مقرر

النقد الادبي

الفرقة .....الثالثة قسم اللغة الفارسية

أستاذ المقرر

ا.م.د/ .حمدي عبدالراضي علي.....

قسم اللغة الفارسية – كلية الاداب بقنا

العام الجامعي
٢٠٢١م / ٢٠٢٢

الفصل الأول مفاهيم وتعريفات

الفهرست

مقدمة .....ص 5

الفصل الأول مفاهيم وتعريفات

تعريف النقد.....ص 6

تعريف النقد الأدبي الحديث.....ص8

المفهوم الحديث للنّقد الأدبّي.....ص9

مؤهلات الناقد.....ص12

النقد بين العلم و الفن.....ص15

وظيفة النقد الأدبي.....ص 16

علاقة النقد بالعلوم الاخري.....ص17

مناهج النقد الأدبى.....ص21

مصطلحات نقدية.....ص37

الفصل الثاني المدارس الادبية

المدرسة الكلاسكية .....ص 51

المدرسة الرومانتيكية .....ص 55

المدرسة البرناسية " المذهب البرناسى.....ص58

المدرسة الرمزية " المذهب الرمزى ".....ص60

الواقعية " المذهب الواقعى ".....ص64

السيريالية " ما وراء الطبيعة " ص64

الفن للفن ص65

الاجناس الادبية.....ص66

الفصل الثالث النقد الادبي عند العرب والفرس

النقد عند العرب ص82/97

النقد عند الفرس ص97/104

الفصل الرابع المناهج النقدية الحداثية .

الشكلانيـــة الروسيـــة.....ص 106

السيميائية.....ص112

الأسلوبية.....ص 118

البنيوية.....ص124

ما بعد البنيوية (التفكيكية).....ص128

نظرية التـلقي : أسسها ، سياقها ، مفاهيمها.....ص131

ملحق خاص

اصطلاحات نقد ادبي به زبان فارسي ص139

مقدمة

في هذا الكتاب المتواضع في عمله اردنا ان نقدم لطلبة قسم اللغة الفارسية ، مجرد نظرة مبتسرة عن مفهوم النقد الادبي ، لما يمثله هذا الفن والعلم في ذات الوقت وكما يري معظم نقاد الادب ان النقد ميزان تقييم العمل الادبي ونواة تفسيره كل حسب مناهله ومشاربه وانما نري من توضيح بعض الاتجاهات النقدية ومدارس النقد قديما وحديثا معينا يساعد من يدرس الادب الفارسي في مختلف عقوده وتواريخه لدراسة الادب نقدا وتنقيدا ولبس فقط تاريخا لفترة ادبية معينة ، بل لابد ان يقوم الطالب شأن كل دارس وطالب علم بتحليل ما يدرس من النصوص ويعالجها بمعالج خاص من الفكر الادبي والنقدي ، يساعده في المعرفة بالاثر الادبي ومؤلفه وظروف تاليفه وانتاجه ، ولعل ما نقدمه في الصفحات التاليات ينبئ عن خبرة النقد في التعامل مع النصوص علي اختلاف مشاربها وعلي اختلاف مناهج النقد ذاته .

وفي هذا الكتاب قدمنا ما شاء لنا الاعداد تعاريف متنوعة عن النتاج الادبي والنقدي عند العرب والفرس وكذلك كان جل الاهتمام بمناهل الغرب وما قدموه من استقراءات ونظريات للنقد تتوافق كل علي حدة مع طبيعة كل عمل ادبي ، وقد بينا ان النقد قديم قدم الادب يعاصره ويواكبه ولا نقد الا بعد الفراغ من انشاء الادب وان النقد طريقة لتحليل النصوص وتفسيرها ، وان الناقد لابد ان يمتاز بمواهب وصفات تساعده في عمله وان النقد يعد ميزان شرف في تقييم الادب ومراعاة اختلافات مشاربه الفنية .

واخيرا اتمني ان يكون هذا الكتاب المعد من عدة مشارب وتاليفات امرا سهلا ميسرا علي طلبة اللغة الفارسية ومعينا لهم جيدا لهم في فهم ثقافة الايرانيين في شعرهم ونثرهم إذ لا يكفيهم فقط معرفة تاريخ الادب عندهم بل يجدون لانفسهم طريقا من خلال علم النقد الادبي لفهم طبيعة الادب الفارسي ونقده وتحليله ومراجعة ومكاشفة نتاجه المبدع وطريقا اخري في البحث في مجال الادب والنقد من خلال معارف تراثية معتبرة منها معرفة البلاغة العربية والفارسية وعلم العروض والقوافي وغيرها .....

ا.م.د/ حمدي عبد الراضي علي

أولاً تعريف النقد:

يعدُّ النقدُ من الأسسِ المهمّة التي يتخذُها الشخصُ للتعبيرِ عن الجوانبِ السلبية أو الإيجابيّة في موضوع معيّن أو جملة مواضيع، إذ يحتكم الناقد إلى مجموعة آراء وحقائق فكريّة تساعده في اتخاذِ القرار المناسب وعَرضه على الجمهور، كما تُظهر العملية النقدية نقاطَ القوّة ونقاط الضعف التي يراها الناقدُ ويطرحُ الحلولَ المناسبة لذلك، تتعدّد المجالات في النقد، فمنها: المجال الأدبي والمجال السياسيّ والاجتماعي وغيرها العديدُ من المجالات الاخرى، وفي هذا المقال سيتمّ توضيح تعريف النقد الأدبي الحديث ومن المعني اللغوي للكلمة يتبين ما يلي :

.أنه جاء في القاموس المحيط ولسان العرب وغيرهما: النقد والتّنقاد والانتقاد تمييز الدّراهم وإخراج الزّيف منها، أنشدسيبويه

تنفي يداها الحصَي في كلّ هاجرةٍ نفَي الدّراهم تنقادُ الصّياريف

ومن معانيها أيضا " النقاش" يقال ناقد فلان فلانا في الأمر، إذا ناقشه فيه، ومن هذا المعنى الأصلي للكلمة تحدد معنى النقد في الأدب. ذلك لأن ما يفعله الناقد من محاولة التمييز بين جيد الكلام ورديئه

وهذا ما عبر عنه جامي في شعره :

عيب جوي هنر خود كردي عيب ناديده يكي صد كردي

گاه بر راست كشي خط كزاف گاه بر وزن زني طعن زحاف

كاه بر قافيه كان معلول است گاه بر لفظ كه نا مقبول است

گاه نابرده سوي معني بي خرده گيري ز تعصب بر وي

و نقدتُ الدّراهَم وانتقدتها أخرجتُ منها الزَّيف فهذا المعني اللّغوي الأول يشير إلي أنّ المراد بالنقد التمييزبين الجيد والرّديء من الدّراهم والدنانير، وهذا يكون عن خبرة وفهم وموازنة ثمّ حكم سديد وهناك معني لغوي آخر يدلُّ عليه قولهم أيضا نقدتُ رأسَهُ باصبعي إذا ضربتُهُ ونقدت الجوزة أنقدها إذا ضربتهاوعلي ذلك يفسّر حديث أبي الدرداء أنّه قال: إن نقدتَ النّاسَ نقدوكَ وإن تركتهم تركوكَ معناه إن عبتَهم وَاغتبتهم قابلوك بمثله فالنقدهنا معناه العيب والثلم أو التجريح وضدّه الإطراء والتقريظ من قرّظ الجلد إذادبغه بالقرظ وأديم مقروظ إذا دُبغ أوطلي به وذلك انّما يكون للتحسين والتّجميل فالنقد للذّمّ والتقريظ للمدح والثناء. ومن المعاني التّي

تستعمل فيه هذه المادّة لدغ الحيّة، وقبض الدّرراهم و أخذ الطائر الحبّ واحدة . وأمّا في اللّغات الأوروبيّة فإن كلمة Critique مشتّقة من الفعل اللّاتينيKrinem بمعني «يفصل» أو يميز وحين يميز الشي ء عن شي ء آخر، في تلك اللغات فإن معني هذا أنّه يؤكّد وجود شي ء يمكن تصنيفه مع نظيرة من الأشياء الّتي لها صفات متشابهة معه بدرجة قليلة أو كثيرة وهذا يظهر معنيً أوليا لكلمة نقد وهو تميز شيء عن نظيره ويمكننا إذا تتبعنا تطور كلمة«نقد» في القرن السادس عشر، سنجد أنّها ظهرت في بادي ء الأمر في المجال الفلسفي للدّلالة علي تصحيح الأخطاء النّحوية أو إعادة صياغة كل ماهو ضعيف في المؤلّفات الأدبيّة اليونانية ثمّ تطوّر ذلك المصطلح في القرنين السابع والثّامن عشر، واتّسعت حدوده حتّي شملت وصف وتذوق المؤلّفات الأدبيّة في وقت معا.

امّا في القرن الماضي، فقداستخدمه عدد من الكّتاب والمفكّرين بمعني الحكم أو تفسير الأثر الأدبي، ويمكن أن يشف هذا المعني من الدّراسات التي أجراها «تين» و«برونتير» وغيرهما من المفكّرين الذين أعطوا للنقد طابعا وضعيّا، نتيجة تأثّرهم بمناهج وقوانين العلوم الطبيعة التي ذاعت في ذلك القرن فالنظرة السريعة عبرالإتّجاهات المختلفة في ذلك القرن كفيلة بأن تطلعنا علي أن أغلب المفكرين كانوا علي الدّوام يستخدمون كلمة «نقد» متأثره بمنطق العلم الوضعي.

أمّا في هذا القرن حيث تطورت العلوم الإنسانية واللغوية، نجدأنها (أي كلمة نقد)، قدأستخدمت من قبل عدد من النقاد بمعني فهم الأثر الأدبي والبحث في دلالاته ومعاينه .ولكن مِن المؤكد أن كلمة«نقد» لازالت تبدو كلمة غامضة، فهي تستخدم تارة بمعني معرفة الأثر والحكم عليه أو فهمه، وطورا آخر بمعني تفسير النص وتأويله .

فهذه هي أهّم المعاني اللغويّة لمادّة النقد ولعلّها أو أكثرها ملائم لما يرادهنا من معني، فقد استعمل النقد في معني تعقّب الأدباء والفّنيين والعلماء والدّلالة عَلي أخطائهم وإذاعتها قصد التشهير أوالتعليم، وشاع هذا المعني في عصرنا هذا وصارت كلمة النقد إذا أطلقت فهم منها الثلب ونشر العيوب والمآخذ وقديما ألف أبوعبيد الله محمّدبن عمران المرزباني المتوفّي سنة 438 هـ (كتاب الموشح) في مآخذ العلماء علي الشعراء ضمنه ماعيب علي الشعراء السابقين من لفظ أو معني أو وزن أو خروج علي المألوف من قوانين النحو والعروض والبيان، وشاع بجانب ذلك عندنا تقريظ الكتب والأشخاص والمذاهب السياسية والاجتماعية والآثار الفنيّة مما يعد اكثره رياءً ومجاملةً دون أن يكون له حظ حقيقي من الحّق والإنصاف فهذا الاستعمال له أصل لغوي كما رأيت وإن لم يكن هو المقصود المقرّر بين النّقاد المنصفين.

أمّا المعني اللغوي الأوّل فلعلّه أنسب المعاني وأليقها بالمراد من كلمة النقد في الإصطلاح الحديث من ناحية وفي اصطلاح اكثر المتقدّمين من ناحية أخري فإنّ فيه كما مرّمعني الفحص والموازنة والتمييز والحكم وإذا ما وقفنا عندما يقوله الثقات من النقاد رأيناهم لايجاوزون هذه المعاني من حدّ النقد وفي ذكرخواصّه ووظيفته، فالنّقد دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها أو المقابلة، ثمّ الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها، يجري هذا في الحّسيات والمعنوّيات وفي العلوم والفنون وفي كلّ شي ء متصّل بالحياة.

تعريف النقد الأدبي الحديث

إنّ النقد في اللغةِ يعني تصنيف وتمييز الموادّ بين الجيّدة والرديئة، لا يوجدُ اختلافٌ كبير بين المعنى اللغويّ والاصطلاحي للنقدِ الأدبيّ، فهو الطريقة التي يتم التعامل من خلالها مع الأعمال الأدبية وتذوّقها وتقييمها وتوضيح معانيها؛ وذلك لإظهار مظاهر الجمال في النصّ بشكل عامّ وتقييمها بشكل موضوعيّ، تعودُ عملية النقد إلى ذوق الناقد بالإضافة الى قدرته على تفنيد العمل الأدبي ودراسته دراسة نقديّة بحتة، ثم تقدير النص بالشكل صحيح مع بيان القيمة الأدبية له، تتم عملية التقييم من خلال دراسة العمل الأدبي سواء كان عملًا شعريّا أو نثريًّا وغيرها بالبحث عن مواطن القبح والجمال داخله اعتمادًا على الذوق الذي يعدُّ المرجع الأول في الحكمِ على المادّة الأدبيّة؛ وذلك لأنّه أقرب مقياس لطبيعتها الأدبيّة.

فالنقد الأدبي في الاصطلاح هو تقدير النّصّ الأدبي تقديرا صحيحا وبيان قيمته ودرجته الأدبيّة ولإيضاح هذا التعريف وتحليله نستطيع أن نذكر بجانبه الملاحظات الآتية:

1 – يبدأ النقد وظيفته بعدالفراغ من إنشاء الأدب، فالنقد يفرض أن الأدب قد وجد فعلا ثمّ يتقدّم لفهمه وتفسيره وتحليله وتقديره ؛ والحكم عليه بهذه الملكة المهذّبة أو الملهمة الّتي تكون لملاحظاتها قيمة تمتازه وآثار محترمة أمّا القدرة علي إنشاء الأدب وتذوّقه فليس في مكنة النقد خلقها من العدم وإن كان يزيدها تهذيبا ومضاء علي أنّ هذه الملكات الثلاث إنشاء الأدب وقدرته ونقده قد توجد معا متجاورة متعاونة في نفس الأديب الموهوب.

2– يدلّ هذا التعريف علي أنّ الغرض الأوّل من النقد الأدبي إنّما هو تقدير الأثر الأدبي ببيان قيمته في ذاته قياسا علي القواعد أو الخواصّ العامّة الّتي يمتازبه الأدب بمعناه العام أو الخاص وهو النوع التوضيحي الّذي يعيين علي الفهم الذّوق. وأمّا القول في درجته بالنّسبة لغيره فهو في منزلته الثانية ومثله في ذلك محاولة ترتيب الأدباء ترتيبا مدرّجا حسب كفاياتهم المتفاوتة أو وضع نظام الموازنة بين آثارهم المختلفة وهو النوع الترجيحي الذّي يعني

بالمفاضلة بين الأدباء وذلك لكثرة الفروق الأساسية بين الشعراء والخطباء والكتاب و المؤلّفين وقلّما نجدمنهم طائفة بينها مشابهات تسمح بعقد هذه الموازنة التّي تحدّد براعاتهم المتقابلة فإذا سئلت عن جرير والفرزدق والأخطل أيّهم أشعر، فجوابك السّديد هو أن كلاً منهم أشعر معني ذلك أن كلاً منهم يفضل زميليه ببعض الصفات اللفظيّة أو المعنوّية أو الموضوعية في حين أنك قدلاتجد بينهم من وجوه الإتّفاق مايكفي لعقد موازنة صالحة، ومع ذلك فيستطيع كلّ إنسان أن يؤثّر ما يحبّه ويرفض ما عداه من آثارهما جميعا، وعلي النقد توضيح الميزات الجوهرية لتفوق كلّ شاعر، فيساعدنا بذلك علي تقدير كلّ منهم تقديرا أقوم وأهدي سبيلاً .

ومها تكن وظيفة النقد وغايته التي يعمل لتحقيقها فلابد للنّاقد أن يكون ثاقب النظر، سريع الخاطر، مهذّب الذوق،قادرا علي المشاركة العاطفية (التعاطف) مع الأديب والبراءة من المؤثّرات الّتي تفسد عليه أحكامه كمايمرّبك فيما بعد، وذلك كلّه فوق الثقافة الأدبية العلمية، والتمّرس بالأدب، ومعرفة أطواره التاريخيّة، وصلاته بالفنون الأخري، وحسن فهمه وتعمّقه، إلي أبعد غاية، ليتسّرله الإنصاف والحكم الصّحيح، وقداستطاع پوب (Pob) أن يرد المصادر الرئيسية التّي يستقي منها النقد إلي مراجع ثلاثة:(1) وهي فكرة الطبيعة (2) وفكرة آثار السلف (3) وفكرة العقل، ولابدّ من الرجوع إلي الثلاثة جميعا وليس معني هذا أنّ الأديب مُطالب بأن يكون موزعا بين هذه الثلاثة لأنّ سلطان كلّ من هذه المراجع مثبت لسطان سائرها فالواجب أولا أن نتبع الطبيعة ولكن لكي يتسنّي ذلك لابدّمن دراسة آثار القدماء، لأنّ القدماء كانوا علي وفاق مع الطبيعة، وليس هناك خلاف بين الطبيعة وبين الشعر القديم، ودراسة القدماء معناها دراسة الفنّ الأصيل الّذي ينطبق دائما علي العقل، وسيأتي إيضاح ذلك في أثناء الفصول الطويلة في كتب النّقد.

وإذا كان موضوع الأدب هو الطّبيعه والإنسان، فإن موضوع النقد الأدبي هو الأدب نفسه أي الكلام المنثور أو المنظوم الّذي يصوّر العقل والشعور، يقصد إليه النقد شارحا، مُحَّلاً، معلّلاً، حاكما، يعين بذلك القّراء علي الفهم والتقدير، ويشير إلي أمثل الطرّق في التفكير والتصوير والتّعبير، وبذلك يأخذ بيدالأدب والأدباء والقرّاء الي خير السُبُل وأسمي الغايات والنقد يقوم علي ركنين مباشرين الناقد والمنقود ونكتفي هنا برأي ناقدين هما: رولان بارت وجولدمان.

يري رولان بارت: إن عمل النّاقد يتّسم بعدّة خصائص معيّنة، أهمّها تعقيل الأثر الأدبي تعقيلاً تامّا، اي النظر إليه وإلي وحداته أو عناصره علي ضوء مجموعة من المبادئ المنطقيّة ،ويقول جولدمان: «إنّ النقدالأدبي أوّلاً وقبل كلّ شي ء هو الدراسة العلميّة للأثر وهذه الدّراسة تخصص علي أساس فهم وتفسير الأثر تفسيرا مماثلاً ويشرح لنا جولدمان المقصود بالتفسير المماثل،

فيقول إنّهُ استخلاص المميزات الخاصّة للأثر المنبثقة من مجموعة علاقات منطقيّة وربطها بالملامح العامّة للبينات الكلية للمجتمع.

المفهوم الحديث للنّقد الأدبّي

أخطر ما يتعرض له مفهوم النقد الحديث هوالفصل بين النقد بوصفه علّما من العلوم الإنسانيّة له نظريّاته وأسسه وبين النقد من حيث التطبيق. فمن الواضح ان هذه النظريات والأسس لا تتوحّد مع النتاج الأدبي بوصفه عملاً فرديا، فهي لم توجد ولم تتمّ متجرّدة من الأعمال الأدبيّة في مجموعها وملابساتها، ولكّنها نتيجة لعملّيات عقليّة تركيبية مبدؤها النظر الدّقيق والتأمّل العميق للنتاج الأدبي وثمرتها التقويم لهذه الأعمال في ضوء أجناسها الأدبيّة وتطورها العالمي. وإذن لا منافاة بين النقد نظرا وعملاً، بل لابّد من الجانب الأوّل ليثمر النقد ثمرته، بتقويم للعمل الأدبي، صادر عن نظريات تبيّن الملتقي العام للمعارف الجمالية واللغوية في تاريخ الفكر الإنساني وهي غير معزولة طبعا عن التجربة الأدبيّة، كما يزعم بعض أدعياء النقد وأعدائه الّذين ينعي علي أمثالهم جون استيورات ميل فيما قاله من قبل (عام 1831) هذا الرّجل نظريّ يقولها بعض النّاس ساخرين فتتحوّل الي نعت ظالم جديب، انّها كلمة تعبر في حقيقتها عن اسمي جهد للفكر الإنساني وانبله

ويقوم جوهر النقد الأدبي اوّلاً علي الكشف عن جوانب النضج الفنّي في النتّاج الأدبي وتمييزها عمّا سواها علي طريق الشرح والتعليل ثمّ يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها فلا قيمة للحكم علي العمل الأدبي وحده وان صيغ في عبارات طليّة طالما كانت تتردد محفوظة في تاريخ فكرنا النقدي القديم وقد يخطيء الناقد في الحكم، ولكنّه ينجح في ذكر مبررات وتعليلات تضفي علي نقدة قيمة فيسّمي ناقدا، بل قد يكون مع ذلك من اكبر النقاد، كما حدث للنّاقد العالمي سانت بوف في نقده لبعض معاصريه علي حين لا نعدّمن يصدر الأحكام علي العمل الأدبي دون تبرير فني ناقدا، وان أصاب اذما أشبهه حينئذٍ بالساعة الخربة تكون أضبط الساعات في وقت من الأوقات، ولكن لايلبث أن يتكشف زيفها في لحظات.

وأقدم صورة للنقد الأدبي نقد الكاتب أو الشاعرلما ينتجه ساعة خلقه لعمله يعتمد في ذلك علي دربة ومران وسعة اطلاع وتقتصر اهميّة هذا النوع من النقد علي الخلق الأدبي. فكل كاتب كبير هو ناقد بالفعل أو بالقوة ولكن نقده قاصرعن مهمة التوجيه والشرح، وان استمر هذا النوع من النقد مصاحبا للخلق الأدبي في كلّ عصوره.

وغالبا مايكون النقد في مفهومه الحديث لاحقا للنتاج الأدبي لأنّه تقويم لشي ء سبق وجوده ولكن النقد الخالق قديدعوإلي نتايج جديد في سمائه وخصائصه فيسبق بالدّعوة مايدعواليه من أدب بعد افادته وتمثّل للأعمال الأدبيّة والتيارات الفكرّية العالمية، ليوفق بدعوته بين الأدب ومطالبه الجديدة في العصر وهذا النوع من النقد مألوف في العصور الحديثة لدي كبار الناقدين والمجدّدين من الكتاب وقد كان خاصّة العباقرة الذين دعوا إلي المذاهب الأدبية في مختلف العصور، فساعدوا علي أداء الأدب لرسالته، وأسهموا كثيرا في تجدّده مع ارساء دعواتهم(8) علي فلسفة جماليّة حديثة تضيف جديدا إلي ميراث الإنسانية ولاشكّ أنّ قصور الثقافة النقدية لدي اكثر كتابنا من ابرز الأسباب في تأخّر ادبنا ونقدنا معا في هذا العصر. وهذا ما يتخلف فيه هؤلاء الكتاب عن نظراتهم في الآداب العالمية قضايا منهجيّة للنقد الأدبي وإتّجاهاته

ولقد بدأ الإلتفات إلي ما يسمّي بمناهج النقد مع نهضة العلوم الطبيعيّة في القرن الماضي، وقداستطاع عدد من الباحثين والمفكرين أمثال تين Taine وبيرونتيير Brantiere وهنكان Hennequinولانسون Lanson وغيرهم ممّن استعملوا خلال هذا العصر مناهج نقدّية ذات خصائص واتّجاهات متعدّدة متأثرة بمناهج العلوم الطبيعيّة فقد ازدادت الإهتمامات بمعالجة الظواهر الأدبيّة نظرا لما حدث فيها من تغييرات، نتيجة تحوّلات أعترت المجمتع والبنية الثقافية في ذلك العصر، وقدكان من مظاهر هذا التغيّر، تغير نظرة الباحثين والمفكرين في معالجة الظواهر الأدبيّة، فقد ظهرت الحاجة لديهم إلي الإستعانة بالمنهج الوضعي الّذي ارتبط بظروف هذه المرحلة بشكل مباشر. ولكي تتوافر هذه الأرضية التجريبيّة للنقد الأدبي، أنكر بعض نقادالأدب، الإنجليزي والفرنسي الإتّجاه الأكاديمي الخالص في بداية القرن العشرين، ورفضوا الإتّجاهات النظرّية البحتة للدّراسات الأدبيّة، بهدف تحرير النقد من آثار الميتافيزيقا، وجعله يرتبط بالنظرة الوضعية بكيفيّة معيّنة ولذا رأوا أنّه من الضروريّ البدء بدراسة الظّواهر الأدبيّة المختلفة، وفق طبيعة مناهج العلوم الوضعيّة وذلك لكي يصبح النقد علما وضعيّا قائما بذاته ولعلّ هذا الإتّجاه قدأدّي إلي تكوين تباعدبين النقدمن جهة والفلسفة من جهة أُخري، وهذا التباعد أدي بلاشكٍ الي نقصٍ واضحٍ في مجال الدّراسات الأدبيّة والفنيّة، وفي ظلّ هذا الإتّجاه يودّالنقد الأدبي أن يصبح علما وضعيّا بعد أن ينفصل عن الفلسفة، ويتحرّرمن خضوعه للتيّار التّأمّلي الميتافيزيقي الحديثة.

ثانيا : مؤهلات الناقد:

النقد في ذاته قديم قدم الإنسان الذي خلق نزاعا إلى الكمال، و من ثم منقادا بطبعه إلى إدراك ما في الأشياء من وجوه كمال يستريح إليها،و وجوه نقص يسعى إلى كمالها. و لا بد للناقد أن يتسلح بإحدى الذخيرتين: الذوق و الثقافة قبل أن يتصدى للعمل الفني بالنقد أو الحكم عليه. أو أن يجمع بينهما.

الذوق:

و الذوق في معناه الحسي:علاج للأشياء باللسان لنعرف طعمها،ثم انتقلت الكلمة بعد ذلك إلى علاج الأشياء بالنفس لتعرف خواصها الجميلة أوالذميمة،فهو أداة الإدراكات التي تثير في نفس المتذوق لذة فنية.

يعرف ابن خلدون (الذوق) بأنه موضوع لإدراك الطعوم. إن الناقد الذي يمتلك الموهبة قادر على أن يحكم على العمل الفني.و الموهبة هي ذلك الاستعداد الفطري عند الإنسان وقدرته على التفاعل مع القيم الجمالية في الأعمال الفنية،( )و مقدرته على فهم العمل الفني وتحليله من جميع جوانبه، وإمكانيته في إصدار الحكم.و الذوق من أساسيات النقد الأدبي ومن معاييره الهامة التي تعتمد اعتمادا كبيرا عليه.و يقسم الآمدي(ت371هـ) الذوق ثلاثة أقسام:

الطبع: هو ما طبع عليه الإنسان و فطر. و الطبع: الطبيعة و السجية. (

الحذق:هو ما اكتسبه الإنسان بالدربة و المران و دائم التجربة و طول الملابسة.

الفطنة:في اللغة كالفهم،و ضد الغباوة،و هي هنا الجمع بين الطبع والحذق.والناقد الفطن أقدر على التمييز والحكم من الناقد المطبوع أو الناقد الحاذق.

و قد نبه القدامى إلى ضرورة توفر الذوق لإدراك العمل الفني،و اكتشاف جوانبه الجمالية يشير عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ)"إن هذا الإحساس قليل في الناس(...) و لا تستطيع أن تقيم الشعر في نفس من لا ذوق له"( ).لأن كشف أسرار العمل الفني،و تذوق الجمال فيه لا يكون إلا في" من كان ملهب الطبع حاد القريحة"والقريحة هنا تعني الذكاء.و قد ذهب المتخصصون في علم النفس إلى تحديد مفهوم الذوق بأنه:قوة يقدر بها الأثر الفني، أو هو ذلك الاستعداد الفطري و المكتسب الذي نقدر به على تقدير الجمال والاستمتاع به ومحاكاته بقدر ما نستطيع في أعمالنا وأفكارنا و أقوالنا.(و قد قسم كثير من النقاد الذوق إلى ذوقين:خاص وعام.

الذوق الخاص: هو الملكة و القدرة النقدية الناتجة عن الاستعداد الفطري،أو هو ذلك الاتجاه الذي يعتمد على ميول الإنسان الفردية في حكمه على العمل الفني،من خلال إدراك جوانب الجمال لهذا العمل دون تأثر بعوامل خارجية مهما كانت.(ونعني بدلك إصدار الحكم على العمل الفني من خلال الذوق الخاص دون الاعتماد على المقاييس النقدية،و دون التأثر بالمدارس النقدية.

الذوق العام:

هو مجموع تجارب الإنسان و طول ممارسته و عمق خبرته و حصيلة تكوينه الفكري،التي يفسر بها العمل الفني،و يميزه و يحكم عليه،من خلال حسه وإدراكه ويسمى حينئذ الإدراك الصحيح أو الحس السليم. يقول ابن خلدون:"إن الذوق ملكة إنما تحصل بممارسة كلام العرب وتكرره على السمع و التفطن لخواص تركيبه، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك التي استنبطها أهل صناعة اللسان،فإن هذه القوانين إنما تفيد علما بذلك اللسان و لا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلها"( ) و ينصب حديث ابن خلدون عن الذوق العام بقوله: "ومن عرف تلك الملكة- أي الذوق- من القوانين المسطرة في الكتب فليس من تحصيل الملكة في شيء إنما حصل أحكامها كما عرفت،و إنما تحصل هذه الملكة بالممارسة و الاعتياد والتكرر لكلام العرب".

الثقافة:

تعد الثقافة من أهم أدوات الناقد،و نعني بها تلك المعرفة التي يحصل عليها الناقد من خلال:دراسته وتجربته و خبرته و دربته و ممارسته و سعة اطلاعه على المدارس والنظريات والاتجاهات و الثقافة المحيطة بالأعمال المراد نقدها ومعايشة تلك الأعمال والأعمال المشابهة لها،إلى جانب معرفة العلوم المساعدة التي قد تتصل أو تضيء جوانب غامضة من تلك الأعمال ناهيك بضرورة الوقوف على آراء السابقين والمعاصرين. ( )و قد نبه العلماء على الاعتداد بالطبع و الذكاء و ضرورة إضافة الثقافة الواسعة.يقول الجاحظ:"طلبت علم الشعر عن الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه،فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يحسن إلا إعرابه،فعطفت على أبي عبيدة،فوجدته لا ينقل إلا فيما اتصل بالأخبار،و تعلق الأيام و الأنساب فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب:كالحسن بن وهب و محمد بن عبد الملك الزيات".و يقول الجمحي:"و للشعر صناعة و ثقافة يعرفها أهل العلم بالشعر و أحق الناس بتقديره ونقده في رأي الجاحظ":

و هكذا نجد القدامى قد ركزوا على ضرورة الجمع بين الذوق و الثقافة من أجل دراسة العمل الفني دراسة وافية شاملة و إبراز الجوانب الجمالية فيه. و قد حاول بعض الدارسين تحديد ثقافة الناقد في ثلاثة مجالات من المعرفة: المجال اللغوي، المجال الأدبي، المجال العام.

المجال اللغوي:

المراد بثقافة الناقد اللغوية معرفته بعلوم اللغة صرفها و نحوها و بلاغتها وعروض الشعر و قوافيه،فيعرف الحال و مقتضاه و التقديم و التأخير،والذكر والإيجاز وغيرها من العلوم اللغوية.و من هنا نرى بأن للنقد صلة وثيقة بعلوم اللغة .

***المجال الأدبي:**

و أما ثقافة الناقد الأديبة فالمراد بها أن يعرف الناقد عصور الأدب معرفة كاملة وخصائص كل عصر،و أدب أعلامه البارزين من الشعراء و الكتاب والأجناس الأدبية التي شاعت فيه...و أن يعرف أثر الزمان و المكان في ثقافة الشاعر و الكاتب،و نشأة كل فن أدبي و تطوره على مر العصور.

مجال الثقافة العامة:

المراد بها إلمام الناقد ببعض العلوم و المعارف التي لا غنى عنها لباحث متعمق ودارس جاد، مثل علم المنطق، حتى يعرف المقدمات و ما تؤدي إليها من نتائج.و أن يعرف شيئا غير قليل من علم الجمال و أن يعرف الكثير عن التاريخ العربي و الإسلامي و العصر الحديث و يعرف مبادئ علم الاجتماع. (و قد أورد النقاد العرب الكثير من جوانب معرفتهم بالنواحي الاجتماعية و النفسية حين تحدثوا عن دواعي الشعر و الأوقات التي يسرع فيها أتيه،و ينقاد عصيه،و عن أسباب لين شعر بعض الشعراء و وعورة شعر الآخر،و أثر البداوة و الحضارة في السهولة والصعوبة،و في اللين و التوعر. يقول القاضي الجرجاني:" و قد كان القوم يختلفون في ذلك ،و تتباين فيه أحوالهم،فيرق شعر أحدهم،و يصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره،و إنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق،فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع،و دماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة،و أنت تجد ذلك في أهل عصرك و أبناء زمانك،و ترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ وعر الخطاب"

أما الدارسون المحدثون فقد رأوا وجوب توفر شوط أخرى يتحلى بها الناقد في تناوله العمل الأدبي و منها:

- الذكاء :

أو الخبرة :و ذلك أن يكون الناقد ذا معرفة واسعة بالفن الأدبي الذي ينتقده ثم بما يلابسه من فنون و موضوعات أخرى،لأن النقد الأدبي لا تتضح قضاياه و لا تستقيم أحكامه حتى يعتمد على مقاييسه الخاصة.) و من نواحي الخبرة أن يكون الناقد مطلعا على عصر الأديب و مكانه و سيرته و لا مناص من تعرف ذلك لفهم الأدب،و تعليل ظواهره،و سلامة النقد من الظلم والاعتساف ( ).

- المشاركة العاطفية:

و تسمى التعاطف،و المراد بها أن يكون الناقد ذا قدرة على النفاذ إلى عقول الأدباء، ومشاعرهم،يحل محلهم و يأخذ مواقفهم أمام التجارب التي بلوها،والفنون التي عالجوها.و في هذا المقام يطالب أحمد الشايب الناقد أن ينسى ما استطاع،كل ما يحول دون اتحاده بالأدباء ،ينسى ميوله الخاصة و ذوقه،ينسى ما قد يكون في نفسه من قيم و أفكار عنهم لئلا تسبق فتؤثر في تصوير آثارهم و قدرها،ينسى عصبيته الجنسية أو القومية أو الحزبية.

-الذاتية أو الفردية:

و يقصد بها أن يضيف الناقد إلى ذكائه و مشاركته العاطفية للعمل الأدبي،مقياسه الدقيق الخاص به الذي لا يصرفه عن سلامة الحكم و الإنصاف في التقدير،و هذا المقياس الخاص مزيج من الذوق السليم و المعرفة الشاملة،أو هو المواهب النفسية التي تتلقى آثار الأدب مجتمعة فتتذوقها و تحكم عليها.و فائدة الذاتية أن تهب لآراء الناقد قوة العقيدة،و ثقة اليقين،و الابتكار و الجدة و الطرافة. و خلاصة القول أن خصوصية الطاقة النقدية خصوصية كاملة،و اكتسابها لا يحدث بالتلقين و التعلم. إنما تكتسب هذه الطاقة متى توافرت شروطها الذاتية.

ثالثا : النقد بين العلم و الفن:

اشتد الخلاف بين النقاد حول طبيعة النقد الأدبي و تصنيفه بين العلم أوالفن،فمنهم من رأى أن النقد مسألة ذاتية خالصة تعتمد على ما تبعثه النصوص في نفوس القراء من انفعالات، وما تؤثر في أذواقهم من آثار مقبولة أو منكرة،و هذه النفوس و الأذواق مختلفة باختلاف الأفراد،على أن هذه الأذواق تستحيل مع الأيام وسعة الثقافة،و استحالة الحياة الطبيعية والاجتماعية، فتصبح أحكامها معرضة للتناقض،و معنى ذلك تعدد الأحكام بتعدد النقاد،ثم تغيرها بتغير الأحوال،و ليس هذا من طبيعة العلم. و لذلك وجب أن يوضع للنقد قواعد ومقاييس علمية

تستعين بجملة من العلوم المختلفة و تضع لنفسها مناهج تسترشد بها في دراسة العمل الفني دراسة موضوعية بعيدا عن الذاتية و الأهواء الشخصية.على أن هذه القواعد النقدية التي يسترشد بها النقاد حين ينهضون بوظيفتهم لا يمكن مطلقا أن تخلق الناقد البارع ما لم يكن من طبعه أساس خلقي و طبع و عبقرية موهوب.

النقد بين الذاتية و الموضوعية:

لقد بذلت جهود و محاولات لجعل النقد الأدبي علما كسائر العلوم الطبيعية،مهمته تشريح النص عبر قوانين عامة مستمدة من العلوم في أغلب الأحيان و منذ القديم وجدت قواعد لضبط القول الأدبي و تصنيف أنواعه،سيما في الشعر. و لقد تبين لنا حتى الآن أن النقد لا يمكن أن يكون من العلوم التجريبية كالطبيعة والكيمياء و لا من العلوم الرياضية كالحساب والهندسة والجبر، لعل الحائل الرئيس ودون ذلك أن هذه العلوم موضوعية تتناول الأشياء و المقادير كما هي في دقة براءة من سلطان الأمزجة و العواطف،و لكن النقد فيه جانب موضوعي عام يتصل بالمسائل النحوية و البيانية و بمقدار من الذوق العام،و فيه جانب ذاتي يعتمد حتما على الذوق الخاص ..لذلك خرج النقد الأدبي من دائرة العلوم الخالصة،ثم حاول أن يكون فنا خالصا فما استطاع،إذ الفن يمثل الذاتية الخالصة. لهذا لا نستطيع أن نعد الكتابة النقدية كتابة لها علميتها و حياديتها،فالجانب الذاتي فيها أمر طبيعي،يستطيع أن يهب النص النقدي حيوية و جاذبية،خاصة إذا استطاع الناقد إقامة توازن بين انفعالاته و وجدانه و بين معارفه و الأسس النظرية التي ينطلق فيها العمل الفني،فلا يسقط ذاته على النص الأدبي ليمنع استقلاليته وقراءته من الداخل،فنقرأ أعماق الناقد و رؤاه أكثر مما نقرأ أعماق النص و رؤى الكاتب.

وظيفة النقد الأدبي

تتنوّع الوظائفُ النقديّة في المضمون لكنها تشكل مفهوم النقد بشكل عامّ وكامل، حيث إنّ النقد الأدبي عملية متكاملة تتكوّن من عدة وظائف مكملة لبعضها، ومن هذه الوظائف ما يأتي:

التفسير: إن عملية التفسير تتضمّن بيان النص من حيث مراجعه ومصادره مع الشرح المفصّل لأهدافه، كما تتم عملية التفسير في بيان المعاني الأدبية والمقصد منها ممّا يساعد القارئ من الفهم السليم لكليّة النص.

التوجيه الأدبي: تتمحور هذه الوظيفة حول توجيه الناقد للأديب، وذلك عندما يُلاحظ منهم ابتعادهم عن الواقع وعن المجتمع المَعيش، حيث تتلخص أهداف التوجيه الأدبي في تحسين

النوع الأدبيّ وحثهم على العطاء الأدبي الذي يمكن وصفه بالواقعية وتحذيرهم من المآخذ والانحرافات الأدبية التي يمكن أن تحيط الأدباء.

تقويم العمل الأدبي:

ترتكزُ وظيفةُ التقويمِ على هيكل العمل الأدبي ذاته، حيث إنّ الناقد يجب عليه معرفة النص معرفة كبيرة وعميقة، وأن يكون ذا خلفية واسعة عن التجارب السابقة التي مرَّ بها الأديب، تسهمُ معرفة بنية النص على المفاضلة بين النصوص المتشابهة التي تتحد في ذات المجال، وتعدُّ وظيفة التقويم الأدبيّ من الوظائف المهمة في النقد إلا أنها تفتعل الجدل؛ نظرًا لرؤية البعض أنّ الناقد يتسلط احيانًا على النص الأدبي وذلك يؤدي التأثير السلبي على النص في حال كان الناقد ذو خلفية ركيكة عن تجارب الأديب وأعماله وطريق كتابته وكيفية هيكلته للنص الأدبيّ

رابعا علاقة النقد بالعلوم الاخري :

يرتبط النقد بعدة مقاييس هامة ومعايير تساند في تشكيل العملية النقدية ومهمة الناقد ، وهي كما يلي :

النقد وعلم الجمال:

ما هو الجمال ؛ سؤال حير كثيراً من الفلاسفة والمفكرين فى مختلف العصور ، ولا زال إلى الآن لا يجد الجواب الكافى .

وعلم الجمال هو فرع من الفلسفة ؛ وهو يتناول دراسة الجمالى ، والتجربة الجمالية ، والاتجاه الجمالى ، والصفة الجمالية ، والقيمة الجمالية ، وما يتصل بهذه الموضوعات من مثل " الخلق الفنى " والمعايير الفنية وما إليها . فالفن هو النتاج الإنسانى الذى يدور حول عنصر الجمال . وبعبارة أخرى نقول إن الجمال شىء كامن فى الفن . فيه من الإحساس والشعور . وفيه من الحياة والطبيعة ، وفيه من القيم الإنسانية ، ولكنه لا يقصد إلى شىء محدد ، إلى حقيقة فلسفية أخلاقية ، أو تفسير ظاهرة طبيعية أو الدعوة إلى فضيلة أخلاقية ، أو النهى عن رذيلة ، أو النفع الظاهر أو الخفى فى شتى صوره ، إنما تعمل هذه الأشياء أو القيم الإنسانية فى الفن للتعبير عن الحقيقة الجمالية .

ولا مفر للناقد من التزود بمبادىء علم الجمال Aesthatique الاستاطيقا فالجمال والنقد توأمان لا ينفصلان . ودراسة الناقد لمبادئه ، توسع مداركه ، وتجمل نقده ، ومن أول أعمال

الناقد تعرف صفات جمال العمل الأدبى وقيمها ، وما يحدث فى وجدانه من متعة جمالية أشبه ما تكون بالظمأ الوجدانى ، وهو ظمأ إلى النظام والتناسق والتوازن والإيقاع فى العمل الأدبى وما يحدثه من إحساس فى الشعور والوجدان وقد أسهم علم الجمال فى توجيه الدراسات النقدية إلى ما يلى:

1 -استحضار معنى الجمال أمام كل عمل فنى.

والجمال فى الأدب وسائر الفنون يعنى ويقتضى أشياء كثيرة منها :

أ - الأصالة والصدق ، والبعد بالعمل الفنى عن الزيف والكذب والتصنع .

ب- حرية الأدب والفن ، وهى حرية غير مطلقة ؛ وإنما يقيدها الأدب والفن بقيوده ، وهى قيود فى صالح الحرية وصالح الفن فى آن واحد .

ج - الإنسجام والتناسب والتناسق والاتزان ، وبعبارة أعم وأشمل " حسن التقويم . "

د - النشوة ، وهى غبطة ترتبط بالروح ، ولها صلة بالأخلاق وتؤدى إلى السعادة ، وهى غير الشهوة ، التى ترتبط بالجسد ، ولا تؤدى إلا إلى خفة الطرب ، والهذيان الحركى .

2 -محاولة التفرقة بين الفن وظله ، أو بين الإبداع والصناعة .

3 -أسهم علم الجمال فى تغذية الذوق السليم وتنميته وتكوينه وللذوق الكلمة الأولى والأخيرة فى إدراك الجمال وتقديره وينبنى على هذا أن الناس لا يدركون الجمال ولا يقدرونه بدرجة واحدة ؛ لتفاوت أمزجتهم بصفة عامة ، واختلاف المزاج الشخصى الوقتى بصفة خاصة ، وهذا يفسر اختلاف رؤية الناس إلى شىء ما باعتباره جميلا وقبيحا ، ومقدار جماله وقبحه ، وتغير نظرة الفرد الواحد . باختلاف عمره ..

ومما تجدر الإشارة إليه أن من الباحثين فى علم الجمال من يرجعه إلى معايير ومقاييس ليحقق من خلالها التناسق والتناسب ، والناقد الذى يتبع هؤلاء الباحثين يكون نقده أقرب إلى الفكر والعقل منه إلى الوجدان والمشاعر والأحاسيس .

4 -ارتباط الجمال بالحق ، وفى هذا يرى العقاد أن الجمال إذا بلغ أقصى أثره فى النفس لم يصرفها عن الحق ، وكذلك الحق إذا بلغ أقصى أثره فى النفس لم يصرفها عن الجمال وفى مجال الأدب لا يتصور أن يضحى الأديب بالمعنى الصادق إيثاراً لجمال الأسلوب ، فإن فعل ذلك فلسبب من سببين :

أحدهما : أن يكون التعبير عن المعنى الصادق بأسلوب جميل مستحيلا ، أى يكون مقضياً على هذا المعنى الصادق بألا يبرز إلا فى قالب دميم من اللغة والأسلوب ، وهو ما لا يقول به أحد .

ثانيهما : أن يكون الأديب نفسه عاجزاً عن إفراغ ذلك المعنى الصادق فى قالب بليغ جميل . وبهذا يكون عاجزاً عن الصدق وعن الجمال معاً .

. النقد وعلم النفس:

علم النفس من العلوم التى تساعد الناقد على التعرف على شخصية الأديب وسماته الخلقية والفكرية ، وربطهم بأعماله الأدبية . كما أن علم النفس أسهم فى توجيه الدراسات النقدية إلى عدة مسائل هامة منها :

1 -استغلال مقياس " الاستقصاء النفسى " لأديب بعينه أو عدة أدباء بأعيانهم ، لتوضيح العلاقة بين الحالة الذهنية للأديب . أو الأدباء . وخصائص النتاج مع كل.

2 -البحث فى عملية الخلق والإبداع ، وكيف تتم ، وما تشف عنه من مقدار حيوية الشعور ، ومعايير الاتزان النفسى الفردى والجماعى .

3 -استعار النقد من التحليل النفسى الفروض الأساسية عن عمل العقل الباطن (اللاشعور) ، وطريقة تعبيره بالتداعى عن رغباته الكامنة ، ومعرفة أثر العقد النفسية ، وأثر التوتر النفسى على نتاج الأديب من خلال إلقاء الضوء على العمل الأدبى واستكشاف أبعاد التجربة ، وتفسير الدلالات الكامنة وراء العمل الأدبى .

4- وأخيراً يجب أن نوضح أن الميدان النفسى وسيلة هامة للتعرف على المثل العليا فى الحياة وهى الحق والخير والجمال فالجمال هو المثل الأعلى للوجدان ، والحق هو المثل الأعلى للفكر ، والخير هو المثل الأعلى للارادة ، وكل من الوجدان والفكر والإرادة مظاهر للشعور ، الذى يتذوق الجميل ، ويتعرف على الحق ، ويتحسس الخير

. النقد وعلم الاجتماع:

لعلم الاجتماع أهمية كبرى لا تقل عن علم الجمال وعلم النفس فى توجيه الأعمال الأدبية فهو يتناول النظم الاجتماعية والأجواء والأنشطة الحضارية وسائر الأوضاع السياسية والأخلاقية ، بالإضافة إلى معطيات العصر الدينية ، وكلها ظروف تحيط بالأديب ، وتؤثر على

نتاجه الأدبى شكلاً وموضوعاً . كما أن النظام الثقافى فى عصر ما يطبع الأديب بطابع خاص . فالطبقة الارستقراطية تميل لأدب البرج العاجى واصطناع " نظرية الفن للفن " ، والبرجوازية ترفع الأعمال التى ترسم عادات المجتمع ، والديمقراطية تميل إلى أدب الانتقاد ، أما فى عصر الأزمات والمحن فيطفو الأدب الرمزى ، وتتجلى روح الصوفية فى الأعمال الأدبية .

كما يسهم علم الاجتماع فى الوقوف على التقاليد والعادات التى تمثل الخلفية الفنية وراء عمل الأديب . الذى هو صورة لحياة المجتمع من حوله . فإذا عرفنا ـ على سبيل المثال ـ أن أدوات الحرب فى العصر العباسى كانت لا تعدو السيف والرمح والدرع والنبل ، وعرفنا أن التميمة هى علاج الجنون فى هذا العصر ، سهل علينا فهم قول المتنبى فى مدحه سيف الدولة ، وتهنئته بانتصاره على الروم فى موقعة " الحدث " سنة 343 هـ:

وَمَن طَلَبَ الفَتحَ الجَليلَ فَإِنَّما وَمَوجُ المَنايا حَـــولَها مُتَـــــلاطِمُ

وَمِن جُثَثِ القَتلى عَلَيها تَمائِمُ مَفاتيحُهُ البيضُ الخِفافُ الصَوارِمُ

فقد أشار المتنبى إلى أدوات الحرب المشهوره فى عصره وفى زمانه وهى الرماح والسيوف ، كما أنه أشار إلى البلدة التى فتن الروم أهلها عن دينهم . ونسب إليها الجنون وكان الجنون يعالج فى هذا الزمان بالتمائم ، وقد أتى بها من جثث القتلى من الأعداء الى علقها سيف الدولة الحمدانى على أبواب القلعة . كل هذه المعطيات الاجتماعية يستطيع الناقد من خلالها إبراز جوانب العمل الأدبى ، وتوضيح ملامحه.

. النقد وعلم التاريخ:

لا مفر للناقد من التعرف على التاريخ الفنى للأعمال الأدبية والفنية ، فكل عمل أدبى ظاهرة تاريخية ، وثمرة فترة زمنية معينة ، وحضارة ، ومعرفتنا للعصر الأدبى الذى ولد فيه العمل الأدبى ، والثقافة التى انتشرت ، والمذهب الأدبى الذى ساد ، جميعها وسائل إنارة وتوضيح لماهيات العمل الأدبى ، فإذا أردنا أن نحكم على عصر من العصور حكما صحيحاً واقعيا لا تشوبه شائبة فلابد أن نتعرف على هذا العصر عن قرب ، فتقديرنا لأدب العصر الجاهلى ، أو الأموى ، أو العباسى ، أو الكلاسيكى أو الرومانسى الخ لن يكون صحيحاً إلا إذا رجعنا إلى معرفة تاريخ هذا العصر بمذاهبه ، وثقافته ، وحضارته . أما إذا حكمنا على هذا الأدب بمقاييس عصرنا الحاضر ، فقد يشوب هذا الحكم التعسف والظلم . هذا بالإضافة إلى أن معرفة التاريخ تساعد على تحقيق النصوص الأدبية والفنية .

