



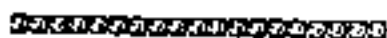
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة الموصل

# في السفَرِ اللّوِيِّ الحَبْرِيِّ

## منطلقات وتطبيقات

الدكتور  
عبد الرضا علي

الدكتور  
فائق مصطفى



# في التقدير الطوسي في الجبر

مطالعات و تطبيقات





# في تقدير الدكتور محمد الحبري

## مطلقات وتطبيقات

الدكتور  
عبد الرضا علي  
الأستاذ المساعد في قسم اللغة العربية  
كلية التربية / جامعة اليرموك

الدكتور  
فائق مصطفى  
الأستاذ المساعد في قسم اللغة العربية  
كلية التربية / جامعة اليرموك

حقوق الطبع © مطبوعة (١٩٠٠ هـ - ١٩٨٩ م)  
لمديرية دار الكتب للطباعة والنشر  
جامعة الموصل

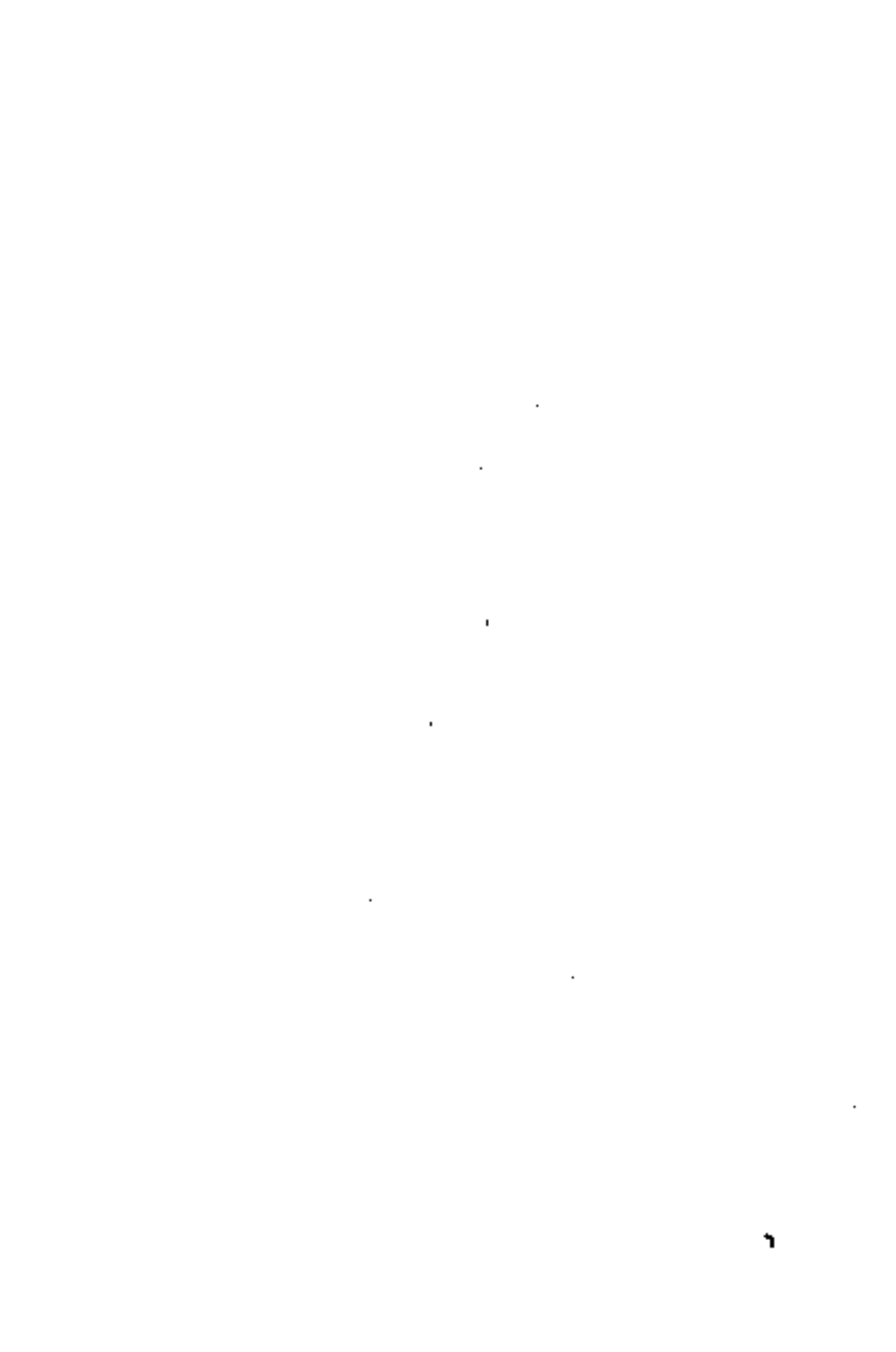
لا يجوز تصوير أو نقل أو إعادة طبع الكتاب  
وبأي شكل من الأشكال إلا بعد موافقة الناشر

---

نشر وطبع وتوزيع  
مديرية دار الكتب للطباعة والنشر  
شارع ابن الأثير - الموصل  
الجمهورية العراقية  
هاتف ٧١٣٣٣١  
٧١٣٣٣٥  
تلکس ٨٠٩٣

## محتويات الكتاب

|           |  |
|-----------|--|
| ٨ - ٧     | مقدمة  |
| ٢٨ - ٩    | الفصل الاول الفن والجمال والادب  |
| ٤٦ - ٢٩   | الفصل الثاني ، الاسلوب<br>معناه - عناصره ، الشكل والمضمون ، الافكار - العواطف<br>الاخيلة - الارتفاع .  |
| ٩٠ - ٤٧   | الفصل الثالث ، المذاهب الادبية<br>العلاقة بين الادب والمجتمع - الكلاسيكية - الرومانسية -<br>الواقعية - الرمزية - السريالية - المذاهب الادبية في<br>الادب العربي .                |
| ١٠٢ - ٩١  | الفصل الرابع : نظرية النقد<br>معنى النقد - شروط الناقد - اهمية الناقد - صلات النقد   |
| ١٢٨ - ١٠٢ | الفصل الخامس : نظرية الانواع الادبية<br>انواع الشعر ، الشعر والنثر - الشعر الغنائي - الشعر<br>المالحص - الشعر التمثيلي - الشعر التعليمي .  |
| ١٦٦ - ١٢٩ | الفصل السادس : انواع النثر<br>القصة - المسرحية - المقالة   |
| ١٨٦ - ١٦٧ | الفصل السابع : المناهج النقدية<br>المنهج التاريخي - المنهج التأثري - المنهج النفسي -<br>المنهج الاجتماعي - المنهج البنوي   |
| ٢٠٢ - ١٨٧ | الفصل الثامن : وقفات في التحليل القصصي<br>وقفه تحليلية لقصة ( شمس وفنارات وليل وارجوحة )<br>لموسى كريدي - وقفه تحليلية لرواية ( مكابدات عبدالله<br>الماشوق ) لعبد الخالق الركابي |
| ٢٣٦ - ٢٠٤ | الملاحق ،  |



غداً النقد الادبي في العصر الحديث نوعاً من المعرفة خاصاً . حاقلاً باصول ونظريات وقواعد ومناهج باتت تتطور وتنضج يوماً بعد يوم عن طريق الممارسة والتطبيق . ونتيجة للتفاعل والتأثر والاختلاط من مختلف العلوم والمعارف الانسانية ومنها علم اللغة وعلم النفس والاجتماع والتاريخ .. الخ

وشرع النقد الادبي الحديث . لهذا السبب وغيره . يؤثر تأثيراً كبيراً في الادب والادباء . ويصبح عاملاً يسهم اسهاماً فعالاً في رقي الادب ونهضته في العالم كله .

من اجل ذلك صارت قراءة الادب وتدقيقه وتحليله امرأ عسيراً - إن ثم تكن محالاً - بدون قراءة قواعد ونظريات النقد الحديث وفهمها . سواء أكان ذلك فيما يتصل بالقارئ العادي أو القارئ المتخصص . وبديهي أن الامر اكثر اهمية وضرورة فيما يخص المدرس الذي يتولى تدريس الادب في المدارس على اختلاف انواعها . فهو لا يستطيع القيام بمهمته الا بوساطة ثقافة نقدية واسعة تكفل له فهم الادب وشرحه وتحليله .

كانت هذه الاسباب وغيرها وراء اقدامنا على تأليف هذا الكتاب في النقد الادبي الحديث . ليكون عوناً ومرشداً للطلاب الجامعي في تحقيق هذه المهمة . وقد أفناه على وفق المفردات المقررة لمادة ( النقد الحديث ) للسنة الرابعة باقسام اللغة العربية في كليات التربية في القطر . وقصدنا فيه أن نحقق غايتين . اما الاولى فتتعلق بالجانب النظري . أي اعطاء الطالب ثقافة نقدية نظرية تشمل انطب جوانب نظرية الادب والنقد . وأما الثانية فتتعلق بالجانب التطبيقي . أي اعانة الطالب على فهم النص الادبي وتدقيقه وتحليله في الشعر والرواية والمسرحية والقصة القصيرة والمقالة . ونؤكد هنا ان غاية الكتاب لايمكن ان تتحقق كما لايمكن ان يفيد منه الطالب . اذا لم يقرأ الآثار الادبية لاسيما تلك التي يشهد بها الكتاب . وذلك لان حفظ القواعد وحدها لا يكفي في فهم الادب وتحليله الا اذا اقترنت تلك بقراءة النصوص الادبية



قد توخينا الإيجاز وترك التفاصيل . عند عرضنا لمباحث الكتاب . وهدفنا في ذلك الا يكتفي الطالب بالكتاب وحده في هذه المادة . ويستغنى به عن مراجع النقد . وانما نريد ان يرجع الطالب مع افادته من الكتاب . الى المراجع المثبتة فيه وغيرها لغرض الالمام الضروري بالمباحث التي يتناولها الكتاب . وفي الوقت نفسه اثرنا ان نعرض عرضاً مبسطاً لمحتويات الكتاب ونتجنب قدر الامكان المصطلحات الغامضة . والله العووق .

المؤلفان

جامعة الموصل - نيسان - ١٩٨٩

---

■ كتب الدكتور فائق صليحي الفصل الاول والثالث والخامس والسادس والسابع . وكتب الدكتور جبه الرضا علي الفصل الثاني والرابع والثامن .

الفصل الأول

الفن والجمال والادب



تتبع في الكتب والدراسات الادبية مصطلحات نقدية تعد من اساسيات النقد الحديث . لكن مفاهيمها تختلف ودلالاتها تتباين من كتاب الى اخر . مما يشكك في الاذهان . والتداخل في المفاهيم . وتعمل أهم هذه المصطلحات الثلاثة هي الفن والجمال والادب . وفيما يأتي دراسة لهذه المصطلحات الثلاثة نرسي الى القاء الضوء عليها . وتعدد معانيها ودلالاتها في ضوء النظريات النقدية الحديثة

## الفن

ليس الحديث عن الفن وتحديد معناه أمراً بسيطاً . إذ كتب فيه الفلاسفة والمفكرون والنقاد كتباً ومجلدات لانهم ولا تحصى . واختلفت فيه آراؤهم ووجهات نظرهم . تبعاً لاختلاف مواقفهم ومذاهبهم ومناهجهم الفكرية والفلسفية .

لعل أقدم ما قيل في الفن من آراء الرأي الذي يرى الفن محاكاة للطبيعة . كما نجد عند افلاطون الذي أطلق اسم فنون المحاكاة على الفنون الجميلة كالشعر والتصوير والموسيقى . وفسرت هذه المحاكاة بأنها محاكاة حرفية . فالفن - حسب هذا المفهوم - ليس إلا نقلاً حرفياً عن الواقع وصورة طبق الأصل عن الوجود . بلا زيادة أو نقصان . رأى افلاطون أن الفن يحاكي العالم المحسوس . وهذا بدوره يحاكي عالم المثل الذي تتمثل فيه الحقيقة . لهذا عند افلاطون الفن نشاطاً ضاراً لأنه يبتعد عن الحقيقة مرتين . ومن أجل ذلك حذر الشعراء من جمهوريته لأنه وجد شعرهم مصدراً للباطيل والاهدام .

لكن ارسطو خالف رأي استاذته افلاطون . وإن آمن بقولسه . ان الفن محاكاة للطبيعة . إلا انه فهم المحاكاة على نحو اخر . إذ لم يقصد ارسطو

بالطبيعة هنا طبيعة الكون الظاهرة. بل قصد بها القوة الخلاقة في الوجود. وعلى هذا لا يكون الفن محاكاة للطبيعة الظاهرة للموجودات. وإنما هو تعبير عن حقائقها الثابتة المعقولة وعللها ومبادئها التي تفسر وجودها. والفن - على وفق هذا التفسير - يسمو على الطبيعة الظاهرة لأنه يتجاوز ما فيها من نقص، فيصور ما يجب أن يكون عليه الواقع الملموس، وليس ما هو كائن حسب (١). أي أن الفن ليس نسخاً عن الطبيعة، بل هو محاكاة منقحة ( بكسر القاف ) تقوم على تبديل الواقع وتنقيح الحياة.

ثم توالت الآراء والتطبيقات في طبيعة الفن ووظيفته وعلاقته بالواقع والحياة. وهي آراء ونظريات متباينة يناقض بعضها بعضاً. لعل من أهمها النظرية التي ترى الفن ظاهرة اجتماعية ونشاطاً إنسانياً يعبر عن تطلعات الجماعات الانسانية ومثلها. ويسمى إلى تحقيق الخير والكمال والترقي لها. وعُرف الفن بأنه وسيلة أو أداة مهمة لتحقيق الترابط الاجتماعي. وذلك لأنه يعبر عن أهداف الجماعة ومطالبها ويحمل مشاعر واحاسيس مشتركة بين أبناء المجتمع. كما ذهب إلى ذلك الروائي الروسي المعروف تولستوي.

وتقبض هذا الرأي مذهب إليه بعض الفلاسفة من أن الفن نوع من اللعب واللهو، ونشاط ذاتي لا يهدف إلى أية غاية أخلاقية أو اجتماعية بل هو غاية في ذاته. كما قال شيلر وأبسر.

---

(١) أميرة طه، مطر، فلسفة الجبال، ص ٢٨.

وذهب علماء ومفكرون أمثال فرويد ولامبذه الى ان الفن تعبير عن رغبات  
الانسان المكبوتة وتنفيس عن العقد النفسية المكبوتة في اللاشعور وعملية اعلاء وتسام  
بالغريزة الجنسية .

يعني الاصل الاشتقاقي لكلمة ( الفن ) في اللغات الاوربية ، انشاط الصناعي  
النافع بصفة عامة . أي ان كلمة ( الفن ) اطلقت اولاً على الاعمال والنشاطات التي  
تكون لها غايات نفعية للانسان كالتجارة والحداثة والبناء . ثم اطلقت على  
النشاطات الانسانية التي تحقق للانسان غايات جمالية مثل الشعر والرسم والتحت  
والغناء والموسيقى والرقص . من هنا نجد معجم لالاند الفلسفي ينسب الى كلمة  
( الفن ) معنيين - معنى عاماً يشير الى مجموع العمليات التي تستخدم عادة للوصول  
الى نتيجة معينة ومعنى جمالياً يجعل من الفن كل انتاج للجمال يتحقق في اعمال  
يقوم بها موجود واع أو متصرف بالشعور . (١٠)

لا يهتما هنا الا المعنى الثاني لكلمة ( الفن ) الذي يمثل في النشاط الانساني  
الذي يعبر عن الجانب الوجداني للانسان . ويبقى تحقيق اهداف جمالية . فالذي  
يجمع بين الادب والموسيقى والغناء والرسم والحث والرقص . وهي الاعمال التي  
تطلق عليها كلمة ( الفن ) . هو انها جميعاً تعبر عن التجارب الوجداني عند الانسان -  
فتعكس مشاعر الانسان ومواقفه تجاه الوجود والحياة .

من التعاريف الدقيقة لمصطلح ( الفن ) في الدراسات النقدية العربية الحديثة  
تعريف الدكتور محمد النويهي وهو تعريف يكاد يتوافر فيه كل خصائص وعناصر  
الفن

---

(١٠) نقله عن زكريا ابراهيم . مشكلة الفن . ص ١١

يقول النويهي (( الفن هو الإنتاج البشري الذي يعبر عن عاطفة منتجة نحو الوجود وموقفه منه تعبيراً منظماً مقصوداً يثير في متلقيه نظير ماأثاره الوجود في منتجه من عاطفة وموقف )) (٢١)

يتضمن هذا التعريف أربع خصائص رئيسة للفن ينبغي أن تتوافر فيه حتى تطلق عليه كلمة ( الفن ) . وهذه الخصائص هي :

أولاً : ان الفن نشاط وعمل انساني خلاق . وجهد مقصود يقوم به الانسان لتحقيق غاية معينة . معنى ذلك ان الفن ليس نقلاً حرفياً عن الواقع او الطبيعة . اذا فهمنا الفن بهذا المعنى ( النقل الحرفي عن الواقع ) . أصبح الفن عملاً سهلاً وميسوراً . يستطيع كل انسان ان يقوم به بكل بساطة . فهو لا يتطلب من الانسان الا ان يرى ويسمع . لينقل مايراه ويسمعه دون اي شيء آخر . فينتج الفن . لكن هذا العمل لايمكن ان يسمى فناً . لانه تقليد حرفي لاصل . والاصل يبقى اسمي واهم من التقليد . والانسان في هذه الحالة . بدلاً من ان يقبل على هذا العمل الذي يسمى خطأً بالفن . يرجع الى الطبيعة لانها الاصل والاساس ليجد فيها الجمال والثغمة

الفن اذن عمل وانتاج ينتجه الانسان فيصوغه صياغة خاصة اذ يعيد تنظيم مادته وتشكيل عناصره حتى تتخذ هيئة لاتخاذها في وجودها الطبيعي . فانفس ليس هو الطبيعة او الواقع . بل تعديل وتنظيم لعناصر الطبيعة ومكوناتها . واصفة اليها تتمثل في تدخل عقل الفنان وخياله وعواطفه فيما ينتج من فن لهذا يقال ان المر هو الطبيعة مضافاً اليها الانسان . من اجل ذلك نجد الفن اسمي واجمل من الطبيعة او الواقع . مثال على ذلك اننا قد نمر في الواقع بمنظر او بانفس لا يثير فينا اي اهتمام . لكن الحال تختلف عندما نرى المنظر او الانسان في الفن . في لوحة رسم مثلاً . او في قصيدة من الشعر . اذناك نضع طويلاً امام المنظر او الانسان . نتمعن النظر ونستجلي الجمال فيهما ونستكشف ما فيهما من دلالات ومعاني .

اذن ليس الفن هو الواقع او الحياة حسب . وانما هو تغيير في الواقع بالحذف والتعديل والاضافة . فهو ابداع ونشاط خلاق وبمقتضى هذا المفهوم مثلاً ليست القصة العنية تلك التي تقوم على تسجيل حادثة حقيقية كما هي . بل هي القصة

(٢١) معاضرات في عنصر الصدق في الادب . ص ٢٩

التي يؤدي فيها الخيال دوراً كبيراً ، فيغير القاص في العادة التي ينقلها ويضيف إليها. كما ان القصيدة الغنية ليست تلك التي تقوم على وصفواقعي لمنظر او لواقعة. بل هي القصيدة التي تقوم على رؤية الشاعر الذاتية لهذا المنظر او الواقعة .

ثانياً : ان جوهر الفن او اساسه يقوم على التعبير عن عاطفه الانسان وموقفه الوجداني تجاه الوجود . وذلك لان اهم ما يدفع الانسان الى انتاج الفن هو انفعاله امام ظواهر الوجود وخوضه تجارب تثير فيه ضروباً شتى من الاحاسيس والعواطف . ولا يحسن الانسان في مثل هذه المواقف بالراحة والرضا . الا اذا عبر عن هذه الانتعالات والاحاسيس واصلها الى غيره من البشر سواء أكان الانسان فناناً أم غير فنان . لكن الانسان العادي غير الفنان يعبر عن عواطفه بطريقة غير بيزية لاتضمن لها البقاء . على حين يعبر الفنان عن هذه العواطف بأسلوب فني واسع يضمن لها البقاء والخلود . كما سترى في الخصيصة الثالثة . على ان هذا لا يعني ان الفن ليس الا عواطف واحاسيس حسب . فلا افكار فيه ولا حقائق . وانما المقصود بذلك ان الفن احساس وعاطفة اولاً ثم قد تأتي فيه الافكار او لآرائه . لكن الفن العظيم والصادق يحمل دائماً افكاراً ونظرات عميقة عن الحياة والوجود . ممّا يجعل الانسان اكثر فهماً ومعرفة للعالم والوجود . ولعل هذه الحقيقة تضع بين ايدينا اساساً نفرق به بين الفن والعلم . فبينما يعبر الفن عن عاطفة الانسان تعاه الوجود . وتكون العاطفة فيه الجوهر او الاساس . نجد العلم يسجل الحقائق عن الوجود . وهذه الحقائق تكون جوهره او اساسه . ويتخذ الانسان على نحو عام من الطبيعة موقعين .

في الموقف الاول لا يسعى الانسان الى ان يدرس ويحلل ظواهر الطبيعة ومكوناتها . بل يكون همه ان يسجل مآثيره في ظواهر الطبيعة من احاسيس وعواطف . فيهتم بان يعبر عن هذه العواطف ويتأمل كنه تأثره بالطبيعة وتفاعله معها . يسه ويرتاح اذا يرى السهول المسطحة والخضرة الزاهية . ويغتم وينقبض حين يشهد الحزون الوعرة والخلاة المنجدة . ويشعر بالرروع والاكيار اذا يرى الجبال الشامخة والبحر الهادر . وتخيفه الوحوش الضارية ويطنن الى الطيور الوديعه . ويدعر من ظلام الليل ويخرج من القوى الطبيعية الجبارة من عاصفة وسيل ورعد وبرق . كذلك يتأمل محتعه الانساني وما يرخز به من اتحاص واحداث فيشعر بحوجه ونحوها والعواطف المتباينة المتراوحة فيحاول ان يفسر عن انفعاله هذا



المشتمل على الخوف أو الاطمئنان . السرور أو الاعتصام . الاجلال او الاحتقار او الحب او الكراهية . (١٥) . ومن هنا الموقف ينتج الفن .

أما في الموقف الثاني فالإنسان ينظر الى الطبيعة نظرة موضوعية يتجرد خلالها من انفعالاته واحاسيسه ويسعى الى ان يدرس عناصر الطبيعة وحقائقها ليعرف اسرارها وخصائصها حتى يسيطر عليها ويخضعها لارادته . ومن هذا الموقف ينتج العلم .

وليس معنى ذلك ان الموقنين الفني والعلمي منفصلان الواحد عن الاخر . لان تربط بينهما أية علاقة . وانما تربط بينهما علاقة تأثر وتأثير متبادلين . فقد يتأثر العلم بالفن فيأخذ منه بعض الحقائق مثال على ذلك استفادة علم النفس من رواية دستوفسكي المعروفة ( الجريمة والعقاب ) التي تصور شاباً يرتكب جريمة قتل . لكن امره لا يكتشف فيظل يميذاً عن فصول القانون . على ان ضعيه يبدأ تدريجياً بادانته . وتبدأ الوسوس والشكوك بالبطرة عليه . حتى تغدو حياته جحيماً لاتطاق ومن ثم لا يجد مفرأ الا بتليم نفسه والاعتراف بجريمته لينال العقاب الذي يستحقه لقد تأثر بالرواية المعنويون بعلم النفس الجنائي اذ وجدوا فيها تصويراً دقيقاً لسلوكية الانسان الجنائي حين يرتكب جريمة دون ان يعترض امره . حتى قال عنها الفيلسوف الالماني نيشته . قرأت كتب علم النفس كلها فلم افهم منها حرفاً . لكنني حين قرأت ( الجريمة والعقاب ) فهمت علم النفس كله . .

أما تأثر الفن بالعلم . فامرء جلي . لاسيما في العصر الحديث الذي شهد تقدم العلوم وتداخلها وتأثر بعضها ببعض . من هنا صار الادباء والفنانون يتأثرون بالعلوم ويصرون عنها في اعمالهم . كما هو شأن كتاب الرواية والمسرحية الذين يستلهمون حقائق علوم النفس والحياة والطب والاجتماع والاقتصاد في رواياتهم ومسرحياتهم .

ثالثاً : لايمد كل تعبير عن العاطفة والشعور فتناً . اذ هناك ضروب من التعبير عن عواطف الانسان يطلق عليها التعبير الغريزي الثلقائي الذي يشاهد عند الانسان العادي . فهذا الانسان كثيراً ما يعبر عن فرحه او حزنه باصوات وحركات معينة قد تغفل انفعالاته الى الاخرين . لكن هذا النقل لا يكون الا انياً سرعان ما يزول . فلا

يضمن لهذه الانتعالات الإستمرارية والبقاء . أما التعبير العاطفي الذي يعد من الفن . فهو التعبير الذي يصاغ في قالب فني يضمن له البقاء والديمومة . إن التعبير العاطفي في الفن تتوافر فيه القصدية والتنظيم اللذان يحققان له البقاء والخلود .

رابعاً : التعبير في الفن . في الوقت نفسه . لا يكتمل فنياً . الا اذا اصبح قادراً على إيصال عواطف الفنان ومواقفه الى الآخرين حتى يشاركوه فيما يحس وفيما يرى وفيما يتخذ من مواقف . فالعمل الفني الناجح هو ما يكون أثاره متقناً حتى ينجح في نقل ما يريد الفنان الى غيره من احساس ورؤى .

ولعل هذا المعنى هو ما يقصد اليه بعض النقاد الذين يذهبون الى ان الفن صنعة ومهارة . ويرون الفنان صانعاً . والفن ليس عواطف واحاسيس حسب . بل هو . فضلاً عن ذلك . صنعة محورها اصول وقواعد وخبرة تجعل الفنان قادراً على إيصال وجدانه وتجاربه الى الآخرين والتأثير فيهم وإثارة احساسهم .

ليس الفنان الا انساناً يتميز بميزات الأولى هي رهافة الاحساس . والثانية القدرة على نقل الاحاسيس الى الآخرين . فالفنان انسان خصه الله تعالى باحاسس مرهف وانفعال قوي روحان عميق . ولعل هنا ما يجعله يتفاعل امام مواقف ومناظر يمر بها الانسان العادي مرور الكرام .

إن البشر - كما يرى علماء النفس - فسان . قسم يتصف ببلادة وجمود في الاحساس والشعور فهؤلاء لا ينفعلون ولا يهتزون قيد شعرة حتى لو كانوا امام مواقف ذات دلالات خطيرة وعميقة لهذا لا يمكن ان يظهر بين هؤلاء فنانون او حتى مشوقو الفن . وقسم يتصف برهافة الاحساس وقوة الانتعاش تجعلهم سريعين الانفعال في مواقف شتى ومن هؤلاء وحدهم ينشأ الفنانون .

يروى عن الكاتب الروسي المعروف انطون تشيخوف . انه حين كان على ظهر باخرة انتقله او جهة ما . صادف ان يخطي احد عمال الباخرة في عمله . مما يدفع قائد الباخرة الى ان يضعه في وجهه امام تشيخوف . وعلى أثر تلقي العامل هذه الاذنة . يرفع رأسه فيرى امامه وجهاً (وجه تشيخوف) ارتسم عليه اعق الامام . فيضرب العامل مخاطباً القائد انت لم تضربني . واصفا ضربت هذا الرجل (مشيراً الى تشيخوف) . فتشخوف . لانه فنان واديب . انفعال انفعالات قوية امام هذا الموقف غير الاعتيادي . وانهم تماماً عبيد لهذا العامل الذي أهين امامه . وربما تألم اكثر من

وشأن تشيخوف شأن الشاعر العربي عمر النضر حين رأى يوماً ورقة وحيدة  
ذابلة على الأرض - لا يبالي بها أحد - وتدوس عليها الاقدام - فوقف أمامها منعلاً .  
حزيناً من اجلها . معزياً ايها في محنتها هذه .

بالله من حطك فوق التراب      واستلب النظرة من وجنتك ؟  
ياورثني فد جف هنا الشباب      وورقد الموت على صفحتك  
والعمر وهم والاماني سراب      فكيف تبكين على خضرتك

أما الميزة الثانية التي يتميز بها الفنان فتتمثل في قدرة الفنان على نقل انفعاله  
وعاطفته في نوع من الابداء يثير في الآخرين نظيرها . فلا تكفي الميزة الأولى ليصبح  
الانسان فناناً لان العاطفة وحدها مهما تكن شدتها وقوتها لا تجعل من نتاج الانسان  
فناً . ما لم تصل هذه العاطفة الى الآخرين لي شعروا بها مثلما شعر بها صاحبها . وهذا  
لا يتم الا عن طريق اداء متقن بصوغه الفنان على وفق خبرته وثقافته من هنا  
تضمو - حتى يتقن عمله - به حاجبة مائة ومناصلة الى القراءة والثقافة ومعرفة  
الاصول والقواعد التي عرفتها الفنون الانسانية عبر تاريخها الطويل فالشاعر مثلاً  
لا يقدر ان ينظم شعراً جيداً تقبله النفوس وتمسكه الاذان . الا اذا كان متمكناً من  
اللغة . مدركاً اسرارها وخصائصها . وعارفاً المروض والايقاع وما يتعلق بالقافية .  
ومثله الرسام الذي لا يستطيع ان يرسم لوحات جميلة الا اذا كان خبيراً بالالوان .  
عارفاً اسرارها ودقائقها .

لعل النتيجة التي يسفر عنها اجتماع هاتين الميزتين عند الفنان هي انتاج فني  
يكون قائماً على ان يزيدنا فهماً بالتجارب الانسانية . حتى التي حدثت لنا نحن  
في حقبة ماضية . فتأثرنا بها تأثراً كنا نظنه عيباً . أما الآن ونحن نتأمل في تناول  
الفنان لها ووصفه ايها . فتسرك اننا لم نفهم تجاربنا تلك فهماً كاملاً . وله نحط  
بعواسب كثيرة منها . ولم نعمل بل بواطنها حتى بنفس جذورها بل رسماً يحيل  
الينا أننا شهدنا الان المرة الأولى مع انها مرت بنا من قبل مرة او مرات . حتى اننا  
لنلقب مهورين . وذلك بما اكتسبنا الفن من قدرة على ان نزداد فقها لها ونحاطة بها  
وتمسكاً لكنهها وادراكاً لاهميتها الكاملة (١٠)

ان النقد الحديث يرفض نظرية ( التقليد ) او ( المحاكاة ) في الفن . لان المهم في الفن هو تلك الرغبة العارمة عند الفنان في خلق عالم مشتق من الصور الحيوية . لا مجرد الاختصار على تسجيل المظاهر النحية او التعبير عن الحقائق الموضوعية . حتى قال بيكاسو : اننا نعرف جميعاً ان الفن ليس هو الحقيقة . وانما هو كذبة نجعلنا نترك الحقيقة او على الأقل تلك الحقيقة التي كتب لنا ان نؤمنها « ١٩ » . ان وظيفة الفنان ليست تسجيل الواقع الموضوعي . بل تصوير انفعاله واحساسه تجاه هذا الواقع .

من اجل ذلك لا يتمثل صدق الفن في مطابقته للواقع ومحاكاته محاكاة حرفية لان مثل هذا الصدق يكون مطلوباً في العلم وذلك لان العلم تسجيل دقيق وموضوعي لظواهر الوجود وحقائقه .

ان الصدق في الفن يعني صفق الفنان واخلاصه في التعبير عن مشاعره وعواطفه ورائه . انه يعني ان يصدق الفنان في التعبير عن عاطفته التي أحسها فعلاً واطلاق عقيدته التي اعتقدها . كما يعني ان يخلص الاديبي لعاطفته وتجربته الانفعالية بصورها كما ألما به فعلاً والصدق ليس هو النقل الحرفي للواقع المادي . بل هو التعبير عن حقيقة الانفعال الذي ينفعل به الانسان امام هذا الواقع في تجربته الحيوية لان الفن هو الحقيقة الانسانية مصورة خلال نفسية الفنان .

ولعل الصدق بهذا المعنى يكون من اهم ما تتطلبه في الفن ليكون فناً جاداً ومقبولاً . لكنه ليس الشرط الوحيد في ذلك . لان هناك شروطاً اخرى لاتقل اهمية عن هذا الشرط . اهمها ان يكون الفن مفيداً للانسانية عاملاً على رفه الحياة وكدها . داعياً الى النضائل والمثل السامية .

### الفنون الصليبية والفنون الجميلة :

عرفت الحياة الانسانية منذ عهد مبكر نوعين من الفنون . النوع الاول الفنون العملية والثاني الفنون الجميلة

أما الفنون العملية فهي الفنون التي ينتجها الإنسان لتكون وسائل لتحقيق  
غايات عملية أو نفعية للإنسان مثل فن التجارة وفن الحدادة وفن العياكة ... الخ .  
فالإنسان في هذه الفنون يأتي إلى مواد الطبيعة يشكلها ويعيد إخراجها ويصوغها  
صياغة جميلة مستعملاً مهارته الخاصة وثوقه الشخصي . ولكن هدفه الأساسي يظل  
فيها هدفاً نفعياً يتشغل في قضاء حاجة من حاجاته المختلفة مثل الكرسي الذي  
يصنعه النجار . فهو عندما لا يكتب في صنعه يجعله مجرد أداة تجلس عليها جلوساً  
مريحاً . بل يهتم بجعله جميل الهيئة . في الوقت نفسه . يكون عمله هذا داخل  
ضمن الفنون العملية . ومثل ذلك الأبواب والشبابيك والملابس والأطعمة عندما  
يسعى الإنسان في صنعا إلى تحقيق غايتي المنفعة والجمال .

وأما الفنون الجميلة فهي الفنون التي ينتجها الإنسان لتكون وسيلة لتحقيق  
غاية . وإنما لتكون غاية في نفسها . إن الفن الجميل لا ينتجها الإنسان ليحقق به  
غرضاً نفعياً من أغراض الحياة مثلما يفعل في الفنون العملية . بل ينتجها ليجتهد له  
المتعة الجمالية حسب . مثال ذلك اللوحة التي يرسمها الرسام . فهي لا تتخذ لغرض  
عملي كأن يجلس عليها الإنسان مثل الكرسي الذي يصنعه النجار . وإنما لينظر  
إليها الإنسان ويتأمل فيها بغية الإحساس بالجمال<sup>١٧١</sup> .

تشمل الفنون الجميلة عدة فنون مثل الأدب والرسم والنحت والغناء والموسيقى  
والرقص والعمارة .

والفنون الجميلة تختلف تبعاً للأداة التي تستخدمها . فالأدب يعبر عن عواطف  
الإنسان ووجدانه بالكلمات . والرسم بواسطة الألوان . والموسيقى بواسطة الأصوات  
والرقص بواسطة الحركات ... الخ .

## الجمال :

ذكرنا عند كلامنا على الفن أن الغاية الرئيسة التي يسعى إليها الفنان في الفنون  
الجميلة هي تحقيق الجمال . فما الجمال وما طبيعته ؟ وما أهم سماته وخصائصه  
العامة ؟

لقد اجاب الفلاسفة والمفكرون عبر عصور مختلفة عن هذه الاسئلة في كتب ومجلدات بلغت ارقاماً يصعب تحديدها . ومن هذه الاجوبة ظهر علم يعرف في اللغات الاوربية باسم ( الاستطيقا ) وترجم في لغتنا باسم ( علم الجمال ) .

ظهر عند الباحثين الذين تناولوا هذا الموضوع اتجاهان . أما الاول الذي عرف عند اغلب هؤلاء . فهو يرى ان الجمال يسكن دراسته وتحليله وتعريفه مثل سائر الموضوعات والمسائل التي عرفتها الحياة الانسانية . وأما الثاني الذي عرف عند نفر قليل من الباحثين فيرى ان الجمال لا يسكن دراسته او تعريفه . لان الجمال لا يعمو ان يكون احسناً متى ما حاول الانسان تحليله ضاع وتلاشى لهذا نرى الاجتر والمغيد ان يكتفى بالتلذذ بهذا الاحساس بدلاً من استكناه كنهه وحمل لغزهِ .

وفي الوقت نفسه سادت في دراسة الجمال نظرتان هما النظرة المثالية والنظرة الواقعية .

أما النظرة المثالية التي عرفت عند افلاطون وغيره من الفلاسفة فتذهب الى ان الجمال في حقيقته مثال يتجسد في بعض الاشياء فيجعلها تبدو جميلة . فالاشياء الجميلة المحسوسة ليست جميلة في حد ذاتها . وانما صارت جميلة لان فكرة الجمال قد تجلت فيها . اي ان الجمال المثالي هو علة كل جمال مشاهد على الارض . والجمال عند المثاليين . فوق ذلك . ازلي وخالد ومطلق . فلا يتغير بتغير الظروف والاحوال ولا يختلف باختلاف الزمان والمكان

ومثل هذه النظرة نظرة المصوفة الذين يرون ان الجمال الحقيقي والجمال الاسمي هو الجمال الالهي المنبثق من الذات الالهية . وازاء هذا الجمال يتلاشى كل جمال ارضي .

وأما النظرة الواقعية فتري ان الجمال ليس سوى صفة يضيفها الانسان على الموجودات التي يحكم عليها بالجمال اي ان الجمال قيمة لاوجود لها خارج الذات الانسانية المدركة . ومن ثم فالجمال نسبي يختلف من انسان الى آخر ومن حضارة الى أخرى .

لعل من اقدم الآراء التي قيلت في الجمال . رأي سقراط وفعواه ان الجمال هو كل مايبعد الانسان ويحقق له نفعاً او خيراً ما جهداً لم يفرق سقراط كثيراً بين الحسن الجميلة والنمو الجميلة وذلك لانه اشترط على الفنون كافة ان تحقق المنفعة

للإنسان . ومما يروى عن سقراط انه تباهى . في إحدى محاوراته . بعينه الجاحظتين وانفه الافطس الكبير . وعد ذلك من آيات الجمال . لأن الجحوظ في عينيه يجعلهما أقدر على الابصار . والافطس في انفه يجعله أقدر على التقاط الروائح وحدة الشم . (٥١)

ومن المفكرين الذين ربطوا بين الجمال والمنفعة بعد سقراط كثيرون أمثال جيو الفرنسى وراسكن الانكليزي اللذين رحنا بين الجميل والنافع . وذهبا الى ان الجمال هو شعور جسدي يتوافق الشيء او تكيفه مع الوظيفة التي وجد من اجلها في الحياة . فكلما كان الشيء . محققاً لوظيفته في الحياة . كان اقرب من غيره الى الجمال والكمال . فاروع تزيين يمكن ان يتحلى به اي بناء . هو الذي يتلاءم على الوجه الاكمل مع وظيفة هذا البناء . اي ان جمال البناء لا يكاد يتصل عن نفعه او فائدته او تحقيقه لاسباب الراحة والرفاهية شرط ان يتلاءم وحدة البناء مع وحدة التزيين .

لكن فريقاً من الفلاسفة والمفكرين ذهبوا الى تقيض هذا الرأي في الجمال . اعني انهم فصلوا بين الجمال والمنفعة . ورأوا ان الجمال لا يتحقق في الاشياء الا عندما تتحرر من النفع . من هؤلاء الفيلسوف الالمانى كانت الذي عرف الجمال بأنه الشيء الذي يسر الانسان ويرهضه خوفه من غير ان يكون وراء السرور فائدة معينة او غرض ما . والجمال هو ما يجلب اللذة بوجه كلي وبغير تصور .

وذهب الى الرأي نفسه في الجمال سبنر وشيلر اللذان نجفلا من النشاط الجمالي صورة علياً من صور اللبس او اللهو . وذهبا الى ان تأمل الجمال انما هو ضرب من التسلية او المتعة وسط مشاغل الحياة . فهو يهدنا بلبذة خالصة تتيح لنا الخلاص من متاعب الحياة الجديدة .

وثمة مفاهيم اخرى للجمال منها ان الجميل هو ما يتوافر بين اجزائه وعناصره التناسق والترابط والوحدة والانسجام . فالوجه الانساني يكون جميلاً عندما تكون اعضاءه كلها منسجة بينها ومتناسقة في الحجم والمساحة . فلا يتضخم عضو على حساب عضو آخر . كذلك القصيدة الشعرية تكون جميلة عندما تبدو عناصرها متناسقة ومتراصلة فيما بينها . ويحتل كل منها الحيز نفسه من ارضية القصيدة . ويحظى كل منها بسبب واحد من عناية الشاعر لكن عندما يظن عنصر فيها

على بقية العناصر كالفكرة التي تبرز في القصيدة على حساب غيرها . ينسب الجمال  
مها . لأن النفور يجعل محل الأنجم بين عناصر القصيدة .

والى مثل هذا المعنى ذهب أرسطو في كلامه على الجمال . فقد قال : إنما يتحقق  
الجمال في النظام والحجم . فالكائن أو الشيء الكون من أجزاء متباينة لا يتم  
جماله عالم ترتب أجزاءه في نظام وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية . ذلك لأن الجمال  
ماهو الا التنسيق والمطمة . ١٤١

وللجمال مفهوم خاص يتجلى في كتابات بعض الادباء الرمزيين والرومانسيين  
وتمثل في الربط بين الجمال والفضوض . يرى هؤلاء الجمال في الشيء ، او الكائن  
الذي يلفه الفضوض . بدلاً من الوضوح . فالفن الادبي لا يكون جميلاً الا اذا كان  
غامضاً . لا يفهم الا بعد كذ الفكر واعماله طويلاً في حل الغاؤه . والكائن البشري .  
سواء اكان محبوباً ام صديقاً . لا يبدو جميلاً الا اذا كان بعيداً عنا يلفه الفضوض  
وتحيط به الاسرار . أما اذا كان قريباً منا وواضحاً لا اسرار فيه ولا غفياً . فاننا سرعان  
مانزه فيه . اذ يكون باعثاً على الملل والسأم .

يتجلى هذا المفهوم للجمال في بعض آثار توفيق الحكيم مثل رواية ( عصفور من  
الشرق ) التي تصور شاباً شرقياً يتعلق قلبه . وهو في باريس . بامرأة فرنسية . لكنه  
لا يتحمس لثقافتها ويؤثر البقاء بعيداً عنها . وذلك لأنه يحب المرأة وهي مثال بعيد  
كله سحر ووضوح . بيد ان اصدقاه الفرنسيين عندما يرونه يسلك هذا السلوك  
تجاه امرأة يحبها . يظهرون دهشتهم واستفراجهم ويشجعونه على التذوق منها والحديث  
معه . حتى يجد لذة الحب وسادته . فيجيبهم بأنه شرقي والشرقيون عامة يحنون  
الجمال والحب في كل ما هو بعيد وغامض . غير ان الاقدار تدفعه فيما بعد الى اللقاء  
والجلوس معها . وبعد بضعة ايام وهو يلقاها ويجادتها . يتلاشى حبه لها . ويزهد  
فيها ويميلها ويندم لأنه دنا منها . اذ يكتشف انها امرأة عادية تماماً فلا اعلاق لها  
ولا ثقافة . وكل ما فيها يصبح مكشوفاً وواضحاً له .

وتلقى المفهوم نفسه في مسرحية توفيق الحكيم ( شهرزاد ) حيث تلقى شهریار  
يتعلق بشهرزاد لأنه يجدها امرأة غامضة ولغزاً مجرباً حتى يغفو شغفه الشاغل ان  
يكتشف سر هذا اللغز . وشهرزاد لانها امرأة ذكية تعرف ان تعلق شهریار بها . انما  
يعود الى غموضها لهذا نجدها تعتمد ان تبدو امامه اكثر غموضاً في احاديثها

(١٤) ديسن موبسان . علم الجمال . ص ٢١



وتصرفاتها حتى تضمن استمرارية حبه وتعلقه بها وعندما يعشق شريار في اكتشاف سر شهزاد . يهيم على وجهه في البراري وينتهي الى مصير مؤلم .

## الادب :

عرفنا عند كلامنا على الفن ان الادب فن من الفنون الجميلة ، وان ما يميزه عن الفنون الاخرى هو الاداة . اذ ان اداته او وسيلته هي اللغة .

وقبل ان نعرض لماهية الادب وطبيعته في ضوء نظريات النقد الادبي الحديث . نستعرض معاني ودلالات كلمة ( الادب ) في اللغة العربية واللغات الاوربية .

لم ترد كلمة ( الادب ) في النصوص التي وصلت الينا . لقبول الاسلام . غير ان كلمة مشتقة منها هي ( أدب ) وردت في بيعة لطفرة بن العبد . وتعني صانع المأدبة او الداعي اليها .

استخدمت الكلمة في عصر صدر الاسلام بمعنى التهذيب والتعظيم بالاخلاق الكريمة . كما جاءت فهي قول الرسول ( ص ) « ادبني رببي فاحسن تأديبي » . وفي قوله « ان هذا القرآن مأدبة الله في الارض فتعلموا من مأدبته » . والمأدبة هنا اسم مكان من الادب على التشبيه فالقرآن يجمع الآداب التي يدعو الله تعالى عباده اليها من خلق كريم وحكم صالحة ومواعظ نافعة من كل ما يتصل بمعنى التهذيب النفسي .

أما في العصر الاموي فتشيع كلمة ( الادب ) ونطلق على التعليم . اذ ظهرت في هذا العصر طائفة سميت ( المؤدبين ) وهم الذين كانوا يتولون تعليم اولاد الخاصة وتنشئتهم تشيئة تليق بالطبقة الحاكمة . وكان عماد تعليمهم يقوم نساء على اتعاز العرب واخبارها وانسابها وفنون الخطابة والمحاورة . وشهد العصر كذلك عنايتها على هذا المعنى مثل ( الادب الصغير ) و ( الادب الكبير ) لابن المقفع

وأما في العصر العباسي فتشع معاني ( الادب ) ودلالاتها . فضلاً عن المعاني السابقة . تظهر للادب معان اخرى منها اطلاق كلمة ( الادب ) على الاثار العقلية عدا الشرعية . والمعنى الخاص للادب وهو الشعر والنثر

تضمنت كلمة ( الادب ) عند العرب عدة معانٍ أهمها المعنى الخلفي التهديبي .  
والمعنى التعليسي القائم على رواية الشعر والنثر وما يتصل بهما من اخبار ومعارف .  
والمعنى العام الذي يشمل المعارف الانسانية كافة . والمعنى الخاص الذي يشمل  
المنظوم والمنثور من الكلام . ١٢٥ .

أما في اللغات الاوربية فتدل كلمة ( الادب ) على معنيين : المعنى العام الذي  
يشمل سائر المعارف والعلوم الانسانية مثل التاريخ والجغرافية والفلسفة والاقتصاد ...  
اتخ . وفي هذا المعنى يقول امرس ، الادب سجل لتخيرات الافكار ، اي ان الادب  
يشمل كل كتاب يحمل افكاراً خيره . أيا كان موضوع الكتاب . ويعرف اديب  
اوربي آخر الادب بأنه ، كل شيء قيد الطبع ، . وحسب هذا المفهوم يدخل في باب  
الادب كل ما يمت الى الحضارة بصلة . والمعنى الخاص الذي يشمل آثار الشعر  
والنثر . تلك الآثار التي تعبر عن عواطف الانسان واحساسه باللوب جميل  
ومؤثر .

#### المعنى الحديث للادب :

ترجع كتب النقد الادبي بتعاريف وآراء متعددة قبلت في الادب وخصائمه .  
وأغلب هذه الآراء والتعاريف تقصها الدقة ويقلب عليها طابع التعميم . وفيما يأتي  
بعض هذه التعاريف التي تتضمن الخصائص والسمات التي تميز الادب عن غيره .  
يعرف محمد مندور الادب بأنه ، كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته  
احساسات جمالية أو انفعالات عاطفية أو هما معاً . ١٢٦ .

وواضح ان التعريف يتضمن ثلاث خصائص رئيسة للادب الاولى هي الصياغة  
الخاصة . ويقصد بها طريقة الاداء اللغوي لان الكلام العادي لا يبعث ادباً . والشكل  
اللفظي كأن يكون قصيدة أو قصة أو مقالة . والثانية اثاره الادب الاحاسيس  
الجمالية اي ان الادب فن من الفنون الجميلة . فاذا فقد القيم الجمالية فقد كونه

١٢٦ ) ينظر اسد الكاتب ، اصول النقد الادبي ، ص ١ - ١٥ ومحمد حسن عبدالله ، مقصود في اللغة

الادبي ، ص ٢٧ - ٢٨

١٢٧ ) الادب وفنونه ، ص ٤

ادبياً. والثالثة هي ان الادب يعبر عن الانفصالات العاطفية واثارة نظيرها في النفوس. فالادب ينبغي ان يتضمن حرارة للعاطفة والا انقلب الى حقائق علمية. وحتى عندما يكون العمل الادبي قائماً على الفكر. يجب ان يتضمن الحرارة القادرة على هز وجدان الانسان.

ويعرف النوبي الادب بأنه ذلك الانتاج اللغوي الذي يعم الانسان من حيث كونه انساناً. بضطرب على ظهر هذه الارض ويلو تجارب الحياة الانسانية. فتؤثر فيه تأثيرات شتى بكونه انساناً وليس متخصصاً في ناحية معينة من نواحي النشاط الانساني. واهم ما يميز الادب عند النوبي انه انتاج انساني يعم الناس جميعاً. ولا يعم جماعة او فئة معينة دون غيرها. وذلك لانه يتناول تجارب الانسان من حيث كونه انساناً. كما يميز الادب ان القالب الذي يصاغ فيه الانتاج الادبي يعد شيئاً اساسياً فيه. لان هذا القالب قد تشكل بطريقة تشير في تناولها نظير ماثار في متجها من عواطف. ونحن انما نقرأ الادب ليزيدنا شعوراً بانسانيتنا ونهياً لكتبتها ونصتاً في نوازعها الباطنة ووعياً بتجاربيها ولدراكاً لمزارع سلوكها وتقومياتها. (٢٥)

والادب عند احمد الشايب هو الكلام الذي يصور الفعل والشعور تصويراً صادقاً. ولا يسمى الاثر الادبي ادباً الا اذا كان قادراً على اثاره المواقف الانسانية. متضمناً الحقيقة التي تأتي سناً للعاطفة وعونها على القوة والبقاء. ولعل هذه الصفة هي التي تمنح الادب خاصية اخرى. تلك هي خلود الادب الذي يعني ان يقرأ الانسان الآثار الادبية ويمود اليها ويكرر قراءتها في اوقات مختلفة لسد حاجة عقله وقلبه. بما فيه من غذاء صالح لا يمل مهما يقبل عليه الانسان. اي ان النصوص الادبية تظل باقية خالدة لا يتحول عنها القراء مهما تتقدم الايام او توضع كتب اخرى في موضوعاتها. على حين تكون الآثار العلمية معرضة للنسيان والاعراض عنها. وذلك عندما تؤخذ نظرياتها وحقيقتها ثم تدون في كتب سواها. او عندما يظهر فسادها. من هنا لا يمكن ان يعد من الادب ذلك الكتاب القابل لان يستبدل به غيره في نفس موضوعه ثم يستغنى عنه بذلك الجديد. والفصيحة الرائعة والقصة الجيدة تظل مرمومة لاتبليها الايام مهما يظهر سواها في الفن او الموضوع نفسه. فلن تستغني الناس مثلاً بوصف المثني عن وصف البحرني. ولا بالجاحظ عن عبدالحميد الكاتب. ولا برثاء شوقي عن رثاء حافظ. ذلك لان لكل من هؤلاء الادباء لونا

خاصاً في اثاره وذوقاً معتماً فيما ينشره لا يشبه ما عند الاخر فلا غنى لنا باحد عن صاحبه (٢١)

أما الدكتور محمد حسن عبدالله فيرى ان الادب انما يتميز بثلاث وسائل تشكل اهم عناصر الاسلوب الادبي .

الوسيلة الاولى هي اللغة . واللغة في الادب تختلف عن لغة العلم التي تسم اصلاً بالدقة والوضوح واستخدام الكلمات استخداماً معجبياً . كما تختلف عن لغة الحياة اليومية التي ترمي اساساً الى اهداف تقنية مباشرة . ولعل اهم ما تتميز به اللغة الادبية انها لا تنظر حبيسة الدلالات المباشرة . وانما تغنى بالايعاء . مخالفة الاستعمال المعجمي المحدد الذي تحرص عليه اللغة العلمية . وتتخللها الاشارات التاريخية والتداعيات . وتحرص في الوقت نفسه على الرمز الصوتي الذي يجسم مشهداً لو حدثاً سواء كان ذلك في صورة الوزن الشعري او الايقاع بصفة عامة لو اختيار الكلمات التي تعبر عن حالة نفسية معينة مثلاً .

أما الوسيلة الثانية فهي الخيال الذي يأتي واسطة او وسيلة لابرار عواطف الاديبي وافكاره لتصل الى القاريء مشخصة وواضحة . ان اهم ما يميز العمل الادبي هو نشاط الخيلة الذي يعين الاديبي على اختراع وقائع ومشاهد لانتد الى واقع محدد . او تعبر عنه بصورة مباشرة .

وأما الوسيلة الثالثة فهي الشكل الفني . فهناك القصيدة والقصة والمسرحية والمقالة . ولكل شكل مجموعة من الخصائص الفنية او الاسس الجمالية التي يجب ان تتوافر له . وهذه الاسس تهدف الى ايقاظ قدرة التأمل في القاريء وارواء الاحساس بالجمال فيه . ذلك الاحساس الفطري الكامن الذي يحتاج الى من يوقظه بقدرته على تشكيل المادة الفنية بصورة جذابة ومقنعة . فلا تقدم الفكرة مجردة او بصورة مباشرة . وانما يلوح بها او يرمز لها من خلال الشهد والحركة والصورة والتأمل وما الى ذلك من وسائل التشويق . والعمل الفني لا يتفوق بموضوعه . وانما يتميز ويتفوق بجمالياته الخاصة النابعة من تركيبه الفني .

ويستخلص من كل ذلك تعريفاً للادب . انه التعبير عن تجربة انسانية بلغة تصويرية جميلة التأثير . وفي شكل فني جمالي قادر على توصيل تلك التجربة (٢٢)

(٢١) اصول الفن الادبي . ص ٦٤ - ٦٥ .

(٢٢) مقدمة في اللغة الادبي . ص ٢٩ - ٣٠ .

- ١ - أحمد الشايب ، اصول النقد الادبي . مكتبة النهضة المصرية . ط ٢ . القاهرة . ١٩٤٦ .
- ٢ - اميرة حلمي مطر . فلسفة الجمال . المكتبة الثقافية . ١٩٦٨ .
- ٣ - دتيس هويسمان ، علم الجمال . ترجمة اميرة حلمي مطر . سلسلة الالف كتاب . القاهرة . بدون تاريخ .
- ٤ - زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن . مكتبة مصر . القاهرة . بدون تاريخ .
- ٥ - محمد حسن عبدالله ، مقدمة في النقد الادبي . دار البحوث العلمية . الكويت . ١٩٧٥ .
- ٦ - محمد مندور : الادب وفنونه . دار نهضة مصر . القاهرة . بدون تاريخ .
- ٧ - محمد التويهي ، محاضرات في عنصر الصدق في الادب . معهد الدراسات العربية العالية . ١٩٥٩ .

## الفصل الثاني

### الاسلوب

أوالشكل والمضمون :

الافكار

المواظف

الأخيلة

الايقاع



## الاسلوب

الاسلوب لغة ، يقال نلطر من التخبيل اسلوب . وكلّ طريق ممتد فهو اسلوب . والاسلوب ، الطريق . والوجه والذهب ... ويجمع على أساليب . والأسلوب الفن من القول أو العمل .

أما اصطلاحاً : فهو طريقة الكتابة . أو طريقة اختيار الالفاظ وتأليفها تعبيراً عن المعاني قصد الايضاح والتأثير . (١١)

أو هو كما يرى «William Strunk» صوت كلمات المبدع على الورق . لأن الكتابة المبدعة ليست ايضاً حسب . انما هي إيصال خلال الإلهام . انها النفس تنفذ الى الخارج . ولا يستطيع كاتب مبدع ان يقى متخفياً . (١٢)

والاسلوب عند الأكاديميين غيره عند غيرهم . لكونه عند الأكاديميين يقوم على أسس مترابطة يبني عليها الاثر الابداعي . سواء أكانت تلك الاسس أصولاً أم فروعاً .

فهو عند الأكاديميين ، شكّل ومضمون ، وهذا مااستزم به أنفستا . في حين هو عند غيرهم : شكّل ليس غير .

وحين يقال في تعريف الاسلوب إنه ، شكّل ومضمون ، فإن المراد به الوحدة لا التحررة . لذلك يمكن الاحتياط بالقول بأن الشكل والمضمون هما وجهان لعملة واحدة .

ويتألف كل من الشكل والمضمون من وحدات تعريفية تتحد لتكوّن الاسلوب . عبر النقاد المعاصرين . والمدرسين يُعنون بهذه التعريفات . ويقفون عليها مثلاً ، رغبة

(١١) يطر عندك — اسلوب ١١

(١٢) ينظر ، على جواد الطاهر . مقدمة في النقد الأدبي . ٣١ .

(٢) عند الشكلايين مثلاً



في إيصالها إلى المتلقي . أو المتملم على نحو منهجي منظم . وعلى وفق هذا نجد الشكل يتكون من :

اللفظة المفردة . والجملة . والجملة المركبة . والفقرة . وصلة الفقرة بالفقرة . لتكوين البناء العام . فضلاً عن الإيقاع الداخلي الذي يشكل التناسق الصوتي في الإبداع عامة . والإيقاع الخارجي الذي ينتظم القصيدة في الشعر خاصة .  
أما المضمون فإنه يتكون من :

الأفكار . والمواقف . والأخيلة . والحالات النفسية (١) . وسبرد الحديث عن بعضها .

فالفاظ يجب ان تكون مأنوسة . لاغرابة فيها . بعيدةً عن كل ما يجعلها قادرة على إيقاع متلقيها بلبس محوي . أو منارقة نصية . كما أن الجملة لا بد ان تكون سليمة التكوين . فصيحة . واضحة القصد . تؤدي غرضها حال ارسالها للمستقبل . لتنتهي الى تكوين الفقرات على نحو سائلي تركيبى غير محلل . ولا ضعيف . مع احكام صنية الربط بين فقرة واخرى بما تعارفنا عليه من تحقيق الصلة بين الفقرات جميعاً لتكوين البناء العام للنص الأدبي . أما الإيقاع الداخلي فهو التناسق الصوتي لجموعة الحروف التي تكوّن النص . وانجاسها تكويتياً بحيث تبدو حروف القطعة . أو النص متألّفة فوقياً . ومثل هذا التناسق ضروري في كل نص أدبي . سواء أكان شعراً . أم نثراً .

أما الإيقاع الخارجي فإن المقصود به التوازن العام الذي يدرج تحته النص الشعري . وبهذا فهو وقف على الشعر ليس غير .

أما الأفكار . والمواقف . والأخيلة . أو الحالات النفسية التي جعلها الجامعون مكونات للمضمون فعمل الحديث عنها نظرياً قد لا يقربها للمتلقى مثلما يقربها التطبيق . لذا أثرتنا أن نستقرئها من النصوص . بأن نشير الى تفرع واحد في كل نص . تاركين بقية التفرعات للمتلقى ليسهم معنا في الحديث عنها مجمعة في كل نص إبداعي .

(١) ينظر في ذلك كله . على عواد الطاهر . مقالاته . ص ٢٦ .

وتقصد بها فلسفة النص . أو المفزى الذي يلوح به الأثر . أو المدلول العقلي الذي يريد النص إبلاغه . وهذا الشيء ليس جديداً في النقد الأدبي العربي . لأن القدامى كانوا قد وقفوا عليه حين جعلوه قسماً للفظ . وأسوة به المعنى .  
ولتقريب ما المعنا إليه نقرأ النص الآتي نظري بين الفجاءة (٢١)

نقول لستسها وقد هارتت شمامعا  
من الأبطال . ويحك ! لا تراعي  
فئتك لو ألبست بقناة يوم  
على الأجل الذي لك لم تطاعسى  
فضضبراً في جعل الموت ضيراً  
فما نيل العلود بمسقطاع  
ولا ثوب السبقاء بسوب عز  
قسيسطوى عن أخسى السخنع السراع

سبيل الموت غاية كل حي  
وداعسنيه لأهل الأرض داع  
ومن لا يفتنيط يسهره ويسلم  
وتسليمه المنون الى انقطاع  
وما تسهره خير في حياية  
إذا عاتد من نقط المتاع (٢٢)

والشكرة في هذا النص واسعة جليلة . هي بت المزينة في المعنى الخائفة وجعلها راحة الجاني أمام الموت المحقق بها . عن طريق تعنيفها ثارة . وترغيبها في الموت

١٠١ من شعراء الموحدين . وزعماتهم . توفي عام ٥٦٩ هـ . وأمه جعونة بن مازن . ينظر . ديوان الحماد - تحقيق عبد الحميد أحمد صالح . ٣٩ .

(٢١) الأبيات برواية أبي تمام . ديوان الحماد . نص . جيلانم أحمد صالح ٣٦ - ٤٠ .

وصولاً إلى الخلود . نارة أخرى . وتذكير النفس بأن الموت حال بها . وبكل الأحياء لامحالة في نهاية العمر نارة ثالثة

إن استرسال الشاعر بإيراد كل ما يؤكد نهاية الحياة . ويدلل على فدائها قاده إلى القول إن من تطول به الحياة من غير أن يموت بعلبة بيضة الهرم . فيكون عالة على غيره . قيام إذ ذلك الحياة . لأنه سيكون كقطع المتاع . لا فائدة من بقائه . كما أن موته لا فائدة فيه . لأنه موت انقطاع في الحياة . لا حياة في موت يحقق الخلود دفاعاً عن قبر مقدسة يؤمن بها .

وهكذا . نجد في كل نص فكرة إنسية يريد المبدع إيصالها إلى المتلقي . وما علينا إلا فحص النص جيداً للوقوف عليها . ومعرفة ما إذا كانت فلسفية . أم معرفية . أم غير ذلك .

#### المواطف :

المواطف انفعالات وجدانية . سواء أكانت هذه الانفعالات روحية . أم غريزية . أم خلقية . أم طمعاً لاشباع حاجة نفسية . أم غير ذلك . فكل شيء يثير النفس . ويقع بين الفرح والحزن فهو عاطفة . والذي يقع بين الفرح والحزن كثير . كالرضا . والحس . والرغبة . والتلذذ . والحنا . والتجمل . والحسد . والانتقام . والاحتقار . والغضب . وما إلى ذلك

وتقاس عاطفة النص بقدرته على إثارة عاطفة القارئ . وإداعة تلك الاثارة في نفسه أطول مدة ممكنة . وهذا معناه ألا يكتفي النص الإبداعي بإثارة عاطفة القارئ . التي تلقى عاطفة النص حسب . وإنما يكون قادراً على تأجيج تلك العاطفة . أو تغييرها . أو زرعها . أو بذرها . فإن استطاع الأديب أن ينقلنا من جو عاطفي حزن فيه إلى جو آخر أراد لنا يكثر قوتي العاطفة . فإذا كان لنا ميل فقوى ميلاً . أو خلق فينا ميلاً جديداً . وإذا كان أحدهما حازماً فصنعنا . أو مننعصاً فحزم رغبته وثبته . كان ذا عاطفة قوية مهيبة . لأن العاطفة التي نحاطب لها معنيين تكون محدودة التأثير . بينما التي تثير متلقيها في كل رمح

ويمكان من غير أي تعيين سابق تكون هي العاطفة القوية التي نعني . أما ضعف  
العواطف فإنها وبالآ على مبدعها . وإن استطاعت أن تثير عواطف بعض المتلقين  
مرحلياً . لأنها سرعان ما تتلاشى . لأن تلك العواطف لم تكن داخل النص بقدر ما

كانت خارجه . لذلك تزول بزوال المؤثر الخارجي . ومثل هذا نجده في نصوص  
الزهاوي الشعرية . أما لو قرأت وجناتيات السياب . فتلعلك ستجاوب مع عواطفه  
تجاوباً نفسياً يجعلك تراه موهوباً في آثاره لك عاطفياً . واجتنبك وجناتياً . خذ  
مثلاً المقطع الأول من قصيدة « احبيني » فسنجد نفسك أمام نص يثير في متلقيه  
عواطف الأسف . والحزن . والألم الممض لما حل بالشاعر وهو يصور اعتراقه  
إنساني الخطير في أدق خصوصياته :

وما من عادتني نكران ماضي الذي كان .  
ولكن .. كل من أحببت قبلك ما أحبوني  
ولا عطفوا علي . عشقت سبعا كن أحياناً  
تروى شعور من علي . تحملني إلى الصين  
سائل من عطور نهودهن . أغوص في بحر  
من الأوعام والوجد  
فألتقط المحار أظن فيه الشر . ثم تظفني وحدي  
جدائل نخلة فرعاء  
فأبحث بين اكوام المحار . لعل لؤلؤة ستزع  
منه كالنجمة .  
وإذ تدمى بدائي وتزع الأظفار عنها . لا ينز هناك  
غير الماء  
وغير الطين من ضدف المحار . فتقطر البسه  
علي شعري دموعاً من قرار القلب تنشق  
لأن جميع من أحببت قبلك ما أحبوني . (١)

وليك هنا يتصرع إلى . لوك نوران . مستجدياً حبها . مثيراً فيها عاطفتها  
اللائية رغبة في جعلها تشاكره تجربة اكتواء جديدة .

