في

النقد الأدبي الحديث

و

المذاهب الأدبية

د. حسن الخاقاني

هوية الكتاب

في النقد الأدبي الحديث
والمذاهب الأدبية
د. حسن الخاقاني
مكتب الباقر للطباعة
النجف الأشرف
الطبعة الأولى / ٢٠١٠

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على محمد وآله وصحبه الطيبين الطاهرين وبعد:

فما أكثر ما اتسعت الدراسات النقدية الحديثة وكثرت الكتابة فيها وتشعبت مجالاتها وهي في تطور سريع مطرد لا يسمح للقارئ بملاحقتها والاطلاع عليها والإلمام بها، فكيف إذا كان هذا القارئ ما يزال طالبا في مرحلة الدراسة الأولية مثقلا بأعباء الحياة وأعباء الدراسة وتغزو خياله مغريات المحيط الثقافي والاعلامي الجديد الذي لا يكاد يسمح له بمطالعة كتاب أو بحث او مجلة، فلم يعد الطالب في هذا الزمان المتسارع في إيقاعه يشبه ذلك الطالب المجد الذي يلزم نفسه بالقراءة وينكب عليها في جد ونهم لا يشبع.

ولذلك وغيره رأيت أن أقوم بواجبي تجاه من يريد أن تجمع بين يديه مادة موجزة في النقد الأدبي الحديث ومذاهب الأدب غايتها التعريف وفتح أولى المداخل التي يمكن أن تفضي إلى غيرها فجمعت مادة هذا الكتاب ورتبتها بحسب مفردات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي التي أقرتها لطلبة كليات الآداب وأقسام اللغة العربية فيها، فلم يغرق في التفصيل، ولم يتشعب في الاستقصاء والحصر وإنما جاء موجزا مركزا بما يفي حق طالب نصف مجتهد.

وقد قسمت الكتاب على قسمين جعلت الأول منهما للنقد الأدبي الحديث وفيه قدمت بعض المصطلحات التي لا غنى للقارئ من التعرف عليها لصلتها الوثيقة بالمواد التي تليها، ثم بينت نظرية الأجناس الأدبية وما ينضوي تحتها

من أجناس شعرية ونثرية، وبينت أهم المناهج النقدية مصنفة على وفق صفتها الرئيسة فيها فكانت: السياقية، الوصفية، والتأويلية، وإن كنت أعتقد أن هذا التصنيف لا يتصف بالدقة الكاملة لطبيعة المناهج نفسها وتداخلها وإفادة بعضها من بعض.

أمّا القسم الثاني فقد اختص بدراسة المذاهب الأدبية وركزت فيه على المذاهب الكبرى التي تركت أثرا في تاريخ الأدب الحديث وهي: الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والرمزية والدادائية والسريالية، وأغفلت غيرها إذ كانت أقل أهمية من هذه التي ذكرت.

وقد اقتصرت في عملي على النقد الحديث ذي المنشأ الأوربي ولم أشأ أن يمتد البحث الى مسيرة النقد والأدب العربي لدخوله في مجال آخر هو الأدب العربي الحديث ونقده.

وسميت الكتاب "في النقد الأدبي الحديث والمذاهب الأدبية " معبرا في ذلك عن محتواه الذي حاول أن يرصد مصطلحات النقد ومناهجه ومذاهب الأدب مبينا مفاهيمها وخصائصها بطريقة نظرية غايتها تقديم المعرفة المحيطة بهذه المكونات.

اعتمدت في هذه الدراسة على مجمل مراجع النقد الحديث المعروفة فافدت منها قليلا او كثيرا وجعلت الإحالة في الهوامش على المرجع الرئيس فيما أردفت قائمة المراجع بمراجع أخرى يمكن ان يفيد منها من شاء الاستزادة وسعة الاطلاع.

ختاما آمل ممن يقرأ هذا الكتاب أن يفيده بالتقويم والنقد لاغنائه بالمزيد وإكمال ما فيه من نقص، فهذا ما اجتهدت فيه والنقص من شأنه والكمال لله وحده.

المؤلف

١٠ / شباط / ٢٠١٠

القسم الأول
في
النقد الأدبـي الحديث

بعض المصطلحات النقدية : تعد المصطلحات النقدية مفاتيح مهمة للولوج في دراسة النقد وتعلم أساليب مقاربة النصوص المختلفة، ولذلك يستحسن أن يبدأ بها هذا البحث لتحديد المفاهيم وبيان حدودها العلمية بوضوح ودقة، وإن كان الاصطلاح، ومفهوم المصطلح في الثقافة العربية المعاصرة من المشكلات الرئيسة التي تواجه الباحثين ولا سيما بعد انهمار سيل الترجمات من جهات مختلفة.

وقبل البدء ببيان بعض المصطلحات نبين معنى كلمة "مصطلح" نفسها ونحدد مفهومها في الاستعمال: **فالمصطلح** كلمة أو تركيب يكتسب مفهومًا محددا ليعمل في منظومة معرفية محددة، أي أن الكلمة لكي تصبح مصطلحا تنتقل من مفهومها العام المطلق الى مفهوم خاص يقترن بها للدلالة عليها لدى العاملين في مجال محدد من مجالات المعرفة الانسانية الواسعة، وقد برزت للمصطلح مجموعة من الخصائص منها:

١- الدقة في المفهوم.

٢- قابلية التطور مع مرور الزمان.

٣- إمكان اشتراك المصطلح في أكثر من مجال بشرط احتفاظه بمفهومه الخاص في كل مجال يعمل فيه، مثال ذلك كلمة ((النص)) فإنها تعمل بمفهوم محدد في مجال النقد الأدبي الحديث يختلف عما تحمل من مفهوم في مجال علم أصول الفقه مثلا أو سواه من مجالات أخرى.

مكونات المصطلح : يتكون المصطلح عادة من جزئين رئيسين، هما:

١-**المنطوق :** وهو الكلمة او التركيب التي يختارها العاملون في مجال معرفي لحمل دلالة خاصة.

٢-**المفهوم :** وهو المعنى، أو الدلالة التي يكتسبها المنطوق ويتفق عليه مستعملو المصطلح.

أهمية المصطلح : إن للمصطلح أهمية كبيرة في العلم، فهو أداة معرفية قابلة للاستعمال بما لها من مفهوم متفق عليه لدى طائفة كبيرة من العاملين في مجال معين بغض النظر عن اختلاف الزمان والمكان، ولذلك نستطيع أن نقرأ النقد القديم الذي يمتد زمنه الى القرون الاولى ونفهم المراد منه لاننا نفهم دلالة المصطلحات المستعملة فيه وهكذا الامر بالنسبة للعلوم الاخرى.

ويكتسب المصطلح اهمية اخرى من اقترانه بالمنهج العلمي المستعمل في البحث ، اذ لا يستطيع الباحث ان يفيد من المنهج من دون حصيلة منظمة من المصطلحات التي يوظفها فيه ، وقد قيل بان العلم هو المنهج والمصطلح ، فبدون هذين لا وجود للعلم المنظم .

لقد اوجد النقد لنفسه منظومة اصطلاحية كبيرة اكتسبت اهمية متزايدة – مع ما لها من مشكلات جانبية – اتضحت بتخصيص المعجمات والموسوعات الكبيرة التي تبين مفاهيم كل مصطلح وتشير الى ما طرأ عليه من تطور ، وهي تعد مراجع نافعة للدارسين تختصر الطريق الى المعرفة وتقتصد في الجهد المبذول في تحصيلها ، وسأقف عند بعض المصطلحات التي لها علاقة بدراستنا منطلقا من العموم الى الخصوص لتحقيق مبدأ التدرج الذي يساعد في تسهيل التعليم.

الفن : ارتبط الفن بالانسان منذ وجوده على هذه الارض ، لان الفطرة الانسانية نفسها بها حاجة الى التعبير عن نفسها وما يعتريها من نزعات ، ولذلك التفت اليه القدماء من فلاسفة ودارسين فميزوا بين وجهتين رئيستين للفن هما :

- **الفنون العملية :** وهي الفنون التي تتصل بإتقان الصناعات الحرفية بتصميم مسبق ووعي لطبيعة العمل فيها كالنجارة والتطريز والنقش ، وقد اقترن اسم الفنان لذلك عند اليونان بالصانع اذ كان الفنان يسمى صانعا .
- **الفنون الجميلة :** وهي الفنون التي كانت غايتها الاولى تحقيق المتعة الجمالية قبل الغاية النفعية كفنون المسرح والموسيقى والرسم وغيرها ، فالفرق بين الاثنين يكمن في الغاية ، وما يترتب عليها .

وقف الفلاسفة القدماء عند الفن ونظروا اليه من زوايا مختلفة ولذلك خرجوا بنظريات عنه مختلفة ايضا، فسقراط ربط الفن بالغاية الاخلاقية التي بنى عليها فلسفته، فما دام الفن عنده يرتقي باخلاق الناس فهو نافع مقبول، وإلا فلا داعي له.

أما افلاطون فقد نظر الى الفن بأنه محاكاة للمثل العليا ، وذلك بحسب نظريته المثالية التي قادته الى ان الفن ، ومنه الشعر خاصة هو محاكاة تبتعد بثلاث خطوات عن المثل الأعلى لأنه يحاكي العالم المحسوس ، ولذلك لا حاجة لنا به ، لذا قرر طرد الشعراء من جمهوريته .

ولكن أرسطو غير مفهوم المحاكاة ونقلها الى القوة الخلاقة في الطبيعة والوجود ، منطلقا في ذلك من فلسفته المادية الواقعية ورأى ان الفن يعبر عن الحقائق الثابتة المعقولة ليبين عللها ومبادءها ، فهو يسمو بالطبيعة .

وتوالت النظريات التي تنظر الى الفن من منطلقات مختلفة ، فقد عد فرويد الفنانين عصابيين ، يعبرون عن المكبوت والمحرم من العلاقات الجنسية وفقا لنظريته في التحليل النفسي التي ارجعت الفن الى العقد النفسية الكامنة في اعماق اللاشعور او اللاوعي منذ الطفولة المبكرة التي تظل تلح من اجل البروز برغم الكبت فتجد في الفن خير تعبير مباشر عنها ، ولكن تلميذه يونغ برأ

الفنانين من تهمة استاذه واعتقد بمبدأ اللاشعور الجمعي مع اللاشعور الفردي[1] .

وما هذه المحاولات الا الجزء اليسير من حيرة الانسان أمام القدرة الخارقة التي يتفوق بها بعض الافراد على سواهم ، وقد اعتقد القدماء انها ظاهرة غير طبيعية وقدرة خارقة يستمدها الانسان من قوى غيبية غير منظورة سميت احيانا بالشياطين والجن ، وهذا امر اتفقت عليه الامم القديمة باختلاف التسميات ، وقد كان للعرب نصيب منها فاعتقدوا ان الشعراء يتصلون بالجن او بالشياطين لتملي عليهم قصائدهم واستطاب الشعراء هذه اللعبة ايضا فعمقوها لدى الناس بادعائهم بان لكل منهم شيطانه الخاص حتى اذا جاءهم النبي الكريم محمد ﷺ بالرسالة السماوية لم يجدوا لديهم ما يفسرون به معجزته الخالدة الا ما اعتقدوه في الخوارق من قبله فنسبوه الى الجنون والشعر لارتباط الاثنين في اذهانهم .

المعنى الحديث للفن : حين هبط الانسان الى ارض الواقع في العصر الحديث وجد ان الفن قدرة مكتسبة يستطيع الانسان بها بلوغ درجة ما فيها بالدربة والمران والخبرة واتقان الادوات المساعدة في أي مجال مناظر في ذلك لاخيه الانسان الذي يعمل في مجال عملي آخر .

فاصبح مفهوم الفن في العصر الحديث يقترن بالنشاط الانساني الذي يلبي حاجات الانسان الجمالية مقرونا بالاستعداد الفطري الذي يتمايز به الناس عن بعضهم ، لذا نرتضي ان نعرف الفن بتعريف الناقد المصري المعاصر د. محمد النويهي في كتابه عنصر الصدق في الأدب بقوله : ((الفن : هو الانتاج

(١) ظ: مشكلة الفن : ٧-٢٦ ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر : ٩ – ٢٨ .

البشري الذي يعبر عن عاطفة منتجة نحو الوجود ، وموقفه منه تعبيرا منظما مقصودا ، يثير في متلقيه نظير ما أثاره الوجود في منتجه من عاطفة او موقف)) .

ويمكن ان نستخلص من هذا التعريف بعض الخصائص العامة ومنها : ان الفن هو نشاط انساني مقصود يسعى الى غاية معينة ، وانه يسعى الى التعبير عن عاطفة ، وليس كل تعبير عن عاطفة يعد فنا ، فالتعبير الغريزي الذي يشترك فيه الانسان مع الحيوان لا يدخل في الفن ، فلابد من الوعي والقصد والتنظيم والغاية والقدرة المنظمة على التعبير لكي يعد فنا[١] .

مادة الفن : مادة الفن متغيرة بتغير الاجناس التي تنتمي اليها الفنون ، فالفنون العملية لها مجالها المادي المعروف ، والفنون الجمالية تستمد موادها من موارد مختلفة ، فالرسم مادته الالوان ، والنحت مادته الحجر ، والأدب مادته اللغة ، ولكن الحدود بين هذه المواد ليست من المناعة الى الدرجة التي تمنع انفتاح الفنون على بعضها ، فهناك تعاون واستمداد من الفنون مع بعضها وذلك راجع الى قدرة الفنان وخبرته في التصرف والابداع .

طبيعة الفن : الفن ذو طبيعة خاصة تجعله اكبر من كل فلسفة او نظرية او تحديد ، فهو يستعصي على كل تحديد او تقييد ، ولا يخضع للمبادئ والنظريات الفلسفية السابقة عليه ، وخاصة لدى كبار المبدعين ، بل الفن هو الذي يفتح باب الابداع امام النظريات التي تستقي منه مبادءها ، ليكون الفن نفسه منتج نظريات أدبية و فلسفية وجمالية ، ولعل لنا في ارسطو ، – ذلك الفيلسوف العظيم منذ اقدم الازمان – خير دليل ، فقد اشتق نظرياته الفلسفية في

١() ظ: في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات : ١١– ٢٠ .

المسرح والشعر والخطابة من مجموع ما كان سائدا في زمانه من اجناس أدبية واودعها في كتابيه المهمين : الشعر والخطابة .

الأدب : كلمة قديمة الاستعمال تنوع مفهومها وتطور بمرور الزمن ، وقد وردت تعريفات كثيرة يغلب على اكثرها طابع الشمول والعموم ، لذا نستخلص تعريفا مناسبا بعد الوقوف على مميزات الأدب وخصائصه .

يمكن تمييز الأدب عن سواه بالأدوات او الوسائل التي يستعملها ، وهي :

١- **اللغة :** وهي مادة الأدب التي يستعملها بصفتها الايحائية لا المعجمية .

٢- **الخيال :** وهو من الوسائل الأدبية المهمة التي تصنع الصور سواء الجزئية منها ، كما هو حال الشعر ، او الكلية كما في المسرحية والقصة .

٣- **الجنس :** وبه يتحدد انتماء العمل الأدبي ويميزه عن غيره ليكون قصيدة او مسرحية او رواية .

٤- **الشكل :** وهو الصورة التي ينتظم بها العمل الأدبي ضمن الجنس الذي ينتمي اليه .

تعريف الأدب : يمكن ان نعرف الأدب بناءا على خصائصه بأنه : التعبير عن تجربة انسانية بلغة تصويرية غايتها التأثير ، في شكل فني جمالي قادر على تصوير تلك التجربة .

ويمكن ان نقول بان الأدب : هو استعمال اللغة بصفتها الايحائية مقرونة بالخيال ، مصاغة في شكل فني بقصد التعبير عن تجربة ما والتأثير في المتلقي .

يعتمد الأدب على نوعين من العلاقات المقومة لكيانه ، هما :

١- **علاقات الحضور :** وهي مجموع مكونات العمل المادية الماثلة امام المتلقي وهي علاقات تصوير وتكوين ، أي مجموع الاحداث والشخصيات الواردة التي تتعلق بالجانب التركيبي منه .

٢- **علاقات الغياب :** وهي ما ترمز اليه علاقات الحضور من افكار او معان يرتضيها المتلقي عند اندماجه في العمل ، وغالبا ما يتركز تحليل الأدب على هذا النمط من العلاقات لاكتشاف المعنى او تعدد المعاني الذي توحيه القراءات المختلفة ، والتحليل هو فحص للعناصر المكونة للأدب ، فمن تعريفات الأدب الموجزة انه : نظام ايحائي او هو : نظام رمزي ، ومعنى قولنا نظام انه يتكون من عناصر تعمل وفقا لقوانين تنظم حركتها ، وقد يرتقي احد العناصر المكونة ليهيمن على سواه ويستقطب حركتها ، ومعنى قولنا رمزي ان الكلمات هي رموز لمعان وان لغة الأدب لغة رمزية ومن طبيعة الرموز انها متغيرة الدلالة ، لذا ستكون المعاني متغيرة ايضا[١] .

ينقسم الأدب على شعر ونثر وقد جرى التمييز بينهما منذ القدم باساليب مختلفة اعتمد اغلبها مبدأ الوزن والقافية ، وأقدم ما لدينا تمييز ارسطو الذي جعل ((المضمون)) وليس الوزن اساس التمييز وذلك في احد نصوص كتابه فن الشعر ، اذ يقول : ((ان وظيفة الشاعر ليست سرد ما قد حدث ، بل ما يمكن ان يحدث ، وما هو ممكن حسب قوانين الاحتمال والضرورة ... الشعر اكثر فلسفة من التاريخ وارقى ، وهو يميل الى التعبير عن الامور الكلية الشاملة ، بينما يقتصر التاريخ على الامور الخاصة.)) لذا جعل ارسطو الشعر يعنى

(١) ظ: نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٢٩٣ – ٣٠٨ .

بالحقائق الكلية ، وما هو ممكن الحدوث ، أي الانفتاح على المستقبل ، وجعل النثر يصف ما قد حدث فعلا أي الاقتصار على ما مضى من حياة الانسان وهو يعني بذلك السرد التاريخي للاحداث في شكل قصص .

كيف نميز بين الشعر والنثر ؟

من اجل الاجابة عن هذا السؤال تراكمت كثير من مؤلفات القدماء والمحدثين[١] ، لذا لا يمكن الخوض في التفصيلات ، فاكتفينا باختيار ثلاثة اسس بارزة هي :

١- **الموسيقى :** وقد عدها بعض النقاد السمة الوحيدة المميزة للشعر ، فهي جوهر القصيدة يجتمع على توليدها الوزن والقافية والانسجام بين الكلمات والتركيب الخاص بينها ، اذ تستجيب الموسيقى بكل عناصرها للانفعال وتعبر عنه ، والوزن وحده لا يوفر الموسيقى ما لم يقترن **بالإيقاع** الذي هو حصيلة انسجام الاصوات وتتابعها بتأثير نغمي يعبر عن الانفعال ويستجيب له ، وقد يتوافر عنصر الايقاع في النثر ايضا لكنه يختلف عنه في الشعر ، فهو في الشعر ثابت منتظم يستمر في نسق القصيدة كلها ، وهو ليس كذلك في النثر .

٢- **المضمون :** مضمون الشعر هو الشعور او الانفعال واثارة الاحساس الذي يعبر عن تجربة خاصة او عامة ، ويستعمل لذلك وسائله المناسبة ، ومضمون النثر هو مخاطبة الفكر اولا بوسائل التقرير والمنطق ، واذا ما احتاج الشعر الى مخاطبة الفكر فانه يستعمل وسائله الفنية التي تختلف عن وسائل النثر وادواته .

---

(١) ظ: ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي بحث في المشاكلة والاختلاف : ٧٠- ١٧٠ .

فالشعر يخاطب الوجدان ويحرك الاحساس باسلوب الانفعال والتأثير ، والنثر يخاطب الفكر ويقدم له الحقائق لغرض الاقناع باساليب المنطق وادواته .

٣- **اللغة** : لغة الشعر تعتمد مبدأ المجاز والتصوير والايحاء ، والشعر ينتقي من اللغة ما يناسبه من الالفاظ ويركبها باساليب فنية خاصة ، فهو استعمال خاص للغة غايته التاثير ، والبناء الشعري نفسه ينمو ليظهر بشكل معين ، متماسك ، فلا يمكن الاستعاضة عنه بغيره ، او احداث تغيير فيه من دون احداث خلل في بنية القصيدة نفسها .

اما لغة النثر فتعتمد مبدأ التقرير ، وتستعمل الالفاظ بدلالتها المعجمية الاولى ، غايتها الاقناع ،ومخاطبة العقل دون الوجدان ، وان ارتقى النثر يوما ليبلغ شأن الشعر في اساليبه فانه يظل مفتقرا الى مبدأ البناء الشعري المنظم المؤثر ، وهو ما ينفرد به الشعر ويمتاز به على النثر ، هذا فضلا عما لدى الشعر من وسائل اخرى يستطيع توظيفها والافادة من طاقاتها ومنها: الاستعارة والاسطورة والرمز وغيرها لذا نستطيع ان نقول بايجاز: ان الشعر يعتمد التلميح والنثر يعتمد التصريح[١] .

النص : من المصطلحات القديمة التي اكسبها النقد الحديث مفهوما جديدا ، وقد اختلفت نظرة الدارسين اليه بحسب منطلقاتهم وهو ما جعل تعريفات النص كثيرة مختلفة ، فمن الوجهة اللغوية يمكن تعريف النص بانه : ((القول اللغوي المكتفي بذاته ، المكتمل بدلالته)) وينطبق هذا التعريف على النص اللغوي المكون من

١() ظ: نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٧٠ – ٨٦ .

جملة واحدة او اكثر ، فليس شرطه الطول او الحجم ، وانما شرطه الاكتمال في التركيب والدلالة .

ومن اجل ان يكون النص أدبيا – فضلا عن كونه لغويا – لابد من توافر شبكة من التقنيات الفنية كالاستعارات والرموز والصور واشكال التكرار والتوازي .. وغيرها ، وهذا ما التفت اليه تعريف الناقدة جوليا كرستيفا بقولها : "النص جهاز عبر لغوي يعيد توزيع اللغة بالكشف عن العلاقة بين الكلمات التواصلية ، مشيرا الى بيانات مباشرة تربطها بانماط مختلفة من الاقوال السابقة والمتزامنة معها" .

نستنتج من هذا التعريف ان النص يخضع لعملية انتاج لغوي مستمر بالاعتماد على مبدأ الاستبدال مع النصوص الاخرى ، وهو ما يدخل ضمن مبدأ **التناص** الذي يمكن تعريفه بانه : عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى ، وقد يكون التناص مقصودا احيانا يجري بوعي وقصد ، وقد يكون غير مقصود لذاته بل هو حصيلة التكوين الثقافي العام الذي ينشأ عليه المؤلف .

ويقود التعريف السابق ايضا الى اكتشاف المبدأ الثاني المرتبط بالنص وهو :

علم النص : ومهمته تتمثل في وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستعمال اللغة ، فهو يتضمن جملة من الاجراءات النظرية الوصفية والتطبيقية ذات الطابع العملي المحدود .

وقد ظهر مصطلح التناص ، من الناحية التاريخية[1] ، لاول مرة على يد الباحثة جوليا كرستيفا في عدة ابحاث لها عامي ١٩٦٦-١٩٦٧ ونظرت اليه على انه يندرج في اشكالية انتاج النص لتقرر ان التناص هو ذلك التقاطع داخل النص لتمرير قول مأخوذ من نصوص اخرى ، ولكن اصل المصطلح لم يكن من صنع كرستيفا نفسها بل يعود الى اللغوي الروسي **ميخائيل باختين** منذ سنة ١٩٢٨م وقد اشارت كرستيفا الى ذلك ولكن باختين لم يستعمل هذه الصيغة نفسها وانما استعمل صيغا اخرى ادت الغرض نفسه ، وقد انتقل التناص على ايدي باحثين اخرين مثل ريفاتير من مجال انتاج النص الى مجال تأويله .

الخطاب : مصطلح قديم اكتسب مفهوما حديثا اصبح ذا اهمية كبرى في الدراسات الحديثة وقد تواردت على الخطاب تعريفات كثيرة يمثل كل منها الجهة التي ينتمي اليها ومن ذلك ما يراه اللغويون في الخطاب بأنه : ما تركب من مجموعة متناسقة من المفردات لها معنى مفيد ، والجملة هي الصورة اللفظية الصغرى او الوحدة الكتابية الدنيا للقول او الكلام الموضوع للفهم والإفهام ، ويلحظ اقتراب هذا التعريف من مفهوم النص ، اما التعريف الآخر فيرى الخطاب أنه : الطريقة التي تؤلف بها الجمل نظاما متتابعا تسهم به في نسق كلي متغاير ، متحد الخواص وعلى نحو يمكن معه ان تتألف الجمل في خطاب بعينه لتؤلف نصا مفردا ، او تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتكون خطابا اوسع ينطوي على اكثر من نص مفرد .

وركزت طائفة اخرى من التعريفات على الجانب الاجتماعي او التداولي للخطاب ومصادر انتاجه واستهلاكه ، ومنها ما يصف الخطاب بانه : مجموعة

١() ظ: في اصول الخطاب النقدي الجديد : ٩٩ – ١١٤ .

دالة من اشكال الاداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلاقات ، او يوصف بانه : مساق من العلاقات المتعينة التي تستعمل لتحقيق اغراض معينة ، وهذا ما ينطبق على انواع كثيرة من الخطاب ، لذا علينا ان نميز منها الخطاب الأدبي وهو ذلك الخطاب الذي افرزته علاقات متعينة بموجبها التأمت أجزاؤه ، وهو صياغة مقصودة لذاتها صيغت بوعي وادراك وقصد.

وقد ظهر اتجاه اخر اعطى للخطاب صفة اكثر شمولية حين نظر اليه بوصفه رسالة غايتها تحقيق الابلاغ والايصال والتاثير في المتلقي ، وقد جسد اللغوي الروسي رومان ياكبسون ١٨٩٥ – ١٩٨٢ هذا المفهوم في خطاطة مثلت عناصر الخطاب ومكوناته بالشكل الاتي :

السياق

وضيفة مرجعية

المخاطِب ← الرسالة ← المخاطَب

وظيفة انشائية — وظيفة ابلاغية

الشفرة (وظيفة معجمية)

قناة الاتصال (وظيفة انتباهية)

اذ يرى ياكبسون ان هذه الوظائف تمثل مختلف جوانب الرسالة وشكلها وبنائها وهي تخضع للوظيفة المحورية المهيمنة ، ومهمة التحليل الالسني لنص الرسالة البحث عن اصداء كل وظيفة محورية في ذلك الشكل مع التركيز على الوظيفة الانشائية (الشعرية) في الخطاب الأدبي بوصفها وظيفة محورية اما

الوظيفة الاكثر شيوعا للتواصل فهي وسائل الاعلام المرئية والمقروءة والمسموعة وما فيها من اعلان تجاري او مؤثرات اخرى[١] .

التمييز بين النص والخطاب :

نظرا لارتباط المصطلحين معا ولما يبدو من تداخل ظاهري بينهما ولا سيما لدى القارئ المبتدئ لابد من التمييز بين النص والخطاب من اوجه مختلفة ، فالخطاب ليس النص لان النص يقف عند حدوده الداخلية والخطاب اكثر شمولية منه اذ يمتد الى الاهتمام بالسياق العام الذي انشئ فيه النص ، والخطاب هو جدلية النص ، والسياق العام الذي يحيط به في زمني الكتابة والقراءة على حد سواء ، وبعبارة اخرى : ليس الخطاب ما يتضمنه النص بل ما ينتج عن التناص ، فالخطاب مقروء النص او ما ينتج عن النص بعد قراءته وبهذا يتحدد انتماء الخطاب الى طرف الكلام من ثنائية دي سوسير: اللغة والكلام ، والنص الى اللغة.

الخطاب كلام مقموع : يعد **ميشيل فوكو** المفكر الفرنسي المعاصر من ابرز المنظرين لمقولة الخطاب وقد عبر عنه بانه كلام مقموع ، فالمتكلم لا يقول ما يريد قوله بل ما يجب ان يقال ، يقول فوكو : نعلم جيدا ان ليس لنا الحق في قول كل شيء ولا الحديث عن أي شيء في اية مناسبة فثمة قدسية الموضوع وقدسية المقام وحق الافضلية وحق الفرد الذي يتمتع به الشخص المتحدث ، فالخطاب اذن مضطهد ومحظور الا من ثلاثة : الفسقة والمجانين والصعاليك او المتمردين .

١() ظ: مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع : ٢١٢ – ٢٤٢ .

ان خطاب المجانين هو الخطاب الاكثر صراحة ووضوحا ، وموقف المجتمع منهم موقف مزدوج ، فعندما يحس المجتمع ان خطاب المجنون يمثل خطرا على سلطته يقصيه ويتهمه بالهذيان ، وعندما يشعر انه نجح في تهميشه وتبديد الخوف من خطره يصبح المجنون صاحب الحقيقة المطلقة والحكمة الغيبية ويصبح لخطابه سلطة غريبة لا يحظى بها أي كلام آخر ، ولنا في **البهلول** في تاريخنا السياسي خير مثل على كلام فوكو هذا .

النقد : للنقد تاريخ طويل يمتد مع تاريخ الأدب نفسه ، اما النقد الحديث فهو وليد الفكر الاوربي المرتبط بالفلسفة ذات الجذور والعوامل الموضوعية الفاعلة في تاريخ اوربا الحديثة ، ولكن السمة العامة للفلسفة والفكر الاوربي عامة هي الانتقال المتناوب بين طرفي ثنائية : المثال – المادة ، وهذا ما اتسم به النقد ايضا في مراحله التاريخية التي سنقف عند ابرزها لاحقا .

تعريف النقد : كثرت تعريفات النقد واختلفت صيغها تبعا لاختلاف الرؤى والفلسفات التي تنطلق منها ، فحين كان النقد جزئيا ركز اهتمامه على جانب واحد من العمل الأدبي لتظهر انماط من النقد تعتمد مبدأ القيمة والحكم المعياري الصارم بالصواب او الخطأ على النص او بالحسن والقبح او بالرفض او القبول ، ومن تلك الانماط : النقد الاعتقادي والنقد اللغوي والنقد التاريخي وغيرها مما كان يسعى الى تفسير ظاهرة ما وفقا لمقياس سابق .

اما النقد الحديث– ولا سيما في القرن العشرين– فقد اخذ يعي عظم المهمة التي انيطت به ، وظهرت اتجاهات نقدية حديثة اكتسبت صفة العلمية ، فحددت اولا مجال عمل النقد وهو الاعمال الأدبية وحددت مهمة النقد وهي : ان يحل المعاني المزدوجة للأثر الأدبي اعتمادا على مبدأ تماسك النص ، وحددت

هوية الناقد والشروط الواجب توافرها فيه ليمارس النقد ، وبهذا اصبح النقد ممارسة علمية عملية غايتها الكشف عن القواعد الشكلية التي صيغ منها الاثر الأدبي في حديثه عن عالم سابق الوجود ، متحقق في ذهن المؤلف ينتج كلاما ذا سمات محددة ندعوها بالخطاب ومجال النقد فحص عناصر هذا الخطاب وبذا يصبح النقد خطابا على الخطاب او ما يسمى ميتا لغة او ما وراء اللغة .

وما دام النقد يعمل في دراسة النصوص الأدبية وهي ذات مجال لغوي ، فلابد له من ادراك مقولات اللغة وقوانينها وماهيتها ، ليصل من ذلك الى الاجابة عن : كيف صنع هذا العمل ؟ وذلك بعد ان تخلى النقد الحديث عن الاسئلة التقليدية مثل : ماذا ؟ و لماذا ؟ ولعل هذا مما يميز النقد الأدبي من دون مجالات النقد الاخرى ويضعه في اشكالية فكرية وعلمية ، وهي ان النقد يستعمل الاداة نفسها التي يستعملها الأدب وهي اللغة ، في حين ان المادة مختلفة في الفنون الاخرى كالرسم والموسيقى والنحت والعمارة وغيرها .

ويمكن لنا ان نستشف من ذلك بعض تعريفات النقد ، ومنها انه : فن دراسة الاساليب وتمييزها ، على ان نفهم لفظة الاسلوب بمعناها الواسع .

ومنها ان النقد : دراسة الانظمة الرمزية التي يحتويها العمل واكتشاف بنيته وصولا الى تحليل المعاني الكامنة وراءها .

وقد لا تفي هذه التعريفات حق النقد الأدبي الحديث ، لذا وضعت له تعريفا اكثر شمولا واحاطة ، وهو ان النقد : اجراءات عملية تجري على نص أدبي تستند الى معرفة فنية وقواعد علمية ، غايتها وصف العمل الأدبي لبيان مكوناته وطريقة عمل تلك المكونات في نظامه الرمزي الخاص به وصولا الى معنى ما له .

مجال النقد : قلنا ان مجال النقد هو العمل الأدبي نفسه بكل متعلقاته ، ولكن النظريات الحديثة لم ترتض هذا التعميم المطلق واكدت وجوب تحديد مجال العمل بدقة ووضوح ، فاستندت في ذلك الى مقولة الخطاب ناظرة في اطرافها الثلاثة ، فمنها ما ركز على الطرف الاول وهو المخاطب اي منشئ الرسالة او الاديب ومنها ما ركز عمله على الرسالة نفسها اي النص الأدبي ، ومنها ما وجه اهتمامه الى متلقي الرسالة اي القارئ ، وبناءا على هذا التقسيم تشعبت المناهج النقدية واختلفت اتجاهاتها وأدواتها وافكارها والفلسفة التي تنطلق منها ، وهذا ما سيكون موضع وقفة مطولة ان شاء الله .

لماذا ندرس النقد ؟ ان الاجابة عن هذا السؤال تكشف عن اهمية النقد الأدبي وقيمته العليا بين المجالات الثقافية السائدة ، ومن اهم دواعي دراسة النقد نذكر الآتي :

١- اصبح النقد علما يستند الى نظرية فلسفية ، له مناهجه وإجراءاته ومنظومته الاصطلاحية الخاصة .

٢- ان النقد يتعمق دراسة اللغة التي هي اداة النص واساس بنائه ، ويدرس الكلام الذي هو اصل الخطاب والخطاب يكشف عن انساق الفكر البشري .

٣- ينتمي النقد الى اعلى مستويات التفكير البشري التي حددها العالم الامريكي بلوم عام١٩٥٦ في تصنيفه لها ، فالنقد يعمل في المستويات الثلاثة العليا وهي التحليل والتركيب والتقويم ، ولذلك نجد ان اشهر مفكري العالم وقادته ثقافيا وفلسفيا هم كبار النقاد ايضا ، وذلك دليل على عمق المستوى الفكري ورفعته لدى الناقد .

