

***LITERARY CRITICISM:
THEORY AND PRACTICE***

(ARA3 C09)

III SEMESTER

MA ARABIC

2019 Admission onwards



UNIVERSITY OF CALICUT

School of Distance Education

Calicut University- P.O,

Malappuram - 673635, Kerala.

190109

UNIVERSITY OF CALICUT

School of Distance Education

Study Material

III SEMESTER

MA ARABIC

ARA3 C09

***LITERARY CRITICISM: THEORY
AND PRACTICE***

Prepared by:

Dr. SAINUDDEEN P.T,
Assistant Professor,
Department of Arabic,
TM Govt. College, Tirur.

Scrutinized by:

Dr. ABDUL LATHIEF P.P,
Asst. Professor of Arabic (Retd.),
Department of Arabic,
TM Govt. College, Tirur.

DISCLAIMER

“The author shall be solely responsible for the content and views expressed in this book”

CONTENTS

UNIT I	:	5
UNIT II	:	41
UNIT III	:	133
UNIT IV	:	182

UNIT 1

النقد الأدبي عند العرب

اللغة:

اللغة هي أداة اتصال وتعبير، تحتوي على عدد من الكلمات بينها علاقات تركيبية تساعد على نقل الثقافة والحضارة عبر الأجيال، وهو مجموعة من الرموز تمثل المعاني المختلفة، كما أنها مهارة اختص بها الإنسان فيستعملها للتعبير ما لديه من الأفكار والآراء ومشاعر الأفراح والأحزان.

اللغة العربية:

اللغة العربية إحدى اللغات السامية، وهي لغة قديمة ترجع جذورها إلى سام بن نوح عليه السلام، ويقال إن يعرب بن قحطان كان أول من تكلم بهذه اللغة فنسبت إليه، وقد مرت عليها أطوار عديدة عبر تطورها نحو لغة ناضجة فريدة فذة في نوعها، وساهم في تكوينها وتطويرها كثير من العناصر الاجتماعية والتاريخية، ومن أهمها القرآن والإسلام.

وهي الآن أكبر لغات المجموعة السامية من حيث عدد المتحدثين، وإحدى اللغات الأكثر انتشاراً في العالم. يتوزع متحدثوها في القارة الآسيوية والإفريقية في الوطن العربي بالإضافة إلى الملايين الناطقين بها في كافة أنحاء العالم. وهي لغة التشريع الأساسي في الإسلام حيث نزل القرآن بها

وتحدث رسول الإسلام محمد صلى الله عليه وسلم بهذه اللغة. ومع ذلك ليست حكرا على المسلمين حيث يوجد في العالم من يتحدث بها من أهل الديانات الأخرى. ويوجد في هذه اللغة كثير من المؤلفات في موضوعات شتى كما أنها زاخرة بالفنون الأدبية العديدة منذ عصر ما قبل الإسلام ويواصل صدور الفنون والآداب حتى العصر الراهن.

النقد الأدبي في العصر الجاهلي:

كان الأدب العربي في الجاهلية طبيعيا اجتماعيا، وكان العربي الجاهلي يتغنى لنفسه ويشرك ناقلته في غناؤه، فنشأ الرجز وغلب الشعر النثر وتطور إلى القصائد. وظهر للشعر أغراض عديدة حسب البيئة التي نشأ فيها العرب محتفظا على شخصيته ومنعزلا عن التأثيرات الخارجية.

وكانت للعرب أسواق في الجاهلية يجتمعون فيها ويتناشدون الأشعار ويتبادلون الأخبار ويتنافسون فيما بينهم، ويتناقدون في ترفيق الألفاظ وتدقيق المعاني. هكذا ظهر النقد في الجاهلية وسائر مع الشعر. وكان هناك بعض الشعراء الكبار الذين يقومون بتفضيل شاعر على شاعر آخر، وتعييب هذا على ذلك. ومن أبرز هؤلاء الحاكمين في الشعر الشاعر الناقد النابغة الذبياني. وكانت قبيلة قريش تختار الكلمات الحسنة من قبيلة مما أدى إلى تفضيل لهجة قريش على اللهجات الأخرى.

على هذا النحو بدأ النقد الأدبي في العصر الجاهلي، وكان ذلك النقد مبنيًا على الذوق الفطري. فوجد في ذلك الزمان نوعان من النقد، أولهما نقد الألفاظ والمعاني نقدا جزئيا، وثانيهما المفاضلة بين الشعراء وبيان مزاياهم وعيوبهم.

وكان هناك نوع ثالث من النقد أيضا، وهو الحكم على القصيدة بوجودتها بالموازنة بغيرها، وعينوا درجتها بتسمية كل منها أسماء مختلفة، ومن هذه الأسماء: البتارة، اليتيمة، المعلقة وغيرها. ولم يكن هذا الحكم مبنيا على قواعد فنية وأصول أدبية ونظريات نقدية، كما لم يكن على ذوق منظم ناضج. ولكن كان هذا الحكم لمحة خاطر والبديهة الحاضرة. وكان مؤسسا على الذوق البدائي أو تابعا للإحساس، لأن الناقد والشاعر في الجاهلية كانا ينفعلان بالعواطف والإحساس.

النابغة الذبياني:

أبو أمامة زياد بن معاوية الذبياني الملقب بالنابغة لغزارة شعره ولنبوغه وتفوقه فيه. وكان من قبيلة ذبيان المشهورة بحرب داحس والغبراء. كان من المدرسة الأوسية في الشعر الجاهلي، وقد تخرجت هذه المدرسة في أساليب أوس بن حجر الشاعر التميمي. ولذلك كانت المدرسة واقعية شديدة الاتصال بين الخيال والحس. وقد اتصل الذبياني ببلاط الحيرة عرف ملوكها وخلفاءها، ترك النابغة بلاط الحيرة والتحق بقومه وعاش بينهم حتى توفي سنة ٦٠٤ م. كان النابغة من أشرف قومه، ولذلك كان ينزع نزعة أرسطو قراطية من الترف والترصف والتعفف، وكان إلى ذلك شديد الإلتزان الأدبي، راجح العقل، سديد القول والرأي، حسن الذوق، دقيقة الملاحظة واسع الخبرة، إلى جانب الوفاء إلا في السياسة والإكتساب. وهذه الصفات بواته مكانة مرموقة عند الناس والملوك، ولذلك صار حكما في سوق عكاظ.

النقد الأدبي في عصر صدر الإسلام:

ظهر الإسلام في البلاد العربية وأتى إلى العرب بوعي جديد وانفتاح مديد، وكان للقرآن أثر عظيم في اللغة العربية في ألفاظها وتراكيبها وتعبيراتها وموسيقاها كما عمل على توحيد اللهجات إلى لغة. فانصرف العرب إليه وأهملوا الشعر ، وتدارسوا القرآن العظيم والحديث النبوي الشريف. نتيجة لذلك ضايق نطاق النقد الأدبي في هذا العصر، وقل من تنافس الشعراء وتهاجمهم بالقصائد لما قلت من النعرات القبلية والعصبية القومية.

ومع ذلك يوجد بعض الملاحظات النقدية من عند النبي صلى الله عليه وسلم وبعض خلفائه الراشدين مثل عمر الفاروق وعلي بن أبي طالب في تقدير الأشعار العربية والشعراء الجاهليين. كان النقد واقفا في هذا العصر على ما كان النقد واقفا في العصر الجاهلي من المفاضلة بين الشعراء. فميزان الشعر عند الرسول صلى الله عليه وسلم كان معتمدا على مطابقته للحق أو عدم مطابقته له، لأن القرآن أيضا يشير إلى هذا المعيار النقدي في أواخر سورة الشعراء.

وكان عمر بن الخطاب معجبا بالشعر وظهر آراءه في تقدير الشعر ، فيفضل الشعر الذي يدخل المتعة على النفس ويلتقي مع تعاليم الإسلام في الدعوة إلى مكارم الأخلاق، ولذلك كان يفضل الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى على سائر الشعراء. ولعل عمر بن الخطاب الناقد الأول في هذه الفترة. وكان النقد عند علي بن أبي طالب مبنيا على الموازنة بين الشعراء لمعرفة أسبقيتهم. إلى جانب ذلك كان في هذه الفترة مجالس

يتذاكر فيها القصائد ويناقش فيها الشعر، ومن أهمها مجلس حسان بن ثابت الأنصاري. هذه هي ملامح النقد الأدبي العربي في عصر صدر الإسلام.

النقد الأدبي في العصر الأموي:

وفي العصر الأموي ازدهر الأدب والنقد في بيئات ثلاث، وهي الحجاز والعراق والشام. وكان هناك اختلاف في هذه البيئات الثلاث. وفي الشام كانت مدينة دمشق، عاصمة الدولة الأموي، مركز الأدب والنقد. وقد وردت الملاحظات النقدية من أعلام هذه المدينة، ومن بينهم الخلفاء والأمراء والشعراء وأهل الأدب. كان الخليفة معاوية بن أبي سفيان يفضل القصيدة التي كان بيتها يكمل معناه بدون حاجة في ذلك إلى البيت التالي. وفيما بعد أصبح هذا الرأي مبدأ من مبادئ النقد الشعري عند العرب. يعد الخليفة عبد الملك بن مروان الناقد الأول من أهل الشام، وكانت مجالسه الأدبية قد أثرت في نشوء النقد الأدبي وتسعه فيما بعد. وكان عمر بن عبد العزيز وهشام بن عبد الملك وحجاج بن يوسف وغيرهم من الخلفاء والولاة الأمويين الذين ساهموا في تطور النقد الأدبي. وكان النقد عندهم ينصرف إلى مضمون الشعر بدون العرض لشكله.

وفي الحجاز نال النقد اهتماما من قبل عامة الناس، ومن صور النقد الحجازي نقد الشعراء بعضهم بعضا، وكانت الأحكام النقدية في الحجاز غير معللة. ومن النقاد المشهورين من أهل الحجاز ابن أبي عتيق، وكان يعتمد على الحس المترف والذوق المرهف والبصيرة النافذة في التمييز بين جيد الشعر وورديته. ومن ناقدات الحجاز سكيئة بنت حسين بن علي،

كان النقد عندها نقدا حضريا مهذبا، وكان هذان الناقدان ينتقدان المعاني بعرضها على الذوق كما ينتقدان الغزل بعرض ما هو أليق وأنسب. كان الأدب عند العرب في هذا العصر أدبا فطريا، فكان النقد أيضا فطريا يصدر عن ذوق وسليقة وطبع. وفي أواخر العصر الأموي ظهر علم النحو وبدأ العلماء ينتقدون الشعر في طريق جديد، هو أن يرى في الشعر أخطاء نحويا، وهل يجري الشعر على نحي العرب في الإعراب. يعرف هذا النقد بالنقد العلمي النحوي.

النقائض:

وفي العراق كان النقد يسير على محاولة التفضيل بين الشعراء خاصة بين الثالوث الأموي الأخطل والفرزدق وجريير. ولم يكن النقد في العراق نقدا مهذبا حضريا، وصورة أخرى للنقد في العراق كانت تمثل في نقد الشعراء بعضهم لبعض، ومنها ظهرت النقائض. وكانت الخوارجة تنظر إلى الأدب بميزان الدين والأخلاق. وقد بدأ النقاد في هذا العصر ينظرون إلى الشعر لذاته بدون أن ينظر إلى قائله وعقيدته. وهذا أدى إلى ظهور النقد الموضوعي الذي يعتمد في حكمه على الأصول المقررة في اللغة والعروض وتقدير الأدب.

النقد الأدبي في العصر العباسي:

تحول الأدب والشعر في هذا العصر إلى فن وصناعة بسبب تدفق الثقافات الأجنبية إلى العالم العربي، فتحول كل مجموعة من المعارف إلى

علم. طبعاً لذلك تحول الذوق الفطري إلى ذوق مثقف بثقافة علمية واسعة. وقد أثرت هذه كلها في النقد الأدبي كثيراً.

تطور النقد الأدبي في العصر العباسي تطوراً سريعاً، فتعددت اتجاهاته وصوره، وقد تأثر النقد في هذا العصر بالعلوم اللغوية والفلسفة، فتحول النقد من النقد الفطري إلى النقد الموضوعي الذي له القواعد والقوانين، فصار الحكم النقدي معللاً يبين أسباب الاستحسان والاستهجان.

كان النقد الأدبي في هذا العصر يسير على نمطين، النمط الأول يشبه النمط الذي كان في العصر الأموي من مفاضلة الشعراء بعضهم على بعض. ولكن النقد فيه لم يكن مجرد حكم، بل يوجد فيه تعليل للحكم. وفي هذا النمط يلاحظ امتداد للنقد الجاهلي والإسلامي والأموي، ولكنه كان أوسع من النقد السابق وأعمق.

النمط الثاني هو النقد العلمي، فصار النقد فناً مستقلاً ووضعت الكتب النقدية. وكانت مدينة البصرة في العراق مركز هذا النشاط النقدي. وتحول النقد من الاعتماد على الذوق إلى علم ذي قواعد وأصول. وكان في هذا العصر تياران في النقد: منهما التيار الذي نقل النقد إلى البلاغة كما يوجد في مسلك عبد القاهر الجرجاني وأبي هلال العسكري. التيار الثاني هو امتداد لحركة النقد الذي يمثل في أعمال أبي العلاء المعري.

كان النقد في القرن الثالث الهجري يتميز بنزوعه نحو البلاغة والثقافة والفلسفة والمنطق. وفي القرن الرابع الهجري نهج النقاد البارزون نحو التحليل والتفسير. وللخصومة التي دارت بين مؤيدي الشاعر البحتري

والشاعر أبي تمام يد طولى في تحريك النقد في هذا العصر. ومن أبرز القضايا والمشاكل الأدبية التي ناولها النقد في هذا العصر هي مسألة سرقة الشعر. وفي القرن الخامس الهجري افترق النقاد إلى تيارين متباينين، أولهما التيار الذي يدعي بأفضلية النثر على الشعر، وكان المرزوقي زعيم هذه الفرقة، والتيار الثاني هو تيار ابن رشيق القيرواني الذي كان يدعي بأفضلية الشعر على النثر.

ومن أبرز الكتب النقدية في هذا العصر طبقات الشعراء لابن سلام الجمحي، البيان والتبيين لعمر بن بحر الجاحظ، الشعر والشعراء وأدب الكاتب لابن قتيبة، طبقات الشعراء، وكتاب البديع لعبد الله بن المعتز، نقد الشعر ونقد النثر لقدامية بن جعفر، كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، العمدة في صناعة الشعر ونقده لابن رشيق القيرواني، أسرار البلاغة وإعجاز القرآن لعبد القاهر الجرجاني، الموازنة بين الطائيين لحسن بن بشر الأمدي، الوساطة بين المتبني وخصومه للقاضي عبد العزيز الجرجاني وغيرها. ومن المؤسف أن هذه الحركة النقدية توقفت بعد سقوط الدولة العباسية ولم يجدها امتداد في اللغة العربية في العصور الوسطى.

أعلام النقد في العصر العباسي:

محمد بن سلام الجمحي (١٥٠- ٢٣٢هـ):

محمد بن سلام الجمحي ولد سنة ١٥٠ هـ نشأ بالبصرة وأخذ اللغة عن الخليل. كانت له معرفة واسعة عميقة في مجال الأدب واللغة والنقد والنحو والأخبار، وكتب كثيرا، ومن أشهر كتابه "طبقات الشعراء"

لعل هذا الكتاب أقدم ما وصل إلينا من كتب النقد في الأدب العربي. فقد درس ابن سلام الأدب وبحث المسائل الأدبية، وهذا الكتاب يتضمن فكرتين. الكلام في الشعر الموضوع، والكلام في الشعراء وجعلهم طبقات.

الجاحظ ١٥١-٢٥٥هـ

ولد عمرو بن بحر الجاحظ في البصرة نحو سنة ١٥١هـ، طلب العلم وأكب في المطالعة وتلقي العلوم من أكابر علماء عصره في البصرة، ثم انتقل إلى بغداد واتصل بكبار رجال العلم والدين. وكان مولعا بمطالعة المؤلفات الفكرية الفلسفية. ولازم الكتابة في فنون مختلفة. وفي أواخر أيامه أصيب بفالج نصفي. فعاد إلى البصرة حيث لزم البيت. ثم أصيب على داء الفالج بداء النقرش فتوفي سنة ٢٥٥هـ. وله من المؤلفات ما يربو على مائتين ضاع أكثره، ومن أهمها كتاب البيان والتبيين، كتاب البخلاء، كتاب الحيوان.

ابن قتيبة ٢١٣-٢٨٦هـ:

أبو محمد بن عبد الله بن قتيبة ولد ببغداد سنة ٢١٣هـ ثم سكن الكوفة وتولى قضاء الدينور. وكان من أكابر أئمة الأدب والنحو واللغة والنقد وله كثير من التصانيف. تنقل بين الكوفة والبصرة وبغداد ودينور. إنه مال إلى علم الكلام ثم إلى صف رجال الحديث. وهو يعتبر من أساتذة مدرسة بغداد النحوية. وكان ماهرا في اللغة الفارسية أيضا. توفي سنة ٢٧٦هـ ببغداد. ومن مؤلفاته : كتاب تأويل مختلف

الحديث، وأدب الكاتب، المعارف، المعاني، عيون الأخبار، الشعر والشعراء.

قدامة بن جعفر ٢٨٥-٣٣٧هـ:

أبو الفرج قدامة بن جعفر البغدادي كاتب من البلغاء الفصحاء في علم المنطق والفلسفة. وهو معروف بالكاتب البغدادي، وله شعر وهو وافر الأدب. ولد نحو سنة ٢٨٥هـ وقد عاش زمن ثعلب والمبرد، ولد في بغداد ونشأ بها، كان نصرانيا ثم أسلم على يد الخليفة العباسي المكتفي بالله. فأكب على دراسة العلوم الإسلامية. والتحق بالديوان حتى أصبح رئيس الكتاب ومات سنة ٣٣٧هـ وترك كثير امن الكتب منها: نقد النثر، ونقد الشعر، صناعة الجدل، وكتاب الألفاظ، وكتاب الخراج. وكتاب نقد الشعر ونقد النثر أقرب إلى البلاغة من النقد، وهو المسؤول الأول عن وجود المصطلحات البلاغية، وعن تسرب بعض آراء أرسطو في الأدب العربي والبلاغة العربية. وفي هذا الكتاب أنه عرف الشعر وذكر محسناته وعيوبه. أما مساهمته في النقد تتلخص في وضع بعض القواعد شكليا، ومصطلحات رسمية.

أبو القاسم الأمدي:

أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي من أهل البصرة. انصرف إلى دراسة الشعر العربي دراسة نقدية، ووضع عدة كتب ومن أشهر آثاره في النقد. "كتاب الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحثري في الشعر". وفي هذا الكتاب أنه ينزع بنزعة جديدة يقوم منهجه في الموازنة على المقارنة الموضوعية. إنه لا يحكم حكما فاصلا بين الشعارين، فيترك

الحكم الكلي للقارئ . يقول الأمدي : "فأوزان بين معنى ومعنى. وأقول أيها أشعر في ذلك المعنى بعينه. فلا تطلبن أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك أيهما أشعر عندي على الإطلاق. فإني غير فاعل ذلك". وفي دراسته هذه روح منهجية ناضجة وروح حذرة يقظة. رمى بالتحيز للبحثري على أبي تمام إلا أنه منصف في نقده لا يريد التحيز إلى جانب الموازنة أنه يأتي بآراء كثيرة في النقد ويوضح الكلام على الشعر والعلم والعلماء والصلات بين المؤدبين. ويعرض لأساليب البيان والبديع. فيوضح تاريخ انتقالها إلى المحدثين ووجوه حسنها وقوائدها. وكل هذه يجعل لكتابه قيمة كبيرة في عالم النقد.

أبو تمام والمتنبي وقضية السرقات الشعرية:

تعدُّ السرقة الشعرية من أقدم الظواهر في الأدب العربي؛ حيث تضافرت الشواهد على ذلك في مختلف العصور، الأمر الذي حدا بالنقاد إلى تناولها من خلال تعلقها بالشعر والشعراء، ويظهر ذلك في كثرة المؤلفات المصنفة في هذا الصدد، وقد جاءت مرتبطة بقضايا نقدية أخرى كالانتحال واللفظ والمعنى والخصومة بين القدماء والمحدثين، ولكنها في كثير من الأحيان اتخذت وسيلة لإسقاط الشعراء وتجريحهم واتهامهم، وقد تجلّى هذا الأمر أكثر في العصر العباسي، وخاصة مع ظهور التيار التجديدي، ممثلاً في بشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي وغيرهم، ما استدعى وقوف النقاد معهم أو ضدهم في هذه السرقات، وكان أبو تمام والمتنبي من أهم من طالتهم سهام النقد والطعن في هذا المجال.

أبو تمام من شعراء الطبقة الثالثة من المحدثين انتهت إليه معاني المتقدمين والمتأخرين، برز أبو تمام في ظرف مميز وهو حركة الترجمة الواسعة لعلوم الأوائل من اليونان والفرس والهند فتشبع بكل هذه العلوم وهذه الثقافات حتى نضج عقله واتسع خياله ورسم لنفسه مذهبا خاصا به وهو تجويد المعاني وتسهيل العبارة، استكثر الحكم في شعره واستدل على الأمور بالأدلة العقلية والمنطقية ولو أدى به ذلك إلى التعقيد أحيانا وحاول إخفاء ذلك بالإفراط في استخدام المحسنات البديعية والصور البيانية وهو بذلك مهد الطريق للمتنبى بعده ولذلك كان يقال إن أبا تمام والمتنبى حكيمان والشاعر هو البحري وتثبت هذه المقولة الفكرة القائلة بأن شعر أبي تمام والمتنبى يغلب عليهما العقل والمنطق والحكمة.

أبو هلال العسكري ت. ٣٩٥هـ:

هو صاحب التصانيف العديدة عاش منعزلا في انصراف تام إلى العلم. وقد درس الأدب العربي الجاهلي والإسلامي والعباسي إلى عهده. ومن مؤلفاته : جمهرة الأمثال وكتاب الصناعتين. مات سنة ٣٩٥هـ وهذا الكتاب مؤسس على كتاب قدامة بن جعفر "نقد الشعر". وما اقتبس من البلاغة اليونانية مع تطبيقات عربية أصبغته صبغة جديدة.

وقد تعرض في كتابه للسرقات كأنها مشكلة العصر وأظهر رأيه في السرقات : "إن المعاني مشتركة بين العقلاء. فربما وقع المعنى الجيد السوقي والنبطي والزنجي. وإنما تفاضل الناس في الألفاظ ووصفها

وتأليفها ونظمها. وقد يقع متأخر على معنى لم تقدم فيخرجه إخراجا جديدا." ومنهجه فيه منهج تقريرى تعليمى، يعتمد على التعريف والتقسيم ويتحول معه النقد إلى البلاغة، فالناقد يدرس ما قيل فعلا، والبلاغة تضع قواعد تحاول أن تخضع لها الشعراء وأن تحكمها فيهم. والكتاب يمثل الأوج الذي وصل إليه مذهب البديع. وذلك لأن مؤلفه من أنصار ذلك المذهب.

ابن رشيق القيروانى ت. ٤٥٦:

ولد أبو علي الحسن بن رشيق القيروانى بقريّة السيلة، وأخذ يتعلم صناعة أبيه. وهي صياغة من المعادن النفسية الحلي والتحف. كانت حياته غريبة. وكان به ميل إلى الشعر والأدب. فأخذ يسمع ويقرأ ويروي ثم ارتحل إلى القيروان في أوائل القرن الخامس. وبها اشتهر اسمه. ثم هاجر إلى صقلية وعاش بها طويلا إلى أن مات بقريّة مازر سنة ٤٥٦هـ. وكان عمره ثلاث وسبعون سنة. وله كتب حسان كثيرة. والأشهر منها العمدة، ومنها كتاب قراضة الذهب في النقد، وأنموذج الزمان في شعراء القيروان، وميزان العمل في تاريخ الدول، وشرح موطأ لمالك. وألف كتابا في تاريخ القيروان، وكتابا في سرقات الشعر. وله كتاب الشذوذ في اللغة وله ديوان في الشعر.

القاضي الجرجاني ٢٩٠- ٣٩٢هـ:

أبو الحسن علي بن العزيز الجرجاني ولد في الجرجان. تولى فيها القضاء وتوفي في الري. له مصنفات عديدة، ومن أشهرها "الوساطة

بين المتنبي وخصومه". رد فيه على كتاب وضعه الصحاب بن العباد في مساوي المتنبي.

كان منهج الجرجاني منهج القضاة والفقهاء والمؤرخ الأديب. وبني وساطته على 'قياس الأشياء والنظائر'. بدأ بتعصب الناس للمتنبي أو عليه. وهو يرى أن الخصوم عاب المتنبي بالخطأ، فيحاول أن ينصفه. ولا يحاول أن يناقش ما أخذ على الشاعر من عيوب فنية وأخطاء، بل يحاول الدفاع والذود بالموازنة والمقايسة مستدلاً أو ملتصماً بالأعداء إلى كثير من الشعراء.

أبو بكر عبد القاهر الجرجاني ٤٠٠-٤٧١ هـ:

هو عالم نحوي متكلم وواضع علم البلاغة، ولد في جرجان لأسرة رقيقة الحال، نشأ ولوعاً بالعلم، محباً للثقافة، فأقبل على الكتب وخاصة كتب النحو والأدب. تتلمذ عبد القاهر على آثار الشيوخ والعلماء أمثال سيويه والجاحظ وأبي علي الفارسي وابن قتيبة وقدامة بن جعفر والآمدني والقاضي الجرجاني وأبي هلال العسكري وأبي أحمد العسكري وعبد الرحمن بن عيسى الهمداني والمرزباني والزجاج. وتتللمذ على كتب سابقيه ومعاصريه من النحاة والبلاغيين والنقاد والأدباء والمتكلمين، وكان عبد القاهر شافعي المذهب، متكلماً على طريقة الأشعري، ومع علمه الغزير وإنتاجه القيم فإنه ظلّ في بلدته، فقيراً معدماً، ينمّ على بؤسه ما له من أشعار تنبض بالسخط على حظ العلماء في زمانه. له من المؤلفات كتاب المغني، وكتاب المقتصد، وكتاب التكملة

وكتاب الإيجاز وكتاب الجمل في النحو وكتاب التلخيص وكتاب العوامل
المئة وكتاب العمدة.

النقد الأدبي في الأندلس:

تطور النقد الأدبي في الأندلس على غرار النقد الأدبي في المشرق العربي
ولكن كان هناك اختلاف في تناول الأدب بالنقد والعرض. النقد يبدأ بفهم
القطعة المعروضة على النظر. من أجل ذلك كانت الشروح أوّل خطوات
النقد لما فيها من محاولة الكشف عن المعاني و من ترجيح بعض المعاني
على بعض. و مع أن الشروح تبدأ محاولة بسيطة للفهم اللغوي، فإنّها
كثيرا ما تتّسع فتتناول الفهم الأدبيّ، و الفهم البيانيّ، و الفهم البلاغيّ .

و ليست بنا حاجة إلى قول هو أنّ الأندلسيين كانوا يقدّمون رأي المشاركة
في النقد، و في النتاج الأدبيّ الأندلسيّ نفسه. و لكن بينما كان الشعراء و
النقاد يذهبون في تذوّق الشعر مذهب القدماء، من جزالة اللفظ و متانة
الأسلوب و صحّة المعنى و شرفه، كانت طبقة من العامّة قد أصبح
أفرادها لا يفقهون تلك القوانين الأدبية. كان في الأندلس أربعة ممّن عنوا
بالنقد و هم ابن عبد ربّه (ت ٣٢٨) و الطبيخي (ت ٣٥٢) و عبد الكريم
النهشلي (ت ٤٠٥) و ابن شهيد (ت ٤٢٦).

و في النقد أو تذوّق الأدب و الحكم على قائله نزاع قديم ما يزال جديدا
هو الميل إلى القديم أو إلى الحديث، الأدب القديم أفضل و أبرع و أحقّ
بالحفظ و الرواية أم الأدب الحديث. ذلك النزاع الذي عرفه المشرق قد
عرفه فيما بعد المغرب أيضا. أمّا المحدثون فهم الناشئون في كلّ جيل. و
لكن يبدو أنّ المغرب لم يعرف ذلك النزاع الحادّ في النقد و لا ذلك

الانتصار المتطرّف لشاعر دون شاعر على ما عرفنا في المشرق من أمر المختلفين في الفرزدق و جرير أو في أبي تَمّام و البحتريّ أو في المتنبيّ ما له و ما عليه. و لقد اصطحب المذهبان، طريقة العرب و طريقة المحدثين، في الأندلس.

و ابن عبد ربّه كان أول من تحسن الإشارة إليه في حركة النقد في الأندلس. و لكن فضل ابن عبد ربّه لم يكن في الإتيان بجديد في هذا الموضوع، بل في نقل المدارك الأساسيّة في النقد من المشرق إلى المغرب. فأول ما يذهب إليه ابن عبد ربّه أنّ الشعر الجيّد لا يضرّه تأخّر صاحبه في الزمن، كما أنّ الشعر الرديء لا ينفعه أن يكون صاحبه معدودا في القدماء. و الإجادة في النتاج الأدبيّ و الحذق في النقد يقتضيان طبيعة و صناعة و مدارس. و الاختبار أرجح في الميدانين من الصناعة. و هنالك المفاضلة بين اللفظ و المعنى و الحكم بأن المعنى الجيّد. محتاج في بروزه إلى لفظ جيّد. هذه المدارك الأساسيّة في النقد، معرفة النتاج الجيّد في الأدب، معروفة عند ابن سلامّ الجمعيّ و ابن قتيبة الدينوريّ.

و يمكن أن يدخل وليد بن عيسى الطبيخيّ في التّقاد. لقد كان في أثناء شرحه للأشعار يرجّح بين المعاني المرويّة أو الممكنة، كما كان يعرض أحيانا لأوجه البلاغة، على ما نرى في ترجمته. أمّا عبد الكريم النهشليّ فهو ناقد على الحقيقة رجّح سبق النثر على الشعر فأصاب في الترجيح و أخطأ في تعليل ذلك. و جعل الشعر أربعة أنواع: المديح و الهجاء و الحكمة و اللهو. و عرض لمكانة اللفظ و المعنى في جودة الشعر، و وصل بين جودة الشعر و الأخلاق. و أفضل الشعر عنده ما بقي محفوظا على وجه الدهر.

ثمّ هو يرى أن النظر إلى الشعر يختلف باختلاف الزمان و المكان، من حيث الأغراض، على ألا يخرج عن حسن الاستواء و حدّ الاعتدال و جودة الصنعة .

ابن شهيد الأندلسي:

ولد أبو عامر أحمد بن عبد الملك بن أحمد بن شهيد الأشجعي في قرطبة، عام ٣٨٢ هـ: لأسرة قرطبية مرموقة كان أفرادها يتولون بعض المناصب الهامة في الدولة الأموية في الأندلس، فوضع حبّ الترف والبذخ، والتعلق بالمال والحرص على إنفاقه . عُرف أبو عامر بن شهيد الشاعر ببلاغته ببلاغته وكرمه، وله شعر جيد يجدّ فيه ويهزل، إضافة إلى عدد من التصانيف منها كتاب كشف الدك وإيضاح الشك، وكتاب حانوت عطار ورسالة التوابع والزوابع، كما كان له من علم الطب نصيب وافر .

و أوّل مطالع ابن شهيد في فلسفة النقد أنّه يريد، و هو الأديب البارع نظما و نثرا، أن يجعل علماء اللغة في معزل عن ميدان النقد، لأنّ إصابة الناقد إنّما تكون في طبيعته استعداده الذاتي، أكثر ممّا تكون في الأدوات الخارجية، المعارف اللغوية و التاريخية و سواها. و هو يرى الاعتدال في التجنيس و القصد بين طريقة العرب وطريقة المحدثين. و إذا كان ابن شهيد لم يأت في باب النقد بأشياء جديدة فإنّه عبّر عنها تعبيراً جديداً، إذ أدخل العنصر الذاتي (الشخصي) في عمل الناقد. ثم هو يوافق عبد الكريم الهشليّ في أن الشعر الجيّد يتّصف بصفة الدوام و يبقى مروياً على وجه الأيام. مات أبو عامر بن شهيد بقرطبة في جمادى الأولى عام ٤٢٦ هـ، دون أن يعقب.

النقد الأدبي في العصور الوسطى:

لم يتطور النقد الأدبي في هذه العصور التي تبدأ منذ انهيار الدولة العباسية إلى النهضة العربية الحديثة. ولم يزدهر فيها النقد كفن من الفنون الأدبية المستقلة، وقد توقفت نشاطات النقد الأدبي في هذه الفترة لقلّة اهتمام الأمراء والولاة بالأدب ونقده وانشغال الأدباء والعلماء بأمر غير أدبية. ولم يظهر في النقد الأدبي كتب مستقلة، ومع ذلك وقد قام بعض العلماء الكبار بملاحظات نقدية قيمة في كتبهم الهامة كما يوجد في كتاب المقدمة لابن خلدون.

وفي نفس الوقت حاول بعض الكتاب الأندلسيين لربط بين اتجاه العرب في النقد باتجاه اليونان فيه. ومنهم ابن حزم كاتب طوق الحمامة وابن خفاجة صاحب أسرار الفصاحة وحازم القرطاجني مؤلف منهاج البلغاء وسراج العلماء وابن رشد في كتاباته الكثيرة. وعلى كل حال ظل النقد الأدبي خامدا طوال قرون كثيرة حتى احتكاك العرب بالغرب في أيام النهضة الحديثة، فاتبع النقد الأدبي العربي الحديث مناهج النقد الأدبي الغربية ونظرياتها.

حازم القرطاجني ٦٠٨:

حازم بن محمد بن حازم أو أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم القرطاجني كان شاعراً وأديباً، ولد في قرطاجنة المدينة الأندلسية سنة ٦٠٨ هـ، وإليها نسب، ونشأ في أسرة ذات علم ودين، فأبوه كان فقيماً عالماً. فبعد أن حفظ القرآن الكريم، وتعلم مبادئ القراءة والكتابة، تردد على حلقات العلماء في بلده، ومرسية وقرطاجنة، وإشبيلية، وغيرها من المدن

التي نجت من غزو النصارى، وتتلذذ على عدد كبير من العلماء، ولزم أبا علي الشلوين شيخ علماء العربية في عصره.

وبعد أن سقطت قرطاجنة ومرسية في أيدي القشتاليين وكان حازم القرطاجني ممن استقر به المقام في "مراكش"، والتحق بحاشية الخليفة الموحيدي أبي محمد عبد الواحد الملقب بالرشيد، ثم ما لبث أن ترك مراكش إلى تونس، واتصل بسلطانها "أبي زكريا الحفصي"، فعرف له فضله وعلمه، فقربه منه، وعينه كاتباً في ديوانه. كان حازم القرطاجني شاعراً مجيداً، ووصف بأنه خاتمة شعراء الأندلس الفحول، مع تقدمه في معرفة لسان العرب، وتعددت أغراض شعره فشملت المديح والغزل والوصف، والزهد والحنين إلى الأوطان وبكاء الديار والدعوة إلى تخليصها.

كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء:

وهو كتاب في النقد والبلاغة تناول فيه حازم القول وأجزائه، والأداء وطرقه، وأثر الكلام في السامعين، وقد وصل إلينا من الكتاب ثلاثة أقسام، تتناول صناعة الشعر، وطريقة نظمه، وتعمق في بحث المعاني والمباني والأسلوب، وكل قسم من هذه الأقسام الثلاثة موزع على أربعة أبواب يسمى كل منهما باسم "منهج"، وكل باب أو منهج يتألف من فصول يطلق حازم عليها اسم "مَعْلَم" أو "مَعْرِف"، وكل فصل تتناثر فيه كلمتا إضاءة وتنوير، ويقصد بالإضاءة بسطاً لفكرة فرعية، والتنوير بسطاً لفكرة جزئية.

وقد مزج حازم في كتابه بين قواعد النقد الأدبي والبلاغة عند العرب، وقواعدهما عند اليونان، فقد عقد فصلاً طويلاً عن نظرية أرسطو في الشعر والبلاغة، معتمداً على تلخيص ابن سينا لكتاب أرسطو في الشعر، الذي ضمنه الفن التاسع من كتابه "الشفاء"، وهذه هي المرة الأولى التي يعرض فيها أحد علماء البلاغة من غير الفلاسفة لنظريات أرسطو في البلاغة والشعر، والإفادة منها في فهم وبصيرة. تُوفِّي في سنة ٦٨٤هـ

ابن خلدون والنقد الاجتماعي:

عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي مؤرخ عربي أندلسي الأصل وعاش في أقطار شمال أفريقيا، رحل إلى بسكرة وفاس وغرناطة وبجاية وتلمسان والأندلس، كما توجه إلى مصر حيث أكرمه سلطانها الظاهر برقوق ، ووُلِّيَ فيها قضاء المالكية، وظلَّ بها ما يناهز ربع قرن (٧٨٤-٨٠٨هـ)، حيث تُوفِّيَ عام ١٤٠٦ م. عن عمر بلغ ستة وسبعين عامًا ودُفِنَ قرب باب النصر بشمال القاهرة تاركا تراثا ما زال تأثيره ممتدا حتى اليوم كتاب المقدمة هو كتاب ألفه ابن خلدون سنة ١٣٧٧م. كمقدمة لمؤلفه الضخم الموسوم كتاب العبر (الاسم الكامل للكتاب هو كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر). وقد اعتبرت المقدمة لاحقاً مؤلفاً منفصلاً ذا طابع موسوعي إذ يتناول فيه جميع ميادين المعرفة من الشريعة والتاريخ والجغرافيا والاقتصاد والعمران والاجتماع والسياسة والطب. وقد تناول فيه أحوال البشر واختلافات طبائعهم والبيئة وأثرها في الإنسان. كما

تناول بالدراسة تطور الأمم والشعوب ونشوء الدولة وأسباب انهيارها مركزاً في تفسير ذلك على مفهوم العصبية. بهذا الكتاب سبق ابن خلدون غيره من المفكرين إلى العديد من الآراء والأفكار حتى اعتبر مؤسساً لعلم الاجتماع ، سابقاً بذلك الفيلسوف الفرنسي أوغست كونت.

ويمكن تلخيص المقدمة في مجموعة نظريات وأسس وضعها ابن خلدون لتجعل منه المؤسس الحقيقي لعلم الاجتماع على عكس ما يدعيه علماء الغرب أن المؤسس الحقيقي هو الفرنسي أوغست كونت. ومن خلال قراءة المقدمة يمكن وضع ثلاثة مفاهيم أساسية تؤكد ذلك وهي أن ابن خلدون في مقدمته بيّن أن المجتمعات البشرية تسير وتمضي وفق قوانين محددة وهذه القوانين تسمح بقدر من التنبؤ بالمستقبل إذا ما درست وفُقهت جيداً، وأن هذا العلم (علم العمران كما أسماه) لا يتأثر بالحوادث الفردية وإنما يتأثر بالمجتمعات ككل، وأخيراً أكّد ابن خلدون أن هذه القوانين يمكن تطبيقها على مجتمعات تعيش في أزمنة مختلفة بشرط أن تكون البنى واحدة في جميعها، فمثلاً المجتمع الزراعي هو نفس المجتمع الزراعي بعد ١٠٠ سنة أو في العصر نفسه. وبهذا يكون ابن خلدون هو من وضع الأسس الحقيقية لعلم الاجتماع. وقد توصل إلى نظريات باهرة في هذا العلم حول قوانين العمران ، وبناء الدولة وأطوار عمارها وسقوطها. وقد سبقت آراؤه ونظرياته ما توصل إليه لاحقاً بعدة قرون عدد من مشاهير العلماء.

يتكون كتاب العبر من سبعة أجزاء والجزء الثامن للفهارس، وهو عبارة عن محاولة إسلامية لفهم التاريخ العالمي ويعتبر من أوائل الكتب التي

تهتم بعلم المجتمع. وقد ترجم إلى العديد من اللغات الحية، وعليه تركز مكانة ابن خلدون وشهرته. ولئن كان مسعى ابن خلدون من المقدمة، وهي الجزء الأول من "كتاب العبر"، هو أن يضع نفسه في فئة المؤرخين، إلا أنه يصعب على المراجع أن يصنّفه ضمن المؤرخين، كونه أخذ في مقدمته من كلّ علم بطرف، فتحدّث عن كلّ ما يخصّ الإنسان من معنويات وماديات، داعماً ما ذهب إليه من آراء بشواهد من القرآن الكريم وديوان العرب الشعري. ونظراً لمكانتها العلمية، فقد حظيت المقدمة منذ أن وقعت عليها الأنظار بعناية المفكرين والمؤرخين وعلماء الاجتماع والفلاسفة واللغويين عرباً ومستشرقين، كما طبعت عدّة مرّات بتحقيقات مختلفة.

أبواب المقدمة: عالجت مقدمة ابن خلدون موضوعات متنوعة ضمن ستة أبواب، حيث طال البابان الثالث والسادس عن غيرهما، فكان أن جاء: الباب الأول: في العمران البشري على الجملة وأصنافه وقسطه من الأرض. الباب الثاني: في العمران البدوي وذكر القبائل والأمم الوحشية. الباب الثالث: في الدول والخلافة والملوك وذكر المراتب السلطانية. الباب الرابع: في العمران الحضري والبلدان والأمصار. الباب الخامس: في الصنائع والمعاش والكسب ووجوهه. الباب السادس: في العلوم واكتسابها وتعلّمها.

عناصر الأدب:

يتكون الأدب من أربعة عناصر، وهي العاطفة والخيال والمعاني والأسلوب، هذه العناصر الأربعة ضرورة لجميع أنواع الأدب، ولكن بعض

الأنواع يحتاج إلى بعض العناصر أكثر مما يحتاج إليه نوع آخر من الأدب.

العاطفة: هي عنصر هام في الأدب، يحتاج إليها جميع أنواع الأدب، وهي العنصر الظاهر في الأدب، لأن الأديب يهدف إلى إثارة العواطف، هذه الإثارة هي التي تجعل القارئ يقرأ القطعة الأدبية. وهي التي تعطي للأدب صفة الخلود، وإذا لم يثر نوع من الأدب العواطف بحال من الأحوال فلا يسمى أدبا، فيكون علما. ولذلك يمكن تسمية كتابة أو قطعة أدبا حسب مقدار ما فيها من إثارة العواطف. والعاطفة أساس من أسس الأدب، وهي لا تتغير، ولذلك لا يمل القارئ من قراءة القطعة الأدبية مرارا، على عكس ملله من قراءة كتاب علمي. عندما تدخل العاطفة في الشعور والتعبير تظهر الشخصية فيكون الأدب.

وليس هناك مقياس عام للعواطف المختلفة، ومن العواطف الحزن والسرور والاعجاب والحنان والحب والجمال والجلال والكره والاشمئزاز وما إلى ذلك، ولا يمكن أن يقال إن هذه العاطفة أقوى من تلك العاطفة، لأن الناس يختلفون باختلاف طبائعهم في العاطفة التي تهيئهم. ومع ذلك يقاس عنصر العاطفة في الأدب بصحتها واعتدالها، ويفهم هذا من الأسباب التي أثارها. كما يقاس هذا العنصر بقوتها وحيويتها، تعتمد قوة العاطفة على طبيعة الكاتب أو الشاعر، فيجب أن يكون المؤلف قوي الشعور فيما يكتب، وتعتمد أيضا على قوة الأسلوب ووضوح المعاني. وتقاس العاطفة باستمرارها وثباتها، أي بقاء أثرها في نفوس القراء والسامعين، وتقاس بخصبتها وغنائها ودرجة رفعتها أو وضعها أيضا.

ولم تكن هذه الكلمة مستعملة لدى العرب القدامى، وقد استعمل ابن رشيق القيرواني كلمة 'قواعد الشعر' بدلا من كلمة العاطفة في كتابه العمدة فقال: قواعد الشعر أربعة: الرغبة والرغبة والطرب والغضب. وعلى كل حال كان عنصر العاطفة موجودا في الأدب في كل زمان وإن لم يهتد النقاد إلى هذه الكلمة في هذا المعنى.

الخيال: هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلف صورهم من إحساسات سابقة لا حصر لها، تخزنها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم حتى يحين الوقت، فيؤلف منها الصورة التي يريدونها صورة لهم.

ملكة الخيال ملكة غامضة لا يمكن تعريفها، ومن أمثلة الخيال أن يصور الكاتب حيوانا رأسه رأس طائر وجسمه جسم كلب، وهذا خيال بسيط، لأن الطائر والكلب قد رأهما من قبل ثم ركب الكاتب بينهما، هناك خيال أقوى من هذه وأوسع، ويسمى هذا الخيال بالخيال المبدع أو الخيال الخالق، ومن أمثله عمل الروائي الذي يخلق خياله أشخاصا من رجال ونساء ويمنح لكل شخصية خاصياتها معتمدا في ذلك على ما يناسب هذه الشخصيات التي في الخارج، وإنما خلقها الروائي من عمل خياله. يشرح رسكن عملية الخيال فيقول: "كل من الشاعر والمصور يلتقط كل ما رأى وما سمع طول حياته، ولا يفوتهما منظر حتى ولو كان أدق طيات الملابس أو خفيف أوراق الشجر، ثم يخزنها ثم يهيم الخيال، فيستخرج منها صورا وآراء متناسبة منسقة في الأوقات الملائمة." بعض أنواع الأدب أحوج إلى الخيال من بعضها الآخر، الشاعر والروائي يحتاجان إلى الخيال أكثر مما يحتاج إليه قائل الحكم والأمثال.

هناك عدة أنواع في الخيال منها: الخيال الخالق المبدع، وهو الذي يخلق العناصر الأولى التي تكتسب من التجارب صورة جديدة لا تنافي الحياة المعقولة. الوهم: هو خيال كحلم النائم فلا يكون معقولاً. الخيال المؤلف: هو الذي يؤلف بين مناظر مختلفة. الخيال الموحى أو الموعز: وهو شرح لما أفاض المنظر على روح الشاعر.

وفي الخلاصة أن ملكة الخيال ذات قيمة كبيرة في الأدب. وكل ضروب من الأدب محتاجة إلى الخيال. الشعر والقصص تحتاجان إلى الخيال أكثر من غيرهما، لأنهما خير ما يمثل الأدب. وأما الكاتب الذي يسرد الحقائق فقط جامدة وجافة فليس بأديب.

المعاني: هي إخبار الحقائق وأداء المعنى دقيقة وواضحة. وإذا استطاع الكاتب أن ينشر ما عنده من معاني وحقائق حرارة من عاطفته وحيوية من خياله كانت كتاباته راقية وحية. هناك بعض أنواع الأدب يكون للمعاني أكبر قيمة ككتب التاريخ الأدبية والنقد والحكم والأمثال. أما مراعاة المعاني في الشعر والقصة أمر ثانوي والأهمية فيهما للعاطفة والخيال.

يشترط في المعاني أن تكون سهلة واضحة، وأن تكون خالية من التعقيد والغموض، وأن تكون غزيرة فياضة ودقيقة. ومن الواضح لا يحق أن يسمى أدبا إلا ما كان له حظ من أفكار راقية ومعان سامية. والعواطف أيضا لا تكون صحيحة سليمة إلا إذا كانت مؤسسة على أساس صحيح. وهذا الأساس هو الحقائق والمعاني. لا تقوم القطعة الأدبية قيمة كبيرة إذا لم تمثل ناحية حقة من حياة الإنسان كما هي أو كما يجب أن تكون.

الأسلوب (نظم الكلام): هو وسيلة لأداء المعاني والتعبير عن الحقائق والمشاعر. فالعاطفة والخيال والفكرة يجب أن تؤدي بوسيلة لفظية ملائمة. وهو وسيلة هامة لا تقل مكانتها عن مادة الأدب أو معانيه، لأن إيقاظ العواطف الأدبية يستند في أكثر الأحوال على جمال الأسلوب الذي تلبسه المعاني والأفكار.

يعتمد الأسلوب أولاً على اختيار الكلمات من نواحيها المعنوية والفنية والموسيقية. الكمال في النظم يقاس بالقدرة على نقل الفكرة والعاطفة نقلاً صحيحاً صادقاً. فالنظم هو التعبير الصادق الخارجي لحالة داخلية، فمتى صدق التعبير الخارجي الحالة الداخلية كان نظماً جيداً، والغرض الرئيسي من الأسلوب هو التأثير في القارئ. وفي النثر يكون التأثير الأكبر للعبارة والجملة. وفي الشعر تأثير كبير لجمال الكلمات. ولكل أديب أسلوبه الخاص حتى يستطيع القارئ أن يهتدي إلى صاحب القطعة الأدبية دون أن يذكر معها اسم مؤلفها. ولذلك يعد الأسلوب في أوسع معانيه صفة من صفات الشخصية.

الكتب العربية الهامة في النقد العربي:

كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني:

يعد كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ثمرة لما أثاره شعر أبي الطيب المتنبي من حركة نقدية واسعة في القرن الرابع الهجري، بعد أن هدأت آثار تلك المعركة التي دارت حول شعر أبي تمام والبحثري في القرن الثالث الهجري. إن كتاب الوساطة يمثل في مجمله دراسة موضوعية لشعر أبي الطيب، ولمواقف خصومه

منه، وكان الجرجاني يصدر فيها عن رؤية القاضي الذي يجمع الأدلة والقرائن والمسوغات التي تسعفه في إصدار حكم عادل.

يعزى هذا إلى داعيين اثنين، أولهما يعود إلى أن الكتاب يتحدث عن أبي الطيب المتنبي، وهو من أكبر شعراء هذا القرن خاصة، ومن أعظم شعراء أهل لغة الضاد عامة، ومن أكثرهم ذكرا وشهرة وذيوعا، وثانيهما يرجع إلى أن الكاتب أثار مشكلاتٍ نقدية عديدة، وحاول أن يناقشها بروح موضوعية نزيهة، وأن يطرحها بكيفية منهجية، وأن يعالجها بطريقة علمية.