١- إن لم تكن من حضور حركة الشعر الحر طبعاً .

١١ شامول ابنة الهدي . ٥٩ .

و لوك نوران ، هذه أديبة فرنسية من أصل بلجيكي . التقت بداراً مرتين . الأولى سنة ١٩٦٠ في بيروت في نطاق دعوات مجلة شعر . والثانية سنة ١٩٦٣ في باريس عندما ذهب للعلاج ، وكانت تزوره في باريس بوعياً ( في الفندق ) وتحمل إليه أزهاراً تضعها في المزهرية . وتستمع إلى أحاديثه . فتعلق بها . وشغف بها حباً . وتعلقت هي ببيكور - الحلم . ورغبت في زيارتها . فعد ذلك وعداً منها لزيارته . وبقائه عند نهر الأثير ( بويب ) لذلك كتب فيها قصيدتين . كانت الأولى « ليلة في باريس » التي أشار فيها إلى أزهارها اليومية . وكانت الثانية « أحبيني » التي اجترأنا منها مقطعها الأول . وفيها أعلن السباب عن اعتراف خطير لم نألفه عند شعراء جيله . بين فيه من غير تردد أنه كان محيطاً في جميع تجاربه العاطفية السبع . مشيراً إلى أن حلمة في الوصول إلى المرأة المنشودة من خلالهن كان ضرباً من الوهم ليس غير . لهذا توجه بتصديته إلى « لوك » متضرعاً لها أن تنزل على حكم قلبه . وتبادلة نار الاكثواء . (١٦)

إن المتلقى وهو يستقبل هذه العواطف المختلفة التي يثيرها النص ليجد نفسه أسيرها . سواء أرضى عنها . أم رفضها . لكون تلك العواطف كانت صادقة نبيلة . ومتى كانت العاطفة دافقة نبيلة أدرك النص غايته باقتدار . وهذا مانجده أيضاً في رومية أبي فراس الآنية :

### لولا العجوزُ بِفَنِيحٍ      ما خضتُ أسبابَ المنيةِ

|                       |                      |
|-----------------------|----------------------|
| وتسكان له عما بالـ    | ت من البغدا نمر أبة  |
| لكن أردت عواذها       | ولو انسجبت ال الذنية |
| لازال يطرق منسججا     | في كل غداية تسحبه    |
| فيها التقى والده يسجد | موعاب في نفس زكينة   |
| بالأمنا . لانيأسي     | وثقني بفضل الله قبة  |
| أوصيك بالصير الجمير   | سل فانه خير الوصية   |

(١٦) ينظر ، عبد الرضا علي ، رسائل السياب تمهيد ترتيب السيرة والشعر ، جريدة الجمهورية . بغداد في ١٩٨١ / ١١ / ٢٧ .

ففي النص عاطفة ألم ممض على ما اقترقه الشاعر من خضوع لرغبة أم مستبحة مؤمنة قاده الى التخلى عن كبريائه ، وابائه ، لصالح هوانه ، وضعفه . فهو هنا يستلزم لأنه ضعف . ولم يترفع عن طلب الفناء . استجابة لرغبة أمه المعجزة التي باتت تنتظر عودته من الأسر بفارغ الصبر . ومن شأن هذا الضعف أن يقلل من مكانة أبي فراس لدى سيف اللؤلؤة . فآلم الأسر يجب ألا يجعل المرء يتنازل عن هيئته . ووفائه . ولكن ماذا يفعل وأمنه باتت على شفا حفرة من الموت . لقد اضطر أخيراً الى أن يخسر كبريائه . ليبرح أمه . وما يرى أن ذلك لن يربحه في أيامه القابضة نفسياً . ولا مكانة عند سيف اللؤلؤة والناس . إنه نصٌ بشير في قارئه عواطفه . ويجعل من مشاركته لها أمراً مفروغاً منه . سواء أكانت تلك المشاركة في صالح عاطفة الشاعر . أم كانت على النقيض منها . وتلك أهمية المواضع المتعلقة .

## الأخيلة :

الأخيلة جمع « خيال » . والخيال تشكيلٌ سحري لا يقدر عليه غير الفنان المبدع . وهو على وفق ما يرى الدكتور علي جواد الطاهر ، « أن تخلق من أشياء مألوفة شيئاً غير مألوف في الفن عموماً » (١) .

وليس مانعاً بالخيال هنا مجرد التسمية . لأن ذلك يدخل كل خيال ساذج ضمن تسميتها من غير قصدٍ مني . وإنما نعني به تلك العملية التي تؤدي الى تشكيل مصورات ليس لها وجود بالفعل . أو القدرة الكامنة على تشكيلها (٢) لأن الخيال عنصر مهم في إنتاج الابداع . فهو القوة التي تجعل المبدع يربط بين الأشياء المختلفة . والمبدع البارع هو الذي يربط عن طريق الخيال بين أشياء لاصلة بينها كما تبين في أعين الناس (٣) .

يقول كولردج في تعريف الخيال ، « إنَّه القوة البحرية التي توفِّق بين صفات متناقضة . تظهر أشياء قديمة مألوفة بمظهر الجدة والنضارة . إنه ... اجتماع حالة غير عادية من الانفعال بحالة غير عادية من النظام » (٤) . وهذا التعريف على وفق ماترى

(١) مقابلة خاصة مع الباحث في ١٨ / ٢ / ١٩٨٩ .

(٢) ينظر ، معجدي وحده ، صميم مصطلحات الأدب ، ص ١١٦ .

(٣) ينظر ، كمال نشأت ، في النقد الأدبي ، دراسة وتحليل ، ص ١٨٠ .

(٤) روز غرهب ، تعجب في النقد الأدبي ، ص ٨٦ .

يؤذ غريب لم يقصد به مجرد التصوير ، أو استحضار الصور في الذهن . بل أراد به  
القوة الخالقة . ١٠٦

والقوة الخالقة . أو القوة المبدعة على وفق ما يرى بعض الباحثين المعاصرين من  
علماء النفس أكثر شمولاً من التخيل . أنها في رأيهم درجة عليا من الذكاء . يتميز  
صاحبها بقوة البصيرة . وعمق النظر . والقدرة على اكتشاف صلات خفية بين الأشياء  
ليؤلف منها صوراً مبتكرة . أو هو القدرة على تجريد علاقات لاسية عامة . وعزلها .  
يقول لى الجمع بين أشياء شديدة الاختلاف ظاهراً . ١١١  
واليك أمثلة من الأخيلة المبدعة .

أولاً - قال المتنبي :

- ١ - أتوكل بحرون الحديد كأنهم  
سزوا بحياض ما لها من قوائيم
- ٢ - إذا بزقوا لم تعرب البيض منهم  
ثيابهم من مثلها والعمامة
- ٣ - خميس بشرق الأرض والعرب زحفة  
وفى أذن الجوزاء منية زمائم
- ٤ - تجمع فيه كل لسن وأفة  
فما تفهم الحداث إلا التراجيم
- ٥ - فلكه وقت ذوب الغش نزة  
فلم يبق إلا صارم أو صبرم
- ٦ - نقطع مالا يقطع الذرع والبنا  
وفر مسن الأبطال من لا يصادم
- ٧ - وقتت وما في العوب شك لواقب  
كأنك في جفن الزدى وهو دالك
- ٨ - نمر بك الأبطال كلهم هريسة  
ووجهك وضاح وذمرك يأسم

١٠٦ ( ٢ ) ينظر اروز غريب « شهيد في النقد الادبي » ص ١٠

- ٩ - تجاوزت بمقدار الشجاعة والنهي  
 الى قول قوم أنك بالفسيح عليم  
 ١٠ - ضغمت جناحيهم على القلب ضمة  
 تموت الخواشي تحتها والقوادم  
 ١١ - بضرب أتى الهامك والنصر غائب  
 وصار الى الكيوت وانصرم قادم  
 ١٢ - خفرت الردينيات حتى طرحتها  
 وحتى كان السيف للروح شامم  
 ١٣ - ومن طلب الفتح الجليل فإنما  
 معانيخه البيض الحفاف الصورم

١٤ - نثرتهم فوق الأعبد كله  
 كما نُثرت فوق العروس الدراهم

. مامر كان مقطعا من قصيدة للمتنبى اشدها سيف الدولة سنة ثلاث وأربعين  
 وتلثه ( ٣٤٣ هـ ) في قلعة الحدث التي اكمل الأمير بناءها ذلك اليوم . مشيراً فيها  
 الى انتصاره الكبير على قوات الروم التي كانت قد أغارت على ثغر الحدث بقيادة  
 .الدمشق . في نحو خمسين ألف فارس ورجال . وكيف مرّهم سيف الدولة وظفر  
 بفائده . وأمرهم جمعاً كبيراً

ولكن المتنبى حين صور المعركة لم يكن ناقلاً صحيحاً . ولا واضحاً واقعياً . ولا  
 مسلحاً تقريرياً . إنما كان ذا خيال خصب . وقوة مؤنثة . كونه صوراً تدفقت  
 على لوح متحرك كأنه الحياة ذاتها . فكنت ترى غبار المعركة من خلال الآيات  
 الشعرية . وكنت تسمع ألى جمجمة السلاح من خلف الأوراق المحترقة . وكنت  
 تشاهد الأيسر وهو يتحقق بفعل الحرف الضال من غير أن تخطئ مرة واحدة أنك  
 لست بمشاهد . معاشاً . فكيف ته هذا . إنه قد يفعل أحيلة المتنبى التي كانت  
 ترمي الحطوب واحدة واحدة . وليك تعديلاً مكثفاً لهذا المقطع





جاعلاً واقفة سيف الدولة في ميدان المعركة وقفاً تموداً من يقفها الى الهلاك  
لامعالة . ولكن كيف يضع الشاعر متلقيه بحضبة هلاك من يقف تلك الوقفة  
باستثناء الأمير ؟ لقد برع خيال الشاعر حين جعل ممدوحه محاطاً بالموت من  
كل جهة من جهاته . فكأن الموت قد أُطبق عليه تماماً كما ينطبقُ جفن التائم على  
تمام العين غير أن النتيجة كانت هزيمة الموت وانتصار سيف الدولة . فحين انجلى  
غبار المعركة كان وجه الأمير شرقاً باسمياً بالنصر . وكانت وجوه أعدائه تترن من  
أمامه كالحة عابسة من شدة الجراح والهزيمة .

إن من يقف هذه المواقف المهلكة . ويخرج منها منتصراً مشرقاً محترقاً عظمتها  
يكون قد تجاوز مألوف الشجاعة وحسابات العقل . الى ما يمكن تسميته معرفة  
الغيب . والأ كيف يفتر الناس هذا الاقتدار العجيب ؟ لقد أُطبق الموت كل جهاته  
على الأمير . لكنه ثم يستطيع أن يغلبه . في حين أُطبق الأمير على جيش الروم على  
نحوه لم يكن باستطاعة أحد التخلص من ذلك الاطباق .

ضُمَّتْ جَنَاحِهِمْ عَلَى الْقَلْبِ ضُمَّةً  
تَمُوتُ الْخَوَافِي نَحْفَهَا وَالْفَوْلَامُ

فكان أن تحقق النصر سريعاً . إذ ثم يدم وقت المعركة سوى مسافة وصول  
السيوف الى النحور عبر فلق الهامات . فكنت أيها الأمير في قتالك شجاعاً عجيباً . إذ  
فضأت القتال بالسيف على القتال بالرمح . لتكون قريباً من خصمك لا بعيداً . فكأن  
سيفك ازدرى الرماح لجبنها فهي تقايل بعيدة . وهو يحب الانتحام . ولعل مفتاح  
أي نصر عظيم لن يكون بغير السيوف المرهفة القاطعة .

ثم يصل خيال الشاعر الى درجة التوفد حين يرسم صورة الانتصار النهائي .  
فيتكر لوحةً طلت تحتفظ بجدهاها عبر مئات السنين . لا يستطيع متلقيها غير  
الابهار بها الى حد الاكبار . والاعجاب . والاندعاش الدائم :

نَشْرَتُهُمْ فَوْقَ الْأَحْيَادِ كَلْمَهُ

كما نَشْرَتْ فَوْقَ الْعُرُوسِ الدَّرَاهِمُ ٥١

١٠٠ في بعض نسخ الديوان يرد العبد . نَشْرَتْ فَوْقَ الْأَحْيَادِ شَرْفَهُ

فانظر كيف جعل تحكّم سيف الدولة ياندكاه ؟ إنه تحكّم جعله يترّ جثهم فوق  
 جبل الأحيديب كما تنثر الدراهم على العروس ! ولعلّ في هذا ما يكفي دليلاً على ذلك  
 الخيال المبتكر .

وليس مادكرناه من أهمية الخيال وفقاً على قصيدة الشطرين . وإنما هو مطلوب  
 في كلّ نصّ إبداعي . سواء أكان شعراً حرّاً . أم من شعر الشطرين . أم نصّاً ثنائياً .  
 فمن غير الخيال لا يستطيع النصّ تقديم العاطفة اطلاقاً . وتوكيد ما قلناه اليك هذا  
 المقطع من قصيدة .. وقال : لأحمد عنتر مصطفي :

وأنا أراعل في قلبي المنهك  
 أعجب من نفسي .. !!  
 أتامل : حيث أردت الضحك .. بكيت  
 فلماذا حين هممت بأن أبكي  
 لم أضحك ؟؟ !

ولعلّ أحداً لا يبدون في الذي أثاره النصّ من حيث مبتكر .

## الايقاع :

يرتبط ايقاع القصيدة العام (وزنها) بموضوعها ارتباطاً وثيقاً . والقصيدة التي  
 تتعدّد الحاججة . ومناقشة الافكار . والرد عليها لا يحكي ان تلتفت الى الاوزان  
 القصيرة . فضلاً عن ان الاوزان الطويلة نفسها تتدأين فيما بينها في اختيار الوزن  
 المناسب للموضوع الواحد . لذلك نجد الشاعر القدير هو الذي يختار الوزن المناسب  
 لموضوع قصيدته . والآفة سبباً من أسباب اخفاق الموضوع يكون في ايقاعه

خذ مثلاً (( المديد )) تجده حراً صعب اليراس . تدأثة معظم شعراء ما قبل  
 الاسلام لأن ايقاعه ثقيل . بطيء . ولا سيما في تشكيله الأول

فاعلاتن فاعلتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن



في ساعات ابداعه الى هذه الالفاظ والتركيبات من دلالات مستمدة من تجربته  
وشخصيته . وتكون دراسة الاسلوب - حيثما - هي هذه الاضافات (١١٨) . ولعلنا في

ذلك يؤكد مقولة « بيغون » **Buffon** الشهيرة . « الاسلوب هو الرجل نفسه » (١١٩)  
من زاوية اخرى .

---

( ١١٩ ) مقالة في البعد الادبي . ١٩٧٢ . ٣١٦ . ويرى استاذنا الدكتور حنا عزوان أن ترجمة مقولة بيغون  
الى ( الاسلوب هو الشخصية نفسها ، أكثر دقة من الاولى « الاسلوب هو الرجل نفسه » مقابلة خاصة .

## مصادر الفصل الثاني ومراجعة

- الاسلوب . احمد الشايب . ط ٧ . مط مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٧٦ م .
- تمهيد في النقد الأدبي . روز غريب . ط ١ . دار المكشوف . بيروت . ١٩٧٧ م .
- ديوان الحماسة . تأليف أبي تمام حبيب بن اوس الطائي . تحقيق عبد المنعم أحمد صالح . منشورات وزارة الثقافة والاعلام . الجمهورية العراقية . بغداد ١٩٨٠ م .
- رسائل اليباب تعيد ترتيب السيرة والشعر . عبد الرضا علي . جريدة الجمهورية . بغداد . العدد الصادر في ٢٧ / ١ / ١٩٨٤ م .
- شرح ديوان العنتبي . للبرقوقي . ج ٤ . نشر دار مكتبة العربي . بيروت - لبنان . ١٩٧٩ م .
- شنائيل ابنة الحلبي ( شعر ) . بدر شاكر اليباب . ط ٢ . منشورات دار الطليعة . بيروت ١٩٦٥ م .
- العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر . د . عبد الرضا علي . ط ١ . مط دار الكتب للطباعة والنشر . جامعة الموصل . ١٩٨٩ م .
- في النقد الأدبي دراسة وتطبيق . د . كمال نشأت . ط ١ . مط التعمان في النجف الاشرف . ١٩٧٠ م .
- التكامل في النقد الادبي . كمال ابو مصلح . ط ٢ . منشورات المكتبة الحديثة . بيروت ١٩٦٧ م .
- معجم مصطلحات الادب . مجدي وهبة . مكتبة لبنان بيروت ١٩٧١ م .
- مقالات . علي جواد الطاهر . ط ١ . مط اتحاد الادباء العراقيين . بغداد ١٩٦٣ م .
- مقدمة في النقد الادبي . د . علي جواد الطاهر . ط ٢ . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٩ م .

- مقالات . علي جواد الطاهر . ط ١ . مطب اتحاد الادباء العراقيين . بغداد ١٩٦٢ . م
- مقدمة في النقد الادبي . د . علي جواج الطاهر . ط ٢ . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٩ . م

## الفصل الثالث

### المذاهب الأدبية

العلاقة بين الأدب والمجتمع

الكلاسيكية

الرومانسية

الواقعية

الرمزية

السريالية

المذاهب الأدبية في الأدب العربي





## تهديد العلاقة بين الادب والمجتمع

بحثت الفلاسفة والمفكرون والنقاد عبر عصور مختلفة العلاقة التي تربط بين الادب والمجتمع . وتساءلوا هل من علاقة بين الاثنين ؟ هل يتأثر الادب بالمجتمع وهل يؤثر في المجتمع ؟ وقيلت في الموضوع آراء ونظريات متباينة . لعل أشهرها ان الادب تعبير عن المجتمع يعكس كالمراة كل ماضي المجتمع من ظواهر وقيم واخلاق . وقيل أيضاً ان الادب لا علاقة له بالثقة بالمجتمع . فهو نشاط انساني ذاتي يصدر من الفرد ولا يستهدف أية غاية اجتماعية .

استمرت الآراء والنظريات التي قبلت في تحديد العلاقة بين الادب والمجتمع . عن نظريتين هما نظرية الفن للمجتمع ونظرية الفن للفن .

### نظرية الفن للمجتمع :

يذهب دعاة هذه النظرية الى ان الفن والادب احدانا اجتماعية واخلاقية تتغلغل في التعبير عن مطالب المجتمع ومثله العليا والعمل على رفح المجتمع وتقدمه وتهذيب النفس الانسانية وتوجيهها نحو الحق والخير والفضائل .

لهذا يقوم هؤلاء الادباء على وفق ما فيه من مضمون اجتماعي واخلاقي يعيد الانسان والمجتمع . فالتأثير الاجتماعي والاخلاقي للفن هو مقياس جودته

ترجع جذور هذه النظرية الى زس بعيد . زس الفلاسفة الاغريق . سقراط وأفلاطون وزرطوطو الذين تكلموا على الفن والجمال . ويعد سقراط اول من ربط بين الفن والاخلاق . اذ انه جمع بين الجمال والمنفعة فالجميل عنده هو ما يحقق نفعاً مباشراً أو خيراً عاماً

وثنأ سقراط شأن افلاطون الذي ربط بين الفن والحقيقة . ورأى في الفن أداة مهمة تهذيب النفس لبشرية ورفح الحياة الاجتماعية ولهذا طرد الشعراء من جمهوريته لانه وجده لا يصورون الحقيقة التي تتغلغل في عالم المثل . وانما يحاكون اعمال الظهري مزخرف فهم الاوهام

أما في العصر الحديث فيعد الروائي الروسي تولستوي من أكبر دعاة هذه النظرية في كتابه ( ما للفن ) الذي أكد فيه الاتجاه الاجتماعي الهادف للفن . ورأى فيه خير وسيلة لتحقيق الاتصال والترابط بين أفراد المجتمع واداة مهمة للاصلاح الاجتماعي والاخلاقي .

وفي الوقت نفسه دعت الى هذه النظرية بعض المدارس الادبية مثل المدرسة الواقعية الاشتراكية . كذلك دعت اليها بعض تيارات الفلسفة الوجودية كالتيار الذي يعثله جان بول سارتر الذي طالب الاديب الروائي والمسرحي بالالتزام . اي تبني قضايا الحق والحرية والعدل ومحاربة الظلم والاستغلال في العالم كله .  
أما الحجج التي يستند اليها دعاة النظرية . فاهمها .

١- ان فنون الفن واصوله اجتماعية وليست فردية . اذ نشأ الفن من الطغوس التي كانت القبائل البدائية تمارسها . وكان يجتمع فيها الرقص والغناء والموسيقى والشعر . تلك الطغوس التي كانت القبائل البدائية تعبر فيها عن تطلعاتها واحلامها في السيطرة على الطبيعة واخضاعها لرغباتها . فاذا كان الفن صادراً عن الجماعة . فلم لا يكون معبراً عن اهداف الجماعة . داعياً الي مثلها . داعياً الى خدمتها ؟

٢- ان الاديب لا يكتب الا ليوصل آراءه ومشاعره الى الجماعة حتى ترى ما يراه . وهو لا يحس بالراحة والطمأنينة الا اذا وجد ان المجتمع قد تقبل واستيعب ادبه . وهكذا نرى ان الاديب لا يكتب لنفسه . بل للمجتمع . فاذا كان الاديب يكتب للمجتمع فلم لا يكون ما يكتبه في خدمة الجماعة ؟ يستثنى من هذه القاعدة ادباء قلائل لم يكتبوا للجماعة منهم فرانس كافكا الذي كتب في وصيته أن تحرق مخطوطات قصصه حتى لاتجد الطريق الى النشر

وأما الاعتراضات التي توجه الى النظرية فاهمها .

١- ان المعايير الاجتماعية والاخلاقية متغيرة وغير ثابتة . فهي تختلف من عصر الى آخر . وربط الادب والفن بهذه المعايير يعني جعلهما مرتبطين بقدم غير ثابتة . وعند ذلك يصبح الادب والفن معقرون الى عصر الحنود الذي يفسح اليه الادب والفن في كل زمان ومكان

لكن هل تكون المعايير والقيم الاجتماعية جميعها غير ناجحة ؟ الجواب لا . صحيح ان هناك قيماً ومعايير اجتماعية وأخلاقية تغيرت مثل النموذج البطل في عصر ما قبل الاسلام الذي يختلف عن النموذج البطل بعد ظهور الاسلام لكن القسم الاكبر من هذه القيم ظل كما هو دون ان يطرأ عليه اي تغيير مثل الصدق والبرودة والعدل .. الخ .

٢ - ان الالتزام الاجتماعي والاخلاقي عندما يفرض فرضاً على الاديب او الفنان . يؤدي الى عدم الادب والفن . اذ ان الادب والفن لايزدهران الا في اجواء تسودها الحرية (١١)

ان هذا الاعتراض وجيه فالالتزام اذا لم ينبع من داخل الفنان . غداً عاملاً يقضي على روح الادب وحيويته . والادب المكتوب في ظل التزام مفروض على الادباء . يأتي ادباً تعليمياً او ادب مسلمات لا يمكن ان تكتب له الحياة .

اذن ليس هناك مسوع او حاجة الى فرض الالتزام على الاديب . وكل اديب عندما يكون صادقاً مع نفسه . مخلصاً لادبه . فلا يكذب ولا يزيغ الحقائق . ويدع قلمه يكتب بحرية وصدق . يأتي ما يكتبه ملتزماً . مناصراً للحق والحبر وكل المثل الانسانية النبيلة . ولعل اصدق مثال على ذلك الروائي الفرنسي الواقعي بلزاك . فهذا الروائي . على الرغم من اتسماته البرجوازي وتفكيره المحافظ . كتب ادباً جاء اذنه لطبقته . فهو . لانه كتب بصدق واحلاص واطبق العنان لقلمه يكتب دون زيف . صور تصويراً حياً تقائص ورائل طبقته . دون ان يقصد الى ذلك . والذي يقرأ رواياته يحس كثر بلزاك تتأ ستموط انبرجوارية حتى قال بعض الاشتراكيين الذين قرأوا رواياته . ان هذه الروايات تحمل طابعاً اجتماعياً تقدمياً . كثر ادباً اشتراكياً كتبها

## نظرية الفن للفن :

تذهب دعوة هذه النظرية الى ان الفن فدانية اسانية ذاتية لها قوانينها الذاتية التي لا ترتبط . اي قانون اجتماعي او اخلاقي . وتنفرد عند هؤلاء . تكفي بمه

١٠١ ينظر حماد مصطفى : بحثاً قديماً . ص .

بنفسه . ولا هدف له الا ذاته . اذ ليست للفن غاية او وظيفة اجتماعية او اخلاقية .  
ووظيفته الوحيدة ان كانت له وظيفة . هي اثارة الجمال .

ترجع اصول هذه النظرية الى اراء الفيلسوف الالمانى كانت في الفن والجمال .  
فهو - كما مر بنا في الفصل الاول - فصل بين الجمال والنفعة . ويعرف الجمال بأنه  
الاحساس بالراحة بعيداً عن المنفعة فالمن يكون جميلاً اذا لم يكن نافعاً . واذا  
اصبح نافعاً فقد صفة الجمال .

أما الذي صاغ شعار ( الفن للفن ) فهو الشاعر الفرنسى ثيوفيل جوتييه الذي  
نادى به في اواخر القرن التاسع عشر . وجاء عنده بمشابهة رد فعل تجاه ما ذهبت اليه  
المدرسة الرومانسية التي اتخذت من الادب وسيلة للتعبير عن المشاعر الشخصية .  
واسرقت في هذا الاتجاه حتى صارت في كثير من الاحيان صرخات عاطفية او ذات  
شعورية وما عادت تحفل بغير الترجمة عن العاطفة الشخصية . فكان في هذا نزول  
بالادب الى مستوى الوسيلة . لكن جوتييه رأى أن من حق الادب ان يصبح غاية في  
ذاته وفناً للفن لا مجرد وسيلة للتعبير عن المشاعر العاصية . وعنده ان الادب يستطيع  
ان يصل الى ذلك بفضل صياغته الخاصة المتمثلة في الصور والخيالة والموسيقى . (٢٢)

ثم صار الشعار يعنى ابعاد الادب والفن عن الاعراض الاجتماعية والاخلاقية اذ  
قُدر الفن بأنه نوع من الملهو او اللعب او الترف . وتأمل الجمال ضرب من التسلية او  
المتعة وسط مشاغل الحياة وهموم العيش . فهو يمننا بلذة خالصة تتيح لنا الفرار من  
الام والخلاص من متاعب الحياة العبدية . يقول احد دعاة هذه النظرية . ان  
الصورة وحدها ... تكسب العمل جمالاً . والقصيدة تؤثر لا بالفكر الذي يوحى بها .  
ولا بالموضوع الذي تعالجه . ولكن يكمل تيقها وبانسجام ايقاعها ويقوه التعبير  
وغناها . ويجب في العمل الفني ان يمتع الاحاسيس والاحاسيس وحدها . وليس له  
ان يعتم بامتاع الروح . (٢٣) ومن الذين ذهبوا الى هذا الرأي في الفن - فضلا عن  
كانت - شيلر وسينسر البلدان جعلوا من النشاط الفني مجرد صورة عليا من صور  
اللعب او الملهو

يقود القائلون بهذه النظرية الادب والمص على وفق عناصر ثلاثة ان توفر في  
الاثار الفني . عذ جمبلا . وان ام نتوافر . تذب هبجا . وهذه العناصر هي الوحدة  
والانسجام والتوازن

(٢٢) محمد سعور في الآداب وحدها ص ٢٥

(٢٣) تلالا عن عزقديس سجايل . الاسس الجمالية في النقد العربي . ص ٢٥

أما الوحدة فتعني أن يكون الأثر الفني متكاملًا وليس شذرات متفرقة . ولا ترتبط الوحدة بالشكل وحده . بل بالمضمون الذي يجب أن يبعث في نفس القاريه انطباعاً أو أثراً أو أحساساً وأحداً . وأما الانسجام فيعني ترابط اجزاء العمل الأدبي وتناسبها على وفق متطلبات الموضوع ومنطقه اللغوي . أي يجب أن تكون الاجزاء موزعة في العمل الأدبي على نحو يتجلى فيه التناسق والتناسب بحيث لا يطفئ جزء على جزء أو عنصر على آخر وأما التآلق فهو ذلك الاشباع اللغوي الذي ينبع من الاستعمال الأدبي الخاص للغة . ذلك الاستعمال الذي يختلف عن باقي استعمالات اللغة العملية . وهذا التآلق يخفني من النص الأدبي عند ترجمته الى لغة اخرى (٤٦) .

إن نظرية الفن للفن بالغت كثيراً وذهبت حد التطرف في تأكيدها جانبية الشكل وإهمالها جانب المضمون . وفي هذا تكمن نقطة ضعفها . كما انها تفصل تماماً بين مجال الفن وسائر المجالات الاخرى . ولكن كيف يخلص الفن تماماً عن سائر المجالات الاخرى ؟ كيف يمكن أن نحدد الجمال الفني أن مجردناه من العلاقات العامة المتشائكة التي تصله بغيره من ظواهر النشاط الانساني ؛ ان النتيجة الحتمية المترتبة على هذا الرأي لا يذ ان تنتهي بالجمال الفني الى فكرة مجردة باهتة اللون . خالية من المعنى وهن الارتباط بالواقع (٤٧) .

بعد هذا نسأل ما موقف النقد الحديث من هاتين النظريتين ؟ ان اغلب النقاد المعاصرين يرفضون هذا التقسيم . ويرون الكلام على النظريتين غير مجد . وذلك لاننا - كما يقولون - لا نستطيع ان نقول ان هناك ادباً أو فناً مفيداً . وادباً غير مفيد . فلا ادب ولا فن يعملون الفائدة . غير ان هذه الفائدة قد تأتي على نحو مباشر . وذلك عندما يكون طابع الادب اجتماعياً أو اخلاقياً . وقد تأتي على نحو غير مباشر عندما يكون طابع الادب خلاف ذلك

ان كل عمل فني يؤدي خدمة للمجتمع . وذلك لان العمل الفني انما ينشأ اصلاً عن رغبة الفنان في مصالحة المجتمع عن طريق اصلاحه . فهو يكتب اساساً لان له رؤية معينة تختلف عن تلك التي تسود مجتمعه . وهو يريد لأكبر عدد ممكن من الناس ان يلتفت بهذه الرؤية . وحين يتم الاقتناع بزور الانقسام الذي يعذب الفنان . ويتم التمهالح بينه وبين المجتمع . وفي الوقت نفسه يؤدي العمل الفني - عندما يكتب - ان يحصد برعات الفنان ومشاعره ومن ثم الى اسجام مشاعر

(٤٦) صام القعليب . احكام لغوية ص

(٤٧) أميرة علي مطر . فلسفة الجمال ص ٧١ - ٧٢

القاري، أو المشاهد وتزعمتهما. ولذلك يؤمن التقاد اليوم بأن من يستمتع بالشعر أو الموسيقى أو غير ذلك من الفنون يكون أفضل معنى لا علاقة له بالفن. إذ أنه يكون اصح نفسياً وخلقياً.

والفن على نحو عام، يسدي الى الاخلاق خدمة جليلة. لانه هو الذي ينتزعنا من أسر (التمركز الذاتي) لكي يحقق بيننا وبين الآخرين (عن طريق التثويق الفني) ضرباً من المشاركة الوجدانية الفعالة. فالتربية الجمالية هي بلا شك الوسيلة الناجعة التي يتسنى لنا عن طريقها ان ننقل من اخلاق جزئية محدودة الى اخلاق عامة كلية. إذ تحيا نفوس الآخرين في اصاق ذواتنا لا بوصفها مجرد انعكاسات لذواتنا الخاصة وريغائنا الشخصية. بل بوصفها تجارب حية تشارك فيها (من الداخل) فنستطيع عن هذا الطريق ان ننفذ الى عوالم نفسية جديدة مغايرة لعالمنا الشخصي. ولا شك ان هذا الاشعاع الروحي الذي يتحقق عن طريق الاعمال الفنية انما هو مدرسة اخلاقية كبرى تتعلم فيها التعاطف والتسامح والمشاركة الوجدانية. (١١)

وفي ضوء هذه الحقيقة يفسر بعض التقاد نظرية (التطهير) عند ارسطو قائلين باننا عندما نرى بطل المأمة يستقط. نمرع لمصير هذا البطل ونشفق عليه من الصراع الذي يمزق نفسه وكيانه. وهذه الشفقة وهذا الفزع الذي تحسه تجاه شخص لا تربطنا به سوى صلة الانسانية. يوسع افاقنا العاطفية ويخرجنا من دائرة الانا الى دائرة اكثر اتساعاً. بل هي نوع الدوائر لانها دائرة الانسانية باكملها (١٢).

ويقول عباس محمود العقاد دفاعاً عن الشعر الذي لا يستهدف الفائدة بصورة مباشرة. «هات لنا الشاعر الذي ينظم قصيدة واحدة بحسب بها الزهرة الى تمصيرين. وانا لرعيه نك باكبر المصافع الوطنية. واصدق النهضات. واهنا عبرات المعيشة ومباحج الحياة. فان امة تحب الزهرة تحب الحدائق والتنسيق وتحب النظافة والجمال وتحب العمارة والاصلاح. ولا تطبق ان تعيش في الفقر والجهل والصغار. وهات لنا الشاعر الذي يعلن الغزل الجميل. وانا لرعيه نك دامة من الرجال تكرمنا. والنساء الكرائمه والابناء السحاب. يترجون في حجر العنصف والنون

(١١) ركوبا ابراهيم، مشكلة الفن ص ٢١

(١٢) ارشاد رشدي، مقالان في التقاد الادبي، ص ٦٦ - ٧٠.

والصحة . لان الشاعر الذي يعرف كيف ينظم الغزل يعرف كيف يقوم المرأة  
بقيعتها في الامة . وكيف يهذب البيوت ويشترع القوانين والنسائير . بل هات لنا  
الشاعر الذي يعلمنا الملمو والطرب . وانا الزعيم لك يامة تعيش عيش الأدميين ولانسخ  
تسخير الانعام ونعمل ليها نهارها للقوت الحيواني وضرورة الاجساد . وحسن ولا  
ريب ينظم الشاعر في الوطنيات والاجتماعيات وان يحض على الحمية والمروءة  
ومكارم الخصال . ولكنه اذا لم ينظم في هذه الاغراض . فليس ذلك بالدليل على  
خلو النهضة من اثره أو على انه عالة على الوطن واصحاب الدعوات . ١٨٦٢

وهكذا ترى ان للفن ومنه الادب فائدة للانسان والمجتمع . وهذه الفائدة قد  
تأتي من المضمون الذي يعمله . أو من طبيعته الخاصة نشاطاً انسانياً ينشد الجمال  
الذي يهذب النفوس وينشر الفضائل .





والمعروف ان أول من استعمل هذه الكلمة كاتب روماني هو اولوس جيلوس في القرن الثاني الميلادي . عندما ميز بين اديبين . الاول سماه الادب الكلاسي وهو الادب الذي يكتب للصفوة الارستقراطية . والثاني الادب البروليتاري وهو الادب الذي يكتب للعامه .

يذكر المؤرخون والنقاد جملة من العوامل والاسباب تقف وراء نشأة الكلاسيه . لعل أهمها سقوط التسططينية في عام ١٤٥٣ على ايديم الاتراك المسلمين . وهجرة علمائها الى ايطاليا . حمل هؤلاء العلماء معهم كتباً ومخطوطات اغريقية ولاتينية . واخذوا يدرسون في الجامعات وينشرون ما معهم من مخطوطات . وساعد على ذلك اكتشاف الطباعة في منتصف القرن الخامس عشر . فصارت الكتب في ايدي الادباء والكتاب الذين شرعوا يطلعون على اثار اديبية قديمة لأعهد لهم بها . فيها جمال وكمال واتقان . مما دفعهم الى التأثر بها واستيحائها وتقليد ما فيها . وهكذا ظهر هذا المذهب الى الوجود .

ومن العوامل التي امت الى نشأة الكلاسيه سيادة الفلسفة العقلية والاحتكام الى العقل وتمحيده . فقد ظهر في هذه المرحلة ديكرات ( ١٥٩٦ - ١٦٦٠ ) الذي جعل العقل الحقيقة الاساسية في الوجود .

أما الاسس والمبادئ ، التي تشكل منها هذا المذهب فكثيرة لعل أهمها :

أولاً : استحاء وتقليد الادبين الاغريقي واللاتيني اللذين عددهما الكلاسيون مثلاً للكمال ونموذجاً للجمال . فعند الكلاسيين بلغ الجمال الذروة في هذين الادبين من حيث الشكل والمضمون . والكلاسيون عامة اعجبوا بالانماط اديبية المستقرة التي بلغت الانسانية بعد جهد وبحث ورحلة طويلة مثل المسرحية الشعرية التي وجددها الكلاسيون بلغت كمالها في الادبين الاغريقي واللاتيني .

مجدد الكلاسيون آداب اليونان والرومان ونزعوها من النقص والخطأ . وجعلوا مقياس كل ادب مقدار مطابقته لهذه الآداب . واستمدوا موضوعات مسرحياتهم من المسرحيات والاساطير اليونانية والرومانية . وراعوا في ذلك مبدأ قديماً آمن به افداسي وهو ان الفن محاكاة للطبيعة . اي ان الفن يحاكي الواقع الخارجى فلا يتصور الا ما هو معقول وما يمكن حدوثه او وقوعه . والفن يحاكي الخصائص الانسانية العامة التي يشترك فيها كل البشر . وهو عندما يحاكي الطبيعة . يتبع

قواعد القدامى الذين اكتشفوها ولم يخترعوها فالطبيعة لا تزال هي الطبيعة نفسها .  
والكلاسيون اذا كانوا يقلدون القدامى . فابتدا يعني ذلك انهم ينبعون الطبيعة من  
هنا كانت ضرورة دراسة الآثار اليونانية واللاتينية والاقدمه بها . ومن الحديد  
بالذكر ان الدعوة الى التقليد لم تكن تهدف الى المحاكاة العمياء وانما اشترط  
مشروعها ان تكون مقرونة بالعقل والمنطق واللباقة الادبية (١٤)

ثانياً : الاجتكام الى العقل وتغليبها على العاطفة : آمن الكلاسيون بالعقل وعظموا  
من شأنه . وعده اسمى ملكة بين ملكات الانسان . لهذا تأثروا به في آدابهم  
واجتكموا اليه . وصبروا عن مدركاته . يقول الشاعر الفرنسي الكلاسي بوالو  
« فلتلبوا دائماً العقل . ولتستمد منه وحده مؤلفاتكم كل مائها من رونق وقبحة » .

وقد افر هذا الاتجاه عن عدة امور لعل اهمها غلبة الوضوح على الادب  
الكلاسي . اذ ان الوضوح وليد العقل . وتجنب تصوير ماهو شاذ أو غريب أو لا  
معقول . مما لا يقبله العقل ويرفضه . وتصور قضايا وامور انسانية عامة وشاملة  
تصلح لكل زمان ومكان . وتتعلق بالبشر كافة . وبعبارة اخرى مال الكلاسيون الى  
موضوعات انسانية لاتتم بالطابع المحلي أو الشخصي . لهذا نجد الشخصية في  
المرحيات الكلاسية اذا تحدثت عن متاعبها . اخذت تعلق وتوضح الاسباب التي  
تجعل المشكلة عامة . من المحتمل ان يقاسي منها نبي انسان . ويكون هذا في غير  
مبالغة ولا خروج على ماهو معقول (١٥)

ان العقل عند الكلاسي هو الذي يوجه ويفلسف كل شيء . مثلما يفعل في الدعوة  
الى اجتهاد الطبيعة الفنية عن طريق محاكاة الاقدمين . والبدن في الحقيقة يتعاونان  
عبداً للعقل ومبدأ التقليد . فالعقل يبرر التقليد ويفلسفه . والتقليد يحفظ من حدة  
العقل ويجمله . العقل لانهم غير الحقيقة بجذاتها وصرامتها . والتقليد . اعني النسخ  
على سوال الفن القديم . يحيي الفكرة ويعيها (١٦)

وليس بلاديب ان يطلق العنان لاجناسه ومتاعبه . لانها في جوهرها فردية  
محفزة . بل عليه الا يسجل منها الا ما هو عام مشترك بين الناس كما يفرضه

(١٤) ابراهيم حسانة . مسرح نوحى والكلاسيكية الفرنسية . مجلة فصول المجلد الثالث - العدد (١) -  
لقاهرة ١٩٨٢ . ص ١٣١ - ١٣٢

(١٥) تروينر غيبا . اشهر المذاهب المسرحية . ص ٧١

(١٦) مقدمة مسرحية (البيد) لكوني . ص ١٦ - ١٧

المطلق والعكس - وخير الكتب عند الكلاسيين تلك الكتب التي يقرؤها انسان فيرى فيها افكاره حتى ليعتقد انه كان يستطيع تأليفها. (١٠١)

ولا يعني احتكام الكلاسيين الى العقل . انهم يتجاهلون العواطف او ينكرونها كلياً . وانما يرون ان ارضاء العنان للعواطف يؤدي الى الجموح والتطرف وعدم الاتزان . لان العواطف شخصية فردية تختلف من انسان الى اخر . أما العقل فهو الحقيقة الكبرى التي يشترك فيها البشر في كل البيئات والعصور . والعقل الذي تصدر عنه الكلاسيية ليس هو العقل الجاف والجامد الذي لا يمكن ان يدخل في الادب . وانما هو عقل منفعلي وحساس استطاع ان يعبر في الادب الكلاسي تحليلات دقيقة للعواطف الانسانية الحارة . لانزال تهر الوجدان . وهذا العقل يلتقي فيه الخيال والتفكير والاحساس في مزاج متوازن متعاقل يحقق المتعة الفنية والفائدة في آن واحد. (١٠١)

ثالثاً ، العناية باللغة وتوحيد الاسلوب : يعنى انكلاسيون عامة في ادبهم بالاسلوب فيجعلونه اسلوباً رفيعاً فخماً قائماً على الفصاحة والسمو والجلال . لانترقيه للمركبة او العامية او الابتغال . وذلك لان الادب الكلاسي كان يدرس في المدارس والجامعات . ولانه كان يكتب للطبقات الارستقراطية . وشخصياته من الملوك والحكام الذين لا ينطقون الا بلغة راقية تتلاءم ومستواهم الاجتماعي والثقافي .

يقول الشاعر الروماني هوراسي ( ٦٥ - ٨ ق م ) احد اقطاب انكلاسيية في قصيدته التعليمية المشهورة ( فن الشعر ) مخاطباً التمرء : ليس منا يلبس بالأساة ان تنطق بالشعر السوقي ولا ان تزخر بلغة الحانات القفرة او النكات البذيئة . فلا تظهر لها شريفاً او ملكاً نظيفاً وقد اصبح مغرباً مخموراً متسلاً الى لهجه الحانات .. لان الاحرار والفرسان وذوي الجاه ليتأذون من هذا كله ولا يقسمون اكاويل الفار الى باعة القوم او الكتاكيل .

والكلاسيون يحترمون قواعد اللغة واصولها . كما استقر عليها العرف ويعنون بالحنات البديعية والملاعبة واللوان الصنعة والزينة والزخارف التي تجعل اللغة اكر حداً ودقلاً ولعل هذا ما جعل نعداً الكلاسيية يشهونها بحب التصنع

(١٠١) معهد غنشي هلال . الرومانتيكية . ص ١٢ .

(١٠٢) محمد عسي عبدالله . ص ١٢١ . ابراهيم سلامة . ص ١٢٧ .

والابتعاد عن البساطة والصدق في التعبير . والميل الى القوالب والاشكال الجاهزة التي  
اكل عليها الدهر وشرب

رابعا : الخضوع للاصول والقواعد . خضع الادب الكلاسي للاصول والقواعد التي  
استنبطت من اعمال القدامى من الاغريق واللاتين . وصدروا عنها وتقيدوا بها .  
لانهم رأوا ان هذه الاصول والقواعد هي التي تنزه الادب من العيب والتقص .  
والادب الكلاسي عادة لا يكتب الا بعد ان يطلع على هذه القواعد والاصول  
ويفهمها . ليأخذ بها في اديه . ويخضع لها خضوعاً تاماً . فيكون اديه بذلك - اثرأ  
على النهج القديم ومقبولاً ومعترفاً به . أما مصدر هذه الاصول والقواعد فهو ارسطو  
( 384 - 322 ق . م ) في كتابيه ( فن الشعر ) و ( الخطابة ) . فما ورد في هذين  
الكتابين . لا سيما في الاول مما يتعلق بطبيعة الشعر المرحمي وانواعه وقواعده . عنه  
الكلاسيون عين انصواب . وراحو يتدارسوه ويجلونه ولا يقبلون ان يناوله اي  
نقد ووضع الكلاسيون كتباً ودراسات لاتعدو ان تكون شرحاً او تلخيصاً لاراء  
ارسطو مثل ( فن الشعر ) لهوراس و ( فن الشعر ) نيوالو . قال هوراس مخاطباً  
الشعراء :

انكبوا على تراث الاغريق ليلاً ونهاراً

اسبغت ربة الشعر نعمة النوع على الاغريق ووجهتهم المقصورة على صياغة الللام  
الموسيقى المكتمل لانهم لم يكونوا يعملون الا للمحد .  
المرحبة التي تروق الجمهور فيطالب بتمثيلها مراراً يجب الا تزيد او تقل عن

وقال نوب اشهر الكلاسيين الانكليز داعياً الكتاب الى ضرورة اتباع قوانين  
القدامى . ان قوانين القديم وقد استكشفت . ولم تنشأ اثناء لهي الطبيعة نفسها .  
ولكنها الطبيعة بعدها النظام ويصطبها النهج والقييد . فلن الطبيعة - شأنها شأن  
الحرية - بعدها ويصطبها قوانين قد رستها هي بنفسها لنفسها . وان فيجب ان  
نقدر قوانين القدامى حتى قدرها . فان تقليد الطبيعة ليس الا ان نقادها .

والحق ان الكلاسيين الفرنسيين في القرن السابع عشر لم يتبعوا كل القواعد التي  
تمثلت في المرحبات الاغريقية واللاتينية . بل خرجوا على بعضها في ملا فيد  
بخص الصراع في الاساة أحلوا الحب واهواء النفس والصراع بين الواجب والمعاضفة  
محل المعناء والقدر الشائع في المرحبات اليونانية . كما لم يدخلوا الى مرحباتهم  
الكورس والاناشيد . على تقمص المرحبات اليونانية التي أرى فيها الكورس والادائيب  
دوراً بارزاً



والفرع . على حين يخيب على الملهاة جو الهزل والترح . أما الجمع في المسرحية الواحدة بين خصائص الأداة والمهارة فشيء يرفضه الكلاسيون كل الرضى .

٣ - والشخصيات في الأداة يجب ان تكون من الطبقات العليا والرفيعة كالملوك والامراء والقواد . لان هؤلاء كانوا مصدر السلطات قديماً . ومن ثمة كانوا يصلحون لان يكونوا طرزاً وانماطاً يقتدى بهم . فلا يعهد بدور خطير من ادوار المسرحية لشخصية من عامة الشعب . الا اذا كانت المسرحية من نوع الملهاة .

٤ - اللغة الرفيعة والاسلوب الفخم اللذان يفرضان على الكاتب المسرحي الا يستخدم في لغة المسرحية الفاظاً نابية او مبتذلة . لان ذلك لا يليق بالشخصيات الرفيعة التي تصورها المسرحية . كما يجب ان يكون اسلوب الأداة شعراً رفيعاً يخاطب العقول قبل العواطف .

٥ - يتكون بناء المسرحية ( الأداة ) من خمسة فصول . وهذا تقليد أوجده الرومان لان ذلك لم يكن سائلاً في المسرحيات الاغريقية . غير انه أصبح تقليداً من تقاليد المسرحيات الكلاسية .

٦ - وثمة قاعدة كلامية اخرى تحظر تجسيد مناظر القتل والعنف على المسرح . لان ذلك يخدش مشاعر المتفرجين . ويتنافى مع مبدأ الجمال الذي يحرص عليه الكلاسيون . فاذا كان في المسرحية قتل او مآساة ذلك فان المتفرج يجب الا يراه على المسرح . وانما يسمع به بواسطة ممثل يدخل اى المسرح ليعلم عن ذلك .

أما اشهر الكلاسيين فهم في فرنسا كورني وراسين اللذان برزا في الأداة . وموليير التي برز في الملهاة . وفي انكلترا درايدن ونوب وفي ألمانيا شتج وشلر

يعد كورني أبا الأداة الكلاسية الفرنسية في القرن السابع عشر . ومن ضالته السيد و ( هوراس ) جاء بعده راسين الذي كتب عدة مآسٍ منها ( اندروماك او فيلر ) أما موليير فهو أبو الملهاة الفرنسية إذ كتب سلسلة من الملهات حسنة فيها بأسلوب هزلي ضاحك تقاضى حظه وعقبه . هية تحاورها

### مسرحية ( السيد ) .

تعد ( السيد ) من اهم المآسئ التي نظمها الشاعر الفرنسي كورني ١٦٠٠ - ١٦٧٤ . تدور المسرحية على عطفة سيده ترمط بين الفارس النبيل رودريج ابن

قائد جيش قشتالة السابق والاميرة شيمين ابنة قائد الجيش العالي . يقع خصام ذات يوم بين والدي العاشقين . يعين على نشره والد الفتاة والد الفتى الذي يطلب الى ابنه ان يشار لابيه من الذي اعلمه . ولو انه والد الفتاة التي يحبها عند ذلك يعيش الفتى صراعاً نفسياً بين الواجب والعاطفة ينتهي بتغليب الواجب على العاطفة . اذ يدخل في مبارزة مع الرجل الذي اهدن والده ويقتله . وعندما يصل الخبر الى الفتاة يحزن حونها وتسمى الى الثأر لابيه من حبيبها . ثم يخوض رودريج حرباً للدفاع عن البلاد وينتصر فيها فيكافئه الملك ويصنح عنه نعتاه قائد جيشه . ويعينه قائداً للجيش . ثم تحدث سلسلة من الاحداث تدور على حيرة شيمين بين الثأر من حبيبها والصحح عنه . وتنتهي المسرحية نهاية سارة عندما تصفح شيمين عن رودريج . اذ تراه وقد حاز بطلاً لامعاً .

وهكذا نجد المسرحية تعجد البطولك والشرف والحصل الحميدة وازدراء الضعف والخوف والتردد . وتصور عواطف انسانية متباينة وخصائص ذات نفوس سامية تسمو على الطراز البشري الخوف والظلم الكلاسي العالي على المسرحية تتمثل في اعلاء شأن العقل . والشعر الرفيع الذي يخدم به المسرحية . وتصوير قضايا انسانية عامة مثل غريزة الحب ونحوه الشرف ورفق الابناء وحب الاوطان . ولعل ذلك جعل اللون الحسي والذاتي والمعامات والبيئة الحية تسود خلاصة في المسرحية . وهناك نموذجان من المسرحية .

دون دياغ - رودريك . الملك قاتل :

رودريك - عمير والدي

قد يبار امره في الحال

دون دياغ - ياتلمصنة الكريمة

ويأتشعور التبريل يحذف من لي

اي لا تعرف اني دمي في نيل هذا العوط

ويزنه المثل في بي عدد اعلمه العائمة

عقل - ووحش تعال بدني هذا وانزل او صموني

تعال وانته لي

رودريك - دياغ



دون دياغ - من اهانة جد قاسية

تصيب شرفنا في الصميم  
من صفة . لقد كاد السفيه يفقد من اجلها حياته  
غير ان السن قد الموت برغبتى النبيلة  
هذا السيف الذي يعجز زندي عن حمله  
اضعه في يدك لتشار لي وتقتص  
فأذهب وامتنع شجاعتك تلقاء متكبر عاب  
فبالدم وحده انما يغسل مثل هذه الالهانة  
مَتَّ لو اقتل . ومع ذلك فلا اعلمك ولا  
أمنيك  
فانا اندبك لقتال رجل يهرب جابه  
لقد رأيت مجللاً بالدم والغبار  
يلقى الرعب في قلب جيش بأسره  
رأيت مئة كتيبة بيددها بأسه  
وان كان لي ان ازيدك علماً  
فهو اكثر من جندي بأسل وقائد كبير  
انه ...

دونريك - رحماك . اكمل

دون دياغ - والد شميمين ... ( ١٧ )

## الرومانسية :

ظهرت الرومانسية الى الوجود ثورة ورد عمل على قيود الكلاسيك وفوائدها  
ومعاهيمها التي مضى عليها زمن طويل . فقدت اب الحياة والبهاء . وظهرت  
حاجة وتطلع الى مذهب ادبي جديد يكون قدراً على التعبير عن العصر وعسومه  
ومثله

والرومانسية لغة مأخوذة من كلمة ( رومانسي ) وهي لقصد الخيال التي شاعت  
في اوروبا في القرون الوسطى . وصورت العرائس ونظولاتها ومنلهم وعواظهم . وقد

( ١٧ ) السيد . عن ٥٥ - ٥٤

غلب عليها خيال جامع واجواء ساحرة وعواطف انسانية جياشة . ولعل هذه السمات هي التي اعجبت الرومانيين في قصة الرومانس . وهي التي ربطت بين هذا المذهب وهذه التمسك حتى نسب المذهب اليها وسمي باسمها . واشهر قصص الرومانس التي شاعت في القرون الوسطى قصة ( تريستان وايزولد ) التي تصور عاطفة قوية تسيطر على عاشقين لا ارادة لهما فيها

استخدمت كلمة ( الرومانسي ) في اللغات الاوربية في عدة معان ودلالات . منها دلالتها على كل ما هو خيالي بعيد عن الواقع على سبيل القوم . ثم صارت تطلق على الاشياء الجميلة لغموصها وغرابتها مثل مناظر الطبيعة وجمال المرأة . واخيراً باتت تطلق على كل ادب جديد يقف نقبضاً للادب الكلاسي في الدعوة الى الحرية والخروج على القواعد والاصول القديمة والتعبير عن العواطف الانسانية وجمال الطبيعة .

اخذت تباشر الرومانسية تظهر في الادب الاوربية مع منتصف القرن الثامن عشر . لكن سماتها وخصائصها تبلورت وصارت تشكل مذهباً له قواعده واصوله في اواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر . واذا اردنا تعريف الرومانسية وجدنا اعماناً تعريفات كثيرة ومتباينة . حتى ان باحثاً جمع هذه التعريفات فوجدها مئة وخمسين تعريفاً . وعلى الجملة الرومانسية اصطلاح شامل لعدد كبير من الاتجاهات نحو التغيير نشأت في لواخر القرن الثامن عشر واولئل القرن التاسع عشر . وهي اتجاهات تتباين في اوقاتها واماكنها ودعاتها . وتترج من مجرد بحث عن فواح جديدة في نطاق الاطار القديم للتقاليد . الى الثورة الصريحة على هذا الاطار نفسه ويمكن تصنيف هذه الاتجاهات بصورة عامة تبعاً لموضوعاتها ومواقعها واشكالاتها فموضوعات الرومانسية تشمل المناظر والتعاقف في غير البلاد الكلاسيكية . والعصور الوسطى . والعاصي القومي . والاثوان المعنوية الشاذة . والخصوصيات بدلا من العموميات . والطبيعة ( وخاصة في صورها الغنيغة التي لم تصها يد الانسان ) كخبرة شخصية مباشرة . والمسيحية . والفلسفة المثالية . والعناصر الخارقة . والليل . والموت . والخرائب . والفجور . وماله حيلة بانحرث المربعة والامور الشيطانية . والاحلام . واللاوعي . واكثر المواقف تمثيلا وايضاحاً للرومانسية هو الفردية فالطفل البروماني اما ان يكون انساناً لا يفكر الا في ذاته يستهه الحزن والملل . واما ان يكون ذئرا هائجاً ضد المجتمع ولكنه في كئنا هاتين العاليتين يلفه الغموض . . فقد فضل الرومانسيون العاطفة على العقل كما فضلوا الاشياء المثالية والتطلع لها

على الواقع والتسليم بالضرورة. أما من حيث طريقة التعبير فإن الرومانسية تطالب بالتحرد من القواعد والتقليد. وتؤكد أهمية الثقافية والفنانية. كما انها تميل نحو احلام اليقظة والغموض وخلق الحواس بعضها ببعض وتداخل وظائف الضنون المختلفة وحدودها. (١٥).

أما العوامل التي ادت الى نشأة الرومانسية فكثيرة منها :

١ - ظهور الطبقة الوسطى ( البرجوازية ) في المسرح السياسي والاجتماعي في أوربا ابان القرن الثامن عشر. وقد شرعت تعمل وتتطلع الى الظفر بحقوقها السياسية والاجتماعية على حساب الطبقة الارستقراطية المسيطرة على مقاليد الامور. لهذا شرع رجال هذه الطبقة يدعون الى قيم ومثل جديدة مثل الدعوة الى الحرية والديمقراطية والاشادة بالفردية. وتمجيد العمل الانساني ومجارية الامتيازات القائمة على الخصب والتسب والحكم الوراثي.

كان الاديب في عهد الكلاسية يعتمد على الطسقة الارستقراطية التي كانت تعوله. لهذا كان يتوجه بادبه اليها. ويصير عن مثلها وقيمتها لكن حين ظهرت الطبقة الوسطى في القرن الثامن عشر وجد الاديب جمهورا جديدا يقرأ له. يمكن الاعتماد عليه. وهنا الجمهور يريد منه ان يعينه في نيل حقوقه. من هنا صار الادب يتجه اتجاهاً شعبياً. لا في اختيار الاشخاص والموضوعات الشعبية والتحدث عن المشاعر الفردية حسب. وانما في التعبير عن الامل والتطلعات العامة لهذه الطبقة الجديدة (١٦). وهكذا ظهر أدب جديد يتم بالتجديد والفردية والحرية ومجارية القواعد والاصول القديمة.

٢ - ظهور الوعي القومي مع قيام الثورة الفرنسية وفي اعقابها. فعما جعل الشعوب الاوربية تحس بذاتها وكيانها القومي. وتناضل من اجل حريتها. ولم تشتتها في دول ذات طابع قومي. بدلاً من تشتتها في ممالك ومقاطعات اقليمية. كما كان الشأن في عهد النظام الاقطاعي الذي ساد اوروبا في القرون الوسطى. راج الاديب. وسط هذا الجو. يؤكد الطابع المحلي في ادبه. فيصور البيئة المحيطة

(١٥) - الرومانتيكية في الادب الانكليزي. ص ١٢ - ١٤

(١٦) - معهد غنيمي هلال. الرومانتيكية. ص ٢٥

وما فيها من مناظر وعادات وتقاليد وأخلاق وأزياء . ويعبى الماضي في صوره جميلة ومشرقة . وهكذا شاع ادب جديد يختلف اختلافاً واضحاً عن الادب الكلاسي القديم الذي كان يصور كل ما هو عام بهم البشر كافة . ادب يصور الخصوصيات فيما يتعلق بالبيئة والموضوعات والقضايا .

٣- السأم من قيود الكلاسيكية وأصولها وقواعدها التي صارت بمرور الزمن عتيقة وبالية . ودخلتها المغالاة والتطرف في فرض القيود والتحديات والقوالب الجاهزة على الادياء . معاً حدا بهم الى الضيق بها والتطلع الى ادب جديد . ليست فيه قيود كقيود الكلاسيكية . ادب يعبر عن روح عصر شهد أحداثاً خطيرة هزت قيمه وغيرت مثله .

٤- وهناك عوامل اخرى ساهمت في نشأة الرومانسية تتمثل في نفسي الحزن واليأس في نفوس الشباب والثقفيين في اعقاب انهيار نابليون واخفاق الثورة الفرنسية . فعند قيام هذه الثورة تقامل الجميع وعقدوا عليها آمالاً في نشر قيم الحرية والاخاء والمساواة بين الناس والشعوب . لكن الثورة الفرنسية حين منيت بالاضعاق . ورجع الحكم الملكي الى فرنسا وغيرها . سادت النفوس موجة من القلق والحزن والتشاؤم . فجاء الادب الرومانسي يعبر عما انتاب النفوس بعد حيبة الآمال . ويعبر . في الوقت نفسه . عما سمي بمرض العصر . وهو احاسي بالضيق ينشأ في النفس من عدم القدرة على التوفيق بين ما يأمل الانسان وما يستطيعه . وعلى الجملة اسفرت العواطف والظروف التي شهدها القرن الثامن عشر عن ادب تسيطر عليه الشكوى ومرض العصر . ويتغنى بالآلم . والاطلال . وبعض بالليل والموت والقبور (٢٠)

أما خصائص وسمات المذهب الرومانسي . فنجعلها على الوجه الاتي :

١- اطلاق الموقف الفردي في التعبير . امن الرومانسيون بالحرية ومجدوها في الفن والادب والميالة والاجتماع فالعقد عندهم حر . والعاطفة حرة . والتعبير الازهي حر . لهذا رأى الرومانسيون ان الادب تعبير ذاتي عن مشاعر الاديب

وعواطفه . ومن ثم حطموا القيود والأغلال التي كبل بها الكلاسيون الأدباء  
زعباً طويلاً . فالأديب الرومانسي عندما يكتب لا يخضع نفسه لاية قاعدة .  
وانما يستوحى ذاته حسب

إن الأدب الرومانسي عامة ادب ثورة وتحرر وفردية . فكل ما فيه ذاتي  
وليس موضوعياً . وهو يعبر عن الأيم الرومانسي واماله في أسلوب ذاتي مشوب .  
وفي المسرحية الشعرية خرج الرومانسيون على قانون الوحدات الثلاث . وجمعوا  
في المسرحية الواحدة بين خصائص المأساة وخصائص الملهاة . كما جدوا فيها  
مناظر الموت والعنف .

