مصطفى بدوى. كولردرج. ص: ٥٩، وما بعدها

بمثابة المؤلف بين الأشياء المتباudeة، والصور في الشعر تمثل النتاج الطبيعي للتخيل؛ إذ هي مصدر الطاقة الإبداعية في حياة الأديب وبخاصة الشاعر "من حيث إن الشعر _كما يقول شيخ البلاغيين عبدالقاهر الجرجاني_ لا يقوم على أساس عقلي ولا يخضع لحدود المنطق وأقيسته، بل هو تعبير عن العواطف والمشاعر بومضات غامضة خاطفة يقدمها الخيال، ويباشر عليها سلطانه فيبعث في النفوس ضربا من التوق والتطلع إلى مكامن الحياة في الأشياء التي تتضح صورها في النفس، مؤلفة نسقا من الوجود الفني يتأنى على المنطق ومقاييسه وبراهينه"^(١)

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

ولعل من أفضل المقاربات التي أكدت دور 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: "يشير استخدامنا المعاصر لكلمة "الخيال" إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تتحصر فاعليّة هذه القدرة في مجرد الاستعارة الآلية لمدركات حسيّة ترتبط بزمانٍ أو مكانٍ بعينه، بل تمتد فاعليّتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك؛ إذ تُعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالماً متميّزاً في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباudeة في علاقات فريدة، تذيب التناقض والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة، والخيال الشعري _بهذا الاعتبار_ نشاطٌ خلاقٌ، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخاً أو نقلًا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاساً حرفيًّا لأنسقة

^(١) أسرار البلاغة. ص: ٢٧٠

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

متعارف عليها، أو نوعاً 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 وتعزيز الوعي^(١)

ولو أردنا التعرف أكثر على دور الخيال وفاعليته فننِّي 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 بوجдан الشاعر وفكرة وثقافته ومعارفه وأحاسيسه ومن هذه النماذج صورة للشاعر العباسي بشار بن برد التي يرسمها لنا بمناسبة وفوده على يعقوب بن داود (وزير الخليفة المهدى)، الذي حرم جائزته فخاطبه بشار قائلاً :

يَعْقُوبُ قَدْ وَرَدَ الْعُفَافُ عَشِيَّةً مُتَعَرِّضِينَ لِسَيِّكَ الْمُنْتَابِ
فَسَقَيْتَهُمْ وَحَسِبْتَنِي كَمَوْنَةً نَبَتَ لَوَارِعُهَا بِغَيْرِ شَرَابِ
مَهْ لَا أَبَا لَكَ إِنِّي رِيحَانَةً فَأِشْمُمْ بِأَنْفِكَ وَاسْقِهَا بِذِنَابِ
تُعْطِي الْغَزِيرَةُ ذَرَّهَا فَإِذَا أَبَتْ كَانَتْ مَلَامِثُهَا عَلَى الْحَلَابِ
طَالَ الشَّوَاءُ بِحَاجَةٍ مَحْبُوسَةً شَمِطَتْ لَدَيْكَ فَمُرْ لَهَا بِخِضَابِ

بتحليل الصورة في المقطوعة الشعرية السابقة نجد "أن الشاعر قد صور نفسه ليعقوب كمونة، والكمون نبت 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 أيضاً : اسق هذا الريحان بالماء الغزير ... كل ذلك ليجعل من الصورة المتخيلة شيئاً واقعياً ينبغي تصديقه ثم يصور بعد ذلك حاجته التي طال انتظار تحقيقها بلا طائل بامراة شمشط وطعنت في السن، وئيمعن في الخيال فيزيد الصورة جلاءً وتشخيصاً وسخريةً في آن واحد، وذلك حين طلب

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

الشاعرُ من يعقوبُ أن يأمرُ له بخضابٍ حتى يخفي شيبَ تلك العجوز أو الحاجة
التي طال انتظارها! ^(١)

وفي السياق ذاته تتبادرُ "قدراتُ الشعراءِ الخياليّة، ومهاراتِهم الفنية، فهناكُ شعراءٌ
يقي خيالهم حسيراً راكداً عاجزاً عن احتضان الانفعال والحلول فيه فيطغى عليه
العقل، ويترجمه إلى أفكارٍ معنوية مجردة بدلاً من أن يتحدَّ به الخيالُ ويُجسده في
صورةٍ نفسية، وقد ينهر الشاعرُ إلى نوعٍ من التجريد والتقرير أو يتضاعف ويتعقد
بعضه ببعض فتطفغ عليه الذهنية" ^(٢)

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

فِي الْخَدَّ أَنْ عَزَمَ الْخَلِيلُ رِحِيلًا ... مَطَرٌ يَزِيدُ بِهِ الْخُدُودُ مُحْلَّاً

حيث إنَّ الخيالَ في البيتِ السابق مصنوعٌ وكاذبٌ وبعيدٌ في الوقتِ نفسهِ عن
الصدقِ الفنيِّ بسببِ انفصالِه عن الحسِّ العاطفيِّ والإدراكِ الوجداني؛ إذ تدخلُ
الشاعرُ بوعيهِ وإدراكهِ في صناعةِ المعنى وتوجيهِه، فالمتنبيُ يريدُ المبالغةَ في
التعبيرِ عن حزنه لفارقِ أحبائهِ وبكائهِ لرحيلِهم فجعلَ دموعَه مطرًا، ولبيتهِ اكتفى بذلكَ
بلَ أمعنَ في خيالِه وأسرفَ فيهِ وتكلفَ فسلبَ المطرِ حقَّهِ في الإخلاصِ، وجعلَهُ
مصدرَ إمحالٍ وجفافٍ؛ لأنَّها سوفَ تتفرَّعُ بالدموعِ.

ومن أمثلة نقدُ الخيالِ الشعريِّ ما وجده عباسُ محمودُ العقادُ لأحمدِ شوقيِّ من نقدٍ
بقولِه: "إنما دفع شوقي إلى قصورِ الخيال لا إلى عدمِ إحساسه بالموقفِ الذي يقفُه
من موضوعاتِ شعره الذي يستغرقُ شعوره وحسه وخياله وعقله، يقول، ولا نجاحَ
للشاعر إذا لم ينجح في نقلنا معه إلى ذلك الموقفِ الذي كان وقفه، وإشراكنا في
نظرته 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 الـ بيروتـية السنة الحادية عشر ، العدد الرابع
يناير ١٩٦٣ م ص: ٢٥ .

شوفي والبختري في موقفه على الإيوان، وبين شاعرية التقليد في موقف شوفي على آثار الأندلس أو آثار مصر^(١)

د - لغة الشعر :

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

وعلى صعيد متصل "إن الألفاظ موجودة قبل الشعر كمواد أولية، لكن الشعر يُنسقها وينظمها بطريقةٍ ما بحيث يُخرجها عن عاديتها ليجمعها بالتواشج مع مواد شعرية متميزة وذلك بطريقـة التركيب، وبالمساق الذي تتردد فيه وذلك بواسطة الخلق التصويري الذي يكون معادلاً لانفعال الشاعر، هذا الانفعال الذي يحيـث الخيـال على إعادة تحليل البناء اللغوي وتركيبـه، وذلك بـث حـوية مـخصبة في الحياة الجميلـة الـهادئـة الزاهـية في أـعـراف تلك العـلـاقـاتـ التي يـزـيلـ عنـها رـتـابـتهاـ وـيـنـفـضـ نـمـطـيـتهاـ بـعـدـ أنـ فقدـتـ اللـغـةـ مـجازـهاـ اللـصـيقـ بهاـ فـيـ نـشـائـهاـ الأولىـ"^(٣)

ومن نافلة القول : إن اللغة هي وسيلةُ التعبير الأساسية في الأجناس الأدبية _ بشكل عام_، وفي الشعر على نحو خاص، وقديمـا جعل أـرسـطـوـ الشـعـرـ واحدـاـ من قائمة الفنـونـ الجـمـيلـةـ كالـرـقصـ، والـموـسيـقـىـ، والـرـسـمـ، والنـحـنـ، والتـصـوـيرـ ...ـ ولكنـهـ أكدـ أنـ الشـعـرـ يـخـتـلـفـ عنـ هـذـهـ الفـنـونـ منـ حـيثـ اللـغـةـ، التيـ هيـ وـسـيـلـةـ التـعـبـيرـ الرـئـيـسـةـ فـيـ الشـعـرـ بـيـنـماـ تـقـنـدـهاـ الفـنـونـ الأـخـرىـ.

^١ الديوان في النقد . ص : ٦٥

^٢ الشعر العربي المعاصر . دار الكاتب العربي . القاهرة ١٩٦٧ م . 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 كافةً بحروفها، وعدد هذه الحروف وأصواتها، وقد رُوي قديماً أن فتى قال لأبي العلاء المعربي ألسن القائل :

وإني وإن كنتُ الأخير زمانه ... لاتِ بما لم تستطعه الأوائل

فأجابه المعربي :

بلى.

فقال له الفتى :

لقد أتى الأوائل 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 دلالته أو جرسه يمكن أن يكون شعرياً إذا عبر عن إحساس الشاعر، وعاطفته ونقله إلينا بكل ما فيها من وجdan وإدراك"⁽²⁾، كما أن الدراسة الحديثة لا تؤمن بوجود كلمة شعريةٍ فكل كلمةٍ إذا استخدمت في موضعها، وعبرت عن الشيء الذي وضعها من أجله ببنائها ومعناها، وما تشيره من ظلال، فهي كلمةٌ شعريةٌ وما سوى ذلك لا تُعدُّ شعريةً حتى وإن كانت من أرق الألفاظ وأحلاها نغماً، وهذه الحقيقة أصبحت من البديهيات في النقد الحديث⁽³⁾، وهذه فيما أظن نظرٌ نقديٌ صائبٌ وموضوعية،

⁽²⁾ السابق : ص ٩.

⁽³⁾ مقالات في النقد. د. محمد مصطفى هداره. ص: ٢٢٦؛ حيث يقول: "لم يعد لمقولة لفظ شعري، وأخر غير شعري مكان في الدرس النقدي الحديث" غير أن عبارة "إن هذا اللفظ ليس

ولكن مما لا شك فيه أن الكلمة في الشعر بريئاً ووحياً خاصاً لا تحظى به في غيره من الفنون الأخرى.

ويُقر الناقد الإنجليزي 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 وسائل 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 تثيره من ارتباطات كثيرة أو قليلة^(٥)

وأخيراً نود أن نؤكد أنه ليست للفظة أو الكلمة بمفردها قيمة شعرية في ذاتها، بل لا بد من تلاوتها مع غيرها من الألفاظ لكي تُعبر عن المعنى الشعري الذي يخطر ببال الشاعر كفكرة يصوغها من خلال تجربته وإحساسه ووجданه فالألفاظ مرتبطة بالإحساس والإدراك ومن ثم يتلزم الشاعر في صياغة لغة الشعر طريقة خاصة، ومن ثم لا توجد لغة شعرية، وأخرى غير شعرية فالكلمات كلها صالحة للإبداع الشعري والكتابة الشعرية حتى "الكلمات الباهنة الخالية من الإشاعع والإيحاء خلوا تماماً في السياقات العلمية المحسنة ربما تكشف فجأة عن مصادر غير متوقعة من الإيحاء وقوة التعبير في المواقف الانفعالية، والشعرية"^(٦) من حيث إن اللحظة في المعجم غير اللحظة داخل التوظيف السياقي في الأدب فاللحظة 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 تلائم الشعر "

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

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

^(٦) ستيفن أولمان. دور الكلمة في اللغة. ترجمة. د. كمال بشر. دار غريب. القاهرة. د.ت. ص: ٩٤

يقول سليمان العيسى_ كالخطبة اليابسة، أما اللفظة في الشعر فهي غصنُ أخضر
يموج بالحياة^(١)

هذا ويذهب غيرُ قليلٍ من أدبائنا المعاصرین 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 بدهيٌ فلغة الشعر ليست لغة التجريدية تقنن الموضوعات والأفكار تقنياً علمياً حاداً، بل هي لغة حية متعددة، وحسية خاصة تعتمد على حواس الشاعر التي تجسد الأفكار والموضوعات والتجارب في صور رائعة، وللغة موسيقية ومعبرة تبتعدُ قدر الإمكان عن الجمود والتقطين ومن ثم لا نرى بين الفكرة، واللغة حداً فاصلاً بل هما متداخلتان، وممتزجان داخل النص الشعري.

وعلى صعيد آخر يرى بعض النقاد الغربيين خصوصية لغة الشعر فهذا فيلسوف، وعالم الجمال الإنجليزي هيربرت ريد H.Reed يقول: "إن للشعر صفةً علوية، وإن نقل 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 توصل إليه ولا بأس في الاستغناء عن اللغة المألوفة إذا وجدت اللغة التي تؤدي إلى هذا الهدف من أقرب طريقة، أما اللغة في الشعر فلها شأن آخر، إن لها شخصيةً كاملةً تتأثر وتؤثر، وهي تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقِّي نقلًا أميناً... وهي بعد لغةٍ فرديةٍ 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 تثير 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 تتحوّل إلى "كشف العوالم الباطنية بطريقة محايدة بدلاً من التعبير المباشر عن العواطف، واعتماد الشاعر على الخيال المغرق بدلاً من الواقع وتقتفيت العالم بدلاً من تقديمها في وحدة متماشة 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 تعبير 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 عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي. دار الفكر العربي. القاهرة ١٩٩٢م. ص: ٢٩٤

^٢ مارتن 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، وبين 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 الشاعر ستيفان مالارمي Stephane Mallarme على لغة الشعر عبارة اللغة العليا تأكيداً على أن "الشعر إنما يعبر عن السمو، والإشارة إلى الأفاق الواسعة العالمية التي تتحرك فيها لغة الشعر بتحررها من القوانين والقيود الصارمة التي تخضع لها لغة العلم أو لغة النثر ولغة التخاطب العادية"^(١)

تأسيساً على ما سبق فإن ما يُفرق بين لغة العلم، ولغة التخاطب العادية هو ما يُفرق في الوقت نفسه بين الشعر واللاشعر؛ إذ لكل منهما استراتيجية، فالشعر يتميز بجملة من الخصائص التعبيرية بفضل طابعه الذاتي والوجوداني، وكثافته اللغوية وكذا ميله إلى الغموض، أما اللاشعر فيتسم بالوضوح، والحياد، وال مباشرة في التعبير ويرتبط كذلك بالفكرة لا العاطفة والخيال.

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

كما يحق لنا أن نعيّب على الشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري (ولد ١٩٠٠م) تعسّفه في صف العبارة الشعرية في ألفاظها وتراسيبيها ، وبخاصة حين يسترسل في التحليل فيزخم شعره بالصور، والموسيقى الصاحبة كما في مثل قوله من قصيده المطولة (تنويمة الجياع) :

نامي جياع الشعب نامي الفجر آذن بانصرام

^١ مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي. د. أحمد درويش. المجلة العربية للثقافة. تونس العدد ٣٢ مارس ١٩٩٧م. ص: ٥٩

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

هـ - الموسيقى :

تُعد الموسيقى عنصراً أساسياً من عناصر بناء الشعر إنها الفارقُ الجوهرى الذى يفرق بين الشعر ، والثر فى معظم النظريات الأدبية ، والنقدية _ القديمة منها ، والحديثة_ من حيث إنها تُعدُّ أقوى وسائل الإيحاء باشتتمالها 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، وبطريقةٍ مباشرة بحيث يمكنه ترجمة كنة الانفعال وطبيعة التجربة، فالموسيقى سريعة التأثير في الوجدان، وهي ثحرك مشاعر الإنسان عن طريق النفاذ إلى مراكز إحساسه، فتسري اهتزازتها بشدتها أو هدوئها، وبسرعتها أو بطئها، وبلينها أو عنفها فتحرك عواطف معينة في نفسه⁽⁴⁾، ومن ثم تُعدُّ الموسيقى في الشعر المميز الرئيس لهذا الفن دون غيره، وهي ليست عنصراً تطريبياً فحسب، وإنما هي وسيلةٌ من وسائل التعبير، والإيحاء الشعري.

يكمِنُ العنصرُ الموسيقيُ فيُ الشعرِ العربيِ العموديِ فيما يسمى بوحدةِ البيتِ الشعريِ ممثلاً في الوزنِ، والقافيةِ اللذين يُعدان خاصيةَ الشعرِ العربيِ، والمحققان للتجابُ و الانسجام لدى المتنقي لهذا الشعر.

⁽⁴⁾ في النقد الحديث . ص: ٩٦

إن الحرص على الوزن، والقافية "لا يعيّب الشعر القديم، ولكنه يقدم صورةً صادقةً عن طبيعة المتنقي الذي يقصده هذا الشعر، إنه الإنسان العربي القديم الانفعالي سريع التأثر ذلك الإنسان الذي يعيش في ظروف بيئية صعبة يحاول التكيف معها، وهي بيئَةٌ تتسم بالرتابة والتكرار، مما يجعل الإيقاع الشعري المعتمد على الانتظام هو الذي يحقق التواصل المنشود مع هذا الضمير الجماعي (جمهور المتنقيين)"^(١)

تتقسم الموسيقى الشعرية إلى قسمين :

الأول منها هو موسيقى الشعر الظاهرة أو كما يسميها البعض "الموسيقى الخارجية" ومصدرها الوزن والقافية؛ إذ تنشأ عندهما وحدة النغم أو الانسجام الذي هو أساس الجمال الموسيقي ويُسمى هذا الانسجام أو وحدة النغم في الشعر "بالبحر"، وهو يتَّألف من مجموعة وحدات إيقاعية يطلق عليها اسم "التفعيلات" التي يتكون منها الوزن الذي يتم بناء القصيدة عليه.^(٢)

وفي هذا القسم يجب أن نقول على أهمية القافية حيث "إنها ساعدت على حفظ الشعر وروايته عبر العصور كما ساعدت على استكمال البناء الموسيقى 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 عبًى على الشاعر في تعبيره عن تجربته في صدق وجمال، وتتوسع القافية في القصيدة له أثره في تحديد نشاط المتنقي مع المحافظة على الإيقاع، أما إهمال القافية تماماً في الشعر فيه إهدار لجزء مهم من إيقاعه، وإغراء للشاعر بالاقتراب من حدود النثر"^(٢)

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

^(٢) السابق . ص : ٩٧ .

⁽²⁾ ينظر محمد مصطفى هداره. الشعر العربي من الجاهلية حتى نهاية القرن الأول الهجري : ص ٩

^٣ في النقد الحديث . ص: ١٠٤

تعتمد الموسيقى الخارجية القافية عنصراً مهما، وأثيرة في إنتاج الموسيقى الشعرية، وتأتي أهمية القافية في أنها تقع في نهاية البيت أي في الموضع الأساسي للتغييم 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 تتحصر في الجانبين الصوتي، والسيمباياني بل تتعداها إلى الجانب الدلالي، وهو الأمر الذي يؤكده جون كوهين حينما يقول: "فالقافية تتحدد في علاقتها بالمدلول، سواء كانت هذه العلاقة موجبة أو سالبة فهي في جميع الأحوال علاقة داخلية، ومكونة لهذا المقوم، ويجب أن تدرس 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 تالفة مقومات الشعر في نفس الشاعر ووجوداته... وقد تكون مدركة لأول وهلة حين يعتمد الشاعر على حسن التقسيم أو المجانسة اللفظية، وقد تكون خفية تنساب إلى وجده وتتأثر بها، فإذا دقت في بواطنها وجدت إحساس الشاعر بتجربته قد قاده ببراعة إلى المؤثرات الصوتية التي توفرها له اللغة فاستطاع أن يوائم بين الإيقاع ودللات 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 آية أمة للتعبير عن إحساس أفرادها إزاء الحوادث التي تعرض لهم، وإزاء ظواهر الطبيعة من حولهم بصورة كلامية منظومة يتلاءم فيها الإيقاع مع الحالات النفسية والشعرية، 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

^٣ بنية اللغة الشعرية. ص: ٣٢
^٥ في النقد الحديث. ص : ١٠٥

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

ومن الجليّ 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 عبد الرحمن الخليل بن أحمد (ت ١٧٥هـ) التي تنبئ إليها جلّ النقاد دونما إشارة إلى نشأة موسيقى الشعر العربي ودونما الإشارة إلى كيفية نشأة البحور وارتباطها بموسيقى الشعر والقصيدة الشعرية ومدى ارتباط هذه الموسيقى بالمشاعر النفسية وأثرها على النغم وما دار حول ذلك من نقد.

إن التعبير عن الأفكار، والمشاعر نتيجة حوادث الشاعر، وموافقه وتجاربه، وجود ظواهر طبيعية في البيئة التي يعيش بها الشاعر أدى إلى وجود نظم وإيقاع مرتبطين بالحالات النفسية كرابط بين الحالات النفسية والشعرية وأثراهما 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 نقديّة فريدة في مجالها، ولم يُشر إليها جل النقاد المحدثين عن موسيقى الشعر العربي كما أن اختلاف الإيقاع يختلف باختلاف المشاعر المتباعدة 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 حتى نهاية القرن الأول الهجري. ص: ٨، وما بعدها.

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

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

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 وتتجدر الإشارة هنا إلى أن بعض النقاد (قديماً وحديثاً) قد ربطوا بين البحر الشعري، والمعنى والغرض والموضوع الذي يتناوله الشاعر في القصيدة فقالوا مثلاً إن البحر الطويل بوزنه (فعولن مفاعيلن، فعولن مفاعلن) يصلح للمدح والرثاء والفخر؛ لأن موسيقاً تُوحى بالمهابة والوقار بينما يصلح بحر الرمل مثلاً للعزل لأن موسيقاً تُوحى بالرقابة. والعاطفة^(٣)... الخ

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 والتخفيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاك تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة

^(٢) راجع : التوجيه الأدبي . د. طه حسين وآخرون . ص : ١٣٧ ، ١٣٨ .

^(٣) راجع : أصول النقد الأدبي . د.أحمد الشايب . ص : ٣٢٢ ، ٣٢٤ .

الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً واستخفافياً وقد تغير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائفة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد، وكانت شعاء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزناً يليق به ولا تتعاده 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: "فالعرض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد للبسيط بساطة وطلاؤة، وتجد للكامل جزالة وحسن إطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب بساطة وسهولة، وللمديد رقة وليناً مع رشاقة، وللرملليناً وسهولة ولما في المديد والرمل من اللين كان أليق بالرثاء وما جرى مجرّاه بغير ذلك من أغراض الشعر، وقد أشرنا إلى حال ما بقي من الأوزان"^(٢)

أما في نقدنا الحديث فتُعدُّ 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 متعدد 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 البلاغة وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة. دار الغرب الإسلامي. ط ٢ بيروت ١٩٨٢ م. ص: ٢٦٩

^٢ المرجع السابق. نفسه

^٣ محمد مت دور. الأدب العربي وفنونه. ص: ٥٤، وما بعدها
وينظر في إشكالية المعنى والغرض الشعري والوزن أو موسيقى الشعر ومعناه :

ـ عبدالله الطيب. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. دار الفكر ط ٢. بيروت ١٩٧٠ م.
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 ومتباعدة، فليس من المفترض أن يبحث الشاعر عن وزن وقافية لكي يوائم بينهما وبين ما يعتمل بداخله من خلجمات وأحاسيس ومشاعر، كما أن القيمة الفنية والجمالية ليست مقتصرة على الوزن والقافية ولكنها تشمل أيضاً المقومات الشعرية في نفس الشاعر ووجوداته تضاف إليها وحدة النغم الداخلي للبيت، أو ما يسميه النقاد "الموسيقى الداخلية".

أما موسيقى القصيدة في شعرية الحداثة فإنها تقوم على الإيقاع حيث خرج الشاعر الحداثي 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 عدّت الحرية _ بكافة أشكالها_ مبدأً من مبادئها، وشرطًا من شروطها الجمالية تخلى الشعراء الحداثيون عن الشكل الموسيقي الكلاسيكي للقصيدة وعدوه شكلاً عاجزاً عن استيعاب الرؤى، والانفعالات الشعرية، وهو ما دعا إلى محاولة إيجاد شكل إيقاعيًّا مفتوح خارج عن الضوابط المألوفة، والقوالب الجاهزة.

نستنتج مما سبق أن عناصر بناء الشعر تتمثل في صياغة الشاعر للفكرة في داخل نفسه، حتى 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 ومحسosات 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 دوراً جوهرياً.

الشعر الجديد

ظهر الشعر الحر Free verse^(*) بتجربة فردية سرعان ما شاعت في الوطن العربي، وعمت أرجائه، وأصبحت حواراً سهلاً لفن اعتقد شبابُ الشعراءِ أنه سهلٌ وميسورٌ، وقد سار هذا الحوار في مستويات عديدة، وتبلور في صورٍ متعددة غدت أسباباً 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 التأثر.

(*) يطلق على هذا النسق الشعري مصطلحات عديدة منها : الشعر المرسل المنطلق، الشعر الجديد، الشعر الحر، الشعر التفعيلي (شعر التفعيلة)، الشعر الواقعي، الشعر المعاصر، الشعر المهموس، الشعر الحديث، الشعر الحداثي، ويُعدُّ الشعر الحر أكثر هذه المصطلحات شيوعاً، وتدالواً بين الدارسين والباحثين.

ـ ومن أوائل من كتبوا في هذا الاتجاه الأدبي :

ـ نازك الملائكة في قصidتها "الكوليرا" ١٩٤٧م.

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

ـ عبدالوهاب البياتي في قصidته "أباريق مهمشة" ١٩٤٧م.

ـ أحمد زكي أبو شادي في قصidته الفنان المنشورة في ديوانه الشفق الباكي ١٩٢٦م.

(*) ينظر : قضايا الشعر المعاصر . نازك الملائكة . دار العلم للملاتيين ط٥ . بيروت. ص : ٥٠ :

⇨ إيثار المضمون...

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

والعطاء^(١)

لقد مر الشعر العربي بتجارب تجديدية لم يقف فيها عند شكلٍ محددٍ من الأشكال الفنية بل كان سبيلاً التجديد بشكل مستمر ، وهذا المنحى المعتمد للتجديد رأيناه في خروج الشعرا على عمود الشعر^(٢)

-
- (١) الشعر العربي المعاصر إلى أين؟ . ص : ١٥
• حاول عددٌ من الباحثين، والنقاد _ قدِيمًا وحديثًا_ أن يُوضَّح مفهوم عمود الشعر أو الشعر العمودي ومن أهم هؤلاء قدِيمًا أبو علي المرزوقي، الذي لخص معايير عمود الشعر، وألياته في المعايير الآتية :
- _ شرف المعنى وصحته (أي أن يُعرض على العقل الصحيح والفهم الثابت)
 - _ جزالة المعنى واستقامته (أي الطبع والرواية والاستعمال)
 - _ المقارنة في التشبيه (معاييره الفطنة وحسن التقدير)
 - التحام النظم على تخير من لذيد الوزن.
 - _ الإصابة في الوصف (معاييره الذكاء وحسن التمييز)
 - _ الاستعارة (معاييره الذهن والفتنة)
 - _ مشاكلة اللفظ للمعنى (معاييره طول الدرية ودوام المدارسة)
- يُنظر : مقدمة شرح ديوان الحماسة

هذا وقد أسمم 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 نقدى_ فله معانٌ شتى واسعة يختلف مدلولها في ذهن شخص ما عما تعنيه في ذهن شخص آخر، ويتبادر مداها من فرد لآخر بحسب درجة الثقافة والتكوين العقلى الطبيعى والإحساس المرهف، والعقلية التقدمية التي تؤمن دائمًا بالمسير، ولا ترضى بالتوقف والتثبت، 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 يتتكب طريقهم، فهو مقلدٌ أو هو يختط لنفسه طريقةً يعبدّها بفكرة، ويوطئ أكتافها بإلهامه وحسه فهو مجدد؛ فكل شاعر يستطيع أن يُخضع مخزونَ 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، فكل عصر فلسفته وروحه ولا بد أن يساير الأدب الحياة وإلا انبث عن تأثيره وعطائه، ولكن هذه التجارب لا ينبغي في الوقت ذاته أن تصرفنا عن تعاقبنا بالتراث واستيهائنا 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 يُعد حتمية اجتماعية تؤكدها معظم الدراسات التاريخية للبشرية "حيث يرتبط هذا الانتقال بحياة الأمة الاجتماعية وبالرغبة في تحول التيار القديم إلى تيارات أخرى جديدة أقرب إلى إحساسهم وأكثر تمثيلاً 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 يعني أن الشاعر حر في استخدامه للتعليلة التي يتتساوق فيها النغم مع حالات شعوره تماماً ومع دفقات فكره ومع اندفاعه وبطئه... الخ كما أن مفهوم الحر يعني أنه غير ملتزم بشيء؛ لعدم تقديره بالشكل التقليدي للشعر العمودي الكلاسيكي، الذي ينهض على البيت الواحد ذي الشطرين والقافية الواحدة التي تنتهي بحرف روい واحد؛ إذ نجد في بناء هذه القصيدة الحرة ما هو غير مألف، فالقوافي تتتنوع على الرغم من تعاقبها في أسطر القصيدة كما أن عدد التفاعيل تتراوح باختلاف وتبالين واضحين"^(٢)

وقد يُشير إلى أن الشعر الحر أو القصيدة الحرة ليس معناها كما يدعى البعض _ التحرر من الوزن والقافية؛ لأن قصائد الرواد موزونة ومفافة؛ ولذا فإنه من الأفضل أن نسميها بالشعر التعليبي، وربما جاءت تسميتها بالقصيدة الحرة أو الشعر الحر نظراً لتنوع الأضرب والفاعيل في القصيدة الواحدة، فالشاعر حر في استخدام هذه الأضرب في بناء القصيدة الشعري.

