مركز الشهيدين الصدرين
للدراسات والبحوث

محاضرات

في النقد الادبي

د. بتول قاسم ناصر

محاضرات في

النقد الأدبي الحديث

د. بتول قاسم ناصر

المنارة للاستشارات

ww

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة :

هذه المحاضرات وضعت على وفق المنهج المقرر لطلبة المرحلة الرابعة في كلية الآداب . جامعة بغداد، وفي كليات أخرى من جامعات عراقية أخرى. والغاية منها توفير كتاب مساعد للطلبة يضع أقدامهم على طريق المعرفة، وينقلها خطوة أولى، ولا يسمرهم عند هذه الخطوة الأولى، بل يوجه أنظارهم الى آفاق الطريق الواسعة، ومجاهله العميقة وشعبه المتفرعة.. واذا وجدتم . أساتذتي وزملائي التدريسيين وأعزائي الطلبة . في هذه الخطوة عثاراً، فأرجو أن تنهضوا بعثرتها بأفكاركم وتوجيهاتكم السديدة، فهذا أنفع لها من غض الطرف عنها، لأن عثرة الخطوة الأولى خطيرة، فقد لا ينهض بعدها من يكبو بها، وقد لا يواصل المسير أو يضيع في الطريق...

أرجو أن نتعاون جميعاً على تسديد الخطى، ولكم جميعكم شكري ومحبتي...

د.بتول قاسم ناصر

المنارة للاستشارات
ww

المحاضرة الأولى

النقد الأدبي

- تعريف النقد الأدبي
- وظيفة النقد الادبي
- الناقد وثقافته
- النقد الأدبي الغربي : نظرة تأريخية
- النقد الأدبي العربي : نظرة تأريخية

المنارة للاستشارات
ww

النقد الأدبي : تعريفه

يمكن تعريف النقد الأدبي بأنه (حديث عن الأدب) وهو في معناه الواسع هذا يتضمن الوصف والتحليل والتفسير وتقويم الأعمال الأدبية فضلاً عن مناقشة مبادئ ونظرية وجماليات الأدب.

إن الحديث عن الأدب يتضمن فكرة تعدد وجهات النظر وتحاورها وتجادلها، فالنقد حوار أو مناقشة أو جدال. ومن طبيعة العملية الجدلية أن تكون هناك آراء مختلفة يتم الجدال حولها بحرارة ويقابل بعضها بعضاً. لذلك من الأهمية بالنسبة الى أولئك الذين يسهمون في العملية الجدلية التي تشكل أساس النشاط النقدي أن يكونوا مؤمنين بآرائهم التي يدافعون عنها إيماناً راسخاً كأنهم يصدرون عن حقائق مطلقة. ومع هذا فمن الحكمة بالنسبة الى أولئك المتخاصمين أن يعرفوا أيضاً في قرارة أنفسهم بأن الحقيقة التي يدافعون عنها بكل هذه الحرارة هي حقيقة ذاتية ومؤقتة في أفضل حالاتها، وذلك لأن المطلقات في هذا المجال من النشاط البشري هي استحالة منطقية.

يحدث الحوار (النقدي) على مستويين هما، المستوى الآني الذي يكون بين المتعاصرين، والمستوى التاريخي الذي يكون بين مرحلتين زمنيتين مختلفتين. ويتمتع المستوى الأخير بالأهمية، فلدى التعامل مع عمل ينتمي الى حقبة ماضية فإن كل جيل لا يتصدى للعمل المعني فقط، وانما للأثر الذي خلفته الاجماعات النقدية للحقب الماضية وقد تبلورت على شكل رأي بالعمل المعني، وهو رأي يعد نتاج التصادم الجدلي بين ردود الفعل المختلفة عبر الزمان إزاء الأعمال ذات الأهمية الباقية. فكل عمل سابق إنما يصل الينا وقد أحاطت به جملة من ردود الفعل النقدية التي استطاع استفزازها أو حملها على المتابعة والتسليم.

أن النقد يوفر الامكانات اللازمة للحديث عن الأدب، فضلاً عن توفير تلك التعددية من الآراء ووجهات النظر التي تؤلف الحديث ذاته. كما إنه يساعد على تدريب وإرشاد واستثارة الافراد المبدعين الذين يقدر لهم أن يقدموا إضافات جديدة تكون أساساً لاستمرار الحديث النقدي، أو الحوار بين مرسل الرسالة ومتلقيها.

إن الفنان الذي يعمل من أجل اشباع رغبته الخاصة فقط هو خرافة، فالفنان الذي يدعي بأنه يبدع من أجل خزانته هو مجرد فنان خجول غير واثق بنفسه الى حد عدم المبالاة بعملية الاتصال التي أنتج من أجلها، فمعظم الفنانين يتعطشون لردود الفعل، وهذه عظيمة الأهمية بالنسبة اليهم، وفي أي حقل من حقول النشاط الفني، والنقد يعبر عن ردود الفعل هذه، إنه يتيح للفنان فرصة التعرف على مدى النجاح الذي حققه في إيصال انتاجه الى الآخرين. وهذا النتاج هو رسالة قد لا تكن ذات قيمة كبيرة على المدى البعيد وعلى مستوى الأجيال اللاحقة، غير ان الفنان يظل معنياً لدى بث رسالته بمدى النجاح الذي يحققه والذي يصبح عنصراً مهماً في جهوده اللاحقة، أي يعرف من خلاله مواطن فشله في التأثير، وفي أي نوع من البشر فشل في احداث ذلك التأثير. وقد يتهم أولئك الذين لم يستجيبوا

المنارة للاستشارات
ww

لرسالته بالغباء أو اللامبالاة ويركز جهده على (القلة السعيدة) بفنه، فهو اذن يصبح اكثر اطلاعاً كما تصبح توجهاته أكثر حكمة[١].

والى جانب هذا التعريف العام للنقد الذي اخترناه، نجد من تعاريف النقد الأخرى التي نود إيرادها كذلك لأنها تؤكد اهتمام النقد في التركيز على الطريقة التعبيرية للأدب مع أنها تنضوي تحت التعريف الأول العام أنه (فن تمييز الأساليب، على أن تؤخذ لفظة الأسلوب بمعناها الواسع الذي شاع في الثقافة العالمية، منذ أن أوضح المفكر الفرنسي بيفون في القرن الثامن عشر الميلادي كيف أن أسلوب الرجل هو الرجل نفسه، فلم يعد معنى الأسلوب قاصراً على أسلوب التعبير اللغوي، بل يشمل أيضاً أسلوب الرجل في الحياة وموقفه منها ومن كل ما فيها بما في ذلك القيم الجمالية، بمعنى أن أسلوب الكاتب ينصرف أيضاً الى مزاجه الخاص من حيث أنه مفكر ساخر أو عاطفي انفعالي، أو متفائل أو متشائم، مرهف الحاسة الجمالية أو مثلومها، وعلى هذا الأساس يعتبر تمييز الأساليب تحديداً للخصائص النفسية والاجتماعية والجمالية لكل كاتب فضلاً عن أسلوب تعبيره اللغوي[٢].) وهذا التعريف يؤكد الصلة الوثيقة التي بين النقد و(الاسلوبية)، إذ يتم بعضهما بعضاً ويستفيد بعضهما من بعض، فالاسلوبية علم دراسة الاساليب، والنقد الأدبي دراسة وتمييز للأساليب، ونقطة انطلاقهما اللغة، وهما يتعاملان مع الظاهرة الاسلوبية كألق شخصي للابداع الأدبي الذي يعكسه ترتيب لغة النص وتراكيبها، والذي هو مجتلى طريقة الأديب الكاتب في التعبير عن نفسه بمفردات اللغة وأساليبها[٣].

وبصدد تأكيد تعامل النقد والاسلوبية مع النص بوصفه تعبيراً عن طريقة الكاتب أو شخصيته، نرى من المناسب أن نشير هنا الى المنهج البنيوي في التحليل النقدي، فهو يدرس النص منعزلاً عن غيره من الظواهر بما فيها مؤلف النص تاركاً للمناهج الأخرى تناول العالم الخارجي الذي يكتنف النص، ويركز على التحليل الداخلي له، ويرى أنه نظام لا يعرف سوى قواعده الخاصة به والتي تتمثل بالعلاقات القائمة بين عناصره المتحدة في مجموع منتظم يمثل النص. ووصف هذه العلاقات واكتشاف عمليات التواصل بين عناصرها والنظام الذي تتخذه في هذا المجموع أو النظام الذي يمثله النص[٤].

المنارة للاستشارات
ww

وظيفة النقد :

وبالرغم من أن التعاريف السابقة تشمل ضمنا عملية النقد كلها ووظائفها ـ الا ان من النقاد من يفضلون تعريف النقد بوظائفه تعريفاً يحدد تلك الوظائف ويفصل بعضها عن بعض، رغم تداخلها الحتمي: فيقولون إن النقد تفسير وتقويم وتوجيه للأدب. وبتفاوت الاهتمام بإحدى هذه الوظائف الثلاث يتميز ما نسميه اليوم الدراسة الأدبية أو التأريخ للأدب عما نسميه النقد الأدبي بمعناه الفني الضيق، فالدراسة الأدبية والتأريخ للأدب يركزان الاهتمام على الناحية التفسيرية، بينما النقد يركز على التقويم والتوجيه ويعطيهما أهمية مساوية للتفسير، وفي الغالب أهمية أكبر، وإن كانت الاتجاهات المعاصرة لا تعطيهما هذه الأهمية.

والتفسير يكون أولا للعمل المنقود ذاته لاستجلاء وايضاح مصادره وأهدافه وخصائصه الفنية. ولعلنا نجد أمثلة واضحة لأهمية هذا التفسير في الأعمال الأدبية التي لا تسلم مضمونها العميق بسهولة للقارئ العادي، كما أن صنعتها الفنية قد تكون محكمة الى حد الخفاء، بحيث يعد ايضاح الناقد لكل هذه الجوانب عملا اساسياً في مهمته. وكذلك الأمر في كثير من الأعمال الأدبية وخاصة الرمزية منها حيث يعد تفسير الناقد لها مهمة أساسية كما قلنا، حتى يعين القارئ العادي على إدراك خفاياها ومراميها القريبة والبعيدة، بل إن تفسيرات النقاد المختلفة للأعمال الأدبية الكبيرة الرمزية منها وغير الرمزية تعد مشاركة قوية في خلق تلك الأعمال أو إثرائها بمفاهيم ومعان جديدة، حتى ليقول أحد كبار أساتذة الأدب: (إن شيئاً لم يؤثر في الآداب القديمة مثلما أثرت فيها الثقافات الحديثة) وهو يعني بذلك أن النقاد ذوي الثقافة الحديثة الواسعة يستطيعون في ضوء ثقافتهم الجديدة أن يروا في الأعمال الأدبية القديمة معاني وتفسيرات ربما لم تخطر لمؤلفيها الأصليين على بال، دون أن يتعسفوا في الفهم والتفسير. فمن المؤكد مثلاً ان الشخصيات الأدبية الكبيرة التي خلقها السابقون من أمثال هاملت وعطيل أو دون جوان وفاوست كما هي اليوم في خيال الإنسان المعاصر وإحساسه، ليست هي التي خلقها شكسبير وموليير ومارلو، بل هي تلك الصور الكبيرة المتعددة الجوانب التي ساهم في رسمها النقاد وأساتذة الأدب المتعاقبون عبر العصور.

والتفسير بعد ذلك لا يقف عند التفسير الموضعي للأعمال الأدبية المختلفة بل يمتد أيضاً . وخاصة فيما يسمى بالدراسة الأدبية وتاريخ الأدب . إلى تفسير الظواهر والاتجاهات والخصائص التي يتميز بها أدب لغة عن أدب لغة أخرى، وأدب أديب عن أدب أديب آخر في اللغة الواحدة. وفي مجال هذا التفسير التاريخي العام ظهرت مناهج واتجاهات عدة.

والوظيفة الثانية للنقد هي تقويم الأعمال الأدبية، وهذه الوظيفة تثير جدلاً شديداً في أسسها وطريقة تحقيقها، فيرى بعض النقاد أن تقويم العمل الأدبي إنما يكون من داخل العمل الأدبي ذاته، وليس للناقد أن يستند في تقويمه له

المنارة للاستشارات
ww

على مقاييس أو مبادئ أو نظريات يأتي بها من الخارج. ومن ناحية أسس التقويم يختلف النقاد في الأهمية التي يجب أن يوليها الناقد لكل من عناصر العمل الأدبي. ونحن أذا اتفقنا على ضرورة تقويم العمل الأدبي بكل عناصره استطعنا أن نحدد نوع المقاييس التي يستطيع الناقد أن يعتمد عليها في هذا التقويم. فالناقد ينظر في نوع التجربة التي اختارها الكاتب، وقد يفاضل بين نوع وآخر ثم ينظر في طريقة علاجه لهذه التجربة، والمضمون الذي صبه فيها. والناقد يلتقط بعد ذلك التأثيرات العاطفية والجمالية والخواطر التي يطبعها العمل الأدبي على صفحة روحه أو يثيرها في خاطره ثم يبحث في ضوء ثقافته الفنية وخبرته التطبيقية عن الأصول والمبادئ التي يستطيع أن يفسر ويبرر بها نجاح الأديب أو فشله في التأثير. وقد يوازن بينها وبين أصول ومبادئ يرى أنها ربما كانت اكثر جدوى وفاعلية لو استخدمها المؤلف، وذلك وفقاً للفن الأدبي الذي اختار صورته الفنية قالبا لموضوعه.

ومن البديهي إن لكل فن أدبي أصوله الخاصة وإن تكن تلك الأصول لم تتجمد قط عبر العصور بل تطورت وأحياناً تغيرت تغيراً كبيراً بتغير العصور والأهداف والمضامين. ومع ذلك فهناك أصول ثابتة لم تتغير ولا نظنها ستتغير والا فقد الفن الأدبي طابعه المميز، مثل ضرورة الموسيقى والتصوير البياني للشعر، فبغير موسيقى يتحول الشعر الى نثر وبغير التصوير البياني يتحول الشعر الى الأسلوب التقريري المتعارض مع طبيعة الشعر وأهدافه العاطفية والجمالية. ومثل ضرورة الحركة الدرامية في المسرحية والا تحولت الى جدل أو مناقشة راكدة. ومثل أهمية عناصر السرد والوصف والحوار في الفن القصصي والطابع المميز لكل من هذه العناصر في هذا الفن.

وعلى أية حال فالناقد يجد في حديثه عن كل فن من فنون الأدب ومقوماته الأساسية ما يستطيع أن يعتمده مقاييس للتقويم، مع عدم إغفال أهمية الناحية التأثرية في كل نقد، وضرورة الجمع بين الدربة الطويلة الصادقة والثقافة الفنية والإنسانية العامة، بأعتبار أن الثقافة الفنية النظرية وحدها لا تكفي، كما أن الممارسة غير المستندة الى حصيلة ثقافية نظرية واسعة لا يمكن أن تؤتي ثمارها كاملة[٥].

إن وظيفة التقويم تنكرها التيارات الحديثة في النقد التي تجد فيها نوعاً من السلطة الذاتية للناقد على النص الأدبي الذي تراه نظاماً لغوياً مستقلاً عن التأثيرات الخارجية. ومن هنا برزت دعوات الى تعصير النقد العربي بتأثير هذه المفاهيم الجديدة وازداد تأكيد ضرورة هذا امام ما يجدّ في الغرب من مناهج تستمد قوانينها من اللسانيات وغيرها من العلوم الانسانية.

ويمكننا القول إن الناقد العربي في أواخر الستينيات عاش في مرحلة وعي بضرورة استبدال الادوات النقدية القديمة والابتعاد عن الانشائية الذاتية لجعل النقد موضوعياً أقرب الى (العلمية). ولقد وجد في تفتّح اللّسانيات على النقد ضالته المنشودة خاصة وأن هذا التفتّح اعطى ثماره في الغرب . كما يرى . مع الشكلانيين الروس ثم البنيويّين. وقد انتقل النموذج اللّساني الى النقد العربي بوساطة ثلاثة طرق هي:

١. عرض الكتب والمقالات ثم النظريات. ٢. الترجمة. ٣. التنظير[٦].

المنارة للاستشارات
ww

وأما الوظيفة الثالثة فهي توجيه الأدب والأدباء، وهي بالضرورة تثير شيئاً من الخلاف، فمن الأدباء من يظنون في محاولة توجيه النقد والنقاد لهم وجهة إنسانية أو فنية محددة إعتداء على حريتهم وتعويقاً لانطلاق طاقاتهم. ولكن مع التسليم بأهمية الحرية وضرورتها لتفتق الذهن وانطلاق المواهب، فإن الحرية ـ كما ترى بعض الدعوات ـ لا يمكن أن تصل الى حد الاضطراب والفوضى أو الاستهتار والعبث، فضلاً عن أن الحرية بمفهومها المطلق لا يمكن أن توجد عملياً بالنسبة الى انسان يعيش في مجتمع، ولابد له من تقييد حريته بحريات الآخرين، بل إن لكل مجتمع وسائل حياته وفلسفتها الخاصة وحاجات أفراد هذا المجتمع ضغطاً ونداء لابد ان يستجيب له الأديب الصادق الإدراك والحس بطريق شعوري ولا شعوري معا. وكل ما يفعله النقد والنقاد عندئذ هو تنبيه الأدباء الذين لا يدركون حقائق واقعهم ولا يستجيبون لها لعزلتهم أو إنحرافهم أو عدم وعيهم الكافي بما يطلبه منهم مجتمعهم من قيم إنسانية وجمالية قد تكون صدى لهذا المجتمع. ثم إن الوظيفتين السابقتين للنقد والمسلم بهما من الجميع وهما التفسير والتقويم يتضمنان بالضرورة توجيها من النقد والنقاد للأدب والأدباء، وخاصة وظيفة التقويم التي تضع كل عمل أدبي في مكانه من سلم القيم، وتوجهه من بعد نحو الرفيع وتصرفه عن المسف الهابط.

ونحن إذا نظرنا في تاريخ الآداب العالمية ومذاهب الأدب والفن التي ظهرت عبر التاريخ، نرى أن النقاد والأدباء قد قاموا دائماً بالتوجيه نحو المذاهب الجديدة، على نحو ما وجه بوالو الناقد نحو الكلاسيكية وفيكتور هيجو الشاعر نحو الرومانتيكية، ولوكونت دي ليل نحو البارناسية، وتيوفيل جوتييه نحو الفن للفن وإميل زولا نحو الطبيعية، واندريه بريتون نحو السريالية، وسارتر نحو الوجودية، ومكسيم جوركي وشولوخوف نحو الواقعية البناءة أو الاشتراكية. وقد فعل كل هؤلاء ذلك دون أن يتهمهم الأدباء المعاصرون بأعتدائهم على حريتهم أو محاولة إملاء مذهب محدد عليهم ما دام هؤلاء الأدباء قد احتفظوا بحريتهم الكاملة في أن يستجيبوا لهذا التوجيه أو لا يستجيبوا. وعلى هذا لا نرى حرجاً على النقد والنقاد ولا اعتداء منهم على حرية الأدب والأدباء عندما يوجهون في عصرنا الحاضر مثلاً نحو الأدب الملتزم والأدب الهادف والأدب القائد ويحاربون مثلاً مذاهب الهروب والانحلال. وإذا كان هناك خطر من إطلاق الحرية للناقد في توجيه الأدب والأدباء، فإنما يأتي هذا الخطر من أن يوجه النقاد الأدب والفن وجهة تخرج بهما عن طبيعتهما بوصفهما فنين جميلين خالدين لا يفنيان بفناء الملابسات ولا يتحولان إلى وثائق تاريخية صفراء بأنقضاء وقتهما، وذلك عندما يتحول الأدب مثلا إلى صحافة أو دعاية سياسية أو اجتماعية مباشرة غير مستندة الى قيم إنسانية وجمالية خالدة[٧].

وهناك تحديد آخر لوظيفة النقد يركز على المرجعية الثقافية العامة لهذه الوظيفة، فهي التوسط بين الأدب والثقافة أو هي تحويل العمل الادبي الى حصيلة ثقافية عامة. ان موقع الأدب في الثقافة إنما يتقرر بوساطة النقد، فالتفسير النقدي يلتحم بالعمل الأدبي ويكتشف بنيته العامة و يساعده على

المنارة للاستشارات
ww

الاندماج بالبنى الثقافية العامة الأخرى. ان وظيفة النقد (كما وصفها ليفي شتراوس) هي الانطلاق من مجموعة من البنى الثقافية، أو من بنية ثقافية نحو اكتشاف بنية العمل الأدبي، وهذه البنية لا يمكن افتراضها مسبقاً، بل يمكن اكتشافها لاحقاً فقط، وبالتجربة، ثم تحقيق الاندماج بين البنيتين.

ان العمل الأدبي لا يوجد بمعزل عن مكانه ضمن إطار نسيج ثقافي محدد. وليست هناك أية نهاية للعلاقات بين الأدب والثقافة. ولا يستطيع النقد ان يعمل بدون البنى او النظم الثقافية الأخرى كعلم النفس والفلسفة والتاريخ وغير ذلك. فقد لجأ دائماً الى الاستفادة من النظم الأخرى حتى في تلك الحالات التي يكون فيها محدوداً جداً. وقد يرد المرء على ذلك بقوله ان النقد لا يتطلب الرجوع الى النظم الأخرى، وان بإمكانه أن يقوم على الفطرة السليمة دون حاجة الى الرجوع الى فكر او فلسفة او شعور او علم للنفس. غير ان الكثير مما يظن بأنه فطرة سليمة هو في الواقع تعبير عن نظام ثقافي موروث كان قائماً في الماضي. كما إن الجزم بأنفصال النقد عن الفكر السائد إنما يؤدي الى القول بانفصال الأدب عن الثقافة المعاصرة، وهو فصل غير عملي إن لم يكن مستحيلاً، حيث لم يكن ذلك قائماً في أي وقت من الأوقات. ونتيجة لذلك، قد يكون من الأفضل ان نقنع بالتساؤل فقط عما إذا كان النقد يقدم هذه النظم المعرفية التي يمتح منها على نحو سليم ام لا؟ ومن المؤسف حقاً ان هذا التساؤل لن يحظى بإجابة شافية[٨].

الناقد وثقافته :

والان.. ماذا عن الناقد وثقافته؟

ان علماء العرب قد عرفوا للادب ثلاث ملكات: ملكة منتجة تتجلى في الشعراء والكتاب والخطباء، وملكة ناقدة تستطيع ان تتبين مواضع الجمال في الاعمال الادبية. وملكة متذوقة تدرك بنفسها أو بوساطة الناقد ما في النصوص الادبية من حسن وجمال، وتلتذ بما تدركه من مظاهر هذا الحسن والجمال.

كذلك عرفوا ان الناقد لابد ان يكون ذا طبع موهوب، حتى يستطيع ان يبين للناس ما ادركه هو من اسباب الجمال في الادب. والى جانب ذلك اكدوا ان الناقد في حاجة إلى قدر من الذكاء عبروا عنه بحدة القريحة. ولم يقتصر علماء العرب على الاعتداد بالطبع والذكاء وحدهما في الناقد، بل رأوا ضروريا له ان يضيف إلى ذلك ثقافة واسعة لا تقف عند شيء بعينه، بل تتطلب الالمام بجملة من الثقافات. وكان الجاحظ يرى ان رواة الكتاب وحذاق الشعر هم اقدر من غيرهم على تذوق الشعر ونقده لتنوع ثقافتهم. والى جانب ذلك يحتاج الناقد إلى معايشة الادب وكثرة مدارسته لأن ذلك يعينه على العلم بالادب وتقدير الشعر. يقول ابن سلام: (ان كثرة المدارسة تعين على العلم). وهكذا كان علماء العرب يرون ان النقد ملكة أو طبع أو استعداد لابد منه للناقد، كما لابد له من حدة قريحة أو ذكاء يستطيع به ان يحلل العمل الادبي، ومن ثقافة تمد هذا الذكاء بأسباب الحكم، ومن معايشة للنصوص

المنارة للاستشارات
ww

الادبيـة يستطيع بعدها ان يضـع كـل نـص فـي مكانـه مـن مراتـب الجـودة والابداع. وليس من فرق في ذلك بين القدامى والمحدثين من النقاد الا ان المحدثين ربما كانوا في الدعوة إلى توسيع ثقافة الناقد وتنوعها اكثر الحاحا. والحق ان الناقد الحق يجب ان يكون ذهنه يقظا مرنا، وان يكون حاد النظرة، سريع الاستجابة لكل التأثيرات، قوي الفهم للاساسيات. وفوق ذلك يجب ان يكون قادرا على ان يرى الشيء كما هو في الحقيقة، وان يكون متجردا تماما عن كل ميل من أي نوع: ميل الاذواق الفردية، وميل الثقافة، وميل العقيدة والطائفية والحزب والطبقة والامة. ومن اللازم ان يكون لناقد الادب تثقيف خاص، ويقصد بالتثقيف تحصيل المعرفة وتهذيب العقل معا. فالناقد يحتاج إلى المعرفة لتعطيه سعة النظرة ولتكون اساسا صالحا لحكمه. وهو يحتاج إلـى تهـذيب العقـل ليجعـل هـذه المعرفـة قابلـة لأن ينتفـع بهـا، وان مقـدار صلاحيته مفسراً وحاكماً يتناسب مع معرفته وتهذيبه. فاذا فقد الناقد المعرفة والتهذيب فإن آراءه مهما تكن مقبولة وموحية فإنها تكون قليلة القيمة.

هذه هي اهم صفات الناقد الحق، ولكن النقاد الذين تتوافر فيهم كل هذه الصفات، أو الذين توافرت فيهم والتزموا بها في نقدهم ليسوا كثيرين، وقد عبر عن هذه الحقيقة (وليم هازلت) احد نقاد الانجليز في القرن التاسع عشر وهو يتحدث عن بعض عيوب النقاد في عصره، يقول هازلت: (والناقد في عصرنا لا يفعل شيئا اذا لم يمزق اكثر التعابير وضوحا إلى الف معنى. وغرضه ليس في الحقيقة مراعاة العدل مع المنقود الذي لا يعامله باحترام، وانما الغرض الاول عنده ان يثني على نفسه وان يبين مقدار معرفته بكل اصول النقد وموضوعاته. واذا عاد في النهاية إلى موضوع النقد، فإنه لا يفعل ذلك الا بعد ان يكون قد استنفد ذخيرته من المعرفة في الحديث عن نفسه اولا وقبل ان يعرض بالنقد لمن يريد ان يتكلم عنه والذي يأتي عنده في الدرجة الثانية بعد نفسه!. وكثير من النقاد لا يرون في الاعمال الادبية التي ينتقدونها الا كل جمال وكمال، وكثير غيرهم لا يرون فيما ينقدون الا كل قبح ونقص..! ومنهم من يلتقط (لفظة) في جملة أو (جملة) في كتاب ثم يخبرك بأن المنقود قد اخطأ استعمالها)[٩].

النقد الأدبي الغربي : نظرة تاريخية..

ظهرت كلمة نقد . criticism. في اللغة الانكليزية في أوائل القرن السابع عشر. ويبدو أن هذا المصطلح الذي صيغ على غرار المصطلحات التي ظهرت في خلال القرن السادس عشر، كالافلاطونية . platonism . والرواقية . staicism. والتشككية . scepticism . قد ابتكر بهدف تحاشي التماثل اللفظي الذي ظهر بفعل عدم القدرة على التمييز في الانكليزية بين كلمة ناقد . critic . وكلمة نتاج نقدي . critique . ففي العام ١٦٧٧ قال درايدن في مقدمة (حالة براءة) بأن معنى نقد . criticism . على النحو الذي أسسه أرسطو، تعني مقياساً للحكم الجيد.

وقد استقر هذا المصطلح نهائياً مع صدور مقالة بوب (مقالة عن النقد) في العام ١٧١١. مع ذلك، فقد بقي الخلط بين المصطلحات قائماً في خلال

المنارة للاستشارات
ww

القـرن الثـامن عشـر، حيـث جـرى اسـتخدام "critic" و "critick" أو "critique" بمعنى نقد . criticism ..

وقد اشتق هذا المصطلح في الأساس من الكلمة اليونانية "krino" التي تعني "يصدر حكماً"، ومن كلمة "krites" التي تعني "قاضي" أو "رجل قضاء". اما كلمة "kritikos" فقد وردت في اليونانية منذ القرن الرابع قبل الميلاد بمعنى "الذي يصدر حكماً على الأدب". فالايحاءات المتعاقبة على المفردة الاغريقية تتصل بنشاط (الفصل) و(الحكم على الشيء) و(اتخاذ القرار) فقد استخدمت في اقامة (العدالة) واستخدمها أرسطو ليحيل الى القرار القضائي الذي يبت في أمر خصومة ما.

ان ما نطلق عليه اليوم اسم النقد الأدبي، كان في القديم يمارسه بلاغيون وفلاسفة[١٠] مثل افلاطون الذي بدأ به النقد الأدبي وارسطو الذي مضى فيه ووسعه، ويمكن أن نعدهما رائدا النقد الأدبي حيث سبقا الى أشياء كثيرة. وقد تكلم افلاطون في (الجمهورية) على الشعر والفروض النفسية والاجتماعية القائمة في أصله ومهمته، واستبعدت نتائجه الشعر فلسفياً لأنه مجانب للحقيقة ولأنه من ناحية نفسية واجتماعية ضار بالمجتمع السليم، فلم ير مكاناً للشعر في جمهوريته. وكان . من خلال نظريته عن العالم المثالي وان العالم الدنيوي ليس الا تقليداً له . يرى ان الشاعر حين يقلد هذا العالم يبتعد عن الحقيقة ثلاث خطوات.

وقد جرد أرسطو اتهامات افلاطون من مغزاها وتحول بها وجهة جديدة فأقر أن المحاكاة طبيعية في الانسان ولا يمكن أن توصف بأنها رديئة في ذاتها لأنها تختلف بنسبة ما يحاكى وبطريقة الحكاية. وان هذه المحاكاة قد تنتج شعراً تراجيدياً أو كوميدياً أو ملحمياً، وميز كل هذه الأنواع. ثم واجه التهمة بأن الشعر ينبه العواطف، فقال إنه يصرف العواطف، أي يجد لها متنفساً ومخرجاً وهذا هو التطهير بأثارة عاطفتي الشفقة والخوف فتهيئ مسرياً للاضطراب العاطفي وتحقق الرضا الجمالي في النفس وتبعث على الراحة والهدوء ولعل هذا هو المقصود بالتطهير[١١].

اما في العصور الوسطى، فيبدو ان هذا المصطلح لم يرد إلا مصطلحا طبيا، بمعنى خطير . critical illness . وقد تم إحياء المعنى القديم في عصر النهضة. ووجدت دعوات لتوسيع مفهوم هذا المصطلح. غير ان تغلغل المصطلح في اللهجات المحلية ظل بطيئاً جداً. فالكتب الحديثة المعنونة (النقد الأدبي في عصر النهضة) إنما تتجاهل حقيقة ان مثل هذه الأمور لم تكن تناقش في خلال القرن السادس عشر الا ضمن إطار البلاغة وفن الأدب.

لقد سار تطور المفردة في المدة بين العصر الكلاسيكي وعصر النهضة بين مجالين مختلفين ومنفصلين نسبياً، إذ احتفظ المجال الطبي حتى القرن السابع عشر بما يمكن ان نترجمه الى العربية بـ(أزمة). اما ما يمكن ان ينقل الى العربية بـ(التمييز النحوي) فاستمر على حال مفهوم المفردة في العصور الكلاسيكية وبقي يحيل الى نشاط النحاة. ولهذا ظلت كلمة (ناقد) في عصر النهضة تعني النحوي او بدقة أكبر (دارس النصوص الأدبية القديمة) ويكون

المنارة للاستشارات
ww

النقد تبعاً لذلك دراسة مثل هذه الأعمال. وظل هذا النقد معنياً بتحقيق النصوص واعادة بناء وتصحيح ما تلف منها. ومن هنا استخدم الانسانيون والاصلاحيون هذاالنقد لوصف الحكم المقنع المختص بدراسة النصوص القديمة سواء كانت الكلاسيكية او الانجيل. ولا شك ان مثل هذا التطور للمفردة قد افاد رجال الدين في مخاصماتهم، لكن أبعاد هذا النشاط تحول ضدهم. فإذا كانوا قد اعتقدوا بأن الحقيقة ثابتة غير متغيرة ولا يحول دونها سوى المعرفة النقدية الدقيقة، فإن مثل هذا التوجه قد اعطى للنقد مجالاً خاصاً به، وبهذا لا يصبح النقد عاملاً في اثبات حقيقة محددة حسب، وانما اجراء له قوانينه الخاصة به يكتشف الحقيقة دون العودة أو الاحالة الى وقائع ما ورائية تكسبه مشروعية الحكم. ولقد أصبح النقد هو نفسه المشروعية التي تفضي الى الحقيقة. ومن هنا رأى رجال الدين فيه عدواً جديداً، مما أكسب المفردة ظلاً سجالياً. بل ان مؤرخي الافكار يقرون بأن (العقل والنقد) سمتان متلازمتان في الأقل منذ ان نشر (بايل) في العام ١٦٩٧ (معجم تاريخ النقد)، حيث اصبح النقد يعني الفاصل المانع بين العقل والمكاشفة المتعالية. وقد اصبح هذا المفهوم جزءاً أساسياً في ذهنية حقبة التنوير مما جعل النقد يتجاوز الاقتصار على دراسة النصوص الادبية القديمة، واستطاع ان يتحرر من الخضوع للنحو والبلاغة، فاستوعب (الفن الأدبي) او حل محله جزئياً. وقد ارتبطت تلك الحركة بنمو وانتشار الروح النقدية بشكل عام، وذلك بمعنى تزايد التشكك وعدم الثقة بالسلطة والقوانين، وما تبع ذلك من تعاظم في الاهتمام بالذوق والأحاسيس والمشاعر. وفي خلال القرن الثامن عشر، تم تدريجياً توسيع مفهوم النقد بحيث أصبح يتضمن مشكلة الفهم والحكم، بل ونظرية المعرفة والتعرف بأسرها ففي العام ١٧٦٢، سعى (لورد كيمس)، وهو قاض سكوتلندي، الى منح النقد في كتابه (عناصر النقد)، مجالاً واسعاً للعمل بالترابط مع علم النفس، وادعى باعتزاز انه إنما يقوم بتأسيس علم جديد.

غير ان المانيا هي التي كانت مهد التحولات الجذرية التي أصابت النقد. وكان (هيردر) أول ناقد تمرد تماماً على مثال التقليد الارسطوي الأساسي الرامي الى نظرية عقلانية للأدب والى مقاييس ثابتة للأحكام، فقد رأى هيردر النقد عملية تقمص عاطفي، عملية تماثل ذاتي، بل عملية تلقائية وتحت . عقلانية، فرفض باستمرار كلاً من النظريات والنظم وعمليات البحث عن الأخطاء.

كذلك امتلك (غوتيه)، تلميذ هيردر، نظرة عدم التزمت ذاتها، فالنقد يجب أن يقتصر على نقد الجمال. ويعترف بان نقده إنما يشكل وصفاً بدرجة كبيرة للكتب التي تركت اثراً فيه، على الرغم من ان كلاً من هيردر وغوتيه، لم يقطعا كل روابطهما بالتقاليد الكلاسيكية. غير ان نظرياتهما ما لبثت أن أدت مع دخول القرن التاسع عشر، الى انتشار النسبية النقدية أو النقد الذاتي الذي تجسد في تعريف (اناتول فرانس) الشهير للنقد بانه (مغامرات الروح بين الأعمال العظيمة).

المنارة للاستشارات
ww

في الآن ذاته، كان (ايمانويل كانت) قد قدم في (نقد الحكم) في العام ١٧٩٠، حلاً لمشكلة النقد المركزية اعترف فيه بذاتية الحكم الجمالي، غير انه ترك مجالاً كذلك لعالمية هذا الحكم. فقد رفض كانت أي تصور للنقد وفقاً لمبادئ مسبقة، ووفقاً لقوانين أو قواعد. مع ذلك، لم يعن كثيراً بالأعمال الفنية الموجودة. غير ان حركة التأمل التي قام بتدشينها قد أدت الى ازدهار الجماليات في فلسفات شيلينج وهيجل، والى انبثاق النظريات الأدبية عند شيلر وآخرين عديدين. وقد عمد الأخوان (شليجل) وكانا على صلة وثيقة بفيخته وشيلينج، الى صياغة اكثر النظريات النقدية تعقيداً وتكاملاً في ذلك الحين. وكان الأخ الأصغر، (فريدريك شليجل) (١٧٧٢- ١٨٢٩) هو الاكثر أصالة، غير ان الأخ الأكبر، (أوغست ويلهلم) (١٧٦٧- ١٨٤٥) هو الذي أوجد أكثر الصيغ تأثيراً بالنسبة للمقارنة بين الكلاسيكية والرومانتيكية. ولا يعني النقد بالنسبة الى فريدريك شليجل العمل الفني الفردي ذاته، بل كل التاريخ الفني. فكل فنان إنما يشكل إشراقة لكل فنان آخر، وهم جميعاً يشكلون نظاماً كلياً. لذلك يجب على الناقد أن يعيد بناءه، ويتمعن فيه ويجسد الخصوصيات الدقيقة للكل، ان هذا (التجسيد) هو عمل النقد. غير ان فريدريك شليجل يميز وظيفة أخرى للنقد: انها المناظرة، والتحريض والتوقع. فهو نقد لا يقتصر على الشرح ولا يكون مجرد نقد محافظ، بل هو نقد منتج يمثل حافزاً للانبثاق الأدبي بوساطة الارشاد والتحريض.

اما أوغست ويلهلم، فقد اتفق مع أخيه بشكل عام، غير انه أخذ يؤكد في محاضراته البرلينية على دور التاريخ: برغم ان العمل الأدبي لابد له ان يكون عملاً قائماً بذاته، فعلينا ان نعده جزءاً في سلسلة، فالنقد بالنسبة للنظرية والتاريخ، هو حلقة الوصل الوسيطة، والناقد ذاتي، غير انه قادر على السعي من اجل الموضوعية بالتعرف على التاريخ وبالرجوع الى نظرية.

ثم طور (أدام مولر) (١٧٧٩- ١٨٢٩) مفهوم هذه الوظيفة الوسيطة للنقد حيث توصل الى وجهة نظر ذات نزعة تاريخية تامة. ففي محاضراته التي القاها في العام ١٨٠٦، تصور مولر الأدب عملية تطورية على غرار أي كيان عضوي. فانتقد فريدريك شليجل لأنه لم يلاحظ الاستمرارية الكاملة للتقاليد الأدبية ولأنه اغدق الثناء على نوع واحد من انواع الفن، هو الفن الرومانتيكي. ان هذا النقد التوفيقي الوسيطي لا يقول مع ذلك بالتخلي التام عن إصدار الأحكام، فكل عمل فني لابد من الحكم عليه وفقاً لموقعه ووزنه بالنسبة للأدب كلا. وكل عمل إنما يسهم في الكل ويؤدي بذلك الى تعديل الكل، والهدف هو التوفيق بين الحكم والتاريخ.

كان الاهتمام بنظرية النقد في انكلترا وفرنسا ضئيلاً إذا ما قورن بالاهتمام ذاته في المانيا في ذلك الحين، فعلى الرغم من ان (صموئيل تيلر كوليريدج) كان الانكليزي الوحيد الذي ألم إلماماً واسعاً بالفكر النقدي الألماني، فهو لم يسهب في الحديث عن مفهومه للنقد. لقد صاغ كوليريدج برنامجاً طموحاً بهدف الحصول على (أعراف ثابتة للنقد مقررة سابقاً، ومستخلصة من طبيعة الانسان)، ونظرية النقد التي يوحي بها هي نظرية سيكولوجية تتمثل في وضع الملكة العقلية والقدرة التخيلية . imagination . في مرتبة أعلى من

المنارة للاستشارات
ww

التهيؤات . fancy . والعقل في مرتبة أعلى من الحواس. غير أن كوليريدج لم يطور ذلك الى نظرية نقدية.

اما (توماس كارلايل)، فقد تبنى في مقالاته المبكرة فكرة النقد المتعاطف او المشارك، متأثراً في ذلك بهيردر والاخوين شليجل، فهدف الناقد، كما يقول، (هو تقمص رؤى المؤلف)، ويتحتم عليه ان يشق طريقه نحو (طريقة تفكير الشاعر، لكي يرى عالمه بعينيه ويحس كما يحس، ويحكم على الأشياء على النحو الذي يحكم به الشاعر ذاته عليها). فخلال عملية الاستمتاع بعمل فني ما، (تتحول على نحو ما، والى حين، الى رسام العمل الفني او شاعره). غير ان النظرة القديمة للنقد تعود ثانية على يد (ماكولي) الذي وصف الناقد بأنه (ملك مدجج بالسلاح، مسلح بقوانين الثوابت الأدبية، يتحتم عليه ان يقود المؤلف الى الموقع الصحيح الجدير به). فقد شغف ماكولي بالحكم على المؤلفين وتصنيفهم مرتبياً.

تتردد هذه الآراء في النقد في الولايات المتحدة. فقد مجد (ادغار الان بو) وظيفة النقد، وتردد في اعتبار النقد علماً أم فناً. فالنقد يتطلب الفن بمعنى ان كل مقالة نقدية يجب ان تشكل قطعة فنية، غير انه علم أيضاً لأنه يقوم على اصول ومبادئ.

اما في فرنسا، فقد استمر النقد (الاصلاحي او التقويمي) مدة أطول من أي مكان آخر يسعى لخدمة الذوق الجيد والأخلاق السليمة والأسس الأزلية للنظام الاجتماعي. وقد عمد (فرانسوا رينيه دي شاتوبريان) في مقالة شهيرة حول ديمو (١٨١٩) الى (التخلي عن انتقاد الأخطاء التافه والسهل، والاتجاه الى النقد الصعب العظيم للجمال). غير انه مع (فيكتور هيجو) وخاصة مع ظهور كتابه عن شكسبير تكرس الاتجاه نحو إدانة النقد التقويمي الاصلاحي. واصبح الرفض القاطع لمثل هذا النقد مقبولاً علناً، فالعبقرية كينونة مثل كينونة الطبيعة، ويتحتم القبول بها على النحو الذي هي عليه وكما نقبل الطبيعة.

أما (سانت بوف) فقد تغير موقفه عبر عمله الطويل من التصور المبكر الأكثر ذاتية، والذي كان يعد النقد فيه تعبيراً ذاتياً، الى التصور الأكثر موضوعية والتأكيد المتزايد لأهمية الانطلاق من الثوابت السابقة. وقد أدت عودته الى الذوق الكلاسيكي الى إعادة الاعتبار للوظيفة التقويمية للنقد، وللنبرة السلطوية، بل للتثبت العقائدي، (فالناقد الحقيقي يسبق الجمهور، يوجهه ويرشده)، والناقد (يصون التقاليد ويحفظ الذوق).

وفي أواخر القرن التاسع عشر، تعاظمت الهوة بين مفاهيم النقد القائلة بالموضوعية العلمية والمفاهيم التي تعد النقد عملية تذوق شخصي. وقد أخذت المفاهيم التي تعد النقد عملية تقويمية وحافظاً للتقاليد بالتراجع برغم انها وجدت في انكلترا ناطقاً مؤثراً في شخص (ماثيو آرنولد).

وكان (هيبوليت تين) في نظريته (العنصر، البيئة، الزمن) ابرز من سعى الى صياغة نقد وفق نموذج العلوم المطلقة. ولم تعد الاعمال الفنية كافة ذات قيمة متساوية. فهو يسأل فيما اذا كان العمل يمثل نمطاً دارجاً عابراً، أو لحظة تاريخية، أو روح أمة، او الانسانية عامة، ثم يحاول ترتيب الأعمال

المنارة للاستشارات
ww

وفقاً لهذا المعيار.ويرى ان أي عمل فني هو دائماً علامة أو رمز للانسانية، أو للأمة، أو لعصر. ومن الخطأ اعتبار تين عالماً اجتماعياً يتعامل مع الأعمال الفنية بوصفها وثائق اجتماعية. فهي، ضمن منظومة أفكاره، خلاصة وجوهر التاريخ، وهو اتجاه هيجلي في النهاية. ومن بين اتباع تين، حاول (إميل هينيكان) (١٨٨٨) وضع أساس علمي مختلف، فانتقد ثلاثية تين (العنصر، البيئة، الزمن) مفضلاً عليها سيكولوجية المؤلف والجمهور.

اما (فيرديناند برونيتيير) الذي تبع تين في دعوته للمثال العلمي (التطور البيولوجي بالنسبة لبرونيتيير)، فقد تناول نظرية النقد على نحو أكثر تركيزاً، إذ رأى ان النقد يجب ان يركز على العمل الأدبي ذاته، وان يميز بين دراسة الأدب والسيرة والسيكولوجيا والسوسيولوجيا وأي من الفروع الأخرى. كما دافع عن الهدف النهائي للنقد الذي يرى أنه التقويم والتصنيف. وميز بين عملية التقويم وأي من عمليات التفضيل الشخصي الصرف، أو الانطباع، أو الاستمتاع. وقال بوضوح ان العمل الأدبي ذاته، وليس روح المؤلف أو الخلفية الاجتماعية، هو موضوع النقد.

هناك كاتب انكليزي عني على نحو مماثل بالمثال العلمي، هو (جون ادينغتون سيموندرز)، حتى رأى، شأن برونتيير، ان الخطة التطورية بما تتضمنه من افتراض ذي طبيعة حتمية حول الصعود والانهيار، إنما تثير مشكلة النقد في أحد صورها، فالناقد لا يستطيع ان يقتصر على التاريخ، ويجب عليه ان يبتعد عما هو عابر ووقتي، و التركيز على العلاقات المقيمة... ويرى ان هناك ثلاثة أنماط من النقاد: القاضي، والعارض، والمؤرخ الطبيعي للفن والأدب.

اما بالنسبة لجول ليميتر، فالنقد بالنسبة الى الناقد، ليس إلا (فناً من أجل التمتع بالكتب واثراء وتنقية انطباعه عنها). والناقد ليس قاضياً وإنما محض قارئ، وهو يحتاج الى (التصور المشارك).

وتقدم الحركة الجمالية الانكليزية اطروحات مشابهة، فقد كان (اوسكار وايلد) ابعد صوتاً من أي كاتب إنكليزي آخر في الدعوة الى الذاتية. ففي مقالته (الناقد فنانا) (١٨٩٣) عد النقد فناً إبداعياً، فالنقد هو شكل من السيرة الذاتية، والعمل الفني هو مجرد نقطة انطلاق لعملية إبداع جديدة لا تشترط وجود علاقة واضحة بما يتم نقده. اما الموضوعية فهي مثال سخيف. لكنه يرى كذلك جدلية الذاتية والموضوعية: (ان الناقد لا يستطيع تفسير شخصية وعمل الآخرين إلا بتكثيف حدة شخصيته). هكذا يتردد وايلد بين الدعوة لنقد قائم على التفحص والتصور التاريخي، والدعوة المناقضة للتصور التاريخي، فمفهومه للنقد إنما يمثل الطرف الآخر الأقصى لما وصل اليه الفكر في القرن التاسع عشر.

وقد أدخل القرن العشرون تصعيداً جديداً للصراعات بين المفاهيم الرئيسة للنقد . التقويمي والعلمي والتأريخي والانطباعي فضلا عن (الابداعي) ـ كما أضاف بعض البواعث والأفكار الجديدة. فقد سارت في إنكلترا وجهة نظر تجريبية مناهضة للتنظير حتى بين نقاد مثل ت. س. اليوت. فقد شكك إليوت بالجماليات وعد النقد في غالبيته شبيهاً بالشاعر (الذي يحاول دائماً الدفاع

المنارة للاستشارات
ww

عن نوع الشعر الذي يكتبه). واذ ميز بين ثلاثة أنماط من النقد . ما يسمى بالنقد الخلاق والذي هو في حقيقته مخلوق مسلوب العافية، والنقد (التاريخي) والأخلاقي الذي يمثله سانت . بوف، والنقد (الصحيح) أو (النقد الذي يقوم به الشاعر) ـ فإن إليوت يتجاهل النظرية او ينساها تماماً. إن الاستثناء الوحيد الذي يسمح به إليوت هو أرسطو، الذي يبدو تأثيره ناقدا في خطة إليوت أمراً غير قابل للتفسير. وقد وصف إليوت وظيفة النقد في بعض الأحيان بأنها (توضيح الأعمال الفنية وتصحيح الذوق)، بل وأحياناً (السعي العام من اجل التقويم الصحيح)، غير أنه رفض النقد التفسيري والتقويمي على أية حال. (فالتفسير . interpretation . إنما يبدو له مجرد شر لابد منه، ينتج اختلافات. والنقد التقويمي محظور اطلاقاً على الناقد: (يتحتم على الناقد أن لا يمارس الاكراه وان لا يصدر الأحكام التي تقول بالأسوأ أو الأفضل). فوظيفة الناقد هي (مجرد التوضيح) ـ elucidation ـ (التوضيح نشاط يختلف اختلافاً قد لا يمكن تحديده عن التفسير)، (فالقارئ هو الذي سوف يكون الحكم الصحيح لنفسه).

وينتمي منافس إليوت، (أي.أ. ريتشاردز) الى المدافعين عن المثال العلمي. لذلك يجدر أن يصبح النقد علماً جديداً، اما العلم الذي يستند اليه ريتشاردز فهو علم النفس. وقد استخدم في كتابه (النقد العلمي) الصادر في العام ١٩٢٨، التجريب العلمي. ومثل عمله هذا محاولة لتحليل مصادر سوء القراءة التي يرتكبها الطلاب لدى تناولهم لنصوص شعرية مجهولة المؤلفين. وكان تبني ريتشاردز لنظرية اللغة الايحائية قد عتم على أسلوبه الناجح في النظر الى النصوص وتقويمها بدقة مرهفة.

لم يستطع النقد الانكليزي ان يخلص نفسه من هذه التناقضات، رغم إمكان العثور على صيغ متعددة كبدائل. فتأريخ النقد، يبدو وكأنه (سجل فوضى يتميز بثورات مفاجئة. فالنقاد الكبار لا يسهمون، انهم يعرقلون).

وفي الولايات المتحدة، ومع بداية القرن العشرين، اصبح معظم النقد نقداً اجتماعياً، وشمولياً على نحو يمثل نقداً للمجتمع الأمريكي. مع ذلك، فقد دعا (هـ.ل. مينكين) الى صيغة مخففة من الكروتشية (نسبة الى بينيديتو كروتشه). ان ما جذب مينكين الى الجمالية هو رفض النظرة الوعظية القديمة للنقد المتمثلة في اعتبار الناقد (شرطياً) أو (جلاداً). كذلك لم يجد مينكين في نقد الانسانيين الجدد غير صيغة اخرى للنوع القديم. كذلك دافع (نورمان فورستر) عن النظرة القائلة بان التقويم الجمالي هو نقد أخلاقي على نحو مماثل، وذلك في مقالته (غاية الناقد) في العام ١٩٤١.

وجرت مع ظهور (النقد الجديد) عدة محاولات من أجل إيجاد تعريفات دقيقة لطبيعة النقد. وقد عكست هذه المحاولات واقع الانقسامات العميقة حتى في صفوف الحركة التي سميت باسم (النقد الجديد)، وهو اسم اخذ من كتاب (جون كرورانسوم) الصادر في العام ١٩٤١ والذي تضمن نقداً لاذعاً لكل من ت.س. إليوت وأي.أ. ريتشاردز وايغور وينترز. فقد دأب رانسوم على القول بضرورة انطلاق النقد من نظرية وجماليات، وركز على الغرض

المنارة للاستشارات
ww

المركزي للنقد، الذي هو العمل الأدبي نفسه. (نقد الخصائص البنيوية للشعر). ويبدو تحالفه مع كروتشه وبيرغسون واضحاً.

ويختلف اتباع وتلامذة رانسوم اختلافاً كبيراً معه. فقد تساءل (الين تيت) متشككاً فيما إذا كان النقد الأدبي امراً واجباً، ووصل الى نتيجة مؤداها ان النقد (آيل للزوال وقابل للطرد في كل آن)، فهو نمو متطفّل على الابداع. وقد احال تيت النقد الفلسفي والأسلوبي الى فروع المعرفة الأخرى.

وفي العام ١٩٥٧ صدر كتاب بروكس وويمسات المشترك (النقد الأدبي: تاريخ مختصر) الذي يفسح المجال أمام ائتلاف مجموعة من المناهج، وهو اتجاه تعددي يتناقض والاتهام الشائع للنقاد (الجدد) بالدوغماتية والشكلية.

وقد عمد إثنان من نقاد القرن العشرين، هما ر.ب. بلاكمور وكينيث بيرك، الى توسيع مجال النقد خارج نطاق الأدب فأصبح بيرك فيلسوفاً يتطلع الى نظام يجمع النقد الأدبي بالتحليل النفسي والماركسية وعلم دلالات الألفاظ و(هلم جراً). وتبنى نقاد أميركيون آخرون (جدد) مفاهيم نقدية اجتماعية بشكل عام و تحدّثوا عن مسؤوليات الناقد الاجتماعية، وعنوا بالقضايا الأخلاقية والسياسية في الأدب الحديث.

غير ان (نورثروب فراي) في (تشريح النقد) (١٩٥٦) وفي مقدمته (الهجومية)، يجرد النقد من أية قيمة حكمية، ويحاول ان يصوغ خطة شاملة يوجد الأدب فيها (بحيث لا يعود مجرد تعليق على الحياة او الواقع، وانما يحتوي الحياة والواقع ضمن نظام من العلاقات اللفظية). فالنقد، وفقاً لفراي، إنما يوضح هذا النظام، ويجب أن ينجح في إعادة صياغة الصلات بين الخلق والمعرفة، بين الفن والعلم، بين الأسطورة والمفهوم. هكذا يتحول النقد على يد فراي الى أكثر من نظرية للأدب، الى شكل من أشكال الدين، الى نظام شامل، الى فرضية عالمية. وقد أحسن ر.و.ب. لويس صياغة ذلك حين قال ان (النقد لا يعود يشكل واحداً من الفنون الفكرية العديدة، بل يصبح هو الفعل الفكري برمته). كما أصبح الناقد (نبياً يبشر الكفار بتواصل البشر مع الحقيقة المطلقة). وقد تضمن هذا إطراءً جدياً، فهو يبين ان هذا المفهوم قد أفلت نهائياً من الانشغال التقليدي بالأدب، لم يعد نقداً أدبياً، وإنما أصبح صيغة فلسفية.

جرت عدة محاولات في خلال السنوات الأخيرة للقضاء نهائياً على المفهوم التقليدي للنقد بوصفه تشخيصا وتفسيرا وتقويما. وقد أتت هذه المحاولات من مصدرين مختلفين، تدفعهما دوافع متباينة، غير انها تصل في النهاية الى نتائج متشابهة أو متماثلة. فهناك أولاً أولئك النقاد غير المقتنعين بفكرة ان النقد يخدم الأدب، فيحاولون رفع النقد الى مرتبة المبدع غير الملزم بنص معين، بآمريته وتحدياته، ولذلك فهم يجيزون تهشيم النص على أي نحو يؤدي الى إظهار شخصية الناقد. لقد حاول (هارولد بلوم) ان يبين في عدة كتب انه (ليس هناك ما يمكن تسميته تفسيراً، هناك فقط سوء تفسير، ولذلك فإن النقد بمجمله هو نثر شعري)، ودعت سوزان سونتاج الى (الشهوة الفنية) ورفضت التفسير.

المنارة للاستشارات
ww

اما المحاولة الثانية لإلغاء النقد، فقد انطلق بها المنظرون الذين تعلموا من اللسانيين وعلماء دلالات الألفاظ بأن الانسان إنما يعيش في سجن اللغة، وانه لا توجد اية علاقة بين مدلول العلامة وشكلها، بين اللغة والواقع، بين الكلمة والشيء. لذلك أدعوا بأننا نغدق المعنى على نص ليس له معنى بحد ذاته، لذلك فإن الحرية المطلقة في التفسير أمر مبرر تماماً. وقد تم أحياناً رفض التفسير بكونه مستحيلاً وليس مرغوباً. وقد اعترف بعض ممن وقعوا تحت تأثير جاك ديريدا بحتمية نتائج هذا الاتجاه والمتمثلة في التشكك والنسبية والنهلستية، وانتهاء النقد والمعرفة. ولم يذهب بعض اتباع هذا الرأي الى هذه الدرجة من (الهدم)، بل سعوا الى ابتكار فن وبلاغة جديدين لا يتضمنان أية إشارة الى الواقع الخارجي، الى ابتكار شكلية جديدة متطرفة ترفض التفسير والتقويم بحجة انهما ليسا عمليين. وتنادي بخطة عامة للأدب تكون جزءاً لا يتجزأ من نظرية العلامات. يصل هذان الاتجاهان الى النتيجة نفسها على صعيد الممارسة، وهي إطلاق العنان للأخيلة في النقد، وذلك نظراً لإنكار وجود أي غرض قصدي في العمل الفني.

مع ذلك، فإن الأفكار السابقة على هذه الأفكار، لم تعدم وجود مدافعين عنها فقد دافع (جيرالد غراف) في (الأدب ضد نفسه) (١٩٧٩) عن الوظيفة المرجعية للأدب، عن حقائقه الافتراضية، وضمنياً، عن الواقعية. كما ركز (موري كريغر) في العديد من كتاباته، وخاصة في (نظرية النقد) (١٠٧٦) على القوة التمثيلية للأدب والوظيفة التقويمية للنقد مع تقديمه بعض التنازلات للآراء الجديدة. وقد مثل ي.د.هيرش في (المصداقية في التفسير) (١٩٦٧) وفي (اهداف التفسير) (١٩٧٦) اقوى مدافع عن النقد الموضوعي القائم على الاعتراف بقصد المؤلف. فالعودة الى مفهوم النقد القديم قد فات أوانها، غير انه لابد من التعلم من المشككين كيفية تفحص افتراضاته بشكل دقيق إذا ما أريد ان يعاد بناء سلطته ونفوذه.

في فرنسا القرن العشرين، وعلى الرغم من التباين العظيم في الآيديولوجيات والأذواق الملموسة للنقاد، فقد طرحت التشكيلة نفسها من المفاهيم النقدية. فهناك التقاليد العقلانية للكلاسيكيين الجدد الذين اعتنقوا مثالاً أعلى للنقد التقويمي، والتي عبر عنها (تشارل موراس) بلباقة. أما (رامون فيرناندیز) الذي يمت بصلة لـ(ت. س. إليوت)، فقد صاغ صيغة قريبة من النقد الفلسفي التي يتمثل هدفها في (علم الوجود التخيلي)، أي تعريف مشكلة الوجود. فقد آمن فيرناندیز بوجود (بنية تحتية فلسفية) للعمل الفني، بوجود كتلة من الأفكار التي يتحتم على الناقد أن يقيم الصلة بينها وبين الفلسفة العامة. غير ان فيرناندیز كان على علم تام بأن الوعي ليس من مهمات المؤلف، بل هو مهمة خاصة بالناقد.

وقد جلبت الحرب العالمية الثانية ردة فعل ضد كل النظريات القائلة بالفن المجرد والنقد المجرد. فشعار جان بول سارتر، (الأدب الملتزم) الذي طرحه في كتابه (ما هو الأدب؟) الصادر في العام ١٩٤٧، قدم مفهوماً للنقد الملتزم بالقضايا الاجتماعية والسياسية. فقد هاجم سارتر النقاد الأكاديميين لأنهم

المنارة للاستشارات
ww

(اختاروا أن يقيموا الصلات مع الأشياء الميتة فقط)، والفن المجرد مرادف للفن الفارغ.

ومن الغرابة بمكان ان أدق النقاد في خلال النصف الأول من القرن العشرين واعمقهم فكراً، وهو (بول فاليري)، قد آمن بنظرية نقدية تتيح المجال للفصل التام بين العمل الفني وفهم القارئ أو الناقد. فقد اعتقد فاليري ان أي عمل فني هو عمل ملغز الى درجة انه لا يحتوي على أي معنى محدد، ولذلك فهو يتيح المجال لما أسماه (بسوء الفهم الخلاق): (ليس هناك معنى صحيح لأي نص، ولا يملك المؤلف أية سلطة آمرة). لذلك فإن الناقد يملك مطلق الحرية في قراءة النص على النحو الذي يراه عقله، ولذلك فإن الحل الممكن هو (النقد الخلاق).

كذلك جرى الوعظ في فرنسا بحرية التفسير من (النقاد الجدد) الذين كانت اهتماماتهم مختلفة جداً، فهي تتراوح بين التحليل النفسي ودراسة الأساطير والبنيوية. وفي كافة الحالات، فقد جادل النقاد الفرنسيون الجدد في ان العمل الفني ليس عملاً موجوداً بحد ذاته ولا يتضمن معنى محدداً حتى يكتشفه الناقد أو يصوغه، بل هو بناء عقلي لا يمكن التعرف عليه الا من خلال الناقد او القارئ. وقد تجلى صراع المفاهيم النقدية في أوضح صوره في الحوار الأخير الذي دار بين ريموند بيكار ورولاند بارت.

اما النقاد الجدد الآخرون، فأخذوا موقفاً معارضاً فقد دعا جورج بوليت مثلاً الى المشاركة أو (التماثل) مع المؤلف، الى (الانتقال الموقعي التام لعالم ذهني ما الى داخل عالم ذهني آخر). وهي فكرة قديمة عرفها الأخوان شليجل وكروتشه، غير انها طرحت بوصفها ابتكارا عظيما، في حين ان القول بأن (اساس وجوهر النقد بأسره هو اقتناص وعي من قبل وعي آخر) قد اعطى هذه الفكرة انعطافة جديدة، هي (التماثل) مع (وعي) الكاتب وليس مع النص، وهو ليس تماثلاً مع سيرته الذاتية، بل هو بنية يمكن الوصول اليها عبر مجمل كتاباته.

وقد انطلق الرفض الأكثر جذرية للنقد التقليدي في خلال السنوات الأخيرة من جاك ديريدا الذي يشار اليه بأنه الجد الأول للاتجاه الجديد في التنظيم الأميركي. ان ديريدا في الأساس فيلسوف لغة (نحوي) أنكر أن يكون للنص أية هوية مستقرة، أو أي مصدر أو غاية. وقد التقت لديه بواعث نيتشه وفرويد وهايدغر مع بعض ملامح الدادائية فتنتج تشككية تامة، بل وإقراراً ذاتياً بالنهلستية، فلم يعد للنقد في مفهومه التقليدي وجود.

في إيطاليا، كان (بنديتو كروتشه) قد وصل الى نتائج بدت مشابهة لذلك، وذلك قبل مدة طويلة. ففي أحد أوائل كتبه نفى ببساطة أن تكون العمليات المختلفة التي تسمى (نقداً أدبياً) تشكل موضوعاً موحداً وله أي معنى.

وبعد موت كروتشه، تعالت أصوات مفهومين مختلفين للنقد، تمثلهما الماركسية والأسلوبيون. وقد دعا أحد أتباع كروتشه، وهو ماريو فابيني، الى توسيع النقد لكي يشمل الأسلوب والأنواع الأدبية. وعادت مجموعة كبيرة من المثقفين الايطاليين الى تبنّي مفهوم النقد بصفته دراسة للسطح الجمالي،

المنارة للاستشارات
ww

للغة والأسلوب. وفي السنوات الأخيرة، تركت كل من الوجودية والبنيوية الفرنسيتين آثارهما الواضحة في إيطاليا.

في ألمانيا في أوائل القرن العشرين لم تجر معالجات واسعة لمفاهيم النقد، رغم ان التيارات السائدة في الغرب قد انعكست في المناقشات الألمانية. وفي خلال السنوات الأخيرة، استقطبت (جماليات وتاريخ التلقي) التي قال بها (هانز روبرت ياوس) و(ولفغانغ إيزر) اهتماماً واسعاً. فقد ركز الاثنان على مهمة القارئ وعلى القارئ المفترض في الأعمال ذاتها، أي الجمهور المفترض الذي يمكن اعادة تكوينه. كما عمدا الى تعميم تاريخ الذوق والنقد، غير انهما لم يحترسا ازاء الوقوع في النسبية المتطرفة، أي الرأي القائل بأن أي موقف هو جيد كالآخر، وان لدى القارئ ما لا يحصى من ردود الفعل المتساوية في اهميتها.

اما روسيا فإنها تثير اهتماماً كبيراً، وذلك لأن المفاهيم المتعارضة تعارضاً جذرياً قد صيغت فيها على نحو شديد الوضوح. ففي العام ١٨٢٥ تذمر بوشكين قائلاً: (لا نملك نقداً.. ليس لدينا تعليق واحد أو حتى كتاب نقدي واحد). غير ان ذلك الوضع ما لبث ان تغير مع ظهور فيساريون بيلينسكي (١٨١١-١٨٤٨) الذي احتل الساحة النقدية الروسية على مدى القرن كله. شرح بيلينسكي مفهومه للنقد في (خطاب حول النقد) (١٨٤٢) فرفض البيانات الاعتباطية حول الذوق أو التقويم وفقاً لقواعد. وعرف عملية النقد بأنها أشبه بالبحث واكتشاف القوانين العامة للادراك في الخصوصيات، فالنقد معرفة فلسفية بينما الفن معرفة مباشرة. على صعيد الممارسة، كان النقد الروسي في خلال القرن التاسع عشر نقداً آيديولوجياً واجتماعياً. ولم تظهر المفاهيم الانطباعية والجمالية في روسيا إلا في نهاية القرن التاسع عشر. ففي مقالة حول النقد في العام ١٩٠٧ تذمر الشاعر الرمزي (اليكساندر بلوك) من الافتقار الى الفلسفة، من عدم وجود (تربة تحت الأقدام). اما الشكليون الروس فقد رفضوا النقد بشكل عام، ودعوا الى علم تقني للأدب.

أما النقد السوفيتي، فقد شكل عودة الى متطلبات القرن التاسع عشر المتمثلة في الوضوح الآيديولوجي، في أولوية ما هو اجتماعي بالنسبة للأديب والناقد. وقد ظل النقد الماركسي هو السائد في الاتحاد السوفيتي. وهو نقد وعظي في صيغته الرسمية. فوظيفة النقد هو غرس الماركسية ويحكم على الأدباء وفقاً لما يقومون به في هذا الاتجاه. وترتبط الوعظية بالاجتماعية، أي دراسة المجتمع من منطلق اعتبار ان الكاتب محكوم تماماً بأصوله الاجتماعية، وانه يعكس، ويجب أن يعكس المجتمع الذي يصف. وفي صيغ ماركسية أخرى اكثر صقلاً، وخاصة في كتابات الناقد الهنغاري جيورجي لوكاتش وتلميذه الفرنسي لوسيان غولدمان، رفضت تلك الصيغة المبسطة، فمهمة الناقد هي تحليل بنية مجتمعه وبنية العصور السابقة، وتفسير اعمال المؤلفين وتقويمها وفقاً لموقعه التاريخي.

ان النقد الماركسي يمثل عودة الى النقد الاصلاحي، الى فرض قيم وآراء، بل وأساليب تفرض من السلطة الكبيرة للدولة والحزب والمنظمات الأدبية.

المنارة للاستشارات
ww

ومن الاتجاهات النقدية التي مارست تأثيراً واسعاً في الساحة النقدية الغربية التي اكتشفته متأخرة نسبياً، (النقد الحواري) الذي يقوم على نظرية الناقد السوفييتي (ميخائيل باختين) (١٨٩٥-١٩٧٥) والاجراءات المنهجية التي دعا اليها في دراسة الرواية. وكان باختين قد وضع أسس هذا النوع من النقد في العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن غير أن انتشاره من خلال اللغة الانجليزية لم يحدث الا في الثمانينيات. ويرى باختين ان العمل الأدبي والروائي خاصة إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة، إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها. كما ان كل تغير نحوي او دلالي فيما يعبر عنه، سواء في الحياة اليومية أو في الأدب، يعود الى العلاقة بين المتحدث ومستمعيه، الى ما يتوقعه المتحدث من ردود فعل، وما تأثر به من مقولات سابقة. وفي هذا اختلاف واضح عما تؤكده توجهات نقدية أخرى كالتقويض مثلاً الذي يؤكد ان الدلالة والتشكيل اللغوي عموماً ناتجان عن عوامل (لغوية وغيرها) لا قدرة للانسان عليها. فعند باختين تتخذ الارادة الفردية في إطار الحياة الاجتماعية لها دوراً حاسماً في انتاج الخطاب الأدبي وغير الأدبي على السواء. ولقد استمد أسس نظريته من دراساته في الرواية خاصة ما أنتجه الكاتبان الروسيان (تولستوي) و(دوستويفسكي).

* * *

يقود هذا الاستعراض لمفاهيم النقد المختلفة عبر التاريخ، الى نتيجة متوقعة، وهي ان (النقد) هو بالضرورة مفهوم متنازع عليه، وانه قد ظهرت في خلال القرنين الأخيرين صياغات عدة للتعريفات الممكنة ضمن مضامين متباينة ذات أغراض مختلفة وفي بلدان مختلفة. غير ان المسائل المطروحة قابلة للحصر في عدد محدود جداً. فالصراع بين المقاييس الموضوعية والمقاييس الذاتية هو الصراع الأساسي. وفي الوقت الذي ظل فيه النقد التقويمي الحكمي سائداً دون منازع حتى النصف الثاني من القرن الثامن عشر، فإن تطور النقد منذ العام ١٧٦٠ لا يمكن أو يوصف بأنه مجرد تعاقب في المفاهيم التي يمكن ربطها بوضوح بالمضامين الاجتماعية والسياسية أو حتى الأدبية. فهناك، كما يبدو، حرب شعواء بين الاتجاهات الرئيسة . التقويمية الحكمية، الشخصية، العلمية، التاريخية . وهو تأزم لم يكن قد هدأ في أواخر سبعينيات هذا القرن[١٢].

النقد الأدبي العربي : نظرة تاريخية..

لم تأخذ كلمة نقد معناها الاصلاحي الا منذ العصر العباسي، أما قبل ذلك فكانت تستعمل بمعنى الذم والاستهجان، واستخدمها الصيارفة في تمييز الصحيح من الزائف في الدراهم والدنانير، ومنهم استعارها الباحثون ليدلوا بها على الملكة التي يستطيعون بها معرفة الجيد والرديء من النصوص، فالعمل الأدبي اذن هو موضوع النقد الأدبي[١٣]. وقد كان الشعر موضوع العمل النقدي منذ عرفت له مظاهر في العصر الجاهلي فالنقد الادبي عند العرب

المنارة للاستشارات
ww

ابتدأ بنقد الشعر عندما كانت القبة الحمراء تضرب للنابغة الذبياني في سوق عكاظ ليحكم فيها بين الشعراء، وكان الشعر عندئذ هو الصورة الوحيدة للادب تقريباً، بل وكان شعراً من نوع واحد هو الذي يسميه الغربيون الان (بالشعر الغنائي) أي شعر القصائد والمقطوعات وذلك لان الشعر العربي الفصيح لم يعرف الملاحم كما انه لم يعرف الشعر التمثيلي. ولما كان الشعر العربي القديم تقوم وحدته على البيت اكثر مما تقوم على القصيدة الموحدة المتجانسة، فقد كان من الطبيعي ان ينشأ النقد جزئياً قائماً على البيت الواحد. واما النثر فلم يظهر الاهتمام بنقده الا بعد نزول القرآن الكريم الذي يعد اروع وأضخم أثر ادبي نثري في اللغة العربية[١٤].

ولقد جدت فيما بعد عوامل حركت واقع النقد العربي لا سيما في القرن الثالث الهجري، وقد أسهم فيه ناس مختلفو المشارب والاتجاهات: فعالجه فقيه محدث (ابن قتيبة . ٢٧٦) وفيلسوف (الفارابي . ٣٣٩) وكاتب متفلسف (قدامة . ٣٢٠) ولغوي راوية (ثعلب . ٢٩١) وشاعران (ابن المعتز . ٢٩٦ وابن طباطبا . ٣٢٢). واختلاف هذه الاتجاهات والمشارب يحدد لنا اهمية الجهود التي توفرت والمنابع التي امدت النقد العربي المنظم بما فيه من مواد وافكار.

والذي ساعد على تطور حركة النقد في هذا القرن هو طبيعة التطور الشعري الذي حدث في القرن السابق وقصور المحاولات النقدية القديمة وغموض اسسها وتعسف الاحكام واختزالها كما تمثلت في طبقات ابن سلام، وفي تخلف المصطلح النقدي عن مسايرة التيارات التي جدت من بعد. ان كلام قدامة في مقدمة (نقد الشعر) ليوحي بشيء من تلك الدوافع حين يقول ان الناس قبله عنوا بأمر العروض والوزن وأمر القوافي والمقاطع والغريب والنحو والمعاني الدال عليها الشعر: (ولم اجد احداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً، وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الاقسام المعدودة). وقد يكون قدامة متأثرا بالثقافة اليونانية وقد يكون في الاصول التي وضعها أخطاء بينة ولكن هذا لا ينفي احساسه بأنه كان يضع (علماً) جديداً . ان صح التعبير . ومن كان يضع علماً فلابد له من ان يخضع الاشياء لقوانين ذلك العلم وان يكون ثائراً على الاحكام التذوقية الخالصة والاحكام التعميمية المسرفة.

ويبدو ان الجاحظ هو الذي مهد . في دور مبكر . لهذا الشعور بقصور حركة النقد السابقة وكان هو اول كاتب جريء في الهجوم على من يزاولون نقد الشعر وهم متخلفون في طبيعة وسائلهم، ويتضمن رأي الجاحظ ان المرء قد يكون راوية او عالماً لغوياً او نحوياً الا ان هذا الاتجاه او ذاك يحدد نظرته الى الشعر ويعجزه عن ان يكون ناقداً ذواقة. يقول الجاحظ: (ولم ار غاية النحويين الا كل شعر فيه اعراب، ولم ار غاية رواة الاشعار الا كل شعر فيه غريب او معنى صعب يحتاج الى الاستخراج، ولم ار غاية رواة الاخبار الا كل شعر فيه الشاهد والمثل، ورأيت عامتهم . فقد طالت مشاهدتي لهم . لا يقفون على الالفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة وعلى الالفاظ العذبة والمخارج السهلة والديباجة الكريمة وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد وعلى كل

المنارة للاستشارات
ww

كلام له ماء ورونق وعلى المعاني التي ان صارت في الصدور عمرتها.) (البيان والتبيين). وقد كاد رأي الجاحظ هذا ان يصبح (وثيقة) النقد الجديد لأنه:

١. اظهر عيوب النقاد القدماء والنقد الذي يزاولونه.
٢. عدد المجالات التي يجب ان يرتادها النقد الجديد.
٣. اعطى راية النقد للكتاب والشعراء.

وهكذا كان، اذ اصبح النقد في القرن الثالث من نصيب الكتاب والشعراء، وكان نصيب (الكتاب) فيه اظهر، وهذه حقيقة يجب ان نقف عندها متأملين، فإن جبروت التيار الكتابي الذي خلقه الجاحظ، وقيام الكتاب بوضع حدود للنقد اكسب النظرية الشعرية اساساً نثرياً، أي جعل المبنى الشعري مقصوراً على اساس من المبنى النثري، فلم تتميز اصول الابداع الفني في الشعر الا بمظاهر سطحية. وامتد هذا الرأي الى شاعر مثل ابن طباطبا فإذا به يفترض ان القصيدة في ذهن الشاعر صورة نثرية يضعها بعد ان تكتمل نثراً في نطاق الوزن والقافية. يقول ابن طباطبا: (فأذا اراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً واعد له ما يلبسه اياه من الالفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه...) (عيار الشعر). ويقول ايضاً: (ويسلك منهاج اصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل) (عيار الشعر). وهذا يعني ان القصيدة ليست الا رسالة . او ربما خطبة . مصوغة في قالب مغاير. وقد لعبت هذه النظرية دوراً خطيراً في تكييف طبيعة الشعر وبرزت بروزاً واضحاً لدى ابن الرومي وظلت تفعل فعلها في المفهوم البلاغي العام كما هي الحال لدى ابي هلال العسكري، ولكنها لم تمر دون تساؤل، وكان ان وقف عندها بعض النقاد في القرن الرابع ملحين على ضرورة التفرقة بين النظم والنثر فقال ابو سليمان المنطقي في التفرقة بينهما: (النظم ادل على الطبيعة لان النظم من حيز التركيب، والنثر ادل على العقل لان النثر من حيز البساطة. وانما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لانا للطبيعة اكثر منا للعقل، والوزن معشوق للطبيعة والحس... والعقل يطلب المعنى فلذلك لاحظ للفظ عنده وان كان متشوقاً معشوقاً... ومع هذا ففي النثر ظل من النظم وفي النظم ظل من النثر) (المقابسات) ومضمون قول المنطقي ان النظم تركيبي في شكله العام وان النثر ذو شكل بسيط، وان النظم تستدعيه الطبيعة بينما النثر استجابة عقلية، واذا فهمنا من لفظة (الطبيعة) . في هذا المقام . مجموعة العواطف والاحاسيس تبين لنا الى أي مدى نجح ابو سليمان المنطقي في كسر نطاق النظرية النثرية التي استولت على اذهان اهل القرن الثالث. ولم يكتف ابو سليمان بالتمييز بين الشعر والنثر بل كان يرى انه لابد من التمييز بين ضروب النثر نفسه فهناك بلاغة الخطابة وبلاغة النثر وبلاغة المثل وبلاغة العقل وبلاغة البديهة وبلاغة التأويل (الامتاع والمؤانسة).

ولقد عرض ابو حيان التوحيدي تلميذ ابي سليمان لآراء بعض الناظرين في النثر والشعر من رجال القرن الرابع، وقد حامت آراؤهم حول امور خارجة

المنارة للاستشارات
ww

عن طبيعة هذين الفنين وتعلقت بأشياء عرضية واستدعت في الجدل ركائز اخلاقية ولكن هذه الوقفة نفسها تدل على ان المشكلة شغلت يومئذ كثيراً من الاذهان. (الامتاع والمؤانسة).

وقد نجد من اسباب ذلك الوعي الجديد بأهمية النقد عاملاً آخر هو الثقافات الاجنبية وخاصة الثقافة اليونانية، ومن التقصير المخل ان نقف عند جانب واحد من اثر تلك الثقافة فنقول ان هذا الناقد او ذاك متأثر بالثقافة اليونانية، كما نفعل لو درسنا نقد الفارابي او قدامة، وميزنا لدى الاول منهما اثرا لكتاب الشعر (بويطيقا) وميزنا لدى الثاني استعانة عامة بالاصول المنطقية وبنظريتي افلاطون وارسطو في الفضيلة وبعض التشابه في المصطلح البلاغي. غير ان هذا ليس هو كل ما هنالك، فإن تبلور صورة النقد على يد ابن قتيبة وابن طباطبا وابن المعتز وثعلب انما حدث تحت تأثير نوع من (المقاومة) للمؤثرات الاجنبية والاكتفاء بتوجيه البصر النافذ الى الشعر العربي، لأن ذلك الشعر في نظر اصحابه كان رفيعاً وكان متفرداً، ومن ثم فإنه كان يحتاج الى قواعد نقدية مستقلة. فأصبح لزاماً على النقاد ان يوجدوا تلك القواعد وان يطبقوها على الشعر. وكان لغموض الآراء المنقولة عن الثقافات الاجنبية اثره القوي في هذه الناحية، فما نظن ان احداً من اولئك النقاد كان يفهم ما يعنيه الفارابي بقوله: (ويعرض لنا عند استماعنا الاقاويل الشعرية عن التخيل الذي يقع في انفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا الى الشيء الذي يشبه ما نعاف، فإننا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء انه مما يعاف، فتنفر انفسنا منه فتجتنبه، وان تيقنا انه ليس في الحقيقة كما خيل لنا) (احصاء العلوم). ونحسب هذا القول تحويراً لقول ارسطو: (والناس يجدون لذة في المحاكاة وتؤيد التجربة صدق هذه المسألة، فقد تقع اعيننا على اشياء يؤلمنا ان نراها كجثث الموتى واشكال احط الحيوانات واشدها اثارة للتقزز ومع ذلك فنحن نسر حين نراها محكية حكاية صادقة في الفن) (كتاب الشعر). وما كان للناس يومئذ ان يتصوروا حقيقة ما يقوله الفارابي لأن محمولاته غير واضحة في انفسهم، ولكن هذا الغموض دفعهم دفعاً الى تنشيط قوة الحدس ليبصروا بأنفسهم ما فاتهم ابصاره عن طريق المؤثرات الغريبة. وقد تلاقى الاثر الايجابي للثقافات الاجنبية في نتائجه مع قوة الحدس الفردي المستقل، فالثقافة المنطقية هي التي هدت قدامة الى ان حد الشعر بالكلام الموزون المقفى حد ناقص فزاد فيه (الدال على المعنى). والبصيرة النقدية المستقلة هي التي جعلت يحيى بن علي المنجم يقول: (ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعراً، الشعر ابعد من ذلك مراما واعز انتظاما) (الموشح). وهذه البصيرة نفسها هي التي جعلت يحيى بن علي المنجم نفسه يرى ان الموازنة بين العباس والعتابي باطلة اذ هي موازنة بين متباعدين لتباينهما في المذهب الشعري (الموشح).

وقد عرض المثقفون بالثقافات الاغريقية الى ان مهمة الشعر هي (الاستفزاز للفعل) ومن اجل ذلك صارت الاقاويل الشعرية تجمل وتزين وتفخم. (احصاء العلوم). ويبدو ان قدامة ادار هذه الفكرة في ذهنه وربط بينها وبين فكرة (الغلو) في الشعر فقال: (ان الغلو عندي اجود المذهبين وهو ما ذهب

المنارة للاستشارات
ww

اليه اهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً وقد بلغني عن بعضهم انه قال احسن الشعر اكذبه، وكذا يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم). (نقد الشعر) وعن طريق الحدس وصل ابن طباطبا الى فكرة شبيهة بفكرة (الاستفزاز للفعل) حين قال: (وليست تخلو الاشعار من ان يقتص فيها اشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها واظهار ما يكمن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه) (عيار الشعر) أي ان ابن طباطبا لم يكتف بفكرة الاستفزاز للفعل وانما تنبه الى (المشاركة) بين الشاعر والمتلقي.

هذا بعض من العوامل التي اثرت في ذلك النقد، ولهذا نرى ان اعادة النظر في تاريخ النقد ستمكننا من رؤية الاشياء في قيمها الصحيحة بالنظر لتطور الزمن وتغير الثقافات، وستجنبنا الاخطاء التي وقع فيها من تصدوا للمفهومات النقدية بطريقة سطحية.

لنأخذ . مثلاً . تلك الثورة التي واجهنا بها في مطلع هذا القرن تعريف الاقدمين للشعر، لقد حمل عليه الثائرون حملة شعواء دون ان يفطنوا الى ان الاقدمين انفسهم كانوا يعرفون قصور ذلك التعريف وانهم لم يكونوا يتصورونه جامعاً لطبيعة الشعر. وقد دلت قولة ابن المنجم . فيما تقدم . على هذا نفسه. ووضع الواضعون في مطلع هذا القرن تعريفات كثيرة للشعر بعضها ينظر الى غايته وبعضها الى قوة تأثيره ولكن لا نحسب هذه الحدود جميعاً تنجو من نقد يوجه الى طبيعتها، وكل حد قد يكون قاصراً مثيراً للنقد اذا اختلفت زوايا النظر.

ولنأخذ فكرة اخرى هي فكرة (الوحدة) التي يرى المحدثون ان النقد القديم قد أخل بها. ولكنا لو امعنا النظر لوجدنا ان وحدة المبنى امر هام عند النقاد القدماء.. نعم انهم كانوا يرون القصيدة مجالاً لموضوعات عدة ولكنهم كانوا يستنكرون الاخلال بوحدة المبنى وتلاحم اجزائه، فقد عاب احدهم شعر آخر لأنه يقول البيت وابن عمه (عيون الأخبار) أي ان الصلة بين أبياته غير وثيقة. وقال ابن طباطبا في وصف بناء الشعر: (وينبغي للشاعر ان يتأمل تأليف شعره وتنسيق ابياته ويقف على حسن تجاورها او قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدا وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه... واحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به اوله مع اخره على ما ينسقه قائله... يجب ان تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه اولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة الفاظ ودقة معان وصواب تأليف) (عيار الشعر). وكل هذا الحاح على التحام الاجزاء وتناسبها وذلك هو ما فهمه النقاد يومئذ من امر الوحدة، ولسنا نطلب من اولئك النقاد ان يتحدثوا عن الوحدة الشعورية او العضوية وهم موجهون بالعرف السائد الى ان القصيدة تحتوي عدداً من الموضوعات يتم الانتقال من احدها الى الآخر في تخلص جميل.

كذلك ذهب المحدثون الى استنكار عمود الشعر، وعمود الشعر محاولة لايجاد نظرية كبرى في الشعر العربي. ومحض هذه المحاولة مما يستحق التقدير، غير ان اتساع هذه النظرية لا يسلم من الخطأ، وهو امر يجب ان

المنارة للاستشارات
ww

نسلم به. الا ان نظرية تستطيع ان تكون (مقولة) واحدة يندرج تحتها الشعر البدوي والحضري وينضوي في ظلها الشعر العذري وشعر ابي تمام والبحتري والمتنبي وابن الرومي والمعري وغيرهم . ان مثل تلك النظرية لا يستطيع ان يحجر الطريق الواسع امام الشعر العربي بل الحق ان نعد تلك النظرية (حكماً) فضفاض الجوانب يراد به الشمول ولا يراد به التقييد الصارم والتحديد. فإذا فهمنا تاريخ النقد من هذه الزاوية ونظرنا الى جانبي النظرية والتطبيق في ذلك النقد اكبرنا . بدلاً من ان نتنقص . تلك المشكلات التي اثارها النقد وطريقة معالجته لها وربما كان من المفيد ان نشير الى بعضها في هذا المقام:

١. الالحاح في كل نقد على ضرورة الثقافة والاطلاع للشاعر.
٢. محاولة الوقوف عند مشكلة الطبع والصنعة في الابداع الشعري.
٣. محاولة تحديد العلاقة بين الشكل المضمون في صورة مشكلة اللفظ والمعنى.
٤. الفصل في التقدير النقدي بين الاتجاه الفني والاتجاه الاخلاقي.

ومن مهمة تاريخ الحركة النقدية على مر الزمن ان يلحظ المؤرخ هذه الازدواجية في تيار النقد فلا يكبر منها جانباً على حساب الجانب الاخر، وهذه الازدواجية تدل على حيوية الصراع بين الاجهزة المختلفة التي كانت توجه ذلك النقد. فاذا رأى الدارس نقداً يفصل بين الادب والاخلاق فعليه ان يذكر دائماً ان هناك تياراً مضاداً كان يربط بينهما ربطاً وثيقاً. واذا رأى في التيار النقدي العام ميلاً الى جانب الشكل . أو اللفظ . فلابد من ان يتتبع اتجاهاً آخر كان يميل الى جانب المعنى ويؤثره.

ومن مهمة تاريخ النقد ايضاً ان يلحظ الاحكام الجزئية التي اصدرها النقاد على شاعر شاعر. فإنه بهذا ايضاً قادر على ان ينصف البصيرة النقدية لدى الاقدمين: فأذا قرأ قول بعضهم في ابن الرومي . مثلاً : (صاحب النظم العجيب والتوليد الغريب، يغوص على المعاني النادرة فيستخرجها من مكامنها ويبرزها في احسن صورة. ولا يترك المعنى حتى يستوفيه الى آخره ولا يبقي فيه بقية... وله في الهجاء كل شيء ظريف) (وفيات الأعيان) اذا قرأ هذا واضاف اليه احكاماً اخرى اصدرها النقاد القدماء على هذا الشاعر تبين له ان المحدثين لم يهتدوا الى شيء جديد في دراستهم لابن الرومي وانما انصرفوا الى تحليل هذه الاحكام وبسطها.

وليس معنى هذا كله ان يغفل مؤرخ النقد (المعوقات) الكبرى التي كانت تحد من اتساع آفاق النقد وتقلل من صفة الانصاف فيه كالعصبية للقديم والاهواء الفردية والاهتمام بالعيوب الجزئية واستقصاء مشكلة السرقات واخضاع الشعر لقوانين اللياقة الاجتماعية في الخطاب وغير ذلك من امور كثيرة بددت كثيراً من الجهد سدى، بل عليه ان يدرك ذلك كله بوعي المؤرخ الناقد البصير. ولا يتحقق عمله في هذا الاتجاه الا اذا كان ثلاثي النظرة الى هذا العمل الضخم الذي ينتظره بحيث يؤرخ النظرات النقدية وتطور الذوق على مر الزمن والتيارات الثقافية التي تعب من هذين الرافدين، وعندئذ لا يكون تاريخ النقد العربي درساً لبعض الكتب التي ظهرت في النقد بل يكون

المنارة للاستشارات
ww

تاريخاً قائماً على التطور وعلى ابراز الجهود التي طمست لأنها وردت في كتب لم تخصص للنقد، ويكون ذلك التاريخ وضعاً جديداً مبلوراً لافكار عجز اصحابها عن ان يروها متكاملة[١٥].

وبعد هذه النظرة العاجلة في تأريخ النقد العربي القديم، نحاول أن نلقي نظرة أخرى عاجلة على تأريخه في العصر الحديث متجاوزين عهود الظلام التي توقف فيها الفكر وخبا الابداع الأدبي وضعفت حركة التأليف، واقتصر النقد فيها على كتابات التقريظ والمديح المبتسرة التي تحاول تقويم المحاولات الادبية مما لا يعد له شأن ولا قيمة، ولذا نتجاوزها الى العصر الحديث الذي كان النقد في بداياته استمراراً للنوع الذي ذكرناه عن كتابات الفترة المظلمة. ولعلنا نستطيع أن نجزم أن النقد كان متخلفاً الى حد كبير في مرحلة ما قبل الحرب العالمية الأولى ليس لديه ما يتحدث به عن شوقي ومدرسته مثلاً الا بأن يصفه بأنه (أمير الشعراء). ولقد كانت مدرسة شوقي في مصر، المدرسة الكلاسيكية الحديثة المقلدة، هي التي سادت في فترة ما قبل الحرب العالمية الاولى. ولكن التطورات الاجتماعية وعلى الاخص صعود الطبقة الوسطى وانهيار الخلافة العثمانية والصلات الثقافية المتعاظمة مع الغرب، كل ذلك استدعى وجود قيم ادبية جديدة كانت اكثر انسجاماً مع المرحلة الاجتماعية الجديدة، واكثر تعبيراً عن التطور الاجتماعي الجديد.

والدارس لمرحلة ما بين الحربين يستطيع ان يلحظ بسرعة ان السنين التي تلت الحرب العالمية الاولى قد شهدت تطوراً ملحوظاً في النقد العربي، وما (الغربال) لميخائيل نعيمة و(الديوان) للعقاد والمازني الا دليل شبه كلاسيكي على ذلك. ولقد عبر ميخائيل نعيمة في (الغربال) الذي ظهر في العام ١٩٢٣، عن ذلك الانقلاب الذي طرأ على الحياة الثقافية، وذلك عند حديثه عن (ديوان) العقاد والمازني[١٦]. كما عبر العقاد عنه في كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) فقال: "واما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على اطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى".

وليس التأريخ لبدايات التفاعل العربي مع النقد الغربي سوى تأريخ لبدايات التفاعل العربي مع الثقافة الغربية عموماً، بل وللحركة الإحيائية العربية منذ اواسط القرن التاسع عشر تقريباً. فالنقد جزء من الثقافة العربية التي انتجته والتي يصعب تصور مرحلتها الإحيائية بدون المؤثرات الغربية. وكان من الطبيعي ان يتلقى دارسو الأدب، مثلما تلقى الأدباء والعلماء والمشتغلون في حقول النشاط الحضاري كافة، تأثيرات غربية كثيرة أدت الى الانعطاف بالتناول النقدي، فكراً وتذوقاً وتحليلاً، في مسارات جديدة. على ان تلك التأثيرات ظلت بطبيعة الحال رهن العامل الآخر الكبير والأساسي في انبعاث الثقافة العربية المعاصرة، أي عامل التراث العربي الإسلامي. وقد ظل هذان

المنارة للاستشارات
ww

العاملان منذ نهاية القرن التاسع عشر عاملي شد وجذب للعاملين في حقل النقد الأدبي. فمن الاشتغال بالبلاغة في أول الأمر بوصفها الأداة الرئيسة لدراسة الأدب والامتداد الطبيعي للموروث العربي فيما يتصل بتلك الدراسة، إلى الانفتاح التدريجي والمتزايد، عبر العقود المتعاقبة، على الثقافة الغربية وتبني تياراتها ومدارسها ومفاهيمها النقدية، تمتد قصة النقد العربي الحديث في توتر متصل يشغله الحنين إلى الموروث، وما يتضمنه من محافظة على الهوية، حيناً، وتغريه الحداثة الغربية، وما يلوح فيها من تغيير ومواكبة، حيناً آخر. وإذا كانت تلك القصة قد اشتملت على الكثير من الإنجازات فإنها لم تسلم ايضاً من كثرة المشكلات التي تشكل مع الإنجازات مجموع سمات ذلك النقد، السمات التي تمثل كذلك بعض ملامح الثقافة العربية المعاصرة كلها.

في نهاية القرن التاسع عشر امتد الاهتمام الإحيائي إلى الدراسات الأدبية فظهرت كتب يستعيد بعضها البلاغة العربية، ويؤسس البعض الآخر لآفاق جديدة في النقد والتعبير الأدبي. ومن تلك: الوسيلة الأدبية الى العلوم العربية لحسين المرصفي، وفلسفة البلاغة لجبر شموط، وتاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هيجو لروحي الخالدي، ومنهل الرواد لقسطاكي الحمصي. وقد كانت الكتب الثلاثة الأولى تمثل . فضلاً عن تجديد العلاقة بالتراث من خلال الإحياء . بروز الأنا الذاتي والاجتماعي والقومي والوطني، والاهتمام بالوجدان. وفي السمة الأخيرة إشارة الى التيار الوجداني الذي سرعان ما تطور في الشعر العربي وما رافقه من نقد. وكانت مدرسة الديوان الإطار البارز او المعلن لذلك التطور الذي شمل التيار الرومانتيكي عموماً سواء عند مدرسة ابوللو او غيرها، والذي جاء نتيجة تبني ذلك الجيل من المثقفين العرب لبعض ملامح الأدب الرومانتيكي الغربي، المنتج بشكل رئيس في المانيا وانجلترا وفرنسا.

في هذا السياق الإحيائي تمهد الطريق لتطور آخر في غاية الأهمية ضمن التفاعل النقدي بين العرب والثقافة الغربية. فبعد اجتهاد المثقفين غير المختصين جاء دور التخصص بدخول الأكاديميين ميدان الدراسات النقدية نتيجة طبيعية لقيام المؤسسات الثقافية التعليمية العليا ممثلة في الجامعات، وظهور دور النشر والصحافة الثقافية المتخصصة. وكان ذلك النقد بمنزلة إعلان عن انتقال النقد إلى مرحلة اكثر منهجية وحداثة، مرحلة يمكن ان نعدها مرحلة التأسيس الحقيقي من حيث بلوغ النقد فيها مرحلة عالية في النضج، كما نلمس من بعض ملامح تلك المرحلة.

فبعد حوالي مائة عام من إرسال مصر لرفاعة الطهطاوي ورفاقه، وهم أول مبعوثيها لتلقي ثقافة أوروبية عامة، بعث اول طالب يتخصص في الدراسات الأدبية في العام ١٩١٢، وكان ذلك الطالب هو احمد ضيف الذي عاد لـ"يفتح باب النقد المنهجي لأول مرة في ادبنا الحديث"، وليؤلف كتباً تدعو إلى إعادة النظر في الدراسات الادبية العربية والإفادة من الفكر النقدي الأوروبي ممثلاً بالمدرسة اللانسونية الفرنسية. فكان من الضروري ان ينفتح العرب على أساليب النقد الحديث، أي الاوروبي، ليغيروا انماط تفكيرهم وادواتهم. وكان ضيف بهذا من أوائل المؤسسين لفكرة التقابل بين التراث العربي "القديم"

المنارة للاستشارات
ww

والثقافة الأوروبية "الحديثة". فمن خلال كتابات ضيف وامثاله من النقاد الأكاديميين ترسخت فكرة الارتباط، بل التماهي، بين مفهوم "الحديث" و"الاوروبي" أو "الغربي" في الثقافة العربية المعاصرة، ليغدو "النقد الحديث"، مثل "الفكر الحديث" و"العلم الحديث"، لا يحيل على شيء سوى ما ينتجه الغرب من فكر ومناهج ومفاهيم.

وكان ضيف يبشر بالمنهج التاريخي الذي تلقاه عن الفرنسي جوستاف لانسون، والذي كان عدد من المستشرقين يدعون له في الجامعة المصرية نفسها، على النحو الذي اثر في جيل من الأكاديميين رافق ضيف او تأخر عنه بقليل، وعلى رأسهم طه حسين. وقد مثلت جهود طه حسين ومجايليه من الأساتذة الجامعيين المصريين، مثل احمد امين وامين الخولي واحمد الشايب وغيرهم، نقلة نوعية في تاريخ النقد العربي الحديث بقدر ما مثلت جملة من المشكلات التي اتسم بها الخطاب النقدي العربي في تلك المرحلة والمتمثلة في علاقتها المتوترة بالموروث النقدي والثقافي عموماً ولربما كان طه حسين هو الأكثر فاعلية في تكريس هذه السمة من بقية ابناء جيله.

لقد بنى طه حسين مشروعه النقدي على المثاقفة مع أوروبا، ومع انه اكد ارتباطه ايضاً بالتراث العربي الإسلامي، فإن همه الرئيس انصب على ربط الثقافة المصرية بالثقافة الأوروبية، وكانت المناهج النقدية بالنسبة اليه تتسق مع التوجهات السياسية والاقتصادية لمصر في علاقتها بأوروبا.

غير ان هذا الاهتمام بمستقبل أوروبي للنقد وللثقافة العربية (المصرية) لم يحل دون استمرار طه حسين في كتابة نقد تذوقي انطباعي يعتمد على الأساليب البلاغية العربية. وكثيراً ما كان الاهتمامان يجتمعان في مكان واحد، كدراسته للمتنبي. وقد ادى ذلك إلى ان تجتمع التيارات النقدية الرئيسة في نتاجه النقدي: الواقعي بصورته التأريخية، والتيار الوجداني (او الرومانتيكي) المتمثل بالاهتمام بذات الأديب، او بالذات عموماً سواء لدى الناقد او لدى المتلقي عبر الأسلوب الانطباعي، والشكلاني باهتمامه بالنص وحده دون الذات والتاريخ او العالم.

وعلى صعيد آخر تجتمع في نقد طه حسين وفكره، كما يرى بعض من الدارسين. رؤيتان فلسفيتان متعارضتان، هما تلك الصادرة عن الفلسفة التنويرية بما فيها من عقلانية، والفلسفة الوضعية ذات التوجه الحسي التجريبي. هذا فضلاً عن الرؤية الفلسفية والمنهجية المغايرة، بل المتعارضة مع الأخريين، والمتمثلة بالفلسفة الديكارتية الكامنة تحت منهجه الشكوكي. غير انه سرعان ما يتضح أن ما نجده لدى طه حسين ليس سوى سمة من سمات المرحلة التاريخية للثقافة العربية. فالمراوحة او الازدواجية . او ربما التناقض . في اعماله لم تكن، حكراً على طه حسين. فقد لوحظ ما يشبه ذلك عند العقاد في مشروعه النقدي، كما لوحظ عند غيره فيما بعد. والعقاد ممثل بامتياز للتيار الوجداني في النقد العربي الحديث.

وكان الاتجاه الرومانتيكي فرعاً رئيساً من فروع التفاعل العربي مع الغرب على المستويين الأدبي والنقدي، وقد عملت اكثر من مجموعة ادبية على تأسيس ذلك الفرع من فروع التفاعل، ومن تلك مجموعة الكتاب المهجريين

المنارة للاستشارات
ww

اللبنانيين والسوريين، ومدرستا الديوان وابوللو في مصر، فضلاً عن نشاطات فردية متفرقة في انحاء اخرى من الوطن العربي، كأبي القاسم الشابي في تونس ومحمد حسن عواد وإبراهيم العريض في الجزيرة العربية.

وتأتي المجموعة التي عرفت بمدرسة الديوان في طليعة المجموعات المشار اليها، وقد ضمت في مرحلة من مراحلها عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني وعبدالرحمن شكري. والديوان هو عنوان كتاب اصدره العقاد والمازني في جزأين في العامين ١٩٢٠و١٩٢١. وقد جاء ذلك الديوان ليمثل خطاً جديداً في التفاعل مع الغرب هو الخط الأنجلوسكسوني، الذي توازى في مصر مع الخط الفرنسي في طروحات طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمد حسين هيكل وغيرهم. كما ان هذه المدرسة مثلت الاتجاه الرومانتيكي او الوجداني في الأدب والنقد معاً.

والى جانب مدرسة الديوان، كانت مدرسة اخرى تشارك في بث الفكر الرومانتيكي وتطبقه إبداعياً، هي جماعة أبوللو التي اسسها احمد زكي ابو شادي. فقد سعت هذه الجماعة الى توثيق الاتصال بالأدب الغربي لاسيما مثله الرومانتيكية، على النحو الذي يتضح من الاسم الذي انتسبت إليه المجموعة وهو ابوللو، إله الشعر عند الإغريق، والذي تكثر الإشارة اليه في الشعر الرومانتيكي الغربي.

ولم يكن التيار الرومانتيكي، او غيره من التيارات المشار إليها، محصوراً في مصر، وانما ترامت اصداؤه في انحاء متفرقة من العالم العربي، ففي تونس كان ابو القاسم الشابي يبشر بفلسفة رومانتيكية او وجدانية ليس في شعره وحده، وانما في رؤى نقدية ضمنها محاضرة ألقاها حول "الخيال الشعري عند العرب"(١٩٢٧) موجهاً فيها انتقاداً حاداً إلى ما عده مغالاة في الوصف الحسي وفي الاهتمام بالمحسنات البديعية في الشعر العربي، ومؤكداً أهمية "يقظة الإحساس" الداخلي و"الخيال الفني" من منظور تمتزج فيه الرومانتيكية الفردية بالضمير الوطني العام. كما كان هناك الكاتب اللبناني المهجري ميخائيل نعيمة، الذي يعد كتابه الغربال (١٩٢٣) عملاً نقدياً هاماً بما يحمله من ثورة وجدانية تجديدية توازي، زمناً وأهمية، ما حمله كتاب الديوان، ولم يكن من الصدفة ان يكتب العقاد مقدمة كتاب نعيمة. وفي المرحلة نفسها تقريباً، وبالتحديد بعد عام واحد من صدور كتاب نعيمة، اصدر محمد حسن عواد في الحجاز كتابه خواطر مصرحة(١٩٢٤) منبهاً من سماهم "المتشاعرين"، او المتمسكين ببلاغيات الفترة الماضية، إلى ان "الشعر روح سام يهبط من السماء. ويمكن تلمس الخط الرومانتيكي/ الوجداني نفسه عند آخرين في مناطق عربية مختلفة، مثل إبراهيم العريض في البحرين.

وقد شهدت مرحلة الأربعينيات والخمسينيات تطوراً بالغ الأهمية، تمثل في مجيء الناقد المتخصص، وتأليف الكتاب النقدي الأكثر وعياً بإشكاليات النقد. وكان مجمل اولئك المتخصصين من الأكاديميين، لكن منهم من لم يكن وثيق الاتصال بالحياة الجامعية والتدريس. ويمثل هذين الاثنين أي النقد الأكاديمي المتخصص، والنقد غير الأكاديمي ناقدان هما: محمد مندور وسيد

المنارة للاستشارات
ww

قطب. وعلى ما بين الاثنين من تفاوت في الشهرة النقدية، فإن لكليهما إضافات مهمة في إطار التفاعل مع النقد الغربي لا يمكن إغفالها، ولعل السمة الأهم لهما انهما يمثلان خطين مختلفين في ذلك التفاعل.

كان سيد قطب من اكثر الطاقات النقدية نشاطاً في مرحلة ما قبل الخمسينيات، وقد ترك في مجال نشاطه النقدي كتابين هامين، هما: كتب وشخصيات(١٩٤٦)، والنقد الأدبي: اصوله ومناهجه(١٩٤٨). وكان يمثل خطاً نقدياً سعى لجعله مغايراً كثيراً لما كان سائداً. ذلك هو الخط الذي يمكن ان ندعوه بـ"التأصيلي"، بمعنى انه خط يسير باتجاه ما كان يعده خصوصية عربية إسلامية في الممارسة والتنظير النقديين، معارضاً الانكباب على النقد الغربي وتطبيقاته على الأدب العربي.

وفي تلك المرحلة نفسها كان ذلك التيار التغريبي يمتد على يد محمد مندور الذي تلقى علومه في فرنسا وعاد ليؤلف كتباً تعمق الحضور الغربي، الفرنسي خاصة، في الثقافة العربية. وقد استمر الخطان يتجاذبان النقد الأدبي، تماماً كما تجاذبا الثقافة العربية عموماً منذ بدء ما عرف بالنهضة الحديثة. ففي الجهة المقابلة لمساعي سيد قطب، كان محمد مندور يمارس حضوراً وتأثيراً اكبر بكثير على الساحة النقدية التي جاء ليستقطبها بعد التراجع النسبي للجيل الأول من الأكاديميين، لاسيما استاذيه طه حسين واحمد امين. ففي رسالته للدكتوراه ١٩٤٣ التي عرفها القراء العرب بعنوان النقد المنهجي عند العرب١٩٤٤، نجد تأثر مندور بالنقد الأوروبي واهتمامه بتحويل ذلك التأثر الى تأثير شائع امراً واضحاً. لكن مندور كان حريصاً على التنبيه الى احتراس ضروري، هو ألاّ يؤدي ذلك الى إسقاط نظريات اوروبية معاصرة على نقاد عصر وثقافة مغايرة. فينبغي "ألا نجهل او نتجاهل الفروق الأساسية الموجودة بين الأدب العربي وغيره من الآداب الأوروبية" ومن الواضح أن دعوته إلى تفادي الإسقاط تضعه في موقع قريب من المسعى التأصيلي لسيد قطب، بل لعل الأقرب أنها تضعه في الاتجاه المختلف منطلقاً وإن اقترب هدفاً. فسيد قطب يدعو الى التأصيل لكنه يحمل الثقافة الأوروبية، بينما يدعو مندور إلى الانفتاح على أوروبا، وهو يحمل هم التأصيل، او يسعى الى تفادي مشكلاته.

ويكاد دارسو مندور يتفقون على تقسيم تطوره النقدي إلى مرحلتين: مرحلة النقد الجمالي التأثري، ومرحلة النقد الأيديولوجي.وحين تغير مندور الى المنهج الأيديولوجي، كان تغيره يتم مرة اخرى تحت المظلة الغربية نفسها.

وقد شهد النقد الأدبي العربي منذ الستينيات تقريباً قفزات متلاحقة في الإنتاج من ناحية، وفي وضوح الاتجاهات النقدية من ناحية اخرى. فقد تكشف التأليف في النقد، وازدادت الترجمة، وتزايدت اعداد المختصين المؤهلين جامعياً والذين بدأوا تعرفاً على الثقافة الغربية تميز بتزايد الكثافة والتنظيم والدقة. وكان عقد الستينيات ومنذ بدايته تحديداً نقطة حاسمة في تاريخ التعرف على النقد الغربي. ويلفت النظر ان الكتب المترجمة حينئذ، كما

المنارة للاستشارات
ww

هي الكتب التي ترجمت في مراحل لاحقة، تميل الى التعريف بالنقد الغربي تسهيلاً للإفادة منه.

وما يلفت النظر في تطورات هذه المرحلة، وعلى نحو يوحي بتأثير هذه الترجمات، هو تزايد الاهتمام بالتمذهب النقدي وبالمنهجية إلى حدٍ لم يعرفه النقد العربي من قبل. بل إنه يمكننا هنا ان نجازف بالقول أن ذلك الاهتمام بلغ في مرحلة التسعينيات قدراً لا نكاد نجده في كثير من النقد الغربي نفسه. فمن يطالع النقد العربي المعاصر سيشعر بأن اهتمام بعض نقاده بتحديد مناهجهم في بدء دراساتهم، وحرصهم على الدخول في نقاش نظري لتلك المناهج، يكاد يفوق ما تطالعنا به كثير من كتب النقد الغربي. وليس ذلك بطبيعة الحال مرتبطاً بالضرورة بارتفاع مستوى النقد او انخفاضه، وإنما هو حرص يلفت الانتباه، ويحمل في الوقت نفسه مؤشرات جديرة بالتأمل والتحليل.

إلى جانب أولئك النقاد الحريصين على التمذهب او التمنهج والدخول بعد ذلك في إشكاليات التنظير والمنهجية، نجد بالطبع قطاعاً عريضاً من النقاد الذين ينتجون نقداً غير عابئ بالمنهج وما يتصل به من تحديدات وإشكاليات، وهذه الفئة الأخيرة يمكن تقسيمها على قسمين: قسم ينتمي الى سياقات منهجية كامنة ويمكن تحديدها، وقسم يقيم نشاطه النقدي على مزيج من المناهج والتيارات والمصطلحات غير المحددة والتي يصعب فرزها. ولكن من النقاد في هذين القسمين من يحمل سمات تجمعه إلى الفئة الأولى، فئة المنهجية المحددة، او التي تسعى الى التحديد المنهجي الصارم، سمات تشكل في مجموعها جانباً مهماً من الصورة الكلية للمثاقفة النقدية العربية للنقد الغربي المعاصر.

على هذا الاساس يمكننا ان نوجز الملاحظات حول النقد المعاصر بالقول ان العلاقة بين النقاد العرب وبين النقد الغربي هي إما علاقة واعية، او غير واعية، لكنها موجودة وفاعلة في الحالتين. فليس ثمة ممارسة نقدية عربية جادة تستطيع ان تدعي وقوعها خارج سياق التأثير الغربي او التفاعل معه على نحو من الانحاء. وإنما الفرق بين ناقد وآخر، وبين تيار وتيار، هو في الموقف المتخذ او كيفية التفاعل. يتضح ذلك في التيارات النقدية الثلاثة التي تمحور حولها النقد العربي وهي: الواقعية، والشكلانية والنفسية التي تحكم الى الآن مواقف الفكر النقدي العربي وتحددها[١٧].

المنارة للاستشارات
ww

هوامش المحاضرة الاولى :

١- ينظر: ما هو النقد، بول هيرنادي، ترجمة سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، ص٢٠٧-٢١١، ٢٠٩ - ٢١٢، ٢٨٨,

٢ــ ينظر: الادب وفنونه، الدكتور محمد مندور، معهد الدراسات العربية، ١٩٦١-١٩٦٢، ١٩٦٢-١٩٦٣، ص١٤٢,

٣- ينظر: النقد والاسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩، ص٧,

٤- ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،الطبعة الثالثة،١٩٨٧، ص١٩٥-١٩٩.

٥- ينظر: الادب وفنونه..ص١٤٢-١٥٤، ١٤٩، ١٤٣-١٥٥,

٦- ينظر: اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤،ص١٨-١٩,

٧- ينظر: الادب وفنونه..ص١٥٥-١٥٦,

٨- ينظر: ما هو النقد..ص٩٠-٩٣,

٩- ينظر: في النقد الادبي، الدكتور عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر - بيروت،١٩٧٢،ص٢٦٩-٢٧٣,

١٠- ينظر ما هو النقد..ص٢٨٨-٢٨٩. وينظر: دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي/ د.سعد البازعي، الناشر المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية،٢٠٠٠،ص٢٠١,

١١- ينظر: النقد الادبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، الجزء الاول، ترجمة الدكتور احسان عباس، الدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة - بيروت، ١٩٥٨،ص٢٢-٢٣,

١٢ــ ينظر: ما هو النقد... ص٢٩٠ــ٣١٧. وينظر: دليل الناقد الأدبي..ص٢٠١-٢١١، ٢٠٢-٢١٢,

١٣- ينظر: النقد الادبي ومناهجه، سليم زهدي، مجلة الاداب - البيروتية - العدد الاول، السنة التاسعة ١٩٦١، ص٧٢,

١٤- ينظر: قضايا جديدة في ادبنا الحديث، الدكتور محمد مندور، دار الاداب - بيروت، ١٩٥٨،ص٢١-٢٢,

١٥- ينظر: نظرة جديدة في النقد القديم، الدكتور احسان عباس، مجلة الاداب - البيروتية - العدد الاول، السنة التاسعة ١٩٦١، ص١٠-١٢,

١٦- ينظر: اتجاهات النقد المعاصر للقصة العربية، جورج طرابيشي، مجلة الاداب - البيروتية - العدد الاول، السنة التاسعة ١٩٦١، ص٦٥,

١٧- ينظر: دليل الناقد الأدبي.. ص٢٣٦-٢٥٢.

المنارة للاستشارات
ww

المحاضرة الثانية

مصطلحات نقدية

- الادب
- الفن
- الجمال
- نظرية الادب
- التجربة الشعرية
- الوحدة العضوية
- الخيال
- الحداثة
- ما بعد الحداثة
- الريادة
- الاسلوبية
- الازاحة أو الانزياح
- الشعرية
- السيمياء أو السيميولوجيا
- التأويل
- السردية
- درجة الصفر للكتابة
- موت المؤلف
- التناص
- اللامعقول

المنارة للاستشارات
ww

١ـ الأدب :

الادب فن جميل، واذا فقد الجمال جاز ان نسميه أي شيء آخر غير الادب، فهو قد يكون صحافة، وقد يكون فلسفة، وقد يكون سياسة او اجتماعاً ولكنه لا يمكن ان يكون ادباً، والا اختلطت السبل. من البديهيات اذن ان يعد الادب فناً جميلاً ولكننا لا نكاد نتجاوز هذه البديهية الى تفاصيلها ووسائل تطبيقها حتى تثور الصعوبات التي نستطيع ان نلمحها في عبارتي: (فن) و(جميل). فالفن وسيلة اصيلة من وسائل التعبير بالرسم او اللون او النحت او النغم او اللفظ. وقديماً كان اللفظ هو وحده وسيلة التعبير في الادب عند العرب، ولكن فنون الادب الحديثة التي طرأت على عالمنا العربي قد اخذت تشرك مع اللفظ وسائل اخرى للتعبير كالحركة في المسرح وطريقة البناء والتسلسل والتشويق والوحدة في القصة وغير ذلك، فضلا عن ان اللفظ في فن الادب لا يقصد منه الى مجرد التقرير ونقل المعاني، بل يقصد منه الى التصوير البياني الذي يعطي المعنى جدته، وكأنه هو المعنى نفسه.

والجمال في فن الادب هو الاخر شيء غير موحد المدلول، فهو في القصيدة الشعرية قد يكون في القدرة على التصوير كما قد يكون في قوة الانفعال او في عمق الصدق او بالتعبير المبتكر او بالصورة الفريدة غير المبتذلة، او بالمعنى العميق الذي قد نحس به في غموض ولكننا لا نستطيع ان نأخذ بناصيته لنودعه اللفظ المعبر.

ومن كل هذه الاشارات العابرة تتضح مشاق الادب بوصفه فنا جميلا او ابداعا، ولقد عبر كبار الفنانين والادباء في عصور التاريخ المختلفة عن مشقة صناعة الادب والفن، ولعل من خير ما يعبر عن ذلك ما كتبه الكاتب الفرنسي الكبير جورج ديهامل في كتابه (دفاع عن الادب) في قوله: (ان بلزاك قد سود مئات الصفحات قبل ان يعثر على بلزاك، وان النحات رودان قد اصطفت قدماه سنين طويلة في الردهة قبل ان يدخل الى ممثله). ومعنى هذه العبارات الموجزة هو ان بلزاك لم يولد كاتباً كبيراً وانما اكتسب هذه الصفة بالجهد وتسويد مئات الصفحات قبل ان يقرر نشر قصة يرضاها، كما ان رودان قد تدرب على فنه سنين طويلة قبل ان يبدأ في نحت تماثيله الرائعة.

الادب اذن فن جميل، ومن الممكن ان يتفق المفكرون على ما يعد فناً جميلاً وما لا يعد كذلك. واذا سلمنا بهذا الاصل وجب ان نطالب كل اديب شاعراً كان او ناثراً ان يحترم هذا الاصل، كما نطالب كل ناقد بأن يتخذه اساساً اصيلا من اسس حكمه على كل انتاج ادبي. وهذا الاصل لا يمكن ان يغني عنه شيء من مضمون او غير مضمون، فأي انتاج يخلو من صفة الفن الجميل لا يعد ادباً، وقد لا يضيره ذلك لأنه اذا خرج من الادب قد يعد فكراً او سياسة او فلسفة او اجتماعاً، ولكنه لا يعد ادباً . كما قلنا . ويخطئ من يوهم صاحبه انه ادب وانه سيصيب الخلود الذي يصيبه الادب.

هذا، ومعاني الفن والجمال واصولهما لن يخترعها احد ولن يحاول املاءها على اديب او فنان، وانما هي في الغالب معان واصول استقاها النقاد والمفكرون من عيون الادب والفن الخالدة، وان كان هذا الرأي لا يخلو من اعتراضات قوية، وذلك لانه قد تظهر عبقرية جديدة تبتكر صوراً فنية وقيماً

المنارة للاستشارات
ww

جمالية لم يسبق الى مثلها احد، او قد يرى اديب او فنان ان مزاج قومه وتراثهم الروحي يختلفان اختلافاً كلياً عن مزاج وتراث تلك الشعوب التي انتجت روائع الادب والفن التي استقيت منها المبادئ والاصول، فيرى وفاء لقومه واحتراماً لتراثهم ان يخرج على تلك المبادئ والاصول المستقرة لدى غيرهم، وان يبتكر من الصور والمعاني ما يلائم قومه وتراثهم، كأن يقول فنان عربي مثلا انه لا عبرة بما حدث عند الاوروبيين من فصل الادب التمثيلي عن الموسيقى، وعدم الخلط بين المسرحية والاوبرا، ويأخذ بناء على ذلك في كتابة اوبرات شعرية يعدها ادباً لا موسيقى ويتمسك لها بهذه الصفة على نحو ما فعل الدكتور احمد زكي ابو شادي عندما الف في العام ١٩٢٧ اوبريت (احسان) و(الزباء) و(اردشير) و(الآلهة).

وفي مثل هذه الحالات يعد النقد بالغ المشقة والخطر، ولا يجوز ان يتصدى له الا ناقد واسع الثقافة مصقول الذوق منزه الحكم بالغ المرونة، وقادر على ان يسير بهدى من نفسه في المجاهل البكر لانه لن يجد عندئذ اصولا ومبادئ استقر عليها النقاد العالميون، بل سيجد محاولات ابتكارية يحكم عليها حكما جديداً غير مسبوق ويضع لحكمه اسساً ومبررات تجعله مقبولاً لدى غيره او في الاقل قابلاً للمناقشة الجدية الموضوعية التي قد تسفر عن الحق وتنير اليه الطريق[١].

٢- الفن :

الفن هو التعبير عن الجمال ونقل الاحساس به الى الآخرين ولذلك فإن كلمة الفن ترادف في الفهم العام كلمة (الجمال)، الا أنهما تتضمنان مفهومين مختلفين، فالفن له مغزى محدد وللجمال معنى أشمل. الفن يطلق على كل إبداع تحققه يد الانسان، أي ان جوهره إرادة وقدرة على التشكيل والصياغة. وما ينتهي إليه الفن يعد شيئاً جميلاً ما دام يحقق إبداعاً، ولذلك يدخل الفن تحت إطار الجمال من حيث كونه أحد الأدوات التي يظهر بها هذا الجمال. لكن كلمة الجمال ذاتها، تعني شيئاً أشمل من الفن، تعني الحس والبهجة والمسرة، التي يدركها الإنسان في الاشياء الجميلة التي يراها في كل ركن من أركان هذا الكون، فالجمال يرى: في الأرض، وفي السماء، وفي البحار، يرى في الأشكال المتنوعة للبشر، والحيوانات، والأزهار، وشتى الثمار، ويرى في ما تصنعه يد الانسان من اشياء جميلة.

ويقابل كلمة الجمال (القبح) وهو يعني كل شيء يثير النفور والاشمئزاز، والبغض والكراهية، فأين يقع الفن من القبح؟...

قد يكون القبح ذاته أحد مثيرات الفنان للتعبير، وهو حينئذ يحيل القبح إلى إبداع، وعندئذ تكون له سمة الجمال. ويظهر من هذا أن الفن أوجد مداخل متسعة لرؤية الجمال، وإن لم تدرك لها في الطبيعة هذه الصفة. وتبدو المسألة هنا نسبية، فإذا تصورنا الكون بدون نظرة الإنسان، فستختفي فيه المتناقضات. فالخير والشر او الجمال والقبح وراءهما فكرة بشرية مرتبطة بالإنسان، وهو ذاته يرى ما يرضي عنه خيراً، فهو إذاً جميل، وما لا يرضى عنه شراً، فهو إذاً قبيح.

المنارة للاستشارات
ww

والفن قد يجد مادة خصبة هنا أو هناك، ويحيلها إلى جمال، فالجمال في الفن لا يعني إلغاء الشر والغدر والخيانة، وإنما تصويرها بالأسلوب الذي يبرز مدى دناءتها، فمن خلال الأداء الجيد الجميل، قد يستطيع الفن أن يكره الناس في الشر ويحببهم في الخير، لذلك فإن الفن طريق سليم إلى الجمال حين تتوحد النظرة، وتلتئم المتناقضات، ونصل إلى ما يمكن تسميته بجمال الحق. والفن يعطي الأسس والمعايير التي من خلالها تعرف مقومات الجمال، لكن هذه المقومات تطبق في الحياة بشتى صورها. وإذا كان الجمال سمة طبيعية يبحث عنها الإنسان، فإن الخوض فيها يتدرج في مستويات، تبدأ بالفطرة والسذاجة، وتتعقد بتعقد الفكر ومضامينه، وأسس النقد ومدارسه، حتى يصبح كنه الجمال وخصائصه ومواصفاته، محتاجاً الى نظريات لتفسيره والكشف عن حقائقه، ويصبح الجمال بمفهومه البسيط، محتاجاً تدريجاً الى متخصصين ليوضحوا بديهياته.

وبقدر إضفاء الجمال على كل شيء تتحول الدنيا إلى نعيم. وقديماً كتب بعض الكتاب عن الجمال بأنه مبرر وجوده، أي انه لا يقصد لغير ذاته، أو ليس له مبرر خارجي. والفن بمختلف أدواته وأنشطته وفروعه من: فن تشكيلي، وشعر، وموسيقى، وأدب، وعمارة... إلخ، ما هي إلا وسائل نحو كشف الجمال من مختلف المداخل، ليتهذب الإنسان ويرقى. فبالفرشة، والأزميل، والكلمة، والنغم، واللون، والحركة، والضوء، تنتظم الإيقاعات التي تمهد بالجمال لسعادة الانسان في كل ركن من اركان حياته.

ولا يزدهر الفن بغير نقد واع مستمر، والنقد لا يعني الإسراف في الكشف عن نقاط الضعف، وتضخيمها، أو افتعال قيم غير متوافرة في الأعمال الفنية وابرازها مجاملة لأصحابها، وإنما النقد في حقيقته تحليل موضوعي دقيق للعمل الفني لبيان جوانب قوته وضعفه، فيفيد صاحبه مما أنجز، ويتجنب ما فشل فيه، وانه حينما يعرف عناصر النجاح، يزداد نجاحاً بتأكيدها، ومتابعتها بإضافات صاعدة، ويتجنب الأخطاء ويحذفها. والنقد يحمل تطبيقاً ذكياً لقانون العدالة، وهو قانون يعيه الناقد، ويفهمه جيداً، ذلك القانون مستمد من مفهومه عن التكامل، حينما تترابط أجزاء العمل الفني بعضها ببعض، وتنم على معان تنتقل من العمل الفني إلى الرائي وتؤثر فيه.

ولا يصح في الأعمال الفنية افتراض نقد مسبق، وتطبيقه بطريقة آلية، إذ أن ذلك يتنافى مع تصور المعيار السليم لقياس العمل الفني، والمعيار السليم يستوحى في الحقيقة، من خلال تأمل العمل الفني ذاته، الذي هو كل معقد، يشمل شخصية الفنان، وطرازه المميز، وطبيعة علاجه للموضوع، والمدرسة التي ينتمي إليها، والتقنية التي يتبعها في إخراجه، والمعاني المتضمنة في العمل، والتي يريد تبليغها، وهذه كلها أجزاء قليلة من كثير، يصعب فكها، وعزلها بعضها عن بعض، والتحدث عن كل منها بطريقة مفردة، لأن كيان كل منها يتقرر داخل إطار الكل، والكل حصيلة لهذه المفردات مجتمعة، بسائر تفاصيلها المميزة.

ويحتاج الناقد الى أن يعيش شخصية الفنان بكل معانيها، كي يستطيع أن يفك طلاسمها، ويتصور أبعادها، ويعي ما خفي منها، وليتجاوب مع الفنان لا

المنارة للاستشارات
ww

ليفرض تعصباته عليه، وإنما ليكشف ذاتية الفنان، وبقدر ما يحمل الناقد من تجربة، وخبرة طويلة، ومراس، وفهم للتراث الطويل، بقدر ما يكون تفسيره أرحب، وآراؤه أصوب، حيث أنه سيتمكن من تفسير العمل الفني الذي أمامه على أرضية متسعة، من ماضي البشرية الفني، الذي تكاثرت فيه المحاولات، وتنوعت، واثبتت التجارب الناجحة جدواها، بينما خارت التجارب الفاشلة، وتوارت.

وعلى الرغم من هذه الخبرة الطويلة الحتمية، إلا أنها لا تكفي وحدها، فما زال العمل الفني الجديد له قواعده الجديدة، ولذا يجب أن ينسى الناقد كل هذا الماضي، أو يتناساه أمام تجربة الحاضر، وينظر إلى الحاضر بعقلية متفتحة، لا ليطبق قواعد مستمدة من القديم، وإنما ليكشف القواعد الجديدة، التي بنى عليها العمل الفني، ليستطيع قراءته.

والأعمال الفنية مستويات، والنقاد درجات، وتظهر قضية تلكؤ النقد حينما لا يتكافأ مستوى العمل الفني مع مقدرة الناقد وإمكاناته، فالناقد لا يعطي أحكاماً سليمة على أعمال فنية أكثر عمقاً وتجربة من مفاهيمه التي كونها. وأحكامه لا تصدق ما دام كان مستواه الفكري لا يرقى الى تلك الأعمال. وعلى ذلك يحتاج كل عمل فني إلى عقلية محملة بقدر معادل من التجربة الفنية في الأقل لإمكان التفسير والتحليل وإصدار الأحكام. وأصدق النقد ما ارتآه الفنان ذاته في عمله، حينما يكون نزيهاً، وموضوعياً وغير قانع بما حصل، في هذه الحالة يعرف الفنان جيداً ما نجح فيه وما فشل.

إن النقد في الفن لابد أن يستوحى من العمل الفني والإمكانات التي يحويها، وهي أمور تحتاج الى ثقافة الماضي والحاضر، وتحتاج إلى مرونة وعدم تعصب لآراء مسبقة، تحتاج الى فهم شخصية الفنان بعقلية متفتحة، والناقد يكتشف في العمل الفني ما خفي عن الشخص العادي، ويبدي آراءه ببصيرة نفاذة، تستمد وحيها من إدراكه لطبيعة الإبداع ودلالاته عند المبدعين. والنقد الفني مسؤوليته كبيرة، لأنه يبعث بفناني الأمة خطوات إلى الأمام، فلا يجب تركه لغير العارفين، يفتون فيه بغير علم، ولا هدى[٢].

٣ـ الجمال :

عرفنا الابداع الفني بأنه القدرة الفائقة على التعبير عن الجمال وعلى نقل الاحساس به الى الاخرين. سواء اكان هذا التعبير بالكلمة ام بالنغم ام باللون ام بالخطوط ام بالاشكال. وقلنا في تعريف الفن كذلك أن هناك دمجاً بين مفهوم الفن ومفهوم الجمال او رؤية موحدة لهما، وهذا نجده لدى منظري الجمال مثل (كروتشه) عندما يحاول ان يدمج علم الجمال مع فن الكلمة الجميلة مؤكداً: (ان علم الجمال وعلم اللغات ليسا علمين متباينين متنافرين، ان فلسفة التعبير الكلامي، وفلسفة الفن هما شيء واحد). ولكن ما هو الجمال في فنون التعبير الكلامية وفنون التعبير الاخرى؟ وما هي المرتكزات التي تسمح لنا بالقول ان هذه القصيدة او هذه المسرحية او هذه المعزوفة جميلة، وان هذا التمثال وهذا النغم من الفن بحيث يستطيعان ان يمنحانا انفعالات جمالية لا سبيل الى ردها؟

المنارة للاستشارات
ww

هذه القضية، قضية تحديد الجمال كتعريف الفن، قضية شغلت الانسان منذ فجر المدنية. ولقد احست الشعوب حتى في حالات حياتها الفطرية بالطابع الفذ الذي تتصف به عملية الخلق الفني عند الفنانين، ولما عجزت عن اعطاء تفسير واضح لهذه الظاهرة الانسانية اضفت عليها تفسيراً غيبياً. ففسرت القدرة على ابداع الشعر والموسيقى مثلا باتصال الملهمين من الفنانين والشعراء بقوى وارواح خيرة تلقنهم الفعل السحري. وهكذا فقد كان للاغريق القدماء اله يدعى (ابوللون) هو اله الموسيقى والرقص والشعر والالهام يعز لعزته وجلاله شاعرهم ونبيهم على السواء. وكذلك العرب، فقد كانوا يعتقدون ان لكل شاعر بل لكل معنى شيطاناً او تابعاً من الجن يلقي الشعر على لسانه. وقد ذكروا اسماء الكثيرين من التوابع والشياطين. وقد كانوا يعتقدون ان هؤلاء التوابع وغيرهم من ابناء الجن يجتمعون في موضع اسمه (عبقر)، فقالوا عن الشاعر انه عبقري نسبة الى ذلك الموضع. وقريب من ذلك ورود لفظة genie باللغات الغربية بمعنى العبقرية. وهي في اصلها اللاتيني تعني الشيطان المفضل، كما عند العرب.

وقد اشترك قدماء العرب وقدماء الاغريق والرومان في القول بأن الشاعر الملهم ينفذ الى ما وراء العالم المادي الظاهر، الى عالم الغيب، وكان الشاعر يسمى باللاتينية vates ومعناه النبي. ولقد عكس العرب القضية اذ وصفوا النبي محمداً بأنه شاعر فأنكر الوحي انه شاعر: (وما علمناه الشعر وما ينبغي له، ان هو الا ذكر وقرآن مبين). ولقد سموا الشاعر الملهم نبياً اعتقادا منهم بانه ليس بشراً مثلهم، بل هو بشر وزيادة.. وهذه الزيادة انما تأتيه من الشيطان العربي الذي يلقي الشعر على لسانه، او من (الموز) اليونانية التي توحي به او من الاله الذي ينزله عليه. وهذه الزيادة هي انه يرى ما لا يرى ويسمع ما لا يسمع كما يقول ابو اسحق المتكلم.

ولكن هذه التفسيرات الغيبية لم تمنع من قيام محاولات لتفسير العملية الجمالية في حدود النفس الانسانية.واقدم ما نعرفه من هذه التفسيرات المفهوم المثالي الذي اطلقه افلاطون عن الجمال، فالجمال في نظره تذكر لأشياء مقدسة كانت النفس الانسانية المتداخلة مع العوالم السماوية قد تأملتها في أثناء وجود سابق لها ملؤه الغبطة والانتشاء، وجمال الكائنات والاشياء يعود لكونها انعكاساً للانماط العليا أو المثل التي تقوم في العوالم العلوية. وبهذا فللفن هدف في نظر افلاطون هو إعادة خلق الجمال الأسمى الذي عرفته النفس الانسانية فيما مضى.

اما ارسطو فيحاول ان ينزع عن مفهوم الجمال طابعه المثالي المتطرف، وان يرى فيه طابعاً اكثر التصاقاً بالانسان، حين يسعى لاعادة الاعتبار للشعراء الذين سماهم خالقين، وكان افلاطون قد تفاهم عن جمهوريته. وخصص لدراسة الشعر كتاباً كاملاً (بويطيقا). وهو يعرف الشعر بأنه محاكاة للطبيعة، ولا يعد المحاكاة شرا في ذاتها لانها تدخل في طبيعة الانسان. وهو يعتقد ان الشعر يصرف العواطف أي يجد متنفساً لها ومخرجاً، وهذا ما سماه التطهير. فإلى جانب عامل الفكر المجرد، يعتمد ارسطو اذن على عنصر

المنارة للاستشارات
ww

المحتوى العاطفي في تحديد الجمال وكذلك على العنصر الشكلي او البناء اللفظي الذي يخصص لدرس قواعده واصوله الفصول الطوال.

وقد تأثر النقاد العرب بالنظرة الارسطوطاليسية للشعر وخاصة فيما يتعلق بالاهمية التي يعلقها على العنصر الشكلي. وفي كتاب (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر امثلة كثيرة على التقاء المدرسة البلاغية العربية مع بعض افكار المعلم اليوناني.

وقد أحدث المفهوم الافلاطوني للجمال اثارا عميقة في المدرسة الفلسفية الالمانية التي ازدهرت في اواخر القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر. وفي المفهوم الجمالي عند (كانت) يشكل الجمال لهبا ينصهر فيه العام والخاص، الغاية والواسطة المدرك والموضوع.

وجاء (شلينج) الى مفهوم الانماط المثلى والافكار العليا التي نراها عند افلاطون، ومن هذه الافكار المثلى الجمال، وهو التعبير الخارجي للكمال المطلق. الجمال الذي هو الحقيقة الكونية غير المحدودة، الابدية المتصلة بالله. الجمال هو البداية والجوهر لكل الاشياء. والذي يسمح للانسان المتناهي وغير الكامل ان يرتفع الى رؤية فكرة الجمال، هو الاتحاد بين الحدس والفكر، بين المدرك والحدس، أي اتحاد اللامتناهي بالمتناهي. وفي نظر شيلنج ان الفن والفلسفة يجسدان النمط الاعلى او الفكرة، فتجسد الفلسفة فكرة الحقيقة والفن يجسد فكرة الجمال.

اما هيجل فيتحدث في كتابه (علم الجمال) عن الجمال الفني الذي يعده الشكل الوحيد للجمال: (الجمال الفني يولد وينبعث من الفكر). ومهمته ان يعبر عن الالهي او حقائق الفكر وان يجعلها قابلة للفهم والادراك. ويشترك في هذه المهمة مع الفلسفة والدين ولكنه يتميز عن هذين النشاطين بأنه يعبر عن (الجوهري) بصورة محسوسة ويقربه من الحواس والاحاسيس.

وينتج الفكر الاثار الجميلة التي تقوم كوسائط اولى وكأدوات توفيق بين الخارج المحسوس والفكر، بين الطبيعة، او الواقع المتناهي والحرية اللامتناهية في الفكر. فالجمال في الفن اذن وسط او جسر بين الاحساس والفكر. هو تأليف بين المحتوى والشكل. وهو يجمع بين متناقضين: التعميم الغيبي والتفرد الواقعي. فالاثر الفني يقع في منتصف الطريق، (في الوسط) بين المحسوس المباشر والفكر المثالي. ويلخص هيجل مفهومه هذا بالعبارة الاتية: (الفن يفكر المحسوس ويحسس الفكر).

والخلاصة، ان كل الميتافيزيقيين الذين عالجوا قضية الجمال قد صاروا الى اعتبار مجال الجمال كدائرة وسطى، كأداة توفيق، كعملية تناسق. فالذي شغل ذهن هؤلاء المفكرين ومن جاء بعدهم ممن حاولوا فهم الكون والانسان هو، وجود المتضادات والمتناقضات التي تتصادم في داخلهما: تضاد بين الفكر والطبيعة، تضاد، بين الضرورة والحرية، تضاد عند هؤلاء الاحياء المفكرين بين الادراك الحسي والادراك الذهني، بين الرغبة العمياء والعقل الواعي.

والتضادات في مفاهيم هؤلاء الفلاسفة ضرورية، ففيها تختمر الحياة التي هي في جوهرها نضال، من اجل التوفيق بينها. وقد اختار المفكرون الذين

المنارة للاستشارات
ww

ذكرناهم الدور النبيل في تحقيق هذه النزعة التوفيقية الى الجمال. فأعتقدوا ان من الضروري ان تكون هناك دائرة تحل في داخلها هذه التناقضات الكونية والنفسية، هذه الدائرة هي دائرة الجمال. والنشاط الذي يوفق بين الطبيعة والفكر بين اللاوعي والوعي، بين زخم الاندفاع والتفكير المتعقل هو ابداع الفنان العبقري.

هذه هي خلاصة افكار هؤلاء الفلاسفة وهي ترتبط بنظرة افلاطون وافكار سبينوزا وأفلوطين التي تلتقي بدورها مع افكار الفلاسفة المسلمين وخاصة ابن سينا.

ولكن هذه الافكار الفلسفية تكتفي بالبحث بصورة غيبية تجريدية عن مكان الجمال من ذهن الفنان ومن الطبيعة. وهي لا تعيننا كثيراً في فهم اسرار الجمال الكامن في الاثر الفني، في نطاق الحياة الواقعية، وفي علاقة الفنان المتشابكة مع الفئات الاجتماعية المتعددة. وقد عني كثير من الباحثين اللاحقين بتوضيح معاني الجمال في مختلف الفنون الابداعية منطلقين من زوايا مختلفة فقامت مدارس نقدية عديدة لتوضح ولتدعم المفاهيم التي كانت تحملها المدارس الادبية والفنية المتعاقبة. وسنكتفي، بلمحة عن آراء بعض المفكرين من عصرنا، عرضوا من زوايا مختلفة لقضية الجمال في مجملها وسعوا لتفسير عمليات الخلق الفني واسباب فعالية الاثر الفني.

ونبدأ بنظرة هنري برغسون الى الفن التي تعود في بعض جوانبها الى النظرة البدائية للشعر والالهام حيثما كانت الشعوب، في فجر مدنيتها تعد الشاعر او الفنان وسطاً بين البشر وقوى غيبية، آلهة او شياطين تلقي على لسانه الشعر او الموسيقى او الغناء. ولكن برغسون استبدل الالهة او الشياطين او الموز بالطبيعة التي جعلها تصطفي الفنان كأنسان فريد مختار لتزوده بقوى خارقة في رؤية الاشياء وفي نقل الرؤية للناس. وبرغسون يضفي على الطبيعة نوعاً من القوة الواعية. ونظرته هذه تنحدر من اتجاهه الفلسفي العام المرتكز على الغائية التي تحاول تفسير حركة التطور في الطبيعة والحياة بوجود قوة منظمة مدركة تنبثق من الطبيعة وتشرف على دفع الكائنات في سيرها الطويل نحو اشكال اكثر كمالاً وتعقيداً ووعياً وفردية وخروجاً من المادية والسكون والتماثل. هذه الحركة هي التي يسميها الفيلسوف الفرنسي (الزخم الحي) والذي يعده المحرك الاول للتطور الخلاق. وبرغم ما تزخر به هذه النظرية من براعة ودينامية مشوقة، فإن هناك من يعتقد انها لا تصمد امام الفحص العلمي الذي ينكر عليها غائيتها الشديدة ومحاولتها لحصر الموهبة الخلاقة عند الفنان فيما ترفده به الطبيعة والغريزة (تحت اسم الزخم الحي) صارفة النظر عن اثر العوامل الاجتماعية في تكوين الحس الجمالي والموهبة الابداعية. ولكن هذا التحفظ لا يمنع من الاعتراف بالمكسب الجديد الذي جاءت به النظرة البرغسونية في تركيزها الاهتمام على طابع التفرد والمعاني البكر التي تعطيها اللغة الفنية للاشياء بعكس اللغة المألوفة التي لا تعطي فنها الا صوراً جزئية مبتورة مبتذلة، الا رموزاً عامة ومشتركة بين الناس.

المنارة للاستشارات
ww

وقريب من هذه النظرة بل وتتحدر منها افكار الاديب الفرنسي (تيري مولينيه) عندما يفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية. ويلتقي تييري مولنييه مع (فاليري) عندما يقول: (الشعر هو كلام في حالة التولد). فالشاعر في نظرهما يسمي الاشياء والمخلوقات بجلال ويبدو، لهما، انه لا يكتفي بتسميتها وانما ايضاً يخلقها عندما يسميها. فكأنه يقول للاشياء عندما يذكر البحر او المرأة او الشجرة: كن بحراً! او كوني امرأة! او كوني شجرة!) وهكذا يستعيد الكلام وظيفته شبه الالهية كعمل لتعميد الاشياء. ان الشاعر يبدو كأنه يدعو العالم ان يولد من جديد. هذه النظرة تعيد الى الاذهان الكلمات الملتهبة التي كان يصف بها الشاعر (شيلي) العالم السحري الذي تكشفه العملية الشعرية مصدقاً على قول تاسو: (ليس من يستحق اسم الخالق، غير الله والشاعر).

ويرى بعض الباحثين ان هؤلاء المفكرين الذين يمثلون المدرسة الرومانتيكية (شيلي) او الامتداد للمدرسة الرمزية (فاليري ومولنييه) لا يبعدون كثيرا، عن الالتقاء، في بعض الوجوه، مع المدرسة الواقعية التي لم تكن تتردد عن التصريح على لسان رائدها كارل ماركس: (الفن هو بمعنى من المعاني، اسمى درجة من درجات الفرح يمكن ان يهبه الانسان لنفسه. والفن يعبر في درجته السامية عن خلق الانسان ذاته بذاته). ولا يعدو، احد المخططين النظريين لهذه المدرسة، روح آراء مولنييه وفاليري عندما يقول منطلقاً من فكرة ماركس: (الفن فرح . يعني اكثر من متعة واكثر من اهتمام ذهني . انه خلاص. وما يزال يخلص الكائنات البشرية من حدودها. لقد عرض وما يزال يعرض اسمى صور الانسان: النماذج، القدوات).

وكذلك يقترب الماركسي بليخانوف من كل المفكرين الالمان والفرنسيين الذين عالجوا قضية الفن والجمال حين يقول: (على الفنان ان يضع في صورة فردية الشيء العام الذي يشكل الاساس لاثره). ومثله ايضاً، من هذه الناحية، هنري لوفيفر عندما يعرف الفنان بقوله: (الفنان، الخالق في الفن، هو كائن انساني يحس باستعداد وبحاجة اساسية ملحة لنشر ما انطوى من ذاته وتحقيق هذه الذات في شيء محسوس، في موضوع، والفنان يختلف في هذا الامر عن العالم والفيلسوف وعن رجل النضال والعمل.) والامر هنا يتعلق بالفنان لا بالفن اطلاقاً. وهذا التعريف يشير بشيء من الالحاح الى جانب من جوانب الفنان: الى الدعامة التي لفرديته الشخصية في النمو العام للمجتمع والحضارة.