٢ - استلهاهم العاطفة والخضوع لها وتفليتها على العقل . أمن الرومانسيون بالعاطفة  
وخضعوا لسلطانها . وجدوا سلطان العقل . لأن العقل في نظرهم لا يحقق  
للإنسان الا الجفاف والجمود . ان العاطفة عند الرومانسي هي طريق الحقيقة  
التي لا ينطرق اليها الشك . لان منبعها هو الضمير . لهذا اسلم القيادة الى القلب  
الذي هو منبع الانعام والهادي الذي لا يخطئ . فهو موطن الشعور ومكان  
الضمير . والرومانسية تعتمد بالعاطفة وتؤم بحقوق القلب . وتثور على قيود  
المجتمع التي تحد من هذه الحقوق . وتسمو بالحب العفيف الطاهر وتقديس  
حقوقه . يقول الشاعر الرومانسي الفرنسي الفردي دي موسيه ( أول مسألة  
لي هي الا التي بالأى العقل ) . وينصح صديقاً له ان « افرغ باب القلب  
ففيه وحده العفوية وفيه الرحمة والعذاب والحب . من اجل هذا نرى الانطال  
في القصص والمسرحيات الرومانسية تسيطر عليهم العاطفة وتقودهم وتسيّرهم  
كيفما تشاء . وهم يستسلمون لها حتى اذا كانت تقودهم الى الموت . ففي رواية  
فكتور هيجو ( احبب نوتردام ) تلقى بطلها . وهو شخص مشوه الجسم . يعشق  
فتاة يعتقد انها غريبة . عشقاً يصبح شاغله الاكبر في الحياة ويجعله ذلك  
يجري وراءها وينقذها من عدة ملقنات . عبر انه لا يستطيع ان ينقذها عندما  
يحكم عليها بالاعدام . وعند ذلك يذعن نفسه معها في قبر واحد .

٣ - عشق الطبيعة والهيام بها واستلهاها عشق الرومانسيون الطبيعة ووجدوا فيها  
ملاذاً وانما جنوباً . يلجأون اليها هرباً من قيود المدينة وقوتها وشرورها .  
فحسبون في حدتها الحب والعطف والرحمة والسؤلان ( ولا شك ان لرهف

الحس وشبوب العاطفة عند الرومانتيكيين أثراً عظيماً في هيابهم بالطبيعة في جميع مظاهرها. فهم يريدون أن يستلهموها ويستوحوها أسرارها، وأن يكون لديهم صورة صدقٍ تُشعور الصادق بما يتجلى لأحاسيسهم من مناظرها. (١٧٥) والرومانسي. نتيجة لشدة تأثره بجمال الطبيعة. يندمج فيها ويفرق الموع. وينحني امامها أجلاً وتعظيماً لها. لهذا نرى أن وصف الطبيعة يحتل حيزاً كبيراً في القصص الرومانسية. كما تنقى الشخصيات في هذه القصص تحب الطبيعة وتخلو إليها وتبشها الامها واحزانها. كما هي الحال في رواية (عمال البحر) لفكتور هيجو و (رافائيل) للامارتين. وتعدّ اساس هذه السمة في الادب الرومانسي يكمن في انشاء النبي وجهه جان جاك روسو الملقب بعاشق الطبيعة بالتخلي عن الحياة المدنية والعودة الى احضان الطبيعة حيث البساطة والخير والمساواة والنقاء.

- ٤- اللون المحلي: وهو ما يتجلى في تصوير الخالص بدلاً من العام. فالاديب الرومانسي يعني برسم البيئة المحلية وما فيها من مناظر وعادات قومية. ويتناول مشكلات وقضايا ذات طابع خاص متعلق ببيئة معينة. على نقض الاديب الكلاسي الذي يعني بتصوير قضايا انسانية عامة.
- ٥- الاعجاب بأدب القرون الوسطى وملاحمة شمال أوروبا واستلهاها. اذا كان الكلاسيون يجعلون الادب الاغريقية واللاتينية ويستوحونها. فإن الرومانسيين. على نقض هؤلاء. وجدوا ضالتهم في قصص الرومانس التي عرفتها أوروبا في القرون الوسطى والملاحمة القديمة لسول شمال أوروبا التي اذكت شعورهم وألهبت عواطفهم. فتأثروا بها واستوحوها في انارهم الادبية. وذلك لانهم عشروا فيها على اجواء ساحرة وعواطف مشبوبة وصادقة. وشخصيات انسانية يغلب عليها النقاء والفضرة ومختلف الفصائل التي كانوا ينشئونها في الواقع فلا يجدونها الا في هذه الاداب.

الادباء الذين رفعوا لواء الرومانسية في أوروبا كثيرون. منهم في انكترا رورث وكوليردج وشللي وكيس وبيرون ويري المورجون أن الرومانسية في انكترا بدأت بصور ديوان (مقطوعات قصصية غنائية) للشاعرين وردزورث وكوليردج في ١٧٩٨. لانه جاء نورة ضد الادب الكلاسي. وانتقالاً الى الساطة في الموضوع

والاسلوب . ففي الموضوع حملت اغلب القصائد موضوعات جديدة ذات طابع شعبي كالصداقة وحكايات عن شخصيات خرافية ومناظر البلاد والطبيعة . وفي الاسلوب جاءت القصائد في لغة سهلة تقرب من لغة الحياة اليومية لا تتكلف فيها ولا زخارف . وفي فرنسا برز ادباء رومانسيون اشهرهم فكتور هيجو الذي هز اركان الادب الكلاسي ولا سيما في المسرحية الشعرية . وكتب الشعر الغنائي والمسرحية الشعرية والرواية . من مسرحياته ( هرناني ) و ( كرومويل ) . ومن رواياته ( البؤساء ) و ( عمال البحر ) و ( احدهب نوتردام ) . ومنهم لامارتين والفريد دي موسيه والفريد دي فيني . وفي المانيا اشتهر جونته شاعراً وروائياً ومسرحياً . ومن اعماله التي حظيت بشهرة كبيرة رواية ( الام فرتز ) ومسرحية ( قارست ) ؛

قصيدة رومانسية ، ( الوضع الاسعى ) للشاعر الانكليزي وردزورث :

انهض ! انهض ! يا صديقي واترك كتبك

والا اعتراك الازدواج .

انهض ! انهض ! يا صديقي . ولتصف نظراتك

لم كل هذا العناء والضنى ؟

الشمس فوق راس الجبل

ضياء رقيق يجدد الحياة . قد يسط

على كل الحقول الخضراء المستدة

صفرة الغروب العذبة الاولى .

الكتب ! انها صراع لانهائي رتيب

تعال استمع الى عصفور الغابة

مالعذب انغامه العمري

ان فيها لحكمه اكبر .

ثم انصت مالسعد ما ينشد الدج !

هو ايضا ليس بالواغظ الهين الشأن

تقدم في نور الاشياء

ودع الطبيعة تعلمك وتهديك

ان لها عالماً من الثروة الميسورة

■ هنا حوته حياجه رومانسيا ، لكنه فيما بعد هاجم الرومانسية وعلما لب ضعف ومرص .

ببارك عقولنا وقلوبنا

حكمة تلقائية تنفسها العافية

حقيقة يتنفسها المرح

حافظ واحد من غابة في الربيع

قد يعلمك عن البشر

وعن الشر والخير

اكثر مما يستطيع الحكماء اجمعين

ما اروع المعرفة التي تأتي بها الطبيعة

ان عقولنا المنطفلة

تشوه اشكال الاشياء البديعة

نحن نقفل لتشرح

كفانا علماً وفناً

اطمئ تلك الصفحات العقيمة

وتقدم معي بمؤاد

يرتقبه وبشجيب (١٣).

## الواقعية

ما ان حل الصف الثاني من القرن التاسع عشر. حتى شرعت أوروبا تشهد اتجاهات ودعوات فكرية وادبية تعبر عن ضيقها واستيائها بما آل اليه وضع الادب والفكر في ظل تيارات الرومانسية التي انخرقت الادب بالاوهام والخيال والرؤى العاطفية. فما خلق هوة كبيرة بين الادب والواقع. من اجل هذا أخذ فلاسفة وعلماء وادباء ينادون بعودة الادب الى الواقع وتصويره تصويراً دقيقاً بعيداً عن الخيال والرؤى المثالية

نجد هنا تقدم ان العمل الاول في نشأة الواقعية هو معاداة الرومانسية ونظرها في الهروب من الواقع والاشغال بالاحلام والتجري وراء الخيال.

(١٣) الرومانتيكية في الادب الانكليزي من ١٧٦٠ - ١٧٧٠



أما العامل الثاني فهو التقدم الكبير الذي حققته العلوم في هذا الوقت نتيجة لتطبيق المنهج التجريبي في ميدان العلوم الذي حقق نتائج واكتشافات علمية خطيرة في زمن قصير .

لقد ساهم هذا التقدم العلمي في شيوع النظرة الواقعية عند الناس وأحلالها محل النظرة المثالية التي تجعل الإنسان ينظر الى الوجود من خلال ذاته وعواطفه وأوهامه . على حين ينظر الإنسان الواقعي الى الوجود نظرة موضوعية لا اثر فيها للثباتية والعواطف والأوهام . لهذا تكون النظرة الواقعية دقيقة ترى الواقع في صورة موضوعية كما هي دون تزييف أو اضافة رتوش عليه .

دعت الواقعية الى ان يكون الفن والادب مطابقين للطبيعة بصورتها كما هي . وان يبعث عن الاشياء كما تبدو في الملاحظة أو التجربة . حتى يصل الى حقائق الاشياء .

يعد الروائي الفرنسي شفلوري ( ١٨٢١ - ١٨٨٩ ) اول من استخدم مصطلح ( الواقعية ) وتحدث عما تعينه الواقعية وقد رفض جميع اشكال الادب الخيالي . واعجب بروايات بلزاك . ودعا الروائي الى ان يدرس مظهر الأشخاص ويسألهم ويمسح أجوبتهم ويدرس ساكنهم وينسجوب الحيران ثم يدون حججه واضعا حداً لتدخل الكاتب الى اقصى درجة ممكنة . فيكون المثال الاعلى نوعاً من اختزال مقاصد الأشخاص وسلسلة من الصور نظائرهم المتنوعة . ان الملاحظة الدقيقة هي عمل الروائيين الاساس . فليقد زال الهوى والوهم . ان الواقعية تهدف الى ان تصبح التعبير عن النخلة اليومية ( ١١١ ) .  
تعتبر الادب الواقعي بما يأتي .

أولاً : اعتمد الادب الواقعي على التصوير الواقعي للاشياء . كما تظهر في الملاحظة و التعرية . بدلاً من التصوير الخيالي القائم على الوهم أو الخلد أو العاطفة

ثانياً : الادب الواقعي ادب موسوعي . يصور الاشياء كما هي دون تدخل الكاتب فيها يصور . اعني دون اتجاه الكاتب ذاته أو معتقداته أو عواطفه فيما يصور

ويكتب

١١١ غلبت فان تقيم المذهب الادبي الكبرى في فرنسا من ٢١١ .

ثالثاً : يستمد الادب الواقعي موضوعاته وشخصياته من حياة الطبقتين الوسطى والندنيا وليس من الطبقة الأرستقراطية . فيصور قضايا جديدة ذات طابع شعبي وامثلة انسانية عادية . ثم يكن للادب عهد بها من قبل .

رابعاً : لان الادب الواقعي عني بتصوير اثر المجتمع في الانسان . ولما كانت الظروف الاجتماعية السائدة في الوقت الذي ظهرت فيه الواقعية . مرة وسلبية . فقد

برز في هذا الادب اليأس والنظرة السوداوية إلى الانسان والحياة . اذ يبدو الانسان ككائناً تحركه نوازع الشر والعموان . أما هذه الظروف السلبية التي اخفرت عن هذه السمة في الادب الواقعي فقد تكونت نتيجة لظهور الرأسمالية ونفسي النظرة النفعية في الاوساط الاجتماعية . مما جعل الانسان لايعرف غير الاثرة والمصالح الفردية الضيقة والجري وراء المال . بعيداً عن الفضائل والتمثل الاخلاقية فالواقع الذي يصوره هذا الادب واقع قاس وقبيح يؤمن بقانون تنازع البقاء وبقاء الأقوى . فيه الانسان يحارس الاستغلال والحتح وتحركة النفعية والوصولية . ففي مجموعة روايات بلزاك التي نسمى ( الملهاة البشرية ) نجد المال هو الحقيقة والقيمة الاولى في المجتمع . وقد احتل مكانة التفضيلة والنفطة والحسد . وصار يمتلك كل شيء في مجتمع طبقت عليه انواع الاستغلال ونحوثت فيه الحجة بين افراد العائلة الواحدة الى كراهية بسبب التنازع على المال . وخضع فيه الحب للمقاييس المادية واصبح الزواج مضاربه . وتحم على الانسان ان يعتدي على غيره حتى لايعتدي عليه . وان يخدع غيره حتى لا يخدع . مجسع اناني قاس يرفع شعار : كل انسان لنفسه وحسب . مجتمع تتجلى فيه جهراً وحشية الانبياء السفليين وجرائمهم وسرقاتهم المعادة من العقاب . ويصطر فيه المنقذ ان يحمي ضميره حانياً لبعضه درجات السؤدد ويعاني فيه العالم والفنان الاحمال والتردي في هوة الشقاء .<sup>(١٠١)</sup>

تمت الواقعية الاولى التي عرفتها فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الواقعية النقدية وذلك لانها قامت انساناً على نقد الواقع وتشخيص عيوبه ورفضه . عبرتها - بسبب نفوذها السوداوية وياؤها - لم ترسه طريق الخلاص ولم تفرج السديلي لهذا الواقع القاسي الذي صورته ورفضته . ومن اشهر اعلامها بلزاك وفلوبير . أما بلزاك فيلقب بابي الواقعية النقدية في فرنسا . وقد استطاع في ( الملهاة

(١٠١) محمد عبد الشرباشي . الادب وبعائه مر ٢٤

البشرية) ان يتوسع وصف الحياة الفرنسية في مختلف اوضاعها ووصف حياة مختلف الفئات والجماعات بصورة حية صادقة . لا يمكن ان ينسأها الفارقء ابناً .

فهو يجعل التعاريء يعيش هذه الحياة ويتطلع على كل خاصة من خواصها . وقد وفق في ذلك بسبب تحريه الحق والتزامه الصدق في تصوير الواقع دون اي تأثير بمعتقداته الخاصة لهذا جاء ادبه اذانة للطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها . وأما فلوير فقد عرف مثل بلزاك بالدقة والموضوعية في تصوير الواقع ولاسيما في روايته (مدام بوفاري) التي جاءت صورة دقيقة عن الحياة الريفية الفرنسية في منتصف القرن التاسع عشر . وحياة الطبقة الوسطى فيها . تميزت الواقعية النقدية باتخاذها الواقع الموضوعي مصدراً لها . بدلاً من سبحات الاحلام . واستبدلت دقة التعبير واتقان التصوير . بالقعوض والتهويل والابهام . وأثرت الصدق على التلمويه والتضليل . واستمسكت بالصرامة العلمية في الكشف عن الحقيقة . دون الميل مع الهوى . واهتمت بالمجتمع اكثر من اهتمامها بالانسان . وعينت بالمشكلات الاجتماعية اكثر مما عيّنت بالعواطف الذاتية . (١١٠)

وفي القرن العشرين ظهرت مدرسة واعية جديدة تختلف عن الواقعية النقدية تلك هي الواقعية الاشتراكية التي عرفت في الاتحاد السوفيتي بعد ثورة اكتوبر عام ١٩١٧ . وترتبط نشأة هذه المدرسة بتأسيس الاتحاد العام للكتاب السوفيت في عام ١٩٢٢ . ولعل مكسيم غوركي هو اول من استخدم هذا الاصطلاح ولاسيما في خطابه الذي لُقّب في المؤتمر الاول لهذا الاتحاد في عام ١٩٣٤ . وقد فرّق فيه بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية . قال عن الواقعية الاولى انها صورت . الفرد ضد الجماعة والدولة والطبيعة . وكان السبب الاول لمعارضة الفرد للمجتمع البورجوازي هو رغبته في حشد انطباعات سلبية مناضة لافكاره الطبقيّة والسلوية في الحياة . وقد شعر الفرد شعوراً جاداً بأن الانطباعات كانت تؤخر نموه وتثقله . ولكنه كان قليل الادراك لسؤليته هو نفسه عما في اسي المجتمع البورجوازي من سوقية وحفارة واحرام . على حين . ان الواقعية الاشتراكية تعلن ان الحياة هي النشاط والخلق اللذان يرميان

الى تنمية اعظم القدرات الفردية فيسهل لدى الانسان من اجل انتصاره على قوى الطبيعة وحفظ صحته وطالة عمره من اجل سعادته العظيمة في العيش على الارض التي يزرع - مع النمو المستمر لاحتياجاته - ان يجعلها مسكناً طيباً للبشرية وقد توحدت في أسرة واحدة . .

بعبارة أخرى ان محور الواقعية النقدية هو فردية بالية ترى عيوب مجتمعا لكنها لا تقدر على تغيير هذا المجتمع لانها لا تتحلم بالقوى القادرة على تغييره .  
 فينتهي نمردها إما باليأس وإما بالخضوع . لكن محور الواقعية الاشتراكية فردية أخرى : الفردية الاشتراكية التي تنمو في ظروف العمل الجماعي ، وهي فردية ايجابية متفائلة (٣١) فالواقعية الاشتراكية واقعية موضوعية وبناءة . حل فيها الفرد الذي يعبر عن فرديته بالعمل المتناسق مع المجموعة في مجتمع غير مستغل . محل الفرد الذي يتصارع مع مجتمعه 1٩٤1 وهي تصور الحياة في تطورها الثوري . فترسم الفرد وهو يبرك أواقع بوصفه كائناً اجتماعياً . ويحاول دائماً ان يؤثر في مجرى تطوره . ويتخذ موقفه في جانب هذه الطبقة او تلك . من هنا قبل ان هذه الواقعية تقوم في الغالب على تصوير تأثير الأفراد في البيئة . على حين تقوم الواقعية النقدية على تصوير تأثير البيئة في الأفراد

وهناك من يعيز بين الواقعتين على النحو الآتي . ان الواقعية النقدية هي .  
 عبارة أوسع . الأدب والفن البورجوازي بمجموعهما ... يتضمنان نقداً لواقع الاجتماعي المحيط . أما الواقعية الاشتراكية . وعبارة أوسع أيضاً . الأدب والفن الاشتراكيان بمجموعهما . فانهما يتضمنان موافقة الفنان والكاتب الأساسية على أهداف الطبقة العاملة والعالم الاشتراكي الذي هو قيد النشوء . 1٩٤٠ أي ان الواقعية الاشتراكية تؤمن بالاشتراكية وتتبناها منهجاً لبناء الواقع الجديد والقضاء على السليبات والمعوقات الكافة التي تعترض طريق الانسان وهو يعمل من أجل البناء والتقدم . وهي تصور الواقع تصويراً حياً يتجلى فيه الصراع والحركة والتطور .

عرفت فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر مدرسة جديدة كانت امتداداً وتطويراً للواقعية النقدية الى نهايتها السطحية وطرحت طريقة علمية لتفسيرها . فالطبيعية تكمل الواقعية . تؤكدها وتزيد فيها 1٩٠٠ وعبارة أخرى تدعو الطبيعية أكثر موضوعية وعلمية من الواقعية . إذ انها تأثرت بنظريات وحقائق علوم الحياة والغضب والنفس وتبطنها في ميادين الأدب والفن

٣١ 1 شكري محمد عيان . الأدب في عالم متغير . ص ١١٠ - ١١١

٣٢ 1 نجيب فانيق انترلوس . أشغال في النقد الأدبي . ص ٣٢

٣٣ 1 أرمنت فوشر . ضرورة الفن . ص ١٣١ - ١٣٢

٣٤ 1 دبسي كرات . الواقعية . ص ٩٠

يعدُّ الاخوان جونكور ، ادمون ( ١٨٢٢ - ١٨٩٦ ) وجول ( ١٨٣٠ - ١٨٧٠ ) مبتكري المذهب الطبيعي في الادب الفرنسي . في قصص ارضها فيها ، على نحو مهيب وصادق ، لحقبة مهمة من تاريخ فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

لكن اميل زولا ( ١٨٤٠ - ١٩٠٢ ) اصبح رائداً هذا المذهب . في كتاباته النظرية التي اوضح فيها اسس المذهب ، ورواياته التي جاءت تطبيقاً لما دعا اليه . قرأ زولا وتأثر بالنظريات العلمية التي شاعت في عصره ولا سيما ماورد في ( بحث في الوراثة الطبيعية ) للوكاس ، و ( اصول الاجتاس ) لدارون و ( المدخل الى الطب التجريبي ) لكلود برنار حتى غذا يرى ان الانسان مسير في الحياة ، فلا اختيار له . واهم مايسيره الوراثة والبيئة . قال زولا في معرض تقديمه لمذهبه مخاطباً الشباب : كفى غثائية ، كفى كلمات كبيرة جوفاء ، عليكم بالحقائق ، بالوثائق ... تقوا بالحقائق وحدها . الحاجة الوحيدة الان هي لقوة الحقيقة . . .

إن مايميز المذهب الطبيعي هو ذلك الايمان الراسخ والواضح في العلم . في طرق الملاحظة والتجريب والتوثيق . والطبيعية ليست سوى " تركيبة العلم الحديث مطبقة على الادب " ( ١ ) .

ولعل اهم مايعثل النزعة الطبيعية عند زولا سلسلة رواياته التي اصدرها صيلة ثلاثين عاماً ، وسماها ( روغون هاكار ) . صور فيها تصويراً دقيقاً وصریحاً حياة أسرة فرنسية عادية .. ينتمى افرادها الى عدة احيال ، تحركهم الغرائز وعوامل الوراثة . فتصدر منهم رذائل وانحرافات مختلفة ، تعطي صورة سوداء قاتمة عن الانسان . قال عنها زولا ، اني سأدرس اسرة ما ، فأدرس افرادها مردأ فرداً من اين جاءوا . والى اين يسبرون ، وكيف يؤثر كل منهم في الآخر . اسرة هي قطعة بذاتها من القطيع الانساني . وهي مع ذلك تمثل القطيع كله في عمله وسلوكه . ثم اني معار نوده الاسرة حقبة من الزمان بعينها . حقبة من التاريخ حافلة تمدني بكل ماافتقر اليه من صور البيئة وظروف الحياة . .

وليك قصة من رواية واقعية . رواية ( مدام بوفري ) لفلوري .. وجلست الى مكتبها فكتبت رسالة . ثم احكمت اغلاقها في بطن ، واثبتت عليها التاريخ والساعة ..

ثم قالت في صوت ينذر بالجلل ، لك ان تتراً هذه غداً .. وحتى ذاك الوقت . لرجو  
الاتسالي .. ولاسؤالاً واحداً .

- ولكن .

- لواد دعني

واستلقت ايما على فراشها وانتابها غفوة استيقظت منها على طعم مرير في  
فمها .. ورأت شارل فعاتت تعض عينيها . واخذت تدرس نفسها في ضلوع . لتستبين  
ما اذا كانت بمنجى من الالم .. ولكن لا . لم يكن ثمة ألم بعد . وسمعت دفقات  
بندول الساعة . وازيز النار في المدفأة . وانفاس شارل وهو واقف الى جوار السرير  
معتدل القامة . وقالت لنفسها . أه ما هون الموت ! لن اليث ان استغرق في التعلس ثم  
ينتهي كل شيء . وتناولت جرعة من الماء ثم ادارت وجهها نحو الحائط . وعالودها  
الطعم البغيض . كأنه طعم المداد . وتنهت قائلة : انني ظائمة .. أه . لشد ما انا  
عطشانة ! فقال شارل وهو يناولها كوباً من الماء . ماذا بك ! فقالت : لاشيء ..  
افتح النافذة .. انني اختنق . ودهمها غشيان مفاجيء حتى انها لم تكذ تجعد وقتاً  
لتسحب المنديل من تحت الوسادة . وقالت في عجلة . خذ بهرباً .. القه بعيداً . وراح  
يحدثها ولكنها لم تجب . وظلت راقدة بلا حراك تخشى ان تؤدي اتفه حركة الى  
التقبؤ من جديد . ولكنها ما لبثت ان احست ببرودة جليدية ترحف من قدميها نحو  
قلبها . وضعفت : أه .. هذه هي النهاية . فقال : ماذا قلت ؟ فاخذت تحرك رأسها  
من جانب الى اخر في حركة خفيفة مفعمة بالالم . وهي لانني تفتح فمها وكان  
شيئاً ثقيلاً يجثم على لسانها . وفي الساعة الثامنة عالودها القىء . ولاحظ شارل في فجاج  
الحوض قطعاً من مادة بيضاء لاصقة بحوانب القيشاني . فأخذ يردد . هذا  
غريب .. جد غريب . ولكنها قالت في صوت حازم . لا .. انك تخطيء .. وما لبثت  
ان عذ يده في رفق . بل وفي تल्पف متحسماً بطنها . فارسلت صرخة حادة ..  
وتراجع مذعوراً .. . . .

## الرمزية :

يعصد بالرمزية هنا تلك المدرسة الادبية التي عرفها الشعر الفرنسي خلال الربع  
الاخير من القرن التاسع عشر . حين سعى نفر من الشعراء الى ان يترجموا عن  
مشاعرهم الحفية بالرموز والايقاع . ولا يقصد بها الرمزية بمعناها العام الذي يعني

استخدام أسلوب التعبير الرمزي . بدلاً من التعبير المباشر . والرمزية بهذا المعنى قديمة عرفتها اداب الامم كافة

إن أول من استخدم هذا الاصطلاح ( الرمزية ) في فرنسا . ناقد فرنسي هو حين مورياس . إذ اطلقه في عام ١٨٨٦ على هذا المذهب . بدلاً من ( التدهورية ) الذي اطلقه خصوم المذهب عليه .

كانت العوامل التي اثرت في تكوين الرمزية كثيرة . منها الضيق والثورة على المذاهب الواقعية والطبيعية والبرناسية التي انتشرت بظواهر الاشياء وحصرت عنايتها في تصوير العالم الخارجي . على حين لاتبدو الحقيقة في صورتها الصادقة - كما يرى الرمزيون - إلا في اعماق الاشياء وانوار النفس .

ومن هذه العوامل التقدم الذي شهده علم النفس على يد فرويد وانباعه الذين اتقوا اضواء ساطعة على اسرار النفس الانسانية واكتشفوا عالم اللاشعور . وفسروا احلام الانسان تفسيراً جديداً . مما لفت انظار الشعراء الى وجود عالم ثانٍ . الى جانب العالم المرئي . هو عالم النفس الزاخر بالاسرار والخفايا والحقائق . على الشعر . ان يعنى بها ويصورها بالايحاء والرمز والابتناع .

وفي الوقت نفسه أثر في نشأة الرمزية بعض الادباء والقصائير امثال الاديب الامريكى ادجار آلن پو والمؤلف الالماني فاجنر أما پو فقد يهر الرمزيين عالمه غير الواقعي . وعنايته بانغموض والايهام والقراءة والتعطش الى اللاتعالي واللامحدود . وأما فاجنر فقد أثر في الرمزيين مايشع في موسيقاه من ميل نحو اختراق المادة والوصول الى ما وراء الحس وادراك أسر الاعظم والاطلاق صوب اللاتعالي .

من الرمزيين الذين تكلموا على الحاسب النظري للمذهب الشاعر الرمزي فولين الذي اصدر ( الفن الشعري ) في عام ١٨٨٤ . ومما جاء فيه . على الشعر ان يقترب من الموسيقى اكثر مما يقترب من النحت والرسم . وعليه شأن الموسيقى ان يوحى لا ان يرسم او يصور الخطوط والاشكال . أما الكلمات . وهي بعيدة عن ان تطمع في الدقة التي هي المثل الاعلى لنثر الوصفي او التحليلي . فيجب ألا يستعمل دون شيء من الخطأ . إذ ان القوة الشعرية تكمن في حالة كلمة تبدو ظاهرياً غير دقيقة في المعنى . وعلى القافية ان تتذكر لنا هذا الهجوم العنيف لتكتفي بشيء تقريبي

يلاس الاذن من غير ان يصدمها . وعلى الايات . بعد اجزائها المفردة . ان تتحرك في الفكر شيئاً من عدم الرضى . إن وسائل الفن هي التنوع في اللون والشكل . وهي الضبابي والطناني . لان غرض الشعر ليس الفكرة الواضحة والعاطفة الدقيقة . بل الابهام في القلب والغموض الواضح في الاحاسات والتردد في حالات النفس . ان هذه المفاهيم التي لا يستطيع الذكاء وحده او التمثيل المحسوس ان يصفها . لا يمكن الا ان نوحى ايعاء . .

## ٦ يتميز الادب الرمزي عامة بما يأتي :

أولاً ، العناية بالواقع غير المحسوس : هجر الرمزيون الواقع المحسوس ونأوا بأنفسهم عنه . وذلك لان فلسفتهم كانت تقوم على اساس ان العالم المادي الذي نعيش فيه ونحسه ماهو الا صورة لعالم آخر اجمل واكمل . وانه رمز لعالم غير محسوس . وان مظاهر الكون المادية كافة ليست الا رموزاً لعقائق اخرى اسس واعظم من تلك الحقائق او الماديات التي نراها ونلمسها في العالم المحسوس . من هنا كان فرار الرمزيين الى عالم يسوده الغيب والغموض والاحلام . فمثلاً هام رامبو على وجهه في الكون يبحث ويقتن ويحاول ان يصل الى وحدة شاملة تصفه بما لم يحده في العالم (٣١) .

ثانياً : يستخدم الشعر الرمزي اسلوب الرمز . ويقوم على اليعاء بدلاً من الاصحاح والتلميح بدلاً من العرض . لان هذا الاسلوب كقيل بأن يعبر عما يريد الشاعر من ادراك للمجهول والوصول الى اعماق اللاوعي والتعبير عن المشاعر الخفية والغامضة وحالات النفس الروحية . كما ان هذا الاسلوب يستطيع ان يولد المعاني في ذهن القاري . يقول مالاراميه عن الشعر : يجب الا يكون وصفاً ولا روائياً . بل ايحائياً . وان يتكلم المرء كشاعر هو ان يكتفي بالتلميح عن الاشياء او ان يستخرج صفها التي تجسبه فكرة ما . وليس للقاري ان يقاد بيده الى موطن فكرة الشاعر الدقيقة . بل عليه ان يجد الفكرة التي يتضمنها حفل القصيدة الضبابي وان تقوده علامة لاندرك الى احد الامكنة حيث تختبئ او تفتح فكرة هي عامضة لانها



مركبة ان كل قاريء يجد مايناسبه من هذه الفكرة المركبة وفقاً لخياله ونفسه  
وزمنه او بيئته . ويكون القاريء امام القصيدة كالتسمع امام الموسيقى . . .

ومن الابدائيء الرمزية المعروفة ( ان في الوضوح ملأ ) و ( من شيئاً يلمسه تقتل  
ثلاثة ارباع شعريته ) . من اجل هذا نجد اشعر الرمزيء يحفل بالغاز ومعبيات  
وعود وتعايير في غاية الغموض والتعقيد .

ثالثاً : المزج بين اشعر والموسيقى : سعى اشعراء الرمزيون الى تأكيد واجراز عنصر  
الموسيقى في اشعر الناجمة من جرس الالفاظ والسحاما وتراكيب الجممل . حتى  
يجعلوا اشعر موسيقى خالصة . فالشاعر الرمزيء يستعين بالموسيقى اللفظية  
والايقاع حتى تتمكن الالفاظ من اداء وظيفتها في خلق الاحلام والوصول الى اعماق  
النفس وخالجاتها الخفية . والموسيقى والايقاع يشتركان مع الرموز والصور الشعريه في  
ايجاد الانفعالات لذلك نرى اشعر عندهم ( صورة وايقاع ) . فالالفاظ في الادب  
الرمزي بصفة خاصة لها قيمة موسيقية فضلاً عن اشاراتها الى المعنى المرسوم في  
الفكر . ولما كان غرض اشعر في رأي الرمزيين خلق اتصالات النفسية قبل ان  
يكون نقل المعاني . فقد اهتموا بالعنصر الايقاعي ليتمكنوا من الوصول الى اهدافهم  
الشعريه التي كانوا يؤمنون بها ( ٣١١ ) يقول فاليري : ان الرمزية تلتخص بسلطة  
تامة في اتجاه عام تشترك فيه عدة جماعات من اشعراء يرمي الى ان يستعيدوا  
ماخذته الموسيقى منهم . .

ولعل هذه النزعة في اشعر الرمزي هي التي جعلته غير صالح للترجمة اذ ان  
اهميته وجماله يكمنان في موسيقاه . والموسيقى تصعب ترجمتها من لغة الى اخرى  
وفي الوقت نفسه جعل هذا الرمزيين من اتباع نظرية الفن للفن التي لا ترى للفن  
والادب هدفاً اخلاقياً او رسالة اجتماعية .

وايضاً : العاطل بين العواس الخمس . دعا الرمزيون الى زوال ونظريات طبقوها في  
اشعارهم . تقوم على الخلف بين وظائف ومعطيات العواس الخمس وتداعلها . لها  
مزجوا العس بالنظر والسمع . وحققوا من ذلك اندماجاً وتداعلاً ساعما في خلق جو  
غامض يوحي باحاسيس واحلامهم ورؤاهم الغامضة . هذا اشعر عن ظهور صور  
وتعايير غير مألوفة في اشعارهم مثل ( المبير الملون ) و ( الكون الشمس )

خاصاً : لا يفهم الشعر ولا يتقنم بالثقائيس العقلية التقليدية . لأن ليس للشعر عند الرمزيين معنى محدد . كما أن طبيعة الشعر لا تقبل تفسيراً واحداً يشترك فيه الناس كافة . وإنما يفهم كل إنسان الشعر بصورة معينة تختلف عما عند غيره . وغاية الشعراء الرمزيين هي تجميع الانفاظ لأحسب المنطق لتحقيق معنى يفهمه الجميع . ولكن على وفق العس الشخصي لاظهار انفعالات الشاعر .

أما قطاب الرمزية في فرنسا فهم أربعة ، بودلير وماراميه ورامبو وفرلين . ومن أهم السواوين الشعرية التي عرفتها الرمزية ديوان ( ازهار الشر ) لبودلير . وقد اتار ضجة كبرى في الاوساط الثقافية الفرنسية ولقى اهتماماً كبيراً . لما فيه من ثورة وجدة في الشكل والمضمون . وفيما يأتي النموذج من الشعر الرمزي قصيدة ( البحث ) لماراميه :

لقد طرد الربيع الشاحب في حزن  
 الشتاء . فصل الفن الهادي . الشتاء الضاحي  
 وفي جسي الذي يسطر عليه الدم القاتم  
 ينمطى انعجز في ثأؤب طويل

• • • •

إن شعفاً أبيض يبرد تحت جمعتي  
 التي نعسبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم  
 واهيم حزناً خلف حلم غامض جميل  
 خلال الحفول التي يرددهر فيها عسير لانهاية نه

• • • •

وانفوس منتظراً أن ينهض عني الملل  
 ومع ذلك هزقة الماء تسبح فوق سباح الشجر المستيقظ  
 حيث تردهر العصفير كالزهر في ضوء الشمس . (٢٥)

## السرالية :

كانت السرالية امتداداً وتطوراً لمدرس وانجاهات ادبية وفنية عرفتها أوروبا في اعقاب " حرب عظمى الاولى . أهمها ( الدادية ) :

٢١١ . محمد سبور في ذمب ونقد . ص ١٣٢ - ١٣٥ .

والدادية مدرسة ادبية وفنية ظهرت في عام ١٩١٦ . عندما اجتمع نفر من الادباء والفنانين . على رأسهم تريشان تزارا . في احد مقاهي مدينة زيورخ بسويسرا واصدروا بياناً سمي البيان الدادي هاجموا فيه الحرب العالمية الاولى . وادانوا ماكان قائماً في اوربا من مذاهب واتجاهات في الفكر والاداب والفنون والاخلاق والسياسة . واعتبروها مسؤولة عن قيام الحرب العالمية الاولى . ودعوا الى عدم هذه المذاهب . لكنهم لم يبنوا الاسر والبنادي ، التي أرادوها في الادب والفن .

على انهم شجعوا الابداع الذاتي والفردية والتلقائية في التعبير . بعيداً عن القيود والقواعد والتكلف والمنطق . ولهذا سُموا مذهبهم بهذا الاسم ( الدادية ) . وهو لفظ فرنسي يعني الحصان الخشبي الذي يركبه الاطفال في اللعب . وواضح ان مايربط بين الدادية وعالم الاطفال هو البراعة والثقوبة وكرهه التكلف والمنطق .

نعني السريالية لغةً مايقوم الواقعية . اي العالم غير الواقعي او غير المرئي الذي عتبت بتصويره هذه المدرسة . وتعني اصطلاحاً المدرسة الادبية والفنية التي شاعت في فرنسا في العقد الثالث من هذا القرن واكدت اهمية اللاشعور والخيال والاحلام وضرورة تعبير الادب والفن عن ذلك بصورة عفوية بعيداً عن تدخل العقل والمنطق .

السريالية - كما يعرفها مؤسسها بريتون - « حركة ذاتية نفسية صافية يقصد بها التعبير بما غفاه وما كتابة او بأية طريقة . عن العمل الواقعي للفكرة بعلمها الفكر في غياب كل مراقبة يمارسها العقل بعيداً عن كل انشغال جمالي او اخلاقي . »

أما العوامل التي اجهت في نشأة السريالية فاهمها مايرجع الى الحرب العظمى الاولى وما احدثته من كوارث وويلات للانسان الاوربي . ثمناً جعل قيمه ذاتوقته تهتز . وثقته تضعف بالانظمة والمذاهب السائدة في مجتمعه . التي فُقدت مسؤولة عن قيام الحرب . من اجل هذا راح الاوربي يبحث عن قيم ومذاهب جديدة في الفكر والادب والفن . وهكذا ظهرت السريالية مذهباً وفلسفة تقدم تصوراً جديداً للكون ماعادت الحضارة الاوربية عالماً متانياً . وما عادت الانظمة السريالية والاستهناوية القائمة سريرة او مقبولة بعد ان عانى الاوربي في ظلها محناً وويلات .

ويمكن اجمل جوهر الفلسفة السريالية في مقولتين اما الاولى فهي كما ساعدنا برتون . « النقطه العليا . وهي كل مايحتملنا على الاعتقاد بوجود نقطه ما في

الفكر ينعدم فيها ادراك التناقض القائم بين الحياة والموت . والواقع والخيال .  
 والماضي والمستقبل . بين ما يقبل التواصل وما لا يقبل التواصل . والاهتمام بكشف  
 نقطة التوافق او التلاقي بين الاضداد هو هدف الاديب السريالي الذي تمنحى في  
 رؤيته الروابط الزمانية والحدود المكانية ليلتقي مباشرة عالم الفكر والشعور . وأما  
 المقولة الثانية فيمثلها مصطلح « المصادفة الموضوعية » وهي قائمة على اكتشاف  
 بريتون للرباط الطبيعي بين الالية الذاتية الشخصية والالية الكلية . لو بين  
 اللاوعي الشخصي الفردي واللاوعي الجماعي وحتى اللاوعي الكوني . (١٠٠)

ومعاً أسهب في نشأة السريالية ظهور علم النفس التحليلي واكتشاف عالم اللاشعور  
 وما فيه من صور وذكريات واحلام لها دلالات خطيرة ودور مهم في توجيه سلوك  
 الانسان وتفكيره .

بدأت السريالية في مطلع العقد الثالث من هذا القرن عندما راح بعض الادياء  
 والفنانين يحثون عن وسائل جديدة للتعبير الحر عن اللاشعور . وفي عام ١٩٢٤ اصدر  
 بريتون البيان السريالي الاول الذي حدد فيه اسس السريالية . ومما جاء فيه  
 « تتوخى الحركة السريالية التعبير بالاندفاع البديهي السيكولوجي عن عمل الفكر  
 الاصيل انها ما يميله الفكر بمعزل عن كل رقابة يقوم بها العقل . بمعزل عن  
 كل اهتمام جمالي او اخلاقي . وقد طبقت هذه الاسس في اعمال اديبة وفنية عرفتها  
 العشرينيات والثلاثينيات . وظلت السريالية نشطة في فرنسا حتى الاحتلال النازي  
 لها إبان الحرب العالمية الثانية .

إن ما يميز المذهب السريالي عن غيره عناية هذا المذهب بتقديم الجديد في  
 الاعمال الفنية والادبية . وهو ما يتمثل في تصوير الاحلام والرغبات المكتوبة والمزج  
 بين تجارب العقل الواعي والعقل المأثور . لأن في هذا وجه تظهر الحقيقة وتتمسك  
 اسس الواقع . يقول بريتون في البيان السريالي الاول : « لقد حاولنا ان نصف الحقيقة  
 الداخلية والحقيقة الخارجية عنصرين هما في طريقتهما الى الاندماج لكي تصبحا في  
 النهاية حقيقة واحدة . ان هدف السريالية الاسمي هو هذا التوحيد النهائي . اذ ان  
 الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية هما الآن في التجمع المراه على طرفي نقيض .  
 وعندما ان هذا التناقض بينهما هو السبب في شقاء الانسان . ولذلك اخذنا على عاتقنا

(١٠٠) سعيد حسن عبدالله ، مقدمة في النقد الادبي . ص ١٠٤ - ١٠٥

ان نجايه هاتين الحقيقتين الواحدة بالآخرى في كل مناسبة ممكنة . دون ان نجعل  
لايهما اهمية اكثر من الاخرى . وبذلك جعلنا نتفحص ما بينهما من تجاذب  
وتداخل . وفصحنا لتلاعب هذه القوى كل مجال لكي تتقارب هاتان الحقيقتان  
فتصبحا في النهاية شيئاً واحداً . .

الموضوع الشائع في الفن والادب السريالي تصوير الاحلام . لان الحلم يعمل  
دلالات خطيرة ليست اقل شأناً من دلالات اليقظة . والحلم - كما يقول  
السرياليون - اذا تسر القبض عليه في حالته الاولى . وقيل كل تحويل الى الطريقة  
المنطقية . يقدم صورة دقيقة لا يستغاض عنها للحياة الفكرية . من ثم نجد الحلم  
اثمن كشف عن الحقيقة التي هي الغرض الجوهرى للاديب . وليس صحيحاً وضع  
حالة اليقظة بحيث تعارض حالة الحلم . فالحلم يعطى لنا قدر ما تعطى اليقظة .

وشأن الحلم شأن الشذوذ النفسى والجنون الذين يعبران بدورهما عن الحياة  
العميقة . والافراد العاديون لا يزينون في شيء عن المصابين باعراض عقلية . كما ان  
اليقظة ليست بارقع من الحلم . لهذا يؤكد السرياليون الشرعية المطلقة لنظرة  
المجانين الى الحقيقة ولجميع الاعمال التي تصدر عنها . من هنا فمن مصلحة الشاعر  
ان يجمع رسالة هؤلاء وما يدونه سراً . ١٣٦

والخيال عند السرياليين ليس باقل اهمية من الواقع . فقد يصبح الخيال واقعاً .  
والواقع خيالاً . لهذا يجب ان يكون الفن والادب تعبيراً حراً عن نشاط الخيلة .  
والشعر الحق هو الشعر الذي ينطلق في مشاعرات الخيال ويستعيد قوته التخيلية  
ويرتوي من مشاعله الحقيقية . حتى يعود الشاعر وهو لا يعرف ما للغة وما للكلمة  
وما المقارنة وتغيير الافكار والنغم . ولا يعرف السبب او الوسيلة

والاثبات اهمية الخيال وخطورة شأنه . يورد السرياليون قصصاً وشواهد . نعلم  
اهمها ما حدث لفلوبير في اثناء كتابته رواية : مدام بوفاري . ا . ففي ختام اثرواية  
حيث تنتحر بوفاري تتناول السم . يقف فلوبير طويلاً لا يستطيع كتابة هذا  
المشهد . وذلك لانه لم يسبق له ان خاض مثل هذه التجربة . حتى يعرف على نحو  
دقيق ضخم السم في خلق الانسان ويقتل بتخييل هذا المشهد ويستغرق فيه حتى

(٢١) جل برتليسى . بحث في علم العباد . ص ٧١

يستطيع في النهاية ان يصفه . لكنه بعد ان ينتهي منه . يحس فعلاً بطعم السم في حلقه . اي ان الخيال تحول عنده الى واقع وصار يؤثر فيه .

أما الجمال عند السرياليين فيمكن في الغرابة والشنوذ الخارق . وغير المألوف . وغاية السريالية هي ايقاظ الانسان على رؤية جديدة للاشياء وتحطيم الالفة بين الانسان والاشياء حتى ينظر اليها بعين جديدة ويرى ما فيها من دلالات ورسرر . من هنا نجد اللوحات والاشعار السريالية يلفها الغموض والغرابة . مثال على ذلك لوحات سلفادور دالي . ففي احدها نجد قفصاً الطيور في داخله قوالب سكر .  
وأما اعلام السريالية فيقف في طبيعتهم انثريه بريوتون الذي يعد مؤسسها . فهو الذي اصدر بياناتها وواقع عنها . ودخل في معارك ضد خصومها . ومنهم في الرسم كيريكو الايطالي وسلفادور دالي الاسباني وماكس ارنست الفرنسي .

## المذاهب الادبية في الادب العربي :

هل شهد الادب العربي مذاهب او مدارس ادبية على غرار المدارس الادبية التي شهدتها الاداب الاوربية ؟  
الحق ان هذه المذاهب الادبية التي عرضنا لها اخضعت بها اوربا . لانها كانت - كما مر بنا - نتاج ظروف تاريخية واجتماعية وثقافية عاشت فيها اوربا عبر عصور مختلفة . ولم يعش المجتمع العربي في الظروف نفسها حتى تظهر فيه هذه المذاهب

على اننا من جانب آخر نجد في الادب العربي القديم بعض التيارات والانجاهات الادبية التي حكمت بعض الاصول والخصائص المشتركة . غير ان القسم الغالب منها لم ينصح ولم تنتج اصوله واسسه وفي الوقت نفسه لم تصنف فيه الكتب

ففي ادب عصر ما قبل الاسلام عرف عند الشعراء اتجاهان ، أما الاول فهو ما يسمى بالطبع ويعني ان ينظم الشعر بديهة وارنجالا بدون مكايدة وبتون تنقيح او اعادة نظر فيه . كما يبدو عند اغلب شعراء العصر . وأما الثاني فهو ما يسمى الصنعة التي تعني ان يجود الشاعر في شعره بأن يجيل فيه عقله ويفلب فيه رأيه ويفسحه حتى يستغرق ذلك زمناً طويلاً . ولذلك قال الحطيئة : خير الشعر الحولي المحكك .

تجلى هذا الاتجاه عند زهير بن ابي سلمى والحطيئة وغيرهما . وقد سموا بعيده الشعر كأن الشعر استعبدهم واستغرق مجهودهم . غير ان الادب العباسي شهد اتجاهين اديبين قاما على اسس ومبادئ اكثر وضوحاً حتى كادا يصعباً مرستين .

سعى الاتجاه الاول بالسلفي او التقليدي او المحافظ . وتمثل في تقليد القصيدة الجاهلية والنسج على منوالها . واقتناها بالمقدمة الطللية : والميل الى السهولة والوضوح . وتجنب العبانة في استخدام صروب الصنعة والتأنق والمحنات البديعية . على حين سعى الثاني التصنع او التحديد . وتمثل عند شعراء صأروا يعيرون التقليد ويطمحون الى الجديد ويستهنون بالبكاء على الاطلال ويعدون الشعر نجساً وصقلاً وتأنقاً . ويتأثرون بالقلعة والثقافات الجديدة التي شهدتها لعصر امثال ابي نواس و ابي تمام . وهناك من اطلق مصطلح الكلاسية على الاتجاه الاول والرومانسية على الاتجاه الثاني .

وثمة ما حثون برون ان الادب العربي الحديث عرف اتجاهات اديبية لاتعترف عن الاتجاهات الادبية الاوربية لهذا اطلقوا عليها نفس اصطلاحات المذاهب الاوربية . فعندهم ان الادب العربي الحديث شهد ثلاثة اتجاهات هي الكلاسية والرومانسية والواقعية . (١٣٦)

ظهرت الكلاسية في الادب العربي الحديث في الربع الاخير من القرن التاسع عشر . ويعود ظهورها الى جملة عوامل لعل اهمها عزو الحضارة الغربية للاوطان العربية وما احسنه من رذائل في نفوس المتقنين الذين وجدوها حضارة اجنبية

١٣٦ ينظر مثلاً عبد المحسن طه بصر . حركات التجديد والتطور في كتاب حركات التجديد في الادب العربي لمجموعة من امانة جامعة القاهرة . ص ١٤٧ - ١٤٨

وعنوانية تبغى السيطرة وسحق كل ما هو قومي ، ومن ثم راح المثقفون يبحثون عما يستطيعون به الوقوف والتصدي لهذه الحضارة الغازية . ولما كان حاضرهم يائساً ومتخلفاً لايزودهم بما يحقق لهم هذه الغاية . فقد التفتوا الى الماضي البعيد حيث الحضارة المشرقة والفكر النير والأدب الحى . عندهم راحوا يبحثون هنا الماضي ويتحنون منه سلاحاً لمضادة الحضارة الغربية . فكان ان ساد في الاصدى كافة بحث واحياء التراث العربى القديم . ففي ما يخص الشعر شرع الشعراء وعلى رأسه محمود سامى البارودى يقلعون الشعر العربى في عصور ازدهاره . بدلاً من تقليد الشعر العربى في العصور المتأخرة . كما كان الشائع عند الشعراء حتى الريح الاحمر من القرن التاسع عشر . وهكذا نشأت الكلاسيكية العربية متمثلة في العودة الى الهمز المشرق وبعث التراث العربى في عصر ازدهاره واحياء التقاليد الشعرية الحية .  
يخصر الشعر .

أما الرومانسية التي ظهرت في مطلع القرن العشرين وظلت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية . فترتبط نشأتها بنشأة الطبقة الوسطى العربية وتكثر المثقفين العرب بالاداب الرومانسية الأوروبية . مما جعل الازهبي يحس احساساً واضحاً بذاته . وينظر الى الواقع نظرة ضبابية وحالمة لاتجعله يربط بين مشكلات الفرد والواقع الاجتماعى والسياسى .

ترجم احمد حسن الزيات في هذا الوقت بعض الانوار الرومانسية المهمة مثل (آلام فرتر) لجوته و (رفائيل) للامارتين .

تمثلت الرومانسية في ادب مدرسة الديوان العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري ) ومدرسة ابولو (احمد زكي ابو شادي وابراهيم ناجي وعلي طه المهندس ) ومدرسة المهجر ( ايلى ابو ماضي وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ) كما تجلت في ادب مصطفى لطفي المنفلوطى الذي صور بانسلوب رومانسى الام ثاسين وما يلاقونه من يؤس وحرمان وجور . وعزا كل ذلك الى قوى غيبية كالتقى والنهر والزمان

وأما الواقعية هذه برزت في ادبنا الحديث في أعقاب الحرب العالمية الثانية بسبب انتشار الثقافة والتعليم ونسج النوعى وظهور الحركات والقوى التوجيهية التي سارت تحلن الواقع تحليلاً موضوعياً مما جعل رؤية الاديبي تغدو رؤية واضحة لاصبائية وبها ولا عوص . تقوم على الربط بين مشكلات الفرد والواقع الاجتماعى والسياسى وتعرف نسب الشور والعلل الى قوى دينوية كالاتعمار والانظمة



الرجعية . فالأديان ، حين تأملوا في مشاكلهم الفردية أحسوا ان الفرد لا يعيش معزولاً في فراغ . ولكنه جزء من كل . وان الفرد لا يستطيع حل مشاكله ولا تحقيق طموحه وحيداً ولكن يستطيع ذلك بالآخرين ومعهم . والتحت مشاكلهم نتيجة لذلك بالمشاكل العامة لامتهم . وكانت رؤيتهم لواقعهم نتيجة لذلك اكثر عمقاً ووضوحاً . ١٣٨٤ و ابرز من يمثل الواقعية في الادب العربي الحديث بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونجيب محفوظ وعبد الرحمن الشقراوي ويوسف ادريس .

## مراجع الفصل الثالث

- ١- إبراهيم حسادة ، مسرح شوقي والكلاسيكية الجديدة . مجلة فصول . المجلد الثالث . العدد الاول . القاهرة - ١٩٨٢
- ٢- أرنست فيشر : ضرورة الفن . ترجمة ميشال سليمان . دار الحقيقة . بيروت بدون تاريخ .
- ٣- اسماعيل رسلان : الرمزية في الأدب والفن . مكتبة القاهرة الجديدة . القاهرة . بدون تاريخ .
- ٤- جان برتليجي : بحث في علم الجمال . ترجمة أنور عبدالعزيز . دار نهضة مصر . القاهرة ١٩٧٠ .
- ٥- حسام الخطيب : أبحاث نقدية . دار الفكر . بيروت . ١٩٧٣
- ٦- دريسي حنية . أشهر المذاهب المسرحية . وزارة الثقافة والإرشاد القومي . القاهرة بدون تاريخ .
- ٧- ديمين كرانت الواقعية . ترجمة عبدالواحد لؤلؤة . دار الرشد بغداد ١٩٨٠
- ٨- رشاد رندي مقالات في النقد الأدبي . مكتبة الانجلو المصرية . القاهرة ١٩٦٠ .
- ٩- شكري محمد عياد . الأدب في عالم متغير . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١ .
- ١٠- عبدالمحسن طه بدر . حركات التجديد في الأدب العربي . دار الثقافة . القاهرة ١٩٧٤ - ١٩٧٩ (الكتاب محاضرات لمجموعة من اساتذة جامعة القاهرة)
- ١١- محمد زكي اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي دار الفكر العربي . ط ٣ . القاهرة ١٩٧١ .

- ١٢ - فيليب فان نيفيم : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا . ترجمة فريد انطونينوس . منشورات عويدات . ط ٢ . بيروت ١٩٧٥ .
- ١٣ - كورني : السيد . ترجمة يوسف محمد رضا . دار الكتاب اللبناني . بيروت ١٩٧١ .
- ١٤ - ماهر حسن فهمي ، المذاهب النقدية . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة . بدون تاريخ .
- ١٥ - مجموعة مؤلفين . الرومانتيكية في الأدب الإنكليزي . ترجمة عبدالوهاب النبري . سلسلة الألف كتاب . القاهرة ١٩٦١ .
- ١٦ - محمد غنيمي هلال . الرومانتيكية . دار الثقافة - دار العودة . ١٩٧٣ .  
قضايا  
معااصرة في الأدب والنقد . دار نهضة مصر . القاهرة . بدون تاريخ .
- ١٧ - محمد مفيد الشوباشي . الأدب ومذاهبه . الهيئة المصرية العامة . القاهرة ١٩٧٠ .
- ١٨ - محمد سنور . في الأدب والنقد . دار نهضة مصر . ط ٥ . القاهرة بدون تاريخ .
- ١٩ - نجيب فايق اندراوس . المدخل في النقد الأدبي . مكتبة الانجلو المصرية . القاهرة ١٩٧٤ .

## الفصل الرابع

### نظرية النقد

معنى النقد

شروط النقد

اهمية النقد ومهمة الناقد

صلاات النقد



## نظرية النقد

### معنى النقد

يرتبط النقد بالابداع ارتباطاً وجودياً . وان بنا أنه تالي للابحاح . لأن النقد يبدأ مباشرة بعد ولادة النص الابداعي . فالبداع يعم النظر قبل غيره في نصه المنتج . وقد يكون هذا الامعان بعد كل خطوة . او بعد الانجاز . لو قد يكون امعاناً مكرراً قبل اذاعته بين الناس . ومنى ما اطمان الى ابداعه . ( بعد ان يكون قد ابدل لفظه هنا . او لفظه هناك . او قدم ما كان متأخراً . او حذف ما كان زائداً . او اضاف جديداً لسد النقص . او أوضح فكرة . او احكم عرضاً . او غير خيالاً او غير ذلك ) يقدمه للمتلقى من غير ان يكشف أسراره . او مراحل تكوينه . او كيفية ولادة فكرته . او تجربته .

وعلى وفق هذا نجد النقد صاحب الابداع . ثم انفصل عنه . فانا كان نشيء الأثر الابداعي اول ناقد لنصه . فان الناقد الذي يتولى الابداع بعد حين بالتقوم النقدي يكون ناقداً للنص مرتبطاً بفكر صاحبه النقدي . لذا يقترب ايضاً مما يمكن تسميته تجزواً بنقد النقد . ١١٦

وإذا اعملنا نقد البديع لنصه الابداعي . وحاولنا أن نؤرخ للعملية النقدية منذ ان رأيت النور . الفتاها قد صحبت الشعر أولاً . لأنه كان ديوان العرب . وهو اسبق من النثر الذي كان لهم . ولا تضحيت ابعادها بكل جلاء . لأن النقد فيها لم يكن ليتجاوز الاستحسان . او الرفض . غير المستبين . اي أن وجهة نظر الناقد ليست غير وجهة تأثرية خالية من أي تعليل منطقي . لكونها تقوم على الانطباع الذاتي . وهذه الذاتية قد تختلف من واحد الى آخر على وفق عوامل . ومكونات معرفية . ومكتسبة .

( ١ ) تقول روز غريب . « أما النقد . فتعبير من شعور وفكرة وتجربة مستلهمة من اكثر الأدب او الفنون . فهو مماثل لنقد النقد . بنظر . شهيد في النقد الحديث . ٦

وإذا كان النقد في أول أمره لم يتجاوز الاستحسان . أو الاستهجان من غير تحليل . فإنه ما لبث أن تطور بتطور حاله الانسان . فحين ارتقى الانسان ثقافته . وخبرة . ابتداء الناقد يعامل رأيه . ويدنل بالشرح والتحليل - من واقع النص - على مذاهب اليه من رأي . سواء أكان حكمه بتقبول - أم بالرفض (١١) .

## شروط الناقد

وكما يشترط في المبدع أن يكون لديه استعداد فطري (أو موهبة أو المهام) واكتساب ثقافي معرفي . يشترط كذلك في الناقد أن يكون موهوباً . وذا اكناب ثقافي واسع . إذ تقوم موهبته « أساساً على حسن الفهم . والتدقيق . وقوة الملاحظة . ومعرفة الفروق الدقيقة بين اساليب التعبير المختلفة . وهدفه التفسير . والتحليل . والتقدير . والتقويم (١١) . والحكم الصائب . في حين يقوم اكتسابه على مؤهلات تتزايد بازدياد سني عمر الناقد . واتساع ميدان ممارسته من جانب . وتعمق النصوص الابداعية . وتعدد الاتجاهات النقدية من جانب ثان . وتشمل دراسة اللغة القومية . والاحاطة بعلومها . ومعرفة خصائص تراث الامة وتاريخها . والاطلاع على عيادين انجازاتها في حقل الحضارة والعلوم الانسانية . والالام بالذنين . والفلسفة . وعلم النفس . والاجتماع المأما بقي الزلل . ويجنب الخطأ . ودراسة مقبولة فيما كان حقله علمياً صرفاً . ومعرفة بلغة اجبية واحدة في الأقل . ومواكبة حركة النقد الانسانية . ومعرفة اتجاهاتها الجديدة . وصرعاتها الفعلة . مع ثقافة عامه تحضن صاحبها . وتزداد اتساعاً بمرور الايام . التي جانب اذامة قراءة النصوص الابداعية . والتصدي لها دربة وممارسة . لتكوين الادوات النقدية . واعتملاكها . وتقدير شخصية صاحبها من خلال لغته الخاصة . واسلوبه المميز . وغير ذلك (١٢) .

إن مؤهلات الناقد المكتسبة لم تكن بعيدة عن تناول النقد القديم . فابن سلام الجعفي يوحى بشيء من هذا على الرغم من افتقاره إلى تحديد واضح حيث تحدث عن « أهل العنة » بصناعة الشعر . ورأى أن نقد الشعر كالجهد بالدينار

(١١) ينظر . كمال شات . في النقد الادبي دراسة وتطبيق . ٤١

(١٢) نفسه . ٥١ .

(١٣) ينظر . عبدالرضا علي . نارك اللانكة الناقدة . رسالة دكتوراه غير منشورة . ١٠

والدرهم . لا تكون إلا ليمون يميز بين الجيد والرديء . والصحيح والزائف . فقال :  
« وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم . كسائر أصناف العلم والصناعات ... ومن  
ذلك الجهد بالديار والدرهم . لا تعرف جودتهما بلون . ولا سن . ولا طراز .  
ولا وسم . ولا صفة . ويعرفه الناقد عند المعاينة . فيعرف بهرجها وزائفها » (١١)

لكن النقد الجامعي توسع في هذه المؤهلات . وأعطاه أهمية في كونها تكمّل  
موهبة الناقد الفطرية في حقل النقد التطبيقي . وليس ما أوردناه إلا توسعة لمن سبقنا  
من النقاد (١٢)

فحين يضعها الطاهر مكمل للموهبة بقوله . « ولا بد للفطري من مكتسبات  
والمؤهلات المكتسبة في النقد عديدة تزداد بمر الزمن وتعمد الحياة » (١٣) نجد داود  
سلوم يضعها قسماً للموهبة بقوله . « فالثقافة العميقة والشاملة . واللونة . والتنوع .  
والمعرفة الجيدة بلفظ . وبأكثر من لغة هي سمة ضرورية لخلق الناقد الجيد » (١٤)

### أهمية النقد ومهمة الناقد :

إن النقد نشاط إنساني . لكن هذا النشاط مقتصر على الإبداع الأدبي . لما هو  
أدب وعرضي كما هو معلوم . وليس مدحاً . ولا قدحاً كما يراه بعض الصحافيين  
ومن جرى مجراهم . لكنه عملية منتشبة تتناول درس الأمر الفني أو الأدبي .  
وتحليله . وإظهار فضائله وعيوبه . ومواطن القوة فيه . ومواطن الضعف . اعتماداً على  
أهم الأصول الفنية . والأدوات النقدية المعروفة . وعلى التوق الذي ثقفته التجربة (١٥)  
وقد ألفت إلى أن حكم الناقد يجب أن يكون صائباً . وألا فإن أي خطأ أو فساد  
في رأيه وحكمه قد يؤدي إلى نتائج لاتعمد عقابها . ولن تزول بسهولة إذا لقيت من  
بروح لها .

(١١) طبقات شعول الشعراء . قرأه وشرحه محمود محمد شاكر . السفر الأول . ٥

(١٢) لعز مصطفى عبد اللطيف السحرني الوسيد بين النقاد المعاصرين الذين شؤوا المؤهلات المكتسبة على المرجحة  
في الترتيب ينظر . الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث . ٥٠

(١٣) مقدمة في النقد الأدبي . ٣٤١

(١٤) مقالات في تاريخ النقد العربي . ١٤

(١٥) ينظر . روز غريب . تعمد في النقد الأدبي . ٩٠



وتكمن مهمة النقد في كونه يخدم أطراف العملية النقدية برمتها. وهذه الأطراف هي:

- ١- القارئ (أو المثقفي . أو المستقبل بكره الياء )
- ٢- المبدع (أو المنشور . أو صاحب الأثر )
- ٣- الأثر الابداعي . سواء أكان هذا الأثر شعراً . أم نثراً .