خامسا : مناهج النقد الأدبى

النقد الأدبى يتصل بكثير من العلوم الفلسفية والفنون الثقافية ، إذ أنها تفيد النقد وتعينه على تفسير النص الأدبى وتحليله وتقويمه ومن هذه العلوم علوم اللغة والجمال والنفس والاجتماع والتاريخ ، ومن هنا تنوعت مناهجه ، ولكل علم من هذه العلوم الثلاثة إتجاهه ومكانه من الدراسات النقدية:

. أولاً : المنهج الفنى:

هو أكثر المناهج أصالة وخصباً ، ودلالة على قدرة الأديب ، ثم هو أوسعها مجالاً فى تكوين الذوق الأدبى وصقله ، لأن خصائص الصياغة وأسرارها هو جوهر الأدب ولبابه وحقيقته ، ومجال الروعة والجمال فيه وقد عرفه أحمد الشايب بقوله : " هو المنهج الذى يتناول الأدب فى جوهره وصفاته التى تجعل منه أثراً فنياً ويحاول بيان المقاييس التى نسترشد بها لبيان قيمة النص ودرجته ، فترده إلى عناصره ، وينظر فى كل منها متبيناً أسرار قوته وتأثيره ، أو أسباب ضعفه وقيمته وهو المنهج المجدى فى فن الأدب.

وهو منهج تأثرى موضوعى ، تأثرى باعتماده على الذوق الأدبى والطبع اللماح فى إدراك وحى الصياغة وإشارتها ، وتذوق ما فيها من جمال وتأثير ، إذ لا يزال ذوق الناقد المطبوع هو الحكم الأعلى فى تقويم النص الأدبى ، وبدونه يكون التخبط والضلال ، وموضوعيته تتناول القيم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الفنى ، بالإضافة إلى الخبرة اللغوية والفنية ، وموهبه فى تطبيق القواعد الفنية والأصول العامه إذ أن كثيرين يعرفون الأصول الفنية المقررة ، ولكن عند تطبيقها يخطئون القواعد وينحرفون بالأصول.

وهذا المنهج يتجه إلى الصياغة وأسرارها وخصائصها لكشف ما فيها من جمال وتأثير ، يتناول من الكلمة معناها وجرسها ووحيها ، ثم دلالتها فى التراكيب ، ويتناول الصور الأدبية وما فيها من خيال وتشخيص وتجسيم ، ثم ما بين الصور من تلاؤم وتناسق ، وما وراء ذلك كله من ظلال وأضواء. وعلى الرغم من أهمية هذا المنهج وثراء ميدانه ، إلا أنه يظل قاصرا عن استجلاء وتعليل خصائص مقومات الابداع فى العمل الفنى ، ويبقى دائما فى احتياج إلى ما يعينه من مقومات المنهج التاريخى والمنهج النفسى . إذن فالمنهج الفنى قائم على دعامتين أساسيتين:

الأولى : التأثر الذاتى بالنص أو العمل الأدبى ، وهذا التأثر منبعث من الذوق والتجارب السابقة.

الثانية : النظرة الموضوعية التى تشتمل وتضم كل القيم التعبيرية والقيم الشعورية الكامنة فى العمل الأدبى.

. ثانياً : المنهج التاريخى:

هو منهج يقوم على إبراز الصلة بين الأدب والتاريخ بمعنى أنه يربط النص وصاحبه بالبيئة والعصر والمجتمع ويعنى بكشف جوانب العمل الأدبى من منظور الأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية المحيطة به ، بل يذهب أبعد من ذلك فى ربطه بالعصور التى سبقته ، فإن سنة التطور الثقافى والاجتماعى والسياسى ، تجعل العصر يرث كثيراً من خصائص العصور التى سبقته ، فيتأثر بها حتما عن قصد أو عن غير قصد .ولما كان الأدب هو رصد حياة أمة ما فى زمان محدد ومكان بعينه ، وكان التاريخ هو مادة هذه الحياة ، كان التلازم الادبى والتوافق الفنى بين الأدب والتاريخ ، وكانت الحاجة إلى معرفة التاريخ الفنى للأعمال الأدبية " فكل عمل أدبى ظاهرة تاريخية ، وثمرة فنان معين ، وزمن وحضارة معينة ومعرفتنا للعصر الأدبى الذى ولد فيه العمل الأدبى ، والثقافة التى سادت هذا العصر والمذهب الأدبى إذا وجدت مذاهب ، هذه جميعاً وسائل لإنارة العمل الأدبى وإلقاء شعاع منير عليه ، فهبنا نريد دراسة الأطوار التاريخية لشعر الغزل فى الأدب العربى أوالادب الفارسي او التركي او الفرنسي او غيره و شعر الطبيعة أو أى غرض من أغراض الأدب الأخرى .. فعلينا أن نتبع هذا الغرض منذ نشأته المعروفة ، ونجمع نصوصه فى أقصى ما نستطيع من مصادره ونرتبها ترتيباً تاريخياً بعد نسبتها إلى قائليها ، ونجمع آراء المتذوقين والنقاد على اختلاف عصورهم لهذا اللون من الأدب ، ثم ندرس جميع الظروف التى أحاطت بتلك الأطوار وأثرت فيها.

وفى كل مرحلة من هذه المراحل لابد أن نتذوق النصوص التى جمعناها، ونقف عند قيمها التعبيرية والشعورية وهذه هو صميم المنهج الفنى . إذن فالمنهج التاريخى لا يستقل بذاته ، ولابد فيه من قسط من المنهج الفنى فالتذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورة فى كل مرحلة من مراحله. . وهكذا نجد أن المنهج التاريخى لابد أن يعتمد على المنهج الفنى " ، ولكن ينبغى أن نقتصد من تدخل أحكامنا الفنية فى المنهج التاريخى على قدر الإمكان ، وأن نحتفظ لها بمكانها الطبيعى الذى لا تتجاوزه ، فحكمنا الفنى على نص أو على أديب إنما هو حكم واحد من أحكام كثيرة سجلها التاريخ . ويجب عند النقد التاريخى أن نضع حكمنا هذا بجانب تلك الأحكام.

ومن عيوب هذا المنهج التاريخى التى حصرها النقاد:

1 –الاستقراء الناقص ، والأحكام الجازمة ، والتعميم العلمى . فالاستقراء الناقص يؤدى بنا إلى خطأ فى الحكم ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة ، والظواهر الفذة التى لا تمثل سير الحياة الطبيعى . والتعميم العلمى له خطورته على المنهج التاريخى فى دراسة الأعمال الأدبية ، لأن الأدب بطبيعته غير العلم.

2 –من مخاطر " المنهج التاريخى " إلغاء قيمة الخصائص والبواعث الشخصية فطول معاناة الملابسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج يجرفهم إلى إغفال قيمة العبقرية الشخصية ، وحسبانها من آثار البيئة والظروف.

3 –اغفال دور الموروث الماضى فى بناء الآثار الأدبية الحديثة فالادب ليس تقريراً للظواهر الحاضرة بقدر ما هو تعبير عن الأشواق البعيدة والرغبات المكنونة .

<u>ثالثاً : المنهج النفسى:</u>

يقوم على الدراسات النفسية ، التى تكشف الصلة بين العمل الأدبى ونفسية صاحبه ومشاعره ، ومدى قدرة هذا النص على تصوير تلك المشاعر والتعبير عنها . وبذلك تزداد الصلة بين الأدب والأديب.

والمنهج النفسى هو الذى يحاول أن يجيب على هذه الأسئلة:

أ) كيف تتم عملية الخلق الأدبى ؟ ما هى طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية ؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها وكيف تتركب وتتناسق ؟ كم من هذه العناصر ذاتى كامن فى النفس ؟ وكم منها طارئ من الخارج ؟ ما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية ؟ كيف تستنفد الطاقة الشعورية فى التعبير عنها ؟ وما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الأدبى .. الخ

ب) ما دلالة العمل الأدبى على نفسية صاحبه ؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة النفسية هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبى أن نستقرىء التطورات النفسية لصاحبه .. ؟

ج) كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبى عند مطالعته ؟ ما العلاقة بين الصورة اللفظية التى يبدو فيها وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية ؟ كم من هذا التأثير منشؤه العمل

الأدبى ذاتـه ، وكـم منـه منشؤه مـن ذوات الآخـرين واسـتعدادهم ؟ فهـذه الطائفـة مـن الأسـئلة يتصدى لها " المنهج النفسى " ويحاول الإجابة عليها .

إذن هناك ارتباط بين " المنهج النفسى " وعلم النفس ولكن هنـاك خطر نلمحـه من التوسـع فى استخدام ذلك العلم وهو أن يستحيل النقد الأدبى تحليلاً نفسياً ، بمعنى أن ينسى النقد الأدبى وظيفتـه وهـى تقويم العمـل الأدبـى وصـاحبه مـن الناحيـة الفنيـة ، ويـندفع فـى تطبيـق الدراسـات النفسية ، حتى يغرق سمات العمل الفنى فى غمار التحليلات النفسية .

والحدود التى نراها مأمونة هى أن يكون المنهج النفسى أوسع من علم النفس ، وأن يظل مع هذا مساعداً للمنهج الفنى والتاريخى ، وأن يقف عند حدود الظن والترجيح ويتجنب الحزم والحسم ، وألا يقتصر عليه فى فهم الشخصية الإنسانية . وبقدر ما نستخدم كل علم وكل منهج فى دائرته المأمونة ، نحصل منه على أفضل نتائجه وأنفعها . ولكن لم ينفرد " المنهج النفسى " إلا نادراً ، فقد كان المنهجان الآخران يمتزجان به فى معظم هذه الدراسات التى أشرنا إليها ، فيبدو فى معظمها عاملاً مساعداً ، وإن كان فى بعضها الآخر يتبدى عاملاً رئيسياً.

رابعا المنهج الاجتماعي :

يمكن أن نقسم المنهج الإجتماعي بالمراحل التالية :

المرحلة الأولى تبدأ بكتاب مدام دوستايل : " الأدب وعلاقته بالمؤسسات الإجتماعية " – 1800

المرحلة الثانية هي مرحلة الواقعية الإشتراكية والتي انطلقت من المادية التاريخية الجدلية ومفهوم الإلتزام التي تمكنت من أن تبني لنفسها أدوات منهجية خاصة على يد لوكاتش .
المرحلة الثالثة مرحلة علم اجتماع الأدب والتي تتفرع إلى ثلاث اتجاهات :

أ – السوسيولوجيا الوضعية .

ب – اتجاه تحليل النصوص .

ج – خصوصية الإبداع الداخلية ، منهج علم الإجتماع الأدبي

لقد ظهرت مقولات فلسفية في علم الإجتماع على يد أوغست كونت – 1798 / 1857 – وهو المسمى عنده بقانون الحالات الثلاث : ، اللاهوتية / الميتافيزيقية / العلمية ، . وقد تطور هذا المنظور الفلسفي إلى أن وجد فيه النقاد الإجتماعيون ضالتهم , ومنهم لوكاتش

الذي بلور الواقعية الإشتراكية كمذهب في الأدب والفن في كتابه : " التاريخ والوعي الطبقي " حين تحدث عن البطل المأزقي . وستظهر نظريات أكثر علمية وأقل ايديولوجية خاصة مع أرنست فيشر ولوتمان وهو رائد البنيوية الإجتماعية .

ما يعاب على هذا المنهج أنه منهج مضمون , ومضمون إيديولوجي – يساري بالذات – وحين تلقنه المثقفون الماركسيون جعلوه سيفا مسلطا على الأدباء والنقاد , واعتبروا كل خارج عن نهجه سارقا عدوا للشعب وفي أحسن الأحوال بورجوازيا صغيرا يتسلق الطبقات .

خامسا : المنهج الأسطوري

يعد المنهج الأسطوري من تلك المناهج النّقدية التي قدّمت نفسها أداةً تملك مفاتيح النّص الأدبي، وأيّاً كان الجدل الذي دار حول هذا المنهج، الذي يتراوح بين قبول ورفض، فقد وجد هذا المنهج أنصاراً من الذين يدعون إليه، واستطاع أن يقدّم تفسيرات وتخريجاتٍ مقنعة للنصوص التي عالجها.وقد كثرت في العقود الثلاثة الأخيرة المناهج النقدية التي تتبنّى آراءً ومنطلقات خاصة لدراسة الأدب وهضمه، وقد كان المنهج الأسطوري في تفسير الأدب قديمه وحديثه واحداً من هذه الاتجاهات النقدية المتدافعة التي تضطرب فيها حركة التّجريب النّقدي الراهنة. والمنهج الأسطوري «من الاتجاهات النّقدية التي اضطرب بها وعاء النقد، وأصول هذا المنهج تعود إلى علم الأديان والأساطير والحفريات وعلم الآثار والتحليل النفسي، ومفهومه يرتبط بالتراث الإنساني القديم، وما تضمنته من نماذج وأنماط وطقوس وعادات ومعتقدات، وكلّ الموروثات الثقافية والفكرية والدينية، والمنهج الأسطوري يحاول من خلال النّص الكشف عن علاقة الإنسان بالكون، وما الأدب الجديد إلا صورة جديدة لهيئة قديمة موجودة في الأساطير التي انحدر منها الأدب سابقاً».

ويقول الدكتور وهب رومية في هذا المنهج «إنّه نقد من خارج النّص، فهو لا يدرس الشّعر بل يبحث عن مصدره الخارجي ومادّته الخام، ويزداد النّظر انحرافاً حين يرى مصدراً وحيداً لهذا الشّعر، وهو الأساطير الدينية، وهكذا تغيب أركان الظّاهرة الأدبية».

مفهوم المنهج الأسطوري:

المنهج الأسطوري هو ذلك المنهج الذي يتخّذ من الأدوات الأسطورية والإنثروبولوجية والتاريخية والأثرية أداة في تفسير النّص الأدبي وفكّ أسراره، وفهم مراميه، وإدراك غايته ورسالته. ولكي نفهم دلالة مصطلح المنهج الأسطوري، لا بدّ أن نشير إلى معنى المنهج ومعنى الأسطورة.

فالمنهج كلمة يستعملها أفلاطون «يعنى البحث أو النظر أو المعرفة، كما نجدها كذلك عند أرسطو أحياناً كثيرة بمعنى بحث، والمعنى الاشتقاقي الأصلي لها يدّل على الطّريق المؤدّي إلى الفرض المطلوب خلال المصاعب والعقبات، ولكنّه لم يأخذ معناه الحالي، أيّ بمعنى أنّه طائفة من القواعد العامة المصوغة من أجل الوصول إلى الحقيقة في العلم إلاّ ابتداءً في عصر النهضة الأوروبية»

أمّا النّهج والمَنْهَجُ والمنهاج في اللغة فهو: «الإبانة والوضوح والمنهاج الطريق الواضح. وطريق نهجٌ: بينٌ واضحٌ، وأنهج الطريق: وَضَح واستبان وصار نهجاً واضحاً بيّناً. واستنهج الطريق: صار نهجاً. ونهجتُ الطريق: سلكته»

وحسب هذا الفهم اللغوي يسير المنهج الذي يتبعه طالب العلم في خطّين متوازيين :

- **<u>الأوّل</u>: رسم معالمَ واضحة للطريق الذي سيسلكه الطالب في النّص الذي يدرسه أو القضية التي يبحثها، أيّ وضع خُطّة مفصّلة تمكّنه من الانتهاء إلى غايته.**

<u>الثاني</u>: الطريقة التي يتبعها الطّالب في إنفاذ خُطّته.

والمنهج الذي يتبناه الإنسان يحتاج إلى امتلاك أدواته المنبثقة من طبيعة النّص، وإلا أصبح المنهج عبئاً على صاحبه، لا عوناً له في الفهم وفي التفسير. وفي ذلك يقول كلود برنار: «إنّ المناهج لا يُمكن أن تُدرس نظرياً كقواعد عامة يُفرض على العالم بعد أن يسير وفقاً لها، إنّما تتكوّن في داخل المعمل الذي هو معبد العلم الحقيقيّ وباب الاتصال المباشر بالوقائع والتّجارب العملية، والتعاليم النّافعة هي وحدها تلك الصادرة عن التفاصيل الخاصّة بالممارسة التجريبية في علم معيّن بالذات».

والأسطورة مصطلح شغل الكثير، وتصدّى الكثير لمحاولة ضبطه ورسم حدوده، كما تصدّرت كثير من الدراسات والمصنّفات في سبيل التأصيل لهذا المصطلح، ولمحاولة دراسة منابع الأسطورة وأشكالها ودوافعها.

كذلك يعرّف فراس السّواح الأسطورة قائلاً: «إنّ الأسطورة هي حكاية تقليدية تلعب الكائنات الماورائية أدوارها الرئيسة»؛ ويكوّن فراس السّواح رأياً خاصاً في ضبط حدود مصطلح أسطورة أو عمل أسطوري، وتتلخّص هذا الضوابط في ما يلي:

1– من حيث الشكل، الأسطورة هي قصة، وتحكمها مبادئ السّرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات، وما إليها، وغالباً ما تجري صياغتها في قالب شعري يساعد على ترتيلها في المناسبات الطقسيّة وتداولها شفاهة، كما يزوّدها بسلطان على العواطف والقلوب.

2– يحافظ النّص الأسطوري على ثباته عبر فترة طويلة من الزمن، وتتناقله الأجيال طالما حافظ على طاقته الإيحائية بالنسبة إلى الجماعة.

3– لا يعرف للأسطورة مؤلّف معيّن؛ لأنّها ليست نتاج خيال فردي، بل ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها.

4– يلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة، فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان ظهوره مُكمّلاً لا رئيسياً.

5– تتميّز الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة بالجديّة والشّمولية، وذلك مثل التّكوين والأصول والموت والعالم الآخر، ومعنى الحياة وسرّ الوجود.

6– تجري أحداث الأسطورة في زمن مقدّس هو غير الزمن الحالي، ومع ذلك فإنّ مضامينها أكثر صدقاً وحقيقيةً، بالنسبة إلى المؤمن من مضامين الروايات التاريخيّة.

7– ترتبط الأسطورة بنظام دينيّ معيّن، وتعمل على توضيح معتقدات، وتدخُل في صلب طقوسه، وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار هذا النظام الديني، وتتحوّل إلى حكاية دنيوية تنتمي إلى نوع آخر من الأنواع الشبيهة بالأسطورة.

8– تتمتّع الأسطورة بقدسية وبسلطة عظيمة على عقول النّاس ونفوسهم، والسّطوة التي تمتّعت بها الأسطورة في الماضي، لا يدانيها سوى سطوة العلم في العصر الحديث.

<u>نشأة الأساطير وبواعثها:</u>

لقد كان لطائفة من الباحثين فضل في استقصاء النظريات المتعلّقة بنشأة الأسطورة، وتسمية المدارس التي تنتمي إليها، ويكاد يجمع معظم الدارسين على وجود أربع مدارس رئيسية اهتمّت بنشأة الأسطورة، وهي:

<u>المدرسة التاريخية:</u>

إذ ترى أنّ الأساطير التي وصلت إلينا ليست في أصولها إلاّ تاريخ البشرية الأولى، تنوسيت ملامحه الدقيقة وأضفى الخيال الإنساني عليه جوّاً فضفاضاً، وتاريخ الآلهة ما هو إلاّ تاريخ

لنصر الأبطال، حين كان الإنسان يعجب بالجبروت، ويتطوّر هذا الإعجاب عند الأجيال إلى نزعة من التقديس تتلاشى معها الحدود الفاصلة بين حقائق الواقع الإنساني، وخفايا الوجود الغيبي، فتصل إلى عبادة الآباء، ثم تصل إلى تناسي هذه الأبوّة.

المدرسة الطبيعيّة:

ترجع هذه المدرسة كلّ الأساطير إلى منشأ طبيعي، يتصّل بالظواهر الكونيّة، مثل المطر والزرع والبرق والرعد والرياح، وقد ربط الإنسان القديم كلّ هذه الظواهر بقوى غيبية بعيدة تسيطر عليها وتتحكّم فيها، وتتصارع فيما بينها، بحيث ينتهي الصراع بخلق حالة من التوازن بين الخير والشّر، متوخياً من ذلك كلّه السّيطرة على قوى الطبيعة بالأساليب العلمية والمتمثّلة بالطقوس والتعاويذ وغيرها لتحقيق أهداف عملية ونفعيّة محدّدة.

المدرسة التعبيريّة:

خالفت هذه المدرسة آراء من ربط نشأة الأسطورة بالظواهر الكونيّة، وأنكرت أن يكون الإنسان البدائي قد انشغل بالكون ونظامه إلى حدّ التأمّل والتعجّب والتساؤل، وترى أن أبسط تعبير عن نظام الكون، وعن المبادئ الأساسية للنّظام الأخلاقي في الحياة يتطلّب استخدام لغة تجريدية.

المدرسة النفسيّة:

ترى مدرسة التحليل النفسي أنّ الأسطورة صفو الحلم، إذ يمكن أن تكون بمثابة أعراض تدلّ على وجود حقائق أخرى، فتبدو من هذا رموزاً لظواهر نفسيّة لا شعوريّة تمثّل قوى تتحكّم في مسيرة الفرد، وسلوكه الاجتماعي، في إشارتها إلى حاجات حيويّة تكمن فيما سمّاه فرويد (عقدة أوديب)، وفيما جعله يونج لقاءً ثقافياً نفسياً على صعيد اللاوعي الجمعي، ويوافق إريك فروم رأي فرويد في العلاقة بين الأسطورة والحلم، ولكنّه يخالفه في النّظر إليها على كونها نتاج العقل اللاشعوري، إذ يرى أنَّ العقل في حالة الحلم إنّما يعمل ويفكّر، ولكن بطريقة أخرى، ولغة أخرى، هي لغة الرمز، وما علينا إلا أن نفهم مفردات تلك اللغة، لينفتح أمامنا عالمٌ مملوءٌ بمعان غنية.

توظيف الأسطورة في الأدب:

الحقيقة أنّ إمكانات أيّة أسطورة لا يمكن أن تستغلَّ إلا إذا أتيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق حالته بها، ولا يشترط أن يرتبط الأدباء بأساطير قومهم فليست الإقليمية هي الفيصل في تقييم التعبير، فضلاً عن أنّ الأساطير في بدئها كانت للجدود، وهؤلاء ورّثوها أحفادهم جيلاً بعد جيل. ومع ذلك فقد تلمح في أساطير الشعوب جانباً من مكوّنات شخصيتهم، غير أنّ هذا لا

يُعفينا قطّ من تأكيد علائق قديمة في هذه الأساطير، كهذه العلاقة التي تظهر في أسطورة تمّوز عند البابليين، وأسطورتي ديونيسوس عند الإغريق، وأوزيريس عند الفراعنة، وكهذه العلاقة التي تظهر بين حوريس المصري المخلِّص وهرقل الإغريقي وخريسسبا الإيرانيّ المنقذ.

ونستطيع «أن نقول إن الاستعانة بأسطورة هندية غير الاستعانة بأسطورة مصرية غير الاستعانة بأسطورة فينيقية، وإنّما يلزم الفهم والتمثيل، فَهْم الموقف المعاصر وإذابته في شبيهه الأسطوريّ، ليكون الكلّ الذي يعطي الإحساس الصّادق التلقائي.

<u>الفرق بين الأسطورة والأدب:</u>

يرى فراي أنّ الفرق الوحيد بين الأسطورة والأدب هو الانزياح Displacement، «فالأدب هو أسطورة منزاحة عن الأسطورة الأوليّة، التي هي أساس، وهي البنية. وكلّ صورة في الأدب، مهما تراءت لنا جديدة، لا تعدو كونها تكراراً لصور مركزيّة، مع بعض الانزياح أحياناً، ومع مطابقة كاملة أحياناً أخرى».

فالأدب بكلّ أنواعه في كلّ صورة هو صورة مكرّرة للصورة المركزية، ولا يوجد هنا تجديد واعٍ مقصود أو أخطاء فنيّة، إذ إنّ الأديب أسير الأساطير، أو بكلمة أدق لا أثر له في تغير صورة الأدب. أمّا مهمّة النّقد فلا تكمن في بذل الجهد لربط الصورة الأدبية بمنبعها الأسطوري، وإنما تنحصر في معرفته الانزياح أو ما الدّرجة التي انزاح فيها الأدب عن الصّورة المركزية، فإن كان هذا الانزياح يغيّر وظيفة الصورة الأدبية وتخالف وظيفة الصورة الأدبية بحيث تخالف وظيفة الصورة المركزية فإنّ الناقد يحلم على هذا الأدب بأنّه لا حياة له، في حين أنّ الأدب الذي لم يغيّر انزياحه عن الوظيفة الأساسية له، هو الأدب الحقيقي الباقي.

«وإذا كنا ننشد معرفة الانزياح الذي أصاب الأسطورة حين غدت مادة أدبية كان علينا أن ننظر أولاً في العلاقات الاجتماعية المحيطة بهذا الانزياح، إذ إنّ الأسطورة رمز، والرموز لا تنمو خارج العلاقات الاجتماعية، وكان علينا أن ننظر ثانية في كيفيّة توظيف المبدع لهذه الأسطورة، لأننا لا نستطيع أن نتصوّر أدباً عادياً من التعددية»، وبعبارة أخرى: إنّ ظلالاً وارفة من التاريخ تغمر الأسطورة في الأدب – بل وفي غير الأدب – فتكاد تحجب النّظر عن منابعها الأولى. وقد يبدو ربط الأسطورة بالتاريخ أمراً غير مستساغ تفوح منه رائحة المفارقة، ولكنّه على الرّغم من ذلك حقيقة صلبة.

والأسطورة التي يواجهها الناقد في الأدب تختلف من جهاتٍ شتّى لا من جهة واحدة عن الأسطورة التي يواجهها عالم الإنثربولوجيا في ميدان عمله. لقد غذّاها التاريخ والفن فعادت خلقاً

جديداً أو كالجديد. وهو خلق مكتمل يحتمل قراءات شتّى، ولكنّه لا يحتمل الإضافة على عكس الأسطورة في الحياة، فالأسطورة في العمل الأدبي مغلقة ومنتهية أمّا في الحياة فمفتوحة وقابلة للإضافة والنّمو.

أصول المنهج الأسطوري:

أشرتُ آنفاً إلى جذور هذا المنهج في بعض الكتابات العربية مثل كتاب الحيوان للجاحظ، وهذه الجذور لا تحتاج إلى تعليل لقلتها من جهة، ولضآلة الاستفادة منها من جهة أخرى، ولكن بعد أن ظهرت لدينا هذه الجذور على شكل منهج كامل له مديروه وموظفوه، بات من المنطقي أن تُرصد بعض أصول هذا المنهج الذي مهدت لظهوره أو أثمرت نتائجه، وأغنت أدواته. ومن أهم هذه الأصول:

(أ) الأنماط العليا أو النماذج البدائية:

يعدّ نورثروب فراي من أهم النقاد في هذا الاتجاه في الغرب، فقد نشر عام 1957م كتابه (تشريح النقد) الذي حاول فيه تأسيس منهج جديد لتحليل الأعمال الأدبية، هو المنهج الأسطوري. وقد أولى فراي في هذا الكتاب أهمية فائقه لنظرة الأنماط العليا أو النماذج البدائية التي تعني أنّ كل إنسان يرث من جنسه البشري قابلية لتوليد الصّور الكونيّة التي وجدت من دهور سحيقة في النفس حين كان الإنسان مرتبطاً بالطبيعة. وليست تتحدد هذه الصور الكونية – وفقاً لهذه النظرية – بمضامينها بل تتحدد بأشكال؛ لأنّها في ذاتها شكلية صرف. وبناء على هذا التحديد تكون على سبيل التمثيل لا الحصر – جمهورية أفلاطون وشيوعية ماركس والفردوس المفقود لملتون صوراً نمطيّة تكرّر النّمط الأعلى أو النّموذج البدائي الذي هو جنّة عدن، وتكون رحلة السندباد، وزيارة عوليس لبيت الموتى، ودخول يونس في بطن الحوت، وإلقاء يوسف في البئر – على ما بينها من اختلاف في المضامين – صوراً مكررة لصور نمطية واحدة، فكل هذه الصور صور استعارية للموت، تكرر الرّحلة إلى العالم الآخر التي يعقبها الانبعاث من جديد. ويرى فراي أنّ هذه الصور الكونية موجودة في الأساطير التي انحدر منها الأدب سابقاً، وسيظلّ ينحدر منها أبد الدّهر، وعلى الناقد أن يقف بعيداً عن القصيدة، ويتأملها ليكشف منظومتها الأسطورية أو تصميمها(22) الميثولوجي. «إن الأدب وفقاً لنظرية فراي يصدر عن بنية أساس –نسق أو نظام– هي الميثة أي هي الأسطورة في حالتها الأولى قبل الانزياح أو التعديل أيام كانت شعائرها (وظائفها الطقوسية) بين الميثة والطبيعة، وانتهى إلى أنّ هناك أربع ميثات، لكلّ فصل من فصول السنة ميثة واحدة محددة، ومن هذه الميثات ينحدر الأدب أو يصدر»(23).

(ب) الأصل النفسي: اللاشعوري جمعي:

ويربط كثير من الباحثين بين المنهج الأسطوري ونظرية كارل بونج في التحليل النفسي. لقد طور يونج نظرية فرويد باكتشافه طبقة أخرى من اللاوعي تقع تحت طبقة اللاوعي الشخصي أو العقل الباطن التي اكتشفها فرويد، ورآها أشبه بقبو ضخم تختزن فيه الأخيلة المكبوتة، والمكبوحة التي تشكل العقد، وهذه الطبقة العميقة من اللاوعي التي اكتشفها يونج هي طبقة اللاوعي الجمعي التي تستعصي على التحليل الفرويدي؛ لأنّها منبتة الصلة بالكبت والعقد.

والإنسان –وفق هذه النظرية– شبكة معقدة من الثقافة والبيولوجيا، فهو المخلوق الوحيد من المخلوقات جميعاً الذي يرث تاريخ جنسه جسدياً وعقلياً معاً، فكما يرث جسده الذي تطوّر عبر ملايين السنين أيضاً. ويشكل اللاوعي الجمعي جزءاً من الإرث الإنساني الذي يرثه كلّ إنسان، ومن هنا كان هذا النوع من اللاوعي عاماً وشاملاً ومتشابهاً ودائم الحضور في كلّ إنسان، ونستطيع أن نصوغ هذا الكلام فنقول، إنّ في أعماق كلّ منا –نحن معشر البشر– إنساناً بدائياً نصدر عنه في أمور كثيرة دون أن نعي، وعن هذا الإنسان البدائي أو اللاوعي الجمعي تصدر الصّور المألوفة في الفن والأدب والأساطير والأحلام.

(ج) الأصول الأنثروبولوجية الثقافية:

عززت جهود علماء (الأنثروبولوجيا) هذا الاتجاه في النقد، فقد تجمعت لديهم كميات هائلة من المواد والموروثات المتصلة بالعادات والتقاليد والمعتقدات والأنظمة والأفكار، تشبه فيها أكثر الشعوب بدائية أكثرها تحضراً، فدافع هذا الاكتشاف إلى الاعتقاد بوحدة النّسق الفكري الذي قامت الثقافة البشرية على أساسه وتطورت، وحاول فريزر في ضوء هذه الإنجازات الأنثروبولوجية أن يكتشف أنساقاً كونية وصيغاً عالمية للإنسان في كلّ زمان ومكان، وبنى وجهة نظره على الأسطورة التي تكشف عن علاقة الإنسان والكون. وأعاد ليفي شتراوس عرض مشكلات علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) ونظر إلى أساطير الشعوب على أنّها وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى الغرب وبلد في أقصى الشرق، وبدلاً من افتراض مهد واحد للأساطير (مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من الأنثروبولوجيين قبله، أرجع تلك الوحدة إلى وحدة العقل البشري التي لا تظهر فقط عندما نقارن بين أساطير الشعوب البدائية، بل تظهر عندما نقارن بين ما يسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية.

فالبدائيون يقومون بجميع العمليات الأساسية التي نقوم بها. والسّحر لا يختلف اختلافاً جوهريّاً عن العلم.

(د) أصل علم الأديان المقارن:

ولعلّ ما وصل إليه الباحثون، لا سيما في علم الأديان المقارنة، يعدّ إسهاماً أصيلاً في تعزيز مفهوم اللاوعي الجمعي، ويغدو حجة قوية في أيادي نقاد هذا المنهج الذين يعتمدون على التّفاسير الدينيّة في نقد وتفسير الكثير من النصوص الأدبية.

«وينبغي أن نخص بالذكر الباحث المجري أمرسيا إلياد الذي كشف في كتابه (أسطورة العود الأبدي) و(رمزية الطّقس والأسطورة) عن أمور تثير الدهشة حقاً. فقد عمل على تحليل أنماط الخبرة الدينية والإنسان عبر تاريخه الممتدّ من عصور سحيقة غامضة حتى عصرنا الحاضر، فوقف على أساطير الحضارات المختلفة وعند كثير من الشعوب والقبائل، وحللّها، وكشف عن رمزيتها العميقة التي دقت فخفيت أو أوشكت أن تخفي عن الأنظار، فجلا هذا التشابه الواسع العميق بين ديانات شتى وشعائر دينية لا تكاد تتّصل بين أهلها الأسباب»

موضوعية المنهج الأسطوري:

المنهج الأسطوري شأنه شأن أيّ منهج آخر، يحتاج إلى دعائم يقوم عليها ليكون موضوعياً في النتائج التي يقدمها، وبخلاف ذلك تكون النتائج مجرد انطباعية لا يعول عليها.

وتتحدد معايير ثلاثة للحكم على موضوعية الدراسات الأسطورية.

الأول: الخلو من الانطباعية. الثاني: التوثيق. الثالث: تماسك المنهج وتكامل الرؤية.

إيجابيات توظيف المنهج الأسطوري في دراسة النصوص:

1- ينطلق هذا المنهج في دراسة النص من مفهوم اللاشعور الجمعي وبقايا العبادات الكامنة في باطن النص، ولا يحجب صاحبه، بعد أن يرفض الارتكاز الأحادي على الدراسة الوصفية للأدب.

2- هذا المنهج يبرز الصورة، كما يبرز مستويات تناولها ودلالاتها عن كلّ شعب. فمثلاً من يوظف هذا المنهج يدرك أنّ الشّمس رمز للخصوبة المؤنثة عند العرب، بينما هي رمز للرّجولة عند اليونان، وهي رمز للإله الأكبر والوحيد عند أخناتون.

3– هذا النوع من المناهج يحتمل توسّع الرّؤى والتفاسير والمناظير حسب تقدم التفاسير الميثيولوجية، وتقدم الفهم لطبيعة التفاسير الميثولوجية، وتقدم الإدراك للرمز في حياة الإنسان.

4– يتطلب قراءة نصية فاحصة، فهو يهتم من النّاحية الإنسانية بما هو أبعد من الاكتفاء بقيمة الجماليات الدّاخلية في النّص، فهو يهتم بالمتلقي، وبالأنماط الأساسية في المجتمع وبالمتلقي.

5– إنّ هذا المنهج، كما يرى سكوت، يسعى لكي يفيد إنسانيتنا، تلك الإنسانية التي تقدر العناصر البدائية.

6– وهذا المنهج يستطيع أن يفسر لنا كثيراً من الظواهر، ويربط فيما بينها ربطاً يعجز عنه أيّ منهج آخر.

7– هذا المنهج يساعد على معرفة الآخر، بل ومعرفة النّفس من خلال تعامل هذا المنهج مع الذات والأعماق الإنسانية واللاوعي الجماعي.

8– هذا المنهج يستعين بتقنيات علمية حديثة أدبية وغير أدبية، كما يستعين بمعارف عصره في تفسير نصوصه.

9– إذا أحسن تطبيق هذا المنهج وفق معاييره الموضعية، فإنه يقدم نتائج موثقة توثيقاً لا يترك مجالاً للأحكام الانطباعية أو الأهواء الشخصية، مستمداً في سبيل ذلك ممّا توصل إليه علم الآثار، وما تركه القدماء من أساطير أو تماثيل أو طقوس.

<u>سلبيات توظيف المنهج الأسطوري في دراسة النصوص</u>:

1– كثيراً ما يتحمّس أنصار هذا المنهج له، فيخرجون بمقولات دون أسس، ويسعون جاهدين لتدعيمها بعد لَيّ عنق النّص، فمثلاً يزعم بعض الدارسين أنّ ملحمة جلجامش كانت معلقة على الكعبة دون إعطاء أدلة على ذلك، كما يزعم البعض الآخر أنّ جلجامش وهرقل وذا القرنين وموسى الخضر شخصية واحدة دون إعطاء أدلة على ذلك أيضاً.

2– المبالغة في تطبيق هذا المنهج على كلّ نص، تجعل النّص يبدو كأنّه تاريخ أسطوري، لا نص أدبي.

3– هذا المنهج يبالغ في تفخيم الأعمال الأدبية، ويرتفع بها إلى مستوى الوصايا أو الكتب المقدسة.

4– كما أنّ هذا المنهج يحطّ من قدر مؤلفي النّصوص، فيتلاشى الكاتب، ويبقى النّص مقدساً بما يحمل.

5– هذا النوع من المناهج يُبعد القراء عن قراءة التّحف الأدبيّة؛ لأنّه يجعل المرء محتاجاً إلى قراءة الكثير من الكتب كي يفهمها، كما أنّه محتاج إلى أن يفكر ملياً في كلِّ جملة من جمل العمل الأدبي.

6– قد يبالغ أتباع هذا المنهج، فيجعلون اعتقادات أخرى مكان ما قاله المؤلف على وجه الحقيقة، ويؤولون ما أراده على غير ما أراد.

7– هذا المنهج يجعل الأدب كحامل لعدد من الأساطير، فيفقد العمل جزءاً من متعته التي تنتهي بمجرد أن يفكّ الشّخص رموز هذا العمل، دون الاستمتاع به، فهو مجرد لعبة رموز.

8– هذا المنهج يلغي الحدود بين الفن والأسطورة، بل بين الفن والدّين.

9– هذا المنهج لا يفرّق بين الفن الجيد والفن الرديء، فهو يضعهما على قدم المساواة، فكلُّ ما يهمّ المنهج تفسير باطن النّص، وفكُّ رموزه.

<u>سادسا :المنهج البنيوي :</u>

قام إثنان من تلامذة العالم اللغوي السويسري دوسوسير بطبع محاضراته " محاضرات في علم اللغة العام " لأنه لم يطل به العمر ليقوم هو نفسه بذلك , وكان هذان الطالبان عضوي جماعة تسمى فيما بعد : " جماعة الشكلانيين الروس " . وكان دوسوسير يحمل مشروعا كبيرا ينبغي من ورائه إخضاع اللغة إلى منطق علمي واضح , بمعنى أنه لم يفكر أبدا في النقد الأدبي , بل كانت ضالته وضع قوانين ثابتة للغة , معتمدا على سلسلة من الثنائيات أهمها :

ثنائية اللغة والكلام .

ثنائية المحور التوقيتي الثابت والزمني المتطور .

ثنائية النموذج القياسي والسياقي .

ثنائية الصوت والمعنى .

لقد كان من سوء حظ الشكلانيين الروس أن مجهوداتهم الكبيرة صادفت الثورة البولشيفية في روسيا , والتي جاءت بمشروع إيديولوجي يمس كل مناحي الحياة , حتى الثقافية منها . ومن

هنا وقع كبت لهذه الحركة لأنها ستجعل المعالجة الإيديولوجية للنص غير ممكنة . وكان التحليل الماركسي ذو البعد الإجتماعي هو السائد . كما كان مفهوم الإنعكاس هو المعتمد في النقد الأدبي › انعكاس قضايا المجتمع في النص الأدبي ‹ وكان التركيز على المضمون › المدلول ‹ والبعد الإيديولوجي هو المقياس الصارم والوحيد . ومن ثم فإن الشكلانيين الروس دفعوا إلى مراجعة أفكارهم وتقويم " النقد الذاتي " وإدخال الجانب الإجتماعي في أعمالهم .

وأهم مباديء الشكلانيين الروس› شلوفسكي – ايخنباوم – توماتشيفسكي تيتيانوف – بروب – يلكبسون – باختين ‹ ترتكز على عدم التفريق بين الشكل والمضمون , وهذا الشكل الذي يمتد في الآثار الأدبية يجب أن يتم الإحساس به " كشكل ديناميكي " دائم التحرك ودائم التغير , لهذا وقع الإهتمام " بداخلية الأدب " دون الإلتفات إلى المقومات الخارجية , بل تشدد هؤلاء الشكلانيون حتى أنهم نفواؤ عن النص أي علاقة بظواهر غير نصية كيفما كانت , وهذا هو جوهر الإختلاف مع البنيوية التي ستنشأ في ما بعد . وإذا كانت جماعة الشكلانيين قد ماتت بسبب العوامل التي ذكرناها , فإنها قد انبعثت فيما سمي " حلقة براغ " التي تأسست بمشاركة بعض الشكلانيين الروس في لاهاي عام 1928 وأصدرت " النصوص الأساسية لحلقة براغ " وكان المحرك الأساس لهذه الحلقة هو " ياكبسون " .

ب – البنيوية الأدبية

غزت الشكلانية أنجلترا في العشرينيات ثم امتدت إلى أمريكا في الثلاثينيات , وتأثر بها الفرنسيون في مطلع الستينيات , وساهم ذلك في بناء أسس النقد الأدبي الجديد هناك . كما تأثر النقد الألماني المعاصر بها , لكن يبقى البنيويون الفرنسيون أكثر هؤلاء تأثرا بالشكلانية . فقد انبعث تيار نقدي فرنسي سمي " الشعرية " ويعد جينيت وتودوروف قطبي هذه الحركة , وقد أخذ البنيويون مفهوم " الأدبية " من الشكلانيين وصاغوه بأشكال مغايرة مثل " النصية " و " التناص " و " الشعرية " . وقد صادف ظهور البنيوية , السجال الفلسفي الماركسي الوجودي الفوضوي في فرنسا › ثورة مايو 1968 ‹ مما أعطى اتجاهات بنيوية مختلفة , تخص ميادين بعيدة عن الأدب , ليفي شتراوس› الأنتروبولوجيا ‹ ميشال فوكو وجاك لاكان› علم النفس ‹ ياكبسون وتشومسكي › علم اللغة ‹ لوتمان › علم الإجتماع ،أما في الأدب فقد ظهر رولان بارت وتزيفيتان تودوروف وجان كوهين وجيرار جينيت وجوليا كريستيفا .

وتنظر البنيوية إلى البنية نظرة سكونية وليست تطورية رغم إقرارها بتطور البنيات مع مرور الزمن , ويعني القول بسكونية البنية , عزلها عن الذات الفاعلة والتاريخ , ومن هنا تعارضها مع الماركسية .كما تعرف البنيوية بأنها نسق من التحولات , له قوانينه الخاصة

باعتباره نسقا , في مقابل الخصائص المميزة للعناصر . ويبقى النسق قائما دون أن تتعدد حدود النسق أو تستعين بعناصر خارجية عنه . وتختلف البنيوية عن الشكلانية في كونها تتجاوز مستويات المعروفة إلى مستوى التأويل , حيث يمكن إيجاد مبررات لفهم النص من داخله , وهذا ما كانت ترفضه الشكلانية , وأخيرا تلخيص المباديء البنيوية كما حددها تودوروف وهي كالتالي :

- **العمل الأدبي نسيج يتم إنجازه باستمرار .**
- **الكتابة تسوغ نفسها بنفسها , والشعر لغة تكتفي بنفسها .**
- **التركيز على مبدأ التماسك الداخلي ، مبدأ الوحدة العضوية.**
- **وحدة التناقضات في المدى اللغوي ، الشكل – المضمون – التقنية .**
- **الكتابة لا تعتقل في معادلة متناهية , إنها ذات دلالات غير متناهية .**

<u>ج – البنيوية التكوينية :</u>

لوسيان غولدمان أهم منظر لهذا النوع من البنيوية , وقد اصطبغت البنيوية عنده بلون جدلي ماركسي , يلخصها في نقاط الضرورة الإقتصادية والطبقات الإجتماعية والضمير الممكن , كما أن البنيوية التكوينية اعتمدت على أسس أربعة :

أ – الرؤية للعالم .

ب – الفهم والتفسير .

ج – الوعي الفعلي ، الواقعي ، والوعي الممكن .

د – البنية الدالة .

ويعتبر مفهوم الرؤية للعالم أهم هذه الأسس , فهو رؤية جماعية تتجاوز الذات الفردية , لأنها تعبر عن فئة أو طبقة اجتماعية معينة , فهناك إذن علاقة جدلية معقدة بيم الذات الإنسانية والعمل الإبداعي , مع الإقرار بأن الفئة أو الطبقة الاجتماعية هي الحاملة والخالقة في آن واحد للرؤية للعالم . أما مفهوم البنية الدالة , فهو الذي يجعل البنيوية التكوينية بريئة من المنهج الاجتماعي البسيط الذي رأيناه , أي أنها تلتقي هنا مع البنيوية والشكلانية في مقاربة النص , لأن رؤية العالم في نظرها غير ممكنة دون مساءلة النص مساءلة لسانية

عميقة , هي التي تقودنا إلى تحديد الوعي الفعلي والوعي الممكن , ومن ثم الرؤية للعالم بموضوعية , ودون أن تتدخل الذات في تحديد هذه الهوية .

وعلى الرغم مما تتهم به البنيوية من معاداتها للتاريخ والاجتماع , فإن إسهاماته في النقد الأدبي تمثل عطاء بناءا لا ينكر , فقد أبان المنهج التاريخي عن عقمه ومحدوديته في قراءة النص , كما أبان التحليل الماركسي المرتكز على مفهوم الإنعكاس عن قصوره وتحويله العمل الأدبي إلى مجرد ظاهرة ذيلية تنتمي إلى علوم أخرى مختلفة تماما عن الأدب , كعلم الاجتماع والتحليل النفسي مثلا , إن ما يدعو إلى العجب في المنهج البنيوي , طابعه المبني على الهدم الدائم والتفكيك والمراجعة المستمرة , وعلمية مساءلة النصوص .

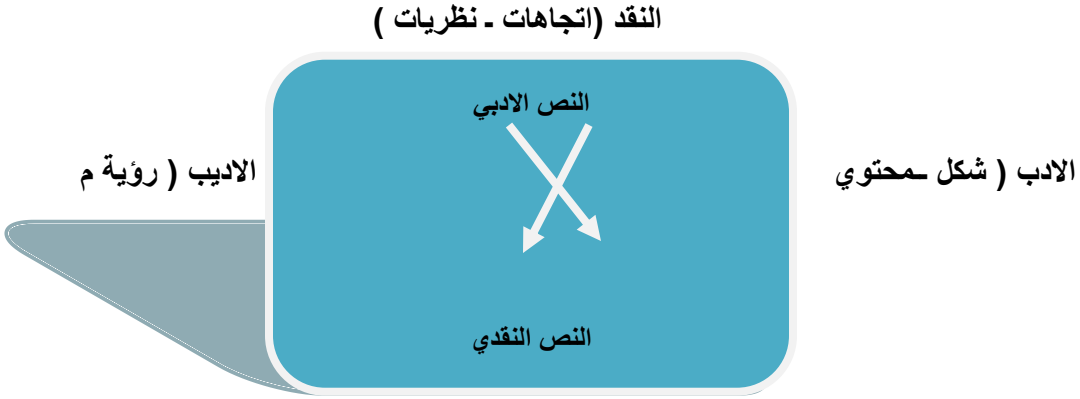
سادسا مصطلحات نقدية

الأدب :

ان مصطلح النقد الادبي بشكل عام يتكون من مقطعين النقد ، والادب ويعني النتاج الفكري البليغ الذي يهدف الي التأثير في القارئ والمتلقي ، أما كلمة الادب ذاتها فتشير قديما الي معان اخري غير المتعارف عليها بين ايدينا ، إذ ان التصور اللغوي والمعنوي للكلمة يشير الي معني الخلق القويم والطبع الكريم ، كما وردت كمعني للتعليم والمعرفة ، كما ظهر المعني في تعين وظيفة باسم المؤدب ووظيفته تهذيب النفوس وتحلية الطبائع بفضائل الاخلاق وتلقين الاخبار ورواية الاشعار ، ثم ظهر مقصود الادب في اجادة الشعر والنثر هذا عند العرب ، وبالمثل عند الفرس ، ثم انحرفت الكلمة عن هذا المعني وبدأ يخصص لما تنتجه القرائح من مأثور الشعر والنثر وما يتصل به او يفسره من الاخبار والايام والانسان ، ووضعت الكتب التي سميت بكتب الادب كما عند العرب نجد كتبا مثل "ادب الكاتب لابن قتيبة ،" الكامل " للمبرد ،" الامالي " لابي علي القالي ، وعند الفرس مثل " كتاب حدائق السحر في البلاغة للرادوياني ، وجهار مقاله " لعروضي السمرقندي .

واصبح يعرف الادب علي انه ذلك الفن الرفيع من القول الذي يصدر من طبع الشاعر والكاتب والخطيب اما كلمة الاديب فقد سارت تطورا ودلاليا مع كلمة الادب واصبح يعرف الاديب صفة

وعلامة علي صاحب الفن والبيان الرفيع الذي يأخذ من علوم اخري ما يساعده علي اتقان فنه كعلوم النحو والصرف واللغة والبلاغة والعروض . هذا ويقسم الادب الي نوعين : ادب انشائي وادب وصفي ، فالانشائي هو ما يكتبه الشاعر او القاص او الروائي ويتخذ شكل القصيدة حينا او القصة او الرواية او المقالة ، وهذا الادب ما هو الا التعبير عما يحسه المنشئ ازاء ما حوله من الناس والطبيعة يصور فيها تجربة او يعكس موقفا او احساسا بلغة مؤثرة موحية يهدف من وراء ذلك اثارة العواطف ونقل التجربة . وما بين الادب والنقد او ما بين الناقد والاديب تنشأ علاقة طردية وعكسية تتجلي الطردية في كون النقد ناشئ من الادب وعكسية بين الناقد والاديب الذي يبحث دائما عن التجربة عند المبدع فإما ان تكون الرؤية عند الناقد رؤية جمالية حول الشكل او المضمون او انطباعية تأثيرية ذاتية حول الموضوع وفكر الناقد ، والشكل التالي يرسم لنا شكل هذه العلاقة :



إذن فالأدب هو النتاج الابداعي في اللغة والخلق الخيالي الذي تؤلف اللغة مادته التعبيرية وطبيعته التاليفية . والفن هو خلق الانسان عوالم متخيلة متوهمة تعبر عن هواجسه وتصوراته للكون والمجتمع وهذا ما يدونا الي تعريف عنصرين هامين قام علي أساسهما الادب ومن ثم قام النقد قديما التركيز عليهما الا وهما المحاكاة والالهام والادب بمعناه العام اصبح له تعريفات مختلفة منها:

- تعريف الادب بانه كل شئ قيد الطبع
- تعريف يقصره علي الكتب العظيمة

- **تعريف يقصر الادب علي فن الادب التخييلي الابتداعي والكتابة التخييلية**

- **تعريف بنه كل كتابة تستخدم اللغة اساخداما خاصا تختلف عن استخدامها في الحياة اليومية والعلمية**

- **تعريف لـلادب بانواعه التي يتضمنهاووفقا لهذا التعريف يصبح الادب هو كل كتابة تنتمي الي الشعر والرواية والخطبة والتراجيديا والحكمة .**

ويري احمد الشايب ان الادب يمتاز اول ما يمتاز بأننا نعود اليه ونكرر قراءته وعليه فالادب : هذه النصوص الخالدة الي يقرؤعا الناس مرة ومرة لما تحمل من قيم خالدة واثارة العواطف والانفعالت هي التي تكسب الاثر قيمة خالدة .