(١) الأدب وقيم الحياة المعاصرة. د. محمد العشماوى الهيئة المصرية العامة ط ٢ الإسكندرية ١٩٧٤ م .
ص: ٩٥

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

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

| منْ أطلقه | المصطلح |
|--|--------------------------------------|
| أمين الريhani _ أحمد زكي أبوشادي _ خليل شيبوب _ دريني خشبة _ نازك الملائكة. | الشعر الحر |
| علي أحمد باكثير زكي نجيب محمود _ محمد النويهي _ عزالدين إسماعيل _ صلاح عبد الصبور _ محمد مندور _ أدونيس | الشعر المرسل المنطلق الشعر الجديد |
| يوسف الخال _ سلمى الجيوشي _ غالى شكري محمد بنیس _ عزالدين إسماعيل | الشعر الحديث الشعر المعاصر |
| عبدالله الغذامي | شعر الحداثة |
| محمد النويهي | الشعر المنطلق |
| عبد الواحد لؤلؤة | شعر العمود المطور |
| إبراهيم الإباري | الشعر المستحدث |
| يوسف الخال | الشعر المحدث |
| عزالدين الأمين | شعر التفعيلة |

يرتبط هذا الشعر في نشأته بالاتجاه الواقعى في الأدب حيث إنه "لاشك أن حركة الشعر التفعيلي ارتبطت بالاتجاه الواقعى وهى ذات أصول قديمة في بعض جوانبها كهدم الشطورة المتساوية والقافية الموحدة واستخدام التفعيلة استخداماً حرّاً كما في الموشحات وفي محاولات الخروج على الشكل التقليدى للقصيدة في العصر العباسى."^(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 _ بـإليوت T.S. Eliot وأيدىث ستيول E. Stoll ، وإيمى لوول Amy Lowel وغيرهم من زعماء مدرسة الشعر التصويرى"^(٢)

وقد يظهر أثر النزعة إلى الاستقلال في ظهور تجارب هذا الشعر ، "فالنزعة إلى تأكيد استقلال الفرد قد فرّضت على الشعراء الشبان بعدَ عن النماذج التقليدية في الشعر العربي، وإبراز ذاتيّتهم بصورة قوية مؤكدة؛ ولهذا كان اتجاهُم إلى الشكل الجديد من الشعر ليضعوا به حدّاً فاصلاً بينهم وبين الشعر القديم"^(٣) ، والشعراء القدماء.

كما أن هذه الحركة كانت وراءها دوافع نفسية "فبلادنا العربية التي رزحت تحت نير الاستعمار أمداً طويلاً وشعرت بالضيق والاستبداد وتأقت نفسها إلى الحرية كان لا بد لها أن تحدث في حياتها أنواعاً من التجديد تشعر معه بامتلاكها حريتها وثورتها على واقعها، وكان الشعر 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 يجاهه القارئ فالتجديد فيه والخروج على أوضاعه المتواترة 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 التجددية^(١)

كل العوامل السابقة، وغيرها كانت دوافع وراء ظهور هذا الاتجاه الشعري الذي عُدَّ ظهوره صدمة بالنسبة للذين تربوا على التراث وعشقوه بأنغامه وألياته 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 :

ـ شعر التفعيلة.

ـ قصيدة النثر.

(١) السابق. ص : ٩٤

شعر التفعيلة

يعود مصطلح الشعر التفعيلي في الأدب الأوروبي إلى أواسط القرن التاسع عشر حينما أخذ عدد من الشعراء أمثال والت ويتمان Walt Whitman (١٨١٩ - ١٨٩٢م) ، وهنلي Henaly الخروج على المأثور في القصيدة الغربية آنذاك. تُعد قصيدة "أغنية حب" لـ تـ.سـ.إليوت أول قصيدة خرجت على عروض الشعر الإنجليزي؛ حيث شكلت تمراً على الشكل الشعري السائد وقتئذ، وبوسعنا أن نعد اطلاع الشعراء العرب الرواد لقصيدة التفعيلة على الأدب الغربية، وما تحمله من رؤى جديدة، وأشكال أدبية مغايرة وتأثرهم بها ومحاكاتهم لها أحد أهم الأسباب التي حملتهم على الكتابة في هذا النوع الجديد وبخاصة إذا عرفنا أن معظمهم كان يجيد اللغة الإنجليزية، ويكتب بها.

وشعر التفعيلة _مفاهيمياً_ هو "طريقة في الصياغة الشعرية تقوم على الالتزام بتفعيلات الخليل في إطار البحر الواحد دون التقييد بوحدة أعدادها في السطور المتتالية"^(١)

يعد شعر التفعيلة أول التحولات التي أصابت الشعرية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، وكان ظهور هذه التجربة الشعرية الجديدة، والمغايرة استجابةً لمتغيرات المرحلة التي حَّمِّلت على الشاعر البحث عن أطْرِ وأشكال جديدة تلبي متغيرات هذه المرحلة، وتطوراتها.

شكلت مرحلة شعر التفعيلة على المستوى النظري تميُزاً ملحوظاً، 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

بالتقليل عبر أسطر متفاوتة من حيث الطول والقصر، وتتحرر نسبياً من الالتزام بالقافية الموحدة.

يختلف الأمر في شعر التقليل عن الشعر العمودي؛ إذ إننا في الشعر التقليلي أمام بنيةٍ تعتمد وحدة التقليل القائمة على الأسطر الشعرية لا وحدة البيت القائم على شطرين كما أن التقليل في الشعر التقليلي تتشطر في المقطع الشعري بين أسطر القصيدة، ولا تتمرّكز في البيت الشعري كما في الشعر العمودي، ويرتبط السطر الشعري من حيث الطول والقصر بالدفقة الشعورية للشاعر يطول السطر بطولها، ويقصر بقصورها خلافاً للبيت الشعري القديم المعدّ سلفاً.

وأخيراً فإن من أهم سمات الشعر التقليلي أو شعر التقليل وحدة التقليل، وتتنوع القافية والتحرر من قيودها، ويزداد الصورة الشعرية، وتتوسيط الرمز والأسطورة، والوحدة العضوية، وتعدد التفعيلات.

إذا ما أردنا أن نقدم نموذجاً تطبيقياً للتأسيس النظري السابق نستشهد بمقتبع من قصيدة "سفر" للشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي، الذي يقول فيه :

بیننا، يتغير لون الشجر
يتوغل طيرُ السماواتِ في بحرِ هدائِه
عالقاً بالخيوطِ التي تتقاطع في خضراء السهلِ
أو تتواري
ويتصل البحر بالليل، ينقص وجه القمر
زمن من مطرٍ
من رذاذِ رتيبٍ
يسح بغير انقطاعٍ
أفي الليل، أم في النهار
ترى، كان هذا السفر؟

...

مدن للعبور فحسبُ
وأرصفة للصدى المعدني
وفي المدن الهاشمية ما يُوقظ الذكرياتِ
وبين القرى ومدافنها شَبَّهُ
ثُمَّ في العشبِ دربُ
ومتسعٌ لمرور الرياحِ
وبين القرى ومدافنها ينفذ الضوءُ في ورق الشجراتِ
ولا يتجسدُ
بينهما شهوةٌ غير مرئيةٍ
لفحةٌ من بياض الطلاءِ الذي يتترددُ بين البيوتِ
وبين المقابرِ
مرتفعاً في مياه النهرِ
التفاصيل تفقد أسماءَها الآنَ
واللحظات التي سرقتني انتهت
والذي كان يفصلُ ما بيننا يختفي
مثلَ نافورةٍ سكتَّ
ثم نبقى على الطرفينِ يواجه كلُّ أخيه ولا يتقدمُ
يا أيها الجمال الذي ظل محتفظاً بالصبا
أيها الجمال الذي ظل مُحتمياً بالحجرِ

.....

.....

.....

قصيدة النثر

لم يكِدُ الحوار حولَ شعرِ التفعيلةِ ينتهي حتى أطل علينا في منتصف القرن العشرين حوارٌ آخرٌ حولَ اتجاهٍ حدايٍ جديٍ يُسمى "قصيدة النثر Poem Prose" ، التي تُعدُّ ثاني التحولات التي أصابت الشعرية العربية الحديثة بعد شعر التفعيلة.

ارتبطة قصيدة النثر منذ نشأتها بالحداثة الشعرية، وأصلت لموجة التجريب الشعري وتياراته؛ ولأنَّ الشعر _فيما يرى محمد عبدالمطلب_ كان أكثر الأجناس الإبداعية التزاماً بالتقاليد والقيود فإن مواجهته أولاً ثم التمرد عليه ثانياً كانا من أبرز ملامح الحداثة، وكانت ذروة هذه المواجهة توليد جنس أدبي جديد يجمع بين الشعر والنثر تمَّ الاصطلاح على تسميته قصيدة النثر^(١)

يعزو عدُّ من النقاد والباحثين نشأة قصيدة النثر، وفيماها إلى فعل الترجمة، وفي هذا السياق يعترف أدونيس^(٢) بتأثر الترجمة في كتابته لقصيدة النثر؛ وذلك من خلال إشارته إلى أنَّ كتابته قصيده النثريه "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 الوزن توفيرها^(٣) وكذلك الشأن لدى عدد كبير من رواد قصيدة النثر .

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

٢٧

^٢ يعدُّ أدونيس (علي أحمد سعيد) أول من استعمل مصطلح قصيدة النثر نقاً عن المصطلح الفرنسي poème 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 مُمثلة في كتابات حسين عفيفي، وجبران خليل جبران، وأمين الريhani الذي صرّح بأن كتابه "الريhaniات" يعد تجربة في الشعر المنثور، ثم توالت نتاجات قصيدة النثر فظهرت عام ١٩٥٤م عند توفيق صايغ في ديوان بعنوان "ثلاثون قصيدة"، وفي أعمال أنسى الحاج، ومحمد الماغوط، وجبرا إبراهيم جبرا، والشاعر السوري أدونيس (علي أحمد سعيد)، الذي يُعد أول من نظر لقصيدة النثر في عالمنا العربي؛ وذلك في مقالة له في مجلة شعر اللبنانيّة بعنوان في قصيدة النثر^(١)، كما كان أنسى الحاج أيضًا داعيًّا لهذا الجنس الأدبي؛ حيث أخلص كل أعماله له.

تبينت 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 الموسيقى 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 (سوzan 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 .

قصيدة النثر إبان ظهورها جدًا كبيًراً بين الأوساط الأدبية، والنقدية بدءاً من تسميتها إذ كيف تكون "قصيدة" وفي الوقت ذاته هي "نثر" وكيف يجتمع هذا النقضيان في مصطلح واحد، وكذلك بسبب خلوها من الوزن Meter، والقافية Rhyme تماماً، وعدم التزامها بشكل واحد؛ إذ تعددت أشكالها وتتنوعت.

تنسبُ معظم المصادر ببداية نشأة قصيدة النثر إلى الشاعر الفرنسي شارل بودلير، وللشعر المنثور أصلٌ قديم في النثر الفني العربي بداية من سجع الكهان، والحكم، والتوقيعات، ونشر أصحاب الأساليب، والمقامات... إلى أن استخدم في مطلع القرن الماضي لدى بعض أدباء المهجر في العصر الحديث، وعرف حديثاً باسم قصيدة النثر.

بدأت قصيدة النثر 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 الوزن 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، وشوفي أبو شقرا "أكياس القراء"، وأنسى الحاج "لن".

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

ومن بعد أمين الريحاني تالت الكتابات في هذا الاتجاه (الشعر المنثور) فكتب رفائيل بطي "ربيعيات" ١٩٢٥م، وكتب على 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، وشاتوبيريان، وجان جاك روسو، وفيكتور هيجو... وغيرهم.

أما "النثر الشعري"^(٠) فهو المهد الحقيقى 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 شكل واع تقريرا 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 المهد 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 فرق بينهما فيما يلي:

• النثر الشعري : Prose Poetique

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

^٠ سوزان برنار. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن. ترجمة: راوية صادق. مراجعة، وتقديم: رفعت سلام. دار شرقيات. القاهرة ١٩٩٨م. ٤٣ / ١

ـ إن النثر الشعري ليس له شكلٌ فهو استرخالٌ واستسلام للشعور دون منهج شكلي أو بنائي، أما قصيدةُ النثر فهي شكلٌ قبل كل شيء وهي ذات وحدة مغلقة.

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

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

ـ إن النثر الشعري يمتلك بالاستطرادات والتفاصيل وتنفس فيه وحدة التاغم والانسجام، أما قصيدة النثر فهي نوعٌ متميز قائم بذاته، وليس خليطاً وتنسم 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 شروطَ تماسكها "الوحدة العضوية، والإيجاز، والحرية، والمرونة، والتفرد، والكتافة، والمجهولة، والغموض^(٢)

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

ـ يجب أن تكون صادرة عن إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلاً عضوياً، مستقلة، تكون ذات إطار معين فالوحدة العضوية خاصية 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 فنيًّا متميّز؛ حيث إنها لا غايةَ لها خارج ذاتها سواءً أكانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية...فهناك مجانيةُ في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية في فكرة اللازمنية.

٣ _ الوحدة والكتافة 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

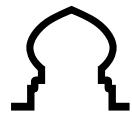
سأترك الجوع يتراكم بين أسناني
كما يتراكم الثلج بين أحنة العصافير^(٢)

فهذه الأسطر التي كُتبت على غرار شعر التفعيلة لو غيرت طريقة أو شكل كتابتها لتصبح شبيهة بالفقرات النثرية لتحولت لقصيدة نثر، وهو ما يُظهر إشكالية التحديد الشكلي أو المظاهر 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 ١٩٦٠ م . ص : ٣٤ بتصرف كبير.

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

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



نقد الشعر بين النظرية والتطبيق

للناقد الأدبي في النص الشعري عملان :

١ _ الشرح والتفسير؛ إذ لا بد أن يُحلل الناقدُ النصَ ويشرّه ويُفسّره، ولا بد للناقد الشارح أو المفسّر من ثقافة تؤهله لفهم النص وتفسيره بحيث يحق له أن يقول: إن المبدع يريد أن يقول كذا، ولا يريد أن يقول كذا ذلك أنه قد يحمل النص أكثر مما يحتمل أو يوجهه إلى غير وجهته، وفي هذا الصدد يقول الدكتور محمد مندور: "لا يحسن أحدُ أن الاتجاه التفسيري في النقد أقل مشقة من الاتجاه التقييمي والتوجيهي؛ ذلك لأنَّه 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 والتقويم .Evaluation

وكلُّ من هذين العملين يتناول النص من ناحيتي :

- ١ _ الشكل، والأسلوب، واللغة، والألفاظ.
- ٢ _ المضمون، والمحتوى، والدلالة، والأفكار.

(١) تحليل النص الشعري وتفسيره

النصُ الشعري يقرأ دائماً، ويؤثر في صاحبه، وفي كل مرة تعود لقرأته تجد فيه متعة متعددة لا تحدُها حدود (تعددية القراءة، وتجددتها)، ولا تقيدها قيودٌ من زمان أو مكان ، هكذا ينظر الباحثون والدارسون إلى الأدب، وفي ضوء ذلك يفحصون آثاره ويفحصونها .

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

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

إناتجها من جديد، وهو التعريف الذي يتماس بشكل أو بآخر مع مصطلح "التشريح"، الذي يُنسب للناقد الكندي نوثروب فراي.

وما نعنيه **بالتحليل الأدبي Textual explication** هو محاولة دراسة الآثار/**النصوص الأدبية** ـ شعراً، ونثراً ،وتحصصها، لمعرفة عناصرها ومعطياتها الفكرية والفنية التي تشتمل عليها، والقيم الإنسانية التي تتضمنها، والروابط التي تربطها بالحياة والمجتمع، وأثر ذلك كله في أفكار الناس، وأخلاقهم، وأنواعهم ووجود أناسهم وميادين عيشهم.

ويعرف البعض التحليل الأدبي بأنه هو "محاولة قراءة النص قراءة فاحصة تتناول أجزاءه تفصيلاً، وتعنى بدقائق التركيب اللغوي والموسيقي والوسائل البلاغية واللفظية الأخرى التي تدخل في تكوين بنية الشكل الفني ودلاته بعيداً عن المؤثرات الخارجية عن النص كالسياق التاريخي وسيرة المبدع، وقد تبني النقد الجديد في كل من إنجلترا وأمريكا هذا الاتجاه، متأنراً بالشكلانية، وفي النقد العربي الحديث ظهرت طائفةٌ من النقاد تابعوا هذا الاتجاه في تحليل نصوص الأدب العربي"^(١)

< الخطوات العملية لتحليل النص الأدبي :

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

١ _ تبدأ هذه الخطوات بعملية مهمة، وهي القراءة الصحيحة، والفاصلة، والواعية المتأنية للنص وما نقصده بالقراءة هنا استطاق النص الأدبي للكشف عن خباياه ومحاولة استكشاف ومساءلة تشكيلاته اللغوية، ومضمونه الدلالي، وملامحه الجمالية.

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

وعن القراءة لغة فإنما هي فعل التعرف على الحروف وتركيبها لفهم العلاقة التي تربط بين ما هو مكتوب وما هو ملفوظ ... وهي وبالتالي تحول الرسم الإملائي المنقوش على أسطر الصفحة إلى مجموعة كلمات وجمل يمكن فهمها^(١)

وما نقصد 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 بوطن النص؛ ومن ثم فإنها تُعد 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 عملية مفتوحة دوماً لا يمكن لها أن تتوقف أو تنتهي، وهي في الوقت ذاته متعددة أبداً حيث لا يمكن للنص الأدبي أن يقرأ قراءة واحدة فقط وإنما هو كائنٌ يتغذى باستمرار قراءته، ويتجدد دوماً في كل مرة يقرأ فيها، وربما يبوح النص لنا في القراءة الثانية بما لم يبح به في القراءة الأولى ... وهذا، وبخاصة النصوص الأدبية التي تقدم لنا في كل مرة نقرأها فيه دلالات جديدة ومتغيرة عبر ما تبوح به كوامن النص، وممضامينه التي يحملها والتي لا تستكشف إلا بالقراءة وحدها.

إن القراءة _إذن_ فعل إنتاجي، وكل قارئ إنما يقرأ ذاته في النص؛ ولذا تختلف القراءات، وتتعدد حتى في النص الواحد وذلك بحسب اختلاف القراء وثقافاتهم، وحالاتهم فلا تتطابق قراءة، وأخرى مطابقة تامة لاختلاف القراء، وزمانهم، وثقافتهم، ومناهجهم، وأدواتهم ... وهذا الاختلافُ بشتى أشكاله ووجوهه يثير النص، ويخلق حواراً تفاعلياً بين النص، والقارئ.

وفي السياق ذاته فإن مصطلح القراءة الوعية، والفاصلة قد تمتص وظاهر 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 ١٩٩٤م. ص: ١٩

"التصور الذي يبدأ بتأكيد ما يقوم به القارئ من اختيار لمعنى بعينه داخل التتابع المتضام لمساق الكلمات في النص المقرؤء، وينتهي بأداء القارئ لهذا المعنى المختار بما يكشف عن خصوصية فهم القارئ أو كيفية إدراكه النص المقرؤء"^(١) ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أن القراءة، والتقويم يتمان في آن واحد، ولا ينبغي أن تفصل إدراهما عن الأخرى؛ لأن انفصالهما يدل على ضعف العمل المقرؤء، "فالقراءة الفاحصة ليست مجرد مهارة عملية، وإنما هي قدرة مركبة على إدراك معنى العمل الأدبي، وتقدير قيمة في الوقت نفسه"^(٢) وتفرض علينا تعددية القراءة تساوًلاً 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، ويقصد بها الاهتمام بسرعة إلى شيء معين، قراءة تكوين فكرة عامة، القراءة التحصيلية، قراءة لجمع المعلومات، قراءة المتعة الأدبية، القراءة النقدية التحليلية.

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

أما ترتيفان تودورف فقد حدد 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 تفكير النص إلى عناصره الداخلية وبيان علاقاتها

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

^٢ من أوراقى النقدية. محمود الريسي. 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 تدورف دائمًا 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 محل النص النظر في نوعه وإذا كان النص من الشعر فإلى 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 آخر، ومن نوع غيره؛ 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 الدارس 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 لأحساسه 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 ما إذا يمكن أن تمده به من تعاليم وشرح لكن يتحتم عليه أن لا ينسى أبداً عندما يتعلق الأمر بتحليل أكثر عمقاً فإن السيرة ستكون عاملاً جزئياً وثانوياً^(٢)

إن النص ليعبر عن عوالم المبدع الداخلية، والخارجية؛ ومن ثم فإن فهمنا للنص لا يكتمل دون فهمنا لصاحبـه ومبدعـه الذي حاول تقديم أفكارـه، وتجسيـد مشاعـره، وبلورة تجربـته ورؤـبـته وتقديـمـها للقارـئـ كـيـ يـشارـكـهـ الآخـيرـ أفـكارـهـ، وأـحـاسـيسـهـ، وـمشـاعـرـهـ

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

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

ويعايش تجربته، ويعاين رؤيته، ومن هنا يكشف لنا النص عن عالم المبدع، وتجاربه التي تحتم علينا حينما نحل النص أن ننظر في حياة مبدعه.

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

٤ _ معرفة البيئة والعصر اللذين ظهر فيها 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 طويلاً وبخاصة النصوص أو المدونات الروائية.

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

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

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

١٠ _ تحديد هدف النص، ونقصد به الفكرة الرئيسية التي تسيطر على العمل الأدبي، والخلاصة العامة التي يخرج بها القارئ بعد قراءة النص، كما تعني الفكرة الرئيسية أيضاً 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 فالآفاظ أو الكلمات يجب أن تكون مأنوسة لا غرابة فيها أو تعقيد؛ حيث إن فصاحة الكلمة شرط لفصاحة الكلام بعامة وتحقيق 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، وتننظم بعد ذلك فيما يمكن أن نسميه بشكل القصيدة.

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

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

والرسول الكريم صلى الله عليه وسلم كان شديد العناية بتخير الألفاظ في كلامه، فقد أثر عنه قوله : "لَا يَقُولَنَّ أَحَدُكُمْ خَبُثَتْ نَفْسِي، وَلَكِنْ لِيَقُلْ لَقِسْتْ نَفْسِي" (الجاحظ) الحيوان. ١ / ٣٣٥ ط مطبعة الطبي) كأنه كره - صلى الله عليه وسلم - أن يضيف المؤمن الطاهر إلى نفسه الخبث 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 تعبّر 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 :

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

أفراده بآمالهم وألامهم فهى الإطار الحضارى للشعوب، وهى التجسيم الحى لقضاياها ومشكلاتها.

وللغة دور إيجابيٌّ وفاعلٌ في توجيه الفكر مثلاً أن للأخير إيجابيته، وفاعليته في التوجيه اللغوي وتشكيل العلاقات اللغوية فاللغة هي الأداة المادية التي يعبرُ بها الشاعر عما يعتمل بداخله من أفكار، وما يدور بخلده من معانٍ.

إن اللغة وسيلة مشتركة في التفاهم، والتفكير عند جميع الناس، وهي منحة إلهية وهبَت لكل إنسان لكن الشاعر وحده هو من أُوتِي 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 لنستطعن تجربة الشاعر، ونستشعر رؤيته.

هذا وقد تعددت التعريفات التي تناولت اللغة بوجه عام ولللغة الشعرية بشكل خاص بتنوع المنطق الخاص الذي يتم به تناول اللغة ذاتها ذلك أنها فعل وخلق واكتشاف واحتراق ... 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 وفكرة الداخلى ، وأركان العالم المحيطة به ، إذ هي نشاطٌ من المعرفة والوجود معاً، إنها الطاقةُ والبحثُ عن مخرجٍ لها في آنٍ واحدٍ إلا أن ماهيتها لا تكمنُ في وجودها داخل نفس المبدع أو تكريس هذا الوجود وثرائه، وإنما تكمنُ في طريقة أدائها ووقع هذا الأداء على متلقها إذ هو القاسم الثلاثي 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 يبغي التعبير عنها.

هذا وتأكد النتيجة الرئيسية لمعظم المباحث اللغوية - بما لا يدع مجالاً للشك - أن اللغة، والشعر ظاهرتان متزلفتان 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 الموسيقى فحسب، إنه خلقٌ لغويٌ كذلك"^(١)

وإذا كانت القاعدة الأصولية التي تقول : إن لغة النثر ولغة الشعر تتطلثان من ركيزة واحدة هي "اللسانيات Linguistics" إلا أن لغة الشعر تتطلق من مبدأ أسلوبي 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 ليكتسبها طابعاً يتسم باللين ويتحولها إلى كلمات متالفة متجانسة تؤدي وظيفة شعرية باللغة الأهمية في تناسقها الجمالى ومدلولها العاطفى، وإلا تحولت الكتابة إلى نتاج هو أقرب إلى "الأشباح الشعرية" كما قال حازم القرطاجنى في وصفه للكتابة الخالية من روح الشعرية.^(٢)

إن اللغة الشعرية دائمة التغير، وهي تعنى 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 "أبناء الكلام" ، يقترون الممدود، ولا يمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون، ويؤمنون ويشيرون، ويختلسون ويعبرون، ويستعيرون^(٣) فإن اللغة الشعرية كذلك لا بد وأن تكون "تكثيفاً دلائلاً حيث يزداد

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

^(٢) منهاج البلague وسراج الأدباء . الدار التونسية . ص : ١٢٤ .

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

تقرن هذه اللغة وتفاعلها من خلال تعدد الدلالات بدءاً من اللفظة الواحدة فذلك ما يجعلها غير محدودة ولا نهائية، حيث تتحرر الكلمة من معناها وتتصبح قابلة للتعبير عن عالم من المعاني والمشاعر الغامضة والأشياء غير المدركة تساعدها أن نرى ونفتح عيوننا على واقع آخر بمحكمات أخرى -إنها تلك الحالة من التراء^(١) من حيث إن النص الشعري "بطبعته تركيبٌ مكثفٌ مركزٌ، 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 تشكيلا فنيا خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة، وهو تشكيلٌ خاص؛ لأن كل عبارة لغوية سواء أكانت شعرية أم غير شعرية تعد تشكيلا لمجموعة من الألفاظ، لكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز"^(٣)

وقد وضع النقاد المحدثون عدداً من المقاييس الفنية لجودة الألفاظ والتركيب، لعل أهمها ما يلي :

_ المواءمة 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 الكلمة الموحية ووضعها في مكانها المناسب من التعبير الأدبي من حيث إن أصالة النص

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

: ٧٧

^٢ اللغة وبناء الشعر . محمد حماسة عبد اللطيف . دار عريب . القاهرة ٢٠٠١ م . ص: ٣٤

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

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

هذا وتنتظم بعد ذلك هذه الكلمات فيما يمكن أن نسميه بسلوك الصورة الشعرية والتي تمثل ركناً مهماً 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 وتقدير استخدام هذه المحسنات وهل جاءت موافقة للمعنى، وال فكرة دون تعمد...أم أنها جاءت متکلفة مستكرهه.

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 الرَّدِى عَنِي فَاضْحى مَزَارَهُ ... بَعِيداً عَلَى قُرْبٍ قَرِيباً عَلَى بُعدٍ
لَقَدْ أَنْجَزْتُ فِيهِ الْمَنَايَا وَعَيْدَاهَا ... وَأَخْلَقْتُ الْآمَالُ مَا كَانَ مِنْ وَعِدٍ

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

يَا رَاحِلًا بَعْدَمَا أَقْبَلْتُ ... مَخَايِلُ لِلخَيْرِ مَرْجُوَةٌ
لَمْ تَكْتُمْ حَوْلًا وَأَوْرَثْتِي ... ضَعْفًا فَلَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةٌ

يُعَقِّبُ العَقَادُ عَلَى هاتين الصورتين بقوله :

"يبدو أن ابن نباتة كان يتربص بابنه الموت ليُلعب في مأتمه هذا اللعب الصبياني العقيم أما ابن الرومي فإنه لا يهزل ولا يلعب، ورثاؤه في ابنه رثاء والد مفروض ينظم

الشعر لتفريج كربه، والتغفيس عن نفسه"^(١)

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

ومن الملامح النقدية الشكلية أيضاً ما يتعلق بـ **نقد موسيقى الشعر** حيث يعد هذا الملجمُ العالمةُ الفارقةُ بينَ الشِّعْر والثِّنْر، وقد قسم الباحثون هذا الملجم إلى ثلاثة أفرع وأقسام، وهي :

١ _ الوزن الشعري :

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

أما الوزن فيراد به البحر الشعري الذي صيغت عليه القصيدة وبنّيت، 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 فالبحور ذات التفعيلات الطويلة تصلح غالباً 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 شعراً حتى يكون له وزن وقافية"^(١)، وقد نالت القافية من العناية والاهتمام عند العرب قدّيماً 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 متمكّنة في مكانها في البيت الشعري.