نظرية الاجناس الأدبية :

كان العمل في ميدان نظرية الاجناس الأدبية قديما يرجع الى عصور الفلاسفة الكبار سقراط وافلاطون وارسطو ومن تبعهم فكان لكل من هؤلاء رؤيته المتميزة عن سواه وتركوا في ذلك اثارا كبيرة ، ولكن مصطلح "نظرية" مصطلح حديث يقصد به جملة التصورات او المفاهيم المؤلفة تأليفا عقليا يهدف الى ربط النتائج بالمقدمات[١] ، فهي تقدم المهاد المعرفي الذي يمكن ان تبسط عليه مختلف العناصر التي قد يفترق انتظامها وعملها ولكنها جميعا تؤلف مجموعا منسجما من الافتراضات القابلة للتقصي ، فالافتراض والانسجام والتقصي مفاهيم اساسية تحدد بعد النظرية ومجالها المعرفي الذي تنشط فيه للترابط الواضح بين النظرية[٢] : مبادئ ومفاهيم وقوانين ضابطة ، والمنهج الذي يوظفها وصولا الى الغاية المنشودة.

تعتمد النظرية على الأدب ، ويعتمد الأدب على النظرية لبيان خصائص كل منهما فنظرية الأدب دراسة لاصول الأدب وفنونه ومعاييره عبر العصور والفضاءات[٣] ، وهذه المعطيات واسعة الاطراف يكاد كل واحد منها يؤلف مجالا مستقلا للدراسة ان لم يكن هو نفسه ينقسم على فروع اخرى اذ تسعى النظرية من هذا الجهد الى تكوين المفاهيم والتصورات التي تشكل الاساس النظري لدراسة الأدب عامة[٤] وتجيب بذلك عن اسئلة كثيرة وكبيرة تتعلق بماهية

١() ظ: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : ٨ .

٢() ظ: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ٢١٩ .

٣() ظ: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ٢١٩ .

٤() ظ: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : ٧ .

الأدب ووظيفته وطبيعته واجناسه ، ومن الاجابة عن هذه الاسئلة وغيرها يمكن ان تتألف قواعد منظمة نستطيع ان نعبر بها عن مبلغ فهمنا لطبيعة الأدب ، وهذه النقطة الاخيرة جديرة بشيء من الايضاح ، فان تلك القواعد هي قواعد عقلية فرضتها طبيعة الأدب وهي موجودة من قبل سواء بحثت ام لم تبحث شانها في ذلك شان جميع حقائق الاشياء فقواعد الأدب هي الاجوبة التي يهدينا اليها عقلنا حين نتساءل عن ماهية الأدب وخصائصه[١] المميزة التي نستند اليها في التحديد والتمثيل ليكون مقدمة لاستناد النظرية وقوانينها اليه لان وجود الأدب يجب ان يكون سابقا للقوانين المنظمة لدراسته فمن المستحيل وضع نظرية للأدب ما لم تستند الى اعمال أدبية معينة[٢] وهذا ما فعله ارسطو وغيره من المفكرين .

ان اي دراسة نظرية او تطبيقية تحاول ان تستخلص مبادئ نظرية عامة لابد من ان تستند الى فلسفة ما تتحكم في منظورها وتؤثر في صياغة مقولاتها وقد تبتعد بها عن اخرى مناظرة لها تسعى الى الغاية نفسها ، ومن هذا المفترق نشأ الاختلاف في مقومات نظرية الأدب واجناسه فظهرت فيها اتجاهات مختلفة باختلاف الفلسفة التي تنطلق منها وتحدد زاوية النظر لتطبع الخطاب الصادر عنها بطابعها المميز .

نظرية الاجناس الأدبية والحقول المجاورة : تندرج نظرية الاجناس الأدبية في مجموعة حقول تتجه جميعا الى دراسة الأدب من زوايا مختلفة ولكنها امتازت

(١) ظ: قواعد النقد الأدبي : ٨ .

٢() ظ: نظرية الأدب : ٤٧ ، مقدمة في النظرية الأدبية : ٧ .

عن غيرها باقترانها باستنباط المبادئ النظرية والقوانين العامة التي تصلح لدراسة شريحة واسعة ذات خواص متقاربة لذا قد يتسع مفهومها احيانا ليشمل كلا من نظرية النقد الأدبي ونظرية التاريخ الأدبي وكلاهما من المجالات الواسعة التي تحاول هي ايضا ان تدرس الأدب لانه يمثل مادتها الرئيسة ، ولكن التمييز بين هذه الحقول يغدو على درجة عالية من الاهمية فعلينا اولا ان نميز بين النظر الى الأدب نظاما غير خاضع لاعتبارات الزمن وبين النظرة التي تراه في الاصل على انه سلسلة من الاعمال المنظمة حسب نسق تاريخي اذ يكون العمل الأدبي شاهدا او مصدرا رئيسا في التثبت منها في نظر الاتجاهات التي تنظر الى النص الأدبي بصورته التاريخية اي بكونه جزءا او رافدا من روافد التاريخ لكن التمييز بين النظرية والتاريخ يبقى حاجة منهجية ملحة فاذا كان لابد من تشييد نظرية أدبية او نظام من المبادئ او نظرية قيم تستمد بعض افكارها من نقد الاعمال الفنية وتستمد بعضها الاخر من التاريخ الأدبي فان هذه الفروع الثلاثة مستقلة عن بعضها وستظل كذلك فالتاريخ لا يستطيع ان يستوعب النظرية او يحل محلها، والنظرية لا يمكنها ان تحلم باستيعاب التاريخ[1] وذلك لاختلاف مجال عمل كل منهما واختلاف مناهج العمل المستعملة نفسها .

غير ان اتجاهات اخرى ربطت نظرية الاجناس الأدبية بحركة التاريخ جدليا برغم فهمها الواضح لقضية الفصل بين الاثنين وعلى رأس تلك الاتجاهات الماركسية اللينينية التي اعتقدت انه يتعين على النظرية ان تصبح علما حول القوانين التاريخية الاساسية لتطور الوعي والادراك الفني فضلا عن جوانب

١() ظ: مفاهيم نقدية : ٢٥ .

متفرقة منه وبذلك يجب عليها ان ترتكز الى كل من تاريخ الأدب والنقد الأدبي المعاصر من دون تمييز بينهما[١] .

لقد كلف هذا الاتجاه الفكري نظرية الاجناس الأدبية بمهمات اخرى فهي لا تقتصر في عملها على دراسة القوانين العامة للأدب بل تدرس الصلة بين الواقع والأدب ، بين الأدب واشكال الوعي الاجتماعي الاخرى ، انها تدرس نظرية المعرفة الخاصة بالصورة وبنيتها الداخلية وقوانين التطور المجازية والمناهج والطباع المتفردة والكلام الفني والانواع الأدبية واصنافها واساليب الأدب ، وهي تحيط خلال ذلك بمسائل عدة تخص قوانين الابداع الفني ، انها تتناول تلك العوامل المتنوعة في ارتباطاتها الخاضعة للتغير تاريخيا التي تؤثر في قوانين تطور الأدب[٢] وذلك انطلاقا من المنهج التاريخي الذي تستند اليه هذه النظرية وتعده المنهج الوحيد القادر على بلوغ ادراك صحيح يفسر مظاهر الحياة كلها من ماضيها الى حاضرها فمستقبلها ، فادراك قوانين الأدب وادراك مقولات قوانين الابداع في الأدب امر متعذر ما لم نتناولها تناولا تاريخيا على ان التاريخ هنا يتخذ منهجا او وسيلة بحث في الأدب وليس غاية في نفسه فالنزعة التاريخية في ميدان نظرية الأدب ليست هدفا بذاتها بل وسيلة تساعد على فهم جدلي لقوانين الأدب يتسم بقدر اكبر من الدقة والقوة ، فالباحث اذ يتبين منهج الدراسة التاريخية في قوانين الأدب يتوصل الى التفكير الجدلي في نظرية الأدب والى دراسة موضوعه دراسة مادية جدلية ، ولم يقتصر هذا الاتجاه على الربط

١() ظ : موسوعة نظرية الأدب : ٤٠ – ٤٣ .

٢() ظ: موسوعة نظرية الأدب : ٢٣ – ٢٦ .

الوثيق لنظرية الأدب بالتأريخ بل جاوزت ذلك الى ربط الأدب نفسه بمتعلقات من خارجه منها النزعة القومية ونزعة التحزب ثم كلفت الأدب بواجب تربية الانسان والارتقاء به وبالواقع الذي يحيا فيه .

اما الحقل الاخر فهو النقد وتاريخه والعلاقة بين اطرافه علاقة مزدوجة تحمل وجهين في آن واحد هما الانفصال والتميز من جهة والارتباط والتعاضد من جهة اخرى ، ويبرز الوجه الاول حين تتجه الدراسة الى مضمار المبادئ النظرية والقوانين التجريدية التي هي ذات طابع نظري فيما يبرز الوجه الثاني حين يتجه الامر الى الدراسات التطبيقية والاجراءات العملية التي تنصب على نص أدبي او عدة نصوص او نصوص حقبة زمنية لغرض التفسير والتحليل والتقويم وهذا هو المجال الذي يعمل فيه النقد الأدبي .

ولابد للنقد الأدبي من ان يستمد مقومات عمله من القوانين التي تمده بها النظرية مثلما تستعين النظرية باستخلاص مقولاتها ومبادئها من انجازات النقد وقد جعل احد الباحثين العلاقة بين النظريات الأدبية والمذاهب الأدبية كالعلاقة بين الميتافيزيقيا والانطلوجيا فالميتافيزيقيا نظرية تأملية في طبيعة الوجود وموضوعها وجود الله وحرية الارادة وخلود النفس فهي تتامل في موضوع الوجود ووحدته الاساسية اما الانطلوجيا فهي تحليل للعالم الواقعي (الحياة) التي يتناولها الأدب بهدف الكشف عن الطبقات والمقولات المؤلفة لها والقوانين التي تحكم مختلف العلاقات المتبادلة بينها، والانتقال من النظرية الى المذهب النقدي هو الانتقال من نظرية تأملية للوجود الى مذهب وظيفته تحليل بناء الوجود بصفة عامة والوجود الانساني بصفة خاصة بهدف التمييز والتوضيح[1] وتقديم اجابة

١() ظ: المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي : ١٦ .

شافية عن اسئلة يثيرها النص في وجوده المتحقق، ويمتد هذا التلاقي ليشمل النظرية النقدية نفسها اذ تتجاور القوانين وتتناظر المبادئ وهي تنقسم بين النظريتين على غير انفصام بينهما وهذا امر شهد به تاريخ الدراسات الأدبية والنقدية الطويل .

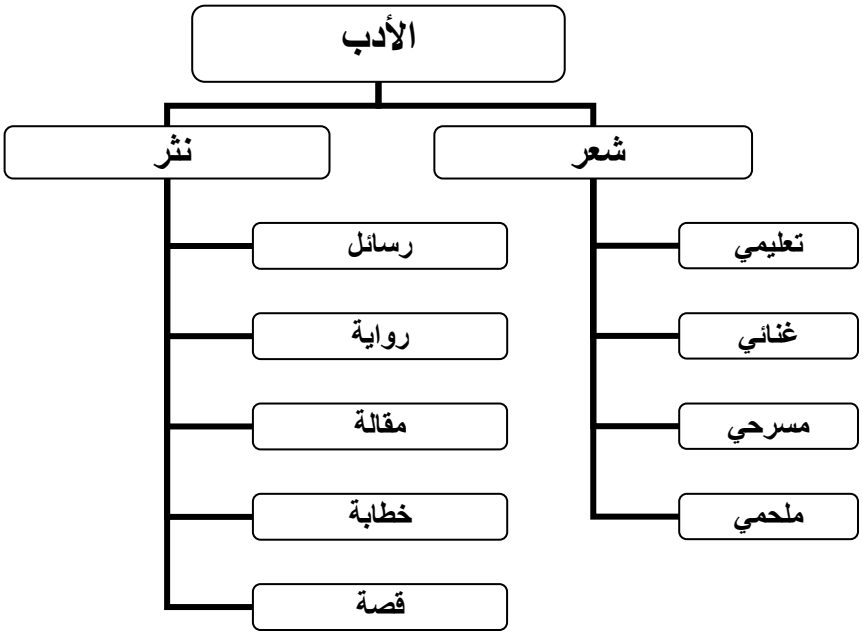
ان من غايات نظرية الاجناس الأدبية ان تحدد ملامح الجنس الأدبي بوضوح لتفصله عن غيره لاغراض الفحص والدراسة، **والجنس** هو تقنين الخصائص الاستدلالية للنص التي هي مجموع السمات المميزة لانساق الخطاب الدالة للتفريق بين نتاج وآخر ويمكن استخلاص هذه السمات من :

١- النسق الاستدلالي للنص .
٢- المظهر التركيبي اي مجموع علاقات اجزائه ببعضها .
٣- النسق التعبيري للنص .

وبذلك نستطيع ان نميز المسرحية من القصيدة الغنائية او القصة وغيرها .

ويمكن ان نستنتج تعريفا اخيرا لنظرية الاجناس الأدبية هو : انها جهد فكري بمنطلق علمي – نظري غايته دراسة الاجناس الأدبية من ناحيتي التاريخ والبناء ، اي الظروف التاريخية المساعدة على الاجناس والاشكال الفنية التي ظهرت بها وميزتها من غيرها .

ونستطيع بموجب هذه النظرية ان نقسم الأدب على النحو الاتي :


الأدب
نثر
شعر
رسائل
رواية
مقالة
خطابة
قصة
تعليمي
غنائي
مسرحي
ملحمي

الاجناس الشعرية :

الملحمة : من الفنون الفطرية التي ارتبطت بالمراحل البدائية من حياة الانسان حين كانت الاسطورة تقوم مقام الحقيقة ، والخيال مقام العقل ، ولذلك اختفت من الوجود حين اختفت مقوماتها .

تنتمي الملحمة الى جنس الشعر فهي قصة تروى وتنظم شعرا ذات موضوع واضح هو بطولات اشخاص متفوقين على ابناء وطنهم لهم قوة خارقة يستمدونها من الآلهة التي تعينهم على خلق المعجزات واختراق حدود الممكنات لذا هم اعظم درجة من غيرهم من الناس .

تبنى الملحمة على عنصر الحكاية[1] فهي تروي حدثا رئيسا قد يكون ذا اصل تاريخي تتفرع عنه احداث واستطرادات كثيرة ولا يحتفظ الحدث التاريخي بحدوده الاصلية بل يغلب عليه الطابع الاسطوري العام الذي يستجيب لشغف الرغبات الفطرية ويحاول اشباع تطلعها الى مزيد من البطولة والمغامرة العجائبية الخارقة فهي مبنية اساسا على مبدأ اللامعقول لانها تحكى ولا تمثل كالمسرحية ولذلك يختلط فيها الانس والجن وتتدخل الآلهة في مصائر الابطال فقد تناصر من تحب وتحارب من تبغض .

تعد ملاحم اليونان من ابرز ملاحم التراث الانساني ويرجع الفضل في ذلك الى شاعرهم المجيد "هوميروس" الذي اشتهر بملحمتين هما "الالياذة" و "الاوديسا" وتتحدث الاولى عن حرب طروادة وبطولة "آخيل" وحربه الضروس ضد اعدائه وقد ابدى في هذه الحرب ضروبا نادرة من العجائب الخارقة التي كان يحوكها الخيال الطليق .

١() ظ: الأدب المقارن : ١٤٣ – ١٥١ ، النقد الأدبي الحديث : ٨٩ – ٩٢ .

واما الاوديسا فهي تتحدث عن عودة اوديسيوس الى وطنه وزوجه بعد رحلة مغامرات عجيبة يخوض فيها في البحار ويتعرض فيها لأخطار هائلة وفي كل ذلك يتجلى الاثر الكبير للآلهة في سير الحوادث ويكشف عن صراع الآلهة مع بعضهم احيانا .

اقتفى الرومان خطى سابقيهم اليونان ونظم شاعرهم **فرجيل** (٨٩-١٩ق.م) ملحمة سماها "الانيادة" تحكي بطولات "اغسطس" في رحلته الشاقة لانشاء مدينة روما واقامة مجد الحضارة الرومانية فيها، ولكنها ادنى قيمة من ملاحم اليونان .

وحين تراجعت الفطرة وما فيها من الأساطير امام النظر العقلي تراجع امكان انشاء ملاحم مؤثرة ولكن الاوربيين في العصور الوسطى حاولوا ان يكونوا اوفياء لتاريخهم اذ كتبوا عدة ملاحم منها : "الكوميديا الإلهية" لدانتي، و"الفردوس المفقود" لملتون (١٦٠٨-١٦٧٤م) فجاءت اقل قيمة واثرا من الاصول التي قلدوها ولم تنجح محاولة الشاعر الفرنسي "رونسار" في انشاء ملحمة الفرنسياد التي تحكي تاريخ فرنسا لتختفي الملاحم في العصر الحديث تماما اذ لا مجال لها في ظل الحياة المادية الواقعية الواعية .

لم تقتصر الملاحم المهمة على الاوربيين وحدهم فقد كان لحضارات اخرى حصتها ايضا ولا سيما بلاد وادي الرافدين حيث ملحمة كلكامش التي اخرجها الدكتور طه باقر رحمه الله وهي تدور حول فكرة جليلة هي البحث عن سر الخلود فكلكامش، وهو في الواقع التاريخي حاكم احدى المدن السومرية ، يصبح بطلا يصرع الثور السماوي الوحشي ويحوز من القوة اقصاها لكنه يفجع بموت صديقه الاثير انكيدو فيفزع من ذلك ويقرر البحث عن سر الموت او سر الخلود في الحياة فيرشده الكاهن الى وجود عشبة الحياة في جبال الارز وبعد رحلة

قاسية يحصل على تلك العشبة لكن الحية تسرقها في لحظة غفلة منه وبذلك يبقى سر الحياة والموت لغزا محيرا لم يهتد اليه احد.

وكان للهنود ملاحم ايضا ومنها "الرامايانا" وقد ترجمت ونشرت اخيرا .

خصائص الملحمة :

١- انها تكتب شعرا على وزن مخصوص هو البحر الاسكندري ذي التفاعيل الطويلة ، وتتصف بالطول الذي قد يبلغ آلاف الابيات احيانا .

٢- تنطلق من اصل تاريخي لكن سرعان ما تغادر هذا الاصل لتغمر نفسها في الاسطورة والخيال .

٣- ارتبطت بالمرحلة البدائية من حياة الشعوب وفطرتها لذا لم تنجح الملاحم التي حاول بعض الشعراء انشاءها في عصور الوعي .

٤- انها تعتمد عنصر الخيال والمغامرة وتؤمن بالعجائب والغرائب وتحتمل كثيرا من الاحداث التي تبتعد بها عن الحدث الاصل .

٥- انها تمثل استجابة لرغبات النفوس في البطولة والمغامرة المتمثلة بابطال متفوقين قد تفوق قوتهم حتى الآلهة احيانا .

٦- انها من الشعر الموضوعي لانها تتحدث عن اشخاص آخرين وليس عن حياة الشاعر الذي ينظمها .

٧- تتسم بفخامة الاسلوب وقدرته البالغة على التأثير في متلقيه لأنها تتحدث عن اشخاص متفوقين .

الشعر التمثيلي : وهو الشعر الذي ينظم ليمثل على المسرح فيجري على السنة الممثلين بهيأة حوار ، ولا يعرف بالضبط متى نشأ هذا النمط من الشعر فبدايته مجهولة ولكن يبدو انه نشأ وتطور من فن الأناشيد التي كانت تقام في اليونان

للاحتفال بالإله **ديونيسيوس** في الديانة الإغريقية القديمة وتطورت هذه الاحتفالات الشعبية الى صيغة فنية لها مكان محدد هو المسرح فأصبح هذا الشعر مسرحيا لانه يجسد على خشبة المسرح بوساطة الممثلين ، وقد سبق هؤلاء **الجوقة** او **الكورس** : وهم مجموعة من المنشدين يقفون على خشبة المسرح بشكل مثلث يتلون الاناشيد التي تكون لها واجبات محددة ، لكن تقدم المسرح وارتقاء الكتابة فيه ادى الى اختزال دور الجوقة ثم اختفائه اكتفاءا بما يقدمه الممثلون انفسهم[١] .

من ابرز خصائص هذا الشعر :

١- انه مخصص للتمثيل ويقترن بحركة الممثل التعبيرية وادائه الصوتي والتمثيلي عموما في تجسيد شخصية معينة .

٢- يعتمد على مبدأ الحوار الذي يدور بين الشخصيات على خشبة المسرح مطورا في أثناء ذلك الأحداث وكاشفا عن دواخل الشخصيات .

٣- انه شعر موضوعي فالشاعر لا يتحدث عن نفسه وإنما عن شخصيات اخرى او موضوع خارجي محدد .

تميز المسرح اليوناني القديم بوجود شكلين رئيسين هما :

١- **المأساة** : وهي تتسم بطابع جاد او حزين وتهتم بموضوعات جادة في الحياة وتصور حياة ابطالها من الملوك والنبلاء وما يتحكم فيها من الاقدار او الآلهة او الاخطاء الفردية التي تقودهم الى السقوط من القمة الى الحضيض وهو ما يؤدي الى إثارة عاطفتي الخوف والشفقة في نفوس المشاهدين وهذا ما دعاه ارسطو بمبدأ "**التطهير او الكاثليس**" وجعل غاية

١() ظ: المرشد الى فن المسرح : ٢١ – ٢٨ .

المسرح هي ان يطهر نفوس المشاهدين من العواطف المكبوتة فيها ولا تستطيع الخروج الا بفعل مثير يستوجب الشفقة وهو ما تصنعه المأساة[1] .

ظهر لدى اليونان عدد من شعراء المآسي الذين تركوا آثارا مهمة استمد منها أرسطو معظم تنظيراته التي اثبتها في كتابه "فن الشعر" ومن هؤلاء :

- **اسخيلوس** (٥٢٥ – ٤٠٦ ق.م) وهو الذي اخترع المأساة وله ثلاث مآس معروفة هي : اوريستيا وهي اجا ممنون ، وحاملات القرابين والهات الرحمة او ربات العذاب ، واخيرا برومثيوس مقيدا التي تدور حول اسطورة برومثيوس احد ابناء الآلهة الذي عطف على البشر بان سرق لهم النار من الآلهة التي غضبت لفعله هذا وأمرت ان يعذب وذلك بان يوضع على جبل فتأتي النسور لتنهش كبده نهارا ويعود هذا الكبد الى النمو في الليل وتأتي النسور لتنهشه نهارا وهكذا الى ما لا نهاية فهو في عذاب ابدي .
- **سوفوكليس** (٤٩٥ – ٤٠٥ ق.م) وقد أتم ما بدأه اسخيلوس من قبل ، ومن اشهر مآسيه "اوديب ملكا" التي تدور على اسطورة اوديب الذي تنبأت العرافة بانه سيتزوج امه بعد ان يقتل اباه ففر من اجل ان لا تتحقق النبوءة ولكن الاقدار تجري به نحو المأساة فيقتل اباه ويكتشف انه قد تزوج بامه فتنتحر الأم حين تعلم اما هو فيفقأ عينيه ويسير على وجهه اعمى لا دليل له .

١() ظ: النقد الأدبي الحديث : ٥٨ – ٨٣ .

- **يوربيدس** (٤٨٠ – ٤٠٦ ق.م) وقد حاول ان يكون اكثر واقعية في مسرحياته ومن اشهرها "اندروماك" و "ميديا" التي تقتل زوجها وابناءها بعد ان فارقها زوجها لكنها تهيم في عربة مجنحة تطير بين الجبال وتنادي بأعلى صوتها راوية خبر قتلها زوجها وابناءها .

٢- **الملهاة :** وهي[١] من الأناشيد السارة ،ذات طابع هزلي تصور الطبقات الشعبية وتهتم بابراز العيوب وتضخيمها لغرض السخرية منها وتحذير الناس من ارتكابها، ومن ابرز شعرائها لدى اليونان الشاعر **ارستوفانس** (ت٣٥٨ق.م) وله مسرحية "الضفادع" التي هجا فيها زملاءه الشعراء وصور انشادهم الشعر بانه نقيق ضفادع .

قلد اللاتين اسلافهم اليونان في فن المسرح وبرز منهم الشاعر بلوتوس (٢٥٤ – ١٨٤ق.م) وكان اصيلا في تصوير شخصياته ومن اهم ملاهيه واشهرها "وعاء الذهب" التي قلدها فيما بعد الملهاوي الفرنسي موليير (١٦٢٢–١٦٧٣م) في مسرحية البخيل .

ضعف الشعر التمثلي عامة بسيطرة الكنيسة على الحياة في العصور الوسطى اذ عدت الكنيسة المسرح فنا وثنيا ترفضه الديانة المسيحية التي تدعي تمثيلها والدفاع عنها لكنها عادت وافادت منه لاحقا بعد ان وسمته بطابع ديني مستمد من الكتاب المقدس في اغلب موضوعاته وتدور احداثه حول ميلاد السيد المسيح وصلبه او خروج آدم من الجنة او بعض حكايات القديسين .

عاد الاوربيون الى اصالة فن المسرح في عصر النهضة بعد انسحاب ظل الكنيسة فبرز فيه شعراء كبار كتبوا للمسرح اهم اعماله الخالدة ومن هؤلاء كورني

١() ظ: النقد الأدبي الحديث : ٨٤ – ٩٢ ، الملهاة في المسرحية والقصة : ٩ – ٥١ .

وراسين في فرنسا ووليم شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦م) في انكلترا الذي كتب باسلوب جديد اهم مجموعة مسرحية في تاريخ الأدب لحد الآن ومنها : الملك لير ، هاملت، ماكبث ، روميو وجوليت ، تاجر البندقية ، حلم ليل الصيف ، وغيرها .

استمر المسرح يكتب شعرا حتى منتصف القرن التاسع عشر حين برزت الحركة الواقعية التي اهتمت بمعالجة قضايا اجتماعية معاصرة فلم يعد الشعر يصلح للتعبير عنها فتحول الكتاب الى النثر ولا سيما لدى **هنريك ابسن** الذي كتب عدة مسرحيات منها "البطة البرية" .

جرت عدة محاولات لاستعادة النمط الشعري في المسرح ولا سيما لدى الشاعر الانكليزي ت.س.اليوت (ت ١٩٦٥) فكتب عدة مسرحيات منها "حفلة كوكتيل" ، "جريمة قتل في الكاتدرائية" ، لكن غلب الطابع النثري على المسرح حتى هذا اليوم ولم يعد احد يفكر بالشعر .

عناصر المسرحية : تتكون المسرحية من عدة عناصر قد ينال احدها الاهتمام والتركيز اكثر من سواه احيانا ، ومن ابرز هذه العناصر :

١- **الحبكة :** وهي الاحداث التي تبنى بها المسرحية وتبدأ بالعرض ثم الصعود حتى الذروة ثم النزول نحو الحل ، والحبكة الجيدة هي التي تقوم على السببية فيكون الحدث مقدمة للحدث الذي يليه مرتبطا به ومتولدا عنه فتكون مقنعة ومنطقية وتحتوي الحبكة على عنصر التشويق الذي يشد المشاهد .

٢- **الشخصيات :** وهي كيانات معنوية يجسدها اشخاص يمثلونها على المسرح وتقسم الى رئيسة وثانوية وتكون واضحة حية ، دوافعها وتصرفاتها مقنعة

،لا تشتط ولا تبالغ ولا تسف ، لها ابعاد ثلاثة هي : الجسمي والاجتماعي والنفسي ، ولابد في الشخصيات من الاختلاف والتضاد او التناقض من اجل احداث عنصر الصراع في المسرحية .

٣- **الصراع :** وهو ناتج من اختلاف الشخصيات وتضارب مصالحها واسلوب تفكيرها ورؤيتها ويتجسد ذلك في الحدث الذي ينمو ويتصاعد حتى يبلغ الذروة وهو في اثناء ذلك يكشف عن نمط الصراع واسلوب ادارته عبر الشخصيات بما تمثله من مواقف مختلفة ، والصراع نوعان: خارجي وداخلي، فالخارجي كصراع الشخصية مع شخصية اخرى تقابلها على المسرح او مع الآلهة او مع القدر كما في المسرح القديم او مع المجتمع في المسرح الحديث.

اما الداخلي فيكون بين الشخصية ونفسها او بين العقل والعاطفة او بين عاطفتين مختلفتين او بين الواجب والعاطفة او بين العقل الواعي والعقل الباطن ، ومن هذا نرى ان قوى الصراع قد تكون منظورة في طرفيها كما في صراع الشخصيتين او في طرف واحد كما في صراع الشخصية مع قدرها، او تكون غير منظورة ولكن آثارها تظهر في الشخصية كما هو الحال في العاطفة .

٤- **الفكرة :** وهي من العناصر المهمة في المسرحية تظهر من سير الحدث وصعوده وفي تصرفات الشخصيات ومن ابرز خصائصها ان تكون غير مباشرة ولا يجري التصريح بها الا اذا احتاجت الى جلاء الشك في ذهن المتلقي فهي من واجبات المتلقي نفسه يستشفها من مجموع عناصر العمل الذي يمثل امامه .

واذا كانت المسرحية ذات فكرة رئيسة واحدة فانها غالبا ما تزج افكارا اخرى في اثناء سيرورتها سواء عبر الحوار او عبر الشخصيات الثانوية والاحداث الجانبية التي تتضمنها المشاهد المختلفة .

٥- **الحوار :** هو الكلام الذي يجري بين الشخصيات وهو من العناصر الرئيسة في العمل المسرحي ولا يمكن للمسرح ان يقوم بدونه الا اذا كان التمثيل صامتا وللحوار عدة وظائف منها : السير بالحبكة وتطويرها ، والكشف عن الشخصيات ومواصفاتها وانفعالاتها الخارجية والداخلية .

ومن شروط الحوار ان يجري سهلا يسيرا على لسان الشخصية فتكون جمله قصيرة لا ترهق الممثل او المتلقي وان يكون مناسبا للشخصية التي تنطق به من حيث الهيأة العامة والمركز في العمل والمجتمع .

ومن ابرز عيوب الحوار : النزعة الغنائية والنزعة الخطابية والنزعة البلاغية او الانشائية والنزعة الجدلية .

ان المسرح اهم الفنون التي عرفها الانسان منذ القدم وما يزال ، وقد قيل قديما: "المسرح ابو الفنون" كما ان "الفلسفة أم العلوم" ويكفيهما هذا مجدا .

الشعر الغنائي : وهو اشهر انواع الشعر واكثرها واسيرها واقدمها لاتصاله بطبيعة الانسان فطرة واحساسا وهو يعبر عن كل ذلك لسهولة نظمه وقربه من النفس .

تعود التسمية الى مصطلح قديم هو **(lyric)** المأخوذ من لفظة **(lyre)** وهي آلة موسيقية وترية تشبه القيثارة او الربابة كانت تستعمل في غناء هذا الشعر وتصاحبه.

وقد عرفت الامم القديمة هذا الشعر لقدرته على التعبير عن العواطف الوجدانية المختلفة فشاع عند اليونان ونظموا به وميزوه من انواع الشعر الاخرى

، وظهر عند الاغريق معتمدا على المقطوعة والموسيقى ، وقد يضاف الى ذلك عنصر آخر هو الرقص احيانا .

انفصل الشعر عن الغناء في اوربا واستقل بنفسه وظهر ما عرف بـ"**السوناتا**" وقد ظهرت في ايطاليا اولا متأثرة بالموشح العربي الاندلسي ثم انتشرت منها الى اوربا وهي: قالب شعري مركز يدور على فكرة واحدة او لحظة شعورية واحدة تتكون من اربعة عشر بيتا تلتزم ترتيبا خاصا للقوافي وتعالج موضوعات انسانية كالحب والموت ، ويرجع المؤرخون هذا النمط من الشعر الى الشاعر الايطالي "بترارك" (١٣٠٤-١٣٧٤م) اذ كان يعبر عن حبه للورا بهذه المقاطع الشعرية وانتقل الى فرنسا وانكلترا فاشتهر فيه وليم شكسبير .

اهمل الشعر الغنائي عندما سادت الكلاسيكية ذات النزعة العقلية الواضحة ليشيع الشعر الموضوعي التمثيلي ولكن لم يدم الامر طويلا اذ عاد الى الازدهار ثانية مع ظهور الرومانسية وهيمنتها على الحياة الأدبية والاجتماعية في اوربا وهي ذات نزعة عاطفية مشبوبة فظهر على اثرها شعراء كبار من امثال : "ووردزويرث" و "كوليردج" و "شلي" و "كيتس" و"بايرون" و"لا مارتين" و فيكتور هيجو" وغيرهم من اعلام الرومانسية الاخرين .

ان اهم خصائص الشعر الغنائي انه تعبير ذاتي انفعالي عن تجربة شخصية وعاطفة انسانية وهي انفعالات تلتقي مع انفعالات الاخرين وعواطفهم فيحدث التجاوب بين الشاعر والمتلقي ويصبح الشعر الغنائي معبرا عما يشعر به الاخرون الذين يعجزون عن التعبير وهذا ما ينطبق على الشعر العربي قديمه وحديثه فهو شعر غنائي واضح النزعة وان امكنه احيانا استيعاب اغراض اخرى كالحكمة وغيرها .

الشعر التعليمي : وهو ما اتخذ وسيلة للتعليم وتضمن نبذا واخبارا حول الاخلاق والدين والتأريخ والزراعة وغيرها من الموضوعات القابلة للوعظ والنصح والتعليم وقد استعمل فيها الشعر لما فيه من يسر الحفظ والفهم وجمال النظم ، وليس من غاية هذا الشعر ان يتجه الى العواطف والاحاسيس أولا فغايته الاولى اثارة الفكر وارشاد النفس وهو من الفنون القديمة التي عرفها الانسان مع معرفته الحاجة الى التوجيه والتعليم ويوجد لهذا الشعر نمطان رئيسان هما :

الاول : ما جمع بين الشاعرية والعلم وفيه تأتي الحقائق بصياغة فنية فيها من الخيال والاحاسيس ما يجعل النفس تقبل عليه مستريحة مستأنسة .

الثاني : لا يتضمن من عناصر الشعر غير الوزن والقافية واغلب ما يكون مزدوجا كالمنظومات العلمية والفلسفية ومنها ألفية ابن مالك مثلا .

يعد الشعر التعليمي من الفنون القديمة ففي اليونان نظم شاعرهم **هيسيود** (٨٥٠-٨٠٠ق.م) عدة منظومات منها منظومة "الاعمال والايام" وهي تتكون من قسمين : الأول آراء في الزراعة والملاحة والقيم الاخلاقية والدينية ، والثاني تقويم لأيام البؤس والنعيم التي تمر بها الانسانية ، وقد وقعت هذه المنظومة في اكثر من ثمنمائة بيت ، وله منظومة اخرى اسمها "انساب الآلهة" في الف ومئتي بيت .

اما عند الرومان فقد نظم شاعرهم **لوكريتوس** (٩٤-٥٥ق.م) قصيدة عن "طبيعة الاشياء" في ستة اجزاء دارت حول موضوعات فلسفية مختلفة ، ونظم **هوراس** (٦٥-٨ق.م) قصيدته "فن الشعر" وضمنها آراءه وأراء ارسطو في الشعر .

غلبت النزعة الدينية في القرون الوسطى على الشعر التعليمي فنظم الشاعر والناقد الفرنسي **بوالو** سنة ١٦٧٤م قصيدة "فن الشعر" فيما نظم بعد ذلك "فولتير" قصيدة "محاضرات عن الانسان" ، وعندما تغير طابع العصر واتجه نحو العلم التطبيقي لم يعد الشعر ملائما للنظم في الموضوعات العلمية فعاد المؤلفون الى النثر لما فيه من يسر وانطلاق من قيود النظم .