لقد وَضَعَ الْجُرْجَانِيُّ الوساطة ردا على خصوم المتنبي، وتصديا لأقوابلهم واتهاماتهم، وتوسطا بينه وبينهم، وخاصة منهم صاحب بن عباد. يقول أبو منصور الثعالبي: "ولما عمل صاحب رسالته المعروفة في إظهار مساوئ المتنبي عمل القاضي أبو الحسن كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه في شعره فأحسن، وأبدع، وأطال وأطاب، وأصاب شاكلة الصواب، واستولى على الأمر في فصل الخطاب، وأعرب عن تبخره في الأدب وعلم العرب، وتمكنه من جودة الحفظ، وقوة النقد، فسار الكتاب مسير الرياح، وطار في البلاد بغير جناح.

كتاب طبقات الشعراء لابن سلام الجمحي:

لقد تعرض ابن سلام في هذا الكتاب لنقد المتن. وقال بأن الشعر الذي يروي لنا عن الجاهليين والإسلاميين ليس كله صحيحا، بل فيه موضوع كثير، نراه ينقد كثيرا من الشعر وقيم البراهين على فساده ويبين سبب فساده، والأحوال التي حملت الرواة على الوضع ونسبه

إلى غير صاحبه. وفي هذا الكتاب أنه يذكر الشعراء المشهورين ويبين حقوقهم في مجال الشعر ومكانتهم. ويقسم الشعراء إلى طبقات مختلفة، ثم يقيم الموازنة بينهم ويجعلهم طبقات حسب تفوقهم ويعلل أفعالهم. فينقل آراء القدماء في شعر الشعراء ثم يضيف إليها آراءه الشخصية، فيها نظرات صائبة واتجاهات دقيقة تدل على صدق النظر. يقول الجمحي: "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرفان بصفة أو وزن دون المعاينة ممن يبصره.....".

واستطاع الجمحي بدقة شعوره ورقة ذوقه وطول دربته أن يميز بين صحيح الشعر ومنحوله، وما كان من القبيلة وغيرها، ولكنه كان يسير على طريقة أحكام الخبراء بالشعر فيردون الأحكام بالجيد والرديء. ومن مميزاته محاولة ترتيب الشعر وجعلهم طبقات. إنه فطن إلى تحقيق صحة النصوص وصحة نسبتها التي تعد من أولى أسس النقد. وجعل الزمان والمكان أساسين مهمين في محاولته لوضع تاريخ للشعر العربي. وقام بتقسيم الشعراء في هذين الإطارين كأساس للنقد. ومن عيوب هذا الكتاب ليس له ترتيب محكم ونظام دقيق.

الشعر والشعراء لابن قتيبة:

يقول ابن قتيبة في الشعر والشعراء "أخبرت فيه عن الشعراء وأزمانهم وأقدارهم وأحوالهم في شعرهم وقبائلهم وأخبرت فيه عن أقسام الشعر وطبقاته وعن الوجوه التي يختار الشعر عليها ويستحسن لها".

لهذا الكتاب ميزتان كبيرتان هما : دعوته إلى عدم التفريق بين قديم ومحدث. فالجودة والرداءة تقع في كليهما. وفي رأيه كل قديم كان جديدا في عصره، هذا رأي صادق. والميزة الثانية : أنه فرق بين الروح العلمية والذوق الأدبي. وسار على المذهب الذي يقول : "إن اللفظ في خدمة المعنى، لأن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بألفاظ مختلفة". وفي الحقيقة أن ابن قتيبة يختلف عن ابن سلام الجمعي اختلافا تاما. الاتجاه التقريري واضح في تقسيمه للشعر حيث يقول: "تدربت الشعر فوجدته أربعة أضرب (١) ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه. (٢) ضرب منه حسن لفظ وحلا، ليس له معنى. (٣) ضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه (٤) ضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه. ومن حكمه هذا نفهم أن أحكامه قيمة ذوقية فيما حكمان (١) إن اللفظ في خدمة المعنى (٢) لا بد لكل بيت من الشعر من معنى. وقد قسم الشعراء إلى قسمين أيضا: الشاعر المتكلف، والشاعر المطبوع.

أسباب اختيار الشعر عنده كثيرة: منها جودة اللفظ والمعنى، الإصابة في التشبيه وخفة الروي، غرابة معناه، نبل القائل وغيرها، فكتاب " الشعر والشعراء" قصص ونوادر وأخبار وحكايات، ليس فيها دراسة المذاهب الفنية أو دراسة فنون الأدب أو التيارات المختلفة.

كتاب العمدة في صناعة الشعر ونقد عيوبه :

وقد تعرض ابن رشيق في هذا الكتاب لعناصر الشعر وفضله ودواعيه، ولم يتكلم عن العواطف ولم يسمها به. وذكر المشاهير من الشعراء والرواة. وذكر كل نوع من الشعر كالشبيب والهجاء

والوصف. وذكر الأوزان والقوافي وأدب الشاعر. وذكر شروط جودة الشعر. قسم هذا الكتاب إلى أبواب منها: في فضل الشعر وأشعار الخلفاء والقضاة والفقهاء، وفي رفعة الشعر ووصفه، ومن قضى له الشعر ومن قضى عليه. واجتماع القبائل بشعرائها والتكسب بالشعر، ومنافع الشعر ومضاره، والمقلين من الشعراء، وحدود الشعر وأوزانه وبحوره، والبلاغة والإيجاز والاستعارة وسائر أوجه البلاغة وأنواع الفصاحة والجوازات والأوزان. وفي آخر الكتاب فصول في النسب وأيام العرب وملوك العرب والخيول والزجر والقيانة والوصف وغيرها. وفي خلاله طائفة من أحسن الأشعار. وبحث تحليلي في الشعر ومعانيه على طريق الانتقاد. يقول ابن خلدون: إن كتاب العمدة هو الكتاب الذي انفرد بهذه الصناعة وأعطاهما حقها ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده مثله.

كتاب البيان والتبيين للجاحظ:

البيان والتبيين كتاب في الأدب من آخر ما ألفه الجاحظ يتضمن مختارات من الأدب من آية قرآنية أو حديث أو شعر أو حكمة أو خطبة ممزوجة بالآراء في مسائل مختلفة.

فالجاحظ يمزج في هذا الكتاب علوم البلاغة بالأدب والتاريخ وفي هذا الكتاب كلام على ماهية البلاغة والفصاحة وعيوب اللسان كاللحن والفاة وغيرها. ويلحق على ذلك الكلام الخطابة وعيوب الخطيب، كما يلحق بالبلاغة ما يرجع إلى موسيقى الكلام من حروف وألفاظ وسجع وما إلى ذلك. أما ما يرجع إلى الأدب فيإيراد الكثير من كلام العرب

في العهد الراشدي والأموي والعهد العباسي من شذرات مأثورة منتقاة ومن خطب بليغة. وأما ما يرجع إلى التاريخ فكثير من أخبار الخطباء والعلماء والأمراء والكهانة والنسك وغيرهم.

قيمة الكتاب : إن لهذا الكتاب قيمة تاريخية فتظهر نزعة الجاحظ العربية فهو يرد على الشعوبية ويكثر إيراد قدرة العرب على البلاغة، يضيف في كتابه إلى الثقافة العربية الواسعة عناصر مختلفة مما تقدمه الثقافات الأخرى اليونانية والفارسية والهندية وغيرها.

كتاب البديع لعبد الله بن المعتز:

هو شاعر وخليفة عباسي. وله مؤلفات في النقد والبلاغة إلى جانب أعماله الشعرية.

كتاب البديع: ومن أروع كتاب ابن المعتز كتاب البديع الذي أحدث أهمية كبرى في تاريخ النقد العربي. وهذه الأهمية ترجع إلى أمرين. (١) تحديد لخصائص مذهب البديع. (٢) تأثيره في النقاد اللاحقين له. إنه وضع بعض المصطلحات للبديع ونقد الفنون. أشار ابن المعتز في كتابه إلى أن البديع كان موجودا في الشعر الجاهلي والقرآن الكريم والحديث النبوي وأقوال الصحابة والأعراب وغيرهم. إلا أنه جاء بلا قصد به. والمحدثون من الشعراء من بشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد ومن اتبعهم أكثروا في شعرهم هذا الفن. بعد مجيء أبي تمام حبيب بن أوس أصبح البديع مقصودا بنفسه. ومن الواضح أن ابن المعتز بحث في هذا الكتاب عن خصائص مذهب البديع. وحاول إخصائها ووضع

مصطلحاتها. فوضع خمسة خصائص أو وسائل. نستطيع أن نلخصها إلى ثلاثة أنواع.

الاستعارة: وهذه عنصر أصيل في الشعر وهي خيوط نسجه. الطباق والجناس ورد الأعجاز: الطباق مجرد مقابلات بين المعاني. والجناس إما عبث لفظي أو لعب بالمعاني واستخدام الألفاظ المختلفة في معنى واحد. أما رد الأعجاز هو حيلة لفظية ولباقة في طرق الأداء. وكل هذه محسنات لفظية وضعها البلاغيون فيما بعد في باب البديع. المذهب الكلامي: هو نوع من الجدل العقل والقدرة على توليد المعنى والدقة في المفارقات.

خلاصة القول إن ابن المعتز رد هذه الأوجه البديعية إلى الأصول من التراث العربي. وكان لهذا أعظم الأثر في توجيه النقد وجهة تاريخية. وهذا أدى النقاد إلى مسألة السرقات. وله الفضل في تحريك النقد وتوجيهه. ويكفيه أنه بكتابه هذا قد حدد للخصومة بين أرباب القديم وأرباب الحديث أهدافها، إذ وضع خصائص ذلك المذهب الجديد الذي اقتتل حوله أدباء القرن الرابع كلهم.

إعجاز القرآن لعبد القاهر الجرجاني:

ومن أهم كتب الجرجاني كتاب دلائل الإعجاز ، وأكثرها قيمة في ميدان النقد الأدبي والبلاغة، عرض فيه نظرية النظم، التي هي نظرية متكاملة في الأدب والنقد، وتمخض عنها منهجه اللغوي التحليلي الموضوعي، أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب العربي. تناول في الدلائل مباحث الكناية والمجاز والاستعارة والتشبيه البليغ والإيجاز والنظم، وأهم مباحث علم المعاني

مما يتناول بنية الجملة العربية، وأحوال المسند والمُسند إليه. وقد أثبت في كتابه هذا أن القرآن الكريم معجز ببلاغته وفصاحته، أي بنظمه. ومن هنا فصلّ القول في أسرار جمال النظم، متخذاً من الشعر والقرآن مصدراً يستنبط منه فنون البلاغة عامة، ومباحث علم المعاني خاصة. ويمثل هذا الكتاب مرحلة الاكتمال في ثقافة عبد القاهر.

وله أيضاً كتاب أسرار البلاغة، وهو يماثل الدلائل في القيمة العلمية، وقد ألفه بعده، وفيه عني بدراسة الأنواع البلاغية للصورة الأدبية من جهة: أنواعها، أقسامها، وظائفها، تشكيلها الجمالي، أثرها في المتلقي وروعها، فاهتم بدراسة الاستعارة وأنواعها، والتشبيه وأقسامه والتمثيل وتأثيره، بطريقة تحليلية رائعة، وبمنهج يبحث عن الدقائق والأسرار والفروق بين صياغة فنية وأخرى. وقد كانت آراؤه في الأسرار أوسع وأدق منها في الدلائل، إذ أطال الشرح والعرض والتحليل والتعليل، كي يستخلص القاعدة، متوخياً من ذلك -وقد استطاع- أن يضع نظرية البيان العربي. وبذلك أكد عبد القاهر أنه ناقد جمالي عقلاني، يبحث عن قيمة الصورة البلاغية من خلال البحث في الصياغة التي تفصح عن دقائق النظم وأسرار تشكيل السياق. وهكذا كانت نظرية النظم المحور الذي تدور حوله فكرة الكتاين معاً.

تفرد عبد القاهر بنظرته الجديدة الصائبة للغة، إذ أثبت أن اللغة مجموعة من العلاقات المتفاعلة والمتآزرة داخل السياق، وأن خصائص النظم أمور خفية لا تدرك إلا بالذوق ولا تكتشف إلا بالتحليل والموازنة، فكان منهجه اللغوي نتيجة طبيعية لنظريته، وفيه يشترط وجوب التمييز

بين الخطأ والصواب، والمفاضلة بين الحسن والقبيح، إضافة إلى الثقافة الغزيرة والدقة، والموضوعية، والذوق الصافي، والبعد عن الأحكام السطحية أو الجاهزة.

وبذلك استطاع عبد القاهر أن يوجّد بين ركني العمل الفني، اللفظ والمعنى، وأن يقضي على القسمة الجائرة بين التعبير العاري والمزخرف، فوحد بين اللغة والشعر، وبين النحو والبلاغة، ووضح طبيعة الخلق الفني. فبدأ ناقداً متميزاً، أعاد للدرس البلاغي حيويته، وحدد خطوات منهج نقدي استمد أصوله وخصائصه من مادة درسه وهي الأدب، فكان أقرب النظريات النقدية والبلاغية العقلية في تراثنا إلى النقد الأدبي الحديث.

الأسئلة للمراجعة

١. كيف بدأ النقد في العصر الجاهلي؟
٢. ما هي مكانة النابغة الذبياني في النقد الأدبي؟
٣. ما هو موقف الإسلام من الأدب والشعر؟
٤. من هم أهم النقاد في عصر صدر الإسلام؟
٥. ما هي اتجاهات النقد في العصر الأموي؟
٦. من هم أهم النقاد في العصر الأموي؟
٧. كيف أثرت النقائض النقد الأدبي؟
٨. بم يتميز العصر العباسي عن العصور السابقة في مجال النقد؟
٩. ما هي مساهمات ابن سلام الجمحي في النقد الأدبي؟
١٠. ماذا تعرف عن إسهامات الجاحظ في النقد؟
١١. اكتب عن مؤلفات ابن قتيبة في نقد الشعر؟
١٢. ما هي أهم مؤلفات قدامة بن جعفر في الأدب ونقده؟
١٣. ما هو الكتاب المشهور للأمدي؟ وما ميزة هذا الكتاب؟
١٤. ماذا تعرف عن قضية سرقات الشعر في العصر العباسي؟
١٥. ما هي المنازعات الهامة حول أبي تمام والمتنبي؟
١٦. كيف جرت المنازعات عن الشعر عند أبي تمام والبحثري؟
١٧. من هو أبو هلال العسكري؟ وما مساهماته الهامة في النقد؟
١٨. اكتب عن مساهمات ابن رشيق القيرواني في النقد
١٩. اكتب عن إسهامات القاضي الجرجاني في مجال النقد الأدبي
٢٠. اكتب عن أثر عبدالقاهر الجرجاني في النقد والبلاغة
٢١. كيف نشأ النقد الأدبي العربي في الأندلس؟
٢٢. من هم أهم كتاب النقد في الأندلس؟
٢٣. ما هي مساهمات ابن شهيد في النقد الأدبي؟

٢٤. كيف كان تطور النقد الأدبي في العصور الوسطى؟
٢٥. من هو حازم القرطاجني؟ وما مساهماته؟
٢٦. من هو ابن خلدون؟
٢٧. اكتب عن النقد الاجتماعي عند ابن خلدون
٢٨. عناصر الأدب كم هي؟ وما هي؟
٢٩. عرف العاطفة؟
٣٠. ما هي مكانة العاطفة في العمل الأدبي؟
٣١. بين الخيال وأنواعه
٣٢. ما هي مكانة المعاني في العمل الأدبي؟
٣٣. ما هي ميزة الأسلوب في العمل الأدبي؟
٣٤. اكتب عن كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه
٣٥. بين عن كتاب طبقات الشعراء لابن سلام الجمعي
٣٦. ما هي الموضوعات التي عالجها ابن قتيبة في كتاب الشعر والشعراء؟
٣٧. بين عن كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني
٣٨. ما هي المسائل الأدبية التي يناقشها الجاحظ في كتاب البيان والتبيين
٣٩. ماذا تعرف عن كتاب البديع لعبد الله بن المعتز؟
٤٠. اكتب عن كتاب إعجاز القرآن لعبد القاهر الجرجاني

UNIT 2

المذاهب الأدبية الحديثة وأثرها في النقد الأدبي

الكلاسيكية:

هي مذهب أدبي غربي نشأ في أوروبا مع النهضة الكبرى، ترجع تسميتها إلى العصور القديمة في أيام سلاطين روما، كان المجتمع في روما ستة طبقات الأولى منها هي الكلاسيكي، وكانت لديها قواعد وقوانين لحياته، كما كان لديها مقاييس ومعايير للأدب أيضا، واتخذ الجميع في المجتمع فسي أدبهم بالكلاسيكس التي تشتمل على كتب الإغريق والرومان. وفي عهد النهضة أخذ الأدباء والنقاد هذه القواعد الكلاسيكية نموذجاً لأدبهم ومقاييس لشعرهم ومعايير لنقدهم. هذه الطريقة سميت بالكلاسيكية.

كانت النهضة الأوروبية تتناول نشاط الإنسان في كافة نواحي حياته ومواقف معيشته، كما كانت حركة إحياء العلوم والفنون، وفي القرن السادس عشر تبدلت أحوال المجتمع وتطورت نظم الحياة بأثر هذه الحركة، وهذه الحركة لإحياء العلوم أرشدته إلى آداب اليونان والرومان، وظهر بأثرها نوع من خاص من الأدب في فرنسا في القرن السابع عشر، هذه هي الأدب الكلاسيكي. وقد بالغ أدباء هذا الاتجاه في تقليد القدماء.

من خصائص هذا المذهب

١. إنه يستوحي الآداب اللاتينية واليونانية ويستمد منها مادته
 ٢. وهو أدب يصدر عن العقل ويحكمه، والعقل أهم صفاته
- الاعتدال والوضوح
٣. العناية بالصياغة وتجويد الأسلوب
 ٤. الخضوع لأصول وقواعد

وقد جمع الناقد الفرنسي بوالو تلك الأصول والقواعد في قصيدة تسمى فن الشعر، كتبها محاكاة للشاعر اللاتيني هوارس في كتابه فن الشعر أيضا. وفي الواقع أن الأصول النظرية التي وضعها أرسطو هي التي تعتبر إنجيل الكلاسيكية، وفي الكلاسيكية يلاحظ أن مقياس الشاعر والأديب كان مقدار قربه من هومر وفرجيل وهوارس وأمثالهم من كتاب اليونان والرومان، هكذا قدست الكلاسيكية أدب اليونان والرومان.

الأدب الكلاسيكي هو أدب المدينة التي تكون فيه التكاليف والقيود والتصنعات التي تغلب على المشاعير والأفكار الإنسانية والعواطف البشرية والخيال الأدبية. ولذلك وهو أدب صنعة وتقليد وأدب لباقه وكياسة وبراعة، هذا الأدب المبني على القواعد القديمة يكون مستنبطا من الحياة الواقعية والأمور المادية الفعلية. يوجد فيه الشبه واتباع قواعد اللغة وأصولها. جميع خصائص المذهب الكلاسيكي يوجد في المسرحيات الكلاسيكية. وفي القرن الثامن عشر أخذت الحياة تتغير في العالم، فوجدت أن الأدب الكلاسيكي لا يسع لإحاطة حياة الإنسان بجميع جوانبها، وفي فرنسا بدأت طلائع الثورة الكبيرة، فوجد المفكرون أن الكلاسيكية ليست مرآة للحياة أو مجهر لها، ومن هذه الفكرة ظهرت

الرومانطيقية التي أصبحت مذهبا جديدا قضى على سلطان الكلاسيكية في الأدب والفن. وفي الأدب العربي يراد بالكلاسيكية العودة إلى الآداب العربية القديمة مبدأ النهضة الأدبية المعاصرة عند العرب.

الكلاسيكية الحديثة:

قامت الرومانطيقية بالثورة العنيفة التي قضت على المذهب الكلاسيكي، وبدأت تنتشر في كافة الأنواع الأدبية في البلاد الأوروبية في كلن من فرنسا وألمانيا وإسبانيا وبريطانيا، زرع هذا المذهب الجديد قواعد الأدب وقوانين المجتمع وأحكام الدين وغيرها من الشرائع الثابتة مم أدى المجتمع إلى حالة اللانهائية واللادينية واللاشرعية. دفعت هذه الأوضاع بعض الأدباء والشعراء إلى اتباع عدد من القواعد لكتاباتهم كما كانوا يتبعون الدين في حياتهم. وهذا المذهب سمي بالنيوكلاسيكية.

في البداية اتخذ هذا المذهب بعض القواعد العامة في الشعر ثم أضيف إليها قوانين مختلفة لأنواع الشعر كلها. ومن أهم خاصيات هذا المذهب النصيحة الأخلاقية والنزوع إلى الشريعة الدينية. وكانت عندها قيمة محدودة للتمتع بالمطالبة الحريشية، ولكنها ترى أن الأقدار الأخلاقية تجدر بالإعتناء في الأعمال الأدبية. ومن المعروف أن تقليد القدماء هو العنصر الهام للكلاسيكية الجديدة، استنبطت قوانينها من فكرة النبغاء في العصور القديمة وخاصة من أرسطو.

الفرق بين الكلاسيكية والنيوكلاسيكية تكمن في أن الأولى كانت تقوم على تقليد القدماء دون تفكر، ولكن الثانية كانت تعتمد على ما هي ثبتت منها في ضوء الطبيعة البشرية والسبب المادي وحسن الظن. استقامت

قواعدها الأدبية كلها على هذا المبدأ فتركت كل قاعدة وأصول كانت مخالفة للمرؤية ولحقائق البشر الكونية. ولم تستمر هذا المذهب طويلا ولكن ظهرت بعض المذاهب الأدبية بأثره ومنها الواقعية والأخلاقية والمثالية.

الرومانطيقية:

الرومانطيقية أو الرومانسية أو الرومانتيكية كلها في معنى واحد. وهي كلمة مشتقة من كلمة رومانوس التي أطلقت على اللغات والأدب التي تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة. ذهب النقاد إلى تعريفات عديدة لهذه الكلمة. ويمكن تلخيص التعريفات كلها أنها "الثورة" أي الثورة على الكلاسيكية. والفرق بين هذين مذهبين واضح في نوع شتى. والكلاسيكية تحكم العقل والمنطق فالرومانطيقية تحكم العاطفة والحدس. الكلاسيكية تقيم وزنا كبيرا للشكل أما الرومانطيقية تفضل المضمون على الشكل.

الرومانطيقية تعتبر أن الإنسان منبع القيم جميعها. وأن الفرد جدير بعناية الأدب. ولذلك اهتم الرومانطيقيون بمشاعر الفرد الخاصة. وهي مذهب يتصف بالحرية التي تفتح مجالا واسعا أمام الأصالة والخلق والإبداع. الرومانتيكي حساس يتأثر وينفعل بأدنى المؤثرات ولأقل الانفعالات. وبين الرومانطيسي والمجتمع صراع دائم هو صراع التأثر.

اخترع هذا الفن نخبة من الأدباء والفنانين لاستيعاب الحالات الوجدانية التي ماعدت القوالب القديمة تستوعبها بعد التطورات في الصناعة والعلم والمدن وانحطاط مستوى الأفراد وسيطرة المادة وضآلة الدخل

وكثرة الازدحام في المدن. وبخلاف الكلاسيكية ظهر هذا المذهب أولا في ألمانيا وإيطاليا وإنجلترا ولكنها قويت بفرنسا بفضل الثورة الفرنسية ومبادئها الإنسانية.

ومن العوامل التي حملت على وجود هذا المذهب ١. نشوء الوعي الفردي. ٢. ونشؤ الطبقة الوسطى إثر النشاط العلمي والتجاري والصناعي. ٣. والانتفاضات ضد الأرستقراطية الدينية. ٤. قوة الحركات السياسية القومية. ٥. ازدهار الروح العلمية. ٦. وظهور الرجل العصامي المعترف بجده وثقافته. ٧. الثورة على الأدب التقليدي القديم.

من أصول هذا المذهب:

١. تحطيم القواعد والقوانين والتحديدات التي وضعتها الكلاسيكية وضيقتها بها على الأدب ، وعدم الاحتكام إلا إلى الذوق الشعري وإلى العاطفة والوحي والإلهام الذاتي.
٢. ترك المدينة إلى الريف والطبيعة، والترنم بجمالها الحر البسيط
٣. العناية بالنفس الإنسانية وما فيها من العواطف وألوان الشعور
٤. التحرر من العالم المادي الواقع، والتسامي إلى العوالم المثالية المتخيلة

٥. نشدان البساطة في كل شيء، أي في التعبير والتفكير والتذوق والشعور. وطرح التكلفة والتصنع.

الرومانطيسي يصف الطبيعة انعكاسا لما يعتري نفوسهم ويقدمونها من خلال ذواتهم، فوصف الطبيعة موضوعي عندهم. فعالجوا التاريخ

والأساطير والآثار واهتموا بالطفولة وحرروا التعبير عن الحب. دخلت نعمة جديدة على هذا الأدب هي نعمة العذاب الحلو والألم اللذيذ والكآبة الواعية. وينشد الرومانطيسي أشجى أنغامه عندما تتعاقب فكرة الموت وفكرة الحب في نفسه. الرومانطيسي دائما يسير خلافا للمجتمع، إما نائر عليه أو منبوذ منه. فيلجأ إلى قوقعة ينسج فيها الأحلام. يكون دائما مشدودا بالماضي. ينشر في أدبه الغربة التي يشعر بها في مجتمعه والحنين إلى المجهول طابع له.

يستعمل الرومانطيسي اللغة البسيطة والألفاظ المألوفة. وأما استعمال الغريب في بعض الأحيان فهو لإكتشاف أساليب تعبيرية جديدة تكون أكثر تأثيرا وأعظم قدرة على استيعاب التجربة الحدسية. وجاءت الرومانطيقية بثورة من الصور والاستعارات والتشبيهات جامحة الخيال، ومالت مع الخيال إلى الأحلام والضبابية التي تهددها موسيقى يسترخي لها العقل بلذة، وتفننت في تنويع الأوزان والقوافي في الشعر. وتأثير الرومانطيقية ظهرت بعض المذاهب الأدبية منها الطبيعية والفنية والبارناسية والسريالية.

ظهرت الحالة الرومانتيكية عند الشعراء والكتاب والفنانين القدامى وعند كثير من الشعراء الجاهليين والأمويين. في الأدب العربي الحديث ظهرت في مطلع القرن العشرين مع خليل مطران في مصر وجبران في المهجر. لقد أحب نفوس الأدباء الرومانطيقية وفضلتها على الكلاسيكية لأنها مفتوحة الذراعين للشرق والغرب من آداب نورانية وشعر عربي قديم.

الواقعية:

جاءت الواقعية والمدارس التالية ردا على الرومانطيقية الحاملة، اضطربت دلالة مصطلح الواقعية وتنوعت مفاهيمها في اللغة العربية كثيرا، وكان سببها الأصل الاشتقاقي للكلمة "واقع" التي تدل أحيانا على الأدب الذي يستقى مادته وموضوعه من حياة عامة الشعب ومشاكلها، ويقصدون بها أحيانا الأدب الموضوعي. كما أطلق على المفهوم الاشتراكي للأدب الذي يتناول مشاكل المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة.

وفي الأدب الغربي معنى الواقعية هي الأدب الذي ينظر إلى الحياة على أنها شر و وبال ومحنة بينما تراها المثالية خيرا وسعادة ونعمة. إن الواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره. ولكنها ترى أن الواقع العميق شر في جوهره وما يبدو خيرا ليس في حقيقته إلا بريقا كاذبا أو قشرة ظاهرية.

ومن هذا يفهم أن الواقعية ليست الأخذ عن واقع الحياة وتصويره بخيره وشره، وليست معالجة لمشاكل المجتمع ومحاولة حلها، كما أنها ليست ضد أدب الخيال أو الأبراج العاجية. إنما هي فلسفة خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما. وإنها وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال انظار أسود، وترى أن الشر هو الأصل وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر للإنسان لا المثالية والتفاؤل. لقد عاصرت الواقعية الرومانتيكية وهما يختصمان دائما، كل مذهب يسير في طريقه وينتج ما يريد من أدب في طريقة أكثر مواتاة له.

الواقعية لا تبشر بشيء ولا تدعو إلى سلوك خاص في الحياة. وهمها هو واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه. إذن ينتج عنهما خير أو شر. فالخير يأتي من التبصير بالواقع حتى لا يقع الأختيار فريسة للأشرار، أو لا تقودهم المثالية إلى الفشل. والشر فقد يأتي من التشكيك في القيم المثالية والأخلاقية. وهذه القيم إن لم تكن حقائق واقعية فهي ضرورات خيرة، لا بد منها لتستقيم الحياة.

الواقعية الاشتراكية:

كان الرأي في القديم أن الأدب إلهام تهبط به الآلهة على جبل "برناس"، أو إلهام يهبط به الله على عقل الأديب، أو يهبط به الشيطان على وادي عبقر. وفي عهد التنوير قرر الفلاسفة العقليون أن المعتقدات تنبثق من الروح، وكذلك ينبثق الأدب والفن. ولكن الفلاسفة اليساريون ساروا مسارا مغايرا من ذلك كله. ورأي 'هيجل' أن الطبيعة تفكر أو أن الوجود فكرة، ولها هدف، وليس الأدب والفن إلا استعراضا لفكرة الوجود. وجاء ماركس فقطع الصلة بين الفن والميتافيزيقية، وفي رأيه ينبع إبداع الإنسان الفني من نشاطه التلمي، أضاف إلى ذلك أنجلز قائلا إن تغيير الطبيعة بوساطة الإنسان، هو على وجه التحديد المصدر الأساسي المباشر لأفكار الناس.

وعلى ضوء شرح ماركس وأنجلز لنشأة الفن وتطوره تأسس مذهب الواقعية الاشتراكية في روسيا. وبعد نجاح ثورة أكتوبر وانتصار النظام الاشتراكي حصل مذهب الواقعية الاشتراكية رواجاً كبيراً. أثار هذا المنهج جدلاً ونقداً كثيراً. وكان أولاً ما قيل في هذا الصدد عن الواقعية

الاشتراكية: "إن المطلوب منها أن تعكس الحقائق الاشتراكية والعقلية الاشتراكية". ورأى بعض النقاد السوفيتي إن خير وسيلة لتفهم الواقعية الاشتراكية أن تفارق بينها وبين الواقعية البرجوازية.

وقد عرفت الواقعية الاشتراكية تعريفات مختلفة منها "أنها النضال في سبيل القضاء على نظام الملكية وتحقيق النصر للنظام الاشتراكية"، ومنها "أنها لا تقتصر على شرح الحقائق الواقعية في العالم الجديد، وإنما عليها فوق ذلك أن تصلح الناس وتثقفهم تثقيفا اشتراكيا". وبالاختصار فالواقعية الاشتراكية لا تختلف عن المذاهب الواقعية الأخرى من ناحية نزوعها على تصوير الواقع في دقة وأمانة.

الواقعية الاشتراكية تصور واقعا جديدا مختلفا عن الواقع القديم. هي تعبر عن مجتمع تخلص من عهد الاستبداد والاستغلال. وراح يبني حياة جديدة قائمة على دعائم العدل الاجتماعي وعلى شعار "الخير والسعادة للجميع". ولذلك قيل إنها واقعية التفاؤل والاستبشار. الواقعية البرجوازية لم تفتن إلى القوى المستقبلية النامية. أما الواقعية الاشتراكية تضع حركة التطور نصب عينها وتركز جهدها في تنشيطها وتتوسل إلى ذلك بصدق تصوير الجهود التي تبذلها القوى البناءة.

البرناسية أو الفنية :

البرناسية أو الفنية أحد التيارات المعارضة للرومانطيقية، ظهرت كرد فعل الرومانطيقية، ولكن شعراءها ظلوا مشدودين إلى الرومانطيقية، تسمية هذا المذهب مرتبطة إلى جبل البرناس في اليونان تقطنها آلهة الشعر في أساطيرهم. تناول هذا المذهب الأدب خاصة الشعر ، وهي

تختلف عن الرومانطيقية في نظرتها عن غاية الفن والشعر والأدب، فعندها غاية الفن الفن نفسه وغاية الشعر هي فنيتهما، فلا تتخذ الشعر وسيلة لنيل لذة الحياة كما في الرومانطيقية. وهي تتفق مع الرومانطيقية في أنهما خروج على القواعد الثابتة الأخلاقية والاجتماعية والأدبية. فالمذهب يقول إن الشعر غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات. وهمه هو نحت الجمال أو خلقه واستخراج مظاهر الجمال في الطبيعة أو خلعه على تلك المظاهر. إنه مذهب الفن للفن وهمه الرجوع بالفن إلى حقيقته الجمالية ومقامة الهلولة والابتدال في الشعر. فاقصر هذا المذهب بحكم طبيعته على فن الوصف.

لقد اتخذت عبارة الفن للفن معاني عديدة ودارت حولها معارك حامية. وظن بعضهم معناه فصل الأدب عن المجتمع وحبسه في الأبراج العاجية، وهذا تعسف في فهم هذا المذهب. والحقيقة أن مذهب الفن للفن لا يتعرض للمشكلة الأخلاقية على الإطلاق. إنه يجعل النشاط الروحي المختلف للإنسان لا يخضع كله لمقاييس الأخلاق. أما الاشتراكيون الذين شنوا الغارات على هذا المذهب يريدون أن يفرضوا دكتاتورية على الأدب بحيث لا يعني إلا بمشاكل الحياة الشعبية وما فيها من بؤس ومحن. ولهذا المذهب دور في الحياة النفسية، وذلك أنه يستطيع أن يفتح القلوب والعقول لجمال الطبيعة ويجد الناس فيه لذة وسعة.

المثالية:

المثالية مذهب أدبي ظهرت بتأثير الكلاسيكية، وهي نظرية تخالف الواقعية في وجهة نظرها إلى الحياة والأحياء، فهي ترى الحياة خيرا

وسعادة ونعمة بينما ترى الواقعية أنها في أصلها شرا ووبالا ومحنة. وكانت هاتان الفلسفتان المعارضتان موجودة منذ قديم الزمان إلا أنهما لم تمتدا إلى الأدب ليخلق فيه مذهبا مستقلا إلا في القرن الثامن عشر والتاسع عشر.

وهي مذهب كمالى يتعمق فيه الأديب في باطن الأشياء فيضع الناقد أو الأديب الحقائق كما يريد ويرجو بها محتوية على الأقدار العالية. يؤثر المثالية أن يحلق بالخيال وأن يتحدث عن أمانيه. فيخيل إليه أن أمانيه حقائق تبلغ رغبات النفس من القوة أحيانا ويختلط بالواقع أحيانا أخرى. فمذهب المثالية أو الكمالية يرى أن الفنان لا يقلد الطبيعة تاما إذا أراد أن يقلدها، بل يتصور الكمال أو المثال فيها ويخرجها إلى الوجود مازجا فيها الحقائق بتصوراته وبعواطفه. وهذه العواطف تملكه فيحولها إلى قوة عاملة فيمثل الشيء لا كما هو ولكن كما يتخيله كاملا.

ينقد المثاليون الحياة الواقعية نقدا عنيفا فلا يعجبهم النظام الحاضر الذي يوجد فيه الشر والعيوب. فهم يتخيلون عالما يكون خاليا من كل هذه العيوب. وهم يرسمون عالما جديدا مثاليا كاملا مملوء بالمحاسن وخاليا من العيوب والقبائح. ويقولون إن العالم لو سار على المبدأ الواقعي وحده ما تقدم منه زمن آدم ولعاش الناس حتى اليوم كما عاشت أجدادهم. وسعى الأفرنج هذا المذهب بيوتوبيا.

وفي الحقيقة يحتاج الأدب إلى الواقعية والمثالية معا، لأن عنصر الكمال له أهمية كبيرة وقيمة أدبية راقية كما له مكانة رفيعة في توجيه البشر نحو الخير ورفع مستوى الحياة البشرية.

الأخلاقية:

الأخلاقية مذهب أدبي نشأ من أثر النيوكلاسيكية، ويرى هذا المذهب أن الأدب الراقى ينبغي أن يكون متصلا بأقدار أخلاقية ولا يمكن أن يقاس الأدب الراقى بقياس اللاأخلاقية. ويقول الأخلاقيون إن إثارة اللذة والسرور في القارئ لا قيمة لها في الأدب كما يوجد في بقية الفنون. بل على القارئ أن ينظر إلى صفة أخلاقية في النص، لأن النص لا قيمة له في ذاته إلا إذا أمد القارئ باللذة الراقية أي الأخلاقية فيكون فنا حسنا.

وقد خالف بعض النقاد هذا الرأي وقالوا إن الأخلاق لا تصح أن تكون مقياس الأدب، لأن الأدب فن شأنه الفن، مثلا لا يقال الموسيقى إنها ذات صبغة خلقية أو غير خلقية، كذلك النحت والتصوير وغيرهما من الفنون. وهم أصحاب الفنية يستنبطون مبادئهم من الرومانطيقية، وفي رأيهم ليس الاديب بواعظ. ولكن الأخلاقيين يقولون إن الأدب لا يخلو من الصبغة الخلقية في الحقيقة، لأنه كان يثير المشاعر الحسية فيبحث المنظر الجميل والشكل الجميل والقول الجميل في الحب ونحوه فتكون هذه هي مشاعر خلقية.

يوجد بعض الكتب الأدبية الفنية تمثل الرذيلة وتميت الوجدان وتضعف الإرادة وتحمل على الاستهتار وتفسد أقدار المجتمع الأخلاقية. فيسأل الأخلاقيون هل كان هذا الانهماك في الرذيلة ضروريا لبلوغها هذا المبلغ من الفن؟ وليست الرذيلة عنصرا من عناصر الأدب الراقى. وعندهم الأخلاق ذات سلطان كبير على الناس، ويجب أن يكون لها هذا

السلطان، لأن غرض الأخلاق يرفع مستوى العواطف ولا يخدع الضمير ولا يضعف الإرادة.

الطبيعية:

ظهرت الطبيعية في الأدب بأثر الرومانطيقية، وذلك أن الرومانطيقية رأت في الكلاسيكية أدب المدينة فالتفتت إلى القرية وإلى الريف وإلى الغابات والمزارع والحقول المترامية. وأنشأت في الناس رغبة في الحرية من القواعد القديمة التي تمسكت بها الكلاسيكية. وهذه كلها سببت لحب الطبيعة. تحولت هذا الحب إلى التمذهب الأدبي الخاص الذي يتسم بالعودة إلى الطبيعة، لأن الناس رأوا الطبيعة واسعة غير محدودة وحررة غير مقيدة وبسيطة وساذجة بريئة وليس فيها تكلف ولا تصنع.

ظهرت هذه الحركة في أواخر القرن التاسع عشر ونمت في بداية القرن العشرين حتى أصبحت مدرسة أدبية جديدة على يدي إميل زولا. ويوجد في هذه النظرية امتداد للواقعية أيضا ولكنها تختلف عنها في أن الواقعية تعتمد على الملاحظة المباشرة لكي تصور الواقع على النحو الذي آمنت بحقيقته، فإن الطبيعية لا تكتفي بالملاحظة بل تستعين بالتجارب والأبحاث العضوية والفسولوجية لمعرفة حقائق الإنسان العميقة وحقائق الحياة. وفيها تأثير للفلسفة الوضعية، ومذهب تين في أثر البيئة، والمناهج التجريبية الطبية.

وهذه النظرية تعسى إلى تصوير الحياة أو طبيعة الحياة وفهمها وتفسيرها، ولكنها ترد الطبيعة وهذا الواقع العميق إلى حقائق حياة الإنسان العضوية وتأثير هذه الحقائق وسيطرتها على كافة مشاعر

الإنسان وأفكاره وأخلاقه وسلوكه في الحياة. وهي تنظر إلى الإنسان على أنه في جوهره حيوان تسيره غرائزه وحاجاته العضوية. وقد وجد هذا الاتجاه الأدبي عديدا من الأنصار في مجال علم النفس الحديث، ويقول هؤلاء بأن حياة الإنسان الشعورية والعقلية ليست إلا ظاهرة ثانوية تسلفت إلى أصل الإنسان العضوي.

ترد الطبيعية واقع الإنسان وواقع الحياة إلى الكائن العضوي وغرائزه وحاجاته، وتوفر جهدا على أن تكشف الستار عن هذه الحقائق الدفينة وأن تصورهما في الأدب خاصة في أدب القصة. وجعلت للوراثة والجبرية العضوية أكبر مجال في الحياة وبالتالي في الأدب مما أدى إلى خطأ تعميم النظريات والزعم بأنها أحاطت بالحق كله.

الرمزية:

المراد بالرمزية التعبير عن المعاني بواسطة الصور والرموز وهي مأخوذة من كلمة الرمز، ومعناها في اللغة الإشارة أو الإيحاء. والرمزية طريقة قديمة العهد. عرفت عند اليونان والهنود والمصريين. ظهرت هذا المذهب الأدبي في فرنسا كرد فعل للرومانطيقية أولا في الشعر الغنائي ثم في المسرحية، وفي المسرحية معناها معالجة الكاتي لمشكلة نفسية أو أخلاقية أو اجتماعية عن طريق التجسيم إما من خيال الكاتب أو إما من الأساطير. وفي هذه النظرية أيضا يوجد أثر التحليل النفسي والعلم النفسي الفرويدي، حيث إنها ترى أن للحياة الإنسانية حالة واعية وحالة غير واعية وغير الواعية هي الأصل، فلا يمكن الواقعية في الأدب أن تصل

بالإنسان إلى الحقيقة الغامضة. وفي هذا يوجد أثر فلسفة أفلاطون المتمثلة في عالم مثالي يخالف الواقع كل المخالفة.

وقد ساهم في تطوير هذا المذهب أدباء ونقاد أمثال بودلير واستيفان ما لارميه وبول حاليري. وهم أخذوا الأدب إلى الإيحاء والتلميح بدلا من الإفصاح والعرض. وفي الشعر يتضح هذا النزوع في جرس الأصوات مع الموسيقى وفي انسجاماتها وفي موسيقى التراكيب وفقا لوقع العناصر الموسيقية المختلفة واتباطها بالمعاني المتباينة. وفي المسرحية الرمزية خير وسيلة لتعبير المعاني ونقد العادات الاجتماعية.

ومن أهم خصائص الرمزية:

١. الإبهام: وهو طبيعي في أدب يتجنب الواقع المحس ويتحدث عما وراء الطبيعة ويسبح في عالم الغيب والمجهولات، فلا يبصر الأدباء العالم المحيط بهم إلا من خلال ذواتهم، ويرنون إلى العالم المجهول وغير واضح المعالم ومغشي بضباب الإبهام. ولا يفهم شعرهم ولكنه يترك في نفس القارئ أثرا قويا دون أن يدركه ويفهم معناه.

٢. اختيار الكمات الموحية: يجب هذا في الشعر الرمزي، لأن غرضه هو الإيحاء لا الإخبار، فعند الشعراء الرمزيين أن الكلمة كالصدى الآتي من بعيد يدل على حقيقة وراءه لا تدركه الحواس بل تثيرها هذه الكلمة في النفس.

٣. الاهتمام بموسيقى الشعر: وفي رأي الرمزية يجب أن يقرب الشعر من الموسيقى لا من النحت والتصوير. ولذلك اهتمو بموسيقى الشعر

كل الاهتمام. الرمزية ذات مثالية تعبر عن نفسها باتخاذ الفن رسولا، وقيمة الشعر في أن يكون ثمرة لقانون عام، وهذا القانون العام في الشعر هو النغم والانسجام، فالموسيقى هي الفن الذي يستطيع أن يترجم هذه المشاعر.

٤. البعد عن الموضوعات الشعبية والسياسية: وفي رأيها أن الواقع لا يعبر عن الحقيقة، لأن الحقيقة تكمن وراء هذا الواقع، السياسة والاجتماع من صميم الواقع، فتبتعد الرمزية عن العالم الواقع ويتكلم عن العالم الكامل الدائم.

٥. الثورة على عروض الشعر والقوافي: ترى أن الشعر مكبل بقيود ثقيلة في أوزانه وقوافيه. فلا يمكن أن يصل الشعر إلى شحنة إيحائية تنبجس الخواطر والانفعالات والعواطف عند سماع النغمة الموسيقية، فثاروا على أوزان الشعر وبحوره وقوافيه ودعوا إلى الشعر الحر.

ومن خطوط الأساسية لهذا المذهب الفلسفة الجمالية، فيصنع الشاعر لنفسه جمالياته الخاصة. تكاملت ثقافة الشاعر في هذا العصر من جميع جوانبها الدينية والفلسفية والعلمية. وهو شاعر ثائر يشارك في الخبرات الجماعية، وهو لم يتقيد بقالب الشعر التقليدي. وشاعر هذه المرحلة لم يحطم إطار القصيدة القديمة. ولم يبتدع إطارا جديدا لها بل إنه أحدث تنوعات داخل الإطار القديم. لقد تمردت تجربة الشعر الجديدة على أشكال وقوالب التراث القديم دون أن تتمرد على روح ذلك

التراث. فتفهم الشاعر وأدرك المعنى الإنساني والتاريخي للتراث من كتب
والمرويات الشعبية والتاريخية والأساطير والمذاهب الدينية وغيرها،
واستوعبها في نفسه. فهذه العملية عملية تفجير لطاقات كامنة في التراث
القديم. فتظهر في أعمالهم شخصيات قديمة من الأساطير ومن التراث
الشعبي والديني. لأن الشاعر يرى في تلك الشخصيات المعالم النفسية
لموقف شعوري في قصيدته فهي موضوع إلهام لقصيدته الكاملة. فشاعر
الرمزية يفتح نفسه للتراث الإنساني كله قديمه وحديثه وغريبة دون
مفاضلة أو تمييز. ومن مميزاتهما : النزوع إلى الواقع والنفور من القديم
ومن النموذج والشوق إلى الاستقلال وإيثار المضمون على الشكل.

وفي الصورة الشعرية يلجأ الشاعر إلى عملية التكتيف الزماني والمكاني في
تشكيل الصورة. وقد يستقل رواسب الصور الشعرية من القصص
والتجربة.. ومن أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر
الجديدة هي الإكثار من استخدام الرمز والأسطورة والإيغال في
الغموض المجبية أداة للتعبير. فيخلق الشاعر سباقا خاصا مناسباً للرمز
الجديد ويربط ربطاً حيويًا بين الرمز والتجربة وفائدة الرمز في السياق
الشعري أنه ينقل المشارع المصاحبة للموقف ويحدد أبعاده النفسية.
ولكن سوء استخدام الرموز جعل القراء في التأفف.

وفقاً لمنهج الرمز والأسطورة يصبح الشعر صورة حية للفلسفة وإنما
صارت القصيدة عملاً صميمياً شاقاً يحتشد له الشاعر بكل كيانه
وخاصة بعد أن انتشرت كثير من شعراء المدرسة الجديدة نزعة القصائد

الطويلة. فكثرت استخدام الرمز والأساطير كذلك سيطرت على القصيدة الجديدة الأسلوب الروائي والأسلوب القصصي الدرامي.

المنهج النفسي في النقد:

يعد المنهج النفسي في النقد من المناهج التقليدية، وذلك أنه يتعامل مع النص من الخارج، ولأنه يركز على شخصية المبدع أيضا. بدأ هذا المنهج في بداية القرن العشرين. كان مبدأ هذا المنهج من الطب والعلم التجريبي ولم يأت من الفلسفة. يعد الطبيب النفسي النمساوي فرويد مؤسس هذا الاتجاه، وكان محبا للفن وشديد التقدير والإعجاب بالكتاب والشعراء، ومع مرور الوقت قوي تأثير علم النفس بالأدب بإضافات علماء آخرين مثل إدلير ، ويونج وغيرهما، فاندفع نقاد الأدب ودارسوه نحو التحليل النفسي للأدب.

مجالات النقد النفسي

١. البحث في عملية الخلق والإبداع الفني وبيان العوامل الشعورية

وغير الشعورية التي تتشكل من خلالها

٢. الدراسة النفسية للأدباء لبيان العلاقة بين مواقفهم وأحوالهم

الذهنية وبين خصائص نتاجهم الأدبي

٣. دراسة العلاقة بين الأدب والآخرين وبيان تأثير المتلقي

ملامح النقد الأدبي في المنهج النفسي

١. العنصر النفسي عنصر أصيل في العمل الأدبي، فهو تجربة شعورية، بل هو استجابة لمؤثرات نفسية معينة أيضا
 ٢. استجابة المتلقي للعمل الأدبي هي أيضا عنصر نفسي كذلك
 ٣. اللاشعور هو المصدر الحقيقي للإبداع
 ٤. هناك علاقة بين الفن والمرض العصبي
 ٥. الأديب إنسان مريض
 ٦. الأدب وليد اللاشعور
 ٧. الأدب تعبير مقنع
 ٨. الصور الأدبية رموز تفصح عن خبايا نفس مضمرة
 ٩. يهتم النقد النفسي بالمسرحية والرواية أكثر من القصيدة
 ١٠. وهو نقد تفسيري لا يعني بيان القيمة الفنية في الأدب
- من جوانب الإيجابية في النقد النفسي أنه لفت أنظار الإنسان إلى أهمية العنصر النفسي في الأدب، وإلى الصلة القوية بين الأدب وبين النفس البشرية، لأن كل ركن من الأركان الثلاثة للأدب أي العمل الأدبي والأديب والمتلقي يفضي الحديث إلى حالات نفسية مختلفة. النظر إلى الأديب منذ القديم على أنه إنسان غير عادي وأن تكوينه النفسي يختلف عن تكوين غيره، فإن علم النفس قدم لعالم المعرفة إضاءات هامة في بيان هذا التكوين.