كما يشير رينيه ويلك واوستن وارين في كتابهما نظرية الادب الي ان احدي طرق تعريف الادب اعتباره كل شئ مطبوع وذهب ادوين كرينلو الي ان كل ما يتصل بتاريخ الحضارة يدخل في نطاق الأدب.

<u>نظرية الادب</u>

النظرية الادبية تعني جملة التصورات المؤلفة تأليفا عقليا يهدف الي ربط النتائج بالمقدمات، وبهذا المعني استخدم الباحثون هذا المصطلح بنفس المعني في الدراسات الادبية والنقدية ،وأضيفت الي كلمة الادب وجعل الوصف للنظرية : النظرية الادبية " ويمكن تحت نظرية الادب تقديم الرؤية الفنية والفلسفية لمذهب ادبي ما او مدرسة نقدية ،وبيان ما تعتنقه من مبادئ وقيم فكرية وحضارية لها انعكاسها في عالم الابداع ، ونظرية الادب تعني بذلك الوجه الاخر للنقد الادبي او فرعه الثاني باعتبار ان وظيفته الاساسية تتمثل في فحص النصوص الادبية وتفسيرها ، واستكشاف عناصر بناءها الفني ويقترن بذلك ايضا تقييمها والادلاء بحكم لها او عليها في ضوء مناهج معينة .

إذن فنظرية الادب تعرف علي انها مجموعة من الافكار والاراء القوية او المنسقة والعميقة والمترابطة المستندة الي نظرية في المعرفة او فلسفة محددة والتي تهتم بالبحث في نشأة الادب وطبيعته ووظيفته ، فتدرس نظرية الادب الظاهرة الادبية من منطلق شمولي في سبيل استباط وتأصيل مفاهيم عامة تبين حقيقة الادب وآثاره .

ويعتبر النقد الادبي وتاريخ الادب اكثر حقول الدراسة الادبية تداخلا مع نظرية الادب ، وكل نظرية تحاول تقديم تصور شمولي للأدب وتسعي الي تقديم تفسير متكامل حول الظاهرة الادبية منطلقة من زاوية محددة ومتأثرة بظروف معينة وخلفية معرفية محددة .

وبصفة عامة تبحث نظرية الادب في المجالات التالية :

- **البحث في نشأة الادب من خلال العلاقة بين الادب والمبدع.**
- **البحث في طبيعة الادب من خلال خصائص النصوص الادبية وسماتها الفنية وتركيبها.**
- **البحث في وظيفة الادب من خلال العلاقة بين الادب والمتلقي .**

ونظرية الادب مثلها مثل تاريخ الادب والنقد الادبي تكون تالية للأعمال الادبية حيث يستنتج منظرو الادب نظرياتهم من خلال تأمل ومتابعة تراكمات النصوص .

هذا بالاضافة الي التعريف الشهير للادب والذي يعرفه بأنه كل ما يثير فينا بفضل صياغته الاحاسيس الجمالية والانعالات العاطفية ،يقودنا الي القول بأن التعريف ينقسم الي ثلاث محاور هي :

- **الصياغة حيث الادب ضرب من التأليف والتحبير لعبارات لغوية مخصوصة ، تختلف باختلاف الانماط الادبية او الاشكال الفنية التي تحتويها وحسب غرض المؤلف من الكتابة**
- **الاحساس الجمالي فلابد للاديب أن يضفي علي عمله الابداعي طابعا جماليا وفنيا ، حتي ينمي فينا حاسة تذوق الفن والنظر الي الاشياء بنظرة عميقة.**
- **الانفعال العاطفي ومن خلاله نتجاوب مع الاديب ونشاركه احساسه ونظرته الي الاشياء وتصبح العلاقة بين المؤلف والقارئ علاقة تأثير وتأثر.**

ـ <u>التجربة الشعرية</u>

التجربة الشعرية من التعبيرات المستحدثة فى مصطلحات النقد الأدبى الحديث ، كما ورد هذا اللفظ فى حديث ابن طباطبا عن أشعار العرب وما أودع فيها من معان شعرية ، فقال : " واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها . "

هذا عن اللفظ ، أما عن معنى التجربة الشعرية فإن مدلولها فى النقد الحديث عبارة عن " الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التى يصورها الشاعر حين يفكر فى أمر من الأمور تفكيراً

ينم عن عميق شعوره وإحساسه . وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتى ، وإخلاص فنى ، لا إلى مجرد مهارته فى صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجارى شعور الآخرين لينال رضاهم ..

والشاعر الحق هو الذى تتضح فى نفسه تجربته ، ويقف على أجزائها بفكره ويرتبها ترتيباً ، قبل أن يفكر فى الكتابة بمعنى أن تكون واضحة المعالم متميزة الأجزاء فى نفسه وكل جزء يقود إلى أخيه ، ولا يمكن أن يقوم جزء تال بدون سابقه ؛ لأنه هو الذى يفضى إليه ، وليس بين جزء وجزء ثغرات ولا وهاد ولا عوائق بأى شكل من الأشكال ، بل الأجزاء تتعاقب متسلسلة ، وكل جزء يغاير صاحبه ، ولكن لا المغايرة التى تفصله منه وتجعله نابيا عنه ، فبينهما أو بين الأجزاء جميعها وحدة تجعل منها كلاً واحداً أو تجربة واحدة.

وكل ما فى الحياة من حوادث ومواقف ومشاهد ، صالح لأن يكون تجربة شعرية ، متى شد انتباه الشاعر وتأمله ، ولمس عواطفه ومشاعره ، غير أن خطير الأمور يكون أحفل بالمشاعر المنوعة والتأمل العميق ، فيكون زاخراً بالصور والألوان والظلال .

. روافد التجربة :

ويمد التجربة رافدان أساسيان هما : العواطف والأفكار . فالتجربة الشعرية ليست مجموعة من المعانى المتناثرة يفرغها الشاعر فى قوالب من الشعر ، إنما هى مجموعة من المعانى يوقعها الشاعر فى نفسه ، ويشبعها من وجدانه ، ويفيض عليها من مشاعره وإحساساته . فتخرج عملاً فنياً رائعاً منبثقا من وجدانه . أما الأفكار فهى التى تشرف على الأحاسيس وتنظمها ، وينبغى للشاعر أن يحترس من العقل ولا يغلبه على شعره ، فيخرجه من دوائر الشعر إلى دوائر النثر .

ومهما قيل عن صلاحية إحداهما للشعر وعدم صلاحية الأخرى له ، فكلتاهما لا يستغنى عنهما الشاعر وحتى تخرج التجربة الشعرية إلى النور عملاً شعرياً تاماً فثمة أمور كثيرة تستوفيها:

1- أن تتضح فى نفس الشاعر عناصرها ، وأبعادها ومعالمها فيلم بها إلماما تاما ، حتى تكتمل هيئتها ، ويتم تكوينها ، فهو الذى يذوق حلاوة كأس الفن ومرارتها ، قبل أن ينطلق من قفص نفسه ، فيخوض عباب الحياة ويستغرقها ، ويتغذى من رحيقها ، كالزهرة تنبت وتنور فى الحقول التى أودع الله فيها ناموس الحياة ، كالزهرة المصنوعة فى بيت الزجاج .

2- أن يقف فكره فيها إلى جانب خياله ، يرتب عناصر تجربته ، ويلحم أجزاءها ، لتبدو كائنا سويا ، لكل عنصر وجزء فيه مكانه المحدد ، ودوره المرسوم ، وإلا جاءت التجربة هيكلا مشوهاً ، وبناء مختلا .

3- أن يظهر فيها عنصر الصدق والاقتناع النفسى للشاعر ، فتجىء تعبيراً أمينا عن شعوره ووجدانه ، لأن ذلك الصدق هو الذى يمنحها القوة والقدرة على إثارة المتذوق والتأثير فيه ، وكلما علا روح الشاعر وارتقى شعوره وصدق وجدانه ، فرض وجوده على أدوات العمل الفنى من ألفاظ وعبارات وصور ، وفى هذا أصالة ، وفيه أيضاً مصدر للذة والإحساس بالجمال . ولا يراد بصدق التجربة مطابقتها للحقيقة والواقع ، فإنما هذه من شأن التجارب العلمية ، أما التجارب الشعرية فصدقها فى مطابقتها لوجدان الشاعر ، وتعبيرها عن حقيقة مشاعره وانطباعاته ؛ فإذا خلت التجربة من هذا الصدق كانت زيفاً وبهرجا ، وسقطت قيمتها .

4- أن يكون وراء التجربة مغزى ، يفيد الحياة شيئا ، ويبرر تعب الأديب فى تصويرها ، والمتذوق فى تذوقها ، فالتجارب القيمة الناجحة ، هى التى تمد الإنسانية بشىء جديد ومفيد ، وإلا كانت عبثا لا خير فيه ، وعبئا على الفن .

5- ضرورة أن توضع التجربة فى صياغة فنية متكاملة لأنها الطريق إلى إبراز المشاعر ، والصور الخيالية بكل ما تحمل من إيحاء وتأثير . ومن الضرورى أن تكون تلك الصياغة قادرة فى لغتها ، وفى صورها ، وفى إيقاعاتها ، وتكون قدرتها مرتبطة بشخصية الشاعر ومشاعره ، حتى تبدو مرآة نفسه ، ومجلى ذاته ومظهر شخصيته الفنية.

. <u>أنواع التجارب الشعرية :</u>

مجال التجربة الشعرية غير محدود ، فكل ما فى الحياة صالح لأن يكون مادة للآدب ، ولا حظر على الشاعر فى أن يتناول ما يشاء ما دام يشعر أن ذلك صالح لأن يعبر فيه تعبيراً أدبياً ، يسجل فيه خواطر نفسه ، وتأمل فكره ، وإحساس قلبه .

وليس شرطاً فى التجربة أن تكون تجربة شخصية وقعت للشاعر حقاً ، وعاناها بنفسه ، فإن هذا الشرط يُضِّيق من مجال الأدب والشعر ، وينضب موارده ، ويجعله لا يستقى إلا من معين قريب الغور ، ضيق الأرجاء ، ويجعل الشاعر واقفاً مكتوف اليدين ، إزاء أحداث ومواقف لم تحدث له ، ولكنه يستطيع بخياله أن يشارك فيها ، وأن يخرجها بحذقه ومهارته كأنها وقعت

لـه ، والأديب ذو الخيال الخصب يستطيع أن يخلق تجارب قد تكون أعمق صدقاً وأكثر غنى من واقع الحياة . فالشاعر إذا كان موهوباً استطاع بقوة خياله أن يخلق فى نفسه الجو الشعرى الذى يريده ، ومتى خلق هذا الجو استطاع أن ينقل إحساساته إلى أى موضوع ولا مفر من الاستعانة بالتأمل والخيال والملاحظة فى التأليف الشعرى وصوغ التجارب .

وعلى هذا الأساس من الحرية فى طرق الشاعر لموضوع من الموضوعات يصح أن تتنوع التجارب الشعرية ، كما يرى الدكتور محمد مندور إلى :-

1- تجربة شخصية : وهى التى تسوقها للأديب أحداث الحياة ، وليست هى التى يفتعلها الأديب افتعالاً .

2- تجربة تاريخية : وهى التى تؤخذ من أحداث التاريخ وتجارب البشر فيه ، فباستطاعة الأديب أن يتخير منها ما شاء ، ويجعله موضوعاً ومادة لأدبه ، بحيث يحول الخاص إلى شىء عام ، ويجعل منه أمراً إنسانياً عاماً ، يستطيع كل إنسان أن يرى فيه نفسه ، دون التقيد بالتفصيلات التاريخية والاكتفاء بالخطوات العامة ، ومن هذا المستقى التاريخى كانت أعمال شكسبير الأدبية الخالدة مثل " هملت " و " مكبث " و " يوليوس قيصر " و " الملك لير " ، فقد خرج بها من واقع زمنها الخاص إلى مجال الإنسانية والنفس البشرية العام .

3- تجربة اجتماعية : وهى ما يأخذه الأديب أو الشاعر من محيطه الاجتماعى المعاصر من أحداث ووقائع ، وهو فى تصويره لها يعتمد على الخيال والملاحظة ، وليس من الضرورى أن ينغمس فيها بشخصه لكى يحسن تصويرها بل ربما كان النظر من بعيد أدعى لنفاذ الرؤية والوقوع على الصواب ، والأديب الحق هو الذى يستطيع أن يتحدث عن آلام الحرمان ومشتقات البؤس دون أن يخبر بنفسه بالفعل هذا الحرمان ؛ لأن ذلك يدل على قوة البصيرة ونفاذ الخاطر ، وشفافية الحس ، وكم من محروم أو بائس يحس فى لحمه ودمه آلام البؤس والحرمان ، ومع ذلك لا يستطيع أن يصوغ تجربته أدباً ، ولا أن ينظمها كلاماً لأنه لا يملك القدرة الأدبية اللازمة لهذه الصياغة .

4- تجربة أسطورية : وهى التى تحدثنا عن موقف الإنسان من قوى الطبيعة ، وما فى الكون من كائنات خيالية وواقعية ، وباستطاعة الأديب أن يأخذ من هذه الأساطير والمعتقدات الشعبية الشائعة ، ما يجعله ماده لأدبه ، بشرط أن يكون لـه من الخيال القوى ما يستطيع به أن يجسِّم الرموز ، وأن يحولها إلى كائنات بشرية تحس وتتألم وتفكر ، كما فعل توفيق الحكيم

حين اتخذ من أسطورة " بجماليون رمزاً لتجربة بشرية عاتية ، تقص مأساة الفنان الذى يتأرجح بين جاذبية الحياة ، والنزعة الفنية التى تريد عزله فى محراب الفن .

5- تجربة خيالية : وهى التجربة التى لم يستطع الأديب أن يعيشها أمراً واقعاً ، مغاشها خيالاً ، فالشاعر الذى لم تواته الفرصة لكى يعشق ويحس العشق والغرام ، قد يستطيع بخياله أن يعيش هذه التجربة فى أدبه .

والتجارب من هذا النوع تحتاج إلى قوة فى الخيال تستطيع أن تجسم التجربة ، وأن تصورها فى وضوح ، وهنا نحس بصدق الأديب فى أدبه إحساساً فنياً لا يقل قوة عن إحساسنا فيما لو تحدث عن تجربة واقعية .

* وليس معنى هذا أن الشاعر مطالب بالخوض فى هذه التجارب جميعها ، وإنما هى وجهة نظر تريد أن توسع من معنى التجربة لتتجاوز بها المدلول الشخصى الضيق حتى تشمل :

عالم الواقع ، وعالم الخيال ، وعالم الشخص ، وعالم الإنسان .

الوحدة العضوية في الشعر

. معنى الوحدة :

تعنى وحدة الشئ . في الأصل . انفراده ، واختصاصه بمزية لا توجد في غيره ، فهو واحد ، ووحيد ، ووحد ، وأحد ، وقد وحده ووحده (مخففاً ومشدداً) : جعله واحداً ، وفلان نسيج وحده ، وواحد دهره ، أى لا نظير له ، وتوحد واستوحد : انفرد . وتوحد برأيه : تفرد به . وتوحيد الله : الإيمان به واحداً أحداً متوحداً بالربوبية . واتحد الرجلان في الرأى : صار بينهما اتحاد فيه ، أى أنهما التقيا على رأى واحد .

ويراد بالوحدة في الشعر : اندماج عناصر القصيد ، واتحاد أجزائه ؛ بحيث يبدو القصيد كلا مجمعاً لا أجزاء مبدد ة ، فكأنه واحد ، وكأنه فيه وحدة . فالتجمع المنشود في القصيد يسمى وحدة ؛ لأنه سبيل إلى هذه الوحدة . والمثل من الهيكل البشرى ؛ فهو كل . واحد . بما يجمع من أطرافه وأعضائه المركب هو منها ، وقد يكون لكل طرف أو عضو وظيفة ذاتية ، ولكنها وظيفة في خدمة الكل . الواحد . ولا يستطيع أن يستقل بها . وكذلك يمكن أن يتصور الهيكل الشعرى ؛ هو كل . وواحد . بعناصره وأجزائه الداخلة في تركيبه ، وتتفاعل هذه العناصر والأجزاء في سبيل تكوين الهيكل ، واستوائه ووحدته .

فالوحدة ركن جوهرى وأساسى في كل الأعمال الفنية ، وسائر الأعمال الأدبية ، وهى في الأعمال الأدبية تمثل عنصر من عناصر التجربة . ونقصد بها في القصيدة وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع . وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهى إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور ، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها . ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر . وتستلزم هذه الوحدة أن يفكر الشاعر تفكيراً طويلاً في منهج قصيدته ، وفى الأثر الذى يريد أن يحدثه في سامعيه ، وفى الأجزاء التي تندرج في إحداث هذا الأثر ، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية ، ثم في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء ، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها ، عن طريق التتابع المنطقى ، وتسلسل الأحداث أو الأفكار ، ووحدة الطابع والوقوف على المنهج على هذا النحو . قبل البدء في النظم . يساعد على ابتكار الأفكار الجزئية والصور التي تساعد على توكيد الأثر المراد .

ولابد أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة ، صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ، ووحدة الفكرة فيه ، ووحدة المشاعر التي تنبعث منه . أى أنها صلة تقضى بها طبيعة الموضوع ، ووحدة الأثر الناتج عنه

. الوحدة عند الاغريق :

قيد " أرسطو " فنى الملحمة والمسرحية بقيد " الوحدة العضوية " وأعفى الشعر الغنائى من هذا القيد . وهو قيد منطقى في الملحمة والمسرحية كلتيهما ؛ لأنه في الملحمة . القديمة . ينسى الشاعر ذاته ، ويخضع للموضوع خضوعاً تاماً ، فيفرض الموضوع نفسه على الشاعر ، ومن هنا تجىء الوحدة من الموضوع . وفى المسرحية . وكانت في القديم شعراً لا نثراً . يكون الشاعر ملزماً بالخضوع لمنطق الزمان والمكان والحدث [الوحدات الثلاث] ؛ ومن هنا تتسلسل عناصر الحدث ، مترابطة الوقائع ، في زمانها الموقوت ، وفى مكانها المرسوم ، من البداية إلى النهاية ؛ بحيث تبدو حتمية ضرورية ، ولا دخل فيها لعنصر الاتفاق والمصادفة .

أما الشعر الغنائى ، فما كان " أرسطو " يقيده بمثل هذا القيد ؛ لأن الشاعر فيه لا ينسى ذاته بإزاء الموضوع ، ولا يقبل أن تغله أغلال الزمان أو المكان أو الحدث ، والمنطق الوحيد الذى يخضع له إنما هو منطق نفسه ، وهو عامل انطلاق وحرية ، لا عامل حجر وتعويق ، فله أن ينطلق بخياله وتصوراته في كل زمان ، ويسبح في كل مكان ، ويحلق في كل عالم ، بل

لـه أن يجاوز ـ بشفافيته ـ حدود الواقع الدنيوى ، إلـى عوالم الأحلام ، والرؤى ، والخيالات ، والأوهام ؛ ففيها متسع لانطلاق أكبر ، وسبح أعظم .

إذن فالنظر إلى الوحدة العضوية في القصيدة الغنائية يجب أن ينظر إليه بمنظار يختلف عن الوحدة العضوية في القصة أو المسرحية التي تقوم على الحوادث والمشاهد والمواقف ، فالوحدة العضوية فيها أمر طبيعى يفرضه واقع الحوادث ، واتصال بعضها ببعض في تسلسل يشبه أن يكون غير إرادى ، بحكم أن لكل حدث زمانه ومكانه وترتيبه الواقعى ، ويتوقف جهد المؤلف في هذين الفنين على تطور الحدث وانتقاله من مشهد إلى مشهد .

أما الوحدة العضوية في القصيدة الغنائية فتقوم على التجانس والملاءمة بين الأفكار والصور والمشاعر ، ومن هنا كان جهد الشاعر فيها شاقا مضنياً.

<u>الوحدة العضوية عند الكلاسيكيين والرومانسيين والرمزيين :</u>

كان الأدب الكلاسيكى القديم أدبا موضوعياً محافظاً ، يسير على القواعد اليونانية الأولى ، كما كان يراها أرسطو ومتبعوه ، وكانت القصة والمسرحية عماد هذا الأدب ومجاله الطبيعى ، إذ كانت الموضوعية هي الأساس فيهما ، ولم تعن الكلاسيكية بالشعر الغنائى ، لبعده عن هذه الموضوعية من جهة ، ولاعتماده على الخيال والمشاعر من جهة أخرى ، فإذا اتجهت إليه فبقدر رسوم وتقاليد موروثة تجعله إلى الموضوعية والعقل أقرب منه إلى الخيال والمشاعر الذاتية ، ذلك أن هذا الأدب كان هدفه العام هو البحث عن الحقيقة ، والبحث عن الحقيقة سبيله العقل لا الخيال والموضوعية لا الذاتية .

ثم جاءت الرومانسية كثورة أدبية على الأدب الكلاسيكى الأورستقراطى المحافظ ، وكعامل من عوامل الثورة السياسية على الحكم الطبقى الذى ساد أوروبا في عصور الظلام .

وكان طبيعياً لمثل هذه الثورة الرومانسية ، أن تمشى على أنقاض الأدب الذى ثارت عليه ، وأن ترفض في الشعر الغنائى تلك الرسوم القديمة ، من الموضوعية الباحثة عن الحقائق في المدار العقلى ، وأن تتجه إلى الذات ومشاعرها والطبيعة ومفاتنها ، تتغنى بها ، وتلتمس اللذة والجمال في مسارحها ، لتنعم بالحرية التي طالما حرمتها ، وبذاتيتها التي طالما فقدتها .

وما كان لمثل هذه الثورة أن ترهق الشعر الغنائى بهذه الوحدة العضوية فتكون أكثر تقييداً لـه من الكلاسيكية ؟ بل ظلت كما كانت عند سابقيهم . هي ذلك القدر من الترابط الذى يصحح

وضع الفكرة إلى جانب الفكرة والخاطرة مع الخاطرة بالصورة التي تتوارد فيها الخواطر والصور في عقول الناس لأدنى ملابسة

ثم جاءت الرمزية التي تقوم على استرسال الايحاء بهواجس النفس في ألفاظ غامضة مبهمة ، وعلى تجسيم الأفكار المجردة وتحريكها في أحداث ، واللغة العادية لا تستطيع أن تعبر عن هذه الأشياء إلا بطريق الإيحاء والرمز ، مرة بتراسل الحواس ، فيصبح السمع بديلاً عن البصر ، والبصر بديلا عن الشم ، فالأصوات ترى ، والألوان تسمع أو تشم وهكذا . ومرة أخرى باستخدام الألفاظ المشعة ، التي تصلح للايحاء بالمعانى الغامضة إيحاءا شعوريا مبهما ، وهذا الشعر بغموضه وإبهامه ، وإبعاده في وسائل التعبير ، وتهويهاته في التفكير والتعبير معاً . لا يمكن أن يكون وراءه وحدة عضوية ، إلا أن تكون وحدة خفية قائمة على الإيحاء الغامض .

الوحدة المطلوبة في القصيدة هي الوحدة الفنية وهذه الوحدة تقوم على أسس هامة منها :

أ) وجود تجربة شعرية حية نابضة .

ب) تجانس وتلاؤم وتوافق الأفكار والمشاعر والصور ، والربط بينها داخل التجربة ربطا محكما .

ج) عرض التجربة عرضاً صحيحاً ، يوفى بمعانيها . وذلك عن طريق : إحكام الصياغة ، ومواءمة الموسيقى لمعانى القصيد ، وموافقة الألفاظ لهذه المعانى ، وتماوجها مع هذه الموسيقى ، وعلى الجملة إعطاء كل حقه .

د) للشخصية أثرها في بناء الوحدة ، فالشاعر ذو الفكر المركز تأتى وحدته منطقية جادة في معظم الأحوال والشاعر المضطرب تتذبذب وحدته .

هـ) تنظيم الأنفعال عن طريق المنطق ، والانفعال هو الفرع الفعال في التجربة ، والمنطق هو الموجه لهذا الانفعال ، وكلاهما لا ينفصل عن الآخر ، بل يؤثر ويتأثر به .

<u>الصورة الشعرية</u>

الصورة الشعرية أداة فنية يستخدمها الشاعر ، لنقل المعنى الذى اختمر في فكره ، والإحساس الذى فاض به وجدانه من خلال عرضه لمشهد من الواقع والخيال ، وتزداد أهمية الصورة ، ويعظم دورها في العمل الفنى كلما ارتبطت بالتجربة الشعورية ، وتناغتمت مع أجوائها ، وكانت أداة لتنميتها ، والكشف عن مكنونها ؛ لأن الطاقة الشعورية المنبعثة من التجربة لا

تستطيع الألفاظ ـ وحدها ـ أن تعبر عنها ، فتأتى الصور والظلال ، لتستنفذ فائض الطاقة ، من الحس والخيال والتى لم يستوعبها التعبير اللفظى المجرد .

بمعنى أن الأدب لا يقبل تصوير الحقائق والأفكار مجردة ، ولا عرضها بالصورة التي هي عليها في الواقع ، بل لابد أن يكون تصويرها من خلال المشاعر والانفعال ، لتمنحها الحرارة والقوة وتجلوها في صورة أروع من حقيقتها وواقعها . إذ الوجدان والمشاعر لا ترى الأمور بالعين المجردة ، حتى تراها كما هي ، وإنما تراها بعين الخيال المحلق ، وهى عين سحرية بعيدة الرؤية ، ترى الحقيقة الواحدة في ألوان شتى ، وأبعاد كثيرة ، وأحجام مختلفة .

ومن هذا التحديد الموجز لمعنى الصورة الأدبية يتبين أنها قائمة على أساسين هامين :

أولاً : المعانى والأفكار والمشاعر ، كمادة للصورة أو مضمون .

الثانى : العبارة المصورة لهذه المعانى والمشاعر ، كشكل لها أو صورة .

وبذلك يتسع إطار الصورة الأدبية ، فيشمل المضمون والشكل معاً في مزاج واحد.

" فالصورة الشعرية تركيب قائم على الإصابة في التنسيق الفنى الحى لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر ـ خواطره ومشاعره وعواطفه ـ المطلق من مؤثر ، على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين " .

على أن جانب المشاعر لابد أن يطغى في المضمون على المعانى والأفكار طغياناً واضحاً ، لترتفع درجة التأثير النفسى فوق التفكير العقلى . وتعطى الصورة ثمرتها من الإثارة والمتعة .

أما دور العبارات المصورة فله ثلاث جوانب ، جانب وحى الألفاظ مفردة في التركيب ، جانب الخيال بشعبه الكثيرة ، وجانب الموسيقى والجرس . وترجع أهمية الصورة الشعرية إلى تمكين المعنى في النفس والتأثير في مشاعر وخواطر الآخرين .

فالصورة تعد معياراً أساسياً ، ومقوماً رئيسياً من معايير ومقومات الشعر .

<u>أنواع الصورة :</u>

<u>صورة جزئية</u> . <u>صورة كلية</u>

فالصورة الجزئية : تعبر عن جزء من أجزاء التجربة أو حدث من أحداثها ، فهى تستقل بمشهد صغير أو فكرة محددة تبرزها في إطار خاص ، يصلح لعرضها في كيان مستقل ، ولا ترسم صورة كلية مركبة .

والصورة الجزئية : تدور بين التشبيه والاستعارة والكناية ... الخ

والصورة الكلية : " هي مجموعة هذه الصور الجزئية التي يتبع بعضها بعضا في تتابع وتسلسل وفى اتساع ونمو ، حتى تكتمل من مجموعها الصورة الكلية التي تشكل لوحة فنية متكاملة ، يتوفر فيها التناسق في بنائها والإيحاء في تعبيرها ، والدقة في اختيار أجزائها ويتعاون في تأليف أجزائها الألوان والظلال والحركات .

الفصل الثاني : المدارس الأدبية

فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر تعرضت أوربا لأحداث هامة، كانت سبباً فى تغييرات فكرية طرأت على جميع مجالات الحياة فيها ، فسقوط القسطنطينية عام 1453 م ، واكتشاف الطباعة ، والوصول إلى أمريكا ، والحرب الإيطالية ، كل ذلك حمل معه إلى أوروبا أفكار جديدة ، قضت على النظام الفكرى الذى كان سائداً فى القرون الوسطى ، وهذا التحول الجديد هو ما يسمى بعصر النهضة ، وكانت إيطاليا من أسبق الدول الأوربية فى صياغة هذا الفكر الجديد ، ثم أخذ ينتشر فى الدول الأوربية بما يتوافق مع فكر كل دولة وتجدر الإشارة إلى أن هذه المذاهب تعد مذاهب أدبية بحسبانها تيارات التقت حول كل منها جماعة من أعلام الأدب ومبدعيه فى حقبة زمنية معينة تركت تأثيرها على الساحة الأدبية ، كما تعد فى الوقت نفسه مذاهب نقدية على أساس أن النقاد جددوا معالم كل مذهب منها وقواعده وشروحها وكشفوا عما تنطوى عليه من غايات وأهداف رأوها وقتها قيما فنية ينبغى التنبيه عليها والصدور عنها ولا يستطاع دراسة كل هذا الحشد من المذاهب التى جدت فى الأدب الغربى فى هذه الدراسة الموجزه ، وإنما المستطاع تقديم دراسة لأهمها بحيث تعطى النموذج لمن أراد التوسع .

<u>اولا . الكلاسيكية :</u>

عرفت الكلاسيكية طريقها إلى الأدب الفرنسى فى الفترة التى حددها الأستاذ " لانسون " من عام 1594 حتى 1615 م ، ثم وضعت لها الأسس والقواعد حوالى عام 1630 م بظهور طائفة من زعماء هذه المدرسة مثل شابلان واسكودرى ، والناقد المشهور بوالو (1636 . 1711) والأخير هو الذى جمع دستور هذه المدرسة وحدد معالمها فى كتابه " فن الشعر " . وقد سبق هاتين الفترتين محاولات جادة لاحياء اللغة وصقل ألفاظها وتطويرها ، لتساير مراحل الانتقال المنتظر ، وصحب هذه المحاولات جهود أخرى موضوعية متصلة بالأهداف والغايات ، والظاهرتان كما هو واضح تناولتا الشكل والموضوع على السواء .

ولا يفوتنا أن نذكر أن تجاهل مراحل الاعداد للمذهب يشوه الصورة التى ينبغى أن تكون عليها الطريقة الكلاسيكية حتى تصبح مذهبا يلتزمه شعراء فرنسا وكتابها ، وحتى نتحاشى ذلك النقص نلقى الضوء من خلال هذه السطور على الجهود التى سبقت هذه الحركة ، حتى استوت كمذهب أدبى صيغ فى قواعد محكمة .

فقد عرف الشعر الفرنسى على يد " يبيير رونار" نوعا من الشعر الشعبى يتألف من مقاطع تدور كلها حول خاطرة واحدة بحيث لا تتعداها ، وهذا النوع يسمى السونيت ، وأول من نظم به الشاعر الايطالى "بيترارك"

(1304 . 1374) والإيطاليون يعتبرونه أرق شعر شعبى ، وقد سرى هذا النوع إلى البلاد المجاورة فكثر به النظم وتحمس لـه كثير من شعراء القرن الخامس عشر والسادس عشر . وفى غضون القرن السادس عشر تألفت جماعة الثريا من شعراء فرنسا بزعامة الشاعر "رونار" فعمدت هذه الجماعة إلى احياء اللغة ، ودأبت على تجديد أساليبها وعباراتها واتجهت إلى محاكاة النماذج الأدبية التى أغرموا بها لدى الاغريق والرومان ، وقد أصدر الشاعر " دى بللى " وهو عضو من أعضائها ، كتابه " دفاع عن اللغة الفرنسية " عام 1549 م ، وندد فيه بأولئك الذين يكتبون إلى الشعب الفرنسى باللاتينية ويتجاهلون لغته التى تحدد قسماتها ، ونادى بأن تكون لغة الشعب هى لغة الأدب . وما بين 1546 . 1550 تأثرت طائفة من شعراء الشباب بما يسر لهم عصر النهضة من معارف وثقافة ، ثم لم يلبث هذا التأثير أن تحول بينهم إلى حماسة شديدة تجاه فهم الجمال فى الشعر والنثر ، وكونوا بزعامة " رونار " جماعة الثريا وهى جماعة أدبية ، هدفها اطلاق الأدباء من قيود العصور الوسطى والكنيسة .

وكان الشاعران " رونار ، ودى بللى " من ألمع أعضاء هذه الجماعة ، فرونار وضع قواعد مطولة لجماعة الثريا ، ضمنها ما كتبه عن " الفن الشعرى " عام 1563 م وما أثبته فى مقدمته المشهورة عام 1572 ، و"دى بللى" جمع آراءه فى كتابه " دفاع عن بلاغة اللغة الفرنسية " ولكنه لم يتوسع فى وضع القواعد لجماعة الثريا مثلما توسع زميله "رونار".

وفى النصف الأول من القرن السابع عشر ظهر فيلسوفان عظيمان رسما للأدب بفلسفتها اتجاهاته الفكرية التى تليق به كفن له فى الحياة رسالته السامية ، وآراء الفيلسوفين تعتبر التوجيه الحقيقى للأدب الفرنسى ، وللنماذج الخالدة من أدب اليونان والرومان . "فديكارت" هو أول من أصدر كتاب فلسفى عرفته فرنسا وهو " خطاب فى المنهج " وفيه تمكين لسلطان العقل الذى هو الموصل الوحيد إلى الخير والمعرفة ، فديكارت يرى أن العقل والإرادة يتحكمان فى أهواء النفس ، فالعقل يرشدنا إلى قيم ميولنا ، والإرادة تحقق الميل النافع وتكبح النزعة الضارة ، ولهذا تأثر النتاج الأدبى بهذه الفكرة ، فأصبح يتميز

بأمرين جوهرين .

<u>أولهمـا : التحليل الدقيق للعواطف والميول الانسانية</u> .

<u>ثانيهما : تحكيم العقل باتباع ما يقضى به إزاء الميول والنزعات .</u>

وهذان الأساسان من أهم قواعد المذهب الكلاسيكى ، والفضل فيهما راجع إلى ما تضمنه كتابا ديكارت .

وكتابه الثانى " مقالة فى الأهواء " يعلى من شأن العقل ويشرع للمذهب الكلاسيكى ، ويقنن للأدب .

. باسكال (1632 . 1662) : له كتابان يضمان آراءه ويفصحان عن مكانته العالية فى البيان والقدرة على الابتكار ، ففى رسائله التى سماها " الريفيات " اعتمد على العقل ، فهو عنده نقطة البداية ، كما أنه هو نفسه نقطة النهاية ، كما حرص فى كتابته على القواعد الفنية التى تميز العمل الجميل عن غيره . وفى كتابه " الأفكار " جمع خطرات فكرية كانت تدور حول الإيمان بالدين والعقل وحين يتحدث فى كتابه عن " الخيال " يظهر فيه الاتجاه الكلاسيكى على أوضح وجه . وقد توج " بوالو " (1636 – 1711 م) المجهودات الأدبية التى بذلها من قبله بما وضع من قواعد المذهب الكلاسيكى فى كتابه المشهور " فن الشعر " وهو عبارة عن قصيدة أمضى فى اعدادها ما يقرب من خمس سنوات ، وعدد أبياتها " عشرومائة ألف بيت " وقد ضمنها آراءه فى نقد الشعر ورسالته وعرض لقضايا هامة تتصل بغرض الشعر ولغته .

. أهم قواعد المذهب الكلاسيكى :

يشير اشتقاق كلمة " كلاسيزم " إلى الأهداف الجليلية التى نصبها المفكرون والداعون إلى المذهب نصب أعينهم ، فهى مشتقة من الأصل اللاتينى " كلاسيس classis " التى تطلق على مجموعة من السفن الحربية أو التجارية ، كما تطلق كذلك على مجموعة من الطلاب يتلقون العلم فى مكان واحد بقصد التعلم classe ومن هذا الأصل اللاتينى أخذ الفرنسيون فى القرن السابع عشر كلمة " كلاسيزم " بمعنى الأدب الذى يصلح أن يكون أساساً لتثقيف النشء وتهذيبه فقالوا مثلا " غناء كلاسيك " على معنى أن الغناء بلغ الجودة بحيث يصلح أداة لتهذيب النشء فى دور التكوين

ومن أهم قواعد هذا المذهب :

1) محاكاة الأقدمين ، الذين اهتدوا بذوقهم الفنى إلى جلال الأدب القديم ، ذلك الجلال الذى ضمن له البقاء والخلود .

2) ايثار الصنعة فى الفنون واعتماد العبقرية على العناية الفنية فالفن العظيم نتاج صنعة عظيمة تمدها عبقرية والهام فالكلاسيكيون يصورون الحاضر ويمجدون الأدب القديم " الأغريقى واللاتينى " فهو مثلهم الأعلى ويستوحون منه معانيه ولهذا يقول ناقدهم الأكبر " لابروبير " :

" كل شئ قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان ... أما العادات فقد انتزع خيرها وأجملها . ولم يبقى لنا الا أن نلتقط سقط الحصاد على أثر ما جمعه الأقدمون "

3- الاعتراف بسيطرة العقل على النتاج الأدبى . ومن ثم نجد الخيال فى أساليب الشعراء أقل حدة وأخفض صوتا بسبب الاعتماد على المنطق وسيطرة صوت العقل . والأديب الفذ هو الذى يلتزم جانب العقل ولا يضرب فى آفاق الخيال .

4- التزم الحيدة فى محاكاة الطبيعة وانطاق أبطال المسرحيات بما يجرى فى خواطرهم ويجول فى عقولهم .

5- والكلاسيكية فى ترسمها القديم ومحاكاتها لنماذجه اتجهت إلى الأدب الجماعى الذى كان سائداً عند الاغريق والرومان ، ولم تشغل شعراء فرنسا شواغلهم الذاتية فلم يحتفلوا بها فى الأدب ، فإذا أتيح للشاعر أن يتحدث عن أحاسيسه الخاصة فليكن ذلك بقدر ضئيل ، وفى نطاق ضيق . والكلاسيكيون يتشددون فى تطبيق قانون " الوحدات الثلاث " وقد نظمها شاعرهم بوالو فى بيتين :

" يجب أن يمثل فى المسرح من أول التمثيل حتى نهايته عمل واحد ، بحيث يجرى فى يوم واحد ، وفى مكان واحد "

6- الاتجاه إلى تجويد الاسلوب وفخامته ، والتشدد فى انتقاء اللفظ ، والحرص الشديد على تقديم صور فنية تكون جارية على قواعد اللغة وقوانينها .

7- أشادوا بالغاية الخلقية للأدب تبعا للفلاسفة الاغريق فالهدف عندهم هو التهذيب والتربية المستقيمة ، ولم يسمحوا بأن ينحرف أديب إلى تصوير الرذائل إلا إذا كان من هدفه التنفير عنها .

وبقى أن نقول إن المذهب الكلاسيكى سيطر على أوربا سيطرة كاملة أكثر من قرنين ، ولكن فرنسا كانت تمده بالقوة والنماء بفضل أدبائها ونقادها ومفكريها .وحتى تكتمل صورة الكلاسيكية فى الأذهان نشير إلى الشريحة الاجتماعية التى كان أدب الكلاسيكيين يوجه لامتاعها فقد كانت الطبقة الارستقراطية ، تأثرا باليونان والرومان والنزعة الكلاسيكية تبدو واضحة فى الأدب المسرحى ونقده ، فهى عند (كورنى) الأب الحقيقى للتراجيديا الفرنسية تتجه إلى تصوير النفس البشرية على مثال فهمه للمثل العليا التى وجدها عند الاغريق والرومان .

ثانيا . الرومانتيكية :

كان القرن الثامن عشر عصر تحول فى الأفكار على أوسع نطاق ، فقد سادت أوربا موجات عنيفة فى نطاق الفلسفة والسياسة ونظم المجتمعات ، واتجهت عقول المفكرين إلى آفاق جديدة فى فهم الحياة والفن ، مما زعزع الثقة بالاتجاه الكلاسيكى ومفاهيمه وقواعده ومبادئه أمام تلك الموجات الهادرة فى ميادين الفكر والشعور

وإذا كان القرن السابع عشر قد اتجه فى انتاجه إلى احترام العقل وفرض الاحتذاء ، وتقليد الأقدمين ، فإن القرن الذى يليه هيأ المشاعر والأفكار لتنطلق حرة كما تشاء .تطلعت الطبقة الوسطى فى القرن الثامن عشر على ألسنة المفكرين إلى تغيير القوانين الاجتماعية التى تحمى مصالح الطبقات المسيطرة على المجتمع فى حين أنها تهدر مصالح الطبقات الأخرى ، وقد وجدت الطبقة البرجوازية هذه فى المصلحين قادة وأئمة ، والتمسوا فى كتبهم الوسائل التى ترد إليهم سعادتهم المغتصبة ، ومضوا فى بناء مستقبلهم على هدى من آراء أولئك الكتاب الثائرين ، وبدأ يظهر كل ذلك فى نتاج الشعراء والكتاب وسائر الفنانين .

ولا خلاف فى أن جذور الرومانتيكية نبتت فى فرنسا أول ما نبتت فيما كتب "جان جاك روسو" ، و"فولتير" ، فقد كان لما أذاعاه من أفكار جريئة أثر عميق فى التحول السياسى والاجتماعى الذى صحب الثورة الفرنسية ، إلى جانب ما أحدثته هذه الأفكار من ثورة على القديم واستحداث أدب جديد لا يؤمن بالقواعد ، ولا يعترف بالقيود التى رسفت فيها المواهب الكلاسيكية .

فقد ثار الرومانتيكيون على قواعد الكلاسيكية ، لأنهم وجدوا فيها نوع من من الالتزام الجبرى الذى يجعل من القاعدة قيداً لا فكاك منه ، ولكنهم لم يتمردوا على القواعد التى من شأنها أن ترشد الفن وتعينه على أداء وظيفته الجمالية فالرومانتيكية ثورة على هيمنة العقل وسلطانه فى النزعة الكلاسيكية وعلى مشاعر النفس والوجدان الفردى ، واطلاق عنان العواطف دون قيد حتى تتخطى حواجز العقل المنيعة ، لأن العقل مهما بلغت قوته يعجز عن ارتياد المناطق التى ينفذ إليها القلب ، وتحلق فيها المشاعر والعواطف الإنسانية ، ومن ثم نجد الشاعر الرقيق "الفريد دى موسيه" يهيب بالأدباء الفرنسيين أن : " يستوحوا فى نتاجهم القلوب فإن فيها الموهبة والرحمة والعذاب والحب ، فمن القلب تتدفق أغانى الحياة حين تمسها عصى موسى " .

وشعراء هذا المذهب يكثرون من الشعر الغنائى على عكس شعراء الكلاسيكية ، ذلك لأنهم يريدون أن يعبروا عن ذاتهم ومشاعرهم تجاه قضاياهم الخاصة أو العامة ، ومن ثم نجدهم لا يخضعون لقاعدة المحاكاة التى نادى بها أفلاطون وارسطو والتى اعتنقها الكلاسيكيون من بعدهم ولم تفارقهم حتى فى الشعر التمثيلى الذى يعتمد أصلاً على المحاكاة فى تصوير الحدث .

ومن هنا يمكن القول بأن المحاكاة ملائمة للأدبين الملحمى والتمثيلى ، أما الأدب الغنائى فإن الذى يلائمه هو التعبير عن الذات .

ونستطيع أن نلخص أهم المبادئ والأفكار التى نادى بها الرومانسيون :

1- الحرية مكفولة للأديب بمعنى أن الأديب له كل الحريات فيما يبدع وينتج من أعمال أدبية ، وموهبته هى سلاحه الذى يستخدمه فى كل مجال ، بعيداً عن محاكاته لنماذج القدماء .

وفى هذا يقول هيجو جملته المشهورة فى مقدمة كتابه " الشرقيات "

" الحكم على العمل الأدبى بالجودة أو الرداءة هو كل شئ فى محيط النقد الأدبى ..... لا تحفل اطلاقا بالمنهج الذى اتبع ، بل سل : كيف استخدم هذا المنهج ؟ ليست هناك موضوعات جيدة وأخرى رديئة فى قرض الشعر ، وإنما هناك : شاعر جيد وشاعر ردئ ، إن كل شئ صالح لأن يكون موضوعاً ، فلتفحص اذن : كيف كانت صنعة الفنان ؟ ولا تتعب نفسك فى التساؤل : لماذا صنعه فالفن لا يعترف بالقيود والأغلال ، ولا يرضى بالحد من حرية القول ، ولا يؤمن بالمعالم التى تحدد له طريقه ، بل إن الفن هو : أن يعتقد الفنان كما يجب أن يعتقد ، وأن يفعل ما يريد أن يفعل ، فهو الذى يختار النوع ، والقصة ، والزمان ، والمذهب " .

2- الدعوة إلى أدب جديد يعلى من مكانة الطبقة المظلومة ويرد إليها ثقتها وعدالة المجتمع ورحمته ، وقد ظهر هذا بوضوح فى رواية هيجو المشهورة البؤساء ، واستتبع هذا من أدباء الرومانتيكية الجنوح إلى الخيال ، والتصرف فى حقائق التاريخ عند صياغة المسرحيات للوصول إلى الأهداف التى ينزعون إليها ، وهى تصوير مستقبل أفضل للطبقة المظلومة .

3- لم يتقيدوا برأى الكلاسيكيين فى أن تكون المسرحية محتوية على خمسة فصول ، كما حطموا وحدة الزمان والمكان ، وخلطوا المأساة بالملهاة

" الدراما الرومانتيكية " وصارت الشخصيات شعبية ، كما حرصوا على عرض الاحداث على المسرح بدلا من حكايتها بالحوار ، كما كان يحدث فى المسرح الكلاسيكى .

4- الدعوة إلى العودة إلى حضن الطبيعة والامتزاج معها بكل معطياتها ، ووصفها كما انعكست فى نفس الأديب وروأها .

5- انحصرت مهمة النقد الأدبى فى فهم النصوص وشرحها وتفسيرها على أساس علاقتها بأصحابها الذين ابتكروها أو بما طرأ عليها من تأثر الأديب أو تأثيره فى العادات والتقاليد والقوانين .

6- العناية بالشعر الغنائى وإهمال الشعر المسرحى والدعوة إلى كتابة القصة التاريخية التى تشيد بماضى الأمة وبطولات أبنائها .

7- التعبير عن الوجدان الذاتى والشعور الفردى بعيداً عن نظرية المحاكاة .

8- تقدير دور الخيال وتوجيهه توجيها نافعا بحسبانه أداة مهمة لادراك المعانى المجردة والتعبير عنها .

9- الدعوة إلى تحقيق الوحدة العضوية فى القصيدة الغنائية لتصير بنية فنية متكاملة .

وقد ظلت الحركة الرومانتكية نشيطة بناءة حتى استحالت إلى فردية منطوية تتحدث عن الذات والألم أكثر مما تشارك فى النشاط الإنسانى ، ولهذا انصرف عنها الأدباء إلى مذاهب أخرى كانت ثمرة من ثمار تطور المجتمع والفكر .

وبقى أن نقول أن "فيكتور هيجو" هو أول من أرسى أصول الرومانتكية فى مقدمه مسرحيته (كروميل . وفى الشرقيات) وظاهره فى هذا صديقه ثم عدوه الناقد الأشهر "سانت بيف" فى مؤلفاته النقدية . وتبعهما "فولتير" ، "ومدام دى ستال" وهى رائدة المذهب الرومانتيكى فى فرنسا .

ثم تخلى المذهب الرومانتيكى عن ريادته للمجتمع البورجوازى وفقد طابعه الذى اجتذب إليه الأفكار والمشاعر ، فلم يعد أدب الثورة الفرنسية كما وصفه "فيكتور هيجو" فى أول نشأته ، كما أنه لم يعد المذهب الذى يحتضن آمال الجمهور وأحلامه فى توطيد العالم المثالى الذى ينشده ، فقد انفصل بعض أدبائه عن الطبقة الوسطى ، وتعالوا بأدبهم ، واقتصر بعضهم على تمثيل المشاعر الشخصية وابراز الأحاسيس الخاصة من دموع وألم وأنين .

ولم يكن هذا الانكماش مستساغاً فى الفترة التى تقدمت فيها البحوث العلمية والاكتشافات المادية ، والتطور الصناعى ، وصحب كل هذا تقدماً ملحوظاً فى الحياة الآوربية وكان على

الأدباء أن يواكبوا هذه النهضة ، وينصرفوا عن أدب العزلة والانطواء . وقد سادت فى تلك الفترة فلسفتان : الأولى نادى بها الفيلسوف " كونت " وخلاصتها : " أن ما فى العالم كله خاضع خضوعاً كاملاً للمنطق والعلم المعتمد على التجربة . "

والثانية : دعا إليها " سبسنر " فى كتابه " المبادئ الأولى " الذى ترجم إلى الفرنسية عام 1871 ، وخلاصتها " بأن هناك حقائق يدرك العقل أنها موجودة ولكنه يعجز عن تعليل وجودها ولا يستطيع التعبير عنها " . ولهذا اتجه الأدباء حينذاك إلى الإيمان بأن هناك حقائق تكمن وراء الواقع ، وأن المادة ترمز إلى هذه الحقيقة وتشير إليها ، ومن ثم تغيرت الاتجاهات الأدبية كما سنرى فى المذاهب التى نشأت فى أعقاب الرومانتيكية الذاهبة .