الحكاية على لسان الحيوان : وهي[١] نوع قديم من الشعر التعليمي عرفته الأمم والشعوب القديمة فظهر عند اليونان عندما ألف **ايسوب** (٦٩٠-٥٦٠ق.م) حكايات عبر فيها عن قضايا اخلاقية وسياسية فأثر في اهل زمانه كثيرا وقد كانت حكاياته نثرا ، وجاء بعده "بابريوس" في القرن الاول الميلادي فنظم اكثر من مئة حكاية من حكايات ايسوب .

ان النظم على لسان الحيوان يتيح للشاعر امكان التحدث عن شخصيات يعنيها ولكن بصورة غير مباشرة ، وينفع هذا الاسلوب ويتسع في ازمنة الحكم الظالم وما أكثرها في التاريخ ، ومن ذلك ما صنعه الشاعر الروماني **فيدروس**(٣٠ق.م – ٤٤م) عندما نظم مائة واحدى وعشرين حكاية عبر فيها عن الظلم السياسي والاجتماعي في زمانه .

كان اثر هذه الحكايات واضحا لدى الاوربيين في عصر النهضة ، اذ التفتوا الى اهمية هذه الحكايات واعادوا نظمها ، ولا سيما لدى الشاعر الفرنسي **لافونتين**(١٦٢١-١٦٩٥م) الذي افاد من اسلوب ايسوب ومن مصادر شرقية (هندية – فارسية – عربية) فكتب مجموعة قصائد عن قضايا اخلاقية كالطغيان والظلم والنفاق والدجل ، وبلغت لديه هذه الحكايات ارقى مستوى لها من الاتقان

١() ظ: الأدب المقارن : ١٧٩ – ١٩٥ .

الفني ، وترجمها في العراق الناقد جبرا ابراهيم جبرا ، وكان احمد شوقي قد تأثر بهذه الحكايات ونظم على نمطها كثيرا من القصائد الجميلة التي اودعها الجزء الرابع من الشوقيات .

الأجناس النثرية :

القصة : وهي من الأجناس النثرية العريقة اذ عرفتها معظم الحضارات القديمة لما لها من صلة بحياة الانسان الذي يحب ان يروي لغيره ما لقيه في رحلة حياته اليومية او العامة ، وغالبا ما يقترن ذلك بالمبالغة والسماح للخيال بأخذ قسط وافر من الحرية .

ويمكن ان نجد عناصر القصة ماثلة في الاجناس الأدبية الاخرى ولاسيما الملحمة التي تعتمد رواية الاحداث ، والقصة هي احداث تروى ،أي افعال الشخصيات في مواقفها في الحياة .

كان للقصة تاريخ طويل[1] مرت فيه بمراحل مختلفة سجلت مفصلة في كتب تاريخ الأدب ، لكن اللحظة الحاسمة في تاريخ القصة وقعت في القرن التاسع عشر على ايدي عدد قليل من الكتاب المتميزين ابرزهم الامريكي **ادغار الن بو** (١٨٠٩-١٨٥٢م) الذي عبر عن معاناته وأزمته النفسية الخاصة فجاءت في قصصه صور لاشباح وحوادث وشخصيات مرعبة ولم تخل قصصه من آثار الحكاية ، وقد اكتسب **بو** اهمية اخرى حين كتب مقالا حدد فيه سمات هذا الجنس بدقة وهذا يعني انه كان ذا وعي ومهارة لما بين يديه من فن ، فضلا عن انه قد أنار الطريق لمن سلكه من بعده ولا سيما الفرنسي **موباسان**(ت١٨٩١م) الذي اقترب بالقصة من الواقع وخلصها من آثار الحكاية وجعلها تدور حول افراد مصورين بصورتهم الاعتيادية المقبولة من دون مبالغات او تهويل .

١() ظ: النقد الأدبي الحديث : ٤٩٤ – ٥١٥ ، الأدب المقارن : ٢٠١ – ٢٢٠ .

اما اكثر من اقترب بالقصة من الواقع واعطاها صورة قريبة من النفوس فهو الروسي **انطوان تشيخوف** الذي صور في قصصه حياة الفلاحين البسطاء ليكشف عن البؤس والشقاء الذي يلف حياتهم ، وكذلك ما سبق ان فعله مواطنه **غوغول** الذي نزل بالقصة الى الواقع وجعلها تسجيلا لمعاناة الناس البسطاء في مجتمع لا يحمي الضعفاء ، واشتهرت قصته "المعطف" التي تدور حول موظف بسيط يعمل في الارشيف يحلم بشراء معطف فيقتر على نفسه من اجل ذلك وحين يتيسر له الامر يطارده شبح مخيف .

انصب انجاز هؤلاء الكتاب ومن عاصرهم على تخليص القصة من آثار الحكاية التي كانت تجعلها تقترن بالأمور الغيبية والعجائب من دون ضابط من الخيال ، فهي حكاية خرافية تعتمد الخوارق وتنفصل عن الواقع وتخلو من مبدأ السببية فلا رابط بين الاحداث .

واغلب شخصيات الحكاية نمطية ذات وجه واحد فهي إما شريرة وإما خيرة ، وحدودها الزمانية والمكانية غير واضحة المعالم بل قد تقع احداثها خارج الزمان والمكان وهي غالبا ما كان ينتجها الخيال الشعبي بقصد التسلية او الوعظ والإرشاد من دون قصد فني واضح .

أخذت القصة مع عصر النهضة تخلص نفسها من آثار الحكاية وتتجه تدريجيا نحو الواقع وبذلك بدأت فنيا بترصين عناصرها المكونة وجعلها أكثر وضوحا وقد رصد الباحثون عناصر القصة فكانت كالآتي :

١- **المبنى الحكائي او الحكاية (fabula) :** مجموعة الأحداث التي تجري في مكان معين وزمان محدد تقوم بها شخصيات تؤدي أفعالا تقابلها ردود أفعال من شخصيات أخرى تجري في سياق السرد القصصي ومن سمات

الاحداث انها تتسم بالتضاد او التناقض وصولا الى الذروة او الأزمة التي يمهد النزول منها الى مرحلة الختام التي تتضمن الحل .

٢- **السرد :** هو عملية رواية الاحداث التي يقوم بها السارد او الراوي او الحاكي وترتيبها على وفق مرجعية معينة او رؤية خاصة يصدر عنها ، وقد يكون السارد شخصية من داخل القصة مشاركا في الأحداث يكلفه المؤلف بوظيفة السرد، فالسارد غير المؤلف قطعا ، وقد يكون من خارج القصة أي ليس مشاركا في احداثها انما هو يراقب الاحداث التي تجري ويصف الافعال والشخصيات لينقلها الى المتلقي ، وغالبا ما يستعمل ضمير الغائب ويسمى حينها سرده موضوعيا ، اما اذا استعمل ضمير المتكلم فيسمى سرده ذاتيا .

اكتسب السرد اهمية كبيرة في الدراسات التحليلية في القصة وذلك بعد العام ١٩٦٦م اذ ظهر هذا المصطلح "السرد" على ايدي النقاد الفرنسيين واصبح ذا اهمية كبيرة في العصر الحديث لاكتسابه صفة العلمية ، ويتصل بالسرد ما يعرف بالخطاب السردي وهو مجموع العناصر اللغوية التي يستعملها السارد او تنطق بها الشخصيات لتشكل نسقا فنيا ذا صفات مميزة هي موضع دراسة وتحليل لاكتشاف المعنى .

٣- **الشخصيات :** الشخصية مفهوم معنوي ينطبق على فاعل مؤثر في جريان السرد ولها صفات متغايرة ، فقد تكون نامية او ثابتة ، بسيطة او معقدة ، رئيسة او ثانوية ، ولكل تفصيلاته : فالنامية هي التي تبدأ من نقطة ما من السرد لتبلغ نقطة اخرى وقد بدا عليها التغير والنمو في المساحة والتأثير ، اما الثابتة فلا تغادر نقطة وجودها في السرد من حيث الصفات والتأثير ، والبسيطة هي الشخصيات التي تحتفظ بصفات قليلة واضحة في

السرد وتؤدي فعلا واحدا نمطيا في اغلب الاحيان مثل بواب العمارة وسائق التاكسي وغيره ، على ان تلازم هذه الحالة الى نهاية السرد ، اما المعقدة فهي الشخصيات التي تتسم بالقدرة على اداء اكثر من فعل وان اختلف نوعه او اتجاهه ، وهي ذات اثر في السرد تتطلب من الكاتب جهدا اكبر في بنائها واغنائها وضبط التصرف بها .

والشخصية الرئيسة في القصة هي الشخصية التي حولها يبنى الحدث او هي صانعة الحدث احيانا والمتصرفة به وتدور من حولها الشخصيات الاخرى وهي الشخصيات الثانوية التي تمثل تجسيدا لمظاهر افعال الشخصية الرئيسة ، وتلتقي الشخصيات الثانوية في الصفات مع الشخصيات البسيطة في الشكل والوظيفة .

٤- **الوصف :** عنصر ذو اهمية كاشفة عن مستوى الشخصيات ومظاهرها الخارجية والداخلية واهم خصائصها ، ويعنى الوصف بالبيئة التي تتحرك عليها الشخصية ويجري فيها الحدث وصولا الى العلاقة الرابطة لها بمجمل العناصر البنائية الاخرى .

يرتبط الوصف بعلاقة مع السرد ، فانه يمثل توقفا للسرد : أي ان الكاتب اذا ما شرع بالوصف فانه يعلق الى حين مستوى السرد انتظارا للإحاطة بالموصوف ، وقد يمثل الوصف تمازجا مع السرد في الاداء احيانا لانه يتقدم به ويعينه على بلوغ الدرجات الصعبة في سير الحدث.

٥- **الزمن :** هو الضابط المؤقت الذي به ينتظم جريان الاحداث ويتحكم بزمام التصرف بها ، اذ يكون تقديم الحدث او تأخيره زمنيا ، او استباق حدث لاحق ذا دلالة في الشخصية الفاعلة مع بقية العناصر الاخرى ، وقد

اكتسب الزمن اهمية كبيرة في العقدين الاخيرين فسلطت عليه دراسات نقدية مهمة في دراسات السرد .

٦- **المكان :** هو البيئة التي تحتوي الاحداث وتتحرك فيها الشخصيات ، وهو على ارتباط مع العناصر الاخرى لانه يترك آثاره الواضحة فيها ، فوصف المكان وتحديد سماته يوضح ملامح الشخصية ويكشف عن انتمائها .

ومن خصائص المكان انه قد يكون أليفا ، أي ان الشخصية على وفاق معه ، وقد يكون معاديا أي انه يعمل ضد رغبات الشخصية التي تحاول التخلص منه كالسجن مثلا .

٧- **الحوار :** هو مجموع الملفوظ الذي يصدر عن الشخصية موجها الى الاخر الذي قد يكون شخصية اخرى منفصلة وهذا يسمى "الدايلوج" او قد يكون موجها من الشخصية نفسها ويسمى "منولوج" وقد يسمى الحوار المفرد الصامت "المناجاة" .

ان للحوار اهمية كبيرة في النص القصصي فهو الذي يتيح للشخصيات ان تعبر عن نفسها وتكشف عن مظاهرها الداخلية النفسية والخارجية أي في وجودها الاجتماعي ويكشف ايضا عن محتوى الشخصيات وما لها من افعال او نوايا في العمل القصصي وهو يعطي القصة حيوية اكثر حين يخلصها من الاعتماد على السرد وحده لان الاعتماد على السرد من دون اعطاء الفرصة للاساليب الاخرى يوقع الملل في نفس المتلقي ويحصر زمام النص كله في يد واحدة هي يد المؤلف ، في حين يفتح الحوار امكانات اخرى امام المؤلف ليغني شخصياته ويمنحها عمقا ابعد .

القصة القصيرة : كان انتشار القصة وشيوعها في العصر الحديث مرتبطا بمجموعة من العوامل الاجتماعية والفنية منها الحاجة الى القراءة في مجتمع

عامل ورخص الطباعة ولا سيما الطباعة الشعبية الموجهة الى قطاع استهلاكي واسع ، وقد اجتمعت هذه الظروف مع عوامل اخرى لتنتج نمطا سرديا يمثل اختصارا للقصة الام وايجازا لها فكانت القصة القصيرة التي ظهرت لتلبي حاجة الصحافة التي تملا بعض صفحاتها بقصة يقرؤها متابع الصحيفة في جلسة واحدة[١] .

واذا كان بامكان القصة ان تتعمق في الشخصية وان تتابعها في اكثر من موقف وحدث فان القصة القصيرة تقتطع موقفا واحدا من الحياة لتضع فيه الشخصية وتسرد تصرفاتها وافعالها او يتعمق في نزعاتها النفسية وما يرافقها من تردد واضطراب وصراع احيانا .

عناصر القصة القصيرة : تشترك القصة القصيرة مع القصة ببعض العناصر الا انها تكتسب فيها سمات مميزة فرضتها طبيعة البناء المتراص للقصة القصيرة ومن هذه العناصر نذكر :

١- **الحدث** : وهو الخبر او الواقعة التي ترويها القصة ويجب ان يكون متصل الاجزاء له بداية ووسط ونهاية ينمو ويتطور ليصل الى نقطة معينة ومن خصائص الحدث ايضا ان يكون واحدا لا اكثر يترك في القارئ اثرا ويدور في زمن قصير ومكان محدد لان القصة القصيرة لا تحتمل انفتاح الاحداث وتداخلها .

٢- **الشخصية** : تهتم القصة القصيرة بتصوير الشخصية لبيان دوافعها للاحداث فالقصة تجيب عن سؤال : لم وقع الحدث ؟ ولم تصرفت

١() ظ: الاعتراف بالقصة القصيرة : ١٩ – ٢٦ .

الشخصية بهذه الطريقة ؟ أي انها تبحث عن الدوافع من اجل الكشف عن اعماق الشخصية وبيان تكوينها .

ومن شروط الشخصيات في القصة القصيرة ان تكون قليلة وربما واحدة احيانا لان هذا النمط الموجز لا يحتمل كثرة في الشخصيات التي قد تؤدي الى تشتت المغزى واضطراب الحركة والفعل .

٣- **الاسلوب** : وظيفة الاسلوب تصوير الحدث وتطويره صعودا الى الذروة وله اهمية اخرى هي انه يعطي للمؤلف امكان التصرف في رصد الاحداث والشخصيات في حركتها ونموها ولكل اسلوب اثره المختلف في القارئ بحسب اختلاف ثقافته وبنائه النفسي .

٤- **المعنى** : وهو الفكرة الرئيسة التي تبرزها القصة ويظهر المعنى باكتمال القصة بتضافر العناصر جميعا فهو ليس مستقلا عن الاحداث والشخصيات بل مرتبط معها، ومن صفات المعنى انه ينبع من الحدث نفسه وحركة الشخصية فيه فهو ليس دخيلا او مفروضا بطريقة مباشرة فهذا يؤدي الى فشل القصة فنيا .

خصائص القصة القصيرة : ليس أمام القصة القصيرة تلك الفرصة الكبيرة التي تتيح للمؤلف التحرك بحرية فهو محاصر بعدد الصفحات وقلة الشخصيات ووحدة الحدث وهي شروط اجتمعت مع غيرها لتعطي القصة القصيرة جملة من الخصائص المميزة من أبرزها :

١- تعتمد مبدأ التركيز والتكثيف والايحاء و تبتعد عن الاغراق بالتفاصيل وتوجز الوصف .

٢- عناصرها محددة واضحة فحدثها واحد وشخصياتها قليلة وزمانها ومكانها ضيقان .

٣- تحرص على الاستفادة من كل كلمة فيها وتحرص على جعل العناصر والاشياء ذات وظيفة في مسارها وان لم تكن كذلك فذكرها ضار لا نفع فيه .

٤- يتصف اسلوبها بكون جمله قصيرة ذات ايحاء يغني عن التفصيل .

٥- معناها حصيلة مكوناتها جميعا لأن لكل شيء فيها وظيفة ودلالة .

٦- ان وجد فيها حوار فهو قصير في جمله مركز في دلالته .

القصة القصيرة جدا : وقد نشأ في الحقبة الاخيرة نمط جديد من القصة مال بها نحو مزيد من التكثيف والايجاز سمي "القصة القصيرة جدا" وهي تعتمد على حدث واحد قصير يقترن عادة بمبدأ المفارقة وهي تنشر في الصحف غالبا مرتبطة بقضايا العصر الذي تؤلف فيه .

يعتمد اسلوب كتابة القصة القصيرة جدا على البناء الكثيف للنص وما قد يحمل من ترادف الدلالات او تعددها ويميل المؤلف احيانا الى اغنائه بسمات شعرية خاصة ويعد اسلوبها من الاساليب التي يصعب السيطرة عليها لان أي تراخ فيه او حشو يؤدي الى انفراط عقد القصة وينفرط معه ما يربط القارئ بها .

الرواية (novel) : تعد الرواية اكبر الانماط السردية من حيث الحجم في العصر الحديث ، وهي وريثة الملحمة لدى المجتمع الاوربي الذي وجدها معبرة عن تشابك العلاقات الانسانية وتضاربها احيانا .

ظهرت الرواية في اوربا في القرن الثامن عشر بظهور الطبقة الوسطى "البرجوازية" التي اتخذتها وسيلة للتعبير عن تطلعاتها ، وهي الطبقة الاجتماعية التي امتلكت زمام الامر في اوربا اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا بعد افول الطبقة

الاقطاعية التي كانت لها السيادة وبوجودها انقسم المجتمع الاوربي على طبقتين هما: طبقة السادة وهم الملوك والأمراء والإقطاع ، وطبقة العبيد وهم باقي ابناء الشعب ، ولكن انهيار نظام الاقطاع وانسحاب الكنيسة التي كانت تسنده وذلك بفضل الثورة الفرنسية ١٧٨٩م وما تبعها من حركات قومية أسست الدول القوية وازدهار الاقتصاد بفضل المكتشفات العلمية والحركة الاستعمارية الواسعة أفضى الى ظهور الطبقة البرجوازية ، وهي طبقة ذات سمات اقتصادية أولا ظهرت لها آثار اجتماعية فكانت لها غايات وتطلعات جديدة احتاجت معها الى وسيلة تعبير جديدة فوجدت ذلك في الرواية التي كانت استجابة لهذا التطلع وتعبيرا عنه ايضا .

اتجهت الرواية الى تصوير الواقع بما فيه من حركة اجتماعية وإنسانية سواء على مستوى الأفراد وتطلعهم العنيف من اجل معانقة الحياة والاندفاع في نواحيها المختلفة ولاسيما بعد التحرر من أوهام الخطيئة الجسدية التي فرضتها الكنيسة ؛ أم على مستوى المجتمعات التي كانت تسعى هي ايضا الى بناء كيانات قوية تستند الى الحصول على الثروة بأي طريقة كانت .

برزت في أوربا أسماء لامعة في كتابة الرواية وحازت شهرة واسعة باتساع طبقة القراء ، اذ كانت الرواية الوسيلة الأدبية الأكثر انتشارا في زمن لم تكن فيه الفنون المرئية الحديثة من سينما وغيرها قد برزت الى الوجود ، ومن ابرز الروائيين نذكر : **دانيال ديفو** صاحب رواية **روبنسون كروزو** التي ظهرت في عام ١٧١٩م وتعد أول رواية بالمعنى الحديث ظهرت في اوربا ، و **ولتر سكوت** الذي اشتهر برواياته التاريخية ، **وجارليز ديكنز** صاحب رواية "اوليفر تويست" التي تحدثت عن حياة الطبقات الدنيا في المجتمع الانكليزي ، و **غوستاف فلوبير** صاحب رواية "مدام بوفاري" التي ظهرت في فرنسا عام ١٨٥٦م وقد

حوت وصفا واقعيا لأعماق الشخصيات وتصرفاتها الاجتماعية ، و **ليو تولستوي** صاحب رواية "الحرب والسلام" التي تناولت هجوم نابليون على روسيا وقد صدرت في روسيا عام ١٨٩٦م ، و **مارسيل بروست** الذي كتب رواية "استعادة الزمن المفقود" في فرنسا عام ١٩١٣م واتبع أسلوبا جديدا يعتمد تقنية التذكر او أحلام اليقظة مع لمسة شاعرية فيها ، و **جيمس جويس** الذي استعمل اسلوب "تيار الوعي" في روايته "يوليسيس" التي نشرها في انكلترا عام ١٩٢٢م ، و **فرانز كافكا** وهو ألماني تشيكي الأصل كتب رواية "المسخ" ونشرت عام ١٩٢٥م وهي تعبر عن شعور عميق بالإحباط عندما يتحول الانسان الى حشرة ، وكتبت الانكليزية **فرجينيا وولف** عدة روايات مستعملة تقنية تيار الوعي مثل رواية "الفنار" ورواية " السيدة دالواي" .

وفي الاتجاه الوجودي كتب **جان بول سارتر** رواية "الغثيان" عام ١٩٣٨م في فرنسا وهي تصور الشخصيات بصورة وحشية معبرة عن حيرة الانسان في عالم لا يرحم وذلك انطلاقا من رؤية فلسفية اتبعها ايضا مواطنه **البير كامو** الذي كتب روايات : "اسطورة سيزيف" ، "الطاعون" وهي تعتمد مبدأ عبثية وجود الانسان على هذه الارض ، وغيرهم كثير من الأعلام المشهورين الذين يمثلون اتجاهات فنية مختلفة وتقنيات فنية مختلفة ترجع الى تطور القدرة في التأليف والبناء وتعبر عن رؤى فلسفية فردية او اجتماعية مختلفة .

عناصر الرواية : من أهم ما يميز الرواية تشابك مكوناتها واتساعها لتشمل قطاعا واسعا وامتدادا كبيرا لها وذلك ما ينطبق على عناصرها المكونة وهي عناصر ذات أهمية كبيرة لها سنقف عند أبرزها وهي كالآتي :

١- **العقدة او الحبكة :** وهي سلسلة الأحداث التي تجري في الرواية مرتبطة فيما بينها ، ولا تأتي العقدة في الرواية اعتباطا بل نتيجة عمل الروائي الواعي والتخطيط بقصد مسبق الى بناء عقدة روايته وصولا الى النتيجة التي يبتغيها، ولذلك تتكون العقدة من الأجزاء الآتية :

أ- العرض : موضعه في بداية الرواية وغايته التمهيد للبيان عن العناصر المشاركة في الرواية ، فمهمته تعريفية .

ب- الحدث الصاعد : ويبدأ حين يخلق الروائي أزمة بين شخصياته والأحداث الجارية مطورا بذلك أحداثه ببطء .

ت- الذروة : وهي النقطة التي تتأزم عندها الاحداث وتصل فيها العقدة الى اعلى درجات التكثيف والتوتر .

ث- الحدث النازل : وهو ما يعقب الذروة حين يبدأ التوتر بالفتور تمهيدا للحل .

ج- الحل او الخاتمة : وفيه تأتي النتيجة التي تنتهي بها أزمة الرواية .

إن أفضل عقدة هي التي تأتي منبثقة من صلب الاحداث فلا تكون طارئة عليها ولا تخضع لمبدأ الصدفة وحدها ، لتكون مقبولة ومقنعة للقارئ ، ويوجد نمطان رئيسان للعقدة هما :

أ – العقدة المفككة : وهي التي تبنى على سلسلة من الحوادث المنفصلة التي لا ترتبط برباط من الاحداث انما تعتمد على البيئة او على حركة الشخصية الرئيسة وافعالها ، او الفكرة العامة في الرواية ومثال ذلك رواية "الحرب والسلام" لتولستوي .

ب- العقدة المتماسكة : وهي التي تقوم على حوادث مترابطة وتسير في خط مستقيم حتى تبلغ النهاية وهذا النمط هو الذي يغلب على الروايات ومنها رواية "مدام بوفاري" للفرنسي فلوبير .

٢- **الشخصيات :** ونعني بها الأشخاص الذين تدور حولهم وبهم أحداث الرواية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالعقدة ولا تنفصل عنها .

والشخصيات من المفاهيم الفنية التي تعني انها كيانات كتابية ينشؤها المؤلف من خياله – وان استمدها من الواقع او التاريخ احيانا – ويحركها على الورق بحسب ما يتطلبه بناء العمل الفني .

يشترط في بناء الشخصيات ورسم ملامحها ان يكون دقيقا ، وتصرفاتها مقنعة ، مسوغة ، وبواعثها الى التصرف معروفة ومقنعة ايضا لتؤثر في القارئ فيتابعها بشوق ويسعى الى معرفة مصيرها ، وينطبق عليها ما جرى بيانه في القصة من حيث كونها نامية او ثابتة ورئيسة او ثانوية ، ولكنها في الرواية اكثر عددا واكثر تشابكا وأعمق غورا ، ولها قدرة أوسع على الحركة والتأثير في مسارات السرد وفي مصائر الشخصيات الاخرى والاحداث ، مع قدرة اكبر على التعبير عن نوازعها لاتساع مساحة الحوار والحركة ، فالشخصية الروائية ذات أبعاد مختلفة وهي قادرة على التطور ، بل هي التي تساعد على تطور احداث الرواية ولا سيما مع الشخصيات النامية .

ترسم الشخصيات في الرواية عادة بإحدى طريقتين هما :

أ- التحليلية: وذلك حين يتولى الروائي تحديد سمات الشخصية وتوضيح أبعادها فيبين البواعث والنوازع والتصرفات والعواطف والأفكار التي تقودها

ب- التمثيلية : وذلك حين يدع الروائي الشخصية تعبر عن نفسها وتكشف صفاتها وأخلاقها بأحاديثها وأفعالها .

٣- **السرد :** في ابسط تعريفاته هو مجموع الأحداث في الرواية منقولة لغويا ، وهو ما ينتج لنا خطابا سرديا يمكن دراسته انطلاقا من مقولة الخطاب.

للسرد أنماط مختلفة وهي تتحد وتأخذ صفتها من موقع الراوي في الرواية فقد يكون السرد موضوعيا – وهو الأغلب – بضمير الغائب عندما يتولى الراوي – الذي هو شخصية ورقية ايضا – مهمة السرد او يوكلها الى إحدى الشخصيات التي تأخذ على عاتقها هذه المهمة وهنا يكون الراوي خارج الاحداث فهو كالمؤرخ او المراقب الذي يصف ما تقع عليه عيناه من أحداث وشخصيات وبيئة وغيرها ولا علاقة له بها ، وقد يكون السرد ذاتيا وذلك عندما ينطق الراوي بضمير المتكلم ويكون في اغلب الأحيان مشاركا في الحدث او جزءا من شخصيات الرواية ، وقد يكون شخصية رئيسة تروي أحداثا إما عن طريق التذكر وهو السرد الماضي ، او الوصف لما يجري وهو السرد الحاضر .

وقد يعتمد المؤلف أسلوبا هو السرد عن طريق الرسائل المتبادلة او المذكرات ، وهنا يتخذ المؤلف هذه الخدعة الفنية وسيلة لعرض الرواية كما صنع الألماني **غوته** في روايته الرومانسية "آلام فارتر" .

وهناك نمط آخر اكتسب أهمية في الرواية هو السرد بتيار الوعي او تيار الشعور او المنولوج الداخلي وذلك حين يتاح للشخصية ان تعرض ما

في داخلها عن طريق تداعي الكلمات وانطلاق تيار الشعور في منولوج يجري في عقل الشخصية عندما تزال عنه المعوقات المانعة ولهذا النمط أشكال فنية مختلفة أبدع فيها الروائيون الكبار ولاسيما **جيمس جويس** و **فرجينيا وولف** و**وليم فولكنر** الامريكي صاحب رواية "الصخب والعنف" وغيرهم .

٤- **الزمن :** يرتبط الزمن بالسرد ارتباطا وثيقا ، وهو لا يقتصر على كونه عنصرا خارجيا يحدد الحقبة الزمنية التي تجري بها الاحداث بل يمتد ليكون ضابطا لحركة الفعل وجريان السرد في الرواية ويكشف عن تطور الاحداث وما يطرأ عليها وعلى الشخصيات من تغيرات ، ويمكن للروائي الحاذق ان يحمل الزمن دلالات فنية ذات أهمية كبيرة ، ويمكن ايضا لعنصر الزمن أن يرتقي على العناصر الأخرى المشاركة في الرواية ليكون قيمة مهيمنة يمكن بدراستها اكتشاف الأبعاد الكبيرة التي ينطوي عليها العمل .

٥- **المكان :** نعني به بيئة العمل بما فيه من عناصر ، يحتوي هذه العناصر ويؤثر في حركتها ويكشف عن انتمائها ومن شروطه ان يحدد تحديدا دقيقا، وان يكون واسعا في مساحته لتتحرك عليه الشخصيات وتجري عليه افعالها ولابد من ان تكون علاقة الشخصيات واضحة بالمكان من حيث العداء او الألفة ومن حيث الارتباط والانتماء اليه .

٦- **الوصف :** للوصف وظائف متعددة أبرزها بيان ملامح الشخصيات العامة ورصد انفعالاتها في تصرفاتها المختلفة وإظهار نواياها الحقيقية التي قد يخفيها نوع التصرف أحيانا ، وقد يستعين السرد بالوصف للمضي في

الحدث لكن علاقة الوصف بالسرد هي علاقة توقف او تعليق للسرد ريثما ينتهي الوصف من مهمته .

وقد كانت الروايات القديمة تفسح للوصف الصفحات الطويلة ولكن ما لبث الروائيون أن مالوا الى الإيجاز في هذا العنصر استجابة لسرعة إيقاع الحياة الجديدة غير ان اتجاها جديدا ظهر في الرواية الفرنسية خاصة عاد بها الى الإفادة من عنصر الوصف على وفق رؤية أخرى تعتقد بان وصف الأشياء خاصة والتركيز على نقاط معينة فيها كفيل بالكشف عن خبايا الانسان ذي العلاقة الوثيقة بها وهذا ما عرف بالرواية الجديدة ومن ابرز أعلامها : **ألان روب غرييه** وهو روائي ومخرج سينمائي أيضا .

٧- **الفكرة :** لكل رواية فكرة معينة او مغزى تمثل وجهة نظر المؤلف ولكنها لا تظهر واضحة محددة في فقرة ما من الرواية مثبتة بصورة مباشرة وإنما تفهم من العمل بكامله وقد تكون عن طريق إحدى الشخصيات التي يختارها الكاتب للتعبير عن أفكاره ، وقد تحتوي الرواية اكثر من فكرة او معنى وهذا من خصائص النص الأدبي ذي الدلالات الكثيرة ، وقد تثير بعض الروايات إشكالا في الفهم لأنها مبنية على شيء من الغموض الذي لا يساعد على الفهم المباشر فمن الكتاب من اتجه اتجاهات فلسفية معقدة لا يمكن بلوغ مقاصدها بسهولة مثل رواية جيمس جويس "سهرة فينيكان" .

وتكتسب الفكرة او المعنى أهمية اخرى عندما تكون كامنة في ذهن المؤلف وتمثل مرجعا مؤثرا في استقطاب عناصر العمل وفرض طريقة عملها في النص.

٨- **الأسلوب :** وهو الطريقة التي يختارها الكاتب من الناحية اللغوية في كتابته ويختلف المؤلفون في ذلك اختلاف الناس في مشاربهم فمنهم من يجعل

الأسلوب وسيلة لسير الأحداث تتسم بالدقة والبساطة والوضوح ومنهم من يولي أسلوبه عناية فيجري عليه التنميق ويحرص على إشباعه بلاغيا وبذلك يلفت الأسلوب نفسه عناية القارئ كأي عنصر روائي آخر.

٩- **الحوار :** من الوسائل التعبيرية المهمة في الرواية ويتكون من مجموع الملفوظ القصصي الذي يجري على السنة الشخصيات مع بعضها ، او يجري في داخل الشخصية نفسها .

وفائدة الحوار هي تطوير الاحداث والكشف عن كيان الشخصيات داخليا وخارجيا ، ومن شروطه ان يكون منسابا بسيطا سلسا يتناسب مع الشخصية التي تنطق به من حيث المستوى الاجتماعي والثقافي وطبيعة الموقف الذي هي فيه.

ان هذه العناصر تعمل جميعا ضمن نظام النص وبنيته فهي فيه عناصر مكونة تخضع لما يفرضه نظام بناء النص وما يرتكز اليه من مرجعية فنية فكرية ينطلق منها المؤلف وما لدى المؤلف من قدرة فنية وخبرة عملية في بنائها واغنائها وتوظيفها من اخراج نص فني متكامل يجذب القارئ ويدمجه في دروبه الشائكة ومسالكه المعقدة بنشوة وانبهار .

الخطابة : وهي[١] من الفنون النثرية التي عرفتها اكثر شعوب العالم ذات الحضارات العريقة لارتباطها بحاجات الانسان فردا او مجتمعا ، ولذلك لا يمكن إثبات تاريخ محدد لنشأتها اذ يغيب هذا التاريخ ولا يمكن القطع به ولكن يمكن

١() ظ: الخطابة في صدر الاسلام : ٣ – ١٤ .

الاستدلال على وجود الخطابة بوجود الأنبياء والصالحين الذين يتوجهون الى المجتمع بالخطبة والموعظة الحسنة بغية إصلاحه والتأثير في قناعات أفراده .

موقف الفلاسفة القدماء من الخطابة : كانت آراء الفلاسفة القدماء متباينة في النظر الى الخطابة تبعا للفلسفة التي يؤمن بها كل منهم ، ومن أولئك نذكر :

- **سقراط :** كانت نظرة سقراط الى الخطابة نظرة تهوين وذلك انطلاقا من فلسفته الاخلاقية أولا ولما رآه من الخطباء ثانيا ، فقال : إن الخطابة هي حيلة يقوم بها رجل جاهل بالفن والعلم بإقناع جمهور من السامعين مثله ، فالخطابة تهدف الى الاقناع لا الى تحصيل المعرفة الصحيحة ، وهي تقوم بانتاج الاعتقاد في النفوس وهو اعتقاد يكون احيانا زائفا واحيانا اخرى صادقا ، اما العلم فهو صادق دائما .

ويخلص سقراط من نظرته هذه الى نتيجة تطيح بالخطابة والخطباء وحتى المستمعين ايضا ، فالخطابة عنده هي مجرد ثرثرة لتسلية السامعين وإمتاعهم ذلك بان غاية الفن الحقيقي هي الخير للنفس او للجسم ، والخطابة لا تؤدي الى اي خير ، انها مجرد متعة .

يمكننا أن نجد تسويغا معقولا لهذا الرأي المتطرف إذا فهمنا أن سقراط قد بنى حكمه على ما رأى من قدرة لدى "السوفسطائيين" في إغواء الناس والتلاعب بعواطفهم وأفكارهم فهو يرد عليهم ، وهناك مسوغ آخر هو انطلاق سقراط في حكمه من فلسفته الأخلاقية التي تحكم على صلاح الأشياء او فسادها بما تؤديه من خير ومنفعة للمجتمع والخطابة التي رآها لا تفعل هذا .