أما عن اختيار القافية وإيقاعها وحرفها المميز فيمثل مستوى إبداعياً حيث تشتراك القافية مع الوزن في خلق موسيقى الشعر، وقد وجد بعض الشعراء في العصر الحديث أن القافية الموحدة قد تشكل عبئاً وقيداً يغل حركة الشاعر، فلجاً بعض

^(١) العمدة في محسن الشعر وأدابه. تحقيق: محمد محبي الدين. دار الجيل. ط٥. بيروت

الشureau إلى خلق قوافي متعددة في القصيدة الواحدة مثلاً فعل إيليا أبو ماضي في
قصيدته المساء :

السحبُ ترکضُ في الفضاء الرحِب رکضَ الخائفين
والشم———سُ تبدو خلفها صفراء عاصبةَ الجبين
والبح———رُ ساجٌ صامتٌ فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك ذاهبتان في الأفق البعيد
سلمى بماذا تفكرين
سلمى بماذا تحلمين
أرأيتِ أحـلامـ الطفولة تختفي خلف التخوم
أم أبصـرتـ عيناكِ أشباحـ الكهولة في الغـيـومـ
أم خـفتـ أن يـأتـيـ الدـجـىـ الجـانـىـ ولا تـأتـيـ النـجـومـ
أـنـاـ لاـ أـرـىـ ماـ تـلـمـدـ بـيـنـ منـ المشـاهـدـ إنـماـ
أـظـالـلـاـلـاـ فـيـ نـاظـرـيكـ
تـتمـ ياـ سـلـمـىـ عـلـيـكـ
اصـغـيـ إـلـىـ صـوتـ الجـادـوـلـ جـارـيـاتـ فـيـ السـفـوحـ
وـاسـتـنـشـقـيـ الـأـزـهـارـ فـيـ الـجـنـاتـ مـاـ دـامـتـ تـفـوحـ
وـتـمـتـعـيـ بـالـشـهـبـ فـيـ الـأـفـلـاكـ مـاـ دـامـتـ تـلـوحـ
مـنـ قـبـلـ أـنـ يـأتـيـ زـمـانـ كـالـضـبابـ أوـ الـدـخـانـ
لـاـ تـبـصـرـيـ بـهـ الغـدـيرـ
وـلـاـ يـلـذـ لـكـ الـخـرـيرـ

وأخيراً انتهى الأمر بالشعر الحر إلى التخلّي تماماً عن القافية، والحقيقة أن إيقاع
القافية الموحد يعد جزءاً مهماً من موسيقى الشعر له أثره الرائع في النفس، وهي

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

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 ، والتخفيم ، وفنون البديع اللفظي المختلفة كالسجع ، والجناس.

ثانياً _ جوانب نقد الشعر من ناحية المضمون :

يُراد بالمضمون أو المحتوى (الفكرة والعاطفة والخيال...) الذي تعبّر عنها القصيدة حيث لا يخلو الشعر من الأفكار والمعاني في تضاعيفه ، ولا تقتصر قيمة المعنى على تعلّمنا أمراً من أمور المعرفة المعيارية وإنما تتعدى ذلك إلى أن يكون المعنى ذا تأثير قوي في نفوسنا ، وهذا يمثل غاية الشعر الأولى، وليس المقصود هنا أيضاً أن يقدم الشاعر معانٍ جديدة لكن المطلوب أن يقدم هذه المعانٍ بأساليب لغوية يبدو فيها جديداً ومتكراً.

ومن أبرز مقاييس نقد المضمون أو المحتوى في القصيدة الشعرية :

أ_ مقياس الصحة والخطأ :

لا بد من أن يلتزم الشاعر في قصيده 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 ف يقدمه بأسلوب جديد.

جـ_ مقياس العمق والسطحية :

المعنى العميق هو ذلك المعنى الذي تجده يذهب بك بعيداً في دلالة معنوية عالية مؤثرة، وتنثال على نفسك معانٍ وخواطر كثيرة يثيرها فيك ويستدعيا إلى ذهنك . ويكون عمق المعنى بسبب موهبة يتميز بها الشاعر بما يختص به من قدرة عقلية وملكة ذهنية وثقافة عالية، وتكون الأبيات عميقه المعنى إذا اعتمدت على الحكمة التي تمثل اختزال قدر كبير من التجربة الإنسانية وتقديمها في عبارة موجزة بلغة. 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 :

ـ 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 .

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

• نقد الخيال :

الخيال هو الملة الفنية التي تصنع الصورة الأدبية والشعرية، وهو عنصرٌ أصيلٌ 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 عدداً من المشاهد المركبة ونقد الخيال يعني أيضاً البحث في فعل الخيال في الصورة الشعرية وبث روح الحركة والإثارة والطرافة فيها.

أما عن الصورة الشعرية نفسها وما هي وما هي وحسبما عرّفها الدكتور عبدالقادر الرياعي "أية هيئة تثيرها الكلماتُ الشعريةُ بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرةً ومحوِّلةً في آنٍ واحدٍ"^(١)

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

^(١) عبدالقادر الرياعي. 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 تغيرٌ، وتحولٌ بدءاً من مفهومه مروراً بقوالبه، وأنواعه، وموضوعاته، وحدوده ... وحتى تلقيه.

لعل من الأهمية بمكان في بداية الحديث هنا عن فنون النثر العربي الحديث أن نعرف أن هناك فنوناً عربيةً أصليةً 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 العربي القديم وبين التأثير بالأدب الأوروبي الحديث ، ذلك الصراع الذي أخذ شكل الظاهرة الواضحة على الحياة الأدبية في العالم العربي مع مطلع هذا القرن"^(١)

وقد وضحت ملامح هذا الصراع في النشاط الفكري الذي سرى في بلادنا العربية في مفتاح القرن الحالي عند اتصالنا بثقافات وحضارات مختلفة ، فقد اتخذت حيائنا الأدبية وجهاتٍ متباعدةً تمثلت في النتاج الفكري الصادر عن هذه الفترة ، فكان من أصحاب الدراسات الأدبية من لاذوا بالقديم واعتصموا به وعدوه القدوة والمثال ، فلم تغريهم دراسة اللغات الأجنبية ولا التزود بثقافاتها أو تذوق آدابها ، بل إن منهم من جنح في أسلوبه إلى العربية الإعرابية تأثراً منه بما يقرأ وبما يحصر فكره فيه أو محاولة منه لإثبات تمكنه من شوارد اللغة وضوالها ، وفريق آخر رأى أن الانغماس في القديم وحده يؤدي إلى عقم وجهل ، فالثقافات من حولنا تُلح على أفكارنا وعقولنا بعد أن ألغت الحضارة الحديثة فوارق الزمان والمكان؛ لهذا لجأ هذا الفريق إلى اللغات الأجنبية يتعلمها ويتنقق بأدابها ويحاول أن يزاوج ما وسعه الجهد بين الأدب

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

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 عربيٌ قديم فكان_ أي صاحب هذه الوجهة_ يتابع بديع الزمان (ت ٣٩٥هـ) ، والحريري (ت ٥١٦هـ) في فن المقامات، أو يكتب نوادرَ عربيةً تاريخيةً قديمةً ليس فيها أيُّ شرطٍ 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 الكُتاب الغربيين فتحاول أن تتشيء قصةً عربيةً قصيرةً أو طويلةً فتفاوت النجاح في هذه المحاولات"^(٢)

وبين هاتين الوجهتين نشأت الرواية وراحت تتلمس خطواتها الأولى في مجتمعنا حتى أصبحت فنًا أدبيًا له أصوله وقواعد واتجاهاته الفنية، كما أصبحت فنًا له مكانة المرموقة بين فنون الأدب العربي الحديث، الذي لم ينقطع عن صلاته القوية بالأدب الغربي بدايةً من القرن التاسع عشر؛ إذ أخذ ينهل من نبعه عن طريق الترجمة والمحاكاة في أول الأمر، ثم عن طريق الإبداع الحقيقى الذى يستلزم قضايا الإنسان العربى ومشكلاته وهمومه في مجتمعه ، مع التأثر القوى بالاتجاهات الفكرية العامة التي أثرت في عقول مبدعى الغرب ووجودانهم 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 عديدةٌ 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 والآليات الحكائية، وبرزت اتجاهات فنية كثيرة لأعلام من المبدعين في الرواية، كان بعضهم رواداً 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 استقروا من واقع المجتمع وقضاياهم 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 صالحةً لنشأته، ونموه نظراً لما كان يموج به المجتمع في تلك الفترة من أحداث عديدة سياسية، واجتماعية، واقتصادية ... وغيرها، وقد عبر هذا الفن عن كل هذه الاتجاهات خيرَ تعبير.

ولعل ما بُؤَ 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 الوارد الجديد بعده ميداناً للتفكير، و مجالاً جديداً واعداً للأدب الأمر الذي حدا بالكثيرين إلى أن يطلقوا عليه/ا "ديوان العرب الحديث" تارة، أو بأننا نعيش "زمن الرواية" تارة ثانية.

الرواية لغةً واصطلاحاً :

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

ال الحديث عن عائشة _رضي الله عنها_ أنها قالت: ترواه شعرا حجية من المضرب
فإنه يعين على البر، وقد رواه إياه، ورجل راو، وقال الفرزدق:

ما كان في معدان والغيل شاغلٌ ... لعنّسَة الرّاوي على القصائد

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

أما الرواية اصطلاحا فهي "حكاية خيالية و الجنس نثري سري، تستمد خيالها من
طبيعة تاريخية عميقه، وتستمد فنيتها من كونها شكلاً يقصد 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 بسيكلولوجيتها، ومصيرها، ومغامراتها"^(٢)

تُعد الرواية من بين جملة الأنواع أو الأجناس الأدبية على رأس أكثر الأجناس
الأدبية تداخلاً، وتفاعلًا مع غيرها؛ حيث إنها جنس نثري منفتح على كافة الأنواع،
والأجناس؛ ولذا وصفها ميخائيل باختين بأنها "نوع غير منته"^(٣)، وهذا الأمر أسمهم
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 بعد الفروق المميزة بين مصطلحى 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. روى.

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

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

هذا وقد يرى بعض النقاد أن الرواية والقصة شيءٌ واحد ويستخدمون أحد المصطلحين للدلالة على الآخر ومن هؤلاء النقاد الإنجليز الذين يطلقون عليهم اسمًا واحدًا جامعًا (**Fiction**)^(١)، بينما يرى البعض الآخر أن الفارق بينهما يرجع إلى مدى اقتراب كل منهما من الواقع وملامسته، فالرواية تلتزم التصوير المُفْتَح بالأحداث والشخصيات في حين أن القصة لا ترى بأسًا بتغليب جانب الخيال كأن تصور أحداثًا خارقة غير ممكنة الوجود أو شخصيات هائلة لا نصادفها في واقع حياتنا؛ ولهذا يرى بعض النقاد أن ما يُسمى (قصة) يكاد يكون محصورًا في رواية المغامرات الخيالية . وأنها تعتمد على عنصر الأحداث وتسلسلها وتشابكها بينما تركز الرواية على الشخصيات والدافع التي تحركها في إطار الحوادث الواقعية التي نقلها ، 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

أما القصة القصيرة Short Story فإنها تختلف عنهما _ أي عن الرواية والقصة من نواح عديدة من حيث صغر حجمها؛ إذ لا تقل عن ألف وخمسين كلمة ولا تزيد عن عشرة آلاف كلمة بينما يُعد الحد الأدنى للقصة أو الرواية خمسين ألف كلمة، ولكن التحديد العددى ليس مقاييسًا دقيقًا في أغلب الأحيان للحكم على الحكاية بأنها رواية أو قصة أو أقصوصة؛ إذ لا بد أن تكون للأقصوصة سمات

^١ بنظر : القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فن أدبي" د. شكري محمد عياد . دار المعرفة .
الطبعة الثانية ١٩٧٩ م . ص : ٣١ .

^(٢) في النقد الحديث . ص : ١٤٧ ، ١٤٨ .

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

تعتمد القصة على حدث له بداية ونهاية ، أما الأقصوصة فلا يشترط لها ذلك ، فقد تصف حالة نفسية اعترت شخصاً ما في لحظة ما ، كما أن وحدة الحدث أساسية فيها ... ولا بد من وحدة الزمن أيضًا؛ 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 لتشيع الحركة في أنحاء القصة بدلاً من حشد العبارات الإنسانية التي لا طائل تحتها^(١)

وفي السياق ذاته سياق التفرقة بين القصة القصية ، والرواية يُميز فرانك أوكونور بينهما فيقول : "إن الفرق بينهما ليس فرقاً 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 الشكلاني الروسي إيخنباوم Eichenbaum بين الرواية والقصة القصيرة ؛ إذ يعتبر الرواية شكلاً تلفيقياً ، أما القصة القصيرة فهي شكلً أساسياً وهي عنده منحدرة من التاريخ والأشعار ، الرواية قد جاءت من الخرافية . أما القصة فتبني

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

(٢) الصوت المفرد (مقالات في القصة القصيرة) . ترجمة: محمود الريسي . دار الكتاب العربي . القاهرة . د.ت . ص: ٤١

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 حبات متوازية، وتمثل النهاية في الرواية انحداراً، وتكون وقوفا عند القمة في القصة القصيرة^(١)

ومن الأهمية بمكان هنا الإشارة إلى أن هناك نوعاً أدبياً نثرياً ظهر مؤخراً يُعرف بالنوڤيلا 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 بداخل الأنواع أو الأجناس الأدبية أو ما أسموها إدوار الخرط - الكتابة عبر النوعية^(٢)، التي عرّفها بأنها "الكتابة التي تشمل على الأنواع التقليدية وتحتويها في داخلها إلى أن تتجاوزها لتخرج عنها"^(٣) مما سبق يتضح لنا أننا ينبغي ألا ننزع على الحجم وحده في التمييز بين الرواية، والقصة ونستدل على ذلك بقصة (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ ١٩١١ - ٢٠٠٦م) "فهي على الرغم من طولها ليست إلا قصة قصيرة؛ لأنها تتمثل فيها وحدة الانطباع ، وقلة الشخصيات، وقصر زمن أحداثها فهي بذلك أقرب إلى خصائص القصة القصيرة"^(٤)

(١) نقل عن: عبدالقادر شرشار. تحليل الخطاب السري وقضايا النص. ص: ١٣١

٠. الكتابة عبر النوعية Interdisciplinany :

مصطلح شاع لدى نقاد الحداثة، واستخدمه عدد من الأدباء، والنقاد منهم إدوارد الخرط.

(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 تُعد الأحدث زمنياً_ أن تتميز عن سابقتها وتظهر هويتها الشخصية المتفردة حيث تُعد 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 إدجار الآن بو، ومن بعدهما جي. دي. موبسان^(٠)، وتشيكوف أما بالنسبة للقصة القصيرة العربية فقد نشأت على يد محمد تيمور، وأخيه محمود تيمور، ومحمود طاهر لاشين، وأحمد خيري سعيد، وبحي حقي ...، وغيرهم.

أما أوائل من اهتموا بنقد الرواية والقصة من النقاد العرب والمصريين فهم عزال الدين إسماعيل، وعبدالمحسن طه بدر، ومحمد يوسف نجم، وعلى الراعي، ومحمد أمين العالم ... ثم تطور النقد الروائي والقصصي ليشمل الاهتمام بالسرد كنظرية متكاملة (تنظيراً وإجراء) على يد سوزانا فاسن، وسعيد يقطين، ويعقوب العيد، وعبدالملك مرتابض، ومحمد عزام ... وغيرهم.

وفي تقديرى 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 - ١٨٩٣) :

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

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

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

الأول : يرى صعوبة تعريف القصة ويأتي على رأس هؤلاء الناقد الروسي الشهير فيكتور شلوفسكي Shkiovski؛ حيث يعترض شلوفسكي بصعوبة تعريف القصة القصيرة، وبصعوبة تحديد الخواص المميزة لها، التي يجب أن تتمازج معًا لكي نحصل على مبني حكائي Suget مناسب؛ ذلك أن وجود صورة ما، أو وصف حادث ما لا يكفي لكي يتربّب لدينا انطباعٌ بأننا أمام قصة قصيرة^(١).

الثاني: ويرى ضرورة وضع تعريف لهذا الفن ولو على وجه التقرير والتبسيط. أما أصحاب الاتجاه الأول فإن موقفهم من صعوبة وضع تعريف لهذا الفن إنما يأتي نتيجة صعوبة تحديد الخواص المميزة والفارق للقصة عن غيرها من الأنواع المتداخلة معها ، على النقيض يأتي أصحاب الاتجاه الثاني والذين وضحت في أذهانهم هذه الفروق وأصبحت تشكل أعمدة مميزة لكل نوع فني منها على حدة. تأسيساً على ما سبق نستطيع أن نعرّف القصة بأنها "هي 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 شلوفسكي. ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين 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 واقعيتها لا بد أن يكون التخييل Fiction ركناً أساسياً فيها وإلا أصبحنا أمام مبني حكاى Sujet "فحتى القصص التقريرية والأنثروبولوجية غالباً ما تعمل في هذا الإطار _ إطار التخييل _ فالانفعالات والمخاطر _ على سبيل المثال_ الناتجة عن الاحتكاك بين تيارات لا تنتج قصصاً جيدة إلا حين تصبح تجارب لآدميين يعيشون بوصفهم شخصيات مستقلة بنفسها"^(٢) وحتى أكثر كتاب القصة واقعية لا ينظرون إلى القصة على أنها واقع مجرد بل لا بد أن يتمتزج هذا الواقع بال الخيال الذي يحوله _ بعمله فيه _ من واقع مجرد إلى رؤية واقعية، وما بين الواقع والرؤية تقع مهمة القاص/المبدع.

هذا وتولد الخيالات في القصة. كما يقول الناقد الأمريكي برنار دى فوتوا (١٨٩٧ - ١٩٥٥م) . بتأثير تجربة القاص على ذاته ، وتتبع مما يصادفه في حياته من احتياجات ، وإثارات ، واندفاعات، ومضائقات ، ورغبات ، ومخاوف ، وأمال ، ومطامح .. إنها تتبع 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 مجلتها ليست إلا ترجم ذاتية"^(٣)

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

(٢) عالم القصة : برنار دى فوتوا . ترجمة . د. محمد مصطفى هداره . عالم الكتب ١٩٨١ م . ص :

٥٤

(٣) السابق . ص : ٣٨ .

ولا يقتصر الأمر على وجود التخيل كمحور ركيز داخل المنظومة القصصية، بل إن الأمر يتعدى ذلك إلى ما هو أكبر "فالقصص ليس مجرد إنسان لديه موهبة التخيل أكثر سمواً ونماءً من الآخرين ، ولكنه إنسان لديه القدرة على تنظيم تخيلاته في نتائج متربطة وتقريبها من الواقع الحى"^(١)

إذن فالقصة ليست واقعاً محضاً كما أنها ليست خيالاً بحتاً بل إنها مزيجٌ من الواقع والخيال الذي يتناول هذا الواقع بصورة حيوية مما يخفف من وطأته، و يجعله واقعاً متخيلاً لا واقعاً معيناً، فكاتبُ القصة يستمدُ 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 ، وتنجذب مع آلامها وأمالها 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 بتصريف .

المحاور الفنية لنقد الرواية والقصة

تتألف الأسس الفنية لنقد الرواية، والقصة من عدة محاور وعناصر نحاول أن نوجزها فيما يلي ثم نفصل القول 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 تدرج تحته الرواية أو القصة؛ إذ تعددت في ميدان النقد الروائي التصنيفات والتقسيمات التي تعامل مع النص الروائي وأصبحنا أمام كمٍ هائلٍ من مصطلحات النوع أو الصنف الروائي – إذا جازت التسمية – كالرواية التاريخية، والرواية الفلسفية، والرواية الرومانسية، والرواية الواقعية (،التي تمَّ تصنيفها إلى عدة واقعيات كالواقعية التسجيلية، والواقعية السحرية، والواقعية الانتقادية، والواقعية الطبيعية...)، ورواية الخيال العلمي، والرواية الفانتازية، ورواية المغامرات، والرواية البوليسية... وغيرها^(٠)، فعند قراءتنا لرواية (أسير المتمهد) لجورجي زيدان (١٨٦١ - ١٩١٤) نجد أنها رواية تاريخية فهي نموذجٌ كامل لمنهج زيدان في الرواية التاريخية، وقد حرص الكاتب على بيان مكانها وزمانها فقال: "إنها تتضمن وصف 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 (الظامئون) للروائي العراقي عبد الرزاق المطلاوي فإننا نصنفها ضمن روايات الواقعية الطبيعية حيث تصور الرواية حياة قرية في ريف العراق.

٠ نشأ عن الالتفات إلى هذه التصنيفات الأدبية نوعٌ جديدٌ من النقد يُعرف بالنقد النوعي *Genre Criticism*، وهذا النوع ناجم عن الفكر التنظيري العام لنظرية الأنواع الأدبية التي يمتدُ مجال البحث فيها حتى ليصل إلى محاولة وضع قانون عام يحكم بأن هذا العمل رواية أو لا رواية.

(٠) دراسات في الرواية العربية . ص : ١٤٥ .

أما روایة محمد الجمل (من كفر الأكرم إلى بارليف) فإننا نصنفها تحت إطار الواقعية التسجيلية؛ حيث "إنها روایة تنتهي إلى الواقعية التسجيلية التي تؤمن بأن الفرد انعكاسُ الواقع الاجتماعي"^(١)

وعن روایة (الفيافي) لسعيد بكر فإن هذه الروایة تُعد من روایات التحليل النفسي.

ونستطيع أن نعمل هذا المحور النبدي في نقدنا للقصة أيضًا في مجموعة (قصص من مصر) نرى لكل قصة من قصص هذه المجموعة تصنيفًا خاصًا، وهي تتضم :

- صارع الطاغية : لمحمد فريد أبي حديد ، وهي قصة تاريخية .
- اللعبة الكبيرة : لعبد الرحمن فهمي ، وهي قصة تاريخية أيضًا .
- يا بدر : لفاروق خورشيد ، وهي قصة واقعية .
- نوبية تعبر النهر : لسهير القلماوى ، وهي قصة واقعية .
- المستحمة : لشكري عياد ، وهي قصة أسطورية تصور الخرافات الشائعة في الريف .
- صديق قديم : لشكري عياد ، وهي قصة رمزية واقعية تحليلية .
- الطريق : لفاروق خورشيد ، وهي 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 بالفقد ، وعرض مضمون العمل الروائي أو القصصي من الأهمية بمكان حيث يتاح للقارئ أن يلم 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 اتيحت له الدرية والمهارة الفنية والنقدية التي تتوفر له الإمام بخيوط العمل وعناصره دون تقصير أو إخلال بفكرة أو عنصر على حساب عنصر آخر حيث إن هذا المضمون يأتي نتيجة قراءة متأنية ومتقدمة فنية وجوهية للعمل الذي نتناوله بالنقد.

ونستطيع أن نقف على ملخص عدد من الروايات والقصص لنعرف كيفية ،ودور هذا المحور النقي، ومدى أهميته ،ونبدأ بملخص دعاء الكروان للدكتور طه حسين والتي تتلخص في أن " رجلاً بدرياً مُنحرفاً من حلقه ،يُقتل في إحدى مغامراته ،يقتله قومٌ اعتدى على عرضهم ،تاركاً زوجة وبنتين ،يطرد هن أهلهم دفعاً للعار فيذهبن إلى إحدى مدن الريف ،يعملن خادمات " آمنة " إحدى البنتين تعمل بمنزل المأمور ،و " هنادي " اختها تعمل في منزل مهندس الري ،وتسقط هنادي مع المهندس فتسير بهما الأم إلى قرية حيث ينزلن ضيوفاً بدور العمدة ،ومن هناك ترسل الأم إلى أخيها خبراً مع إحدى النساء اللاتي يأتين إلى السوق فيجيء الأخ ويعلم بسقوط الفتاة ،فيتركتهن ليعد حفراً 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 ،واستحالات الحياة على " آمنة " مع أمها وخالها في البلدة ،فما إن تمالكت 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 ،وتدرك طريق الوصول إليه لتمكن 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 هنادي، 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 سيدتها 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 يتحقق له ولزوجته وطفليه أحالمهم فى حياة رغيدة مستقرة ، فأسعفه الحظ . أو هكذا خُيل له .
بالإعارة إلى السعودية ، ووضع في قرية صحراوية نائية ليستترع في تربتها القاحلة الجافية ، وحاول جاهداً في الفترة القصيرة التي قضتها دون عمل . لأن المدرسة التي الحق بها لم تفتح أبوابها بعد . ، أن يتواهم 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) لعبدالعزيز 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 ترتكز شخصيته على شيئين : التجرد من العواطف الإنسانية والنهم الجنسي وقد كانت وسيلة 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

عارضه لا يصح أن يشغل بها نفسه، خاصة وأنه جرد من كل عاطفة نبيلة ، ولم يكن في قلبه مكان للأبوبة أو للعطف أو الرحمة.

أما قصة انتشار صاحب الشقة لإحسان عبد القدوس فيتلخص مضمونها فيأن فتاة من أسرة متوسطة تسمى فريدة، انتقلت من بلادتها "بنها" لتدرس في جامعة القاهرة، وتقدم لخطبتها زميل لها في كليتها، وتم الزواج في شقة أسرة الزوج نظراً لأنما المساكن، وضاقت فريدة بحياتها وسط الأسرة الكبيرة، وأصبح كل همها أن تستقل بسكن معقول، فلاحت لها الفرصة حين وجدت عبد العزيز الموظف الكبير سنًا ومقاماً، المنحرف سلوكاً الذي يملك شقة واسعة يعيش فيها وحيداً يغازلها فشجعته، وتم طلاقها من زوجها الشاب، ثم زواجه 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 متسللة إليه فأبقياها ولم تجد غضاضة في أن تكون قوادة له ثم عشيقة، وأخيراً تتبهت إلى حقيقة واضحة وهي أنها تستطيع أن تمتلك الشقة بغير وجود عبد العزيز لو عادت إلى عصمته ثم مات ولم تتردد في تنفيذ خطتها، وسجل قتل عبد العزيز على أنه انتهار 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 لأنما صحية وحاولت الأيدي أن تنقذها بأن تذبحها ولا يخسر كل ما له بموت البقرة، لكن الرجل عنده إصرار عجيب على الإبقاء عليها لأنها حياته وكل ثروته يريدها أن تنهض، يريدها 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 جزءاً من حياته، ووجوده.

المحور الثالث -

محور التشكيل الفني :

تُعد دراسة التشكيل الفني في العمل الروائي والقصصي 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 ليُرحب القارئ أو المتلقى في الإطلاع على مضمونه ... بل هو الذي يمنح العمل الفني معناه من خلال التتابع الحتمي بين مراحله حتى النهاية"^(١)

وفي تقديرى يعد الفن الروائي والقصصي من أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى هذه العناصر الشكلية خاصة وأنه من الفنون الحديثة التي يحاول نقادنا وأدباؤنا وضع التقنيات لها من أجل ترسیخ مكانها داخل أدبنا العربى ، ومن أهم عناصر التشكيل الفني التي عُني بها الباحثون ، والنقاد في العمل القصصي والروائي :

(أ) الموضوع أو الحدث :

من العناصر الازمة في الفن الروائي والقصصي عنصر الحدث Action والذي 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 متطرفة ومتعددة عنه في القصة القصيرة التي لا بد وأن يتلزم

(١) موسوعة الإبداع الأدبي : د. نبيل راغب - (لونجمان) القاهرة . ١٩٩٦ م . ص : ٢٤٨ .

فيها بعرض الحدث نفسه دون تطور أو تفسير وتعليق، "فالسرد القصصي _كما يقول الناقد الدكتور عزالدين إسماعيل_ يعني 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 يعيد صياغتها وفقاً لمعطيات الرؤية الفنية التي تخرجها من حدودها الضيقة وتحررها نحو آفاق أكثر رحابة، بما يشي بإعادة تركيب الحادثة بما يتواافق والمتطلبات الفنية السردية، وذلك وفق بناء عضوي متكملاً.

وبعد الحدث من النواحي الفنية المهمة التي ينبغي أن تتتوفر في كل عمل أدبي، فلا بد للكاتب أولاً أن يعيش في جو الحدث ويستعرق فيه ليستطيع أن يبلغ درجة التأثير في غيره.