وحين نقول إنَّه يخدم القارئ فإن معنى ذلك أن يوفّر عليه الوقت . والجهد . والمحاولة . والخطأ بما يختار له من النصوص ويرشده الى ما يحسن قراءته . ويبدله على عناصر الجمال ليزداد فائدة ومثمة . وكثيراً ما يحسب القارئ نفسه قادراً على استيعاب النصوص المعاصرة منطلقاً من لغتها المعاصرة . وموضوعاتها المعاصرة . وحسابه غير صحيح لأن المسألة ليست مسألة لغة وموضوعات . وإنما هي مسألة ادراك ما وراء ما يبدو سهلاً ... ويعد القراء - عادة - عن الأدب القديم بحجج كثيرة في مقدمتها صعوبة لغته . واندثار موضوعاته . والصدور غير صحيح . والحجج ليست صحيحة دائماً . ففي الأدب القديم والذي صار قديماً من الروائع ما تنخر به الانسانية . تحدث الزمن وانطوت على اسرار الجمال . وهي جذر لهذا الحديث ولابد من حفظ التسلسل . فمن الذي يخدم القارئ في هذا الباب " إنَّ الناقد هو الذي يقرب لهُ العبد وبعضُ القديم . ويزيل العيار ويستخلص الجوهر . وما على القارئ بعد ذلك إلا أن يتبعه فإذا به يجد كثيراً ثم يكن ليحمل اليه وحده . إنَّ الناقد صديقٌ للقارئ . حميم مخلص ناصح .. يفتح له أفاقاً . ويوسع مجال الحياة . (١٥)

وحين نقول إنه يخدم المبدع . نعني أنه يقرب صاحب الأثر من القراء بأن يشير الى انجازته بارساً . محللاً . مفسراً مقوماً . يصل الى حكم سليم تقوده إليه مؤهلاته الذاتية . وأدواته النقدية . ودربته . وممارسته التطبيقية . فيكشف مواطن التمرد في هذا المبدع أو ذلك . ويشير الى سلة من إنجاز ومساواة . يقيف على أسرار لم تكن واضحة حتى للمبدع نفسه . وإذا كان المثقفي . صادقاً مع نفسه اعترف للناقد . باكتشافاته . حتى إذا أكد الناقد ما تميز به هذا المثقفي . وما هو له . عرف طريقه . ونحسب انهجة الطاقة في غير مجالاته . أما إذا كان أكثر إخلاصاً لنفسه فإنه

يقبل ما يقدمه الناقد من ملاحظات على هنات وعيوب هناك . فإذا قبلها علا الى  
نضد يصلح في ضوءها . أو احتسرس من الوقوع ثانية لدى بناء جديد . (١١٠)

أما حين تقول إن النقد يخدم الأثر الإبداعي . فمعنى ذلك أن الأحكام النقدية  
التي تستصدر عن الناقد وتكون في صالح الأثر الإبداعي تجعل المنشئين يلتفتون  
الى مواضع القوة التي يكشفها الناقد في النص . فيطورونها في أعمالهم القابلة . كما  
أنهم سيتحلون عما سيكون في غير صالح الإبداع من مؤشرات بطرحها النقد مسيئة  
مقنعة . وبهذا أنهم الناقد في خدمة الإبداع . وتطويره . وتخصيصه الى حذما مما قد  
يحرزه إليه الامعان في الانكشاف على الذات أثناء عملية الخلق . ويكون النقد بهذا قد  
لدى مهمته على نحو سليم . بعيدا عن التمثل . أو الضغينة .

إن النقد الحديث وهو يمارس مهمته التقييمية يجب أن ينأى في أحكامه عما  
يجزه الى الاتباعية التوفيقية . فالنص الذي يراه خليفاً بالنقد . ولغت الانتباه إليه  
يجب أن يستشهد به وإن كان مبدعة تبارا لم تكتمل تجربته بعد . لأن الحكم على  
النص كاملا لا على التجربة الحيوية كلها . وبهذا يصبح النقد قادرا على الأخذ بيد  
المنشئ الشاب لدى بدئه الحياة الإبداعية من غير أن يوجب النظر في ما أنتج .  
وبذلك تضاف الى الناقد مهمة أخرى هي التبشير بالإبداع الناشئ . وتقديمه  
للقارئ . والاشارة الى صدق موهبته . وقدره عطائه على أن يعطس القارئ الكريم  
اننى أن النقد قد يعبر عن التجربة الإبداعية بطريقتين إذا وجد أن الاكثار في ذلك  
يرري بها . كما أنه قد يعبر عن التجربة بمفصلات عديدة . فيحلل . أو يفسر .  
ويقوم . من غير أن يتعمق الناقد أنه قد أطلق . أو أظن . فالنص هو الذي يقترح  
على الناقد التكتيف أو الاطالة

وعلى وهو هند المعية . فإن قصيدة . . تطلق . التي كتبها عدنان الصائغ وهو من  
الشعراء الشباب تعد واحدة من أفضل القصائد التي تناولت قضية الحرب مفهومها لدى  
الشعر أو الصبيح .

يهبط القصن ... ثانية

ثم يصعد

والبلبل المتأرجح مشغولاً بالغناء

طلقة ...!

جثة .

يقف القصن مرتجفاً

لحظة .

ثم يسكن .

تصمت - في الغاب -

كلّ اللابل ٤١

ففي هذه القصيدة القصيرة . أو ما اصطُح عليها بقصيدة اللوحة لا يذكر الشاعر أهوال الحرب مباشرة . ولا يشمر متفنيه وهو يبدأ متهل قصيدته بأنها تصف معركة . أو تبين حالة مقاتل في موقف ما . وانعاً بدأها بحركة انحناء وعناء فالقصن ارجوحة راحت ترتفع وتنخفض . والمتأرجح فيها عصوراً أشغل العرط سعاده انفسه بالغناء . وشكل هذا التأرجح . والغناء انسجاماً موسيقياً أعطى الحياة حلوة وسعادة . غير أن هذه السعادة لم تدم إذ توجهت اطلاقاً نحو ذلك العصفور المعنى فأسقطته من ارجوحته . فارتجفت الارجوحة لهذا الموقف الدموي . ثم مالبت أن وقفت جناداً فأبطلت حركتها . وتمكنت بالتمت حزناً على فقد المعنى . فكان أن شاركها هذا الحزن كلّ بلائي الغاية

والشاعر هنا يريد أن يهاجم الحرب التي فرضها الابريون على العراقي . لكنه لا يهاجم الحرب مباشرة . ولا يدخل اليها بعفوانها المعروفة . انما يتخذ من الاستعارة مجالاً لأفكاره . فالتصوير المعنى استعارة للشعر . والغناء استعارة للمصائد . والارجوحة استعارة للحياة السعيدة . والعمارة استعارة للوطن الذي نعير به العصفور . والشراء . والسعادة .

والاطلاقة هي الحرب لذلك لانح العصفير الرصاص أي لانح الحرب

ومثل هذه التصانيد يجب أن يُحتمس بها في النُرس النقدية وإن كانت لثابت لم يقطع بعد من رحلة الإبداع طريقاً طويلاً .

## صلات النقد

ليست منطقات النقد . واحكامه قد تطوّرت بمعزل عن بعض العلوم الانسانية . والأول كان قد انطلق على المنطق الذي يشكل الترتيب جوهره . انما كان منطقة مقروناً بعلوم انسانية . وأفكار أخرى أسهمت في زيادة أدواته . ووسعت من نظره . واحكمت الى حد ما منطقات الناقد النظرية . ومؤهلاته الأدبية . حتى أن بعض النقاد المعاصرين يرى الناقد علماً من العلوم الانسانية له صلة وثيقة بالعلوم الانسانية الأخرى التي تدرس نشاط الانسان بوصفه انساناً . كالفلسفة بفروعها المختلفة . والتاريخ . وعلوم اللغة . والاجتماع . والنفس ... وهذه العلوم كما يراها الناقد قيمة للعلوم التجريبية التي تدرس الانسان نفسه من جانب فيزيولوجي . أو بيولوجي (١٦)

وإذا كان النقد قد ارتبط عند اليونان بالفلسفة حتى صار فرعاً من فروعها في أقدم عصوره ثم ارتاد هذا الارتباط وصوحاً في عصور النقد الحديثة ( ولاسيما في عصرنا ) فأصبح مرتبطاً بكل الارتباط بعلوم الجمال التي هي من فروع الفلسفة (١٧) فإن النقد عند العرب ولد في حصص الاعتزال والمتأثرين به . ولما كان الاعتزال حينذاك يعنى في أساسه الاحكام الى العقل الذي يهدي من جموح العاطفة والعصية فإنه قصى بأن الرمز لا يصلح أن يكون حكماً على الشعر . مما أدى منذ البداية الى أن يترك النقد طريقاً وسطاً لا تفضيل فيها لتقديم على محدث . أو للعكس . وانما عند ذلك كما يقول العقل الاعترافي محض انحصار والقبح . وذلك هو أساس النقد الأدبي (١٨) .

(١٦) ينظر . محمد عيسى هلال . النقد الأدبي الحديث . ص ٧٢ .

(١٧) نفسه . ص ٣٠

(١٨) احسن عبارة تاريخ النقد الأدبي عند العرب . ص ١١٥ .



على غيره . لأنه سيكون حكماً قسرياً . ففي كل منهج ايجابياته التي يفيد منها  
الدارس . سواء أكانت هذه الايجابيات على نحو خبرات تراكمية . لم ملاحظ  
نظرية . أم أدوات معيارية . كما أن في كل منهج . أو اتجاه منهجي من قصور . أو  
سلبية . لذلك يتحتم على الدارس لهذه المناهج والاتجاهات . سواء أكان باحثاً  
جامعياً . أم زائداً أدبياً . أم قارئاً مثقفاً مطلعاً أن يفيد من ايجابياتها جميعاً .  
ليستخدم ما يخصه منها في الموقف المطلوب . ويكون موضوعياً . فيعطى لكل ذي  
حق حقه . ويعترف بأثر الآخرين عليه . وليس من غضاضة أن يعلن الناقد  
( سبياً ) ايمانه بمنهج إذا صدر عن دراية . وخبرة . وفهم . كما أنه ليس من  
التسخرل كذلك أن يعلن الناقد أنه يميل الى المنهج التكاملي اذا كان نقده يتصف  
بالاحاطة بمعظم الاتجاهات . لأن ذلك ميزة له على تمكنه من هضم كل ما يفيد  
وهو يتصدى للابداع محللاً مفسراً مقوماً . ليصل الى الحكم الصائب بأدلة مختلفة .

## مصادر الفصل الرابع ومراجعة

- الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي . سعيد عدنان . ط ١ . مط دار التراث العربي . بيروت - لبنان ١٩٨٧ م
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب . د. احسان عباس . ط ٣ . دار الثقافة . بيروت - لبنان ١٩٧٨ م
- تمهيد في النقد الأدبي . روز غريب . ط ١ . دار المكشوف . بيروت ١٩٧١ م .
- الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث . مصطفى عبد الغلطي السحرتي . ط ٢ . مط تهامة . جدة . المملكة العربية السعودية . ١٩٨١ م
- طبقات فحول الشعراء . محمد بن سلام الحمصي . قرأه وشرحه محمود محمد شاكر . السمر الأول . مط المدني . القاهرة ١٩٧٤ م .
- العنصاير لا تحب الرصاص ( شعر ) . عدنان الصائغ . ط ١ . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ١٩٨٦ م .
- في نقد الأدبي دراسة وتطبيق . د كمال شنت . ط ١ . مط النعمان في النجف الاشرف . ١٩٧٠ م .
- مقالات في تاريخ النقد العربي . د داود سلوم منشورات وزارة الثقافة والاعلام . الجمهورية العراقية . بغداد ١٩٨١ م
- مقدمة في النقد الادبي . د. علي جواد الطاهر . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٤ م .
- نازك الملائكة الذائعة . عبد الرضا علي . رسالة دال بها درجة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة بغداد ١٩٨٧ م ( غير مطبوعة ) .
- النقد الأدبي الحديث . د محمد غنيمي هلال . دار الثقافة ودار العودة . بيروت ١٩٧٣ م .
- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة . ثنائي هابعن . ترجمة د احسان عباس و د . محمد يوسف نجم . الجزء الأول . ط ٢ . دار الثقافة . بيروت ١٩٧٨ م

## الفصل الخامس

### نظرية الأنواع الأدبية

#### أنواع الشعر

- الشعر والنثر
- الشعر الغنائي
- الشعر الملحمي
- الشعر التمثيلي
- الشعر التعليمي





ينقسم الأدب على نحو عام إلى شعر ونثر. والأساس التقليدي الذي يقوم عليه هذا التقسيم هو النظم أو الموسيقى. فالشعر كلام موزون ومقفى والنثر لا وزن له ولا قافية.

لكن أرسلطو الذي يعد كتابه (فن الشعر) أقدم ما وصل إلينا من الكتب النقدية. جعل أساس التقسيم المضمون وليس النظم. فالنثر عنده يعنى ويصف كل ما حدث فعلاً. وكل ما هو فردي. على حين يعنى الشعر بالحقائق الكلية وما هو ممكن الحدوث. فهو يقول: إن وظيفة الشاعر ليست سرد ما قد حدث. بل ما يمكن أن يحدث. وما هو ممكن حسب قوانين الاحتمال أو الضرورة. والاختلاف بين الشاعر والمؤرخ ليس في كتابة الشعر أو النثر. بل يمكن أن يوضع عمل هيرودوتس في قالب شعري ويظل مع ذلك نوعاً من التاريخ. أما أن يكون موزوناً أو غير موزون فلا يغير في الحقيقة في شيء. والفارق الحقيقي هو أن الواحد يسرد ما قد حدث والثاني ما يمكن أن يحدث الشعر إذاً أكثر فلسفة من التاريخ وأرقى. وهو يميل إلى التعبير عن الأمور الشاملة بينما يقتصر التاريخ على الأمور الخاصة. ١١٠

لقد قبلت آراء ونظريات شتى عبر عصور عديدة في التمييز بين الشعر والنثر. ويمكن اجمال ما قيل في هذا الموضوع في ثلاثة أسس تميز بين الشعر والنثر هي الموسيقى والمضمون واللغة.

١ - الموسيقى: تفقد الموسيقى أساساً مهماً يفصل بين الشعر والنثر. وتعد عند الكثيرين البنية الوحيدة التي تميز الشعر من النثر. ويرى بعض النقاد أن السر للموسيقى للكلمات هو جوهر القصيدة وهذه الموسيقى في الشعر يؤكدها الوزن والقافية والانسجام بين الكلمات والترتيب الخاص الذي يقوم بينها. وإذا كانت غاية الشعر الرئيسية هي إثارة الشعور والانفعال فإن من البديهي أن تؤدي الموسيقى دوراً كبيراً في تحقيق هذه الغاية إلى جانب الإيحاء والتصوير. لكن مجرد الوزن والقافية غير كاف للتمييز بين الشعر والنثر لأن النثر قد يتوافر فيه الأيقاع غير أن

(١١) أرسلطو وتوامح نظم الشعر. من كتاب (أسس النقد الأدبي الحديث) ص ١٠٦.

هناك فرقا واضحا بين ايقاع الشعر والنثر . فإيقاع الاول ثابت ومنظم ويسود في كيان القصيدة كله . على حين يكون ايقاع النثر متقطعا غير ثابت . يظهر في اجزاء ويختفي في اجزاء اخرى . وهناك كثير من الكلام المنظوم لا يدخل في الشعر . وكثير من النثر يدخل في الشعر . من هنا قال احد الادباء الفرنسيين : ان اكبر الشعراء الفرنسيين نثرون ومنهم رابليه وباسكال وسان سيمون وبلزاك .<sup>(١)</sup>

والاساس الموسيقي في الشعر العربي يقوم على الحركة والسكون . فمن اتحركت والسكنات تتكون الفواصل المختلفة وكل مجموعة من الفواصل تكون تعبيلا . ولوزان الشعر العربي تتكون من مجموعات من التفاعيل المتساوية أو المتجاوبة مع اختلافات بسيطة تسمى بالزخافات والعلل . ومنذ أواخر العقد الخامس ظهر الشعر الحر الذي لم يعد فيه البيت الوحدة الموسيقية للقصيدة . وانما صدرت التعبيلا الواحدة هي هذه الوحدة الموسيقية (٢)

٢ - المضمون : ان المضمون الاساس للشعر هو الشعور . سواء أثار الشعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة . كشف فيها عن جانب من جوانب النفس أو نعد من خلال تجربته الذاتية الى مسائل الكون أو مشكلة من مشكلات المجتمع تتراءى من ثابا شعوره واحاسه . واثارة الشعور والاحاسيس مقدمة في الشعر على اثاره الفكر . على النقيض من النثر كالفنصة والمرحبة حيث تكون اثاره الفكر قبل اثاره الشعور (٣)

يكون الشعر انفعالا قبل ان يكون شيئا اخر . وقد يأتي بعده الفكر الذي يكون شيئا ثانويا بالقياس على الانفعال . على حين اساس النثر هو الفكر . وقد يأتي بعده الانفعال . والشعر ان افتقر الى الانفعال لا يكون شعرا . ان الشعر هو ما يخاطب الوجدان البشري ويشيره ويحرك كوا منه . بفنن مسمونه اشعري ووقف كبير بين المضمون الشعري والمضمون النثري انش القائم على مجرد تقرير حقائق أو وقائع أو قضايا منطقية أو علمية أو اجتماعية

لكن الشعر عندما يتناول هذه القضايا . يلونها بالوان عاطفية أو يعسل على ربط هذه الحقائق بالوجدان الانساني على نحو مباشر أو رمزي لكي يهر الوجدان فيشعر ان يسر شعرا . والا نجاز الى جانب النظم او الى جانب النثر

(١) محمد مندور . الادب وقومه . ص ٢٢ - ٢٤

(٢) محمد ضيفي . السلك الادبي الحديث . ص ٣٦

ان لكل من الشعر والنثر ملكاته النسبية الخاصة القادرة على صنعه . فالنغوس الشاعر نغوس حساسة بالضرورة تولد فيها حقائق الحياة والوجود ومظاهر الكون انطباعات عاطفية تثير مشاعرهما وتحرك خيالهما الذي يستطيع ان يقتصر الصور البيانية التي يسكنها انطباعاته واحاسيس وجدانه . والشعر يحتاج في الوقت نفسه اني ملكة التركيب والتركيب والبلورة الفكرية والعاطفية . فالشعر لا يصدر عن عقل تحليلي يصنع المقدمات ليستخلص منها نتائج . كما يفعل النثر (١٠١)

٣ من اللغة : تعتمد لغة الشعر اساساً على التصوير والمجاز والايحاء . على حين تقوم لغة النثر على نحو عام على الترميز ان الشعر اسلوباً خاصاً يختلف اختلافاً كبيراً عن اسلوب النثر . وهو اسلوب يتخير من الفاظ اللغة ما يرى انها ابعث على اثاره المشاعر . وكذلك يضعها في قوالب خاصة يتحيرها من القوالب العديدة والتركيب اللغوية المختلفة . ان في اسلوب الشعر قوة غامضة لبعض الكلمات وبعض التراكيب . نتج من اجتماع هذه الكلمات أو التراكيب أو من جرسها فتسبب

استثارة الخيال . وتنفذ الى صميم القلب . كما ان لاسلوب الشعر السحر الطبيعي الذي يرجع الى قوة الصياغة التي تعبر بها اللغة عن معان وراء المعاني الاصطلاحية اللغوية (١٠٢)

والقصيدة ، في أيسر تصور لها لاتعمو ان تكون مجموعة من الالفاظ مرتبطة ومنسقة على نحو معين . ولكنها حين تكونت على هذا النحو . تكون قد اكتسبت شخصية خاصة لها حيويتها ولها فعاليتها . وهذا الارتباط العاص للالفاظ هو الذي ينشئ العلاقات الجديدة التي تمثل لنا في صور التعبير المختلفة التي تظهر دائماً في الكتابة الشعرية . واعني بصفة خاصة تكوين الصورة ( فالالفاظ في ارتباطها تكون في القصيدة مجموعة من الصور . تلك الصور التي تنقل اليها الشعور او العكسة (١٠٣)

والشعر هو الذي يولد في التنتطة التي يفصل فيها عن النثر . ويدخل في الشعر كل ما لا ينضج النثر التعبير عنه . ولهذا اذا استدلنا كلاماً اخر بالشعر . كما

(١٠١) محمد مندور ، الادب وصورته . ص ٢٨

(١٠٢) احمد أمين . النقد الأدبي . ص ١٤ ، ١٥

(١٠٣) هزالي بن اسماعيل . الادب وصورته . ص ١٢٨

يحدث عند شرح الشعر وتفسيره . فحينما عليه . على نقيض النثر الذي يركز التعبير عنه بكلام اخر يكون بديلاً عنه . من هنا كانت استعالة ترجمة الشعر من لغة الى اخرى .

ان للشعر روحاً تتحلل في الايقاع وقوة الخيال وروعة التصوير والايحاء والمجاز . كما ان كلنثر طابعاً يتحلل في التعبير عن الافكار والعقائق والحجج والتبريرات السطفية والدقة والوضوح .

ان لكل من الشعر والنثر انواعاً يتميز كل منها بخصائص في الشكل والمضمون عرفت هذه الانواع الادبية منذ عهد الاغريق . مثل الملحمة والمأساة والمهابة والشعر الغنائي . ثم ظهرت نتيجة لتطور الحضارة الانسانية انواع اربية جديدة كالمقالة والرواية والقصة القصيرة . يلاحظ على هذه الانواع الادبية . في الوقت الراهن . التداخل والاختلاط في بعض السمات والخصائص كالتداخل الذي يلاحظ بين الشعر الغنائي والشعر القصصي وبين القصة والمسرحية .. الخ

ينقسم الشعر الى اربعة اقسام او انواع هي : الملحمي والغنائي والتمثيلي والتعليمي

يختلف النقاد والباحثون في تحديد اسبقية اي نوع من هذه الانواع في الظهور . فهناك من يقول باسقية الملحمي . وحينه ان اقدم ما وصل الينا من الشعر ينتمي الى الملحمي . كما ان الاناس . فطن الى وجود الاخرين . وهو موضوع الملحمة . قبل ان يظن الى وجوده الغنائي الذي هو موضوع الشعر الغنائي . وهناك من يقول باسقية الغنائي . وحينه ان الانسان اول ما نظم الشعر نظمه ابياتاً قليلة . غداً يحيط به . وهو ما يحصل في الشعر العائلي . اذ ليس من المعقول ان الانسان بدأ نظم الشعر في قصائد طويلة . كما هو شأن الملحمي . أما لم وصل الينا الملحمي قبل الغنائي فالسبب يعود الى ان الانسان حفظ الملحمي ثم نونه ولم يعمل متن ذلك مع الغنائي . وذلك لان الملحمي يدور على اعمال الجماعة . حروبها وابطالها . على حين يدور الغنائي على ما يتعلق بالفرد الواحد . وفيما يأتي عرض لانواع الشعر الاربعة .

## الشعر الغنائي

ان هذه التسمية ( الغنائي ) ترجمة لاصطلاح شائع في اللغات الاوربية (Lyric) المأخوذ من لفظة (Lyre) وهي آلة موسيقية ونوتية تشبه القيثارة أو الربابة. كان الشعر عند القدماء يغنى على انغامها.

يعتد هذا النوع من الشعر اقدم ما عرفه الانسان من انواع الشعر. اذ تعود جذوره الى عهود مبكرة من تاريخ الانسانية حين وقف الانسان متفعلًا امام ظواهر الطبيعة والتوجود. فشرع يعبر عن انفعالاته في بيت أو بيتين ثم في ابيات. و اتسع معنى الانفعال ودخل الجماعة في منطوق الفرد وتطورت التجربة الذاتية المحسوسة الى رؤية شاملة عن الحياة والكون. ١٢٥١

تنوع الشعر الغنائي عند اليونان. وميزوه عن الانواع الاخرى مثل الملحمي والتشليلي. وكان الشعر الغنائي عند الاغريق مؤسأ على دعامين هما المقطوعة من اشعر المعروفة باسم ستروف (strophe). والموسيقى. وكان يضاف اليهما في بعض الاحيان دعامة ثالثة هي الرقص ١٢٥٢. ولم يكن هذا الشعر يلائم الغناء والموسيقى حسب بل كانت الموسيقى جزءاً لا يتجزأ منه. ولهذا ساء الاغريق الشعر (الميلهي). أي الشعر الذي ينبغي ان يغنى. ثم حلت تسمية (ليرك) تدريجياً محل التسمية الاغريقية الاولى.

شاعت في الشعر الغنائي اليوناني مدرستان مهتان هما المدرسة الايولية والمدرسة البورية. كان شعر المدرسة الايوية ذا طابع شخصي يغنيه صوت واحد. وبرز فيه شاعران كبيران هما ألسيه ( نحو ٦٥٠ - ٥٨٠ ق. م ) وسافو ( نفس التاريخ تقريبا ) التي جمعت بين العاطفة الحياثة والطابع الغنائي الرابع. ونظمت تسعة دواوين لم يصل اليها منها الا نصف اطولها قصيدة عن نفروديت. أما شعر المدرسة الثانية ( البورية ) فكان شعراً قومياً يغنيه الكورس ( الجوقة ) واشتهرت به مدينة

اسبازطة التي ينسب اليها الكهان ( نحو سنة ٦٥٠ ق. م ) وهو اول شاعر معروف لهذا النوع من الشعر وبرز فيه ايضاً الشاعر سيمونيدز ( نحو سنة ٤٨٠ ق. م )

(٢٠) علي جول الطاهر مقدمة في النقد الادبي، ص ٥٥ - ٥٦.

(٢١) المرجع نفسه، ص ٥٧

والشاعر بندار ( نحو سنة ٥٦٠ ق . م ) الذي نظم في جميع أنواع الشعر الغنائي .  
غير ان ما وصل الينا من قصائده اربع واربعون قصيدة كاملة عن النصر في الالعب  
المطوية وكانت هذه القصائد تغنى عادة في المسيرة أو في الويلمة التي تقام بعد  
عودة المتصر الى مسقط رأسه . واهم ما يمتاز به شعره السرعة والروعة في الخيال  
وجودة اللغة وعظمة الايقاع . (١٤)

ویدخل في الشعر الغنائي الشعر الاليجي الذي كان يدور اول الامر على مرثي  
الموتى بمصاحبة المزمار ثم توسع معناه فصار يشمل جميع الاعراض كالغزل  
والعساة والحكم . ويدخل فيه أيضا الشعر الايامي الذي كان يقتصر بانغضب  
والخدا

تطور الشعر الغنائي فيما بعد في اوربا . واستقل عن الغناء والموسيقى فصار  
يطلق على كل شعر يعبر عن التجارب الشخصية . وظهرت فيه قوالب جديدة .  
اهمها ( السوناتة ) التي عرفتها ايطاليا في عصر النهضة . والسوناتة قالب شعري مركز  
يدور على انطباع واحد أو فكرة واحدة أو لحظة شعورية معينة . وتتكون من اربعة  
عشر بيتا . ويلزم ثنائيا خالصا للقوافي ويعالج موضوعات انسانية كالحب والموت  
وتأملات في الحياة . ويعزى الفضل في ابتكار هذا القالب الشعري الى الشاعر  
الايطالي بترارك الذي استخدم السوناتة في التعبير عن حبه العذري لفتاة تدعى  
( لورا ) . ثم انتقل هذا القالب الى فرنسا وانكلترا واشتهر فيه من الشعراء الانكليزيين  
شكسبير الذي نظم ١٥١ سوناتة في الغزل .

لكن الكلاسيكية التي سادت في الاداب الاوربية حتى منتصف القرن ١٨ من غير .  
ثم نعت - بسبب نزعتها العقلية - بالشعر الغنائي الذي اصابه الالهال . على حين  
ازدهر في ظلها الشعر التمثيلي الذي يتلاءم وطبيعته الكلاسيكية التي تعيل في  
الموضوعية .

على ان الشعر الغنائي عادت فيه الحياة والازدهار مع بزوغ نهج الرومانسية في  
اوربا امان القرن التاسع عشر حيث برز شعراء اهموا اهمنا فعلا . في تطور الشعر  
الغنائي أمثال ورشورث وكوليردج وشيلي وكيش وبيرون والامزنيين وفكتور هيغو

(١٤) | بيترى ، مدخل الى تاريخ الاغريق واندبيد واثارهم ، ص ١١٤ - ١١٧

الذين اتخذوا من الشعر الغنائي أداة يعبرون بها عن مختلف تجاربهم الشخصية ومشاعرهم الذاتية وما يحالغ نفوسهم من أحلام وآمال . وفي الوقت نفسه عطف مدارس أدبية أخرى على رواج الشعر الغنائي مثل البرهانجية والرمزية وفي القرن العشرين ظل الشعر الغنائي مزدهراً وقد اتسعت لطاقته وتمددت موضوعاته وتطورت أشكاله بواسطة النزعة القصصية والدرامية التي شقت طريقها إليه . والشعر الغنائي في عصرنا الراهن يكاد يكون وحده الشعر الحي السائد لأن الشعر الملحمي والتعليقي زال عندهما . وأصبح الشعر المسرحي نادراً جداً . وسيظل الشعر الغنائي في تطور شأن كل شيء في الحياة . وتبقى الغنائية في قاعدته . والغنائية تعني - أول ما تعني إذ تطلق - ذات الشاعر الذي يعرب عنها شعراً مباشراً تراه وراء حروفه . وتحس بما عانى هو وبما يمتلئ فيه من عاطفة وبرودة من خيال ويفضطرب من فكر . أنه لا ينسى يقول ، أنا . أنا .. أحببت . كرهت . فرحت . حزنت . رأيت . لا أرى .. فالقصيدة هي الشاعر وحده فيما تعني . وكأنَّ هم الشاعر الخالص كل ما في الدنيا . وكأنَّ لم يكن عالم خارج دنياه الخاصة في حالته الخاصة . وهذا الذي تعنيه الذاتية - أول ما تعنيه - صحيح حتى لقد ربطت الذاتية وربط معها الشعر الغنائي بالعمودية . ولكنه ليس كل شيء . إن ذاتية الشاعر تعشيل لذوات الأخرى . وأنه حين يعبر عن تجربته الخاصة به عندما يطمئن أو يقلق . لنما يعبر للأخرين عندما يعبرون مثل ما يعبر . وللآخرين عندما يرون نفوسهم في نفسه . إن هذا يقال . وهو صحيح في أحيان كثيرة . ويذكر عادة - بصدده الدفاع عن ذاتية الشعر التبري . ولكن المقصود الأوضح والاثم الذي هو واقع وليس دفاعاً . هو أن ذاتية الشاعر الغنائي تتسع عندما تندمج في المجموع الذي يعيش فيه الشاعر . عندما تكون تجربته جزءاً من تجربة م تجربة كبيرة . فيسرى نفسه في قومه الأديين أو الإنسانية كلها . ويرى قومه القريبين أو البشر كلهم في نفسه . وهذا ممكن وحاصل فعلاً . منذ عهد ميكر وعلى مر الزمان .. ١٠١٠

أما ما يخص الشعر العربي . والشعر الغنائي هو الغالب عليه . والشعر العربي القديم يكاد يكون كله شعراً ذاتياً لأن الأنواع الشعرية الأخرى كالميلحمي والتمثيلي لم يعرفها شعراً قديماً . ولعل هذا الشعر - شأنه شأن الشعر الأوربي - ابتداءً بالأدبي نه حول أي قصائد مختلفة الأغراض . فمن تنوع القضاء العربي



القديم تعرف ( الهزج ) الذي كان يصاحب السير الهادي للناقة . فاذا اندثت الذئقة ( أي عدت عدواً سريعاً ) تحول لحن الهزج الى ما كانوا يسمونه ( بالسناد ) أي السريع الارتفاع .<sup>١٠١</sup> وكان يطلق على قوف الشعر الانشاد . كما سمي الاعشى ( صناجة المرب ) لانه كان يغني شعره على انغام الموسيقى .

ويلاحظ ان النزعة الغنائية - أي التعبير عن ذاتية الشاعر - برزت على نحو واضح في الشعر العربي في عهد ازدهار . كما يبدو في شعر امرئ القيس وطرفة بن العبد وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس والمتنبي والمعري . لكن الغنائية ضعفت فيه في العصور المتأخرة بسبب غلبة التقليد والمحدثات اللغوية عليه .

وفي القرن العشرين صارهم الممارس التي دعت الى التحديث والتي شهدها الأدب العربي الحديث . إعادة الروح الغنائية الى هذا الشعر مثل مدرسة الديوان وابلو والمهجر . واخيراً تيار الشعر الحر .

واليك نموذجاً من الشعر الغنائي . سوزانة ٢٢ كشكبير :

لئن تدخل المرأة في نفسي اني قد حرمت  
 طالما انك كنت للصبيا في المهد احد التوأمين  
 لكن اذا ما شاهدت عيني في وجهك انار السنين  
 عندها يجهنني الموت الذي فيه اينمي البقايا تنقضي  
 اذ ما حسنت الفتان يا حلوتي  
 الا رياء من شفاف المهجة  
 صلوعك مأواه وقد اثرت  
 ضلوعي فؤادك دالك القذى  
 وأتأ يكون اذا ان اكون من العمر اكثر مما تبليجين ؛  
 لذا اتوسل ان تحفظني نفسك هذا الصداق العموم  
 فليست ابالي بنفي سوى لان فؤادك فيها مقب  
 فأرعه جباله مشوا تداري الرووم الوليد العظيم  
 فلا تحسبي ان تحبينني فلي اذا ما تمدد فلي احارين  
 فانك اعطيتني نفس . لا ابعار اذا بظليل .<sup>١٠٢</sup>

<sup>١٠١</sup> محمد مسير الادب وهو ص ٢٠

<sup>١٠٢</sup> ترجمة حميد دباغ . مجلة اسوت . عدد ١ . لندن ١٩٦٠

الملحمة قصة شعرية بطونية قومية تقوم على خوارق الامور . وتختلط فيها الحقائق بالاساطير . وتتغلغل العقائد الدينية والروحانية في ثناياها (١٣) يتميز الشعر الملحمي بخصائص وسجات لعل أهمها :

اولا : يكون مضمون الملحمة عادة اعمال وبطولات بطل قومي تمتاز به الامة . وتشمل هذه الاعمال التحروب والرحلات التي تكتنفها الاهوال والمصاعب .

ثانياً : يغلب الخيال الجامح على الشعر الملحمي . ويمثل هذا الخيال في الخوارق والاساطير التي تختلط بالحقائق التاريخية . فنجد الالهة والقوى والكائنات الغيبية تؤدي دوراً كبيراً في احداث الملحمة .

ثالثاً : الطول اذ تتميز الملاحم في الارباب كافة بالطول فتأتي الملحمة في آلاف الابيات . من هنا يطلق بعض الباحثين الملحمة على كل قصيدة طويلة .

رابعاً : الموضوعية : ان الشعر الملحمي شعر موضوعي وليس ذاتياً وذلك لاننا لانجد فيه اثرأ لشخصية الشاعر وصعائه . فهو لا يتحدث عن نفسه . وانما عن غيره من البشر . على نقيض الشعر الغنائي الذي يقصر فيه الشاعر حديثه على نفسه .

خامساً : فخامة الالوب : نظمت الملاحم القديمة بنغمة رفيعة واللوب سار فلا ضعف . ولا ابتذال . ولا ركازة في لغتها

تقدم الملاحم التي وصلت اليها ملحمة كللكامش العراقية التي يعود تأليفها الى الالف الثاني قبل الميلاد . ونسها الكامل يقع في اثني عشر لوحاً . عشر على معظمها في مكتبة شور بانينيل في نيوى . تحت عنوان ( هو الذي رأى كل شيء ) . وهي تدور على قصص ومغامرات البطل السومري كللكامش ولاسيما رحلته بحثاً عن سر الحلود بعد موت صديقه انكيكو (١٤) تقع الملحمة في ثلاثة أقسام رئيسة . يدور الاول على الاعمال البطولية لكللكامش وصديقه انكيكو ويروي الثاني قصة الطوفان

(١٣) محمد مندور . الادب وقرونه . ص ٤٤

(١٤) الملحمة ترجمتان . ترجمة شعرية قام بها طه باقر . وترجمة شعرية قام بها عبدالحق فضل تحت عنوان ( هو الذي رأى ) .

وحصول رحل الطوقان على الخلود . على حين يدور القبه الثالث على مسأله الموت  
والعالم السفلي .

ومن الملاحم القديمه التي حظيت بشهرة واسعه . ملحمة اليونان الايلاذة  
الاي . نسبة المنسوتان الى هوميروس الذي عاش في القرن التاسع قبل الميلاد .

اشتق اسم الملحمة الاولى ( الايلاذة ) من اليون احد اسماء مدينة طروادة التي  
تدور عليها احداث الملحمة . ان موضوع الملحمة هو الحرب التي دارت بين  
الاغريق والطوراديين بسبب اختطاف احد امراء طروادة ملكة اليونان هولانة . مما  
يدفع الاغريق الى ان يجهزوا جيوشاً جزارة ومحاصرة طروادة عشر سنين . لكن  
الملحمة لاتصور الا الاحداث التي تقع في الشهور الاخيرة منها . واحمها النزال الكبير  
الذي يدور بين بطل الاغريق اخيل وبطل الطوراديين هكتور . وانتصار الاول على  
الثاني . وتتغنى الملحمة التي تقع في اربعة وعشرين نشيداً بامجاد البطل الاغريقي  
اخيل وبطولاته وافعاله الحميدة .

أما الاوديسة التي يسميت باسم بطلها اوديسوس . فتصور الاحداث والاهوال  
التي تصادف هذا البطل الاغريقي في اثناء رحلته الى بلاده بعد انتهاء حرب  
طروادة . تلك الرحلة التي تستغرق عشر سنين . وتنتهي نهاية سعيدة لا يصل الي  
بيته سالماً . ويتنصر على اعدائه الذين كانوا يحاصرون بيته ضالعين الزواج من  
زوجته .

ثم شكوك حول نسبة هاتين الملحمتين الى هوميروس . وفي هذا تعددت الآراء  
وتفرعت مما اتى الى ظهور مايسى المشكلة الهومرية . تتلخص المشكلة في عدة  
آراء . يقول الرأي الاول ان الايلاذة ليست باكملها من نظم هوميروس . وانما نظم  
هوميروس عدداً من اناشيدها . أما باقي اناشيدها فقد نظمها جماعة من الشعراء  
المقلدين . وحينهم في ذلك ان الكتابة لم تكن قد عرفت حتى ذلك التاريخ . وان  
الذاكرة لم تكن باستطاعتها ان تعي هذا الاتساع الضخم . ان يبلغ طول الايلاذة

مايزيد على خمسة عشر الف بيت من الشعر . وعلى الرغم من ان عدة انظرنا ود  
سادت زماناً طويلاً . لقيت معارضة شديدة ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر  
عندما أكد بعض النقاد ان الايلاذة من نظم شاعر واحد . وابتداه انقاد السطحيكي  
البرت سفيرنس الذي عكف على دراسة الملحمة رهاء ربع قرن . واستد في دراسته  
الى ادلة لغوية وتاريخية اكدت انها من نظم شاعر واحد هو هوميروس وان ماها

من تناقص في بعض الاجزاء . يرجع الى الإضافات او التمديلات التي ادخلت عليها من بعده . واتخذ النقاد الموقف نفسه من ملحمة الاوديسة . لكن الاودية كانت اكثر تماسكاً ، غير انها مع ذلك اثارت مشكلة اخرى . اذ زعم بعض النقاد ان ناظم الاودية شاعر احمر غير ناظم الابيائة . فقد لاحظوا وجود خلافات في بعض الالفاظ ونهايات الاعراب . لكن المفارقات البسيطة التي عثروا عليها لاتنهض دليلاً قوياً على صحة ما ذهبوا اليه . (١٠١)

وفي الوقت نفسه لاحظ بعض الباحثين وجود اوجه شبه بين الملحمة العراقية كلكامش وهاتين الملحمتين . مما جعلهم يذهبون الى القول بتأثر هوميروس بملحمة كلكامش . فسيما يخص ملحمتي كلكامش والابيائة . نجد ان موت الصديق في كلتا الملحمتين يدفع بالفعل الملحمي الى امام . فموت اتيكيدو يدفع كلكامش الى رحلة البحث عن الخلود . وموت باتروكلس يدفع اخيل الى المشاركة في الحرب التي كان قد انسحب منها . واما ما يخص ملحمتي كلكامش والاودية . فيلاحظ ان الموضوع الرئيس فيهما هو البحث . بحث البطل عن التجربة والحيرة . وبحثه عن الخلود . خلود الاعمال العظيمة حد المخاطرة بالحياة . عندما يتعذر الحصول على خلود الاعمار . كما يلاحظ فيهما تشابه في البناء الفني القائم على ركائز ثلاث : هوية البطل . اسفاره ومغامراته لتعزيز الهوية البطولية . وعودته الى الوطن بجسد هتة التعب . ولكن بعقل اغنته الثجارب (١٠٢)

والرومان ملحمة معروفة هي الابيائة لشاعر الرومان فرجيل . سميت الملحمة باسم بطلها اينبليس مؤسس روما القديمة . لانها تصور على رحلاته من طروادة وحياته في ايطاليا والحروب التي خاضها حتى انتصاره على اعدائه المنوحشين وتأسيس مدينة روما التي تصبح عاصمة الامبراطورية الرومانية . ان الموضوع الرئيس للملحمة هو امجاد روما ومصيرها في عهد الامبراطور الروماني اعطرس بوصفه مؤسسها الثاني وهي تقع في اثني عشر جزءاً . قضى فرجيل في نظمها عشر سنوات .

١٠١ جيني عبدالواحد . خلاص التثقيب الفني في البلاغة هوميروس . مجلة علم الفكر . المجلد ١٦ . العدد الاول - ١٩٩٥ ص ١٨ - ٢٤ .

١٠٢ سيدال توماسي . ملحمة كلكامش العراقية . مجلة اداب المستنصرية . عدد ٨ - ١٩٩٤ ص ٤٩ - ٦١ .

عرفت أوروبا فيما بعد أعمالاً شعرية طويلة سميت تجوزاً ملاحم. وإن لم تكن في الواقع كذلك. وذلك لافتقارها إلى الخصائص الرئسية للمنحمة كما استمدت من الملاحم القديمة. وأهم هذه الأعمال (القرنبيات) للشاعر الفرنسي رونار. و (الكوميديا الإلهية) للشاعر الإيطالي دانتي. و (الفردوس المفقود) للشاعر الإنكليزي ملتون. و (أسطورة القرون) للشاعر الفرنسي فكتور هيغو.

دات الشعر الملحمي في العصور الحديثة. لأنه ما عاد يتلاءم وطبيعة هذه العصور. وذلك لأن الملحمة كانت وليدة عهود المطرة والمذاجة حين كان الإنسان ينظر إلى الكون نظرة أسطورية. ولا يعرف الموازين المنطقية. على تقيض العصور الحديثة التي لم تعد تؤمن إلا بالمنطق والدين يرفضان الأسطورة والخيال الجامح.

أما الشعر العربي. فالشائع أنه لم يعرف الشعر الملحمي إلا أن نصوصاً وردت في بعض مصادر القديمة. يستشف منها أن الأدب العربي القديم عرف الملحمة. وقصد بها نوع من الشعر يصف ما يجري على الدول والأمم من أحداث وشجون ووقائع مما يعد تنبؤاً بالمستقبل عن طريق الاستدلال عليه بأحكام النجوم. وتقلت كتب الأدب طرفاً من قصائد سميت بالملاحم كقصائد ابن أبي غلب و ابن سينا وابن العربي. ولا تختلف الملاحم العربية بهذا المعنى عن الملاحم اليونانية إلا في شيء واحد هو أن الملاحم العربية القديمة كانت تقص ما عسى أن يكون من أحداث الأمم والدول في المستقبل الغيب. على حين تقص الملاحم اليونانية وغيرها قصصاً تاريخية تختلط بالأساطير. ١٥١.

وفي الوقت نفسه. عرف الأدب الشعبي العربي ملاحم وسيراً يجمع أسلوبها بين الشعر والنثر. وتدور على أبطال تاريخيين تصورهم وهم يتحلون بقدرات خارقة. ويختلط فيها الخيال بالتاريخ. وتتم بالطول أو تأتي في عدة مجلدات. ولا يعرف مؤلفوها مثل سيرة عشرة بن شداد. وسيرة سيف بني ذي بزن. وسيرة الأميرة ذات الهمة.

والتيك نموذجاً من منحمة كللكامش. يمثل ماجاً في الرقيم الأول من نثر كللكامش وحكمته ومعرفته الواسعة

(١٧) محمد شوقي أمين. الملاحم بين اللغة والأدب. مجلة عالم الفكر. مجلد ١٩ - العدد الأول - ١٩٨٥. ص

هو الذي رأى كل شيء، فغنى بذكره يا بلادي  
وهو الذي عرف جميع الأشياء وأفاد من عبرها  
وهو الحكيم العارف بكل شيء،  
لقد أبصر الأسرار وكشف عن الخفايا المكتومة  
وجاء بآباءنا مقبل الطوفان  
لقد سلمك طريقاً بعيدة متقلباً ما بين التعب والراحة  
فنقش في نصب من الحجر كل ما عناه وخبر  
بني أسوار الوركاء المحصنة  
وحرم أي - أنا المقدس والمعبود الطاهر  
فانظر إلى سورة الخارجى تجد افاريزه تتألق كالتحاس  
وانعم النظر في سورة الداخلى التي لا يمانله شيء،  
أعلى فوق أسوار الوركاء،  
وامسح عليها متأملاً  
تفحص أسس قواعدها وأجر بنائها  
أفليس بناؤها بالأجر المفجور  
وهلا وضع الحكماء السعة اسمها.. (١٥)

## الشعر التمثيلي :

الشعر التمثيلي أو المسرحي هو الشعر الذي ينظم لايقراً أو ينشد ، بل ليمثل على  
المسرح ومن أهم خصائصه :

أولاً: الغاية الرئيسة من نظم هذا النوع من المسرح التمثيل وليست القراءة ولهذا يسعبه  
بعض انتقاد الشعر الحركي لأنه يفتقر بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح .

ثانياً : يعتمد الشعر التمثيلي أساساً على الحوار . والشعر التمثيلي ليس إلا حواراً  
وتكون وظيفة الحوار تحريك الأحداث وتطويرها . والكشف عن الشخصيات  
وأبعادها

ثالثاً بالشعر التمثيلي . شأنه شأن الشعر الملحمي . شعر موضوعي . فلا نجد فيه أثراً لشخصية الشاعر . لأن الشاعر هنا لا يتحدث عن نفسه . وإنما يقص قصصاً عن غيره من البشر .

عرف الشعر التمثيلي أولاً عند اليونان ١٣٦٠ ولانزال بناياته مجهولة . لكن أغلب الباحثين والمؤرخين يذهبون الى أن هذا الشعر نشأ وتطور من الاناشيد التي كانت تنشد في الاحتفالات التي تقام للاله باخوس اله الكرم والعمر في الديانة الاغريقية القديمة . كانت هذه الاحتفالات نوعين الأول يقام في موسم جنى العنب . فيكون طابع الاحتفال ساراً . ويعني فيه المحتفلون اغاني يعبرون عن غبطتهم وشكرهم لباخوس . والثاني يقام في الشتاء حيث تدب الكروم فيسود الاحتفال الحزن . في هذه الاحتفالات كان شخص (رئيس فرقة المنشدين) يقف على دكة أو منصة ويلقي اناشيد تتعلق بباخوس . والمنشدون يرددون من حين وآخر ما يقونه وبحرور الزمن صار مثل يقف مواجهاً لرئيس فرقة المنشدين . واخذ يتناول معه الحوار . ومن هذا الحوار نشأت المسرحية الشعرية اليونانية . ويقال ان هذه الخطوة (اضافة مثل الى الاحتفال) تمت على يد الشاعر ثيسبيس في منتصف القرن السادس قبل الميلاد .

نعبر في المسرح الشعري اليوناني شكلان هما المأساة والمهابة أما المأساة فهي التي نشأت من الاناشيد الحزبية . وتتناول الجوانب البهيمية من الحياة وتنمى شخصيات من الطبقات الرقيقة كالملوك والقادة الكبار . وتنتهي بهيبة مأسوية وأما المهابة فقد نشأت من الاناشيد السارة وتتناول الجوانب السارة من الحياة وشخصياتها من الطبقات الشعبية وتنتهي بهيبة سارة .

يعد الشاعر الاغريقي اسخيلوس ( ٥٢٥ - ٤٥٦ ق . م ) أبا المأساة اليونانية فاليه يرجع الفضل في وجودها بصورتها المعروفة . من مأساة الثلاثية المعروفة بأسم اورستيا وهي اجاممنون وحملات القرايين وأهات الرحمة او ربان العذاب . والصارعات . وبرومثيوس مقيداً التي تدور على اطراف برومثيوس الذي علم الاناس سر النار فكان ان غصت عليه الاله زيوس وعاقبه تعاقباً شديداً . وذلك سرطه

(١٤) عرف المصريون القدماء المسرح مثل اليونان . لكن هذا المسرح ارتبط بالديانة الحزبية القديمة ولم يتطوّر لانفصال عنها . لهذا افترض بالقرنض هذه الديانة

بالسلاسل في مكان متعزل على قمة جبل . وتوجيه سر ينهش كبده ثم يعود اليه  
كبده ماء ليبدأ العذاب من جديد . وفكرة المسرحية هي ضرورة تحمل الآلام في  
سبيل الرفعة والتقدم .

والشاعر الثاني من شعراء المأساة الاغريقية هو سوفوكليس ( نحو ٤٩٥ - ٤٠٥ ق م )  
الذي يعد من اعظم شعراء المأساة الاغريقية في القرن الخامس قبل الميلاد .  
فاذا كان اسخيلوس رائد المأساة . فان سوفوكليس هو الذي سار بها نحو الكمال  
من مأسيه اوديب ملكا و انتيكوني . تدور الاولى على اسطورة اوديب الذي يقتل  
اباه ويتزوج من امه لان القدر يريد له ذلك وهي تعد الانموذج الكامل للمأساة  
الاغريقية عند ارسطو . ولهذا استشهد بها في كلامه على المأساة في كتابه ( فن  
الشعر ) .

أما الشاعر الثالث فهو يوريديس ( ٤٨٠ - ٤٠٦ ق م ) الذي اشتهر بنزغته الواقعية التي  
دفعته الى ان يلتفت الى احداث زمانه يصورها تصويراً واقعياً . من مأسيه ( ميديا )  
وموضوعها زواج غير متكافئ بين زوجين مختلفين في كل شيء ، و ( اندروماك ) و  
( الطرواديات ) .

وفي الملهة برز الشاعر ارسطوفان ( ت ٣٥٨ ق م ) ومن ملاحيه الحب  
والضداع والشاعر مينأ ندر ( نحو ٣٤٠ - ٢٩٠ ق م ) ( ١٣١ ) .  
قلد الرومان الاغريق في كتابة المسرحية الشعرية . وبرز من شعرائهم في الملهة  
بلوتوس ( ٢٥٤ - ١٨٤ ق م ) وتيرنس ( ١٨٥ - ١٥٩ ق م ) وفي المأساة اشتهر  
سيكا ( نحو ١٢٩ ق م - ٦٥ م ) .

ضعف الشعر التمثيلي فيما بعد . وتدهور النشاط المسرحي . اذ غد المسرح .  
في الوقت الذي سادت فيه المسيحية . فثأ وثنياً . غير ان الكنيسة شرعت بعدئذ  
تستخدم المسرح في تحقيق اغراضها الدينية . فكان ان طغت الموضوعات الدينية  
على المسرح . ودارت هذه الموضوعات على قصص استمدت من الكتاب المقدس  
وحياة القديسين والدعوة الى المبادئ المسيحية .

( ٢٠ ) لمعرفة التفاصيل عن هؤلاء الشعراء . ينظر ، ابراهيم سكر ، الدراما الاغريقية ص ٢٣ - ٣١



على ان القرن السادس عشر الميلادي شهد الشاعر الانكليزي شكسبير ( ١٥٦٤ - ١٦١٦ ) الذي كتب بأسلوب جديد لم يقلد فيه احداً مجموعة كبيرة من المسرحيات الرائعة جسدت فيها كل العواطف الانسانية وقضايا الانسان الكبرى التي تعه البشر في كل زمان ومكان مثل ( الملك لير ) و ( هاملت ) و ( ماكبث ) و ( روميو وجوليت ) و ( تاجر البندقية ) ... الخ

وشهد المسرح الشعري ازدهاراً كبيراً في القرن السابع عشر الذي سادت فيه الكلاسيكية التي عيئت بالشعر التعميلي فظهر فيه جل ابداعات برز في فرنسا في هذا القرن اقطاب المسرح الشعري الثلاثة : كورني وراسين في المساة . وموليير في الملهاة . كتب كورني وراسين عدداً من المسرحيات الشعرية التي استمدت من التاريخ والاساطير مثل ( السيد ) و ( اندرومالك ) . أما موليير فقد كتب مسرحيات تنتمي الى الملهاة . فقد فيها ضرباً من السلوك المشاء والعبوس مثل ( البخيل ) و ( الشرى النبيل ) و ( طرطوف )

لكن نجم المسرح الشعري مند النصف الثاني من القرن التاسع عشر تراجع يسير نحو الاقول . بسبب زيادة الواقعية في الادب والفنون . إذ أخذ المسرح في هذا الوقت يعالج قضايا اجتماعية وسياسية يصعب على الشعر ان يصورها . مما جعل الشعر يتراجع في المسرح امام النثر الذي بات يصور هذه القضايا بنجاح . لما فيه من دقة ووضوح . ان العوامل التي تقف الى جوار النثر وتستدعيه كثيرة ومتزايدة منها ان المسرحية لم تعد تراجمية فقط ونوعاً متميزاً من نوع وانما هي قطعة من الحياة . والنثر لغة الحياة ان المسرحية تضم عائماً واسعاً من المجتمع وفيه العديد من الطبقات المتوسطة والعامة . ولم يؤلف الشعر على نائهم في المسرح . ثم ان مواد حياتهم اليومية لا تنسجم والشعر . واذا تكتب المسرحية لم تعد تكتب لجمهور ضيق مترف وانما تتوجه لجمهور واسع من الطبقة المتوسطة والعامة . يريد ان يفهم وان يجد نفسه فيها يرى ويسمع . ان الموجه الواقعية . التي سادت لعوامل موضوعية عديدة مصحوبة بالنهضة العلمية تريد ان ترى الواقع كما هو في الواقع . ولا يكور ذلك الا بالته الطبيعية . لغة النثر وان يكون هذا النثر متماشياً مع الشخص الذي يتحدث بها ١٦٥٠

وفي القرن العشرين صار من الناس ان تكتب المسرحية شعراً ، لكن في الوقت نفسه شهد القرن جهوداً قام بها شعراء كبار قصدوا بها الى احياء المسرح الشعري . امثال الشاعر الانكليزي اليوت الذي رأى في الشعر غير سلاح يستطيع به المسرح الصمود امام السينما . العنقاس الاكبر للمسرح في القرن العشرين ومن مسرحياته الشعرية ( جريمة قتل في الكاتدرائية ) و ( حفلة كوكبيل ) .

أما ما يخص الادب العربي فالشعر التمثيلي لم يعرف فيه الا في العصر الحديث لكن هذا لا يعني ان الثقافة العربية القديمة لم تعرف فن التمثيل كما ينسب الي ذلك بعض الباحثين . لقد ابرزت الثقافة والحضارة العربية القديمة صوراً وفنوناً تمثيلية عكست خصائص وسمات المجتمع العربي . اهمها الحكواتي والقامة وخيال الظل والقرفوز .

ظهرت المسرحية في الادب العربي الحديث في عام ١٩٤٢ . وهو العام الذي شهد مسرحية مارون النقاش ( البحيل ) . ثم كتب النقاش ومثّل مسرحيات اخرى مثل ( ابو الحسن المغفل ) و ( الحهود الليط )

ثم توالى صدور المسرحيات الشعرية في لبنان . مثل مسرحية ( المروءة والوفاء ) ( ١٩٦٤ ) نخليل اليازجي . و ( التحارث ) ( ١٩٧٧ ) لنخليل طنوس باخوس . وهي اواخر القرن التاسع عشر يؤلف الشاعر المصري احمد توقي مسرحية الشعرية الاولى ( علي بيك او فيما هي دولة المماليك ) . ثم يتوقف عن التأليف المسرحي ولا يعود اليه الا في اواخر العشرينيات . فيصدر عدة مسرحيات تحظى بشهرة واسعة وهي ( مصرع كليوباترة ) و ( محزون ليلى ) و ( اقمبير ) و ( عنزة ) و ( الست هدى ) و ( البخيلة ) .

وينهج نهج توقي معه الشاعر المصري عزيز ارناطة الذي يصدر عدداً كبيراً من المسرحيات الشعرية . يستمد موضوعاتها من التاريخ مثل ( اشهريل ) وفي العراق صدرت مسرحيات شعرية اهمها مسرحيات خاند الشواف مثل ( اشمو ) و ( الاموار ) و ( الريتونة ) .

ثم شهد الادب العربي الحديث مسرحيات شعرية كتبت بالشعر الحر مثل مسرحيات عبدالرحمن النورذوي ومصالح عبد الصبور . واليك امودجاً من مسرحية ( مائة العلاج ) لمصالح عبدالنصور .

ابو عمر - لم ارسلت اليهم برسائلك الصمومة ؟  
 العلاج - هذا ماجدل بفكري  
 عاينت الفقر يعربد في الطرقات  
 ويهدم روح الانسان  
 فسألت النفس :  
 ماذا اصنع ؟  
 هل ادعو جمع الفقراء  
 ان يلتقوا سيف الثقمة  
 في ائمة الظلمة ؟  
 مااتمس ان نلقي بعض الشر ببعض الشر  
 ونلدوي الماء بجريمة  
 ماذا اصنع ؟  
 ادعو القلعة  
 ان يضعوا الظلم عن الناس  
 لكن هل تفتح كلمة  
 قلباً مقفولاً برتاج ذهبي ؟  
 ماذا اصنع ؟  
 لا املك الا ان اتحدث  
 ولتنقل كلماتي الريح السواحة  
 ولا تبثها في الاوراق شهادة انسان من اهل  
 الرؤية  
 فلعل فؤاداً طمانناً من نقدة وجود الامة  
 يستعقب هذي الكلمات  
 فيحوض بها في الطرقات  
 يرعاها ابن ولي الامر  
 ديوفق بين القدرة والعكرة  
 ويزلوح بين الحكمة والفضل ..  
 ابو عمر هل تغني ان يرتفع العقر عن الناس ؟  
 العلاج - ماالفقر ؟

ليس الفقر هو الجوع الى المأكول والعري  
 الى الكسوة

الفقر هو القهر  
الفقر هو استخدام الفقر لاذلال الروح  
الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحب وزرع  
البغضاء .

## الشعر التعليمي ١

الشعر التعليمي هو ما اتخذ واسطة للتعليم وتضمن اخباراً ونبأ حول الاخلاق او الدين او الزراعة او التاريخ او غير ذلك

عذ القدماء الشعر واسطة طبيعة للتعليم لان فيه ما يعين على الحفظ ويسره بسبب الوزن والقافية . فرأى الانسان الذي لم يكن يعرف الكتابة ان يتقبل المعرفة ويشيعها بهذه الوساطة (١٣٣)

ان غاية الشعر التعليمي الرئيسة ليست اثارة العواطف والاحاسيس والتأثير في النفوس كما هو الشأن في انواع الشعر الاخرى . بل هي حفظ المعارف والحقائق العلمية والاخلاقية

لانعرف بنايات الشعر التعليمي في العالم ان تمتد جذوره الى ازمنة موعلة في القدم لكن الاعتقاد الشائع الان ان هذا النوع من الشعر تطور من شعر المواظع والارشاد الذي عرفه الاحاديث في عصورها الاولى والشعر التعليمي عرف فيه نمطان من الشعر . شعر تعليمي يجمع بين الشاعرية والعلم وفيه ذاتي الخلق العلمية في صناعة فنية يتوافر فيها الخيال والصور . واحببنا الاحاسيس . وشعر تعليمي ليس فيه غير العلم ان يقتصر الى مقومات الشعر والفن . ولا يتصل من عصر الشعر بغير الوزن والقافية . وهذا النمط هو ما استقر عليه الشعر التعليمي حتى اصبح لا يعرف الا (١٣٤)

يعود هذا ما وصل اليه من امثلة الشعر التعليمي الى الادب اليوناني واهم ذلك

١٣٣ - ص ١٤١ - من مخطوطات الادب العربي . ص ٢١

قسمين . يتضمن الأول آراء في الزراعة والملاحة ومجموعة من الحكم الاخلاقية والدينية في مواضيع متنوعة . والقسم الثاني تقويم لايام اليوس وايام النعيم . والقصيدة تقع في اكثر من ثمانئة بيت . وهي تعد اروع ماوصل اليها من نمط الشعر التعليمي الذي يجمع بين الشاعرية والعلم . اذ تتجلى فيها اوصاف شعرية رائعة . وشخصية الشاعر ومشاعره تجاه الموضوعات التي يناولها . وللشاعر . فضلاً عن ذلك . قصيدة تعليمية عنوانها ( انساب الالهة ) . تسرد قصة سلالات الالهة وانسابهم . وتقع في الف ومنتين بيت .

ومن القصائد التعليمية التي نظمها شعراء الرومان قصيدة ( عن طبيعة الاشياء ) للشاعر لوكرتيوس ( نحو ٩٤ - ٥٥ ق . م ) وتقع في ستة اجزاء وتدور على مواضيع فلسفية متنوعة « وهدف الشاعر من هذه القصيدة ان ينقذ البشرية من مخاوف الخرافة ورجمة الموت . ان الموضوع الذي اختاره الشاعر لهذه الغاية يؤدي دون شك - الى اجزاء ذات تفاصيل دقيقة لا يفهمها العامة . ومع ذلك فان هذه الاجزاء تغلب عليها المشاعر بنجاح بفضل عبقرية الشعرية التي تذلل الصعوبات الجمة . ان قوة ملاحظة الشاعر ونظيرته الجديدة الثاقبة الى الطبيعة . وجمال استطراده حين يستأذن من اجل الخوض في التأملات الغامضة المعقدة والقصر الكبير من الجدية التي تتخلل نتاجه . تجتمع كلها لتجعل من قصيدة « عن طبيعة الاشياء » اعظم قصيدة تعليمية في عصرها ( ٣١ )

وللرومان ايضاً قصيدة « الزراعيات » لفرجيل في اربعة اجزاء . وموضوعها الزراعة . و « فن الشعر » لهوراس ( ٦٥ - ٨ ق . م ) وموضوعها النقد الادبي . اذ نظم فيها الشاعر آراء ارسطو في الشعر وقواعده .

وفي القرون الوسطى غلبت على الشعر التعليمي الموضوعات الدينية والتعاليم المسيحية ونشط الشعر التعليمي في عصر النهضة . فلقد عدة قصائد مهمة منها ( فن الشعر ) ( ١٦٧٤ ) للشاعر الفرنسي بوالو . كما نشط في اواخر الثامن عشر . قرن العقل والفكر . فنظم على سبيل المثال . فولثير سبع « محاضرات » عن الانسان . ونظم عدة رسائل تميز فيها . « ولم يستمر هذا ويتصل . فقد بدأت روح العصر تتغير وصارت تعيل شيئاً فشيئاً الى العاطفة والخيال والغنائية قبل ان يستهي

القرن . حتى اذا جاء القرن التاسع عشر . كانت الضربة القاضية التي منى بها الشعر التعليمي لقد وجه العلم والفلسفة والتاريخ والاقتصاد نحو الشر . وقصمت علاقتها المصطنعة بالشعر . ولم يعد الشعر يعرض الا موضوعات الالهام الخاصة به .

ولقد اصبح مفهوماً من خلال القرن التاسع عشر ان عرض المسائل العلمية يحتاج الى النشر لا الى الشعر . اذ ان الشعر لا يمكنه الوصول الى الغاية القصوى من الدقة دون ان تنهار مقوماته ويتسكّر هو نفسه . وفي خلال هذا القرن ايضاً لم يعد العلم موضوعاً للشعر . بل الاحساسات واللوحات التي يوحى بها العلم نفسه . (٢٤٤)

وهناك نوع من الشعر التعليمي يطلق عليه الحكاية الخرافية على السبيل الحيوانات التي عرفت عند اليونان . واقدم الحكايات عندهم تنسب الى ايسوب ( ٦٩٠ - ٥٦٠ ق . م ) الذي عرف بذكاء اذهل اهل زمانه . وعبر في حكاياته عن قضايا اخلاقية وسياسية مختلفة . واستطاع ان يؤثر بها في اهل زمانه تأثيراً كبيراً ويظن . ان العديد من حكاياته كان مصدرها في الواقع التراكم المعرفي الباطني نفسه . ابي انها تعود في اصولها الى الاداب الرافدنية ومأثوراتها في فترتها الباطنية الصاخرة . وما من ريب في انها وفصلاً مماثلة لها انتشرت فيما بعد شرقاً ايضاً حتى بلغت الهند وتطورت وبعد قرون عاد الكثير منها بشكل وبآخر الى العراق من جديد وبخاصة في كتاب ( كليلة ودمنة . ٥١١ )

بلغت الحكاية الخرافية ذروتها وكمالها عند الشاعر الفرنسي لافونتين ( ١٦٢١ - ١٦٩٥ ) الذي استقى الكثير منها من ايسوب ومصادر عربية . وجمع فيها بين التعليم والمتعة . و . لم يترك ناحية من نواحي الحضارة الفرنسية في عصره . لم يشر اليها أو يوح بها بهذه الصور المركزة . فتحدث عن الطغيان واللامساواة والقضاء غير العادل والتباعد والدجل والتعاقب وتفاهة المقلدين والادعياء في الادب والفن . ومن خلالها عبر ايضاً كأي شاعر كبير عن حقائق الحياة الخالدة . الحب والخير والسعادة والشر والشفاء والموت ( ١٦١ ) . من حكاياته حكاية ( المدجاجة التي كانت تبيض ذهاً )

( ٢٤١ ) على جواد الطاهر . مقدمة في النقد الادبي . ص ١١١

( ٢٤٢ ) ايسوب ابراهيم جبرا . حكايات من لافونتين . ص ١٥ - ١٦

( ٢٤٣ ) المرجع . نفسه . ص ١٥

الطمع فزق ما جمع  
 برهانا على صحة هذا المثل  
 خذ ذلك الابلة الذي قيل  
 كانت له دجاجة تبيض له كل يوم  
 بيضة من الذهب  
 فظن ان في جوفها كنزاً مغنياً  
 فذبحها وشق صدرها  
 فماذا رأى ؟  
 رأى ان جوفها بالصبط  
 كجوف اية دجاجة عادية اخرى  
 فيكس ولطم لانه  
 بيده جنى على نفسه  
 ما اكثر طالبي الثراء السريع الذين  
 في الصبح تجدهم في دفء فراشهم  
 وفي المساء تجدهم على الرصيف عراة !