- **أفلاطون** : ويقترب افلاطون من آراء سقراط السابقة للاسباب نفسها ، فهو ينطلق من فلسفة مثالية ترى ان الاشياء التي على الارض زائفة لأنها تقلد صورة مثالية غير مدركة بالحس ، ولان افلاطون كان يرد على السوفسطائيين ايضا فقد عرض أولا رأي "جورجياس السوفسطائي" الذي يرى ان الخطابة من فن القول والقول تعبير عن الفكر والفكر او قوة الفكر هي التي تؤثر في الناس فالخطابة اذن هي من أسمى الفنون لأنها فن الإقناع.

ويرد افلاطون على ذلك بان الخطيب ليس من أهل الفن "اي العلم" وليس من أهل الاختصاص في اي فن لأنه لا يملك العلم العميق ، وإنما هو يفلح في إقناع العامة والدهماء .

- **أرسطو** : اما الرأي الأكثر قبولا فنجده لدى أرسطو الذي رأى ان الخطابة تناسب الجدل[1] ولذلك هي عامة يكاد يمارسها الناس جميعا ، ولكن هناك من يختص بها متبعا قواعد الفن ، ثم أعطاها تعريفا موجزا بقوله : انها القدرة على الكشف نظريا في كل حالة من الحالات عن وسائل الإقناع الخاصة بكل حالة ، وهنا تتجلى دقة عقل ارسطو كما هو شأنه ، فالخطابة لديه ليست هي فن الإقناع وإنما هي البحث لكل حالة عن الوسائل الموجودة للإقناع ، وهي الكشف عن الطرائق الممكنة للإقناع في أي فن كان .

ثم حدد ارسطو وسائل الإقناع التي تحدث عنها وهي :

١() ظ: النقد الأدبي الحديث : ٩٣ – ١١٣ .

١- التفكير المنطقي .

٢- فهم الخلق الانساني والخير في مختلف أشكالهما .

٣- فهم الانفعالات بأسمائها وصفاتها وأسبابها والطرق التي تستثار بها الخطابة .

وقد كان من اهتمام ارسطو بالخطابة ان افرد لها كتابا مستقلا هو فن الخطابة وقد ترجمه العرب قديما وأفادوا منه ، وله ترجمة حديثة للدكتور عبد الرحمن بدوي هي المتداولة الآن .

الخطابة والفنون الأخرى : تنتمي الخطابة الى الكلام الفني الذي غايته التأثير في إرادة المستمع ورغباته وجعله يتصرف على وفق إرادة المؤثر وهو الخطيب ، وهي في هذا تلتقي مع فنون أخرى تتجه الى المستمع ولكن لأغراض مختلفة ومن ذلك الشعر الذي يتجه الى العاطفة ويوثر فيها ولكن الخطابة تتجه العاطفة والعقل معا .

يمتاز الشعر عن الخطابة باستعماله الوزن ولكنه يشترك معها في امور منها: الإيقاع ، فكلاهما يستعملان الإيقاع وان اختلف مصدره ، فهو الوزن في الشعر وما يسنده من استعمال لغوي ، وهو طريقة استعمال اللغة فنيا في الخطابة ومنها: توازن الجمل واتفاقها في الطول والنسق وتشابه أواخرها في الخطابة وتناظر الاشطر في الشعر ، ومنها : مبدأ التصوير او الخيال فهو عمدة الشعر وقوامه وينتج لنا الصورة باستعمال الأدوات البلاغية والمجازية عامة ، وقد تمتد الصورة وتتسع فضلا عن ذلك في الخطابة ، ومنها أخيرا : تحريك العواطف والتحكم بها اذ يتجه كل من الشعر والخطابة الى العاطفة للتأثير فيها ، فضلا عن اتجاه الخطابة للفكر ايضا .

وتلتقي الخطابة بالمنطق من اتجاههما الى الفكر فكلاهما يستعمل البراهين وعرض الحجج والسعي الى إقناع المستمعين بها وان كان لكل منهما طريقته الخاصة بذلك .

أصول الخطابة : اتفق الدارسون على ثلاثة أصول للخطابة هي[١] :

١- **الإيجاد :** وهو إعمال الفكر في استنباط المعاني الجديرة بالعرض والإقناع .

٢- **التنسيق :** اي ترتيب المعاني وإحكام ترتيب الخطبة وربط أجزائها .

٣- **التعبير :** وهو الكلام المفصح عن هذه المعاني وما يتصل بها من حجج وبراهين مراعيا في ذلك طبقات السامعين وأحوالهم وما يناسبهم .

أجزاء الخطبة : وهي ثلاثة ايضا :

١- **المقدمة :** ومن سماتها أن تكون موجزة ، وظيفتها تهيئة الأذهان للغرض الرئيس .

٢- **العرض :** وهو الجزء الرئيس في الخطبة واكبر الأجزاء حجما وفيه يبين الخطيب الغرض الرئيس من الخطبة مركزا في ذلك على مسألة واحدة او قضية رئيسة .

٣- **الخاتمة :** وظيفتها تلخيص الموضوع الرئيس او الفكرة الرئيسة في الخطبة ويجب العناية بها لأنها آخر ما يبقى في أذهان المستمعين .

أنــواع الخطابــة : للخطابة أنواع كثيرة ولكنها تختلف باختلاف المجتمعات وحاجاتها، وقد وجد عند اليونان قديما ثلاثة أنواع هي :

١() ظ: الخطابة في صدر الاسلام : ١٤ – ٢٩ ، النقد الأدبي الحديث : ١١٤ – ١٣٥ .

١- **الاستدلالية :** موضوعها المدح او الذم ، وغايتها بيان الجميل والقبيح من الأفعال تتحدث عن الزمن الماضي ، ومنها ما يكون وعظيا يوجه الى جمهور مستمع لحثه على إتباع الجميل وترك القبيح من الاخلاق .

٢- **القضائية :** وهي لأغراض الحكم على فعل ماض كما يجري في المحاكم أمام القضاة ، غايتها بيان الحق من الباطل ، موضوعها الاتهام وزمنها الماضي .

٣- **الاستشارية :** موضوعها النصح والإرشاد وبيان الضار من النافع ، وزمنها المستقبل لان الاستشارة تتعلق فيما يجب فعله مستقبلا مثل القوانين المعروضة في البرلمان .

الأسلوب في الخطابة : يكتسب الأسلوب في الخطابة أهمية استثنائية لأنه أداة التأثير التي يعتمد عليها الخطيب في جعل أفكاره أكثر إقناعا لعقول مستمعيه ، وعلى الخطيب ان يجعل أسلوبه مناسبا للموقف الذي هو فيه ، مستجيبا لدرجة الانفعال التي يريد إحداثها لدى مستمعيه ، ملتفتا في الوقت نفسه الى المستوى الثقافي والاجتماعي للجمهور فلا يعتمد المبالغة والتعقيد اذا كان جمهوره من طبقة دنيا ، وعليه ان يرتقي الى مستوى مستمعيه ان كانوا من الطبقة الثقافية العليا في المجتمع ليضمن التأثير والاستجابة التي يبتغيها .

المقالة : قطعة نثرية محدودة الطول والموضوع تكتب بطريقة عفوية سريعة خالية من التكلف وتعبر عن شخصية كاتبها .

نشأتها : ظهرت المقالة في الأدب الأوربي في القرن السادس عشر مرتبطة بالصحافة ، ويعد الكاتب الفرنسي **مونتين** (١٥٣٣-١٥٩٢م) منشئ المقالة الحديثة ، فقد آثر العزلة في قلعة تاريخية وبدأ يقرأ الكتب ويكتب حولها تعليقات قصيرة ذات طابع شخصي ، ثم جمع ما استخرجه من الكتب وما علق

به عليها ليكون له من ذلك قطعا نثرية خاصة كتبها لنفسه ثم طبعت في كتاب على شكل فصول وصدر الكتاب سنة ١٥٨٥م ليكون تاريخ مولد هذا الفن .

مرت المقالة عند مونتين بطورين :

الأول : كان يغلب عليها فيه الاقتباس ويخلو من العنصر الذاتي .

الثاني : تغليب العنصر الشخصي ، وان لم يتخل عن الاقتباس .

ويعد الانكليزي **بيكون** (١٥٦١-١٦٢٦م) الرائد الثاني للمقالة ، فقد قرأ مقالات مونتين وكتب مجموعة مقالات غلب عليها الطابع الموضوعي وفيها حكم ومواعظ ودروس أخلاقية .

خصائص المقالة : امتازت المقالة بمجموعة من الخصائص منها :

١- إنها تكتب نثرا لذا تدرس ضمن فنون النثر .

٢- إنها ذات طول معتدل لأنها تتناول زاوية ما من الموضوع وليس كل زواياه.

٣- تتسم بالعفوية فهي لا تخضع لمنهج علمي او نظام دقيق .

٤- انها تعبير مباشر عن الرؤية الذاتية لكاتبها وتبرز شخصية الكاتب بها .

٥- تعتمد اسلوبا يثير الانفعال والتشويق يستند الى الصور الموحية والعبارات الموسيقية وعناصر تشويق اخرى كالحكاية والمثل وغيرها .

وقد تكتب المقالة بلغة واقعية خالية من التنميق والخيال وذلك بحسب أسلوب كاتبها ، وهي كل لا يتجزأ مكون من الموضوع والأسلوب الذي يعرض فيه .

ظهرنوعان رئيسان للمقالة هما :

- **المقالـة الذاتيـة** : وهـي التـي تعنـى بـإبراز شخصـية الكاتـب وتعتمـد الأسـلوب العاطفي والخيال والصنعة البلاغية .
- **المقالة الموضوعية** : وهي التي تستعين بالمنطق في عرض موضوعها فتبدأ بالمقدمات وصولا الى النتائج بلغة تتسم بالبساطة والوضوح والدقة .

لمحة موجزة من تاريخ النقد الأدبي الحديث : تاريخ النقد هو جزء من التاريخ العام[١] ويعنى باعلام النقد ودراسة سيرهم وما تركوه من مؤلفات وآثارها في العصور اللاحقة ، ويمتد هذا التاريخ منذ نشوء الأدب لكنه لا يمكن القطع ببدايته على وجه التحديد ، وهو يختص بكل امة بما لها من أدب لذا سنقف هنا عند لمحة موجزة من مفاصل هذا التاريخ ليكون ممهدا لولوجنا الى حركة النقد الحديث التي ظهرت في القرن العشرين .

كانت بداية النقد في اليونان من الشعراء انفسهم لبعضهم كما فعل ارستوفانس شاعر الكوميديا حين نقد زملاءه من شعراء المسرح : اسخيلوس وسوفكليس ويوربيدس ، وذلك في مسرحيته "الضفادع" اذ وصفهم بهذا الوصف وجعل اصواتهم في إنشاد الشعر كنقيق الضفادع لعدم جدواه في الحياة[٢] .

لكن البداية الحقيقية للنقد تبدأ على أيدي الفلاسفة بدءا من **سقراط** الذي ربط الفن بالقيم الاخلاقية النافعة ، و**افلاطون** الذي ربط الفن بفلسفته المثالية كما ظهرت في محاوراته التي ضمنها جمهوريته .

اما **ارسطو** فكان اهم حلقة نشأ عندها النقد المنظم تنظيما عقليا اذ وضع اسس كثير من العلوم كالمنطق والفلسفة بمنهج الاستنباط الذي ينتهي الى قواعد عامة استقاها مما عاصره او سمعه من أعمال فنية فترك لنا كتابين في ذلك هما : الخطابة ، والشعر الذي وصلنا جزؤه الأول وترجم أكثر من مرة ، ومن ابرز ما يمكن الوقوف عنده من آراء ارسطو انه جعل الشعر محاكاة لطبائع الاشياء

١() ظ: في الأدب والنقد : ٥ – ١٣ .

٢() ظ: في الأدب والنقد : ٥١ – ٦٣ .

والبشر خاصة وقسم الشعر على انواع هي : الملحمي القصصي و المسرحي والغنائي وبين الفروق بينها .

قسم ارسطو المسرح الى تراجيديا وكوميديا وقد تحدث عن التراجيديا معتمدا على مسرحيات سوفكليس ولاسيما مسرحية "اوديب ملكا" وقد اوجد نظرية "التطهير" في المسرح ، وهي نظرية ذات منطلق نفسي ترى ان المسرح بإثارته العواطف يجعل النفس تنفس عن عواطفها المكبوتة فيحصل التطهير .

ولكن مما يؤخذ على ارسطو اهتمامه بالمنطق والتقسيم العقلي الصرف الذي أجراه على الفن وهو ما يناقضه لطبيعته وتكوينه .

هوراس : كان هوراس ابرز شعراء الرومان وقد اتخذ لنفسه منهجا خاصا من دون الاستناد الى نظرية معينة ، ولكنها كانت اقرب الى نظرية ارسطو .

ترك هوراس كتابا سماه "فن الشعر" هو عبارة عن قصيدة طويلة فيها حكم ونصائح للشعراء فهي منظومة شعرية موضوعها النقد ، ويمكن الاستفادة من صياغة القصيدة وما فيها من أمثال أكثر مما يمكن الاستفادة مما فيها من نظرات نقدية ، وقد تحدث هوراس عن المأساة فقال : ان الشخصية فيها يجب ان تكون أحداثها مناسبة لسن الشخص ، وأكد وحدة الموضوع التي قال بها ارسطو من قبل ودافع عنها وربط بين وحدة الموضوع والذوق السليم وأعطاه صبغة فلسفية .

امتاز هوراس عن ارسطو برقة عبارته وإدراج الكلمة مع الفكاهة واعتنى بالمحافظة على القديم وجعل شعراء اليونان النماذج التي يجب ان تحتذى ، واعتقد ان الشعر مصدره العقل لذا قرر مبدأ مهما وهو ان الشاعر كائن عاقل وان الشعر فن معقول ، ولكنه مع ذلك رأى ان عبارة الشاعر لا يمكن ان تكون شيئا جامدا متفقا عليه فان وظيفة اللغة في الشعر ان تعبر وتبين ، وما دامت

التجارب متغيرة فاللغة متغيرة ايضا ، وقد مثل اللغة بالشجرة التي تتساقط أوراقها لتظهر أوراق جديدة وقد يجتمع القديم والجديد لذا أباح للشاعر استعمال ألفاظ جديدة او ابتكارها.

وفضلا عن هذا اكتسب هوراس أهمية اخرى لدى الاوربيين في عصر النهضة اذ كان الممر الذي قادهم الى اكتشاف كتاب ارسطو بعد ان كان مجهولا لديهم .

دانتي الايطالي (١٢٦٥-١٣٢١م) : هو احد اهم شعراء القرون الوسطى في اوربا ، من ابرز مؤلفاته "الكوميديا الإلهية" وهي عمل كبير يدور عن احداث تجري لشخصيات في العالم الآخر ، عرف دانتي بنزعة فلسفية لاهوتية قادته الى تقسيم قوة الكلمات على قسمين : قسم يرمز للحس وآخر يرمز للمعنى ، والشعر يهتم بالمعنى الرمزي لذا اعتقد ان الحادثة او القصة لها في نفس الشاعر معنى خلاف ما يفهم من الوقائع الاعتيادية التي تضمنتها فالشاعر رأى في الحادث رمزا لوحي باطني يدل على عمق معاني الحياة ، وبهذا وسع نظرية ارسطو التي تلقاها عن طريق هوراس .

اهتم دانتي بلغته القومية الايطالية الناشئة بدلا من اللغة اللاتينية التي كان يكتب بها الأدب .

ظهر بعد دانتي نقاد آخرون في القرنين السادس عشر والسابع عشر آمنوا بنظرية ارسطو في المحاكاة التي اصبحت تعني تصورا فرديا لفكرة في الطبيعة ، ومن هؤلاء : **فيليب سدني** الذي اوضح هذا الأمر في كتابه : "دفاع عن الشعر" الذي اكد فيه الاصرار على حرية الشعر وان ما يعنى به الشعر هو ان يخلق صورة مقابلة للطبيعة يمتعنا منها ما فيها من الإتقان والكمال .

أما **بيكون** فقد اعتقد ان الشعر يحرك العقل بإخضاع مظاهر الاشياء لرغبات العقل ، ويوافقه في ذلك الفيلسوف **عمانوئيل كانت** بان غايات العقل هي الرغبة في تمثيل الأغراض التي من اجلها وجدت الأشياء ، ويذهب **شيلي** الى ان للشعر أثرا خلقيا لان الأخلاق – في رأيه – هي الحياة الفكرية في أسمى معانيها وحياة الفكر في قوة خياله .

وفي القرن السابع عشر يظهر في انكلترا **بن جونسون** الذي رفض الاعتماد على الفطرة او الموهبة وحدها ونادى باتباع المثل الأعلى في الشعر بان تخضع الملكة المبدعة لسلطان الصناعة فقضى على المذهب الفطري لتنشأ من ذلك مدرسة جديدة سميت مدرسة **بن** ، وقد ناصرها الشاعر **درايدن** ، وجاء بعده الشاعر **بوب** الذي الف قصيدة طويلة بعنوان : "مقال في النقد" جمع فيها مقومات النقد فضلا عن كونها قصيدة محكمة معتمدا في ذلك مراجع ثلاثة هي : فكرة الطبيعة وفكرة السلف وفكرة العقل ، ولابد من الرجوع الى الثلاثة جميعا فكان في ذلك معتمدا على فلسفة **ديكارت** الرياضية العقلية التي ترى ان الطبيعة والعقل شيء واحد .

ويندرج كل هذا تحت ما يدعى "النزعة العقلية" التي تؤمن بسطوة العقل وتحكمه في كل النتاج الانساني بما في ذلك الأدب والذوق عامة ، ولكن لم يدم الحال كذلك فكان لابد من ظهور نزعة مضادة هي :

النزعة العاطفية : ظهر في القرن الثامن عشر من يعارض سطوة العقل المطلقة بدءا من الشاعر الرومانسي الانكليزي **ووردز ويرث (**١٧٧٠–١٨٥٠م**)** في مقدمة كتابه : "أناشيد وقصص" سنة ١٨٠٠م فأنكر وجود لفظة شعرية وأخرى غير شعرية وقال : ان اللغة الصحيحة للشعر هي اللغة التي يتكلمها الناس ، والذي يجعلها شعرية هو كيفية استعمالها ، فتغير مقياس النقد وجاز

استعمال كل لفظة تناسب المقام في الأدب وبذا فتح ووردزويرث الطريق أمام المذهب الرومانسي ليحرر الشعر من قيود كثير متساوقا في ذلك مع جهود اخرى في هذا السبيل ظهرت في المانيا وفرنسا .

وقد ظهر اتجاه معتمدا على فلسفة ديكارت يرمي الى التمييز بين العنصر الذاتي والعنصر الموضوعي في التجارب البشرية ، ما بين التجربة والشخص الذي يجرب ، اي مابين الحياة الباطنية للانسان والحياة الظاهرية للكون ، ليظهر مقياس "الجلال" وقد تبناه الشاعر الرومانسي الانكليزي **صاموئيل تايلر كوليردج** (١٧٧٢-١٨٣٢م) فقال عنه : انه شيء اجل وأسمى من الجمال فلا بد من ان يكون في الشعر شيء اكبر من الجمال وحده وذلك هو الجلال وهو ما يدهشنا ويطغى على مشاعرنا ويؤثر في عواطفنا ، فيه غموض وهيبة ورفعة ، فالإبهام والأبدية واللانهائية تطلق سراح الفكر وتمكنه من توسيع قواه الباطنية من دون ان تخضع للحقائق الظاهرية للأشياء ، فبعد المسافة يكسب المنظر سحرا .

وفرق الناقد الالماني **ليسينج** في كتابه "لاوكون" بين تأثير الشعر وتأثير الفنون الاخرى في النفس كالرسم والنحت باختلاف الطرائق التي يعرض كل منهما لموضوعه ، اي بحسب الأداة فالرسم والنحت يمثلان حالة ساكنة في وضعية واحدة وفي لحظة واحدة ، وينبغي ان يكون لكل فن موضوعاته التي يعالجها ، وبهذا اكد ليسنج على اهمية الحدود الفاصلة بين الفنون في حين يثبت الواقع العملي والفني التداخل بين الفنون وإفادة بعضها من بعض فالعبارة اليونانية القديمة تقول : الرسم شعر اخرس ، والشعر رسم ناطق .

وظهر في فرنسا عدد من النقاد ولاسيما من تأثر منهم بالاتجاهات العلمية الحديثة الناتجة عن الاكتشافات والنظريات الجريئة كنظرية **جارليس داروين** في تطور الأنواع ، ومن أولئك **سانت بيف** (١٨٠٤- ١٨٦٩م) الذي حطم القيود وآمن بالفرد وبان الكتاب تعبير عن مزاج فردي[١] .

جمع بيف بين العلم والفن وبين المعرفة والحس في النقد وقال : ان النقد لا يمكن ان يصبح علما وضعيا وسيبقى دائما فنا دقيقا في يد من يحاولون استعماله وان يكن اخذ يفيد وأفاد بالفعل من كل ما انتهى اليه العلم او كشف عنه التاريخ من حقائق .

وجاء **هيبوليت تين** ليرجع الأدب والفن عامة الى تأثر الفرد بعناصر ثلاثة جعلها أساسا لذلك هي :العنصر ، والبيئة ، والزمن او تأثير الماضين ، وتأثر به **فرديناند برونتير** (١٨٤٩-١٩٠٦م) وطبق نظرية جارليس داروين في التطور على الأدب بما فيه من مسرح وشعر غنائي ونقد ، ولكن هذا السبيل لم يوصل الى غاية حاسمة لتركيزه على النظريات العلمية وحدها .

ويعد **ايفور ارمسترونج ريتشاردز** (١٨-١٩٧٢م) أهم شاعر وناقد انكليزي أرسى دعائم النقد الحديث على أسس فلسفية موضوعية فقد اصدر عدة مؤلفات أبرزها : "أساس الجماليات" سنة ١٩٢٢م و "معنى المعنى" سنة ١٩٢٣م و "مبادئ النقد الأدبي" سنة ١٩٢٤م وهو من أهم كتبه وأكثرها أثرا في مسيرة النقد الأدبي الحديث عموما ، وقد اهتم ريتشاردز بعدة مشكلات نقدية نذكر منها بايجاز :

---

(١) ظ: منشأ الفكر الحديث : ١٦٧ – ١٨٣ .

١- **قضية التوصيل في الفن :** حاول ريتشاردز أن يعطي تحليلا للفن مبنيا على أسس فلسفية لا تاريخية كما كان سائدا قبله وقد خصص الفصل الرابع من كتابه "مبادئ النقد الأدبي" لقضية التوصيل فقرر ان الفن عملية توصيل وبان الفنان عامل موصل وذلك بان الفن مؤثر والذي يجعله كذلك ان التجربة فيه تأخذ شكلا معينا الشكل هو الذي يعطي التجربة هوية الفن .

٢- **حيادية الفنان :** اختلف ريتشاردز مع المناهج السائدة ومنها التاريخي ، والنفسي لدى **فرويد** خاصة ، كذلك اختلف مع الاتجاه التاثيري الذي ترجع اصوله الى ارسطو في نظرية التطهير وذلك بان قال : الفنان يبدع من دون ان يقصد التأثير في الجمهور او السعي الى المنفعة ، وبهذا يؤكد حرية الفن وحرية الفنان بدافع وحيد هو وضع التجربة في شكل فني .

٣- **العلاقة بين الشكل والعمق :** يؤكد ريتشاردز ان التجربة يجب ان توضع في شكل لكي تصبح فنا وان التجربة في الفن تصبح اكثر عمقا من التجربة في الحياة بسبب وضعها في شكل فالفنان يستطيع عبر الشكل ان ينسق بين المتباينات في الحياة لتكون وحدة متجانسة ولذلك يعرف الشعر بأنه : "اسعد اللحظات وأفضلها عند اسعد العقول وأفضلها" وبذلك ينفي عن الفن كونه محاكاة لعنصر خارجي لينقل التركيز الى العنصر الداخلي فيه .

٤- ميز ريتشاردز بين **استعمالين للغة** ، الاول : علمي عندما يكون التطابق تاما بين الدال والمدلول ، والثاني : شعري وفيه تصبح اللغة أداة لنقل الشعور ويبتعد المدلول عن الدال بمسافات مختلفة .

أما **ت.س.اليوت** (١٨٨٨-١٩٦٥م) فهو احد أشهر شعراء الانكليز في العصر الحديث ، ولد في امريكا من أصل بريطاني ثم عاد الى بريطانيا واكتسب جنسيتها ، اشتهرت عدة من اعماله من ابرزها قصيدة : "الأرض اليباب" و "أربعاء الرماد" و "قصيدة حب الى بروفروك" و "الرجال الجوف"، ألف عدة مسرحيات أشهرها : "جمع شمل العائلة" و "جريمة قتل في الكاتدرائية" ، له أربع دراسات نقدية أهمها : "الغابة المقدسة" و "فائدة الشعر وفائدة النثر" ، احتل مكانة بارزة في النقد الانكليزي ولا سيما في النصف الأول من القرن العشرين فقد اثر في الرأي الأدبي في الحقبة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية فنال جائزة نوبل سنة ١٩٤٨م ، ومن مواقفه الجريئة إعلانه عن مذهبه في الحياة سنة ١٩٢٨م بأنه : ((كلاسيكي في الأدب ، كاثوليكي في الدين ، ملكي في السياسة)) .

حاول اليوت ان يقدم دراسة علمية للقيم الجمالية بالمقارنة بين الاعمال الأدبية بموضوعية مع محاولة التمييز بين أنماطها المختلفة فاعتقد بان العمل الأدبي ليس وحيا او إلهاما إنما هو شيء جرى تركيبه بقصد لغرض معين ، بل اعتقد بان الشعر يجب ان يكون له معنى واعتقد ان الفلسفة اذا دخلت الشعر فيجب ان تكون عنصرا من عناصره وليس العنصر الرئيس فيه .

قدم اليوت دراسات لشعراء مختلفين في الاتجاه والزمن فكشف عن مواطن جمالية وفنية لم يسبق اليها فحط من قيمة شعراء مشهورين ورفع من قيمة آخرين مغمورين .

اهم ما عرف عنه واثر في النقاد العرب مقولته المسماة بالمعادل الموضوعي او البديل الموضوعي التي تعني ان الشاعر يقدم كلمة او صورة او رمزا في قصيدته

تكون محمور القصيدة او محورا في معنى القصيدة فلا يتحدث الشاعر عن الشيء الذي يريد الحديث عنه بل يستعين ببديل عن ذلك الشيء فيفرغ فيه صفاته[1] .

١() ظ: ما هو النقد : ٢٨٨ – ٣١٧ ، النقد الأدبي الحديث : ٣٢٠ – ٣٢٦ .

مناهج النقد الحديث : ارتبط النقد الأدبي الحديث بمجالين مهمين وظل على تماس معهما هما: الفلسفة واللغة، أثرا في تكوينه ووسمه بسمات ما تزال قائمة فيه.

أمّا الفلسفة فهي المهاد والمرجع النظري الذي ينطلق منه النظر النقدي ليعود اليه في تطبيقاته وإجراءاته العملية، ولو شئنا الاستناد الى التاريخ وحده في ذلك لوجدنا ان أوائل النقاد وكبارهم كانوا فلاسفة أيضا بل من كبار الفلاسفة من أمثال سقراط وإفلاطون وأرسطو ومن جاء بعدهم.

ومن الناحية المنهجية فقد كان للفلسفة أثرها الواضح إذ ظل النقد عبر تاريخه الطويل يتأرجح بين قطبي الفلسفة الرئيسين: المثالية والمادية، ولو شئنا فحص نظريات النقد لما وجدناها تبعد عن هذين القطبين سواء في الأصل أم في التفرعات الكثيرة التي خرجت عنه[1] .

أمّا ارتباط النقد باللغة فيأتي من جهتين:

الأولى: إن المجال الذي يعمل فيه النقد هو مجال لغوي أساسا ذلك بأن مادة الأدب هي اللغة، وما عمل النقد إلا فحص هذا البناء اللغوي الذي ينتجه منتج محاصر بقوانين اللغة وضوابطها ومحمولها الفكري الممتد بها الى تاريخ طويل، هذا من ناحية، أمّا الناحية الأخرى فإن النقد الأدبي يستعمل في إجراءاته وقراءاته المادة نفسها التي يستعملها الأدب وهي اللغة، وبذلك يحصل التداخل بين الاثنين ليثير إشكالية مهمة في النقد وفي النقد المكتوب عن النقد ايضا حتى ظهر لدينا ما يعرف بما وراء اللغة او اللغة الشارحة او اللغة الثانية او

(١) ظ: المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك : ٦٥-١١٨ .

الميتالغة وهي اللغة التي تلفت الى نفسها كأنها لغة الأدب بما فيها من مجاز وأداء فني مقصود، وهي كلها وجوه مختلفة لإشكالية واحدة .

الثانيـة: هـي إفـادة النقـد الحـديث أيضـا مـن المنجـزات البـاهرة لعلـم اللغـة الحديث فاستجابت النظرية النقدية الى مستجدات هذا العلم واتبعت أساليبه في فحص النصوص الأدبية التي هي نصوص لغوية ايضا، أي ذات مكونات لغوية قابلة للفحص والتحليل والتركيب في ضوء قوانين علم اللغة ونظرياته واتجاهاته المختلفة التي وجد فيها النقد الحديث خير معين له ينقذه من الدوران في الفراغ بلا حصيلة تذكر، ومنذ أن أفاد النقد من الكشف اللغوي أصبح ذا قيمة منظورة واستطاع أن ينفذ في أعماق النصوص بعد أن لبث عمرا يحوم حولها من دون أن يتمكن من الولوج الى أعماقها.

لقد أدت تلك العلاقة النافعة للنقد بالفلسفة واللغة الى اختلاف زاوية النظر والى تشعب الرؤى وابتعادها عن النقطة الأصل التي انطلقت منها وقاد هذا الى أن يظهر في تاريخ النقد الحديث مناهج كثيرة لها وجهات نظر مختلفة في مقاربة النصوص الأدبية وتحليلها بحسب المنطلق الفلسفي او اللغوي الذي تنطلق منه، وما المناهج في المحصلة النهائية الا وسائل او طرائق تحاول ان تبلغ غاية محددة هي الإمساك بمعنى ما من معاني النص، ولكن زمام هذه المناهج قد أفلت من يد التقنين والحصر فصارت كثرتها مبعث قلق وحيرة لدى العاملين عليها اذ ما زالت في توالد مستمر وانشطار لا يريد ان يتوقف عند حد، وما ذلك إلا دليل حيوية الفكر الانساني وتطلعه الى الانفتاح والتحرر من القيود التي تحد من حركته والرغبة الأكيدة في بلوغ ما عجز السابقون عن بلوغه.

ومن أجل تيسير أمر الاطلاع على أبرز هذه المناهج رأينا تصنيفها على وفق منطلقات رئيسة تكاد تمثل النقطة التي تنطلق منها وذلك على النحو الآتي:

١- **المناهج السياقية :** وهي المناهج التي تنطلق من نقطة الاهتمام بما حول النص كالمؤلف او الحقبة التاريخية التي عاش فيها وما لها من أثر فيه، ومن شأن هذه المناهج دراسة السياق وما يتعلق به، ومن أبرزها المنهج التاثري، التاريخي، الاجتماعي، النفسي وغيرها وهي جميعا يمكن أن نسميها "تفسيرية" لانها تسعى الى تفسير النص بتفسير سياقه.

٢- **المناهج الوصفية :** وهي التي جعلت غايتها دراسة النص عبر وصف مظهره الشكلي وفحص عناصره المكونة وصولا الى تفسيره، ومن أبرزها: النقد الجديد في أمريكا، الشكلانية الروسية، البنيوية الفرنسية.

٣- **المناهج التأويلية:** وهي التي حاولت البحث عن معنى ما للنص في ظل مبدأ حرية القراءة وتعدد المعنى ومن أبرزها: التفكيكية، الظاهراتية، نظريات التلقي او استجابة القارئ.

ولو ألقينا نظرة من زاوية أخرى على هذه المناهج لوجدناها تنطلق جميعا من مقولة الخطاب وهي: المخاطِب أي المؤلف الذي تهتم به المناهج السياقية، والرسالة أو النص الذي تركز عليه المناهج الوصفية، وأخيرا المخاطَب او المتلقي الذي تهتم به المناهج التأويلية.

إن هذه التصنيفات لا تعطي أفضلية لمنهج على آخر فما الأمر إلا أمر تمييز السمات وتحديد الخصائص ليسهل على القارئ التعرف على هذه المناهج، ولا يكاد يستقل منهج بالصلاحية دون غيره فلكل مزاياه ونقائصه التي تجعل فيه الحاجة قائمة الى مساندة غيره لتلتقي هذه المناهج عند نقطة واحدة هي النص وتبتغي جميعًا غايةً واحدة هي الكشف عن ما يعنيه هذا النص، ولا

يبقى أمام الناقد سوى انتخاب المنهج الأكثر استجابة لمتطلبات تحليل النص الذي بين يديه منطلقا من الحكمة النقدية الجامعة: "النص منهاج الناقد".

المناهج السياقية : وهي من أقدم المناهج النقدية ظهرت في القرن التاسع عشر متأثرة بهيمنة النزعة العلمية التي سادت في ذلك الوقت، وغالبا ما تتسم بأنها ذات نظرة جزئية للنص أي أنها تصب تركيزها على جانب واحد من جوانب النص ومكوناته المختلفة ، او تفرض نظرتها الخاصة على النص بدلا من ان تنطلق من النص نفسه وسنقف عند اثنين منها هما :

المنهج الاجتماعي : وهو المنهج الذي يعتقد معتنقوه بأن الأدب ظاهرة ثقافية مرتبطة بالأنشطة الاجتماعية وتجلياتها المختلفة وما يرتبط بها من قيم دينية وأخلاقية واقتصادية وغيرها.

وينطلق هؤلاء أيضا من الاعتقاد بأنه لا سبيل لفهم الأدب ما لم يحط بالسياقات الاجتماعية التي أنتج في ظلها فأثرت فيه وأعطته شكلا محددا وزودته بمضمون معبر عن طبقة اجتماعية مرتبطة بحقبة تاريخية معينة لذا لا بدّ من معالجة الأدب نقديا في ضوء تلك الظروف الاجتماعية وما لها من أوجه وعلاقات مختلفة .

يرجع المؤرخون أصل هذا المنهج الى الأديبة الفرنسية **مدام دي ستايل** (١٧٦٦-١٨١٧م) التي تعد أول من نبّه الى أهمية العلاقات بين الأدب والمجتمع وما فيه من سياسة وأخلاق وذلك في كتابها: "حول الأدب في علاقته بالمؤسسة الاجتماعية" الذي أصدرته عام ١٨٠٠م وأكدت فيه: إننا لا نستطيع أن نفهم الأثر الأدبي وتذوقه بمعزل عن إدراك الظروف الاجتماعية التي أحاطت به، ولتظهر بعد ذلك عبارة شهيرة للفرنسي بونالد هي : "الأدب تعبير

عن المجتمع" وقد أدت آراؤه التي كان ينشرها في الصحافة الى نشوء ما صار يعرف بـ"علم اجتماع الأدب" وساند هذا المنهج ناقد كبير هو هيبوليت تين في كتابه "عن حكايات لافونتين" الصادر عام ١٨٥٣م الذي يؤكد فيه ارتباط الأدب بالمجتمع، أو إنه عملية اجتماعية تنتجها القوى الاجتماعية، لأنه وقع تحت تأثير الانبهار الذي ولده في نفسه التقدم الحثيث للعلوم في عصره فاعتقد أن الأدب يمكن أن يخضع للعلم شأنه شأن أي ظاهرة أخرى[١] .