سلبيات المنهج النفسي

١. أفكار هذا الاتجاه وآراؤه مجرد افتراضات ليست حقائق
٢. وهي نماذج بشرية معينة ليست عامة لا يجوز تعميمها

٣. وهو تحليل نفسي ضاع فيه الأدب نفسه وقيمته الجمالية والفنية
٤. يستوي في الدرس عنده النص الجيد والنص الرديء في دلالته النفسية
٥. يستعبد عمل مجهول المؤلف، وذلك لعنايته الشديدة بنفس الكاتب
٦. افتراضاته بأن الاديب مريض نفسيا ينسحب على جميع المؤلفين
٧. الأدب مختلف في جوهره عن الحلم
٨. الربط الدائم بين سيرة المؤلف وأدبه غير دقيق
٩. وهذا المنهج يحط من قيمة الإنسان ويجعل الإنسان شهوانيا
١٠. يبدو أصحاب هذا الاتجاه منطلقين من أفكار وآراء مسبقة، ثم يحاولون تطبيقها على العمل الأدبي الذي بين أيديهم
١١. الربط بين الإبداع و الشذوذ
١٢. إهمال تأثر الأدب بالواقع الاجتماعي
١٣. إهمال نص الأدب والتركيز على المبدع وحده

المذهب السريالي:

هو المذهب الذي يريد أن تتحلل من واقع الحياة الواعية. إنه يزعم أن فوق هذا الواقع أو خلفه هناك واقع آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعا هو واقع اللاوعي، الواقع المكبوت داخل النفس البشرية. وعلى تحرير هذا الواقع وإطلاق مكبوته وتسجيله في الأدب والفن أراد السرياليون توفير

جهودهم. إنها نزعة تقوم على تحرير الغرائز والرغبات المكبوتة في النفس البشرية وإشباع هذه الغرائز والرغبات إشباعاً حراً طليقاً لا يخضع لأي قيد ولا تردعه أية مواضعة من مواضعات المجتمع. فتنادي بالخروج عن كل عرف وتقاليد في الأدب تنفر من الفكر الجارية، وتحتقر الأساليب السائدة في أشكالها وصورها ومجازاتها ووكلماتها، كما تسخر من العقل والمنطق. والهوامتها تجيء من الأحلام والرؤى واللاشعور. تأثرت ببيكولوجية فرويد وفلسفة هيغل.

فأصحاب هذا المذهب يرسلون شعرهم ارسالاً عفواً والخاطر والقريحة. وهم لا يكتبون على نظام الشعر الحر أو المرسل أو المقفى أو أن يكون مزيجاً من هذا كله، وفي المسرحية والقصص أنهم يتركونها بدون خاتمة، بدعوى أنهم لا يقصدون غير الإثارة والإيحاء تاركين للقارئ أو المشاهد مهمة تصور الخاتمة. ليس لهم قواعد أدبية أو فنية وكل همهم إطلاق المكبوتات النفسية ومحاولة تسجيلها في الأدب والفن. فليس لهم أسلوب أو قواعد أو أصول ولا فلسفة خاصة، بل تستمد أصولهم من العلوم. ولم يعده بعض النقاد من المذاهب الأدبية والفنية بسبب أنها لم توفق إلى خلق صور أدبية أو فنية خاصة بها، أو خلق أسلوب تتميز به كوسيلة من وسائل التعبير.

الوجودية:

الوجودية مذهب أدبي ظهر على إثر الحرب العالمية الثانية، وهي تشبه أن تكون عقيدة أو ديناً جديداً يسعى لاكتساح كافة الديانات، والحلول محلها في قيادة البشر عبر الحياة. وسبب ذلك أن الحرب العالمية الثانية

قد أحدثت في نفس الإنسان أزمة بالغة العمق بما جرت خلالها من غدر وعنف واتخفاف للقيم والمثل والتي جعلت الإنسان متشككا في حقيقة التراث الإنساني الروحي كله، ويعودون إلى التأمل فيما كان المتشككون والمتمردون قد سبق ان أكدوه من أنه لا حقيقة لوجود الله أو لوجود المثل العليا والقيم الأخلاقية الخالدة. وجمعوا كل هذه الآراء وبلوروها في بوتقة واحدة خرج منها المذهب المعروف بالوجودية كمذهب فلسفي. وامتد هذا من الفلسفة إلى الفن والأدب، ونزل إلى سلوك عامة الناس.

الوجودية مشتقة من كلمة الوجود، هناك فلسفة مثالية منذ أفلاطون تقول أن هناك ماهية سابقة لكل وجود، فكل وجود يخلق وفق تلك الماهية، والوجودية تقول إن الوجود يخالف الماهية بل تنكر الوجودية فكرة الماهية السابقة وتسلم بالوجود فحسب. بل تبنت فلسفتها على رأي المفكر ديكارت الذي يقول "أنا أفكر فأنا موجود". يعد جين بول سارتر المفكر الفرنسي أكبر محركي هذا المذهب. وهو يقول إنه لا يوجد شيء خارج هذا التفكير ولا سابق عليه. فليس وجود لإله وماهية ومثل وقيمة. إنما كل هذا تراث عتيق أخذ الناس يتحللون منه ومن مصالحهم أن يتحللوا منه حتى يلقوا عن كواهلهم أوزارا ثقيلة، وحتى يستطيع الفرد أن ينطلق في الحياة ليحقق وجوده الذي يختلط بما كان يسميه السابقون ماهية الإنسان.

في النصف الثاني من القرن العشرين بدأ الأدب يتناول في مضمونه الحيرة الفكرية والقلق والضيق ولمحات من بدهة الفلسفة المطمئنة والقلق السؤم الوجودي. وفي نظرية الوجودية الإنسان غير مقيد بقانون يحد

من حريته. وللوجوديين آرائهم في الدين والاجتماع والأدب والشعر. ويقوم محور الوجودية في الأدب على تمثيل ذاتية الإنسان وجعله حراً في التفكير كما يشاء، وأن يعبر باللغة التي يريدتها. ومع ذلك أنه لا تترك تلك الحرية مطلقة الزمام بغير هدف ولا غاية، فلا تدعو إلى حرية شبيهة بالفوضي. ومن طابع هذا المذهب الالتزام حتى سعى الأدب الوجودي بالأدب الملتزم. فأصبحت القيمة الفنية والجمالية للأدب في المرتبة الثانية بعد القيمة الأخلاقية والاجتماعية.

تستمد الوجودية قيمتها من واقع الحياة الراهنة ومن سلوك البشر وتلتزم بذلك. وهي ترتكز على ثلاثة أسس: (١) الحرية (٢) المسؤولية (٣) الإلتزام. ومن نتائج هذه الأسس القلق، يشعر به الوجودي لأنه لا يستمد في حياته وتصرفاته إلى إله أو قضاء أو قدر أو أي نوع من أنواع الجبرية ومن القيم الأخلاقية والاجتماعية، والنتيجة الثانية هي الهجران أي الشعور بأنه وحيد مهجور لا عون له ولا سند خارج نفسه التي تتحكم حكم حريتها. والنتيجة الثالثة اليأس من الحياة والوجود ذاته في هذه الدنيا.

الشكلانية (الشكلية):

الشكلانية مذهب أدبي ونقدي، يذهب إلى أن قيمة كل عمل فني تتمثل في عناصر صياغته وأصالته أسلوبه. وهي تضم مجموعة من المناهج النقدية التي تتعامل مع النص الأدبي على أنه كيان لغوي مستقل. في هذا المنهج الأسلوب هو الأساس في العمل الأدبي.

الاهتمام بالشكل ليس شيء جديد في النقد الأدبي، بل كانت قضية الشكل والمضمون أبرز القضايا النقدية التي اختلف حولها النقاد في العصور القديمة المختلفة، وقد مثلت على مدار التاريخ مدارس ومذاهب أدبية ونقدية مختلفة هذين الاتجاهين، مثل ما مثلت الكلاسيكية الشكل والرومانطيقية والواقعية المضمون والفكرة.

وقد برز تيار النقد الشكلي منذ أوائل القرن العشرين، وبدأ يتجه نحو التأصل، وهو وجه من أوجه النقد الفني القديم. ومن المدارس التي تمثلت هذا الاتجاه في النقد الحدائي وما بعد الحدائي مدرسة شكلائية الروس، مدسة النقد الجديد، النقد الألسني الذي يتمثل في الأسلوبية والبنوية والتفكيكية ونظرية التلقي ونظرية النص.

تنطلق هذه المدارس كلها من الألسنية الحديثة، وتعمل على جعل دراسة الأدب أكثر عملية ومنهجية، كما تبعتها عن الأيديولوجية. اهتمت بلغة النص الأدبي، وحاولت دراسته دراسة شكلية تبعده عن الملابس الخارجية كالتاريخ والدين والفلسفة والسياسة والاجتماع.

الملاح العامة للاتجاهات الشكلائية

١. تغليب القيم الجمالية والشكل على ما في العمل الأدبي من فكرة أو خيال أو شعور، فحصر قيمة الأدب في الشكل الفني وحده على أن الأدب يستمد قيمته من الأسلوب فقط.

٢. النظر إلى النص الأدبي على أنه بنية لغوية جمالية أكثر مما هو تمثيل للواقع أو انعكاس للحياة أو محاكاة للطبيعة أو تعبير عن شخصية قائله.

٣. الأدب عالم مستقل، له قوانينه وبنائه وصنعتة النوعية التي ينبغي دراستها في ذاتها. فالأدب ليست حمالة أفكار، بل الأدب واقعة مادية. وبذلك يميل النقد الحديث إلى تجريد الأدب من ارتباطه بأية ملابسات خارجية.

٤. لا تعدو الأفكار أن تكون مجرد تحفيز للشكل، أو مناسبة أو فرصة لنوع من التمرين الشكلي. فالأفكار ليست هدفا عند دراسة النص وليست كذلك هدفا عند إبداعه، فهي غير مهمة عند الشكلايين وغير يقينية. هي تقود إلى الاختلاف، والشكل يمكن أن يقضي على الاختلاف ويقود إلى التوحد والموضوعية في الأحكام

٥. لا ينبغي للمؤلف أن يكون أي غرض نفعي عند الكتابة، ويجب على المتلقي أيضا أن يتجنب هذا الغرض النفعي عند القراءة. فيجب أن يكون الأدب كتابة كان أو دراسة غير ذرائعية، وهذا يوجب أن يكون اشتغال الناقد على الأدوات الشكلية وحدها، إذن يتوقف عليها درسه وتحليله وتقويمه.

٦. يرفض النقد الشكلاني فكرة "إن الفن محاكاة للواقع أو انعكاس له"، ويذهب إلى أن الأدب يعكس الواقع ولكنه يحوله إلى شيء غير مألوف، فيصور عالما جديدا للقارئ.

هكذا ترى الشكلانية أن فنية العمل الأدبي تتحدد بالشكل، وليس للمضمون أي قيمة في تحديد منزلة الأدب أو الأديب. وتذهب إلى أن الشكل هو كل شيء، والأدب هدف في حد ذاته ولا يتحقق الأدب إلا بالشكل.

إيجابيات المنهج الشكلاني

إن للشكل أهمية كبرى في أي نص أدبي، بل هو الذي يدخل أي كلام في حيز الأدب. وبه يميز الكلام العادي من الكلام الأدبي، لأن الأدب هو التعبير الفني الجميل عن التجربة أو الفكرة أو الحدث. ولا يسمى أي كلام أدبا إلا بالشكل اللغوي المتميز. فينبغي أن يركز النقد الأدبي على الجانب الشكلي، لأن إهمال داخلية الأدب والتركيز على خارجيته أو على ملامساته المتعلقة بالمؤلف والتاريخ والاجتماع وغيرها اهتمام بالعرض لا بالجوهر. وهذا الاتجاه يعيد الاعتبار لجوهر الأدب متمثلا في بنيته اللغوية وشكله التعبيري.

سلبيات الشكلانية

النص الأدبي ليس لغة فحسب، ولا قيمة لأي لغة إلا بالفكرة والتجربة التي تقدمها، فإهمال المضمون لا مصوغ. وقد عمل الشكلانيون لتجريد الأدب عن الغاية، وحدد وظيفته وظيفته جمالية فحسب، وهذا تصوير

سقيم عن الأدب. لأن الأدب الراقى ينبغي أن يجمع بين الشكل والمضمون، وبين الوظيفة الجمالية والوظيفة النفعية. والشكلانية تتجاهل العوامل الخارجية للأدب تجاهلا تاما، وهذا خطأ وقصور في التصور. لأن النص الأدبي لا ينشأ من الفراغ، بل أنه كيان لغوي اجتماعي فردي. وليس النص الأدبي كائنا عضويا مكتفيا بذاته كما يقول الشكلانيون. وإن عزل النص عن المؤثرات الخارجية يعني عزله عن ثقافته وحضارته وتاريخه. ويؤخذ على هذه الاتجاهات أنها تجعل جمالية العمل الأدبي كلها في الشكل متجاهلة المضمون. وفي الحقيقة أن المضمون هو جزء هام من البنية الجمالية نفسها.

الحركات الشكلانية

من أبرز الحركات والمدارس الشكلانية الشكلانية الروسية والتشيكية. بدأت منذ سنة ١٩١٤ في روسيا من مجموعتين صغيرتين من الطلاب في موسكو. ومنذ سنة ١٩٢٠ هاجر رومان جاكوبسن زعيم هذا المذهب إلى مدينة براغ في تشيكوسلافيا وأسس هناك حلقة براغ سنة ١٩٢٦. ومن هذه الجمعية انتشرت الشكلية الروسية التي تسمى بالبنوية الروسية أو بالبويطيقا أو سيميوطيقا في أوروبا وتأثرت بها النقد الجديد واللسانيات السويسرية، وأثرت أيضا في تطوير البنوية الفرنسية. ثم هاجر رومان جاكوبسن إلى الولايات المتحدة الأمريكية واتصل بليفي شتراوس، فشارك في تطوير البنوية الحديثة. تعد أعمال جاكوبسن أفضل خلاصة لأعمال الشكلانيين. ويوجد في الكشالانية أثر للألسنية خاصة ألسنية فردينانت دو سوسير الذي أثرت في تفكير

رومان جاكوبسن كثيرا. وانحلت هذه الجمعية في روسيا سنة ١٩٣٠ كما انحلت في براغ سنة ١٩٣٩، لكن أثرها بقيت في اللغة والأدب والنقد حتى الوقت الراهن.

البنوية:

البنوية أو البنائية تيار فكري يهدف إلى الكشف عن بنية الفكر الذي يشكل أساس ثقافة الماضي والحاضر وإلى تعويد الظواهر وتحديد مستوياتها وتحليلها للكشف عن العلاقات التي تتشكل منها. وهي رد على وضع فكري يتحدث عن تفرغ المعرفة إلى تخصصات دقيقة منعزلة. دعت إلى النظام الكلي المتكامل والمتناسق الذي يوحد ويربط العلوم بعضها ببعض بعيدا عن التجزئة التي أحدثها الاتجاه إلى التخصصات الدقيقة. تحاول البنوية الدعوة إلى النظام الكلي المتناسق وإنشاء فكرة المنظومات المتكاملة في مجال العلوم المختلفة حتى يمكن أن تفسر علميا الظواهر الإنسانية كافة. ولذلك توجهت البنوية توجها شموليا إدماجيا يعالج العالم بأكمله بما فيه الإنسان. وهي إذن السعي لحل معضلة التشتت والتنوع بالتوصل إلى ثوابت في كل مؤسسة بشرية.

للبنوية امتداد في علوم كثيرة. الأدب والنقد الأدبي واحد من تفرعاتها المعرفية الكثيرة. وهي طريقة بحث في الواقع كله لا في أشياءه الفردية، بل في العلاقات بينها. تزعم البنوية أنها تملك المفاتيح لمغاليق المعرفة كلها، وأنها قادرة على تفسير كل شيء. وهي وليدة حركات فلسفية وجمالية ونقدية ولسانية مختلفة. ولها صلة وثيقة بحركة الحداثة، كما أنها متصلة بالداراسات اللغوية الحديثة ومدرسة النقد الجديد وعلم

الجمال والمدرسة الرمزية. وفي النقد الأدبي عمل البنيويون على اكتشاف القوانين العامة التي تتحكم في الاستخدام الأدبي للغة.

خالفت البنيوية الفلسفة في مقولات الوجود والذات والإنسان والتاريخ، وتكلمت عن البنية والنسق والنظام واللغة. فهم يرون أن لكل شيء بنية يمكن تفسيره من خلال معرفة هذه البنية ودراسات مكوناتها. وهم يركزون في الدراسة على العلاقات التي تنشأ داخل البنية لا على العناصر المفردة المكونة لهذه البنية. إنها إذن تأكيد على الكلية وعلى معرفة ترابط أجزاء الشيء بدلا من التركيز على ماهيته.

وقد أرجعت البنيوية جميع أنواع الثقافة إلى اللغة، وادعت أن اللغة هي النموذج المهيمن على جميع أنشطة الإنسان، وأن جميع أنواع الثقافات المختلفة تتكون من منظومات ذات بنية مشابهة لبنية اللغة. ولذلك فإن البنيوي يحاول رسم خارطة للأعراف والقواعد والنظم التي تحكم جوانب السلوك الاجتماعي كلها. وهي محاولة لتطبيق النظرية الألسنية على موضوعات وفعاليات أخرى غير اللغة ذاتها. وهي منهج في البحث يمكن تطبيقه من مباريات كرة القدم حتى أساليب الإنتاج الاقتصادية. ولذلك ليست مجرد مصطلح أو مذهب، إنما هي منهج.

ومع ذلك إن مصطلح البنية في هذا المنهج النقدي مصطلح غير واضح ولا محدد، حتى قيل "إن التعريفات التي قدمت للبنية كثيرة إلا أنها مع ذلك لا تساعد على إدراك فكرة البنية في البنيوية الأدبية".

البنيوية في النقد الأدبي

وهي ثمرة من ثمرات التفكير الألسني، وهي محاولة لتطبيق علم اللغة العام على دراسة الأدب. ابتكر مصطلح البنيوية رومان جاكوبسن. وقد صاغ البنيويون آراءهم بكثير من الغموض والتعقيد، وهي تطوير للشكلانية وتدعو إلى القضاء على المناهج النقدية التقليدية، واستثمار علوم اللغة لتأسيس مناهج جديدة مبنيا على محاضرات العالم السويسري فرديناند دوسوسير في علم اللسانيات.

للبنيوية ثلاثة أشكال هامة في النقد الأدبي ، وهي: البنيوية اللغوية، البنيوية الأدبية الشكلية، البنيوية الأدبية الماركسية. وجميع هذه الأشكال انطلقت من البنيوية اللغوية، وهي تنظر إلى النص الأدبي على أنه جسد لغوي يجب مقارنته علميا بعيدا عن أية ملابسات خارجية، وعلى تحرير الأدب من جميع المواصفات التي فرضتها عليه المناهج النقدية التقليدية.

البنيوية اللغوية:

البنيوية اللغوية أو اللسانيات البنيوية قامت على آراء دوسوسير ثم انتقلت إلى الأدب والنقد. ومن أسس البنيوية اللغوية

١. اللغة نسق أو نظام:

النسق هو مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تحكم الكلام الفردي، وتمكنه من أن يكون ذا دلالة، ومن دون هذا النسق يصبح الكلام أصواتا بلا دلالة ولا معنى.

وبناء اللغة يتمثل في العلاقات بين الكلمات ، أي في النظم. فاللغة كل منظم من العناصر لا تمكن دراسته إلا من حيث كونه يعمل مجموعة، ولا يكون لعناصر التنظيم أي دلالة في حد ذاتها، بل تقوم دلالتها فقط عندما ترتبط بعضها ببعض. اللغة إذن شكل وليست مادة. وهي مجموعة علاقات، وليست مفردات محددة المعاني. ومعنى الكلمة لا يتحدد إلا بعلاقتها بغيرها. وإن دراسة الكلمات وحدها لا يمثل بناء لغويا، بل الذي يمثل بناء اللغة، هو العلاقات بين الكلمات. ويبدأ ذلك من الربط بين الوحدات اللغوية المفردة داخل نسق، هو الجملة الكاملة المفيدة، أو مجموعة من الجمل تمثل الأنساق الصغرى، وتكون نسقا أكبر هو النص، وهذا ما يسمى بالنظام اللغوي.

هناك نوعان من العلاقات التي تقوم بين الكلمات لتشكيل الأنساق الصغرى أو الكبرى (أ) علاقات سياقية أو العلاقات المجاورة، حيث تكسب للكلمة قيمتها عند دخولها في تركيب من مقابلتها بما يسبقها أو يلحقها من كلمات أخرى. (ب) علاقات إيحائية، كلمة من الكلمات السياقية تثير كلمات أخرى بالتداعي والإيحاء خارجة عن القول، ولكنها تشترك معها في علاقة ما بالذاكرة، مثلا تشير كلمة الكتابة إلى كاتب وقلم ومكتب وكتاب وورق وما إلى ذلك.

٢. ثنائية اللغة والكلام:

فرق دوسوسير بين اللغة والكلام. اللغة: اللغة نظام أو نسق، هي القواعد التي يتشكل على أساسها الكلام، وهي نظام معياري ثابت، وهي نشاط جماعي يتعالى إرادة الفرد، ونظام موجود في دماغ كل واحد من

أفراد مستعملي هذه اللغة وهو الذي يسمح باستعمالها. وقواعد هذه اللغة محددة ولكن صور التعبير بها غير محددة. ففي هذا النظام اللغوي أمران: (أ) القدرة على الخلق اللغوي غير المحدود (ب) القدرة على الفهم.

يهتم علم اللغة بدراسة اللغة دراسته تزامنيا. أي عند نقطة معينة من الزمن. فتنظر إلى اللغة بوصفها نظاما في لحظة زمنية معينة، محللة العلاقات المتزامنة بين أجزائها المكونة. فالبحث يكون في كيفية عمل اللغة ولا ينظر إلى الجانب التاريخي التعاقبي، الذي يبحث في كيفية تطورها، فيهتم بالطريقة التي تتغير بها اللغات بمرور الزمن. الألسني يدرس اللغة من خلال ملاحظة أكبر عدد ممكن من الكلام المتحقق بها فيحتفظ بالمظهر الثابتة والمشاركة بين جميع المتكلمين فيهمل المتغيرات التي يمكن حصولها عند الأفراد.

يوجد في البنيوية أثر لهذه الثنائية بين الدراسة التزامنية والدراسة التعاقبية في دراسة الأدب ونقده. ففيها تحررت اللغة من البعد التاريخي وأصبحت بنية حاضرة جاهزة متحررة من أية ملابسات خارجية.

الكلام: الكلام هو النص اللغوي الفردي، لا يمثل اللغة في مجموعها، ولا يمثل نظامها تمثيلا كاملا، ولكنه صورة ناقصة مختارة اختيارا تحكما، تكون فيه مروق القواعد أو الخروج عليها. وهو استعمال فردي للغة النظام، وهي تظهر في الاستعمالات الفردية المختلفة، فهي نتاج الكلام الذي يمارسه الأفراد.

الفرق بين الكلام واللغة يكمن في أن نظام اللغة محدد والكلام المصوغ من اللغة غير محدد. فلكل متكلم طريقته في صياغة الكلام من اللغة غير محدد، وهو ما يسمى بالأسلوب، وهو ظاهرة فردية. وأما اللغة فهي نظام جماعي عام. لسانيات دوسوسير لا تهتم بالكلام، فقد درس اللسان وليس الكلام، وقد كان الانتقال من النظام اللغوي إلى النظام الأدبي تطبيقاً لآراء دوسوسير. وقد تناول البنيويون هذه الثنائية تحت مسميات أخرى، منها اللغة والخطاب، النظام والنسق، الكفاءة والقدرة، الرمز والرسالة وما إلى ذلك.

وخرجت من هذه الثنائية ثنائية التفريق بين اللغة العادية الذي يجري تداوله بين عامة الناس ولغة الخطاب الأدبي الذي يتميز بالاضطراب والتغيير في استعمال اللغة.

٣. ثنائية الدال والمدلول

تتكون اللغة من علامات، وتتألف العلامة اللغوية من اتحاد عنصرين، هما الدال والمدلول. الدال هو الصورة الصوتية أو الكتابية للكلمة. والمدلول هو المفهوم من هذه الكلمة. والعلاقة بين هذين العنصرين هي علاقة جغرافية أو اعتبارية.

تدور المناقشة في النقد الأدبي حول هذه الأمور في نظرية البنيوية اللغوية.

٢. البنيوية الأدبية الشكلية

تهاجم البنيوية المناهج النقدية التقليدية. ومن خصائصها المنهجية:

أ) البنيوية تنظر إلى النص الأدبي على أنه مستقل بنفسه، مكتف بذاته، ولا وجود له ولا امتداد له خارج كيانه اللغوي. فالنص الأدبي عالم مغلق له بنيته الخاصة التي هي مجموعة من العلاقات الدقيقة القائمة بين أجزاءه، وهذه البنية هو التي تجعل الأدب أدبا.

ب) يفترض الناقد البنيوي أولا وجود هذه البنية المنظمة داخل في كلي نص، ثم يحاول ثانيا الكشف عنها وتحليلها، أي إدراك علاقاتها الداخلية. يقف التحليل البنيوي عند اكتشاف البنية من دون اهتمام بدلالاتها، فلا يهتم أبدا بشرح العمل الأدبي ولا يسأل أبدا عن وظيفة الأدب ودوره. ولا يبحث عن القيمة الثقافية للموضوع إذن هي منهج تحليل فقط، لا منهج تقويم وحكم. وهي تهتم بكيفية إنتاج المعنى لا تهتم بالمعنى.

ج) بعد تجريد الأدب عن الملابس الخارجية ينظر المنهج البنيوي إلى النص الأدبي على أنه نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه. ويدرس على المستويات المختلفة كالنحوية والإيقاعية والأسلوبية وغيرها. ويقوم الدرس البنيوي على تجزئة النص إلى وحدات صغيرة، ثم ينتقل إلى إجراءات شكلية ويخلص النص الأدبي من جميع الإشارات التي تدل على الزمان والمكان.

د) لاكتشاف بنية النص المفترضة يركز المنهج البنيوي على ظواهر أسلوبية موجودة في النص، كالتشابه والتناظر والتعارض والتضاد والتناص والتوازي وغيرها. وعلى ظواهر صوتية كالإيقاع والنبرة والجهر والهمس وما إلى ذلك.

هـ) ينظر الناقد البنيوي إلى العمل الأدبي على أنه بنية متكاملة، وهي بناء لغوي، ويمكن أن تفرز لبناته وتصنف شأن البناء وتحدد القوانين العامة التي تعمل من خلالها هذه البنية. فلا تعالج مفرداتها باعتبارها ذات معنى في ذاتها، بل من خلال علاقتها ببعضها ببعض.

و) الأعمال الأدبية في نظرية البنيوية لا تمتلك معنى أحاديا، بل يحمل عدة معاني.

ز) دور القارئ في هذه النظرية يكون محاورا للنص، عندئذ يكون القارئ هو الكاتب الفعلي للنص، لأنه يقوم بترجمة النص.

ح) قاد هذا الوصف الشكلي الصرف للأعمال الأدبية إلى فكرة موت المؤلف، التي تحده عنها المفكر البنيوي، والتفكيكي فيما بعد، رولان بارت، فاللغة في النص الأدبي هي التي تتكلم، وليس المؤلف. وحذف المؤلف هو لمصلحة الكتابة، لأن عملية الكتابة هي عملية آلية لا تعبر عن مقصدية المؤلف.

ط) تفترض البنيوية قارنا مثاليا يمتلك قدرة على فك مغاليق النص. وهذا القارئ المثالي ينبغي أن يكون بلا دولة أو طبقة أو جنس، وهو متحرر من أية خصائص أقوامية وثقافية مقيدة.

البنيوية الأدبية التكوينية

تسمى هذه البنيوية بالبنيوية التركيبية أو البنيوية الماركسية أيضا. حاولت هذه البنيوية استدراك المزلق الخطير الذي وقعت فيه البنيوية الشكلية، وهو الفصل الحاد بين خارج النص وداخله. وهذه البنيوية

تحتزم خصوصية النص الأدبي تفردته وتميزه عم الكلام الآخر. ولكنها تراعي الظرفية التاريخية التي ولد النص في أحضانها. وهي تسمح بنوع من العلاقة بين البنية الفوقية مثل الثقافة والأدب والفنون والبنية التحتية مثل الاقتصاد والمجتمع وغيرها.

ظهرت هذه البنيوية في أحضان الماركسية، فحاول النقاد الماركسيين التوفيق بين النظرية البنيوية الشكلية والفكر الماركسي الذي يؤمن بدور البنية التحتية في صياغة الآداب والفنون. يعد لوسيان غولدمان مؤسس هذه البنيوية. وفي نظرية هذا المنهج لا يستطيع الإنسان أن يعزل أي عمل أو أية مسألة أو نظرية عن السياق الثقافي الذي نشأ فيه هذا العمل الأدبي، وأن كل مسألة خاصة يجب فهمها من خلال الإطار العام المحيط بها، ومن خلال المجتمع الذي نشأت فيه.

وهذه البنيوية أيضا تهمل المؤلف ولا تهتم بمقصديته. وهي تربط الأدب بالمجتمع وبأنساق أخرى في البنية التحتية وصراع الطبقات على نحو ما يتصور الماركسيون. وهذه البنيوية ترى أن للفن وظيفة اجتماعية ووظيفة فنية.

ويعد هذا المنهج البنيوي نوعا من سوسيولوجيا الأدب. وهي تلك المنهاج التي تقيم علاقات من نوع ما بين العمل الأدبي والمجتمع، ولكنه يختلف عن المنهج الاجتماعي السابق في أن المنهج الأول يبحث في الأدب عن الواقع ويعد عاكسا له، وأما البنيوية التكوينية تنظر إلى العمل الأدبي وصلته بالواقع نظرة مختلفة لا تقوم على هذا الانعكاس الحرقي. وهذا المفهوم

يرى أن الفنان لا ينسخ الواقع إنما يخلق كائنات حية، وعالم له بنية معينة، قيمته تكمن في غناه ووحدته.

هكذا حاولت البنيوية التكوينية لتحقيق حل وسط. وهو تستطيع البنية اللغوية للنص أن تكون مستقلة – وهو الداخل- وأن تؤكد علاقتها بالبنى والأنظمة الأخرى كالنظام الاقتصادي والصراع الطبقي.

إيجابيات نقد البنيوية

ومن إيجابيات هذا المنهج اهتمامه بلغة الأدب، والتركيز على فنية الأدب وأدبيته، وتخليصه من المملابسات الخارجية. يسجل للبنيوية اعتدادها بالنص والإعلاء من سلطانه. وقارئ هذا النص محكوم بدلالة النص، وكل اجتهاد له في القراءة أو في التفسير والتأويل محاط بسياج مما يحمله النص، وليس سلطان القارئ سلطانا مطلقا، لأن سلطان النص مما يحمده للبنيوية. وكذلك يحمده للبنيوية محاولتها لضبط نظام النقد الأدبي، أو النظرية النقدية. وجعل ذلك أقرب إلى العلمية والمنهجية، وأبعد عن الانطباعات الذاتية. وقد حققت البنيوية نجاحا في التحليل اللغوي البنائي للنص الأدبي. وفي بيان آليات النص كسرت البنيوية احتكار بعض المفسرين للنصوص الأدبية ومحاولتهم إغلاقها على معنى أحادي لا تتجاوزه. فنهت على أن النص الأدبي غني بالدلالات وأه يحتمل عددا من القراءات وليس مغلقا على قراءة واحدة، أو على ما يقصده المؤلف.

سلبيات البنيوية

من سلبيات البنيوية ما يذكر أدناه

١. الانحرافات الفكرية: البنيوية ابنة حضارة ولدت في عالم فقد اليقين والإيمان بأي شيء محدد أو ثابت. وهي نزعة مادية حادة، ولم تقم البنيوية أية قيمة لمضمون العمل الأدبي أو قيمه أو مثله أو الفكر الذي يتضمنه. ونظرت إلى الأشياء جميعها على أنها ذات بنية مستقلة قائمة بذاتها. تتحدث البنيوية دائما عن هذه البنية الثابتة بمعزل عن الذات والتاريخ والمجتمع. فخالف البنيويون الفلاسفة الذين قالوا عن الوجود والذات والإنسان والتاريخ، وتكلموا دائما عن البنية والنسق والنظام واللغة فقط.

ومن سلبياتها خلع النصوص عن مرجعيتها الفكرية وسياقها الحضاري، فهي إذن منقطعة الجذور. لا تتفق مع أي تصور يؤمن برسالة الأدب ودوره الحضاري، وتجاهلت الوظيفة الاجتماعية والتربوية للأدب. وهي تهمل المؤلف ويجعله في درجة الصفر، حتى عدها بعض النقاد أنها نزعة لا إنسانية.

٢. الانحرافات الفنية:

أسرفت البنيوية في استقلالية الأدب عن كل شيء ، واعتمدت على النموذج اللغوي وحده. وجعلت من اللسانيات وسيلة وغاية معا بدل أن تكون وسيلة فحسب. وقطع النصوص عن كل صلة لها بالخارج قادمهم إلى الغلو والتطرف حتى سماها بعض النقاد بسجن اللغة. أسقطت

البنوية عبقرية الأديب وتميزه خلال فكرة موت المؤلف والتناس، فأصبح المؤلف مجرد ناسخ لنصوص وكتابات أخرى.

ومن سلبيات البنيوية غموضها وكثرة مصطلحاتها مم حجب وصول هذا النقد حتى إلى المتخصصين أنفسهم، وقد تلاعب نقاده بعلاقات النص ومفرداته حتى راحوا يستبدلون بها غيرها. وبتجاهله لدلالات النص الحقيقية من أجل البحث عن بنية مشتركة أهمل البنيويون الخصوصيات المميزة والفروق الفردية بين النصوص، ووقفوا على ما هو مشترك فيه فقط. ومن سلبياتها أيضا قصورها عن تحليل بعض الأنواع الأدبية، وهي أقدم في العمل السردى مما في العمل الشعري.

النظرية ما بعد الاستعمارية :

الخطاب الاستعماري هو تحليل الثقافة الغربية في مختلف المجالات من نتاج يعبر عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب على أساس أن ذلك لإنتاج يشكل في مجمله خطابا متداخلا بالمعنى الذي استعمله ميشيل فوكو لمصطلح الخطاب. النظرية ما بعد الاستعمارية نوع آخر من التحليل ينطلق من فرضية أن الاستعمار التقليدي قد انتهى وأن مرحلة من الهيمنة قد حلت وخلقت ظروفًا مختلفة تستدعي تحليلا من نوع معين. والاختلاف بينهما ليس في الجوهر ولكن في التفاصيل. وهو يتصل بقراءة التاريخ. وفي رأي البعض أن مرحلة الاستعمار قد انتهى وبالتالي قد انتهى الخطاب المتصل به فيجب التوجه إلى المرحلة الثانية والتركز عليها. وبينما يرى البعض الآخر أن الخطاب الاستعماري لا يزال قائما وأن فرضية ما بعد الاستعمارية لا مبرر لها.

يعد إدوارد سعيد رائد النظرية ما بعد الاستعمارية، فقد افتتح في كتابه الاستشراق حقلًا من البحث الأكاديمي، ودراسته للاستشراق دراسة لخطاب استعماري تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي، وقد سبقه في هذا الاتجاه دراسات ميشيل فوكو وأنطونيو غرامشي وتيدور أدورنو وماكس هوركهايمر ووالتر بنجامين وغيرهم كما ساهم روبرت يونغ الإنجليزي الذي حلل جوانب من الفكر الماركسي، وبين استمرار الخطاب الهيجلي. إن تحليل الخطاب الاستعماري والنظرية ما بعد الاستعمارية يتقاطع مع العديد من المناهج وحقول البحث الثقافية الغربية المعاصرة، لأنه واقع تحت مظلة ما بعد الحداثي وما بعد البنيوي. فقد جاء هومي بهابها من وجهة التحليل النفسي بينما جاءت تشاندرا موهانتى من ناحية المنهج النسوي، وجاء إعجاز أحمد من إحدى تفرعات الماركسية وركزت جاياتري تشكرافورتى سيفاك على التفكيك. وهذه الأسماء كلها غير أوروبية وهي بالتحديد منتمية إلى ما يسمى بالعالم الثالث. هناك عدد من الباحثين من الغرب يهتمون بهذا الجانب الغير الأوروبي إلا أن هناك اهتمامات من غربية أيضا.

وكان فرانز فانون قد توجه نحو النظرية ما بعد الاستعمارية في سنة ١٩٦١ عندما كتب 'المعذبون في الأرض' متضمنًا مقالة 'حول الثقافة الوطنية' التي أرست نظرة نقدية صارمة نحو الاستعمار الأوروبي في تعاطف شديد مع الدول المستعمرة التي لم يكتف الأوروبيون بتخريب حاضرها بل إنما اتجهوا إلى ماضيها أيضا وسعوا إلى هدمه أو تشويهه. فسعى مثقفو تلك البلاد إلى ثقافتهم الوطنية لاستعادتها حتى لو تضمن

ذلك ربطها بمهاد عرقي أو أسطوري، ومنها الحركة الزنجية في إفريقيا التي قامت تحت قيادة الشاعر سنغور، وقد ظهرت حركات وتوجهات فكرية وبحثية تستهدف نهضة الثقافات المحلية أو القومية بالإضافة إلى تعريف الخطاب الاستعماري وحمولته الثقافية والمعرفية، وقد ساهم في هذه الحركة البحث والتحليل والترجمة.

النقد الماركسي:

الماركسية نظرية في الاقتصاد السياسي، أسسها كارل الماركس بمشاركة فريدريك إنجلز في منتصف القرن التاسع عشر، ومن أهم مفاهيمها أن نمط الإنتاج يتحكم في الحياة المادية بحركة الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية عموماً. ومفهوم الصراع الطبقي الذي يسير حركة التاريخ الديالكتيكية الجدلية حتى أن تنتصر في نهايتها الطبقة الكادحة في المجتمع من طبقة العمال فيتحقق بانتصارها المجتمع الشيوعي.

ولهذه النظرية آراء عامة في الآداب والفنون تنطلق من تلك التنظيرات الاقتصادية السياسية، وفي التصوير الماركسي الأدب أيضاً خاضع للقوى الاقتصادية والأيدولوجية، ويرى هذه النظرية أن الهيمنة البورجوازية على العالم يؤدي إلى توحيد الأسواق ومعه توحيد الآداب أيضاً، وهو الأدب العالمي الذي كان من الإشارات الأولى إلى الأدب المقارن. وهذه هي الأرضية التي تنامت عليها التيار النقدي الماركسي.

يتراوح التيار الماركسي في النقد بين اتجاهات متعارضة، هناك تياران بارزان في هذا النقد هما:

(أ) نقد غارق في الأيديولوجية، متعصب للتفسير الاقتصادي للثقافة، يطالب الأدب بالانسجام مع الرؤية الماركسية الحزبية لحركة المجتمع بما تتضمنه من صراع طبقي ويهاجم ما خالف ذلك. (ب) نقد معتدل يعترف باحتفاظ الأدب بقيمة فنية تتجاوز به الأيديولوجيا البورجوازية إلى حد يمكنه فيه أن يعكس الواقع الموضوعي لعصره، وفي رأي ليون تروتسكي أن الماركسية لا تفرض قيودا على الفن ولكنها ترى أن من الطبيعي أن يولد فن جديد يضع البروليتاريا في المركز. وللفنان أن يعبر عن همومه الشخصية لكن شريطة ألا يفكر بعقلية الماضي وبحتمية التقدم. الفنان والمتلقي ليسا بمعزل عن متغيرات التاريخ، هكذا وضع تروتسكي الإرهافات الأولى للتاريخانية والتجريب الحداثي. وهو يرى في هذه الاتجاهات فصل الإنسان ككائن عضوي عن متغيرات التاريخ والحياة الاجتماعية والأخلاقية كما أنه يتمحور حول الذات واندفاعات الشعور، وفيه تجزئة للإنسان وانعكاس للرأسمالية.

وفي رأي لوكاش تسعى الواقعية إلى تناول شمولي للإنسان يأخذ باعتباره الأبعاد الاجتماعية والأخلاقية دون أن يتجاهل البعد الداخلي الذاتي، وفي منهجيته للقراءة يقترب من المنطلق الشكلي في إلغاء دور المؤلف أو تغليب ما يقوله النص.

وبعض الكتاب الماركسيين اختلفوا مع لوكاش وانطلقوا نحو الحداثة، فهم يعرفون بأصحاب مدرسة فرانكفورت، ومنهم تيودور أدورنو وماركس هورسهايمر وهيربرت ماركوزي، وقد أحلوا محل الواقعية بديلا باسم النظرية النقدية، وفي رأي أدورنو الحداثة تنأى بنفسها عن الواقع

المباشر لتنظر إليه من بعيد نظرة نقدية، وفي رأيه الفن هو المعرفة السلبية بالعالم الفعلي.

المسرحي الألماني بيرنولت بريخت أيضا اتخذ مقفا ضد لوكاش، وهو لا يرى في الماركسية شيئا معارضا للتجريب والحدثة، بل وجد أن الماركسية تدعو إلى تحطيم وهم المحاكاة وحث الجمهور على المشاركة في حركة تغيير المجتمع الرأسمالي بدلا من الاكتفاء بإدراك نقائضه على نحو سلبي. المفكر والتر بنجامين أيضا يتحدث عن التأثير الإيجابي للتقنية الحديثة على الفن، فبمجيئ القدرة على استنساخ الأعمال الفنية حدثت ثورة في علاقة الفن بالجماهير، لأن العمل الفني لم يعد مقصورا على فئة محدودة من الموسرين، ولم يعد الفن أسير الطقوسية، وإنما أصبح الفن متاحا للجميع.

وقد أشار الفيلسوف الفرنسي ألتوسير إلى علاقة الأدب بالأيدولوجيا، هناك اتصال وثيق بين الماركسية والبنوية، وقد تم هذا في المقام الأول على يد المفكر الروماني لوسيان غولدمان. وتوصل إلى المزيج الماركسي البنيوي الذي يعرف بالبنوية التكوينية أو التوليدية، وفي هذه المزوجة بين الماركسية والبنوية مثال على التكييفات الكثيرة التي دخلها النقد الماركسي استجابة للمتغيرات الثقافية الغربية، ليس في الفكر والنقد فحسب، بل وفي الحياة السياسية والاجتماعية عموما. وهذا التكيف واضح في أعمال الناقد الماركسي الأمريكي فريدريك جيمسون، وفي أعماله يمتزج العديد من التيارات النقدية المعاصرة في إطار ماركسي يعيد صياغتها على نحو يتضح منه بجلاء أن صاحب الصياغة ناقد أمريكي

يتحرك في أكثره المجتمعات المعاصرة رأسمالية. وهو يستفيد من النبوية في لواء الماركسية ويقول عن مرحلة ما بعد الماركسية. وفي رأي جيمسون أن القراءة الماركسية أفق مطلق لكل قراءة وكل تفسير.

الحدثة وما بعد الحدثة:

شاع مصطلح ما بعد الحدثة منذ الخمسينيات من القرن العشرين، هذه الحركة نشطة فاعلة في كافة الفضاءات الثقافية الغربية: السياسية والاقتصادية والتعليمية والاجتماعية والفلسفية والأخلاقية والنفسية والمعرفية والأنثروبولوجية وغيرها من مشارب الحياة الدنيا والعليا على السواء. وهي حركة ذات غموض في مفهومها النقدي والفكري. وسبب ذلك أنها تعتمد على المكتشفات الجديدة كافة عملية كانت أو تكنولوجية أو فلسفية أو فكرية. وكذلك أنها مظلة عامة تتشظى داخل نفسها لتكون ذاتها، فتتعدد إلى بعد حدثات مختلفة، مجموعها العام يشكل ما بعد الحدثة العامة. هناك قسمان كبيران لهذا التوجه: ما بعد الحدثة (Postmodernity) كمظلة فكرية عامة تعالج المنهجية والنظرية النقدية فلسفيا ومعرفيا، وما بعد الحدثة (Postmodernism) كممارسة عملية وتطبيقية لهذه المنهجية والنظرية على حقل معين كالآدب أو الفن أو الموسيقى أو العمارة وغيرها. وهناك نوعان من الدراسة في هذه الحركة، الأولى منهما دراسة الثقافة العالية التي تعالج الحياة الاقتصادية والاجتماعية على المستوى المعرفي الاستمولوجي، والثانية هي دراسة الثقافة الدنيا التي لم تكن في السابق مجالاً للدرس كالفديو وقصات الشعر والأزياء وما إلى ذلك.

وفي تعريف هذه النظرية يقول المنظرون إنها مجموع الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي، وتنتهز المسافة بين النظرية وموضوعها، ويتعذر الفصل بين النظرية التأويلية والواقع الاجتماعي. إن جزء كبيرا من مفهوم ما بعد الحداثة يصعب الفصل بين بنيته المعرفية وبين ما تنتجته هذه البنية من معرفة، لأن هناك تداخل مستمر بينهما. وذلك أن أهم سمات ما بعد الحداثة هي الانعكاسية الذاتية. ومن أفضل السبل إلى فهم ما بعد الحداثة هو النظر إليها على أنها معارضة وردة فعل ضد الحداثة ومعطياتها.

الحداثة:

جاءت الحداثة بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً واعياً. ورأت الحداثة أن مشروعها هذه لا يتم إذا لم يقطع الإنسان صلته بالماضي ويهتم باللحظة الراهنة العابرة، أي بالتجربة الإنسانية كما هي في لحظتها الآنية. ومنها ظهر التقابل الضدي بين الثابت والمتحول كإمكانية تفسير التناقض الواضح بين اللحظة العابرة والقانون الثابت الذي يتحكم بها ويمنحها نظاماً مستقراً أبدياً. وكانت الحداثة مشروعاً وضعياً يؤمن بفكرة التطور والتقدم الذي يبني على الماضي وينفعل عنه في آن. وهي ترى أن اللحظة المعاشة والتجربة الحالية هي الحقيقة التي يجب التعامل معها ضمن كامل التاريخ. وحاولت الحداثة أن تزيل الأوهام والطلاسم التقليدية من خلال عملية المعرفة وتفسير بنية المجتمع تفسيراً علمياً. ورأت أن هذه

العلمية والتفسير تحرر الإنسان وتوجهه نحو قيم جديدة. فسادت في مشروعها مفاهيم وقيم الإبداع والاكتشاف العلمي والتميز الفردي على أها غاية التقدم ونهاية مطاف التطور. وكانت من شعاراتها الخلافة التي نادى إليها الحرية والمساواة والإيمان بقدرة الإنسان العقلية وعالمية الجهاز الإدراكي. وكان من أهم نتائج هذا التوجه محاولة الهيمنة على القوى الطبيعية، الإيمان القاطع بالقدرة الإنسانية على فهم العالم والحياة والذات والتقدم الأخلاقي وإدراكه، والإيمان بإمكانية حلول العدل وتحقيق سعادة الإنسان. وكانت لها نظرة مثالية في كافة المستويات، منها: فكرة التطور والتقدم والرفاه الإنساني، الإيمان بمستقبل أفضل، التحصيل المعرفي والتصنيع والصناعة والتحضّر والتقدم التقني، تطور الدولة القطرية الوطنية، إعلاء شأن المهنة المتخصصة والمنصب والمسؤولية الفردية، الشدح بآليات البيروقراطية، الدعوة إلى الديمقراطية الليبرالية وإلى نشر روح التسامح والذهبية الإنسانية والمساواة العرفية والاجتماعية والاقتصادية. وأشاعت أهمية التجارب المتجردة والإيمان بالمعيار التقويمية والإجراءات غير المتحيزة. وتبنت أهمية القواعد المقننة التي لا تخضع للميول والنزعات الشخصية. وكانت أهم سماته العقلانية المطلقة.

على الرغم من هذه المفاهيم والمثالية والشعارات إلا أن الحداثة اصطدمت بالحياة الواقعية أي باللحظة العابرة المعاشة، اصطدمت بتجربة القرن العشرين المريرة، فكانت حصيلتها لسعادة الإنسان حروبا طاحنة، واستعمارا وإرهابا وهيمنة وقمعا للآخر، وتفاوتا طبقيًا

واقتصاديا، وقمعا عسكريا وقنابل ذرية وخطرا نوويا، إضافة إلى الظلم الاجتماعي وانهيار الثقة بفكرة المساواة والعدالة للجميع. هذا الجانب المظلم من الحداثة دفعها إلى إطلاق الشعارات المثالية، وانفرد دعواتها إلى قسمين: قسم يرى أنه جاء نتيجة سوء استخدام العقلانية استخداما واعيا. وقسم يرى أن الحداثة نفسها تنطوي على جانب تدميري هو نواتها التي لا بد أن تؤول إليها كل نظرة غائية، خاصة النظرة التي تقول إن الغاية تبرر الوسيلة.