وهكذا يتفق جميع الذين عالجوا الموضوع الجمالي في الفن، على مختلف ميولهم واتجاهاتهم على اعتبار النزعة لطبع الاشياء بالطابع الفردي عنصرا اساسيا من عناصر الابداع الفني. فردية العمل الفني، هي في صلب العملية الفنية، وهي المرتكز للتفرد وللاصالة والطابع الفريد. هذا مع ضرورة الاشارة الى ان انصار مدرسة الواقعية الاجتماعية وعلى رأسهم الماركسيون، عندما يبينون اهمية العنصر الفردي في الخلق الفني فإنهم ينتهون من ذلك الى ضرورة العناية بدرس الظروف الاجتماعية والتاريخية المكونة لشخص الفنان وللمادة الفنية التي يعالجها، وخاصة اثر العلاقات الانتاجية السائدة في

المنارة للاستشارات
ww

مجتمع ما، وفي عصر ما، في تكوين الانتاج الفني، وحتمية تعبير الاثار الفنية وغيرها من الابنية الفوقية عن الأبنية التحتية وهي الظروف الاجتماعية والاقتصادية[٣].

من هذا العرض السريع للأفكار النظرية عن (الجمال) نخلص الى تعريف (نظرية الجمال) أو (علم الجمال) بأنه: نظرية ترمي الى تحديد حس الجمال وفكرته وقواعده، والتعريف بماهية الفن وما ينبغي ان يكون . اذ تربطه بعض الافكار بغايات كفاحية . وتسعى الى تفسير تطور الفنون والآداب من خلال الافكار الفلسفية التي تعالج هذه المسألة[٤].

٤ـ نظرية الأدب :

تطلق عبارة (نظرية الأدب) على دراسة أسس الأدب، وأقسامه، وموازينه وما أشبه، وهي تشمل (نظرية النقد الادبي) و(نظرية تأريخ الادب) فهما لازمتان لها. وبهما نصف دراسة الاعمال الأدبية المحددة. وتستخدم عبارة (النقد الأدبي) كثيراً بمعنى يشمل النظرية الأدبية، ولكن مثل هذا الإستخدام يغفل تمييزاً مفيداً. فقد كان ارسطو صاحب نظرية، بينما كان سانت بوف اساساً، ناقداً.

هذه التمييزات واضحة ومقبولة على نطاق واسع. ولكن لم يدرك الناس بالدرجة نفسها أن النظم التي أعطيت هذه المسميات لا يمكن استخدامها في عزلة عن بعضها، فهي متداخلة تماماً إحداها في الأخرى، لدرجة لا نستطيع معها أن نتصور النظرية الأدبية دون النقد أو التاريخ الأدبي، أو أن نتصور النقد دون التنظير والتاريخ، وكذلك لا يوجد التاريخ دون التنظير أو النقد، إذ من الواضح أن النظرية الأدبية تستحيل إلا إذا كان لها أساس من دراسة الأعمال الأدبية، وكذلك الموازين، والتصنيفات والخطط لا يمكن التوصل إليها من فراغ. وعلى العكس من ذلك، لا يتحقق النقد أو التاريخ دون عدد من التساؤلات، او نسق من المفاهيم، أو أسس يرجع إليها، أو بعض القواعد العامة. وهنا تظهر طبعاً مشكلة ليست بالمستعصية، فنحن نقرأ وفي أذهاننا أفكار مسبقة، ثم نعدل هذه الأفكار على وفق خبرتنا المتجددة بالأعمال الأدبية، فالعملية هنا تتسم بالجدلية: بالتداخل المتبادل بين النظرية والتطبيق.

كانت هناك محاولات لفصل تاريخ الأدب عن الدراسة النظرية والنقد، فقد قيل أن تاريخ الأدب يوضح أن (أ) مشتق من (ب)، بينما النقد يحكم بأن (أ) أحسن من (ب). النمط الأول طبقاً لهذا الرأي يتناول الحقائق القابلة للإثبات، ويتناول النمط الثاني مسائل تتعلق بالآراء والمعتقدات. ولكن هذا التمييز بين تاريخ الأدب والنقد لا يقبل إطلاقاً، إذ لا يضم تاريخ الأدب ببساطة مواد تعد (حقائق) كاملة الموضوعية، فإن اختيار المواد ذاته يحمل في طياته أحكاماً تقويمية، في التمييز الأولي بين الكتب وبين الأدب، وفي مجرد إفراد حيز من المكان لهذا الكاتب أو ذاك. بل إن مجرد تحقيق تاريخ أو إثبات عنوان يتضمن نوعاً من الحكم الذي يؤدي لاختيار هذا الكتاب أو هذا الحادث دون غيره من ملايين الكتب أو الأحداث. حتى لو سلمنا بأن هناك حقائق مجردة

المنارة للاستشارات
ww

نسبياً، حقائق تتعلق بالتواريخ والعناوين والسير، فإن هذا التسليم ينصب فقط على إمكان جمع حوليات الأدب. ولكن المسائل التي هي أكثر عمقاً، كمسألة نقد نص من النصوص، أو بحث المصادر والمؤثرات، فتقتضي دائماً إصدار الأحكام. فالقول مثلاً بأن بوب كان متأثراً بدرايدن لا يشير فقط إلى سابق تمييزنا لهما عن معاصريهما من الشعراء، بل إنه يتطلب معرفة بخصائص درايدن وبوب، ثم استمرار الموازنة والمقارنة والإختيار التي هي عمليات نقدية في أساسها. لكن عادة ما تبنى فكرة فصل تاريخ الأدب عن النقد الأدبي على أسس اخرى. إذ لا ينكر أن إصدار الأحكام أمر ضروري، ولكن يحتج بأن التاريخ الأدبي له مستوياته ومقاييسه الخاصة أي تلك التي تولد في العصور الأخرى. ويرى هؤلاء أن علينا النفاذ إلى عقلية الأحقاب الماضية واتجاهاتها، وأن نتقبل مستوياتها، وأن يتم ذلك عن عمد مع استبعاد أي تدخل من مفاهيمنا السابقة. وقد لقي هذا المذهب . المسمى (بالتأريخية) ـ توسعاً مطرداً في خلال القرن التاسع عشر، ومع ذلك فقد وجد هناك من نقده من المرموقين من أصحاب النظر في التاريخ. وفي الواقع لم يكتب تاريخ للأدب دون الإستناد لأسس الأختيار، ومحاولة التقدير والتقويم، فمؤرخو الأدب الذين ينكرون أهمية النقد هم أنفسهم نقاد من غير وعي منهم بذلك.

وبالمقابل فإن تاريخ الأدب أيضاً ذو أهمية كبرى للنقد الأدبي، وذلك بمجرد أن يرتفع النقد عن الأحكام الذاتية المبنية على الهوى. فالناقد الذي يغمض عينه عن العلاقات التاريخية، ستكون أحكامه دائماً مضللة. فهو لن يدرك العمل الأصيل، من غيره. وينتج عن جهله بالاحوال التاريخية، أن يخطئ دائماً في فهم أعمال فنية بعينها. والناقد الذي يعرف القليل من التاريخ أو الأقل، سيميل دائماً الى التخرص الأخرق أو إلى كتابة الإنطباعات الشخصية في صورة (مغامرات بين الروائع العالمية) وسيتجنب عموماً الخوض في الماضي البعيد، تاركاً ذلك للباحث في القديم أو لعالم فقه اللغة. ان الفصام السائد بين النقد الأدبي والتاريخ الأدبي كان معوقاً لكل منهما(٥).

٥ـ التجربة الشعرية :

نقصد بالتجربة الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه. وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي، وإخلاص فني، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجارى شعور الآخرين لينال رضاهم.

والشاعر الحق هو الذي تتضح في نفسه تجربته، ويقف على أجزائها بفكره ويرتبها ترتيباً، قبل ان يفكر في الكتابة. والتجربة الشعرية يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا في أدق ما يحيط بها من احداث العالم الخارجي، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تحتدم في نفس الفرد، إزاء الأحداث التي تحيط به، بل إن التجربة لتنبض بحياة تفتح عيوننا على حقائق قد لا تبين عنها حقائق الحياة أو حالات النفس كما تبدو لأكثر الناس، وقد تقصر كلمات اللغة وقواميسها عن الكشف عنها، إذ أن الصورة الشعرية وما تضمنه من أيحاء اقوى تعبيراً وأثراً.

المنارة للاستشارات
ww

والشاعر يعبر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي، سواء كانت تعبيراً عن حالة من حالات نفسه هو، ام عن موقف إنساني عام تمثله.

ومهما تكن التجربة عاطفية شعورية، فإنها لا تعزف قط عن الفكر الذي يصحبها، وينظمها، ويساعد على تأمل الشاعر فيها، إذ أن التعبير الشعري مناف للتعبير المباشر، ولا ينجح الشاعر في التعبير عن تجربته حتى تصير افكاره الذاتية موضوعية، أي بأن يجعلها موضوع تأمله.

والشاعر على صلة بالحقائق النفسية والكونية التي تلهمه في تجربته. ولكل تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية وخيالية وعاطفية وعناصر خارجية توضع في قوالب خاصة، معتمدة على تكرار الوزن والنغمة والقافية والحركة الموسيقية.

ان التجربة الشعرية إفضاء بذات النفس، بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره، في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته. ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته، فلا يعد من التجارب الصادقة في شيء شعر المناسبات، لأنه لا يعتمد على صدق الشاعر، ولأنه يجعل من الشعر مهنة أو دعاية، عمادها خلق مشاعر لمجاراة شعور الآخرين، إن محور التجربة الشعرية الصدق، وليس ضرورياً أن يكون الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يصفها، بل يكفي أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها، وآمن بها، ودبت في نفسه. ولابد أن تعينه دقة الملاحظة وقوة الذاكرة وسعة الخيال وعمق التفكير، حتى يخلق هذه التجربة الشعرية التي تصورها عن قرب، على حين لم يخض غمارها بنفسه.

ويجب التفريق بين شطري شخصية الشاعر: الشعري، والعملي. فالشطر الأول مثالي، يحكي فيه ذات نفسه كما هي، ويصف مثله وأهدافه وآماله وآلامه، والثاني عملي يتقيد فيه بقيود الحياة كما هي من حوله. وليس معنى مثالية الجانب الأول أنه بعيد من الصدق، بل هو أصدق وأسمى وأقرب إلى الدلالة على روح الشاعر من الجانب العملي.

ولا تقتصر التجربة على الموضوعات ذات الدلالة على المشكلات والمسائل الاجتماعية، فللشاعر أن يستجيب للموضوعات الجمالية التي يراها، نفسية كانت ام طبيعية أم إنسانية. ولا سبيل، الى حصر موضوعات التجربة الشعرية، على أن الفصل بين التجارب الذاتية ومعانيها الإنسانية الاجتماعية أمر متعذر، فغالباً ما تكون الموضوعات الذاتية أو الكونية منافذ يطل منها الشاعر على مجالات إنسانية واجتماعية بالغة المدى. ثم إن من المسلم به، أن كل التجارب الأدبية ذات دلالات اجتماعية من نوع ما، ولكننا لا نرى أن نفرض اتجاهاً اجتماعياً خاصاً على الشاعر في تجاربه، لأن له أن يتناول منها ما يشاء ليصور تصويراً إيحائياً فنياً ما يتناوله من تجارب، لأنه يستجيب أولاً الى إحساسه ووجدانه، وهذا طبيعة عملة الفني، على النقيض من مؤلفي القصص والمسرحيات، لأنهم بطبيعة عملهم ينغمسون في مسائل المجتمع ومشكلاته[٦].

المنارة للاستشارات
ww

٦ـ الوحدة العضوية :

تعرف باختصار بأنها تلاحم أجزاء العمل الأدبي. وقد تحدث ارسطو عن الوحدة العضوية وكان لا يقصد سوى الوحدة العضوية في المسرحيات والملاحم، حيث تقوم هذه الوحدة على ترتيب أجزاء (الخرافة) أو (الحكاية) ترتيباً احتمالياً أو ضرورياً.

اما الوحدة العضوية للقصيدة فهي متأثرة ـ إلى مدى بعيد ـ في إدراكها وتطبيقها بنظرة أرسطو إلى وحدة الملحمة والمسرحية. ونقصد بالوحدة العضوية في القصيدة وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور. على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر.

وتستلزم هذه الوحدة أن يفكر الشاعر تفكيراً طويلاً في منهج قصيدته، وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه، وفي الأجزاء التي تندرج في أحداث هذا الأثر، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية، ثم في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها، عن طريق التتابع المنطقي، وتسلسل الأحداث أو الأفكار، ووحدة الطابع. والوقوف على المنهج على هذا النحو ـ قبل البدء في النظم ـ يساعد على ابتكار الأفكار الجزئية والصور التي تساعد على توكيد الأثر المراد.

ولابد أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة، صادرة عن وحدة الموضوع ووحدة الفكرة فيه، ووحدة المشاعر التي تنبعث منه، ووحدة الأثر الناتج عنه... فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في رأي بعض الباحثين، لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها، فالوحدة فيها خارجية ولا رباط فيها الا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النفسية في وصفه الرحلة لمدح الممدوح، وكان لهذا الرباط الواهي مبرر من المبررات في العصر الجاهلي ثم صار تقليدا على مر العصور.

إن من كبار النقاد من يضع وحدة طولية للقصيدة، تقابل الوحدة الزمنية في المسرحية. وهذا يستدعي أن يكون للقصيدة طول معلوم يتلائم مع التجربة الشعرية. فإذا كانت القصيدة بالغة القصر فلن يستطاع بها نقل التجربة الشعرية إلى القارئ، وإثارة فكره وشعوره. وإذا كانت بالغة الطول انفصمت وحدتها، وصارت ـ إذا كانت من جيد الشعر ـ كأنها قصائد متوالية منفصلة، متميزة في مشاعرها وموضوعها.

هذا، وقد كانت الوحدة العضوية من أوائل معالم التجديد في الشعر العربي الحديث، ومن بواكير مظاهر تأثرنا المحمود بشعر الغرب. وكان خليل مطران أول من نبه إلى أنه لم يجد في الشعر العربي (إرتباطاً بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة، ولا تلاحما بين أجزائها، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها، وتوطد أركانها. وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس، ولكن بلا صلة ولا تسلسل).

المنارة للاستشارات
ww

والعقاد أوضح منهجاً وأكثر عمقاً في دعوته إلى الوحدة العضوية في القصيدة، إذ يذكر أن القصيدة (ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من اجهزته). وكان لهذه الدعوة أثر ثوري بعيد المدى في إدراك الشعر وفي إدراك القصيدة بوصفها وحدة حية كاملة، وفي السمو بموضوعها وغايتها، وفي صدق صورها وتآزرها جميعاً على الوصول إلى هدفها.

وقد أكد هذه النتائج القيمة للوحدة العضوية عبدالرحمن شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه بعنوان: (في الشعر ومذاهبه)، وفيها يقرر أن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة، وأنه ينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة.

على أننا لا نغفل هنا الإشارة إلى الفرق بين الوحدة العضوية في القصيدة والوحدة العضوية في الشعر المسرحي وشعر الملاحم، فالثانية أرسخ، ومقاييسها أوضح، لأنها ترجع إلى ترتيب أجزاء الحكاية أو الخرافة وأثر ذلك في نفسية الأشخاص وتوالي الأحداث، فإذا اختلت الوحدة بأن نقلنا منظراً مسرحياً إلى غير مكانه أو جزءاً من الملحمة إلى غير موضعه، إنهار العمل الفني من أساسه. أما وحدة القصيدة فمقياسها، كما قلنا، ترتيب أجزاء الفكرة ونمو الصور، ودلالة هذا النمو على الحركة الشعورية.

وقد يكون للقصيدة عنصر قصصي تاريخي او غير تاريخي، وحينذاك تكون وحدتها شبيهة بوحدة المسرحية. أما إذا لم تكن ذات عنصر قصصي، فقد تبدو بعض معالم الوحدة العضوية فيها غير ثابتة، ولكنها مع ذلك مبنية على اعتبارات فنية يجب ان تلحظ في البنية العامة. وقد تختلف هذه الملحوظات المتعلقة بالبنية العامة من وجهة نظر إلى وجهة نظر أخرى، وتظل في كل حالاتها دعامتها الاعتداد بالوحدة العامة للقصيدة. وأهم ما يجب التنبه إليه ـ في اختيار التجربة نفسها ـ الا تتنافر الأجزاء، وأن تتعاون جميعها في إحداث المراد، وأن تتقدم القصيدة في التصوير شيئاً فشيئاً في حركة نامية موحية، وألا يشرح الشاعر فكرة ثم يعود اليها أو إلى ما هو أوثق رباطاً بها عند انتقاله منها إلى غيرها. ويتطلب كل ذلك التفكير العميق في بنية القصيدة بوصفها وحدة ذات أجزاء مترابطة قبل البدء في نظمها. وبعد ذلك قد تتساوى الأجزاء الواحدة في موضعها من القصيدة أو تتقارب على حسب الوجهة النفسية للبناء العام فيها، بحيث لو وضعت بعض الأجزاء أو الأبيات مكان الأخرى لم تختل وحدة القصيدة، وهذا ما يسلم به دعاة الوحدة أنفسهم[٧].

المنارة للاستشارات
ww

٧ـ الخيال :

كان المفهوم القديم للخيال . كما كان عند أرسطو والعرب والكلاسيكيين . عقبة في سبيل فهم الصورة، وفي سبيل ميلاد الشعر الغنائي الحديث، لأن الخيال والوهم شيء واحد عند اولئك جميعاً، ويجب الحذر منه في الأدب، في الأحاديث العامة لدى أصحاب النظرة العقلية هؤلاء.

وقد تحقق تحول كبير في مفهوم الخيال، بفضل الفيلسوف الألماني (كانت) إذ يرى أن الخيال أجل قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال، (وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره). وبعد (كانت) أتى الرومانتيكيون ثم أصحاب المذاهب الحديثة حتى اليوم، فتبعوه في تقدير خطر الخيال، وفهمه فهماً حديثاً، على أنه التفكير بالصور على حسب طرق فنية تختلف من مذهب فني لمذهب فني آخر.

ففي الرومانتيكية يفرق (وردزورث) بين الوهم والخيال، ويقرر سمو الثاني وخطر الأول. فالوهم سلبي يغتر بظاهر الصور، ويسخرها لمشاعر فردية عرضية، أما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما بلحظة أصيلة في شكلها ولونها. وقد كان (وردزورث) من دعاة الخيال المدعم بالعاطفة. وهو من أبرز من بحث في الخيال وأثره في اختراع الصور في عهد الرومانتيكيين الى جانب (كوليردج). ولم يعن بالبحث في الخيال من حيث هو بقدر ما عني بأثره في الصورة الفنية الشعرية. وعنده أن (الخيال هو تلك القدرة الكيمياوية التي بها تمتزج . معاً . العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف، كي تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً).

وقد تأثر (كوليردج) بفلسفة (كانت) في تفرقته بين الحكم الجمالي والحكم العقلي، كما أفاد كذلك منه ومن صديقه (وردزورث) في دراسة الخيال، ويقسم (كوليردج) الخيال إلى نوعين: الخيال الأولي، والخيال الثانوي. والخيال الأولي هو القوة الحيوية والعامل الأول في كل إدراك إنساني. وهو يقابل ما يدعوه (كانت) الخيال الإنتاجي. فكل إدراك لابد فيه من هذا النوع من الخيال. أما الخيال الثانوي فهو صدى للخيال السابق، وهو يتفق مع الخيال الأول في نوع عمله، ولكنه يختلف عنه في درجته وطريقة عمله، لأنه يحلل الأشياء، أو يؤلف بينها، أو يوحدها، أو يتسامى بها، ليخرج من كل ذلك بخلق جديد، ومجاله الفن. وهذا النوع من الخيال يدعوه (كانت) الخيال الجمالي. وفي الخيال الثانوي تتجلى . في رأي كوليردج . القوة العليا على تمثيل الأشياء، إذ أنه يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولي من مدركات، فيحولها إلى تعابير بمنزلة تجسيم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية التي هي في أصلها مدركات عقلية محضة. فالطبيعة . كما يراها الشاعر . رموز للحياة الفكرية التي يمارسها المرء أو يشارك فيها. ويرى (كوليردج) ما يراه شلنج الألماني من أن الخيال يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة، فهو يحاكيها في عمله، ولكنه ينظم هذه الصور في وحدة متكاملة تفوق ما هو متفرق في الطبيعة. والفن يقتبس مادته من الطبيعة ليصور الأفكار: (فهو اللغة التصويرية للفكر، وإنما يمتاز الفن عن الطبيعة بتوحيد جميع الأجزاء

المنارة للاستشارات
ww

حول صورة ذهنية أو فكرية). وهو يدرك أصالة الشاعر في خياله على نحو ما أدرك (شلنج) حين شرح العلاقة بين الفن والطبيعة.

ويتضح من نصوص الرومانتيكيين . ان الشاعر يستعين على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ومناظرها، على أن يراعي صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر، بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية. وفي هذا رجوع إلى محاكاة الطبيعة في إخراج الأفكار الذاتية صوراً طبيعية، ولكن على أن يحتفظ الفنان أو الشاعر بأصالته في البحث عن الصور الطبيعية التي تمثل أفكاره، وتربط ما بينها عضوياً حول موضوع واحد. وهذه الصور . عند الرومانتيكيين . تمثل مشاعر وأفكاراً ذاتية، إذ يخلط الرومانتيكيون مشاعرهم بالصور الشعرية، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية، ويرون في الأشياء أشخاصاً تفكر وتأسى وتشاركهم عواطفهم، وينفرون من المناظر الطبيعية التي تبدو كأنها لا تشاركهم شعورهم. وفي أشعارهم تبدو ذاتهم محور تصويرهم.

اما البرناسية وهي التي تناظر في الشعر المذهب الواقعي أو الطبيعي في القصة والمسرحية . فإنها تعنى بالصور الشعرية وصياغتها، ولكنها تحتم الموضوعية في هذه الصور، ذلك أنها قامت على أنقاض الرومانتيكية التي كانت تحفل كثيراً بالفرد وبمواطن الضعف والبؤس في اعترافاته الذاتية. لهذا دعت البرناسية الى الوصف الموضوعي، فهي تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات، كمناظر الطبيعة أو مآثر الحضارات السابقة من أحداث وتماثيل ورسوم، لتعرض صورها عرضاً لا يختلط بعواطف الشاعر، كي تعبر هذه الصور تعبيراً موضوعياً عن آراء الشاعر وعواطفه وافكاره، حتى يستشفها القارئ من خلال ذلك الوصف الموضوعي. ولكن هذا التصوير التجسيمي لا يقف فيه البرناسيون عند حدود التشابه الحسي بين الأشياء، بل إن وراءه عندهم هدفاً إلى جلاء روعة فنية، أو أفكار فلسفية، أو مثل إنسانية، على القارئ أن يستشفها من وراء هذه الصور الموضوعية.

وقد رأت الرمزية . وهي المذهب الإيحائي . أن البرناسيين يقفون عند حدود الصور المرئية، وأنهم . على الرغم من لوحاتهم الرائعة في الشعر . يقتصرون على الحسيات، والتجسيمات، فتظل صورهم جامدة لا حركة فيها ولا عمق ولا مرونة. ويرى الرمزيون أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية، على أن يتجاوزها الشاعر، ليعبر عن أثرها العميق في النفس، في البعيد من المناطق اللاشعورية، وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس. وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما نتمثله ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير. فالصور الرمزية ذاتية لا موضوعية كما هي عند البارناسيين، وهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني، ثم هي مثالية نسبية لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصر اللغة عن جلائها.

المنارة للاستشارات
ww

اما مذهب السريالية . او مذهب ما فوق الحقيقة . فيعنى بالصور الشعرية ذات الدلالة النفسية. وهو . من اجل ذلك . يشبه بعض الشبه مذهب الرمزيين، وقد أعجب كثير من السورياليين بصور لشعراء رمزيين.

وترى السوريالية في الصورة العنصر الجوهري للشعر. والصور من نتاج الخيال. وفي هذا الخيال على الشاعر أن يثق بالإلهام ويستسلم له[٨].

٨ـ الحداثة :

مصطلح الحداثة واحد من أكثر المصطلحات النقدية المعاصرة اشكالية وأثارة للبس والغموض. ولو شئنا الاحتكام الى دلالة المصطلح اللغوية والتاريخية والاستعمالية لزاد الأمر تعقيداً وتشوشاً. ويتضح لنا من فحص الدلالات المعجمية للمصطلح وجذره اللغوي الاقتران بين دلالة المصطلح اللغوية وفكرة المغايرة والجدة ونقض القدم. ولو شئنا تجاوز الدلالة اللغوية للمصطلح واكتفينا بمحاولة تحديد دلالته في النقد الحديث وفي تاريخ الممارسة الشعرية لوجدنا أنفسنا أمام وضع دقيق، فالمصطلح يشتبك مع مجموعة كبيرة من المصطلحات النقدية المقاربة أو المتاخمة ومنها مصطلحات التجديد والمعاصرة والتحديث والمحدث والحديث والطليعية.

وبرغم أن النقد العربي القديم قد سبق وأن استخدم مصطلح (الشعر المحدث) و(الشاعر المحدث) في خلال المعركة النقدية التي دارت حول شعر أبي تمام وبقية الشعراء المحدثين، يظل مصطلح الحداثة في دلالته النقدية الراهنة مصطلحاً نقدياً استعرناه في جملة ما استعرنا من مصطلحات ومفاهيم نقدية حديثة من الغرب. ويمكن القول ان هذا المصطلح في النقد الغربي هو الآخر مصطلح حديث لم تتحدد دلالته الاصطلاحية الا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وعلى يد بودلير. فقد كتب بودلير في العام ١٨٥٩ عن مصطلح الحداثة لتحديد ماهية هذه الاتجاهات فقال: (ما أعنيه بالحداثة هو العابر والهارب والعرضي ونصف الفن الذي يكون نصفه الآخر أزلياً وثابتاً)، لذا لابد لنا من التوقف امام الاشكالات التي يثيرها المصطلح الغربي ذاته. ونحن نجد في المعاجم الغربية مصطلحات أخرى تختلط بمصطلح الحداثة كالطليعية والجمالية والمعاصرة والتجديد وغيرها. ويمكن أن نستشف من فحصنا لهذه المصطلحات أن مصطلح حديث هو بالأصل مصطلح تاريخي زمني مأخوذ من تصنيف المراحل التاريخية المختلفة: العصر القديم، العصر الوسيط، والعصر الحديث. والحدود الزمنية لكل من هذه المراحل تختلف من حضارة الى أخرى، فهناك من يرى أن العصر الحديث يشير أصلاً بسبب زمنيته وأصله التاريخي في ميدان تاريخ الادب الى الاعمال الأدبية المكتوبة في العصر الحديث. الا ان هذا المصطلح قد خرج تدريجاً من اطاره الزمني المحايد وراح يكتسب ظلالاً دلالية وقيمية مضافة وخاصة بعد ان راحت حركة الحداثة في الأدب والفن منذ منتصف القرن التاسع عشر تتخذ شكلاً متفجراً وطاغياً واقترن فيما بعد بالمفهوم الدلالي لمصطلح الحداثة الذي يشير الى نزوع جذري لتجديد بنية النص الفني والأدبي تجديداً شاملاً على مستوى الرؤية والتقنية[٩].

المنارة للاستشارات
ww

فالحداثة مفهوم اتفقت فيه الناحية الدلالية والاصطلاحية ليشير الى مجموعة من التجارب الفنية . التشكيلية والشعرية التي تكشف عن موقف فلسفي ومعرفي ازاء الواقع والفن. وهو موقف يتسم في الغالب برفض المصالحة مع هذا الواقع والتمرد على قيمه ومؤسساته والسعي لخرق كل ما هو مألوف وسائد في الاعراف والتقاليد الفنية والادبية المتداولة[٧].

لقد جاءت الحداثة بمشروعها لتخليص الإنسان من اوهامه وتحريره من قيوده وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً واعياً. ورأت الحداثة أن مثل هذا المشروع لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي ويهتم باللحظة الراهنة العابرة: أي بالتجربة الإنسانية كما هي في لحظتها الانية. وهكذا احتفت الحداثة بالصيرورة المستمرة المتشكلة أبداً وغير المستقرة على حال. لكنها أيضاً كانت تسعى في المقابل الى إرساء الثوابت القارة التي تحكم الانسان وتحكم تجربته كما تحكم الصيرورة الثقافية فتفسر المتغيرات العابرة وتمنح مشروعية تبريرية عقلانية لحالة الفوضى التي تتسم بها التجربة الآنية. من هنا جاء التقابل الضدي بين الثابت والمتحول كإمكانية تفسير التناقض الواضح بين اللحظة العابرة والقانون الثابت الذي يتحكم بها ويمنحها نظاماً مستقراً أبدياً. وكان على الحداثة ان تكون مشروعاً وضعياً يؤمن (منذ عصر التنوير) بفكرة التطور والتقدم الذي يبني على الماضي وينفصل عنه في آن، فهي ترى ان اللحظة المعاشة والتجربة الحالية هي الحقيقة التي يجب التعامل معها ضمن كامل التاريخ. ومن خلال علمنة المعرفة وتفسير بنية المجتمع تفسيراً علمياً حاولت الحداثة ان تزيل الأوهام والطلاسم التقليدية التي ارتبطت بالمعرفة وبالمجتمع وثقافته. ورأت ان مثل هذا التفسير والعلمية التي تتبعها من شأنها تحرير الإنسان وتوجيهه نحو قيم جديدة. ولذلك سادت في مشروع الحداثة مفاهيم وقيم الإبداع والاكتشاف العلمي والتميز الفردي على انها غاية التقدم ونهاية مطاف التطور. ومن هذا المنطلق نادت الحداثة بشعارات خلابة مثل الحرية والمساواة والإيمان بقدرة الإنسان العقلية وعالمية الجهاز الإدراكي، فكان من اهم نتائج هذا التوجه محاولة الهيمنة والسيطرة على القوى الطبيعية وعلى الطبيعة عموماً. كما آمنت إيماناً قاطعاً بالقدرة الإنسانية على فهم العالم والحياة والذات والتقدم الأخلاقي وإدراكه، وآمنت بإمكان حلول العدل وتحقق سعادة الانسان. وهكذا كان من الطبيعي أن تتمحور شعاراتها وثوابتها حول مثاليات مغرية على المستويات كافة: فكرة التطور والتقدم والرفاه الإنساني، والإيمان بمستقبل أفضل، والتحصيل المعرفي والتصنيع والصناعة والتحضر والتقدم التقني وتطور الدولة القطرية الوطنية، واعلت من شأن المهنة المتخصصة والمنصب والمسؤولية الفردية وشحذت آليات البيروقراطية ودعت للديمقراطية الليبرالية ولنشر روح التسامح والمذهبية الإنسانية والمساواة العرقية والاجتماعية والاقتصادية. كما أشاعت أهمية التجارب المتجردة والإيمان بالمعايير التقويمية والإجراءات غير المتحيزة وتبنت اهمية القواعد المقننة التي لا تخضع للميول والنزعات الشخصية. كل هذه السمات كانت تدين للعقلانية المطلقة[١١].

المنارة للاستشارات
ww

٩ـ ما بعد الحداثة :

يعد مصطلح ما بعد الحداثة من أهم المصطلحات التي شاعت وسادت منذ الخمسينيات، ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره ويختلف في هذا التحديد. ولعل الأصعب من تحديد أصول المصطلح هو تحديده مفهوماً نقدياً أو فكرياً وكذلك تحديد مساحة نشاطه، إذ إن حركة ما بعد الحداثة اليوم نشطة فاعلة في كافة الفضاءات الثقافية الغربية: السياسية والاقتصادية والتعليمية والاجتماعية والفلسفية والأخلاقية والنفسية والمعرفية والأنثروبولجية وغيرها من مشارب الحياة العليا والدنيا على السواء. فهي مفهوماً تعم انواع الدراسات الحديثة كافة التي تتناول مختلف النشاطات والفعاليات الاجتماعية الثقافية اليومية.

ولعل أفضل السبل الى فهم ما بعد الحداثة هو النظر اليها بأنها معارضة وردة فعل ضد الحداثة ومعطياتها التي نادت بقطع الصلة بالماضي والاهتمام بما هو راهن وعابر. فعلى الرغم من بريق ومثالية المفاهيم والشعارات التي أطلقتها الحداثة، الا ان الحداثة اصطدمت بالحياة الواقعية: باللحظة العابرة المعاشة، اصطدمت بتجربة القرن العشرين المريرة، إذ كانت حصيلتها لسعادة الإنسان حروباً ومشاحنات طاحنة، واستعماراً وإرهاباً وهيمنة وقمعاً للآخر، وتفاوتاً طبقياً واقتصادياً، وقمعاً عسكرياً وقنابل ذرية وخطراً نووياً، إضافة الى الظلم الاجتماعي وانهيار الثقة بفكرة المساواة والعدالة للجميع. هذا الجانب المظلم من الحداثة هو الثابت الذي يدفعها الى إطلاق الشعارات المثالية (المتحولة)، وهو الذي شق دعاتها الى قسمين: فمنهم من يرى أنه جاء نتيجة سوء استخدام العقلانية استخداماً واعياً، وهناك من يرى ان الحداثة نفسها تنطوي على جانب تدميري هو نواتها التي لابد ان تؤول إليها كل نظرة غائية، خاصة ان الغاية تبرر الوسيلة (لابد من الحرب التي تنهي كل الحروب: شعار تبرير الحرب العالمية).

من هنا جاءت ما بعد الحدداثة لتقلب مقولات الحداثة وفرضياتها تماماً: ليس هنالك ثمة ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يفسر تفسيراً غير متحيز أوجه النشاط الثقافي البشري، كما لا وجود لثقافة عالية نخبوية واخرى دونية جماهيرية. بل كل ما هنالك هو تشكيل مستمر لا يمكن تبريره او تفسيره بالإحالة على انموذج متعال، وإنما يقبل التفسير فقط من داخله مما يجعل التفسير نفسه محكوماً بأشكال مادته الخاصة وليس نتيجة ثوابت لا تتحول او تتبدل: فالثابت نفسه شكل من اشكال المتحول بما أن المعرفة تعتمد كلياً على مادتها وعلى أشكالها المنهجية. والمادة التي يتعامل معها التفسير والتأويل هي المتحول ولا شيء سواه. ولئن دعت الحداثة الى الفصل بين الثابت كقاعدة تفسيرية والمتحول كمادة للتفسير، فإن ما بعد الحداثة قد وصلت الفصل وجعلت من المحال تمييز أو اختلاف الأول عن الثاني. بل إن ما بعد الحداثة لا تؤمن بالفواصل والفوارق الثقافية المعرفية لأن اشكال المعرفة هي نفسها تتبع اشكال المادة المدروسة نفسها وتتاثر بها وليست كما تفترض الحداثة، أي ان اشكال المعرفة تتسم بالعلمية والتجرد غير المتحيز. ولهذا ألغت ما بعد الحداثة كل الفواصل التي تسم الثنائيات الضدية

المنارة للاستشارات
ww

فإن احتفت الحداثة بالعمق والمعنى، فإن ما بعد الحداثة نادت بعدم ثبات المعنى وعدم جوهريته، فلا شيء تحت السطح سوى السطح، ولا شيء تحت التجربة سوى التجربة. ولهذا تبنت ما بعد الحداثة الإيمان بالسطح والسطحية والمبتذل اليومي وحاربت ثقافة النخبة والنخبوية. وتؤمن ما بعد الحداثة ان هذه الثنائيات التي تدين بها الحداثة هي الوازع والدافع وراء القمع والقسر والإرهاب (هي الجواهر التي حرصت الحداثة على صيانتها والمحافظة عليها). ولذلك حاولت ما بعد الحداثة إلغاء التحيزات الهرمية عن طريق استبعاد مبررات وجودها: فبدلاً من القول بالفوارق والفواصل الهرمية (المهم/ غير المهم، الأصل/ الفرع)، سعت ما بعد الحداثة وتسعى الى تقويض السلالم الهرمية والاحتفاء بالعرضية والتلاعب والمفارقة والسخرية والانفصامية ولغة السوق والتجارة. كما حاربت وتحارب العرف والتقليد الثقافي بكل اشكاله، واهتمت بأشكال التعددية اهتماماً شديداً كأقوى وسائل الانعتاق من القيود الماورائية واهم مبررات اعادة تعريف الخطاب الثقافي ودراسته.

ولذلك احتفلت مابعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتيت واللاتقريرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وزعزعت الثقة بالأنموذج الكوني وبالخطية التقدمية وبعلاقة النتيجة بأسبابها وحاربت العقل والعقلانية ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية وتضع محلها الضرورات الروحية وضرورة قبول التغير المستمر وتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة. كما رفضت الفصل بين الحياة والفن، حتى أدب ما بعد الحداثة ونظرياتها تأبى التأويل وتحارب المعاني الثابتة.

هذا العداء بين مفاهيم الحداثة ومصطلحاتها وبين مفاهيم ما بعد الحداثة ومصطلحاتها يجعل الثانية ردة فعل عنيفة على الأولى. على أننا لابد ان ندرك ان هناك من يقول إن الثانية مازالت امتداداً طبيعياً للأولى وليس خروجاً عليها، ولعل معالجة سريعة لمفاهيم ما بعد الحداثة ومصطلحاتها تؤكد تبنيها للطروحات البنيوية وما بعدها (خاصة في أشكالها الفرنسية)، كما ان دراساتها التطبيقية تحيل باستمرار إلى جاك دريدا، وجاك لاكان، ورولان بارت، وميشيل فوكو، وغيرهم ممن اسهموا في تأسيس ثقافة ما بعد الحداثة.

واعتماداً على توجهات ما بعد الحداثة واستراتيجياتها ومنهجيتها وطروحاتها الفكرية والفلسفية، يمكننا تقسيمها على أربعة نماذج واضحة. فهناك المنظور التاريخي الذي يراها حركة ابتعاد عن الحداثة او رفضاً لبعض جوانبها. وهناك المنظور الفلسفي الذي يراها تقوم على الفراغ الذي اوجده غياب وتقويض الحداثة، ذلك التقويض الذي استخدم المفاهيم ما بعد البنيوية، إذ إن هذه المفاهيم ألغت محدودية المعنى وإمكانية تقريره واكدت على أن "الحقيقة الثابتة" ما هي إلا صناعة لغوية. اما المنظور الأيديولوجي السياسي (منظور التحيز) فهو يرى أهمية مابعد الحداثة من خلال نتائجها، إذ هي قادرة على خلق الإشكاليات ضمن المسلمات حتى يتسنى لها خلخلة الثقة بما لم يكن سابقاً يقبل الشك، وبذلك تؤدي ما بعد الحداثة دوراً هاماً في إعادة تعريف الحقائق المتغيرة وفي زعزعة الثقة بالثوابت مما يفضي الى

المنارة للاستشارات

تعرية صيرورة الحقائق وتحيزاتها. فهي هنا تسعى الى إبراز صناعية وتصنيع "الحقيقة" الدنيوية وابطال مقولة "طبيعيتها" المتعالية. فترى ما بعد الحداثة ان تحقيق إدراك هذه الصناعية وثقافيتها (على عكس طبيعيتها) هو رسالتها الإنسانية وردها المباشر على الحداثة وعلى شعاراتها البراقة. أما من المنظور الاستراتيجي النصوصي فتسعى مابعد الحداثة إلى تأصيل النص وانفتاحه وانكاره للحد والحدود، مما يجعله يقبل التأويل المستمر والتأطير المتحول ابداً. وينجم عن هذه النصوصية لانهائية النص ولا محدودية المعنى وتعدد الحقائق والعوالم بتعدد القراءات.

لا ينكر احد فعالية النظرية النقدية التي تبنتها مابعد الحداثة، كما لا يشك أحد بمشروعية دعوتها التحريرية ومحاربتها للمفاهيم القمعية القسرية، ولا يختلف اثنان على اهمية تغيير الأسس المعرفية وإماطة القناع عن خفايا أبنية القوى ودوافعها المتحيزة. لكن مابعد الحداثة تصل في النهاية الى ما وصل إليه التقويض، تصل إلى طريق مسدود. فهي وإن حاربت أشكال الهيمنة والظلم تظل عاجزة عن تقديم البديل الواقعي الثقافي فبقيت معلقة غير فعالة على مستوى الثقافة العامة والخاصة. فإن هي حاربت التحيز باسم الحياد، فإن الحياد المطلق (باعتراف طروحاتها هي نفسها) سينقلب إلى تحيز، وإن هي حاربت المركز والمركزية باسم الهامش، فإن الهامش نفسه سيصبح مركزاً آخر يتسم بصفات المركز والمركزية نفسها. ولهذا بقيت الدراسات مابعد الحداثية معلقة بين المركز والهامش غير قادرة على تبني توجه محايد او متحيز. وبذلك استهلكت مابعد الحداثة قدرتها الاستراتيجية الفعالة في إبراز التحيزات المجحفة دون أن يكون لها موقف أخلاقي أو سياسي أو اجتماعي. ويعجب المرء من المفارقة بين قوتها العدائية ضد التحيزات والنهاية المحايدة التي تنجم عن مثل هذه الحرب الضروس. ولعل مثل هذه النهاية هي التي دعت الكثير إلى توجيه أصابع الاتهام: فهناك من يقول إن هذه السمة ذاتها هي التي تجعل مابعد الحداثة متواطئة مع الأشكال الشمولية القمعية التي تسعى إلى الهيمنة والسيطرة والظلم الاجتماعي والاقتصادي. ولا غرو والحالة هذه ان تدخل مابعد الحداثة مجال العلوم الاجتماعية حديثاً جداً،وحتى هذا الدخول لم يتسم بالفعالية نفسها التي عرفتها في الفن والأدب والموسيقى والاستعراضات المسرحية وغيرها من مشارب الحياة اليومية التي لا يترتب عليها اتخاذ قرارات حاسمة تمس حياة الإنسان مباشرة. ولعل المفارقة القارة التي تجعلها عاجزة هي معاداتها للثنائية الضدية، إذ إن التضاد أساس المعرفة وأساس التحيز، وبدون التضاد لا يمكن معرفة ما إذا كان توجه ما أفضل من غيره. ولذلك فإن دفاع مابعد الحداثة عن الهامش جعلها تتقمص خصائصه، إذ انقلب على اهميتها فأصبحت هامشية لا تغير من الواقع شيئاً. وككل هامشي أصبحت ما بعد الحداثة تتمنى ان يتحقق الوئام فجأة فتسود العدالة وتختفي الطبقية الهرمية ويختلط المركز بالهامش وتلغي الفوارق من غير تحيز او غاية. هذه هي الطوباوية التي تحلم بها كل المثاليات: حداثية كانت او مابعد حداثية[١٢].

المنارة للاستشارات

١٠ـ الريادة :

في الحديث عن مفهوم الريادة هناك من يقف به عند حدود واقعة السبق الزمني . في حدود اليوم او الشهر او السنة . في الاضطلاع بمهمة الخروج على الواقع العام للادب او الطريقة الفنية التي يتشكل بها النص الادبي. فريادة الشعر الحر في العراق مثلا هي السبق الزمني لمحاولة تحطيم أو تفكيك هيكلية البناء الذي كانت عليه القصيدة العربية التقليدية واعادة تشكيلها على أسس جديدة تغادر فيها موسيقية الشعر وايقاعاته الأطر الحادة القديمة للأعاريض والضروب المغلقة الى فضاء التفعيلة المطلقة، وتتجاوز حالة حرف واحد في الروي ينتظم القصيدة من أولها حتى آخرها الى تعدد وتنوع لا يصيخان الا الى الايقاع الداخلي لبنية الجملة الشعرية في تقفية سطور القصيدة ومقاطعها.

ان الذي ينبغي لنا كذلك في الحديث عن مفهوم الريادة هو أن ننظر الى جملة ما آلت اليه هذه الحركة من منجز جمالي وأساليب تعبيرية في صعيدي الرؤية الذهنية . الروحية، والرؤية التشكيلية: البصرية . السمعية، وكذلك الى ما كرسته هذه الحركة من انماط بنائية لم تعتدها الذائقة الشعرية العربية وبصيرتها النقدية.. وبهذا نخرج من اطار الدائرة المغلقة التي حشرنا أنفسنا فيها في مسألة: من سبق من.. هل سبقت نازك بدراً، أم سبق بدر نازك؟ ومن ثم نصير الى فرز وتأشير عطاءات رواد هذه الحركة وأثر كل واحد منهم في تشكيل هذه الحركة.. ريادة تجربة، وتكريس معطيات وتأصيل مسيرة. فمعيار السبق الزمني أذن لا يصلح وحده أساساً في تأشير الريادة وتقويم دور اصحابها، ذلك ان تفكيك واعادة تشكيل هيكلية البنية الشكلية للقصيدة العربية لا يصلحان . البتة . ان يؤطرا ابعاد ريادة حركة الشعر العربي الحديث. ان التحقيق والمنطق العلمي والامانة تقتضينا أن نقرر حقيقة أن ليس كل موهبة شكلت وتشكل قطعة أثاث فاخرة في حركة الشعر العربي الحديث تستأهل أن تنبز بالريادة وتوسم بالتقدم حتى لو صح على وجه التحقيق لا الظن تقدمها في الزمان على غيرها في اجتراح الصيغة الشكلية الجديدة في بناء القصيدة، ذلك ان مواهب كبيرة مثل موهبةالسياب والبياتي و ادونيس مثلاً هي التي شرعت لهذه الحركة أبعادها وأطرت ومازالت تؤطر بحيوية ما صارت اليه من منجز جمالي . حسي . ذهني في ذائقة الانسان العربي المعاصر ووعيه الروحي والجمالي والشعري[١٣].

١١ـ الأسلوب والأسلوبية :

يمكن تعريف الاسلوب من خلال ثلاث وجهات نظر هي: الاسلوب من وجهة نظر المخاطِب والاسلوب من وجهة نظر المخاطَب والاسلوب من وجهة نظر الخطاب. فمقولة الاسلوب انطلاقاً من المخاطِب تبرز في كونه يكشف عن نمط تفكيرِ صاحبه بل هو يتعدى ذلك ليصبح هو الأنسان نفسه كما ظهر ذلك جلياً عند بيفون وفلوبير. ويذهب جان ستاروبنسكي في الاتجاه نفسه، فيعد الاسلوب اقامة توازن بين ذاتية تجربة المخاطِب ومقتضيات التواصل. اما اذا انطلقنا لتعريف الاسلوب من المخاطَب فهو لا يعدو ان

المنارة للاستشارات
ww

يكون "ضغطاً لغوياً مسلطاً على المتقبل اعتباراً لمقياس الاختيار والانزياح" وهو ما يجعلنا نعرف الاسلوب انطلاقاً من الخطاب نفسه، فعندها يكون وليد النص ذاته ويشكل شبكة تقاطع الدوال مع مداليلها. ولا يسع المحلل الا ان يؤلف بين هذه المعطيات التعريفية كلها ليتحصل على ادق تعريف للاسلوب. فهو النسيج النصي الذي يبوّئ الخطاب منزلته الأدبية، فتكون الاسلوبية عملياً "علماً يعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة ابلاغ عادي الى أداة تأثير فني".

لقد أخصبت هذه النظريات النقد العربي، فحاول بعض الدارسين اعادة النظر في البلاغة في ضوء المعطيات الاسلوبية الجديدة. فبحث عبد السلام المسدي في "المقاييس الاسلوبية عند الجاحظ انطلاقاً من البيان والتبيين" بوصفه مادة خاما يستخرج منها المفاهيم الاولية ضمن المنظور البلاغي . الاسلوبي. واهمها البلاغة والابلاغ، والفصاحة والافصاح. واستند في جرد هذه المادة الى الاحصاء، وهي ظاهرة افرزها تقاطع الاسلوبية مع الرياضيات كان أثرها واضحاً في عقلنة الدراسات النقدية.

وتتبع محمد الهادي الطرابلسي "مظاهر التفكير في الاسلوب عند العرب" فردّها الى اربع مراحل ثم أعطى محصلة لأثر النظريات الاسلوبية الحديثة في اعادة قراءة التراث البلاغي.

إن إخصاب الاسلوبية الحديثة للنقد العربي الحديث وان اتضح في نطاق اعادة قراءة التراث البلاغي، فهو يتضح ايضاً في رفض كل ما يمتّ الى التبعية والسيطرة بصلة، فلقد بيّنا ان الاسلوب هو الخطاب وانه الفكر وانه الانسان، فإذا "تقيّد" الاسلوب بقيود فنية قديمة فإن ذلك يعبر عن قيد الانسان نفسه على المستوى الاجتماعي والسياسي. وسيطرة صيغة اسلوبية مسبقة على لغة الثقافة العربية المعاصرة هو ما يمسيه خلدون الشمعة بـ "الاسلبة" التي تحد من حرية الكاتب وتكبله. "وعندما تسود الاسلبة على لغة التعليم والصحافة والنقد الادبي باسم السلطة الايديولوجية، وعلى لغة الادب باسم السلطة التراثية والسلطة الايديولوجية متضافرتين، فإن الاسلبة تنعكس حينئذ على الكاتب العربي المعاصر استلاباً مقلقاً قد تمتد عدواه الى القارئ. فيكف عن فهم كل ما لم يقم الملقن التراثي او السياسي بتلقينه. الاسلبة هنا تصبح المعادل الموضوعي للاستلاب".

وكسراً لقيد الاخذ دون العطاء، يحاول النقد العربي الحديث في النطاق الاسلوبي اكساب الاسلوبية رؤية جديدة تؤهلها ان تكون بحق "بديلاً" لسانياً في نقد الادب. وهو ما يؤكده عبدالسلام المسدي حين يقول "هذه المكتسبات المبدئية تكاد تنبئنا بأن تحولاً جذرياً سيغزو الادب وتياراته النقدية وسيكون منه تولّد آني جديد قد لا يتعذر معه ان تتجاوز الاسلوبية نفسها بنفسها". وهو تجاوز يستند الى التفريق بين الحدث الابلاغي وماهيّة الابداع الادبي. فالاسلوبية تجاوزت المستوى الذي عدت فيه مجرد مواصفة لسانية، إذ دكت أركان البلاغة واستفادت من اللسانيات والبنيوية والرياضيات وعلم الدلالة. وهذه الشمولية تبوئها لأن تكون بديلاً للنقد. الا ان عبدالسلام المسدي يصحح هذه النظرة إذ هو ينفي عن الاسلوبية "ان تؤول الى نظرية نقدية

المنارة للاستشارات
ww

شاملة لكل ابعاد الظاهرة الادبية فضلاً عن ان تطمح الى نقض النقد الادبي اصولاً. وعلة ذلك انها تمسك عن الحكم في شأن الادب من حيث رسالته". فالاسلوبية من هذا المنظور معيار موضوعي لنقد الادب. ولعلها تغنم كل الغنم اذا استلهمت معطيات علم الدلالة الذي يأخذ بعين الاعتبار مضمون الرسالة ونسيجها اللغوي. ويؤكد عبدالسلام المسدي وجوب اعادة تعريف الحدث الادبي متجاوزين في هذا التعريف الاعتماد على اطراف الجهاز الابلاغي ومراعين مكونات هذا الحدث الادبي الذي هو جماع لحضور الانسان والكلام والفن. فتحتكم الاسلوبية آنذاك الى علم النفس اللغوي والى علم الدلالات وتصبح "علماً انسانياً يعنى بدراسة تعامل الظواهر الثلاث في صلب بوتقة الحدث الادبي وتكون عندئذ علماً يجسم اوفى تجسيم مبدأ امتزاج الاختصاصات".

هكذا نستنتج ان اللسانيات في تعاملها مع النقد قد افرزت الاسلوبية التي اعتنى بها النقاد العرب المعاصرون، فعرضوا نظريات اصحابها في الغرب. واتخذوها مقاييس جديدة لاعادة قراءة التراث البلاغي العربي وطبقوا بعض مقاييسها على النصوص العربية. ثم حاولوا تصحيح مسارها الاصولي بتوجيهها وجهة شمولية تعتني بالنص دالا ومدلولاً اكثر من عنايتها بالنسيج اللغوي وحده[١٤].

١٢ـ الإزاحة أو الانزياح :

(اللغة) نظام رمزي من العلامات الدالة، إلا أنها لا تحدد فقط بالبنية المزدوجة التي للعلامة اللغوية، أي الدال والمدلول، وإنما هي تؤلف ايضاً مجموعة ظواهر بعضها فردي، وبعضها مفروض من الجماعة..

إن اللغة نتاج تقوم معاييره بين السَنَن اللغوي، وبين الكلام الإجرائي، فتتمثل بالنظام اللغوي، وايضاً باستعمالات الناس له التي قد تخرج أو تنزاح عن هذا النظام. والاتجاه الى دراسة الظواهر اللغوية عبر انزياحها عن المعيار، او القاعدة خطوة منهجية تبنتها الاسلوبية لدراسة هذا الانزياح الذي يمثل ابداعاً. ومن هنا عرفوا الازاحة أو الانزياح بأنهما من المفاهيم الاسلوبية التي تفسر لنا تحول اللفظة من الدلالة على معنى الى الدلالة على معنى آخر، وتفسر الخصوصية في لغة الادب التي تمثل خروج الاساليب على النحو المألوف. ويتجلى مبدأ الانزياح ليس بالنسبة الى اشكال التعبير بل يتجاوز الى المفردات والنظم والأصوات مما يجعل التغيير يبدو واضحاً كل الوضوح، ولهذا فإن المعنيين بدراسة الاساليب يقفون عند المرحلة كلها ويحكمون من خلالها على النص الأدبي برمته. وهناك تعريف آخر يقول: (المقصود بالازاحة والانزياح هو النتيجة المترتبة على تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها او اشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف فينتقل كلامه من السمة الاخبارية الى السمة الانشائية، وهو ما عناه البلاغيون العرب بكلمة (العدول) للدلالة على التوليد المعنوي).

المنارة للاستشارات
ww

وقد وصفت ظاهرة (الانزياح) بعدة تعابير اصطلاحية، مثل الانزياح، الانحراف عن السوية، الجسارة اللغوية، الغرابة، الشذوذ اللغوي، الابتكار، الخلق، التحقيق...

إن مضامين هذه المصطلحات التي تؤلف ما يمكن تسميته بـ (عائلة الانزياح)، لا يختلف بعضها عن بعض من حيث موضوعها، إلا من الزاوية التي ينظر منها الى التطبيقات عليها، وتحليلاتها...

ان الانزياح ظاهرة بلاغية، وهي ظاهرة مزدوجة، فالانزياح مزدوج، إذ هو يقاس من جهة، بالنسبة الى الانحيازية الفردية في التعبير.. كما يقاس، من جهة ثانية، بالنسبة الى الحيادية الجماعية التي للتعبير، وهو لا يظهر إلا في الجزء الذي يوصف بالانحياز. ومن هنا يمكن تعريف (الصور البلاغية) بأنها: اشكال وسمات، وملامح، وطرق متمايزة في بروزها، ومتمايزة ايضاً في الأثر الذي تحدثه، يبتعد بوساطتها الخطاب في تعبيره عن الأفكار، والمشاعر، والمعاني عما هو التعبير العام والمشترك فيها.

(الصور البلاغية) إذن، هي مثل اللغة الشعرية، حاضرة دائماً في اللغة.. تنمي القول.. وايضاً تخصصه..او تحور فيه.. وذلك في تعبيرها عما يخصّ هذه اللغة من مضمرات غير مستعملة، ويمكن استعمالها..

ونلاحظ أن (الانزياح) من هذا المنظور البلاغي، قد حدّد بالنسبة الى معيارٍ ثابتٍ، لا يمس، اولاً يجوز المساس به. ولكن يمكن ان ينظر الى (الانزياح) ايضاً كمسافة، او قطع في الزمان، إزاء معيار يبدو انه تكويني على نحو ما تقترح جماعة براغ والشكلانيون الروس من مفاهيم، مثل: الغرابة، والتحقيق، والاظهار البدهي، والابتكار..وثمة (طريقة ثالثة) لتحديد الانزياح وهي تحديده بالنسبة الى السياق المباشر المتصل به، الأمر الذي يعطينا مفاهيم: الجسارة اللغوية، والشذوذ الدلالي، والأثر الأسلوبي في تأسيسه انقطاعاً في نسيج الخطاب..

هناك إذن، ثلاثة أشكال للانزياح:

١ـ (الانزياح السكوني)، الذي لصور البلاغة، ويبدو بُعداً عن التعبير المشترك..

٢ـ (الانزياح الحركي)، والذي يبدو انقطاعاً في الزمان او قفزة الى المبادهة...

٣ـ (الانزياح السياقي)، الذي للأسلوبيات، ويبدو شذوذاً دلالياً، استناداً الى تصادم السياقات.. ناهيك أن (الأسلوب) بوصفه فرادةٍ أدبية هو نفسه يؤسس قطعاً في النسيج اللغوي للأدب..واكثر الانزياحات توفراً في الشعر نوعان:

١ـ المجازات بأنواعها المختلفة، وهي انزياحات بلاغية..

٢ـ اشكال القلب من تقديم وتأخير، وهي ما يسمى عادة بـ (الجوازات الشعرية)، وكانت البلاغة تدرسها في حين تعد اليوم انزياحات شعرية..[١٥].

المنارة للاستشارات
ww

١٣ـ الشعرية :

إن مصطلح الشعرية كما ورد علينا، عن طريق التقاليد الأدبية، يشير إلى العديد من المعاني:

١ـ فهو: كل نظرية داخلية للأدب.

٢ـ او: هو مجموع الامكانات الأدبية (الثيماتيكية ـ التركيبية ـ الأسلوبية الخ.) التي يتبناها كاتب ما.

٣ـ او: هو إحالة على كل الترميزات المعيارية الاجبارية لمدرسة ما.

فالشعرية، حسب التعريف الأول، هي اقتراح لبناء المقولات التي تسمح بالقبض على الوحدة والتنوع، مرة واحدة، لكل الآثار الأدبية، وقادرة على تحديد لقاءات ممكنة بين المقولات. وبهذا المعنى، فإن موضوع الشعرية يكون مؤسساً، قبلاً، عن طريق الأعمال المفترضة والأعمال الواقعية، على السواء "فهي لا تتوخى التأويل الصحيح للآثار الأدبية كعلم للأدب، مع انها تملك طموحاً علمياً في التناول، فليس موضوع علم ما هو الواقعة الخاصة، ولكن القوانين التي تميزه" (تودوروف،١٩٧٢،ص١٠٦). وعليه، فإن الشعرية تتخذ موضوعها في بلورة الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الآثار الأدبية بوصفها خطاباً أدبياً تظهر فيه مبادئ تناسل لا نهائية من النصوص. وحسب تودوروف، فعلى الشعرية ان تجيب على أسئلة جوهرية عدة، يمكن ترتيبها كما يأتي:

١ـ ما هو الأدب، وذلك بالنظر إلى الأدب بوصفه وحدة داخلية ونظرية. أو بتحديد التقاطع الحاصل بين الخطاب الأدبي والأجناس الأخرى.

٢ـ ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى، وتحديد مكونات النص الأدبي.

وبإيجاز فإن الشعرية تتوخى تاريخاً للأدب من زواية طرائقه التعبيرية، كما يقول اخنباوم.

وللشعرية تأريخ موغل في القدم يمكن أن نقدم ايجازاً للحقب البارزة فيه:

١ـ شعرية أرسطو:

يمكن أن نعد كتاب أرسطو (الشعرية) الذي يعود الى نحو ألف وخمسمائة الف سنة أول كتاب في نظرية الأدب. فهو استثناء ومفارقة سعيدة، يقول تودوروف مشخصاً هذه المفارقة: "فهي تشبه إنساناً خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب (لكن المقارنة خادعة، بطبيعة الحال)". والكتاب، كما هو معروف، موضوعه المحاكاة بوساطة الكلام، ولذلك فإن هذه الشعرية ترتكز على مبدأ المحاكاة. فالمحاكاة، كما تبرز من (الشعرية) تمر من محاكاة فنية، بصفة عامة، إلى المحاكاة بوساطة الصوت، إلى المحاكاة عبر الكلام... فهل كان ارسطو يعرف ما نسميه، نحن، بالأدب؟.. يقول ارسطو في تعريف المأساة التي تشكل مع الملحمة الأجناس الممثلة: "إن المأساة هي تقليد لعمل رصين تام على شيء من الامتداد، بخطاب منمق، لا يكون تزويقه جميعه في كل قسم من اقسامه، ويكون تحت شكل مأساوي لا روائي مستعملاً الرعب والشفقة لتطهير الأهواء التي من هذا النوع"، فأثر المحاكاة

المنارة للاستشارات
ww

هو اللذة، والتطهير ايضاً، فعلى "الشاعر" كما يقول أرسطو "ان يحصل على ما تعطيه اللذة والخوف المثاران بمساعدة المحاكاة".

فالنقد الأرسطي هو شعرية، أي نظرية في الوصف، ومع ذلك لا ينبغي ان ننسى ان نصه حافل بما ينبغي فعله، وما يجب تجنبه. فهل هذا الجانب التعليمي هو الذي حال دون تطوير طروحاته في العصور المتتالية؟ وقاد الخلف فيما بعد الى نزعة تحكيمية. وعلى الرغم من أننا لا نستطيع الاحاطة بالكيفية التي تداول بها العرب هذا الكتاب (ابن رشد، القرطاجني) وكذلك الاوروبيون (في القرون الوسطى) فإن شهرة الكتاب قد حالت دون مخالفته او تجاوزه. وعلينا ان ننتظر الشكلانيين الروس الذين بدأوا من حيث انتهى ارسطو.

٢. ما بعد أرسطو:

إن التطورات التي شهدها النقد الأدبي ابتداء من عصر النهضة، يمكن تحديدها بالأوجه الآتية:

١. بعث كتاب الشعرية.

٢ـ كثرة التأملات حول الأجناس الأدبية (التي حدد أرسطو خصائصها النوعية (التراجيديا، الملحمة).

٣. بروز فكرة وحدة الفنون عبر علم الجمال.

٤. ميلاد نظرية الأدب مع الرومانتيكيين الالمان (شليغل . غوته...) تنظر إلى الأدب بوصفه مفهوماً له استقلاله النوعي.

ومعلوم ان النظرية النقدية الوصفية لم تمت مع القرنين التاسع عشر والعشرين بل تشبثت بحقّها في الوجود امام نقد متشبث بالتقويم، وبتأويل الآثار الأدبية. وجاءت الشعرية، بعد مخاض عسير، لكي تجعل موضوعها القوانين الداخلية، والخصائص المجردة والباطنية للأدب.

٣. شعرية بول فاليري:

لم تكن حاجة الكتابة هي ما يؤرق "فاليري" كما يقول "جينيت"، بل الذي كان يحدث السرور في نفسه هو توغله في النفس البشرية، من خلال شفافية وعمق الكلام، فما يميز العمل الأدبي في نظر "فاليري" هو كونه تجلياً للكلام ذاته وليس ارتباطه بالأشياء، وعليه فإن العمل النقدي سيكون إضاءة لسر الخلق الشعري مثلاً. واللذة الشعرية لذة ليست لها غاية إلا ذاتها "فليس هناك من غاية، واكثر الفنون صفاء هي التي تنفصل عن كل استدلال وعن كل عمل دلالة".

وفي هذا القول، يعتنق "فاليري" بوضوح مذهب "ملارميه" ويرى مثله ان الشعر لعبة، طقس، دين، ليس له من هدف محدد، فهو القانون الخاص لذاته، وهو غايته الخاصة. وهذه الاشارة إلى الخصائص النوعية للأدب، بوصفها شكلاً مطلقاً، قد تقرب فاليري من الشكلانيين الروس. إذن، ما هو العلم الذي سيتابع هذا الصفاء الشعري؟ هل هو علم النفس؟ لا، لأن "كل عمل أدبي هو عمل اشياء اخرى من غير المؤلف". إن هذا العلم هو الشعرية. فكيف فهم فاليري الشعرية؟ وعلى أي اساس؟..

المنارة للاستشارات
ww

تجمع كثير من المصادر التي تعرضت لتاريخ النظريات الشعرية بأن فاليري قد مر بمرحلتين في فهمه المصطلح:

١. المرحلة الاولى: فهم "فاليري" الشعرية بأنها مرتبطة بالاستعمال العام، فلا يتعلق الأمر، هنا، بمجموعة قواعد ولا بفن الشعر.

٢ـ المرحلة الثانية: وبالعودة الى المعنى الاشتقاقي للشعرية، اكتشف فاليري ان الشعرية هي اسم "لكل ما له صلة بإبداع كتب او تأليفها حيث تكون اللغة في آن الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد او المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"، وستكون الشعرية إذاك دراسة للخصائص النصية وللمعطيات اللغوية. لكن هل استهوت مواطني فاليري . الفرنسيين . هذه التخريجات الجديدة على التفكير الأدبي؟.. ذلك ما لم يتحقق إلا مع التحليل البنيوي في مرحلة الستينيات، بعدما تأكدت اسهامات الشكلانيين الروس والنقد الجديد بإنجلترا وامريكا والمورفولوجيين الألمان بشكل ما.

٤. جاكبسون والشكلانيون الروس:

الشكلانية هي: "تيار من الدراسات الأدبية تطور في روسيا بين سنتي ألف وتسعمائة وخمسة عشر والف وتسعمائة وثلاثين، وينبغي وضع هذا التيار في علاقة مع ازدهار اللسانيات البنائية وخاصة مع الحلقة اللسانية لبراغ... وينبغي كذلك وضع هذا التيار في خط المستقبليين الروس، وينبغي ربطه بصورة خاصة مع هذا التيار الأدبي والجمالي، من "ملارميه إلى جويس"، الذي أكد القوانين الداخلية للخطاب الأدبي. ووقف على المستوى النقدي ضد النزعة التاريخية المهيمنة". ومن ثم فإن نظرية الأدب عند الشكلانيين ستكون بالطبع استجلاء لآلية الكلام الداخلية وتفكيكاً لها بعيداً عن أية إحالة على التاريخ.

فما هي الشعرية عندهم؟ وما مرتكزاتها النظرية والتطبيقية؟.

في سنة ١٩١٩ ظهر اول توجيه للشعرية عند الشكلانيين. ففي دراسة لجاكوبسون عرف الشعر بأنه اللغة في إطار وظيفتها الجمالية، "وهكذا، فإن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكن الأدبية، أي ما يجعل من عمل معطى عملاً ادبياً". ومعنى هذا القول ان موضوع الشعرية (او علم الأدب) هو الأدبية، أي آليات الصياغة والتركيب. وعند انخباوم فإن العمل الادبي . كما جاء في دراسة لمعطف غوغول . ليس إلا تأليفاً ولعباً. وهو عند تينيانوف نظام من العوامل المترابطة. وارتبط اجتهاد شكلوفسكي بإقامة تصنيف للأنماط السردية انطلاقاً من أشكالها البلاغية. في حين اهتم فلادمير بروب بالقوانين التي تتحكم في بنية الخرافة الشعبية، انطلاقاً من نظرية الوظائف، من خلال معالجة ابنية تتكرر يمكن معرفتها وتحديدها وإدراك المبادئ الأساسية التي تكمن تحتها. كما اهتم شكلوفسكي وتينيانوف بالتطور الأدبي.

وهكذا طرحت الشعرية عند الشكلانيين، أحد مهامها وهو تجاوز آفاق البلاغة والأسلوبيات وذلك بالتخلص من المعيارية او طغيان التجريب والتنظير وفض معضلات الخطاب الأدبي.

المنارة للاستشارات
ww

ولم تنته الشكلانية بل تناسلت في فضاءات اخرى، في المانيا، إنجلترا، امريكا وفرنسا: ففي ألمانيا نشطت المدرسة المورفولوجية ما بين ١٩٢٥.١٩٥٥ مستثمرة تراث غوته، فيما يخص مفهوم الجشتالت (المستمد من فاوست غوته)، كما شكلت اعمال ليو شبيتزر وكارل فوسلر مرجعاً لها. وهكذا حلل ج.مولر مقولات الزمن، وأ.فالزل مسائل السرد، اما أ.لامير فقد حلل بنى الحكي. واهم أثر لهذه المدرسة كتاب أندري يول: الاشكال البسيطة ١٩٣٠.

وفي انجلترا وامريكا نشأ تيار النقد الجديد الذي جعل من مهامه الخاصة تأويل النصوص مبعداً لكل نشاط نظري. كما طرح جانباً جل المناهج التاريخية الوضعية، وخاصة محاولة تفسير النص انطلاقاً من اصوله، وعد ذلك وهماً تكوينياً بجانب وهم القصد الذي يتجلى في تأويل العمل الأدبي انطلاقاً من مقاصد المؤلف. او حتى الاقتراب من النص بما يتركه فينا من انفعالات، وعدت المسألة مجرد وهم عاطفي كما رفض هذا التيار أية صبغة تواصلية. وقد شكلت الصورة الشعرية مركز اهتمام هذا التيار (ريتشاردز . امبسن . بروك...) مع التراث الحكائي والنقدي لهنري جيمس.

اما التيار الأخير . التحليل البنيوي الفرنسي فجاء متأخراً (١٩٦٠)، عن أصوله الشكلانية إذ هو شكلانية، جديدة حاولت تحديد اهتمامات المصدر مركزة على كيفية قراءة النصوص. وقد اهتم هذا التيار بتحليل انماط الحكي وتعديل اجتهادات الشكلانيين الروس وتقديم تصنيفات جديدة في هذا الباب (بارت . غريماس . شتراوس . جينت . كرستيفا...).

٥. مفهوم الشعرية وموضوعها عند تودوروف:

في داخل هذا الركام الهائل من التنظيرات لمفهوم الشعرية يستلهم تودوروف التعريف الفاليري لها في كونها ترتبط بكل الأدب (منظومه ونثره)، إلاّ أن شعرية تودوروف لاتتأسس على النصوص الأدبية بوصفها عينات فردية ولا يهمها حتى الأثر الأدبي في ذاته، إنما يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم الاجرائي: الخطاب الأدبي لا بوصفه حضوراً زمنياً ولا حتى فضائياً، ذلك ان الشعرية عند تودوروف تريد ان تكون بنيوية، مادام ان الشعرية لا تهتم بالوقائع التجريبية ولكن بالبنى المجردة (الأدب). وعليه فإن شعرية تودوروف تتحدد على أساس اشتغالها على خصائص الخطاب الادبي. ومن ثم، فهي لا تعطي بالا للأثر الأدبي إلا بوصفه تجلياً لبنية مجردة وعامة، ليس الأثر الأدبي، فيها، إلا إمكانية من بين الامكانات الكثيرة، التي تسمح بوصف الخصائص العامة للأدب[١٦].

١٤ـ السيمياء : (سيميولوجيا)

السيميولوجيا، لدى دارسيها، تعني علم او دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة منتظمة. ويفضل الأوروبيون مفردة السيميولوجيا التزاماً منهم بالتسمية السوسيرية، أما الأمريكيون فيفضلون السيميوطيقا التي جاء بها المفكر والفيلسوف الأمريكي تشارلس ساندرز بيرس. اما العرب، خاصة أهل المغرب العربي فقد دعوا إلى ترجمتها بـ(السيمياء) محاولة منهم في تعريب

المنارة للاستشارات
ww

المصطلح. والسيمياء مفردة جديرة بالاعتبار لأنها بوصفها مفردة عربية، "ترتبط بحقل دلالي لغوي . ثقافي يحضر معها فيه كلمات مثل: السمة والتسمية والوسام والوسم والميسم والسيماء والسيمياء (بالقصر والمد) والعلامة".

وتنتمي السيمياء (أياً كانت التسمية) في أصولها ومنهجيتها الى البنيوية، إذ البنيوية نفسها منهج منتظم لدراسة الأنظمة الإشارية المختلفة في الثقافة العامة. ولهذا يصعب التمييز بين الحقلين تمييزاً مانعاً، بل إن المهتمين بالبنيوية وبالسيميولوجيا زاوجوا دائماً بين أولوية الواحدة على الأخرى، حتى لو حاولوا ايجاد ما يميز الواحدة من الأخرى. ولصعوبة التمييز بينهما ذهب (جوناثان كولر) إلى تمييزها جغرافياً، إذ قصر البنيوية على ممارسات بعض المفكرين الفرنسيين، حتى لو ناقض هذا التمييز غايته، إذ الفرنسيون أنفسهم زاوجوا بين الحقلين. ولئن كان فرديناند دي سوسير هو الذي استخلص مسمى "السيميولوجيا" ليطلقه على علم العلامة او الإشارة، فإنه هو ايضاً اول من ميز اللسانيات من السيميولوجيا حين أصر على أن السيميولوجيا أصل واللسانيات فرع منها. غير ان رولان بارت، الذي مارس التحليل السيميولوجي على أكمل وجه، جاء بما يقلب مقولة سوسير، إذ زعم ان اللسانيات (بوصفها أكمل الأنظمة العلاماتية) هي الأصل وأن السيميولوجيا فرع منها. اما جاك دريدا، وإن اعترف بجهود بارت، فقد دعا الى قلب مقولة بارت نفسها، وذهب الى ان "النحوية" (الكتابة بوصفها اثراً) هي سمة الإشارة الكبرى ولابد من ان تكون الأصل الذي عنه تتفرع السيميوطيقا واللسانيات. ومهما يكن من امر التمييز بين البنيوية والسيميولوجيا، فإن هذا التمييز يبقى تمييزاً محلياً مرحلياً. فالسيميولوجيا تتبع المنهجية البنيوية واجراءاتها، لكنها تقصر التركيز على دراسة الأنظمة العلامية الموجودة اصلاً في الثقافة، والتي عرفت بأنها انظمة قارة قائمة في بيئة محددة. اما البنيوية فتدرس العلامة سواء كانت جزءاً من نظام اقرته الثقافة نظاماً او لم تقره. ولعل هذا الفارق (وإن لم يكن اساساً قوياً للتمييز) هو الوحيد الذي من شأنه ان يميز الحقلين. واذا نعد التمييز البنيوي بين اللغة النظام واللغة الأداء اساساً للتفريق بين البنيوية والسيميولوجيا، فإننا سنقول إن مجال عمل السيميولوجيا هو اللغة النظام دون اللغة الأداء. ولهذا فالسيميولوجيا تظل ممارسة استقرائية استنتاجية، وهذا ما يجعلها تقوم على اهمية (الذات) المدركة او الواعية، ويجعلها تنحى منحى اتصالياً. ولعل هذه السمة هي التي حدت تيرنس هوكس ان يرى مستقبل السيميولوجيا والانثروبولوجيا واللسانيات منطوياً تحت مظلة نظرية الاتصال ضمن منهجية بنيوية.

ومن اشهر اعلام السيميولوجيا تشارلس ساندرز بيرس، ورولان بارت، وغريماس، ورومان جاكوبسون، وامبيرتو إيكو، ومايكل ريفاتير، وجوليا كرستيفا، (والمجال لا يسمح بذكر جميع المهتمين). غير ان الفيلسوف الامريكي بيرس هو اهم مؤسسي هذا الطرح، وقد عرض نظرية سيميولوجية غاية في التعقيد. إذ يرى بيرس أن العلامات (حسية او غير حسية) تنقسم

المنارة للاستشارات
ww

الى دوال ومداليل وعلاقات تربطها معاً. وكما هي الحال عند سوسير، فإن بيرس يبحث عن القانون المنتظم الذي يحكم حركة هذه العلاقات بين الدال والمدلول (او المرجع)، فهو، بلغة سوسير، يبحث عن اللغة النظام التي تحكم حركة اللغة الأداء.

وسواء تعلق الأمر بطرح بيرس او غيره، فإن التحليل السيميولوجي تبنى الإجراءات والمنهجية البنيوية التي ارساها سوسير. ولئن استبعد سوسير السيميولوجيا من التحليل البنيوي اللساني، فإن رولان بارت مثل السيميولوجية السوسيرية خير تمثيل. ومن الوهم ان نظن أن بارت في تحليله السيميولوجي قد تجاوز البنيوية واجراءاتها. فسواء تعلق التحليل بطرح سوسير او بيرس او بارت، ظل منطلق التحليل السيميولوجي مرتكزاً على العلاقة بين الدال والمدلول (او المرجع)، أي على مفهوم العلامة الذي جاء به سوسير. وهكذا، فإن جميع اقطاب الطرح السيميولوجي يفترضون وجود هذه العلاقة التي يسميها بيرس "البيئة الشاملة"، ويسميها بارت علاقة "التكافؤ" لا علاقة "المساواة" ضمن ما يسميه "الإيحاء الكلي". اما سوسير فقد اصر على ان العلامة هي الوحدة الكاملة التي تجمع الدال والمدلول معاً، ولهذا فإنها نتاج اتحاد الدال (أي الصورة الصوتية) بمدلوله النفسي.

ولئن كان للسيميولوجيا أي سبق على طرح سوسير فإنما هو سبق جزئي فرعي لا سبق نوعي. فالطرح السيميولوجي يركز على العلامات في أي نظام قائم في ثقافة معينة وليس فقط على النظام الصوتي اللغوي. لكنه في الوقت نفسه يسحب على هذه العلامات ما يسحبه سوسير على علامات النظام الصوتي اللغوي. وهذا ما فعله بارت وأمبرتو إيكو. وهما ينطلقان من مقولة ان العلامات لا تعني ما لم يكن هنالك شخص واع مدرك، غير ان المرء لا يدرك المرجع او المعنى، وإنما يدرك فقط العلاقات بين الدال والمدلول، لأن الدال بذاته لا معنى له. ثم إن هذه العلاقة التي ندركها ليست علاقة "مساواة" بين الدال ومدلوله، وإنما هي علاقة تكافؤ، أي ان الدال بذاته لا يفضي إلى دال آخر، أو إلى مدلول معين، إنما يفضي الى ما سماه سوسير "علامة". والعلامة هي اتحاد بين دال ومفهوم نفسي. وهكذا فنحن نعيش ضمن فيض من العلامات، او (كما يذهب بيرس) ليس لفكرنا مادة غير العلامات.

ويقوم بارت بمعالجة الأساطير الثقافية من خلال ثلاثية النظام اللغوي: فهناك الدال، وهناك المدلول، وهناك نتاج اجتماعهما معاً في العلامة. وهذه العلاقة ضمن علامات الثقافة هي الواجهة التي تخفي خلفها بنية الأساطير، إذ العلامات الثقافية ما هي إلاّ بنية نظام أولي تفضي الى بنية نظام ثانية. أي ان علامات الثقافة لها دلالتها المحلية المرحلية التي تعنيها العلامات مباشرة. لكن هذه العلامات تتحول إلى دوال لها دلالتها ضمن مرحلة ارفع، وهكذا، فإذا كانت علامات النظام الأول هي نتاج "الإيحاء الكلي" بين الدال والمدلول مما يُولد علامات مشحونة دلالياً، فإن هذه العلامات المشحونة تصبح بالنسبة للنظام الثاني (أي نظام الأسطورة) علامات مفرغة تشير الى مدلولها، وينجم عن اتحادها بمدلولها علامة جديدة مشحونة دلالياً. هذه العلامات ضمن النظام الثاني هي الأسطورة، والعلامة هذه بدورها تتناسخ كما

المنارة للاستشارات
ww

حدث مع العلامات في النظام الأول، فتصبح علامة مفرغة تشير إلى مدلول، مما يجعل من اتحادهما علامة جديدة مشحونة دلالياً، وهكذا دواليك من غير انقطاع.

ويقترح بارت مسميات جديدة تختلف عن المسميات الألسنية. فالعلامة السوسيرية (أي اتحاد الدال بالمدلول) يسميها بارت "الدلالة"، كما يضع "الشكل" بديلاً لما يسميه سوسير "دالاً". اما ما كان سوسير قد اطلق عليه مسمى المدلول فيسميه بارت "المفهوم" ولئن بدا هذا الطرح وهذه التسميات خروجاً على الطرح البنيوي اللساني او تجاوزاً له، فإن الحقيقة غير ذلك. إذ إن المتمعن في طرح بارت يجد ان تحليله الأسطوري هو صورة مستنسخة عن تحليل سوسير للدلالة اللغوية.فإذا كانت الدلالة عند سوسير تتولد من العلاقة بين الدال والمدلول كي يفرز هذا الاتحاد ما يسميه سوسير "العلامة اللغوية"، فإن الدلالة عند بارت على مستوى الأسطورة تتولد من خلال العلاقة الاتحادية بين الشكل "أي العلامة عند سوسير" والمفهوم. وهكذا فإن بارت حوّل العلاقة المشحونة عند سوسير الى دال سوسيري له علاقته بمدلوله، فينجم عن هذه العلاقة وحدة دلالية تماماً كما هي الحال عند سوسير. غير ان الإنجاز الحقيقي الذي قدمه بارت هو تحليله للفرق بين الإيحاء او ظلال الدلالة ودلالة المعنى الحقيقي المباشر، او لعلنا نقول بين الدلالة المجازية والدلالة العينية الحقيقية. فبارت يرى ان الدلالة العينية الحقيقية هي العلامة عند مستوى النظام الأول. اما الإيحاء او الظلال الدلالي فيتولد حين تتحول علامات المستوى الأول إلى دوال محضة في المستوى الثاني، فتشير الى مداليل ينجم عنها، حين تتوحد دوالها بمداليلها، دلالات جديدة. وهذا النظام الجديد هو الذي نجده في الأدب والإبداع الجمالي.

ولئن كان هذا الطرح جديداً في الثقافة الغربية، فإنه ليس كذلك في الثقافة العربية، فنحن نجده لدى الجرجاني في مفهومه عن "معنى المعنى" وكذلك نجده صريحاً في محاولات المنظرين البلاغيين العرب التفريق بين المجاز والكناية خاصة. فبارت، مثل العرب، يرى ان الدال في المستوى الثاني (أي في مستوى الإيحاء) هو نفسه علامة كاملة من علامات المستوى الأول، وان له دلالته المتولدة عن ارتباط الدال بالمدلول والمتحققة في العلامة. لكن هذه العلامة تتحول إلى دال في المستوى الثاني فتفضي الى دلالة جديدة تختلف كلياً عما تعنيه في المستوى الأول.

مما يؤخذ على الدراسات السيميائية ان معظمها ينهج نهجاً شكلانياً يستبعد المحددات الاجتماعية الثقافية، ومن هنا تقترب الدراسات السيميائية جداً من النهج البنيوي خاصة انها كثيراً ما توظف المفردات السوسيرية مثل العلامة واللغة النظام واللغة الأداء، بل ان روبرت سكولز يذهب الى ان علم السيمياء لم يعد دراسة العلامات بقدر ما هو دراسة "الشفرات"، أي دراسة "الأنظمة التي تساعد المخلوق الإنساني على إدراك الأحداث والكينونات بوصفها علامات تحمل معنى". على ان هناك نشاطاً سيميائياً يرى نفسه جزءاً من الدراسات الثقافية، لكن جوناثان كولر يرى ان علم السيمياء ليس

المنارة للاستشارات
ww

معنياً بالدرجة الاولى بإنتاج التأويل والتفسير بقدر ما هو معني بكشف تحقق المعاني وتكون التفسير.

وعلم السيمياء شأنه شأن الأنشطة النقدية المعاصرة يرتبط ببيئة الفكر المعاصر، فهو في تركيزه على حياة العلامات في النص، ومعالجتها شكلانياً يشبه الى حد بعيد نشاط النقد الجديد في عدّه النص كياناً مغلقاً على نفسه لا يحيل الى خارج ذاته. اما النشاط السيميائي الذي يرى نفسه جزءاً من الدراسات الثقافية فيؤكد تاكيداً حاداً اهمية القارئ وبهذا يتصل بنقد استجابة القارئ ونظرية الاستقبال(١٧).

١٥ـ التأويل والهيرمنيوطيقا :

التأويل في ادق معانيه هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ومن خلال التعليق على النص، مثل هذا التأويل يركز عادة على مقطوعات غامضة او مجازية يتعذر فهمها. أما في أوسع معانيه فالتأويل هو توضيح مرامي العمل الفني كلاً ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة. وبهذا المفهوم ينطوي التأويل على "شرح" خصائص العمل وسماته مثل النوع الأدبي الذي ينتمي اليه، وعناصره وبنيته وغرضه وتأثيراته. اما مصطلح الهيرمنيوطيقا فهو باختصار نظرية التأويل وممارسته، ولذلك لاحدود تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة الى توضيحه وتفسيره. كما لا تقتصر ممارسة الهيرمنيوطيقا على التأويل الادبي، ولا توجد مدرسة هيرمنيوطيقية محددة ولا يوجد من يمكن ان يطلق عليه صفة الهيرمنيوطيقية، ولا هي كذلك منهج تأويلي له صفاته وقواعده الخاصة او نظرية منظمة. اما تاريخها فيضرب جذوره في التأويلات الرمزية التي خضعت لها اشعار هومر في القرن السادس قبل الميلاد وفي تأويلات الكتب "المقدسة" عند اليهود والنصارى. ولهذا كانت العملية الهيرمنيوطيقية تعنى بتكوين القواعد التي تحكم القراءة المشروعة للنص "المقدس" وكذلك حراشي وتفسيرات المعاني الموجودة في النص وتحديد وجوه تطبيقها عملياً في الحياة. والهيرمنيوطيقا تعنى بتأويل حقيقة الكتاب الواقعية والروحية. اما في الفلسفة الاجتماعية فهي ترادف التخصص الذي يعنى بتقصي السلوك والأقوال والمؤسسات الإنسانية وتأويلها بأنها امور غائية بالضرورة، ومن هنا اخذت منحى البحث عن غاية الوجود الانساني في الفلسفة الوجودية/ الانطولوجية (خاصة هايدغر).

ومنذ القرن التاسع عشر اصبحت الهيرمنيوطيقا تعني بصفة عامة نظرية التأويل: تكوين الإجراءات والمبادئ المستخدمة في الوصول الى معاني النصوص المكتوبة بما في ذلك النصوص القانونية والتعبيرية والأدبية والدينية. واصبح البحث عن نظرية تعنى بتأسيس المعنى وإدراكه ضرورة ملحة حدت بالألماني فريدريك شلايرماخر في العام ١٨١٩م الى الشروع في تأسيس نظرية "فن" او "صنعة إدراك" النصوص عموماً. ثم جاء الفيلسوف فيلهيلم ديلثاي وتبنى تطوير هذا الفكر، وقدم الهيرمنيوطيقا بأنها اساس تحليل وتأويل اشكال الكتابة في "العلوم الإنسانية": الأدب والإنسانيات والعلوم

المنارة للاستشارات
ww

الاجتماعية بكونها تختلف عن العلوم الطبيعية. فهو يرى ان الأخيرة تهدف فقط الى "شرح" الظاهرة معتمدة على التصنيفات الاختزالية الثابتة القارة بينما تهدف الهيرمنيوطيقا في الأولى إلى تأسيس نظرية عامة للإدراك والفهم بما ان هذه العلوم "الإنسانية" تجسد طرق التعامل مع "التجربة المعاشة" المادية الزمانية.

ولقد عاد الاهتمام بنظرية التأويل في الخمسينيات والستينيات الميلادية مع ظهور الاهتمام الفلسفي بقضايا المعنى واللغة ومع التفات النقد الأدبي الى مفهوم العمل الأدبي بكونه مادة لغوية وان الهدف الأساسي للنقد هو تأويل المعاني اللفظية وعلاقاتها. وتمحورت قضاياها حول إمكان تحديد المعنى وثباته او تغيره وموضوعية التأويل او ذاتيته وطبيعة الفهم وإجراءاته وقضية التحيز والتجرد، وهلم جراً.

ومهما يكن من امر، فإن الهيرمنيوطيقا عبر تاريخها لم تمتلك ارضية خاصة بها وانما تابعت المعنى وإدراكه حيثما حل. اما فيما يخص النقد الأدبي عند من تبنوا نتائجها ومنهجياتها المختلفة، فقد ركزت الهيرمنيوطيقا على المؤلف بوصفه مصدراً للمعنى، وهذا ما تبناه النقاد التقليديون (بمن فيهم قادة النقد الجديد) وفلاسفة اللغة من غير انصار ما بعد البنيوية. لكن فرضية تحكم المؤلف بالمعنى تعرضت حديثاً الى نقلة عنيفة (نرى بعضها عند هيرش وغادامير) أرست المعنى على النص او على القارئ او على الاثنين معاً، وألغت دور المؤلف. ونجد هذا الاتجاه عند معظم ممارسي النظريات الحديثة التي دعت إلى إقصاء ونفي المؤلف كنظرية الاستقبال والتقويض وغيرها. ترفض هذه التوجهات ارتباط النص او معناه بالمؤلف او قصده، كما ترفض مفهوم المعنى "المحدد" والتأويل الصحيح، وتدعو إلى لامحدودية المعنى او على الأقل "نسبيته" واعتماده على المنهجية أو الاستراتيجية التأويلية التي يتبناها كل قارئ[١٨].

أما عند العرب والمسلمين، فقد انشغلوا بأشكال التأويل كما انشغلت به من قبلهم ومن بعدهم باقي الأمم المتحضرة والبدائية، لأن عملية التأويل ضرورية، لكل كائن بشري سوي يعير الانتباه الى ما يحيط به من ظواهر الكون فيريد أن يتعرف على تفاصيل ما ظهر منها، وتقوده عملية التعرف على الظواهر الى طلب معرفة ما خفي منها وما بطن، وهذا يعني ان القدرات البشرية غير محيطة بكل شيء علماً دفعة واحدة، وانما يتحقق علمها شيئاً فشيئاً، ولذلك فهي ترجئ ما لم تستطع معرفته وتأويله الى حين، بيد أنها تتخذه حافزاً لتنشيط بعض القدرات من كمونها. والتأويل يعكس المبادئ والأعراف ومشاغل امة من الأمم او مشاغل أفراد من أفرادها، ولهذا فإن التأويل يختلف من امة الى امة ومن فرد الى فرد في داخل الأمة نفسها، بل قد يختلف أحياناً ـ جزئياً او كلياً ـ لدى الفرد الواحد لأن التأويل خاضع للتأريخ ومستجيباً له وانه صانع للتأريخ ولتطوره، ومن يراجع تأريخ التأويل العربي والاسلامي بتياراته المختلفة، يتبين له صحة هذه البديهية.

وللعملية التأويلية رهان تريد ان تعززه وتسنده او ان تخلقه وتصطنعه اصطناعاً، ولتحقيق النصر والفوز بالرهان فإنها تلتجئ الى وضع مبادئ

المنارة للاستشارات
ww

وصياغة قوانين لتضبط في ضوئها نفسها وتحاكم خصومها اذا تجاوزوا تلك القوانين. ولقد حاول البلاغيون ان يضعوا مبادئ يرتكز عليها التأويل مستقاة من الآليات المنطقية بكل مكوناتها من تعريفات ومقولات وعلائق بين القضايا كما اعتمدوا على بعض المبادئ ذات الأصل الرياضي، وعلى توظيف الآليتين الرياضية والمنطقية في اصول الفقه وفي البلاغة وفي الشعرية. وهكذا ناقش ابن عميرة ابن الزملكاني فاتهمه بالجهل بآليات المنطق وبالاكتفاء بالقواعد النحوية، وبالاعتماد على ادنى درجات مفهوم المخالفة او دليل الخطاب مما ادى بأبن الزملكاني الى شناعات التجاسر على الدين وابطال النص، وبعد المناقشة يقدم تصحيحاته ومبادئه التأويلية. وتابع ابن البناء هذا الطريق فنظم (علم البيان) حسب بعض المبادئ الرياضية والمنطقية، وكانت مواده الموروث العربي من بلاغة ونقد وكان من بين أهدافه فهم الكتاب والسنة فهماً صحيحاً مستنداً الى مبادئ علمية وكونية. ولعل من يمثل قمة هذا الاتجاه هو كتاب (المنزع البديع) فقد استثمر صاحبه في بنائه التراث المنطقي الصوري وخصوصاً ما ورد في كتاب المقولات فصنف شتات البيان العربي الى عدة أجناس، وكان الكتاب اسهاماً حقيقياً في صياغة مبادئ تأويلية تستند الى قوانين كونية وانسانية. وقد حاول ابن رشد ان يستند الى هذه القوانين ليضبط التأويل، وينطلق ابن رشد من وضع ازواج يحلل في ضوئها إشكال التأويل ويقننه ليصل الى تحقيق رهانه، وهذه الأزواج هي التأويل البرهاني/ غير التأويل البرهاني، الخاصة، /العامة، ما يؤول/ ما لا يؤول، حقيقة/ مجاز. ويتبين من هذا ان ابن رشد وظف المنهاجية الرياضية المنطقية الأثيرة.

وقد تلقف الشاطبي ما اسسه ابن رشد ونماه وفصل فيما اجمل فيه، وهكذا اجتهد فقدم مبادئ وقواعد وضوابط تأويلية واستثمر المبادئ المنطقية لانجاز مشروعه العلمي. وقد وقف المكلاني موقفاً متوسطاً بين أهل المبادئ وأرباب القوانين، إذ استغل معارفه لافساد تأويل سابقيه وتصحيح تأويله واعتمد على قانون التأويل العربي لتأويل بعض الآيات ولكنه ترك بعضاً منها على ظاهره فلم يقدم اطاراً متماسكاً منطقياً ورياضياً.

يتبين من هذا ان كل مؤلف مؤول بكيفية او بأخرى، واذا ما صح هذا فإننا نقترح درجة دنيا من التأويل ندعوها (القراءة) وندرج ضمنها قصيدة ابن طفيل ودعامة اليقين للعزفي وروضة التعريف لابن الخطيب. ولقد أول ابن طفيل ما قرأ وانتقى منه ما يلائم غاياته وأهدافه، وصنع العزفي الصنيع نفسه، واما صاحب روضة التعريف فهو قارئ بامتياز فقد صال وجال في مختلف المعارف الاسلامية والدخيلة، موظفاً في الأخذ وفي عدمه معارفه المنطقية والاصولية والكلامية.

ان هذا المشروع القرائي سعى الى توحيد الأمة كما ان المشروع التأويلي سعى الى الغاية نفسها. ومع هذه النزعة التوحيدية المهيمنة فإن بعض المؤولين المستنيرين يرون أن ما قدموه من مبادئ وقوانين للتأويل ليست قطعية ملزمة. وفي ضوء ما قدمنا فإنه يمكن النظر الى المشروع التأويلي العربي القديم من زوايتين: الاولى ايديولوجية سعت الى التوفيق بين فئات

المنارة للاستشارات
ww

المجتمع دون الغاء اية فئة، وهذا ما نجده لدى ابن رشد وابن طفيل والشاطبي متجلياً في طروحاتهم الفلسفية والتأويلية كالاعتراف بتعدد الطرق المؤدية الى المعرفة وعدم التقابل بين المذاهب والاتجاهات والتركيز على الحد الأوسط والطرف المحايد، وهذا ما نعثر عليه لدى البلاغيين في التوفيق بين اصول الثقافة الانسانية الكونية والثقافة العربية الاسلامية الأصيلة، وهذا ما نصادفه لدى العزفي في التوفيق بين الفقه الحديث والتصوف، وعند ابن الخطيب في الجمع بين الهرمسية والارسطية والعقلانية الاسلامية. واما الزاوية الثانية فهي علمية تتجلى فيما وظفه من مبادئ منطقية ورياضية وبلاغية ولسانية وهي مبادئ مازالت تحتل الساحة الى الآن على الرغم من الثورات العلمية المتعاقبة[١٩].

١٦ـ السردية :

او (علم السرد) هي أو هو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه. ويعد علم السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في دراسات شتراوس، ثم تنامى هذا الحقل في اعمال دارسين بنيويين آخرين، منهم: تودوروف، الذي يعده البعض اول من استعمل مصطلح (علم السرد)، والفرنسي غريماس. وفي مرحلة تالية تعرض لتغيرات فرضها دخول تيارات فكرية ونقدية اخرى، إما تحت مظلة ما بعد البنيوية، او من خلال الماركسية ـ التي تعرف احياناً بما بعد الماركسية.

وهذا الحقل العلمي ليس جديداً تماماً، فهو يمتلك أصوله وامتداداته النظرية والتطبيقية في الكثير من الدراسات والتنظيرات السابقة بدءاً بكتاب أرسطو (فن الشعر) وانتهاء بالدراسات النقدية الخاصة بالقصة والرواية التي سبقت ظهور هذا العلم رسمياً على المستوى الاصطلاحي في السبعينيات. ويمكن ان نقول إن هذا الحقل قد اكتسب مسميات ودلالات اصطلاحية حديثة بوصفه فرعاً ثانوياً من حقل أشمل هو الشعرية او الأدبية. ويمكن ان نعد هذا الحقل الوريث الشرعي لكل الكشوفات النقدية الخاصة بنظم الصياغة في القصة والرواية اساساً، كما انه يتسع ليستوعب جميع مظاهر القص او السرد التي تتجلى في أجناس ادبية اخرى كالشعر او الدراما او بعض اشكال التعبير غير الأدبية المتوفرة في الصحافة او المقالة الأدبية او تلك التي قد تتجلى في بعض الفنون.

ويعد شتراوس رائداً للبحث السردي حين درس الأسطورة من خلال المنظور البنيوي الذي وضع أسسه اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير. فالأسطورة بالنسبة لليفي ـ ستراوس تتألف من بنية مزدوجة إحداهما عامة او عالمية والاخرى محلية. العالمية هي التي تربط الاساطير جميعاً، وهي التي يبحث عنها المحلل السردي البنيوي. وهذه الازدواجية امتداد لازدواجية اللغة النظام واللغة الأداء عند فرديناند دي سوسير، حيث اللغة الأداء حالة متعينة ومتغيرة من حالات اللغة الثابتة البناء والعالمية الحضور. واستمر البحث على خط مشابه عند الشكلاني الروسي بروب حين شمل ببحثه السردي

المنارة للاستشارات
ww

الحكايات الخرافية الشعبية على النحو المعروف لدى دارسي هذا اللون من السرد.

اما التطور البارز في الدراسات السردية بوصفها مبحثاً مستقلاً عن الأساطير او الحكايات الخرافية او غير ذلك، فقد جاء على يد الفرنسي غريماس، وكان من منطلقات غريماس الأساسية مفهوم "الفاعل" بوصفه وحدة بنيوية صغرى يقوم عليها السرد. وفضلاً عن غريماس، سعى نقاد آخرون الى تطوير نظام شامل ودقيق لكيفية بناء النص السردي، ومن اولئك تودوروف وجيرار جينيت. وينطلق الأخير من الأساس البنيوي للتنظير للنص السردي من خلال العلاقة بين النظام الذي يحكم الأحداث كما يرويها النص، وترتيبها من حيث الحدوث التاريخي، واخيراً عملية السرد نفسها.

وبغض النظر عن إنجازاتها، كان من الطبيعي ان تواجه الدراسات السردية عدداً من التهم بالتقصير او ارتكاب الاخطاء، ومن ذلك انها تحجم النصوص من خلال الدراسة المحصورة في قوانين السرد وعملياته، كما قيل ان النماذج التي يستخلصها الدارسون نماذج جامدة ومفتقرة الى ما في النصوص من حيوية، واخيراً، اتهمت تلك الدراسات بالتقليل من شأن السياقات التي تحكم النصوص السردية. ومع إقرار بعض المختصين في الدراسات السردية بأنطباق بعض تلك التهم، لاسيما إهمال السياق، فقد دافع اولئك عن حقلهم بحجج كثيرة، منها ان علم السرد بطبيعته يحصر اهتمامه بالعناصر السردية في النصوص كلاً، فضلاً عن انه ليس كالنقد الادبي الذي يعنى عادة بما في النصوص من حيوية.

إن الإشارة الى النقد الأدبي تذكرنا بنقطتين هامتين تتعلقان بالدراسات السردية، او علم السرد، الأولى: ان هذا العلم يسعى إلى كبح جماح النزعة التفسيرية في قراءة النصوص، كما يحدث كثيراً في النقد الأدبي. فبدلاً من تفسير النصوص يسعى علم السرد الى استخراج القوانين التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات. وهو بهذا يسعى الى تحقيق شرط علميته. اما النقطة الثانية، فهي ان الدراسات السردية اسهمت في زعزعة بعض القناعات الأدبية القديمة، ومنها طبقية النصوص، فشرط العلمية لا يعترف بأدب "رفيع" وآخر "متواضع"، وانما كل النصوص سواء في قبولها للتحليل السردي. وقد حاول هذا الحقل النقدي والمنهجي ان يجد له في الحياة الثقافية والساحة النقدية في البلاد العربية وفي العراق موقع قدم، واستطاع ان يزحزح القيم والمفاهيم الساكنة في الحياة الادبية ويفتح كوة على المستقبل كما يقول احد الداعين الى هذا الحقل الجديد وهو يرد على بعض التحفظات والاعتراضات او الرفض، فهذا هو شأن كل حقل منهجي يجسر على ان يجترح نظماً جديدة في النظر والتقويم والوصف للظاهرات الادبية والخطابات الابداعية المختلفة. ويرى ان مخاوف بعض النقاد والباحثين من هذا الحقل النقدي لا تمتلك مبرراتها المقنعة، ويستغرب من الاعتراضات غير المقنعة على علم السرد دونما محاولة تفهم حدود هذا العلم واهدافه، لكنه يجد بعض هذه الاعتراضات منطقية ومقبولة يمكن التحاور معها، وهي لا ترفض هذا الحقل المنهجي جملة وتفصيلاً وانما تعيد رسم حدوده ووظيفته ودلالته الاصطلاحية، وليست

المنارة للاستشارات
ww

كالاعتراضات الاخرى التي ترفض هذا الحقل المنهجي دونما السعي لفحص جوانبه المختلفة من الداخل. ويبين ان مثل هذه الاعتراضات تقطع الطريق على أي حوار منهجي وعلمي لاحق[٢٠].

١٧ـ درجة الصفر للكتابة :

مفهوم يتضمنه كتاب رولان بارت الذي يحمل العنوان نفسه. وهو مفهوم تلتزمه او تؤكده بعض المناهج الحديثة في دراسة الأدب وتسعى من خلاله الى عزل النص موضع الدراسة عن ظروفه الخارجية نافية عنه كل اصوله ومراجعه لتكون كتابتها عن النص مرتبطة بلغة النص فقط، وتصدر احكامها النقدية عليه منصرفة عن كل ما تبوح به لغته من دلالات خارجية، لأنها كما تذكر هذه المناهج لغة تتلاشى في داخلها الطوابع الاجتماعية او الوراثية للغة لصالح حالة محايدة وجامدة يكتسبها الشكل، لغة بريئة وفارغة تحقق غياباً كلياً، لغة بدون صيغة فهي لغة إشارية لا يخصها التاريخ، لغة او كتابة تتغرب عن الذات وعن العالم اليومي المبتذل كا تصفه، تشيد الكلمات فيها حقيقة في فراغ، فهي تمثل صيغة لا تمت الى حالة الكاتب ولا الى زمن افعاله. وهي تبحث عن الجوهر والمطلق ولكنها ترى جوهر الأدب هو الزوال، إن هذه اللغة أو هذه الكتابة هي التي يسميها بارت الكتابة في درجة الصفر. ولقد انتهى الى هذا المفهوم وهو يحاول تصنيف الكتابات الفرنسية في خلال مائة سنة من (١٨٥٠ـ١٩٥٠) ويقسم مستويات التعبير اللغوي فيها، ولقد اعتمد على ثلاثة مصطلحات اجرائية اعادة تحديدها قبل ان يستعملها في تمييز انتماء كل كتابة الى نمط من الأنماط التي يقترحها، وهذه المصطلحات هي: اللغة، الاسلوب، الكتابة.

وهو يعرف اللغة بأنها معطى اجتماعي، معطى مشترك محمل بالمعاني والاستعمالات (ملكية مشاعة) للناس، إنها شيء اجتماعي بالتحديد وليس بالاختيار، ولابد من عنصر الاختيار للأدب او الكتابة. وهي عنصر سلبي بالنسبة الى الكاتب لأنها لا تخصه، وهو يستعملها بدون ان تكون له حرية كبيرة في تغييرها. ان ما يستطيعه ضد اللغة هو ان يخلق لها سياقاً آخر يبعدها عن الاستعمالات المألوفة في مجال التواصل، ومع ذلك فإن الكاتب يظل مقيداً بلغته وبموروثاتها. ان اللغة سلب ولكنه يقترب من الايجاب من خلال الإجراء. ومن خلال الاجراء لا تتشابه لغة كاتبين. وهي مغايرة لكل اللغات العتيقة والمستقبلية.

وتعبر مرحلة الادب الكلاسيكي في الادب الغربي عن مستوى (اللغة) فهي اكثر تمثيلاً لها، وفي هذه المرحلة كانت اللغة متاعاً مشتركاً، فكان الشعر عند رجال القرن السابع عشر مناخاً يعني اساساً مواضعة في اللغة. والذي يجده في الكتابة الكلاسيكية انها كانت موحدة طيلة قرون عدة، على عكس الكتابات الحديثة التي يجدها متكاثرة حد الانفجار. وفي هذه المرحلة فهم الكتاب الكلاسيكيون الكتابة بأنها (التجويد) في نقل اللغة المشتركة الى (اعلى) درجة من (الاكتمال) لتطابق ما يريدون التعبير عنه (وهذا ما تمثله اسس البلاغة القديمة). ان الكاتب الكلاسيكي يؤثر أمان الفن على عزلة

المنارة للاستشارات
ww

الكلام الذي يعبر عنه بالاسلوب، وهو يعكس الاخلاقية الكلاسيكية، فالكتابة عند الكلاسيكيين تمتص الاسلوب.

اما الاسلوب، فهو تعبير عن الذات بعيداً عن غيرها، انه عزلة الكاتب وسجنه وشيأه، إنه الخصوصي في الطقوسي، هو يغوص في الذكرى المنغلقة للشخص ولا يبالي بالمجتمع. الاسلوب يتموضع خارج العقد الذي يربط الكاتب بالمجتمع. انه لغة مكتفية بذاتها لا تغوص الا في الميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب. له علاقة بالماضي الشخصي للكاتب وليس بالتاريخ العام. في اللغة نلتقي إلفة التاريخ، وفي الاسلوب إلفة الماضي الخاص. في الاسلوب نجد نرجسية اللغة اذ تنفصل الكتابة عن وظيفتها الأداتية ولا تفعل شيئاً سوى النظر الى ذاتها. والشعر الحديث مشبع بالاسلوب.

اما الكتابة فهي حصيلة تفاعل العنصرين السابقين، هي قيمة شكلية اساسية بين اللغة والاسلوب، انها الشكل وقد اختار المجال الاجتماعي. انها العلاقة بين الابداع والمجتمع، وهذا ما يجعل الكتابة لا اللغة ولا الاسلوب مجالاً لرصد تطورات الوعي وتحليل تجليات الايديولوجيا، لانها في خصوصيتها وحريتها تلامس التاريخ وتتفاعل معه. ان الكتابة تعكس الذات والتاريخ فتوقف السلب المطلق الذي تمثله اللغة، ففي الكتابة تتوقف حركة السلب المطلق ويأخذ السلبي صياغة. الكتابة ليست موضوعية ولا ذاتية. هي وسيط بين نسق امة ونسق ذات. الكتابة لا تقتصر وظيفتها على الاتصال والتعبير بل هي تفرض ما وراء اللغة . التاريخ، وما نتحيز له في التاريخ أي الذات، أي انها موقف من التاريخ، وعي، إنها هوية وتميز. الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة لأن اللغة لا تكون بريئة. هي التسوية ما بين حرية وذكرى، هي الحرية المتذكرة بقوة. استطيع ان اختار هذه الكتابة او تلك وان اؤكد حريتي لكني لا استطيع ان انشر كتابتي دون ان اصير سجين كلمات غيري او سجين كلماتي الخاصة. ان الصوت الحاضر لكلماتي يغطيه تراكم لماض عنيد من جميع الكلمات السابقة ومن ماضي كتابتي نفسها. كل أثر مكتوب يبدو محايداً وبريئاً يظهر في داخله تدريجاً ماض بأكمله ظل معلقاً. ان الكتابة بوصفها إشارة دلالية للكاتب تتصل بالتاريخ وتلامسه.

وفي العصر الحديث تغيرت مفاهيم الكتابة وتنوعت واصبحت الكتابة قبل كل شيء سعياً الى التخلص من ركام قواعد الصنعة ووصفات المدارس واصبحت مغامرة، بحثاً عما يشخص كلية علاقة الكاتب بنفسه وبالكون والمجتمع، وقد تفضي به الى ان يستعيض عن الكتابة بـ(اللاكتابة)، وهو ما يسميه بارت الكتابة في درجة الصفر، أي جعل الادب قريباً من الحياد ومن الصمت، على حافة الزوال بدون تلك الزوائد التي تحيله الى جعجعة واكاذيب. ومن هذا المنظور رصد بارت اربع لحظات اساسية في تاريخ الكتابة الادبية الفرنسية في خلال مائة سنة الماضية وهي:

١. الكتابة بوصفها موضوعاً لنظرة (عند شاتوبريان).
٢. الكتابة بوصفها موضوعاً لصنع (عند فلوبير).

المنارة للاستشارات
ww

٣. الكتابة بوصفها موضوعاً للقتل (ما حلم به الشاعر مالارميه).
٤ـ الكتابة بوصفها موضوعاً للغياب، وهي التي يسميها ايضاً الكتابة البيضاء او درجة الصفر للكتابة، والتي يجدها عند البير كامو خاصة، وقد جعلها مقياساً للدرجات الاخرى.
وان هذه الانماط للكتابة التي رصدها بارت في مرحلة الادب الحديث قد توجد متداخلة متعاصرة(٢١).

١٨ـ موت المؤلف :

يعد رولان بارت مؤسس هذا المصطلح وهو يرى تأسيساً لهذا المصطلح ان المؤلف شخصية هي وليدة الفكر والمجتمع الغربي، من حيث انه تنبه عند نهاية القرون الوسطى، ومع ظهور النزعة التجريبية والعقلانية والايمان الفردي الذي واكب حركة الاصلاح الديني، إلى قيمة الفرد. وكانت النزعة الوضعية في ميدان الادب، التي هي خلاصة الايديولوجية الرأسمالية ونهايتها، قد اولت اهمية قصوى لـ(شخص) المؤلف. ومازال المؤلف يسود مطولات تاريخ الادب، وترجمات الكتاب، واستجوابات المجلات، بل وحتى في وعي الادباء الذين يحرصون على ربط اشخاصهم باعمالهم عن طريق مذكراتهم الشخصية. ان صورة الادب التي يمكن ان نجدها في الثقافة المتداولة تتمركز، اساسا حول المؤلف وشخصه وتاريخه واذواقه واهوائه، وما زال النقد يردد، في معظم الاحوال، بأن اعمال بودلير، وليدة فشل الانسان بودلير، وان اعمال فان كوخ وليدة جنونه، واعمال تشايكوفسكي وليدة نقائصه. وهكذا يبحث دوما عن تفسير للعمل من جهة من انتجه.
وعلى الرغم من ان مملكة المؤلف ما تزال شديدة القوة (اذ ان النقد الجديد لم يعمل في اغلب الاحوال الا على تدعيمها)، فمن الواضح ان بعض الكتاب حاولوا خلخلتها منذ امد طويل ومن هؤلاء (مالارميه) في فرنسا الذي كان اول من تبين وتنبأ بضرورة احلال اللغة ذاتها محل من كان، حتى ذلك الوقت، يعد مالكا لها، فاللغة في رأيه كما في رأي بارت هي التي تتكلم وليس المؤلف. ان النقد عند مالارميه يدور بمجموعه حول الغاء المؤلف لصالح الكتابة (وهذا يعني، اعطاء القارئ مكانته). وكذلك عمل فاليري الذي لم يكن ينفك عن وضع المؤلف موضع شك وسخرية، ملحا على الطبيعة اللغوية و(العفوية) لعمل المؤلف تلك الطبيعة التي كان يبدو معها أي لجوء إلى دواخل الكاتب مجرد خرافة. وحتى (بروست) ذاته، رغم الطابع النفسي الظاهر لما يسم تحليلاته، يظهر انه اخذ على عاتقه ان يدخل التشويش، بلا هوادة، على العلاقة التي تربط الكاتب بشخصياته. كذلك اسهمت الحركة السريالية التي كانت تقول بمبدأ الكتابة المتعددة المؤلفين في نزع الطابع القدسي الذي كانت تتخذه صورة المؤلف. واخيرا وبعيدا عن الادب فإن اللسانيات قد مكنت عملية تقويض المؤلف وذلك عندما بينت ان عملية القول واصدار العبارات علمية فارغة في مجموعها، وانها يمكن ان تؤدي دورها على اكمل وجه، دون ان تكون هناك ضرورة لاسنادها إلى اشخاص المتحدثين.

المنارة للاستشارات
ww

ويقرر بارت ان النص لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيدا، (هو رسالة المؤلف الالـه) وانما هو فضاء متعدد الابعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير ان يكون فيها ما هو اكثر من غيره اصالة: النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة. كل ما في متناول الكاتب هو ان يزاوج فيما بين الكتابات، وان يواجه بعضها ببعض دون ان يستند إلى احداها، فحتى لو اراد التعبير عن ذاته فإنه ينبغي ان يعلم في الاقل ان (الشيء) الباطني الذي يدعي (ترجمته) ليس هو نفسه سوى قاموس جاهز، لا يمكن لالفاظه ان تجد تفسيرها إلا عن طريق الفاظ اخرى وهكذا إلى ما لا نهاية.

ان نسبة النص إلى مؤلف معناها ايقاف النص وحصره واعطاؤه مدلولا نهائيا. انها اغلاق الكتابة وهذا التصور يلائم النقد اشد ملاءمة، اذ ان النقد يأخذ على عاتقه حينئذ الكشف عن المؤلف (أو حواملـه من مجتمع وتاريخ ونفس وحرية) من وراء العمل الادبي وبالعثور على المؤلف يكون النص قد وجد (تفسيره) والناقد ضالته. فلا غرابة اذن ان تكون سيادة المؤلف من الناحية التاريخية هي سيادة الناقد، فضاء الكتابة ينبغي مسحه لا اختراقه. والكتابة ما تنفك تولد المعاني ولكن قصد تبخيرها: انها لا تفتأ تحرر المعنى. بناء على هذا، فعندما يأبى النقد النظر إلى النص كما لو كان ينطوي على (سر) أي على معنى نهائي، فإنه يولد فعالية يمكن ان نصفها بأنها ثورية بالمعنى الحقيقي للكلمة: ذلك ان الامتناع عن حصر المعنى وايقافه، معناه في النهاية رفض اللاهوت ودعائمه من عقل وعلم وقانون.

وينتهي بارت إلى انه ليس المؤلف منبع النص وصوته انما القارئ وان النص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تتحاور وتتعارض وتجتمع عند نقطة هي القارئ وليست المؤلف. القارئ الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون ان يضيع أي منها، فليست وحدة النص اصله ومنهجه انما في مقصده ومقصده القارئ. ان ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف[٢٢].

١٩ـ التناص :

عرف النقد الادبي الفرنسي دخول مصطلح جديد في رحاب المصطلحات المولدة وغير المألوفة التي يحفل بها النقد الجديد، ونعني به مصطلح (التناص) وقد شرع في هذا الاستعمال بصورة منتظمة وجدية عند جماعة Tel_ Quel الادبية . النقدية التي استثمرته استثمارا بعيدا لنعي الجنس الادبي وطرح صيغة النص المتعدد، والذي يتوالد، في الان عينه، من نصوص عديدة سابقة عليه. وقد كانت (جوليا كرستيفا) هي صاحبة التوضيع المنهجي الاول لمسألة التناص في عدة ابحاث لها ظهرت بين العامين ١٩٦٦، ١٩٦٧، وفي مقدمة كتاب (ديستوفسكي) لباختين. ثم ما لبث ان اكتسب تنويعات وتفريعات عديدة في الاستعمال، وتولدت صيغ ومصطلحات مغايرة له لفظا وان اتجهت، جلها، إلى تحصيل معناه بحسب السياق الذي ترددت فيه، والخطاب الذي تنتجه.

المنارة للاستشارات
ww

اما الخطاب النقدي العربي، فلم يعرف هذا المصطلح الا مؤخرا، وفي بعض المستويات الجامعية المحدودة. ومعرفته تمت، بكثير من الابتسار أو الخلط، عدا ان استعماله احيانا، لا يخضع لأي ضابط فكري، وهذه ظاهرة ملحوظة في اغلب المناهج والمفاهيم الجديدة التي انتقلت الينا عن النقد الجديد والعلوم الانسانية المتطورة التي لم يعد من الممكن اهمال الاتصال بها، والتي تتطلب في الان عينه ادراكا معرفيا، دقيقا ومنتظما، وربطا محكما بين اواخرها واوائلها، ادواتها ومناهجها ومفاهيمها، ومنها اليوم، بصورة خاصة، التناص كمفتاح لقراءة النص، لفهمه، لتحليله، لتفكيكه واعادة تركيبه، لمعرفة كيف تم انتاج الخطاب. ولهذه الغاية، وسعيا لوقف التشويش، ولو في نطاق محدود، اتجه الباحثون إلى العناية بتعريفه.

التناص: هو ذلك (التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص اخرى) انه: (النقل.. لتعبيرات سابقة أو متزامنة). والعمل التناصي هو (اقتطاع) و (تحويل): انه يولد هذه الظواهر التي تسميها كرستيفا، بالاستناد إلى باختين، بـ(الحوارية) و(الصوت المتعدد). واذا كان باختين، لم يستعمل كلمة تناص (ولا أي كلمة اخرى تقابلها بالروسية) فينبغي ان نسجل ان مصطلحا اساسيا لكتابه: (الماركسية وفلسفة اللغة) (١٩٢٩) هو (تداخل) قد استخدم في مثل هذه الانساق (تداخل السياقات)، (التداخل السيميائي) (التداخل السوسيو . لفظي)، هذا النسق الاخير هو ما يأخذ عند كرستيفا موقع (التناص). واذا كان هذا المصطلح غائبا عند باختين فإننا نجد المشكل الاستطيقي عند باختين يطرح في اللغة، وحول العلامة اللغوية: (الكلمة . يقول باختين ملخصا اطروحته المركزية- ليست شيئا، ولكن الوسط الحيوي دائما، المتبدل دائما حيث يجري التبادل الحواري).

ويتحدث رولان بارت، عن النص بوصفه: (جيولوجيا كتابات). وقراءة التوسير تصبح فنا لـ(كشف ما لا يكشف في النص نفسه الذي يقرأ والعلاقة مع نص حاضر بغياب ضروري في الاول).. ولن ترد عند (بارت) كلمة (تناص) الا وصولا إلى كتابه: متعة النص (١٩٧٣) وفي سياق قراءة لا تلزم بشيء: (هذا هو التناص، اذن، استحالة العيش خارج النص اللا نهائي . وسواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة).

وعلى العكس من هذا نجد كلمة تناص تأخذ طريقها عبر بعض الباحثين دون ان يستعملوها بكيفية محسومة. وهكذا نجدها عند هانس روبرياوس وآخرين.

والواقع ان المرجعية النظرية الاساسية التي اغنت كلمة (تناص) في الفرنسية جاءت من ترجمة كتابات لوتمان، في حين يفترق الباحثون الفرنسيون، في تعاملهم مع ذات المصطلح في فرضيات تأخذ كل الاتجاهات.

وبعد مرور عشر سنوات على اطلاق كرستيفا لكلمة (تناص)، والفرضيات المتصلة بها، نشرت مجلة بويتيك (الفرنسية) عددا خاصا من اشراف لوران جيني حول: التناصيات وكان الوقت قد حان في العام ١٩٧٦ لتوضيح الامر خاصة وان الكلمة اصبحت على كل لسان. وقد اقترح جيني اعادة تعريف

المنارة للاستشارات
ww

التناص في العبارات الاتية: (عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى)، وهنا نرى ان التناص عند جيني بمنزلة خاصية للنص، وان المطلوب هو عدم تضييع النقطة المركزية، وان الدلالة شيء ملازم للنص.

ان التفكير في ما هو تناص سيسمح باعادة القاء الضوء على بعض الاشكال غير المعنى بها في الممارسة الادبية، والتي تدعى: الانتحال، الهجاء، المونتاج، الكولاج (اللصق)، المقطعية، والتي ازدهرت حول معانيها ومواضيعها العديد من الندوات والاعداد الخاصة للمجلات.

والان اذا كانت كلمة التناص ترن بعذوبة في اسماع الكثيرين، فإنهم قلة اولئك الباحثون الممتازون الذين هيأوا لها الطرح النظري الكفيل باستعمالها بكيفية صارمة واجرائية. من هؤلاء نذكر بول زمتور وميخائيل ريفاتير اللذين انجزا، كل على حدة، عملا مختلفا في محتواه. فزمتور يربط التناص رأسا بـ(المحددات الداخلية) لحضور التاريخ، والتي تشكل في الواقع (التاريخية). ان جدلية التذكر التي تنتج النص حاملة أثار نصوص متعاقبة تدعى هنا بالتناص. ان (النص هو نقطة التقاء نصوص اخرى). اما ميخائيل ريفاتير، فقد تبنى في آخر اعماله عن الاسلوبية صيغة التناص، واستعملها مرتبة من مراتب التأويل.

ان مصطلح تناص تتغير دلالته من باحث إلى آخر توسيعا وفهما (بالعلاقة مع المفهوم الذي للباحث عن النص ذاته) وهنا تصبح الدلالة مصطلحا محيطيا لا يلعب الا دورا عرضيا. ازاء هذه الحالات جميعا نقول ان الكلمة (تناص) تشذ عن أي اجماع، غير ان هذه التغيرات في التعريف لا تحرمها من الوظيفة، بحيث انها أدت وتؤدي في النقاشات الادبية والثقافية دورا كبيرا[٢٣].

وقد عرف النقد العربي القديم هذه الطرافة الاسلوبية التي يمثلها التناص في شكل (التضمين) كأن يضمن الشاعر بيتا أو شطرا من شاعر آخر لسبب ايجابي أو سلبي، أو ان يضمن قولا مأثورا أو آية كريمة. ويكون القصد من التضمين في جميع الاحوال قصدا بلاغيا. والشاعر العربي في الغالب لا يميل إلى التضمين من شعر غيره لأن في ذلك نوعا من الاعتراف بشاعرية الاخر وهو ما لا يتسق مع نزوعه ليكون صاحب اشعر أو احسن الشعر. ومن هنا اقتصر التضمين في حدود الايات الكريمة والاحاديث الشريفة والاقوال المأثورة التي لا يجد الشاعر فيها منافسة لما لديه من شعر لأنه يقف منها موقف الاجلال.

والتضمين في الشعر الغربي كان معروفا كذلك، ففي شعر القرن السابع عشر في انكلترا كان ثمة نوع من تضمين عبارات من الكتب المقدسة أو اقوال السيد المسيح لم تكن لتخفى على القراء. اما في مطالع القرن العشرين فقد عرف الشعر الانجليزي تطورا كبيرا في التضمين اتخذ شكل (التناص). لكن افضل امثلة التناص بشكلها الكامل نجدها في اشهر اعمال اليوت الشعرية وهي قصيدة (الارض اليباب) وفيها تجد معنى التناص بصورته الحديثة التي انتقلت إلى غيره من الشعراء. وربما كان من اوائل من تأثر

المنارة للاستشارات
ww

باسلوب التناص عند اليوت الشاعر العراقي بدر شاكر السياب الذي كان نتاج ثقافة عربية تراثية بالدرجة الاولى إلى جانب ما كان في متناوله من مترجمات عن ثقافات غربية. ونجد هذا الاسلوب لديه بشكله الثقافي الواعي الذي يشير اليه الشاعر مفسرا شارحا وكأنه يلح على القارئ ان يشاركه فيه، فيقوم بجهوده الخاصة للبحث عن تلك المصادر التي يشير اليها[٢٤].

٢٠ـ اللامعقول :

مصطلح خاص عن جماعة من الدراميين في خمسينيات هذا القرن، لم يعدوا انفسهم مدرسة فنية ذات منهج محدد، ولكن يبدو انهم مشتركون في مواقف محددة تجاه مأزق الانسان في العالم والكون، المأزق الذي لخصه (البير كامو) في مقالته(اسطورة سيزيف) . ١٩٤٢ـ وهذا التلخيص تشخيص لمأساة الانسان على اعتبار ان لا جدوى في وجود غير منسجم مع ما يحيط به من اشياء. واللامعقول يعني حرفياً عدم الانسجام، فادراك اللاجدوى هو الادراك الوحيد المقبول عقلاً. اما سيزيف الذي يرفع الحجر في شعاب الجبل فهو يدرك انه لن يصل القمة المنشودة ابداً، ومن ثم، فهو نموذج مثالي في هذا الصدد، ذلك أنه يخلق حالة من الفجيعة الميتافيزيقية التي هي الموضوع الرئيس لكتاب مسرح اللامعقول. ومن أشهر هؤلاء صموئيل بيكيت ويوجين يونسكو وارتور أداموف وجان جينيه وهارولد بنتر. وما يميز هؤلاء الكتاب عن شخصيات أقل اهمية منهم من اضراب روبرت بنجيت، ادور البي، وفرناندو آرابال وغنتر غراس، ان الاواخر عكسوا في كتاباتهم اهتماما مماثلا لاهتمام مسرح اللامعقول، بيد أنهم سمحوا لافكارهم وآرائهم ان تتدخل في الشكل والمضمون معاً، بينما في مسرح اللامعقول، تنبذ كل أمارة من امارات التركيب المنطقي والترابط العقلي بين الفكرة والفكرة في سياق منطقي مقبول، وبدلاً من ذلك، تنقل التجربة اللامعقول رأساً الى المسرح. لهذه الطريقة منافعها ومضارها وقيودها، فقد وجد كتاب دراما اللامعقول صعوبة كبيرة في امداد اماسي العمل المسرحي بالحياة من غير التوصل الى نوع من المساومة والتوفيقية. فيونسكو مثلاً في مسرحياته الطويلة المتاخرة، اخذ يميل اكثر فأكثر الى الحكاية الرمزية الشفافة. في حين اخذت مسرحيات بيكيت بالتقلص والانكماش، ونبذ اداموف مسرح اللامعقول بأسره متبنياً مسرح برشت الملحمي. اما هارولد بنتر فقد مال الى مزج مسرح اللامعقول بالكوميديا الرفيعة. وفي الواقع تبدو الحركة مستنفدة نسغها الحي في العام ١٩٦٢. ومع ذلك، فإن تأثيرها المحرر للمسرح التقليدي من مواصفاته، مازال له مظاهر يمكن الشعور بها وتلمسها[٢٥].

ان اللامعقول ليس ثورة على الفن المسرحي وحده وعلى الأصول التقليدية للدراما، بل على الحياة ايضاً. وهي ثورة يمكن ان ننظر اليها كمرض عارض من امراض عصرنا الذي شاع فيه قلق الانسان على مصيره وعجزه عن فهم حماقات البشر الذين يعدون الوسائل الجهنمية للفناء الكامل، وبسبب العجز عن الفهم والعجز عن السيطرة على تلك الحماقات قال عدد من الأدباء بلا

المنارة للاستشارات
ww

معقولية الحياة، أي بعدم امكان فهمها وتبين اسباب ما فيها من مظالم وحماقات.

وقد غالى بعضهم في هذا المفهوم وعمموه ووصلوا به الى التجريدية المطلقة، وهذه التجريدية المطلقة نحسها بوضوح في بعض مسرحياتهم، ففي مسرحية "نهاية اللعبة" نتبين ان الوقت ساعة الصفر، أي اننا خارج نطاق الزمن. كما انه لا وجود لشيء خارج المشهد الذي نراه، رمزاً الى الانطلاق من اطار المكان ايضاً، وبذلك تجري احداث المسرحية في المطلق المجرد الخارج عن اطاري الزمان والمكان وما فيهما من عوامل وملابسات ونسبية، وهذا هو المقصود بالتجريدية في مثل هذه المسرحيات. والمقصود من هذه التجريدية عندئذ هو اظهار الحقيقة الميتافيزيقية المطلقة لجوهر الحياة بصرف النظر عن الزمان والمكان وخارج الزمان والمكان، أي على نحو تجريدي مطلق، وهم بذلك يريدون ان يقولوا لنا ان الحياة في جوهرها وفي حقيقتها التجريدية شيء لا معقول، أي غير مفهوم ولا قابل للفهم او التفسير، ولذلك يبلغ هؤلاء الكتاب في التشاؤم اقصاه.

واصحاب اللامعقول يائسون في تشاؤمهم لانهم يعلنون افلاسهم وعجزهم عن اكتشاف علل واسباب ما في الحياة من سخافات ومظالم، ويؤمنون بأن اللامعقول هو حقيقة الحياة وجوهرها المجرد المطلق، أي انه لا علاج له ولا وسيلة للتخص منه، وبذلك تعد نظرتهم الى الحياة نظرة يائسة لا متشائمة حسب.

وثورة اللامعقول على الحياة وعلى منطق العقل تجعل من كل محاولة لفهم مسرح اللامعقول على اساس رمزي او سريالي او فلسفي ميتافيزيقي، معناها رد الحياة الى نطاق العقل وامكانية الفهم، وفي هذا ما يتعارض مع فلسفة اللامعقول نفسها وزعمها ان الحياة لا تسير على منطق وانها تبعاً لذلك تستعصي على الفهم مهما بذل الانسان من جهد، فنحن لا نستطيع ان نفهم في رأي بيكيت . مثلاً . لماذا يصاب هذا الشخص بالعمى والكساح بينما يصاب آخر بتصلب الساقين، ولماذا تصبح اوقات السعادة الغابرة مصدراً للحسرة والاسى في الحاضر المحزن الكئيب بعد ان كانت في الماضي عاملاً منعشاً ومريحاً في الحياة. وواضح ما في كل هذا من تشاؤم حالك في النظرة الى الحياة والى مصير الانسان المظلم الذي ينتهي حتماً بالموت والفناء. وشتان بين هذا الموقف ومواقف سابقة لعدد من الادباء والشعراء اللذين كانوا يؤمنون بارادة الانسان وقوة عزمه على مجابهة المآسي بل وعلى مجابهة المرض والموت ذاته. وفي ادبنا العربي والآداب الأجنبية امثلة واضحة لارادة الحياة النابضة.

وهكذا يتضح لنا ما في مسرح اللامعقول من ثورة على الحياة، او بتعبير ادق من تمرد يائس عليها، وهو مع اتفاقه مع الاوتشرك والمسرح الملحمي في التمرد على الصورة التقليدية للدراما، لكننا نستسيغ الأوتشرك الذي ترجع اصوله الى تشيكوف وجوركي، ونستسيغ برخت الملحمي . في حين لا نستطيع ان نقبل مسرح اللامعقول لأنه مسرح مريض، ولا نظن انه من الممكن ان تتعايش الحياة مع المرض زمناً طويلاً، ولابد من ان يتخلص

المنارة للاستشارات
ww

احدهما من الآخر. واكبر الظن ان الحياة هي التي ستكون لها الغلبة في النهاية، كما ان الفن لا يمكن ان يتحول الى هذيان يائس غير مفهوم ولا قابل للفهم[٢٦].

المنارة للاستشارات
ww

هوامش المحاضرة الثانية :

١- ينظر: قضايا جديدة في ادبنا الحديث، ص١٢-١٥.
٢- ينظر: الفن في تربية الوجدان، دكتور محمد البسيوني، دار المعارف، ١٩٨١. ص٢٠-٢٣،٤٧-٤٨،٥١.
٣- ينظر: النقد والعملية الابداعية، الدكتور علي سعد، مجلة الاداب - البيروتية - العدد الاول، السنة التاسعة،١٩٦١، ص١٥ - ١٠٠،١٦-١٠١.
٤- ينظر: الفن والتصور المادي للتاريخ، جورج بليخانوف، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٧٧،ص٦،٩.
٥- ينظر: نظرية الادب، رنيه وليك، آوستن وارن، تعريب الدكتور عادل سلامة، دار المريخ للنشر، ص٥٩-٦٠،٦٤-٦٦.
٦-ينظر: النقد الادبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة - القاهرة، ص٣٦٣-٣٦٥،٣٧٠
٧- ينظر المصدر السابق، ص١٣٧-١٣٨،١٤٠-١٤٤.
٨- نفسه، ص٣٨٨-٣٧٥،٣٨١،٣٨٤
٩- ينظر: جدل الحداثة في الشعر، فاضل ثامر، مجلة الاقلام، العدد الثالث، آذار، ١٩٨٦، ص٥-٦.
١٠- ينظر: التراث والحداثة، بحثا عن معيار جديد للاشكالية، مجلة الاقلام، العدد ٦،٧،٨، حزيران، تموز، آب، ١٩٩٤، ص٥٨
١١- ينظر: دليل الناقد الأدبي، ص١٣٩-١٤٠.
١٢- ينظر المصدر السابق، ص١٣٧-١٣٨،١٤٠-١٤٤.
١٣- ينظر: مفهوم الريادة في حركة الشعر العربي الحديث، محمد مبارك، مجلة الاقلام، العدد ١١-١٢ تشرين الثاني، كانون الاول، ١٩٩٢، ص٢٤-٢٥.
١٤- ينظر: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص٩١-٩٦.
١٥- ينظر: النقد والاسلوبية بين النظرية والتطبيق.. ص٢٥-٢٨. وينظر: مقالات ضد البنيوية، جون هال، وليام بويلوور، وليامز شوبان، ترجمة ابراهيم خليل، عمان، الطبعة الأولى،١٩٨٦.
١٦- ينظر: الشعرية، شعرية تودوروف، عثماني الميلود، الناشر: عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٩١،الطبعة الأولى، ص٤-٨،٥-١٣،١٦.
١٧- ينظر: دليل الناقد الأدبي.. ص١٠٦-١١٠،١٠٨-١١٥.
١٨- ينظر: المصدر السابق.. ص٤٧-٤٩،٥٣.
١٩- ينظر: التلقي والتأويل، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٤-٢١٧-٢٢٢.
٢٠- ينظر: دليل الناقد الأدبي.. ص١٠٣-١٠٦. و: من يخاف السردية، فاضل ثامر، جريدة الثورة، العدد٧٩٧٩، الاربعاء٨تموز، ١٩٩٢،ص٦.
٢١- ينظر: درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط - المغرب،

المنارة للاستشارات
ww

الطبعـــة الاولـــى ١٩٨٠، ص٨٦، ١٠، ٧ـــــ ١٢، ٨٧ـــــ ٢٨، ٢٧، ٢٢، ١٨، ١٤، ٣٢، ٣٠ـ ٧٥، ٦٦، ٣٩.

٢٢ـ ينظر: درس السيميولوجيا، رولان بارط، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال الدار البيضاء ـ المغرب. ط٢، ١٩٨٦، ص٨١ـ ٨٧.

٢٣ـ ينظر: في اصول الخطاب النقدي الجديد، تزفتان تودوروف ـ رولان بارت ـ امبرتو اكو ـ مارك انجينو، ترجمة وتقديم احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، ص١٠٣، ٩٩ـ ١١١.

٢٤ـ ينظر: التناص مع الشعر الغربي، عبدالواحد لؤلؤة، مجلة الاقلام، العدد١٠، ١٩٩٤، ١٢، ١١، ص٢٧ـ ٢٨.

٢٥ـ ينظر: تشريح الدراما، مارتن اسلن، ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروة، ص١٢٥ـ ١٢٦.

٢٦ـ ينظر: الأدب ومذاهبه، الدكتور محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ـ القاهرة، ص١٧٥، ١٧٣، ١٧١ـ ١٧٧، ١٨٠ـ ١٨١.

المنارة للاستشارات
ww

المحاضرة الثالثة

النقد والقراءة

- القراءة والتلقي في الدرس الحديث
- القراءة والتلقي في النقد الغربي
- القراءة والتلقي في النقد العربي
- مصطلحات ومفاهيم في نظرية القراءة والتلقي

المنارة للاستشارات

ww

القراءة والتلقي في الدرس الحديث :

تعد نظرية القراءة والتلقي اليوم من اكثر نظريات الأدب اهمية، واشدها صلة بمقياس الجودة الادبية. فالمتلقي هو من يحدد ابعاد تلك الجودة من خلال تأثير الصورة الادبية فيه. والعمل الادبي جوهراً وحقيقة اثر وتأثير. فإذا امتلك زمام تأثيره في متلقيه فقد حقق للادب ادبيته، ومنح النصوص قيمة عالية، ووفر لها فرص البقاء والخلود عبر العصور. فخلود الاعمال الادبية انما هو خلودها في نفوس متلقيها.

لقد أُفعم الدرس الادبي المعاصر بموضوع القراءة والتلقي، وانشغل النقاد ومعنيو الادب والفكر بالكشف عن هذا الحقل الجديد في الثقافة الادبية. وظهر من يضع نظرية القراءة والتلقي موضع الجدة الكاملة، فهي في حلتها الجديدة محض ابتكار الغرب ومضمار نشاطه الفكري الذي لا يستقر على نظرية حتى يغادرها الى حقل معرفي آخر ولا على رأي إلا اوجد له معادلاً وضداً.. وكان حرياً بنا ونحن نواجه هذا الاهتمام والعناية المتزايدة بمفاهيم التلقي والقراءة والاستجابة والاستقبال.. ان نتوقف لنتساءل عن المدى الذي سوف تبلغه هذه النظرية في الغرب، وهل نشهد قريباً انزواءها وعزوف الباحثين عنها شأن النظريات الاخر، ام ان الجو الثقافي مازال مشحوناً بالقراءة عنواناً لرؤية جديدة للنص ونمطاً آخر من التفكير في الظاهرة الادبية. ونحسبُ ان هذه النظرية وما رافقها من مفاهيم لما تزل غضة طرية وما زال الكلام فيها متسعاً وقد يحملها اصحابها المتحمسون ليلقوها في ذاكرة القرن الواحد والعشرين...فهل (القراءة) احساس بشيخوخة فكرية وصل اليها الغرب ويحاول مقاومتها بتجديد الكلام عن حقيقة القراءة وجوهرها، ودورها في تفسير الحياة الفكرية والادبية..؟ ام هي ارهاص بأحساس الانسان المعاصر بالشرود والانصراف عن القراءة الحقة فجاءت نظرية القراءة لتعيد اليه توازنه وترده عن هذا العزوف الخطير. ان مشكلة القراءة والتلقي التي تذر قرنها في الساحة الثقافية ايذان بتغيير خارطة الادب والنقد[1].

لقد اهتم النقد الأدبي دائماً بالكاتب الذي عدّه محور الابداع، واهتمت الدراسات الحديثة بالنص وتشكلاته. والى جانب ذلك تعنى التنظيرات المعاصرة بجمالية التلقي وفعل القراءة، واهميتها في تحقيق النص ونقله من حالة الكمون إلى حالة الانطلاق، وبتأكيد التفاعل المفروض بين نص الكاتب ونص القارئ. ان عملية القراءة عملية مكملة وضرورية لعملية الكتابة التي لا تتم الا بها ولم تخلق الا من اجلها. يقول جان بول سارتر: (ان الفعل الابداعي لحظة غير مكتملة في العمل الادبي. لأن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة كتلازم جدلي. وهذان الفعلان المترابطان يتطلبان فاعلين مختلفين هما المؤلف والقارئ).

ان القراءة اذن تعدل الكتابة في انتاج النص وتفعيله، ولربما زادت عليها في استشفاف مراميه وتحقيق ابعاده عبر الازمنة المتعاقبة والثقافات المتباينة لأنها تشرك معرفة القارئ بمعرفة الكاتب، وتسقط خبرات الاول على تجارب الثاني، فيحصل تحقيق لانتاجية جديدة ومتجددة. وعليه فالقراءة

المنارة للاستشارات
ww

ليست هي ما يجود به المكتوب فقط وانما هي توسعة له وانزياح عن حرفيته وملاحقة لما يندس بين ثناياه وعبر فضاءاته.

وفي القراءة يتقابل النص المكتوب مع القارئ الذي هو نفسه نص كبير . كما يعرفه رولان بارت . فتقع الاستجابات وتتم التداخلات فينبثق الفهم وينبثق التأويل. واذا كانت قوة النص تكمن في قدرته على اغراء القارئ واغوائه وجره إلى عالمه كي يحقق هويته ويبرز معانيه، فإن قوة القارئ تتمثل في اغناء النص واثرائه بتشغيل مدخراته والاستعانة بمخزوناته الثقافية والمعرفية المباشرة وغير المباشرة. ومن ثم اصبحت نظرية النقد المعاصرة تهتم بالقارئ والمتلقي عنصرا فعالا ومشاركا في العملية الابداعية كلها، كما تهتم بالقراءة وابعاد التلقي وقد اقيمت ابحاث في تصنيف القراء وتحديد مواصفاتهم ومراكزهم، وفي استكشاف اوليات القراءة وكيفية التفاعل مع النص والمشاركة في انتاجيته ولربما في انتاج نص جديد مع كل قراءة جديدة[٢].

وعلى الرغم مما قيل في قارئ الادب ومن المطالب والمواصفات التي نادى بعض الادباء بضرورة توافرها فيه، من سعة الثقافة وعمقها وحسن الاطلاع والمشاركة الوجدانية التي تتطلب منه تركيزا ومتابعة ابداعية لروح النص الشعري وذكاء خاصا.. فإن لهذا المتلقي مطالبه هو الاخر وله حقوق يريد ان يتمتع بها ويجاهر في الدفاع عنها وتحقيقها في مقابل الواجبات التي يحملها اياه الادباء والنقاد. ان قارئ الادب يتوقع دائما من الاديب ان يشركه اشراكا حقيقيا في اعماله لانه بغير مشاركة يصعب التفاعل الحقيقي بين الاديب وقارئه. ويمكن القول ان نجاح عملية التواصل بوجهيها الايصالي والاستجابي يتوقف على وجود لغة مشتركة او (مصطلح مشترك) بين الاديب والمتلقي، بين النص وقارئه.

ان علاقة الاديب بمتلقيه تتفرع الى فرعين هما الايصال والتلقي. وتتألف كل من عمليتي الايصال والتلقي من عناصر تشكل في مجموعها الموقف الايصالي او التواصلي او الوحدة الاتصالية.

ومن اهم عناصر الموقف الاتصالي المرسل (الاديب) والمرسل اليه (القارئ او السامع) والاداة (وسيلة الاتصال الادبية: القصيدة، القصة، المسرحية...) والاستجابة والسياق، واخيرا الهدف التواصلي.