وتلتقي الماركسية في بعض تنظيراتها وتطبيقاتها العملية في الأدب مع النظرة السابقة التي ربطت الأدب بالمجتمع ولكنها لم تكتف بالقول بأن الأدب تعبير عن المجتمع بل زادت عليه واجب تغيير هذا المجتمع وذلك انطلاقًا من نظرتها التي ترى أن الأدب هو تمثيل للبنى الفوقية للمجتمع لذا نظر الماركسيون الى الأدب من حيث طبيعته بأنه **انعكاس** – أي تمثيل – للواقع ، وأصبح مفهوم "**الانعكاس**" لديهم ذا إطار نظري يطيح بما سبقه من نظريات مثالية او نفسية او غيرها، ثم نظروا في غاية الأدب فوجدوه مرتبطا بموقف الأديب من الصراع الذي يشهده المجتمع في مرحلة التغيير فيكون من واجب الأدب إحداث هذا التغيير والدفاع عن مصالح الطبقة العاملة ومكاسبها التي حققتها عبر ذلك الصراع[٢] .

وقد قاد هذا النظر الماركسي الى حصر مجالات الأدب بمدى استجابتها للأفكار المسبقة وأصبحت قيمة الأعمال الأدبية مرهونة بمضامينها فارتقت أعمال هزيلة وحطّ من شأن أعمال رفيعة على وفق ذلك المقياس، وأصبح

١() ظ: مدخل الى مناهج النقد الأدبي : ١٧٠ – ١٧٣ .

(٢) ظ: المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي : ١٨٦ .

الأديب محاصرا في نطاق فكري ضيق، وما ينتجه الأدباء مكررا متشابها، وبدأ النقد الماركسي يثبت عجزه في مواضع كثيرة لذا كان لا بد من تجديد هذا النقد ومده بروح جديدة أكثر انفتاحا، فتولّى هذه المهمة ناقدان هما: جورج لوكاش المجري الأصل، ولوسيان غولدمان الروماني الأصل.

يعد جورج لوكاش أهم ناقد اجتماعي سعى الى تأسيس ما عرف بعلم اجتماع الأدب وجاء بفكرة "النموذج" أي المثل الأعلى الذي يجسد تجسيدا حيّا صادقا أعماق الشخصية البشرية وعصرها، ويوضح لوكاش أن الكاتب لا يستطيع أن يقدم صورة حية لهذه الشخصية إلا إذا اتجه الى خلق نماذج يرى فيها البشر أنفسهم كما يجب أن يكونوا وليس كما هم، وبذا يرتبط الانسان بمجتمعه.

وقد ربط لوكاش بين النظرة التاريخية للأدب والنظرة الاجتماعية في كتابه "الرواية التاريخية" الذي رأى فيه إننا لا نستطيع أن نفهم سلوك شخصيات الرواية بالنظر إليها أو إلى مؤلّفها وحده ما لم نحط علما بالظروف الاجتماعية والتاريخية المصاحبة لها.

وربط لوكاش معنى الأدب الواقعي بما له من قدرة على تغيير الواقع الذي يتحدث عنه وإلا فهو غير واقعي وإن تحدث عن الواقع، وبهذا يرتبط بالفكرة الماركسية التي تربط حركة المجتمع بالنظرية المادية التاريخية[١] .

أما (لوسيان غولدمان) فقد تأثر أفكار جورج لوكاش مفيدًا من **البنيوية** حين أدخل عليها منظوره الاجتماعي في دراسة الأدب، وقد عبر عن آرائه في كتاب بعنوان "سوسيولوجيا الأدب" أي علم اجتماع الأدب، وبين فيه أن الأعمال

(١) ظ: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك : ٦٩ .

الأدبية التي تكتب في حقبة زمنية ما تسعى إلى تكوين بنية ذات دلالة وهذا ما لا يمكن حصره الا بدراسة الأعمال الأدبية بوصفها وحدة كلية، وهو بذلك حاول أن ينقل التركيز النقدي من المضمون الاجتماعي الذي ركزت عليه الماركسية إلى الشكل أو البنية التي يظهر بها وهو المبدأ الذي نادى به البنيويون الفرنسيون، لكن غولدمان يفترق عنهم بضرورة الدراسة الكليّة للأعمال لبلوغ بنيتها مجتمعة وليست منفردة كما يفعلون فهو يعتقد بأن هناك بنية عقلية هي أساس الحياة الإنسانية والاجتماعية بكل تجلياتها الفكرية والمادية، ومن أجل أن نفهم نصّا ما علينا أن نفهم البناء الاجتماعي ومكوناته الجوهرية وما يطرأ عليه من تغيرات ودلالة تلك التغيرات مع النظر الى تاريخ المجتمعات والطبقات المسيطرة فيه[١] .

لقد وجه النقد الى المنهج الاجتماعي من جوانب مختلفة، فمن ناحية العمل الأدبي نفسه نجد أن التركيز يجري على المضامين وحدها، وأن البحث في الأدب يغدو في حقيقته بحثًا في المجتمع وطبقاته وتكوينه، ويهمل هذا المنهج عنصر الموهبة الفردية واختلاف الشخصية وإن تشابهت الظروف فأصبح النقد فيه أقرب الى مجالات المجتمع والسياسة وصراع الطبقات أكثر من كونه نقدا يتجه الى الأدب لدراسته وفحصه، لذا تراجع هذا المنهج وقل حضوره في ساحة النقد ولا سيما مع ظهور تيارات نقدية قوية حديثا.

المنهج النفسي : ينطلق هذا المنهج من الاعتقاد بان الفنان انما يعبر في نتاجه عما ينطوي عليه عقله الباطن وأعماق اللا شعور أكثر مما يعبر عن عقله الواعي، ولو حاولنا تلمس بدايات هذا المنهج لوجدنا لها مقدمات قديمة لدى

١() ظ: المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي : ١٨٩ – ١٩٢ .

إفلاطون وأرسطو وغيرهم ومن ذلك ما قال به أرسطو حول مبدأ التطهير الذي يتجه إلى نفس المشاهد بعد مشاهدته الأعمال المسرحية ولا سيما المأساة، ونجد له بداية أخرى لدى الناقد الفرنسي سانت بيف (١٨٠٤-١٨٦٩) الذي كان يؤمن بإمكان الحصول على أكبر قدر من الفهم للعمل الفني إذا استطعنا أن نحصل على أكبر قدر من المعرفة بحياة الفنان والعوامل التي أسهمت في تكوين فكره ونظرته للحياة.

أمّا مصطلح "النقد النفسي" فقد وضعه الفرنسي **شارل موران** عام ١٩٤٨م ليبلغ في هذا المنهج أقصاه معلنا استقلاله في دراسة الانتاج الجمالي[١].

إن نقطة التحول الرئيسة في المنهج النفسي التي أعطته الصدارة بين بقية المناهج هي ظهور كتاب "تفسير الأحلام" لعالم التحليل النفسي **سيجموند فرويد** (١٨٦٥-١٩٣٩م) إذ ابتدع (مصطلح اللا وعي) المتصل بأعماق الانسان التي تختزن رغبات مكبوتة لا يمكن الإفصاح عنها أمام المجتمع الذي يفرض قيوده وضوابطه على حياة أفراده، وهي رغبات لا بدّ من التعبير عنها فكان العمل الأدبي وسيلة ذلك التعبير وفيه تظهر رموز معقدة تمثل تجسيدا لتلك الرغبات غير المصرح بها وهو ما يجعل الفنان يشعر بالارتياح حين يبيح لمكبوته الخروج وإن كان بطريق غير مباشر[٢] .

طبق فرويد أبحاثه على كبار الفنانين وتوصل فيها الى نتائج مهمة بحسب منهجه النفسي ومنها أن بعض هؤلاء الفنانين مصاب ببعض الأمراض كالعُصاب والصرع ، وهذا ما جعل بعض تلامذته النابهين يتداركون ما أوغل به

١() ظ : مدخل الى مناهج النقد الأدبي : ٩٨ – ١٠٦ .

٢() ظ: المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي : ٢٣٤ – ٢٣٥ .

أستاذهم ومن هؤلاء **أوتورانك** الذي حاول أن يعيد الفنان إلى وضعه الطبيعي بعد أن برّأه من أمراض العصاب وغيرها لأن الفن والإبداع فيه عمل عقلي واجتهاد ذهني وهو ما لا يستطيع العصابي القيام به[١] .

أمّا **كارل غوستاف يونغ** فقد جعل اللا وعي نوعين الأول ما قال به أستاذه وهو الفردي، والثاني أضافه إليه وهو الجمعي او الجماعي وهو يتصل بالمجتمع الذي يختزن كثيرا من رموز الماضي التي يمكن إثارتها ويكون التعبير عنها تعبيرا عن المجتمع.

وقد تشعبت بعد ذلك مسارات هذا المنهج بحسب القائمين عليه وما لقيه علم النفس من تطور وكشوفات تنطلق جميعًا من مبدأ الصراع الداخلي في نفس الانسان بين قيم مختلفة تغذيها عوامل مختلفة أسهمت في تكوين هذه النفس ودفعت ميولها لتغلّب جانبا على آخر ، فقد انطلق فرويد مثلا من عقدة "**أوديب**" في البحث عن اللغز المحير الذي يدفع الفنان لاختيار موضوعه فوصل من ذلك الى قانون نفسي عام هو أن المظاهر الخارجية المتمثلة بالأدب إنما هي تعبير عن ميول لا شعورية تكمن في أعماق العقل الباطن واللا وعي الفردي المكبوت، ووسع تلميذه يونغ مفهوم اللاوعي ليشمل المجتمع أيضا، أمّا الفرنسي **جاك لاكان** فقد حاول تطويع المنهج البنيوي وإدماجه في المنهج النفسي ليتعمق في التحليل باتجاه البنية ومركزها، وأسهم كثير من النقاد في هذا المنهج حتى بلغ درجة الشيوع ولكن شارك فيه أيضا كثير من قليلي الخبرة وضعيفي الأداة ممن وجدوا لهم فرصة في الصحافة خاصة، منطلقين من اعتقاد بسيط هو أن العمل الفني تعبير عن شخصية منتجه فراحوا ينقبون في زوايا هذه النفس

١() ظ : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك : ٥٨ .

متبعين كل سبيل من أجل الإحاطة بتاريخ الفنان منذ الطفولة بل قبلها أحيانا حتى الوفاة ، مضخّمين أحداثا صغيرة جاعلين منها دوافع غير منظورة للنفس وما هذا إلا لأن هذا المنهج يبدو أكثر إغراءً من سواه لأنه يتيح لمستعمله التفتيش في زوايا نفس الفنان وخباياها اهتداءً بما كتبه، أو بحثا عن تأويل لما كتبه.

نقد المنهج النفسي : يعاني المنهج النفسي – منهجا سياقيا – القصور نفسه الذي تعانيه المناهج السياقية الأخرى ، فهو يهتم بدراسة علم النفس ونظرياته مركِّزا عليها النظر ولا يعتني بالأدب نفسه فهو يركز أساسا على الموضوع والرموز الدالة عليه والأحداث النفسية للفنان التي هي خارج نطاق العمل الأدبي فيعجز عن بلوغ البنية الفنية والجمالية للعمل مكتفيا بالبحث في مضمونه وما يؤمنه له من مطابقة للنظريات النفسية المسبقة او البحث في المشكلة النفسية التي لا تعدو أن تكون عنصرا واحدا من عناصر العمل وقد لا تكون فاعلة او داخلة فيه أحيانا، وحتى إذا نجح الدارس النفسي في اكتشاف نفسية الفنان فإنه يظل جاهلا العمل الفني نفسه لأنه لم يدرس هذا العمل وإنما جعله وسيلة لغاية أخرى تقع خارجه[1] .

ويقع المنهج النفسي في خطأ آخر هو الخلط أو عدم التمييز بين الشخصية الفنية او الذات المبدعة في لحظة إبداعها، وبين الشخصية الاعتيادية للإنسان في حياته العامة وهذا ما يقود الى أحكام خاطئة لأن الذات المبدعة هي ذات جرى تكوينها عبر آلاف المنابع غير المرئية أو التي لا يمكن الوصول

١() ظ : المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي : ٢٣٧ .

إليها حتى بطريق علم النفس نفسه ولكنها تترك آثارها في لحظة الإبداع التي قد لا تتكرر غالبا .

المناهج الوصفية :

النقد الجديد : نعني به النقد الذي ظهر في الولايات المتحدة وانكلترا في مطلع القرن العشرين على ايدي مجموعة من النقاد انطلاقا من مؤلفات ريتشاردز واليوت، وقد اجتمعت الظروف المناسبة لنشوء هذا المنهج النقدي وساعدت على شيوعه ومن أهمها : تراجع الحركة الرومانسية وما رافقها على مستوى الفلسفة والفكر والأدب واللغة وحلول الفلسفة البرغماتية ذات الصبغة النفعية محلها وهي فلسفة استجابت لحركة الاستعمار الاقتصادي والسياسي الواسعة والانفتاح نحو العالم الآخر الذي بلغ حد التصادم العسكري الواسع النطاق في الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤م .

أما العامل الآخر فهو توجه الأدب نحو الطبقات الدنيا من المجتمع كالعمال والنساء بعد ان كان يتوجه الى الطبقة الأعلى الطبقة الارستقراطية ، وقد كان النقاد الجدد انفسهم من ابناء الطبقة البرجوازية الصاعدة نحو امتلاك وسائل الانتاج .

وكان الجانب العملي في النقد الجديد هو الاندفاع نحو التعمق في دراسة النص وفحصه فحصا دقيقا بعد ان كان النقد قبل ذلك يهتم بما يحيط بالأدب متناسيا الأدب نفسه .

ان مصطلح "النقد الجديد" نفسه ليس دقيقا في دلالته فله مرادفات اخرى لكنه اصبح يدل على هذه الحركة بأعلامها المعروفين ومن أبرزهم : **جون كراو رانسوم، كلنث بروكس ، ألن تيت ، كنث بيرك ، روبرت بن وارن ، وليم**

امبسون ، ديفيد ديتش ، كارل ومزات ، ليفز ، بلاكمور وغيرهم وقد ظهر[١] هذا المصطلح للاستعمال لأول مرة عام ١٩١١م عندما أطلق **جون سبنجارن** على كتابه اسم : **(The new criticism)** وعاد جون كراو رانسوم لاستعمال الاسم نفسه في كتابه الذي صدر بعد ثلاثين عاما اي عام ١٩٤١م ، وهكذا اصبح الاسم مميزا لهذه الحركة عن سواها او امثالها في فرنسا وغيرها[٢] .

محور النقد الجديد : ان المرتكز الاساس الذي يبني عليه النقد الجديد نظريته و إجراءاته العملية هو التركيز على النص بقراءته قراءة دقيقة ، أي الاهتمام بالكلمات المسطرة على الصفحة لا بالسياقات التي أفرزتها ، وهذا المبدأ يأتي ردا على المناهج السياقية التي تعتمد التعميمات التي لا فائدة لها في دراسة الأدب ويرجع هذا المبدأ في أصله الى الناقد الانكليزي ريتشاردز الذي يعتقد ان الشعر لغة عاطفية وان أكفأ انواع الشعر هو ذلك الذي ينظم اكبر قدر ممكن من الحوافز بأقل قدر ممكن من التعارض او الإحباط ، وان الشعر هو الوسيلة التي يمكن ان تعيد بناء النظام بدل فوضى الوجود الحديث .

لقد طبق النقاد الجدد آراءهم هذه في مجمل اعمالهم النقدية ، وأسس لهم **ليفز** سنة ١٩٣٢م مجلة سماها "التمحيص" **(scrutiny)** تركت أثرا مهما في جيل من القراء والنقاد وكانت تتبنى ربط الأدب بالحضارة وجعله خلاصا من ازمة روحية ، ولذلك أجاب ليفز عن سؤال : لماذا نقرأ الأدب؟ بأنه يجعل منك إنسانا أحسن ! وهنا يتفق مع كل من ريتشاردز واليوت الذي جاء الى انكلترا سنة ١٩١٥م ليحدث نهضة أدبية ونقدية فيها .

١() ظ: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك : ٧٧-٨٠ .

٢() ظ: المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي : ١٣٨ – ١٤٤ .

ابرز خصائص النقد الجديد : ان النقد الجديد يمثل حركة واسعة من عدد من النقاد وانتاجهم والحقبة الزمنية التي امتدت بها ، ولذلك جمعت عددا من الخصائص العامة التي يمكن ان تنطبق بنسب مختلفة على اطرافها ، ومن ابرز هذه الخصائص :

١- ان القصيدة كيان فني مستقل في معناه عن المؤلف والقارئ ، له تكامله ماديا وذاتيا لذا لا مجال للتعامل إلا مع القصيدة وحدها بالانقطاع التام عن مؤلفها وقارئها .

٢- ان القصيدة تستعصي على الشرح ولا يمكن التعبير عنها بلغة اخرى غير لغتها وبنيتها الفنية اذ كل جزء منها متداخل مع الأجزاء الأخرى بوحدة عضوية معقدة ذات ترابط منطقي متكامل .

٣- الغموض في الدلالة مكون رئيس للمعاني التي لا تنفد وهو يشجع على الاستجابة النشطة لأنه يؤدي الى استجابات مختلفة .

٤- ان الشعر ليس مجرد إيصال المعاني حسب إنما هو وضع المعنى في نمط فني مركب لكي يقرا بوصفه نمطا فنيا مركبا لمعنى من المعاني .

٥- ميز رانسوم بين "النسيج" و "التكوين" في القصيدة ، فالنسيج هو نوع التعبير في لفظة معينة معززا بكل نوع من انواع البيان والبديع ليجسد به الشاعر صفات الأشياء التي تشير اليها بكاملها ، أما التكوين فهو المادة التي يمكن التعبير عنها نثرا فالبحث العلمي كله تكوين لا نسيج فيه والشعر فيه تكوين ونسيج .

٦- خلص النقاد الجدد لغة النقد مما كانت تغرق فيه من تعميم وجاءوا بمصطلح نقدي دقيق يعتمد مبدأ التحليل الصارم للنص والقراءة الدقيقة

الفاحصة له ، ثم فرقوا بين الناقد الأدبي وغيره ممن يعمل في مجال الأدب كمؤرخ الأدب او محقق مخطوطاته[1] .

لقد وفر اجتماع هذه الخصائص في النقد الجديد مجموعة من السمات او المزيات التي مثلت الوجه الايجابي لهذه الحركة ، ومن أبرزها :

١- كان ظهور النقد الجديد الضرورة التي أوقفت مد الرومانسيين للتركيز على النص ولفت الأنظار إليه وحده باستعمال طرائق البحث العلمي اللغوي الدقيق للوصول الى المعنى الأدبي بوعي وبذلك ألغيت مرحلة التعميم وعدم الوضوح التي سادت سابقا .

٢- أدى اهتمام النقد الجديد باللغة الى دراسة الاستعارة ومكانتها في التعبير الشعري وهذا ما قاد الى دراسة الأسطورة والكشف عن الأساطير وما فيها من رموز تعود الى حضارات قديمة .

٣- دراسة الفولكلور والطقوس القديمة وإلقاء الضوء عليها وبيان طرائق استعمالها في الأدب .

٤- وفر النقد الجديد أساليب عملية وإجراءات فنية واضحة يمكن التدرب عليها وإتقانها وهذا ما جعل جيلا كاملا من الدارسين يتعلم فنون حرفة النقد ويتقنها بدقة .

أهم المؤاخذات على النقد الجديد : لم يسلم النقد الجديد من توجيه النقد اليه وتلمس بعض المؤاخذات التي أوجدها باتباعه أسلوب النقد العملي الدقيق وأهمها :

١() ظ: في الأدب الأمريكي ١٩١٠ – ١٩٦٠ : ١٤٩ – ١٦٩ .

١- انه يرد الشعر كله الى معادلة من المعادلات كالتناقض اللفظي او النسيج والتكوين ووضع التحليل في المقام الاول وهذا ما شجع من ليس له علم حقيقي للاجتراء على ممارسة التحليل .

٢- انه برفضه الالتفات الى السياق يكون قد تجاهل علاقة الأدب بالحياة والوسائل التي يلقي بها الأدب الضوء على الحياة فاصبح النقد محاولة لفك الألغاز المعقدة التي لا يتقنها إلا المختصون .

٣- اصبح الهدف النهائي للنقد هو التحليل ، ومهمة الناقد تدريب غيره ليصبح بإمكانه تدريب آخرين ، وهكذا اصبح النقد عملية آلية ومجالا لممارسة التدريب والتجريب والمحاولة .

٤- انتهى النقد الجديد الى كونه إلحاحا على نص معزول يضع الأدب بين يديه كأنه آلة تعمل كل أجزائها ولا يوجد فيها جزء فائض او بدون عمل ، وهذا ما جعل النقد يدخل في فوضى كبيرة مقرونة بالغموض وضياع المعنى.

٥- ركز النقاد الجدد على القصيدة الشعرية وحدها وأهملوا الفنون الاخرى كالمسرح والرواية لعجزهم عن تطبيق آلياتهم في التحليل عليها وبذلك حصر النقد في الشعر دون غيره .

قد يبدو انه كان بإمكان حركة النقد الجديد ان تتجاوز هذه المؤاخذات وتستمر في تطورها ولاسيما ان لدى أعلامها القدرة على ذلك ولكن هذا لم يحصل ليظهر سؤال منطقي بسيط هو : لماذا لم تستمر حركة النقد الجديد في مسارها نحو مزيد من التطور في المنهج وتطبيقاته ؟

يمكن استخلاص الإجابة من داخل الحركة نفسها وذلك :

١- إن النقد الجديد عنوان كبير يضم في طياته أسماء كثيرة لم تكن متفقة جوهريا بشأن الوسائل والأساليب المتبعة في تحليل النص الأدبي وان هذه الأسماء كانت كبيرة للدرجة التي لا تستطيع ان تصبح واحدة اذ كان اغلبها من المبدعين الكبار في الشعر والأدب عامة مثل ريتشاردز واليوت وكل له شخصيته المتميزة وأسلوبه الفني الخاص .

٢- لم يكن للنقد الجديد مرجعية فلسفية واضحة ينطلق منها كما كان لغيره لذلك توقف من حيث انتهت مهمته وهي لفت الأنظار الى النص الأدبي وحده وتحليله بدقة لذا يمكن ان نقول عن النقاد الجدد انهم جمعهم المنطلق وفرقهم الهدف حتى تشتتوا وانتهى أمرهم مع نهاية الخمسينات .

٣- لم تظهر أسماء كبيرة تواصل مسيرة الأعلام الأوائل من النقاد المبدعين .

٤- ظهور مدارس ومناهج نقدية جديدة بقوة ولاسيما "البنيوية" التي استندت الى نظرية لغوية واضحة ومرجعية فلسفية واضحة .

٥- ان سنة الحياة والتطور تقضي بانتهاء هذه الحركة وتوقفها عند الحد الذي بلغته ليظهر غيرها يواصل المسيرة بقدرات وأفكار جديدة .

إن حركة النقد الجديد وبرغم ما عليها من مؤاخذات ، وبرغم انتهائها مع نهاية الخمسينات قد تركت آثارا واضحة في مسيرة النقد وقدمت له خدمة جليلة حين نقلت التركيز الى النص لتمهد بذلك لحركات ومناهج نقدية مهمة في العصر الحديث ، ولا يناظرها في عملها هذا سوى الشكلانية الروسية .

الشكلانية الروسية : وقد تسمى احيانا حركة الشكلانيين الروس نسبة الى الشكل اذ ركزوا اهتمامهم النقدي عليه ، وهي من اهم الحركات النقدية في القرن

العشرين وقد ولدت أثناء الحرب العالمية الأولى ففي شتاء عام ١٩١٤ – ١٩١٥م قام بعض الطلبة بتأسيس حركة موسكو الألسنية وكان هدفها تشجيع اللسانيات ودراسة الأدب، ونشرت هذه المجموعة أول كتاب جماعي حول نظرية اللغة الشعرية في مدينة بتروغراد الروسية عام ١٩١٦م ، وفي بداية عام ١٩١٧م نشأت جمعية أخرى مناظرة هي "جمعية دراسة اللغة الشعرية" التي يشار اليها باختصار بكلمة "اوبوياز" وتعاون الطرفان فانضم إليهم لاحقا بعض الشعراء وأبرزهم **مايكوفسكي** و **باسترناك**، أما ابرز المنتمين الى الحركة الشكلانية فهم : **اخنباوم** (١٨٦٦–١٩٨٣م) ، **تنيانوف** (١٨٩٤–١٩٨٤م) ، **رومان ياكوبسن** (١٨٩٥–١٩٨٣م) ، **شكلوفسكي** (١٨٩٣–١٩٨٤م) ، **توماشفسكي** (١٨٩٠–١٩٥٧م) .

ومن المفارقة ان التسمية أطلقها خصوم الحركة عليها فسموهم شكلانيين بغية الحط من شأنهم لان هذه الحركة واجهت خصومة شديدة من قبل قيادة الثورة البلشفية "الشيوعية" التي حدثت في روسيا عام ١٩١٧م واستمرت هذه الخصومة الى العام ١٩٣٢م عندما قضى الزعيم الروسي **ستالين** على هذه الحركة وشتت أفرادها وذلك لتعارضها مع توجهات الثورة التي تركز على المضامين الموجهة الى الشعب لتحثه على مزيد من النضال وبذلك تفرق شمل الشكلانيين حين تراجع بعضهم عن آرائه اوغادر روسيا بعض آخر الى دول اخرى ومنها تشيكوسلوفاكيا منهم رومان ياكوبسن لينشؤوا هناك مدرسة براغ اللغوية التي ركزت جهودها على دراسة الشعر التشيكي لان لغته سلافية فطبقوا نظرياتهم عليه ، لكن المقام لم يستقر بهم اذ لاحقتهم الشيوعية مرة أخرى حين احتلت القوات السوفيتية تشيكوسلوفاكيا في الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩–

١٩٤٥م فاضطر ياكوبسن الى المغادرة ثانية ليستقر به المقام في مدينة نيويورك ولينشئ هناك حلقة نيويورك اللغوية التي استمر فيها الى وفاته عام ١٩٨٣م[١] .

لم تعرف الحركة الشكلانية في بقية أجزاء أوربا إلا في وقت متأخر وذلك لأسباب كثيرة منها الصراع العقائدي الشديد بين الشرق والغرب وقلة الروابط الثقافية بين الاثنين فاستمر الأمر كذلك حتى نشر كتابان مهمان هما "الشكلية الروسية" **لفيكتور ايرلش** في موسكو عام ١٩٥٥م ، و"نظرية الأدب" الذي يضم نصوصا للشكلانيين الروس جمعها وترجمها وقدم لها **تزفيتيان تودوروف** عام ١٩٦٥م ، وفي الوقت نفسه قام الفرنسي **كلود ليفي شتراوس** بعرض أفكار ياكوبسن ، ثم ترجم **نيكولاي ديفيه** كتاب ياكوبسن "دراسات في اللسانيات العامة" الى الفرنسية عام ١٩٦٣م كما ترجم كتاب **فلاديمير بروب** "المنهج الصرفي في تحليل الحكاية الخرافية" الذي ألفه عام ١٩٢٨م وطبق فيه منهجا جديدا في التحليل يعتمد على تحديد الوظائف في الحكاية التي بلغت ٣١ وظيفة وقد ترجم الى الفرنسية ليطلع الغربيون على منجز نقدي مهم ظل غائبا عنهم لعقود من الزمن .

خصائص الشكلية الروسية وابرز انجازاتها : كان للشكلانية الروسية كبير الأثر في حركة النقد الأدبي الحديث عامة، وإذا كانت تلتقي مع النقد الجديد في نقطة "النقد العملي" والوحدة العضوية للنص وتسعى الى تركيز النظر النقدي على النص وحده فإنها أكثر امتلاكا لأدوات عملها وأكثر وضوحا في رؤيتها لما تريد انجازه ، فقد سعى الشكليون الروس الى وضع منهج علمي في دراسة الأدب

١() ظ : النقد الأدبي في القرن العشرين : ٢٠ – ٢٢ ، في اصول الخطاب النقدي الجديد : ١١– ٣١.

فقرروا لذلك مبدءا مهما وهو : ان البحث ليس في الأدب وإنما في الأدبية اي مجموع السمات والخصائص التي تجعل الأدب أدبا ، وبذلك اوجدوا حلا لقضية العلاقة بين الشكل والمضمون التي ظلت شائكة على مدى قرون سابقة بان جعلوا الشكل هو المعبر عن المضمون .

كانت للشكلانيين رؤيتهم الخاصة للأدب فعرفوه بأنه : حاصل جمع كل الوسائل الأسلوبية المستعملة فيه ، وقالوا : إن الأدب هو استعمال خاص للغة ، وبذلك يمتاز الأدب عن الاستعمال العملي للغة الذي غايته التوصيل ، ثم ميزا الأدب عن سائر المجالات الاخرى كعلم النفس والاجتماع والسياسة ، فالأدب متميز بشكله وبأنه مجال منفصل بشكله هذا عن سائر مجالات السلوك الإنساني فهو فن لغوي في المقام الاول ، وقد عبر عن ذلك ياكوبسن بقوله : ان موضوع الدراسة الأدبية ليس الأدب ولكن الخصائص الأدبية أي أدبيته ، ومعناها تلك السمات التي تجعل من عمل ما أدبا[1] .

وقد قادهم هذا المنهج الى اكتشاف أدوات أخرى في دراسة الأدب وضعوا لها مصطلحات خاصة منها : مبدأ القيمة المهيمنة ، وتعني بروز إحدى قيم النص او عناصره على سواها كالإيقاع مثلا ويمكن بدراستها تحديد قيمة النص ودلالته .

اوجدوا مصطلح "التغريب" او ما يعرف بمبدأ كسر ألفة اللغة وهو ما يجب ان يسعى اليه الشاعر ليحرر لغته من الاعتياد والألفة التي تضعف أثرها في المتلقي ، وقد قال شكلوفيسكي في ذلك : ان غرض الأدب هو نقل الاحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف ، وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء

١() ظ : نظرية المنهج الشكلي : ٣٥ .

او تغريبها وجعل الأشياء صعبة وزيادة فعل الإدراك ومداه لان عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولا بد من إطالة أمدها فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية لموضوع أما الموضوع ذاته فليس له أهمية .

لقد حازت الشكلانية الروسية لنفسها أهمية بالغة في حركة النقد في القرن العشرين وذلك بإفادتها من علوم اللغة في دراساتها الحديثة وتطبيقها ذلك على دراسة الأدب وهو ينتمي الى المجال اللغوي نفسه فرأت ان الأدب هو أولا وأخيرا عملية بناء لغوي وأكد ياكوبسن ذلك بدراسته للاستعارة فإنها تخضع لمحوري الاختيار والتأليف وتنتج من إسقاط محور الاختيار على محور التأليف ، وبذلك جعل الأدب ودراسة الأدب لا تخرج عن النطاق اللغوي الذي شيد منه بعد ان كانت الدراسات السابقة تهتم بأشياء كثيرة حول الأدب وليس لها شأن في الأدب نفسه ، وهو بهذا يلتقي مع النقد الجديد لكنه يتفوق عليه وكان هذا الأمر فاتحة خير أمام المنهج البنيوي الذي ظهر في فرنسا في خمسينيات القرن العشرين مستفيدا من المنجز اللغوي نفسه[1] .

البنيوية : يرجع أصل المصطلح "البنيوية" الى كلمة بنية **(structure)** ولكن هذه الكلمة قد تثير من الصعوبات أمام الدارس أكثر مما تنفع لأنها تتلون في سياقات مختلفة باختلاف المجالات والعلوم الإنسانية التي تمارس نشاطها فيها، وقد علق **رولان بارت** على هذه المشكلة موضّحا إياها بقوله إن البنية كلمة قديمة أصلا ذات منشأ تشريحي نحوي وقد أصبحت كلمة مستهلكة تماما في وقتنا هذا إذ تلجأ إليها العلوم الاجتماعية كلها على نحو متكرر ولا يمكن أن يشير استعمالها إلى حقل معين دون آخر ما عدا كونه يعني خوض الجدل في

١() ظ: المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي : ١٦٤ –١٦٥ .

شأن المضمون الذي يعزى إلى هذه الكلمة، ولكن الكلمة على أيّة حال اصطبغت بصبغة اصطلاحية فصارت تشير بالتحديد الى حركة قام بها عدد من الكتّاب الفرنسيين وكتاب آخرون من أوربا وأمريكا وقد كان لهذه الحركة أثرها في كثير من الحقول المعرفية في الإنسانيات[١].

وتستند البنيوية في ذلك الى جذور معرفية عميقة أقدم كثيرا من العصر الذي ظهرت فيه وأهمها فلسفة **عمانوئيل كانط** فهي تبحث عن الأساس الشامل اللا زماني باعتبار وجود فكرة النسق التي هي واحدة من أهم مرتكزات البنيوية، ويُعرّف النسق بأنه: نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكّل كُلًّا موحدا وتقترن كليته بآنيّة علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها[٢].

المنهج : لعلّ واحدةً من أكثر نقاط القوة في البنيوية امتلاكها منهجًا فكريّا متكاملا، فهي بوصفها نشاطا فكريا قد اعتمدت منهجًا ينظر إلى المنظومات المنجزة بهدف الكشف عن طبيعة الترابط الداخلي بين الوحدات التي تؤلف هذه المنظومة وهذا ما يعطيها القدرة على ولوج مختلف المجالات وذلك بالقيام بعملية فرز أو عزل العناصر المكونة للبنية ووصفها وصولًا الى رصد طريقة تفاعلها واكتشاف العامل المؤثر في حركة هذا التفاعل وذلك من أجل الكشف عن طبيعة المعنى، فالنص أو بنيته الأساس هي المعبر الحقيقي عن المعنى أو مجموعة المعاني المبتغاة لوجود تناظر أكيد بين الأنساق الأدبية التي نسجها الانسان وتعقيدات الذهن الانساني نفسه والوصول إلى تحليل مكونات النسق والكشف عن بناه الأساسية هو كشف في الوقت نفسه عن طبيعة تكوين الذهن

١() ظ: البنيوية والتفكيك : ١٥– ١٧ .

٢() ظ: عصر البنيوية : ٢٩١ .

الانساني وبناه الأساسية أيضًا وبذلك تنجز البنيوية أمرًا مهمًّا هو الوصول إلى المعنى العميق الكامن في أعماق الذهن الإنساني المتشابك.