ما بعد الحداثة :

جاءت ما بعد الحداثة لتقلب مقولات الحداثة، وفي رأيها ليس هناك ثابت يحكم المتحول، وليس ثمة عقل يفسر تفسيراً غير متحيز أوجه النشاط الثقافي البشري، ولا وجود لثقافة عالية نخبوية وأخرى دونية جماهيرية. بل كل ما هناك هو تشكيل مستمر لا يمكن تبريره أو تفسيره بالإحالة على أنموذج متعال. وإنما يقبل التفسير فقط من داخله. وليس نتيجة لثوابت لا تتحول أو تتبدل. الثابت نفسه شكل من أشكال المتحول بما أن المعرفة تعتمد كلياً على مادتها وعلى أشكالها المنهجية. والمادة التي يتعامل معها التفسير هي المتحول، وإن كان في رأي الحداثة الفصل بين الثابت كقاعدة تفسيرية والمتحول كمادة للتفسير، فإن ما بعد الحداثة قد وصلت الفصل وجعلت من المجال تمييز الأول عن الثاني. وهي لا تؤمن بهذه الفواصل وأشكال المعرفة لديها تتسم بالعلمية والتجرد غير المتحيز، وبذلك ألغت ما بعد الحداثة كل الثنائيات الضدية. وكانت الحداثة قد احتفت بالعمق والمعنى فإن ما بعد الحداثة نادى بعدم ثبات المعنى وعدم

جوهريته، ولهذا تبنت ما بعد الحداثة الإيمان بالسطح والسطحية والمبتذل اليومي وحاربت ثقافة النخبة والنخبوية، آمنت ما بعد الحداثة أن الثنائيات التي جاءت بها الحداثة هي الدافع للقمع والقسر والإرهاب، فحاولت ما بعد الحداثة إلغاء التحيزات الهرمية وسعت إلى تقويض السلالم الهرمية مثل (المهم/غير المهم، الأصل/الفرع) والاحتفاء بالعرضية والتلاعب والمفارقة والسخرية والانفصامية ولغة السوق والتجارة. وهي تجارب العرف والتقليد الثقافي بكل أشكاله، واهتمت بأشكال التعددية اهتماما شديدا كأقوى وسائل الانعتاق من القيود الماورائية وأهم مبررات إعادة تعريف الخطاب الثقافي ودراسته.

احتفلت ما بعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتيت واللاتقريبية مقابل شمولية الحداثة وثوابتها، زعزعت الثقة بالأنموذج الكوني وبالخطية التقدمية، وبالعلاقة النتيجة بأسبابها، وحاربت العقل والعقلانية ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها. وقد رفضت الفصل بين الفن والحياة، حتى أدب ما بعد الحداثة ونظرياتها تأبى التأويل وتحارب المعنى الثابت. وفي رأي إيهاب حسن الناقد الأمريكي المصري الأصل يتلخص ردود ما بعد الحداثة على مقولات الحداثة من خلال مقابلته بين مصطلحات الاثنين.

ومن مصطلحات الحداثة الرومانطيقية والرمزية، الشكل المترابط، الهدف أو الغاية، التخطيط المحكم، الطبقة الهرمية، سيطرة اللوغوس أو التمرکز المنطقي، المادة الفنية أو العمل المنتهي المكتمل، البعد أو المسافة، الإبداع أو الشمولية، التأليفية والحضور، المركزية

والمركز، النوع الأدبي وحدوده، النموذج العمودي، المجاز، الانتقاء أو الاختيار، الجذرية أو العمق، التحليل أو القراءة، سيادة المدلول، أهمية المقروء، السرد أو التاريخانية الشاملة المتعالية، الشيفرة الرئيسية، العرض والأصل أو السبب، الميتافيزيقيا والتقريبية والتسامي.

وفي مقابلة هذه المصطلحات الحدائية يسوق إيهاب حسن أضرارها في ما بعد الحدائة: اهتمت ما بعد الحدائة بالدادية، ومناهضة الشكل المنتهي ودعت إلى الشكل المفتوح، واللعب والصدفة والفوضى التخريبية، الإنهاك أو الصمت، الصيرورة أو الأدائية الفرعية، المشاركة ومعاداة الإبداع، الدعوة إلى التقويض واللاتآلفية والغياب والتشتيت، النص أو النصوصية المتداخلة، البعد الأفقي، الكناية والإدماج، السطحية، معاداة التأويل أو تبني القراءة الخاطئة، سيادة الدال، أهمية المكتوب، معاداة السرد والاحتفاء بالتاريخية الهامشية، الشيفرة الشخصية، الرغبة، الاختلاق أو الأثر، المفارقة واللاتقريبية والحلولية.

هذا العداء بين مفاهيم الحدائة ومفاهيم ما بعد الحدائة يجعل الثانية ردة فعل عنيفة على الأولى. هناك بعض النقاد يقولون إن الثانية ما زالت امتدادا طبيعيا للأولى وليس خروجا عليها، ومنهم الفيلسوف الألماني هابرماس. ولكن هؤلاء المفكرون تخلوا عن التفاؤلية التي تمتعت بها الحدائة. ومفاهيم ما بعد الحدائة ومصطلحاتها تؤكد تبنيها للطروحات البنيوية وما بعدها، وأن دراستها التطبيقية تحيل باستمرار إلى جاك دريدا، جاك لاكان، رولان بارت، ميشيل فوكو وغيرهم ممن أسسوا ثقافات ما بعد الحدائة.

حسب توجهات ما بعد الحداثة ومنهجيتها وطروحاتها الفكرية
والفلسفية تنقسم هذا الاتجاه إلى أربعة نماذج:

١. المنظور التاريخي الذي يراها حركة ابتعاد عن الحداثة أو رفضها
لبعض جوانبها

٢. المنظور الفلسفي الذي يراها تقوم على الفراغ الذي أوجده غياب
وتقويض الحداثة، ذلك التقويض الذي استخدم المفاهيم ما بعد
البنوية.

٣. المنظور الأيديولوجي السياسي الذي يرى أهمية ما بعد الحداثة من
خلال نتائجها. إذ هي قادرة على خلق الإشكاليات ضمن المسلمات حتى
يتسنى له خلخلة الثقة بما لم يكن سابقا يقبل الشك. وبذلك تلعب
ما بعد الحداثة دورا هاما في إعادة تعريف الحقائق المتغيرة وفي
زعزعة الثقة بالثوابت. وهي تسعى إلى إبراز صناعية وتصنيع الحقيقة
الدينيوية وإبطال مقولات طبيعتها المتعالية. فترى ما بعد الحداثة أن
تحقيق إدراك هذه الصناعية وثقافتها هو رسالتها الإنسانية وردها
المباشر على الحداثة وعلى شعاراتها البراقة.

٤. المنظور الاستراتيجي النصوي الذي يسعى إلى تأصيل النص
وانفتاحه وإنكاره للحد والحدود مما يجعله يقبل التأويل المستمر
والتأطير المتحول أبدا، وينجم عن هذه النصوية لا نهائية النص
ولا محدودية المعنى وتعدد الحقائق والعوالم بتعدد القراءات.

تتركز أهمية ما بعد الحداثة في فعالية النظرية النقدية التي تبنتها، وفي مشروعية دعوتها التحريرية، ومحاربتها للمفاهيم القمعية القسرية، وفي تغيير الأسس المعرفية، وإمالة القناع عن خفايا أبنية القوى ودوافعها المتحيزة.

ومن عيوب ما بعد الحداثة أنها تصل إلى طريق مسدود كالتفكيك، وقد حاربت الهيمنة والظلم إلا أنها لم تستطع تقديم البديل الواقعي الثقافي، وهي حاربت التحيز باسم الحياد إلا أن الحياد المطلق ينقلب إلى تحيز، وهي حاربت المركز والمركزية باسم الهامش ولكن الهامش نفسه سيصبح مركزا آخر. ولهذا بقيت دراسات ما بعد الحداثة معلقة المركز والهامش غير قادرة على تبني توجه محايد أو متحيز. ولم تستطع أن تتخذ موقفا أخلاقيا أو سياسيا أو اجتماعيا. وقد اتهم بعض المنظرين أن ما بعد الحداثة متواطئة مع الأشكال الشمولية القمعية التي تسعى إلى الهيمنة والسيطرة والظلم الاجتماعي والاقتصادي. ودخول ما بعد الحداثة في مجال العلوم الاجتماعية لم يتسم بالفعالية التي عرفتها في الفن والأدب والموسيقى والاستعراضات المسرحية.

لعل 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 ما بعد الحداثة عن الهامش جعلها تتقمص خصائصه إذا انقلب على أهميتها، فأصبح هامشية لا تغير من الواقع شيئا. أصبحت ما بعد الحداثة تتمنى أن

يتحقق الوثام فجأة فتسود العدالة وتلتقي الفوارق، هذه مثالية طوباوية
حدائية كانت أو ما بعد حدائية.

ما بعد البنيوية:

انتهت مرحلة الحدائة في الغرب منذ منتصف القرن العشرين بالبنيوية
وبدأت مرحلة ما بعد الحدائة حاملة معها مذاهب وتيارات واتجاهات
نقدية جديدة، منها التفكيك ونظرة استجابة القارئ. وهذه المرحلة أيضا
عصر الشك وفقدان اليقين وانعدام الثوابت والحقائق، وانفتاح الباب
أمام التجريب الدائم.

وإذا كانت الاتجاهات الحدائية مثل البنيوية رفعت شعار 'سلطان
النص'، ركزت ما بعد البنيوية على 'سلطان القراءة'. وصار وجود النص
مرتبطا بقراءته. فأصبحت كلمة قراءة تقليعة جديدة انسحبت أمامها
كلمات مثل دراسة أو تحليل أو تفسير أم ما شاكل ذلك. أعلن سلطان
القراءة والقارئ انتهاء عهد السلاطين السابقين مثل سلطان العمل الأدبي
عند الشكلانيين والبنيويين، وسلطان المؤلف أو التاريخ أو المجتمع وما
إلى ذلك مما روجت له المناهج النقدية التقليدية.

التفكيكية:

بدأ منهج التفكيك منذ نهاية الستينيات من القرن العشرين وبلغ ذروته
في الثمانينيات. وهو يمثل مرحلة ما بعد البنيوية، ويعد امتدادا لها
وخروجا عليها في نفس الوقت. ينعكس فيه الظروف السياسية
والاقتصادية والاجتماعية التي مرت بها البلاد الغربية.

يعد جاك دريدا رائد هذا الاتجاه، وبدا فكره نقدا معرفيا للثقافة الغربية ولفلسفتها من أفلاطون إلى العصر الحديث. بلغت الفكرة الغربية إلى أشد ثورتها في هذا الاتجاه، إذ لم تكتف بنقد القوالب المنطقية الظاهرة للفكر الغربي الموروث فقط، وإنما حاولت تقويض 'اللاغوس' أو العقل الغربي نفسه في آلياته الأساسية. التفكيك نقد معرفي لأيديولوجيا التمركز الغربي حول الذات، وقد عد دريدا الثقافة الغربية متمركزة حول العقل والصوت والذات، فهي حضارة لا تحتكم إلا إلى اللاغوس، لا تصغي إلى المنطوق والشفاهي وتؤثره على المكتوب.

التفكيك ثورة على جميع المفاهيم القديمة التي أنتجها الغرب وغيره، وهو تقويض لما عد قيما وأنساقا ومفاهيم منطقية أو أخلاقية عدت أنها جوهر الفكر الإنساني. يرى التفكيك في النص توترا وتناقضا وعدم انسجام، ليصل إلى أن المنهج السائد في القراءات التقليدية يعتمد على انتقاء دلالة معينة ليعزز النظام المقيد. وبناء على ذلك يعمل الناقد التفكيكي على هدم الإجماع على دلالة النصوص، وزعزت الثقة فيما ليشكك في هذا النظام، ويفتح المجال أمام تعدد المعاني فتصبح النصوص ساحة تباينات لا اتفاقات، وساحة الاختلاف لا ائتلاف، وساحة تفجير للمعاني لا حصر لها أو تحديد لها. التفكيكية هي النسبية والتشظي والتفتت وانعدام اليقين ورفض الثنائيات التي كانت معروفة كالخير والشر، والأعلى والأدنى إلخ. والتشكيك فيها وبيان وجود الاستثناءات في كل شيء. يرى بعض الباحثين أن التفكيك استراتيجية

وليس مذهبا ولا منهجا، لأنه لم يقدم بديلا عن الهدم الذي مارسه، وإن النموذج الذي قدمه هو اللانموذج.

ارتبط التفكيك بجاك دريدا الفرنسي من أصل جزائري، واتصل بعض المفكرين في فرنسا، ولكنها ترعرعت في الولايات المتحدة الأمريكية، ووجدت لها مقرا في جامعة ييل، وحيث ارتبط بها عدة من المفكرين من هذا الاتجاه مثل جفري هارتمان، وبول دي مان، وهيلز ميللر. وتم على أيدي النقاد الأمريكيين تطبيق التفكيك بصورة أكثر خصوصية على النصوص الأدبية.

النقد التفكيكي

التفكيك مقارنة فلسفية للنصوص أكثر منه مقارنة أدبية، وهو منهج في القراءة، ولذلك يعد اتجاها من اتجاهات نظرية التلقي والقراءة. التفكيكية نظرية تهدف إلى إنتاج تفسيرات لنصوص خاصة. وهي تحتاج إلى قارئ ذي قدرات عالية تستطيع التعامل مع الشفرات اللغوية التي يعالج بها معنى النص. دعا دريدا إلى تفكيك النص للبحث عن معانيه الخفية، وأبعاده الماورائية، وكان ذلك ردا على البنيوية التي انطلقت من قراءة النص الواحد ضمن أفق يتسع لتماسك البناء وتمحوره حول فكرة محددة.

يقوم التفكيك على الشك الفلسفي القائم على رفض التقاليد والقراءات القائمة المعتمدة أو المتوارثة. وهو عملية تفتيت لكل خطاب جاهز تشكل وفقا لآليات وطقوس دلالية أو نظم وقواعد ترسبت عبر التاريخ. يعمل التفكيك على بث الشك في قلب الخطاب المستتب، وإحداث فرجة في

نسيج النص تسمح بخلخلة النص وكشف الجذور التي يسميها دريدا 'المركزية الصوتية والتصورية'.

يعلن الناقد الأميركي بول دي مان بتأكيد قاطع أن زمن تسلط العمل الأدبي قد انتهى. ويزعم التفكيك أن النص لا ينزع إلى التناسق والتجانس كما كانت تقول البنيوية، بل ينزع إلى التنافر والتفكك. يقوم التفكيك على إظهار أن النصوص تضع أنظمتها المنطقية الحاكمة في مأزق. وهو يركز على معضلات المعنى ومأزقه حيث تضطرب النصوص وتهتز.

تتبنى التفكيكية مفهوم 'المضادات الثنائية'، وبذلك يضع البناء وحدته العضوية التي حرصت عليها البنيوية. عملت البنيوية على تقطيع النص إلى تقابلات ثنائية من نوع ما، أما التفكيك فيحاول أن يبين أن هذه التقابلات تبدي ميلا إلى حرق وتدمير ذاتها. إن جوهر التفكيك هو غياب المركز الثابت للنص، أي غياب المعنى الذي يحمله النص. والتفكيك يشكل تحديا لفكرة البنية ذاتها. ذلك أن البنية تفترض على الدوام وجود مركز، ومبدأ ثابت، وتراتبية معان، وأساس ثابت. يخالف التفكيك النقد الجديد في رأيه أن النص مغلق ونهائي ينتهي بمجرد انتهاء الكاتب من الكتابة، فيذهب إلى أن النص مفتوح ولا نهائي، والحديث عن انغلاقه حديث خاطئ.

القارئ في البنيوية يظل محكوما بالنص وبإمكانياته الداخلية، وهو غير مطلق الحرية. أما في التفكيكية فإن كل قارئ يفسر النص بطريقته الخاصة، بل هو لا يفسر فحسب، ولكنه ينتجه ويعيد كتابته. التفكيك لا يتحدث عن تعدد القراءات للنص الواحد، بل يفرض عليه حتى يذهب

إلى لا نهائية القراءات، لأنه يغيب مركزية النص ومقصدية المؤلف، بل يحل محلها مقصدية القارئ وحده. والنص لا قيمة له في التفكيك من غير قارئ. وهو السلطان الذي يحدد دلالاته.

القراءة في التفكيك عملية توحد صوفي بين النص والقارئ. وكل قراءة فك لقراءة أخرى وإساءة إليها. يمكن أن تبدأ القراءة التفكيكية من أي جزء من أجزاء النص أو هامشة أو حاشية أو حتى من أي تلميح عابر فيه. وذلك يتعلق بطبيعة الكتابة ذاتها التي تحوي على الشك الفلسفي القائم على رفض التقاليد والقراءات المعتمدة جميعها.

يتفق التفكيك والبنوية في الفصل بين الدال والمدلول، اللغة عند الفريقيين ليست محاكاة، ولكنهما يختلفان في تفاصيل الدال والمدلول. يشك التفكيك في العلاقة الثابتة بين الدال والمدلول، فيقوم التفكيك بعملية تفتيت لكل خطاب جاهز، وهو لا يثق في النسق باعتباره نظاما عاما يحدد طريقة أداء العلاقات وتحقيقها للدلالة. فيكون المعنى منتشرا على طول السلسلة الكاملة من الدلالات، فلا يمكن تمييزه بسهولة. ينظر التفكيك إلى اللغة غير محدد بصورة مطلقة.

مصطلحات التفكيك

هناك بعض المصطلحات أوجدها التفكيكيون وأصحاب نظرية التلقي، منها الإرجاء أو التأجيل، الانتشار والتشتت، فكرة الكتابة، فكرة الغياب والحضور.

يقول دريدا إن المعنى لا يتضح فوراً، فالمعنى مرجأ معلق على إشارات وألفاظ أخرى قد تأتي وقد لا تأتي، فالنص الأدبي لا يحدد المعنى بل يرجئه أو يبقيه في حيز الإمكان بحيث لا يكون النص علامة على معنى، بل هو نفسه منتج للمعنى. ويبقى هذا المعنى متناثراً مبعثراً منتشراً يصعب ضبطه أو التحكم فيه، إنه مشتت متناثر على سطوح النص في حركة تبعث على المتعة، وتثير عدم الاستقرار والثبات.

وفي فكرة الكتابة ضخم التفكيك من أهمية الكتابة وجعلها أهم من الصوت، وراح يزعم أن في كل شيء كتابة حتى في الكلام المنطوق. وبذلك خالف التفكيك ما كان شائعاً في الفكر الغربي منذ أفلاطون حتى شتراوس. إن التفكيك يعتمد الكتابة بدلا من الكلام، لأن الكلام يعني احتكار سلطة الخطاب وإعطاء هذه السلطة للمتكلم. على حين تمنح الكتابة مزيداً من التفسير للنص، وتغيب المؤلف والمتكلم وتعطي السلطة للقارئ.

وفي فكرة الحضور والغياب يأتي التفكيك بديل، كان الفكر الغربي يؤمن بفكرة الحضور، أي إن الفكر لا يعترف إلا بما يحضر في الوعي لديه، فيتخذ شكل الدلالة والمعنى. ولكن هذا الفكر الغربي المتغير انقلب إلى عكسه، فأصبح يقول بالنقيض أي بفكرة الغياب التي تعني أن في الذات جانبا خفيا وسريا لا يحضر في الوعي. لا يمكن للفكر أن يتمثله ويعكسه فيبقى دائما غائبا. اتخذ التفكيك هذه الفكرة. وتولد عن تشكيك التفكيك في العلاقة بين الدال والمدلول التشكيك في فكرة الحضور، أي حضور المعنى من خلال الدال. وأصبح هذا المعنى في حالة غياب دائم.

التفكيكية منهج نقدي خطير، إنها نقض وتفكيك وتقويض للمفاهيم السائدة، قامت على التشكيك وزعزعة اليقين، يخرب كل شيء في التقاليد تقريبا. ويشكل في الأفكار الموروثة عن العلامة واللغة والنص والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتابة. أصبحت العدمية لقباً للتفكيك الحاضر سرا وعلانية. وهو انتقال من عالم فيه المرجعية أو المعيارية إلى عالم متفكك بلا مرجعية ولا معيارية. وقد وقع في هذا المنهج انحرافات فكرية وفنية، من تلك الانحرافات الفكرية الضياع والفوضى والشك. لم يكن عند التفكيكيين شيء ثابت أو يقين، أو معرفة مؤكدة، أو مرجعية فكرية أو عقلية أو فنية، كل شيء أصبح قابلاً للنقض والفك والتقويض وإعادة البناء، ولا حرمة لشيء ولنص مهما كان مصدره. لأن اللغة والمرجعيات والمؤلف والإنسان والمفاهيم والأفكار كلها ماتت، إن الهدم في التفكيك هو هدم كل شيء، وفلسفته هي تسفيه جميع الاتجاهات الخلقية والنظريات الأخرى وفتح باب الشك والتأويل بحجة تحرير المكبوتات.

ومن الانحرافات الفنية التي انطبعت بها التفكيكية الشك المطلق في اللغة. أي الشك في العلاقة بين الدال والمدلول، أو في يقينية المعنى المتولد عنهما. هذا لا يمكن القبول عليه، لأنه يلغي وظيفة اللغة أصلاً ويقضي على التواصل فيها. ومن تلك الانحرافات بدعة القراءة. قاد الشك في اللغة إلى الشك في كل قراءة أو تأويل للنص. وفي ظل هذا الشك ولدت لانهائية القراءات. ومنها أيضا الخلط بين النقد والإبداع، إن قراءة كل

نص في نقد ما بعد الحداثة هي كتابة، وبذلك خلطت التفكيكية الأوراق بين النصوص المختلفة وعدتها جميعا جنسا كتابيا، فراح التفكيك ينظر إلى القارئ على أنه مبدع وأن القراءة هي إعادة إنتاج للنص، فيصبح القارئ مبدعا أو شريكا في الإبداع، حتى قال بعضهم إن النص ليس ما يسطره المؤلف بل ما يقرأه القارئ فيه.

ومنها عدم انسجام النص، حكم التفكيكيون على النصوص جميعا بعدم الانسجام والترابط، فقالوا إن كل النصوص تحتوي على نقاط تمزيق أو نظام قطع، أو فجوات تسمح حين تدرك وتفصح بدقة بقراءات أخرى. وهذا كلام خطير ، فليس كل نص حافل بالفجوات والتمزيق، والتعميم في الحكم غير مقبول.

ومن المآخذ على هذا المنهج تعسفه في الاحتكام إلى اللغة وحدها، وإقصاء الملابس الخارجية عنها، وإلغاء المؤلف والحكم عليه بالموت وجعله مجرد ناسخ أو جامع للنصوص السابقة والقديمة، والتركيز على الكتابة والنفي لأشكال اللغة الأخرى كاللغة والاستماع ، وتجاهل سائر أشكال اللغة ووظيفة اللغة، والغموض في التفكيكية ولغتها الحادة وشغفها باستخدام كلمات ومصطلحات غير واضحة كلها تعد من عيوب هذا الاتجاه.

ومن إيجابيات هذا الاتجاه إفساح المجال لتعدد الأصوات وعدم احتكار المعرفة. سفهت التفكيكية الاستعلاء الغربي بنقدها للفكر الغربي والذات الغربية التي ادعت امتلاك الحقيقة والاستئثار بالمعرفة،

فنقدت قوالب الغرب وآلياته، وهي دعوة إلى التنوع الثقافي والحضاري وتعدد تجارب الشعوب وخبراتها.

نظرية التلقي:

ظهرت نظريات التلقي وجماليات القراءة في ستينيات القرن العشرين على يد النقاد الألمان هانز روبرت ياوس ولفغانغ إيزر والناقد الأمريكي ستانلي فيش. ومن مرجعيات هذا الاتجاه النقدي الظاهرية والهيغلية والماركسية والنقد الجديد. وكانت هناك اتجاهان كبيران في نظرية التلقي وهما اتجاه جماعة برلين واتجاه مدرسة كونستانس. وهذه الثانية هي المرجع الأساسي في نظرية التلقي. ومن نقاد هذا المنهج هولب ووليام راي وجوناثان كولر وإيليزابيث فروند وغيرهم. اتخذت نظرية التلقي مصطلح استجابة القارئ في الولايات المتحدة. ومن روادها هيرش وستانلي فيش وهولاند وغيرهم.

كانت هذه النظرية ردا على النقد الذي ساد في خمسينيات القرن العشرين، وكانت السيطرة فيه للنص الذي عد عالما مستقلا قائما بذاته لا يخضع في التفسير والتأويل والمقاربة إلا لشروطه الجمالية الخاصة به. إلى جانب التفكيك نظرية التلقي أيضا تعد من اتجاهات نظرية القراءة. وأحدث نظريات النقد الغربي الآن هي نظريات القراءة وسلطان القارئ والقراءة. وقد فتح نقد ما بعد الحداثة مسألة القراءة والقارئ وعمقها وبالغ في ذلك مبالغة شديدة، أسقط من الأدب جميع الجوانب الأخرى التي كانت تتحدث عنها النظريات السابقة كالمجتمع والتاريخ

والمؤلف حتى النص نفسه، وركز على القارئ وحده فأبرز دوره وتحدث عن أنواع للقراءة وعن أشكال وأنماط متعددة للقراءة.
من مبادئ هذه النظرية:

١. النص عندها لا قيمة له من دون القارئ. فالقارئ هو خالق النص ومانح دلالاته. ودلالات النص يحددها القارئ وحده، لا النص ولا المؤلف ولا السياق ولا جو النص.

٢. القراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير الذي هو دياكتلي بين القارئ والنص، وبين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدمها النص والإجابات التي لا يقدمها النص.

٣. العلاقة بين الدال والمدلول ليست وحيدة الجانب، فقارئ النص يمكن أن ينتج الدلالة التي لا تعتمد على النص وحده.

وهكذا يبدو كل قارئ مؤلفا جديدا للنص. وإذا كان النص المقروء ذا فجوات فإن القارئ الفعلي هو الذي يقوم بملئ هذه الفجوات. والقراءة تفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي للذات القارئة. ومن هذا التفاعل تنتج دلالة النصوص التي هي مفتوحة قابلة لمستويات متعددة من القراءة، وإن المتعة الجمالية إنما تتحقق عادة في الطريقة التي يؤول بها المتلقي العمل الأدبي.

٤. تستبعد نظرية التلقي فكرة الحصول على المعنى من النص الأدبي وما يشاع من أن المؤلف يحاول إخفاء المعنى وعلى القارئ أن يكتشف هذا

المعنى. وهذا التصور يشوه ميزة النص المنفتحة على القراءات المستمرة.

٥. إن تراكم الفهم والقراءات لنص معين تجعل النوع في حالة تطور مستمرة.

٦. هناك نصوص قرائية تستهلك بالقراءة فلا يعاد تحققها، أي يقرأها القارئ مرة واحدة ثم لا يعود إليها. وهناك نصوص كتابية بمعنى أن القارئ يعود إليها أكثر من مرة، وفي كل مرة يعيد كتابتها مع كل عودة جديدة.

٧. القارئ هو صاحب السلطان، له عقل لديه القدرة على تفكيك الأنظمة والمقولات ليعيد صياغتها من جديد وفقا لنظام الاختلاف لا الاتفاق. وهذا القارئ ليس قارئاً مستهلكاً بل هو القارئ المنتج، فالقارئ كاتب.

٨. هذه القرائة هي تأويل مستمر لا ينتهي إلى يقين ولا يصل أبداً إلى المعنى القابع في قلب النص، فقد ألغت هذه القراءة أي بعد داخلي أو خارجي يمكن أن يشير إلى مضمون معين أو هوية ثابتة.

٩. نظرية التلقي لا تهتم بالقارئ العادي البسيط، أو بالقارئ السلبي، ولكنها تنظر إلى القارئ الذكي المنتج لكي يقوم بهذا الجهد الشاق الذي تطلب منه مقارنة النص.

هكذا أعلنت نظريات التلقي من شأن القارئ وحولته من خاضع للنص إلى سيد له يفسره أو يعيد كتابته أو يؤوله كما يشاء حتى نشأ اتجاه نقدي يدور حول التأويل، ويطلق عليه مصطلح الهرمنوتيك.

مصطلحات نظرية التلقي

من مصطلحات نظرية التلقي:

(أ) أفق الانتظار أو أفق التوقع:

وهو مصطلح أطلقه يابوس، يشكل أساس تطور الظاهرة الأدبية، والمقصود بذلك أن لكل قارئ معيارا خاصا يستقبل به النص، فهو نظامه المرجعي، ويطلق عليه أفق انتظار القارئ. وهو يعني تهيؤ المسبق لاستقبال النص وتدوقه له. ويعد هذا المعيار خبرة جمالية تختلف من شخص إلى آخر. ومن عناصر هذا الأفق: (أ) معرفة القارئ المسبقة بخصوصية كتابة العمل المقبل على القراءة. (ب) تجربته الخاصة في مجال نوع أو غرض أدبي معين (ج) درايته العامة بالأشكال التي ميزت أعمالا سابقة (د) إدراكه الفرق بين التجربة الواقعية والتجريب النصي، وبين اللغة العلمية واللغة الشعرية.

حين يشرع المتلقي في قراءة عمل ينتظر منه أن يستجيب لأفق انتظاره أو مع خبرته الجمالية، ولكن للنص أيضا أفقه الخاص، وقد يختلف هذا الأفق أو يتفق مع أفق وتوقع القارئ، ويمكن للنص ذي الفنية العالية أن يقلب موازين القارئ ويجعله يعيد النظر في أفق انتظاره. وإذا لم يكن للنص هذه الفنية العالية لا يستطيع أن ينفذ إلى أفق القارئ المتوقع،

وسعى يابوس المسافة الفاصلة بين أفق انتظار الجمهور وأفق النص بالمسافة الجمالية، وفي نظرية التلقي فإن أفق توقع القارئ هو المحور الذي يحدد معنى النص. وهذا الأفق تحدده ثقافة القارئ وتعليمه وقراءته السابقة وأشياء كثيرة أخرى. هناك أفق ماضي وأفق حاضر، والأفق الماضي هو الذي يؤثر في تكوين الأفق الحاضر، والقارئ الذي يعنيه أفق التلقي هو القارئ المثقف الذي ينطلق في تفسيره من وعيه بأفقه وأفاق الآخرين.

ب) التناص

ومن مصطلحات نظرية التلقي التناص، تذهب هذه الفكرة إلى أن أي نص لا يمكن فهمه من دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقتة، وهي إذن من فكرة الغياب، فالمعنى مغيب في بطن هذه النصوص، لأن كل تعبير يفترض وجود تعبير آخر أخذ منه أو تولد عنه، وهذه الفكرة مضادة لما نادته البنيوية على تماسك النص وانغلاقه. وكل نص في نظرة التناص إبداعي مزيج من تراكمات سابقة بعد أن خضعت للانتفاء ثم التأليف.

وفي رأي جيرار جينيت النص عبارة عن نسيج من المصطلحات والتطعيمات، ومن المحال أن نتكشف النسب الوحيد والأولوي للنص، وذلك أنه ليس للنص أب واحد أو أصل واحد، بل مجموعة من الأصول ولآباء.

ج) موت المؤلف

نظرية التلقي أيضا تبنت فكرة موت المؤلف كما تبنتها الشكلانية والبنوية والتفكيكية، ومن أبرز نقاط هذه النظرية الأفكار التي عبرها رولان بارت

- الكتابة حياد، هدم لكل صوت، لا ترتبط بزمن أو ظرف أو شخص
- ما إن يروى حدث حتى يغيب المؤلف ويفقد صوته ويدخل في موته الخاص
- إن اللغة هي التي تتكلم، وليس المؤلف، حذف المؤلف لمصلحة الكتابة وأعطى القارئ مكان المؤلف

وبإبعاد المؤلف تم إلغاء الزمن فيصبح النص غير مرهون بزمن كتابته أو مؤلفه، بل كأنه مكتوب أبدي كما تم إلغاء أحادية الدلالة أو مقصدية المؤلف. فيكون النص مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة، فموت المؤلف هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة.

القراءة في نظرية التلقي تتسم من المبالغة والغلو كما هو شأنها في التفكيك، ولكن أصحاب هذا الاتجاه أكثر اعتدالا من غلاة التفكيك، ووضعوا الضوابط المحددة للحيلولة دون فوضى القراءة. ومن أهم تلك الضوابط مفهوم "تفسير الجماعة" أو الجماعة المفسرة، القارئ في نظرية ستانلي فيش يقرأ النص ويعيد كتابته في ضوء استراتيجية ليست فردية، بل استراتيجية الجماعة المفسرة التي ينتهي إليها القارئ، وهذا القارئ الواحد قد ينتهي إلى جماعة مفسرة كثيرة في مراحل حياته، فإن مقارنته للنص في لحظة محددة تكون في ضوء استراتيجية الجماعة التي تنتهي إليها في تلك اللحظة.

أصحاب النظرية التلقي يتحدثون عن ملء القارئ ل فراغات النص، والفراغات ليست عندهم فوضى بل يجعلونها فراغات معينة، منها مناطق النفي، وهي التي تخالف أفق توقع القارئ من خلال الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها، فيقوم بعملية التعديل أو التكيف. ومنها المناطق المفصلية التي يتوقف فيها السرد في القصص. ولم يجعل أقطاب التلقي فوضى التأويل كما فعل التفكيكيون، بل وضعوا للتأويل ضوابط.

أنواع القراءة والقراء

تحدث نظرية التلقي عن ضروب من القراء والقراءات، لأن التلقي يختلف بحسب نوع القارئ وأفق توقعه. ومن أنواع القراء:

أ) القارئ المثالي: وهو القارئ الذي يفهم النص ويؤوله على نحو ما أراه مؤلفه فكانه حجة المؤلف. يرى أمبيرتو إيكو أنه يوجد في داخل كل نص قارئ مثالي أعده المؤلف

ب) القارئ الضمني أ و القارئ الافتراضي: وهو قارئ لا وجود له ماديا يفترضه الكاتب لا شعوريا، فهو مفهوم تجريدي، وهذا القارئ متجذر في النص، وهو تركيب لا يمكن مطابقته مع أي قارئ حقيقي.

ج) القارئ المستهلك: وقراءة هذا القارئ استهلاكية غرضها التمتع والاستمتاع بالقراءة من غير عمق ولا غوص، قائمة على الذوق والانطباع هناك ثلاثة أنواع من القراءة حسب تنظير تزفتيان تودورف وهي القراءة الإسقاطية والقراءة التعليقية أو الشارحة والقراءة الشعرية.

أ) القراءة الإسقاطية: هي قراءة تتعامل مع النص من الخارج، تمر عليه متجهة نحو المؤلف أو ملاسبات النص المختلفة، وهي ترى ان النص الأدبي هو عملية نقل أو ترجمة تبدأ من شيء أصلي آخر، ولذلك فإن مهمة الناقد تتمثل في التوجيه نحو الطريق المعكوس لاستكمال الدورة والعودة إلى الأصل

ب) القراءة التعليقية: وهي قراءة الشرح تقف عند ظاهر النص، وتكتفي في شرحه بوضع كلمات بديلة تعبر عن معانيها

ج) القراءة الشعرية: وهي قراءة الناقد المتذوق الذي يعد القارئ المنتج، وهي قراءة تنطلق من الشعرية التي تعني تعرف خصائص الخطاب الأدبي وتميزها.

هناك تنوع آخر للقراء والقراءات عند نظرية المتلقي من حيث طبيعة التكوين، هناك ثلاث فئات للجمهور المتلقين، وهي: أ) الجمهور المحادث، وهو الذي يستحضره كل كاتب في وعيه في أثناء الكتابة، ربما يكون الكاتب نفسه. ب) الجمهور الوسط: وهو الوسط الاجتماعي الذي ينتسب إليه الكاتب والذي يفرض عليه مجموعة من التحديدات، وتوجد بين الكاتب وهذا الجمهور الوسط روابط وثيقة منها وحدة اللغة، وحدة الثقافة وحدة البدائه أو مجموع الأفكار والمعتقدات والقيم وغيرها. ج) الجمهور الواسع: وهو الذي يتخطى كل الحدود الزمنية والجغرافية والاجتماعية، ولا يمكنه أن يفرض على الكاتب أي تحديد.

ملاسبات نظرية التلقي:

ومن الملاحظات التي تؤثر في نظرية التلقي:

أ) عصر النص: تتغير طبيعة الإدراك الحسي بحسب أن يكون القارئ معاصرا للنص أو لا يكون. فمشاكل الجيل الأول من القراء أقل درجة في احتياجها إلى الحل من مشاكل الأجيال اللاحقة.

ب) ثقافة النص: إذا كان النص منتميا إلى ثقافة المتلقي فهو أعرف من متلق من ثقافة أخرى

ج) ثقافة القارئ ووضعه المعرفي: إذ إن ذلك هو الذي يحدد أفق توقعه ومن ثم تعامله مع النص وقراءته له.

د) نجاح فعل القراءة: هناك ثلاث شروط ليكون فعل القراءة ناجحا، وهي مجموعة من الشروط المشتركة بين المشتركين في التواصل اللغوي، واستعداد المشاركين في الاشتراك اللغوي في الفعل اللغوي.

نظرية التلقي في الميزان:

نظرية التلقي والتفكيك يأتي من مشكاة واحدة لأنهما تعلي من شأن القارئ وسلطانه على النص والمؤلف. ولكن نظرية التلقي أكثر محافظة وانضباطا من التفكيك لأنها قيدت سلطان القارئ ببعض الحدود، فلم تذهب بعيدا في اتجاه الذاتية، وحرصت على أن تكون حرية القارئ مهذبة، ولكن الخطأ في هذا الاتجاه هو تحويل عن النص فوق في الذاتية وابتعدت عن الموضوعية. وكذلك فتحت نظرية التلقي الأبواب أمام فوضى التأويلات فيستطيع كل أحد أن يقوم بعملية التأويل ولو بدون مؤهلات لتلك العملية.

ولا يجوز أن يكون القارئ وحده صاحب السلطان في النقد الأدبي، إن تفاوت أهواء القراء ومشارتها ليست موجودا بين القراء المستهلكين فقط، ولكنه متفاوت عند القرائ النمودجين أو أصحاب القراءة الإبداعية أيضا. إن مستويات القراءة وإشكالها والممارسين لها لا تحصر، وهذا الاتجاه يجعل القراءة والقارئ وحدهما صالحين للمقاربة النقدية وهذا التوجه غير مقبول، ومعظم ملابسات التلقي من باب الوهم، ينتهي به الأمر إلى باب الشك والفوضى، وإلى ضياع مصداقية النص ومركزيته، وعملية تلقي النص عملية معقدة وتخضع للملابسات الكثيرة.

نقد النقد:

نقد النقد أو اللغة الناقدة هو معرفة المعرفة، معرفة منهجية النقد: وسائله، آليات اشتغاله، أهدافه ومراميه، مبادئه، أدواته الإجرائية، فرضياته التفسيرية، خلفياته المعرفية التي ينطوي عليها، معرفة طبيعة الممارسة النقدية آلياتها، مبادئها، غاياتها إنه قراءة مخصصة فهو ينتقد ما تضمنته القراءة النقدية المنتجة، وفي الوقت نفسه ينتج قراءة نقدية مغايرة وهو قول في النقد أو بحث في النقد أو نقد الإبداع لا الإبداع ذاته أو كتابة تأويلية تتوخى الغوص في أعماق النصوص النقدية. نقد النقد قراءة تفسيرية توضيحية تتطلب نوعا من التأويل لاعتبارات: أولها أنه غير معزول عن نظريات قراءة النص الإبداعي بأصنافه، وثانيها أن تشكله ترافق مع انشغال الحدائيين بالأثر الذي يحدثه النص الإبداعي. يتضح من خلال هذه التعريفات، أن نقد النقد، نشاط معرفي يتوخى مراجعة الأقوال النقدية بغية اكتشاف مبادئها النظرية وأدواتها

الإجرائية والتفسيرية والتأويلية. فضلا عن وجود وعي بهذا المصطلح وبوظيفته المتمثلة في مراجعة القول النقدي: معرفة المعرفة- لغة ناقدة- قراءة مخصوصة- قول في النقد- بحث في النقد مرتبط بنقد الإبداع.

ثم إن غايته هي الكشف عن فلسفة النقد: مبادئه، آليات اشتغاله، أو أدواته الإجرائية فرضياته التفسيرية والتأويلية، خلفياته المعرفية والفلسفية إن البحث في مجال نقد النقد هو بحث في صميم فلسفة النقد، بحث في الأداة التي بفضلها يمكننا أن نرصد الإشكالات النقدية، وأن تسمح لنا بوضع العمل النقدي على السكة الصحيحة. وأن موضوعه الأساس هو النقد الأدبي بشقيه النظري والتطبيقي. وأنه أوسع من النقد الأدبي في حد ذاته، لأنه تفكير معرفي، وجه أصلا لتتبع النقد الأدبي ومدار حركته وطرق اشتغاله، وهذا ما يسمح بتوسيع أفق عمله عبر رصد الحركات النقدية ومرجعياتها ونظرتها للعمل الأدبي وما إذا كانت هذه النظرة صحيحة أم لا. وبموجب هذا سيكون ناقد النقد ملزما بتفحص الفكر النقدي على مختلف تياراته ومشاربه. يترتب على كل ذلك، عدم وجود تطابق وتشابه في الموضوع والهدف بين النقد الأدبي ونقد النقد. من هذا المنطلق، وجب على نقد النقد أن يتخذ لنفسه موضع قدم يجعله متميزا عن غيره.

نقد النقد: ازدواجية الصورة

لئن كان لنقد النقد صورا متنوعة فإنه ينحصر في تناول جانبيين مهمين من جوانب النقد الأدبي هما: التنظير والممارسة. فعملية نقد النقد كما يمكن أن تتعمق في البحث عن الأصول والخلفيات المعرفية للمناهج

النقدية، فإنها أيضا تتلمس طريقة أخرى في البحث عن الكيفية التي تطرح بها الرؤية المنهجية للناقد على مستوى التطبيق، كل ذلك من أجل المسألة والمناقشة والتقويم وإصدار الحكم وفق منهجية محددة. لذا يمكن تقسيم نقد النقد إلى قسمين رئيسيين:

نقد النقد التنظيري: وهو دعوة إلى مناقشة المبادئ والخلفيات المعرفية والفلسفية للمناهج النقدية السائدة، مشككا حيناً في فائدتها، مبينا حيناً أوجه القصور فيها. نقد النقد التطبيقي: هو نقد يقف عند حدود الوصف الدقيق لسيرورة عمليات التحليل عند نقاد الأدب، من خلال معرفة مدى وضوح الرؤية المنهجية المعتمدة وطبيعة الممارسة النقدية المتبعة.

نقد النقد: تعددية الوظيفة: إذا كانت وظيفة النقد الأدبي، تكمن في تسليط الضوء على نواحي النص الأدبي والكشف عنها من زوايا متعددة أهمها: الجمالية والمعرفية. فإن وظيفة نقد النقد تبدو متعددة الجوانب قد تمس ما هو معرفي وجمالي وقيمي وفلسفي وإيديولوجي وبيداغوجي كذلك. وإذا كانت من بين أهداف هذا المبحث الدعوة إلى استقلالية نقد النقد، فمن المفروض أن يتسم بجملة من الوظائف تميزه عن النقد الأدبي نجملها فيما يلي:

١. مراجعة وتقويم النقد وتصحيح مساره.
٢. قراءة النصوص النقدية قراءة مختلفة وبآليات وطرائق خاصة.

٣. تفكيك مناهج النقد الأدبي للوقوف على خلفياتها المعرفية والفلسفية التي تنطوي عليها.

٤. تتبع عمليات التفكير والتحليل والتأويل عند نقاد الأدب مع الوقوف عند مدى وضوح الفرضيات وانسجامها مع الأهداف المسطرة

٥. تفكيك مقولات النقد الأدبي لفحص العناصر الإيديولوجية الثاوية في المزاعم النظرية.

٦. فحص وتمثل وتقييم المناهج النقدية واقتراح البدائل.

٧. مساءلة نقد النقد لذاته وإخضاع جهازه المفاهيمي للاختبار

٨. إعادة تشكيل وعي القارئ غير المنتج برؤية نقدية مدونة، ليكون على بصيرة تتجاوز مسألة فهم ما قاله الناقد بحق عمل أدبي إلى مسألة كيف قال الناقد ذلك وهذه الوظيفة ذات طبيعة بيداغوجية.

٩. ينتج معرفة بفلسفة النقد وآلياته ومقاصده.

نقد النقد: إمكانية توسيع الموضوع

موضوع نقد النقد ذو طبيعة نقدية مزدوجة فهو من ناحية قراءة محكمة للنص النقدي بشقيه النظري والتطبيقي، وفي نفس الوقت إعادة قراءة النص الأدبي مرة أخرى وفق تصور ورؤية خاصة دون حصول التطابق التام طبعاً مع القراءة النقدية التي يتبناها الناقد الأول. فنقد النقد بهذا المعنى، قراءتين لا قراءة واحدة فهو- المقصود ناقد

النقد- سيقراً النص الأدبي والنص النقدي معا بصفته قارئاً، ومن ثم بصفته ناقداً. إذن، فنحن إزاء قراءتين لا قراءة واحدة: قراءة للنص النقدي وقراءة للنص الأدبي. وهذه الأخيرة ستكون مغايرة بالضرورة لقراءة الناقد الأول.....فتتخذ شكل ردود واعتراضات وتصويبات لأراء الناقد الأول، وبهذا الوصف، فإن قراءة نقد النقد ستكون ذات جوهر حوارى متعدد الأطراف

النقد النسوي (الجنوسة):

ظهر هذا النقد كخطاب منظم في الستينيات من القرن العشرين معتمداً على حركات تحرير المرأة، ولهذا النقد صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. وفي الأدب الإنجليزي تعد فرجينيا وولف من رائدات هذا النقد، وفي فرنسا تزعمت سيمون دي بوفوار، تقول هذه الحركة إن المجتمع الغربي أبوي يمنع المرأة من تحقيق طموعاتها الفنية والأدبية وتكون المرأة دائمة تحت الهيمنة والرفعة الرجالية. تعتبر سنة ١٩٦٩ بداية تفجر هذه الحركة النقدية، استفادت هذه الحركة من النظرية النسوية والماركسية ونظريات ما بعد البنيوية عموماً. ومع ذلك أن هذا النقد لا يتبع نظرية أو إجرائية محددة، بل تتسم ممارستها بتعدد وجهات النظر ونقاط الانطلاق. ومن أهم مفاهيمها عامل الاختلاف الجنسي في إنتاج الأعمال الأدبية وشكلها ومحتواها وتحليلها وتقييمها.

ومن المبادئ التي تمت عليها بناء هذا النقد:

أ) الثقافة الغربية هي ثقافة الذكر، وهي تنتظم بطريقة يهين هيمنة الرجل ودونية المرأة، هذه الهيمنة أفضت بالأنثى إلى تبني هذه الأيديولوجية وأصبحت تجسدها في حياتها وفكرها حتى أصبحت كالرجل.

ب) مفهوم الجنس النوعي (ذكر أو أنثى) هو بنية ثقافية أنتجت التحيزات الذكورية السائدة في الثقافة الغربية، فيتسم المذكر بالإيجابية والعقلانية والمغامرة، وتتصف الأنثى بالسلبية والرضوخ والعاطفية والتردد واتباع العرف والتقليد.

ج) هذا الفكر الأبوي والأيديولوجية الذكورية موجودة في جميع الكتب الأدبية منذ أيام الإغريق إلى العصر الراهن مجسد في الأعمال الأدبية وأبطالها، وبالمقارنة مع هذه المركزية تتسم المرأة بالهامشية والدونية وتعد كأنها كمالية ثانوية. هذه الأعمال الأدبية تغرب الأنثى القارئة أو تغربها على تبني منظور الرجل وقيمه وطرق إدراكه ومشاعره وأفعاله.

د) ليس الأدب فقط يتبع هذا المنهج، بل النقد الأدبي ومعايير التحليل والتقييم أيضا تنطوي على اهتمامات وافتراضات الرجل، ولهذا فإن مقولات النقاد والنقد الأدبي هي ضمنا منحازة لجنس الذكر بشكل كامل.

يطالب النقد النسوي بإنصاف المرأة وجعلها على وعي بحيل الكاتب الرجل خاصة فيما يتعلق بالموروث الثقافي الأدبي. وتوجه كثير من أتباع هذا النقد إلى ما أسمته أيلين شوالتر بالنقد الجينثوي (Gynocriticism) أي النقد الذي يعني على وجه التحديد بإنتاج النساء من كافة الوجوه.

وأهم سمات هذا الاتجاه في الاتجاه في النقد النسوي:

أ) تحديد وتعريف موضوع المادة الأدبية التي كتبها المرأة، وكيف اتصفت هذه المادة بسمة الأنثوية، وعالم المرأة الداخلي، وتجارب الحمل والوضع والرضاعة، وعلاقة المرأة بالمرأة.

ب) الاهتمام باكتشاف تاريخ أدبي للموروث الأنثوي

ج) محاولة إرساء صيغة التجربة الأنثوية المتميزة في التفكير والشعور والتقيي وإدراك الذات والعالم الخارجي

د) محاولة تحديد سمات لغة الأنثى ومعالمها أو الأسلوب الأنثوي المتميز في الكلام المنطوق والمكتوب وبنية الجمل وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب وخصائص الصور المجازية والخيالية.

والهدف الصريح لهذا النقد هو إعادة فتح وتنظيم وتوسعة الموروث الأدبي حتى يستوعب الإنتاج الأنثوي الذي طال إهمال الرجل له.

النقد الثقافي ومساهمات عبد الله الغدامي فيه:

المراد بالنقد الثقافي هو قراءة الثقافة للبحث عن الأنماط المضمرة التي تختبئ تحت عباءة الجمالي في النقد الأدبي، وهو يبين الأبعاد الإجتماعية والتاريخية لنص معين، ومدى تفاعله مع الثقافة، ويربط بين البنية اللفظية والوضع الإجتماعي والفكري والثقافي.

أدواته: يعتمد على أدوات النقد الأدبي المعدلة تعديلاً ثقافياً، فهو فرع من فروع النقد النصوي العام وأحد علوم اللغة وحقول الألسنية، ومن مهماته الوقوف ضد هيمنة النموذج الوافد لا ضد النموذج في ذاته، وأن

يعطي النموذج الأصيل احترامه وأن يتيح له الفرصة ليؤدي وظيفته الإجتماعية والأدبية.

لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل يفتح على مجال عريض من الإهتمامات إلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، يستفيد من مناهج التحليل المؤسساتي. إن الذي يميز النقد الثقافي المابعد البنيوي هو تركيزه الجوهرى على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوي، ومقولة دريدا "لا شيء خارج النص" تكاد تكون بمثابة بروتوكول للنقد الثقافي المابعد البنيوي مع مفاتيح التشريح النصوي كالتى عند رولان بارت.