وقد تفاوت الاهتمام عبر العصور بأحد مقومات العملية التواصلية على حساب المقومات الاخرى. ففي تاريخ ادبنا القديم كان الادب (الشعر) هو الذي استقطب اهتمام المتلقي سواء اكان ناقدا متخصصا عالما بالشعر ام مجرد متذوق مهتم بالقول الادبي. ويأتي الاهتمام بالشاعر في المقام الثاني. ولم تبدأ العناية بالقارئ الا مع ظهور الدراسات البلاغية. وعلى الرغم من ان الادب عامة ذو طبيعة تقوم في جوهرها على اساس الاتصال، فإن المتلقي بقي مهملا الى حد ما في العملية التواصلية او في الاقل ظل يشكل حجر عثرة بالنسبة الى بعض الشعراء ومشكلة بالنسبة الى طائفة اخرى من المبدعين.

واذا اردنا ان نعدد حالات التلقي فإنها تبدو كثيرة، بل ان عددها يكاد يوازي عدد الشعراء وعدد المتلقين من جمهور الشعر بحيث يجوز الحديث عن قراء

المنارة للاستشارات
ww

امرئ القيس وعن قراء النابغة وزهير.. كما يجوز الحديث عن متلقي شعر جرير وعشاق شعر الفرزدق، وانصار ابي تمام والبحتري، وهكذا في القديم. وعن عشاق وقراء شاعر من شعراء المدرسة الحديثة، السياب مثلا او عبدالصبور او درويش او عبدالرزاق عبدالواحد وغير هؤلاء.

ونعتقد ان حالة التلقي ليست موقفا مرتبطا بطبيعة النص الشعري من حيث شكله وبنيته الخارجية: عمودي/ حر، بقدر ما هي حالة شعورية وموقف فكري ووجداني من النص الشعري تتضافر عوامل ومسببات عدة على صياغته وبلورته (وهي العوامل نفسها التي تسهم في تكوين وتحديد الموقف الاتصالي بما يعنيه هذا الموقف من مرسل ومتقبل ورسالة ومضمون وسياق ثقافي وحضاري واهداف يسعى الشاعر او الموقف الاتصالي العام الى تحقيقها ويسخر لها كل الوسائل والادوات).

لقد اشار الباحثون الى ضرورة تكافؤ المرسل والمرسل اليه وصياغة الرسالة بطريقة فعالة ومحكمة، والى مرونة الوسيلة وقوتها، وهي عناصر متعددة لعملية واحدة هي العملية الاتصالية. ومن تدبر هذه المقولة يتضح الاشكال الذي يمر به الشعر الحديث وخاصة تلك النصوص التي تجنح الى الخيال وتغرق في التعميم والتجريد وتبتعد من ثم عن المتلقي. فهذه النصوص تخلق بينها وبين المتلقي فجوة كبيرة وينتج عنها سوء فهم وتفاهم ليس ضحيته الاولى الشعر وحده او المتلقي وحده بل هما معاً. يحدث هذا عندما تغيب اللغة المشتركة وعندما يربأ الشاعر بنفسه عن النزول الى مستوى القارئ او يعجز المتلقي عن الارتفاع الى مستوى الابداع، فيختل التوازن وتفقد المعادلة التواصلية قوتها وتنهار وظيفتها. وهذا الموقف ليس في مصلحة الشعر والشاعر ولا في مصلحة القارئ.

ان الموقف الاتصالي وحدة لا تتجزأ تقوم على تكامل وتناسق جميع عناصرها ومكوناتها بحيث يؤدي كل عنصر منها دوره المطلوب ووظيفته الموكولة اليه[٣].

ـ القراءة والتلقي في النقد الغربي :

لم تكن العلاقة بين الادب والتأثير جديدة، وحتى الاهتمام الخاص والعناية الفائقة بهذه العلاقة لم تكن جديدة، فمنذ ان درس الادب درس جانبه التأثيري، اذ لا يتحقق للادب وجود الا بتأثيره في النفوس. وتحقق الادب هو خروجه الى الناس واذاعته ونشره. وقد عني النقاد والدارسون بالتلقي من ناحيتين اساسيتين: الاولى تأثرهم الذاتي بالنصوص الأدبية فالنقاد اصلاً هم متلقو أدب وفن وهم طليعة من يصطدم بهم النص فيتأثرون به وينقلون تأثرهم الى الجمهور المستقبل او المتقبل. اما الناحية الثانية فهي دراسة ظاهرة التلقي وعلاقتها بعلم النفس والاجتماع والفلسفة ومحاولة اكتشاف القوانين والمواضعات التي تتحكم في عملية القراءة والعلاقة بين النص والقارئ، وقد تجلى هذا الاهتمام في ما يطلق عليه اليوم بنظريات الاستقبال والاستجابة والقراءة.

المنارة للاستشارات
ww

ولقد عني بعض الفلاسفة اليونانيين ولاسيما ارسطو عناية خاصة بالاثر الذي يتركه الفن في النفوس، وركزوا على غائية الفن وجملة القيم الرفيعة التي يتركها في متلقيه، والدليل على ذلك فكرة "التطهير" الارسطية في قياس مديات التأثير الادبي والفني. وكان افلاطون معنياً بوظيفة الخطاب (ولقد اكتشف زيف كل الادعاءات الخادعة التي كان يبثها في زمانه اولئك الذين كانوا يعلمون فن الخطابة (اشارة الى السفسطائيين)، اكتشف مهمة حقة يستطيع بنظره القيام بها وحده وعالم الجدل (الديالكتيك)، وهي السيطرة على الخطاب الذي تقوم وظيفته على تقديم ما ينير). فاحكام احداث التأثير على المخاطب لا يتم دون احكام السيطرة، وهذا يتطلب خبرة واسعة بالنفوس التي يتوجه اليها الخطاب، ومعرفة النفوس هي من اكثر المهمات صعوبة. وقد يعني هذا ان احداث التأثير عملية تفاعل بين طرفين اعتماداً على المخاطب (بكسر الطاء) الذي هو فيلسوف او عالم جدل، والمخاطَب الذي يستقبل الخطاب بعد سبر غور نفسه من قبل صاحب الخطاب. ولكن كيف يتسنى للمخاطِب ان يفهم النفوس؟.. هنا يحتوي الجدل اليوناني على فرضيتين اساسيتين تعتمد احداهما على الاخرى. "الفرضية الاولى" تقوم على ان من يعرف الحقيقة أي من يعرف الافكار، هو وحده الذي يعرف كيف يستدل بيقين على (شبه الحق) و(الزيف) من خلال الدليل الخطابي. والفرضية الثانية تقوم على انه يجب على من يعرف الحقيقة ان يكون عارفاً بالنفوس التي ينبغي ان يعمل عليها. وفن الخطابة عند ارسطو هو في المقام الاول الاعداد للموضوع الثاني. فالنظرية التي تتطلب عند افلاطون في محاورة فيدرا استعداداً متبادلاً بين الخطاب والنفس، تتم عند ارسطو باستحضار انثروبولوجي لفن الخطاب، ومعرفة النفس ليست مطلوبة لذاتها وانما لتوليد الانفعال. ان المخاطب يتدخل في خصوصيات الاشياء ويغير مسارها وطبيعتها لاحداث الانفعال. فالنشاط الفني ليس تلقائية طبيعية بل هو تنظيم وصياغة. ان تأكيد هذه الافكار من جديد يمنحها طابع الرسوخ والبقاء والاصالة. فالذي يستجيب للنص يجب ان تتوفر فيه خصائص نفسية ومعرفية كي يستجيب وينفعل، انها آلية للتفاعل والتبادل سبقها قصد في توجيه الخطاب. فالكاتب لا يستطيع الكتابة بمعزل عن متلقيه وان هذا المتلقي موجود في الكتابة ومتضمن فيها اذ لا يتصور خلو العمل الادبي من قارئ متضمن فيه (وليس امعن في الخطأ مما وقع في ظن البعض ان الكاتب يكتب لنفسه، وكأن مهمة الكاتب ان يخط على القرطاس أحاسيسه وانفعالاته.. والواقع ان الفعل الابداعي انما هو لحظة مجردة ناقصة من لحظات الانتاج الفني، بحيث انه لو وجد الاديب بمفرده لما تحقق العمل باعتباره موضوعاً ولانتهى الامر بالاديب نفسه الى اليأس او العدول عن الكتابة. ولكن الحقيقة ان عملية الكتابة تفترض عملية القراءة، وان الجهد المزدوج الذي يقوم به الكاتب والقارئ هو الذي يعمل على ظهور ذلك الموضوع العيني الخيالي الذي نسميه باسم "العمل الفني").

ان الجهد الذي يبذله الكاتب او الشاعر في ابداع النص الادبي هو وعي وكد ومعاناة، ولكن الامر الذي شغل الدارسين هو مقدار الجهد الذي ينبغي

المنارة للاستشارات
ww

على المتلقي بذله ليتمكن من فهم النص واستيعابه، فإن المتلقي ليس كائناً سلبياً تلقى على ذهنه النصوص فيتقبلها ويستجيب لها دون ادراك واع لمقاصدها.

ان النظريات النقدية المعاصرة، لاسيما نظرية الاستقبال قائمة على اظهار تميزها عن كل ما عداها من المدارس والاتجاهات النقدية الحديثة ومنها المدرسة الشكلانية. وتعمل عن طريق ما يسمى بسلطة القراءة على سيادة وعي جديد لفهم النص والعلاقة بين النص والمتلقي، بل انها تعمل ـ على خلاف ما يدعيه منظروها ـ على إعادة مرجعيات الادب، واعادة الاهتمام بالكاتب المبدع وبخارجيات النص ومنها السيرة الأدبية والتاريخ، لأن الكاتب هو الذي يجعل من النص شفرة على وفق ما يقوله (ريفاتير)، ويتحايل لايقاع الوهم والمفاجأة عند القارئ، وهو الذي يضع في النص فجوات تسدها القراءة. ويلاحظ ان الحديث بدأ من جديد يتركز على الكاتب والنص لاعلى النص وحده. ونرى ان المعادلة الجديدة اصبحت في ضوء نظريات الاستقبال واستجابة القارئ والنقد الشكلاني والنقد الحديث على التصور الآتي:

النقد الجديد والشكلانية: نص ـ قارئ

نظرية الاستقبال: قارئ ـ نص ـ كاتب

ولن يقبل نقاد نظرية الاستقبال بهذا الذي توصلنا اليه، ففيه عودة الى اتجاهات نقدية سادت في القرن الماضي، ولأن اسس نظرية الاستقبال قائمة على انجازات مدارس النقد الجديد ومنها الشكلانية والبنيوية والتفكيكية، وهي جميعاً تلغي مرجعيات الادب الخارجية، لاسيما التاريخ. ان واحداً من اهم نقاد نظرية الاستقبال يعود الى التاريخ من جديد ويعمل على اعادة الحياة للعلاقة بين الادب والتاريخ فعلى الضد من رواد نظرية الاستقبال الذين ركزوا على الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع، فإن (هانز روبرت ياوس) خصص اهتمامه في شؤون الاستقبال المنبعثة عن العلاقة بين الادب والتاريخ. وكان هدفه المعلن هو المساعدة في جعل التاريخ في مركز الدراسات الادبية، في حين كانت الأبحاث الالمانية والعالمية في الستينيات تؤكد تنامي عدم الاهتمام بالطبيعة التاريخية للادب، حيث تحول الباحثون والنقاد نحو التحليلات النفسية والاجتماعية وعلم دلالات الالفاظ والجشتالت النفسي او المناهج الجمالية الموجهة.

وتحيط بنقاد الاستجابة والاستقبال خلافات نظرية كثيرة مما قد يعني ان نظريتهم لم تستقر، وان كانوا جميعاً يتفقون على مسائل جوهرية مثل (المعنى)، فهم جميعاً يتفقون على معارضتهم للمعنى الموروث في النص الادبي، وان النص لا يمكن فهمه خارج معطياته وتأثيراته السايكولوجية وبمعزل عن وصف دقيق لمعناه، ذلك المعنى الذي ليس له وجود فعال خارج ادراك ذهن القارئ.

وقد يكون (آيزر) ـ من بين نقاد استجابة القارئ ـ اكثر توفيقاً في ابراز الجانب الموضوعي الذي يمكن التعامل معه على انه وجه من وجوه المعقولية والعقلانية التي لا تذهب في الاعلاء من سلطة القراءة كل مذهب. وما اثار اهتمام ايزر منذ البداية سؤال: كيف وتحت أي ظروف يكون للنص

المنارة للاستشارات

معنى بالنسبة للقارئ؟.. وعلى الضد من التفسير التقليدي الذي يوضح معنى مخفياً في النص فقد اراد ان يفسر المعنى بأنه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ.

ان ايرز لا يمنح القراءة سلطة مطلقة امام سلطة اخرى هي النص. وهذا تطور مهم اذا فهم في اطاره الصحيح، وقد يخفف من حدة الانتقادات التي وجهت الى نظرية الاستقبال. ولعل اهتمامنا به هنا تأكيد لاتجاه مهم يشير الى حقيقة ملموسة وهي ان ليس هنالك اتجاه واحد ثابت غير منازع. ان العمل الادبي ليس للكاتب وحده، كما انه ليس للقارئ وحده، ولكنه تركيب من الاثنين. وبناء على ذلك فإن ايرز يرسم ابعاد عدة للتطوير: منها ما يتصل بالنص في احتمالاته انتاج المعنى ووجوب تأثيره في القارئ، ومنها ما يتصل باجراءات النص في القراءة، والبناء الاتصالي للادب لتفحص الحالات التي تصعد وتحكم تفاعل النص والقارئ. ولا يأمل ايرز في شرح كيفية انتاج المعنى فقط، ولكن تأثير الادب كذلك في قارئه.

ان آيرز يحاول التوفيق بين اصحاب النقد الجديد، وهم المعنيون بالنص ونقاد استجابة القارئ، على الرغم من انه يشارك في المبادئ التي تقوم عليها نظريات الاستقبال والقراءة وموقفه التوفيقي هذا مبني على هذه المبادئ الاساسية والتي يمكن حصرها بالنقاط الآتية: ١- القصدية. ٢- المفاجأة وعدم التوقع. ٣- وعي المؤلف ووعي القارئ. ٤- افق التوقع..

على ان التطور التاريخي لنظرية الادب وللنقد الادبي، لم يغفل المتلقي ولا الاعتبارات المتعلقة بنظرية القراءة، ولذا فإن المفاهيم العامة التي تشير اليها هذه المبادئ قد تناولها النقد رؤية وتحليلا ونجدها متناثرة في كتب النقد وكتب الادب المختلفة. ولأصحاب نظرية القراءة والاستقبال فضل في التنبيه اليها مجدداً وفي فرزها وجعلها مفهومات نظرية ذات دلالات مصطلحية بعد ان كانت هذه الدلالات بعيدة عن التحديد الواضح بعد.

ان التركيز على تفاعل النص . القارئ في النقد القائم على الاستجابة قد قدم جملة من المواضعات والمفاهيم لجعل هذا التفاعل متواصلاً وحيوياً لصالح انتاج المعنى. اذ ان المعنى ليس ذلك الذي يضمنه الكاتب في نصه بل هو ايضاً ذلك الذي يضيفه القارئ للنص. اما آلية الاضافة فهي جملة من الخبرات والاجراءات، ومن بينها مفاجأة وعي المتلقي باللاتوقع. وقد عني (هانز روبرت ياوس) بما يسميه افق التوقعات او الانتظار. واعتمد في صياغته على انجازات الفلسفة الالمانية. ونود ان نذكر ان (جادامير) قد استخدمه للاشارة الى مدى الرؤية.. وفي السياق نفسه فإن اسلافه (هوسرل) و(هيدجر) قدما الفكرة نفسها. وعلى هذا النحو فإن (افق التوقعات) جيء به اصلاً من حقل فلسفي وليس هو من ابتكار نقاد الاستجابة والاستقبال. والمعروف ان معظم منظري هذا الاتجاه تأثروا بالفلسفة الالمانية وتمثلوا انجازاتها.. وقد يجد المرء صعوبة في تحديد المدلول الحقيقي لهذا المصطلح بعد ان نقل من مرجعياته الاساسية وهي الفلسفة ومجالات الفكر الاخرى، فضلاً عن ان تحديد نقاد القراءة لدلالة هذا المصطلح ليس دقيقاً ولا شافياً، ويترك هذا اثراً على طبيعة فهمنا لنظرية القراءة ولأهدافها الأساسية. ويؤكد

المنارة للاستشارات
ww

هذا مدى الصعوبة والتعقيد التي رافقت نظرية الاستقبال بدءاً من عدم وضوح بعض منطلقاتها وانتهاء بتعدد وجهات نظر مريديها والمعنيين بها غير ان المتتبع لمجمل ما حققته هذه الافكار في نظرية الادب والنقد الادبي لابد من ان يلاحظ ان شيئاً ما قد حدث، وسيترك اثراً على طبيعة النظرة للادب ومهمته واغراضه سواء كانت جمالية ام فكرية(٤).

ومن المعنيين بنظرية الاستقبال الذين حاولوا ـ كذلك ـ إعادة العلاقة بين الادب والتاريخ ـ التي عمل رواد هذه النظرية الشكلانيون على قطعها ـ (لوسيان غولدمان) تلميذ جورج لوكاتش. فالاتجاه الشكلي الذي اغلق النص على علاقات وانظمة ذاتية جعل هذا الناقد اللامع الذي افاد من عالم النفس البنيوي (جان بياجيه) في تعريفه للبنية يحاول ان ينطلق بها إلى آفاق تنسجم مع التفسير الماركسي للتاريخ، فلم تعد البنية في نظر غولدمان ثابتة كما يفهم من التزامن أو مطلقة، بل هي نسبية تتأثر بالتاريخ متحركة باتجاه التقدم.

لقد وقف غولدمان ضد الشكليين الذين يرون أن الأثر مبني كلية فاهتم بربط الأثر بوضعه الاجتماعي ضمن سياقه الزمني والتاريخي، وهذا ما يتناقض مع رؤية الشكليين في وعيهم للادب الذين يلغون كل تفسير تأريخي. فهو يرى ان هناك بعدين لكل عمل فني، وهما: بعد اجتماعي (منطلق من الواقع المعاش)، وبعد فردي (منطلق من خيال الفنان). ولذا فإننا نفترض وجود (آخرين) غير الفنان، لهم علاقة قراءة أو نظر أو سماع، يتوخون من خلالها ايجاد رؤيا أو افق أو حل مشكلة مشتركة بين الفنان وجمهوره. ففي اقل تقدير، هناك مرسل ومتلق بينهما علاقة عفوية. وكما اننا، في علم النفس، لا نستطيع الفصل بين (الأنا والغير) كذلك في الفن لا نستطيع الفصل بين البعد الجماعي (الطبقات والفئات الاجتماعية) والبعد الفردي في داخل العمل الفني.

ومثلما اهتم بالبنية الدلالية اهتم ايضا بالشرح والتأويل، فهناك علاقة عضوية بين عمليتي الارسال والتلقي أو الكتابة والقراءة أو الكاتب والجمهور. ان العلاقة بين الكتاب والمتلقي ليست سالبة، وهي ليست بين (انسان) الكاتب و(شيء) القارئ غير المتفاعلين، وانما بين شخص وشخص (كاتب/ قارئ) أي انها فاعلة وايجابية. ويشترط في المتلقي ان يكون ايجابيا وفاعلا وهو يرى فائدة في سيرة الكاتب والفئة الاجتماعية التي يرتبط بهما العمل المدروس فهما بنيتان حقيقيتان.

واذا كان الشكليون الروس والشكليون البنيويون قد أغلقوا النص على المؤلف والطبقة الاجتماعية والتاريخ من جهة وعلى القارئ من جهة اخرى، واذا كانت البنيوية التكوينية لغولدمان قد ربطت النص بالتاريخ من ناحية وبالمتلقي من ناحية أخرى فإنها لم تذهب في فتحها النص إلى ما ذهب اليه البنيويون الجدد/ التفكيكيون/ الشكليون الجدد، من مثل رولان بارت وتودروف وديريدا وكريستيفا.

ولعلنا لا نجد فرقا كبيرا بين ما كتبه آيزر و موقف التفكيكيين أو اصحاب النقد الجديد حول اهمية القارئ، فالقارئ هنا ليس وسيلة منهجية كالقارئ

المنارة للاستشارات
ww

العمدة أو القارئ الفائق عند ريفاتير وانما هو وارث النص الشرعي الذي يفسره وبتعبير ادق يشكله في وعيه على هواه، فلقد حاولوا ان يولوا القراءة اهمية فائقة اثارت جدلا واسعا من مثل ما فعله بارت وتودوروف وديريدا في سبيل تحديد مفهوم النص المفتوح، الذي تجاوز انغلاق النص عند النقاد الجدد في الاربعينيات والخمسينيات وعند الشكليين الروس والبنيويين الشكليين، فنجد بارت يفجر النص ويعلن موت المؤلف ويعد النقد كتابة على الكتابة ونصا يضاف إلى نص، وينسب ذلك إلى القارئ. واصبح قارئ النص، كما يرى، منتجاً لا مستهلكاً فلم يعد ثمة معنى محدد بل ليس هناك من معنى، فالمعنى يسلم إلى معنى حتى يستحيل النص مجرة من الدلالات غير المتناهية.

فالنص بمفهومه التقليدي، (والتقليدي هو ما سوى نص النقاد الجدد) لم يعد له وجود في اذهان النقاد، فديريدا يؤكد اهمية تحطيم كل الجاهز والمؤطر والنظامي سواء أكان نظرياً أم ثقافياً ام مؤسساتياً ام سياسياً ام اياً كان من الانظمة الاخرى. ويلاحظ ديريدا على النصوص انها ليست متجانسة دائماً، ويحدد مطلبه من القراءة في قوله: (ما يهمني في القراءات التي احاول اقامتها هو ليس النقد في الخارج، وانما الاستقرار والتموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص خلالها نفسه، ويفكك نفسه.. ان يفكك النص نفسه، فهذا لا يعني انه يتبع حركة مراجعية . ذاتية، حركة نص لا يرجع الا إلى نفسه، ولكن هناك في النص متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته...).

ويتجاوز ديريدا في طموحه كل اشكال النقد القائم، فالنقد الذي يفكر به لن يكون بنيويا، ولا مضمونياً، وهذا النقد لو تحقق كما يرى، فلن يحمل اسم النقد الادبي. وديريدا في كل ما يقوله أو يحلم به لا نجده واثقاً من شيء الا الشك في جدوى الاشياء فالقراءات لا ترضيه، فهو يعتقد ان هناك بين خارج النص وداخله توزيعاً آخر للمجال أو الحيز ولكنه لا يعرفه، وتعليقه انه يظل شيء ما ناقصاً دائماً. ويشير إلى ان المادية والتاريخ نفسيهما محكومان بطرائق النظر الميتافيزيقية. فنراه يهجس بالخوف من الميتافيزيقية المثالية التي تهدد نظرية النص التي يتبناها وآخرون. وإنه يرى ان الكتابة هي الطموح غير الممكن، هدف الكاتب ووهمه معاً، ثم يرى ان الكاتب لم يكتب ابداً ويسعى نحو وهم أو يوتوبيا.

ويعد رولان بارت من اهم النقاد الذين عالجوا مسألة القارئ بتفصيل فكان نقده كتابة أو نصاً على النص، فاللفظ الشعري عند بارت (يشع بحرية لا متناهية ويتأهب لأن يمد اشعته نحو الف علاقة غير مؤكدة الا انها ممكنة) ويتحدث عن انفجار اللفظ خلال لغة رمزية مكثفة، مثلما يتحدث عن طموحه في تحرير اللغة الادبية في سبيل خلق كتابة بيضاء، ليصل إلى يوتوبيا اللغة في سعيه إلى لغة محايدة نقية بريئة حلمية.

وهو يرى ان القراءة/ النقد/ هي الكتابة الجديدة على الكتابة الاولى أو تحرير النص. ويظل يشير إلى ان الاثر الادبي يوحي بقراءات متعددة وان

المنارة للاستشارات
ww

النص ينطوي على معان متعددة. فقد تحول من معنى مفرد إلى معنى جمع، وتحول الأثر إلى نص مفتوح. فالناقد كما يراه رولان بارت (يواجه موضوعاً ليس هو الأثر الادبي وانما قوله الخاص) وهو بلا شك تصوير لدوره الايجابي في قراءة العمل وموقف من فتح النص وعدم ارتباطه بمعنى محدد أو بنية المؤلف.

وقد فرق بارت بين نص الكتابة ونص القراءة. فالنص الكتابي جعل للقارئ دوراً فلم يعد مستهلكاً بل منتج يتمتع بلذة القراءة. لقد اهتم رولان بارت كثيرا بجمالية القراءة، ووقف طويلا عند ما تثيره من رغبة ومن اشتهاء فتحدث عن الافتتان بالنص وعن التلذذ بمفاتنه والانجذاب اليه بفعل سحره، وعد القراءة نوعا من اعادة كتابة النص واطلاق انتاجيته لكن النص القادر على احداث تلك الرعشة الجميلة هو النص الذي يربك القارئ ويخلخل موازينه الثقافية والنفسية واللغوية. ومن ثم فهو يقتنص المتلقي بوساطة نظامه الدلائلي الخاص و(بوساطة احابيله الفنية المنصوبة). ومن هنا يميز بارت بين القراءة التي هي اندماج في النص واستمتاع به وبين النقد الذي هو خطاب مواز للنص يستهدف تقويمه او الحكم عليه. ان رولان بارت الذي قيل عنه بأنه امات المؤلف قد نادى بحياة القارئ وبأحقيته في انتاج النص وفي اعادة كتابته، لان العلاقة عنده بين الكتابة والقراءة ليست علاقة ارسال واستقبال او علاقة انتاج واستهلاك وانما هي علاقة تعطي القراءة المبادرة والمثابرة، وتسمح لها باقتحام منطقة الانتاج باعادة ترتيب انظمة الكتابة وتشغيلها لصنع معنى النص او احد معانيه. وعليه فليس في افق القراءة (البارتية) حدود لدلالات النص وحدود لقراءاته وتأويلاته، ما دام وجوده بذاته مرتبطا اصلا بتعدد منافذه وبتنوع اغراءاته، لأنه منفتح بطبيعته على لعبة الدوال والمدلولات التي يلاعب القارئ في حضيرتها على مستويات عدة. ففعل القراءة لديه في مثل هذه النصوص هو فعل انتشاء ومعاناة جمالية لا يقال ولا يفهم وانما يتحرك في الداخل وبين السطور، فهو متعة تصوفية أي دخول في حضرة النص. ومن ثم يمكن القول بأن هذه العلاقة بين النص والقارئ هي علاقة انجذاب وتبعية وليست علاقة تفاعل وانتاجية وهو ما يبقي مفهوم القراءة البارتي في مجال الانطباعية كما يرى بعضهم.

اما (امبرتو ايكو) فإن القراءة في نظره تدخل يعمل على تنشيط النص الذي هو (آلة كسولة) تحتاج الى (قارئ نموذجي) يفعل في التوليد والتأويل مثلما فعل الكاتب في البناء والتكوين ويكون قادرا على تفسير النص بالطريقة التي كان يفكر بها الكاتب.

ولتودوروف نظرية في القراءة وقد تحدث عن ثلاثة انواع تقليدية من القراءة هي الاسقاط والتعليق والشعرية، فالاولى تهتم بالمؤلف أو المجتمع أو أي شيء خارج النص يهم الناقد، والتعليق مكمل للاسقاط، فكما يسعى الاسقاط إلى التحرك عبر وخلف النص، يسعى التعليق إلى البقاء داخل النص وهو ما ندعوه في الغالب التفسير أو القراءة الدقيقة، والشعرية هي التي

المنارة للاستشارات
ww

تبحث في المبادئ العامة التي تتجلى في الاعمال الخاصة. والشعرية يجب الا تختلط بالرغبة في رؤية الاعمال الخاصة امثلة محضة للقانون العام. والقراءة تميز العمل حتى تبدو عملاً قيمياً، اذ يرى تودوروف انه ليس ثمة اية قراءة صحيحة لأي عمل ادبي معقد. وقد قدم تودوروف تمييزاً بين الوصف والنقد الوصفي من القراءة. فهو ينظر إلى تأكيد الاهتمام بشكل متساو بين العمليتين المتكاملتين: الكتابة والقراءة. والقراءة عنده منهجاً هي المبادئ العامة التي تتضمنها الاعمال الفردية بنفسها(٥).

وغني عن القول ان نظرية الاستقبال وما رافقها من عناية بالقارئ والمتلقي بشكل عام جاءت في سياق حضاري هو المناخ الفكري في الغرب. ان هناك شعوراً متزايداً بانفصال بين الادب والجمهور، والشعر بوجه خاص، وبداية هذا اوائل القرن حين ادرك بعض الشعراء ان نصوصهم تزداد غربة وان هوة سحيقة تفصل بين النص والقارئ. وقد دفع ذلك عدداً من النقاد والدارسين الى دراسة هذه الظاهرة الخطيرة ومن بين اولئك (روزنتال) الذي وضع كتاباً درس فيه ثلاثة من الشعراء الكبار هم اليوت وييتس وباوند. ويمكن تقدير مدى الخيبة التي يصاب بها الشاعر حين لا يفهم نصه او يشوه او يجابه بعدم الاكتراث، ان عدم التواصل كان سمة حقبة مهمة من بدايات هذا القرن، يقول (روزنتال) مقدماً لكتابه (شعراء المدرسة الحديثة): (ليس الشعراء الطائفة الوحيدة التي اهتمت منذ زمن طويل بالحواجز الهائلة القائمة بلا داع بين الشعر والقارئ العادي، وانما يشاركهم هذا الاهتمام النقاد ومحررو الصحف وكثيرون غيرهم. ومن بين ما اسعى اليه في هذا الكتاب الوصول الى وسيلة او (واسطة) تساعد على تحطيم هذه الحواجز).

ولكن جان كوهين يضع تصوراً آخر حين يقول: (ان الانفصال الحالي بين الشعر وجمهوره بدأ مع الرمزية. غير ان هذا الانفصال يقوم على سوء تفاهم تتحمل فيه المسؤولية جزئياً بعض التصورات المذهبية التي يتقدم الشعراء انفسهم للدفاع عنها. لقد دفعت السوريالية، خاصة وهي واقعة تحت تأثير المثالية الالمانية سوء التفاهم الى الحد الاقصى. وذلك بالتأكيد على السوريالي المقدم كعالم ثان مستتر وراء الاول الذي هو مظهر خادع. وبهذا فقد كانت تؤيد الخطأ الجوهري الذي ينسب للاشياء ما هو منتسب الى اللغة. ان العالم الشعري لا وجود له. ما هو موجود هو الطريقة الشعرية في التعبير عن العالم).

وعلى الرغم من ادراك بعض مسببات ازمة التلقي الا ان مشكلة التواصل ظلت قائمة في الاوساط الادبية حتى بعد ان طغى الفن الروائي والقصصي على ما سواه من الفنون ولاسيما الشعر. ويخيل إلينا ان هناك ازمة فاجعة في تلقي النصوص وان اسبابها مستمدة من طبيعة الحياة الفكرية والحياة العامة في الغرب..

ان المناظير والرؤى والتجارب والافكار التي بسببها ظهرت نظرية الاستقبال الى الوجود كثيرة ومتعددة، وقد يكون محورها ازمة الانسان وازمة التلقي التي فرضتها طبيعة الحياة المعاصرة. فأمام عزوف القارئ المفترض

المنارة للاستشارات
ww

عن الادب جاء النقد ليحل العقدة وليقدم القارئ على كل ما سواه في النص مستعيناً بالمرجعيات الادبية والفلسفية من النظرية الماركسية والوجودية الى الشكلانية والبنيوية والتفكيكية. وإذا كانت المانيا هي التي نشأت وترعرت فيها نظرية التلقي أو الاستقبال أو الاستجابة، فإن هذه النظريات كانت هي نفسها استجابة لوضع داخلي عاشت فيه المانيا في حقبة الستينيات وما بعدها. وقد يكون هذا مفيداً لنعيد لهذه النظريات مرجعياتها وظروفها الخاصة ولكي لا نعزل الظاهرة عن مسبباتها، (...ولكن اذا اعتبرنا ظهور نظرية الاستقبال جواباً على الازمة المنهجية في الدراسات الادبية التي ظهرت في الستينيات سنكون عندها قادرين على فهم وجه واحد في الاقل بين نظرية الادب والجو الاجتماعي الاكبر. حيث ان هذه الازمة في الابحاث الادبية لم تكن سوى نتاج مجموعة من العناصر المترابطة والتي نفذت في كل جانب من جوانب الحياة في المانيا)[٦].

- ـ القراءة والتلقي في النقد العربي :

بدأ النقد العربي صلاته بالقراءة أو بالتلقي منذ الارهاصات الأُول التي تشكل عندها النقد، فإذا كان نقد النصوص مرافقاً للشعر، فإن القراءة أو التلقي يرافقان الاثنين. فتاريخ النقد وتاريخ الشعر يرافقهما تاريخ للقراءة أو للتلقي. وهذه بديهية يشهد بها الادب ويلهج بها النقاد، لكن تكوين اطار معرفي يستند اليه التلقي بصفته ظاهرة لصيقة بالنص حدث بعد ان تطور المفهوم الادبي والنقدي وظهرت كتب النقد ومصنفات البلاغة واصبح التبليغ والابلاغ والتبيين والبيان من قضايا النقد الجوهرية، فكنه الظاهرة الكلامية وهي مادة الادب (ابلاغية بلاغية) إذ تشير ظاهرة التلقي الى استيفاء المعنى الادبي واستخلاصه من النصوص. وكيفية تلقي النص واثر النصوص في نفوس متلقيها هو جوهر القضايا النقدية بل هو جوهر الادب، فللنص مواضعاته وله صفاته وطرقه في التبيين والاستمالة، وللمتلقي مواضعاته ايضاً وله طرقه في فهم النص واتخاذ موقف منه، وله ايضاً استعداد نفسي ان قل او ضعف، قل التأثير او انعدم. لكن كلا من الشاعر والمتلقي يضمهما نظام بياني واحد، هو البيان العربي.. وان هذه المرجعية توجد قطعاً تفاهماً بين الطرفين، يجعل احدهما في حوار دائم مع الاخر، لاسيما حوار المتلقي الذي يستجيب للنص، ينفعل به ويتأثر. فليس المفهوم الجمالي وحده هو ما تضع البنية البيانية العربية نفسها من اجله، بل يقف معه المفهوم القيمي وهو يحث على الفعل وينسجم مع التغيير. ويمكن تلمس المهام الدقيقة لنظام البيان هذا منذ البوادر الاول لنشأته ونفاذه في العقل والوجدان.

وفي هذا النظام يمتلك العاملان الاساسيان (النص والمتلقي) هيمنة اساسية لا شكلية، واذ وجد مسوغ يسمح باقتران الكاتب والنص على اساس العلاقة الوثيقة بينهما وعلى اعتبارات أخر تمس جوهر الظاهرة الادبية، فإن نظام البيان بُني على ثلاثة اسس هي الشاعر والنص والمتلقي، تحمل كلها هيكل البناء، ويمثل المتلقي الركيزة الاولى فيها..فما صفات هذا المتلقي الذي شكل ركيزة البيان؟.

المنارة للاستشارات
ww

ليس نظام البيان العربي نظاماً استطرادياً، يعنى بوضع قواعد ويطالب بتطبيقها فقط.. وان حالة البيان ليست من الاشياء الغائبة التي تتسامى في علو مطلق وتترفع عن كل ما يبصر ويجسّم.. بل هي نتاج العقل حين ينزع نحو الوحدة والتنظيم وهي نتاج الوجدان حين يجعل لهذه الوحدة لوناً وذوقاً وجمالاً. وامكانات العقل لا تحد وامكانات الوجدان ممتدة ما امتدت النفس البشرية في نوازعها وطموحاتها وافقها غير المحدود.

واذا كان نظام البيان ممتداً في جانبيه العقلي والوجداني فكيف يواجه المتقبل او المتلقي بنظام غير محدد أصلاً؟... ان المتلقي هو الكائن المحدود في مواجهة نظام واسع الآفاق مطلق الامكانات. وامام حرية المتلقي في تقويم النص تقف حدود اللغة التي تجمع النص والمتلقي في حيز واحد محدد الابعاد.. وطبيعة اللغة محدّدة لأفانين القول، ولولا هذا التحديد ما اجتهد الادباء في سلسلة طويلة من طرق المجاز والعدول.. كل ذلك خروج على التحديد، وهو مع ذلك موصول بامكانات اللغة، لأننا لا نستطيع الا ان نصف انواع الخروج هذه باللغوية، انه خروج على اللغة وعودة اليها في الوقت نفسه، وتنويع لا يلغي الاصل ضرورة. فالمتلقي إذا هو المطلق من حيث الفكر المحدد من حيث اللغة، وبين الاطلاق والتحديد يتشكل فعل التلقي ويتجلى الحوار المطلوب مع نصوص الأدب. واذا كان لنظرية التلقي خصوصية في اطار نظام البيان فإنها خصوصية وردت اليها من الاستعمال، فقد اوجد النص القرآني فضاء جديداً من التعامل بين النص والمتلقي.. حقاً لم يخرج النص المعجز على كلام العرب ولكنه ليس امتداداً له، فقد اثبت في الذاكرة السامعة والقارئة نظاماً في استعمال اللغة، وطريقة جديدة في الاصغاء حين يكون القرآن مرتلاً، وفي القراءة حين يكون مقروءاً.. طريقتان في التلقي ظلتا تلازمان النص المعجز طيلة العصور، ولا تجور احداهما على الاخرى مهما تعددت وسائل الكتابة وكثر القراء. ومنح النص القرآني متلقيه حريّة في اكتشاف دلالاته المتجددة، فوسعت هذه الحرية لذة الاكتشاف لدى المتلقي. فالاساليب اللغوية المستخدمة وان اصبحت معطاة بفعل ثباتها في النص، غير ان التمعّن فيها كل حين يضفي عليها جدة وديمومة، لأن معانيها ممتدة الى غير نفاد. فالمتقبل في التراث النقدي هو الذي قرأ القرآن وسمع تلاوته وادرك جزءاً من جمال الصياغة فيه، وهو مَنْ ادرك معنى حرية القراءة في مواجهة نص اعجز الخليقة عن الاتيان بمثله، فهو ليس مستهلكاً للنص بل عنصر مفكر فيه. لقد اوجد القرآن هذا النوع من التلقي اذ يوقظ الوعي وينبه الفكر الى جملة من الاساليب الجمالية، التي تضفي على السياق خلابة أخّاذة.. فالمطلوب ان (يتمعّن) المتلقي في كلمة الله، ليترسخ الاعجاز في نفسه وليكون قبوله القائم على الوعي واعمال الذهن طريق الهداية الصالحة القويمة.

ان المتلقي في القرآن هو ذلك الذي يعمل الفكر لكي يتحصل المعنى تحصيلاً ويستخدم طاقة الخيال لرؤية ما يوحي به النص. فالتوجه نحو المتلقي اذن وجه من وجوه الاعجاز في القرآن وميزة خاصة وسمة من سمات النص القرآني الكثيرة. وهو يتجلى في مخاطبة الانبياء عليهم السلام

المنارة للاستشارات
ww

للاقوام الخارجة عن الايمان فاسلوب الحوار وطريقة التخاطب التي يستخدمها الانبياء وما تتضمن من ابعاد نفسية وجمالية، تحمل المتلقي على الانصات لقوة المحاجة العقلية ووضوح البينة، فيقف متاثراً مفكراً في الكلام نفسه وفي ابعاده الجمالية التي يظل وقعها في النفوس مستمراً.

ان المعاني التي لها وقع في النفوس هي المعاني المقصودة في نظام البيان العربي، والتي اوجد النص القرآني طريقاً مفضياً اليها بوسائل البيان، وبالعوامل المكونة للنص، فلا غرابة اذن ان يسمى حازم القرطاجني المعاني التي ليس لها وقع في نفوس الجمهور بالمعاني الدخيلة (...والصنف الآخر وهو الذي سميناه بالدخيل لا يأتلف منه كلام عال في البلاغة اصلاً، اذ من شروط البلاغة والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور). ونتوقف عند عبارة (حسن الموقع) التي اشار اليها حازم.. فهي تعني فيما تعنيه الاحساس بالجمال، فما كنه المسألة الجمالية في النقد العربي؟؟.. ان المتلقي هو الذي يكتب النص من اجله ويتوجه به اليه، وهو الذي تعنيه قيم النص الجمالية، ولكن الجمال في النقد العربي ليس الشعور باللذة فقط، فهذا الشعور جانب واحد لا يتكامل المفهوم الجمالي به وحده. وقد تكون ميزات الخطاب الشكلية كافية لاحداث اللذة، ولم يكن هذا منزع النقد العربي ولا الفكر العربي في فهمهما للقيمة الجمالية. اذ ان جمال النص يشكله عاملان اساسيان قررهما ابن طباطبا في عيار الشعر. ونحسب ان النقد العربي قد تمثل هذين العاملين، وتفحص اثرهما. وقد اشار ابن طباطبا الى ارتباط العامل الاول: باللذة والمتعة الجمالية الخالصة والى ارتباط الثاني بالحث على الفعل، قطبان اساسيان يشكلان جوهر القيمة الجمالية عند العرب، وجوهر الخطاب الادبي (شعراً كان ام نثراً)، اذ تتركز العناية بالمتلقي انطلاقاً من هذين العاملين[٧].

ان تاريخ القراءة والتلقي في التراث العربي هو تاريخ الشعر والنثر والرسالة والرواية، هو تاريخ الفصاحة والبيان. تاريخ تتعدد مراحله وتتلاحق لحظاته الحضارية وتترى. وهنا نجد الكثير من الامثلة والادلة: التجمعات واللقاءات في سوق عكاظ وغيرها حيث كان الشعر يلقى ويتلقى وينقد: النابغة والاعشى والخنساء وطرفة والمتلمس وامرؤ القيس وعلقمة الفحل وكل الصعاليك وفحول الشعراء والبيان. الصراع بين الشعر والسحر، بين الحق والشعوذة والاوهام في المدينة في خلال العصر الاسلامي. المناقشات والمجادلات في مربد البصرة حيث تكون نوع من النقد الشعري مرتبط باللغة. وفي العصور العباسية الزاهية اذ انتعش الحوار من جديد وثارت خصومات بين تيار المحافظة وانصار التراث وحماة اللغة والشعر القديم من جهة وتيار التجديد والتطوير من جهة اخرى. ولقد فجر ابو تمام قضية التلقي بكلمته المشهورة (لماذا لا يفهم ما يقال) ردا على ذلك الذي تساءل: (لماذا لا تقول ما يفهم). منذ ذلك التاريخ اذن، كانت مشكلة الايصال والتلقي قائمة وكان الاهتمام بقارئ الشعر والادب عامة متواصلا. يظهر ذلك في كتابات الكتاب والبلاغيين والنقاد والادباء ففي كلام لابن المقفع عن البلاغة . عندما سئل عن البلاغة والادب . انها (اسم لمعان تجري في وجوه كثيرة فمنها ما يكون

المنارة للاستشارات
ww

في السكوت ومنها ما يكون في الاستماع..) وفي تعريفات البلاغة الكثيرة والوصايا التي قدمها العلماء . او تركوها . للشعراء والادباء، في كل تلك الاقوال الادبية والتشريعات النقدية والبلاغية كان المتلقي حاضرا والاهتمام به متزايدا ومطردا. وكانت العناية بالمخاطب وبطبقات المستمعين ومستوياتهم فائقة وكبيرة. وعلى اساس من هذه العناية والاحترام نهضت نظريات كثيرة ونشأت آراء مثل نظرية اغراض الشعر ونظرية المقام اللغوية البلاغية وغيرها كثير وهي تطالب المبدع ان يستوفي شروط التوصيل الصحيحة، حتى بات من اقسام عمود الشعر الوضوح ومناسبة المستعار للمستعار له والمقاربة في التشبيه ونحو ذلك، وبات الغموض غير مرغوب فيه اذ ان الوضوح . كما اشرنا . من اهم المرتكزات التي قام عليها النقد العربي القديم. وليس بأمكاننا ان نتجاوز عددا من الاشارات والنصوص النقدية التي ذكرتها المصادر العربية حول الغموض وتعدد المعنى الذ يحتمله النص نتيجة لطبيعة بنائه الفنية، وقد رحب بعض النقاد بألوان من الغموض او تعدد المعاني وعدوها من ايجابيات النص، كما فعل مفسرو القرآن الكريم وقراؤه. وقد ظهرت مناهج مختلفة في القراءة كمنهج المتكلمين ومنهج المتصوفة الممعن في التأويل وكل منها يفضي الى قراءة محددة لا يكاد يتخطاها.

اما في العصر الحديث فقد نشأت مناهج نقدية واتجاهات فكرية وقامت دراسات تصدت للادب . قراءة وتذوقا وتحليلا وتقويما . وانطلقت من لغة الادب واعتمدتها في التحليل والتقويم والمقارنة. وكان الاهتمام باللغة العربية كبيرا من حيث انها اداة للتوصيل ومن حيث انها لغة شعرية وادبية توافرت لها من خصائص الشعر ومستلزماته ما لم يتوافر لأية لغة اخرى. ومع ذلك فلم تخل هذه اللغة من مشاكل ولم تبرأ من عيوب تتعلق بقضية الايصال والتوصيل قد لا تكون ناتجة عن طبيعة اللغة العربية بذاتها بقدر ما تكون متأتية من الاستعمال والتناول، فهي اذن عيوب ومشاكل عائدة الى الشاعر او الى المتلقي وليس الى اللغة.

وكان ظهور حركة الشعر الحديث او المعاصر في نهاية الاربعينيات من هذا القرن . وفي العراق خاصة . ايذانا بمولد ظاهرة جديدة تميزت قبل كل شيء بلغتها الشعرية واسلوبها الادائي المتميز. وكان من الطبيعي ان تعنى الحركة النقدية التي واكبت تلك الحركة الشعرية وعملت على تأصيلها . او نقضها . بأداتها التعبيرية الاولى (وواسطتها الاساس) أي بلغتها وقاموسها الفنيين، فقد اتضح بالخبرة والتجربة انه لا يمكن الحديث عن الشعر دون الحديث عن لغته. والذين عالجوا قضايا الشعر العربي المعاصر نفذوا اليها من خلال اللغة، وطرحوا قضية اللغة وجعلوها اول اهتمامهم، وفي كل تلك الدراسات كان لابد ان تثار قضايا جزئية او اساسية تتصل باللغة بوصفها اداة اتصال فضلا عن كونها اداة تعبير، من هذه القضايا قضية الغموض في الشعر وما يترتب عليها من انعكاسات ونتائج ترتد الى مشكلة الايصال والتلقي. واذا كان الشعر الجديد يتسم في معظمه وبخاصة في اروع نماذجه بالغموض فقد طرحت مسألة الايصال والتلقي في ضوء جديد، اذ اخذ متلقي

المنارة للاستشارات
ww

الشعر يعاني من صعوبة التوصيل سواء تمثلت الصعوبة في المستوى اللغوي، النحوي والتركيبي ام تمثلت في المستوى الابداعي الخيالي.

وكانت القصيدة الكلاسيكية التي ترسمت خطى القصيدة القديمة . الجاهلية والاسلامية . في العصر الحديث قد تبنت لغة الدلالة المباشرة المحدودة. اما لغة شعراء المهاجر وشعراء حركة الشعر المعاصر، فتميزت بدلالاتها غير المحدودة لشدة اعتنائها بالتركيز والتكثيف واللجوء الى الرمز والاسطورة والتعبير الايحائي غير المباشر. واثبتت التجارب الشعرية الحديثة حقيقة اخرى من جملة حقائق كثيرة وهي ان مجموعة كبيرة من النصوص التي تنتمي الى المتن الشعري الجديد وصلت الى مرحلة اللادلالة او ما يمكن تسميته بلغة التفجير، فهذه النصوص بلغتها وتراكيبها وبنياتها المتفجرة وخطابها المستفز تضع المتلقين في خانة النسيان، فلا نجد هؤلاء الشعراء الجدد يعنون بهم ويلتفتون اليهم فكل همهم منصب على تفريغ مكبوتاتهم المضغوطة في حالة هياج فائر[٨].

ولقد اثرت الافكار والنظريات الحديثة في توجيه الاعمال الابداعية كما اثرت في توجيه كتابات النقاد. ولقد حظي النقد الالسني باهتمام واضح في السنوات الاخيرة في العالم العربي، اذ ظهرت مجموعة من المقولات والاطروحات والدراسات التي تتسلم هذا النقد، أو تدور في فلكه على اختلاف ما بينها في فهم اصوله وادراك الاسس الفكرية التي قام عليها، أو تجاهلها في الاقل، وتفهم المراحل الحضارية التي نشأ فيها وتطور في خلالها...واذا كان دور الناقد أو القارئ يشكل ركيزة اساسية في فهم هذا النقد، فإن صدى هذا النقد الالسني عند العرب سيفرد جانباً واضحاً للحديث عن دور القارئ. وبوسعنا ان نجد امثلة مختلفة لاتجاهات النقاد تتسلم اتجاها أو اكثر، وربما توفق أو تمزج أو تخلط بين اكثر من اتجاه، فمن النقاد من يتسلم الشكلية على نحو ما عرفت عند الشكليين الروس والبنيويين الشكليين، ومنهم من ينتقي حتى يكاد يضطرب عنده المنهج، فتارة يقول بمقولات الشكليين وطوراً يمزج الشكلية بالاجتماعية. ومنهم من يعلن انه يقرن المنهج الجدلي أو الاجتماعي بالبنيوية على غرار تكوينية لوسيان غولدمان، ومن هؤلاء النقاد من يتبنى وجهة نظر النقد الجديد أو الشكلية الجديدة، وينتقي منهج احد اعلامه كرولان بارت... وعلى اختلاف ما بين هؤلاء من حيث المنهج ومن حيث الممارسة أو التطبيق فإنهم عرفوا شيئاً عن النقد الالسني وتتبعوا بعض اصوله وظروف نشأته من خلال المعطيات الفلسفية والحضارية، وحاولوا ان يجدوا ما يصله بحلقات الفكر الذي نما خلاله وتطور من الناحية النظرية في الاقل، في حين اننا نجد الكثرة الكاثرة من الباحثين والدارسين من يقتات على الدراسات العربية التي تعد في مجموعها محاولات واعدة أو تجارب تحتاج إلى كثير من الصقل والاهتمام، فاصبح النقد الالسني بين ايديهم مجالاً لتطبيق مهارات شكلية تحاول ان تفكك النص على غير هدى دون ان تعرف الغاية، فلا العناصر ذات دلالة، ولا مجموعها قادر على ان يفيد النص بأي منظور، فبدت اشبه بـ (موضة) أو كليشيهات أو رواسم. وسنحاول ان نشير إلى ابرز

المنارة للاستشارات
ww

الاتجاهات التي تتصل بدور القارئ مدركين اننا لابد ان نقع في التعسف لصعوبة التقسيم.

الاتجاه الشكلي :

ان النص عند الشكليين بنية مغلقة على ذاتها لا يسمح بتفسير يقع خارج علاقاته ونظامه الداخلي ويمكننا ان نجد امثلة لهذه الرؤية في كتابات موريس ابو ناضر من مثل: (الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة). وقد قصره على الفنون النثرية من مثل الادب الشعبي والرواية وهي الصق بالتطبيق الغربي للمناهج الشكلية من مثل وظائف بروب البنيوية.

ومن الذين اهتموا بهذا الاتجاه الشكلي البنيوي كمال ابو ديب، فمقدماته النظرية تشير إلى جمعه بين الشكليين والاجتماعيين من ياكوبسون إلى تودوروف وغولدمان، كما يجمع بين ماركس وهيجل وشتراوس وسوسير، ولكنه فيما يبدو اسير القراءة الشكلية من جانب، واسير اختياره وموقفه الانتقائي ايضا ولكنه يكاد يهمل السياق في مواضع كثيرة.

وثمة نقاد شكليون هم اقرب إلى الشكلية الجديدة أو التفكيكية وهذا الاتجاه لا يقف اصلاً عند حد معين بل انه يمعن في الارتباط بالألسنية من جانب، ويمعن في فتح النص على احتمالات غير متناهية تتفجر على يديه اللغة وتتشظى، فتصبح مجرة تفضي إلى مالا يعرف من النجوم المتناثرة في فضاء لا حدود له.

ويمكننا ان نقرأ صورة غير متبلورة لهذا الاتجاه في كتابات ادونيس، اذ يبدو انه يبدأ من حيث انتهى الشكليون فعرف بعض مقولات الشكليين الجدد منذ مرحلة مبكرة فتبنى موقفهم في تفجير اللغة وتشظي دلالاتها، وفتح آفاق النص، واشراك القارئ فعلياً في تلقي النص وفي تفسيره، وقبول تعدد القراءات من قراء مختلفين أو من قارئ واحد مرات عديدة. ويبدو انه أفاد مما احتدم في ساحة النقد الفرنسي حول النقد الالسني منذ مرحلة مبكرة، اذ ان مقولات رولان بارت في كتابه (درجة الصفر للكتابة) تجد صداها في اعمال ادونيس النقدية. بيد ان ادونيس يترخص في تبني الآراء أو ادعائها، حتى اننا احياناً نلاحظ انه يجمع بين المتباعدات أو المتناقضات مثلما يجمع بين مقولات عدد من النقاد فلعلنا نقع في تعريفه للقصيدة على مزاج من كتابات الالسنيين من غولدمان إلى بارت والى النقاد الجدد ثم الرمزيين والسرياليين من مثل مالارميه وفاليري وايلوار وبريتون، وهكذا بدل القصيدة المغلقة المنطوية على نفسها، التي لا تفسر الا بطريقة واحدة ومنظار واحد واتجاه واحد.. ومن هنا يعارض الشاعر الجديد لديه الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود، والمشكل المغلق الواحد المنتهي، بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي..

يتأثر ادونيس بالتفكيكيين دون ان يتقيد بمصطلح فيرى ان الشعر: (يسبق القاعدة، ويحرر الطاقة، يفجرها ويضيئها). ويتحدث عن الشعر والنثر ويميز بينهما على أسس مختلفة عن الاسس التقليدية ويتحدث عن القصيدة الكلية

المنارة للاستشارات
ww

الكونية الرؤياوية الاشراقية الحدسية، ويتحدث عن شهوة الابداع، وهيام المتلقي. ويبدو النقد عند ادونيس كتابة ابداعية على نحو ما فعل رولان بارت. وهو يرفض الغائية ويعد الشعر لوناً من (السحر يهدف إلى ان يدرك ما لا يدركه العقل).

والذي يتابع ادونيس يجده انتقائياً في مفهوماته النقدية وقد تقود هذه الانتقائية إلى مغالطة احياناً، وهو يحاول ان يقنع القارئ بأنه ينطلق من ايديولوجيا اجتماعية محددة، ولكنه لا يلبث ان يبدو شكلياً يتوسل بتعميمات كثيرة ويجمع في جعبته بين الماركسية والتصوف ورفض الوظيفة والغائية، اذ يبدو هذا الخليط العجيب في تعريفه للحداثة في كتابه (الشعرية العربية)، أو في تعريفه لوظيفة الشعر في (زمن الشعر) أو في تعريفه لوظيفة اللغة في (سياسة الشعر).

وهناك محاولات قام بها عبدالله الغذامي مستهديا بالبنيوية الشكلية عامة وبالناقد رولان بارت خاصة، اذ حاول ان يقوم بتطبيق منهجه على الشعر العربي الحديث مع ان رولان بارت كما يذكر جوناثان كولر في كتابه (رولان بارت)، لم يتطرق لدراسة الشعر الا حين كتب عن راسين، وانشغل طيلة حياته تقريباً بالكتابة عن فنون النثر القصصية لاسباب تدخل في صميم عمله النقدي أو الكتابي، الا ان الغذامي طبق منهجه على الشعر العربي وعلى شعر الشطرين في باكورة اعماله على وجه التحديد. ففي كتابه (الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية) . قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر. يقدم له بعرض عدد من الاتجاهات النقدية الالسنية، ويختار منهج رولان بارت التفكيكي لقراءة نموذجه الشعري. ثم يحدد سبب اختياره لمنهج بارت دون منهج ديريدا، ويعلن اعجابه بكتابي بارت: (لذة النص) و(حكاية عاشق) حيث صارت التشريحية علاقة حب بين القارئ والنص، وصار القارئ عاشقاً للغة يهيم فيها ولها، ويلتذ بالتداخل معها ليتوحدا معاً في بناء يشتركان في تصوره وتمثله.

ونجد الغذامي يفيد مما اتاحته الدراسات النقدية للبنيويين الشكليين القدامى والجدد، فلقد اهتم بسياق ياكوبسون وتداخل النصوص عند كريستيفا، ويمعن في تبني موقف بارت من ان الرسالة غاية في ذاتها ويتبنى نظرية القراءة عند تودوروف.

الاتجاه الجدلي والاجتماعي :

وقد نحا بعض النقاد منحى آخر له جذوره في النقد الجدلي الاجتماعي وبالتحديد في اعمال لوسيان غولدمان تلميذ الناقد الماركسي (جورج لوكاتش) وجاءت هذه المحاولات لتخرج بالنص من نطاق بنية النص المغلقة، دون الاهتمام بطروحات الخارج الاجتماعية والسياسية والنفسية على حساب القيم الجمالية أو علاقات النص وبنيته الاساسية. ويبدو ان عدداً من النقاد تأثروا تاثراً كبيراً بهذا الاتجاه من الوجهة النظرية، بيد ان الممارسة لم تسعف كثيراً في تطبيق هذا المنهج بجدارة.

المنارة للاستشارات
ww

ومن بين الذين اسهموا بجهد في هذا المجال (يمنى العيد) وخاصة في كتابها (في معرفة النص)،اذ قدمت له بتوطئة نقدية تربط بين ممارستها النقدية وبين الاصول النظرية لمنهجها. واوضحت، كما فعل غولدمان، ان لا تعارض بين النظر إلى النص بنية ذات منطق خاص، وذات استقلال في انظمتها وفي علاقاتها وبين النظر إلى سيرة كاتبه والى الظروف الاجتماعية التي ساعدت على انتاجه. فهي ترفض ادلجة الادب مثلما ترفض عزل البنية واستقلالها عن الانسان والتاريخ وترفض مفهوم التزامن على نحو ما فعل غولدمان، وتنتقد الشكلانية وخاصة شكلانية بروب، مثلما تعبر عن عدم اقتناعها بالادبية، وخاصة فيما يتصل بالقارئ، بحيث تقترب في دور القارئ من الشكلانيين الجدد.

وقد اسهم محمد بنيس بجهود في هذا المجال وخاصة في اطروحته (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب . مقاربة بنيوية تكوينية). وهي تمثل صورة لاشكالية القراءة التي لا تقف عند حدود المتن كما يقول بل ترتفع من داخل المتن إلى خارجه. ومع انه يأخذ بمقولات البنيويين والتفكيكيين من مثل بارت الا انه يؤكد اهمية القراءة من وجهة النظر الاجتماعية.

وقد اهتم جابر عصفور بهذا المنهج في دراساته وترجماته وقد اثمر جهده دراسة عن نقد طه حسين سماه (المرايا المتجاورة)

وليس من همنا اخيرا الاستقصاء بقدر الاشارة إلى موقف النقد الالسني من القارئ وعملية النقد والقراءة[٩].

ـ مصطلحات ومفاهيم في نظرية القراءة والتلقي :

وضعت لاصطلاح القراءة والتلقي الفاظ مشتركة في مناهج الدراسات الادبية الحديثة. وقد تعذر ايراد هذه الالفاظ (اسماء وصفات) بتسلسل تاريخي دقيق ومقبول بسبب كثرتها وتداخلها وصعوبة الفصل بينها.. وقد يكون (التلقي) و(القراءة) لفظين جديرين بالعناية لكونهما يؤديان الغرض المقصود. بيد ان طبيعة الدراسات الادبية المعاصرة وارتباطها بالعلوم الاخرى لا سيما الفلسفة وعلم النفس فضلا عن روح التجديد السائدة في مفاهيم الادب قد فرضت مقاييس لفظية جديدة واسماء مبتكرة استمد قسم منها من علوم الاتصال الحديثة ومن مفاهيم الرسائل الاعلامية التي تربط بين اطراف الرسالة الرئيسيين وهم الباث والوسط الذي تنقل فيه الرسالة ثم المتلقي، وهو الهدف من عملية التواصل كلها.

لقد وجدت في الدراسات الادبية اسماء متعددة لعملية تكاد تكون واحدة في مفهومها العام . كيفية فهم الخطاب الادبي . واذا كان هذا الموضوع في الرسائل الاعلامية مقننا لانه ذو مرجعية معروفة الابعاد سلفاً، فإن الرسالة الادبية ذات مواصفات خاصة، فهي بلا مرجعية واضحة او ذات مرجعية ضعيفة، بسبب طبيعة الادب. على هذا النحو وردت في النقد الادبي الحديث الفاظ عدة تصف عملية القراءة والتلقي. ولم تلبث ان اصبحت مصطلحات لها مدلولاتها المستمدة من تطور الانتاج الادبي بل اصبح قسم منها اتجاها او نظرية مستقلة.. مثل نظرية الاستقبال ونظرية نقد استجابة القارئ.

المنارة للاستشارات
ww

والاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التلقي. ومن الصعب فصل احدهما عن الآخر، وهذه احدى المشكلات التي وقع فيها النقد الجديد المعني بالتلقي والاستجابة فـ (بالنسبة للمعنيين بحركة النقد الالماني فإن كلمة (استقبال) او علائقها تعد مفتاح الاهتمامات النظرية في خلال العقد والنصف الماضيين. ولا يوجد جانب ادبي لم تتطرق اليه نظرية الاستقبال، وبالتأكيد فإن هذا المنهج قد اثر على المناهج القريبة كعلم الاجتماع وتاريخ الفن كذلك. ان ازدياد الاستقصاءات العملية والنظرية لم يحقق اجماعاً مفاهيمياً، وان ما تستلزمه دراسات الاستقبال على وجه الدقة ما يزال في الوقت الراهن موضوعاً مختلفاً فيه. ولعل الصعوبة المركزية تكمن في تقرير معنى الاصطلاح). ان مفهوم (الاستقبال) لم يكتسب دلالته الادبية بدقة بعد وكذلك مفهوم (الاستجابة) فـ(من المعضلات القائمة التمييز بين الاستقبال والاستجابة او التأثير حيث ان كليهما يهدف الى تعزيز العمل، وليس واضحاً إمكان فصلهما تماماً. وهناك بعض الاقتراحات التي ترى ان الاستقبال يرتبط بالتاريخ، في حين ان الاستجابة لها علاقة بالاوجه النفسية وهي علائق غير مقنعة تماماً). وقد عمل العالم الشهير (هانز روبرت ياوس) على التفريق بين التأثير والتلقي عن طريق تحديد التأثير عنصراً مشروطاً بالنص فيا يختص التلقي بالمرسل اليه عنصراً للتجسيم او لتكوين التقاليد. لكن هذا التفريق لم يثبت فقد وجهت اليه انتقادات شديدة.

وليست هذه المصطلحات . وهي مستحدثة نسبياً . هي وحدها التي يشكو مستعملوها من غموضها او عدم وضوح دلالاتها، فهناك مصطلحات اكثر رسوخاً واكثر تداولاً كانت على الدرجة نفسها من الغموض وافتقار الدقة، مثل مصطلح (القراءة) الذي تقرن دراسته بالتلقي فلم يستطع نقاد استجابة القارئ ومنظرو المصطلحات ذات المدلولات الجديدة تحديد مفهوم مشترك له، ذلك لأن (القراءة) كما يرى كثير من النقاد عملية معقدة وشائكة، هي تشبه تعقيد انتاج او ابداع النصوص الادبية. بل ان امتدادات هذا المفهوم في الحقول المعرفية الاخرى جعل استجلاءه في غاية الصعوبة فـ(ليست القراءة عند الباحثين المعاصرين . وانهم لطوائف كثيرة . ذلك الفعل البسيط الذي نمرر به البصر على السطور، وليست هي ايضاً بالقراءة التقبلية التي نكتفي فيها عادة بتلقي الخطاب تلقياً سلبياً اعتقاداً منا ان معنى النص قد صيغ نهائياً وحدد ولم يبق الا العثور عليه كما هو، او كما كان في ذهن الكاتب. ان القراءة عندهم اشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود. انها فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز ويضم العلاقة الى العلاقة، وسير في دروب ملتوية جداً من الدلالات نصادفها حيناً ونتوهمها حيناً فنختلقها اختلاقاً).

ولم تحظ القراءة بهذا الاهتمام الواسع لولا التداخل الذي يصعب فك عراه بين الفلسفة والادب، على الرغم من اشتغالهما في حقول دلالية مختلفة وفي مجالات مغايرة. فلم يكن الفلاسفة منذ افلاطون وارسطو بمعزل عن الادب بل انهم اسهموا في صياغة نظرية الادب وهي مفارقة غريبة كما يبدو لأن موضوع الفلسفة العقل وموضوع الادب العاطفة، غير ان احدهما كان مؤثراً في الاخر وهذا دليل جديد على تصدع الرأي القائل بوجود حقول منعزلة

المنارة للاستشارات
ww

ومغلقة بين الادب والعلوم المجاورة.. فكثير من الانتاج الادبي كان تجريدياً، وبعض من الآراء الفلسفية بحث بلغة ادبية.

ووضع هذا التداخل مفهوم القراءة في موقع جديد استثمرته الدراسات الادبية في الغرب، ووجدت فيه بعض الاتجاهات الأدبية ضالتها وطريقاً للانعتاق والخلاص من دوامة المناهج السابقة، معتمدة في ذلك على احتمالية الأدب وعلى الافتراضات التي يمكن ان يوحي بها النص الأدبي مما يفسح الطريق امام قراءات متعددة للنص.

وتضاربت مع مفهوم القراءة آراء النقاد في تسمية القراء وتصنيفهم، والى جانب الاوصاف التي وضعت للقراءة والقارئ، وضعت مفاهيم الاستجابة والتأثير لا لتدل على ما كانت تعنيه في السابق بل لتأخذ منحى جديداً مستمداً من مجمل عملية التخاطب والحوار المفترض بين الكاتب والقارئ في داخل النص. اما الاستقبال فقد كانت له الصدارة بين مجموع المصطلحات التي وضعت للتلقي. فهل ثمة فرق بين هذه المفاهيم ولنقل المصطلحات؟.. واين تقف جميعها من مصطلح آخر مهم وهو التلقي الذي يبدو انه على المستوى التاريخي في الاقل اكثر رسوخاً من سواه؟؟.

ويبدو من المهم وضع حدود ما بين المفاهيم او ان نلغي هذه الحدود ان كانت هذه المفاهيم مترادفة.. وبدءاً فإن الذي قدمناه سابقاً يؤكد صعوبة الفصل بين الالفاظ والمسميات الدالة على التلقي، فالمتلقي نفترضه هو المستجيب للنص وهو المستقبل وهو الفاهم والمتقبل ايضاً وهو المرسل اليه وهو المخاطب وهو السامع والقارئ.. الى آخر السلسلة من الاسماء والاوصاف، ولو تمعنا في هذه السلسلة الطويلة واعتمدنا على ذاكرتنا وعلى مجمل ما حصلناه من وعي بالمصطلح وظروف اشتغاله يمكننا القول ان المصطلحات الرئيسة المستخدمة في الدراسات الادبية الحديثة هي اربعة اساسية وما عداها فهو إما تبع لها او مرادف وهذه المصطلحات هي:

١. التلقي ٢. القراءة ٣. الاستقبال ٤. الاستجابة.

مع ملاحظة ان المصطلحات الثلاثة الاخيرة دون الاول هي الشائعة في الدراسات الحديثة عند (آيرز) و(ياوس) وآخرين. ونرى ان المصطلح الاساسي الذي يمكن ان يكون جامعاً لها هو التلقي. ففي كل لفظ من هذه الالفاظ الثلاثة علاقة لا انفصام لها بالتلقي. وانطلاقا من هذا الفهم وبناء عليه يمكن القول ان التلقي هو النظرية الادبية التي تضم العناصر الثلاثة في رباط قوي.

ومع ان القول السابق قد منح (التلقي) مفهوماً ومصطلحاً واهمية اصبح على اساسها بمنزلة القوة المهيمنة، فإن مصطلح (القراءة) يبقى هو المستخدم والسائد بكثرة في دراسات النقد الحديث. وربما يمتد الامر الى سنوات قادمة، فما زال للسرد القصصي الصدارة في الغرب على الانواع الادبية الاخرى، والقراءة مرتبطة بطبيعة السرد (الراوي والمروي له). اما الشعر فقد ظل في مركز ثانوي ان لم يهمل كلياً في بعض دراسات الاستجابة والتلقي المهمة. وعلى هذا النحو عدّ مصطلح القراءة المهيمنة الرئيسة. وهو يستمد وجوده من تاريخ النصوص الادبية، فخلود الاثار الادبية قائم على

المنارة للاستشارات
ww

تعدد القراءات وتنوع القراء في العصر الواحد او عبر تجدد العصر وثبات الاثار الادبية وتأثيرها في المتلقين، فأصبح القارئ مفتاحاً للبحث في مصنفات الادب (فالاثار الادبية التي تستمر وتخلد انما تستمر وتخلد لانها تظل قادرة على تحريك السواكن وعلى احداث رد فعل وعلى اقتراح التأويل. ان خلود الاثار الادبية لا يأتيها من الاسباب التي اوجدتها او من العوامل التي اثرت في نشأتها (....) وانما يأتيها الخلود وتحظى به لأنها تظل فاعلة في القارئ محركة له. ومن هنا اعتقد كثير من الباحثين المعاصرين ان الاثار الادبية لا تكتب انطلاقاً من اوضاع اجتماعية حسب ولا تأثراً بعوامل تاريخية ولا تكتب ايضاً حسب خصائص ابداعية واشكال اسلوبية فقط، بل هي تكتب على وجه الخصوص لقارئ ولجمهور يتجه بها اصحابها اليه).

وعلى هذا النحو يمكن تلمس بعض واجبات القراء تجاه النص الادبي، فالقراءة ليست فعلاً عادياً او امراً عابراً انما هي مشاركة وتفاعل بل هي اضافة كما يقول (وليم راي) فهي (تضيف قدراً من التحديد الى المواضيع التي يعرضها النص في خطوط عامة). هذه الاضافة هي ما يمكن ان نسميه بالمتعة التي يشعر بها القارئ في اثناء القراءة.

لقد تخلّت الاداب الاوروبية عن مصطلح "الجمهور" لأنه مصطلح ارسطي ارتبط بالمسرح وبجمهور النظارة. ولمتلقي المسرح خصوصية ذاتية في مجمل عملية التلقي، فهناك مفاهيم لصيقة بالمسرح لا تتعداه الى سواه من الفنون مثل كلمة حفل او عرض فالحفل يعني المشاركة واللقاء والتواصل المتبادل في حين يرتبط لفظ عرض بالميدان التجاري مما قد يوحي بأن هناك من يبيع الفرجة وهم المبدعون وهناك من يشتريها وهم الجمهور، وبذلك يصبح المسرح مادة للاستهلاك. من هنا يلح المسرح الاحتفالي على مشاركة الجمهور العفوية. وقد عمل منظرو الفن المسرحي على احداث نوع من التفاعل مع الجمهور شأنهم في ذلك شأن نقاد الادب. ومن حديث ارسطو عن النقد التذوقي يقول (هو النقد القائم على مجرد الذوق السليم وكان يمارسه الجمهور والمحترفون معاً في المباريات بين الشعراء الجوالين، وفي الحفلات المسرحية في الاعياد الرئيسة، اذ كان جمهور النظارة حكاماً على المسرحيات التي تقدم امامهم). وفي كلام ارسطو اشارة واضحة الى التفاعل بين اطراف عملية التخاطب وان اقتصر على المسرح، وهي اشارة مهمة لو قورنت بمجمل ما يدور الان في النقد الغربي الحديث وفي جانب مهم منه وهو نظرية القراءة واستجابة القارئ.

ان القارئ الذي يضيف الى النص خبرات وحدوساً ورؤى ومع كل ما احيط به من عناية واهتمام ظل مصطلحاً قلقاً عند النقاد المحدثين. والصفات التي وضعها النقاد لمصطلح القراءة ليست ثابتة وهي الان موضع اختبار شديد بعد ان وجه اليها نقد موضوعي حاد ولاسيما انتقاد (بيار مشاري) وهو واحد من اعلام نظرية "الانتاج الادبي" اذ رفض الفصل بين القراءة والكتابة حتى لو كان ذلك من باب المقتضيات المنهجية.

المنارة للاستشارات
ww

ولقد اعتنى النقاد العرب القدامى، بالمصطلح الادبي في مجمل اهتمام الفكر العربي القديم بتصنيف العلوم وقد وضع الخوارزمي كتاباً لمصطلحات العلوم بعد أن وجد الكتب تخلو منها. وبعد الخوارزمي بقرون ظل الاشتباه والتداخل بين الاصطلاحات هدف التهانوي وهو يضع (كشاف اصطلاح الفنون).

وما اتى به كل من الخوارزمي والتهانوي مستمد من سياقه التاريخي، اذ العناية بالأصطلاح وتحديده بدقة شغل شاغل لمعظم النقاد العرب ولاسيما الجاحظ وقدامة وعبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهم. واذا توقفنا عند تعريف الشعر عند هؤلاء النقاد نلمس بوضوح مثل هذه العناية، بل نلمس ايضاً اهتماماً بفكرة الجمال نفسها التي تعد الاساس الذي تُبنى عليه نظرية التلقي بل نظرية الادب بشكل عام.

ان المتتبع للالفاظ المستعملة للتلقي في نظرية النقد العربي يجد اسماء وصفات كثيرة، وهي لا تقل عدداً عن تلك التي وجدناها في النقد الغربي المعاصر وسواه، مع ملاحظة مهمة ينبغي العناية بها وهي ان الناقد العربي كثيراً ما يستخدم صيغة الخطاب المباشر، وكأن المخاطب امامه وجهاً لوجه. ويبدو ان الناقد العربي اراد من ذلك ان يبني صيغة من صيغ الحوار المباشر مع المتلقي من خلال افتراض حضوره الدائم مكاناً وزماناً. ويتم ذلك غالباً اما عن طريق (كاف الخطاب) او فعل الامر او توجيه الكلام مباشرة اليه. يقول عبدالقاهر الجرجاني مثلاً: (فإنك تعلم على كل حال ان هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك الا ان تشقه عنه..).

اما توجيه الخطاب الى الغائب فقد كان اسلوبا متبعاً ايضاً.ومن الالفاظ الشائعة (النفس)، فهو يتكرر كثيراً عند نقاد القرن الرابع وبعده.. ولاسيما في مؤلفات الفارابي وابن سينا والرماني وعند كل من عبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجني والسجلماسي وغيرهم.

والفاظ مثل النفس النفوس الانفس، التي تترد في كتابات النقاد ذات صلة واضحة بالتلقي، اذ انطلق النقاد من علم النفس القديم في مخاطبة المتلقي سامعاً او قارئاً بلفظ (النفس). ويوحي هذا اللفظ بدلالات كثيرة ربما كانت سبباً في الالحاح عليه في مصنفاتهم، اذ ان النفس تشير الى الانسان ومشاعره الداخلية واعماقه، فكأن الخطاب الادبي موجه الى جوهره لا الى السطح او الظاهر.. ولكن اللفظ الذي له الذيوع والانتشار عند الجميع هو "السامع" بدءاً من الكتابات النقدية في القرن الثاني الى القرون المتأخرة. والى جانب السامع يقف القارئ اصطلاحاً في كتابات النقاد العرب فضلاً عن اسماء اخر وصفات وضعت للمتلقي. وورودها كان بدرجة اقل من سابقاتها مثل (المتعظ)، (المعتبر)، (المتمتع)..وبما ان الخطاب الادبي عبارة عن تأثر وتأثير فإن هناك تسمية جديدة يمكن ان تطلق على المتلقي وهي (المتأثر)، كما فعل بعض النقاد ومنهم السجلماسي في منزعه البديع اذ يقول: (مقولة ان ينفعل ضد مقولة ان يفعل، فهو الهيئة الحاصلة للمتأثر عن غيره بسبب التأثير او كالهيئة الحاصلة للمنقطع ما دام منقطعاً) (المنزع البديع). ويمكن

المنارة للاستشارات
ww

ان نقول ان اصطلاح التلقي كان اسماً جامعاً لغيره من الاصطلاحات في النقد العربي القديم.

لقد تضاربت مع مفهوم القراءة آراء النقاد في تسمية الوجوه المتعددة لعملية قراءة النص. ولكن من هو القارئ الذي نتحدث عنه؟.. أهو القارئ الفعلي، ام هو القارئ المتفوق، ام القارئ المعلم، ام القارئ المثالي، ام القارئ النموذجي، ام القارئ الرمزي.. ام اصناف اخرى للقراء؟[١٠].

لقد تحدثت نظرية التلقي الحديثة عن اصناف القراء، فالاديب حيث يبث (رسالته) في الادب يخاطب اصنافا مختلفة من المتلقين. ويمكن ان نميز في الطروحات المعاصرة بين عدة مفاهيم او عدة انواع من القراء بحسب التصورات المختلفة للقارئ او بحسب الدور الذي يقوم به في تفعيل النص او بحسب علاقته به وبحسب المركز الذي يحتله منه ومن خلفيته. فهناك القارئ المحسوس: وهو الذي يتمتع باستقلاله الخاص ويوجد منفصلا عن النص ويقوم بتحقيقه (عنوة) أي ينقله عمليا من حالة الكمون الى حالة النشاط، او من الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل، فهو لا يخضع للشروط نفسها التي خضع لها الكاتب وهو غير ملزم بتبني الرؤية او الاحكام التي تبناها الاديب. ولا يمثل النص بالنسبة اليه سلطة مطلقة ينبغي التعامل معها في كل قراءة بالطريقة نفسها. (وهذا القارئ هو الذي يجيب عن اسئلة النص وهو يحاوره من خلال تحديد الافق الكائن والممكن او القائم والمستجد وبذلك يسهم كذات معرفية في جدلية الانتاج الماضي والابداع الحاضر..).

وهناك القارئ المشارك او القارئ المتعاون الذي يطرحه (امبرتو ايكو) انطلاقا من تصور دوره الحاسم في تنشيط النص بجبر فراغاته واستخلاص مقولاته واستثمار ما فعل الكاتب الذي هيأه للمصير التأويلي بأعداد آلياته ولعل هذا القارئ النموذج (الذي يسأل عنه الكاتب اولا) هو مجرد ذريعة يتذرع بها الكاتب لاقحام استراتيجيته النصية الخاصة، لذلك يتوقع منه الكثير وربما يحمله فوق ما يطيق وهو ما يفهم من قول (ايكو) نفسه: (انا بحاجة الى قارئ يكون قد مر بالتجارب نفسها التي مررت بها في القراءة او تقريبا.)[١١].

لقد اوضح آيرز وهو يضع مفهومه عن (القارئ الضمني) الفروقات التي ينطوي عليها اصطلاحه عن الاصطلاحات المجاورة الاخرى وهي:

١ـ القارئ المثالي: وهو بناء خالص، وينطوي على استحالة مبنية للاتصال بحيث يمتلك دليل المؤلف نفسه. وفضلاً عن انه يفك الشفرات المتحكمة في نظام النص، فإنه يكون مطلوباً منه ان يفصح عن النوايا ايضاً، وعليه كذلك ان يكون قادر على استنفاد معنى التخيل. ومن هنا فإن القارئ المثالي خلافاً للاصناف الاخرى من القراء هو تخيل يفتقد الى كل مرتكز واقعي، وفي هذا بالذات يكمن جدواه. وبوصفه تخيلا فإنه يملأ الثغرات التي تنفتح خلال تحليل العمل والتلقي الادبيين. ويستطيع بفضل مزاجه التخيلي ان ينسب اليه مضامين متغيرة بحسب نوع المشكل المطلوب حله.

المنارة للاستشارات
ww

٢. القارئ المعاصر: يتعلق الامر بتاريخ التلقي، وكيفية استعمال النص الادبي من طرف جمهور محدد. ان الاحكام الصادرة عن الاثار الادبية تعكس بعض وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر بما يجعل الدليل الثقافي المرتبطة به هذه الاحكام يمارس تأمله داخل الادب، وهذا صحيح ايضاً حيث يعمد تاريخ التلقي الى شهادات القراء الذين يطلقون عبر مراحل مختلفة من الزمن احكاماً على اثر محدد، وفي هذه الحالة يكشف تاريخ التلقي عن الضوابط التي توجه هذه الاحكام مما يشكل نقطة الانطلاق لتاريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء.

٣ـ القارئ الجامع او النموذجي: وهو مفهوم طرحه (ميشيل ريفاتير)، ويشير به الى ان هذا القارئ يعين مجموعة مخبرين تتكون في النقاط الحساسة للنص، حيث يبنون بردود افعالهم وجود واقع اسلوبي، انه يشبه المخمن فهو يكشف عن درجة عليا من التكاثف في مسلسل ترميز او صنع دليل للنص، انه متصور كتجمع للقراء. وحين تظهر مفارقات داخل النص فإن القارئ الجامع يضع يده عليها وينهي . بهذا . الصعوبات التي تصطدم بها الاسلوبية التي تدرس الانزياحات عن ضابط اللغة. ويكون على هذه ان تطرح فرضيات الضوابط الخارج نصية للغة من اجل التمكن من اعداد الخاصية الشعرية للنصوص بحسب وجود وطبيعة انزياحها عن الضابط او القاعدة. ان ما يعتد به يكمن في كون ان الواقع الاسلوبي لا يمكن تمييزه الا بذات واعية، والقارئ وحده يستطيع صياغة المفارقة الخارج نصية. والمهم هو ان الخطاب المركز على المرجع لا يستطيع بناء الواقع الاسلوبي، مما يقضي بضرورة تدخل القارئ.

٤. القارئ المخبر: وهو مفهوم طرحه الناقد الامريكي "ستانلي فش" وهو ينطوي على مجموعة شروط:

أ . ان يستطيع التحدث بطلاقة اللغة التي كتب بها النص.

ب . ان يتوفر على المعرفة الدلالية التي تجعل مستمعاً ما توصل الى النضج قادراً على نقله الى الفهم، وهو يوجب معرفة للمجاميع القاموسية، واحتمالات اوضاع اللهجات الفرعية واللهجات المهنية واشياء اخرى.

جـ . كفاءة ادبية، ان القارئ الذي ادرس اجوبته هو قارئ مخبر، انه ليس تجريداً ولا قارئاً حقيقياً، ولكن كائن هجين. ويرى أيزر ان "ستانلي فيش" يبلور مفهومه عن القارئ المخبر مستنداً الى النحو التوليدي للتحويلات، ذلك ان البنية السطحية تنتج لدى القارئ حدثاً ينبغي ان يعاش فيه الى النهاية قبل ان تصل به الى البنية العميقة. ويرى آيزر ان النص يتعرض (للتفقير لمجرد الاحالة الى نحو النص)، ذلك ان نظريته تحاول ان تبرهن على عدم كفاءة التحليل اللساني للنص، الذي يختزله باستمرار الى أنظمة لسانية، هي صورة لنظام عقلي اعلى، ولذلك فإن الدور الذي يؤديه القارئ المخبر، خلال استعراض كفاءته للوصول الى النواة اللسانية، هو دور يختزل "الفهم" الى (عملية تحويلات البنية السطحية كعودة ثابتة، الى البنية العميقة).

٥. القارئ المستهدف: هو متخيل القارئ، أي فكرة القارئ كما هي مشكلة في تفكير المؤلف. او الصورة التي يكونها المؤلف من القارئ، اذ تظهر

المنارة للاستشارات
ww

باشكال مختلفة في داخل النص. وهي التي تحدد نوع القارئ، فباستطاعتها اعادة توليد القارئ المثالي، ويمكنها ان ترتسم في ضوابط وقيم القارئ المعاصر، في المواقف والنوايا التربوية والاستعدادات المتطلبة من اجل التلقي. وهذا المفهوم يبين ان ثمة علاقة بين شكل تقديم النص والقارئ الذي هو موجه اليه. وقد انتقد آيرز هذا المفهوم، عندما وجد ان صورة القارئ تكشف عن بعض المعطيات التاريخية التي كانت حاضرة في ذهن المؤلف وهو يضع نصه ويتساءل: كيف يستطيع قارئ مبتعد تاريخياً دوماً عن النص ان يفهمه في حين ان هذا النص لم يتوجه اليه؟.. ووجد آيزر كذلك ان القارئ المستهدف ليس سوى واحد من آفاق النص، وعلى العكس من ذلك فإن دور القارئ ينجم عن تداخل الافاق كلها. وبذلك فإن هذا القارئ هو اعادة بناء مفهومية تمثل الاستعدادات او القدرات التاريخية للجمهور الذي هو مرمى المؤلف.

٦. القارئ الضمني: ان المفاهيم السالفة الذكر، كانت واقعة تحت هيمنة توجهات نظرية مختلفة ولذلك فقد وجد آيرز انها تعبر عن وظائف جزئية. وهي غير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقي والعمل الادبي، فالقارئ الجامع (يصلح لتحديد الواقع الاسلوبي على وفق كثافة النص). والقارئ المخبر (مفهوم تربوي، يهدف بوساطة الانتباه الذاتي لردود الافعال التي يولدها النص الى تحسين الاخبار، ومنه الى تحسين مقدرة القارئ). والقارئ المستهدف هو اعادة بناء للفكرة التي كونها المؤلف عن القارئ ضمن محدداته التاريخية. والقارئ المثالي هو ضرب من التخيل، يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه. ويحصر القارئ المعاصر عمله في كيفية تلقي عمل ما من طرف جمهور محدد. وبسبب وقوع المفاهيم في دائرة الوظائف الجزئية، فقد طرح آيرز مفهوماً يتناسب مع توجهات نظريته، واعتقد ان اية (نظرية تختص بالنصوص الادبية تبدو كأنها غير قادرة البتة على التخلي عن القارئ. ان هذا الاخير يظهر مثل نظام مرجعي للنص)، انه القارئ الضمني. وهو يختلف عن اصناف القراء الذين مر ذكرهم في انه ليس له (أي وجود حقيقي، فهو يجسد مجموع التوجيهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الاخير ان يتلقى. وتبعاً لذلك، فإن القارئ الضمني ليس معروفاً في جوهر اختباري ما، بل هو مسجل في النص بذاته. لا يصبح النص حقيقة الا اذا قرئ في شروط استحداثية عليه ان يقدمها بنفسه. ومن هنا فعل اعادة بناء المعنى من طرف الاخرين). ويحدد آيزر مفهومه تحديداً آخر بأن (فكرة القارئ الضمني تحيل الى بنية قرينة بالمتلقي، انها شكل يحتاج الى التجسيد حتى لو ان النص بوساطة تخيل القارئ لا يبدو مهتماً بالمرسل اليه، او حتى إذا طبق ستراتيجيات تهدف إلى ابعاد كل جمهور محتمل. ان القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلاً).

ان مفهوم "القارئ الضمني" عند آيزر يشبه مفهوم "اللغة" عند دي سوسير، ولذلك فإن القيمة البالغة لهذا المفهوم تكمن في أنه اوقف التدخلات

المنارة للاستشارات
ww

المستمرة في مفهوم القارئ، وبنى نفسه على وضعية خاصة، تتضمن قيمتين:

قيمة مرجعية، وقيمة نصية، وان هاتين القيمتين هما ما يميزان مفهوم آيزر من المفاهيم التي سبقت الاشارة اليها.

ان تلك الوظائف الجزئية التي استبعدت على نحو واع تجعل "القارئ الضمني" يتمسك بارتباطات نصية صرفة، او ارتباطات مثالية او سوسيولوجية، بل ان هذا الفهم لا ينطلق من تلك المحددات، وانما ينسب لنفسه وظيفة في فهم الادب، بعد ان يتخلص تماماً من الدلالات المثالية الصرفة او الواقعية الصرفة، انه يسعى للامساك بالتصورات العامة التي تجعل من ملفوظ ما يحقق استجابات مستمرة لتجربته ويضعه في دائرة التواصل. يصف آيزر مفهومه بأنه (ليس شخصاً خيالياً مدرجاً داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ ان يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات اهمية قصوى لتلقي العمل. ولذلك فإن دور القارئ الضمني يجب ان يكون نقطة الارتكاز لبنيان استدعاء الاستجابة للنص) وبمعنى آخر، ان هذا المفهوم (يوحد كلا من ما قبل بناء المعنى الضمني في النص واحساس القارئ بهذا التضمين عبر اجراءات القراءة).

ويتضح مما تقدم، ان آيزر كان يصوغ مجموعة من الافكار المدعمة بعدد من المفاهيم الاجرائية، ليبين كيفية بناء المعنى، وحاجة هذا البناء الى فعل المتلقي، وقد برهن على ان العمل الادبي ينطوي على اشكالات متعددة، على الرغم من انتمائها الى بنية النصية الا انها تتعلق بفهم المتلقي في المقام الاول[١٢].

الا ان هناك من الدراسات ما يحصر هذه الانواع المختلفة للقراء ضمن تصنيفين كبيرين هما: القارئ المفترض والقارئ الحقيقي. وغالباً ما يكون القارئ المفترض هو من محض اختراع الناقد ولا يدل إلا عليه ولا يعدو ان يكون آلية معينة تساعد الناقد على شرح النص وتفسير آلياته وعمله، او ان يكون هو المثال الذي نحتذيه في مقاربتنا للنص. على ان هناك قراء كثيرون يندرجون تحت مسمى القارئ المفترض، فهناك "المروي له" (وهو مصطلح جيرالد برنس) ويمكن وصفه بأنه المقابل الخيالي للراوي: أي من يتوجه الراوي صراحة او ضمناً بالقصة إليه. وتكمن اهمية "المروي له" في انه يساعدنا على تحليل بنية النص بما ان النص موجه إليه كسلسلة من الإشارات الدالة. ويميز برنس هذا "المروي له" عن القارئ (حقيقياً كان او مضمراً ومفترضاً) فيجعله اقرب ما يكون الى الراوي او إلى احد اشخاص العمل الفني. وهكذا يكون "المروي له" احد اهم الوسائط بين القارئ والمؤلف. وهذا النوع من القراء يشبه مجموعة من القراء الذين ذكرناهم وهم: القارئ المضمر عند آيزر، والقارئ المثالي عند ستانلي فيش وجوناثان كولر، والقارئ المستهدف او المقصود وجمهور المؤلف. وباستثناء القارئ المضمر، فإن القارئ المفترض (سواء كان المستهدف او جمهور المؤلف...) هو الشخص الحقيقي الذي يأمل المؤلف ان يقرأ النص. وعلى عكس القارئ

المنارة للاستشارات
ww

المضمر الذي يتحدد وجوده داخل النص من خلال استخدام آليات وحيل معينة، فالقارئ الحقيقي الذي يفترضه المؤلف لا يكون ابداً جزءاً من بنية النص وإنما يفترض وجوده خارجه. ولهذا لا يمكن اختزاله في سمات نصية، وإنما يتحدد فقط من خلال فحص التفاعل المتداخل بين النص والسياق الذي حكم ويحكم باستمرار إنتاج النص. من هنا يمكن تحديد هذا القارئ بأنه قارئ مضمر سياقي. والدراسات التي ركزت على هذا القارئ ادت الى اثارة اسئلة جديدة معقدة حول التاريخ والثقافة والأيديولوجيا. وما القارئ الكفء الذي اكتسب وتعلم الكفاءة/ القدرة إلا مرحلة متطورة من مراحل القارئ المستهدف وجمهور المؤلف إذ هو ليس مرتبطاً بنص معين وإنما هو إنتاج ثقافي مؤسساتي يتجاوز كل تطلعات وتوقعات المؤلف.

اما الصنف الثاني وهو القارئ الحقيقي: فهو الشخص الذي يشتري النص ويقرؤه. ومع هذا القارئ يصبح الانسان الحقيقي مجالاً جديداً للنقد الأدبي وهكذا تبدأ حدود النص وبنيته بالانهيار إذ يخرج النص والنقد معاً الى فضاء الثقافة عامة: الفكر والتاريخ والمجتمع والانثروبولوجيا وعلم النفس وغيرها. ومع انفتاح النقد على المجال الثقافي يصعب تحديده وعزله عن غيره كتخصص مغلق. وممارسو هذا النقد انفسهم يختلفون فيما بينهم نظرياً ومنهجياً بخصوص رصد ودراسة استجابة القارئ واستقباله للنص: هل يقوم القارئ بإسقاط اهتماماته ورغباته على النص (نورمان هولاند)، ام ان النص نفسه يفرز في القارئ هذه الاهتمامات والنتائج؟.. هل ما يملي القراءة والاستجابة هو السياق الاجتماعي الايديولوجي او التحيز السياسي ام الحالة النفسية، ام هي الكفاءة/ القدرة التدريبية المكتسبة؟.. كما ان هنالك اسئلة جديدة قديمة: هل المعنى وإنتاجه كائن في النص ام لدى القارئ ام عند المؤلف ام خارج الجميع في الفضاء الثقافي ام في اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية تتجاوز الجميع؟.. كيف يتفق القراء إن قليلاً او كثيراً حول معنى ما في نص محدد؟.

ومهما تكن الاختلافات الفرعية فهنالك اتجاهان: اتجاه يتنازل للنص ليحكم على هذه الأمور والاتجاه المضاد يقيم القارئ حكماً ومنتجاً لكل ما كان للنص سابقاً. ثم بين الطرفين هنالك اصحاب التداخل النصي (او النصوصي) الذين يذهبون الى ان المعنى ينتج عن تفاعل جميع الاطراف (الأدبية وغير الأدبية) وعموم السياقات كما هي الحال عند فيش وكولر. ثم هنالك التأويليون الذين يقولون "بأفق التوقعات": أي مجموعة التوقعات الادبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ (عن وعي او غير وعي) في تناوله للنص وقراءته. ولعل اهم ما جاءت به هذه الجماعة هو تغيير الأنموذج النقدي إذ طورت النظرية الجمالية والتاريخية (التي درست الاستقبال والتأثير في البداية) نحو نظرية الاتصال الادبي. وانصب اهتمامها على قضايا التجربة الفنية (الممارسة الجمالية) التي تؤسس تجليات الفن بوصفها فاعلية إنتاجية وفاعلية استقبالية وفاعلية اتصالية. نجم عن هذا الاهتمام إبدال القارئ المضمر بالقارئ التاريخي، وكذلك إبدال بنية افق التجربة المحتمل (أي ما يوحي به النص ويستشرفه) إبداله ببنية الأفق الاجتماعي للتجربة، وهو ما يجلبه

المنارة للاستشارات
ww

القارئ التاريخي معه من عالمه الواقعي. كما سعت هذه المدرسة إلى حل التقابل الضدي بين الخيال والحقيقة عن طريق إيجاد علاقة جدلية بينهما تحت مظلة الأفق والموضوع المركزي (الثيمة): أي تأويل الخيال الأدبي على أنه أفق للحقيقة التاريخية وان العالم الحقيقي هو افق للعوالم الخيالية[١٣].

اما في النقد العربي فنجد حديثاً عن طبقات القراء وأنواع القراءات نقتطف نماذج منه. وقد أوجد النقد العربي طريقة ميسورة لاكتشاف قيمة النص، حين ربط ربطاً وثيقاً بين صفات النص الادبي وصفات القارئ اذ ان طبقات القراء تختلف باختلاف النصوص، ولما كان النص الادبي اما جزلاً محكماً منمقاً واما مختلاً، فإن القراء تأثروا أيما تأثر بهذين النوعين من انواع النصوص، فقد قسم القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني الكلام على قسمين وهذه القسمة تفضي لا محالة الى تعدد طبقات القراء واختلافها اتباعاً لكلا القسمين. وذكر الصنف الأول الذي هو النص الجيد او النص الفائق، وان مثل هذا النص يتطلب مواضعات خاصة فمثلما بذل الشاعر جهداً كبيراً في انتاجه فإن القارئ ينبغي له ان يبذل مثل هذا الجهد كي يتفاعل معه. ولا نحسب ان القاضي يذهب الى القول بوجود نوع واحد من القراء في مواجهة هذا النص بل انه يقصد الضد تماماً. فالشعر الجيد المتكامل يؤدي الى تعدد القراء. وان النصوص تنتقي قراءها وتختارهم، وكأن النص الجيد لا يجد الا قراء جيدين اذ لا يمكن ان يكون الشاعر حريصاً على ابداعه باذلاً ما وسعه الجهد ساهراً على جودة الشعر وعلى نقائه من العيوب والقارئ خال من ذلك كلّه. بل ان التفاضل بين القراءات لا يقع الا في هذا النوع من الشعر.. والنص الجيد هو النص المحرّك والباعث على التأمل والنظر. ونراه حين يتحدث عن الصنف الاخر من النصوص . وهو المختل المعيب والفاسد المضطرب (وهو ما كان اختلاله وفساده من باب اللحن والخطأ من ناحية الاعراب واللغة) ـ يذكر طبقات القراء ويشير الى بعضها إشارة صريحة.وقد حدد طبقة من القراء قد يدخل ضمنها اهل اللغة حين ينقدون الشعر او اهل علم العروض حين لا يرون الشعر غير استواء موسيقاه، ومثل هؤلاء يقول عنهم: (واقل الناس حظاً في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن واقامة الاعراب واداء اللغة) (الوساطة). وبعد ان ذكر القاضي الجرجاني الوجه الاول من الشعر المعيب والفاسد المضطرب ذكر الوجه الاخر وهو الغامض. وقد كشف عن طبقة جديدة من القراء تناسب النص الشعري الغامض، وينبغي ملاحظة الصفات التي وضعها لهذه الطبقة، فهي في مجملها مدلة على سمات القراءة الفائقة للنص، لأن الأمر يتعدى ظاهر النص الى باطنه، وان التمعّن في النص انما هو عملية اكتشاف واستنباط. ومن اجل ان تصح هذه العملية فلابد من قارئ ملم، يحتوي هذه الشروط. ولو توقفنا عند شرطين مهمين جعلهما الناقد طريقاً مفضياً الى صحة القراءة، لوجدنا مقدار تمسك الناقد العربي القديم بثقافة المتلقي، فصحة الطبع وادمان الرياضة شرطان متعلقان بالمتلقي القارئ.. وصحة الطبع تعني فيما تعنيه الاستعداد النفسي والثقافي فضلاً عن

المنارة للاستشارات
ww

سلامة المنطلقات التي يمكن عبر تمثلها فهم الشعر.. وادمان الرياضة عند الناقد القديم قريب مما يسميه المحدثون بالتجربة، وقراءة الشعر بتواصل والاطلاع على نماذج جيدة منه يوصل الى تقدير قيمة النص واكتشاف اوجه الابداع والجدة فيه.

اما الناقد المرزوقي فقد قدم تصوراً علمياً لعملية القراءة وان جاء اهتمامه في معرض حديثه عن الطبع والصنعة. وجمع المرزوقي كما فعل القاضي الجرجاني بين منتج الخطاب والنص، وتحدث عن القارئ الفائق كما يطلق عليه في النظريات المعاصرة، لأن عيار المعنى، هو القارئ، أي ان الشاعر ينتج الخطاب او يبدعه اما مقدار نجاحه او اخفاقه فمن عمل القارئ.. فالقراءة الصحيحة هي التي تحدد قيمة الشعر وتكشف ميزات النص وسماته.. وكثيراً ما تستخدم عبارتا العقل الصحيح والفهم الثاقب في مصفنات التراث، وهذه الاوصاف تشير الى القارئ الذي جمع من التجربة الشعرية والدربة المتواصلة والثقافة وانواعاً من المعارف. وطالب المرزوقي الشاعر بمثل ما طالب المتلقي او القارئ. ويمكن توضيح رؤية المرزوقي لطبيعة الخطاب الادبي بوصفه حركة دائبة بين الكاتب (النص) والقارئ.

ويكاد ابو بكر الباقلاني ان يأخذ الامر من غير الزاوية التي انطلق منها المرزوقي، فاختلاف الناس في الفصاحة مؤد بطبيعة الحال الى اختلاف تقبلهم لما يقرؤون، لكن الباقلاني يشير الى النص القرآني المعجز، ومعرفة وجوه الاعجاز. وتقسيمات الباقلاني قائمة على من تجب عليه الحجة بعد معرفة الاعجاز في القرآن، ومعرفة الاعجاز قائمة على من له البراعة في العلوم اللغوية وعلوم الادب ووجوه الكلام وتصريف القول.

ونقف عند حازم القرطاجني الذي اتبع طريقة المرزوقي في الحديث عن شروط انتاج الخطاب الادبي متلازماً مع قراءته وتلقيه، وكأنه يشير من طرف خفي الى ان اختلاف اساليب الشعراء يقابله اختلاف المتلقين في فهمه، أي استعادة الاسلوب عند المتلقي على وفق المصطلح الحديث، فإن اختلاف الناس في طبيعة تقبلهم للشعر تبعاً لاختلاف اذواقهم وطرق عيشهم وبسطهم وانقباضهم مدعاة لاختلاف مستويات التلقي. ولعل العوامل الثقافية والفكرية لها القسط الاكبر في تدعيم وجهة نظر حازم في هذا التصنيف، فليس كل المتلقين يبغون متعة مجردة في الشعر، ولا يبحثون الا عن بهرج الشعر الذي يتناغم مع حياتهم الرضية ،فهذا صنف واحد او طبقة واحدة من القراء.. فهناك من لا يقبل الا على الشعر الذي يرفع النفس ويتسامى بالقيم ولا يتنازل في الوقت نفسه عن المعمار الفني الراقي للشعر. وبين هذا وذاك اصناف وطبقات تقترب او تبتعد من هذا الصنف او ذاك. وهكذا فإن طبقات القراء متعددة لا بسبب التحصيل والتجربة فقط بل ايضا بسبب النزوع النفسي والفكري عند القراء. ان توصل القرطاجني الى الربط بين اللغة والنفس يؤكد عناية النقد العربي بمستويات متعددة للقراءة، لان النفوس بطبيعتها مختلفة متباينة، لكن هذه المستويات تختلف هي ايضا باختلاف وجهة نظر الناقد فيما يجب ان تكون عليه قراءة النص[١٤].

المنارة للاستشارات
ww

هوامش المحاضرة الثالثة

١ـ ينظر: استقبال النص عند العرب، د.محمد رضا مبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الاولى، ١٩٩٩،ص٩ـ١٠.

٢ـ ينظر: مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الادبي المعاصر، الدكتور محمد خرماش، مجلة الاقلام، العدد الخامس، السنة الرابعة والثلاثون، ١٩٩٩، ص١٩ـ٢٠.

٣ـ الشعر بين الايصال والتلقي (ملاحظات حول الموقف الاتصالي)، إدريس الناقوري، (من بحوث مهرجان المربد الشعري الثامن)، دار الحرية للطباعة ـ بغداد، ١٩٨٧،ص١٢ـ١٤.

٤ـ ينظر: استقبال النص عند العرب..ص٣٥ـ٤٤.

٥ـ ينظر: إشكالية القارئ في النقد الالسني، د. ابراهيم السعافين، (من بحوث مهرجان المربد الشعري التاسع)، دار الحرية للطباعة ـ بغداد، ١٩٨٨،ص٨ـ١٤،١١ـ١٧.

٦ـ ينظر: استقبال النص عند العرب..ص٤٤ـ٤٥.

٧ـ ينظر: المصدر السابق، ص١٣ـ١٩،١٦،١٤

٨ـ ينظر: الشعر بين الايصال والتلقي...ص٤ـ٦،٩ـ١١.

٩ـ ينظر: اشكالية القارئ في النقد الألسني..ص١٨ـ٢٦.

١٠ـ ينظر: استقبال النص عند العرب..ص٢٧ـ٣٤.

١١ـ ينظر: مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر...ص٢٠ـ٢١.

١٢ـ ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ـ الاردن، الطبعة الاولى، ١٩٩٧،ص١٦٠ـ١٦٤.

١٣ـ ينظر: دليل الناقد الأدبي..ص١٩١ـ١٩٣.

١٤ـ ينظر: استقبال النص عند العرب...ص١٨٢ـ١٨٩.

المنارة للاستشارات
ww

المحاضرة الرابعة

الحدث الأدبي والحدث الأجتماعي

- الحدث الادبي والحدث الاجتماعي
- الأفكار التي لا تقيد الحدث الأدبي بالحدث الاجتماعي
- الأفكار التي تؤكد ارتباط الحدث الأدبي بالحدث الاجتماعي
- الأفكار التي تفصل بين الحدث الأدبي والحدث الاجتماعي
- النقد العربي والعلاقة بين الحدث الادبي والحدث الاجتماعي

المنارة للاستشارات
ww

الحدث الأدبي والحدث الاجتماعي :

الأدب كما قيل في تعريفه تعبير عن الحياة، والحياة التي يتناولها الأدب متنوعة، منها ما يرتبط بالتجربة الاجتماعية التي تتصل بالأحداث الاجتماعية، ومنها ما يرتبط بالتجربة الشخصية التي قد تكون محصلة للتجربة الاجتماعية. وهو تعبير عن موقف الأديب من هذه التجربة الاجتماعية والشخصية ورأيه وفلسفته لها ثم طريقة تناوله الفني وتقديمه لها. والأديب حر في كيفية تناول هذه التجربة والتعبير عنها، فالأدب حدث او فعل اختياري، وهو استخدام خاص لما تقدمه اللغة من وسائلها التعبيرية المختلفة. وهو عملية تخييلية وليست واقعية صرفة وحقيقية كالأحداث الاجتماعية، فللأدب طبيعته الخاصة، وهذا الاختلاف يمنح الأدب ابعاداً مضافة منها ما هو نفسي وفني جمالي، أما الحدث الاجتماعي فليس له هذه الابعاد، إنه واقعة حقيقية، والحدث الأدبي هو هذه الواقعة من خلال ما يضيفه اليها الأديب من أبعاد أخرى تخص الأديب وموهبته ووعيه. إن الحدث الأدبي يعبر عن وعي الأديب، وهو لا يعبر عن هذا الوعي فقط لأن الأدب . كما تبين النظريات الحديثة . لا ينتجه الأديب وحده بل يسهم في انتاجه المتلقي الذي يتقبل النص، ولهذا قيل إن المستويات التعبيرية للنص تتعدد بتعدد قرائه، وكما يؤثر النص في قارئه يؤثر القارئ في النص ويثريه ويمده بأبعاد واحتمالات تفسيرية كثيرة، فالأدب متعدد والحدث الاجتماعي واحد.

وقد اختلفت الافكار و النظريات النقدية في علاقة الحدث الأدبي بالحدث الاجتماعي، فهناك افكار تؤكد ان الادب يتصل بالواقع كما ان له عالمه الخاص الذي يرقى على الواقع ولكنه لا ينفصل عنه بل له علاقة وثيقة بهذا الواقع، وان للأدب استقلاله وميزته ولكنه ليس منعزلاً عن الواقع الذي يسهم في تحديد الأدب وتكوينه. فهذه الافكار تقيد الأدب بعناصر التكوين الاجتماعي، وتؤكد ان العلاقات مستمرة ما بين الأدب والمجتمع وان هناك ارتباطاً ما بين المرحلة التاريخية للمجتمع واشكال الفن السائدة فيه. فهو نشاط متأثر بالاحوال المادية، وان العلاقة بينهما علاقة العلة بالمعلول وأنهما يرتبطان ارتباطاً عضوياً. ونعت هذه الأفكار الواقعية على المثالية البعيدة عن الواقع، التي لا تراعى الواقع بكل ابعاده، ثم انها جعلت الأدب وسيلة للتعبير عن الواقع بكل ابعاده ولخدمة المجتمع بكل ميادينه، فهو وسيلة من وسائل التربية ودفع المجتمعات الى الصلاح والتقدم. وهناك افكار اخرى تصاحب هذه او تتقدمها تركز على الطبيعة الاستقلالية للأدب عن التأثيرات الاجتماعية والتأريخية وتؤكد الطبيعة الخاصة للأدب مع انها لا تنكر أنه نتاج حضاري متأثر كجميع نشاطات الانسان بالأحوال المادية للوجود، الا انه يتجاوزها في الوقت نفسه ويتحرر من قيودها، فهو تعبير إلهامي وايحائي يستمد من عالم الأحلام والتخيل او من عوالم غامضة ومصادر خفية او اسطورية. كما يستمد من الروح الكونية المطلقة والقوى اللامرئية الكامنة وراء المظاهر، فهو أداة للأتصال بالإلوهية ولتمثيلها او تحقيقها، إنه تكوين يجمع الإلوهية الى الفردية. وكما انه يتجاوز الواقع فإنه يتجاوز القدرات البشرية الا بعضها،

المنارة للاستشارات
ww

فمبعثه قوة متفوقة، فالأدب والفن استثنائيان، إنهما من نشاط افراد قلائل. وترى هذه الأفكار ان لا شأن لهما الا إبداع الجمال، فهي وظيفته الأساسية، وانهما لا يملكان أي هدف سوى اللذة اللامبالية الناتجة من عملية الخلق. وهناك افكار غير هذه وتلك تقطع الأدب عن أية علاقة له بالعناصر الخارجية التي يتصل بها الأدب وتعتني بالخصائص اللغوية للنص الأدبي لاكتشاف النظام الذي ينتظم لغته ومعرفة سر البنية الداخلية له، وتنطلق من هذا الفهم في تحليلها للنصوص. وسنتعرف فيما يأتي على طروحات هذه الافكار بصدد هذه المسألة المهمة في تأريخ النقد الأدبي.

١ـ الأفكار التي لا تقيد الحدث الأدبي بالحدث الاجتماعي :

تستند هذه الأفكار الى الفكر الفلسفي المثالي. ولقد وقف الفلاسفة منذ أقدم عصور الفلسفة عند الأدب، وصدر كل منهم عن فلسفته في تقويمه، بدءاً بافلاطون الذي اتصلت اقواله في الشعر والفن بنظريته في المثل والمحاكاة والمعرفة. وقد ظلت الفلسفة على اتصال بالأدب. وكل فلسفة جديدة تظهر تقدم تصورها عنه، مما كون مذاهب في النقد كل منها صدر عن اصل فلسفي. ولأن هذه المذاهب تأثرت بالفلسفات التي صدرت عنها، ولأن هذه الفلسفات انقسمت بصدد العلاقة بين الفكر والواقع او المادة الى مثالية ومادية، انقسمت مذاهب النقد الى هذين القسمين بصدد معالجة هذه المسألة.

ويذهب الفكر المثالي الى ان الفكر سابق ومستقل وأنه سيد نفسه، وهو يسوي بنفسه تظاهراته ومنها ابداعاته الجمالية. وتعد جميع المذاهب المثالية (الفكرة المطلقة) او (العقل الكلي) او (الشعور) العنصر الأول والأقدم، وتقول ان لها وجوداً مستقلاً عن المادة.

ويقسم علم الجمال الماركسي المثالية على قسمين: المثالية الموضوعية التي أفضت الى تصور متعال عن الجمال. والمثالية الذاتية التي جعلت من الجمال لدى بعض الرومانتيكيين انتاجاً أو اسقاطاً للذات وحدها دون سواها، بل خلق سحري، ففي اغوار النفس العميقة ترى الافكار الشعرية النور. ومن هنا عمد النقد المثالي الى خدمة افكار متقدمة مسبقة التصور، ويرى أن الفكر او المضمون هو الجوهري، وهو الحقيقة الأعمق، ويتتبع مسيرة الفكر من أجل تحققه في المادة او الفن.

وقد أرسى الفكر المثالي الأسس النظرية لعلم جمال (خالص) يتنزه عن الاحتمالات المادية، ويعتمد على معايير فنية مطلقة متعالية أزلية تحدد السنن الأبدية لجمال ثابت دائم لا يقع تحت مفعول قوانين التغير الدائم، كالجمال الذي تحدث عنه سقراط في مأدبة افلاطون والذي لا يسطع بلألائه الا في أعلى درجات المعرفة غير المتاحة الا لقلة من المريدين المصطفين: (جمال أزلي، لم يولد ولن يفنى، منزه عن الانحطاط كما عن النمو.) وتفترض الفلسفة الروحانية ان فكرة الجمال تنير كالضياء السماوي ابصار بني الانسان المبهورة من دون ان ترتبط بصورة من الصور بنشاطهم العملي، فلا

المنارة للاستشارات
ww

نفعية في الفن ولا غاية له سوى ذاته. وفي نظر (كانت) و(شيلر) فإنه لا شأن له سوى المتعة الجمالية مثلما ان اللعب لا غاية له سوى اللعب، فكلاهما منزه عن الغرض، والجميل عديم النفع في جوهره. ويجزم (شيلر) ان الفن ينبع من نزوع الانسان الى اللعب، فالفن يعبر عن الرغبة في الانعتاق من الواجب والضرورة واقامة ملكوت الحرية والطمأنينة والصفاء. لقد دافع علم الجمال المثالي عن الاطروحة المثالية القائلة بتجرد الفن وتنزهه عن الغرض، ومن هذا الموقف انبثقت نظرية (الفن للفن) التي سنذكرها.

ويرى التصور المثالي ان الأدب تعبير عن فكر الأديب، كما ان القانون تعبير عن فكر المشرع، وكذلك كل تنظيم اجتماعي او سياسي او غيرهما، فثمة أصل مشترك او مبدأ لها جميعاً هو الفكر وقوانينه التي ترسي جذورها في الطبيعة الانسانية. وان حركة الفكر وتطوره هي التي تخلق الواقع وتطوره. ولهذا يرى (سانت بوف) أن علة الثورات الاجتماعية تكمن في تطور الأفكار ومنها الأدب وان شرط التطور الاجتماعي هو تطور الأدب[1].

ان التصور المثالي للتاريخ ينطلق من الاعتقاد بأن تطور الفكر والمعرفة هو العلة النهائية للحركة التاريخية للبشرية، فالنظام الديني يمثل اساس النظام السياسي لدى الاغريق، وهذا النظام ينبثق من مجمل تصورهم للعالم والنسق العلمي الذي يضعونه له. وعليه فإن مدركات الاغريق تعد هنا النابض الاساسي للتطور التاريخي لتلك الحياة والعلة الرئيسة للتحولات التي حدثت فيها على مر التاريخ. وكان (اوغست كونت) يرى كذلك أن كل الظاهرات الاجتماعية ترتكز في التحليل الأخير الى الآراء، وهذا محض تكرار لرأي الموسوعيين الذين كانوا يقولون: (الرأي هو الذي يحكم العالم).

وكما ان الظاهرات الاجتماعية ترتكز الى الرأي او الفكر، يرجع الفكر المثالي مظاهر الابداع وأسسه الى عوامل ذاتية تعود الى الفكر الذي يرتكز في الطبيعة البشرية ويسمي عوامل منها: العبقرية الفردية والعرق، ومن هنا كان النقد المثالي ذاتياً لا موضوعياً، والناقد لا يطلب الحقيقة الموضوعية، بل يبوح بما في نفسه، ويفسر العصور المختلفة والمظاهر الفنية بالشخصيات العظيمة، فهو يوعز الى بعض الطبائع الانسانية المتميزة قدرتها على ابداع الفنون والآداب، ويرى ان الفن حصراً من صنع الفنانين الكبار الذين لا يقتبسون شيئاً من وسطهم، بل على العكس يصوغونه كيفما شاؤوا. ولقد ذهب الى هذا (هانكان) في مؤلفه (النقد العلمي) في العام ١٨٨٨، ففي رأيه ان الفنان يخلق اثراً هو بمنزلة علامة على روحه، تلك الروح التي ليس طابعها قومياً ولا تاريخياً. وبناء على هذا ينبغي (النظر الى الشعب من خلال فنانيه، والى الجمهور من خلال معبوديه، والى الجموع من خلال زعمائها) وعلى هذا الأساس يخضع الفن لصدفة ظهور العبقريات، وتنوب هذه الصدفة مناب كل تفسير علمي.

ويكفي لكي نفهم الأعمال الفنية والأدبية ان نبحث عن السمات المميزة لمبدعيها (الوراثة، السيكولوجيا، الهيئة الجسمانية، التربية، الخ) فهذه العوامل لها تأثيرها. وقد بحث نقاد في علم الأمراض عن الجذور الخفية للابداع الفني، فذكروا في هذا الصدد عمى (ملتون) وسل (شيلر) وصمم

المنارة للاستشارات
ww

(بتهوفن) وصرع (دوستويفسكي) وعته (نيتشه)... وزعم بعضهم انه واجد في الكحول سر (بو، وموسيه وفرلين)، وربط آخرون بين العبقرية والادمان على المخدرات أو الجنون.. ويعزو (سانت بوف) أهمية كبرى الى العامل الشخصي، الى طبع الانسان والى حياته الخاصة، فتراه يراكم الملاحظات والوثائق ويضاعف الاستقصاءات ويتطلع الى معرفة سيكولوجيا الكاتب وسلوكه. ويرد تاريخ الفن الى مجموعة من اللوحات الشخصية فيؤكد ان الكلمة الاخيرة تبقى للفرد الذي يظل في وسعه على الدوام ان يفلت في ركن منسي من اسار الهيمنة الاجتماعية. اما (تين) فقد نادى في (فلسفة الفن) بنزعة جبرية مطلقة ترد العبقرية الى ثلاث علل عامة: العرق والبيئة والعصر.

وقد كتب (غوستاف لانسون) في مؤلفه (تاريخ الأدب الفرنسي) مؤكداً المنهج الذي يراعي العبقرية الشخصية وهو يشير الى منهج (سانت بوف) و(تين): (لست أقصد بذلك كما حسب بعض القراء أنه ينبغي العودة الى منهج سانت بوف وتكوين مجموعة من اللوحات الشخصية، وانما قصدت أنه حين تستنفد جميع وسائل تحديد الأثر الأدبي، وحين يرد الى العرق والبيئة والعصر ما يعود اليها، وحين تؤخذ بعين الاعتبار استمرارية تطور النوع الأدبي، يبقى في كثير من الأحيان شيء لا يستطيع وصولاً اليه أي من تلك التفسيرات ولا تملك تحديداً له أي من تلك العلل، وانما في هذه الرسابة اللامتعينة، اللامفسرة، تكمن الأصالة العليا للأثر الأدبي، وهذه الرسابة هي التي تمثل المساهمة الشخصية لكورناي وهيغو، وهي التي تشكل فرديتهما الأدبية.) ويعتصم (لانسون) وراء (العناصر غير القابلة للتفسير بعد في الأثر الأدبي) وعلى الأخص وراء الدعوة الباطنية والعبقرية: (انني افهم حق الفهم لماذا وجدت مأساة فرنسية، لكن لماذا كتب كورناي، الفرد راسين، مآسي؟ إنني لا أدرك سبباً واضحاً لذلك.) وهذا البحث عن الفرد يفضي لدى (أناتول فرانس) الى نزعة ذاتية تولي اهتمامها للناقد نفسه اكثر منه للكاتب المدروس. فالناقد لا يطلب الحقيقة الموضوعية بل يبوح بما في نفسه في معرض حديثه عن الآخرين: (إن النقد نظير الفلسفة والتاريخ ضرب من الرواية برسم العقول النبيهة والفضولية، وكل رواية هي في جوهرها سيرة ذاتية. والناقد الجيد هو ذاك الذي يروي مغامرات روحه وسط روائع الأدب.).

وكما فسر الفكر المثالي الفن و تأريخه بالخصائص الفردية لطبائع الفنانين، فإن هناك شكلاً آخر يجد تعبيره الجذري لدى (هيجل) الذي يرى ان كل العلاقات الاجتماعية وكل مجرى التطور التاريخي للبشرية ومنه تأريخ الفن تتحدد في النهاية بمجرى التطور المنطقي للفكرة المطلقة او الروح المطلق الذي له وجوده خارج النفس الانسانية والذي تستلهمه النفس الانسانية لكي ترقى الى مستواه في افعالها ومنها الفن. وهو يسم كل حقبة من حقب التاريخ التي يصنعها الانسان بخصائص عامة. وبهذا يؤكد علم الجمال المثالي ان لكل حقبة تاريخية كبرى فنها الخاص. ويميز (هيجل) بين الفن الشرقي او الرمزي والفن الكلاسيكي والفن الرومانسي، ويؤول ذلك تأويلاً يستمد من نظامه الفلسفي، فتاريخ الفن يجد تفسيره عنده في التحليل الأخير

المنارة للاستشارات
ww

في خصائص الروح التي تطبع كل مرحلة بطابع روحي خاص، وفي قوانين تطور الفكرة المطلقة التي تتحدد بمراحل ثلاث تخطوها الفكرة المطلقة او الروح المطلق. وقد ردد في فلسفته للتأريخ ما فسر به تطور تأريخ الفنون، فالحركة التأريخية للانسانية تفسر بالقوانين المنطقية لتطور تلك الفكرة المطلقة عينها، وعندما فسر اسباب انحطاط اليونان وجد أول هذه الأسباب أن اليونان لم تكن تمثل بذاتها الا طوراً من اطوار التطور نحو الفكرة المطلقة ومن ثم لم يكن مفر من سقوطها عندما يُتجاوز ذلك الطور.

وقد كان النقاد المثاليون من مدرسة هيجل يرون ان مهمة النقد الفلسفي تكمن في ترجمة الفكرة التي عبر عنها الفنان في نتاجه من لغة الفن الى لغة الفلسفة، من لغة الصور الى لغة المنطق. ويؤكدون ان النقد الحقيقي نقد فلسفي (مثالي)، وبهذه الصفة يجب عليه بلا ريب ان يستند الى نظام مثالي. ولم يقف الفكر الفلسفي المثالي عند افكار هيجل لا يبارحها، وقد حدثت انشقاقات تسترعي الانتباه في داخل المدرسة الهيجلية وانتقل بعض من كان ينتمي اليها الى مذاهب غيرها. ومن جهة أخرى فقد اغتنت المعرفة الانسانية بأفكار جديدة جسدت نفسها في الفن والأدب، وكانت تصدر عن الفكر المثالي في رؤيتها للفن والأدب بأنهما يرتفعان على المجتمع والطبقات الاجتماعية. وقد تجلت الأفكار المثالية في مذاهب أدبية ونقدية عبرت عنها ونخص منها (الرومانتيكية) التي ارتبطت فكرياً بالفلسفة المثالية كما تبدت عند (كانت وفختة وشلنج وشيلر وشليجل وهيجل) وفيها بعض من افكار (جان جاك روسو) ولعله اول من بشر بها.وقد نشدت عند ولادتها في مستهل القرن التاسع عشر أهدافاً اجتماعية وسياسية، فلقد نشأت ملتزمة لأنها تعبر عن الطبقة البورجوازية التي كانت تحاول ان تثبت وجودها وتناضل ضد طبقة الاقطاعيين والنبلاء. وقد اتخذت من الادب وسيلة من وسائل النضال والدعاية لأهدافها، لأن الامتناع عن الدعاية الاجتماعية والسياسية كان يعني بقدر أو بآخر بالنسبة الى ابناء تلك الطبقة التقليل طوعاً وعمداً من فرص نجاح عملهم. وكانوا يمثلون بصدق طموحات ورغبات طبقتهم في مرحلة محددة من تطورها التاريخي.

ولقد أبدت المجلة الناطقة بلسان الرومانتيكيين الفرنسيين بين (١٨٢٣و١٨٢٤) اغتباطها لأن (للآداب كما للسياسة والدين قانون إيمانها)، ولكن لوحظ فيما بعد تحول محسوس في موقف الرومانتيكيين من العنصر الاجتماعي والسياسي في الأدب، فقد تراجع التعبير عن هذا العنصر وصار الفن مترفعاً على الواقع والمجتمع (منزهاً عن الغرض)، لأن هذه الطبقة التي عبرت عنها الرومانتيكية ما عادت مناضلة تحلم بالثورات بل صارت تخشاها بعد أن تحققت مطامحها الاقتصادية وسيطرت. وفي العام ١٨٣٠ بشر قسم من الرومانتيكيين وعلى رأسهم (تيوفيل جوتييه) بنظرية (الفن للفن) بحماسة، وكان يقول: ان الشعر (لا يبرهن على شيء ولا يروي شيئاً) ويرتد كله في نظره الى الموسيقى والايقاع. وبعد (١٨٤٨) واصل بعض الكتاب الفرنسيين من امثال (فلوبير) تشبثهم بنظرية الفن للفن وكانوا لا يناقشون الدور الاجتماعي للفن وصاروا ممثلين للمثل العليا الغامضة

المنارة للاستشارات
ww

التحديد مبشرين بها متناسين احياناً المضمون تناسياً كاملاً من شدة الاهتمام بالشكل. وقد كانت نظرياتهم هذه رد فعل على الميول الاجتماعية والسياسية للرومانتيكية القديمة.

ويتخذ المثاليون من مناهضة هؤلاء لقدماء الرومانتيكيين دليلاً على ارتفاع الفن والأدب فوق المجتمع والطبقات الاجتماعية، فيبينون أن ايديولوجيي طبقة بعينها وكتابها وفنانيها قد يختلفون معها احياناً فينتقدونها ويدينونها، ويتخذون من هذه القطيعة بين الفنان ووسطه الاجتماعي حجة في تأييد اطروحتهم القائلة بأن الفن ليس ذا صفة اجتماعية. وهكذا ولدت نظرية (الفن للفن) ولم تكن تعبر عند ولادتها الا عن الرغبة في خدمة الفن بتجرد أي بتغليب المصالح الروحية على المصالح المادية لدى شريحة محددة من البورجوازية، ولكن بمجيء شرائح اجتماعية اخرى كانت تعمل لدى البورجوازية وكانت تطالب الفن بأن يسعى لتحسين مصير الجماهير الكادحة وان يسهم في خدمة التقدم، عندئذ اكتسبت نظرية (الفن للفن) مدلولاً جديداً، فقد عبرت عن رد فعل على التطلعات الجديدة في المجتمع، ومن هنا نقول إنه لم يكن لنظرية الفن للفن او الفن الخالص مدلول واحد على الدوام[٢].

ومن المذاهب الأدبية والنقدية التي صدرت عن الفكر المثالي وارتفعت بالأدب عن الواقع المباشر، (الرمزية) التي استندت فلسفياً الى الأفلاطونية، والى (كانت) في قوله بالظاهر والشيء في ذاته، والى فلسفة شوبنهور ونيتشه في الإرادة، ثم هي تستند الى فلسفة التصوف عامة وفلسفة سويدنبورج في الروح خاصة. واذا نظرنا في هذه الفلسفات وجدنا أنها تناقش وجود عالمين: عالم الواقع او عالم الظاهر وهو عالم الفساد والنقص، وعالم المثل وهو عالم الكمال والخلود. فأفلاطون يجعل الكمال في عالم المثل ويجعل الواقع ظلاً له. ويؤمن (كانت) بالوصول الى الشيء في ذاته، فهو لم ينكر الواقع ولكنه أنكر ان يقتدر العقل الخالص التجريبي على معرفة الشيء في ذاته.

ويجعل (سويدنبورج) العالم الآخر حقيقة ماثلة يقف جنباً الى جنب مع عالم الواقع، فثمة اناس يحيون فيه كانوا يوماً يحيون في عالم الواقع. وثمة تشابه بين عالم الواقع وعالم المثل كالتشابه القائم بين الشيء وظله عند افلاطون وبين عالم الواقع والعالم الآخر عند سويدنبورج. والشاعر في الرمزية إن انطلق من الواقع او انطلق من المثال فهو منطلق من الشبيه الى الشبيه وان كان المثال اكمل، ولما كان المثال اكمل تجده لا يأخذ من الواقع كما هو وانما يشكل من هذا الواقع ما يبلغ به الكمال. ولقد اتفق الرمزيون على انكار العقل طريقاً للمعرفة واعتقدوا بالحدس والكشف الروحي[٣].

٢ـ الأفكار التي تؤكد ارتباط الحدث الأدبي بالحدث الاجتماعي :

أستندت هذه الأفكار الى الاتجاهات والمذاهب الاجتماعية والواقعية والمادية. وتمتد جذور هذه الأفكار الى أقدم عهود الفلسفة والى أقوال بعض الفلاسفة اليونانيين في الفن والأدب ومحاكاته للواقع ووجوب اختياره لما

المنارة للاستشارات
ww

يحاكيه وتمسكه بما هو صحيح وعادل وجميل ومستقيم، فيطالب افلاطون في (الجمهورية) الفن بأن يضع نفسه في خدمة السياسة والاخلاق والدين. واستندت في العصر الحديث الى الفلسفة التجريبية التي اعتمدت على الحواس في ايصال المعرفة وبنت قضاياها على التجربة. وبحث فلاسفتها (هوبز ولوك وهيوم ولسنج) في علاقة العقل بالواقع. وقد ارتبطت (الكلاسيكية الجديدة) بالفلسفة التجريبية، واعتمد نقادها في فهم الصورة الشعرية على نظرية المعرفة التي تقدم بها فلاسفة التجريبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر. وقد اتفقت الفلسفة التجريبية ومعظم نقاد الواقعية الجديدة على اهمية الصورة البصرية في الشعر. وانتصر معظم نقاد الكلاسيكية الجديدة للمحاكاة وجعلوها اساس الشعر واساس بقية الفنون، لأن الشعر انعكاس للعالم الواقع، ووظيفة الشاعر ان يحاكي العالم الذي يحيط به، وان يقدم صوراً ناطقة تطابق ذاك العالم، ويفضل الشاعر بقدر ما يقدم صورة حقيقية عن عالم الواقع.

واستنتدت هذه الافكار كذلك الى الوضعية، وهي فلسفة اتت معززة لما جاءت به التجريبية. ولقد استبعدت الوضعية مثلما استبعدت التجريبية من قبل كل تفكير لايستمد عناصره الاولى من الحس والحركة، فرفضت القضايا الميتافيزيقية لأنها لم تخضع لهما. وبحث فيلسوف الوضعية (أوجست كونت) في الفكر الأنساني ورأى انه تطور من الطور اللاهوتي الى الطور الميتافيزيقي الى ان انتهى بالطور الوضعي، فانصرف عن السعي وراء المطلق وعن البحث في اصل الكون ومقصده وفي علل الظواهر وانشغل بدراسة قوانين تلك الظواهر، فالاستدلال والملاحظة هما سبيل معرفة تلك القوانين. والفكر الوضعي عند (كونت) يعتمد على ملاحظة الظواهر واحلال الملاحظة محل الخيال، والاستعاضة عن العلل بالقوانين أي العلاقات المطردة بين الظواهر. وهذه الطريقة هي التي أفلحت في تكوين العلم ويجب ان يحل العلم محل الفلسفة، فكلما أمكن معالجة مسألة بالملاحظة والاختبار انتقلت هذه المسألة من الفلسفة الى العلم وعدّ حلها نهائياً، أما المسائل التي لا تقع تحت الملاحظة فهي خارجة عن دائرة العلم. وقد شغلت الوضعية بقضايا المجتمع ومن قضايا المجتمع التي شغلت الوضعية قضية طغيان البورجوازية على الحياة الاوروبية، وقد أدى ذاك الطغيان الى تكوين طبقة أرباب المصانع وطبقة العمال التي كانت تعيش في مخمصة وفاقة، وأدت هذه الفاقة الى شيوع فكرة بأن انقلاباً هائلاً يوشك ان يقع فيشرب الساقي نبيذ سيده وترتدي الخادم دمقس سيدتها.

وأدت الوضعية الى خلق مذهب أدبي هو (الطبيعية) الذي خلف آثاراًعميقة في الرواية والمسرح. وقد حاول الطبيعيون أن يأخذوا منهج العلوم التجريبية فيطبقوه على الرواية. وسعوا الى اطراح العاطفة والخيال والمثل الشعرية القديمة ودعوا الى تصوير المجتمع تصويراً يقوم على التحليل والتجربة، وسخروا من الصور الرومانسية التي تحلق مع عرائس الشعر وتراقص النجوم والربيع والازهار والأنداء، واشاحت بوجهها عن الواقع ومشكلات المجتمع. وهي اذا كانت قد اغترفت صورها من المجتمع والتقطت وقائع

المنارة للاستشارات
ww

محددة، فقد ابتغت ان ترسم الواقع كما هو من غير تمويه او تحسين او تخييل. فمنهج الروائي كمنهج العالم الذي يلاحظ ويجرب من غير ان يضيف شيئاً من ذات نفسه او يتخيل شيئاً غير قائم. وقد ركزت الطبيعية اضواءها على امراض المجتمع وشروره وراحت تتبسط في عرض أحوال الطبقة الفقيرة. واذا كانت الوضعية قد قادت الرواية والمسرحية الى الطبيعية فإنها قد رفدت الشعر بأفكار عززت مذهباً شعرياً يسمى بالبرناسية التي اشترطت الموضوعية في الوصف الشعري واختيار الموضوعات من خارج نطاق الذات كمناظر الطبيعة او مآثر الحضارات السابقة(٤).

وأخيراً ارتبطت الأفكار التي تربط الأدب بالمجتمع بفلسفات اخرى كالفلسفة الماركسية التي ردت على كل المذاهب المثالية، وكذلك على المادية الميكانيكية لدى الماديين الفرنسيين في القرن الثامن عشر التي جعلت الجمال سمة للأشياء وافضت الى المذهب الطبيعي. وبينت انها وحدها هي العلمية، وأنها نهاية لهذه الفلسفات التي تسعى الى الحقائق المطلقة. وترى ان فلسفة هيجل طبقت الطريقة الدياليكتيكية تطبيقاً خاطئاً. وقارنت منهجها مع منهجه، ولديه تكون حركة الفكر خالقة للواقع وللأدب والفن الذي هو شكل ظاهراتي للفكرة. اما لديها فإن حركة الفكر انعكاس لنمط الحياة الاجتماعية والحركة الواقعية بعد نقلها وتحويلها الى دماغ الانسان، وهذا هو التصور المادي لتاريخ الفكر. أما كيف يتحدد نمط الحياة الاجتماعية فإنه بوسائل معاش الانسان التي تتبع حالة القوى الانتاجية في المجتمع، وقد ارادت المادية الجدلية بهذا ان توقف الجدل على قدميه لانه يقف عند هيجل على رأسه، أي ان رأسه الى الاسفل. فهي ترى ان الفكر لا يخلق الوجود، وان الحقيقة على الدوام عينية، وان الموقف الجدلي يتنافى مع الاحكام المجردة، فلا وجود لحقيقة مجردة(٥).

ولا تنظر نظرية الجمال الماركسية الى الابداع بوصفه امبراطورية غامضة للعبقرية الفردية وللمصادفة ولما هو غير قابل للتفسير، ولكن بوصفه شكلاً من اشكال النشاط الانساني الخاضع لقوانين التطور الاجتماعي، ومن هنا فإنه من الممكن ان يدرس وان يفسر علمياً. ويسعى علم الجمال العلمي الى مكافحة الاحكام المثالية التي هي معايير مطلقة أزلية متعالية. وينبذ المقولات الابدية والنزعة الذاتية التي تصدر عن الذوق الشخصي وعن اراء زمان اصحابها وزمرتهم الاجتماعية. ويركز جهده على مفعول العوامل الموضوعية وبالاخص العامل الاقتصادي في البنى الفوقية الايديولوجية. لقد طورت الماركسية علم الجمال فلا وجود لجمال ثابت دائم لا يقع تحت مفعول قوانين التغير الابدي كالجمال الذي تحدث عنه افلاطون وسقراط. فهي ترفض الاعتراف بوجود جمال غير قابل للتحول، فلا وجود لجمال مطلق ومثالي. ان المعيار الموضوعي للجمال هو التجاوب بين شكل التعبير الفني وفكرته. وان قوانين التطور التاريخي تحدد شكل الفن ومضمونه، وان العمل منبع الفن. وان النشاط الاقتصادي سبق ظهور الفن ووسمه بميسمه إذ ان كل النشاط غير الاقتصادي مشروط بالنشاط الاقتصادي، والشروط المادية تحدد نشأة الفنون وتطورها. إن علم الجمال المادي يتحرك على ارضية التاريخ وصراع

المنارة للاستشارات
ww

الطبقات، ويدرس تبدل الاذواق والمثل العليا والتصورات الجمالية عبر التطور الاجتماعي. فالفنون مرتبطة بتطور المجتمع وتتعلق شتى البنى الفوقية بالبنى التحتية الاقتصادية وبعلاقات الانتاج، وإن الايديولوجيا انعكاس للتاريخ. إن فن عصر من العصور يعكس بدقة درجة التطور الاجتماعي، ونوع القوى الانتاجية والعمل. واذا كان الفن قد ولد من العمل في الماركسية فإن علم الجمال الماركسي يشرح لنا كيف فاز الفن بوجود مستقل عن بقية الاعمال، ويبين ان الاعمال الفنية التي يصنعها الانسان تضاعف علاقته بالطبيعة وترتفع بها عن مستوى العلاقة المباشرة، عن المستوى الحيواني لهذه العلاقة كسد الجوع والرد على حيوان. إنها تعبر عن تناء عن الحاجات الملحة والفورية. ,هذا التنائي يسمح بأنعطافة المخيلة، ويسمح بالابداع، وهذا ما يميز العمل الفني من غيره. إن الاعمال الفنية تشهد على الفعل الخلاق للانسان وتتيح له الالتذاذ بعمله. وإن الفن خلق وابداع وليس محاكاة او انعكاساً عن الظروف الموضوعية فقط[٦].

وفي جدلها الفكري مع المثالية . التي وصفتها بأنها تعتصم وراء العناصر غير القابلة للتفسير في الأثر الأدبي، وانها ترى ان الفن يخضع لصدفة ظهور العبقريات، وان الفنانين الكبار لا يقتبسون شيئاً من وسطهم وانما يصوغونه كيفما شاؤوا . بينت ان العبقرية تظهر في الزمان والمكان اللذين يكون فيهما المجتمع قد هيأ لقدومها. وإن عمق كل اتجاه ادبي يتحدد بالطبقة التي يعبر عن مشاربها وبمسيرة التطور الاجتماعي ونوع القوى الانتاجية. وان الوعي الاجتماعي يتحدد بالشروط الاجتماعية، واذا كان المجتمع منقسماً الى طبقات فلطبقة بعينها، وإن العمليات التي تجري في نفوس شتى الشخصيات الادبية هي انعكاس للحركة التاريخية. والفنان لا يكون عظيماً إلا بقدر ما يعبر عن حقبة كبرى من التطور التاريخي للمجتمع. وتوضح ان الادب البورجوازي يطيب له تفسير العصور المختلفة بالشخصيات العظيمة، وكذلك الفن. وان الصحيح هو الانطلاق من وضع الطبقات التي تصنع ادب العصر، والكشف من وراء الخصومات التي تنشب ما بين التيارات والاشكال الادبية المختلفة عن صراع الشرائح الاجتماعية[٧].

وقد انتقد (بليخانوف) المفكر الروسي الذي ثابر في الدفاع عن النظرية الماركسية في مؤلفاته وإرساء أسسها في بلاده الفكر والنقد المثالي، ومع انه كان يرى ان علم الجمال الهيجلي خطوة كبرى لفهم ماهية الفن وتاريخه الا انه لا يقبل النظام الهيجلي وينتقد النقاد المثاليين او اتباع الفكرة المطلقة ولا يقبل لهم اقتفاء اثر هيجل. ومع ان (بيلنسكي) كان منهم، فقد ابتدأ بكونه من اتباع هيجل وكان يربط الفن والنقد بالتطور المنطقي للفكرة المطلقة، لكنه انتهى مادياً وأدرك في السنوات الأخيرة من حياته ان النقد يعتمد على التطور التاريخي للطبقات والعلاقات الاجتماعية، فالفنون مرتبطة بالمجتمع، وانها تعكس او تعبر عن السمات النوعية لفئة اجتماعية محددة في زمن محدد. وتتعلق البنى الفوقية من فن وادب وموسيقى ورسم نحت، الخ.. بالشروط الاقتصادية وعلاقات الانتاج. ومن بين سائر البنى الفوقية الايديولوجية تتعلق البنى الفوقية الجمالية لتأثير العامل الاقتصادي بصورة غير مباشرة

المنارة للاستشارات
ww

وعلى نحو بالغ التعقيد، مع ان العامل الاقتصادي ليس هو العامل الحاسم والوحيد التأثير. ويرى بليخانوف كذلك ان الاحتجاج بصفات الطبيعة الانسانية لتفسير تاريخ الفنون لا يقدم شيئاً ولا يؤخر، وكذلك الزعم بأن الفن حصراً هو من صنع الفنانين الكبار. ولا يهون بليخانوف من شأن الرجال العظام في التاريخ، لكنه يضعهم في اطارهم التاريخي والاجتماعي، فالرجل العظيم عظيم لأن طاقاته الشخصية تسمح له بأن يستجيب خيراً من أي انسان آخر لحاجات زمانه ولو لم يوجد لناب منابه آخرون وان جاءت ابداعاتهم أقل كمالاً في التعبير. وان قسمات العبقرية تطبع الأحداث وروائع الفن بطابعها المميز وبكمالها الخاص وان الصدفة لها مكانها في التاريخ والخلق الفني، ولكن العنصر العرضي لا يجرد التطور التاريخي والاجتماعي من طابعه اللزومي المتحدد بالشروط الاقتصادية. ولا يكفي حتى نفهم الاعمال الفنية والادبية ان نبحث عن السمات المميزة لمبدعيها من وراثة وسيكولوجيا وهيئة جسمانية، فهذه العوامل لها دور لكنه ثانوي المرتبة. وقد أدان بليخانوف تصور لانسون المثالي الذي يفسر الفن بالفرد والعبقرية الفردية، ودحض نظرية (الرسابات) الممتنعة على التحليل العلمي التي ذاد عنها لانسون، فما يظهر للعيان بأنه مساهمة شخصية فإنه يعبر عن عصره وان مضمون كل اثر وشكله يتحددان بمشارب ذلك العصر وغاياته وميوله وعاداته. وكلما كان الكاتب اعظم، كانت اقوى واوضح تبعية سمة نتاجه لسمة عصره او بعبارة اخرى تضاءلت فرص عثورنا في آثاره على تلك (الرسابة) القابلة للوصف بأنها شخصية، فهو يرى ان الاعمال الفنية انما هي انعكاس للحركة التاريخية، وأن الضرورة الاقتصادية ترجح كفتها على الدوام في التحليل الأخير في التأثير في البنى الفوقية الايديولوجية، وهو يؤكد اهمية العامل الاقتصادي حتى حين يخلي مكانه لعوامل اخرى. ويبين ان لا سبيل الى فهم الفلسفة والأدب والفن لدى شعب من الشعوب بدون دراسة معمقة لسيكولوجيا الطبقات ولصراع الطبقات. ومن لا يحلل بوضوح ذلك الصراع ومن لا يدرس علمياً شتى العصور التاريخية لا يمكن ان يكون ناقداً فنياً متماسك المنطق. ويقول إن تطور الافكار يعكس تاريخ صراع الطبقات، ولكن القول بأن تلك الأفكار . التي يمثل بعضاً منها الفن والأدب . انعكاس للحياة ولصراع الطبقات لا يعدو الافصاح عن فكرة هي على صحتها في غاية الابهام، فحتى نفهم الكيفية التي يعكس بها الفن الحياة ينبغي ان نفهم صراع الطبقات وتقلباته في شتى الصيغ وعند ذلك نفهم كيف تعكس مسيرة الافكار تاريخ الطبقات وصراعاتها فيما بينها. ويقول كذلك ان لا امكانية لتحليل ولنقد الأدب بدون معرفة صحيحة بالعلاقات والصراعات فيما بين الطبقات ثم ان لغة الأثر الأدبي واسلوبه وتركيبه وطابعه الجمالي تتحدد، بالتصور الذي يكونه الفنان لنفسه عن الواقع وبالتجربة التي يمتلكها وبالايديولوجيا التي يعبر عنها، وهو يمثل مضمون الأثر الأدبي غير ان المضمون وثيق الارتباط بالشكل الى حد ان ازدراءه يستتبع اولاً نهاية الجمال وثانياً قبح الشكل.