<u>المدرسة البرناسية " المذهب البرناسى ":</u>

هى التى تناظر فى الشعر المذهب الواقعى أو الطبيعى فى القصة والمسرحية ، فهى تعنى بالصور الشعرية وصياغتها ، ولكنها تحتم الموضوعية فى هذه الصور ، ذلك أنها قامت على أنقاض الرومانتيكية التى كانت تحفل كثيراً بالذاتية ، لهذا دعت البرناسية إلى الوصف الموضوعى ، فهى تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات : كمناظر الطبيعة أو مأثر الحضارات السابقة من أحداث وتماثيل ورسوم ، لتعرض صورها عرضاً لا يختلط بعواطف الشاعر ، كى تعبر هذه الصورة تعبيراً موضوعياً عن آراء الشاعر وعواطفه وأفكاره ، حتى يستشفها القارئ من خلال ذلك الوصف الموضوعى . ولهذا يلجأ البرناسيون إلى الصور المجسمة ، ليسجلوا مظاهر الصور الكلية للأشياء ، والموضوعات التى يعالجونها ، كأنما هذه الصور مرآة تعكس جوهر الأشياء

ونستطيع أن ندرك خصائص الأدب البرناسى الحديث حين نقرأ لمبتدع المذهب الشاعر الفرنسى " شارل لوكنت دى ليل " قصيدته فى وصف البحيرة فإنها جاءت على نسق لم نعهده فى الأدب الرومانتيكى حين نقرأ قصيدة لامرتين فى وصف البحيرة أيضاً .يقول " لوكنت دى ليل " :

" بحيرة شاحبة هى البحر ملطخة بالجزر الدكناء ، التماسيح فيها سريعة النماء ، ترنق الماء الرهيب ، وتقض بالأسنان ، وحين يصعد الليل العبوس بخاره وينشره العشب الداخن ، تمور فى الهواء الثقيل أفواجاً ، على حين هناك فهود وأسود فى خلال الأدغال الكثيفة الدجناء ، متخمة من اللحم الحى ، دامية الحلقوم . تأتى ساعة تنام الصحراء ، لترد الماء ، تلك تسير على الأرض مدمرة من الظمأ واللذة ، وهذه الأسود فى حظاها الوئيدة تزدرى أن توقظ الهوام

المفترسة ، أو أن تسمع بين أعواد اليراع المشتبكة فرس البحر البدين بمنخريه المختلجتين يغط ويتمرغ ، وبقوائمه السمينة يخلط الحمأ الآسن بزبد المياه .. وفوق هذه المياه الرحيبة الدكناء ، وهذه الجزر الأسوانة ، دون انقطاع وبلا نهاية يبدو ـ حائماً ـ نوع من صمت الموت يتمثل دائماً فى آلاف الأصوات المكبوتة . "

فالصور التجسمية والوصف الموضوعى ظاهران فى القصيدة ، وبخاصة إذا قارنا بخواطر " لامارتين " الذاتية فى قصيدته السابقة . ولكن هذا التصوير التجسمى لا يقف فيه البرناسيون عند حدود التشابه الحسى بين الأشياء ، بل إن وراءه عندهم هدفاً إلى جلاء روعة فنية ، أو أفكار فلسفية أو مثل إنسانية ، على القارئ أن يستشفها من وراء هذه الصور الموضوعية . ومن بين البرناسيين " سولى برودوم " يقول من قصيدة له عنوانها : " المجردة " :

" قلت للنجوم ذات مساء : أنتن لا تبدو عليكن سعادة ومضاتكن فى اللانهائى من الظلام البهيم ، فيها صنوف إشفاق أليم ، وأحسب أن فى السماء حداداً تقيمه منكن ، عذارى فى حالهن البيض ، يحملن شموعاً تعجز العد ، وقد انتظمن فى السير واهنات ، أفأنتن فى حرم الصلاة أبدا ؟ أم هل أنتن نجوم جريحة ؟ فتلك التى تذرفن دموع من الضوء ، وليست بأشعة .. ففى مآقيكن دموع بيض تتألف ...

" فأجابتنى النجوم : نحن نعانى الوحدة .. فكل نجمة ـ منا ـ جد نائية من أخوات تحسبهن ، أنت جارات لها ، فضوئها الحانى الرقيق رهين وطنها ، حيث لا شهود ترمقه ، ثم يخبو أوار سعيرها الحبيس مرأى السموات المستخفة بها . وحينذاك أجبت النجوم قائلا : لقد فهمت قولكن .. فأنتن شبيهات الأرواح ، إذ هى مثلكن : كل روح تتألف بعيدة من أخوات يحسبن قريبات منها ، ثم تحترق رهينة عزلتها الأبدية ، وتغوص فى صمت فى جوف الظلام "

فالصور تتوالى تجسمية نظرية كألوان اللوحات فى الرسم ، وكأجزاء التمثال ، وينفذ الشاعر من ورائها إلى صميم الصورة الكلية لتصوير فكرته فى موضوعه . وقد كانت فكرة " سولى " فى قصيدته " المجردة " هى عزلة الإنسان بروحه ، فى العالم ووسط الناس ، فكرة حبيبة لدى الشاعر ، فهو يصورها فى صور مختلفة .

ومما سبق نستطيع أن نوجز أهم قواعد المذهب البرناسى فى النقاط التالية :

1- توجيه الشعراء إلى القيم الجمالية ، والابتعاد عن الموضوعات الذاتية .

2- تتجه بالشعر إلى حرم الطبيعة الفسيح وإبراز صوره وهم يلتقون مع المذهب الرومانتيكى ولكن الصور عندهم موضوعية وليست ذاتية .

3- جمال الشعر فى نصوع الديباجة وحسن التمثيل وقوة التجسيم فالمنهج الخليق هو ابراز الصور الجميلة ، وإثارة الخواطر بما يسلكه من حسن تعبير وجمال تصوير .

4- أدباء هذا المذهب يحرصون على اختيار الألفاظ لصورهم بحيث تجئ مناسبة فى إبراز الصورة ، ومساندة لها فى توفير الجمال .

المدرسة الرمزية " المذهب الرمزى " :

مذهب جديد فى نظم الشعر دعا إليه الشاعر الفرنسى شارل بودلير (1821 . 1867) ، ووجدت بذوره فى شعر بول فيرلين (1844 . 1896) ، وتحمس له طائفة من الشعراء أمثال رامبو (1845 . 1891) ومالا رميه (1842 . 1898) وفلسفتهم تقوم على : أنه لا ينبغى للشاعر أن يستنفذ كل ما فى وجدانه ليسكبه فى وجدان الآخرين ، بل عليه أن يوحى إلى نفوسهم عن طريق الصورة والموسيقى حالات نفسية تثير فيها إحساسا مشابها لما يحس به الشاعر . فالرمزية هى المذهب الإيحائى .

ويرى الرمزيون أنه كي تتوفر الصفات الإيجابية للصور على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعني بها اللغة الوجدانية كي تقوى على التعبير عما يستعصى التعبير عنه ومن هذه الوسائل " تراسل الحواس " أي وصف مدركات كل حاسة من حواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطي المسموعات ألوانا ، وتصير المسموعات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة .

فهذا شاعرهم " ادجار ألن بو" يقول : " اني اسمع قدوم الليل ، وأرى من كل قنديل صوتاً ناعما رتيباً ينساب إلى أذني ".

ونضرب مثلاً للصور الرمزية ببعض أبيات من قصيدة " السفينة السكري " لشاعرهم " رامبو " يقول فيها عن نفسه : " حين هبطت من الأنهار الرتيبة الهادئة( ) لم أعد أشعر بالبحارة يجرونني .. في الهدير الجياش للأمواج . بين مد وجزر . جريت .. قد باركت العاصفة يقظاتي

البحرية( ) . وأخف من السداد ، رقصت على الأمواج التى يسمونها الطاوية الأبدية للضحايا ، عشر ليال دون أن آسف على عيون الفوانيس الكبيرة الحمقاء ..... "

فالسفينة السكرى هى الشاعر نفسه ، وهى سكرى بالحرية ، وبالمجهول على أثر توديع الواقع البغيض . فقد ضاق " رامبو " . على حداثته . بالتجارب الإنسانية الواقعية والاجتماعية ، فهو يترك الناس إلى بحار مغامراته فى المجهول ، غير آس على عيون فوانيس الموانى فى حياة الناس ...

وتستطيع أن نجمل خصائص هذا المذهب فى إيجاز :

1- الميل إلى إيثار الكلمات الموحية بما يقصد إليه الشاعر فالكلمات لا تقصد لذاتها ، ولا تستعمل فيما وضعت لـه . وانما تستعمل لعلاقتها بحقيقة أخرى لا تدركها الحواس ودور الكلمة أن تثير فى النفس نوع العلاقة بين الحقيقة وما توحى به إلى القارئ .

2- النقد عند الرمز بين يعتمد على القيم الجمالية التى تتوافر للأعمال الفنية من حيث التناسق الموسيقى والايحاء المنوطان باختيار الألفاظ .

3- إخفاء شئ من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية بحيث تتحدد بعض معالمها ، لتبق فيها معالم أخرى ظليلة موحية .

4- الرمزيون يكرهون فى الصورة اللهجة البيانية الخطابية بوسائلها التقليدية من سخرية أو تهويل ، لأنهم إنما يريدون التعمق فى تصوير المعانى العصية المتوارية فى خفايا النفس .

<u>رابعا :. التأثرية " المذهب التأثرى " :</u>

من آباء هذه المدرسة فى النقد الكاتبان الإنجليزيان : وليم هازلت (1778 . 1830) ، ولامب (1775 . 1834) ومما يقولـه هازلت مثلاً :

" أقول ما أفكر ، وأفكر ما أشعر ، ولا أستطيع أن أمنع نفسى من أن تتأثر بأنواع من التأثر تجاه الأشياء ، وعندى من الهمة ما يكفى للتصريح بها كما هى "

ولكن هذه المدرسة راجت فى النقد فى أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر ، وظلت حتى حوالى عام 1940 م ، ومن نقادها فى فرنسا أناتول فرانس (1844 . 1924) وجول لومتر (1853 . 1914) ، واندريه جيد (1869 . 1951) وألآن وفى انجلترا أوسكار ويلد ، وسانتسبيرى وجميعهم يرون أن يسجل الناقد خواطره على الحالة التى تبدو له نتيجة مباشرة لقراءته ، دون حاجة إلى شرح أو تفسيرأو تحليل ، وهو يرجع فيها إلى ذات نفسه على أنهم

يرون كل نقد . مهما زعم لنفسه من موضوعية . ذاتى لأنه انعكاس لذات الناقد ، كما يقول أناتول فرانس :

" النقد . كما أفهمه . يشبه الفلسفة والتاريخ ، فى أنه نوع من القصص تمارسه العقول الفطنة المحبة للإطلاع ، وكل قصة إذا فهمت جيداً . ترجمة لحياة مؤلفها ، فخير النقاد من يحكى مغامرات نفسه فى رحلاته بين عيون المؤلفات "

فمبدأ هذه المدرسة إذن هو : النقد للنقد ثم إن الشرح والتعليل فى النقد فيما يرى هؤلاء . يهدد الناقد بفقدان لذة القراءة ، وضياع المتعة الجمالية للعمل الفنى ، وهذه المتعة جوهرية لتجاوب القارئ مع العمل الفنى على أساس صادق أصيل ، وهذا ما يقصده " ألآن "بقوله : " من يشرح فكرته يفقد دائما جزءاً منها ، وهو غالباً خير ما فيها . " ونستطيع أن نجمل قواعد هذه المدرسة فنقول :

أولاً : النقد عندهم هو أن يتحدث النص الأدبى عن نفسه حين يلامس الروح بما فيه من جودة أو رداءة ، وأداتهم النقدية تقتصر على ما يجدون فى النصوص من ذكريات جميلة يستعرضها مؤلف مثقف .

ثانياً : يجب أن يتوفر للناقد الحس المرهف بالجمال ، وهو ما نسميه الذوق ، وعلى قدر إحساسه به تكون قوة نقده فلا قيمة للإلمام بالقواعد والأسس العامة . فالالتفات إلى القواعد النقدية أثناء القراءة تعكر على الناقد صفو الاستمتاع بلذة القراءة .

ثالثاً : يرى التأثيريون أن جوهر العمل الفنى فى متعته الذهنية أو العاطفية .

والحق أن كل ناقد له حظ من هذا التأثر المباشر الذى تدعو إليه هذه المدرسة ، وله نصيب من الإحساس الفنى الذاتى . ولو رجعنا إلى أصحاب هذه المدرسة فى التطبيق لهذه الأسس ، لوجدناهم أكثر الناس خروجا على مبادئهم فى حرفيتها ، لأنهم أنفسهم ذوو ميول واتجاهات تخضع لمعايير ، وتشف عن قواعد ومناهج معينة .

ثم إن القول بأن للناقد نصيب من الإحساس الفنى الذاتى يدل على جانب موضوعى فى النقد ، كما أن الخواطر الناتجة عن التأثر المباشر للقراءة والمتعة لا يمكن الاكتفاء بتسجيلها منعزلة ، بل لابد من اتساقها فى منهج تصير به ذات واحدة ، وهو ما لابد أن يشف عن اتجاهات عامة تخضع لمعايير موضوعية .

خامسا الواقعية " المذهب الواقعى " :

ظهرت النزعة الواقعية فى أوربا أوائل القرن التاسع عشر وقد سلكت طريقها إلى عالم القصة والمسرحية ، وصرفت الأنظار عن الرومانسية ، لقربها من مشاعر الناس بالتعبير عنهم ، والالتقاء بما يدور فى المجتمع على اختلاف طبقاته ولملاءمتها للقوانين العلمية والطبيعية التى سادت ذلك العصر. ومن هنا اتخذت الواقعية صوراً وأشكالاً فكانت الواقعية الاجتماعية ، ثم الواقعية الفلسفية ثم الواقعية الطبيعية .

أولاً : الواقعية الاجتماعية :

وقد بدأت بظهور أفكار الفيلسوف السياسى " سان سيمون " (1760 – 1825 م) وعلى ضوء هذه الأفكار تكونت بزعامته مدرسة لها اتجاهات اشتراكية عرفت بالسانسيمونية .

ومن أهدافها :

– اصلاح المجتمع وتحديد دور الفرد فيه ، فهى ترمى إلى تنظيم المجتمع ، وذلك بتربية الشعب تربية واعية وعلى الحكومة عبء هذه التربية بتوجيه النشاط الاجتماعى بحيث تحل المشاركة محل التنافس .

–الاعلاء من شأن التضحية ، ويصبح تعاون الأفراد تعاوناً إنسانياً بحيث يقضى على استغلال الإنسان للإنسان .

ثانياً : الواقعية الفلسفية أو التجريبية :

قامت على يد أوجست كونت (1798 – 1857) وجون ستيوارت ميل (1806 – 1873) ، وتين (1828 – 1893) وموجز قضاياها :

أن المعرفة المثمرة هى معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هى التى تمدنا بالمعارف اليقينية ، وأن الفكر الإنسانى لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ . فى الفلسفة وفى العلوم . إلا بعكوفه الدائم على التجربة وبتخليه عن كل أفكاره الذاتية السابقة ، وأن الأشياء فى ذاتها لا يمكن إدراكها ، لأن الفكر لا يستطيع إدارك شئ منها سوى العلاقات ، ثم القوانين التى تخضع لها العلاقات .وقد تأثر النقد الأدبى بالاتجاه الفلسفى التجريبى فى فلسفة تين الذى شرح . فى قانونه المشهور . أسباب الاختلاف فى النتاج الفنى لمختلف الأجناس البشرية ، فأرجعها

إلى ثلاثة أسباب : الجنس والبيئة والعصر وكان لهذا القانون فى حينه تأثير عظيم فى النقد الأدبى فى مختلف آداب أوروبا .

ثالثاً : الواقعية الطبيعية :

ويعتبر "أميل زولا" (1840 . 1902) واضع تقاليد هذه المدرسة ومحدد مبادئها . وقد دعا فى مذهبه الطبيعى . إلى التجربة الأدبية فى القصة والمسرح وأن الكاتب يجب أن يسلك فى دراسته الفنية للمجتمع مسلك العالم فى معمله ، والطبيب فى تجاربه . على أن تتفق تجاربه . فى قصته أو مسرحيته . مع النتائج والنظريات التى دعا إليها العلماء . ويبدو أن زولا لم يلاحظ الفرق بين التجربة العلمية التى يجريها العلماء ، فتؤدى إلى نتائج حاسمة ، وبين التجربة التى تخضع لها الأعمال الأدبية وتتدخل فيها مشاعر وأفكار ورؤى مبدعها .

وقد شرح "زول"ا مبادئ مذهبه الطبيعى فى الأدب فى كتابه : " القصة التجريبية " ويقصد فى مذهبه إلى تطبيق النظريات العلمية على الحقائق الاجتماعية والإنسانية ويرمى فى واقعيته العلمية إلى أن تكون للفن رسالة : هى قيادة الإنسانية . وقد سبقه "بلزاك" إلى تأليف قصص اجتماعية محضة ، لم يتكلف فيها التطبيق للنظريات العلمية فى أدبه كما فعل "زولا" ، فكان أكثر عمقاً وأخصب أثراً ، وقد وصف فى واقعيته المجتمع الفرنسى فى عصره وولع كما ولع زولا بتصوير الشر ، كما هو فى الواقع . وغرض كليهما هو الوقوف على هذا الشر للثورة عليه وما يترتب على ذلك من تغير نظام المجتمع من وراء هذا التصوير .

سادسا :السيريالية " ما وراء الطبيعة " :

دعا إلى هذا المذهب أندريه بريتون 1899 ، وبول إلوار 1895 ، وقد كان لهذا المذهب أصول منها :

1- أن الصورة هى العنصر الأساسى والجوهرى للشعر .

2- على الشاعر أن يثق فى الالهام ويستسلم له بحيث يستقبل هذه الصور التى تنبع من وجدانه .

3- عدم الاعتداد بالمنطق فى هذه الصور ، لأن المنطق كالعلم يقف عند حدود ظواهر الأشياء ، ولا يكشف عن حالات النفس ، والسريالية تريد أن يكشف الشاعر بالصورة عن حالات النفس الساذجة الحالمة .

وترى أن صور الشعر مثل صور الأحلام وخواطر المرضى ، لها ظاهر ولكن لابد من تأويله بباطن يشف عنه ، ولذا فهى تكشف أحيانا عن الصور الغامضة للنفس فى وقتها وسذاجتها . ومن وراء مثل هذه الصور يصل المرء إلى منطقة أقرب إلى اللا شعور ، يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور ، حتى يترجم بالكلمات عما لا يدرك ولهذا يرى اندريه بريتون أن : " أقوى الصور هى الصور التحكمية التى يصعب على المرء أن يترجمها إلى لغة عملية " وفى هذه الصور تتقارب الحقائق البعيدة كل البعد ، وبهذا التقارب تتوزع المشاعر حتى تترك المرء فى شبه حلم . فالسيريالية حركة ترمى إلى شعر يعبر عما يرسب فى اللاشعور " العقل الباطن " تعبيراً حقيقياً دون تدخل المنطق فى إمكان حدوثه على نسق فيه ترتيب وتنظيم وتناسق ودون استسلام للمشاعر فى صياغته وعرضه .

<u>سابعا . نظرية الفن للفن :</u>

فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر ظهرت فى أوروبا وفى فرنسا على وجه الخصوص دعوة إلى الاهتمام بالصورة والشكل ، وعدم الاهتمام بالمضمون والمحتوى ، دعت إلى تخليص الفن من القيود ، وتحريره ن الاستغلال الجماعى والفردى ، لينطلق حراً فى مجال الطبيعة يصور ما بها من جمال ، فالجمال وحده هو الغاية التى لا تشترك معها غاية لكل عمل فنى جيد . وبما يثيره فى نفس المتلقى من سعادة ونشوة وامتاع ، فإذا حقق الفن هذه الغاية فلا عليه بعد ذلك أن يكون له مضمون يخدم المجتمع . والذوق عند أصحاب هذا المذهب هو الحكم الفاصل وحده ولا شئ سواه .

وكان من أوائل دعاة الفن للفن تيوفيل جوتييه (1811 – 1872) ففى مقدمة أشعاره الأولى (عام 1832 م) يتحدى الغائيين فى الأدب بقوله :

"يسألون : أية غاية يخدم هذا الكتاب ، إن غايته التى يخدمها أن يكون جميلاً "

وفى مقدمة قصته : " الفتاة دى موبان " 1826 يقول : " لا وجود لشئ جميل حقاً إلا إذا كان لا فائدة له ، وكل ما هو نافع قبيح " ، فدعاة الفن للفن يرون أنه لابد أن يكون للناس فنون تمدهم بالجمال والمتعة ، وتبعدهم عن مشاكل الحياة وواقعها المر وأحداثها ، وهو ما سيحققه الشكل والصورة بعيداً عن المضمون والمحتوى . وقد تأثر بهذا المذهب كثير من

الفنون تأثراً كبيراً ، تأثرت به الموسيقى ، والتصوير ، والشعر الغنائى ، أما القصة والمسرحية والملحمة وباقى فنون النثر فقد ظل المضمون والمحتوى أساساً هاماً لها ، لأن من مضمونها تخرج قيمتها الفنية ، فقيمة العمل الأدبى الفنية فى محتواها إلى جانب صورتها الجميلة بما تثيره فى نفس المتلقى .

وإذا رجعنا إلى أصحاب هذه المدرسة وجدناهم لا يرفضون أن يحوى الفن مضمونا نافعاً للحياة ، شريطة أن يكون هذا المضمون تابعاً وليس غاية . فقد صرح "جوتييه" فى مقالة له فى الصحيفة التى عنوانها : الفنان "بقوله : " نحن نعتقد فى استقلال الفن . فالفن لدينا ليس وسيلة ولكنه الغاية ، وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى ، ولم نستطع . قط . التفرقة بين الفكر والشكل ، فكل شكل جميل هو فكرة جميلة ، ما قيمة شكل لا يدل على شئ . "

ونص "جوتييه" الأخير يدل دلالة واضحة على أن دعاة الفن للفن أنفسهم يؤمنون بضرورة الوحدة بين الصورة والفكرة ، أو اللفظ والمعنى ، أو الشكل والمضمون . والاعتماد على أى منها لا يؤدى إلى أحكام صحيحة تفيد العمل الفنى . لأنه لا إدراك للفكرة بدون كلمات توضحها وتدل عليها ، ومن لا يجيد الكتابة لا يجيد التفكير ، ولا معنى لجودة الكتابة إذا كانت لا تدل على فكرة .

وقد تأثر الشاعر الفرنسى " بودلير " 1821 – 1867 بآراء "جوتييه" ، وفلسفة "كانت" . ويظهر هذا بوضوح فى تسمية ديوانه " زهور الشر " فهو يدل على عنايته بالجمال برغم الشر ، بل بوجود الجمال فى الشر ، فقد صور فيه كثيراً من الجرائم والشرور ، واحتج بأنه إنما صورها لينفر الناس منها ، ويصرفهم عن طريقها فاتجاه الفن للفن يرتفع بالأدب عن أن يكون وسيلة لأنه هو ذاته غاية الغايات .

ثامنا <u>الاجناس الادبية :</u>

نشأة القصة الحديثة في الآداب الأوروبية .

نشأت القصة (والرواية منها بخاصة) في أوروبا في العصور

الوسطى ، كصورة جديدة للملحمة اليونانية القديمة . وقد كان من رأى " أرسطو " أن تبنى الملحمة بناء روائيا متكاملاً ؛ ذا فاتحة ووسط وخاتمة . وقد نشأت القصص في الآداب الأوروبية منذ عصر النهضة معتمدة على ما وصل إليها من التراث الشرقى والأدب اليونانى

والرومانى ، وتأثرت كذلك بالروح المسيحية ، وفى هذا العصر ، سبقت قصص المخاطرات غيرها من القصص ، وكثيراً ما اعتمدت على الأساطير والجنيات وخوارق العادات على نحو ما عرف في الأدب اليونانى والرومانى . ومن أشهر القصص العالمية التي وجدت في ذلك العصر قصة " فاوست " ( ) ، وقد تأثرت القصص في أوروبا . منذ عصر النهضة . بملاحم العصور الوسطى وما زخرت به من معانى البطولة ، ولكنها نزعت نزعة إنسانية أوضح من ذى قبل فظهرت قصص الفروسية والرعاة .

وقام كتاب القصة الفرنسية بمهاجمة قصص الرعاة فتقدموا بالقصة نحو الواقع ، ونحو المعانى الإنسانية الخالصة ، وأول من قام بهذه المحاولة لتقريب القصة من الواقع هو " جوتييه " في قصته " موت الحب " ظهرت

عام (1616) وفيها يصور حباً مادياً بين راع نفعى غليظ الطبع وبين راعية في صفاتها الحقيقية بين الرعاة العاديين وهو حب لا مثالية فيه .

وفى القرن السادس عشر والسابع عشر ، ظهر في الأدب الأسبانى جنس جديد من القصص ، كان بمثابة مقاومة لقصص الفروسية والرعاة ، وهو ما نستطيع أن نسميه قصص الشطار وهى قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع . وكانت أداة لتقريب القصة من واقع المجتمع .

وحتى القرن الثامن عشر كان الكتاب يعنون بالنوع الإنسانى أى بالطبقات الاجتماعية وحاجاتها ، ثم ظهرت اتجاهات حديثة أخرى في أواخر القرن الثامن عشر ، فعنى الكتاب بالفرد ونزعاته ومثله ، وجعلوا منه وحدة الإصلاح في مجتمعهم ، ونادوا بإنصافه من طغيان المجتمع وقيوده الظالمة ، وكانت هذه قضية خطيرة من قضايا الرومانتيكيين ومن أتى بعدهم ، وفيها قامت القصة بأخطر دور للأدب في الحضارة الحديثة ، وكان للفلسفة العاطفية في ذلك أثر كبير .

ونتيجة للاتجاهات السابقة ظهرت القصص ذات القضايا الاجتماعية لذلك العهد ، وكانت تمثل اتجاهين يتلاقيان آخر الأمر ، هما . الفرد وحقوقه المهضومة التي تتطلب تغير النظم القائمة من ناحية ، ثم ما تستلزم سعادة الفرد بعد ذلك من تعاون اجتماعى من نوع جديد من ناحية أخرى ، وصارت هذه القضايا أعمق أثرا في علاج المجتمع ومسائله منذ عصر الرومانتيكيين إذ صارت الطبقة الوسطى ذات أثر فعال في المجتمع فصعدت فيه تنتقص حقوق الطبقات الأرستقراطية التي لم يكن لها من مبرر ، وصارت القصة من وسائل التعليم والتسلية

معاً ، تحرك المشاعر وتوحى بالاصلاح ويكتشف بها القارىء نواحى في نفسية المجتمع قد تغمض على المشرع الاقتصادى .

وهذه القصص ذات القضايا تمتاز – فى الناحية الاجتماعية – عن قصص العادات والتقاليد السابقة الذكر إذ أنها كانت تقصد إلى تنظيم الفرد فى علاقته بالمجتمع ونظمه وتقصد إلى التأثير المباشر فى استبدال نظم بغيرها ، لإقرارالعدالة الاجتماعية إقراراً مبنياً على الاعتقاد العميق فى حق الفرد .

وظهرت القصة القصيرة بعد القصة ، حينما شاعت فى أوربا الحرية الفردية ، وانطلق الناس يبحثون عن ذواتهم ، وانتشرت الصحف ، وشجعت – بدواعى السرعة والآلية والمنافسة – على تقديم الأدب المحدود الكم

والقصة مكانتها بين الأنواع الأدبية ، فهى عمل أدبى يصور حادثة من حوادث الحياة أو عدة حوادث مترابطة ، يتعمق القاص فى تقصيها والنظر إليها من جوانب متعددة ليكسبها قيمة إنسانية خاصة مع الارتباط بزمانها ومكانها وتسلسل الفكرة فيها وعرض ما يتخللها من صراع مادى أو نفسى وما يكتنفها من مصاعب وعقبات ، على أن يكون ذلك بطريقة مشوقة تنتهى إلى غاية معينة .

ولا يعد هذا تعريفا أو حداً للقصة ، فإنهم لم يتفقوا على تعريف جامع لها ، وإنما تعدد تعريفها بتعدد أنواعها ومذاهب كتابها .

أنـواع القصـة :

1- الرواية : (Romance) : هى أكبر الأشكال القصصية حجماً ، يعالج فيها الكاتب موضوعاً كاملاً أو أكثر زاخرا بالحياة ، وقد يعرض لحياة كاملة لشخص أو أكثر فلا يفرغ الكاتب منها حتى يلم بحياة البطل أو أولئك الأبطال فى مراحلها المختلفة ، وميدان الرواية فسيح أمام الكاتب إذ يمتد على مساحة طويلة من الزمن ، كما قد ينتقل فى أماكن وبيئات متعددة . وتعتمد الرواية على التفصيل الطويل ، والاحاطة بالجزئيات وتسجيل كل ما يمكن أن تقع العين عليه ، وتحليل الدوافع والأحداث ، وتفسير الحياة الإنسانية من خلال موضوعها . وتملأ مجلدات ، ويقطع القارئ فى قرائتها ليالى وأياما ، وربما أشهرا .

2- القصـة : (Novel) : وهى أقل حجما من الرواية ، تملأ مجلدا واحدا فى المتوسط ، ولعل " فورستر " قصدها عندما قاس الرواية طولا بما لا يقل عن خمسين ألف كلمة ، والناس

يعرفونها باسم (الرواية) ، وهى تنتحى ناحية الواقع ، وتصوير البطولات المحتملة ، وتعتمد على التفصيل والإحاطة و تحليل الدوافع والأحداث كالرواية ، ولكن بحسب ما يحتمله حجمها ، وتتسع أيضا – بمقدار ما يحتمله حجمها – لعدد من الأشخاص معقول . والقصة – أو الرواية فى عرف الناس الآن – تعتبر صوت المجتمع فالروائى يتعامل مع قطاع عادى كامل من المجتمع ، ينقله إلى قالبه الفنى الخاص ، فاحساسه بالمجتمع يكون مصاحبا له طول الوقت ، وما يزال الروائى ينمى هذا القطاع ويفسح له المجال فى عمله عرضياً ، وطولياً .

3- القصة القصيرة : (Short story) : ويعالج الكاتب فيها موقفاً أو قطاعا محدودا من الحياة ، أو يقتصر على حدث واحد ، أو بضع حوادث مترابطة يتألف منها موضوع محدود مستقل بشخصياته ومقوماته ، على أن الموضوع مع قصره ينبغى أن يكون تاما ناضجا من حيث التحليل والمعالجة ، وفيها تبدو براعة الكاتب لضيق المجال أمامه ، مما يتطلب التركيز .

4- الأقصوصــة : (Short Short story) : عمل روائى أقصر من القصة القصيرة حجما ، ويكتفى بالتتبع السريع الخاطف لموقف ، أو إحساس ، أو إنفعال يحاول القاص أن يجلوه ويطيف به .

. عناصر البناء الفنى للقصة .

تتألف القصة بصفة عامة من عناصر فنية ، تلتزم فى معظمها وهى : الحدث ، الأشخاص ، الأسلوب ، الظرفالزمانى والمكانى .

1- الحـدث :

هو اقتران الفعل بالزمن ، وهو عنصر الحركة والتشويق فى القصة ، ويلعب الحدث دورا هاما فى تسلسل القصص الطويلة أو الرواية فهو يربط بين أجزائها ويختار القاضى الحدث أو مجموعة الأحداث التى تشكل موضوعه ، من بين تجاريبه الشخصية ، أو من بين الواقعات التاريخية أو الاجتماعية ، أو الاسطورية وينظم جزئيات هذا الحدث على نحو معين ، يجب أن ينفرد هو به ، حتى تتبين لنا شخصيته الفنية فى حبكة ، وما يزال ينمى هذا الحدث ، وهو يعرضه فى مواقفه ، نماء عضويا أو ذهنيا ، بمعنى أن يسلم كل موقف إلى الموقف الذى يليه إسلاما طبيعيا ، يتفق مع واقعات الحياة ، أو مع توقعاتها ، وهنا تساعده مخليته فى إنشاء واقعات تسهم فى تسلسل حكايته وتعقيد بعض مواقفها ، وفى التعريف الكافى بأشخاص قصته ، وفى الحركة اللازمة للابقاء على حيوتيها ، وتسهم فى جلاء حدثه ، وفى استبقاء القارئين متتبعين إياه ، حادسين النهاية ، يخطر لهم أكثر من حل يتوقعونه . وسبيل ذلك كله أن يجعل

القاص الخيط فى يده دائماً ، يحرك به المواقف والواقعات والأشخاص ، فى مهارة ، ولا يقدر على هذا إلا قاص يعرف من أين يبتدئ ، وإلى أين ينتهى .

ومن هنا يجب أن تكون نهاية القصة ذات صلة وثيقة ببدايتها . وبعبارة أخرى يجب أن يجنى المتذوق فى النهاية ثمرة البذرة التى بذرها القاص فى أول القصة ثم تعهدها ، حتى نضجت وأينعت وحان قطافها فيلتذ قارئه فى النهاية بالحل الذى لم يتوقعه من قبل ، والذى ند عن حسبانه .

ومن الأحداث ما يجرى طبيعيا ، ومنها ما يبدو عليه الافتعال ويعمد بعض الكتاب إلى افتعال الأحداث دون تمهيد ، ويعتمدون على المصادفة أو القضاء والقدر أو القوى غير المنظورة لافتعال الحدث . وهذا مما يقبح القصة وأيضا حشد الأحداث حشدا غير طبيعى .

كما أن بعض الكتاب قد بنوا قصصهم على الحدث بناء ساذجا قائما على فهم سطحى لدور القصاص فى الحياة ، أو لقاء الشر بالشر ، والخير بالخير .

2- الأشخاص فى القصة :

لا يوجد الحدث بدون من يحدثه ، وأشخاص القصة هم الذين تدور حولهم الأحداث أو هم الذين يقومون بها ، والشخصية فى القصة كالشخصية الإنسانية فى الحياة تتركب من عناصر مولده وبيئته والظروف المحيطة به .

وشخصية البطل فى القصة كالانسان فى الحياة له جانبان ، جانب ظاهر واضح أمام الناس ، وجانب خفى يطوى عليه صدره ، ولا يكشفه إلا لنفسه ، وقد يكشف بعضه للمقربين إليه ، والقاص يهتم بالجانبين جميعا . ومن هنا كان تناول الشخصيات العامة مختلف عن الشخصيات التاريخية فالأولى لها مجالا لتصرف الكاتب لأنه لا يعرض لملامحها المعروفة فقط ، بل يعمد إلى الجانب الخفى أو الخاص الذى لا يعلمه الناس من سيرتها .

وقد لا تكون هناك صلة بين جانب الشخصية الخفى وجانبها المعروف الظاهر ، بل لعل الجانبين يتناقضان او يتنافران ، وليس فى ذلك غرابة ، مثل شخصية أحمد عبد الجواد فى " بين القصرين " فهى شخصية مزدوجة أو ثنائية الطبع ، وهى نموذج للعصر ولهذا اللون من البشر الذى يحتفظ بسمته ووقاره وديانته أمام الناس فإذا خلا إلى نفسه وخاصته تحول شخصا آخر يطلق لشهواته العنان . أما المؤرخ يحكم عادة على أشخاصه من الخارج بمجموعة من الأحداث فى بيئة ذات عادات ونظم خاصة ، وتتوارى أشخاصه وراء هذه العادات والتقاليد ،

فيفقدون بذلك عنصر المفاجأة والاستبطان .والكاتب يخلق أشخاصه ، مستوحياً فى خلقهم الواقع ، مستعينا بالتجارب التى عاناها هو أو لاحظها ، وهو يعرف كل شئ عنهم ، ولكنه لا يفضى بكل شئ ، فلا يصح أن يذكر تفصيلات الحياة اليومية إذا كانت لا تمت بصلة إلى فكرة القصة ، ولا تدل على الحالة النفسية لأشخاصه ، أو على العادات والتقاليد ذات السلطان فى المجتمع .

هذا والأشخاص . في القصص بعامة . نوعان :

1- ذوو المستوى الواحد Flat " المسطحة "

2- الشخصيات النامية Round

الشخصية ذات المستوى الواحد

هي الشخصية البسيطة في صراعها ، غير المعقدة ، وتمثل صفة أو عاطفة واحدة ، وتظل سائدة بها من مبدأ القصة حتى نهايتها ، ويعوزها عنصر المفاجأة ، إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشخصيات الأخرى . فالقارىء يكتشف أبعادها بمجرد ظهورها على مسرح الأحداث ، ويرى فيهم أناسا يألفهم دائماً في حياته ، وقد يكتشف فيهم بعض أصدقائه ومعارفه . ويمثل لذلك في أدبنا ببعض شخصيات قصة : " عودة الروح " للأستاذ توفيق الحكيم ، و" زقاق المدق " لنجيب محفوظ . وهذا النوع من الشخصيات أيسر تصويراً وأضعف فنا ، لأن تفاعلها مع الأحداث قائم على أساس بسيط ، لا تكشف به كثيراً عن الأعماق النفسية والنواحى الاجتماعية .

2- الشخصية النامية :

وهى التي لا تبدو ملامحها بمجرد ظهورها ، بل تتكشف شيئا فشيئا وتتطور بتطور القصة وأحداثها ، ويكون تطورها غالبا نتيجة تفاعلها المستمر مع الأحداث . وقد يكون هذا التطور والتفاعل ظاهرا أو خفيا ، ولا يكون نمو الشخصية من الظاهر فقط بل قد يكون نموا من الداخل أى نموا نفسيا ، وقد اهتم بهذا الجانب القصص ذات الطابع التحليلى والتى تعتمد على البناء النفسى للأبطال ولكل كاتب طريقته في عرض أبطاله ، فبعضهم يظهرهم بكل ملامحهم في المواقف الأولى للقصة وقد يعمد إلى الوصف لابراز ملامحهم ورسم صورهم حتى تلازم القارىء طوال القصة .

وبعض الكتاب يؤخر تقديم أبطاله ، ويؤخر نقطة الانطلاق في القصة حتى ظهور البطل فإذا ما ظهر تحركت الأحداث في سرعة . ويلجأ بعض الكتاب في التعريف بأبطاله إلى الحوار بينها أو عن طريق نجوى النفس ، أو بالفيض الواعى من الرؤى والأفكار التي يفرزها العقل الانسانى في أحلام اليقظة .

3- الأسلوب :

هو الصورة التعبيرية التي يصوغ فيها الكاتب قصته ، ونعنى بها

اللغة ، والعبارات ، والصور البيانية ، والحوار وما إليها من عناصر الصياغة ، وتنجلى براعة الكاتب في العرض بتمكنه من أسلوبه ، وعن طريقه قد يمسك بزمام القارىء ، ويؤثر فيه . ويربط النقاد أحيانا بين أسلوب القصة ومضمونها ، ويكون هؤلاء غالبا من أصحاب الاتجاه الواقعى . ولا شك أن التعبير بأسلوب فنى جيد يضفى على القصة طابعا جميلا ويرفعها إلى مستوى العمل الفنى المتقن ، والكاتب البارع هوالمتمكن من لغته والمسيطر عليها بحيث يستخدمها بطريقة مطاوعة ، فينقل مايريده من الصور والأفكار إليها دون جهد أو تعسف . وليس معنى اتقانه الأسلوب أن يعتمد على العبارات الانشائية ، وأن يسرف في المحسنات اللفظية الجوفاء ولا أن يعتمد على رسم لوحات بيانية ولا تشارك مشاركة ايجابية مع عناصر القصة الأخرى ، وتكون على حساب فنية القصة ورصانة بنائها .

ونستطيع أن نتمثل الأسلوب في ثلاثة أنماط :

النمط الأول : أسلوب القاص نفسه ، وهو يسرد قصته .

النمط الثانى : أسلوب الأشخاص ، حينما يتحدثون عن أنفسهم ، فيقدمون لنا عروضا ذاتية في صورة ترجمات أو وثائق مكتوبة ، كاليوميات وكالرسائل .

النمط الثالث : الحوار وهو صورة من صور الأسلوب القصصى ، ويعتمد عليه الكاتب في رسم شخصياته ويكون ممتعا إذا تمكن منه الكاتب كما يفعل توفيق الحكيم في كثير من قصصه . إذن فأسلوب القصة يتنوع بين السرد والوصف والحوار .

4- الظرف الزمانى والمكانى :

كل حدث لابد أن يقع في زمان معين ، وفى مكان معين ولذلك يرتبط الحدث بالظروف والعادات والمبادىء الخاصة ، وهو ارتباط ضرورى لحيوية وبناء القصة .

5- الحبكة أو المعالجة الفنية :

لكل كاتب طريقته في عرض حكايته في القصة ، ولكنهم يلتزمون ضربا من الحبكة توفر للقصة تماسكها بعناصرها المختلفة . ويرى نقاد القصة تنوع الحبكة شكلاً وإن ضم أنواعها نوعان أساسيان هما :

ـ الحبكة المفككة . ـ الحبكة العضوية

وتقوم القصة ذات الحبكة الأولى على سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة التي لا تكاد ترتبط برباط ما . ووحدة العمل القصصى فيها لا تقوم على تسلسل الأحداث ، ولكن على البيئة التي تتحرك فيها

القصة ، أو على الشخصية الرئيسية فيها ، أو على النتيجة العامة التي ستنجلى عنها الأحداث أخيراً ، أو على الفكرة الشاملة التي تنتظم الأحداث والشخصيات جميعا .

. أما القصة ذات الحبكة العضوية فتقوم على أحداث مترابطة متماسكة ، تسير في خط واحد مستقيم حتى تبلغ غايتها . وقد لا يلتزم كاتب القصة بحبكة ما على تلك الصورة النمطية فهم لا يرتبون أحداثهم مترابطة أو مسلسلة تسلسلا طبيعيا ولا منطقيا ، بل تجتمع الأحداث وتتفرق دون نظام وبعفوية ، متعللين بأنهم يجارون الحياة في تجمع الأحداث وتفرقها بلا ترتيب ولا روابط تنظمها ، فقد يلجأ بعضهم إلى أن يسوق حكايات قصيرة متعاقبة ، أو يدير محادثات متقطعة تفصل بينها فواصل .

. ويرى معظم النقاد ضرورة وجود الحبكة لتكتسب القصة عنصرى الفن والتشويق ، ذلك أن الحبكة ليست سوى عملية اختيار وتنسيق فنيين يعمد إليهما القاص فيخلق من فوضى الواقع جمال العمل الفنى ، فهو يختار من أحداث الحياة فيقدم ويؤخر ، ويختصر ويمط ويوسع ، ويلفق ويضم هذا كله بحيث يكون السياق والتتابع وافيين بالغرض .

ومن خصائص الحبكة وعناصرها العقدة ، وهى الذروة التي تتجمع عندها الأحداث وتتعقد ، ثم تنفرج بعد ذلك حتى النهاية ، والقصة التقليدية تقوم على أساس تدرج الأحداث وتصاعدها نحو ذروتها في العقدة . وقد تبدأ القصة بالعقدة ثم تدور بعد ذلك على انفراجها .

وقد تبدأ القصة بنهايتها ، وكثيراً ما يقع ذلك في القصص " البوليسية " فتبدأ بوقوع الجريمة ، لتمييز خيوطها ، والرجوع إلى كشف الغامض منها .

وقد يبدأ المؤلف من فترة خاصة من حياة الشخصية الرئيسية . في منظر صامت ، يعتمد على الوصف اعتماداً كبيراً ، ثم يقف ليرجع إلى الوراء سنين كثيرة ، يشرح بهذا الرجوع المنظر الذى قدمه أولاً .

المسرحية :

المسرحية هي التعبير عن صورة من صور الحياة تعبيرا واضحا بواسطة ممثلين يؤدون أدوارهم أمام جمهور محتشد بحيث يكون هذا التمثيل مثيراً ، أو هي قطعة من الحياة ينقلها إلينا الأديب لنراها ممثلة على المسرح فهى فن أدبى قوامه الحركة المنظورة والكلمة المسموعة في مان محدود وجمهور مشاهد . وهى بذلك تخضع لقيود تحد من حريتها ، وتضيق من مجالها ، وتجعل لها سمتا آخر غير سمت القصة ذات الحريات الواسعة .

. نشأة المسرحية في الآداب الأوربية :

نشأت المسرحية في الأدب الإغريقى القديم وانقسمت إلى الكوميديا

(الملهاة) ، والتراجيديا (المأساة) وقد ارتبط التمثيل في بلاد الإغريق بالأعياد الدينية ، وكان في أول أمره مقصورا على الرقص والغناء ، ثم أضيف عليهما ممثل واحد ، ثم ثان ، فثالث .

ومن أشهر أعلام المأساة في الأدب الإغريقى القديم ثلاثة :

سوفوكليس ، ويوربيدس ، وأسخيلوس .

وأشهر أعلام الملهاة في هذا الأدب : ارستوفانيس وهو مؤلف الكوميديا المشهورة " الضفادع " التي تهكم فيها بشخصية يوربيدس ، وتعرض فيها للجديد والقديم . ولما عرف اللاتينيون المسرحية اليونانية قلدوها وحاكوها في جميع خصائصها الفنية ، ونشأ المسرح اللاتينى في نحو منتصف القرن الثالث قبل الميلاد .

وفى العصور الوسطى 1453م كانت المسرحيات ذات طابع دينى . وعندما بدأت حركة البعث الأوربى في القرن الخامس عشر ، عاد الأوربيون إلى الأدب الأغريقى واللاتينى القديم يحتذونه ويستمدون منه موضوعات مسرحياتهم ورأيناهم يجمعون في المسرحية بين الحوار وبعض المقطوعات الغنائية ، ولكن هذا النوع من المسرحيات لم يدم إلا قليلا ، وأخذت الكلاسيكية تتكون وينفصل فيها فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء .

ومنذ انفصل الغناء عن الحوار التمثيلى كان من الطبيعى أن يتطور هذا الحوار وأن يتجه نحو النثر بدلا من الشعر حتى رأينا بعض الرومانتيكيين من كبار الشعراء مثل "الفريد دى موسيه" وغيره يؤثرون النثر في كتابة مسرحياتهم ، وباستمرار تطور فن المسرحية واتجاهة نحو الواقعية وظهور ما يسمى بالدراما الحديثة أخذ النثر يطغى على الشعر في لغة المسرح . وأصدق مسرح أوربى تنطبق عليه قواعد الكلاسيكية هو مسرح " راسين " ، وعلى العكس من ذلك مسرحيات " كورنى " التي لم يخضعها كاتبها للقواعد الكلاسيكية حتى لقد هوجم من النقاد هجوما عنيفا بعد ظهور مسرحيته " السيد " . وتأثر المسرح الرومانتيكى " بشكسبير " أعظم التأثير ، حتى ترجم هوجو " مسرحياته إلى الفرنسية ، ودعا إليها فذاعت بين الكتاب والمفكرين ، وقد هاجم " هوجو " المسرح الكلاسيكى في مقدمة روايته " كرمويل " .

. البناء الفنى للمسرحية :

يقوم البناء الفنى للمسرحية على جملة اعتبارات منها :

1- الموضوع . الحدث

ويجب أن يكون موضوع المسرحية قوياً غنياً بالمواقف المثيرة ذات الصراع الحاد ، تتفجر من خلالها مفاجآت غير متوقعة ، فليس كل موضوع صالحاً للمسرح ، بل لابد أن يتسم بالحركة والصراع والمفاجأة والتأزم ، وإلا فقد القوة والإثارة ، ثم يأتى دور التنسيق والتنظيم في فصول تشمل العرض والعقدة والحل بحيث تتوازن أجزاء المسرحية ، وتترابط في وحدة عضوية كاملة ، تنمو فيها الحوادث والأشخاص نمواً مطرداً ، فيصبح كل فصل أو منظر مقدمة طبيعية لما يليه .

أما تعدد الحدث أو تعدد الحلول في رتابة ، مع وحدة الخطر أو بدونه ، فلا يزال عيباً فنياً يوزع مشاعر الجمهور ، ويضعف قضية المؤلف في تصويره . كما أنه لابد أن يرتبط تتابع الحدث بالشخصيات ، بحيث تتسم الحركة الخارجية للأحداث مع الحركة الباطنية النفسية للشخصيات . وعدد الفصول في المسرحية يتراوح بين واحد إلى ثلاثة لا يزيد تقدير للزمن وإمكانيات الأشخاص والمسرح .

2- الأشخاص :

على الكاتب المسرحى أن يهب شخصياته المسرحية وجوداً حقيقياً مستقلاً عن الممثلين لأدوار تلك الشخصيات ، بحيث يبرر وجودها تبريراً موضوعياً بمعنى أن المؤلف يبرز الملامح

الخاصة لكل شخص ، حتى يميزه بسلوكه ونوازعه عن بقية الأشخاص وأن يجعلنا نستشف هذه الملامح من طبيعة مواقفة وحركاته ولغته في الحوار . وذلك يقتضى أن يكون للمؤلف موهبة ممتازة في رسم الشخصيات وأبعادها الاجتماعية والنفسية والجسدية ، حتى يشعر الجمهور أنه أمام أشخاص حقيقيين يقومون بأعمال طبيعية ، كل في دوره الذى خلق لـه ، وسمته المعبر عنها . إذن فهناك أساسان لجودة الشخصية في المسرحية :

الأول : ألا تفقد الشخصيات صلتها بالعالم الحقيقى .

الثانى : وحدة الشخصية في عمقها ،

وليس معنى الوحدة هنا سطحية الشخصية لتمثل فكرة تجريدية ، ولكنها الوحدة التي تسمح بأنواع من الاختلاف تنسق مع طبيعة الشخصية في مجرى الحدث ومن هنا يأتى عمقها . وتتطلب المسرحية تعدد الشخصيات ، ولكن لكل منها وجوده المستقل ، ومبررات الوجود لن تتحقق بعزل كل شخصية عن الأخرى . بل لابد من تصارع نوازع الشخصيات ، وتناقضها ، على ألا يضر هذا التناقض بضرورة تعاونها وتضامنها معاً ، حتى يبرر منطقها الحيوى . وموجز ما يدور عليه القول . في التعرف على الشخصية الأدبية وفى بناء الصراع بين الشخصيات المسرحية أن لها أبعاداً ثلاثة :

البعد الجسمى : يتمثل في الجنس (ذكر أو أنثى) وفى صفات الجسم المختلفة من طول وقصر وبدانة ونحافة وعيوب وشذوذ ، قد ترجع إلى وراثة ، أو إلى أحداث .