بدايته: كانت أولى ممارسات النقد الثقافي في أوروبا في القرن الثامن عشر، ولكن ظهوره في المستوى المعرفي والمنهجي كان في بداية التسعينات من القرن العشرين، وكان الباحث الأستاذ الأمريكي فنسنت ليتش أول من تنبه إلى نقد ثقافي ما بعد البنيوي. وكانت مهمته الأساسية تمكين النقد المعاصر من الخروج من نفق الشكلائية والنقد الشكلائي الذي حصر الممارست النقدية داخل إطار الأدب كما تفهمه المؤسسات الأكاديمية الرسمية. وتمكين النقاد من تناول مختلف أوجه الثقافة ولاسيما تلك التي يهملها عادة النقد الأدبي، ولقد ساعده على مهمته نظريات جاك ديدا وميشيل فوكو ورولان بارت ورمان جاكسون.

وظائفه:

ومن وظائف النقد الثقافي ومهامه ما يلي:

١. إبعاد الإنتقائية المتعالية التي تفصل بين الإنتاج النخبوي والإنتاج الشعبي، فيقوم بدراسة ما هو جمالي وغير جمالي.
٢. كشف جماليات أخرى في النص لم يلتفت إليها من قبل
٣. الدخول في عمق النص بدلا من النظرة السطحية
٤. كشف القيم الفضلى والحقيقية للنص
٥. النقد الثقافي يعمد على النقد الأدبي فإذا هو مكمل للنقد الأدبي
٦. تدويق النص بوصفه قيمة ثقافية لا مجرد قيمة جمالية، والكشف عن الأنساق المضمرة في الخطاب الثقافي
٧. الكشف عن حقائق تحيط بالنص وقائله من معرفة الخلفية التاريخية للنص وقائله، وأهم المقومات التي أثرت في شخصية القائل
٨. ربط العلوم الإنسانية بالأدب
٩. يرتبط النقد الثقافي بالعمل السياسي، فهو يربط عمل المثقف بالسلطة والسلطة بالمثقف ودرس العلاقة المترتبة عليه.
١٠. كشف حقائق متعلقة بالنصوص المهمشة من خلال إلقاء الضوء عليها، حيث يهتم هذا النوع من النقد بنصوص المعارضة والأدب الشعبي والأدب النسوي ونحو ذلك.
١١. يتناول النقد الثقافي النسق المضمّر في الثقافات المحلية للإرتقاء بها وتسويقها إلى العالمية.

المنهج الثقافي عند العرب: وكان النقاد العرب القدامى واعين عن نوع من المنهج الثقافي في أعمالهم النقدية. ومن أمثلة ذلك قول ابن سلام الجمحي: "الشعر صناعة وثقافة، يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، ومنها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه

اليد ومنها ما تثقفه اللسان". فالشعر عنده معطى ثقافي يوازي الثقافة في عمومها ويلزم بين العروبة والشعر.

والثقافة ضرورة ملحة عند ابن رشيق القيرواني أيضا، وإلى ذلك يشير قوله: "والشاعر مأخوذ بكل علم مطلوب بكل مكرمة لاتسع شعره واحتماله كل ما حمل، من نحو ولغة وفقه وخبر وحساب وفريضة، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مكتف بذاته مستغن عما سواه، ولأنه قيد الأخبار وتجديد الآثار، واليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر اللآثار وضرب والأمثال، واليعلق بنفسه بعض أنفاسهم ويقوي بقوة طباعهم". وفي هذه المقولة تصريح مباشر عن ثقافة الشاعر واحتياجه إلى كل ما ينتهي إليه من تراث وفن وحضارة وسياسة حتى قوميته.

النقد الثقافي في اللغة العربية: وفي العصر الحديث كان سعيد البازعي وميجان الرويلي أول من تكلم عن النقد الثقافي في اللغة العربية، وقد أشارا في كتابهما "دليل الناقد الأدبي" إلى أن يمكن أن يكون النقد الثقافي مرادفا للنقد الحضاري الذي مارسه د\ طه حسين والعقاد وأدونيس ومحمد عابد الجابري وعبد الله العروى، النقد الأدبي الحديث والنقد الثقافي في اللغة العربية لا يختلفان عن أصلهما الغربي، والنقاد الذين تمهروا في النقد الغربي وتعمقوا في الثقافة والتراث العربي قد استطاعوا تمكين القواعد الغربية في تراث عربي، وفي رأيهما النقد الثقافي "نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها".

ويرى د. عبد المطلب أن الرمزية من أهم مقومات النقد الثقافي، فالنقد يتعامل مع النص بوصفه نسقا من الرموز والأفكار، بدأ من مادة النص المحسوسة وصولا إلى طبيعته التكوينية ثم أثره التنفيذي دون فصل بين هذه الثلاثية، مع ربطها بالواقع الخارجي وحركته الدائمة التي تحكمها ظواهر الإندفاع حيننا والإندفعال حيننا والتذكر حيننا ثالثا".

كان الناقد السعودي عبد الله محمد الغدامي أول من حاول من النقاد العرب لتبني مفهوم النقد الثقافي معناه الصحيح الذي حدده فنسنت ليتش، وهو أستاذ النظرية والنقد في جامعة الرياض، وقد نشر عدة كتب في النقد ومن أهمها "النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية" المنشور سنة ٢٠٠٠.

نظرية الغدامي في النقد الثقافي

تبني الغدامي نظريته في النقد الثقافي على "النسق المضمّر"، بعد أن أضاف إلى عناصر الرسالة الستة التي وضعها رومان ياكبسون، وهي المرسل، المرسل إليه، الرسالة، أداة الإتصال، السياق، الشفرة عنصرا سابعا هو النسق.

النسق: لهذا العنصر وظيفة لا توفرها أي من العناصر الستة الأصلية، إذ به يكشف البعد النسقي في الخطاب والرسالة اللغوية، وعليه تقوم منظومة من المصطلحات والتصورات يعتمد عليها في بناء التصور النظري والمنهجي لمشروع النقد الثقافي. عليه تترتب: الدلالة النسقية: وهي دلالة ثالثة إلى جانب الدلالة الصريحة التي تتداول في اللغة والنحو،

والدلالة الضمنية التي تستعمل في الأدب، "وهي قيمة نحوية ونصوصية
مخبوءة في المضمرة النصي في الخطاب اللغوي".

وعليها تحصل جملة ثقافية : مقابل ما نعده من جملة نحوية ذات
مدلول تداولي وجملة أدبية ذات مدلول ضمني بلاغي مجازي. وهي حصيلة
النتائج الدلالي للمعطي النسقي". وليست عددا كميا إذ قد توجد جملة
ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية.

إذا تغيرت الجملة النحوية والأدبية تغيرا جذريا بوجود جملة ثقافية
فمفهوم المجاز أيضا يتغير، فيظهر إلى جانب المجاز البلاغي اللغوي المفرد
مجاز جديد هو:

المجاز الكلي : وهو الجانب الذي يمثل قناعا تقتنع به اللغة لتمرر أنساقها
الثقافية دون وعي منا، ومن أمثلة المجاز الكلي خطاب الحب الذي يختبئ
من تحته نسق ثقافي ويتحرك عبر جمل ثقافية غير ملحوظة.

وتبعاً لمفهوم المجاز الكلي تظهر التورية الثقافية: ومؤداها أن الخطاب
يحمل نسقين لا معنيين، وأحد هذين النسقين واع والآخر مضمرة.

ومن فعل التورية الثقافية يظهر النسق المضمرة. النسق المضمرة: هو كل
دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء الجمالي ومتوسلة بهذا الغطاء لتغرس
ما هو غير جمالي في الثقافة. وهو المفهوم المركزي في نظرية النقد الثقافي.

وهناك أربع شروط ليتحقق النسق المضمرة وهي كالآتي:

١ – وجود نسقين يحدثان معا في آن في نص واحد أو فيما هو في حكم
النص الواحد.

٢ - يكون أحدهما مضمرا والآخر علنيا ويكون المضممر نقيضا وناسخا للمعلن، وإذا لم يكن ناسخا للعلني يخرج النص من مجال النقد الثقافي

٣ - لا بد أن يكون النص موضوع الفحص نصا جماليا

٤ - لا بد أن يكون النص ذا قبول جماهيري فيحظي بمقروئية عريضة.

إذا توافر النسق المضممر يأتي المؤلف المزدوج: وهو أن هناك مؤلف آخر بإزاء المؤلف المعهود يوجد تحت الإبداعية وفي مضممر النص نسقا كامن وفاعل ليس في وعي صاحب النص، وهذا المؤلف الكامن هو المؤلف الفاعل والمؤثر.

النقد الثقافي ووظيفته المعرفية

تعامل النقد الأدبي في تاريخه كله مع أسئلة جمالية النص ونصوصية النص، وجعل الأدبية قلعة محصنة بالترسيمات التي ظل النقاد يحرسونها، فتحولت الأدبية إلى مؤسسة ثقافية متعالية وطبقية، فأبعدت خطابات كثيرة حتى صار المهتمش أكثر بكثير من المؤسسات، وهذا أحدث فصلا طبقيًا بين ما تتعامل معه المؤسسات الأدبية وبينما هو مستهلك جماهيريًا، وصار الجمالي نخبويًا وانشغل النقد بالنخبوي والمتعالي، وهذا ما جعل النقد قلعة جامعية معزولة وغير فاعلة في الناس، وسبب ذلك أن النقد الأدبي جعل النصوص هي الأهم ولم يلتفت إلي الأنساق.

ومن أسئلة النقد الثقافي في هذا المجال

١ - سؤال النسق بديلا عن سؤال النص

٢ - سؤال المضمّر بديلا عن سؤال الدال

٣ - سؤال الإستهلاك الجماهيري بديلا عن سؤال النخبة المبدعة

٤ - سؤال حركة التأثير الفعلية، وهل هي للنص الجمالي المؤسّساتي أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة.

ففي المجال الأول يسأل النقد الأدبي عن جمالية النص ولم ينبه إلى ما هو مختبئ في النصوص من أنساق، وهذه الأنساق في كثير من الأحيان تتحرك على نقيض مدلول النص ذاتها وعلى نقيض وعي المبدع والقارئ، هذا فعل نسقي وليس فعلا نصوصيا، وليست النصوص إلا حوامل تلك الأنساق، فلا يقرأ الناقد الثقافي النص لذاته ولا لجماليته، بل يتسول به لإكتشاف حيل الثقافة في تمرير أنساقها. جواب السؤال الأول يؤدي إلى المجال الثاني وهو سؤال المضمّر بديلا عن سؤال الدال، ففي النقد الأدبي الدلالة الضمنية التي هي معطيات النص، وهي موجودة في وعي الباحث والمبدع والقارئ، أما النسق المضمّر فهو ليس في محيط الوعي، وهو يتسرب من باطن النص ناقضا منطق النص ذاته، ودلالته الأبداعية، وهذه المضمّرات النسقية تتسرب فينا عبر حيلها، وتكون جماهيرية نص ما أو عمل ما دليلا على توافق بين المغروس النسقي الذهني في دواخلنا وبين النص، وقد يكون ذلك في نكتة أو إشاعة أو قصيدة أو حكاية مما يدفعنا إلى الإستجابة السريعة.

وفي المجال الثالث ظلت الأنساق اللانسانية واللاحضارية تتسرب في الضمير الثقافي دون كشف أو ملاحظة، ويوجد تماثل مخيف بين الفحل الشعري والطاغية السياسي والاجتماعي. فواجب علينا في ممارستنا

النقدية بأن تتحرك باتجاه نقد الخطاب الإبداعي لا من جماليات نسلم بها ولكن من قبيحات نسقية لم نكن نتنبه لها.

وفي السؤال الرابع يقول الغدامي عن مفهوم الشعرنة، وهو مصطلح يشير إلى مجموع السمات التي انتقلت من كونها الجمالي الخالص إلى كون حضاري ثقافي، وهي سمات تصبح سلوكنا الثقافي وتتحكم في خطاباتنا الأخرى الفني منها الفكري وكذا المسلكي، ومنها المجاز وكون القول منفصلا عن الفعل وتقبل الكذب والإستئناس بالمبالغة والطرب للبلوغ، وهي تحولت مع الزمن لتكون قيما ذهنية ومسلكية في الثقافة العربية، ومنها صورة الفحل، هو صياغة شعرية في الأصل ولكنه تحول ليكون نموذجا ذهنيا اجتماعيا وسياسيا، ولم يعد مجرد قيمة مجازية شعرية، وليس الشعر هو السبب أو النتيجة في ذلك، ولكن الشعر حامل نسق، وهو العلامة الكاشفة لهذا النسق.

نموذج النقد الثقافي عند الغدامي، الشعرنة ناتجا نسقا:

ويرى الغدامي أن الثقافة العربية ثقافة شعرية، هو ديوان العرب قديما وحديثا، ليس هو نصوصا في ديوان بل تغلغل في داخل الجينات التكوينية للثقافة نفسها، ومن لا يقرأ الشعر أيضا يرث القيم الثقافية ويستهلك الأنساق الثقافية المتمكنة من تكوينه الثقافي. وهي قيم شعرية ومجازية متشعرنة حسب دعواه، تبدأ القصة من العصر الجاهلي، كانت الثقافة ثقافة حرة تنمو بطريقة طبيعية، وكانت القبلية سائدة بقيمها من الكرم والشجاعة والسيادة، وهي قيم يكتسبها الفرد بانجازاته، فيصبح شيخ القبيلة من هو شجاعا أو كريم أو كلاهما، ثم ظهرت المملكة العربية

في الشمال، وهي مملكة المناذرة ومملكة الغساسنة، وكان تأثرهم بامراطورية الفرس والروم، وكانت قوانين الملكية مكتسبة بالوراثة، هناك اختلاف في قيم الكرم والشجاعة عند الملوك والقبيلة، حيث كان الكرم القبلي كرم انشاني وشجاعته ممتحنة، وأما شجاعة الملوك فهي غير ممتحنة وكرمه غير إنساني. فأصبح الملوك في حالة كسب السيادة في الشجاعة والكرم، وصارت هذه فرصة سانحة للشعراء المتكسبين بالشعر مثل النابغة والأعشى ومن هنا نحوهم، فتغير بذلك مسار الشعر ومسار العلاقة ما بين السياسي والثقافي، وصل تواطؤ بين المثقف الشاعر وبين السياسي الملك، فصار الشاعر يؤمن للملك الممدوح مبتغاه من وصفه الشجاعة والكرم وكأنه يؤمن له شروط السؤدد والتميز. وفي المقابل صار الملك يعطي لمادحيه مالا ووجاهة. وفي وسط ذلك تأسس نمط ذهني يقوم على القطع بكذب الخطاب. فالمادح يعلم أنه يكذب، والممدوح يعلم بهذا الكذب، والوسط الاجتماعي لا يخفي على ذلك، وكل الصفات الممنوحة للممدوح هي صفات شعرية مجازية بلاغية لا تقاس مقاسا حقيقيا ولا منطقيا. وهذا تواطؤ ثقافي وإجماع نشأ منذ تلك اللحظة.

ثم نشأ فن آخر يردف فن المديح وهو فن الهجاء، لا يقوم مديح بغير هجاء، ومنذ كان المدح كذبا فإنه لا يعمل عمله إلا بمصاحبة الهجاء، والشاعر لا يدرك كل غايته إلا لأنه مثلما يمدح ويمجد فإنه يهجو ويشهر ويفضح أيضا. وكل ممدوح يعلم أنه إذا لم يعط هذا المداح فإنه سينقلب

إلى هجاء، وهذا أنشأ جوا انتهازيا ونفاقيا إضافة إلى النمط الكاذب، وهذا النموذج تسرب إلى العصر الأموي والعباسي.

وهو نموذج يقوم على الكذب المجازي وعلى منح الصفات مدفوعة الثمن وعلى تمجيد السيد مهما كان هذا السيد، وفي الوقت ذاته هو كذب متفق على كذبيته بين المداح والممدوح وفي الوسط الإجتماعي، حتى صارو يسمون الشاعر المداح والهجاء الفخور بالشاعر الفحل. ولا يعطون هذه الصفة لمن لا يتميز بالمدح والهجاء والفخر، تؤكد هذا في العصر العباسي حيث جرى تدوينه والتنظير له وتعزيزه نقديا وثقافيا، هذا النموذج يقوم على مجازية الخطاب وعدم واقعيته وعلى كذبه ومبالغته وعلى تحسين ذلك، حتى صار أحسن الشعر أكذبه، فالشاعر يكسب المال بلسانه الكاذب والممدوح يكسب الصفات لا بعمله وجهده، بل اشتراها من المزداد الثقافي، وفي وسط ذلك يأتي شعر الهجاء ليشكل خلفية مضمرة لكل مديح، وهذا نفاق لغوي وسياسي وثقافي.

تأسس هذا النموذج واستمر حتى انغرس في النسق الثقافي، وحل الإعلام أخيرا محل الشعر ليقوم بنفس الدور، مانحا صفات الثناء وكاذبا ومكتسبا في الوقت ذاته ومضمرا التهديد بالذم والتشهير إن لم يكن العطاء، ولم يكتف الأمر بأن تكون خاصية شعرية بل إنه عبر التواطؤ مع السياسيين صار نسقا سلوكيا وإجتماعيا ونفسيا، وصار الخطاب الثقافي كله خطابا مزدوجا بين الصدق والكذب وبين المدح والهجاء كما صار الادعاء هما النمط السائد في غالب السلوكيات الاجتماعية.

على هذا النحو يضع عبد الله الغدامي نظريته في النقد الثقافي جاعلا النسق المضمّر محور القضية. وهو ضد النخبة المبدعة والدعوة إلى الفحل، حتى يدعي بموت النقد الأدبي وإحلال النقد الثقافي محله، وفي رأيه قد تشبع النقد الأدبي حتى وصل إلى مرحلة سن اليأس فيذن يكرر النقد ذاتها ويعيد ما قاله من قبل، فهو في حكم المنتهى والمنجز مشيرا إلى قول الشيخ أمين الخولي "إن البلاغة العربية قد نضجت حتى احترقت" فإن النقد الأدبي أيضا وصل إلى هذا المصير.

كتاب الاستشراق لإدوارد سعيد:

الاستشراق هو عنوان الترجمة العربية لكتاب البروفيسور إدوارد سعيد Orientalism الذي ألفه عام ١٩٧٨م، ويتناول جملة المؤلفات والدراسات والمفاهيم الفرنسية والإنجليزية، وفي فترة لاحقة الأمريكية عن الشرق الأوسط والتي يجزم البروفيسور سعيد أنها السبب الرئيسي في الشرخ الحاصل بين الحضارة الغربية والثقافة الشرقية عموماً والشرق أوسطية خاصة. أثار الكتاب بمجرد صدوره لأول مرة في الولايات المتحدة الكثير من الاهتمام العالمي وتناوله الكثير من المستشرقين والمهتمين والمؤسسات الأكاديمية في العالم بالنقاش، وترجم إلى أكثر من عشرين لغة. اعتبر إدوارد سعيد الاستشراق الكتاب الأول في سلسلة من ثلاث كتب تتناول العلاقة بين العالمين الغربي والعربي والكتابين الآخرين هما القضية الفلسطينية ١٩٧٩، وتغطية الإسلام ١٩٨١، ثم أتبعهم بكتاب الثقافة والإمبريالية الذي قال عنه في المقدمة إنه بمنزلة الجزء الثاني من الاستشراق.

لكتاب الاستشراق ترجمتان عربيتان الأولى لكمال أبو ديب وصدرت عن "مؤسسة الأبحاث العربية" في بيروت ١٩٨٠، بعنوان «الاستشراق - المعرفة، السلطة، الإنشاء». والثانية لمحمد العناني وصدرت عن دار رؤية بالقاهرة ٢٠٠٦ بعنوان الاستشراق - المفاهيم الغربية عن الشرق.

يمثل الاستشراق مبالغة في الاختلاف، وفرضية تنطوي على تفوق الغرب، وتطبيق نماذج التحليل النمطية عن العالم الشرقي المتصور. بشكل عام، يُعتبر الاستشراق مصدر التصوير الثقافي غير الدقيق، أي أصول الأفكار والتصورات الغربية عن الشرق، خاصة منطقة الشرق الأوسط.

يشير مصطلح الاستشراق إلى ثلاثة معانٍ منفصلة ولكنها متشابكة: (١) إلى الحقل الأكاديمي، (٢) إلى رؤية للعالم، وتصورات، ونموذج فكري قائم على التمييز الإبستمولوجي والأنطولوجي بين الشرق والغرب. (٣) أداة هيمنة سياسية قوية.

تتمثل السمة الأساسية في الاستشراق أنه تحيزٌ خفي ومستمر محوره تفوق الحضارة الأوروبية ضد الشعوب العربية الإسلامية وثقافتها. تُشتق تلك النظرة من التصورات الغربية عن ما يمثله الشرق التصوير الثقافي، واختزال الشرق إلى جوهر خيالي للشعوب الشرقية وأماكن الشرق، تهيمن تلك التصورات الثقافية على خطاب الشعوب الغربية مع الشعوب غير الغربية أو عنهم.

تصف تلك التصورات الثقافية الشرق بالبدائي، اللاعقلاني، العنيف، المتطرف، الاستبدادي، أنه أدنى من الغرب، وبالتالي لا سبيل إلى

التنوير إلا باستبدال القيم الرجعية بالأفكار المعاصرة التقدمية، التي إما أن تكون غربية أو متأثرة بالغرب. الخلفية الثقافية. تعاونت النظم النخبوية العربية المتغربة مع المؤسسات الاستعمارية الغربية عملياً، إذ تساعدها على إدراج التصورات الخيالية الرومانسية عن الثقافة العربية في الأذهان العربية. طور المستشرقون الغربيون من فرنسا وإنجلترا مفهوم الشرق خلال القرن الثامن عشر، وتبناه المستشرقون الأمريكيون في القرن العشرين. عملت الأنماط الاستشراقية عن الثقافة الشرقية على التبرير الضمني للأطماع الاستعمارية، وممارسات الولايات المتحدة الاستعمارية، والقوى الأوروبية. وفي هذا الإطار، يكتب سعيد عن التنميط الاستشراقي المعاصر للعرب والمسلمين:

لا تبدو الولايات المتحدة على دراية بالعرب أو المسلمين سوى أنهم إرهابيون محتملون أو مصدر لتزويدها بالنفط. لا يعي ممتننو الاستشراق، الذين تكمن مهمتهم في تصوير هذا العالم، سوى قليل من التفاصيل عن الطبيعة البشرية للعالم العربي الإسلامي، والقليل عن ما يهمهم. ليس لدينا إلا كاريكاتير سطحي عن العالم الإسلامي، ممثلاً كأنه خطر عسكري على العالم.

أطروحة التصوير

يقترح كتاب الاستشراق ١٩٧٨ ارتباط أغلب الدراسة الغربية عن الحضارة الإسلامية بالفكر السياسي، أي أنه ممارسة نفسية تقرر بالهوية الأوروبية، وليس دراسة موضوعية وتساوياً فكرياً ودراسة أكاديمية حقيقية عن الثقافات الشرقية. وبالتالي فإن الاستشراق كان

وسيلة للتمييز العملي والثقافي مطبقة على العالم غير الأوروبي من أجل ترسيخ الهيمنة الاستعمارية الأوروبية. يدعي المستشرق إحاطته بمعرفة عن الشرق تفوق الشرقي نفسه. لا ينبغي التعامل مع الكتابات الغربية عن الشرق، والتصورات المقدمة في مؤلفات الاستشراق، بقيمتها الظاهرة؛ لأنها تصورات ثقافية قائمة على تخيلات، وتصورات غريبة عن الشرق.

يشوه التاريخ الاستعماري للحكم الأوروبي وتاريخ هيمنة الحضارة الأوروبية أي موضوعية فكرية، حتى لدى أكثر المستشرقين الغربيين معرفة وبلاغة وتعاطفًا ثقافيًا، فيصير «الاستشراق» مصطلحًا ازدرائيًا بخصوص الشعوب والثقافات غير الغربية:

أشك في جدلية الأمر، على سبيل المثال، أن نقول أن الرجل الإنجليزي في مصر أو الهند، في آخر القرن التاسع عشر، اهتم بهذه البلاد، بعيدًا عن كونها مستعمرات بريطانية، كما يتصور. ربما يختلف القول بذلك عن الإقرار باختلاط المعرفة الأكاديمية عن مصر والهند بالحقيقة السياسية الواضحة، وانتهاك تلك الحقيقة لأي دراسة، وهذا بالضبط ما قاله في دراسة الاستشراق.

يظل مفهوم التصورات الثقافية باعتبارها وسيلة للهيمنة والتحكم سمة مركزية لمقاربة سعيد النقدية كما يقترحها في الاستشراق. طرح سعيد في نهاية حياته أن التصورات مهمة للحياة البشرية والمجتمعات، كجوهرية اللغة نفسها، ولكن ما ينبغي إنهاؤه تلك التصورات السلطوية القمعية؛ لأنها لا توفر أي إمكانية حقيقية للممثلين أن يتدخلوا في تلك العملية.

الأسئلة للمراجعة

١. عرف الكلاسيكية؟
٢. ما هي أهم مميزات الكلاسيكية؟
٣. كيف تختلف الكلاسيكية الجديد عن الكلاسيكية؟
٤. ما هي أهم خصائص النيوكلاسيكية؟
٥. ما هي الرومانطيقية؟
٦. ما هي أهم خصائص الرومانطيقية؟
٧. كيف تختلف الرومانطيقية عن الكلاسيكية؟
٨. عرف الواقعية؟
٩. ما هي الواقعية الاشتراكية؟
١٠. ما هي أهم الفروق بين الواقعية الأوروبية والواقعية الاشتراكية؟
١١. اكتب عن مذهب الفن للفن؟
١٢. عرف مذهب الطبيعية؟
١٣. ماذا تعرف عن المثالية؟
١٤. عرف مذهب الرمزية
١٥. ما هي أهم مميزات المذهب الرمزي؟
١٦. ما هو المنهج النفسي في الأدب؟
١٧. ما هي أهم مجالات النقد النفسي؟
١٨. ما هي سلبيات النقد النفسي؟
١٩. ما هو مذهب السريالية؟
٢٠. ماذا تعرف عن الوجودية؟
٢١. عرف الشكلائية؟

٢٢. ما هي حركة الشكلانية الروسية والشكلانية التشيكية؟
٢٣. ما هي أهم معالم الشكلانية؟
٢٤. ما هي سلبيات الشكلانية؟
٢٥. عرف البنيوية؟
٢٦. ما هي البنيوية اللغوية؟
٢٧. ماذا تعرف عن الثنائية للغة والكلام عند البنيويين؟
٢٨. ما هي ثنائية الدال والمدلول في البنيوية؟
٢٩. ما هي أهم خصائص البنيوية؟
٣٠. عرف البنيوية التكوينية
٣١. ما هي إيجابيات البنيوية؟
٣٢. ما هي سلبيات البنيوية؟
٣٣. ما المراد بما بعد البنيوية؟
٣٤. عرف ما بعد الكولونيالية؟
٣٥. ما هي أهم مبادئ ما بعد الكولونيالية؟
٣٦. عرف النقد الماركسي
٣٧. اكتب عن أهم خصائص النقد الماركسي
٣٨. ما هي الحداثة؟
٣٩. ما هي مبادئ الحداثة في الأدب؟
٤٠. ما هي ما بعد الحداثة؟
٤١. اكتب عن خصائص ما بعد الحداثة
٤٢. ما هي أهم الفروق بين الحداثة وما بعد الحداثة؟
٤٣. عرف التفكيكية

٤٤. من هم أهم منظري التفكيكية؟
٤٥. ما هي المبادئ التي تتفق فيها البنيوية والتفكيكية؟
٤٦. ما هي أهم مصطلحات التفكيكية؟
٤٧. ما هي الانحرافات الفكرية والفنية في النقد التفكيكي؟
٤٨. عرف نظرية التلقي
٤٩. ما هي مبادئ نظرية التلقي؟
٥٠. ما هي مصطلحات نظرية التلقي؟
٥١. ما هو أفق الانتظار في نظرية التلقي؟
٥٢. ما هو التناس في نظرية التلقي؟
٥٣. ما هو موت المؤلف في نظرية التلقي؟
٥٤. ما هي أنواع القراءة والقراء في نظرية التلقي؟
٥٥. ما هي سلبيات نظرية التلقي؟
٥٦. ما هو نقد النقد؟
٥٧. ما هي مبادئ نقد النقد؟
٥٨. ما هي النقد النسوي؟
٥٩. ما هي أهم مبادئ النقد النسوي؟
٦٠. عرف الجنوسة؟
٦١. من هو عبد الله الغدامي؟
٦٢. ماذا تعرف عن النقد الثقافي؟
٦٣. ما هي آراء الغدامي في النقد الثقافي؟
٦٤. ما هي الأفكار الهامة يأتي بها إدوار سعيد في كتاب الاستشراق؟

UNIT 3

المدارس والحركات الأدبية في العالم العربي الحديث

النهضة الحديثة في العالم العربي:

قبل النهضة الحديثة كان الشرق مغلقا على نفسه ومتخلفا في معظم المجالات. ولم يوجد تجديد يذكر في أي مجال. وكانت البلاد قنصل للدول والتجار الأجانب. وكان الأدب العربي راكدا يخلو من الحياة. وكان الاحتكاك بين الشرق والغرب بداية نهضة في البلاد العربية حيث علمت العرب على وسائل الحياة المتطورة ومناهج العلوم المستحدثة وطرق الفكر المتجددة وأنواعا جديدة في الفن والأدب.

كان احتكاك الشرق بالغرب أهم مقدمات النهضة وأشدّها تأثيرا. وقد جرى هذا الاحتكاك بنوع خاص في لبنان ومصر. وقد اشتهر من الرجال الذين يمثلون احتكاك لبنان بالغرب جبرائيل الصهبيوني وإبراهيم الحافلاني والمطران جرمانوس فرحات والماعنة وميخائيل العزيري وغيرهم. ومن هذا الاحتكاك بالغرب وثقافته وأساليبه العلمية حاول رجال الدين المسيحي أن ينهضوا بأمّتهم رقا ثقافيا حقيقيا. فنظّموا الرهبانيات وترقية المدارس. وهموا بجمع المخطوطات ونقل الكتب الغربية إلى العربية والعربية إلى لغات الغرب.

احتكت مصر بالغرب بواسطة حملة نابوليون بونابارت. وقد أتى الفاتح الفرنسي معه بطائفة من العلماء وبمطبعة عربية ومكتبة. وأنشأ الفرنسيون مدرستين بمصر كما أنشأوا مجمعا علميا على غرار المجمع العلمي الفرنسي. وأنشأ هذا المجمع مكتبة تحتوي كتباً نفيسة. وأصدر الفرنسيون صحيفتين باللغة الفرنسية وفتحوا أيضا مسرحا للتمثيل فضلا عن المصانع والمعامل لصنع الأقمشة والورق. وأنشأوا المراصد الفلكية ومعاهد النقش والرسم. ثم أتى محمد علي فأرسل البعثات إلى أوروبا وفتح المدارس الكثيرة، وشجع حركة النقل، وأنشأ الطباعة والصحافة. ولما تولى إسماعيل زمام الأمور وسع تلك الحركة توسيعا عظيما فكان لها أثر كبير في إنهاض الشرق من غفلته.

عوامل النهضة ومظاهرها:

وعلى كل حال وقعت النهضة الحديثة في البلاد العربية . وكان لها عدة عوامل ومن أهمها المدارس والطباعة والصحافة والجمعيات العلمية والأدبية والمكتبات و التمثيل والاستشراق.هذه هي عوامل النهضة الحديثة التي شملت جميع فروع المعرفة والفن. كان من شأنها أن تنشأ أدبا ينبض حياة ويساير آداب العالم المتمدن، فظهرت في اللغة العربية أنواع أدبية جديدة مثل الرواية والمسرحية والقصة القصيرة والمقالات الاجتماعية والسياسية والأدبية كما تطورت حركة الترجمة والتعريب والنقد الأدبي، حتى أصبح الأدب العربي مساهرا للحركة الأدبية العالمية في كافة نواحيها الفنية والمعنوية.

المعارك الأدبية والنقدية:

وقد جرت معارك أدبية حارة بين أتباع نزعة المحافظة وأصحاب التجديد، كان مصطفى صادق الرافعي أكبر ممثلي النزعة الأولى بينما كان طه حسين أعظم زعماء التجديد. كان طه حسين شخصية صدامية يحب الجدل والخصام ولا يخاف المواجهة، بارعا في إثارة الزوابع حول أفكاره وشخصه، متمردا نائرا على ما هو سائد. ورافقت هاته الصفات طول حياته الأدبية والفكرية، مما جعله يدخل أو يكون طرفا في سجالات ومعارك أدبية وفكرية متعددة أثرت الأدب العربي الحديث.

دعا طه حسين إلى أن تُوجَّه مصر بوصلتها شطر أوروبا والحضارة الأورو متوسطة عوض الشرق، ورأى في الحضارة الغربية النموذج الأمثل للخروج من التخلف. دافع عن استعمال المنهج العلمي لدراسة النص العربي القديم وإعادة إنتاجه على ضوء مشكلات الحاضر، كما دعا إلى اتخاذ الشك وسيلة للوصول إلى الحقيقة وتجنب ثقافة النقل والحفظ وتقديس القديم.

إن الشك الذي دعا إليه طه حسين بكل قواه ليس ذلك الشك البائس العقيم الذي يشك من أجل الشك فلا يومن بالعقل ويصبح بالتالي عقبة للوصول إلى الحقيقة، وإنما هو شك منتج يثير الأسئلة، يبحث، يستفز ويفتح آفاقا للفكر، هو دافع للتأمل والتغيير وليس دافعا لليأس والانغلاق. وكان من الطبيعي في مصر العشرينات أن تُحدِث هذه الآراء الجريئة التي دونها صاحبنا خصوصا في كتابه "في الشعر الجاهلي" (١٩٢٦) ضجة واسعة وتثير زوبعة من ردود فعل قوية عنيفة، خصوصا من طرف الاتجاه التقليدي المحافظ رغم أن التيار الليبرالي أحرز

مجموعة من المكتسبات في مواجهة هذا الفكر وأخذ يفرض سيطرته شيئا فشيئا على الساحة الثقافية والسياسية المصرية في هذا الظرف.

يمثل مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠-١٩٣٧) هذا الاتجاه التقليدي أصدق تمثيل. كانت العداوة بين طه حسين والرافعي على أشدها. نشأ الخلاف بين الرجلين في بداية القرن الماضي حول أسلوب الكتابة الأدبية حينما نشر الرافعي رسالة في "العتاب" إلى صديق له في الشام في جريدة "السياسة المصرية"، فعلق عليها طه حسين كاتباً: "أما أنا فأعتذر للكاتب الأديب إذا أعلنت مضطراً أن هذا الأسلوب الذي ربما راق أهل القرن الخامس والسادس للهجرة، لا يستطيع أن يروقنا في هذا العصر الحديث الذي تغير فيه الذوق الأدبي، ولا سيما في مصر، تغيراً شديداً.

ثم رد الرافعي على طه حسين واصفاً أسلوبه بالركاكة والتكرار ولغته بالضعف والتعسف والإخلال بشروط الفصاحة وقوانين اللغة العربية. فانتقده طه حسين بشدة قائلاً: "إن كل جملة من جمل هذا الكتاب (رسائل الأحزان) تبعث في نفسي شعوراً قويا مؤلماً بأن الكاتب يلده ولادة وهو يقاسي من هذه الولادة ما تقاسي الأم من آلام الوضع."

تأملوا معي، أيها القراء الكرام، قوة ودقة ووضوح هذه الصورة التي رسمها طه حسين ليقول لنا إن الرافعي يتكلف تكلفاً عسيراً شاقاً مؤلماً لكتابة مؤلفاته ويصطنع لغة لا تعبر عن نفسه ولا تلائم ذوق عصره. هكذا بعد صدور كتاب "في الشعر الجاهلي"، اغتنم الرافعي الفرصة للانتقام من طه حسين، فانتصب يخاصم طه خصومة عنيفة شرسة في مقالات نشرت في كتاب "تحت راية القرآن" متهما إياه بالكفر والزندقة

والغرور والعصبية على الإسلام والطعن على الدين الإسلامي. وكان من نتيجة هذه الخصومة ما عُرفَ بالمعركة بين القديم والجديد، وهي من أشهر المعارك الأدبية والفكرية في الأدب العربي الحديث.

واصطدم طه حسين مع زكي مبارك (١٨٩٢-١٩٥٢) اصطداماً قويا شديداً عنيفاً. كانت المواجهة بين الرجلين فكرية ثم تحولت إلى خلاف شخصي حاد دام ما يقرب من ٩ سنوات، وعُرفت في الأدب العربي بمعركة لقمة عيش.

فبالخلاف الفكري بين طه حسين وزكي مبارك يرجع إلى أمرين؛ كان طه حسين يرى أن العقل اليوناني هو مصدر التحضر وأن عقلية مصر هي عقلية يونانية ولا بد لمصر أن تعود إلى احتضان ثقافة وفلسفة اليونان، في حين كان زكي مبارك ضد هذه النزعة اليونانية واتهم طه حسين بنقل واتباع آراء المستشرقين والأجانب.

أما الأمر الثاني فيتعلق بأطروحة النثر الفني؛ فحسب زكي مبارك، فإن أصل النثر الفني عند العرب يمتد إلى ما قبل الإسلام، على عكس طه حسين الذي ذهب مذهب المستشرقين ودافع عن الرأي القائل إن النثر الفني فن اكتسبه العرب بعد الإسلام ولم يُعرف إلا في أواخر العصر الأموي حين اتصل العرب بالفرس.

ثم تحول هذا الخلاف إلى صراع شخصي عندما عاد طه حسين إلى الجامعة المصرية بعد الأزمة السياسية التي عرفها بسبب كتابه "في الشعر الجاهلي"، فرفض تجديد عقد زكي مبارك وفصله من الجامعة.

وزاد الطين بلة عندما أشار طه حسين إلى كتاب زكي مبارك "النثر الفني في القرن الرابع" إشارة عابرة بهذه العبارة القاسية المؤلمة في حق الكاتب والكتاب: "كتاب من الكتب ألفه كاتب من الكتاب"، متجاهلا عنوان الكتاب واسم الكاتب ومعبرا عن ازدراء وتحقير وتنقيص لقيمة الكتاب. وقعت هذه الجملة كالسهم القاتل على زكي مبارك، خصوصا أنه كان تلميذ وصديق طه حسين، وسانده ووقف بجانبه في محنته أثناء أزمة كتاب "في الشعر الجاهلي". لهذا كرس جل مقالاته للرد على طه حسين ولم يترك مناسبة إلا وهاجم فيها طه هجوما قويا عنيفا. وهاته الجملة تعبر عن حدة وقوة العداوة التي جمعت بين الرجلين: "ولو جاع أولادي لشويت طه حسين وأطعمتهم لحمه".

واصطدم طه حسين مع عباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) وإن كان اصطداما هينا يسيرا؛ دار الخلاف بين المثقفين حول حظ الخيال في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري (١٠٥٧-٩٧٣م). فهم طه حسين أن العقاد يحكم على فيلسوف المعرة بأنه قليل الخيال في رسالة الغفران. استفز حكم العقاد هذا طه حسين. فصاحب "تجديد ذكرى أبي العلاء" و"مع أبي العلاء في سجنه" و"صوت أبي العلاء" تربطه برهين المحبسين روابط خاصة متميزة.

فالمعري هو أحب الشخصيات إلى فكره وقلبه. تشبَّه به ووجد نفسه في حياته كأن المعري مرآة انعكست عليها أفكاره وشخصه. المعري كطه حسين أعمى، فقد بصره منذ صغره، ثم هو شاعر وفيلسوف، كان شاكا

متشائما ساخطا ناقما على الحياة، ورافق هذا التشاؤم طويلا حياة طه حسين وإن فارقه بعد زواجه من سوزان، زوجته الفرنسية.

لهذا لم يكن طه حسين يترك حكم العقاد تجاه المعري دون الرد عليه. فلم تمض أيام معدودات حتى كان رد طه حسين على العقاد كالتالي: "ولكن الذي أخالف العقاد فيه مخالفة شديدة هو زعمه في فصل آخر أن أبا العلاء لم يكن صاحب خيال في رسالة الغفران، هذا نُكر من القول لا أدري كيف تورط فيه كاتب كالعقاد. والعقاد، كطه حسين، هو شخصية متميزة فريدة تركت بصماتها على الأدب العربي المعاصر. لم يعرف العقاد كطه حسين الجو الجامعي وما يقتضي من إكراهات وقيود البحث العلمي الأكاديمي. فقد قضى فقط مدة أربع سنوات في التعليم لم يتجاوز خلالها المرحلة الابتدائية. لكنه تحدى الظروف وثقف نفسه بنفسه، كان نهم القراءة والثقافة، موسوعي المعرفة، عصاميا، حتى صار من أكبر كتاب الأدب العربي وعلم من أعلام النهضة العربية الحديثة.

كان العقاد، كطه حسين، يحب الخصام، عنيدا معتدا بنفسه، ذا قدرة واسعة على المجادلة والمحاكاة، قاس في حكمه على مخالفيه، لا يتورع في استعمال القضايا الشخصية والأساليب النابية في معاركه الأدبية الكثيرة حتى إنه ما يكاد ينتهي من معركة أدبية حتى يدخل في معركة أخرى. لكن المواجهة بين طه حسين والعقاد حول رسالة الغفران، لسوء حظ الأدب العربي، توقفت ولم تبلغ ذروة العنف الشديد التي بلغت مثلها معركة الرافعي مع طه حسين والعقاد، رغم أن الخلاف بين الرجلين ظل قائما والعداء مستمرا. لاذ كل من طه حسين والعقاد بالصمت وتجنب

كل منهما الآخر. من كان يخشى الآخر؟ هل كان طه حسين يخشى صولة العقاد أو كان العقاد يخشى تهكم وسخرية طه حسين؟

يقول أنور الجندي في كتابه "المعارك الأدبية في مصر ١٩١٤-١٩٣٩": "كان طه حسين يخشى قلم العقاد فلم يعرض له إلا لما وفي حذر شديد، وعندما انضم طه حسين إلى الوفد كان العقاد أكبر من يخشاه." مهما يكن، فقد خسر الأدب العربي خصومة أدبية بين شخصيتين فريدتين من أذكي وأنبع من عرفهم الأدب العربي الحديث.

يدور الزمن وتمر الأعوام، ونصل إلى مصر الخمسينات. يصير الشاب شيخا والجديد قديما. الاتجاه الليبرالي أخذ يفقد سيطرته منذ أواسط الثلاثينات وأصبحت الحركة الشيوعية الأقوى تأثيرا في المشهد السياسي والفكري، تأخذ القضية الاجتماعية الحيز الأكبر في الصراع السياسي والفكري، وأصبحت أصوات الاتجاه الاشتراكي على صعيد الفكر والاتجاه الواقعي فيما يخص الأدب الأكثر صدى والأقوى حضورا داخل المجتمع المصري.

في هذا السياق، وبالتحديد في أواسط الخمسينات، رد عبد العظيم أنيس (١٩٢٣-٢٠٠٩) ومحمود أمين العالم (١٩٢٢-٢٠٠٩)، وهما من أعلام اليسار والحركة الشيوعية المصرية، على مقال لطه حسين نشر في جريدة "الجمهورية" بعنوان "صورة الأدب ومادته" بتاريخ ٢-٥-١٩٥٤، هاجما من خلاله- بحماسة وثقة الشباب وقناعة صلبة بأن الواقعية الاشتراكية هي المنهج الأمثل لدراسة الأدب-هجوما عنيفا طه حسين وعباس محمود العقاد بأنهما سبب القصور والجمود الذي يعرفه الأدب

العربي المعاصر، وأتبعها يمثلان المدرسة القديمة في النقد الأدبي، ثم بشرا ودافعا عن مفهوم جديد للأدب قوامه أن الأدب تعبير عن موقف اجتماعي أو إن المضمون، أي الموقف الاجتماعي للكاتب، هو الذي يحدد الأدب.

رد طه حسين على نقاد الواقعية كعادته بسخرية وتهكم في مقاله المشهور "يوناني فلا يُقرأ"، بمعنى أن كلامهما لا يفهم ويتميز بالرطانة، ثم مقال "واقعيون" الذي نشر في "الرسالة الجديدة" (١٩٥٤-٣-٥) الذي بلغ قمة السخرية. لقد استفاد الأدب العربي كثيرا من هذه الخصومات العنيفة التي أثارها شخصيات كبيرة أمثال طه حسين والعقاد وغيرهما من رواد النهضة الأدبية العربية الحديثة، وأعطته حيوية وتشويقا نفتقدتهما اليوم في حياتنا الثقافية العربية.

وكان الشعر أكثر الفنون الأدبية تأثرا بهذه المناقشات الأدبية والنقدية، قد مر الشعر العربي بأطوار عديدة للوصول إلى الحداثة، وكانت بداية هذه الحداثة بمدرسة الإحياء والبعث التي كان قوامها محمود سامي البارودي الذي قام بتوصيل ماضي الشعر العربي بالحاضر، واتصل به جماعة من الشعراء يقتفون آثاره متأثرين بالشعر العربي العباسي بعد أن اكتبل الشعر في أسلاك البديع والزخارف اللفظية التي قلت من جودة الشعر حتى جعلت للشكل اهتماما بالغا. وفقا لزيادة صلة العالم العربي بالحضارة الغربية، ظهر شعراء معتدلون توسطوا بين الموروث والحديث وقاموا بالشعر الذي اشتهر بنزعة نيو كلاسيكية الذي استطاع السيطرة على مجرى الشعر الحاضر، وكان هذا التطور مسلسلا، والشعراء

الكلاسيكيون أمثال أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومن نهجوا نهجهم كانوا يتمسكون بعمود الشعر، ومع ذلك أدخلوا انقلاباً في مضمون الشعر.

وفي مطلع القرن العشرين ظهر المذهب الرومانطقي في الأدب العربي الحديث خلال أعمال خليل مطران في مصر وجبران خليل جبران في المهجر، ثم جاءت الواقعية والمدارس التالية رداً على الرومانطيقية الحاملة، وهي تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره. والرمزية التي تعبر عن الحياة بواسطة الرموز والصور ظهرت في الشعر العربي مع حركة الشعر الحر الذي يترك فيه القافية والبحر. وكان ظهورها في النصف الأول من القرن العشرين، وقد ظهر جميع النزعات الشعرية الغربية في الأدب العربي وشعره في العصر الحديث، منها الواقعة الاشتراكية، والبارناسية، والفنية، والسريالية، والوجودية، والالتزام، والبنوية، والتفكيكية، وغيرها من المذاهب والنزعات. وقد ظهرت تغيرات شاملة في موسيقى الشعر ومضمونه، فنزى الشعر العمودي الذي يحتفظ على شكل القصيدة القديمة، إلى جانب الشعر المرسل الذي ترك منه القافية، والشعر الحر الذي يعتني بالتفعيلة ويترك البحر والقافية حتى وصل إلى الشعر المنثور الذي ليس فيه الوزن والقافية والتفعيلة. ومن جانب آخر ظهر في الشعر العربي أشكال جديدة كالملمحة والمسرحية الشعرية إضافة إلى الشعر الغنائي المتوارث.

خليل مطران ومدرسته:

خليل بن عبده بن يوسف مطران ولد عام 1872م في بعلبك ببلبنان، تلقى توجيهاته في البيان العربي على يد أستاذه الأخوان خليل وإبراهيم

اليازجي، كما أطلع على أشعار فكتور هوغو وغيره من أدباء ومفكري أوروبا، هاجر مطران إلى باريس وهناك انكب على دراسة الأدب الغربي. شارك في بعض الحركات الوطنية التي أسهمت في تحرير الوطن العربي، ومن باريس انتقل مطران إلى مصر، حيث عمل كمحرر بجريدة الأهرام لعدد من السنوات، ثم قام بإنشاء "المجلة المصرية" ومن بعدها جريدة "الجوانب المصرية" اليومية والتي عمل فيها على مناصرة مصطفى كامل باشا في حركته الوطنية واستمر إصدارها على مدار أربع سنوات، وقام بترجمة عدة كتب.

وخلال فترة إقامته في مصر عهدت إليه وزارة المعارف المصرية بترجمة كتاب الموجز في علم الاقتصاد مع الشاعر حافظ إبراهيم، وصدر له ديوان شعر مطبوع في أربعة أجزاء عام ١٩٠٨، عمل مطران على ترجمة مسرحيات شكسبير وغيرها من الأعمال الأجنبية، كما كان له دور فعال في النهوض بالمسرح القومي بمصر.

مدرسة مطران

عرف مطران كواحد من رواد حركة التجديد، وصاحب مدرسة في كل من الشعر والنثر، تميز أسلوبه الشعري بالصدق الوجداني والأصالة والرنّة الموسيقية، وكما يعد مطران من مجددَي الشعر العربي الحديث، فهو أيضاً من مجددَي النثر فأخرجه من الأساليب الأدبية القديمة. على الرغم من محاكاة مطران في بداياته لشعراء عصره في أغراض الشعر الشائعة من مدح وثناء، لكنه ما لبث أن أستقر على المدرسة الرومانسية والتي تأثر فيها بثقافته الفرنسية، فكما عني شوقي بالموسيقى وحافظ باللفظ

الرنان، عنى مطران بالخيال، وأثرت مدرسته الرومانسية الجديدة على العديد من الشعراء في عصره مثل إبراهيم ناجي وأبو شادي وشعراء المهجر وغيرهم. شهدت حياة مطران العديد من الأحداث السياسية والاجتماعية الهامة وكان بالغ التأثر بها وعبر عن الكثير منها من خلال قصائده، وعرف برقة مشاعره وإحساسه العالي وهو الأمر الذي انعكس على قصائده، والتي تميزت بنزعة إنسانية، وكان للطبيعة نصيب من شعره فعبّر عنها في الكثير منه، كما عنى في شعره بالوصف، وقدم القصائد الرومانسية.