لقد ندد بليخانوف منذ العام ١٨٨٨ بالطابع الرجعي للفن وعارض الفن للفن بالفن للحياة على اعتبار ان للفن غايات اجتماعية. وللحكم على أثر ما

المنارة للاستشارات
ww

ينبغي ان يعاد وصفه في شروط عصره كما ينبغي الحذر من التعميمات المتسرعة. ان الفن الذي يجعل لنفسه غاية اجتماعية يكون عادة تقدمياً بيد ان هذه القاعدة ليست مطلقة، والرجعية نفسها هي التي تغنت احياناً بمبدأ النفع في الفن. ويلح بليخانوف على اهمية مهمة ثانية للفن الى جانب الغاية الاجتماعية، فعليه أن يعبر عن الغايات الجمالية، وعلى النقد الماركسي بعد ان يقدم تفسيراً ايديولوجياً ان يعطي تقويماً جمالياً، إذ ان الفنان هو صاحب رؤية فنية للواقع، صحيح ان الواقع هو مادة الفن، الا ان الفنان يقوم على الدوام باختيار وهو صاحب رؤية خاصة للواقع، وحتى عندما ينسخه فإنه انما يعيد خلقه. ومن هنا اختلفت تسميات الواقعية، فثمة واقعيات شتى، فهناك واقعية سكونية رجعية، وواقعية تريد تمثيل العالم في حركته وصيرورته، تختاره في تطوره، وهذه الواقعية المتطورة مع الوقائع الاجتماعية تجد في كل عصر اشكالها الخاصة.

ومن النقاد الروس الآخرين الذين دافعوا عن مثل افكار بليخانوف في ارتباط الفن بالحياة وسعيه الى خدمة الغايات الاجتماعية (تشيرنشفسكي) الذي يضع مدلول الادب في اطار تطور المجتمع لافي اطار تطور الفكرة المطلقة، آخذاً بعين الاهتمام الدور التاريخي للطبقات وتعاقبها ونيابة الواحدة منها مناب الاخرى،ويجعل من التطور التاريخي عماد النقد.

لقد اكد تشيرنشفسكي أن الفن وجيز الحياة وربط الفن بنضال الشعب التحرري، فالفن لا يكتفي بتوفير متعة جمالية، بل ينبغي له ان يخدم المصلحة العامة وذلك هو مضمون الفن. ولا تقتصر مهمة علم الجمال العلمي على ملاحظة ان الفن يعبر على الداوم عن فكرة (الجميل) حسب بل عن صبوات اخرى ايضاً للأنسان، صبوات الى الحرية، والعدالة والتقدم الخ.. وقد ارسى تشيرنشفسكي اسس علم جمال واقعي هدفه النفع الاجتماعي، فإن الفن لا يجوز ان ينفصل عن الحياة وانه في خدمتها، ويجعل اساساً لعلم جماله المبدأ الاخلاقي القائل إن على الفن ان يسهم في تحسين العلاقات بين البشر. ويرى انه لا يمكن ان يكون لعلم الجمال من اساس غير علم الاجتماع، فمضمون الفن وشكله يتحددان بالشروط الموضوعية للتطور التاريخي. وهو يعارض كون الفن لعباً . كما هو مفهومه لدى (كانت) و(شيلر) . بالعمل الذي هو منبع الفن، فبما ان للفن وظيفة نفعية فمن غير الممكن ان يكون لعباً او ان يصدر عن اللعب[٨].

وأذا فسرت الماركسية علاقة العمل الأدبي على وفق الأصول الاجتماعية والقوانين التاريخية والعلاقات الانتاجية لهذا العصر دون ذاك فإن الوجودية لا تختلف عنها في كون الأدب تعبيراً عن الحياة. وأنه يسعى الى خدمة الحياة من خلال التزامها بمبدأ (الالتزام)، ولكن الوجودية تأخذ على الماركسية أنها لا تهتم بالفرد اهتمامها بالمجموع وبالجماهير. فالوجودية فلسفة الفرد، وقد فسرت علاقة العمل الأدبي بقائله، فالأدب أو الفن مرتبط بحياة الأفراد الذين انتجوه، كما انه لديها صورة للعالم واعادة خلق له. فالعمل الأدبي لا ينفصم عن حياة صاحبه، ولذا يصبح حقاً على الناقد ان يفسر العمل على وفق حياة مبدعه كما فعل (سارتر) عندما فسر بعضاً من شعر بودلير. أما انه صورة

المنارة للاستشارات
ww

للعالم واعادة خلق له، فهو الأمر الذي ألح عليه (كامو) ولكنه لا يصوره بالحال التي هو عليها. ولو أمكن ان يكون ثمة فن يحاكي الواقع محاكاة تامة دون ادنى تخير او انتقاء لكان هذا الفن محض ترديد عقيم للحقيقة او محض تكرار اجوف للعالم الطبيعي. واذا لم يكن الأدب نقلاً عن الواقع فهو غير مجاف له تماماً[٩].

٣ـ الأفكار التي تفصل بين الحدث الأدبي والحدث الاجتماعي :

من الأفكار ما ردت على ما سبق من أن المجتمع عنصر فعال في تكوين الادب، وان الأدب يقدم معرفة أوسع بالمجتمع، ونمثل على هذه الأفكار بالبنيوية التي أثرت في الفكر العالمي، وقد نفت نفياً قاطعاً ما يشاع من أن الأدب يصف الحياة الاجتماعية وألحت على تأمل الخصائص الداخلية للنص الأدبي. ولعل الانجاز البنيوي في النقد يكمن في حمل القارئ على تأمل الجانب البنائي الشكلي والتأكيد أن للاعمال الأدبية معايير خاصة بها لا تستمد من أي حقل ثقافي آخر.

وقد ظهرت البنيوية في مدارس عدة انطلقت أولاً من موسكو ثم تبعتها براغ وكوبنهاجن وباريس. وتتلخص آراء هذه المدارس بأن الادب شيء مستقل مكتمل بذاته وخصائصه التي لا علاقة لها بعلم الاجتماع ولا بالتاريخ. والمعروف عن البنيوية هو تضادها مع النزعة التاريخية، إذ ان الجدل الأكبر الذي أثاره البنيويون كان موجهاً ضد النزعة التاريخية التي كانت شائعة في القرن التاسع عشر خاصة، والتي اتفق عليها مفكرون كانوا يختلفون فيما بينهم في مسائل أساسية، إذ قدم إلينا دارون تفسيراً لتطور الأحياء من منظور تاريخي، وعمم (سبنسر) نظرية دارون من المجال البيولوجي الى جميع المجالات الاجتماعية والروحية والعلمية والمادية. واتخذ (نيتشه) من فكرة التاريخ أساساً لفلسفة كاملة تؤمن بأن للأخلاق والمعرفة والقيم (حتى المنطقية منها) تاريخاً، وبأن حاضر هذه المعاني لا يفهم إلا من خلال ماضيها، وبأن الإنسان كائن تاريخي في صميمه. وطبق ماركس ـ كما ذكرنا ـ فكرة التاريخ على العلاقات الانتاجية بين البشر في مراحلها المختلفة، فقدم إلينا نظرية في (المادية التاريخية) تجمع بين تأكيد الشروط المادية (والاقتصادية بوجه خاص) لتطور المجتمعات البشرية، وبين اعطاء اهمية كبرى للعامل التاريخي في هذا التطور. بل يمكن القول من وجهة نظر معينة، ان العلوم الطبيعية ذاتها كانت تضفي على الفكرة الرئيسة فيها، وهي فكرة السببية، طابعاً تاريخياً او زمنياً، لأن السبب كان ينظر اليه على انه (السابق المتكرر أو الدائم). والتقطت علوم إنسانية كثيرة فكرة التفسير التاريخي، فأصبح من الضروري، من اجل فهم أية ظاهرة تنتمي الى مجال الحياة الإنسانية، الرجوع الى سوابقها الماضية، واصبح النقاد الفنيون والأدبيون يفسرون عمل الكاتب من خلال تاريخ حياته، ويبنون نظرتهم الى الفنان على وقائع نفسية او اجتماعية او سياسية لها كلها موقع محدد في (التاريخ)، أي ان التاريخ اصبح متغلغلاً في كل شيء.

المنارة للاستشارات
ww

ولكن البنيوية هي التي اوقفت، بطريقة حاسمة، هذا التيار الطاغي للنزعة التاريخية، او على الاقل قضت على ادعائها احتكار القدرة على تفسير الظواهر البشرية. والحق ان البنيوية لا تنكر التاريخ إنما تقدم تصوراً جديداً له وتحصر تأثيره في مسافات وتنوعات تطرأ على إطار ثابت، على حين ان المؤرخ يؤكد ان كل شيء متحول، وان أي بناء لابد ان يسير في تيار التاريخ المتدفق.

لم تكن البنيوية تهدف اساساً الى معارضة المؤرخين حين اعلنت معارضتها للنزعة التاريخية. ذلك لأنها كانت تحارب هذه النزعة في مجالات العلوم الإنسانية الاخرى، قبل ان تحاربها في مجال التاريخ ذاته. وهدفها الأساسي كان رفض التفسير الذي انتشر زمناً طويلاً، والذي يرجع الظواهر الإنسانية الى منشئها وتطورها حسب، ويعجز عن كشف عناصر الثبات فيها. ومن هنا كان ميدانها المفضل . وهو الميدان الذي تستمد منه الحركة البنائية وحيها الأول . هو ميدان اللغويات، الذي حرص رائده (دي سوسير) على ان يكشف فيه بعداً لا يمت الى التاريخ بصلة. فقد ميز (دي سوسير) بين محورين اساسيين في دراسة اللغة: محور التزامن الذي يختص بالعلاقات بين التراكيب اللغوية دون أية إشارة الى الزمان، ومحور التعاقب الذي تبحث فيه ظواهر المحور الاول، لا من حيث هي موجودة معاً في وقت واحد، بل من حيث هي متطورة متغيرة. ومن هنا قسم الدراسات اللغوية الى (سكونية) أو تزامنية وهي المتعلقة بالتركيب الثابت للمعاني والرموز، وتطورية او تعاقبية وتتعلق بما يطرأ على التراكيب والعلاقات اللغوية من تطورات. وعلى الرغم من ان (دي سوسير) لم يتجاهل المحور الثاني الذي يتضمن فكرة الزمان والتاريخ، فإنه أدخله في سياق اوسع، وكان اكثر اهتماماً بالمحور الاول، أي بالبحث في الثوابت اللغوية التي تعبر عن بناءات لا يؤثر فيها التطور لأنها جزء من التركيب الاصلي لمفهوم (اللغة) بوصفها وسيلة للتعبير الرمزي عن المعاني. وبالمثل كان ميدان (الأثنولوجيا) ميداناً آخر مفضلاً لدى البنائيين، لانه يتعلق بشعوب بدائية، اعني بما يمكن ان يوصف بأنه شعوب بلا تاريخ، ما دام التطور يكاد يكون غير ملحوظ بين هذه الجماعات. ومن هنا كان نجاح البنائية في كشف الانساق الثابتة في هذا الميدان، وعجزها عن تطبيق منهجها هذا على الجماعات البشرية الحديثة التي هي مجتمعات موجودة (في التاريخ). ففي الشعوب البدائية تحل الأسطورة محل التاريخ. ومن سمات الأسطورة ان التعاقب الزمني لا يؤدي فيها وظيفة ذات بال، بل ان الاسطورة ذاتها إذا طرأ عليها تطور في خلال الزمان، فإن القديم فيها يتعايش مع الحديث كما تتعايش حفريتان تنتميان إلى عصور مختلفة. ولذلك كان الميدان المفضل للبحث في المبادئ الأساسية للعقل الإنساني، عند البنائية، هو الأساطير البدائية الساكنة، المعبرة عن العقل في ثباته وفي سماته الجذرية.

والواقع ان البنيوية في معارضتها للنزعة التاريخية، قد استهدفت إحداث تغيير منهجي حاسم في العلوم الإنسانية. ويمكن القول ان هذا التغيير يماثل، ذلك الإنقلاب الاساسي الذي طرأ على العلوم الطبيعية في اوائل العصر

المنارة للاستشارات
ww

الحديث، ففي كلتا الحالتين كان الانتقال ثورياً، يمثل التحول من مرحلة (ما قبل العلمية) في دراسة الظواهر الى المرحلة العلمية الدقيقة. وفي كلتا الحالتين كان العلم يسعى الى تجاوز المظهر الخارجي للظواهر، والنفاذ الى حقيقة او ماهية اعمق منها، تظل ثابتة مهما طرأ على الظواهر من تغيرات.

وفي ضوء هذه الملاحظة نستطيع ان نفهم على نحو افضل طبيعة الصراع المشهور الذي قام بين البنيوية والنزعة التاريخية، وندرك الهدف الفلسفي والمنهجي الذي دفع البنيوية الى رفض المنهج التاريخي بصورته التقليدية.

وفضلاً عن إنكار التاريخ او إنكار تصور محدد له، وجهت الى البنيوية تهمة إنكار الإنسان من اجل تأكيد نسق او بناء يعلو عليه ويتجاوزه. فواقع الأمر هو ان البنائية، في شتى اتجاهاتها، معرضة لهذا الاتهام، وبعض ممثليها لا ينكره ولا يجد فيه ما يدعوه الى اتخاذ موقف الدفاع عن نفسه. وفي البنيوية، مذهباً، اتجاه عام إلى تأكيد طغيان النسق على الإنسان، بحيث يعجز الإنسان عن التحكم في نشأته او في غايته، ولا يتبقى امامه الا ان يدع ذلك النسق يسير في مجراه، ويحمله معه بين طياته. هذا الاتجاه إلى اخضاع دراسة الإنسان للمعقولية والموضوعية الكاملة هو الذي بدا، في نظر الكثيرين، مهدداً للإنسان نفسه، بحيث تبلورت حوله كل الانتقادات التي وجهت الى البنيوية من شتى الاتجاهات.

ولعل ابرز العناصر التي انصب عليها هجوم نقاد البنيوية، هو نظرتها السكونية الى الانسان والى تاريخه. فعلى قدر نجاح البنيوية في التعبير عن "التكوين الثابت" للإنسان، عبر العصور المختلفة، نجدها تخفق في تعليل التطور والتقدم، وتكاد تذهب الى حد القول بأن الاعتقاد بالتقدم وهم، وبأن التحديدات التاريخية سراب خداع. ويترتب على هذه النظرة السكونية، عجز البنيوية عن تفسير "منشأ" البناءات التي تدور حولها ابحاثها، وعن تفسير كيفية الانتقال من مرحلة الى اخرى، او من بناء الى اخر. ففي ابحاث شتروس، التي استهدفت الوصول الى التكوين الثابت للعقل من خلال الدراسة الانثروبولوجية للحضارة، نعجز عن تعليل كيفية ظهور هذا العقل او نشوئه، ويبدو كأن هذا العقل كان "هناك" على الدوام، كما نعجز عن تفسير تحول هذا العقل الى صورته الحديثة التي انتجت العلم، وانتجت البنائية ذاتها مظهراً من مظاهر العلم. وفي تحليلات (التوسير) ينصب التأكيد على فهم العناصر المتزامنة، اما الانتقال من اسلوب في الإنتاج الى الآخر، والطريقة التي تكون بها هذا الاسلوب في مرحلة تاريخية محددة، فهذا ما نعجز عن الإهتداء إليه في نطاق ابحاثه. أي ان التوسير كذلك لا يقدم تعليلاً كافياً "لمنشأ" الظواهر التي يبحثها، او "لنقاط التحول" التاريخية الحاسمة التي تطرأ عليها، والتي يتعين اذا شئنا تفسيرها ان نخرج عن النطاق الذي تقيد به التوسير، ونعود إلى البشر والإطار الذهني الذي كانوا يعيشون فيه. اما "فوكو" فكان إنكاره للتاريخ صريحاً، بل إنه يتجنب كل ما له صلة بمقولات التغير والتحول، ولا يرى في كل مرحلة تاريخية إلا ثوابتها حسب، ويصل به الأمر الى حد التشكيك في مفهوم "الإنسان" نفسه، من حيث هو مفهوم يصلح لإقامة دراسة علمية موضوعية. ومن النتائج الهامة التي ترتبت على

المنارة للاستشارات
ww

إنكار مفهوم الإنسان، وإسقاط التاريخ من الحساب، هجوم بعض البنيويين على المفهوم الجدلي للعقل، واعترافهم بعقل واحد فقط، هو العقل التحليلي: وقد ظهر ذلك واضحاً في الفصل الذي خصصه شتروس لمهاجمة كتاب "نقد العقل الجدلي" لجان بول سارتر. فهو في هذا الفصل ينكر ان يكون هناك استخدام آخر للعقل غير الاستخدام التحليلي، ومن ثم فإن كل اتجاه إلى البحث عن منشأ الظواهر وتاريخها وتطورها هو اتجاه ثانوي، يمكن ان يضاف الى العقل التحليلي، ولكنه لا يمكن ان يكون بديلاً عنه. فما يسمى بالعقل الجدلي هو الجهد الذي يبذله العقل التحليلي عندما يريد ان يقوم بمغامرات، ويشيد الجسور ويعبرها، وينتقل من مواقعه، ولكنه ليس في الإطلاق "نوعاً آخر" من العقل "يختلف" عن العقل التحليلي او يحل محله. ويظل الطابع الدائم للعقل الإنساني هو التحليل، الذي يكشف عن البناءات الثابتة، والذي يوصلنا هو وحده الى المعقولية في فهم الظواهر.

على ان بعض آخر من انصار البنيوية، يأخذ على عاتقه مهمة الدفاع عن المذهب ضد هذه الاتهامات الموجهة إلى تصور البنيوية للإنسان، ومن ثم للتاريخ والعقل الجدلي، وهم ينطلقون في دفاعهم هذا من مبدأين اساسيين، اولهما وجود سوء فهم لتلك المقولات التي تتهم البنيوية بأنها تنكرها، وثانيهما إمكان التوفيق بين البنيوية وبين تلك المقولات، مفهومة بمعناها الصحيح.

اول هؤلاء المدافعين هو بياجيه الذي رأى إمكان التوفيق بين البنيوية والنزعة التاريخية، وتساءل عن الحكمة في إصرار البنيويين على النظرة السكونية الى المعرفة البشرية. او النظرة العلمية، كل هذه الظواهر من مجال "ما له معنى"، وأبت أن تعترف لها بأي نوع من الحقيقة، حرصاً منها على فهمها الخاص، الشديد الضيق، للحقيقة وللمعرفة العلمية التي تنحصر فيما يقبل التحقيق اما البنيوية فكانت علمية بمعنى أوسع بكثير، يتسع لأنواع من النشاط ومن التجارب الإنسانية التي ظلت تعد حتى ذلك الحين داخلة في باب "اللامنطقي" أو "اللامعقول". واتاح لها هذا التوسيع لحدود النشاط العقلي ان ترد اعتبار الإنسانية طيلة الجزء الاكبر من تاريخها، وهو ذلك الجزء الذي كان تسوده الأساطير والطقوس والنظم البدائية. كما اتاح لها الوصول الى معنى جديد للمعقولية، هو ذلك الذي يهتدي الى تركيبات عقلية في تلك الظواهر التي تبدو في الظاهر ابعد ما تكون عن العقل.

ولقد دافع "سيباج" دفاعاً آخر عن البنيوية ضد تهمة إنكار الإنسان، فهو يعترف بأن البناءات، التي هي ذات تركيب رياضي ومنطقي، يمكن ان تفهم بأنها مستقلة عن إنتاج الإنسان لها، ومن ثم فلا يمكن تفسير مصدره إلا عن طريق الاعتراف بوجودها "قبلياً" أي ان البناء، في رأي سيباج، مستقل "فكرياً" عن الإنسان ولكنه "واقعياً" يظل مرتبطاً به ومعتمداً عليه.

ويقف "فرانسوا شاتليه" موقفاً مماثلاً في دفاعه عن البنيوية ضد تهمة التشكيك في مفهوم الإنسان، والقضاء على الحرية الإنسانية التي يقال انها تضيع عندما يصبح "النسق" مسيطراً على جميع مجالات الواقع، دون ان يترك أي مجال للمبادرة الإنسانية. ففي رأي "شاتليه" ان المسألة ليست

المنارة للاستشارات
ww

عدواناً على حرية الإنسان، او تشكيكاً في مفهوم الإنسان، بل هي اولاً وأخيراً سعي الى "العلمية" في ميدان دراسة الإنسان. وكل سعي الى إخضاع الظواهر الإنسانية للعلم كان يتهم في وقت ما، بأنه يقضي على حرية الإنسان، ثم يتبين فيما بعد انه يدعم هذه الحرية إذ يساعد على مزيد من الفهم للإنسان. وكل ما تسعى البنائية الى القضاء عليه، في رأي شاتليه، هو تلك الطريقة غير العلمية في بحث الإنسان، التي غلبت عليها النزعة البلاغية والإنشائية، والتي كانت سائدة في البحوث الإنسانية قبل ظهور البنيوية. والواقع انه ليس هناك ما يمنع من ان تكتسب العلوم الاجتماعية طابعاً موضوعياً مماثلاً لذلك الذي نجده في العلوم الطبيعية، وإن كان نوعه مختلفاً فالمجتمعات البشرية ليست اعقد من ان تدرس موضوعياً، وهي لا تعرف ذلك الخضوع المزعوم لنزوات الحرية وتلقائيتها.

ولكي تحقق العلوم الإجتماعية هدف الموضوعية هذا، لا بد لها من ان تشيد لنفسها لغة مجردة تعمل بها على تفسير عالم الحياة اليومية، بدلاً من ان تتحدث بلغة هذا العالم ذاته. على ان كل منهج يعتمد في دراسته للإنسان على التجربة الحية، او الوعي العلمي، يتقيد بهذه اللغة اليومية، أي انه يظل متعلقاً بالمظاهر بدلاً من ان يصل الى جوهر الظواهر الإنسانية.

ومن هنا كانت البنائية تستهدف الانتقال من بحث المظاهر الخارجية الى ما تطلق عليه الفلسفة الكلاسيكية اسم "الماهيات"، وبذلك تتوصل إلى المعقولية الكامنة من وراء التجربة العينية المعاشة. وعلى ذلك فإن البناءات لا تعدو ان تكون تلك المجردات التي تتوصل بها الى المعقولية في فهم الظواهر الإنسانية، أي انها "انساق للمعقولية" فعلم اللغة البنائي هو الهيكل الفكري او التصوري الذي امكن بفضله جعل اللغات الفعلية معقولة.

ولكننا نتساءل بعد هذا: هل يقنعنا دفاع البنيوية عن نفسها، كما عرضنا نماذج رئيسة له من قبل، بأن البنيوية لم تتجاهل الإنسان بالفعل، ولم تضع مفهوم البناء او النسق بوصفه قوة عقلية شبه دكتاتورية، تفرض نفسها سواء شاء الإنسان ام لم يشأ؟.

ان الأمر الذي لا يمكن إنكاره هو ان البنيوية اكثر انطباقاً على الحالات السكونية للإنسان منها على الحالات المتغيرة. ومن المسلم به ان العلم يغدو اقدر على تحليل موضوعاته حين يجعلها ثابتة او يتصورها في حالة الثبات. ولكن العلم الذي يتناول الميدان الإنساني بالذات يتعين عليه ان يعترف بالتغير، والحركة، والتاريخ، بوصفها مقولات أساسية لا يمكن الاستغناء عنها في تفسير الظواهر الإنسانية.

ويعتقد الدكتور (فؤاد زكريا) وهو على صواب ان المشكة الأساسية التي تثيرها البنيوية هي: هل الإنسان، بالنسبة الى النظم التي تسود حياته، فاعل ام مفعول؟ ان انصار البنيوية يغلبون صفة "المفعولية" للإنسان بالنسبة الى هذه النظم، على حين ان نقادها يغلبون صفة "الفاعلية". ولقد لخص سارتر سمة الفاعلية حين قال: "إن الشيء الهام.. هو ما يفعله الناس بما فُعل بهم"(١٠).

المنارة للاستشارات
ww

واذا حاول بعض البنيويين الدفاع عنها وتوضيح طبيعتها وماهيتها الحقيقية، فإن بعضهم الآخر ممن كان يمت الى أفكار أخرى كالماركسية، حاول ان يوسع آفاقها وأن يرفدها بالفكر التاريخي كما فعل (آلتوسير) و(لوسيان غولدمان)وغيرهما، إذ وفقوا بين النظرية الماركسية في الادب والنظرية البنيوية. وعمدوا الى دراسة البنى كما تتجلى في أرفع الأعمال الأدبية والفنية من خلال المنظور التاريخي. وبينوا أنها من نتاج الافراد المنخرطين في شريحة اجتماعية، وعلى الدارس الذي يريد فهم هذه البنى أن يتفتح على أصلها ونشأتها وتكونها التاريخي، ودعوا الى تناول الآثار الأدبية من خلال وضعها في إطار زمني متتابع، ولابد من الجمع في دراستها بين هذين السياقين: الاجتماعي والتاريخي والتحليل الداخلي للنصوص، من أجل الوصول الى نتائج دقيقة وأصيلة تكشف عن الطابع الثنائي للأدب، أي الفردي والجماعي. ان العمل الأدبي البنيوي يتطلب وجود محيط اجتماعي، وان دراسته معزولة عن السياق الاجتماعي التاريخي عملية تنطوي على مخاطر كثيرة للباحث[١١].

النقد العربي والعلاقة بين الحدث الأدبي والحدث الاجتماعي :

وقد انعكس الجدال في قضية (الادب والمجتمع) الذي دار بين مختلف المذاهب والافكار في النظرية النقدية في العالم، على الفكر النقدي العربي، وثار الصراع بين مختلف تياراته حول هذه المسألة، وقد تسلحت بالأسس والمبادئ الفكرية التي تسلحت بها أطراف الصراع في الفكر الغربي.

والتأثر بالاتجاهات الاجنبية ليس جديداً على النقد العربي. فكما تاثر البحث قديماً لدى العرب بمبادئ الفكر اليوناني فإن تفاعل الفكر العربي مع العقل الغربي في العصر الحديث، ادى الى تسرب النظريات النقدية التي انعكست عن الفكر والفلسفة الغربية. فصدرت دراسات تتبع هذا المنهج او تلك النظرية، وتعبر عن وعي بالأسس والمبادئ العامة التي تقررها.

وقد قسم النقاد العرب المدارس الأدبية او النقدية الى مثالية ومادية او واقعية، ومن المثالية الرومانتيكية والرمزية. ومن الواقعية الكلاسيكية الجديدة والطبيعية والواقعية الأشتراكية[١٢]. وقد يقسمونها تقسيماً آخر، فقد عدد آخرون من المدارس التي تدخل في اطار الفكر المثالي، مدرسة الفن للفن والمدرسة التأثرية والمدرسة الإنسانية التي وضع اساسها الناقد الامريكي آرفنج بابيت والفيلسوف الامريكي بول مور، ومدرسة الكثلكة الجديدة التي تنسب للشاعر الإنكليزي ت.س. إليوت والمدرسة السريالية التي تزعمها الشاعر اندريه بريتون. وعدد من المدارس المادية: مدرسة الاشتراكية الثورية ومدرسة الواقعية الاشتراكية ومدرسة الادب الهادف ومدرسة الحتمية الاقتصادية او الجبر التاريخي. وقد عبر دعاة المثالية عن افكار ومبادئ الفكر المثالي، ودخلوا في صراع من من صدر عن الفكر الماركسي، لما فيه من جبرية جامحة كما يقولون. وزعموا ان الواقعية بالتصاقها بالواقع شلت الخيال الرومانسي، وان هذا ازدهر في كتابات الذين جانبوا الاتجاه الواقعي[١٣]. ودعوا الى عدم الصدور عن افكار مسبقة في الاحكام النقدية

المنارة للاستشارات
ww

على الأدب، كفكرة ان الأدب يعكس الحياة، وتأسيس تصور جديد عن وجود عالم خيالي في الأدب لا يتطابق مع الواقع، وطالبوا بمزيد من الخيال الحر الطليق، الخيال غير المعلب ولا المقولب. واكدوا اهمية العنصر التأملي في التفكير، وهو شيء أعمق، ميتافيزيقي، اكثر حرارة واكثر فردية[١٤].

ويمكن ان نعد النقاد العرب الذين اسسوا للحركة الرومانتيكية في الفكر العربي الحديث نقاداً مثاليين. فقد دعا اصحاب مدرسة الديوان الى شعر التجربة النفسية الذي ينقل أحاسيس النفس وتأملات الفكر المحلق في لفظ رشيق واسلوب متحرر وخيال مبتكر بحيث تظهر شخصية الشاعر الفنية وينطبع نتاجه بها لا بعوامل خارجية عنها[١٥].

وبالمقابل صدر دعاة الفكر الواقعي والمادي عن المنهج العلمي الذي ترتكز عليه الواقعية في مجالات الأدب والنقد، وكتبوا فصولاً في النقد الأدبي على صعيد النظرية والتطبيق، وفصولاً من البحث في تقويم التراث الأدبي والفكري. واكدوا ان المنهج الواقعي بمفهومه العلمي هو المنهج الصحيح للنفاذ إلى أساس الحركة الجوهرية لعملية الأبداع وقد بينوا في دراساتهم التأثير المتبادل بين الوعي والواقع. وقد يأخذ بعضهم على غيره من الأدباء والمفكرين العرب ان علاقته مع حركة الصراع في الواقع العربي المعاصر مهتزة، لأنها تقوم على رؤية هذا الواقع من زاوية العين الأيديولوجية المسيطرة. ولأنها تتحرك على مسافة بعيدة عن اعماق هذا الواقع وعن الصراع الذي يجري في تلك الأعماق، وهي غريبة عن الممارسة الكفاحية هناك (مغتربة) عن نظرية هذه الممارسة وعن الأفق الثوري لهذه الممارسة. ويقول أنه لا يريد لهذه الرؤية ان تكون ميتافيزيقية سكونية قدرية. ويتطلع الى تبدل العلاقة المهتزة بين الأدباء والواقع لينهض أدبنا وفكرنا على علاقة بحركة الصراع مفتوحة العينين، علاقة تذهب بإبداعاتنا الأدبية الى الجذور[١٦].

وقد ناقش هؤلاء الواقعيون اولئك الذين يريدون الانفلات المطلق من اخلاقية الالتزام بمفهومه العلمي. وبينوا ان هؤلاء وقعوا في احبولة المضللين المعادين لقضية الواقعية الاشتراكية. وناقشوهم في قضية (الأدب للحياة او المجتمع) وقضية (الفن للفن). واكدوا وهم يتحدثون عن التفاعل بين الوعي والواقع أن تيار الواقعية عندما دخل حياتنا الأدبية إنما نبت من صميمها بفعل طبيعة الحياة العربية ذاتها وبفعل طبيعة الحركة التاريخية البشرية، ولم يدخل بأرادة مقصودة من هذه الفئة او تلك من فئات اهل الأدب والفن. وناقشوهم في حملتهم على الواقعية التي انزوى بسببها الابداع الأدبي الرومانسي، والتي أرهبت الخيال الرومانسي. وردوا عليهم بأن الواقعية لا تعادي الابداع الرومانسي والوجدان والخيال، وليس صحيحاً ان الكتاب والشعراء الذين تعمقت الهوة بينهم وبين الواقعية ازدهرت الرومانسية في اعمالهم. واكدوا ان الجيشان الرومانسي الذي تحدثوا عنه هو من طبيعة الواقعية الجديدة لا من طبيعة خارجة عنها او مناقضة لها. وقد يستعرضون اسس المادية والمثالية وهم يناقشون الثورة والتطور الاجتماعي، وعلاقة الفكر بهذا التطور. ولا يرضون بفكرة ان الفكر هو العامل المحرك للتاريخ ومبدأه الأول[١٧]. ومن هؤلاء النقاد، محمود امين العالم وحسين مروة والياس خوري وجورج طرابيشي وجلال الشريف ومحمد كامل الخطيب.

المنارة للاستشارات
ww

لقد انطلق هؤلاء النقاد العرب من ان التاريخ والمادة هي المبدأ الذي يؤثر في الفكر وانه يتطور بتطورهما وينعكس عنهما. وان للفن والأدب بكونهما من الفكر صلة وثيقة بالتاريخ و بالحياة فلم يقل احد من فلاسفة الجمال بغير الصلة الوثيقة بينهما، حتى افلاطون . زعيم المثالية . جعل من الاشياء الجميلة في دنيانا ظلالا للجمال الاسمى في عالم المثل. اما ارسطو فدعا المأساة (تقليداً لعقل الانسان، تستمد وجودها من عالم الحياة البشرية). وقال شوبنهور (ان الموسيقي تعبير مباشر عن ارادة الحياة، والشعر اصدق تصويراً للطبيعة البشرية من التاريخ) فإذا كانت هذه هي آراء الفلاسفة المثاليين، فإنه جدير بنا ان نقتنع بما وصف به هربرت ريد الصلة بين الفن والحياة بأنها (ليست مقصودة ولا متكلفة، ولكنها تلقائية، فالفن مظهر من مظاهر النشاط الاجتماعي المتعددة، فإذا جرى على تلك المظاهر تغيير او تبديل تبعاً لضرورة ملحة، فكل هذا التغيير يجري على الفن ايضاً، ما دامت كل المظاهر قائمة على اساس دينامي واحد).

لذلك لا ندعو ادبا ما بأنه هادف ولا نتخيله مرآة للحياة ولا نطلب اليه ان يكون في خدمة المجتمع.. ان تلقائية الصلة الوثيقة بين الفن والحياة . كأحد اشكال واقعنا المادي . تلغي تلك الصفات التفسيرية، وتعلمنا ان نستشعر بعمق الصلة القائمة بالفعل بين اشكال الحياة المختلفة . ومن بينها الفن . وهي صلة حية متفاعلة على الدوام.

ولقد مضى تطور النقد في ادبنا الحديث . الى حد ما . في خط مواز لحركة التطور الاجتماعي في بلادنا، بحيث كان التيار المتخلف في نقدنا الادبي يرتبط تلقائياً بالوان متخلفة من الابداع الفني. والتخلف هنا في الرؤية الاجتماعية والقيمة الجمالية على السواء. فالنقد الذي كان يعنيه الثروة اللفظية للقصيدة حسب، او الاحساس العاطفي الذي تشعه ابياتها فقط، انتهى بأن اقام حاجباً بين الفنان والتجربة الانسانية التي تكسب عمله الفني دلالة الشمول. في حين راح النقد الذي تعنيه الدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية معاً، يعمل جاداً على تطوير فنوننا وآدابنا الى مستوى ارفع، فاستعرض بعض النقاد تاريخ الحركات الادبية في اوروبا مدللاً على ان الفن مرآة التطور الاجتماعي. وعلى هذا النحو مضى الاتجاه المتقدم في نقدنا، وقد اعتمد بصورة مطلقة على رسم الخطوط العريضة والعامة جداً، وعني بضرب الأمثلة من الخارج، واكتفى بالتحليل التاريخي، ولذلك كان ينقص هذا الاتجاه دعامتان غاية في الاهمية (وبغيرهما لا يصبح متكاملاً) وهاتان هما: الدعامة الفلسفية أي المنهج النظري، والنقد التطبيقي على ادبنا المحلي. ولم يبدأ هذا التكامل بصورة منظمة الا في الخمسينيات حيث بلغت الحركة الوطنية في تطورنا الاجتماعي درجة عالية من التقدم.

وتنبه رواد المرحلة الجديدة الى كل ما يملأ سوق القراءة بأسم الانتاج الادبي. وهكذا توجهت عناية اولئك الرواد الى مضمون العمل الادبي، كي يؤدي وظيفته الاجتماعية في المسار التقدمي للمجتمع. وبرزت اولى قضايا الاتجاه النقدي الجديد في المجال النظري. وتساءل الاتجاه: اليس للآداب والفنون دور اجتماعي؟ وألا ينبغي ان نصنف الاعمال الادبية الخيالية والخالية من الهدف الاجتماعي المتقدم في خانة الثقافة الرجعية؟ ثم ما هو واجب الناقد؟ هل يقتصر على دراسة الاشكال الفنية من حيث قيمتها الجمالية؟ أم ان واجبه كشف القيمة الاجتماعية للعمل الادبي؟ وتوالت امثال

المنارة للاستشارات
ww

هذه الأسئلة نتيجة منطقية لاشتداد حركة التحرر الوطني، وانتماء اصحاب النظرة النقدية الجديدة الى اتجاه سياسي تقدمي، وغلبة الكتابات الهابطة في السوق بأسم الأدب والفن.

وكانت هذه هي الأسباب المباشرة وراء تقسيم الدعوة الجديدة للأدب على قسمين: رجعي وتقدمي. ولم يكن هناك في البدء الاساس الفني او الفلسفي للتقسيم، وانما كانت اندفاعة تلقائية بمنزلة رد فعل عفوي لما آلت اليه سوق القراءة من هبوط. لكن هذه الاندفاعة سرعان ما استولت على وعي اصحابها فصاغوها في مبادئ فنية فلسفية وقالوا بأن (العمل الادبي يكون تطوراً تقدمياً بمقدار ما يكون اقرب واصدق تصويراً للحركة التاريخية التي تدفع القوى الجديدة الى التطور، وبمقدار ما يكشف عن الصراع القائم بين هذه القوة وبين القوى القديمة البالية التي يريد التطور الاجتماعي اقتلاعها من مكانها في المجتمع، بعد ان انتهت مهماتها التاريخية). اما الادب الرجعي فهو (الذي يتجاهل . عن قصد او عن غير قصد . فعل حركة التاريخ هذه، يتجاهل القوى الجديدة النامية، وينصرف همه في العمل الادبي، الى الفئة التي تعوق حركة الولادة والتجديد، يؤكد مصالحها ويزيد (فضائلها..). وليس من شك في ان هذه الكلمات تفيد الباحث الاجتماعي او الكاتب السياسي، اما طبيعة العل الفني فتستوجب حديثاً آخر حول كيفية تحقيق هذه الفلسفة في الفن.

ولم يوفق نقاد الدعوة الاجتماعية الجديدة في ادبنا الحديث، حين انطلقوا من انعكاس الوعي عن الطبقات الاجتماعية التي ينتمي اليها الفنان فوضعوا ادب مورياك وجويس واليوت ومحفوظ والحكيم وعبد القدوس في قفص الاتهام. لأن اولئك النقاد كادوا يجزمون بأن كل من ينتمي الى الطبقة المتوسطة او العليا ينزلق بالضرورة الى مهاوي الرجعية، فيقول عبدالعظيم انيس في مقدمة حديثه عن الرواية المصرية: (ان من المهم ان نؤكد قبل الاستطراد ان نجيب محفوظ كاتب البرجوازية الصغيرة). ويصبح هذا الحكم التقديري المسبق هو القاعدة التي ترتفع فوقها كافة احكامه التالية، ويوضع اسم الفنان تبعاً لذلك في خانة كتاب البرجوازية، وهي التعبير الذي يفرق به بين هؤلاء والآخرين من الكتاب (الاحرار).

ولا ريب في ان طبقة الفنان عنصر هام في تكوينه الذاتي، ولكنها ليست بالعنصر الوحيد. وابناء الطبقة الواحدة يستجيبون لاحوالها الاجتماعية حسب ظروفهم الفردية الخاصة، فلن تكون الطبقة . اذن . فيصلاً في التكوين الفلسفي للفنان، ولن تكون الاعمال الادبية تابعة لطبقات اصحابها بطريقة عفوية. فبالرغم من انتساب فرانسوا مورياك ونجيب محفوظ الى الطبقة الوسطى او العليا، جاء فنهما زلزالاً قاسياً لهذه الطبقات لانهما كانا يملكان ذلك المعيار الوحيد في نجاح العمل الفني: الصدق! ومن الخطأ اذن ان نستخلص الموقف الاجتماعي للفنان بمجرد تعبيره او انتمائه الى طبقة معينة، او لأن احد شخوصه له نظرة اجتماعية محددة. وانما نستخلص ذلك الموقف من الاثر العام للعمل الادبي، ومن هذا فإن وظيفة الناقد تتحدد بقدرته على استخلاص عنصر الصدق من العمل الادبي من خلال تقويمه له[١٩].

اما عن تأثير الفكر الوجودي في النقد العربي، فقد ظهرت تأثيرات له لدى عدد من المفكرين والكتاب، منهم عبدالرحمن بدوي وجورج طرابيشي.

المنارة للاستشارات
ww

وبالنسبة الى معرفة العرب للبنيوية، فقد اكتشفوها وتفاعلوا معها منذ الخمسينيات، إلا أنها بقيت في البدء بمعزل عن التأثير في النقد الأدبي، لأنها اظهرت في الأساس اهتماما لغوياً خالصاً ظل حكراً على اللغويين وحدهم. وقد عرفها الناقد المصري محمود امين العالم في العام ١٩٦٦ بأسم (الهيكلية) ونوه بأعمال شتراوس وبريموند والحوار الخصب بين بارت وبيكار، غير ان احداً لم ينتبه الى ما كتب. وفي السبعينيات انفتحت شهية العرب على البنيوية، وترجمت أعمال تعرف بالبنيوية، ووضعت اعمال عربية فيها وابرز من كتب فيها صلاح فضل وكمال ابو ديب. وكان تعرفنا الى نقد البنيوية قبل ان نعرف البنيوية، فقد سبقت ترجمة ما هو احكام على البنيوية في ضوء كتابات سارتر وغارودي وبياجيه، على ترجمة افكار اعلامها[١٨]. ولقد استلهم البنيويون العرب دعوات البنيوية بقطع النص عن الواقع وعن حركة التاريخ. وموت المؤلف والانسان وما الى ذلك من افكار منبهرين بها. في حين رد مؤيدو الدعوات الاخرى التي تحدثنا عنها على الفكر البنيوي وحاوروه وناقشوا منطلقاته الفكرية وأصوله الفلسفية.

المنارة للاستشارات
ww

هوامش المحاضرة الرابعة :

١- ينظـــــر: الفـــــن والتصـــــور المـــــادي للتـــــاريخ..ص٨،٧،٥، ١٣٧.١٥،١٤٤.٢٠،١٤٠،١٤٨.١٤٠، وينظر: المادية والمثالية في الفلسفة، جورج بليخانوف، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت . لبنان، الطبعة الاولى، ١٩٨٢،ص١٧ـ١٨. و: حول تاريخ تطور الفلسفة، جدانوف، دار دمشق للطباعة والنشر، ص٧. و: الماركسية وعلم الجمال، روجيه غارودي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،الطبعة الاولى، ١٩٧٥،ص١٠ـ١١. و:الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٦،ص,٤٥٥

٢- ينظـــــر: الفـــــن والتصـــــور المـــــادي للتاريخ..ص٢٤.٣١.٤٤.١٣٦،٤٥.١٥٨،١٤٧،١٣٩،.١٦٠

٣- ينظر: في النقد الحديث، الدكتور نصرت عبدالرحمن، منشورات مكتبة الأقصى، عمـــان . المملكـــة الاردنيـــة الهاشـــمية، الطبعـــة الاولـــى، ١٩٧٩،ص١٥٣،١٤٩،١٤١،.١٥٤

٤- ينظر: المصدر السابق، ص٣١،٢٤،٢٢،١٩،.٣٨

٥- ينظـر: الماركسـية وعلـم الجمـال..ص١١.و: حـول تـاريخ تطـور الفلسـفة، ص١٢.١٤. و: المادية والمثالية في الفلسفة، ص,٧٩،٧٣،١٩

٦- ينظر: الفن والتصور المادي للتاريخ، ص٧ـ١٧،٨ـ٢٤. و:الماركسية وعلم الجمال، ص١١،.١٤

٧- ينظر: الفن والتصور المادي للتاريخ، ص٢٦ـ٣٣، ٥٤. و: الأدب والفلسفة والوعي الطبقي، جورج لوكاش، ترجمة هنرييت عبودي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٨٠،ص,٧٦

٨- ينظر: الفن والتصور المادي للتاريخ..ص١٢.٢٢،٢٠،١٦،.١٦٧،٤٧

٩- ينظر: في النقد الحديث، ص١٨٢ـ١٨٤. وينظر: ما هو الأدب، جان بول سارتر، ترجمة جورج طرابيشي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت،١٩٦١،ص٢٢٤،٦٣. وينظر: نقد العقل الجدلي، الماركسية والوجودية، جان بول سارتر، ترجمة الدكتور عبدالمنعم الحفني، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت . لبنان، ص٥٣،٤٦،٤٣. وينظر: اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، نهاد التكرلي، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٣٦) منشورات وزارة الثقافة والفنون/ الجمهورية العراقية،١٩٧٩،ص٩٠،.٩١

١٠- ينظر: الجذور الفلسفية للبنائية، د.فؤاد زكريا، حوليات كلية الآداب، الكويت، ١٩٨٠،ص٢٩٣.٢٩٥، ٢٩٩.٣٠٢، ٣٥٧.٣٥٩، ٣٦٢،.٣٦٦

١١- ينظر: البنيوية، جان بياجيه، ترجمة عارف منيمنة وبشير اوبري، منشورات عويدات، بيروت . باريس، الطبعة الرابعة، ١٩٨٥،ص١٠١. وينظر: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة

المنارة للاستشارات
ww

الأبحـــاث العربيـــة، بيـــروت . لبنـــان، الطبعـــة الاولـــى، ١٩٨٤،ص١٣،٧،,٥٤،٤٨،٤٢،١٦

١٢- ينظر: في النقد الحديث، ص,١٧٥،١٤١،١٠٣،٧٩،٣٥،٣١،١٩

١٣- ينظر: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة، دار الفارابي، بيروت، طبعة ثانية، ١٩٧٦،ص١٢١,.،١٦٥،١٤٥،١٢٢

١٤- ينظر: دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي، محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٨٠،ص٦,.٨

١٥- ينظر: الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، عيسى يوسف بلاطة، دار الثقافة، ص,١٢٦،١٢٠

١٦- ينظر: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص٦,.١٠

١٧-أنظر:المصدرالسابق،ص١٤٠،١٢٢،١٢١-١٨٠،١٧٢،١٦٥،١٤٥،١٤١- ١٩٠,

١٨- ينظر: أقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الاولى، ١٩٩١،ص٣٨,.٤٣

١٩- ينظر: الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، غالي شكري، مجلة الآداب . البيروتية . العدد الاول، السنة التاسعة، ١٩٦١، ص٥٠.٥٤.

المنارة للاستشارات
ww

المحاضرة الخامسة

مناهج النقد الأدبي

- المناهج النقدية
- المنهج التأثري او الانطباعي
- المنهج النفسي
- المنهج التأريخي
- المنهج الإعتقادي (الايديولوجي)
- المنهج الشكلي
- المنهج المتكامل او التكاملي

المنارة للاستشارات
ww

المناهج النقدية :

المنهج او المنهاج لغة: الطريق الواضح، والسلوك البين، والسبيل المستقيم. وهو يعني في الميادين لاخرى الاجتماعية والفلسفية والادبية اكثر من هذا، فهو ما يمكن التوصل بصحيح النظر فيه الى المطلوب، وهو اداة كسب المعرفة او علم التفكير، وهو وسيلة محددة توصل الى غاية معينة وهو العمليات التي يؤديها الانسان ليحول موقفاً غير متعين الى موقف متعّين، وهو اسلوب فعل البشر العملي والنظري الهادف الى امتلاك ناصية الموضوع وتحصيل النتائج الجديدة في الفكر.

وقد نستعمل كلمات عديدة مرادفة لدلالة المنهج، كالمذهب والاتجاه والمدرسة، وميدان التخصص، والتيار، والاسلوب، والمنحى، وما اشبه ذلك فيقال مذهب أو اتجاهات نقد الادب، او مدارسه.

والنقد المنهجي للادب والفن متهم ومدان حين نأخذ كل منهج على حدة، فأول ما يؤخذ على النقد المنهجي غروره وتعصبه واحادية رؤيته واتجاه تطلعه ودورانه حول محور واحد.. ومن مظاهر هذا الغرور قول أحد البنيويين: اما ان يكون الناقد بنيوياً او لا يكون. ومثل هذا يقوله الماركسيون عن الاتجاهات غير الماركسية فهي منحرفة ورجعية وطوباوية ولا علمية.

ويتهم الناقد المنهجي أنه غير عادل وغير منصف ترجح عنده كفة النص الشاهد على غيره من النصوص، فقصيدة ابي نؤاس التي تؤكد نرجسيته وتوثين الذات تتقدم وتبرز دون سواها في المنهج السيكولوجي. في حين تبرز قصيدة الصراع الطبقي عند الرصافي على غيرها من قصائده الوصفية في المنهج الماركسي.

والنقد المنهجي انتماء لفئة معينة واعلان الطاعة لرأسها ومؤسسها فالذين يختارون المنهج البنيوي لا يستطيعون تجنب القصاصات والملصقات المستلة من كتابات دي سوسير والتوسير ورولان بارت وسواهم، والذين يختارون المنهج السيكولوجي لا يستطيعون تجنب القصاصات والملصقات المقتطعة من مؤلفات فرويد ويونج وادلر وسواهم.. وقل مثل ذلك عن بقية المناهج.

ويتهم النقد المهجي كذلك بأنه طائفي يعلي من مكانة انصاره والدائرين في فلكه وينحاز لهم في الوقت الذي ينال فيه من مكانة الآخرين، فسيجموند فرويد لم يميز منهجه بين عظمة دستويفسكي وبين تفاهة قاص مغمور. والماركسيون يفضلون أي شاعر ماركسي مبتدئ على سواه من شعراء الرأسمالية.

والنقد المنهجي نقد تجزيئي مهما تعمق في دراسة النصوص من الوجهة التخصصية، فالادب ليس عقداً نفسية فقط كما يفهمه المنهج النفسي، والادب ليس مرآة للصراع الطبقي فقط كما يفهمه المنهج الماركسي، والادب ليس بنية لغوية فقط كما يفهمه المنهج الالسني، والادب ليس زخارف جمالية فقط كما يفهمه المنهج الجمالي، والادب ليس عنصراً من عناصر المقارنة والموازنة فقط كما يفهمه المنهج المقارن... ان النص الادبي يمكن

المنارة للاستشارات
ww

ان يكون فيه كل هذه الامور مجتمعة او اغلبها او كثير منها. ولكن لن تجد نصاً ادبياً لا يحتوي سوى معنى واحد او دلالة واحدة.

ويخيل إلينا ان النقد المنهجي الصافي غير موجود. فدراسة احسان عباس عن السياب ليست دراسة سيكولوجية صافية فقط، ودراسة محمد النويهي لنفسية ابي نؤاس ليست دراسة سيكلوجية صافية فقط، ودراسة محمد بنيس للشعر المغربي لسيت دراسة بنيوية صافية فقط، ودراسة محمود امين العالم وعبدالعظيم انيس في الاب المصري ليست ماركسية صافية فقط.

وربما كانت المناهج الموروثة أضعف من المناهج المستحدثة في استكناه اعماق النص الادبي الا انهما يلتقيان في المسائل الاساسية. واذا كانت المناهج الموروثة اضعف من المناهج المستحدثة فإنها اكثر اصالة ولا تدين بفضل لغيرها، في حين ان المنهج النفسي مدين لفرويد، والماركسي مدين لكارل ماركس، والبنيوي مدين لسوسير وبارت والتوسير وشتراوس، والمقارن مدين لفانتيغم، والعضوي مدين لداروين، والاسطوري مديرن لفرايزر، والجمالي مدين لكروتشه والاخرين. ودعاة هذه المناهج لم يطوروا ما اخذوه عن أساتذتهم في حين طور اصحاب المذاهب الموروثة ما ورثوه، فلم يجعل حسين مروة او محمود امين العام قوانين المادية الجدلية خمسة بدلاً من اربعة ولم يجعل كمال ابو ديب وظائف الحكاية كما شرحها بروب اكثر من (٣١) وظيفة وهو يحلل القصيدة الجاهلية، وليس في قدرة محمد النويهي ان يجعل ابا نؤاس الاوديبي يحب اباه ويقتل امه...الخ.

وبرغم اعتراضنا على تجزيئية النقد المنهجي الا ان هذا الاعتراض لا يعني تخطئة، فقد توصلت هذه المناهج الى نتائج صائبة وجديرة بالاهتمام والتقدير الا ان الاكتفاء بنتائج هذا المنهج دون ذاك هو الموقف الذي ننكره، ونطمح ان يحقق لنا المستقبل مناهج اقل تجزيئية واكثر تكاملية[١].

١ـ المنهج التأثري أو الانطباعي :

أقدم منهج للنقد ظهر في التاريخ القديم كان المنهج التأثري الذي صاحب ظهور فنون الأدب المختلفة، وخاصة فنون الشعر. ولكن هذا المنهج لم يختف قط بل ظل قائماً وضرورياً حتى اليوم، وكل ما طرأ عليه هو أنه أصبح يعد مرحلة ضرورية واساسية وأولية في النقد، ولكنه ليس النقد كله ولا يمكن الاكتفاء به والوقوف عنده، بل يجب ان تتبعه مرحلة أخرى تفسر وتبرر التأثرات التي نتلقاها عن العمل الأدبي بأصول ومبادئ موضوعية عامة، حتى نستطيع أن نقنع غيرنا بسلامة تأثراتنا وصدقها وشرعيتها، أي حتى نستطيع أن نحول ذوقنا الخاص إلى معرفة موضوعية يستطيع غيرنا ان يقبلها أو يرفضها في ضوء الادراك الفكري الذي هو اعدل الاشياء قسمة بين الاصحاء من البشر.

فنقد عمل ادبي يبدأ بالضرورة بقراءة هذا العمل أي بتعرض صفحة روحنا له وتلقي التأثرات والانطباعات التي يخلفها عليها هذا العمل الادبي. وبالبداهة يجب ان تكون صفحة روح القارئ سليمة مستوية غير ملتوية، حتى لا تلتوي ولا تتشوه التأثرات التي تنطبع عليها. ومن هنا تأتي حتمية

المنارة للاستشارات
ww

المنهج التأثري كخطوة أولى في النقد. ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نتخطى هذه الخطوة الأولى إلى الخطوات الموضوعية التالية. فنحن لا نستطيع مثلا ان ندرك جمال صورة أو لوحة زيتية بقراءة وصف لها مهما بلغ هذا الوصف من دقة وقوة، وانما نستطيع ذلك بمشاهدتنا لها، أي بتعريض صفحة روحنا لجمالها تعريضا مباشرا وتلقى تأثيراتها فينا، كما اننا لا نستطيع ان ندرك مذاق شراب ونتذوقه بتحليلنا لهذا الشراب إلى عناصره الاولية في معمل من المعامل، لأن أي تحليل لا يمكن ان يغني عن التذوق المباشر حتى بفرض اننا نعرف مذاق كل عنصر من العناصر الداخلة في تركيبه، وذلك لأن عملية التركيب ذاتها وما تسببه من تفاعل بين العناصر يولد في المركب خصائص جديدة غير موجودة في عناصره الاولية.

واذن فالمنهج التاثري الذي يسخر منه اليوم بعض الجهلاء ويظنونه منهجا بدائيا عتيقا باليا . وما يزال قائماً وضرورياً وبديهياً في كل نقد أدبي سليم، ما دام الادب كله لا يمكن ان يتحول إلى معادلات رياضية أو إلى احجام تقاس أو توزن.

ولقد يقال ان النقد التأثري القائم على الذوق الفردي يفتح المجال امام التحكم والاهواء والتضارب إلى الحد الذي قد يجعل من الابيض اسود أو يزعم ان القبيح جميل في نظره، ولكن هذا لا يصح الا اذا زعمنا ان النقد التأثري يقوم بالعملية النقدية كلها ويكتفي بذاته، واما عندما نقول إنه مرحلة اولى وضرورية في عملية النقد على ان تتبعها بعد ذلك مرحلة اخرى موضوعية يفسر ويبرر فيها الناقد انطباعاته بحجج موضوعية يستطيع غيره مناقشتها . فإننا لا نرى محلا للخوف من تلك المخاطر، وذلك لأن الاهواء والاذواق المريضة والتحكمات المغرضة لا يمكن ان تنجح في تبرير ذاتها بحجج موضوعية يقبلها الغير، بل لابد ان تنفضح وتسقط وتتهاوى، عندما يصل الناقد إلى مرحلة التبرير والتفسير الموضوعي، واما اذا وقف الناقد عند المرحلة التأثرية مكتفيا بأن يقول: هذا جميل وذاك قبيح، وهذا اسود وذاك ابيض . فإنه في الحقيقة لا يعد عندئذ ناقداً في الاطلاق، بل يعد معتوهاً أو مستهتراً لا يعبأ بما يقوله احد ولا ينبغي ان يعبأ.

لقد نشأ النقد الادبي تأثرياً، لكن التجربة البشرية العامة قد اثبتت ان الفن لا يحيا بغير قيود ولا اصول ومبادئ ولا تكفي فيه الموهبة أو العبقرية الغفل أو الالهام ولذلك اشتغلت القرون اللاحقة لا سيما القرن التاسع عشر بالبحث عن مذاهب أو مناهج للادب والفن، وتشعبت تلك المذاهب والمناهج تشعباً لم تشهد الانسانية له مثيلا من قبل حتى ليصح القول بأن القرن التاسع عشر ثم العشرين بعده قد كانا عصري ظهور المذاهب والمناهج الادبية والفنية وتنوعها تنوعاً شديدا، ثم تعدد مناهج النقد الادبي وتنوعها واتساع وظائفه. ولكننا مع ذلك نجد ومنذ اواخر القرن التاسع عشر عددا من النقاد يعودون إلى المنهج التأثري ويقصرون عليه نقدهم وان كانوا قد توسعوا في هذا المنهج فلم يتخذوه وسيلة لتقييم الاعمال الادبية حسب، بل اتخذوه ايضا وسيلة لخلق ادب خاص بهم يستوحونه من الاعمال التي ينقدونها، وكأنهم يسجلون على هامشها ما توحي اليهم به. ولما كانوا يملكون ثقافات واسعة

المنارة للاستشارات
ww

كما يملكون هبة الاسلوب، فقد كتبوا عدة مجلدات تجمع بين النقد أي الادب الوصفي والادب الانشائي، وذلك مثل كبير التأثريين جيل لوميتر الذي خلف عدة مجلدات باسم (انطباعات مسرحية) ثم الناقد التأثري الآخر إيميل فاجيه الذي خلف عدة كتب بأسم (على هامش...) فواحد (على هامش موليير) وآخر (على هامش فولتير) وهكذا[٢].

يعتمد هذا المنهج على التأثر الذاتي للناقد . كما اسلفنا . ولكن هذا لا يعني عدم اعتماده على عناصر موضوعية وعلى اصول فنية لها حظ من الاستقرار، فهو منهج ذاتي موضوعي، وهو اقرب المناهج إلى طبيعة الادب، وطبيعة الفنون على وجه العموم.

ويحتاج اتباع هذا المنهج إلى خصائص في الناقد، والى الوان من الدراسات الفنية واللغوية، يحسن ان نستعرضها هنا على وجه الاجمال:

يقوم هذا المنهج اولا على التأثر، ولكي يكون هذا التأثر مأمون العاقبة في الحكم الادبي يجب ان يسبقه ذوق فني رفيع، يعتمد هذا الذوق على الهبة الفنية الذاتية، وعلى التجارب الشعورية الذاتية، وعلى الاطلاع على مأثور الادب البحت والنقد الادبي كذلك.

ويقوم المنهج ثانيا على القواعد الفنية الموضوعية، وهذه تتناول القيم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الفني، فلابد له من فسحة في نفس الناقد تسمح له بالتمعن بألوان وأنماط من التجارب الشعورية، ولو لم تكن من مذهبه الخاص في الشعور.

ولابد له كذلك من خبرة لغوية وفنية، وموهبة خاصة في التطبيق: تطبيق هذه القواعد النظرية على النموذج. فكثيرون يعرفون الاصول الفنية المقررة، ولكنهم عندما يواجهون النموذج يخطئون وينحرفون بهذه الاصول.

وقبل كل شيء لابد من مرونة على تقبل الانماط الجديدة التي قد لا تكون لها نظائر يقاس عليها، ويكون من شأنها ان تبدل في القواعد المقررة والاصول المعروفة لتوسع آفاقها وتضيف إليها. هذه المرونة هي التي كانت تنقص كثيرين من النقاد العرب في العصر القديم، فتقف بهم عند النماذج المأثورة من انماط الشعور والتعبير، فما كان متفقا معها فهو جيد مقبول، وما شذ عنها فهو معيب مرفوض. فالمولدون من الشعراء بدأوا يخالفون القدماء شيئا ما في طريقة التعبير فوجدوا من يتعصب عليهم، ويمتنع من رواية اشعارهم والمحدثون اخذوا يبعدون في مخالفة طريق القدماء والمولدين، فثارت في وجوههم عاصفة لا تقوم على اساس التقدير الفني المطلق، ولكن على اساس الموازنة بينهم وبين اولئك القدماء والمولدين! ـ البحتري مثلا لا يخالف (عمود الشعر العربي) فهو مستجاد ومستحسن عند جمهرة النقاد، على عكس ابي تمام الذي فارق هذا العمود! ومع ان الحق من الناحية الفنية كثيرا ما كان في وصف اولئك الذين آثروا طريقة البحتري على طريقة ابي تمام، فإن تعليلهم كان في الغالب مخطئا، لأنه مبني على اساس المحافظة على الطرائق القديمة وهذا هو الخطأ في منهج النقد ذاته. وقد وقع فيه حتى الذين شاءوا التحرر منه كالآمدي وابي الحسن الجرجاني.

المنارة للاستشارات
ww

ذلك انهم لم يملكوا التخلص من اذواقهم الخاصة المتأثرة بالقديم، تأثرا في الصميم!

ان هذا المنهج التأثري الذاتي هو الذي عرفه النقد العربي . اول ما عرف . عرفه ساذجاً اولياً في مبدأ الامر، ثم سار فيه خطوات لم تبلغ به المدى، ولكنها قطعت شوطا له قيمته بالقياس إلى طفولة الادب والى طفولة النقد التي كانت حينذاك.

بدأ النقد تذوقاً محضاً، لا يتعدى التذوق إلى التعليل، ولا يتجاوز المرحلة التأثرية البحتة، فكان الرجل يسمع البيت من الشعر أو الابيات، فيمنحها اعجابه أو يقابلها باستهجانه ثم لا يزيد شيئا. وقد شغلت هذه المرحلة ايام الجاهلية كلها وصدر الاسلام.

جلس النابغة في سوق عكاظ يحكم بين الشعراء في قبته الحمراء من الجلد! فانشده الاعشى والخنساء وحسان، فقال للخنساء: (لولا ان ابا بصير . يعنى الاعشى . انشدني، لقلت: إنك اشعر الجن والانس)، فالاعشى . عند النابغة . اشعر، وتليه الخنساء ثم يليها حسان. ولكن لماذا؟ ما علة هذه الاحكام؟ هذا ما لم يكن الناقد مطالبا به اذ ذاك، فحسبه ان يكون مشهودا له بالذوق، وحسبه ان يتذوق، وان يتأثر فيحكم.

وكان يحدث ان يعلل الناقد حكمه في بعض الاحيان. ولكنه تعليل ساذج يتعلق بلفظة أو بمعلومات حسية، أو ما اشبه، ولا يتعلق بالقيم الشعرية على كل حال. ذلك مثل ما حكوا من ان طرفة سمع المتلمس ينشد بيته:

وقد اتناسى الهم عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكدم

فقال طرفة: استنوق الجمل. لأن الصيعرية سمة تكون في عنق الناقة ولا تكون في عنق البعير. وعد ذلك عيبا شعرياً، وهو في الواقع خطأ في استذكار عادة محلية من عادات العرب مع النوق والبعران!

كذلك انتقد مهلهل لقوله:

فلولا الريح اسمع من بحجر صليل البيض تقرع بالذكور

لأنه كان بين الجهة التي ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة، لا يمكن ان يسمع منها صليل السيوف والبيضات! وعد هذا عيباً شعرياً، وهو في الواقع خطأ في تقدير مسافة من المسافات أو مبالغة شعرية!

لهذا عد نقد عمر بن الخطاب في صدر الاسلام لزهير بن ابي سلمى حين قال: إنه شاعر الشعراء، ثم علل هذا الحكم بقوله: لأنه كان لا يعاظل في الكلام، وكان يتجنب وحشي الشعر، ولم يمدح احداً الا بما هو فيه.

عد هذا فلتة سابقة لأوانها في النقد العربي. لأنها فيما يلوح كانت اول تعليل يتوسع في بيان اسباب الحكم الادبي، مع ان هذا التعليل لا يتعدى الالفاظ والصدق الاخلاقي، الذي قد لا يكون ذا قيمة بمفرده في الشعر، لانه قد يكون شيئاً آخر غير الصدق الشعوري والصدق الفني، اللذين يتدخلان في الحكم على قيمة الشعر الفنية.

ولكن النقد العربي لم يقف عند هذه المرحلة، فقد حاول ان يتجاوز المرحلة التأثرية إلى المرحلة التعليلية، وحاول ان يضع قواعد واصولا للنقد ولكنه لم يخرج في الغالب عن حدود التأثر والتذوق.

المنارة للاستشارات
ww

وضع ابن سلام الجمحي المتوفى في اول القرن الثالث كتابه في (طبقات الشعراء)، اذ وجد ان الجاهليين والاسلاميين اتفقوا ـ في حدود النقد التأثري ـ على ايثار امرئ القيس والنابغة والاعشى وزهير من الجاهليين، وجعلوهم طبقة، وعلى إيثار الفرزدق وجرير والاخطل من الاسلاميين وجعلوهم طبقة، فرأى ان يقرر هذا في كتاب، وان يصنف الشعراء بعدهم طبقات كذلك بلغ بها عشراً.

ومع ان ابن سلام قد تطرق إلى شيء من المنهج التاريخي، الا ن عمله في الصميم لا يبعد كثيرا عن حدود المنهج الانطباعي في ابسط صوره، وقد استعرض فيه صور النقد في الجاهلية وصدر الاسلام، وهي تتعلق بالفاظ مفردة كالتي اسلفنا، أو بحقائق محلية أو بعيوب عرضية كالاقواء الذي اخذوه على النابغة ـ وهو اختلاف حركة القافية في الابيات ـ وعلى العموم لم يكن يتجاوز المواضع المفردة إلى الحكم العام الشامل على القصيدة. ولم يكن يتعرض خاصة للقيم الشعورية فيها.

وخطا ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) خطوة اخرى فحاول ان يضع قواعد لنقد الشعر، وقسمه إلى اضرب، ولكن تعليقاته قد تأتي خالية من التعليل، فيبقى فضل ابن قتيبة ينحصر في انه حاول ان ينظر إلى القيم الشعورية والقيم التعبيرية، وان يجعل لها في النقد حسابا، وان يكن بطبيعة الحال لم يخط في هذا الطريق الا خطوة اولية نرى فيها اليوم كثرا من السذاجة وكثيرا من الخطأ.

وقد تلت محاولة ابن قتيبة محاولة قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر) و (نقد النثر) وهي محاولة في اتجاه جديد، اتجاه فلسفي منطقي علمي. وهي محاولة تبعد النقد عن طبيعته التلقائية في المنهج التأثري، فقد حاول ان يطبق على الشعر الاقيسة العقلية ولم ينظر إلى ان الشعر عمل فني قبل كل شيء. لذا فإن محاولته لم تخط بالنقد الفني إلى الامام لانها اغفلت المنهج الفني اغفالا تاما، بل اغفلت المناهج الادبية جميعا، وبعدت عن محيط الادب إلى محيط آخر غريب عليه كل الغرابة.

ولكن المنهج الفني عاد ينمو نمواً جديداً على يدي رجلين من رجال النقد الادبي، ورجلين من رجال البلاغة في القرنين الرابع والخامس. فأما الرجلان الاولان فهما: ابن بشر الآمدى في كتابه (الموازنة بين الطائيين ابي تمام والبحتري) وابو الحسن الجرجاني في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) وقد سار كلاهما على مراعاة القيم التعبيرية والقيم المعنوية في حدود نعدها اليوم ضيقة محدودة، ولكنها كانت إذ ذاك اوسع واشمل من سائر الحدود التي بلغ اليها النقد قبلهما. وقد شملت كل ما سبقها وزادت. تناولا الالفاظ ومحاسنها ومعايبها، وتناولا المعاني وما يستجاد منها وما يستكره، وتطرقا إلى مباحث تعد إلى حد ما داخلة في (المنهج التاريخي) لانها تتعلق بالسرقات الشعرية والسابق في المعاني والتعبيرات واللاحق، ولكنهما لم يتوسعا في التعليل عند الاستحسان أو الاستقباح.

اما الرجلان الآخران فهما ابو هلال العسكري في كتابه (الصناعتين) وعبد القاهر الجرجاني في كتابيه (دلائل الاعجاز) و(اسرار البلاغة). والخطوة التي

المنارة للاستشارات
ww

خطاها اولهما لا تضيف شيئا في النقد الادبي إلى خطوة الآمدي وابي الحسن الجرجاني، بل ربما قصرت عنهما. ولكن عبدالقادر هو الفذ بين النقاد والبلاغيين، وان كان اسلوبه اقل صفاء من اسلوب استاذه ابي الحسن الجرجاني.

هناك مؤلف آخر عاصر عبدالقاهر في القرن الخامس ايضا هو (ابن رشيق القيرواني) صاحب كتاب (العمدة) وقد سار على نسق وحده، ولكنه اشبه بنسق الصناعتين في الجمع بين مباحث النقد الادبي ومباحث البلاغة، مع اشياء في تاريخ الادب واقوال القدماء والمحدثين ونوادرهم.

ولا يجد الباحث ان ابن رشيق قد زاد شيئا ذا قيمة على مباحث النقد والبلاغة في القرن الرابع الا في مواضع قليلة هنا وهناك في الكتاب. وهو على وجه عام يتبع المنهج الفني الانطباعي مع تطرقه إلى النواحي التاريخية كبقية النقاد العرب. لأن (الرواية) كانت دائما تتخلل كتب النقد كما ان النقد يتخلل كتب الرواية، على ما سيأتي حينما نعرض للمنهج التاريخي، وما جاء منه في كتب النقد العربي القديمة.

على وجه الاجمال كان المنهج الذاتي الانطباعي الفني هو المنهج الغالب في النقد الادبي، وقد استعرضنا في اختصار كامل اهم خطوطه الرئيسة في الادب العربي القديم، وهو استعراض يرسم لنا ـ بقدر الامكان ـ صورة لتدرج هذا المنهج ولميادينه التي طرقها كذلك.

ولقد وقفت خطوات النقد الادبي بعد عبدالقاهر إلى ان استؤنفت في العصر الحديث وطرقت كثيرا من ميادين النقد في محيط اوسع واشمل من البحوث القديمة. طرقت مناهج النقد جميعا من انطباعية فنية إلى تاريخية ونفسية وعقائدية وشكلية ومناهج اخرى. ونحن هنا بصدد المنهج التأثري وحده فنكتفي بإيراد نموذج منه في النقد الحديث[٣].

وهذا النموذج يمثله الدكتور محمد مندور. والدكتور محمد مندور هو من اغزر نقادنا انتاجا ولا شك. وهو بالاضافة إلى ذلك ذو منهج خاص في النقد هو المنهج التأثري أو الانطباعي. وقد بذل الدكتور محمد مندور وسعه للدعاية لهذا المنهج، وكان اول ما قدمه في هذا السبيل هو ترجمته لكتاب (منهج البحث في الادب واللغة) للاستاذين لانسون ومايه. ويقول في تقديمه لهذا الكتاب: (منهج الاستاذ لانسون يقينا الاخطار جميعا، ولو لم يكن له من فضل الا انه قد دلل على اصالة المنهج الادبي وتميزه من غيره من المناهج ومدى الضوء الذي يستطيع ان يستمده من العلوم الاخرى لكفاه فائدة. تأمل كل قضية من قضايا هذا العقل المشرق تجد فيضا من الضياء الذي ينير لك حقائق الادب بل حقائق الحياة الانسانية والتفكير البشري).

ويشرح الدكتور منهجه في كتابه (في الادب والنقد)، فيعرف النقد الادبي بأنه (في ادق معانيه فن دراسة الاساليب وتمييزها). و(اساس النقد الادبي مهما قلبنا اوجه الرأي لا يمكن ان يكون الا التجربة الشخصية، وكل نقد ادبي لابد ان يبدأ بالتأثر).

ويتابع شرح هذا المذهب في كتابه (في الميزان الجديد) فيقول: (ان أي علم لا يمكن ان ينمو الا اذا كان نموه ذاتيا ومن داخله). لذلك فالنقدالادبي لا

المنارة للاستشارات
ww

يمكن ان يقوم على اساس العلوم الاخرى كعلوم الجمال والنفس والتاريخ والاجتماع، لان ذلك (معناه الانصراف عن الادب وتذوق الادب وفهم الادب والفرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها لاحد). فالنقد اذن هو (فن دراسة النصوص الادبية. والذي يضع المشاكل الادبية ليس علم الجمال ولا علم النفس ولا أي علم في الوجود، وانما هو الذوق الادبي وهذا شيء ليس له مرجع يرجع اليه). وهو يقول ايضا على لسان لانسون: (في الادب لا يمكن ان يحل شيء محل الذوق). ويتابع على لسان لانسون: (ما دامت التأثرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الاحساس بقوة المؤلفات وجمالها، فلنستخدمه في ذلك صراحة).

فالمنهج الذي يدعو اليه الدكتور محمد مندور اذن منهج ادبي بحت لا يأخذ من العلوم الا روحها. اما الدعوة إلى ادخال علوم النفس والجمال والاجتماع في الدراسات الادبية فأمر (سينتهي بنا إلى قتل الادب، والادب لا يمكن ان نحدده ونوجهه ونحييه الا بعناصره الداخلية، عناصره الادبية البحتة. انه لوهم بعيد ان نظن في علم النفس أو في علم الجمال أو غيرهما من العلوم كبير فائدة للادب).

مرة اخرى نستطيع ان نقول هنا ان هذا المنهج يصلح لنقد الشعر اكثر من صلاحه لنقد القصة. ثم اننا نتساءل هل يكفي ان نتحدث عن انطباعنا عن عمل من الاعمال الفنية حتى نكون قد اصبحنا نقادا؟ ثم ما هو هذا الشيء الغامض الذي نسميه (الذوق الادبي)؟.. على كل حال نحن لا نريد ان ندخل في مناقشات نظرية. ونرى من المهم ان نتعرف على مدى تطبيقه لمنهجه، فاين هو منهج الدكتور محمد مندور التأثري في نقده التطبيقي؟.

ان اول ما نلاحظه في مقالاته التطبيقية هو فقدان المنهج. وهذا لا يدعو إلى العجب، لأن منهج التذوق، المنهج التأثري نظرياً، يصبح (لا منهجاً) عملياً.

نعم ان اللامنهجية في مقالات الدكتور محمد مندور التطبيقية واضحة تماماً. لنأخذ مثلاً مقاله عن (جانين مونترو) بطلة (الحي اللاتيني) المنشور في كتاب (قضايا جديدة في ادبنا الحديث)، فعلى الرغم من انه ينادي بالمنهج الادبي والمنهج الادبي لا غير، نجده ابعد ما يكون عن الادب والنقد الفني في هذا المقال. انه يحلل نفسية (جانين مونترو) كما يقوم أي صحفي يكتب الريبورتاجات الاجتماعية بتحليل شخصية انسان ما. فمقاله عن (جانين مونترو) قد يكون مقالا اجتماعيا أو اخلاقيا، ولكنه ليس مقالاً ادبياً بأي شكل من الاشكال. والعينة نفسها تتكرر في مقال الدكتور محمد مندور عن (البرجوازي الصغير) احمد عاكف بطل رواية نجيب محفوظ (خان الخليلي)[٤] وفي اعمال اخرى.

٢ـ المنهج النفسي :

عرف النقد القائم على التحليل النفسي منذ القديم، ومن المؤكد ان النقد عامة . على ما لحظ ستانلي هايمن . كان نفسياً في جملته حتى ان ارسطو ليعد ابا شرعياً للنقد النفسي، وتتخلل تشريحاته النفسانية التجريبية كل

المنارة للاستشارات
ww

مؤلفاته، وخاصة في كتابة (الشعر) الذي يحتوي على مبادئ اتخذت فيما بعد دعائم اولية للحقائق النفسية[٥]. وقبله تعد كتابات افلاطون عن العناصر الماثلة في العمل الفني وفي نفوسنا ووصفه للحالة النفسية التي تطرأ علينا عندما نتذوق الشعرمحاولات تنطلق من تحليل النفس والمعرفة بها، وهي كتابات قد نجد الكثير منها في كتابه (الجمهورية). وكذلك كتابات لونجينوس وافلوطين وهوراس التي لا يمكن اغفالها ولو انها لا تنطوي على محاولات منظمة مسهبة في المعالجة، لكنها مع ذلك تحمل لمحات وتوجيهات إلى الطريق السوي لاقامة مثل هذه المحاولات[٦].

لكن هذا المنهج لم يقو ولم ينتشر في العالم الا بعد ان ظهرت نتائج دراسات فرويد للغة والباطن ودراسات تلميذه يونج للاسطورة والرمز، وكذلك دراسات اتباعهما. وقد بين فرويد في بعض دراساته الاليات التي تساهم في عملية الابداع الفني، وقرر ان الخصائص الرئيسة لهذه الآليات تشترك في كثير مع تلك التي تكمن وراء عمليات ذهنية غير متماثلة في الظاهر كالاحلام والاعراض العصابية، ذلك ان اللاشعور هو الاساس الذي تقوم عليه هذه الظاهرات والابداع الفني على السواء، غير انه يعمل بطريقة خاصة في كل منها. فمصدر الطاقة نفسه يستخدم ويشكل واخيرا يستحضر في كل هذه الظاهرات بالطريقة التي تلائمها. ويميل يونج إلى اعتبار الابداع الفني نتيجة لعملية كشف غير واعية يتصل فيها الفرد عن طريق اللاشعور ببعض مكونات (اللاشعور الجمعي) وهو اعمق من (اللاشعور الفردي) فيكون بذلك معبرا عن رغبات غامضة لنوع الانسان، لا لذاته الفردية في مرحلة محددة. وهو يصنع ذلك عن طريق الحدس (أي ادراك الذهن للعمليات اللاشعورية) الذي يصبح في الفنان كأنه وظيفة متميزة، وعن طريقها يتوافق مع العالم، أي انه يتوافق مع العالم بوساطة الرموز اللاشعورية التي يتلقاها خلال عالمه الباطني. وقد يتم ذلك على حساب الحقيقة، فنيتشه مثلاً قد ادرك حاجة عصره عن طريق (لا شعوره الجمعي) والادراك ضرب من الاستجابة والاستجابة خطوة نحو التوافق.

وقد نجد لدى بعض تلامذة فرويد الاخرين تفسيرات اخرى لظاهرة الابداع الفني، فالعالم (ادلر) يراها لدى بعض المبدعين تعويضا عن النقص[٧].

ويوضح بعض الباحثين الأجانب في مقدمة البحوث الثلاثة التي جمعها لمناقشة (الاتجاه النفسي في النقد) اصل التسمية فيجعله (النقد المعتمد على التحليل النفساني) مقررا انه بدأ بعد ان ترجم كتاب فرويد (تفسير الاحلام) في العام ١٩١٢ إلى الانجليزية، وكان كتابه (ثلاث مقالات في نظرية الجنس) قد عرف قبل ذلك بعامين. وفي الوقت نفسه كانت محاولة (ايرنست) لتفسير مسرحية (هاملت) لشكسبير على اساس انها تصوير لعقدة أوديب قد شاعت وشدت الاهتمام نحو علم النفس التحليلي وقدرته على إضاءة كثير من جوانب الدراسات الادبية والفنية.

كما يشير الباحث إلى ان شيئين عملا على دعم هذا الاتجاه، الأول: ما كشفت عنه الطبيعة من علل رصدها الادب، والثاني: اتساع رقعة الخيال وانفراط الرمزية والسريالية عن المذهب الرومانسي، فتعقدت الحيوات المثيرة

المنارة للاستشارات
ww

للانفعال والمفعمة بالاحلام والقائمة على تداعي الافكار وازدحام الاعماق أو الاخيلة بالانماط العليا والاشكال الاسطورية المختلفة. وعلى الرغم من كل ما يقال عن دور (ريتشاردز) هنا، فإننا ينبغي ان نذكر (كونراد ايكن) في كتابيه (شكيات)، و (ملحوظات في الشعر المعاصر) وقد صدر في العام ١٩١٩ كذلك (ماكس إيستمان) و(فلويد دل) وان يكن الاول قد نجح على عكس الاخرين لا في الانتفاع بآراء فرويد التي ربط بينها وبين ما قرره (كوستيليف) في نظريته في الفن . وهي تعد الشعر تفريغا آلياً للكلمات . ولكن ايضاً في الاعتماد عليه وهو يضع فكرته عن الشعر كنتاج عضوي قابل للتحليل وله اصول يمكن التعرف عليها وتفصيلها. وهذه المقولة نفسها هي التي ظهرت فيما بعد . في العام ١٩٢٤ . عند ريتشاردز في كتابه (اصول النقد الادبي).

ولم يكن لكتاب من الاهمية بعد كتاب ريتشاردز في هذا الحقل سوى كتاب (الانماط العليا في الشعر) وعنوانه الفرعي (دراسات نفسية في الشعر) الذي نشرته مود بودكين. وبجانب هذا الكتاب نذكر كتابا لشارل بودوان الذي اصدره في العام ١٩٢٩ عن التحليل النفسي للفن وكتاب هوفمان (الفرويدية والعقل الادبي) وذلك خلال بحثه عن اثر فرويد في كبار الادباء من امثال جيمس جويس وماي سنكلير وتوماس مان وكاثرين مانسفيلد.

لكن هذه الكتب . كغيرها . تقترب أو تبتعد من التحليل الفرويدي بقدر تشبع الاديب أو تمثله لفكرة الادب المحض وطبيعة الجمال الخالص، ثم بقدر ميله أو عدم ميله إلى الدراسات التكوينية للادب الشعبي والاساطير وما تنطوي عليه اصطلاحات الاصول الشعائرية في اطار اللاوعي الجماعي واشارات الانثروبولوجيين.

والحق ان الناقد الذي يعتمد على التحليل النفسي تمكن في الخارج من ان يبسط كثيرا من المعميات ويجليها. وعلى الرغم من انه بنهجه النفساني يحصر الاعمال الادبية والفنية في داخل العقد والتأويلات الباطنة التي تفسر اعمق اعماق الانسان، فقد تمكن اخيراً . على يد شارل مورون الفرنسي . من ان يجعل التحليلات النفسية للاثار الادبية قادرة فعلا على ان تضاعف معرفتنا بأسرار تكوينها على اساس تجريبي خالص، فإن هناك موقفا تجريبيا محوره الحوار بين فكر موضوعي يسأل ووقائع ادبية تجيب بشرط ان يكون مجال هذه الوقائع لا شعوريات الاديب ثم بشرط ان تلتمس هذه اللاشعوريات داخل العمل الادبي وحده.

وليس يعنينا هنا الفارق بين المدرسة التحليلية السابقة وهذه الفرنسية الاخيرة . فإن مورون يؤكد ان التحليلات الفرويدية المتقدمة تحكمها قواعد التشخيص الطبي المفروضة عليه من الخارج، في حين انه يكتشف تحليلا نفسيا ادبيا بادئا من النص ومنتهيا فيه واليه إلى الابد[٨].

* * *

اما في نقدنا العربي فيبدو ان النزعة النفسية في فهم الادب ونقده وليدة العصر الحديث، وانها وافدة علينا من الغرب، حيث نمت الدراسات النفسية . وخاصة التحليلية . نمواً عظيماً في هذا القرن الأخير، وان الادب العربي لم

المنارة للاستشارات
ww

يعرف هذه النزعة من قبل، وفي هذا الذي يبدو للنظرة العجلى صواب وخطأ يحسن تمييزهما.

ان استخدام (علم النفس) وما وصلت اليه الدراسات فيه من نظريات مرسومة، وقواعد محدودة، وطرائق خاصة، لفهم الادب ونقده.. هي اشياء مستحدثة بلا جدال، والذين حاولوا عندنا ان ينتفعوا بها قد استمدوها من الغرب فعلا، ولم يكن لها . على هذا الوضع . اصول في ثقافتنا العربية الادبية.

فأما تدخل (الملاحظة النفسية) بصفة عامة في فهم الادب ونقده، فهي اقدم من ذلك كثيرا في الادب العربي، لانها عاصرته منذ صدر الاسلام . ان لم يكن قبل ذلك . وتمشت معه في نموه، حتى بدت في هيئة قواعد ونظريات . على يدي عبد القاهر . في القرن الخامس الهجري، ثم وقفت هناك.

وحقيقة انها حين وجدت في نقدنا الحديث لم يكن وجودها استئنافا لتلك الخطوات البعيدة، انما كان ذلك ابتداء واستمدادا من الغرب، ولقد آن لنا أن نلتفت إلى هذه الجذور الاولى، ولو من وجهة التسجيل والتسلسل التاريخي.

ولقد فطن إلى قدم الملاحظة النفسية في الادب أو البحث العربي باحثون منهم امين الخولي الذي نشر بحثا في مجلة كلية الاداب في العام ١٩٣٩ بعنوان (البلاغة وعلم النفس) والدكتور محمد خلف الله الذي نشر بحثين في هذا الموضوع، اولهما عن (التيارات الفكرية التي اثرت في دراسة الادب) في العام ١٩٤٣ في مجلة كلية الاداب بجامعة الاسكندرية، والثاني عن (نظرية عبدالقاهر الجرجاني في اسرار البلاغة) في المجلة نفسها في العام ١٩٤٤. ومن هؤلاء الباحثين سيد قطب في كتابه (النقد الادبي، اصوله ومناهجه).

وحديث الخولي في هذا الموضوع كان لفتة سريعة في ثنايا دعوته لاستخدام (علم النفس) في دراسة البلاغة، قال تحت عنوان (صلة قديمة) بعد تعريف البلاغة بأنها (فن القول) والبحث عن الجمال فيه كيف وبم يكون؟: (فأذا ما نظرنا النظرة الاولى إلى البلاغة على هذا البيان القريب لها، وجدنا محاولتها الفنية في القول، ليست الا تتبعا لمواقع رضا النفس، وعناية بالتأثير فيها. ومن هنا تتصل بعلم النفس، وتحتاج في دراستها اليه.

وليس هذا فقط مظهر وصلهم البلاغة بالابحاث النفسية عندهم، بل هم يعرضون لتلك كثيرا حين يتحدثون خلال ابواب البلاغة عن الابواب النفسية وما تقتضيه، وما يلائمها من مظاهر كلامية وخصائص اسلوبية، اذ نراهم يخالفون بين اضرب الخبر باختلاف حال المخاطب... ويتحدثون عما يلزم في كل ضرب من وسائل التقوية والتأكيد، وهم يتكلمون عن الامزجة الانسانية في الفصائل البشرية المختلفة، واثرها في صوغ العبارات.

والاقدمون هم الذين نسمعهم يتحدثون عن التخييل، ولعبه بالنفس، وعن التخيل حتى ليغلط المرء حسه. وهم الذين يذكرون الايهام والوهم، ويشرحونهما مبينين اثرهما في القول، وهم يذكرون الغيرة وفعلها في النفس، واثرها في اخفاء اشياء وحذف اشياء عند القول. وهم الذين يتحدثون عن التشويق وطلب الاصغاء ومواضع ذلك ووسائله، والطرق القولية المثيرة له، وعن الطمع والرغبة الملحة، والاطماع والايئاس، وعن السرور بخلف الظن،

المنارة للاستشارات
ww

وما إلى ذلك من مظاهر الاعتماد القوي على الخبرة بالنفس الانسانية اعتمادا يدل على العلاقة الوثيقة بين البلاغة وعلم النفس، مع ما لبلاغتهم تلك من ناحية فنية ضيقة المدى، وناحية علمية فلسفية شديدة التركب والتعقد).

ولكن برغم هذا الاتصال الوطيد لم نر من القدماء من لمح هذا الارتباط فيما لمحوا من صلة البلاغة بمختلف العلوم والابحاث . مع ان (علم النفس) كان من معارفهم وبين اقسام فلسفتهم . ولعل ذلك يرجع إلى انهم انما كانوا يقصدون من البحث النفسي الوقوف على حقيقة النفس وقواعدها، دون عناية بالخصائص ووصف المظاهر النفسية في الحياة الانسانية، وهي الناحية التي اتجه اليها المحدثون.

ان هذه الملاحظات النفسية للقدماء كانت مرهونة بزمانها، مقيدة بما وصل اليه الاقدمون في البلاغة والنقد الادبي بصفة عامة، وما وصلوا اليه كذلك في الدراسات النفسية.. ولكننا لا نرى ان منهجهم كان مقصرا أو خاطئا. لقد اعتمدوا على (الملاحظة النفسية) في محيطها الواسع، ولم يعتمدوا على (علم النفس) ونظرياته وقضاياه، اذ ان طبيعة الاداب والفنون تلتئم مع طبيعة (الملاحظة النفسية) ـ باطنية أو خارجية . اكثر مما تلتئم مع (علم النفس) الذي يأخذ صفة العلم.

وسبيلنا، للانتفاع بالدراسات النفسية في الادب والنقد، ان نسلك هذا المنهج في حدوده الواسعة، والا نتقيد بقواعد (علم النفس) ونوغل في تقييد النقد الادبي بنظرياته، لئلا نقع في الاغلاط التي وقع فيها من حاولوا اخضاع قواعد النقد الفني اخضاعا تاما للفلسفة، أو لنظريات العلوم الطبيعية أو البيولوجية، أو لمذاهب علمية خاصة، كمذهب النشوء والارتقاء، والتي يقع فيها الان من يحكمون نظريات وفروض (اللاشعور) والتحليل النفسي، على هيئة الجزم واليقين.

من هذا العرض السريع لخطوات (المنهج النفسي) في النقد العربي القديم نجد انه حاول ان يجيب عن بواعث العمل الادبي الداخلية والخارجية، وتأثراته بالحالة النفسية لقائله، وبالظروف المحيطة به، وحاول ان يجيب عن العوامل التأثيرية للعمل الادبي في نفوس الاخرين. ولم يشأ ان يقول شيئا ذا بال عن دلالة العمل الادبي على نفس صاحبه.. وكانت هناك لفتات نفسية قوية، لوحظت فيها عواطف القائل ومشاعره الباطنية واثرها في القول. ذلك مثل تعليلهم لبعض (الاطناب) بالتكرار ان ذلك للتلذذ أو التحنن. ومن ذلك التفاتة رجل كأبي الحسن الجرجاني في الوساطة إلى الارتباط بين التعبير وطبع صاحبه. والتفات ابي هلال العسكري إلى اثر الحالة النفسية والذهنية والجسدية في قوة الشعر أو ضعفه، ونصيحته للادباء الا يكدوا قرائحهم كدا لئلا تنضب وتنزح، والتفاته إلى مرحلة الحضانة والتحضير قبل البدء بالتعبير.

ولقد نما (المنهج النفسي) نمواً ظاهراً في النقد المعاصر، ولكننا نلاحظ ان هناك تعويضاً ورد فعل بينه وبين النقد القديم. فقد عني عناية فائقة بالربط

المنارة للاستشارات
ww

بين الاديب وادبه، وبيان اثر العوامل النفسية للاديب في انتاجه ودلالة هذا الانتاج على نفسيته ومزاجه، بينما لا نجد عناية بتحليل نشأة العمل الادبي، والعلاقة بين الشعور والتعبير وطريقة ظهور العمل الى الوجود[٩].

في العصر الحديث نجد اغلب نقادنا العرب أبوا الا ان يتعرفوا على المدارس النفسية في ضوء ثقافتهم الجديدة المتطورة. وبدا ان تأثير التحليل النفسي في الادب العربي الحديث كبير للغاية. واستطاع النقاد العرب ان يجدوا لدى فرويد ويونج وادلر وغيرهم مجالا لاهتماماتهم النقدية. وقد نجحوا في ان يدخلوا إلى بحوثهم النقدية وتطبيقاتهم المختلفة شتى البواعث المضطربة والشذوذ والانحرافات الذهنية ومحاولات الارتداد إلى الطفولة كما نجحوا في ان يمحصوا اساليب التداعي ويفسروا غموض اللغة، ويعالجوا الوعي، ويتعمقوا الاخيلة والرموز التي يقال انها تورث في اللاوعي الجماعي.

فلم يكن غريبا ان يتنبه لهذا الصنيع عشرات وعشرات فيتصدى امين الخولي بالتحليل لحياة ابي العلاء المعري والى جانبه آخرون جهدوا في ان يتعمقوا المصطلحات والمفاهيم الجديدة حيث تحدثوا عن الكبت والفصام والعقد والنرجسية، وفطنوا إلى ان من الشذوذ ما يحقق العبقريات الفذة، ومن ثم ينبغي مراجعته في ضوء آراء السيكولوجيين ومصطلحاتهم ودلالاتهم الدقيقة المتخصصة.

واذا كان ثمة من قبل بلا شروط كل الاراء التي رآها مناسبة لشرح فكرته في النقد، أو اذا كان ثمة من قبلها بحذر، فقد ظهر حتعند اكثر المتشددين ان الحاجة تشتد بنا اليوم إلى ملاحقة الفرويديين، في الاقل لمعرفة منبع الخلق الفني واستقصاء ديناميات. لأن هذا في حد ذاته يساعد كثيراً على (فهم) ما يقوله الأديب وما يهدف اليه به وتفسير بعض القضايا التي تتحدث عن الفنان، وعن الفارق بينه وبين الحالم، وعن الفرق الجوهري بين الحلم والابداع وعن تقسيم للشخصية إلى انا وانا اعلى وانا إلهي حتى يجاب عن عدة اسئلة من قبيل: لماذا تضغط الانا الاعلى . في هذا النص أو ذاك . على رغبات الاديب؟..وهكذا نجد تفسيرات كثيرة مما تفيض به الاحاديث في العصاب والذهان والاشتهاء الذاتي ونحوها بالقدر الذي تفيض به الاحاسيس وتضطرم الانفعالات والارادة!

ومن الضروري ان نقرر ان نظرية الفحص الباطني تقوم اساسا على ان نتاج الاديب صورة لنفسه وتأريخ لحياته الباطنية، ثم ينبغي ان ينحصر دور الناقد في البحث عن الاديب داخل الاثر المنقود. واذا تعذر ذلك أي عجز الناقد عن التعرف اليه . من خلال ادبه . فليس من شك في ان هذا الاديب وخاصة اذا كان شاعراً، ينبغي الا يعرف أو يدرس ولو كان له عشرات الدواوين.

ويؤكد الذين يستخدمون علم النفس ولا سيما التحليلي منه من نقادنا ضرورة هذه المعرفة الانسانية في فهم الادب ونقده، الا ان التجارب نبهت إلى ان الاديب لا يحتاج عادة لكي يُفهم إلى كل ما يحتشد له المحللون النفسيون. والى هذا نبه رواد هذا الاتجاه منذ كتب امين الخولي (البلاغة وعلم النفس) في العام ١٩٣٩.

المنارة للاستشارات
ww

لكن العقاد كان قد سبق امين الخولي بسنوات إلى الاستعانة بنتائج علماء التحليل النفسي على نطاق واسع، فعد مؤسسا للاتجاه النفسي مع ان بداياته وكثيرا من امتداداته ظلت تربطه بالتكامليين وتقفه مع من يهتم بالعبارة ودلالات الالفاظ من التأثريين. غير ان جهوده في البحث الدائب عن خلجات النفس البشرية كانت تقوده إلى احالات ترفضها طبيعة الشعر، ومن ناحية اخرى ثمة انواع من الادب ـ حتى الشعري منها ـ يصعب ظهور الفنان فيها كالملحمة والدراما بل ان الشعر الغنائي نفسه منه ما لا يعثر فيه على شخصية الشاعر بطريق مباشر. ومع كل ذلك فقد كان الخط السيكولوجي عنده واضحاً تماماً، منذ كتب ابن الرومي والى ان اخترمه الموت. واذا كانت آراؤه في اللغة وطريقة استخدام عباراتها ورصف كلماتها توغل في القديم العربي نقداً وبلاغة، فإن منهجه النفسي ـ الذي يقوم على استخلاص صورة باطنة للشخصية التي ينقدها أو يترجم لها ـ يصنع منه ناقداً مجدداً يريد ان يندد بالاشكال البالية أو بالاحرى بالاتجاهات الاكاديمية التي ارتبط بها النقد والنقاد بوجه عام.

وكان الماركسيون اول من رفض كتاباته وهاجموه، واعترض كثيرون منهم على عبقرياته لانها لا تقدم سيرة متكاملة ولا تؤرخ لعصر على نمط التواريخ المنسقة، فضلا عن انها تمجد العظيم أو توقره التوقير الذي يرفعه فوق المعطيات المادية والتاريخية المقررة.

ولقد هوجم العقاد من آخرين غير الماركسيين، هؤلاء الذين وصفوا بيانه بالكظاظة والمعاظلة، وقيل في اسباب الهجوم انه لم يعن بدراسة القيم الجمالية لنتاج الفنانين الذين ترجم لهم أو كتب عنهم.

حقيقة لم يستخدم العقاد طريقة التحليل النفسي استخداماً ملحاً، غير انه مهد السبيل بمنهجه النفساني لاتجاه لا ندري كم كان يبدو نقدنا عاطلاً لو لم يسر فيه. وربما لا يبدو الاختلال العصبي وحده قادراً على ان يفسر العبقرية، ولا كذلك التكوين الجسماني وطبائع الفرد- فلعل هذا أو ذاك يوصف بالسلبية والانغلاق . الا ان الشيء الذي لا شك فيه ان آراءه العلمية كانت ذات تطلعات رائدة، كما تميزت في الوقت نفسه بالتماسك وسعة الافق.

ويعد كتاب محمد خلف الله (من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده) دراسة ناجحة للنواحي النفسية والذوقية في بحوث بعض الشعراء النقاد. وقد وضح مؤلف الكتاب بآرائه فيه كثيراً من المبادئ التي اهملها العقاد في منهجه النفساني، وقد اكد ان دراسات النفس أو السلوك الإنساني في اوسع معانيه تحتك بالادب احتكاكا عنيفا، كما احتكت به الاستاطيقا من قبل (وليس ادل على ذلك من ان يحاول الباحث وضع تعريف علمي للادب، اذ لا يلبث الا ريثما تبدو له ناحيتا الذوق والنفس في مكانهما الجوهري).

وبهذا الحسم نفسه بين اهمية التحليل النفسي واللاشعور. لكنه لم يغفل الاشارة إلى ان عملية اتصال الادب بالنفس لم تأت من علماء النفس وحدهم بل من رجال البحث الادبي ايضاً، حتى ان اليوت ينادي في مقاله (التجربة في النقد) بضرورة الاعتماد على علم النفس التحليلي، وهربرت ريد يضمن

المنارة للاستشارات
ww

دراساته عن وردزوروث الشاعر وإميلي برونتي الروائية مناقشات حول المنزع النفساني في التفسير.

من نقاد هذا المنهج ناقدان يعملان في الحقل النفساني هما: محمد النويهي وانور المعداوي. وقد كان النويهي معلم هداية في تيار النفسيين النقاد، فأضاف اكثر مما اضافه المعداوي إلى نقودنا الادبية، ربما لان نظرته كانت اكثر شمولا وتماسكا واكثر قدرة على الالمام بالعمل الفني في مجموعه وفي تفصيلاته، وربما لانه جمع من خصائص العقاد وخلف الله ما يجعله . شاء أو لم يشأ . ابن آرائهما الالمعي، وربما لكل اولئك جميعاً. وقد اصدر كتاب (ثقافة الناقد الادبي) ليكشف عن ان ما صدر عنه العقاد وخلف الله له في نفسه اصول واصول. فالادب هو الثمرة العليا لتجارب الحياة الانسانية، ولا تفهم هذه التجارب الا بعد محصول واسع من الثقافة العلمية، ومن ابرز ما في هذا المحصول الحقائق البيولوجية والنفسية عن تكوين الانسان. وكانت دراسته التطبيقية لابن الرومي . في الكتاب . بيولوجية اكثر منها نفسية، الا انها كانت تنبيء بتحول مؤكد إلى فرويد ويونج حتى اصدر بعد ذلك كتابه (شخصية بشار) في العام ١٩٥١ واهتم فيه بتحليل الشخصية وبضرورة استكشاف العوامل الوراثية والمكتسبة . الفردية والاجتماعية . التي انتجتها، غير ان الكتاب جاء في جملته مظاهرة للتأثير الاجتماعي في الشاعر العظيم.

ولقد تم تحوله النهائي إلى الفرويديين في كتابه الذي اصدره في العام ١٩٥٣ بعنوان (نفسية ابي نواس) حيث عمد إلى تحليل شخصية ذلك الشاعر العباسي الماجن على المنهج النفساني الحديث، مرجحا ان خصائص النفس ومظاهر السلوك التي استنبطها من اشعاره واخباره هي في جوهرها تفسيرات لرابطة الام، على عكس العقاد الذي فسرها بالنرجسية، ودلل على تعقد نفسيته من تأمل موقفه من الخمر. التي احس نحوها احيانا احساس الولد نحو امه، ويكفي هذا للدلالة على تعقيده. وفي ضوء هذا يتحدث عن شذوذه الجنسي، مرجعاً اياه إلى رابطة الام. وقد عده المحور الرئيس الذي يدور عليه فهم شخصيته وشعره جميعاً (وان ناقدا يحاول ان يدرس شخصيته ويدرس فنه دون ان يهتم اهتماماً عميقاً بتفهم شذوذه وتدبر اثره فيه كرجل واثره فيه كأديب ليحاول امرا مستحيلا).

لقد افترض النويهي ان (النفس) وفي مقابلها (المجتمع) هما محور العمل الفني، ولم يكن يقرر مبدأ جديداً . فمنذ قديم والى سانت بوف وتين وطه حسين قيلت اشياء كثيرة وخصبة دخلت في كل من الادب وعلمي النفس الفردي والاجتماعي وعلم الطبائع الجديد . غير انه مع ذلك قدم هيكلاً متماسكا لنقده ودراساته، يكشف من ناحية عن اسرار الخلق الفني وعلاقته بنفسية المؤلف ومن ناحية اخرى يضاعف من معرفتنا بالاعمال الادبية على قواعد فنية راسخة.

وبعد النهويهي تأتي محاولات اخرى متمثلة بالدراسة التي قدمها مصطفى سويف لتفسير عملية الابداع الفني في العام ١٩٥١ وبعنوان (الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة) وقد اختلف عن الكتابات النفسية

المنارة للاستشارات
ww

المتعاصرة في انه لم يحاول تفسير النصوص الادبية في ضوء نتائج علم النفس التحليلي، وانما حاول ـ بسداد ـ الكشف عن اسرار الخلق الفني معتمدا المنهج التجريبي في علم النفس عامة والمنهج التكاملي خاصة. وكان اثره في كتابنا بالغا، يظهر ذلك عند كاتبين من النقاد هما عز الدين اسماعيل وفاروق خورشيد. واعتمده غيرهما ممن حاولوا التعرف على الحركة الباطنة لعملية الابداع أو الخلق الفني وممن انصرفوا إلى الاهتمام باللاشعور على اساس انه المنبع الذي تصدر عنه خيالات الفنان. وهناك محاولات تجريبية أخرى لنفر من النقاد في هذا الحقل نفسه متذرعين بأهمية المنهج التجريبي في علم النفس. وبهذا تكون مثمرة اغلب المحالاوت التي بذلت في التفسير النفسي للادب وفي استكناه الصور الشعبية التي تنبع من خبرات متنوعة موغلة في القدم ودالة على وحدة الانسان النفسية[١٠].

٣ـ المنهج التاريخي :

اذا اردنا مثلا ان ندرس مدى تأثر العمل الادبي أو صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه، أو دراسة الاطوار التي مر بها فن من فنون الادب أو لون من الوانه، أو معرفة مجموعة الاراء التي ابديت في عمل ادبي أو في صاحبه، لنوازن بين هذه الآراء، أو لنستدل منها على لون التفكير السائد في عصر من العصور، أو اذا حاولنا ان نجمع خصائص جيل أو امة في آدابها، وان نصل بين هذه الخصائص ومجموعة الظروف التي احاطت بها، أو اذا اردنا ان نحرر نصا أو عدة نصوص فنتأكد من صحتها وصحة نسبتها إلى قائلها... والى امثال هذه المباحث التي تخرج عن عملية التقويم الفنية الفردية للعمل الادبي ولصاحبه، فإن المنهج التأثري وحده لا ينهض بشيء من هذا، ولابد ان نلجأ حينئذ إلى منهج آخر هو: (المنهج التاريخي).

وهذا المنهج لا يستقل بنفسه، فلابد فيه من قسط من المنهج التأثري، فالتذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورية في كل مرحلة من مراحله. فإذا اردنا دراسة الاطوار التاريخية لشعر الغزل في الادب العربي أو شعر الطبيعة أو أي فصل من فصول الادب الاخرى، فإننا سنتتبع هذا الفصل منذ نشأته المعروفة... سنجمع اولا نصوصه في اقصى ما نستطيع من مصادره ونرتبها ترتيبا تاريخياً بعد تحريرها ونسبتها إلى قائليها. وسنجمع ثانياً آراء المتذوقين والنقاد على اختلاف عصورهم لهذا اللون من الادب. وسندرس ثالثاً جميع الظروف التي احاطت بتلك الاطوار واثرت فيها أو تأثرت بها.. الخ.

وفي كل مرحلة من هذه المراحل لابد لنا ان نتذوق النصوص التي جمعناها، وان نتعمق في درس خصائصها الشعورية والتعبيرية . وهذا هو المنهج التأثري في صميمه . ولابد لنا نتذوق آراء المتذوقين والنقاد على مدى العصور، لنكون قادرين على الموازنة وتطبيقها على ما بين ايدينا من النصوص، وهكذا ما نزال في صميم المنهج التاثري. ثم ان رأينا الفردي في هذه النصوص هو إحدى الوثائق التاريخية في سجل النقد لهذا الفصل الذي ندرسه. والموازنة بين الظروف المحيطة بنا والتي تؤثر في حكمنا وتكيفه،

المنارة للاستشارات
ww

وبين الظروف التي احاطت بسوانا واثرت في حكمه وكيفته، وهكذا نجد ان المنهج التاريخي لابد من ان يعتمد على (المنهج التذوقي التأثري) وان يكن محيطه اوسع واشمل، ذلك انه يدرس الاطار، والاطار اوسع بطبيعة الحال.

ولكن ينبغي . مع هذا ان نقتصد في تدخل احكامنا الذاتية في المنهج التاريخي على قدر الامكان، وان نحتفظ لها بمكانها الطبيعي الذي لا تتجاوزه. فحكمنا الذاتي على نص أو على اديب انما هو حكم واحد من احكام كثيرة سجلها التاريخ. حكم له ظروفه الحاضرة، وله مؤثراته واسبابه الكامنة في ذوقنا وذوق العصر الذي نعيش فيه. فيجب عند النقد التاريخي ان نضع حكمنا هذا بجانب تلك الاحكام، والا نعطيه قيمة اكثر مما لأمثاله من احكام اخرى.

وفي الوقت ذاته علينا ان نبحث علة الاحكام السابقة وظروفها بروح محايدة، فكثير من هذه الاحكام السابقة شابته ظروف، واثرت فيه ملابسات، وعلينا قبل ان نعطيها قيمتها ان نستكشف ظروفها وملابساتها، بعد مراجعة التاريخ العام للمرحلة التي صدرت فيها، ودراسة الظروف الخاصة والملابسات التي احاطت بقائليها، ونوع الصلات الفكرية والمزاجية والشخصية التي كانت بين اصحابها واصحاب النصوص الادبية التي اصدروا احكامهم عليها.

ومن اخطر مخاطر (المنهج التاريخي) الاستقراء الناقص، والاحكام الجازمة، والتعميم العلمي. فالاستقراء الناقص يؤدي بنا دائما إلى خطأ في الحكم. ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة، والظواهر الفذة التي لا تمثل سير الحياة الطبيعي. فألمع الحوادث وابرز الظواهر ليست اكثر دلالة من الحوادث العامة والظواهر الصغيرة. وما نراه نحن اكثر دلالة قد لا يكون كذلك في ذاته، بل ربما كان انجذابنا الخاص للاعجاب به أو الزراية عليه هو علة ما نرى فيه من دلالة بارزة. والاسلم ان نجمع اقصى ما نستطيع الحصول عليه من الظواهر والدلائل: حادثة أو نصا أو مستندا.. والا نصدر احكامنا الا بعد الانتهاء من جمع هذه الاسانيد، فذلك اضمن واكفل بالصواب.

والاحكام الجازمة في المنهج التاريخي خطرة كذلك مثل الاستقراء الناقص، ولا سيما ونحن نواجه في الغالب مسائل تاريخية قديمة ليست لدينا جميع مستنداتها، فالظن والترجيح وترك الباب مفتوحا لما يجد كشفه من المستندات، اسلم من الجزم والقطع.

والتعميم العلمي هو كذلك من اخطار المنهج التاريخي. لقد وجدت نزعات لهذا التعميم على إثر انتصار طرق البحث العلمي في كشف الحقائق الطبيعية، كما اثر انتصار بعض المذاهب العلمية خاصة في طرق البحث الادبية. فحينما فشا مذهب دارون في النشوء والارتقاء اتجه البحث الادبي الى استخدام نظرياته، ومعاملة الادب معاملة الاحياء المتطورة من حال لحال، فهو يتطور تطور الاحياء. وكان خطره في البحوث الادبية عظيما. لان الادب بطبيعته غير العلم، وقد لا تتمشى اطواره مع سنة التطور المنتظم، فالادب هو قصة المشاعر والاحاسيس، ورواسب الشعور قد لا تتابع تطور الاحياء. وقد يكون فيه من الانحناءات والانعكاسات اكثر مما فيه من الخط

المنارة للاستشارات
ww

المستقيم. وقانون التطور لا يطبق هنا بحذافيره والا تعرضنا للاخطار. على انه قد اتضح ان المذهب بجملته قائم على معرفة ناقصة بحقيقة الخلية الحية وخصائصها، وهو خطأ قد يحطم المذهب من اساسه.

والادب لا ينفر من التعميم العلمي على طريقة العلوم الطبيعية والبيولوجية حسب، بل انه لينفر من هذا التعميم على طريقة العلوم النظرية ايضا. ونحن نعرف مدى ما وقع فيه (قدامة بن جعفر) من الخطأ وهو يحاول ان يطبق الاقيسة المنطقية على فن الشعر، في اضربه وحدوده ومحاسنه وعيوبه. فالشعر فن، والمقاييس الفنية السمحة الطليقة اولى به واجدر.

واخيرا فإن اخطر مخاطر (المنهج التاريخي) الغاء قيمة الخصائص والبواعث الشخصية. فطول معاناة الملابسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند اصحاب هذا المنهج يجرفهم إلى اغفال قيمة العبقرية الشخصية، وحسبانها من آثار البيئة والظروف[١١].

ومن المناهج التاريخية التي تقلل من قيمة العبقرية الشخصية، الماركسية التي بينت . في جدلها الفكري مع الافكار التي ترى ان الفن يخضع لصدفة ظهور العبقريات، وان الفنانين الكبار لا يقتبسون شيئا من وسطهم وانما يصوغونه كيفما شاؤوا . ان العبقرية تظهر عندما يكون المجتمع قد هيأ لقدومها. وان عمق كل اتجاه ادبي يتحدد بالطبقة التي يعبر عنها وبمسيرة التطور الاجتماعي ونوع القوى الانتاجية. وان المجتمع يخلق الشروط الموضوعية للعبقرية، وان التصورات الفنية ليست شخصية، وانما هي مشتركة بين حقب بكاملها، وان الوعي اجتماعي يتحدد بالشروط الاجتماعية، وانه انعكاس للحركة التاريخية. والفنان لا يكون عظيما الا بقدر ما يعبر عن قوانين التطور التاريخي للمجتمع. وتوضح ان الادب البورجوازي يطيب له تفسير العصور المختلفة بالشخصيات العظيمة، وكذلك الفن. وان الصحيح هو الانطلاق من وضع الطبقات التي تصنع ادب العصر، والكشف من وراء الخصومات التي تنشب ما بين التيارات والاشكال الادبية المختلفة عن صراع الطبقات الاجتماعية[١٢]، ولقد تطرقنا الى هذا في محاضرة سابقة.

ولكن أفكاراً أخرى توفيقية ترى ان العبقرية تأخذ من الوسط بلا شك ولكنها (فلتة) اكثر منها حادثا طبيعيا، وجميع الظروف لا تفسر لنا بروز عبقرية واحدة من العبقريات الكثيرة الا اذا حسبنا حسابا لظاهرة الكمون والاختزان، فالبركان مثلا لا يولد اليوم ولكنه ثمرة كمون وتجمع طويلين، ثم ينفجر في ظروف معينة. فاذا شئنا ان نعد العبقرية كذلك ثمرة كمون في كيان البشرية واختزان، فربما كان ذلك معقولا، ولكن تفسيرها علميا متعذر. والحديث عن العبقرية على هذا النحو نوع من المجاز الذي يقرب الحقيقة، ولكنه لا يصفها ولا يعللها. وكل ما تمدنا به دراسة الوسط في الادب هو معرفة لون العبقرية واتجاهها لا طبيعتها ولا اسبابها، ومن الواجب ان ندرس كل عبقرية دراسة مستقلة، والا نجعل للظروف المحيطة اكثر من قيمتها. وليس هذا ضروريا في العبقريات الضخمة حسب، فربما كان لازما في دراسة اية شخصية ادبية.

ومسألة ان الادب تصوير للبيئة قد تكون صحيحة، اذا نحن راعينا لون الادب وشكله، اما طبيعته وحقيقته الفنية فهي خاضعة اكثر للعنصر

المنارة للاستشارات
ww

الشخصي والمزاج الفردي. ودراسة هذا المزاج الخاص تجدي في فهم الادب اكثر مما تجدي دراسة الوسط. ان دراسة الوسط تجدي في تفهم الاتجاه الادبي العام، والمنهج النفسي قد يجدي في تفهم الاتجاه الشخصي الخاص. ولكن هذا وذلك لا يبلغ درجة الجزم الحاسم. على ان دراسة الوسط مع ذلك واجبة، لنعرف مدى ما اخذت الطبيعة الفنية منه ومدى ما وهبته، ثم لندرك مدى استجابة الوسط لكل لون ولكل نتاج. فهذه الاستجابة عنصر اساسي في الحكم. لا نحكم مثلا بأن العصر العباسي كان ماجناً، ولو كان كل شعرائه مجاناً، الا حين ندرس مدى استجابة الوسط لهذا الشعر، وطريقة حكم الجيل على الشعراء. ولا نقول مثلاً: ان المعري كان يصور عصره وأهله بما يقوله عنهم في شعره الا اذا درسنا مزاج المعري الخاص وطريقة نظرته إلى الحياة والوقائع والناس. ولا نقول: ان المتنبي كان يصور حقيقة كافور ومصر والمصريين، الا اذا عرفنا الظروف التي احاطت بالمتنبي حينئذ ودرسنا طريقة تصوره للاشياء والاحداث في هذه الفترة.. وهكذا.

على ان تصوير البيئة والوسط الاجتماعي قد لا يجيء صراحة في صلب الموضوع الذي يعالجه الشاعر ولكن في دلالته البعيدة. نستطيع ان ندرك مثلا من دراسة القصص الروسي قبل الثورة ان هناك ضجراً عاماً، وسخرية بالاوضاع والاشياء، وتهيؤاً لانقلاب، ولو لم يذكر شيء صراحة عن الدعوة إلى الانقلاب.

وينبغي لنا قبل ان نقرر شيئاً من دلالة الادب على البيئة او الوسط ان ندرس الأفراد وظروفهم وامزجتهم وعواملهم الشخصية. يجب ان نفرز الفرد من المجموع وان نعرف ما هو فردي وما هو جماعي، ليكون حكمنا اقرب إلى الصواب. واهم شيء هنا هو دراسة مدى التجاوب بين الاديب والوسط. فاستقبال الوسط للادب هو الذي يحدد مدى تصويره له. على ان هناك شيئاً آخر يقال. ان الادب ليس تقريراً للظواهر الحاضرة بقدر ما هو تعبير عن الاشواق البعيدة والرغبات المكنونة، سواء للفرد أو للجماعة. وكثيرا ما يكون الادب نبوءات بعيدة. حقيقة ان الواقع الحاضر هو الذي يستدعي تلك النبوءات، ولكن الفرد الممتاز كثيراً ما يسبق عصره، ويتنبأ وحده نبوءات لا يدركها الاخرون، ولا يفتحون لها قلوبهم. فحين يجيء ناقد يدرس مثل هذا الاديب، ويتخذ من ادبه صورة للبيئة وتعبيرا عن العصر يخطئ الحكم والتفسير.

وعلى الجملة فإن الواجب يقتضي في (المنهج التاريخي) ان ندرس الموقف من جميع زواياه، والا نخطئ فنجعل الفردي عاماً، كما لا نخطئ فنطبق العام على الافراد، فللفرد اصالته وللمجموعة اصالتها. وعلينا ان نفرز هاتين الاصالتين من ناحية، وان نبحث عن المشترك بينهما من ناحية اخرى، وان ندرك ان الادب خصوصية فردية تتأثر بالتيار العام، ولكنها لا تندغم فيه، الا اذا كانت خصوصية ضئيلة صغيرة. وبهذا نجعل للمنهج التاريخي دائرته المأمونة، ولا نتجاوز به حدوده، ولا نطغى به على صميم (العمل الادبي) ولا على شخصية الاديب[١٣].

المنارة للاستشارات
ww

ومن المناسب هنا ان نذكر ان من المناهج النقدية ما يصد عن الدراسة التاريخية وهي (البنيوية) التي تختلف مع المناهج النقدية التاريخية بأنكارها لمبدأ التحويل والتغير الذي يرتبط بالتطور التاريخي. فهي تخفض من قيمة التاريخ، والميزة الديالكتيكية التأريخية هي الاشارة إلى التطورات التاريخية والتجاوز للمراحل التأريخية. العقل الديالكتيكي يتطور ويتقدم، والعقل البنيوي يتجاوز الابحاث التطورية ويؤكد ان البنية لا زمنية بطبيعتها، ويسعى إلى ارساء البنيات على اسس لا زمنية كما هو الحال بالنسبة إلى الانظمة المنطقية الرياضية. ويؤكد انها لا تعرف سوى قواعدها الخاصة بها. فهو يعتمد منهجا داخليا يدرس هذه القواعد، ويستبعد وجهات النظر السابقة التي تتناول العالم الخارجي والظروف المتشابكة. ان البنيوية تدعو إلى اولوية الوصف اللازمني للابنية بوصفه مرحلة سابقة بالضرورة على رصد تتابع الابنية وتطورها التاريخي، اذ ان أي تناول للمادة التاريخية الاولية دون العثور على النماذج التي تخضع لها يعد . كما ترى . امراً غير منهجي تماماً. ان الاتجاه السائد في البنيوية هو اعتبار تتابع الاحداث كرصد لمرور الزمن امرا ثانويا غير جدير بالدراسة التي ينبغي لها اولا ان تبحث عن الابنية وتحللها. ومن هنا فإنها لا تكاد تعترف بالتاريخ الا بشرط جوهري هو كونه تحولا في الابنية لا مجرد انتهاء لمرحلة خاصة منها وبدء مرحلة ثانية جديدة. ان البنيوية تطرح مبدأها الجوهري في سيطرة وجهة النظر التوقيتية على التاريخية المتطورة، وتجنح إلى تركيز الضوء على الظواهر في لحظة متوقفة، في حين تحاول التاريخية التقاط حركية الاحداث وتطورها. الا انها بالغت في اهتمامها بالتحليل الداخلي واغفال التحليل الخارجي إلى حد قطع صلة العمل بظرفه التاريخي والاجتماعي وبمبدعه ايضا.

وبسبب وجهة نظر البنيوية التي تغض من شأن العوامل غير الداخلية نشأ خلافها مع الماركسية ومع الوجودية. اذ اخذتا عليها اغفالها الجوانب التاريخية. واكد سارتر ان الحقيقة التاريخية قائمة ولايمكن انكارها. وقد وضع القضية على المستوى السياسي الذي يتفاداه خصمه دائما، فكتب يقول ان البنيوية تحاول اقامة بناء مغلق مكتف بذاته يلعب فيه النظام دورا متميزا على حساب التغير. وانها ادت إلى فقدان الثقة بالتاريخ عندما اقتصرت تطبيقاتها على الانظمة القائمة الثابتة، وهنا يبدو التاريخ ظاهرة سلبية بحتة. فالبنيوية ليست سوى اداة ايديولوجية رأسمالية تحاول بها تحطيم التطور التاريخي دفاعا عن الثورة المضادة والاوضاع السياسية الرجعية القائمة. وتأخذ الماركسية التي تؤكد اولوية العنصر التاريخي، على البنيوية انها لا تضيف شيئا ذا قيمة في مجال التفسير العلمي للعمليات التأريخية وتنكر حقيقة التقدم في التطور ولا ترى التناقضات الجدلية في التاريخ مما يجعلها غير قادرة على تحديد الاسباب الحقيقية للظواهر الاجتماعية وشرح الظروف التي تولد فيها مختلف الابنية وعوامل تغيرها. وقد عبر احد منظري الماركسية بأعتدال بأن التحليل البنائي يمثل اضافة قيمة للعلوم الانسانية ولكنه يخطئ في تقديره عندما يحصر كل شيء في البنية. فالبنية مظهر جديد للحقيقة يبدو في لحظة معينة ولا يمكن ان يحيط علما بوجوه المعرفة الإنسانية.

المنارة للاستشارات
ww

وحاول مفكرون آخرون التوفيق بين الماركسية والبنيوية، ومنهم التوسير الذي اعطى التطور التاريخي مكانة في تحليلاته الاجتماعية، واعطى الديالكتيكية شكلاً بنيوياً عصرياً. وغولدمان واضع البنيوية التكوينية التي تتضمن رؤية جدلية تسعى إلى تجاوز بعض حدود البنيوية التي كانت مرفوضة ومنتقصة. وقد ردت على البنيوية الجامدة، بطرح طريقة لدراسة البنيات، لا تدرسها بصورة سكونية ولا زمنية، بل تدرس العملية الجدلية لصيرورتها ووظيفتها. وكان غولدمان يرفض بإصرار الفكرة التي تقول بأن الموضوع الثقافي أو الابداع الادبي هو نشاط فردي محض، وانه لا علاقة له بالنشاط الاجتماعي. وهو لا يقصر مفهوم البنية على المظهر الثابت في حين انها بنية نشطة، ويرى ان على الباحث ان يرصد حركتها. وهو يقرنها بالبنية الفكرية والاجتماعية للعصر. وفي تصوره لقوانينها وشروطها العامة تصطبغ عنده بلون جدلي ماركسي واضح. ويذهب إلى ان تاثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية ليس عقيدة، انما فرضية تؤيدها الوقائع، ليست الوقائع الشخصية انما الوقائع الاجتماعية. وهناك تأثير المحيط المباشر وتأثير ايديولوجيات بعيدة في الزمان. وهو بخلاف البنيويين المنكبين على مشاكل اللغة الفنية يبين ان المهم لديه هو العثور على المسار الذي عبر فيه الواقع التأريخي والاجتماعي عن نفسه بوساطة الحساسية الفردية للمبدع في النتاج الادبي المدروس. ومن هنا دعا إلى سد الثغرات البنيوية واوصى النقد الادبي بتبني منظور واسع لا يغفل التحليل الداخلي للنتاج واندراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية. ولا يغفل كذلك دراسة السيرة الذاتية ونفسية الفنان كأدوات مساعدة. وهكذا تفتح على المنهجيات المعاصرة، الا انه لم يأخذها بمحاكاة مطلقة بل دمجها ضمن نظرته الخاصة[١٤].

ولقد ظهرت في النقد الغربي، وفي مجال هذا التفسير التاريخي العام مناهج واتجاهات أخرى مثلها بعض النقاد نقف عندها لشهرتها وشهرة أصحابها، منهم الناقد المؤرخ الفرنسي (هيبوليت تين) في المقدمة الطويلة التي قدم بها لكتابه الضخم (من تاريخ الادب الانجليزي) يرجع اختلاف الآداب والادباء ـ كما قلنا في محاضرة سابقة ـ إلى ثلاثة عناصر هي: الجنس البشري، والعصر، والبيئة. وعنده ان للجنس الانجلوسكسوني وللجنس الجرماني وللجنس اللاتيني خصائص نفسية متميزة انعكست في ادب كل من هذه الاجناس على نحو ما هو واضح عندما نقارن بين ادب انجلوسكسوني كالادب الانجليزي وادب جرماني كالادب الالماني وادب لاتيني كالادب الفرنسي، حيث نحس بالطابع النفعي وبالغموض في الادب الانجليزي، بينما نحس بالطابع الميتافيزيقي الاسطوري الرومانسي في الادب الالماني، والطابع الفكري والوضوح والرشاقة في الادب الفرنسي.

ولقد اخذ المستشرق (ارنست رينان) فكرة الجنس عن هيبوليت تين ليطبقها في دراساته للاداب السامية عامة والعربية خاصة، وزعم مثلا ان الادب العربي يفتقد الخيال التركيبي البناء، ومن هنا تفقد القصيدة العربية عنصر الوحدة العضوية. كما ان هذا الادب لم تظهر فيه الفنون التركيبية الكبرى مثل فن المسرحية الشعرية وفن الملحمة. وزعم ان ذلك يرجع إلى

المنارة للاستشارات
ww

طبيعة الجنس السامي الذي ينتمي اليه الجنس العربي. ولقد تكون الظواهر التي لاحظها ارنست رينان في الادب العربي لها بعض الصحة، ولكن استناده إلى الجنس في تفسيرها لم يعد يأخذ به احد، وذلك بعدما ثبت علميا من انه لا سبيل إلى تقسيم الانسانية إلى اجناس خالصة متميزة بخصائص متوارثة حتمية، بعد ما عرف عن الهجرات والغزوات والاختلاطات التي تمت عبر القرون وخاصة في التاريخ القديم وما قبل التاريخ بين اجناس البشر المختلفة، حتى اصبح من المستحيل ان يزعم أي باحث وجود جنس خالص في أي بقعة من بقاع الارض. كل ذلك فضلا عن ان علماء الاجناس انفسهم قد اقاموا تقسيماتهم للاجناس البشرية على اساس التقسيمات التي وضعها علماء اللغة، فمن يتحدثون بلغات تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة كالفرنسيين والايطاليين والاسبان و البرتغال يسمون اليوم مثلا بالجنس اللاتيني. وكذلك من يتكلمون لغات تفرعت عن اللغة الجرمانية القديمة أو عن اللغة الصقلبية أو عن مجموعة اللغات القديمة التي تعرف اليوم بأسم الاندواوروبية، أو عن المجموعة السامية أو عن المجموعة الحامية. ومن الواضح انه ليس هناك ولم يكن هناك في أي عصر ارتباط حتمي بين اللغة ومجموعة البشر الذين يتكلمونها.

ولذلك ربما كان عنصر البيئة الطبيعية عند تين اكثر جدوى وصدقا في محاولة تفسير اختلاف خصائص ادب امة عن ادب امة اخرى. فمن المؤكد مثلا ان الطبيعة الجبلية الباردة لابد ان تؤثر فيمن يقيمون فيها تأثيرات نفسية غير التاثيرات التي تحدثها بيئة السهول الزراعية في ابنائها، أو البيئة الصحراوية. ولربما كان لضباب شمال اوربا ووعورة بيئتها الطبيعية وتنوع مشاهد تلك البيئة اكبر الاثر في تكوين المميزات التي تختص بها آداب تلك المناطق. بينما كان للصحو والاشراق ووضوح الرؤية في بلاد جنوب اوربا كفرنسا وايطاليا واسبانيا اثرها القوي في ابراز الوضوح والحرارة التي تتميز بها آداب تلك الشعوب. كما انه من المؤكد ان لاختلاف بيئة الاندلس الطبيعية مثلا عن بيئة المشرق العربي الصحراوية الرتيبة اثره في اختلاف الادب العربي، وخاصة الشعر العربي في الاندلس، عنه في المشرق العربي. ومن المؤكد ان تنوع موسيقى الموشح الاندلسي اذا قورن برتابة القصيدة العربية كما عرفت في صحراء العرب، انما يرجع إلى اختلاف البيئة الطبيعية المتنوعة المشاهد من جبال إلى غابات إلى وديان وانهار عن بيئة الصحراء الرتيبة الساكنة.

واذا كان تاثير البيئة الطبيعية في الادب والفن واتخاذها اساسا في تفسير اختلاف خصائص ادب كل امة عن خصائص ادب الامة أو الامم الاخرى يلقى قبولا واسعا عند كثير من مؤرخي الادب ودارسيه ونقاده، فإن البيئة الاجتماعية الخاصة بكل اديب تلقى معارضة شديدة عند مؤرخين للأدب ودارسين آخرين، عندما يستند اليها في تفسير اتجاه هذا الاديب أو ذاك ومزاجه، وباختصار اسلوبه الخاص، ثم سر عبقريته ونبوغه أو ضعفه وخموله، وذلك لما يلاحظونه من ان الشخصيات الضعيفة أو العادية هي التي تخضع لبيئتها وتتأثر بها، في حين ان الشخصيات القوية كثيرا ما تتمرد

المنارة للاستشارات
ww

على تلك البيئة وتؤثر فيها بدلا من ان تتأثر بها، واللآئ كما يقولون لا تذوب في الاوحال. كل ذلك فضلا عما يطالعونه في تاريخ الاداب العالمية من نشأة كتاب في اسرة واحدة وبيئة اجتماعية واحدة بل ويكونون اخوة، ومع ذلك يختلف كل منهم عن الاخر اختلافا كبيرا في الموهبة والاتجاه والاسلوب، كما ان العبرة في النهاية ليست بالمؤثرات التي يتعرض لها هذا الاديب أو ذاك، بل بردود الفعل التي يقابلون بها هذه المؤثرات وفقا لطبائعهم المتميزة التي قد يكون للوراثة القريبة أو البعيدة أو لغيرها اثر في تكوينها، ولكن وعلى اية حال لا يعرف لها حتى اليوم تفسيرا كاملا مقنعا، حتى ليرى بعض النقاد مثلا ان العبقرية سر أو هبة لا سبيل إلى الكشف عن مصدرها أو سرها، وهم في كل يوم يرون البؤس مثلا يقضي على هذا الرجل في حين يجعل من الاخر ثائرا عنيفا. ونتيجة لكل ذلك يأخذون عامل البيئة البشرية في التفسير بتحفظ وان يكن من الواجب طبعا الا يهملونه كل الاهمال، وخاصة عند دراسة اختيار الاديب لموضوعات دون غيرها، وعند البحث عن مواضع اهتمامه ومدى اتصاله بالتجارب البشرية التي يصورها. وهنا تصبح دراسة البيئة البشرية للاديب نافعة بل ضرورية حتى بالنسبة الى الممتازين والقادة من الكتاب والادباء. واما العاديون والصغار منهم فينظر اليهم التاريخ دائما على انهم مرآة تنعكس فيها قيم وعادات واخلاق بيئاتهم البشرية المختلفة، بل ويرى كثير من النقاد انهم يستمدون من بيئاتهم اكثر مما يعطونها.

ويأتي بعد ذلك العصر عنصراً ثالثاً من عناصر التفسير لدى تين: وتظهر اهمية هذا العنصر عندما ينظر إلى تاريخ الآداب العالمية وعصورها الكبرى. فآداب العصور القديمة التي ظهرت في ظل الديانات الوثنية والحضارات الزراعية تختلف عن آداب العصور الوسطى التي ظهرت في ظل الديانات السماوية وحكم امراء الاقطاع وتفتت الامم. كما تختلف عن الآداب الحديثة التي اخذت تظهر في ظل التحرر الفكري الذي اتت به النهضة الاوربية، وظهور الامم والقوميات الموحدة، وبدء الاكتشافات والاختراعات الحديثة. واخيرا تختلف عن الاداب المعاصرة التي اخذت تظهر مع حركة التصنيع الكبرى في اوروبا وبعد نجاح الثورات التي غيرت تكوين المجتمعات، وحطمت سلما للقيم لتحل محله سلما آخر. فمن المؤكد ان وسائل الانتاج المادي والمعتقدات وتيارات الفكر ومواضعات المجتمع في كل عصر لابد ان يكون لها تأثير عام في ادب العصر قد يتفاوت بتفاوت الكتاب والادباء في طبائعهم، ولكنه لابد ان يوجد، فلكل عصر اشعته الظاهرة والخفية التي تخترق العقول والقلوب بطريق مباشر أو غير مباشر خفي أو ظاهر، ومن هنا تأتي اهمية دراسة العصر وطريقة تفاعل الادب عامة معه ثم تفاعل الادباء المختلفين منفردين معه.

ومن كل هذه التحليلات والمناقشات يتضح لنا ان (هيبوليت تين) انما وضع منهجه في التفسير على اساس كتابته لتاريخ الادب الانجليزي. فهو منهج مؤرخ للادب اكثر منه منهج ناقد للادب المعاصر له، على نحو ما فعل (سانت بوف) عندما اتخذ له منهجا في النقد يقوم على تفسير انتاج الاديب

المنارة للاستشارات
ww

على ضوء حياته الخاصة والتنقيب عن تفصيلات ودقائق تلك الحياة بما فيه الناحية الحميمة، حتى يصل به البحث إلى ما يشبه التجسس على الحياة الخاصة للادباء المعاصرين.

كل هذا مع ما سبق ان اوضحناه من انه ليس من الضروري ان تكون هناك علاقة مباشرة بين حياة الاديب الشخصية والتجارب التي يتخذها موضوعات لادبه، فليس من الضروري مثلا ان يكون الاديب لصا أو قاتلا أو داعرا ليصف حياة وتجارب اللصوص والقتلة والداعرين، ودراسة تاريخ حياة الاديب العامة والشخصية هي التي تحدد على اية حال كل ذلك، وتفسر في الغالب موقفه من كل نوع من التجارب البشرية التي يعرضها[١٥].

* * *

اما عندنا، فلقد عاصر مولد (المنهج التاريخي) في النقد العربي مولد (المنهج التأثري الانطباعي) تقريبا، وتلبس كلاهما بالاخر في اغلب الاحوال. ففي مرحلة التذوق في العصر الجاهلي وصدر الاسلام، حينما كان المعول عليه في النقد هو الذوق الفردي والجماعي، كان بعضهم يلاحظ التشابه بين شاعر وشاعر في المستوى الشعري، أو في الاتجاه العام، أو في بعض المعاني الخاصة. من ذلك نظرهم إلى الاربعة الكبار: النابغة والاعشى وزهير وامرئ القيس بانهم طبقة. ثم نظرهم كذلك في الاسلام إلى جرير والفرزدق والاخطل. فهذا لون ساذج من (المنهج التاريخي) القائم على (المنهج الذاتي التاثري).

وفي مرحلة التدوين التي بدأها الجاحظ بكتابه (البيان والتبيين) سار التذوق إلى جوار التاريخ. فتدوين النصوص في ذاته، ونسبتها إلى اصحابها، وذكر ملابساتها، وتجميع ما قيل في مسألة خاصة كالعصا والبخل والبيان وغيرها من الموضوعات التي جمع الجاحظ ما قيل فيها.. كل ذلك من اوليات المنهج التاريخي. وحديثه عن اللفظ والمعنى، وعن بلاغة بعض الاقوال وجودتها.. الخ ذلك من اوليات المنهج التأثري وكلاهما مجتمعان في كتاب.

و(ابن سلام) في (طبقات الشعراء) كان يمزج بين المنهجين في طفولتهما. كذلك صنع فيما بعد كل من ابن قتيبة والآمدى وابي الحسن الجرجاني وابي هلال وابن رشيق وغيرهم، وهم يثبتون النصوص لاصحابها، ثم يبحثون عن السرقات بين السابق واللاحق، ومن منهم احسن واجاد في الاخذ، ومن منهم قصر وافسد المعنى، ويتحدثون عن اثر البداوة والحضارة في الادب الخ.. وهذا من اوليات (المنهج التاريخي).

واذا كان المنهج التاثري هو الذي كان غالبا على هؤلاء المؤلفين، فإن هناك آخرين غلب عليهم المنهج التأريخي، وان لم تخل مؤلفاتهم من آثار المنهج التأثري. فطريقة التأليف العربية في الادب لم تكن تتبع مناهج معينة. ومنذ ان بدأ الجاحظ بكتاب البيان والتبيين نسج مؤلفو الادب على منواله، كما فعل تلميذه المبرد في كتابه (الكامل) وابن قتيبة في كتابه (عيون الاخبار) والحصري في (زهر الاداب).

المنارة للاستشارات
ww

وحتى الذين ارادوا التخصص في النقد كابن قتيبة والآمدي والجرجاني وابي هلال وابن رشيق، أو التخصص في الرواية كأبي علي القالي في الامالي، وابن عبد ربه في العقد الفريد، وابي الفرج الاصفهاني في الاغاني، والثعالبي في اليتيمة.. لم ينجوا من الاستطراد والمزج بين هذا وذاك. ولكن المنهج التاريخي كان في المجموعة الاخيرة اوضح، ولا سيما في كتاب (الاغاني) الذي يثبت النصوص ويرويها مسلسلة عن الرواة، ويصحح بعض الروايات، ويضعف بعضها الاخر، ويذكر مناسبات النصوص وما يدور حولها من حوادث وروايات، ويعرف بالشاعر وطبقته ومزاجه. وكذلك صنع صاحب (الامالي) في بعض النصوص دون بعضها الاخر. اما صاحب (اليتيمة) فهو يذكر النصوص لاصحابها، ويعرف بهم، ويذكر منزلتهم في الادب، وقد يتطرق إلى تعليل جودة شعر على شعر بالبيئة والوسط كما صنع في تفضيل شعراء الشام على شعراء العراق، واخذ شاعر عن شاعر.. الخ. وكل هذا من صميم (المنهج التاريخي).

ونترك الزمن ينقضي من القرن الخامس إلى العصر الحديث، فلا نجد بين العصرين جديدا ذا شأن في المنهج التاريخي على وجه العموم. فإذا جئنا الى العصر الحديث وجدنا المنهج التاريخي قد نما نموا عظيما. فهذه دراسات (جورجي زيدان) وآخرين تبدأ الطريق. ومع انها كانت إلى الجمع اميل منها إلى التحليل، فإنها تعد خطوة كبيرة وراء ما وقفت عنده هذه الدراسات من قبل. فقد اخذت تدرس عصور الادب، والظروف السياسية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية وتتحدث عن آثارها في الادب، في موضوعاته واسلوبه وتعبيره، وتدرس شيئا عن الشخصيات الادبية في كل عصر. نعم انها حددت العصور بالاحداث السياسية وهذا مجاف لطبيعة التاريخ الادبي، ولكنها على كل حال كانت بداية طيبة في عصر النهضة.

اما اول مؤلف سلك هذا المنهج سلوكا حقيقيا في راي بعض الباحثين فهو الدكتور طه حسين في كتابه الاول (ذكرى ابي العلاء) وفي كتبه الاخرى بعد ذلك، ثم الدكتور احمد امين في كتبه (فجر الاسلام، وضحى الاسلام، وظهر الاسلام،) ثم في كتابه مع الدكتور زكي نجيب محمود (قصة الادب في العالم) والاستاذ طه احمد ابراهيم في كتابه (تاريخ النقد عند العرب) والدكتور محمد خلف الله في بحثين صغيرين له عن (التيارات الفكرية التي اثرت في دراسة الادب) و(نظرية عبدالقاهر في اسرار البلاغة) والدكتور عبدالوهاب عزام في (المتنبي). وكتاب العقاد (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) يضم مزيجا من المناهج، ولكن للدراسة التاريخية اثرها البارز في تحليل البيئة وعواملها، وكذلك كتابه (ابن الرومي حياته من شعره) وان يكن هذا الكتاب ادخل في (المنهج النفسي)، ثم في كتابه (شاعر الغزل) وكتابه عن (جميل بثينة).

وممن نهجوا هذا المنهج كذلك الدكتور زكي مبارك في كتاب (النثر الفني في القرن الرابع) واحمد حسن الزيات في كتابه (اصول الادب) واحمد الشايب في كتابه (النقائض في الشعر العربي) وكتابه عن (الشعر السياسي) و الدكتورة سهير القلماوي في (الف ليلة وليلة) والدكتور شوقي ضيف في

المنارة للاستشارات
ww

(الفن ومذاهبه في الشعر العربي) ونجيب البهبيتي في (ابو تمام) ومحمد كامل حسين في (الادب المصري الاسلامي)... الخ.

على اية حال لقد نما المنهج التاريخي نمواً ذا قيمة على أيدي المعاصرين الذين وفقوا إلى سلوك هذا المنهج سلوكاً صحيحاً، ومنهم كما ذكرنا (طه حسين) في كتابه الاول عن ابي العلاء، فنجده فيه شديد الايمان بالدراسة العلمية لتاريخ الادب، شديد الثقة بما تدل عليه دراسة البيئة والظروف إلى حد تشبيهها بدراسة الكيمياء. ولكننا نلتقي به في كتابه التالي (في الادب الجاهلي) فإذا هو اقل ايمانا واضعف ثقة. نراه يعرض لدراسة البيئة والظروف فيرى انها ليست ذات غناء في التعرف إلى صميم الشخصية الادبية، ويختار عليها (المقياس الادبي) ولعله هو ما يصطلح عليه بعض الباحثين بـ(المنهج الفني). فهو يلخص اراء (سانت بوف، وتين، وبرونتيير) ثم يعقب عليها وخاصة على مذهبي الثاني والثالث بما يفيد عدم ثقته، بل ربما استنكاره، يقول عن تين:

(واما ثانيهم (تين) فيمضي إلى ابعد مما مضى (سانت بوف) فهو لا يعتمد مثله اعتمادا قويا على هذه الشخصيات الفردية، ولا يكاد يعتد بها الا في احتياط وتردد، ذلك لان القوانين العلمية عامة، فيجب ان تعتمد على اشياء عامة. وما شخصية الكاتب أو الشاعر في نفسها؟ ومن اين جاءت؟ اتظن ان الكاتب قد احدث نفسه؟ ام تظنه قد ابتكر آثاره الفنية ابتكاراً؟ واي شيء في العالم يمكن ان يبتكر ابتكاراً؟ اليس كل شيء في حقيقة الامر اثراً لعلة قد احدثته، وعلة لأثر سيحدث عنه؟ واي فرق في ذلك بين العالم المعنوي والعالم المادي؟ واذن فلا ينبغي ان نلتمس الكاتب أو الشاعر عند الكاتب أو الشاعر نفسه وانما ينبغي ان نلتمسهما في هذه المؤثرات التي احدثتهما، والتي يخضع لها كل شيء انساني.

