المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي

مساهمة في نقد النقد

إبراهيم خليل

المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي

مساهمة في نقد النقد

طبعة ثانية

عمان – 2027

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب 2010

رقم الإيداع

الطبعة الأولى

2010 - 2011م

المملكة الأردنية الهاشمية رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (٢٠٠٩/١٠/٤٣٨٩)

٨١٠,٩

إبراهيم، خليل

المثاقفة والمنهج في النقد : مساهمة في نقد النقد / إبراهيم محمود خليل . -عمان : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، 2009 .

( ) ص.

ر.إ.: (٢٠٠٩/١٠/٤٣٨٩)

الواصفات: النقد الأدبي //التحليل الأدبي//الأدب العربي/ .

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية
* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN 978-9957-02-382-9 (ردمك)

Dar Majdalawi Pub.& Dis
Telefax : 5349497 - 5349499
P.O.Box : 1758 Code 11941
Ammian - Jordan

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
تليفاكس : ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩
ص.ب : ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١

فهرست

مقدمة الكتاب	7
الفصل الأول تأثير النقد الجديد في النقد العربي الحديث	13
المفارقة	18
لغة الشعر	19
المعادل الموضوعي	20
استقبال النقد الجديد	20
النقد الجديد في مصر	32
خاتمة الفصل	52
الهوامش	53
الفصل الثاني - مجلة شعر واستقبال النقد الغربي	59
من النظر إلى التطبيق	68
القراءة التكوينية	75
لغة الشعر	77
استعارة المفاهيم	79
الأثر الغربي	86
التجديد في الشعر	87
خاتمة الفصل	88
الهوامش	90
الفصل الثالث - النقد الإيديولوجي	99
الرومانسية والواقع	103
الواقعية والطبيعية	105

بين النظرية والتطبيق 106
من المنظور النفسي 110
من منظور حداثوي 112
الشعر والإيديولوجيا 117
التحيز الإيديولوجي 123
الإيديولوجيا والتراث 128
خاتمة الفصل 130
الهوامش 131
الفصل الرابع - التحليل النفسي للأدب 137
الفرويدية والأدب 141
الفرويدية في النقد العربي 154
العقاد والتحليل النفسي 155
النويهي والتحليل النفسي 163
عزالدين إسماعيل والتفسير النفسي 170
خاتمة الفصل 175
الهوامش 176
الفصل الخامس- الوجه والقناع في نقد الرواية 187
بناء الرواية 189
تحليل الخطاب الروائي في ضوء النقد البنيوي 194
في نظرية الرواية : السرد – الزمن - المكان 202
الهوامش 211
ثبتٌ بمصادر الكتاب ومراجعه 215

مقدمة الكتاب

ما من أحد إلا ويقر بأن النقد العربي الحديث تأثر في بداياته بالنقد الغربي، وأن هذا الأثر ما يزال يظهر من حين لآخر لدى نقادنا، سواءٌ منهم من يكتب في الصحف والمجلات، أو من يصنف الكتب والبحوث، أو من يدرِّس في الجامعات. ولعلي لا أتردد في القول بأنّ هذا التأثر والتأثير أمر طبيعيّ، ولا ينتقص من قدرة الناقد العربي الحديث على الإبداع، والابتكار ، فأكثر أدبنا الحديث من القصة والمسرحية والرواية فنون أدبية إبداعية مستحدثة، ولا وجود لها بالمعنى الاصطلاحي في التراث العربي، نقدا أو تأليفا، لهذا اضطر رواد النقد للاستعانة بما يناسب هذه الألوان من الإبداع في النقد الغربي، الذي عرف هذه الألوان من زمن غير قصير. فالكتاب الأوائل الذين كتبوا القصة، والرواية، والمسرحية، تأثروا في كتابتهم لها بما يناظرها من فنون لدى الغربيين، وهذا شيءٌ معروفٌ، ولا يماري فيه إلا من كانت شهوة المماراة لديه تفوق شهوة الوقوف على الحقائق. ولذا خاض أوائل النقاد، في تحليلهم لهذه الآثار الجديدة، خوض من يلتمس الأداة، والوسيلة، من خارج الساحة، ثم عند التطبيق ينطلق، بحكم الذوق، والاستجابة، من داخل الأثر الإبداعي ذاته.

ومنذ زمن طويل صرح كثيرٌ من نقادنا بتأثرهم بالنقد الغربي، فطه حسين لا يخفي في كتابه عن الشعر الجاهلي تبنيه لمناهج النقد، والبحث الغربي، الدياكارتية منها تارة، واللانسونية تارة أخرى. والعقاد يزهو في "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي" باطلاعه على تجارب الغربيّين في نقد الشعر، ولا

سيما هازلت، ونستطيع قول ذلك عن عبد الرحمن شكري في مقدمات دواوينه، وعن المازني الذي صنف مع العقاد كتاب "الديوان في الأدب والنقد"، وعن ميخائيل نعيمة الذي عرض في "الغربال" 1923 كتاب "أحاديث الاثنين" للناقد الفرنسي سانت بيف. ولم يجدْ محمد مندور حرجًا في أنْ يُصرّح مرارًا في كتبه بإفادته من جوزيف لانسون، وغيره من نقاد المدرسة الفرنسية. وكتبه عن النقد ، والأدب ومذاهبه، تشي بذلك. وتواصل هذا التأثيرُ، والتأثر، لدى جيل النقاد الذي تلا الجيل السابق.

فسواء كان الأمر متعلقا بالمنزع الشكلي لدى كلٍّ من يوسف الخال، وجبرا إبراهيم جبرا، وعزّ الدين إسماعيل، أو المنزع الإيديولوجي لدى محمود أمين العالم، وحسين مروة، ورئيف خوري، وحنا فاخوري، وإحسان عباس، والتأصيلي لدى كل من شكري عياد، والنويهي وغيرهم كثير، فإن التأثر بالنقد الغربي على اختلاف مصادره ظل الطابع الغالب على نتاج النقاد والدارسين للأدب.

وعلى الرغم من أن الشعر ديوان العرب، الذي لم يكن لهم علم غيره، وعلى الرغم من تاريخ هذا الشعر الممتد لأكثر من ألف وخمسمئة سنة، إلا أن نقادنا عادوا واستأنفوا النظر في هذا الشعر، قديمه وجديده، على ضوء المستجد من النظر النقدي، سواء فيما يختص بالبناء الفني للقصيدة، أو بوسائط التعبير كالرمز والمجاز، والصورة، والأسطورة، أو الإيقاع الشعري، والأسلوب، وفي اعتقادنا أنّ مثل هذه التجارب النقدية الجديدة تغني ذلك الشعر، وتجعل الأجيال الجديدة تراه تحت أضواء ساطعة، وكاشفة، لم تسلّط عليه من قبل، لذا لا أميل لما يراه الباحث الناقد سعد البازعي في كتابة "استقبال الآخر" 2004 من أنّ الناقد العربي ناقد(كسولٌ) يستمرئ النقل والاقتباس من غير أن يسهم

في تجارب الآخر، فلا يخلو جهده إلى جانب الاقتباس من مشاركة في إنتاج النظرية. على أني لا أميل أيضًا إلى الاكتفاء بالنقل، والأخذ، والاقتباس، فهذا قد يكون مقبولا وكافياً على مستوى التنظير، ولكنه ليس كذلك إذا ما اتجه النقد للتطبيق. فعند التطبيق تبرُز المشكلات العالقة بالأدب ذاته، مما يُضطرُّ معه الناقد للخروج على سُنن النقل، والاقتباس.

وسيجد قارئ هذا الكتاب فصولا ترصد تأثر النقد العربي الحديث بالنقد الغربي، ففي واحدٍ منها نسلط الضوء على تأثير النقد الجديد الأمريكي. فقد تتبّعنا هذا الأثر لدى عدد من النقاد في مصر، وغير مصر . عند إحسان عباس، وجبرا إبراهيم جبرا، ويوسف الخال، وخالدة سعيد، وخلدون الشمعة، صاحب المثاقفة الإليوتية، ولدى رشاد رشدي، ولويس عوض، وعز الدين إسماعيل، وآخرين.. ولم نكتف بالإشارة لهذا الأثر، بل وضعنا اليد على ما في نقد هؤلاء التطبيقي من عناصر مشتركة مع النقد الجديد الشكلي.

وفي فصل آخر يجري تسليط الضوء على الدور الذي نهضت به مجلة (شعر) في هذا السياق. مما يتضمّن توجيه النظر لنقاد آخرين، أو لشعراء أسهموا في النقد الأدبي الحديث.

وفي الفصل الثالث من الكتاب تناول الحديث اثر النقد الإيديولوجي في النقد العربي. فأشار لبداياته، مُسلطاً الأضواء على أعمال ناقدين بارزين هما حسين مروة من لبنان، وعز الدين إسماعيل من مصر. وقد يعترضُ القارئ قائلا كيف يتكرر اسم عز الدين إسماعيل في النقد الشكلي تارة، وفي النقد الإيديولوجي تارة أخرى؟ والجواب عن مثل هذا التساؤل بسيط لا يحتاج إلى طول نظر، فهذا الناقدُ أكاديميٌّ عُرف بتنوع الاتجاه، فهو في كتابه" الشعر في

إطار العصر الثوري " ناقدٌ إيديولوجي، وهو في " الشعر العربي المعاصر ظواهره الفنية والمعنوية" ناقد متأثر بالنقد الشكلي، وفي كتابه "التفسير النفسي للأدب" ناقدٌ نفسيّ.