إن مفهوم البنية الذي يرتبط به النسق قائم أصلا على التحول وعدم الثبات لأنها تتكون من عناصر يمكن ترتيبها أو إعادة ترتيبها باستمرار وهذا ما يؤدي إلى تعديل في تكوين البنية بغضّ النظر عن التحولات الحاصلة مع أن أي تغيير طفيف في حركة العناصر المكونة أو في درجة هيمنة أيّ منها أو في أي تحويل يطرأ عليها سيؤدي إلى تغيير في نظام النسق يتحرك صوب المعنى ليحدث فيه تعديلا مناظرا.

البنيوية في النقد الأدبي : إن البنيوية منهج له خصائصه ومنظومة مفاهيمه التي تمكّن من دراسة مختلف النشاطات الإنسانية ولا سيما في مجال اللسانيات وإمكانية تطبيق هذا المنهج بإجراء بعض التعديل في دراسة الأدب بوصفه استعمالا خاصا للغة شرط أن لا يكون هذا التطبيق آليا جافا فالنقد البنيوي هو تنويع لا متناهٍ حول المجازات نراه فجأة يغوص في المركز الذي تصدر عنه الزمر كلها[1].

إنّ واحدة من أهم المشكلات التي ينفرد بمواجهتها ناقد الأدب دون غيره من نظرائه العاملين في مجالات أخرى هي طبيعة التأليف الأدبي نفسه، الذي يعتمد إخراج اللغة من مستوياتها التوصيلية الخاضعة بانضباطٍ تام تقريبا لقواعد الإنتاج والتلقّي إلى مستويات جديدة تبنيها المخالفة المقصودة لتلك القواعد ومثل هذا الأمر سيجعل الإمساك بالدلالة المقصودة من الكلمة وهي تجري في سياق أو نسق جديد صعبًا إن لم يكن مستحيلًا مما يعني أن إجراءات التحليل وفرز

١() ظ : البنيوية : ٢١٢ .

العناصر المكونة للبنى قد لا توصل أحيانًا إلى الهدف المقصود وهو بلوغ المعنى، وهذا ما قد يسجل قصورا في قدرة المنهج البنيوي وهو ما فتح باب النقد عليها.

نقد البنيوية : بزغت البنيوية في منتصف الخمسينات وتهيأت لها جملة من العوامل والظروف المناسبة ليسطع نجمها بقوة وسرعة فائقتين على أيدي جمع من الرجال الأفذاذ من ذوي العقول الذكية من أمثال: **كلود ليفي شتراوس و رولان بارت** وغيرهما، لكن هذا التألق لم يستمر طويلا وبدأت ملامح الخفوت تظهر حتى إذا جاءت أحداث أيار ١٩٦٨م وتظاهرات الطلبة في فرنسا ظهر من بين الشعارات شعار: "**الموت للبنيوية**".

وقد توجهت الأقلام الناقدة لتفتش عن مواطن ضعف البنيوية وتوجيه النقد اليها ومن أبرز ما وجه اليها اعتمادها النص وحده وإقصاؤها كل ما عداه من ساحة التحليل والفحص وما قد يصاحب عمليات التحليل والفحص هذه من تضخم هائل من المصطلحات المستعملة في تحليلها للآثار والنصوص الأدبية الراقية وهو تضخم يكاد يجعل العمل بها نشاطا لا يفهمه إلّا المختصون، بل إن المختصين أنفسهم قلما يفهم بعضهم بعضا في هذا المجال[١].

وأمّا مأخذ إقصاء الذات المنتجة والاكتفاء بما نتج عنها فقد سماه **روجيه غارودي** ذلك الماركسي المتحرر بـ"**موت الانسان**" إذ يقول: هل يقودنا موت الله –الذي أعلنه **نيتشه** من قبل – إلى موت الانسان؟ تلكم هي النتيجة التي يخلص إليها على ما يبدو في أيامنا هذه تأويل مجرد ومذهبي للبنيوية[٢].

١() ظ: التحليل النقدي والجمالي للأدب : ٩٠ .

٢() ظ: البنيوية فلسفة موت الإنسان : ١٢ .

وهناك نمط آخر من النقد استعمل طريقة الهدم أو إظهار مناطق القصور في المنهج البنيوي من أجل بناء نموذج فكري جديد يتجاوز مواضع القصور السابقة ومنها: إن النقد البنيوي يهمل المحتوى الحقيقي ويركز كليّا على الشكل أو الاهتمام بالإبقاء على التركيب الداخلي للعلاقات سليمًا مما يجعل استبدال الوحدات المكونة ممكنا بدون الالتفات إلى أثر ذلك والاهتمام بالبنى الداخلية وحدها مع إهمال كامل لمجمل القيم الثقافية والدلالية للمحتوى وعدم الاكتراث بالذوق العام وما يرافقه من تغير او تأثر بالبيئة العامة التي ينتمي إليها الكاتب وما تتركه من آثار في نتاجه[1].

اجتمعت هذه النقدات الموجهة إلى البنيوية مع عوامل أخرى لتعلن أفولها وتراجعها ثم غيابها التام أو شبه التام عن الساحة الثقافية لتفسح المجال لغيرها من اتجاهات فكرية جديدة سمّي بعضها **ما بعد البنيوية** كالتفكيكية مثلا لتحتل الساحة مؤقتا حتى يأتي من يزيحها كما أزاحت هي البنيوية وهكذا سيستمر الحال ما دام عقل الإنسان مستمرًّا في إنتاج الجديد في كل لحظة.

١() ظ: مقدمة في النظرية الأدبية : ١٠٥-١٠٧ .

المناهج التأويلية : وهي المناهج التي تسعى الى إطلاق حرية اكتشاف المعنى في النص من دون الاستناد الى حقيقة أحادية ثابتة ، أي انها لا تحجر النص في حدود معنى واحد محدد وانما تفتح إمكان تعدد المعنى وتغايره ، وهي تستند في ذلك الى رؤية فلسفية هي فلسفة التأويل او "الهرمونيطيقيا" .

ويمتد للتأويل تاريخ طويل تتشعب مساراته بين الفكر والفلسفة والدين وأخيرا الأدب ، كما يمتد لدى الحضارات المختلفة فقد عرفه المسلمون بمعنى خاص عندما نطق به القرآن الكريم والنبي محمد ﷺ وبعض الصحابة﴿رض﴾ ، وعرفه الغربيون عندما حاولوا فحص نصوصهم الدينية يهودية كانت أم مسيحية[1] ويدل المصطلح على متابعة حركة المعنى في النص نحو مرجعه مع إظهار الوسائط التي أقامها الخطاب بين الانسان والعالم ، لذا يدرس الناقد الأدبي من اجل ذلك العلامة والمدلول والاستعارة والمجاز الذي هو صفة رئيسة في اللغة والرمز والنظام الذي يندرج فيه كل ذلك ضمن النص وهذا ما اتسع إليه مفهوم التأويل حين انطلق من مجال الفلسفة الى النص الأدبي وهو المجال الذي يهمنا في دراستنا .

التفكيكية : وهي من ابرز مناهج التأويل ، ظهرت في كل من الولايات المتحدة وفرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين أي بعد أفول البنيوية ، فهي رد عليها وقد أدرجها بعض الدارسين في حركات ما بعد البنيوية فيما اعترض آخرون على هذا التصنيف لاعتقادهم بامتلاك التفكيكية خصائصها المميزة.

ومن ابرز أعلامها الفرنسي ذي الأصول اليهودية الجزائرية **جاك دريدا** (ت٢٠٠٥م) الذي انطلق من رؤية فلسفية مصدرها **نيتشه و هيدجر** تعتقد

١() ظ: تأويل النص عند الصوفية : ٢٥ –٤١ ، اللغة والتأويل : ١٣ – ٤٩ .

بمجازيـة اللغـة ، وان اللغـة لا يمكـن لهـا ان تقـول الحقيقـة مطلقـا لان الحقيقـة أصـلا لا مجال لذكرها وهـي بذلك تحطم إحدى ثنائيات **فيرديناند دي سوسير** (ت١٩١٣م) وهـي ثنائيـة الدال / المدلول ، فترى ان الدال لا يمكن ان يتطابق مع المدلول وان المدلول نفسه هو في حالة تغير ولا يمكن الاطمئنان اليه أبدا .

وتنطلـق التفكيكيـة ايضـا مـن مبـدأ **(الكتابـة)** التـي عـدتها تسـجيلا وتثبيتـا للخطـاب الـذي يقـول شـيئا اثبـت فيـه فهـو محمـل بمـا يقولـه وهـو مجـال عمـل التفكيك الذي هو فصل لعناصر هذا الخطاب وتركها معلقة في الهواء من دون أدنـى سعي لمحاولـة إعادة تركيبها وذلك اعتقادا بعدم وجود معنـى محدد وإعادة التركيب تعطـي معنـى هو عرضـة للتفكيك أيضـا وهكذا يظـل المعنـى فـي حالـة حركـة مستمرة فـلا يمكن القبض عليـه لأنـه بطبيعتـه متغير بتغير اللحظـة التـي يمر بها ، وقد مثل ذلك دريدا بالسهم المنطلق فهو في حالة انطلاق لا يمكن ان يكون في مكان ثابتا بل هو متحرك او في حالة حركة لا حاضر لها ولا زمن لها البتة ، وهكذا المعنى .

ان التفكيكيـة لا تـؤمن بوجـود مركـز او مـا كـان يسـمى "اللوجـوس" ، ومـا سـمي البنيـة او مركـز البنيـة لـدى الحركـة البنيويـة لان وجـود البنيـة فـي نظـر التفكيكية يعني بحثا لانهائيا عن مركز وإزاحة المركز مستمرة ، وهكذا قوضت فكرة البنيوية لتكون التفكيكية تحطيما لها .

لا يعد التفكيكيون التفكيكية منهجا مثل باقي المناهج لأنها لا تستمد من المنطق مبادئ التحديد والتقنين وإنما تعتمد مبدأ اللعب الحر للعلامات وغايتها الكشف عن حركة العناصر والعلامات داخل النص وهي بذلك ستنتج نصا

جديدا هو نفسه قابل للقراءة والتفكيك[١] أيضا لأنها تعمل في مجال لغوي ذي طبيعة استعارية او مجازية عامة تتسم بالغموض وعدم ثبات الدلالة ، وهي لا تعتقد بامتلاك منهج واحد أفضلية التحليل او السلطة المطلقة التي تملكه إمكان التحكم بمعنى ما للنص وجعله متفوقا على سواه من المعاني ولذلك تصل الى نتيجة مهمة وهي : ان التحليل عملية مفتوحة حرة يمارسها الناقد لا من اجل الإمساك بالمعنى بل من اجل فتح النص على دلالات لا نهاية لها .

ينطلق دريدا من مبادئ لنظريته منها اعتماد الكتابة بدلا من الصوت فالكتابة تثبيت ، ومنها **الاختلاف او الإرجاء** الذي يعني ان المعنى يقوم على مبدأ اختلاف الدلالة او إرجائها ، وقد ترك دريدا عدة مؤلفات مهمة منها: الكتابة والاختلاف ، الكلمات والأشياء، وغيرها، وقد أثرت آراؤه هذه في جمع من النقاد الذين سلكوا هذا السبيل ولكن بتفرعات مختلفة فكان لكل اتجاهه ولا سيما في الولايات المتحدة الامريكية اذ راج فكر التفكيك بدءا من أواسط الستينات في القرن العشرين ومن أبرزهم : **بول دي مان ، هارتمان، هيلز ميلر ، وهارولد بلوم** وغيرهم[٢] .

٢- نظريات القراءة : وهي النظريات التي نقلت الاهتمام من كل من المؤلف ونصه الى القارئ مركزة نظرها على هذا القارئ الذي يتلقى النص وراصدة ما يحدث لديه من استجابة او تأثر وبيان مظاهر هذا التأثر ، وتدرس من ناحية اخرى الوسائل الممكنة التي يحتويها النص او يبثها مؤلفه فيه لتقيم

١() ظ: التفكيكية دراسة نقدية : ١٧٧ – ١٨٣ .

٢() ظ: علم الشعريات : ٥٤٩ – ٥٨٣ ، النقد الحديث من المحاكاة الى التفكيك : ١١٠ – ١١٦ ، المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي :٣١٣ – ٣٢٩.

علاقة لها مع القارئ ولذلك جاءت نظريات القراءة بمفاهيم جديدة او شبكة اصطلاحية تستجيب لمنهجها الجديد في معالجة الأدب فأغنت الكلمات القديمة بمفاهيم جديدة جعلتها تنتقل بها الى مستوى الاصطلاح ومنها : القارئ والقراءة والاستقبال والتلقي او الاستجابة وغيرها .

فالقارئ لم يعد ذلك الشخص الذي يقرأ نصا حسب وانما هو ذات تمتد جذورها الثقافية بعيدا وجرى تكوينها بالتقاء عدد لا يحصى من المصادر الثقافية والاجتماعية والنفسية وهو ما يجعل تفاعله مع النص محكوما الى درجة ما بمجموع هذه المكونات في لحظة القراءة .

والقراءة لم تعد فعلا إجرائيا يقترن بمرور الكلمات أمام عين القارئ حسب ، وانما تعني اندماج وعي القارئ من اجل الإدراك ، وهي تتولد من قصد تدريجي يبنى بناءا كاملا من أجزاء متعاقبة يدركها العقل تعتمد على الخبرة الجمالية الطويلة التي تكونت لدى الذات القارئة وبها يستطيع القارئ ان يميز طبيعة النص وجنسه واسلوب بنائه[1] .

وقد تغير تبعا لذلك ايضا مفهوم النص فلم يعد هو الكلمات المسطرة على الورق وانما هو النص الذي يكونه القارئ ، او يقصد الى تكوينه في لحظة قراءته بعيدا عن مؤلفه الحقيقي الذي يغيب ولا يعود له من أثر ، ولذلك جرى التمييز بين نمطين للنص ، الأول : هو النص الأدبي ذي الصياغات الجمالية الفنية التي تمكن القارئ من إدماج وعيه فيه مع حركة مكوناته – ولا سيما النص السردي – من أحداث وشخصيات وما بينها من صراع وما تبثه من أفكار ، الثاني : هو النص غير الأدبي او الإخباري الذي لا يقصد التأثير وانما

١() ظ: المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيك : ١٧ – ٢٦ .

الإخبار أولا وهو الذي يصبح شفافا عند القراءة ولا يستغرق وعي القارئ تماما بل يتيح له الفرصة لمطابقته مع تمثيله الواقعي الذي يخبر عنه ومن هنا تدخل القراءة في علاقة مع أنظمة الاتصال .

الأصل الفلسفي لنظريات القراءة : تستند نظريات القراءة الى أصل فلسفي واضح هو الفينومولوجيا او الظاهراتية التي عرف بها الفيلسوف **ايدموند هوسرل** (١٨٥٩-١٩٣٨م) التي تعتقد بان الأشياء بذاتها لا تعدو ان تكون مجرد ظواهر مدركة عن طريق التجربة المباشرة وهي إشارات وتأثيرات للغة ، وتعتقد الظاهرية ايضا بان "**الوعي**" وليس الشيء ، هو الشيء الواقعي الوحيد بالنسبة لنا ، اي ان حقيقة الاشياء تظهر من خلال وعينا لها والا فهي غير متحققة وهذا ما يدعى "**القصدية**" التي تعني ان وجود الأشياء لا يتحقق الا اذا أدركها الإنسان بان وجه اليها قصده في الوعي ، اي انه يقصد وعيها فعلا لتكون متحققة في الوجود ، وتنتمي هذه الفلسفة الى أصل اكبر هو الفلسفة التشكيكية التي ركزتها نسبية **البرت انشتاين** واسندتها فلسفة الالماني نيتشه العدمية ، وهي جميعا تلتقي عند نقطة حركة المعنى او عدم ثباته[١] .

اتجاهات نظريات القراءة : لم تكن نظريات القراءة تجري في سياق واحد شأنها شان اي نشاط فكري وانما كانت لها تشعبات واتجاهات مختلفة تبعا للظروف التي أحاطت بها والأعلام الذين قالوا بها ويمكن ان نقتصر على ابرز اتجاهين فيها هما:

الأول : نظرية الاستقبال : تطلق هذه التسمية على مجموعة من النقاد الألمان خاصة مارست الكتابة في منتصف الستينات من القرن العشرين في ظل

١() ظ: النظرية الأدبية المعاصرة : ١٦٩ – ١٧١ .

هذه التسمية مشيرة الى تحول عام في الاهتمام من الكاتب والعمل الى النص والقارئ ، وقد حازت هذه المجموعة لنفسها سمات ميزتها عن غيرها من العاملين في هذا المجال اذ عمل افرادها في شكل متماسك ووعي والتزام جماعي ، وكان أكثرهم يعمل في مكان واحد هو كلية **كونستانس** اساتذة او خريجين ظلوا على اتصال دائم يشاركون في مؤتمرات نصف سنوية أنجزت أعمالا نقدية جرى طبعها في سلسلة بعنوان "الشعر والتأويل" وكان من ابرز أعلامها : **هانز روبرت ياوس و ولفانك ايزر و هانز جورج غادمير** وكان لكل من هؤلاء منجزه الخاص ايضا.

أسبابها : اجتمعت أسباب أدبية وأخرى سياسية واجتماعية في ألمانيا في الستينات ساعدت على ظهور هذا الاتجاه وتنميته ثم قبوله ورواجه لدى النقاد والدارسين عامة ، فقد كانت الأزمة المنهجية في الدراسات الأدبية متزامنة مع العامل الاقتصادي وهو بلوغ "**المعجزة الاقتصادية**" لألمانيا نهايتها وبزوغ العلامات الأولى للركود بعد آمال كبيرة في النمو الاقتصادي والازدهار ، وفي الجانب السياسي كانت التغيرات قد بدأت بالظهور بانتهاء حكم المستشار الألماني **اديناور** عام ١٩٦٣م وبداية صعود الحزب الديمقراطي الاشتراكي هذا فضلا عن عوامل أخرى منها : إقامة جدار برلين لتأكيد فصل المانيا الى شرقية تنتمي للمعسكر الاشتراكي الشيوعي وأخرى غربية تنتمي الى المعسكر الرأسمالي الامبريالي[١] .

١() ظ: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية : ١٣-٢١ .

أهم مبادئ نظرية الاستقبال : يلتقي أقطاب نظرية الاستقبال مع تمايزهم عند عدة مبادئ هي بمثابة مقومات او عناصر اساسية لهذه النظرية من ابرزها[1] :

١- القارئ هو غاية العمل الأدبي ولا قيمة للعمل من دون قراءته ، والقراءة هي تفاعل بين القارئ والعمل الأدبي الذي يستمد حياته منها .

٢- النص الأدبي ذو طبيعة مجازية وهو نص مفتوح يسمح بتعدد القراءات التي تخصب النص وتمنحه المعنى .

٣- للقارئ مرجعياته الثقافية التي يقرأ بها النص ليعطيه معنى هو وليد التفاعل بين النص وقارئه وهو معنى متغير لان النص يحوي رموزا ودلالات تثير لدى القراء استجابات مختلفة .

٤- لا وجود لقراءة بريئة او محايدة ، وان القراءة المنتجة او الفعلية هي بحث عن المضمر والمجهول في النص بمقدمات مهيأة في ذهن القارئ .

٥- يصنف القراء على ثلاثة أصناف هي :

أ- القارئ السلبي : وهو القارئ الاعتيادي الذي لا يمتلك القدرة على الإضافة للنص .

ب- القارئ العارف : وهو الذي يستطيع بما لديه من خبرة إعادة النص والإضافة إليه .

ت- القارئ الناقد : وهو الذي يستطيع إعادة إنتاج النص ليس في نفسه حسب بل على الورق ايضا ، اي انه قادر على إعادة صياغة النص لتؤثر في قارئ او قراء آخرين ، وهذه هي القراءة المنتجة .

١() النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك : ١٢٠ – ١٢٢ .

٦- اختصت نظرية الاستقبال باستعمالها بعض المصطلحات التي أعطتها مفاهيم خاصة منها : القصدية ، المفاجأة او عدم التوقع ، وعي المؤلف او وعي القارئ ، أفق التوقع .

الثاني : نقد استجابة القارئ : وهذا هو الاسم الأغلب لها وتضم جمعا غير متجانس من النقاد في اوربا وامريكا منهم في فرنسا **موريس بلانشو** وفي امريكا **بول دي مان** وهم جميعا ينطلقون من مبادئ متقاربة ويمارسون تطبيقات مختلفة لكنهم يلتقون عند نقطة واحدة هي اثر القراءة والقارئ في انجاز المعنى الذي ينطوي على طبيعة التغاير وعدم الثبات فبلانشو مثلا يؤكد في دراسته لعلاقة العمل الأدبي للقراءة أسبقية قصد القراءة ويصر على قدرة القصد على خلق كيان كامل وليس بناء وعي تدريجي ، فالقراءة تكشف عن وجود العمل وتجعل الكتاب يكتب نفسه او يكتب من دون وساطة المؤلف فيصبح الكتاب من خلال القراءة نتاجا يتحرر من مؤلفه ويحقق كيانه على انه ميدان او مجال أدبي يختلف عن الواقع .

ويميز بلانشو بين العمل الأدبي وغيره فالنص غير الأدبي يعود بالقارئ الى الواقع اما النص الأدبي فينسى واقعه ولا يشير اليه وهو بذلك يتيح للقراءة إمكان الاندماج به وإعادة إنتاجه في وعي القارئ[١] .

أما بول دي مان فهو من اكثر النقاد الأمريكيين صعوبة في الفهم ولكنه يعد زعيم التأويل التفكيكي وجاءت مؤلفاته موغلة في الفلسفة ، يعتمد في دراساته مبدأ المفارقة اي تأجيل المعنى ويعد كتابه "**العمى والبصيرة**" من أشهر كتبه التي ترجمت الى العربية وفيه يؤكد ان النقاد لا يصلون الى البصيرة النقدية

١() ظ: المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيك : ١٣ – ٢١ .

الا من خلال نوع من العمل النقدي ، فهم يتبنون منهجا او نظرية تتضارب مع النتائج التي يصلون اليها[١] .

أما في كتابه "**امثولات القراءة**" فيركز على البلاغة لا بوصفها فن الإقناع ولكن بوصفها مجازا فالمجاز يتيح للكاتب ان يقول شيئا آخر عن طريق الاستعارة او الكناية ، والمجاز يحرر اللغة من استعمال المنطق المباشر ، وهو في هذا يتابع الفيلسوف نيتشه (ت١٩٠١م) في اعتقاده بان اللغة مجازية في المقام الأول .

وقد مارس دي مان تطبيقا عمليا لأفكار جاك دريدا في الفلسفة واللغة مركزا على احتمالات النص التي تفضي الى عدم الركون الى معنى محدد للنص[٢] .

١() ظ: المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيك : ٢٠٨– ٢٢٨، التفكيكية دراسة نقدية :١٠٩– ١١٤.

٢() المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي : ٢٢٣ – ٢٢٤ .

القسم الثاني

المذاهب الأدبية

المـذاهب الأدبيـة : هـي اتجاهات فنية كبيرة تمثل الذوق السائد فـي عصـر من العصور وتتسم بطابع واسع يسم ذلك العصر ويميزه ، وقد جاء ظهورها حديثا فـي اوربـا مترافقا مـع عصـر النهضـة فيهـا، وتكمـن اهميـة دراستها ببيـان أوجـه النشاط الأدبي السائد اذ تكشف دراسة المذاهب السبيل الى التعرف على مختلف نـواحي الأدب المعاصـرة لهـا ، المنبثقـة عنهـا ، ومـا دام قيـام المـذاهب الحديثـة مرتبطا بعصر النهضة الاوربية فلا بد من الوقوف عند هذه النهضـة لاستجلاء اهم ملامحها قبل الولوج في دراسة المذاهب .

مقدمة تاريخية : ارتبط قيام المذاهب الأدبية في عصر النهضة الاوربية الحديثة التـي لا يكـاد يتفق المؤرخـون علـى زمـن محـدد لبـدئها وذلـك بحسـب اتجاهـاتهم ورؤاهم المختلفة لـذا راوحـت النهضـة بـين القرنين الرابـع عشـر والخـامس عشـر وهناك من يتأخر بها الى ابعد من هذا ولكنها على أية حال جمعت لنفسها من السمات ما جعلها تباين العصور التي سبقتها وشملت تغيرا في الحياة بمختلف مجالاتها لتحدث فيها نقلة جديدة .

دخلـت اوربـا بسـقوط الدولـة الرومانيـة واعتنـاق المسـيحية مرحلـة جديـدة أفضـت فيمـا بعـد الـى **العصـور الوسـطى** التـي انتهـى فيهـا زمـام السـيطرة علـى مفاصل الحياة الدينية والدنيوية الى أيدي رجال الكنيسة التي اتخذت من روما مقرا لها وصارت تصدر فتاواها الى الشعوب الاوربية كافة ملوكا ورعايا ، وكان لها أثرها الكبير وكلمتها النافذة على مختلف مقاليد الحياة السياسية والاجتماعية الاقتصـادية ، بـل حتـى الحربيـة منهـا وابـرز مثـال علـى ذلـك حمـلات الحـروب الصليبية التي اتجهت من اوربا نحو بلاد المسلمين بزعم تخليص بيت المقدس من أيديهم واستمرت اكثر من قرنين من الزمان راح ضحيتها آلاف من الناس

البسطاء الذي خدعتهم الكنيسة للتخلي عن اموالهم وأراضيهم اليها مقابل تعويضهم بأحسن منها في الجنة ! .

واما من الجانب التنظيمي فقد ساد نظام الإقطاعيات مرحلة القرون الوسطى في اوربا ، والاقطاعية هي مدينة او عدة مدن متقاربة يحكمها احد النبلاء وكل من بإمرته يعملون في ارضه بنظام **القنانة** وهو أسوأ من نظام العبيد ، فالقن جزء من الارض يباع معها ان بيعت ويعمل بمقابل أكل بطنه فقط من دون ان تكون له أية حقوق او شعور بالانسانية ، وهكذا انقسمت اوربا على امراء ونبلاء ورجال دين يمثلون الطبقة الارستقراطية وهم قلة قليلة لها كل شيء ، وعبيد او اقنان وهم الاغلبية الواسعة وليس لها من الامر شيئ .

النهضة : لم يستمر الحال على ما هو عليه في اوربا فقد فتحت الحروب الصليبية عيون الاوربيين على ما في حياة المسلمين من رقي واحترام لكيان الانسان اجتماعيا وثقافيا ودينيا ، وفتحت اوربا عينها لتمتد الى العالم الآخر بدخولها مرحلة الاستكشافات الجغرافية في القرن الخامس عشر ونجاح رحلاتها الى ما وراء المحيطات والبحار لتستكشف عالما ظل قرونا طويلة مجهولا مقصورا على الخيال ، ودخلت الفلسفة اليونانية القديمة الى اوربا من بوابتي صقلية في ايطاليا وبلاد الاندلس عن طريق المسلمين الذين كانوا قد ترجموا آثار اليونان الى العربية في القرون السابقة ليبدأ عصر جديد هو عصر النهضة[1] .

(١) ظ: منشأ الفكر الحديث : ١٥٦ – ١٦٦ .

مظاهر عصر النهضة : اتسم عصر النهضة بمجموعة من المظاهر التي شملت مجالات الحياة المختلفة وكلها تجتمع على تسجيل ثقافة جديدة مضادة لما كان سائدا في العصور الوسطى ، وهي تمتد على حقبة زمنية طويلة وتشمل شعوب اوربا الأكثر أثرا في الحياة الاوربية كالألمان والانكليز والايطاليين والفرنسيين والبرتغال والاسبان ومن ابرز تلك المظاهر نذكر :

١- ظهور نظام الفروسية الذي يمثل ثقافة دنيوية تقوم على التضحية من اجل الآخرين والتمسك بمبادئ الشرف الاجتماعي والفردي وعدم المساس او التجاوز على الآخرين بل الدفاع عنهم لاسيما الضعفاء منهم كالنساء خاصة.

٢- بدء ظهور الطبقة البرجوازية وهي طبقة ناشئة من ظهور الصناعات المدنية بعد ان كان الامر مقصورا على الحرف الصغيرة وحدها ، واستطاعت هذه الطبقة ان تمسك شيئا فشيئا بالحياة الاقتصادية لتصبح طبقة رئيسة في المجتمع الاوربي.

٣- انتشار التجارة الذي اتاحته حركة الاستكشافات وما جلبته من مواد أولية رخيصة وأيد عاملة اكثر رخصا ، وفتحت التجارة افاقا واسعة امام الاوربيين كان من اولى نتائجها تحطيم الاقطاعيات الصغيرة وحلول الدولة القومية القوية محلها ، وهي الدولة التي تستند الى العنصر واللغة اذ ارتفعت اللهجات الشعبية لتصبح لغات واسعة ، بعد ان كانت اللغة محصورة باللاتينية وحدها كالفرنسية والايطالية والاسبانية والبرتغالية وغيرها .

٤- ظهر نوع جديد من التعليم غير ما كان سائدا لدى الكنيسة التي حصرته بلغة واحدة هي اللاتينية ومجال واحد هو العلوم الدينية لغرض الوعظ

والإرشاد وأداء المراسم الدينية الخاصة بالكنيسة ، فقد دعت الحاجة الى مزيد من التعليم المؤهل لممارسة التجارة كالرياضيات ومبادئ الاقتصاد وهي علوم دنيوية لم تكن الكنيسة قادرة على توفيرها وهذا ما أدى الى انتشار المدارس العلمية الخاصة في مدن اوربا وهي ذات نمط دنيوي واتجاه نفعي خالص .

٥- جرى التعليم باللهجات المحلية التي ارتفعت فيما بعد لتكون لغات قومية وهجرت اللاتينية ليتلاشى معها دور رجال الدين الذين كانوا يحتكرون التعليم التقليدي القديم ، وقد أباح التعليم المادي الفرصة لظهور منهج علمي يستند الى الواقع وما فيه من حاجات مستجدة .

٦- تغير وجهة الفن ، فبعد ان كان الفن محصورا بالطبقة الارستقراطية ومقصورا على مجال محدد اغلبه ديني اتسع نطاقه ليشمل المجتمع كله ، ويختلف اتجاهه ليكون موجها الى الطبقة البرجوازية الغالبة على المجتمع ملبيا حاجاتها الدنيوية ، وقد ظهر في هذا المجال شعر التروبادور او شعر الفرسان الذي صار يتغنى بالحب والعواطف ليحل الشاعر المحترف محل الشاعر الكنسي الذي يقصر الشعر على التراتيل الدينية وحدها ، وقد ظهر نتيجة لذلك ما صار يعرف بـ"**شاعر البلاط**" الذي يدل على ارتقاء مكانة الشاعر بعد ان كان مهانا يرتزق على ابواب الامراء والنبلاء فصار شاعر البلاط ذا مركز يحسد عليه .

لم تكن هذه الانجازات لتحصل لولا ان سبقتها مجموعة من التغيرات احدثها عصر النهضة في مجمل الحياة الاوربية ونظامها السائد ومن تلك التغيرات نذكر:

١- إلغاء نظام القنانة الذي كان سائدا في اوربا وبموجبه يربط القن بالارض يباع معها ان بيعت شأنه شان الحيوان وربما كان ادنى منه درجة .

٢- الغاء نظام السخرة الذي يتيح للاقطاعي تكليف اعداد هائلة من الناس بانجاز اعمال من دون أي مقابل .

٣- اعتماد مبدأ النقود معيارا لتنظيم العلاقة بين الفلاحين ومالكي الارض بعد ان كان الفلاح يعمل بمقابل ما يسد رمقه او بنظام المقايضة في احسن الاحوال .

٤- الانتقال التدريجي من مرحلة الانتاج اليدوي البسيط الى العمل في الورشات الصناعية التي تحتاج الى مجموعات من الافراد ، وقد ادى هذا التجمع الى شعور الافراد بضرورة الحصول على حقوقهم او الدفاع عنها وهذا ما ادى الى ظهور "النقابات" وهي تنظيمات جماعية غايتها حماية افرادها والدفاع عن حقوقهم .

٥- أتاحت الاكتشافات الجغرافية الواسعة تدفق الثروة المكتسبة من رخص الأيدي العاملة والمواد الأولية ، وهذا ما أدى إلى :

أ- ظهور ما يعرف بالاستعمار وهو مبدأ اقتصادي اكتسب فيما بعد مفهوما سياسيا يعني حق الشعوب الأقوى باستغلال موارد الشعوب الأضعف ، وقد انتشر الاوربيون انتشارا واسعا في العالم ولا سيما آسيا وافريقيا .

ب- ظهور مبدأ الحرية الفردية وازدياد الثقة والمغامرة في سبيل الحصول على مزيد من الثروة بالاستناد الى مبدأ اقتصادي عرف عند الاوربيين هو "دعه يعمل ، دعه يمر" وبذلك سيطرت الطبقة البرجوازية الصاعدة على مختلف مفاصل الحياة الاجتماعية الاقتصادية والسياسية فادى

ذلك الى انتهاء مرحلة الحكم المطلق الذي يمثله الملك المستند الى نظرية التفويض الإلهي وظهور السلطة السياسية ذات الديمقراطية الليبرالية ، أي الدولة ذات النظام السياسي القائم على تعدد السلطات وفصلها : ملك ، برلمان، حكومة ، شعب ، صحافة ، ورافق ذلك انهيار القيم القديمة وظهور قيم جديدة تعتمد على مبدأ الإيمان المطلق بأهمية الفرد في المجتمع وقدرته اللا محدودة في تغيير الحياة .

وقد امتدت على طول عصر النهضة سلسلة الاكتشافات العلمية المذهلة التي أعانت الاوربيين على التحرك ولا سيما اكتشاف البخار الذي أنهى اعتمادهم على الفحم وأتاح لهم الوصول الى عالم جديد ، وظهرت الفلسفة العقلية التي عززت شعور الفرد بإمكاناته وتغير في أثناء ذلك كثير من النظريات القديمة لتحل محلها نظريات فلسفية وعلمية وفنية جديدة اكثر استجابة لروح العصر ومتطلباته .

الحركة الإنسانية : كان وراء كل هذا ما يعرف بالحركة الانسانية او الانسانيين وهم الذين رجعوا الى الأصول العلمية والأدبية في مؤلفات الأقدمين من يونان ورومان فاكتشفوا لدى أولئك الشعراء والفلاسفة والمفكرين النزوع نحو الحرية في التفكير والسلوك والبعد عن القيود التي فرضتها الكنيسة على الانسان والمجتمع فيما بعد فاستعان الانسانيون –وكانوا متحفزين الى ذلك – بالارث القديم على تكوين مفهوم صحيح عن الانسان والطبيعة وفهم حاجات الانسان وبيان حقوقه وواجباته[١] .

(١) ظ: منشأ الفكر الحديث : ٢٠ – ٤٧ .

وقد افاد الانسانيون من رافد آخر ذا اهمية كبيرة هو التراث الشعبي بما فيه من شعر وفنون فوجدوا فيه ما يرغبون في التعبير عنه من افكار المساواة والحرية والعدالة لذلك ظهر من بينهم عدد من الفنانين الكبار مثل **بوكاشيو** الايطالي و**رابليه** الفرنسي و**سرفانتس** الاسباني صاحب قصة "دون كيشوت" و **وليم شكسبير** صاحب اكبر واروع مجموعة مسرحيات في الأدب الانساني كله .