الفرد؟ ما هو؟ هو اثر من آثار الامة التي نشأ فيها. أو قل من آثار الجنس الذي نشأ منه . فيه اخلاقه وعاداته وملكاته ومميزاته المختلفة. وهذه الاخلاق والعادات والملكات والمميزات ما هي؟ اثر لهذين المؤثرين العظيمين اللذين يخضع لهما كل شيء في هذه الدنيا: المكان وما يتصل به من حاله الاقليمية والجغرافية وما إلى ذلك. والزمان وما يستتبع من هذه الاحداث التي تخضع كل شيء للتطور والانتقال. الكاتب أو الشاعر اذن اثر من آثار الجنس والبيئة والزمان، فينبغي ان يلتمس من هذه المؤثرات، وينبغي ان يكون الغرض الصحيح من درس الادب والبحث عن تاريخه، انما هو تحقيق هذه المؤثرات التي احدثت الكاتب أو الشاعر، وارغمته على ان يصدر ما كتب أو نظم من الاثار.).

ثم يعرض رأي (برونتيير) الذي يطبق نظرية (التطور) تطبيقا علميا على الادب. ثم يقول معقباً: (لن يظفر (أي تاريخ الادب) من هذا بشيء ذي غناء. لانه مهما يقل في البيئة والزمان والجنس، ومهما يقل في تطور الفنون الادبية، فستظل امامه عقدة لم تحل بعد، ولن يوفق هو إلى حلها، وهي نفسية المنتج والصلة بينها وبين آثارها الادبية. ما هي هذه النفسية؟

المنارة للاستشارات
ww

ولم استطاع فكتور هوجو ان يكون فكتور هوجو وان يحدث ما يحدث من الايات؟.. العصر؟.. فلم اختار هذا العصر شخصية فكتور هوجو دون غيره من ابناء فرنسا جميعا ومن فرنسا خاصة؟.. البيئة؟.. فلم اختارت البيئة فكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين؟.. الجنس؟.. فلم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة في شخص فكتور هوجو دون غيره من الاشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلا قويا صحيحا؟.. وبعبارة موجزة: سيظل التاريخ الادبي عاجزا عن تفسير النبوغ، ولن يوفق هو إلى تفسير النبوغ، وانما هي علوم اخرى تبحث وتجد، وقد تظفر وقد لا تظفر، ولن يستطيع التاريخ الادبي ان يكون علما منتجا حتى تظفر هذه العلوم وتحل لنا عقدة النبوغ)..

وقد قال الدكتور طه حسين: انه سيختار المقياس الادبي في كتاب (في الادب الجاهلي) ولكننا نرى فيه ميلا قويا للسير على (المنهج التاريخي) كما رسمنا حدوده من قبل. شك في وجود الشعر الجاهلي الذي يروونه لكثيرين من الشعراء قبل الاسلام وقال: انه يتبع في هذا الشك طريقة (ديكارت) ولكنه لم يأخذ من فلسفة ديكارت الا هذا المبدأ. لم يأخذ طريقة تفكيره ذاتها، لأن موضوعه غير موضوع ديكارت. موضوعه ادبي تاريخي فاستخدم ادوات المنهج التاريخي وطريقته.

واستند في هذا الشك إلى امور منها: ان الصورة التي يعرضها الرواة للحياة الجاهلية غير الصورة التي يعرضها القرآن . والقرآن اصدق واثبت . وان اللغة التي يروى بها الشعر هي لغة قريش بينما الشعراء كامرئ القيس وغيره يقال انهم من حمير، ولحمير لغة اخرى. ومنها ما ثبت من انتحال بعض الرواة للشعر كحماد عجرد وخلف الاحمر. ومنها الاسباب الكثيرة: السياسية والاجتماعية والدينية التي دعت لانتحال الشعر ونسبته إلى الجاهلية.. الخ.

ولا ندخل هنا في مناقشة الاسباب والبراهين التي ساقها الدكتور طه حسين، ولكننا نلاحظ كما لاحظ الكثيرون ان معظمها اسباب ظنية قابلة للمناقشة، فهي بطبيعة الحال لا تؤدي إلى اكثر من نتائج ظنية، ولكنه مال ميلا قويا إلى كونها نتائج حاسمة. وهذه احدى مخاطر المنهج التاريخي التي اسلفنا.

ولعل هذه الظاهرة تبدو كذلك في كتابه (مع المتنبي) وهو يسير فيه كذلك على (المنهج التاريخي) اذ نرى فيه مثل هذه العبارات.

فإذا كان كتابه (من حديث الشعر والنثر) فهو سائر على المنهج التاريخي ولكنه يمزجه مزجا قويا (بالمنهج الفني التذوقي).. يتحدث عن هذه الموضوعات حديثا يجمع بين المنهجين غالبا: (الادب العربي بين الاداب الكبرى . النثر في القرنين الثاني والثالث . الحياة الادبية في القرن الثالث للهجرة . ابو تمام وشعره . البحتري وشعره . ابن الرومي وشعره . ابن المعتز وشعره).

واذا كان الدكتور طه حسين يسبق النصوص احيانا، ويتأثر بشعوره الخاص في تكوين الرأي، فإننا نجد الدكتور احمد امين، اقرب إلى اصول (المنهج) فهو ابداً بجوار النصوص، يجمعها ويرتبها وينطقها برفق، ويسجل

المنارة للاستشارات
ww

النتائج في هدوء. يصنع ذلك في مجموعته (فجر الاسلام، وضحى الاسلام، وظهر الاسلام) حيث يدرس فيها تطور الفكر العربي الاسلامي ومظاهر هذا التطور في جميع الاتجاهات الفكرية. وذلك من خلال الاحداث والنصوص والروايات، وتأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والجغرافية في الفكر والادب بصفة عامة. فاذا تعرض للاشخاص تعرض لهم بوصفهم نماذج تظهر فيها هذه التأثيرات العامة. فالجاحظ مثلا نموذج لامتزاج الثقافات في القرن الثالث، والمبرد نموذج للثقافة العربية الخالصة.. وهكذا.

فأما كتابه المشترك الاخر عن (قصة الادب في العالم) فينحو نحواً استعراضياً للآداب العالمية في اول الامر عند الكلام عن (الادب المصري) و(الادب الصيني) و(الادب الهندي) و(الادب الفارسي القديم) و (الادب العبري) فلا يتعرض للصلات بين هذه الاداب بالسلب أو بالايجاب.

ولكنه حين يبدأ في استعراض الادب اليوناني يأخذ في استعراض التسلسل والتأثر والتأثير بينه وبين الادب الروماني، وبين الاداب في العصور الوسطى في انجلترا وفرنسا واسبانيا والمانيا وايطاليا. وبذلك يدخل في صميم المنهج التاريخي. وهو استعراض سريع، لا يفي بكل شروط المنهج في التسلسل والتطور والتدقيق، ولكنه بحسب طبيعة الكتاب يحسب في مضمار المنهج التاريخي.

ويبدي العقاد في مقدمة كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) اهتمامه بدراسة البيئة عند دراسة الشعراء. ولكنه حين يأخذ في دراسة هؤلاء الشعراء ينساق الى تصوير خصائصهم الشعورية والتعبيرية، والى مقوماتهم الشخصية، ويمزج بين جميع مناهج النقد ليخرج بصورة كاملة سريعة لكل شاعر ممن درسهم.

اما في كتابه (ابن الرومي، حياته من شعره) فقد جمع بين مناهج النقد جميعاً كذلك، وان غلب المنهج النفسي، وقد كان للمنهج التاريخي نصيبه في الحديث على (عصر ابن الرومي او القرن الثالث للهجرة) و (حالة الحكومة والسياسة) و (نظام الاقطاع) و(الحالة الاجتماعية) و(الحالة الفكرية) و(الشعر) و(الدين والاخلاق) و(اخبار ابن الرومي) و(العصر والرجل) و(حياة ابن الرومي كما تؤخذ من معارضة اخباره على شعره)...الخ.

وتبدو النزعة التاريخية واضحة في مقدمات حديثه عن شاعر الغزل (عمر بن ابي ربيعة) فقد اثبت اولا ان الغزل كان حاجة من حاجات العصر حينذاك، وان عمر كان هو الشاعر الممثل لا للعصر كله، ولكن للبيئة المترفة فيه. وعلل هذه الحالة على طريقته في الاكتفاء بالامثلة الدالة السريعة.

وبعد فهذه امثلة محدودة للدلالة على خطوات (المنهج التاريخي) في ادبنا في العصر الحديث، دون الاستقراء للخطوات اللاحقة التي عبر بعضها عن نظريات كبرى في تفسير التأريخ، فهذا لا يكون بهذه الدراسة الموجزة.

ومن هذه الامثلة نرى ان المنهج قد نما نموا كبيراً عما خلفناه في القرن الرابع، وسعى الى الارتقاء، فخطواته التمهيدية الاولى تمثلت بجمع النصوص وتحريرها، وجمع الوثائق التاريخية وتبويبها، والبحوث اللغوية والادبية والاجتماعية الكاملة عن الفترات والشخصيات التي ندرسها وذلك قبل ان

المنارة للاستشارات
ww

يتخصص لهذا المنهج من يرقى به الى مستوى العلم[١٦] بالانطلاق من النظريات العلمية في دراسته وتسجيله.

٤ـ المنهج الاعتقادي (الايديولوجي) :

في تاريخ النقد العالمي يلوح ان المنهج الاعتقادي كان المنهج الثاني في الظهور، ولعلنا نجد مثلا واضحا لذلك في نقد الشاعر اليوناني الكوميدي ارستوفان لكبار شعراء التراجيديا من اليونان القدماء وهم اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس في مسرحية (الضفادع). والدارس لأدب ارستوفان وحياته لن يغيب عنه انه في نقده أو تحكيمه بين هؤلاء الشعراء الثلاثة قد صدر عن معتقداته الدينية والاجتماعية الخاصة، لأنه كان من كبار الاثرياء المحافظين اجتماعيا والمتزمتين دينيا، فكان من الطبيعي ان يفضل اسخيلوس . الذي جعل من المسرح منبراً لتقديس الآلهة . على زميليه وخاصة على يوربيدس الذي وضعه في المؤخرة لأنه الشاعر المتحرر الفكر لتاثره بالفلسفة النامية، وانه قد بعد بالمسرح عن الدين والآلهة ليقربه من الانسان وواقع حياته. وفي كل هذا ما يغضب ارستوفان ويتعارض مع معتقداته.

ارستوفان قد صدر اذن في هذا النقد المبكر عن المنهج الاعتقادي الذي تلا المنهج التأثري تاريخيا. ويهاجم كثير من الادباء والنقاد ايضا هذا المنهج كما رأيناهم من قبل يهاجمون المنهج التأثري. ولكن ما وجه الصواب في هذا الموقف؟.

الواقع اننا ما دمنا نبيح للاديب ان يصدر في ادبه عما يعتنقه من معتقدات فإننا لا ندري لماذا لا نترك للناقد ايضا حريته في اعتناق ما يشاء من عقائد. ولكن الشيء الذي نستطيع ويجب ان نطالب به الناقد هو ان يقاوم ما قد تدفعه اليه عقائده الخاصة من تشويه للعمل الادبي المنقود وموقف كاتبه، اذ يجب عليه اولا ان يقدم صورة امينة سليمة للعمل المنقود وكاتبه، وان ينحي ذاته وعقائده الشخصية في اثناء رسمه لهذه الصورة حتى لا يشوهها، وكما يقول جوستاف لانسون استاذ الادب الفرنسي في كتابه الذي ترجمه الدكتور محمد مندور في النقد الادبي: (يجب على الناقد ان يقدم لنا اولا صورة امينة للكاتب المتحرر الفكر.. وكل ما نطلبه منه هو ان يعزل معتقداته الخاصة عن العمل الادبي الذي ينقده حتى لا يشوهه). واما الشيء المعيب فهو ان يطمس الناقد حقائق وقيم العمل المنقود الذي يصدر صاحبه عن معتقدات تخالف معتقداته أو تتعارض معها، لان هذا يتعارض مع الروح العلمية السليمة. وبالرغم من ان النقد ليس علما وله مناهجه الخاصة المختلفة عن مناهج العلم الوضعي، الا ان النقد نشاط انساني آخر يجب ان يخضع للروح العلمية، روح الدقة والنزاهة وتحري الحقيقة وعدم الانسياق مع الهوى. وعلى هذا الاساس وبهذه الشروط ما يزال المنهج العقائدي في النقد مقبولاً ومعمولاً به من القديم حتى وقتنا الحاضر عند الكثير من النقاد الراسخين.

المنارة للاستشارات
ww

ففي العصر الحاضر و نتيجة لتغير النظرة إلى وظيفة الادب والفن في ضوء الفلسفات الاخلاقية والاجتماعية الجديدة كالوجودية والاشتراكية اخذت تتغير مقاييس التقويم للادب، بل تركزت تلك المقاييس في صفات يتميز بها اليوم ادب عن ادب، فيقولون ادب واديب ملتزم أي مقدر لمسؤوليته ازاء قضايا الانسان والمجتمع في عصره، ومتعاطف مع آمال الانسان والمجتمع في مزيد من التقدم والسعادة والرخاء. كما يقولون ادب واديب هادف، أي يسعى في تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أو اهداف اكثر تقدما مما امكن الوصول اليه. فغاية الادب الملتزم الهادف الرغبة في الاصلاح و تحصيل العدل والخير والرخاء والسعادة للبشر اجمعين. واما الادب الذي لا هدف له ابعد من الحاضر فهو الادب الذي يسمى احيانا بالادب الصدى، أي الادب الذي يكتفي بتلقي اصداء الحاضر وتصويرها وتجسيدها، في حين يسمى الادب الهادف بالادب القائد أي الادب الذي يسعى إلى قيادة الانسان والمجتمع نحو غايات ابعد من الحاضر سواء ان كان ذلك بتغيير هذا الحاضر أو تحطيمه عند ايمان الكاتب بفساده، أو بحث الخطى في الشوط الذي دخل فيه الانسان أو المجتمع عند ايمان الكاتب بسلامة اتجاه هذا الشوط وجدواه في مزيد من السعادة والرخاء والخير.

وقد واجهت النقد المسلح بالعقيدة الذي يطالب الادب بأن يكون هادفاً، دعوات ترى ان الادب ليس له غاية بنفسه. ومنها ما يرى ان تقويم العمل الادبي مضمونا وشكلا وبوصفه وحدة لا تنفصم انما يكون من داخل العمل الادبي ذاته وليس للناقد ان يستند في تقويمه له إلى مقاييس أو مبادئ أو نظريات يأتي بها من خارج العمل الادبي ويطالب الادب الالتزام بها.

ويرى أصحاب النقد الهادف ان هذه الدعوات ليست الا وسيلة اخرى ملتوية لحرمان الناقد من حقه بل من واجبه في مناقشة الاديب في صحة أو مرض وسلامة أو انحراف وصدق أو تزوير ما يريد ان يقوله أو يومئ به أو يستثيره في النفوس. ومن الواضح ايضا ان الناقد لا يستطيع الحكم بالصحة أو المرض والسلامة أو الانحراف والصدق أو التزوير الا مستندا إلى ثقافته الخاصة ونظرته الخاصة إلى الانسان والى الحياة والى المجتمع، أي وفقا لمقاييس لا مفر من ان يأتي بها من خارج العمل الادبي، والا فكيف يستطيع ان يحكم بالمرض على المرض، وبالانحراف على الانحراف وبالتزوير على التزوير، اللهم الا ان يعود عمله فيقتصر على النظر في الكيفية التي قال بها الاديب ما اراد قوله، والى أي مدى نجح في هذا القول، أي إلى أي مدى نجح مثلا ان يغري بالمرض والانحلال والتزوير، وبذلك لا يعود ناقدا بل شريك للاديب في اتجاهه الفاسد، وهو يقول مع دعاة النقد من داخل العمل الادبي وحده بأن هذا العمل الادبي (هو ما هو) ثم يعتقد في النهاية انه بذلك قد افتى مع انه تخلى عن واجبه في تقويم العمل الادبي وابراز ما فيه من قيم هابطة أو صاعدة[١٧].

ومن اهم المناهج النقدية المعاصرة التي دعت إلى الادب الهادف والى الالتزام في الادب هو (المنهج الماركسي) ثم (المنهج الوجودي) اللذين اقتصرنا عليهما ممثلين للمنهج الايديولوجي. اما المنهج الماركسي فهو يمثل

المنارة للاستشارات
ww

اتجاها جديدا في رؤية الواقع يستند اساسه الفلسفي الى الماركسية بوصفها نظرية في الطبيعة والمجتمع. ولقد كانت الاتجاهات الادبية تستند الى دعامات فلسفية عبر العصور، ولكن الرؤية الاجتماعية للماركسية تحتم على الآخذين بها في المجال النظري، الاخذ بها في مجال التطبيق. وهكذا تحتم على الفنان الذي يستنير بالرؤية الماركسية للمجتمع، ان يعكس هذه الرؤية في عمله الفني.

والمتتبع لتطور النقد الادبي في المجتمعات الاشتراكية من جهة، وعلى أيدي النقاد (الماركسيين) في الغرب من جهة اخرى يجد تحديدا للمفهوم الماركسي للادب والفن وان كان هنالك بعض الاختلاف في هذا التحديد، فنحن نقرأ مثلاً للناقد الانجليزي (رالف فوكس) فصلين كاملين عن (الماركسية والادب) و(الواقعية الاشتراكية)وان كنا لا نحظى لديه بتفسير فني للمفهوم، ولكنه يؤكد لنا اهمية الدلالة الاجتماعية للعمل الادبي ومعنى انبثاقها من الفلسفة الماركسية. ونطلع في كتاب جورج طومسون عن (الماركسية والشعر) على متابعة تطور فن الشعر منذ فجر التاريخ، ونفيد من المؤلف كيف استخدم المنهج العلمي في بحث موضوعه.

اما الكاتبان اللذان تعمقا شرح هذا المفهوم فهما (اندريه جدانوف) و(جورج بليخانوف). وعن هذا المفهوم يعبر الاول بقوله ان الفن (لا يعكس الواقع بصورة مدرسية جامدة، أو على اعتباره واقعا موضوعيا فقط، بل يقدمه في تطوره الثوري). وهو يفرق بذلك بين الرؤية الميكانيكية للواقع، وبين الرؤية العلمية. واهتم الثاني بتحليل الصلة القائمة بين الفن والحياة تحليلا عميقا يعتمد المنهج الجدلي المادي، وقد تكلمنا في محاضرة سابقة عن جهوده المتميزة في ترسيخ مبادئ هذا المنهج والدعوة الى المفهوم الماركسي في الفن والادب وشرح أبعاده.

ولقد اقترن بهذا المفهوم مصطلح (الواقعية الاشتراكية) وتجد بعض الدراسات عند تمحيص هذه التسمية انها لا تتفق مع التعابير الفنية السابقة مثل الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية لاقتصارها على دلالة العمل الفني وحدها دون النظرية الجمالية، والتفرقة الحاسمة بين الاعمال الفنية تعود الى مجموعة الخصائص الجمالية للعمل الفني، التي يختلف بوساطتها كل فنان عن الاخر، أو التي يختلف بها اتجاه فني عن الاخر. والماركسية ليست الا منهجا للتفكير، ومن الخطأ الفادح اذن ان نقحم تسمية الدلالة الاجتماعية لهذا المنهج على تسمية الاتجاه الفني الاخذ بالمنهج نفسه. ومن هنا يوجد في داخل المنهج الماركسي تياران متناقضان احدهما ينطلق من هذه الحقيقة فيرى (ان الاعمال الفنية تعبر جميعها عن رأي في الوجود، وتترجم عن موقف حيال النظام الاجتماعي القائم، وعن نقد، وامل، واتجاه، ولكن ذلك الاتجاه متولد من العمل الفني نفسه، ومن كونه صورة للحقيقة، اذ ليس للمؤلف ان يتدخل ليملي حكمه أو يفرضه، لان الوقائع التي جاء بها وعرضها لا تحتاج قط إلى شفيع) فهذا التيار لا يركز على الدلالة الاجتماعية فقط. ويرى التيار الاخر ان (على الادباء والفنانين ان ينتجوا للملايين من الايدي العاملة ادبا حزبيا بكل ما تحمله الكلمات من معان قوية) فهذا يركز

المنارة للاستشارات
ww

على الدلالة الاجتماعية، وما يزال التياران على قيد الحياة عند النقاد الاشتراكيين المحدثين، فحينما تقرأ لاحدهم (انه لمن الصعوبة ان نحدد عملا فنيا واحدا في الغرب لا يدين المجتمع الرأسمالي) أي بعفوية وتلقائية، يردد ناقد آخر قول بليخانوف: (ان قيمة الانتاج الفني تحدده بشكل نهائي قيمة مضمونه). وهكذا يتراوح النقد الماركسي بين اتجاهين: احدهما نقد غارق في الأيديولوجيا، متعصب للتفسير الاقتصادي للثقافة، يطالب الأدب بالانسجام مع الرؤية الماركسية الحزبية لحركة المجتمع بما تتضمنه من صراع طبقي ويهاجم ما خالف ذلك. والآخر نقد معتدل يعترف باحتفاظ الأدب بقيمة فنية تتجاوز به الأيديولوجيا البرجوازية الى حد يمكنه فيه ان يعكس الواقع الموضوعي لعصره. ويمكن أن يعد تروتسكي مقدمة للتيار الأكثر انفتاحاً في الماركسية، التيار الذي يتعمق كثيراً بقدوم الهنغاري لوكاش الذي يعد واحداً من ابرز منظري النقد الماركسي وممارسيه في مرحلة لاحقة. ويتضح ذلك من الكيفية التي وظف فيها لوكاش الواقعية الاشتراكية في دراساته، خاصة ما كتبه حول الرواية في كتابه دراسات في الواقعية الأوروبية ١٩٤٨. وفي هذا الكتاب يشن لوكاش هجوماً حاداً على عدد من المذاهب السائدة آنذاك، فهو يهاجم المذهب الطبيعي في القصة، خاصة في اعمال الفرنسي إميل زولا، لأنه يفصل الإنسان ككائن عضوي أو بيولوجي عن متغيرات التاريخ والحياة الاجتماعية والاخلاقية. وهذا الفصل هو ما يلاحظه لوكاش ايضاً في نقده للتجريب الحداثي في تمحوره حول الذات واندفاقات الشعور كما في اعمال بروست وجويس. يقول لوكاش إن في هذا الفصل تجزيئاً للإنسان، بقدر ما هو انعكاس للرأسمالية التي تفصل داخل الإنسان عن خارجه فتحدث تشويهاً يرفضه الواقعيون الكبار من أمثال بلزاك وتولستوي.

وتسعى الواقعية، حسب تحديد لوكاش، الى تناول شمولي للإنسان يأخذ في الحسبان الابعاد الاجتماعية والاخلاقية دون ان يتجاهل البعد الداخلي . الذاتي. "فالنوع والمعيار الاساسي للأدب الواقعي هو النموذج(Type) وهو مركب من نوع معين يربط العام والخاص ربطاً عضوياً سواء على مستوى الشخصيات او الاوضاع". فالواقعية لا تبحث عن المتوسط في الناس والموضوعات على نحو تجزيئي، وانما عن الحياة مكتملة في النموذج، عما هو أساسي ومشترك وبالغ الاكتمال.

في دراسته لبلزاك وغيره من "كبار الواقعيين" يؤكد ان هؤلاء لا يتيحون الفرصة لذواتهم لكي تسيطر عليهم، بمعنى انهم يغلبون الموضوعي على الذاتي متجاوزين بذلك أنفسهم. فبلزاك مثلاً تتغلب لديه رؤية عميقة وشمولية للعالم يدرك من خلالها تغيرات المجتمع الرأسمالي وحتمية المسيرة التقدمية نحو نصر الطبقة المسحوقة. وتتغلب هذه الرؤية لديه على تحيزاته الشخصية الأقرب الى السلطة السياسية والدينية المحافظة. والاختلاف هنا ليس بين العالم الموضوعي وذات الكاتب، وإنما هو بين مستويين من رؤية العالم لدى الكاتب نفسه، مستوى عميق وآخر سطحي[١٨].

المنارة للاستشارات
ww

ان الخطورة في التيار المتشدد الذي يركز على الجانب الايديولوجي نلمسها في عرضنا للقضايا التي اثارها الاتجاه نفسه في نقدنا العربي الحديث. ولقد كان التيار الماركسي من اسرع هذه التيارات في النفوذ إلى الحركة الادبية الحديثة وذلك بسبب ارتباطه بحركة سياسية معينة هي الاحزاب الشيوعية. بالطبع ليس كل ماركسي شيوعياً، لان الماركسية في الحقيقة، على الصعيد الثقافي، منهج اكثر منها مذهبا سياسيا.

ولقد عبر التيار الماركسي لاول مرة بقوة عن نفسه في كتابات لويس عوض. وعلى الاخص في مقدمته لمسرحية (شلي) التي ترجمها بعنوان (برومثيوس طليقاً) والتي ظهرت في العام ١٩٤٧، وفي كتابه (في الادب الانجليزي الحديث). ولويس عوض في الحقيقة يمكن ان يعد موجها اكثر منه ناقداً. ونحن اذ نتحدث عنه هنا، فذلك لانه اول من استغل المنهج الماركسي، بشكل صريح. في الدراسات الادبية. وصحيح ان دراسات لويس عوض كانت مقتصرة على الادب الغربي بوجه عام والادب الانكليزي بوجه خاص، الا ان مكانته هامة في النقد العربي المعاصر لأنه، كما قلنا، اول من طبق المنهج الماركسي.

درس لويس عوض في مقدمته لمسرحية (شلي) المدرسة الرومانسية الانكليزية. ومنهجه في هذه الدراسة يتضح من سطرها الاول عندما يقول: (لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن الا اذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي انجب هذه المدارس. ولا سبيل إلى فهم المدرسة الرومانسية التي انتمى اليها شلي على وجه التخصيص الا اذا درسنا حالة انكلترا في عصر الانقلاب الصناعي).

يقول لويس عوض ان بذور الرومانسية انما ظهرت في ادب شكسبير والكتاب الاليزابيثيين، وذلك على اثر صعود الطبقة الوسطى التجارية. اما المدرسة الرومانسية الحقيقية فلم تظهر الا مع عصر الانقلاب الصناعي، الذي استطاعت الطبقة الوسطى عن طريقه التغلب على الطبقة الاقطاعية والسيطرة على الحياة الاقتصادية ثم السياسية.

ويدرس لويس عوض مختلف تيارات الحركة الرومانسية، ولا شك في ان بعض هذه التيارات قد بلغ حد التناقض، لذلك يقول لويس عوض ان هذه التيارات الرومانسية ما دامت (متضاربة استحال ان تكون اكثر من مظاهر مختلفة للحركة الرومانسية، و استحال ان يكون كل منها هو التيار الاصلي). وهذا (التيار الاصلي في الحركة الرومانسية هو روح الفردية لا اكثر ولا اقل)، لأن (الحركة الرومانسية هي التعبير الادبي عن الحركة البورجوازية) والحركة البورجوازية كانت تقدس الفرد عند صعودها أي عندما كانت ثورية.

لكن البورجوازية سرعان ما اصبحت قوة رجعية وتخلت عن ثوريتها. لذلك اصبحت ضد الفرد لأن الآلة بالنسبة اليها قد حلت محل الفرد. وهكذا (ماتت الرومانسية في اوروبا، قتلتها الآلة التي خلقتها).

وما دمنا في سبيل الحديث عن المفكرين الموجهين، فإننا لا نستطيع الا ان نذكر سلامة موسى الذي كان ايضا من اوائل الداعين إلى ربط الادب

المنارة للاستشارات
ww

بالحركة الاجتماعية، وسمى هذا الادب بالادب المرتبط. وهو يقول في مقدمة كتابه (الادب للشعب) الصادر في العام ١٩٥٦: (في وقتنا الحاضر يجب ان يكون الادب كفاحا نحارب به رواسب القرون المظلمة، وندعو فيه إلى حرية المرأة ومساواتها التامة في الحقوق والواجبات بالرجل. كما ندعو إلى الحضارة العصرية أي حضارة اوربا. اذ نحن على يقين بأنه اذا كانت الشمس تشرق من الشرق فإن النور يأتي الينا من الغرب. وان ندعو إلى العلم والصناعة لزيادة الثراء. وان نحارب الغيبيات والخرافات التي أسن بها الشرق وتعفن حتى كاد يموت. واخيرا يجب ان نتجه نحو الديموقراطية الاشتراكية. ثم، على الدوام، نطلب الحرية، الحرية الروحية بالانطلاق من التقاليد والخرافات، والحرية السياسية بايجاد حكومات شعبية عادلة). لقد كان سلامة موسى . في نظر بعض الباحثين . بالنسبة الى الشعب العربي ما كانه ابسن بالنسبة للنرويج وبرنارد شو بالنسبة لانكلترا.

ولا شك في ان اول محاولة لنقد القصة العربية على اساس المنهج الماركسي كتاب (في الثقافة المصرية) لمؤلفيه محمود امين العالم وعبدالعظيم انيس الذي ظهر في العام ١٩٥٥. ولقد انطلق كاتباه من هذه النطقة وهي ان (الثقافة انعكاس للواقع الاجتماعي). وجاء كتاب (في الثقافة المصرية) دفاعا عن المدرسة الواقعية الجديدة ودعوة لها. ويتجلى هذا في الثلث الاول من الكتاب الذي يدور حول المعركة الفكرية التي قامت بين مؤلفيه من جهة وبين طه حسين وعباس العقاد من جهة ثانية، وكانت خلاصة رأي المؤلفين في هذه المعركة هي (ان مضمون الادب يعكس مواقف ووقائع اجتماعية).

تحت عنوان (الهارب من الحياة) يدرس عبدالعظيم انيس ابراهيم المازني في روايته (ابراهيم الكاتب)، وينتهي إلى ان بطل الرواية (ابراهيم) شخصية سيكوباثية. وليس هذا ما يأخذه الكاتب على المازني لان (ما من نقد جدي يستطيع ان يعترض من ناحية المبدأ على دراسة سيكوباثية من خلال القصة، ولا ان يكون مثل هذا النموذج البشري بطلا لها)، انما ما يأخذه الكاتب على المازني هو ان (هذه الدراسة التي حاولها المازني انما كانت من الداخل اعني انها دراسة تعرض هذه النفس الانسانية في صراعها الداخلي وتقلباتها النفسية وشرودها الفكري وقلقها وفزعها من الحياة وانطوائها على داخلها باعتبارها عمليات داخلية لا صلة لها بالاحداث الاجتماعية في البيئة الاجتماعية، كأن هذه الحالة النفسية ليست مستمدة من علاقاتها الخارجية بالمجتمع ولا متأثرة به.. والحقيقة ان موقف ابراهيم في الحياة هو موقف المازني نفسه، وهو موقف قوامه التشاؤم واليأس والهروب والفردية المغرقة والتفكير الدائم في القبر).

ويتصدى بعض النقاد الى مثل هذه التفسيرات الايديولوجية للأدب فيقول ان المنهج الماركسي مقبول إلى حد ما في تفسير العمليات الاجتماعية. صحيح انه (لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن الا اذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي انجب هذه المدارس)، ولكن هل يكون درسنا للحالة الاقتصادية كافيا وحده لفهم مدرسة من المدارس؟ لقد

المنارة للاستشارات
ww

اعترف لويس عوض ان في الرومانسية تيارات متناقضة كالتيار الكاثوليكي والتيار الوثني. وصحيح ايضا ان هذه التيارات تنبع من تيار واحد هو روح الفردية. وصحيح ايضا ان هذه الروح الفردية كانت تعبيرا عن روح الطبقة البورجوازية. اننا بذلك نكون قد فسرنا التيار الاصلي في الحركة الرومانسية، ولكن المنهج الماركسي، أو بالاحرى لويس عوض، عجز عن تفسير التيارات الفرعية المتناقضة. فما دامت الحالة الاقتصادية واحدة، وعنها نتجت الحركة الرومانسية، فبم نفسر ظهور تيارات فرعية متناقضة؟ ومن اين جاء هذا التناقض ما دامت الحالة الاقتصادية واحدة؟.. من هنا نستطيع ان نقول ان دراسة الحالة الاقتصادية ضرورية لفهم الحالة الادبية، ولكن الحالة الاقتصادية وحدها لا يمكن ان تفسر كل شيء. فاذا كانت هذه هي الحال في العمليات الاجتماعية الكبرى، فكيف يصح الاقتصار على النظرية الماركسية في تفسير الحالات الفردية؟.

والان لنفرض ان سيكوباثية (ابراهيم الكاتب) مستمدة من علاقاتها الخارجية بالمجتمع، فهل من الواجب على الفنان ان يشرح ذلك؟ وبمعنى آخر هل من الضروري ان تستحيل الرواية إلى ريبورتاج اجتماعي يعرض النتائج ويشرح الاسباب؟.. لا نعتقد ان المازني كان عليه ان يفعل ذلك، وانما نرى ان المنهج الماركسي انما كان يستطيع بدل المطالبة بذلك، ان يربط بين المازني والمرحلة التي كتب فيها روايته، وبين ما اذا كانت تلك المرحلة قادرة على انتاج شخصيات سيكوباتية حقاً. اننا لا نستيطع ان نطالب المازني باشياء لم يكن الوعي الاجتماعي في الفترة التي عاش فيها ليهيء لها. ولو اخلص عبدالعظيم لمنهجه لما طالب المازني بذلك، بل لعمل على دراسة بيئة المازني، ولكشف عن الاسباب التي جعلت من (ابراهيم الكاتب) شخصية سيكوباثية.

ويتكرر خطأ عبدالعظيم انيس في فهمه لطبيعة المنهج الماركسي عند حديثه عن نجيب محفوظ. فنجيب محفوظ هو (روائي البروجوازية الصغيرة) لذلك فهو لا يستطيع ان يفهم الاشتراكية كما يجب ان تفهم، حسب ما يرى عبدالعظيم انيس: (اشتراكية حالمة مثالية حدودها الحقيقية فكرة باهتة عن العدالة الاجتماعية). والدليل الذي يتمسك به عبدالعظيم هو شخصية علي طه في رواية (فضيحة في القاهرة)، الذي يصفه الناقد بأنه (تخطيط باهت لشخصية مصبوبة في قوالب ميتة) والسبب في ذلك هو (ان مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية هي التي قضت على علي طه في الرواية. ولو فهم نجيب محفوظ ان الكفاح الاجتماعي غير معزول عن الكفاح الوطني، لما عزل بطله في الرواية عن المجتمع المصري).

ويعود الناقد ليرد على الفهم غير الصحيح لطبيعة المنهج الماركسي عند عبدالعظيم أنيس، فإذا كان نجيب محفوظ روائي البورجوازية الصغيرة، فهذا لا يعني بالضرورة ان يكون بورجوازيا في تفكيره. اما شخصية علي طه الاشتراكية الباهتة فغير كافية للحكم على بورجوازية نجيب محفوظ. ولو كان الناقد مخلصا لمنهجه الماركسي لاستطاع ان يتبين بدراسته للمرحلة الاجتماعية التي تجري فيها احداث (فضيحة في القاهرة) ان النموذج

المنارة للاستشارات
ww

الاشتراكي في ذلك الحين كان لابد بالضرورة ان يكون نموذجا باهتا، لان الطبقة العاملة في تلك الفترة لم تكن قد نضجت بعد بشكل كاف. فهل نستطيع اذن ان نقول ان اشتراكية نجيب محفوظ باهتة لأن شخصية ما في احدى رواياته جاءت باهتة اشتراكيا؟.. ألم يكن نجيب محفوظ اكثر اخلاصا للمنهج الماركسي ذاته عندما جعل شخصية احد ابطاله الاشتراكيين باهتة في عصر لم تكن فيه الطبقة العاملة قد نضجت تماماً؟.

لكن هذا الناقد لمؤلفي (في الثقافة المصرية) يعود فيقول: وعلى كل حال، ومهما كانت مآخذنا على المنهج الماركسي ذاته، ومهما كانت اخطاء مؤلفي (في الثقافة المصرية) في فهم هذا المنهج، فإن هذا الكتاب سيظل اول محاولة جدية في تاريخنا الادبي المعاصر لدراسة انتاج القصاصين العرب على اساس منهجي واضح.

ولننتقل الان إلى التيار الوجودي الذي انعكس عن فلسفة جان بول سارتر والوجوديين الاخرين. لقد كانت ازمة سارتر دائماً كما وضحت سيمون دي بوفوار في روايتها (الحكماء) هي: كيف يمكن ان يظل ثوريا دون ان يكون ماركسياً[١٩]؟.. ونفهم من قولها أنه لا يلتقي بالماركسية ويلتقي معها كذلك. فما هو هذا الشيء الذي يفترقان عنده، وما هو الشيء الذي يلتقيان لديه؟..

ان سارتر يقر بالقيمة الكبيرة التي للفلسفة الماركسية، ويعترف بتأثيرها في افكاره، وهو يقول عنها بأنها فلسفة العصر وانها الفلسفة الوحيدة في زماننا التي لا يمكن ان نتجاوزها. ويقول بأن افكارنا يجب ان يضمها الأطار الذي تضعه الماركسية حولها والا ضاعت هذه الأفكار في الخواء أو بقيت أفكاراً رجعية. وبين ان الوجودية تنتسب الى الماركسية فقد نمت على حدودها ولا تعارضها وانها ورثت الماركسية ووهبتها وجوداً جديداً. ولا يقر لوكاش في نظرته الى الوجودية، وبأن المثقفين البرجوازيين اضطروا الى التخلي عن منهج المثالية لكنهم استبقوا نتائجه وأسسه متمثلة بالوجودية. ويبين ان ما يميز به لوكاش بين الوجودية والماركسية انما هو ما يقرب بينهما وهو تفوق الوجود على الوعي[٢٠].

ويذكر سارتر ما أخذته الوجودية من الماركسية وهو مما اخذته من الهيجلية: (ومن الماركسية التي وهبتها ميلاداً جديداً ترث ايديولوجية الوجود صفتين ورثتهما الماركسية نفسها من الهيجلية.. الديالكتيك..الكلية.[٢١]) كما ان ما تشترك به الوجودية مع الهيجلية والماركسية في فلسفة التاريخ هو ان التاريخ فعل جدلي: (وفهمنا اخيراً ان المتعين هو التاريخ، وانه الفعل الجدلي[٢٢])... ان التاريخ عملية جدلية متحركة متطورة كما يبين سارتر، وكما تبين الماركسية، ولكن الفهم الماركسي كما يبين سارتر يتناول (العملية التاريخية بمنهج يقوم على الافتراض والقول بالكليات في نفس الوقت...وضع الوقائع المروية في مركز ثانوي بالنسبة الى كلية الحركة او الاتجاه، فهو قد سعى كذلك الى كشف هذه الكلية من خلال تلك الوقائع، بمعنى انه قد اعطى لكل حادثة بالاضافة الى معناها الخاص دور الكاشف)[٢٣] وهو يرى ان لا

المنارة للاستشارات
ww

يشترط في الجزئي ان يعبر عن الكل. لقد انغلقت المفاهيم المفتوحة للماركسية وبدت معرفة كلية مسبقة . كما يرى سارتر . وانها جمدت مع انها معرفة جدلية أي متطورة. في الماركسية المهم في الوقائع ان تكشف عن الأفكار الكلية بينما في الوجودية التأكيد على واقع البشر. ومع انها والماركسية تصوبان الى الهدف نفسه، لكن الماركسية اعادت امتصاص الانسان في الفكرة بينما تبحث عنه الوجودية اينما كان. ان ما تختلف به الوجودية مع الماركسية والهيجلية هو نزعتها الذاتية، وتخلي هاتين الفلسفتين عن هذه النزعة كما تصفهما الوجودية[٢٤]، فالماركسية تحرك التاريخ بالظروف الموضوعية لا بالوعي الذاتي ولا بالحرية الفردية التي تخافها الماركسية كما يقول سارتر، فتتصور التاريخ موجهاً بقوانين خارجة عن الانسان، فالطرق مرسومة مسبقاً في التاريخ فلا مجازفة ولا قلق، بل كل شيء محقق والنتائج مضمونة ولا ريب فيها، وبذلك يتبدد الواقع ولا يعود التاريخ الا فكرة تتطور. والوجودية ترى ان الطريق ليس مرسوماً بل يشقه الانسان بنفسه، والقانون يضعه الانسان، فهو الذي يصنع الاشتراكية، لأن الانسان حر، فلا حتمية بانتصار الاشتراكية في النهاية، والمادية لن تكون فكر الواقع النهائي للتاريخ. وهكذا انتقلت المادية الى موقف المثالية الجامدة ـ كما يؤكد سارتر ـ واستحالت الى معرفة خالصة مطلقة كان على البشر والاشياء ان تخضع مسبقاً لأفكارها، فهي مادية ميتافيزيقية . كما يصفها سارتر ـ والمفروض انها فكر علمي يرفض كل تأمل قبلي، لكننا نجد البروليتاريا مثالية تنطلق من ايمان مسبق ويقودها المثل الاعلى، وهذا ضد العلمية التي تلجأ الى التجربة وروح النقد والاعتراض والبحث[٢٥].

ولكن سارتر يجد لدى الماركسية ما يعده اتفاقاً شبه عام بينهما بالنسبة الى دور البشر في التاريخ، وهو اعترافها بأثر الظروف الموضوعية في صناعة التاريخ وتحريكه بما فيها الظروف الاقتصادية من خلال وعي الأفراد او الناس. ولكن ماركس . كما يقول سارتر . يحيل تلك الذاتية الى حقيقة موضوعية خالصة، فيسير في عالم يسكنه بشر موضوعيون، فهناك كبت للذاتية[٢٦] وتجاوز للارادة الفردية التي تعتد بها الوجودية.

وينتهي سارتر في حواره مع الماركسية الى انها موقف انساني بكل ما يشتمل عليه الموقف الانساني من امور ذاتية ومتناقضة وعاطفية، فما ينبغي ان يقدموها لنا عقيدة وفلسفة محكمة لا يأتيها الباطل[٢٧].

اما رد الماركسية، فمن جملته، ان الوجودية شددت على الذاتية كثيراً حتى ضحت بالعقلاني والموضوعي وبالصرامة العلمية والانضباط الثوري وكأن التاريخ منسوج من بزوغ مشاريع حرة فقط[٢٨].

وللوجودية ادبها الذي كتبه اعلامها والذي يعبر عن رؤيتها، كما في روايتي سارتر (دروب الحرية) و(الغثيان) ومختلف مسرحياته، وفي كتاب البير كامو (اسطورة سيزيف) و(الانسان المتمرد). وللوجودية منهجها النقدي الذي ينطلق من التحليل النفسي، ويعبر عن رأيها في وظيفة الادب (فالناقد

المنارة للاستشارات
ww

الوجودي يجد نفسه امام اثر مؤلف معين كما يجد المحلل النفسي نفسه امام اعمال حياة معينة.. انه يريد ان يستخلص من الأثر معناه الكامل وان يعطي اللغة بعدها الوجودي باعتبارها الدعامة الوحيدة التي تستند اليها الدلالات المختلفة. واذا كانت الكتابة كيفية في الوجود، فهي تحيلنا بدورها الى حضور الكاتب فيها وبواسطتها. فأسلوب الكاتب يشير إذن الى الاختيار الوجودي الذي يحققه هذا الكاتب. وبالنسبة للنقد الأدبي يجب ان ينطلق مدار الفهم من الاثر الى المؤلف ليعود الى الاثر، لا من المؤلف الى الاثر لكي ينغلق ثانية على المؤلف.. أي ان الفهم النقدي يجب ان يكون بعكس الفهم التاريخي.. وبالخلاصة فإذا كان من الواجب على النقد الكامل حسب وجهة النظر الوجودية ان يوضح العلاقات بين معنى خلق ادبي معين وبين المشروع الاساسي لحياة معينة فإن دوره هو ان يسخر فهم الحياة لخدمة فهم الأثر وليس العكس)[٢٩].

والوجودية إذ تؤكد صلة الفن بالحياة الشخصية لصاحبه، واذ تركز على مقولات الذاتية فإنها تحلل الانسان في تمركزه في اللحظة التاريخية التي يعيش فيها، فهي تمجد التاريخ في لحظته الراهنة. ونجد سارتر يتحدث عن كاتب محدود بزمان ومكان معينين، وهو يعبر عن مجتمع وافراد مجتمع او قراء محدودين مثله بظروف تاريخية. ويدعو افراد مجتمعه الى التغيير في هذه الظروف المحددة، فهو ضد الاطلاق او التجريد الذي تنطلق منه افكار وفلسفات جادلتها الوجودية. فالكاتب ينبغي له ان يتخلى عن الحلم المستحيل بأن يقدم تصويراً مجرداً للمجتمع وللانسان: (ان الكاتب (الملتزم) يعرف ان الكلمة فعل. انه يعلم ان الكشف هو التغيير، واننا لا نستطيع ان نكشف الا اذا قصدنا التغيير. لقد تخلى عن الحلم المستحيل بأن يقدم تصوراً متجرداً للمتجمع والشرط الانساني. ان الانسان هو الكائن الذي لا يستطيع أي كائن تجاهه ان يحتفظ بالتجرد)..[٣٠] ان النقد لدى الوجودية يدرس الاعمال الادبية على انها محدودة بزمان ومكان معينين. وهي تلزم الكاتب او الاديب بأن يعبر عن الانسان المحدد باللحظة التاريخية، والا يكتب عن الانسان المجرد، ولا عن القارئ بدون تاريخ محدد، وبهذا يتم تجاوز التناقض الادبي بين الذاتية والموضوعية، وبهذا يستطيع الكاتب الذي يعيش في مجتمع محدد في لحظة تاريخية محددة ان يعبر عن نفسه وهو يعبر عن قرائه، وان يعبر عن قرائه وهو يعبر عن نفسه[٣١].

ان ما يهم سارتر هو ان يلتزم الكاتب بالقضايا الجوهرية التي يطرحها الصراع التاريخي في لحظته الحاضرة وفي شروط ملموسة وبذلك حدد مفهوم الالتزام بالكشف عن تلك الشروط التاريخية فيكون الادب رسالة يبلغها الاديب الى معاصريه. لقد اثار سارتر في كتابه (ما هو الادب) ثلاثة اسئلة هي: ما هي الكتابة؟ ولماذا نكتب؟ ولمن نكتب؟ واجاب عن (هذه الاسئلة الثلاثة بالالتزام الكامل. فالأدب والنثر خاصة وقبل كل شيء عنصر كفاح بالنسبة لانسان اختار الكتابة. وهو يدين سلبية الفنان الذي يحلم منذ مئة عام

المنارة للاستشارات
ww

بتكريس نفسه لفنه بكل براءة. والكاتب سواء اراد ذلك ام لا مشترك في حوادث عصره وله ضلع فيها، ولذلك فهو مضطر الى الكفاح في عالم وواقع منغمس فيهما، كما انه مكلف ان يقدم شهادة عن عصره وان يجعل كتابته (تاريخية) أي ان يغير مطاليبه التي تخص الشكل والاسلوب ويجعلها مطاليب (مادية متسمة بتاريخ معين) ونحن هنا ازاء احدى الافكار الاساسية للنقد الحديث، وهي ان وظيفة الادب لم تعد خلق الجمال حسب بل يجب ان يكون الادب مظهراً عاماً من مظاهر الشعور الانساني، وبالتالي ان يكون (ملتزماً) دائماً قليلاً او كثيراً. فالكتابة بالنسبة لسارتر كيفية معينة في التصرف وهي (عمل كاشف) والكاتب لابد ان يبلغ رسالته الى معاصريه، أي ان الأدب يجب ان تكون له (وظيفة اجتماعية)، والكاتب مهما يفعل هو (في موقف) دائماً ويجب ان يساهم في النضال السياسي بواسطة كتاباته. وهكذا يهتم سارتر في آن واحد بعمليات الخلق من جهة، ومن جهة اخرى بالعمل الاجتماعي والسياسي والاخلاقي الذي يتم بواسطة الادب)[٣٢].

لقد كان مبدأ الالتزام اهم المبادئ التي صدرت عن المدرسة الوجودية في الادب. ولقد دعا بعض النقاد العرب الى ان تشهد مكتبتنا كتبا تطبيقية على القصة العربية وغيرها تقوم على اسس (النقد الوجودي)، أي تقوم قبل كل شيء على دراسة موقف الكاتب. ولاحظوا في حركة الترجمة اقبالا على هذا النوع من النقد. ومن الامثلة على ذلك كتاب (البيريس) عن سارتر وكتاب ولسون عن (اللامنتمي). ولاحظوا كذلك في كتابات الجيل الطليعي من الكتاب العرب، انه يزداد تمسكا، يوما بعد يوم بمبدأ الالتزام. ولابد لنا، ونحن نتحدث عن التيار الوجودي الالتزامي من ان نذكر دور مجلة (الاداب) بالتحديد التي فتحت صفحاتها لمبدأ الالتزام وتبنته.

ولعلنا نحسن انهاء الكلام عن التيار الوجودي، بأن نذكر دراسة صغيرة الحجم، كبيرة الاهمية من حيث التعبير عن طبيعة هذا التيار، هي مقدمة توفيق صايغ لمجموعة جبرا ابراهيم جبرا (عرق) التي كان عنوانها (عبر الارض البوار) والتي تصلح نموذجا يحتذى لكل ناقد يريد ان يكشف عن وضعية الانسان وموقف الكاتب من خلال عمل من اعماله[٣٣].

٥ـ المنهج الشكلي :

ان الدعوة إلى المنهج الشكلي تمتد في جذورها إلى الخلاف القديم بين انصار الشكل وانصار المضمون وما بينه الطرفان من أن ضرورة البحث تستوجب الفصل بين المضمون والشكل في العملية النقدية. وما تبع ذلك من صرف فئة كبيرة من النقاد اهتمامها الاكبر إلى المضمون، وصرف فئة اخرى هذا الاهتمام إلى الشكل. وامتد هذا الخلاف إلى العصر الحديث فأنصار الشكل الذين يسمون انفسهم احيانا انصار الفن يقولون انه ليس للناقد ان يناقش أو يتحكم فيما يريد الكاتب ان يقوله للناس، والا كان في ذلك اعتداء على حريته، وانما ينظر في كيف قال الكاتب ما اراد قوله وعلى أي نحو

المنارة للاستشارات
ww

سار، وهل نجح في تقديمه في صورة جميلة تجذب اليها العقول والقلوب ام لم ينجح؟.

وهذا المنهج يستند في النهاية إلى ما عرف منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بمذهب الفن للفن، وكان يقصد به الفن للجمال وللجمال وحده، أي لجمال الصياغة. ولكن النشأة التاريخية لهذا المذهب وظروفها تثبت ان اصحابه لم يدعوا اليه الا في مجال الشعر، عندما اخذ الرومانتيكيون الضعفاء المقلدون يهملون الصياغة الشعرية الجميلة ويكتفون باعتبار الشعر مجرد وسيلة للتعبير عن ذواتهم تتحقق غايته القصوى بالنجاح في هذا التعبير بأية صياغة. ومع ذلك لم يستطع دعاة هذا المذهب وعلى رأسهم الشاعر تيوفيل جوتييه تطبيقه الا في نوع من الشعر وهو الشعر الوصفي، الذي يمكن ان يقتصر هدفه على جمال التصوير.

واذن فمذهب الفن للفن أو الفن للجمال وحده لا يمكن تطبيقه الا في لون واحد من الوان الوصف الشعري، عندما ينحى الشاعر ذاته عن الموصوف وكأنه يرسم لوحة بالقلم. ومع ذلك فقد استخدم هذا المذهب وما يزال يستخدم عند من يريدون ان يسقطوا عن الشاعر أو الاديب مسؤوليته ازاء الانسان وازاء المجتمع وازاء قضايا الحياة الكبرى، ويبينون ان طبيعة الفن تأبى الالتزام بشيء من كل ذلك، مع اننا لو خرجنا من ميدان الشعر الغنائي أي شعر القصائد إلى مجال فنون الادب الاخرى الكبيرة كفن المسرحية الشعرية أو النثرية، وفن القصة الطويلة أو القصيرة، لا نكاد نتصور كيف يمكن ان يكون هدف الاديب فيها هو الفن للفن أو الفن للجمال وحده، لان مثل هذه الفنون لا يمكن ان تتحول إلى مجرد صورة أو صور جمالية، بل لابد ان تحمل تجربة بشرية وان تتمخض هذه التجربة عن هدف معين. كما لا ننكر قيمة الجمال وحاجة الروح اليه . الا اننا لا ندري لماذا لا يسعى الاديب إلى تحقيق هدف انساني آخر إلى جوار الجمال الصرف، ولماذا لا يدعوه النقاد إلى ذلك والا وضعوا عمله الادبي عند التقويم في مرحلة ادنى بكثير من عمل الاديب الاخر الذي يحس بمسؤوليته ازاء الحياة والمجتمع، ويلتزم بقضايا الانسان والمجتمع، ويبدي أو يوحي فيها برأي، ويحقق إلى جوار الجمال في عمله الادبي هدفاً انسانياً أو اجتماعياً ينطق بشعوره بأنه ملتزم ومدرك لمسؤوليته. وهذا هو ما يقول به انصار المضمون من النقاد والمهتمون به[٣٤].

وقد استندت الدعوة إلى الشكل في العصر الحديث إلى افكار فلسفية امدتها بتفسيرات عميقة فلقد استندت إلى الوضعية المنطقية في وظيفة اللغة، وفي الفصل بين لغة العلم ولغة الادب. وقد ميزت نظرية النقد الشكلي بين الاستعمال (العلمي) للغة والاستعمال (الانفعالي) لها. فنحن نستخدم الالفاظ اما لأجل ما توجده من اشارات واما لاجل المواقف والانفعالات التي تعقب هذه الالفاظ. والفروق التي تتضمنها الحالتان كبيرة جداً، ففي حالة اللغة العلمية يكون ادنى اختلاف في الاشارة معناه الفشل، معناه ان الغاية لم تتحقق. اما في حالة اللغة الانفعالية فإن اوسع اختلاف في الاشارة لا اهمية له متى ما كانت الاثار التي تعقبها في المواقف والانفعال من النوع المطلوب.

المنارة للاستشارات
ww

وقد افضى هذا الفصل بين العلم والادب إلى ان يختص العلم بالمضمون ويختص الادب بالشكل: فالعالم الطبيعي وحده . كما يقول ماكس ايستمان . من يعتمد عليه في اعطاء افكار في أي موضوع، وعلى الناس ان ينتظروا آراء العالم وافكاره لا آراء الاديب وافكاره، فالافكار في الادب غير مهمة أو غير يقينية. وان سوء فهم الشعر . كما يقول ريتشاردز . يأتيان (من الغلواء في ابراز اهمية الافكار فيه، فنحن نرى بوضوح ان الافكار ليست عاملا رئيسا من عوامل التجربة الشعرية. لمَ اتى الشاعر بكلمات معينة ولم يأت بغيرها؟ لم يأت بها لانها تحمل افكاراً يبتغي تسليمها إلى الاخرين، وانما اتى بها لان الموقف تطلب ان تأتي في هذا الشكل. ليس المهم ما يقوله الشعر بل المهم هو الشعر عينه، فالشاعر لا يكتب كما يكتب العالم).

لقد اطرح النقد الشكلي الافكار من عيار الشعر ولهذا اطرح . وهذا طبيعي . مبدأ الارتباط. وقد عرف آلن تيت هذا المبدأ بأنه ارتباط الادب بالعالم الذي يمثله وبالمعارف التي تتصل به.

ومبدأ الارتباط هو مبدأ النقد الايديولوجي والنقد التاريخي، فلم يستعينوا بسيرة الشاعر، ولا اعتمدوا على التاريخ، ولا استندوا إلى علم الاجتماع وعلم النفس التحليلي لفهم العمل الادبي وتقويمه. لقد عزف النقد الشكلي عن الدراسة التاريخية التي كانت تدور حول النص، وانكب على النص ذاته يستجليه ويسبر غوره. يقول احد نقاد هذا المنهج: (ولم يكن ما ساء اولئك النقاد ذلك التقسيم التاريخي للادب في حركات ومؤثرات حسب، وانما ساءهم ايضا ذلك الاستغلال القصصي السردي للاخبار في سير الادباء التي تفرغ لتدبيجها اجيال من الدارسين، حتى كان الادب الذي يعلم في المدارس والكليات، في غالب الحال، مزيجاً مضطرباً من تاريخ الحركات ومن الحكايات الاخبارية. اما الخصائص الحق التي يتفرد بها كل اثر ادبي، وهي اهم ما هنالك، فلم يحتفلوا فيها على نحو جدي).

ويعتقد النقاد الشكليون ان انشغال النقاد بتتبع سير الادباء والفنانين قد صرفهم عن نقد اعمالهم ذاتها، أو جعلهم يحكمون على اعمالهم من وراء سجوف حياتهم، فقد هوّن بعضهم من شعر الشاعر الانجليزي شيلي، لأن الشاعر لم يكن حدبا على زوجه، حتى ان الناقد الانجليزي ماثيو ارنولد قد ارخ للشاعر وهو متاثم. وامتدح النقاد من البروتستانت الشاعر الانجليزي ميلتون لا لشعره بل لآرائه السياسية والدينية، وتحيفه النقاد من الكاثوليك ومنهم اليوت بعد ان تكثلك لأن افكار ميلتون السياسية والدينية قد خالفت مذهبهم.

وقد اشتد بعض النقاد الشكليين في اطراح مبدأ الارتباط حتى غدوا يفسرون اشعار القرن السابع عشر مثلا في ضوء دلالات الالفاظ اليوم على رغم اختلاف دلالاتها اليوم عن دلالاتها في القرن السابع عشر، فلقد قدم المتطرفون من هذه الحركة فرصاً مواتية لهجوم خصومهم. ووجد هؤلاء متعة دافعها العداء في استعراض ما يسمى (التفسيرات) التي كانت تعتمد على جهل المفسر لحقيقة ان بعض الكلمات في اشعار القرن السابع عشر تحمل معاني تختلف جذرياً عن تلك المعاني المتداولة اليوم.

المنارة للاستشارات
ww

والواقع ان هذه المسألة مرتبطة بمسألة نظرية اخرى هي (التوصيل) فاللغة اداة توصيل بين كائنات اجتماعية. وثمة متكلم ومتلق وكلام، وان شئنا استعمال مصطلحات السيمياء اللغوية قلنا: ثمة متكلم يستعمل اشارات إلى مفسر يفسر تلك الاشارات ويستجيب اليها أو لايستجيب. ويظل التوصيل قيمة اللغة بين بني البشر. ولكن هذه القيمة تصبح غير اساسية لدى الشكليين في لغة الادب. يقول ريتشاردز: (فمع انه من الاجدى لنا ان ننظر إلى الفنان باعتباره موصلا، الا انه ليس صحيحا ان الفنان ذاته ينظر إلى نفسه عادة على هذا النحو. ولا نرى الفنان ذاته ينظر الى نفسه عادة على هذا النحو. ولا نرى الفنان عادة في اثناء خلقه للعمل يهتم عادة بالتوصيل عن قصد وبطريقة واعية. بل انك ان سألته عما يفعل فأغلب الظن انه سيجيبك قائلاً ان التوصيل في نظره مسألة لا شأن له بها. أو على احسن الافتراضات فإنه سيقول انها مسألة ثانوية بحتة، وان كل ما يفعله هو ان يصنع شيئاً جميلاً في ذاته، أو شيئاً يبعث على الرضا في نفسه، أو شيئاً ذاتياً يعبر على نحو غامض عن مشاعره وعن نفسه. اما كون هذا الشيء سيصبح موضوع دراسة للغير ومصدر تجارب عندهم فقد يبدو له ذلك مجرد ظرف عارض لا علاقة له بجوهر ما يفعله. بل ربما يكون الفنان اكثر تواضعاً فيجيبك قائلاً انه في عملية الابداع لا يفعل اكثر من انه يسلي نفسه. ومن الحكمة اذن ان يصرف الفنان اهتمامه كلية عن هذه الامور. بل ان اولئك الفنانين الذين يبدو عليهم انهم يهتمون بنواحي التوصيل لذاتها انما هم غالباً فنانون من الطبقة الثانية).

وهكذا انفرط عقد المضمون في النقد الشكلي وانتثرت حباته، لان الاهتمام بالمضمون من سمات لغة العلم لا الأدب. وطبيعي بعد الا يعول النقد الشكلي على مبدأ الارتباط وعلى التوصيل[٣٥]، وهذا اهم المبادئ التي تبنتها التيارات أو المناهج الشكلية التي نكتفي منها بعرض اهمها بسبب انتشاره واثره في الفكر الغربي والعربي، وهو المنهج البنيوي.

البنيوية حركة فكرية معاصرة ازدهرت في فرنسا، واتسع مداها في العالم وصار لها ممثلوها: (شتراوس) (التوسير) (لوفيفر) (رولان بارت) (بول ريكور) (ميشيل فوكو) (جاك لاكان). وهي سياحة في حقول معرفية متعددة تشمل علوم اللغة والانثروبولوجيا والفلسفة والتحليل النفسي والاجتماع والنقد الادبي. ولقد فرضت نفسها على الفكر الغربي المعاصر بطريقة أو بأخرى في المرحلة الاخيرة واصبح لها خصومها وانصارها وآثارها اللافتة في مجالات العلوم الانسانية المختلفة حتى اصبحت (موضة) تذكر بما كانت عليه الوجودية في الخمسينيات.

صرحت البنيوية بأنها طريقة أو منهج وليست عقيدة أو فلسفة والا لامكن تجاوزها، فليس لها موقف فكري كما تقول وانما هي محض منهج لدراسة الظواهر. والمنهج البنيوي يحاول اكتشاف النظام أو البنية أو الهيكل أو العلاقات الكلية الكامنة وراء الظواهر، أي انه يبحث عن الشيء الثابت أو العامل المستمر الذي هو الجانب الخفي. وفي سبيل اكتشاف هذا الجانب يحاول التحليل البنيوي اغفال الجوانب العرضية ليلتقط الشفرة السرية التي

المنارة للاستشارات
ww

تربط مختلف مناحي النشاط الإنساني. أي ان البنيوية هي وصف للنموذج لا للواقع المباشر. وكلمة النموذج قد تشير إلى مجرد انماط ذهنية أو اشكال عقلية بغض النظر عن تطبيقاتها العملية. وفي دراسات اخرى يحدث الامر على العكس، اذ يتم تحديد النموذج بالعناصر الواقعية. النموذج اذن جوهر أو نظام عقلي. والبحث البنيوي يهدف إلى معرفة هذا النموذج مما يجعله متصلاً بعلم المعرفة اكثر من اتصاله بأي علم آخر. انه يبحث عن المركب أو الشكل الشامل أو البنية الخالصة التي لها سبق تكوين يوشك ان يلحق بميدان الجواهر الصوري للمثل الافلاطونية. هذه البنية الخالصة السابقة هي محتواها نفسه، فالمنهج البنيوي يدرس المادة الاولية وطريقة تصورها وتشكيلها، فهو كالمنهج الجدلي الذي هو منهج لدراسة الفكر وما يحتويه، وبهذا تختلف البنيوية عن الشكلية التي تفصل بين الشكل والمحتوى، فهي ترفض وجود مثل هذه الثنائية فليس هناك جانب تجريدي وآخر محايد واقعي، ونذكر بقول دي سوسير بأن الشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة.

ان البنيوية تحاول الوصول إلى المثال أو النموذج أو النظام العام، انها تسعى إلى تأسيس نظرية عامة للانظمة. ان هذا النظام أو هذه البنية هي شكل منطقي مجرد يكشف عن عمومية استعمالاته. وهذا ما تشترك به البنيوية مع المنهج الجدلي الذي هو منهج عام يشمل كل ميادين المعرفة، فقد دخلت العلوم المعاصرة وتحاول التأليف بينها بهذا النظام العام أو البنية العامة، ولا تقتصر على مجال معرفي واحد واعلامها ينتمون إلى مجالات معرفية متنوعة، كل منهم يمثل اتجاها بعينه أو نهجا ونظريات مرجعية داخل الحركة الشاملة. وهي بذلك تضع موضع التنفيذ حلما طالما ارق الباحثين، هو تراسل العلوم الانسانية والعثور على قاعدة منهجية تجمعها.

وهي تسعى إلى اكتشاف النظام الذي في الظواهر من خلال علاقات الاختلاف التي تحكم عناصرها، بحيث يتحدد كل عنصر من عناصر الظاهرة بتقابله واختلافه عن العناصر الاخرى. انها تبحث عن العلاقات بين العناصر المتحدة في النظام أو البنية. وهذا يتضمن فكرة الشمول والكلية، فليست البنية مجرد تراص عفوي من العناصر المستقلة. وينطلق المنهج البنائي بهذا من رؤية المنهج الجدلي واعتماده على فكرة الكلية فهو يرفض ان يعالج العناصر التي تتكون منها البنية على انها وحدات مستقلة. فلا يمكن فهم أي عنصر في البنية خارج الوضع الذي يشغله من النظام العام، مما يؤدي إلى ان تظل البنية قائمة حتى بعد ادخال تعديلات على بعض عناصرها. وتعد العلاقات بين العناصر اهم من العناصر المرتبطة فيها، ولهذا يمكن القول ان الطبيعة الحقيقية للاشياء لا تكمن في الاشياء نفسها، بل في العلاقات التي نكونها بين الاشياء ثم ندركها بها. ان مفهوم ان العالم مؤلف من علاقات اكثر مما هو من اشياء هو المبدأ الاول لطريقة التفكير التي تسمى بالبنيوية، فهي تذهب إلى ان لااهمية لطبيعة كل عنصر في اية حالة معينة بحد ذاتها، وان هذه الطبيعة تقررها علاقة العنصر بكل العناصر الاخرى ذات العلاقة بتلك الحالة. وباختصار لا يمكن ادراك الاهمية الكاملة لاي كيان ما لم يتفاعل الكيان مع البنية التي يكون هو جزءاً منها. ومع ان

المنارة للاستشارات
ww

البنية منغلقة، الا ان هذا لا يحول بينها وبين الدخول في علاقة مع بنيات اخرى. فقد تدخل بوصفها بنية سفلى في تشكيل بنية اخرى اكبر منها. وتتكون اتحادات لا يترتب عليها تغيير قوانين البنية السفلى، وانما تظل كما هي، مما يجعل التغيير الناجم نوعا من الاثراء لا من الالغاء. فالابنية تتداخل في علاقات لتكون الابنية الجديدة التي تشمل السابقة وتتكامل معها في ابنية عليا اوسع واكبر. وفكرة الشمول من المحاور الاساسية في الفكر البنيوي. ان البنية عناصر مجتمعة في كل شامل.

ان قوانين البنية تعتمد على تقابل عناصرها المكونة لها وارتباطها في علاقات تؤكد اختلافها. وفضلاً عن هذه الميزة للبنية هناك ميزتان اخريان لها في نظرية البنيوية. الميزة الثانية لها هي كونها مجموعة تحويلات وليست شكلا سكونيا، وهذه التحويلات يمكن ان تكون لا زمنية أو زمنية، لأن الاتحاد يتطلب وقتاً. ويجب ان يميز في داخل البنية بين العناصر التي تخضع لهذه التحويلات، والقوانين التي تضبط هذه الاخيرة. وهذه القوانين ثابتة، والعناصر متغيرة. ان البنيوية تعترف بالتغيير والتحول. فالنظام القائم في حالة ما لابد ان يتغير إلى وضع آخر، الا ان هناك عرفاً ثابتاً مسبقاً وهو قواعد وقوانين توجد قبلا وتظل قائمة بعد انتهاء الحالة. وان الانتقال من حالة إلى اخرى يكون بتغير موقع بعض عناصر المجموعة، فلا يحدث تحرك شامل مرة واحدة، ولا تطرأ التغييرات الا على عناصر منعزلة. ولعملية التغير هذه نتائج قد تكون خطيرة أو متوسطة أو ضئيلة طبقاً للظروف، وقد تؤدي إلى انقلاب النظام والتأثير في جميع عناصره. اما الميزة الاساسية الثالثة للبنيات، فهي انها تستطيع ان تضبط نفسها بنفسها وهذا الضبط يؤدي إلى الحفاظ عليها والى نوع من الانغلاق. والعناصر التي تنتمي إلى البنية تحافظ على قوانينها.

ان ما تختلف به البنيوية مع المناهج الجدلية ا لاخرى . وكما ذكرنا سابقاً . هو في ما يتصل بالميزة الثانية، وهو التحويل والتغير الذي يرتبط بالتطور التأريخي، فهي تخفض من قيمة التاريخ وهذا أدى إلى ان وجهت لها هذه المناهج نقداً وتصارعت معها لاغفالها التاريخ[٣٦].

ومن التيارات النقدية والفلسفية التي وجهت نقدا إلى البنيوية فضلاً عن النقد التاريخي، التفكيكية التي تمثل مرحلة ما بعد البنيوية، والتي وجهت كذلك نقداً إلى الفلسفات الجدلية القديمة واعلنت انها تريد اعادة صياغة العلاقة بين الضدين اللذين يمثلان طرفي علاقة التناقض التي تدرس الفلسفات الجدلية والبنيوية من خلالها الظواهر. ووضعت الافتراضات الميتافيزيقية الاساسية في الفلسفة الغربية منذ افلاطون موضع الاستفهام والسؤال وعملت على نقد التمركز حول العقل في الميتافيزيقيا الغربية. فالثنائيات الفلسفية هي تراتبات يكون فيها الطرف الاول سابقا ومستقلا واساسيا. ويعامل فيها الطرف الثاني على انه تكرار أو تجل للطرف الاول. فقد بدأ الميتافيزيقيون جميعاً على النحو الاتي: الخير قبل الشر، الايجابي قبل السلبي، البسيط قبل المعقد، الجوهري قبل العرضي، الخ. ويطلق ديريدا على الرغبة في المركز اسم التمركز حول المنطق في كتابه (علم الكتابة). وتعمل التفكيكية على حل وتفكيك هذه الثنائيات المتراتبة، وتفكيك هذه

المنارة للاستشارات
ww

التراتبات، كما تبين التفكيكية، يعني قلبها بالكشف عن ان الطرف الاول الذي افترض فيه الاستقلال يمكن معاملته على انه حالة خاصة للثاني. وترفض التفكيكية السماح لاي عنصر من عناصر النظام أو النسق بالتحول إلى مركز ضامن للحضور، بملاحظة التراتب والعمل على قلبه ومقاومة استفحال تراتب جديد يحل فيه الطرف الثاني في موقع الافضلية ايضاً. وترى ان فكرة (البنية) في البنيوية تفترض سلفاً مركزاً للمعنى من نوع ما ويتحكم هذا المركز بالبنية. وافضل مثال للتمركز حول العقل في البنيوية هو التمركز حول الصوت، والتقليل من قيمة الكتابة بوصفها تمثيلاً للتمثيل، ومحاولة ادراك اللغة استناداً إلى النموذج الكلامي، ووضع الكتابة جانباً بوصفها اشتقاقاً وتطفيلاً على الكلام أو نسخة ساقطة من اللغة في محاولة للحط من قيمتها. والتمركز حول الصوت يقف في قلب المشروع اللغوي والسيميائي عند دي سوسير[٣٧].

والذي يبدو ان التفكيكية لم تفرق بين مبدأ تكافؤ الضدين في علاقة التناقض، ومبدأ اختلاف الضدين في هذه العلاقة، فتكافؤ الضدين لا يعني عدم اختلافهما.

وبالنسبة إلى معرفة العرب للبنيوية، فقد اكتشفوها وتفاعلوا معها منذ الخمسينيات، الا انها بقيت في البدء بمعزل عن التأثير في النقد الادبي، لأنها اظهرت في الاساس اهتماما لغويا خالصا ظل حكرا على اللغويين وحدهم. وقد عرفها الناقد المصري محمود امين العالم في العام ١٩٦٦ بأسم الهيكلية ونوه باعمال شتراوس وبريموند والحوار الخصب بين بارت وبيكار، غير ان احداً لم ينتبه إلى ما كتب. وفي السبعينيات انفتحت شهية العرب على البنيوية، وترجمت اعمال تعرف بالبنيوية، ووضعت اعمال عربية فيها وابرز من كتب فيها صلاح فضل وكمال ابو ديب. وكان تعرفنا إلى نقد البنيوية قبل ان نعرف البنيوية، فقد سبقت ترجمة ما هو احكام على البنيوية في ضوء كتابات سارتر وغارودي وبياجيه، على ترجمة افكار اعلامها[٣٨].

لقد هيمنت البنيوية وأصبحت لها سطوة في ساحة النقد العربي في مجال التنظير والتطبيق. ومن واقع ممارسات النقاد والدارسين العرب لهذا المنهج الذي يطغى الآن، وضع بعض الباحثين ملاحظات عامة تتصل بطبيعة استخدام هذا المنهج وجدواه في الثقافة العربية نود ايرادها هنا كلها:

١ـ يركز النقاد الغربيون والبنيويون خاصة على ربط مناهجهم بطبيعة الحضارة التي يعيشون فيها وبالاسئلة التي تثار من خلالها، فيما يتجاهل بعض نقادنا خصوصية اللغة والادب والحضارة وربما لا يولونها الاهتمام المناسب، ويتضح ذلك في قسر النصوص القديمة أو الكلاسيكية خاصة على مناهج مستنبطة في ظروف مختلفة. وكثيرا ما نجابه بحركات عفوية تربط بين مقولات الغربيين وما يمكن ان يكون في التراث العربي مماثلاً أو مشابهاً بصورة انتقائية جزئية.

٢ـ يصرح النقاد البنيويون انفسهم ان البنيوية على الرغم من انجازاتها الهائلة في تحليل النصوص وفهم انظمتها وعلاقاتها لا تستطيع ان تقرأ لنا

المنارة للاستشارات
ww

نصاً اذ يظل الناقد أو القارئ المحترف هو القادر على الافادة من المناهج وليس العكس.

٣. ان الامعان في القراءة الشكلية يقود إلى جمود يذكرنا، كما اشار النقاد، بجمود وتحجر شكا منه ادبنا في العصور المتأخرة، ولعل مما يدفع إلى الخشية احتفال بعض النقاد الشكليين بشكليات فيها من جمال الهندسة أو الزخرفة اكثر بكثير مما فيها من جمال الفن الخلاق.

٤. اهمال السياق والتاريخ قاد النقاد إلى تفسير النص خارج السياق فأدى إلى سوء فهم يستحق الرثاء، علماً بأن بارت نفسه دافع حين اتهم بسوء فهمه للفظة بأنه يهتم بالسياق وان اللفظة تحتمل اكثر من معنى.

٥. في ظل الظرف التاريخي الذي نعيش فيه يبدو ان القول بتفجير اللغة، والقول بالإشارة العائمة، والقول بلا غائية النص ولا وظيفته يقودنا إلى مخاطر هائلة علينا ان نتدبرها فهل نحن في حاجة إلى عبثية جديدة؟

٦ـ ثم ان الحركات الفلسفية الادبية في الحضارة الغربية لا تشكل تيارا رئيسا في مجرى الحضارة، فطبيعة الحضارة وقوة مؤسسيها تسمح بكل اتجاه، على عكس ما يبدو في عالمنا العربي الذي يواجه تحديات مختلفة، وتهب عليه منذ زمن طويل رياح التمزق التي تزداد ضراوة وشراسة.

٧ـ ان النقد الالسني وكل اتجاه نقدي منبثق عن حضارة ومن مجتمع، يجاور اتجاها ويحاوره ويناقضه، في حين نرى نقادنا يهجمون على التطبيق دون ان يناقشوا منطلقاته النظرية واصوله الفكرية والفلسفية، فبم نبدأ اولاً؟

٨. اذا كان الفكر في حركة دائمة فلماذا لا نأخذ الامور بتسامح، ونكف عن فرض مواصفات حاسمة لكل شيء، ولماذا لا ننظر إلى النقد الالسني من حيث هو منهج لا غاية؟.

٩. ان النقد الالسني يتنكر للقيمة ظاهرياً ولكنه ينطلق من موقف ورؤية ينطويان على حكم قيمي، ولابد من الاهتمام بالقيمة حتى لا تختلط الامور، كيف نختار عملاً للتحليل أو القراءة، أيتم ذلك بطريقة عشوائية؟

١٠ـ واسوأ ما في الامر، هو ذلك الانتاج الميكانيكي أو الآلي الذي يستلهم الممارسات النقدية التي تفقد النص شروطه الابداعية.

وبعد فإننا نقف على هامش الحضارة الغربية نتأثر بها دون ان نتفهم حقيقتها فمن الواضح ان هذه الاتجاهات تنبت طبيعية، فيما نظن، في ظل حضارة لها مشكلاتها ومعطياتها، وقوتها وقسوتها، عنفوانها واستبدادها.. تولد الاتجاهات تختلف وتتفق في جدلية نابعة من الفكر والمجتمع والحضارة ومفهوم الذات والانسان والوعي، في اطار حركة علمية تجذب الانسان من المركز إلى الهامش ثم تقذف به إلى الفراغ ثم تعود به سيد الاشياء، لا تفهم ظاهرة ايا كانت بمعزل عنه.. فأين نحن من الحضارة الغربية.. ان الشكلية والتفجيرية وموت المؤلف ولقاء الكتابة بالموت أو الانتحار وغيرها افكار نتفهمها ونقدر دوافعها لانها نبات طبيعي في ظل حضارتها.. وهي، على أية حال، لا تؤثر بشكل رئيس في مجرى التحولات الثقافية.. فلعلها حركة احتجاج أو صيحة احتجاج في الاقل في عالم استهلاكي انتاجي ينتج الثقافة ويستهلكها، كما ينتج السلع المصنعة بفعل الثورة التكنولوجية.. فهل نظن ان

المنارة للاستشارات
ww

ثقافتنا معافاة، وقادرة على تحمل تبعة هذه الموجة التي تتعدى فهم النص أو قراءته إلى دعوى ترى عدم ربط النص بحركة التاريخ، فنميت الانسان في البداية، ثم نعود لنميت المؤلف ثم النص ليتشظى وليكون على قدر مع هاوية العدم.

محض اسئلة تدور في اذهاننا لا ادعاء ولا تعالما ولا ما يشبه التعالم![٣٩]

المنهج المتكامل أو التكاملي :

لعل هذا المصطلح لا يخضع لأي تعريف فني واضح المعالم، فهو ليس نقدا تاريخيا خالصا ولا نقدا بلاغيا ضيقا، ولا نقدا نفسيا محدودا بما يدلي به اقطاب السيكولوجية من تفسيرات وترجيحات متعددة وقد تكون متناقضة، كما انه لا يقف عند حدود معينة بقدر ما يقف عند الشكل التعبيري ودلالاته، وقد يطيل الوقوف عند النسيج بوصفه قالبا لمعان تنقل ويمكن ان تحلل، شأنها في ذلك شأن اية تجربة انسانية. وفي الوقت نفسه يواجه بصراحة الامكانات التي يهيئها (نوع) العمل الادبي بحسب استعداد الاديب وثقافته وايديولوجيته.

وقد ظفر رواد هذا الاتجاه بما لم يظفر به سواهم من مجد ادبي . مع تشكك كثيرين في دعواهم انهم امناء على الادب ولا يستطيع سواهم ان ينميه ويسدد خطى رجاله . والحق انه اذا كانت لديهم خاصة مميزة يمكن ذكرها لتدل عليهم وليس على غيرهم، فتلك سعة معارفهم التاريخية وقدرتهم على مزجها بشتى الاعتبارات الفكرية والاجتماعية والجمالية، وهذه الحقيقة بدون شك تسيطر على من احتمل ان يكون سار في طريقهم لا يحيد عنه الا بقدر ما يأخذه من المفاهيم الجديدة للفن والعلم[٤٠].

ان المنهج المتكامل لا يعد النتاج الفني افرازا للبيئة العامة، ولا يحتم عليه كذلك ان يحصر نفسه في مطالب جيل من الناس محدود. فالفرد في عصر من العصور قد يعبر عن اشواق انسانية للجنس البشري كله، ولمشكلات هذا الجنس الخالدة التي لا تتعلق بوضع اجتماعي قائم أو مطلوب، انما تتعلق بموقف الانسانية كلها من هذا الكون ومشكلاته الخالدة، كالغيب والقدر واشواق الكمال اللدنية الكامنة في الفطرة البشرية.. وهذه وامثالها لا تتعلق بزمان ولا بيئة، ولا عوامل تاريخية. والعصر الواحد ينبغ فيه الكثيرون في البيئة الواحدة، ولكل منهم طابع خاص واتجاه خاص وعالم خاص. ولم يكن ابن الرومي يعبر عن ذاته حسب انما كان يعبر عن موقف انساني غير مقيد بعصر من العصور وهو يقول:

الا من يريني غايتي قبل مذهبي ومن اين والغايات بعد المذاهب

فهي مشكلة المجهول التي وقفت امامها البشرية منذ خلقها وستبقى واقفة امامها ابدا. كذلك كان يقف الخيام يدق هذا الباب المغلق امام البشرية، فلا يفتح له، فيوقع اوجع الحانه واخلدها في عالم الفن والحياة، وهو يرى الناس يأتون من حيث لا يدرون، ويذهبون إلى حيث لا يدرون، لا

المنارة للاستشارات
ww

يستشارون في مجيء ولا يستشارون في خروج، ولا يعلمون ماذا يكون في اللحظة التالية، ولا كيف يكونون.

والمنهج المتكامل كذلك لا يأخذ النتاج الادبي بوصفه افرازا سيكولوجيا محدد البواعث، معروف العلل. فالنفس كما قلنا اوسع كثيرامن (علم النفس)، ورواسبها واستجاباتها قد تكون اعمق من هذا الفرد، على فرض اننا وصلنا إلى استكناه جميع البواعث الشخصية في نفس الفنان.

المنهج المتكامل يتعامل مع (العمل الادبي) ذاته، غير مغفل علاقته (بنفس) قائله، ولا تأثرات قائله بالبيئة. ولكنه يحتفظ للعمل الفني بقيمه الفنية المطلقة. غير مقيدة بدوافع البيئة وحاجاتها المحلية. ويحتفظ لصاحبه بشخصيته الفردية، غير ضائعة في غمار الجماعة ولا الظروف. ويحتفظ للمؤثرات العامة بأثرها في التوجيه والتلوين، لا في خلق الموهبة ولا في طبيعة احساسها بالحياة.

وهكذا ننتهي إلى القيمة الاساسية لهذا المنهج في النقد، وهي انه يتناول العمل الادبي من جميع زواياه، ويتناول صاحبه كذلك، الى جانب تناوله للبيئة والتاريخ، وانه لا يغفل القيم الفنية الخالصة، ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية، وانه يجعلنا نعيش في جو الادب الخاص، دون ان ننسى مع هذا انه احد مظاهر النشاط النفسي، واحد مظاهر المجتمع التاريخية إلى حد كبير أو صغير، وهذا هو الوصف الصحيح المتكامل للفنون والاداب. ولقد سلك النقد العربي الحديث في احيان كثيرة طريق (المنهج المتكامل) الذي يجمع هذه المناهج جميعا، ونرى امثلة لهذا في كتابي الدكتور طه حسين عن المعري وفي كتبه عن المتنبي وحديث الاربعاء و(من حديث الشعر والنثر) و(شوقي وحافظ). كما ترى امثلة له في كتب العقاد عن (ابن الرومي) و(شاعر الغزل) و(جميل بثينة) و(شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي)[٤١].

المنارة للاستشارات
ww

هوامش المحاضرة الخامسة :

١ـ ينظر: حول مناهج نقد الشعر العربي الحديث، عبدالجبار داود البصري (من بحوث مهرجان المربد الشعري التاسع)، دار الحرية للطباعة . بغداد، ١٩٨٨،ص١٢،٢،.١٥

٢. ينظر: الادب وفنونه.. ص١٣٤،.١٤٠،١٣٦

٣ـ ينظر: النقد الادبي، اصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الفكر العربي للطبع والنشر. طبعة ثالثة، ١٩٦٠، ص١٢٠.١٣٢،١٢٧،.١٣٤

٤. ينظر: اتجاهات النقد المعاصر للقصة العربية، جورج طرابيشي...ص٦٧،.٦٨

٥. ينظر: النقد الادبي الحديث، اصوله واتجاهاته، دكتور احمد كمال زكي، الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢،ص,١٦٩

٦. ينظر: الاسس النفسية للتذوق الفني، الدكتور مصطفى سويف، مجلة الاداب، العدد الاول، السنة التاسعة ١٩٦١، ص,١٧

٧. ينظر: النقد الادبي، اصوله ومناهجه.. ص١٩١،.١٩٤

٨. ينظر: النقد الادبي الحديث، اصوله واتجاهاته.. ص١٧٠،.١٧١

٩. ينظر: النقد الادبي، اصوله ومناهجه.. ص٢٠٠.٢١٠،٢٠٤.٢١١، ٢٣٤،.٢٣٥

١٠ـــ ينظـــر: النقـــد الادبـــي الحـــديث، اصـــوله واتجاهاتـــه.. ص١٧١.١٨٤،١٨٠.١٨٨،١٨٥،.١٨٩

١١. ينظر: النقد الادبي، اصوله ومناهجه.. ص١٥٠،.١٥٤

١٢ـ ينظر: الفن والتصور المادي للتاريخ، ص٢٦ـ٣٣،٥٤. و:الأدب والفلسفة والوعي الطبقي،ص,٧٦

١٣. ينظر: النقد الادبي اصوله ومناهجه.. ص١٥٤،.١٥٦

١٤ـ ينظر: البنيوية، جان بياجيه، ص٧ـ٩٧،١٣،٨ـ١٠١. و:البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان. ص١٣،٧ـ٥٤،٤٨،٤٢،١٦ و:نظرية البنائية فـــي النقـــد الأدبـــي، ص١٩٧،١٩٤ـــ٢٦٧،١٩٩ـــ٢٦٨، ٢٧٣ـــ٢٧٦، ٢٨٨،٢٨٦،٢٨٠,

١٥. ينظر: الادب وفنونه.. ص١٤٥،.١٤٩

١٦- ينظـــــر: النقـــــد الادبـــــي اصـــــوله ومناهجـــــه.. ص١٥٦.١٦٨،١٥٨.١٧٢،١٦٩.١٨٢،١٧٩،.١٧٥،١٨٨،١٨٦

١٧. ينظر: الادب وفنونه.. ص١٥٢،.١٥٤

١٨ـ ينظر: الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، ص٥٠،و:دليل الناقد الأدبي،٢١٧،.٢١٩

١٩. ينظر: الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، ص٦٨،٥٠،.٧٠

٢٠. ينظر: نقد العقل الجدلي، ص٤٧،٣٥،١٧،٧،.٥٠

٢١. المصدر السابق، ص٧،.٨

٢٢. نفسه، ص,٣٤

٢٣. نفسه، ص,٤١

٢٤. نفسه، ص,٥٣،٤٣

المنارة للاستشارات
ww

٢٥. ينظر: المذهب المادي والثورة، جان بول سارتر، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق . سورية، ١٩٦٠،ص٤٢.٥٤،٤٣.١٠٠،٦٨،٦٦،٥٥.١٠٥،١٠١. و: نقد العقل الجدلي، ص٣٥.٥٣

٢٦. ينظر: نقد العقل الجدلي، ص٤٩.٥١

٢٧. ينظر: المذهب المادي ولاثورة، ص٦١

٢٨. ينظر: البنيوية فلسفة موت الانسان، روجيه غارودي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الاولى،١٩٧٩،ص١٤

٢٩. ينظر: اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، ص٩٤.٩٦

٣٠. ينظر: ما هو الأدب، ص٦٣

٣١. ينظر: المصدر السابق، ص٢٢٤

٣٢. اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، ص٩٠.٩١

٣٣. ينظر: الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، ص٧٠

٣٤. ينظر: الادب وفنونه.. ص١٥٠.١٥٢

٣٥. ينظر: في النقد الحديث، ص٥٤.٥٩

٣٦. ينظر: البنيوية، ص٨.٤٢،٤٠،١٨،١٣.١١١،١٠٠،٩٧،٤٣. و:البنيوية وعلم الاشارة، ترنس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٦،ص١٤. ونظرية البنائية في النقد الأدبي،ص٣٢،١٨،١٦.١٨٠،٣٤، ١٩٠،١٨٥.١٩١، ١٩٥.٢٠٣،١٩٦.٢٠٤

٣٧. ينظر: النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، ص٨٧.٨٨

٣٨. ينظر: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص٢٣٥.٢٣٨،٢٣٦

٣٩. ينظر: التفكيك: نقد المركزية الغربية (ملف شارك فيه: جوناثان كلر، رامان سلدن، بول دي مان) ترجمة سعيد الغانمي، مجلة آفاق عربية، العدد الخامس، ١٩٩٢،ص٦٥.٦٩.والبنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس الى دريدا، تحرير: جون ستروك، ترجمة د.محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة(٦)، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،١٤١٦هـ،١٩٩٦.ص٢٠٧.٢٣٥

٤٠ . ينظر: اقنعة النص، ص٣٨.٤٣

٤١. ينظر: اشكالية القارئ في النقد الألسني، ص٢٦.٢٨.

المنارة للاستشارات
ww

المحاضرة السادسة

الاجناس الأدبية

- الأجناس الأدبية
- الشعر الغنائي
- الملحمة
- المسرحية
- الخرافة او الحكاية على لسان الحيوان
- القصة
- المقالة

المنارة للاستشارات
ww

الأجناس الادبية :

قوالب عامة فنية، تختلف فيما بينها . لا على حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها حسب . ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام، ومن صور تتعلق بالشخصيات الادبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي الا تقوم الا في ظل الوحدة الفنية للجنس الادبي. وهذا واضح كل الوضوح في القصة المسرحية والشعر الغنائي، بوصفها اجناسا ادبية، يتوحد كل جنس منها على حسب خصائصه مهما اختلفت اللغات والاداب والعصور التي ينتمي اليها.

ان (الاجناس الادبية) لها طابع عام واسس فنية بها يتوحد كل جنس ادبي في ذاته، ويتميز عما سواه، بحيث يفرض كل جنس ادبي نفسه بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج فيه موضوعه، مهما كانت اصالته، ومهما بلغت مكانته من التجديد. ولا يستغني عن الاحاطة بهذه الخصائص الفنية كاتب ولا ناقد من النقاد، (ففكرة (الجنس الادبي) فكرة تنظيم منهجي لا يمكن ان تنفصل عن النقد). على ان نلحظ ان هذه الاجناس الادبية غير ثابتة. فهي في حركة دائبة بها تتغير قليلا في اعتباراتها الفنية، من عصر إلى عصر، ومن مذهب ادبي إلى مذهب ادبي آخر. وفي هذا التغيير قد يفقد الجنس الادبي طابعه الذي كان يعد جوهرياً فيه قبل ذلك. فقد كانت المسرحية في النقد الكلاسيكي شعراً، ثم صارت في العصر الحديث نثراً. وكان للملحمة وزن خاص بها لا ينبغي ان تتعداه فيما يرى ارسطو وهو الوزن البطولي الذي هو اكثرها رصانة وسعة، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبة والمجازات في الملحمة كل التلاءم. وقد صارت الملحمة بعد ذلك نثراً، قبل ان تموت في العصر الحديث.

واول من اعتد بالاجناس الادبية اساساً لنقده في القديم هو ارسطو وكان يمتاز عمن سواه بالتوفيق بين الخصائص الفنية التي يذكرها وطبيعة الجنس الادبي الذي يتحدث عنه، ثم كان ينظر إلى الاجناس الادبية وكأنها كائنات حية عضوية تنمو حتى اذا بلغت حد كمالها استقرت وتوقف نموها.

وفي تميز الاجناس الادبية تراعى خصائص مختلفة. فبعض هذه الخصائص يرجع إلى الشكل، من ايقاع ووزن وقافية، ومن بنية خاصة في ترتيب احداث العمل الفني (الوحدة العضوية)، ومن حجم هذا العمل وطوله أو قصره (كما في القصيدة والمسرحية، ثم القصة مثلا)، ثم من الزمن الذي يشغله موضوع العمل الفني فهو يختلف عند القدماء بين الملحمة التي يمتد طولها اكثر مما قد تمتد المسرحية، اذ كانت المسرحية خاضعة لوحدة الزمن المحدودة بما حدده الكلاسيكيون. وبعض هذه الخصائص يرجع إلى المضمون في صلته بالصياغة الفنية، فأشخاص المأساة عند (ارسطو) وعند الكلاسيكيين من الملوك والنبلاء والابطال، على حين موضوع الملهاة الاشخاص العاديون، أو اهل الطبقة الوسطى في شؤون حياتهم اليومية. ثم ان الهجاء أو المهزلة يتجه إلى سواد الشعب، ويلحق بذلك اتباع لغة خاصة يراعى فيها ما يليق، واسلوب مختلف كذلك. فالضحك للملهاة، والخوف والرحمة في المأساة مثلا. والاجناس الادبية عند الكلاسيكيين والقدماء محددة

المنارة للاستشارات
ww

في كل ذلك تحديداً لا يختلط فيه بعضها ببعض، ولا يجوز بعضها على بعض. وقواعدها شبه أوامر فنية يلقيها الناقدون. ويتبعها الشعراء والكتاب والمنتجون.

واما في العصر الحديث فقد تغيرت النظرة إلى هذه الاجناس الادبية. فأصبحت دراستها ذات طابع وصفي. فليست هي بأوامر عملية فنية مرسومة لدى المؤلفين، ولكنها شروح وتعليل لا يحددان العمل الفني تحديدا تحكميا، ولا يحصرانه حصراً تلقائياً. وفي هذه النظرة الوصفية العلمية يمكن ان يختلط جنس ادبي بجنس ادبي آخر ليؤلفا جنسا جديدا، كما في المأساة اللاهية. ويظل الباب مفتوحا على مصراعيه لخلق اجناس ادبية جديدة. فالاجناس تمثل مجموعة من الاختراعات الفنية الجمالية يكون الكاتب على بينة منها، ولكنه قد يطوعها لادبه أو يزيد فيها، وهي دائماً معللة مشروحة لدى القارئ الناقد.

والدراسات في الاجناس الادبية ـ على هذا النحو ـ تكشف عن نمو الادب، واطراد نموه، من داخله، ثم اصبح من المسلم به ان هذا النمو للادب من خلال الاجناس الادبية قد ادى إلى استدامة هذه الاجناس في ثنايا الاداب المختلفة، وقد كشفت الدراسة العلمية الوصفية لهذه الاجناس الادبية عن قيام صلات ادبية دولية لها اثرها وخطرها، وقد تنشأ الاجناس الادبية طبيعية في الاداب القومية، دون استعانة في نشأتها بآداب اخرى. ولكنها حين تنهض وتنضج فنيا استجابة لحاجات المجتمع الفنية والفكرية، تستمد عادة اكثر عوامل نموها ونهوضها من الآداب الاخرى، وقد ينشأ الجنس الادبي في الادب القومي بفضل تأثره بالآداب الاخرى، مثل المسرحية، ومثل القصة في معناها الفني في ادبنا العربي. فقد نشأتا فيه وتطورتا، واحتلتا في الادب العربي مكانة تضاءلت بالنسبة لها مكانة الشعر الغنائي الذي كان يشغل جل ميدان الاداب العربي قبل العصر الحاضر، كما كاد يكون مشغلة النقد العربي القديم كله[1].

١ـ الشعر الغنائي :

الشعر الغنائي تعبير عن شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه فيندفع الى الكشف فنياً عن أغوار قلبه وخباياه استجابة لهذا الشعور، والى الإفضاء بما في ذات نفسه وبالحقيقة كما هي في خواطره وتفكيره. ولم تصدر النماذج الشعرية العالمية الخالدة الا عن تجارب عاش لها أصحابها وغاصوا في أعماق أنفسهم يتأملون ويستجلون المشاعر والحقائق فجاءت صوراً نفسية عميقة. وقد لا يكون الشعر الغنائي تعبيراً عن تجربة ذاتية محضة، إذ قد ينفذ الشاعر من خلال تجربته الذاتية الى مسائل الكون او الى مسائل انسانية عامة والى مشكلة من مشكلات المجتمع تتراءى من ثنايا شعوره واحساسه. وهو يعبر في شعره بلغة فنية تعتمد الصياغة والتصوير والايحاء والموسيقى، فلغة الشعر هي لغة العاطفة.

المنارة للاستشارات
ww

ولقد ارتبطت نشأة الشعر بمرحلة من مراحل نمو اللغة لدى الانسان حين أصبحت اللغة ذات طابع جمالي بعد ان كانت نفعية مباشرة. ففي المرحلة البدائية الأولى نشأت اللغة أداة للصلة بين الفرد وغيره في سبيل نفع مباشر. فكانت وسيلة من وسائل العمل، بل كانت هي نفسها نوعاً من العمل، شأن الانسان البدائي في ذلك شأن الطفل في أول عهده بالدلالة الصوتية، كلاهما ينطق بأصوات ليفهمها عدد ضئيل ممن يحيطون به كي يحصل على ما يحتاج اليه او يتغلب على صعوبة تعترضه. ويمكن أن يكون الانسان في عهوده هذه قد ترنم بأصوات لا يفهمها سواه لغاية جمالية، أو تحلى بأنواع من الزينة مدفوعاً في ذلك بحاجة غير عملية، ولكنه ـ في هذه المرحلة ـ لم يتكلم بكلام لغوي ذي دلالة على غاية غير عينية وعملية، فلم يكن للكلام آنذاك صبغة فنية، بل كانت له علاقاته المباشرة بالمدلول.

ثم اتسعت اللغة ـ بعد قرون طويلة يستحيل تحديدها ـ حتى دلت على الصورة، أي استحضار الشيء الغائب المحس بلفظ يدل عليه في حين غياب الشيء ذاته. ثم أصبحت هذه الصور غير مرتبطة بذلك الشيء الحسي حسب، بل بما يتصل به كذلك اتصالاً مباشراً تصويرياً ايضاً كارتباطها بمدلولات الخيال الميتافيزيقي الذي هو وليد الخيالات الاسطورية. وهذا ما نعنيه بالدلالة الحدسية للكلمات في تلك المرحلة، وقد بقيت آثارها في الأساطير. وكان استحضار الاشياء الغائبة بالكلمات مثيراً للاعجاب والدهشة لدى الانسان الاول وخاصة في اقتران هذه الألفاظ بدلالات قوية متعددة لها اشعاعاتها الباهرة. وكانت عصور الأساطير الأولى هي عصور الشعر بما دلت عليه الالفاظ من دلالات حسية ثم اسطورية ميتافيزقية، فأصبحت الالفاظ جد غنية باشعاعاتها وصورها المتعددة ذات السلطان على سلوك الانسان وفكره، فكان الشعر وليد الأساطير وقوة اشعاع اللغة الاسطورية. ولم تبلغ القوة التصويرية للغة الشعر ما بلغت في تلك العهود، ولم يبلغ سلطانها على النفوس ما بلغ لتلك العصور.

ولا ريب أن الشعر بهذا المعنى قد سبق النثر الأدبي الذي يلحظ فيه الواقع. فالشعر ـ لدى الأمم التي عرفت آدابها منذ طفولتها ـ سابق على النثر الأدبي. ذلك أن نزعة الانسان الخيالية أسبق وجوداً في تاريخه وأيسر منالاً لديه من مراعاته الواقع في تصويره وحكاياته وتفكيره جملة. وهذا واضح في تاريخ النتاج الفني والفكري كله. ولذا كان الخيال في عصور الانسانية الاولى هو عماد قوى الانسان الغنائية والتعليمية. فكان الشعر لغة الكهان الأول ولغة الفلاسفة والمشرعين الأول، وهم معلمو الانسانية في قديم عصورها. وكان للشعر صبغته الميتافيزيقية التي تربطه بعالم غيبي اسطوري.

واذا سبق الشعر النثر في الظهور في تاريخ التعبير الانساني، فإن الشعر الغنائي قد سبق الأنواع الأدبية الاخرى التي عبرت بالشعر، ففن الشعر الغنائي يرجح انه سبق إلى الظهور فن الشعر الملحمي وذلك لأن الانسان البدائي قد ابتدأ بلا ريب يغني، ويغني لنفسه قبل ان يتخذ الشعر وسيلة لحفظ ماضيه وبطولاته في صورة الشعر الملحمي، فالشعر الملحمي لم ينشأ الا بعد ان اصبح للبشر ماض يعرفونه، وبطولات يتناقلون أخبارها، ويبالغون

المنارة للاستشارات
ww

في تلك الاخبار حتى يحولها الخيال الشعبي إلى خوارق أسطورية. وإذا كان الشعر الملحمي القديم هو الذي ابتدأ البشر بتدوينه، فإن ذلك لا يعني انه قد سبق الشعر الغنائي إلى الظهور. فالتدوين قد حرص اولا على ان يسجل الشعر الذي يتضمن شيئا من تاريخ الشعوب فحفل بالملحمي اكثر من احتفاله بالشعر الوجداني أي الغنائي الذاتي. وظل الشعر الغنائي والشعر الموضوعي يسيران جنباً الى جنب، فوجدت الملاحم والمسرحيات الى جانب التغني بالمشاعر الذاتية. ولقد رجح افلاطون جانب الشعر الغنائي المصحوب بالموسيقى لجدواه في تربية الشعب على شعر المسرحيات والملاحم، في حين لم يعتد تلميذه أرسطو بالشعر الغنائي، فلم يعالج سوى المسرحيات والملاحم في نقده.

والراجح ان الشعر الغنائي لم يبتدئ بما نسميه اليوم قصائد شعرية، بل ابتدأ بما نسميه (الاغاني) أي ان الانسان الاول قد صدح وتغنى بالاغاني قبل انشاد القصائد الشعرية، فلفظة اغاني نفسها واضحة في المعنى الاشتقاقي للفظة الاوربية التي تطلق على الشعر الغنائي (lyrique) وهي مشتقة من (Lyre) ومعناها العود وهو الآلة الموسيقية التي كان الشعر في بدايته يتغنى به بمصاحبتها، فاصطلاح الشعر الغنائي باللغات الاوربية يرادف الشعر (العودي) أي الذي يتغنى به بمصاحبة العود، أو أي آلة موسيقية اخرى، وفي هذا ما يدل بوضوح على ان الشعر الغنائي وهو اليوم شعر القصائد قد كان يتكون ـ عند نشأته الاولى ـ من اغان. وعند اليونان كان الشعر يوقع على نغمات العود، كما ارتبطت المسرحيات عندهم بأناشيد الجوقة. وظلت الأغاني جزءاً من الشعر، فكانت تكتب بلغة الشعر واسلوب الشعر، شأنها شأن القصائد المنوعة الأخرى. فالمكانة الشعرية للشاعرة (سافو) تأتي من أنها كتبت شعرها بشكل أغان. والشاعر(آلسيه) شاعر أغان هو الآخر، وكلاهما من جزيرة (لزبوس)، ومكانتهما لا تقل عن مكانة شعراء القصائد من أمثال (أنا كريون وبندار).

ونحن نلاحظ هذه الحقيقة ايضا في شعرنا العربي القديم ونشأته، والمعلومات القديمة التي وصلت الينا عنه، وشعرنا العربي ـ كما هو معلوم ـ يعد كله من النوع الذي يسميه الاوربيون بالشعر الغنائي، أي الذي ابتدأ بالاغاني ثم تحول إلى قصائد مختلفة الاغراض، ولدينا من المعلومات القديمة ما يشير إلى ان الشعر العربي القديم الذي ابتدأ في عصور الجاهلية قد نشأ هو ايضا اول الامر في صورة اغان كان يتغنى بها في مناسبات معينة كالعبادة أو العمل، فمن تنوع الغناء العربي القديم نعرف الان ما كان يسمى (بالنصب) اشارة إلى اغان كان يتغنى بها فوق الانصاب، و(الهزج) كان نوعا من الغناء الذي يصاحب السير الهادئ للناقة، فإذا اسندت الناقة (أي عدت عدوا سريعا) تحول لحن الهزج إلى ما كانوا يسمونه (بالسناد) أي السريع الايقاع. وتطورت هذه الموسيقى البدائية بعد ظهور الاسلام، وتحضر العرب واختلاطهم بحضارات وفنون الشعوب الاخرى ذات الحضارة القديمة كالفرس واليونان، فتأثرت الموسيقى العربية بموسيقى تلك الشعوب ونشأت المقامات الثمانية التي يتحدث عنها (ابن سينا). وحتى اليوم مازلنا نملك

المنارة للاستشارات
ww

عددا من المصطلحات الموسيقية التي كانت شائعة في العصر العباسي مسجلة في كتاب (الاغاني) عندما يحدد قبل اثبات أي قصيدة المقام الموسيقي الذي كان يصاحب التغني بها. وان كنا ـ لسوء الحظ ـ لم نستطع حتى الان تحديد المعنى الفني الدقيق لتلك المصطلحات من امثال (الخفيف الثقيل، والثقيل الخفيف). وللمستشرق الانجليزي (فارمر) كتاب قيم في تاريخ الموسيقى العربية، ترجم إلى العربية، ويمكن الرجوع اليه لتعمق فهم الصلة الوثيقة التي كانت موجودة بين شعرنا العربي القديم والموسيقى والغناء، قبل ان تختفي ظاهرة التغني بالشعر لتحل محلها ظاهرة الانشاد، فظاهرة الالقاء، فظاهرة القراءة العادية التي وصلت في النهاية إلى القراءة الصامتة في صفحات الدواوين. وان يكن هذا التطور لم يمنعنا من الاحتفاظ بالاصطلاح الفني الذي ما يزال يطلق على شعر القصائد مهما اختلفت اغراضها وهو (الشعر الغنائي).

ابتدأ الشعر الغنائي اذن في صورة اغان، ثم تطور إلى ما يعرف اليوم بأسم فن القصائد الشعرية، وتعددت اغراض هذا الفن على نحو ما هو واضح في تراثنا الشعري القديم، حيث تختلط علينا اليوم احيانا الاغراض الشعرية بما نسميه (فنون الشعر) اذ نرى بعض سلاسل الكتب التي تصدرها بعض دور النشر، حاملة عناوين مثل (فن الغزل، أو فن الهجاء، أو فن الوصف، أو فن الحماسة أو فن المديح) مع انه من الواضح ان هذه كلها اغراض شعرية تفرع اليها فن واحد هو فن القصائد الشعرية الذي ما يزال يعرف في الغرب حتى اليوم بأسم (فن الشعر الغنائي) تمييزا له عن فن الشعر الملحمي، وفن الشعر الدرامي، وفن الشعر التعليمي.

فشعرنا العربي القديم يعد كله فناً واحداً، وان تنوعت اغراضه، ولقد حاول الاديب اللبناني الكبير (سليمان البستاني) في المقدمة الكبيرة التي كتبها لترجمته الشعرية لالياذة هوميروس، حاول عن طريق الاستقصاء ان يدلل على ان بعض بحور الشعر العربي القديم كانت تستخدم في اغراض محددة، فبحر الكامل والطويل مثلا كانا يستخدمان في الاغراض التي تطلب طول النفس الشعري كالمديح، ولكن محاولة البستاني ظلت قاصرة عن ان تستوعب تراثنا الشعري، فالظاهر ان كل بحر من بحورنا الستة عشر كان يستخدم في اغراض مختلفة، وعلى اية حال فلم يحدث ان خصص بحر محدد لغرض محدد، وانما كان الامر متروكا لسليقة الشعراء، وذوقهم واحساسهم بمدى الملاءمة بين الموسيقى الشعرية التي يختارونها، وغرضهم أو مضمونهم الشعري، وذلك بينما نلاحظ ان الشعر في لغات اخرى كاللغة اليونانية القديمة قد ارتبط كل بحر من بحوره بغرض محدد، حتى لنرى المصطلح الفني الواحد يطلق على البحر وعلى الغرض الشعري، فالبحر (الاليجي) كان يستخدم دائما للاغراض العاطفية، كالحب والرثاء، وذلك بينما نعثر في شعرنا العربي على غزل أو رثاء مثلا، في أي بحر من البحور دون تقيد ببحر محدد.

وتنوعت اغراض الشعر الغنائي في كافة الآداب كما تنوعت في ادبنا العربي وان يكن اليونان قد اطلقوا مصطلحات خاصة على القصائد التي تكتب لغرض محدد، فالاناشيد الدينية التي كانوا يرتلونها للإله وبخاصة للإله

المنارة للاستشارات
ww

(آبولون) إله الحكمة والفنون كانوا يسمونها مثلا (بيان)، وانا شيد النصر في المباريات الرياضية الكبرى التي كان اليونان القدماء يعدونها من اعيادهم القومية، كالمباريات الاولمبية، كانت تسمى (ode) وقد تخصص في هذا النوع شاعر اليونان الغنائي الاكبر (بندار) الذي خلف لنا اربع مجموعات من هذه الاناشيد وهي:

١ـ المجموعة الاولمبية: أي مجموعة الاناشيد التي قالها في تمجيد الابطال الفائزين في تلك المسابقات، هم والمدن التي ينتمون اليها وآلهتها واساطيرها، وكان النشيد الاولمبي يبلغ احيانا (٥٠٠) بيت. وكان اهل المدينة التي ينتمي اليها البطل الفائز يغنون هذا النشيد وهم يرقصون. ولذلك كانت لاناشيد (بندار) تركيبات موسيقية خاصة، فالنشيد يتكون من فقرات أو مقطوعات عدة وكل فقرة تتكون من ثلاث حركات موسيقية. وهكذا في اغراض الشعر الاخرى حيث كانت القصائد التي تكتب في كل غرض لها اسمها الخاص وبحرها العروضي الخاص. واما في الشعر العربي فالظاهر ان الشعراء الاوائل كانوا يقولون الشعر ايضا للتعبير عن ذواتهم، وما تطبعه مشاهد الطبيعة والحياة في نفوسهم من انطباعات كانطباعات الديار. ويرجح ان الشعر العربي ابتدأ هو الآخر بالاغاني العاطفية ذات الطابع الوجداني الذاتي، حتى اذا جدت ضرورة التكسب بالشعر، واضطر الشعراء إلى المديح لكسب قوتهم، عز عليهم ان يتخلوا عن الغرض الوجداني الذاتي في شعرهم، فرأيناهم يحتالون للامر فيبدءون قصائدهم بوصف الديار وما لها في نفوسهم من ذكريات وبالغزل والحديث عن الحبيبة وديارها قبل ان ينتقلوا إلى ما نكبتهم به ضرورة العيش وهو المديح استجداء لرفد الممدوحين. ومن هنا ظهر على القصيدة العربية القديمة ذلك التفكك الناتج عن تعدد الاغراض في القصيدة الواحدة وبخاصة في المدائح.

اما المجموعات الثلاث الاخرى: من شعر بندار فهي، المجموعة البرزخية: نسبة إلى الالعاب والمسابقات الرياضية التي كانت تجري في مدينة (كورنثة) الواقعة على خليج (كورنثة). والمجموعة الدلفية، نسبة إلى مدينة (دلف) شمال غربي (اثينا) حيث كان يقوم معبد الاله (آبولو) وكانت تعقد فيها مسابقات رياضية اخرى. والمجموعة الرابعة تسمى المجموعة النيمية نسبة إلى مدينة (نيمة). ويعد الشاعر (بندار) من اكبر شعراء العالم الغنائيين ان لم يكن اكبرهم في الاطلاق.

غير ان تحلل هذا الفن من طابع نشأته الاولى أي من الغنائية الوجدانية، بعد ان تحول من اغنيات إلى قصائد وتشعبت اغراضه حتى شملت الوصف والقصص وشعر الفكرة والحكمة، وما اليها . ادى إلى نتيجتين كبيرتين: اولهما: ان هذا الشعر يكاد احيانا كثيرة يفقد علة وجوده ووظيفته النفسية من حيث انه نشأ وسيلة للتعبير عن وجدان الشاعر ووجدان الانسان، و هذا هو معنى الغنائية الوجدانية التي لازمت نشأته وبررت وجوده. و تخليه عنها أو نسيانها أو تناسيها كثيرا ما يجفف ماء هذا الشعر، و خاصة عندما ينقلب إلى شعر ذهني جاف لا يخاطب الوجدان البشري ولا يهزه، بل يوجه الحديث إلى العقل حسب. و للعقل فنونه الخاصة، وربما كانت الفنون النثرية أقدر

المنارة للاستشارات
ww

على مخاطبته و اقناعه من فنون الشعر و خاصة فن الشعر الغنائي. و لعلنا نجد أمثلة لهذا الشعر الذهني الجاف في بعض أشعار (العقاد) و (اليوت) من بين المعاصرين. و لقد حدثت عبر التاريخ محاولات عدة للعودة بهذا الشعر إلى طبيعته الأولى لكي يظل قادراً على تأدية وظيفته بعد أن أخذ ينحرف عنها. و من أهم المحاولات التي تذكر في الآداب العالمية في هذا الصدد المحاولة التي قام بها الشعراء الغنائيون في أوربا في عصر النهضة الأوربية أي في القرون (الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر) الميلادية. و قد رأينا هؤلاء الشعراء الغنائيين و خاصة في ايطاليا يبتكرون قالبا فنيا جديدا لهذا الشعر الغنائي و يؤثرونه بتفضيلهم. و يعرف هذا القالب الذي لم يعرف في الآداب القديمة يونانية كانت أم رومانية باسم (السوناتا). و الراجح ان مبتكر هذا القالب قد كان شاعر أيطاليا الكبير (بترارك) الذي اشتهر باسم فتاة احبها حبا عذريا شبه صوفي و تغنى بهذا الحب في قالب خاص هو السوناتا، التي تتناول عاطفة أو انطباعا محددا لا تنصرف عنه بتداعي الخواطر أو بتداعي المشاعر، بل تظل في حدوده لكي تشبعه. وهي تتكون من اربعة عشر بيتاً موزعة على النحو الذي فصلناه من قبل. ولكن الكلاسيكية لم تلبث ان تكونت مذهبا ادبيا عاما في القرن السابع عشر، وهي مذهب يصدر عن الفكر في كل انواع الادب وفنونه، ولذلك نرى الشعر الغنائي يختفي أو يكاد في ظلها، بينما يزدهر الشعر الموضوعي، وخاصة الشعر الدرامي الذي خلفت لنا الكلاسيكية منه اكبر تراث، بينما لم يكتب الكلاسيكيون المجيدون شيئاً تقريباً من الشعر الغنائي الخالص. وقد تأثر الكلاسيكيون بأرسطو تأثيراً كبيراً ولهذا غلب عندهم الشعر الدرامي على الشعر الوجداني الغنائي.

ثم حدث في القرن التاسع عشر في الاداب العالمية كلها ارتداد جديد إلى الغنائية الوجدانية في ظل المذهب الرومانسي الذي ازدهر في ذلك القرن، ونادى بالغنائية الوجدانية فازدهر الشعر الغنائي في ظلها، وبلغ شأوا لم يستطع ان يصل اليه أي فن شعري آخر عند الرومانسيين الذين لم يثبتوا براعتهم وتفوقهم الا في الشعر الغنائي الوجداني. في حين أن هناك اجماعاً عالمياً على ان شعرهم الدرامي ومحاولاتهم الملحمية لا ترتفع في سلم الفن إلى مستوى شعرهم الغنائي، بل ان انتاجهم من الشعر الغنائي هو الذي ما يزال حيا دائم التأثير في البشر حتى اليوم، في حين تقهقر ادبهم الدرامي. في حين لا تذكر الكلاسيكية الا بشعرها الدرامي ذي الطابع الموضوعي المتزن بفضل طابعه الفكري، وعدم شططه العاطفي. واذا كان الكلاسيكيون قد تأثروا بأرسطو، فإن الرومانتيكيين وفلاسفتهم رجعوا الى افلاطون وأحيوا آراءه من جديد، فأصبح الالهام واللاشعور منابع الشعر الصادق، ولم يكن ذلك الا اعتداداً من الرومانتيكيين بالشخصية، وترجيحاً لحقوق القلب على حقوق العقل وانتصاراً للفردية التي كانوا يقدسونها. ولهذا رجحوا جانب الشعر الغنائي، فيرى (هيردر) الفيلسوف الألماني أن (الشعر الغنائي هو التعبير الكامل عن الخلجات النفسية في أعذب لغة صوتية.) وعند الرومانتيكيين ان الشعر الغنائي هو الشعر في معناه الصحيح، إذ ان منبعه نفس الشاعر، ولا

المنارة للاستشارات
ww

يعتمد على الأحداث الخارجة عن ذاته في تحليلها وسردها كما في المسرحيات والملاحم. ثم ان الشعر الغنائي قوته في صوره وفي دلالاته الايحائية على معانيه. وهذه الصور قوى تستمد سلطانها من النفس ومن لغة الفطرة الأولى التي كانت كلها صوراً ورموزاً حية. واللغة التصويرية هي مجلى الفن الحق ومصدر قوته. ونتيجة لذلك كله كان للشعر الغنائي فضل على الشعر المسرحي، ولذا غلب الشعر الغنائي على الشعر المسرحي في عصر الرومانتيكيين، بل غزا الشعر الغنائي المسرحيات الرومانتيكية نفسها، فكان لها طابع غنائي ذاتي واضح.

ومن نقاد العصر الحاضر من يحاول ان يمحو الفوارق بين الشعر الغنائي والشعر المسرحي، فقد أرجع (كروتشيه) كل قيمة لشعر المسرحيات الى ناحية غنائية في دلالة المقطوعات الشعرية المنفردة على المعاني الغنائية الخاصة بالموقف في كل مسرحية.

ولقد حدث في اوائل هذا القرن ان ظهرت حركة تجديد في شعرنا العربي دعا اليها العقاد والمازني وشكري، وكان العمود الفقري لدعوتهم هو قول عبدالرحمن شكري: الا يا شاعر الفردوس ان الشعر وجدان. أي انها كانت دعوة متأثرة ـ إلى مدى بعيد ـ بالغنائية الوجدانية الرومانسية الاتجاه، وان تكن طبائع بعض هؤلاء الدعاة قد غلبت دعوتهم فلم يستطع العقاد مثلا، ان يتخلص من طغيان الفكر في شعره بل الجدل الذهني احيانا ـ على عاطفته الغنائية. ثم جاءت من بعدهم جماعة (ابولو) بريادة الدكتور (احمد زكي ابو شادي) وهي الجماعة التي اصدرت المجلة اليتيمة في بلادنا التي تخصصت في نشر الشعر ونقده، وهي مجلة (ابولو) التي استطاعت ان تداوم على الظهور شهريا من سنة ١٩٣٠ حتى ١٩٣٤. وكان من شعراء هذه الجماعة (ناجي والشابي والصيرفي والشرنوبي وعلي محمود طه) وعرفت هذه الجماعة (فن السوناتا)، وكتب بعضهم قصائد في هذا القالب.

وكانت النتيجة الثانية لانسلاخ هذا الفن عن طبيعته الاولى، ان رأينا نقادا عالميين يحاولون رسم حدود تفصل بين مجاله ومجال الفنون الاخرى، حتى يظل كل فن في الميدان الذي يوائمه. ومن بين هذه المحاولات، محاولة الناقد الالماني الكبير (ليسنغ) الذي كتب كتابا نقديا هاما اسمه (لاوكون).. وهذه الكلمة اسم لكاهن يوناني للاله (ابولو) غضبت عليه الالهة فأرسلت اليه افعى كبيرة طوقته وطوقت اطفاله المتعلقين بعنقه وشددت عليهم الخناق. وقد خلف لنا النحاتون القدماء عدة تماثيل تصور عذاب (لاوكون) واطفاله، كما وصف لنا شاعر الرومان القديم (فرجيليوس) في (الانياذة) هذا العذاب شعرا. واخذ (ليسنغ) يقارن بين قدرة فن تشكيلي كفن النحت على تصوير المشاهد، وفن الشعر في تصوير نفس المشاهد، مستندا إلى المقارنة بين تماثيل (لاوكون) القديمة ووصف (فرجيليوس) شعراً لعذابه هو واطفاله.

ونحن نلاحظ في عالمنا الحاضر ان فن الشعر الغنائي هو الفن الوحيد الذي ما يزال حيا وصامدا بحيث ينصرف الذهن عند الحديث عن الشعر اليه دون غيره، وذلك بحكم ان شعر الملاحم قد انقضى عصره بانقضاء الاعجاب بالبطولات الجسدية والايمان بالخوارق البدنية، كما ان الشعر الدرامي، أي

المنارة للاستشارات
ww

المسرحي قد اخذ يتقهقر منذ القرن الثامن عشر حتى عصرنا الحاضر امام زحف النثر على فنون الادب المختلفة زحفا ساير زحف الاتجاه الواقعي على الفنون والاداب كلها. ومن المعلوم ان المسرح قد اصبح أو كاد مرآة أو مجهرا لواقع الحياة بحيث اصبح الحوار الشعري يبدو متكلفا ومصطنعا في فن يزعم انه مرآة لواقع الحياة. وبحيث يبدو ان النثر قد اصبح اكثر ملاءمة لطبيعة هذا الفن، فضلا عن انه اكثر طواعية في الحوار من الشعر. ولذلك لم تعد المسرحيات تكتب شعرا في العالم كله الا في القليل النادر الذي لا حكم له، وذلك بينما نلاحظ ان الشعر الغنائي، أي شعر القصائد ما يزال حيا وصامدا، واكبر الظن انه سيظل كذلك ما دامت للانسان طاقة عاطفية وشعورية لابد لها من وعاء ومتنفس. وان يكن هذا الشعر الغنائي ـ أي شعر القصائد ـ قد اتسعت في عصرنا الحاضر آفاقه وتنوعت اغراضه حتى اصبحت القصيدة فيما يسمى بالشعر الواقعي تعرض احيانا قصة أو دراما قصيرة بأسلوب الشعر التصويري. كما نلاحظ ان هناك من شعر القصائد التي كان يجب ان تظل غنائية، تتحول إلى ما يشبه الشعر التعليمي وذلك عندما يتحول الغناء إلى افكار وحكم مثلا، ولذلك لابد من ان نحاول تحديد مفهوم ما يسميه الاوربيون بالشعر التعليمي ويميزونه عما يسمونه بالشعر الغنائي.

ومن البديهي ان هذا الشعر التعليمي يختلف اختلافا جذريا جوهريا عما عرف في عالمنا العربي بأسم النظم التعليمي كالالفيات وما اليها، وان كنا نلاحظ ان الشعر الغنائي سيظل يتميز دائما باللون الوجداني. وتاريخ هذا الشعر في الاداب العالمية يدلنا على ان الطابع الغنائي الوجداني قد ظل واضحا دائما في روائع الفن وجيده، وكل ما حدث هو تطور في نوعية هذا الوجدان العاطفي، فهو قد يكون وجدانا ذاتيا عند الرومانسيين وقد يتحول إلى وجدان اجتماعي جماعي عند الواقعيين، ولكنه يظل محتفظا دائما بنبرات الوجدان البشري وحرارته، والا فقد حقه في ان يسمى شعرا، واصبح سياسة أو فلسفة أو اجتماعا منظوما، ولم يعد شعرا في الاطلاق. ومن حسن حظنا ان لفظة (شعر) نفسها في لغتنا العربية تحمل في معناها الاشتقاقي جوهر هذا الفن، وروحه المميزة، فالشعر هو ما اشعرك، أي ان الشعور أي الوجدان عنصر اساسي فيه بصرف النظرعن طبيعة هذا الوجدان ونوعيته، وهل هو وجدان الفرد بمشاكله الخاصة، ام هو وجدان المجتمع بمشاكله العامة، بعد ان تطور الوعي الإنساني العام واصبح الفرد يحس بأن سعادته أو شقاءه يرجع الجزء الاكبر منهما إلى سعادة أو شقاء المجتمع كله. واصبح من الحمق أو البلاهة ان يشكو الشاعر الحظ والزمن وما إلى ذلك من معميات بعد ان اصبح يدرك ان سعادته أو شقاءه ينبعان من سعادة أو شقاء مجتمعه وصلاحه أو فساده[٢].

٢ـ الملحمة :

الملحمة قصة بطولة تحكى شعرا تحتوي على افعال عجيبة، أي على حوادث خارقة للعادة، وفيها يتجاور الوصف مع الحوار وصور الشخصيات والخطب، ولكن الحكاية هي العنصر الذي يسيطر على ما عداه، على ان هذه

المنارة للاستشارات
ww

الحكاية لا تخلو من الاستطرادات وعوارض الاحداث. وفي هذه تفترق الملحمة عن المسرحية والقصة افتراقا جوهريا، وذلك ان الملحمة لم تزدهر الا في عهود الشعوب الفطرية، حين كان الناس يخلطون بين الخيال والحقيقة، وبين الحكاية والتاريخ، بل كانوا يهتمون بمغامرات الخيال اكثر مما يهتمون بالواقع. على ان الخيال الجامح كان يعيش في وفاق تام مع العقل لذلك العهد، اذ ان سهولة الاعتقاد في ظل الحياة الفطرية كانت توفق بين العقل وبين ظهور الارواح والجن، وتدخل الملائكة أو الشياطين في شؤون الناس. فكانت اعجب حوادث (اوديسا) هوميروس، مثلا مطابقة . في الخيال اليوناني . للتجارب التي يمكن ان يقوم بها ملاح يخوض البحار، ويتعرض لعرائسها وعواصفها، وهذا هو الذي سوغ مثل هذه العجائب في الملاحم عنصراً جوهرياً فيها.

وهذا العنصر قد يكون تغنياً بآيات بطولة اسطورية، وقد يكون تغنياً بمعجزات تتصل بعقيدة الشعب. وما الاساطير الا الصورة الفطرية الساذجة لعقائد القدماء. ومحور البطولة اشخاص وطنيون، اسطوريون، أو من المصطفين من ابطال العقائد الدينية. وللملحمة في ابطالها وحوادثها اصول تاريخية، ولكنها تختلط بالاساطير والخرافات لذلك العهد الذي لم تقم فيه حدود فاصلة بين الحقائق والخيالات. وفي الملاحم يتغنى الشعب بماضيه وعجائب هذا الماضي على انه الصورة المثلى التي يحل فيها الشعب آماله ومثله العليا، ارضاء لعقائده ونزعاته.

والفرد هو محور هذه المثل والنزعات، اما الشعب فلا وزن له بجانب الابطال في ذلك الشعر الاقطاعي، فهو يمثل التابعين لركب الابطال ولا يذكر الا في صدد شرح ضحايا الحرب التي يشنها البطل فيسحق بها من سواه من الطغام. وهذا اوضح ما يكون في الملاحم الاولى الفطرية. اما في الملاحم المسيحية فيبدو الشعب في صورته الطبيعية، ولكن بأنه تابع يقوم برسالته الخاصة بعقيدته أو تجاه الابطال من سادته.

وهؤلاء الابطال مصورون، جسميا أو نفسيا، في صور بسيطة ساذجة قوية جافة، وتغلب عليها صفة ملازمة، تظل بمنزلة كنية لهم. ففي (الياذة) (هوميروس) تذكر دائما (هيلين) ذات الحزام العميق، و (اخيليوس) ذو الاقدام السريعة الخطى، و (هكتور) ذو البيضة النحاسية الحمراء و(اجاممنون) راعي الشعوب. وفي (اوديسا): (نوزيكا) ذات الاذرع البيضاء.. ويقرب هؤلاء الابطال من مصاف الالهة، كما ينزل الالهة إلى منزلة الناس. ويتجلى الاحساس بالطبيعة في تجسيمها في صور ألوهية مقدسة، (فالصاعقة هي صورة (جوبيتر)، والبحر (نيبتون) والنار (فولكان) والحب (فينوس)، والالهام (ابولون).. وتتعدد الالهة على هذا النحو حتى يبلغ عددها في روما . فيما بعد . ثلاثين الفا!! وما هي الا رموز لقوى الطبيعة المختلفة.

وقد انتقل هذا الجنس الادبي، بخصائصه وطابعه السابق، من الادب اليوناني إلى الادب اللاتيني. ولقد حاكى الرومانيون اليونانيين في الاجناس الادبية التي بها نما ادبهم وازدهر. وبهذا الطابع في البطولة والاساطير،

المنارة للاستشارات
ww

وعجائبها الوثنية الفطرية، تأثر شاعر اللاتينيين (فرجيل) (٨٩-١٩ق.م) في ملحمته التي عنوانها (الانياذة) وقد نظمها الشاعر في السنين العشر الاخيرة من حياته، أي بعد ان استقر سلطان الامبراطور الروماني (اغسطس) على اثر موقعة اكتيوم. وهي ملحمة وطنية، غايتها الاشادة بأصل الامبراطورية الرومانية على حسب الاسطورة القائلة بأن (اينياس) بعد سقوط طروادة . وهو من اصل طروادي . يخرج منها مع بعض اتباعه ليؤسس الامبراطورية الرومانية في (روما) في القرن الثامن قبل الميلاد. وموضوع ملحمة (الانياذة) هو وصول البطل إلى ايطاليا لتأسيس الامبراطورية. وهي مؤلفة من اثني عشر جزءاً، تنقسم هي الاخرى على قسمين كبيرين: اولهما يحكي اسفار البطل (اينياس) حتى وصوله إلى ايطاليا، وهي محاكاة فنية دقيقة لاوديسا (هوميروس) (وهذا القسم يشمل الكتاب الاول إلى السادس)، والقسم الثاني (من الكتاب السابع حتى الثاني عشر) يحكي حروب (اينياس) وتغلبه على مناوئيه في منطقة (لاسيوم)، وتأسيسه لامبراطورية الرومان، وهي محاكاة للالياذة.

و(فرجيل) في ملحمته السابقة، لا يرتفع إلى مستوى (هوميروس) في ملحمتيه الخالدتين السابقتي الذكر، لا من حيث الوحدة ولا من حيث ترتيب الافعال وتقديم الحدث ولا من حيث قوة التعبير وحرارة الصياغة، اذ ان (هوميروس) في هذه المجالات سيد شعراء الملاحم الاقدمين غير منازع. وعلى الرغم من ذلك، فإن المشاعر التي يصفها (فرجيل) في شخصياته ارق واقل قسوة وسذاجة من الصفات التي يصور بها (هوميروس) شخصياته. والديانة في ملحمة (فرجيل) اكثر روحية وسموا. ثم ان عجائب العالم الاخر والرحلة اليه مما امتاز بها (فرجيل) اكثر من (هوميروس)، فهي اقرب إلى عجائب العالم المسيحي الاخروي. وقد ترجمت ملحمة (الانيادة) ترجمات مختلفة في اوربا طيلة العصور الوسطى المسيحية وكانت هذه الملحمة اساساً لتطور جنس الملاحم. فنشأت الملحمة الدينية ذات الطابع الرمزي الانساني، ممثلة في (الكوميديا الالهية) للشاعر الايطالي الخالد (دانتي) (١٢٦٥-١٣٣١) - وهي فريدة في نوعها، تخالف ملحمتي (هوميروس) مخالفة تكاد تكون تامة في موضوعها، وفي رمزيتها، فهي دينية الطابع، وموضوعها الرحلة إلى العالم الاخر. يصف (دانتي) فيها ما لا يرى، ولكن (دانتي) يقرب ذلك العالم من عالمنا في الشخصيات التي تسكنه وفي وصف اخلاقها. اذ يرى فيه معاصريه وسابقيه من الناس، وبخاصة من مواطنيه الذين يعرفهم، في فضائلهم ورذائلهم، ولذلك نرى للملحمة . على الرغم من طابعها الغيبي . طابعا واقعيا يصف فيه (دانتي) عالم العصور الوسطى، حروبه وعقائده، واخطاءه، يسود ذلك كله طابع ذاتي في وصف بغض الشاعر للنقائص والرذائل الاجتماعية، وحبه للفضائل وسمو الخلق. ويظهر ذلك فيما يكيل من سباب أو يصوغ من تمجيد. هذا إلى ان (دانتي) كان يقصد من وراء هذه الملحمة إلى غايات رمزية، اشار اليها في اهدائه هذه الملحمة إلى احد اصدقائه اكد فيها بعض الحقائق وهي: جحيم هذا العالم الذي نجوبه كأننا مسافرون، مع ما لدينا من قدرة بها نستحق الخير أو

المنارة للاستشارات
ww

نحرمه. فموضوع هذا العمل الادبي اذن هو الانسان، بما فيه من فضائل أو رذائل، بوصفه خاضعاً للعدل الالهي المثيب أو المعاقب. وفي ضوء هذا القول طالما اجهد شراح الكوميديا الالهية) انفسهم في استخراج رموزها.

وعلى الرغم من اقتفاء (دانتي) اثر شاعر اللاتينيين (فرجيل) في ملحمة الانيادة، في جنس الملحمة، عامة، وخاصة في نوع وصفه الرحلة إلى الدار الاخرة، في اتخاذه (فرجيل) هاديا له في رحلته في ملحمة (الكوميديا الالهية)، وعلى الرغم من اصالة (دانتي) مع ذلك في الصور الفنية الرائعة وفي وصف عالم العصور الوسطى الذي عاش فيه، وفي رمزيته العميقة المتعددة النواحي، على الرغم من ذلك كله، قد تأثر (دانتي) في (الكوميديا الالهية) بمصادر عربية، وهذه ناحية تهمنا في دراستنا المقارنة العربية، وطالما كانت موضوع بحوث مستفيضة في اوروبا وامريكا.

ان طابع ملحمة (الكوميديا الالهية) قد يمثل طابع الملاحم الدينية وهي النوع الثاني من الملاحم، إلى جانب الملاحم الشعبية الوطنية كما هي في ملاحم (هوميروس) و(فرجيل) السابقة الذكر. وهذان النوعان من الملاحم: الشعبي والديني، تندرج تحتهما اشهر الملاحم العالمية. على ان من الملاحم الدينية ما انحرف عن روح الدين، كما في ملحمة الفردوس المفقود للشاعر الانجليزي (ميلتون) (١٦٠٨.١٦٧٤) وقد نشرت في العام ١٦٦٧، في اثني عشر نشيداً. وهي تحكي خروج آدم من الجنة على اثر الاغواء، ولكن الشخصية الاولى فيها هي شخصية الشيطان في تمرده، ويحكي المؤلف كثيرا من آرائه على لسان الشيطان. ويشعر القارئ ان تمرد الشيطان كانت فيه كبرياء غير ممقوتة في كل جوانبها، وكان هذا الاتجاه في وصف الشيطان جديدا زاد فيه الرومانتيكيون . فيما بعد . في تمردهم الميتافيزيقي.

والى جانب العجائب الطبيعية أو الغيبية في الملاحم السابقة ونظائرها، ظهرت عناصر واقعية أو رمزية على نحو ما اشرنا اليه. فأخذت الملاحم تفقد كثيرا من عناصرها الاصيلة. ثم وجدت . بعد ذلك . بعض الملاحم النثرية، كما في (مغامرات تليماك) للكاتب الفرنسي (فينلون) (١٦٥١.١٧١٥)، وقد ظهرت لاول مرة في باريس في العام ١٦٩٩، وهي محاكاة للاجزاء الاربعة الاولى من ملحمة (اوديسا) هوميروس، ولكنها ذات طابع تعليمي في معانيها ورموزها ثم هي نثرية.

وكانت نزعة الملحمة نحو الرمز أو الواقع ايذانا بنهايتها. ولم يعد من الممكن بعث الملاحم الان، لأن عهود الانسانية الاولى . وهي التي مهدت لوجود هذا الجنس الادبي . لم يعد لها وجود. فالمدنية الحاضرة، وتقدم العقل البشري، والنظم الديمقراطية، لن تسمح بقيام الملاحم في عصرنا، حتى ان محاولة خلقها يعد بمنزلة محاولة بعث الموتى، ووجود خصائص الملاحم في عمل ادبي معاصر يعد مرضا فنيا يجب استئصاله.

على ان تأثير الملاحم ما زال في العصر الحديث. فمن المسرحيات والقصص ما تستعير موضوعاتها من اساطير ملاحم (هوميروس) وغيره من الاقدمين، ولكن مؤلفيها يصوغون هذه الموضوعات في قصة أو مسرحية،

المنارة للاستشارات
ww

وكلاهما جنس ادبي حي، ثم يتصرفون في الاسطورة حتى تصير رمزية، وبحيث لا يكون للرمز من معنى سوى انه قالب ايحائي عام.

هذا، ولم يعرف العرب هذه الملاحم في لغتهم الادبية، ولكن وجدت في سير ابطالهم، وصيغت مع ذلك باللغة العامية في العصور الوسطى، كملحمة (الزير سالم)، وهي مأخوذة عن قصة (مهلهل بن ربيعة) في حرب البسوس وملحمة (ابي زيد الهلالي) و(الظاهر بيبرس). وهذا النوع من الملاحم لم يرق عندنا إلى المكانة الادبية، على الرغم مما له من قيمة اجتماعية ودلالة شعبية[٣].

٣ـ المسرحية :

المسرحية بأنواعها المختلفة تفترق عن الملحمة والقصة معاً في انها لا تعتمد على السرد أو الوصف، بل على الحوار، وهذا هو ما قصده (ارسطو) من قبل، حين نص على ان محاكاة المسرحية للطبيعة انما تتم عن طريق (اشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية). وجوهرها الحدث أو الفعل، فأصل معنى كلمة (دراما) باليونانية ـ وهي اللفظة المرادفة للمسرحية ـ هو (الحدث) أو (الفعل). ولذلك تنبني المسرحية على جملة احداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطا حيويا أو عضويا بحيث تسير في حلقات متتابعة، حتى تؤدي إلى نتيجة يتطلب الكمال الفني ان تؤخذ من الاحداث السابقة نفسها. وهذه الاحداث أو الافعال خارجية أو داخلية. فالاولى هي التي تؤثر في الشخصيات، والثانية هي ما يأتيه الاشخاص في المسرحية بتجاوبهم مع الاحداث الخارجية أو نفورهم منها، وبعبارة اخرى: الاحداث الداخلية هي الصراع النفسي والمسلك الخفي. فالمسرحية في جوهرها احداث متتابعة منظمة خارجية، مترابطة ترابطا وثيقا مع مسلك الشخصيات، بحيث تبرر هذا المسلك تبريرا مقنعا، واما الوصف فيستعان فيه بمناظر المسرح أو يستنتج من خلال الحوار.

ومن ناحية التطور. نشأت المسرحية عن الشعر الغنائي. فالهجاء والتراشق بالشتائم كان فرديا، يقصد فيه الشاعر إلى النيل من شخص بعينه. ثم ارتقى فأصبح جمعياً، يعالج فيه الشاعر مواطن النقص أو مثار الضحك في النقائص العامة، وحينذاك نشات الملهاة. فكانت الملهاة أعلى مقاما من الهجاء، لانها ذات طابع اجتماعي عام. ثم كان لها ـ إلى ذلك ـ طابع ديني، لأن اصلها يرجع في بدئه إلى اناشيد المرح والسرور التي كان يتغنى بها اليونانيون في اعياد آلهتهم، وبخاصة اعياد (ديونيسوس) اله الخصب والنماء واله المسرح، وفي هذا الغناء كانوا يمرحون مع النظارة ويسخرون منهم وكان هؤلاء من الرجال، وهم الذين يسمون الجوقة (الكورس).

وكذلك المأساة، كانت تطورا عن اشعار المديح، كما كان لها طابع ديني. فهي ترجع في الاصل إلى اناشيد دينية غنائية، كانت تنشدها جوقة في اعياد (ديونيسوس) لتشيد بصفات ذلك الاله، ثم بعد ذلك كانت تضيف إلى مدحه مدح ابطال آخرين. ثم اكتسبت هذه الاناشيد طابعا مسرحيا بالتدريج. فقد

المنارة للاستشارات
ww

كانت تعتمد اصلا على الطابع الغنائي للجوقة، كما كانت تقتصر، في بادئ امرها على ممثل واحد مع افراد الجوقة. وكان (ارسطو) اول من نبه إلى ان الجوقة ليس لها طابع مسرحي الا بمقدار ارتباطها بالحدث ولذلك مدح الشاعر (اسخليوس) (٥٢٦-٤٥٦ق.م) بانه كان اول من قلل من اهميتها. ومدحه كذلك لانه بدأ في مسرحياته بزيادة عدد الممثلين، فكان حقا ابا المأساة اليونانية. يقول (ارسطو): وكان (اسخيلوس) اول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين، وقلل من اهمية الجوقة، وجعل المكانة الاولى للحوار. ثم جاء (سوفوكليس) (٤٩٥-٤٠٥م.ق)، فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين، وامر برسم المناظر، ثم عظم شأن المأساة واتسع مجالها، فعدلت عن الخرافات القصيرة وعن اللغة الهازلة التي ورثتها عن اصلها الساطوري، واتسمت في النهاية بالجلال. وكانت مسرحيات (اسخيلوس) يسودها سلطان القدر، ويظل الانسان فيها ضحية القدر دائما. ثم تقدم (سوفوكليس) بالمأساة من الجانب الإنساني، فإلى جانب القدر، ظهرت حرية الانسان جلية، في صراع نفسي قاس، فيه يتجلى انتصار الانسان، أو تبين عظمته الخلقية في صراعه اذا لم ينتصر.

ثم خطا الشاعر يوريبيدس (٤٨٠-٤٠٦ق.م) خطوات اخرى في اضفاء الصبغة الانسانية والطابع الاقرب إلى الواقع على المأساة فبرع اكثر من سابقيه في تصوير العواطف الانسانية، وجعلها محورا لاهمية المسرح بدلا من القدر، ثم لحظ شؤون الحياة اليومية في مسرحياته، وهاجم الالهة الوثنيين، كما هاجم النساء.

واعظم مؤلفي الملاهي من اليونانيين هو (ارستوفانس) (٤٥٠-٤٨٧ق.م) في اسلوبه وحواره وروحه المسرحية كلها.

وكانت دراسة (ارسطو) للمسرحية اليونانية وخاصة للمأساة . وهي التي وصلت دراسته فيها كاملة الينا . ذات اثر كبير في سمو النظرة إلى المسرحية، وفي النهضة بها، لا في الادب اليوناني حسب، بل وفي تأثير المسرحية اليونانية كذلك . بما لها من مميزات فنية . في الاداب العالمية بعده.