وفي الفصل الرابع يجري التركيز - بصفة لافتة- على أثر النقد النفسي في النقد العربي الحديث. وكان عدد ممن تناولوا الخطاب النقدي العربي قد تجاهلوا هذا، ومنهم الناقد سعد البازعي في كتابه المذكور آنفا، وهو "استقبال الآخر". فقد صرَّح فيه تصريحًا مباشرًا لا يحتمل اللبس، بتجاهله لهذا المنهج، وتأثيره في النقد العربي. مما اضطرَّنا للوقوف إزاءه وقفة مطولة، تتبعنا فيها ظهور هذا المنهج، وتعرف النقاد العرب عليه، وفي مقدمتهم أمين الخولي في البلاغة وعلم النفس، وحياة أبي العلاء المعري، ومحمد خلف الله أحمد في كتابه " من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده" مرورًا بإشارات محمد مندور في كتابه" في الميزان" وطه حسين في كتابه مع المتنبي، ومحاولات مصطفي سويف، ومصري حنورة . ولكن الوقفة الحقيقية كانت إزاء ثلاث من الأعمال النقدية النفسية، أولها كتاب العقاد "أبو نواس الحسن بن هانئ " 1953 وثانيها كتاب محمد النويهي "نفسيّة أبي نواس" 1953 والثالث كتاب عز الدين إسماعيل " التفسير النفسي للأدب" 1963. وقد لاحظنا في هذه الوقفة وضوح أثر مناهج التحليل النفسي للأدب، ومدى ما وفق في كل منها الناقد في تمثل ذلك المنهج، وما أضافه من أنظاره الخاصة وابتكاره الذاتي، وتصرفه في النظرية عند التطبيق. وكشفنا بالدليل الملموس عن اتكاء بعضهم على تجارب فرويد وغيره من أقطاب مدرسة التحليل النفسي اتكاء يرقى إلى مرتبة الانتحال.

علاوة على ما سبق، ينبغي أن يشار لما جدَّ ويجد في الساحة النقدية من تيارات طارئة، ومداخل مُستحدثة، للنظر في الأدب شكلا ومحتوى. لذا جاء الفصل الخامس ليرصد تأثر النقد الروائي العربي بالمصادر الغربية، البنيوية منها وغير البنيوية. فتضمّن الفصل قراءة في غير كتاب، وتحليلا لأكثر من عمل، لكل من سعيد يقطين، وسيزا قاسم، ويمنى العيد، ومحمد عزام، وعبد الملك مرتاض، وغيرهم ممن انقطعوا لنقد الرواية منتفعين بمناهج النظر الغربي.

وبعد فإن هذا الكتاب لا يعدو في أحسن الأحوال أن يكون دعوة للمراجعة، على أن لا تكتفي بكشف حساب يبين للقارئ رصيدنا النزر اليسير من نتاج النقد الأدبي العالمي، وإنما كشف يراد منه أن يكون خطوة لا بد منها في سبيل إعادة النظر، وتصحيح المسيرة. وبالله التوفيق.

د. إبراهيم خليل

الفصل الأول

تأثير النقد الجديد في النقد العربي الحديث

لا ريْبَ في أن النقد العربي تأثر في بدايات القرن الماضي بالنقد الغربي، وكانت بوادر هذا التأثير قد ظهرت في كتابات عبد الرحمن شكري(1886 – 1958)[1] وعباس محمود العقاد(1889-1964)[2] وإبراهيم المازني(1889-1949)[3] فقد تحدث الأول عن الوحدة العضوية في القصيدة منتفعًا بأفكار الناقد الرومانسي كولردج Coleridge(1772-1834) مفرقا بين التصور الأولي أو "الوهم" fancy والخيال الخالق، داعيا إلى تبسيط المعجم الشعري، ونبْذ الصنعة، والزخْرُف، وتوخي التعبير عن الإحساسات الدفينة في نفس الشاعر.

وردَّد العقاد - في نقده - هذه الأفكار، مُؤتمّاً بالناقد البريطاني وليم هازلت[4] Hazlet . أما ميخائيل نعيمة (1889-1988) فإنّه بكتابه " الغربال " دعا إلى نقلة جديدة بلغة الشعر، ودافع بحرارة عن اللغة البسيطة التي تميّز بها شعر جبران، مُؤكداً ضرورة التحلي بالصدق الفني، وعمق الإحساس، وفهم الطبيعة، والحياة، وتوخي الإتقان الموسيقي، على أنْ لا يكون نتيجة الصنعة، أو التكلّف[5].

وقد تأثر النقد العربي أيضاً بالنقد الغربي غير الرومانسي، فشاعت فيه أفكار عن الالتزام، والواقعية، في الأدب، مثلما شاعت فيه أفكارٌ عن الرمزية، والأدب

السوريالي ، واحتدم السجال بين دعاة الأدب للحياة، ودعاة الأدب للأدب. وفي بدايات النصف الثاني من القرن الماضي (العشرين) تأثر عددٌ غير قليل من النقاد العرب بموجة "النقد الجديد" أوْ ما يعرف بالنقد الموضوعي،أو التحليلي، أو التشريحي، الذي ظهر في الأدبيْن الإنجليزي والأمريكي، وتألق نجمه، بصفة خاصة، ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية [6] ، وفي هذا الفصل نودّ إلقاء الضوء على هذا التأثير لعل في ذلك ما يشجّع من يقرؤه من الباحثين لمتابعة الموضوع، واستقصائه في مصادره المختلفة، ومظانه المُتعدّدة .ولكننا قبل المضيّ في تتبّع أثر النقد الجديد في نقدنا الحديث لا بُدّ من التعريف بهذا النقد، وبجذوره، وبمبادئه، وبالقضايا لرئيسة التي أثارها نقادُهُ، وفي مقدمتهم جول سبنغارن، وكلينث بروكس Brooks وت . س . إليوتُ Eliot وآخرون عديدون.

النقد الأنجلو -أمريكي يستمدّ النقد الجديد أفكاره الأولى من مثالية كانط Kant الذي تحدث في غير موضع من كتابيه " نقد الحكم" و" نقد العقل الخالص" عن الجميل، والسامي، ملمًا بالتعريف الآتي للفن: هو تقديم جميل لشيء ما، وعليه، فإنّ الطريقة، أو الشكل، هي غايته، وجوهره، والفكرة الجمالية - تبعا لذلك- هي الصورة المتخيلة التي توحي بالكثير من الفكر دون أيّ فكرٍ معين...دون أي تصورٍ عقلي. لذا تبدو اللغة، في الشعر، عاجزة عن تحديد تلك الصورة بالدقة المطلوبة، فتكثرُ فيها تبعًا لذلك المجازات، والرموز، والأخيلة، التي تجعل من الشعر مهارة، ولعبًا بالألفاظ غايته إدخال البهجة، واللذة إلى النفس، عن طريق الذوق، وليس عن طريق التصور المفاهيميّ " العقلي" [7]

ومن المصادر التي استقى منها هذا النقد: التراث النقدي الرومانسي، ولاسيما آراء كولردج، وما يتصل منها بالوحدة العضوية للقصيدة . وقد صاغ النقاد الجُدُد من هذه الوحدة مصطلحيْن، تداولوهما: الشكل العضوي Organic form ، والشكل الميكانيكي ، وهو الذي يعتمد على تراكم أجزاء القصيدة تراكماً لا يوحّده شيءٌ سوى الإطار الخارجي[8]. وأدلى النقاد الجدد بدلو ماثيو آرنولد Arnold(1822-1888) الذي دعا في كتابه "مقالات في النقد الأدبي" إلى دراسة القصيدة دراسة داخلية، مع استبعاد الجانب الشخصي المتصل بحياة الأديب، وكذلك إقصاء ما يتصل بالعمل الأدبي من ظروفٍ تاريخية، وتجاوز فكرة الترتيب الزمني للعمل الأدبي، وموقعه، في سياق عصره ؛ فحتى يضمن الناقد الحدود الدنيا من النزاهة في الحكم على القصيدة عليه أنْ يتخذ منها موضوع تأمل، ودرْسٍ، وبحْث، متخذاً من ذوقه هو ، لا من ذوق الآخرين، ممَّن عاصروا الشاعر، أو كتبوا سيرته، وسيلة للتقويم، وأداة في التذوق[9].

وللنقد الجديد مفهومٌ خاصّ للشعر يختلف عن مفهومه لدى غيره من تيارات النقد الأدبي، فثمة شعر بالمفهوم العام الثابت ومفهوم آخر خاص يتعرض باستمرار للتغيير. وفي رأي كلينث بروكس Brooks كلّ قصيدة جيدة يقولها شاعر جديد تغير مفهومنا عن الشعر، وتضيف إليه جديدًا، ولكنّ هذا التغيير، وإن كان يحدث باستمرار، إلا أننا نكاد لا نشعر به، كالذي يسبح في النهر لا يدرك التغيير المستمر في الماء، فيحسبه ثابتا. نحن نتحدث عن الشعر بمعناه العام المطلق الذي يقوم على مجموعة من الثوابت، فلو استعرضنا قصائد لسافو، وشكسبير، وكيتس، وأودن Odin وجدنا فيها صفاتٍ مشتركة تجعلنا نقارن الشعر بعضه ببعض، ونقيّمه في ظل معايير ثابتة، ولكننا في الوقت نفسه لا

نستطيع إنكار الفرْق الكبير، وتجاهل البون الشاسع بين شعر هوميروس الملحمي، وأشعار أودن ...أو جون كيتس Keats [10].