أما الشعر التعليمي في الشعر العربي فيمثل في شعر الحكمة والشعر الفلسفي .  
 ومعه ما هو جامع بين الشاعرية والتعليم . وما ليس الا حكماً منظومة بعيدة عن  
 روح الشعر ومقوماته . ويلاحظ ان الشعر التعليمي نشط في العصر العباسي بسبب  
 النشاط الفكري والعلمي الذي شهده العصر ومن الشعراء الذين اشتهروا فيه صالح  
 بن عبد القدوس وابو العتاهية . وفي العصور المتأخرة اشتهر ابن الوردي ولايته  
 ومنها .

وقل الفصل وحائب من هزل  
 حكما حجت بها خير المثل  
 ابعد الخير على اهل التكلم  
 يعرف المطلوب يحقر ما يدل  
 وجمال العلم اصلاح الثمن  
 انما اصل الفنى ما قد حصل ..

استزل ذكر الاغانى والسغز  
 اي يني اسع وصايا جمعت  
 اطلب العلم ولا تكلم فما  
 واحجر النوم وحضلة فمن  
 في ازدياد العلم ارغام العدى  
 لا تقل اصلي وفصلي ادا

وفي نظم الحكايات الحرفية اشهر ايان بن عبد الحميد اللاعفي وابن الهيارية اللذان نظموا حكايات ( كلبلة ودمية ) . وفي العصر الحديث برز في هذا الميدان احمد شوقي الذي نظم عدداً كبيراً من الحكايات على السنن الحيوان وضمتها نضاج وحكماً خلقية واجتماعية . من ذلك ( الصياد والمصفورة ) .

وكل من فوق الثرى صياد  
لم ينهها النهي ولا العزم زجر  
قال على المصفورة السلام  
قال حنيتها كثيرة الهلافة  
قال يرتها كثرة الصيام  
قال لباس الزاهد الموصوف  
ما اشهى الطير وما احبا  
وقلت اقري بانسات الطير  
لم يك قرباني القليل ضائفا  
قال القطب ببارك الله لك  
ومصرع العصفور في المنقار  
مقالة السمارف بالاسرار  
كم نحت ثوب الزهد من صباد

المقى غلام شركا يصطاد  
فانحدرت مصفورة من الشجر  
قالت سلام ايها السلام  
قالت صبي منحني القنافة  
قالت اراك بادي المظانم  
قالت فما يكون هذا الصوف  
قالت ارى فوق التراب حيا  
قال تشبهت باهل الحير  
قان هدى الله اليه جائعا  
قالت فحد لي يا اخا انسك  
فصليت في العنج نار القاري  
وهتسخت تسقول للاغرار  
ايك ان تسفتر بالزهاد



## مراجع الفصل الخامس

- ١- ابراهيم سكر . الدراما الاغريقية . المكتبة الثقافية . ١٩٦٨
- ٢- أ. بيتري ، مدخل الى تاريخ الاغريق وادبهم واثارهم . ترجمة يوثيل يوسف عزيز . دار الكتب للطباعة والنشر - جامعة الموصل . بدون تاريخ .
- ٣- مدخل الى تاريخ الرومان وادبهم واثارهم . ترجمة يوثيل يوسف عزيز . دار الكتب للطباعة والنشر - جامعة الموصل . بدون تاريخ .
- ٤- أحمد أمين ، النقد الادبي . دار الكتاب العربي . ط ٤ . بيروت ١٩٦٧
- ٥- جيرا ابراهيم جيرا ، حكايات من لافونتين . وزارة الثقافة والاعلام . بغداد ١٩٨٧ .
- ٥- حلمي عبد الواحد خضرة - خصائص التشكيل الفني في اتيلاذة هوميروس . مجلة عالم الفكر . مجلد ١٦ . العدد الاول . الكويت ١٩٨٥
- ٦- سلمان الواسطي . ملحمة كلكامش العراقية . مجلة أداب المستنصرية . العدد الثامن . بغداد ١٩٨٤ .
- ٧- شكسبير ، سوناتة ٢٢ . ترجمة حسين دباغ . مجلة اصوات . العدد الاول . لندن ١٩٦١ .
- ٨- طه باقر . ملحمة كلكامش وزارة الاعلام . ط ٢ . بغداد ١٩٧١
- ٩- عزائدين اسماعيل : الادب وفنونه . دار الفكر العربي . ط ٦ . القاهرة ١٩٧٦
- ١٠- علي جواد الطاهر : مقدمة في النقد الادبي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٩ .
- ١١- مجموعة مؤلفين : اسس النقد الادبي الحديث ترجمة هيام هاشم . مطابع وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي . دمشق ١٩٦٧
- ١٢- محمد شوقي امين . الملاحم بين اللغة والادب . مجلة عالم الفكر المجلد ١١ العدد الاول . الكويت ١٩٨٥
- ١٣- محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث . دار الثقافة - دار العودة بيروت ١٩٧٣
- ١٤- ناصر العائني . من اصطلاحات الادب العربي . دار المعارف بصر ١٩٥٩

## الفصل السادس

### انواع النشر

القصة  
المسرحية  
المقالة



القصة قديمة قدم الحياة الانسانية . وهي في اصلها ترجع الى غريزة انسانية تقوم على رغبة الانسان في ان يروي للآخرين ما يقع له من احداث . ودفعهم الى مشاركته فيما يحس ويرى .

كانت القصة حتى العصر الحديث تنجح الى الخيال . فختلط فيها الحقائق الانسانية بالامور الغيبية . وتزخر بالمعجائب والغرائب . ولا تعرف مبدأ السببية في بناء احداثها . فلا رابط يربط بين احداثها . ولا محور تدور عليه الاحداث . ويطلق النقاد والباحثون على القصص الاولى مصطلح ( الحكاية ) .

تتصف الحكاية عادة بالانفصال عن الواقع والامراف في الخيال . وتصوير عوالم غيبية تحفل بقوة وعناصر غريبة . وتجهل التحليل النفسي للاشخاص . فاشخاصها ليسوا الا نساظاً ونماذج انسانية عامة . فهي إما خيرة . واما شريرة . وفي الوقت نفسه لا تكون بيئتها محددة بسمات تميزها عن البيئات الاخرى . حتى تبدو احداثها خارج الزمان والمكان وقد يكون هدف الحكاية التلية . وقد يكون الوعظ والارتداد .

لكن القصة شرعت ابتداء من عصر النهضة . تشهد تطوراً تدريجياً تمثل في سمات وخصائص جعلتها تختلف كل الاختلاف عما كانت عليه في العصور الغابرة . اذ صارت تقترب من الواقع . وتهجر دنيا السحر والغيب وتعنى بالتحليل النفسي للاشخاص . وتحمل نقداً اجتماعياً وتميل الى التماسك في البناء والسببية في سير الاحداث وتطورها .

من القصص التي بقف عندها النقاد . ويمدونها علامة على تطور القصة . قصص (الديكاميون ) ( ١٧٥٣ م ) لـ لاراب الايطالي بوكاشيو . وهي قصص جنس عاطف انسانية متنوعة . وصورت سلوك الاغنياء والفقير في ذلك العصر . وتقدمت بعض مظاهر حياتهم .

ومن هذه القصص قصص التطار التي عرفتها اسبانيا في القرنين السادس عشر والسابع عشر . وقد غنيت بتصوير حياة المدهائك والعشودين والطبقة المحرومة في المجتمع . بدلاً من تصوير حياة الفرسان والابطال الاسطوريين .

ويقف المؤرخون وقفه طويلاً عند رواية (دون كحوتة) (١٩٠٥) لناديب  
الإسباني سرفانتس الذي سخر فيها من أدب الفروسية وما فيه من تصنع وزيف

لقد قرب سرفانتس في روايته من الواقع على نحو لم يستطع معاصروه أن  
يفهموه - فقد قلد قصص الفروسية تقليداً ساخراً ونقل الحوادث من الناحية المعشائية -  
التي تتمثل فيها المأساة في أدبهم - إلى ناحية هزلية بصطنم فيها المنال بالواقع  
الاليم . وتقدم كثيراً في التحليل النفسي لشخصيته . فحمل منها النموذج بشراً  
وكشف عن جوانب معقدة نفسية تجاوز بها تصوير النموذج عام . وقد حمل سرفانتس  
على من يتعدون عن الواقع ويعادون طبيعة الأشياء ويقطعون عيذان الكلمات بدلاً  
من سائيل الحقائق (١١)

وشرّ هذه القصة شأن قصة (الأميرة دكليف) (١٩٧٨) للادبية الغربية مداه  
دلافايت التي عنيت عنابة واضحة بتحليل نفسية البطلنة وزوجها . فتصورت الصراع  
بين العاطفة والواجب . كما جردتها من العناصر الغيبية والاحداث الغريبة حتى  
عدت قصة خطيرة في رمانها .

وما إن حل القرن التاسع عشر حتى أصبحت القصة واقعية تماماً . إذ صار الواقع  
الاجتماعي محوراً . والتحليل النفسي مزية من مزاياها . وباب الأسس العادي  
البطل الرئيسي فيها . مثال على ذلك قصة (المعطف) (١٩٨٣) لناديب الروسي غوغول  
الذي جعل بطلها اسماً عادياً من غمار الشعب . يحل أن يكون له معطف .  
وبعد انتظار ومعاناة يستطيع شراء معطف . لكن اللصوص سرعان ما يسلبونه منه .  
فيطرق ابواب المسؤولين ليستردوا له المعطف . غير أنه يتقابل بأعراض ولا مبالاة .  
بالامر الذي يجعله يعيش عملاً عظيماً يؤدي به في النهاية

إن القرن التاسع عشر يعد العصر الذهبي للنقصة الواقعية التي شهدت عملاقة لم  
يشهده مثلهم عصر آخر أمثال بلراك وهلوبير وسنهال في فرنسا . وديكنز في  
إنجلترا . وغوبول وتولستوي ودستوفسكي وتشخوف في روسيا . وفي القرن العشرين عدت  
اتجاهات القصة وتوسعت فظهر فيها الإحداً النفسي المتأخر الرئسي . والرواية  
الحديثة .. الخ

أما في الأدب العربي القديم فقد عرفت القصة على شكل حكايات دارت على سير الأبطال واساطير الأولين والعشاق . وتطورت في العصر العباسي لما تنوعت وغنيت مضامينها وأساليبها . فظهرت قصص حظيت بشهرة واسعة مثل ( الف ليلة وليلة ) و ( رسالة الغفران ) لابي العلاء المعري . و ( حي بن يقظان ) لابن طفيل الأندلسي . والعقبات .

بدأت القصة العربية الحديثة باستلهام القصص العربية القديمة والنسج على منوالها ولاسيما العقبات . كما فعل الشيخ ناصيف البازجي في ( مجمع البحرين ) ومحمد التويلحي في ( حديث عيسى بن هشام ) وحافظ ابراهيم في ( ليالي مطبخ ) . ثم شرعت القصة العربية تلتفت الى القصة الاوربية الحديثة وتأثر بها في البناء الفني والسبل الى تصوير الواقع والتحليل النفسي للأشخاص . كما فعل جبران خليل جبران في ( الأجنحة المتكسرة ) ( ١٩١٣ ) ومحمد حسين هيكل في ( زينب ) ( ١٩١١ ) ومحمود احمد السيد في ( جلال خالد ) ( ١٩٢٨ ) . ونضجت القصة العربية واكتملت فنياً على يد جيب محفوظ الذي يعد عملاق القصة العربية الحديثة .

ارتبطت القصة العربية الحديثة بالمجتمع العربي فعمكت مشكلاته وقضاياها ونقدت مآقيه من سلبات وتقاليد بالية ودعت الى التمسك بقيم وممارسات حضارية حديثة

تشتمل القصة الحديثة - كما يرى اغلب النقاد - في أربعة أنواع هي الرواية والرواية القصيرة والقصة القصيرة والاقصوصة . وسنمضي بالرواية والقصة القصيرة . نظراً لأهميتهما وانتشارهما الكبير في العالم .

## الرواية :

هي اكرم الأنواع القصصياً من حيث الحجم . ظهرت الى الوجود حساً أدبياً مسيراً في القرن الثامن عشر . وارتبط ظهورها بنشأة الطبقة الوسطى في أوروبا التي تحدثت معها لغة التعبير غير مثاليها وبطلانها . ففي هذا القرن . نرى الطبقة الوسطى وقد سارت مساجب المنفعة الأكبر في المجتمع . وأصبحت بذلك القوة الأولى التي شجعت فيه الأدب ويعبر عنها . ومع حب ظهور هذه الطبقة زيادة عدد جماهير

القراء بصورة ملحوظة . ولم تعد الطبقة الاقطاعية هي المتلقية للفن . ولكن جمهور القراء تحول ليصبح في الريف مكوناً من بعض اصحاب اتمحال واغنياء المزارعين .

وفي المدن من التجار والموظفين . واشتد اقبال الجماهير على الفن الروائي لاعتدال اسعاره . وان كان اغلب قراء الرواية من النساء . وذلك لانشغال الرجال باعمالهم والقراغ النسبي لدى النساء في بيوتهن . وكان ظهور هذه الطبقة الجديدة من القراء بطابعها المميز ومزاجها الخاص يمثل انقلاباً في القوة التي يستمد منها الروائي التأييد . ويحاول التعبير عنها في الوقت نفسه . وبعد ان كان الروائي يستمد الحماية المادية والمعنوية من الطبقة الاقطاعية بدأ يتجه اى القراء الجدد . واخذ الناشرون وبائعو الكتب يحلون محل الطبقة الاقطاعية ولما كان مزاج الطبقة الوسطى وتفكيرها يختلف جذرياً عن مزاج الطبقة الاقطاعية وطبيعة تفكيرها . كان طبيعياً ان تظهر الرواية الفنية المناقضة لمن الطبقة الاقطاعية الرومانسي في وظيفتها وبنائها الفني . والاسس التي تفرق بين الرواية الفنية وبين غيرها من الاشكال الفنية التي سبقها . تنحصر في ان الرواية الفنية تتجه الى الواقع في الوقت الذي تتجه فيه الاشكال الاخرى الى خلق عالم قائم على الوهم والاسراف في الخيال . وبينما نحترم الرواية الفنية التجربة الذاتية والحس الفردي . تعتمد الاشكال الاخرى على المطلق والمثالي والمجرد . ( ١١٠ )

تتكون الرواية من عدة عناصر . يختلف في تحديدها التقاد . لكن اغلبهم يتفقون على تحديدها بخصلة هي العقدة والشخصيات والبيئة والفكرة والاسلوب العقدة : هي مجموعة او سلسلة الاحداث التي تجري في القصة متصلة ومرتبطة فيما بينها . ان مصطلح ( العقدة او الحكمة ) يدل على تخطيط او حيك شي ، على نحو مقصود ومحظوظ . وهو ما يفعله الروائي الذي يحبك حيوط العمل الروائي ليوصل القارئ الى نتيجة ما

تتكون العقدة عادة من ما يأتي :

١ - العرض : وهو يشمل بداية الرواية حيث يقدم الروائي المعلومات الضرورية عن الشخصيات والبيئة التي تجري فيها الاحداث .

( ٢ ) عبد المحسن طه سر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر . ص ١٢

- ٢ - الحدث الصاعد ، هنا تظهر اسباب الخلاف او الازمة اذ تبدأ العقدة بالصعود والتطور ببطء .
- ٣ - الذروة ، وهي النقطة التي تتأزم فيها الاحداث فتصل العقدة الى اقصى درجات التكليف والتوتر .
- ٤ - الحدث النازل ، وهو يعقب الذروة حيث يشرع التوتر بالانتهاء تمهيداً للحل .
- ٥ - الحل او المغالمة ، وهو القسم الاخير من العقدة وفيه تأتي النتيجة التي تنتهي اليها لزمة الرواية . (٢٠)

إن العقدة الجيدة هي التي تتحرك بطريقة طبيعية خالية من المصطفة والافعال . وتكون مركبة بطريقة مقبولة ومقننة لانشر فيها بالية العمل القصصي . مما يجاني الحياة الانسانية العادية . كما ينبغي ان يحافظ فيها الروائي على التناسب والنساق فتنساب الحوادث دون تلكؤ . ويعتمد اللاحق منها على السابق . ولا يفسد تسلسلها بالحشو والاسهاب في بعض المواضع وبالحنف والايجاز في المواضع الاخرى . (٢١)

ثمة شكلان من العقدة : العقدة المفككة والعقدة المتناسكة . أما الاولى فهي التي تبني على سلسلة من الحوادث او المواقف المنفصلة التي تكاد لا ترتبط برابط ما . ولا تعتمد وحدة العمل القصصي فيها على تسلسل الحوادث . بل على البيئة التي تحري فيها القصة . او على الشخصية الاولى فيها . او النتيجة العامة التي ستجلي عنها الاحداث في النهاية . او الفكرة الشاملة التي تنظم الحوادث والشخصيات معاً . مثال على ذلك عقدة رواية ( الحرب والسلام ) لتولستوي . و ( زقاق المدق ) لجيب محفوظ . أما الثانية فتقوم على حوادث مترابطة بأخذ بعضها برقاب بعض . وتسير في خط مستقيم حتى تبلغ مستقرها . واكثر الروايات من هذا الشكل مثل رواية ( مدام بوفاري ) فلنويير و ( بداية ونهاية ) لجيب محفوظ .

الشخصيات : يقصد بهذا العنصر الاشخاص الذين تدور عليهم حوادث الرواية وترتبط الشخصيات ارتباطاً وثيقاً بالعقدة ولا تنفصل عنها الا فصلاً قسرياً للدراسة والتوضيح

( ٢ ) ينظر ، عدنان خالد . أسس التطبيق التحليلي . ص ٧٩

( ١ ) ينظر محمد يوسف نعم . فن القصة ص ٧٩ ، ٧٨



ترسم الشخصيات في الروايات الجيدة رسماً حياً ومقتنعاً. هنأها تتحرك وتحيا على صفحات الرواية على نحو طبيعي مثلما يتحرك ويعيا البشر على أرض الواقع. وفي الوقت نفسه تبدو دوافع تصرفاتها وبواعث سلوكها معروفة ومقتنعة. الأمر الذي يجعل القارئ يتابع هذه الشخصيات ويتألف إلى معرفة مصائرهما في الرواية. وتظل حية في ذاكرته. فلا يسأها بعد الانتهاء من قراءة الرواية.

والشخصيات نوعان الشخصيات الثابتة والشخصيات النامية. تكون الشخصيات الثابتة عادة لحادية الجانب. إذ تبني في الغالب على سجية أو فكرة واحدة. فلا تتغير طوال الرواية إذ لا تؤثر فيها الأحداث ولا البيئة ولا غيرها من الشخصيات. وتكون تصرفاتها تبعاً لذلك معروفة لدى القارئ. فلا تفاجئه بجديد على نحو مفتح. مثل شخصيات رواية (عودة الروح) تتوفيق الحكيم. وعلى النقيض من ذلك الشخصيات النامية التي تبني على سجايا وابعاد مختلفة وتتطور بتطور حوادث الرواية واحتمالها بغيرها. لهذا نجدتها تفاجئنا بين فينة وأخرى. وعلى نحو مفتح. بجديد في السلوك والتفكير. مثل شخصيات دستوفسكي وبعض شخصيات نجيب محفوظ

أما الطرق التي تستخدم في رسم الشخصيات فاهمها الطريقة التحليلية والطريقة التمثيلية. في الأولى يتولى الروائي نفسه تحديد وإيضاح سمات الشخصية وابعادها. فهو يبني بواعث نوازعها وتصرفاتها وطبيعة عواطفها وأفكارها وكل ما يتعلق بها.

مثال على ذلك ما نجده في رواية (دعاء الكروان) لفضة حسين. ومن الخطأ أن يظن أن (فضة) كانت أقل شهرة من صاحبيتها أو أيسر منهن شأناً عند أهل المدينة وعند أهل الريف. كانت متقدمة في السن. قد بعد عهدا بالشراب وتركت الشيخوخة في وجهها وصوتها وحسبها كنه نزار قبيلة مفرقة للنفوس. ولكنها على ذلك كانت دخيئة في كل بيت. صديقة بكل امرأة. كانت عرافة تقص ما كان وتصف ما عو كائن. ونسيء بما سيكون. وكانت لها صلة قوية بالجن والشياطين تسمى بالـ"ائل يسهم وبين النساء" وتستخدمها في كثير من الأحيان. حياة المرأة الجاهلة الساذجة التي لا تزال تؤمن بأن سلطان الجن على الناس لا حد له (١٠١). أما في الطريقة الثانية (التمثيلية) والروائي ينحني نفسه جازماً ليدع

الشخصية تعبر عن نفسها ، وتكشف عن صفاتها و اخلاقها . بأحاديثها وافعالها . مثال على ذلك هذه القطعة من رواية (صمت البحر) لفيروزكوب التي يتحدث فيها بظلمها عن نفسه وذكرياته المتعلقة بفتاة كان يحبها ، ذات يوم كنا في الغابة . وكانت الارانب والسناجب . وكان هناك كل انواع الزهور . ازهار السوسن البري وازهار السريرين والترحمن . وكانت الفتاة تصبح من الشجوة قالت : « انتي سعيدة يا فرفر . وانا احب . اوه احب هدايا الله تلك » . وكنت سعيدا أنا ايضاً . وتمددنا على النجيل وسط نباتات السرخس . لم تكن نتكلم . كنا ننظر فوقنا الى ذؤابات اشجار الصنوبر وهي تتمايل . والى العصافير تطير من عصف الى عصف . اطلقت الفتاة صيحة ، اوه لقد لدغني في ذقني الحيوان الصغير القذر . البعوضة الشريرة الصغيرة . ثم رأيتها تأمى بيدها حركة مفاجئة . « لقد اقتصت منها واحدة يا فرفر . اوه . انظر . ساعقها .. سأنزع لها ارجلها واحدة تلو الاخرى .. » وكانت تعمل ذلك بينما كانت تتكلم . واستمر قائلاً « لحسن الحظ كان الراجون في الزواج منها كثيرين . فلم يساورني الندم . ولكن هذه العادة جعلتني ايضاً اصاب بالفرع الدائم من الفتيات الالمانيات (١٦) .

فإنقص هنا لا يخبرنا شيئاً عن هاتين الشخصيتين . وإنما يتركهما ليعبرا عن نفسيهما بالفعل والحوار اللذين نعرف بوساطتهما ان البطل ذو شخصية رقيقة وانسانية . والفتاة ذات شخصية قاسية وعنيفة . الامر الذي جعل البطل يفتح خطبته لها . بعد هذا الموقف الذي كشف له عن حقيقة شخصية الفتاة .

تقوم الشخصية القصصية عادة على وفق تناقضها وانسجامها مع العمل كلاً . واتزان وتوافق افعالها مع ما تفهم عنها . وفي الوقت نفسه تقومها على وفق تطابقها لنموذجاً بشرياً مع وظيفتها في العمل القصصي . اعني تفويدها عن طريق دراسة وظيفتها في القصة من حيث دورها وتأثيرها ومساهمتها في احداث القصة . ١٧١

المسرد - وهو نقل الحادثة من صورتها الواقعية الى صورة لغوية . فحين نقرأ ( وجرى نحو اثبات وهو يلهث . ودفعه في عنقه . ولكن فواه كانت قد خارت . فسقط خلف الجب من الاعياء ) . نلاحظ هذه الالفاظ جرى . يلهث . دفع . خار . سقط . فهذه

( ١٦ ) صمت البحر . ص ١٣ - ١١

( ١٧ ) عدنان خاله . النقد التطبيقي التحليلي . ٧٦ - ٧٧ .

الإفعال هي التي تكون في اذهاننا جزئيات الواقعة . ولكن السرد الفني لا يكتفي عادة بالأفعال . بل يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به الإفعال (١٠١)

وللسرد عدة طرائق منها طريقة السرد المباشر أو الطريقة الملحمية . وفيها يبدو الروائي مؤرخاً يروي حوادث عن مجموعة من البشر . وهذه الطريقة متبعة في أغلب الروايات . والطريقة الثانية هي الترجمة الذاتية وتعني أن يكتب القاص القصة بضمير المتكلم . ويضع نفسه مكان البطل أو البطلة أو مكان إحدى الشخصيات الثانوية ليروي على لسانها ترجمة ذاتية متخيلة . كما نجد في ( ريبسون كروزو ) لدانيال ديفو و ( الحب الضائع ) لطف حسين . والطريقة الثالثة هي الوثائقي أو الرسائل المتبادلة وفيها يكون الاعتماد كلياً على الرسائل أو المذكرات مثل رواية ( الأم فتر ) لبعوثه . أما الطريقة الرابعة فهي طريقة تبار الشعور أو المونولوج الداخلي التي تقوم على عرض الناحية النفسية أو الفكرية من حياة البطل بدلاً من الناحية الخارجية وما يتصل بها من وقائع واحداث . مثل رواية جيمس جويس ( يوليسيس ) و ( البحث عن الزمان الضائع ) للمارسل بروست (١٠٢)

البيئة ( الزمان والمكان ) وهي زمان ومكان الاحداث التي تصورها الرواية . اذ لا بد أن يكون لكل رواية زمان ومكان معلومان ومحددان . على نقيض الحكاية التي لا تصور زماناً ومكاناً محددين . و يمكن اعتبار زمان ومكان الحدث أسلوباً نياً يستخدمه القاص للوصول الى المحاكاة . أي تقريب العمل القصصي من اذهان القراء . يجعله ممكناً . او . محتملاً . لان أي نتاج أدبي يفتقر الى الزمان والمكان لا يعد معقولاً ولا يتفق مع خيراتنا اليومية والواقع المعيش . وهذا يعني ان وظيفة الزمان والمكان في العمل القصصي هي خلق الوهم لدى القارئ بان ما يقرأه قريب من الواقع او جزء منه . (١٠٣)

يرد رسم البيئة في الروايات الجيدة بشكل دقيق فيظهر تفاعلها مع الشخصيات مؤثرة ومتأثرة . ويكون لها دور ووظيفة في الرواية . إذ تعين على فهم الشخصية

٢٨١ عز الدين اسماعيل ، الادب ونورته ، ص ٧٧

(٩) محمد يوسف نجم ، فن القصة ، ص ٧٧ - ٨٢ .

(١٠) همان خالد ، التقيد التطبيقي التحليلي ، ص ٨٢

والكشف عن نوازلها وانوارها النفسية وفي الوقت نفسه تلقي الضوء على حوادث الرواية وتأتي ارهاصاً بالحوادث التي ستقع . وعلى اي حال يتخذ الروائيون الكبار من البيئة ولاسيما البيئة الطبيعية بادلاً مؤثراً في الحوادث والشخصيات . على حين تأتي في الروايات غير الفنية عاية في ذاتها . اذ لا يكون لها دور او وظيفة ما .

الفكرة : لكل رواية فكرة هي مغزاها او معناها العام . او هي وجهة نظر الروائي او فلسفته في الانسان والمجتمع والحياة . والفكرة عادة . ولاسيما في الروايات الفنية . لا تتمثل في فقرة من فقراتها او مشهد من مشاهدتها . وانما تتمثل في نسج الرواية كله . ولا تفهم الا بعد الانتهاء من قراءة العمل الروائي كله . كما ان الفكرة لا تأتي في اسلوب تقرير مباشر . كأن يقولها الروائي نفسه عن طريق شخصية من الشخصيات يتخدها الروائي بوقاً ينطق بالفكارة . وانما تصور بالاسلوب الفني غير مباشر من خلال تفاعل عناصر العمل الروائي وسير الاحداث وسلوك الشخصيات . وللكبار الروائيين فلسفة تتجلى في اعمالهم امثال ستوبنيسكي وتولستوي وتوماس هاردي وهمنغواي .

ولا تقوم الفكرة في الرواية من حيث قيمتها او جدتها . بل من حيث انسجامها مع العناصر الروائية الاخرى وتجسيدها بوسائل وصور واشكال جديدة .

الاسلوب : لكل روائي طريقته الخاصة في اختيار الكلمات وترتيب العمل وتنسيق الحوادث .

تميز الاسلوب القصصي عادة بالبساطة والدقة والتوضوح . اذ ان الاسلوب في القصة يأتي وسيلة وليس غاية في ذاته . هي وسيلة لتحقيق الاغراض التي يريد القاص تحقيقها في عمله . عنده يكون لكل كلمة وحصة دورها المحدد في ذلك . أما الكلمات والجملي التي لانهم في تحقيق اي غرض من اغراضها . فانها - مهما تكن قيمها من الناحية البلاغية والجمالية - تغدو رائدة وفضلة يمكن الاستغناء عنها .

على ان هناك كذا برون ان يجمع الاسلوب القصصي بين الفائدة القصصية اي تحقيق الاغراض الفنية للقصة والنزعة اللاغية التي تقوم على تحقيق النواحي الجمالية والبيانية في لغة القصة . تكن مع ذلك تفضل العناية بحمل العبارة ورسالة

الاسلوب دون الاكتران لتحقيق اغراض القصة الفنية . عيباً وخطأ في الاسلوب القصصي . كما هو شأن روايات طه حسين وغيره

والحوار وسيلة تعبيرية مهمة في الاسلوب القصصي . يستخدمها القاص في رسم شخصياته وتطوير أحداث قصته . والحوار الناجح هو ما توافر فيه شرطان اولهما ان يندمج الحوار في صلب القصة حتى لا يبدو للقاري كأنه عنصر دخيل عليها وهذا يعني انه يجب ان يحقق فائدة ملموسة في تطوير الحوادث ورسم الشخصيات والمكشوف عن مواقفها من الاحداث . والحوار الذي لا يؤدي وظيفة من هاتين الوظائفين يعد رخيلاً على العمل القصصي وثانيهما ان يكون الحوار طبيعياً سلساً رشيقاً . مناسباً للشخصية والموقف . اي يجب ان يكون منسجماً مع المستوى الثقافي والاجتماعي للشخصية . ومنسجماً مع طبيعة الموقف الذي يقال فيه . (١٤)

### القصة القصيرة :

القصة القصيرة جنس ادبي متميز . ظهر في اوروبا في اواخر القرن التاسع عشر . بتأثير النزعة الواقعية التي باتت تعنى بالامور والمواقف الصغيرة والمعادية من الحياة . مستنبطة منها حقائق ودلالات خطيرة تخص حياة الانسان والمجتمع . وتأثير الصداقة التي تتطلب بشر وحدة فنية مستقلة في العدد الواحد . لاحتذاب القراء . وواضح ان القصة القصيرة تصلح كل الصلاح لتحقيق هذا الغرض

نشأت القصة القصيرة وتطورت في العالم من الحكاية الشعبية القصيرة . حين شرعت الحكاية تخلص من خياله واسطوريتها وسذاجتها . وتأخذ مادتها من الواقع . وتعنى بالحالات النفسية لشخص . وقد تبلور هذا الاتجاه في القرن التاسع عشر على ايدي ثلاثة كتاب هم ادجار آلن بو الامريكى . وموبسان الفرنسي . ونسيخوف الروسى .

كتب ادجار آلن بو ( ١٨٠٩ - ١٨٤٩ ) قصصاً قصيرة على الرغم من نقاء شيء من سمات الحكاية فيها . واتصفها بالمرابة . عكست واقعاً في نفسه . وصورت مجتمعا يحتويه . وبرزت فيها عمداً بالشكل والنساء تحفل قصص بو بحوادث غريبة

(١٤) محمد يوسف نعم . فن القصة . ص . ١١٩ .

ومرجية وبشخصيات مضطربة تحتويها الاشباح والكوايس . ويعزو النقاد ذلك الى مزاجه العصبي وسوداريتته وتساؤله ظروفه .

ولبو اعمية اخرى في تاريخ القصة القصيرة . تتمثل في مقالة كتبها عن مجموعة قصصية تكلم فيها على اصول وقواعد القصة القصيرة وذكر منها القصر . وحدد ذلك بما يقرأ في زمن محدود بين نصف الساعة والساعتين . وان تقوم على انطباع موحد . وان تستخدم كل كلمة فيها الغرض المقصود .

أما موباسان ( ١٨٥٠ - ١٨٩٢ ) فيعود اليه الفضل في اقامة جسر آمن بين القصة القصيرة والواقع . فقد أخذ مادة قصصه مما حوله محيطاً وشخصاً واحداً . وعرض الاشياء بهدوء ودقة . وصور افراداً عاديين في مواقف عادية . ولو ظل في قصصه ايضاً بعض اثار الحكاية مثل تصيد الغرابية والاعتماد على المفاجأة ومخادعة القرزي . وشذو اعصابه .

وأما لظنون تشيخوف ( ١٨٦٠ - ١٩٠٤ ) . فقد صارت القصة القصيرة على يده واقعية بكل معنى الكلمة . اذ لم يبق فيها شيء غريب او غير مأثور . وصور فيها مواقف ذات دلالات غنية في حياة الفلاحين وبنطاء الناس والمثقفين . وبرز ما في حياة هؤلاء الناس من بؤس وشقاء ومثل في لغة بسيطة وشاعرية والسلوب فني بعيد عن الطابع الخطابى والتعليمي . وتوطدت اركان فن القصة القصيرة على يد تشيخوف . وبلغ الكمدل حتى عُد اعظم كاتب عرفته القصة القصيرة حتى اليوم ١٩٦٠ .

عرفت القصة القصيرة في الادب العربي الحديث في مطلع القرن العشرين مع انتشار الصحافة والتعليم ونشاط الترجمة من الاداب الاوربية . وتمثلت المحاولات الاولى فيها في اتصال ادبية جمعت بين خصائص المقامة وخصائص القصة القصيرة الحديثة مثل اعمال عبدالقده التديم في ( التكييت والتبكييت ) ثم ظهرت محاولات اكثر نصجاً تمثلت في قصص محمد تيمور ( ١٨٩٢ - ١٩٢١ ) الذي يعد مشي، القصة القصيرة في الادب العربي الحديث وتطورت ونضجت على ايدي محمود نيمور ويحيى حقي ويوسف ادريس وفي العراق نشأت القصة القصيرة في العشرينيات على يد محمود احمد انيد ( ١٩٠١ - ١٩٣٧ ) الملقب برائد القصة في العراق واكتملت فيما في اعمال عبدالملك نوري وفؤاد التكرلي وآخرين

## تتكون القصة القصيرة من أربعة عناصر رئيسية هي :

١ - الحدث ، وهو الخبر أو الواقعة التي تروىها القصة . وهذا الخبر يجب ان تتصل تفاصيله او اجزائه بعضها مع بعض بحيث يكون مجموعها اثر او معنى كلي . كما يجب ان يكون للخبر بداية ووسط ونهاية . اي ينشأ من موقف معين يتطور وينمو بالضرورة الى نقطة معينة . ومن خصائص الحدث في القصة القصيرة الوحدة . اي لن يكون حدثاً واحداً لا اكثر . ويترك الأثر أو انطباعاً واحداً عند قاري ، القصة . على تقيض الرواية التي تصور عدة حوادث . والحدث في الغالب ينور خلال زمن قصير يستغرق بضع ساعات او ايام . وفي مكان محدود .

٢ - الشخصية ، الحدث في القصة القصيرة يقع لاشخاص معينين . تصور القصة درافهم لالقاء الضوء على علاقتهم بالحدث ، فنكي يستكمل الحدث وحدثه . اي لكي يصبح حدثاً كاملاً . يجب ألا يقتصر الخبر على الاجابة على الاسئلة الثلاث المعروفة وهي كيف وقع واين ومنى ؟ بل يجب ان يجيب على سؤال رابع مهم وهو لِمَ وقع ؟ والاجابة على هذا السؤال يتطلب البحث عن الدوافع التي ادت الى وقوع الحدث بالكيفية التي وقع بها . والبحث عن الدوافع يتطلب بدوره التعرف على الشخص او الاشخاص الذين فعلوا الحدث او تأثروا به (١٢١٠) والشخصيات في القصة القصيرة تكون عادة محدودة . على حين تكون في الرواية متعددة .

٣ - المعنى ، لكل قصة قصيرة معنى او فكرة يبرزها الحدث والشخصيات ويكتمل المعنى باكتمال القصة . ان تصوير الشخصية وهي تعمل لا يكفي بدوره لاكتمال الحدث . فالحدث المتكامل هو تصوير الشخصية وهي تعمل عملاً له معنى وليس هذا المعنى شيئاً مستقلاً عن الحدث يمكن ان نصيفه اليه او ان نعصده عنه . وانما هو جزء لا يتجزأ منه . وينور هذا المعنى لا يمكن ان يتحقق للحدث الاكتمال . والشرط المهم هنا ان يكون المعنى نابعاً من الحدث والشخصية وليس صادراً من الكاتب يعرضه فرصاً على القصة . فاذا حصل ذلك أصبح المعنى دمجاً او مقعماً على القصة . كما هو الشأن في القصص غير الفنية

٤ - الأسلوب : ان وظيفة الأسلوب الرئيسة في القصة القصيرة تصوير الحدث وتطويره حتى يصل الى الذروة فالنهاية . لهذا لا تأتي الاوصاف والحوار والسردي الا لتحقيق هذه الغاية .

يدفع ضيق المكان والزمان كاتب القصة القصيرة الى الاعتماد في للأسلوب على التركيز والتكثيف والايحاء . فلا مجال هنا للتفاصيل والادوار الطويلة والجميل الانشائية . وكاتب القصة القصيرة المجيد لا يكتب كلمة واحدة لا فائدة منها . فان كل كلمة تحسب عليه . وهو حريص الا يبث الرصيد هنا وهناك . كل كلمة لابد ان تؤدي غرضها وتسير في الوقت نفسه نحو الغرض الاسمي والاول خطوة الى الامام . (٢١) كما ان الجمل تأتي قصيرة . لكنها تكون مصفولة تحمل شحنات من الايحاء تعبر عن معان . ودلالات مختلفة .

## المسرحية :

المسرحية هي . فن التعبير عن الافكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هنا التعبير ممكن الايضاح بوساطة ممثلين . وقصيا بأن يثير الاهتمام في قلوب جمهور محتشد لسمع ما يقال ويشهد ما يرى . « ١٣١ » والمسرحية تتعدد بجملة من الخصائص تميزها عن الاجناس الادبية وهي :

- ١ - انها تكتب لتمثل على المسرح . ولهذا يسميها بعض المقاد « الادب الذي يعنى ويتكلم امام انظارنا . » لهذا يكون وجود النظارة شياً اساسياً فيها .
- ٢ - تعتمد المسرحية كلياً على الحوار . فهي ليست الا حواراً فلا سرد فيها ولا اوصاف . على نقيض القصة التي تتكون من السرد والوصف والحوار .
- ٣ - تقسم المسرحية الى فصول ومآطروا ومشاهد

بدأت المسرحية في العالم - كما عرفنا في الفصل الخامس - شعراً وظلت تكتب شعراً حتى القرن التاسع عشر حيث سادت الواقعية التي وجدت ان الشعر لا يصلح للتعبير عن القضايا والشكلات الواقعية مثل الصراع بين الرجل والمرأة وصراع الطبقات .. الخ . عند ذلك غلب الشعر على المسرحية التي صارت تدرس مع فنون

(١١) ميد حامد النماج . قصة القصيرة . ص ٢١ - ٢٢ .

(١٢) الأروى نيكول . علم المسرحية ص ٤٩ .



الشر . كالثقفة والمقالة والخطابة ولم يبق للشعر في المسرحية شأن يذكر . اذا استثنينا مسرحيات تعرية لا تتجاوز اصابع اليد . تظهر بين حين وآخر .

تتكون المسرحية التقليدية من خمسة عناصر رئيسة هي الحكمة والشخصيات والصراع والفكرة والحوار .

الحكمة : حكمة المسرحية هي الاحداث التي يتكون منها بناء المسرحية وتبدأ عادة بالعرض . اي عرض خطوط ازمة المسرحية وشخصياتها ثم تأخذ في النمو والتطور والصعود حتى تصل الى الذروة لتأخذ بعد ذلك في التبر نحو الحل والنهاية . والحكمة الجيدة هي التي تقوم بنزؤها على اساس محكم من السببية . ويكون كل حدث فيها سبباً ومقدمة للحدث الذي يليه دون ان تتدخل المصادفات او الدوافع المعتلة في تطور الاحداث ونموها . (١٠)

كما يجب ان تكون مفهومة ومنطقية . والا يكون مبتذلة . فلا تعنى بالمواقف التافهة التي استخدمت كثيراً في المسرحيات . ويكون مشوقة تحذب انتباه القاريء والمشاهد . وتحقق الغرض الذي ينطوي عليه موضوع المسرحية . (١١)

وقد ننضم المسرحية حكيمة احداهما رئيسة والاخرى ثانوية . على ان تقوم بينهما علاقة ما . كأن تكرر الحكمة الثانوية الفكرة نفسها التي تتضمنها الحكمة الرئيسة . فيضفي بذلك طابع الشمول على موضوع المسرحية او ما يسمى الروح العالمي الذي يعني بأن موضوع المسرحية عام وشامل يحدث في كل زمان ومكان .

الشخصيات : في كل مسرحية شخصيات تقوم بالافعال التي تجري فيها . بعضها شخصيات رئيسة تقوم بشور مهم فيها . وبعضها ثانوية لانهم الا دور هامشي . ترسم المسرحية الشخصية تحصيلاتها واصحة وجهة حتى تبدو مخلوقات انسانية حنيفة . وتصورها افراداً لامتناهت أو نشاطاً وتعمل مواقع اعدائها وبصرفاتها مستغمة

(١٠) محمد مندور ، الادب وفنونه ص ١٢ - ١١ .

(١١) استون ماركن ، المسرحية كعب نرسيها ونظريتها . ص ٢١٢ - ٢١٤ .



فهو الصراع الداخلي الذي يدور داخل الإنسان . أي بين الإنسان ونفسه . كأن يكون بين العقل والعاطفة أو بين عاطفتين أو بين العقل الواعي والعقل الباطن مثل مسرحية ( الامبراطور جونس ) ليوجين أونيل التي يدور صراعها الرئيس بين البطل ومخاوفه الخرافية . وقد تتداخل هذه الأنواع من الصراع في المسرحية فيكون في المسرحية الواحدة أكثر من نوع .

إن الصراع التاجح هو الذي يجري واصحاً وقويماً منذ بداية المسرحية ويسود فيها حتى النهاية . وتكون فوئا الصراع متكافئتين . إذ ليس من صراع فثير في مباراة تفوق فيها فئة على اختها تعوقاً هائلاً . (١٤) .

الفكرة ، تتضمن المسرحية الجادة فكرة هي وجهة نظر كاتب المسرحية في قضية أو جانب من جوانب الحياة . وهذه الفكرة تتجلى في سير الاحداث وسلوك الاشخاص . وتتلور في نهاية المسرحية . أي انها لائنئي في السلوب تقريرى . يقولها المؤلف مباشرة أو بفرضها فرضاً على المسرحية .

إن التسلية ورواية القصة ليست كل ما في المسرحية . فعالباً ما يكون لدى الكاتب البازرين غاية فكرية تكمن وراء توفير الاستمتاع والترفيه . ومع ان الغاية الاولى من المسرحية ان يستمتع بها الناس . الا انها كثيراً ماتحتوي على فلسفة عن الحياة وغذاء للفكر في القضايا التي تمهم الفرد والمجتمع .

ولا يعنى ذلك ان المسرحية يجب ان تكون اداة للموعظ والارشاد . وانما ترسم أفكاراً عن الحياة في اسلوب ذاتي غير مباشر بواسطة القصص والاحداث المشوقة والشخصيات المتباينة . (١٥) .

الحوار . لا يتكون نسج المسرحية الا من الحوار الذي نفهم بوساطته كل ما يتعلق بالمسرحية .

وللحوار وظيفتان رئيستان الاولى السير بجيكة المسرحية الى اتمام وتطويرها وتنمية أحداثها . والثانية الكشف عن الشخصيات ورسم ابعادها وسماتها المختلفة لهذا يجب ان يحقق كل ما يأتي في الحوار من كلمات وجمل ذاتي الفائدة .

(١٤) ملتون ماركس . المسرحية كيف ندرجها وننظفها . ص ٥٥

(١٥) المرجع نفسه . ص ١١

وبأني الحوار في المسرحيات الجيدة سهلاً وطبيعياً . لا تكلف فيه ولا افتعال . مناسباً للشخصية والموقف . تايضاً بالحياة والحيوية . يقرى القاريه او المشاهد بمثابة . مجسداً في جمل قصيرة . وتجل فيه الشاين والاختلاف .

لكن الحوار في بعض المسرحيات والمواقف يجمد ويطفئ عليه التكلف والافتعال والاستطراد . فلا يؤدي وظائفه في المسرحية . بسبب جملة من العيوب لعل أهمها .

١ - النزعة الغنائية : يبرز هنا العيب في حوار المسرحيات الشعريه . وبمضي ان يسترسل الحوار في وصف المشاعر الذاتية للشخصية . تلك الشاعر التي لا تفيد المسرحية في شيء . سواء في تطوير الحكمة او في الكشف عن الشخصية . كما هي الحال في مسرحيات احمد شوقي .

٢ - النزعة الخطابية : وتعني ان تسمى الشخصية المتحاورة الموقف الذي تقف فيه . وتبدأ في التوجه الى الجمهور بالكلام حتى يزخر الحوار بعبارات وجمل خطابية كالتكرار والحماة والاستصراخ واستغلاص العبرة من الكلام . وواضح ان كل ذلك يجمد الحركة في المسرحية .

٣ - النزعة البلاغية او الانشائية : ويقصد بها ان تسيطر على الحوار جمل وعبارات طويلة وانيفة ذات ايقاع ومبك جميلين . لكنها من الناحية الدرامية لا تأتي بجديد . كما يصب على الممثل حفظها والقائواها بسبب طولها وصياغتها المتكلفة .

٤ - النزعة الجدلية : وتعني ارسال الشخصيات المتحاورة في مناقشات عقلية وذهنية لا تنبع من طبيعة المشهد او الموقف . وتبدو كأنها آراء وافكار الكاتب نفسه . وهي لا تخدم المسرحية باية صورة من الصور . كما هو الشأن في مسرحيات برناردشو

أما ما يخص لغة الحوار . فهناك من يدعو الى صياغة الحوار بالعامية بحجة مراعاة مقتضيات الواقعية في المسرح التي تقضي بان تتنطق شخصيات المسرحية باللغة التي تتحاور بها في حياتها اليومية . فضلاً عن احتواء العامية بعض المرونة والظلال والنور المعبرة .

لكن اغلب النقاد يذعنون الى وجوب صياغة الحوار باللغة الفصيحة وذلك لان الواقعية ليست في اللغة بل في التصوير المعسلي لشخصيات ومدى مطابقة هذا

التصوير لواقع الحياة . ان النصيحة هي التي تصلح للحوار المسرحي . وهي كهيئة بتحقيق غايات المسرح الجمالية والدرامية . اذ انها ذات عراققة وتاريخ طويل . ولغة التراث والدين والفكر . مما يوفر لها امكانيات ثرة وقدرات تعبيرية خصبة . وفي الوقت نفسه هي اللغة القومية التي تربط بين اقطار الوطن العربي . الامر الذي يجعلها مقبولة عند جميعها . على نقيض العمامة التي قد تنهم في قطر ولا تنهم في غيره .

## انواع المسرحية : المساة - المهابة - الميلودراما

المساة : هي اقدم انواع المسرحية . تتميز بأنها تتناول الجوانب الجادة من الحياة . وتكتب بأسلوب رفيع . وتسير فيها الامور سيراً خاطئاً لا يمكن تقويمه الا لقاء ثمن باهظ . ومحورها بطل رفيع الشأن يهوي من قمة السعادة الى حضيب البؤس والطابع العام الذي تتركه المساة في النفوس طابع قائم مقبض . لهذا تنتهي في الغالب نهاية مفعجة .

عرف ارسطو المساة بأنها : محاكاة عمل يبيل تام . لها طول معلوم . بلفة مزودة باللون من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الاجزاء . وهذه المحاكاة تتم على يد اشخاص يفعلون . لا عن طريق الحكاية والقصص . وتثير استشفقة والخوف فتؤدي الى التطهير من الانفعالات . . ورأى ان عناصرها ستة هي الحكمة والشجاعة واللغة والفكر والمشهد والفتاء . وحده وظيفة المساة التطهير عن طريق اثاره عاطفتي الشفقة والخوف . اذ ان رؤية بطل عظيم يعطى . وهو لا يستحق هذا القوط تجعل المشاهد يحس بالشفقة تجاه هذا البطل . ونجمته في الوقت نفسه . يحس بالخوف لئلا يكون مصيره مثل مصير البطل لانه لئلا يثقل . وهكذا يحدث التطهير في نفس المشاهد من هذه العواطف . وقد قام كثير من الجدل حول مانعيه كلمة ( التطهير ) وقسمت تفسيرات متباينة . منها انها مشاهدة الاسبى تعود على الامور الراضية . وهذا مما يساعدنا على السير في طريق الحياة المليء بالشوكة . ومنها ان التطهير لا ينطبق على الرقة والخوف في ذاتهما . ولكن على العواطف الشبيهة بهما . وذهب اخرون الى انها تنفر الى الاثران في الحياة . وان تته في طرفة عينا كثيراً جداً او قليلاً جداً من الرافة والخوف . وان ارسطو كتب بؤس ان تصانق

الأمور المفجعة كغيبيل بأن يزود اذهان النظارة بقدر ما من التوسط والاعتدال أما  
المحدثون فقد بينوا ان هذه الكلمة استخدمها ارسطو استخداماً طيباً . وقصد بها  
التفريخ او تخليص انفسنا ممّا فيها من ضروب الكبت . (١١٠)

تبلورت الأساءة في ثلاث صور هي الأساءة الاغريقية والشكسيريبة والعصرية . أما  
الاغريقية فمن ميزاتها ان الصراع فيها بين الانسان والقدر . وابطالها من العطفة  
العليا . ويتسبب سقوطهم عن خطأ او نقص في خلقهم او عن هفوة في تقديرهم  
للأمور . ومن خصائصها ايضاً اشتغالها على فرقة الشديين ( الكورس ) ووظيفتها  
التعليق على مايجري في المسرحية . وايداء الآراء حول الشخصيات . وأما الأساءة  
الشكسيريبة فتتسم بفلسفة معينة تقول ان الانسان يشيب في سقوطه هو نفسه .  
وذلك من جراء ضعف في خلقه او نقص ملازم له . وهو لايقوى على التغلب عليه الا  
بعد فوات الآوان . وأما الأساءة العصرية التي تمثل في مسرحيات ايسن خاصة فتتصف  
بان ابطالها ليسوا عن الملوك والامراء . بل افراد عاديون . وسقوطهم لايتبع على يد  
القدر . او يتأثير اخطائهم . وإنما يسبب سقوطهم الشرائع والقوانين والتقاليد  
الاجتماعية الظالمة . فهي آساءة (الاشباح ) لابسن . تجد ان اساس آساءة بطلتها  
التقاليد الجائرة والآراء القديمة الميتة . (١١١)

الملهاة : وهي المسرحية التي تتناول الجوانب الهزلية من الحياة . وتدور على  
تحصيات من الطبقات الشعبية . وتجري امور ابطالها بطريقة مرضية لهم . والطابع  
العام الغالب عليها طابع سار . لهذا تنتهي نهاية سارة . ووظيفتها هي الغالب  
اصلاحية تمثل في محاربة العيوب والنقائص عن طريق الضحك . من هنا لايتأني  
الضحك فيها من أجل الضحك . بل عن اجل غاية فكرية . وتحقق الملهاة الضحك  
إما عن طريق الكلام . وإما عن طريق الموقف او كليهما .

وللهواة نوعان . منهواة الامزجة او الطرر ومنهواة السلوك أما الاولى فتدور على  
شخصيات تتصف بنقص فطري تتسبب في اثاره الضحك . والبطل فيها انسان ذو  
مزاج خاص غير مألوف . وهذا المزاج يشأ نتيجة احتلال التوازن بين الامزجة  
والسوائل التي يتكون منها جسم الانسان . كما كان الاعتقاد قديماً . وهي الدم

١١٠ | الاريس نيكول . علم المسرحية . ص ١١١ - ١١٢

١١١ | املتون ماركس . المسرحية كيف ندرسها ونتمسكها . ص ١١١ - ١١٢

والبلغم والصفراء والسوداء (١٣) وأشهر من برز فيها الكاتب الانكليزي بن جونسون . وأما الثانية ( الملهاة السلوكية ) فمحوها بطل يتصف بعبوب وثقائن مكتسبة وليست فطرية . وثايتها تجسيد هذه العيوب والضحك عليها بقية التخلص منها . ومن كتابها الكاتب الانكليزي كونجريف (١٤) .

الميلودراما ( المشجاة ) ، نوع مسرحي حديث بالقياس على المساة والملهاة . عرف في أوروبا في القرن الثامن عشر . وكان من أهم أسباب ظهور هذا النوع المسرحي حاجة الجماهير الشعبية الى مسرح يعبر عن همومها وتطلعاتها . كانت الميلودراما في اول الامر تطلق على المسرحية الجدية التي يتخللها عدد من الاغاني . ثم اخذت تميز من المساة بما نشأ فيها من العناصر المثيرة للمواطن واعمال رسم الشخصيات والبعد عن روح المساة الحقيقية لمجرد التأثير في المتفرجين . وبهذا اصبح الفناء والاستعراض والحادثة العارضة هي الخصائص الغالبة عليها (١٥) . والميلودراما تخلو عادة عن القيمة الادبية ، فلا تدخل مسرحياتها في الادب والتراث المسرحي .

يعد الكاتب الفرنسي بيكسير بكور ( ١٧٧٣ - ١٨٤٤ ) رائد الميلودراما في أوروبا . مثلما يعد يوسف وهبي رائدا في المسرح العربي الحديث

[ ٢٢ ] المرجع نفسه . ص ٩٠ - ٩١ .

[ ٢٤ ] الارمن نيكول . علم السرمية . ص ١٢٨

« حكاية الايام الثلاثة » لعصر النص

( ١ )

منذ ألف ألف عام . هبط مدينة ( جالوق ) شيخ مهيب الطلعة . وضاح الجبين . له عينان صافيتان كأنهما نبعان من زمرد . وشعر أبيض . كأنه لؤلؤ مضفر . وقف الشيخ في ظاهر المدينة فرأى الأشجار تمد اليه أغصانها فتساقط عليه ثمرها . ثم أحس الشيخ بالظلمة فطرق أول باب لقيه فخرجت إليه امرأة صبية فألها ماء فدخلت الى النار ثم خرجت تحمل في يدها زهرة بيضاء . عصرتها في يده فالت ماء ... ولم يلبث الشيخ ان انقلب الى حمامة بيضاء طارت فحطت على ظهر الدار ثم انقضت فجأة فساقط ريشها وسقطت جثة هالدة . لكن الحمامة لم تمث اذ استحالت الى قطعة من الماس النادر . ثم راحت تكبر حتى صارت في حجم مدينة . مدينة بكاملها . عند ذلك امتلأت السماء لآله . لقد اختفت النجوم من أماكنها وحلت محلها لآله . براقه وأصبحت المدينة تقمر الكون ألماً وضياءً .

هذا ما تقولهُ الكتب والرواة والأساطير عن ( جالوق ) حين تفسر نشأة البادية . والقيم الروحية والأخلاقية السامية في المدينة . وهي مبنى . تتسكك بها المدينة وتعتر بها أيعما اعتزاز .

في مطلع القرن الخامس عشر الميلادي بغزو التتار بقيادة تيمورلنك الشام . وندخل جماعة منهم ( جالوق ) بحثاً عن كنوزها . إذ ينأهى اليهم ما تقولهُ الكتب والاساطير عن لآله . المدينة . وهم أثناء محاولتهم العثور على الكنوز . يسمعون عنها كل عجيب وغريب فلا أحد يعرف مكانها . لكنها موجودة في مكان ما . ترقب المغزاة وترصد حركاتهم . وهي تسيل دماً في وجوه أهل المدينة . وسنأغي ضلوع أبوابها . وقد سرقت كل عين فيها منها بريقاً . ونسل كل قلب منها فرحة . وانغوى كل حجر عليها ليحميها عن أعين الغرباء .

يطلب هؤلاء ناخبين عن الكنز . فيطرقون جميع الأبواب . ويسألون كل الرجوع . وينجون كل قبو حتى يعلموا من أمره شيئاً ثم يستدعون أعيان المدينة وبينهم كبير نجار المدينة الذي يريهم بطريقة مثيرة حقيقة الكنز فيقع عليهم ذلك وقع الصائفة . ونكون فيه هزيمتهم وخذلانهم .



تقع المسرحية في ثلاثة فصول . يجري كل منها في يوم واحد من هنا جاء عنوان المسرحية . حكاية الأيام الثلاثة . . والحدث يجري كله في مكان واحد هو مدينة ( جالوق ) وتتوالف في الحدث أيضاً الوحدة . لأنه يتكون أساساً من واقعة واحدة تبدأ بتأدية معينة ثم تنمو وتتطور حتى تصل التروة فالحل . ان كل ذلك . أعني توافر الوحدات الثلاث . وحدة الزمان والمكان والفعل . أضفى على حبكة المسرحية شيئاً من التماسك . وجعلها أقرب الى المسرح الكلاسي من المسارح الأخرى .

تبدأ أزمة المسرحية في الفصل الأول حيث تلقى كبار التتار في قصر أمير جالوق . وهم يتشاورون في أمر كنز جالوق ويفكرون في وسيلة يعثرون بها على الكنز . فيطلبون بعض أعيان المدينة لهذا الغرض . غير ان هؤلاء لا يفيدونهم في ذلك . بل يملأون نفوسهم قلقاً وحيرة بأحاديثهم الغامضة عن الكنز . واخيراً يوافق ابن وهب . كبير تجار المدينة . على ان يدلهم على الكنز في الوقت الذي تزيد فيه مخاوف الجماعة وقلقهم .

أما في الفصل الثاني حيث تنمو الأزمة . فجد في اتساحة الكبرى للمدينة منصة في وسطها صندوق خشبي مهترى . عليه قفل معدني حديدي يصعد قادة التتار الى المنصة ومعهم ابن وهب . وتحضر جموع غفيرة الى الساحة لترقب ما يجري على المنصة . ويبدو ان التتار يريدون مفاضة ابن وهب . يبدأ الحوار بين التتار وابن وهب وبعض الأهالي عن جالوق . ولم وقع عليها الفوز المغولي وكيف قابلته . ثم يبدأ سؤال بعض الأهالي عن الكنز وتسمع أجوبة متناقضة عنه . بعد ذلك يفتح الصندوق فانا به حجر كبير مصوغ بدم . كان هذا حجراً حقيقياً به ميران أحد قادة المغول رأس صبية امتنعت عليه . حين هم باغتصابها . و . حر جامع اقتحمته جموع التتار . وأضرمت فيه النار . أثناء غزوهم دمشق . يواحه ميران بهذا ويحاول إنكاره . لكنه سرعان ما يعترف بفضله الشيعية هذه . وانذاك يقتله زاميش القائد الأكبر للمغول .

وأما في الفصل الثالث والأخير فنلقى زاميش وقد استيقظ سعيه وهربه حائوزاً هزاً . فأصبح أميرها . فنراه يصدر أوامره الى جنوده بالرجوع الى المدينة . في حين يظل هو وحده ينتظر مقدم الأمير داود الذي يحيى على رأس جيش لتحرير المدينة ليسلم له . والاطار العام للعسكرة مستمد من التاريخ . ويعتمد في واقع الغزو

المغولي الثاني الشام في مطلع القرن الخامس عشر . لكن الواقعة الرئيسية التي تتكون منها الحكمة . أعنى واقعة بحث التتار عن كنوز جالوق . لم أشر عليها في المصادر التاريخية التي تناولت هذه المرحلة وربما تكون من نسج خيال المؤلف . نسجها من الجو العام الذي ساد الشام أثناء الغزو المغولي . وما عرّف عن المغول من تكاليف ونهب لثروات المدن العربية التي استولوا عليها .

وثمة وفائع يرد ذكرها في المسرحية . أخذها المؤلف من تاريخ ابن تفردي بردي . مثال ذلك ماجرى تدمشق يوم دخلها التتار . ميران .. لقد دخلنا دمشق وسيوفنا مسلولة . فنهينا ما قدرنا عليه من السمور . وسقنا نساء دمشق وأولادنا ورجالها مرهولين بالحبال . ثم طرّحنا النار في المنازل والمساجد والحدود . وكان يوماً عاصف اتريخ فعمد الحريق جميع البلد حتى كاد لهب النار أن يرتفع إلى السحاب . وعملت النار في المدينة ثلاثة أيام بليالها حتى احترقت كلها .

ولا يرد بعض هذه الوقائع مبرراً . بل حشواً يمكن حذفه دون أن يخل بتناهي الحكمة .

( ١٢ )

إن المحور الذي تدور عليه المسرحية هو البحث عن كنز جالوق . وهذا الكنز ليس في الحقيقة إلا كنزاً معنوياً يتمثل في القيم والبياني الروحية السامية التي تشكل أعظم ميزة لجالوق . ميزة لا يمكن أن تدانيها ميزة أخرى . فالكنز هو ضمير جالوق ووجدته مواصفاتها الأخلاقية السعفة التي تتسك بها :

تاميش . تحمين الكسر الذي يحثبه في صدر المدينة .  
ريحانه الكنز : «أؤكد لك إن عيسى لم تقع عليه يوماً .  
تاميش . ولكنك تعلمين عنه أشياء كثيرة . أليس كذلك ؟  
ريحانه . لقد وندت في هذه المدينة فبنت الكنز في صبري . كما ست في صدر كل إنسان فيها .

تاميش أخذنا كل ما نعلمه : أنه تعرفي كم يرس : كم قطعة هو « أيس يوجد »  
ريحانه لم تعرفي منه كل ما تقوون لما كان كنزاً .  
من هنا نجد توتاً كبيراً بين السار وسكان حثوق في نظرتهم إلى هذا الكنز والدورة التي حتموها عنه :

ظهير الدين : وماذا تريد ان تفعل بالكنز ؟  
تاميش : نأخذ هذا سؤال يليق بعالم مثلك ان يسأله .

ظهير الدين : ولكن المشكلة هي اننا نحن لانال مثل هذه الأسئلة  
تاميش : هنا يدل على انكم لاتفهمون منه فلماذا لاتسألونه اننا ؟  
ظهير الدين : لم يقع في يدينا بعد حتى نسله اليكم .

فالتار لهذا . حين يعرفون حقيقة الكنز ويمشون هذه العقبة أثناء مكوثهم في  
جالوق . يتغيرون . اذ يكشف الكنز عن حقيقتهم ويعري نفوسهم فاذا بهم وجها  
لوجه . امام اناسهم وذنوبهم . وهو مايرجع فيه الهزيمة والخذلان .