ولم يكن اللاتينيون يعنون بالمسرح قبل معرفة الادب اليوناني.. وقد ظل المسرح لديهم محاكاة للمسرح اليوناني في النواحي الفنية جميعها. وسبب هذا التخلف الكبير ان الرومانيين كانوا ولوعين في حفلاتهم برؤية المصارعة التي اشتهروا بها، والاحاسيس الغليظة التي كانت تغذيها تلك المناظر لا تتفق والمسرحيات التي لا تثير سوى المشاعر الرقيقة، والتي تعتمد فنيا على عاطفتي الخوف والرحمة وما يتصل بهما من صفات. وحين نشأ المسرح الروماني في معناه الفني . حوالي منتصف القرن الثالث قبل الميلاد . كانت موضوعاته ومناظره وملابسه كلها اغريقية. فكان اليونانيون هم الخالقون، وكان مبلغ جهد الرومانيين ان يقلدوا.

ومن بين من برعوا في الملهاة من الرومانيين نخص بالذكر (بلوتوس) (٣٨٤-٣٥٤ق.م)، وكان ذا اصالة في تصوير شخصيات ملاهيه وعواطفهم، في حوار حي، وطرائف لاذعة عميقة. وكان يحاكي شعراء من الاغريق،

المنارة للاستشارات
ww

وخاصة (ميناندر) (٣٤٢-٢٩٢ق.م). ومن اشهر ملاهي (بلوتوس) - التي كان لها تاثير في الآداب الاوروبية بعده - ملهاة (اولولاريا) أو (وعاء الذهب) وقد حاكاها (موليير) في ملهاته الشهيرة (البخيل)، وكذا ملهاة (امفيتريون)، وقد أثرت في الملاهي الاخرى التي تحمل الاسم نفسه، والتي قد الفها (موليير) (١٦٢٢-١٦٧٣) و(دريدن) (١٦٣١-١٧٠٠) وآخرون.

وفي العصور الوسطى نشأت المسرحيات كذلك نشاة دينية، كما نشأت عند الاغريق على نحو ما قلنا فيما سبق. فكانت موضوعاتها مأخوذة من الانجيل، تحكي ميلاد عيسى أو صلبه، أو حكايات القديسين، أو خروج آدم من الجنة، أو قتل قابيل هابيل.. وعلى الرغم من ذلك تأثرت، في كثير من نواحيها الفنية وفي صياغتها، بالمسرحيات اللاتينية، لأن اللغة اللاتينية كانت هي لغة الكنيسة، كما تأثرت بعض التأثر بالمسرحيات اليونانية من خلال مسرحيات اللاتينيين.

وفي عصر النهضة رجع الاوروبيون عامة إلى مسرحيات اليونانيين واللاتينيين، في الموضوعات والافكار والنواحي الفنية جميعاً، وعن حركة النقد العامة في عصر النهضة نشأت القواعد الكلاسيكية مجملة في مؤلفات الايطاليين الذين شرحوا كتاب (فن الشعر) لارسطو اولا، وقد افاد منها الفرنسيون وبنوا عليها قواعد المذهب الكلاسيكي واخرجوا نتاجهم الادبي الكلاسيكي مبنيا على هذه القواعد. فكانوا اسبق من الاوربيين جميعا في خلق المذهب الكلاسيكي والمسرحيات الكلاسيكية الخاضعة لقواعد ذلك المذهب. وقد حاكى الكلاسيكيون الاوربيون جميعا مسرحيات الادب اليوناني والروماني، ولكن من خلال نقد ارسطو، مع تأويله بما يتفق وقواعد (العقلية) الكلاسيكية، ومع اضفاء الطابع الارستقراطي المحافظ على المسرحيات بما يتفق وروح عصرهم. وقد أثرت الكلاسيكية الفرنسية بأدبها وقواعدها في آداب اوروبا مدة طويلة من الزمن. وفي الكلاسيكية قضى على الجوقة نهائيا كما كانت معروفة في الادب اليوناني والروماني وعصر النهضة، وذلك بفضل نقد (ارسطو) وتعليق شراحه من الايطاليين اولا، ثم من الفرنسيين.

وقامت الرومانتيكية على انقاض الكلاسيكية، في اواخر القرن الثامن عشر والنصف الاول من القرن التاسع عشر، وقد خالفت الكلاسيكية في كثير من القواعد الفنية الخاصة بالمسرحية، فلم تتقيد بضرورة توافر خمسة فصول لكل مسرحية، وقضت على وحدة الزمن والمكان من بين الوحدات الثلاث التي راعاها الكلاسيكيون متأثرين بأرسطو عن طريق التأويل.

وحرص الرومانتيكيون كذلك على عرض الاحداث على المسرح بدلا من حكاية الكثير منها كما كان عند الكلاسيكيين، ولم يراعوا الفصل بين الاجناس المسرحية كما كان الكلاسيكيون، بل خلطوا المأساة بالملهاة ليؤلفوا (الدراما) الرومانتيكية. والى جانب هذه النواحي الفنية العامة، تغير موضوع المسرحيات ومضمونها، فصارت شخصياتها شعبية، وقضاياها اجتماعية أو نفسية أو انسانية عامة، بعد ان كانت المأساة مقصورة على الابطال الالهيين في المسرح اليوناني، وعلى النبلاء والارستقراطيين في الكلاسيكية.

المنارة للاستشارات
ww

وصارت هذه الاعتبارات الفنية والاجتماعية عامة في الآداب الاوربية منذ الرومانتيكيين.

وبعد الرومانتيكية تغير طابع المسرحيات الفني والاجتماعي تبعا للمذاهب التي تلت الرومانتيكية، من واقعية ورمزية ووجودية وواقعية اشتراكية، وغيرها.

وقد رأينا . كيف بدأت المسرحية غيبية في طابعها، على نحو قريب من الملحمة في موضوعاتها الاسطورية وفي عجائب البطولة فيها. ثم خلصت قليلا قليلا من هذا الطابع، ولكنها ظلت ارستقراطية النزعة في المأساة حتى اواخر العهد الكلاسيكي. ثم صارت موضوعاتها وقضاياها شعبية على يد الرومانتيكيين، ثم نزلت إلى ادنى طبقات الشعب، وصورت الشر للتنفير منه على يد الواقعيين.

ويلتحق بالمسرحيات، في اجناسها المشار اليها سابقا، جنس ثانوي آخر، هو المسرح الغنائي وهو مسرحية (ملهاة أو مأساة) تؤلف للغناء، وتمتاز بأنها ما تزال ذات طابع ميتافيزيقي أو ملحمي، فقد تظهر فيها عجائب تفوق المعقول، أو اشباح أو ارواح.. بقصد الايحاء الفني، لا نزولا على الاعتقاد بالاساطير. والحوار فيها قليل، اذ هي تعتمد اولا على الحديث الفردي (مونولوج)، ثم على الغناء والمناظر. وقد نشأت هذه المسرحيات الغنائية في ايطاليا في اواخر القرن السادس عشر، ثم انتقلت إلى الاداب العالمية جميعا.

وقد وضح مما سقنا اجمالا في المسرحية كيف تعاونت الاداب الاوروبية على خلق هذا الجنس الادبي وتطوره، وكيف تضافرت جهودها معا للنهضة به حتى يستجيب للحاجات الفكرية والفنية لكل عصر.

اما المسرحيات في ادبنا العربي فالحق انها لم تتأثر، لا في نشأتها ولا في نموها، بشيء من المسرحيات الفرعونية، على فرض وجود تلك المسرحيات تاريخيا فيما يدعيه بعض الباحثين، استنتاجا من نصوص اساطير دينية متفرقة في صورة حوار. فعلى فرض تمثيل الاساطير الدينية الفرعونية في القديم، ليس لدينا دليل على ان المسرح عند قدماء المصريين قد تجاوز النطاق الديني المحض إلى مسائل الانسان ومشاكله، على نحو ما كان عند اليونانيين منذ نشأة مسرحياتهم بعد انفصالها عن الشعر الغنائي الديني. واذن لم يتوافر للتمثيل الفرعوني الطابع الإنساني الذي يصير به جنسا ادبيا يمكن ان يؤثر فيما سواه. على ان من الثابت بعد ذلك اننا لم نرث شيئا من ذلك التمثيل لنتأثر به في مسرحياتنا العربية، اذ كانت قد انقطعت صلاتنا بمصر القديمة بانتشار المسيحية اولا، ثم بالفتح العربي وانتشار الاسلام الذي به اصبحت مصر عربية في ثقافتها وحضارتها.

ولم يعرف الادب العربي القديم المسرحيات، ولا فن التمثيل كما هو في العصر الحديث أو قريب منه، اذ ظل محصورا في نطاق الشعر الغنائي وادب الرسائل والخطب. وعلى الرغم من معرفة العرب آثار اليونان الفكرية، وعلى الرغم من ترجمتهم ارسطو: فإنهم لم يحاولوا احتذاء اليونانيين في التمثيل، ولا ترجمة شيء من مسرحياتهم. ولعل هذا هو اهم سبب من اسباب اخطاء العرب الكثيرة في ترجمتهم كتاب ارسطو (فن الشعر) ولذا لم يتأثر به النقد

المنارة للاستشارات

العربي تأثرا كبيرا، ولم ينصرف به عن العناية بالشعر الغنائي إلى غيره من اجناس الادب الموضوعية.

حقا وجد في الادب العربي عنصر حوار اتخذ عمادا لحكايات قصصية، واظهر ما يكون ذلك في فن (المقامة)، ولكنه لم يقم اساساً لفن تمثيلي، بل ان النقد العربي القديم لم يعن بهذا الجنس الادبي، لانصرافه إلى الاهتمام بالشعر الغنائي وما يتصل به.

وقد وجدت في الادب الشعبي العربي عناصر تمثيل بدائية فيما يسمى (خيال الظل)، وتمثيليات خيال الظل تعرف بإسم (البابات)، مفردها (بابة)، يقدمها صاحبها بوساطة عرائس من الورق المقوى أو الجلد ذات ثقوب ومفصلات ليسهل تحريكها. وعند اللعب بها ليلا توضع خلف ستارة بيضاء، ومن ورائها مصباح، بحيث تنعكس ظلالها من الخلف على الستارة، ليراها النظارة من الوجهة الاخرى. وتتحرك العرائس بعصا في يد الذي يقدم (البابة)، على حسب الحوار الذي ينطق به صاحب البابة مع مساعد آخر له، بحيث يتغير الصوت بتغير الشخصيات وتنوع مواقفها.

وقريب من (خيال الظل) السابق ما كان معروفاً لدى الترك، مما كان يطلق عليه (القره كوز)، وهو يختلف في طريقة التقديم عن سابقه، لأن العرائس فيه لا تعكس ظلالها من الخلف على ستائر، بل تظهر من فوق الستارة متحركة على حسب الحوار الذي ينطق به صاحبها خلف تلك الستارة. وقد راج هذا النوع في مصر وفي البلاد العربية، بتأثير القبائل التركية.

واقدم ما وصل الينا من (البابات) المصرية منسوب إلى (ابن دانيال) (١٢٤٨-١٣١٠) العراقي الاصل، والذي رحل إلى مصر وعاش فيها في القرن الثالث عشر الميلادي واوائل الرابع عشر. وقد بقى لنا منه بابة (الامير وصال)، وبابة (عجيب وغريب)، ثم بابة (المتيم والضائع الغريب).

وقد يكون لمثل تلك المناظر الشعبية اثر في تهيئة الاذهان للاقبال على المسرحيات أو على دور الخيالة، ولكنها كانت بدائية لا يتوافر لها طابع الادب المسرحي، لا في تبرير احداثها المتوالية بدون ربط فني، ولا في تنويع الاحداث التي تعرض. ومن المقطوع به انها لم ترق بالذوق الفني للشعب ولم تحمله على ان ينظر لهذا الضرب من الملهاة نظرة جد.

ومهما يكن من صلة بين هذه (البابات) وما يتصل بها من مناظر (القره كوز) من جهة، وبين المسرحيات من جهة اخرى، في الموضوع وطريقة التقديم العامة وفي شيء من الحوار، فإن الصلة الفنية والادبية بينهما مقطوعة، وكذلك الصلة التاريخية. فمن التعسف ان يقال ان تلك المناظر الشعبية قد تطورت فخلقت المسرح عندنا. فهي قديمة نسبيا في نشأتها وموضوعاتها، ولم تتقدم . على قدمها . خطوة واحدة حتى تكون فنية أو ادبية، بل اننا لمع المعتقدين بأن مثل تلك المناظر هونت في نظر الجمهور من قيمة المسرحيات، وصرفت الناس عنها. فقد كانت تلك البابات الشعبية ابعد ما تكون عن الجد، وعن الدين وعن الخلق، على عكس ما نعرف من نشأة المسرح الديني لدى الاغريق مثلا، ثم لدى الاوربيين في عصر

المنارة للاستشارات
ww

النهضة. لذلك كان المسرح ذا اثر عظيم وموضع تقدير من اولئك، على حين شق طريقه في عسر إلى حياتنا الادبية والفنية.

وقد وجدت المسرحيات العربية في الاداب الغربية الدعامة الحق لنشأتها ونهضتها. ومن المقطوع به ان الايطاليين قد اسسوا، في النصف الاول من القرن التاسع عشر، مسرحا كان ذا اثر في تهيئة اذهان المواطنين لفهم المسرحيات الحديثة والاقبال على مشاهدتها، ولكن لا نعرف شيئا عن موضوعات المسرحيات في ذلك المسرح.

وكان السبق الاول في ميدان المسرح العربي لسوريا، في حوالي منتصف القرن التاسع عشر، وكانت سوريا في ذلك الوقت تشمل سوريا ولبنان وفلسطين كلها مجتمعة. وكان اول من بدأ المسرحيات العربية فيها هو (مارون النقاش) (١٨١٧-١٨٥٥) وقد كانت ثقافته ايطالية فرنسية تركية، إلى جانب ثقافته العربية. وقد اخذ عن الايطاليين فن الاخراج.

وقد رأى ان ينقل إلى العربية هذا الجنس الادبي المسرحي. وقد قال في الخطبة التي تلاها عندما قدم اول مسرحياته: (البخيل) في العام ١٨٤٨ بأنه مدفوع في سبيل ذلك إلى غايات اخلاقية أو اجتماعية تعمل المسارح في البلاد الاوربية على تنشئتها.

والى جانب هدفه الاجتماعي والفني في مسرحياته، فضل قديم المسرح الموسيقي لأنه احب إلى اهل عصره من المسرح غير الموسيقى. وملهاته السابقة الذكر: (البخيل) ذات حدث ابسط من مسرحية موليير التي تحمل العنوان نفسه. والمسرحيات الايطالية بالاسم نفسه كثيرة. منها مسرحيتان لشاعر الملاهي الايطالي (كارلو جولدوني) (١٧٠٧-١٧٩٣)، اولاهما باسم (البخيل)، والثانية باسم (البخيل الحسود). ولابد من ان مارون النقاش اطلع على شيء من هذه المسرحيات. ولكن اصالته ظاهرة، لأنه قصد إلى خلق مسرحيات غنائية، يستخدم فيها الجوقة، ويلائم بينها وبين جمهوره من الناحية الفنية. والمسرحية الثانية له هي ملهاة: (ابو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) (١٨٥٠م)، وهي مأخوذة عن الف ليلة وليلة. و (ابو الحسن) هذا هو الذي نصبه هارون الرشيد خليفة يوما واحدا . على حسب الف ليلة وليلة . فوجد نفسه في مغامرات لم يستطع ان يوفق بين مقتضياتها وحالته. وهي اول مسرحية عربية اصيلة. ومسرحيته الثالثة والاخيرة هي ملهاة (السليط الحسود) التي مثلت لاول مرة في العام ١٨٥١ وهو متاثر فيها بمسرحية موليير التي عنوانها: (الامير الغيور)، في كثير من الافكار العامة، وفي الموقف. على انه متأثر فيها كذلك بملهاة (البرجوازي النبيل) لموليير ايضا، إلى جانب تأثره قطعا بمسرحيات ايطالية، منها ملهاة (فرانسيسكو جرازياني) (١٥٠٣-١٥٨٤)، وعنوانها: (الغيور).

وقد اتت إلى مصر، في الربع الاخير من القرن التاسع عشر جماعة تمثيل سورية على رأسها (سليم النقاش) ابن اخ مارون النقاش، ومن هذه الجماعة (أديب اسحق)، و(يوسف الخياط). وقد قدم هؤلاء . منذ العام ١٨٧٦ وما يليه من اعوام . مسرحيات، في القاهرة أو الاسكندرية، اكثرها مترجم عن الفرنسية الكلاسيكية، مثل مسرحية (اندروماك) و(فيدر) للشاعر

المنارة للاستشارات
ww

الفرنسي (راسين)، ومسرحية (هوارس) للشاعر (كورني) ومسرحية (زنوبيا) للشاعر الكلاسيكي الفرنسي (دوبنياك).

واستمرت المسرحيات السابقة وسواها تقدم للجمهور، مع اضفاء الطابع الغنائي عليها، ومع تغيير اسمائها بما يتفق والذوق العربي. وقليل من تلك المسرحيات يستحق ان يدخل في نطاق الادب المسرحي، لتهافت لغتها، وتفاهة الفن المسرحي في تأليفها. وظلت الحال كذلك حتى ظهرت مسرحية: (مصرع كليوباترا) لشوقي في العام ١٩٢٩، فكانت بدء الادب المسرحي الصحيح في لغتها الرفيعة، وفي كثير من الجوانب الفنية التي توافرت فيها بالقياس إلى ما سبقتها من مسرحيات عربية.

وفي ضوء ما اجملنا من نشأة المسرحية العربية، نورد هنا الخصائص العامة للادب المسرحي العربي في حدود ما له من صلات مع الاداب الاوروبية. وطبيعي ان تكون الترجمة اسبق من التأليف الاصيل في هذا الجنس الادبي الجديد في لغتنا. وقد كانت هذه الترجمة ـ في اكثر حالاتها ـ حرة كل الحرية تجاه الاصل، تغير اسماءه ومواضعه، وتحور في الكثير من الاحداث بحيث تصبح مألوفة للقارئ أو المشاهد.

وهذه المسرحيات المترجمة اعتمدت اولا على الادب الفرنسي الكلاسيكي ثم اعتمدت ـ بعد ذلك ـ على المسرحيات الرومانتيكية الفرنسية في الاعم الاغلب من حالاتها. ثم الانجليزية في الحالات القليلة، إلى جانب ترجمة مسرحيات (شكسبير) الذي هو اقرب إلى الرومانتيكيين في خصائصه الفنية. ثم اخذت الترجمة تعنى بالدقة والوفاء للاصل، وتشمل المسرحيات التي تمثل المذاهب المعاصرة من واقعية ووجودية وغيرهما.

واما فيما يخص المسرحيات الاصلية غير المترجمة فقد كثرت وتنوعت اتجاهاتها، وهي في كل حالاتها لم تلتزم مذهبا معينا، بل تأثرت بالمذاهب كلها، وقد تأثرنا اولا بالكلاسيكية في الموضوعات والنواحي الفنية. وسرعان ما تأثرنا إلى جانبها بالرومانتيكية في المسرحيات ذات الطابع العاطفي، وفي المسرحيات التاريخية التي تشيد بالماضي الوطني، أو الماضي القومي.

ونلحظ كذلك في الاتجاهات العامة لمسرحياتنا ان الملاهي اكثر رواجا من المآسي، وذلك لأن جمهورنا، في حياته العامة القاسية، يقصد إلى المسرح للاسترواح لا للتعلم، ثم هو قلما يتذوق المأساة الرفيعة. ولذلك كثيرا ما تتحول المأساة إلى (ميلو دراما) تعتمد على اثارة المشاعر بالوسائل اليسيرة من عرض احداث مروعة، ومن الاعتماد على الوقائع اكثر من الاعتماد على المواقف الفنية.

ومن المسرحيات اللاهية ما يعالج مسائل الاسرة، أو بعض المسائل الاجتماعية، مثال ذلك مسرحية (حفلة شاي) لمحمود تيمور، وفيها ينعى على الجيل الجديد تقليده للغربيين في توافه الامور، وحذلقته في هذا التقليد السطحي. وعلى الرغم من اصالة هذه المسرحية وعمق معناها فقد تأثر مؤلفها بملهاة (المتفيهقات المضحكات) للشاعر الفرنسي (موليير) في لغتها وطريقة الحوار فيها.

المنارة للاستشارات
ww

واعقب ذلك ظهور المسرحيات الرمزية في ادبنا. والمسرحيات الرمزية المحضة قلما يتذوقها جمهورنا، كما ان كتاب المسرحيات الرمزية في الغرب قلما نجحوا فيها، ذلك لغلبة الطابع التجريدي عليها وفقرها في تعمق النواحي النفسية. ومثال هذه المسرحيات الرمزية المحضة عندنا مسرحية: (مفرق الطريق) لبشر فارس عام ١٩٣٧.

وقد حرص توفيق الحكيم على خلط الطابع الرمزي لبعض مسرحياته بقضايا اجتماعية عامة، أو آراء فلسفية في صلة الفرد بالمجتمع، كما في مسرحيته: (اهل الكهف)، فليس المجال الغيبي فيها سوى قالب ايحائي، وكما في مسرحية (نهر الجنون).

وكان محمود تيمور من ابرز كتاب المسرح الواقعي. وهو . إلى جانب اصالته في دقة ملحوظاته لشؤون المجتمع، وبراعته في وصف آفاقه . متأثر في وجهته الفنية العامة بنوع واقعية (جي دي موباسان) ثم الواقعية الاوروبية جملة.

ومن اوائل من كتبوا للمسرح كذلك محمد تيمور، اخو محمود تيمور، وابراهيم رمزي، وعباس علام، ومحمود كامل، وفرح انطون، ومحمد لطفي جمعة[٤].

٤ـ الخرافة أو الحكاية على لسان الحيوان :

وهي حكاية ذات طابع خلقي وتعليمي في قالبها الادبي الخاص بها وهي تنحو منحى الرمز في معناه اللغوي العام، لا في معناه المذهبي، فالرمز فيها معناه ان يعرض الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث، على حين يريد شخصيات وحوادث اخرى عن طريق المقابلة والمناظرة، بحيث يتتبع المرء في قراءتها صور الشخصيات الظاهرة التي تشف عن صور شخصيات اخرى، تتراءى خلف هذه الشخصيات الظاهرة. وغالبا ما تحكى على لسان الحيوان أو النبات أو الجماد، ولكنها قد تحكى كذلك على ألسنة شخصيات انسانية تتخذ رموزا لشخصيات اخرى.

وحكايات الحيوان تنشأ فطرية في ادب الشعب قبل ان ترتقي من الحالة الشعبية (الفولكلورية) إلى المكانة الادبية الفنية. وادنى صورها في هذه الحالة ان تفسر ظواهر طبيعية تفسيرا ميتافيزيقيا اسطوريا على حسب عقائد الشعب، أو تبين اصل ما سار بين العامة من امثال. وحينئذ تجري هذه الخرافات والاساطير الشعبية مجرى الحقائق، ولا يكون لها معنى رمزي في صورته التي تحدثنا عنها. واذن لا تندرج مثل هذه الاساطير والخرافات في الجنس الادبي الذي نحن بصدد الحديث عنه، مهما اجيدت صياغتها الادبية. ولكنها هي الاصل البدائي لنشأته.

اما حين ترتقي هذه الاساطير والحكايات، ويتوافر لها ما ذكرناه قبل من معنى رمزي، فإنها تؤلف الجنس الفني المقصود هنا.

فأي الشعوب كان الاسبق في اختراع حكايات هذه الجنس الادبي، بحيث انتقلت منه إلى غيره من الشعوب؟... خلاف كبير بين الباحثين.

المنارة للاستشارات
ww

فيرى بعضهم انها يونانية الاصل، في صورتها الفنية، كما عرفت في حكايات (ايسوبوس) (في القرن السادس قبل الميلاد) بل قد عرفت هذه الخرافات في الادب اليوناني قبل ذلك عند الشاعر (هيزيودس) (حوالي القرن الثامن قبل الميلاد) ثم عند (ستيسيكورس) (في القرن السادس قبل الميلاد) . واذن يحتمل ان تكون الخرافات المشتركة بين الهنود واليونانيين قد سرت من الاخرين للاولين، وبخاصة بعد فتوح الاسكندر الاكبر في الشرق (٣٥٦-٣٢٣ق.م)، وبتأثير الحكومات التي اقامها على اثر فتوحاته الواسعة.

على حين يرى آخرون من الباحثين ان الهند اسبق إلى هذه الحكايات من اليونان. ففي كتاب (جاتاكا) . وهو الذي يحكي تاريخ تناسخ (بوذا) في انواع من الموجودات قبل وجوده الاخير مؤسسا للديانة البوذية . حكايات كثيرة عن انواع وجود (بوذا) في صور الحيوانات والطيور. وترجع بعض حكايات ذلك الكتاب إلى قرون طويلة قبل ميلاد المسيح، وقد تبلغ سبعة أو اكثر.

على ان بعض الحكايات المصرية القديمة على لسان الحيوان يرجع تاريخها إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد (مثل قصة السبع والفأر التي وجدت على ورقة بردي). ولا يبعد، اذن ان تكون هذه الحكايات المصرية هي التي اثرت في هذا الجنس في الادبين الهندي واليوناني معا.

ولا سبيل إلى القطع برأي في هذه المسألة، فهذه الحكايات . كما قلنا . تنشأ شعبية أو اسطورية، ثم تأخذ في الارتقاء إلى المكانة الادبية، فتتبادل الصلات مع الاداب الاخرى. وليست لدينا ادلة تاريخية توضح لنا كيف تبودلت هذه الصلات. ولا يبعد ان تكون مصر والهند واليونان كلها قد اعطت واخذت فيما يخص هذا الجنس الادبي في وقت معا طيلة العصور.

ان الذي يهمنا ان نتتبع، اجمالا، نمو هذا الجنس الادبي وخصائصه العامة في الاداب الشرقية والغربية، وكيف اخذنا من ذلك كله في ادبنا القديم والحديث.

ففيما يخص الاداب الشرقية، كان الطابع الادبي غالبا على هذه الحكايات واقدم الاداب الشرقية التي عرفنا الكثير عن حكاياتها هو الادب الهندي. وحكايات الحيوان في الكتب الهندية السابقة كلها ذات طابع انفردت به. فمن خصائصها الفنية طريق التقديم للحكايات بالتساؤل والاستفهام عن اصل المثل الذي وردت فيه الحكاية، بعبارة، وكيف كان ذلك، ويتصدر الاجابة عن الاستفهام عبارة: زعموا انه كان.. ومنها كذلك تداخل الحكايات. فكل حكاية رئيسة تحوي حكايات فرعية. وكل واحدة من الحكايات الفرعية قد تحتوي على حكاية أو اكثر متداخلة فيها كذلك. ويتبع ذلك دخول شخصيات جديدة أو حيوانات جديدة في الحكاية، دون انقطاع ولأدنى مناسبة. وثالث هذه الخصائص ان الكاتب فيها يتناسى الرموز، أي الشخصيات أو الحيوانات التي جعلها القاص رموزا للناس في سلوكهم، فيسهب في الحديث عن المرموز اليهم من الناس، غافلا عن شخصياته الرمزية.

وقد كان الأدب الايراني القديم صلة بين الادب الهندي والادب العربي فيما يخص هذا الجنس الادبي. ففي عهد (خسرو انو شروان) (القرن السادس الميلادي) حصل طبيبه الخاص (برزويه) على نسخة من كتاب (بنج تانترا)

المنارة للاستشارات
ww

الهندي ونقله إلى اللغة البهلوية واضاف اليه قصصا اخرى لم نقف بعد على مصادرها كلها. والحيوانان الرئيسان في ذلك الكتاب من فصيلة ابن آوى ويسميان (كاراتاكا) و(داماناكا) . ومنهما استخرج اسم الكتاب: (كليلة ودمنة) الذي ترجمه عبدالله بن المقفع من اللغة البهلوية إلى اللغة العربية في حوالي القرن الثامن الميلادي.

وفي الادب العربي القديم، كانت ترجمة عبدالله بن المقفع هذه سببا في خلق هذا الجنس الادبي الجديد في اللغة العربية، ذلك ان حكايات الحيوان في الادب العربي القديم قبل (كليلة ودمنة) كانت اما شعبية فطرية تشرح ما سار بين العامة من امثال، واما مقتبسة من كتب العهد القديم، أي ذات طابع ديني يتصل بالعقائد. واما ما عدا هذين فمتأخر عن كليلة ودمنة ومتأثر به. وفي كتاب (كليلة ودمنة) تتمثل الخصائص الهندية السابقة الذكر.

وكان كتاب (كليلة ودمنة) ذا اثر قوي في الادب العربي القديم في العصر العباسي وقد اعاد ترجمته عبدالله بن الاهواني، ثم صاغه نظما . في نحو اربعة عشر الف بيت . أبان بن عبد الحميد بن لاحق، وحاكاه في ذلك شعراء آخرون، منهم بشر بن المعتمر، ولم يصلنا من هذه الاثار الادبية الا نحو سبعين بيتا من نظم أبان بن عبدالحميد، نقلها الصومالي في كتابه: (الاوراق).

ولم يقف حظ هذا الكتاب عند الترجمة نظما أو نثرا، فقد نسج آخرون على منواله. فألف سهل بن هارون كتابا سماه: (ثعلة وعفراء)، وهو محاكاة لكتاب (كليلة ودمنة) وقد حاكى علي بن داوود هو الاخر سهل بن هارون في كتاب له سماه: (كتاب النمر والثعلب)، ولم يصلنا شيء من هذه الكتب ايضا.

وممن نسجوا على منوال (كليلة ودمنة) اخوان الصفاء في رسائلهم، وقد نقلوا هذا الجنس الادبي من المغزى الاجتماعي إلى الميدان الفلسفي.

ثم توالى نظم الكتاب بعد ذلك في عصور مختلفة، ومن ذلك كتاب: (نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة) وللمؤلف نفسه كتاب ثان حاكى فيه كليلة ودمنة وسماه: (كتاب الصادح والباغم). وينسب الى المؤلف نفسه كتاب آخر يسمى: (درر الحكم في امثال الهنود والعجم) وينسب الكتاب الأخير ايضاً لعبد المؤمن بن الحسن الصاغاني من رجال القرن السابع الهجري. وكان آخر من نظموا الكتاب جلال الدين النقاش من رجال القرن التاسع الهجري. وقد تأثر بكليلة ودمنة محمد بن احمد بن ظفر، في كتابه النثري: (سلوان المطاع في عدوان الاتباع)، وحكايات الحيوان فيه قليلة، ذات صبغة دينية. ولكن تأثير (كليلة ودمنة) فيها واضح كل الوضوح.

ثم جاء ابن عربشاه (احمد بن محمد بن عبدالله، المتوفى في العام ٨٥٤ هـ) فألف كتاب: (فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء) على لسان الحيوان. وكتاب ابن عربشاه آخر كتاب في هذا الجنس الادبي في اللغة العربية قبل العصر الحديث.

ولقد نشأ جنس الحكاية على لسان الحيوان في الآداب الغربية نثراً، ثم سرعان ما صار شعراً، وغلب طابع الشعر عليه. وقد سبق ان ذكرنا انه كان

المنارة للاستشارات
ww

معروفاً قبل (ايسوبس) عند اليونان، ولكنه هو الذي اشتهر به في الأدب اليوناني، وقد ألف حكاياته نثراً. وكان هذا الجنس ذا قيمة كبيرة لدى اليونان في زمن (ارسطو) وكثيرا ما كان يستشهد به الخطيب في المرافعات القضائية. وبعد (ايسوبس) اتى (بابريوس) (القرن الاول الميلادي)، فنظم شعراً مائة وثلاثا وعشرين حكاية من حكايات (ايسوبس).

وقد اثر الادب اليوناني في الادب اللاتيني فيما يخص هذا الجنس الادبي. فعلى الرغم من اصالة الشاعر اللاتيني (هوراس) (٦٥-٨ق.م) في رسائله وهجائه . وخاصة في الهجاء الذي عده (كانتيليان) جنساً ادبياً استقل بخلقه الرومان . نجد انه يدخل، فيما كتب، حكايات على لسان الحيوان يسير فيها على منهج اليونان، ولكن تظهر اصالته في اضفاء طابع السخرية اللاذعة في حكاياته على لسان الحيوانات التي يتخذها رمزاً للناس. وحكاياته هذه شعر لا نثر. وبعده اتى الشاعر اللاتيني الآخر: (فيدروس)(٣٠ق.م . ٤٤م)، فنظم مائة واحدى وعشرين حكاية، يحاكى فيها (ايسوبس)، ولكنه يعبر فيها، مع ذلك، عن مظالم الحياة السياسية والاجتماعية في عصر الامبراطور (تبيريوس) (١٤-٣٧م) وفي عصر (كاليجولا) (٣٧- ٤١م) وقد ضاق بهذه المظالم واتخذ من هذا الجنس الادبي طريقاً للتخفيف عن آلامه في شعوره بها. واثرت هذه الحكايات اليونانية واللاتينية في ادب العصور الوسطى الاوروبية، وطالما ترجمت أو حوكيت من الشعراء والكتاب، مما لا يهمنا هنا الاطالة فيه.

وانتهى ذلك الميراث في هذا الجنس الادبي إلى (لافونتين) الفرنسي (١٦٢١-١٦٩٥) فتأثر به، وحاكاه، واخذ كثيراً من موضوعاته عن سابقيه وخاصة من اليونانيين واللاتينيين، ولكنه بلغ بهذا الجنس الادبي اقصى ما قدر له من كمال فني. فقد راعى الاسس الفنية العامة التي لحظها النابغون في ذلك الجنس الادبي من سابقيه، ثم استكمل هذه القواعد الفنية، وبرع فيها حتى صار مثالاً لمن حاكوه في الآداب جميعاً. ونجمل القول الآن في هذه القواعد الفنية:

من القواعد الفنية، في هذا الجنس الادبي، الحرص على التشابه بين الاشخاص الخيالية والاشخاص الحقيقية في سياق الحكاية، فيختار الكاتب صفات اشخاصه الاولى بحيث تثير في ذهن القارئ الشخصيات الثانية. فلا ينبغي ان يسترسل في وصف الشخصيات الرمزية من الحيوانات وغيرها حتى ينسى القارئ صفات الشخصيات المرموز اليهم من الناس، ولا ان ينسى الرموز فيتحدث عن الشخصيات المرموز اليهم حتى يغفل القارئ عن هذه الرموز التي هي وسائل الاثارة الفنية، بل يجب ان يختار خصائص الشخصيات الرمزية بحيث تكون كالقناع الشفاف، تتراءى من ورائه الشخصيات المقصودة. ونلحظ في حكايات (كليلة ودمنة) انه غالباً ما ينسى المؤلف فيها الرموز، فيطيل الحديث عن المرموز اليهم، بحيث تنطمس ادوار الرموز في الحكاية.

والى هذه القاعدة الفنية العامة، اضاف (لافونتين) ـ في نقده ونظمه ـ قواعد اخرى دقيقة. فيرى (لافونتين) ان (الحكاية الخلقية على لسان الحيوان

المنارة للاستشارات
ww

ذات جزأين، يمكن تسمية احدهما جسما والاخر روحا. فالجسم هو الحكاية، والروح هو المعنى الخلقي) ولكي يشف الجسم عن الروح لابد من اجادة تصويره تصويرا يثير كل ما للروح من خصائص. ولذا حرص (لافونتين) على توافر المتعة الفنية في حكايته، بحيث يصور في شعره الافكار العامة من وراء الحقائق الحسية، ويجمع هذه الحقائق الدقيقة التي تتوارد لتوضيح الفكرة العامة، وبذلك تبرز الافكار العامة من وراء التصوير الفني واضحة من تلقاء ذاتها.

وقد حرص (لافونتين) على تصوير الشخصيات حية قوية في ادق صفاتها، المثيرة للفكرة، وعلى تطوير هذه الشخصيات على حساب الحدث، في شكل درامي، يهيئ (لافونتين) مجال الحدث فيه بالوصف المتصل اوثق اتصال بالحدث، بحيث يمكن ان يقال انه راعى في حكاياته قواعد للتصوير الفني في صورة تقريبية لقواعد المسرحية كما سبق ان نبه لها (ارسطو)، بل انه راعى الواقع في رسم الصور الخلقية، ليزيد شخصياته حيوية وقوة، ولم يلجأ إلى تصوير الخلق المثالي الذي قد يعز وجوده، ومثال ذلك حكاية الذئب والحمل(مثلا) لتصوير بطش القوي بالضعيف. على ان المعنى الخلقي يبرز من وراء ذلك قويا بالغ القوة وموجز القول ان الاطار العام الذي تصور فيه مجالات الاحداث أو نفسيات الاشخاص يسير بالحدث في تطور محكم، بحيث تؤدي كل كلمة وكل جملة وظيفتها الفنية فيه.

وقد سبق ان ذكرنا ان (لافونتين) تأثر بمن سبقوه ممن ألفوا في هذا الجنس الادبي من اليونانيين واللاتينيين. وقد تأثر كذلك بالادب العربي في (كليلة ودمنة) وعن هذا الكتاب اقتبس (لافونتين) نحو عشرين حكاية ادخلها في الجزء الثاني من حكاياته التي نظمها على لسان الحيوان، على ان (لافونتين) لم يأخذ من الكتاب السابق سوى مادة موضوعاته، ثم تصرف فيها على حسب مقتضيات فنه الذي اوجزنا فيه القول من قبل.

وفي اواخر القرن التاسع عشر ترجم محمد عثمان جلال (المتوفى في العام ١٨٩٨م) كثيرا من حكايات (لافونتين) في كتاب له سماه: (العيون اليواقظ في الحكم والامثال والمواعظ) في شعر عربي مزدوج القافية. ولكن ترجمته حرة لا تتقيد بالاصل، يمصر فيها اماكن الحكاية، أو يجعلها تجري في بلد عربي، ويضفي على نصائحها طابعاً دينياً يقتبسه من القرآن أو الحديث، وفيها قليل من الحكايات العامية في صورة زجل. وبعده ألف ابراهيم العرب كتاب خرافات على لسان الحيوان اسماه: (آداب العرب) وهو شعر ايضاً، سار فيه على طريقة (لافونتين).

ومن هذا يتضح ان هذا الجنس الادبي قد انتهى إلى ادبنا الحديث في صورته الغربية، فإذا كنا قد اقتبسنا فيه بعض موضوعات من ادبنا العربي القديم أو من (كليلة ودمنة)، فإن اسسه الفنية ظلت محاكاة لحكايات (لافونتين).

واعظم من برع في هذه الحكايات في ادبنا الحديث، وجارى في فنه (لافونتين) هو (احمد شوقي) الذي بلغ بهذا الجنس في ادبنا الحديث اقصى ما قدر له من كمال حتى اليوم. وقد تطلع شوقي إلى تزويد الادب العربي

المنارة للاستشارات
ww

بهذا الجنس الادبي على طريقة (لافونتين) الفنية حين كان يكمل دراساته في اوربا، وقد والى الجهد في هذا الميدان حتى كان خير من حاكى (لافونتين) في العربية في جميع خصائصه الفنية.

هذا، وما زال هذا الجنس الادبي حيا وذا قيمة وتأثير كبير وخاصة في ادب الاطفال والفتيان. وعلى الرغم من ان هذا الجنس كان في اصله نثراً، فقد تردد بين الشعر والنثر في الادب العربي القديم، ثم استقر في ادبنا الحديث في جنس الشعر بتأثير (لافونتين)، كما سبق ان وضحنا[٥].

والان وقد فرغنا من اهم اجناس الادب الشعرية، نبدأ بدراسة اهم الاجناس النثرية وهي القصة ثم المقالة اذا كانت ذات طابع ادبي.

٥ـ القصة :

القصة مجموعة من الأحداث التي تروى. وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة تتعلق بشخصيات انسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض. ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من حيث التأثر والتأثير. وتختلف عن الأقصوصة في أنها تصور مرحلة كاملة من حياة خاصة أو مجموعة من الحيوات، في حين أن الأقصوصة تتناول قطاعاً أو شريحة أو موقفاً من الحياة، فالفرق بينهما يتجلى في عملية الاختيار، فبينما يحاول كاتب القصة عرض سلسلة من الأحداث الهامة، على وفق التدرج التاريخي او النسق المنطقي، يسعى كاتب الاقصوصة الى ابراز صورة متألقة واضحة المعالم بينة القسمات لقطاع من الحياة بحيث تؤدي الى ابراز فكرة معينة. أما أهم عناصر القصة فهي، (الحادثة): وهي أوضح هذه العناصر وأكثرها شيوعاً في القصص. ثم (الشخصية) التي كثيراً ما تكون هي العنصر الأهم في القصة، وبهذا تكون المحور الذي تدور حوله وكل ما يحدث في القصة من أحداث لابد من أن يمسها من قريب أو من بعيد ويؤثر في تلوينها ويلقي أضواء كاشفة على مكامن أسرارها وأعماق أغوارها. ومن هذه العناصر (البيئة) التي قد تكون العنصر السائد في بعض القصص، وهي تعني مجموعة القوى والعوامل الثابتة والطارئة التي تحيط بالفرد وتؤثر في تصرفاته في الحياة وتوجهها وجهة محددة. وأخيراً هناك (الفكرة) التي قد تكون لها السيادة في بعض القصص فتطفو على سطح الحوادث وتحجب البيئة والشخصيات خلفها. وكثيراً ما تكون الغاية الأولى لقصص كهذه اصلاح المجتمع. ولا يتبادر الى الذهن أن العنصر السائد في قصة من القصص هو وحده الجدير بالعناية والتقدير، أو هو وحده مصدر المتعة التي يجدها القارئ فيها. ولعل تنوع عقليات القراء أو تباين تجاربهم في الحياة أو اختلاف امزجتهم هي العناصر التي تحدد مصدر المتعة في الأثر الأدبي[٦].

ولقد تأخر ظهور النثر القصصي في الآداب العالمية عن الملحمة والمسرحية. فالقصة آخر الاجناس الادبية وجوداً في تلك الآداب، وكانت اقلها خضوعاً للقواعد، واكثرها تحرراً من قيود النقد الادبي. وكانت تلك الحرية سبباً في نموها السريع في العصور الحديثة، فسبقت الاجناس الادبية

المنارة للاستشارات
ww

الاخرى في اداء رسالة الادب الانسانية. واصبحت في الآداب الكبرى تفوق المسرحية، وحلت مكانة اجتماعية وفنية لا يفضلها فيها جنس ادبي آخر.

وقد وجدت في الملاحم اليونانية عناصر قصصية، هي التي مهدت لظهور النثر القصصي فيما بعد. وقد تم اول ظهور ذلك النثر القصصي في الادب اليوناني في القرن الثاني بعد الميلاد. وكانت القصة آنذاك ذات طابع ملحمي، فكانت حافلة بالمغامرات الغيبية، بالسحر والامور الخارقة.. ويتمثل النموذج العام لاحداث قصص ذلك العهد في افتراق حبيبين، تقوم الاخطار المروعة، والعقبات المؤيسة، حداً فاصلاً بينهما، ويفلتان منها بطرق تفوق المألوف. ثم تختم القصة ختاماً سعيداً بالتقاء الحبيبين.

واما في الادب اللاتيني، فقد ظهرت القصة فيه في اواخر القرن الاول بعد الميلاد، على نحو مخالف للقصة اليونانية في بادئ الامر. كما في قصة (ساتيريكون) التي الفها (بترونيوس)..وهي هجائية، تصور مغامرات شائنة لصعلوكين وخادمهما، وتكشف عن حال الطبقات الفقيرة في عهد (نيرون)، وتصف العادات والتقاليد في سخرية مرة، كما تحكي كثيراً من حيل السحرة واللصوص.

ثم تأثرت القصة اللاتينية بالقصة اليونانية. واشهر قصة يمثل بها لذلك التأثر هي قصة (المسخ) أو (الحمار الذهبي) التي الفها (ابوليوس) في النصف الثاني للقرن الثاني بعد الميلاد.

وفي هذا كله كانت القصة قريبة من اصلها الملحمي، فالقاص ينهج منهج الشاعر في نزعته إلى التحليق فوق الواقع. والقاص والشاعر كلاهما كان يتخيل، ويصف ما يتخيل، اكثر مما يصف الواقع ويواجهه. وكانت الجماهير في عصور الانسانية الاولى تهتم بالاحداث العجيبة. وبالاخطار الخيالية، على حين لا تعبأ بالواقع ولا تحفل به. وبذلك سبقت القصة الخيالية إلى الوجود القصة الواقعية، كما سبق الشعر النثر الفني اذ كان كل منهما يمتاح من مورد واحد.

وفي العصور الوسطى الاوروبية وجدت قصص ذات طابع شعبي هي (الفابليو)، وكان تأثير الثقافة العربية فيها ملموساً، غير ان هذه القصص لا تندرج في القصة في معناها الفني، ولم تساعد على تطوير مفهوم القصة عامة.واهم ما نعنى بذكره هنا من قصص العصور الوسطى هو قصص الفروسية والحب، وفيها بدأ تأثير عربي ذو قيمة ادبية كبيرة ظل طيلة العصور الوسطى وشطراً من عصر النهضة. وذلك انه على الرغم من طابع الحب العف في قصص اليونان، لم تكن المرأة فيه ذات مكانة تخول لها سلطانا على المحب، كما في قصص الفروسية. وقد اشاد افلاطون بقيمة الحب وأثره في قيادة النفوس إلى الحقائق الكبرى عن طريق العاطفة. ولكن ظلت نظرياته محصورة في دائرة الفلسفة. ولذلك لم يكن لفلسفته صدى مباشر في القصص، حتى عرفه العرب ففلسفوا به عاطفة الحب في شعرهم وقصصهم الصوفية. على ان عاطفة الحب لديهم كانت منذ نشأتها، وليدة خلق الفروسية العربية، ثم تأثرت تأثرا عميقا بالدين الاسلامي قبل فلسفتها بتاثير افلاطون.

المنارة للاستشارات
ww

وفي الادب الروماني الف (اوفيديوس) (٤٣ق.م ـ ١٨م) كتاباً اسماه: (فن الحب) يعلم فيه الرجال كيف يحظون بحب النساء. ويعلم فيه النساء كيف يستدمن مودة الرجال، على طريقة لم يلتزم فيها حدود الخلق، ولم يراع فيها اية مكانة للمرأة. والمؤلف في هذا الكتاب مستهتر ماجن يدمغ عصره بالفسق والفجور. ومن هذه الناحية اكتسب الكتاب صورة هجاء اجتماعي. وقد اراد (اوفيديوس) ان يستدرك ما صنع، فألف كتاباً آخر عنوانه: (علاج الحب) في لهجة ساخرة ايضاً، يصرح فيه انه الف كتابه الاول وهو يقصد فيه غير السراة الشرفاء من القوم، ويسدي نصائح لمن يبتلون بالحب فيرون نقائص النساء فضائل، فيشير عليهم ان يتفكروا في النقائص الجسمية الطبيعية في المرأة، وهي نقائص من شأنها ان تقضي على وله المحبين البله. ويظهر من كتابيه السابقين ان الحب مجون ودعابة، ولا جد فيه.

وفي العصور الوسطى الاوروبية، ظلت المرأة في المجتمع وفي الادب لا يؤبه بها، حتى القرن الحادي عشر. وحينذاك اخذ يظهر خلق الفروسية الذي يزاوج بين اخطار الحرب واخطار الحب.

وفي النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي، ألف من يدعى (اندريه لوشابلان) كتابا باللاتينية سماه: (فن الحب العف) وفيه يذكر ادراكا جديدا للحب لم يكن للادب الاوربي به عهد حتى ذلك القرن. وفيه ترتفع المرأة إلى مكانة لم تحظ بها من قبل في اوروبا، ويخضع الفارس لها كما يخضع التابع للسيد صاحب الاقطاع في تلك العصور. فالفارس يضحي في سبيل حبها، ويبكي في يسر حين يهدده الخطر في حبه، ويعد ضعفه امامها نبلا وسموا لا استكانة فيه ولا ضرر بسببه. والحب طاهر، بل هو على رأس الفضائل، فهو الذي يعلم المحب الكرم، ويبعث على التمسك بالخلق الكريم، ولا يصح للمرء ان يحب اكثر من امرأة، ولا ان يحب امرأة غير كريمة الخلق، فالطهر والحياء والصدق والوفاء والتضحية هي دعائم الحب النبيل، حب يكتنفه الحرمان، ويطيب للمحب فيه العذاب، ويشق عليه الظفر بما يؤمل من غاية. فمن اين اتى ذلك الادراك الجديد للحب الذي يظل دائما محروما؟.. اذ ان هذا الغناء الشاكي للمحبوبة الفاتنة المتأبية المتعالية ابدا.. نظرة جديدة للمرأة لا نظير لها في الاداب الاوروبية القديمة؟

قد يكون لروح الفروسية في الحروب آنذاك ـ وخاصة الحروب الصليبية بعض الاثر في النظر إلى المرأة نظرة تبجيل، اذ ان من طبيعة الفارس ان ينبل في عاطفته ويصدق. وقد يكون لانتشار الثقافة بين صفوة النساء، ومخالطتهن قصور الملوك، اثر كذلك في الاشادة بمكانة المحبوبة. ولكن ذلك كله غير كاف في شرح هذه الظاهرة الجديدة لدى بعض الباحثين.

على انه من الثابت ان هذا النوع الجديد من الحب قد سبق رقي المرأة اجتماعيا في ذلك العصر، وجاوز العادات والتقاليد السائدة العامة التي لم تكن قد وصلت فيها المرأة إلى تلك المكانة التي يشاد بها في الشعر والقصة. ومن المقطوع به ان هذا الادراك الجديد للحب ـ في القصة والشعر معا ـ قد نشأ على اثر اتصال الغرب بالشرق، اما في الحروب الصليبية، واما عن طريق العرب في الاندلس.

المنارة للاستشارات
ww

والقرائن التاريخية السابقة تحمل على الاعتقاد ان هذا الادراك للحب . على نحو فريد في الآداب الاوروبية . انما ظهر في تلك المرحلة بتأثير حب الفروسية العربي بعد ان اشرب اهله روح الاسلام، فعبروا في شعرهم العربي عن عاطفتهم العفة الخالصة، وخضعوا للمرأة خضوع الفرسان المؤمنين. ثم جاء نقادهم فسنوا اصولا لهذا الحب في كتبهم، ومن اشهرها كتاب (الزهرة) لأبي بكر محمد بن داود الأصفهاني الظاهري، وكتاب (طوق الحمامة) لابن حزم الأندلسي، على ان هذين الكتابين متأثران . في الناحية النظرية . بفلسفة (افلاطون) و(افلوطين)، هذه الفلسفة التي غذت العواطف العربية الاسلامية الاصيلة ولكنها لم تخلقها.

وقد كانت العقبة التي تقف في سبيل اعتراف الباحثين بهذا التاثير هي عقيدتهم الخاطئة في ان العاطفة العربية لم تحترم المرأة، ولم تكن لها فيها مكانة كريمة. وقد رد عليهم كثير من المستشرقين المدققين، ووافقهم آخرون من الباحثين المنصفين، مما ليس هنا مجال تفصيله ويهمنا هنا بيان اثر ذلك التأثير فيما يخص القصة. وحسبنا ان نضرب مثلا بقصة: (لانسيلو) أو (الفارس ذو العربة) التي الفها (كريتيان دي تروا) بناء على طلب (ماري دي فرانس) اميرة اقليم (شامبانيا) وهي التي ألف لها (شابلان) كتابه (فن الحب العف) وهذه القصة هي خير تطبيق لنظرية (شابلان) في نوع الحب الذي لم يكن له نظير في الادب الاوروبي من قبل، وخاصة من جهة سيطرة المرأة وخضوع المحب التام لها. هذا، والقصة السابقة نظمها مؤلفها شعرا في حوالي سبعة الآف بيت. وقد اثر هذا الادراك العام للحب في كثير من كتاب العصور الوسطى وشعرائها، وممن تأثروا به (دانتي) في ملحمة (الكوميديا الالهية) وقد استمر هذا التأثير في الادب الاوروبي طيلة العصور الوسطى وفي عصر النهضة. وطبيعي ان تتأصل قصص الفروسية والحب في معناها السابق في الادب الاسباني لتوافر الصلات بين الادب الاسباني والثقافة الاوروبية منذ الفتح الاسلامي للاندلس.

ومن اشهر القصص الاسبانية التي اتخذت نموذجا لقصص الحب والفروسية طيلة عصر النهضة، واثرت بهذا الطابع في الآداب الاوروبية، قصتان: احداهما للكاتب الاسباني: (سان بدرو) من رجال النصف الثاني من القرن الخامس عشر، وعنوان قصته: (سجن الحب) وقد نشرها في العام ١٤٩٢م، والقصة الثانية للكاتب الاسباني الاخر (جارثي اوردونييس) أو (رودر يجيس دي مونتالفو) وعنوانها: (اماديس دي جولا)، وقد نشرها في العام ١٥٠٨م، وفي القصتين يتفق الجانب العاطفي مع روح الفروسية، فالوفاء لدى المحب غاية في ذاته. وفي سبيل الحب تهون كل الغايات، ويتغلب على كل الصعوبات، وعلى المحب ان يبرهن على صدق حبه بالخضوع التام لامر حبيبته، ولو كان في هذا الخضوع هلاكه. وقد اثرت القصتان السابقتان في جميع الاداب الاوروبية في عصر النهضة.

وقصص الفروسية والحب تحتوي على جانب عاطفي ذاتي ذي طابع انساني تفوق به الملاحم، ولكنها بعد ذلك تقرب من عالم الملاحم، لأن اخطار الحب فيها شاذة تشبه ما في سيرة بطل الملاحم، فالبطل في القصة

المنارة للاستشارات
ww

مثال الفارس الكامل، يعيش في عالم بعيد من الحقيقة، وتحميه قوى غيبية. ثم ان هذه القصص متخلفة في نضجها الفني، اذ لا يربط الحوادث فيها سوى شخصية البطل الذي ما يزال ينتقل من نصر إلى نصر. فالوحدة العضوية لا وجود لها، على ان مثل هذه القصص، في مثاليتها، تبعد كثيرا عن الوقائع بعجائبها، وتسير رتيبة في احداثها، فهي تصوير لكفاح الفارس المنتصر دائما، وتأتي النهاية المكررة غالبا من ظفر الفارس بإعجاب حبيبته وقضائه على كل العقبات.

وقد سخر (سرفانتيس) الاسباني من ادب الفروسية وما فيه من تصنع وزيف في قصته الخالدة: (دون كيشوت) اذ قلد قصص الفروسية تقليدا ساخرا، ونقل مجال الحوادث من الجانب المثالي إلى الجانب الواقعي الاليم، وتقدم كثيرا في التحليل النفسي لشخصيته: (دون كيشوت) فجعل منه نموذجا بشريا، وساعدت دعوته تلك على ان تخطو القصة خطوة اخرى نحو العناية بالواقع وما فيه، على الرغم من ان معاصريه لم يفهموها حق الفهم.

وكانت قصص الرعاة في عصر النهضة اقرب إلى الواقع من قصص الفروسية السابقة، على الرغم من ان ادراك الحب واحد فيهما، وذلك ان قصص الرعاة تقل فيها العناصر العجيبة الموجهة للاحداث، وتكاد تنحصر في السحر واستطلاع المستقبل، فالحوادث فيها انسانية في جوهرها، على الرغم من انها رتيبة. وقد صور كتابها اماكن واقعية في بلادهم جعلوها مجال الحوادث التي دارت بين الرعاة. وليس هؤلاء الرعاة الا اشخاص حقيقيين ارستقراطيين، يلبسون من الرعاة والراعيات قناعا، فكان هؤلاء الرعاة والراعيات يمثلون شخصيات في قمة المجتمع، لا في طبقته الوسطى أو الدنيا. وهذه القصص نشأت اولا في الادب الايطالي، ثم الاسباني، ثم الفرنسي.

وفي القرن السادس عشر والسابع عشر في اوروبا وجد جنس جديد من القصص، خطا بالقصة خطوات نحو الواقع، هو ما نطلق عليه قصص الشطار، ووجد، اول ما وجد، في اسبانيا وهو قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع، وتختص بأن المغامرات فيها يحكيها المؤلف على لسانه، كأنها حدثت له، وهي ذات صيغة هجائية للمجتمع ومن فيه. ويسافر فيها البطل (المؤلف) على غير منهج في سفره. وحياته فقيرة بائسة يحياها على هامش المجتمع. ويظل ينتقل بين طبقاته ليكسب قوته. وهو يحكم على المجتمع من وجهة نظره هو حكما تظهر فيه الاثرة والانطواء على النفس وقصر النظر في اعتبار الاشياء من الناحية الغريزية النفعية. فكل من يعارضه خبيث، ومن يمنحه الاحسان خير، واول قصة من هذا الجنس القصصي في الادب الاسباني هي قصة عنوانها: (حياة لاساريو دي تورمس وحظوظه ومحنه) وهي قصة تنبع من واقع حياة الطبقات الدنيا، وتصفها كما يمليها منطق الغرائز الصريح. وهي معارضة تامة لقصص الرعاة السالفة الذكر، وتسير على نقيضها، لأنها تصف واقعا لا مثالية فيه ولا امل.

ويوجد وجوه شبه قوية بين قصص الشطار السابقة الذكر وبين المقامات العربية كما نعلمها عند بديع الزمان الهمذاني ثم الحريري، وهناك من الادلة

المنارة للاستشارات
ww

التاريخية ما تقطع بأن مقامات الحريري عرفت في الادب العربي في اسبانيا. ومن كتاب العرب الاسبانيين من ألفوا مقامات على غرارها في اواخر القرن الثالث عشر الميلادي، مثل ابن القصير الفقيه، ومثل (ابو طاهر محمد بن يوسف السرقسطي). وقد شرح (مقامات) الحريري كذلك كثير من العرب الاسبانيين، واذن قد لقيت هذه المقامات حظا كبيرا في ادب العرب في الاندلس. وغير معقول ان تظل مجهولة لدى كتاب الاسبان وقصاصيهم بعد ذلك. وهذا التلاقي التاريخي هو الذي يفسر وجوه التشابه الكثيرة الواضحة بين المقامات وجنس قصص الشطار في الادب الاسباني. وقد آثر كتاب الاسبان ان ينحوا منحاها الواقعي على ان يسيروا على منوال قصص الرعاة المثالية، فكان جهدهم ذا اثر كبير في القضاء على قصص الرعاة، وفي التقريب بين القصة وواقع الحياة. واثروا بذلك تأثيرا كبيرا في كتاب القصة في الاداب الاوروبية الاخرى.

وممن تأثر بهم في الادب الفرنسي (شارل سورل) في قصته: (تاريخ فرانسيون الحقيقي الهازل) وقد نشرها في باريس في العام ١٦٢٢م، وهي اول قصة من قصص الشطار في فرنسا، يهجو فيها العادات والتقاليد بوساطة اشخاص من المتسولين ومن يعد في حسابهم في نظر المؤلف، كما يهجو مختلف الطبقات الاخرى.

كما كان قد انتفع بهذا الاتجاه ـ العام الاقرب إلى الواقع ـ الكاتب الفرنسي الاخر (جوتييه) في قصته التي عنوانها: (موت الحب) التي ظهرت في باريس في العام ١٦١٦م، وفيها يصور حبا ماديا بين راع نفعي غليظ الطبع وراعيته في صفاتهما الحقيقية بين الرعاة العاديين وهو الحب الذي لا مثالية فيه.

وبهذا الجهد المشترك لكتاب القصص في الاداب المختلفة، قضي على قصص الرعاة، كما قضي من قبل على قصص الفروسية والحب، وقامت على انقاضها قصص العادات والتقاليد في معناها الحديث، وخلت القصة بذلك من العناصر العجيبة الخارقة للمألوف، واتخذت حوادث الحياة العادية مادة خصبة لموضوعاتها.

وقد اثرت قواعد العقلية الكلاسيكية في العناية بالتحليل النفسي في القصة، على نحو ما سارت عليه الكلاسيكية في المسرحيات. ولكن التحليل النفسي لم يكن عاما في القصص الكلاسيكية، اذ كانت القصة جنسا ادبيا حرا لا يخضع للقواعد الرسمية، ولم يكن لدعوات النقاد في العصر الكلاسيكي، ولا لنماذج القصة الناضجة في التحليل النفسي، كبير صدى في الانتاج القصصي بوجه عام.

وفي اواخر القرن الثامن عشر نهضت القصة في الاداب الكبرى الاوروبية فتطورت قصص العادات والتقاليد السابقة الذكر، فنتج عنها ما يسمى: القصص ذات القضايا الاجتماعية، وبذلك سبقت القصة المسرحية في مجال الثورة الاجتماعية. فاصبح وصف التقاليد وسيلة جلاء الحقائق، والكشف عن النواحي النفسية في الفرد، ثم النواحي الاجتماعية في مختلف الفئات بغية

المنارة للاستشارات
ww

انصافهم في المجتمع. وصارت القصص بذلك ذات صبغة ديمقراطية في علاج مشكلات الشعب، وقامت بأخطر دور للادب في الحضارة الحديثة.

وفي العصر الرومانتيكي ساعدت الفلسفة العاطفية على الدعوة إلى حقوق الفرد في المجتمع، على لسان شخصيات القصة في الادب الفرنسي والانجليزي. وكانت هذه الدعوة هي جوهر الرومانتيكية في ناحيتها الاجتماعية. وفيها وضح اتجاهان كادا يتلاقيان آخر الامر، هما الكشف عن حالة الفرد في حقوقه المهضومة التي تتطلب تغيير النظم القائمة في ذلك الحين، ثم ما تستلزمه سعادة الفرد بعد ذلك من تعاون اجتماعي من نوع جديد. وتشابهت هذه القضايا في الاداب المختلفة في العصر الرومانتيكي، وكانت تدور حول اثارة الرحمة بالبائسين، والاعتداد بحقوق الفرد في وجه المجتمع، ثم الحد من حقوق الطبقات الارستقراطية.

وفي ظل الرومانتيكية ايضا نشأ جنس القصة التاريخية، بقواعدها الفنية الخاصة بها. وكان الرومانتيكيون يقصدون في هذا الجنس إلى احياء ماضيهم الوطني التاريخي. والكاتب الانجليزي الرومانتيكي (ولتر سكوت) هو ابو القصة التاريخية في اوروبا. وقد اثرت خصائص قصصه الفنية في جميع القصص التاريخية، حتى امتد تأثيره إلى من الفوا في القصة التاريخية من كتاب الادب العربي.

لم يلجأ (ولتر سكوت) إلى الحوادث التاريخية المعاصرة ليتخذ منها مادة لقصصه، بل اختار موضوعاته من عصور سحيقة، وخاصة من العصور الوسطى، ولم يجعل الشخصيات التاريخية تحتل المكانة الاولى في قصصه، ذلك ان قيود التاريخ تمنعه من التصرف القصصي، وتحرمه الحرية الفنية. لذا كان (ولتر سكوت) يحل تلك الشخصيات التاريخية في المحل الثاني من قصصه، على حين يختار شخصيات غير تاريخية تمثل روح العصر الذي يكتب عنه في ادق خصائصه التاريخية ليبعث من جديد صورة ذلك العصر فيما له من طابع زماني ومكاني، مراعيا دقة الوصف في اللوحات التاريخية التي يعرضها وبذا تحتل الحقائق التاريخية المكان الاول في قصص (ولتر سكوت) فلم يعد التاريخ جزءا مملا في القصة يتعجل القارئ في قراءته ليفرغ منه، بل اصبح التاريخ هو الغاية المقصودة في كل اجزاء القصة، على حين اصبح العنصر الخيالي في القصة غير ذي بال. ومسائل الحب في قصص (ولتر سكوت) لا تقصد لذاتها، ولكنها تتخذ سبيلا لربط حوادث القصة في اجزائها المختلفة، ثم لجذب القارئ، واثارة انتباهه. وتختفي العواطف والمشاعر الفردية أو تكاد في قصص (ولتر سكوت) لتحل محلها الاحساسات العامة والمشكلات الاجتماعية. فما شخصيات القصص ـ عنده ـ سوى نماذج لتصوير المجتمع التاريخي وما به من مشكلات. وبهذه الاتجاهات الفنية فتح (ولتر سكوت) طريقا جديدا في القصة لكل من سار على نهجه. وقد عاشت القصة التاريخية وازدهرت طيلة العصر الرومانتيكي، وماتت ـ أو كادت ـ في الادب الاوروبي، بانتهاء الرومانتيكية، في حوالي منتصف القرن التاسع عشر.

المنارة للاستشارات
ww

وبعد الرومانتيكيين استكملت القصة نواحيها الفنية، في الاداب الاوروبية في ظل المذهب الواقعي والمذاهب الاخرى التي تلت الرومانتيكية.

اما في الادب العربي، فلم يكن في قديمه للقصة شأن يذكر، وكان لها مفهوم خاص لم ينهض بها، ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية أو انسانية.على ان القصة ـ في الادب العربي القديم ـ لم تكن من جوهر الادب (كالشعر والخطابة والرسائل مثلا)، بل كان يتخلى عنها كبار الادباء لغيرهم من الوعاظ وكتاب السير والوصايا، يوردونها شواهد قصيرة على وصاياهم وما يسوقون من حكم.

ونوجز القول في عيون الادب العربي قديما مما يمت بصلة للقصة، نعرف بها، ونتحدث عنها وهي الف ليلة وليلة، والمقامات، ورسالة التوابع والزوابع ورسالة الغفران، ثم قصة حي بن يقظان.

اما الف ليلة وليلة فهي مدونة في عصور مختلفة، ومن المقطوع به ان الكتاب في اصله كان معروفا لدى المسلمين قبل منتصف القرن العاشر الميلادي. ويشهد المسعودي وابن النديم ان الكتاب في اصله مترجم ولكن المسعودي يقرر ان الادباء في عهده تناولوا هذه الحكايات بالتنميق والتهذيب، وصنفوا في معناها ما يشبهها. فاصل الكتاب كان مدونا، ثم نزل الى الادب الشعبي (الفولكلوري) فغير منه وزيد فيه، وهناك عناصر هندية ويونانية في الكتاب تؤكد تأثير هذين العنصرين فيه.

وقد ترجمت (الف ليلة وليلة) إلى اللغات العالمية وقد اثرت تأثيرات متنوعة كثيرة في المسرحيات والقصص والشعر الغنائي والمسرحيات الغنائية، مما يضيق المقام هنا عن تفصيله. وعظم تأثيرها خاصة في اواخر القرن الثامن عشر ثم طيلة العصر الرومانتيكي وقد حملت الف ليلة وليلة كثيرا من قضايا الرومانتيكية. منها الهرب من واقع الحياة في عالم خيالي سحري، ومنها السخرية بالملوك، ومنها ترجيح العاطفة على العقل في الاهتداء إلى الحقائق الكبرى، اذ ان (شهرزاد) قد هدت الملك إلى انسانيته، وردته عن غريزته الوحشية، لا بوساطة المنطق، بل بالعاطفة، فصارت رمزا للحقيقة التي يعرفها المرء عن طريق هذا الشعور والحب. وبهذا المعنى الاخير انتقلت (شهرزاد) الينا في ادبنا العربي المعاصر بفضل تأثير الاداب الاوروبية وذلك كما في مسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم. وكما في قصة شهرزاد التي عنوانها: (القصر المسحور) لتوفيق الحكيم وطه حسين، وكقصة: (احلام شهرزاد) للدكتور طه حسين، ومثل مسرحية (شهريار) لعزيز اباظة، ومسرحية شهرزاد، لعلي احمد باكثير.

هذا، وحكايات (الف ليلة وليلة) ليس لها طابع خلقي تعليمي الا فيما تحتوي عليه من قصص الحيوان، وهي قليلة نسبيا. اما بقية القصص فهي زاخرة بالمخاطرات وعالم السحر والعجائب. والرابطة بين حوادثها مصطنعة، تمتد ـ عن طريق التساؤل ـ في الزمن كما يشاء القاص، فالخيط الذي يربط بين الحكايات بعيد عن فن القصة في معناها الحديث.

المنارة للاستشارات
ww

وقصص الف ليلة وليلة مدينة قطعا في نشأتها إلى اصول غير عربية، كما قلنا، فهي تدخل في عداد القصص المترجمة في الاصل.

اما الحكايات القصصية العربية الاخرى التي نتحدث هنا عنها فهي اصيلة النشأة غير مترجمة، ومنها المقامات. والمقامة في الاصل معناها المجلس، ثم اطلقت على ما يحكى في جلسة من الجلسات على شكل حكاية ذات اصول فنية. وموجز هذه الاصول انها حكاية قصيرة يسودها شبه حوار درامي، وتحتوي على مغامرات يرويها راو (وهو عيسى بن هشام في مقامات بديع الزمان، والحارث بن هشام في مقامات الحريري) عن (بطل) يقوم بها (هو ابو الفتح الاسكندري في اكثر مقامات بديع الزمان، وابو زيد السروجي في مقامات الحريري). وقد يكون هذا البطل شجاعا يقتحم اخطارا وينتصر فيها، وقد يكون ناقدا اجتماعيا أو سياسيا، وقد يكون فقيها متضلعا في مسائل الدين أو مسائل اللغة، ولكنه . في حالاته كلها تقريبا . متسول ماكر ولوع بالملذات، مستهتر، يحتال للحصول على المال ممن يخدعهم، ثم هو دائما اديب يجيد في اسلوبه عن بديهة وارتجال. وفي المقامات وصف للعادات والتقاليد التي تسود الطبقات الوسطى والدنيا في كثير من المجتمعات الاسلامية، وكان يمكن ان يكون هذا الجنس اخصب جنس ادبي في العربية، وان يقوم . في نقد العادات والتقاليد والقضايا الاجتماعية . مقام القصة والمسرحية في الاداب الغربية، لولا انه سرعان ما انحرف عن النقد الاجتماعي في صورة جدية إلى المماحكات اللفظية والالغاز اللغوية والاسلوب المصطنع الزاخر بالحلية اللفظية التي لا تعود على المعنى بطائل يذكر.

واول من اخترع المقامات، في معناها الفني السابق، واعطاها هذا الاسم في العربية، هو بديع الزمان الهمذاني. المتوفى في العام ٣٩٨هـ(١٠٠٧.١٠٠٨م). وقد الف الحريري (القاسم بن علي بن محمد بن عثمان) (١٠٥٥.١١٢٢م) مقاماته على غرار مقامات بديع الزمان، وتفوق عليه، فخطا بهذا الجنس الادبي خطوات لم يبلغ فيها شأوه احد من الذين قلدوه، قبل عصرنا الحديث، فيما يخص النضج القصصي. فشخصية (ابي زيد السروجي) تتكرر في مقامات الحريري المختلفة لتكشف عن جوانب نفسية متعددة لتلك الشخصية. وهذا نوع من التعمق في التصوير النفسي يقرب من النضج الفني في القصص الحديث.

وقد اثرت المقامات العربية في الادب العالمي تأثيرا واسعا متنوع الدلالة، فقد، غذت هذه المقامات قصص الشطار الاسبانية بنواحيها الفنية وعناصرها ذات الطابع الواقعي، ثم انتقل التأثير من الادب الاسباني إلى سواه من الاداب الاوروبية، فساعد على موت قصص الرعاة، وعلى تقريب القصة من واقع الحياة، ثم على ميلاد قصص العادات والتقاليد في معناها الحديث، وهي التي تطورت فكانت قصص القضايا الاجتماعية فيما بعد.

ومما يندرج في الجنس القصصي في ادبنا القديم ايضا رسالة (التوابع والزوابع) للشاعر الكاتب الاندلسي ابي عامر احمد بن شهيد (٣٨٢-٤٢٦هـ) وهي رحلة خيالية في عالم الجن يحكي فيها كيف التقى بشياطين الشعراء السابقين من توابع (مفردة تابع أو تابعة أي ما يتبع الانسان من الجن)

المنارة للاستشارات
ww

والزوابع جمع زوبعة، (اسم شيطان أو اسم رئيس الجن) وتجري بينه وبينهم مناظرات ومساجلات ادبية، وكذلك بينه وبين ما يجده من مخلوقات في عالمهم، وهو ينتصر في هذه المساجلات الادبية دائما.

وفكرة شياطين الشعر قديمة، وهي الرمز الاسطوري للالهام. واذا صح ان هذه الرسالة سابقة على رسالة ابي العلاء، كان لمؤلفها الفضل في البدء برحلة ادبية إلى عالم آخر، يشبه عالم الارواح في الاسراء والمعراج، ولكن القيمة القصصية لرسالة ابن شهيد ضئيلة هينة.

واما رسالة الغفران التي الفها ابو العلاء المعري، المتوفى في العام ٤٤٩هـ (١٠٥٩م) فهي رحلة تخيلها ابو العلاء في الجنة وفي الموقف وفي النار، كي يحل ـ في عالم خياله ـ مسائل ومشاكل ضاق بها في عالم واقعه، من العقاب والثواب، وتناسخ الارواح، والغفران.. مع كثير من المسائل الادبية واللغوية، يوردها مورد الساخر تارة، والناقد اللغوي المتبحر تارة اخرى. وليس العالم الغيبي فيها الا قالبا عاما لا رمزية فيه، قام فيه خيال ابي العلاء بدور فريد في الادب العربي. وفي الرسالة كثير من الحكايات العارضة التي من شأنها ان تضعف القيمة الفنية القصصية للرسالة. وحتى لو سلمنا ان رسالة ابي العلاء هذه متأخرة عن رسالة ابن شهيد السابقة، فإننا لا نعتقد ان ابا العلاء تأثر بابن شهيد في شيء، ذلك ان رسالة ابي العلاء اعمق، واوسع مجالا، واغنى في نواحيها الفنية القصصية من رسالة ابن شهيد.

واخيرا نذكر من القصص العربية القديمة قصة حي بن يقظان. واول من الف رسالة فلسفية على طريقة الصوفية في الرمز هو ابن سينا (ابو علي الحسين بن عبدالله بن سينا)، ويلقب بالرئيس (٩٨٠. ١٠٣٧م) وهي تسمى: رسالة حي بن يقظان. و(حي) يقصد به العقل الفعال، أو النفس الملكية المفكرة، وهذا العقل حي دائما، غير متغير، لا يهرم ابدا، وابن يقظان كناية عن صدوره عن القيوم الذي لا تأخذه سنة ولا نوم. والرحلة الموصوفة في الرسالة رمزية، ترمز إلى طلب الانسان المعارف الخالصة، بصحبة رفقته من الحواس، وفي حركة تطلب المعارف العليا، يستعين الانسان بالعقل الفعال الذي يهديه عن طريق المنطق والفلسفة، وبفضل مصدر المعارف الذي هو مصدر النفس الملكية. وهذا العقل الفعال قدسي، وبه يهتدي المرء إلى الحقائق العليا، والافلاك التسعة التي هي العقول التسعة، ثم علة العلل، وهو العقل العاشر.

ويتصل بقصة حي بن يقظان، قصة اخرى فلسفية صوفية، عنوانها: سلامان وابسال، قد يكون لها اصل يوناني ترجمها عنه حنين بن اسحق.

وبعد ابن سينا بنحو قرن ونصف، ألف الفيلسوف العربي ابن طفيل (٥٠٦.٥٨١هـ= ١١١٠.١١٨٥م) رسالة اخرى عنوانها حي بن يقظان، في اسلوب قصصي رمزي ايضا، ذي طابع صوفي، يدعو فيها إلى فلسفة الاشراق الروحي، عن طريق التأمل. وقصة حي ابن يقظان تهمنا في هذا البحث لصيغتها الادبية القصصية. وفي هذه القصة جوانب نضج قصصي كثيرة، على الرغم من ان القالب القصصي فيها ليس سوى تعلة لذكر الاراء

المنارة للاستشارات
ww

الفلسفية الكثيرة، ولهذا عدها بعض نقاد اوربا خير قصة في العصور الوسطى جميعا.

ويعترف ابن طفيل في مقدمة قصته انه تأثر بقصة ابن سينا، على انه في الحقيقة لم يأخذ عنه سوى الاسم، والطابع الفلسفي العام، ولكن فلسفته الاشراقية، وطابعه القصصي المشرق، تبين فيهما اصالته، وقصته فريدة في الادب العربي القديم، على الرغم من طابعها التجريدي.

وبعده جاء السهروردي(شهاب الدين يحيى حبش ٥٧٨هـ ١١٨٣م) وقد الف قصة عنوانها: (الغريبة الغربية)، والقصة حكاية رحلة رمزية اقرب إلى قصة ابن سينا في روحها.

هذا ما يخص موضوع (حي بن يقظان) و(سلامان وابسال) في الادب الصوفي العربي والفارسي. اما في الآداب الاوروبية: فقد ترجمت قصة (حي بن يقظان) لابن طفيل إلى العبرية، ثم إلى اللاتينية، ومن اللاتينية ترجمت القصة إلى الانجليزية. وقد ترجمت كذلك إلى الفرنسية، ترجمها ليون جوتييه في العام ١٩٣٦ وقدم لها بدراسة عميقة طويلة، كما ترجمها ج. كوزمين إلى الروسية، ونشرها في بطرسبرج في العام ١٩٢٠.

وحين عرفت قصة (حي بن يقظان) في اوروبا، لقيت حظا رائعا لدى فلاسفتها، وخصوصا في القرن الثامن عشر، ثم التاسع عشر. ذلك ان القرن الثامن عشر الاوروبي كان يعتقد في مقدرة الانسان الفطري على الاهتداء إلى الفضائل، والى الاسس السامية التي تفضل الشرائع الانسانية.

وقد راجت الدعوة نفسها لدى الرومانتيكيين في القرن التاسع عشر ورأى هؤلاء واولئك في قصة (حي بن يقظان) ما يشد ازر دعوتهم، اذ اهتدى (حي) فيها إلى ما يتجاوز الشريعة. ومن الواضح ان رأي هؤلاء في تأويلهم لقصة ابن طفيل لا سند له من حقيقة القصة نفسها، ولكنه كان جوهر دعوتهم. واذن كان تأثير قصة ابن طفيل في الاداب الاوروبية تأثيرا كبيرا متنوع الدلالة.

تلك اشهر القصص في الادب العربي قبل العصر الحديث، والذي لا مجال لادنى شك فيه ان القصة العربية لم ينظر اليها . قبل العصر الحديث . بأنها جنس ادبي له قواعد، أو له رسالة فنية أو انسانية. ولا شك كذلك ان جنس القصة لم يلق اية عناية من نقاد العرب قبل العصر الحديث، لأن هؤلاء النقاد لم يعنوا بنقد الادب الموضوعي، ولم ينظروا نظرات ذات قيمة فيما يخص وحدة العمل الادبي غنائيا كان ام غير غنائي. ذلك ان نقدهم كان نقدا لجزئيات العمل الادبي في الاعم الاغلب من حالاته. وللاسباب السابقة، ولاسباب غيرها ليس هنا مجال تفصيلها لم تدخل القصص عندنا في مجال الادب الحق قبل العصر الحديث، ولم نتجه إلى هذا الاتجاه الا بفضل تأثرنا بالاداب الغربية. وفي هذا التأثر سرنا في اطوار متعاقبة لا مجال هنا الا لبيان اتجاهاتها العامة. وقد بدأنا هذه الاطوار متأثرين . في وقت معا . بالقصص الغربية وبالمأثور من قصص ادبنا القديم. واوضح مثل للتأثر بفن المقامة العربية إلى جانب التاثر بالاداب الغربية هو قصة (حديث عيسى بن هشام) لمحمد المويلحي. وفيها نجد البطل، والراوي عنه، وسرد المخاطرات المتلاحقة

المنارة للاستشارات
ww

التي لا يربط بينها سوى شخصية البطل، مع العناية البالغة بالاسلوب، وتلك وجوه تأثره بالمقامة. ولكن التأثير الغربي واضح في تنويع المناظر وفي نوع المغامرات، وفي التحليل النفسي للشخصيات في صراعها مع الاحداث، ثم دلالة ذلك كله على جوانب النقد الاجتماعي لعهد جديد تتصارع فيه القيم التقليدية مع الوعي الاجتماعي الوليد. وينتهي الكاتب إلى وجوب الابقاء على الصالح من القديم ثم اقتباس المفيد من نظم الغرب. ولا شك ان الكاتب متأثر في نواحيه الفنية والاجتماعية بالثقافة الغربية، وبما اثرت في آراء المصلحين من معاصريه.

وفي قصة (لادياس) لاحمد شوقي، تظهر عناية المؤلف بالتعبير ثم اعتماده . في تطوير الحوادث تطويرا خارجيا . على عنصر الزمن، وفي هذه النواحي يظهر تأثره بالمقامة وبألف ليلة وليلة. ولكنه متأثر كذلك بقصص الفروسية كما كانت في القصص الغربية.

وفي الطور الثاني من اطوار الادب القصصي في عصرنا الحديث، اخذنا . في اواخر القرن التاسع عشر، ثم في القرن العشرين . نتخلص قليلا قليلا من الاعتماد على التراث العربي القديم. وبدأ الوعي الفني يتلمس جنس القصة من مواردها الناضجة في الاداب الاخرى.

وقد بدأ هذا الطور بتعريب موضوعات القصص الغربية، مع التحوير فيها كي تطابق الميول الشعبية، ولتساير وعي الجمهور آنذاك. فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد، مستهديا الاصل الاجنبي في مجموعه، مستبيحا لنفسه تغيير ما يشاء على نحو ما رأينا في المسرحيات. وعلى الرغم من تشويه القيم الفنية للاصل الاجنبي، فإن هذه القصص لقيت رواجا لدى المعاصرين لها. وخير من نحوا هذا المنحى مصطفى لطفي المنفلوطي المتوفى في العام ١٩٢٤م، وقد ترجم قصة (بول وفرجيني) باسم (الفضيلة)، وغير مسرحية(سيرانو دي برجراك) للشاعر الفرنسي (ادمون روستان) إلى قصة، بعنوان (الشاعر) وهكذا سار في قصصه الطويلة والقصيرة، يقتبس الموضوع من الاصل الاجنبي، ثم يسمو بالتعبير اللغوي، ولكنه تعبير متخلف عن الوعي الفني في جنس القصة. وبهذا نال هذه القصص تشويه صارت به دون الاصل، وان كانت قد لقيت رواجا لدى من يولعون بفخامة العبارة حسب. وقد سار على طريقته الشاعر (حافظ ابراهيم) في ترجمته قصة (البؤساء) لفكتور هيجو، فنقص فيها وحور ما شاء.

ثم نضج الوعي الفني، ونهض الجمهور ثقافيا، فتطلب الترجمة الصحيحة وكانت الترجمة القصصية في اكثرها من الاداب الغربية، ثم من الادب الروسي.

اما القصص العربية الاصلية في عصرنا فقد اخذت تستقل عن القصص الغربية في موضوعها. وبدأت تعالج مشكلات بيئتنا وعصرنا، أو تشيد بماضينا القومي والوطني، وان كانت . مع ذلك . متأثرة في نواحيها الفنية بالاداب الكبرى والتيارات الفنية العالمية.

والذي ننبه اليه هنا اننا تاثرنا اولا بالرومانتيكية في منهج قصصها التاريخية، وفي وصف النواحي العاطفية الذاتية، ثم في الاشادة بالماضي

المنارة للاستشارات
ww

القومي أو الوطني هربا من الحاضر، ورغبة في تغييره إلى مستقبل خير، عن طريق الاصلاح لا الثورة، فلم نتاثر بالرومانتيكية في دعوتها الاجتماعية الثائرة اذ لم تكن الظروف ـ بعد ـ مهيأة لتلك الثورة.

ومن امثلة التأثر الرومانتيكي بما ذكرنا من اتجاهات نذكر القصص التاريخية التي الفها (جورجي زيدان) (١٨٦١ـ١٩١٤م) فهو يقتفي في منهجها الفني اثر (ولتر سكوت) ابي القصة التاريخية الرومانتيكية في اوروبا. وقد كان جورجي زيدان يقرأ ولتر سكوت قراءة واعية، كما يؤخذ من مؤلفاته في تاريخ الادب والنقد. ويمثل النزعة القومية العاطفية والوطنية (محمد فريد ابو حديد) في بعض قصصه، مثل قصة (زنوبيا)، وقصة (المهلهل) وقصة (سنوحي). واخيرا اخذنا ـ في قصصنا العربية الحديثة. نتأثر بالاتجاهات الواقعية والفلسفية للقصص العالمية. وحسبنا هنا ان نمثل بقصة (انا الشعب) لمحمد فريد ابي حديد، وقصة (عودة الروح) لتوفيق الحكيم ثم قصة (الارض) لعبد الرحمن الشرقاوي، على اختلاف اتجاهات هذه القصص وتفاوت قيمتها الفنية.

وقد اتخذ (نجيب محفوظ) شخصيات بعض قصصه نماذج طبقات واجيال مصرية متعاقبة، كقصة (خان الخليلي) و(زقاق المدق) ثم (بين القصرين) وهو متأثر في نزعته تلك بكتاب اوروبا، واول من نحا هذا المنحى ـ في التاريخ في قصصه لنماذج طبقات واجيال متعاقبة ـ هو الكاتب القصصي الفرنسي (بلزاك) (١٧٩٩ـ١٨٥٠) في مجموعة قصصه التي اطلق عليها: (الملهاة الانسانية) وبعده (اميل زولا) (١٨٤٠ـ١٩٠٢) الذي أرخ ـ في عشرين قصة ـ لافراد متعاقبين من اسرة خيالية سماها: (روجون ماكار)، وقد تبعهما في هذا المنهج الكاتب الفرنسي الاخر (جول رومان) (١٨٦٨ـ١٩٤٣م) (الذي ارخ في قصصه للحياة الباريسية والفرنسية ثم الاوربية، مثل مجموعة قصصه التي عنوانها: (يوحنا كريستوف) وقد نشرها من ١٩٠٤ إلى عام ١٩١٢، ثم جمعها بعد ذلك في عشرة اجزاء، ثم قصصه التي عنوانها: (ذوو الارادة الخيرة) وقد بدأ يصدرها منذ العام ١٩٣٢ في سبع وعشرين مجلدا. وقد اثر الاتجاه الفرنسي السابق في القاصين من الانجليز الذين تأثر بهم (نجيب محفوظ) ومن هؤلاء القصصي الانجليزي (ارنولد بنيت) (١٨٦٧ـ ١٩٣١م) في قصصه التي عنوانها: (المدن الخمسة) وقد اصدرها في العام ١٩٠٥، وكذلك سلسلة قصصية اخرى (١٩١٠ـ١٩١٦). ثم الكاتب الانجليزي الاخر: (جالسورثي) (١٨٦٧ـ١٩٣٣)، مثلا في سلسلة قصصه التي بدأت تظهر منذ العام ١٩٢٤م، وكان عنوانها: (الملهاة الحديثة)، وهو عنوان يذكرنا بعنوان قصص (بلزاك) السابقة الذكر. على ان قصص (الملهاة الحديثة) تابعة لسلسة قصص الكاتب نفسه التي عنوانها: (تاريخ بطولة اسرة فورسايت) التي بدأت ظهورها منذ العام ١٩٠٦، وفيها يؤرخ لاسرة برجوازية انجليزية، ويحكي من خلالها تاريخ انجلترا منذ العصر الفكتوري إلى عهده. وعلى من يبحث بحثا مقارنا لمعرفة كيف تأثر نجيب محفوظ في بعض قصصه بهذا الاتجاه العام، ان يتتبع خيوط هذا الاتجاه التي المحنا اليها في القصص الاوروبي[٧].

المنارة للاستشارات
ww

٦ـ المقالة :

المقالة بوصفها فناً من فنون الأدب، هي قطعة انشائية ذات طول معتدل تكتب نثراً وتلم بالمظاهر الخارجية للموضوع بطريقة سهلة سريعة، ولا تعنى إلا بالناحية التي تمس الكاتب عن قرب، وشرطها الأول ان تكون تعبيراً صادقاً عن شخصيته. ويمكن أن نقسم المقالة تقسيماً عاماً على قسمين هما: المقالة الذاتية والمقالة الموضوعية. أما النوع الأول فتعنى بإبراز شخصية الكاتب جلية جذابة تستهوي القارئ وتستأثر بلبه، وعدة الكاتب في ذلك الأسلوب الأدبي الذي يشع بالعاطفة ويثير الانفعال ويستند الى ركائز قوية من الصور الخيالية والصنعة البيانية. وأما النوع الثاني فتعنى بموضوع محدد يتعهد الكاتب بتجليته مستعيناً بالأسلوب العلمي الذي ييسر له ذلك، ومن خصائصه الوضوح والدقة والقصد وتسمية الأشياء بأسمائها. ولا يبيح الكاتب لشخصيته وعواطفه أن تطغى على الموضوع. ومن ذلك أن يضحي بحريته في عرض أحاسيسه الخاصة في سبيل الحفاظ على حدود الموضوع ومنطقه الخاص وبنائه القائم على المقدمات والعرض والنتائج. فالمقالة الذاتية حرة في أسلوبها وطريقة عرضها، لا يضبطها ضابط، بينما تحرص المقالة الموضوعية على التقيد بما يتطلبه الموضوع من منطق في العرض والجدل وتقديم المقدمات واستخراج النتائج. ولكنهما تنبعان من منبع واحد، هو رغبة الكاتب الملحة في التعبير عن شيء ما، وقد يكون هذا الشيء تأملاته الشخصية في الحياة والناس فيكتب مقالة ذاتية، وقد يكون موضوعاً من الموضوعات العامة فيعمد الى المقالة الموضوعية، وفي كلتا الحالتين يهتدي الكاتب الى الأسلوب المعبر الذي يعينه على تجلية غرضه.

أما عن تاريخ المقالة: فتجمع مراجع التاريخ الادبي على ان الكاتب الفرنسي ميشيل دي مونتين، هو رائد المقالة الحديثة في الآداب الاوروبية. ولهذا يقسم مؤرخو الادب، تاريخ المقالة الى طورين متباينين، يقف مونتين حداً فاصلاً بينهما. والطور الاول هو الذي ظهرت فيه المحاولات المقالية في صورتها البدائية الفجة، حين كانت تجارب مضطربة لا يحكمها ضابط ولا يحدها قانون، وذلك قبل ان تتطور الى صورتها الحديثة حين اخذت طريقها نحو النضج والتكامل، واتخذت لها قالباً اضحى مقرراً معروفاً، فغدت فناً من فنون الادب المعترف بها، كالملحمة والقصيدة الغنائية والمسرحية والقصة والسيرة وما الى ذلك.

لقد ظهرت بذور الأدب المقالي، بأنواعه المختلفة، في الآداب القديمة قبل القرن السادس عشر، وهذا الامر ليس مظنة الاستغراب، فالمقالة في حقيقتها، شأن سائر فنون الادب الاخرى، تقوم على ملاحظة الحياة وتدبر ظواهرها وتأمل معانيها. واصبح من عادة هذا الانسان المتأمل فيما بعد، ان يدون نتيجة تأملاته وخاطراته على صورة ساذجة تتسم بالبساطة والعفوية، دون ان يشق على نفسه في خلق قالب فني محدد، او لعله لم يكن من

المنارة للاستشارات
ww

الفطنة والحذق، بحيث يتيسر له ذلك. وهذا ما نجده في امثال الامم وجوامع كلمها. وللعرب حظ عظيم منها يرجع الى عهود موغلة في القدم، والمثل قريب بطبيعة وضعه وصياغته من فن المقالة.

وخير صورة نقع عليها لمثل هذه الحكم الشعبية، ما نجده في بعض اسفار العهد القديم، وخاصة في اسفار الحكمة، ويعكس لناالادب الصيني القديم الذي يدور حول الموضوعات الدينية والفلسفية مثل هذه المراحل ايضاً، وخاصة في الاقوال المأثورة التي تنسب الى كونفوشيوس (حوالي ٥٠٠ق.م)، بيد أننا نعثر في آثار الاغريق والرومان الادبية ايضاً، على صورة متطورة لهذه المحاولات البدائية، حيث نقع على تباشير المقالة الحديثة، بأنواعها. والادب الاغريقي قبل الفتح الروماني، لا يقدم لنا الكثير مما نستطيع ان نعده نماذج ساذجة للمقالة الحديثة، مع ما بلغه من تقدم في الفنون الادبية الاخرى كالملاحم والمآسي والملاهي. ولكن تلك المرحلة التي تنتهي حوالي منتصف القرن الثاني قبل الميلاد، كانت المعين الثرّ الذي استقى منه ادباء الاغريق المتاخرون وكذلك ادباء الرومان، الذين قدموا بين يدي المقالة الحديثة آثاراً فذة اتيح لهم ان يوفقوا الى انتاجها، بسبب الظروف المواتية التي احاطت بهم آنذاك. ولعل اجدرها بالذكر، تلك المرحلة الطويلة من السلم والازدهار، وما هيأته لهم من الفراغ والدعة والطمأنينة، وما شملهم فيها من رعاية اولي الامر وحدبهم وتقديرهم.

وهذا لا ينفي ان تباشير المقالة قد ظهرت في آثار بعض كتاب الاغريق امثال فيثاغورس وهيرودوتس واكزينوفون وابيقور ولونجينوس وسواهم، ممن عاشوا في المرحلة التي امتدت من القرن السابع قبل الميلاد حتى القرن الثالث بعده.

كما ان اساليب بعض الفلاسفة والكتاب امثال سقراط وافلاطون وارسطوطاليس وثيوفراستوس وفلوطارخوس، كانت ذات اثر مباشر في اساليب بعض انواع المقالة الحديثة.

فأسلوب الحوار ظهر مشرقاً بارعاً في آثار سقراط وافلاطون وارسطوطاليس. وقد امتاز افلاطون فضلاً عن ذلك، بالحرية في التعبير والانطلاق في الحديث، وهاتان الميزتان ظهرتا فيما بعد بجلاء في مقالات مونتين رائد المقالة الحديثة. كما ان كتابات ارسطوطاليس التي تميزت بالتركيز والشمول ودقة المنطق، كانت ذات اثر بالغ في مقالات باكون. زد على ذلك انه قدم لنا اول مقالة نقدية تمتاز بعمق في التفكير ودقة في التحليل، وذلك في فصل المأساة من (كتاب الشعر).

ويعد ثيوفراستوس، تلميذ ارسطوطاليس، رائداً لمقالة الشخصيات. وقد جال في كتابه (شخصيات) جولات موفقة في تصوير بعض النماذج البشرية الشريرة. وهو بهذا يعد الكاتب الاغريقي الوحيد الذي استطاع ان يشق الطريق لهذا النوع من المقالة، وان يضع خطوطها الأولى جلية موحية. اما فلوطارخوس فقد وضع اسس المقالة التأملية في كتابه (اخلاقيات) وهو اقوى الكتّاب القدامى، باستثناء سنيكا، اثراً في رائدي المقالة الحديثة: مونتين وباكون.

المنارة للاستشارات
ww

وكذلك الشأن في الادب اللاتيني، فإننا نجد في آثار بعض اعلامه بذوراً لبعض أنواع المقالة الحديثة، كالمقالة الوصفية والنقدية والتأملية. ونذكر منهم كاتو الاكبر ويوليوس قيصر ومرسيلينوس وكلوديان الشاعر وغيره. وهؤلاء عاشوا في المرحلة الممتدة من القرن الثاني قبل الميلاد، الى القرن الرابع بعده. إلا أن هنالك بعض الكتاب الذين تركوا أثراً أبلغ، ومنهم هوارس الذي تعد رسالته (فن الشعر) مقالة نقدية، كتبت نظماً. وكونتليان (في القرن الأول ب.م) الذي عالج في كتابه (قواعد الخطابة)، وسائل تدريب الخطيب، وطرفاً من تاريخ الأدبين الاغريقي واللاتيني، وكان له بذلك قيمة تربوية وتاريخية. وكذلك تلميذه بليني الأصغر، الذي تُعد رسائله نوعاً من مقالات الرسائل. ومنهم الامبراطور ماركوس اوريليوس (في القرن الثاني ب.م) الذي يعكس كتابه (التأملات) صفات المفكر المتأمل الذي يفيض خواطره على القرطاس بأسلوب متدفق حر طليق، وهو الاسلوب الذي كتبت به المقالة فيما بعد.

ولكن أهمهم دون شك، شخصيات ثلاث تألقت في سماء الأدب اللاتيني، وهم: شيشرون (١٠٦-٤٣ق.م) وسنيكا (توفي ٦٥ب.م) واولوس جيليوس (في القرن الثاني بعد الميلاد). وقد قدم شيشرون لرواد المقالة الحديثة، وخاصة في مقالتيه (الشيخوخة) و(الصداقة)، مثلاً يحتذى من حيث الصورة والمضمون. ولكن سنيكا تفوق عليه في ذلك اذ كانت رسائله الى لوسيليوس، نوعاً من المقالات او (المحاولات). وهي تعكس لنا مدى تحضّره وعمق تأملاته الرواقية، وبراعته في التحليل بأسلوب بليغ يجمع بين الجزالة والسلاسة. وبهذا كانت معيناً ثرّاً نهل منه كتّاب المقالة الأول في القرنين السادس عشر والسابع عشر، بل ان مونتين نفسه نظر الى اسلوبها في عدد من مقالاته.

وعندما طويت صفحة الرومان في سجل التاريخ، وقامت على انقاضهم المسيحية سلطة مسيطرة عصفت بالوثنية، تردّى الأدب في هوة لا قرار لها، واستمر في تردّيه هذا فترة نيفت على قرون عشرة. وانتهت مقاليد الأدب الى ايدي فئة من الوعاظ كان همهم الأول خلاص الانسان من سجن الجسد وتحرره من ربقة الشهوات. فكانت هذه مرحلة ركود اندثر فيها هذا النوع من الكتابة الأدبية او كاد، كما اندثر غيره من الأنواع، الى ان قيض له الانتعاش ثانية على ايدي رجال النهضة.

إلا ان نوعاً واحداً من أنواع المقالة، التي بذرت بذورها في عهد الرومان، كتب له ان يزدهر في هذه المرحلة، وهي المقالة التأملية الفلسفية. فطبيعة الحياة آنذاك كانت تقتضي وجود مثل هذا النوع الذي كان يُصطنع في اكثر الأحياء لجلاء العقيدة والذبّ عنها وردّ كيد خصومها ومقارعتهم الحجة بالحجة.

ولعلّ (اعترافات القديس اغسطين) (حوالي ٤٠٠ب.م)، هي ابرع استهلال لهذا النوع. وبعد ذلك نستطيع ان نرصد تطور هذا النوع في كتابات توما الاكويني وسواه حتى أواخر القرن الرابع عشر.

المنارة للاستشارات
ww

وكان الانقلاب الذي رافق عصر النهضة، مدعاة الى وصل ما انقطع من التقليد الأدبي عند الاغريق والرومان. وهكذا عاد فلوطارخوس وسينكا وشيشرون ثانية الى تبوّء مكان الصدارة وظهر في هذه المرحلة بعض الاعلام الذين مهدوا السبيل أمام ازدهار هذا الفن الأدبي. نذكر منهم في سبيل المثال، لا الحصر، دانتي وبترارك ومكيافيلي، وغيرهم ممن عاشوا بين القرنين الرابع عشر والسادس عشر. وسارت المقالة في انكلترا في خلال ذلك، على مثل هذه الوتيرة، وظهرت بذورها في آثار بعض كبار الأدباء امثال توماس اليوت وروبرت جرين وتوماس مور ووالتر رالي.

أما بذور المقالة في الأدب العربي، فقد ظهرت منذ القرن الثاني للهجرة. وتمثلت على أحسن صورها في الرسائل، وخاصة الاخوانية والعلمية. فلو نحينا جانباً الرسائل الديوانية التي كانت تلتزم قوالب يرثها الخلف عن السلف، والتفتنا الى الاخوانيات، وما تدور عليه من مسامرات ومناظرات واوصاف، والى الرسائل لوجدنا انها تعكس خصائص المقالة، لا كما عرفت في طورها الأول الذي استمر حتى القرن السادس عشر، بل كما عرفت عند رائديها في فرنسا وانكلترا. ولولا انها تطورت هذا التطور المرذول الذي طبعها بطابع الصنعة الثقيلة الممجوجة في الاسلوب الانشائي وفي الصور البديعية والبيانية لكانت المثل البكر لفن المقالة كما عرفتها الآداب الاوروبية الحديثة. واذا تصفحنا كتب الأدب ومصادر التاريخ وجدنا امثلة كثيرة تدعم هذا الرأي الذي نذهب اليه. فصفة الامام العادل للحسن البصري مثل جيد على المقالة الأخلاقية. ورسالة عبدالحميد الى الكتاب التي تضع دستوراً للكتابة الديوانية ولأخلاق الكتاب، قريبة الشبه بالمقالة النقدية الحديثة من حيث الموضوع والأسلوب. ورسالة الصحابة لابن المقفع، مقالة في سياسة الدولة وتدبير الرعية، وفي نقد نظام الحكم ووجوه اصلاحه. ورسائل الجاحظ، وفصول كتبه التي كادت تلم بكل موضوع، وما فيها من فكاهة عذبة، وانطلاق في التعبير وتحرر من القيود، وتدفق في الافكار وتلوين في الصور، وتنويع في موسيقى العبارات، خير مثل على النموذج المقالي في الادب القديم.

وفي القرن الرابع خطت الرسائل المقالية خطوة ذميمة نحو التكلف والرهق، فغدت، وان تنوعت موضوعاتها، متحجرة الاسلوب، مما يبعدها في نظر النقد عما يقتضيه اسلوب المقالة الحديثة من تدفق وحرية وانطلاق. ولا نجد في هذا القرن كاتباً يعادل أبا حيان التوحيدي في طلاقة تعبيره وغزارة معانيه وبراعة تصويره. فرسائله ـ على ما يتسم به بعضها من الطول ـ شديدة الشبه بالمقالات الموضوعية الحديثة. وفي فصول مقابساته شبه من المقالات التأملية والفلسفية، وفي (الامتاع والمؤانسة) صور شخصية بارعة. وهذه المحاولات المقالية عند العرب، دليل على أنهم في نطاق فهمهم للتعبير الأدبي، قدموا بعض الرسائل والفصول الأدبية الممتعة التي يصح ان ندرجها تحت الأدب المقالي، (مع شيء من التجاوز والاعتدال في التحديد) شأنهم في ذلك شأن اكثر الأمم التي سبقتهم او عاصرتهم.

المنارة للاستشارات
ww

أما الطور الحديث للمقالة فإن مؤرخي الآداب الغربية يجمعون . كما ذكرنا . على أن المقالة الادبية الحديثة، عرفت سبيلها الى الحياة على يد الكاتب الفرنسي ميشيل دي مونتين. ويمثل مونتين في ثقافته وذوقه، رجل النهضة الفرنسي احسن تمثيل. وقد أخذ يعنى عندما تقدمت به السن بموضوعات عصره الفكرية والاجتماعية التي انبثقت من نهضة الأدب الكلاسيكي والفلسفة القديمة، ومن اكتشاف العالم الجديد، وطغت موجتها حتى عمت اوروبا كلها. ولكنه بعد ذلك كله، آثر ان يلجأ . رغبة في تخليد اسمه وجلاء أفكاره . الى الكاتبة والتسجيل.

وعندما بدأ مونتين الكتابة في حوالي العام ١٥٧١، استوحى كتّاب المواعظ والدورس الخلقية، وكان الدافع الذي استحثه على الكتابة اخلاقياً تهذيبياً. ولم يكن يطمح آنذاك، الى ان يأتي بعمل فذ جديد، وتبعاً لذلك كانت آثاره الاولى لا تختلف اختلافاً بيناً عن آثار هؤلاء الجُمّاع (المؤلفين)، فهي عبارات ملتقطة من هنا وهناك، تدور حول بعض المشكلات الخلقية والمعاشية وكانت تخلو من العنصر الذاتي خلواً يكاد يكون تاماً. وهذه المرحلة التجريبية تمثل الطور الاول من نمو مونتين الادبي، وقد استغرقت عامين.

ولكنه اخذ بعد ذلك يشق طريقه نحو ابداع فن جديد، يبتعد فيه عن تلك الدروس الخلقية التي احتذى فيها آثار سابقيه. وقد حدث ذلك في حوالي سنة ١٥٧٤، وكانت النتيجة التي خلص بها في هذا الطور، هي ابداع هذا الفن الادبي الجديد، الذي سجل له التاريخ فيه فضل الريادة، وكان ذلك قبل ان تظله العام ١٥٨٠.

وتظهر معالم هذا التحول، في بعض كتاباته التي كتبها بين العامي ١٥٧٨و ١٥٨٠، وهي توضح لنا ان مونتين لم يعد قانعاً بجمع تلك الفوائد والأقوال المأثورة، التي كانت تسقط في ساحته في أثناء تمرسه بعملية القراءة والاقتباس، بل انتقل الى مرحلة جديدة قوامها التأمل العميق في الموضوعات الخلقية والنفسية، وهكذا أخذ مونتين يغلّب العنصر الشخصي في كتاباته على العناصر التي كانت ترفده من قراءاته المختلفة. ولكنه في معرض حديثه عن تجاربه الخاصة، لا ينسى ان يدعم أفكاره ببعض الأقوال المأثورة، والحكم الجارية مجرى المثل. وتمتاز مقالاته في الطور الثاني بأنها كانت أطول من سابقاتها، وبأنه لم يكن فيها حريصاً على التصميم المحكم والتنسيق الدقيق، شانه في محاولاته الأولى، لأنه اصبح يحس الآن بأنه امتلك ناصية الفن، وشق طريقه الخاصة فيه.

وفي العام ١٥٨٠ جمع تلك الفصول التي كان قد كتبها، وعددها اربعة وتسعون، ونشرها في جزئين، وسماها (محاولات). وقد نبه القارئ في مقدمته التي كتبها، بأنه انما يصور نفسه او شرائح منها، في هذه الشذرات التي يعنى بنشرها على الناس.

وعكف مونتين على هذا المولود الجديد، يتعهده بالحدب والرعاية والسهر الطويل، الى ان أتيح له في العام ١٥٨٨ ان يخرج طبعة جديدة نقح فيها مقالاته السابقة، وتولاها بالصقل والتهذيب، وضم اليها ثلاث عشرة مقالة

المنارة للاستشارات
ww

جديدة، كان من بينها بعض تلك المقالات التي استهل بها شهرته الأدبية. وهذه المقالات تمثل أوج ما بلغه من تطور وارتقاء في هذا الفن الجديد، وقد تجلت فيها موهبته الأدبية كاملة.

لقد طبقت شهرة مونتين ومقالاته ارجاء القارة الاوروبية، ولم يمض غير قليل وقت حتى عبرت المانش الى انكلترا. ففي العام ١٥٩٥، أي بعد وفاته بثلاث سنوات، ترجمت هذه المقالات، في صورتها الاخيرة ولاقت اقبالاً منقطع النظير فطبعت مرات عدة، في اوائل القرن السابع عشر، وغدت بذلك غذاء دسماً للقارئ الانكليزي وعكف عليها وتأثر بها بعض كبار الادباء في ذلك العصر. واول اثر ادبي في اللغة الانكليزية، اتسم بميسم هذا الفن الجديد، كان مجموعة من المقالات التي كتبها فرنسيس باكون، وكان ذلك في العام ١٥٩٧. وكان عددها عشراً، لا تحمل من سمات فن مونتين إلا الاسم، إذ كانت اقرب الى الامثال والحكم منها الى الفيض الادبي المتدفق الذي عرفناه عند مونتين. وهي بهذا تنتمي الى كتابات القرن السادس عشر، ففيها ذلك الحرص على ايراد الأقوال السائرة والافكار الحكيمة المركزة. وينعدم فيها العنصر الشخصي، وصور التجارب الخاصة.

إلا ان اثر مقالات مونتين، ما لبث ان شق طريقاً عريضاً الى الادب الانكليزي، وكان ذلك على يدي وليم كورنوالس، صديق بن جونسون، الذي اصدر مجموعة من المقالات في مجلدين ظهرا في العامين ١٦٠٠و١٦٠١ على التوالي، وقد عرض فيها لبعض الموضوعات العامة التي عرض لها مونتين وادارها حول نفسه، شأن مونتين الذي اعترف له كورنوالس بدين لا ينسى في غير موضع من تلك المقالات. وقد استعان فيها ببعض الاقوال المأثورة التي استقاها من قراءاته، ونتيجة لذلك، وقعت هذه المقالات على تقدير كبير في الاوساط الخاصة والعامة، طيلة النصف الاول من القرن السابع عشر.

واذا عدنا الى باكون ثانية، نجد انه يصدر في العام ١٦١٢ طبعة جديدة موسعة من مقالاته، وقد اصبح عددها ثمانياً وثلاثين، بعد ان كانت في طبعتها الاولى عشراً. وقد اعاد فيها طبع المقالات القديمة دونما تعديل، واحتفظت بعض المقالات الجديدة بطابع الوعظ المركز على غرار المحاولات الاولى، الا ان الكثرة الغالبة منها تؤرخ بداية اتجاه جديد في القالب والمحتوى.

وهذا التطور الذي بدت مظاهره الاولى في هذه المجموعة، اصبح مذهباً واضح المعالم في المجموعة الاخيرة التي اصدرها في العام ١٦٢٥، وضمنها ثمانياً وخمسين مقالة، بما فيها مقالاته التي نشرها في مجموعتيه السابقتين.

في تلك المدة التي انصرمت بين نمو البذور التي طرحها مونتين في حقل المقالة، وعودة الملكية الى انكلترا في العام ١٦٦٠، نلتقي بعض الكتاب المغمورين، الذين جربوا اقلامهم في تحبير المقالات متأثرين بأحد الاسلوبين، اسلوب مونتين، واسلوب باكون. ولكن واحداً منهم لم يترك اثراً ذا قيمة في هذا السبيل، ان في القالب او في المضمون.

المنارة للاستشارات
ww

وقد مرت المقالة في هذه الفترة بمحنة. ولعل ذلك عائد الى انصراف اكثر الكتّاب الى معالجة (الصور الشخصية)، او الى المشاركة في الخصومات السياسية والحزبية التي تلظى اوارها في ذلك الحين. ولكن ما لبثت المقالة ان استردت مكانتها، في فترة الهدوء التي أعقبت عودة الملكية. وقد عني بعض كتّاب هذه المرحلة بالمقالة، وتركوا فيها بعض الآثار التي يتضح فيها تأثير مونتين وباكون. وبانتهاء هذا القرن، ينتهي الطور الأول من تاريخ المقالة الانكليزية، هذا الطور الذي يشمل مرحلة التأثر بمونتين اولاً ثم به وبباكون ثانياً. اما الأول فقد طبعها بطابع الصراحة والحرية في التعبير والحرص على ابراز العنصر الشخصي. وأما الثاني فقد ترك فيها خصائصه في التركيز والموضوعية. واجتمع اثرهما فيها، فيما ابداه الكتّاب من عناية بالموضوعات الاخلاقية بمعناها الواسع. اما شؤون المجتمع المختلفة، من عادات ونظم وتقاليد، فقد كانت لا تلقى منهم إلا بعض العناية، لأنهم كانوا ما يزالون يعيشون تحت وطأة النزعة الفردية العنيفة التي خلقها عصر النهضة في نفوس ابناء القرنين السادس عشر والسابع عشر. وقد كان لعصر النهضة اثراً آخر في اساليبهم يتضح لنا من توافرهم على الأدب الكلاسيكي، الاغريقي واللاتيني، وحرصهم على ان يقتبسوا منه، وعلى ان يشيروا الى احداثه وشخصياته، بمزيد من العناية والتوقير.

لقد كانت المقالة في القرن السابع عشر فناً ثانوياً يعيش على هامش الفنون الأخرى كالشعر والمسرحية، أما في القرن الثامن عشر، فقد انبرى لكتابتها اعلام الكتّاب وتفرغوا لها وعدوها فناً قائماً بذاته حسب الكاتب ان ينبغ فيه حتى تكتب له الشهرة والخلود. وقد لحقها تطور كبير في المحتوى، تبعاً لذلك، فلم تقتصر على التأملات الذاتية في بعض المشكلات التي تعرض للانسان في حياته الخاصة، او في علاقته بالمجتمع، بل اتجهت نحو تحليل مظاهر الحياة المعاصرة وتناولها بالنقد والتجريح. كما طرأ عليها تغير من حيث الاسلوب، فأصطنّع لها اسلوب انشائي جديد، وطرق مستحدثة في العرض والتحليل، حتى نستيطع ان نقول انها غدت في هذا القرن فناً ادبياً جديداً، وان المقالة الحديثة ظهرت فيه.

ويعزى الفضل في هذا التطور الذي لحقها، الى جهود كاتبين برزا في هذه الفترة، هما رتشارد ستيل (١٦٧٢ـ١٧٢٩) وصديقه جوزيف اديسون (١٦٧٢ـ١٧١٩) وقد توفرت لديهما الموهبة المبدعة، واتيح لهما من الظروف ما ساعدهما على ابراز هذه الموهبة، وتعهدها بالصقل والتهذيب. وكان اعظم هذه الظروف اثراً في تطور المقالة على النحو الذي ألمحنا اليه تطور المجلات الادبية في ذلك الحين. ولقد ظهرت أنواع من المقالات في هذا القرن هي:

١. المقالة الاجتماعية.
٢. المقالة النقدية.
٣. الصور الشخصية.
٤. الاستشهاد بالحوادث الطارئة.
٥. مقالات الرسائل.

المنارة للاستشارات
ww

٦. المقالة القصصية.

واذا انتقلنا الى القرن التاسع عشر، نجد نخبة من المقاليين الذين تنكروا لمقالة القرن الثامن عشر، كما ارسيت قواعدها على ايدي ستيل واديسون، واحلوا محلها نوعاً جديداً من المقالة، ظل متحكماً بالتقليد الادبي حتى اليوم. ومن اشهر هؤلاء الكتاب شارلس لام ولي هنت وهزلت ودي كونسي. وقد فارقت مقالة هؤلاء، مقالة القرن السابق، في مواصفات عدة، نذكر منها ما يأتي:

١ـ اتساع نطاق الموضوعات التي اصبحت المقالة تدور حولها. وصار الكاتب يكتب في الموضوع الذي يروقه. واصبحت موضوعاته تعتمد على مدى اتساع ثقافته، وعلى مدى تنوع اتصاله بالحياة العامة.

٢. ظهور شخصية الكاتب، واضحة جلية، دون التوقيع باسم مستعار، او التستر خلف شخصية مخترعة وقد اهمل الكتّاب بعض الاساليب التقليدية في صياغة المقالة وتوجيهها. وآثروا استقاء شواهدهم من تجاربهم الحية، بأسلوب طبعي بسيط، خالٍ من الكلفة والتصنع والافتعال.

ولم يكن هم هؤلاء الكتّاب المحدثين، ان يسوقوا مقالاتهم للعظة والاصلاح، شأن كتّاب القرن الماضي. بل كانت مقالتهم تعبيراً حراً طليقاً عن الذات، يخلو من كل توجيه او التزام. وهذا العكوف على الذات، هو ابرز خاصة تميز بها ادب القرن التاسع عشر، عصر الرومانطيقية.

وقد ازداد طول هذه المقالة، ازدياداً واضحاً، وذلك بسبب تغير نظام المجلات، واعتياد القراء قراءة الابحاث الطويلة بعد ان ألفوا المجلات، مما فسح المجال امام الكتاب لعرض آرائهم وصورهم في اسهاب لم تعرفه مقالة القرن الماضي التي كانت تكتفي بعرض الصورة القصيرة، وبتصوير بعض جوانب الموضوع.

ولم يفقد هذا الفن الادبي روعته وسحره عند الكتّاب المحدثين، ولكنه انطبع بما تجلى في هذا القرن من ميل الى التخصص، بعد اتساع نطاق العلوم والفنون، واخذت المقالة الذاتية تفقد روعتها تدريجياً نظراً لطغيان النزعة العلمية، واصبح هم الكتّاب ان يقدموا لقرائهم مادة طريفة، تنم عن تفكير عميق، وطول تدبر وتمعن، مجلوة بأسلوب ادبي متقن. ولذا غلب فيها طابع الدرس والتمحيص على طابع التعبير الذاتي الحر الطليق، وصار الكتّاب يتنافسون على التعمق في دراسة الموضوعات التي يعرضون لها، والتعبير عنها بأسلوب أدبي رصين. الا ان فناً ادبياً جديداً قديماً اخذ يزاحم المقالة، ويحاول ان يجليها عن مكانتها المرموقة في الصحف والمجلات، وهذا الفن هو الأقصوصة.

ولقد شهدت المقالة ازدهاراً عظيماً في سائر بلدان العالم لأنها اصبحت الوسيلة السريعة الاولى للاتصال بالقراء، وتزويدهم بالمعلومات، واثارة افكارهم وعواطفهم، وذلك في الصحف السيارة وفي المجلات. وهذا مما يجعل امر حصرها واستقصاء انواعها واسماء كتّابها، في هذا البحث الموجز، من الصعوبة بمكان كبير.

المنارة للاستشارات
ww

أما نشأة المقالة في الادب العربي الحديث، فلقد تأثرت بالأدب الغربي الذي عرف هذا الفن وبرع فيه وهذا ما تحدثنا عنه. وقد ارتبط تأريخها الحديث بتاريخ الصحافة ارتباطاً وثيقاً. فالمقالة لم تظهر في ادبنا، اول ما ظهرت، بكونها فناً مستقلاً شأنها في فرنسا وانكلترا. بل نشأت في حضن الصحافة، واستمدت منها نسمة الحياة منذ ظهورها، وخدمت اغراضها المختلفة، وحملت الى قرائها آراء محرريها وكتّابها. وكما أثرت الصحف في نشأة المقالة وتطورها في الادب العربي الحديث، كذلك عملت المجلات العربية، مع تقدير الفوارق الهامة بين انواع المقالات التي تكتب للصحف وتلك التي تكتب للمجلات[٨].

مرت المقالة عندنا بالاطوار الثلاثة التي مرت بها كل الفنون الادبية: طور النشوء، وطور التطور، وطور الارتقاء. وقد مثلت المرحلة من ١٧٩٨ إلى منتصف القرن التاسع عشر طور النشوء، ومثلت المرحلة من بدايات النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى بدايات القرن العشرين طور التطور، ومثلت المرحلة من بدايات القرن العشرين حتى الان طور الارتقاء.. وبديهي انه كانت لكل طور من هذه الاطوار ميزته الخاصة التي تميزت بها المقالة، كما كان لكل طور من هذه الاطوار كذلك اعلامه الذين برعوا في كتابة المقالة فارتدوا بها إلى عصور التقليد أو قفزوا بها إلى عصور التحرر والانطلاق.

واذا عبرنا النصف الاول من القرن التاسع عشر الذي لم يشهد سوى بدايات هزيلة للمقالة هي إلى الرسائل اقرب منها إلى ما عرف للمقالة من اصول، فإننا نقف من بدايات النصف الثاني من هذا القرن التاسع عشر عند البدايات الحقيقية لهذا اللون من الوان الابداع الفني في ادبنا الحديث، التي سرعان ما تشكلت في اتجاهات اساسية يحمل كل اتجاه منها خصائصه الفنية وقيمه الموضوعية.

فالمقالة السياسية: مقالة تعبر عن مضمونها السياسي تعبيرا مباشرا يمس مواطن الاثارة في الجماهير، ولذلك فهي تتكئ اتكاء اساسيا على نوعية من العاطفة الملتهبة والمحتوى الوطني المستنفر للشعب على طريق الاتجاه إلى ضرب المستعمر وتحرير الارض. ولذلك فقد تعرض كتاب هذا النوع من المقالة السياسية لالوان من العسف والاضطهاد كما حدث في مصر بعد الثورة العرابية لعبد الله النديم الذي كان يرسل مقالاته السياسية رياحا ورماحا مسددة إلى قلب المستعمر عازفا فيها على الوتر الحماسي الذي تثيره النزعة الخطابية التي كان يمتاز بها، اذ كان خطيبا مفوها من خطباء الثورة وشاعرا شعبيا يحرك الكتل الجماهيرية بشعره المتمرد الساخر. وكما حدث لمحمد عبده الذي نفي بعد الثورة العرابية كذلك بسبب مقالاته اللافحة التي كان يضمنها بعضا من الانفعال وكثيرا من الفكر العميق بأسلوب يتسم دائما بكثير من الوقار والرصانة والاشراق البياني الوضيء.. وكما حدث قبلهما لجمال الدين الافغاني الذي ابعد عن البلاد بسبب مقالاته السياسية الغاضبة التي كانت تشعل في الشرق كله روح الغضب والثورة، وتحرض الجماهير العريضة

المنارة للاستشارات
ww

على الرفض والتمرد والخروج من وهدة المسالمة إلى قمة المواجهة بأسلوب متمرس يخاطب العقل والعاطفة ويلمس الفكر والوجدان.

وقد تطورت المقالة السياسية بعد ذلك في مطالع القرن العشرين على يد رواد جيل الحركة الوطنية وممن يمثله في مصر: مصطفى كامل، وعلي يوسف ولطفي السيد. فقد واجه مصطفى كامل الاحتلال الانجليزي بقلمه الشاب معبئا ومنددا. وحملت صحيفة (اللواء) صرخاته الوطنية المتقدة بحماس الحب للارض، والاخلاص للقضية والحفز للجماهير والتقبيح للاحتلال. وقد اودع مقالاته السياسية عناصر نزوعه الخطابي فجاءت كلها شعلة من الحماس الملتهب والعاطفة الجارفة والاندفاع الشريف.

كما ارسل الشيخ علي يوسف صرخاته الوطنية في مقالات على صدر صحيفة (المؤيد) مازجا فيها روح الوطنية بروح الدين، ومقاتلا عن قيم الاسلام والشرق، ومحرضا الشعب على مناهضة الاحتلال الغاصب. كما دعا لطفي السيد في مقالاته السياسية على صدر صحيفة (الجريدة) إلى تربية الشعب وتأهيله لحمل رسالة الاستقلال وتبصيره بحقائق الحرية والديمقراطية والتثقيف الذي لا يعرف الحدود.

ثم تطورت المقالة السياسية تطورا آخر بعد الحرب العالمية الاولى حين بدأ نشوء الاحزاب السياسية، وحين اخذ جيل جديد من المفكرين ينزل إلى الساحة مسلحا بخلفية ثقافية إلى جوار الخلفية السياسية، من امثال امين الرافعي، وعباس محمود العقاد، ومحمد حسين هيكل، وعبدالقادر حمزة، وطه حسين، وابراهيم عبدالقادر المازني.. وقد اعطى هؤلاء في المقالة السياسية عطاء رائعا يوائم ميولهم الفنية والفكرية ويختلف باختلاف هذه الميول في فهم الحياة وفي النحو التعبيري الذي ارتضاه كل منهم طريقا له وسلاحا يواجه به عناصر الجمود في العصر الذي يحياه.

والمقالة الادبية: مقالة تتناول شؤون الادب والثقافة والفكر وتحرص على الخوض في هذه الشؤون بفكر محدد ومستوى محدد يطرح نفسه على القارئ من خلال احساس كامل بقيمة الثقافة مكونا من مكونات الذات من جهة، وبقيمة الارتفاع بمستوى التعبير المنشود عن هذه القيم الثقافية من جهة اخرى.

وقد اتخذت هذه المقالة الادبية اتجاهات متعددة فمن مقالة وصفية تصف تطور الادب وانتقاله من عصر إلى عصر.. إلى مقالة نقدية تهدف إلى تحديد القيم الجمالية والفنية في العمل الفني.. إلى مقالة جدلية يخوض بها صاحبها معركة من معارك الجدل التي اكتظت بها حياتنا الادبية منذ مطلع القرن، كالمعركة بين القديم والجديد، والمعركة بين العامية والفصحى والمعركة بين الكتابة العربية والكتابة اللاتينية والمعركة بين الشعر العمودي والشعر الحر.

وربما كان معظم ما اخرجته المطبعة في هذه المرحلة من نتاج ادبي، مقالات كتبها اصحابها وصفا لمسيرة الادب العربي في تاريخه الطويل، أو نقدا لاعمال واتجاهات غابرة ومعاصرة، أو خوضا بها في معارك هذا الجدل

المنارة للاستشارات
ww

الذي كان طابع المرحلة، كحديث الاربعاء وغيره لطه حسين، والفصول وغيره للعقاد، وحصاد الهشيم وغيره للمازني وتحت راية القرآن للرافعي، ووحي الرسالة للزيات، وفيض الخاطر لاحمد امين.. على تباين نوعية واتجاهات هذه الاعمال الرائدة الجليلة.

والمقالة الاجتماعية: مقالة تتناول الجانب الاجتماعي في حياة الامة وتحاول ان تزكي في هذا الجانب كل عناصر الايجاب، وتهاجم كل عناصر السلب، فتؤازر القيم الاجتماعية الرشيدة التي توائم روح التطور، وتندد بالقيم المتهرئة التي تصادم حركة التاريخ، كما تنادي بكثير من دعوات الاصلاح في شتى نواحي الحياة الاجتماعية، كمقالات قاسم امين في الدعوة إلى تحرير المرأة ومقالات فتحي زغلول في الدعوة إلى السلوك الاوروبي ومقالات سلامة موسى في الدعوة إلى الاشتراكية.

وهكذا رأينا فن المقالة ـ بوصفه فنا مستحدثا في الادب العربي الحديث ـ يمر باطوار النشوء والتطور والارتقاء، منسجما في ذلك مع طبيعة نمو الظاهرة الفنية والطبيعية وهذه سمة البقاء لنوع ما من انواع الادب التي لا تقفز على اكتاف التطور غير الطبيعي في النشوء أو التطور أو الارتقاء.

واذا كان لابد من التركيز على طبيعة اساليب بعض من ادباء هذه المرحلة كالشيخ محمد عبدة والمنفلوطي وطه حسين والعقاد والمازني وهيكل واحمد امين والزيات والرافعي، فإن ابرز خصائص اسلوب الامام محمد عبدة تلوح في اصالة ثقافته وترسل عبارته وواقعية مضمونه وجزالة لفظه، وثورية اتجاهه، وقوة عارضته. اما اسلوب المنفلوطي فإن ابرز خصائصه يلوح في نقاء الشكل ومعاصرته وموسيقيته وفي رومانسية المضمون الاجتماعي وعاطفيته المسرفة.. اما اسلوب طه حسين فإن ابرز خصائصه اليسر والسلامة والجمال وتكرير المعنى في اكثر من شكل بقصد الاستيلاء على قلب القارئ وعقله..اما اسلوب العقاد فإن ابرز خصائصه يلوح في صرامة المنطق، وترتيب المقولات، وشمولية الفكر، والاقتصاد في جمالية الشكل.. واما اسلوب المازني فإن ابرز خصائصه يلوح في السخرية، والرشاقة وانتقاء المفردة الدارجة، والجملة المفاجئة.. واما اسلوب هيكل فإن ابرز خصائصه دقة الوصف وانسيابيته وفي تدوير الفكرة واستيعابها، والتعبير عنها من طرق مختلفة وبساطة الجمل الصغيرة، ووضوح الاداء. واما اسلوب الزيات فإن ابرز خصائصه يلوح في هندسة الجمل وتقابل العبارات وتسجيع جملتين متتاليتين والتقفية عليهما بثالثة مخالفة، والجمالية البلاغية المسرفة.. واما اسلوب الرافعي فإن ابرز خصائصه يلوح في بلاغة التعبير، واعمال الفكر وبيانية الصور وتطوح الخيال وتوليد المعاني، وكبرياء الثقة.

هذه ملامح خاطفة عن ابرز خصائص هذا الرعيل الجليل من كتابنا وادبائنا المعاصرين الذين شكلوا وجدان الامة العربية وفتحوا لها الطريق إلى حضارة العصر[٩].

المنارة للاستشارات
ww

هوامش المحاضرة السادسة

١ــ ينظـر: الادب المقـارن، الـدكتور محمـد غنيمـي هـلال، الطبعـة الثانيـة.. ص١٣٧.,١٤٣

٢. ينظر: الادب وفنونـه...ص٥٥ـ٦٤. والنقد الأدبي الحديث لمحمد غنيمي هلال، ص٣٦٨.٣٧٤، ٣٨٣، ٣٨٠.٣٨٤، ٣٨٧.٣٨٨،,٣٩١

٣- ينظـــر: الادب المقـــارن، الـــدكتور محمـــد غنيمـــي هـــلال.. ص١٤٤.١٥٧،١٥٢.,١٥٩

٤. ينظر: المصدر السابق، ص١٥٩.,١٧٧

٥. ينظر المصدر نفسه، ص١٧٧.,١٩٢

٦ـ ينظر: فن القصة، الدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت . لبنان، الطبعة الخامسة،١٩٦٦، ص٩.٢١، ١٠.٢٢، ٢٦، ٢٩.,٣٠

٧. ينظر: الأدب المقارن، الدكتور محمد غنيمي هلال، ص١٩٧.,٢٤٠

٨ـ : فن المقالة، الدكتور محمد يوسف نجم، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت . لبنان، ص٧.٢١، ٢٧، ٢٤.٣٧، ٤٣.٥٤، ٤٨.٦٣، ٦٠.,٦٥

٩. ينظر: عن اللغة والادب والنقد، دكتور محمد احمد العزب، المركز العربي للثقافة والعلوم، ص١٧١.١٧٥.

المنارة للاستشارات
ww

المحاضرة السابعة

المذاهب الأدبية :

- المذاهب الأدبية
- مقدمة تأريخية
- الكلاسيكية
- الرومانتيكية
- الواقعية
- الطبيعية
- الرمزية
- السريالية
- المذاهب الأدبية عند العرب

المنارة للاستشارات
ww

المذاهب الأدبية :

تيارات واتجاهات تتجه فيها الآثار الابداعية وجهات جمالية خاصة في مختلف أنواع الفن، بما فيها الأدب في قسميه النظري النقدي، والابداعي الفني. وما جرت تسميته بالمذاهب الأدبية كالكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والطبيعية والرمزية والسريالية، وغيرها مما هو متداول في لغة الكلام على الآداب والفنون لا يعني أنواعاً فنية او أدبية بالمصطلح العام لكلمة نوع، وانما يعني اتجاهات في التعبير وطرق الأداء الفني والشكل تستند من حيث المضمون، ومن حيث الموقف الذي يقفه الفنان من تصور الاشياء، ومن معاناته النفسية والوجدانية بإزائها، على لون من الوان التمثل الرؤيوي للعالم الموضوعي، تذهب فيه العبقرية الفنية مذهباً خاصاً متميزاً، ويتجسد في تقنية التعبير واسلوب الاداء بخصائص وصفات شكلية هي التي يتحدد بها عادة الاتجاه الفني، وهي التي تميز اتجاهاً عن آخر ومذهباً عن غيره من الاتجاهات والمذاهب. وانطلاقاً من هذا التأكيد . أي من ان المذاهب الفنية في الادب ليست انواعاً ادبية، بل مذاهب واتجاهات جمالية اسلوبية، تستهدفها وتسعى فيها جميع الانواع الادبية المعروفة بلا استثناء، فإننا قد نعثر على ادب من النوع الغنائي مثلاً يذهب مذهب الكلاسيكية او الرومانتيكية او الرمزية او السريالية او غيرها. كما قد يذهب في هذه الاتجاهات عمل قصصي او مسرحي او سوى ذلك من نشاطات الأدب الابداعي الأخرى[1].

والمذهب الأدبي يسود الأدب و(الفن) في زمن من الازمان وبلد من البلدان ويكون لهذا المذهب اعلام يمثلونه او يوطدونه. ويتسع المذهب فيتعدى حدود الوطن الواحد والامة الواحدة، ويمتد ويستتب زمناً يستحكم فيه ثم تعروه عوامل الذبول والزوال، فكما يرتبط نشوؤه منطقياً بظروف محددة، اقتصادية وسياسية واجتماعية وفكرية وما الى ذلك، يؤدي ضعف هذه العوامل الى ضعفه، ويسبب اضمحلالها اضمحلاله، فإذا جدت عوامل ذات طابع جديد، سعت في نشوء مذهب ادبي جديد، يعيش ما ساعدت تلك الظروف وامتدت. وربما كان الظرف الجديد نقيضاً للظرف السابق، فيكون المذهب الجديد نقضاً للمذهب القديم، وكثيراً ما يبدو اشبه برد فعل لفعل، وتطرفاً لتطرف. ولا يعدم الدارس المقتصي المتبحر ان يلمح في المذهب السائد بذوراً للمذهب الذي سيسود، او ان يدرك . في الاقل . ان بذور المذهب الجديد كانت مستترة في المذهب القديم. واذ يطلع مذهب جديد تسبقه مقدمات، ويتهيأ له دعاة، ونماذج باهرة، حتى اذا تمكن وصار سمة للعصر، تضاءل إزاءه ما ليس منه، وانتسب اليه من لم يكونوا معه فيتشبثون به دون ان يدركوا سره.

هكذا تنشأ المذاهب، تأتي ثم تمضي ويأتي غيرها في تعاقب مستمر. على ان هذه المذاهب في تعاقبها او تسلسلها هذا لا تعني انها تتوالى في كل بلد بالاطراد الذي توالت فيه في البلد الآخر. والمسألة على اية حال مسألة

المنارة للاستشارات
ww

ظروف عامة يكون الادب فيها متأثراً بما تتأثر به مجموعة مظاهر الحياة، ولا يمكن ان تنشأ افتعالاً وقصداً ومن غير قناعة. وقد يكون من الطبيعي ان تنشأ المذاهب الادبية او (الفنية) كما ينشأ غيرها في كل مكان من الشرق والغرب، ولكن الذي حدث ان ما وجد في الغرب اكتسب من الاهمية والهيمنة ما جعل له اثراً كبيراً يدعو الى دراسته والاهتمام به. وكثيراً ما اطلق الغربيون انفسهم على كثير من هذه المذاهب اسم المدارس كأنهم يشيرون بذلك الى ما فيها من خطوط عامة ومناهج، والى ما يسبق ذلك من اعداد والى من يتبع تلك الخطوط من ادباء والى ما يبقى منها من آثار[٢].

مقدمة تأريخية :

تعدّ المذاهب الأدبية ظاهرة حديثة نسبياً، يرتبط وجودها بقيام الآداب القومية في أوربا الغربية مع بداية العصر الحديث، منذ مطلع القرن السابع عشر. فبعد عملية المخاض التي عرفتها حياة الشعوب الاوربية في خلال حقبة عصر النهضة من تأريخها، هذه العملية التي اسفرت عن قيام الدول القومية ومعها آدابها القومية في انجلترا وفرنسا واسبانيا، ومع الخطوات الاولى التي خطتها هذه المجتمعات في العصر الحديث من تأريخها، عرفت آداب الاقطار الرئيسة في اوربا الغربية المذهب الكلاسيكي، هذه الحلقة الاولى من سلسلة المذاهب الأدبية التي واكبت التطور التاريخي والاجتماعي والأدبي والنفسي والذهني والمزاجي لهذه الأمم منذ ذلك الحين والى الآن.

لقد جسد كل مذهب ادبي من هذه المذاهب، لاسيما الرئيسة منها: الكلاسيكي، والرومانتيكي، والواقعي، الحالة المزاجية والذهنية والنفسية والعاطفية لحياة مجتمعاتها، كل في عصره.

ان دراسة تأريخ أي ادب من آداب اقطار اوربا الغربية، ومعها آداب كل الامم السائرة في طريق العصر الحديث، لا تتم اليوم بمعزل عن تاريخ المذاهب الأدبية فيها، وتعاقبها منذ اواخر عصر النهضة الى اليوم[٣].

١ـ الكلاسيكية :

وهي أول واقدم مذهب ادبي نشأ في اوروبا بعد حركة البعث العلمي في القرن الخامس عشر. ومع ان طلائع البعث ظهرت في ايطاليا، إلا ان فرنسا تعد المهد الحقيقي للكلاسيكية.

والكلاسيكية في معناها اللغوي مشتقة من الكلمة اللاتينية كلاسيس classisالتي كانت تفيد (وحدة دراسية) أي (فصلاً مدرسياً). والأدب الكلاسيكي يتكون من المؤلفات الاغريقية واللاتينية القديمة التي افلتت من طوفان الزمن وحرصت الانسانية على انقاذها من الفناء لما فيها من خصائص فنية وقيم انسانية تضمن لها الخلود، وتجعلها اداة صالحة لتربية الناشئين في فصول الدراسة.

وعند ظهور حركة البعث العلمي اخذ الاوربيون يعودون الى الثقافة والاداب اليونانية واللاتينية القديمة بنشر الاصول المخطوطة ودراستها

المنارة للاستشارات
ww

وترجمتها، ثم عمدوا الى تحليل عيون تلك الآداب القديمة لاستنباط المبادئ والأصول التي ضمنت لها الجودة والخلود، إما بطريق مباشر، واما عن طريق المفكرين والنقاد القدماء مثل (أرسطو) في كتابيه (الخطابة) و(الشعر). وهوراس في قصيدته الطويلة المسماة (فن الشعر) او (خطاب الى آل بيزون) وهي القصيدة التي حاكاها الشاعر والناقد الفرنسي الكلاسيكي الكبير (بوالو) في مطولته التي سماها ايضاً (فن الشعر). والكلاسيكية احتذاء لهذه المبادئ الفنية التي اهتدت اليها الآداب اليونانية والرومانية بوحي الفطرة السليمة، ثم أنها اصبحت تتميز بخصائص فنية وانسانية مجردة.

وتعد الاصول النظرية لأرسطو انجيل الكلاسيكية، وهو لم يتناول في كتابه (الشعر) غير فني الملاحم والدراما وأغفل الشعر الغنائي، كما انه انصرف الى الأدب التمثيلي اكثر من انصرافه الى فن الملاحم، وما كتبه عن الكوميديا لم يصل الينا ضمن كتابه (الشعر)، فإن اغلب الاصول الفنية التي تعصبت لها الكلاسيكية كانت في الواقع الأصول الخاصة بفن الدراما عامة وفن التراجيديا خاصة، بحيث تكاد اصول الكلاسيكية تنحصر في الأدب التمثيلي وهو الأدب الذي انصرف اليه جهد الكلاسيكيين وتميزوا به في حين لا يكاد يذكر لهم شعر في الملاحم او شعر غنائي. فالكلاسيكية الفرنسية تميزت بالأدب المسرحي في حين برعت الرومانتيكية في الشعر الغنائي[٤]. ولقد صاغ (بوالو) ـ الذي دخل تأريخ الأدب بوصفه (مشرعاً) للمذهب الكلاسيكي الفرنسي ومنظره وقائده الذي يحظى باعتراف الجميع . وجهات نظر المذهب الجمالية والأدبية شعراً. وينظر اليه بأنه اول ناقد ادبي حقيقي لا في فرنسا وحدها بل في جميع اوروبا. ولم يقوم الاعمال الادبية تبعاً لمطابقتها لذوقه الشخصي بل في ضوء المبادئ الجمالية العامة التي تمثل قوانين (العقل). لقد سعى الى تركيز وجهات النظر التي صدرت عن الكلاسيكيين بصيغ اتصفت بالدقة والحيوية والوضوح مما جعل الاجيال المتعاقبة تنسب جميع هذه الآراء اليه وحده. وقد كانت صياغتها شعراً من الاسباب التي عملت على انتشارها على نطاق واسع لا في فرنسا وحدها، انما في خارجها ايضاً.

وينقسم (فن الشعر) على اربع اغان، في الأغنية الاولى يلخص بوالو المبادئ الاساسية للابداع الشعري ويقرر القوانين العامة لنظم الشعر والاسلوب والتأليف. وفي الاغنية الثانية ينتقل الى تحليل اصناف شعرية متفرقة، ويستخلص قوانين جميع هذه الاصناف التي لا تستمد من خصائصها الشكلية بل من الخصائص النوعية لمضامينها. وفي الاغنية الثالثة وهي اكبر الاغاني يتوقف عند ثلاثة اصناف شعرية اساسية وهي المأساة والملهاة والملحمة. وفي الاغنية الرابعة يقدم عدداً من النصائح الأخلاقية للشعراء.

ان هذه القوانين التي وضعها للأدب مفعمة بالعبادة الشديدة للعقل الشامل: (عليكم بحب العقل، ولو لم يشتمل الشعر الا عليه وحده، لأسبغ عليه القيمة والجمال.) ويؤكد من وراء دعوته الى حب العقل اولوية الفكر على المشاعر والمخيلة. ويطابق بين الحقيقة التي يقررها العقل والجمال، وهو يجد هذا وتلك في (الطبيعة) أي في الواقع الموضوعي، فالطبيعة وحدها هي التي تمنح الشعر الموضوعات الحقيقية والمعقولة، ولهذا السبب تعد

المنارة للاستشارات
ww

محاكاة الطبيعة مهمة اساسية للشعر وضمانة لقيمته الجمالية. لكنه يحذر من محاكاة الطبيعة (الحقيرة) التي تمثل (الفوضى والتشوش) ويدعو الى محاكاة ما هو حقيقي ومعقول وما هو الثابت الابدي الشامل الذي يحدد وجوده بقوانين ازلية. ومن هنا تتضح النزعة الانسانية العامة لدى الكلاسيكية، التي تحتم على الشعر ان يهتم بما هو عام وموضوعي من الظواهر لا بما هو شخصي عابر واستثنائي وغريب ومشوه. وعلى الشاعر ان يكشف عن العام والنموذجي من خلال ما هو شخصي وفردي. ان نزعة (النمذجة) العقلية والمجردة من اظهر سمات الكلاسيكية.

وينتقل بوالو من مبدأ محاكاة الطبيعة الى مبدأ جمالي آخر لا يقل عنه اهمية، وهو مبدأ محاكاة الادباء القدامى الاغريق والرومان، ويحاول ان يدعم ببراهين عقلية مبدأ تقديس ادباء العالم القديم العظام، هذا المبدأ الذي عرف به الكلاسيكيون الفرنسيون والذي ورثوه عن انسانيي عصر النهضة. ويكتسب هذا الاحترام الذي اظهره شعراء النهضة تجاه الفن القديم تعليلاً عقلياً لدى بوالو. وهو يطلب من الشعراء ان يسترشدوا بأذواق علية القوم المتنورين الذين عدهم وحدهم المؤهلين لتقويم الشعر. وبهذا يمكننا ان نعد قوانين ابداع الشعر عنده ذات طبيعة ارستقراطية. وهو يلغي من حسابه القراء الذين ينتمون الى الاوساط الدنيا، ويحذر الشعراء من الاسترشاد بأذواقهم، ومن هنا فإنه لم يفهم (الفن الشعبي) الذي خصه بعدد من الاوصاف المعبرة عن روح الازدراء كوصفه بأنه سوقي وفظ وبذيء. وبالمقابل ينصح الشعراء ان (يدرسوا البلاط وان يتعرفوا على المدينة). فقوانينه التي تخص الابداع ذات الطابع العقلي بدت محشورة في إطار طبقي، فعناصرها الحقيقية بدت ضيقة جداً نتيجة للتنازلات الكبيرة التي ابداها لصالح اذواق الارستقراطية المتنفذة.

ومن المبادئ الاساسية للكلاسيكية التي اكدها بوالو، مبدأ الوضوح ونقاء اللغة، هذا الوضوح الذي يجب ان لا يتم على حساب عمق العمل الأدبي، فلقد نصح الادباء بقوله: (تعلموا ان تفكروا اولاً ثم ابدأوا بعد ذلك بالكتابة). ولقد كافح الى جانب ذلك وباصرار من اجل نوعية العمل الادبي مبرهناً من خلال ذلك على ضرورة ان يتمكن الاديب من جميع جوانب تقنية (مهنته). لقد كان لفن الشعر لبوالو دور تأريخي كبير وذلك بفضل الدعاية البليغة التي تضمنها لصالح سلسلة من المبادئ الاساسية التي لم تفقد قيمتها حتى وقتنا الحاضر [٥].