أما وظيفة الشعر، فتنحصر في كونه شعرًا، لا شيئا آخر، وقد وهم كثيرون أن للشعر وظيفة أخرى كالتعبير عن العصر، ومعاييره، أو أنّ القصيدة أداة سياسية، أو دينية، أو أخلاقية، أو تربوية، وهذا في رأي النقد الجديد ظنٌّ غير دقيق، وضرب باطل من التفكير ، وهو السبب الوحيد لامتلاء كتب النقد، والتاريخ الأدبي، بمُصنفاتٍ وتحقيقاتٍ تقليدية عن العصر الذي خدمه العمل الأدبي، أو المذهب الفلسفي، أو الديني، أو الاجتماعي، أو الأخلاقي، ولم تظفر القصيدة نفسها في هذا النقد التقليدي سوى بمقعد اليتيم الغريب. وقد أنكر النقاد الجدد على النقد التقليدي شغفه بدراسة شخصية الأديب، والعوامل المؤثرة فيه، من زمان ومكان، وأنكروا عليه أيضًا ما يؤمن به من النسبية الذاتية، وهي أنْ يتقمص الناقد شخصية الأديب، ودراسة العمل الأدبي وهو تحت تأثير هذا التقمّص، واسترشدوا بثلاث أفكار في نقدهم هي:

1. تجنب الناقد لكل ما هو ذاتي في أثناء دراسة القصيدة .
2. الانكباب على دراسة القصيدة بما فيها من تفاصيل دقيقة تغني الشاعر والناقد.
3. تنمية الذوق باختيار الأعمال الشعرية المتميزة، وتحليلها، تمهيدا لتحقيق المعيار المطلق، والقيَم العامة في الشعر، مع التسليم بوجود الفروق الفردية اليسيرة. [11]

وقد أثار النقاد الجدُد قضايا عدّة في مقدمتها قضية وظيفة الشعر التي نوّهنا إليها . ويبدو أنّ السؤال القديم، الذي دفع بأفلاطون إلى طرد الشعراء من جمهوريته، يجد صداه لدى النقاد الجدد؛ فهل ثمة ضرورة للشعر، أم أن الحياة الإنسانية يمكن أن تسير بغيره؟ وهل في الشعر ما يغني القارئ الباحث عن المعرفة واللذة؟

بالنسبة للنقد الجديد لا معرفة في الشعر سوى تلك التي نتوصل إليها عن طريق الاندماج الكلي في دراما القصيدة اندماجًا يمكننا من استيعاب شكلها الفني. فلا وظيفة للشعر سوى أن يقدم لنا تجربة شعرية استحالت شكلاً يدعونا لإدراك عناصره: من صور، ومن حوادث، وأنماط موسيقية، ولفظية، وألوان من الصياغة المجازية، والرمزية ، وقراءة القصيدة الناجحة لا تقاس بمدى ما تقدمه لنا من أفكار، وإنما تقاس بمقدار التأثير الذي تتركه فينا، وهو تأثيرٌ قد يصل حد الاستسلام للقصيدة، والعيش في أجوائها المتوقدة .

وقد بالغ النقد الجديد في الاتكاء على الصورة باعتبار القصيدة مجموعة من الصور وليْست أفكارًا ، وإلى هذا يشير رانسوم Ransom في كتابه جَسَدُ العالم بقوله:" إن الشعر ضربٌ من المعرفة تتوسل بالصور الفنية التي تقدم للذهن المتأمل في دقائق التجربة الطبيعية بما فيها من تفصيلات". (12)

ويرى غيرُه في الشعر لغة تصويرية، مُجسِّمة، لا أقلّ، ولا أكثر ؛ فهي توفيقٌ بين لغة الحدس وتقديم الإحساسات بطريقة مُجسّدة . فالصورة الشعرية - والحال هذه- ليست حلية، أو زينة، وإنما هي جوهر الشعر الذي يقوم عليه، وتقوم عليه رؤاه، وحدوسُه. وفرق النقاد الجدد بين الصورة الحية وغيرها . فالصورة الحية هي التي تحتفظ بقدرتها على الإيحاء والتعبير على الرغم من تقلب

الزمن، وتغيّر الظروف، فإذا كانت من النوع الذي يفقد ألقه، وسحره، مع التغيير الواقع في الزمان، والمكان، فإنها شبيهة بالاستعارة الميتة التي فقدت بريقها لكثرة الاستعمال، والدوران على ألسنة المتكلمين، وأقلام الكتاب والمنشئين المتفنّنين..كذلك من الصور، في رأيهم، ما يقوم على التناسب، ومنها ما يقوم على التنافر ..

المفارقة

ويرى النقاد الجدد في الشعر لغة أدبية فنية تقوم على المفارقة اللفظية Paradoxوهي وفقاً لقاموس أكسفورد: التعبيرُ عن المعنى بنقيضه[13] كقول الشاعر إبراهيم ناجي:

ملء ضلوعي لظىً وأعجبه أنّي بهذا اللهيـب أبْتردُ

أو كقول المتنبي: " بشمسٍ مُنيرة سوداء" أو قول أبي نواس: " وداوني بالتي كانت هي الداءُ" أو قول محمود درويش: "للحقيقة وجهان والثلج أسود" وعنايتهم بالمفارقة تنبع من عنايتهم بالموقف الشعوري الذي تعبّر عنه ، وبدوره الذي يشيع في القصيدة إحْساسًا خاصًا بغرابة المألوف، مصدره تلك الدلالات، و الظلال التي توحي بها الألفاظ المتضادة، والمتنافرة، وذلك في رأيهم ما يميز لغة الشعر عن لغة العلم؛ فهو ينبغي عليه أن يخترع لغته الخاصة به، ويبنيها في أثناء قصيدته بناءً جديدًا. وقد نوّه إليوت Eliot إلى ذلك بقوله:" تظل الكلمات تتقابل، وتتنافر، مؤلفة تركيباتٍ جديدة مفاجئة في القصيدة . وهذا التغيير دائمٌ، ولا يمكن تحاشيه، وإنما يمكن توجيهه، والتحكم به فقط، فالعلم من شأنه أن يثبّت الألفاظ، وأن يوقفها عند حدود دلالاتها الخاصّة، والشعر على العكس من ذلك،

يميل إلى النقيض، فهو يعدلُ بها عن دلالاتها مُنتهكاً حدود معانيها المعجمية " (14)

وتفسير رأي إليوت يتلخّص في أنّ دلالات الألفاظ لا يمكن أن تكون تواضُعيّة، بل هي خاصة، نتيجة الظلال التي يتيحها لها البناء الخاص بلغة الشعر، فالماءُ في القصيدة كالوردة ليس هو الماء عند الكيميائي، أو الوردة لدى المهندس الزراعي. ومن ذلك يستنتج بروكس أن المفارقة اندماجُ الدلالات المتباينة في وَحْدةٍ لا يمثلها شيءٌ سوى القصيدة .

لغة الشعر

وفي سياق الكلام على لغة الشعر أبْدى النقاد الجدُد حرْصًا على توضيح الفروق بينها وبين لغة العلم، فإضافة إلى رأي إليوت السابق، وتعقيبات بروكس، ثمة إجماعٌ لديهم على أنّ لغة الشعر خاصة، ولغة الأدب، عامّة، لغة مجازية، اسْتعاريّة، تجنح غالبا إلى الغموض، لا إلى الوضوح، والى التجسيد، والحيويّة، عوضًا عن التجريد، وما نفهمه من البيت الشعري أكبر بكثير من عدد الألفاظ التي يتألف منها، مما يؤكد ثراءَ تلك الألفاظ وغناها، وذلك شيءٌ قلَّ أنْ نجده في لغة العلم، إذ كلُّ لفظة فيه رمزٌ مجرَّد يدلّ على معنى محدد، ولا يختلف في فهْم هذا المعنى اثنان. ولغة الأدب عامة تعتمد التفاعل، والإيحاءَ، مما يجعلها في أحيان معيّنة عصيّة على القولبة، خلافاً للغة العلم الذي يقوم على وضوح المعاني، ولا يقبل بتعدّد مُسْتويات المعنى، لذا يرى النقاد الجدُد أنَّ من أولويات البحث النقدي التأمل في النسيج اللغوي للقصيدة، بما يشتمل عليه من " أصوات، وأنغام، وصُوَر، ومعانٍ، وتأثير متبادل بين هذه العناصر مجتمعة" (15).

المعادل الموضوعي

لذا يخطئُ من يفرق - في نظرهم- بين الشكل والمحتوى في الشعر، وهم يؤكدون أنّ الشكل غاية الناقد من البحث، والمضمون لا صورة له، ولا وجود، إلا في الشكل الذي هو جوهرُ كلّ عَمَلٍ أدبيٍّ شعريٍّ أو نثري.