يتصف مطران بصحة الفكرة ووحدة القصيدة وصدق النظر والثقافة الشاملة بصياغة بديعة وشعور صادق وخيال جامع وجمال فني في الأداء مع لذة عقلية وغذاء في الفكرة والعاطفة والنفس. وهو شاعر مجدد. إنه شاعر الفئة المثقفة من المجتمع. كان يهتم بالفكرة مع اهتمامه بالتركيب. وهو بالنسبة إلى الشعر الحديث كأبي تمام في الشعر القديم. يريد أن يكون الشعر مرآة صادقة لعصره. يريد أن يتغير الشعر مع كونه شرقيا وغربيا. ففي شعره نجد فلسفة الرضا غالبية على سياقه متفشية في روحه حتى يدرك القارئ أنه أدرك جميع حقائق الحياة. ورسالة الشاعر في المجتمع الارتفاع إلى السمو بالمكارم. ووظيفته ليست أن يكون نظاما لغويا أو مرتلا. بل عليه أن يكون بين زعماء الفكر ورسول الوجدان ودعاة الإصلاح وأعلام الإيمان لجيلهم ولما بعدهم. له كل القيم للزعامة الروحية والعقلية.

اهتم مطران بالشعر القصصي والتصويري والذي تمكن من استخدامه للتعبير عن التاريخ والحياة الاجتماعية العادية التي يعيشها الناس، فاستعان بقصص التاريخ وقام بعرض أحداثها بخياله الخاص، بالإضافة لتعبيره عن الحياة الاجتماعية، وكان مطران متفوقاً في هذا النوع من الشعر عن غيره فكان يصور الحياة البشرية من خلال خياله الخاص مراعيّاً جميع أجزاء القصة.

جماعة الديوان ١٩٢١

جماعة الديوان جماعة أدبية ظهرت في سنة ١٩٢١م. من الممكن أن تطلق جماعة الديوان على عبد الرحمن شكري وعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني نسبة إلى الكتاب النقدي الذي أصدره هؤلاء الثلاثة. كانت هذه الجماعة طليعة جيل جديد. جاء بعد جيل شوقي وحافظ ومطران ومقدمة لجماعة أبولو. كان هؤلاء الثلاثة يمدون طموحاتهم إلى أبعد من حدود الأدب الغربي ليلتقوا بكافة ألوان الإبداع الإنساني. ولم يكتفوا بالثقافة الغربية فقط، بل اتجهوا إلى التراث العربي يستظهره ويتأمله ويستوحيه. وهذا الازدواج الثقافي أعانهم على مواصلة الرحلة وإحلال البديل في حركة الشعر المعاصر. فشهدت المرحلة حلولهم النقدي في ساحة الحياة الأدبية. ومن مبادئ هذه الحركة:

١. الدعوة إلى تخليص الشعر من صخب الحياة وضجيجها والتعبير عن الذات.

٢. الدعوة إلى الوحدة العضوية للقصيدة بحيث تكون عملاً فنياً تاماً.

٣. التحرر من القافية الوحيدة والدعوة إلى تنوع القوافي أو إرسالها.
٤. العناية بالمعنى وإدخال الأفكار الفلسفية والتأمل في قصائدهم ونبثات صدورهم.
٥. تصوير لباب الأشياء وجوهرها والاهتمام بهذا الباب والبعد عن الأعراض.
٦. تصوير الطبيعة والغوض إلى ما وراء ظهرها.
٧. التقاط الأشياء البسيطة العابرة والتعبير عنها تعبيرا فنيا جميلا يبعث فيها الحياة.

بدأ نتائج أصحاب مدرسة الديوان بإخراج شكري الجزء الأول من ديوانه ضوء الفجر سنة ١٩٠٩ مع ثورة على الشعر العربي القديم والحديث شكلا ومضمونا، وانحيازاً للوجدان مع تأمل في الكون وتشاؤم غائم الأساير. والديوان الثاني لشكري ١٩١٣ ظهر بمقدمة العقاد. ثم توالى الدواوين الشعرية من المازني والعقاد وشكري حتى وصلت إلى سبعة. وفي سنة ١٩٢١ أخرج العقاد والمازني كتابهما الهاجم "الديوان". وهاجما فيه بلا هوادة على شوقي وحافظ والمنفلوطي، وجسدا فيه خلاصة فلسفتهم الشعرية. وكانوا يريدون إصدار عشرة كتب مسلسلة باسم الديوان. وبعد صدور الكتاب الأول اكتفى كل من المازني وشكري بهذه المشاركة الشعرية وانصرفا إلى اهتمامات أخرى. تفككت هذه المدرسة سريعا فقد وقعت الخصومة بين شكري والمازني. فقد اتهم شكري المازني في مقدمة ديوانه الخامس بأنه سرق عددا من قصائد الشعراء الإنجليزيين ونسبها

لنفسه. ثم حمل المازني على شكري في كتابه صنم الا لاعيب مثل هذه السرقة، فاعتزل شكري الأدب واعتزل المازني بعده وبقي هناك العقاد وحده في الإنتاج الأدبي إلى أن مات سنة ١٩٦٤.

وقد عملت المدرسة منذ نشوئها على التمرد في وجه القصيدة العربية التقليدية شكلا ومضمونا وبناء ولغة. ففي مجال الشكل ثاروا على نظام القصيدة الطويلة ذات النسق الموحد وجنحوا إلى شعر المقموعات وشعر التوشيح وشعر تعدد الأصوات. وثاروا على نظام القافية الموحدة حتى امتدت الثورة إلى التمرد الكامل على القافية في شعر شكري، فراد بذلك حركة الشعر المرسل الذي أدى إلى الشعر الحر.

ففي مجال المضمون تمرد رواد مدرسة الديوان على محدودية الفضاء. ودعوا إلى تحطيم السدود كما تمردوا على محدودية الطموح وعلى رضوخ الشاعر حيال ما يراه في الكون من تتلقص ونقص. ودعوا الشاعر إلى أن يحلق فوق اليوم الذي يعيشه ثم ينظر في الآباد والأمد والتعبير عن التناقض وإبقائه في ذهنه. وتمرحوا على تعالي موضوعات الشعر عن واقع الحياة ودعوا إلى استلهاهم كل الأشياء والأحياء. وتمردوا على خلو الشعر من عناصر التفكير، ودعوا إلى الشرح العقلي. وتمردوا على شعر المناسبات التافهة كما تمردوا على وصف الأشياء وتعدد أشكالها وألوانها بدلا من الشعور بجوهر هذه الأشياء، ونقل هذا الشعور من نفس إلى نفس. وتمردوا على بقاء الشعر قيمة لسانية وليس قيمة إنسانية. فيجب في رأيهم أن يكون الشعر روح الكائن الإنساني فكريا ونفسيا ووجوديا. دعوا إلى ذاتية الرؤية وخصوصية الأسلوب بدلا من ضياع

الموقف الشخصي. وتمردوا على الغموض ودعوا أن يكون الشاعر عميقا مع الوضوح.

وفي مجال البناء دعا رواد مدرسة الديوان إلى رفض التفكك، ونادوا بالوحدة العضوية بحيث تكون القصيدة عملا فنيا تاما يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل جهاز أجهزته. أي يجب أن يكون بنية متنامية تتخلق عضويا على نحو من التناغم والاتساق. ودعوا إلى أن تكون التجربة الشعرية من عناصر العاطفة والحس والعقل والتفكير والحلم والخيال والإيقاع والموسيقى، ومعايشة واقعها الموضوعي معايشة ذاتية صميمية، يخلق من خلالها هذا الواقع الموضوعي تخلقا نفسيا وفكريا ولغويا ومعنويا، وأن يصبح هذا الواقع بعد تخلقه في أعماق الشاعر أولا وبعد تحقيقه الوجودي في عمل فني ثانيا قادرا على التوهج العاطفي والفكري واللغوي في وجدان المتلقي.

وفي مجال اللغة تمردوا على لغة الشعر أو القاموس الشعري، ودعوا إلى تحرير اللغة الشعرية من عبودية القوالب الجاهزة والأنماط القبيلية، كما دعوا إلى التعبير عن المضامين الجديدة بلغة قادرة على التحليل والتركيب من خلال استيعاب كامل لقاموس اللغة وتاريخ تطور الألفاظ والعلاقات والدلالات.

هذا هو حجم انجاز مدرسة الديوان في تعصير القصيدة العربية، ولكن من الانصاف أن نقول هنا إن هذه الدعوة الجارفة التي زلزلت سكون حياة العرب الفكرية والفنية ربما تكون قد نمت من خلال التأصيل

النظري لها فحسب، لأن أصحابها الثلاثة مع كونهم شعراء لم يستطيعوا تجسيدها في واقع شعري ممتاز يغري بمتابعتها أو التشيع لها. فأصبحت دعوتهم دعوة نقدية هائلة حتى استقرت كأساس راسخ من أسس قيمنا النقدية المعاصرة. فشعرهم قصير عن فكرهم. ولكن ثورة جدلهم لا يزال وهجها ملاً آفاق الأدب العربي وعلى كل حال فإن مدرسة الديوان نهضت في قضية تطور الشعر العربي الحديث بأخطر الأدوار شكلاً ومضموناً بناءً ولغةً.

طه حسين ١٨٨٩-١٩٧٣

أديب وناقد مصري، لُقّب بعميد الأدب العربي. غيّر الرواية العربية، مبدع السيرة الذاتية في كتابه الأيام. يعتبر من أبرز الشخصيات في الحركة العربية الأدبية الحديثة. لا تزال أفكار ومواقف طه حسين تثير الجدل حتى اليوم. درس في الأزهر، ثم التحق بالجامعة الأهلية حين افتتحت عام 1908، وحصل على الدكتوراه عام 1914 ثم ابتعث إلى فرنسا ليكمل الدراسة، عاد إلى مصر ليعمل أستاذًا للتاريخ ثم أستاذًا للغة العربية. عمل عميدًا لكلية الآداب، ثم مديرًا لجامعة الإسكندرية، ثم وزيرًا للمعارف، من أشهر كتبه: في الشعر الجاهلي، ومستقبل الثقافة في مصر.

في الشعر الجاهلي:

في عام 1926 أَلَّف طه حسين كتابه المثير للجدل في الشعر الجاهلي وعمل فيه بمبدأ ديكارث وخلص في استنتاجاته وتحليلاته أن الشعر الجاهلي منحول، وأنه كتب بعد الإسلام ونسب للشعراء الجاهليين.

تصدى له العديد من علماء الفلسفة واللغة ومنهم: مصطفى صادق الرافعي والخضر حسين ومحمد لطفي جمعة والشيخ محمد الخضري ومحمود محمد شاكر وغيرهم. كما قاضى عدد من علماء الأزهر طه حسين إلا أن المحكمة برأته لعدم ثبوت أن رأيه قصد به الإساءة المتعمدة للدين أو للقرآن. فعُدل اسم كتابه إلى «في الأدب الجاهلي» وحذف منه المقاطع الأربعة التي اخذت عليه.

فكرة الكتب هي أن الشعر الجاهلي منتحل، لأن ما بقي من الشعر الجاهلي قليل جدًا ولا يعبر عن المرحلة وخصوصًا الحياة الدينية للجاهليين، والتي عبر عنها القرآن بشكل أفضل. بحيث أن القرآن وُصف حياة دينية قوية عند القرشيين، كما وصف حياة فكرية قائمة على الجدل والخصام والحوار. ويستخلص طه حسين أن هناك شعوبيون انتحلوا أخبارًا وأشعارًا كثيرة وأضافوها إلى الجاهليين. لذلك فالقرآن هو أصدق مرآة للحياة الجاهلية وليس الشعر الجاهلي،

دعا طه حسين إلى نهضة أدبية، وعمل على الكتابة بأسلوب سهل واضح مع المحافظة على مفردات اللغة وقواعدها، ولقد أثارت آراؤه الكثيرين كما وجهت له العديد من الاتهامات، ولم يبالي طه بهذه الثورة ولا بهذه المعارضات القوية التي تعرض لها ولكن استمر في دعوته للتجديد والتحديث، فقام بتقديم العديد من الآراء التي تميزت بالجرأة الشديدة والصراحة فقد أخذ على المحيطين به ومن الأسلاف من المفكرين والأدباء طرقهم التقليدية في تدريس الأدب العربي، وضعف مستوى التدريس في المدارس الحكومية. ومدرسة القضاء وغيرها، كما دعا إلى أهمية توضيح

النصوص العربية الأدبية للطلاب، هذا بالإضافة لأهمية إعداد المعلمين الذين يقومون بتدريس اللغة العربية، والأدب ليكونوا على قدر كبير من التمكن والثقافة بالإضافة لاتباع المنهج التجديدي، وعدم التمسك بالشكل التقليدي في التدريس.

من المعارضات الهامة التي واجهها طه حسين في حياته تلك التي كانت عندما قام بنشر كتابه الشعر الجاهلي، فقد أثار هذا الكتاب ضجة كبيرة، والكثير من الآراء المعارضة، وهو الأمر الذي توقعه طه حسين.

أخذ على طه حسين دعوته إلى الأوربة، كما أخذ عليه قوله بانعدام وجود دليل على وجود النبيين إبراهيم إسماعيل فضلا عن زيارتهما الحجاز ورفعهم الكعبة سالكا بذلك المنهج الديكارتي في التشكيك، ويقول في هذا الصدد. للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما ولكن هذا لا يكفي لصحة وجودهما التاريخي، كما أنتقد لمساندته عبد الحميد بخيت أمام الأزهر في فتوى جواز الإفطار في نهار رمضان لمن يجد أدنى مشقة واتهم بالكفر والإلحاد الرد عليه

قام مصطفى صادق الرافعي بتأليف كتاب سماه تحت راية القرآن للرد على كتاب في الشعر الجاهلي وألف كذلك بين القديم والجديد للرد على كتاب ألفه طه حسين وهو مستقبل الثقافة في مصر وعلى كتاب سلامة موسى المدعو اليوم والغد. وقد صنف إبراهيم عوض مؤلفا جمع فيه أقوال النقاد والمؤرخين سماه «معركة الشعر الجاهلي بين الرافعي وطه حسين.

قام سيد قطب بتأليف كتاب أسماه نقد كتاب مستقبل الثقافة في مصر لطله حسين، وممن رد عليه أنور الجندي في كتابه محاكمة فكر طه حسين، كما رد عليه وائل حافظ خلف في كتابه الذي أسماه مجمع البحرين في المحاكمة بين الرافي وطه حسين. كما عارضه خالد العصيمي في بحثه مواقف طه حسين من التراث الإسلامي. وأفرد محمود مهدي الاستانبولي في كتابه طه حسين في ميزان العلماء والأدباء فصلاً عن نقد طه حسين وكذلك صابر عبد الدايم في بحثه بين الرافي وطه حسين تحت راية القرآن.

كتبه النقدية: في الشعر الجاهلي، في الأدب الجاهلي، الحياة الأدبية في جزيرة العرب، فصول في الأدب والنقد، حديث الأربعاء، حافظ وشوقي، صوت أبي العلاء، مع أبي العلاء في سجنه، تجديد ذكرى أبي العلاء، مع المتنبي، من حديث الشعر والنثر، من أدبنا المعاصر، ألوان، خصام ونقد، من لغو الصيف، من الشاطيء الآخر (كتابات طه حسين بالفرنسية)، أدبنا الحديث ما له وما عليه، صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان، الحياة والحركة الفكرية في بريطانيا، قادة الفكر.

حركة الشعر الحر:

الشعر الحر أحد أنواع الشعر العالمي والعربي الأكثر انتشاراً، بدأ يأخذ شكله منذ نهاية القرن التاسع عشر في العالم وفي الثلاثينيات من القرن الماضي في الوطن العربي. سمي بـ"الشعر المرسل" أو "النظم المرسل المنطلق" أو "الشعر الجديد" أو "شعر التفعيلة" في بداياته، أما بعد الخمسينيات فقد أطلق عليه مسمى "الشعر الحر". وما زال الجدل

مفتوحًا حتى الآن بين تيار من الأدباء والنقاد يرى أن الشعر الحر يختلف عن قصيدة النثر فهو شعر موزون لكنه متحرر من عدد التفعيلات التي تحدد شطر البيت في الشعر الخليلي ويمثل هذا التيار نازك الملائكة وغيرها، وبين من يرى أن النثر أو قصيدة النثر بحد ذاتها هي الشعر الحر لأنه متحرر من أي قالب أو وزن أو بحر وأبرز من يمثل هذا التيار جبرا إبراهيم جبرا وآخرون.

يُعدّ شعر التفعيلة تغييرًا حاسمًا في تاريخ الشعر العربي، لارتباطه بتحوّل عميق على صعيد البناء الموسيقي، وأنماط التعبير الفكرية والإبداعية، وقد كانت بداية هذا الكشف الشعري في العراق على يد نازك الملائكة في قصيدة "الكوليرا"، المنشورة في تشرين الأول سنة ١٩٤٧م، وعلى يد بدر شاكر السياب في قصيدته "هل كان حبًّا" في ديوانه "أزهار ذابلة"، الصادر في كانون الأول سنة ١٩٤٧م. قرر بعض النقاد أنه بما تستغرقه كتابة ديوان شعري كامل من زمن يوحى بريادة السَّيَّاب للمدرسة، بينما قرر آخرون أن نازك الملائكة بيّنت ريادة لهذا الشعر عندما قررت أنه أول من شمل هذا الكشف الشعري، بالإيمان العميق، والوعي النقدي.

ظهر عبد الوهاب البياتي بديوانه "ملائكة وشياطين" سنة ١٩٥٠م وما بعدها، ليُضيف سمات جديدة إلى حركة الشعر العربي، عندما انصهر بنضال الشعب، مستغلًّا الحرية التي يتيحها الشكل الجديد من أجل التعبير عن همومه، والإفصاح عن آماله.

ثم توالى بعد ذلك الدواوين الشعرية، وراحت دعوة شعر التفعيلة، تتخذ مظهرًا أقوى بظهور شعراء آخرين منهم: صلاح عبد الصبور، أحمد

عبد المعطي حجازي في مصر، أدونيس وخليل حاوي في لبنان، نزار قباني في سوريا، فدوى طوقان ومحمود درويش وسميح القاسم في فلسطين، محمد الفيتوري ومحي الدين فارس في السودان. ومن رواد الشعر الحر: نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، عبد الباسط الصوفي، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي، محمد الفيتوري، أمل دنقل، محمود حسن إسماعيل

تميزت قصيدة الشعر الحر بخصائص أسلوبية متعددة، فقد اعتمدت على الوحدة العضوية، فلم يعد البيت هو الوحدة وإنما صارت القصيدة تشكل كلامًا متماسكًا، وتزواج الشكل والمضمون، فالبحر والقافية والتفعيلة والصياغة وضعت كلها في خدمة الموضوع وصار الشاعر يعتمد على "التفعيلة" وعلى الموسيقى الداخلية المناسبة بين الألفاظ.

من مميزات الشعر الحر

١. أنه موزون: فلو لم يكن موزونًا لما جازت تسميته شعرًا.
٢. يعتمد التفعيلة وحدة للوزن الموسيقي، ولكنه لا يتقيد بعدد ثابت من التفعيلات في أبيات القصيدة.
٣. أنه يقبل التدوير: بمعنى أنه قد يأتي جزء من التفعيلة في آخر البيت، ويأتي جزء منها في بداية البيت التالي.
٤. عدم الالتزام بالقافية: إذ تتعدد فيه حروف الروي مما يفقده الجرس الموسيقي العذب.
٥. استعمال الصور الشعرية: كالتي تعمق التأثير بالفكرة التي يطرحها الشاعر.

٦. اللجوء إلى الرمزية التي يموه بها الشاعر على مشاعره الخاصة أو ميوله السياسية. وقد يصعب على القارئ إدراك المقصود من القصيدة.

ومدرسة الشعر الجديد (الواقعية) هي طريقة من التعبير عن نفسية الإنسان المعاصر، وقضاياه ونزواته، وطموحه، وآماله، وقد ظهرت لعوامل متعددة منها الرد على المدرسة "الابتداعية" أو "الرومانسية" الممعنة في الهروب من الواقع إلى الطبيعة وإلى عوالم مثالية. مذهب الالتزام:

الأدب الملتزم هو الأدب الذي يكون صورة صادقة عن انفعالات ناظمه. فالأديب الملتزم يعانق اللفظ وحرارة المعنى والانفعال. يعبر عن كامل انفعاله النفسي بصدق في انفعاله ونقله، حتى يصبح إلى مقام الحرية الخلاقة المبدعة. ومن هذه الحرية يطل الشاعر إلى قيمه العليا والأخلاق ومن خلالها يلتزم بالدفاع عن تلك القيم الأصيلة في الوجود ثم يحاول لتحقيق هذه القيم. فيكون الشاعر بذلك رسول القيم العليا في الوجود. فيصبح الشعر الوطني والقومي والديني جانبا من الرسالة الملتزمة للشعر، يخوض الشاعر في أعماقه ثم ينقلنا من عالم الحياة اليومية إلى ما وراء الحياة من أصل ومصير ومثل. فكل شاعر ملتزم يعايش عصره. فإذن الشاعر العربي أيضا يعايش مشكلات أمته. وهو في العصر الحديث اهتز وتره الشعري لما يجري في الوطن العربي من أحداث ضخمة فيثور لثواء جميع أقطار العربية بلا فرق.

وفكرة الالتزام في الأدب لم تؤد حتى الآن مفهوما حقيقيا واضحا ومحددا في أذهان معتنقيه ودراسيه. وعند بعضهم هو مزيج من السياسة والاجتماع والمفاهيم الوطنية والقومية والدولية ومبادئ الصراع والثورة. ولذلك إنه يختلف عن الأدب الواقعي الذي يساير الحياة ونظم الحياة مسائرة واسعة بكل ما فيها من المظاهر الواقعية، لاتهمل شيئا من الخيال والعاطفة. أما الالتزام أهملها أو جعلها في الدرجة الثانية. وفي البداية كان الشاعر أو الأديب ملتزما، عليه أن يدفع عن قبيلته ومكارمها، وأما التعبير عن الفردية قد تطور عند ما بدأ المجتمع يتطور. ومع ذلك نجد الالتزام يظهر في المجتمع في أدبه وفنه إذا ظهرت فيه فكرة أو عقيدة كانت ذات أثر كبير في نفوس الناس.

الأديب يجب أن يكون حرا، وإذا فقدت الحرية ذهبت عنه صفة الأديب. فالالتزام سوف يقتل أدبه. وينبغي أن يكون الالتزام عند الأديب شيئا ينبع من ذاته وبيئته وعقيدته حتى يكون الالتزام جزءا من كيانه. فتناول الأدب أو الفن لشؤون البيئة والزمن ينبغي أن لا يشبه بما تعرضه الصحف والدعايات أو المناسبات أو وسائل الإعلام الأخرى. الأديب ليس مجرد بصور وسارد، بل هو الذي ينتج من البيئة المحلية فنا رفيعا فيه علامات الخلود. ومن طريق آخر إنه محرك لقضية ومفسر لوضع وراسم لطريق آخر. وبذلك يستطيع الملتزم مستساغا لدى جمهور واسع من الشعب. وإذا كان الأديب يلتزم فالأدب لا يلتزم بأبي حال من الأحوال. فينبغي على الأديب أن يتوسل إلى الالتزام الأدبي بالقيم الأدبية الرفيعة.

والغاية في الأدب لا تبرر الوسيلة. وهذا هو الفرق بين حسان والمتنبى في فن الشعر. فالأدب ينظر إلى الوسيلة قبل الغاية.

الالتزام في الأدب على شرف غايته لا يكافئ الأديب في كل الأحيان. ولذلك يكون الأثر الأدبي شيئاً منفراً ومكروها رغم أصالته إذا نقل ذلك الأدب إلى بيئة أخرى، فالأديب الملتزم لا يلزم في أدبه إلا بيئة واحدة في زمن واحد. وباختلاف البيئة أو الزمن يتحلل الأدب. والأديب الملتزم الخالد هو الذي يصل بيئته في كل البيئات وعصره في كل العصور ومجتمعه في كل المجتمعات ونفسه في كل النفوس وروجه بأرواح البشر كلهم.

ومن الشعراء الملتزمين العرب الشاعر القروي رشيد سليم الخوري، محمد مهدي الجواهري، جميل صدقي الزهاوي، وسليمان العيسى، وشعراء الأرض المحتلة أمثال محمود درويش، وهارون هاشم رشيدن وعلى هاشم رشيد، وعدنان الراوي، وتوفيق زيادة، وسميح القاسم وفدوى طوقان وغيرهم كثير.

محمد مندور ١٩٠٧-١٩٦٥

محمد عبد الحميد موسى مندور ناقد أدبي وكاتب مصري متنوع، ولغوي. مارس الصحافة والتدريس الجامعي. عاش تاريخاً حافلاً بمعارك سياسية، وفكرية، واجتماعية مؤثرة، ولد بالشرقية في ١٩٠٧ والتحق بكلية الحقوق وقت افتتاح الجامعة المصرية عام ١٩٢٥ ثم درس بكلية الآداب قسم الاجتماع وقسم اللغة العربية وحصل على ليسانس الآداب عام ١٩٢٩ وليسانس الحقوق عام ١٩٣٠. وقع اختيار الجامعة عليه عضوًا ببعثتها إلى جامعة السوربون في فرنسا.

بعد عودته من فرنسا قام مندور بتدريس الترجمة من الفرنسية، واللغة الفرنسية وآدابها، وعندما أنشئت جامعة الإسكندرية سنة ١٩٤٢ عين مندور وزملائه العائدين من فرنسا في الجامعة الوليدة. ثم حصل على الدكتوراة من جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة) بتشجيع من أحمد أمين، الذي أشرف أيضًا على رسالته. عمل في الصحافة وفي لجنة الترجمة وغيرها.

وكان علما من أعلام البيان، وعلامة أدبية راقية، مضئيئة لكل آداب العصر، وهو الناقد البصير والمحلل الموضوعي والمؤرخ المحايد. ومن مؤلفاته: النقد المنهجي عند العرب: وهي في الأصل رسالته التي نال بها درجة الدكتوراه، في الأدب والنقد، الأدب ومذاهبه، في الميزان الجديد، معارك أدبية، الأدب وفنونه، النقد والنقاد المعاصرون، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، الشعر المصري بعد شوقي، قصص رومانية، المسرح النثري، المسرح العالمي، المسرح، في المسرح المصري المعاصر وغيرها

أحمد أمين ١٨٨٦-١٩٥٤

أديب ومفكر ومؤرخ وكاتب مصري، وهو صاحب تيار فكري مستقل قائم على الوسطية، عرف بسلسلة كتبه: فجر وضحي وظهر الإسلام ، وهو والد المفكرين المعاصرين حسين وجلال أمين. ولد أحمد أمين إبراهيم الطباخ في حي المنشية بالقاهرة ، تدرج في تعليمه من الكُتَاب إلى مدرسة والده عباس باشا الأول الابتدائية، إلى الأزهر، إلى مدرسة القضاء الشرعي، درّس بعدها سنتين في مدرسة القضاء الشرعي. ثم انتقل في 1913م إلى القضاء عاد بعدها مدرسًا بمدرسة القضاء.

في 1926م عرض عليه صديقه طه حسين أن يعمل مدرسًا بكلية الآداب بجامعة القاهرة، فعمل فيها مدرسًا ثم أستاذًا مساعدًا إلى أن أصبح عميدًا لها في 1939م. أنشأ مع بعض زملائه سنة 1914م "لجنة التأليف والترجمة والنشر" وبقي رئيسًا لها حتى وفاته 1954م. شارك في إخراج "مجلة الرسالة"، كذلك أنشأ مجلة "الثقافة" الأدبية الأسبوعية (١٩٣٩م). وفي 1946م بعد توليه الإدارة الثقافية بوزارة المعارف، أنشأ ما عرف باسم "الجامعة الشعبية" وكان هدفه منها نشر الثقافة بين الشعب عن طريق المحاضرات والندوات. في نفس الفترة، أنشأ "معهد المخطوطات العربية" التابع لجامعة الدول العربية.

شغل أحمد أمين وظيفة القاضي مرتين الأولى سنة ١٣٣٢ هـ / ١٩١٣م في الواحات الخارجة لمدة ثلاثة أشهر، أما المرة الثانية فحين تم إقصاؤه من "مدرسة القضاء الشرعي" لعدم اتفاقه مع إدارتها بعد أن تركها أستاذه عاطف بركات، وأمضى في القضاء في تلك الفترة أربع سنوات عُرف عنه فيها التزامه بالعدل وحبه له، واستفاد من عمله بالقضاء أنه كان لا يقطع برأي إلا بعد دراسة وتمحيص شديد واستعراض للآراء والحجج المختلفة، ولم تترك نزعة القضاء نفسه طيلة حياته بدءًا من نفسه حتى الجامعة.

تولى في الجامعة تدريس مادة "النقد الأدبي"، فكانت محاضراته أولى دروس باللغة العربية لهذه المادة بكلية الآداب، ورُقِّي إلى درجة أستاذ مساعد من غير الحصول على الدكتوراه، ثم إلى أستاذ فعميد لكلية الآداب سنة ١٩٣٩، واستمر في العمادة سنتين استقال. ندب للعمل

مديرًا للإدارة الثقافية بوزارة المعارف. أشرف أحمد أمين على لجنة التأليف والترجمة والنشر مدة أربعين سنة منذ إنشائها حتى وفاته (١٩٥٤م)، وكان لهذه اللجنة أثر بالغ في الثقافة العربية إذ قدمت للقارئ العربي ذخائر الفكر الأوروبي في كل فرع من فروع المعرفة تقديمًا أمينًا يبتعد عن الاتجار، كما قدمت ذخائر التراث العربي مشروحة مضبوطة فقدمت أكثر من ٢٠٠ كتاب مطبوع.

كانت الثقة في مطبوعات اللجنة كبيرة جدًا لذلك رُزقت مؤلفات اللجنة حظًا كبيرًا من الذبوع وتخطفتها الأيدي والعقول، كما أنشأت هذه اللجنة مجلة "الثقافة" في (ذي الحجة ١٣٥٧ هـ / يناير ١٩٣٩م) ورأس تحريرها، واستمرت في الصدور أربعة عشر عامًا متوالية، وكان يكتب فيها مقالًا أسبوعيًا في مختلف مناحي الحياة الأدبية والاجتماعية، وقد جمعت هذه المقالات في كتابه الرائع "فيض الخاطر" بأجزائه العشرة. امتازت مجلة "الثقافة" بعرضها للتيارات والمذاهب السياسية الحديثة، وتشجيعها للتيار الاجتماعي في الأدب وفن الرواية والمسرحية، وعُنتت المجلة بالتأصيل والتنظير.

من مؤلفاته: فجر وضحي وظهر الإسلام (سلسلة كتب)، يوم الإسلام، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، من زعماء الإصلاح، زعماء الإصلاح في العصر الحديث، كتاب الأخلاق، حياتي، فيض الخاطر (١٠ أجزاء)، الشرق والغرب، النقد الأدبي (جزءان)، هارون الرشيد، الصعلكة والفتوة في الإسلام، المهدي والمهدوية، إلى ولدي، ابتسم للحياة، حرب الشر، علمتني الحياة.

رشاد رشدي ١٩١٢-١٩٨٣

هو كاتب وناقد ومسرحي مصري، ولد بمدينة القاهرة عام ١٩١٢. والتحق بمدرسة شبرا الابتدائية ثم مدرسة الأمير فاروق الثانوية ثم جامعة القاهرة حيث نال منها دبلوم معهد التربية العالي وحصل على دكتوراة في الادب الانجليزي من جامعة ليدز بإنجلترا. بعد عودته من إنجلترا عمل رشاد رشدي مدرسا في المدرسة ثم أستاذا في كلية الآداب جامعة القاهرة ورئيسا لقسم الأدب الإنجليزي في جامعة القاهرة. عين عام 1975 رئيس المعهد العالي للفنون المسرحية ورئيس أكاديمية الفنون. كما عمل رئيسا لمسرح الحكيم.

كما عمل رئيس التحرير في مجلة المسرح من عام 1960 إلى 1966 ثم انتقل إلى مجلة الجديد في عام 1973 وظل بها حتى وفاته. عمل مستشارا للرئيس أنور السادات للادب كتب بعض القصص والمسرحيات والدراسات. من أهم دراساته المدخل إلى النقد ، فن القصة القصيرة ، فن الدراما ، ما هو الأدب، النقد والنقد الأدبي، البحث عن الزمن.

شوقي ضيف ١٩١٠-٢٠٠٥

أحمد شوقي عبد السلام ضيف الشهير بشوقي ضيف أديب وعالم لغوي وناقد قدير مصري، والرئيس السابق لمجمع اللغة العربية المصري، ولد شوقي ضيف في قرية أولاد حمام في محافظة دمياط شمالي مصر، ويعد علامة من علامات الثقافة العربية، ألف عددًا من الكتب في مجالات الأدب العربي، وناقش قضاياها .

ألف الدكتور شوقي ضيف حوالي ٥٠ مؤلفاً، منها: سلسلة تاريخ الأدب العربي، وهي من أشهر ما كتب، من شعر ونثر وأدباء منذ الجاهلية وحتى العصر الحديث، الرد على النحاة لابن مضاء، كتاب تجديد النحو، كتاب تيسيرات لغوية، كتاب الفصحى المعاصرة، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، الحب العذري عند العرب، في التراث والشعر والنثر واللغة، في الشعر والفكاهة في مصر، الأدب العربي المعاصر في مصر البلاغة تطور وتاريخ، تحريفات العامية للفصحى، المدارس النحوية، تيسيرات لغوية، محاضرات مجمعية، من المشرق والمغرب. الفن ومذاهبه في النثر العربي، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دراسات في الشعر العربي المعاصر الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، في التراث والشعر واللغة.

مدرسة المهجر:

أدب المهجر نوع خاص من الأدب العربي الحديث، له طابع ما يختلف عن الأدب العربي في البلاد العربية الشرقية.

منذ أواخر القرن التاسع عشر بدأت تنزح جماعات من أبناء البلاد العربية إلى بلاد أمريكا الشمالية والجنوبية ولا سيما من لبنان وسورية، بعضها هرباً من جور الأتراك وبعضها الآخر طلباً للرزق، وبعضها الثالثة للسبيين معاً. وكان بين المهاجرين فئة من الشباب المثقف الواعي، فنقلوا اللغة العربية والأدب العربي إلى تلك البلدان القاصية. فأصدروا هناك

مجلات وجرائد في لغتهم الأم. وتأثروا بالأدب الغربي الإنجليزي والإسباني وغيرها، فبدأوا أن ينقل هذه الخصائص الأدبية إلى اللغة العربية وآدابها. فولد أدب جديد في الأدب العربي. وكانت هذه الهجرة شبيهة بهجرة اللغة العربية إلى أسبانيا في العهد العباسي من قبل. وقد انقسم هؤلاء الأدباء المهجريون إلى فئتين: فئة المهجر الشمالي أي الولايات المتحدة الأمريكية وفئة المهجر الجنوبي أي أمريكا الجنوبية وعلى الاختصاص البرازيل والأرجنتين وفنزبلا.

لقد ضرب أدباء المهجر الشمالي في أكثر الفنون الأدبية وجاؤوا فيها بأفانين عجاب. لقد نظموا الشعر فتفوقوا فيه وأبدعوا في نظمه وانتقاء موضوعاته وقوالها وكتبوا اثرا عاطفيا وتصويريا واجتماعيا. فكان نثرهم شعرا رائعا ساحرا. وكتبوا في القصة فكانت أقاصيصهم وراواياتهم من أجود ما عرفه الأدب العربي في فن القصة. وقد نهج أغلبهم في آدابهم النهج الفلسفي. فكان أدب جبران وأبي ماضي وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة خصوصا شعرهم يتميز بنزعة الفلسفية والروحية والاجتماعية. وترك إنتاج هؤلاء الأدبي أثره البعيد في حياة الأدب العربي.

وأما المهجر الجنوبي فقد أشهر ما ذاع منه على الشعر دون النثر. وفي هذا الشعر نجد الشعر القومي والوجداني والأسطوري والاجتماعي. وبعد حين من الوقت انصرف المهجريون عن الكتابة بالعربية إلى التأليف بالإسبانية والبرتغالية، ومنهم من نال من الأجانب مكانة عالية في هاتين اللغتين.

وأما المذهب الأدبي الذي يشترك فيه الأدب المهجري إجمالاً فهو المذهب الرومانتيكي الذي تأثر به المهجريون كثيراً في أفكارهم وأساليبهم. ثم المذهب الواقعي والقومي. فكانت أساليبهم البيانية غاية في الجمال والبساطة، لأنها لم تتقيد بقيود الألفاظ والزركشة اللفظية، بل أرسلت إرسالاً لتعبر بصدق وبساطة وحيوية عن الفكرة أو العاطفة التي تملئها. ولكن غلبت الرومانسية على شعراء الشمال والكلاسيكية المتطور على شعراء الجنوب.

خصائص الأدب المهجري :

١. التحرر من قيود القديم والثورة الجريئة عليه وعلى كل أدب لا يصلح للحياة ولمسايرة العصر، فتحرر الأدب من قيود الألفاظ الثقيلة والأساليب القديمة. فجاء بكنوز فكرية وعاطفية إنسانية وغذاء روحي.
٢. الطابع الشخصي، يعبر الأدب المهجري عن شخصية صاحبه بحيث تظهر فيها شخصية الأدب قوية. فأكثرهم لم يكونوا مهتمون بأن يجعلوا فرقاً بين لغة الشعر ولغة النثر.
٣. الحنين إلى الوطن : ومن أبرز خصائص الأدب المهجري أنه يحن إلى الوطن. وهذا أكثر عمقا في شعر المهجري الأمريكي الجنوبي والشمالي.
٤. التأمل: اختص في هذه الناحية مهجريو الشمال في الغالب وفي أدب الرابطة القلمية بنوع خاص.

٥. النزعة الإنسانية : قد اتسعت هذه النزعة في آداب المهجريين من الحب المطلق لكل الوجود، ولكل ما في الوجود كما اتسعت آدابهم لرغبة الخير المطلقة لكل المخلوقات. ولذلك نرى فكرة وحدة الإنسان والعمل لها.

٦. حب الطبيعة : فلأدباء المهجريون كلهم كانوا من أخلص أبناء الطبيعة وعشاقها.

٧. البساطة في التعبير والرقعة الغنائية: لأنهم كانوا يعتقدون أن الشعر فن الحياة لا تكلف ولا تقيد.

٨. الحرية الدينية : فهي الفكرة السائدة التي سيطرت عليها الأدب المهجري في المعتقدات الفكرية والمذهبية والاجتماعية وفي التعبير وفي البيان.

٩. الوصف والتصوير : فقد اعتمدت المدرسة المهجرية إلى حد كبير على جمال التصوير في الشعر والنثر على السواء. هذه هي مميزات الأدب المهجري على الإجمال.

ومن أكابر الأدباء المهجريين في الشمال المهجري جبران خليل جبران، وإيليا أبو ماضي، وميخائيل نعيمة، ونسيب عريضة، وعبد المسيح حداد، وأمين الريحاني، ورشيد أيوب، وندرة حداد وغيرهم. ومن الأدباء في الجنوب ميشال المعلوف، وداوود شكور، وفوزي المعلوف، وشفيق المعلوف، ورشيد سليم الخوري، وفيصل الخوري، وإلياس فرحات، وجورج أنطون.

لقد انفرط الأدب المهجري لعدة أسباب. لأن هذه الفئة لم تستطع الصمود للأيام طويلا. فالذين توفوا لم يحل محلهم من يستطيع أن يحتفظ للأدب العربي في ديار الغربة بزهوته ونضرتة وقوته. ففي الشمال اضمحل الأدب العربي بوفاة جبران ونسيب عريضة وإيليا أبو ماضي كما ضعف الأدب المهجر الجنوبي كثيرا بوفاة فوزي المعلوف وميشال المعلوف وعقل الجر وغيرهم. أضف إلى ذلك أن بعض الأدباء عادوا إلى بلادهم أمثال ميخائيل نعيمة وجورج صيدح ورياض المعلوف وشكر الله الجر وغيرهم.

ومعنى هذا أن الأدب المهجري أدب فترة قصيرة، ولكنها فترة من أغنى أدواره وأطيبها ثمرا. فأبناء المهجرين انصرفوا إلى آداب اللغات الأجنبية مثل الإنجليزية والبرتغالية والإسبانية وغيرها. وبدأ الإنتاج بالعربية يضمحل حتى لم يعد لدى الأدباء الجدد ما يربطهم باللغة العربية.

الرابطة القلمية ١٩٢٠ - ١٩٣١:

وكانت ولادة الرابطة القلمية بدافع الغيرة على الأدب العربي. ففي العشرين من نيسان عام ١٩٢٠م انعقد مجلس من الشباب اللبناني والسوري الذي تلتهم في قلوبهم هذه الغيرة على الأدب العربي والأسف على حالته تضطرب في نفوسهم. فكل كانوا يرجون إخاله الأدب من هذه العثرة والجمود. فاتفقوا على الفكرة والعمل لتحقيق الفكرة. وبعد أسبوع ظهرت الرابطة إلى الوجود.

وكان رئيسها جبران خليل جبران ومستشارها ميخائيل نعيمة وخازنها وليم كاتسفليس. ويعمل تحت لوائها سبعة آخرون يحملون اسم العمال. وهم

إيليا أبو ماضي ونسيب عريضة، وعبد المسيح حداد، ورشيد أيوب، وندرة حداد، ووديع باحوط، وإلياس عطا الله. وكان مقر هذه الرابطة مدينة نيويورك. ولم يكن هؤلاء كلهم من الأدباء، ومع ذلك كان هناك جم غفير لم يتفوقوا مع هذه الرابطة منهم مسعود سماحة. وأمين مشرق، وأمين الريحاني ونعمة الحاج وغيرهم.

كانت تنشر إنتاج أعضائها في جريدة السائح في ملك عبد المسيح حداد. وفي مجلة الفنون التي يملكها نسيب عريضة، وفي صدر كل عام كانت تصدر عددا ممتازا كان يطلع على الأدب العربي كحدث خطير. وهكذا انتشرت اسم الرابطة القلمية في العالم العربي كما اشتهر كل مهاجر العرب. وفي عام ١٩٢١ ظهرت مجموعة الرابطة القلمية تحمل عددا وافرا من المقالات والقصائد بأقلام سائر أعضاء الرابطة ماعدا إلياس عطا الله الذي لم يكتب شيئا في هذه الحركة. وكانت تلك المجموعة هي الوحيدة التي أصدرتها الرابطة، لأنها كانت تفتقر إلى المال.

ظلت الرابطة القلمية حية بأعضائها العشرة نحو ١١ سنة من ١٩٢٠ إلى ١٩٣١، ثم بدأت تضمحل. فقد مات عميدها جبران ثم تلاه رشيد أيوب وإلياس عطا الله ونسيب عريضة ثم ندره حداد فويلم كاتسفليس فوديع باحوط وأخيرا أبو ماضي. وعاد ميخائيل نعيمة إلى قريته بسكندا. فقد باع عبد المسيح حداد حقوق جريدته السائح، لسان الرابطة، إلى الأستاذ الراجي الظاهر. وفي عام ١٩٤٦م لم يكن هناك أثر للرابطة القلمية غير إيليا أبو ماضي وندرة حداد.

العصبة الأندلسية ١٩٣٢ - ١٩٤٧:

وقد نزحت فئة من الشباب اللبناني والسوري إلى أمريكا الجنوبية، وكان بينهم كثير من ذوي المواهب. كان أديهم في المهجر معتمدا على إنشاء الصحف للارتزاق. ولكنهم حاولوا أن يسموا بالأدب من هذا الحضيض إلى حيث يصبح أدبا ذا قيمة في توجيه الحياة والفن. وذلك في الربع الثاني من القرن العشرين.

وكانت هذه الغيرة على الأدب مفتقرة إلى البذل السخي والرعاية الكريمة، وقد اجتمع كلاهما لشاعر ميشال المعلوف، فاستطاع بذلك أن يخدم الأدب في المهجر الجنوبي. وقد لاحظ المعلوف أن الأدب يستخدم في التجارة والمشاخنة فتألم لما رآه من حال الأدب. وقرر مع بعض الرفاق أن يعمل عملا حاسما في توجيه الأدب والسمو به، فالتف حوله نخبة من الأدباء المهاجرين الموافقين بفكرته المتوقون إلى رابطة أدبية تقوم مقام الرابطة القلمية في الشمال. وكان صاحب هذه الفكرة شكر الله الجر صاحب المجلة الأندلس الجديدة في مدينة ريودي جانيرو. فسافر إلى سان بولو واتفق مع استعداد ميشال المعلوف.

وقد ولدت العصبة الأندلسية في مطلع كانون الثاني عام ١٩٣٢ م. وكانت تتألف حين تأسيسها من ميشال المعلوف رئيسا وداوود شكور نائب رئيس ونظير زيتون أميناً للسر ويوسف البعيني أميناً للصندوق وجورج حسون المعلوف خطيباً وغيرهم من الأعضاء الكثيرة. سميت هذه الرابطة باسم العصبة الأندلسية، وكان اسم مجلتها العصبة. وكان مقرها في بناء فخمة ينفق عليها ميشال المعلوف. ثم رجع ميشال إلى بلده في لبنان ومات في قرينته زحلة. ولكن العصبة اشتهرت وذاعت شهرتها فأكثر من عدد

أعضائها من الكبار الأدباء منهم شفيق المعلوف، القروي رشيد سليم الخوري، قصير الخوري، وإلياس فرحاتن وجورج أنطون، ورياض المعلوف وغيرهم كثيرون. هكذا أصبحت العصابة الأندلسية رابطة عظيمة الأهمية لأدباء العرب المهاجرين. وأصبحت دارها ندوة لهم ومجلتها مسرحا لخواطهم وملتقى أفكارهم. فتبلور بواسطتها الأدب العربي الحديث.

كان حبيب مسعود رئيس التحرير لمجلة العصابة، وظل يعمل فيها حتى سنة ١٩٤١م. ولكن رئيس جمهورية البرازيل أصدر أمرا يحظر إصدار أي منشور في غير لغة البلاد الرسمية. فتوقفت العصابة فيما توقف من الصحف والجرائد والمجلات في العربية. وفي سنة ١٩٤٧ عادت من جديد ببذل شفيق المعلوف وهمته، فأصبح حبيب مسعود رئيسا لها ولكنها توقفت من جديد.

أما رئاسة العصابة فقد تسلمها بعد ميشال المعلوف رشيد سليم الخوري ومن بعده شفيق المعلوف. ولكن فقدت العصابة كثيرا من أعضائها بتوالي الأيام بالموت، والإنفصاض عن الرابطة، والعودة إلى الشرق. لقد انفردت هذه العصابة بأسباب منها أن الذين توقفوا لم يحل محلهم من يستطيعون أن يحتفظوا للأدب العربي في ديار الغربية. فلم يبق من يملأ مكان فوزي المعلوف وميشال المعلوف وعقل الجر وغيرهم. فأصبح أماكنهم خالية. وأما أبناء المهاجرين فانصرفوا إلى لغات أجنبية كالأسبانية والبرتغالية وغيرها.

الأدب الإسلامي ونقده:

الأدب الإسلامي مصطلح شاع في أواخر القرن العشرين للدلالة على لون من الأدب يتأسس على العقيدة الإسلامية وما تتضمنه من تصور للوجود ويسعى لتمثيلها على مستوى القضايا والاهتمامات وعلى مستوى الشكل واللغة والقيم الجمالية عموماً. وينطلق النقد المصاحب لذلك الأدب من الأسس الإسلامية نفسها. هناك مفهوم آخر إلى جانب هذا المفهوم للأدب الإسلامي هو يشير إلى أدب أو آداب الشعوب الإسلامية بوصفه أدباً إسلامياً، بمعنى أنه ينسب الأدب إلى منتجته بغض النظر إلى مدى التزام المنتجين بالعقيدة الإسلامية ومبادئها. وهذا المفهوم الثاني هو شائع عند المستشرقين عن الأدب الإسلامي. وتعود جذور هذا الاتجاه إلى عهد الرسول صلى الله عليه وسلم منذ أن ظهر هناك شعر الدعوة الإسلامية، وهذا الاتجاه كان سائداً في العصور التالية كلها حتى العصر الحديث. يتضمن في طياته الأدب الذي لم يهدف إلى الدفاع عن الإسلام بقدر ما كان يتمثل العقيدة أو التصور الإسلامي للوجود والعلاقات الإنسانية وما إليها كشعر الزهد وشعر الصوفية وما كتب من النثر يصدر عن رؤية إسلامية.

وفي العصر الحديث وقد استقطب مفهوم الأدب الإسلامي عدداً من المشتغلين في حقل الفكر والنقد الأدبي بالإضافة إلى الكتاب العديد. واجتهدوا لإيضاح هوية الأدب الإسلامي وأهدافه ومعامله النظرية والتاريخية. وكان من أوائل المشتغلين في هذا الحقل سيد قطب ومحمد قطب وعبد الباسط بدر وعماد الدين خليل ونجيب الكيلاني. وفي رأي نجيب الكيلاني الأدب الإسلامي هو تعبير فني جميل مؤثر ينبع من ذات

مؤمنة، ويترجم عن عن الحياة والإنسان والكون وفق الأسس العقائدية للمسلم، وعلى نحو باعث للمتعة والمنفعة، ومحرك للوجدان والفكر، مع تحفيزه الإنسان لاتخاذ موقف والقيام بنشاط ما. وفي هذا التعريف يبدو نجيب الكيلاني حريصا على دفع التهمة الموجهة نحو هذا الأدب بأنه أدب يقوم على المضمون لا هدف له سوى الوعظ ببعدها عن الغاية الفنية.