البعد الاجتماعى : ويتمثل في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية ، وفى عمل الشخصية ، وفى نوع العمل ، ولياقته بطبقتها في الأصل ، وكذلك في التعليم ، وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصية ثم حياة الأسرة في داخلها ، الحياة الزوجية والمالية والفكرية ، في صلتها بالشخصية ، ويتبع ذلك الدين والجنسية ، والتيارات السياسية والهوايات السائدة في إمكان تأثيرها في تكوين الشخصية .

البعد النفسى : ثمرة البعدين السابقين في الاستعداد والسلوك ، والرغبات والآمال والعزيمة والفكر وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها ، ويتبع ذلك المزاج : من انفعال وهدوء ، ومن انطواء أو انبساط وما وراءهما من عقد نفسية محتملة . وهذه الأبعاد لا قيمة لها إلا في إطار القدرة

الفنية التي تربطها رباطاً وثيقا بنمو الحدث والشخصية ، لتحقق وحدة العمل الأدبى أو وحدة الموقف .

3- الحوار . الأسلوب :

لغة المسرحية لغة خاصة ، وخاصة الجملة في الحوار المسرحى أنها وضعت أصلا لتقال ، لا لتقرأ ولهذا كان للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة ، فهى لغة منتقاة ذات بريق خاص وإيحاء بعيد ، تؤدى بألفاظها القليلة كثيراً من المعانى والمشاعر والدخائل الخفية . وليس معنى منتقاة ، أن تكون فوق مستوى الجمهور وإنما المراد أن تكون منتقاه من الدارج المألوف . وليس معنى التركيز والإيحاء في الحوار المسرحى أن تنقلب العبارة إلى التعمية والإلغاز ، فالفرق واضح بين الإيحاء والتعمية . ولابد من توافر اعتبارات في صياغة كل جملة من الجمل المسرحية ، شعرية كانت أم نثرية . ومنها : أن يضع الكاتب المسرحى نصب عينيه الفكرة التي تبرر المقولة ، وطبيعة الشخصية التي تنطلق بهذه الفكرة المصوغة في المقولة ، ثم أثر الفكرة المصوغة في الشخصيات المسرحية المتوجه بها إليها . إذن فاسلوب الحوار في المسرحية يعتمد على الايجاز والتركيز وقوة الإيحاء ، بحيث تغنى كلمة عن جملة وجملة عن جمل ، لأن طبيعة المسرحية تقوم على السرعة في تتابع الحوادث والحركة ، فالحوار المسرحى قوامه السرعة واللمحة الدالة والإشارة الخفية وأخطر ما تتعرض لـه لغة المسرح أن تكون خطابية بمعنى أن القارىء يشعر بأن الشخصية لا تتوجه للشخصيات المسرحية الأخرى ، بل إلى المتفرجين وكأن الكاتب ينسى عمله الفنى ، ليعبر عن رأيه مباشرة لجمهوره .

على أن للمسرحية وسائل تعبير غير منطوقه ولا تعتمد على العبارات اللغوية المسموعة فقط . فالحركات والملامح المنظورة لوجوه الأشخاص تعبير ، وللحركات والإشارات تعبير آخر ، ولنظرات العيون تعبير ثالث ، فكل ما يبدو على قسمات الوجه ، وحركات الأعضاء ، إنما هو تعبير صامت لـه في التصوير والإيحاء دور لا يقل عن دور العبارة المنطوقه .

ومن خلال حديثنا عن الحوار في المسرحية نعرض لمسألتين هامتين :

الأولى : المسرحية بين النثر والشعر .

الثانية : مسألة العامية والفصحى في المسرح .

أما المسألة الأولى : فنقول إن للشعر في المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النثر فيه ، فلم يكن يدور بخلد أرسطو أن المسرحيات تكتب نثراً ، وقد وضع أرسطو للشعر المسرحى معيار

المحاكاة . ولم يعتد بالشعر الغنائى . وإذا رجعنا إلى تراثنا في المسرحيات ، وجدنا أوائل مسرحياتنا الأدبية شعرية ، وكان شوقى رائد هذا الشعر المسرحى في أدبنا العربى ، فقد استطاع أن يستنفد طاقات اللغة الفنية في شعره من موسيقى اللغة ومن وجوه البيان في التصوير .

فإذا كان الشعر عنصرا لا ينفصل من سائر العناصر التي تتألف منها المسرحية ، ولم يكن مجرد قالب خارجى ينصب فيه المحتوى اللغوى للمسرحية ، فإنه لا شك يضيف إضافة حقيقية للمسرحية وبعدا آخر غير_الأبعاد التي تحدد المسرحية النثرية ، إذ يمكن عن طريق الشعر أن تصل المسرحية إلى أعماق النفس ؛ لأن الشعر أبلغ تعبيرا من النثر وأدق في وصف التجاريب النفسية ، لكن لا ننسى أن الاحتفال بالصنعة الشعرية قد يفقد المسرحية جوهرها المسرحى ويفقدها أهمية الشعر فيها .

والشعر المرسل (أو القافية المرسلة) يسهم في تحرك الأشخاص على المسرح ، وفى تبادل الحديث ، أما شعر القصائد (أو القافية الموحدة) فإنه يعطى غنائية أكثر مما يعطى حركة .

<u>المسألة الثانية</u> : وهى لغة الحوار أيكون بالفصحى أم العامية ! والحق أنه لا صراع بين الفصحى والعامية فلمن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره ، ولا ينبغى بحال أن نفاضل بين الفصحى والعامية لنحتم إحداهما دون الأخرى ، بل يجب أن نترك لكل منهما مجاله الطبيعى ليسير فيه ما شاء .

والذى نعارضه كل المعارضة هو أن نحكم على الفصحى من حيث هي بأنها تعجز عن أن تسهم في هذا المجال تعللا بأن العامية ثرية بقرائن ألفاظها الحية في الاستعمال ، أو مراعاة لواقع الحال في حديث الشخصيات التي تتكلم العامية ، وينطقها الكاتب اللغة الفصيحة مما يسمونه : واقعية الأداء ، فالفرق شاسع بين معنى الواقعية الفنى ، وواقعية اللغة ، فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية ، وواقعية الحياة والمجتمع والكاتب لا يستنطق لسان المقال ، بل لسان الحال . إذن فليس من الضرورى أن تطابق لغة المسرح لغة الواقع وإنما واجب المؤلف أن ينتخب من لغة الواقع ويرتفع بها ، ولا يجوز أن نحاسب المؤلف على أن ما تقوله شخصياته هو ما تقوله فعلا في الحياة ، إذ يكفى أن يكون ذلك مما يمكن أن يحدث إذا تهيأت للشخصية الظروف والملابسات الخاصة التي يضعها فيها المؤلف ، فالمهم أن تترك لكل شخصية حقيقتها الإنسانية . وهذه الحقيقة الإنسانية لا تعتمد فقط على واقعية اللغة ، ولا تعنى الواقعية اللفظية وإنما تعنى الواقعيات النفسية والعقلية والعاطفية فاصطناع اللغة يجب ألا

يسلبها هذه الحقيقة ، ويتبع ذلك الحفاظ على طرائق تفكيرها ، فلا يجوز ـ مثلا ـ أن يتحدث أمى بأفكار الفلاسفة أو ينطق بالصور الشعرية العالية أو أن يتشدق بألفاظ قاموسية .

.الوحدات الثلاث للمسرحية:

كانت المسرحية من عهد اليونان والرومان تخضع لقانون الوحدات الثلاث وهى : وحدة الموضوع " الحدث " ، ووحدة الزمان ـ ووحدة المكان ـ

ـ وحدة الموضوع (أو الحدث) :

وقد عنوا بوحدة الحدث أن تكون العقدة التي تدور حولها أحداث المسرحية واحدة ، بمعنى أن يكون موقف الأبطال والممثلين تجاه العقدة موقفاً متوحداً غير متفكك ولا متمرد . وقد أوحى بهذا إلى المسرح القديم ما عرف باسم (نظرية فصل الأنواع) التي تفصل فصلاً تاماً بين (المأساة) و الملهاة فلا يجوز أن يجمع بينهما في إطار واحد ، وهى نظرية ثار الرومانسيون عليها ، بدعوى أن الحياة التي اعتبر المسرح محاكيها ليست جداً خالصاً ولا هزلاً خالصاً ، بل إنه كثيراً ما تجمع الحياة مشاهد الجد إلى مشاهد الهزل ، فإذا جمعتهما المسرحية لم تكن خارجة على منطق الحياة الواقعة فضلا عن أن هذا الجمع يظهر ما في الحياة من مفارقات ، وهذا مما يكسب المسرحية وضوحاً وقوة .

ـ وحـدة الزمـان :

وهى الوقت الذى يستغرقه التمثيل ، فيجب أن يناسب طول الزمن الذى استغرقته الأحداث الممثلة في عالم الواقع وقد نشأ القول بضرورة مراعاة هذه الوحدة من القول بضرورة جعل المسرحية شيئا قابلا للتصديق ، حين يرى أنه من المستحيل أن يصدق أحد أن عمل عدة أشهر أو عدة سنوات يجوز أداؤه في ثلاث ساعات ، غير أن الكتاب المسرحيين ـ على مر الزمن ـ لجئوا إلى الحيل ، للإيهام بتحرك الحوادث فوق منصة المسرح في سرعة ، على غرار ما فعل " شكسبير " في كثير من مسرحياته .

ـ وحدة المكان :

ووحدة المكان تعنى استمرار المشاهد من خلال المسرحية في المكان نفسه الذى ابتدأت فيه هذه المشاهد " وقد تقبل الأمكنة المتقاربة " فمن غير المقبول أن تتعدد الأمكنة وأن تتباعد ؛ لأن هذا أو ذاك يعنى تباعد المسافات الذى يعنى بدوره تباعد الزمن . فالقول بوحدة المكان نتيجة اقتضاها القول بوحدة الزمان . وقد تمرد كثير على هذه الوحدة ، ونظروا إلى " شكسبير

" في بعض أعماله المسرحية ، ففى " عطيل " انتقلت المناظر من (البندقية) إلى " قبرص " ، وفى " أنطونى وكليوبترة " انتقلت المناظر من (الإسكندرية) إلى (روما) إلى (الإسكندرية) إلخ .

على أن مسرحياته التي أجراها في مكان واحد مثل (هملت) التي أجرى معظم حوادثها في جنبات القصر كانت أعمق أثراً في نفوس نظارتها . بيد أن وحدة الزمان والمكان لم يعد لهما وجود في المسرحية الحديثة بهذا المعنى الضيق ، فأصبح الزمن يتسع حتى يشمل جيلا كاملا على أن تذكر الحوادث الهامة ويسقط الصغير التافه ، كما أصبح المكان يتسع أيضا لعدد معتدل من الأماكن والمناظر التي تسمح بها إمكانيات المسرح الحديث .

الفصل الثالث : النقد الادبي عند العرب والفرس

تمهيد :

إن النظرة الجمالية لدي العرب الجاهليين والفطرة الشاعرة جعلتهم لا يكفون عن تناول الشعر .... وقد نهضت بحوث النقد لدراسة الادب العربي وتنوعت بعدما ترجمت كتب ارسطو ولخصت إلا أن العرب لم ينتفعوا بعض الشئ بما جاء في كتبه وذلك نظرا لشيوع بعض الاخطاء في الترجمة ،وعجز التلخيص عما جاء في الاصل ، ومحافظة العرب علي القديم ، ولهذا كان لهم مزاج خاص في تذوق الشعر ، والحق ان الادب العربي تنوعت فنونه الكتابية بعد الاسلام وفي عهد بني امية فنشأت الرسائل والخطب السياسية واتسعت الاغراض الشعرية واستقل الغزل العذي بقصائد ووصف الشعراء المناظر والحياة الجديدة ،هذا ولم يكن الادباء العرب اصحاب مذاهب فكرية او فلسفية لها من العمق ما يسمح بالربط بين مطالب المجتمع وبين الاتجاهات الاخري علي نحو ما عرف من المذاهب في الاداب الاجنبية .، اما العرب فقد تأثروا شئيا ما باراء ارسطو وفي مناهج بحثه حين درسوا ظواهر البيان وموضوعاته وبخاصة ما يتعلق منها بالاسلوب و.. والمسائل البلاغية واللغوية والبيانية وقد وجد عند العرب طائفتان تنظران الي الشعر من حيث البديهة ويرون أن الشعر ما تجود به طبائعهم الشاعرة دون اجهاد القريحة او كد الفكر ، والاخري تحتفل بتهذيب الشعر وتثقيفه وادمان النظر فيه .

هذا وقد ظهرت كلمة نقد عند العرب حين الف قدامة بن جعفر كتابه (نقد الشعر) ثم جاءت كلمة النقد والنقاد بعد ذلك في كتاب (الموازنة بين الطائيين)للآمدي ،ثم الف ابن رشييق القيراوني كتابه الممتع وسماه (العمدة في صناعة الشعر ونقده) وشاعت الكلمة زتداولها الادباء والباحثون

اما عن تطور النقد الادبي عند العرب فيمكن تلخيصه كما يلي حسب العصور المؤخة علي النحو التالي:

<u>النقد عند العرب في الجاهليّة:</u>

تميّز النقد في الجاهلية بأنه كان تأثريّاً أي لحظيّاً، ويرتكز بشكل أساسيّ على الحس الفطري، ويشمل أحكاماً جزئيّة، والكثير من المبالغات، وليست له قواعد وشروط معيّنة.

النقد في عصر صدر الإسلام:

تأثر النقد عند العرب بعد دخول الإسلام وانتشاره، ممّا أثر في الفكر العربي، وتطوّر النقد العربي في هذه الفترة بشكل ملحوظ، فأصبح النقد يتّصف بالدقة في أحكامه، والتركيز على الصدق والمبادئ الرفيعة في الأعمال الأدبيّة.

النقد في القرن الهجري الثانيّ:

تأثر النقد الأدبي العربيّ بالحركة العلميّة الإسلاميّة بشكلٍ كبير، فبرزت طائفة من النقاد اللغويين الذين اهتموا بجمع الشعر القديم، والنظر فيه، والموازنة بين الشعراء، والحكم على طريقة كتاباتهم وأشعارهم، كما اهتمّوا بالصفات الفنيّة للأدب.

النقد العربيّ في القرن الهجري الثالث:

تطوّر النقد العربي وأصبح راقياً، وبرزت العديد من المؤلفات المميّزة والمهمة التي اهتمت بالقضايا المتعلّقة بتوثيق الشعر الجاهليّ والإسلامي، بهدف إثبات الصحيح من غير الصحيح، كما هدفت إلى الموازنة بين الشعراء وتقويمهم، وفحص بعض الشعر من أجل دراسة المعاني الجيّدة من المعاني الرديئة، واهتموا بالتمييز بين الأسلوب القوّي من الضعيف، والأسباب التي أدّت إلى جعل شعر أقوى من غيره، ومن أشهر النقاد الجاحظ صاحب كتابَي "البيان والتبيين" و"الحيوان" وقد ضمّنهما بعض آرائه في النقد.

النقد العربي في القرن الهجريّ الرابع:

تطوّر النقد الأدبي عند العرب، وبرز العديد من النقاد الذين صنّفوا الكثير من المؤلفات القيّمة، وناقشوا العديد من القضايا النقديّة المتمثّلة في تعريف الشعر ودراسة عناصره، وتعريف الخطابة ودراسة عناصرها، ومن ثمّ معرفة العلاقة بينهما، إضافة إلى دراسة البناء الذي تقوم عليه القصيدة، والموازنة بين الشعراء بشكلٍ تفصيليّ ودقيق، وما أخذه الشعراء من أشعار وقصائد غيرهم، ومن أشهر النقاد في هذه الفترة الناقد الكبير القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني صاحب كتاب "الوساطة بين المتنبي وخصومه".

النقد الأدبي في القرن الهجري الخامس:

استمر النقّاد في تأليف الكتب النقديّة، وأضافوا أبحاثاً في الإعجاز القرآني، ومن أشهر النقاد في هذه الفترة عبد القاهر الجرجاني صاحب كتاب "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة". النقد بين القرن السادس الهجري والعصر الحديث: شهد النقد الأدبي فترةً من الجمود، ثم تقلّص تدريجيّاً حتى وصل إلى أواخر القرون المتأخرة، ويعود السبب في ذلك إلى قلّة الإبداع والانفصال بين البلاغة والنقد، ولكن ظهر في هذه الفترة نقاد بارزون، مثل ابن سناء الملك، الذي ألّف كتاب (دار الطراز)

قضايا نقدية عند العرب

1- قضية الشكل والمضمون

" اللفظ والمعنى "

أثار النقد العربى القضية النقدية التي تسمى اليوم " قضية الشكل والمضمون " تحت اسم " اللفظ والمعنى " وبادىء ذى بدء لابد أن نوضح أن المقصود باللفظ فى هذه القضية ليس دائماً هو اللفظ المفرد ، وإنما المقصود به حال تركيبة فى جملة ، ومعناه على هذه الصورة المركبة وقد ثارت بين النقدة العرب قديما معركة ، فمنهم من كان ينتصر للفظ ، ومنهم من كان ينتصر للمعنى ، ومنهم من ساوى بين اللفظ والمعنى ، وأخيراً منهم من نظر إلى الألفاظ من جهة دلالتها على معانيها فى نظم الكلام . ونستجلى بعض أقوال النقاد العرب منذ عهد الجاحظ الذى أثار القضية ونلقى الضوء على تطورها عندهم وآرائهم فيها ، حتى نؤكد أن قضية اللفظ والمعنى قضية نقدية عربية ، وليست بحال قضية نقدية يونانية طبق عليها أدبهم .

الجاحظ (160 – 255 هـ) :

المشهور عن الجاحظ أنه احتفل باللفظ ، وقدمه على المعنى أخذاً من تعقيبه على الشيخ أبى عمرو الشيبانى ، حيث استحسن معنى هذين البيتين :

لا تَحسَبَنَّ المَوتَ مَوتَ البِلى فَإِنَّما المَوتُ سُؤالُ الرِجال

كِـلاهُمـا مَـوتٌ وَلَـــــــكِنَّ ذا أَشَدُّ مِـــن ذاكَ لِذُلِّ السُؤال

قال الجاحظ : " وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى وإنما الشأن فى إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولته ،

وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من

النسج ، وجنس من التصوير . " فباللفظ عند الجاحظ يقام الوزن ، وتجود الصياغة ، ويلتحم النسيج ، ويكتمل التصوير . ولقد يبد و لمن يكتفى بظاهر القول أن هذه أمور لفظية ، لا حاجة معها إلى المعنى . ولو دققنا النظر لأدركنا أن المعنى يقف من ورائها وقفة ما .

فالجاحظ لا يهمل المعنى ، وإنما يأتى اللفظ على قدره ، فالمعنى إذن هو الأصل ، واللفظ تبع له أو ظل له . يقول الجاحظ فى موضوع آخر : " إن المعانى إذا كسيت ألفاظا كريمة ، وأكسبت أوصافا رفيعة ، تحولت فى العيون عن مقادير صورها ، وأربت على حقائق أقدارها ، بقدر ما زينت وزخرفت ، فقد صارت الألفاظ فى معانى المعارض ، وصارت المعانى فى معنى الجوارى . "

فالالفاظ بالنسبة للمعانى كالمعارض . وهى ثياب العرس . بالنسبة للجوارى ، والجوارى فيما نرى أصل ، ومعارضها زينة لها ، وقيمة هذه المعارض تأتيها من استعمالها ووضعها على أجساد صواحبها . وهذا المقال يفسر قول الجاحظ أيضاً :

" إذا اكتسى المعنى لفظاً حسناً ، وأعاره البليغ مخرجا سهلا ، ومنحه المتكلم دلا متعشقا ؛ صار فى قلبك أحلى ، ولصدرك أملا." فالجاحظ إذن يحتفل باللفظ والمعنى ، لا باللفظ وحده ، وإن كان احتفاله باللفظ أبين وأظهر ، ومن الظلم أن يدعى عليه ، أنه يهتم باللفظ ويهمل المعنى .

. ابن قتيبة : (276 هـ)

ناقش ابن قتيبة فى كتابه " الشعر والشعراء " قضية اللفظ والمعنى ، وحاول أن يضع قواعد لنقد الشعر ، وقسمه إلى أربعة أضرب:

1- ضرب حسن لفظه ، وجاد معناه . ومثل له بأمثلة ، منها : قول أوس بن حجر :

أَيَّتُها النَفسُ أَجمِلي جَزَعا

إِنَّ الَّذي تَحذَرينَ قَد وَقَعا

وقول أبى ذؤيب :

وَالنَفسُ راغِبَةٌ إِذا رَغَّبتَها

إذا تُرَدُّ إلى قَليلٍ تَقنَعُ

2- ضرب حسن لفظه وحلا ، فاذا فتشته لم تجد هناك طائلا ومثل لـه بالأبيات المنسوبة إلى كثير عزة :

فلما قضينا من منىً كُلَّ حاجَةٍ

وشُدَّت عَلَى حُدب المهارى رِحالها

" وهذه الألفاظ أحسن شىء مطالع ومخارج ومقاطع ، فإذا نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قضينا أيام منى ، واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينظر من غدا الرائح ، ابتدأنا فى الحديث وسارت المطى فى الأبطح " .

3- ضرب جاد معناه ، وقصرت ألفاظه عنه ، ومثل لـه بقول لبيد بن ربيعة :

ما عاتَبَ المَرءَ الكَريمَ كَنَفسِهِ

وَالمَرءُ يُصلِحُهُ الجَليسُ الصالِحُ

فالبيت جيد المعنى والسبك ، قليل الماء والرونق .

4- ضرب تأخر معناه ولفظه معاً . ومثل لـه بأمثلة منها قول الخليل بن أحمد :

إنَّ الخَليطَ تَصَدَّع لَولا جِوارٍ حَسّانٌ

أُمُّ البَنينِ وَأَسما لَقُلتُ لِلراحِلِ اِرحَل

وابن قتيبة بهذا التقسيم نجده يقيس الأدب بمقاييس رياضية مجردة ، وليس هكذا يقاس الأدب ، فالأدب فن إنسانى ، يترجم عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات . ومرده إلى الذوق والموهبة والخبرة والثقافة .

. قدامة بن جعفر (275 . 337 هـ) :

نرى من تعريف قدامة للشعر ما يفهم منه أنه ينتصر للفظ فهو يقول فى تعريف الشعر : " إنه قول موزون مقفى يدل على معنى . "

فقولنا (قول) دال على أصل الكلام ، الذى هو بمنزلة الجنس للشعر ، و(موزون) يفصله مما ليس بموزون ، إذ كان من القول موزون وغير موزون . وقولنا : " مقفى " فصل بين ما

له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافى لـه ولا مقاطع وقولنا : " يدل على معنى " ، يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى .. فإذ قد تبين أن الشعر هو ما تقدم ، فليس من الاضطرار إذن أن يكون ما هذه سبيله جيداً أبداً ، ولا رديئا أبدا ، بل يحتمل أن يتعاقبه الأمران : مرة هذه ، وأخرى هذه ، على حسب ما يتفق .

واشارته إلى أن من الشعر شعراً لا يدل على معنى ، ليس المقصود منها أن ينفى المعنى الأصلى الذى أراد واضع اللغة من الألفاظ فرادى عن بعض الشعر ، وإنما المقصود منها أن ينفى أن يكون لبغض الشعر طائل. فقدامه ينتصر للفظ ، كما أنه يشير إلى نظرية النظم ، ويجعلها فى ترتيب الألفاظ ، وتصيير كل واحدة منها مع ما يشاكلها ، وعنى بالنظم التأليف " .

يقول فى كتابه (نقد النثر) المنسوب إليه فى تعريف البلاغة :

" وحدها عندنا أنه القول المحيط بالمعنى المقصود ، مع اختيار الكلام ، وحسن النظام ، وفصاحة اللسان ، وإنما أضفنا إلى الإحاطة بالمعنى اختيار الكلام ، لأن العامى قد يحيط قوله بمعناه الذى يريده ، إلا أنه بكلام مرذول من كلام أمثاله ؛ فلا يكون موصوفا بالبلاغة ، وزدنا فصاحة اللسان ؛ لأن الأعجمى واللحان قد يبلغان مرادهما بقولهما ، فلا يكونان موصوفين بالبلاغة ، وزدنا حسن النظام ، لأنه قد يتكلم الفصيح بالكلام الحسن الآتى على المعنى ولا يحسن ترتيب ألفاظه ، وتصيير كل واحدة منها مع ما يشاكلها فلا يقع ذلك موقعه .

. <u>ابن طباطبا (322 هـ) :</u>

ذكر فى كتابه (عيار الشعر) أن الشعر صناعة ، وأن الصناعة تقتضى الفصل بين الألفاظ والمعانى ، وإن أجراهما بعد ذلك فى نفق ، فقال : "وللمعانى ألفاظ تشاكلها ، فتحسن فيها ، وتقبح فى غيرها ، فهى لها كالمعرض للجارية الحسناء ، التي تزداد حسنا فى بعض المعارض دون بعض ، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذى أبرز فيه ، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه . "

وهذه الفكرة سبق بها الجاحظ ، وزادها ابن طباطبا تفصيلا فأوضح أن ليس كل معرض تلبسه الجارية يزيدها حسنا ، أى أن هناك من المعانى معنى حسنا يشينه معرضه : " المعنى الجيد واللفظ الردىء عند ابن قتيبة " وهناك اللفظ الحسن يلبسه المعنى القبيح : " اللفظ الجيد والمعنى الردىء عندابن قتيبة " .

- **القاضى عبدالعزيز الجرجانى (290 ـ 366هـ) :**

اعتمد القاضى الجرجانى على الذوق السليم مناطا لتقويم ما يتذوق من شعر وأدب ، ورأى من أول الأمر فى كتابه " الوساطة بين المتنبى

وخصومه " أن الشعر فى نمطه وأسلوبه وتصويره يتلاءم مع بيئته ؛ فشعر أهل الجاهلية مغرب ، متبد ، وشعر المحدثين سهل ، لين ، بعيد من الإغراب والتبدى ، ويكون الشاعر من المحدثين صادقاً غير متكلف إذا جاء شعره كذلك ، أما إذا تكلف شعر الأقدمين وقلدهم ، فقد خلط عملاً صالحاً وآخر سيئاً وجاء بأمشاج متباينة ، فينبو مركبه ، وتزل قدمه بعد ثبوتها ، وينتهى القاضى الجرجانى إلى القول بأن " العرب إنما تفاضل بين الشعر فى الجودة والحسن : بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله ، وشوارد أبياته ، ولم تكن تعبأ بالتجنيس ، والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع فى الاستعارة ، إذا حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض . "

ويضرب القاضى الجرجانى الأمثلة التي توضح الفرق بين الجمال والحلاوة ، موضحا أن الجمال يرتبط بأسباب يمكن إدراكها ، والتعليل لها فى الشكل والمضمون ، أما الحلاوة فإنها لا ترتبط بشئ من ذلك . يقول أبو تمام فى الغزل :

دَعني وَشُربَ الهَوى يا شارِبَ الكاسِ

لا يوحِشَنَّكَ ما استهجبت مِن سِقَمي

يقول الجرجانى معلقاً على هذه الأبيات : " فلم يخل بيت منها من معنى بديع ، وصنعة لطيفة ، طابق ، وجانس ، واستعار فأحسن ، وهى معدودة فى المختار من غزله ، وحق لها ، فقد جمعت – على قصرها – فنونا من الحسن ، وأصنافا من البديع ، ثم فيها من الإحكام والمتانة والقوة ما تراه . " فهو يعلل لجمال هذه الأبيات ولكنه لا يصفها بالحلاوة لأنه لا يجد فيها من سورة الطرب وارتياح النفس ما وجده فى أبيات بعض الأعراب :

أقول لصاحبي والعيس تهوى

تمتع من شميم عرار نجدٍ

ألا يا حبذا نفحات نجدٍ

وعيشك إذ يحل القوم نجدا

وهى بعيدة من الصنعة ، فارغ الألفاظ ، سهل المأخذ ، قريب التناول . ويؤكد الجرجانى أكثر من مرة دور الذوق فيقول : " وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفى أوصاف الكمال ، وتذهب فى الأنق كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة ، وتناسق الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالحلاوة ، وأسرع ممازجة للقلب ، ثم لا تعلم – وإن قايست وفكرت – لهذه المزية سببا . وكذلك الكلام : منثورة ومنظومة تجد منه المحكم الوثيق ، والجزل القوى ، والمنمق الموشح ، قد هذب كل التهذيب ، ثم تجد لفؤادك عنه نبوة " . وهكذا انتقلت نظرية الجمال من الخلاف بين اللفظ والمعنى إلى الخلاف بين الأساليب وما فيها من تفاوت ، بين مطبوع ومصنوع ، ثم الرجوع فى تمييزها إلى الذوق والممارسة .

. الآمــدى (371 هـ) :

ينحاز الآمدى فى كتابه " الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى " إلى جانب اللفظ . يقول فى معرض الحديث عن شعر البحترى : " هذا مذهب من جل ما يراعيه من أمر الشعر دقيق المعانى ، ودقيق المعانى موجود فى كل أمة ، وفى كل لغة ... وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى ، وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه ، المستعمل فى أمثاله . " وقال : " ... وهذا أصل يحتاج إليه الشاعر ، والخطيب صاحب النثر ، لأن الشعر أجوده أبلغه . والبلاغة إنما هى إصابة المعنى ، وإدراك الغرض ، بألفاظ عذبة ، مستعملة ، سليمة من التكلف لا تبلغ الهذر الذائد على قدر الحاجة ، ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية وذلك كما قال البحترى :

وَالشِعرُ لَمحٌ تَكفي إِشارَتُهُ

وَلَيسَ بِالهَذرِ طُوِّلَت خُطَبُه

فإن اتفق مع هذا معنى لطيف ، أو حكمة غريبة ، أو أدب حسن ، فذاك زائد فى بهاء الكلام ، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه ، واستغنى عما سواه ... "

فالآمدى كما ترى يرتكز على اختيار الكلام ، ووضع الألفاظ مواضعها ، وسلامتها من التكلف ، ووفائها بالمعانى ، أما المعانى – والدقيق منها بخاصة – فموجودة فى كل أمة وفى كل لغة . ومن هنا انفردت الأمة العربية واللغة العربية بالبيان ومن أتى من الشعراء بالمعنى

الدقيق فى لفظ ردئ سئ التأليف فقد ذهب بطلاوة معناه ، وأفسده وعماه ، وأحوج متذوقه إلى طول التأمل ، وهذا يبعد به عن الفطرة العربية .

. أبو هلال العسكرى (395 هـ) :

ذهب أبو هلال فى كتابه " الصناعتين " إلى تفضيل الأسلوب السهل ، الذى جمع : " العذوبة ، والجزالة ، والرصانة ، مع السلاسة ، والصناعة ، واشتمل على : الرونق ، والطلاوة ، وسلم من حيف التأليف ، وبعد عن سماجة التركيب ، وإذا ورد على الفهم الثاقب قبله ولم يرده ، وعلى السمع المصيب استوعبه ولم يمجه ، فالنفس تقبل اللطيف ، وتنبو عن الغليظ ، وتقلق من الجاسى " وليس الشأن عنده فى إيراد المعانى ، " وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف " .

وذهب أبو هلال مذهب ابن قتيبة فى الأبيات " ولما قضينا من منى .... " إلى أن حسنها يرجع إلى لفظها ، وأنها لا تحوى معنى ذا بال والمعنى عند أبى هلال ضربان :

ضرب مبتدع على غير مثال فليس لمبتدعه أمام يقفوه فيه ، وضرب يحتذى فيه المتقدم . وفى كلا الضربين لابد من عبارة حسنة ولفظ ملائم ، إذ لا يصلح المعنى بدون هذين ويعتبر أبو هلال . كالعتابى وابن طباطبا . الألفاظ أجساداً والمعانى أرواحا ، وأنك إنما تراهما بعين القلب فإذا قدمت مؤخراً أو أخرت مقدماً ، أفسدت الصورة ، وغيرت المعنى ، كما لو حولت رأساً إلى موضع يد ، أو يداً إلى موضع رجل ، لتغيرت الخلقة .

. المرزوقــى (421 هـ) :

عرض المرزوقى – فى تقديمه لشرح ديوان الحماسة – للأسس التي يتم بمقتضاها اختيار الشعر ، وجملتها ثلاث طرق ( ) :

1- طريقة الاعتدال فى اللفظ والمعنى .

2- طريقة البديع .

3- طريقة أصحاب المعانى .

ابـن رشيـق (421 هـ) :

يقف ابن رشيق موقفاً وسطا ، لا يفضل اللفظ على المعنى ، ولا المعنى على اللفظ ، ولا يفصل بينهما ، ويشبههما بالروح والجسد , وإن كان هذا التشبيه مردوداً في كثير من الحالات يقول ابن رشيق في كتابه " العمدة : اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر ، وهجنه عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح ، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح . ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب ، قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح ، فإذا اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتا ، لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شئ فى رأى العين إلا أنه لا ينتفع به ، ولا يفيده فائدة ، وكذلك إذا اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح معه معنى ؟ لأنالا نجد روحا فى غير جسم البته . "

ولا يخفى أن ابن رشيق حين يتكلم عن المعنى إنما يعنى بالضرورة معنى العبارة لا اللفظة المفردة .

هذا واخرا فنظرية عبدالقاهر الجرجاني التي يبين بها أسرار جمال النظم وأنه يعود إلى تنسيق الكلام على وجه خاص تابع للمعنى النفسى ، ولم يرد بها ترجيح جانب المعنى على جانب اللفظ ، ولم يدع بها الأدباء إلى الانصراف عن جمال الصياغة ؛ لأن هذه الصياغة هى التى ترفع أسلوبا على أسلوب ، وتجعل بعض القول فى القمة وبعضه فى الحضيض ؛ " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار . فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم ، وفى جودة العمل ورداءته ، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام ، أن تنظر فى مجرد معناه ، وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم ، بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فصه أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلاً لـه من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه ، أن لايكون تفضيلاً لـه من حيث هو شعر وكلام .

2- قضية الالهام الفنى:

الطبع والصنعة

من القضايا النقدية التى طال الحديث عنها قديما وحديثاً ففى عهد سيطرة الأساطير كانت هناك اعتقادات تذهب إلى أن الموهبة الشعرية تمنحها قوة خارجية ، تلهم الشاعر أو توحى له بما يقول . فذكر اليونان أن هناك تسع " ربات " أو . تزيد . وظيفتهن التسلط على الشعراء ، والاستحواذ عليهم ، وقلما كان شاعر يبدأ قصيدته دون استدعاء لربة الشعر فأول بيت فى إلياذة هوميروس يقول :

" تغَّنْى أيتها الربة غضب أخيل "

وكل واحدة تختص بنوع معين من الشعر ، أو كما أشار " سقراط " لكل شاعر " ربة " هو معلق بها أو مأخوذ بها فهو ينتظر بثها ، فإذا بثته كانت مقدرته ربانية ، وغير ذلك لا تخرج مقدرته عن حدود مقدرة الإنسان العادى ، فكانت إحداهن لإلهام الشعر الملحمى البطولى ، وثانية للتاريخ ، وثالثة لشعر الغزل ، ورابعة للتراجيديا ، وخامسة للرقص الدينى ، وسادسة للعزف على القيثارة ، ورب هؤلاء الأرباب هو " أبولو " : رب الشعر والفن الأعظم وقد تناول أفلاطون قضية الإلهام فى بعض حواراته ، وخصص لها حوار إيون (Ion) وهو حوار قصير ، يتجلى فيه الاعتقاد بأن الشاعر ، ملحميا كان أو غنائياً ، متصل بقوة سماوية " إلهية " تلهمه ما يقول .

وعند الرومان استقر هذا الرأى أيضاً ، واكتسب الشعراء منه لقب الربوبية وشرفها ، حتى إنهم أطلقوا على الشاعر والنبى كليهما لفظة واحدة هى " فاتيس . Wates) على الرغم مما بينهما من بون فى تقدير المتدينين وغيرهم اليوم .

وقد اعتقد العرب قبل الإسلام بأن الشاعر متصل بشيطان خاص به يلهمه الشعر ، ويروون فى هذا قول الراجز :

* إنى وإن كنت صغير السن *

* وكان فى العين نبوّعنى *

* فإن شيطانى أمير الجن *

* يذهب بى فى الشعر كل فن *

وحين يقول حسان بن ثابت :

وَلي صاحِبٌ مِن بَني الشَيصَبانِ

فَطَوراً أَقولُ وَطَوراً هُوَه

فإنه يقرر ثلاثة أمور :

أولهما :- أن لـه صاحباً غير إنسى ، وثانيهما أن هذا الصاحب ينتسب إلى الشيصبان ، وهواسم للشيطان " وبنو الشيصبان إما أن يكونوا أبناء جنى يعرف بهذا الاسم أو يكون اسم قبيلة من قبائل الجن " ؛ ثالثهما أن حسان وشيطانه يتناوبان القول فتارة يقول حسان وتارة يقول شيطانه ، وهذا إذا أخذ على وجهه الظاهرى يعنى أن الشيطان يرفد صاحبه أو يستقل بقصيدة ويستقل الشاعر بأخرى ولا يتولى الالهام كله . وزاد ادعاؤهم لذلك حتى سموا شياطين الشعراء بأسماء يعرفونها ومنها:

. لافظ	**شيطان**	**امرىء القيس**
. هبيد	**شيطان**	**عبيد بن الأبرص**
. هاذر	**شيطان**	**النابغة الذبيانـى**
. مسجل	**شيطان**	**الأعشى**
. واغم	**شيطان**	**الكميت**
. سنقناق	**شيطان**	**بشار بن برد**

ولما جاء الإسلام حارب هذه الأوهام ، وأمر المسلم أن يستمد عونه من الله وحده ، ولكن خرافة شيطان الشاعر بقيت ماثلة عند النقاد العرب ، وإن كانوا قد أبدلوا من الشيطان " الملك " . فلما أدرك حسان الإسلام وتبدل الشيطان ملكا ، قيل تراجع شعره ، ورك قوله أى (رق وضعف) ، فعلم أن الشيطان كان أصلح للشعر ، وأليق به ، وأذهب فى طريقه من الملك .

وبظهور مجموعة من الشعر الجاهليين وبعض المخضرمين بالغوا فى تجويد شعرهم وتجويده وتنقيحه ، وعرفوا لدى النقاد باسم " عبيد الشعر " أضعف لدى العرب إبراز دور الإلهام ، ومن ثم أضعف لديهم الحاجة إلى الاتكاء على قوة " الخيال " ، قال الأصمعى : زهير بن أبى سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر . وهذا يعنى التجويد وإعادة النظر فى كل بيت حتى

تكون أبيات القصيدة كلها مستوية فى الجودة ، أى أن الشعر استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصنعة ولولا ذلك لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعانى سهوا ورهوا وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً .

يقول الحطيئة : خير الشعر الحولى المحكك .

ومعنى كلمة الحولى أن القصيدة الطويلة كان صاحبها ينفق الوقت الطويل (كأنه الحول) ينقحها ويردد النظر فيها والمحكك المثقف . ويبدو أننا إزاء موقفين متعارضين : القول بالإلهام والقول بالتجويد . بمعنى أن الشعراء أنفسهم انقسموا إلى مطبوعين وأصحاب صنعة .

وقد انحاز الشعراء أنفسهم إلى جانب المعاناة وبذل الجهد فى نظمهم للشعر ، وفى أبيات نسبت لامرىء القيس (شاعر الطبع) أن القوافى حين تتكاثر عليه يتخير منهن ما يحسن ويعزل ما يعزله جانبا ويستبقى الجيد من الدر يقول :

أَذود القَوافيَ عَني ذيادا

فَأَعزِلُ مَرجانَها جانِباً

ويقول ابن رشيق معلقاً : " فإذا كان أشعر الشعراء يصنع هكذا ويحكيه عن نفسه فكيف ينبغى لغيره أن يصنع ؛ وإذا قلنا أن هذه الأبيات لم يقلها امرؤ القيس فإن نسبتها إليه ذات دلالة مهمة كذلك ؛ يقول الأعشى " وهو ممن كان يكثر الحديث عن شيطانه الملهم " وحين هجا سويد بن كراع العكلى بعض الناس استعدوا عليه سعيد بن عثمان بن عفان ، فهرب وتوارى ، وفى تواريه يصور حاله وهو ينظم القصيدة . فكأن القصيدة سرب من الحيوانات الوحشية فهو يداريها ليصيد منها شيئا ، ويأخذ فى مراقبتها حتى يجىء وقت السحر ، وهى أبية تعصى ولا تطاوع ، بعيدة شأو لا يردها طالبها إلا بعد أن يكل ويتعب ، ويربط سويد بين عملية النظم وخوف ابن عفان ، فهو لا يظهر القصيدة وإنما يردها ويخضعها للتثقيف حولا كاملاً وربيعاً ، يقول :

أَبيتُ بِأَبوابِ القَوافي كَأَنَّما

أُكَالِئُها حَتّى أُعرِّسَ بَعدَما

عَواصي إِلاّ ما جَعَلتُ أَمامَها

بَعيدَةَ شَأوٍ لا يَكادُ يَرُدُّها

فالمطبوع من الشعراء من كانت موهبته وطبعه أقوى من ثقافته ودرسه ، وكان سلطان تلك الموهبة عليه أكبر من سلطان الصنعة وبهرجها ، فاستجاب لطبعه ، واستعان من الصنعة بقدر .

وقد عرّف ابن قتيبة المطبوع من الشعراء بأنه : " من سمح بالشعر ، واقتدر على القوافى ، وأراك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ، ووشى الغريزة ، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر. "

وعند ابن قتيبة أن الشعراء مختلفون فى الطبع فمنهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء ، ومنهم من يتيسر لـه الرثاء ويتعذر عليه الغزل ويذكر مثالا مما قيل للعجاج : إنك لا تحسن الهجاء ، فقال إن لنا أحلاما تمنعنا من أن نكون ظالمين وأحسابا تمنعنا من أن نكون مظلومين وهل رأيت بانيا لا يحسن أن يهدم . ويخالف ابن قتيبة هذا المنطق فيقول : " وليس هذا كما ذكر العجاج ولا المثل الذى ضربه للهجاء والمديح بشكل ؛ لأن المديح بناء والهجاء بناء ، وليس كل بان يضرب بانيا بغيره ونحن نجد هذا بعينه فى أشعارهم كثيراً ، فهذا ذو الرمة أحسن الناس تشبيها ، وأجودهم تشبيبا ، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراد وحية ، فإذا صار إلى المديح والهجاء ، خانه الطبع ، وذاك أخره عن الفحول ، فقالوا فى شعره أبعار غزلان ونقط عروس .

وكان الفرزدق زير نساء وصاحب غزل ، وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب ، وكان جرير عفيفا عزهاة (أى عازفا) عن النساء ، وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيبا ، وكان الفرزدق يقول : ما أحوجه ـ مع عفته ـ إلى صلابة شعرى ، وما أحوجنى إلى رقة شعره ، لما ترون . "

ونقاد العرب يكادون يجمعون على أن الشاعر وإن كان عبقريا يعود إلى شعره فيقومه ، ويهذبه ، ويغير من قوافيه إذا كانت قلقة نافرة ، ومن عبارته حتى تسلس وتنقاد ويبدل من كلماته ما يرى وجوب تبديله ، ومن وضع

أبياته ، حتى يتم الربط بينها فى تسلس واضح ، ويزيد فى القصيدة بين الأبيات ما يسد الفجوات ، ويكمل المعانى الناقصة .

يقول ابن طباطبا : " .... فإذا كملت لـه المعانى ، وكثرت الأبيات ، ووفق بينها بأبيات ، تكون نظاماً لها ، وسلكا جامعاً لما تشتت منها . ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته ، فيستقصى انتقاده ، ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهه لفظة سهلة نقية ، وإن اتفقت لـه قافية قد شغلها فى معنى من المعانى ، واتفق لـه معنى آخر مضاد للمعنى الأول ،

وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت ، أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله . "

ويقول العسكرى : " وتخير الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام ، وهو من أحسن نعوته ، وأزين صفاته " .

إذا فمعظم النقاد العرب يرون أنه لا منافاة بين الطبع والتجويد والتثقيف ، وأن الشاعر المطبوع يزيد شعره جودة وجمالا بمراجعة نظرة فيما أنتجه ، ليقوم معوجه ، ويثقف منآده ، بل إن ذلك من ضروريات الشاعر المجيد .

أما المتكلف فيقول فيه القاضى الجرجانى : " ... إن رام أحدهم الإغراب .. لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلف ، وأتم تصنع ، ومع التكلف المقت ، وللنفس عن التصنع نفرة ، وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة ، وذهاب الرونق ، وإخلاق الديباجة ، وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن ، فصار هذا الجنس .. إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب ، إلا بعد إتعاب الفكر وكد الخاطر ، والحمل على القريحة ، فإن ظفر به فمن بعد العناء والمشقة ، وحين حسره الإعياء ، وأوهن قوته الكلال . وتلك حال لا تهش فيها النفس للاستمتاع بحسن أو الاستلذاذ بمستطرف . وهذه جريرة التكلف . "

ويعرف ابن رشيق المطبوع والمصنوع ، إذ يقول : " ومن الشعر مطبوع ومصنوع ، فالمطبوع هو الأصل الذى وضع أولاً ، وعليه المدار ، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم ، فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين ولكن وقع فيه هذا النوع الذى سموه صنعة ، من غير قصد ولا تعمل ، لكن بطباع القوم عفوا ، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره . ومما سبق يتضح أن أسلوب الشعر على ثلاثة أضرب :

<u>الضرب الأول المطبوع</u> :

وهو ذلك الذى يقصد به أولاً وقبل كل شىء إبراز المعنى وبسطه ، وإبلاغه إلى النفس فى صورة قوية محكمة ، لها حظها من فصاحة الكلام وجزالته ، يقف فيها الشاعر أمام نتاجه يقومه ويثقفه وينقحه ، وليس ثمة ما يمنع أن يكون فى الشعر المطبوع بعض ألوان الزخارف البديعية ، ولكنها تأتى فى الكلام غير مقصودة ولا متعمدة ، بل تأتى عفوا والكلام المطبوع فيه جهد مبذول ، إلا أنه جهد بذل ليستقيم المعنى ، ويتضح ، فلا يكاد يتبينه القارىء .

الضرب الثانى مصنوع أشبه بالمطبوع :

وهو ذلك الذى يقف فيه الشاعر عند نتاجه يغير فيه ويبدل ، كى يظفر بمحسن بديعى ، ولكن الشاعر لا يتلمس البعيد من ذلك ، ولا يضنى نفسه فى إخضاع المعنى لهذا المحسن البديعى ، بل يكون قريب المأخذ ، تكاد تكون الكلمة فى موضعها ، ولا يبدو أن فيها محسنا بديعيا إلا بالتفتيش والتنقيب وترديد النظر . ويعيب هذا الضرب الاستكثار من ألوان المحسنات .

الضرب الثالث المصنوع المتكلف :

ويكون هم الشاعر أن يملأ شعره بألوان الزخارف والمحسنات البديعية ، يتلمسها طوعاً وكرها ، ولا يبالى بالمعنى . كقول أبى تمام :

ذَهَبَت بِمُذهَبِهِ السَماحَةُ فَالتَوَت

فيهِ الظُنونُ أَمَذهَبٌ أَم مُذهَبُ

والفرق بين الطبع والتكلف : أن المطبوع منطلق يجرى بالمعنى المقصود إلى غايته ، لا يقف إلا ليزيد المعنى وضوحاً وقوة تأثير . هدفه الأول والأخير الوصول بالمعنى إلى أن يظهر فى أكمل صورة . أما التكلف فيصرف جهد الشاعر عن الوفاء بحق المعنى .

وواضح مما سبق أن الصنعة لا تستغنى عن الطبع ، فإنما ترجع القدرة فى الصنعة والبراعة فيها إلى الأصالة والصدق ، وهذان من الأمور التى تستند إلى الطبيعة والاستعداد ، وليس فى إمكاننا أن نتصور صنعة فى الفن لا ترتد إلى حس مرهف وقلب حى وعقل نابض ، إلا أن تكون صنعة باهته ، وقشور طلاء ، وعرضاً من أعراض الجواهر ، وكل ذلك يزول بعد حين ، ولا يبقى إلا بمقدار اللذة منه ، وهى لذة موقوتة ، لا يقدر لها أن تعيش فى أعماق الزمان .