وعني النقد الجديد بمسألة المعادل الموضوعي باعتباره الجواب الشافي عن مسألة الشكل الشعري . ومفهوم المعادل الموضوعي عند إليوت هو خلق حوادث، أو أوضاع تحيل الانفعال الذي عاشه الشاعر إلى موضوع. وعندما يتلقى القارئُ القصة، أو القصيدة، فإنَّ هذه الأوضاع والحوادث التي هي أقربُ إلى الحقائق الخارجية، تمَكِنُ القارئَ من استعادة الانفعال الذي ينبغي أن ينتهي بتجربة وجدانية، حسية، يعيشها المتلقي، وبناءً على ذلك يرفضُ إليوت التعريف الذي وضعه الرومانسيون للشعر، منْ حيث أنه التدفق التلقائي للانفعال، أو الموقف الشعوري، فهو عنده تدفق غير مباشر، وألفاظ القصيدة المثقلة بالرموز، والمعاني، هي التي تترجم مبدأ اللا مباشرة الذي لا ينسحب على القصيدة كلها حسْب، بل حتى على الكلمة المفردة [16] وهذا يفسر إقبال النقاد، وانشغالهم بمسائل المجاز، والصورة، والغموض.

استقبال النقد الجديد

لقد استقبل النقاد العرب هذه الآراء في منتصف القرن الماضي (القرن العشرين) وازداد اتصالهم بها مع ظهور الشعر الحداثي نحو عام 1946 وما صحبه من سجال نقدي بين مؤيدي هذا التيار، ومعارضيه من المتعلقين بالشعر التقليدي المحافظ. فكان أول من حمل نقده الأدبي ملامحَ من هذا التأثر هو

إحسان عباس(1921-2003) في الكتاب الذي نشره عن عبد الوهاب البياتي الذي صدر سنة1954.

فمن أبرز الدلائل التي تشير إلى تأثر إحسان عباس بالنقد الجديد تركيزه الملحوظ على أن الشعر ضربٌ من الأدب يعتمد على اللغة المبتكرة، لا على اللغة المكرورة ، فالشاعر عليه - في رأيه - أن يعبّر عن ذاته بلغة ذاتية تتحد مع مشاعره، وكل ما هو خاص من الصعب أن ينقل بلغة التقرير، والوصف، وإنما يتم نقله " بتتابع الصور، والكلمات، التي تستطيع أن تومئ وتوحي" [17] للقارئ، وبذلك يلتقي مع النقاد الجدُد في تأكيدهم على تخصيص ما هو عام من جهة، وإعطاء الصورة، ومجازية الكلمة، الأولوية القصوى لدى الشاعر من جهة أخرى. أما اللجوء إلى المقارنات، فيمثل دليلا آخر على تأثره بالنقد الجديد؛ فقد دعا كلينث بروكسBrooks وغيره إلى المقارنة بغية الوصول إلى قيم، ومعايير نقدية ثابتة، وعامة، دون إنكار للفروق . فهو يقارن في كتابه "فن الشعر" بين قصيدة موت الذئب لفيني، وقصيدة "المقبرة البحرية" لبول فاليري، وقد فضل قصيدة بول فاليري على الأخرى، لما في قصيدة موت الذئب لفيني من فلسفة، ووصف، ونزوعٍ تعليميٍّ، واضح، وهو ما ترفضه مدرسة النقد الجديد، وتأباه [18]. وقد دعا إحسان عباس في كتابه هذا إلى نبْذ الصور التقليدية الجامدة، مؤكدًا أنّ الصور الشعرية الجيدة هي التي يصفها أزْرا باوْند بالقدرة على إدخال الدهشة والارتقاء بالعادي، والمألوف، إلى منزلة الشعريّ [19] وقد تمثل إحسان عباس مرارًا بآراء إزْرا باوند وت, س. إليوت Eliot الذي استحسن رأيه في أنَّ الشاعر الحقيقيّ هو الذي يتشرَّبُ ثقافة أسلافه، وأجداده، دون أن يكتفي بذلك، بل يتجاوزه بما يضيفه إليه من إضافاتٍ جديدة.[20]

وموقف إحسان عباس من استخدام الأسطورة في الشعر مشاكلٌ لموقف النقاد الجدد تمامًا، ولاسيما موقف إليوت. يقول:" فالشاعر الحقّ هو الذي يبتدع أساطيره الخاصة بما لديه من موهبة، أو الهام، أو قوّة متخيلة ، وهذه القوة ليست من قوة الشيطان، ولا من ربة الشعر، أو من السماء، ولكنها قوة صادرة من قرارة نفسه، وذلك هو مركز الأسطورة، وهو اللاشعور [21]..." وهذا الرأيُ غير بعيد عن رأي النقاد الجدد، ولاسيما نورثروب فراي Frye الذي أوضح في كتابه "تشريح النقد" Anatomy of Criticism المحتوى اللاشعوري للأسطورة في الأدب عامة، والشعر على الخصوص، وأطلق على الأبطال الأسطوريّين الذين ينبثقون في فضاء النص من شعر، ومسرح، اسم النماذج العليا Archetypes، وهو - أي إحسان عباس- يلتقي مع هذا الفريق من النقاد في تأكيده أنّ فائدة الشعر ليست مستقلة عن النص الشعريّ، بمعنى أنّ النص الشعري لا يحيلُ إلى غيْره بل يحيلُ إلى ذاته، وقراءة العمل الأدبي ممتعة إذا بنيت على أساس التأمّل في النصّ ، وتذوّقه، باعتباره موضوع القراءة، ولا يهم بعد ذلك إن كان ما في النص يطابقُ الواقع، أمْ لا يطابق.[22]

ويتضح موقفُ إحسان عباس من النقد الجديد في تبنّيه لمسألة الشكل العضوي.Organic form . ورفضه المتكرّر للشكل الآلي، ألذي يقوم على الإحساس بالفارق بين الشكل والمحتوى. يقول: " الشكل شيءٌ عضويٌّ صادرٌ عن التجربة الحدسيّة للشاعر، أو الفنان، وليس شيئاً خارجيًا يُفرضُ على العمل الأدبي فرْضًا، بل هو نابع من جوهر ذلك العمل، وليس قالبًا جاهزًا يصبّ فيه المحتوى " [23] ونجده يشير أيضًا إلى الشكل القائم على التناقض، أو المفارقة اللفظية Paradox مذكِرًا بما كان قد ذهب إليه بروكس Brooks من أنّ "

بناء أحسن القصائد هو البناءُ القائمُ على التناقض، لأن مواد القصيدة يقوم بينها التجاذب، والمقاومة، والصِّراع ، وأحْسنُ البناء ما بلغ بهذه المواد المتنافرة درَجة التوازن"[24] وقد تجلى أثر هذه الآراء في نقده التطبيقي لغير قصيدة منها قصيدة غلواء لإلياس أبو شبكة، التي ركّز فيها على الشكل العضوي[25] ، ومنها تحليله لقصائد عبد الوهاب البياتي في: " أباريق مهشمة" التي تمثل في نظر مؤرخي الأدب خطوة رائدة[26] وقد تجلى تأثيرُ النقد الجديد في دراسته هذه في دلائل عدة، أبرزُها: تركيزهُ على الصورة، والبنية المتعددة الأدوار والطوابق، واللغة الشعرية التي تعتمد الرمز، والإيحاء، والجرْس الصوتي، والابتعاد عن الوصف التقريري الذهني، والقياس على الاستخدام الإليوتي للأسطورة، وكثرة المقارنات بين طريقة البياتي وطريقة اليوت[27].

من جهة ثانية دعا جبرا إبراهيم جبرا إلى تناول النصوص في منأىً عن أي اعتبار لكاتب النص: " يجبُ تناول العمل الفني بذاته، ويجب ألا يُخلط بينه وبين صاحبه"[28] وقواعد النقد تُسْتوحى من النصّ، لا من خارجه: " فكل عمل أدبي جديد إذا كان ذا قيمة يحمل بين طياته قوانين نقده كأرض جديدة تتطلب تجديد البحث عن حيلة للكشف عن تضاريسها، وأي نقد يعتمد على مقاييس مسبقة، صادرة عن فئة ما، أو عن إيديولوجيا محدَّدة، فهو ليس نقدا"[29].

ومثلما أولى النقاد الجُدُد قضية الشكل الحد الأقصى من عنايتهم، نجد جبرا يولي البنية الفنية للعمل الأدبي قصارى جَهْده، فالشكلُ عنده ليس قالبًا يعيّن حدود الموضوع من الخارج، بل هو " الداخل والخارج معًا في ترابطٍ، وتماسكٍ "[30] وهو- أي الشكل- هو الذي يميز شاعرًا عن شاعر، وكاتبًا عن كاتبٍ، لذا

على الناقد: " أن يحفر عميقاً في الطبقات المتراكمة من العمل الأدبي لينفذ إلى جوهره من خلال الرُّموز المُتواترة، والإشارات الأسطورية، والتركيب الإيقاعي، والخطوط المُتوازية بين الظاهر والخفي، على نحو تتوالد ُفيه المعاني"[31]. وتطبيقاً لهذا المعيار نجده يتوقف في دراسة لديوان "المسرح والمرايا " للشاعر أدونيس طويلا إزاء البنية الفنية للقصيدة، وما فيها من التركيز، والإيحاء، أو الإطناب ، وتكرار اللفظ، معلقاً على الدور السلبي لتكرار بعض الكلمات التي اتكأ عليها هذا الشاعر.[32] أيْ أنّ جبرا يتفق مع النقاد الجدد في نظرتهم إلى أوْلويّة الشكل، وأنه الأساس الذي ينطلق من الناقد للحكم على العمل الأدبي، وهو الأداة التي بوساطتها يتمّ الكشف عما في داخل العمل الأدبي من آليات تؤدي إلى التفريق بين عمل أدبي وآخر.. كحسن الصياغة، والمفارقة، والتراسُل الدلالي.