لقد تميزت الكلاسيكية بحكم هذه الخصائص بالاتجاه الى الأدب الموضوعي الذي تمثل في المسرحية والقصة، الا ان اليونان والرومان لم يتركوا قصصاً انما تركوا مسرحيات، لذا توفر الكلاسيكيون على الادب المسرحي الذي اخذوا يكتبونه شعراً. وتميز الأدب الكلاسيكي بالمسرحية، فالكلاسيكية الفرنسية تميزت بالادب المسرحي، وعندما تذكر الكلاسيكية في مهدها (فرنسا) لا ينصرف الذهن الا الى راسين وكورني وموليير وثلاثتهم من شعراء المسرح. في حين برعت الرومانتيكية في الشعر الذي يغلب عليه الطابع الغنائي. وما وصل الينا من روائع الادب الاغريقي القديم يتمثل

المنارة للاستشارات
ww

معظمه في ملحمتي هوميروس وفي تمثيليات اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وارستوفانس. اما الشعر الغنائي . وخاصة القديم منه . وهو أجوده، فقد ضاع معظمه. واغلب ما وصل الينا منه يرجع الى عصر الاسكندرية وهو عصر غلبت فيه الصنعة والتقليد على الشعر. كذلك وصلنا كثير من شعر الرومان الغنائي الا انه تغلب عليه الصنعة كذلك.

وفي اوائل عصر النهضة حاول الشاعر الفرنسي الكبير (رونسار) احياء فن الملاحم فلم ينجح لأن عصر الملاحم فيما يبدو كان قد ولى فانصرف رونسار الى الشعر الغنائي، الا ان كبار الشعراء في القرن السابع عشر انصرفوا عن هذاالفن . بعد اتضاح اصول الكلاسيكية . الى الفن المسرحي.

وترجع الأصول الكلاسيكية كافة التي قيد بها الكلاسيكيون التأليف المسرحي الى أصل عقلي عام تفرعت عنه الاصول والقواعد الاخرى وهذا الأصل هو المحاكاة او مشاكلة الحياة التي اشار اليها أرسطو وبوالو كما ذكرنا. وهذه المشاكلة تقتضي ان يتوافر للمسرحية ما سموه الوحدات الثلاث وهي وحدة الموضوع ووحدة الزمان ووحدة المكان. ولقد أشار ارسطو الى ضرورة توفر الأولى منها في المسرحية، وأشار إشارة عابرة الى الأخريين، لكن الكلاسيكيين جعلوهما ملزمتين لها. ولقد شنت الرومانتيكية بزعامة فكتور هيجو حملة عاتية على هذه الوحدات باسم مشاكلة الحياة كذلك ومن خلال تصورهم الخاص للفن المسرحي، وهم يكتفون بوحدة الأثر وتكامل تصوير الشخصيات. لقد ورث الكلاسيكيون عن اليونان والرومان تقسيماً دقيقاً لفنون المسرح واحترموا هذا التقسيم، ففنون المسرح تنقسم عندهم كما كانت تنقسم عند القدماء الى تراجيديا وكوميديا ولكل منهما خصائصه التي ينبغي ان لا تتداخل، كما لا ينبغي ان يجمع بينهما في مسرحية واحدة. ولقد حاكى الكلاسيكيون اليونانيين والرومانيين وخاصة أرستوفانس في اختيار موضوعات لهزلياتهم من حياة عامة الشعب المعاصرة. واستمدوا موضوعات التراجيديا من حياة اليونان والرومان لا من حياة ملوكهم وامرائهم، فنجد راسين يعتذر لاتخاذه موضوعاً من الحياة المعاصرة لاحدى تراجيدياته. الا ان هذا التقسيم الكلاسيكي انهار بتقدم الانسانية وتغير الأوضاع الاجتماعية في القرن الثامن عشر وهو قرن الفلسفة والوعي الاجتماعي الذي مهد السبيل الى الثورة الفرنسية الكبرى، فأنكر المفكرون على الكلاسيكية ان تحصر الفن المسرحي في المأساة والملهاة. ودعوا الى المسرحية التي تصور الحياة في نسيجها العام، فوجد نوع من المسرحيات هو (الدراما الدامعة) وهي الدراما التي لا تثير حزناً شديداً ولا فزعاً مفجعاً بل تكتفي بإثارة الأسى. ووجد كذلك نوع من الكوميديا هو (الماريفودية) نسبة الى صاحبها وهي تنفر من القهقهة الغليظة وتترفع عن الاسفاف في الضحك والاضحاك.

لقد برر التفكير الفلسفي في القرن الثامن عشر بروز هذا الاتجاه، ومهدت له ظروف الحياة التربة الملائمة في فرنسا قبل ان تنفجر الثورة، فلم يكن الناس بحاجة الى مآسي المسرح المفجعة والكوميديا المقهقهة فاكتفوا بالدراما الدامعة وبالكوميديا الماريفودية، لكنهما لم تثبتا على الزمن كما ثبتت التراجيديات والكوميديات.

المنارة للاستشارات
ww

لقد أخذت الاوضاع الاجتماعية في القرن الثامن عشر تتغير، وأخذ يشهد نمو الطبقة البورجوازية. وقد شاءت هذه الطبقة ان يعرض المسرح مشاكلها، فدعا (ديدرو) الى ما سماه الدراما البورجوازية التي تختار موضوعاتها وشخصياتها من الطبقة الوسطى، وبهذا ظهر نوع جديد من المسرحيات الى جوار التراجيديا والكوميديا اللتين قصرت عليهما الكلاسيكية الفن المسرحي. والدراما البورجوازية لا تخرج على الكلاسيكية في موضوعاتها وشخصياتها حسب، بل في نوع المشاكل التي تعرضها. فالكلاسيكية تحفل بالمشاكل الانسانية العامة، والصراع فيها يدور في داخل الانسان. لكن فلاسفة القرن الثامن عشر قالوا بأن مشاكل الانسان لا تنبع فقط من طبيعته بوصفه انساناً انما من وضع الفرد في المجتمع ومن العلاقات الاجتماعية التي تربطه بغيره من الافراد. ومن هنا كتب ديدرو دراما بورجوازية هي (الابن الطبيعي) فوضع البذرة الاجتماعية في الأدب كله. ومع ذلك فإن القرن الثامن عشر لم يحطم الكلاسيكية ولم يثر عليها ثورة تدمير وانما ما فعل ذلك هو الرومانتيكية في القرن التاسع عشر[٦].

٢ـ الرومانتيكية :

قلنا ان المذهب الأدبي الذي زعزع أركان الكلاسيكية وثار عليها هو الرومانتيكية، ويشير الى هذا الطابع الاساسي في الثورة على الكلاسيكية في اصولها وقواعدها كافة مدلول لفظة الرومانتيكية نفسه، فهي مشتقة من كلمة (رومانيوس) التي اطلقت على اللغات والآداب التي تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة والتي كانت تعد في القرون الوسطى لهجات عامية للغة روما القديمة أي اللغة اللاتينية. ولم تعد لغات وآداباً فصيحة الا ابتداء من عصر النهضة، حيث اخذت تحل محل اللغة اللاتينية بكونها لغات ثقافة وادب وعلم. وهذه اللغات هي المعروفة الآن بالفرنسية والايطالية والاسبانية والبرتغالية والرومانية والبروفانسالية، والرومانسية احدى لهجات سويسرا. وقد قصد الرومانتيكيون باختيارهم هذه اللفظة عنواناً لمذهبهم، الاشارة الى المعارضة بين تاريخهم وأدبهم وثقافتهم القومية ومذهبهم الأدبي وبين التاريخ والأدب والثقافة الاغريقية واللاتينية القديمة التي سيطرت على المذهب الكلاسيكي وقيدت أدبه بما استنبط منها من أصول وقواعد[٧].

يتفق جميع الباحثين على ان الرومانتيكية تمثل عصراً بارزاً ومهماً ومتميزاً في تأريخ تطور الفن. ولقد قدر لها ان تصبح تياراً أدبياً مهيمناً في جميع الآداب الاوروبية الرئيسة في خلال الحقبة التأريخية التي يحددها الباحثون بين العام ١٧٩٤ (عندما انتهت الحركة الصاعدة للثورة البورجوازية الفرنسية) والعام ١٨٤٨ (عندما اندلعت من جديد الثورة الديمقراطية البورجوازية في اوروبا). ولقد خاضت صراعاً مع التيار الكلاسيكي في مرحلة انحلاله وانحطاطه طيلة القرن الثامن عشر وبصيغ مختلفة (تنويرية، نزعة عاطفية، وما قبل رومانتيكية) الى أن قدر للتيار الرومانتيكي ان ينتصر عليه على أثر انتصار الثورة البورجوازية على النظام الاقطاعي المتخلف. ولقد عرف عصر ظهور الرومانتيكية احداثاً جساماً في داخل الحياة الاجتماعية،

المنارة للاستشارات
ww

فالثورة البورجوازية والحروب النابليونية التي اعقبتها وحركات التحرر القومية، كل تلك الاحداث هزت المجتمعات الاوروبية بعنف. لقد أخذت النظم القديمة تتهاوى في كل مكان، وتزعزعت تقاليد ترسخت عبر القرون. ان الاحساس بالتذمر الداخلي وبزعزعة العالم وبنسبية جميع المقاييس والقيم والصيغ الاجتماعية التي كانت في الماضي ثابتة وراسخة، هذا الاحساس حل محل العقيدة العقلية الواضحة التي سادت القرن السابق. ان جميع مبادئ المذهب الرومانتيكي اتسمت بالبرم الكبير بالواقع وبعدم التطابق العميق بين التصورات حول ما يجب ان يكون عليه الواقع، والواقع الماثل. ولقد كان وراء هذا البرم دوافع اجتماعية متباينة، ففي بعض من الحالات كان وراء هذا البرم تجسيد للمعارضة الاقطاعية ضد التطور البورجوازي. ان منظري الطبقات التي اكتسحتها الثورة ومفكريها اداروا ظهورهم للواقع الذي اوجدته الثورة، وجادلوا ضد الأفكار التي هيأت لها. فلقد كرهوا الحركة التنويرية، واحتقروا النظم البورجوازية، واضفوا صفات المثالية والكمال على النظم الملكية والارستقراطية وعلى الكنيسة ورجال الدين. ولقد كان هذا الموقف هو رد الفعل الاول ضد الثورة البورجوازية الفرنسية والنهج التنويري المرتبط معها. وهكذا ظهر التيار الرومانتيكي المحافظ او (الرجعي) الذي كان متبنياً لنزعة ارستقراطية ملكية وروحية دينية لا تقل وضوحاً وتحديداً عن سابقتها. وفي انجلترا التي كانت مع المانيا سباقة الى تبني الرومانتيكية، كان هذا الاتجاه يمثله شعراء (مدرسة البحيرة): ووردزورث وكوليردج. وفي ألمانيا كل من نوفاليس والاخوين شليجل وشيلنج وغيرهم. وفي فرنسا كل من شاتوبريان وفيني ولامرتين.

وفي حالات اخرى كان سبب البرم بالواقع ناجماً عن خيبة الأمل التي أحست بها الفئات الشعبية الواسعة بنتائج الثورة البورجوازية وبمجمل التقدم الرأسمالي. وبما يتناسب والتحقق العملي للحرية البورجوازية تبددت الاوهام التنويرية بشأن بناء المجتمع وانهارت الآمال بشأن التحقيق الفعلي للشعار الثوري المشهور (حرية، اخاء، مساواة)، كما تبددت الأحلام بشأن السعادة الشاملة والرخاء العام. ونظراً لأن واقع المرحلة التي أعقبت الثورة لم يبرر الآمال التي عقدت عليها، ظهر بين صفوف الفئات التقدمية داخل المجتمع، هذه الفئات التي كانت تقوم نتائج الثورة انطلاقاً من مصالح الشعب، وبالاستناد الى المثل العليا ذات المضمون الديمقراطي العام، ظهر ميل لرفض هذا الواقع. ولقد جرت العادة ان يوصف التيار الرومانتيكي الذي يجسد هذا الميل بأنه تقدمي او (ثوري). وهكذا يلتقي التيار الرومانتيكي التقدمي مع التيار الرومانتيكي المحافظ بطبيعته المعادية للبورجوازية، ولكنه يختلف عنه في عدم ارتباطه بالايديولوجية الملكية او الصوفية الدينية. وفي هذه الحالة فإن نزعة معاداة البورجوازية ترتبط عند الرومانتيكيين التقدميين في حالات غير قليلة بنزعة معاداة الاقطاع. اما مثلهم العليا فمع اختلافها عن مثل الرومانتيكيين المحافظين الا انها هي الاخرى غير واقعية وتستعصي على التطبيق. وبالنسبة الى الرومانتيكيين المحافظين فإن التربة التاريخية اللازمة لتحقيق مثلهم العليا أصبحت من مخلفات الماضي، اما بالنسبة الى

المنارة للاستشارات
ww

الرومانتيكيين التقدميين فإن مثل هذه التربة لم تظهر بعد. ولقد ارتبط هذا التيار التقدمي في الادب الانجليزي باسمي بايرون وشللي، وفي الأدب الألماني باسماء هوفمان وهايني وشيللر. وفي الادب الفرنسي باسماء مدام دي ستال وهيجو وموسيه وجورج صاند. وهكذا جرت العادة ان يقسم المذهب الرومانتيكي عبر تاريخ الفن على تيارين اساسيين: محافظ او (رجعي) وتقدمي او (ثوري). وهما يتميزان من بعضهما بحسب وجهات النظر السياسية والاجتماعية، وبنشاطات الرومانتيكيين السياسية والاجتماعية. كذلك بحسب الصفة الغلابة لصلتهم بالقوى الاجتماعية المحافظة او التقدمية. وهذا التقسيم يستند الى تقاليد قديمة وعميقة الجذور، فقبل ما يزيد على قرن ونصف القرن ميز بيلنسكي الرومانتيكية (القديمة) من الرومانتيكية (الجديدة)، الى واحدة تنظر الى (الخلف) وأخرى تنظر الى (أمام)، الى رومانتيكية (بروح القرون الوسطى) ورومانتيكية من نوع آخر تماماً. ويقسم مكسيم جوركي الرومانتيكية الى سلبية وايجابية.. السلبية تحاول إما مصالحة الانسان مع الواقع بتزيينه له، وإما صرفه عنه عن طريق الغوص العقيم في العالم الداخلي، عالم الأفكار حول (ألغاز الحياة المهلكة) وحول الحب، والموت، وباختصار حول مسائل لا يمكن حلها الا عن طريق الافتراض والتأمل. وأما الرومانتيكية الايجابية فتسعى الى تقوية إرادة الانسان تجاه الحياة، والى أن توقظ فيه نزعة التمرد ضد الواقع، وضد كل أشكال القهر فيه. غير انه ينبغي مما تقدم ألا نتوهم أن كل الظواهر الرومانتيكية يمكن تصنيفها بوضوح الى محافظة او الى تقدمية، فهناك أدباء رومانتيكيون لم يظهروا ميلاً للنشاط السياسي ولم يفضلوا الارتباط بأي تجمع سياسي، علنياً كان او سرياً، منهم مثلاً الفريد دي موسيه. عدا ذلك فإن التطور الفكري والسياسي للرومانتيكيين لم يجر على وتيرة واحدة، فمنهم من تحول من النهج الثوري الى الرجعي (شيلنج). أو على العكس (هيجو). لكن المذهب الرومانتيكي بكل تياراته ونزعاته الداخلية اتسم بأهمية كبيرة في تطوير الثقافة الفنية في خلال النصف الاول من القرن التاسع عشر، وطرح قضايا هي من صميم واقع العصر الجديد، ووسع من حدود الفن وساعد في عملية الكفاح ضد الأشكال البالية في الفن، وأوجد وسائل تعبيرية جديدة. وهكذا فقد مثل بنفسه خطوة الى امام على طريق التطور الفني للبشرية.

إن وحدة المذهب الرومانتيكي يمكن تلمسها في رفض النظام ونمط الحياة القائم، وعدم تقبل الواقع ومعارضة هذا الواقع بالحلم الذي يجسد المثل الانساني الأعلى. وأما تنوعه فيتمثل في ازدواجية جذوره الاجتماعية وفي تمايز المنطلقات الحياتية ووجهات النظر السياسية لدى الرومانتيكيين.

ويمكن حصر أهم سمات المذهب الرومانتيكي في انه يمثل موقفاً انتقادياً معارضاً بلا هوادة للواقع القائم، كما يمثل التعارض الحاد بين المثل الاعلى السامي والواقع القائم هذا. وهاتان السمتان الاساسيتان هما اللتان تميزان جوهر المذهب الرومانتيكي وتحددان فيما بعد كل منظومة موضوعاته المجازية الفكرية ومنظومة خصائصه الفنية. فالأدب الرومانتيكي يتسم بحالة من الانفصال الحاد بين المثل الاعلى من ناحية والواقع الحياتي والاجتماعي

المنارة للاستشارات
ww

من الناحية الاخرى. فالرومانتيكيون يصورون الواقع الموضوعي بكونه معادياً للفرد ومفتقراً الى القيمة الانسانية. أما المثل الأعلى فهو حلم يتعارض مع الحياة ويصعب تحقيقه. لقد وعى الرومانتيكيون بوضوح موقفهم المعادي للحياة المادية المبتذلة والجشعة بوحشية. كما وعوا عدم انسجامهم مع عالم المتاجرة واستفحال سلطان النقود، هذا العالم الذي يسحق الشخصية الانسانية ويشوهها. وهم يقترحون اساساً روحياً للحياة بديلاً عن ذلك الواقع، وهو المملكة الرائعة للروح والمضمون المثالي للحياة الذي هو النقيض المباشر للعالم المشوه الخاص بالعلاقات المادية. وتتمثل هذه المملكة في الاخلاص والصدق الذي يسود العلاقات البشرية، في الصداقة المتفانية والخالية من الغرض، وفي الحب، وفي العالم المتخيل المشرق الذي يكون فيه الانسان حراً سعيداً. لقد طرح الرومانتيكيون في مواجهة الانسان الوحش الذي انجبه مجتمع ما بعد الثورة البورجوازية الفرنسية، والابتذال الذي يسود حياة هذا المجتمع . طرحوا البطل الذي يتصف بنبل النفس والذي لا يعرف الجشع الوحشي للكسب.

ان الاحتجاج الرومانتيكي ضد تفشي النزعة الاستغلالية، لم يتجاوز في الحقيقة . في معظم الحالات . حدود النقد الأخلاقي للشر وحدود الشكوى بسبب تعاسات الناس. وباستثناء حالات قليلة فإن هذا الاحتجاج لم يمس أسس النظام القائم. لقد اتسم الأدب الرومانتيكي بالاحتجاج ضد الواقع وضد الضغط الذي يمارسه النظام الجديد ضد الانسان، وضد انحلال شخصيته وافقار عالمه الروحي، وان لهذا الاحتجاج قيمة انسانية عالية طبعت الادب الرومانتيكي بطابعها.

ان التعارض بين المثل الأعلى والواقع، بين الحرية الروحية التي لا تنفصل عن وجود الانسان والانسحاق الحقيقي للانسان في الواقع، هذا التعارض هو الذي اوجد في الفن الرومانتيكي القضية الجوهرية بخصوص ازدواجية العالم. فلقد بدا العالم للرومانتيكيين ازدواجياً في ذاته. ان الواقع ينقسم وينشطر الى مستويين مختلفين، فالعالم مادي، وهو الى جانب ذلك روحاني، فالمجال المادي حيث يسود الاضطرار يعد مصدراً للشر والمسخ والشقاء، اما المجال الروحاني حيث تسود الحرية، فيعد مصدراً للخير والجمال والسعادة. ولا سبيل الى تحقيق الانسجام بين العالمين. ان ازدواجية العالم سواء على المستوى الذاتي او الموضوعي كانت الشكل والمحتوى للنقد الرومانتيكي في آن واحد. ولقد جرى تصوير الازدواجية بوصفها رذيلة ومدمرة للانسان. ومع كل التنوع الذي تظهر به هذه الازدواجية فإنها كانت تعبيراً فنياً عن رفض الواقع (الخالي من الروح) وعن عدم الرضا عن الواقع الذي لا يتطابق مع المثل الاعلى، كما كانت بمنزلة حل لقضية (الاغتراب).

إن رفض البطل الرومانتيكي للواقع، هو الذي كون الاساس القانوني الذي حدد سلسلة من السمات النموذجية الخاصة بطبيعة هذا البطل. فهو يتصف باستيائه العميق من الحياة التي تحيط به ولكنه يتصف في الوقت نفسه بجهله بسبل تغييرها. إنه حالم يعيش من اجل مطامح مثلى، ولكنه يفتقر الى وسائل تحقيق هذه المطامح. ولهذا السبب كان احساسنا بتنافره مع العالم

المنارة للاستشارات
ww

حاداً جداً، ومثله احساسنا بجبروت القوى التي يوظفها هذا البطل في مجابهة العالم. إن السوداوية والكآبة والكرب والتهيج النفسي والمشاعر الغاضبة المهتاجة، كل ذلك يعد أشكالاً نموذجية للموقف الانفعالي الذي ينطلق منه البطل الرومانتيكي في تعامله مع العالم. وكل ذلك يعد تعبيراً عن خيبة أمله بالحياة وبالمثل العليا وبنفسه هو، وان خيبة الامل هذه تصل بالبطل غالباً الى نهايات مأساوية. ان عجز البطل عن الصمود امام تغربه عن العالم الواقعي وامام الكفاح ضد المجتمع، هذا العجز ينتهي به عادة إما الى الموت، أو الى الجنون، أو الى اية طريقة أخرى تخرجه من الحياة[٨].

إن الشقاء والألم والشكوى كانت طابع الأدب الرومانتيكي حتى يبدو كأنها مرض فيه او مرض للعصر الذي عبر عنه، ومن هنا جاءت عبارة (مرض العصر) تعبيراً عن الحالة النفسية التي سادت هذا الأدب والتي تولدت عن عجز الفرد عن التوفيق بين القدرة والأمل فيشقى بهذا التعارض. وكان شقاؤه وألمه ممضاً، وان استعذبته نفوس بعض الادباء الذين كانوا يرون ان اجمل الأغاني ما كان أعمقها يأساً واعظمها ألماً.

ومن سمات المذهب الرومانتيكي الأخرى اللون المحلي الذي حارب به الرومانتيكيون الاتجاه الانساني العام عند الكلاسيكيين. فالرومانتيكية تريد ان تتحدث عن الانسان وعن مشاعر الانسان المفرد لا عن افراد البشرية عامة والعواطف والمشاعر العامة كما تفعل الكلاسيكية. ولذلك تريد ان تضفي على كل انسان لونه المحلي، فالاسباني غير الفرنسي واليوناني غير الجرماني. وكان اللون المحلي اكثر وضوحاً في القصص والمسرحيات منه في الشعر الغنائي.

واذا كانت الكلاسيكية قد اعتمدت في فلسفتها الفنية على نظرية المحاكاة التي قال بها أرسطو وجعلتها منبعاً لكل الفنون، فإن الرومانتيكية تمردت على هذا بأن الأدب خلق للحياة، وأداة الخلق هي الخيال المبتكر وليس العقل والملاحظة المباشرة.

وآخر ما نسجله من سمات الرومانتيكية، هو النزعة الخطابية التي لم تكن سمة عامة لكل أدبائها، انما انفرد بها بعض الشعراء كيهجو في فرنسا وبيرون في انجلترا. في حين نراها مناجاة عند لامارتين وانفجارات عاطفية عند موسيه، وان طغت هذه النغمة الخطابية على المذهب عندما أصبح اصطناعاً لا يعبر عن حالة نفسية حقيقية.

لقد ازدهرت الرومانتيكية في الشعر الغنائي، لكنها لم تقف عنده بل تعدته الى الشعر والأدب الموضوعي، وكان لها في الأدب التمثيلي انتاج ضخم. ولم يستطع الرومانتيكيون التخلص من خصائص مذهبهم الغالبة في هذا الأدب التمثيلي، فجاء غنائياً حيناً وخطابياً حيناً آخر. فمسرح موسيه مسرح غنائي مليء بالصور والأخيلة الرومانسية. ومسرح هيجو تدوي فيه الموسيقى الخطابية بنغماتها المنبرية الجهيرة. كل ذلك فضلاً عن العنف والاسراف اللذين تميز بهما المذهب الرومانتيكي. ولقد تأثر الرومانتيكيون بشكسبير وأصول الفن الدراماتيكي لديه. وقد اوضح هذا الكاتب الفرنسي الشهير (ستندال) الذي الف كتاباً نقدياً عن (راسين وشكسبير) واتخذ من راسين

المنارة للاستشارات
ww

ممثلاً للكلاسيكية ومن شكسبير للرومانتيكية بالرغم من ان الرومانتيكية لم تكن قد ظهرت في عصر شكسبير ولا أصبحت مذهباً، وبالرغم من ان شكسبير لم يصدر عنها ولا عن غيرها من المذاهب، وانما صدر عن عبقريته الخاصة التي تمردت على الاصول والقواعد كافة وأبت ان تخضع لأرسطو او غير أرسطو من النقاد والمفكرين القدماء والمحدثين. ولقد استهل هيجو حياته بترجمة مسرحيات شكسبير، ولم يكتف بترجمتها بل أخذ في دراستها وتحليلها واستنباط اسرارها، واتخذ من هذه الدراسة كنانة يطلق منها سهامه ضد الكلاسيكية واصولها في ذلك المنشور الأدبي العنيف الذي أصدره في صورة مقدمة لمسرحيته المعروفة باسم (كروميل) وهي المقدمة التي أصبحت انجيل الرومانتيكية في الأدب التمثيلي حتى لقد نسيت المسرحية ذاتها وخلدت المقدمة وعدت وثيقة ادبية ضخمة في تاريخ الادب الفرنسي، بل وفي تاريخ الآداب الانسانية عامة. ويذكر للفرنسيين انهم انفردوا دائماً بصياغة المذاهب الأدبية صياغة نظرية وتحليل أصولها وعناصرها، كما فعلوا مع الكثير من المذاهب السياسية والاقتصادية. وفي هذه المقدمة هاجم المسرح الكلاسيكي ووحداته الثلاث عدا وحدة الموضوع، بل وحتى هذه، فهو لا يريد ان يقف بها عند وحدة الوقائع بل يريدها ان تكون وحدة الأثر العام الذي تحدثه الرواية في النفس. كما نجده يهاجم مبدأ فصل الأنواع الذي يقضي بألا تجتمع في المسرحية الواحدة مشاهد الملهاة الى جواب مشاهد المأساة، وحجته في ذلك ان هذا المبدأ مصطنع لا وجود له في واقع الحياة الذي يجمع بين الجد والهزل. واذا كان هذا واقع الحياة فإن الفصل بين جوانبها ليس محاكاة لها. ويذهب هيجو الى أبعد من ذلك استناداً الى نظرية الرومانتيكية في القول بأن الادب ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلق لتلك الحياة وقد يكون في جمع المضحك والمبكي ما يزيد في لون كل منهما وضوحاً وتأثيراً على نحو ما نرى في مسرح شكسبير.

وأخيراً قضت طبيعة المذهب الرومانتيكي على الأدب التمثيلي بأن يقوم على اثارة العاطفة وتحريك الخيال أكثر من قيامه أو اعتماده على ضوء العقل الكاشف لحقائق النفس والمحلل لعناصرها، في حين استطاع شكسبير ان يجمع بين نفاذ العقل وعنف الخيال وقوة الاثارة العاطفية.

هذه هي الرومانتيكية التي سيطرت ردحاً من الزمن وخاصة في النصف الاول من القرن التاسع عشر على الآداب الانسانية، ومازالت لها تأثيراتها، الا انها اصيبت بالضعف بسبب بعض دعواتها التي سببت ردود افعال عليها من الافكار والدعوات التي قامت تناهضها. فقولها إن الادب وحي والهام وخلق لا صناعة ومحاكاة ونظام قد انتهى بها عند المقلدين وضعاف الملكات الى إهمال الصياغة اللغوية وجمالها ومتانتها، كما أدى بها أحياناً الى ما يشبه هذيان الحس واضطراب العاطفة والتحرر من كل نظام الى الفوضى القبيحة. كما أدى بها الى استخدام الادب والشعر في التعبير عن الذات او الأنا الضيقة المحدودة، والى انزالها الأدب والشعر الى مستوى الوسيلة الرخيصة بدلاً من أن يظل الأدب والشعر شيئاً مقدساً مكتفياً بذاته كغاية سامية. وكل هذه الحقائق او ردود الافعال كانت السبب في ظهور مذاهب

المنارة للاستشارات
ww

ادبية جديدة أخذت تظهر منذ بداية القرن التاسع عشر ثم أخذ عددها يزداد ويشتد سلطانها ويطغى في النصف الثاني من ذلك القرن، ثم في القرن العشرين، وذلك مثل الواقعية التي يمكن ان يقال انها نشأت معاصرة تقريباً للرومانتيكية ثم (الفنية) أو مذهب الفن للفن الذي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والرمزية والبرناسية وغيرها، وأكثرها مذاهب كان لسيطرة الرومانتيكية او بالعكس ضعفها سبب في ظهورها وامتداد سلطانها[٩].

٣ـ الواقعية :

هي المذهب الأدبي الذي خلف المذهب الرومانتيكي وخالف قواعده، فهي ترفض أن يحول الواقع الى مثال، وترى ان تصور الأشياء كما هي. ولقد مل الناس الرومانتيكية ومبالغاتها وخيالاتها، ونسبوا اليها الخيبة السياسية. ودعا تغير الزمن وما صحبه من تأثير العلوم الصرف وشيوع الفلسفة الوضعية الى أدب جديد يتسم بالموضوعية في أقل ما يقال، ويعنى بالبيئة التي تجري فيها الأحداث الأدبية، وينظر الى الناس كما يبدون في حياتهم اليومية الطبيعية ملاحظاً حركاتهم وسكناتهم[١٠].

ولا جدال في ان المذاهب الأدبية والفنية التي سبقت الواقعية قد استطاعت ان تجسد ـ في حدود الامكانات التي اتاحها المنهج الفني لكل منها ـ حقيقة الحياة، ولكن المذهب الواقعي يمتاز منها بأنه المذهب الذي كشف له الواقع والفن عن اسرارهما كما لم يكشف عنها لأي مذهب آخر. واذا كان الأمر كذلك فهذا يعني ان المذهب الواقعي يتسم بالخصائص والسمات التي مكنته من ان يحقق المزيد من التغلغل في اعماق الواقع ومن ان يعيد خلق (الحقيقة الكاملة للحياة) وذلك بايجاد صيغ فنية مكافئة لهذه الحقيقة ومعادلة لها. لقد فهم بيلينسكي الناقد الروسي الكبير الواقعية بأنها (إعادة خلق الواقع مع كل الحقيقة التي ينطوي عليها هذا الواقع) وهذا التعريف كان موجهاً ضد كل أشكال إضفاء المثالية والكمال واللاصدق في الفن، وضد نظرية الفن للفن. كما ساعد هذا التعريف على تمييز المذهب الواقعي من جميع الاتجاهات غير الواقعية في الفن والأدب[١١].

والواقعية في اللغة والأدب العربي لفظ او اصطلاح حديث ترجم به لفظة ريالزم الأوروبية. وقد اضطربت دلالته وتنوعت مفاهيمه وكل ذلك بسبب الأصل الاشتقاقي للكلمة وهو لفظة (واقع)، فمفهوم الواقعية قد يقصد به الأدب الذي يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله، لا على صور الخيال وتهاويله وهذا المفهوم يقوم على المعارضة بين هذا النوع من الأدب وبين الأدب الرومانتيكي. وقد يفهم من لفظة الواقعية معنى الأدب الذي يستقى مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله، وهذا المعنى يقوم على المعارضة بينه وبين ادب الأبراج العاجية أي أدب ارستقراطية الفكر والخيال، حيث تناقش معضلات ميتافيزيقية، او تعرض احداث وبطولات تاريخية، بدلاً من محاولة قراءة كتاب الواقع المنشور أمامنا وحل طلاسمه. وقد يقصد

المنارة للاستشارات
ww

بالواقعية معنى الأدب الموضوعي، وكأن واقع النفس الفردية لا يصلح مادة للأدب الواقعي. وهذا المفهوم الأخير يسلمنا الى المفهوم الاشتراكي لمعنى الواقعية في الأدب، حيث نرى الاشتراكيين يقصدون من هذه الواقعية الى تناول الأدب لمشاكل المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة التي ترزح تحتها طبقات الشعب العاملة وتقاومها بسواعدها او بعقولها، وذلك لايقاظ وعي الجماهير ودفعها الى حل تلك المشاكل بطريقة او بأخرى. وكل هذه المفاهيم نستطيع ان نعثر عليها فيما يكتب اليوم عن الواقعية في البلاد العربية، وذلك مع أن هذا الاصطلاح الذي انتقل الينا من العالم الغربي لم ينزل به الاضطراب كما حدث عندنا.

وبالرجوع الى تاريخ الفكر البشري والآداب الانسانية الكبرى نجد ان الواقعية قد كانت لها بذورها منذ اقدم الازمنة، وكان التعارض قائماً بينها وبين المثالية، وكانت كل منهما تمثل وجهة نظر فلسفية خاصة الى الحياة والأحياء. وقد ظل التعارض بين الواقعية والمثالية فلسفياً ولم يمتد الى الأدب ليخلق فيه مذهباً واقعياً الا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

والواقع انه اذا كان فلاسفة وادباء القرن الثامن عشر قد غرسوا بذرة الرومانتيكية. فأنهم قد غرسوا ايضاً بذرة الواقعية. واذا كنا نرى في القرن الثامن عشر روسو يمهد للرومانتيكية في فرنسا ويؤمن بالمثالية، فإننا نرى على العكس من ذلك فولتير يمهد في القرن نفسه للواقعية، ويسخر في قصائده المسماة: احاديث عن الانسان وفي قصصه امثال كانديد أي الساذج . اكبر السخرية من تلك المثالية الساذجة[١٢].

ولقد اختلف الباحثون في تحديد تاريخ ظهور الواقعية، وذلك تبعاً لاختلافهم في تحديد جوهر مفهوم الواقعية. فمن رأى في هذا المفهوم محض انعكاس للواقع في التصوير الفني، قال بوجود الواقعية حتى في ملاحم هوميروس ومآسي اسخيلوس وسوفوكليس. أما من قال بأن التصوير لن يكون واقعياً، وان المذهب الواقعي لن يبدأ الا عندما يصبح الأدراك الفني مماثلاً للواقع، وعندما يتغلغل هذا الادراك في القوانين الحقيقية الخاصة بحياة الانسان والمجتمع، ويعيد هذا الادراك خلق ظواهر الواقع المتنوعة الى أقصى حد بوساطة أشكال واقعية خاصة بها، نقول: من قال بهذا أصر على أن الفن الواقعي . لاسيما في الأدب . لم يبدأ الا في عصر النهضة. ففي رأي هؤلاء، أننا مهما بالغنا في أهمية عناصر الواقعية في فن العالم العتيق وفي أدب العصور الوسطى الاوروبية، فمما يحظى باعتراف الجميع هو ان اولى الانجازات العظيمة للواقعية في ميدان الأدب الفني كانت قد تحققت في عصر النهضة. وهكذا فإن الواقعية تظهر في عصر يبدأ فيه الانسان يعي قيمته الخاصة وسيادته بوصفه انساناً يحمل في ذاته بذرة النشاط الابداعي. ان تحرر الانسان من النزعات الروحية القروسطية، وانعتاق مشاعره واحاسيسه، وتعطشه للحياة، وتوقد نزعاته السياسية والعاطفية، كل ذلك كون التربة التي نبتت فيها واقعية كتاب عصر النهضة.

لقد أحس أدباء عصر النهضة البارزون . وهم يعرضون في التصادمات المأساوية والملهاوية الطبيعة المتنوعة والمتناقضة للعالم الداخلي للانسان،

المنارة للاستشارات
ww

وللمطامح والاهواء والمصالح البشرية، وهم يصورون صراع الخير والشر . احسوا بأن ما يتحكم في الحياة ليس القدر الاغريقي ولا القضاء والقدر بل الحتمية الواقعية تماماً التي لا تقل قسوة من حيث تحكمها بمصير الانسان.

لقد دشن عصر التنوير مرحلة جديدة في تطور المذهب الواقعي. ففي القرن الثامن عشر طرحت قضية الوسط الاجتماعي وأثره في الانسان من جانب الحركة الفكرية الاجتماعية والأدبية بدرجة من الحدة. ومع ان موليير استطاع في عدد من ملاهيه ان يخطو خطوة هامة باتجاه الحل الفني لهذه القضية الجوهرية بالنسبة الى تطور المذهب الواقعي، وذلك بأن حاول ان يربط بين طبع وتصرفات عدد من شخصياته والوسط الذي يعيشون فيه سعياً منه لتحديد الانسان لا بوصفه نمطاً سايكولوجياً حسب، بل نمط اجتماعي ايضاً. نقول، مع ذلك فإن إعادة تصوير أو خلق الوسط الاجتماعي خلقاً فنياً، وتصوير تأثير هذا الوسط في طباع الناس، وتبعية الانسان للظروف المرتبطة بوضعه الاجتماعي، كل ذلك يعد بالدرجة الاولى مأثرة من مآثر الرواية الانجليزية والدراما الفرنسية في القرن الثامن عشر. وفي هذا القرن تعرضت للنقد كل المعتقدات القديمة عن الطبيعة والانسان والمجتمع. وساد اعتقاد في الوسط الفني بأن على الفنان ان يدرس الطبيعة البشرية والمجتمع ايضاً المؤثر في هذه الطبيعة. وتبعاً لمبدأ الحتمية الاجتماعية صور الانسان بأنه تابع للظروف الاجتماعية التي تحيط بحياته، ولتأثير الوسط الاجتماعي والاخلاق الاجتماعية. وقد فهم بلزاك الوسط الاجتماعي بوصفه وسطاً يسوده التناقض بين طبقاته الاجتماعية. أما تنويريو القرن الثامن عشر فقد فهموا الوسط وهم يعكسون الخصائص الاجتماعية للنظام الاقطاعي بكونه ينقسم على فئات ذات امتيازات واخرى محرومة منها، وقد برز هذا الفهم من خلال لغة الشخصيات في اعمالهم الادبية. وهكذا أدت رواية القرن الثامن عشر دوراً ضخماً في تطور الاتجاه الواقعي، وذلك بفضل تصويرها الصادق لابناء عصرها وامزجتهم وللمجتمع والبيئة. ومن الطبيعي ان مبدأ الحتمية الاجتماعية يبرز في واقعية القرن التاسع عشر بوضوح اكبر مقارنة بما هو عليه في واقعية عصر التنوير، وذلك لأن الحياة والعلاقات الاجتماعية نفسها كشفت عنه بوضوح، ولأن الفكر الاجتماعي تغلغل بدرجة اكبر الى اعماق جوهر هذه العلاقات الأمر الذي انعكس على تطور المذهب الواقعي.

ومنذ بداية القرن التاسع عشر اصبحت النزعة التأريخية احدى الملامح الجوهرية في التفكير الاجتماعي، ولقد ساعدت على هذا الأحداث التاريخية العاصفة والتي ارتبطت بانهيار النظام الاقطاعي القديم وبتطور النظام الرأسمالي والهزات الاجتماعية والسياسية وما ترتب عليها من تحولات في حياة عدد كبير من الأمم والدول، كل ذلك حمل الجميع على التفكير بمشاكل التطور الاجتماعي، وعلى البحث عن مفتاح يمكنهم من فهم هذه المشاكل في ضوء المجرى الموضوعي لتطور التاريخ لا في ضوء المفاهيم المجردة للفكر النظري، الى جانب الفكرة القائلة بأن التاريخ نفسه يحقق التقدم الاجتماعي. وكل ذلك شكل انجازاً أساسياً للفكر التأريخي الفلسفي الجديد، كذلك حقق مفهوم التعاقب التأريخي تطوراً ملموساً. ولقد وجدت هذه النزعة

المنارة للاستشارات
ww

التأريخية تجسيدها من خلال عملية تطور الفن والأدب الواقعي. ويرى عدد من الباحثين ان النزعة التأريخية الواقعية وجدت انعكاسها الواسع في الادب العالمي لاول مرة في الاعمال الابداعية لوالتر سكوت إذ توجه الى الأزمات الاجتماعية الكبرى في تأريخ البلاد، وتتبع باهتمام انعكاس الاحداث التاريخية المهمة على حياة الشعب وتأثيرها في مصائر الأفراد.

لقد حقق الاتجاه الواقعي في أدب القرن التاسع عشر قمة نضجه، وتجسد أعمال بلزاك الأدبية أبرز ملامح الاتجاه الواقعي على نطاق الأدب الاوروبي في هذا القرن. ولقد حملت الأحداث التاريخية الضخمة التي شهدتها أوروبا أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر المفكرين على امعان النظر في التناقضات الاجتماعية الحادة التي كانوا يشهدونها، وبفضل النتائج التي توصلوا اليها اصبح واضحاً لدى رواد الواقعية في الادب الاوروبي ان حل المشاكل المتعلقة بمصائر البشرية ينبغي البحث عنه في داخل الواقع الموضوعي نفسه، واصبح هذا التفكير يمثل أساس الاتجاه الواقعي في ادب القرن التاسع عشر. وعندما كان الأديب الواقعي يكشف عن الملامح الذهنية والاخلاقية للانسان وعن معاناته، فإنه كان يعمل على تذليل النزعة العقلية التي كانت سائدة في القرن الثامن عشر. وعندما كان يكشف عن الشخصية الحقيقية للانسان فإنه كان يعمل على التهوين من النزعة التي شاعت في الاتجاه الرومانتيكي في تصوير الأهواء التي يستحيل تصديقها أحياناً. ان واقعيي القرن التاسع عشر استطاعوا ان يتخلوا عن الفهم الميتافيزيقي للانسان بوصفه إيجابياً فقط أو سلبياً فقط، هذا الفهم الاحادي الذي نجده شائعاً عند الرومانتيكيين ولدى أغلب ادباء القرن الثامن عشر الواقعيين، فقد اخذت الشخصيات تكشف عن جوهرها المتناقض شأنها في ذلك شأن الواقع الذي كانت تعيش فيه. واخذت تصور من خلال عملية تطورها في مجرى الحياة نفسها، وهذا التصوير كان واحداً من اعظم مكاسب الاتجاه الواقعي في القرن التاسع عشر ومبدأ اساسياً من مبادئ هذا الاتجاه.

ومن بين الخصائص التي يشخصها الباحثون والتي يشترك فيها رواد الواقعية في القرن التاسع عشر: الشمولية والحتمية الاجتماعية والنزعة التأريخية في تصوير الانسان والمجتمع، ففي (الكوميديا البشرية) لبلزاك، لم يكتف برسم لوحة تأريخية هائلة للتطور التأريخي للمجتمع الفرنسي الذي عاصره، بل قدم تصويراً للتطور الفردي لعدد من ممثلي هذا المجتمع. ويبحث بلزاك عن مصادر الأهواء والنزوات والأفكار بين العلاقات والمصالح الاجتماعية وذلك دون ان ينسى ان يفرد دوراً كبيراً لكل من مزاج وطبع الانسان. انه يصور الاهواء البشرية كما يفعل شكسبير مثلاً او الرومانتيكيون، لكن الفارق هو ان في تصوير بلزاك تحظى طبيعة الانسان بتفسير تأريخي اجتماعي. ويتمثل تجديد بلزاك في تصوير عملية الحياة في أنه كشف بقوة وعمق كبير عن انقسام المجتمع الى طبقات، وعن التناقضات الاجتماعية بين هذه الطبقات، وتغلغل الى اعماق العلاقات الاقتصادية لطبقات المجتمع الذي عاصره.

المنارة للاستشارات
ww

ان تطور الاتجاه الواقعي هو انعكاس لتطور الواقع نفسه. وان كل مرحلة جديدة في تطور الاتجاه الواقعي كانت تستخدم على نطاق واسع المنجزات الفنية للتيارات في المراحل السابقة. فالواقعية التنويرية في القرن الثامن عشر تميزت من واقعية عصر النهضة، وتميزت الواقعية التنويرية عن واقعية القرن التاسع عشر. ومع ذلك وعلى الرغم من كل الفوارق النوعية فمن السهل العثور على المبادئ العامة التي تكمن في اساس مختلف مراحل الاتجاه الواقعي. ومن هذه المبادئ نستطيع ان نذكر: النزعة الاجتماعية، والسيكولوجية، والتاريخية، والموضوعية في تصوير الواقع. لقد تميزت واقعية القرن التاسع عشر بين مرحلتي الاتجاه الواقعي السابقتين عليها بتطويرها سمتين اثنتين: بفهمها الأعمق للتناقضات الاجتماعية مع تصويرها لحياة المجتمع والانسان من خلال عملية تطورها، ثم بفهمها التاريخي للواقع. وان هذين المبدأين ملازمان للمنهج الفني لأي كاتب واقعي من كتاب القرن التاسع عشر في الادب الاوروبي. ومع كل الاختلافات التي تميز أحدهما من الآخر، فإن النزعة الاجتماعية والنزعة التأريخية تولفان اساس تصويرهم للحياة. ولهذا السبب كان من الممكن ان يطلق على واقعية القرن التاسع عشر استناداً الى مبادئها الاساسية، اسم الواقعية التأريخية الاجتماعية. ويطلق على الواقعية منذ عصر النهضة والى بداية القرن العشرين اسم او مصطلح (المذهب الواقعي الكلاسيكي).

ولقد دخل الأدب والفن في أوروبا منذ أواخر القرن التاسع عشر مرحلة الهيجان والأزمة والتحلل. ولقد اتضحت معالم الأزمة من خلال ظهور تيارات معادية للواقعية داخل الأدب والفن، وتطور هذه التيارات بسرعة فائقة. ولقد عرفت هذه التيارات باسماء شتى: الرمزية والانطباعية والتعبيرية والمستقبلية والتصويرية والسريالية...الخ.. ولقد اتفقت كل هذه التيارات على مهاجمة المذهب الواقعي الكلاسيكي ناعتة اياه بالتخلف والمحافظة. ومما زاد في خطر هذه التيارات الجديدة أنها اجتذبت الى جانبها أدباء وفنانين يتمتعون بمواهب ابداعية عظيمة، ولم يسلم من سيلها الجارف ادب معروف بعراقته مثل الادب الانجليزي والفرنسي، ولا أدب فتي عرف بقوة نزعته التحريرية مثل الادب الروسي. لقد اصبحت أزمة الادب الأوروبي أزمة عالمية شاملة[١٣].

الواقعية الاشتراكية: ان الأزمة التاريخية التي عرفتها المجتمعات الاوروبية في خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر انعكست على الحركة الأدبية. وكانت الأزمة التي عرفها الابداع الأدبي الواقعي في الحقبة المذكورة من تاريخ الشعوب الاوروبية هي بمنزلة المعادل الموضوعي لأزمة التطور التاريخي والاجتماعي التي عرفتها حياة تلك الشعوب. وكانت ردود الأفعال الأدبية بسبب الأزمة المذكورة متباينة ومختلفة باختلاف الفئات الأدبية. وبقدر ما يتعلق الأمر بانتصار الفكر الاشتراكي في المجتمعات الاوروبية فقد عزى الاشتراكيون ـ وهم يؤشرون ازمة المنهج الواقعي في الفن ـ ظواهر الأزمة في الواقعية الى عجز الكتاب الواقعيين انفسهم عن فهم الحركة التأريخية العامة التي تتجه بالبشرية نحو الاشتراكية، والى عجزهم

المنارة للاستشارات
ww

كذلك عن فهم الدور الثوري الذي تضطلع به الطبقة العاملة في هذا المضمار[١٤].

وقد ظهرت تفسيرات جديدة لمعنى الواقعية من العالم الاشتراكي اعطيت اسم (الواقعية الاشتراكية) وقد ارتبطت بالماركسية واعلن عن ميلادها الرسمي في العام ١٩٣٤. وعد مكسيم جوركي ممثلاً وأباً لها، وارتبطت بالدولة وبالحزب. وقد خرجت الواقعية الاشتراكية بأساسها الفلسفي ـ السياسي عن حدودها الجغرافية وصارت واقعية الدول الداخلة في المنظومة الاشتراكية كلها، وتبناها أدباء من اقطار أخرى ضمن هذا المنطلق. وتفسيراتها ترى في الواقعية تفاؤلاً وايجابية وعدم يأس من الخير عند الفرد وفي المجتمع، وهي ترى انها لا تملي على الواقع شيئاً ولا تزور في حقيقته، بل انها تكشف عن حقيقة هذا الواقع.

والفرق العام بين هذه الواقعية والواقعية الأوروبية التي عرضنا لها، أن هذه الواقعية تقوم على اساس (الفن للمجتمع)[١٥]، وتؤكد في مبادئها النظرية ان الفن اختيار، وانه ينبغي اختيار النماذج الايجابية. وفضلاً عن ذلك، فإن ما نسميه واقعاً ليس الا الصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة، ولما كانت هذه الصورة الذهنية ملكنا فنحن نستطيع ان نلونها باللون الذي نريده والذي فيه مصلحة لأنفسنا ولمجتمعنا. ونحن في حاجة الى ان نقاوم عوامل الشر واليأس والتشاؤم وخاصة بعد ان نجحت الثورة الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي وردت الى الانسان بفضل نجاحها الثقة في نفسه والايمان بأن في استطاعته ان يسيطر على مصيره، وان يتغلب على عوامل الشر والفشل. ثم انها ترى انه لا يلزم ـ لكي يوصف الأدب بالصدق ـ ان يقص ما حدث فعلاً، بل يكفيه ان يقص ما يمكن حدوثه، وبذلك يصبح ادباً معقولاً مشاكلاً للحياة ثم صادقاً. فالواقعية الاشتراكية تدعو الى أدب يهدف الى تغليب عامل الخير والثقة بالانسان وقدرته. والى واقعية ذات روح متفائلة تؤمن بايجابية الانسان وقدرته على ان يأتي بالخير، وان يضحي في سبيله بكل شيء في غير يأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة[١٦].

كما انها ترى وهي تؤكد مبادئها النظرية ان الخروج من ازمة الاتجاه الواقعي في الادب والفن العالميين لا يعني تذليلاً لأي شكل من أشكال التأثيرات المثالية ذات الميول الرجعية المكشوفة حسب، بل يعني ايضاً التحول من المثالية التأريخية في فهم ظواهر الحياة الاجتماعية الى المادية التاريخية، من المثل العليا للديمقراطية البورجوازية الى ديمقراطية الطبقة العاملة، من التيارات الطوباوية المتنوعة الاشكال الخاصة بالبورجوازية الصغيرة الى الاشتراكية العلمية. ومن النزعة الانسانية المجردة الى الاعتراف بضرورة الكفاح الثوري للطبقة العاملة من اجل الاطاحة بالرأسمالية ومن أجل بناء المجتمع الاشتراكي. وكل ذلك مجتمعاً كان يعني ظهور الواقعية الاشتراكية. وفي ادب مكسيم جوركي الذي قلنا انه يعد في نظر الباحثين مؤسساً للواقعية الاشتراكية استطاع ان يدمج المثل الاعلى الاشتراكي للطبقة العاملة، والفهم الاشتراكي العلمي لكل من الحياة والانسان والمجتمع، ثم انه اضاف الى هذا كل ذلك خبرة بالادب الكلاسيكي التي استوعبها ابداعياً

المنارة للاستشارات
ww

وطورها على وفق منظور تجديدي. وتعد رواية جوركي (الأم) نموذجاً مؤسساً للواقعية الاشتراكية، فقد ارتكزت حبكتها الى التصادم الاجتماعي الذي اتصف به المجتمع البورجوازي الرأسمالي بين العمل والرأسمال، هذا التصادم الذي مثل واحدة من اعقد المعضلات التي طرحها العصر والتي تناولها جوركي انطلاقاً من النظرية الاشتراكية العلمية، الأمر الذي انعكس على نسيج الرواية وعلى منظومة صورها الفنية التي عكست توزيع القوى الاجتماعية والعلاقات فيما بينها في روسيا القيصرية عشية الثورة العمالية. وهكذا وجد الكفاح من اجل الاشتراكية تجسيده الواقعي. ان المثل الأعلى الاشتراكي الذي اتخذ في السابق شكلاً رومانتيكياً، يتمكن الآن من فن الاتجاه الواقعي ويعيد صياغته ليصبح اتجاهاً واقعياً اشتراكياً. وفي حالات كثيرة جرى تفسير الواقعية الاشتراكية بوصفها دمجاً جديداً من نوعه للرومانتيكية الثورية بالواقعية الانتقادية، هذا الدمج الذي تحقق اول مرة في أدب جوركي الذي اصبح نتيجة له مؤسساً لأدب جديد.

ومن اهم العيوب التي اخذها اعداء الواقعية الاشتراكية عليها، أنهم رأوا فيها مذهباً أدبياً مفروضاً (من الاعلى)، وبلاغاً يلخص مجموعة من القواعد والأوامر الجامدة، وأنها نوع من الكلاسيكية الجديدة التي يعلن بموجبها قواعد جمالية محددة ملزمة لجميع الكتاب[١٧].

٤ـ الطبيعية :

يختلط مفهوم الطبيعية في أذهان عدد كبير من الباحثين والنقاد مع مفهوم الواقعية، وهناك من يرى في النزعة "الطبيعية" تطويراً للنزعة "الواقعية" وكأنها مرحلة من مراحلها، وكأن الطبيعية هي المبالغة بالواقعية[١٨]، ومن يراها تعبيراً عن الاحساس بأزمة الاخيرة في ظروف تأريخية واجتماعية بالغة التعقيد عرفتها المجتمعات في أوروبا الغربية منذ ستينيات القرن التاسع عشر. ومن الباحثين من يرى ان هناك امكانية لتمييز النزعة "الطبيعية" من حيث هي اسلوب فني، من "الواقعية" من حيث هي موقف فلسفي. ففي حين يرى هؤلاء ان العلاقة بين الواقعية والرومانتيكية قائمة على التضاد، يرون في النزعة الطبيعية "رومانتيكية ذات تقاليد جديدة". فالطبيعية تركز على افتراضات تتعلق بمطابقة الواقع وان كانت افتراضات اعتباطية بدرجات متفاوتة. ان أهم فارق بين النزعة الطبيعية والرومانتيكية ينحصر في رأي بعض الباحثين في الاتجاه العلمي المتطرف الذي يرتكز عليه الاتجاه الجديد، وفي تطبيق مبادئ العلوم الدقيقة على التصوير الفني للواقع. كذلك يرى في سيطرة الفن القائم على النزعة الطبيعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مظهراً من مظاهر انتصار النظرية العلمية والفكر التكنولوجي على روح المثالية والاتجاه الى التمسك بالتقاليد.

ويربط الباحثون تطور النزعة الطبيعية بالتجربة السياسية لجيل انتفاضة عام ١٨٤٨: أي بأخفاق الثورة وقمع انتفاضة يوليو (تموز) واستيلاء نابليون الثاني على السلطة. يقول ارنولد هاوزر بهذا الصدد: ان اكمل تعبير عن خيبة الأمل والشعور العام باليأس الذي ولدته هذه الحوادث، كان هو

المنارة للاستشارات
ww

فلسفة العلوم الطبيعية الموضوعية الواقعية التي تلتزم الجانب التجريبي بدقة. فبعد اخفاق كل المثل العليا، وكل الخطط الخيالية المثالية، اصبح الاتجاه السائد الآن هو التزام الوقائع ولا شيء غير الوقائع. إن هذا الأصل السياسي للنزعة الطبيعية هو الذي يعلل بوجه خاص سماتها الاخلاقية المضادة للرومانتيكية: أي رفضها الهروب من الواقع، واشتراطها الدقة المطلقة في وصف الوقائع، والسعي الى اللاشخصية والابتعاد عن الانفعال بوصفهما ضمانين للموضوعية وللتضامن الاجتماعي، ونزوعها الى الايجابية بوصفها الموقف الذي لا يحرص على المعرفة والوصف حسب، بل على تغيير الواقع، والنزعة العصرية التي تلتزم الحاضر بوصفه الموضوع المهم الوحيد، واخيراً، اتجاهها الشعبي في اختيار الموضوعات وفي اختيار الجمهور. وهكذا استمدت النزعة الطبيعية كل معايير الاحتمالية لديها تقريباً من النزعة التجريبية في العلوم الطبيعية. فهي تبني مفهوم الحقيقة النفسية لديها على مبدأ السببية، والتطور الصحيح لعقدة القصة على استبعاد المصادفات والمعجزات، وتبني وصفها للبيئة على الفكرة القائلة ان لكل ظاهرة طبيعية مكانها في سلسلة لا نهائية من الشروط والدوافع، كما تبني استخدامها للتفاصيل المميزة على منهج الملاحظة العلمية التي لا يحدث فيها أي تجاهل لأي ظرف من الظروف مهما كانت ضآلة قيمته.

ان فلوبير اول كاتب حقيقي ينتمي الى النزعة الطبيعية كما يرى عدد من النقاد والباحثين على الرغم من ازدرائه للنزعة الطبيعية لرواية "مدام بوفاري" و"التربية الوجدانية"، ويشير سانت بوف في نقده لرواية (مدام بوفاري) الى تحول الأدب الفرنسي نحو النزعة الطبيعية عندما كتب فلوبير هذه الرواية، فهو يصف أسلوبها (بأنه انتصار للمشرح والفسيولوجي في الفن). ويؤكد بعض الباحثين ان زولا استمد كل نظريته في النزعة الطبيعية من اعمال فلوبير، ورأى ان مؤلف "مدام بوفاري" و"التربية الوجدانية" هو خالق الرواية الحديثة. لقد بحث الأدباء الاوروبيون، لاسيما الفرنسيون منهم، منذ ستينيات القرن التاسع عشر ولغاية عقد الثمانينيات، عن علل العلاقات السببية لعالم الواقع، ولمصائر الانسان ليس في القوانين الاجتماعية بل في قوانين البيولوجيا، علماً انهم لم يتخلوا في اعمالهم الابداعية عن تصوير الحياة المعاصرة، ولا عن سعيهم لتصويرها بأقصى درجة من الدقة والصدق. لقد عكست النزعة الطبيعية في الأدب والفن، هذه الملامح بصيغ وأشكال نوعية خاصة بالمنهج الفني لاعادة صياغة الواقع.

لقد خضعت النزعة الفسيولوجية عند الطبيعيين، بدرجة كبيرة، لتأثير الفلسفة الوضعية "لاوغست كونت" ولنظرية "الطب التجريبي" لكلود برنار لاسيما مؤلفه "المدخل الى دراسة الطب التجريبي" الذي صدر في العام ١٨٦٥. ان النظرية الوضعية في المعرفة جعلت الظواهر الاجتماعية والظواهر الفسيولوجية في مستوى واحد ورأت في العلم التجريبي بلسماً ناجعاً ليس في ميدان العلوم الصرفة والتقنية حسب، بل بالنسبة الى المسائل الاجتماعية ايضاً. ولقد كان لنظرية هيبوليت تين، التي تذهب الى ان الانسان وفنه يعدان ثمرة لثلاثة عوامل، هي: العراق(الوراثة)، والبيئة،

المنارة للاستشارات
ww

والمرحلة، كان لها تأثير سلبي على التجربة الابداعية في كل من الاخوين غونكور وأميل زولا، ولاسيما في اتباعهم من بين الأدباء الطبيعيين الذي فقدوا صلتهم بالفهم البلزاكي لدور العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي تحدد مصير البطل، وتلون شخصيته.

ان تحليل العملية الأدبية في فرنسا، في سبيل المثال، في خلال المدة من ستينيات ولغاية ثمانينيات القرن التاسع عشر، يكشف ان رجحان كفة النزعة الواقعية او النزعة الطبيعية في إبداع المؤلف إنما يتوقف على عقيدة هذا المؤلف وعلى منطلقاته الجمالية. إن جوهر مفهوم "النزعة الطبيعية"، ومضمونه التأريخي الاجتماعي، لا يمكن تحديده بالاعتماد على المنطلقات النظرية لكتّاب هذه النزعة بصورة استثنائية، وذلك لأن النظرية الطبيعية تتسم بطابعها المتناقض جداً. كما انها لا تلم بكل الاعمال الفنية الشديدة التنوع التي كانت قد كتبت في خلال المدة من ستينيات القرن التاسع عشر ولغاية عقد الثمانينيات من القرن نفسه، والتي تتسم بالنزعة الطبيعية بهذه الدرجة او تلك. وهذا ما يتضح في عرض زولا للنظرية في (روايته التجريبية) (١٨٨٠).

وإن دراسة الجانب النظري والعملي التطبيقي معاً لأنصار الاتجاه الطبيعي، هي وحدها القادرة على تشخيص مبادئ وأسس الرؤية الفنية للعالم ومجموعة المبادئ الاسلوبية الخاصة بالنزعة الطبيعية بوصفها منهجاً إبداعياً.

ولقد أخذت الرواية عند الكتّاب الطبيعيين تفقد تدريجياً مضمونها الاساسي المتمثل في تصوير الصراعات الاجتماعية. فالموضوع الاجتماعي ومصير الانسان في داخل المجتمع، الذي يعد واحداً من أهم القضايا التي تحظى بأهتمام الواقعية الانتقادية، يزاح ولا يفهم من جانب الكتّاب الطبيعيين من خلال منظور اجتماعي، بل من خلال منظور فسيولوجي، الامر الذي اضعف النبرة الانسانية في العمل الأدبي. ان الانسان من وجهة نظر الطبيعيين هو . قبل كل شيء . كائن بيولوجي يؤخذ بمعزل عن الوحدة الاجتماعية التي ينتمي اليها. هنا يكمن الاختلاف الاساسي والمبدئي بين النزعة الطبيعية والنزعة الواقعية.

ان مطالبة النظرية الطبيعية بالنهج العلمي كانت قد نفذت من جانب الكتّاب الطبيعيين تنفيذاً ساذجاً الى أبعد حد، ذلك انهم لم يتمكنوا من فهم العملية العلمية فهماً علمياً حقاً، وكل ما فعلوه أنهم نقلوا قوانين البيولوجيا الى ميدان حياة المجتمع. إن الطبيعيين إذ يقتفون في تصويرهم للنفس البشرية أثر المفهوم المادي الفظ المعروف، والمنسوب الى تين والقائل: "إن الفضائل والرذائل هي منتوجات مثلها مثل حامض الكبريتيك والسكر"، انهم اذ يفعلون ذلك إنما يعمدون في الحقيقة الى نفي الشرط الاجتماعي للشخصيات البشرية وللاخلاق الاجتماعية، واختزلوا هذه وتلك الى محض عمليات فسيولوجية. ولقد تجلت هذه الظواهر بأسوأ صورها في اعمال الكتّاب الطبيعيين المقلدين.

المنارة للاستشارات
ww

لقد ضيقت النزعة الفسيولوجية الى حد بعيد من مدارك الكتّاب الطبيعيين في ميدان تحليل النفس البشرية، وقادتهم الى الاعتراف بهيمنة الوراثة التي توهموا انها تجعل من الانسان ألعوبة بيد الغرائز الغامضة المعطلة للعقل. ولقد أثرت مثل هذه النزعة العلمية الموهومة تأثيراً سلبياً في عدد من روايات زولا، وفي اعمال أخرى لغيره في نهاية الستينيات، وفي وقت لاحق. ومن هذه الزاوية تحديداً يمكن تفسير النزعة القدرية والانغمار في الشهوات الحسية في الأدب الطبيعي. وفي هذه النقطة بالتحديد تقترب النزعة الطبيعية بقوة من الانحطاطية.

ان الدعوة الى "تصوير الواقع تصويراً صادقاً" تعد، بذاتها، دعوة تخص النزعة الواقعية، اما في لغة اصحاب النزعة الطبيعية فتعني الدعوة الى موضوعية سلبية وحيادية تجاه الواقع، والى لا أبالية اجتماعية. إن مثل هذه النزعة التي تكشف عن إذعان للحادثة ناجم عن عدم القدرة لا على رؤية الحياة في عملية صيرورتها وتطورها، ولا على فهم تناسب القوى في داخل المجتمع، ولا على تحديد التصادمات الاساسية والقوانين الاساسية للمجتمع. إن الاعتراض ضد "نزعة الالتزام" كان يعني عند عدد من الكتّاب الطبيعيين الاستسلام امام الواقع.

لقد انصرف كتّاب النزعة الطبيعية الفرنسيون الذين دعوا الى تصوير الحياة من جميع جوانبها، الى تصوير الفقر، وآثام الاوساط الدنيا من المجتمع. ومع ذلك فقد فشل هؤلاء الكتّاب في تصوير او التقاط الملامح الحقيقية للانسان المنتمي الى الاوساط الشعبية الذي صوروه بالدرجة الأولى من جانبه الفسيولوجي والحياتي اليومي الفظ.

وبقدر تحول نظرية النزعة الطبيعية الى قانون جامد كان الكتّاب الطبيعيون يفقدون بالتدريج مبدأ إضفاء السمات النموذجية على الشخصيات الأدبية وعلى الظروف من حولها. لقد عمد هؤلاء الكتّاب الى تقديم النادر والفريد من نوعه بدلاً من النموذجي الدال على ما هو مميز وكلي، الى تقديم ما هو يومي وشائع في الحياة اليومية بدلاً من التناقضات الاجتماعية الرئيسة. فالكتاب الطبيعيون عاجزون عن ان يختاروا من الحياة تلك المادة الصالحة للتوصل الى استنتاجات فنية. وهم يسعون الى ان يعطوا الاولية في تصويرهم للتفاصيل الجزئية للاشياء وليس للانسان، ولكل ما هو مرضي وشاذ. لقد تحول مصير الشخصية في اعمال الكتّاب الطبيعيين، بالدرجة الاولى، الى تاريخ انهيار للشخصية، الى تاريخ مرض. إن تاريخ البطل في اعمالهم هو بمنزلة تأريخ تفكك للشخصية السقيمة التي تخضع باستسلام للوسط من حولها. إن اللامبالاة تجاه القضايا الاجتماعية، وعدم الاكتراث بالخير وبالشر كل ذلك يقرب ابطال الروايات ذات النزعة الطبيعية من شخصيات الاعمال الادبية ذات الطابع الانحطاطي في نهاية القرن الماضي.

ولقد مر الاتجاه الطبيعي في فرنسا بعدد من المراحل، ففي المرحلة الاولى (التي تنتمي الى عقدي الخمسينيات والستينيات) اخذت تتضح بالتدريج ملامح النزعة الطبيعية، وتغلغل النزعة البيولوجية الى منهج الواقعية الانتقادية جنباً الى جنب مع السعي لتصوير التاريخ الاجتماعي للعصر،

المنارة للاستشارات
ww

وذلك في اعمال شانفليري الابداعية والتنظيرية وفي اعمال الاخوين غونكور وزولا الابداعية واقوالهم.

أما توضيح الاسس الخاصة بالنزعة الطبيعية وظهور الحركة الطبيعية على نطاق واسع في الأدب، فكل ذلك لم يحصل في فرنسا قبل منتصف عقد السبعينيات من القرن التاسع عشر. إذ تطورت هذه النزعة من نواح متعددة من حيث عمق ملامحها السلبية والانحلالية، من ناحية، ومن الناحية الاخرى فقد لوحظ احساس قوي لدى عدد من ممثلي هذه النزعة بعدم الرضا عن الواقع من حولهم.

في هذه المرحلة خاض الاتجاه الطبيعي كفاحاً عنيفاً ضد الاتجاه الرومانتيكي المقلد، وضد الأدب المدافع صراحة عن البورجوازية، وضد أنصار "الفن للفن".

وفي أواخر السبعينيات واوائل الثمانينيات تدخل النزعة الطبيعية المرحلة الثالثة من تطورها. في هذه المرحلة ترتبط هذه النزعة بالنشاط الابداعي لجيل أدبي جديد تربى في الجو الاجتماعي البالغ التعقيد الذي خيم على فرنسا في عقد السبعينيات. لقد عرف هذا الجيل الفتي من الأدباء بخيبة امله بالنظام الجمهوري، وباستيائه من الواقع، هذا الاستياء الذي امتزج بمشاعر القنوط واليأس. لقد اتسم نقد أدب هؤلاء للمجتمع بالسطحية واستحال الى كشف عن الخواء الروحي للانسان، وعن عيوبه الفسيولوجية، والى فضح غرائزه العمياء والغامضة التي نسبوا اليها دوراً محدداً في توجيه سلوكه وتصرفاته.

ولقد كون هذا الفريق من الأدباء ما يسمى بالمدرسة الطبيعية. والى هذا الفريق انتمت جماعة من الكتّاب ممن يعدون تلامذة مباشرين لأميل زولا، عرفوا بجماعة "مدان" (نسبة الى إحدى ضواحي باريس المعروفة بهذا الاسم، وفيها بيت زولا الذي كان هؤلاء يجتمعون فيه مع معلمهم). ولقد عمدت المدرسة الطبيعية الى تعميق الجوانب الخاطئة في نظرية زولا الى اقصى حد بحيث انتهى ممثلوها الى رفض النزعة الواقعية رفضاً تاماً، والى ان تسود في اعمالهم النزعة البيولوجية. وفي عقد الثمانينيات بالتحديد كشفت النزعة الطبيعية عن جوهرها الحقيقي بوصفها طريقة فنية مضادة للواقعية في تصوير الواقع. وفي هذه الاعوام قادت النزعة الطبيعية كتّابها الى مأزق فكري وإبداعي، والى ان ينحازوا علناً الى جانب التيار الانحطاطي. ومع حلول عصر الاستعمار تقطع النزعة الطبيعية آخر صلة لها بالنزعة الواقعية الانتقادية، فلا تعود بحاجة الى ان تتخذ منها قناعاً تتخفى خلفه. فنجد بعض كتابها يتخلى عن الموضوعات ذات الصلة بحياة الشعب البسيط محاولاً في الوقت نفسه ان يستخدم الفن لاسباغ الطابع الجمالي على الواقع، وان يلجأ الى الرواية النفسية التي يستمد موضوعاتها من حياة "المجتمع الراقي". وفي هذا الوقت تلتصق النزعة الطبيعية اكثر فأكثر بالاتجاه الانحطاطي في الفن، ويزداد تنازلها عن الادعاءات ذات الطابع العلمي، ويزداد تلذذها بكل ما هو دنيء وقذر في الطبيعة البشرية التي توهموا انها مجبولة على الاثم. إن

المنارة للاستشارات
ww

الجبرية الفسلجية تقترب، عند الكتّاب الطبيعيين المتأخرين من النزعة الشهوانية الحسية.

إن اوضح مثال على إنحلال الرواية ذات النزعة الطبيعية واقتراب هذه الرواية من التيار الانحطاطي، نجده في دعوة بعض الطبيعيين الى "نزعة طبيعية روحانية" بإمكانها ان تجمع بين "مصداقية الوثائقية" و"صحة التفاصيل" من ناحية وبين التبشير بالمذهب الكاثوليكي والانقطاع عن الحياة الواقعية من الناحية الاخرى بعد ان أدانت النزعة الطبيعية بالفظاظة وضيق الأفق. وهنا بالذات يفتضح امر النزعة الواقعية الموهومة لمجموعة المصطلحات ذات النزعة الطبيعية، كما ينكشف امر صلة القربى الفكرية التي تجمع بين النزعة الطبيعية والتيار الانحطاطي في الفن، هذين التيارين اللذين أفرزتهما الازمة الحضارية الاوروبية التي ازدادت عمقاً منذ أواخر القرن التاسع عشر(١٩).

٥- الرمزية :

عرف الأدب الاوروبي منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر تياراً أدبياً . تراه بعض الدراسات التي تنظر من وجهة نظر ايديولوجية محددة . في ظاهره معادياً للسياسة، اما في حقيقته فهو تيار رجعي يدعو الى الفصل بين الفن والحياة الاجتماعية، ويرفع شعار "الفن من اجل الفن". وترى هذه الدراسات انه على الرغم من صدق نوايا الكثيرين من ممثلي هذا الاتجاه وهم يحاولون تجنب المواضيع السياسية في إبداعهم، إلا ان هذه النوايا ادت، من الناحية الموضوعية، دوراً رجعياً من خلال تقويضها لأسس الفن بوصفه وسيلة فعالة من وسائل إدراك العالم والتأثير في الحياة الاجتماعية، كذلك من خلال تجنبهم للمشاكل السياسية الملحة، وتبشيرهم بالأفكار المتشائمة، واقتلاع الانسان من بيئته الاجتماعية، وقطع أي صلة تربطه بحياة الجماعة، وحصره ضمن دائرة ضيقة من المشاعر والأحاسيس الذاتية الصرف والمرضية احياناً. وترى ان اخطر ما في هذا التيار هو انه استطاع بسبب رفضه . الذي يزعمه . للواقع البورجوازي ان يجتذب عدداً من كبار الأدباء المعروفين بعدائهم لواقع الحياة البورجوازية ولكنهم لم يستطيعوا ان يتبينوا الطريق الصحيح فوقعوا تحت تأثير الظروف الصعبة والبالغة التعقيد التي نشأت في أوروبا آنذاك.

هذا التيار أو المذهب هو المذهب الرمزي الذي أصبح منذ أواخر ثمانينيات القرن التاسع عشر أبرز تيار شعري في فرنسا. ولقد انضم الى هذا التيار أبرز الشعراء الفرنسيين آنذاك: بول فرلين، وآرثر رامبو، وستيفان مالارميه. لقد آمن هؤلاء الشعراء في البداية ان بإمكان نشاطهم الابداعي ان يعيد صياغة العالم، إلا انهم أخذوا، في نهاية الامر، يبحثون في الفن عن وسيلة تساعدهم على نسيان العالم من حولهم.

ومع ان عدداً من الرمزيين لم يصبحوا آنذاك بعد رجعيين قياساً الى الافكار السياسية التي نادوا بها. بل كان قسم منهم يرتبط، بشكل او بآخر، بالحركة الاشتراكية، مع ذلك فإن النزعة الرمزية بوصفها تياراً في الفن،

المنارة للاستشارات
ww

استطاعت ان تؤدي دوراً رجعياً من خلال تحاشيها للواقع والانسحاب بالانسان الى مجال ما هو ذاتي صرف وباطني.

في بداية عقد السبعينيات من القرن التاسع عشر لم تستطع النزعة الرمزية ان تطرح نفسها بعد بوصفها تياراً أدبياً منظماً، كما لم تمتلك بعد اساساً جمالياً (استيتيكياً) محدداً. في هذه البداية يلاحظ الباحثون في شعر رواد النزعة الرمزية، على الرغم من الاتجاه اللاواقعي الذي ميز تطور الرمزية عامة، ميلاً الى تصوير الواقع تصويراً مباشراً مع كل التناقضات التي يعاني منها، والى التغلغل في مجالات عدّت في السابق غير جديرة بالشعر. ويبدو شعر هذه المرحلة الانتقالية من سبعينيات القرن التاسع عشر قريباً من نفوس الشعراء التقدميين الذين تصدروا حركة الشعر في فرنسا في عقدي الاربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين. ومن هنا جاء اهتمام النقد التقدمي المعاصر بالشاعر رامبو وكذلك بالشعراء الآخرين: فرلين، ومالارميه، ولوتريامون، ونوفو، وكرو. وهذا الاهتمام يعود الى ناحيتين: اجتماعية . سياسية من ناحية، ومن ناحية أخرى فنية . شعرية لاثرائهم أدوات الابداع الشعري وتطويرهم للغة الشعرية والمفردة الشعرية.

إلا ان الطابع "التدهوري" والانحطاطي أو الرجعي للنظرية الرمزية . كما حدده النقد التقدمي . قد ترك اثراً في إبداع شعراء رمزيين يعترف الجميع بمواهبهم الكبيرة، بأن سار الاتجاه الرمزي عامة وعدد من ممثليه في خط متجه الى أسفل: فقد قطع كل من رامبو ونوفو علاقتهما بالشعر وهما في أوج قواهما الابداعية، اما الدافع الى الابداع فقد ضعف عند فيرلين منذ منتصف السبعينيات وخاصة في خلال عقد الثمانينيات، وكاد نبع الشعر عند مالارميه ان ينضب تماماً في هذا الوقت ايضاً.

يؤكد الباحثون المختصون أن اسس النزعة الرمزية قد تبلورت في الأعمال الابداعية لكل من رامبو وفيرلين في خلال المدة ١٨٧١-١٨٧٣، وكذلك في اعمال مالارميه الابداعية للمدة نفسها تقريباً. كما يؤكد هؤلاء الباحثون ان توجه الأولين (رامبو وفيرلين) صوب النزعة الرمزية، جاء تعبيراً عن خيبة أملهما المرة بفشل تجربتهما السياسية، وترجمة لفقدانهما لأي أثر للايمان بأي نصر قريب في ميدان الكفاح الاجتماعي. كان لفرلين دور في تمهيد الطريق امام النزعة الرمزية لتتحول الى تيار أدبي. ففي المدة من ١٨٨٢-١٨٨٣ نشر في عدد من الصحف سلسلة من القصائد الرمزية، بما في ذلك قصائد اريد لها ان تتضمن ملامح منهج التيار الجديد، منها: "الفن الشعري"، و"إعياء" وسلسلة من المقالات تحت عنوان "الشعراء المنبوذون" التي ضمّنها عدداً كبيراً من الاقتباسات من اعمال هؤلاء الشعراء، ولهذه المقالات دور في لفت الانظار الى اعمال رامبو ومالارميه.

وفي حوالي العام ١٨٨٥ ظهرت على الساحة الأدبية مجموعة من الشعراء الشباب الذين كانوا يقتفون اثر شعر فيرلين، ولكنهم كانوا يلتفون حول مالارميه، منهم: ادوارد ديوجاردين، وجان موريـاس، ورينيه جيل وغيرهم. وكان الدور الحاسم في صياغة المنهج الجمالي . الفكري للمذهب الرمزي من نصيب جان موريـاس الذي انبرى مدافعاً عن هذا التيار رداً على

المنارة للاستشارات
ww

المقالة النقدية التي كتبت بعنوان "الشعراء . المنحلون" والتي اثارت ضجة كبيرة. ولقد لخص موریاس فهمه للرمزية في مقالة كتبها بعنوان "بيان الرمزيين" نشر في جريدة "الفيكارو" في العام ١٨٨٦. وفي خلال عقد التسعينيات انضمت الى الشعراء الذين كانوا ملتفين حول مالارميه، مجموعة جديدة من الشعراء، منهم: بول فاليري، والبيرت سامين، واندريه جيد، وبول كلوديل وغيرهم.

ولقد دافع اعلام الرمزية عنها مبررين ظهورها الذي ارجعوه الى عوامل عدة، ومما ذكره فيرلين إن الشعراء الشباب اتجهوا نحو الرمزية تعبيراً عن ضيقهم برصانة البرناسيين وبرزانة ليكونت دي ليل المتشائمة. اما اندريه بونيه فيرى ان ظهور النزعة الرمزية في الأدب نتيجة منطقية للاعتراضات التي قامت في وجه الطبيعة الاستبدادية للمذهب الوضعي الذي يعنى بالظواهر والوقائع اليقينية حسب، والذي يهمل كل تفكير تجريدي في الاسباب المطلقة. اما بريوسوف الشاعر الروسي الذي تبنى الاتجاه الرمزي في خلال مرحلة كاملة من حياته الأدبية، فأوضح ان الرمزيين اختاروا هذا المذهب لرفضهم القاطع المنهج الابداعي الذي تبنته النزعة الطبيعية، هذا المنهج الذي حول الفن الى انعكاس سطحي للحياة، واصروا ان العمل الفني الحقيقي يجب ان يخفي وراء المضمون الملموس والظاهر مضموناً آخر أكثر عمقاً. وبدلاً من الصورة الفنية المعبرة تعبيراً محدداً عن ظاهرة واحدة، فقد طرحوا رمزاً فنياً يخفي في اعماقه سلسلة كاملة من المعاني[٢٠]. وفي هذا التوضيح إشارة الى الدواعي الفلسفية التي عملت على نشأة الرمزية، وتخفيف من حدة التركيز على الدوافع الايديولوجية السياسية لنشأتها، والتي قد لا تكون دوافع بقدر ما هي عوارض ملازمة لتفسيراتها الفلسفية.

وفي توضيح للأصول الفلسفية للرمزية، ترى الدراسات ان جذورها الفلسفية موغلة في القدم، وانها تستند . ضمن ما تستند اليه . الى مثالية افلاطون تلك المثالية التي كانت تنكر حقائق الأشياء المحسوسة. ولا ترى فيها غير رموز للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس. واذا كانت الحركة العلمية الوضعية قد ظنت في العصور الحديثة ان في مقدرتها ان تصل بوسائلها العلمية، وبالعقل الواعي الى حقائق الأشياء، فإن هذه الحركة بينت ان هذه الحقائق لا يمكن ان تدرك في ذاتها وانما تدرك بظواهرها الخارجية حسب. وهذا تسنده مذاهب بعض الفلاسفة في انكار وجود الأشياء الخارجية، وانها ليست الا الصور الذهنية التي تنعكس في مداركنا عن تلك الأشياء، فأي شيء خارجي لا يستمد وجوده الا من الصور الذهنية التي لدينا عنه. وفيما عدا هذه الصور لا يعد له وجود خارجي.

ولم يكتف التفكير الانساني بمناقشة العالم الخارجي ووجوده أو عدم وجوده خارج الذهن الانساني، بل تناول ذلك التفكير عالمنا النفسي ايضاً. فاكتشف ان عقلنا الواعي عقل محدود، حتى لو سلمنا بأنه الحقيقة الواحدة الموجودة في هذا العالم، واعتقدنا ان الصور المختزنة في هذا العقل الواعي هي الوجود ولا وجود سواه. وهو محدود بسبب ما اتضح من ان خلف هذا

المنارة للاستشارات
ww

العقل الواعي يوجد حقل فسيح من العقل اللاواعي أي العقل الباطن وعلى كشف مجاهل هذا اللاوعي اخذت تتوفر جهود المفكرين.

وبناء على هذه الحقائق الفلسفية العامة التي تقابل بين الادراك البشري والعالم الخارجي اثيرت مسألة اللغة ووظيفتها، بوصفها صلة بين هذا الادراك وذلك العالم الخارجي. واذا صح ان العالم الخارجي لا وجود له خارج الذهن البشري، ولا يتمثل الوجود الا في الصور التي ندركها عن هذا العالم . فقد أخذ الادباء والشعراء ينكرون على اللغة قدرتها على أن تنقل الينا حقائق الأشياء، وقالوا انها لا تعدو ان تكون رموزاً تثير الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج، او كوناها من الجمع بين اشتات من الصور التي تلقيناها من ذلك الخارج. وعلى هذا الأساس لا تصبح اللغة وسيلة لنقل المعاني المحددة او الصور المرسومة الأبعاد وانما تصبح وسيلة للإيحاء. ولما كانت وظيفة الأدب الأولى هي توليد المشاركة الوجدانية بين الكاتب والقارئ او المشاهد، فقد قالوا بأن الأدب لا يسعى الى نقل المعاني والصور المحددة، وانما يسعى الى نشر العدوى ونقل حالات نفسية من الكاتب الى المتلقي، او على الأصح الايحاء بها، وبعد ذلك لا يسعى الأدب او الشعر الرمزي الا الى ان ينقل وقع الأشياء الخارجية او الداخلية من نفس الى نفس.

واذا كانت اللغة رموزاً للعالم الخارجي والعالم النفسي، وكانت وظيفتها اثارة الصور المماثلة عند المتلقين او اعانتهم على تكوين مثل تلك الصور، مما يشبه عملية النقل من نفس الى نفس، فقد قال الأدباء الرمزيون بأن معطيات الحواس متداخلة متبادلة وعبر بودلير عن هذه الفكرة بكلمة **Correspondant** أي التعادل او التبادل. ولخص هذه الفكرة في بيت شعري يقول فيه: "الألوان والروائح والأصوات تتجاوب"، بمعنى ان الحواس كافة تستطيع ان تولد وقعاً نفسياً موحداً. ونستطيع ان نضرب لذلك مثلاً بوصف أحد الرمزيين للون السماء، وهي مغطاة بسحب بيضاء بقوله: "وكان لون السماء في نعومة اللؤلؤ" فهو وان لم يحدد اللون بلفظة من الألفاظ التي تعبر عنه الا انه مع ذلك ولد في نفوسنا احساساً بهذا اللون، ونقل الينا وقعه في نفسه بعبارة "نعومة اللؤلؤ" التي استمدها من عالم اللمس[٢١].

وبهذا فإن الرمزية لها دواع فلسفية، فقد نشأت رد فعل على الحركة الوضعية، وبالفعل فقد تجنب الرمزيون وهم يكونون نظريتهم الجمالية، النظريات الوضعية في الفن، التي تكمن في أساس النظم الجمالية للكتّاب ذوي النزعة الطبيعية من ناحية، وعند البرناسيين من ناحية اخرى. لقد استغل الرمزيون التناقض الذي تعاني منه الفلسفة الوضعية التي تحصر مهمات الفن في استنساخ الظواهر، ولكنها في الوقت نفسه تقر من حيث المبدأ بوجود اشياء غير قابلة لأن تدرك بذاتها، لأنها مفصولة عن الأشياء القابلة للادراك بفاصل من السمو لا يمكن تذليله. لقد تبنى الرمزيون مواقف مثالية وهم يؤكدون ان على الفن الا يصور العالم الحقيقي الذي وقفوا منه موقفاً ينم على استخفاف، بوصفه "عالم ظواهر" وعلى الفن . في رأيهم . ان ينقل بالضبط "حقيقة عليا" عن ذلك الشيء، عن تلك الحقيقة التي تقع خارج حدود

المنارة للاستشارات
ww

المعرفة، عن ما هو "متسام"، عن ما يسمو على الأحساس، عن "العالم الآخر"، عن "الاسرار" وعن "الفكر الأولية" كما جاء في تعبيراتهم. وبهذه الصورة اقترب الفن كثيراً من الدين وهيأ الجو أمام الشعراء لتبني العقائد الدينية، واكتسب في الوقت نفسه طابعاً صوفياً، باطنياً.

لقد حاول الرمزيون ان يصوروا ما يقع خارج حدود المعرفة، أي المتسامي، وذلك عن طريق الاستعانة بالرموز التي بامكانها . "التعبير عما يستعصي على الوصف". وفي معرض البحث عن وسائل خاصة بالتعبير غير المباشر عما هو "متسام" تلقف الرمزيون من إحدى سونيتات بودلير، هذه الفكرة التي ذكرنا أنها تفيد بوجود تماثلات معلومة بين الأصوات، والألوان، والروائح. وهي الفكرة التي تلقفها فيرلين والتي طورها بعد ذلك رامبو في سونيت "الحروف الصوتية" (حيث يجري الحديث عن "لون" كل صوت)، هذه الفكرة اصبحت بمنزلة نقطة الانطلاق بالنسبة الى محاولات لا حصر لها من جانب الرمزيين من اجل التعبير عما "هو متسام".

وان التعبير عما هو متسام يجب ان يتوصل اليه، في رأي الرمزيين، بادخال "روح الموسيقى" الى الشعر. ان كلمات فيرلين "الموسيقية قبل كل شيء" التي نجدها في قصيدته "الفن الشعري" كانت تعني ان على رخامة الشعر . على الرغم مما في هذا الشعر من غموض كلماته وعدم دقتها المتعمدين . ان تثير تصوراً ما غير محدد. وفي وقت لاحق تعرف كل من مالارميه وتلميذه ديوجاردن، على وجهات نظر شوبنهاور المتعلقة بالموسيقى وتلقفاها بحماسة وجعلا من وجهات النظر هذه أساساً لكل النظرية الرمزية للفن. لقد سبق لشوبنهاور ان عرّف الفن بأنه الخلاص من الارادة، والمسكّن الذي يخرس الشهوات والرغبات. عداّ ذلك فالفنون استناداً الى رأي شوبنهاور تمثل مجرد "آثار او بصمات الظواهر"، هذه الظواهر التي تعد هي الاخرى "أثر من آثار الارادة"، وأن الموسيقى وحدها هي ذلك الفن المتسامي (الواقع ضمن نطاق المعرفة ولكنه وراء نطاق الخبرة)، وذلك الأثر المباشر للاشياء في ذاتها (أي المفهوم او الشيء كما يبدو للعقل المحض).

ان هذا التعريف الذي يقدمه شوبنهاور للصورة الموسيقية بوصفها "نسخة من النموذج البدئي الذي يتعذر تماماً على ان يصوّر مباشرة"، هذا التعريف يتفق تماماً مع فهم الرمزيين للصورة الفنية عامة بوصفها رمزاً. وبعد ان تبنى مالارميه تعريف شوبنهاور السالف، يقوم بتعميمه على الشعر "الذي يقتحم مواطن ما هو سري وغامض" كما يقول. وبذلك يقترب الشعر من الموسيقى، والفن الرمزي الذي يسعى للتعبير عن "ما لا تدركه الحواس" "بلغة العالم المنظور"، لم يستطع ان يكون بحكم طبيعته نفسها واقعياً وواضحاً.

لقد أمل الرمزيون ان يتوصلوا الى التعبير عن "ما لا تدركه الحواس" وذلك عن طريق تحويل الشاعر الى "وسيط" والى آلة موسيقية يتعين على القوى الغيبية ان تعزف عليها. لقد توقعوا ان بامكانهم تحقيق ذلك عن طريق اضعاف سيطرة العقل والارادة على العملية الابداعية باللجوء الى مختلف الوسائل كأن يسعون الى تلقي الانطباعات الباطنية وتوصيلها، كما يحدث في

المنارة للاستشارات
ww

حالات النعاس او الهذيان. وبهذه النظرية الخاصة ضيق الرمزيون كثيراً من فاعلية الشاعر، ورفضوا القيمة الفكرية والعقلية في الفن.

وكانت النظرية الرمزية المثالية بصدد الشاعر . الوسيط قريبة من وجهة نظر الانطباعيين الذين افترضوا، طبقاً لنظرية المعرفة الخاصة بمذهب النقد التجريبي، ان الفنان لا يستطيع نقل جوهر الأشياء (التي تستعصي على الادراك في اعتقادهم) ولهذا تعين عليه ان يبقى في حدود تصوير الاحاسيس والمشاعر النادرة من نوعها.

وكما تقترب النزعة الرمزية وتتداخل مع النزعة الانطباعية، فإنها تتعارض معها في وقت واحد. فالرمزية، كما يرى ارنولد هاوزر، "انطباعية" في مؤثراتها البصرية والسمعية، وفي مزجها وجمعها بين مختلف المعطيات الحسية، وتحقيقها تأثيراً متبادلاً بين مختلف الانواع الفنية، وفيما كان مالارميه يعنيه باستعادة روح الشعر من الموسيقى.. غير ان الرمزية تنطوي، من الناحية الاخرى، بحكم نظرتها اللاعقلية الروحانية، على رد فعل حاد على الانطباعية المتأثرة بالنزعة الطبيعية والمادية. ففي نظر هذه الاخيرة تكون التجربة الحسية شيئاً نهائياً لا يرد الى غيره، في حين ان الواقع التجريبي بأسره، في نظر الرمزية، ليس الا صورة لعالم الافكار.

ان الرمزية تعد، من جهة، النتيجة النهائية للتطور الذي بدأ بالرومانتيكية، أي بكشف التصوير المجازي بوصفه لب الشعر، وهو التطور الذي ادى الى ثراء الخيال في الحركة الانطباعية، ولكنها من جهة اخرى، تتبرأ من الانطباعية بسبب نظرتها المادية الى العالم، ومن حركة البرناسية بسبب نزعتها الشكلية والعقلانية، بل إنها تتبرأ ايضاً من الرومانتيكية بسبب نزعتها الانفعالية والطابع التقليدي للغتها المجازية. ويمكن ان تعد الرمزية، في نواح معينة، رد فعل على كل الشعر السابق. انها، حسب تأكيد ارنولد هاوزر، قد اكتشفت شيئاً لم يكن معروفاً من قبل في الاطلاق: هو "الشعر الحر" أي الشعر الذي ينبثق من الروح اللاعقلية، اللاتصورية للغة، والمضاد لكل تفسير منطقي. فليس الشعر في نظر الرمزية إلا تعبيراً عن تلك العلاقات والتطابقات التي تخلقها اللغة، لو تركت لذاتها، بين العيني والمجرد، والمادي والمثالي، وبين المجالات المختلفة للحواس. وفي رأي مالارميه ان الشعر هو الايحاء بصور تحلق الى اعلى، وتتبخر على الدوام، فهو يؤكد ان اطلاق اسم على موضوع يؤدي الى القضاء على ثلاثة ارباع اللذة التي تكون في التخمين التدريجي بطبيعته الحقيقية. ومع ذلك فإن الرمز لا ينطوي فقط على تجنب متعمد للتسمية المباشرة، بل ينطوي ايضاً على تعبير مباشر عن معنى يستحيل وصفه مباشرة، ويظل في أساسه غير قابل للتعريف، وغير مستنفد.

ويؤكد هاوزر ايضاً ان الرمزية مبنية على المسلمة القائلة ان مهمة الشعر هي التعبير عن شيء لا يمكن صياغته في قالب محدد، ولا يمكن الاقتراب منه بطريق مباشر. ولما كان من المستحيل الادلاء بأي قول منطبق على الأشياء من خلال وسائط الوعي الواضحة، على حين ان اللغة تكشف بطريقة شبه آلية عن العلاقات الخفية القائمة بينها، فلابد للشاعر، في رأي مالارميه، ان "يستسلم لبادرة الكلمات"، ولابد ان ينقاد لتيار اللغة، وللتعاقب

المنارة للاستشارات
ww

التلقائي للصور والرؤى، وهذا يعني ان اللغة اكثر شاعرية من العقل، بل اكثر فلسفية منه.. إن صوفية اللغة الجديدة هذه اتت مباشرة من رامبو، فقد كان رامبو هو الذي ادلى بالعبارة التي كان لها تأثير حاسم في الأدب الحديث كله، وهي ان الشاعر ينبغي ان يصبح عرّافاً متنبئاً، وأن مهمته هي ان يعد نفسه لذلك عن طريق إضعاف قدرة الحواس على اداء وظائفها المعتادة، ونزع الصبغة الطبيعية والانسانية عنها. وكانت هذه الدعوة التي اوصى بها رامبو تنطوي بالفعل على ذلك العنصر الجديد الذي ستصبح له اهمية كبيرة في الفن التعبيري الحديث، وهذا العنصر كان في اساسه مبنياً على الشعور بأن المواقف الروحية السوية التلقائية عقيمة من الوجهة الفنية، وان الشاعر لابد له ان يقهر الانسان الطبيعي في داخله، لكي يتوصل الى المعنى الخفي للاشياء.

لقد كان مالارميه، في تعبير هاوزر، افلاطونياً يرى الحقيقة التجريبية المعتادة شكلاً مشوهاً لوجود مثالي لا زماني مطلق، ولكنه اراد ان يحقق عالم المثل جزئياً في الأقل، في حياة هذا العالم. لقد عاش في فضاء نزعته العقلية، منعزلاً تماماً عن الحياة العملية المادية، ولم تكن تربطه أي علاقة تقريباً بالعالم خارج نطاق الأدب، فقضى على كل تلقائية داخله، واصبح اشبه ما يكون بكاتب مجهول لاعماله... لقد قضى حياته بأسرها في كتابة وإعادة كتابة وتصحيح اثنتي عشرة قصيدة من نوع السونيت، وضعف هذا العدد من القصائد الاصغر حجماً، وست قصائد اكبر حجماً، ومشهد درامي، وبعض الفقرات النظرية. وكان يشعر ان فنه طريق مسدود لا يؤدي الى شيء. ولهذا السبب كانت فكرة العقم تحتل موقعاً مهماً في شعره. وبالفعل انتهت حياة مالارميه المهذب، المثقف، الذكي الى اخفاق لا يقل فظاعة عن ذلك الذي انتهت اليه حياة رامبو الشريد الذي رفض النزعة الرمزية ورفض كتابة الشعر عامة في وقت مبكر جداً من حياته الفنية وبعد أقل من سنتين فقط قضاهما في استقصاءاته الابداعية (١٨٧٣). كما ان فيرلين نفسه كان قد ترك النزعة الرمزية بعد هذا التاريخ بأقل من عقد من السنين، أي في مطلع عقد الثمانينيات[٢٢].

٦ـ السريالية :

في أعقاب الحرب العالمية الأولى تضافرت المحنة الانسانية العاتية التي اصابت البشر بويلات الحرب مع ذيوع الفلسفة الفرويدية، لتتصدع القيم الانسانية وتهون الحياة على الناس الذين رأوا الفساد والدمار يتربص بهم في كل مكان، فنشأت نزعة جارفة للتحلل من القيم والأعراف وانتهاب اللذات قبل نفاد الحياة وفنائها في العدم. ولم تقتصر هذه النزعة على الحياة بل امتدت الى الفن والأدب اللذين يصدران عن هذا النوع من الحياة، مما أدى الى ظهور المذهب المعروف بالسريالية، أي مذهب (ما فوق الواقعية) وهو المذهب الذي يريد التحلل من واقع الحياة الواعية، والذي يرى ان فوق هذا الواقع او خلفه هناك واقع آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعاً، وهو واقع

المنارة للاستشارات
ww

اللاوعي، واقع المكبوت في أعماق النفس البشرية وعلى تحرير هذا الواقع واطلاق مكبوته وتسجيله في الادب والفن اراد السرياليون توفير جهودهم[٢٣].

ان هذا المذهب لا يريد لنفسه ان يكون مدرسة فنية جديدة وانما يطمح الى ما هو اكثر من ذلك وأكبر، إنه يريد نمطاً جديداً للحياة، لا يكون الأدب الا وسيلة كشف ومعرفة وعناصر علم يسمح بارتياد اللاوعي والحلم المدهش لتخصب الحياة التي تدعى بالواقع[٢٤].

وبهذا لم يعد بإمكان المبدعين الشباب الذين عرفوا بهذا المزاج المتمرد ان يقتنعوا بالثقافة القديمة أو برفضها فقط، بل كانوا يريدون ان يكافحوا ضد هذه الثقافة بقوة كما يريدون في الوقت نفسه خلق قيم فنية جديدة. لهذا نجد عدداً كبيراً من الشعراء الفرنسيين الشباب الذين خيبت الحرب آمالهم والذين يرفضون تقبل علم الجمال الذي تبشر به الفلسفة السابقة، قد شدتهم النداءات "اليسارية المتطرفة" التي تطلقها السريالية والتي وجدوها تتطابق مع مزاجهم الفكري والعقلي. فلقد وعد برنامج المذهب السريالي ان يسمو بهؤلاء الشعراء فوق الواقع، أي فوق روح النفاق الكريه الذي يميز الوجود البورجوازي والفن البورجوازي، كما وعد هذا البرنامج بأمكان "استعمال الصورة الفنية المذهلة استعمالاً عنيفاً وجامحاً" كما عبر اراغون. كما اكد هذا البرنامج امكان "التعبير عن الظواهر الحياتية للانسان تعبيراً موحداً ومتلاحماً في كل من الحياة والشعر" كما قال تزارا، ووعد كذلك بتحديد مبدئي وفوري ليس للفن وحده حسب، بل لكل الحياة، وللسياسة، والاخلاق، والوجود المعاشي. لقد أوحت السريالية لمخيلتهم عدداً من الوسائل الكفيلة بتحطيم البنية اللفظية للغة، هذه اللغة التي ظنوا انها لم تكن طيلة قرون عديدة إلا في خدمة الكلام التافه والخبيث للاوساط الظالمة، كما اوحت لهم بوسائل لخلق لغة مبسطة الى حد بعيد، و"شيئية" وعاجزة عن الكذب ولكنها تمتلك قدرة السحر.

ان التمرد، وحماسة الشباب، والامكانات الابداعية المتدفقة للشعراء والفنانين الشباب الذين انضووا تحت راية السريالية، كل ذلك اعطى قوة دفع كبيرة لهذا التيار الفني الجديد الذي أشغل مكاناً بارزاً داخل الأدب الفرنسي خاصة.

ولكن السرياليين لم يستطيعوا، في تلك الاعوام، ان يفهموا ان المجتمع البورجوازي الذي تألبوا ضده بكل هذه الحماسة، استطاع هو كذلك ان يخضعهم لنفسه من حيث لا يشعرون، وبطريقة او بأخرى.

ان التناقض الداخلي للمذهب السريالي، الذي كان وراء ازمته المقبلة وانحلاله، يكمن في ان السرياليين، وقد تكتلوا تمهيداً لاقتحام العالم البورجوازي، لم يغادروا رصيف الفلسفة المثالية لهذا العالم المتمثل بالنزعة اللاعقلانية لكل من برجسون وفرويد التي تركز على الحدس او الغريزة او اللاشعور او الايمان اكثر من تركيزها على العقل، وتذهب الى ان الكون تسيره قوى غير عاقلة. وهذا التناقض بين الدافع الاساسي للمذهب السريالي والفهم الفردي الفوضوي المبتذل لأهداف ووسائل الكفاح ضد العالم البورجوازي، والامكانات المحدودة لتحقيقها تحقيقاً فنياً، هذا التناقض عبرت

المنارة للاستشارات
ww

عنه حقيقة ان الشعراء الكبار الذين اجتذبتهم حركة السريالية اضطروا في احسن اعمالهم الأدبية الى تجاوز أطر المذهب السريالي، ولم يكونوا سرياليين.

ومن الناحية الأخرى فإن هذا التناقض مرده الى ان هذه الحركة وجدت على رأسها أندريه بريتون الذي يشير الباحثون الى التواضع النسبي لموهبته، والذي اندفع في مبادرته الى صياغة البرنامج الجمالي والفلسفي للسريالية. ان بريتون الذي خدم في اثناء الحرب في عيادة للامراض العقلية، استطاع ان يضمّن هذا البرنامج عناصر متفرقة من مذهب فرويد حول العقل الباطن. وفضلاً عن ان بريتون غرس النزعة اللاعقلانية، وان نشاطه ادخل الى الحركة السريالية مسحة من الهواية السطحية، وروح المغامرة، فقد اختار في بحثه عن صيغ جديدة للاحساس والتعبير، طريقاً، "مصحوباً بحد اقصى من المغامرات".وفي العام ١٩٢١، اخذ على عاتقه العمل على التحضير "لعقد مؤتمر من اجل صياغة توجيهات حول حماية روح العصر الحديث". لكن النوايا والوسائل التي حاول بريتون اتخاذها ضد اولئك الذين يخالفونه في الرأي، قد أثارت الاحتجاج. وقد أثارت هذه النية من اجل "عقد مؤتمر لاقامة حدود فاصلة للفن المعاصر" الاستهزاء ووصفت بأنها "رجعية من كل النواحي". وقد أيد الاجتماع الذي عقده الشعراء الشباب (في العام ١٩٢١) مثل وجهة النظر هذه. بعد ذلك اصبح بريتون اكثر حذراً. ومع ذلك فإن منطق تطور الحركة ساعد بريتون فيما بعد على تكبيل الحركة السريالية بمختلف القيود والتوجيهات حول ما يتعين على الشعراء تصويره والطريقة التي يتبعونها في ذلك. ولقد اشار اراغون الى ان الحركة السريالية قامت ضد "ذلك"، وانها بقيت محافظة على هذا النهج ولم تمنع الشعر من ان يطبق هذا الميدان او ذاك، وذلك قبل ان تفقد معناها وتصبح بالضبط هذا النوع من العقيدة الجامدة.

ان البدايات الاولى للسرياليين يمكن تلمسها في عدد من مقالات ابولنير، وينصرف الكلام هنا الى المقدمة التي كتبها لـ"الدراما السريالية" ـ "أثداء تيريزيه" (التي عرضت على المسرح في العام١٩١٧، وطبعت في العام ١٩١٨)، كذلك ينصرف الكلام خاصة، الى مقالة "روح العصر الحديث والشعراء" التي نشرت بعد وفاة الشاعر مباشرة في العام ١٩١٨. وفي هذين العملين تمت، تقريباً، صياغة كل ما يمكنه ان يجذب الى النزعة السريالية الشبيبة المشبعة بالمزاج المتمرد والتي كانت تحلم بقلب العالم الناقص متخذة من اعمالها الأدبية سلاحاً لهذا الغرض. قال ابولنير وهو يلخص عقيدته الشعرية في مقالة "روح العصر الحديث والشعراء": "ان الشعراء المعاصرين هم، بالدرجة الأولى، شعراء الحقيقة المتجددة". وعمد هنا ايضاً، مثلما فعل في مقدمة المسرحية، الى طرح مثاله الأعلى في الحياة في مواجهة المذهب الرمزي، والانطباعي، وفي مواجهة الميول الساعية الى إشاعة النزعة التزيينية في الفن. ودعا الشعراء ليتحلوا بالشجاعة نفسها التي يتحلى بها العلماء الذين يتعمقون في مجال الاشياء المتناهية في العظم والاشياء

المنارة للاستشارات
ww

المتناهية في الصغر، بل إنه يدعو الشعراء الى ان يتقدموا على العلماء انفسهم.

ولقد صاغ بدقة كبيرة عدداً من خصائص التعبير الأدبي التي أصبحت فعلاً خصائص مميزة للفن العصراني المعروف بتبسيطه للواقع الذي يجري تناوله من خلال تأكيد عدد من الملامح المتفرقة المتسمة بأكبر قدر من التعبيرية، والمقدمة في اطار اريد له إحداث مفاجأة مثيرة للقوى الادراكية.

اما الجديد الذي تاق اليه ابولنير بكل روحه فقد تصوره احياناً في ضوء خطة شكلية، بوصفه شيئاً ما مثيراً ومفاجئاً. (فالجديد بامكانه ان يتحقق بشكل رائع دون ان ينطوي بذاته على أي تقدم. إنه يتمثل في كونه غير متوقع (مفاجئاً)...فالمفاجئ يعد مصدراً مهماً جداً لقوة الشعر الجديد....). لقد ادان ابولنير كتابة القصائد المحاكية لأصوات الأفعال الخالية من أي معنى وغيرها من الظواهر الخاصة بالبهلوانية الشكلانية، ولكنه عمل، كما يتضح لنا من النص المتقدم، بنفسه احياناً على توجيه الشعراء نحو طريق التجديد الشكلاني ونحو البحث عن وسائل التعبير المثيرة والمذهلة بما تنطوي عليه من عناصر المفاجأة ونزعة تجديد في الظاهر.

ومع ان السرياليين كانوا مستعدين من حيث المبدأ لأن يستجيبوا لنداءات او دعوات ابولنير مجتمعة، إلا ان علم الجمال استند عندهم من الناحية العملية الى ما هو مثالي في هذه الدعوات. اذ لم يكشفوا، وهم يتقبلون اسم السرياليين، عن نيتهم في أن يسموا فوق الحياة البورجوازية بقدر ما عبّروا عن اعتقادهم بما هو فوق الواقع الذي يعتقدون انه موجود وان الحواس لا تدركه. ان برنامج بريتون لم يذهب الى ابعد من التنبؤ بإمكان "ان يندمج الحلم والواقع بواقع مطلق من نوعه . أي بما هو فوق الواقع".

إن كل ما طرحه السرياليون وسيلة للاتصال بالواقع الجديد، كان محض فكرة تتعلق بكتابة آلية دون أية سيطرة للعقل. ولايكمن جوهر الكتابة الآلية فقط في ان تتم الكتابة دون أي تحديد للموضوع وبدون أي نوع من انواع السيطرة او الرقابة الجمالية والمنطقية، بل يكمن ايضاً في ان تتم هذه الكتابة من دون اية سيطرة او رقابة اخلاقية او معنوية، بكلمة اخرى إنه يكمن "في اخراج كل ما يقبع في داخلنا مما يتوق الى ان يُعبر عنه، ولكن رقابة الوعي في الظروف الاعتيادية تقف حجر عثرة في طريقه".

ان عدداً من الباحثين يربطون المفهوم الجمالي الذي تقدم به بريتون بخبرته التي استمدها من تعامله مع المصابين بالامراض العقلية:"فعندما كان ما يزال تحت سلطان الاساليب الفرويدية، قرر ان يظفر من نفسه بما كان قد ظفر به من المرض . أي الظفر بمنولوج مصحوب بتدفق كلمات سريع جهد الامكان، الظفر بمنولوج بسببه تكون الخصائص الانتقادية للذات عاجزة عن حمل أي إدانة، هذا المونولوج الذي لا يعاني، بعد ذلك، من أية تحفظات كلامية ويعد فكرة خاصة بلغة الحديث تمتاز بأكبر قدر ممكن من الدقة".

ان هذا النوع من الحداثة المعبرة عن ازمة، تم التوصل اليها على حساب التهشيم والتكسير اكثر مما تم لصالح البناء، انها نوع من الضلال الجديد (في نظر عدد من الباحثين في الأقل) وليس اكتشافاً لشكل جديد يتلاءم مع

المنارة للاستشارات
ww

مضمون يمتاز بقدر اكبر من العمق. لكن التجارب الحديثة تفسر من خلال السرياليين بأنها ابداع حر، وان هذا الابداع "الحر" الذي يتم بلا مراقبة هو الذي يولد الصور الفنية، وليس الحالات المنطقية.

لقد أوضح بريتون، وهو يتحدث في آخر كتبه "محادثة" (١٩٥٢) ان طبيعة الخصائص الاسلوبية للسريالية: "قد برزت مهمة التحرر التام من جميع الوسائل التي استقرت في السابق سواء ما يتعلق منها بالتفكير او بالتعبير وذلك بالنظر لقيام الحاجة الى طرح أسلوب جديد بصورة نوعية خاص بالتعبير عن الذات والاحساس بها، اسلوب تتطلب وسائل البحث عنه حداً اقصى من نزعة المغامرة...".

وفي عقد العشرينيات ألح بريتون على ان تصبح النزعة السريالية منهجاً فنياً محدداً الى اقصى حد. وكان بريتون نفسه قدأعطى في العام ١٩٢٤ اول تعريف محدد ومفصل للسريالية وذلك في "بيان السريالية" حيث كتب ان النزعة السريالية هي: "ميكانيكية سايكولوجية، يفترض ان يتم بمساعدتها التوصل الى التعبير...عن المعنى الذي يؤدي وظيفته . بحق... والى إملاء الفكرة من دون أية مراقبة من جانب العقل، ومن دون أي اعتبار لأية تصورات جمالية او اخلاقية (معنوية)". ويواصل الكتابة قائلاً: "ان السريالية ترتكز على الاعتقاد بوجود واقع اعلى خاص بصيغ معلومة للتداعيات والاقترانات التي اهملت من قبل، كذلك ترتكز على الاعتقاد بالقدرة الفائقة للاحلام".

وفي هذه الصيغة يتكرر المفهوم الرمزي حول الشاعر بوصفه وسيطاً مغناطيسياً يستطيع، بعد ان يعطل رقابة الوعي، ان يتلقى او ينقل ما هو فوق الواقع وفوق مستوى الحواس، وبالطريقة نفسها يحل كما يقول، المشاكل الحياتية التي تستعصي على الحل بوسائل اخرى.

ومع ذلك فإن السرياليين، ومن بعدهم البحث الأدبي البورجوازي المعاصر، يصرون على تمييز التيار الجديد من الرمزية. ففي كتاب "تأريخ الآداب الاوروبية" الصادر في العام ١٩٥٦، يؤكد (غايتان بيكون) ان السريالية وضعت البداية للشعر العصراني الذي تطور بعد الرمزية وعلى الرغم منها. وفي هذه الحالة فإن بيكون يتصور هذا النوع من الشعر اشد قرباً من الواقع، نظراً لأن النزعة الرمزية "ابتعدت عما هو واقعي او اخرجت، وهي تقيم حدوداً فاصلة بين ما هو خاص بالشعر وما ليس بشعري، من مجال الشعر حيزاً او مجالاً كاملاً من الواقع".

إن علم الجمال السريالي للمدة ١٩٢٢ـ١٩٢٥، وبرغم حسن نوايا السرياليين وهم يسعون الى التجديد، لم يملك إلا ان يصرف اصحابه عن الحياة وكان في جوهره غريباً تقريباً عن الواقع ولا عقلانياً، شأنه في ذلك شأن علم الجمال للنزعة الرمزية. وفي هذه المدة نفسها تبنى جميع السرياليين وجهات نظر تنتمي الى الفلسفة المثالية. أكد اراغون في كراسة "موجة الاحلام" (١٩٢٤) ان "جوهر الأشياء لا يرتبط بالواقع بأي شكل من الاشكال"، مفترضاً ان "هناك، عدا ما هو واقعي، توجد كذلك علاقات اخرى يمكن التقاطها وتعد اولية، شأنها شأن ما هو واقعي او حقيقي، مثل الحادثة،

المنارة للاستشارات
ww

والوهم، والحلم المتخيل. إن هذه الاشكال او الأوجه المختلفة تتوحد فيما بينها وتتناسق لتكون معاً ما هي عليه النزعة السريالية".

ولقد بدأ عند السرياليين منذ العام ١٩٢٢ ما اطلقوا عليه "عصر الأحلام" او "دخول الوسطاء المغناطيسيين". وانضم عدد من الادباء الجدد الى الجماعة، قدموا بوصفهم معلمي الطريقة الاملائية و"التسجيل الميكانيكي" للرؤى نصف الواعية. وبهذه الدرجة او تلك، جرب هذا "الفعل السريالي المطلق" بريتون واراغون وايلوار، وسرياليون آخرون.

واكد السرياليون انهم يظهرون اهتماماً كبيراً للابداع الجماعي. لقد اعتقدوا ان "الشعر يجب ان يؤلف بالاشتراك بين جهود الجميع، لا بجهد فرد واحد بعينه". لقد أنكروا في البداية المواهب الفردية والفوا في حالات ليست نادرة، كتباً بالمشاركة، اسبغوا عليها بمحض اختيارهم صيغة تفتقر الى الهوية الشخصية. واتخذ السعي لقطع الصلة بالابداع الفردي عند السرياليين اشكالاً شاذة وتحول الى نوع من اللعب اللاهي. لقد انتشرت "مودة" ان يبدأ احدهم بكتابة اسم ثم يطوي الورقة ويسملها باليد الى شخص آخر بجانبه الذي يقوم هو كذلك باضافة صفة دون ان يطلع على ما كتبه زميله قبله وهكذا. وبالنتيجة تم الحصول على عبارة ليس لها أي معنى، من هذه العبارات، على سبيل المثال: "إن الجثة المتأنقة تشرب خمرة شابة" ومع ذلك فقد أذيعت بوصفها مفعمة بمعنى خفي.

وبحكم الطابع العدمي (النهلستي)، الذي يميز مواقف السرياليين من التقاليد الوطنية، لم يفكروا في إقامة الحدود الفاصلة بين التقاليد الرجعية والاخرى التقدمية في داخل الثقافة الفرنسية، ولهذا السبب فقد سمحوا لأنفسهم بتوجيه طعنات قاسية ضد مقدساتها. لقد اتصف الكراس الهجائي "الجثة" بقسوة خاصة، ففي هذا الكراس تقدمت جماعة السرياليين في العام ١٩٢٤ مطالبة بعدم اقامة موكب تشييع لجنازة اناتول فرانس بسبب افكاره التقدمية ونزعته الوطنية واتجاهه الواقعي، إذ كان الأبغض الى نفس بريتون.

لقد أخذ ابداع الكتاب الذين وقعوا تحت تأثير النزعة السريالية، يعاني من ازمة. فقد فقدت قصائد اليوار الوضوح الذي ميز أعماله الأدبية الاولى، فاكتسبت طبيعة عسيرة على الفهم. اما القصص التي ضمها كتاب اراغون "الفجور" (١٩٢٤) فقد اتصفت بالتشوش، وبشيء من التفكك وببعدها عن الحياة. واقتربت من اللامعنى المقاطع القصصية التي ضمنّها بريتون في "بيان النزعة السريالية"(١٩٢٤). وحسب اعتقاد بريتون فإن الرؤى هي التي تقرر مصير الواقع، وتعد ـ حسب تعبيره وهو يتباهى باستخدام المصطلحات التي يستعيرها من فرويد ـ واقعاً يستعصي على التحديد ومن الرؤى بالتحديد تنطلق اقوى الانطباعات التي تقف "خارج أي نوع من انواع الاخلاقية".

يلاحظ في المدة ١٩٢٤ـ١٩٢٦ انعطاف ملحوظ في الحركة السريالية. ففي المجلة الجديدة "السريالي الثوري" التي بدأت صدورها في العام ١٩٢٤، اخذت المسائل ذات الطابع السياسي والاجتماعي تشغل حيزاً اكبر. وبدءاً من هذا الوقت اخذت النزعة السريالية تفسر بوصفها "وسيلة لتحقيق حرية اكبر للافكار" اكثر من كونها تياراً أدبياً. وفي هذا القدر او ذاك من المزاج

المنارة للاستشارات
ww

الفوضوي يصرح السرياليون انهم "مفعمون عزماً على القيام بالثورة". وفي الوقت الذي نجد الحركة السريالية تضم فريقاً من الكتّاب الذين لا يتسترون على افكارهم الرجعية والتعصبية كان بينهم من اعلنوا عن دعمهم لليسار الفرنسي في كفاحه ضد الحرب الاستعمارية في المغرب العربي، وتقربوا من حلقة الفلاسفة التي ظهر من بين اعضائها كتّاب يساريون كبار. وعرفت المدة ١٩٢٦ـ١٩٢٨ نهوضاً نسبياً في الابداع الفني للسرياليين. واصدر السرياليون كراساً هجائياً جماعياً معادياً للاخلاقية البورجوازية وذلك بمناسبة ازاحة الستارة عن نصب رامبو في العام ١٩٢٧. وتعد مشاركة السرياليين في المعرض المعادي للاستعمار، الذي اقيم في العام ١٩٣١ من مواقفهم المهمة التي اشتركوا بها مع اليسار الفرنسي.

وتعد المدة نفسها ١٩٢٦ـ١٩٢٨ كذلك بداية للانشقاقات الحادة التي قادت الى خروج شعراء كبار من الحركة السريالية مثل اليوار الذي رفض المنهج السريالي منذ العام ١٩٢٦ حيث بدأ يميز النصوص السريالية من اعماله الشعرية خاصة التي "تمثل نتيجة طبيعية للارادة المعبر عنها تعبيراً واضحاً، وصدى لأمل محدد او ليأس وقنوط". فالحس الغنائي الصادق عند اليوار ينتصر على الاعراف السريالية لاسيما في كتابيه: "عاصمة الشجن" (١٩٢٦)، و"حب الشعر"(١٩٢٩). ففي هذين الكتابين لا نجد اثراً لـ"التسجيل الميكانيكي" اذ يحل محله الايجاز والاختيار الدقيق للوسائل التعبيرية التي ميزت ابداع اليوار في مراحله الاخيرة.

ولقد ظهرت لدى اراغون ايضاً، منذ اواسط عقد العشرينيات، بوادر تصادم جمالي (استتيكي) مع النزعة السريالية. لقد استاء اراغون من موقف السرياليين من الابداع، هذا الموقف غير المسؤول والعسير على الفهم والدعائي ايضاً. كتب باستياء يقول: (وبحجة ان السريالية تتطلب ذلك، فإن كل من هب ودب يرى ان من حقه ان يضع خربشاته المبتذلة جنباً الى جنب مع الشعر الحقيقي...). والى جانب هذا التغير في وجهات النظر الجمالية ينتقل الى تعميق الخصائص الواقعية وهو يعيد صياغة الحياة.

ان تغيرات مشابهة مصاحبة ايضاً لانضاج معالم الشكل، يمكن ملاحظتها في مجاميع تزارا الشعرية التي صدرت في وقت لاحق، في الاعوام ١٩٣١، و١٩٣٢و١٩٣٣ وهو لم يسهم مع جماعة السرياليين منذ ان اختلف مع بريتون في العام ١٩٢١، غير اننا نستطيع ان نلاحظ في تطوره الفني في عقد العشرينيات ملامح شبيهة بتلك التي حدثت في تطور الابداع الشعري عند كل من اراغون، واليوار.

كما ان ميولاً معادية للحياة البورجوازية تزداد قوة، هي الأخرى، حتى في ابداع فيليب سوبو الذي اخذ يبتعد في هذه المدة عن السرياليين الآخرين ويخصص قسطاً اكبر من اهتمامه للرواية، لقد كان سوبو ينتمي الى عائلة ميسورة الحال، ومع ذلك فقد دأب في اعماله الروائية على فضح شغف البورجوازية الكبير بالمال. كتب سوبو يقول: "ان جوانحي مفعمة بالاحتقار لهذه الطبقة من المجتمع واشعر بمتعة وانا اراقب انحلالها التدريجي، وان كان بطيئاً في رأيي".

المنارة للاستشارات
ww

وكان تنامي صراع الطبقات الاجتماعية في اواخر العشرينيات واوائل الثلاثينيات زاد هو الآخر من حدة التناقضات في داخل الحركة السريالية. فخرج اراغون نهائياً من الحركة المذكورة اما كل من تزارا، وديسنوس فقد واصلا تعبيد طرق تقدمية جديدة. هذا من ناحية، ومن الناحية الاخرى انضم الى الحركة آخرون من امثال الفنان . الملغز سلفادور دالي.

اصدر بريتون بيان السريالية الثاني في العام ١٩٢٩ وكان مفعماً بمزاج فوضوي هستيري، فإنه في هذا الوقت يتنكر حتى للتقاليد الموروثة عن شعراء مثل: رامبو، وبودلير، وادغار الن بو ويفترق عن معبودي الأمس في الأسلوب الفني: "سنبصق، بالمناسبة على أدغار بو...". وزاد بريتون على ذلك بأن رفع شعار "إضفاء الطابع الغيبي على النزعة السريالية"، ودعا الى دراسة المذهب القبلاني وهو فلسفة دينية سرية، عند أحبار اليهود وبعض نصارى العصر الوسيط، مبنية على تفسير الكتاب المقدس تفسيراً صوفياً كما دعا الى تحضير الأرواح، وعلم التنجيم. ولقد ادى بيان بريتون الى انشقاق السرياليين. وفي العام ١٩٣٠، اصدر ديسنوس بيانه الثالث حول السريالية. في هذا البيان كشف عن النزعة الروحانية عند بريتون ورغبته "في التكسب من السريالية". وتحدث في بيانه عن "النزعة البورجوازية القديمة" عند بريتون كما اخبر ان بريتون سيستغل اول اضطرابات تحدث لينضم في الحال الى معسكر الرجعية.

وفي العام ١٩٣٠ يحول بريتون اسم مجلته من "الثورة السريالية" الى "السريالية في خدمة الثورة" (١٩٣٠-١٩٣٣). وفي العدد الاول من المجلة الجديدة اعلن بريتون عن استعداده لاقامة اتصالات مع المنظمات الثورية العالمية للكتاب، اما في الواقع فإن بريتون توغل اكثر فأكثر في المعارضة.

وجاءت الحرب الأهلية في اسبانيا لتحدث مزيداً من التفكك في صفوف السريالية. فخرج من صفوف الحركة بول اليوار الذي يعد ابرز شاعر فرنسي في عصره. وفي نهاية عقد الثلاثينيات لم تعد الحركة السريالية تلك الظاهرة الفعالة في الحياة الادبية، إذ باءت بالفشل جميع محاولات بريتون الرامية الى اقامة فيدرالية دولية "مستقلة" للكتاب، وفي خلال الحرب العالمية الثانية اقام في الولايات المتحدة الامريكية، وبعد الحرب كتب عدداً من القصائد اتسم بعضها بالتهكم العدمي (النهلستي)، وكانت مفعمة بروح الانشقاق والتفكك[٢٥].

المذاهب الأدبية عند العرب :

منذ مطلع نهضتنا الادبية . في القرن التاسع عشر حتى اليوم . اتخذت دعوات التجديد لدينا طابعاً ثورياً بعدنا به عن معايير النقد الجمالية الموروثة، كما تنوع الانتاج الادبي الحديث، واختلف في نوعه وموضوعه واهدافه عما ورثناه عن اسلافنا من ادب تقليدي. وقامت حول مبادئ النقد وصنوف الانتاج الجديد معارك بين معسكري القديم والجديد تشبه ما دار من معارك في الآداب الغربية كلما كان يجد فيها تيار ادبي جديد ليموت به سلفه القديم. وطالما تردد اطلاق اسم المذاهب الادبية على ما جد لدينا من نقد

المنارة للاستشارات
ww

وادب، على غرار ما اطلق من مذاهب ادبية على حركات التجديد المتوالية في الآداب الغربية. فهل قامت لدينا حقاً مذاهب ادبية مكتملة في معناها الفني على نحو ما عرفنا في تلك الآداب؟ وهل من الخير لادبنا ونقدنا ان تقوم لدينا نظائر لتلك المذاهب؟ ثم ما الاسباب التي قعدت بنا عن ذلك كله في القديم والحديث؟... هذه التساؤلات وغيرها طرحها الباحثون والنقاد العرب واجابوا عنها. ونختار ما أجاب به الدكتور محمد غنيمي هلال الذي استعرض لأجل هذا في ايجاز، حركات التجديد في ادبنا، وما دار حولها من معارك نقدية، وان كانت المرحلة التي استعرضها لا تتجاوز منتصف القرن العشرين إلا قليلاً. وقد استخلص إجابته من خلال ما استعرضه من حركات التجديد في هذه المرحلة، وبعد أن حدد تحديداً. مجملاً مفهوم (المذهب الأدبي) ليجيب في ضوئه على تلك التساؤلات. فالمذهب الأدبي مجموعة مبادئ واسس فنية يدعو اليها النقاد ويلتزم بها الكتاب في انتاجهم، تربط الأدب في شكله ومضمونه بمطالب العصر وتياراته الفكرية. وهي لدى الداعين اليها والمنتجين على مقتضاها بمنزلة العقيدة الممثلة لروح العصر. وهي لذلك ليست مفروضة على الكتاب والنقاد من خارج نطاق العمل الأدبي ومطالب جمهوره المتوجه به اليه.

وبعد ذلك يقول الدكتور محمد غنيمي هلال: إننا اذا رجعنا الى ادبنا ونقدنا، لنتساءل عن قيام مذاهب ادبية على حسب ما اوضحنا من معنى، تبين لنا في يسر ان ادبنا القديم لم يكن فيه ما يناظر المذاهب الادبية الغربية. ولن نطيل بذكر ما هو مشهور من ان نقدنا القديم لم يكن يعنى بسوى جزئيات العمل الادبي، دون التفات الى وحدته، او تقويمه فنياً حسب هذه الوحدة، فضلاً عن تقويمه الاجتماعي، حتى ان "المقامة" - وهي في بنيتها الفنية جنس ادبي اجتماعي كان يمكن ان ينهض برسالة انسانية تشبه رسالة القصة الفنية او المسرحية - قد سارت في طريق هين الشأن هو وصف حيل المتسولين، ورؤية المجتمع من خلال نظراتهم المتحللة التي لا تعبأ بقيم خلقية، ثم سرعان ما انصرف ذلك الجنس الى المماحكات اللفظية والمناقشات اللغوية والبلاغية العقيمة. ونعتقد انه لو كان في النقد القديم وعي بمعنى الادب الموضوعي، وربط بين الادب والمجتمع، والمام بالاصول الفنية الخاصة بوحدة العمل الادبي، لتطور هذا الجنس على نحو ما تطورت قصص الشطار في الادب الاسباني والاداب الاوروبية الى قصص عادات وتقاليد، ثم الى قصص القضايا الاجتماعية في عصر الرومانتيكيين، ثم الواقعيين فيما بعد - وهذا ما سبق تقديره كذلك عند الحديث عن جنس القصة .. وليس هذا سوى مثل يوضح نقص النقد العربي القديم، ولا نريد التفصيل فيما هو معلوم لدى من له المام بالنقد القديم، والنقد الحديث.

اما في ادبنا الحديث، فيبين أنه سبق له ان اشار الى ان نهضتنا الادبية التي بدأت في القرن الماضي، قد خرجنا فيها من نطاق ادبنا الى الاداب العالمية نمتاح من مواردها الفنية الكبيرة، ونسترشد بها في معالم التجديد، لنكمل ادبنا الموروث، وفاء لتراثنا، ومسايرة للنهضة العالمية في الفن والادب، كما حرصنا على مسايرتها في العلوم والنظم العامة القويمة. ولم يكن

المنارة للاستشارات

في هذا كله مدعاة لمأخذ كما زعم من لا علم له بطبيعة التجديد. فهذه سنة سارت عليها الاداب العالمية كلها قديمها وحديثها، وهي ان تأخذ وتعطي، وتتبادل التأثير والتأثر. وهذه هي السنة الرشيدة التي تساير طبيعة الاشياء في عصور النهضات. وكان علينا ان نختار من بين موارد كثيرة في الاداب العالمية، بعد ان كانت قد سبقتنا الى النهوض قرونا طويلة. وقد تأثرنا بها جميعاً تأثراً مثمراً اكيداً. ولكنه تأثر غير منهجي. ولبيان مجرى هذا التأثر في معالمه العامة، علينا ان نلم بمراحل تطورنا الادبي في اجناس الشعر الغنائي، والمسرحية، والقصة، في ايجاز واجمال، في حدود ما يتيح لنا ان ننتهي الى احكام عامة فيما نحن بسبيله.

وكان طبيعياً ان تبدأ نهضتنا الادبية في الشعر الغنائي، ذلك انه اعرق جنس ادبي ورثناه عن اسلافنا. وكاد يكون وحده مشغلة نقادنا القدامى، ولنا فيه تركة غنية بالوان من النقد وصنوف التقليد في القديم، وفينا خلف من الشعراء يقومون على هذه التركة لاسلافهم بالتثقيف وطلب درجات الكمال فيها. وواضح ان التجديد في جنس ادبي موروث ايسر مثالاً من خلق اجناس ادبية جديدة. وقد رأينا معالم التجديد في شعرنا الغنائي تمشي على استحياء لدى خليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩)، في دعوته في مقدمة ديوانه الى الوحدة العضوية وصدق التجارب لدى الشاعر، ثم في تجاربه التي يعبر فيها عن آلامه تعبيراً اصيلاً، فيرى الطبيعة مرآة لنفسه الآسية، ويناظر بين مناظرها واحاسيسه كما في قصيدته: "المساء"، وكذا في التجارب ذات الطابع الانساني والاجتماعي، مثل قصيدة: "في تشييع جنازة"، وفيها يأسى لشاب انتحر غراماً، وكأنه يشيد بقدسية الحب، وينعى على المجتمع ان تقف تقاليده وآفاته عقبة في سبيل المحبين المخلصين. وفي قصيدة "الجنين الشهيد" يرثي لفتاة زلت بسبب الفقر، وادت بها الزلة الى ارتكاب جريمة لتتخلص من طفلها. ثم في قصائده الموضوعية التي يتغنى فيها بالبطولة والحرية، وتشف عن آرائه في الوطنية، وفي قصائده الاخرى التي يصف فيها الطبيعة، ويدرك الحب بكونه نظام الكون، فقوة الجذب ليست سوى تعبير علمي عن الحب غير الواعي بين الاشياء، وهذا الحب روح الوجود كله، ولكنه يبلغ درجة الوعي في الانسان وحده. وهذه كلها نزعات وخواطر رومانتيكية بثها الرومانتيكيون في قصائدهم، وقد كان للرمانتيكيين كذلك قصائد في قالب قصص يتخذونها سبيلاً لبث آرائهم ومشاعرهم التي تأثر بها الشاعر والشعر الحديث.

وقد وضحت نزعات التجديد الرومانتيكية اكثر من ذلك في ادب شكري والعقاد والمازني وفي نقدهم، كما اتضحت في ادب المهجريين ونقدهم كذلك. وعلى الرغم من ان العقاد كان اكثرهم وضوحاً، واعمقهم نظرة في نقده، فيما يرى، فإنه من المستطاع اجمال اتجاهات النقد فيما كتب هؤلاء جميعاً في هذه النقاط: الدعوة الى الوحدة العضوية في القصيدة، والى اصالة الشاعر في رجوعه الى ذات نفسه، وتصوير مشاعره وافكاره بصور مستمدة من تجاربه، لا يلجأ فيها الى تقليد غيره، والى استمداد تجاربه كذلك من بيئته، وصدق شعوره فيها، فلا يصح له ان يسخر فنه للمناسبات التقليدية التي لا

المنارة للاستشارات
ww

يجد لها صدى في ذات نفسه، او التي يستجيب فيها لما يفرض عليه من خارج نطاق ذاته. ويجمع ذلك كله انهم كانوا يدعون الى الصدق الفني في التصوير، ثم صدق التجارب في موضوعاتها.

ثم كان لهؤلاء الفضل في توضيح معنى الخيال، وانه انتاج الصور الصادقة، وهي السبيل الى وصف اعماق النفس وحقائق الكون، فالخيال بذلك غير الوهم وغير التخيل كما فهمه نقاد العرب القدماء. والصور الصادقة التي هي من نتاج الخيال بهذا المعنى لا تقوم على الشبه الظاهري الحسي، ولكنها تثير شعوراً نفسياً يتجاوز هذه المظاهر. وقد دعوا جميعاً الى ضرورة الاطلاع على الاداب العالمية لاستكمال النواحي الفنية في الادب القومي. وهذه كلها نزعات رومانتيكية، وجلها يرجع الى النواحي الفنية، لا الى النواحي الاجتماعية. وليس وراءها ادراك فلسفي كلي يوحد ما بينها على نحو ما نعلم في فلسفة الرومانتيكيين.

وفي الحق لم ينهض الشعر الغنائي في الاداب الغربية نفسها برسالة اجتماعية كالتي ادتها المسرحية او القصة. واذا كان شعر الرومانتيكيين ذا طابع اجتماعي، فإنما يرجع ذلك الى فلسفتهم العامة، وهي تقوم على الاعتداد بالفرد ومشاعره في وجه نظم المجتمع الظالمة. وقد كان المسرح هو الجنس الادبي الذي اضطلع اولاً بعبء الرسالة الاجتماعية لدى الرومانتيكيين، ووجد صداه القوي في جمهورهم وتليه في ذلك القصة. ولما جاءت البرناسية حصرت رسالة الشعر الغنائي في تصوير المثل العليا تصويراً موضوعياً محكم الاداء بحيث يتوجه به الى الصفوة. وكذلك فعلت الرمزية الغربية، ولكن في طابع ذاتي لم يبالوا فيه كثيراً بسواد الشعب. ولما جاء الوجوديون اعفوا الشعر من الالتزام، وقصروا الالتزام على القصة والمسرحية.

وقد تناهى هذا الميراث العالمي الى شعراء جماعة "ابولو" سواء في مجلتهم: "ابولو" (من العام ١٩٣٢ حتى العام ١٩٣٥) ام في دواوينهم. ونزعتهم في جملتها رومانتيكية ذاتية او اجتماعية، وتخللتها بعض النزعات الرمزية. وكانت نزعات التجديد عند اكثرهم اوضح في الانتاج الادبي منها في النقد الادبي، على عكس جماعة الديوان عامة، إذ ظهرت دعوات التجديد اقوى واعمق في نقدهم منها في ادبهم.

ونحب هنا ان ننبه الى ان مواطن التجديد في الدعوات السابقة كلها، وهي تدور حول نواح فنية في جوهرها، كانت من المواضيع المطروقة منذ الرومانتيكيين وطلائعهم من الفلاسفة والنقاد. فلم يكن من فرق في تلك الاداب بين الثقافة الانجليزية والفرنسية في هذه الاتجاهات الفنية جميعها، الا في تفاصيل تهمنا فيما نحن بسبيله. فتأثير مطران او غيره في معاصيره او لاحقيه لا يعدو ان يكون تنبيهاً للوعي الفني، لامتياح ذوي المواهب من الموارد الاصيلة في ادب الغرب. واذا كان لبعضهم فضل السبق الى التجديد فليس له اثر كبير في التأثير. اذ كان هؤلاء يستطيعون الرجوع الى مصادر التجديد بانفسهم، وكانوا قادرين على هذه الافادة من منابعها الاصيلة، بل منهم من كان يجمع بين الثقافتين الانجليزية والفرنسية، كابراهيم ناجي مثلاً.

المنارة للاستشارات
ww

وشعرنا الغنائي المعاصر متأثر بحركات غربية احدث من الحركات السابقة، ولكن هذا التأثير غير منهجي ايضاً. فقد رأى السرياليون ـ عقب الحرب العالمية الاولى ـ ان الشعر ذو رسالة، وعلى الشاعر عندهم ان يبحث عن الوسيلة التي يتوصل بها الى "نقطة تلاقي حلمه الشعري بالحقيقة، والى جلاء الصلة بين حلمه والواقع، ليوحي في شعره بالحقيقة المطلقة"، وهي ما يسمونه فوق الحقيقة. وهذه نظرة تتمشى مع فلسفتهم في الحياة والوجود.

وعقب الحرب العالمية الاولى ظهرت كذلك دعوة في روسيا تحدد للشعر الغنائي غاية خاصة. وقد سبق ان ذكرنا ان للشعر الغنائي غاية لدى الاوروبيين انفسهم في ضوء فلسفتهم العامة، كما عند الرومانتيكيين والبرناسيين والرمزيين والسيرياليين. ولكن هذه الدعوة التي ظهرت في روسيا تجعل الشعر الغنائي ذا غاية اجتماعية واقعية محددة. وصاحب هذه الدعوة في روسيا هو "مایاكوفسكي" الذي دعا الى ان الشرط الاساسي لانتاج الشاعر هو "ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها الا بمساهمة الشعر في حلها". وفي هذا تحديد جديد لنوع التجارب في الشعر الغنائي. فالتجربة فيه يجب ان تتجاوب مع الوعي الاجتماعي لجمهور الشاعر. وفي مثل هذه التجربة لا يظهر الشاعر ذاتياً محضاً، بل يكون وعيه مرآة للمجتمع وما يشغله من امور عامة. وكان "مایاكوفسكي" في ذلك لسان حال الثورة الروسية. وقد طبق دعوته في شعره الحر، وثار فيه على تقاليد الاوزان القديمة، وقد ظهر صدى هذه الدعوة في فرنسا بين الشعراء الذين ضاقوا بالقطيعة بينهم وبين جمهورهم. وكان ذلك حوالي العام ١٩٣٥.

ويظهر صدى ذلك في الشعر المعاصر، في نوع التجارب، وفي الموضوعية، وفي التعبير عن الوجدان الاجتماعي، اما بوصف الموقف وصفاً موحياً، واما عن طريق عنصر قصصي. ولكن حجج شعرائنا المعاصرين في الدعوة الى الشعر المطلق، والشعر الحر، ترجع اسسها الفنية الى الرمزيين، في فلسفتهم في الايحاء وطرقه. وكثيراً ما تتنوع تجارب شعرائنا المعاصرين من هؤلاء المجددين ما بين ذاتية عاطفية ووجدانية اجتماعية، كما ان واقعيتهم غالباً ما تختلط بالرمزية في وسائل ايحائها الفنية.

وواضح من استعراضنا الموجز لمراحل التطور في الشعر الغنائي، انه على الرغم من جهود التجديد الكبيرة التي بها اتصل شعرنا بتيارات التجديد العالمية، لم تقم فلسفة مذهبية تدعم اصول الشعر الغنائي فنياً او اجتماعياً، ثم ان جمهور الشاعر لم تتحدد معالمه في أي منها. على ان كثيراً من هؤلاء الشعراء النقاد قد خالفوا دعواتهم النقدية في ادبهم. فنرى في كثير من قصائدهم رجوعاً الى الشعر التقليدي، شعر المناسبات في اخيلته وصوره. ولا يتجلى في كثير من قصائدهم معنى الوحدة العضوية كما فهمها اصحاب المذاهب التي نقلوا عنها. وكثيراً ما كانوا يزاوجون في تأثرهم بين مذاهب ادبية كثيرة، كالرومانتيكية مع الرمزية، او الرومانتيكية والواقعية الجديدة. كما ان اتباع الواقعية الجديدة كثيراً ما لجأوا الى تجارب اجتماعية لم تتجاوب مع ذات انفسهم، رغبة في ان يعدوا مجددين، فكانت كأنها مفروضة عليهم من خارج ذاتهم، وفي هذه الحال تتساوى مع اشعار المناسبات القديمة في

المنارة للاستشارات
ww

منافاتها للصدق الفني والواقعي معاً. وهذا هو اخطر ما يتعرض له الشعر المطلق من ضعف في الاداء، فجاءت موسيقاه مجدبة عاجزة عن القيام بوظيفتها الفنية. وفهم بعضهم من الرمزية انها تشبيه حذف احد طرفيه، عن ضحالة في الثقافة، وكسل ذهني، فأساؤا بأدبهم الى دعوتهم، كما كشفوا عن اثرتهم في الحرص على تجديد لم تكتمل لديهم اسسه الفنية والفلسفية، ولم تنضج فيه عقيدة راسخة برسالة انسانية للشعر. وكذلك الحال في ادب المسرحيات والقصص، وهما جنسان ادبيان كان لمجددينا فضل خلقهما في ادبنا العربي الحديث.

ففي المسرحية لم ننهج منهجاً معيناً له دعامة فلسفية، لا من الناحية الاجتماعية، ولا من الناحية الفنية. وكان طبيعياً ان نتأثر اولاً بالكلاسيكية في الترجمة والخلق، لانها مذهب غير ثائر، ولكنا ما لبثنا ان تأثرنا معها بالرومانتيكية في الناحية العاطفية، او في المسرحيات التاريخية التي تشيد بالماضي الوطني او القومي. ونذكر مثلا لتنوع هذا التأثر على غير منهج مسرحية شوقي: مصرع كليوباترة، ففيها وحدة الزمان والمكان من الكلاسيكية، وفيها الدفاع عن كليوباترة والقاء تبعات اخطائها اما على "شرميون" في اشاعة الانتصار كذباً في موقعة اكتيوما، واما على "المبوس" في زعمه لانطونيوس انها انتحرت، واما على الشعب في فشل سياستها على اثر هزيمة انطونيوس دون ان يقوم الشعب من نفسه بعمل ايجابي في الحرب، وهذه كلها نزعات كلاسيكية. وفي المسرحية بعد ذلك عنصر الملهاة يزدوج مع عناصر المأساة، وهو مبدأ فني في الدراما الرومانتيكية. وتختلط رمزية توفيق الحكيم بقضايا رومانتيكية، كما في مسرحية "شهرزاد"، و"أوديب"، او تختلط النزعة الواقعية برومانتيكية حالمة كما في "رحلة الى الغد". وفي مسرحيته: "نهر الجنون" يضطر الملك ووزيره الى الارتواء من النهر الذي ورده الشعب جميعاً، وفي ذلك تظهر قضية طغيان المجتمع على الفرد، وهي قضية رومانتيكية، كما انها هي نفسها قضية وجودية، ولكنا لا نستطيع تحديد فلسفة توفيق الحكيم فيها: اهي رومانتيكية ام وجودية؟ وشتان بين الفلسفتين.