هذا التحديد لهوية الأدب الإسلامي وأهدافه ينطلق من وعي راسخ بأن بيئة ثقافية مغايرة تحيط بمثل هذا التوجه وتنطلق من أسس صياغتها الثقافية الغربية المعاصرة. الأدب الإسلامي أدب ديني ملتزم يواجه تيارات فكرية وأدبية إما ترفض الأديان أساسا أو تكرس أديانا أخرى. إنه توجه أدبي يقوم في مواجهة آداب عبثية أو وجودية أو آداب مسيحية أو يهودية إلى غير ذلك من توجهات معاصرة معروفة.

ولكن هذا الموقف الحذر لم يحل بين نقاد الأدب الإسلامي وبين التأكيد على أن جوهر الرؤية الإسلامية في ذلك الأدب يمكن العثور عليها في أعمال غير إسلامية، أي في أعمال كتبت من منطلقات ثقافية وفلسفية مغايرة ولكنها تلتقي مع الرؤية الإسلامية في جوهر رؤيتها، وقد توجه في هذا الاتجاه نقاد إسلاميون أمثال محمد قطب وعماد الدين خليل وغيرهما. أما الطاهر أحمد مكي يتوجه إلى الآداب الإسلامية برؤية ترى أن صدور تلك الآداب عن شعوب إسلامية هو بحد ذاته المعيار الرئيسي لوضعها بالإسلام. وبذلك أنه يقترب من تعريف المستشرقين للأدب الإسلامي الذي لا يبحث عن الالتزام الفردي للإسلام. ولكن هذا الناقد

يختلف عن المستشرقين في كونه يسعى إلى تحقيق هدف يمكن وصفه بأنه إسلامي الرؤية.

سيد قطب ١٩٠٦-١٩٦٦

سيد قطب إبراهيم حسين الشاذلي كاتب وشاعر وأديب ومنظر إسلامي مصري ، مؤلف كتاب في ظلال القرآن. وعضو سابق في مكتب إرشاد جماعة الإخوان المسلمين ورئيس سابق لقسم نشر الدعوة في الجماعة ورئيس تحرير جريدة الإخوان المسلمون. عمل مدرساً ابتدائياً استكمل دراسته العليا بنفسه، ثم تخرج في دار العلوم عام 1933م وعين موظفًا، وانتقل سيد قطب إلى وزارة المعارف في مطلع الأربعينيات ثم عمل مفتشاً بالتعليم الابتدائي في عام 1944م وبعدها عاد إلى الوزارة مرة أخرى. حيث عمل مدرساً حوالي ست سنوات. ثم سنتين في وزارة المعارف بوظيفة مراقب مساعد بمكتب وزير المعارف آنذاك إسماعيل القباني وبسبب خلافات مع رجال الوزارة قدم استقالته على خلفية عدم تبنيهم لاقتراحاته ذات الميول الإسلامية

امتلك سيد قطب موهبة أدبية قامت على أساس نظري وإصرار قوي على تنميتها بالبحث الدائم والتحصيل المستمر، حتى مكنته من التعبير عن ذاته وعن عقيدته، وطوال مسيرته ضرب سيد قطب مثل الأديب الذي غرس فيه الطموح والاعتداد بالنفس وتسليح بقوة الإرادة والصبر والعمل الدائب كي يحقق ذاته وأمله. ولم تفتنه الحضارة الغربية من إدراك ما فيها من خير وشر بل منحته فرصة ليقارن بينها وبين حضارة الفكر الإسلامي وجمع بينه وبين حزب الوفد حب مصر والمشاعر الوطنية

وجمع بينه وبين الإخوان المسلمين حب الشريعة وتحقيق العدالة الاجتماعية وبناء مجتمع إسلامي متكامل.

وجد سيد قطب ضالته في الدراسات الاجتماعية والقرآنية التي اتجه إليها بعد فترة الضياع الفكري والصراع النفسي بين التيارات الثقافية الغربية، ولكن المرور بها مكنه من رفض النظريات الاجتماعية الغربية بل إنه رفض أن يستمد التصور الإسلامي المتكامل عن الألوهية والكون والحياة والإنسان من ابن سينا وابن رشد والفارابي وغيرهم.

مضت حياة سيد قطب في مرحلتين مرحلة النشاط الأدبي ومرحلة العمل الإسلامي. وقد بدأت الأولى منذ كان طالبًا بدار العلوم فنشر العديد من المقالات النقدية في المجلات والصحف عن العقاد والرافعي وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وجمع بعضها في كتابه كتب وشخصيات وكانت له معاركه النقدية الحادة فقد كان أحد كتّاب مجلة الرسالة. من مؤلفاته ديوان شعر بعنوان الشاطئ المجهول وكتاب طفل من القرية في سيرة ذاتية ، كتاب النقد الأدبي أصوله ومناهجه، تميز سيد قطب بالجمع بين الأصالة والمعاصرة وفيه برزت بدايات نظريته في كتابه في ظلال القرآن. وفي المرحلة الأدبية ظهرت بواكير اهتماماته الإسلامية فنشر مقالة التصوير الفني في القرآن وأصدر كتاب التصوير الفني في القرآن ومشاهد القيامة في القرآن وهما دراسة جمالية بلاغية جديدة في الإعجاز البياني للقرآن. وأما المرحلة الإسلامية فقد جمعت بين العمل الإسلامي والكتابة الإسلامية وفيها نشر كتاب في ظلال القرآن في ثلاثين جزءًا جمع فيه خلاصة ثقافته الفكرية والأدبية وتأملاته القرآنية

العميقة وأرائه في واقع العالم الإسلامي خاصة والأوضاع الإنسانية في العالم المعاصر. وكانت فكرة الظلال والقيم التعبيرية ركيزة هامة في هذا الكتاب. كذلك أصدر طائفة من الكتب الإسلامية ذات طابع خاص منها: العدالة الاجتماعية في الإسلام عام السلام العالمي والإسلام، معالم في الطريق. وقد بلغت مؤلفاته حوالي ستة وعشرين كتاباً.

أنور الجندي ١٩١٧-٢٠٠٢

أحمد أنور سيد أحمد الجندي أديب ومفكر إسلامي مصري. ولد بقرية حفظ القرآن الكريم كاملاً في كتاب القرية في سن مبكرة، ثم ألحقه والده بوظيفة في بنك مصر بعد أن أنهى دراسة التجارة بالمرحلة التعليمية المتوسطة، ثم واصل دراسته أثناء عمله، حيث التحق بالجامعة في الفترة المسائية ودرس الاقتصاد وإدارة الأعمال، إلى أن تخرج في الجامعة الأمريكية بعد أن أجاد اللغة الإنجليزية.

بدأ "أنور الجندي" الكتابة في مرحلة مبكرة حيث نشر في مجلة أبولو الأدبية، وتُشكِّل سنة ١٩٤٠ علامة فارقة في حياة الأستاذ أنور الجندي، وذلك عندما قرأ ملخصاً عن كتاب وجهة الإسلام لمجموعة من المستشرقين، ولفت نظره إلى التحدي للإسلام ومؤامرة التغريب، وهكذا بدأ أنور الجندي بميدان الأدب الذي بلغ اختراقه حداً كبيراً، حيث كان أكثر الميادين غزواً في حينها وأعلىها صوتاً وأوسعها انتشاراً، فواجه قمم هذا الميدان، مثل طه حسين وسلامة موسى وجرجي زيدان وتوفيق الحكيم وغيرهم، وأقام الموازين العادلة لمحاكمة هؤلاء في ميزان الإسلام وصحة الفكرة الإسلامية، فأخرج عشرات الكتب من العيار الفكري

الثقيل كان توجيه ضربة قوية إليه هو قمة الأعمال المحررة للفكر الإسلامي من التبعية، وخلال ذلك كان يتحرى الدقة والإنصاف، فقد جاءت كتاباته الرصينة منصفة في الوقت نفسه لأصحاب الفكرة الإسلامية الصحيحة من أمثال مصطفى صادق الرافعي وعلي أحمد باكثير والسحرار وكيلاي ومحمود تيمور وغيرهم من أصحاب الفكر المعتدل والأدب الملتزم.

وقد أخذ الجندي على نفسه وضع منهج إسلامي متكامل لمقدمات العلوم والمناهج، يكون زاداً لأبناء الحركة الإسلامية ونبراساً لطلاب العلم والأمناء في كل مكان؛ فأخرج هذا المنهج في ١٠ أجزاء ضخمة يتناول فيه بالبحث الجذور الأساسية للفكر الإسلامي التي بناها القرآن الكريم والسنة المطهرة، وما واجهه من محاولات ترجمة الفكر اليوناني الفارسي والهندي، وكيف انبعثت حركة اليقظة الإسلامية في العصر الحديث من قلب العالم الإسلامي نفسه – وعلى زاد وعطاء من الإسلام - فقاومت حركات الاحتلال والاستغلال والتغريب والتخريب والغزو الفكري والثقافي.. ويذكر أن هذه الموسوعة الضخمة تعجز الآن عشرات الجامعات ومئات المؤسسات والهيئات أن تأتي بمثلها، أو بقريب منها، وكان للقائه بالشيخ "حسن البنا" أثر في إخراج تلك الموسوعة.

وله أكثر من مئتي مؤلف في الموضوعات المختلفة ومن أهم كتبه النقدي والأدبية: آفاق جديدة في الأدب، أصول الثقافة العربية، أدب المرأة العربية تطوره وأعلامه، أدب المقاومة والجهاد، أصالة الفكر العربي الإسلامي في مواجهة الغزو الثقافي، أصول الثقافة العربية ومصادرها

الإسلامية، أضواء على الأدب العربي المعاصر ، موسوعة معالم الأدب العربي المعاصر، أضواء على الحياء والأدب ،، موسوعة معالم الأدب العربي المعاصر، أضواء على حياة الأدباء المعاصرين ، أضواء على نفسيات الأدباء، أكلدوبتان في تاريخ الأدب الحديث، موسوعة القرن الخامس عشر الهجري ، الشبهات والأخطاء الشائعة في الأدب والاجتماع والتاريخ ، الموسوعة الإسلامية العربية، الفصحى لغة القرآن.

كتاب الغربال لميخائيل نعيمة:

يشتمل كتاب الغربال للأديب اللبناني ميخائيل نعيمة، على دراسات فكرية نقدية متخصصة وشاملة، تعنى بتفكيك وتشريح ألوان الفنون الإبداعية العربية. يطل القارئ من خلاله على كثير من الطرائف البارعة والحقائق القيمة. لغربال وهو أحد المؤلفات النقدية المعروفة لميخائيل نعيمة، وهو عبارة عن مقالات نقدية كتبها بجرأة وعفوية ناعياً الشعر الرث. وقد حاول بجرأة أيضاً غريلة الكتّاب والشعراء والمفكرين مدلياً بأراءه وذلك بقراءة نصوصهم وافكارهم من منظاره كأديب. تحدث في الجزء الأول عن نقده للأدب والشعر وفي الجزء الثاني تحدث عن انتقاده لبعض الأعمال الأدبية لكتّاب عصره.

يرى النقاد أن ميخائيل نعيمة الذي استهل كتابه بمقال عنوانه الغريلة، يساوي بين النقد والغريلة، ويوكل إلى النقد ثلاث وظائف: التمييز بين العمومية اللفظية البعيدة عن التحديد والمعايير الأدبية الواضحة، الفصل بين ماضٍ رحل وانتهت مواضعه، وحاضر له مواضع مرتبطة به، وأخيراً إقامة الفرق بين الإبداع المنطلق من فردية فاعلة والتقليد

الذي يذيب الفرد في جماعة سبقته. فقد جاء في الغريال: "فالناقد الذي ينتشلنا من خرافات أمسنا وترهات يومنا، والذي يضع لنا اليوم محجة لندركها في الغد هو الرائد الذي سنتبعه، والحادي الذي سنسير على حدوده.

وعلى هذا فإن النقد، أو الغريلة، فعل ريادي يجمع بين المعرفة والفردية المتمرده، واقتراح تأسيسي أفقه المستقبل لا الماضي، وهو، في الحالين، انعكاس لضرورة اجتماعية لا يمكن تجاهلها. لذلك الغريلة سنة من السنن التي تقوم بها الطبيعة، وهي سنة الطبيعة وسنة البشر الذين هم بعض من الطبيع. ونجد نعيمة يتساءل في كتابه عما إذا كانت اللغة في خدمة الإنسان أم الإنسان في خدمة اللغة؟ وما الذي يطور اللغة ويربطها بالحياة أو يحول دون تطورها ويدعها مستقرة ساكنة؟ وهل تمثل اللغة إلى القواميس؟ أم أن في تنوع حياة البشر ما يغيرها بطرق مختلفة؟

ويؤكد نعيمة أن اللغة معطى إنساني.. مبينا أن حاجات الفكر المغلق، التي تلبى مجتمعاً بسيطاً، تختلف عن حاجات فكر مفتوح لا يكف عن التجدد. لذلك يبدو الإنسان، في الحالة الأولى، أداة للغة، تستعمله ولا يستعملها، ما دامت حاجات أسلافه وأفكارهم تتناسل فيه، بينما تكون اللغة، في الحالة الثانية، أداة للإنسان تعيش حياته اليومية ويعيشها في حياته المحتشدة بظواهر مختلفة. فلا وجود للغة خارج استعمالها الحياتية.

ويسوق نعيمة حديثاً واضحاً كفاحياً، عن لغة الحياة وحياة اللغة، إذ في الأولى مكان لعوالم الروح والجسد والعقل والتفاعل الاجتماعي ومكان

للمرئي ولما لا يرى أيضاً. وفي الثانية أمام للشعر والنثر والفلسفة وميادين الاختصاص ومكان للغة العامية التي لا يحاصرها أحد.

ويدعو صاحب الغربال إلى لغة عربية حية، تنفتح على واقعها المعيش وعلى الأزمنة الحديثة، التي تعلي من شأن التجربة والاختبار، مطالباً العرب بالاندراج في العالم الذي يعيشون فيه، أو الرحيل عنه. غير أن هذا العالم، المتبدل المتحول المغير، الذي طالب ميخائيل نعيمة بالاندراج فيه، يفتح على العرب، بمشيئة منهم أو من دونها، فراضاً عليهم ثقافته ولغاته وأنماط استهلاكه. وطالباً منهم أن يعوا موقعهم منه، وأن يعوا وضع لغتهم، التي تفعل فيها مؤثرات كثيرة. وبسبب هذا التأثير ينتقل موضوع نعيمة، ولو بشكل نسبي، من سؤال اللغة العربية الحية التي تمتثل إلى سلطة الحياة، إلى سؤال اللغة العربية المثقفة التي تحافظ على هويتها في مواجهة لغات أكثر سلطة.

في الأدب الجاهلي لطفه حسين:

هذا الكتاب أثار من الجدل ما جعله يُعدُّ من أشهر كتب القرن العشرين؛ ففيه قال المؤلف بعدم شرعية بنوة الشعر الجاهلي إلى عصره، وأنه منتحل من عصر صدر الإسلام. ومثلت هذه الآراء الجديدة صدمة قوية لمعاصريه، ولا زال صداها حتى اليوم مستمراً؛ فاشتعلت المعارك القلمية بين الدكتور ومعارضيه سواء على صفحات الجرائد والمجلات أو بتأليف كتب بأكملها للرد عليه. وتعدى الأمر ذلك وأحيل الدكتور للنيابة بتهمة الإلحاد وإهانة الإسلام، غير أنه بُرئ منها. كل هذا مجرد آراء حرة في الأدب كتبها عميد الأدب العربي. وقد اتبع المؤلف «منهج البحث العلمي» في

تشريحه للشعر الجاهلي، متخذًا من منهج الشك لديكارت أساسًا لبناء نقده.

كتاب وحي القلم لمصطفى صادق الرافعي:

كتاب وحي القلم عمل أدبي لمصطفى صادق الرافعي، ويعتبر من أجمل ما كتبه الرافعي، يتكون الكتاب من ثلاثة أجزاء هي عبارة عن مجموعة من مقالاته النقدية والإنشائية المستوحاة من الحياة الاجتماعية المعاصرة والقصص والتاريخ الإسلامي المتناثرة في العديد من الصحف والمجلات المصرية المشهورة في مطلع القرن الماضي مثل: الرسالة، وجريدة المؤيد والبلاغ والمقتطف والسياسة وغيرها. يجمع الكتاب كل خصائص الرافعي الأدبية متميزة بوضوح في أسلوبه، كذلك يجمع كل خصائصه العقلية والنفسية متميزة بوضوح في موضوعه، ففيه خلقه ودينه، وفيه شبابه وعاطفته، وفيه تزمته ووقاره، وفيه فكاهته ومرحه، وفيه غضبه وسخطه، فمن شاء أن يعرف الرافعي عرفان الرأي والفكرة والمعاشرة فليعرفه في هذا الكتاب. بدأ الرافعي في كتابة هذه المقالات في عام ١٩٣٤ كل أسبوع بصيغة مقالة أو قصة، ليتم نشرها أسبوعياً في مجلة الرسالة، تناول الكتاب مواضيع اجتماعية وأخرى عن الوصف والحب، كما فيه مواضيع توضح ما التبس من حقائق الإسلام وأدابه وخلفياته وبعض جماليات القرآن ينتزع من الدنيا حقائقها، ويرسلها ضمن نصوص صيغت بصيغة القصة التي تنزع إلى لفت نظر القارئ إلى المغزى.

الأسئلة للمراجعة

١. ماذا تعرف عن النهضة الحديثة في العالم العربي؟
٢. ما هي أهم أسباب النهضة الحديثة؟
٣. ما هي عوامل النهضة؟
٤. ما هي أهم التطورات التي جاءت بها النهضة الحديثة في مجال الأدب؟
٥. ماذا تعرف عن المنازعات بين أصحاب القديم والحديث في الأدب العربي؟
٦. اكتب عن الصراعات الأدبية بين أتباع الأصوليين والاشتراكيين
٧. من هو خليل مطران؟
٨. ما هي خصائص مدرسة خليل مطران الأدبية والشعرية؟
٩. من هم أصحاب مدرسة الديوان؟
١٠. ما هي أهم أغراض مدرسة الديوان؟
١١. ما هي الثورات التي قامت بها مدرسة الديوان في الشعر العربي؟
١٢. من هو طه حسين؟
١٣. اكتب عن مساهمات طه حسين في الأدب والنقد
١٤. ما هي المجادلات التي أثارها طه حسين في كتابه في الشعر الجاهلي؟
١٥. الشعر الحر – ما هو؟
١٦. ما هو تأثير حركة الشعر الحر في الأدب العربي؟
١٧. ما هو أدب الالتزام؟
١٨. ما هي أهم مبادئ أدب الالتزام؟
١٩. من هو محمد مندور؟
٢٠. اكتب عن مساهمات محمد مندور في النقد الأدبي العربي
٢١. من هو أحمد أمين؟
٢٢. ما هي مساهمات أحمد أمين في الأدب العربي؟

٢٣. اكتب عن مساهمات رشاد رشدي في النقد الأدبي العربي
٢٤. من هو شوقي ضيف؟
٢٥. ما هي مساهمات شوقي ضيف في الأدب والنقد؟
٢٦. ما المراد بالأدب المهجري؟
٢٧. ما هي أهم خصائص أدب المهجر؟
٢٨. من هم أهم أدباء أدب المهجر؟
٢٩. اكتب عن الرابطة القلمية
٣٠. ماذا تعرف عن العصبة الأندلسية؟
٣١. كيف انفرد الأدب المهجري؟
٣٢. ما المراد بالأدب الإسلامي؟
٣٣. ما هي أهم ميادى الأدب الإسلامي؟
٣٤. من هم أهم كتاب الأدب الإسلامي في العصر الحديث؟
٣٥. من هو سيد قطب؟
٣٦. كيف يتميز سيد قطب في نظريته النقدية؟
٣٧. من هو أنور الجندي؟
٣٨. ما هي مساهمات أنور الجندي في مجال النقد الأدبي؟
٣٩. اكتب عن كتاب الغربال لميخائيل نعيمة
٤٠. ما هي خصائص كتاب في الأدب الجاهلي لطلح حسين
٤١. من هو مصطفى صادق الرافعي؟
٤٢. بين خصائص كتاب وحي القلم

UNIT 4

النقد التطبيقي

١ . تطور الاتجاه الفني في شعر نازك الملائكة:
(من كتاب من الذي سرق النار – خطرات في النقد والأدب –
لإحسان عباس)

حين بلغت في قراءتي قصيدة "على الجسر" من ديوان "عاشقة الليل" أحسست إحساسا غامضا بأن هناك نقطة تحول في النظرة إلى الحياة تريد أن تثبت وجودها لترسم الحد بين عهد يراد له أن يطوي في ضمير النهر الذي شهد اعترافات الأمانى والخطى والدموع والآهات، وبين عهد آخر يحاول أن ينجو من ظلال الأمس. ووقفت طويلا عند هذا الصراع الذي تنتهي به القصيدة نهايتها المفعمة بالأسى.

أيان أنجو من ظلال الأمس أين ترى المفر
والليل يعكس ذكرياتي والأغاني والشجر
يا نهر فاتدفن شكاياتي ومر شجونها
الأدمية إن بكت فلضعفها وجنونها

ووجدتني أردد البيت الأخير "الأدمية إن بكت فلضعفها...." لضعفها ...
نعم .. أما لجنونها فمسألة لا تحب أن تخضع لتقديرى، لأن الضعف
الإنسانى وحده كاف للاعتذار عن تعثر أمانينا الكبيرة. ثم قلبت

الصفحات إلى قصيدة "الخطوة الأخيرة" فوجدت القوة المستمدة من اليأس تؤكد في نفسي المعنى السابق، لأني رأيت القصيدة تحية وداع للطبيعة.

ولم أكن أدري إن ما حسبته تحولا في النظرة إلى الحياة كان أيضا تطورا في العمل الفني إلا حين قرأت بعد ذلك ديوان "شظايا ورماد". وعندئذ أخطرت على بالي قول ناقدة معاصرة: "هنالك أسباب كثيرة لا بد أن تحول بيننا وبين نقد مؤلفات المعاصرين. فإلى جانب عدم الاطمئنان والخوف من جرح الشعور تواجهنا الصعوبة في الإنصاف. ذلك لأن الكتب حين تصدر واحدا بعد آخر تكون أجزاء خطة تستبين لنا في بطاء وأناة." ولقد عرفت لهذا القول منازعه الصادقة بعد أن جلست أتمثل الخط البياني الذي سارت فيه "الخطة الشعرية" في ديواني الشاعرة نازك الملائكة. وأعني بالخطة الشعرية ذلك التيار الداخلي النفسي الذي يندفع بالشعر في مراحل متطورة.

كان ديوان "عاشقة الليل" -كما تمثلته - صورة صادقة للأحزان والألام والدموع وثمره خالصة لليأس والإخفاق، كان نهاية التجربة لا التجربة نفسه، فجاء في أكثره حكاية واحدة تفترق فيما العناوين لتلتقي في الغالب عند موضوع واحد. ذلك لأن نهاية التجربة المخففة لا تتعدد في نظرنا إن لم نحاول أن نخدع أنفسنا بشيء من "التبرير" المختلق. ومن ثم أعادت الشاعرة في كل قصيدة تقريبا حديث الشكوى والكآبة والوحدة معبرة عن كل ذلك بصدق، متخذة رخامة النغمة الحزينة وسيلة للتأثير، وبين كلمتي الغيبة والأوبة. عاش القلق المرمض مثقلا بالأسى فأصبحت العين

لا تقع إلا على ما هو مؤلم أو محزن- صورة الخيل المعذبة بالسياط على الأرض.. غريق يصارع الموج.. غروب يلف الكون في سكونه كأنه ظل الموت.. سفينة تائهة مزقت الريح شرعها.. على حافة الهوة العميقة للتخلص من الحياة.. مقبرة غريقة، يا لله حتى الأموات لا ينجون من سوط القدر المتذئب المنهوم:

يا للمساكين أحتي الممات تلحقهم لعنات أيامهم!

ماذا جنوا من مبهجات الحاة ترى وما ألوان أحلامهم؟

وفي هذا الديوان حرصت الشاعرة على أن تتحدث إلى النهر والشجرة والمساء والنجوم وأوراق الصفصاف وظلام الليل. وكانت تعلن عن حيرتها وتواجه بها الحياة وتطلب الأذن المصغية والعقل الكوني الذي يحل المشكلات، وتصطدم بالحقائق الكثيرة، حتى المطر تسأله ما أنت؟ ما ماضيك؟ من أين نبعت؟

ثم سكن الإعصار في الخارج بعض الشيء، ولمت الشاعرة خيوط الحساسية التي كانت تصطدم بالأشياء والناس وتحولت بها إلى داخل النفس، وفي هذا العالم الجديد وجدت الشاعرة إعصارا من نوع آخر فكان التعبير عنه ثورة جديدة لم تقتصر على تحطيم الشكل الشعري والنغمة الموسيقية العامة، بل خطت خطوة بعيدة في النظرة إلى الموضوع فلم تعد الشاعرة تعني كثيرا بالربط بين نفسها والموجودات الخارجية بعد أن أُلقت إلى تلك الموجودات تحية الوداع، ولم تعد تهتم بكمية الألم اهتمامها بحقيقته. وخلاصة القول إن ديوان "عاشقة الليل" صورة لنهائية التجربة في إطار رومانطيسي غارق في الحزن والذهول. أما "شظايا

ورماد" فإنه فلسفة للتجربة نفسها، مستمدة من العالم النفسي مشمولة بحيرة هادئة وتحليل دقيق. وما أود أن أظلم الديوان الأول لأزيد في رفعة الثاني وإنما أذهب إلى أن ديوان "عاشقة الليل" وحده لا يصور لنا شاعرة مجددة ذات مذهب فني واضح الحدود بادي الجودة بعيد العمق.

ومن الطبيعي ألا تكون الصلة بين الدوانين منقطعة، بل إن الطاقة الشعرية التي أنتجت قصيدة "مرثية يوم تافه" هي نفسها التي وجدت في الأسماء الغامضة في سفر التكوين موحى تستلهمه قصيدة "التمثيل"، وإن العبقرية التصويرية التي استثارت قصة العودة المتأخرة عن أوانها في قصيدة "الخيط المشدود إلى شجرة السرو" كانت تعرف الشجرة - شجرة الذكرى- وتقص عليها قصة الشاعر الغادر والحديث الكئيب.

لا شك إذن إن البذور الأولى التي استوت ثمرا من بعد هي مادة الديوان الأول، فهناك تلك البراعة في تصوير التغير الذي تحس به النفس في الناس والأشياء كقول الشاعرة في قصيدة "ذكريات ممحوة":

وطيفك الخابي هوى نجمه	وغاب في الماضي الرهيب الأبيد
ووجهك القاسي ذوى رسمه	في مقلتي فهو خيال بعيد
مضى وأبقى لي فؤادا يرى	فيك جمادا من تراب وطن
أسكنته يوما أعالي الذرى	وأرجعته للحضيض السنين

وهناك الإجادة التي شملت كل ما يتصل بالذكرى لأنها مقياس الفرق بين الحاضر والماضي. وفي كثير من قصائد الديوان الأول يقف القارئ على العتبة بين ما كان وما جد في اعتبار النفس الشاعرة ومن حيث مقياسها

الذاتي. ولا بد من أن نصل بين هذه الناحية وبين تطورها حتى تصبح نوعاً من الحلم في "شظايا ورماد".

ومن الديوان الأول نقف على السر في الاتجاه المخلص نحو النفس، ويكفي أن نقرأ قصيدة "سياط وأصداء" لنذكر ذلك السر، فهذه القصيدة خير مفتاح لفهم طبيعة الإحساس الذي تتمتع به الشاعرة. وخالصة القصة إن الشاعرة "كانت ذات صباح في سيارة فرأت على أرض الشارع جسد حصان وكانت السياط ترتفع ثم تهوي فلا تسقط إلا على جرح." وأثر المنظر في نفسها تأثيراً غير الذي يتلقاه سائر الناس. فلما عبرت عن شعورها نحوه لم تثر في قصيدتها على جور الإنسان وجمود عاطفته ولم تخاطب الحيوان المظلوم مظهرة مبالغ حزنها لما أصابه ولكنها عادت لتثور على نفسها وتمزق قلبها- وهذه الحدة المرهفة من الإحساس هي التي جعلتها تصرخ قائلة:

يا ليتني عمياء لا أدري بما تجني الشرور
صماء لا أصغي إلى وقع السياط على الظهور
يا ليت قلبي كان صخرا لا يعذبه الشعور
وهذا الإرهاف المرهف لا بد أن يتحول بصاحبه إلى انطوائية شديدة، لأن مواجهته للمرثيات نوع من الاستشهاد المتجدد.

وفي ديوان "عاشقة الليل" نواة صالحة من التأمل الفلسفي تتصل بمصير الإنسان وقيمة الحياة والسديمية التي يغلف مبدأها ومنتهاها، ولعل من أجمل تلك الخطرات قول نازك الملائكة في قصيدة "المقبرة الغريقة":

أهكذا تفتى أغاريدنا ويهزأ الموت بأزهارها
ونملاً الدنيا أناشيدنا يوماً ونشوي تحت أحجارها
ما أفضع المبدأ والمنتهى ما أعمق الحزن الذي نحمل
ترفعنا الأحلام فوق السها وتهدم الأيام ما نأمل
وهي تلتق في هذا السؤال الخالد مع إيليا أبي ماضي حيث يقول:
أكذا نموت وتنقضي أحلامنا في لحظة وإلى الفناء نصير
خير إذن من الألى لم يخلقوا ومن الأنام جنادل وصخور
ولقد زاد عمق النظرة التأملية هذه عند الشاعرة، فإن شئت أن تطلع
على حقيقة ذلك فاجمع الاستفهامات التي جاءت في الديوان الأول وقابل
بها الاستفهامات الحائرة في الثاني، فإنك واجد في المقابلة ما يصور لك
حقيقة التطور الذي أتحدث عنه لا على أنه عمق في الفكرة فحسب، بل
على أنه نمو في اللفتة الفنية.

غير أن بعض الاستفهامات يجب ألا يخدعنا عن بساطة الحقائق
المختبئة وراءه، ففي قصيدة "صراع" التي ليست إلا تحليلاً وبسطاً لقول
كاتولس الشاعر اللاتيني:

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requires.

Nescio, sed fieri sentio et excrucior

"أنا أكره وأحب، ولقد تسألني لم؟ لست أدري غير أنني أشعر بذلك
وأتعذب بشعوري"

في تلك القصيدة تقول الشاعرة:

أحب وأكره ماذا أحب وأكره؟ أي شعور عجيب.

والسؤال عن "ماذا تكره وتحب" لا عن علة الحب والكره كما تساءل كاتولس، وليس هذا سؤالاً مبعثه التأمل، فكلنا نعرف ما نحب وماذا نكره، وكنا نكره كثيرا ما نجهل العلة التي توجهنا إلى هذه الناحية أو تلك.

غير أن الشاعرة حين تقول بعد ذلك:

لماذا أغني؟ لماذا أعيش؟
ومن ذا أصرعه؟ من يجيب؟

تعود إلى شيء من المنهج من الصحيح في البحث عن العلة الكامنة وراء الفعل الإنساني.

وإليك صورة أخرى تفرق بها بين الديوانين: وصفت الشاعرة الغروب في ديوانها الأول فاهتمت بتصوير السكون الرهيب وإقفار الكون وكانت تريد أن تنقل إلينا في هذا الوصف كيف تضيق نفس الإنسان بالمساء فيحس إحساسا لا شعوريا بالفناء (كما فعل أبو ماضي في قصيدة المساء) غير أنها بدلا من أن تترك الصورة تنقل الإحساس صرحت في المقطوعة الثانية بأن المساء ذكرها بالموت فقضت على ما يجيء وراء هذه المقطوعة لأنه لن تجيء بعد هذه الحقيقة التي صرحت بها حقيقة أكبر منها ولن تجيء صورة تزيد إلى وقعها شيئا جديدا في نفوسنا. وبذلك التقرير المفاجئ فقد التصوير للمناظر التي أخذت تسكن. قيمته الفنية في القصيدة ولو أنك حاولت أن تجد مثل هذا الخطأ النفسي في الديوان الثاني لما وجدت لأن الشاعرة لم تعد تهتم بتكثير الصور طلبا لنقل الشعور بل أصبح همها أن ترسم تدرج الانفعال النفسي على حاله دون مكبر من الخارج.

فإذا اتضحت كل هذه الجوانب التي عرضت لها فذلك هو صورة لما أعنيه حين أتحدث عن تطور الاتجاه الفني في شعر نازك الملائكة.

٢. أبو ذر في وجه الأزمات الثلاث:

نظرة في ديوان "الأشجار تموت واقفة" لمعين بسيسو

في فم الشاعر الحديث ماء، كذلك يقول معين بسيسو:

الماء في فمي لكنما الكلام

إن لم تقله، مثل عضه الثعبان

يقتل الكلام.

فهل من سخرية القدر بالشاعر الحديث أن يكون في فمه ماء؟ لننظر إلى الأمر من زاوية أخرى: كان الشاعر القديم إذا جود المدح وأطال أهداب الملق حشي فمه درا وجوهرا، فخبأ في سريرته شعاع الضمير. لأن توهج الدر والجوهر يكسف كل بريق آخر. وما أظن الشاعر الحديث يرضى لضميره أن يتحول إلى فحمة باردة. والماء في الفم عقبة كبيرة في طريق الخطيب الذي يريد أن يحرك لسانه بالقول وينفخ أشدائه بالحروف الضخمة. ولكن الشاعر الحديث ليس خطيبا، إنه يفزع - وهو ممتلئ الفم بالماء - إلى ريشته ويغمسها في دم القلب ليكتب بها حقيقة ما يحس، وحقيقة ما يحسه شيء متعاقد متشابك متفاعل يجمع عالما من المفارقات والمتناقضات التي يريد أن يستخلص منها صورة مجسمة. فليس المطلوب منه صراحة الشمس السافرة في وقت الهاجرة. العلاقة

بين الشمس والقسيمة ليست علاقة توهج محرق، وإنما هي علاقة تألق. كلتاها تتألف من خيوط وألوان تسمى في حال الشمس "ألوان الطيف"، وكلتاها ضوء مشرق نافع قد تغشيه السحب دون أن تبطل حقيقته، بل إن القسيمة الحديثة أقرب إلى الطيف الذي انحل إلى ألوانه السبعة منها إلى اللون الواحد الناجم من تألف الألوان جميعا، بل إن من سر القسيمة الحديثة أنها تنحل إلى الألوان المختلفة وتتجمع ألوانها متألفة في آن معا.

أقول هذا دون أن أجهل معنى الكناية المضمر في قولهم "في فمه ماء"، ولكنني أردت فهما جديدا لأثر العائق الذي قد يحول الشاعر الحديث عن الصراحة السافرة، وأردت بذلك لأطمئن صديقي معين إلى بعض الماء في الفم هو الذي جعل من ديوانه "الأشجار تموت واقفة" شعرا أصيلا لا خطابة حماسية، هو الذي نقل الصور لديه من وهج الشمس إلى خلجات الظل، فأغناها بالعمق والإيحاء، نعم أنا أعلم أن "الماء في الفم" كناية عن العقبة التي تحول دون استدارة الكلمة الصريحة والرأي الجريء، والفكرة الناصعة، ولكن حين تسمع "معين" يقول:

وجاء عاويا من الذئاب

أعور الذئاب

الثعلب المقطوع ذيله

وأكل الديدان والذباب

وتاجر الأجراس والضباب

دعوتهم إلى كتاب الله والكفاح

فمشطوا اللحي وأقبلوا
أعلامهم على أسنة الرماح
أيديهم على مقابض السيوف
أيديهم التي عرفتها
برأس كل ثائر تطوف
الماء في فمي، لكنما الكلام
إن لم تقله مثل عضة الثعبان
يقتل الكلام

تدرك أن "الماء في الفم" عذر كلامي وحسب، وإن "معين" قد قال كل ما
يستطيع أن يقوله من ليس في فمه ماء، في إشارات دقيقة جميلة لو سلك
إليها سيل الصراحة اللفظية لما استطاع أن يجيء بها خفاقة بالسخرية
العميقة، ولا تملك بعد هذا إلا أن تقول: تلك هي قدرة الفن الصادق في
تخطي العوائق والحواجز والقيود.

ليست هذه هي المشكلة الكبرى إذن، مشكلة المشكلات هي مدى استمرار
الإيمان بجدوى الكلمة، سواء أحال دونها ماء أو لم يحل، بعد ثمانية
عشر عاما، جدوى الكلمة إزاء فقدان القوة وانعدام الثقة والتمزق وكل
صور الهزيمة، جدواها حين تكون مخلصه إزاء الكلمات الفاجرة المضللة.
جدواها حين تصبح كالغريب حتى بين أصدقائها القدامى، جدواها حتى
بعد أن تتحول الأعوام الثمانية عشر إلى مثل عدد أيامها خواتم من
زجاج. وقد جاء ديوان معين في كل صفحة ليؤكد أنه متشبث بهذا الإيمان
بكلتا يديه. وإذا كان الشعر - أكثر الشعر - ينبع من الإيمان بالكلمة، فإن

شعر معين ينبع من الاستشهاد في سبيل الاحتفاظ بهذا الإيمان. ولا أرى القارئ - وهو العاقل الحصيف- يتطلب بعد هذا كله في هذا الشعر سلماً يعرج فيه إلى آفاق الدفء والصحو، أو طائراً ينقله إلى عالم مثالي، أو سندباداً يطوف به الأرض ليوقفه عند العجائب. لأن العجيب الكبري في عالمه هي ذلك الواقع الذي يعيشه الناس من حوله، وإذا كنت تسمعه أحياناً يتحدث عن خاتم "لبيك" وعن "مصباح علاء الدين" فما ذلك إلا ليضعف بالمفارقة إحساسنا بهذا الواقع على مرارته وبؤسه وبتن بعض الجوانب الأسنة فيه، بل إنك لتري أن بعض أبطاله يرجعون من الدار الآخرة، وقد سئموا صحبة الملائكة أنفسهم، رغبة منهم في أن يكملوا دور الكفاح الذي بدأوه على ظهر هذه الأرض.

ثلاث كراسات - ذلك هو الديوان، فالأولى تنبع من تجارب الأعوام الثمانية عشر، والثانية تنبع من الماضي - الحاضر، والثالثة تصدر من طبيعة الأزمنة في الموقف الشعري المعاصر، وللكراسة الأولى طبيعة متميزة فارقة، فالجو العام فيها ترسمه صور العجز المضروب والتحجر وانسداد المنافذ وانكسار السيف والبحث الضائع عن الفارس المنكسر والنبع المحجوب والعقم في الشجر والإنسان. وكأن الشاعر يتحدث إلينا هنا من داخل شجرة جوفاء تكاد تجف فيها العروق والأغصان بعد أن حرمت الماء والرعاية كل تلك الأعوام، ولذا فإن الصور التجويفية أو قل "الصور الكهفية" هي التي تسيطر على خياله في هذا القسم من الديوان، حتى المعالم المنبسطة المترامية في انبساطها تعود فتسورها الحدود ويتحكم فيها الانغلاق والإقفال:

يافا ترحل، قد هرب
بمفتاح البحر الربان
وأهل الكهف في داخله لا يمشون ويحسبون الشارع مقيدا لا يمشي:

الشارع في قدميه الأغلال
يمشي يا ولدي، ألف شعار
يرجمه التاجر واللص

والعندليب محبوس في جوف البئر، ويافا قد دخلت في جوف الحوت،
والنبع الذي يمد الناس بالحياة كامن تحت الصخور أو تحت جاناجي
التنين، والظامئ إلى النبع يموت في مغارة الضباع. وتصلح قصيدة
"العندليب في البئر" أن تتخذ أنموذجا لموقف الشاعر في الكراسة
الأولى، فهي تصور تخشب الأشياء التي كانت في الأصل مصدرا للقوة،
وضياع الأجيال في التيه وقد "سقط الظل على الظل" وقتل الدليل، وفيها
ينفذ الشاعر إلى مشكلته الكبرى - جدوى الكلمة:

سألوني كيف في السبي أغني ولمن؟

وفي مثل هذا العالم الكهفي تصبح النافذة الوحيدة أي "شباك هذي
الأرض بابها"، هي بطاقة مرور للمحرومين من نعمة الشمس:

يا هذه الحدود

طرقت باب من أحب

ردني ناطور بيته الشرير

وقد أتيت حاملا متراسي الصغير

أكلت ما في جعبتي

شربت ما في قريتي
ولم أزل أسير
جوادي الوحيد قد أكلته
أكلته مع الوحوش الصقور

وكل ما يطلبه هذا المسافر المقيم الذي لا يبرح مكانه موجود في أيدي الأقيواء، فإذا انتقلت من هذه القصيدة التي يتصارع فيها التوقان إلى الانطلاق مع الرسفان الدائم في القيود إلى القصيدة التي تليها وعنوانها "الدم المستنقع" أدركت أن التطلع إلى "النافذة" كان تفاؤلاً كبيراً، كان أملاً لم يلبث أن غرق في حومة الدمع الناقع. فإن الشباك الوحيد الذي يستطيع أن يطل منه هذا المقيد هو القبر نفسه "قبر من تحب يحفرون مرتين". ومن مرارة السخرية أن كل شيء يوحى بالعقم إلا القبر، فإنه يلد أبنائه مرتين، ولكن رغم ذلك العقم الذي يحسه الفرد وتحسه الجماعة فإن الشاعر يريدك أن تعتقد بأنه:

ما زال في العنقود حبة
وفي السحاب قطرة من المطر
ما زال في المصباح شهقة من الزبد
من قال: طير الرخ عاقر
وهذه الأمواج لن تلد؟

ويودع الشاعر أصحابه في الكهف ليشهد في الكراسية الثانية انفتاح كوة الماضي عن أبطاله ورموزه: عودة من القبر أو مما وراءه، ولكنها ليست فتحاً للقبر مرتين، وإنما هي انبعاث لاستكمال النضال القديم أو لأداء

الشهادة النفسية عن الماضي- الحاضر. هنا ينبعث أبو ذر الغفاري الثائر ليكمل رسالته، ويعود ابن المقفع ليعاقب الصديق الخائن الذي وشى به، وليؤكد النبوءة القديمة التي كانت سبب موته، وتعود نار عمار بن ياسر لتتحدى صنمية هبل. وتصدق نبوءة ابن المقفع التي آمن بها الآخرون. ويستكشف المريد خديعة شيخه المرتد الذي أوصاه أن لا يترفع عن المداراة والمجاراة للآخرين إذا هم عبدوا العجل: عملية خروج من كهف الكراسية الأولى أفلت فيها من قدر له أن يكون فيلسوفا متأملا من كهف أفلاطون. وكأنما هي أيضا دعوة للقابعين في الكهف لكي يبحثوا عن طريق العودة إلى النور، بإظهار هذه الرموز الحية لهم وهي تتحدى الموت. ليست النافذة في بطاقة مرور وإنما هي إنكار سطوة الموت في كهف الأبدية.

وتربط الكراسية الثالثة بين أختيها السابقتين، فتجيء جوابا على جدوى الكلمة في الأولى حين تثير هذا السؤال: من هو المغني الحق الذي يستطيع أن يواكب القافلة بحدائه؟ وتجيء ربطا للماضي بالحاضر كالثانية حين يعود الشاعر هنا ليرسم المفارقة المضحكة بين ادعاء الالتزام وعمالقة الماضي من أمثال بوشكين والمتنبي، فيقول في حديثه إلى بوشكين:

لو عشت في بلاط عصرنا

لجاء أصلع الجناح من بطانة الأمير

مبارزا.

وأشهرت في وجهك السلاحف الرماح

فالشعر في المخلات والنجوم في مذاود البقر

ويقول في حديثه للمتنبي:

كل من لطح بالحبر الأظافر
كل من لم يعرف الخيل ولا الليل وبيداء المخاطر
والقوافي وهي كالبيض البواتر
جاءنا يركب صهوات القصائد

..

يا أبا الطيب قم صح النواطير
وقم صح القياثر.

ويتناول الشاعر هذا الموضوع من زواياه المختلفة في قصائد الكراسية الثالثة وخاصة في قصيدته "القمر ذو الوجوه السبعة" ويكشف الألقنة السبعة التي يلبسها أدعياء الفن في قصيدة حافلة بالتنوع والخصب، لا يفوقها في مرارة السخرية سوى قصيدته "مقامة إلى بديع الزمان".

وقد يجد القارئ في الديوان أدوارا متفاوتة للرمز الواحد، (كالقمر فإنه تارة يكون "العدالة" الوحيد في عمر المحبوسين داخل الكهف، وتارة رمز القيم المهذرة والشرف المبتذل، وتارة رمز التلون والنفاق إلخ). وقد يحس بعض القراء بأن شعر معين ما زال يحمل آثار بعض "الكدمات" في الناحية الموسيقية، ولكن ذلك كله شيء ثانوي بالنسبة لما حققه الشاعر في إصراره على أن يعالج - بريشة الفنان المخلص - أزمة الكهف المظلم (المستوى الحياتي الواقعي للفلسطيني وللفنان الذي يمثله) وأزمة النضال الذي يحول الموت دون استكماله (المستوى الرمزي لمعنى الاستمرار في حياة الأفراد والجماعات) وأزمة الشعر المعاصر (المستوى

الفني الذي لا يبرأ من الدعوى والكذب) دون أن يتخلى في تلك الأزمات الثلاث عن طريقته الخاصة في نثر الإشارات الموحية والصور والرموز التي خلقت في الديوان جوا نفسيا موحد السمات، فإذا به كالشجرة النامية، لا تمتد منها الفروع إلا لتؤكد قوة اتصالها بالجذع الكبير. وكل هذه الأزمات يمكن أن يرمز إليها أبو ذر، فهو المهزم أولا في عالم الكهف، وهو المصر على تجديد المحاولة بعد إحساسه بالغرابة في الجنة نفسها، وهو حين يعود إلى الأرض يجد كثيرين قد انتحلوا دعوته كذبا ونفاقا، وأبو ذر والشاعر الحديث - في هذه المواقف - صفحتان لصورة واحدة.

لقد فقد ديوان معين شيئا من حدته القديمة العارية الصارخة التي كان يسكبها في اللفظة المفردة، واستعاض عنها بمزيج عجيب من الألوان التي تتنافر مفردة وتتألف مجتمعة: ففي كل واحدة منها على انفراد تعمية الظل وإبهامه، وفيها مجتمعة وحدة الإيحاء على صعيد القصيدة والديوان. تلك هي ألوان الطيف الشمسي لا تنحل إلا لتجتمع، وسرها في أنها تكون كذلك في آن معا.

٣. الجسور والعلاقات في قصص غسان كنفاني:

دراسة في فكره القصصي

"كانت هناك قطعة بيضاء صغيرة تحاول اجتياز الشارع، إلا أن بركة من الماء كانت تحول بينها وبين الوصول إلى الرصيف... فرشت ساعديها وطوت ساقها فمس بطنها على الأرض، وأخذت تمزج جسدها بارتقاب مهتاج، وتضرب الأرض المبتلة بذيلها، وفي اللحظة التالية قامت بقفزة

واسعة، إلا أنها لم تستطع أن تجتاز البركة فسقطت في ربعها الأخير، وأخذت تضرب الماء بأطرافها محاولة للخلاص".

قبل أكثر من تسع سنوات أهداني غسان قصته "رجال في الشمس" وكتب في الإهداء: "إلى الدكتور بالرغم من أن هذه الرواية لا تتعلق بالأندلس". وقد كانت هذه الصيغة واحدة من تلك الدعابات التي كنا نتبادلها كلما التقينا، وإن كنت نسيت الجو الذي استدعاها حينئذ، ولم أشأ أن أحمل الفكاهة العابرة أكثر مما تحتمل فأقول لغسان: إن الأندلس على المستوى الشخصي جسر يسلكه السائر ذاهبا إلى الماضي أو عائدا إلى الحاضر، وإنما على المستوى العام "قضية" في ذاتها و "قضية" بطريق المماثلة، ولعل هذا المعنى الذي استقر في نفسي منذ عهد بعيد هو الذي جعلني أختار هذه الزاوية عينها حين أتحدث اليوم عن الفن القصصي عند غسان. على أن هناك عاملا آخر حفزني إلى اختيار هذه الزاوية – دون سائر النواحي والزاويا في قصصه وهي كثيرة- وذلك أن هذا المنطلق كفيل بإبراز المتكأ الفكري في قصصه، وبالكشف عن الأسس النظرية الكامنة تحت تلك القصص. وقد كان من الممكن أن تكون هذه المحاولة سهلة لو كان أبطال غسان من المثقفين، أو من الذين يجعلون "الأيدولوجيات" خشبة قفز إلى حومة العمل، أو من الذين يرتدون بالأعمال إلى محكمة فكرية تقدر ما لها وما عليها. ولكن من يقرأ قصص غسان يدرك دون عناء أن أشخاصه من أبناء الشعب البسطاء، وكثير منهم أطفال أو شبان يعملون بدافع من صدق الفطرة، دون أن يبلغوا سن "الحكمة"، وليس فيهم من يحاول أن يفلسف الدور الذي

يؤديه أو الغاية التي يسعى إليها. فمنهم من يضحي بحياته دون أن تمر بخاطره "لم"؟. ومنهم من يتحمل عبء العائلة الكبيرة التي خلفها له أبوه والتشرد معا دون أن يتذمر، ومع ذلك فإنهم في مثل هذه المواقف ليسوا من سلبين، كما أنهم ليسوا أطهارا كالملائكة، فهم يتقاتلون على احتياز بندقية، أو يدفعهم الفقر إلى الشجار على تفاحة تعفن معظمها، وأحدهم يعيش على سلب ما يمكنه أن يسلبه من معسكرات جيش المستعمر، وآخر يعتمد على قلب أسعار التبغ ولا يستنكف أن يستغل عرق الفلاحين وهو يقوم بدور الوسيط بينهم وبين الشركة. بل أزيد فأقول: إن اطمئنان غسان إلى قدرته على تصوير هذا العالم الواقعي الذي يعج بالكادحين البؤساء جعله يشيح بنظره عن عالم المثقفين أو ينظر إليه في ريبة.