لكن جالوق . على الرغم من هذه الاخلاق والقيم الروحانية السامية التي تمتلكها .  
كانت تفتقر الى فضائل أخرى . فقد كانت مدينة فات نزعاً مثالية تبعدها عن النظر  
الى كل جوانب الواقع والحياة . لذلك صارت غافلة عن جوانب مهمة من الواقع  
المحيط بها . فهي لكونها مدينة خيرة . ظنت الجميع أخيراً . فأحسنت الظن .  
وفتحت صدرها لكل غريب . لهذا لم تحسب جالوق حساباً للقوة التي بها تصان  
الحكمة والمبادئ . أحياناً . وبها تحيا البسمات على شفاه الأطفال . ويظل الألق في  
العيون . يقول ظهير الدين امام جالوق مفسراً المصيبة التي حلت في جالوق .

ظهير الدين : لكل أمر غاية . هذه حقيقة لاأرى ضرورة في مناقشتها . ولكن قدرتنا  
على كشف هذه الحقيقة محدودة . ان ثمة شيئاً نعرفه جميعاً . شيئاً كنا نحس به  
احساساً مبهماً ولكننا كنا نخاف ان نفكر فيه لكلا يخرج اني الهواء فيتنفس في رئاتنا  
ويرهق ضمائرنا . كنا نحس ان شيئاً ما في جالوق كان مفقوداً شيئاً كان يستطيع  
ان يجعلها اقوى على مقاومة الشر واشد قدرة على الخلاص منه . لقد كانت جالوق  
مدينة كان الدين صلاة على لسانها ودفناً في قلبها ولكنها لم تجعله درعاً لم ترفعه  
سداً كانت تؤمن بالحب والأخاء ولكنها لم تحمها بيها لم تصنها بعزيمتها .  
كان الذهب جنباً لكل ذي عينيرو . ولكننا كنا نؤثر ان نقص أجفاننا حتى لانراه .

كانت جالوق تظن ان جمالها يدفع عنها كل مكروه . فعاشت أمنة مطمئنة .  
تضطرب الأحداث من حولها فلا تثير فيها قلقاً ولا تزيدها إلا طمأنينة وأماناً . كانت  
مدينة حميمة ترى الدمامة كلها حولها فلا تكاد ترفع اصبعاً لارتائها . مدينة ساذقة  
ترى الأباطيل تقيم حولها سداً فتقع في داخل صدقها وأمانتها من غير ان تحديدا  
تحيل تلك الأباطيل الى هباء . وتتفوق ذات يوم فاذا حفنة من النار تنتهك  
حرماتها وتضمس جمالها . فلا تستطيع صدمهم عنها .

وتبدو الأحداث في المسرحية سائرة في جو من القدرية والعيب واللامعقول . إذ إن الشخصيات لا تستطيع أن تعي ما يقع لها من أحداث ولا تفهم أسبابها ومبرراتها . فالتنار لا يعرفون كيف دخلوا جالوق ويحسون كأن بدأ خفية قادتهم إليها . فكان لابد من دخولها . لأن ذلك كان شيئاً أكبر منهم جميعاً . إن الجمع يسألون اسئلة ثم لا يجدون لها جواباً . وهذه ريحانة ابنة أمير جالوق . لا تتنوع بالتبريرات التي تطرح في تبرير المصيبة التي تحل في جالوق . وهي بعض ذنوب أهلها . فتقول .

ريحانة : ولكن المشكلة ليست في ذنوبنا نحن فقط ولكن في القضية كلها . إن هذا الشر أكبر منا .. أكبر من ذنوبنا .. أكبر من العقوبة التي نستحقها . أنا لأرى في ماقالت الاحتمال . ولكن قل لي هل ترى في أهل المدائن الأخرى فضائل لاتجدها فينا ؟ هل ترى في عيون أطفالها شعوراً ساطعاً وترى في عيون أطفالنا رجوماً ؟ .

وهذه القدرية والشعور بالعيب . سبق أن عبرت عنها مسرحية النص الأول « شهر يار » حيث جعل بطلها شهر يار يؤمن بأن القدرية هي جوهر الحياة . فلا حرية اختيار للإنسان . وكل شيء مرسوم له في لوح القدر . وهو يسعى إلى البحث عن معنى وغاية حياته "لكنه يمجز عن ايجاد هذه الغاية . لأنه يجد الوجود غير قابل للفهم ويسأل اسئلة . لكنه لا يجد لها جواباً . تلقى شهر يار يقول .

شهر يار .. أردت أن أعلم لم جئت إلى الدنيا .. ولم أحببت ولم أبغضت .. ولم آمنت ثم كفرت .. ولم ضغنت فسفكت من الدم ما سفكت . أجل أردت أن أعلم هذا كله وفوق هذا أيضاً . ولكن عقلي لم يقدر على اسعافى ...

في المسرحية عدة شخصيات من التنار والعرب . لكن العناية تنصب على تامين ميران وابن وهب أكثر من الشخصيات الأخرى .

لا تعنى المسرحية برسم ملامح شخصياتها رسماً واضحاً . ولا تسعى إلى سر أغوارها والتغفل إلى أعماقها . وذلك لانتمائها إلى المسرح الفكري حيث تنصب العناية أساساً على تجسيد الأفكار وتوضيحها . من هنا لانجد هنا شخصيات من نوع

و دم . بل أفكار منسقة ومنظمة يسمى مؤلف المسرحية الى تجسيدها بواسطة هذه الشخصيات . ولو ان المسرحية تعيل احياناً الى ابراز البعد الاجتماعي والنفسي لبعض الشخصيات فتلقي الضوء مثلاً على نشأة ميران وطغولته . وكيف نشأ في بيئة فقيرة قاسية . كلها بؤس وشقاء وعذاب وخشونة . لاحنان فيها ولا شفقة احب ميران فتاة مسكينة . لكن أحد الجنود يقتلها حين تقاومه اثنا محاولته اغتصابها . الأمر الذي يدفعه الى تعلم القسوة والقتل للانتقام من هذا الجندي . حتى يصبح قاتلاً محترفاً ويصير ذبيح انسان أهون عليه من شربة ماء . ولا يصحو الا حين يرى حقيقة الكثر فيضد وجهها لوجه مع ماضيه . مع ذنوبه .

أما شخصية تاميش فتأتي نامية نتيجة للأحداث التي يمر بها فجائوق تغيره اذ تكشف النقاب عن سرائه . وتوضح خواصه الروحي وتعيد اليه الاحساس بانسانيته . انها تأسره :

تاميش . أنا أسير هذه المدينة . هذا أمر لاسبيل الى تكراته بعد الآن . هناك ممن تقتلك . تسحقك سحقاً . تنهب نقامك ذرة . ذرة . تضعبك . تهتك أسرارك ثم تحيلك حجراً . أما هنا فإن المرء يجد له ذاتاً . يكشف طريقاً . يستعيد رؤية طن أنه أضاعها . قد تكون جالوق مدينة كغيرها من المدن . ولكن روحها ولكن هواءها وأرضها تعيد للانسان احساسه بأنه انسان .. بات له غاية

من أجل ذلك يقتل تاميش ميران . لأنه يرى فيه صورة مجسدة للانسان القاتل الذي صار يكرهه . لقد كان ميران أتمودجاً نادراً لا يشورع عن حرام . ولا يعرف عن شيء . وكان صورة مثلي لفاضي الأسود الذي أراد تاميش أن يقطع كل صلته به بعد أن هزته جائوق هراً :

تاميش : .. وأحسست بيدي تمتد مرتجعة .. مهزوزة . لئسلى حنجري .. لتستقدم عزمي . لتتص على ذلك الأمس المائل أمامي .. على الجمعة التي كانت شاعثها تجرح عيني .. أجل . أجل . كان ذلك هروباً كان محاولة لقطع كل طريق .. لهدم كل جسر .. كان اعتاقاً مطلقاً من كل تبعة .

أجل كانت إغفاهه تنادي بي عن أمسي . عن يومي . عن مستقبلتي كنت لأسمع شيئاً لا أرى شيئاً لأرهد شيئاً . كانت عيني مغلقتين وكانت ارادتي غافية بيدي وحدها كانت بقطه تضرب . كانت تثار . كان قوة حبة كانت تسير

وهكذا تجعل جالوق تاميش يستعيد شعوره انساناً. وترجع اليه الروح التي اضاعها سنوات القتال الطويلة. فيصبح انساناً كله رقة وهو ما يرضه الى ان يكسر جنده بأن ينظروا هل خدش سهم من سهامهم احد جدران المدينة فيعيدوه كما كان. ويجولوا في الحدائق ليروا هل اقتطع احدهم زهرة من زهراتها. فيميدوا غربها. ويطلب اليهم أن يكسوا الدروب. حتى تعود نظيفة نقيه. ويربتوا على شعر كل طفلة ويقبلوا جبينها حتى تظلمن. وهو اذ ينتقل على هذا النحو. لا يستطيع الفرار من ماضيه المنيء بالمغازي والآثام. وينظر أمامه فلا يرى الا فراغاً وخواء يعوي في صدره عواء. لذلك لا يرى مفرأ من الانتحار. فبالصوت وحده يستطيع أن يصل الى غايته المنشودة. أن يمتلك جالوق التي امتلكته وهو حي.

تاميش، لم تريدني أن أخرج من المدينة بالين وهب؟

ابن وهب. لانقاذ حياتك من الموت.

تاميش - وبماذا تريد ان تتقضي؟ ألم أغز هذه المدينة؟ ألم أطأ أرضها؟ ألم أنتهك كرامتها؟

ابن وهب. بلى ولكنك حاولت امتلاكها فامتلكتك ولم تمتلكها. لقد صفرت أمامها فجمعتك كبيراً. وحنوت على ترابها ففتحت لك سعادها. ألم تقبل صدقك ميراث حبايها؟

تاميش: صدقت بالين وهب. لقد أردت امتلاك جالوق ولكنني لم أقفح.

ابن وهب. فلماذا لاتركها انز بيتاميش؟ لماذا لاانساه؟

تاميش: لانهي سأحاول مرة اخرى. سأمتلكها بموتي..

ومن شخصيات المسرحية. يهلول. وهو محبوب يعمل في قصر أمير جالوق. وتجمع هذه الشخصية بين الغفلة والحكمة. تكن الحكمة أغلب. وفيها خصائص مستمدة من شخصية المهرج الشعبي الشائعة في التراث العربي الشعبي. أما دور يهلول فيشبه دور الكورس في المسرح القديم. أي التعليق على أحداث المسرحية والأخبار ببعض الأمور التي تعمل على تطوير حدث المسرحية. وفي الوقت نفسه. ينطق بحكمه فكهة تسهم في الترويح عن النفس وهو يظهر في مطالع الفصل. ليلقي الضوء على مايجري ففي مطلع الفصل الثاني نراه يوضح لنا جو الأحداث ودلالاتها بحوار يجمع بين الحكمة والظرافة.

يهلول - يهلول هذا هو اسمي بل لعلة لم يكن اسمي ولكن الصق بي

تصادفنا ولكن... ماذا يضيرني أن يقال عني يهلول؟ أليس الأسماء أحياناً يخضع لها بعضنا بعضاً؟ ان هناك أشياء أصل الى فهمها. وان هناك أشياء لأصل الى

فهما . فأننا لأنهم مثلاً لم لا يكون للأشجار عيون في رؤوسها . وأنا لأنهم لم لا يكون  
للعناكب أسنان كأسنان البعوث . ولكن هنا لا يعني أنني أجد في الناس من هو أكثر  
مني ادراكاً . بهلول . هكذا يقال عني . ولكن الأسماء لا تعني شيئاً . أما هذه النصة  
هنا فلا ريب في أنها تعني شيئاً ترى لم أقيمت .

( ٦ )

وللعلم في المسرحية دور واضح . يتجلى في التمهيد للأحداث والنسب بها والتأكيد  
ان الأحداث مرسومة ولا بد ان تقع . ففي بداية المسرحية وقد صار التناثر في  
جالوق . بقص تأميش على جماعته حليماً مزعجاً يراه .

تأميش . - خيل الي انني كنت في أتون معصية ضارية أتعايل على ظهر جوادي  
بعثة وبسرة كأنني أسد مختال . وبفتة طالعت عيناى نجماً في السماء يسم لي  
فشدت على زمام جوادي حتى وقفت . فرأيت النجم يلوح لي بيد من نور ويشير  
الي فنكزت جوادي أريد أن أتبعه . فجعل النجم يقرب مني . وجعلت أقرب منه  
فكان يزداد ضخامة وكنت أنا أزداد ضؤولة حتى إذا ما دبرت على مقربة منه . مذ  
التجم بده الي صندوق مهترى . ففتح غطاءه ثم أشار الي فنزلت عن جوادي ثم  
دخلت الصندوق وأحسست بالقطاه يطبق علي . وبالصندوق بطير بي في الهواء .

وأنشأت أنفاسي تتلاحق متعبة مخنوقة . فقلت في نفسي لاشك في ان النجم يريد  
قتلي . وازداد خوفاً عندما سمعت ضليل سيوف يقرع غطاء صندوقي . وعندها  
ادركت ان ساعتني قد أذنت وان النجوم تدبر لموني . وسألت نفسي : ترى لم تحاول  
النجوم ان تشار مني ؟ هل خدشت ضياها ؟ هل أدبت سكانها ؟ هل بصفت على  
مهابدها ؟ وظلت هذه الائلة تفرع رأسي قرعاً . ولكن الصندوق مالبت ان تفتح .

ماكدت أرفع بصري حتى غشيه نور نباح لم أرله في حياتي شهياً . ثم رأيتني في قصر  
منيف تكاد كل صخرة فيه نصيه كأنها ثؤلثة . وخيل الي أول الأمر انني نركت  
وحدي . ولكن ألوف الوجود مالبت ان أطلقت من كل نافذة فتحاولت ان أمض يدي  
اليها أن أسألها اسمها ان أعرف منها أين أنا ولكن شيئاً ما فني جعلني أرتمد . لقد  
كنت عارياً . عارياً كما حدث لي الدنيا يوم ولدني أمي فوضعت يدي ست

يجب أن أضعهما وأردت الرجوع إلى الصندوق كي أستر فيه عروبي . ولكن الصندوق كان قد اختفى .

وهنا مايقع فعلاً لتاميش . بعدما تجعله جالوق يصحو ويرجع إليه شعوره الانساني . فيفكر في ماضيه وما اقترفته يده من جرائم فيرى نفسه أمام ذنوب كبيرة . لايمكن نياتها أو الهرب منها الا بالموت .

ومن العبد يتعلم أيضاً ابن وهب . فهو حين كان طفلاً . يترك مع أحد أصدقاء أبيه جالوق بحثاً عن اللآلئ والجواهر في بحار الهند والصين . وذات ليلة وهو على ظهر مركب . يستلم لعمود فيرى فيما يرى النائم انه مقبل على مدينة عظيمة . بنيت جدرانها وبيوتها من اللؤلؤ .

وهناك يرى بيتهم في أحد منعطفات المدينة . فيعرف ان المدينة لم تكن الا مدينتهم . ولما لفاق سأل صديق أبيه ان يعيده إلى جالوق . حيث أخذ يعمل فيها يحث من حجارتها فاذا بها تنقلب إلى لآلئ .

( ٧ )

أما حوار المسرحية فيأتي حافلاً بالمعاني والافكار العميقة والتلميحات الذكية . لكن هذه المعاني والتلميحات تغلب أحياناً هدفاً وغاية في ذاتها . إذ تتحول إلى مناقشات فكرية طويلة تضعف الحركة في المسرحية وتعطل سير أحداثها

واللغة التي صيغ بها الحوار لغة فضحى وذات خصائص توفر فيها شيئاً من المثانة والجزالة . وهي في الوقت عينه لغة أدبية وليست لغة درامية حتى يخيل للبنا ان المؤلف كتب المسرحية للقراءة وليست للتمثيل . فاللغة عامة لغة بيانية وتصويرية تعتمد على التشبيه والاسمارة والمجاز :

تاميش . ومن ريحانة هذه ؟

ميران . ابنة الأمير داود

تاميش . أهي صببة يافعة ؟ أهي امرأة كهنة .

ميران . بل فتاة في ريعانها . كأن أربع عمر مكانيه يقسم بين أصلاها



تاميش ، وماذا تعرف عنها ؟  
ميران . إنها ذكبة حليلة نكاد لا نتكلم الا ههنا . لها رقة الندى على شفاة الزهر  
وقلب أسد في أهاب ملاك .

لذلك نرى الحوار في بعض مواضع المسرحية يكاد يكون شعراً .  
تاميش ، ألم تسألني ماذا كنت أريد أن أفعل بالكنتز ؟

\* أريد أن أبنى به مدينة لا يعيش فيها الا الأطفال ... مدينة لا رعب فيها ولا  
سلاح . مدينة لا تشرب الضغائن ولا تفسر أناملها في المنام . جميلة كوجه .  
طفل .. بريئة كوجه طفل .. سماؤها دائمة الزرقة وينابيعها لا تعرف النضوب .  
حتى أشجارها لا تحمل الا اللآلئ ...

وعلى الرغم من تمكن المؤلف في اللغة ، ظهرت بعض الاغلاط في لغة المسرحية  
منها .

ربعانة : كلا يا عماء . ولكن هناك أشياء لأصل الى فهمها وكلما ازديت بحثاً عن  
أسبابها وغاياتها كلما ازددت ايماناً بأنني أمام باب موحد ... والصحيح حذف  
( كلما ) الثانية . ومن ذلك :

بهلول : سأبوح لكما بسر . لقد نصح الامام ابي الأمير داود ... والصحيح ( لقد  
نصح الإمام للأمير .. )

ولأن المسرحية تنتمي الى المسرح الفكري . أصبحت لغة شخصيات المسرحية من  
العرب والتتار . واحدة . فله يظهر فيها اي اختلاف باختلاف جنس الشخصية او  
مستواها الثقافي والاجتماعي .

( ٨ )

تضعف الدراما في بعض أجزاء المسرحية حيث لا يكون ثمة فعل . بل قص  
وحكاية يشيعان في الحوار . الأمر الذي يجعل هذا الأثر الأدبي أقرب الى انقصة منه  
الى المسرحية . مثال ذلك .

ميران . كانت طريقي الى سمرقند تمر بكوخها

كانت تميش مع امها العجوز . أما أبوها فقد مات . وكانت تسمع وقع حواجر حمادي  
فتخرج من كوخها فأرسي في يدها شيئاً مما أرسلت به  
ابن وهب . ألم تكن تثقي بها عند عودك من السوق ؟

ميران : بلى . كنت أمر بكوخها مرة اخرى عند الأسيل فتخرج ابي ثم يطلق  
الى غيضة قريبة فتحلر فيها صامبين كأننا كنا نعمل ان هناك كلمة . يمكن ان  
نقولها .

المقالة الادبية قطعة ثرية محدودة في الطول والموضوع . تكتب بطريقة عفوية سريعة خالية من الكلفة والرهق . وشرطها الاول ان تكون تعبيراً صادقاً عن شخصية الكاتب . (١٠٠) ومن خصائصها :

١ - تكتب المقالة نثراً وليس شعراً . لهذا تدرس ضمن: انواع وفنون النثر . وتستش من ذلك آثار قليلة كتبت شعراً مثل ( مقالة في الانسان ) للشاعر الانكليزي بوب .

٢ - الطول المعتدل : فالمقالة ليست طويلة اذ تأتي في بضع صفحات . وذلك لانها لا تتناول كل الافكار والحقائق المتعلقة بموضوعها . كما هو الشأن في البحث . وانما تتناول جانباً او زاوية محددة منه .

٣ - العفوية : لاتخضع المقالة في الغالب للمنهجية والتكلف والنظام الدقيق . لانها - كما يقول بعض النقاد - نزوة عقلية لا ينبغي ان يكون لها ضابط من نظام . هي قطعة لاتجري على نسق معلوم . ولم يتم هضمها في نفس كاتبها .

٤ - الذاتية : تتميز المقالة من الاجناس الادبية الثرية بالطابع الذاتي الذي يجعلها تعبيراً مباشراً عن الرؤية الذاتية لكاتبها وخبراته . فالمقال ليس حسداً من المعلومات وليس كل هدفه ان ينقل المعرفة . بل لابد الى جانب ذلك . ان يكون مشوقاً . ولا يكون المقال كذلك حتى يعطينا من شخصية الكاتب بمقدار ما يعطينا من الموضوع

ذاته . شخصية الكاتب لا يد أن نرى في مقاله . لا في الموضوع فحسب . بل في طريقة تناوله الموضوع وعرضه آياه . ثم في العنصر الذاتي الذي يضيفه الكاتب من

خبرته الشخصية وممارسته للحياة العامة . « (١٣) . شخصية الكاتب تتجلى واضحة وقوية في المقالة عندما ينظر الى الامور من وجهة نظره الخاصة . ويتجه اتجاهاً خاصاً يمثل في النظر الى زاوية مضادة لكل موضوع يذ له . من امثلة ذلك مقالات ابراهيم المازني . ومنها مقالة عنونها ( اسائذي ) . لا يتحدث فيها المازني عن علموه من الاساتذة . بل عن الفقر والضعف . فهو يقول « اسائذي الاول الفقر هو الذي اثنى القوة والقدرة على الكفاح وعلمني التسامح والترفق والعطف . وابشار الحسنى وعودتي ضبط النفس وتوخي الاتزان . وجنيتي الضعف والفظاظة . وجيب التي الفقراء وفتح عيني على القيم الحقيقية للناس والاشياء والحوادث .. » (١٤) .

٥ - الاسلوب الخاص والتميز الذي يثير الانفعال ويستند الى الخيال والعبارات الموسيقية والصور الموحية . واستخدام عناصر التشويق من مثل او حكاية . واختيار بداية جاذبة ومشوقة . وخاتمة تعطي القاري شعوراً بالافتتاح والرضا باكمال الموضوع . في مقالة لاحد امين عنونها ( بساطة العيش ) نجد بداية تقليدية عبر مشوقة « تعجني الحياة البسيطة لانعتيد فيها ولا تركيب . واكره ماكره التكلف والتصنع وتعقيد الحياة وتركيبها » . على حين نجد في مقالة ( قميص السعادة ) لركبي نجيب محمود بداية مشوقة تثير شغفتنا وفضولنا فتتخصص لقراءتها « يحكى ان رجلاً ضاق بنفسي وضاقت به نفسه . وملّ الحياة وملته الحياة . لا يكاد يستقر في مكانه من مأواه حتى يخرج ... » .

وعلى الاجمال ان ، موضوع المقالة وقيمتها الجمالية كل لا يتجزأ . فليس فن المقالة مقصوراً على ادواته الجاذبة . من الفاظ مستخيرة وصور دقيقة وايقاعات متنوعة . وانما قيمة المقال في عظمة موسوعه واهميته . وما يحوي من اراء قيمة تثير شغف القاري . واهتمامه « (١٥) .

تطورت المقالة الحديثة في نوعين رئيسين هما المقالة الذاتية والمقالة الموضوعية أما الذاتية فهي التي تعنى باراز شخصية الكاتب وتعتمد الاسلوب الادبي الذي يشع بالباطنه ويسند الى الصور الخيالية والصنعة اليبية . وأما الموضوعية فهي التي

(١٣) محمد بن اسعيل . ادب وموده ص ٢٨٩

(١٤) مصطفى عبداللطيف الحرشي . الفن الادبي . ص ٤١

(١٥) المرجع نفسه ص ٤٠

تعنى بتجلية موضوعها بسيطاً وواضحاً ، ونحرص على التقيد بما يتطلبه الموضوع من منطق في العرض ، وتقديم المقدمات واستخراج النتائج . لكن كليهما نتبع من منحن واحد هو رغبة الكاتب في التعبير عن شيء ما ، وقد يكون هذا الشيء تأملاته الشخصية في الحياة والناس فيكتب مقالة ذاتية . وقد يكون موضوعاً من الموضوعات فيعمد الى المقالة الموضوعية . (١٣٥)

نشأت المقالة الحديثة في الادب الاوربية في القرن السادس عشر وارتبطت نشأتها بالصحافة ، ويعتد الكاتب الفرنسي مونتين ( ١٥٣٢ - ١٥٩٢ ) مشيخ المقالة الحديثة .

عرفت المقالة عند مونتين عندما أثر العزلة في قلعة تاريخية وشرع يقرأ كتباً مختلفة في الفلسفة والادب والاجتماع ، وكان من عاداته ان يقنص من هذه الكتب الحكم الاخلاقية والامثال والنوادر . وان يعلق عليها تعليقات قصيرة ذات طابع شخصي . واجتمع له في ذلك شيء غير قليل . وفي نلت يوم من عام ١٥٧٢ شرع يجمع ما نشابه من الحكم والامثال بعضها الى بعض ويرد فيها بخلاصة تأملاته عنها فاذا بها تكون قطعة تثرية خاصة وتكون الفصل الاول من كتاب بدأ يفكر بتأليفه لنفسه وكأنه لا يقصد الى الطبع . ولئن يكون هذا الكتاب اكثر من هذا التجميع والتعليق الشخصي على كل قطعة مجمعة . وعد كل قطعة فصلاً والمفصل رقم وعنوان ١٦١٠ . وصدر الكتاب في عام ١٦٨٥ . وبصنورة ولدت المقالة الحديثة .

مرت مقالات مونتين بطورين . في الطور الاول غلب على مقالاته الاقتباس . وله يظهر فيها - الا قليلاً - العنصر الذاتي . لكنه في الطور الثاني شرع يستعد عن الاقتباس . وبمبيل الى تغليب العنصر الشخصي على ما يكتب . ومع ذلك لم يتخل كلياً عن الامثال والحكم المأثورة التي راح يدعم بها افكاره في كلامه على تجارة الحاسة وتأملاته الذاتية

اما التراث الذاتي للمقالة الحديثة فهو الكتاب الانكليزي بيكون ( ١٥٦١ - ١٦٢٦ ) الذي قرأ مقال مونتين وكتب بعدها مجموعة من المقالات التي غلب عليها الطابع الموضوعي الذي تمثل في سيطرة الحكم والدواعظ والنوادر الاخلاقية والادبية عليها .

١٣١ - محمد يوسف ، مرامحها من ٩٦ - ٩٧ .  
١٣٢ - علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الادبي ، ص ٢٦٦

أما ما يخص الأدب العربي فقد عرف أدبنا القديم فناً أدبياً شبيهاً بالمقالة . هو فن الرسائل ولا سيما الرسائل العلمية التي تتناول موضوعاً واحداً بشيء من الأيجاز . ومن وجهة نظر كاتبها مثل رسائل الجاحظ . وكان من الممكن أن تتطور هذه الرسائل وتكون بواكير المقالة الحديثة لولا ما طرأ على النشر العربي . منذ القرن الرابع الهجري . من ميل إلى الصنعة والزخارف اللفظية التي قصت على حيوية النشر وحولته إلى صناعة لفظية .

عرفت المقالة الحديثة في أدبنا الحديث في القرن التاسع عشر نتيجة لانتقالنا بالغرب وإطلاعنا على آدابه . ونتيجة لإنشاء الصحف والمجلات في الوطن العربي ومن الكتاب الذين برزوا فيها الشيخ محمد عبده ومصطفى لطفى المتفوطى وطه حسين وأبراهيم العازنى وأحمد أمين وجبران خليل جبران وزكى نجيب محمود . واليك مقالة لزكى نجيب محمود تجدها في المختارات .

## مراجع الفصل السادس

- ١ - الأردس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة تيريني خشبة ، سلسلة الألف كتاب ، القاهرة ، بدون تاريخ .
- ٢ - رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط ٢ القاهرة ١٩٧٠ .
- ٣ - سيد حامد الساج ، القصة القصيرة ، سلسلة ( كتابك ) ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧ .
- ٤ - طه حسين ، دعاء الكروان ، دار المعارف بمصر - بدون تاريخ .
- ٥ - عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، دار المعارف بمصر ، ط ٢ ، ١٩٦٨ .
- ٦ - عدنان خالد - النقد التطبيقي التحليلي ، سلسلة ( اتفاق ) بغداد ، ١٩٨٩ .
- ٧ - علي الراعي ، فن المسرحية ، كتب للجميع ، القاهرة ١٩٥٩ .
- ٨ - فيركور : صمت البحر ، ترجمة وحيد النفاش ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٦١ .
- ٩ - محمد يوسف نجم ، فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ط ٢ ، ١٩٥٩ ، فن المقالة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٤ ، بدون تاريخ .
- ١٠ - مصطفى عبد اللطيف السحرتي : الفن الأدبي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة - بدون تاريخ .
- ١١ - ملتون ماركس ، المسرحية كيف ندرسها وتنبؤها ، ترجمة فريد حمور ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٦٥ .



## الفصل السابع

### المنهج النقدي

المنهج التاريخي

المنهج التأثري

المنهج النفسي

المنهج الاجتماعي

المنهج البنيوي





بدأ النقد في العالم ساذجاً . خطرياً وتأثيرياً . يقوم على الاستحسان او الاستهجان . من غير تحليل . لكنه شرع ينمو ويتطور مع صعود الانسان وتقدمه في مدارج العلم والحضارة . اذ صار النقد يعرف القواعد والاصول . فيعمل للاحكام التي يصدرها . ويتخذ طرفاً ومناهب مختلفة في فهم الادب وتفسيره وتقويمه . فكان ان ظهرت مناهج نقدية متنوعة هي نتاج فلسفات وتيارات فكرية عرفتها الانسانية عبر مسيرتها الطويلة . وفيما يأتي عرض موجز لخمس من هذه المناهج هي : التاريخي والتأثري والنفسى والاجتماعي والبنوي .

## المناهج التاريخية :

يقوم المنهج التاريخي على دراسة الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية للعصر الذي ينتمي اليه الادب . ويتخذ منها وسيلة او طريقاً لفهم الادب وتفسير خصائصه واستجلاء كوامنه وغوامضه . لان اتباع هذا المنهج يؤمنون بان الاديب ابن بيئته وزمانه . والادب نتاج ظروف سياسية واجتماعية يتأثر بها ويؤثر فيها . بحارة اخرى يعنى المنهج التاريخي اساساً بدراسة العوامل المؤثرة في الادب وصلته بزمانه وعصره . هـ فمعرفة التاريخ السياسي والاجتماعي لازمة لفهم الادب وتفسيره . وكثيراً ما يستحيل فهم نص ادبي قبل دراسة تاريخية عريضة . والكتب صدى لما حولها من امور . ونحن معرضون للخطأ في فهم وتقدير آراء الادباء واخيلتهم عالم نلاحظ صلتهم بمصورهم . واذا كان الاديب ثمرة بيئته وعصره . فقد لا يكون نابعة او عبقرياً لو تقدم عصره او تأخر عنه مادامت عوامل البيئة قد وجهته هـ (١١)

للتاريخية معنيان عام وخاص . أما العام فيعني ان ننظر الى الفرد في علاقاته بالتطور البشري . والى الادب والحركات الادبية تبعاً للتطور الاجتماعي والسياسي والديني . ويرتبط هذا المعنى للتاريخية بالفلسفة اكثر منه بالادب والنقد . وأما الخاص فيعني ان يرتبط الحدث بزمن . ومن ثم تقسيم الادب الى عصور وصفات كل ادب من كل عصر وعلاقة هذه الصفات بالصفة الغالبة للعصر في منحاه السياسي الغالب . وهذا المعنى هو المقصود هنا من ( التاريخي ) (١٢)

(١١) ناصر حسن مهدي . المناهج النقدية . ص ١٨١ - ١٨٢

(١٢) علي جواد الطاهر . مقدمة في النقد الادبي . ص ٣٦٧

إن « المنهج التاريخي في النقد - شأن أي منهج - حاسر إذا فقد فيه صاحبه توازنه زلت به قدمه واختل ميزانه. وصار مؤرخاً أو جماعة. وحكمه العصر بمفاهيمه وحكمه. وصار النص الأدبي لديه مادة للتاريخ. ولم يصر التاريخ مادة للنقد. ويقتضى هذا أن يحدد الناقد - منذ البداية - علاقته بالتاريخ. هو ناقد له المؤهلات اللازمة. صميم عمله النص الأدبي بما فيه من حياة العواطف والاختلة. وهو يستعين بتاريخ العصر ونظمه السائدة على استجلاء النص الأدبي. وأدراك ماخباته الزمن وراء حروفه والعلم بما تضمن - أو أشار إليه - من وقائع وأحداث ومواقع وإعلام. وتحديد ما كان لالفاظه ومصطلحاته من دلالات خاصة. » (١٥)

يعد الناقد الفرنسي نين من النقاد الأوائل الذين استخدموا المنهج التاريخي في دراسة الأدب. فقد ذهب إلى وضع الأثر الفني في مجموعة، يرتبط بها الأثر وتفسر هي الأثر، والمجموعة هي إنتاج الفنان نفسه والجماعة الفنية التي ينتمي إليها والمجتمع الذي أنتجها. من هنا جاءت هذه القاعدة، لكي تفهم اثرأ فنياً أو فناناً أو جماعة من الفنانين. فلا بد من أن تتصور بدقة الحالة الفكرية والأخلاقية العامة التي ينتسب إليها الأثر أو الفنان أو جماعة الفنانين. فهناها يكمن التفسير الأخير. وهاتنا يكمن السبب الأولي الذي يحدد مسواه. (١٦) وعند تين أن الأدب يعهم ويفسر في ضوء عناصر ثلاثة هي الجنس والبيئة والعصر. وقصد بالجنس الصفات التي يرثها الأديب وتؤثر فيه. والعصر هو الأحداث السياسية والاجتماعية التي تكون طابعاً عاماً يترك آثاراً عظيمة في أدب الأديب. والبيئة هي البيئة الجغرافية التي يعيش فيها الأديب وتؤثر فيه. أما ما يخص الأدب والنقد العربي. فيعد طه أما ما يخص الأدب والنقد العربي. فيعد طه حسين أبرز من استخدم هذا المنهج في دراساته عن الأدب العربي القديم مثل (حديث الأربعاء) و (تجديد ذكرى أبي العلاء). وما جاء فيه « ليس الغرض في هذا الكتاب أن نصف حياة أبي العلاء وحده. وإنما يريد أن يدرس حياة النفس الإسلامية في عصره. فلم يكن لحكيم المعرفة أن ينفرد بإظهار الزهرة المعادية أو المعنوية. وإنما الرجل وماله من آثار واطوار نتيجة لازمة وثمرات ناضجة لظلماته من العائل. اشتركت في تأليف مزاجه وتصوير نفسه. من غير أن يكون له عليها سيطرة أو سلطان من هذه العائل المادي والمعنوي. ومنها ما ينسب للإنسان به حلة. وما

(٢) المرجع نفسه. ص ٢٤٨

(١) انظره ريشار. النقد الفني. ص ٢٧ -

بينه وبين الانسان اتصال . فاعتدال الجو وصفاءه ورقة الماء وغنوبته وخصب الارض وجعل الربى ونقاء الشمس وبهاؤها . كل هذه علل مادية . تشترك مع غيرها في تكوين الرجل وتشيء نفسه . بل في الهامة ما يرضى له من الخواطر والآراء . وكذلك ظلم الحكومة وجورها . وجهل الامة وجمودها . وشدة الآداب الموروثة وخشونتها . كل هذه او نقائضها تفعل في تكوين الانسان عمل تلك العلل السابقة . والحطأ كل الخطأ ان تنظر الى الانسان نظراً الى الشيء المستقل عما قبله وما بعده . ذلك الذي لا يتصل بشيء مما حوله . ولا يتأثر بشيء مما سبقه او احاط به . ذلك خطأ . لان الكائن المستقل هذا الاستقلال لا عهد له بهذا العالم .

انما يتألف هذا العالم من اشياء يتصل بعضها ببعض ويؤثر بعضها في بعض .. واذا صح هذا كله . فابو العلاء ثمرة من ثمرات عصره . قد عمل في انضاجها الزمان والمكان والعدل الميانية والاجتماعية والحال الاقتصادية ... فالمؤرخ الذي لا يؤمن بالمذاهب الحديثة . ولا يصطنع في البحث طرائقه الطريفة . ولا يرضى ان يعترف بما بين اجزاء العالم من الاتصال المحتوم . ولا ان يلم بان الشيء الواحد على منفرد وظأته انما هو الصورة لما اوجده من العلل . ولا يطمئن الى ان الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان . المؤرخ القديم الذي يرفض هذا كله . ولا يعيل اليه . منزوم مع ذلك ان يبحث عن حياة الامة الإسلامية . اذا بحث عن حياة ابي العلاء فانه ان لم يفعل ذلك . استحال عليه ان يفهم الرجل او يفندي من امره الى شيء . ٤٠٠

من أجل ذلك خصص طه حسين باباً شغف حبيراً كبيراً من الكتاب ( نحو ثلثي الكتاب ) . درس فيه زمان ابي العلاء ومكانه وشعبه والحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية في عصره . وقبيلته واسرته . ليرى اثر ذلك كله في شعره وادبه .

## المنهج التأثري او الانطباعي :

تعني التأثرية او الانطباعية ان يقوم النقد على وصف الانطباعات والاحاسيس التي تشرك مرادة النص الأدبي في نفس الناقد . بدلاً من تفسير النص الأدبي في ضوء ... غنصة . وانحك عليه على وفق قواعد واصول ربما يكون النص بعيداً

بدأت الانطباعية أولاً في ميدان الرسم فهي يوم من عام ١٨٧٧ وقف الرسام الفرنسي كلود مونييه على الهاتف وفتح نافذة غرفته قرأ البحر والشجر والطبيعة . فترك ذلك في نفسه أثراً خاصاً نفذ إليها عن طريق حواسه فامسك بالريشة ليرسم . لا يرسم البحر والشجر والطبيعة التي رآها بعينيه . وإنما ليرسم الأثر الذي تركه مجموع ذلك المنظر في نفسه بظلاله وانعكاساته وما اشاعه في وجدانه من مشاعر واحساسات . رسم هذه اللوحة واطلق عليها اسم ( الانطباع ) . وبعد عامين أقام مونييه وأخرون معرضاً سمي بمعرض الانطباعيين . وهكذا ظهرت الحركة الانطباعية في الفن ثم انتقلت الى ميدان الادب عندما شرع اديباء في طليعتهم الأخوان كونكور يسعون الى ان يرووا عن طريق اللغة الانطباعات العابرة والظلال الاكثر دقة للاحاساس من دون تحليلها عقلياً . والاسلوب الانطباعي هو اسلوب فني يصحى بالتحرف في سبيل الانطباع ويحذف كل الكلمات التي لا تون لها وغير ذات تعبير . ولا يبقى الا الكلمات التي تنتج الاحاساس . أما فيما يخص النقد فقد اقترنت الانطباعية بعلمين فرنسيين هما أناتول فرانس وجيل لستر (١٦) .

شاع المنهج الانطباعي في النقد في اواخر القرن التاسع عشر . خلال اجواء وظروف ساد فيها رد فعل قوي على المناهج النقدية السياقية ( التاريخية والاجتماعي والعلمي ) . كان رد الفعل يرجع الى عدة عوامل منها ظهور نظرية الفن للفن التي نادى بالعزلة الجمالية وانطواء الفن الجميل على ذاته في الوقت الذي كشف فيه السياقيون عن العلاقات المتبادلة بين العمل الفني واشياء اخرى خارجية . وكثيراً ما طمسوا القيم الجمالية للعمل الفني او تجاهلوا . لهذا انتقلت حركة ( الفن للفن ) الى الطرف المضاد للنظرية السياقية . فضلاً عن ذلك بدت المناهج السياقية . او مايسوا انه اشهر فرونها . في نهاية القرن التاسع عشر . بدت كأنها اخفقت . وذلك لانها وضعت تصميغات مفصلة للتفسير ( المنشوء ) الكامل للفن . غير ان هذه التصميغات ظلت مجرد تصميغات حسب . اذ لم يبد مسكناً تفسير الفن او الفنان على انها مجرد نواتج للقوى النفسية والاجتماعية . ذلك لان العميقة الفنية لا يمكن تفسيرها بالطريقة نفسها التي تفسر بها الجاذبية . وفي الوقت نفسه نأثر اولئك الذين قادوا الثورة على المناهج السياقية بالنظرية الوجدانية تأثراً قوياً . تلك النظرية التي ترى ان الفن انفعال . كما قال اوسكار وايلد (١٧) .

(١٦) طلي جويل الطاهر . مقدمة في النقد الادبي . ص ١١٩ - ١٢٢

(١٧) جوردن ستولتيزر . النقد الفني . ص ٣٤٤ - ٣٤٦

شكّت الانطباعية في جميع القواعد النقدية ، ورفضت ان يحكم على الفن والادب بالقواعد والتطبيقات . ولم تنز في التاريخ وعلم النفس والعلوم الاخرى مايفيد النقد او الناقد . كما رفضت الوظائف المألوفة للنقد مثل تفسير العمل الفني او تقويمه باصدار الحكم عليه . والنقد الفني - كما يرى الانطباعيون - ليس له غرض وراء ذاته . يقول اناتول فرانس ، ان النقد الموضوعي لاوجود له . مثلما ان الفن الموضوعي لاوجود له . وكل من يقدّمون انفسهم فيعتقدون انهم يضعون في اعمالهم اي شيء غير شخصياتهم . إنما هم واقعون في اشد الاوهام بطلاناً . فحقيقة الامر هي اننا لانستطيع ابداً ان نخرج عن انفسنا . والناقد الحقيقي عنده - هو الذي يروي مفاسد روحه بين الاعمال الفنية الكبرى . - وهو يسجل ويصف تلك الافكار والصور والاحوال النسبية والاتصالات التي يثيرها فيه العمل الفني .

أما النقد الذي وجه الى الانطباعية فهو انها لاتصنع حدوداً لما يقوله الناقد . اذ في استطاعته ان يتحدث عن اي شيء وكل شيء . وخروجها عن النطاق الجمالي . فالناقد الانطباعي لا يكون له في كثير من الاحيان شأن بالتركيب الباطن للعمل الفني وقيمته . وفي الوقت نفسه تشجع الانطباعية عمداً على الخروج عن الموضوع في العمل المتقود (١٤)

في النقد العربي الحديث يمارس هذا المنهج النقدي الادباء الذين يكتبون النقد . والصحفيون . ومن نقادنا الذين مارسوه محمد مندور في بداية حياته النقدية . وتمثل ذلك في كتابه ( في الميزان الجديد )  
 وايدك انودجاً مما جاء في الكتاب . وهو نقد قصيدة ( أخي ) لميخائيل نعيمة . دعنا ننظر في ( أخي ) قصيدة ميخائيل نعيمة . فعنده سنجده ما نريد كوزاً لا مثيل لها في لغتنا . كوزاً تثبت في المقارنة لاروع شعر اودبي .

قصيدة وطنية قيلت في اواخر الحرب الماضية او بعدها . فهي انما نسميه ادب الصلابات الذي كثيراً ماتناقش في امكان اعتباره ادباً خالداً اولاً . وفي غنائه بانتضاء ظروفه او بقاءه بعدها . بل وفي طبيعة هذا البقاء . اهو على نحو مايقى الوثائق التاريخية مغبرة في نار المحفوظات ام كأدب ذاته الحياة . دائم الهمز للنفوس

أخي إن ضج بعد الحرب غربي بأعماله  
وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش ابطاله  
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا  
بل اركع صامتاً مثلي بقلب خاشع دام  
لمبكي حظ موتانا

نفس مرسل وموسيقى متصلة . فالمقطوعة وحدة تمهد لاختتامها . وفي هذا  
ما يشع النفس . ألا ترى كيف يهدك للصورة التي يدعوك الى مشاركته فيها . اذا  
ضج الغربي بأعماله وقدم موتاه وعظم ابطاله . فلا تهزج للمنتصر . ولا تشمت  
بالمهزوم لانه لا فضل لك في هذا ولا ذاك . وما انت بشيء . وانت احق بان تحزن  
واجدر بان يخشع قلبك فتركع صامتاً لمبكي موتاك . اي ألقه في الجو . واي قوة في  
اعداده ؟

« أخي . فانا اذا شريكه في الانسانية . وانا قريب منه وهو قريب مني . ومتى  
قرب استطاع ان يمس لانني سامعه . وبشجيني صوته الرقيق القوي المباشر .  
وهو ينقل الي قوة احسانه بفضل قدرته على اختيار اللفظ الذي يستفد الاحسان  
ان ضج غربي بأعماله « والضجيج لفظ بالغ القوة لجرس حروفه وقوة ايحائه .  
وهو يضح « بأعماله « لا بالمبالغات الكاذبة . الغربي يقدر من ماتوا وهذه  
الفاظ لينة جميلة مؤثرة غنية . فيها قدسية الدين . فيها نبل الوفاء . فيها حلال  
الموت . مشاعر شتى تجتمع الى النفس ثروة رائعة وهو . يعظم بطش ابطاله .

اي قوة في تتابع هذه الحروف المطبقة ظاء ثم طاء وطاء . أعد هذه الجملة على  
سمعك ثم انصت الى قوتها التي تملأ فمك كما تملأ الاذن . ثم ان التعطيل غير  
التحية او التجميل . والبطش غير التجاعة او الاقدام . البطش شيء يصق وهو  
يدعوني الى « ألا اهزج لمن سادوا . والهزج غير الضح . الهزج غداء . وانسيادة لفظ  
حبيب الى النفس . مثال تهفو اليه . ونهنا فهو يحركها ونه فيه اصداء سدوية . ولا  
تشمت بمن دانا « والشماتة شعور خسيس تكرر في هذا اللفظ لكثرة مروره بتفوتنا  
جميعاً . لفظ يحمل شحنة من الاحاسيس . وما احقرها شماتة تلك التي نستعجبها  
لنن دان . نعم ما احقر ان تشمت من جثة هامدة ! بل مالي ضعف من قوة الشاعر  
وفي قوله « من دانا « ما يشيرني فوق ما تشيرني الحث والاشلاء . لان . من دانا . قد  
دل والدل اشق على النفس من الصوت . وانموت كرامة إن لم يكن يد من  
لهول . . .

## المنهج النفسي

عرف المنهج النفسي في مطلع القرن العشرين مع تأسيس علم النفس التحليلي على يد فرويد . وصدور دراساته . وفي مقدمتها ( تفسير الأحلام ) . تلك الدراسات التي كشفت عن قوى النفس الثلاث الأنا والهو والأنا الأعلى . واثار اللاشعور في سلوك الإنسان ومختلف نشاطاته . والمقد والامراض النفسية التي تصيب الإنسان مثل انفصام الشخصية والرجسية وعقدة اوديب .

لكن جنور التيار النفسي في الدراسات التقليدية تمتد الى زمن بعيد فعلى سبيل المثال . فطن ارسطو الى العلاقة القائمة بين الادب والنفس الانسانية . ورأى للمسرحية ( المأساة ) - كما عرفنا - وظيفة نفسية ساعاها ( التطهير ) وفصد به ان مشاهدة العساة تثير عند المتفرج عاطفتي الشفقة والخوف ومن ثم يتخلص منهما أو يتطهر ويحل الاعتدال والائزان محل الاسراف والحدة في عواطفه وانفعالاته .

وفي الوقت نفسه يعد الناقد الفرنسي سانت بييف من الممهدين لظهور المنهج النفسي وذلك لانه ربط بين حياة الاديب وشخصيته وتواجه . وذهب الى اننا اذا استطعنا ان نكتسب معرفة بحياة الاديب والمؤثرات الرئيسة فيه . امكننا ان نصل الى فهم صحيح لاثاره الادبية . كتب فرويد واتباعه عدداً من الدراسات النفسية في الفنون والاداب . شخموها فيها الصلة الوثيقة بين شخصيات الفنانين والادباء وخصائص فنونهم واستخدم الفرويديون العمل الفني على انه وثيقة يكشف تحليلها عن القوى النفسية اللاشعورية في شخصية الفنان . كما ربطوا بين العمل الفني وما يعرفه أو يستج عن التكوين النفسي للفنان . وبعبارة اخرى سلك الفرويديون في دراساتهم مسلكين . أما الاول فهو استخدام العمل الفني وثيقة نفسية لدراسة وفهم شخصية الفنان وما فيها من عقد ونمراض . وأما الثاني فهو اتخاذ شخصية الفنان أو نفسيته وسيلة أو اداة لفهم وتفسير العمل الفني . ومن الواضح ان النظرة الاولى لا تهتم الا علم النفس . أما النظرة الثانية فكثيراً ما كانت ذات نفع حرييل في التمد التفسيري . وخاصة عندما تكون رمزية او غامضة أو ملثوية . بل ان اعظم ما اسهمت به الفرويدية قد يكون اظهارها لثراء امضامين الرمزية في اعمال متعددة . والمعاني الكامنة الخفية التي انبثقت منها . وقد تمكنت الفرويدية



من اظهار ذلك عن طريق كشفها لاصول هذه الرموز في حاجات الفنان ودوافعه النفسية. (١٤)

لعلّ لوضع مثال على ذلك تفسير المنهج النفسي لضمين روايات كافكا مثل (المحاكمة) و (القلمة) . في الاولى يلقي القبض على بطلها ذات صباح ولا يعرف الاتهام للموجة اليه . وهو لا يسجن ولا يقدم للمحاكمة . لكنه هو نفسه يبذل كل جهد لمقاومة من يتهمونه ومواجهتهم . غير انه لا يتسكن من ذلك ابدا . وفي النهاية يأتي جلائوه لأخذه فيسبر معهم طائعا مختاراً ويطعمن في مقتل ويموت - كما يقول . كالكتب . وفي الرواية الثانية يعتمد البطل بان السلطات في ( القلمة ) طلبت اليه ان يقبل وظيفة مشرف فيها . فيرحل الى المدينة التي تقع فيها القلمة ويحاول الاتصال بهذه السلطات . لكنه لا يستطيع الوصول اليها لان القلمة اعلى من المدينة . وتنتهي محاولاته لمقاومة من هم اعلى منه بالاخفاق . لكنه لا يستسلم . بل يشارب من اجل الوصول الى من في القلمة . غير ان اخفاقه يستمر واخيراً يموت دون ان ينجح في تحقيق هدفه .

(إن هذا المضمون الرمزي لكلا الروايتين يمكن ان يفهم في ضوء رسالة كتبها كافكا الى ابيه . شخص فيها بامانة مؤلمة ودقة شديدة علاقته بابيه منذ الطفولة . اذ وصفه فيها بأنه صريح وقوي . كما رسم صورة لنفسه قال فيها . انه منطوّر على نفسه ولا جدوى منه . ولما كان الاب على ما هو عليه . فانه كان يطلب الى ابيه مطالب لا يستطيع كافكا ان يحققها . لهذا يخاطبه في رسالته بقوله انك بوصفك ابا . كنت اقوى من اللازم بالنسبة اليّ . . . ومن هنا كان ذلك الرعب الهائل الذي يشه ابوه فيه . ولما كان كافكا يعترف بالتزاماته نحو ابيه . فان اخفاقه حلق لديه احساسا بنفسه لاحد له . ويشير كافكا في رسالة الى حادثة وقعت له في السوات الاولى انطبقت في ذاكرته انطباقاً مباشراً . ظلمت في احدى الليالي انادي طالباً ماء . وانا واثق ان ذلك لم يكن راجعاً الى انني كنت عطشان . بل ربما كنت من جهة اريد ان اضيق الناس وكنت من جهة اخرى اريد ان اتلى . وبعد ان اخفقت عدة تهديدات قوية وجهتها اليّ . انتزعتمني من السرير وحملتني الى الشرفة وتركنني هناك بعض الوقت في جناب نومي خارج الباب المغلق . واستطيع ان اقول انني اصحت مطيحاً تداراً عندما بعد . . . ولكن ذلك اضرب بي باخليا ذلك لان الامر الذي

كان في نظري مسلماً به . وهو الطلب الذي لامني له للماء . والخوف الشديد من ان احمل الى الخارج . كانا شكين .. ثم استطع ابناً ان اربط بينهما ربطاً صحيحاً . بل انني حتى بعد سنوات كنت اقاكي من خيال يورقي بان يأتي ذلك الرجل الضخم . أبي . وهو السلطة النهائية . وبتزغني من سريري في الليل لغير ما سبب . ويحمني من الشرفة . وكنت اتصور بالتالي انني مجرد لاشيء . بالنسبة اليه .. .

لعل هذه الواقعة تساعدنا على تفسير روايات كافكا . أو تعطينا في الاقل نقطة بداية . فلننظر الى السلطات في الروايتين على اساس النموذج الاب كما وصفه كافكا . عندئذ نرى الروايتين تعبران عن حقائق تتعلق بالسلطة الاجتماعية . فانظم انني تمارس السلطة على البشر لا معقولة . ولا يوجد اساس مشروع لسلطتها . وهي تمارس ضغطها بطريقة تقتصر الى العقل . وحتى القانون الذي يحاول ان يكون دقيقاً وشكلياً والذي يحاط بمظاهر الجلال والاحترام الذاتي . لا معنى له في نهاية الامر . واعمال كافكا ليست نقداً لتنظيم اجتماعية حسب . وانما تصوير لاستجابة البشر لنظامهم . فهم لا يديرون ظهورهم الى السلطة على الرغم من ان فهمها مستحيل وميتوس مه مثل العلاقة بين الاب والابن فمواطف الابن تتجه بعنق الى ابيه ولا تتحول عنه . مهما فعل الاب ومهما كان طاعياً ومستعبداً . والدليل على ذلك ان الابن يشر بالانتم اذا لم يتمكن من تلبية مطالب ابيه (١٠١)

ومثل ذلك تفسير فرويد لرواية ( الاخوة كارامازوف ) في ضوء عقدة أوديب . والعلاقة بين مقتل الاب في الرواية ومصير اب دستوفسكي نفسه (١٠٢)

كما تناول المهج النفسي مسرحية شكبير ( هاملت ) وفسر طبيعة هذه الشخصية العنيفة في ضوء عقدة أوديب ايضاً . فظهر هاملت مصاباً بهذه العقدة .

من هنا لا يستطيع ان يتأثر لابيه من امه وعمه اللذين قتلا الاب . فهاملت لم يقتل الام لانه كان يحمل في لاشعوره نجاها عاطفة ائمة مكتوبة . كما لم يقتل العم لانه لو قتله فكأنه يقتل نفسه وهكذا يظل متردداً بين الاقدام والاحجام . ويظاها بالحنون حتى بعضي نفسه من القيام بواجب الشار . على الرغم من يقينه بان عمه هو قاتل ابيه

١٠١ : نفسه . ص ٦٦ - ٦٧

١٠٢ : بضر فرويد . التحليل النفسي والامن . ص ٩١ - ٩٢

على الرغم من تقديم المنهج النفسي إنجازات مهمة في تفسير بعض الأعمال الأدبية والفنية الغامضة . يراه نقاد كثيرون منهاجا قاصرا لا يعني الأدب والنقد . وذلك لأنه يعنى أساسا بالمضمون دون الشكل في الأدب . فلا يصلح من ثم لتفوييم الأدب وایضاح جمالياته . « إن الفرويدية تعانى من نفس مظاهر القصور وسوء الاستعمال التي تعانى منها بقية مدارس النقد السياقي .. فنظراً الى كونها نظرية في علم النفس لانظرية جمالية . فإنها مهياة على افضل نحو لمعالجة عناصر العمل الفني ذات الدلالة النفسية . وهي تؤكد الموضوع والرمز والفكرة وجميع عناصر العمل التي ترتبط بحوادث نسبة خارج الفن . والتي يمكن معالجتها بمفاهيم علم النفس . وهي في الوقت ذاته غير مهياة نسبيا لمعالجة الشكل والاسلوب والتكتيك الفني . وهي كلها عناصر يتفرد بها جمال الفن . ويرتبط على ذلك ان الفرويدية . شأنها شأن الانواع الاخرى من النظرية السياقية . لا تكفي لاصدار نقد تقديري . فلما كانت تبحث اساساً في المضمون الفني الذي هو مجرد جزء من العمل الفني فانها لا تستطيع اصدار حكم شامل على القيمة الجمالية للعمل » (١٤) .

في النقد العربي استخدم المنهج النفسي نقاد منهم محمد خلف الله في كتابه ( من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ) . وعباس محمود العقاد في ( ابو نواس ) . ومحمد النويهى في ( ابو نواس ) . اراد العقاد في كتابه عن ابي نواس ان يفسر بوساطة نظريات علم النفس ظاهرة الشذوذ والترجحية عند الشاعر متتبعا حياته . فمزاً ذلك الى صفاته الجسمية والشكلية ونشأته . فقد عرف الشاعر بانه كان حسن الوجه . وناغم الجسم . اللثغ بالراء . وفي صوته بحة . أما ما يخص نشأته فقد تلقى الشاعر تربية سلبية على يد امه . عمادها التذليل . يقول العقاد ان « من اسباب التذليل التي احصاها اطباء الامراض النفسية ان تشتهي الام ان ترزق بنتاً تغربتها أو وحدتها واقترابها من الشيخوخة التي تحتاج فيها الى عناية العراة . فترزق ولداً ذكراً . بدلا من البنت التي تمنعها . ويحدث في هذه الحالة انها تربي الولد تربية الهبات سلبية لها ومغالطة لانيتها . وليست هذه الامنية بعيدة عن خاطر امه لانها كانت امرأة من قرق الاحوار تزوج بها هانيء ، وهو في جيش الامويين . ثم نقلها الى النصرة بعد قيام الثورة العباسية . فجاءتها وحيدة منقطعة عن اهلها وجعلت تعيش في موطنها الجديد بارضاع الاطفال وصنع الجوارب وبيع الملابس لئلا .  
البيوت .

(١٤) جبروه ستولنتر . النقد النفسي من ١١١

## المنهج الاجتماعي :

يؤكد هذا المنهج الدلالة الاجتماعية للادب والفن . وبيان الصلة بين الاثر الادبي والمجتمع الذي انتج . وهو في تفسيره وتقويمه للأثار الادبية يصدر عن هذه الدلالة الاجتماعية .

إن للفن وظيفة اجتماعية . والفنان يعبر . واعيا أو غير واع . عما يسود مجتمعه وعصره من اتجاهات ومثل وتطلعات وآمال . والفنان المشيع بالفكر وتجارب عصره . قد يدفعه طموحه لا إلى تصوير الواقع وحسب . بل إلى تشكيله وصياغته .

تعود جنور النقد الاجتماعي إلى أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر . وقد تجلت في دراسات أصدرها أدباء فرنسيون هاجروا إلى ألمانيا وانكلترا . بعد عودتهم إلى البلاد أمثال مدام دستال التي أصدرت في عام ١٨٠٠ كتاب ( عن الادب من حيث علاقته بالنظم الاجتماعية ) وشاتوبريان الذي أصدر في عام ١٨٠٢ كتاب ( عبقرية المسيحية ) وصار الاثنان بداية لجمهرة من النقاد وضوا المجتمع نصب أعينهم في دراساتهم النقدية . ثم ارتبط النقد الاجتماعي بدعوات اصلاحية أو ثورية . تكون الاشتراكية - مهما يكن نوعها - مادة خصبة فيها ١٩٠٧ . وفي الوقت الراهن تمد الواقعية الاشتراكية إحدى أهم مدارس النقد الاجتماعي .

ترى هذه الواقعية ان للعوامل الاقتصادية الدور الرئيس في تشكيل المجتمع . وان البنى العرفية . ومنها الفنون والاداب . انعكاس للبنى التحتية التي تتمثل في الانظمة الاقتصادية السائدة في المجتمعات الانسانية . والمجتمع يؤثر تأثيراً كبيراً في الفن . إذ ان المشكلات الاجتماعية الحيوية للعصر الذي يعيش فيه الفنان . هي التي تحفز على الانتاج الفني . ولأن المجتمع ينقسم إلى طبقات على اساس اقتصادي . فإن صراعاً ينشب بين الميظيرير على الثروة الاقتصادية والمحرومين منها . ويولد هذا الصراع توترات في ميادين الحياة كافة . وتغيزات سياسية وقانونية وفقدان الاستقرار الاجتماعي . كما يؤدي إلى خلق الفن . والفنان . شأنه شأن أي فرد آخر في المجتمع . داخل في هذا الصراع . فهو قد يرتبط بالقوى الثورية في ميدان الاقتصاد . أو قد يكون معبراً عن النظام القديم . وفي كلتا الحالتين يكون أصل

عمله والعامل الذي يحدد اتجاه هذا العمل هو المحركات الاجتماعية لمصره . وفي الوقت نفسه تدخل القوى والعوامل الاقتصادية في الموضوع الفني نفسه . فالاعمال الفنية تتألف دائما من موضوعات لها دلالة اجتماعية . وللثفاظ والانعام والاشكال ارتباطات انفعالية تسم بانها اجتماعية . والموضوع الذي يعالجه الفنان - اي الشخصيات والبيئة والحوادث - وكذلك الرموز التي يستخدمها تعكس ايدولوجية ذلك العصر . والافكار والاتجاهات التي يعبر عنها تضعه في جانب أو اخر من الصراع الطبقي . وهكذا نجد جميع عناصر العمل الفني تكشف عن تأثير المجتمع (١٤) من هنا كان ظهور مواضيع جديدة واشكال تمييز جديدة . واسلوب جديد . في اعقاب التبدلات التي تطرأ على البنى الاجتماعية . وهنا المحتوى الاجتماعي الجديد لا يعبر عنه مباشرة ابداً . بل يعبر عنه بطريقة غير مباشرة (١٥)

والمنهج الاجتماعي ، يمكن عن طريق تطبيقه تطبيقا واعيا فهم نشأة الظواهر الابدائية المختلفة وتطورها وزوالها . فالاجناس الابدائية مثلا والتطورات التي تلحق بها . سواء كانت تطورات جزئية أو شاملة . لا يمكن فهمها على اساس انه يحكمها منطق التطور الداخلي لها فقط . بل لابد من رذ هذه التطورات الى التميزات الاجتماعية والثقافية التي لحقت بالمجتمع في فترة تاريخية محددة . (١٦)

ويفيد المنهج الاجتماعي النقد اذا كان يتناول الاعمال الابدائية ذات الطابع الاجتماعي . فيحدد الاصول التي ينشأ منها العمل الفني . ويفسر ما يعطوي عليه من معان ودلالات . لكن تطبيق المنهج على جميع الاعمال الفنية يسفر عن نتائج غير سليمة . فثمة اعمال فنية لا تسري عليها مقولات التحليل الاجتماعي والاقتصادي . كما ان هذا النوع من النقد . شأنه شأن النقد النفسي . لا يصلح لتفسير التركيب الداخلي للعمل الفني . فالنقاد هنا يتكلم بعبارة تاريخية واجتماعية . على الموضوع الذي يعالجه العمل الفني والافكار التي يعبر عنها . غير انه عندما ينتقل الى العناصر الفنية للعمل . لا يستطيع ان يتحدث عنها داللة نفسها . (١٧)

(١٤) جيروم ستولنجر . النقد الفني . ص ٦٨١ - ٦٨٥

(١٥) لرنست فوشر . عبورية الفن . ص ٨٥

(١٦) السيد بين . التحليل الاجتماعي للادب . ص ١٤١

(١٧) جيروم ستولنجر . النقد الفني . ص ٦٨١ - ٦٨٥

استخدم المنهج الاجتماعي في النقد العربي الحديث بعض النقاد منهم محمود أمين العالم وعبدالعظيم أحمس وعبدالمحسن طه بدر. قال الأخير في كتابه (الروائي والأرض) عن رواية (الأرض) لعبدالرحمن الشرفاوي ما يأتي . . . والواقع أن ثمة فارقاً أساسياً وجذرياً بين رؤية الشرفاوي للقرية وبين رؤية المؤلفين السابقين عليه يرغم ما يبدو أحياناً من مظاهر التشابه بين قرية الشرفاوي وقرينتهم. ويمثل هذا الفارق بصورة أساسية في أن الموضوع عند من سبقوا الشرفاوي كان مضى به من أجل مشكلة الأديب أو فكرته. وانتفتت من مثل هذه الرؤية العلاقة الإيجابية والدينامية بين الذات والموضوع. وأصبح كل طرف من طرفي العلاقة يقف مفصلاً عن الآخر. أحدهما قاض والآخر محكوم عليه. أما عند الشرفاوي فثمة علاقة إيجابية ودينامية بين الذات والموضوع. ليس ثمة قاض ومحكوم عليه. ليس ثمة دائن ومدان ولكن تفاعل بين الذات والموضوع. لا يفقد أحد طرفي العلاقة وجوده من أجل الآخر. وأنا كانت القرية عند من سبقوا الشرفاوي ليست ذاتها ولكنها قرية المؤلف الخاصة فإنها عند الشرفاوي تحاول أن تكون ذاتها وأن تتحرك حركتها الخاصة والمستقلة.