ثانيا النقد عند الفرس:

إن عراقة النتاجات الادبية في ايران وتنوع أغراضها وسعة مساحتها ، تذهب بنا الي القول : إن النقد الادبي الذي يولد بعد النص عادة ، تضرب جذووره في اعماق الحضارة الايرانية وتمتد الي ما قبل الميلاد إذ يقطع ابرز النقاد المعاصرين الايرانيين ان ايران عرفت الشعر منذ مطلع الديانة الزداشتية ، اي بين عامي 630 و583 ق .م اذ انشد الايرانيون الشعر الديني وترنموا

بتراتيلهم المتضمنة لتعاليم زرداشت وقد وثقت ذلك النقوش الاثرية التي تم العثور عليها في الواح اثار العهد الهخامنشي وهذا يعني ان المنشدين كانوا ينتقون ويستحسنون من الشعر ما يلبي تطلعاتهم المذهبية وهذا يعني ان ايران ومنذ الحين عرفت النقد الادبي بمنحاه التاثري والانطباعي الذي يمثل المرحلة الاولي للنقد المبني علي الإعراب ، واذا كان الامر كذلك فهذا يعني ان تأريخ النقد الادبي في ايران يحمل في طياته خزينا متراكما وحافلا بالعطاء مما يستدعي المعنيين بالنقد الادبي الايراني من الايرانيين والعرب الذين يحاولون استكشاف معالم المدرسة النقدية الايرانية الاطلاع علي المسيرة الطويلة التي خطاها النقد الادبي الايراني ومتابعة مراحل نشوئه وتطوره للاطلاع علي معطياته واتجاهاته ورموزه خاصة ان هناك وشائج تاريخية بين الادبين الفارسي والعربي كانت قد بدأت تباشيرها بعد الفتح الاسلامي وان اعلام الجانبين القدماء كانو قد تلاقوا وتبادلو نتاجاتهم وتلمذ احدهم الاخر في الري وخراسان ونيشابور وبغداد والبصرة ودمشق وسائر حواضر الطرفين ومما تجدر الاشارة اليه هو ان الاروقة النقدية في ايران اليوم تحتضن العديد من اعلام النقد الادبي والدراسات الادبية التي تنطوي علي نظريات واتجاهات نقدية لا غني عنها لمن يهمه شأن النقد الادبي في ايران والدول العربية .في ضوء هذا التراث الغني للنقد الادبي الايراني تبرز العديد من التساؤلات ومنها :ما هي مقومات النقد الادبي القديم في ايران ؟ ما مراحل وملامح نشوئه . هل ما زال النقد الادبي الايراني المعاصر يحمل في طياته بصمات التوجهات النقديةالمعاصرة في ايران . وهل ترك الموروث النقدي بصماته علي النتاجات النقدية المعاصرة ؟ هل يمكن اعتبار ايران صاحبة مدرسة نقدية لها معالمها المميزة ؟ هل تتعاطي الاتجاهت النقدية الايرانية مع النصوص والاعمال الادبية علي اساس جمالي صرف فتتقوقع في اطار اللغة الجمالية من ايقاع وصورة وبناء وما الي ذلك ؟ ام من خلال صلة النقد بالمبدع او السياق الاجتماعي او بالمتلقي ؟ هل نجح النقد الادبي في ايران في تقليص المسافة بين المبدع والمتلقي من خلال الكشف عن جمالية النص وايصال المعطيات الفكرية التي يسعي المبدع الي حملها الي المتلقي ؟

ومن تتوجه بوصلة البحث باتجاه التعرف علي المراحل التاريخية التي مر بها النقد الادبي في ايران ميدانيا ومعرفة اعلام ونتاجات المعنيين به والمسيرة التاريخية التي خاضها النقد الادبي في ايران حتي يومنا هذا .

وبشئ يسير يمكن ان نتتبع سير النقد الادبي القديم في ايران علي هذا النحو من الايجاز وهي فهرسة سريعة تمكن الدارسين من الوقوف علي اهم محطات هذا النقد :

ـ مرحلة ما قبل الميلاد :

ان بداية تاريخ الشعر الفارسي تعود الي ما قبل ميلاد السيد المسيح عليه السلام وعلي وجه التحديد الي الفترة التي تم فيها تدوين وترجمة كتاب النبي زرادشت (اوستا)تحت عنوان "زند" و"بازند" الذي كان ينطوي علي قصائد دينية وابتهالات يتعبد بها الفرس انذاك لآهورا مزدا بزعمهم الله تعالي شأنه بين العامين 630و583 ق.م وكان اشعر تلكم القصائد والابتهالات ما كان منتزعا من نصوص ما يعرف ب" كاثه " وهي اقدم نصوص الافستا كتاب زرداشت المقدس ، ويري اعلام النقد في ايران ان اكثر النصوص الادبية لهذة الحقبة من تاريخ الادب الايراني قد اندثرت بفعل الحوادث والفتن التي تعرضت لها ولم يصلنا الا اليسير منها ومع ذلك تشير الدلائل والقرائن الي ان من المسلم به هو وجود ملامح النقد الادبي وكانت بدايته تنطلق من عملية الانتخاب والتأثر بالاشعار والاناشيد التي كانو يتعبدون بها .

ب ـ مرحلة ما قبل الاسلام :

في هذا العهد ومع تزايد النتاجات الادبية خاصة في مجال الشعر لم تدخر المكتبة النقدية الا رسالة مختصرة تناولت كتاب كليلة ودمنة ببعض التعليقات الادبية لكنها علي اقتضابها يصفها د/ زرين كوب وهو من اعلام النقد الادبي في ايران بأنها رسالة نقدية كل المعايير النقد الادبي .وفي هذه الحقبة وتحديا تحت حكم الاشكانيين لايران (274-224 ق.م)ولاهتمام الملوك والامراء بالشعر وفنون الادب شهدت الساحة الادبية انتعاشا ملموسا مهدت لتعرف الايرانيين علي الاعمال الادبية اليونانية وعلي اساليب تقييمهم للنتاج الادبي المنظوم والمنثور وعلي علوم البلاغة وتواصل هذا الانتعاش الي العهد الساساني (224-651م) وقد بلغ الاهتمام بالادب ومعارفه الذروة إبان فترة حكم الملك اردشير وتوثقت العلاقات العلمية اكثر مع الاوساط العلمية اليونانية وتم التعرف علي المذاهب والآراء الفلسفية لسقراط وافلاطون ونقلها الي اللغة البهلوية .

وكان من ابرز مظاهر هذا الارتباط قيام " ابن المقفع " بنقل النتاجات العلمية من اللغة البهلوية الي العربية بعد الفتح الاسلامي لايران ،وبطبيعة الحال ان التلاقح الفكري الايراني مع النتاجات اليونانية وخاصة مع النتاج الادبي كان قد اثري العمل الادبي الايراني لكنه مع الاسف لم يصلنا منه شئ يذكر فمنه ما تعرض للاندثار ومنه ما نقله العلماء الايرانيون الذين هاجروا الي الهند والذي يعرف اليوم في الهند بالادب البهلوي الا أن المحصلة النهائية للنقد الادبي في هذة المرحلة ايضا لم يخرج عن دائرة الاحكام الجزئية والتعميمات والمبالغات الكثيرة ولم يأخذ مسارا انضباطيا وقواعديا ثابتا.

مرحلة الفتح الاسلامي :

تشير المصادر التاريخية الموثقة بأن الايرانيين وبعد سقوط الدولة الساساسانية اثناء الفتح الاسلامي عام 21 هـ لاحت في الافق ملامح تصاهر حضاري واسع بين العرب والفرس بلغت اوجها في القرن الرابع الهجري حيث زخرت الاوساط العلمية بمعطيات متنوعة في مختلف مناحي الادب العربي وتقدم النقد خطوات الي الامام لمست اثارها في النتاجات العلمية والادبية اليونانية من الفارسية الي العربية ، وظهرت احكام نقدية فيها شئ من التدقيق والتحليل والتعليل تهتم بالاخلاق والقيم النبيلة في العمل الادبي وظهرت طائفة من النقاد اللغويين والرواة الذين الذين جمعوا الشعر القديم وابدوا وجهات نظرهم النقدية فيه ووازنوا بين الشعراء واصدروا احكامهم النقدية علي اشعارهم ولمعت نجوم من اعلام الادب العربي من جذور ايرانية كانو قد برعوا في الشعر والنثر والنحو واللغة وعلوم البلاغة والبيان وكان لهم حظ وافر في تشييد صرح الحضارة الاسلامية وفي إثراء الادب العربي لم تزل آثارهم خالدة حتي يومن الراهن ككتابات عبد الحميد الكاتب المتوفي عام 132 هـ ق ، وابن المقفع "روزبه " " الكتوفي عام 132 هـ ق الذي ترجم كتاب " كليلة ودمنة " ويعد من ابرز نوابغ عصره في الفكر والادب ، وابو فرج الاصفهاني المتوفي عام 356 هـ ش المشتهر بكتابه الموسوعي " الاغاني " وقد انطوي علي تحليلات ادبية للنصوص المنظومة والمنثورة وقد ساهم بشكل مباشر في اثراء الحركة النقدية ولم يزل مرجعا في الادب وابن العميد والصاحب بن عباد وابو هلال العسكري الذي اثني بروكلمان علي كتابه الموسوم بالصناعتين وقد عرف عنه بأنه ثاقب النظر في النقد، كما عرف بتأكيده علي دور اللفظ والمعني معتبرا ان من حق المعني الشريف اللفظ الشريف والي جانب هؤلاء الاعلام سجلت كتب التراجم اسماء اعلام آخرين كبديع الزمان الهمذاني وابو منصور الثعالبي النيشابوري صاحب يتيمة الهر التي اورد فيها ارآئه النقدية القيمة والممتعة التي تنم عن ذوق ادبي رفيع المستوي عمد فيها الي المقارنة والموازنة بين من يترجم له وبين غيره من الشعراء في الفن الشعري بحس ادبي عميق وذوق مرهف دقيق صوره في معانيه كما أنه كان يصوب المعني ويشير الي السليم بالاضافة الي الزمخشري والوطواط الذي نظم الشعر باللغتين العربية والفارسية ، وفي هذا العهد ساد النقد الأثري او الانطباعي في الاوساط الادبية خاصة في مجالس الملوك والامراء كما ظهرت بعض الاعمال النقدية كمقدمة الشاهنامة لابي منصور التي تعتبر من اقدم الاثار الادبية الفارسية المنثورة إذ قدمت نقدا تناول الجوانب المفيدة وتأويل الغريب فيها مضافا الي ذلك يستشهد المتتبعون للتطور النقدي في الادب الايراني بالملاحظات التي كانت تطرح حول النصوص المنظومة التي يلقيها الشعراء في مجالس الامراء كمجالس عضد الدولة الديلمي وحواره مع الشاعر المتنبي حول مضامين الشعر وكذا في مجالس محمود

الغزنوي وغيره اذ الاهتمام بفن البديع والعروض والجناس والترصيع وما الي ذلك من فنون البلاغة إضافة للنقد الذي تميز باتجاهات جديدة كالنقد البرهاني او الاستدلالي في التقييم ، والنقد الجدلي الذي يركز علي بداهة العقل كان رائجا . وفي هذا السياق النقدي قدم بهاء الدين البغدادي رسالته الموسومة بالتوسل الي الترسل واتبك الجويني وسعد الدين في العهد السلجوقي وغيرهم من ادباء ونقاد القرن الخامس الهجري الذين عنوا بالمضامين والقيمة الشعرية للقصيدة وكانت لافكار ارسطو التي تناولت اغراض الشعر حيزا ملموسا في سوق النقد الادبي، وقد نما النقد الادبي في هذه المرحلة وظهرت مؤلفات مهمة فيه اهتمت بتوثيق الشعر القديم لاثبات الصحيح منه وكشف الزائف وتقويم الشعراء واجراء موازنات بينهم ودراسة بعض الشعر دراسة تبين المعاني الجيدة والردئية فيه والاساليب القوية والضعيفة واسباب قوتها وضعفها ومنهم الجرجاني وكتابيه دلائل الاعجاز و اسرار البلاغة وهما ينطويان افكار النقد الادبي وهي تستحق الغور والاستنباط خاصة اذا ما تمت الاستعانة بأدوات النقد الحديث ويمكن القول ان هذا العهد هو عهد مرحلة النضج والعمق في التاليف النقدي في ايران ومما تجدر به الاشارة بشأن النتاجات الادبية في هذه المرحلة ايضا هو ظهور الشاهنامات او ما يعبر عنه بأناشيد تاريخ ايران القديم المعروفة في ذلك العصر كشاهنامة مسعود المروزي وشاهنامة الفردوسيوهي اذ غدت النموذج الاشهر علي الاطلاق واوفرها قيمة عالمية اذ غدت النموذج الكامل للشعر الملحمي في ايران حتي ان كل منظومة وضعت بعدها حتي وقتنا الراهن في الملاحم الوطنية والدينية والتاريخية وعددها كثير كانت تقليدا لها بالوزن والاسلوب .

<u>مرحلة الاستعمار المغولي والتتاري :</u>

كان علي رغم الهيمنة العسكرية الاجنبية بلبلد ما من تأثير سلبي علي مختلف مناحي الحياة ومنها الحركة العلمية والثقافية ، نجد أن نجوما عديدة لمعت في سماء الادب والثقافة لم تزل تنير بضوئها العالم من امثال سعدي ومولوي ودهلوي وخواجوي كرماني وحافظ وجامي وجويني وحمد الله مستوفي ، وبديهي ان يسجل النقد الادبي حضورا متميزا وطرديا في ظل تزايد النتاج والعمل الادبي في هذا العهد "القرن السابع الهجري " نجد ان فقرة جديدة كثر الاهتمام بها واضيفت للنقد الادبي هي فن كتابة " التذكرة " اذ صدرت كتابات عديدة في هذا الفن ادت الي حصول نقلة في النقد الادبي فقد تناولت تلكم الكتابات دراسة شخصية الشاعر ونتاجاته الشعرية ، كما شهد عهد الاحتلال المغولي والتتاري تزايد الكتابة في مجال صنعة البديع في نقد الشعر ومن الكتابات التي النقدية التي عرفت في هذه البرهة : مجالس المؤمنين للقاضي نور الله الششتري ، تحفة سامي لسام ميرزا وخلاصة الاشعار وزبدة الافكار لتقي الدين كاشاني ، ولما

كان الاحتلال يولد الاحباط عادة فقد لفتت الكتابات النقدية في هذه المرحلة الانظار الي الاطراء والثناء والتملق في الشعر والي حالة القوقع تحت ذريعة التوجه العرفاني والتصوفي الذي راج هو الاخر في المجتمع الايراني واستمر حتي القرن التاسع الهجري ، وكانت ابرز الكتابات النقدية لهذه الفترة كتاب مجالس النفائس لامير علي شير اذ تناول بالنقد ظاهرة السطحية التي اعترت النصوص الشعرية في حينه

مرحلة الحكم الصفوي :

في هذه الدورة من المسيرة الادبية ، تراجع موقع الشعر والشعراء لينحصر تقريبا في اطار محدود هو الشعائر الاسلامية التي اراد الحاكم الترويج لها . في هذا السياق ظهر الفقاء والمحدثون من علماء الدين في واجهة الاهتمامات الرسمية من قبيل المحقق الكركي والملا عبدالله والعلامة المجلسي واضرابهم حتي ان الشيخ ان يعرف كونه شاعرا وقد تركت هذه الظاهرة بصماتها علي الشعر الذي يعتبر ابرز معالم النتاجات الادبية . فكان اهم ما سجله النقد الادبي حينها هو هشاشة اللفظ والمضامين،ويعود ذلك في الاساس الي أن القيادات السياسية في هذه المرحلة من تاريخ ايران كانت آذرية اللغة ولاتتذوق الادب المكتوب باللغة الفارسية اضافة الي انها انكبت علي نشر كل ما من شانه نشر مذهب اهل البيت فكانت تشجع الاعمال الادبية التي تعني بالمناسبات الدينية كما انها لم تعني بثناء ومديح واطراء الشعراء وشعر هذه المرحلة كان ينظم طبقا للاسلوب الهندي الذي يؤكد علي تجنب السطحية والتمادي في الخيال ورعاية الاقتضاب في اللفظ ويشجع علي الغور في الاعماق. ولا ضير ان يكون العمل الادبي قد تبني الاسلوب وحتي المعاني التي كانت رائجة في الهند بشرط الاضافة عليها في هذا الصدد يري الرافعي الذي يعد واحدا من اقطاب النقد الادبي المعاصر " انه ليس لاحد من اصناف القائلين غني عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب علي قوالب من سبقهم ولكن عليهم ان يبروزا ما اخذوه في معارض من تاليفهم ويؤدوه في غير حليته الاولي ويزيدوا في حسن تاليفه وجودة تركيبه وكمال حليته ومعرضه فاذا فعلو ذلك فهم اولي بها ممن سبق اليها.

مرحلة الحكم القاجاري :

انتعش العمل الادبي وخاصة الشعر في العهد القاجاري بسبب تشجيع الامراء وتبنيهم له فبرز شعراء من امثال فتح علي خان صبا كما ان من الامراء من كان مغرما بالشعر وله رأي في فيه وله ديوان شعر من قبيل ناصر شاه وعلي اثر ذلك كانت تقام مجالس لتقييم الشعر وموازنة الشعراء وترجيع بعضهم علي بعض اي ان النقد الادبي حظي باهتمام الاوساط الرسمية فضلا عن الاوساط الادبية وكان من معطيات هذا الاهتمام تايف عدد من الكتابات النقدية مثل براهين

العجم لسبهر ومجمع الفصحاء لهدايت وصفوة الصفاء لابن بزاز الي السرقات الادبية والموازنة الشعرية ونقد اللغة وتحري المضامين اكثر من سائر الموضوعات النقدية الاخري خلال هذه الفترة من تاريخ العمل الادبي تأثر النقد بالتحولات السياسية والامنية المحلية والاقليمية والدولية لمعاصرته تحولات جذرية طالتها استحقاقات الغزو النابليوني لمصر واثار الصراع العثماني – الصفوي وتداعيات الحربين العالميتين الاولي والثانية فاتسم النقد الادبي في حينه بنقله من الاهتمام بالجوانب الفنية الي التقييم علي اساس جديد يأخذ بنظر الاعتبار هموم الشعب الايراني ومطالباته من العمل الادبي ،كما عكس ردود فعل الادباء والشعراء لمعايشتهم للاحداث والتقلبات الاجتماعية التي كانت ردود فعلها واضحة علي الادب والنتاجات الادبية اذ تحول الادب الي ادب الامة بعد ان كان ادبا لمجالس وترف الامراء وللاطراء فلمعت اسماء في هذا الاتجاه منهم اشرف الدين حسيني وميرزا عشقي وعارف قزويني وايرج ميرزا، وفي هذه المرحلة لاحت في الافق ملامح ظاهرة الصراع بين التراث والحداثة علي مختلف المستويات الثقافية والفكرية خاصة ان ممثلي تياري التقليد والعصرنة كان لهم حضور فعال في الساحة السياسية والادبية ، كما ان للبلاط الملكي ولعلماء الدين حضور مؤثر اخر ، مثل فتح علي شاه وناصر الدين شاه كلاهما تمتع بقريحة شعرية وكانا ينشدان الشعر، وكتب العديد من الفقاء والعلماء رسائل في الشعر تناولوا النتاجات الادبية السابقة بالشرح كديوان حافظ وسعدي ومنها كتاب جامع الشتات لميرزا ابو القاسم القمي ورسالة السيد كاظم الرشتي احد ابرز علماء الفرقة الشيخية وجامع الفنون واعمال العلوم للملا محمد جعفر شريعتمداري الاسترابادي حيث تم التأكيد في كتابيه الاخريين علي ذرورة الاطلاع علي العلوم الادبية في عملية استنباط الاحكام الشرعية .

وبرزت اسماء اخري في الادب مثل ميرزا فتح علي اخوند (1295–1228 هـ ق) كان قد كتب في الشعر والنقد وتميزت كتاباته بنقد الرتابة والتقليد في الشعر ورفض ظاهرة السجع معتبرا ان كثرة السجع وتكلفه تأتي علي حساب المضامين والفكر ينبغي طرحه في الاعمال الادبية . اما ميرزا آقا خان كرماني (1314 –1270هـ ق) فكان كاتبا وشاعرا تحدي في كتاباته الخرافات ودعا الي التجديد والحريات بلهجة فيها شئ من القسوة والخروج علي الألوف وهكذا تكون قد بدأت تباشير التوجهات النقدية المعاصرة .

<u>ثالثا اعلام النقد الادبي في ايران :</u>

عرض في السابق اطلالات عن النقد الادبي ووضعيته في ايران وكان النقد الادبي انذاك يمتاز بالانطباعية والتاثرية ولم يخرج عن حد مضمون الشعر او النثر واستنباط الاساليب البلاغية والبديعية وهي مسئلة تتعلق في اغلبها بالتاثر بالنقد الادبي عند العرب وان كان بعض النقدة

منهم من اصول ايرانية ولعل اشهر من يعتبرون من النقاد الايرانيين المشهوريين مثل ابن سينا ونصير الدين الطوسي وعروضي سمرقندي وشمس قيس رازي وغيرهم .اما ان النقد الحديث فقد ذخر بالعديد من النقاد الايرانيين والذين كانت توجهاتهم تنصرف الي قسمين :

ا ـ الاهتمام بالاثار الادبية التراثية وتقديم تحقيقات حولها ونشرها وانتقادها.

ب ـ تطبيق المناهج الحديثة في النقد الادبي والمستمدة من المناهج العالمية والغربية وتطبيق هذه الاراء علي هذه النصوص الادبية في قديمها وحديثها ولا سيما ما يتعلق بنقد القصة والرواية والمسرح .ولعل هذا النص التالي بالفارسية وهو عبارة عن مقالة بعنوان " برگهاي از نقد ادبي ايران يكون شاهدا علي وضعية النقد الادبي في ايران وبعض اعلامه المعاصرين :(انظر ملحق الكتاب)

الفصل الرابع
مناهج الحداثة وما بعدها

الشكلانيـــة الروسيـــة

غالبا، ما تطلق الشكلانية، في الأدب والفن، على المدرسة الشكلانية الروسية، لكن يمكن أن نضيف إليها مدرسة تارتو السيميائية (Tartu) بموسكو، وحلقة براغ (Prague) اللغوية، إضافة إلى المنظرين الذي يحملون تصورات شكلانية، وإن لم يكونوا منتمين – مباشرة– إلى جمعية الأبوياز أو جماعة المدرسة الشكلانية الروسية.

وعليه، فقد ظهرت الشكلانية الروسية ما بين 1915و1930م، في سياق تاريخي ينبذ الرأسمالية، و لا يعترف إلا بالاشتراكية العلمية التي تعود، في جذورها، إلى كتابات كارل ماركس، وبيليخانوف، وهيجل، وأنجلز، وجورج لوكاش، وغيرهم من المنظرين الجدليين...، مع السعي الجاد نحو ربط المضمون الأدبي بالواقع الثوري والعملي والمادي، ومحاربة جميع التيارات الشكلية والنزعات البنيوية التي تعنى بالشكل على حساب المضمون. ومن ثم، فقد حوربت الشكلانية الروسية أمدا طويلا، بعد أن تعاظم الدور الاشتراكي واليساري للأدب. ولم يتحقق النجاح لهذه الشكلانية إلا بعد اطلاع الأوروبيين عليها، ولاسيما الفرنسيين منهم، وذلك سنة 1960م، عبر الترجمة، والصحافة، والاحتكاك الثقافي، والتمثل العملي... فطوروا تصوراتها النظرية والتطبيقية، وانطلقوا من مبادئها الفكرية، واستخدموا مفاهيمها الإجرائية، وبالضبط في مجال اللسانيات والسيميوطيقا ونقد الأدب، كما يتبين ذلك واضحا عند كثير من الدارسين الأوروبيين، نذكر منهم: رولان بارت، وكلود ليفي شتروس، وكلود بريمون، وجيرار جنيت، وكريماص، وفيليب هامون، وأمبرطو إيكو، وجان مولينو، و تزفيتان تودوروف، وجوليا كريستيفا، وجان كوهن، وفرانسوا راستيي، علاوة على اللسانيين؛ أمثال: أندري مارتيني، ولوي هلمسليف، وغيرهم...

ومن باب العلم، يمكن الحديث عن مدارس أساسية ضمن التيار الشكلاني الروسي هي: جماعة موسكو التي يمثلها رومان جاكبسون (Roman Jakobson) وجماعة بيترسبورغ أو جماعة دراسة اللغة الشعرية (أبوياز/Opoiaz) التي يقودها فيكتور شلوفسكي (Victor Borissovitch Chklovski)، وجماعة تارتو السيميائية، وحلقة براغ اللسانية التي تمثلت الفكر الشكلاني. إذاً، كيف نشأ التيار الشكلاني في الأدب والفن؟ وما أهم تصوراته النظرية والتطبيقية؟ وما البصمات التي خلفتها هذه الشكلانية في مجال الأدب واللسانيات والسيميوطيقا؟ وما أهم الانتقادات الموجهة إلى هذا التيار النقدي الأدبي؟ هذا ما سوف نكشف عنه القناع في المباحث الموالية.

نشـــأة الشكلانية الروسية

تعتبر الشكلانية الروسية الممهد الفعلي للدراسات السيميوطيقية في غرب أوربا، ولاسيما فرنسا، واسمها الحقيقي جماعة أبوياز (Opoiaz). وقد ظهرت هذه الجماعة رد فعل على انتشار الدراسات الماركسية في روسيا، وخاصة في مجال الأدب والفن، وقد أصدرت مجلة تسمى بـ(الشعرية/ Poetica). وقد نشطت المدرسة في المطلع الأول من القرن العشرين، وعرفت اضمحلالها في أواخر سنوات الثلاثين. وقد تحامل على هذه الجماعة كثير من الخصوم، فاتهموها بالجريمة الشكلانية، كما فعل تروتسكي في كتابه (الأدب والثورة)، حيث قال سنة 1924م: "إذا ما تركنا جانبا الأصداء الضعيفة التي خلفتها أنظمة إيديولوجية سابقة على الثورة، نجد أن النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية، خلال السنوات الأخيرة، هي النظرية الشكلانية في الفن"

ونستحضر من أعدائها كذلك ماكسيم غوركي ولوناتشارسكي الذي وصف الشكلانية في سنة 1930م بأنها "تخريب إجرامي ذو طبيعة إيديولوجية". وقد كانت سنة 1930م نهاية أكيدة للشكلانيين الروس، حتى إن أحد السوسيولوجيين الروس أراد تطعيم المنهج الشكلي بالتحليل الاجتماعي الماركسي، كما هو الشأن بالنسبة لأرفاتوف. بيد أن إشعاعها انتقل إلى عاصمة تشيكوسلوفاكيا (براغ)، حيث رومان جاكبسون الذي أنشأ حلقة براغ اللسانية مع تروبتسكوي، والتي تولدت عنها اللسانيات البنيوية والمدرسة اللغوية الوظيفية. وبقي الإرث الشكلاني الروسي طي النسيان مدة طويلة، إلى أن ظهرت مدرسة بنيوية سيميائية أدبية وثقافية جديدة، تسمى بمدرسة تارتو (TARTU) نسبة إلى جامعة تارتو بموسكو.

هذا، وقد نشأت الشكلانية الروسية بسبب تجمعين هما:

1- حلقة موسكو اللسانية التي تكونت سنة 1915م، ومن أهم ممثليها البارزة رومان جاكبسون الذي أثرى اللسانيات بأبحاثه الصوتية والفونولوجية. كما أغنى الشعرية بكثير من القضايا الإيقاعية والصوتية والتركيبية، ولاسيما نظريته المتعلقة بوظائف اللغة، والتوازي، والقيمة المهيمنة، والقيم الخلافية...

2- حلقة أبوياز بلينينگراد، وكان أعضاؤها من طلبة الجامعة. أما عن خطوط التلاقي بين المدرستين، فتتمثل في الاهتمام باللسانيات، والحماسة للشعر المستقبلي الجديد، كما عند فلاديمير مایاكوفسكي، وباسترناك، وأسيف، وماندیل شتام...

هذا، ولم تظهر الشكلانية إلا بعد الأزمة التي أصابت النقد والأدب الروسيين، بعد انتشار الإيديولوجية الماركسية، واستفحال الشيوعية، وربط الأدب بإطاره السوسيولوجي بشكل مرآوي انعكاسي؛ مما أساء إلى الفن والأدب معا.

هذا، ولقد ارتكزت الشكلانية على مبدأين أساسيين هما:

1- إن موضوع الأدب هو الأدبية. أي: التركيز على الخصائص الجوهرية لكل جنس أدبي على حدة.

2- دراسة الشكل قصد فهم المضمون. أي: شكلنة المضمون، ورفض ثنائية الشكل والمضمون المبتذلة.

ولقد قطعت الشكلانية الروسية مراحل عدة في البحث الأدبي واللساني. ففي المرحلة الأولى، كان الاهتمام ينصب على التمييز بين الشعر والنثر. في حين، كانت البحوث، في المرحلة الثانية، تتعلق بوصف تطور الأجناس الأدبية. ومن ثم، فقد نشرت كثير من الدراسات الشكلانية، وترجمت في مجلات غربية هامة؛ مثل: مجلة الشعرية (Poétique)، ومجلة التحول (Change).

ويرى دافيد كارتر (David Karter) أن الشكلانية الروسية قد عرفت ثلاث مراحل أساسية. وفي هذا، يقول: "إن ثمة ثلاث مراحل متميزة في تطور الشكلانية الروسية، والتي يمكن أن تتميز بثلاث استعارات. تنظر المرحلة الأولى إلى الأدب كنوع من "الآلة" له تقنيات مختلفة، وله أجزاء تعمل. وعدت المرحلة الثانية الأدب على أنه "كائن حي"؛ أما المرحلة الثالثة، فقد رأت أن النصوص الأدبية هي عبارة عن أنظمة."

ونستحضر من رواد الشكلانية الروسية: تينيانوف (Iouri Nikolaïevitch Tynianov)، وإيخنباوم (Boris Eichenbaum)، وشلوفسكي (Victor Borissovitch Chklovski)، وفلاديمير بروب (Vladimir Iakovlevitch Propp)، وتوماشفسكي (Tomachevsky)، وجان مكاروفسكي (Mukarovsky)، ورومان جاكبسون (Roman Jakobson)، وميخائيل باختين (Bakhtine)، وأوسيب بريك (Ossip Brik)، وفينوكرادوف (Vinogadrov)، وكريكوري فينوكور (Grigoryi Vinokour)...

وقد انصبت اهتمامات هؤلاء على التمييز البويطيقي بين الشعر والنثر. في حين، اهتم موكاروفسكي بالوظيفة الجمالية ووصف اللغة الشعرية. أما اللساني رومان جاكبسون، فقد اهتم

بقضايا الشعرية واللسانيات العامة، وخصوصا ما يتعلق بالتواصل والصوتيات والفونولوجيا. أما السيميائي فلاديمير بروب، فقد أوْلى عناية كبيرة للحكاية الروسية العجيبة؛ فوضع لها مجموعة من القواعد المورفولوجية القائمة على الوظائف والعوامل.

ومن جهة أخرى، ركز ميخائيل باختين، في أبحاثه المختلفة، على جمالية الرواية وأسلوبيتها. واهتم، بالخصوص، بالرواية البوليفونية (متعددة الأصوات)، فأثرى النقد الروائي بكثير من المفاهيم؛ مثل: فضاء العتبة، والشخصية غير المنجزة، والحوارية، وتعدد الرؤى الإيديولوجية... إلخ.

وعليه، فقد كانت أبحاث الشكلانيين الروس نظرية وتطبيقية في آن واحد، ومن نتائج هذه الأبحاث: ظهور مدرسة تارتو(Tartu) التي تعتبر من أهم المدارس السيميولوجية الروسية، ومن أعلامها البارزين: يوري لوتمان صاحب (بنية النص الفني)، وأوسبينسكي، وتودوروف، وليكومتسيف، وأ.م. بينتغريسك. ولقد جمعت أعمال هؤلاء في كتاب جامع تحت اسم (أعمال حول أنظمة العلامات... تارتو) (1976م).

هذا، ولقد ميزت تارتو بين ثلاثة مصطلحات هي: السيميوطيقا الخاصة التي تدرس أنظمة العلامات ذات الهدف التواصلي؛ والسيميوطيقا المعرفية التي تهتم بالأنظمة السيميولوجية وما شابهها؛ والسيميوطيقا العامة التي تتكفل بالتنسيق بين جميع العلوم الأخرى. لكن تارتو اختارت السيميوطيقا ذات البعد الإبستمولوجي المعرفي.

وهكذا، فقد اهتمت هذه المدرسة بسيميوطيقا الثقافة، حتى أصبحنا نسمع عن اتجاه سيميوطيقي خاص بالثقافة له فرعان: فرع إيطالي (أمبرطو إيكو، وروسّي لاندي...)، وفرع روسي (مدرسة تارتو). وتعنى جماعة تارتو (موسكو) بالثقافة عناية خاصة، باعتبارها "الوعاء الشامل الذي تدخل فيه جميع نواحي السلوك البشري الفردي منه والجماعي. ويتعلق هذا السلوك في نطاق السيميوطيقا بإنتاج العلامات واستخدامها. ويرى هؤلاء العلماء أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة. فإذا كانت الدلالة لا توجد إلا من خلال العرف والاصطلاح، فهذان بدورهما هما نتاج التفاعل الاجتماعي. وعلى هذا الأساس، فهما يدخلان في إطار نطاق الثقافة. ولا ينظر هؤلاء العلماء إلى العلامة المفردة، بل يتكلمون دوما عن أنظمة دالة. أي: عن مجموعات من العلامات، ولا ينظرون إلى الواحد مستقلا عن الأنظمة الأخرى، بل يبحثون عن العلاقات التي تربط بينها، سواء كان ذلك داخل ثقافة واحدة (علاقة الأدب – مثلا – بالبنيات الثقافية الأخرى؛ مثل: الدين، والاقتصاد، والبنيات التحتية... إلخ)، أم يحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني، أو بين الثقافات

المختلفة للتعرف على عناصر التشابه والاختلاف، أو بين الثقافة واللاثقافة". وإذا انتقلنا إلى مرتكزات الشكلانية الروسية لفحص دعائمها النظرية والتطبيقية، فيمكن حصرها في النقط التالية:

1- الاهتمام بخصوصيات الأدب والأنواع الأدبية. أي: البحث عن الأدبية، وما يجعل الأدب أدبا؛

2- التركيز على شكل المضامين الأدبية والفنية، ودراستها في ضوء مقاربة شكلانية؛

3- استقلالية الأدب عن الإفرازات والحيثيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتاريخية (دراسة الأدب باعتباره بنية مستقلة عن المرجع)؛

4- التركيز على التحليل المحايث، قصد استكشاف خصائص العمل الأدبي؛

5- التوفيق بين آراء بيرس وسوسير حول العلامة (أعمال ليكومستيف مثلا)؛

6- استعمال مصطلح السيميوطيقا، بدل توظيف مصطلح السيميولوجيا؛

7- الاهتمام بالسيميوطيقا الإبستمولوجية، والتركيز على الأشكال الثقافية؛

8- التشديد على خاصية الاختلاف والانزياح بين الشعر والنثر؛

9- الإيمان باستهلاك الأنظمة وتجددها وتطورها باستمرار من تلقاء ذاتها؛

10- عدم الاكتفاء بالأعمال القيمة والمشهورة في مجال الأدب أثناء التطبيق النصي، بل توجهت الشكلانية الروسية إلى جميع الأجناس الأدبية، مهما كانت قيمتها الدنيا؛ مثل: أدب المذكرات، وأدب المراسلات، والحكايات العجيبة... قصد معرفة مدى مساهمتها في إثراء الأعمال العظيمة؛ كما فعل ميخائيل باختين مع الأجناس الشعبية الدنيا في كتابه (شعرية دوستويفسكي)
.

ومن أهم مؤلفات الشكلانيين الروس: (كيف صيغ معطف غوغول؟) لبوريس إيخانباوم، و(شعرية دويستفسكي) و(الماركسية والفلسفة) لميخائيل باختين، و(الشعر ذاته) ليوري تينيانوف، و(الحكايات الروسية العجيبة) لفلاديمير بروب، و(سيمياء الكون) و(بنية النص الفني) ليوري لوتمان، و(نظرية النثر) لشلوفسكي...

التصـورات النظريــة

تنبني الشكلانية الروسية على مجموعة من المبادئ النظرية التي يمكن حصرها في العناصر التصورية التالية:

1- التركيز على أدبية النص (Littérarité).أي : العناية بما يميز النص الأدبي عن باقي النصوص الأخرى، أو ما يسمى بالوظيفة الجمالية أو الشعرية عند رومان جاكبسون. فكل جنس أدبي له وظيفته الخاصة، حيث تمتاز القصة بالوظيفة القصصية، والرواية بالوظيفة الروائية، والمسرح بالتمسرح، وهكذا مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى...

وترتكز الوظيفة الجمالية على إسقاط المحور الاستبدالي على المحور الأفقي. ونعني بالمحور الاستبدالي الترادف أو المعنى أو الدلالة. في حين، يقصد بالمحور التأليفي علاقات المجاورة أو علاقات التركيب النحوي. ويعني هذا كله أن الوظيفة الجمالية تتضمن الدلالة والنحو معا.

2 العناية بالشكل: لقد تجاوز الشكلانيون الروس ثنائية الشكل والمضمون، وقد اعتبروا الشكل علامة الدلالة، وأس المعنى. فمن خلال الشكل يبدو المعنى مبنيا، ويتجلى في آثاره الفنية والجمالية واللغوية والنصية.

3 الانفتاح على اللسانيات: أهم ما تمتاز بها الشكلانية الروسية اهتمامها بمكتسبات اللسانيات، وخاصة في دراسة الشعر، بتوظيف المستويات الفونولوجية والصوتية والإيقاعية والتنغيمية، ودراسة البنية الصرفية، ورصد مستويات الدلالة والتركيب معا. بالإضافة إلى تطبيقها على السرد، كما فعل فلاديمير بروب في كتابه (مورفولوجيا الخرافة)، حينما درس الحكايات الروسية العجيبة، في ضوء التركيب السردي القائم على الوظائف والتحولات النحوية .

4 المقاربة البنيوية: تستند الشكلانية الروسية إلى المقاربة البنيوية اللسانية التي تعنى بدراسة بنيات السرد والشعر والحكاية، وكذلك تحليل بنيات الشخصيات بطريقة بنيوية محايثة وثابتة ووصفية وسكونية.

5 تقعيد الأجناس الأدبية: اهتم الشكلانيون الروس بتقنين الأجناس الأدبية تجنيسا وتصنيفا وتنميطا، وفق المقاييس اللسانية والشكلية، مستبعدين المضامين والمرجعيات الإيديولوجية.

6 الاهتمام بنظرية الأدب: يعد الشكلانيون الروس من أهم العلماء الذين اهتموا بتأسيس نظرية للأدب في ضوء المعطيات اللسانية، والمقاربات الشكلانية، والتصورات البنيوية والسيميائية. وبهذا، يكونون قد مهدوا للدراسات البنيوية اللسانية والدراسات السيميوطيقية الشكلية.

7 إقصاء المرجع الخارجي: لقد أقصى الشكلانيون الروس ما يسمى بالمرجع النفسي والاجتماعي، وتجاوزوا المضامين والمحتويات والخبرات والشعارات الإيديولوجية نحو استجلاء أسرار الشكل بنية ودلالة ووظيفة.

8 الدفاع عن الشعر الجديد: كانت الشكلانية الروسية تدافع عن الشعر الجديد أو ما يسمى أيضا بـ"الشعر المستقبلي" كما عند ماكايوفسكي، ويمتاز هذا الشعر بطابع رمزي إيحائي، ويتسم بالغموض على مستوى المجاز، ناهيك عن الانزياح، والاهتمام بالشكل، والتنغيم الإيقاعي، والطابع غير العقلي... كما اعتني بشعر (أنا أخماتوفا) الذي كان يطبعه النظم السريع والبعد السيكولوجي.

وعليه، فقد كانت الشكلانية الروسية "مهتمة بتحليل الشكل وبنية النص واستخدامه للغة أكثر من المحتوى أو المضمون.أراد الشكلانيون الروس أن يؤسسوا أساسا علميا لدراسة الأدب. وكانت عقيدة الشكلانيين الروس المبكرة متطرفة: فقد كانوا يؤمنون بأن المشاعر الإنسانية والأفكار التي يتم التعبير عنها في الأعمال الأدبية ثانوية، وقدموا السياق فقط من أجل تطبيق التقنيات الأدبية. وخلافا للنقد الجديد في أمريكا، لم يهتم الشكلانيون بالدلالة الثقافية والأدبية للأدب، ولكنهم كانوا يرغبون في استكشاف كيف تستطيع مختلف التقنيات الأدبية أن تنتج تأثيرات جمالية معينة."

وهكذا، فقد كان الشكلانيون، بصفة عامة، والشكلانيون الروس بصفة خاصة، يرجحون كفة الشكل على المضمون، ويهتمون بالأبنية والأنساق والخطاطات التجريدية، وذلك على حساب المضمون الذهني والعاطفي والإنساني.

السيميائية

ساعد على انبعاث السيميائية عدّة عوامل، يأتي في مقدّمتها؛ ظهور جماعة كما هو (TEL QUEL) التي تأسّست في باريس سنة 1960م، على يد الباحث فليب سولرز (F/SOLLERS)، وتمثّلت في منطلقها الاتجاه الماركسي، ثم انتهت إلى التصوّف والتفكير الديني(2). كما مهّد الطريق لهذه الوجهة (الجمعية الأدبية للسيمياء) سنة 1969م حين أصدرت دوريتها الفصلية (سيمياء) بباريس، واستقطبت نخبة من الباحثين، أمثال جوليا

كريستيفا (J-KRISTEVA) من فرنسا، وأمبرتو إيكو (UMBERTO ECO) من إيطاليا، ويوري ليتمان (Y-LOTMAN) من روسيا، وسيبوك (SYBOCK) من أمريكا وغيرهم(3).

ويبدو أن هذا المنهج بدأ فعلاً بالتبلور، منذ أن أحسّ بعض الدارسين بأن البنية السطحية والدلالات الحرفية والتفسيرات الداخلية، ليست كافية وحدها لاستكناه مقصدية النص، وإنما هناك بنية أخرى عميقة، ذات دلالات إشارية وتأويلات خارجية؛ -أو كما عبّر عنها العرب القدماء بمبدأ الوجوه، وأن الملابسات والمناسبات والمواقف قد تكون عدواناً على النص(4)-؛ ولذلك أولوا أهمية لدراسة الإشارات والرموز وأنظمتها، حتى ما كان منها خارج نطاق الكلمات التي تصنع الحيّز الداخلي للنصّ، أو بمعنى آخر، فإن التحليل السيميائي انطلق من حيث انتهى التحليل اللسانياتي البنيوي.

وقد وصل السيميائيون إلى هذا الطرح الجديد، حين اعتبروا (السيمياء جزءاً أو فرعاً من اللسانيات؛ على خلاف دي سوسير 1913-1857) DE SAUSSUREم)، لتجد الدراسة السيميائية مصداقيتها في النقد الأدبي، ابتداءً من مقولة رولان بارت BARTHES-R 1980-1915)م) / (يجب منذ الآن قلب الأطروحة السوسيرية؛ لأن اللسانيات ليست جزءاً - ولو مميّزاً- من علم العلامات، بل السيمياء هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات)

(5)، وهي مقولة مسّت هذا الاتجاه في أسسه النظرية وإجراءاته التطبيقية ومصطلحاته المفتاحية.

ويمكن قبول هذا التّحديد من منظور أن التواصل اللسانياتي أشمل تواصل في الكون؛ لارتباطه بالإنسان الذي بوسعه تسخير كل العلامات والرموز لغوية كانت أم غير لغوية واستثمارها تعبيراً وفهماً بواسطة اللغة.

ومن الجدير بالإلماع في هذا الصدد، أن استثمار السيميائية في تفسير مكوّنات النص الشعري أو السردي، ليست بجديدة؛ إذ تنبّه القدماء من اليونان والعرب إلى أهمية الإشارة والنصبة والرمز في أنظمة التواصل، فاعتبروا الإشارة ذات وظيفة أساسية في قراءة النص وتأويل دلالاته المسكوت عنها، بل عدّوها ثاني أنواع البيان من حيث تلقّي المعاني الخفية وإدراكها، يقول الجاحظ (252هـ/ 868م) وهو يشير إلى هذه الأهمية (والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وأكثر ما تنوب عن اللفظ، وتغني عن الخط(6)، كما يذكر ضمن حديثه خمسة أنواع من العلامات الإشارية ذات السمات الدالة

وهي / (النصبة-الإشارة- العقد-الخط- اللفظ)

(7)، بالإضافة إلى الرمز والمقام والمناسبة.

والمقصود بالإشارة أو الرمز غير اللغوي عامة، هي كل علامة غير ثابتة الدلالة وقابلة للتفسير والتأويل، أو كما يعرّفها أندري مارتيني (E/ MARTINET) في نظرية التمفصل للوحدات الدالة هي كل رمز سيميائي غير قابل للتقطيع المزدوج على خلاف الرمز اللغوي.

كما يعدّ الفيلسوف جون ليك J-LACKE (1632-1704م) أول باحث قدّم المصطلح سيميولوجيا (SEMIOLOGIE)، وإن لم تخرج أعماله عن النظرية العامة(9)، كما يعتبر تشارلز بيرس .CH، أحد رواد هذا المنهج إلا أنه لم يشتهر إلا بعد وفاته، لأنه لم يخص هذا التوجه للبحث اللسانياتي أو الأدبي، بل كثيراً ما أعطى بحوثه صبغة فلسفية، على الرغم من تحديده للإشارة وتصنيفها، والتمييز بين أنواعها/ (إشارة SIGNAL) و (سمة SIGNE) و (قرينة INDEX) و (أمثولة ICONE)، وعرّف الرمز (SYMBOLE) بأنه إشارة تعود إلى الشيء الذي تدل عليه بفضل قانون يتكون عادة من تداع للأفكار، ويحدّد ترجمة الرمز بالرجوع إلى الشيء نفسه مثل إشارة الميزان إلى العدل. ونظراً لتشعّب استخدامات المنهج السيميائي، في مجالات معرفية مختلفة/ طبية، ونفسية، واجتماعية، وأناسية (أنثروبولوجية)، وأدبية.. وغيرها، ظهر تباين كبير بين الدارسين في استثماره، وفي تعريفه وضبط حدوده ومصطلحاته. وتدلّ الممارسات النقدية على أن التحليل السيميائي يتكئ بالدرجة الأولى على اللسانيات البنيوية أو يلتقي معها في جملة من الأسس النظرية والإجراءات التطبيقية لقاء الابن بالأب، فإذا كان المنهج البنيوي يسعى إلى دراسة النص في إطار البنية اللغوية الداخلية وتفسيره في حدودها، فإن المنهج السيميائي لا يبتعد عن هذا المنحى، وإن كان يتجاوزه إلى محاولة الوقوف على كل الملابسات الخارجية لفضاء النص، وإدراك الظواهر الاجتماعية والنفسية والثقافية الخفية في جوانبها التواصلية؛ اللغوية منها وغير اللغوية- بما في ذلك طبيعة الإشارات وأنساقها وخواصها ، بغية تحقيق أكبر قدر من القراءات الاحتمالية؛ بحيث يظل النص مفتوحاً على قراءات أخرى؛ ولذلك يذهب بيير ريكور (P. RECCEUR) إلى أنه (لا ينبغي لأيّ تفسير أن يكون احتمالياً وحسب، بل عليه أن يكون أكثر احتمالاً من أيّ تفسير آخر، وأن هناك معايير للتفوق النسبي) وهذا التفوق النسبي هو المسؤول عن التفاوت والاختلاف بين الدارسين في نصّ من النصوص.

وبقدر ما لهذه الاحتمالية من أهمية في إثراء النصوص وتفجير مكنوناتها، بقدر ما تؤدي في كثير من الأحيان إلى تشويه الحقائق، واختزال المفاهيم، وتجاوز القيم زمانياً ومكانياً، تبعاً لاختلاف المرجعيات، وتباين المنطلقات الحضارية.

2-الاتجاهات السيميائية المعاصرة:

إنه على الرغم من حداثة المنهج السيميائي في مجال النقد الأدبي خصوصاً، بات درجة عالمية، إلا أنه لم يكد أن يستوي على عوده، حتى سلك عدة اتجاهات في تناول العمل الأدبي، كان من أهمّها:

أ- اتجاه يرى أن السيمياء هي دراسة الأنظمة الدالة من خلال الظواهر الاجتماعية والثقافية الملابسة للنص؛ من منظور أنها جزء من اللسانيات- على خلاف دي سوسير- وهو اتجاه ساعد في تطوير هذا العلم وضبط أسسه ومصطلحاته، مثله في ذلك مثل أيّ فرع من فروع اللسانيات، يختص أو يؤكّد على دراسة أنظمة الاتصال غير اللغوية بخاصة.

وقد حبّذ هذا الاتجاه كثير من الدارسين والنقاد من بينهم /رولان بارت (R. BARTHES) وبيير جيرو(P.GUIRAND)، غريماس (A. J. GREIMAS) وكورتيس (J. COURTES) ومحمد عزام ورشيد بن مالك وعبد الكبير الخطيبي في بعض أعمالهم(13). وقد ركّز هؤلاء في أعمالهم على تطبيق مفاهيم اللسانيات في شكلها البنيوي، ووجهتها الدلالية الموصولة بالحياة الاجتماعية للأفراد والجماعات؛ حيث يرى بارت أن النص الأدبي ليس نتاجاً، بل هو إشارة إلى شيء يقع وراءه، لتصبح مهمة الناقد هي تفسير هذه الإشارة واستكشاف حدودها وتأويلها، وبخاصة الحدّ الخفي أو المعنى العميق.

وتشمل الإشارة في هذا الاتجاه كلا من القرينة والرمز والسمة والأمثولة، وهي كلها تحيل على علاقة بين طرفين (مرسل ومستقبل) في شكل تنظيم صوري للمحتوى فيما بين المدلولات، ويتم التوافق في هذه الحال بين أشكال التلقي من حيث فهم المحمولات الإشارية وتعدد القراءات، وفق عملية استكشاف للمعاني المصاحبة، وهي معان لا توجد في المعاجم، وإنما تستنطق من السابق واللاحق والمتشاكل والمتناقض والمتناصّ وغيرها من المظاهر التي تزخر بها وحدات النص القرائية.

ويركّز غريماس في ضوء الدراسات الأنثروبولوجية على تحديد عناصر فاعلية الخطاب (المرسل والمتلقي والفاعل والموضوع والقيمة والمساعد والمعارض..) وهي عناصر تمثل أقطاب الصراع الدرامي في النصّ.

ب– الإتجاه الثاني، ويرى أن السيمياء دراسة لأنظمة الاتصال عامة اللغوية منها وغير اللغوية، ويسعى إلى تحديد هذه الأنظمة المختلفة وفق عدد من الإشارات وضمنها الألفاظ اللغوية. وقد تبنّى هذه الوجهة كل من جورج مونان (G.MOUNIN) وبريتو (PRIETO)، وبيرنز (E. BUYSSENS) وغيرهم.

ويذهب هذا الفريق إلى أن السيمياء دراسة لأنظمة الاتصال عامة، وليست خاصة بالأنظمة الدالة فحسب؛ حيث يرى مونان أن بارت حينما عمل على (دراسة أنظمة اللباس والغذاء.. الخ)، فإنه نظر إليها بوصفها أنظم دالة، مقدّراً أن مشكلة الرسالة بين المرسل والمرسل إليه قد حلّت، في حين أن المشكلة بالذات هي التي كان سوسير قد أثارها على أنها موضوع للسيمياء، وبذلك يكون بارت قد أغفل المشاكل الأساسية المرتبطة بانطلاقه من الدلالة الاجتماعية ،ويتضح من هذه المقولة أن السيمياء إنما هي أساس للتواصل عامة، وبذلك تصبح اللغة أو الرموز التفسيري قد أعادونا إلى النقطة التي انطلق منها دي سوسير .