وقد تعدَّدْت منابع النقد الجديد لدى جبرا، فقد تأثر بآراء بروكس حول الصورة، وبآراء نورثروب فراي حول علاقة الأدب بالأسطورة، وجعل من شعر السياب، ولا سيما قصيدة " شباك وفيقة" و"جيكور" و" الموت والنهر" وغيرها نماذج برع في تحليلها من هذه المنطلقات. ولم يُخْفِ اعتماده على النقد الجديد، ويتجلى اعترافه بهذا الأثر من خلال اقتباسه لآراء جون كرو رانسوم، وبروكس، ومكليش. ولا سيما حول وحدة العمل الأدبي، يقولُ معرفاً الوحدة العضوية: " الوحدة تعني أنْ يتلقف البيتُ من القصيدة البيتَ الآخر، ويندفع المعنى فيها كالنهر الذي يضفي على النصّ ما فيه من اتساع المعنى، والإحساس بالصدق، ففي كلّ بيت فكرة جديدة تتصل بالتي قبلها، وتسهم في تعميق الرؤية[33]. واتخاذ الوَحْدة معياراً لتمييز القصيدة الجيدة من غيرها دليلٌ واضحٌ على أنّ جبرا يقتفي أثر هذا النقد، فها هو ذا يقول معقبًا على ديوان تيريز عواد

"بيوت العنكبوت " يجبُ أنْ تستمد القصيدة وَحْدتها من الصورة الواحدة الضمنيّة فيها، ولكنَّ الشاعرة تنقذفُ مع عاطفتها المتفجِّرة كالحلم، فتأتي الصُّورُ شتيتة على الرغم من رمزها المُقنع المتواتر"[34].

يضافُ إلى ما سبق، لجوءُ جبرا كغيره من النقاد الجدد إلى المقارنات، واستخدام مصطلح المعادل الموضوعي Objective correlative الذي صاغه إليوت للدلالة على التعبير غير المباشر عن المعنى، وقد طبَّق جبرا هذا المفهوم على قصيدة" البئر المَهْجورة " ليوسف الخال، وخرج منها إلى قصيدة (المعبد الغريق) للسيّاب، وقصيدة "دار جدي" أيضًا، فالبئر المهجورة والمعبد، ودار الجد، ووفيقة، مثل بروفروك في قصيدة إليوت، جلها تعبِّرُ تعبيرًا غير مباشر بالرموز، والأساطير، والتوتر الغامض، والتوازن الداخلي، عن قلق الإنسان في هذا الكون[35] وهذا ما تنبه إليه يوسف الخال (1917 -1987) الذي انشأ مجلة شعر في بيروت مطلع العام 1957 وهو أحد النقاد الشعراء الذين تأثروا بالنقد الجديد تأثرًا كبيرًا. وتشهد على ذلك مقالاته التي نشرت في المجلة على امتداد السنوات من 1957 إلى عام 1964 ثم في السنوات التي أعيد فيها إصدار المجلة من 1967الى 1970 . ولا غرابة في أنْ يتأثر الخال بهذا النقد، فقد بدأ مشروعه التحديثي للشعر ، والنقد ، بعدد من الترجمات قدم فيها للقارئ العربي أشعار ت . س. إليوت ومنها قصيدة الرجال الجوف، وكذلك "الأرض اليباب" 1958 وجمع عددًا من القصائد الأمريكية وترجمها في كتاب سماه " ديوان الشعر الأمريكي" طغى على القصائد فيه التيار الحديث. ويعد كتابه " الحداثة في الشعر"[36] من الوثائق الأدبية المهمة التي تكشف عن الاستقبال الإيجابي لآراء النقاد الجدد. فقد ألحَّ فيه على أنّ الشعر عماده اللغة

الخلاّقة المبتكرة الحية لا اللغة التقليدية الجامدة. وفرّق بين لغة النثر ولغة الشعر تفريقا ينم عن أنه يتقبل أفكارهم بلا تحفظ، فلغة الشعر تعتمدُ على المجاز، والاستعارة ، والصورة ، والإيحاء، واللغة التقريرية التي تصفُ،أو تحلل، أو تناقشُ، تقتل الشعر قتلا، وتصنفه في تيار الشعر التقليدي، لا الحداثي.

وقد أبى يوسف الخال الفصل بين المضمون والشكل، مُؤكدًا أن الادعاء بوجود مضمون حديث لقصيدة ذات بناء، أو شكل تقليدي، ادعاءٌ باطل ، فالقصيدة شكلٌ، وتحقيق هذا الشكل هو المحتوى. فهي بناءٌ ذو معنىَ يسمح بالتضمين، وتلاقي الأضداد، والتلميح؛ فبالتضمين تكتسب القصيدة الجدة، وبتلاقي الأضداد تكتسبُ التوتر، والزخم، وترتفع عن مستوى الكلام العادي، وبالتلميح تكتسب الضبابية، والسرّية، وهما يثيران في القارئ حبَّ الاستطلاع، والشوّق، والتحدي، والمغامرة في المجهول ، وحجارة هذا البناء هي الألفاظ، إلا أنها في الشعر تومئ إلى ما وراء المعاني، وبذلك تعيشُ، وتتجدد.[37]

وهذا الرأي لا يختلف في كثير عن رأي مدرسة النقد الجديد التي ترى في لغة الشعر لغةَ قائمة على المفارقة التي عبر عنها الخال بتلاقي الأضداد، وأن القصيدة شكل أكثر من كونها محتوى، وأن هذا الشكل يقوم على البناء العضوي، لا على البناء الآلي. أما موقفه من الغموض فقد اتضح من خلال تذكيره بأن الاستخدام غير التقريري للغة هو الذي يؤدي إلى عدم الوضوح، لأن الشعر غايته التعبير غير المباشر عن الفكرة. فالشعرُ عنده " أساليب جديدة مبتكرة تتسرب عبرها إلى القارئ إيحاءاتٌ، وإشاراتٌ، تومئ إلى ما يريده. وعلى ذلك فالغموض شيء ناتج عن العمق بكلمة أخرى ، فالغنى أو الغموض يتوالدان من كثافة التجربة، والقصيدة الجيدة لا ينتهي أثرها في نفس القارئ بمجرد الانتهاء

من الاطلاع على النص المطبوع، لأنّ ما خفي فيها من معانٍ يظلُّ يواصل تاثيره فيه[38]. وموقفُ الخال من التراث الشعري يشبه ذلك الموقف الذي شرحه إليوت، واستحسنه إحسان عباس مثلما مرَّ بنا قبلاً. فعلى الشاعر المبدع أن يتشرب التراث، وأن يمنح نفسه قدرًا كافيًا من حرية التصرف بما كسبه من الموروث، وأنْ يطوّعه للتعبير عن تجربته هو لا عن تجارب الآخرين، وأنْ يبث فيه شيئا من شخصيته؛ فالحداثة عنده إبداعٌ، وتجديدٌ، من غير أنْ ينسلخ المبدع عن التراث، فهي حداثة " تظللها غمامة الموروث، فتخرج منها دعوة صارخة إلى عالم جديد، لأن الارتباط بالتراث إذا اجتمع إلى العقلية الجديدة، أدى إلى التغيير، ثم إلى الصيرورة[39].

وقد لقيتْ آراء النقاد الجدد صداها الطيب عند نقاد آخرين ، ومن هؤلاء خالدة سعيد التي أولت الشكل في القصيدة اهتمامات قصوى، خلافا للتيار النقدي السائد الذي كان يقف عند المحتوى وحده. ففي دراساتها المبكرة للقصيدة الحديثة اهتمت بالإيقاع الداخلي المتمثل بتناسب الوزن، والإيقاع النفسي مع النسيج اللغوي عن طريق التتابع، والمقابلة، وتوازن الألفاظ، وسلاسة العبارة. وعنيت أيضا بلغة الشعر، ففرّقت بينها وبين لغة العلم على نحو ما فرق النقاد الجدد، فهي لغة التعبير غير المباشر عن المعنى، ولهذه الغاية تتوسل بالرموز، والصور، والنماذج التاريخية، ليتمكن الشعر من التعبير "شعريًا" عن اللا شعر. وهذا يجعل الشكل والمضمون في رأيها وجهين لشيء واحد. وما تذكرهُ خالدة سعيد في البحث عن جذور[40] نجد أكثره متناثرًا في كتابات النقاد الجدد، ومن بينهم ستيفن سبندر في كتابه" نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر[41] . ومن المؤكد أنَّ خالدة سعيد اطلعت على أعمال النقاد الجدد، وتأثرت بها قبل أن

تتوجه إلى المدرسة الفرنسية، ومع أنّ لديها ولعًا بالنقد الإيديولوجي يتمثل في الدعوة إلى تجنب الذاتي في الشعر[42] ولا سيما لدى كل من فدوى طوقان، ونازك الملائكة، الا أنها لا تفتأ تدور في فلك الأشكال الفنية عندما تدرس شاعرًا كيوسف الخال، أو محمد الماغوط ، وهي تغالي في التفسير، والبحث عن وسائل لتفكيك الرموز في " البئر المهجورة" تارة، وفي " الدارة السوداء " تارة أخرى. والغموض الذي اكتست به القصيدتان- في رأيها - من أجمل ما اكتسى به الشعر، أي أنها تلامسُ بهذا القول مسألة مهمّة لدى النقد الجديد، وهي ضرورة أن يبتعد الشاعرُ عن التعبير المباشر.