والذى لا شك فيه أن بعض كتاب القصة يستخدمون هذا العنصر لجذب القراء فيعمدون إلى افتعال الأحداث وتطورها بشكل غير طبيعى لزيادة الإغراب وخلق المفاجآت فنأخذ مثلاً على عبد العزيز عبد الكريم في روايته (الزوجات العشر) وبالغته في افتعال الأحداث فالالمأساة واضحة منذ البداية : أم شابة تلقى نفسها وحيدة في الحياة معها ثلاثة أطفال صغار ، إذن فلتسر المأساة على هذا النحو في تطور طبيعى ، ولكننا نجد المؤلف يفعل لها الأحداث ليزيد من إحساس القارئ بعمق تلك المأساة وفاداحتها .

كما ننتقد أيضاً إحسان عبد القدوس في "التحار صاحب الشقة" تلقيه 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 بالتلقيق والتخييل ، مما دفع الأحداث فيها إلى نهاية أبعد بكثير من الحدود التي يتحملها المنطق^(١)

وقد وعى نقادنا أن الكاتب إذا وضع في ذهنه فكرةً مجردةً، وحاول من خلال العمل أن يصل بها إلى مُراده من تحقيق التجربة القصصية، فإن هذه الفكرة هنا تصبح جوهر العمل، والرابط لكل أجزائه لا الحدث.

تقع على عاتق الحدث الروائي والقصصي مهمة أو مسؤولية بناء الحكمة وتسخير الشخصيات وتوثيق الصراع؛ لذا على الكاتب الروائي أن يعي ضرورة صياغة الحدث بطريقة مركزة، وبدقة عالية كي يؤثر وظيفياً ودلالياً.

تولد عن هذا الحدث ما يُعرف بالعقدة الفنية التي تعني مجموعة الأحداث التي تجري في العمل متصلة ومتربطة، وهو ما يفعله القاص أو الروائي حينما يحبك أو يُعد خيوط العمل وأحداثه ليصل بالقارئ إلى نتيجة معينة أو مغزى معين.

ت تكون 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 أسبابُ الخلافِ أو الأزمة؛ إذ تبدأ العقدة بالصعود والتطور ببطء.

الذروة وهي النقطة التي تتأزم فيها الأحداث فتصل العقدة إلى أقصى درجات التكثيف والتوتر.

السابق . ص : ١٤٨ .)

- _ **الحدث النازل** وهو يعقب الذروة حيث يشرع التوتر بالانتهاء تمهيداً 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 السردي (رواية كانت أم قصة)؛ إذ يجمع هذا العنصر كافة أبعاد العملية السردية ويؤلف بينها، وبين جميع أطرافها؛ لذا تُعدُّ الشخصية Character من العناصر الرئيسية في العمل الروائي والقصصي، وترتبط الشخصية بالحدث ارتباطاً وثيقاً فلا يوجد حدث دون شخصية تصفه وتتصف به "فالحدث هو الشخصية وهي تعمل"^(٢)، وتنعد دراسة الشخصية من العناصر التي يجب التركيز عليها في دراستنا للعمل الروائي والقصصي وعلى الدور الذي تلعبه الشخصية في العمل الفني 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 وفقاً لشفرة خاصة ونوع متميز مقاربة ذلك الإنسان الواقعي الذي نشير إليه عادة بكلمة شخص للدلالة على الفرد الذي تتضادر فيه عوامل طبيعية، واقتصادية، واجتماعية في تكوين جسمه، ونفسه"^(٣)

(١) عدنان خالد. النقد التطبيقي التحليلي. ص: ٧٧

(٢) القصة القصيرة د. الطاهر أحمد مكي . دار المعارف . الطبعة الأولى ١٩٧٧ م . ص : ١٠٠ .

(٣) النقد البنائي والنarrative. محمد سويرتي. إفريقيا الشرق ١٩٩١ م. ص: ٧٠

إن الشخصية في العمل الروائي بمثابة المركز الرئيس، والمحوري في الخطاب السردي الروائي والقصصي، وهذا المركز يُضفي ـ بلا شكـ 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 وليس الفكرة أو الشخصية "والحق أن القارئ يلمس دائمًا أثر سيادة الشخصية بصور مختلفة، فكثيراً 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 يمسها من قريب أو من بعيد، ويؤثر في تكوينها بألوان جديدة، ويلقى أضواء كافية على مكامن أسرارها وأعمق أغوارها"^(١) كما قد يلعب هذا الفكرة أو الحدث.

والناقد الأدبي حين يريد أن يتناول القصة بالنقد من هذا الجانب ـ جانب الشخصية ـ فإنه ينظر إلى مدى توفيق الكاتب في رسم شخصياته فالنظرية 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 يقل 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 واقعياً 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 ويجد رسم شخصه وبيئتها، 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 _ تُعد في حاجة إلى عدد محدود من الشخصيات ، فكلما قلت الشخصيات كلما زاد تركيز الكاتب على الحدث ، ومن ثم فهن نسابر الناقد 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، والغرية، واليأس، والغثيان،

(١) السابق . ص : ٣٢١ .

(٢) كتابة القصة القصيرة : ولسن ثورنلي . ترجمة د. مانع الجهني . النادى الأدبى جدة ط ١٩٩٢ م . ص : ٩٥

^(*) رواية تيار الوعي **Stream of consciousness** :

تيار الوعي مصطلح مأخوذ عن حقل الدراسات النفسية؛ إذ ابتكره عالم النفس الأمريكي ويليام جيمس William games ليصف من خلاله الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر والذكريات المتداقة بشكل ثابت ولا نهائي في ذهن الإنسان" – أريكي أندرسون أبرت. القصة القصيرة بين النظرية والتقنيات ترجمة: علي إبراهيم منوفي ٢٠٠٩ م. ص :

انتقل مصطلح تيار الوعي بعد ذلك إلى حقل الدراسات الأدبية والنقدية ليعبر عن انسيابية التجارب الباطنية في وعي الكاتب الروائي دون الخضوع لمنطق معين أو نظام

والملل، والرفض للواقع المؤلم فشخصيات محمد حافظ رجب (١٩٣٥ : ٢٠٢١م)^(*) تشكو دائمًا الاستمرار البليد والوهם والملل والتذمر والغضب من طول الانتظار العقيم، وشخصيات إدوار الخراط تحس دائمًا الفراغ والخواء والحزن والمعاناة، أما شخصيات السعيد الورقى فيحاصرها دائمًا الموت والملل والغثيان، أما شخصيات محمود عوض عبد العال فتتبت من قاع المجتمع ... والملاحظ في شخصيات التيار

تتابعى زمني اعتماداً على عمليات التداعى الحر وكذا مجموعة من الرموز والإحالات، والتقطيع الفكري والأسلوبى، وسقوط للحواجز بين الحلم واليقظة الشعرية، وبين الوعي واللاوعي، والظاهر والباطن، وما يؤدى إليه ذلك من تعدد الدلالات للعمل الأدبى الواحد. تعتمد رواية تيار الوعي على الفلسفة الظاهراتية 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 الروائى روايات جيمس جويس، وفرجينيا وولف...، وغيرهما، ومن الروايات العربية الشاذ، واللص والكلاب لنجيب محفوظ، وحارة الطيب لمحمد جلال... يُنظر:

ـ تيار الوعى في الرواية العربية الحديثة ، روبرت همفري، تر. د. محمود غنام. دار المعارف.

ـ تيار الوعى في الرواية المصرية . د. محمود الحسيني القاهرة ١٩٩٧ م .

* محمد حافظ رجب (١٩٣٥ : ٢٠٢١م):

قاص مصرى 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 مصرىاً وعربياً.

من أبرز مجموعاته القصصية (غريباء ١٩٦٨م، والكرة ورأس الرجل ١٩٦٨م، ومخلوقات براد الشاي المغلى ١٩٧٩م، وحماسة وقهقات 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 محوية في أقصى كتاب تيار الوعي؛ لأن هذا الاتجاه

- كما يقول - لا يعطي اهتماماً كبيراً للشخصيات فيه^(١)

(ج) البيئة (الزمن والمكان) :

ويقصد بها الوسط الزمني، والمكاني التي تسير فيه أحداث الرواية أو القصة والذى يتغير من زمن لآخر ومن مكان لسواء، وكلا الأمرين يحتاج لدقة في الملاحظة فيما يتعلق برسم الكاتب وتصوирه لزمن الحدث ومكانه.

_ الزمن الروائي :

ما نقصده بالزمن الروائي الزمن الخاص بالعالم التخييلي، 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 المحاذين. التقنيات السردية في روایات عبدالرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. د. ت. ص: ٦١

الكرونولوجيا *Chronology* : علم التسلسل الزمني ... المِيقاتيَّة أو تاريخ الواقع.

وفي السياق ذاته يؤكد ميخائيل باختين أن الميزة الجوهرية للعمل الروائي هي التعامل 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 ومنغلاً على ذاته فإن الزمن الروائي يظل عديم الالكمال؛ لأنّه 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: المنزلة، يقال: فلان مكين عند فلان بين المكانة والمكانة الموضع"

أما المكان في الاصطلاح الأدبي والنقدi فهو "مكون" 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 يُشكّله 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.

ومن 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) ط.٢. المركز الثقافي العربي.

بيروت ٢٠٠٩ م. 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 عدداً كبيراً 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 يشمله، ويحدد أبعاده؛ ولذا فإن على المحل والنقد الروائي أن يدرس المكان، وعلاقته بالحدث والشخصية؛ وذلك لأن المكان هو ملعب الأحداث والشخصيات الروائية، وكلما أجيد بناؤه وتجهيزه، استطاعت الأحداث والشخصيات أن تؤدي دورها بشكل أفضل، وثيرز مهارتها بشكل أكمل^(١)

وقد يُشار إلى أن الفيلسوف، والمنظر الأدبي، والناقد الروسي الشهير ميخائيل باختين (١٨٩٥ - ١٩٧٥) قد دمج مصطلحي الزمان والمكان في مصطلح واحد هو "الزمكانية Chronotope الكرونوتوب"، الذي يعني به ارتباط الزمان بالمكان ارتباطاً جدياً حيث لا انفصام بينهما؛ إذ نجده يقول: "من جهتنا سوف نطلق على العلاقة الجوهرية والمترادفة بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعاباً فنياً اسم الكرونوتوب Chronotope مما يعني حرفياً 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. شاكر النابليسي. المؤسسة العربية العامة للدراسات والنشر. بيروت ١٩٩٤ م. ص: ٢٧٧

^(٢) ميخائيل باختين. أشكال الزمان والمكان في الرواية. ترجمة: يوسف حلاق. وزارة الثقافة. دمشق ١٩٩٠ م. ص: ٥

الأحداث، واتجاهات الناس فيه وعاداتهم وتقاليدهم وأخلاقياتهم ...؛ حيث تتعدد البنى الزمانية السردية في الرواية والقصة، وتتوزع لتصبح صالحة لحلول المؤلف السارد في ثلاثة الزمن السردي (الماضي، والحاضر، والقادم/المستقبل) حيث يتنقل الرواذي، ويحل فيها، ويبداً 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 /الرواي من مكان آخر، ومن الحدث الواقعي إلى التخييلي دون أن نسب للغة النص زماناً أو مكاناً إلا بما يمكن أن تستثنى من الذاكرة التاريخية التي قد تخزن موروثاً ثقافياً مكانياً محدداً يمثل في أغلبه مجموعة القيم والأعراف الإنسانية العامة والاجتماعية الخاصة لصناعة هذا الموروث الذي يحمل دوماً الخصوصية الثقافية للمكان الذي نشأ فيه ووجد.

إن خطاباً روائياً يشتمل على هذه الحرية الزمكانية، ويتفاعل مع الروايد 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 نقصد 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 الحقيقة في طريقة التعبير اللغوي، والأسلوب 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، اجتماعياً، ومهنياً ...

ومن حيث اختلاف البيئات (ريفية، وحضرية / فقيرة، وأستقراتية...)، 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 ملزماً بأن ينقل الواقع كما هو بلغته العامية؛ إذ إن اللغة الفصحى صالحة، وقدرة على التعبير عن كافة المستويات والشخصيات وثمة نقطة مهمة تسجل هنا لصالح نجيب محفوظ، وهي أنه آثر 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 (العم عبده) في رواية «ثرثرة فوق النيل»، فعلى الرغم من كونه شيئاً كبيراً وأمياً وإنساناً يمتاز بنقاء السريرة، إلا أن نجيب محفوظ يأبى إلا أن يكون حديث هذا الرجل وكلمه موزوناً ومنسجماً مع القواعد اللغوية في النحو والصرف، وينأى بنفسه عن التحدث باللهجة العامية.

ومن بين عناصر التشكيل الفني يعد **عنصر الحوار** عنصراً بارزاً في التشكيل الفني الأسلوبى الروائى والقصصي؛ ذلك لأنه من المفترض أن لا يخلو العمل القصصي من الحوار الذى تتواصل عن طريقه الشخصيات، ويُعدُّ الحوار من الأدوات الفنية المهمة التى تكشف عن أبعاد الشخصية وتلتقي الضوء عليها.

وفي هذا السياق يجب أن نميز بين أسلوبين من الحوار :

ـ **أسلوب الحوار العادى (الديالوج)**، وهو الحوار الذى يدور بين شخص وآخر أو بين شخص وآخرين.

ـ **أسلوب الحوار النفسي (المونولوج)**، وهو الحوار الذى يدور داخل الشخصية الواحدة ويبرزه الكاتب للمتلقى لتصوير الشخصية داخلياً، وخارجياً.

إن الحوار النفسي أو الذاتي (المونولوجي) يُعدُّ وسيلةً فنيةً تستخدم بكثرة في الرواية والقصة وبخاصة الرواية النسوية_ مثلاً تُستخدم كذلك في الشعر

والمسرحية، ويلجأ إليها الأديب أو الكاتب للتعبير عما يقول في نفسه هو، أو في نفس إحدى شخصياته بغية 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 منطق الشخصيات المتحاورة بما يدفع باتجاه تنامي الحديث 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 منطق الشخصية المتحاورة، ومن البدهي أن هذه الأبعاد تظهر في الحوارت المعرفية الجدلية التي تُعدّ المحرك الفعلي لوجهات النظر من حيث الاستفادة المعرفية للأطراف المتحاورة 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 "مصنوعاً 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 : ١٩٧٠) بين صالح، وعبد العزيز، وهو حوارٌ يعكس وجهتي نظرهما حول مفهوم الأنانية وما هيتها :

^(١) رولان بارت. نقد وحقيقة. تر: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري. بيروت ١٩٩٤ م. ص: ٢٤

صالح : تحيا الأنانية.

عبدالعزيز : لقد أخطأت فهم الأنانية إذا قصدت بها أن المرء يعيش في نطاق نفسه، بحيث تكون نفسه وحدها هي الدنيا بحذافيرها، فيحقق لها الخير ولو أركب غيره

مراكب الهاياك. هذا لا يسمى أناانيا إنما هو شرير^(١)

لا شك أن مثل هذا الحوار المقطوع يثير جدلا معرفيا لدى المتألق، ويوقف 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 يُنتاج معرفة ويكشف عن مكنون الشخصيات المتحاورة، 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 الإغريقيون؛ إذ كانت نشأة المسرحية مرتبطةً بالعقائد القديمة؛ حيث آمن الإغريق بالله متعددة ومنها الإلهة ديونيسوس (ربة الخصب والنماء) التي اعتادوا أن يُقيموا لها سنويًا حفلين : أحدهما أوائل الشتاء وهو موسم الحصاد وفيه تُنسد الأناشيد الدينية، وتنطلق الأغاني وثانيهما أواخر الربيع حيث تجف الطبيعة، وهو حفلٌ حزينٌ وعن هذين الحفلين نشأت الملهأة، والمأساة اللتين تحدثا عنهما أرسطو^(١) في كتابه "فن الشعر"؛ وذلك حينما فرق بين: المأساة (التراجيديا)، والملهأة (الكوميديا) موضحاً أن الأولى إنما هي فعلٌ نبيلٌ، وحدثها تاريخيٌّ، وبطلها نبيلٌ أستقراطي، 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 نموذجاً للبنية، والصراع الدرامي المتكاملين، وقد تمثل هذا الأمر في عدد من مسرحياته مثل: الفرس، وبروميثيوس مُقيداً، وثلاثية الأوريستا، وأغاممنون.

أسهم إيسخولوس في وضع مسرحية شعرية هي الضارعات عام ٤٩٠ ق.م ومن بعده تأسس الفن المسرحي، وتطور بينما تحرر من فعل الطقوس والشعائر الدينية، وأصبح يحمل هدفاً إنسانياً عاماً 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، يعد معلماً للإسكندر الأكبر، وواحداً من عظام المفكرين، ثُغطي كتاباته مجالاتٍ عدّة منها : الفيزياء، والميتافيزيقيا Metaphysics ، والشعر، والمسرح، والموسيقى، والبلاغة واللغويات، والسياسة، والحكومة، والأخلاقيات، وعلم الأحياء، وعلم الحيوان، وهو واحدٌ من أهم مؤسسي الفلسفة الغربية، وأكثرهم تأثيراً.

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 وثلاثة وعشرين مسرحية أشهرها : أنتيغونى، وأوديب ملكاً، وألكترا.

ومع مطلع القرن العشرين وظهور العديد من مذاهب الفن والأدب مثل السريالية Surrealism، والوجودية Existentialism ، واللامعقول ...، وغيرها أصبحت هذه المذاهب معيناً تتأثر به المسرحية في بناء مقوماتها، وأصولها الفنية.

وللمسرحية دون غيرها من الفنون والأنواع الأدبية خصوصيات عديدة؛ إذ هي نصٌ مكتوب، ولكنها قد كُتبت للعرض والتمثيل على خشبة المسرح، ومن ثم فإن لها نوعين من الجمهور والمثقفين:

الأول_ جمهور المثقفين الذي يشاهد العرض المسرحي ممثلاً على خشبة المسرح.

الثاني_ جمهور المثقفين الذي يقرأ النص المسرحي مكتوباً في كتاب مطبوع.

وعلى صعيد المسرح العربي تشير أغلب الدراسات إلى أن العرب عرفوا المسرح منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي وتحديداً عام ١٨٤٧ حينما عاد التاجر اللبناني مارون النقاش (١٨١٧ : ١٨٥٥) من أوروبا إلى بيروت فأسس مسرحاً في منزله، وقام بعرض أول نص مسرحي عربي لرواية "البخيل" لموليير Molière (١٦٢٢ : ١٦٧٣)، ومن بعده توالت محاولات الاقتباس، والترجمة، والتعرية، والتأليف المسرحي العربي كما ألف بعض المسرحيات باللغة العربية مثل مسرحية "هارون الرشيد"، وهي مسرحية مقتبسة عن حكايات ألف ليلة وليلة.

وفي السياق ذاته ورغم أن المسرح يُعدُّ 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 ١٨٩٨ لأب مصري، وأم تركية؛ إذ يُعدُّ الحكيم أكبر كاتبٍ مسرحيٍّ عربيٍّ كمّا من خلال أعماله الرائدة التي من أبرزها: الملك أوديب، وبجماليون، وسليمان الحكيم، وأغنية الموت، والضيف الثقيل، والمرأة الجديدة ... وغيرها، وتميزت أغلب أعماله بطابعها الذهني الرمزي كما في مسرحيته أهل الكهف ١٩٣٣م، وشهر زاد ١٩٣٤م.

ومن المسرحيات الرائدة في أدبنا العربي الحديث أيضاً مسرحيات أحمد شوقي^(١) : مجنون ليلي، على بك الكبير، مصرع كليوباترا ، وأميرة الأندرس... وغيرها والأخيرة هي المأساة النثرية الأخيرة في مسرح أحمد شوقي، الذي يُعد أول من كتب في المسرح الشعري تلاميذه عزيز أباذهة (١٨٩٨ : ١٩٧٣م)، وعبدالرحمن الشرقاوي (١٩٢٠ : ١٩٨٧م)، وصلاح عبدالصبور (١٩٣١ : ١٩٨١م).

أما المسرحية النثرية، التي ظهرت في بدايات النصف الثاني من القرن العشرين فكان جُل تركيزها في البداية على الحوادث، والمواضيعات 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 عدد من كتاب المسرح في مصر، وفي مقدمتهم محمد تيمور أن يجعلوا غایيتهم من مسرحياتهم هذا التوجيه الصالح لنطوير الجماعة إلى الناحية الأكثر على الإنسانية من جدو في رقيها، وسعادتها، فانتزعوا من وقائع الحياة في مصر صوراً أبرزوها على المسرح لتتمس من الجمهور بعض نواحي الحياة، ولتستفز منه العقل أو العاطفة أو العقيدة"^(٢)

^(١) أحمد شوقي (١٨٦٨ : ١٩٣٢) :

ولد أحمد شوقي بالقاهرة لأسرة مختلفة الأصول فوالده تركي، ووالدته من أصل يوناني أتم تعليمه الثانوي ١٨٨٥م، ثم ألحقه أبوه بمدرسة الحقوق، ثم بعثه الخديوي توفيق إلى فرنسا كي يتم تعليمه هناك بمونبلييه ثم رجع إلى القاهرة لتقى مبaitه بعد ذلك بإمارة الشعر العربي في مؤتمر عام بدار الأوبرا المصرية ١٩٢٧م وقد أنشد وقتها حافظ إبراهيم باسم المبaitين قوله :

أمير القوافي قد أتيت مبائعاً ... وهذى وفود الشرق قد بايَعْتَ مَعِي

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 ليلي، وقمبيز ، والست هدى.

ثورة الأدب. محمد حسين هيكل. دار المعارف. القاهرة ١٩٧٨م. ص: ١٠٢

تُعدُّ المسرحية من الفنون الأدبية التي تقوم على الحوار والمعالجة حيث تتناول قضية إنسانية أو حدثاً من الأحداث المتراوحة تعمل على ربطها بشخصيات إنسانية تقوم بها في إطار بيئة زمانية، ومكانية محددة؛ ولذا يتكون العمل المسرحي من عدة عناصر تتالف معًا في سبيل بناء التشكيل الإبداعي للمسرحية التي من أهمها: الحدث _ الشخصية _ الحوار _ الصراع _ البناء المسرحي، وسوف نتناول كل عنصرٍ من هذه العناصر بشيءٍ من التفصيل:

(١) الحدث :

تكمِّن أهميَّة العمل الفنيٌّ _ أيًّا كان نوعه_ في وحدته المتضمنة لبعض النواحي الفنية التي ي يأتي الحدث (أو الفكرة) على رأسها، والحدث في الفن _ بوجه عام_ غير محدد بنوع معين، فقد يكون حدثاً تاريخياً، وقد يكون حدثاً اجتماعياً، أو إنسانياً... وكلما عالج هذا الحدث أمراً إنسانياً عاماً قائماً على تجربة إنسانية وواقعية كلما كان ذلك أدعى لنجاح هذا العمل، وبلغه 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 تتدخل معها فكرة أخرى إلا إذا كانت مرتبطة بها و تكون معها جزءاً لا ينفصل عنها في الزمن"^(١)

وفي هذا السياق يجب أن يختار المؤلف المسرحي الحدث الذي تقوم عليه مسرحيته بعناية، فليس كل موضوع يصلح حدثاً جيداً للمسرحية، ووصول كاتب المسرحية للحدث الجيد يضمن له - إلى حد كبير- نجاح مسرحيته، وبخاصة إذا أحسن الكاتب المسرحي معالجة هذا الحدث.

(١) في النقد الحديث. د. محمد مصطفى هداره. ص: ١٥٥

يقوم الحدث المسرحي في أساسه على الاختيار والعزل، ونعني بالاختيار أن يختار المؤلف من جوانب الحدث في الحياة ما يرى أنه صالح ليكون مادة لعمله المسرحي، وما يقدر أنه يمكن أن يثير اهتمام المشاهد، وينقل إليه من المعانى والأفكار ما يود الكاتب أن يعرضه في ذلك الإطار الفنى فإذا اختار الكاتب جانبًا من جوانب الحدث الواقعى عمدًا إلى التركيز عليه وعزله عن الجوانب الأخرى التي ليست ذات علاقة بتلك المعانى والأفكار التي يمكن أن تحجب ما لهذا الحدث من دلالة لو ظلت ملتصقة به أو متداخلة معه كما تتدخل في الواقع^(١)، ومن هذا النوع يقع الحدث التاريخي؛ حيث ينبغي على الكاتب المسرحي حين يستلم موضوعه من التاريخ إلا تكون مهمته تسجيل الواقع التاريخية كما حدثت بل يتذكر عالمًا خاصاً 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 الصراوة بحيث تبدو المسرحية بعيدة كل البعد عن الواقع ،يفتقىد فيها المشاهد من اللمسات الأليفة ما يحس معه أنها تنقل إليه بعض مظاهر الواقع الذى يعيشه أو يعرفه.^(٣)

هذا، ومن العناصر التي يكثر المسرحيون من استخدامها في تطوير الأحداث وتعقيدها عنصر القدر **Destiny**، وقد يرى بعض الدارسين أن لجوء 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 تمتلك بمجاالت 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 وتصيرفاتها وبين الكارثة (الحدث) نفسها"^(١)

يشترط النقاد في المسرحية ثلاثة شروط، وهي وحدة الموضوع بمعنى أن تلتزم المسرحية بموضوع واحد لا تحيد عنه، ولا تتعذرّاه، وكذا وحدة الزمان، ووحدة المكان.

وعند دراستنا لمسرحيتى توفيق الحكيم (١٩٨٧ - ١٩٩٨) "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 قياست 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)

تجلّى الشخصية المسرحية المتكاملة إنسانًا متعدد الأبعاد له حياته الخارجية الظاهرة التي نراها تضطرب أمامنا على المسرح، وله حياته الباطنية التي ترى انعكاسها على عالم الواقع، وهي في الوقت نفسه تensem إسهاماً فعالاً فيما يدور حولها من أحداث وتشترك مشاركة إيجابية في الصراع الذي تقوم عليه المسرحية؛ لأن حيوية الشخصية تتوقف على قدر هذه المشاركة في الصراع، وتكمّن قدرتها على التطور^(٢)

وعند الحديث عن الشخصية المسرحية ينبغي علينا أن نحدد أبعاد تكوين الشخصية، فالكاتب المسرحي حين يتذكر الشخصيات التي تقوم بعبء تنفيذ أحداث فكرته لتصل بها إلى نهايتها لا بد أن يدعها تعيش فترةً في خاطره ووجوده حتى تتشكل لكل شخصية أبعادها، وهي:

- **البعد الجسمني** : الذي يحدد بنية الشخصية ومظهرها الخارجي من ناحية الطول أو القصر، البدانة أو النحافة، سلامه الأعضاء أو وجود عاهة بها.
- **البعد الاجتماعي** : الذي يحدد البيئة التي نشأت فيها الشخصية والطبقة الاجتماعية التي تنتهي إليها ، ومستوى تعليمها وثقافتها ، والعمل الذي تقوم به
- **البعد النفسي** : الذي يكون نتيجة طبيعية لآثار البعثين السابقين، وهو يحدد مزاج الشخصية وطبعها ونوازعها وخطراتها النفسية^(٣)

(١) فن الكاتب المسرحي: روجر بسفيلد (الابن) تر: دريني خشبة. نهضة مصر ١٩٦٤ م ص : ١٦٤

(٢) على الراعي. فن المسرحية. ص : ٥٧

(٣) في النقد الحديث. د. محمد مصطفى هداره. ص : ١٥٦

وإذا كانت طبيعة المسرحية فنيا تتطلب أشخاصاً 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 - ١٦١٦)

(١) تجلى 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، ويقادون ينفصلون عن واقعنا ولو في الظاهر كما نحس في شخصياته ميلاً محسوساً مع الهوى واستعداداً للسير في اتجاه خاص يؤدي إلى الدمار، وعجزاً تماماً في بعض الظروف عن مواجهة القوة التي تسوقهم في هذا الاتجاه بل نرى فيهم أحياناً عدم الافتراض بمصالحهم، وعدم الظهور بحالة ذهنية واحدة" (٢)

وفي مسرحية "رحلة إلى الغد" لـ توفيق الحكيم أولى الحكيم شخصاته عناية كبيرة، ورسمها لنا بروح العالم النفسي الذي يحلل المنازع ويشرح

(٣) وليم شكسبير w.shakespeare (١٥٦٤ - ١٦١٦):

شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي، يُسمى بـ"شاعر الوطنية" و "شاعر أفنون الملحمي" أعماله متنوعة تتكون من ٣٨ مسرحية، و ٥٨ سونيت و قصصتين شعريتين، وبعض القصائد الشعرية، وقد ترجمت مسرحياته، وأعماله إلى كل اللغات الحية وتم تأديتها مسرحياً على معظم مسارح العالم، ومن أشهرها مسرحية هملت hamlet.