ج–أما الإتجاه الثالث، فحاول أن يوفق بين الاتجاهين السابقين؛ أي بين الرمز اللغوي والرمز غير اللغوي باعتبارهما يتكاملان مع اللسانيات– وفق مقولة الجاحظ السابقة– وأن هناك تضامناً نظامياً بين الدلالة والتواصل في السيمياء، على أساس (أن دلالة الاتصال قائمة على نظرية إنتاج العلامة، والعلامة لا يمكن فصلها عن نظرية الشفرات (CODE) التي هي أساس الدلالة.

وقد برزت في هذا المنحى جملة من المقاربات النظرية والتطبيقية تندرج تحتها أعمال كل من الباحث الإيطالي أمبرتو ايكو (U.ECO) وجوليا كريستيفا (J. KRISTEVA) ومحمد مفتاح وعبد الحميد بورايو وغيرهم. ويستمد هذا الاتجاه مفاهيمه النقدية من مرجعيات ومدارس لسانياتية مختلفة ونظريات متباينة؛ فإذا كانت اللسانيات البنيوية تعدّ مرجعاً أساساً لهم في التحليل النقدي، فإنهم سرعان ما تجاوزوها من حيث العمق في استنطاق علامات الفضاء الخارجي للنص وتأويلها، تقول جوليا كريستيفا (أن النص ليس نظاماً لغوياً كما يزعم البنيويون، أو كما يرغب الشكليون الروس، وإنما هو عدسة مقعّرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة.

ويفهم من هذه الرؤية أن مرجعية هذا الاتجاه السيميائي لا نهائية/ لسانياتية، فلسفية، اجتماعية، دينية، سياسية، نفسية... بحيث لا يمكن الفصل بين ما هو لسانياتي أو اجتماعي، بل هو كلّ متجمّع، أو عدسة مقعّرة مفتوحة على كل المراجعات والقراءات، ليصبح النص في هذه الحالة مثل هوائيات الاستقبال ترد عليها برامج شتى المحطات وعلى المتلقي أو الناقد أن

يقوم بفرزها وتحليل رسائلها وتفسير محمولاتها، وفكّ شفراتها، بعد استنطاق النص أو الكاتب الذي هو ذلك المداد الموزع على الورقة مستعيناً بكل وسائل التلقي من إدراك وفهم وتأويل، ومن هنا نجد هذا التوجه يلتقي ويتكامل مع النصانية أو علم النص، من حيث استثماره لوسائل التحليل المختلفة من أجل تأويل النص .

3-تحليل البنية العميقة للنصّ:

لعلّ أهم مأخذ يؤخذ على النقد البنيوي، هو اكتفاؤه بالتحليل الأفقي للنص الأدبي باعتباره نظاماً لغوياً مغلقاً، إذ وقف به عند عتبة البنية اللغوية الداخلية دون تجاوزها إلى الأنظمة الخارجية الأخرى بما فيها المرجعيات الثقافية والاجتماعية والدينية والسياسية التي ينتمي إليها الخطاب، وكذا الملابسات التأويلية المحيطة. ومن هنا حاول النقد السيميائي أن يتجاوز هذا الإطار، ويعمل على تناول معطيات البنية الرأسية واستثمار كل الأنظمة الدالة. ويسعى التحليل السيميائي وفق هذا المنظور إلى تشتيت الرؤى وتفجير المرجعيات محاولاً استنطاق المعطيات من خلال قراءة أو عدد من القراءات تساعد في فكّ شفرات رموز النص واستكناه المعاني المسكوت عنها، ما دام النصّ (نتاجاً لشخص أو أشخاص، عند نقطة من التاريخ الإنساني، وفي صورة معيّنة من الخطاب، تستمدّ معانيها من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم.

ولما كان التحليل السيميائي ينطلق من آخر مرحلة وصل إليها التحليل اللسانياتي على المستوى الأفقي، ليدخل في مرحلة تفسير المعطيات وتأويل العلاقات الترابطية بين الدلالات، فمن الطبيعي أن يقدم تفسيرات وتأويلات تختلف باختلاف النقاد، وبذلك يمكن أن يعدّ كل قارئ منتجاً لنص جديد، وهذا ما عناه رولان بارت بقوله (إن القارئ أو الناقد ليس مستهلكاً للنصّ فحسب، بل هو منتج له أيضاً، وهو مجموعة من النصوص الأخرى الذاتية والموضوعية.

و التحليل السيميائي لا يمكن أن يتمّ بعيداً عن القراءة اللسانياتية بمستوياتها وعناصرها الجزئية، وما تقدّمه من تفسيرات سطحية، فيأتي التحليل السيميائي ليستمدّ من تلك المعطيات قوّته التأويلية في فكّ الشفرات وترجمتها. ويؤكّد أكثر الدارسين على أن هذا التحليل لا بدّ أن يمرّ عبر قنوات التحليل اللسانياتي المعتمد على جملة من المصطلحات والنظريات والمستويات التي لا يمكن أن يحدّدها أو يعدّدها الناقد مسبقاً؛ لأنّها غير قادرة، وتظلّ خاضعة لطبيعة النصّ المقروء؛ بحيث يمكن اعتبار كلّ مستوى وحدة قرائية أو دالة معنونة، ابتداء من الصّيتة (PHONEME) إلى الكلمة فالعبارة والجملة إلى النصّ.

وأغلب التقنيات السيميائية المعتمدة في تحليل النصوص من لدن الدارسين تمرّ عبر مرحلتين:

1- مرحلة التحليل الأفقي/ وفيها يتم التفكيك البنيوي للوقوف على المعاني السطحية الظاهرة أو الحرفية المستخلصة من بنية النصّ؛ فينقل التطبيق الإجرائي لهذه المرحلة عبر عدد من المستويات. مع تقسيم النص إلى عدّة وحدات قرائية.

ويهدف تحليل هذه المستويات وتفكيك مكوّناتها إلى حصر الظواهر الطاغية والعلاقات الترابطية وتشمل جملة من الجوانب أهمّها ((فاعلية الحدث بين (الأنا والآخر والهو)، الحقول الدلالية الطاغية، أقطاب الصراع الدرامي التواصلي، الإيقاع الداخلي والخارجي الصوتي والموسيقي، وظائف الخطاب، الثبات والتحوّل، التناصّ، التشاكل، الثنائيات الضدية، الزمان والمكان، التشكيل الخطي لفضاء النص... الخ))، وغيرها من الظواهر التي تبرز تفاعلات النصّ والعلاقات التي تربط بين جزئياته، وتكشف عن دلالاته الظاهرية الموصلة إلى مقصدية المرسلة والمقصديات الخاصة بالمتلقي واستجاباته.

2- مرحلة التحليل العمودي/ وفيها يتم الوقوف على المعاني المصاحبة والدلالات العميقة أو الخفية المسكوت عنها، وهي دلالات تأويلية تختلف باختلاف القراء؛ إذ كلّ ناقد يقرأ بحسب مرجعيته وخلفيته الثقافية ومكوّناته الفنية والتناصيّة والتقارئية. وهنا يشرع الناقد في تأويل معطيات القراءة الأولى للنص، في قراءة ثانية محاولاً إيجاد تفسيرات للرموز والسمات والإشارة لمعرفة صلتها بالنواحي الاجتماعية والدينية والسياسية والثقافية السائدة في بنية النصّ، ومن هذه الزاوية يسعى الناقد إلى إعادة بناء المعطيات وفكّ رموزها وشفراتها مبتدعاً نصّاً جديداً، مقترحاً نماذج وتمثيلات وأشكالاً اجتماعية، و (تتمثّل هذه المسلّمة في تعيين الاختلافات القائمة بين العناصر وتحديد الحيز الذي يستند إليه الاختلاف وما يتمّ انتقاؤه من قيمة العناصر الخلافية.

وتمثّل هذه المسلمة المسار الذي يسلكه المتلقي وهو يعايش أنظمة التواصل ومحمولاتها المضمونية في صبر وتأمل وشرود واع، وما يضفيه على المقروء من مرجعيته وخلفيته الثقافية والحضارية، إلى أن يكشف له النصّ عن ذاته وحقيقته ودلالاته المستورة.

الأسلوبية

تعد الأسلوبية من المناهج النقدية الحديثة التي تركز على دراسة النص الأدبي ، معتمدة على التفسير والتحليل ، وهي تمثل مرحلة متطورة من مراحل تطور الدرس البلاغي والنقدي ، فقد استطاعت الأسلوبية أن تتجاوز حالة الضعف والقصور الموجودة في البلاغة العربية لتمثل

منهجاً حديثاً في التحليل والنقد ، فهي تتجاوز الدراسة الجزئية أو الشكلية إلى دراسة أعمق وأشمل.

والأسلوبية تركز – بحكم نشأتها – على اللغة أساساً في تحليل النص ودراسته ، عندما تكشف عن جوانب الخصوصية والتميز في اللغة ، فإذا كان اللغوي يدرس ما يقال ، فان الأسلوبية تدرس كيفية ما يقال ، ويوجد فارق شاسع بين الدراسة اللغوية والدراسة الأسلوبية ، صحيح أن الدراسة الأسلوبية اعتمدت في نشأتها الأولى على تطور الدرس اللغوي ، واستفادت منه ، ولكنها حددت مسارها – فيما بعد – في دراسة الظواهر اللغوية في النص الأدبي وتحليلها ، واستطاع دارسو الأسلوبية أن يوظفوا الدراسات اللغوية توظيفاً نقدياً وبلاغياً.

واستطاعت الأسلوبية أن تتفوق في دراستها اللغوية على الدراسات النقدية القديمة التي كانت تعتمد على دراسة اللغة باعتبارها وسيلة لشرح النص ، وتبسيط معانيه ، وصولاً إلى الفكرة الأساسية فيه ، ولم يلتفت اللغويون قديماً الى القيمة الفنية للغة ، وقدرة المبدع على الخروج عن القواعد الأساسية للغة ، أو ما نسميه باللغة المعيارية المباشرة ، الى اللغة الفنية التي يتشكل منها النص الأدبي ، الأمر الذي انعكس سلباً على تقييم الصورة الفنية ومحاولة فهما.

أما الأسلوبية ، فإنها تتعامل مع لغة النص وسيلة لفك رموز اللغة في النص بما ينعكس بشكل واضح على تحليل جوانب الإبداع فيه ، وعلاقتها بالمبدع ، خصوصية الإبداع في الظواهر اللغوية المستخدمة.

وقراءة النص الأدبي قد تكون قراءة أسلوبية نقدية ، وذلك عندما تتعامل مع التراكيب الجمالية والفنية الموجودة فيه ، والتعامل مع التراكيب اللغوية للوصول إلى الدلالات ، واستخراج المعنى، ليصل الناقد بذلك الى دراسة واعية للنص.

وإذا كان النقد القديم لم يركز على لغة النص ، وتعامل معه من خلال محيطه الخارجي ، والعوامل المؤثرة فيه ، وعلاقته بالواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ، والظروف الخاصة لمؤلفه ، فان النقد الحديث ، ومن خلال تطور الدراسات اللغوية ، ركز بشكل أعمق على العلاقات الداخلية في النص ، التي أساسها اللغة ، وتحليل اللغة يعني تحليل النص ، لأنه لا يمكن أن تتشكل رؤية نقدية حول النص إلا من خلال فهم مكوناته ، وما تتميز به هذه المكونات من خصوصيات تفرض نفسها على النص أولاً ، وعلى الناقد ثانياً.

ويمتاز منهج النقد الأسلوبي بالموضوعية وغياب ذاتية الناقد ، لأن الناقد يتعامل مع مفردات النص ولغته ، ويصدر حكمه على هذه المكونات التي يتشكل منها النص دون أن

يلتفت كثيراً إلى صاحب النص.فالنص هو الذي يوضع تحت المجهر للدراسة والتحليل ، بهدف الوصول إلى المعنى المقصود أو المراد بطريقة صحيحة تسمح لقارئ النص أن ينتقل من المعنى المباشر إلى المعنى الغائب الذي يهدف كاتب النص إلى إيصاله للمتلقي بطريقة تحدث فيه هزة التفاعل مع هذا المعنى ، بعد أن يكتشف بنفسه هذا الغائب الذي هو جوهر العملية الإبداعية ، والغرض الذي من أجله وجد النص أصلاً.

وتعتمد الأسلوبية دراسة الظواهر اللغوية في النص الأدبي ، ومحاولة تفسيرها ، فمثلاً اذا أكثر صاحب النص من استخدام ضمير الجماعة (نحن) ، فهذه ظاهرة أسلوبية تستوقف الدارس محاولاً تفسيرها وإيجاد علاقة لها بالمعنى العام في داخل النص ، وكذلك ظواهر لغوية مثل أفعال الأمر ، النهي ، أساليب الاستفهام ، النداء ، التمني ، وهكذا .

وتقوم الدراسة الأسلوبية على إحصاء هذه الظواهر اللغوية بهدف تحليلها ، وليس لمجرد إحصائها.وإذا كانت الدراسة الأسلوبية تعتمد الإحصاء وسيلة لكشف الظواهر اللغوية في النص ، فان بعض الدارسين يقع في إشكالية الوقوف عند الإحصاء كهدف وليس وسيلة ، الأمر الذي يخرج الدراسة الأسلوبية عن مسارها الصحيح.

<u>علاقة علم الأسلوب بعلمي البلاغة، واللغة :.</u>

<u>علاقة الأسلوبية بعلم اللغة:</u>

يمكن القول إن علاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة منشأ ومنبت، ولا يعني هذا عدم استقلال علم الأسلوب، بل الأقرب أن يُعَدّ عِلمًا مساوقًا لعلم اللغة، يهتم بعناصرها وإمكاناتها التعبيرية، وقد طرح بعضهم أن يكون لعلم الأسلوب أقسام علم اللغة نفسها.

وقد أدى الارتباط التاريخي، بين علم اللغة وعلم الأسلوب، ببعض المؤرخين، إلى الوقوع في الخلط بينهما، حين عدُّوا كل دراسة تتناول المظاهر الأسلوبية اللغوية بأنها من الأسلوبية. إذ لا يعني هذا الالتقاء في التاريخ والأدوات، أن يكون هناك التقاء في مجالات العمل بحيث ينتفي معه التفريق بين العلمين. بل إن علم اللغة هو علمٌ له حدوده ومعالمه، كما لعلم الأسلوب حدوده ومعالمه، فلا بد من أن يحافظ كلا العلمين على ذلك التمايز، الذي يسمح لروادهما التنافس كل في مجاله، وإثراء الساحة العلمية بالبحوث المتنوعة.

و يمكن أن توضع أهم الفروق بين علم اللغة وعلم الأسلوب في اتجاهين:

- **الاتجاه الأول:**

أن علم اللغة يدرس ما يقال، أي: مكونات الكلام الملفوظ. بينما تدرس الأسلوبية الكلام من حيث كيفية قوله، فتصف وتحلل القول بناءً على ذلك.

- **الاتجاه الثاني:**

يقدم علم اللغة الأدوات اللازمة للكاتب أو المتكلم، ليفصح عن فكرته، من ألفاظ وتراكيب وطرق بناء هذه الأدوات. أما الأسلوبية فتقدم عنصر الاختيار الذي يحدد ما يصلح وما لا يصلح من التعابير أو التراكيب، ليصل بالمستخدم للغة إلى نوع معين من التأثير في المتلقي، مع ضرورة احترام المتفق عليه بين العلماء من مدلولات لفظية وقواعد صرفية ونحوية وبيانية.

علاقة الأسلوبية بعلم البلاغة:

الكثير من الباحثين يرون أنّ الأسلوبية امتداد للبلاغة على أساس أنّ البلاغة ماتت وحلّ محلّها الأسلوبية، وهذا ليس بصحيح، فالبلاغة موجودة وهي تضع المقياس لمحاكمة الأساليب، وترى أنّ الجانب الجمالي هو موافقة هذه الأساليب، أمّا الأسلوبية فمعيارها التأثير على المتلقّي.

أوجه الاتفاق والاختلاف بين البلاغة والأسلوب:

هناك أوجه اتفاق كثيرة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة، كما توجد أوجه اختلاف، ولعلّ الوقوف على هذه الفروق يوضح لنا ويجلي مدى العلاقة والاتصال بين علم الأسلوب والبلاغة .

فأما أوجه الاتفاق فهي كما يأتي :

1- أن كلا منهما نشأ منبثقا من علم اللغة وارتبط به .

2- أن مجالهما واحد، وهو اللغة والأدب.

3- علم الأسلوب استفاد كثيرا من مباحث البلاغة، مثل: علم المعاني، والمجاز، والبديع، وما يتصل بالموازنات بين الشعراء وأساليبهم الفردية .

4- كما أنهما يلتقيان في أهم مبدأين في الأسلوبية، هما: العدول والاختيار.

5- يرى بعض النقاد أن الأسلوبية وريثة البلاغة، وهي أصل لها.

6- تلتقي الأسلوبية مع البلاغة في نظرية النظم , حيث لا فصل بين الشكل والمضمون كما أن النص لا يتجزأ .

7- البلاغة تقوم على "مراعاة مقتضى الحال" والأسلوبية تعتمد على "الموقف"؛ أي تبحث عن الأساليب المناسبة لمراعاة الموقف، وواضح ما بين المصطلحين من تقارب، (أي مصطلح الموقف، ومصطلح مراعاة مقتضى الحال).

<u>وأما أوجه الاختلاف فهي على النحو الآتي :</u>

1- علم البلاغة علم لغوي قديم، أما علم الأسلوب فحديث.

2- البلاغة تدرس مسائلها بعيدا عن الزمن والبيئة، أما الأسلوبية فإنها تدرس مسائلها بطريقتين:

- **طريقة أفقية: أي علاقات الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد (أي البيئة) .**
- **طريقة رأسية . أي تطور الظاهرة الواحدة على مر العصور (أي الزّمن).**

3- البلاغة معيارية، والأسلوبية وصفية آنيّة.

4- الأسلوبية تستخدم البلاغة وقواعدها لتبرز الجانب الجمالي.

5- عندما تدرس البلاغة قيمة النص الفنية فإنها تحاول أن تكشف مدى نجاح النص المدروس في تحقيق القيمة المنشودة , وترمي إلى إيجاد الإبداع بوصاياها التقييمية. أما الأسلوبية فإنها تعلل الظاهرة الإبداعية بعد إثبات وجودها وإبراز خواص النص المميزة له.

6- من حيث المادة المدروسة فالبلاغة توقفت عند الجملتين كحد أقصى في دراستها للنصوص , كما أنها تنتقي الشواهد الجيدة وتجزئها. أما الأسلوبية فتنظر إلى الوحدة الجزئية مرتبطة بالنص الكلي وتحلل النص كاملا.

7- الأسلوب يراعي الحالة الوجدانية، ونتج هذا من تأثره بعلم النفس، والبلاغة كانت انطلاقًا من تأثرها بعلم المنطق.

8- البلاغة غايتها تعليمية ترتكز على التقويم , أما الأسلوبية فغايتها التشخيص والوصف للظواهر الفنية .

9- اتساع آفاق علم الأسلوب، أمّا البلاغة فهي ضيّقة الآفاق لكونها قواعد ثابتة.

اتجاهات الأسلوبية ومناهجها :

1- الأسلوبية التعبيرية :

ويقصد بها طاقة الكلام الذي يحمل عواطف المتكلم وأحاسيسه حيث أن المتكلم يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات التي يظهر أثرها على المتلقي وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات كما يسميها البعض ويعد بالي رائدا لهذا الاتجاه .

2- الأسلوبية البنائية :

وهي امتداد لآراء سوسير في التفريق بين " اللغة " و" الكلام" كما تعد امتدادا لمذهب بالي في الأسلوبية التعبيرية الوصفية , وفقد طور البنائيون في بعض الجوانب وتلافوا بعض جوانب النقص عند سابقيهم حيث عايشوا الحركة الأدبية وهنا يكون التحليل الأسلوبي خاضعا لتفسير العمل الفني باعتباره كائنا عضويا شعوريا .

3- الأسلوبية الإحصائية :

وهذا الاتجاه يعنى بالكم وإحصاء الظواهر اللغوية في النص ويبني أحكامه بناء على نتائج هذا الإحصاء . ولكن هذا الاتجاه إذا تفرد فإنه لا يفي الجانب الأدبي حقه فإنه لا يستطيع وصف الطابع الخاص والتفرد في العمل الأدبي , وإنما يحسن هذا الاتجاه إذا كان مكملا للمناهج الأسلوبية الأخرى . و المنهج الإحصائي أسهل طريق لمن يتحرى الدقة العلمية ويتحاشى الذاتية في النقد , فيجب أن يستخدم هذا المنهج كوسيلة للإثبات والاستدلال على موضوعية الناقد أي بعد أن نتعامل مع النص بالمناهج الأخرى التي تبرز جوانب التميز في النص .

4- منهج الدائرة الفيلوجية :

وهو منهج يقوم بدراسة العمل الأدبي على ثلاث مراحل هي:

الأولى: أن يقرأ الناقد النص مرة بعد مرة حتى يعثر على سمة معينة في الأسلوب تتكرر بصفة مستمرة .

الثانية :يحاول الناقد أن يكتشف الخاصية السيكلوجية التي تفسر هذه السمة .

الثالثة : يعود مرة أخرى إلى النص لينقب عن مظاهر أخرى لبعض الخصائص العقلية .

فهذه المراحل الثلاث تشكل في هيئتها الدوران حول النص مرة بعد مرة ويعتبر سبتزر أول من طبق هذا المنهج على أعمال ديدرو ورواية شارل لويس .

5- أسلوبية الانزياح :

وهي تقوم على مبدأ انزياح اللغة الأسلوبية عن اللغة العادية ويعرف الأسلوب على أنه انزياح عن المعيار المتعارف عليه, فهم يعتقدون أن الأسلوب الجيد هو الذي ينحرف عن اللغة الأصلية وطريقتها الاعتيادية على اختلافهم في مدى هذا الانحراف والانزياح فمنهم من يدعو إلى الخروج عن كل قواعد اللغة وهذا ما طبقه أهل الحداثة في أدبهم , والمعتدل منهم يقول أن الانزياح يكون في حدود قواعد اللغة حيث يكون الإبداع بسلوك طرق جديدة غفل عنها الآخرين لكنها لا تخالف قواعد اللغة أي النحو ويسميها كوهمين " الانتهاك " حيث أن المبدع يعتمد في إبداعه على اختراق المستوى المثالي في اللغة وانتهاكه.

6- الأسلوبية الأدبية :

وهي تعنى بدراسة الأسلوب الأدبي بجانبيه الشكلي والمضموني , ويسعى أصحاب هذا الاتجاه إلى اكتشاف الوظيفة الفنية للغة النص الأدبي وذلك عن طريق التكامل بين الجانب الأدبي الجمالي الذي يهتم به الناقد , والجانب الوصفي اللغوي اللساني .

وهذا هو الذي يميز هذا الاتجاه عن الاتجاه اللغوي الذي لا يهتم بالمعنى وغنما بالشكل والصياغة

7- الأسلوبية التأثرية :

وبنصب اهتمام هذا الاتجاه على المتلقي وقياس تأثيرات النص عليه من خلال استجابته وردود فعله , حيث إن المتلقي له الحق في توسيع دلالات النص من خلال تجربته هو .

البنيوية :

تشتقُّ كلمةُ (بنية) من الفعلِ الثلاثيّ (بنى) وتُعني البناءَ أو الطريقةَ، وكذلك تدلُّ على معنى التشييدِ والعمارةِ والكيفيةِ التي يكون عليها البناءُ، أو الكيفيةُ التي شُيّد عليهاوفي النحو العربي تتأسسُ ثنائيةُ المعنى والمبنى على الطريقةِ التي تُبنى بها وحدات اللغةِ العربيةِ، والتحولات التي تحدثُ فيها .

ولذلك فالزيادةُ في المبنى زيادةٌ في المعنى، فكلُّ تحولٍ في البنيةِ يؤدي إلى تحول في الدلالةِ، والبنيةُ موضوعٌ منتظم، له صورتهُ الخاصةُ ووحدتهُ الذاتيةُ؛ لأنَّ كلمةَ (بنية) في أصلها تحملُ معنى المجموعِ والكلِّ المؤلِّفِ من ظواهرَ متماسكةٍ، يتوقفُ كلٌّ منها على ما عداه، ويتحددُ من خلالِ علاقته بما عداه .

ولقد واجه تحديدَ مصطلحِ البنيةِ مجموعةٌ من الاختلافاتِ ناجمةً عن تمظهرِها وتجليها في أشكالٍ متنوعةٍ لا تسمح بتقديمِ قاسمٍ مشتركٍ؛ لذا فإن جان بياجه ارتأى في كتابه (البنيوية) أن إعطاء تعريف موحد للبنية رهينٌ بالتمييز "بين الفكرة المثالية الإيجابية التي تُغطي مفهوم البنية في الصراعات أو في آفاقٍ مختلفةِ أنواعِ البنياتِ، والنوايا النقديةِ التي رافقتْ نشوءَ وتطورَ كلِّ واحدةٍ منها مقابلَ التياراتِ القائمةِ في مختلفِ التعاليم" .

فجان بياجه يقدم لنا تعريفًا للبينةباعتبارها نسقًامن التحولات :" يحتوي على قوانينهِ الخاصةِ، علمًا بأنَّ من شأنِ هذا النسقِ أن يظلَّ قائمًا ويزدادَ ثراءً بفضلِ الدور الذي تقومُ به هذه التحولاتُ نفسُها، دون أن يكونَ من شأنِ هذه التحولات أن تخرجَ عن حدودِ ذلك النسقِ أو أن تستعينَ بعناصرَ خارجية، وبإيجاز فالبنيةُ تتألفُ من ثلاثِ خصائصَ: هي الكليةُ والتحولاتُ والضبط الذاتي".

إذن نلاحظ مما سبق أن جان بياجه لا يُعرِّف البنيويةَ بالسلبِ، أي بما تنتقده البنيويةُ؛ لأنه يختلف من فرعٍ إلى فرعٍ في العلومِ الحقةِ والانسانيةِ، فهو يُفرّقُ في تعريفهِ للبنيةِ بين ما تنتقده وما تهدف إليه .

كما نلحظ أنَّ التعريفَ السابقَ يتضمنُ جملةً من السّماتِ المميزةِ( )فالبنيةُ أولاً نسقٌ من التحولاتِ الخارجيةِ، وثانيًا لا يحتاجُ هذا النسقُ لأي عنصرٍ خارجيّ، فهو يتطورُ ويتوسعُ من الداخلِ، مما يضمنُ للبنيةِ استقلالاً ويسمحُ للباحثِ بتعقلِ هذه البنيةِ .

أما عن خصائصِ البنيةِ التي أشارَ إليها جان بياجه في تعريفهِ فهي ثلاثُ خصائصَ كالتالي:

(1) . الكلية أو الشمول :

وتُعني هذه السمةُ خضوعَ العناصرِ التي تُشكِّل البنيةَ لقوانينَ تُميّزُ المجموعةَ كمجموعةٍ، أو الكلَّ ككلٍّ واحد .ومن هذه الخاصيةِ تنطلقُ البنيويةُ في نقدِها للأدبِ من المسلَّمةِ القائلةِ بأنَّ البنيةَ تكتفي بذاتها، فالنصُّ الأدبيُّ مثلاً هو بنيةٌ تتكونُ من عناصرَ، وهذه العناصرُ تخضعُ لقوانين

تركيبيةٍ تتعدى دورَها من حيثُ هي روابطُ تراكميةٌ تشدُّ أجزاءَ الكيانِ الأدبيّ بعضَه إلى بعضٍ، فهي تُضفي على الكلِّ خصائصَ مغايرةً لخصائصِ العناصرِ التي يتألف منها البعض.

كما إن هذه الخاصية تُبرزُ لنا أنَّ البنيةَ لا تتألفُ من عناصرَ خارجيةٍ تراكميةٍ مستقلةٍ عن الكلِّ، بل هي تتكونُ من عناصرَ خارجيةٍ خاضعةٍ للقوانينِ المميزةِ للنسقِ، وليس المهمُّ في النسق العنصرُ أو الكلُّ، بل العلاقاتُ القائمةُ بين هذه العناصرِ .

(2) . التحولات :

أما عن خاصيةِ التحولاتِ، فإنها توضحُ القانونَ الداخليَّ للتغيراتِ داخلَ البنيةِ التي لا يمكنُ أن تظلَ في حالةِ ثباتٍ؛ لأنها دائمةُ التحولِ . وتأكيدًا لذلك ترى البنيويةُ أنَّ كلَّ نصٍّ يحتوي ضمنيًا على نشاطٍ داخلي، يجعل من كلِّ عنصرٍ فيه عُنصرًا بانيًا لغيرهِ ومبنيًّاً في الوقت ذاته، ولهذا فقد أخذت البنيويةُ هذه السمةَ بعينِ الاعتبارِ لتُحاصرَ تحوّلَ البنيةِ وما قد يعتريها من بعض التغيير. كما إن هذه السمةَ تُعبّرُ عن حقيقةٍ هامةٍ في البنيويةِ، وهي أنَّ البنيةَ لا يمكن أن تظلَّ في حالةِ سكونٍ مطلق، بل هي دائمًا تقبلُ من التغيّراتِ ما يتضمنُ مع الحاجاتِ المحددةِ من قِبل علاقاتِ النسقِ أو تعارضاته، فالأفكارُ التي يحتويها النصُ الأدبيُ مثلاً تُصبح بموجبِ هذا التحولِ سببًا لبزوغِ أفكارٍ جديدة.

(3) . التنظيم الذاتي :

أما عن خاصيةِ التنظيمِ الذاتي، فإنها تمكّنُ البنيةَ من تنظيمِ نفسِها كي تُحافظَ على وَحدتِها واستمراريتِها؛ وذلك بخضوعِها لقوانينِ الكلِّ .

وبهذا فيحقق لها نوعًا من " الانقلاب الذاتي " ونُعني به أن تحولاتِها الداخليةَ لا تقودُ إلى أبعدَ من حدودها، وإنّما تُولّدُ دائمًا عناصرَ تنتمي إلى البنيةِ نفسِها، وعلى الرغم من انغلاقها هذا لا يُعني أن تندرج ضمن بنيةٍ أخرى أوسعَ منها، دون أن تفقد خواصها الذاتية.

وقد اختلف الدارسونَ والنقادُ في تبيانِ مفهومِ البنيويةِ كما ذكرنا سابقًا، حتى البنيويون أنفسُهم نجدُهم يوردون لها تعريفاتٍ مختلفةً وهي في معناها الواسع "طريقةُ بحثٍ في الواقعِ، ليس في الأشياءِ الفرديةِ بل في العلاقاتِ بينَها" وهذا ما ذهب إليه جان بياجه وغيره . ويرى (ليفي شتراوس) أن "البنيةَ مجردُ طريقةٍ أو منهجٍ يمكن تطبيقُها في أي نوعٍ من الدراسات تمامًا كما هي بالنسبةِ للتحليلِ البنيويّ المستخدمِ في الدراساتِ والعلومِ الأخرى".فشتراوس يحددُ البنيةَ

بأنها "نسقٌ يتألفُ من عناصرَ يكونُ من شأنِ أيّ تحولٍ يعرضُ للواحدِ منها أن يُحدثَ تحولاً في باقي العناصرِ الأخرى. .

ويرى (لوسيان سيف) أنَّ مفهومَ البنيةِ في أوسع معانيه يشير إلى " نظامٍ من علاقاتٍ داخليةٍ ثابتةٍ، يُحدد السماتِ الجوهريةَ لأيّ كيان، ويشكّل كلاً متكاملاً لا يمكن اختزاله إلى مجرّدِ حاصلِ مجموعِ عناصره، وبكلماتٍ أخرى يشير إلى نظامٍ يَحكُم هذه العناصرَ فيما يتعلّق بكيفيةِ وجودِها وقوانينِ تطوّرِها. ولعلّ التعريفَ الأخيرَ يقودُنا إلى العلاقةِ بين الجزءِ والكلِّ في نظرِ البنيويين، فَهم يرون أنَّ العلاقةَ بين الجزءِ والكلِّ ليست مجرّدَ اجتماعِ مجموعةٍ من العناصر المستقلةِ، بل إن هذه العناصرَ تخضعُ لقوانينَ تتحكّمُ في بناءِ العلاقةِ التي تجمعُ الأجزاءَ، وتُضفي هذه القوانينُ على البنيةِ سماتٍ كليّةً تختلفُ عن سماتِ العناصرِ كلٌّ منها على حدةٍ، كما تتميزُ عن مجموعِ هذه العناصر .

ويرى ليونارد جاكسون أن البنيويةَ هي " القيامُ بدراسةِ ظواهرَ مختلفةٍ كالمجتمعاتِ، والعقولِ، واللغاتِ، والأساطيرِ، بوصفِ كلٍّ منها نظامًا تامًا، أو كلاً مترابطًا، أي بوصفِها بنياتٍ، فتتمُ دراستُها من حيثُ أنساقُ ترابِطها الداخليةُ، لا من حيثُ هي مجوعاتٌ من الوحداتِ أو العناصرِ المنعزلةِ، ولا من حيثُ تعاقبُها التاريخي

<u>مستويات النقد البنيوي</u>

لم تُبتدع البنائية هذه النظرية، بل كانت لها إرهاصات قوية منذ ما يقرب من نصف قرن، ويبدو أن سيادة الروح العالمي في منهاج الدراسات الإنسانية كان لها أثر بالغ في حدس بعض النقاد ببعض العناصر الأساسية في التحليل البنائي بشكل مبكر .

ولعل من أهمهم (رومان انجاردن)، الذي نشر كتابه (العمل الفني الأدبي) عام 1931م بمدينة هيل، ثم دعمه بعدة كتب تالية آخرها نُشر في طوبنجن عام 1968م، وقدم رومان نظرية كاملة عن المستويات الأدبية وإن كانت لا تعد نموذجًا بنائيًا؛ لخلطها ببعض المقولات النفسية والأفكار المثالية بالجسم اللغوي للعمل الأدبي ،فمثلاً المستوى الأدنى أو الأول عنده كان هو المستوى الصوتي الحسي اللغوي، وهو يحمل قيمًا أدبية محددة تقوم بدور حاسم في تشكيل المستوى التالي له وهو الخاص بالدلالة اللغوية، ويعد هذا المستوى الثاني أساس العمل الأدبي؛ لأنه يكّون موضوعاته وما يتمثل فيه من أشخاص وأحداث وأشياء ؛ لأن دلالة الجمل في العمل الأدبي قد تبعث حالات صورية لأشياء متخيلة مقصودة هي التي تكون الموضوع.

ونتجاوز تلك المستويات السابقة، إلى أن نصل إلى تقسيمات النقاد للمستويات على النحو التالي:

أولاً : المستوى الصوتي، حيث تدرس فيه الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع، ويتم معرفته من خلال الصوتيات .

ثانيًا : المستوى الصرفي، وتُدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي خاصة، وهذا المستوى يحتاج إلى كل ما يُبنى عليه علم الصرف .

ثالثًا : المستوى المُعجمي، وتُدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والحيوية والمستوى الأسلوبي لها، بمعنى أنه يبحث في دلالة الكلمات اللغوية .

رابعًا : المستوى النَحوي، وتُدرس فيه تأليف وتركيب الجمل وطُرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية، بمعنى أنه يبحث في بناء الجملة سواء أكانت فعلية أو أسمية أو شبة جملة .

خامسًا : مستوى القول، وذلك لتحليل تراكيب الجمل الكبرى؛ لمعرفة خصائصها الأساسية والثانوية .

سادسًا : المستوى الدلالي، وذلك يشغل بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصورة المتصلة بالأنظمة الخارجية عن حدود اللغة والتي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر .

سابعًا : المستوى الرمزي، وتقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولاً أدبيًا جديدًا يقود بدوره إلى المعنى الثاني أو ما يُسمى باللغة (داخل اللغة) .

إن الناظر إلى هذه المستويات يجدها كلها تتصل باللغة، فهي تنطلق من اللغة وتُطبق عليها، واللغة كما نعرف لا تحتمل الاتساع والتحدد كما في مناهج النقد الأخرى ومن هنا تنبع عملية هذا المنهج وتعامله الدقيق مع النصوص الأدبية. فالمحلل البنيوي يقوم بدراسة جميع هذه المستويات في نفسها أولاً، وعلاقتها المتبادلة وتوافقاتها والتداعي الحر فيما بينها والأنشطة المتمثلة فيها، وثانيًا هو ما يحدد في نهاية الأمر البنية الأدبية المتكاملة .

ما بعد البنيوية (التفكيكية)

التفكيكية منهج نقدي أسسه الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا (1930-2004) ويهدف من خلاله دراسة النصوص التي غلبت عليها صفة المطلق و المثالية اعتمادا على هذا المنهج

التفكيكي الذي لا يعطي اعتبارا للمقدس فيولد من خلاله أشياء كثيرة سكت عنها النقاد القدماء ، وقد طرح آراءه في ثلاثة كتب نشرت في سنة 1967 وهي (حول علم القواعد) و (الكتابة والاختلاف) و(الكلام والظواهر)واستند ديريدا في هذا المنهج إلى قطيعة سبق أن أعلنها الفيلسوف نيتشه تجاه الميتافيزيقيا ، وتتجلى التفكيكية في أنها تقوض مفهوم الحقيقة بمعناه الميتافيزيقي كما تقوض الواقع بمعناه الوضعي التجريبي وتحول سؤال الفكر إلى مجالات اللغة والتأويل .ويعتبر منهج التفكيك deconstruction أهم حركة ما بعد البنيوية في النقد الأدبي إضافة إلى أنها الحركة الأكثر إثارة للجدل في الوقت المعاصر ويستخدم التفكيك ((للدلالة على نمط من قراءة النصوص بنسف ادعاها المتضمن أنها تمتلك أساسا كافيا في النظام اللغوي الذي نستعمله ، كي تُثبت بنيتها ووحدتها ومعانيها المحددة))و أي مناقشة للتفكيك لابد أن تبدأ بالقارئ ، وتجربة القارئ التي لا يوجد قبل حدوثها شيء " فهو يفكك النص ويعيد بناءه على وفق آليات تفكيره . وهو بذلك يعتمد على آليات الهدم والبناء من خلال القراءة ،و لعل من البديهي لدى القارئ أن مصطلح التفكيك يعتمد على الهرمنيوطيقا الذي يمارس من خلاله تفكيك النص ، فالقارئ " يحدث عنده المعنى ويُحدثه ، ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف.و يبحث جاك دريدا عن المنطوق أو أفضلية الكلام على الحضور رغبة منه في قلب المعنى وإسقاطه من اللغة .. فهو يرى " إن اللفظ الاستعماري للترجمة أو النسخ خطير ، لكونه خطير يفترض نصاً موجوداً في الآن ، نصاً جامداً ، حضوراً لا انفعالياً لتمثال ، لحجرة مكتوبة أو لوثيقة ..." إن عمل دريدا " عمل مفكك De-constructeur لكونه قد أعاد النظر في المفاهيم التي تأسس عليها الخطاب الغربي الذي لا يعدو أن يكون خطاباً ميتافيزيقياً ، وليس هناك بديل يقدمه دريدا ، بل إن مشروع عمله لا يمكن أن ينحصر في دائرة محددة أنها مغامرة لا يمكن التنبؤ بنتائجها ولكن يمكن معرفة سمعتها ونقصد هدم الميتافيزيقيا .. " ،ولهذا يقود التّفكيك، إذن، هجوماً ضارباً وحرباً عشواء على الميتافيزيقيا في قراءة النّصوص: فلسفيّةً كانت أو غير فلسفيّة. ويُقصد بالميتافيزيقيا التي يستهدفها التّفكيك في هجومه: "كلّ فكرةٍ ثابتةٍ وساكنةٍ مجتثّةٍ من أصولها الموضوعيّة، وشروطها التّاريخيّة"ويتّصف التّفكيك بطابعٍ سياسيٍّ فضلاً عن كونه إستراتيجية فلسفيّةً لأنّه يتقدّم باتّجاه النّصوص، لا لكي يهدم ويُقوّض المنطق الذي يحكم النّصّ فقط، وإنّما، أيضاً، لكي يفضح الميتافيزيقيا.و يهدف التّفكيك إلى كسر الثّنائيّات الميتافيزيقيّة: داخل/خارج، دالّ/مدلول، واقع/مثال.... لإقرار حقيقة (المتردّد اللاّيقينيّ) في عبارة (لا هذا.. ولا ذاك). وانطلاقا من خلفيته الدينية والتي انطلقت منها التفكيكة وهي ما دفعته إلى القول بوجود خلخلة في المثالية الدينية المتمثلة في سيطرة اللوغوس / الكلمة في الكتاب المقدس .إن التفكيكية منهج في الدراسة النقدية تعتمد في منطلق على رفض كل ما

غيبي لاهوتي يقول د. غسان السيد : ((لقد جاءت اللّحظة الحداثويّة الأوربيّة التي نقلت الإنسان من واقعٍ إلى واقعٍ آخر مختلفٍ تخلخلت فيه كلّ الثّوابت السّائدة التي جمّدت العقل البشريّ لقرونٍ طويلةٍ. فتشكّل وعيٌ جديدٌ معارضٌ بصورٍ كلّيّةٍ للوعي اللاّهوتيّ الذي أراد توحيد العالم حول مركزٍ عقائديٍّ موحّدٍ يتجسّد فيه المعنى الوحيد للحقيقة التي لا تقبل النّقاش)).ويمكن الحديث عن أهم المعطيات النقدية التي قدمها دريدا لمشروعه النقدي التفكيكيّ من خلال النقاط الآتية

1. الاختلاف :

يشير المصطلح الأول (الاختلاف) إلى السماح بتعدد التفسيرات انطلاقاً من وصف المعنى بالاستفاضة، وعدم الخضوع لحالة مستقرة، ويبين (الاختلاف) منزلة النصية (Textualité) في إمكانيتها تزويد القارئ بسيل من الاحتمالات، وهذا الأمر يدفع القارئ إلى العيش داخل النص، والقيام بجولات مستمرة لتصيد موضوعية المعنى الغائبة.

2-نقد التمركز : Critique of centrait :

ويُبين هذا المعطى أن التفكيكية لها إمكانية كبيرة في فحص منظومة الخطاب الفلسفي الغربيّ عبر قرونه الممتدة زمنياً، والمكتسبة لخصوصية معينة في كلّ لحظةٍ من لحظاتها، بوصفها المراحل المتعاقبة للبناء التدريجي للفكر الأوربي الحديث، ويكشف هذا المعطى في الوقت نفسه عن التأمل الفلسفي المتعالي، ويعمل على تعريته، وتمزيق أقنعته بوصفها رواسب حجبت صورة الحقيقة.3

3-نظرية اللعب:

وتهدف هذه النظرية إلى تمجيد التفكيكية لصيغة (اللعّب الحرّ) اللامتناهي لكتابة ليست منقطعة تماماً عن الإكراهات المغيّبة للحقيقة، وتأكيد المعطى الثقافي للفكر والإدراك، وغياب المعرفة السطحية المباشرة، واستلهام أفق واسع من المرجعيات الفكرية المماثلة، والفلسفية المعقدة، والنظم المخبوءة، وطرائق التحليل الخاصة .

4-علم الكتابة :

يعدّ هذا المنهج نقداً لثنائية سيوسير (الدال والمدلول)، ورؤيته لدور العلامة وفاعليتها في بناء النص، فالدال عند سيسير هو تشكّل سمعي وبصري، وصورة لحمل الصوت، وقد عدّ دريدا ذلك تمركزاً حول الصوت، وصورة واهمة لحمل المعنى، وقد اقترح دريدا استبدال (العلامة) بمفهوم الأثر (Trace) بوصفه الحامل لسمات الكتابة، ولنشاط الدال، وقد تحولت اللغة وفقاً لذلك من نظام للعلامات . كما هي عند سيسير . إلى نظام للآثار . كما هي عند دريدا . وتعين تلك الآثار على ترسيخ مفهوم الكتابة، وتوسيع اختلافات المعنى المُتحصل من نشاط دوالها، لذلك عدّ دريدا علم الكتابة "بأنّه علم للاختلافات"

5-الحضور والغياب: من أهم المرتكزات التي اعتمدها ديريدا لأنّ جميع إجراءات العملية النقدية للتفكيك تخضع لحضور الدوال وتغييب المدلول، فضلاً عن أنّ معطيات (الاختلاف، ونقد التمركز، ونظرية اللعب، والكتابة) تبرز فيها بشكل مباشر ثنائية الحضور والغياب، وقد انطلق دريدا من خلال هذه الثنائية . إلى جانب المعطيات السابقة . لنقد توجه الخطاب الفلسفيّ الغربيّ، وتقويض أُسسهِ من خلال كشف تناقضاته واللّعب بأنظمته وممارساته، وتحويل معادلته المعرفية من (ميتافيزيقيا الحضور) إلى غياب المعنى واختلافه وتعدده.

والتفكيكيةباختصار هي تفكيك النص الأدبي ثم إعادة بنائه وذلك للوقوف على لغته والوصول إلى أبعاد رموزه واستعاراته اللغوية, وقد شبهها الكثير من النقاد بهدم البناء ومعرفة محتوياته ثم إعادة بنائه من جديد.

وهذا هو المنهج التفكيكي, حيث يقوم على هدم النص الأدبي وتجزئته إلى جزئيات صغيرة مثل : (اللفظ, والمعنى, والتراكيب, والرموز, والصورة الفنية, والأسلوب . . . إلخ) ثم إعادة بنائه من جديد حتى تكتمل الصورة للناقد عن محتويات هذا النص.

إذن؛ تريد التفكيكية الوصول إلى البؤر المطمورة في النص وهي لا تتم إلا من خارج المعنى, أي جعلت التفكيكية الناقد حراً بالتوجه نحو المدلول, وحراً في قلب التمركز المنطقي حول الفعل وحراً في عقله الفلسفي.

نظرية التلقي : أسسها ، سياقها ، مفاهيمها

إن الحديث عن نظرية التلقي كقصدية و كوعي منهجي ، يقتضي تناول محدودية الممارسات النقدية والإجراءات المنهجية السابقة، فتاريخ المنهج خاصة في أوربا عرف مسارا

تطوريا، بحيث أن المنهج اللاحق يتجاوز السابق محدثا شبه قطيعة مع أسسه النظرية وأدواته الإجرائية.

فقد رأينا في الفصول السابقة أن منهج تاريخ الأدب منذ مدام دوستايل في كتابها " النظر للأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية " المنشور عام 1800، ومرورا بسانت بوف وهيبوليت تين ، ووصولا إلى غوستاف لانسون ، كان يعتمد خلفية له الفلسفة الوضعية التي تهتم بدراسة الأسباب والعلل التي تنتج الظواهر ، ومن تم راح المنهج التاريخي للأدب يدرس ويحلل علاقات الأدب بالمكونات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية ، ويعلي من شأن المؤلف ، فسانت يوف يعتبره الوسيط بين العمل الأدبي والمجتمع ، ولهذا السبب يذهب رولان بارت إلى أن المؤلف شخصية حديثة إذ " يمكننا القول أنها ابتدعت من طرف منهج تاريخ الأدب من طرف سانت بـوف ولانسون ، لأنه وإن وجد دائما شخص يكتب لم يكن دائما مهما أن نعرفه: فهو ميروس لا يعرف هل وجد فعلا ، وأناشيد البطولة في العصر الوسيط كانت مجهولة المؤلف ، فلم يصبح المؤلف صورة مركزية إلا ابتداء من القرن 19 بحيث يرى فيه النقد التاريخي مكان التقاء الأدب بالمجتمع ، وفي الوقت نفسه فالعصر كله قد رقى الفرد المبدع إلى مصاف الإله .

وحينما تحول النموذج من سلطة المؤلف إلى سلطة النص عرفت الدراسات الأدبية نقلة نوعية ، ساهم فيها التطور الذي عرفته اللسانيات والدراسات الانتربولوجية البنيوية. وقد كان للفلسفة الكانطية والحبشطلتية وللرياضيات دور كبير في تغيير الرؤية للأدب ، وفي إعادة تحديد المفاهيم ؛ كمفهوم الأدب والأجناس الأدبية والنص والتركيز على مفهوم العلاقة بدل المرجع ، والاهتمام بالكشف عن أسرار العمل الأدبي من داخله متلافية كل بحث عن التكون المرتبط بالعالم الخارجي أو التاريخ. وبالموازاة مع هذا التأثير الفلسفي والعلمي في تحويل وجهة النظر اتجاه الأدب واستقلاليته عن العالم الخارجي ، كانت هناك بعض الحركات الإبداعية كالمستقبليين على سبيل المثال. تذلل الطريق أمام المنظرين وتوفر لهم مجالا خصبا للتطبيق، إضافة أن بعض الأدباء النقاد 1 قد سبقوا إلى التأكيد على استقلالية النص واعتباره تمرينا لغويا صرفيا.

إن تركيز البنيوية على النص بدل المؤلف سيقود إلى فرضيات أولية حول القراءة في علاقتها بالكتابة، وهذا ما حدا برولان بارت إلى أن يذهب إلى أن موت المؤلف إيذان بميلاد القارئ.

إن مقولة القارئ كمكون أساسي في العملية الإبداعية ، أثير منذ القديم إذ نجد أصداءه في التداول الشعري القديم في الإنشاد ، فالشاعر وهو ينشد قصيدته يفترض قارئا إما أن يكون هو الممدوح أو المثقف الذي يحضر عملية الإنشاد والإلقاء ، وفي تلك الأفعال التي

يبدأ بها العلماء والنقاد والفقهاء في كتاباتهم مثل " اعلم، فافهم ". ونجد لذلك أمثلة في الكتابة الروائية ، فدنيس ديدور في روايـــتـه " جاك القدري " يستحضر القارئ ويتحاور معه ويوجهه ويكشف له عن لعبة الكتابة. .

وقد بدا الاهتمام بالقارئ والقراءة قبل ظهور نظرية التلقي ، غير أن هذا الاهتمام لم يسفر عن تصور منهاجي نسقي لهذه العملية ، بحيث بقي في طور البدايات ، وإن الفصل الذي خصصه جون بول سارتر في كتابه " ما الأدب ؟ " تحت عنوان " لمن نكتب ؟ ". يبرز بجلاء الانشغال المبكر لدى هذا الفيلسوف الوجودي بمسألة القارئ والقراءة.