وتركز خالدة سعيد على الصورة تركيزًا شديدًا، يبيّن لنا من خلال تتبعها للصور[43] مدى تأثرها بهذا المعلم من معالم النقد الجديد ، أما تناولها للأساطير في الشعر فيذكرُنا بالطرق التي سار عليها كلٌّ من جبرا وإحسان عباس، وما نقله الأول عن نورثروب فرايFrye وموقفه من النماذج العليا في الأدب.

ولا يخلو كتاب روز غريب "النقد الجمالي وأثره في النقد العربي"[44] من لمحات تدل على هذا الأثر؛ فهي تقتفي المنابع الأولى عند كانط Kant فتقدم لنا تعريفه للجميل والسامي، ثم توضح لنا أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أن تكون دراسة موضوعية، أي تتخذ من النص نفسه موضوعا للدراسة، بعيدًا عن العوامل الخارجية كالبيئة، والعصر، وحياة المؤلف، وأخباره. فهي في رأيها يجب أن تقوم على تأمل النص دون مبالاة بأيّ غاية للقصيدة غير أن تكون قصيدة، وهذا شيءٌ لطالما كررهُ، وأكد عليه كلينث بروكس عندما أوضح أنَّ القصيدة لا تحيل إلى شيءٍ خارجيّ . وقد ذهبت إلى شيء من هذا، فأنكرت الرأي الشائع بأنَّ الشعْر نوع من المحاكاة، وأنَّ أفضل الشعر هو الذي يقوم على محاكاة الطبيعة.

وهذه الفكرة عارية عن الصحة لأن الطبيعة التي نجدها في الشعر، أو الفن، بصفة عامة، مختلفة عن تلك التي يحيلنا إليها الكلام العادي. فقد تبدو الطبيعة في الظاهر متناقضة، ولكنها، في الشعر، تبدو - على العكس- في غاية التماسك، والانسجام، والتناسق .

ولخلدون الشمعة دراساتٌ عدة تؤكد تأثره بالنقد الجديد، على الرغم منْ أنه، في بعض دراساته، يبدو إيديولوجياً، بمعنى أنه على النقيض من النقد الجديد الذي يرفض رفضًا قاطعًا الأحكام المسبقة على الأدب، ولاسيما تلك التي تصدر عن نظريات سياسية، أو أخلاقية، أو حزبية، بيد أن مقالته المشهورة عن "المثاقفة الإليوتية" وعرْضه المطول لما تركه إليوت من أثر في الشعر العربي، وفي نقده، يؤكد تأثره باليوت على أقل تقدير[45]. وتثبت أنه اطلع على مقالة اليوت " التراث والموهبة الفردية" ومقالة له أخرى بعنوان " الشعراء الميتافيزيقيون " . وفي كتابه " الشمس والعنقاء"[46] يحدّد موقفه من النقد، فهو في رأيه فنٌ لكنه يستخدم أدوات العلم ، بيد أن هذا النقد يقع في خطيئة إذا هو حاول، على سبيل المثال، أن ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره أجزاءً ينفصل بعضها عن بعضها الآخر . وأسوأ ما في نقد الشعر الاعتماد على نثر القصيدة، فالمعادل النثري لا يساعد على إدراك الوشيجة التي تربط بين الكل والأجزاء التي يتألف منها هذا العمل.[47] ومن دلائل تأثره بالنقد الجديد، إضافة إلى توكيده على وحدة العمل الفني، تكريره القول بأنّ الشكل في القصيدة غاية في ذاته. فحتى لو افترضنا صحة ما يذهب إليه بعض النقدَة من أنه وسيلة لغاية، فكيف يمكن أن نحقق هذه الغاية إنْ كانت الوسيلة غير جيدة، أو ليست في منزلة تلك الغاية؟[48] ويبدو تأثره بالنقد الجديد أكثر وضوحًا عندما يبسط القول في

علاقة الشكل بالمضمون؛ فالشكل - في رأيه- ليس تخطيطًا هندسيّاً يُفرض على العمل الأدبي[49] إذ لو كان الأمر كذلك لجاز أن يستبدل شكل ما في عمل أدبي بآخر دون أن يتأثر العمل الأدبي من هذا التغيير. ففي رأي بروكس يستحيل إبدال شكل فني بآخر، مع المحافظة على طبيعة العمل الأدبي دون تعديل، أو تحوير، أو تغيير. وهذا الرأيُ كان قد أوْضحه في كتابه " الآنية محكمة الصنع" وهو ما يردِّده الشمعة هنا من غير تحريف.[50]

وعلى الرغم من أنّ إلياس خوري لا يفتأ يردد في نقده الأدبي مصطلحات تنمّ على تأثره بالنقد الإيديولوجي، وهو شيءٌ يرفضه النقد الجديد، ويأباه، إلا أنه اختلف عن سواه من النقاد بالتركيز الشديد على مسألة الشكل، ولاسيما في القصيدة ، فعندما ننظر في دراسته لقصيدة " أنشودة المطر"، للسياب، نجده يبدأ بالحديث عن الإيقاع، والنسيج الموسيقي الجديد، واللازمة ، ويتطرَّق في شيءٍ من الإسْهاب للرموز، وما امتازت به من شفافية أضفت على الشكل الشعري طابع التعبير غير المباشر عن المعْنى. والتفت في تحليله إلى الصورة التي أعلى من شأنها النقادُ الجدُد كثيرًا ، كذلك توقف عند الرمز الأسطوري في القصيدة، مُؤكدًا أنها – أي القصيدة- تسير في تداعيات، ومسارات شعائرية، وطقوسيّة، ولا سيما أنّ المرأة التي يخاطبها المتكلم في القصيدة توصفُ بعناصر الطبيعة التي تتحرك فيها، أو حوْلها، والمطر المنهمر هو الذي يمثل المعادل الموضوعي الذي يحوّلُ القصيدة من بناء يرتكز على انفعال الشاعر إلى بناء يعبّرُ عن انفعال آخر ذي طابع رمزيّ جماعيّ. وقد رأى ما ارتآه النقاد الجدد من حيث ضرورة الكشف عن معاني الرموز بوساطة القراءة المنجزة التي تتعمد التأويل ، فالجوع، في قصيدة السياب، يتجاوز مدلوله اللفظي المعروف، ليغدو في

القصيدة تعبيرًا صارخاً عن الاستغلال الطبقي بأسلوب بعيد عن التصريح، قريب من التلميح، مقابل الوجه الآخر للحياة التي رمز لها السَّيّابُ بمفردة الخصب.[51]

وفي الذاكرة المفقودة يبالغ في الحديث عن اللغة الجديدة التي يستخدمها سعدي يوسف في شعره، يقول، واصفا تلك اللغة: " فاللغة في شعره تقيم علاقات جديدة، وتتحرّر الكلمة من كثير من مُسْبقاتها، وتصْبح جزءًا من السياق، لا يمكن فهمها بذاتها، فالكلمة - بمعنى آخر- إيحاء بمعان محتملة، والسياق - وحده - هو الذي يحدّد العناصر التي يجب تغليبها على هذا الاحتمال، أو ذاك. ونراه يركز تركيزًا كثيرًا على ثراء اللغة في الشعر، وبُعْدها عن الدلالات المحدّدة، ملتقيًا في ذلك مع خالدة سعيد في إلحاحها على العبارة الشعرية التي تقرأ على غير وجه من الوجوه، فتفسر لذلك تفسيراتٍ عدة . وعلى ذلك يكون القارئُ الجيد هو الذي يستطيع سبر غور القصيدة منتجًا ما فيها من دلالاتٍ ومعانٍ.[52]

وثمة نقطة أخرى يلتقي فيها بالنقاد الجدد، وهي رفضُه القاطع لأي كلمة حول التفريق بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي، لأنهما- في رأيه- متكاملان، وكل منهما يستدعي الآخر، ويتطلب وجوده . وفي تركيزه على النص في دراسته لرائعة محمود درويش " سرحان يشرب القهوة في الكفتيريا " نجده يلتقي بالنقاد الجدد في التوكيد على أن المنطلق الصحيح في الدراسة النقدية التحليلية هو النص وليس التأريخ لمسيرة الشاعر أو حياته ؛ فالانطلاق من النص هو وحده الذي يُمكنُنا من رسم ملامح التجربة الشعرية الحقيقية[53]. وهو في هذا إنما يردد ما سبق أن وَكّد عليه بروكس، وتبناه، في تحليل العمل الأدبي. مُذكرًا أيضا بما دعا إليه ماثيو آرنولد Arnold من حيث ضرورة التركيز على النص،

واستبعاد النسبية النقدية في الذوق، وإقصاء الجانب الشخصي، ومما يؤكد تأثر إلياس خوري بالنقد الجديد مباشرة، أو عن طريق غير مباشر، اقتباسه لمبدأ تعدد الأصوات في الشعر، ولعلَّ من يقرأ تحليله لقصيدة درويش المذكورة يَسْتنتج أنه اطلع على مقالة إليوت " أصوات الشعر الثلاثة" Three Voices of Poetry التي كان لها أثر عميق في النقد الغربي الحديث.