وعلى الرغم من الاتجاه العام نحو الواقعية في مسرحياتنا المعاصرة، إلا ان هذه الواقعية ليست خالصة، كما انها لا تقوم في الاغلب على فلسفة فنية او اجتماعية تحدد معالمها ورسالتها، كما سيمثل له بأمثلة تنطبق على المسرحية والقصة معاً.

اما القصة الفنية في ادبنا الحديث فقد بدأت رومانتيكية الطابع، في الناحية العاطفية، او في الأشادة بالماضي الوطني. ولم نتأثر فيها بالرومانتيكية في ثورتها الاجتماعية، اذ لم تكن الظروف مهيأة بعد لتلك الثورة. ومن امثلة التأثر الرومانتيكي في المنهج الفني، قصص "جورجي زيدان" التاريخية، فهو يقفو فيها منهج "ولتر سكوت" ابي القصة التاريخية في اوروبا في العصر الرومانتيكي، ويمثل النزعة العاطفية الرومانتيكية. كذلك محمد حسين هيكل في قصته: "زينب"، وكذا محمد فريد ابو حديد في قصصه التاريخية.

المنارة للاستشارات
ww

وخير من يمثل الاتجاه الواقعي في قصصنا الحديثة هو نجيب محفوظ. وقد اتخذ شخصيات بعض قصصه نماذج لاجيال مصرية متعاقبة يصفها من خلالهم، ويصور فيهم الشخصيات البرجوازية في نقائصها، وبؤسها وجهودها الكادحة المعوقة. مثل قصة: "خان الخليلي" و"زقاق المدق" و"بين القصرين" و"السكرية" و"قصر الشوق". وهو في نزعته الواقعية هذه متأثر بتيار عالمي في القصة الواقعية نقل الى ادبنا بفضل نجيب محفوظ.

على ان بعض قصصنا الواقعية النزعة قد يشوبها طابع رومانتيكي، ونضرب مثلاً هنا بقصة: "جمهورية فرحات"، ليوسف ادريس. وهو من الكتاب الذين يمثلون هذه النزعة الواقعية فيما يكتبون. وقد صاغها الى مسرحية فيما بعد، فهي مثال كذلك للمسرحية الواقعية المختلطة بعنصر رومانتيكي. ويتضح ان هذه القصة حلم رومانتيكي تسوده المصادفات، والاسس الفنية للقصص والمسرحيات الواقعية تأبى مثل هذا التصرف القصصي كل الاباء. ولا شبه بين هذا الحلم الرومانتيكي وبين الواقع الرومانتيكي في قصة مدام بوفاري مثلاً، كما انه لا شبه بينه وبين حلم "ميتيا" في قصة ديستوفسكي: "الاخوة كارامازوف". ذلك ان قصة مدام بوفاري الرومانتيكية مبررة في تفاصيلها باحداث عصرها وواقعه، وحلم "ميتيا" رهيب قاتم يبعث اريحية تلك الشخصية ليتراءى له من وراء البؤس المروع بريق الامل البعيد في مستقبل الانسانية السعيد.

ومن هذا العرض العام لمظاهر التجديد في ادبنا الحديث، الذي اكتفى فيه بالخصائص المجملة واللمحات السريعة والأمثلة المحدودة، يتضح ان مظاهر التجديد هذه ـ على ما لها من قيمة، وعلى ما استتبعت من جهد كبير محمود من كبار كتابنا الذين وصلوا ادبنا بالادب العالمي ـ لم تتبع تياراً فنياً متكاملاً محدد المعالم، ولم تدعمها في الغالب فلسفة تمثل الاتجاه الفكري للعصر، ولم يضع مؤلفوها نصب اعينهم جمهوراً خاصاً يؤمنون بمثله ايمانهم بذات انفسهم. ومن هنا ينتهي الدكتور محمد غنيمي هلال الى أن ليست لدينا مذاهب أدبية كالتي موجودة في الادب الغربي، وكما حددها في بدء حديثه من خلال الفكر الغربي. ويواصل حديثه بالقول بأننا لن نعدو الحقيقة اذا لحظنا ان من كبار كتابنا ونقادنا المحدثين من كانت تدفعهم الى التجديد عوامل تتصل بذات انفسهم. فهم ينشدون التفوق على سواهم، بورود منابع الآداب العالمية، وتمثيل ما يستطاع هضمه منها. فكانت الأثرة وحب التميز هما اهم البواعث لهم على البحث عن وسائل الاجادة والابتكار في مصادرها من الآداب الكبرى. على ان الخصومات الشخصية عند بعضهم كانت من الدوافع كذلك على التعمق في دراسة نقد تلك الآداب للكشف عن نواحي التخلف في ادب من رأوهم في مجتمعنا ظاهرين ذوي مكانة تفوقهم في المجتمع على تخلفهم دونهم في ميدان التجديد. ولهذا نرى كثيراً من كبار نقادنا وطلائع مجددينا يخلطون بنظراتهم القيمة العميقة مهاترات واباطيل دفع اليها الحسد تارة، وغذتها الغايات الفردية المحضة تارة اخرى، فكان ولاء هؤلاء الكتاب لانفسهم اكثر من ولائهم للمجتمع ومطالبه، وطغت الأثرة عندهم على عقيدتهم في المجتمع وعلى العمل لقيادة وعي العصر نحو آماله

المنارة للاستشارات
ww

المنشودة. فلم يحاولوا ان يصدروا في ادبهم عن ادراك فني فلسفي اجتماعي يحدد نزعة انسانية عامة، على نحو ما رأينا في المذاهب الادبية العالمية.

وسبب آخر لعدم توافر المذاهب الادبية في معناها الصحيح في ادبنا المعاصر . كما يقرر الدكتور محمد غنيمي هلال . يرجع الى تخلف النقد الادبي عامة. وقد سبق ان اشرنا الى ان النقد العربي القديم تركة ليست كبيرة، على ان اكثر الكتاب الخالقين عندنا ليسوا بنقاد، ولا يعنون بالنقد، بل يهونون من شأنه والقائمين به. وهذا على خلاف ما الفنا في المذاهب الادبية العالمية، اذ ان كل كبار الكتاب لديهم نقاد في وقت معا. ومهمة النقد الحديث شرح وتعليل، ثم توجيه يدعمه الشرح والتحليل. ولا غنى لمن يريدون ان يضطلعوا باعبائه من احاطة بالميراث الفكري والفني في مصادره الكبرى العالمية. وهذه الجفوة بين الكتاب والنقاد عندنا اسفرت عن فجوة فاصلة بين الانتاج الادبي والوعي العالم الانساني به لدى الجمهور، مما ادى الى بلبلة عامة في فهم الاعمال الادبية الناضجة وتقويمها تقويماً كاملاً صحيحاً.

ومهمة وصل ادبنا ونقدنا بالآداب العالمية . على وجه كامل . تتطلب جهداً كبيراً، اذ ان علينا ان نقطع في مرحلة نهضتنا الادبية القصيرة ما قطعته الآداب الكبرى العالمية في قرون طويلة تلافياً لتخلفنا طيلة هذه القرون. ولهذا نرى بيننا من يعيشون بافكارهم في النقد والادب في عصور متخلفة عن عصرنا، ويضللون بآرائهم ونقدهم وعي الجمهور. ومن هؤلاء من يستخفون بما يلقون من آراء، فيصدرونها على حسب ما عرفوا من مدلولات الالفاظ، وصور الحقيقة والمجاز، زاعمين ان النقد كالادب "في نظرهم"، ليس سوى ذوق ذاتي يتمتع به كل من يفهم اللغة ويفرق بين شعرها ونثرها، وما اغنى النقد في نظرهم عن فلسفة فنية او اجتماعية، او عن احاطة بمجالات النفس الانسانية والمجتمعات. وكان للطليعة من نقادنا فضل التنبيه الى ضرورة الاطلاع على الآداب والنقد العالميين لكل من يتصدى للادب ونقده، ولكنه يرى ان هذه الدعوة البديهية لما يتضح تماماً حق الوضوح لدى القائمين بأمر التعليم في معاهده العربية العامة والعالية.

ومشكلة الجمهور بعد ذلك لما تذلل بعد. وقد بين الدكتور محمد غنيمي هلال ان الطبقة الاجتماعية ليس لها وجود في الادب ما لم يكن من الميسور للكاتب ان يتحدث اليها لا ان يتحدث عنها، وما لم يتوجه الى وعيها هي، لا الى من هم بمنزلة القائمين عليها من سادتها، فلابد ان يتوافر للشعب شيء من الذوق الادبي، بالمامه بالادب، ومعرفته بغاياته ورسالته وتمكينه من فهم اللغة بوصفها اداة فنية لتصوير آمال الامة وقيادة وعيها. وهذا الجمهور لا يتمثل في المتخصصين حسب، بل في فئات الشعب المختلفة ممن درسوا في التعليم العام. وهو ما لم يتهيأ تماماً توافره في هذا التعليم، وهو الذي يعد الجمهور كي يتهيأ لهذه التربية الادبية الفنية، وما يزال كثير منا لا يقرؤون القصص او يذهبون لمشاهدة المسرحيات الا لأنها مسلاة ومضيعة لاوقات الفراغ. ويتطلب التغلب على هذه الصعوبة تعاون جهود الحكومات والجامعات العربية في تعليم اللغة، وفهم الادب فهما صحيحا شاملاً، لا يقف عند اغراض الشعر التقليدية كما ورثناها عن اسلافنا، بل يتجاوز ذلك الى فهم

المنارة للاستشارات
ww

رسالة الادب الانسانية كما هي في الادب الحديث، وكما استقرت ورست اصولها في الآداب العالمية. ويمثل بوضع التعليم في فرنسا إذ يفرض على تلامذة المدارس الثانوية دراسة كبار الكتاب العالميين غير الفرنسيين، ودراسة تأثير هؤلاء في الادب الفرنسي، مع شرح نصوص لهم مترجمة وبيان تأثيرها. وقد جاء في ديباجة مناهج هذه الدراسة للعام ١٩٢٥ هذه العبارة التي ينقل ترجمتها: "والذي يهمنا حقاً ان يعرف التلميذ اولاً . مهما تكن اللغتان الاجنبيتان اللتان اختارهما . شيئاً عن كبار الكتاب غير الفرنسيين.. قبل ان يترك التعليم الثانوي، ليتعرف على امتداد تاريخنا الادبي في غيره من الاداب وشيئاً من علم الاداب المقارنة، وهو علم يختص التعليم العالي . فيما بعد . باكمال الدراسة فيه، ولكن لم يعد من الممكن ان يجهل عقل مثقف منهج هذا العلم وغايته". وذلك ان هؤلاء الدارسين في التعليم العام هم الجمهور، او نواته المثقفة الرشيدة. وهم الذين اليهم يتوجه الكتاب والنقاد برسالتهم الانسانية والقومية في المستقبل، كي يقودوهم قيادة حرة كريمة عن طريق الادب والفن. وهذا هو الطريق لتوجيه الوعي العام نحو تأدية رسالته الانسانية الرشيدة. وحينذاك سيحفز الجمهور العربي كتابه الى التعمق والبحث والخروج من نطاق الذات الى الاستجابة لمطالب ذلك الجمهور، كما حدث للكتّاب في عصر الانتقال من الكلاسيكية للرومانتيكية، حين حفزهم جمهورهم الى ترك الطبقة الارستقراطية التي كانوا يعيشون على هامشها، فلم يعودوا يقتنعون بمكانهم المتواضع فيها بعد ان رأوا الطبقة البرجوازية التي هم منها تنمو، وبعمق وعيها فنزلوا الى ميدان الكفاح معها، واسهموا في تحقيق مطالبها، عن طريق الدرس والتعمق لامكاناتها، وعن طريق بلورة الفلسفة التي تمثل روح عصرهم جميعاً كي يصوروا مثلها في ذلك الادب.

ويرى الدكتور محمد غنيمي هلال انه من اجل ذلك كله يعتقد ان الحاجة ماسة لعقد مؤتمرات عامة من ذوي الثقافات المتعددة، يعاد فيها النظر في مناهج دراسة لغتنا وادبنا واعداد مدرسيها واكمال ثقافة المشرفين عليها في معاهد التعليم كلها العام منها والعالي، وأن نساير في تلك المناهج احدث ما تتبعه الامم الكبرى في تعليم ابنائها لغاتها العالمية وادابها. وآنذاك سيفرض جمهور القراء عندنا على كتابهم ادراكا مشتركاً لمطامحهم، وسيستجيب لهم هؤلاء الكتاب بنوع من الوعي المشترك يصورون فيه هذه المطامح، تبعاً لفلسفة مرجعها الى ما يتبلور في مجتمعنا نفسه من اتجاهات تحتمها حياة العصر ومكانة العرب منه واهدافهم الانسانية والقومية فيه.

واستجابة الكتاب الى ما يفرضه العصر من مطالب مدعمة بفلسفة مشتركة لا يمس حرية الكتاب واصالتهم وذاتيتهم، فما ابعد الفرق . مثلاً . بين بيرون وهوجو وموسيه وفيني على الرغم من انتمائهم جميعاً الى المدرسة الرومانتيكية، وكذلك شأن زولا وبلزاك والاسكندر دوما الابن من الواقعيين. وآصالة سارتر تميزه من جبريل مارسل وسيمون دي بوفوار من الوجوديين وهكذا.

إن هذا الوعي المشترك لا يفرض على الكاتب شيئاً خارج نطاق عمله الفني. اذ ان الكاتب الاصيل الذي يعيش بوعيه في عصره لابد من انه

المنارة للاستشارات
ww

مستجيب لمطالب العصر فيما يكتب، خاصة فيما يتعلق بالقصة والمسرحية، وهما الجنسان الادبيان الطاغيان على الاجناس الادبية في الادب العالمي المعاصر، وطبيعة العمل الفني فيهما تستلزم خروجاً من نطاق الذات، واحاطة بالنفس الانسانية، والمجتمع وحالاته. فإذا اردنا من الكاتب ان يدرس فيهما عصره ومشكلاته، ويصدر في ذلك عن فلسفته وتفكيره السليم الذي لا يغترب به في قومه، فإننا لا نعدو ان ندعوه الى ما يجب ان يفرضه هو على نفسه من صدق واقعي، مما هو مرآة الاصالة الحق، وهي الاصالة التي اجمعت المذاهب الادبية العالمية كلها . على اختلافها . على وجوب توافرها في العمل الادبي الاصيل.

وحين يخرج الى الوجود المذهب الادبي العربي في معناه الكامل، فإنه سيفيد حتماً من المذاهب الادبية الغربية في فلسفة الفن والفكر والمجتمع، وفي انتاج ادبي مكتمل فنياً تتوافر له كل هذه الدعائم، وفي انتظار ميلاد ذلك المذهب الجديد، علينا ان نمهد للنضج الفني في معاهدنا بدراسة تلك المذاهب الادبية العالمية دراسة عميقة شاملة، وان ندعو الكتّاب الى دراستها دراسة كاملة، حتى يتلاقى كتاب العربية مع جمهورها في كفاح عام للظفر بغاياتهم السامية الوطنية ولبلورة فلسفة مشتركة تتراءى في تفكيرهم وفي صور آدابهم، وهذه هي فرصتنا الفريدة لقيادة الوعي العربي العام من داخل نطاقه الى مثله العليا ليتسابق للوصول اليها مع قادته، عن اقتناع وصدق وكرامة لا يهدده فيها طمع الدخلاء فيه، ولا عداوة المتآمرين عليه[٢٦].

وكما جال الدكتور محمد غنيمي هلال في أدبنا القديم والحديث ليتلمس وجود المذاهب الأدبية فيه، ويحاول الإجابة عن التساؤلات التي طرحت حول حقيقة هذا الوجود وجدواه، فعل الدكتور محمد مندور في كتابه (الأدب ومذاهبه) مثل هذا. وذهب مرتحلاً الى أدبنا القديم ليبحث عن ذلك كله ويجيب عنه ونجده يختلف مع الدكتور محمد غنيمي هلال فيما يقرره قليلاً او كثيراً. فهو يذهب الى ان الشعر وهو اعظم مظاهر الأدب عند العرب قد طغى عليه التقليد حتى تحجرت فنونه واغراضه واصوله، بل ومعانيه واخيلته، على نحو يوهم أن هذا الأدب لم يعرف شيئاً من تلك المذاهب الأدبية التي اخذت تتلاحق عن الغربيين منذ عصر النهضة حتى اليوم فتجدد من الآداب وفنونها واصولها بل اهدافها. ومع ذلك فإنه يلاحظ ان الأدب العربي قد ظهر فيه هو الآخر منذ اقدم عصوره خصائص واتجاهات تميز بها شعر طائفة من الشعراء المتعاصرين او المتلاحقين. فلقد احدثت بعض قبائل العرب فنوناً شعرية قائمة على مزاج او فلسفة انسانية خاصة وذلك مثل بني عذرة الذين نحوا في الغزل منحى انتج مالايزال يسمى حتى اليوم بالغزل العذري. وفي حين كانت تقاليد الشعر الجاهلي تجري على ان يستقصى الشاعر الاوصاف الحسية للمحبوبة وينفق جهده في التغني بمواضع جمالها وفتنتها، رأينا الغزل العذري الذي انتشر في الحجاز في العصر الأموي، يتجه اتجاهاً روحياً فيوفر الجهد على التحدث عن لواعج الحب وتباريح الغرام. ويكفي ان نقارن بين غزل امرئ القيس وغزل احد العذريين كقيس او جميل او كثير، لندرك البون الشاسع بين الفنين وبين الاتجاهين، وان يكن من الحق اننا لا

المنارة للاستشارات
ww

نستطيع ان نسمي الاتجاه العذري مذهباً شعرياً، وذلك لأنه ظل اتجاهاً تلقائياً ولدته ظروف روحية واجتماعية خاصة، ولم يصل يوماً عندهم الى حد المذهب القائم على وعي فلسفي او نقدي يفصل اسسه ويوضح قيمته واهدافه، ويناضل دونها او يوازن بينها وبين قيمة واهداف اصول غزل الجاهليين الحسي.

ومع ذلك يرى الدكتور محمد مندور أن الأدب العربي القديم شهد بعض المحاولات المذهبية الواعية كمحاولة ابي نواس في الخروج على تقاليد القصيدة العربية، وخاصة في قصائد المدح، اذ اراد ان يدعو الى الاقلاع عن استهلالها بوصف الأطلال والناقة والرحلة الى الممدوح ليحل محلها وصف الخمر والتغني بنشوتها. ولكن هذه المحاولة لم تنجح ولم تكن مذهباً، لأن ابا نواس نفسه اضطر الى ان يخضع للتقاليد الشعرية المتوارثة في المدائح لكي يصل الى رفد ممدوحيه. وعلى العكس من ذلك ظهر في العصر العباسي مذهب ادبي له الخصائص المذهبية كافة اذ تناوله الأدباء والنقاد بالتحليل النظري وايضاح الخصائص المميزة كما اقتتلوا في الدفاع عنه او مهاجمته والموازنة بينه وبين تقاليد الشعر المتوارثة التي سموها عندئذ بعمود الشعر. وهذا المذهب هو المعروف باسم مذهب البديع الذي عدّ ابو تمام ممثلاً له. وفي الحقيقة فإن هذا المذهب، لم يظهر فجأة ولا ولدته ثورة على التقاليد، أي على عمود الشعر، وانما اخذت بوادره تتضح عند مسلم بن الوليد ثم عند بشار بن برد واضرابهما ممن حاولوا ان يجددوا في صياغة الشعر العربي بعد ان طغى عليه التقليد وضيق عليه الخناق، فأخذوا يكثرون من المجازات والتشبيهات والاستعارات، كما اخذوا يلتمسون المحسنات اللفظية. حتى اذا ابتدأ العرب يتصلون بالفلسفة اليونانية عن طريق الترجمة، واطلعوا على تحليلات ارسطو العقلية في كتاب "الخطابة" للمجازات والاستعارات ووظائفهما في التصوير والتعبير، اذا بعبدالله بن المعتز يضع كتاباً يسميه "كتاب البديع"، وفيه يجمع ويحلل الوسائل اللغوية التي استخدمها او على الأصح اكثر من استخدامها اولئك الذين سماهم عندئذ بالمحدثين انصار البديع، أي الجديد. ولما كانت هذه الوسائل قديمة وتكاد تكون ملازمة لنشأة اللغات كافة، فقد اخذ ابن المعتز يلتمس اصولها في الشعر الجاهلي والاموي، بل وفي القرآن والحديث ثم قرر ان كل هذه الوسائل . وان لم تكن جديدة . الا ان انصار البديع قد اكثروا من استخدامها حتى عرفوا بها واصبحت لهم مذهباً يخرجون به على عمود الشعر.

ومهما يكن من امر تطور خصائص المذهب الجديد أي مذهب البديع التي اوضحها ابن المعتز في كتابه، فإنها قد اتخذت اساساً لمذهب ادبي اقتتل حوله النقاد والشعراء في القرن الرابع الهجري، واتخذوا من ابي تمام ممثلاً له كما اتخذوا من البحتري ممثلاً لعمود الشعر، وتعصب لكل من الشاعرين فريق ضد الفريق الآخر. ويلاحظ الدكتور محمد مندور ما اصيب به الأدب العربي من تدهور وانحطاط بانتصار مذهب البديع وسيطرته على الشعر العربي قروناً طويلة انضب فيها ماءه وانسانيته واحاله الى زخارف لفظية، وبخاصة بعد تفنن ابي هلال العسكري في كتابه "سر الصناعتين" في تفصيل اوجه

المنارة للاستشارات
ww

البديع حتى وصل بها الى خمسة وثلاثين وجهاً، فلم يعد لشعرائهم الا التنافس في اصطيادها لترصيع شعرهم بها، غير عابئين بما يجب ان يتضمنه كل شعر صحيح من احساس، او تفكير او تصوير.

وهكذا يتضح ـ كما ينتهي الدكتور محمد مندور ـ كيف ان الشعر العربي القديم لم تظهر فيه اتجاهات مختلفة حسب، بل وظهر فيه مذهب ادبي واع بما يفعل ومستنداً الى اسس نظرية تحليلية واضحة. وكلما تقدمت الدراسات الأدبية النقدية في عصرنا الحاضر ازددنا ادراكا وتمييزاً للاتجاهات والمفارقات الدقيقة التي لم يكن بد من ان تظهر في تاريخ الشعر العربي الطويل وتعدد بيئاته وازمنته، فضلاً عن تباين طبائع الشعراء الخاصة واختلاف ظروفهم وثقافتهم. ولكنه يستدرك بأنه على الرغم من كل هذه الحقائق فإننا لا نستطيع ان نزعم ان الأدب العربي قد تتابعت فيه مذاهب الأدب المختلفة الواعية المستندة الى اسس فلسفية ونقدية واضحة كما حدث في الآداب الغربية. وهذا شيء طبيعي، لأن المذاهب الأدبية العامة لم تأخذ في الظهور في العالم الغربي الا منذ عهد النهضة والبعث العلمي، أي منذ بدء انتشار الثقافة ونمو التفكير البشري، بعد ان خرجت الانسانية من ظلام القرون الوسطى، في حين ظلت مصر والعالم العربي كله غارقين في ذلك الظلام حتى ابتدأت حركة البعث والنهوض متأخرة عن زميلتها في العالم الغربي بما يقرب من أربعة قرون، ثم حاولنا جاهدين ان نعوض ما فات وان نلاحق ركب الانسانية العام، آملين ان نقطع في اوجز وقت ما سبقتنا الانسانية الى قطعه من مراحل في القرون الطويلة التي تخلفنا خلالها عن الركب، وظللنا نتخبط في امواج الظلمات التي اشتد تكاثفها منذ ان سيطر الحكم العثماني على العالم العربي حتى كتب له الخلاص في العصر الأخير.

ثم يدعو دعوة توجيهية، وكما فعل الدكتور محمد غنيمي هلال لكي يجاري ادبنا الآداب العالمية ويتوجه الى ما توجهت اليه بمذاهبها المختلفة، ويرى انه لمن الأهمية بمكان ان ندقق النظر في كيفية نشأة المذاهب الأدبية عند الغربيين، وذلك لكي نتبين الى أي حد عملت ارادة الأدباء والنقاد في نشأة تلك المذاهب، والى أي حد سبق اليها الأدب بوصفه وسيلة للتعبير عن حالات نفسية او اوضاع اجتماعية تتغير فيتغير تبعاً لها الأدب وتتغير مذاهبه. وكل هذا لكي ندرك الى أي حد نستطيع ان نفيد بارادتنا من تلك المذاهب، والى أي حد لا نستطيع تلك الافادة ما دامت ظروفنا وحاجاتنا النفسية والروحية تختلف عن الظروف والحاجات التي دفعت الى ظهور هذا المذهب الأدبي او ذاك عند الغربيين.

وفي الحق ان الاجابة على هذه الأسئلة لا يمكن ان تكون بسيطة موحدة، وانما تختلف باختلاف مذاهب الأدب المتباينة، فمن تلك المذاهب ـ مثل الكلاسيكية ـ ما يستند في جوهره الى عدد من الأصول الفنية التي استقاها الأوربيون بعد عصر النهضة، اما عن طريق محاكاة أدباء وشعراء الاغريق والرومان الأقدمين، واما عن طريق المبادئ النظرية التي استخلصها ارسطو من روائع الادب الاغريقي وجعل منها أصولاً فنية عامة. وذلك في حين نرى الرومانتيكية تتميز بالثورة على الاصول والقيود كافة خاصة الكلاسيكية، كما

المنارة للاستشارات
ww

تعد حالة نفسية خاصة وتعبيراً عن تلك الحالة. ولذلك لا يوصف بالرومانتيكية الأدب الصادر عنها حسب، بل يوصف بها ايضاً أي شخص . اديبا كان او غير اديب . اذا تميزت نفسه بلون خاص من جموح الخيال وسرعة الانفعال وشدته، والميل الى التمرد والشكوى والتشاؤم. فيقال رجل رومانتيكي كما يقال ادب رومانتيكي، في حين لا يوصف بالكلاسيكية الا ادب او فن خاص، حتى ليمكن القول بأن الرومانتيكية حالة نفسية اكثر منها مذهباً ادبياً او فنياً.

ثم يكمل بأن كل مذهب ادبي يتضمن صوراً او خصائص واصولاً فنية كما يحتوي مضموناً او مادة. واذا كانت الصور والخصائص والأصول تعد مسائل عامة مجردة فإن المضمون او المادة يغلب ان تكون مسائل خاصة وثيقة الصلة بشخصيات الأدباء وازمانهم وبيئاتهم الثقافية والاجتماعية . على تفاوت في النسب . بحيث يمكن ان تستعار او تحاكي الصور والأصول لتطبق او تستخدم في صياغة او تشكيل أي مضمون او اية مادة ينتزعها الأديب من نفسه او من مجتمعه، حتى لا يعد الأخذ بها تنازلاً عن الشخصية الفردية او القومية، وانما هي مبادئ فنية يهتدي بها الأديب في صياغة مادته الخاصة وتحويلها الى فن جميل(٢٧).

ومن النقاد العراقيين من حاول ان يقول في مسألة وجود هذه المذاهب في أدبنا ويقوم هذا الوجود ونمثل بمحاولة الدكتور علي جواد الطاهر الذي تساءل عن علة الوقوف عندها في النقد العربي وأجاب عن هذا بأهميتها الانسانية وفضلاً عن دراستها بسبب هذه الاهمية، فإن ما لها من الهيمنة والسلطان والتأثير في الآداب الأخرى، من اسباب ذلك، فلقد تأثرنا بها بوجه وبآخر واخذنا منها طواعية او اقتساراً وحاولنا ان نجعل لها نظائر في ادبنا وادعينا إمكان نقلها اليه. وهذا يراه الدكتور الطاهر كالشعور بالنقص إزاءها وازاء الغرب، فليس شرطاً ان يكون لنا مثل مذاهب الغرب، وفي مذاهب الغرب الجيد والرديء، ما يناسب وما لا يناسب، ما احتفل به الغرب حيناً ثم عافه واضرب عنه، وانه هو نفسه لا يستطيع ان يعيد بناء مذهب مضى وانقضى، ولا يجد حاجة الى ذلك(٢٨).

ونقول أخيراً . وكما قيل . ان نقل المذاهب الغربية واحتذاءها انما هو مظهر من مظاهر التفاعل او الحوار الثقافي بيننا وبين الغرب، وهو الأساس الذي قامت عليه نهضتنا المعاصرة، وسمتها المميزة. ثم ان هنالك من الظروف التاريخية والاجتماعية والنفسية والأدبية مما سمح باحتضان هذا المذهب الأدبي أو ذاك إذ وجدت فيه تلك الظروف معبراً صادقاً عنها. فبالنسبة الى نشأة المذهب الرومانتيكي في الادب العربي مثلاً، ترى بعض الدراسات ان هناك من الظروف الاجتماعية والنفسية ما ساعدت على نشأته، وانها تشبه تلك الظروف التي نشأ عنها في الغرب، ولا يعود وجوده الى مجرد تأثر الأدباء الذين حملوا لواء دعوة التجديد بالأدب الغربي ورغبتهم في محاكاته، فإلى جانب هذا التأثر كانت هنالك عوامل أخرى (من حيث كون المجتمع العربي كان يمر بهذه التقلبات الاجتماعية ويعيش لحظات الوعي الايديولوجي على نحو مشابه لما عاشته أوروبا نفسها. فمثلما قامت الثورة

المنارة للاستشارات
ww

ضد الاقطاع في أوروبا وانتشرت حركة الوعي القومي، ومثلما فشلت التجربة الليبرالية وتبدد حلم الفرد في أوروبا وجاءت الحركة الرومانسية في الأدب والشعر خاصة تعبيراً عن مضمون هذه المرحلة، كذلك حصل في العالم العربي بعد ظهور الوعي القومي ومناهضة الاقطاع وانتشار الفكر الليبرالي. والتقى الادباء والشعراء العرب بالأدب الرومانسي والمذاهب المتفرعة عنه وهي في ذروتها وهم يعيشون تجربة اجتماعية ومناخاً فكرياً يشبه المناخ الفكري الذي عرفته الآداب الاوروبية نفسها. وتهيأت لهم في حياتهم الاجتماعية نفس الظروف او ما يشبهها كالتقاء القديم والحديث واتصال الحضارتين الشرقية والغربية وانهيار عهد الاقطاع وتطلع الطبقة الوسطى نحو الحكم والتبشير بحياة أفضل للمواطن. ثم قيام الثورة المعبرة عن هذا التطلع وانهيار الآمال التي شادتها تلك الطبقة بعد فشل تجربتها في مصر خاصة. كل ذلك كان يشبه في خطوطه العامة ونوازعه الكبرى الظروف التي مرت بها المجتمعات الاوروبية. وبذلك لم يكن التأثر بالتيار الرومانسي سوى اكتشاف حقيقي للاتجاه الذي يلائم نفسية طائفة من الشعراء والادباء في مصر او في غيرها من البيئات العربية التي كانت تعرف نفس الظروف الاجتماعية والتجربة النفسية)[٢٩]. فهذه الدراسة تنطلق من تشابه الظروف الاجتماعية والتجربة النفسية التي كانت تمر بها المجتمعات العربية مع تلك التي كانت قد مرت بها المجتمعات الاوروبية وأدت الى نشأة المذهب الرومانتيكي.

وكما ساعدت الظروف على نشأة المذهب الرومانتيكي في الأدب العربي، كذلك عملت على احتضان المذهب الواقعي وعضدته ونصرته على غيره من المذاهب الأخرى. وتمثلت هذه الظروف بنشأة الوعي الاجتماعي مع حركة النهضة في القرن الماضي. وكان مشوباً بأنماط الوعي الأخرى التي كانت تحتضنه وتطغي عليه، فلا يكاد يتميز بمواقفه وبنبرات صوته بين الأصوات الا قبيل الحرب العالمية الثانية. فقد كان الفكر العربي مهتماً أول الأمر بمشكلة الحريات السياسية وبالتحرر من التبعية للحكم العثماني وللحكم الاجنبي، وكان يرى في الاستقلال عن التبعية الشرط الضروري لتحقيق أي اصلاح اجتماعي، لذلك اتجهت الجهود لتحقيق الاستقلال. وبرغم انهماك القوى الوطنية بعد تحقيق الاستقلال في النصف الاول من هذا القرن في مقاومة الحكم الاجنبي وبالاشتغال بالتنظيم السياسي، فقد كان هنالك مصلحون أدركوا ان الضعف السياسي هو نتيجة للتخلف الاجتماعي، ونظروا الى كل نضال سياسي لا يهدف الى تغيير الوضع الاجتماعي بأنه نضال عديم الجدوى، عقيم في نتائجه. ومن هؤلاء المفكرين من كان يستمد أفكاره من صميم الوعي الديني العميق كجمال الدين الافغاني. ومنهم من كان يستمدها من الأفكار الغربية وفلسفتها كشبلي شميل. ومن هؤلاء ايضاً سلامة موسى الذي أصدر كتاباً عن الاشتراكية في العام ١٩١٣، وبهذا يمكن القول بأن التيار الاشتراكي بدأ في الظهور منذ الربع الأول من هذا القرن، واشتد في أواخر الثلاثينيات منه وتسرب الى كثير من الفئات الاجتماعية، وظهرت جمعيات وصحف تعبر عنه. والذي ساعد على ذلك سوء الأوضاع الاجتماعية

المنارة للاستشارات
ww

المتخلفة التي تحالف الاستعمار والاقطاع المحلي على استغلالها بكل ما يستطاع من وسائل الحكم والقمع والقوة. ونتج عن ذلك ازدياد الاحساس بمشاكل الفقر والتخلف والظلم الاجتماعي[٣٠].

ومع قوة الوعي الاجتماعي والسياسي ازداد الاهتمام بمشاكل المجتمع واتجه الفكر الى الاهتمام بقضايا الطبقة العامة من الناس، واتجه الأدب كذلك الى الاهتمام بهذه الطبقة الشعبية، منطلقاً من دافع انساني خالص لإزاحة مظاهر البؤس وتحقيق العدالة الاجتماعية، او منطلقاً من وعي سياسي وايديولوجية علمية واضحة يحلل في ضوئها المشاكل الاجتماعية. وتتضح في هذا الموقف النزعة الى الأدب الملتزم والاتجاه الواقعي في الأدب مما فتح المجال أمام تيار الواقعية في الأدب والفكر العربي.

واذا ساعدت الظروف على نشأة بعض هذه المذاهب مما مثلنا به، فإن هناك منها ما دخل الفكر العربي نقلاً ومتابعة وهو يفتقد الظروف التاريخية التي نشأ عنها في الغرب، كالرمزية التي نشأت في الغرب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر رد فعل على الحركة العلمية الوضعية التي ظنت في العصور الحديثة ان في مقدرتها ان تصل بوسائلها العلمية وبالعقل الواعي الى حقائق الاشياء، فردت عليها هذه الحركة الأدبية من خلال تصورها الفلسفي. لقد كانت الدعوة الى التأثر بالمذهب الرمزي احدى دعوات التجديد في أدبنا العربي الحديث، وقد انتقلت عدوى الشعر الرمزي من الشعر الفرنسي الى الشعر العربي على يد طائفة من شعراء لبنان، وان كانت الرمزية قد ظهرت في أدب الرواثيين والشعراء في خارج لبنان. ولم تكن الرمزية تعني عندهم سوى تقليد الشعراء الرمزيين في الغرب. وان كان من الدارسين ما يجد لها دلالة اجتماعية في موقف الشعراء، وهي الهروب من الواقع والتخلي عن الالتزام الاجتماعي والبحث عن كل ما لا يقبل التحديد بطبيعته تلهياً بالفن عن مواجهة الحياة الاجتماعية[٣١].

المنارة للاستشارات
ww

هوامش المحاضرة السابعة :

١. ينظر: الفن والأدب، الدكتور ميشال عاصي، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٠،ص١٨٥,.١٨٦
٢ـ ينظر: الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، د.علي جواد الطاهر، سلسلة الموسوعة الصغيرة(١٢١) منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، ١٩٨٣،ص٩,.١١
٣. المذاهب الأدبية، د.جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الاولى، ١٩٩٠،ص,٧
٤. ينظر: الأدب ومذاهبه، ص٤٥,.٤٧
٥. ينظر: المذاهب الأدبية، ص١٢٦،١٢٣,.١٣٣
٦. ينظر: الأدب ومذاهبه...ص٤٧.٥٠،٤٨,.٥٨
٧. ينظر: المصدر السابق،ص٥٩,.٦٠
٨- ينظر: المذاهب الأدبية... ص١٥٧-١٦٥،١٥٨-
,٢١٧،٢١٣،٢٠٥،٢٠١،١٩٣،١٨٥،١٧٩،١٧١،١٦٩
٩. ينظر: الأدب ومذاهبه..ص٦٨.٨١،٧٠,.٨٩
١٠. ينظر: الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي...ص٢٨,.٣١،٢٩
١١. ينظر: المذاهب الأدبية..ص,٢٢٥،٢٢٣
١٢. ينظر: الأدب ومذاهبه...ص٩٠,.٩٢
١٣- ينظر: المذاهب الأدبية..ص٢٣٨،٢٣٣-
٢٦١،٢٥٦،٢٥٤،٢٥١،٢٤٢،٢٤٠-٢٦٦،٢٦٣-,٢٧٢،٢٦٩
١٤. ينظر: المصدر السابق،ص,٣٤٩
١٥. ينظر: الخلاصة في مذاهب الادب الغربي، ص٣٣,.٣٤
١٦. ينظر: الأدب ومذاهبه، ص,١٠٥،١٠٢،١٠١
١٧. ينظر: المذاهب الأدبية، ص٣٥٧،٣٥١,.٣٦٧،٣٦٠
١٨ـ ينظر: المصدر السابق، ص٢٨٢، والخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، ص,٤١
١٩. ينظر: المذاهب الأدبية، ص٢٨٢,.٢٩١
٢٠. ينظر المصدر السابق، ص,٣١٠،٣٠٦
٢١. ينظر: الأدب ومذاهبه، ص١١٧,.١٢٠
٢٢. ينظر: المذاهب الأدبية، ص٣١٠,.٣١٥
٢٣. ينظر: الأدب ومذاهبه، ص,٤٧
٢٤. ينظر: الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، ص,٧٨
٢٥. ينظر: المذاهب الأدبية، ص٣٢٩,.٣٤٨
٢٦ـ ينظر: هل لدينا مذاهب ادبية، الدكتور محمد غنيمي هلال، مجلة الآداب . البيروتية . العدد الاول السنة التاسعة، ١٩٦١،ص٥٨،٣١,.٦٢
٢٧. ينظر: الأدب ومذاهبه، ص٣٧,.٤٤
٢٨. ينظر: الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، ص١١,.١٢

المنارة للاستشارات
ww

٢٩ـ الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي، الدكتور محمد الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ١٩٨٢.ج١،ص٤٠٤.,٤٠٥

٣٠. ينظر: المصدر السابق، ج١،ص١٤٧.,١٥١

٣١. نفسه، ج١،ص٤٤٦.٤٤٨.

المنارة للاستشارات

ww

المحاضرة الثامنة

النقد التطبيقي :

- النقد التطبيقي
- نماذج من النقد التطبيقي

المنارة للاستشارات
ww

• **النقد التطبيقي :**

قلنا في تعريف النقد إنه حديث عن الأدب او وصف له وتحليله وتقويمه واصدار الاحكام عليه.. والخ.. فالنقد علم وصفي وتقريري، أي ان النقد نظر وتطبيق، وان له جانبين: أصول نظرية، ترسم القواعد: معيارية وذوقية، وجوانب تطبيقية. وان الصلة بينهما طبيعية ووثيقة وعملية وجدلية، إنها صلة مصاحبة واسترفاد. وان التنظيرات النقدية تستقيم وتصح أحكامها حين تتساند مع التطبيق. فالنقد في جانبه التطبيقي عمل وظيفي بنائي، يستمد من المناهج والافكار النقدية التي يراها الناقد تتفق وطبيعة النص وإمكانه في استثمارها. إنه التعامل العملي مع النص من خلال العلم النظري الذي يمثله الفكر النقدي الذي ان استقل عن التطبيق يبقى فكراً مجرداً.

ولقد عرف النقد العربي منذ القديم الجانب التطبيقي من النقد، ونرى من المناسب هنا ان نلقي نظرة عاجلة على تأريخ هذا النقد في نقدنا العربي عبر عصوره المتتابعة. ففي عصر ما قبل الاسلام، قد يعد تمييز العربي بين الأنواع الادبية السائدة من شعر وخطابة وسجع كهان، وميوله الذوقية الى احدها امتلاكاً لرؤية نقدية تطبيقية تنظر الى منطقة النص وتحديد سماته الموسيقية والتركيبية والجمالية واللغوية حتى يميز ثم ينحاز الى نوع معين بفطرته التي تشكل ابسط معايير النقد.. .

اما حين ينطلق الصوت الشعري من فم عربي معلناً عن ولادة شاعر، فإن قبول القبيلة له ومنحه منزلة الشاعر الذي هو لسانها إنما ينطلق من رؤية نقدية تطبيقية تحتكم الى معايير فنية اهمها خضوع نتاجه لمقاييس الشعر ورسومها التي تعارفها ابناء المجتمع العربي آنذاك وزناً وقافية والفاظاً ومعاني. وبعد تأكدهم من خضوعها لهذه المقاييس تخضع لمعايير اخرى اجتماعية ونفسية ودينية وتاريخية تنسجم وتعبر عن فكر القبيلة واهدافها، في ضوء هذه المعايير يستحق الشاعر منزلته ويمنح سلطة صوت القبيلة، ولا يتم منحه هذه المنزلة الا بعد مروره بمنطقة النقد التطبيقي التي تفترضها الفكرة السائدة عن الشعر عند القبيلة لتؤهله الى منزلة اكبر ضمن مقاييس الفكرة السائدة عن الشعر في المجتمع العربي الاكبر.

ولعل الشاعر العربي الذي ادرك المعايير النقدية والمقاييس الفطرية والاجتماعية السائدة في عصره كان اول ناقد تطبيقي تعامل مع نصه انطلاقاً من حرصه على شحن نصه بالمزايا الفنية التي تؤهله للانتشار ولاحتفاظه بمنزلته الرفيعة في اطار مجتمع القبيلة ثم المجتمع العربي الاكبر.

هناك ملامح نقدية بسيطة تنطوي على اجراءات تكشف طبيعة الناقد الضمني الذي عرفه الادب في بداياته، وقد حفل تاريخ النقد الادبي باشارات بسيطة عن امثلة لرؤى نقدية قبل الاسلام الا انها لا يمكن ان تعد نقداً ذا طبيعة منهجية، والذي يقدمها ليس ناقداً ادبياً بل متأثر بالأدب عاكس لبعض ملامح تأثره. وقد اثرت الاطروحات الاسلامية بما عبرت عنه من مبادئ عقيدية واخلاقية على مستوى الوعي الثقافي والاجتماعي في المجتمع العربي في خلال مرحلة الرسالة وحكم الخلفاء الراشدين. وكان من الطبيعي ان ينعكس هذا الوعي على الشعر بوصفه نتاج تلك المرحلة العقلية، ثم على

المنارة للاستشارات
ww

النقد الذي انحاز لقراءة الشعر في ضوء المبادئ الاسلامية. وقد اثر ذلك في مستوى النقد التطبيقي فنأى به جانباً الى منطقة النقد المحكوم بالقيم الاخلاقية التي بثها الاسلام مبتعداً عن رؤية الابداع بوصفه اداة الصوغ الشعري المتميز، وبهذا آل جانب التحليل الى مستوى آخر أقترن بمضمون النص الفكري ومدى تعبيره عن مرحلته التاريخية. وكان هذا الاطار الضيق قد قلص حجم ظهور نقاد بارزين يضيفون الى امتدادات سابقيهم ملامح نقدية تطبيقية تؤسس منهجاً غنياً، بل لم تعرف مرحلة الرسالة والخلفاء الراشدين نقاداً بالمعنى الحقيقي العميق للنقد، وانما حظيت بملامح وعبارات نقدية تلقائية شارك فيها المسلمون بصورة عامة ومنهم الخلفاء الراشدون(رض).

وقد ساعد الانفتاح الحضاري واتساع رقعة الدولة الاسلامية ودخول اقوام من امم اخرى الى الاسلام يمتلكون ثقافات متعددة في العصر الاموي الى اكساب النقد بصورة عامة والنقد التطبيقي بصورة خاصة، روحية جديدة عبرت عنها الآراء النقدية، فقد حاول الخلفاء الامويون المشاركة في العملية النقدية في اطار محدود عبر عن مكانة الخليفة السياسية والفكرية والدينية والاجتماعية، وكان النقد التطبيقي الذي يقدمه الخلفاء يمثل محصلة لاختلاط النقد مع المفاهيم الفكرية والاجتماعية الاخرى وتلاقحها معه. وقد تتبع النقاد اخطاء الشعراء العروضية واللغوية. ويبدو ان النقد التطبيقي في هذا العصر بدأ يتلمس الآثار الجمالية بصورة أدق تميل الى التحليل وتمييز قيمة النص من خلال توفره على شروط محددة، وهو اتجاه نقدي تطبيقي انضج المشروع النقدي العربي بصورة عامة وقربه من اهدافه في تحديد مفهوم جديد للشعر يكشف عن وعي اعمق للعملية النقدية.

وفي العصر العباسي استمر تأثير النقاد اللغويين وشهد تطوراً كبيراً كان من أبرز اسبابه ظهور تيار الشعراء المحدثين الذين عكسوا تأثير التطور الحضاري في عصرهم وأثاروا بنصوصهم الخصومات الأدبية التي جعلت النقاد يتعاملون مع النصوص مباشرة وضمن مرجعيات لغوية وفكرية، فكان ان نتج عن ذلك انقسام النقاد الى فريقين بين مؤيد ومعارض للاتجاه التحديثي في الشعر آنذاك، والذي انعكس على النقد ليجعل النقد التطبيقي في مقدمة الوظيفة النقدية. وقد ساعد هذا في قراءة نقدية جديدة للموروث الشعري القديم والشعر المحدث بعيداً عن التأثرية، ولكنه في الوقت نفسه اسهم بما وفره من اجراءات نقدية تطبيقية في إثارة الخصومات حول الشعراء المحدثين بقراءة نصوصهم قراءة اسلوبية دقيقة سعت الى الموازنة بين هذه النصوص وحسم الخصومات في الدفاع عن الشعراء.

ونخلص من هذا الى ان النقد الأدبي التطبيقي العربي القديم حافظ على رسوم ثابتة في تناوله لنتاج الشاعر كاملاً وانه ظل يدور في اطار البحث عن الاخطاء التي وقع الشعراء فيها، وقد توسعت دائرة الطروحات النقدية بالاستناد الى الأفكار المنفتحة على ثقافات العصور التالية.

وفي العصر الحديث أفاد النقد التطبيقي من تطور العلوم والمعارف في مجالات الحياة المتنوعة، نفسية، اجتماعية، لغوية، فكرية، فنية، وانه افاد كذلك من روح المنهج القديم وضربت جذوره فيه، وأسهم النقاد في استثمار

المنارة للاستشارات
ww

هذا التأثر وتوسيعه والانطلاق به الى مديات ارحب فتحت للنقد التطبيقي مجالات واسعة تلاقحت مع معارف العصر، دون التخلي عن الاصول النقدية التطبيقية القديمة التي تأثروا بها مما يكشف عن ان مدرسة النقد التطبيقي الادبي العربي حافظت على رسوم نقدية رصينة ولم تفقد جذورها. الا ان هناك تنظيراً نقدياً تأثر بالنقد الغربي وطمس ملامح مهمة من التراث النقدي الادبي العربي القديم.

- **نماذج من النقد التطبيقي :**

وبعد هذه المقدمة التأريخية السريعة هذه نصوص نقدية لبعض النقاد العراقيين المتميزين الذين ينطلقون من أصالة ماضيهم وحداثة عصرهم، والذين لهم حضور واضح في مجال الكتابة النقدية والابداعية، وهي كتابات انطباعية او تصدر عن منهج واصول معرفية مسبقة، اخترناها لأنها تتعلق بمادة الدرس وبمفردات المنهج، منها ما اخترناه للناقد (عبدالجبار عباس) مما ضمه كتاب (الحبكة المنغمة) الذي جمعت فيه مقالاته النقدية، وهي: (قصيدتان من تراث حسين مردان) يلحظ فيهما تأكيداً جديداً ناضجاً لمفهوم او لمعنى الحداثة خالف فيه الشاعر مفهومين تقدما للحداثة عبر عنهما الشعر الحديث. ويتحدث ضمن مقالته هذه عن مقومات القصيدة الغنائية والحس الدرامي والوحدة الداخلية والجدل الداخلي بين عناصر التعبير. و (شيء عن وعي الحداثة في القصة العراقية) يتحدث فيها عن تأسيس وتأصيل نقلة التجديد في التراث الابداعي القصصي التي جسدها عبدالملك نوري وفؤاد التكرلي.. ثم (ريادة غائب طعمة فرمان) التي حققت نقلة النضج الفني في تأريخ الرواية العراقية.

قصيدتان.. من تراث حسين مردان

قليلة هي الاعمال الادبية المبكرة في ادبنا التي استطاعت ان تتوفر على مفهوم ناضج لمعنى الحداثة في الادب: فقد كان التوق الى الحداثة يصيب في الظن السائد بأن مناصرة قضايا الشعوب المكافحة هي السبيل الى عالمية الادب.. وحين تجاوز بعض الشعراء الرواد هذا الفهم استبدلوه بوهم آخر: مناقشة الموضوعات الكبيرة المطروحة امام كبار شعراء العالم: ذلك ما فعله (السياب) حين تجاوز مرحلة الانتماء الحزبي فراح متأثرا بأيديث ستويل يحرص ان تتقدم مسيرته الشعرية (لافتات) العصر وهمومه الاساسية: الحرب الذرية، دورة التاريخ العقيمة، ضرورة التضحية ولا جدواها، انهيار المثل المعنوية، سيادة المادة وقوانين المال.. ولم يكن محض صدفة ان هذا التناول (الجديد) لقضايا العصر اقترن بفهم فكري يكاد ينسجم مع تيار النكوص والجمود السلفي، كما اقترن بمستوى فني هابط ضمت فيه حبكة الشطرين اغلب عيوب الشعر التقليدي الموروث في (مرثية جيكور، مرثية الالهة، من رؤيا فوكاي).

واما (حسين مردان) فقد هدته تجربته الادبية الصادقة انفتاحاً على تجربة الاخرين واعتزازا وتشبثا بتوحد الذات الى الوقوع على السبيل الاكثر

المنارة للاستشارات
ww

تواضعاً وصحة الى ان يكون الشاعر معاصراً لزمنه حديثاً في التعبير عنه.. والمدخل الصحيح الى ذلك: عري الشاعر ازاء عصر عار من اكاذيبه، اختلافه معه، انفصاله عنه، واتحاده به وعياً ومسؤولية، لا اندماجاً وذوباناً.

وقد وجد (السياب) رؤيته للعصر في هذه المرحلة (الوسطى) من تجربة (حسين مردان) بجامع ان: (مشكلة العصر الكبرى هي مشكلة اتصال، ويكاد الادباء كلهم يجمعون على ذلك وان اختلفت الحلول. وقد احس حسين مردان بهذه المشكلة كما احس بها سواه من الشعراء، وان في قطعة اخيرة من النثر المركز في رسالته التي وجهها الى شاكر حسن آل سعيد لمحات من هذا الاحساس ستتطور ذات يوم لتبرز، بصورة واضحة عميقة فالرجل مخلص لنفسه فيما يقول، وهو ذو موهبة لا سبيل الى نكرانها)..

ورد ذلك في كلمة نقدية للسياب نشرتها جريدة (الاخبار ٢٠ نيسان ١٩٥٦) حول (رسالة من شاعر الى رسام) التي نشرتها (الاخبار . آذار ١٩٥٦) فكأن هذه الانتباهة النقدية اذ وقعت على وحدة المشكلة ادركت ما يسندها من وحدة المفهوم الثقافي تحديا واستجابة: ذلك ان (الادب احتجاج على مادية العصر يقود الى العزلة ولكن رياح الذهب والحديد والنشيج والقهقهات الوحشية تقتحم على الشاعر عزلته فيخرج من برجه ليتحدى بالثورة حيناً وبالسخرية المريرة حيناً آخر)..

ولطالما احتج (السياب) للاساطير في شعره بأنها احتجاج ومهرب من مادية عصر الذرة الذي (ايتم الروح في لافح من هجير النضار) واضاع المعاني الحقيقية للالفاظ بحيث ان كلمة (شريف) راحت تعني الصفة الحسنة ونقيضها ما دامت لغة العصر ذات السطور النافذة دون رادع هي لغة (كروب) صانع الاسلحة الشهير (جالب الكرب والردى).

وها هو (حسين مردان) في كلمة عن عمله (العالم تنور) نشرتها جريدة (الاخبار . ع٤٨٦٨ سنة ١٩٥٨) يرى في (محاولة انسان فنان الانفصال عن هذا العالم لما فيه من ارتجاع نحو الهمجية) جذرا فكريا يثمر (ازمة معقدة بالنسبة للعمل الذي امارسه، وهو التعبير، فكلمة . الديمقراطية . مثلا اصبحت متعددة المعاني.. وان المفهوم الحضاري نفسه اصبح معقدا ايضا.. وهل من الحضارة ان يحتكر العقل البشري لانتاج اسلحة الموت فقط.. مازال كروب الذي فتكت اسلحته بالملايين حيا ومازالت معامله تنتج نفس الاسلحة.. هذه هي مشكلة عالم اليوم في رأيي: بضعة رجال فقط يعملون باستمرار لتحطيم حياة الملايين من البشر وذلك بابعاد الهدوء والطمأنينة عن ارواحهم)..

واذ يعيث غول الحرب فسادا في هذا العالم فإن الضيق بهذا العالم لا يعود محض ازمة شخصية تبدأ بالاحتجاج المتهكم لتنتهي الى تعلم الرضا واللواذ بالسكينة كما كان الحال لدى (ايليوت) مثلا، لأن مصطلح (المفهوم الحضاري) الذي ورد في حديث (حسين مردان) قاعدة ومنطقا يمنحه الحق في ان ينوب عن الاخرين، فهو في عمله (رجل من هذا الزمان) يؤرقه ان تاريخ الثورات فيه لم يثمر سوى نهر الدماء . (ففرنسا هي التي ولدت طفل الحرية وهي التي تمشط جسمه بالحراب..)، ويحزنه (ان العقل البشري وحده

المنارة للاستشارات
ww

يتطور. لقد صنع القمر الصناعي، اما قلوبنا فمازالت ملوثة وعواطفنا مشوهة).. ومن هم الاخرون ضحايا مد البؤس وحطب التنور؟ انهم في بوح الشاعر: (الناس العاديون الذين يصنعون التاريخ.. وقد تنبه المؤرخون في العصر الحديث الى هذه الحقيقة فاتجهوا الى تاريخ الانسان الصغير، الانسان الذي لا يعرف اسمه او قبره . الاخبار . ع . ٤٨٥٣ سنة ٩٥٨): (نحن الرجال الصغار الذين نحب الخير وننشد الجمال)..

هكذا وجد (حسين مردان) عائلته وجمهوره من الغرباء المنسيين، ورأى غربته بينهم فراح يستعرض وحدة الذات المنسية على مرآة العصور المطلية بالاكاذيب في (مانفيستو) من نوع آخر مطبوع بمسحة من حداثة لا علاقة لها بالتقاليد الكلاسيكية التي طبعت خطاباته الى الاخرين في (قصائد عارية، رجل الضباب).. وبسبب من هذه الطريقة في تناول الاغنية الحزينة المسترسلة لم يكن ثمة مفر من ان تكون لهجتها عالية وهدفها واضحا ومعانيها جهيرة ومن ان تقترب بعض دوراتها في المباشرة، وهي مع ذلك (مانفيستو) اوفر نضجا وابعد عمقا: فقد اتسعت تجربة الشاعر وتعددت مشاغله وامتد امامه افق الحرية الواسعة في الفكرة والنظرة بحيث امسى تعامله مع العالم بدلا من المجتمع دون ان نحس في هذه النقلة بالادعاء او غمز العالمية..

ومع حرص (حسين مردان) على توفير هذا البعد الحضاري لعمله تبدو قصيدة (العالم تنور) لفرط علو وطغيان نبرة البوح الجهير وكأنها صفحات مستلة من دفتر يوميات كتبت مع اطلالة عام جديد تزفه الاضواء والقبلات الامر الذي وفر للحواس وللمخيلة سلسلة من المتناقضات بين الذات المنطوية على الوحدة الجائعة الضامئة وبين صخب العالم المنشغل بافراحه الكاذبة وضجيج اساطيره (المعلبة).. وذاك هو سر هذه المسحة الدرامية الممتدة لا يسمح لها طابع البوح الغنائي ان ترقى الى أيما لون من التأليف الدرامي توفرت له البذور وتهيأ الحقل، ولكن الفارس الشاب كان ضئيل الخبرة بهذا الميدان الجديد راغبا عنه الى هذا التحديق في مرارة الذات، وكأنه بذلك يجسد غيبة الحوار وتكريس الانفصال بين الشاعر والعالم، فليس بينهما سوى اطلالة من كوة يعقبها احتجاج اخرس عبر افعال عبثية عقيمة: (الوثبات ١٠.١٣.١٤.٢٠١ وذريعته انه ليس مضطرا الى مصافحة عالم مهدد بالبوار.. او كأنه ينتقم للذات من عالم لا يعرف للتضحية معنى ولا يقيم للذات وزناً: (لقد عصرت قلبي كله على جروح الناس ومن هذه الساعة سأعتني بجروحي)..

لذا يبدو النص وكأنه سلسلة وثبات بين الواقع الغليظ والحلم (السينمائي) العابر.. يرادفها نكوص من ذروة الوعي والمسؤولية: (الوثبة٢٣) الى شرنقة الذات الملتفة على وحدتها كشجيرة صبير في صحارى مجهولة بدافع من احباط طاغ كسرت فيه الذراع فلم يبق من سلاح سوى فم . يخيف الاعداء، فحتى الحب لا يبدو خلاصا او مهربا بعد ان تسرب الخراب الى تجاعيد القلب فاستبقى هذه الرواسب من الشعور بالهوان المازوشي: (ان وجهي كله ورم وجسمي بحيرة كحول اما رأسي فهو مأوى لافعى الكوبرا وقلبي كله تجاعيد

المنارة للاستشارات
ww

فابحثي عن رجل مهذب، ففي شفتي كل ما في الاسد من نتن، انا بقايا وحشية الغاب).

وبسبب غيبة الحوار بين الشاعر والعالم ظل التناقض بين مشاعر البهجة ومشاعر الرعب مجرد (مفارقة) اشارت اليها احتفالات الاخرين بمقدم العالم الجديد (السعيد): (لقد ارعشني ابتهاج الناس لاستقبال اليوم الاول من العام الجديد بينما العالم يغرق في بحيرة رصاص، ولقد اردت ان اصور هذا الفرح، واعطيت كذلك صورة مناقضة لما يسود عالمنا من خوف وفزع نتيجة هذا الصراع الدموي بين الشرق والغرب، ثم رسمت الحالة التي نعيش فيها نحن الناس الذين يطلق علينا اسم السواد..)[*].

وبفضل هذا الصدق الفطري ازاء الذات والاخر لم يتحرج (حسين مردان) من الاقرار بأن هذا الدفق الغنائي المنثال خلال ساعة تسبب في وجود (بعض الفجوات اثناء الانتقال من مقطع الى آخر، بل ان بعض المقاطع كان يجب ان يكون في موضع غير موضعه، كما ان تسلسل الفكرة لم يكن متحررا، لم ينم بصورة تدريجية متناسقة، فكانت الطفرات الذهنية تبدو واضحة، والسبب في ذلك يعود الى ما اعانيه من القلق النفسي).

ومن عجب ان هذه البذرة من الحس الحضاري التي انطوت عليها قصيدة (العالم تنور) بدلا من ان تنمو وتنضج في اعماله اللاحقة راحت تتضاءل حتى تكاد تندثر ليعود الشعر طرحا مباشرا وتقليديا لموضوع الالتزام كما عرفته ورسخت تقاليده مرحلة اوائل الخمسينيات العراقية: الولاء المتحمس والوعد بالاتي والوعيد للطغاة.

رأى (حسين مردان).. ان الوزن يحد من اظهار الحيوية النفسية ونقل العالم الباطني بصورة دقيقة.. فكان لابد من (نوع من التمرد والالتجاء الى هذا النوع من النثر الفني الذي شاع في عهد جبران وامين الريحاني عن طريق ترجمة الشعر الاوربي، فعمل بعضهم على تطويره لكي يأخذ شكل القصيدة من ناحية الاهتمام بوضع الكلمة وموسيقية الالفاظ واختصار الجمل وتركيزها للاستعاضة عن الجهد الذي يبذل في القصيدة الموزونة: الف باء/ ع٣١ سنة ١٩٦٩) ولكن ما تحقق من كل ذلك في قصيدة (العالم تنور) كان بقدر لا تتكافأ فيه مبررات التمرد وثمرات الاختيار..

---

[*] بعيدا عن موضوع المسرحية الشعرية، والشعر المسرحي، يكاد نقد الشعر العراقي في حقبة الخمسينيات يخلو من مصطلح (الدراما) ومشتقاته التركيبية كالحس الدرامي، والبناء الدرامي، والصوت الدرامي، وقد ورد هذا المصطلح في مقال ايليوت (اصوات الشعر الثلاثة) الذي ترجمته مجلة (الفصول الاربعة)، فقد عرف شعراء الحقبة فكرة عامة عن الجدل (ديالكتيك) في الطبيعة وفي المجتمع. وورثوا من تراثنا البلاغي مصطلح (الطباق).. ولئن كانت ريادة السياب الجريئة انجزت النماذج الرائدة للقصيدة الدرامية دون نص على المصطلح في (انشودة المطر، جيكور والمدينة، النهر والموت)، فقد انصرف طموح اغلب الشعراء الى محاولة تطوير الطباق وهو (مطابقة الشيء بضده) من طباق بين الالفاظ او الجمل المتقابلة الى طباق بين الصور..يقول (كاظم جواد) عن قصيدته (لعنة بغداد): كنت اواجه بغداد عام ١٩٥٣ بكل ما فيها من صور.. وقد دفعتني محاولة مني في التجديد ان ابحث عن الطباق في الصور في عالم بغداد وفق ديالكتيك الحياة الحي ولم ابحث عن الطباق في المعنى واللفظ كما دأب الشعراء القدامى، والطباق في الصور تجده منذ بداية القصيدة حتى النهاية.. بروج واهرام شامخة، واكواخ لقوم فوق المستنقعات، حراب المستعمرين واذنابهم وحمامات السلم الوديعة، نجمة الراعي واليباب المقفر، الربيع.

المنارة للاستشارات
ww

وعلة ذلك ان ضعف الاستجابة النفسية للتجربة ادى الى ضمور الحماس الفني لها، فراحت هذه الوثبات المتلاحقة على غير ما نسق شعوري متدرج او متنام الى ذروة تستقبل وتمتص موجات الامتعاض او الغربة او النقمة في اللحظات التي لم يكن فيها وجدان الكاتب مهيئا لمعايشة هذه الموجات وتصعيدها لتكتسب رنينا شعريا بموسيقى الشعر، وحال ارتجال العمل بدلا من معايشة التجربة دون ان تعوض موسيقى الوزن او موسيقى الشعور..

ومع ذلك يبقى لحسين مردان في (العالم تنور) وفي (الربيع والجوع) و(صور مرعبة) ايضا انه اديب طليعي يستجيب لروح العصر في نزعة الى تجديد النتاج الادبي يصبح به اشد انفتاحا على الحياة المعاصرة رغم اغترابه عنها واعمق جذورا في العالم الحضاري الحديث رغم ظهوره امامنا بمظهر من يشكو من استلاب شخصي.. هنا تعبير عن رغبة في ان يكون هذا العالم غير ما هو كائن عليه.. ومن ثم فإن المعنى الحقيقي للاغتراب في القصيدة هو المعنى الحقيقي للثورة.. الانشغال بالعالم على اساس من الوعي والمسؤولية يفضيان الى شعور بالمرارة لأن الانسان والعالم مازالا بعيدين عن الصورة التي يريد الشاعر ان يكونا عليها، والى حلم بعيد بالعالم المنتظر يشد الشاعر الى العالم برباط مصيري لا مهرب منه.

الارض والموت
وغدا نموت
وكما تموت الذكريات.. غدا نموت
مر الشباب ولن يعود
وكغيمة بيضاء فارغة الرعود
غدا تفوت
ايامنا.. كالليل في ارض الجليد
ومن جديد
في كل عام من جديد
ستسيل اضواء الربيع
عطرا فترتعش الصخور
وانا عظام لا تفيق
وكما تعود من زمان
سيعود ينزلق النهار
فوق الضفاف الزرق ينزلق النهار
فتعود اقدام الصغار
مصبوغة بدم الزهور
تعدو فتعثر بالمحار
اطفالنا.. هل تفهمين سيضحكون
اذ يبصرون الموت في صمت القبور
وسيصعدون الى النجوم ويهبطون مع المطر
وسيزرعون الورد في ارض القمر
وبعينك الزرقاء دود

المنارة للاستشارات
ww

وفمي يموج به صديد
والارض ويحك.. نفس هذي الارض غرقى بالهناء
فلقد مضى عنها الشقاء
فلا رقيق او عبيد..

يقول (سيسيل دي لويس): كل قصيدة ينبغي ان يكون لها منطقها الخاص الذي ينظم صورها، قد لا نراه بوضوح على سطح القصيدة ولكنه يكمن داخلها ويتحكم في تسلسل صورها..

واذا كان منطق القصيدة هو النمو المتدرج لها واضطراد موضوعها على ايقاع ينتج من تتابع صورها صورة اثر اخرى.. فإن المنطق الشعري في القصيدة (الارض والموت) يلخصه هذا الجدل للنقائض في ظفيرة منسجمة الالوان. ان حركة القصيدة تتنامى نحو التصعيد والتسامي الذي تتوحد فيه النقائض، فتبدأ القصيدة بصوت الشاعر يعلن بدهية يستبق بها صوت النعي لتنتهي عبر مسار صاعد بصورة الجماعة والبشارة الكبيرة، وتنطلق من احساس مر ببعض تناقضات الشرط الانساني حول محدودية عمر الانسان لتصل عبر الحلم الى حقيقة الامكانات الهائلة اللامحدودة للحياة في دورة تجددها الابدي.

ليس الانسان في القصيدة سوى موجة صغيرة . مهما كبرت تأخذ دورتها كاملة او ناقصة ثم تضيع في اللج الهادر منذ الازل، فليس للشهاب العابر صيرورة الدورة الابدية عبر تعاقب الفصول.. ذاك هو . على بساطته . المستوى الوجودي في القصيدة جذره (القريب) ما استبقته الوجودية في وجدان (حسين مردان) من حسرة واحساس بالعبث مبعثهما ان الانسان يولد على حافة قبر ويجوس الظلمات الى قعره.

وثمة مستوى آخر هو المستوى الفكري التقدمي.. وكوى الفكر التقدمي تتواشج مع ما نهضت به الوجودية من فكرة الحرية والمسؤولية، بهما تتحقق الذات ويكسر حاجز التشييء المتبادل مع الاخر.

ان الانسان رغم هذه الحقيقة الكونية المؤلمة، حقيقة الموت، يمكن ان يرى وراء الشوط القصير طريقا لاحبا للاجيال، وان نورا مشرقا يمكن ان ينشق على صمت القبور.. وفي النظرة الايديولوجية لمشكلة الموت طرح الشعر الجديد على لسان (البياتي) فكرة ان: (الموت حق.. حسنا . فلتكن الحياة . عادلة).. وتلك هي يقظة الوعي الشعري حين اهتدى الى المعبر بين ديالكتيك الطبيعة وديالكتيك الحركة الاجتماعية دون تفاؤل كاذب او تعلل بالامال: يندثر ماض ويغيب جيل لينهض حاضر ويبزغ جيل في وعي جديد يحاور الاسلاف ويعي ابعاد الراهن ويرى الطريق الى المستقبل حقيقة ممكنة، لو تعذر تجسدها الان فإن عين الخيال يمكن ان تراها..

قصيدة (الارض والموت) تشبه (سورة) مختارة من نهر الزمن الطويل فيها من بعض سمات النهر: سطح من المسيل الرائق الشفاف، ووراءه غور عميق ضم سكينة الموت ودفقة الحياة المتجددة ابدا..

وفيها من دورة الطبيعة الازلية اكتمال الوحدة الداخلية في دورة واحدة دون فجوات او هوامش، تبدأ بالظلمة وتتدرج صعودا الى اشراق كوني يشمل

المنارة للاستشارات
ww

الارض والناس جميعا، فكأن حتمية الموت الصغير يرد عليها بما يتجاوزها من حتمية سيادة البشر على الطبيعة، وما عسى يكون سر هذا النسغ الصاعد بحركة القصيدة الا ان يكون هاجس التضحية الذي تتضمنه القصيدة ولا تفصح عنه من وراء قناع او استعارات (ميثلوجية)، فهي تضحية واعية صامتة لم يكن التسليم فيها بحقيقة الموت تسليما قدريا اعمى، ولكنها قريبة من اذعان رواقي جليل يدرك الحكمة الكونية في كمون المأساة في نسيج الحياة، ويمضي بهذه الفكرة الى قدرة هذا النسيج على ان يستبدل ما يتهرأ ويتآكل بما ينمو ويشتد لاعلى نحو ميتافيزيقي مجرد، ولكن بفعل الارادة البشرية القادرة على دفع مسيرة التقدم عبر الحلم بامكان تحقيق ما لم يتحقق بعد، حتى تمسي هذه الارادة الغضة جزءا من القانون الكوني وعنصرا في حركة الطبيعة: (وسيصعدون الى النجوم.. ويهبطون مع المطر)..

ومن خلاصة هذه الحكمة وتأثيرها على النسيج الفني للقصيدة جاءت متسمة بالبساطة البليغة، لأن العتمة فيها تعادل بالنور، والمعبر الضيق بفسحة المدى الانساني الرحب، وضيق الحفرة بحرية تحول الانسان الى طير كوني يحط على الكواكب ويهطل مع المطر ويخوض في كل نهر ويركب كل صعب، وما كان ذلك ليتحقق في القصيدة مضمونا وتشكيلا لولا رحلة التأمل في تناقضات الوجود ببصر جديد يرى علاقة الحدث العابر بالنواميس الازلية من خلال حس تاريخي يقظ يرى ما تستطيعه الارادة البشرية في فلك الارادة الكونية.. وكما يقول (جورج سيفريس) فإن الحكمة والبساطة يأتي بلوغهما بعد صراع طويل او لا يبلغان ابدا وان ذلك يقتضي توقا دائما لا صوى له، وانتماء روحيا الى نزعة لصفاء اللغة، وبدون ذلك التوق لا تعود الحكمة سوى تلك (الخلاصة السهلة) لتجربة مكررة موروثة في منحى اخلاقي او تعليمي ساذج..

والقصيدة في انجازها الفني نموذج (نقي) للقصيدة الغنائية الجديدة، وخطوة رائدة في التقاطها هذا النبع الغزير الجديد: حس (درامي) مبكر يترقرق في غنائية ثرية عبر صور اليفة (صافية) وتشبيهات بليغة دون حذلقة: (وكغيمة بيضاء فارغة الرعود . غدا تفوت . ايامنا كالليل في ارض الجليد..) في لغة مأنوسة بريئة من التقعر والابتذال معا، وفي وحدة داخلية واضحة الهيكل والحدود، لكل صورة دور، ولكل لفظة موقع وجرس.. ومن الاتساق الغنائي الفريد تتشكل الصورة الكلية المنسجمة وتنبعث النغمة الصافية.. وفي الايقاع رصانة بنتها تعادلية شعرية بين كآبة من ادراك الحقيقة وتفاؤل من عرف ما وراءها من حركة التاريخ الصاعد، وفيه نغمة حزينة كأنها انين مصدره مرح اقدام غضة على جسد في حافة المغيب..

وباستثناء (السياب) في مطولاته، لم يكن شعراء الريادة يطمحون الى اكثر من هذا البوح الدافئ المتسق في حيوية والفة والتئام، فلا عجب ان يجد فيها الشاعر (بلند الحيدري) في مقالته (خواطر في الشعر العراقي الحديث . مجلة: الاديب العراقي . ع١ سنة ١٩٦٢) مثالا للانسجام المعبر بين الموسيقى، واهم عناصرها روي متنوع كأنه زفرات متتابعة، وبين التجربة الشعورية الصادقة، ولا غلو في ان قراءة مدققة لشعر الخمسينيات سترينا

المنارة للاستشارات
ww

تكرار هذا النموذج في القصائد الغنائية القصيرة، ومجموعة (اغاني المدينة الميتة) اقرب مصدر واوضح دليل.

بل ان عددا غير قليل من الشعراء العرب الشباب، وبدافع من هذا الهاجس الانساني (الخمسيني) تقاربت اعمالهم والتقت حول هذا الهيكل وتلك النبرة، كأنهم اتفقوا . وان لم يتفقوا . على ان بلورة هذا المنهج الشعري الجديد بمزاياه في الايقاع والالفة والتجانس . غاية المؤمل في الابداع الشعري.. ولنتذكر الان . على سبيل المثال لا الحصر . قصيدة (نامت سهاد) للشاعر (كمال نشأت): التصعيد الغنائي الهادئ بالايقاع ذاته من بحر (الكامل) من حصار الذات الى ثقة بأن هذه الارض المهددة بالمحق والبوار يمكن ان تمسي في الغد القريب فردوسا وبيتا للجميع[٢].

* * *

شيء عن وعي الحداثة في القصة العراقية

يجمع بين مراحل التجديد الادبي في تراث الانواع الادبية عامة قانون كان للاستاذ (محمود محمد شاكر) فضل التنبيه الى اهميته في دراسته عن الشاعر (المتنبي): ان الاديب الذي يسعى الى تأسيس وتأصيل نقلة التجديد في تراثه الابداعي لابد ان ينطلق من وعي مركب بحقيقة ما يرفض وما يضيف، فهو يعرف اين (يخرق) واين (يصل)، دليله وعي بموضع (الشرخ) حيث الجانب الميت او الراكد الذي ينبغي اختراقه رفضا وهدما، ووعيا بموضع (الوصل) حيث الاضافة المقترحة الى التيار بما يجعله اكثر نضارة وديمومة وخصوبة.. وبفضل هذا الوعي . وهو خلاصة مراقبة وتأثر الايقاع في حركة التراث . يكتسب التجديد ثقله وضرورته فلا يعود محض اجتهاد جزئي عابر او نزوة جمالية طارئة.

لقد كتب (عبدالملك نوري) جملة من المقالات النقدية الصحفية في ضرورة السعي الى ابتكار ديباجة خلاقة متطورة لها قابلية التعبير عن روح العصر بواسطة خيال خلاق يجمع وينسق الانطباعات والمشاعر والصور الواقعية ليجعل منها كلا واحدا.. وجاء عطاؤه في القصة القصيرة مسعى جادا وان يكن متفاوت الحظ من الاهمية والمستوى لوضع طموحه موضع التطبيق في تجربة كان لها كل ما للريادة من مقومات: بدءا واستباقا وطموحا الى افق جديد تقترح له ادوات ومناهج من القصة الغربية الحديثة في (تطبيقات) تختلط فيها الوان التأثر باجتهاد مشروع في اقتحام البواطن النفسية لاقامة انماط مختلفة من هذه الديباجة الواقعية الخيالية معا، تختلط فيها الحدود بنسب وتركيبات مختلفة بين فتات الواقع المرئي وتداعيات اللاوعي، وتكاد تضيع في بعضها الصوى الدالة على ما للمؤلف وما لشخصياته..

كان (عبدالملك نوري) في تقدير (التكرلي) هو (المحاول الوحيد في ادبنا القصصي) وفي ادبه (يمكن ان نجد محاولات حقيقية مخلصة للتعبير بصورة فنية عن البيئة العراقية)، واذا كانت القصة العراقية آنذاك قد بدت للتكرلي

المنارة للاستشارات
ww

ارضا بوارا لم تنتج الا القليل مما يستحق الاهتمام، فإن هذه القصة بأدب (عبدالملك نوري) قد فتحت لها طريقا..

ولم يكن ثمة في هذا التقدير المتحمس من غلو او اسراف، فقد كانت المتابعة الواعية لعيون القصة العالمية في تراثها المتنوع بالتجارب والاساليب كفيلة بأن تضع القصاص الشاب في موضع الرافض المنكر لما اكتظت به القصة العراقية من عقم وسذاجة وسطحية قنعت بأن تصل الى مجد متوهم في الواقعية عن طريق سهل يصف بعض مشاهد البيئة وشخصياتها في نتف من احداث (شائعة) او اخبار (ذائعة) دون اكتراث كبير لمسألة الاتقان في الاداء وضرورة الدراية في التركيب..

وما كان عسى ان يمد به تراث (السيد) و(ذي النون ايوب) و (شالوم درويش) قصاصنا الشاب في تطلعه الى الخلق الادبي المتميز في دلالته على الشخصية الفنية.. وهل كان ثمة في هذا التراث سوى سرد مجمل مبهم يختلط بنزعة تصويرية غير مدققة وتقليد موروث في القص السهل واقامة لبناء ما حول عقدة ما تتنامى الى ذروة وتنحدر الى حل في يسر او تكلف..

صحيح ان بعض قصص (عبدالحق فاضل) كانت خطوة متقدمة في جيل الثلاثينيات نحو (فنية) القصة ونحو التجديد احيانا في مزاوجة قيم الواقعية الموروثة بواقعية تعبيرية دالة على جرأة فنان متمرد على قوانين البيئة.

ولكن هذه الخطوة عند (عبدالحق فاضل) لم تكن ـ لا عند (نوري) ولا عند (التكرلي) ـ (باب) هذا التوجه القصصي الجديد الذي ما لبث ان اضحى تيارا متناميا في الاجتهاد الواعي والسعي الدؤوب لتأصيل اركان وملامح القصة الفنية العراقية.

وهكذا يقترح (التكرلي) ان يبدأ البحث في القصة العراقية من المحاولات الناجحة فنيا، فليس لقصة (بداي الفايز) الا امتياز السبق الزمني.. بينما كانت (الرجل الصغير) هي البداية الحقة لجهد موصول في سبيل غاية فنية.. و(ما كان فلتات قليلة عارضة من ذي النون ايوب ونزار سليم كان بالنسبة لنوري غاية وحيدة حاول جهده ان يبلغها..) وبدلا من المحاكاة الباهتة لالوان لا تكاد تخرج من نطاق العقدة الموبسانية الا لتعود الى ارثها الثقيل اصطناعا وحبكا وتلفيقا، فإن متابعة رحلة القصة القصيرة في الادب العالمي، والحديث منه بخاصة كانت كفيلة بأن تبلور (الشخصية الفنية الاصيلة) التي تبيح لابداعها عن وعي وثقة تبديل القيم او تعديلها، وذاك هو امتياز الريادة الفنية في كل جيل وكل ابداع..

فليست ريادة التجديد حتى لو كانت بدافع من ازدراء قيم ادبية موروثة او التيقن من عقم التشبث بها محض انفلات من كل قاعدة معروفة او قانون موروث في الخلق الفني، ولكنها، على النقيض، شديدة الالتزام بشرط الحرية المسؤولة عن ان تحقق بالوعي ما اضاعته الغفلة، وهكذا، فإن (التزام قواعد الفن القصصي ـ وحتى الصارمة المتعبة منها ـ منذ البداية، قد لا يكون اسوأ من اهمال متقصد لا تعرف نتائجه..).

وهكذا راحت تتضح بتواصل النصوص القصصية الجديدة علامة فارقة بين جيلين ومرحلتين ونمطين: امتياز فنية العمل القصصي بديلا عن امتياز

المنارة للاستشارات
ww

(سهل) يوفره التعبير عن البيئة وحدها.. وبات ذلك عند (التكرلي) مقياسا صحيحا لا يمكن التفريط فيه او التغاضي عنه في فحص تجارب الاخرين وتقييمها، تمييزا بين ادب غث سهل تلتقط فيه الموضوعات كيفما اتفق لغاية اصلاحية . ربما . وتحشد التفاصيل او ترتب دون دراية او حس جمالي، وبين ادب تلتقط فيه النظرة المتأملة تجربة واقعية ذات بعد انساني او موقفا فرديا ذا جوهر وجودي وتنجزه في حساسية تعرف ما تختار وما تنبذ من جزئيات وعناصر في دراية بما يستلزم التركيب الفني من شروط وادوات وخبرة في اساليب البناء وتوازن الابعاد وعلاقات النسب في وحدة الجو والاثر.. ففي طبيعة الاختيار وعمق الدراية يتحقق للقصة ان تهمس بمعناها للقارئ النابه في تأثير يترك في وجدان هذا القارئ شحنة من انطباع عميق لا يسهل نسيانه او الهرب منه..

وبدلا من القصاص الذي يتولى بنفسه رواية كل شيء: معرفة بالحادثة وسير الشخصيات ووصفا للمشاهد والحالات، كرست الحداثة دور الابداع الفني اذ تشيع انفاس الكاتب في تفاصيل عمله بينما هو يكمن وراء النص مراقبا وموجها في حياد (ظاهري) دون اقحام لصوت الفكرة او الهدف ودون تفريط بوحدة الحبكة القوية، فلا اختزال يعود بالقصة الى السرد المجمل الذي يحيلها الى محض هيكل ذي ملامح شبحية، ولا تبذير او اسراف في لغة فائضة دون مبرر.. ما دام العمل الفني في جوهره نسبة وتناسبا في وحدة الانطباع والاثر.. وكان لهذا كله تأثيره الآني المباشر على زملاء الجيل من قصاصي الخمسينيات.. شهد بذلك القصاص (مهدي عيسى الصقر) في كلمة نشرتها مجلة (حراس الوطن) وهو يتحدث عما لفته في قصة (العيون الخضر) اضافة الى عذوبتها الآسرة: الشكل المحكم والبناء المتقن، فلا غرابة ان تكون للاستاذ (فؤاد التكرلي) هذه المكانة المحترمة في الريادة والامتداد، فهو كما يقول الدكتور (علي جواد الطاهر): (اديب شاعر وقصاص فنان مفكر عرف عنه ادامة النظر في آثاره والسيطرة عليها.. يقدر في نفسه المسؤولية الفنية عموما ومسؤولية القصة العراقية خصوصا ويضمر ان يأتي عمله في الطليعة التي تبقى وتدوم طويلا..).

ويتحدث القصاص الفنان عن جانب من وعي الريادة بالحادثة فيقول: (اصبحنا نرى في الفن القصصي تعبيرا عميقا عن الحياة لا مجرد عقدة او حبكة او نكتة او فذلكة، ونجد اعظم الاثار الفنية في العالم تتسم دائما بميزتين رئيستين: انسانية الموضوع وعمقه من جهة والبساطة في الاداء من جهة اخرى..)[٣].

ريادة غائب طعمة فرمان

ولدت رواية (النخلة والجيران) وسط عقم وفراغ، فكان الميلاد المعافى بشارة اختزلت شوطا واسعا قطعته الرواية العربية حين تمثل (غائب طعمة فرمان) في صبر مبارك خبرات زمن توسط عقدين حاشدين بالاحداث والامال والروافد الثقافية المتعددة.

المنارة للاستشارات
ww

فقد ارخت (النخلة والجيران) نقلة النضج (الفني) في تاريخ الرواية العراقية، وكانت اللبنة الاولى في ريادة التأسيس الجديد ولم يكن هذا الامتياز محض اختلاف املاه تأثير موضوعي خارجي، لكنه كان الثمرة الناضجة لجهد شخصي في استخلاص قوانين الفن الروائي: هيكلا وايقاعا وادوات صياغة كما اكتنزها تراث الرواية العالمية في عيونها الباقية، فلم تكن الدراسات النظرية القليلة الخاصة بالادب الروائي تفي بطموح الروائي الشاب الى الانشاء الصحيح الجديد، لذا كانت معايشة هذه العيون . وقد اسعفته فيها اللغة الانكليزية . هي السبيل الاجدى الى هذا (التفقه) بمقومات الفن الروائي واسراره.

لسنة ١٩٥٤ في تاريخنا السياسي والثقافي خصوصية و(كثافة) لاسباب معروفة، ولم يكن محض صدفة ان يختارها الروائي مهادا واطارا زمنيا لروايته (خمسة اصوات) وان يختمها بحادثة الفيضان واغلاق الصحف التقدمية. وعلى صعيد الابداع الادبي يلخص احد اعلام الحقبة، وهو الشاعر الراحل (حسين مردان) في مقالته (الشعر العربي في خطر: الاخبار . ١ حزيران ٩٥٦) ما طبع الشعر الجديد والقصة الواقعية من اثار التحول صوب وجهة جديدة في الوعي والافاق موصولة الاسباب بينابيع الادب الانساني والتقدمي منه بخاصة فيقول: (في هذه الفترة بدأت سيول الادب الانساني تتدفق من كل مكان.. ومضت هذه الامواج الهادرة الجديدة تعمل في تعميق قاع المجرى واتصلت الجداول الصغيرة بالاقيانوس العظيم. وهكذا حدث الانقلاب الثاني في تاريخ الادب العربي المعاصر فتجمد ادباء غرف العاج وجفت مستنقعات الادب الرخيص وتصدر الادباء الذين يغمسون رؤوس اقلامهم بدموع الشعب ويكتبون بدمه.. وتعالت الاغاني التي تمجد الانسان وبطولاته في خلق عالم افضل، فسيطر هذا التيار الحار على افئدة العامة واكتسب اصحابه قوة عظيمة وحصانة ضد النقد.. ان الادب الانساني الذي ندعو اليه ويدعو اليه جميع ادباء العالم لا يختلف في جوهره ومنازعه بين بلد وآخر..).

في هذه السنة (الحبلى) كتب (غائب طعمة فرمان) مقالته: (قيمة الوعي في الادب)، وكانت خلاصة خبرة (اولى) ودليل عمل للشوط الثاني من التجربة، فيها رأى القصاص الطريق والصوى والهدف البعيد، فبدءا من النظرة الواقعية للحياة والمجتمع في مسار حركته وصراع متناقضاته وانتهاء الى اختيار الاسلوب واللغة الحية المعبرة، جاءت (النخلة والجيران) مكتنزة بهذه الخبرة المتنامية على مدى عقد من الزمن الصعب لتلك الركائز الادبية، كأنها المبدأ والاساس... فلا عجب ان يكون الوليد الاول بريئا من العثرات (المتوقعة) متوفرا على المزايا المعروفة في نتاج اعلام الرواية العربية المعاصرة الذين سبقوا الروائي (غائب طعمة فرمان) على طريق هذه الواقعية النقدية الجديدة.. بها رأوا الحياة في صدق فني ونظرة واعية ترى الظلام والنور معا وتعرف المثبطات والامكانات المنسية وتلتقط ما وراء الجمود من عوامل التحول، في اطار من قناعة بأن الانسان . بالوعي والارادة . يبقى سيد الحياة وان كل الاشياء يجب ان تسخر لخيره، ثم هي تستقطر الخبرة في بناء او معمار لابد ان يستصفيها ويستثمرها في خبرة (ودراية) بجدل عناصر

المنارة للاستشارات
ww

العمل الروائي على خير وجه ممكن اذ الرؤية تنتخب في حساسية وتختار في وعي لاغراضها في التشكيل والبناء، ثم تضع هذه النقاط المنتخبة في سياق متصل متنام، وتضفي عليه لمسة الشكل والنظام، والتوازن بين عالم الزقاق ومجتمع المدينة، وبين الوصف الخارجي للمظاهر والسلوك وهواجس الذات في خضم ما يتقاذفها من امواج بعد ان شهدت المدينة في خضم الحرب مولد فئات ورغبات جديدة.

وهكذا كان الصدق في الرؤية والصدق الفني في العمل هما جناحي هذه الاطلالة على آفاق الحياة وانفاقها المعتمة اذ الاشياء تتحدث عن نفسها وطريقة التصوير الواقعي..

تأمل الفارق بين (اليد والارض والماء) للقصاص الراحل (ذنون ايوب) وبين (النخلة والجيران) تجد الاثار الناصعة لهذا الوعي الفني في المسافة الشاسعة بين ركام السرد الممتد: اخبارا وحركة وتعليقا متحمسا، وبين المعمار الروائي المتماسك في صيغة ناضجة وعت النسب والابعاد وعرفت المداخل والاسرار، فلم يعد للتقرير المباشر من دور او مكان، ليأتي دور التصوير الحي المشبع بحساسية رمزية ذكية دون قسر او (غمزات عيون) مبتذلة، فكل معنى يراد توصيله، وكل صفة تنسب للشخصية يتكفل التصوير الموحي بتجسيده من خلال المزاوجة البارعة بين الحسي والمعنوي، أي من خلال تحميل الصورة ايحاءات دالة في نسيج من خيوط الحياة ذاتها، ومثل هذه الخبرة لا تجود بها الكتب التعليمية او النظرية ولكنها تستخلص من استيعاب تجارب اساتذة الفن الروائي بما يشحذ الفطنة ويذكي الخيال ويوقظ البصر والبصيرة على الامكانات المهملة في الاشياء وحركة الكائنات ومظاهر الطبيعة المختلفة، فيتبلور من كل ذلك حس فني قادر على جعل الصور والمشاهد تبوح بمعانيها في حذق كأنها تخلقت هكذا مشبعة بالايحاء مكتنزة بظلال المعاني، فلا يعود الروائي مضطرا الى التدخل السافر ليقول ان تحول (الطولة) في الزقاق الى معمل للسجائر كناية عن تحلل العلاقات الاقطاعية الرثة في المدينة وظهور شرائح الصناعة الوطنية من الطبقة الوسطى الناشئة. ومن (ترافد) هذه الظلال على مدى السياق الروائي يتبلور وينصع على المدى البعيد ما يريد الروائي ان يهمس به.. أي ان الانطباع الكلي في العمل، وليست جزئية بعينها او عنصر بمفرده، هو الذي يكتنز مرحلة اثر اخرى باشعاع يصاعد مع ايقاع الحركة كأنه الفجر البازغ حتى يسطع بانبلاجة تضيء الاشياء وتثري الوجدان بالخبرة الجديدة. وخلل هذه الحركة الموزونة بايقاع لابد ان يبدو كأنه ايقاع الحياة ذاتها تتعاقب لوحات تتضافر على حبك خيوط الحدث والتنامي به في اناة الايقاع الوئيد، ايقاع الحياة اليومية في تعاستها وكدحها ومباهجها الصغيرة ضمن حرص على التناسب والتوزيع البارع فلا يطغى لون على آخر، ولا يتعجل الروائي شيئا حتى يرى الصورة الكلية وقد تبلورت ايحاءات ونصعت الوانا في مزيج متجانس من الاضواء والظلال في حذق دال على وعي بشروط الصنعة واسرار الفن.. وخلل الحركة تظهر الوحدة الفنية، وهي كما قال الروائي: (وحدة ليست

المنارة للاستشارات
ww

ميكانيكية او شكلية بل وحدة عضوية تتطلب ذلك الخيط الذي قد يكون دقيقا جدا ولكنه ينتظم كل شخصياتها واحداثها..).

وتظهر رؤية المؤلف في هذه الواقعية الجديدة الرحبة: (ان سيد الرواية هو الانسان، لا الانسان بمظهره الخارجي وانما بارتباطاته المكانية والزمانية وعلاقاته مع الاشياء المحيطة به) ويفضل هذه النظرة تمردت (النخلة والجيران) واعمال الروائي بعدها على التصنيف المدرسي الذي يقيم حدودا بين مهمات الروائي وامتياز عمله في التوثيق التاريخي او الفعالية الاجتماعية. فمنذ البدء، كان ثمة حرص على ان تكون الرحلة الروائية بمنأى عن التسمر عند وظيفة محددة او عنصر بعينه: (عندما اكتب عملا لا احدد هويته، بل هو الذي يتكون بين يدي.. الكاتب عندما يتحدث عن شخصية فيجب ان يضعها ضمن بيئتها وعلاقاتها الاجتماعية ومرحليتها التاريخية، وهذا يفرض عليه ان يخوض في المسائل المطروحة امام هذه الشخصية باعتبارها كلا متكاملا، انا لم اكتب (النخلة والجيران) و(خمسة اصوات) كروايتين تأريخيتين ولكنهما لكونهما روايتين واقعيتين فإن لهما صفة اجتماعية وتأريخية ونفسية.).

ومن تأثير هذه القناعة، ومن خبرات الدراية الفنية، كانت الحبكة في (النخلة والجيران) فضاء وارضا ذات تضاريس تهب عليها النسائم، وروافد، ولم تكن مجرى ضيقا او نولا دوارا بخيوط ترص رصا. ولم يكن ذلك دون ان تحرك المشهد الكلي ريح عاتية آتية على الزقاق، وان تنتهي بالجريمة والضياع النهائي بعد ان ضاعت العائلة والدار والحبيبة والصديق، وهنا يفرض الصدق الفني منطقه وقانونه حتى لو بدا ذلك متعارضا مع ايمان الكاتب بسيادة الانسان على الحياة، وحتى لو بدت المصائر شبيهة بمصائر كتاب المدرسة الطبيعية، وروايات نجيب محفوظ بالذات في مرحلة الواقعية الاجتماعية فطالما لاح تأثير الظروف القاسية، وبخاصة ظروف الطبقة في مجتمع شبه اقطاعي، شبه رأسمالي وكأنه تأثير القدر المقدر: يسوق ضحاياه الى الهاوية. كما فرض الصدق الفني حضوره في خفوت صوت السياسة وتبعثره في اصداء تأتي في مواضع مناسبة في الاغلب، مع تغلغله في السياق وقيادته للاحداث كعنصر اساسي في اقامة الحبكة بعلة قوية لا تخفي اثرا وان احتجبت وراء الوجود والتصرفات.

وايا ما كانت وجود الشبه واللقاء بين (النخلة والجيران) و(زقاق المدق) والتي سمحت للناقد (فاضل ثامر) بالقول: (غائب طعمة فرمان، رغم انه ينجح في اكتساب صوت قصصي مستقل ومتميز الا انه يظل في هذه الرواية يلاحق خطى (نجيب محفوظ) في الكثير من جوانب المعمار الروائي ورسم الشخصيات وتحريك الاجواء الروائية. فواضح ان (زقاق المدق) حيوية هادئة تنبض وراء رؤية واقعية تفتح للمأساة الشاملة المفضية الى الهاوية وفي (النخلة والجيران) حيوية نابضة بفضل رؤية واقعية جدلية ترى خلل ركام المأساة (نهر الحياة يجري) بعيدا عن تفاؤل ساذج يجعله فياضا بالخير والرحمة كل حين او عدمية تراكم الظلام على الظلام عمدا فتغلق المسارب والكوى جميعاً. فإن ما يجمع بين معمار الروايتين اعتمادهما منهج التجاور

المنارة للاستشارات
ww

والتنامي بين اللوحات المختارة، وهذا المنهج في (خمسة اصوات) اوضح، فلا ينبغي ان نسارع الى اعتبارها رواية (بوليفونية) متعددة الاصوات لمجرد ان الفصول تعنون بالاصوات المتعاقبة.. وبمستطاع الباحث والناقد ان يطمئنا الى رأي الكاتب الذي يحسم هذه المسألة بقوله: لقد كان من التأثير الايجابي للنزعة الواقعية النقدية لدى (غائب) كما ثبتها في مقالته (قيمة الوعي في الادب) انها رأت الاحوال والاشياء بنسب طبيعية ذات اقناع اولا، وفي تفاعل ثانيا، فجاء الفضاء الروائي . على جفاف الواقع المرصود . طافحا في مواضع مناسبة بدفق من النور وندى الانسام لم تتوفر عليها (زقاق المدق) بسبب ان (نجيب محفوظ) فيها كان مازال مشبعا بالقدرية القاتمة العمياء التي رضعها من تراث المدرسة الطبيعية فغلبت على روايته جهامة الواقع وبؤس المصائر دون بصيص من امل او ثقة بغد آخر.. وذاك هو تأثير التربية الثقافية . خلفية وقناعات وتوجها . على الصيغة والالوان التي تتخذها الشريحة المختارة من الواقع لتكون من بعد (الواقع الفني) في العمل الادبي.. وذاك هو الفارق بين (الواقعية الطبيعية) بموضوعيتها (الجهمة) اذ تباعد بين المؤلف وشخصياته الضائعة في الخضم فلا تمد بينهما جسور الحنان او التعاطف وتخلي الجو لرياح المأساة كي تسوق البشر الى مهاوي الموت والانسحاق.. وبين (الواقعية الجديدة) اذ تستند الى الوعي الفكري بحقيقة الواقع وابعاده وعلل حركته او فتوره، وهي اذ لا تهرب من مواجهة المأساة الاجتماعية الشاملة في مشهد الواقع لا تتعجل الاستسلام لميلودراما المصائر المبيتة والاقدار المقدرة بل ترى دوافع الحركة ودور الاشخاص فيها وعيا ونشاطا ولا تحجب رؤيتها لجهامة الواقع الكالح لحظات الاشراق والتواصل الانساني في تجارب الحب والصداقة والكفاح المشترك بالقدر المستطاع ضد قسوة الظروف ونوايا المنتفعين منها ضعفا او (سمسرة) ومن تأثير هذه النظرة ان (النخلة والجيران) وان كتبت وفق منظور الراوية . المؤلف كلي العلم لم تجنح الى جفاف الموضوعية المطلقة، بل جعلت الكاتب قريبا من شخصيات عمله يحس نبض احاسيسها ويرى في احيان كثيرة الاشياء بعيونها، كما لحظ الناقد شجاع مسلم وهو وان يكن اخلص لمسار الاحداث فانتهت الاحداث . بقانون الصدق الفني . الى الضياع كان قد اضاء المشهد وقوانينه بوعي هو ثمرة التربية الثقافية في النشأة وفي الموقع الاجتماعي، وهو الوعي الذي تتشربه.

كان الواقع عند (غائب) هو المادة الخام والموضوع الكبير المتجدد بالخبرات الشخصية الجديدة والمعالجات الفنية المتجددة.. لذا فإن ما يجمع بين رواياته من وشائج الموضوع والنظرة يقابله ما يميز بين محطة واخرى في اختيار زاوية الرؤية وطريقة التناول، فقد انطوى ذلك العهد الذي كان فيه الروائي يجتر حبكة واحدة باطباق متنوعة على طريقة الراحل (عبدالحليم عبدالله) في رسائله الغرامية.. ولم يعد مقبولا ان يضيع الجهد والفن في تكرار طريقة معينة في التناول كالتي تسمر عندها فن (نجيب محفوظ) في مرحلته (الواقعية).. وهكذا كان التجديد ضرورة ومنقذا من القحط والرتابة، وكانت دراسة وتقويم رحلة التجديد والتطور لدى (غائب طعمة فرمان) امنية تبحث

المنارة للاستشارات
ww

عن اطارها الطبيعي في رسالة جامعية او كتاب عنوانه: (عالم غائب طعمة فرمان) اسوة باعلام الرواية العربية الذين كان لكل واحد منهم عالم يعرف به ويدل على اسهامته في تجربة الابداع الروائي[٤].

* * * * *

وبعد هذه النصوص النقدية التي اخترناها للناقد عبدالجبار عباس هذه نصوص اخرى نختارها للناقد حاتم الصكر من كتابه (البئر والعسل) وهو يعلن في المقدمة عن منهجه النقدي، فهو يعتمد المناهج النصية التي خففت من غلواء هيمنة المؤلف والعوامل الخارجية . كما يقول . وهو ينطلق من النظريات المعاصرة التي تأثرت بالنقد الالسني فيما يتصل بنظريات القراءة والتلقي التي ناقشت دور القارئ في تحليل النص وتأويله، و يردد الافكار التي وردت في نظريات القراءة والتأويل منها: افق الانتظار/ الاستجابة/ اشراك القارئ في انتاج النص/ تناسل النصوص وتناسخها/ استنطاق النص والغوص على وجوده المختفي وراء ظاهره/ استخدام مقولات (الحضور) و(الغياب)، الحاضر هو بنية النص والغائب هو التأويلات المنتظرة/ النص ليس بنية مغلقة انما مفتوحة على القراءات المتعددة فلا يكون دور القارئ هامشياً/ تأكيد العلاقات المتشابكة بين ظاهر النص وباطنه وهو ما يمثل قصد المؤلف/ انفصال النص عن المؤلف بمجرد الانتهاء منه/ عدم الاهتمام بوجود المؤلف/ فاعلية التأويل تلغي دور المؤلف/ النص ناقص تكمله القراءة، تطلقه من حالة الكمون الى التحقق والظهور/ تعدد المعاني بتعدد القراءات/ الاكتفاء باللذة التي تتيحها القراءة.. وغير ذلك من افكار تصرح بها نظريات القراءة والتأويل.. ونفضل ايراد المقدمة لانها تتحدث عن منهجه الذي نجد تطبيقاً له في حكايتين من الحكايات التراثية التي يطبق منهجه في القراءة عليها.. يقول فيها:

بئر النص.. وعسل القراءة

كان يمكن لهذه المقدمة ان تكون خاتمة، فقد كتبتها بعد ان فرغت تماما من جمع مواد هذا الكتاب واعداده للنشر بشكله الذي يقوم في هيكله على تحليل تأويلي لاخبار ونصوص تراثية واحيانا حكايات وامثال ومعتقدات متباعدة الزمن.

لقد جاء تحليلي اقرب الى الممارسة النقدية منه الى الفهم والشرح والتفسير كخطوات تأويلية تقليدية. فلقد انقدت حيث ارادت لي النصوص: فسرت في متاهاتها ولم اسلط عليها قراءتي فقط. بل كانت توصلاتي ووسائلي الى تلك التوصلات: آتية من شعاع النص نفسه: من جرمه الذي يدور حولي ويفرض علي رؤية فضائه.

ان البئر في هذا الكتاب هو النص، خبر ما او حدث او قصة عاملتها بكونها متوناً معروضة لقراءة التأويل لا التقويل. انني لم احاول (استنطاق) النص أي مساءلته وافتراض الاجابة حسب بل حاولت (انطاق) النص: أي

المنارة للاستشارات
ww

البحث عما يمكن له ان يقوله مما هو غير متاح على سطحه ومما لا تعطيه ابنيته اللفظية للقراءة الاولى رغم وجوده ضمن جوهره المختفي وراء ظاهره.

ان الاحتكام الى النصوص وحدها كأبنية منجزة ماثلة للقراءة، يجعل دور القارئ هامشياً. فسلطة النص ذات قوة كبيرة تصادر حق القارئ في التأويل وربط علامات الغياب التي يبثها النص بما يوحي به متنه الحاضر. فالمناهج النصية خففت غلواء هيمنة المؤلف وحذفت الرؤى الخارجية المهتمة بالنصوص بوصفها وثائق تأريخية او اجتماعية، ونقلت مركزية القراءة الى النصوص وما يمكن ان يرشح منها، معنى او دلالة، لكنها رغم ذلك لم تستطع ان تشرك القارئ في بناء النص او استخدام ذخيرته لتحليله.

ان التحليل التأويلي يفترض اولا ان ما في النص قد انفصل عن مؤلفه بمعنى ان قصده اصبح بعيدا حين انجز نصه واطلقه حرا للقراءة. واذا كان ثمة قصد في عملية التأليف فهو لا يكمن في نيات المؤلف، بل في تلك العلاقات المتشابكة بين ظاهر النص وباطنه، بين الملفوظ والمكبوت، المقول والمسكوت عنه.

ومهمة المؤول هي اظهار القصد الذي ربما غاب عن المؤلف في ذاته. ولذا ساويت في اختيار النصوص بين ما كان معروف المؤلف، وما شاع امثولة او حكمة او معتقدا دون معرفة قائله.

وربما كان تساوي النصوص في عملية الانطاق، يعكس اعتقادي بضعف حدود اجناسها ازاء مزاياها الداخلية وخصائصها النوعية المستقلة. فالقارئ سيجد حكمة وخبرا واسطورة ومعتقدا ونصوصا اخرى مختلفة الجنس. لكنها جميعا تخضع لفاعلية التأويل الذي يلغي قصد المؤلف، لا بهدف فصله عن نصه فقط دون بديل منتج، بل لمعاينة القصد الحقيقي الذي تبوح به النصوص الخاضعة لمؤثرات هائلة ليس قصد المؤلف الا واحدا منها في حساب الفروض والاحتمالات.

لقد كان عملي انصياعا لاقدار تلك النصوص، مما جعله نوعا من الاكتفاء بالعسل (اللذة التي تتيحها القراءة) والانصراف عن مصير القراءة نفسها. وهو ما لا استطيع توكيده بيقين ثابت.

فكل قراءة احتمال، وانفتاح على قراءة اخرى، ودعوة لانبثاقها. وبذلك فقد تعدى انذار ابن المقفع الممهد به لهذا الكتاب، ليمس قراءتي بالذات فضلا عن الانسان المتدلي في البئر منتظرا مؤاخاة مصيره.

ان النصوص ليست خرساء لكي نستنطقها رغم شكلها الخطي المسطور على بياض الورق الذي يغرينا بالمساءلة والتحقق من المعاني. انها اذ تبدو مأوى لجثث الكلمات الراقدة في سلام، تكون في الوقت نفسه قد امتلأت بالنداءات الغامضة الموجهة صوب منطقة القراءة لتستعيد حياتها التي فارقتها بالفراغ من الكتابة. فما تضمه صفحات هذا الكتاب من نصوص، تمثل محاولة مني لاعادة حياة النص ليس لانه يأتي احيانا من الماضي البعيد بل لأن حياته كفت عن الحضور بسبب اكتفائها بالمتحقق من بناء النص.

المنارة للاستشارات
ww

وما اقوم به ليس الا محاولة اعود بها الى ما يبدو عابراً من النصوص، مكتملا ومكتفيا بنفسه. لكن نشاط التأويل الذي سيراه القارئ وان لم يوافق الكاتب عليه، سيثبت ان النص ناقص دوما، وما سيضفي عليه القارئ بأفقه الخاص هو الذي يمنحه وجوده (بالفعل) بينما يعد انجازه فنيا نوعا من الوجود (بالقوة). فهذه الحكايات والاخبار ليست الا نصوصا منتجة تحمل معانيها الكامنة، وقد قمت بالغوص في اعماقها او ما لا تراه العين من ابنيتها لاشتق منها الدلالات التي تمثل مقترحاتي الخاصة لتأويل تلك النصوص. وذلك ربما لم يكن قصد المؤلف او ربما كان للقارئ تأويل آخر. وهذا امر طبيعي ارى انه يجسد حرية القراءة وتعددها انطلاقا من النصوص.

ان اغلب هذه الدراسات نشرت مفرقة في صفحة (آفاق) من جريدة الجمهورية عامي ١٩٨٩ و١٩٩٠ لكني عدلت ما وجدته يستوجب تعديلا في هذه الدراسات التي يهمني ان يعاملها القارئ نصوصا قابلة هي ايضا للتأويل. كما انها لا تلزمه او تصادر قراءته، لكنها تنبهه الى ما في النص التراثي من محمول دلالي ربما يفوت القراءة العابرة.

اما وصف النصوص بأنها تراثية فلا يحيلها الى الماضي كإرث خارج طاقة القراءة، بل يحدد زمنها مما يخدم السياق الذي يستند اليه التحليل. كما يدل على صلتنا بهذا التراث الذي نرفض قراءته الكلية بمعنى تصنيفه كله وفق قواعد الاجناس السائدة. فما يراه القارئ هنا يمثل تصنيفا لتلك النصوص ربما لا يوافق التصنيف السائد في الدراسات التراثية التقليدية، ولكنه يعيد هيبة تلك النصوص بالقدر الذي يحفظ للقراءة نشاطها الفردي الممتع والمفيد في آن واحد.

فهم النص :

الاهداف والاهداف المعادة

تتحدث احدى الحكايات الشعبية عن ساحر صغير يتحدى كبير سحرة المدينة، فيلتقيان في الموعد المحدد ليتبادلا كؤوس السم. يبدأ الساحر الصغير اولا، فيعرض ما أعد من سم، يتناوله كبير السحرة فيشربه بهدوء، ثم يقدم لمتحديه كأسا، ما ان يشربها حتى يسقط ميتا.

حين يسأل المشاهدون كبير السحرة عن وصفة سمه القاتل، يجيبهم انه لم يسق متحديه الا ماء: ماء شرب صافيا، لا يقتل. لكن متحديه كان ميتا منذ ان امسك الكأس. لقد قتله خوفه، وتوقعه مفعول السم في ما يشرب.

الكأس والنص

تكمن في نواة هذه الحكاية ومركزها، عبرة بالغة الخطورة، انها شيء ابعد من استحكام الجبن في النفس، وانهزام المخذول قبل انتهاء النزال، بل قبل الشروع به. هذا الشيء الكامن، سننقله من حقل الحكاية، الى النص المتجه صوب متلقيه، مستهدفا الوقع والتاثير. سوف نستبدل باليد الممتدة الى كبير السحرة، يد القارئ المنتظر في الطرف الاخر من جهة القول. ونستبدل بالشفة المتذوقة عينا تنقل ما تقرأ الى مراكز الادراك لتميزها، ونستدل على

المنارة للاستشارات
ww

صفتها بما يظهر منها وما يخفى. ولكي نستمر في مطابقة المثل، سوف نجعل النص المتناول، نظير الكأس، كلاهما له اثر، متجه الى هدف محدد بقصد التأثير.

ان الحواس في المثلين (الكأس والنص) تقوم بالتمييز، فتهيئ مراكز الحس والادراك لتسلم (شيء) ذي ميزات متواطأ عليها بالمعرفة المسبقة. وما يحصل من ايهام او مطابقة او انخذال، ما هو الا حاصل المخادعة او المماثلة او المخالفة، بين الشيء الموصوف، المحدد الابعاد، وما يتلقاه الحس على هيئته وشكله واثره.

بهذا التراتب يحصل انفعال القارئ وتتحدد استجابته، (فالواقعة) الادبية المرسلة في سياق مخصوص (قصيدة مثلا)، تندمج في سياق (التوقع) لما سيقال او يصل. اما الذي سوف يتحصل من دخول الواقعة في سياق التوقع، فهو الاثر او (الوقع).

لكن تدرج الواقعة وتحولها الى توقع ثم وقع، ليس تداعيا لغويا فحسب (واقعة ـ توقع ـ وقع) بل هي كالواقعة السمية في اناء كبير السحرة، ينصب فيها ماء معد ليتوجه الى متلق على الطرف الاخر. وسياق من (التوقع) يمتد من المتجه اليه (الساحر الصغير)، يتحول فيه الماء سما مميتا، ثم تلقي النتيجة، وهي الموت بالماء الموهوم سما، او الذي صار له وقع السم.

ان لحظة تحول الماء سما هي لحظة(شعرية) الحكاية، وهي نفسها لحظة شعرية الواقعة خارج الحكاية، أي انها لحظة انتصار الساحر الكبير بتحويل الماء سما(بالاثر). وهي لحظة تلقي الماء سما في الحكاية التي تبني متنها، فيموت المتحدي لأنه لم يتحرر من سطوة كبير السحرة تحررا ذاتيا، يتخطى الوهم الى اليقين والاعتقاد الجازم.

يتجه القارئ الى النص لتلقيه في لحظة كالتي تمتد فيها يد الساحر الصغير الى كأس كبير السحرة ذي الابعاد الثلاثة: الظاهر والعميق والممتد الى الخارج، فيحدث ان يتراءى له من الكلمات معنى ما، ليس هو المقصود بالضرورة او المشتمل عليه داخل النص. فالقراءة بما انها فعل ذاتي فسوف تنتجها ظروف محددة بتكوين القارئ، ومعرفته. وهي ـ أي قراءة النص ـ تقع في مرتبة ما من النص المتحقق. وتظل المسافة بين المنتجين (بالقراءة والكتابة) كالمسافة بين ماء الكأس والسم المتجرع (في الحكاية).

واذ نعود الى موجهات النص سنجد اننا حصرناها بالمطابقة والايهام والانخذال. وكل منها ينتج مستوى محددا من الاستجابة. فالمطابقة بين البث والتلقي او التوجيه والاستقبال تجعل الماء ماء (بالعودة الى الحكاية)، والايهام يحول ماء الحكاية سما مميتا، له مذاق السم وهميا، ووقعه.

اما الانخذال فهو المرتبة الوسطى التي يكتفي فيها الباث بصدم توقع مستقبله دون ايهامه. في هذا المستوى الاخير يتلقى المتذوق طعما آخر غير طعم الماء. فيكون وقع ذلك انخذالا معبرا عنه بالاشمئزاز والنفور دون الدخول في افق الباث (او الخاذل). وهي حال تشبه اقبال الانسان وهو في اشد حالات العطش على شراب حارق (كالخل مثلا) في ظن انه ماء. فهو سيصدم لأحساسه بالفرق بين ما توقع وما حصل له.

المنارة للاستشارات
ww

نلاحظ هنا، ان كلتا المادتين لها خصائصها، فالماء المتوقع لم يقص الذاكرة لحظة الشرب. كما ان الخل المشروب سهواً قد فعل ما اوقع الخذلان في نفس الشارب لأنه تبين طبيعته وحدد صفته.

ان كلتا المادتين (الماء والخل) تحافظ على خصائصها فيحصل الخذلان، أي ان افق كل منهما محدد وواضح، لا يمحو احدهما الاخر. في افق المطابقة يكون الامر سهلا، لأن لكل شيء حدودا ثابتة مسماة.

فالاتجاه الى الماء يحقق تناولا يسيرا يرضي انتظار المتناول ويلبي له ما ينتظر من الماء صفة واثرا. وهذه الاستجابة تريح المتلقي. انها لا تخلخل افق شعوره، كما انها لا تصدم توقعه. فالماء له حضور في الافعال الثلاثة: الواقعة . التوقع . الوقع، انه يوحي بشكله وصفته واثره، ويطابق توقعه، ويحدث وقعه المنتظر.

* * *

تبقى لدينا اشد حالات التوقع حرجا وهي مؤجلة لحساسية سياقها. فإذا كانت المطابقة والانخذال تحافظان على طرفين واضحين في التلقي، فإن الايهام يفترض المنافرة والتضاد، ويستلزم شيئين لهما حضور متناقض، أي ان غياب احدهما لازم لحضور الثاني. فالماء المتناول الذي ينتظره الشارب ليس الا وهما، انه ليس ماء، بل هو شيء آخر اعطي وهم الماء، او ان الماء نفسه اعطي اسم السم، ليفعل فعله ويترك وقعه.

من هذا الايهام تنخلق لحظة الوهم التي ينشأ في خصائصها الشعر، ومضة تستدعي رؤيتها وجود حواس بكر، لاتتمثل لما زودت به من علم سابق. فالماء في الكأس هو السم بالنسبة للساحر الصغير، لحظة تلقيه له في اطار المنازلة. وهو اذ يهم بتجرعه انما يهيئ نفسه للخروج من افق متلاش (افق الماء) والدخول في افق موهوم (افق السم). ولا تشذ آليات فهم النص وتحليل موحياته (لا معانيه) عما تابعناه من رحلة الماء في كأس الساحر الكبير وصيرورته سما وهو يلامس افق انتظار متلقيه. ان النص المتحصن بمعانيه يفقد صفاته بما تبثه القراءة فيه من معان اوجدها القارئ بالفعل. وهي ليست مسماة او محددة.

وبعودة اخيرة الى منازلة الحكاية سنجد صفة الماء واسم السم، خير مثال على التوقع والوقع، بعيدا عما حملته الواقعة من سياق.

* * *

زرقاء اليمامة : الشجر ماشياً

في حكاية اخرى يقدم التراث درسا مجازيا حول افق الانتظار، وهو درس يدعم تقسيمنا الثلاثي للاستجابة (مطابقة . انخذال . ايهام).

تخبر زرقاء اليمامة (المرأة ذات البصر الحديد) قومها بأن شجراً يمشي باتجاههم، لكنهم يسخرون منها، فقد رسخ عندهم انها امرأة لا يمكن ان تتنبأ بما يحدث لهم او توجههم الى ما سيحدث. وهذا اول اصطدام محتوم ضمن سياق الواقعة اجتماعيا بين الارسال والتلقي.

المنارة للاستشارات
ww

اما تحليل الواقعة طبيعيا (نسبة الى العلم بالطبيعة كما هو متحصل في حينه) فإنه يقودنا الى اصطدام اشد، ينبني من محدودية البصر البشري اولا واستحالة مشي الشجر ثانيا.

ان قوم زرقاء اليمامة يفحصون نبوءتها بالمتحصل (والمتكون) من علومهم، أي انهم يحللون كلامها باعتبار معانيه الاول لا الثواني (بعبارة عبدالقاهر الجرجاني)، فيفهمون من مشي الشجر اليهم، قيام الشجر بفعل المشي حقيقة لا مجازا، ولا يستطيعون ملاحقة فضاء المجاز الذي تشيده عبارتها المعقدة المتنقلة من مشي الشجر (بالمعنى الاول المتبادر الى الذهن) الى اختفاء جند العدو خلف شجر مقطوع يحركونه رويدا للتمويه، (وهو المعنى الثاني العميق المقصود بعبارتها).

فالمسافة بين شجر الطبيعة الراسخ ذي الجذور، وشجر النبوءة الذي شيدت فضاءه زرقاء اليمامة: الشجر الماشي او السائر بأرجل، هي المسافة بين سياق الواقعة وآلية الوقع، الامر الذي سيخلق وقعا ملتبسا تفقد فيه رسالة زرقاء اليمامة هدفها.

. فالواقعة (سير الشجر).

ـ والتوقع (ثبات الشجر في الارض واستحالة سيره او رؤيته على بعد، بعيني امرأة).

ـ يرشحان لحدوث الوقع المنتظر: تسفيه رأي زرقاء اليمامة، والسخرية منها.

اما من جهة الباث، فإن الواقعة (سير الاعداء المتخفين خلف الشجر، وليس سير الشجر نفسه).

. والتوقع (عدم ادراك قوم زرقاء اليمامة لنبوءتها).

ـ سيخلقان الوقع المطلوب: وهو التفكير في المعنى الأبعد للاخبار عن سير الشجر، وهو ما لم يحصل الا بدخول الاعداء.

ان افق الايهام هنا لم يلمس، فظل من دون اثر بينما تحققت شعرية الحكاية ومتنها المحكي ادبيا بانكشاف الايهام الذي يدركه الاخرون.

* * *

يمكننا الان ان نرمز الحكاية باحثين عن مفرداتها المنهجية بعد ان ننقلها الى حقلنا. فالنص الذي تبثه زرقاء اليمامة، لا يلامس افق انتظار قومها، ذلك انهم يحتكمون الى ثوابت معرفية رسخت وقرت في نفوسهم:

. فالمرأة لا تتنبأ.

. والشجر لا يمشي.

. والبصر لا يدرك بالرؤية الا ما هو محدود.

هذه العناصر تشكل افق انتظار الاخرين، فكان الوقع محددا بهذا السياق.

اما الواقعة فإنها تسير في سياق آخر.

. الشجر يمشي لأن الاعداء يحملونه للاختفاء خلفه والتمويه به.

. والمرأة ترسل تحذيرها بمفارقة العلاقة المجازية.

. والبصر مقرون هنا بالبصيرة.

المنارة للاستشارات
ww

ان الايهام مخلوق في هذه الواقعة بالخلل او (الفجوة) بين القاعدة والخرق الاستثنائي. (رسوخ الشجر ومشيه)، بين افق التوقع وسياق الواقعة كما اراد لها الباث: لا ما يتراءى للمستقبل منها ظاهريا او في المقام الاول.

يمكننا الان ان نقابل عناصر حكايتنا التراثية بالحكاية الشعبية السابقة، فعلاقة الماء والسم كعلاقة الشجر والاعداء.

الماء في الكأس سم، والاعداء في المدى شجر، وتوقع السم كتوقع الشجر الراسخ. اما وقع السم الموهوم فهو ذاته: وقع الشجر المتباعد عن النظر كتباعده عن المشي.

اما شعرية الحكايتين فتكمن في ايهام الماء سما والشجر اعداء. واذا كان الاول قد تم الافصاح عنه امتثالا لسياق الايجاز والمباشرة، فإن مصداقية سير الشجر لا يفصح عنها الا بعد انتهاء الحكاية ووصول الاعداء.

الموت، اذا في الحكايتين هو الذي يهز افق انتظار المخاطب، يصدمه ويحوله بالغياب ويمحوه كليا.

الاهداف المتوقعة

سوف ندع ماء كبير السحرة المسموم وشجر زرقاء اليمامة السائر بأرجل، ونصل الى مثال عصري، مسرحه العين المبصرة هذه المرة.

كثيرا ما تنقل الينا نشرات الاخبار المصورة انباء عن منازلات رياضية (في الكرة غالبا)، ويصاحب بث الخبر الرياضي المصور تعليق يوجز نتيجة النزال ويسميها بعد ان يصف الفريقين ويثبت علاماتهما في ذهن المشاهد.

وسأفترض الان مشاهدا ذا خبرة ومعرفة بقوانين النزال الكروي، وسأرى ما يحدثه الخبر من وقع عليه. فهو يسمع من المذيع ان الفريقين تعادلا بثلاثة اهداف لكل منهما، ويتهيأ متوقعا ستة اهداف مرئية يلخصها له سياق الواقعة المصورة الذي يتطلب الايجاز وعرض الاهداف فقط.

ان هذا المشاهد سيتابع الصورة، متوقعا انتهاء الهجمة بهدف. وليس عليه الا انتظار كيفية تسجيل الهدف، ثم انتظار الهدف التالي الذي لا شك في حصوله. انما المنتظر الوحيد هو كيفية احرازه.

سنفترض الان ان خللا ما، يحصل في جهاز اعادة الاهداف، فسوف يبث الجهاز وقائع لا تناسب توقعات المشاهد، ولا تُحدث بعد ذلك الوقع المطلوب. ان افق انتظاره سيخيب لانه لم يتسلم ما يتطابق مع ما تهيأ (او هيا نفسه) له. سنفترض في هذه المرحلة من مقالتنا مشاهدا آخر يحضر المباراة ساعة اقامتها. فهو خالي الذهن من النتيجة، غير مزود بوقائع، وليست له اية توقعات محددة، فهو عرضة للايهام، قد يقترب لاعب الكرة اقرب مسافة من شباك خصمه من دون ان يحرز اصابة، وقد يخسر ضربة محققة الحيازة، وقد يسجل هدفا من مسافة بعيدة. ان افق الانتظار مشرع لما لا نهاية له من الوقائع والتوقعات والوقع. وذلك ما يمنح المشاهدة الحية متعة اضافية، فالمباراة تغدو حزمة غير مدركة التفاصيل. وهذا يؤدي الى توقعات كثيرة متناقضة احيانا، ويغدو تحقق أي منها ذا وقع مختلف آني، ومجهول الصفة حتى ساعة حصوله.

المنارة للاستشارات
ww

سنعود الى مشاهد نشرة الانباء المصورة، فنراه محدد الافق، انه مزود بالنتيجة، ينتظر حصول ما سمع من المذيع، وكل ما يراه من وقائع لا يؤدي الا الى التوقع الذي كونه سماع الخبر والعلم بالنتيجة. اما الوقع فهو مختزل بسبب هذا العلم وذلك السماع الى ادنى درجات الدهشة. فالمشاهد ينتظر ما يؤمن للخبر مصداقية الحدوث الفعلي وتتدافع القرائن بيسر لتطابق ما يرى مع ما سمع.

ان موجهات الحدث ترشح افقا واحدا هو المطابقة. اما الانخذال فلا يحدث الا في افتراض عطل ما في آلة العرض. مما يوجب وضع الخبر في سياق وقائعي آخر، يعلم المشاهد انه طارئ وخارجي.

ويبقى الايهام ابعد الانواع الثلاثة من افق المشاهد، ذلك انه لا مجال للمخادعة وخرق المهادنة المعلنة بإجمال النتيجة وتسمية الوقت ومنفذي الاهداف. ولقد صنعت الاذن افقا محددا للعين بعلمها المسبق هذا.

* * *

قشرة النص.. ولبّه

تؤدي بعض النصوص وظيفة الهدف المعاد في النشرة المصورة، فهي ترهن شعريتها بقشرة خفيفة يزيلها القارئ من دون عناء ليصل الى لب مغر ينتظره ويمنحه فرحا سريا لأنه اكتشفه وصولا الى متعة الكشف التالي. وهذا النوع من النصوص لا يحاور قارئه او يستفز توقعاته ليقترح وقعا مغايرا.

من هنا بدأت الحداثة بناءها الجديد في استحداث سياق شعري للواقعة وفتح افق التوقع وتعدد انواع الوقع تبعا لذلك.

وهذا يفسر رفض الحداثة للانماط والنماذج النهائية. فاليوم لم تعد ثمة حاجة الى مثال بعد ان غدت كل النصوص امثلة نفسها بل غدت كل قراءة لأي منها، مثالا.

ان عرض الهدف المعاد يختصر عناء المشاهدة، كما ان الافصاح عن هدف النص يلغي عناء القراءة. ولكن الشعر يظل في اصطدام حاد مع آفاق التوقع التي يكونها قارئ ما قبل النص، فالنص يأتي بقارئه معه، يقوده الى متاهته من دون ان يزوده بعلم سابق كي يبصر الهدف في سياقه، واقعة مجسدة لا صورة للحظة وقوعها. وهذا هو معنى اشراك القارئ في انتاج النص، في الادب كما في الفن. وليست هذه دعوة لما يعرف بالقراءة الاعتباطية، وانما تلك التي تمتلك سننا واعرافا وتقاليد تتوالد بتناسل النصوص ذاتها (وتناسخها ايضا).

ان شعرا يلخص هدفه بتلبية انتظار القارئ لن يستطيع انجاز دوره الطليعي وخلق الحساسية المطلوبة للارتقاء الى مستوى ادراكه وتمثله، وسيظل الشعر هو الخاسر الاول في حال تطمين اشتراطات القارئ المتكون قبل النص. ففي ذهن هذا القارئ صفات جنس ادبي او نوع شعري ما. وهي معلومات زودتها اياه القراءة التراكمية لمنجزات النصوص الاخرى. وكل ما يريد هذا القارئ من النص، هو حصول المطابقة مع ما في ذاكرته لينضاف اليها ما يعززها.

المنارة للاستشارات
ww

وفي تدرج الواقعة النصية من خذل القارئ الى ايهامه، نكون قد ابتعدنا عن المطابقة التي لا تنتج في مستوى القراءة الا نماذج تتماثل مع بعضها وتزيد الرصيد الافقي للنصوص من دون نمو عمودي لما تبنيه او تؤسسه.

انها سوف تكرس القيم الجمالية والفنية، ولا تبتدع قيمها الجديدة. بذلك قد يربح القارئ الا ان النص والقراءة سيخسران كثيرا. لعلها خسارة افدح من حياة الساحر الصغير الميت بفارق التوقع والوقع، أي بسم الماء، وهزيمة قوم زرقاء اليمامة بفارق المجاز غير المدرك بين الشجر الماشي والاعداء المتخفين وراءه.. أي بالمعنى الثاني.

وهي خسارة المتعة المفقودة في رؤية الاهداف المعادة بعد لحظة وقوعها، وليست الاهداف لحظة احرازها. في سوح النصوص لن نبحث عن صفة الشيء احتكاما الى اسمه، فالطبقات التي تختفي تحتها النصوص تسمح بما لن ينتهي من الحفريات تجوس متعرفة مكتشفة.. وصولا الى حيث يختفي اللب المعنوي، خلف اقنعة الايحاء والمجاز وخداع الاشكال.

استدراكات

. ان فهم النص لا يعني الارتهان بمعانيه المباشرة (الاول)، بل يشير الى الامتثال لما يوحي من المعاني التالية. بهذا يكف النص عن تأدية معان قاموسية، ضاغطة بقوة مرجعها على القراءة. ولا يصبح النص هنا مجموع مفردات، بل جمع عناصر تشكل علاقات.. او تتشكل بها.

ـ لنجاة الساحر الصغير، كان يكفي دمج افق تلقيه بأفق الواقعة. أي معاينة الماء نصيا كواقعة لها توقعها الخاص الذي يدفع اليها سياقها. ولها من ثم، وقع مختلف. اذاً لكان الماء في كأس كبير السحرة ماء لا سما.

. الايهام، والتطابق، والانخذال، تسميات مقربة، واقتراحات عمل اجرائية، معدلة عن مصطلحات نظرية الوقع، ومقولات، تطمين افق انتظار القارئ، او صدمه، او تحويله مما كشفت عنه دراسات جمالية التلقي والقراءة.

. صلة التوقع (أي انتظار المعنى) بالوقع (أي الاثر المتحصل) تشبه صلة المقدمة بالنتيجة من حيث تراتبها المنطقي. وكثيرا ما يعاين الكتاب النتيجة ولا يذهبون الى المقدمات. بهذا يندرج النص ضمن الرسائل العادية الموصلة دون غرض.

. يلح علي اغراء التمثيل، فقول الشاعر لممدوحه:

كأنك شمس والملوك كواكب اذا ظهرت لم يبد منهن كوكب

يلامس افق تجسد القانون الطبيعي تماما، فهنا: افول وظهور حتميان. وشطر البيت الثاني ليس الا حشوا. انه شرح (يضاعف) المعنى ويقويه، لكنه لا يثير في القارئ ايهاما او انخذالا.

اما في شمس المتنبي الكافورية: شمس منيرة سوداء، فقد انخلق وصف الممدوح من تضاد النور والسواد. حال شعري يستوقف ويولد، ولا يكتفي بالمضاعفة والتكرار.

. يمكن ان نلخص جهدنا النظري بالجدول الاتي احتكاما الى الامثلة:

المنارة للاستشارات
ww

الواقعة	التوقع	الوقع	الاستجابة
الماء	الماء	الماء	مطابقة (موافقة)
الماء	الماء	الخل	انخذال (مخالفة)
الماء	السم	السم	ايهام (مخادعة)

. يمكن ايضا ان نتدرج من الواقعة السمية:
السم ــ الماء ــ الماء
لملاحظة علاقة الواقعة بالوقع لتحديد الاستجابة[٥].

المنارة للاستشارات
ww

هوامش المحاضرة الثامنة :

١ـ ينظر: النقد التطبيقي في الموازنة والوساطة، التأثير والتأثر قديماً وحديثاً، (رسالة دكتوراه غير منشورة)، هاني ابراهيم عاشور العامري، آيار، ٢٠٠١.ص,٣٤٦،٢٥١،١٥،١٣،١١،٨،٧،٣،٢

٢ـ الحبكة المنغمة، عبدالجبار عباس، اعداد: د. علي جواد الطاهر . عائد خصباك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤، ص٨٧.,٩٦

٣. المصدر السابق، ص٢٢٤.,٢٢٧

٤. نفسه، ص٢٩٢.,٢٩٨

٥. البئر والعسل، قراءات معاصرة في نصوص تراثية/ حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢،ص٢٤.٧.

المنارة للاستشارات
ww

المصادر

أ- الكتب

- ـ اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، نهاد التكرلي، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٣٦)، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٧٩.
- . اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤.
- . الأدب المقارن، الدكتور محمد غنيمي هلال، الطبعة الثانية.
- ـ الأدب والفلسفة والوعي الطبقي، جورج لوكاش، ترجمة هنرييت عبودي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠.
- ـ الأدب وفنونه، الدكتور محمد مندور، معهد الدراسات العربية، ١٩٦١.١٩٦٢،١٩٦٢.١٩٦٣.
- ـ الأدب ومذاهبه، الدكتور محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ـ القاهرة.
- . استقبال النص عند العرب، د.محمد رضا مبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.
- ـ الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ـ الاردن، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
- ـ أقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩١.
- . البئر والعسل، قراءات معاصرة في نصوص تراثية، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.
- . البنيوية، جان بياجيه، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس، الطبعة الرابعة، ١٩٨٥.
- ـ البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.
- ـ البنيوية فلسفة موت الانسان، روجيه غارودي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٧٩.
- ـ البنيوية وعلم الاشارة، ترنس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- ـ البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس الى دريدا، تحرير: جون ستروك، ترجمة د.محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (٦)، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤١٦هـ،١٩٩٦.
- . تشريح الدراما، مارتن أسلن، ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروة.

المنارة للاستشارات
ww

- ـ التلقي والتأويل، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
- ـ الجذور الفلسفية للبنائية، د.فؤاد زكريا، حوليات كلية الآداب، الكويت، ١٩٨٠.
- ـ الحبكة المنغمة، عبدالجبار عباس، اعداد: د.علي جواد الطاهر . عائد خصباك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.
- . حول تاريخ تطور الفلسفة، جدانوف، دار دمشق للطباعة والنشر.
- ـ الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، د.علي جواد الطاهر، سلسلة الموسوعة الصغيرة(١٢١) منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، ١٩٨٣.
- ـ دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي، محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠.
- . دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة، دار الفارابي، بيروت، طبعة ثانية، ١٩٧٦.
- . درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت . لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط . المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٠.
- . درس السيميولوجيا، رولان بارط، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء . المغرب، ط٢، ١٩٨٦.
- . دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي، د.سعد البازعي، الناشر المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠.
- ـ الرومانيطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، عيسى يوسف بلاطة، دار الثقافة.
- ـ الشعرية، شعرية تودوروف، عثماني الميلود، الناشر: عيون المقالات الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩١.
- . الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي، الدكتور محمد الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.
- . عن اللغة والأدب والنقد، دكتور محمد أحمد العزب، المركز العربي للثقافة والعلوم.
- ـ الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٦.
- ـ الفن في تربية الوجدان، دكتور محمد البسيوني، دار المعارف، ١٩٨١.
- . فن القصة، الدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت . لبنان، الطبعة الخامسة، ١٩٦٦.
- ـ فن المقالة، الدكتور محمد يوسف نجم، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت . لبنان.

المنارة للاستشارات
ww

- ـ الفن والأدب، الدكتور ميشال عاصي، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٠.
- ـ الفن والتصور المادي للتاريخ، جورج بليخانوف، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٧.
- ـ في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفتان تودوروف ـ رولان بارت ـ امبرتو اكو ـ مارك انجينو، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.
- ـ في النقد الأدبي، الدكتور عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢.
- ـ في النقد الحديث، الدكتور نصرت عبدالرحمن، منشورات مكتبة الأقصى، عمان ـ المملكة الأردنية الهاشمية، الطبعة الأولى، ١٩٧٩.
- ـ قضايا جديدة في أدبنا الحديث، الدكتور محمد مندور، دار الآداب ـ بيروت، ١٩٥٨.
- ـ المادية والمثالية في الفلسفة، جورج بليخانوف، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢.
- ـ الماركسية وعلم الجمال، روجيه غارودي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٥.
- ـ ما هو الأدب، جان بول سارتر، ترجمة جورج طرابيشي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٦١.
- ـ ما هو النقد، بول هيرنادي، ترجمة سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.
- ـ المذاهب الأدبية، د.جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.
- ـ المذهب المادي والثورة، جان بول سارتر، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ـ سورية، ١٩٦٠.
- ـ مقالات ضد البنيوية، جون هال، وليام بويلوور، وليامز شوبان، ترجمة ابراهيم خليل، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
- ـ نظرية الأدب، رنيه وليك، آوستن وارن، تعريب الدكتور عادل سلامة، دار المريخ للنشر.
- ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧.
- ـ النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ـ القاهرة.
- ـ النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، دكتور أحمد كمال زكي، الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

المنارة للاستشارات
ww

- ـ النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الفكر العربي للطبع والنشر، طبعة ثالثة، ١٩٦٠.
- ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، الجزء الأول، ترجمة الدكتور إحسان عباس، الدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة . بيروت، ١٩٥٨.
- ـ النقد التطبيقي في الموازنة والوساطة، التأثير والتأثر قديماً وحديثاً، (رسالة دكتوراه غير منشورة)، هاني ابراهيم عاشور العامري، آيار، ٢٠٠١.
- ـ نقد العقل الجدلي، الماركسية والوجودية، جان بول سارتر، ترجمة الدكتور عبدالمنعم الحفني، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت . لبنان.
- ـ النقد والاسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩.

ب ـ الجرائد والمجلات

- ـ اتجاهات النقد المعاصر للقصة العربية، جورج طرابيشي، مجلة الآداب ـ البيروتية ـ العدد الأول، السنة التاسعة، ١٩٦١.
- ـ الأسس النفسية للتذوق الفني، مصطفى سويف، مجلة الآداب، العدد الأول، السنة التاسعة، ١٩٦١.
- ـ إشكالية القارئ في النقد الألسني، د.ابراهيم السعافين(من بحوث مهرجان المربد الشعري التاسع)، دار الحرية للطباعة . بغداد، ١٩٨٨.
- ـ التراث والحداثة، بحثاً عن معيار جديد للاشكالية، مجلة الأقلام، العدد ٨،٧،٦،حزيران، تموز، آب، ١٩٩٤.
- ـ التفكيك، نقد المركزية الغربية (ملف شارك فيه: جوناثان كلر، رامان سلدن، بول دي مان) ترجمة سعيد الغانمي، مجلة آفاق عربية، العدد الخامس، ١٩٩٢.
- ـ التناص مع العر الغربي، عبدالواحد لؤلؤة، مجلة الأقلام، العدد ١١،١٠،١٩٩٤،١٢.
- ـ جدل الحداثة في الشعر، فاضل ثامر، مجلة الأقلام، العدد الثالث، آذار، ١٩٨٦.
- ـ حول مناهج نقد الشعر العربي الحديث، عبدالجبار داود البصري (من بحوث مهرجان المربد الشعري التاسع)، دار الحرية للطباعة ـ بغداد، ١٩٨٨.
- ـ الشعر بين الايصال والتلقي (ملاحظات حول الموقف الاتصالي)، إدريس الناقوري (من بحوث مهرجان المربد الشعري الثامن) دار الحرية للطباعة ـ بغداد، ١٩٨٧.
- ـ مفهوم الريادة في حركة الشعر الحديث، محمد مبارك، مجلة الأقلام، العدد ١١.١٢ تشرين الثاني، كانون الأول، ١٩٩٢.

المنارة للاستشارات
ww

- ـ مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، محمد خرماش، مجلة الأقلام، العدد الخامس، السنة الرابعة والثلاثون، ١٩٩٩.
- ـ من يخاف (السردية)، فاضل ثامر، جريدة الثورة، العدد ٧٩٧٩،الأربعاء، ٨تموز، ١٩٩٢.
- . نظرة جديدة في النقد القديم، الدكتور إحسان عباس، مجلة الآداب . البيروتية . العدد الأول، السنة التاسعة، ١٩٦١.
- ـ النقد الأدبي ومناهجه، سليم زهدي، مجلة الآداب، العدد الأول، السنة التاسعة، ١٩٦١.
- ـ النقد والعملية الابداعية، الدكتور علي سعد، مجلة الآداب، العدد الاول، السنة التاسعة، ١٩٦١.
- . هل لدينا مذاهب أدبية، الدكتور محمد غنيمي هلال، مجلة الآداب، العدد الاول، السنة التاسعة، ١٩٦١.
- ـ الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، غالي شكري، مجلة الآداب العدد الأول، السنة التاسعة، ١٩٦١.

المنارة للاستشارات
ww

المحتوى

- مقدمة. ٢
- المحاضرة الأولى: النقد الأدبي ٣
- النقد الأدبي: تعريفه ٤
- وظيفة النقد. ٦
- الناقد وثقافته ٩
- النقد الأدبي الغربي: نظرة تأريخية ١٠
- النقد الأدبي العربي: نظرية تأريخية ٢١
- المحاضرة الثانية: مصطلحات نقدية ٣٤

– الأدب ٣٥
– الفن ٣٦
– الجمال ٣٨
– نظرية الأدب ٤٣
– التجربة الشعرية ٤٤
– الوحدة العضوية ٤٦
– الخيال ٤٨
– الحداثة ٥٠
– ما بعد الحداثة ٥٢
– الريادة. ٥٥
– الاسلوبية ٥٥
– الإزاحة أو الانزياح ٥٧
–الشعرية..... ٥٩
– السيمياء أو السيميولوجيا ٦٢
– التأويل ٦٦
–السردية ٦٩
– درجة الصفر للكتابة ٧١

المنارة للاستشارات
ww

- موت المؤلف ٧٣
- التناص ٧٤
- اللامعقول ٧٧
• المحاضرة الثالثة: النقد والقراءة ٨٢
- القراءة والتلقي في الدرس الحديث ٨٣
- القراءة والتلقي في النقد الغربي ٨٥
- القراءة والتلقي في النقد العربي ٩٣
- مصطلحات ومفاهيم في نظرية القراءة والتلقي ١٠٠
• المحاضرة الرابعة: الحدث الأدبي والحدث الاجتماعي ١١٣
- الحدث الأدبي والحدث الاجتماعي. ١١٤
- الأفكار التي لا تقيد الحدث الأدبي بالحدث الاجتماعي ١١٥
- الأفكار التي تؤكد ارتباط الحدث الأدبي بالحدث الاجتماعي ١١٩
-الأفكار التي تفصل بين الحدث الأدبي والحدث الاجتماعي ١٢٥
- النقد العربي والعلاقة بين الحدث الأدبي والحدث الاجتماعي ١٣٠
• المحاضرة الخامسة: مناهج النقد الأدبي ١٣٧
- المناهج النقدية ١٣٨
- المنهج التأثري أو الانطباعي ١٣٩
- المنهج النفسي ١٤٥
- المنهج التأريخي ١٥٣
- المنهج الاعتقادي (الايديولوجي) ١٦٦
- المنهج الشكلي ١٧٦
- المنهج المتكامل أو التكاملي ١٨٤
• المحاضرة السادسة: الأجناس الأدبية ١٨٨
- الأجناس الأدبية ١٨٩
- الشعر الغنائي ١٩٠
- الملحمة ١٩٧
- المسرحية ٢٠١

المنارة للاستشارات
ww

- الخرافة أو الحكاية على لسان الحيوان ٢٠٨
- القصة ٢١٣
- المقالة ٢٢٦
• المحاضرة السابعة: المذاهب الأدبية ٢٣٨
-المذاهب الأدبية ص ٢٣٩
- مقدمة تأريخية ٢٤٠
الكلاسيكية ٢٤٠
- الرومانتيكية ٢٤٤
- الواقعية... ٢٥٠
- الطبيعية ٢٥٦
- الرمزية ٢٦١
- السريالية ٢٦٧
المذاهب الأدبية عند ص العرب..... ٢٧٤
• المحاضرة الثامنة: النقد ص التطبيقي..... ٢٩١
النقد ص التطبيقي..... ٢٩٢
نماذج من النقد ص التطبيقي..... ٢٩٤
المصادر..... ٣١٩

المنارة للاستشارات
ww