(٤) مقالات في النقد الأدبي. د. محمد مصطفى هداره. ص: ١٧٢

النفوس عن طريق الحوار الذي يجريه على ألسنة الشخصيات على أن المتمعن في شخصية بطلٍ هذه المسرحية يجد أنها مسوقان من حيث لا يدران إلى مصيرهما المحتمل دون أن تتدخل حوادث المسرحية في ترتيب هذا المصير بمعنى أن المؤلف أخذ يحرك 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 فتحتول 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 تماماً"^(٢) فمن خلال مزج الأحداث والشخصيات والصراع في صورة حوار يتم للمسرحية ما نسميه البناء الفني.

وللحوار المسرحي وظيفتان:

ـ الأولى تتمثل في تمية الحدث وتطوير **البُكَة المسرحية**، التي تعني "البناء الذي يتركب على النواة البسيطة التي هي الحكاية...، وهي تتعلق بمسار الحدث وبعلاقة الشخصيات بعضها 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)

ـ 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 ممثلاً للشخصية بكل جوانبها، ومصورة لأبعاد الصراع، ودافعة للحركة المسرحية^(٢)

ومن أهم العيوب التي اتفق عليها معظم النقاد في الحوار المسرحي ما يلي :

ـ الإسراف في الحوار، وتميق العبارة المسرحية، ونسيان دور الحوار في الدلالة على الشخصيات التي تتحاور.

ـ النزعة الغنائية التي تمثل في عدد من المسرحيات الشعرية وتعني أن تعبّر اللغة عن عواطف أبطال العمل المسرحي؛ حيث يشغل الكاتب المسرحي بالتألق في جمال اللغة ويبعد عن التعبير عن الأبطال وموافقهم، 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 جلاوجي. بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر. رسالة ماجستير. الجزائر ٢٠٠٩ م. 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 شعراً غنائياً يتغنى فيه الشاعر بهمومه نفسه، وخواطره، ووجوداته، وميوله ونزاعاته الشخصية، وحين طمح الشاعر المعاصر للمسرح كانت أمامه مثاله الفنية السائد، وتقاليد الشعرية العريقة، فنهل من المنهل نفسه. أما العامل الثاني فيتمثل في تلك الإلهادات أو المقدمات التي هيأت الطريق أمام نشأة فن المسرحية في أدبنا، فقد ارتبط ذلك بنهاية غنائية موسيقية ولد المسرح في أحضانها؛ حيث إسهامات المسرح الغنائي فيما يقدمه عبده الحامولي، وسلامة حجازي، وسيد درويش، وكامل الخليوي، وزكريا أحمد ... وغيرهم وما نشأ عن ذلك من ذوق لدى الجمهور أثر في المسرحية الشعرية^(١)

ـ **النزعـة الإنسـانية أو الخطـابـية** وتعني علو النبرة كما تمثل في توجه الشخصيات المسرحية بالخطاب إلى الجمهور بشكل مباشر عبر جملٍ حماسية وعبارات طويلة من شأنها أن تُعطّل عنصر الحركة المسرحية، وكان الكاتب وأبطاله جاءوا ليعبروا عن آرائهم مباشرة وبقصد التأثير مما يُفقد العمل المسرحي قيمته، ومغزاه.

ـ **الجدـل الذي يتمـثل في دخـول بعض شخصـيات المـسرـحـية في حوارـات ذات نـزعـة جـدلـية وـمناقـشـات فـكرـية لا تخدم العمل المـسرـحي.**

٤) الصـراع :

^(١) يوسف نوبل: *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 يبيث الحركة، والحياة فيها والصورة المألوفة دوماً للصراع في المسرحيات / الثنائيات التقليدية كالصراع بين الخير والشر، والحياة والموت، والفضيلة والرذيلة ... وفي حياتنا أشكال كثيرة يمكن أن تؤدي معنى هذا الصراع الذي يدور بين مجموعة أشخاص أو بين شخص ونفسه.

يعني الصراع وجود قوى متعارضة، ومتناقضة داخل المسرحية؛ أي وجود هجوم وهجوم مضاد، غالباً 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، وتتابع الأحداث في المسرحية بعد ذلك حتى يكتشف أوديب في النهاية أنه هو نفسه قاتل لايوس (أبيه) دون أن يدرك حين قتل إيه أنه أبوه.

ينقسم الصراع المسرحي إلى قسمين :

- **صراع خارجي**، ويكون بين الشخصيات بعضها البعض أو بين الشخصيات وعناصر أخرى خارجية.

يتتألف الصراع الخارجي من عدة أشكال منها ما يدور بين شخصين كما في مسرحية (بروميثيوس مقيداً) لاسيخلوس Aeschylus (٥٢٥ : ٤٥٦)؛ إذ يدور الصراع ما بين بروميثيوس (الذي عَلِمَ الإنسان سَرَ النار)، وزيوس (الذي غضب على بروميثيوس 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) لإبن H.g.Ibsen : ١٨٢٨ (١٩٠٦م).

صراع داخلي، ويكون بين الشخص ونفسه وكثيراً ما يدور الصراع داخل الشخصية حول المبادئ، والأفكار، والقيم من ناحية التمسك بها، أو رفضها والتخلص منها أو قد يكون الصراع بين العقل والعاطفة أو بين العقل الوااعي (الشعور) والعقل اللاوااعي (اللاشعور) كما في مسرحية (الإمبراطور) ليوجين أونيل، التي يدور صراعها بين البطل ومخاوفه الخرافية.

هذا وتخالف وجهات الصراع وأشكاله من عصر آخر؛ 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 "جنون ليلي" لأحمد شوقي مثلاً ننقد على شوقي ضعف الصراع في مسرحيته حيث إن شوقي يعرض لنا حالة جنون شادة 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 يتارجح بين التحقيق والضياع، ومع ذلك فهو لا يقنعنا في موقف جنونه أو يقظته؛ لأن شوقي لم يتمكن 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 هزاره. 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 المتصادمة في نفس البطل.

أما الصراعُ الخارجيُّ 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 ودواتها، ولهذا كان هذا الجانب من الصراع ضئيلاً في مسرحيات شكسبير الأولى، ومنها مسرحية روميو وجولييت إذ نجد أن صراع روميو مع

قوة خارجية دائماً، أما صراعه ضد نفسه فقليل نسبياً^(١)

(٥) البناء المسرحي :

تتبني المسرحية من أجزاء متتالية على شكل هرمي يتكون تأليفياً من ثلاثة عناصر تُعرف بـ (خطوط البناء المسرحي) :

١_ العرض :

وفيه يُقدم الكاتب شخصَ العمل المسرحي عبر طريقته الخاصة.

٢_ العقدة :

وتأتي عبر تطور الحوادث في العمل؛ إذ هي مشكلة تتطور وتصل إلى الذروة. وفي هذا السياق قد يحتوي العمل المسرحي على عقدة رئيسة وعقدة فرعية، ولكن لا بد أن تكون للعقدة الفرعية علاقة بالعقدة الرئيسية، وأن تلتافي معها في نهاية المسرحية، كما في مثل مسرحية "الملك لير" لوليم شكسبير، ففي المسرحية توجد عقدتان رئيسيتان (تخص الملك لير وما حدث له من انقلاب بنته عليه وصراعه

(١) المرجع السابق. ص: ١٧٣

معهما)، وعقدة فرعية (جلوستر تابعه وما حدث له مع ابنه بالتبني الذي يسيء إليه أيضاً)، فالعقدتان الرئيسية، 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 طرحة المؤلف عبر امتداد مسرحيته.

إن كل الخطوط السابقة تتكمel وتتعدد في سبيل خلق العمل المسرحي "بناء المسرحية ينقسم إلى أجزاء أولها نقطة البداية أو الهجوم، وهي تحتاج إلى مهارة فائقة في تخيير بداية الحكاية عن طريق المحاورة بين شخصين بحيث يتبىء الحوار عن طبيعة الموضوع ومكانه وزمانه والخطوط البارزة في الشخصيات ثم تدرج المواقف فيما نسميه الانتقال من البداية إلى الصراع، ويشتد 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 مقيد في كل العناصر السابقة بطبيعة المسرح وأمكاناته " فهو مقيد أولاً من ناحية المكان إذ ليست لديه كالمروائي حرية التنقل والحركة إلا في حدود فصول المسرحية ومناظرها المعدودة، كما أنه مطالب بأن يمثل حكايته في زمن محدود لا يتجاوز ساعتين أو ثلاثة على الأكثر؛ ولذا يواجه الكاتب المسرحي بعض الصعوبات في صناعة هذا العمل وبخاصة في بداية العمل بخلاف الروائي الذي يتتوفر 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 الأغانيلبى الفرج الأصفهانى فإن بناءها يعد بناءً جديداً مخالفًا لما ورد في كتاب الأغانى.

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 فإذا إن شوقي قد اقتبس فكرة مسرحيته من روايات الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ت (١٣٥٦) 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 مذهبة هذا بالأدلة التطبيقية التي تؤيد ما ذهب إليه^(١)

ومن المأخذ النقديه التي قد تؤخذ على شوقي في مسرحيته استرساله الشعري حيث إن الاسترسال الشعري يفقد المسرحية حركتها ولا يفيد في تحليل المواقف والشخصيات في كثير من الأحيان...ونستطيع أن نعمل ذلك بأن شوقي كان مدفوعاً إليه بحكم أنه شاعرٌ غنائيٌّ في المقام الأول.

(١) السابق . ص : ١٥٥ وما بعدها .

مسرحية مصر 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 ثلاثة قبل الميلاد (٣٠ ق.م)، ومن المعروف أن كليوباترا كانت تحكم مصر، وهي خاضعة لحكم روما، واتصلت بالقائد الروماني أنطونيوس، وما ترويه الحكايات عما دار بينها وبين القائد الروماني أنطونيوس من عشق وولع، ولكنها خذلت في معركته مع منافسه أكتافيوس حيث قررت الانسحاب بأسطولها البحري من المعركة، وتركت أنطونيوس يواجه الهزيمة بمفرده، وبعدها عانبتها 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 منتصراً حاولت أن تستميله، وتلعب عليه دور المحبة العاشقة، ولكنه قابلها بالتجهم والصد؛ ولذا انتحرت لفشلها في إغرائه).

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 الكتاب 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 نموذجاً ثرياً، ومادة تاريخية تعرضت للعديد من الانتقادات؛ إذ وصفت بالخيانة والجهل، 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، وأخيراً أن انتحارها لم يكن لاحساسها بالفشل في استمالة أكتافيوس بل كان ترفعاً منها من أن تقع أسيرة في يده فیأسراها، ويسيء إليها.

مناهج النقد الأدبي

بدأ النقد الأدبي القديم بدايةً بلاغيةً حيث اهتم بالعبارة، وصحتها فبحث عن التشبيه، والاستعارة، والكلنائية، والتركيب، والخصائص المعنوية ... واحتفى

بالمحسنات البديعية ... وهو في كل هذا متوافق مع الفنون العربية القديمة آنذاك دون النظر إلى الجوانب الحضارية أو الثقافية أو النفسية...أو غيرها.

إن الممارسة النقدية للأدب قديماً بدأت ببداية ذوقية اعتمدت على الحدس، والغفوة 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، ونواردهم ... وجاءت مناقشة أشعارهم في ثناياها.

وما إن دخلنا في العصر الحديث حتى ظهرت أنجاسٌ 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...، وغيرها.

هذا وقد تميز النقد الأدبي الحديث بسعة مجالاته وتنوعها، وتنويعها، وقد حاول النقد في كل اتجاهاته، ومناهجه أن يواكب حركة الأدب، وأن يرصد ظواهره وسماته، وأبعاده.

لقد حظى النص الأدبي الحديث باهتمام الدارسين والباحثين، والنقاد وعانيتهم، فمارسوا عليه قراءات تحليلية متعددة بتنوع المنطلقات المنهجية، ومختلفة باختلاف البواعث والأغراض السياقية، والنسقية بفضل تطور العلوم الإنسانية التي أثرت بشكل كبير على استقلال المناهج النقدية وبعد أن كان النص الأدبي يُنظر إليه قدماً نظرة كلية، وذوقية، وعاشرة 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 **نهج المنهاج** : الطريق الواضح، واستتهج الطريق : صار نهجاً، وفي حديث العباس : لم يمث رسول الله - صلى الله عليه وسلم - حتى ترككم على طريق ناهجة أي : واضحة بينة ...، فلان يستتهج سبيل فلان أي يسلك نهجه، والنهج الطريق المستقيم^(١)

وقد شرح ابن فارس في معجم مقاييس اللغة المنهاج 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 المنهاج

ذكر المنهج بلفظه في القرآن الكريم . يقول تعالى: "لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا" قال الإمام القرطبي: "الشرع بالشريعة، والمنهج فإن أصله : الطريق البين الواضح، يقال منه: "هو طريق نهج، ومنهج بين".

أما المنهج **Method** اصطلاحاً 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 المنهج اصطلاحاً 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 عرف البعض المنهج بأنه "عملية فكرية منظمة أو أسلوب وطريق منظم، ودقيق، وهادف يسلكه الباحث المتميز بالموهبة والمعرفة والقدرة على الإبداع مستهدفا

^(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 لمسيّرته 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 والتأثير 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 مستهدفاً 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 وأليات نظرية ذات أبعاد معرفية، ووفق إجراءات، وأدوات دقيقة تستطيع من خلالها تحقيق الهدف من البحث، والدراسة، فالباحث المنهجي يسأل قبل أن يبدأ موضوع بحثه عدداً من التساؤلات :

ـ ماذا أبحث ؟

فتأتي الإجابة تحديد موضوع البحث

ـ ولماذا أبحث ؟

فتأتي الإجابة تحديد الهدف من دراسة موضوع البحث

ـ وكيف أبحث ؟

فتأتي الإجابة تحديد الطريقة التي يتم بها البحث

^(١) مناهج البحث. شريفة كلاع. ضمن كتاب مؤتمر المناهج وتكامل المعرف ٢٠١٧م. ص: ٣٢٩، وما بعدها.

ـ 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 الباحث ببحثه، وهو أمرٌ واحدٌ لدى جميع الباحثين، أما المنهج فيختلف من علم لآخر ومن باحث لآخر، ويختلف كذلك تبعاً لطبيعة الظاهرة المدرستة، أو الموضوع مجال البحث؛ ولذا فإن المناهج دوماً في حالة تطور، وتحديث مستمرتين، وليس ثابتة.

وفي هذا الصدد تتأكد نجاعة المنهج في قدرته على تحويل كافة المفاهيم، والتأثيرات، والمبادئ، والأسس النظرية إلى إجراءات، ومقاربات تطبيقية عبر تطويقه لهذه المفاهيم، وتلك التأثيرات للتعامل مع الظواهر الفنية وأبعادها الدلالية والمضمنية التي تتبثق عنها، وبذا فإن المنهج يضمن لنا تحقيق علاقة جدلية تفاعلية ما بين التأثير النظري، والإجراء التطبيقي.

يُعد المنهج النقيدي طريقة في مقاربة 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 مقاربة الأدب مستقاة من خارجه كال التاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة... ومثلاً 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، ومويولهم، واستعداداتهم على أن هذا الأمر لا ينفي أن مقاربة النص وتحليله لا يكفي لها منهجٌ واحد بل ينبغي عند دراسة النص الاستعانة بأكثر من منهج، وكلها ثُمَّهم في الكشف عن أسراره؛ 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 يُملّى قواعده درسه، وتلك قاعدة ذهبية ينبغي على كل منشغل بالأدب أن يستحضرها كلما جلس بين يدي هذا الفن الجميل الذي ندعوه "الأدب" ليتبرّر شأنه 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، وتحتار منها ما

^(١) عبدالله الغذامي وعبدالنبي اصطيف. نقد ثقافي أم نقد أدبي. ص: ٦٩

يلائمها؛ إذ إن كلَّ منهج نceği يُعدُّ طريقة خاصة، ونسيج وحده في مقاربة النص، وفهمه، وتحليله وفق رؤية تتجدد باستمرار؛ لذا كان على المناهج النقدية أن تطور نفسها حتى لا تفقد حيويتها، أو تتدثر وتموت.

بين المنهج والمصطلح :

يُجدر بالباحث في ميدان الدراسات الأدبية والنقدية أن يرصد العلاقة التي تربط المنهج بالمصطلح؛ من حيث إن كلاهما يرتبط بالآخر، ويقتضي وجوده، فالمعنى هو الذي يحدد مسار القراءة المنهجية ويحدد وجهتها، وهذا الأمر 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 يُحدث ارتباكاً معرفياً، وخلالاً منهجياً؛ حيث إن المصطلحات في أولياتها هي مفاتيح منهجية، وعلامات على المنهج المُتبَع في الدراسة مثلاً أن المنهج إنما يتولد في الأساس عن المصطلح الذي يؤسس لولادته، ويسهم في بلورته، ويساعد في إنجاز عمله، وفعله.

المنهج الفني

يُعد المنهج الفنِّي 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 المقايس 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) ، وكمال المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد ٢١٠ : ٢٨٦هـ)، وأمالى أبي علي القالى (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 يُعد رائد المنهج الفنِّي وبايعه نهضة النقد الأدبي في العقد الثاني من القرن التاسع عشر، وكُفَّ بصره وهو في الثالثة من عمره.

تدرج في تعليمه بدأه من الكتاب، ثم الأزهر، ثم مدرسة دار العلوم، التي أصبح مدرساً 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 مجموعةً من الوسائل التي تُعينه على تذوق العمل الأدبي، وفهمه، وتقويمه.

والإنجليزية- أو عن طريق البعثات العلمية وقد كان هذا بمثابة تحول في الثقافة العربية_ يشكل عام_، والدرس النقيدي 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 ومباحتها هي بمثابة الأصول والإلهادات 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 تساعده على التعبير وتأليف الكلام الواضح الجميل^(١)، وهو الأمر الذي يتفق مع مهمة النقد الفنية التي تحاول الإفادة من اللغة ومعطياتها، وطاقاتها 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.

يعنى المنهج الفني بالنظر إلى العمل الأدبي في شكله، ومضمونه عبر تعميق النظر إليه كلّاً من منظور فني تطبيقي يهتم بدراسة التجربة، واللغة، وكافة الإمكانيات الفنية والإبداعية للنص.

^(١) أصول النقد الأدبي. أحمد الشايب. القاهرة ١٩٧٣م. ص: ٥١

يسعى الناقدُ الفنيُّ من خلال هذا المنهج إلى استخلاص وإبراز أهم عناصر الفن الجمالية وتوضيحيها في نقهه 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 صحيحها وتفسير نواحيها الفنية ثم الحكم عليها^(١)، ويتبين لنا من خلال هذا التعريف أن المنهج الفني يشكل بُعداً نقدياً رئيساً للحكم على الآثر الأدبي ، ومن ثم يصبح آلية فاعلة في سبر أغوار العمل الفني ، والكشف عن مراميه 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 يعني 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 :

ـ د. محمد غنيمي هلال . النقد الأدبي الحديث. ص: ٩

ـ الأستاذ أحمد أمين . في النقد الأدبي. ص: ٣٣٨

ـ 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 يعني 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 يتوجه إلى خصم محاولاً إفحامه؛ ولذلك فإن هذا الأسلوب يعتمد على البراعة في استبطاط الحجج وسوق الدليل وهو الأسلوب الشائع في الخطابة السياسية، والشعر السياسي.

الأسلوب الثالث – أسلوب الحض: وهو الأسلوب الذي يُراد به الحث على أمر أو التغير من أمر ، وهو يعتمد على الجمل الإنسانية في إثارة الانفعال ، ويكثر من أسلوب التمثيل ، وتنقاوت 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 (القص):

وهو أكثر الأساليب تشويقاً للقارئ أو السامع لأن النفس مجبرة بفطرتها على التطلع إلى كل جديد ، ولا سيما إذا لوح 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 يتحلى الكاتب جانباً ويتركنا نواجهه شخصية أو أكثر من كلام أو حوار يصف حالة ، أو يسرد حادثاً فهذا الحديث أو الحوار يكشف عن طبيعة الشخصية أو الشخصيات التي تتحدث ولذا فهو نوع من الوصف.

وأخيراً ، ومما لا شك فيه أن المنهج الفني يقتضي من الناقد توضيح قدرات صاحب النص وبصره بالقيم الشعرية والتعبيرية ، كما يقتضي منه أيضاً معرفة مدى التأثير والتأثر بين المبدع والمتألق وهو ما يعرف بالصدق الفني هذا المقياس الذي يعد من المقاييس النقدية التي لمسها النقاد المحدثون ، ووقفوا عليها ملياً ، فقد استحق هذا المقياس منهم نظرة تأمل واستشاف جدية أمام الأديب وأدبه ، فطالما تساءل الناقد هل هذا الأديب صادقاً أم مزيفاً . مبدعاً أم مقلداً؟؟

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 الأدب التي بها يبدأ وإليها ينتهي ويُقيّم .

⇨ **صدق الأدب** يعني أن يكون الأدب مطابقاً لوجдан الأديب ، ومعبراً عن حقيقة مشاعره وخلجاته ، فإذا خلا الأدب من هذا الصدق يفقد قيمته ، ويتحول إلى بهرج ونفاق مقيت لا يلقى كبير بال لدى متألقه بل يُشعر المتألق بأنه أداء عقيم لا تصوير عميق .

وفي هذا المقام فإن هناك من يقصر الأدب على فن الأدب التخييلي ، والكتابة التخييلية هي التي تصدر عن الخيال ولا تطابق الواقع؛ ولهذا فإن معيار الصدق والكذب لا يصلح هنا أن يكون أساساً لتقدير الأدب، فلا يصح أن يصدر حكم على شاعر أنه صادق أو كاذب في عاطفته، وإنما شعرية النص هي ولادة المعنى التخييلي 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 التارِيخِيُّ أكثرَ المناهجِ الأدبية، والنقديةِ ذِيَّوْعاً، وانتشاراً، ويتخذُ هذا المنهجُ منَ الحوادثِ التارِيخِيَّة، والسياسيَّة، والاجتماعيَّة وسائلَ لتحليلِ الأدب، وتفسيره، وتعليقِ ظواهره؛ ومن ثُمَّ فإنَّ هذا المنهجُ يُفِيدُ في فهمِ الإرهادات، والمؤثراتِ التي أدتَّ إلى نشأةِ الظواهرِ، والتغيراتِ الأدبية ودراسةِ تطوراتها بما يشي بأنَّ أيَّ باحثٍ في الدراساتِ الأدبية والنقدية لا غُنِيَّ له عن الاستعانةِ بالتاريخِ والمعرفةِ التارِيخِيَّةِ في عملِه وبحثِه؛ لما للتأريخِ ومعطياتِه منَ أهميَّةٍ كبيرةٍ في مقارنةِ أيِّ موضوعٍ أدبيٍّ أو أيِّ ظاهرةٍ أدبيةٍ وتحليلِها وتفسيرِها.

في المنهجِ التارِيخِيِّ يركِزُ الناقُّ إذنَ على التاريَخِ في تفسيرِ النصوصِ الأدبية حيثُ يرى دعاءً هذا المنهجُ أنَّ الظواهرَ الأدبية لا تُفهمُ حقَّ الفهمِ إلَّا إذا كنا على وعيٍ بتاريخِ ميلادِها، وأنَّ كلَّ مؤلِّفٍ منَ المؤلَّفاتِ هو ثمرةٌ من ثمارِ عصرِه، وأنَّ إبداعَ الشاعرِ أو الكاتبِ هو مراآةٌ تتجلىُ فيها طبيعةِ البيئةِ التي نشأَ فيها، والحقبةِ التارِيخِيَّةِ التي أبدعَ خلالَها وتطورَ من خلالِها إبداعَه تارِيخِياً من حيثِ إنَّ الأدبَ هو ابنُ بيئته.

ينهضُ المنهجُ التارِيخِيُّ على فكرةٍ محوريةٍ مفادُها أنَّ التاريَخَ الأدبيَّ هو سلسلةٌ متواصلةٌ منَ الحلقاتِ، التي تتطورُ في سياقاتٍ متعددةٍ، وترتبطُ بعواملٍ مختلفةٍ كعواملِ: الزمنِ، والثقافةِ، والمجتمعِ، والعاملِ الماديِّ والاقتصاديِّ، والعاملِ السياسيِّ مثلما يُعنيُ هذا المنهجُ بتوثيقِ النصوصِ، وإثباتِ مدى صحةِ نسبتها لأصحابِها،

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 تماماً بل قد يأتي معه منهج آخر كأن يتصل بالمنهج الفني أو الواقعي أو غيرهما، ويُعدُّ المنهجُ الفنيُّ من أكثر المناهج التي يعتمد عليها المنهجُ التاريخي ويتدخل معها، فالتدوّق 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 كلٍ من "سانت بيف Sainte Hippolyte Taine" ١٨٦٩_١٨٠٤ Beuve 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 لأن كل جنس من الأجناس البشرية خضع لعوامل واحدة من البيئة الطبيعية، ونظام الحكم، والعادات والتقاليد، وقد امتد هذا الخضوع إلى الوراء في التاريخ قروناً 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 سبيلاً 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 تأثيراً دائمًا ملزماً، أما العوامل السياسية أو الاجتماعية فإنها تتغير بتغيير العصور.

ويقصد 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 - بتأثير "الحريري" في مقاماته الأدبية "ببديع الزمان الهمذاني"؛ حيث سار على نهجه أو احتذى حذوه بداعف الميراث الثقافي، والأسس والتقنيات الفنية التي ورثها عنه.

وفي السياق ذاته فقد تمحورت أفكار تين حول أن "الفن جوهر التاريخ، وخلاصته، وهو بالضرورة يعبر عن الحقيقة التاريخية، حقيقة الإنسان في زمن معين ومكان معين. إن الأعمال الفنية وثائق وأثار والأزمان تتركز في الأعمال العظيمة"^١ أما سانت بياف (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.

Gustave Lansonism لانسونism (١٨٥٧ : ١٩٣٤م) الذي تُنسب إليه اللانسونية

^١ نقلًّا عن : شكري عزيز الماضي. في نظرية الأدب. ص: ٨٠

أحد النقاد المهمين، الذين تُنسب إليهم رياضة المنهج التاريخي، وذلك عبر محاضرة له في جامعة بروكسل بعنوان "الروح العلمية ومنهج تاريخ الأدب" سنة ١٩٠٩م؛ إذ قام لاتسون بتحديد الإطار العام لتقنيات التاريخ الأدبي الموجودة من قبله، واتفق مع عدد من نقاد التاريخ الأدبي على شجب التطرف العلمي وبخاصة عند كلٍ من تين، وبرونتيير، وذلك حينما يقول: "لا يُبني علمٌ على نموذج علم آخر؛ إذ يرتبط تقدم العلوم باستقلاليتها 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 ف يأتي على رأسهم أحمد ضيف (١٨٨٠ : ١٩٤٥م)، الذي تتلمذ بشكل مباشر على يد رواد المدرسة الفرنسية اللانسوية، ومنهم أيضاً الدكتور طه حسين (١٨٩٠ : ١٩٦٥م) في دراسته عن "أبي العلاء المعري"، وكتابه "فلسفة ابن خلدون"، وأحمد أمين (١٩٥٤ : ١٨٨٦م) في موسوعته "فجر الإسلام، وضحي الإسلام، وظهر 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 النقادين الفرنسي، والعربي بوجه عام ومنهج اللانسوية بشكل خاص من خلال كتابه المهم "النقد المنهجي عند العرب"، الذي نَيَّله بترجمة مقالة لاتسون الشهيرة "منهج البحث في الأدب" ١٩٤٦م، وهي المقالة المهمة التي حدد من خلالها لاتسون آليات المنهج التاريخي في دراسة الأدب ونقده.

^(١) نقاً عن : النقد الأدبي. برونل، وماديلينا، وكوتى، وجليكسون. ترجمة: هدى وصفى. مكتبة الأسرة. القاهرة ١٩٩٩م. ص: ٨٢

وَقَمِينُ بِالإِشارةِ هُنَا أَنَّ الْكَثِيرَ مِنَ الْبَاحِثِينَ يَعْدُونَ الْمَنْهَجَ التَّارِيْخِيَّ أَوَّلَ مِنْهَجٍ
نَقْدِي تَمَّ تَطْبِيقَهُ عَلَى النَّصِّ الْأَدْبَرِ فِي نَقْدِنَا الْحَدِيثَ، وَقَدْ قَامَ بِهَذَا الْأَمْرِ الدَّكْتُورُ
مُحَمَّدُ مَنْدُورُ بَعْدِ عُودَتِهِ مِنْ فَرْنَسَا وَقَدْ قَالَ عَنْهُ مَنْدُورُ آنَّذَاكَ إِنَّهُ "الْمَنْهَجُ الَّذِي
اسْتَقَرَّ الْبَاحِثُونَ عَلَى جَدَوَاهُ مِنْذُ أَوَّلِ الْقَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرَ إِلَيَّ الْيَوْمِ، وَبِفَضْلِهِ
جَدَّدَتِ الْإِنْسَانِيَّةَ مِنْ مَعْرِفَتِهَا بِتِرَاثِنَا الرُّوحِيِّ وَزَادَتِهِ خَصْبًا"^(١)

وَأَخِيرًا فَإِنَّ الْمَنْهَجَ التَّارِيْخِيَّ لَيْسَ تَكْرَارًا أَوْ إِعَادَةً رُوتِينِيَّةً لِمَعْطَيَاتِ الْمَاضِيِّ،
وَتَفْسِيرُ الظَّواهِرِ التَّارِيْخِيَّةِ الْقَدِيمَةِ وَحْسَبَ بَلْ إِنَّهُ يَدْرِسُ الْحَاضِرَ، وَيَتَطَلَّعُ إِلَى
الْمُسْتَقْبَلِ؛ حِيثُ يَتَرَبَّطُ الْمَنْهَجُ التَّارِيْخِيُّ بِالزَّمْنِ فِي شَتَّى أَشْكَالِهِ، وَمُخْتَلِفِ
عَصُورِهِ.