لقد تحول الفن على أيدي هؤلاء واضرابهم من تعبير او استجابة لرؤية غيبية ميتافيزيقية الى تصوير العالم الواقعي والبحث التجريبي المباشر في الواقع بعيدا عن سلطة الكنيسة وتحكمها الجائر في الانسان والفكر وكان من اهم نتائج ذلك تحرير الانسان من وهم الخطيئة التي لم يرتكبها ، وإعادة الاعتبار للجسد الذي كان ضحية تلك الخطيئة الوهمية ، ولم يكن هذا التحول موجها ضد النزعة الدينية او سعيا الى افراغ عصر النهضة من الروح الدينية وانما كان موجها ضد سلطة الكنيسة التي اتجهت بالحياة وجهة غيبية جندت لها أتباعها لازمان طويلة[١] .

١() ظ: المذاهب الأدبية : ٩ – ٤٤ .

الكلاسيكية : هي اول المذاهب الأدبية في اوربا واكبرها أثرا ذلك بأنها استندت في قيامها الى احياء الآداب الاوربية القديمة : الاغريقية و اللاتينية التي ظلت مطمورة بعيدا عن أيدي الدارسين وعقولهم .

ويبدو مصطلح كلاسيكية داخلا في إشكالية الاصطلاح لقدمه ولاختلاف مفاهيمه لدى الباحثين ، فهو وان كان مشتقا من كلمة (class) اللاتينية الا انه لم يتفق على دلالة هذه الكلمة أولا ثم دلالة المصطلح نفسه ، فكلمة (class) نفسها تشير الى معاني مختلفة منها : اسطول او وحدة منه او وحدة من طلاب اي صف او اناس في مجتمع في مجتمع فتسمى طبقة وهي تعني ايضا منزلة اجتماعية وغيرها ، وقد تابع هذه الكلمة وتقلباتها **رينيه ويلك** في كتابه "مفاهيم نقدية"[١] .

لقد اكتسبت هذه الكلمة مفهومها الذي صار ينطبق على الأدب الذي ظهر في اوربا في حقبة زمنية معينة هي عصر متابعة الآداب الاوربية القديمة من اغريقية ولاتينية جريا على نهجها و تقليدا لنماذجها ، وكذلك على الأدب القديم نفسه الذي عبر الزمن ومازال محتفظا بقدرته على التأثير والقبول لدى المتلقين ، وربما فرق بعض الباحثين باستعمال مصطلحين للتمييز هما الكلاسيكية للأدب القديم والكلاسيكية الجديدة للأدب الذي ظهر تقليدا له ، بل اصبح المصطلح عاما يطلق على كل أدب قديم احتفظ برونقه واكتسب الخلود[٢] .

١() ظ: مفاهيم نقدية : ٢٢١- ٢٤٦ .

٢() ظ : مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث : ٤٧ – ٧١ .

ظهرت الكلاسيكية بوضوح في الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر وان كانت بداياتها الاولى ترجع الى القرن السادس عشر ، فقد ظهرت مدرسة أدبية رفضت الانقياد للأدب المحلي واصرت على متابعة الآداب القديمة مستمدة اصولها ومبادئها النقدية من كتابي ارسطو اليوناني وهوراس الروماني المعروفين باسم واحد هو فن الشعر وذلك في عهد لويس الرابع عشر ، وكان اهم ممثلي هذا المذهب ما عرف بجماعة "البيلياد" او "الثريا"[1] الذين قدروا عاليا اسلافهم اليونان والرومان وسعوا بجد الى تخليدهم ، وقد تركت هذه الجماعة اثرها الواضح في الحياة الأدبية التي اكسبتها النظر العقلي والتدريب المتقن على الانتاج الأدبي والغاء مبدأ الصدفة في الفن ، لكن الظروف العامة لم تتح لهذه الجماعة اكثر من فرصة فتح باب هذا المذهب في فرنسا، اما البداية الحقيقية فنجدها عند رائد مهم هو **فرانسوا دي ماليرب** (١٥٥٥-١٦٢٨م) الذي يعد المؤسس الحقيقي لها وان لم ينل تقدير معاصريه حتى عندما اصبح الشاعر الرسمي للبلاط في عهد الملك هنري الرابع لكنه اوجد لنفسه عددا كبيرا من الاتباع .

الكلاسيكية والمسرح : ركزت الكلاسيكية جهودها على فن المسرح وفيه تجلت اهم آثارها وخصائصها وذلك لاسباب فنية ابرزها ان الفن التقليدي القديم الذي ورثه الاوربيون من اسلافهم يقوم على المسرح بقسميه التراجيديا والكوميديا ، وان المؤلفات النقدية التي ورثوها تستند هي ايضا الى فن المسرح وتنظر له وتبني عليه احكامها وآراءها هذا فضلا عن حاجة حياة البلاط والحاشية التي تجعل

١() ظ: الأدب المقارن : ٣٧٨ .

المسرح من صلب اهتماماتها ولذلك وغيره نشط المسرح الكلاسيكي اكثر من اي مجال فني آخر كالملحمة والشعر .

انجب المسرح عددا من الفنانين الافذاذ اصبحوا من اهم اعلام المذهب الكلاسيكي وكان من ابرزهم **بيير كورني** (١٦٠٦- ١٦٨٤م) الذي قدم المأساة في ارقى درجات الكمال الفني .

كتب كورني عدة مسرحيات منها "ميديا" ولكن اشهرها مسرحية "السِيد" التي عرضت في باريس عام ١٦٣٦م فحققت النجاح العظيم حتى كانت باريس كلها تهذي بها وتحفظ كثيرا من مقاطعها ، ويتلخص الصراع الدرامي في هذه المسرحية بان الفارس الجريء رودريك يقتل – دفاعا عن شرف عائلته – عن طريق المبارزة والد حبيبته شيمين الذي أهان والد رودريك فيكون القتل حاجزا امام هذا الحب ويصبح زواجه بشيمين متعذرا ، وهنا يصور كورني شيمين وحبيبها شخصين ملتزمين بمبادئ الشرف الاقطاعي ولكن كورني يفلسف الاخلاق الاقطاعية ومشاعر الحب والشرف ليجد الحبيبان في النهاية ان الحب هو اجدر ما يجمعهما وهكذا استطاع كورني بفطنة ومهارة ان يعالج مشاعر البغض والعداء والحب بما فيها من صراع في نفوس اشخاصه.

لقد أثارت هذه المسرحية كثيرا من الجدل والاعتراض بالاستناد الى القواعد الكلاسيكية التي فهمها النقاد بطريقة ما ، ولكن كورني لم يكن دقيق الالتزام بها فما كان يهمه فقط بناء مسرحية ناجحة اثارت اعجاب الناس ولكنها اسخطت عليه السلطة فاضطر الى مغادرة باريس والانعزال عن الحياة مؤقتا ثم عاد ليكتب عدة مسرحيات اخرى بيد انها لم تصادف من النجاح ما تمناه وذلك لصعود نجم آخر هو **راسين** .

جان راسين (١٦٣٩-١٦٩٩م) : يعد الشاعر الذي اكتملت على يديه ملامح المذهب الكلاسيكي وذلك بما قدمه من اعمال فنية تركت آثارها وما تزال في الأدب العالمي .

كتب راسين عدة اعمال مسرحية منها "الاسكندر الاكبر" عام ١٦٦٥م فأثارت ضجة كبيرة داخل البلاط ولا سيما ان لويس الرابع عشر وهو في اول شبابه وجد في شخصية الاسكندر صورته[١] .

اما مسرحية "اندروماك" التي عرضها عام ١٦٦٧م فقد عدها المختصون مسرحية عظيمة رفعت كاتبها الى الصف الاول في كتابة المأساة وقد فاقت في نجاحها ما حققته مسرحية كورني "السِيد" من قبل ، وهي تتحدث عن اندروماك تلك المرأة البطلة التي جسدت المثل الاعلى للزوجة المثالية الوفية لزوجها ، والأم التي لم تنس واجبها في تحصين نفسها ضد الاهواء والانانية التي احاطها بها من حولها، والمسرحية تدور حول معنى الكرامة الانسانية والاستعداد للتضحية من اجل الاخلاق العظيمة .

كتب راسين مسرحيات اخرى منها "بيرينيس" التي عرضت عام ١٦٧٠م ومأساة "بايزيد" التي عرضت عام ١٦٧٢م وهي الوحيدة المستقاة من مصدر شرقي هو البلاط العثماني في اسطنبول .

وكتب مسرحية "افجينيا" عام ١٦٧٤م التي استمدها من مسرحية بالاسم نفسه للشاعر الاغريقي يوربيدس ، اما آخر مسرحياته فهي "فيدور" التي كتبها عام ١٦٧٧م وقد عدها احسن ما ألف في حياته واستقاها ايضا من اعمال يوربيدس لكنه ادخل فيها تعديلات مهمة .

١() ظ: المذاهب الأدبية : ٨٨ – ٨٩ .

موليير (١٦٢٢-١٦٧٣م) : اسمه الحقيقي **جان باتيست بوكلين** وموليير اسم الشهرة ، وهو يعد مؤسس الملهاة الجديدة ومن اعطاها سماتها وقواعدها التي اقتفاها المؤلفون من بعده .

كتب اول مسرحية بعنوان "المتهور" عام ١٦٥٥م ثم قدم مسرحيته الاخرى "خصام المحبين" عام ١٦٥٦م ، ومسرحية "المتحذلقات المضحكات" عام ١٦٥٩م وهي تكشف الزيف والمبالغة في الصالونات الفرنسية وقد لقيت مسرحيته الاخرى "مدرسة الازواج" نجاحا كبيرا شجعه على صنع مسرحية اخرى باسم "مدرسة الزوجات" عام ١٦٦٢م وبها حقق اضخم نجاح اثار جدلا ساخنا وحسد منافسيه .

تعد مسرحيته "طرطوف" من اشهر ما كتب وقد عرضها لاول مرة امام الملك لويس الرابع عشر عام ١٦٦٤م الا انها اثارت عليه سخط رجال الدين الذين اتهموه بالإلحاد وطالبوا بحرقه فاضطر الى تعديلها لعرضها عام ١٦٦٧م لكن مسرحه اغلق ولم تفلح جهوده الا بتدخل الملك نفسه لتعرض ثانية عام ١٦٦٩م فلاقت نجاحا منقطع النظير وهي تتحدث عن المنافقين باسم الدين والمتاجرين بالتقوى الذين يستغلون الدين للايقاع بالبسطاء لاغراض مادية .

واستمر موليير في التاليف والعرض فقدم مسرحية "دون جوان" ولكنه بلغ القمة في مسرحية "البخيل" التي كتبها نثرا وعدت خروجا على القواعد الكلاسيكية التي توجب كتابة المسرحية شعرا ، ولكن موليير اختار لنفسه اسلوبا خاصا في الكتابة صار مثلا يحتذى[١] .

١() ظ: المذاهب الأدبية : ١٠٦ – ١٢٢ .

اما في مجال النقد فيعد **بوالو**(١٦٣٦-١٧١١م) اهم النقاد الذين ركزوا مبادئ الكلاسيكية لا في فرنسا وحدها بل في اوربا كلها ، فلم يكن ينقد الاعمال الأدبية على وفق ذوقه الشخصي وانما استند الى المبادئ الجمالية التي اعتقد انها تمثل قوانين العقل ، وقد استعمل قصائده الهجائية لمهاجمة الشعراء الذين يراهم رديئين ، ثم جمع جهوده النقدية في مؤلفه الشعري "فن الشعر" عام ١٦٧٤م وهو ما جعل مكانته ترتقي ليعين بوظيفة مؤرخ في البلاط مع راسين عام ١٦٧٧م وسانده الملك في الحصول على عضوية الاكاديمية الفرنسية .

قسم بوالو قصيدته على اربعة اقسام محاكيا في ذلك شاعر الرومان هوراس في كتابه المسمى "فن الشعر" ايضا ، وقد غلبت عليه النزعة العقلية بوضوح وهي الدعامة الرئيسة في صرح الكلاسيكية وبين ذلك بقوله الموجه الى الشعراء: عليكم بحب العقل ، ولو لم يشتمل الشعر الا عليه وحده ، لأسبغ عليه القيمة والجمال .

<u>خصائص المذهب الكلاسيكي :</u> استخلص الدارسون للمذهب الكلاسيكي مجموعة من الخصائص المميزة وهي متحققة في الاعمال الكلاسيكية بمستويات مختلفة منها:

١- يستوحي المذهب الكلاسيكي افكاره واعماله من الآداب اليونانية (الاغريقية) والرومانية (اللاتينية) ويستمد منها مادته وقواعد بنائه واصوله فقد كان كتاب القرن السابع عشر يطمحون الى انشاء أدب جديد يحاكي الأدب القديم الذي جعلوه مثالا لهم في الجودة والموضوع.

٢- ان الأدب الكلاسيكي أدب يصدر عن العقل الذي يساوي عند منتجيه الذوق السليم ومن اهم سمات العقل الاعتدال والوضوح وهذا ما يجب ان تتسم به الآداب ايضا وقد عززوا اعتقادهم هذا بجعل الأدب يقصد الى

الحقائق الكلية وليس الفردية ، وبذلك شاع لديهم الأدب المسرحي وجعلوا له الصدارة في حين تراجع الشعر الغنائي لانه يتغنى بالعواطف الفردية .

٣- العناية الفائقة بالقواعد وتجويد الاسلوب ، اي احترام قواعد اللغة واصولها كما استقر عليه العرف وقنن له النحاة ، ولذلك يمكن القول ان الأدب الكلاسيكي أدب اصول وقواعد في الفن والاسلوب معا[١] .

٤- الالتزام بمبادئ الفن المسرحي كما رسمها القدماء ولاسيما ارسطو الذي عرفه الاوربيون عن طريق هوراس ومن ابرزها قانون الوحدات الثلاث في المسرح وهي الزمن والحدث والمكان وكان اول من ادخله الى المسرح الفرنسي **جان دي ميريه** (١٦٠٤-١٦٨٦م) وفهمه **سكاليجر** فهما خاطئا لكنه اصبح قانونا ملزما وان حاول بعض الكتاب المراوغة عنه[٢] .

واذا كان الفضل يعود للكلاسيكية في ايجاد أدب رصين في اوربا فانها ما لبثت ان دخلت مرحلة الجمود والتكرار بفعل عوامل عديدة لتفتح الباب لمذهب جديد هو الرومانتيكية .

١() ظ: في الأدب والنقد : ١١٩ – ١٢٤ .

٢() ظ: الأدب المقارن : ٣٧٤ – ٣٧٨ .

المذهب الرومانتيكي : جاء المذهب الرومانتيكي ردا مباشرا على ما بلغه المذهب الكلاسيكي من شدة في الوضوح وتحكيم للعقل في النتاج الأدبي مبالغا في ذلك ومتناسيا ما للعاطفة من اثر في حياة الانسان عامة وفي الأدب خاصة ومن هذا الباب دخلت الرومانتيكية الأدب والحياة اذ لم يقتصر وجودها واثرها على الأدب وحده وانما امتدت لتكون سمة عصر كامل بكل مجالاته المتنوعة .

تعريفهـا : لعل واحدة من اكبر المشكلات التي واجهت دارسي هذا المذهب وضع تعريف محدد للرومانتيكية فلم تفلح المحاولات الكثيرة التي بذلها المختصون من مختلف الاتجاهات ونواحي العلم في ضبط المصطلح وبيان حدوده وهذا ما دعا أولئك الباحثين الى الشكوى من عدم القدرة على الاحاطة بمفهوم واضح لهذا المصطلح المتشعب في دلالته ، وتأتي الصعوبة من شدة اتساع نطاق المذهب الرومانتيكي وتغلغله في مختلف مناحي الحياة الانسانية فهو لم يقتصر على الأدب وحده ، ومن كثرة العاملين في مجالاته المتنوعة تلك ومن اختلاف وجهات النظر التي تتجه الى هذا المذهب ، وهذا ما جعل تعريفاته تزداد لتجاوز اكثر من مئة وخمسين تعريفا .

يتفق الباحثون على ان المصطلح مشتق في اصله من كلمة (roman) اي رواية بحسب الاعتقاد الذي يرى بأن هذا الصنف الأدبي وليس الماساة الكلاسيكية هي التي تعد تعبيرا مناسبا عن روح العصر ، ويقول **اوغست شليغل** وهو احد اعمدة الرومانتيكية : لقد اخترنا مصطلح الرومانتيكية لانه مأخوذ من كلمة (رومانس) اي من تسمية اللغات الشعبية التي ظهرت عن طريق مزج اللهجات اللاتينية القديمة ، وهو يقصد بذلك اثبات صفة الجدة ومناوءة القديم الذي تمسكت به الكلاسيكية عن طريق تمسكها بمحاكاة الأدب القديم .

وربما يمكن الاقتراب من تعريف جزئي للرومانتيكية ببيان اهم مرتكزاتها ومن ذلك انها مثلت منظومة عامة من المبادئ التي تقف بوجه المذهب الكلاسيكي ، وانها تمثل خروجا قويا على مبدأ الوحدات الثلاث في المأساة الذي تمسكت به الكلاسيكية ، وهي تمثل دمجا بين المأساوي والملهاوي اي الخلط بين الاصناف الأدبية والمفاهيم الجمالية .

وكذلك يمكن الاقتراب اكثر عبر استنطاق ابرز أعلامها فمن ذلك ما قاله **فيكتور هيجو** بانها تمثل الليبرالية في الأدب اي حرية الفن وحرية المجتمع الذي ينتمي اليه ، اما **ستندال** فقد عرفها بانها فن اوجدته المشاكل الحياتية للعصر الحديث بمقابل الكلاسيكية بوصفها فنا يستند الى استنساخ جامد للتقاليد الميتة ، ولكن الايطالي **بيرشييه** أوجزها في مقابلة جريئة واضحة مع الكلاسيكية بانها شعر أحياء بمقابل شعر أموات[1] .

ويمكن ان نستنتج من كل ذلك استناد هذا المذهب الى مقاومة الأساليب الميتة التي استهلكت على أيدي الكلاسيكيين وإفساح المجال واسعا أمام العاطفة والخيال ليحلا محل العقل وضبط الانفعال .

العوامل التي ساعدت على ظهور المذهب الرومانتيكي : اجتمعت عدة عوامل ساعدت في ظهور الرومانتيكية وانضاج مبادئها وأسسها ليظهر اثرها الواضح في حياة الاوربيين والانسانية عامة لحقبة امتدت بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وكان من ابرز تلك العوامل ما يأتي :

١- التيارات الفلسفية التي ظهرت في القرن الثامن عشر تدعو الى حرية الفرد التي كبلتها الانظمة الاجتماعية والسياسية في ظل الكلاسيكية،

١() ظ: المذاهب الأدبية : ١٧٢ – ١٨٤ .

ويقف على رأس هذا الاتجاه التنويري في اوربا الفيلسوف والداعية الاجتماعي **جان جاك روسو** (١٧١٢-١٧٧٨م) الذي كان المبشر الاكبر والحافز الذي اظهر المذهب الرومانتيكي الى الوجود وكان كتابه "العقد الاجتماعي" صوتا جديدا في الحياة الاوربية تمثل بدعوته الى تحرير المجتمع من النظام الاقطاعي واستعادة الفرد حريته المسلوبة وتمجيد الذات والايمان بقدرتها اللامحدودة على العطاء والميل الى الطبيعة والعيش في ظلها بوصفها تجسيدا للبراءة والحرية ، وقد صارت هذه المبادئ اركانا اساسية في فلسفة الرومانتيكية فاطاحت بالكلاسيكية ، رافق هذه الفلسفة ايضا بحث في مقاييس الجمال والذوق الفني انتهى الى الميل عن المنطق والعقل الكلاسيكي الى نزعة عاطفية تمنح الحب قدرة التسامي وتجاوز كل العقبات والقوانين التي تصده[١].

لقد جعلت هذه الفلسفة من روسو أبا حقيقيا للحركة الرومانتيكية كلها ، وساعدها وزاد من اثرها في الوقت نفسه اكتشاف الاوربيين لعبقرية المسرحي الانكليزي وليم شكسبير التي ظلت غائبة عنهم وذلك عن طريق الفرنسي فولتيير في رسائله الفلسفية التي درس بها هذا الاديب الفذ .

٢- وقد كان لترجمة بعض الآثار الشرقية واطلاع الاوربيين عليها اثر مهم في فتح خيالهم على هذه الاعمال الأدبية التي تحررت من منطق العقل الجاف وأباحت للخيال التحليق في عوالم لاحد لها ومنها قصص الف ليلية وليلة التي ترجمها **انطوان جالان** الى الفرنسية وهي ذات عوالم اسطورية عجائبية صادفت قبولا كبيرا لدى الاوربيين اذ اكتشفوا مدى

(١) ظ : مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي : ٩١ – ٩٧ .

الحرمان الذي فرضه عليهم الكلاسيكيون بإقصائهم عن الأدب عالم السحر والأسطورة والرؤيا ، وهي من أقوى مظاهر الخيال وما تتوق إليه النفوس التي تريد ملامسة الحرية والافلات من اسر الواقع .

٣- كان للعامل الاجتماعي والسياسي اثره الواضح ايضا ، فقد اقبلت اوربا على تحول كبير بصعود الطبقة البرجوازية ذات المطالب والاهداف والاساليب التي تختلف تماما عما لدى الطبقة الارستقراطية بل يتصادم معه احيانا ، وتوج ذلك التحرك بالثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م التي اطاحت بعرش الامبراطورية وجاءت بمبادئ **الحرية والعدل والمساواة** وهي المبادئ التي جعلت الانسان يستعيد انسانيته المصادرة ويعقد الآمال الكبيرة في تغيير الواقع تغييرا جذريا ولكن خاب هذا الامل بارتكاب الثورة بعض المآسي بحق شعبها ثم صعود **نابليون بونابرت** الذي مثل أملا بطوليا ولكن اندحاره في معركة واترلو وأسره جعل الأدب يعبر عن تلك الخيبة بالانكسار والكآبة وهما من صفات الأدب الرومانتيكي .

٤- الاتصال بالآداب الاوربية الاخرى : كان من نتائج الثورة وما فيها من صراع نفي بعض الأدباء الى خارج فرنسا ، ومنهم **مدام دي ستايل** الى المانيا ، فقد نقلت المذهب الرومانتيكي الذي عرفته هناك في كتابها الذي سمته "عن ألمانيا" واطلعت قومها الفرنسيين على شواهد كثيرة من ذلك الأدب وهذا ما فعله ايضا **شاتو بريان** الذي نفي الى انكلترا ونقل عن الانكليز اتجاههم وترجم بعض كتبهم ولاسيما "الفردوس المفقود" لملتون .

٥- تهيأ للرومانتيكية مجموعة من الاعلام الكبار من ذوي المواهب الفذة من امثال **فيكتور هيجو** (١٨٠٢-١٨٨٥م) في فرنسا وهو شاعر غنائي

ومسرحي كبير ، و **غوتـه** (١٧٤٩-١٨٣٢م) وهو اديب وناقد وفيلسوف الماني ، و **كوليردج** (١٧٧٢-١٨٣٤م) وهو شاعر وناقد انكليزي سجل في اشهر اعماله وهو "سيرة أدبية" مفهوما جديدا للخيال ترك أثرا واضحا في الأدب والنقد وما زال .

خصائص المذهب الرومانتيكي : اجتمعت لهذا المذهب خصائص مهمة ميزته عن سواه وأعطته هويته الفنية الخاصة التي لا تكاد تحصر بحد واضح لسعة امتدادها وظهور آثارها في مجالات واسعة من الحياة ، ويمكن ان ندرج ابرز هذه الخصائص بحسب الاتي :

١- الانفصال الحاد بين المثل الاعلى الذي يمثل افضل ما في الانسان من صفات وبين الواقع الحياتي الاجتماعي الذي يحيا فيه الفرد مضطرا ، فالواقع معاد للفرد بطبيعته ، وهو يفتقر الى القيم الانسانية الصحيحة ، لذا يسعى الأدب الرومانتيكي الى اغناء الحياة بهذه القيم وان كان سعيه هذا يصطدم غالبا بصلادة الواقع وعدم تقبله لما يريده الرومانتيكيون منه .

٢- يعادي الرومانتيكيون الحياة المادية وما يغلب عليها من طبائع الجشع وحب المال الذي يسحق شخصية الانسان ويهبط بقيمته العليا ، وقد عوض الرومانتيكيون ذلك بالبحث عن الحياة الروحية ممثلة في كل من الحب والتوجه نحو العالم الشرقي المتخيل الذي اصبح قبلة العشاق ومهوى افئدتهم.

٣- الحب من ابرز خصائص الأدب الرومانتيكي ، الحب بمعناه الانساني الواسع الذي يضم بين جنبيه الانسانية كلها ويرتقي على العداوة والبغضاء التي تنتج من حب المادة وتصادم المصالح في الحياة المادية الجافة التي

لا علاج لها الا بالحب وحده ، وقد جاء في احدى روايات **نوفاليس** : الحب ، وليس غيره ، هو اسمى ما في الطبيعة من شعر .

٤- كانوا مثاليين في انتمائهم الفلسفي لذا اعتقدوا ان كل مصائب الانسانية هي من نتائج الحياة المادية التي يضطر الانسان اليها ولا علاج له الا بالارتقاء فوق هذه الحياة وتجاوز علاقاتها المادية الصرف .

٥- تجسد في أدبهم وصف البطل النبيل المضحي بنفسه من اجل الآخرين في مقابل أنموذج الانسان الوحشي الراكض وراء المادة وحدها وهو نتاج المجتمع البرجوازي .

٦- ابتعدوا عن نقد الواقع واكتفوا ببناء عالم من الوهم والخيال بدلا عنه .

٧- من ابرز صفات الأدب الرومانتيكي انه كان أدبا حزينا ، كئيبا بسبب اصطدام الانسان بالواقع وقد مجدوا ذلك الحزن والاكتئاب الذي ينطوي عليه الانسان لأنه تعبير عن رفض الواقع وان كان ينبئ عن عدم القدرة على تغييره[١] .

٨- اعتقدوا ان الأدب والفن عموما انما هو تعبير عن تجربة يمر بها الفرد في حياته العامة التي يحياها .

٩- كانوا مع كل هذا ثوريين يرفضون الواقع ولا يستسلمون له ، ساعين على قلة ما في ايديهم من امكانات الى تغيير هذا العالم ، وقد كان من آثارهم الفكرية والفلسفية والأدبية ان اثروا فعلا في تغيير بعض المجتمعات ، وتعد الثورة الفرنسية من اكبر الأدلة على ذلك .

---

(١) ظ: فن الشعر ، احسان عباس : ٣٨ – ٤٥ .

صفات البطل الرومانتيكي : خلص الرومانتيكيون الى بناء نموذج خيالي لهم جسدوه في صورة البطل الرومانتيكي الذي يرفض الواقع ولا يستسلم لمواضعاته الاجتماعية ، وقد اجتمعت لهذا البطل مجموعة من الصفات منها :

١- انه انسان غير اعتيادي يتمتع بقوى روحية ذات طاقات هائلة تجعله يتنافر بحدة مع العالم المحيط به وتدخله في ازدواجية هي : الاستياء العميق من الحياة والحلم بعالم مثالي بديل عنها ولكنه بكل الاحوال غير قادر على التغيير .

٢- يتصف البطل الرومانتيكي بالسوداوية والكآبة والمشاعر الغاضبة مع الشعور بالخيبة لتفاهة العالم وبعده عن المثل الروحية الراقية .

٣- المعاناة دليل النفس النبيلة التي تحس بالألم تجاه العالم الذي يسيطر عليه الشر وينشر آلامه في الناس فيشعر الرومانتيكي ازاء ذلك بالخيبة لعجزه عن التغيير فيزداد خيبة ولكن التصادم بهذا العالم يعطي البطل مزيدا من الشعور بالغنى الروحي .

٤- تقديس العاطفة واطلاق الانفعالات لتأخذ مجالها في الحياة بعيدا عن سطوة العقل .

٥- ان الشعور بالفشل في تغيير العالم يؤدي الى الهرب من مواجهته ليكون المخرج الوحيد لاستعادة الشعور بالحرية الفردية والمحافظة على الغنى الروحي الذي يشعر به ولذلك يؤثر البطل الرومانتيكي العزلة والابتعاد عن العالم ليظهر بصورة المتشرد او الجوال الذي غالبا ما ينتهي نهايات حزينة .

ان هذه الصفات لا يعني انها تجتمع جميعا في شخصية واحدة ولكنها قد تأتي متفرقة في شخصيات كثيرة ولا سيما في الروايات الرومانتيكية مثل روايات فيكتور هيجو" كالبؤساء" وغيرها[1] .

موضوعات الأدب الرومانتيكي : هيمن على الرومانتيكيين شعور بان المجتمع البرجوازي قد مسخ صورة الانسان الى ما يشبه الآلة التي تسير على وفق إرادة ذلك المجتمع الظالم ، وقد فقد الانسان شعوره بالحرية ووجوده الحر في الحياة ولذلك هيمن بدلا من ذلك شعور عميق بالاغتراب والغربة بين الانسان ووسائل الانتاج التي يسعى مالكوها الى تحقيق اهداف غريبة عن الانسان وهذا ما جعل وجود الآلات والاشارة اليها كثيرا في أدب الرومانتيكيين كما يكثر وجود الدمى ،وهي كلها تعبيرات مجازية عن تحول الانسان الى آلة او دمية تتحكم بها ايدي غريبة عنها وهي لا تملك حريتها في الحركة .

ومن الموضوعات المهمة ايضا تجسيد الشر الاجتماعي في صور بشعة مرعبة فتظهر صورة الانسان المشوه المخيف للتعبير عما اوقع عليه المجتمع من ظلم فحولها الى هذه الصورة ، وظهر ما يعرف بالانسان الممسوخ الذي يرمز الى التشوه المعنوي في الاخلاق والتكوين ، وظهرت الى جانب ذلك صورة الكوابيس المرعبة التي تمثل الشر .

اعطى الرومانتيكيون اهمية بالغة لليل وحملوه دلالة رمزية ذات معنى مزدوج فمن الناحية الطبيعية يرمز سواده الى اللون المعتم للعالم البارد الحقير الذي تجري فيه حوادث مرعبة لقوى غريبة تقترف جرائم وهمية ، ومن ناحية اخرى يظهر الليل الجوهر الحقيقي للعالم اذ تستطيع الروح الانسانية

(١) ظ: المذاهب الأدبية : ٢١٣– ٢١٨ .

ان تجد مضمونها الحقيقي حين تستيقظ مشاعرها الصادقة فيه ، في ظل خلوة روحانية نادرة التحقق .

وقد اكتسب الموت اهمية فائقة لديهم اذ كثيرا ما جرى تصويره بصورة هوة سوداء فاغرة فاها لتختم معاناة الانسان في الحياة ويرمز الموت الى موت العالم كله – وان كان حيا في ظاهره – ما دام فاقدا الروح الانساني العظيم .

كل هذه الصور من بشاعة وكوابيس وليل وموت تعبر عن رفض الحياة ورفض الوجود في عالم ظالم لا يستجيب للمثل التي يحملها الرومانتيكي في نفسه الكبيرة ،وتمثل ايضا موقف احتجاج وصرخة بوجه العالم السيئ الذي يفرض وجوده على المجتمع الانساني المحطم .

الموازنة بين المذهبين الكلاسيكي والرومانتيكي في الأدب : يمكن الافادة من خصائص المذهبين وما تميزا به وما ركزا عليه او استندا اليه من مبادئ في عقد موازنة بين المذهبين تلخص في النقاط الآتية[1] :

١- استندت الكلاسيكية الى العقل وعبرت عنه وجعلته حكما ومرادفا للذوق السليم في حين استندت الرومانتيكية الى العاطفة وأعلت من شأنها ورأت انها المعبر الحقيقي عن انفعال الانسان تجاه العالم والوجود فيه .

٢- اعتمدت الكلاسيكية في انتاجها والحكم عليه مبدأ الإتباع الذي يعني تقليد الأولين من يونان ورومان وجعل أدبهم المثل الاعلى الذي يجب ان يحتذى وبموجبه يجري الحكم على الآداب المنتجة في ضوئه ، في حين ارتضت الرومانسية مبدأ الإبداع أي الإنتاج الجديد المبتكر المعبر عن

(١) ظ : الأدب المقارن : ٣٧٤ – ٣٨٤ .

روح منتجه من دون النظر الى اعمال الاولين ، وجعلت الحكم على هذا الابداع مدى قدرته على التعبير عن معاناة الانسان وآلامه في المجتمع .

٣- انطلقت الكلاسيكية من مبدأ الوضوح في التعبير والخضوع للنظام المنطقي الصارم الذي لا يبيح للمنتج الخروج عليه متابعة للأولين ، وانطلقت الرومانتيكية من التعبير المجازي الذي قد يشتط حتى يبلغ درجة الغموض ورفض الخضوع للمنطق اطلاقا لحرية النفس في التعبير عما تشاء بما تشاء.

٤- ربطت الكلاسيكية انتاج اتباعها بمبدأ الدقة وكبح جماح الخيال في حين اطلقت الرومانتيكية العنان للخيال ليحلق في آفاق لا تحد ، واستلزم ذلك ان يهيم الشاعر او الاديب في عوالم لم يسبق ان طرقها كاتب من قبل لان للخيال القدرة على تجاوز الحدود .

٥- ركزت الكلاسيكية معظم انتاجها على الدراما بشقيها التراجيديا والكوميديا لأنها تابعت الأقدمين في حين فتح الرومانتيكيون منافذ جديدة للشعر والرواية والمسرح وسادت لديهم النزعة الغنائية المعبرة عن عواطف مشبوبة .

٦- استعملت الكلاسيكية اللغة بصورتها الاعتيادية التي لا تكثر من المجازات ولا تبعد بها ان استعملتها ، في حين اطلقت الرومانتيكية الحرية كاملة لاتباعها في التعامل الحر مع اللغة سواء على مستوى المفردات ام على مستوى النص بكامله فاغرقوا في المجاز ومالوا الى الغموض وابتكروا كثيرا من التعبيرات التي لم يسبقوا اليها .

٧- تتجه الكلاسيكية في خطابها الى مجتمع محدود هو الطبقة الارستقراطية وهو ما لم ترضه الرومانتيكية التي جعلت خطابها موجها الى الشعب كله لتعبر عن مشاعره وتنطق بلغته الشعبية المباشرة .

أهم المآخذ على الرومانتيكية : اذا كانت الرومانتيكية قد بذلت جهدها الكبير في الإيفاء لمعتقداتها في الدفاع عن حرية الانسان وقدمت خدمة جليلة للأدب العالمي فإنها لم تخل من مآخذ اجتمعت عليها بعد طول عمر ، ومن تلك المآخذ نذكر :

١- اسرافها في استعمال العاطفة وإعلاء شأنها وجعلها مهيمنة على النتاج الأدبي كله .

٢- فتحت ابواب الخيال على مصراعيها واصبحت الصور التي ينتجها غريبة غامضة احيانا يصعب فهمها او الوقوف على دلالة لها .

٣- اغرقت في تصويرها بشاعة العالم واغمضت عينها عن جوانب الخير فيه وذلك لما لديها من مثالية بعيدة المرمى .