وقرية الشرفاوي ليست قرية هبكل التي فرض عليها أن تتحرك في اتجاه واحد مفصول عن كل مظاهر الحياة الأخرى بحثاً وراء نفس نشاط زينب طريق الحياة الشاق والطويل. وإذا كانت المشكلات التي تواجهها قرية طه حسين، أو قرية توفيق الحكيم مهمة وأساسية في حياة القرية. إلا أن القرى الثلاث يجمعها طابع واحد هو الاستسلام القديري لما فرض عليها. القرى الثلاث حامدة وميتة وسلبية لا تتحرك فيها يد للتغيير. ولا تحلم نفس بإمكانية التغيير. بكنها قطع من البشر لا يعلى من أمر نفسه ومصيره شيئاً. لا تحدث المشاكل التي يتعرض لها أي رد فعل لديه. حتى ولو كان غصبا مكنوماً أو ألماً مكبوتاً. ويعيش قطع البشر حياته في اتون الائم وهو لا يدري انه يتألم. ولا يحتاج صوت في هذه القرى على هذا النوع الإنساني الشاذ. إلا إذا كان هذا الصوت صوتاً غريباً واجتياً وفد إلى القرية زائراً أو موظعاً أو كائناً من سكان القرية ثم انفصل عن القطيع ووفد إلى المدينة فمه سخرها. وبث فيه روحاً إنسانية واعية وحساسة.

وليست قرية الشرفاوي خاضعة ولا مستسلمة. ميتة وسلبية. وليست قابعة في انتظار مصيرها القديري. أو في انتظار واعظ أو معلم يتكلم باسمها. أنها تتحرك حركتها الذاتية وتدارس الفعل وتواجه مشكلاتها وتحاول أن تجد حلاً لها. وسكانها ليسوا مواتي طالعة سوق السبت. ولا مجرد معرض لندس من صور الجهل أو

التخلف . وليسوا شخصيات بلا جذور تعارب طواحين الهواء . ولكنهم بشر حقيقيون يواجهون مشاكل حقيقية . ويستطيعون التفكير لأنفسهم . وليسوا مجرد كتلة صماء لا تحس ولا تشعر . ولكنهم شخصيات من لحم ودم . لهم ذواتهم المتميزة . يحيون ويشتاون . ويتظلمون ويحلمون ويصارعون فيهمزون وينتصرون . ويبقى الفارق الأساسي بين رؤية الشرقاوي للقربة ورؤية من سبقوه متملا في أن قرية الشرقاوي تحاول أن تكون ذاتها وأن تتحرك حركتها الذاتية والمستقلة . وأن قرية من سبقوه خامدة وميتة . إذا تحركت فهي تتحرك رغم إرادتها في اتجاه مشكلة المؤلف أو تصويره الفكري-المفروض والمسبق .. (١٨١)

## المنهج البنوي ١

تعني البنيوية لغة البناء أو الطريقة التي يقام بها معنى ما . واصطلاحاً تطلق على منهج فكري يقوم على البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحددة قبة وضعا في مجموع منظم . مما يجعل من الممكن ادراك هذه المجموعات في أوضاعها الكدالة .

وما يعنى هنا ما يتعلق بالنقد . يُعد النقد البنيوي أساساً تياراً نقدياً ضمن تيارات نقدية عديدة . تنظر إلى النص الأدبي كياناً لغوياً قائماً بذاته . ومن ثم تنصب اهتمامها على تحليل النص من حيث المقاطع وجملة وتراكيبه ومجازاته وصوره الشعرية .

إن النقد البنيوي يتمركز حول النص ويحرله عن كل شيء . المؤلف والمجتمع والظروف التي نشأ فيها . ويرى أن الواقع الوحيد الذي يقوم عليه الأدب لا يخرج عن الخطاب أو اللغة . من هنا تنصب عنايته على طبيعة الخطاب وأدواته والعلاقات التي تربط بين هذه الأدوات . فالعمل الأدبي كله نال . وإذا كانت اللغة هي المادة الأولية التي يستخدمها الكاتب . فإن النقد الأدبي الذي ينحو إلى تكوين لون من المعرفة عن هذه الأعمال اللغوية . من حقه - بل من واجبه - أن يركز على مقولات علم اللغة . وأن يطلب منه أساساً الإجابة عن السؤال التالي ماهي اللغة ؟

(١٨١) الروائي والأرض . ص ١٧ - ١٨

اذ تتوقف عليه الاجابة عن سؤال اخر هو : كيف صنع هذا العمل ؟ اي ان العمل  
النقدي يرتبط مباشرة بالعمل اللغوي ولا يرتبط بالميدان الاخر الذي يحدده سؤال  
ماهو الادب ؟ (١٨٥٠٩)

وجوه النقد البنيوي هو التحليل وليس التقويم . اذ ليس من اهداف هذا النقد  
ان يصف عملاً بالجوذة وآخر بالرداءة . وانما هدفه الاساس ابراز كيفية تركيب  
العمل الادبي والمعاني التي تكتسبها عناصره عندما تتألف على هذا النحو . فالشكل  
الادبي عند البنيويين تجربة تبدأ بالنص وتنتهي معه . وكلما مضينا في القراءة  
التحليلية تكشفت لنا اجنية العمل الادبي . (١٦٠)

يرفض البنيويون جملة من المفاهيم الشائعة في الساحة النقدية . لعل أهمها  
مفهوم « المؤلف الادبي » نظراً لما يشير اليه هذا المفهوم من معنى توحيد التصوص  
وصورها في قالب واحد يقوم على التكامل والشمول ونظراً لارتباط هذا المفهوم  
بشخصية الكاتب بما يفترضه من علاقة مباشرة بين الانسان والعمل الادبي . كما  
يرفض هؤلاء النقاد فكرة التسجيل الواقعي التي تفترض اسبقية الموضوع على وجوده  
الكتابي . وما يترتب على هذه الفكرة من صفات الصدف والاخلاص والامانة التي  
تسب عادة الى الكاتب الجيد . وفي الوقت نفسه يبنو البنيويون مبادئ الالهام  
والخلق الادبي ورسالة الكاتب او العمل الفني . اذ يرون ان الايمان بهذه المبادئ  
يؤدي في النهاية الى الغاء النص والقضاء على وجوده . (١٦١)

والنقد البنيوي يعد العمل الادبي كلا مكوناً من عناصر مختلفة متكاملة فيما  
بينها على اساس مستويات متعددة تمضي في كلا الاتجاهين الافقي والرأسي في نظام  
متعدد الجوانب . متكامل الوظائف في النطاق الكلي الشامل . ويقترح بعض  
البنيويين ترتيب هذه المستويات على النحو الآتي :

- ١ - المستوى الصوتي حيث تدرس فيه الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من  
نم و تنميم و ايقاع .
- ٢ - المستوى الصرفي وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي  
والادبي خاصة .

(١٦٠) صلاح فضل . نظرية البنيوية في النقد الادبي . ص ٣٣ .

(١٦١) المرجع نفسه . ص ٣٤ .

(١٦٢) محمد علي الكردي . النقد البنيوي بين الابدولوجيا والنظرية مجلة فصول . عدد ١ - ١٩٨٢ . ص



٣ - المستوى المعجمي وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والحيوية والمستوى الأسلوبى لها .

٤ - المستوى النحوي لدراسة تاليف وتركيب الجمل وطرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية .

٥ - مستوى القول لتحليل تراكيب الجمل الكبرى لمعرفة خصائصها الاسباب والثانوية .

٦ - المستوى الدلالي الذي يشغل بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والمصور المتصلة بالانظمة الخارجة عن حدود اللغة التي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع . وتمارس وظيفتها على درجات في الادب والشعر .

٧ - المستوى الرمزي الذي تقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولاً ادبياً جديداً يعود بدوره الى المعنى الثاني او مايسمى باللغة داخل اللغة . (١١١)

يرى النقاد والباحثون ان لهذا المنهج ايجابيات وسلبيات أما الايجابيات فتتلخص في المتطلبات الصارمة التي يفرضها على قارئ الادب . اذ انه من الصعب - مثلاً - على قارئ الرواية الجديدة ان يكون مجرد هاوٍ للمتعة والتسلية . او ان يكون غير ملم بقواعد اللغة وفنون القول المختلفة . لكن هنا المطلوب . في الوقت نفسه . يحد من انتشار الادب بسبب صعوبة العثور على عدد كبير من القراء يتحلون بهذا المستوى الصعاب الامر الذي يخلق نوعاً من « الارستقراطية » الادبية المحدودة . ومن ايجابياته ايضاً الروح النقدية العالية التي يتطلبها من القارئ . اذ يتطلب منه بقبلة عالية وتغييراً جذرياً في عاداته المثقوية ( الاستهلاكية ) اسلبية بحيث يشارك مشاركة ايجابية وفعالة في تصور امكانيات النص وتوقع انحلول المختلفة للقضايا الفنية او الشكلية المعروضة . لهذا يقول احد النقاد البنيويين العرب . ليست البنيوية فلسفة . لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود . ولانها كذلك فهي تشوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقفه منه وبارائه . في اللغة لاتغير البنيوية اللغة . وفي المجتمع لاتغير البنيوية المجتمع . وفي الشعر لا تغير البنيوية الشعر . لكنها بصرانها واصرارها على الاكسائه المنعم والادراك متعدد الابعاد . والفصوص على المكونات . تغير تفكير المعايير لثغة والمجتمع والشعر .

وتحويله الى فكر مسائل - فلق - متوشب - مكثف - متحصر ، فكر جدلي شمولي في  
رهافة الفكر الخالق وعلى مستوى من اكتمال التصور والابداع . (٣٥)

وأما سليات المنهج البنيوي فاهمها التجاوز المتعمد لعالم القيم الذي ينشأ فيه  
الكاتب وينثر به . مهما حاول التجرد منه او الترفع عليه في اتناجه الادبي . لان  
اللغة نفسها مجموعة من الرموز الاجتماعية واذاة للتخاطب والتواصل . كما ان  
تجاهل عالم القيم يقضى على النقد البنيوي باستبعاد كل المضامين الاخلاقية  
والجمالية التي لا يمكن ان يخلو منها اي عمل فني من المستوى الرفيع . (٣٦)

من اعلام المنهج البنيوي في الغرب ، رولان بارت ونور ثروب فراي . وفي النقد  
العربي عبد السلام المسدي وكمال ابو ديب .

واليك نموذجاً من النقد البنيوي . نقد قصيدة ( صبح ) لابي نواس كتبه كمال  
ابو ديب في كتابه ( جدلية الخفاء والتجلي ) تجده في المختارات .

---

( ٣٥ ) كمال ابو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي - ص ٧

( ٣٦ ) محمد علي الكردي ، النقد البنيوي بين الايديولوجيا والنظرية ، ص ٥٠

## مراجع الفصل السابع

- ١ - اندرية ريشاور، النقد الفني، ترجمة صباح العجيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٩.
- ٢ - جيروم ستولتيز، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨١.
- ٣ - السيد يسين، التحليل الاجتماعي للادب، دار التنوير، بيروت بدون تاريخ.
- ٤ - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
- ٥ - طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف بمصر، ط ٥، ١٩٧٦.
- ٦ - عباس محمود العقاد، أبو نواس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، بدون تاريخ.
- ٧ - عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٦.
- ٨ - عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للادب، دار الثقافة - دار العودة، بيروت، بدون تاريخ.
- ٩ - فرويد، التحليل النفسي والفن، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩.
- ١٠ - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.
- ١١ - محمد علي الكردي، النقد البنيوي بين الايديولوجيا والنظرية، مجلة فصول، العدد الأول - القاهرة - ١٩٨٣.

## الفصل الثامن

### وقفات في التحليل القصصي

- ١ - وقفة تحليلية لقصة  
« شمس وفنارات ليل وأرجوحة »  
لموسى كريدي
- ٢ - وقفة تحليلية لرواية  
« مكابدات عبد الله العاشق »  
وهي من أدب المعركة

لعبد الخالق الركابي



شمس وفنارات ليل وأرجوحة \*

لموسى كريدى =

\* نشرت في جريدة الجمهورية ( صفحة ثمان ) في عدد يوم السبت 26 / ٢ / 1981 م . وأعيد نشرها في مجلة « الأعلام » ع ٢ لسنة 1988 م مع مقالة د . سيرى مسلم الموسومة بـ «الهدوء القمبي والانساني في «شمس وفنارات ليل وأرجوحة»» ص ١ - ٨ .

== موسى كريدى :

أحد أدباءنا للثلاثين في العراق . تخلصاً عن كونه خاضعاً بيداً . فهو مثقف أيضاً . وشاعر . وله ما يلي شبه من ترجمته .

== الولادة / المنصف / 1940

\* تخرج في كلية الآداب / جامعة بغداد / 1961 - 1965 م .

\* عمل مدرساً للغة العربية 1965 - 1970 م .

\* انتقل للعمل في وزارة الثقافة والإعلام منذ العام 1970 .

\* تولى رئاسة تحرير مجلة الكلمة 1968 - 1974 م .

\* عمل مديراً عاماً بالوكالة لادارة الشؤون الثقافية .

\* نشر دراسات ومقالات في الأدب والتقد والثقافة العامة .

\* بدأ شاعراً في أوائل الستينات حيث نشر عدة قصائد في عدد من الصحف المحلية إلا انه اتجه نحو كتابة الكلمة القصيرة حتى عرف بها كاتباً فصيحاً منذ منتصف الستينات .

لؤل قصة قصيرة نشرت له كانت في عام 1965 جريدة الأنباء الجديدة / بغداد .

\* عاد الى كتابة الشعر بعد منتصف الستينات لاسمها الشعر المرهون هنا لم يستمه من كتابها قصائد نشر كما لم تبتسم سماتته للقصائد الشعر من الموهبة الى كتابة القصيدة الموهوبة لكن بالملح الجديد .

\* نشر نتاجه الأدبي في الصحف والمجلات العراقية والعربية منها الكلمة . والأعلام . والأدب المعاصر . والمنصف العربي . والف باه .

\* تناول نتاجه الأدبي عدد من النقاد بينهم . د . علي جواد الطاهر . فاضل ثامر . ياسين القصير . شجاع المصلي .

\* يتولى رئاسة تحرير مجلّة الموسوعة الضميرة منذ عام 1978 حتى الآن وهذه المسئلة تصورها دائرة الشؤون الثقافية / وزارة الثقافة والأعلام وهي تتناول مختلف العلوم والفنون والآداب .

== مؤلفاته المطبوعة

١ - اصوات في المدينة ( قصص ) - بيروت - 1979

٢ - خطوط المسافر نحو الموت ( قصص ) - المنصف - 1970

٣ - غرف نصف مضادة ط 1 1979 ط 2 1981

٤ - فضائيات الروح بمعدل 1987

- تزيم والكتابة ( مقالات نقدية ) 1989

اصال مخطوطة

١ - موت الينبؤ : شعر ١

٢ - منزل في ضافية ( قصص )

٣ - رواية

لا يختلف قارئان محللان في أن هذه القصة قد عنيثت بتصوير ملامح من طفولة كاتبها . وأترابه . ومدينته . وبعض سكانها . على نحو من الاحتفال بهذا التصوير . والتلذذ بذكره . والتغني بذكرياته ومحاولة إثارة متلقيه عاطفياً ليكون شاهداً على حلاوة تلك الأيام . متنعلاً بها . محتفظاً بما تتركه فيه عواطفها النبيلة من سمو انساني يساعدة على تثبيتها . او دوام أثرها الى أطول وقت ممكن .

وهذا النوع من القصص بعد لوناً من ألوان السيرة الذاتية لكاتبها . وإن انكر بعضهم ذلك . إذ يمكن للمناقد أن يقف على صور تقديم ملامح من شخصية الكاتب . أو نشأته . أو بيئته . أو تفاعلاته العاطفية . أو غير ذلك

في هذه القصة يتعرف القارئ شخصيات مختلفة . أطفالاً . وشباباً رجالاً . ونساءً إلا أنه يتعرف مسوساً أيضاً بعدد محور القصة كلها . أو الشخصية الرئيسة فيها . لأن القصة تنتهي حالماً تنطفي حياة ذلك الممسوس ( هوبي ) .

لكن القاص وإن جعل ( هوبي ) محور قصته إلا أنه أيضاً جعل الأطفال جميعاً يشكلون المحور الثاني الموازي للأول . بمعنى أن المحور الأول لا وجود له بغير الثاني . وإن كان بالإمكان وجود المحور الثاني من غير وجود الأول .

يتسلم القارئ هذه القصة عن طريق الرواية . وهذا الرواية هو أحد الأطفال الذين يشكلون القيم المعادل لهوبي محورياً . غير أن هذا الطفل هو في ذات الوقت مؤلف القصة . وقائد حركتها . وصانع ألق تفاصيلها .

وهضلاً عن شخصية ( هوبي ) والأطفال فإن ثمة شخصيات أخرى تهم في تكوين البناء الفني العام للقصة . مثل . أبو طائب الحصاف . وحليحل السقاء . وأم هوبي . وأم سعيد . وزهرة يائعة الحليب . وحمد باع الكعك . وغيرهم

إن جمع تلك الشخصيات كانت شخصيات مسطحة . أي عادية غير داعية . لأن القصة لم تكن لتهم ببناء الشخصيات بقدر ما كانت تريد تاريخ مرحابة من مراحل

كاتبها . وتصوير الأجواء التي عاش فيها ، وتسجيل ماكان للبيئة من تراث شعبي على نحو تلقائي غير مباشر .

ان تلك المرحلة كانت مرحلة الطفولة بعوائلها المتشابكة المتناصفة . لكنها مع ذلك كانت مرحلة البراءة التي تقتنع بأن التقاطع في الحياة شيء طبيعي . فعلى الرغم من أن تلك البيئة كانت تبدو سعيدة من خلال عوالم الأطفال . ومرحهم . وإشراقهم . إلا أنها كانت أيضاً تتشخّص بمسوح الحزن . وتتمطر بألوان من العبير الروحاني المقدس .

فالمدينة هذه مدينة قباب زرق فيها أوسع مقبرة على الإطلاق . يزورها الناس دائماً . ويحلّ بها البدو في كل عام . فتبرك جمالهم في ( المناخة ) حين نمل إليها متعبين من البادية . وسكانها يمتنون مختلف المهن . ففيهم الخصاص . والسقاء . وبنائ الكعك . والعرافة . وغيرهم . لكنّ أهم مايميزها هو مقبرتها الكبيرة التي كانت تبدو مملكة لهوي المسوس . فهي مكان راحته . ومأواه حين يغيب عن الانتظار . ودار نداماه . يحتسى فيها العرق . ويكلم الموتى . ويتشكى . ويتوَجّع . ويتبرّم . ويغضب . وبشتم . إنها عالمة الذي يحاول الأطفال مشاركته فيه . لكنّ سراديبها كانت وفقاً عليه . أمهم فهي مكان مغيب للأخرين .

في هذه المدينة . وفي مقبرتها تجري حوادث القصة . وتتلخص في أن هوبي المسوس كان يبيع دمه لقاء دربهات معدودة بشئري بها . العرق . لكنّ الأطفال الذين كانوا يشاكونه لم يكونوا على دراية بالأمر . على الرغم من أنهم لاحظوا شحوباً في وجهه . وقلة في أكله . لكنّ زهرة بانعة الحليب فضعت السرحين أعلمتهم أنّ هراك جسمه . وتغير لونه وجهه لم يكن بسبب شربه للعرق . إنما كان بسبب مااعتاد عليه من بيع دمه للمرضى الراقدين في المستشفيات . ولما لم يكن باستطاعة أحد فعل شيء انطفاّت حياة هوبي . من غير أن تحصل على قينة واحدة من الدم تجدد فيها الاضاءة . وتمنع عنها الانطفاء .

ان القصة قادتنا الى المفارقة من غير تدخل قسري . فهوبي الذي كان يبيع دمه الحياة للأخرين لم يجد من يمنعه الحياة . وحين وصل الفتى المنبرج يدمه كان الوقت قد ازف . ولات ساعة مندم





في هذه القصة طغى السرد على ما سواه . لأنَّ الضرورة اقتضت ذلك . فالرواية يعتمد عليه في تقديم الصور . والأحداث . والزمن . وهو سردٌ بعض . بانصوّر المتلاحقة لتكوين اللوحة . فإذا تمَّ للتفاصيل ذلك انتقل من ذلك المجال الى غيره . اما لما وجد أن الصور تحتاج الى كشف أكثر التفات الى دقائق الاشياء فحركها . وصولاً الى تحقيق غايتها . خذ مثلاً وصفه لهوبي . فتجد أنه يعنى بالتفاصيل التي يريدنا القارىء . وتركها يزددي الى قصور في السرد . « نظرنا اليه . فنى . العشب . فصور الأطراف . بدنياً . اذناه كبيرتان . تتحركان متصهتين بنض ظاهر . تتوسط مثلث ذقنه نقطة وشم زرقاء . عيناه سوداوان واسعتان . إذا اقتربنا منهما رأينا أنفسنا في بؤبؤيهما صغاراً جداً . لكنه سرعان ما ينهرنا بنفخة منه في وجوهنا فتهرب عنه لتسور مرة أخرى خلف الشجيرة ... » في حين أنه لا يعنى بذلك إذا وجد الصورة قادرة على تأدية ما أنيط بها من حركة . على أنه يعود بين الفينة والفينة الى التفصيل في الصورة انا أحسن أنها نحتاج اليه . كما فعل حين فضل في صورة البحث

عن هوبي . « قطعنا التل . عبطنا كمن يزحف . زحفنا فعلاً نحو جحر حجري لاح كالكهف غائراً في عمق أعتار داخل الارض . ولاح المكان كالبرج يتصدره باب عريض . باب كآمد من الخشب رصع بنواثر من نحاس . النحاس فقد بريقه العشب تخزم فتساقطت منه بقايا صداً . ولكعات من العناء الصفت كالأصابع وبرزت بشكل يلفت النظر ... »

وهذا يالل على وعي المبدع من ناحية . وقدرته في الرسم بالكلمات من ناحية ثانية

ومثلاً كان هوبي يتوازي مع الاطفال . كان غناء الاطفال يتوازي مع الألعاب الشعبية . ففي الأغنية التي ردها الأطفال مقاطع تعبر عن الحالة بذكاء . وهذا لا يتبدو هذه الازوجة الشعبية طارئة على القصة . أو منفصلة عن بذاتها العام واجوئها . فقد أدت المقاطع الغنائية في هذه القصة دور تأصيل عنصر المكان والشخصيات . وأوحت بالجو الشعبي . وبيئة المحلة الشعبية . وكان القاص العنان وراء المعاني التي ضفتها مقاطعة الشعرية . بحيث كانت تلك المعاني ذات صلة وثيقة ببناء القصة . وتفتيتها عامة ١٠٥ كما أن الألعاب التي عارستها الأطفال قد كشفت هي أيضاً عن جوانب من

التراث الشعبي للمحطة التي عاش فيها الراوية . إذ بينت عدداً من الألعاب الشعبية التي كانت سائدة آنذاك مثل : الختيلة . وسبيلة السبيلة . وشبي . يا حيترو . والنوى مشمش . وغيرها . فضلاً عن أن القصة قد سجلت بعض ما كان من ولع الأطفال ببعض الحلوى الرخيصة التي يصنعها الباعة خصيصاً للأطفال الفقراء . إلى جانب ولعهم ببعض الفاكهة الرخيصة . فقد أشارت القصة إلى « حبات الرمان » و « الخريطة » و « الديري » . وهذا دليل آخر على أن القاص كان واعياً حين استشر تلك الأغاني والألعاب والحلوى الشعبية في تقديم صورة الممسوس المؤطرة بخيال القاص الحاذق . وجعلها تسير مع الأطفال متوازية غير متقاطعة . مما اكسب القصة القدرة على الأثرة .

• مكابلات عبدالله العاشق •

رواية عبد الخالق الركابي

ولفة تحليلية :

على الرغم من أن هذه الرواية قد أُرخت لبداية العدوان الإيراني على العراق يوم بدأ بقصفه القرى الحدودية قصفاً هجياً . فافتتحت قسمها الأول به . واصلت آخر صفحة في قسمها الثالث عليه . فإنها ليست رواية تسجيلية . وثائقية . وإنما هي رواية فنية عالجت موضوع الحرب معالجة غير مباشرة من خلال تقديمها لعوالمها على نحو لا يبدو فيه أي تكلف أو قسر . فضلاً عن أنها لم تكن لتشدّد على معركة بعينها . بقدر ما كانت تريد أن تشدّد على فضبة الصراع بين الخير والشر . في الجانب الفردي . والجماعي . والدولي على وفق رؤية تتم عن حصافة في أغلب طروحاتها التي حملتها إلينا شخصياتها المحورية . واتزان لا يقل عن تلك الحصافة . وتكشفاً لما نريد قوله في تحليل هذه الرواية رأينا أن تكون الزوايا التحليلية مقتصرة على المحاور الآتية :

١ ) الشكل والموضوع والحبكة

٢ ) الشخصيات

٣ ) الزمن

٤ ) البناء الفني

٥ ) ما على الرواية

منطلقين من خلالها إلى المحاور الأخرى . لأن الحديث عن محاور معينة من غير أن تتداخل بأمور هي من تعريفات محاور أخرى يعدّ صريحاً من الإدعاء . ففي كل محور يمكن للقارئ أن يجد ما يخصّ أخرى . كما أن التقطعية بين المحاور المستخذة زوايا لا يمكن أن تقع على وفق هذه الرؤية . فإن وجد القارئ احتصاراً في العنوانات . فليس معنى ذلك أهماً لغيرها . لأنه سيفع عليها متداخلة على وجه من التكتيف . علماً أن هذه المحاور قد لا تستطيع أن نخدم القارئ الخدمة المطلوبة إذا كان يعتمد عليها أولاً وأخيراً في الاكتشاف من غير أن يسهم هو أيضاً في القراءة الواعية للنص على أفضل الوجوه

## الشكل والموضوع والحبكة :

يعد الشكل في الأنواع الأدبية غاية في الأهمية وهو يقدم مضمون النص بأخيلته . وعواطفه . وحالات أبطاله النفسية . وأفكاره . وغير ذلك . فلذا وفق المبدع في تقديم النص تقديماً غنياً ناضجاً جودةً . وجدة كان أسلوبه أسلوباً يرقى إلى التفرد . ويحمل علامات تميزه من غيره . مؤشراً حالة جعل الشكل متوحداً بالمضمون على نحو ينسج فيه القاري التفرعات الأسلوبية . أو التجزئية المفروضة على النص عند التحليل التطبيقي .

ومن يمعن النظر في « مكابدات عبدالله العاشق » مفروناً بطروفي رؤيتها إلى النور قياساً على ماضى أنذاك من روايات عن المعركة يكتشف دور شكلها المتميز في نجاح موضوعها . وما طرحته من أفكار إنسانية . فهي تقوم على أسلوب التقطيع المعمول به في السينما . وهو ما يسمى بالمصطلح السينمائي « السيناريو » ويبدو أن المؤلف كان واقعاً تحت هذا التأثير يشغف لا يخلو من إصرار حتى في الصور المعهدة للأحداث الكبيرة .

أما موضوعها فهو موضوع واقعي استمد من حياتنا المعاصرة . وليس في ذلك أي اعتراض لأن نجاح أي عمل إبداعي يقترن بما يعترفه من الصنيع الأثير له . وهو الحياة . على أن تكون حبكة الأحداث حبكة مثيرة غير مخلخلة . تؤدي إلى جعل موضوعها الواقعي يشع بأبعاد أخرى تصل حد التفسير الرمزي . وتجعل ما كان فردياً خاصاً يؤول إلى جماعي عام .

فموضوع استشهاد ( عبدالله ) وإن كان في حقيقته موضوعاً فردياً لم يكن في الحسبان . إلا أن مالك إليه الاستشهاد من معنى أدى إلى تحول الثأر من ثأر فردي يطلبه « صمد » إلى « ثأر جماعي » (1) يطلبه الشعب جميعاً متمثلاً بخروج الفلاحين إلى ساحة القتال / الثأر للاقتصاص من المعتدين . وهذا بعينه ما أراد القاص . والمجتمع . وما يجب أن يكون عليه الإبداع الفني نتيجة ولم يكن هذا الخروج للثأر من غير تسميه هني في فكر الروائي - وإن بدا عفويًا - وإنما كان خروجاً مدروساً بحذق فموضوع الثأر الذي حملته الحكاية

١ - صدي مسلم . نجرة العرب في روايات حريدة القوي . بغداد في ١٩٧٦ / ١٩ / ١٩٧٦

الشعبية على لسان ( عبدالله ) وأوصلته الى ( صمد ) كان الهدامة التي هيأت للشار الذي كانت تهدف إليه الرواية . إذ تحول التصميم الفردي على طلب الشار عند ( العزاف ) الى تصميم جماعي عند أهل القرية متمثلاً بتصميم ( صمد ) المعشل للجيل الذي سيرد العدولان . وهنا التحول دخل الى الرواية من خارجها . أو هو حدث خارجي في الرواية مكنت الروائي من أن يكون داخلياً ومثل هذا الدخول لن يكون بغير تصميم .

أما الحكمة : فنقصد بها الأحداث التي ترتبط فيما بينها بازمنة معينة تؤدي أخيراً الى نتيجة يبشر بها النص . سواء أكانت خيراً أم شراً .

وقد عرفنا « معجم مصطلحات الادب » بأنها تسطّل الحوادث الذي يؤدي الى نتيجة في القصة . ويكون ذلك إما مرتباً على الصراع الوجداني بين الشخصيات . أو تأثير الأحداث الخارجة عن إرادتها ... وعلى وفق هذا فإن وحدة الحكمة في نظر ارسطو نتيجة لعلاقة الضرورة والسببية بين الاحداث . (١)

وعلى وفق هذا التعريف نخرج بالنتيجة الآتية : إن الرواية ان كانت تعنى بتطور الشخصيات عاطفياً . وفكرياً عبر الأحداث . فانها تعدّ رواية تحليلية . يقوم الصراع الوجداني بين الشخصيات من جهة . والصراع النفسي لكل شخصية نامية من جهة اخرى بترتيب نهاية الحكمة أو النتيجة . أما إن كانت الرواية رواية احداث لا تعنى بالتطور العاطفي لشخصياتها لكونها غير نامية . فانها تعدّ رواية حكمة . وعندنا فإن الأحداث هي التي تقود أخيراً الى النتيجة التي تقدمها الرواية . ورواية « مكابدات عبدالله اعاشق » هي من النوع الثاني لذلك فإن التطبيق لن يقف هنا ليعنى بالصراع الوجداني بين الشخصيات لكونه كان بسيطاً . فضلاً عن أن الرواية ليست تحليلية لقيامها على أحداث معينة من غير أن يكون لشخصياتها الأثر الكبير في الاحداث . ولعلّ وضوح الأحداث . يجعل المتارس قادراً على تقييم الحكمة معيارياً .

(١) معجم مصطلحات الادب . ٢٢٩ . ٢٣٠

من العناصر المهمة في العمل القصصي عنصر الشخصية :

ويكاد ينعقد الإجماع على أن الشخصية تشكل نقطة الارتكاز في أي عمل ناجح . لأسباب عديدة . منها : أنها تمثل حيوات بعض الناس الذين نمثل نحن جزءاً منهم .. وأنها هي التي تقوم بتحريك الأحداث ونصاعدها .. وأنها تقوم الصراع .. وأنها تنسج الحكمة ... وغير ذلك . فضلاً عن أن المؤلف على أنواعها في العمل الفني يسهم في معرفة أسرار النص ، ودفائقه . وصولاً إلى حكم نقدي سليم . والشخصية كما عرفنا تنقسم قسمين ، شخصية مسطحة ، وشخصية نامية . تكون « المسطحة » عادية ، ثابتة . لاتتسم مع الأحداث . يفهمها القارئ ، بمجرد تعرفها . من غير أي جهد يذكر . بينما تكون « النامية » متحركة . لاكتشف عن أبعادها بسهولة . وتحتاج إلى قراءة واعية لفهمها . أو سير غور نفسيتها . ومراقبتها عبر العمل الفني كله . لتكونا لا تكتمل بناءً عند المتلقي إلا بعد أن يكون القارئ قد اكمل فهمها استقراءً .

ومع أن شخصيات ، مكابيات عبدالله العاشق ، ليست كثيرة . إلا أن المحورية منها ليست معددة . ( أو نامية ) وإنما هي شخصيات عادية . أو واقعية . تختلف عن بعضها سلوكياً . ( وإن اكتنف سلوك بعض منها ما ينم عن شذوذ نفسي ) وهذا أمر طبيعي في بناء الشخصيات . بل هو أمر ضروري لتحييز الشخصيات عن بعضها بعضاً في البناء النفسي . والأفكار . والحوار . ورنود الأفعال . وغير ذلك .

لكن البطل الذي تشدد عليه الرواية . أو الانموذج الذي تمحورت حوله الأحداث اختلف عن بقية الشخصيات اختلافاً بيناً في السلوك . والمواقف . والأخيلة . والأفكار . فعبه الله العاشق فيه كل صفات الفارس - رباطة جأش . وشجاعة نادرة . ورفض للظلم . وتحدي للقهر . وإقدام . وإباء . وعفة . وما إلى ذلك .

ولما كانت هذه الشخصية تعيش في مجتمع ريفي قروي يقع على الحدود العراقية . فإن مثل هذا المكان لن يكون مناسباً كما يُظن لشخصية نامية معددة . بحكم الشأفة . والموقع . والمناخ . وانعدام كل ما يمت إلى الثقافة برابطة نسب . أو ونيعة . بمعنى الهيسة التي فرضها . أبو الليل . على اندلس . ومن ثم الشيخ . نصيف . ابنه الذي هاقه ظمأً . وجبروتاً . وتسلطاً .

وإذا كان ، عيد الله العاشر « غارماً غنيماً » ، مثل تاريخهم المشرق منذ اليوم الذي سبق فيه في وجه ( السيرجنت ) الانكليزي . وتحدي الشيخ ( نصيف ) ، وأذن السركال ( بشار ) فجعله قييد بيته الى الابن ١١٠ فإن الشيخ ( نصيف ) مثل حالات العقم في تاريخهم ذلك ، إذ لم تصمه المشيخة والجاه من الاتجار

بالمصنوعات ، وتهريبها عبر الحدود . فضلاً عن تقديمه يد العون والمساعدة للمستعمر الانكليزي المحتل ، ولقاء عمله ذلك حصل على العشرات من بنادق ( لي انفليد ) و ( الموزر ) بطن التراب . وشرع بتفريتها عبر الحدود . وترسخ نفوذاً تاماً . وبدأ الانكليز بالاعتماد عليه . فساعده بترميم القلعة . وإعادة تجديد بناء المضيف . حيث شرعت دقائق هاروته تتابع على امتداد السهب ناحية الفلاحين لتذوق ههوتها المرة ( ١١٠ ) .

أما ( بشار ) فقد كان رمزاً للقوة المختصة التي يعتمد عليها الشر في سيادته القسرية . كما أن الفعل الذي قام به تجاه ( نرجس ) يمثل تدنيهاً لا يمكن السكوت عليه . لأن السكوت عليه يعني الاعتراف بالجريمة وتجرعها . وبذلك يؤدي هذا الى تخصيص للتدني . لذلك كان تعطيل الاخصاب في ( بشار ) رمزاً للشكر المشروع من الغاصب الفئار . . . ووسط تلك الفوضى التي اجتاحت من كل جانب تناهى لسمعه صليل معدني ضمن أن مصدره خنجر أخرج من قرابه . فغفق قلبه في صدره بعنف كأنه أوشك على الانفجار . ومرة أخرى تاضل للخلاص وقد ذرك برعب لا يوصف ما هم مقدمون عليه . فحاول اطلاق ساقه لكن اليدين المسكينين بهما زادتاً من فتحهما . ولسعة برودة معدنية مقيئة ما بين فخديه . فقف شعر جسده بكامله قبل أن تفاجئه طعنة مربعة جعلته يتخيل أن السماء انطبقت على الارض . وتدفق سائل ساخن اسفل بطنه . ولحظة أوشك أن يفقد وعيه سمع همساً راجفاً يتردد قرب اذنه .

- ذلك من أجل نرجس : ( ٢١٠ )

( ١ ) عبد الخالق التركابي ، مكابيات عبدالله الملقب . ٧ . منشورات وزارة الثقافة والاعلام . الجمهورية العراقية . ١٩٨٢ م ...

( ٢ ) الرواية . ٥٦ .

( ٣ ) الرواية . ٨٠ .

أما شخصية « السيد صيهود » فقد سب مثلاً واحداً لتنب من الأذئاب الصيلة التي كان المستعمر الانكليزي يئسها بين صفوف الفلاحين البسطاء تحقياً لأهدافه في السيطرة . وابتزاز خيرات البلاد . وتفريغ الصفوف . وترويج الدعايات المغرضة . وتقديم الخدمات المناسبة في الاوقات المحددة .. انها بتعبير أدق . الشخصية التي تهوؤها مغايرات المستعمر لتكون ربيعتها الى الجاسوسية . متخذةً من التظاهر الديني طريقاً للوصول الى هدفها الذي يحرمه الدين وقبح السماء والارض . وقد نجح الروائي في وصف هذه الشخصية . وتوضيح ذبليتها من غير أن يفسد على القارئ متعة الكشف لأنها كانت مكشوفة وهي تبث الدعاية للعمل عند الانكليز .

« كان رجلاً وسيماً . اسمر اللون . له عينان حادتان . ولحية صغيرة جعداء تنمو على ذقنه مضيئة عليه مظهر غجري . عندما تقتر شفتاه المكتنزتان عن ابتسامة مرحة تسطح اسنانه الذهبية ملء فمه بوهج يخطف الابصار . كان يعتر خرقه سوداء يلفها حول رأسه كقبضات اتمق . ويشد وسطه بقطعة فماني أخضر دلالة كونه ( سليل بيت النبوة ) - كما كان يقول - يشفع تأكيده ذاك بأن يخرج من طية حزامه ورقة متهرئة ملفوفة بشكل اسطواني مغلقة بجلد غزال . وكانت عند نشرها ذات طول مقرط . عليها كتابات متشابكة .. تلك هي ( شجرة النسب ) التي كان ( السيد ) يعتز بها ويبالغ بالحرص عليها ... والشئ الذي ثبت في النهاية أنه لم يكن ( سليل بيت النبوة ) بل انه كان يشع ذلك الادعاء زوراً مستثمراً احترام الفلاحين لشك القمعة . كما وأن الانكليز هم الذين زودوه بتلك الورقة لأجل تنظية الغرض الحقيقي من تنقلاته بين العثائر (١) »

أما الشخصيات الأخرى مثل ( رمضان ) و ( موسى ) و ( عبدالزهره ) و ( صمد ) و ( خلف ) و ( ناظم الاسود ) وغيرهم فعمل الدارس قادر بسهولة على معرفة دورها في الأحداث . فهي وإن شكلت بعض جزئيات الحكمة إلا أنها تعد ثانوية في البناء . والأثر . وما يعكس منها على الآخرين .

## الزمن

لنرمز أهمية خطورة في الابداع الأدبي . وقد نبه الى ذلك عدد من نقادنا المعاصرين . وبه اليه . لكن نازك الملائكة دعت سنة ١٩٤١ م الى الالتفات الى هنا

(١) الرواية ٤٨



البعد الجديد . واستثماره في الأعمال الأدبية حين وجدت أن نظرية الأبعاد الثلاثة  
للأشياء أصبحت تعدّ من مخلفات العصور السائفة (١١)

فهذه النظرية كانت ترى أن الأشياء تمتلك ثلاثة أبعاد : الطول . والعرض .  
والارتفاع . ولم تكن تلتفت الى البعد الرابع . حتى جاء « ايبشتاين » قديماً  
« الزمن » يتحول الى بعد رابع له امتداده . وعمقه . وقيمه الكبيرة مثل أي بعد من  
الأبعاد الأخرى (١٢)

وتوضيحاً للفكرة من أن الزمن ماعداً قراناً وهمياً من ابتداء الإنسان . وإنما هو  
بعد رابع للأشياء له قيمة وأثره . وخطورته قالت نازك الملائكة . « إن هنا  
الكرسي في هذه اللحظة من الزمن يملك ثلاثة أبعاد . كما تملك الصورة الواحدة  
المقطعة من شريط سينمائي جموداً ذا بعدين . وتستطيع ان نضيف الى الكرسي  
بعده الرابع حين نكون صورته لهُ جامعة للحظاته الزمانية كلها منذ صنعه . فإذا  
ذاك تكون مجموعة التغييرات التي اعترته هي الزمن . وهي تقابل حركة الشريط  
السينمائي التي تكسب الصورة المنفردة حركة رابعة . فنراها تيسم . وتتحرك  
وتفكر . (١٣)

ولمّا كان الزمن واحداً من العناصر الأساسية في البناء القصصي عامة . نجد نجاح  
أي أثر إبداعي مرهوناً بطريقة الكاتب في معالجته . وكيفية ربطه بالأحداث  
لتقديم الحكمة بثقل فاعل . واقتدار في التصاعد . وصولاً الى الذروة .

وإذا اتفقنا على أن لا إبداع في الفن القصصي من غير زمن فإننا لا بد أن نتفق  
على أن لا زمن متفق عليه بالاهمية . بمعنى أن الزمن مختلف فيه طريقة . واختياراً  
عند المبدعين . فقد يتخذ أحدهم من الزمن العادي الذي يبتأ من نقطة معينة  
وينتهي في أخرى مجالاً لإبداعه . فيرسم أحداث أثره على شريطه تدريجياً . وصولاً  
الى الذروة فيه . كما في القصص التي ترسم مرحلة واحدة من مراحل إنسان أو  
حدث . أو كما في الروايات التي تعني برسم الأحداث التاريخية . أو الشخصيات  
التي ترمز بتلك الأحداث وقد يتخذ آخر من الزمن التخييل الذي يبده خياله

(١١) نازك الملائكة السائدة . ٢٥٠ .

(١٢) بنظر - نازك الملائكة . الأبعاد الأربعة في الأدب . مجلة . الكتاب . القاهرة . ج ٣ مارس ١٩٥١ .  
٣٦١ - ٣٦٤ .

(١٣) الأبعاد الأربعة . ٣٦١ .

مجالاً لا بداعج . لذلك لا بد من معرفة نوع الزمن . أو طريقة الكاتب في اختياره لتسهيل مهمة تحليل النص والحكم عليه أخيراً .

أما زمن المكابيات فقد عولج من مستويين . فعلى الرغم من أن زمن الأحداث كان واقعياً . إلا أن تقديمه لم يكن كذلك . فقد بدأ الكاتب من نهاية الأحداث . فقدم لنا في القسم الأول فجيعة القرية وهي تودع جثمان ابنها البار ( عبدالله ) إلى مشواه الأخير شهيداً من شهداء القصف الهسجي الذي كانت إيران تمهد به قبل شنها العدوان على العراق في الرابع من ايلول سنة ١٩٨٠ م . وهذه البناءة هي عينها نهاية الرواية . وهذا معناه أن الروائي سيعتمد على التداخل الزمني في تقديم الأحداث . وصولاً لاستكمال الحكمة التي كان قد وضع تصميماته البنائية لها .

## البناء الفني :

في هذه الرواية اعتمد المؤلف على عدة أساليب فنية في بنائها العام . كان منها أسلوب السرد الذي طغى على بقية الأساليب على نحو واضح . فمرة يتقود الرواية / المؤلف السرد . فتأتي الصور . والأحداث . والحكمة الثانوية على لسانه . ( وهو الأعم الأشمل ) وفي الأخرى يكون السرد على لسان شخصية من الشخصيات الرئيسية . ( وهو الأقل اعتماداً ) . كما أن الروائي استخدم أسلوب المناجاة النفسية في حالات عديدة . وهو ما اصطلاح عليه بـ « المونولوج الدرامي » . فضلاً عن التناسخ الحر الذي لَوَّن بعض حالات المناجاة النفسية . واحكم ربطها . أما أسلوب الارتجاع الفني ، الفلاش باك ، فإن اعتماد المؤلف عليه كان في حالات قليلة . ومع ذلك فإن تلك الحالات التي تم استرجاعها أكثر إثارة في تصويرها من غيرها . ونعلل لاسترجاع ( بشار ) ذليلته المفرعة ١٠٦ واسترجاع ( صعد ) لحكاية أبيه عن ( العراف ) ١٠٦ خير ما يمثل تلك الحالات

١٠٦ الرواية ٥٦

١٠٧ الرواية ٦٦ وما بعدها .

ولن يعدم الدارس للرواية أساليب فنية أخرى ، كالحوار ، والتقابل الزمني ، وما إلى ذلك . وهذا يدل على أن الكاتب استعان بكل الأساليب الفنية لتوصيل روايته إلى القارئ .

## ما على الرواية ،

ما تقدم كان ما للرواية ، وهو حق في ذمة النقاد المتصف ، أما ما على الرواية فهو حق النقد على الأثر الإبداعي ، وفيما يأتي بعض ما لدينا من ملاحظات ،

١- أن تقسيم الرواية لثلاثة أقسام غير مبرر فنياً ، فضلاً عن أن الأقسام لم تراخ القصة المقتبلة ، فالأول يتكون من إحدى وثلاثين صفحة ، بينما الثاني يزيد على الخمسين ، في حين أن الثالث يقارب الأول ، فهو يتألف من أربع وعشرين صفحة .

٢- أن الإكثار من استخدام بعض المفردات العامية يخرج المتلقي من متعته ، ويجعله يفكر بأشياء هو في غنى عنها . مثل ( يقوق )<sup>(١)</sup> و ( فرقر )<sup>(٢)</sup> و ( بقبة )<sup>(٣)</sup> ، و ( مطرطشة )<sup>(٤)</sup> و ( طبظبة )<sup>(٥)</sup> وغيرها .

٣- لم يبين المؤلف كيف ارتضى الشيخ ( صيف ) أن يكون ( ناظم الأسود ) سابقاً لتهوته في الصيف ، لأن مثل هذا الاختيار يدل على أن في الشيخ إنسانية لاعلمية ، ومثل ذلك نقص في البناء .

٤- لم يرسم الروائي الصراع النفسي لشخصية ( عبدالله ) وهو يقرر اختيار ( نرجس ) زوجاً له ، فمثل هذا القرار لا يمكن أن يصر من غير تردد نفسي ، وتعلق معاش ، وحبيرة مشروعة ، أما الاكتفاء بالجانب الإنساني فقط بعيداً عن أثر العادات ، والأعراف ، والتقاليد التي عليها الناس يسبب هجوة في العمل الإبداعي لا بد من تلافيه .

(١) الرواية ٢٨ ، ٢٩ .

(٢) الرواية ٦٢ ، ٦٩ .

(٣) الرواية ٢٤ .

(٤) الرواية ٧١ ، ٧٣ .

(٥) الرواية ٨٧ .

• - لم تمنعنا الرواية بما قدمته عن غياب (عبدالله) عن القرية وهو هارب من مطاردة رجال الشيخ (نصيف) بعد تلك الليلة التي اقتضت فيها من (بشار) .  
فظلت أيام هربه واختفائه . ومكان تلك الايام سراً من الاسرار التي لا داعي لها .  
ختاماً فإننا نعالى الرواية قليل . ولا بشكل قدحاً فيها . لأن مالها كبير جداً .

## المختارات

---

١ - قميص السعادة

مقالة لزكي نجيب محمود

٢ - نقد قصيدة « صبح » لأبي نواس

كمال أبو ديب

من كتاب « جدلية الخفاء والتجلي »

٣ - شمس وفنارات ليل وأرجوحة

قصة موسى كريدي

٤ - القسم الثالث من رواية « مكابدات عبدالله العاشق »

رواية عبدالخالق الركابي

## قياس السعادة

### مقالة

زكي نجيب محمود

يحكى ان رجلاً ضاق بنفسه وضاقت به نفسه . وعمل الحياة ومثته الحياة . لا يكاد يستقر في مكانه من مأواه حتى يخرج هائماً على وجهه في الطريق، ثم لا يكاد يهيم في الطريق على وجهه حتى يقبل راجعاً الى مكانه من مأواه . وليث على هذا النحو حيناً . فاشتد به القلق ، ولم يعد في قوس الصبر عنده منزع .

وماهو ذات يوم الا ان ضرب المنضدة أمامه بجمع يده . وقال لنفسه في لهجة حازمة : اما موت واما حياة - كما يقول هاملت - اما موت يقضى على هذه الحياة الخيالية الضاوية الفارغة الا من التلوه السفاه . وأما حياة خصبة مليئة بجزيرة بعيدة الاغوار . فلما الموت فلتت أشنبيه لنفسه . واذا فلا بد لي منذ اليوم أن أعيش وأن أعيش سعيداً .

راح يفكر كيف السبيل الى ذلك العيش السعيد القامول . واستهدى الناس الى هدفه المرجو سواء السبيل . فقال له قائل ، الأمر حين ميسور ابحت عن أسعد الناس عيشاً وأحفلهم بالحياة . حتى اذا حاجتته . اليس قصيصه ساعة او ساعتين تكن مثله سعيداً محتفلاً بالحياة .

وانطلق صاحبنا يبحث عنه في الحضرة نارة وفي البادية طوراً . يبحث عنه في التصور مرة . وفي الكواخ الشريف مرة . حتى جبه به يوماً الى رجل شهد لنفسه وشهد له الناس من حوله انه سعيد هانئ . لم يعرف قط في حياته كيف تضيق النفوس وتخرج الفسور . فاذا هو عريان الجسد لا يملك قميصاً !

عاد الرجل من سفره وهو يتدبر ما وجد وما رأى .. هاهو ذا الحق قد وضع امام عيبه ابلج نصيحاً . لم تعد السعادة في رأيه مشكلاً معضلاً . فقيم هذا الكلام الطويل العريض الذي مأنفك يديره الناس في أقواهم عن السعادة والحياة السعيدة ؟ ان اللعز لم يعد لغراً . ان سر السعادة قد افترض - سر السعادة في قلة العاجات . نقل

لبي كم تتطلب لحياتك من حاجات . أقل لك كم أنت سعيد . هي عملية حائية أولية بسيطة : لو بلغت حاجاتك صفراً كانت لك مائة السعادة كلها . وتزيد حاجاتك فيهيض مقدار السعادة في نسبة عكسية دقيقة .. لم يكن ديوجينس - إذا - هازلاً حين أكتفى من دنياه ببرميل يقيم فيه . فلما جاءه الاسكندر العظيم يأله : ماذا تريدني أصنع لك من معروف ؟ أجابه : لأريد منك سوى أن تبعد عني الآن حتى لا تعجب ضوء الشمس

لذا أنت بأن ملابس الشتاء تنفعك في الصيف كذلك . فأنت اقرب اى الحياة السعيدة ممن لا يتصور الحياة بغير ملابس للصيف وأخرى للشتاء . وإذا أنت بأن غرفة واحدة تكفيك للنوم والأكل والجلوس والقراءة . فأنت اقرب الى السعادة ممن لا يتصور الحياة بغير عشر غرف او عشرين . وإذا أنت أنك تستطيع بيدك أن تؤدي لنفسك معظم حاجاتك . فأنت أدنى الى الميش السعيد ممن يستحيل عليه العيش بغير خدم وأتباع .. وهكذا قل في شتى جوانب الحياة وأوضاعها .

لكن ما أيسر الغول وما أشق العمل . فأيسر اليسر أن تقول لنفسك البس ملابس لشتاء في الصيف . واسكن غرفة واحدة . واصنع هذا وذلك بيدك . وامش اى هنا وهناك برجليك .. أيسر اليسر أن تقول لنفسك . ان كان عبء الحياة ثقيلاً على كاهلك فانفضه عن نفسك بضربة واحدة وعزيمة واحدة تخرج عن كاهلك العبء الثقيل الذي يبهض وينقضه . أما أن تنفذ هذا الذي تنصح نفسك بعله . فأمر نونه أقوى ما عرف البشر من مضاء الارادة وقوة التصميم . وان شئت فاقمراً للغزالي كيف كادت نفسه تتمزق ارباً من شدة ما كان يعانيه من تردد . حين أحس الرغبة في اعتزال حياته الدنية بكل ما جاءته به من مجد وجاه . ليلوذ بحياة بسيطة ساذجة متشقة زاهدة .

ولا أكرم القارىء . أنني في موقف شيه بهذا أحس رغبة عارمة في الانطواء والانزواء والاحتفاء وخلع الحياة المعقدة لألود بما هو أبسط وأخذ من ألوان الحياة . لكن ما حيلتي ان عزت على ارادة الغزالي وأمثاله : نسي انسى الآن أن اعيش أسطر العيش وأبعده عن التركيب والتعقيد . ومع ذلك برأى لأصعب شيئاً في سبيل التنفيذ . فلا أزال أتألق في ثيابي . وأجل منها شيئاً للصيف وشيء للشتاء . وهذا التوب نلنهار وذلك للمساء !!

حيلتي ازاء ذلك كله هي حيلة العاجز . وقد اصطفتها . الا وهي التنفيس عن طريق القراءة . فاقرا لرجل عاش هذا العيش البسيط الذي اشتهاه . ووصف لنا أسلوب عيشه . فقلبي استمتع على صفحات كتابه بعبارة أتساها ولا أقوى على تحقيقها . ومن يدري ؟ فقد يكون هنا هو نفس ما يقصد اليه الأدب كله من غايات . فيعيش الأديب للناس . بمعنى انه يعانى حياة معينة ليقدسها مكتوبة . فيعيشها غيره وهو مضطجع على مخدعه مسترخى البدن مستريح البال !

وكان الكتاب الذي اخترته ليحقق لي ما يهنيه هو كتاب « وولدن » الذي وصف فيه الكاتب الأمريكي « هنري ديفد ثورو » حياته في الغابة التي قر اليها من وجه المجتمع المقوت البغيض . وقد كنت اهم بقراءة هذا الكتاب منذ سنين . وكانت تصرفني عن ذلك شواغل الحياة . حتى سحبت هذه الفرصة البديمة لقراءته . فهانذا فيما يشبه الحالة التي دعت « هنري ديفد ثورو » الى هجر المجتمع فراراً من تكاليفه المرذولة وتقاليد المقوتة . لكني لأملك الشجاعة التي كانت له ضعفت له فأراد من هروب . فلا أقل من أن أصاحبه في فراره وأنا مستلق على مخدعي !

صاق « ثورو » بهذا التنافس الحاد العنيف الذي يتدافع الناس فيه بالمتاكب . سعياً وراء ادوات العيش التي الهتهم عن العيش ذاته . وفكر وقدبر . فلم يعد مهرباً الا الحد من حاجاته حتى لا يضطر الى العمل الا بضع ساعات قليلة . وهو في ذلك يقول : أن أوضاع الأمور يجب أن تنقلب رأساً على عقب . فبدل أن نضي ستة ايام ونستريح في السابح . ينبغي أن يكون سابح ايام الاسوع هو فترة العمل التي نكس فيها رزق الحياة بالكدح وعرق الجبين . أما الستة الايام الاخرى . فكلها يكون عطلة الاسوع . نستمرى فيها حياة الوجدان والروح . ونستجلى فيها روائع الطبيعة في جلالها وجمالها .

لكن المدينة - بالطبع - لم تسمح له بمثل هذا الذي تصناه . ففر الى غابة عاش فيها مع الحيوان الذي احبه لأنه أحب الحياة في شتى صورها . وهل تغلته قد استراح في عزله تلك من أعباء المجتمع ، لا والله . بل ذهب اليه في مكنته . حياة الضرب يطالبون منه ضريبة للدولة . فأبى أن يعيهم الى ما طلبوه . احتجاجاً على سياسة الدولة عندئذ في ارغام العبيد العارفين على العودة الى المزارع التي كانوا يعملون فيها لسادتهم . فقبض عليه وسبق الى السجن . وهانذا يروي أن « أمرسن » زاره في سجنه وسأته : « مالذي جاء بك الى هنا يا هنري ؟ » فأجابته : « العجيب هو أنهم لم يعيخوا بك أنت أيضاً الى هنا يا أمرسن »



قرأت كتاب « وولدن » وتعلمت منه درساً لن أنساه ما بقيت على ظهر الأرض  
حياً . تعلمت ذلك الدرس من سؤال القاه « ثورو » على نفسه وأجابته لنفسه .

— ما الذي يمرر للانسان أن يعيش حياته ؟  
— انه لا يمرر للانسان أن يعيا لحظة واحدة أن ملك الدنيا بأمرها وفقد نفسه .

لن عناصر المقالة الادبية التي ذكرناها تتجلى هنا مثل العفوية اذ لا منهجية فيها  
ولا تكلف . والذاتية فهي تعكس وجهة نظر كاتبها في السعادة وخبرته الشخصية  
وتجاربه فيها . والاسلوب المشير والممتع القائم على الخيال والصور والمبارات الموسيقية  
وعناصر التشويق من بداية جاذبة وحكاية وخاتمة تعطي القاري شعوراً بالافتتاح  
والرضا .

صبح  
قصيدة أبي نواس  
نقد : كمال أبو ديب

ياأبنة الشيخ أصبحينا  
ما الذي تنتظرينا ؟  
قد جرى في عودك الماء  
فأجري الخمر فينا  
إنما تشرب منها  
فاعلمي ذلك يقينا  
كل ما كان خلافاً  
لشراب الصالحينا  
واصرفها عن بخیل  
دان بالامساک دینا  
طول الدهر علیه  
فیری الساعة حینا  
قف بریح الطاعنینا  
وابك إن كنت حزینا

وأصل الدار متى فا  
رقت الدار التطيبا  
قد سأتاها. وتأبى  
أن نجيب السالينا

تسمح هذه القصيدة القصيرة . ذات البساطة الظاهرة . باكتناه العلاقات التي تتكون بين الحركات المكونة لعمل أدبي . وبشأنها أهمية مبدأ أساسي في المنهج النبوي هو أن الظواهر لا تعني وهي معزولة . وإنما تعني القصيدة عبر العلاقات التي تنشأ بين هذه الظواهر . فالقصيدة . مثلاً . تتركز على مكونين بنويين هما : الخبرة والأطلال . وقد يتقاد النقد التقليدي إلى تحديد موقف الشاعر من الأطلال انطلاقاً من ملاحظة وجود الأطلال في القصيدة فيقرر أن الشاعر لم يرفض الأطلال وإنما عمد إلى استخدامها في القصيدة في ظروف معينة (مثلاً . حين كان يمدح خليفة عربياً يخشاه) . ثم قد يفرد النقد التقليدي أن موقف أبي نواس من الأطلال يفتقر إلى الانسجام ويدعو إلى الشك في أصالة . فهو من جهة يهاجم الوقوف على الأطلال (دع الأطلال تسفها الجنوب / وتبلي عهد جدتها الخطوب // لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند) بلغة صريحة مباشرة . ثم يأتي . من جهة أخرى . ليستخدم الأطلال في نص كهذا . (وقد يشك هذا النوع من النقد في الواقع في صحة نسبة القصيدة إلى الشاعر أو كونها قصيدة واحدة . كما حدث حين سألت زميلاً التعليق على القصيدة) ومن الجلي أن متعلق هذا النوع من النقد يكون . في العائتين . مجرد وجود ظاهرة الوقوف على الأطلال في النص المدروس . أي انضاهرة وهي معزولة عن البنية الكلية التي توجد فيها والمنهج النبوي يرفض هذا التناول الجزئي وينهمه بالمعجز والتصور - مؤكداً أن الظاهرة بعد فائتها لا تعني . وإنما الذي يعني هو العلاقات التي تنشأ بين الظاهرة وبين غيرها من انضواهر في النص . حين تشكل كلها ثنائيات ضدية لكل طرف منها خصائصه المميزة

ينبغي أن تميز إذن المكونات النبوية . أو العلامات التي تتكون منها بنية القصيدة (والعلامة مصطلح أساسي في المراتب اللغوية عند سوسير ورثه عنه البنويون) ونحدد العلاقات التي تنشأ بينها ثم نحاول اكتناه الدلالات العميقة التابعة من هذه العلاقات . وهذا ما ستحاول الدراسة الحاضرة أن تفعله .

تتميز في بنية القصيدة علامتان أساسيتان هما - الغمرة / الاطلال . وتشكل هاتان العلامتان كونيين وجوديين قائمين بذاتهما . أو حقلين دلاليين لكل منهما خصائصه المميزة ووحداته الأولى المميزة . أي أن كل علامة تشكل حركة مكونة من حركات القصيدة . ومن تفاعل الحركتين تتشكل حزم من العلاقات التي تحدد بنية القصيدة ودلالاتها من جهة . وعلاقتها بين القصائد الأخرى في الديوان . من جهة أخرى .

تتألف الحركة الأولى ( حركة الغمرة ) من ستة أبيات - بالهبة الشيخ .. حيناً - أما الحركة الثانية ( حركة الاطلال ) فإنها تتألف من ثلاثة أبيات - قفا برع .. السائلينا - ويلاحظ فوراً أن الحركة الأولى تشغل الحيز الأعظم من القصيدة ( ثلثها ) أي أنها تبلغ ضعف حجم الحركة الثانية . ومن الشيق أن الحركة الأولى تتألف من أربعين وحدة لغوية ( كلمات + حروف جر ) بينما تتألف الثانية من نصف هذا العدد . عشرين وحدة لغوية . وإذا عدت أحرف العطف . بلغ عد الوحدات اللغوية في الحركة الأولى خمسا وعشرين وحدة أي أن حجم الحركة الثانية هو دائماً لنصف حجم الحركة الأولى في كل الحالات ( نسبة ١ / ٢ ) . يلاحظ أيضاً أن الحركتين منفصلتان انفصلاً يميزه مؤشر لغوي واضح . أو بالأحرى مؤشر تقني واضح . هو التصريح إذ أن الحركة الأولى تبدأ ببيت فيه تصريح ( اصبحينا / تنظيرنا ) وهذه ظاهرة عادية في الشعر العربي . والحركة الثانية تبدأ ببيت فيه تصريح كذلك ( الظاعنيننا / حزينا ) وهي ظاهرة نادرة في الشعر العربي . إذ أن التصريح من ملامح مطلع القصيدة . وتكتسب الظاهرة دلالتها . تبعاً للمصنف البيهقي . من التشابه والتضاد اللذين توفرهما . فهي تخلق تشابهاً بين الحركتين الأولى والثانية يؤدي الى تمييزهما واعتبارهما حركتين منفصلتين . وهي تخلق تضاداً بين مواقع وجود التصريح ومواقع الخلو منه . ولولا ذلك لما كانت تعني الكثير . ذلك أن التصريح يقتصر على هاتين الحركتين ويرد في بدئهما فقط . ويختفي من الأبيات التي تقع في وسط كل منهما . ويؤكد هذا التأثير التقني أن الحركتين تمثلان بدئين مستقلين وكونيين منفصلين .