فهو يذهب في إطار التفاعل بين الكتابة والقراءة إلى " أن الكاتب إنما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من أفراد الناس في العالم " وفي هذا السياق يحدد طبيعة القارئ المستهدف ، ففي تصوره " ليس القارئ الذي أتوجه إليه بالإنسان الذي جمع في نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر ، على غرار " ميكرو ميجاس " وليس هو نموذج " الساذج ". كما أنه ليس هو الله. فليس فيه جهل الساذج الوحشي الذي يجب أن يشرح له كل شيء حتى البدائيات ، وليس هو روحا ولا صفحة بيضاء. وليس عالما بكل شيء شأن الله ... وإنما أكشف له بعض مظاهر العالم فاستفيد مما يعلم لأحاول تلقينه ما لا يعلم. وهو معلق بين الجهل المطلق والعلم التام. ولديه بضاعة محدودة تتغير من لحظة إلى أخرى. وهي كافية للإيماء بصفته التاريخية " . إن مواصفات القارئ التي يضعها جون بول سارتر تتحدد من خلال مفهوم الحرية والتاريخية، فالقارئ شخص منخرط في التاريخ ليس بالقارئ المثالي ولا بالقارئ الساذج. ومعالمه تتحدد أيضا في ثنايا العمل الأدبي ، إذ ما دامت " حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل مها عن الأخرى، ويتبادلان التأثير فيما بينهما من ثنايا عالم واحد ، فمن الممكن أن يقال : إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارئ ، كما يمكن أن يقال أيضا إن الكاتب – حينما يختار قارئه – يفصل بذلك في موضوع كتابه. ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت لـــه "

إن صورة القارئ المتضمنة في العمل هي ما سيصطلح عليها بالقارئ الضمني ينم تحليل جون بول سارتر ، عن وعي عميق بوظيفته القارئ في انفتاح العمل الأدبي على إمكانيات لا نهاية من التأويلات ، حيث انتقد التصور الذي يعلي من شأن المؤثرات الخارجية من جهة المؤلف يقول : " سيستهوي قوما القول بأن كل محاولة لتفسر عمل الفكر ، عن طريق الجمهور الذي يتوجه به إليه ، محاولة زائفة مفتعلة تتناول العمل تناولا غير مباشر . ألا يكون الأمر أيسر وأقوم وأدق إذا أخذنا ظروف الكاتب نفسه عاملا حاسما في إنتاجه ؟ ألا

يكون من الأوفق القول بفكرة " تين " في تأثير البيئة ؟ غير أني أجيب هؤلاء بأن التفسير بالبيئة حاسم حقا من حيث إن البيئة تنتج الكاتب، ولذلك لا أعتقد في هذا التفسير. إذ الشأن في الجمهور أن يكون على النقيض من ذلك ، لأنه يهيب بالكاتب ، أن يضع أسئلة يتوجه بها إلى حريته. والبيئة قوة دافعة إلى الخلف ، ولكن الجمهور على النقيض انتظار ، وفراغ يملأ.

من خلال هذا النقد الذي يوجهه سارتر للمنهج الوضعي، الذي يحاول تفسير الإبداع بمقولات علية خارجية متحكمة ومقيدة للحرية ، تبرز الخلفية الفلسفية المتحكمة في تصوره للإشادة بمقولة القارئ باعتباره محررا للعمل الأدبي وضامنا لاستمراريته في الحاضر والمستقبل ، في حين أن كل تفسير يعطي الأولية للعلل المتحكمة يسقط في دفع العمل إلى الماضي وإلى الخلف.

تبقى هذه الأفكار حول مفهوم القراءة والقارئ لبنات أولية في بروز نظرية التلقي ، هذه النظرية

التي ستتخذ صيغتها النسقية في ألمانيا ، في مدرسة كونسطانس وقد كان من أبرز رواد هذه النظرية كل من هانس روبير ياوس وفولفغانغ آيزر. فكيف تمت بلورة هذه النظرية وما هي خلفياتها الفلسفية ومفاهيمها الأساسية ؟

<u>نظرية التلقي : النشأة والأسس :</u>

إن نشوء نظرية ما هو جواب عن سؤال ، واستجابة لحاجة ، بالإضافة إلى أن النظرية تحمل معها نموذجا استبداليا جديدا يتجاوز النماذج السابقة ، ولا تنشأ النظرية إلا إذا وقعت أزمة في الأسس ، وبذلك تكتسب النظرية الجديدة مشروعيتها. فما هي الأسئلة التي طرحت على نظرية التلقي ؟ وما هي طبيعة الأزمة التي سعت هذه النظرية إلى اقتراح حلول لها ؟

يذهب " فانسون يوف " في كتابة " ما القراءة ؟ " إلى أن السبب في الاهتمام بالقراءة والقارئ هو المأزق الذي عرفته الدراسات الشكلانية ، والتطور الذي حصل في ميدان اللسانيات ، لقد بدأ الاهتمام بالقراءة يتطور " في الوقت الذي عرفت فيه المقاربات البنيوية بعض الفتور ، إذ تبين أن اختزال النص الأدبي إلى مجموعة من الأشكال عديم الفائدة ، لقد أصبحت الشعرية في مأزق . إذ كل دراسة تعنى بالبنيات فقط تؤدي إلى نماذج عامة وناقصة جدا " أما السبب الثاني فهو الانطلاقة التي ستعرفها التداوليات بحيث أضافت للسانيات في وصفها لاشتغال اللغة فرعا ثالثا للفرعين المعهودين : " التركيب " الذي يعنى بدراسة العلاقة بين العلامات ، و " علم الدلالة " الذي يبحث في علاقة العلامات بما تدل عليه ، وهو التداوليات، أي البحث في

علاقة العلامات بمستعمليها. وهكذا فالتداوليات ستركز على التفاعل داخل الخطاب، بين الإرسالية والمرسل إليه وبين النص والقارئ. ومن تم سيحدث تحول كبير في علاقة المكونات التي يتم بها التواصل ، وسيعاد النظر في تحديد الأدب وطريقة دراسة النصوص. فالسؤال ما الأدب ؟ يعني أن نتساءل لماذا نقرأ كتابا ما ؟ لقد " أصبحت أحسن وسيلة لفهم قوة واستمرارية بعض الأعمال هي أن نتساءل حول ما يجده القراء فيها .

أما روبير هولوب ، في كتابه نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ، فإنه اعتمد مقالة لهانس روبير ياوس نشرت سنة 1969 تحت عنوان " التغيير في أنموذج الدراسات الأدبية ". حيث لخص فيها هذا الأخير تاريخ المناهج الأدبية مفترضا أن بداية ثورة ما في الدراسات المعاصرة كانت على وشك الحدوث. وقد أكد ياوس في هذه المقالة " أن دراسة الأدب ليست عملية تشتمل على التراكم التدريجي للوقائع والحجج التي من نشأتها أن تقرب أكثر ، كل جيل متعاقب ماهية الأدب في الواقع أو تقربه من فهم صحيح للأعمال الأدبية الفردية ، بل بالأحرى يتميز التطور الأدبي بالقفزات النوعية والانقطاعات ونقط الانطلاق الأصلية. ويتم إقصاء الأنموذج الذي سبق أن وجه البحث الأدبي في الوقت الذي لم يعد يستجيب للمتطلبات التي وضعتها له الدراسات الأدبية ، وهكذا فإن أنموذجا جديدا يكون ملائما أكثر لهذه المهمة ومستقلا عن النمط الأسبق ويحل هذا الأنموذج محل المقاربة المتقادمة إلى أن يصبح هو بدوره عاجزا على مسايرة وظيفته التي هي تفسير الأعمال الماضية للأجيال في الوقت الحاضر. يتبين من خلال هذا النص أن ياوس استفاد من بعض المفاهيم الأبستيمولوجية ، وهي مفهوم " الأنموذج paradigm " و " الثورة العلمية " محاولا بذلك إعادة تفسير طبيعة التطور الأدبي محتذيا في ذلك منهجية العلوم الطبيعية ، فمفهوم الأنموذج مكنه من رصد الانقطاعات الحاصلة في التطور الأدبي ؛ حيث أن كل أنموذج يحمل معه رؤية ترتبط بأسئلة معينة وتستجيب لحاجيات خاصة ؛ وحينما يعجز الأنموذج على مسايرة التطورات الحاصلة ولا يقدر على إيصال الأعمال القديمة للقارئ الحديث فإنه يخلي المكان لنموذج آخر ، قادر على خلق تقنيات تأويل جديدة وكذا الموضوعات التي ينبغي تأويلها. ولكي يبرز ياوس جدة الأنموذج الذي سيطلق عليه نظرية التلقي ، سيصنف النماذج السابقة مبرزا طبيعتها وخلفياتها وحدودها وهي كالتالي :

<u>أ/ أنموذج ما قبل المرحلة العملية :</u>

وهو أنموذج كلاسيكي ذو نزعة إنسانية يعتمد كمعيار مقارنة الأعمال الأدبية بالنماذج المتفق عليها لدى القدماء. فالأعمال التي قلدت الأعمال الكلاسيكية بنجاح كانت تعتبر جيدة أو مقبولة

، أما تلك التي خرجت عن أعراف النماذج العريقة فكانت تعتبر رديئة أو غير مرضية. وكانت مهمة الناقد هي قياس الأعمال الأدبية في الحاضر مقابل القواعد الثابتة.

ب/ أنموذج الثورة العلمية للنزعة التاريخية :

ظهر هذا الأنموذج بعد انهيار النموذج الأول في القرنــين 18 و 19 وقد ظهر عقب تأسيس الأمم والاتصالات من أجل الوحدة الوطنية في كل أرجاء أوربا . وكنتيجة للتغيرات السياسية والتخمينات الإيديولوجية ، فقد أصبح تاريخ الأدب لحظة مؤملة من لحظات الشرعية الوطنية وبالتالي ارتكز النشاط على دراسات المصادر وعلى محاولات إعادة بناء ما قبل التاريخ لنصوص القرون الوسطى المعيارية ... وغالبا ما ارتبطت هذه المقاربة " التاريخانية " الوضعية من حيث المنهج بمقاربة آلية للنصوص وكذا برؤية ضيقة تكاد تكون شفينية.

ج/ النموذج " الجمالي–الشكلاني":

داخل هذا الأنموذج مناهج متعددة كالأسلوبية وتاريخ الأفكار، والشكلانية الروسية ، والنقد الجديد ، وما يربط مختلف هؤلاء النقاد والمدارس هو التحول من التفسيرات التاريخية والسببية إلى التركيز على العمل نفسه.

إن الوقوف على محدوديته هذه الأنموذجات سيفسح المجال لظهور أنموذج رابع ، ولو أنه " لا يمكن تحديده بعد شكل دقيق « كما يذهب هيلوب ، غير أن "ياوس" يضع مجموعة من المقتضيات المنهجية تحدد طبيعة هذا النموذج وتميزه عن النماذج الأخرى. فبالإضافة إلى التأويل والتوسط وتحيين فن الماضي وهو شرط أساسي استوفته كل أنموذج سابق. هناك شروط أخرى وهي :

– الوساطة بين التحليل الجمالي ، والشكلي ، والتاريخي ، والتحليل المرتبط بالتلقي ، وكذا بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعي.

– ربط المناهج البنائية والمناهج التأويلية.

– سبر أعماق جمالية التأثير (التي لم تعد ترتبط بالوصف وحده)، وبلاغة جديدة تستطيع فعلا تفسير الأدب "الراقي" وكذا الأدب الشعبي وظواهر وسائل الإعلام في آن واحد .

من خلال هذه المقتضيات يتضح لنا الطابع التركيبي لنظرية التلقي؛ حيث أن هذه الأخيرة تسعى إلى تجاوز النزعة البنائية والشكلانية المعتمدة على الوصف وتجاوز النزعة التاريخانية

التي تعتمد على تفسير الحدث محاولة بذلك تركيب هذين التوجيهين بفتحها على القارئ وعلى الهرمينوطيقا ، بغية إحداث بلاغة جديدة تكسر الحدود ما بين ما اصطلح عليه بالأدب الراقي والأدب الشعبي.

ملحق خاص
اصطلاحات نقد ادبي به زبان فارسي

اولا بعض االاصطلاحات البلاغية :

صدر

صدر در علم عروض نخستين پايه از مصراع اول هر بيت را گويند، مانند واژهي توانا بر وزن فعولن در اين بيت:

توانا بود هر كه دانا بود

ز دانش دل پير برنا بود

ضرب

ضرب آخرين پايهي از مصراع دوم هر بيت را گويند، مانند "بُوَد" بر وزن فَعَل در

توانا بود هر كه دانا بود

ز دانش دل پير برنا بود

ضعف تاليف

در علم معاني، نادرستي و سستي سخن به سبب تقدم و تأخري كه بر خلاف قواعد دستور زبان در اجزاي كلام واقع شود، يا حذفي ناروا كه در آنها پيش آيد، يا استعمال نا به جاي كلمهاي در تركيب كلام را ضعف تأليف ميگويند.

مانند: "والاتر از آنچه بود مقامش شد" به جاي "مقامش از آنچه بود والاتر شد".

يا مانند: "ديروز هوا گرم و من مدتي در استخر شنا كردم" كه حذف نا به جاي فعل "بود" از جمله ي اول باعث ضعف تأليف شده است.

ضعف تأليف از عيب هاي فصاحت كلام است.

عدالت ادبي

عدالت ادبي از خصلت هاي اخلاقي ادبيات به شمار مي رود. به موجب اين خصلت، هر اثر ادبي در نهايت بايد بازتابنده روحيه اي عدالت خواهانه باشد به طوري كه خبث و بدطينتي به كيفر برسد و پاكي و نيكي پاداش نيكو ببيند.

اين نظريه نخستين بار توسط توماس رايمر، اديب قرن هفدهم در كتاب "تراژدي هاي اعصار گذشته پيش كشيده شد اما پيش از آن نيز همواره از آثار ادبي توقع عدالت جويي و عدالت خواهي رفته است.

عدالت ادبي نزد دسته اي از نويسندگان مثل اسكار وايلد، نويسنده و شاعر ايرلندي و ديگر طرفداران نظريه "هنر براي هنر" چندان مورد توجه و اهميت قرار نگرفته است.

عصر ژاكوب

در تاريخ اجتماعي انگلستان سالهاي حكومت جيمز اول را در بر مي گيرد. اين دوران مانند دوران اليزابت از حيث فعاليت هاي ادبي بسيار غني بوده است. شخص پادشاه حداقل چهار كتاب نوشت كه دو تاي آن راجع به شعر و شاعري بود. از نمايش نامه نويسان برجسته ي اين دوران مي توان ويليام شكسپير، بن جونسون، و وبستر را نام برد. جان دان و درايتون نيز از مشهورترين شعراي غنايي در اين عصر بوده اند. در زمينه نثر فرانسيس بيكن و روبرت برتون از نويسندگان برجسته ي عصر ژاكوب به شمار مي آيند.

غزل

يكي از انواع مهم شعر فارسي غزل است كه همه ي ابيات آن بر يک وزن و قافيه اند.

ساختمان غزل همانند قصيده است . بدين معني كه مصراع اول بيت نخست با مصراع دوم همان بيت و مصراع هاي دوم ساير ابيات هم قافيه است . موضوع غزل برخلاف قصيده در خدمت آرزوها و خواست هاي خود شاعراست، از عشق و آرزو و شكايت از يار و امثال آن گرفته تا باورهاي فلسفي، عرفاني، اخلاقي و اجتماعي .

منظور از عشق در غزل، عشق صوري و زميني و در غزليات عرفاني كه عالي ترين تجليات عاشقانه و ربّاني در شعر فارسي است ،عشق الهي و آسماني است .

نخستين بيت غزل را مطلع و آخرين بيت آن را كه اغلب همراه با ذكر تخّلص شاعراست، مقطع مي نامند. تخّلص درغزل برخلاف تخّلص درقصيده، عنوان شعريِ شاعراست و در واقع امضاي شاعر در پايان آن است كه پس از دوره ي مغول بيش ترمعمول شده است.

رودكي،كمال الدين اصفهاني، سعدي و حافظ، فخرالدين عراقي، مولوي، صائب، خواجوي كرماني و عطار را غزليات زيبا و نغز است .

غزل پردازان هم روزگار ما بسيارند و از آن ميان بايد به ملک الشعراي بهار، رهي معيري، استاد شهريار، هوشنگ ابتهاج ،دکترحميدي شيرازي و بسيار کسان ديگر نام برد. از مخالفان غزل، ناصرخسرو مشهورترين است .

زيباترين و برجسته ترين بيت غزل يا قصيده را از لحاظ لفظ و معني بيت الغزل و بيت القصيده و يا شاه بيت مي گويند.

غليان

غليان در لغت به معني رويش و جوشش بي اختيار و پيش بيني نشده است و در نقد ادبي اصطلاحي است که به طور عمده توسط شعرا و منتقدان رمانتيک مطرح شد تا از چه گونگي زايش و تولد شعر سخن گويند. در اين ارتباط، غليان يا خودجوشي بيانگر نظريه اي است که به موجب آن عمل زايش و شکفتگي شعر در وجود شاعر به شيوه اي فارغ از پيش انديشي به مثابه تراکم و بارشي يکباره تحقق مي پذيرد

فابل

فابل داستاني است تمثيلي، داراي نکته هاي اخلاقي که قهرمانان آن حيوانات و گاه گياهان هستند که مانند انسان رفتار مي کنند و حرف مي زنند. دلايل استفاده از حيوانات در فابل اين بوده است که گفتار صريح و بدگويي و يا ريشخند مستقيم بزرگان و فرمانروايان براي نويسندگان کار ناممکني بوده است. زيرا شمشير تهديد همواره بالاي سر آنان بوده است. کليله و دمنه، موش و گربه عبيد زاکاني و مرزبان نامه اسپهبد مرزبان بن رستم را مي توان از اين نوع دانست.

فاصله صغري

فاصله صغري سه متحرک و يک ساکن را گويند. مثل شِنَوَم و يا بِرَوَم، يا دو هجاي کوتاه و يک هجاي بلند.

فاصله کبري

فاصله کبري چهار متحرک و يک ساکن را گويند. مثل بِبَرَمَش و يا بِخوانَمَش، يا سه هجاي کوتاه و يک هجاي بلند

فرافكني ادبي

فرافكني ادبي فرايندي رواني است كه به موجب آن شاعر يا نويسنده، حالات و احساسات دروني خود را به طبيعت بسط و نسبت مي‌دهد و به همگون‌سازي عواطف خود با طبيعت مي‌پردازد. نمونه‌ي چنين فرافكني را مي‌توان در شعر شاعري اندوهناک از فراق دلدار يافت كه نم نم باران را جلوه‌ي اندوه آسمان از نظاره‌ي چنين فراقي مي‌داند و آن را همدردي با خود تعبير مي‌كند.

فرا نقد

نقد نقد (يا همان فرانقد) بحث درباره خود نقد و مطالعه ي انواع و اقسام آن و شيوه هاي مختلف آن و رجحان برخي بر ديگري و نشان دادن محاسن و معايب شيوه هاي نقادي است. در اين صورت نقد علمي است كه مي توان در باب خود آن به مطالعه پرداخت. نمونه آن كتاب شيوه هاي نقد ادبي ديچز يا كتاب نقد نو جان كرورنسام (كه در آن آراء منتقدان انگليسي چون ريچاردز و امپسون و اليوت مورد نقادي قرار گرفته است) يا مقاله ابرمز در فرهنگ اصطلاحات ادبي است.

گاهي اين اصطلاح را در مورد نقدي كه بر اثر انتقادي نوشته شده است نيز به كار مي برند، مشروط بر اين كه بحث كلي باشد و مثلن بررسي شود كه آيا آن شيوه ي نقد در مورد موضوع مورد بحث متناسب بوده است يا خير؟

فصاحت

فصاحت را در فارسي گشاده زباني و گويايي معني كرده اند و به دست نيايد مگر آن كه در سخن از واژه ها و تركيبات خوش آهنگ و رايج بهره بگيرند.

قافيه

به حروف مشتركي گفته مي شود كه در واژه هاي پاياني قرينه هاي شعر منظوم تكرارمي شود و واژه هايي كه اين حروف مشترک درآن ها آمده است « كلمات قافيه » ناميده مي شود.

قافيه خطي

قافيه خطي (Eye rhyme) به كلماتي مي‌گويند كه در مقام قافيه، در نوشتن، همقافيه اما در تلفظ متفاوت باشند. اين مورد در شعر فارسي كاربردي ندارد، اما مي‌توان به عنوان مثال

كلمات خِرَد و خُرد را ذكر كرد. شايد بتوان اين قافيه را با يكي از انواع عيوب قافيه (اقوا) مشابه دانست. در انگليسي، براي نمونه، كلمات laughter و daughter قافيه‌ي خطي است.

قافيه دروني

واقع شدن كلمات هم‌قافيه در ميانه‌ي سطور يا مصراع‌هاي شعر را قافيه‌ي دروني گويند. در ادبيات فارسي، به شعري كه داراي قافيه‌ي دروني است، شعر مسجع و مسمط نيز مي‌گويند.

براي مثال:

اي ساربان منزل مكن جز در ديار يار من

تا يک زمان زاري كنم بر ربع و اطلال و دمن

ربع از دلم پر خون كنم، اطلال را جيحون كنم

خاک دمن گل‌گون كنم، از آب چشم خويشتن

(معزّي)

قافيه مصنوع

در عروض و قافيه اصطلاحي داريم به نام قافيه ي مصنوع و يا قافيه ي معيوب. چنانچه يكي از دو كلمه ي قافيه در تلفظ تغيير كند تا بتواند با قرينه ي خود هم قافيه بشود، آن را قافيه ي مصنوع گويند، مثل دو كلمه ي "سالخورد" و "كرد" در بيت زير:

چه گفت آن سراينده ي سالخورد

چو اندرز انوشيروان ياد كرد

قالب

شكلي كه قافيه به شعرمي بخشد، « قالب » نام دارد. تفاوت قالب ها با يكديگر ،تفاوت در چه گونگي قافيه آن هاست ، زيرا قافيه مي تواند درپايان مصراع فرد يا زوج و يا تنها در پايان هردو مصراع يک بيت بيايد. اگرنحوه ي تكرار قافيه در دو شعر يكسان باشد، آن گاه تعداد ابيات ، محتوا و وزن است كه تفاوت نوع قالب ها را مشخص خواهد كرد.

قصيده (چكامه، چامه)

نوعي كلام منظوم است. موضوع قصيده عبارت است از مدح، هجو، موعظه، شكايت ازروزگار، وصف مجالس بزم و رزم، وصف مناظره قصرها و همانند اين ها و گاهي نيز مسايل فلسفه وحكمت. ساختمان قصيده چون آن است كه نخستين مصراع بيت نخست، با مصراع دوم همان بيت و مصراع دوم ساير ابيات داراي قافيه است .

بيت آغازين قصيده را مطلع مي گويند و در قصيده هاي دراز ممكن است كه شاعر مطلع ديگري نيز بياورد كه آن را تجديد مطلع مي نامند. برخي از اجزاي تشكيل دهنده ي قصيده عبارت است از:

تغزّل يا تَشبيب : (كه به آن ها نسيب نيز مي گويند) مقدمه ي قصيده را گويند . بيش تر شاعران مديحه سرا در آغاز قصيده ي خود چند بيتي درباره ي موضوعات گوناگوني مانند طلوع و غروب خورشيد، وصف بهار، خزان، يک شب پرستاره و غيره مي سرايند و سپس به اصل مدح مي پردازند. اين چند بيت نخستين را كه ربطي به خود مدح ندارد، تغّزل (شعرعاشقانه گفتن)و يا تشبيب (ياد روزگارجواني كردن) مي نامند.

تخلّص : رابط ي ميان تغزّل و اصل قصيده است .تخلّص (بيت گريز) پس از مقدمه مي آيد و به معني رهايي از مقدمه و پرداختن به موضوع اصلي است .

اصل قصيده : مقصوداصلي شاعراست با محتوايي چون مدح، رثا، پند و اندرز، عرفان، حكمت و ...

فرخي سيستاني، عنصري، منوچهري، ناصرخسرو، مسعودسعد، سنايي، انوري، جمال الدين اصفهاني، خاقاني از صيده سرايان مشهور به شمار مي آيند. بهار و مهرداد اوستا از گويندگان هم روزگار ما در قصيده هستند.

قصيده ي بدون مقدمه را قصيده محدود يا مقتضب نامند،

قصيده بي قاعده

اصطلاح قصيده ي بي قاعده مربوط به ادبيات غرب و رايج ترين شكل قصيده در ادبيات انگلستان است. اين نوع قصيده را ابراهام كالي، شاعر قرن هفدهم رواج داد.

قصيده بي قاعده به پيروي از قصيده هاي "پينداري" به وجود آمدند و مانند آن، از ساختماني پاره پاره تشكيل شده است. اما اين پاره شعرها نظم قصيده هاي پينداري را ندارد به اين معني كه هر پاره شعر به مناسبت تغيير موضوع يا حال و هوا از حيث تعداد و طول سطرها و طرح قافيه الگوي متفاوتي دارد.

قصيده مقتضب

قصيده اي كه تغزل يا نسيب نداشته باشد و مستقيمن به مدح ممدوح بپردازد قصيده مقتضب يا محدود ناميده مي شود.

قطع (كتاب)

به اندازه طول و عرض كتاب و هر نوع نشريه، قطع گفته مي‌شود. هدف از آن رواج اندازه‌هاي مختلف براي كتاب، به‌منظور استفاده آسان‌تر يا متناسب با نوع كاربرد كتاب است.

در سال‌هاي آغازين پيدايش چاپ، قطع رايج كتاب‌هاي چاپي همانند نسخه‌هاي خطي بود. ولي، به‌تدريج، چاپ‌كنندگان كتاب دريافتند كه استفاده از اندازه‌هاي مختلف در بهبود كار مؤثر خواهد بود. آلدوس مانوتيوس ، چاپگر ساكن ونيز، نخستين كسي بود كه به نقش و اهميت قطع كتاب در ميزان استفاده از آن پي برد. اندازه ابداعي او براي كتاب، هم حمل و نقل آن را آسان مي‌ساخت و هم هزينه‌هاي چاپ را كاهش مي‌داد. قطع مورد استفاده او، قطع وزيري بود كه جانشين قطع سلطاني شد

استتباع :

در علم بديع، استتباع به سخني در مدح يا ذم كسي گفته مي شود كه در آن سخن، شاعر صفتي از ممدوح يا مذموم را به گونه اي بيان كند كه در ضمن توضيح آن، صفت ديگري هم از او گفته شود، مانند:

از آن به طلعت زيباش روي اهل دل است / كه نيست روي دل الا به سوي يزدانش (ربّاني)

استثنا :

استثناء به صنعتي مي‌گويند كه با آوردن يكي از الفاظ استثناء (مانند مگر، به جز، الا و غيره) و سخني كه در پي آن مي‌آيد، بر لطف سخن پيشين و تمامي آن افزوده گردد. مانند:

كس از فتنه در پارس ديگر نشان / نبيند مگر قامت مهوشان (سعدي)

استعاره :

استعاره به معني عاريه خواستنِ لغتي است به جاي لغتي ديگر. زيرا شاعر در استعاره، واژه‌اي را به دليل مشابهت به جاي واژه‌ي ديگري به كار مي‌برد. اگر از جمله‌ي تشبيهي، "مشبه" و "وجه شبه" و "ادات تشبيه" (به علم بيان نگاه كنيد) را حذف كنيم به گونه اي كه تنها "مشبه به" باقي بماند، به اين مشبهٌبه استعاره مي‌گويند.

استعاره در حقيقت تشبيه فشرده است. يعني تشبيه را آن‌قدر خلاصه و فشرده مي‌كنيم تا فقط مشبه‌به از آن باقي بماند. هنگامي كه مي‌گوييم «خورشيد همانند گلي زرد بر باغ آسمان جلوه‌گر است». خورشيد را به گل زرد تشبيه كرده‌ايم. در تشبيه، دست‌كم مشبه و مشبهٌبه بايد حضور داشته باشند و در اين جا هم خورشيد كه مشبه است وجود دارد و هم گل زرد كه مشبه‌به است. اما وقتي مي‌گوييم:

هزاران نرگس از چرخ جهان‌گرد/فرو شد تا برآمد يك گل زرد

مشبه (خورشيد) را نيز حذف كرده‌ايم و تنها مشبهٌبه (گل زرد) را باقي گذاشته‌ايم، لذا در اين بيت، گل‌زرد استعاره از خورشيد است. به واسطه‌ي همين حذف مشبه. درك استعاره اغلب دشوارتر از درك تشبيه است.

استعاره مرده :

استعاره‌ي مرده به استعاره‌اي گفته مي‌شود كه به سبب كاربرد مدام، رسانگي و برجستگي خود را از دست داده است. مانند "كمان" كه در وصف ابروي يار گفته‌اند و يا "سرو" كه در وصف قد و بالاي بلند گفته‌اند. يعني از اين قسم استعاره آن‌قدر استفاده شده است كه شنونده يا خواننده، ديگر كم‌تر توجهي به مستعار و مستعارمنه آن مي‌كند. در عين حال، در بسياري موارد وقتي زمينه‌ي زباني اين گونه استعاره تغيير مي‌كند، استعاره‌ي مرده بار ديگر تشخص و تازگي مي‌يابد.

براي نمونه عبارت "grey cat in the night" گربه‌ي خاكستري در شب(كه در انگليسي استعاره‌اي مرده به شمار مي آيد) هنگام ترجمه به فارسي، تازگي و حيات دوباره مي‌يابد.اسم صوت :

اسم صوت لفظي است مركب كه اغلب از طبيعت گرفته شده و خود بيانگر صداهايي از قبيل صوت خاص انسان يا حيوان، صوت راندن و يا خواندن حيوانات و صوت به هم خوردن چيزي به چيز ديگر است، مانند:

هنّ و هنّ، مِنّ و مِنّ، ميو ميو، شالاپ شولوپ، خش و خش و ...

اضراب :

اضراب (epanorthosis) در لغت به معني روي گردانيدن و رخ تافتن است و در علم بديع آن است كه گوينده كلام خود را كه در مدح يا هجو يا غير آن است به حرف اضراب (بل، بلكه) عطف كند. حرف اضراب يا اعتراض سبب ابطال يا تصحيح يا تشريح جمله ي قبل از خود مي شود. براي مثال:

اي ميوه دل من لا، بل دل/وي آرزوي جانم لا، بل جان

در مصراع اول و دوم حرف عطف "بل" عبارت هاي قبل از خود را تصحيح كرده اند.

همچنين در: "نبود دندان لا، بل چراغ تابان بود"

شاعر با استفاده از حرف عطف بل، جمله ي اول را تصحيح و باطل كرده است.

موتيف :

در معناي لغوي و اصطلاحي

ريشة واژگاني موتيف را فعل لاتين movere و اسم motivus در قرون وسطا مي‌دانند كه هر دو به حركت كردن يا حركت دادن به‌سمت جلو و اصرار، انگيختن و به‌فعاليّت واداشتن اشاره دارند (سينيورت، همان: xvii) و (آكسفورد، 1978: 698). موتيف در شكل و كاربرد امروزي آن واژه‌اي است كه از زبان فرانسه به زبان‌هاي ديگر وارد شده است (همان) .

با اين‌كه بيشتر اصطلاحاتی كه در تاريخ ادبيات و نقد ادبی سنّتی با آن‌ها سروكار داريم، در كتاب‌های مرجع تعريف شده‌اند، در عين حال تعدادی از اصطلاحات هستند كه ممكن است در حوزه‌های متفاوت دستخوش تغيير معنايی شده باشند يا به چيزهای مختلف در يک حوزۀ واحد اطلاق شده باشند يا در كشورهای مختلف معانی متفاوتی داشته باشند يا يک نويسنده آن‌ها را به‌معانی مختلفی به‌كار برده باشد. حتّي گاهي بعضی اصطلاحاتی كه مكرّرا توسّط يک نويسنده به‌كار می‌روند، بايد به‌دقّت مورد بررسی قرار گيرند تا انواع معانی آن‌ها و حتّی

تناقض در استفادۀ آن‌ها مشخّص شود (ر.ک.استالکنت ، 1961: 34- 50). این ویژگي‌ها تا حدود زیادي در مورد موتیف هم صدق مي‌کند.

در فرهنگ آکسفورد، موتیف در چند بخش توضیح داده شده است: اوّلین بخش به‌تعریف این اصطلاح در هنرهای مختلف (مانند نقّاشی، مجسّمه‌سازی، معماری، دکورسازی و...) اختصاص دارد. در موسیقی هم به چند معنی آمده است. علاوه‌براین در بافندگی و خیّاطی نیز کاربرد دارد. در بخش دوم به معانی این اصطلاح در حوزۀ ادبیات پرداخته شده است (آکسفورد، 1978: 695). به این ترتیب پراکندگی حوزه‌های کاربرد، صراحت معنایی و رسیدن به معنایی واحد را برای این اصطلاح دشوار کرده است .

موتیف در نقّاشي (و هنرهاي مشابه آن چون تذهیب، نگارگري و...)، پیکر تراشي، معماري و قالیبافي دو معني دارد: در يك معني عبارت از ایده و موضوع مرکزي اثر هنري است؛ مثل موتیف منظره، رستاخیز، ویراني، عشق و...؛ و در معني دیگر، عنصر یا ترکیبي از عناصر بصري است که در يك ترکیب‌بندي تکرار مي‌شود و در بیان هنرمند برجستگي و ویژگي دارد؛ مانند موتیف کنسرو سوپ در آثار وارهول (نقّاش، چاپگر و فیلمساز آمریکایي، 1928- 1987) (ر.ك. به پیوست1) و یا موتیف مثلّث در بعضي آثار فاینینگر (نقّاش، چاپگر و نویسندۀ آمریکایي 1871-1956) (ر.ك. به پیوست2). در معماري اسلامي نیز طرح‌هاي ترنج و اسلیمي که براي زینت بنا از آن‌ها استفاده مي‌شود در واقع موتیف هستند. این عنصر یا ترکیب بصري مي‌تواند فراتر از يك اثر در آثار يك یا چند دوره و یا سبکی خاص نیز دیده شود که گاه داراي بار نمادین مي‌شود؛ مثلاً «در قرون وسطي، رز قرمز، معرّف خون مسیح بود و سوسن و رز سفید نشانۀ پاکي مریم» (پاکباز، 1379: 995). طرح دایره نیز در آثار نگارگري استاد محمود فرشچیان و پیروان سبك نگارگري او يك عنصر بصري است که به‌طور مکرّر دیده مي‌شود.

موتیف در حوزۀ هنرهاي تجسّمي از جهت کارکردي که در تفسیر و تحلیل پیکره‌ها و نقش‌ها دارد، عنصر قابل توجّهي براي تحلیلگران آثار هنري بوده است؛ به‌عنوان مثال، پیکره و یا نقش کاترین مقدّس همیشه در کنار يك چرخ، طرّاحي و ساخته شده است (ر.ك. به پیوست3). این ویژگی از حیث باستان‌شناسي نیز بسیار حائز اهمّیّت است؛ چرا که بسیاري از پیکره‌ها و طرح‌هاي قدیمي به‌جا مانده بر دیوارۀ بناها و جدارۀ ظروف را -که بیانگر نکته‌اي تاریخي، ملّي و فرهنگي هستند- مي‌توان با طرح مکرّر (موتیف) شناسایي کرد. این امر کمك

شاياني به تفسير و تحليل نگاره‌هاي باستاني و دريافت نكات فرهنگي و تاريخي از خلال آن‌ها مي‌كند.

در هنر فيلم‌سازي به هر عنصر تكرارشونده كه نقشي اساسي در فيلم دارد و براي درك آن ضروري است، موتيف مي‌گويند. هر تكراري اعم از بعضي ديالوگ‌ها و ضرب‌هاي موسيقي تا رفتار شخصيّت، كنش داستاني، شيء، نور، صدا، و حتّي موقعيّت دوربين و نماي باز و بسته در فيلمبرداري و... ذيل عنوان موتيف قرار مي‌گيرد (اسلامي، 1386: 75).

2. تعريف موتيف در حوزة ادبيات

فرهنگنامه‌هاي ادبي گوناگون و آثاري كه در تحليل‌هاي خود به موتيف نظر داشته‌اند تعاريف گونه‌گوني از آن ارائه داده‌اند. در اين بخش به اين تعاريف و آثار تحليلی ادبی اشاره خواهيم كرد.

2-1. موتيف در فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی

در فرهنگ اصطلاحات ادبی كادن آمده است:« موتيف يكی از باورهای مسلّط در هر اثر ادبی و بخشی از معنا يا درونمايۀ اصلی اثر است. اين معنی ممكن است شامل يک شخصيّت ، يک تصوير، يا يک الگوی زبانی تكرارشونده باشد» (كادن، 1998).

در فرهنگ اصطلاحات ادبي بالديک موتيف يک موقعيّت، واقعه، عقيده، تصوير و شخصيّت نوعی است كه در چندين اثر ادبی متفاوت يافت شود. در آثاری چون قصّه‌های عاميانه يا اساطيری، هر عنصری در اثر ادبی كه به‌نحو استادانه‌ای در مضمون عام آن به‌كار رفته باشد، موتيف به شمار می آيد؛ مثلاً تب كردن يک شخصيّت، در ادبيات داستانی دورۀ ويكتوريا يک موتيف است يا در شعر غنايی اروپايی موتيف يوبی‌سانت]به معنی شكوه بر باد رفته[و كارپِديم] به معنی دم را غنيمت شمردن[فراوان يافته می‌شود. هر جا كه يک تصوير، حادثه، يا عناصر ديگر به‌نحوي معنی‌دار [يا حسّاسيّت‌برانگيز] در يک اثر واحد تكرار شود، آن را يک لايْت‌موتيف مي‌خوانند (بالديك، 1990).

در فرهنگ اصطلاحات ادبي شيپلی ، موتيف يک واژه يا طرح ذهنی دانسته شده كه در موقعيّت‌های مشابه تكرار می‌شود و برای فراخواندن يا يادآوری يک حالت يا روحيّۀ مشابه در خلال يک اثر يا در آثار مختلف يک نوع ادبی به‌كار مي‌رود (شيپلي، 1970).

در فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی، ذیل موتیف به تُپُس و تم (درونمایه) هم اشاره شده است. گاهی معنای موتیف بسیار وسیع در نظر گرفته شده؛ به‌طوری که از فرم تا درونمایه را در بر گرفته است. در فرهنگ اصطلاحات ادبی روتلِد ذیل فرم و درونمایه به توضیح موتیف پرداخته و آن را به زنجیری تشبیه کرده است که اجزای اثر را به‌هم مربوط می‌کند. در تشبیهی دیگر، ساختار اثر ادبی (شامل پیرنگ و داستان ونتیجه گیری) به اسکلت، بافت اثر (شامل حجم، فصاحت، واژه‌گزینی و نحو) به پوست مانند شده و موتیف‌ها به ماهیچه‌ها تشبیه شده‌اند(چایلد و فُولر ، 2006).

در فرهنگ شگردهای ادبی برنارد دوپرایز برای موتیف چند معنی در نظر گرفته شده که در یک معنی معادل درونمایه یا مضمون و کهن‌الگوست و در معنی و تعریف دیگر عبارت است از: سرمشق یا الگوی گفتاری پویا با ساختار خیره‌کننده و برانگیزاننده در کلیّت اثر. این تعریف با تعریف موتیف در موسیقی همانند است (دوپرایز، 1991). در کتاب فرهنگ روایت شناسی نیز اشاره شده است که موتیف یک واحد مضمونی حدّاقلّی است و وقتی یک موتیف در اثری مکرّر آمده باشد، لایْت‌موتیف نامیده می‌شود (پرینس ، 1987).

2-2. تعریف موتیف در آثار تحلیلی ادبی

در کتاب انواع و گونه‌های ساختارهای مضمونی که به طبیعت و کارکرد موتیف در آثار ژید، کامو و سارتر پرداخته، موتیف معنای چند وجهی دارد. گاهی موتیف به‌معنی مقوله به‌کار می‌رود که جزئیّاتی را روشن می‌کند. براین مبنا، این مقوله ممکن است طبقهٔ اجتماعی قهرمان، مذهب او، حرفهٔ او یا روابط اجتماعی او باشد؛ مانند یک رعیّت یا کشاورز، یک سرباز، یک شورشی یا یک پسر ولخرج. این مقوله ممکن است ویژگی بارز شخصیّت قهرمان باشد؛ مانند خسیس، ماجراجو، احساساتی. ممکن است یک واقعه یا موقعیّت اصلی باشد؛ مانند دسیسه، جنگ، بزهکاری، مرگ برادران، عشق سرسری، یا ممکن است ترکیبی از چهره‌ها و موقعیّت‌های به‌هم پیوسته با اشکال معیّن باشد؛ ادیپوس ، فاوست و... (ایوژن.اچ. فالک ، 1967).

ادوارد استُن کتابی دارد با عنوان اصلیِ نواهای ناامیدی و عنوان فرعیِ چهار موتیف در ادبیات امریکا که در آن طی چهار فصل موتیف‌هایی چهارگانه را گنجانده است که عبارتند از: یک جانور: «آن‌ها مورچه را دریافتند»، یک رنگ: «شیطان سفید است»، یک زندگی:

«ادوارد ایگلستون» و یک عبارت: «همه هیچ است» (استُن، 1966). در این اثر موتیف طیفی از تعابیر مربوط به فرم و معنی را در بر می‌گیرد.

دیان اوتین در کتاب سفرهای آسمانی: مطالعهٔ موتیف در ادبیات هلنیستی و یهودی بیشتر به سراغ مفاهیم و پدیده‌هاي دینی؛ مانند خدا، فرشته، آب در آسمان، درهای آسمان، دیو، آتش، تقرّب به فرشته، نوای خوش در آسمان و امثال این‌ها رفته است و چنین مفاهیمی را موتیف به‌شمار آورده است (اوتین، 1984). در کتاب ازوپ در انگلستان موتیف بیشتر به‌معنی درونمایهٔ تکرارشونده و ترکیبی از درونمایه‌ها در یک اثر واحد به‌کار رفته است؛ علاوه براین، اشاره می‌کند که در این تحقیق می‌توان ژست و حالت یک شیر و ارتباطش با دیگر حیوانات را با واژهٔ موتیف بیان کرد (هادنت ، 1979).

موتیف در مواردی به‌معنی یکی از شخصیّت‌های اثر ادبی به‌کار رفته است. داف میوری در کتاب موتیف ایو در التماسهای حقیرانهٔ آشیل ، ایو را که یک شخصیّت اسطوره‌ای و دختر خدای رودخانه است، موتیف قلمداد کرده است (میوري، 1958).

3. موتیف و اصطلاحات نزدیک به آن

مشكلي كه از ابتداي تولّد دانش درونمايه‌شناسي وجود داشته، ابهامي است كه در تعاريف مربوط به اصطلاحات آن ديده مي‌شود. اين ابهام در درجة اول به عدم اتّفاق محقّقان در بيان يك مفهوم با يك اصطلاح خاص برمي‌گردد كه بيش از همه در مورد سه اصطلاح موتيف، درونمايه و موضوع (subject) رخ داده است. آنچه يك محقّق، موتيف ناميده است دقيقاً همان چيزي است كه ديگري تحت نام درونمايه بررسي كرده و محقّق ديگر آن را موضوع ناميده است. بنابراين تعاريفي كه از موتيف ارائه شده است با بعضي ديگر از اصطلاحات ادبي شباهت‌هايي دارد كه گاه باعث آميختگي مصاديق آن‌ها با موتيف شده است.

3-1. ارتباط موتیف با موضوع و درونمایه

موضوع، مقوله‌اي ذهني است و بازتاب دهندهٔ انديشة غايي دربارهٔ حيات؛ در حالي‌كه درونمايه عيني‌تر است و در حقيقت يكي از بي‌شمار بيان‌هاي ممكن يك موضوع خاص است. موضوع مفهومي عام است كه شامل موقعيّت‌ها و حالات اوّليّة وجود يا حيات انسان مي‌شود (سينيورت، 1988: xvii). عشق، مرگ، حيات، نفرت، دوستي، تنهايي، سقوط، انحراف، هدايت، پوچي و... موضوع هستند؛ مفاهيمي مطلق كه چون در لباس انديشه و فرهنگي خاص در يك اثر ادبي جلوه كنند، درونمايه خوانده مي‌شوند. «مرگ» در حالت اطلاق يك

موضوع است. امّا «مرگ تنها چارة رهايي است»، «مرگ پايان نيست»، «همه بايد بميرند»، و... درونمايه هستند. موضوعات پيش از خلق اثر وجود دارند ولي درونمايه‌ها در جريان خلق اثر پديدار مي‌شوند؛ لذا برخي، با صرف نظر از ميزان صحّت قولشان، اعتقاد دارند كه آنچه به واقع سبب و انگيزة ايجاد يك اثر ادبي است، موضوع است نه درونمايه (چايلد و فولر، 1987: 248).

بعضي فرهنگنامه‌ها به درونمايه‌هاي كلاسيك يا درونمايه‌هاي هميشگي قايل شده‌اند؛ درونمايه‌هايي كه فراتر از يك اثر خاصّند و طيّ زمان و در فرهنگ‌هاي مختلف تكرار و تقليد شده‌اند (همان: 249) و (نيشن‌مستر : 2008). درونمايه‌هاي كلاسيك نبايد با موضوعات مشتبه شوند، چون درواقع اين درونمايه‌ها هنگامي كه در اوّلين اثر خلق شده‌اند وجودي خارج از متن نداشته‌اند.

بنابر آنچه گفته شد، موضوع مقوله‌اي عام‌تر و ذهني‌تر از درونمايه است. درونمايه نيز عام‌تر و ذهني‌تر و اغلب مختصرتر از موتيف است؛ مانند فاصلهٔ زمانی(درونمايه) و موتيف ساعت در آثار نمايشی. وال سفيد در موبی ديک هرمان ملويل ، موتيف برای درونمايهٔ وسواس است. همين درونمايه ممكن است چندين موتيف داشته باشد و همين موتيف (وال سفيد) ممكن است برای چند درونمايهٔ متفاوت به‌كار گرفته شود. وجه تمايز چيزهای همانند، يكی از عوامل اتّصال ميان پيرنگ با كردار يا عمل داستانی است. در فرهنگ روايت شناسی هم اشاره شده كه نبايد ميان درونمايه و موتيف التباسی صورت گيرد. درونمايه متشكّل از واحد معنايی عمومی‌تر و مختصرتری است كه توسّط مجموعه‌ای از موتيف‌ها اظهار يا بازسازی می‌شود؛ برای مثال، عينک‌ها در شاهزاده برامبيلّا موتيف هستند و ديدن در همين اثر درونمايه است. موتيف همچنين بايد از تُپُس كه تركيب خاصّی از موتيف‌های مكرّر در متون ادبی است، متمايز گردد (پرينس، 1987).

<u>تعريف نقد ادبی :</u>

نقد فنی از فنون ادبيات است كه آثار ادبی و تحليل آن را به عهده می گيرد سپس آن را می سنجد و به خوبی و بدی آن حكم می كند و نقد به معنای كلی آن هر ادبی است كه پيرامون ادبيات نوشته شود خواه ادبيات تحليلی باشد يا تفسيری يا سنجشی يا همه ی اينها در يكجا جمع باشند اگر چه هر ادبياتی موضوعی برای نقد باشد و يا اينكه نقد به خوبی خود يک نوع ادبيات باشد .

تعریف نقد ادبی : تعیین هدفهای آن و روشهایی است ه در آن به کار گرفته می شود . بنابراین در آغاز کافی است بگوییم که نقد ادبی عبارتست از : بررسی نویسندگان و آثار گذشته و معاصر ، به منظور رفع ابهام و توضیح و ارزیابی آنها هدف ما قبل از هر چیز در بررسی نقد است به منزله یک « نوع » ادبی که دارای قوانین ویژه خود است ، و نیز بررسی آثار منتقدان با توجه به اینکه مبین « روشی » صریح یا ضمنی است .

تعریف نقد :

نقد ادبی که از آنان می توان به سخن سنجی و سخن شناسی نیز تعبیر کرد عبارتست از شناخت ارزش و بهای آثار ادی و شرح و تفسیر آن به لغوی که معلوم شود نیک و بد آن آثار چیست و منشاء آنها کدام است . در تعریف آن ، بعضی از اهل نظر گفته اند که « سعی و مجاهده ای است عادی از مشابعه اغراض و منافع تا بهترین چیزی که در دنیا دانسته شده است و یا به اندیشه ی انسان در گنجیده است شناخته گرودد و شناسانده آید و البته تعریف که ماتیو آرنولد1 نقاد و شاعر انگلیسی ایراد کرده است ، هر چند شامل نوعی از نقد ادبی هست حد و تعریف درست جامع و مانع نقد ادبی نیست چون غایت و فایده ی نقد ادبی تنها آن نیست که نیک و بد آثار ادبی را بشناسد بلکه گذشته از شناخت نیک و بد آثار ادبی ، به این نکنته هر نظر دارد که قواعد و اصول یا علل و اسبابی را نیز که سبب شده است اثری درجه قبول یابد ویا داغ رد بر پیشانی آن نهاده آید ، تا حدی که ممکن و میسر باشد تحقیق بنماید و بنابراین واجب است که نقد ادبی ، تا جائی که ممکن باشد از امور جزئی به احکام کلی نیز توجه کند و از این راه ، تا حدی هم به کسانی مبدع و موجد آثار ادبی هستند مدد و فایده برساند و لااقل کسانی را که در این امور تازه کارو کم تجربه اند در بیان مقاصد کمک و راهنمائی کند و آن کسانی را هم که جزء التذاذ و تمتع از آثار ادبی هدف و غرض دیگر ندارند ، توجه دهد که از این آثار چگونه می توان لذت کامل برد و از هر اثری چه لطائف و فوایدی می توان توقع داشت .

تعریف نقد ادبی در تردقدما با آن چه امروزه از آن استنباط می شود متفاوت است در ترد قدما از نقد معمولا این بوده است که معایب اثری را بیان می کنند و مثلا در این که الفاظ آن چه وضعی دارد یا معنی آن برگرفته از اثر دیگری است و به طور کلی از فراز و فرود لفظ معنی سخن گویند . و این معنی از خود لغت نقد ضمیده می شود زیرا نقد جدا کردن سره از ناسره است .