النقد الجديد في مصر

وفي مصر يُعد سيد قطب، الذي لا يُصنّف في النقاد المحترفين، على الرغم من أنّ له كتبًا فيها شيءٌ من النقد التطبيقي، والنظري، من طلائع المتأثرين بالنقد الجديد الأمريكي. ففي كتبه نجد هذا الأثر واضحًا، لا سيّما " مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر" 1932 وكتابه " كتبٌ وشخصيات" وكتاب" النقد الأدبي أصوله ومناهجه"[54] وأوفرها حظا من النقد التطبيقي، وأكثرها تمثيلا لتأثره بالنقد الجديد، الكتاب الأول؛ ففيه يؤكد خطأ المفهوم القائل " بضرورة أنْ يكون الشاعر صورة عن عصره " [55] إذ هو، في رأيه، لا يكفي أن يعطي صورة لعصره، وإنما ينبغي له أن يكون صورة غير مباشرة للشعر في العصور التي سبقت عصره أيضًا، على نحو ما يؤكد إليوت من حيث أن الشاعر الكبير هو الذي يسمعنا أصوات أسلافه من الشعراء، في الوقت الذي لا يفتأ فيه يسمعنا صوته الخاص. وفي تعريفه للشعر يؤكد دور الصور الموحية في التعبير عن التجربة الشعرية المتميزة:" ليست غاية العمل الأدبي إعطاء حقائق عقلية، أو قضايا فلسفية؛ فهذه لا مكان لها في الشعر، والعبرة بمدى الانفعال الوجداني بها، وبامتزاجها بالشعور، امتزاجا يدخلها في صميم التجربة الشعورية ، فتثير في نفوسنا انفعالا مستمدًا من الانفعال الذي صاحبها في نفس قائلها. "[56] وهذا

الرأي مشاكلٌ لرأي إليوت في المعادل الموضوعي. وقد ذكرنا من قبلُ أنه يرى في المعادل الموضوعي شيئاً يشعرُنا بانفعال مشابه للانفعال الذي عاشه الشاعر، أو عاناهُ، عندما كتب القصيدة [57]. وقد تطرَّق سيد قطب للألفاظ، وظلالها الموحية، ورأى في الشعر الحقيقي شعرًا تصعُب ترجمته، لأنه بالترجمة يفقد كثيرًا من قيمته، وخصائصه، بنقله من لغة إلى أخرى.[58]

وقد علق على المناهج النقدية، والمذاهب الأدبية السائدة، ورأى فيها ما رآه غيره من حيث إنها أفرطتْ في إهمال العمل الأدبي لصالح القضايا الأخرى: من مجتمع، وأخلاق ، أو أنها أفرطت في الحديث عن المؤلف، وحياته، وأخباره، ونفسيَّته الانبساطية، أو الانطوائية المعقدة. ودعا مثلما دعا النقاد الجدد إلى تناول الأدب بعيداً عن العوامل التاريخية، أو الاجتماعية، أو النسبيّة الذاتية، حرصًا على ألا يفقد الأدب أهميته، وتأثيره. وأنكر قطب وجود المثل الأعلى في الشعر، وفقاً لهذا العصر، أو ذاك، ففي رأيه يجبُ إقصاءُ معايير العصر لأنها معاييرُ خارجيّة، والنظر في تقويم الشعر ينبغي أنْ يقوم على الأسلوب، واللغة، والتشبيهات، وغير ذلك من القيم الخلقية، والجماليّة؛ فقصيدة ابن خفاجة في "الجبل" قصيدة رائعة، بصرف النظر عن اختلاف الزمان، والمكان[59]. ولا يميلُ سيّد قطب إلى النقد التأثُّريّ الذي يعتمد الذوق وَحْدَه، وإنما يراعي أنْ تكون الأحكامُ النقدية مستندة إلى تعليلاتٍ، وقرائن منتزعة من داخل النصّ الشعري .

أما رشاد رشدي، فيعرّف الأدب في كتاب له بعنوان " ما هو الأدب" تعريفاً يؤكد فيه أنه ضربٌ من المعادل الموضوعي [60] يقومُ على التعبير غير المباشر عن الفكرة، فكلما ازدادت قدرة الكاتب على تجنب المباشرة في التعبير

ازدادت بلاغته قوّة[61]. ونجده ينقل عن إليوت نقلا شبه حرفي عندما ينفي أن يكون العمل الأدبي تعبيرًا عن الانفعال العاطفي، لأنّه- في رأيه - هروبٌ من ذلك الانفعال، وهو تحرر من الشخصية، وليس تعبيرًا عنها " [62] وهذا- بطبيعة الحال - رأيُ إليوت، وقد ذكرناه قبلا.... إلا أنّ رشاد رشدي يضيف ما يوضّحُ هذا الرأي، قائلا :" عندما نقرأ القصيدة المعبرة عن الحزن، أو الألم، لا نحسُّ بهذين الإحساسيْن، وإنما نشعر بالمتعة، واللذة، التي تتحقق من قراءتنا لها، وهذا دليلٌ على أنَّ القصيدة تعبر عن كونها قصيدةً، بصرف النظر عن العواطف، أو المشاعر الكامنة في أعماق الشاعر، عندما انبثقت من لا شعوره "[63].

وقد أولى رشاد رشدي مسألة الصلة بين الشكل والمضمون جُلّ اهتمامه، وعنايته؛ فالشكل والفحوى لديه وحدة متكاملة لا يمكن أنْ تجزّأ. فالقصّة، أو الرواية، مثلا، حين نحاول حكايتها من جديد، أو تلخيصها، تتخلى عن كونها قصة، أو رواية، مما يعني أنَّ الشكل الذي التبس به المحتوى، عندما تنفصل عنه، يصبح هذا المحتوى شيئاً آخر لا علاقة له بالعمل الأدبي الذي كان[64]. وأضعفُ أشكال النقد الشعري ذلك الذي يعتمد على نثر القصيدة، لأن المعنى لا يمكن تأديته عن طريق تحويل المنظوم في القصيدة إلى منثور[65]. والأمْران سيّان، سواءٌ بالنسبة للشكل، أو المضمون، فلا يُمْكن للشكل أن يكون ذا قيمة، أو أنْ يُتصوّر خاويًا من المعنى. وفي النقد الحديث يعد العمل الأدبي كياناً حيًا، وأيُّ تفريق بين الشكل والمحتوى لا يختلف قطعًا عن التفريق بين روح الكائن الحيّ، وجَسَده. والنتيجة، بالطبع واحدة، وهي فقدان الحياة[66]. وفي هذه المسألة، بالذات، نجد رشاد رشدي يردّد قول بروكس Brooks الذي

سبق ذكرُهُ في مستهل هذا البحث " العمل الأدبيُّ لا يستمد قيمته من موضوعه حسبُ، بلْ من تفاعل الكاتب المستمرّ مع الحياة، تفاعلا يمتزج فيه الشكل بالمضمون في وَحْدة عضوية مهمَّتها خلقُ إحساسٍ مُعين. " [67] وعلى طريقة بروكس، يسخر رشدي من أولئك الذين يقرؤون الشعر، باحثينَ فيه عن رسائل أخلاقية، أو دينية، أو فلسفية، أو سياسية، أو اجتماعية[68]؛ فهذا - في رأيه- خطأ ناتجٌ عن خطأ سابق، وهو التسليم بأن الشكل والمضمون في القصيدة، أو في القصة، أو في الرواية، شيئان منفصلان، يستقلُّ أحدهما عن الآخر، أو يُوظفُ أحدُهُما في خدمة الآخر، وذلك عنده ضرْبٌ باطلٌ من الظّن[69].

ومثلما تطرَّق إحسان عباس، ويوسف الخال، إلى دور المفارقة في لغة الشعر، كرر رشاد رشدي الإشارة إلى رأي بروكس هذا، وعده رأيا صائبًا سديدًا ينبغي أن يتنبه إليه نقاد الأدب عامة، ونقاد الشعر على وجه الخصوص؛ فلا مناص من الإقرار بأنّ لغة الأدب تقوم على المفارقة، وتلاقي الأضداد.[70] وتكرَّرْت آراءُ رشاد رشدي هذه حول وحدة العمل الأدبي، والمعادل الموضوعي، واختلاف لغة العلم عن لغة الأدب في كثير من دراساته التطبيقية في القصة، والرواية، والمسرحية. ففي تعليقاته على رواية توفيق الحكيم " بنك القلق" يصف شخصية ميرفت بقوله:" هي في اعتقادي المعادل الموضوعي لناطحة السحاب الآدمية التي يعرض لها الحكيم في روايته"[71]. ونراه يُعزو تأخر المسرح المصري إلى النظرة السائدة حول التفريق بين الشكل والمضمون في العمل المسرحي، فقد حال هذا المفهوم الخاطئ دون تطور المسرح، إذ من الصعب إيجاد عمل مسرحي نابض بالحياة ما دام الكاتب يخترع موضوعه أولا، ثم يبحث له بعد

ذلك عن الشكل الفني المناسب، فخيال الكاتب يعمل في مثل هذه الحال بمعزل عن وجدانه وفكره[72]. وهذا ما تنبّه له توفيق الحكيم في مسرحية " يا طالع الشجرة" التي تنبع أهميتها، وقيمتها، من التفاعل الحميم بين الشكل والفحوى، ومن المواءمة التي حقّقها بين الشّطرَيْن، مما أدى إلى ما يسميه الناقد الحتميّة الفنية، التي تعني - في رأيه- شدّة التلاحم بين الشكل والمحتوى، بحيث لا يستطيع القارئ، أو المتفرّج، أنْ يفرّق بينهما، ولو لأغراض الدراسة، والبحث[73].