يتأكد هذا التمايز والانفصال في البنية اللغوية والعلاقات التركيبية ( النظم . بمفهوم عبدالقاهر الجرجاني ) في الحركتين تبدأ الحركة الأولى بمسادي مضان يتلوه فعل الامر . بينما تبدأ الحركة الثانية بفعل الامر مباشرة ( فف ) . ويتلو فعل

الأمر في الحركة الأولى جملة استفهامية استفهامها حقيقي . بينما يثلو فعل الأمر في الثانية فعل أمر آخر معطوف عليه ثم - على مسافة قريبة - فعل أمر ثالث معطوف عليها . ثم جملة استفهامية في ظاهرها ( متى فارقت الدار ) أخرجت عن تركيب الاستفهام بوضعها في سياق الفعل ( أسأل ) . ثمة فرق آخر في طبيعة جمليتي الاستفهام . إذا اعتبرنا الجملة الثانية استفهاماً حقيقياً ، وأسأل « متى فارقت الدار القطيئة » فإنها تظل ذات طبيعة مفارقة للجملة الاستفهامية الأولى ( مالمدي تنتظرينا ؟ ) على صعيد آخر هو صعيد الذات التي توجه السؤال ( الشاعر / المخاطب الواقف ) إلا أن ثمة تمايزاً أعمق بين الحركتين هو التمايز بين « يالابنة الشيخ » و « قف » . وتثاً من هذا التمايز ثنائية ضدية تتحرك على مستويين ، المؤنث / المذكور . المفارقة / النكرة - ابنة الشيخ محددة / الضمير في « قف » غير محدد له دلالة عامة . كما تنشأ ثنائية ضدية زمنية « أصبحينا / متى فارقت الدار؟ » - زمن محدد للشرب - الصباح / زمن الفراق غير محدد .

هكذا يجلو البحث وجود سلسلة من الثنائيات الضدية بين الحركتين . وتظهر متابغة البحث أن هناك عدداً آخر من الثنائيات الضدية التي نحدد علاقة عميقة الدلالة بين الحركتين سنناقش في فقرة تالية . من هذه الثنائيات ثنائية العلاقة بين الفرد - الجماعة . وهي علاقة تواصل / انفصام . ذلك أن الحركة الأولى تبرز صيغة جماعية - الشاعر - صحبه - في حالة من التناغم والتواصل ( أصبحينا جميعاً / نشرب جميعاً ) أما الحركة الثانية فإنها تبرز في صيغة المفرد بعدة أكبر ( قف / ابك / أسأل ) وحين تظهر صيغة الجماعة - انطاعنين - فإن العلاقة بين الفرد والجماعة تكون علاقة انفصام وهجران يسبب الألم ( هم ظعنوا وتركوك حزينا ) . كذلك تنشأ ثنائية الفرد - الجماعة على صعيد آخر ( الشاعر وصحه / الفرد الواقف في الاطلاق ) . ( أسأل / سألتها ) . يتمكس التصادم بين التواصل والانفصام على أكثر من مستوى : حركة ابنة الشيخ حركة ياتجاه جماعة الشارين / حركة الطاعنين حركة اعتماد عن الواقف في الربيع . وفي الحركة الأولى انفصام واحد فقط . لكنه لا ينشأ على صعيد العلاقات بين جماعة الشارين نفسها . أو المرأة - الندامي بل الندامي الذين يشربون شرابه المميز . والمصالحين الذين يشربون شراباً آخر . وهؤلاء في الواقع ألتصق بعالم الحركة الثانية . لأنها يتمون أي التراث الأخلاقي - انديني . والاطلال تنتمي الى التراث الثقافي - انكيري . وكلا التراثين يستقي من الجذور ذاتها ، فهما - رمزياً - تراث واحد .

على صعيد أصق . تمثل الاطلال عالم الجذب والجفاف . أما الخمرة فإنها تمثل عالم الرواء والاخضرار . ويتجلى هنا في صورة المرأة ( قد جرى في عودك الماء ) وفي حين لا يمنع عالم الاطلال رواء . فإن عالم الخمرة يمنعه - فأجري الخمر فينا - كما يجد عالم الاطلال عالم التصت وانعدام الاستجابة ( قد سألتها وتأسى أن تجيب السائلينا ) . أما الخمرة فإنها تجسد عالم الحيوية والاستجابة ( أصبحينا . ضمياً . تعني استجابة الآتية فعلاً ) . من هنا يمثل مطلعاً الحركتين أيضاً ثنائية ضدية على صعيد الاستجابة . كل منهما يطرح سؤالاً موجهاً الى ذات اخرى ، لكن الأول يلقي استجابة أما الثاني فلا يلقي استجابة .

ينمي البيتان الخامس والسادس ثنائية ضدية أخرى تتحرك على صعيد الزمن . البخيل هو التقيض الأكمل للذات التي تطلب الخمرة . والبخيل يدين بالبخل والأسماك . وكما أن المتدين - المؤمن دينياً - يطلب زمناً آخر ويعيش له هو زمن الآخرة . فيضيق بالزمن الأرضي ويحس بثقله وبظنه وأن كل لحظة منه تعادل دهرأ . فإن المتدين ( البخيل المؤمن بالبخل ) يحس أن الزمن الأرضي ثقيل بطيء . وأما شارب الخمرة فإنه يرى في اللحظة الحاضرة تجسداً للزمن المطلق . لأن اللحظة الحاضرة هي لحظة النشوة والغبطة الأبدية . والنشوة تختصر الزمن كله في ذاتها - من هنا دلالة الحضور في الشعر الصوفي . في توحد الخمرة بالنشوة الروحية - أي أن زمن البخيل وزمن شارب الخمرة يشكلان ثنائية ضدية جنزية الأهمية . ويرتبط زمن البخيل بزمن الاطلال لأن الاطلال تجسيد أسمى لطول الزمن ومروره وثقله وفساده للحظة الحيوية والجمال والغضب . وهكذا تحرك ثنائية الزمن على صعيد الخمرة / الاطلال كما تتحرك على صعيد زمن الشارب / زمن الاطلال - زمن الشارب / زمن البخيل . ( ١٠١ )

## قصة موسى كريدي شمس وفنارات ليل وأرجوحة

( إلى فؤاد التكرلي )

نعلموا ركضين أو مبطين . نتيه في البر الرملي او تقف على حافة واد أو كهف .  
لا نخشى ان نرتد . ذلك . ان ظلالنا . مهما اتسعت . فلن ترتطم في خاتمة المطاف  
الا برفاق . والزقاق بلد زقافاً أو حجراً أو بشراً . والبشر عين تثب الينا من قاع  
دهليز لكننا تنام في هوائها يمينا عنها يبرد عذب كالماء . تملأ المكان ضحكاتنا  
الصغيرة نعلم كل صيف بالأسباحة في الجنول ( نطق الفئال ذالاً ) نهض من مغبأ  
الحجر الى الصمرات التي اصابتها العتمة في الصميم . تتحرك كالزواحف . نلعب  
الختيلة . على سطح الخبأ الحجري ثمة مربع دكة أو كوز ماء . والفواتيس . في اخر  
المعشى . ونحن فيما حول شجيرة ننعاع على بعين الباب الخارجى ندور كالمصافير  
تردد مما في شبه جوقة .

طير بضياب .. هوبي

عتوة عذاب .. هوبي

ما ظل عذاب .. هوبي

وهوبي على ما الغناء . جالس الفرفصاء . على دكة الصخر قبالتنا . يعصص -  
في شفتين غليظتين ما تبقى من عظمة بحجم الكف غير عابوه . با ولا مصغ لما  
نردده . منشغل بمسح اصابعه مما علق بها . وتراه يحلق في الفضاء بزيغ من  
عينيه المتألفتين تارةً واخرى يهزرم في شبه عمجمة كلمات قلماً نغمها تخرج من  
جوفه قوية نجسها لفرط خوعنا صادرة من فم دب . ونحن . بارائه . لم نر الدب  
قط . ما شكله مالون عينيه . قالوا اذا اردتم ان تروا الدب فانظرواالى وجه هوبي .  
نظرنا اليه . فسى . اتمت قصير الاطراف . بديا . اذاه كبيرتان تتحركان  
مشصبتين ينفض ظاهرتوسط مثالث ذقنه تقطه وتم زرقاء . عيناه سوداوان والسنان  
اذا التربنا متهما رأينا انفسنا في بويوبهما صغراً جداً لكنه سرعان ما ينهزنا بنفخة  
منه في وحوهنا فهرب عنه لنودور مرة اخرى خلف الشجيرة مرددين .

راح الشباب .. هوبي  
وين الاحباب .. هوبي  
ما ظل عتاب .. هوبي

اما هوبي فيظل على مبهمة منا بخزنا بنظرات ساهمة ثم يمضي فتراه يهيم في  
التلال البعيدة أو يمشي حافياً خلال سوق الخضار أو علوة السمك أو يفغ متبخراً

على طلل في الطريق الى مقبرة المدينة ثم تراه فجأة ينحدر من اعلى . لقد رأى  
جنازة . لابد ان يتصدر التمش مبتعداً بضع خطوات . يؤذن مكبراً . ثم حين  
يسبح الميت على الارض . يصلي . قائماً قاعداً ينلضت يميناً وشمالاً بجار وحده .  
يتلوى في مساحته وحده غير ان احداً قلما يمر اليه التفتاتاً . فالتس في تلك  
اللحظات الحرجة منهكون في اداء طقوس الدفن وعالماً يفرغون من ذلك يعودون  
من حيث جاؤوا غير ان هوبي يمد يديه املاً في شيء فاذا لم يحصل توارى عن  
الحشد ومضى ليقعد بعد دقائق بين قطع الرمل وقطع الرخام متربهاً والسوني

يعيطون به من كل ناحية .. هنالك يكلم الموتى يفروهم السلام ويمطرحهم بوافر  
وده ويظن انهم بالعقابيل يتسبطون معه ويحنون اليه واذا هو كالنادل يرفع كأس  
الشراب . يتهدده خروف ما وكمن مسه خطر مفاجيء . يشم رأسه مائلاً

بجذعه نحو الخلف وسرعان ما يرتطم رأسه بحجر أو شاهدة فيهتز كيانه كله  
ويصرخ أخ أخ راح الموت .. لكن لا احد ينحده وما هي الا دقائق حتى  
تعتد راحتاه حنرتين فيجس بهما الرؤوس في غابة الموتى ويعاود الهموه ثم يعمن

فيهم فيحدهم على ما يتمعنون به من ههامة وراحة بال . فاذا اطمان الى السكان  
أكثر جلس واضعاً اذنه على طرف دشداشته كرزاً ومتديلاً اسود وزجاجة عرق  
بيضاء .. يشرب رويداً رويداً بالموتى يتريصون به فاذا ما سكر وانتش . شرع  
يفغى . فاذا غنى تلععل ثم اخرج حشرحة وصوتاً خرباً . ولما لم يستطع رد صفة  
الموتى راح يخرج لهم لسانه ويلعبه بين شغته فيسيل الزبد وتطفو رغوة المرق فاذا  
بدأ نحن نحسب . انمسا خلال شواهد الرخام أو مقالع الحجر نطلع كالجن من شقوق  
الارض تقرب من مملكته هاتئين .

عوف الشراب .. هوبي  
باجر حساب .. هوبي  
ما ظل عتاب .. هوبي



نهرب بركض خلف ظلالنا في وحشة مترامية فلا يسبك بشيء . الموتى ما  
 برحوا نائمين صامتين كالعجر اما هو فعاليا ما يفتر خلال منحدرات التراب . نملأ  
 الوادي ضحكاً حين يسقط . يعاود النهوض واذا يستقيم . وينحني باتجاهنا . يرى  
 اشباحنا . اما زالت تقف منتصبه تترصد بنظرات قطبية فماله سوى المزيد من  
 السب والشم على طريقته . كفاء معلوستان حصي يرمي بهما فتصطمم غالباً  
 بالشواهد او بمياه السيل . كفاء ترتعشان . وخذه ازرق مثل بضعة اللحم فاضحي  
 بلون الزمهرير . يزق في صراخ متصل فيردد الوادي صدى صرخاته . وخلال ذلك  
 هو يعرف ايضاً كيف يفاقلنا في لحظة ويختفي عبر مفاوز القبرة الواسعة وحين نبحت  
 عنه لا نجد لخياله اثراً ونعود صعنا الى ارض المدينة مرهقين . فالطرق ليست  
 سالكة ترهق المترجل بالتواءاتها فكيف بمن يحاول الركض خلال المنحنيات  
 وتضع اقبامتها خلال الازقة ومتفرعاتها . نفترق عائدين لاهنين مثل كلاب الصيد  
 وقد جنحت الشمس للمنيب والمساء قد هبط .

- اين كنتم ياتساء ؟
- كنا نركض .
- وراه هومي .. اليس كذلك ؟
- طبعاً
- اتركوا هذا المسكين بالولاد .
- رأيناه يشرب .
- يشرب ماذا ؟
- العرق
- وتريدون عقابه ؟
- ألا يستحق ؟
- بلى .. ولكن الرب يعاقبه .
- متى ؟
- حين تقوم الساعة .
- ومتى تقوم الساعة ؟
- وهنا ينهزنا الاحل قائلين :
- اخرموا . بالكم من صغار ( ملاعين )

نهضنا في الصباح مبكرين استعداداً ل جولات قادمة . فحين سمعنا غوار بقرة زهرة وصوت تساقط الحليب في ( الطاسة ) البيضاء المستديرة . وصجحت حمد ( كملك .. كملك ) نحفزنا للخروج وانبسطنا بعد الفطور نثلث خيوط الشمس الى النوافذ والبيوت . عدنا لهوبي اين هوبي ؟ لا وجود له قلنا . هوبي هبط نحو المونس . زار امكنتهم تحت الثرى . لم يخرج حتى الان . سقط في بئر عمياء اذن . غيبته السرايب . طاح سقف قبر على رأسه انتهى كيف ؟ لا نثري . من يدري سكران لو كان يمشي في هيمة . لكان الامر . لكنه ترك يعوس في حفرة . وحفار القبور لو عثر عليه في الحفرة فهل سيعيدة الى اهله ام يحسبه ميتاً فيواريه التراب ؟ تراحم في ضائرتنا اكثر من سؤال . قلنا عليه . كدنا نيكبي . لولا ان احدنا قطع حيرتنا وصاح .. هوبي .. وما ان لمحتاه في اخر الزقاق حتى توقف امام دكان ابي طالب الخصاف . واقتربنا منه دهشين . في البدء لم يرنا غير انه سرعان ما تلفت خلفنا فرانا كالشياطين نرقبه . زوى ما بين حاجبيه . هز رأسه . برطم . لطخ الشحوب وجهه والارتيباك بدا عليه فتح فمه . كشف عن اسنان سود لثغ الرء غيناً ثم لمن الدنيا وشم من فيها فلم يكن بوسعنا عمل شيء سوى ان نصطف هادرين :

اسمه وهاب . هوبي

جسمه خراب . هوبي

ما ظل عتاب . هوبي

نهضنا الضحى فاليوم يوم الجمعة . لعبنا سبيلة السبيلة هذه المرة ثم ملنا اللعبة . سألنا عن هوبي قالوا له بأنت الى الدكة ولا مر على الدكان . وانه لا بد ان يكون في المقبرة او في الجدول الكائن في ظاهر المدينة او ينام في ظل كهف ما هناك . لكن من يدري فقد تراه يحمل بضائع لهذا أو ذاك عند مدخل سوق التجار أو صار في لحظة سائس عربية يجرها حصان بعيداً عبر الوهاد هائراً بالضحك والصفير لكن من اين تأتيه القدرة على فعل ذلك . لقد شحب وجهه . وقل اكله . قال الخصاف : هوبي اكثر اهل المحلة اقبالاً على الطعام . هو قلما يشبع . حتى بننا نصدق من يقول ان في امعائه أكثر من حودة . اظن ان شهيته قلت بسبب أزمائه التراب .

تأفف ابو طالب وتهد قائلاً لمن الله شاربها وحاملها وبائنها . اما زهرة بائعة الحليب فقد فتحت عينيها الكحيتين على وسعها . ومحت فيها الارحواني بكنها المتهدد وقالت ان هوبي لم يضعف جسمه ويتغير لونه بسبب العرق بل انه اعتاد ان يبيع دمه التسع قوس الذعشة في الوجوه

- زهرة ماتا تعولين ؟
- ألا تعرفون ذلك ؟
- من اين لنا ان نعرف ؟
- ألكم تسعوا ؟
- زهرة . صحيح ان هوبي يفعل ذلك ؟
- لذا لم تصدقوني فاذهبوا الى امه .
- نألها ؟
- أسألوها . ستقول لكم ان هوبي يبيع للمرضى دمه .
- اتمام ماذا ؟
- دراهم معدودة .
- لكن ما الذي يفعله بالdraهم ؟
- يشتري .
- ماذا يشتري ؟
- يسونه في بغداد حليب السباع . عرفتموه ؟
- لا أبنا اي حليب هنا ؟
- عرق . عرق ..
- تشبثنا بزهرة اكثر قلنا لها .
- لكن منذ متى يفعل هوبي ذلك . هل تعرفين ؟
- قالت ،
- منذ سنين ... !

اغلق ابو طالب دكانه . ذهب الى المسجد لاداء صلاة الظهر فقد دقت الساعة واذن المؤذن على حين شرعت زهرة تجر بقرتها الى زربيتها في كوخ يبعد مسافة زقاتين أو أكثر . اما نحن فقد احتجبتنا من شواطئ الشمس بسكب الماء على ثيابنا وارجلنا واختبأنا في المنازل ريشا تميل الشمس وترحل نحو الغرب . ضاقت بنا مغايبة الحجر . ضقنا ذرعا بالصمت ومثلما نستفزنا المنازل بحجراتها بوحشنا صمت الظهيرة . ومثلما يستهويننا الزعيق والركض في البراري . يطربنا الفرع على الصنائج . وهوبي يوقفنا بصوته الاجش . ونبرته الجاه . واذ نسمعه عن قرب نمود فترى فوق الدكة جسداً مطولاً الشف يساط الخضرة تقرب فحناف غير ان خودا

عده المرة بشوبه يفرح غامض بمودته. تقترت منه ثم سرعان ما نرتد. انها واحدة  
من حيل يفتعلها هويي فلا نطلي علينا.  
- هويي - هويي

انه لا يجيب. استغرقه النوم. نوم المدينة. غلا شعيره ثم تامل جسده  
كالمريض هل تذهب يفرق في نومه. لعله يحلم لكن هل يعلم حقاً؟ طال  
انتظارنا اذن لنوقف الجثة عن سنانها. تهاوا يا حمار. تهاوانا. اقربنا من اذنيه  
هبتنا  
حلمك سراب .. هويي  
شعشع وغاب .. هويي  
ما ظل عطل .. هويي

وان هي الا لعظمان حتى تكسفت الجثة نور شخص السيد حلحل السقاء فضج  
المكان بالصعك وقد جعل اليد قريبه مغلدة. وحزامه الاخضر بيظاً. ينام  
القبولة على دكة هويي ويغدغداً ولا يسري وحين يرانا يقول اتركوا هذا المسكين  
بالصدقه اتركوا السيد في مكانه يتشاب. وقد بان شعر فخذيه اسود غزيراً وبرزت  
دوالي ساقه كما لو انها فائل متعمدة.

- ونحن الذين اعتمدنا ان نراه صباح غداً فلم نره كأننا باختلافه فقدنا الصديق .
- ما العمل ادن ؟
  - لتكن الجولة دون هويي
  - هذا لا يمكن وقلما حصل
  - نبحث عنه ؟
  - نعم
  - فتعبر هذا الزقاق

فما ان عبرنا جني صداما تلي من التراب قطعنا التل عطنا كمن يزحف  
زحفنا فعلا نحو جحر خجري لاج كالكهف جاثراً في عمق ابتار دابخل الارض ولاج  
المكان كالبرج يتصدره باب غريص. باب كاييد من العشب رصع بنواتر من  
نحاس. النحاس فقد بزيقه. العشب نعوم خستقطت منه بقايا جدأ ولكعات من  
الحذاء الصفق كالاصابع وبرزت بشكل يلفت النظر. طرفاً اليك طلعت طفلة في  
السبعة حذاء الشعر تاكل حلوى وترتدي ثوباً موشى بالتميم وماكديا نهاراً من اسفل  
قلنا للطفلة احري امك بان في الباب جماعة يريسون رؤيتها. حرت ذقيقتان او  
اكثر حتى ادبت لنا بالدخول. دخلنا خسه من الصبيان مرة وأخذة. دخلنا

صامتين . مجلدين برهبة لاسيما بعد ان اجتزنا عجازا شبه معتم ثم اذا بنا نجد انفسنا نجلس متقاربين على حصيرة في حجرة ضيقة . نظرنا على استقامة فرأينا حوضاً من الماء مربعاً ، مخضر الحواشيء على مقربة منه انتصب مقعد خشبي ادكن بلون السيان لمعت فوق سطحه قطرات ماء . لم يطل انتظارتنا لولا صوت ام هويبي نغمناه خلال الجدران ناعماً عميق النبرات شيها بصوت الملة ( صغية ) الذي اعتدنا سماعه وقت الاحزان .. سمنا ام هويبي تقول ( اصبري يالم سعيد ولا تياسي من رحمة الله والغائب يعود ) خرجت ام سعيد تجر ذيل عباءتها السوداء وتجر معها حصرة طويلة بينما بدا واضعاً ان مضيققتها تحمل في ثنايا يديها صرة رمادية حوث قواقع واحجاراً واصناف محار ميت .. بعد ذلك بوقت قصير عادت فسلمت علينا ولاح طيف ابتسامة في عينيها العميقتين . وراحت تشعرض وجوهنا واحداً واحداً مرحة بنا ترحيباً تتخلله عبارات ثناء لبقة جدا لم نعتدهما لدى عجاترنا وحين عرفت اساء بعض من امهاتنا اطمانت وابدت ارتياحها وقالت :

- انتم تطلبون ان اقرأ لكم

- انت افضل من قرأ

- ولكن مالكم وهذا الأمر ؟

- ولم لا يعيننا هذا ؟

- انتم صغار ابرياء ..

قلنا :

- والصغار اليست لهم أسرار ؟

قالت :

لا ..

ظلت كالحجري تتأمل في ملامحنا خيم في ضوء عينيها ظل اسود . انجست فيما بين الجفون دموع . رفعت يديها نحو طرحتها البيضاء . انعدادت بالله حاولت في تلك اللحظة ان تعجب ما بين انظارنا الشاخصة وعينيها بنقاب لم يتضح . بيد ان حركة يديها كشفت عن ورقة طويلة جداً وظننت تسربل على طون قامنها . استغرق طيها بضع دقائق اختنت في الظلام ثم ما لبثت ان عادت تسأل ان كان لدينا شيء نقوله قلنا :

- نحن جئنا نسأل عن هويي . أين اختفى هل تشرقين ؟  
تعبيرت النظرات في عمق عينيها ثم اندل شيء من طرف وشاحها ففطن لشرها  
ومقدم جبهتها قالت .

- سيمود .

تنهدت . ثم هزت رأسها كما لو كانت تقرأ في كتاب ثم اشرفت عيناها بالدموع  
قالت .

- الله - كما تعلمون - يرحم لكن الناس لا ترحم .

- هويي انسان طيب . نحن نعرفه .

- اتمنى أنني لئن اراه ابدأ .

- نحن نريد ان نراه .

- مالكم ؟ حتى انتم لستم رحماء به .

- هويي صديقنا . ماذا تقولين ؟

- اتول قد حل الشيطان في رؤوسكم .

- لا أبداً .

ومثل المرأة بكيتا . وحين مسحنا حبات الدمع التي انسربت خلال اصابعنا  
قلنا لام هويي .

- صحيح هويي يبيع دمه ؟

- صحيح . كيف عرفتم ؟

- سمعنا هذا .

- ولكن لماذا يبيع هويي دمه ؟

- اسألوا والده .

- والده . أين يقيم ؟

- يقيم في قبره .

عادت المرأة للبكاء . فاحمرت عيناها وانبت اثيناً خفيفاً غير ان صوت السيد  
حليجول البقاء ( ماي .. ماي ) قد قطع صوت ولولتها نهضتا مشاططين . وحين  
ودعناها . اطللنا بفضول على كوز الماء في المدخل لآه رأيتاه فارغاً خرجنا . معاً  
فارغين . لكن مبتلين بحلم غامض . سرنا في الشمس . فعلم بهويي والاراجح .  
لكن الريح اشتدت . عصفت بنا عصفاً والزرقعة في اعالي السماء تضامت تماماً .

مثلاً تنتشر النعيمات، في أفضن النجاة، لتنتشر حيات الرمان بدنها في طبق.  
دوننا منه اعترت الأراجيح بمن فيها، ارتفعت في الهواء اعلى فاسفل، تخرج الطبقة  
المصنعي قارعا، الورق صار زورقا، الورق غشي في الماء، غلال من الخريط  
انفطحت في الكفا مثل فوات الخبز اخذناها على عجل، التهمت قبل ان يطفو الجسد  
سابعاً في المياه الموجية على جعتم؟ شخص ما جاد بالديزي، تكسر الديزي  
وصلصل فيما بين الانسان صلصلة الحصى ظمنا للقاء والماء جار في القرات،  
وعربات العبد، ركبناها العربات تضح بالصبيان وتطير الجفلة، تمر عبر سهب  
من الرمال تسير بظاء في عرض الصحراء الكمل يعني الغنيات الطريق، هويي على  
سعدة منا اوفر حظاً، ينطلي حصانا، من أين جاء بالحصان؟ نعم لا ندري،  
العصان البني كالطائر، يشير دقائق الرمل مثلاً، يشير حثيظتنا، يجتازنا، رايه  
هويي يرفع يديه يعني بكلمات لا تكاد نسمعها، يضحك للهواء والنفس والمطر

ثم يغيب عن انظارنا دائماً في العميق، لكننا بعد حين نلتقيه عند الأراجيح،  
الأراجيح اه... مازالت معلقة في فراغ المساء تردد صدى ضحكاتها، تأخذنا الأراجيح  
اعلى فاسفل فاعلى تنزل منها تقتاد هويي يدفع بأجاذنا، يدفع من جهة الظهر  
لكن على مثلثات من العشب، المثلثات تشتت في اطرافها حدائد دائرية من  
البربرين المحشو، بالصجم، الحدائد تتلامع كالفضة تحت ارجلنا، تسير بالعربات  
المثلة، نمر بها الارقة، والقطاب الزرق، والسعطات الشي عليها، نعلم بالرحيل  
الى اماكن لم نرها، نصرخ، يعلو صراخنا (لاسيما حين نرى شخصاً نعرفه يعني  
الرحيل معنا) غير ان هذا لا يدوم طويلاً اذ تؤخذ العربات منا عنوة لاننا صغار قد  
نخرج شرطياً أو أمسى أو احد السابلة فاذا لم نيك نمود الى قامات النخل نلمح  
عبرها الأراجيح موصولة من اعلاها بجبال القنب، فان تركناها، بعد تعب، شدنا  
من الرمل، في ظلها بيوتنا احطناها بالزوارق والسواقي فان هدمت البيوت وانكفأت  
الزوارق، عدنا الى لعبة - شبي يا حيدر - حيث العضا تضرب العضا فتشب احدها  
ويرتفع الصباح هلاهل.

فاذا شهدنا طائر الورق والفنارات، خضراً وحمراً وصفراً تخرق طلام المساء،  
اسكنا خيوط البكرة فانفعت في الليل اوراقنا كالمتديل، وفي الصحاحات تستقرنا  
كومة الضايير يهدر شغفتها مثلاً، يستقرنا، شدا زهر الشمس ونفرح اذ ستجلى،  
بعد ايام جيوبنا تالوي شمش ونلمب لعبة النوى مشمش ونتركها حالما نرى  
جمال اليدوية تأتي، غلى مولى كل غام تبرك في (الصنخة) جائزة تحرسها عبون  
البو، هويي يتلوى الماء لانه لا يستطيع عرقه جعل لبهم به غير الصحراء، فعلاه

سوى ان يترك مثل الجمال . يتقهقه في حضرة البدو الصامتين أو يضع ما تبقى من شيء شبيه بنباتات الحلفاء فان سألت هوبي ماذا تأكل اجابك بسرعة ( خبز . خبيز ) واذ تقرب منه تلك اللحظة تسأله .

- هوبي تحب ان تجعل لو الحصان ؟

- الحصان

- المرق لو الحصان ؟

- الحصان

- نعلك لو الحصان ؟

- الحصان

- ايوك لو الحصان ؟

- الحصان

ينهض هوبي يحدث في عيون الجمال . يقف امام اصحابها من البدو المطففين بالبراء . يمد ذراعه اليسرى ثم يشي تلك الذراع مرة بعد اخرى متأملاً فوقها كلمات ( لايف الا نو الفقار ) موشومة بخط ازرق دقت فوق العصد والساعد . واذ يهوي جسمه للحركة وهو ولفف في مكانه يخرج صوتاً كالصهيل ثم يصحج . ماذا تراعيه الى الامام . نعلك كفاء برشمة رسمها في الهواء وقيل هنا يكون قد حدد بقدميه موضع السرج والركاب وحين يعطى نفسه اشارة الحركة يسهل ثم يمدو مسرعاً كالحصان .

- اين كل ذلك المدى ؟

- غاب . ؟

- ما غاب ..

- اين هوبي اذن ؟

ادخل مند يومين أو اكثر للعلاج . لكن المسألة لا تقف عند هذا الحد انما لايد من اجراء عملية . العملية تحتاج الى دم . وانه ليس جاهزاً على الدوام . الطبيب اتصل . حاول ان يحصل على دم . المستشفى اذدعج بالصبيان . امه التي تمت ذات يوم ان يرحل ابنتها تخلصاً من عناب الدنيا تقف الان بين جمهرة نساء تقول خدوا دمي . لكن الطبيب يؤكد لها ان ليس باستطاعتها اعطاء الدم . لا أحد اذن يتبرع بل لا أحد يبيع دمه لقاء ثمن . لم الشمس تتكوى على طرف السياج ترسل لها ازرق . صارت تقرب من الارض اكثر . الضجة تتسع . الغبار يغطي سماء المكان



نفسه ببراءتها السوداء تقف كالغريبة تمشح بشالها الابيض الغبار وحببات العرق .  
الدموع تملأ عينيها الواسعتين تنفرط في اصابعا ترتل في خشوع المزيد من الايات .

ترتجف في الضوء الكايب ، تحتاز كل عقبات الطريق والزحام . نفوس قدمها في  
الطين ويوت الناس تبعث هنا وهناك تتصل بهذا أو ذاك ممن تعرفه وعمن لا  
تعرفه تلفها الحبرة ويفشاها النحول . تصيح لكن من يسمع ؟ ما عاد يسمع صوت  
استغاثتها بل ما عاد احد يصدق ان هوبى يطلب دماً فالدنيا لا بد ان تظلم  
والاشياء تنفد وانها . والاصوات تجف . لا شيء انز لا فطرة امل . لكن الامل في  
لحظة يأتي . تشكلت اطيافه للتو . بزغ حين الفتي الطويل مرق كالهم وسط  
المهممات . دخل الفتي دخل الامل كله . استقبله الطبيب مرحباً قالوا المتبرع  
بالدم قد جاء . صلوا على النبي . تنفت المرأة . استطاعت لحظتها ان تعين من  
كان حوالها من البشر حسناً . هوبى سيوهب الحياة زهرة لعلمت اطراف ثوبها

بعد ان اطرقت في صمت . ابو طالب قال ، لو اني استطيع .. لو اني استطيع .  
مرت الدقائق ثقيلة كالرصاص . الانتظار تعدد والصمت عرش فوق الوجوه . الفتي  
المتبرع دخل غرفة الطبيب ولم يخرج . ما الذي حصل ؟ ما حفيضة الامر ؟ ثم ما  
الذي سيفوله الطبيب ؟ لأحد يدري لأحد يقول شيئاً لكن .. بين بزوغ الامل .  
واختلاجه اطلل رأس الطبيب أخيراً نهده الرجل وحين اعاد الى وجهه نظارته  
الزجاجيتين قال ،

— تلامف . الفتي جاء متأخراً .

— ماذا تقول متأخراً ؟

— نعم متأخراً فماذا فعلت ؟

تعاملت ام هوبى اختضت كالسعة غامت عيناها . ضربت كفا بكف ثم صرخت  
، سبحانك .

## مختارات من

### القسم الثالث من رواية ( مكابدات عبدالله العاشق )

صغقوا أكفهم ببعضها ناضين عنها الغبار . وبتهيب وارتيابك ردوا كلمات عزله مقتضبة جابها ( صمد ) بالصمت . وتخطوا القنطرة الحجرية وسط تقيق الضفادع المتخافزة بين اغشيتها الطحلية المتماوجة برفق . حيث النجوم تنبض بانبهار على صفحة المياه الساكنة . وانخبوا طريق العودة مستغرقين بشدخين السكاكر بعدما امتنعوا عن ذلك تبيلاً للميت الكبير . شقوا طريقهم عبر الغابات التي تناهتها دفقات هواء مثقل بالرطوبة والروائح العطنة . وخشخش الأوراق المنساقطة تحت خطاهم بصوت مسموع . ومن فوق رؤوسهم شخصت الأشجار العارية وقد كساها الليل بزرقة حلمية ناصلة .

وانفتحت الغابات أمامهم على منظر القرية التي لاحت تحت انشاء القائمة كتلة معتمة كادت تتوحد بالأرض السوداء لولا كوى البيوت المضاءة بوهج الفوانيس . وتفرقوا بصمت . ليجد ( صمد ) نفسه في النهاية أعزل ازاء الاحزان القابعة بانتظاره في كل زاوية من زوايا البيت .

في الهزيع الاخير من الليل . في الساعة التي تستيقظ فيها الذكرى غالب الرنجانة أعضائه المنداء بالمرق وقد تناهى لسمعه نقر عصاه وهو يتخطى العتبة . فسائل نفسه بريية .

- ترى . هل يعقل أن يبارح الموتى القبور ؟!

وتنصت ملياً لصوت نفسه العميق الذي كان يتوضح بأضطراب . ودون أن يستدير يمينا أو شمالاً حدق أمامه بالضبط . فزاة ينتصب فوق رأسه بقامته القافية . ويده المعروفة مشبثة بمقبض العصا وقف ازاء أكثر الزوايا عمته . وبعدها حدق فيه طويلاً انداح صوته الذي بدا غريباً على سمعه بعض الشيء .

الأر تبدأ الحكاية يا بني !

له يتكلم . ولم يتحرك من موضعه . وحرص على أن لا يطرף بأبغاثه . حاسباً انعاسه في صدره . لعلمه بأن الموتى ريقون ونفرون بشكل عجيب .

- أيتها ! لها حكاية المراف !

وتفرس بدوره في الوجه العثم . لتساءل دون صوت :

- وكيف لي أن أنسى مثل هذه الحكاية ؟!

وراقبه وهو يبرك على الأرض نظريته النباطة المؤلمة . ويداه الخشنتان تتسبان على امتداد العضا التي صالها على ركبتيه الهزيلتين . وقد قرئ في ذات الموضوع الذي اعتاد التربع فيه كل مساء . وكأباه أبداً سلك حلقه لبعض الوقت قبل أن يكمل الحكاية كأنه ما انقطع عن سردها منذ مساء البارحة .

- ( ... تلمس العراف زندي ابنه المفضولين وكتفيه العريضين . وتسم رائحته طويلاً . وصرف على أسنانه بحقد وهو يقول :

- اليوم يومك يا ولدي . فمثل هذا الوقت ادخرتك ذخراً .

وقص عليه حكايته مع ذلك الشيخ الظالم الذي فقأ عينيه منذ عشرين سنة خلت دون ذنب يستحقه . وأهاب به طالباً منه الاخذ بالتأر . فقبل الابن يدي أبيه وقال له وقد اشعل حماساً :

- أمرك مطاع بأبناؤنا فهيا بنا منذ اللحظة !

لكن العراف هز رأسه وأجاب :

- لا يا بني . فمن انتظر عشرين عاماً لن يستعجل الثأر قبل أوامه .!

وطلب منه أن يهيء نفسه ويشحن سلحته ويطعم جواده جيداً . وعند اطلالة هلال العيد سيتوجهان الى هناك . فقد اعتاد ذلك الشيخ اقامة سباق خيل في مثل ذلك اليوم من كل عام خارج مضارب القبيلة .

وفي اليوم الموعد أغرق الابن جسده بأسلحته من قمة رأسه حتى أخمص قدميه . واعتلى ظهر الجواد مردفاً أباه وراءه . وانطلقا من فورهما . وما أن لاحت اعمدة دخان مضارب ذلك الشيخ حتى اجبر الابن أباه . فطلب هذا منه اخفائه في مجرى نهر جاف قريب . وأوصاه بأن يذهب من ساعته لذلك التل . فبنتظم في صفوف الفرسان دون أن يتهيب . فقد جرت العادة أن يشارك في هذا السباق أي عامر سليل دون أن يسأل عن اصله وفضله . وأضاف قائلاً :

-... متسبق الجميع دون شك . وستكون أول من يصل السدرات الثلاث . فسارع بالعودة وأركض بجوادك نحو التل . معتصماً فرصة اشتراك الفرسان بالسباق . واستجد الشيخ جالساً على تخته لا يعيرط به غير عبده العزل . فلا تفننه ولا تجرحه . إنما افقاً عينيه مثلما فقأ عيني . وقل له : أنا ابن العراف وقد أخذت بشأره اواعد سريعاً لهذا الموضوع اندي مشترك في

انطلق الابن نحو غايته . فرأى من بعيد الشيخ حثرباً على تخته فوق التل والناس قد احتشسوا من حوله ورفعين الرايات . والفرسان مصطفون بخيولهم واحداً جنب الاخر . فاختلط بهم . وعندما أعطيت الاشارة ارخص العنان منطلقاً بجواده نحو السدرات الثلاث . فوصلها واتخذ سبيل العودة والفرسان لم يقطعوا بعد نصف المسافة . ودون أن يضيع لحظة واحدة اعتلى بالحصان سفح التل . فتفرق العميد والنساء من أمامه مذعورين . والشيخ الجالس على التخت يتفرس فيه مدحوشاً . وقف فوق رأسه وصاح بأعلى صوته .

- أبا ابن العراف ... جشك لأخذ يثاره ... !

وفقاً عينيه لاكراً في الوقت نفسه الجواد . فأتعبر به نحو الجانب الاخر للتل . وقبل أن يصل للجري الجاف الذي ترك فيه أباه هتف .

- أبشر يا أبته . فقد أخذت يثارك !

فتهلل وجه العراف وسأل الذمعي من عينيه المطفأتين . وأجاب ابنه بأعلى صوته .

- بوركت من ابن بار . فمثل هذا اليوم ربيتك . ومثل هذه الساعة حرصت على اختيار جوادك . فعملك الآن انتهى وجاء دور الحصان . فها بنا قبل أن يجد الفرسان في أثرنا .

وصدق ظن العراف . فعندما التفت الابن الى الوراء رأى سحابة غبار كيفية قد ملأت الافق من أقصاه الى أذناه . فأعلم أياه بالامر . فاسك به من خصره . وصاح قرب أذنه .

- لاتأبه بابني فأعلمهم لن ينال حافر جوادك !

وانطلق الحصان براكبيه بطوي الارض طياً . والزبد يتساقط من خطمه المتفتح بكثافة . فيرتس وجهيهما بالرداذ . والتفت الابن للمرة الثانية فلم ير غير ثلاثة فرسان يتعقبونهما . وعندما أخبر أباه طلب منه أن يذكر له الوان خيولهم . فقال .

- الاول أحمر كالليل والثاني كميت أحمر والثالث أبيض .

فاجابه العراف .

- علينا الآن بالابيض فهو أسرعهم الى الشعب ولن يستطيع الهذب في أرض غليظة .

وطلب من ابنه ان يتحول بجواده من الطريق الممهدة نحو المناطق المحصنة المليئة بالاخاذيد والشجيرات . ففعل مثلما أمره أبوه . وعندما التفت صاح

- لم يبق سوى الادمم والكميت ..

فأجابته والده .

علينا الآن بالكيميت . فحوافره دقيقة ولا يشطيع السير بسهولة على الاراضي الهشة .

وطلب من ابنه أن يتجول بجواده نحو الاراضي الرملية والنسبغة . وبعد قطعهما لمسافة لم يبق وراءهما سوى الجواد الادمم . فقال العراف .  
- انه جواد أصيل لا يقل عن جوادك . غير أن العيب في الفارس والا فقد كان عليه اللحاق بنا منذ فترة طويلة . فنحن اثنان على ظهر حصانك !

وكانا قد أشرقا على حدود أراضي شيخهما التي يفصلها عن اراضي الشيخ الظالم نهر يستحيل على ذلك الفارس المجد بمطاردهما المجازفة باجتيازه والتوغل في أرض أعدائه . ولشدة اندفاع الجواد بهما لم يخض النهر كما دته . انما قفز . فأطلق العراف صرخة ألم استمر الابن عن سرها . لكن الاب لم يجبه . ووقف الجوادان على جانبي النهر ولهاثهما يكاد يمزق صبريهما . وترجل العراف وابنه . كما ترجل فارس الحصان الادمم وخاطبهما بقوله .

- لقد نجوتما . غير ان لدي رجاء عندكما وهو ان تتبادل حصانينا !  
فقهه الابن ساخراً وأجابته :

- وكيف ذلك وقد رأيتك يسبقكم جميعاً رغم اننا كنا على قهقهه ١٩٥ ..  
لكن العراف لكزه في جنبه وهمس له .

- سارع بمبادلتك !

ورسخ الابن لأمر أبيه رغم دهشته انشدبده . فرفع السرج عن ظهر حصانه ونخسه ليخوض النهر نحو الجانب الاخر . حيث رفع الفارس بدوره السرج عن حصانه الادمم واقفاً به باتجاههما . وأتح العراف على ابنه بالاسراع بأسراج الحصان المختل بالمعرق وما كادا يركبانه حتى تناهى لسمعهما صوت ارتطام شيء ثقيل بالارض . وعندما التفت الابن رأى جواده القديم في الجانب الاخر لشهر يرفس بأطرافه قبل أن ينفق . فأخبر آياه النبي أوضح له بقوله .  
ذلك ما كنت أتوقعه . فلحظة قفز بنا النهر هجست بشيء ما ينقطع في احشائه :

وهكذا أخذ العراف بثأره عقب مرور عشرين سنة . ( )

- وبعد بالآيتاء ؟

أجل ( صد ) من اغفائه القلعة على صوته وهو يكلم نفسه . فحذق بذهون في عتمة الحجر التي شعت قليلاً على وهج غيش رمادي تسلل من الكوى الفأثرية .

وتطلع بشروء في وسادة الريش انقمره من الوسط . حيث استقر رأسه ليلاً . ولم يمر  
 هل ماجرى كان في صحو أم حلم ؟ فما هو صدق ذلك الصوت الاتيري الغريب  
 ماأنفك يرن في سمعه . موقظاً في أعماقه . حينئذ لم يذبله كر السنين . كأنه لايزال  
 ذلك الصبي الترقق الذي اعتاد المبالغة في الحاحه على أبيه . في لحظات صفوه  
 النادرة . ليسرد له المزيد من الحكايات . وبشكل خاص حكاية ( المراق ) التي  
 مامر شتاء الا وقصها له بعدما استقر به المقام في بيته عقب تغير الاحوال وانقطاع  
 بساطيل رجال الشرطة الخيالة عن جلد أزقة القرية بين فينة واخرى . مجتة في  
 أثره كلما تأزمت الامور دون أن يشفع له ضياح شبابه وزواجه المتأخر في كهولته .  
 يومذاك لم يستطع ( صمد ) أن يتصور أن ( عبدالقاه العاشق ) - ذلك الرجل  
 الخرافي الذي كان قد أصبح اسطورة القرى الحدودية . تضيف عليها الاجيال  
 المتعاقبة وتشتب منها عايشا لها خيالها - ليس سوى والده الكهل الصوت الذي كان  
 يسير على الغالب معتكرا المزاج . فيحاضر الظهور أمامه . مكفياً بالتطلع اليه من  
 بعيد بنهيب . وهمس أمه الوجمل يوشوش سمعه .

غير أنه كان يحدث أن يفاجأ ( صمد ) بأبيه وقد انقلب رأساً على عقب . فتعد  
 اجتماعه باصدقائه الحاج ( رمضان ) و ( موسى ) و ( عبدالزهرة ) ووسط سحب  
 الدخان المنقفة فوق رؤوسهم كان ينطلق متحدثاً يشغف عن ماضٍ غابر لم يكن  
 ( صمد ) يفقه منه أي شيء . ولحظة كان يحصل صنية الشاي للحجرة . أو عند  
 مجازفته باستراق السمع كان يلاحظ أن ثمة أسماء معدودة تنحور حولها الاحاديث  
 على الغالب مثل ( الشيخ نصيف ) و ( السيد ) و ( ناظم الاسود ) و ( نرجس ) .  
 بالإضافة لام السركال ( بشار ) الذي كان ( صمد ) يعرفه جيداً . فقد اعتاد هو  
 وأصدقائه الصغار التحلق حوله كلما صادفوه ينفر الارض بعصاه في طريقه الى  
 المسجد . محذفين فيه بفضول كأنهم يحاولون كتف سر كلمة ( الخصى ) اللتصفة  
 به . وهل لها علاقة بعصاه أم بمشيمته البطيئة أم بشيء آخر أكثر غموضاً وسرية ؟  
 غير أن الرجل المعجوز سرعان ماكان يضع النهاية الحتمية لفضولهم . فيتال أقربهم  
 اليه بضربة من عصاه . ويشمر برأسه الى الوراء ليطلق لاغناً بأعلى صوته أباهم  
 وأجدادهم . متتبعاً حركاتهم من حوله بأذنه الشاحبة كأنه يبصرهم بها !

وكان ثمة اسنان أخراس بردان وسط تلك الاحاديث المتشابكة . أولهما  
 ( المضيف ) الذي لم يبق منه أثر قرب النخلات الثلاث . والثاني ( القلمة ) التي كان  
 انكهون الاربعة يبالغون باضفاء الالق والفضامة عليها . بينا لم تعتل في نظر

( صمد ) وأصدقائه الصبية سوى الحدود القصية التي تتوقف عندها ألعابهم الطفولية .  
فقد كانوا يعرفون جيداً أن تلك الاطلال المهذمة التي غدت وكراً للخفافيش وطيور  
اليوم مسكونة بجنينين شريرين لا يكفان عن الخصام . ورغم انهما لم يظهرأ لأیسا  
مغلوق لكن الاطفال كانوا يؤمنون بان احدهما على هيئة تركي يحتر الطربوش  
والآخر جني كافر بعينين زرقاوين . في الامكان سماع رطانتها الاجنبية عند  
هبوب الريح

وبقيت تلك التنف الثغرة من الاحاديث الموشحة بأسماء حشد من الموتى مغلقة  
لا تملك تفسيراً واضحاً غير مايرشح من مخيلة الاطفال . الى أن حلت ليلة ترمخت  
في ذهن ( صمد ) الى الابد . فقد فوجيء برجال الشرطة يقتحمون البيت يتبعهم  
المختار الذي اتزوى بأبيه جانباً واعتذر منه همساً . بينما رجال الشرطة انهمكوا  
بالنیش . مبعثرين حولهم كل ما تطلبه أيديهم . ولم يفادروهم الا بعدما نقبوا في  
كافة الزوايا والحجرات . دو أن ينسوا المرور بالاسطبل وتقليب ثبن العلف . بل  
ومد أحدهم رأسه داخل التنور .

ويخطى وجلة ترك ( صمد ) الزاوية التي تخفى في ظلامها وحملق برهية في  
تلك الصور والزناجيل والصناديق وأكوام الالبسة والوعية البعثرة في شتى  
الاتجاهات . وثمة كيس مبقر الجانب انسكب فيض قمح منه على الارض . وكانت  
أمه المكلفة أبدأ بالسواد تتطلع حولها بعيرة . وأبوه التريح لزاء الموقد الطافح  
بالجمر يدخن بنهم . مراقباً بشرود عمود البخار النحيل المنشق من غطاء وعاء  
الشاي . ولا شيء بيدد الصمت المطبق سوى وقع حوافر الدابة على أرض الاسطبل  
وصفير ( الكتلي ) للركون فوق الموقد .

- صمد ... اغلق الباب .

فوجيء الصبي بأبيه يخاطبه وقد رفع رأسه محدقاً فيه بهيئة ذاهلة . فسارع  
بالانصياع لأمره . وبعد عودته رآه واقفاً ورأسه يطال الفانوس الذي بدت عيناه على  
وجهه معتكرتين شأنه عندما يغضب .

- اتشري عن أي شيء كانوا يحتون ؟

تورى عن أي شيء ؟ طرف ( صد ) بأجفائه وهو في حيرة من أمره .  
النظر نحو أمه المتمكة بإعادة تلك الأشياء المبعثرة لموضعها في الكوى والبولاب  
الخشبى والصندوق وعلى الأوتاد والساير المثبتة في الحيطان الطينية .  
- هات السلم .

انشأه والده من حيرته . فسارع باختطاف السلم من الأسفل وعاد به وهو  
يترنج تحت ثقله صادماً به الأبواب والحيطان قبل أن يتلقفه والده منه ويوكفه  
إزاء أحد الجدران . وبوثيات معدودة كان قد ارتقاه حتى كاد رأسه يمس للقف  
الاسود الملتصق بالهباب . وراه يده بين الجفوع ليستل من هناك شيئاً ما كان  
ملفوقاً بخرق قماش متربة جعلته يطلق عطسة مدوية وهو يعنف عينية للأسفل  
ليخاطبه من ذلك العلو .

- كانوا يبحثون عن هذه ! ..

وانحدر هابطاً ليترك إزاء الموقد . وسارع بإزالة تلك الخرق الضرام . مظهرأ  
لعيني ( صد ) الفضوليتين بندقية جبارة ومض حديد سطلانها تحت ضوء  
القائوس .

- انها الشيء الوحيد الذي حملته معي طوال اعوام هجرتي عن القرية حتى  
أصبح بالامكان تلمس أثر الحزام في لحم كئسي :

في تلك الليلة . وبدل أن يسرد على سمعه إحدى حكاياته . حدثه وسط انشغاله  
بتفسيخ البندقية وتنظيفها وتزيينها عن مساء يوم بعيد ضجت القرية فيه بعدما  
شاهد السركال مشروحاً على بطنه وسط بركة دم . وأحرقت صبية أسماها ( نرجس )  
نفسها . فثار اللفظ . وجد رجال الشيخ باحثين عنه .

- كنت قد تخفيت في بيت صديقي رمضان - الحاج رمضان كما تعرفه أنت -  
وياله من صديق ! لم يهدأ له بال الا بعدما اقتسى له هذه البندقية . وملاً  
حيوي بالطلقات . فتكنتها . وغادرت القرية فجر اليوم التالي .

وحدثه عن سنين القرية المريرة التي عاشها منفلاً عبر القرى . مزولواً مختلف  
الاعمال . متنبهاً أجبارة الأهل والأصدقاء عن بعد . ولم يعد الى القرية الا بعد موت  
أبيه ( حنف ) وانكشاف السركال في بيته وقد أوشكت عيناه على الانطفاء . وخفت  
سطوه المشيخة في المسطقة عقب موت الشيخ ( صيف ) وانتقال ابنائه للسكن في  
البلدة



- عدت الى القرية كما غادرتها بالبندقية ذاتها . متحملاً بين قيتة واخرى زيارات ضيوفنا الثقلاء ذوي البساطيل الفليضة الذين لم يدركوا أنهم لن ينالوها مني الا على جثتي !

وكان قد انتهى من اعادة تركيب البندقية . فأمسكها باحدى يديه . مفرداً أياها في الهواء . متطلعاً فيها بوله . ليهتف على غير انتظار .

- والان ... تقدم !

فهذا المنزل في يدي الام التي كانت قد لجأت لصفها عقب انتهائها من تنظيم أثاث البيت واحتلالها لموضعها الاثير في الجانب الآخر من الموقد . وتنتقلت بنظرانها المتوجسة بين زوجها وابنها الذي اقترب بخطى حذرة . ساحباً رأسه بين كتفيه تقادياً لصفعة منتظرة .

- بالك من ماكر ! ... أنخشاتي لهذه الدرجة ؟ !

وفوجيء (صمد) بأبيه يسحبه بقلطة ليشبك حزام البندقية عبر صدره الهزيل . معلقاً أياها على كتفه . حيث ارتطم أخصصها بالارض .

وعلى الفور اتمرجت اسارير الصبي المرعوب . واستلاء كبرياءه . فنفخ صدره بفخر شاعراً بالحزام الجبدي يحز لحم كتفه الطري . وبطريقة خرقاء ومرتبكة خطا الى أمام ساحباً الى جانبه البندقية التي بدت مثل عضو مشلول يعيقه عن التحرك . وجمحت عيناه وقد كتم أنفاسه وهو يحاول السير . محافظاً في الوقت نفسه على الصرامة التي لاشك انها تظهر على وجه كل حامل بندقية . لكن تعثره المفاجيء وسقوطه المخزي وضعا النهاية الطبيعية لتلك المقامرة المتواضعة . وضاعت ضحكة أبيه الساخرة من احاله بالخرج . فتخلص من حزام البندقية وبحركة نزقة دفعها بعيداً عنه . وكور جسده الضليل . مخفياً رأسه بين ركبتيه وقد اخضلت عيناه بدموع القهر والغضب .

- ستطول قامتك يا بني . فصبح بامكانك تنكب البندقية يسرا

جاءه الصوت الهامس عن قرب . فزحف على أربع ليلتصق بأبيه . وعندما رفع رأسه مختلساً النظر نحوه . رآه يتابعه بعينه المتلامعتين حول مهبت أنفه انصمري وقد انعكس فيهما ثوب النار

باعتقه الضوء الخاطف وهو يسطع من فوق رأسه . فأغمض عينيه وقد التامه قلباً . ورف بأجفانه يحذر شاعراً بخسر النعاس يبارحه نهائياً . وتطلع في أرجاء الحجرة . حيث المصباح الكهربائي الذي نسي إطفائه منذ يومين بعدما أصابت القذائف المحطبة كان قد أضيء فجأة منيراً أبعد الزوايا . وتنهت لبعض الوقت لمصباح الديكة يتتابع من منزل لآخر يملوه صوت ( الحاج رمضان ) وهو يؤذن لصلاة الفجر من فوق سطح المسجد .  
- انه نهار جديد .

هس ( صعد ) نفسه . ونهض من فوره ليفرد ظهره المنصلب ويتماحب بمش صانعاً قمة المغفور بظاهر كفه . وشق سبيله بين أكياس الحنطة والدقيق وصفائح الدهن والأوعية المبعثرة كيفما اتفق شأن أي منزل يفتقد اليد النسائية التي تحرص على تنظيم الأشياء في مواضعها المناسبة .. ووقف إزاء صندوق خشبي مكون في إحدى الزوايا . رفع الغطاء . فطالعته أكداً الملابس . وفي حوض ضحل على اليسار تناثرت مخلفات أبيه القليلة من مصابيح رخيصة وميايم خشبية سودها الدخان وقناحة معطوبة وبقايا نبع في قعر كيس مزهر وخنجر ذي قراب فضي وحفنة طلفات ذات أعقاب نحالية صفر . بالإضافة لكبسولة رصاصة سودها الصأ .

عقب لحظة تأمل مد يده . والتقط الظلمات واحدة اثر اخرى . وأرففها بالكبسولة عاد بعدها يجلس على اللبادة الصوفية مفرداً أياها على الأرض العارية إزاء العائوس المظفأ الذي نظخت قمة زجاجته المحدبة بالسواد . وبالسبابه والأيهام أمسك بالكبسولة الصدئة متفحصاً أياها عن قرب . كأنه يبحث عن مسحة دم قديم خلفها أول جرح أصيب به والده من يدقية أجنبية .

وتنقضت ملامح وجهه الأمل وقد هاجمه الحزن مرة واحدة . فها هو الدم الذي لطح التربة المحروثة حصر رأسه بملأ بصره . هز رأسه بعنف . وحاول بحثاً ابعاد ذلك المشهد عن ذهنه . لكنه ثم ينشفع . فصر على أسنانه . مطبقاً في الوقت نفسه راحته على الكبسولة الباردة

في مثل هذا الوقت من صباح البارحة استيقظ على نداء أبيه وهو ينس طرف حصاء في بطنه . ولم يدعه يكمل افطاره بسلام . فقد استعجله متوها بأنه سيفه بشد البردعة الى ظهر الدابة . فنفض يده عن طبقه بيأس . ومرة أخرى ارتفع صياحها ليتهاهي لا بعد بيت في الرفاق وتردد صوت الحاج رمضان ( وهو يلص التيطار ) قبل ان يتخطى العتبة برأس عارٍ ولم أتردد خالٍ من أسنانه

الاصطناعية . واعتكر جوف المنزل ازاء جرم ( موسى ) الذي بدا أكثر ضخامة من المعتاد . فقد قدم دون أن يشد الحزام الى وسطه الجبار . وترجع ( عبد الزهرة ) من غوره على الأرض عالقاً ذراعيه حول ركبتيه دون أن يكف عن الاتين والتوجع . وكاد يكرر إحدى جملة الاثيرة البائرة حول ( صبر أبوب ) لولا أنه أحجم في آخر لحظة .

وتشابكت الاصوات تحت السقف . صباح الحاج الرنآن وقد اعتوره شيء من العطب بسبب ثقلاته البائسة . وجئير ( موسى ) العميق . ونواح ( عبدالزهرة ) المشرخ .

وبعدما تصايحوا طويلاً مؤلمين ثني الرجل المعجوز عن عزمه . فوجئوا به يكتفي برميهم بأحدى نظرائه الصاعقة . واتخذ طريقة نحو الاضطبل ميمداً أقربهم اليه يطرف عصاه . فبادلهم ( صمد ) نظرة بائسة أشهدهم بها على مدى صبره وتحمله . وتبع أباه وقد رضخ للأمر الواقع . فشد زكائب البذار الى ظهر الدابة . ونحسها بمتف . مفرغاً فيها غيظه المتأجج في صدره . . .

لكن الذي لم يتوقعه حقاً عند وصولهما الحقل هو ذلك النشاط الذي تلبس والده المعجوز . فبعدما دخن لفاقة تبغ وتصايح طويلاً مع الفلاحين المنهمكين ببذار حقولهم المجاورة ركن عصاه على الأرض . وشد أذيال ثوبه الى وسطه . وعلق كيس الحب الى كتفه . وبصوت خافت يسهل بخشوع وشرع بالبذار باتجاه ( القبلة ) . متخطياً كتل التربة المقتتنة بغطى موزونة . مشعرا حفنات الحب لابعد مدى نطالها قوة ذراعه العجفاء . وحمل ( صمد ) بدوره كيس الحب . وتبع أباه . متطمئناً من بعيد في نفرة عنقه الهزيل المعروق وفي ثوبه البني الذي اسود بالمرق عند ظهره المحدوب بعض الشيء .

عندما انتصف النهار جاءهما صوت المؤذن مكتوماً من القرية . وكانا قد بذرا مساحة واسعة من الحقل . وعقب الصلاة وتناول الغداء وتدخين لفاقتي تبغ واصلا العمل . وأمام أعينهما المجردة شخصت قامات الفلاحين وهي تتقابل وتتعاكس على أبعاد متفاوتة . وأيديهم تجد ببذر جمعات التصح التي تتطلق لتتوهج للحظة خاطفة عبر شعاع الشمس المتعامدة . قيل أن تتخلل لحة الأرض السمرء المتداحة تحت سماه أيلولية تضج بخفق أجنحة أسراب العصفير والقناير

قبل الغروب كانا قد انتهيا من البذار . فترك ( صمد ) أباه مشعلا بكيس نفه وسارع بالاتجاه نحو النهر دون أن يكف عن التحديق بتوجس نحو الجبل القاشم عند حافة الافق وقد عتبه الشمس بشعاعها الموتك على الانطفال .

ماكاد يطلق الماء نحو الحقل حتى ارتج الهواء على صغير قذيفة تفجرت في موضع بعيد . فترددت الاصدااء عبر غابات النخيل التي شرعت الشمس الغامية تغوص وسطها . مخلقة وراسها أيضا من وجهها الذهبي .  
- لقد بدأوا مبكرين هذا اليوم : ... )

فكر ( حمد ) وهو ينف وسمعه مشدود لصغير قذيفة ثانية شعر بالارض تهتز على دوي انفجارها القريب .  
- أبى !..

صرخ دون وعي وقد انكفأ على وجهه . فقفز من فورهِ . وتطلع حوله بعينين مجنونهتين .  
- أبناه !..

صاح مرة أخرى وبصق دما وهو يهرول نحو سحابة غبار شرعت تتبدد ببطء في الهواء الساكن . ومن حوله تقاطر الفلاحون غير أبيهن لصغير قذيفة ثالثة انفجرت بين التلال . وهناك . في قاع تلك الحفرة المملوءة بالوحل والدم والدخان كان جسد ( عبدالله ) الممزق قد سكن تماما .

رفع ( حمد ) رأسه وقد ففر فيه . مصيخا السمع لدوي صكوتهم ترجع في عمق السماء ضمن أنه هدير طائرات . فأفرد أصابعه الممخضلة بالعرق راكنا الكسولة التي تدفأت بحرارة جسده على الارض .

نهض من فورهِ وجاء بالسلم الخشبي . وارتقاء لهيبط باليدفية التي كانت مخفية في موضعها القديم بين الجذوع التي تسند السقف وبحركات محمومة أزاح العرق المترية . فطاعته نظيفة ومزينة سوى أن سبطانها باردة بعض الشيء . حرك الترياس من موضعه . فاستجاب له بيسر . ودون اضاءة لحظة واحدة ألقها سبع اطلاقات وتتكها على عجل .

قبل أن يغادر البيت لوى عنقه جانبا . عاقفا عينيه للأسفل . معدتا بالأخص الذي لم يكذبصل لمستصف فخته

- ( نستطول قامتك يا بني ، فيصبح بإمكانك تنكب البدنية يسر ! )  
- تردد صوت أميه في ذهنه ، بأبسم بصمت ، وتنفس ملء أنفه الصقري . ورغم شعوره الضاري بالجوع اتخذ طريقه الى الخارج ، مشدوداً بالضجة التي تفجرت على امتداد الازقة . حيث الحشود كانت تتدافع متخذة سبيلها خارج القرية نحو النخلات الثلاث وثمة شاحنات عملاقة تتقاطر من بين النخيل ساجبة وراءها مدافع ضخمة .

واختلطت خوذ المقاتلين الفولاذية المنغطاة بشبكات التمويه بكوفيات الفلاحين العرقطة . وتناقلت الايدي البنادق والمعاول والرشاشات والساحي . وحفرت المواضع هنا وهناك . على التلال والمرتفعات المعدقة بالقرية . وسورت من الامام بأكياس التراب والرمل . وأمامهم كانت الشمس قد شرعت بالانفصال عن الجبل البعيد . مفرية اياه ازاء زرقة السماء . وفوق رؤوسهم وشوش جريد النخلات الثلاث بهيمه . وكانت أطلال القلعة الشيء الساكن الوحيد عبر ذلك الخضم الصاحب . وقد فضح الشماع البكر ما اعتورها من خراب . حيث الشقوق والنجوات انتشرت على امتداد الجدران الغبراء المتآكلة التي تخللها نصف قوس محذب شكل في زمن ما بوابة شاهقة كانت تؤدي الى داخل القلعة المحمية بالبنادق التركية والانكليزية .

وبفيت الحركة تزداد صخباً وضجيجاً حول النخلات الثلاث والشاحنات تجيء وتذهب . والمواقع تنتشر شمالاً وجنوباً لتحتلها مدافع هائلة بفوهات جبارة ودروع فولاذية عريضة وعجلات مطاطية راكزة في الارض . وكانت الايدي قد ألتصتها بالقذائف الضخمة ذات الاعقاب النحاسية المتوهجة التي دفعت عميقاً داخل القواعد المعدنية الصلبة . واستند المقاتلون على الركب . وسحبت الحبال المشدودة الى عتلات الاطلاق . وانتفضت المدافع واحداً اثر الآخر . فدوت القذائف لأول مرة في الاتجاه العكاس . واختضت الارض بعنف . وعلى غير انتظار انهارت اطلال القلعة ومرة واحدة . كأنها لم تقع لها قائمة منذ عشرات السنين . وعندما تبددت سحب الغبار والدخان ظهر المقاتلون وهم يلقمون مدافعهم من جديد . وقبل ان تهدأ أسراب الطيور المعومة في القضاء اللانهائي الموعغل في زرقتة وصعائه كانت المدافع تنفض ثانية على امتداد الارض المزدهمة بالرجال .



رقم الإيداع في المكتبة الوطنية ببغداد ١١٧٢ لسنة ١٩٨٩

1

2

3

4

5





طبع بقطاع الشبكات والبيانات