٤- اكثرت من تركيز الشعور بالغربة والكآبة والانعزال عن العالم والانطواء على النفس اعتقادا بجوهرها الأصيل الذي لا يدنسه عالم المادة ، وهذا ما جعل افرادها سلبيين تجاه مشكلات مجتمعهم .

٥- فشلت في تحقيق هدفها في تغيير العالم نحو الاحسن وأقرت بفشلها في عدم القدرة على ذلك وهذا ما جعل النظر النقدي يرميها بقلة الفائدة .

لقد كان اجتماع هذه المآخذ وامتداد حركة الرومانتيكية على مدى زمني طويل وغياب الأعلام الأوائل الذين امنوا بها ورفعوا رايتها كفيلا بان يجعل خطاها تترنح في مكانها قبل ان تتوقف عن الحركة لتظهر إزاءها حركة اخرى اكثر قوة هي الواقعية .

المـــذهب الـــواقعي : لـم يكـن ظهـور المـذهب الـواقعي ردا مباشـرا علـى الرومانتيكيـة وحـدها وانمـا علـى الاتجاهـات الاخـرى التـي اغفلـت الانسـان وهـو يمارس حياته الواقعية وما تفرزه هذه الحياة من تناقضات هي محط وعي ذلك الانسان وادراكه وهذا ما يجعل المذهب الواقعي مرتبطا بمرحلة تاريخية معينة مميزا بمجموعة من المميزات التي تفرده عن سواه ممن اقترب من الواقع او لامسه باتجاهات مختلفة ، فلو شئنا فحص الأدب وتتبع منطلقاته لما وجدنا الواقع غائبا عنه طيلة حياة الفن وتاريخه بما في ذلك الاعمال الرومانتيكية التي اغرقت في الخيال ، فالواقعية ترتبط بالادراك الفني لطبيعة الواقع والسعي بقصد الى معالجته في الأدب ، وهي جزء من الوجود الاجتماعي للفن والفنان عامة .

ونستطيع من ذلك ان نستنتج تعريفا اوليا لهذا المذهب بانه : منهج فني يرتكز على معرفة عقلانية تتطابق مع القوانين الموضوعية الخاصة بالواقع الحقيقي الذي يدركه الفنان ، ونستطيع ان نستنتج من هذا التعريف تمييزا دقيقا بين الأدب والفن الواقعي وبين سواه ، فليس تصوير الحياة او الواقع وحده يجعل الفن واقعيا وانما يتعلق الامر تعلقا تاما بقضية ادراك الواقع والقصد الى تصويره وهذا ما يرتبط بوعي الفنان وقدرته وخبرته ، ويقول **فلوبيير** في هذا الشأن : ان الفن ليس هو الواقع انما هو انتخاب العناصر المناسبة من الواقع ، ولا شك في ان الانتخاب والتميز يعتمدان على قدرة الفنان الفنية والفكرية معا .

ظهور المذهب الواقعي : ظهر المذهب الواقعي في فني الرسم والنحت قبل ان يظهر في الأدب وذلك بفضل خصائص الفن التشكيلي بوصفه فنا مكانيا فالرسم تثبيت للحظة من لحظات الحياة اما الأدب فيصور الناس في حالة حركة

، لذا يستطيع الأدب اكثر من غيره ان يقدم ادراكا شاملا لمختلف جوانب الحياة والانسان او الوجود البشري عامة .

ومن النقاد من ربط ظهور المذهب الواقعي بخصائص المضمون الذي يعالجه العمل الأدبي فهو حين يصور الانسان في علاقاته المتشابكة يكشف عن العالم الداخلي للانسان .

اختلف المؤرخون في اثبات تاريخ محدد لظهور هذا المذهب لاختلافهم في معنى الواقعية التي دخلت دائرة الاشكال الاصطلاحي ولم تخرج منها ، فالتباين واضح في مفهوم هذا المصطلح اذ رجع بعضهم بالواقعية الى العصور الاولى عصور الملاحم والاساطير وتلمسوا فيها بعض مظاهر الواقع ، ومنهم من ربط المفهوم بادراك الفنان لواقعه فجعل عصر النهضة تاريخا مفضلا اذ اقترن باستعادة الانسان حريته من الكنيسة عقب سطوة العصور الوسطى فتحرر من الاعتقاد بالغيب وبدأ يبحث عن اسباب الظواهر المادية وتفسيراتها في الواقع وحده .

ويمكن القول عموما ان بروز المذهب الواقعي بوضوح جاء في القرن الثامن عشر ، أي عصر التنوير الذي جعل الانسان وإرادته الحرة محور الوجود.

<u>خصائص المذهب الواقعي :</u> اصبح معنى الواقعية يضم حركات مختلفة كل لها رؤيتها المتميزة عن الاخرى بحسب الزاوية التي تركز عليها ، فظهرت الواقعية النقدية في اوربا الغربية خاصة وظهرت الواقعية الاشتراكية في اوربا الشرقية التي سنقف عندها لاحقا ، وهو ما جعل الخصائص العامة لهذا المذهب مختلفة بين الاتجاهين ، فمن خصائص الواقعية النقدية نذكر :

١- النظرة الشمولية للانسان وللحياة لارتباطهما معا بوحدة عضوية ، ولذلك ركزت الواقعية النقدية على المجتمع وليس على الفرد .

٢- حدت من تمجيد الذات والمغالاة في الخيال ، واستعمال الرمز والاسطورة باسراف لتعارض ذلك مع مبدأ النظرة الشمولية التي تربط الانسان بمجتمعه .

٣- انطلقت من نظرة جديدة ورؤية عميقة للانسان الذي يتمتع بالوعي المستند الى فهمه للتطور التاريخي لترد بذلك على نظرة التشاؤم الرومانتيكي .

٤- كانت الواقعية موضوعية في رؤيتها للانسان والواقع لذا رفضت المنهج النفسي الذي يدعي اكتشاف الاسرار العميقة للنفس الانسانية لان العمل الأدبي عند الواقعيين ممارسة عملية ذات رؤية موضوعية .

٥- ان الفنان حين يصور الواقع يظهر وعيه ايضا بهذا الواقع فيكون مصورا لحركة التاريخ التي يتفاعل فيها هذا الفنان مع مجتمعه .

٦- ركز الواقعيون في فنهم على جنس النثر اكثر من الشعر وجعلوا الرواية مدار اهتمامهم لانها تتيح لهم اكثر من سواها تنفيذ مفاهيم الموضوعية والدقة وتشابك العلاقات الاجتماعية فيها ، لذا كان ابرز اعلامها من الروائيين ومنهم الفرنسي **بلزاك** (١٧٩٩-١٨٥٠م) الذي كتب اكثر من ١٥٠ قصة جمعها اخيرا بعنوان "الكوميديا الانسانية" والانكليزي **جارليز ديكنز**(١٨١٢-١٨٧٠م) وكتب عدة روايات منها "ديفيد كوبر فيلد" ، والرواية التاريخية "قصة مدينتين" وغيرها ، والروسي **دستوفسكي** الذي

كتب جملة من روائع الرواية العالمية منها "الجريمة والعقاب" و "الأبله" و"الأخوة كرامازوف"[١] .

الواقعية الاشتراكية : وهي الجناح الواقعي الذي ارتبط بالفلسفة الماركسية وحركتها الثورية ممثلة بالثورة الشيوعية في روسيا عام ١٩١٧م ويؤرخ لبدئها عادة بعام ١٩٣٤م ، وتعد رواية **مكسيم غورغي** "الأم" من اول اعمالها واشهرها لكن بعض المؤرخين لا يقتنعون بهذا وانما يرجعون بها الى عقود سابقة لتلك الثورة وفي بلدان اخرى .

تسعى الواقعية الاشتراكية الى جعل الأدب من ادوات بناء المجتمع الاشتراكي المنشود الذي بشر به الشيوعيون مستندة الى طبقة واحدة هي طبقة العمال والفلاحين التي جمعت باسم "البروليتاريا" وبهذا انتقلت هذه الواقعية خطوة عن الواقعية النقدية فهي لا تكتفي بتصوير الواقع حسب انما تسعى الى تغييره ، وليس للأدب معنى او اية اهمية بنظرها اذا لم يكن موجها الى الاسهام بتغيير المجتمع باتجاه المبادئ الاشتراكية للثوة الشيوعية .

تنطلق الواقعية الاشتراكية في نظرتها الى الواقع من رؤية مغايرة فهي لا ترتضي التشاؤم وانما تبني رؤيتها وأدبها على مبدأ التفاؤل والثقة بالمستقبل الذي لابد من ان يكون افضل ببلوغ مرحلة الاشتراكية التي ستحمل معها حلا لجميع مشكلات الانسانية ، ولا يتحقق ذلك الا بنضال الطبقة العاملة ومن واجب الأدب ان يكون معبرا عن هذا النظام ومبشرا بانتصاره في المستقبل .

اعتمدت الواقعية الاشتراكية على مواجهة الواقع والنضال من اجل تغييره نحو الافضل ولذلك ظهرت لديها صورة البطل وهو شخصية انسانية واقعية

---

(١) ظ: مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث: ١٦٢ – ١٧٣ .

يعمل في المزارع الجماعية او المصانع ويتصف بكونه مضحيا الى اقصى حدود التضحية لا من اجل نفسة بل من اجل الاخرين .

وركزت في نظرتها الى الاعمال الأدبية ومكانتها من منطلق المضمون من دون العناصر الاخرى فما دام العمل الأدبي ينطلق من مفاهيم الاشتراكية ويسعى الى تحقيقها فهو عمل ناجح[١] .

انتهت الواقعية الاشتراكية الى كونها أدبا فارغا يمثل مجافاة للواقع ، فصورة البطل صورة مثالية واحلام الاشتراكية غدت وهما كاذبا واصبح النضال فرضا خارجيا يفرضه الحزب القائد للثورة على افراده وأدبهم وصودرت حرية الافراد وحوصر المجتمع ، ومع نهاية عقد الثمانينات من القرن العشرين بدأ عقد الدولة السوفييتية التي بناها الشيوعيون في روسيا وما جاورها بالانفراط وتبعه دول المعسكر الاشتراكي في اوربا الشرقية لتتنفس الملايين المقهورة نسيم الحرية ويتبخر معه النضال والالتزام مع سراب الوهم الخادع .

المذهب الرمزي : ظهر هذا المذهب ليرد على مجموعة من المذاهب السابقة كان المذهب الواقعي واحدا منها ، وان كان الواقعي قد أصر على ربط الفن بالواقع وبالتعبير المباشر الصريح عنه فان **البرناسية** وهي مذهب آخر قد ركزت على العناية بالصورة واستقصاء مكونات وصفها لتجعل الفن في نفسه غاية ليس وراءها شيء ، اما **الطبيعية** فقد أصرت على جعل الفن جزءا من الطبيعة الخاضعة للفحص والتجربة كأي مجال موضوعي آخر متأثرة بذلك بما بلغته العلوم الحديثة من دقة في التجريب والنتائج .

---

(١) ظ : المذاهب الأدبية : ٣٧١ – ٣٨٥ .

وفي ظل هذا الميل بالفن عن وجهته رأى جماعة من جلة الأدباء ان الحاجة قد اصبحت ماسة الى العودة بالفن ليكون صدى النفس الانسانية مع رفع مستوى أداته وهي اللغة عن مستوى الوضوح المباشر الذي اغرقها به الواقعيون ، ففرقوا بين نمطين للغة : نمط الاستعمال المباشر الذي غايته الفهم والافهام وهو ما جعلوه خارج اهتمامهم ، واللغة التعبيرية بما فيها من دلالات متعددة وموسيقى وهذا ما صبوا عليه اهتمامهم وجعلوه مدار شعرهم .

معنى الرمز والرمزية : كثيرا ما جرى الخلط بين الرمز والرمزية ، فالرمز كلمة تفقد معناها على مستوى اول لتكتسبه على مستوى ثان مجاله الايحاء والدلالة غير المباشرة ، وهو اتخاذ المعنى للتعبير عن فكرة عامة او عن مبدأ يؤمن به الكاتب ، اما الرمزية فهي مذهب أدبي ظهر في فرنسا له اعلامه ومنهجه ونظريته يسعى الى التعبير غير المباشر عن اللاشعور عند الانسان بوسائل لا تستطيع اللغة التعبير والكشف عنها[١] .

ظهور الرمزية : اذا كان للرمزية تاريخ محدد ظهرت به فانها لم تكن منقطعة عن ممهدات لها سبقتها وهيأت لها ، فقد احتوى الشعر الاوربي على بعض مرتكزات الرمزية ومنها الرومانتيكية بما ابدعته من أساليب فنية جديدة وميلها نحو الغموض في الاستعمال الشعري للغة والاتجاه نحو المثالية في الفكرة والتعبير، ومنها الشعر الميتافيزيقي في انكلترا في القرن السابع عشر الذي كان يسعى الى اكتناه الطبيعة ، ومنها ايضا الآداب الهندية التي رأى فيها الاوربيون تيارا روحيا قويا كانت بهم حاجة اليه .

(١) ظ: في الأدب الحديث ونقده عرض وتوثيق وتطبيق : ٢٤٥ .

وفي الجانب العلمي رفدت بحوث فرويد وكشفه عن اللاوعي رغبات الرمزيين، وكذلك اتجاه الاوربيين الى الفلسفة المثالية وإذكاء الجوانب الروحية التي تمثلت بالاديان القديمة[1] .

كان الثلث الأخير من القرن التاسع عشر هو الزمن الذي ولدت فيه الرمزية وظهرت الى الوجود بصورة مؤثرة في الحياة الأدبية اذ يمكن اعتبار المدة الواقعة بين عامي ١٨٧١ – ١٨٧٣م هي المدة التي تكامل فيها هذا المذهب وذلك بفضل جهود أعلامه الكبار ، لكن الولادة الحقيقية تمتد الى عام ١٨٨٦م عندما اصدر الشاعر الفرنسي **جان مورياس** بيانا تعريفيا بهذا المذهب نشره في جريدة **الفيغارو** الفرنسية في ٦ ايلول من ذلك العام لينضم اليه شعراء آخرون .

ان مما يمتاز به هذا المذهب انه قد استقطب اليه مجموعة من المواهب الكبيرة التي أغنته بعطائها الفني والفكري على السواء ، فقد آمن به هؤلاء ووجدوا فيه ملاذا منقذا لفنهم مما علق به بفعل المذاهب الاخرى ، ووجدوا ما يطمحون اليه قد سبقهم اليه بعض من الاسماء الشعرية الكبيرة التي يمكن الاطمئنان بالاستناد اليها ولذلك مضوا ليخوضوا الصراع في البيئة الثقافية الاوربية وهم اكثر قوة واصرارا واعتقادا بما يريدون ، ومن اشهر هؤلاء خمسة من الشعراء الاعلام هم : **شارل بودلير** الرائد الاول وصاحب ديوان "ازهار الشر" الذي احدث ضجة كبيرة، و**ستيفان مالرميه** (١٨٤٢–١٨٩٨م) الذي يعد زعيم الرمزية الاول ومن صاغ افكارها الفنية ، و**فرلين** (١٨٤٤–١٨٩٦م) الذي اوجد الشعر الحر وتحققت على يديه ما سعت الرمزية الى بلوغه وهو الايحاء

(١) ظ: مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث : ٢٢٨ – ٢٣١ .

والموسيقى اللفظية وقدرة الاصوات في التعبير عن الاحوال النفسية ، و**رامبو** (١٨٥٤-١٨٩١م) الذي اعتمد اللاوعي وتداعي الصور في بناء القصيدة ، و**جان مورياس** صاحب المبادئ النظرية وقد انشأ مجلة الرمزية عام ١٨٨٦م لبيان تلك المبادئ والدفاع عنها ونشر نتاج اصدقائه الشعراء ، ويلحق بهؤلاء الشاعر الفرنسي **بول فاليري** (١٨٧١-١٩٥٤م) فهو من اشد من تابع السير في هذا المذهب واخلص له وانضج فنه ليكون آخر من تسلم الراية فيه .

خصائص المذهب الرمزي : كان الهم الاول لدى الرمزيين هو التحرر من الواقع الذي التصقت به مذاهب اخرى جعلت الفن يخسر اهم مقوماته حين يتسم بالوضوح والاداء المباشر ، لذا حاربت الرمزية هذا النمط وسعت الى الاتيان ببديل عنه من الشعر خاصة فكان ان اتصف نتاجها بجملة خصائص منها :

١- رفضوا الانصياع للواقع او التقيد بنقل صوره الحقيقية لان هذا لا يعد فنا عندهم واعتقدوا بدلا من ذلك بفكرة "**التسامي**" على الواقع والمعرفة المباشرة وذلك بخلق صورة تسمو على الاحساس المباشر وتعبر عنه بطريقة باطنية او تصوفية تقترب من الدين احيانا وتغور في اعماق النفس الانسانية .

٢- صوروا ما يقع خارج حدود المعرفة باستعمال الرموز التي تعبر بصورة غير مباشرة ، واختاروا لذلك من اللغة الالفاظ التي لا ترتبط بمعنى واحد موحد وانما ذات المعاني المفتوحة القابلة للتأويل .

٣- اتصفت لغتهم بصفات الغموض والإبهام لانها تريد ان تكون هي تعبيرا عما لا تدركه الحواس واتبعوا لذلك الكتابة التي تجري خارج سيطرة العقل والارادة فالشاعر في مفهومهم هو وسيط بين المشاعر واللغة ، وهو شبيه الالة الموسيقية التي تعزف عليها يد الغيب .

٤- اعتقدوا ان الموسيقى هي ارقى انواع التعبير الفني وجعلوا بلوغ هذا الهدف الغاية القصوى لهم وذلك بان تصبح اللغة واصواتها في شعرهم تعبر عن الاحاسيس الدفينة من دون الدلالة عليها مباشرة كالموسيقى تماما .

٥- اعتقدوا ان الاحساس بانفعالات النفس يتوحد في نقطة واحدة ، ولذلك قد تعبر عنه الاصوات والالوان والروائح تعبيرا واحدا وان اختلفت مادتها فمزجوا في شعرهم بين هذه المكونات وعرف هذا بمبدأ "**تراسل الحواس**" ويعني انابة حاسة مكان اخرى وحملها صفاتها فيمكن ان يكون اللون باردا والرائحة حارة وهكذا .

٦- اكتشفوا الشعر الحر وكتبوا به معظم نتاجهم الشعري لأنهم رأوا في طريقة النظم التقليدي قيدا يحد من اندفاع العاطفة او الاحساس العميق في التعبير، ورأوا ان الشعر الحر هو الشعر الذي ينبثق من الروح او المضاد لكل تفسير منطقي .

٧- اوجدوا للشعر مفهوما خاصا يستجيب لافكارهم وهو ان الشعر تعبير عن تلك العلاقات والتطابقات التي تخلقها اللغة لو تركت لذاتها بين العيني والمجرد والمادي والمثالي وبين المجالات المختلفة للحواس وقالوا ان الشعر هو الايحاء بصور تحلق الى الاعلى وتتبخر على الدوام ، وان الرمز غامض وغير قابل للتعريف وغير مستنفد .

غياب الرمزية : استنفدت الرمزية طاقاتها ، وغاب عنها اعلامها ولم يبق امامها الا اللحاق بالمذاهب التي سبقتها وذلك لعدة اسباب منها الغموض والابهام الذي كان يلف القصيدة الرمزية ومنها البناء اللغوي الذي يفلت من

المنطق تماما ويقطع وسائل الاتصال بمتلقيه الذي يقف حائرا امام فك رموزه والغازه ، ومنها الايغال في الدهاليز الباطنية والروحية العميقة التي لا تفضي الى شيء وراءها .

وقد ادى هذا الى شعور عام بالعقم والعجز عن بلوغ الغاية التي وضعتها الرمزية لنفسها فكان من اول بوادر غيابها وانتهائها تراجع ابرز اعلامها عنها في وقت مبكر من حياتهم الأدبية مثلما فعل **مالارميه و فرلين ورامبو** ولكنها تركت في الأدب اثارا مهمة لا تنكر[١] .

الحركة الدادائية : حركة فنية اجتماعية قام بها جمع من المثقفين من دول اوربية مختلفة في اثناء الحرب العالمية الاولى ١٩١٤–١٩١٨م احتجاجا على هذه الحرب ووقوفا ضدها حينما رأوها عملا بشعا يقتل الناس ويخرب البلاد من دون ادنى سبب معقول .

بدأت هذه الحركة نشاطها الاول في مدينة زيورخ في سويسرا في مكان سمي "النادي الدادائي" وقد أسسه الألماني **هوغو بال** عام ١٩١٦م وكان من ابرز الاعلام الشاعر الروماني الاصل **تريستان تزارا** الذي اتخذ من باريس موطنا له وقد اصبح الاب الروحي لهذه الحركة وكاتب اكثر بياناتها .

اتخذ الدادائيون من اسلوب التهكم والسخرية والفوضى والاحتجاج اساسا لعملهم الأدبي في المسرح والشعر .

اجتمع الدادائيون الأوائل في ناد ليلي صغير افتتحه هوغو بال في زيورخ في سويسرا وأطلق عليه اسم "فولتير" ولكن تزارا اقترح تغييره الى كلمة "**دادا**" حيث اقاموا حفلات موسيقية صاخبة ونظموا معارض فنية ، ولا معنى لكلمة

(١) ظ : المذاهب الأدبية : ٣٠٦ – ٣١٥ .

دادا التي سميت بها الحركة اذ يقول تزارا : ان الكلمة ولدت دون ان يعرف احد كيف كان ذلك ، ولعلها تمثل اول لعثمة على لسان الطفل الرضيع .

حين توقفت الحرب عام ١٩١٨م وعادت الحياة تدريجيا الى باريس عاد الدادائيون اليها في المدة ١٩٢٠-١٩٢١م لتصبح مركزا للحركة التي بدأت نشاطا فوضويا صاخبا فقد كان الشعراء يلقون الشعر جماعيا مصحوبا بصرخات وضجيج موجه الى الجمهور وسط ظلام دامس وأقاموا يوم ٢٧ آذار ١٩٢٠م تظاهرة دادا في باريس التي أثارت صخبا وضجيجا ايضا ، ثم قدموا عددا من المسرحيات ذات تسميات غريبة مثل : "بيان آكلي لحوم البشر وسط العتمة المطلقة" و "تسقط تسريحة الهندابا البرية" واقاموا تظاهرة اخرى في باريس حطموا فيها تماثيل لزعماء فرنسا .

خصائص الدادائية :

١- اعتمد الدادائيون السخرية من كل شيء والتهكم والفوضى في الحياة العامة والأدب فوجهوا سخريتهم الى المجتمع بكل ما فيه ، والى الأساليب القديمة التي لم تفلح في اصلاح المجتمع ولان الفن لم يفلح في تصوير وحشية الحرب وأهوالها .

٢- حاولوا ان يفتتوا اللغة الشعرية التقليدية وينظموا شعرهم بطريقة فوضوية لا تتقيد بقوانين النظم واللغة وأنظمتها .

٣- رفضوا التقاليد الفنية السائدة ورفضوا الإيقاعات الشعرية السابقة وحاولوا ان يعيدوا الى اللفظة والصورة الشعرية ما كان لهما من قوة التأثير .

٤- لم يقتصر نشاطهم على الشعر وحده وانما اتسع ليشمل المسرح وخاصة حينما انتقلوا الى باريس مستعملين الخطاب المباشر للجمهور واشراكه في

العمل المسرحي ، ومارسوا الرسم ايضا فانتجوا كثيرا من اللوحات الفوضوية غير المعقولة .

نهاية الدادائية : كان الدادائيون صادقين مع انفسهم اوفياء لها فحين شعروا انهم لم يفلحوا في تحقيق ما أرادوه وان الحرب التي اعتقدوا يوما انها لن تنتهي قد انتهت وبدأت الحياة تعود الى طبيعتها ولم يعد لوجودهم تلك الحاجة الماسة قرروا عقد اجتماع ليؤبنوا فيه حركتهم ويعلنوا موتها فاجتمعوا في باريس في أيار من عام ١٩٢٢م ليعلنوا موت الدادائية ، وألقى زعيمها تازارا بيانها الاخير وقال فيه : ان دادا تشق طريقها وهي ماضية لا في التوسع بل من اجل تخريب ذاتها ، انها لا تبغي ان تتوصل الى نتيجة او تكسب مجدا عبر جميع هذه المواقف المقرفة ، لقد كفت عن الكفاح لانها تدرك ان ذلك لا يخدم غرضا ما وان كل هذا لا اهمية له ، ان ما يهم الدادائي هو نمط الحياة التي يحياها ، وهنا نقف على السر العظيم[١] .

السريالية : لم يكن اعلان موت الدادائية سنة ١٩٢٢م ايذانا بانتهاء عصر الشعور بالفوضى واللاجدوى التي زرعتها الحرب في نفوس الشباب الاوربي المتحمس لمقاومة الواقع الذي جاء بالحرب وأعقبها مخلفة ملايين الضحايا لذا حاولوا ان يتخلصوا من هذا الواقع بالسمو فوقه وتجاوزه وهذا هو معنى كلمة السريالية أي ما فوق الواقع الذي لا تدركه الحواس .

كان الشاعر الفرنسي **ابولينير** من اهم الشعراء الذين اثروا في نشأة السريالية لكن الشاعر والكاتب **اندريه بريتون** هو اهم من صاغ افكارها عبر بياناته وتنظيراته الفكرية لها برغم تواضع موهبته الشعرية ، ولكنه افاد من

(١) ظ: المذاهب الأدبية : ٣١٦– ٣٢٨ .

تجربته في الحياة حين كان يعمل في مصحة للامراض العقلية اثناء الحرب ومنها استمد معظم افكاره ، ثم افاد من اطلاعه على فكر العالم النفسي سيجموند فرويد .

حاول بريتون ان يعقد مؤتمرا للحركة في سنة ١٩٢١م وعقد المؤتمر في ١٧ شباط من تلك السنة ولكن بعد معارضات قوية جعلت بريتون اكثر حذرا في افكاره.

اهتم السرياليون بفن المسرح وقدموا نشاطات مسرحية مهمة تتجاوز الواقع وتعيد رسمه بصورة مضادة للنزعة العقلية التي حاولوا تجنبها في نظرياتهم وأعمالهم، وحاولوا ايضا ادخال نظم جديدة الى المسرح معتمدين جانب الاثارة في تعميق الشخصيات عبر عنصر المفاجأة في الشعر والمسرح وعنصر الصدمة لاحداث الاثارة .

ظهرت لديهم فكرة "**الكتابة الآلية**" أي الكتابة خارج سيطرة العقل او دون أي سيطرة اخلاقية او فنية وتكمن غايتها في "اخراج كل ما يقبع في داخلنا مما يتوق الى ان يتم التعبير عنه ولكن رقابة الوعي في الظروف الاعتيادية تقف حجر عثرة في طريقه" ، وترجع الافادة من فكرة الكتابة الآلية الى عمل بريتون في مصح عقلي حين لاحظ تدفق حوار مصحوب بكلمات سريعة تجعل الذات عاجزة عن التحكم في فرض سيطرتها في الانتقاء .

يعد كتيب "**الحقول المغناطيسية**" الذي ألفه بريتون بالاشتراك مع **فيليب سوبو** عام ١٩٣٠م اهم عمل فني سريالي وذلك بان القصائد كانت تلقائية وغير معالجة عقليا فهي شكل غير مألوف لفت اليه الانظار تقوم على مبدأ تهشيم اللغة او تكسيرها اكثر من بنائها .

اما شعورهم باليأس والقنوط من الحرب وآثارها فقد عبروا عنه بصورة السجن التي ظهرت واضحة في الشعر الفرنسي في العشرينات .

حاول بريتون ان يجعل السريالية منهجا فنيا محددا فقدم في العام ١٩٢٤م اول تعريف محدد ومفصل لها بقوله : "هي ميكانيكية سايكلوجية يمكن ان يتم بمساعدتها التوصل الى التعبير عن المعنى الذي يؤدي وظيفته بحق ، او الى إملاء الفكرة من دون أي مراقبة من جانب العقل ومن دون أي اعتبار لأي تصورات جمالية واخلاقية" .

بدأت عند السرياليين منذ العام ١٩٢٢م فكرة الأحلام او الكتابة الميكانيكية للفعل السريالي المطلق وهذا ما اطلقوا عليه "عصر الاحلام" الذي يستند الى الاعتقاد بوجود واقع اعلى وبالقدرة الفائقة للأحلام .

مارس السرياليون نوعا من الانتاج الجماعي غير المنظم وذلك عن طريق الكتابة العشوائية في كتاب "**الجثة**" الموجه ضد **اناتول فرانس** وهو اديب فرنسي معروف ، ثم اصدروا في العام ١٩٢٨م كراسا هجائيا جماعيا آخر موجه للمجتمع والاخلاق السائدة .

نهاية الحركة السريالية : كان اعتماد السريالية مبدأ التشويش والعشوائية والغموض قد جعل منها شيئا غير مفهوم ، ثم استجدت ظروف خارجية عجلت بانتهاء هذه الحركة فقد ظهرت الانشقاقات بين افرادها وأدت الى خروج شعراء كبار عنها مثل **لويس اراغون** ، وجاءت الحرب الاهلية الاسبانية لتزيد الانشقاق والتفكك فخرج عنها شاعر كبير آخر هو **بول ايلوار** ، وقد حاول بريتون التمسك بالمنهج السريالي في بيانه الثاني الذي اصدره عام ١٩٢٨م لكنه ووجه بمجابهة من قبل زملائه ولذلك لم تعد الحركة السريالية في نهاية الثلاثينات فعالة في النشاط الأدبي، ولم تجد معها محاولات بريتون اعادة الحياة اليها ، وحين انتهت

الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٤٥م اختفت السريالية لتغيب تماما عام ١٩٤٨م بغياب ابرز اعلامها او تخليهم عنها بعد ان تركت آثارها الواضحة في الأدب والفنون الأخرى كالمسرح والرسم ولعل أشهر رسامي القرن العشرين **سلفادور دالي** ت ١٩٧٥هو سريالي من طراز خاص[١] .

هذه هي أهم المذاهب الأدبية التي تركت آثارها الواضحة في الأدب الأوربي الحديث وامتدت آثارها إلى الآداب الأخرى ومنها أدبنا العربي وقد أعقبتها حركات أخرى لكنها كانت اقصر عمرا واقل أثرا واخفض أعلاما كالوجودية وأدب اللامعقول في فرنسا .

(١) ظ: المذاهب الأدبية : ٣٢٨ – ٣٤٨.

المصادر والمراجع

- الأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال.
- أصول النقد الأدبي ، د. احمد الشايب.
- الاعتراف بالقصة القصيرة، سوزان لوهافر، ترجمة: محمد نجيب.
- البنيوية، جان ماري أوزياس، ترجمة ميخائيل مخول.
- البنيوية فلسفة موت الانسان، روجيه غارودي، ترجمة: جورج طرابيشي.
- البنيوية والتفكيك تطورات النقد الأدبي، س. رافيندران، ترجمة: خالدة حامد.
- ت . س . اليوت، دراسة وترجمة: يوسف سامي اليوسف.
- تأويل النص عند الصوفية ابن عربي انموذجا، د. علي سميسم.
- التحليل البنيوي للقصة، رولان بارث، ترجمة نزار صبري.
- التحليل النقدي والجمالي للأدب، د. عناد غزوان.
- التفكيكية دراسة نقدية، بيير ف. زيما، تعريب أسامة الحاج.
- تمهيد في النقد الأدبي، روز غريب.
- ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي بحث في المشاكلة والاختلاف، د. محمد أحمد ويس.
- الخطابة في صدر الاسلام، محمد طاهر درويش.
- دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي.
- الرواية التاريخية، جورج لوكاش، ترجمة: صالح جواد الكاظم.
- الرواية الفرنسية الجديدة، نهاد التكرلي.

- صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد.
- عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، أديث كرزويل، ترجمة: د. جابر عصفور.
- علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، عز الدين المناصرة.
- فن الخطابة، أرسطو، ترجمة: عبد الرحمن بدوي.
- فن الشعر، إحسان عباس.
- فن الشعر، أرسطو، ترجمة: عبد الرحمن بدوي.
- فن القصة، محمد يوسف نجم.
- في أصول الخطاب النقدي الجديد، مجموعة مؤلفين، ترجمة: د. أحمد المديني.
- في الأدب الامريكي ١٩١٠ – ١٩٦٠، أبحاث جمعها روبرت سبلر، ترجمة: محمود محمود.
- في الأدب الحديث ونقده عرض وتوثيق وتطبيق، عماد علي سليم الخطيب.
- في الأدب والنقد، د. محمد مندور.
- في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، د. عبد الرضا علي.
- في نظرية الأدب، شكري عزيز الماضي.
- قواعد النقد الأدبي، لاسل أبر كرومبي، ترجمة: محمد عوض محمد.
- اللغة والتأويل، عمارة ناصر.
- ما هو النقد؟، بول هيرنادي، ترجمة: سلافة الحجاوي.

- ❖ مبادئ النقد الأدبي، ريشاردز.
- ❖ مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والابداع، فاضل ثامر.
- ❖ مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة مؤلفين، ترجمة: شكري عياد.
- ❖ مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي وجميل شاكر.
- ❖ مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، محمد سالم الحمداني.
- ❖ المذاهب الأدبية، د. جميل نصيف التكريتي.
- ❖ المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي، د. محمد شبل الكومي.
- ❖ المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، عبد العزيز حمودة.
- ❖ المرشد إلى فن المسرح، لويس فارجاس، ترجمة : أحمد سلام أحمد.
- ❖ مشكلة الفن، د. زكريا ابراهيم.
- ❖ معجم المصطلحات النقدية، د. سعيد علوش.
- ❖ المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز.
- ❖ مفاهيم نقدية، رينيه ويلك، ترجمة: د. جابر عصفور.
- ❖ مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تودوروف، ترجمة: عبود كاسوحة.
- ❖ مقدمة في النظرية الأدبية، تيري إيغلتون، ترجمة: إبراهيم جاسم العلي.
- ❖ مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر.
- ❖ الملهاة في المسرحية، ل.ج. لوتس، ترجمة: أدوار حليم.
- ❖ من حديث القصة والمسرحية، د. علي جواد الطاهر.
- ❖ منشأ الفكر الحديث، كرين برنتيون، ترجمة: عبد الرحمن مراد.

- موسوعة نظرية الأدب، مجموعة من المؤلفين الروس، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي.
- نظريات السرد الحديثة، رامان سلدن، ترجمة: د. جابر عصفور.
- نظرية الأدب، رينيه ويلك، ترجمة: محيي الدين صبحي.
- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: د. جابر عصفور.
- نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، روبرت هولب، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد.
- نظرية الأنواع الأدبية، فنسنت، ترجمة: د. حسن عون.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل.
- نظرية الدراما من أرسطو الى الآن، د. رشاد رشدي.
- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. ألفت كمال الروبي.
- نظرية المنهج الشكلي، مجموعة من الكتاب الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب.
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال.
- النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك، د. إبراهيم محمود خليل.
- النقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تاديه، ترجمة: قاسم المقداد.
- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة: محمد يوسف نجم وإحسان عباس.