المنهج النفسي

^١ النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة. دار نهضة مصر. القاهرة ١٩٧٢ م.

يهم هذا المنهج بدراسة الجانب النفسي في الأدب والنص المنقود، ويزيل
تأثير العمل الأدبي أو النص بنفسية الأديب وإبراز مراحل العمل الفني وإصاله من
نفسية الأديب إلى نفسية القارئ؛ إذ يبحث هذا المنهج في الأبعاد الداخلية
والخارجية للنص الأدبي، ودلالتها على نفسية المبدع.

يُعزى صك مصطلح النقد النفسي أو النفسي إلى الناقد الفرنسي شارل مورون
C. Mouron (١٨٩٩ : ١٩٦٦م)؛ حيث فصلَ مورون النقد الأدبي 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 والنفسيّة الحديثة، وبخاصة عند الطبيب النفسي
الشهير سigmund Freud (١٨٥٦_١٩٣٩م)، ومدرسته
"التحليل النفسي Psychoanalysiss" وبخاصة منذ أن نشر فرويد كتابه "تفسير"

• ولد سيمون فرويد في قرية تابعة لتشيكوسلوفاكيا لأب يهودي يدعى ياكوب فرويد، ثم هاجر إلىينا وعمره أربع سنوات ١٩٦٠م، ثم تخرج في كلية الطب جامعةينا، وأصبح بعدها محاضراً جامعياً في الأمراض العصبية.
أسس عام ١٩١٠م الرابطة الدولية للتحليل النفسي مع عدد من تلاميذه (يونج،
وادلر، وفرينزي)، 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 الحال تماماً كما تتحقق حرية الأديب في الإبداع، وكل من الحلم والتعبير الفني تحقيق لرغبة مكبوتة في النفس، أو في منطقة اللاشعور /
اللاوعي^(٠)

وفي السياق ذاته يعد اكتشاف فرويد دور الحلم في الكشف عن الرغبات المكبوتة هو المدخل الرئيس لدراسة التحليل النفسي في الأدب انطلاقاً من تعريف فرويد للحلم بأنه "تحقيق 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 تسمى منطقة اللاوعي أو اللاشعور، وهي منطقة تحوي الأحاسيس، والمشاعر، والذاكرة كذلك التي هي موجودة

• اللاوعي / اللاشعور : Consciousnessless

هو كمٌ من المخزونات العاطفية والتجارب السيئة والمؤلمة، ومجموعة من المخاوف والرغبات الدنيئة والصراعات القوية التي لا نستطيع أن نواجهها واقعياً إدراكاًً منا لقوتها وتغلبها علينا فنلجلج إلى كبتها ومن ثم تتحول إلى لاوعي وقد تظهر لدينا في الأحلام.

وقد جعل فرويد هذه الفكرة (اللاوعي) تصور لنا مخزنًا من النزعات المحمرة، والمكبوتات، والغرائب، واللامنطق ... في مقابل فكرة أخرى (الوعي) وهي فكرة يحكمها منطق العالم والواقع الخارجي.

ومن الجدير بالذكر أن منطقة اللاوعي - وفق نظرية فرويد - تؤثر في منطقة الوعي على نحو ملحوظ، دائم.

^(٠) 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.

٢ـ حديثه عن أن العوالم النفسية للأفراد محسومة أو مرتبطة بمجموعة من العناصر التي أسماها فرويد بالعقد والدوافع.

٣ـ حديثه عن الدافع الجنسي الذي يُعد من أقوى الدوافع النفسية عنده على الإطلاق من حيث إنه أي الدافع الجنسي يعمل منذ ميلاد الفرد وطفولته (عقدة أوديب)^(٠)، حتى نهاية حياته.

شهد منهاج التحليل النفسي بدءاً من فرويد، وما تلاه فيما يُعرف بمرحلة

٠ تشير عقدة أوديب Oedipus Complex إلى موقف شهير في التراث الفكري، والإنساني وتحيلنا إلى قصة الملك أوديب ومساته مع أمه، فالمملوك أوديب في أصله اليوناني يفتق عينيه تكفيراً 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 شاركته هذه المأساة، وذلك المصير.

وعقدة أوديب مفهوم 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 ثقبا قدميه بقطعة معدنية ما أدى لتورمها، وقد سماها فرويد بالبداية بالعقدة النووية، ثم سماها العقدة الأبوبية، إلى أن أعطاها اسم عقدة أوديب عام ١٩١٠ م معترفاً بأنه كان يحس بمشاعر الحب لأمه ومشاعر الغيرة من والده معتبراً أن هذه المشاعر هي أمرٌ شائع لدى جميع الأطفال.

يُنظر:

ـ لويس عوض: نصوص النقد اليوناني. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠١٦ م. ص: ٢٥٦، وما بعدها.

ـ سيجموند فرويد: الأنما والهو. ترجمة: محمد نجاتي. دار الشروق ط٤ بيروت ١٩٨٢ م. ص:

ما بعد الفرويدية _ تطوراً متلاحقاً؛ حيث اتجه التحليل النفسي للأدب في بداية حقبة الثلاثينيات إلى تحليل شخصيات المبدعين أو الأدباء فكان المحلول النفسي ينظر إلى الأعمال الأدبية على أنها صورٌ تخيلية ظهرت عن الأدباء، وكانت بمثابة مجالات للتنفيذ عن رغباتهم، ونزواتهم المكبوتة؛ وذلك عبر ما كتبه فرويد ومن بعده تلاميذه من دراسات حاولوا فيها، ومن خلالها تشخيص الصلة ما بين شخصيات المبدعين والأدباء، ونتاجهم 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 ب أصحابه أو كاتبه تعد من الصلات الممتدة الجذور في التراث الفكري، والإنساني من حيث إن النص الأدبي هو في المقام الأول منتجٌ بشريٌّ نفسيٌّ، وهذا المنتج لا شك له نوازعه، وطراوئه الواقعية واللاواقعية، وهذه هي الركيزة التي نهضت عليها النظرية النقدية قديماً وحديثاً لتحليل النص الأدبي بوصفه حالة إبداعية نفسية.

مع بداية الخمسينيات دخل التحليل النفسي للأدب مرحلة أخرى حيث تعدد المحللون النفسيون تحليل شخصيات الأدباء إلى تحليل شخصيات الأعمال الأدبية (الروائية، والقصصية)؛ ما أدى إلى تطور التحليل النفسي، وتعقده في الآن ذاته انطلاقاً من أن شخصيات الأعمال الأدبية إنما هي اسقاطات لكتاب أنفسهم، وأنها بوجه أو آخر بمثابة كشف عما يعتمل بنفوسهم.

وفي حقبة ما بعد الخمسينيات توجه التحليل النفسي 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 لakan Jacques Lacan ١٩٠١_١٩٨١ في مؤلفه كتابات Ecrits كامدين Vera Camden : "للنـص نفسـه عند لakan باعتبارـه بنـية لغـوية نـفس / عـقل خـاص به وأما قبل لakan فكان تطـبيق نـظرـية التـحلـيل النفـسي على الفـن يـتجـه إـلى بـحـث سـيـكـولـوجـية المـرـء سـوـاء أـكـان فـنـانـا أو شـخـصـيـة مـن شـخـصـيـات الـعـمـل الأـدـبـي أو جـمـهـور القرـاء" ^(١)

تأسيساً على ما سبق يمكن تقسيم منهج التحليل النفسي إلى أربعة أقسام :

١ _ التحليل الفرويدي، وهو التحليل الذي يعتمد على منجز سيموند فرويد ومصطلحاته التي أهمها **الليبيدو Libido**^(٢) (لاوعي الذات المتعلق بغريزة الحب، والجنس)، والهو، والأنا، والأنا الأعلى، وعقدة أوديب، والكمون، والكتب^(٣)، والتسامي^(٤) والنرجسية^(٥)، والشذوذ ...، وهي في أغلبها تسعى إلى تفسير السلوك الجنسي، وكذلك السلوك غير السوي للشخصيات، ومحاولة معرفة دوافعها المرضية.

^(١) نقلً عن: المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي. د. السيد إبراهيم. مركز الحضارة العربية. القاهرة ٢٠٠٥ م. ص: ١٦

٠ **الليبيدو**

اسم مشتق من اللاتينية ومن اللفظ اللاتيني **Libet**، وتعني اشتئـي الشيء أو رغـبـ فيـهـ، وقد استعار عـالمـ النـفـسـ فـروـيدـ هـذـاـ الـلـفـظـ وأـخـذـهـ ليـطـلـقـهـ عـلـىـ الرـغـبـةـ الـحـسـيـةـ أوـ الـجـنـسـيـةـ وـفـقـ ماـ هيـ تـعـبـيـرـ عنـ الطـاقـةـ الـحـيـوـيـةـ وـالـفـاعـلـيـةـ الـوـجـانـيـةـ، وـالـشـخـصـ الـمـنـسـوبـ إـلـىـ هـذـهـ الـحـالـةـ أوـ تـلـكـ الرـغـبـةـ يـطـلـقـ عـلـيـهـ "الـلـبـيـدـيـ"ـ نـسـبـةـ إـلـىـ الـلـبـيـدـوـ.

٠ يقصد بالكتب في ضوء نظرية التحليل النفسي (النظرية السيكولوجية) _ العملية التي يتم من خلالها إبعاد الخبرات الواقعية، والانفعالية، والعقلية المحرمة أخلاقياً واجتماعياً عند مستوى الشعور ووضعها (كتتها) في منطقة اللاشعور؛ وذلك لأن ظهورها على ساحة الشعور

٢ التحليل اليونغي، وهو التحليل الذي يعتمد على منجز كارل يونغ، ومصطلحاته التي أهمها الأنينا *Anima* (أنوثية الكون)، والأنيموس *Animus* (ذكورية الكون)، واللاشعور الجمعي، والرموز النمطية الثابتة، والذات غير المكتشفة.

٣ التحليل اللاكاكي، وهو التحليل الذي يعتمد على منجز جاك لakan وأهم مفاهيمه أن اللاشعور دوماً 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 ومتكملاً إلا بعد إدراك جميع أجزائه وتحليل هذه الأجزاء وعزل المختلف والشاذ منها، وقد استخدمت مرتکزات هذه المدرسة لتحليل السلوك الإنساني وبخاصة في الإطار الجنسي.

يستثير انفعالات القلق، والضيق، والشعور بالتهديد وتزايدها قد يؤدي إلى ظهور الأمراض النفسية.

ـ التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني). د. شاكر عبدالحميد. سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٦٧ . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت ١٩٩٠ م.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 الآنا الأعلى ورضاه، ومما يؤكد ذلك أن كثيراً من الرجال يحولون أجزاء كبيرة من نشاطهم الغريزي لخدمة نشاطهم المهني مما يجعلهم يبدعون.

ـ فرويد. التحليل النفسي والفن. ترجمة: سمير كرم. ط٢. دار الطليعة. بيروت ١٩٧٩ م. ص: ٢١، وما بعدها.

* النرجسية أو حب الذات هي مرض أو آفة تعني حب المرء لنفسه، وللامتحنه، 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 التفاعلُ بين الخيال، والحس Intuition، وبين العمليات العقلية كالإدراك والاستدلال ومن خلال التفاعل بينهما يحدث الإبداع.

اللوعي والإبداع

يمثل اللوعي عند فرويد منطقة تتبع عن منظومة القوى المتصارعة؛ "إذ يحتوي اللوعي على دوافع غرائزية متصلة بعمليات التمثيل خصوصاً رغبات الطفولة، التي تحاول أن تتفذ إلى الوعي، وأن تنشط داخله، لكن بما أنها ليست جزءاً من السلوك "السوسي" والمحضر فهي لا تستطيع فعل ذلك إلا متخفية في زي ما يُسمى "تشكيلات توفيقية" كالأعراض، وال幻象، والنكات، وزلات اللسان ... وتسعى هذه الدوافع أو الرغبات جاهدة للحصول على تصريف فوري غير عابئة بما اصطلاح التحليل النفسي على تسميته بـ "العملية البدائية" التي هي نمط من الفاعلية الذهنية حيث تتساب الطاقة بحرية بفعل آليات معينة تعد فاعلة ليس في الحياة اليومية فحسب، بل في أعمال الفن والأدب الحسية الخارجية أيضاً كما هو الحال بالنسبة لكثير من الكتاب، والأدباء"^(١)

يرى فرويد أن عالم اللوعي هو تلك التجارب البعيدة المخزونة في باطن المبدع، والتي لا تثبت 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 من بحث عن تفسير أعمق للعملية الإبداعية، فاستخرج من اللوعي الصراع الذي كان يُزعج الفنان، فراح يبحث لذلك عن مهرب

^(١) آن جيفرسون، وديفيد روبي. النظرية الأدبية الحديثة (تقديم مقارن) ترجمة: سمير مسعود. وزارة الثقافة. دمشق ١٩٩٢م. ص: ٢٠٩

في عالم الخيال، ومنذئذ بدأت عبارة الهروب من الواقع تأخذ طابع التعويذة التي تُفسر كلَّ عملٍ إبداعيٍّ، فالفنان إنما هو شيطانٌ ولدته قوى اللاوعي المصطরع بعضها مع بعض حول ميراث التجارب المكتسبة منذ عهد الطفولة^(١)

وعلى صعيد متصل يرى سيجموند فرويد أنَّ النفس البشرية تتكون من مناطق ثلاثة هي: الأنَا، والأنا العليا، والهُوَ وكلُّ عملٍ أدبيٍّ يحتوي عليها كما سيأتي بيانه.



١ _ الأنَا Ego:

هو الجانب الظاهر من الشخصية، ويمثل الوعي، والإدراك، ويتفاعل مع الأنَا العليا، والهُوَ؛ إذ تُطلق الأنَا على الجزء الوعي في الشخصية، وفيها يجتمع كلُّ النشاط الشخصاني الوعي.

٢ _ الأنَا العليا أو الذات العليا (الضمير) : Super Ego

^(١) التفسير النفسي للأدب. عزالدين إسماعيل. ص: ٤٤

وهي القوة الرادعةُ التي تجمعُ العاداتِ، والتقاليدُ التي تتكونُ عندَ الإنسانِ منذ الطفولة وهي لا تكفي عن قول : احذر _ مكانك_ إياك ... وما شاكل ذلك؛ إذ هي بمثابة الرادع أو الناقد أو الرقيب على الأنماط.

٣ الهو Id :

الهو أو الهي هي المنطقة التي تجتمع فيها الغرائز ، والشهوات التي تزين الهوى لأننا مثل الجوع والعطش والشهوة ، وتسعي إلى تحقيق اللذة لها ، ولا تقييد بأي قيود دينية أو أخلاقية أو منطقية...^(١)

إن منطقة الهو تسعى دوماً لإشباع رغباتها ، والحصول على اللذة ، ولكنها تصطدم بصرامة الأنماط التي تجلب القلق ، والتوتر للهو مما يدعى لأنماط اللتدخل ومحاولات التوفيق بين الهو ، وأنماط العلية .

تتوقف نتيجة الصراع بين المناطق الثلاثة على مدى إشباع الرغبات (جزئياً ، أو كلياً)؛ إذ تقوم لأنماط بتحقيق رغبات الهو وإشباع الحاجات وفقاً لمعايير الأنماط العلية ، وفي حالة عدم تحقق الإشباع أو فشل المناطق الثلاثة يحدث المرض .

^(١) نقلًا عن مناهج النقد الأدبي الحديث د. وليد قصاب دار الفكر سوريا ٢٠٠٧ م . ص: ٥٧ بتصريف



(صورة تقريبية توضح "الأنما" متوسطاً "الهو"، و"الأنما العليا" وهو في حالة اكتئاب، لموازنته بهما)

وبالرغم من أن فرويد يرى أن الشاعر والفنان – بشكل عام – يشبه كلاهما الحال والمريض عصبياً في استمدادهم جميعاً من اللاشعور، فإن الشاعر والفنان يتميزان عنده بأسالة في نتجهما، فكلاهما قادر على أن يرتقي بمستوى أحلامه اليومية لتصير إنسانية، وبعبارة أخرى "يتسامي" الشاعر بالأحلام الدنيا في حقيقتها الحسية، فتفقد طابعها الفردي الممحض، وتصبح ممتعة لآخرين.

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 المأخذ 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 ثجابه 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 الجماعي" على الفرد، فهو يرى أن في أعمق مناطق اللاشعور تكمّن صورٌ يشتركُ فيها الجنس البشري من حيث هي نماذج وراثية من عهد الإنسانية الأولى، وهي مصدرٌ كثیرٌ من الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحر، وهي صور تغذي الفن والشعر، وتنعكس في المنطقة العليا من الفكر، وفيها تتجلى آثارٌ غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الإنسانية كلها، وتنسجها لها.

لقد نقل كارل يونج محور الاهتمام من منطقة الدافع الجنسي كما ورد عند أستاذه فرويد إلى منطقة مغايرة أسمها اللوعي الجماعي؛ حيث جعل يونج الدوافع النفسية جماعية لا فردية، وهو موقف ينكل فيه يونج التفسير النفسي للأدب من الوعي الفردي الجنسي إلى الوعي الجماعي 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 اللاوعية، التي استند عليها المحللون للإبداع _بوجه عام_، والإبداع الأدبي _بشكل خاص_ من منظور المنهج النفسي بأنها تقف وراء تشكيل بعض الأعمال الإبداعية، والأدبية التي تتمثل في بعض العقد كعقدة أوديب Electra، وعقدة إلكترا Oedipus Complex، وعقدة 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.

يتجلّى الحديث في مجال التحليل النفسي عن المراحل التي يمر بها الطفل في الأغلب الأعم من خلال مرحلتين رئيسيتين هما :

— مرحلة المرأة Stage – Mirror (مرحلة الشعور بالذات)، وهي من المراحل التي أسس لها جاك لakan وأطلقها مصطلحاً نفسياً لأول مرة سنة ١٩٨١م للإشارة إلى أن مفاهيمنا ما هي إلا تمظهرات وانعكاسات خيالية حاول 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 إحساسا 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 شعورا 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 البرادايم 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 ملزمة له لصناعة عالمه الخيالي بدءاً من محاولة إقامة مركز ذاته وهو طفل ثم تمتد بعد ذلك عبر محاولته التوحد بالأشياء لتشكيل أناه الخاصة به التي من الممكن أن يتشكل من خلالها سؤال رئيس مفاده : هل أنا هو هذا الآخر الذي آراه أمامي في المرأة؟ ، وهي المرحلة التي قد ينجم عنها ما يُعرف بـ "انشطار الذات Spalting".

ـ المرحلة الأوديبية (المركب الأوديببي)، وهي المرحلة التي تبدأ عندما يدرك الطفل الفرق بين الذكر والأثني والفرق الجنسي بين أبيه، وأمه وفيها يتعلق الطفل بأمه ويُدرك أن أباً غريم له في هذه العلاقة، أما الأنثى فتشعر بالنقص وتسعى إلى إكمال هذا النقص عبر تعلقها بالأب فتجد أن أمها غريمة لها فيليجاً كلاهما (الذكر، والأثني) إلى تأجيل رغباتهما لحين الزواج حيث الحصول على زوج يحقق هذه الرغبة المؤجلة.

وقد يُشير هنا إلى أن عقدة أوديب في الدراسات الفرويدية قد أخذت مسارين إيجابي، وسلبي. أما الإيجابي فقد نشأ من اصطدام تعلق الطفل بالوالد بمشاعر

الحب، والكره، 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 تسلل من خلالها منهج التحليل النفسي إلى ميدان الأدب والنقد، وهي أن هذا المنهج يحاول على طريقته الإجابة عن كثيرٍ من الأسئلة التي تشغّل الأذهان في ميدان الإبداع الأدبي، والتي يأتي على رأسها علاقة المؤلف أو المبدع بنصه.

لقد استهوت آراء فرويد ومن بعده تلاميذه (المؤيدون 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 تربّت على ذيوع نظرية التحليل النفسي في النقد، وتطبيقاتها 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) سigmund Freud. الموجز في التحليل النفسي. ترجمة: سامي محمود علي. ص: ١٤٣

^(٢) حسام الخطيب. أبحاث نقدية ومقارنة. دار الفكر. دمشق ١٩٧٣م. ص: ٨٢

^(٣) البيوغرافيا **Biography** (كتابية 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 العادلة للشخص العادي.

من أهم النقاد العرب الذين أخذوا في المنهج النفسي، وحاولوا تطبيقه على شخصيات المبدعين، والأعمال الأدبية:

ـ الدكتور محمد النويهي في كتابيه عن : أبي نواس(الحسن بن هانئ) ، وبشار بن بُرد.

ـ عباس محمود العقاد في دراستيه : ابن الرومي : حياته من شعره، وأبي نواس؛ حيث حاول العقاد أن يكون محلًا نفسياً متبعاً عقدة النرجسية عند أبي نواس باحثاً عن مصدرها.

هذا وقد ظهرت بعض الكتب النقدية التي حاولت تفسير الأدب من منظور نفسي، ومن أهمها:

ـ كتاب الدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الشعر خاصة، وهو في الأصل أطروحة ماجستير نُشرت ١٩٥١م.

ـ كتاب الدكتور محمد خلف الله : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده.

ـ كتاب الأستاذ أمين الخولي : رأي في أبي العلاء.

ـ 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 وتبدل فيها ظروفه وأفكاره وإنماجه، وقد ساد المنهج البيوغرافي منذ سانت بياف، وهيبولييت تين، وبرونتيير.

أما البيوغرافيا *Bibliography* : فتتكون من مقطعين ببليو معناها كتاب وجغرافيا تعنى وصف، فهي إذن وصف 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 بعض النماذج الشعرية التي يمكن أن ندرسها تحت ضوء المنهج النفسي من خلال مفتاح التحليل النفسي الجنسي سنجد أن الشاعر الجاهلي امري القيس (أوديب العرب) يعد على رأس الشعراء الذين يصلح شعرهم لمنهج التحليل النفسي، وعلى رأس شعره تأتي معلقته الشهيرة التي مطلعها:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ ... بِسْقُطِ اللَّوْيِ بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلٍ

وفي ميدان الشعر الحديث فإن للشاعر السوري نزار قباني عدداً من القصائد التي تصلح لتطبيق هذا المنهج ومنها قصائد ديوانه "طفولة نهد"، الذي قدم له الشاعر نفسه بقوله : "إن الشعر كهرة جميلة لا تعم طويلا تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة وخيال وذاكرة وغريزة مسريلة بالموسيقى"؛ إذ يُشكل الجنس خطأ بارزا في ديوانه بدءا من عناوين قصائده : أزرار، وشمعة، ونهد، وهمجية الشفتين...، وغيرها مروراً بمتن نصوصه كما في مثل قوله في قصيده عند امرأة :

كانت إذن

ممدودة

وكان يشكو المؤقد

وكانت الأحراج

تبكي

والخليج يزد...

هذا يجوز لنا أن نفترض هذا المقطع تقسيرا جنسياً عبر بكاء الأحراج، وإزداد الخليج وهي من المتوقع رموز جنسية واضحة حسب تحليل نظرية فرويد.

وعلى ضوء من المنهج النفسي يحاول أرنست جونز أن يطبق آراء أستاذه فرويد^(*) في دراسة تحليلية لمسرحية " هملت hamlet " مُهتماً 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 وغيرها منه في الوقت نفسه، وهذا الأمر هو ما دفع هملت إلى اتخاذ موقفه المتعدد في الانتقام لأبيه من عمه الذي يمثل بدليل الأب؛ لأنه تزوج من أمه بعد قتل أبيه وقتل العم هنا يعني أن يواجه هملت رغباته المحرّمة تجاه أمه مرة أخرى.

لقد تمَّ تفسير شخصية هملت الغامضة في ضوء العقدة الأوديبية، فظهر هملت مصاباً بعقدة أوديب، ومن ثمَّ فإنه لن يستطيع أن يتأثر لأبيه من عمه وأمه اللذين قتلاه، فهملت لم يقتل أمه لأنه كان يحمل في لاوعيه/ لا شعوره تجاهها عاطفة أثيمية مكبوتة ومُحرّمة، كما لم يقتل عمه؛ لأنه لو قتله فكأنما يقتل نفسه، ومن ثمَّ تظاهر هملت بالجنون كي يعي نفسه من القيام بالثار لأبيه رغم يقينه بأن عمه وأمه هما من قتلاه.

وقدمن 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 أوريست Orestes Complex، وهي عكس عقدة

* بعدها 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 يتاخر 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 تعلقاً كبيراً "ليبيديا Libido" أو الإشباع الشهوي.

نقلاً عن: جان ستاروبينسكي. النقد والأدب. ترجمة: بدرالدين قاسم. دمشق ١٩٧٦م. ص: ٢٧٤

أوديب وتعني كراهية الأم؛ لأن الأم قد تزوجت من عمها، وتدلل على هذه الكراهية معاملة هملت لأمه، إذ كان حانقاً عليها، غليظاً في معاملته لها، نافراً دوماً 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 يولي الشكل العناية المطلوبة، ومن ثم لا يمكن إصدار حكم نceği 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 كaramazov" للأديب الروسي فيدور دستويفسكي Fyodor Dostoevsky (١٨٢١ : ١٨٨١ م) في ضوء عقدة أوديب من حيث العلاقة التي تربط ما بين مقتل الأب في الرواية، ومصير والد دستويفسكي نفسه خارج النص.

وأخيراً فإن ما قدمناه عن نظرية التحليل النفسي، والمنهجية النفسية يعد بمثابة مقاربة، حيث إنه من الصعب الحديث عن نظرية تحليلية نفسية متكاملة في النقد الأدبي أو النظرية الأدبية وبخاصة أن هذه النظرية قد تم انتقادها مؤخراً، ومن أهم الانتقادات التي وجهت لها أحادية التفسير، والبالغة فيه، ومن أهم النقاد الذين أعلنوا عداءهم للمنهج النفسي الدكتور محمد مندور الذي دعا إلى ضرورة الفصل في دراسة الأدب بينه وبين العلوم _ بوجه عام _ وعلم النفس _ بشكل خاص_، ومحى الدين صبحي (١٩٣٥ : ٢٠٠٣ م)، والدكتور عبدالملك مرتابض، 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 توهماً ... لكي يبلغ غايتها التي تتجسد في التماس الأعراض، والأمراض ما ظهر منها، وما بطن ...، والتي يجب أن تقارب الأديب وتلزمه ولا تزيله، فكل أديب

من وجهة نظر هذا المنهج مريض! وكل أدب نتيجة لذلك مريض أيضاً^(١)

وأخيراً فإن من أهم العيوب والانتقادات التي لحقت بالمنهج النفسي، ووجهت إليه وبخاصة من المنظور التطبيقي، والإجرائي:

١ _ العناية البالغة بمبدع النص، وصاحبها على حساب النص نفسه، وذلك عن طريق الإغرار في تفسير السلوكيات، والعقد النفسية للمبدع على حساب التشكيلات الفنية للنص نفسه.

٢ _ العناية البالغة بمنطقة اللاوعي أو اللامشعر، التي تربط بين النص، ونفسية صاحبه، وبخاصة التقسيم الفرويدي أو الجنسي للرموز الأدبية.

٣ _ وفقاً لهذا المنهج لا توجد أفضليّة بين النصوص سواءً أكانت جيدة أم رديئة؛ إذ إن الأفضليّة تكمن في مدى احتواء النص على فرضيات نفسية متوفّرة في العمل أو النص حتى وإن كان هذا النص رديئاً.

وأياً ما يكن من أمر "إن التحليل النفسي أو النقد النفسي ككلمة أدق كغيره من المناهج كان له تأثيره في الخطاب النقدي العربي، وهو تأثير لا يقل شأناً عن تأثير المنهج الشكلي، أو النقد الجديد الأمريكي، أو النقد الرومانسي، أو النقد الأيديولوجي، أو الجمالي، أو الوجودي، أو البنوي، وما بعد البنوي ...؛ 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 لُلُّتُّخُرُ 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 نتاجٌ من نتاجات الواقع.