ولهذا بعث بقاسم الطبيب ابن قرية مجد الكروم (وهو من الأمثلة القليلة التي تصور المثقفين في قصصه) إلى أحضان اليهوديات في حيفا، متخليا عن انتمائه إلى القرية وعن مساعدة أهلها، وصوره يأكل شريحة الخبز مغطاة بالزبدة والمربي مع صديقه إيفا، بينما كان أخوه الصغير منصور يحمل بندقيته المستعارة ويحاول أن يؤدي واجبه الوطني في الدفاع عن صفد، وهو "يرش حفنه من الزعر الجاف في نصف رغيف أسمر شديد الخشونة، ويعيد النصف الآخر إلى جيب سرواله الكبير". (عن الرجال والبنادق: ٣٤). لقد اكتشف غسان، أو اكتشف شخصياته، بدافع من الفطرة السليمة أو الواقع الإنساني أو الفهم الاجتماعي البسيط أن الحياة لا يمكن أن تعاش وتكون ذات معنى إلا إذا

ربط الفرد وجوده بعلاقة أو جسر، وحين تنفصم العلاقة دون أن تحل محلها علاقة جديدة أو يتحطم الجسر دون أن يكون في الإمكان ترميمه أو إنشاؤه من جديد تفقد الحياة كل معنى لها ويصبح الموت هو البديل الطبيعي لها. ولكن قبل أن يتم استكشاف هذه الحقيقة البسيطة مرت شخصيات غسان - أو قصصه - في مرحلتين:

المرحلة الأولى يمكن أن تسمى مرحلة الفزع من الموت، أو تركيز الأنظار في الموت، ومن أجل أن نفهم هذه المرحلة علينا أن نستحضر فكرة غسان عن الموت في دور متأخر، فقد عبر عن هذه الفكرة مرتين تعبيراً مقارباً. فقال في قصة له في مجموعة "أرض البرتقال الحزين" (ص. ٧٧): لم تكن عنده مقدرة شم الموت كما كانت عنده قدرة إحساس الحياة... وقالوا له مرة إن هذا

خطأ مهلك، وإن الحياة لا قيمة لها قط إن لم تكن، دائماً، واقفة قبالة الموت". وقال في مسرحية "الباب" (ص. ٦٢) على لسان الإله هبا مخاطباً شدادا: "ثم إنني تعبت من هذه القصة... قصة الموت! أنت تعرف أن الموت يحدث، بل إن الحياة لا تعني ما هي، لا تعني ما تعرفه عنها وما تحسه معها، إلا إذا وضعتها جنباً إلى جنب مع الموت. فكيف تريد أن تفسر الموت دون أن تكلف نفسك عناء تفسير الحياة دونه؟ إنهم يموتون منذ تكورت الأرض، وحتى الآن تنظرون إلى الموت على أنه شيء غامض وعجيب". فإذا تأملنا هذين القولين وجدنا غسان يلح على التوازن في النظرة إلى كلتا الحقيقتين: الحياة والموت، أو بعبارة أخرى، على إقامة جسر يصل بينهما، غير أن هذه النظرة لم تكن واضحة لدى شخصياته في المرحلة

الأولى، بل كانت تلك الشخصيات تركز على نظراتها في الموت بقوة، ومن جراء ذلك كانت تستحيل الحياة لديها إلى نوع من العبث، وذلك هو ما يتضح في مجموعة "موت سرير رقم ١٢" (دون أن يكون ذلك مبنيا على دراسة القصص حسب التسلسل التاريخي). ولعل القصة التي تحمل اسم المجموعة خير مثال على ما أقوله، فإنها رغم احتفالها بزخم قصصي وتكثيف للحدث لا تعدو أن تكون مرثية للعامل العماني "محمد علي أكبر" الذي مات دون ثمن أو مجد، موتا يتيح للكاتب أن يتفنن في اختراع بناء قصصي متدرج للأحداث التي سبقت الخاتمة، وأن يقول بعد ذلك مخاطبا صديقه أحمد: "فهمت من رسالتك أنك لست في حاجة لترى صورة محمد علي أكبر كي تعرف ما هو الموت.. ولقد كتبت تقول إن حادثة الموت لا تحتاج إلى المقدمات المساوية التي وضعتها لحياة محمد علي أكبر، وإن الناس يموتون ببساطة أشد، ذلك الذي وقع عن الرصيف فانطلق مسدسه المحشو ومزقت الرصاصة عنقه، كان ذاهبا مع فتاة رائعة الجمال، والذي قتلته نوبة قلبية في الطريق مساء يوم نيسان، كان قد عقد قرانه قبل أسبوع....، إنني أريد أن أقول لك من كل ما كتبت في رسالتي الماضية إن علينا أن ننقل تفكيرنا من نقطة البدء إلى نقطة النهاية.. يجب أن ينطلق كل تفكير من نقطة الموت" (ص. ٩٧-٩٨) كان مثل هذه الفلسفة "أن ينطلق كل تفكير من نقطة الموت" هو الذي يوجه رؤية القاص، ولهذا غلب عليه في هذه المرحلة التلذذ بالموت أو الفرع منه، فهما في النهاية سيان. وبمثل هذه الروح كتبت قصة "منتصف أيار" التي تصور موت الصديق، وقصة "القط" التي تصور مبلغ الفرع من رؤية قط ميت، ثم ما تلا ذلك من قتل للرغبة المتوقدة.

أما المرحلة الثانية فلا بأس في أن أسميها مرحلة فصم العلاقات وتحطيم الجسور، وهي غاية توحى باليأس وبالوقوف عند عتبة الموت، نقطة الارتكاز في المرحلة الأولى، ولكن إذا نظرنا إليها في سياقها الطبيعي وجدناها مرحلة ضرورية، لأنها تمثل البحث عن "الشاطئ الآخر" الذي يستحق أن يمتد إليه الجسر. وتبدأ هذه المرحلة إما بعدم القدرة على فهم علاقة قائمة، كما في قصة "الخراف المصلوبة" التي تمثل انغلاق تاما يحول دون إدراك السر في ذلك التلاحم القائم بين الراعي وقطيعه، وإما بالتشكيك في قيمة تلك العلاقة وذلك ما تمثله قصة "أكتاف الآخرين". ففي هذه القصة يعيش أبو سليم خادم المطعم العجوز ويجد للحياة طعما لأنه منذ عشرين سنة يرمي بفتات الخبز من نافذة المعطم إلى البحر معتقدا أنه يقدم بذلك "معروفا" إلى السمك، ولكن بطل القصة الذي كان قد فصم العلاقة بينه وبين الحزب، يرى في حياة أبي سليم نوعا من العبث، حتى ليسائل نفسه "دعك من كل هذا.... أتريد أن تعيش حياة فارغة؟ مثل أبي سليم؟ عبث بلا مبرر؟ كان قد حطم الجسر القائم بينه وبين الانتماء، فعز عليه أن يرى إنسانا بسيطا طيبا يجد حلاوة الحياة في ذلك الواجب الصغير الذي يؤديه نحو السمك، ولذلك عمد إلى تشكيك الرجل الساذج في جدوى ما يصنعه، واخترع كذبة انطلت عليه حين قال له "أنت لا تعرف أن الخبز يقتل السمك!" ودهش الرجل ولكنه إزاء ما يقوله رجل مثقف (هذا شيء لا يعرفه إلا طلاب الجامعة) وجد نفسه يقول في حزن، وهو ينظر إلى زاده من الرضى في مدى عشرين عاما: "كنت أعتقد أن السمك يحب الخبز... ويحبني" وبذلك تحطم الجسر الذي كان يعبر عليه أبو سليم كل يوم منطقة الرضى النفسي.

هاتان القصتان تنتميان إلى مجموعة "موت سرير رقم ١٢"، ولكن هذه المرحلة الثانية استغرقت أيضا معظم القصص في "عالم ليس لنا"، والعنوان نفسه يوحي برفض إنشاء صلة بهذا العالم، أو العزوف العامد - مسوغا كان أو غير مسوغ - عن بناء الجسور والعلاقات. وأكثر الشخصيات في هذه القصص قد أصيبت بصدمة نفسية، كما يقف بعضها عند حافة اللاتيات أو الانهيار، فهناك البدوي الذي فجع في صقره وحبه فاخترت زاوية مهملة يموت فيها، وهناك الطالب الذي رسب، وغاب في عالم مذهب بالحلم والجنون معا، وثمة أب تخلى عنه ابنه، فهو ينقل قطا صغيرا من حضن أمه، ويضعه إلى جانب قطه الكبير في البيت ليشهد تعذب الصغير، ولكنه عطف الكبير على الصغير سمح لهذا الثاني أن يرتضع من دمه بديلا عن لبن أمه. ومن الشخصيات الغريبة شخصية عبد الرحمن في قصة "نصف العالم" فإنه استغنى عن إحدى عينيه حتى أصبح يشاهد نصف الأشياء، ويرى العالم بهذا النحو مرتبا لا تداخل فيه ولا تكاثر، وكأننا هذه القصة محاولة للتساؤل: هل تكفي الإنسان في هذه الحياة نصف علاقة أو نصف جسر؟ ويعتمد غسان في هذه القصص اعتمادا كبيرا على رسم المفارقة بين موقفين: الموقف الإنساني والموقف الحيواني، ويستمد من هذه المفارقة عنصرا هاما في تعميق ما تحمله هذه القصص من تأثير، وفي هذه المرحلة يبدو اهتمامه بالبناء الفني للقصّة أكثر من اهتمامه بالسلامة الغائية فيها. ولذلك جعل عنصر المفارقة شيئا محوريا في تطورها. وتتعدد النماذج المزدوجة: فهناك البدوي- الصقر، والأب- القط، والابن - الحصان، والمرأة - القطة، والطفل - الحسون.

وتأتي هذه القصص لابرار فكرة العلاقات والجسور من زوايا مختلفة، هنالك حالات يصبح فيها رفض إنشاء الجسور نوعا من المحافظة على ما يتمتع به الفرد من شعور إنساني، ففي قصة "عشرة أمتار" تصبح تلك الأمتار العشرة أداة الفصل الطبيعية التي تحول بين المرء والانحشار في مشكلات أناس من ذوي الشذوذ، وفي "علبة زجاج واحدة" حاجز يحول بين المرء والتورط في هوة سوق اللحوم البشرية، حتى ليقول بطل القصة قريبا من نهايتها: "جررت ساقى موهنا في شوارع المدينة، وكنت أحس العار يزحف داخل عظامي، بدت لي الحياة كلها حقيرة وأضيق من أن تتسع للإنسان ولجوعه معا". وهنالك حالات يتضمخ فيها انقطاع العلاقة عن شعبة من الالتيث أو الوقوع تحت وطأة خوف مرضي. ففي قصته "عطش الأفعى" كان الأب يكسب عيشه عن طريق اتقانه النقر على الطبله بمهارة وهو يزف العريس إلى بيت العروس. ولكن ما لبث تطور الزمن أن جعل الناس يستغنون عن ذلك بالزفة في السيارات، كانت علاقة الأب بالحياة "علاقة صنعة" ولهذا كان يعبر عن نقمته على البدعة الجديدة بقوله: "قالوا إن السيارات أفضل... تصوري! منذ أن تزوج عبد المحسن، قبل خمسة شهور، حتى اليوم، وهم يقولون كل يوم في المقهى إن السيارات أفضل من الزفة.. هل تسمعين السيارات كيف تنعق كالفضادع وهي محملة بالبشر كالسردين؟ إنه عار! عار كبير! تصوري! متزوجون بلا زفة.. " وذات يوم خرج الأب ولم يعد، لقد أخذ يلقي - في نوبة هستيرية - بالحجارة فوق سيارة عرس، وكاد يقتل السائق بخيصرانته التي كان يستعملها في النقر على الطبله. ومثله الرجل الذي حيل بينه وبين الحصول على مرتينة، فقد أصيب بما يشبه اللوثة وأصبح

رجلا غريبا ينتابه إحساس ثقيل بأنه ما زال يبحث عن بندقية ضائعة ليلتحق بالرفاق الذين كانوا ينتظرونه في القرية المهدمة، ولهذا كانت كلمته الوحيدة كلما قابل إنسانا: "هل رأيت العروس؟" كانت البندقية أمله الوحيد، طريقه إلى الحياة، أو جسره عبر شاطئها، فلما فقدها أصبحت حياته استمرارا للبحث عن شيء ضائع.

وثمة حالة الأب الذي كان مغرما بالخيل، وكان جواده "برق" من أحبها إلى نفسه، ولكن صديقه كان ينصحه أن يقتل ذلك الجواد لأنه يحمل بقعة دم تشير إلى أنه سيكون السبب في قتل إنسان عزيز. وأبى الوالد أن يصيخ إلى هذه الأسطورة. ولكن الحصان قتل ذات يوم زوجته، فلما فقدتها تخلى عن تربية الخيل، إلا أنه ظل طوال ما تبقى من عمره يخاف ابنه، لأن ذلك الابن كان يحمل على جسده مثل تلك البقعة، ولما مرض الأب واحتاج أن تجري له عملية، رفض بإصرار أن يقوم ابنه- وهو طبيب- بذلك، وأخذ يصيح: "أي طبيب آخر، ولكن ليس ابني.. أي جزار آخر ولكن ليس ابني.. سوف يقتلني.. سوف يقتلني". إن فقدان العلاقة الحميمة قد أوقع الأب في خوف مرضي جعله يصدق الأسطورة، ولم يستطع لذلك أن يعود إلى إنشاء علاقة سليمة بينه وبين ابنه. وقد يعنى المرء تحت الألم الناشئ عن فقد العلاقة عن الاتجاه نحو علاقة صحيحة كما حدث في قصة "رسالة من مسعود"، فإنها تصور رجلا فقد صديقه، وبما أنه لم يستطع أن يتحمل "انعدام الجسور" أقام علاقة بينه وبين صديقه الذي مات ولم يمت، لم يمت في تصويره.. وأخذ يتلقى منه رسالة يحدثه فيها عما يجد من أحواله بعد ذلك الغياب. ومرة أخرى

نرى كيف يصبح انعدام الجسور في الواقع سببا للوثة تخلق عناصر الرضى في تصورات محمومة، وكل من يحاول أن يتجاوز العوائق دون جسر، معتقدا أنه يستطيع القيام بطفرة عريضة يتجاهل فيها الزمان والمكان، فإن مصيره هو مصير القطة التي أدرجت وصف محاولتها في صدر هذا المقال.

وبين هذه المنطقة من العلاقات الحميمة التي يسبب انبثاها صدمة عنيفة تقضي على الاتزان، وبين منطقة اللاعلاقات أو الجسور التي لا يمكن مدها، تقع منطقة الثالثة تسمى "شبه علاقة" أو كما يدعوها غسان نفسه "العلاقات العادية" أو "العلاقات الواسعة"، وفي عموميتها وسعتها امتداد وانبساط يفقدانها ميزة العمق في العلاقات الحميمة. ولكن "شبه العلاقة" أمر اضطراري تمليه الظروف، وهو على أي حال "تجمع" لا يخلو من شعور بالاغتراب، وإن كان أخف وطأة من اللاعلاقة، أو حتى من الانقطاع الذي يصيب العلاقة الحميمة. إن "شبه العلاقة" صلة اجتماعية مؤقتة تجمع الناس تحت سقف واحد أو إلى مائدة واحدة، وتخفف عنهم عبء الفوضى في لجج الوحدة النفسية، "ودون أن ندري تماما استطعنا أن نشكل بعفوية دوائر واسعة من العلاقات العادية، كانت الحياة هناك جافة يابسة، ولم تستطع العلاقات الواسعة تلك أن تدخل إلى حياتنا إلا شيئا بسيطا وتافها من النكهة والمذاق.. وسنة بعد سنة اعتدنا ذلك النوع من الحياة، واعتدنا خشونة العلاقات ورضيناها ثمنا للعلاقة نفسها... كانت أعلى شيء يمكن للمرء أن يحصل عليه في ذلك المنفى" (عالم ليس لنا ٤٣). حتى على هذا المستوى يفرق المرء أن

يضحى بهذه الخيوط الرفيعة فيتلافي العبور إلى تناقضات الآخر، حفاظاً على تلك الخيوط من أن ترتخي أو تنقطع، وهذا ما حدث بين عامر وصيقه في قصة "رأس الأسد الحجري" فقد مشى الزمن بكل من الصديقين إلى نقطة أحسا فيها بالتغير الذي طرأ على علاقتهما، وكان أن اقترح عامر "أن نظل بعيدن عما يمكن أن يفصل بيننا، فكل منا يحتاج الآخر احتياج الزوجين العجوزين لمجموعة صور حبهما المبكر" (ص. ١٣٣-١٣٤).

وقد يقال إن معظم شخصيات غسان في هذا الدور كانت هشة لا تثبت لأدنى هبة من ربح. ولكن كان لا بد من أن يتمرس بهذا اللون من الشخصيات، لكي يصفى الحساب معها عن طريق امتحان هذه العلاقات في مستوياتها المختلفة، وليخرج بعد ذلك إلى تمثل الشخصية الصلبة القوية وليزداد يقينا بطبيعة العلاقات التي ستبنيها شخصياته الجديدة. وما إشفاقه على "شبه العلاقة" إلا مقدمة لذلك التشبث العنيد بالبيت القديم في القصة نفسها، أعني قصة "رأس الأسد الحجري". وليس كل ذلك إلا توطئة عامة لمرحلة جديدة، هي مرحلة "تكيف العلاقات" - وهي ما يمكن إيجازه بالمضي في استمداد الحياة طوعاً أو كرها ثم التقبل للموت، أو مواجهته، دون أدنى تردد أو فزع، أي إن هذه المرحلة تمثل مبدأ التوازن- الذي استكشفه غسان- بين الحياة والموت. صحيح ظلت بعض العلاقات تنتهي إلى المرحلتين السابقتين كما هي الحال لدى علي في قصة "الأفق وراء البوابة"، فإنه حين فقد أخته "أحس بأنه فقد كل شيء: أرضه وأهله وماله، ولم يعد يهمه أن يفقد حياته ذاتها، ومن هنا

مضى يضرب في الجبال تاركا أرضه، هاربا من القدر الذي لاحقه كالسوط." (أرض البرتقال الحزين: ٢٥). ولكن هذا التصور لم يكن إلا أصداء من المرحتين السابقتين، بل إن هذه القصة نفسها كتبت في تاريخ ينتمي إلى إحدى تينك المرحتين. ولكن ذلك شيء قد فات، فقد أصبحت العلاقات خاضعة لقانون التكيف، أصبحت عرضة للتغير والتطور، فكم من علاقة طنت حميمة ثم تكشفت عن وهم فانتقل بذلك صاحبها إلى زاوية جديدة من ممارسة الحياة. منتصف أيار مثلا: أية علاقة كان يعنها لكل فلسطيني؟ ولكنه لم يعد كما كان ذات يوم: "إن منتصف أيار مثله مثل منتصف أي شهر آخر، مثل أي يوم آخر من أيام السنة، بل من أيام السنوات العشرين التي مرت، لا يعني شيئا على التحديد. لقد كان جسرا ليوم آخر، ولا يمكن لأي جسر أن يكون إن لم يكن طرفاه مربوطين إلى شيء هنا وشيء هناك" (أرض البرتقال: ١٠٨). واللهفة الواعدة التي كانت تهيب بابن غزة ليلحق بصديقه مصطفى إلى سكرمنتو، ماذا حدث لها؟ ما كاد ذلك الفتى الغزي يزور بنت أخيه في المستشفى ويرى أنها فقدت رجلها من أعلى الفخذ حتى أحس بانتماء جديد وعلاقة جديدة بالمدينة التي كان ينوي الابتعاد عنها: "غزة هذه التي عشنا فيها ومع رجالها الطيبين سبع سنوات في النكبة، كانت شيئا جديدا، كانت تلوح لي أنها .. أنها بداية فقط، لا أدري لماذا كنت أشعر بداية فقط، كنت أتخيل إلى الشارع الرئيسي، وأنا أسير فيه عائدا إلى داري، لم يكن إلا بداية صغيرة لشارع طويل يصل إلى صفد...." (أرض البرتقال: ٧٢). لم تعد الفاجعة عاملا محطما، بل أصبحت قوة تقف على التماسك والصلابة والبدء من جديد، ولم يعد من المهم أن تكون العلاقة

كبيرة في حجمها الاجتماعي أو صغيرة، بل أصبحت لها قوة الرمز: وهذا ما تمثله قصة "الصغير يكتشف أن المفتاح يشبه الفأس" خير تمثيل. فذلك المفتاح الذي رأى فيه الجد وابنه وحفيده صورة فأس صغيرة أصبح بالنسبة لهم "مجموعة فضائل" دخلت حياتهم في بطن ولكن بثبات، وكل امرئ في القرية كان يعرف أنه مفتاح دار جابر، ولما ذهب الحفيد يطلب العلم في القدس كان أبوه يزوره: "وكنت أرى المفتاح في حزامه وعند ذلك فقط كانت القرية كلها تنبعث في رأسي كنسمة ريح غامضة" (عن الرجال والبنادق : ١٠٣). ولما فقد الحفيد الأرض ظل المفتاح يرافقه، وقد دقت له أخته مسمارين وعلقتة نائما على الحائط، وكم كانت فرحة الحفيد قوية عندما وجد ابنه حسان يهتف ذات يوم وقد تدلى المفتاح لسقوط أحد المسمارين: "انظر ، أنه يشبه الفأس" - كان ذلك هو اكتمال الانتماء، وكان الرمز قد أدى رسالته لآخر جيل ولد بعد النكبة.

ولما خضعت العلاقات لقانون التكيف أصبحت نسبية، وقد عبرت أم سعد عن تلك النسبية بقولتها البسيطة العميقة: "خيمة عن خيمة تفرق" أي إن خيمة الإنسان المشرد لا شبه لها بخيمة الفدائي إلا من حيث الشكل الظاهري، والأمور إنما تقاس بحقيقة أخرى غير الشبه الظاهري، وهذه النسبة تفرض وجودها في زمن الاشتباك، وكلمة "الاشتباك" هنا لا تعني الحرب، وإنما تعني أن يكون الجوع هو الهم اليومي "كنا نقاتل من أجل الأكل ثم نتقاتل لتزوعه فيما بيننا، ثم نتقاتل بعد ذلك". في مثل هذه الظروف يصبح للفضيلة مقياس جديد: "حين

يموت المرء تموت الفضيلة أيضا، أليس كذلك؟ إذن دعنا نتفق بأنه في زمن الاشتباك يكون من مهمتك أن تحقق الفضيلة الأولى، أي أن تحتفظ بنفسك حيا، وفيما عدا ذلك يأتي ثانياً وهذا الثاني لا يأتي لأنك لا تنتهي من "أولا". ولعل هذه القصة التي اقتسبت منها فلسفتها – وهي بعنوان "الصغير يذهب إلى المخيم" – ليست وحسب من أبرع ما كتبه غسان من الزاوية الفنية بل إنها أشد قصصه طواعية لابرار فكرة النسبية في العلاقات: ففيها الجد الذي لا يتورع عن أن يسرق خمسة قورش من أي جيب ليشتري بها جريدة كي يقرأها له واحد ممن يعرفون القراءة، وفيها الصغير وزميله عاصم وهما يذهبان معا يلمان بقايا الفواكه والخضروات في سوق الخضار، ويجري بينهما الشجار، أو كما يقول القاص نفسه: "وكنا نعمل طوال العصر نتشاجر، عصام وأنا، من جهة مع بقية الأطفال أو أصحاب الدكاكين أو السائقين أو رجال الشرطة أحيانا، ثم أتشاجر مع عصام فيما تبقى من الوقت". وذات يوم رأى "الصغير" وهما عائدان من السوق ورقة نقدية تلتمع إلى جانب حذاء شرطي. فنسي كل شيء حتى التفاحة التي كان يقضمها وتحفز لإلقاء القبض على ذلك "المعدن النادر" وفيما هو يهم بذلك شاهدها عصام أيضا، ولكن الصغير كان أسبق منه إلى اح-دتيازها، وهنا أمعن في الهرب وهو يظن أن جميع الناس والأشياء يلاحقونه، ماذا فعلت هذه العلاقة الجديدة؟ وقفت العائلتان احداهما ضد الأخرى، ثم لما أصر الصغير على أن ورقة النقد له لا لغيره "ضاع رابط الدم" فوقفوا جميعا ضده، ووجد الجد أنه يستطيع أن يؤمن ثمن جريدته اليومية فحكم بالورقة النقدية للصغير، شرط أن ينفقها الصغير على بقية الأطفال، وكن

الصغير كان يهيمه الاحتفاظ بالورقة عارفا أنه يستطيع أن يماطل الأطفال يوما بعد يوم، فظلت الورقة في جيبه ترسم صوراً لعلاقات جديدة. ظل يرحل مع عصام كل يوم إلى السوق ولكن شجارهما قل كثيرا، "يبدو أن شيئا ما - جدارا مجهولا - ارتفع فجأة بينه (وبيني)". كان يريد أن يجد وسيلة مقنعة يفيد فيها من ورقته الغالية: "ألا إن كل شيء حين يقترب من التنفيذ كان يبدو وكأنه جسر للعودة إلى زمن الاشتباك وليس للخروج منه": كان إنفاق ورقة الخمس ليرات عودة إلى إزالة الجدار الذي أسكت الأهل والجد وقلل مناظر الشجار مع عصام، كانت الليرات الخمس في جيب الصغير كأنها مفتاحا لباب يفضي إلى الزمن الذي سماه زمن الاشتباك، ولم يكن يجرؤ أن يفتحه، كانت عاملا في تغيير "موقف اجتماعي" كأنها ثروة كبيرة هبطت على صاحبها فجأة. وحين دخل الصغير المستشفى بعيد ذلك وصحا من اغمائه تفقد جيبه فلم يجد من الورقة النقدية، حزن لفقدها، ولكنه كان يعلم أن "عصام" هو الذي أخذها، فلم يغضب، إذ جاء دور عصام ليحس بالعلاقة الجديدة كما أحس بها الصغير.

في هذه القصة المكثفة استطاع غسان أن يبرز من خلال النفسيات المتفاوتة تكيف العلاقات وخضوعها لقانون النسبية. ويبدو أن الفكرة رافقه كثيرا، فكتب "ما تبقى لكم" ليدرس فيها العلاقات بين المتصارعين الثلاثة منذ الأبد، ولكن على نحو جديد متداخل، فرسم تشابك العلاقات بين الإنسان والأرض والزمن، ليخرج بتلك العلاقات عن قانون النسبية المتأرجح إلى المستوى الفكري الفلسفي، ولكن بما أن الزمن شيء

نسبي، وكذلك الأوضاع الإنسانية، فإن الحقيقة التي اكتسبت نسبية أيضاً، بل لأن العلاقة بين الإنسان والأرض، لا لأن الأرض لا يمكن أن تكون نسبية أيضاً، بل لأن كلمة الأرض بالنسبة لغسان ولكل فلسطيني تعني حقيقة ثابتة، ولذلك تجد أنه حتى الصحراء تصبح في قصة "ما تبقى لكم" أما أو حبيبة، "لقد وقف فجأة، نظر إلى السماء أولاً ثم إلى ساعته، وعرفت أنه يفكر مثلهم كلهم: إن عليه قطع أطول مسافة تستطيعها ساقاه الفئتان قبل أن يبرز الضوء المبكر، وكنت مبسوطة أمامه، مستسلمة لشبابه بلا تردد ولخطواته وهي تدق في لحي، ولكنه مثلهم كلهم خاف من الانبساط الذي لا نهاية له، حيث لا تلة ولا علامة ولا طريق". كانت الصحراء تتعاطف مع حامد وهو يقطع المسافة من غزة إلى الأردن فلماذا لم تكن متعاطفة مع الفلسطينيين: أبو قيس وأسعد ومروان عند ما حاولوا دخول الكويت خلسة سعياً وراء الرزق؟ هنا تبدو لفظة من لفظة قاص ملهم - فيما أقدر - فإن هؤلاء الأشخاص لم يطمئنوا إلى عطف الأرض، وإنما اطمأنوا إلى جوف صهريج حديدي يسمى شاحنة، فماتوا فيه خنقا، إن حامدا ربما لم يصل في النهاية، شأنه شأن هؤلاء الثلاثة، ولكنه مات في حضن الأوض، حين قدر له أن يصبح قطعة من الموت.

العلاقة بين الإنسان والأرض، علاقة لا تعترف بقانون النسبية، قد يتغير جزء فيها هنا أو هناك، وقد يتطور معنى من معانيها في موقف دون آخر، ولكنها في حقيقتها تبقى رمزا للثبوت والدوام، إنها تتأني للمرء عند كل منعطف وفي كل لحظة: ذلك هو ما يؤمن به أبو قيس أحد أبطال قصة

"رجال في الشمس": كلما تنفس رائحة الأرض وهو مستلق فوقها خيل إليه أنه يتنسم شعر زوجه حين تخرج من الحمام وقد اغتسلت بالماء البارد، الرائحة إيها، رائحة امرأة اغتسلت بالماء البارد، وفرشت شعرها فوق وجهه وهو لم يزل رطيبا.... (رجال في الشمس: ٨).

وتكتسب العلاقة قيمتها أحيانا من وجهة امتدادها، فالعلاقة بالأرض – وهي أسى العلاقات – إذا ظلت تتجه نحو الماضي، استحالَت إلى رومنطيقية خائرة مع الزمن، لأنها لم تكتسب اتجاهها يحملها نحو المستقبل. وإذا تعينت ناحية الامتداد لم يعد الإنسان إنسانا وإنما أصبح أحد شيئين: فهو إما "حالة" وإما "قضية". حين امتد اتجاه الفلسطيني نحو استيطان البلاد العربية لاجئا أو نازحا أصبح "حالة" في بعض المواقف أو صوراً من حالات: حالة تجارية مثلا لأنها تحمل قيمة سياحية وقيمة زعامية.... إلخ: لقد حاولتم تذويبي يا سيدي! حاولتم ذلك بجهد متواصل لا يكل ولا يمل يا سيدي. هل أكون مغرورا فأقول بأنكم لم تفلحوا؟ بلى! أفلحتم إلى حد بعيد وخارق، ألسنت ترى أنكم استطعتم نقلي، بقدرة قادرة من إنسان إلى حالة؟ أنا إذن حالة، لست أعلى من ذلك قط، وقد أكون أدنى، ولأنني حالة لأننا حالة فنحن نستوي بشكل مذهل! إنه عمل رائع يا سيدي، عمل رائع جدا رغم أنه احتاج إلى فترة طويلة، ولكن يا سيدي إن تذويب مليون إنسان معا، ثم جعلهم شيئا واحدا متوحدا ليس عملا سهلا، ولذلك أعتقد أنك تسمح له إن احتاج ذلك الوقت الطويل. لقد أفقدتم أولئك المليون صفاتهم الفردية المميزة ولستم في حاجة الآن إلى تمييز وتصنيف. أنتم الآن أمام حالة، فإذا خطر لكم

أن تسموها لصوصية فإنهم لصوص.. خيانة؟ كلهم إذن خونة" (أرض البرتقال الحزين: ١٥-١٦).

أما إذا كان الامتداد نحو الأرض المحتلة فإن الإنسان يصبح "قضية" ولعل هذه الفكرة هي التي سيطرت على غسان حين كتب قصته "عائد إلى حيفا"، فهي قصة محاكمة للعلاقات والروابط، واقعية الإطار، رومنسية العقدة: أب وأم هربا من حيفا، مخلفين طفلهما الوحيد "خلدون" حينئذ، وبعد أن أصبح دخول الأرض المحتلة ميسرا بعد أحداث عام ١٦٦٧ عادا في الظاهر ليريا حيفا وبيتهما فيها، ولكنهما في الواقع كانا يبحثان عن ابنيهما، فوجدها باسم دوف، ينتمي إلى امرأة يهودية تبنته وربته حتى أصبح جنديا في الجيش الإسرائيلي، وقد حاولت السيدة التي تبنته أن تتفهم موقف الوالدين الحقيقيين فعرضت عليهما أن يترك "دوف" حرا يختار الانتماء، وهنا يتجلى لعيني الوالد - واسمه سعيد - أن رابطة الدم ليست إلا حقيقة عارضة: "أي خلدون يا صفية؟ أي خلدون؟ أي لحم ودم تتحدثين عنهما؟ .. لقد علموه عشرين سنة كيف يكون، يوما يوما، ساعة ساعة، مع الأكل والشرب والفرش...." (عائد إلى حيفا: ٥٦). وهنا أيضا يكتشف سعيد أن ترك الابن لا يختلف عن ترك البيت وترك المدينة، فهو قد كان يشعر أن حيفا أنكرته وتجهمت في وجهه وهو يدخل إليها، كما أنكره بيته حين دخله، رغم انسياقه وراء الدقائق الصغيرة التي كانت تربطه بذلك البيت، وقياسا على ذلك فإن "خلدون" أو "دوف" سينكره أيضا، وهكذا كان، ولكن بعد أن ألقى "دوف" على أبيه العربي "أن الإنسان في نهاية الأمر قضية"، ونجد هذه

المقولة صدها لدى سعيد: ولكن إذا كان الإنسان قضية فلم جاء سعيد يبحث عن ابنه؟ ويكون جوابه عن ذلك: لست أدري، ربما لأنني لم أكن أعرف ذلك". وقد استغرب "دوف" كيف يترك أبوان ابنهما ومهربان ثم يجد هذا الابن من هو ليس أمه وليس أباه ليحتضناه ويربياه عشرين سنة، ويقرر أنه لا يشعر إزاء أبويه الحقيقيين بأي شعور خاص، ولكن سعيدا الذي أحس أن رابطة الدم قد أذلته إلى هذا الحد، زعم لدوف أن ابنه خالدا قد التحق بالفدائيين وأن جولته قد تكون ضده في معركة قادمة. كذب على نفسه، إذ أن خالدا لم يكن قد التحق بالفدائيين بعد، ولكنها كانت كذبة مريحة، كانت العلاقة بالماضي عاره، فكان يريد أن يمد علاقة نحو المستقبل. ولأول مرة نجد أن الصدمة القوية قد هزت أحد أبطال غسان من الأعماق وردته إلى أن يتساءل: ما معنى الأبوة؟ الإنسان قضية: أية قضية؟ ما معنى الوطن؟ أهو هذان المقعدان اللذان ظلا في هذه الغرفة عشرين سنة؟ الطاولة؟ ريش الطاووس؟ صورة القدس المعلقة على الجدار؟...." (نفسه: ٨٣).

وكان قصة سعيد وزوجه وابنه لم تكف غسان في محاكمة الروابط والعلاقات، وخاصة رابطة الدم، فعرضها إزاء قصة أخرى عن فارس اللبدة الذي عاد ليرى بيته في يافا، فوجد عربيا آخر يسكنه في يافا نفسها، ولما تفحص البيت وجد كل شيء فيه على حاله، وخاصة صورة أخيه بدر الذي سقط شهيدا في معارك ١٩٤٧، وكان الساكن الجديد قد احتفظ بها، لعله استأجر البيت، كما يقول، من أجلها: "وحين شهدت الصورة وجدت فيها سلوى، وجدت فيها رفيقا يخاطبني ويتحدث إلي

ويذكرني بأمور أعتز بها وأعتبرها أروع ما في حياتنا" (نفسه: ٦٥). ولما رزق أول طفل سماه "بدر" باسم صاحب الصورة، وفي لحظة شعور برابطة الدم طلب فارس اللبدة أن يأخذ صورة أخيه معه، فأذن له ذلك الساكن الجديد، ولكنه ما كاد يجتاز القدس ذاهبا إلى رام الله حتى انتابه شعور مفاجئ بأن لا حق له في تلك الصورة، فعاد أدراجه إلى يافا، وأجمعها إلى من هو أحق بها، كانت الصورة رابطة أقوى من رابطة الدم للناس الذين عايشوها وتعودوا النظر إليها، ووصلوا صباحهم ومساءهم بها، ولهذا قال الرجل لفارس: "شعرت بفراغ مروع حين نظرت إلى ذلك المستطيل الذي خلفته على الحائط، وقد بكت زوجتي، وأصيب طفلاي بذهول أدهشني، لقد ندمت لأنني سمحت لك باسترداد الصورة، ففي نهاية المطاف هذا الرجل لنا نحن، عشنا معه وعاش معنا وصار جزءا منا" (نفسه: ٦٧).

في "عائد إلى حيفا" بلغت مشكلة الروابط والعلائق قممها، أو نهايتها، لدى غسان، على المستويين النظري والتطبيقي، ومن ثم تحولت بأجزاء كثيرة من القصة فجعلتها حوارا أو دفاعا عن موقف، وختمت على نحو سافر، ما كان تمرسا مواربا بالمشكلة من قبل. وقد يخطر لمن يقرأ قصصه أن يتساءل: ترى لماذا لم يلتفت كثيرا إلى علاقات أخرى كثيرة مثل العلاقات الزوجية، والعلاقات الجنسية عامة، والعلاقات المذهبية.... إلخ، فإن تعليل هذا الازورار أو المجافاة يحدد العالم الذي كان يروده، ومن ثم يحدد الغايات التي كانت تشغل ذهنه من حيث هو فنان ملتزم، ولا ريب في أن انشغاله بالإنسان كان يصرف ذهنه إلى جوانب النشاط الإنساني

على ظهر الأرض، من خلال متطلبات القوة أو العجز الإنسانية، أتراه لهذا وحده لم يحاول أن ينشئ جسرا يصل بين الأرض والسماء؟ إن الإجابة عن هذا السؤال قد تتضح بعض جوانبها بالرجوع إلى موقفين، أولهما ورد في "أرض البرتقال الحزين" حيث يصور شعور طفل يحس بالتشرد وضياع الوطن لأول مرة: "بل إنني أنا أيضا الطفل الذي نشأ في مدرسة دينية متعصبة، كنت ساعتذاك أشك في أن هذا الله يريد أن يسعد البشر حقيقة، وكنت أشك في أن هذا الله يسمع كل شيء ويرى كل شيء.... إن الصور الملونة التي كانت توزع علينا في كنيسة المدرسة، والتي كانت تمثل الرب يشفق على الأطفال وبتسم في وجوههم، بدت هذه الصور كأنما هي الأخرى أكذوبة من أكاذيب الذين يفتحون مدارس محافظة كي يقبضوا إقساطا أكثر.... لم أعد أشك في أن الله الذي عرفناه في فلسطين قد خرج منها هو الآخر، وإنه لا جئ من حيث لا أدري، غير قادر على حل مشاكل نفسه...." (أرض البرتقال: ٩١-٩٢). من هنا إذن تبدأ المشكلة، ويأخذ الجسر القائم بين الأرض والسماء بالاهتزاز. وأما الموقف الثاني: فقد ورد في "رجال في الشمس" حيث نسمع أبا الخيزران الذي قام بتهريب الجماعة في سيارته يصرخ بمثل هذه الأقوال: يا إلهي العلي الذي لم تكن معي أبدا، الذي لا أؤمن بك أبدا، أيمن أن تكون هنا هذه المرة؟ هذه المرة فقط؟" (ص. ٧٩). "يا لعنة الإله العلي القدير عليك، يا لعنة الإله الذي لا يوجد قط في أي مكان تنصب عليك يا أبا باقر...." (ص. ٩٦). وقد كان من الممكن أن نعد مثل هذه الصيحات وليدة أزمة عابرة، أو نلصقها بأبي الخيزران نفسه ونعدها ملائمة لحاله. لو لا أن القصص عاد إلى مشكلة العلاقة بين الله والإنسان وخصص لها

مسرحية كاملة هي "الباب" ولكن انتزاع الأمثلة من هذه المسرحية قد يسيء إلى فكرة غسان في لها، وهي بحاجة إلى دراسة مستقلة، تضعها تحت ضوء صحيح. ولهذا – فيما أرجوه – موضع آخر.

الأسئلة للمراجعة

١. من هو إحسان عباس؟
٢. ما المراد بالنقد التطبيقي؟
٣. من هي نازك الملائكة؟
٤. ما هي خصائص الاتجاه الفني عند نازك الملائكة في نظر إحسان عباس؟
٥. ما هي المحاسن الفنية في شعر نازك الملائكة
٦. ما هي الأزمات الثلاث التي يواجهها أبو ذر؟
٧. كيف يبين الكاتب السخرية والتهكم في قصائد معين بسيسو؟
٨. من هو معين بسيسو؟
٩. ماذا أراد الشاعر بالماء في الفم؟
١٠. ما هي الآراء التي يأتي بها الكاتب عن شعر معين بسيسو؟
١١. ما هي الكراسات الثلاثة في ديوان معين بسيسو؟
١٢. من هو غسان كنفاني؟

١٣. ماذا أراد الكاتب بالجسور والعلاقات؟
١٤. يرى الكاتب في قصص غسان كنفاني مرحلتين- ما هما؟
١٥. ماذا يقول الكاتب عن العلاقات في كتاب رجال في الشمس؟
١٦. عن أي شيء يتكلم الكاتب في قصة عشرة أمتار؟
١٧. ما هي العبرة في قصة القط؟
١٨. كيف يبين الكاتب حالة انعدام الجسور في قصة رسالة من مسعود؟
١٩. اكتب عن كتاب عالم ليس لنا
٢٠. ماذا يريد الكاتب بقوله تكييف العلاقات؟
٢١. ما هي علاقة الإنسان بالأرض؟
٢٢. متى يكون الإنسان قضية في رأي الكاتب؟
٢٣. في أي قصة تكون العلاقة والرابطة في قمتها عند الكنفاني؟
٢٤. أجر نقدا تطبيقيا :
- أ) الوطن والحرية في قصيدة بطاقة هوية لمحمود درويش
- ب) ملامح الرومانطيقية في قصيدة المساء لخليل مطران
- ج) سعيد مهران شخصية ضاعت بين السعادة والشقاء في رواية اللص والكلاب
- د) مقومات العناصر الفني في مسرحية مأساة الحلاج الشعرية لصلاح عبد الصبور
- هـ) الصراع بين الإنسان والزمان: قراءة نقدية في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم

Module: I – Arabic Literary Criticism: Origin and Development

Criticism during Jahiliyya period – al-Nabigha – Quranic Aesthetics, Hermeneutics & Criticism – Criticism during Umayyad period – Naqa'id poetry- criticism during the Abbasid period- Ibn Sallam, al-Jahiz and Ibn-Qutayba – Qudama ibn Ja'far and al-Amidi- Controversy over Abu Tammam and al-Mutanabbi – Abu Hilal al- Askari, Ibn Rashiq, Abdul Azeez al-Jurjani – and criticism: Abd al-Qahir al-Jurjani – Criticism in Spain: Ibn Shuhayd - Criticism in the Middle ages: Hazim al-Qartajanni, Ibn khaldun and social criticism

Elements of Criticism: Usloob, Maa'ni, Atifat, Khayal etc, Methods of Literary Criticism

Eminent works: Al wasathathu baina muthanabbi wa khusoomihi, thabaqatu shuaraa, al shiiru wa shuara, al umda, al bayan wa tabyeen, kitab al badeeu, I'jaz al-Qur'an,

Module: II – Modern and Contemporary Literary Thoughts and its influences in Arabic Criticism

Classicism, Noe-Classicism, Romanticism, European and Socialist Realism, Art for art's sake, Impressionism, Expressionism, Symbolism, Psycho-Analysis, Surrealism, Existentialism, Formalism, Structuralism, Post Structuralism, Post Colonial Criticism, Marxist Criticism, Modernism and Post Modernism, Deconstruction, Reception Theory, Meta-criticism, Gender Criticism.

Eminent Works: Al Naqdu Saqafi of Abdulla Al Gadhmi, Orientalism of Edward Said

Module: III – Schools and Movements of Modern Arabic Literary Revival

Literary revival in the Arab world – Conflict between traditional and modern trends – clashes between socialists and purists – Khalil Mutran and his school- The Diwan School- Taha Husayn & controversies – Realism – Free verse movement – Committed literature – Muhammad Mandur, Ahmad Amin, Rashad Rushdi,

Module: IV – Applied Criticism

- نقد تطبيقي لديوان 'عاشقة الليل' لنازك الملائكة
نموذج الدراسة: تطور الاتجاه الفني في شعر نازك الملائكة، من كتاب:
مَن الذي سرق النار – خطرات في النقد والأدب، تأليف: الدكتور
إحسان عباس، نشره مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية،
الإمارات العربية المتحدة، ط: ١، ٢٠١٣، ص: ١٧١-١٧٥
- نقد تطبيقي لديوان "الأشجار تموت واقفة" لمعين بسيسو
نموذج الدراسة: أبو ذر في وجه الأزمات الثلاث، من كتاب: مَن الذي
سرق النار – خطرات في النقد والأدب، تأليف: الدكتور إحسان عباس،
نشره مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، الإمارات العربية
المتحدة، ط: ١، ٢٠١٣، ص: ٢٣٥-٢٤١
- نقد تطبيقي لقصة 'أرض البرتقال الحزين' لغسان كنفاني.
نموذج الدراسة: الجسور والعلاقات في قصص غسان كنفاني، من كتاب:
مَن الذي سرق النار – خطرات في النقد والأدب، تأليف: الدكتور إحسان
عباس، نشره مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، الإمارات
العربية المتحدة، ط: ١، ٢٠١٣، ص: ٣٥٩-٣٧١

Model Question Paper
THIRD SEMESTER MA DEGREE (CBCSS - PG) EXAMINATION
ARA 3 C 09- Literary Criticism: Theory and Practice
(2019 Admission)

Time: 3 Hrs

Total Weightage: 30

I. أجب عن أربعة من الأسئلة الآتية في فقرة وجيزة (4x2=8 Weights)

١. كيف كان النقد عند العرب في عصر ما قبل الإسلام؟
٢. ما أهمية سوق عكاظ في النقد الأدبي في العصر الجاهلي؟
٣. ما موقف القرآن من الشعر؟
٤. ما هي مساهمات شوقي ضيف في النقد الأدبي؟
٥. ما أهمية كتاب 'العمدة' في النقد الأدبي؟
٦. ما هي المؤلفات المشهورة في النقد الثقافي لعبد الله محمد الغدامي؟
٧. من محمد مندور؟ وما أهميته في النقد الأدبي العربي؟

II. أعد فقرة مفصلة عن أربعة من الأسئلة الآتية (4X3=12 Weights)

٨. النقد التطبيقي
٩. مناهج النقد الأدبي
١٠. عناصر الأدب
١١. النقد الثقافي
١٢. ما بعد الحداثة
١٣. مساهمة عبد القاهر الجرجاني في النقد الأدبي
١٤. نظرية التلقي / جمالية التلقي

III. اكتب مذكرة نقدية للعبارتين من الآتية (2X5=10 Weights)

١٥. كان الجو غائما بعض الشيء، وإحساس بارد يفرض نفسه على جسدي، كان رياض جالسا مهدوء شديد، رافعا ساقيه إلى ما فوق حافة القفص، وامتكتنا بظهره على الأمتعة محدقا في السماء، وكنت أنا جالسا بصمت، واضعا ذفتي بين

ركبتي طاويا فوقها ذراعي

١٦. في رأس الناقورة... وقفت سيارتنا بجانب سيارات كثيرة، وبدأ الرجال
يسلمون أسلحتهم إلى رجال الشرطة الواقفين لهذا الغرض، وعندما أتى
دورنا، ورأيت البنادق والرشاشات ملقاة على الطاولة، ورأيت صف
السيارات الكبيرة يدخل لبنان طاويا معارج طرقاتها ممعنا في البعد عن أرض
البرتقال.

١٧. أيان أنجو من ظلال الأمس أين ترى المفر
والليل يعكس ذكرياتي والأعاني والشجر
يا نهر فلتدفن شكياتي ومر شجونها
الآدمية إن بكت فلضعفها وجنونها

١٨. وجاء عاويا من الذئاب
أعور الذئاب
الثعلب المقطوع ذيله
وأكل الديدان والذباب

المصادر والمراجع: (References)

١. د. ميجان الرويلي، د. سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢، الطبعة الثالثة
٢. د. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٥، الطبعة الخامسة
٣. د. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٨، الطبعة السابعة
٤. د. محمد غنيهي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٧، الطبعة السابعة
٥. د. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان الأردن، ٢٠١١، الطبعة الخامسة
٦. أحمد قبش: تاريخ الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، 1971
٧. أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. ٤، ١٩٦٧
٨. شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ط. ٣، ١٩٨٨
٩. عبد المنعم الخفاجي: مذاهب الأدب، المطبعة المنيرة بالأزهر، القاهرة، ط. ١
١٠. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، ١٩٦٧
١١. عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت، ١٩٨٥
١٢. عودة الله منيع القبسي: تجارب في النقد التطبيقي من منظور إسلامي، عمان، ١٩٨٥
١٣. ماهر حسن فهيم: قضايا في الأدب والنقد رؤية عربية وقفة خليجية، دار الثقافة، الدوحة، ط. ١، ١٩٨٦

١٤. منيف موسى: في الشعر والنقد، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٣
١٥. منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٤
١٦. وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٧
١٧. يمنى العيد: في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، ط. ١، ٢٠٠٥
١٨. د. أحمد إبراهيم رحمة الله: الأدب والنقد عند العرب، مكتبة الهدى، كاليكوت الهند، ٢٠١٣، الطبعة الثانية
١٩. د. حامد صادق قنبي: الأدب والنقد الحديث: اتجاهات ونصوص، دار كنوز المعرفة، عمان الأردن، ٢٠١٣، الطبعة الأولى
٢٠. د. سامي شهاب أحمد: النقد الأدبي الحديث (قضايا واتجاهات) دار غيداء، عمان الأردن، ٢٠١٢
٢١. د. سعيد يقطين، د. فيصل دراج: آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، بيروت، ٢٠٠٣