والواقعية نسبةً إلى الواقع، وتعني في دلالتها اللغوية الأولية تصوير الواقع، والتعبير عنه، وهي قديمةٌ قدم الفن والأدب، فالإنسان منذ وُجد وهو في تعامل 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 وأمال 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 المحتمن عليه أن يستخدم في لغته الأدبية اللغة التي يستخدمها الأشخاص في الواقع الحياتي أم أنه في حلٍ 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 والأداب أيام 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 وتنمية روح التعاون بين الناس؛ حيث رأى أصحاب الواقعية _بأشكالها المختلفة_ أو الواقعيون أن على الأدب حتى يكون أدبًا أن يُسمم 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 سُميّ بالمذهب الواقعي بمدارسه النقدية المتعددة وذلك؛ لأن رواد هذا المذهب يتقدون حول مبادئ رئيسية محددة ومبادئ أخرى متغيرة الأمر الذي جعل الواقعية تتفرع وتنقسم إلى واقعيات.

وإذا كان مفهوم الواقعية _كما يقول رينيه ويليك Rene Wellek_: "هو التمثيل الموضوعي للواقع المعاصر" فإن عدم التسليم بهذا الواقع _كما يقول أرنست فيشر_ يسلمنا إلى الاتجاه الآخر من الواقعية ، وهو ما أطلق عليه الواقعية الاشتراكية التي ارتبطت بالماركسية ، واعتمدت أساساً على البرولتاريـا، ولذا فمن الأهمية هنا الإشارة

^١ سعد البارزги. استقبال الآخر (الغرب في النقد العربي الحديث). المركز الثقافي العربي.

إلى الاختلافات الفنية والفكرية فيما بين الواقعية النقية 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 الواقعى عليه أن يصف المجتمع كما هو وفي الوقت نفسه لا بد له أن يصفه كما ينبغي أن يكون^(١)

مبادئ المنهج الواقعى :

يرتكز المنهج الواقعى على عدد من المبادئ، والركائز الأساسية وينهض عليها، ومن أهمها:

تمثيل الأشياء، ويعنى أن يكون الأدب ممثلاً للأشياء المحيطة بأبعادها وتفاصيلها الدقيقة، وبجانبها وأجزائها، لتبدو منظورة واضحة ومحددة، وبذلك تبتعد عن الغموض والإيحاء وتكتفى بالصراحة والأسلوب المباشر.

مزج الحوادث: ويعنى هذا المبدأ التوجه إلى الوضوح والدقة ومحاولة مزج الحوادث اليومية المألوفة في حياة كل إنسان، مع بعض الحوادث الأخرى التي تكون فيها بعض المبالغة والابتذال.

اللغة العامية والبساطة: يسلط المذهب الواقعى 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 الواقعى 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 ١٩٨٠ م. ص: ٣٨

الانتقاد الساخر: من المعروف أن الأعمال الكوميدية في معظمها تُحاكي الواقع وتعالج قضيائه، 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 حزناً مطلقاً ولا فرحاً دائماً، ولذلك تتجه الأعمال الواقعية إلى عرض الحزن والفرح في المشهد نفسه، والبؤس والسعادة في اللقطة ذاتها، لكي تنقل 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 تصورها العام من الواقعية الأم، ومن أهم هذه الاتجاهات التي تربو على الثمانين وعشرين اتجاهًا:

— الواقعية الإنقاذية أو النقدية.

— الواقعية الاشتراكية.

— الواقعية الطبيعية.

وسوف نعرض في الصفحات القادمة لكل اتجاه من هذه الاتجاهات بشيءٍ من التفصيل.

الواقعية الإنقاذية

تهتم الواقعية الإنقاذية 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 التشاوُم وتعتبر الشر عنصراً أصيلاً للحياة؛ ولذلك تبحث عنه وتتخذ مادتها من واقع الحياة الاجتماعية، وتختر لها هذه الشخصيات وترتيبها وفق معطيات العمل الأدبي.

تُعدُّ القصة مجال الواقعية الإنقاذية الأكبر، وتليها المسرحية فمعظم إنتاج الواقعيين الإنقاذيين قصص وروايات، ومن أشهرها مجموعة روايات الملهاة الإنسانية لبلزاك _الذي يُلقب بأبى الواقعية النقدية_، وفي مجموعته هذه نجد تصويراً للحياة الفرنسية في مختلف صورها، وشئى أوضاعها، ووصفاً لفرد والمجتمع بصورة حية، ونابضة.

في مجموعة بلزاك الروائية (الملهاة البشرية) "نجد المال هو الحقيقة والقيمة الأولى في المجتمع، وقد احتل مكانة الفضيلة والفطنة والجمال، وصار يملك كل شيء في مجتمع طُبِّقت عليه أنواع الاستغلال وتحولت فيه المحبة بين أفراد العائلة الواحدة إلى كراهية بسبب التنازع على المال، وخضع فيه الحبُّ للقراطيس 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 تجلّى فيه جهاراً وحشية الأغنياء المستغلين وجرائمهم، وسرقاتهم المغفاة من العقاب، ويضطر فيه المتفق أن يُحيي ضميره جانباً ليصعد درجات المسؤول، 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 "زفاف المدق" للروائي المصري نجيب محفوظ

^(١) محمد فريد الشوباشي. الأدب ومذاهبه. ص: ١٢٤

(١٩١١ : ٢٠٠٦م)، ففي هذه الرواية يصور محفوظ حياة الناس في حي "زنقة المدق" في القاهرة إبان الحرب العالمية الثانية، ويظهر فيها انصياع 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 ومساؤه ورفضها، وهي بهذا تدخل _ عبر نظرتها السوداوية للواقع والمجتمع_ القاريء، وتدعوه إلى تمثيل هذا الواقع ومعايشته بصورة دقيقة؛ إذ إنها تتخذ من هذا الواقع مصدراً موضوعياً 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 لكتاب السوفيت ١٩٣٢م، ويعُدُّ الأديب الروسي مكسيم جوركي Maxim Gorky أول من أرسى دعائم الواقعية الاشتراكية عام ١٩٠٩م ثم سار على نهجه كُتابٌ 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 وإلى 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 مبنيٌ 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 أثاره ومؤلفاته بالطبقات الدنيا فيما طبقة العمال وال فلاحين وأن يصور الصراع الطبقي بينهم وبين الرأسماليين والبرجوازيين، وأن يجعل الرأسماليين والبرجوازيين مصدر الشرور في الحياة، فيبيّنها ويكشف عيوبها وينتصر لطبقة العمال وال فلاحين ويظهر ما فيها من جوانب الخير، ومن هذه الزاوية يعد الواقعيون الاشتراكيون مذهبهم متقاعلاً وأنه مرجح لجوانب الخير ويتصورون أن ماركسيتهم سوف تحكم العالم وتحل تناقضاته ويطالعون الأدباء أن يبنوا هذا التصور في الأعمال الأدبية، وبدهي أنهم يرفضون أي تصورات ترتبط بالعقائد السماوية ويعدونها مختلفة وينشرون هذا التصور في قصصهم، ومسرحياتهم وأعمالهم الأدبية.

وأخيراً فإن خصائص الواقعية الاشتراكية التي سادت لفترة من الزمن سرعان ما تتغير، وتبدل مع التعدّيات، والتغييرات التي رسمها الشكلانيون 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 اصطلحوا 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 ننقل.

وأخيراً فإن ما يميز بين الواقعتين النقدية والاشراكية 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 ومحيطة 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 جونكور (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 عدد كبير من الروايات وله في النقد الأدبي (الرواية التجريبية ١٨٨٠م)، وفي النقد الفني (إدوار مونيه 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 التجاري لكلود برنار.

الواقعية الطبيعية، وقد كتب قصته الشهيرة (الحيوان البشري) ليطبق نظريات الـ
والوراثة على أبطال قصته من أجل أن يثبت أن سلوك الإنسان ومشاعره وفكرة نتيجة
طبيعية.

تنقق هذه الواقعية مع الواقعية الإنقاذية في مبادئها وتزيد عليها تأثيرها الشديد
بالنظريات العلمية ودعوتها إلى تطبيقها في المجالات الإنسانية وإظهارها في العمل
الأدبي ، فالإنسان في تصور هذه الواقعية حيوان تسيره غرائزه وحاجاته العضوية
ولذلك فإن سلوكه وفكرة ومشاعره هي نتائج حتمية لبيئته العضوية ولما تقوله قوانين
الوراثة وأما حياته الشعورية والعضلية فظاهرة طفيلية تتسلق على حقيقته العضوية ،
وكل شيء في الإنسان يمكن رده إلى حالته النسبية وإفرازات غده وفي هذا التصور
نفهم الواقعية الطبيعية وغرضهم في الأدب .

يقول زولا في معرض تقديم لمذهبه واتجاهه موجها خطابه للشباب: "كفى غنائية. كفى
كلمات كبيرة جوفاء. عليكم بالحقائق، بالوثائق ... ثقوا بالحقائق وحدتها. الحاجة الآن هي لقوة
الحقيقة".

الالتزام الأدبي

الالتزام Commitment نتاجٌ من نتاجات مذهب الواقعية الأدبي، ومدلوله التزام الأديب بمعالجة قضايا المجتمع الذي يعيش فيه على اعتبار أن الأدب فن اجتماعي في ماهيته، وهو وسيلةٌ يحقق الأديبُ عن طريقها المشاركةَ الوجدانيةَ، والغاية الإنسانية التي يهدف إليها من وراء أدبه؛ ولذا فهو يشعر بالمسؤولية تجاه مجتمعه. ويُعدُّ الالتزام مفهوماً حديثاً في حقلِ 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 فلسفه جديدة للأدب، ويتصل بالواقع وعلاقاته المختلفة.

وقضية الالتزام تفرض علينا الحديث عن **وظيفة الأدب** "هل يتضمن الأدب هدفاً واضحًا مع غاية مفهومة محددة يرمز إليها وبينالها؟ أو أنه متنة 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 Cathersis** (الكاثرسيس)^(*) 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/ المتلقى من كافة نوازع العنف، والانحراف... عبر إثارة مشاعر الشفقة، والخوف التي تنزلها الآلهة على البطل التراجيدي.

^(١) رينيه ويلك، وأوستين وارين : نظرية الأدب . ترجمة محي الدين صبحي . ص ٤٦ .

* **التطهير Cathersis (الكاثرسيس) :**

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 منها.

بعد الشاعر الإنجليزي جون ميلتون G. Milton ، وعالم النفس النمساوي سيجموند فرويد Freud من أوائل من شرح الكاثرسيس هذا الشرح.

ومن ثم فإنه لا ضير 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 يتناهى 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 لوناً من ألوان الترف العقلي ، وكذلك سائر الفنون ؛فإن أصبح لغة الجماهير الصادحة فقد جماله وعذوبته ، والحرية ألم شيء للأديب فلا يصح أن نضع له قوالب معينة يكتب أدبه وفقاً لها بحيث لا يُتعداها ، فإن معنى ذلك أن يذبل الأدب ويندوي ثم يموت^(١)

هذا وقد انقسم النقاد المحدثون في حديثهم عن وظيفة الأدب إلى أقسام ثلاثة ، منهم من يربط الأدب بالحياة والمجتمع مؤكداً 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 الإلقاء وجانب اللذة والمتاعة ... وقد كان لكل فريق منهم حججه التي يستند إليها في تدعيم وجهه نظره^(*)

^١ يراجع : قضايا الفكر في الأدب المعاصر . ودبيع فلسطين . ص ٤٧:

^(*) انظر هذا الحديث في :

- مشكلة الفن : د/ زكريا إبراهيم مكتبة مصر ١٩٧٩ م .

- في النقد الأدبي : د/ شوقي ضيف دار المعرفة ١٩٧٦ م .

- الأدب وقيم الحياة المعاصرة د. محمد زكي العشماوي الهيئة المصرية للكتاب ط ٢ ١٩٧٤ م.

- في نقد الشعر : د/ محمود الربيعي دار المعرفة - 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 عدداً كبيراً 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 قدمت العديد من الأفكار ، والنظارات، والآراء، التي أسفرت عن نظريتين رئيسيتين تتبثان عن نظرية الفن بوجه عام وعلاقتها بالمجتمع وتنصلان بها، وهما :

_ الفن للمجتمع.

_ الفن للفن.

أما النظرية الأولى (**الفن للمجتمع**) فيذهب مؤيدوها إلى أن الفن ينبغي أن يعبر عن أهداف اجتماعية، ويعرض لأفكار ومضمون أخلاقية يفيد منها الفرد والمجتمع معاً انطلاقاً من أن للفن تأثيراً اجتماعياً مباشراً، وأن هذا التأثير هو مقياس جودته. تعود إرهاصات هذه النظرية إلى الفلسفه اليونانيين القدماء خلال حديثهم عن الفن، والجمالية ووظائف الفن النفعية وعلى رأسهم سocrates، وأفلاطون الأول في ربطه الفن بالأخلاق والجمال بالمنفعة، والثاني في ربطه الفن بالحقيقة ونظرته إلى الفن باعتباره أداة لتهذيب النفوس، ورقى الحياة وفقاً لنظريته المثل *Ideals*؛ ولذا طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته؛ لأنه وجدهم _ في رأيه _ لا يعرضون للحقائق الاجتماعية بل يحاكون العالم التخييلية والوهمية.

أما حديثاً فيُعدُّ المفكر الاجتماعي، والكاتبُ الروائي الروسي تولstoi Leo Tolstoi (١٨٢٨ - ١٩١٠ م) في كتابه ما الفن؟ منْ أهم الداعين إلى نظرية الفن للمجتمع؛ حيث رأى أن للفن أهدافاً اجتماعية تتمثل في تحقيق الاتصال بين أفراد المجتمع ب مختلف فئاته، وشتي طبقاته.

وعلى صعيد المذاهب الأدبية تعد الواقعية الاشتراكية من أكبر دعاة هذه النظرية؛ إذ طالبت الأدباء بالالتزام، 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، ومتطرفة بفعل تطورات العصر والزمن من آن لآخر، ومن ثم سيعطي هذا التغير، والتبدل، والتحول على الفن والأدب اللذين من شأنهما الثبات الذي يؤدي إلى الاستقرار والخلود.

ومن ناحية أخرى فإن الالتزام الاجتماعي والأخلاقي يشكلان قيداً 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 فعل إنساني له خصائصه، وسماته، وقيمته الذاتية الخاصة، التي لا ترتبط بأي موضوعات أو قوانين اجتماعية؛ إذ ليست للفن وظيفة اجتماعية بل إن وظيفته ذاتية وجمالية.

تعود إرهاصات هذه النظرية إلى الفيلسوف الألماني (كانت)، الذي عزل الجمالية عن الجانب النفعي "فالفن عنده يكون جميلاً إذا لم يكن نافعاً، وإذا أصبح نافعاً فقد فقد صفة الجمال".

ظهر مصطلح الفن للفن وشعاره هذا أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وقد صاغه الشاعر الفرنسي تيوفيل جوتبيه زعيم دعوة الفن للفن، الذي يقول: "إننا نعتقد أن الفن مستقلٌ، وليس وسيلة لأنَّه 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 يُعد هذا الأمر من أهم الانتقادات التي وجهت إلى هذه النظرية التي بالغت كثيراً في تأكيد الشكل، وإهمال المضمون.

هذا وقد قام على نظرية الفن للفن المذهب البرناسي^(*)، الذي ظهر عام ١٨٧٧م، وهو مذهبٌ يقوم على الفلسفة المثالية الجمالية، والواقعية التجريبية، ويُعني بالموضوعية في صياغة الصور الشعرية، ويُعبر في واقعية عن الأشياء والأمور التي يتتناولها، وعلى الشاعر فيه أن يتخلّى عن أفكاره وعاطفته وأحساسه ويعمد إلى تناول الأشياء بموضوعية محضة تقوم على أساس توافقٍ بين العلم والفن؛ حيث يقول لو كنت دي ليل زعيم هذا المذهب: "إن الفن والعلم اللذين طالما فرقـت بينهما جهود الفكر المتباـدة، يجب أن يائـلـفـاـ الآـنـ تـامـاـ، أو يـتوـحدـ كـلاـهـماـ باـلـآـخـرـ"^(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 اثراً واتساعاً من خلال تفاعل الأديب الحي مع قضايا الواقع والمجتمع ، لإبراز أوجه القيم الاجتماعية أو لتعريـة القصور والزيف وتسليط الضوء عليهـماـ لـمـلاحـةـ رـكـبـ التـقدـمـ والـرـقـيـ حيث "إن وظيفة الأدب هي التجربـةـ الخـالـصـةـ ، ولكن ما لم تكن التجربـةـ ذات مغـزـىـ فـلـيـسـ لها وجود حـقـيقـيـ ، وإذا كانت الوظيفة الأساسية للأدب هي نقل التجارب الإنسانية والتعبير عنها فلا بد إذن أن تكون هذه التجارب مؤثـرةـ ، ومتـأثـرةـ بالـنـسـبـةـ إلى أوضـاعـ معـيـنةـ في المجتمع"^(٢) فالـأـدـبـ - شـعـرـهـ وـنـثـرـهـ - هو في جـوـهـرـهـ مـحاـكـاـةـ لـلـحـيـاـةـ ، وـالـحـيـاـةـ حـقـيقـيـةـ اـجـتمـاعـيـةـ في أـقـوىـ مـظـاهـرـهاـ .

* نسبةً إلى جبل برناس باليونان، وهو مكان إله الشعر (أبولو)، الذي جعله الإغريق رمزاً للشعر، ونسبوا إليه الشعراء النابهين.

^(١) المرجع السابق. ص: ١٣٥

^(٢) 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 شعرًا لا عبرة فيه على الاطلاق بشكله فقط ولكن أيضًا بمضمونه التعبيري وقدرة الشاعر على جعل هذا المضمون يستوعب تجاريه وانطباعات المجتمع فيه ، وإنكار وجود مضمون اجتماعي ما في الشعر إنما هروب بالشعر من عالم الواقع إلى عوالم مثالية تصور الإنسان فردًا منعزلاً عن الناس يحس غريته 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 ملزماً، 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 تجاريه الذاتية الخاصة ، فربما تقضي التجربة ب أصحابها إلى فضاء الرومانسية - مثلاً - ليتغنى عواطفه وأماله ، 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 نادي بها أصحاب الواقعية الاشتراكية، ونتفق في دعوتنا هذه مع الناقد الدكتور عبد القادر القط على أن تيار الواقعية لن يقضي على الشعر الذاتي الوجданى لأنه متعلق بضرورات نفسية لا سبيل إلى تجاهلها أو نكرانها بل سيظل الإنسان دائمًا في حاجة إلى التعبير عن ذاته وإبراز ألوان من عواطفه الخاصة^(٢) ، ولعل خير شاهد على الفهم المعتمد لوظيفة الأدب هو قبول الشعر الغزلي الحديث الذي رفضه بعض دعاة الالتزام الأيديولوجي ، والذين اعتبروا أن الأديب مطالب بمعالجة قضايا مجتمعه العامة وليس معنياً برصد تجاريه الخاصة ، ومن ثم يصبح هؤلاء الدعاة عقبة خطيرة في سبيل تقويض القصيدة الغزلية التي كانت - ولا تزال - ركناً مهمًا من أركان الشعر العربي ، وتجربة حية من

⁽¹⁾ السابق . ص : ٣٥ .

⁽²⁾ مقالات في النقد الأدبي . ص : ٧٩ .

تجاربه 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 والغرابة في مجتمعاتهم⁽³⁾ ويحق لنا أن نتجاوز حدود الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية معًا إلى آفاق إنسانية أرحب حيث إن الأدب ينبغي أن يرمي إلى غاية ذات صلة بالمجتمع أدب إنساني وليس مجرد أدب تطبيقي كما أسماه الناقد آبركرومبي ،فنحن نتقبل في حماسة فكرة خضوع الأدب للمجتمع على أن يكون موضوعه التجارب الإنسانية الرفيعة ، وأن يتبع عن التحول إلى منابر للوعظ أو قاعات للتلقيين والدرس أو أن يكون التزاماً بمذهب معين يفرض آراءه على معتقداته ومن ثم ينبغي علينا أن نرفض أن يصبح الأدب لوناً من ألوان الدعاية لما في ذلك من جنائية على الأدب.

هذا ويفت دعاة المذهب الواقعى موقفاً رافضامن الدعوة إلى "الفن للفن" هذه الدعوة التي تبناها الناقد الدكتور رشاد رشدي ،وحاول جاهداً أن يجعلها مدرسة نقدية على أساس الجمال الموضوعي في الأدب، وليس على ربط الأدب بالمجتمع، وقد أللّ رشدي في هذا كتاباً ضمته 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 Criticism"

نظريّة 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 تُصنفُ العلوم البيولوجية الكائنات إلى أنواع ويعني الجنس لديها المقوله^(*) أو الموضعية التي تتميز قوانينها بالثبات، والشمولية.

* **المقوله Category** تعني التصورات أو المفاهيم الأولية التي ينهض أو يبني عليها الفهم، وتعني عند كاطن التصورات الكلية الأساسية التي يتضمنها العقل المحس، وهي صورة قلبية للمعرفة تُستبط من طبيعة الحكم في مختلف صوره، وتمثل الجوانب الأساسية للتفكير النظري أو الاستدلالي، وهي عند رينوفيه القوانين الأولية، والعلاقات الأساسية التي تحدد صورة المعرفة، وتُنظم حركتها.

يُنظر :

يعني مفهوم الجنس لغوياً وحسبما ورد في لسان العرب لابن منظور (ت ٧١١ هـ)
الضرب من كل شيء، والجمع أجناس، وجنس، والجنس أعم من النوع، ومنه
المجازة والتجميس، ويقال إن هذا أي يشاكله، والحيوان أجناس فالناس
جنس، والإبل جنس، والبقر جنس...^(١)

تشير نظرية الأجناس أو الأشكال الأدبية Genres Litteraire إلى المبدأ التنظيمي الذي يصنف الخطابات، والنصوص الأدبية تبعاً لأنماط أدبية خاصة من التنظيم أو البنية الداخليين لهذه النصوص، وستتمدّ أغلب هذه الأنماط من الأعمال الأدبية المتوارثة الرفيعة التي تتحول تقنياتها وقواعدها ومبادئ تنظيمها وطرائق بنائها بفعل جملة من العوامل إلى معايير يأخذها الأدباء، والكتاب بالحسبان عندما ينشئون نصوصهم بما يعني أن فكرة الأنواع أو الأجناس الأدبية تعني أن هناك خصائص مميزة لكل نوع أو جنسٍ أدبيٍ كأن يضطلع الشاعر العمودي عندما يكتب الشعر إلى جملة من المبادئ التنظيمية فيجعل قصيده تسير على وزن واحد، وقافية واحدة، ووفقاً لشطرين ... 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 تساعد النقاد والباحثين في تحديد المعايير والمنطلقات التي يتخذونها سبلاً في تقويم هذه النصوص، كما يحدد بها القراء آفاقَ توقعاتهم من النصوص عند قراءتها وتقديرها التقدير الأمثل؛ حيث تُسهم

— جميل صليبا: المعجم الفلسفى. دار الكتاب اللبناني. بيروت ١٩٨٢م. ص: ٢٣
— لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية. تعریب: خليل أحمد خليل. منشورات عویدات. ط. ٢. بيروت / باريس ٢٠٠١م. ص: ٤٣
' لسان العرب. طبع دار صادر بيروت.

المعرفة بالأجناس الأدبية في تحليل النص الأدبي، وتفسيره؛ "إذ لا مفر كما يقول الناقد الدكتور صلاح فضل" عند تحليل النصوص، ونقدها من توظيف معرفتنا الأدبية بخواص الأجناس التي تنتهي إليها هذه النصوص، فعندما نشرع في قراءة رواية مثلًّا تصبح المكونات التي تتوقعها والتي تحدد معالجتها 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 ساحة أدبية، ونقية ذات تأثير فعال في عملية إنتاج الخطابات والنصوص الأدبية، ونقدتها، وتلقيها في أي تقليد أدبي؛ حيث تؤدي جملةً من الوظائف تتصل بالمؤلف، والنص، والمتلقي؛ إذ يُسمم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع الأدبي، ويرصد تغيراته التقنية، والجمالية، والوظيفية ...

يُعدُ الجنس أو النوع الأدبي *Genre* من أهم مواضيع نظرية الأدب، وأحد أبرز القضايا التي شغلت بها الآداب الغربية والعربية؛ لما له من أهمية معيارية، ووصفية، وتفسيرية في تحليل النصوص، وتصنيفها، وتقديرها ودراستها من خلال خصائصها، وسماتها، ومكوناتها النوعية، والتجنسيّة كما أن معرفة مبادئ النوع الأدبي، وأدواته وقواعد تساعدنا على إدراك جملة التطورات الجمالية، والفنية، والتاريخية التي لحقت بالنص؛ حيث يرى الدكتور كمال زكي "أن فكرة الأنواع الأدبية تقوم أساساً على عنصر الزمن لتكتشف عن تأثر اللاحق بالسابق؛ بحث يكون على الناقد أن يعرف خصائص النص الذي ينقد، وما قد أضيف إليه منها أو عدل منه إلى غيره، فكان من ثمَّ الجديد أو المُحتَرِع 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

يعرف رينيه 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 يجد خلطًا واضحًا، وتعقیداً جليًا لافتاً 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 بدءاً من نهاية القرن التاسع عشر، وببدايات القرن العشرين؛ حيث يذكر الدكتور حسن حنفي أن مدرسة الأجناس الأدبية في أوروبا نشأت في عشرينيات القرن العشرين وظهرت من ثابا البروتستانتية، وأخيراً مدرسة توبنغن، وببدأ 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 والأداب القديمة، وبخاصة اليونانية والعبرية، وكانت المدرسة الجديدة في النقد قد انتقلت من "نقد المصادر" إلى "نقد الأشكال" أو بتعبير علماء مصطلح الحديث من "نقد السنن" إلى "نقد المتن" واستعارت المدرسة الجديدة الأشكال الأدبية من النقد الأدبي طبقاً للنظرية الشائعة بأن تاريخ الأدب هو تاريخ الأشكال الأدبية، واعتمدت على دراسات الأنواع الأدبية في الأداب القديمة، وطورت 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 انفراطها مؤسس على تطور المجتمعات نفسها بمعنى أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقاتها الجمالية بالعالم"^(١)، وبِنَاءً عليه فقد اختلف عدد من النقاد، والباحثين حول ربط النوع الأدبي وما يطرأ عليه من تغير، وبين التغيرات أو التطورات الاجتماعية.

وأخيرا فقد أولت البحوث والدراسات المعاصرة النوع أو الجنس الأدبي عناية كبيرة؛ ذلك أن النوع بوصفه نسقا من أنماط التنظيم والتصنيف قد تأثر كثيرا 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)

نظريّة الأجناس الأدبية بين القديم والحديث (النشأة والتّطوير) :

ـ الجنس الأدبي من منظور غربي :

وعن نظرية الأنواع الأدبية قدّيماً فقد تحدث أفلاطون (ت ٣٤٧ ق . م) عن التجنيس لكنه لم يحدد له مفهوماً في المحاورة التي يديرها أفلاطون بين سocrates وتلميذه أديمانتوس يقسم سocrates إلى ثلاثة أنواع بناءً على أسلوب العرض :

ـ السرد التاريخي البسيط الذي يحكي فيه الشاعر الأحداث 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 أوراقى النقدية. د. محمود الريبي. 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 بالمسألة أو التراجيديا.

السرد الملحمي، وهو خليطٌ بين النوعين السابقين؛ حيث يتحدث الشاعر بلسانه حيناً ويتحدث بألسنة الشخصيات أحياناً أخرى^(١)

وبرغم النزعة الفلسفية التي ينطلق منها أفلاطون في تفرقته بين الأنواع الثلاثة، وتشبيهه 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 : السري، والمحاكي والمشتراك بينهما.

ثم جاء تلميذه أرسطو (ت ٣٢٢ ق . م) فتحدى عن الأنواع الأدبية وقسمها ثلاثة أنواع كبرى:

الغنائي.

الملحمي.

الدرامي.^(٢)

وأضاف المحدثون للغنائي ضمير الـ (أنا) أو ملكة الإحساس، وجعلوا الملحمي يتراوح مع ضمير الـ (هو) أو ملكة التعرف، والدرامي يتراوح مع ضمير المخاطب الـ (أنت) أو ملكة الرغبة.

^١ الجمهورية. ترجمة: فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٥ م. ص: ٢٥٩

^٢ فن الشعر. ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة. بيروت ١٩٧٣ م. ص: ٣

ـ أما الملحمي فهي الأعمالُ التي يملك فيها المؤلفُ، والشخصياتُ الحقَّ في الكلام معاً.

ـ والغنائي *lyric* هي الأعمالُ التي يتحدث فيها المؤلفُ أو الكاتبُ وحده، وتتسمُ بالذاتية ويندرج ضمنها الشعرُ العربي القديم.

ـ وأخيراً الدرامي وهي الأعمالُ التي تتحدث فيها الشخصياتُ وحدها دون تدخل أحد

إن الشعر الملحمي يتناول الملاحم البطولية الأولى (شعر البطولات الأسطورية)، فالملحمة التي تعد أول الأنواع الأدبية هي وحسبما عرَّفها الدكتور محمد مندور "قصصٌ شعريةٌ قوميةٌ بطوليةٌ يختلط فيها الخيالُ بالحقيقة، والتاريخُ بالأسطورة كالألياذة والأوديسا لهوميروس، والإنياذة لفرجيل شاعر الرومان"^(١)

وبالنسبة للشعر الغنائي أو الوجданِي (اليوناني) فإنه يُعدُّ وسيلةَ الإنسان الأولى للتعبير عن أحاسيسه، ونوازعه 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 أيضًا باسم الشعر المسرحي، والحركي؛ حيث إن كلمة دراما في أصلها كلمةً يونانية بمعنى يتحرك أو يعمل، ورغم أن الشعر الدرامي ينقسمُ إلى تراجيديا، وكوميديا إلا أن كلمة دراما غلت على التراجيديا بشكل ملحوظ.

وفي هذا الصدد يُعدُّ كتاب "فن الشعر" الركيزة الثابتة لنظرية الأجناس المنسوبة إلى منظراها الأول أرسطو؛ إذ هو أول مؤلف إغريقي درس الشعر بطريقة مستمرة

^١ د. محمد مندور. الأدب وفنونه. ص: ٤٩

ضمن زاوية الجنس، أو على الأقل هو أول من يدعى صراحة أن تعريف الفن الشعري يجد امتداده الطبيعي في تحليل تركيبه النوعي^(١)

هذا، وينظر الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه الأدب المقارن أن الأجناس الأدبية قسمان :

ـ قسمٌ كان يعالج أصلًا في الشعر في الآداب الأوروبية، ومنه الملهمة والمسرحية والقصة على لسان الحيوان.

ـ قسمٌ كان يعالج أساساً في النثر، ومنه القصة والتاريخ في طابعه الأدبي والحوار والمناظرة.^(٢)

وعلى الجانب الآخر فإن الأدب ـ بشتى فنونه، وأنواعه ـ يرتبط ارتباطاً واضحاً بالإبداع؛ لأن الأدب يسعى إلى التأثير بالكلمة والارتقاء بلغتها، بالإضافة إلى بث الشعور بأهمية الأدب في نفس المتلقى والتأثير في وجده، ولهذا اهتمت نظرية الأجناس الأدبية ـ بمختلف أدواتها، ووسائلها، وتقنياتها الفنية ـ بمحاولة تقديم الإبداع الفني وعرضه من خلالها فكانت هذه الأجناس تتمثل "عند العرب في نوعين مما: الشعر، والخطابة، أما عند اليونان فوضعها أرسطو في التراجيديا، والكوميديا والملحمة في حين جعلها الألمان من خلال هيغل في نوعين رئيسيين: ملحمي، وغنائي، ومنهما تكون النوع الثالث الدرامي، فيما نجدها عند الإنجلiz من طريق الشاعر ت. س . إلیوت 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 للرومانيون بعد أرسطو أيُّ إسهام فيما يتعلق بالأجناس الأدبية؛ حيث ظل التقسيم الأرسطي سائداً 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، وتعود الكلاسيكية من أكثر المذاهب الأدبية الحديثة اهتماماً 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 مستهماً من ملحمة أو أسطورة أما الكوميديا فتُعنى بالطبقة الدنيا من أبناء الشعب (البرجوازيين) وتعرض لحدث هزلٍ.

أما الرومانسية فقد اختفى معها مفهوم النوع الأدبي فنجد أن الرومانسيين قد غابت عنهم قواعد الأجناس الأدبية، وتمردوا على كافة القواعد الكلاسيكية المتعارف عليهما، ورأوا أن كل نص أدبي حرٌّ في اختيار تقاليد، وقواعد كييفما يحلو له.

إن المتأمل لمختلف الفنون الإبداعية يجد أنها تخضع لمقاييس، وتقنيات لا يلتزم بها أيٌّ شكلٌ كتابيٌّ غير إبداعي لتبرّر وجودها وحرفيتها، ولا يتم تذوقها بالطبع إلا وفق مستوى تلقي العقل وقدرات الأفراد المختلفة؛ لأن الكتابة الإبداعية في حقيقتها _وحسبيما يُقرر تودروف_ ما هي إلا ادعاء كوني يفوق الذات الفاعلة ويتمدد من فوقها متجاوزاً إليها وكاسراً ظروفها وحدودها، والكاتب حينئذ يتتحولُ من فرد عادي إلى نموذج ثقافي يتسم بصفات وجودية وصور ذهنية وهيئات تخيلية تتجدد فيه وتتولد له مع تقلب حيوان النص^(١)

(١) عبدالله الغذامي. 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 يشاركتها 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 واستبدلها بنظرية "الصيغ"، التي تقوم على درجة التمثيل الذي يقدمه الأدب للعالم الذي يشكل مرجعًا له^(٢)

أما الناقد الفرنسي جيرار جينت Gerard Genette في كتابيه "مدخل إلى جامع النص ١٩٧٩م، وأطراص ١٩٨٢م" فقد دعا إلى محاولة دمج كافة الآراء التي قدمت 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 القدماء 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) ترتيفان تودروف. الأدب في خطر، ترجمة: عبدالكبير الشرقاوي. دار توبقال. المغرب ٢٠٠٧م.

٢_ النوع: وهو ما يندرج ضمن الجنس، وفيه أنواع ثابتة، وأخرى متحولة.

٣_ النمط: كل ما هو مشترك من صفات الكلام بعض النظر عن الجنس أو النوع مثل: الجزل، والحسن، والفصيح، والبلieve، ووكذا كافة الأغراض: مدح، هجاء، عتاب، غزل ... ومختلف الموصفات 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، وأنواع متحولة، أما الأنماط فمتغيرة^(١)

ويمين 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 وسطياً بين الجنس والنوع ويتم لهما بصلة بوصفه سمة أو خاصية عامة تطبق على الجنس والنوع معاً.

ويعرف النمط في الأوساط الأدبية والنقدية بأنه الأسلوب المتبّع، الذي ينسج المتكلّم أو المخاطب على منواله، أما في الدراسات الفلسفية والاجتماعية فهو "سلوك"، وصفة، وعادات يتبعها الإنسان عند تفكيره فيعتادها معتمداً على أفكاره التي يمكن إرجاعها إلى البنية المعرفية، والموروثات الثقافية والعادات الاجتماعية والمفاهيم الدينية، فكل فرد نمط يتاسب 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 / ٢٠١٩ م)

<http://montada.aklaam.net/showthread.php?t=62074>

تختلف الأنماط بحسب الأسس التي ترتكز عليها، والوحدات الدلالية التي تحتويها، وتتضمنها.

وعلى صعيد الاستخدام يُعدُّ الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر ت ٢٥٥هـ) من أوائل البلاغيين والنقاد العرب القدامى الذين استخدمو الكلمة الجنس كمقوله أدبية حينما قال: "إنما الشعر صناعةٌ وضربٌ من النسج وجنسٌ من التصوير"^(١)؛ وبذا أخرج الجاحظ الكلمة الجنس من جعبتها اللغوية إلى جعلها مقوله أدبية، وموجاً من موجهات الأدب.

هذا ولم يكن الفصلُ بين الأجناس أو الأنواع الأدبية قدِيمًا ببعيدٍ عن البلاغيين، والنقاد العرب بل إن الشعر عندهم ظل ولفتره طولية قسيماً للنثر، وأرضية مغايرة عنه؛ حيث ورد عن الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) قدِيمًا 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 نظراً 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 /

بدأت مع أبي هلال العسكري (ت ٢٩٥هـ) الذي تحدث عن "حل المنظوم" ثم توالى عند الشعالي (ت ٤٢٩هـ) الذي ألف كتاباً دعا فيه إلى "نشر النظم، وحل العقد".

لقد استعمل النقاد العرب القدامى لفظي النوع، والجنس في كتاباتهم، ومنهم الخطابي (ت ٣٨٨هـ)، والرمانى (ت ٣٨٦هـ)، وابن وهب الكاتب (ت ٣٣٥هـ)، وابن رشيق القيراونى (ت ٤٥٦هـ)، وعبدالقاهر الجرجانى (٤٧١هـ) وكانت لهم نظرات جزئية، وفردية إلا أن نظرية الأنواع الأدبية لم تحظ في الأعم الأغلب باهتمام البلاغيين والنقاد العرب القداماء؛ إذ كان الاهتمام جله منصبًا 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 واستأنثر وحده بعض 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 القرطاجي إلى احتمال وجود تقارب بين الأجناس النصية على اختلافها من خلاله مصطلحه "الإشراب"، الذي عبر من خلاله عن إمكانية نزوح النص عن حدوده بعرض استيعاب نصوص أخرى، وهذا الأمر هو بمثابة وعي بضرورة المزج بين الأنواع وبعضها البعض، حتى وإن كان يندرج ضمن بلاهة الأديب، وقدرته على التصرف في الأساليب، ولا يعني معرفتهم التامة بالتدخل الأجناسي، الذي أنت 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، والfilosophes، والمفسرون، أما النثر فقد جاء في المرتبة الثانية بعد الشعر.

ومع دخولنا في العصر الحديث وتحديداً مع بداية الثمانينيات من القرن العشرين وجذنا اهتماماً ملحوظاً بهذه النظرية لدى طائفة من النقاد العرب المحدثين وعلى

رأسهم محمد غنيمي هلال، ومحمد مندور، وعزالدين إسماعيل، وخلون الشمعة، ومحمد الهادي الطرابلسي، وعبدالسلام المساي، وسعيد يقطين، ورشيد يحياوي ... وغيرهم.

وفي السياق ذاته لا نستطيع أن نغضّ الطرف عن الدور الذي لعبته الحداثة الأدبية Modernism في التحول الحاصل داخل الأبنية الأجناسية، والتدخل الواقع بين علاقاتها، هذا التحول الذي سمح ببروز 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 وتقويض توظيف الأنماط التراثية، وتشظيها بشكل لم نعد نتبين معه الفاصل بين هذه الأنماط أو فرادتها توظيفها الإجرائي، وكان النص يتأنى الارتباك على نمط واحد منها ويحتفل بتواجدها جميعاً في رحابه وفق إطار علائقى جدلي، وتفاعلية، وتشابكي، وبخاصة بعد أن غدا استلهام 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 الواقع الاجتماعية والمعيشية من منظور فني، وأدبي من جهة أخرى.

إن الاهتمام الملحوظ، والمتزايد لقضية الأنواع أو الأجناس الأدبية قد نشأ إلى الوجود مع التامي 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 المتدخل 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، متتنوع المداخل، يقوم على الانفتاح والتعددية، ويسمح بظهور مفاهيم جديدة، وإجراءات تحليلية متعددة العلاقات، وعلى المبدع أو الكاتب أن يحاول إحداث نوع من التوافق بين شتى هذه التتويعات أو التداخلات من حيث "إن الأنواع الأدبية مفاهيم مرنّة متطرفة، 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 تاختمت مع حدودها أجنس وأنواع أدبية متعددة؛ ولذا وصفها ميخائيل باختين M. Bakhtine^(*) بأنها "نوع غير

^١ تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة. خيري دومة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٨ م. ص: ٣٣

* **ميخائيل باختين** *Mikhail Bakhtine* (١٨٩٥ : ١٩٧٥ م):

كاتب، ومحرك، ومنظر روسي (سوفيتي) ولد في مدينة أوريل لعائلة أرستقراطية، درس في جامعة أوديسا، وتخرج في جامعة بترورغرايد ١٩١٨ م. وصفه الكثيرون بأنه المفكر الروسي الأكثر أهمية في مجال العلوم الإنسانية، وبأنه من كبار المنظرين في حقل الدراسات الأدبية، والفلسفية.

منتهٍ^(١)، وهذا الأمر أسلهم 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 تلقي 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 أنماطها الخاصة^(٢)، ذلك أن الرواية _ كما هو متعارف عليه _ تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء أكانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية وعلمية ودينية ... إلخ)

نظرياً إن الجنس التعبيري الواحد لم يسبق له في يوم أن الحقه كاتب أو آخر بالرواية، وتحتفظ تلك الأجناس عادة بمرونتها، واستقلالها، وأصالتها اللسانية، والأسلوبية^(٣)

ورغم حداثة النوع الروائي الزمنية بالقياس إلى الأنواع الأدبية التاريخية الأخرى كالشعر ، والمقامة وغيرها إلا أن هذه الحداثة الزمنية لم تشفع للرواية في تقدير وضعها الأجناسي ، وظلت أكثر الأنواع الأدبية _ القديمة، والحديثة _ اتساعاً، وتنوعاً، وهضماً لغيرها، واحتواء لها لتصبح بذلك عملاً حراً، ومتمراً يأخذ من كل الأنواع الأدبية، ويرد؛ إذ إن الرواية تُعدُّ من أكثر الفنون والألوان الأدبية سرعةً في التطور واستجابةً لكافة الأغراض، واستيعاباً لشتى المستويات الفنية ما مكنها من استيعاب عدد كبير من الأشكال والعناصر بداخلها.

^١ الخطاب الروائي. ترجمة : محمد برادة. المركز الثقافي العربي. بيروت ١٩٩٤ م. ص: ٧٣

² 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 تتماس معها الرواية : الملهمة، والسيرة، والمسرحية، ومن العلوم والفنون : التاريخ، والنحت، والرسم، والموسيقى، والعمارة... ورغم تداخلها مع كل هذه العلوم، والفنون إلا أنها استطاعت أن تحفظ لنفسها عدداً من السمات، والخصائص الفارقة التي ميزتها عما سواها، والتي بها لم تعد _أي الرواية_ شكلاً تافيقياً كلياً دونما خصائص أو سمات محددة خاصة بها.

تعد المسرحيةُ من أكثر الأنواع الأدبية تماساً مع الشعر والرواية فالمسرحية تعد أوثق الفنون الأدبية صلة بالشعر، وقد كان الارتباط بين الشعر والمسرح واضحًا وجلياً؛ إذ بدأ الشعر مسرحيًا.

أما علاقة المسرح بالرواية فقد شهدت تداخله، وتفاعلًا بينًا حتى إن البعض جعل منها جنساً ثالثاً مشتركاً وسمه بـ "المسروية" وعرفها بأنها : "الشكل الذي تتعاقب فيه الصفتان المسرحية، والروائية وتتواليان بإخراجهما الطباعي المميز"^(١)

يعود الحديث عن المسروية، ونماذجها الأولى في أوروبا إلى مطلع القرن العشرين عند جيمس جويس، وفلوبير، وهاردي...، أما في أدبنا العربي فقد كانت البداية مع توفيق الحكيم وتجريته "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، وسميات 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 قادراً على استلهام أدوات فنية من الفنون الأخرى كالشعر والدراما والسينما والتراث الأدبي الشفاهي وهو بمزجه بين الأساليب المتعددة وصهرها في بوتقة السرد، يتميز عن سائر الأنواع الأدبية بقدرتها الفائقة على التمرد على الحدود والقواعد، وعلى ذاته أيضاً"^(٢)

نقاء الأنواع الأدبية وتداخلها :

لم يعد الحديثُ عن فكرة الأنواع الأدبية، وعن أن لكل نوع أدبي خصائصه المتميزة، وسماته المنفردة يلقى 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 بالنوڤيلا Novella (القصة الطويلة)، وهي أقصرُ من الرواية، وأطولُ من القصة القصيرة، وهذا العمل نشأ نتيجة عملية الانشطار والتوالد التي حدثت مؤخراً في الأعمال الأدبية فيما تحدث عنه الباحثون والنقاد بتدخل 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

التدخل، والمخالفة؛ حيث وجد المتلقي نفسه أمام خطابات ونصوص هجينه بنبيوًا، وموضوعاتيًا وجد نفسه أمام تداخل ما بين السري والشعري (سردية الشعر)، والشعري والسردي (شعرية السرد)، والسيري والروائي (سيرية الرواية)، أو بين الرواية والتاريخ (الرواية التاريخية)، والتاريخ والرواية (تاريخية الرواية)، ومسرحة القصيدة، والقصيدة السينوغرافية^(١)، والقصيدة القصيدة، والأقصودة^(٢)... بل إن البحث امتد من مجال الأنواع الأدبية التي تنتهي لحقل أدبي واحد إلى البحث في افتتاح 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 متلماً أنه مطالبٌ حينما يضطُّل بدراسة نظرية معينة أن يبحث في مصادرها، وعلاقتها 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 وب خاصة 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 البياني In-between genre بل تداخلت الفنون الأدبية مع

١ السينوغرافيا : Scnography

هي الخطُّ 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 بالتدخل بين الأجناس *In terdisciplinarity of genres*.

وامتداداً لمرحلة ما بعد الحادثة بلغت النظرية الأجناسية أوج تدخلها، 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 التفككيون على دحض مقوله " النوع الأدبي " ، وهدمها منطقيين 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 تفكك النوع كمقدمة للتصنيف يتوقف على المفهوم التفككي 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 " الإرقاء " التي لا تنتهي^(١)

إن التراسل، والتدخل بين كافة الفنون، وبعضها البعض يُعد بمثابة التجاوز أو الخرق لفكرة نقاء الأنواع الأدبية أو صفاتها، ومن صور هذا التراسل ظهور ما يعرف بتدخل الأجناس في بنية العمل الأدبي الواحد، وظاهرة القصة _ القصيدة تعد صورةً من صور هذا التداخل؛ إذ هي محاولةً للوصول إلى عمل إبداعي مفتوح، غير مغلق.

^(١) سوسيولوجيا الأنواع (عرضٌ نقي) توني بينيت ضمن كتاب "اللغة الرواية المؤلف" ترجمة: خيري دومة. دار شرقيات. القاهرة ١٩٩٧ م. 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 وينفتح للإفادة من مختلف الأشكال الثقافية، والمعرفية الأخرى كالفنون التشكيلية، والدراما، والسينما... وغيرها لتصبح الكتابة الحديثة بمثابة مغامرة، وتحدى، وعبر بين مختلف الفنون، والثقافات التي حاولت أن تقيدها، وتتغذى روافدها بكل آليات هذه الفنون، وتلك الثقافات وتعكس بشكل أو باخر على فكر المبدع، وثقافته، وتنطبع على كتابته سواء على مستوى الأساليب، والعلاقات اللغوية أم على مستوى الظواهر الدلالية والتعبيرية...، وكل هذا أفضى بالكتابية الأدبية الجديدة إلى تشكيلات صياغية، وظواهر تعبيرية، وصيغ جديدة للنصوص، والخطابات الأدبية، وكلها تشير إلى أننا أصبحنا أمام نصوص وخطابات خارجة عن المألوف، و McGuire حيث أصبح من الصعوبة بمكان أن نعطي لها هويات أجنبية مضبوطة، ومحددة.

وأياً ما يكن الشأن فإن فكرة نقاء أو صفاء الأنواع الأدبية قد وجدت من يناديها، أو يجابها ويُعدُّ الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه (1866 : 1952م)، وكarl 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، وتُقضى به إلى التعميم دون التخصيص"⁽¹⁾

أما بلانشو فقد خطأ خطوة أبعد من كروتشه حين رفض الأنواع الأدبية، ووصل الرفض لديه إلى مفهوم الأدب وغايته؛ فالأدب عنده يسير نحو غايتها التي هي التلاشي⁽²⁾"

^¹ نقلًا عن : التركيب اللغوي للأدب. د. لطفي عبد البديع . ص: ١٦٤

^² 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 منها فقط الملحمي، والدرامي غير أن كروتشه أنكر هذا التقسيم، وفي هذا الصدد يقول الناقد الأمريكي رينيه ويلك: "لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في القرن العشرين والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يُعدُّ ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها تعبُّر باستمرار، والأنواع تُخلط أو تُمزج والقديم منها يُترك أو يُحور وتحلُّق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معه المفهوم نفسه موضع شك ... وقد شن بنديتو كروتشه في الاستيطقا ١٩٠٢م هجوماً على المفهوم لم تقم له بعده قائمة"^(١)

ولعل الأساس الذي بنى عليه كروتشه نقدَّه للأنواع الأدبية يرجع إلى فهمه الخاص لطبيعة الفن؛ إذ يقول: "إن الفن حَدْسٌ أو حَدْسٌ غنائي، ولما كان كلُّ أثرٍ فني يُعبر عن حالة نفسية، وكانت الحالة النفسية فريدةً وجديدةً أبداً، فإن الحَدْسَ يتضمن حَدوسًا لا نهاية لعددِها ولا يمكن أن يجمعها تصنيفٌ واحدٌ إلا أن يكون هذا التصنيف مؤلفاً من عدد لا نهاية له من الزُّمر، ولن تكون هذه الزُّمر عندئذ زمر أنواع بل زمر حَدوس"^(٢)، فهو بهذا يرى أن العمل الفني ذاتيًّا يتصل بنفسه ولا علاقة له بالمصاحبات الخارجية؛ حيث لا توجد فوائل حاسمة بين الأنواع الأدبية وبعضها البعض، وكلُّ عملٍ ينطوي على الأبعاد الثلاثة التي تحدث عنها أرسطو ويُمزج بينها ثم إن هذه الأجناس دائمةُ التبدل والتَّحول من زمن لآخر، ومن عصر

^(١) مفاهيم نقدية. ترجمة: محمد عصافور. 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 أجناسُ ظهرتُ 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 تتطوّي على تنظيم منهجي، ونمطي لا ينبغي أن يغيب عن الذهن.

ولم يكن كروتشه وحده أول من تبني الدعوة إلى محاولة تخطي فكرة نقاء النوع الأدبي، وعدم تجاوزه بل سبقته 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 نقادُ ما بعد الحداثة _ وبخاصة التفكيكين _ 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 وأساساً الذي يبني عليه دريدا هذه السخرية وهذا الإنكار يبدأ من اللحظة التي ينتمي إليها النص وينتسب؛ لأنَّه "في كل لحظة تتم فيها مقاربة موضوع النوع، يبدأ مشهد التفسخ وتبدأ النهاية" وليس أسرع من أن يضع النوع شروطاً للانتماء إليه، حتى يُقضى عليه، وينتهي دريداً في مقالته الساخرة إلى الربط بين "القانون" وبين الجنون، "فالقانون 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 للتفسكيين وزملائهم ما بعد الحداثيين لنظرية الأنواع الأدبية من المفاهيم البديلة والقلقة، التي يعتمدونها كبديل ك "الكتابة"، و"النصية"، و"التناصية"، و"موت المؤلف" ...، وغيرها؛ إذ ناهضت هذه الشعارات التفسكية عدداً من المفاهيم الراسخة ك "الصدق الأدبي"، و"الواقعية"، و"الأصالة"، و"البنيوية"، و"المعنى"، و"المعرفة"، و"الجنس الأدبي"... وغيرها في محاولة واضحة لتأسيس مفاهيم ما بعد حادثية تتقدّم أي مبدأ ثابت، أو ركيزة جوهرية.

وأخيراً فإن الرؤية المابعد حادثية 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، وكتاب النظرية الأدبية رامان سلдан إلى أن يقرر فشلهم؛ لأنهم حسب قوله "يُطلقون النص الأدبي ليعمل ضد نفسه، ويرفضون إجباره على أن يعني شيئاً جازماً، ولكن رغبتهم في مقاومة الجزم _كما يعترفون في أحابين كثيرة_ محكوم عليهما بالفشل؛ إذ إنهم لا يمكن أن يمنعونا من الاعتقاد بأنهم يعنون شيئاً، إلا إذا لم يقولوا شيئاً، وهذا العرض لوجهات نظرهم، هو في حد ذاته دليل ضمني على فشلهم"^(٢)

^١ Gacques Derrida The Law of Genre translated by Avetah Ronall p.77

نقلً عن:

تدخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة. خيري دومة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٩٨ م. ص: ٢٧، وما بعدها.

^٢ رامان سلدان. النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة: جابر عصفور. دار الفكر. القاهرة. ١٩٩١ م.

ص: ١٧١



شعرية السرد وسردية الشعر

يُعدُّ الشعرُ العربيُّ فَنَ العربيةِ الأولى، والمعبرُ الرئيسُ عنْ آمالها، وألامها،
والكافِشُ عنِ العقليةِ العربيةِ في شتى تجلياتها، وتبدلاتها، وتحولاتها ... وبالإضافة
إلى هذه المهام التي اطلع بها الشعر فإنه يعُدُّ الحاضنَ لـكُلِّ الفنونِ التي تولدتُ بعد
ذلك وغدت رائدةً للمشهد الأدبي، مثل فن القص / الحكي / السرد الذي وُجدَت له
بذورٌ قديمة ودورانٌ بشكلٍ أو بآخرٍ في تراثنا الفكري الذي تمثلُ في المقاماتِ العربيةِ،
والسير الشعبية التي كانت تتضمن مقطوعاتٍ شعرية تحتوي عليها، يؤكدُ هذا الأمر
الأستاذ فاروق خورشيد حينما يقول: "إنَّ القصص هي التي حفظت لنا الشعر
الجاهلي وصوره المتعددة ونظرة إلى كتاب عبيد بن شرية في أخبار ملوك اليمن ترينا
أنَّ معاوية كان لا يرضى من عبيد قصة إلا وهي محللاً بالشعر"^(١)

وعلى الجانب الآخر فإنَّ الشعرَ العربيَّ القديم نفسه لم يخلو من إرهادات،
وأولياء سردية وقصصية؛ إذ سارَ الشعرُ والسردُ في طريقٍ واحدٍ، وبشكلٍ متوازٍ،
ويتجلىُ هذا الأمرُ بدايةً من شعر ما قبل الإسلام أو ما أُصطلحُ على تسميته
بـ"الشعر الجاهلي" الذي وُجدَ قبل ظهور الإسلام بنحو مائة وخمسين عاماً ممثلاً في

^(١) في الرواية العربية (عصر التجميع). الدار المصرية للتأليف والنشر. القاهرة. د. ت. ص : ٦٩

قصائده الطوال الجياد التي تضمنت مقطوعاً منها مقومات سردية روت وقائمة نصية قصصية تشي بتدخل واضح، وجل ما بين الشعر، والسرد؛ إذ روى لنا الشاعر الجاهلي من خلال شعره أحداث 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 قصة عنترة وعلبة، والنزرق والطيش والنزوع الجنسي تارة أخرى كقصص امريء القيس، والمرقس الأصغر.

وعلى ضوء التداخل السابق بحث الدارسون، والنقاد شعرية السرد، وسردية الشعر والتداخل فيما بينهما في الموروث العربي حتى نهاية القرن العشرين، وأطلقوا على سردية الشعر قدماً الشعر القصصي حيث يهيمن الشعر على السرد، ودرسوا كذلك القصص الشعري حيث يهيمن السرد على الشعر وفي كلتا الثنائيتين صنف رشيد يحاوي هذه الأنواع الأدبية المتداخلة وقدّم نماذج لها وفق ما يلي :

ـ السرد الشعري : إلياذة هوميروس.

ـ السرد النثري : المؤسأء لفكتور هوجو.

ـ الحوار الشعري : مؤسأة الحلاج لصلاح عبدالصبور.

ـ الحوار النثري : أهل الكهف لتوفيق الحكيم.

ـ الشعري المحايد : دالية المتبي في هجاء كافور.

ـ النثري المحايد : خطبة الحجاج في أهل العراق.

ـ السردي النثري الحواري : رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ^(١)

^(١) مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية. أفريقيا الشرق. المغرب ١٩٩١ م. ص: ٨٥

تأسِيساً 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 عندما عرفت القصيدة الشعرية المعاصرة إبدالات نصية جديدة تأثرت فيها بالنموذج الشعري الأوروبي، الذي أسهם في ظهور أجناس جديدة مثلما أسهם في تصارع الأشكال والقوالب الشعرية.

إن صلة الشعري بالسردي هي بمثابة صلة الذاتي بالموضوعي، والتلاحم القائم بينهما يتمثل في كافة الآليات الإبداعية، والتقنيات الكتابية كما يتفاعل كلُّ منها مع عدد من الفنون الأخرى كالرسم، والتصوير، والموسيقى ...، وغيرها.

وفي الوقت ذاته فإن علاقة الشعري بالسردي تتميز بحركية جدلية من خلال أطرافها الدائمين (المبدع – النص – المتلقي) هذه الثلاثية التي تؤكد حرکية النص، وحيويته، وعمقه... وتفتح خطوطه على كافة الفنون، وشتى الأجناس فيكتسب النص بذلك أبعاداً جديدة تتضاد لتجربة الشاعر، ورؤيته للواقع والعالم من حوله.

إن العلاقة التجاذبية ما بين شعرية السرد، وسردية الشعر قد تتبه 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 أولاً في كتاباتي الشخصية، وامتزاج الشعر بالنسيج القصصي، والروائي عندي بحيث إن موسيقى الشعر نفسها وروحه أيضاً أصبحتا تسريان في تضاعيف كل البناء والنسيج الروائي والقصصي فيما أكتب".

وقد ظهرت أيضاً لدى فريال جبوري غزول فيما أسمته بالرواية الشعرية العربية المعاصرة، وهو ما يشي أخيراً بتدخل الأنواع أو الأجناس الأدبية وتفاعلها.