وفي تعليقاته الأخرى على المسرحية نجده يستخدم تعبير "المفارقة"، يقول : " وهي مفارقة تقوم على الإخصاب الذي هو نقيضُ العُقم"[74] وكرر هذا التعبير في تناوله المفصّل لمسرحيات أنطون تشيكوف(1860-1904) Chekhov " فالمفارقة الفنية هي الاختلاف والتشابه معًا .. الاختلاف الذي يتضمّن التشابه، والتشابه الذي يتضمن الاختلاف؛ فهي مفارقةٌ تقوم على أساس التضاد، وليس على وجود الخيْر إلى جانب الشر مثلا، أو السواد إلى جانب البياض، أو الظلام إلى جانب النور، فهذه مفارقاتٌ نجدها في الحياة، ولا شأنَ لها في لغة الأدب. " [75] وقد هاجم رشاد رشدي مذاهب النقد الأخرى التي سبقت "النقد الجديد" هجومًا يُذكرنا بهجوم رانسوم في مقدمة كتابه The New Criticism فمذاهبُ النقد أساءت، برأيه، للأدب أكثر مما أفادت، عندما أفرطت في تناوله تناولا يعتمد على مفاهيم مسبقة، ومعايير جامدة، مستخرجة من خارج الأدب. "[76] فالنقد التاريخيُّ – مثلا- يحدثك عن الحوادث، والاجتماعي يحدثك عن المجتمع، وتركيبه، ومشكلاته، والنقد النفسي يحدثك عن المؤلف، وما تعرّض له في طفولته من صدمات، وكوابيس، تركت لديه رغباتٍ دفينة مكبوتة في اللاوعي، وهكذا شغلتْ هذه المذاهبُ، والتيارات النقدية، بكل شيءٍ عدا

العمل الأدبي. وتهجَّم كذلك على التيارات النقدية التي تحاولُ أن تجعل من النقد الأدبي علمًا كسائر العلوم ، مُؤكّدًا أنّ العلم الوضعيَّ يقوم على تفتيت المعلوم، وتحليله، ودراسته مجزّأً ، أما النقد، فينبغي أنْ يصب اهتمامه كلّه على العمل الأدبي باعتباره كياناً لا يمكن تجزئته، وتفتيته إلى كيانات[77].والأدب يعتمد على الرموز، والأساطير، وهذا شيء يتنافى مع العلم الذي يبحث عن الحقائق ، فكيف نتصور علمًا يقوم على الحقائق يتخذ مقياسًا ومعْيارًا للحكم على شيء هاجسه تجنب الحقائق ؟[78]. فالحدثُ، في الرواية مثلا ، يتخذ صفة رمزية، في حين أنه في التاريخ يمثل واقعة حقيقية يجب التأكد من حدوثها ، لذا كانت الرواية التاريخية، وإن وصفت بكونها تاريخية - هي في الوقت نفسه - لا تاريخية . وقد وصف رشاد رشدي "النقد الجديد" بالنقد الموضوعي، لأنه يتخذ من العمل الأدبي موضوعًا للدَّرس، بصرف النظر عن المؤلف، وعصره، وبيئته، وانتمائه الاجتماعي، والطبقي. وقد جرّ عليه هذا الموقف من الأدب الكثير من الإشكالات، منها: اتهامه بالترويج لنظرية عزل الأديب عن محيطه الاجتماعي، ومع ذلك لم يحدْ عن آرائه، ولم تثنهِ المساجلات التي تعرّض لها عن موقفه الداعم للنقد الجديد المتبني بلا تحفظ أكثر أطروحاته، فجاء كتابه " نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن "[79] ليؤكد من جديد مواقفه تلك، سواءٌ منها ما يتصل بالشكل، أو بلغة المفارقة، أو اللغة الأدبية، والبناء الدرامي من خلال دراساته التطبيقية لمسرح تشيكوف، ومواقفه من نظرية الدراما عند أفلاطون، وأرسطو، وسواهما من مُنظرّي الأدب

ويشبه عز الدين إسماعيل كلا من إحسان عبّاس وجبرا إبراهيم جبرا في كثرة اعتماده على النقد الجديد، ورؤاه للعمل الفنّي، شعراً ونثراَ . وكتابه الشعر

العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية يشهد على هذا . وأكثر من ذلك كتابه الأسس الجمالية في النقد العربي، فهو ، مع تردده أحيانا بين النقد الإيديولوجي " الشعر في إطار العصر الثوري " والنقد التحليلي في " التفسير النفسي للأدب" ، نجده يولي عناصر الشكل من نسيج لفظي، وإيقاع موسيقي، وصور شعرية مبتكرة، إلى رموز ذات دلالات، وإيماءات بعيدة، يكشف عنها النصّ، إلى تعدد الأصوات الداخلية في القصيدة. أما تنوع الجملة الشعرية بين القصيرة والمنبسطة الممتدة، فهو - في رأيه- نظامُ داخلي كثير التأثير في النفس[80].

ولقد تحدث عز الدين إسماعيل، في أثناء كلامه على لغة الشعر، عن المفارقة فيه، وصلتها بظاهرة الغموض؛ فهو يعدها ظاهرة إيجابية، بمقتضاها تغدو الكلمة تعبيرًا عن أشياء متباينة إلى حد التناقض، ولهذه الصفة التي تنطبع بها الكلمة في القصيدة أثرُ السحر في نفس المتلقّي، نظرًا لاتحاد المؤثرات فيها، وذلك شيء لا يمكن أن يتحقق في النثر مثلاً[81]. وفي كلامه على الفن الدرامي نجده يتذكر المفارقة دون أنْ يُحدد أي نوع منها يعني؛ فهل هي مفارقة التهكم، أم مفارقة الموقف، أم ما يعرف بالمفارقة الدرامية Dramatic irony ؟ وأما في الشعر، فالواضح أنه يعني دائما المفارقة اللفظية التي تقوم على التعبير عن المعنى بنقيضه. وتشهد على ذلك كلماته التي تحدد الغاية من وجود مقاطع متضاربة المعنى في القصيدة الواحدة: " قد نصادف في القصيدة الواحدة مشاهد منفصلة بعضها عن بعض، ويكاد كل مشهد منها يقوم بذاته، لكننا ما نلبث حتى ندرك إدراكا مبهمًا أنّ شيئاً ما يصادفنا في كل مشهد، وكأنّه يتخذ في كلّ مرة قناعاً جديداً، حتى إذا ما انتهت القصيدة، أدركنا أن هاتيك المشاهد لم تكن إلا أقنعة، أو مظاهر

متباينة لحقيقة واحدة[82]" . وهذا أكثرُ تأثيرًا في القارئ لأنه " يثير لديه الإحساس بالدهشة عن طريق الارتباط غير المتوقّع الذي يخطف الأبصار متضمّناً شيئا من الإثارة " [83] وهنا يلتقي عز الدين إسماعيل بالنقاد الجدد الذين يرون في المفارقة وسيلة لفظية غير معتادة تجعل الشيء المألوف يبدو غريباً، مختلفاً، عن السائد والشائع، وذلك شيء قدّره الرومانسيون من قبلُ، عندما قرروا أن مفارقات وردزورث Wordsworth تكسو الأشياء العادية سحر الطرافة، والجدّة، ممّا يؤدي إلى إيقاد الذهن .

وإذا كان رانسوم يرى في الشعر ضربًا من المعرفة التي تتوسّل بالصورة التي تقدم للذهن دقائق التجربة الطبيعية بما فيها من تفصيلات[84] ، فإنّ رأي عز الدين إسماعيل في القصيدة العربية الجديدة لا يختلف كثيراً عن هذا الرأي: " إن القصيدة في أبسط صورها لا تعدو أن تكون ألفاظًا رتبت بحيث تؤلف صوراً، وتلك الصور هي التي تنقل إلينا الشعور أو الفكرة "[85]والشعرُ، بصفة خاصّة، لا محيد له عن الصور والألوان، والإيحاءات والظلال ، وذلك كله هو الذي يمتع القارئ.[86] والصور الشعرية لديه كما هي لدى النقاد الجدد نوعان: صورٌ خصبة، وربما كانتْ الكلمة هذه بديلا منه لكلمة "حيّة" عند النقاد الجدد ، وصورٌ عقيمٌ - وهذه أيضا تقابل كلمة ميتة، أو جامدة . وتعريفه للصورة العقيم يوضح تمامًا أنه يغرف من بحر أولئك النقاد ، فقد ذكر في هذا المقام أن الصورة العقيم هي التي تنمُّ عن ذكاء، لكنّها لا تحدث في السياق أي صدىً، خلافاً للصورة الأخرى. وهو يقترب من النقد الجديد اقترابًا أكبر إذ يقول : الصورة في الشعر العربي الحديث صورة تختلف عن نظيرتها في الشعر التقليدي ؛ فهي حيويةُ، وتلك الصفة نابعة من كونها تنقل مشهداً حيّاً، وتلخص خبرة، وتجربة

إنسانية جديدة[87] وهذا النّوْعُ من الصور الحيوية " هو هدفُ الشعر الحديث ، ووجوده في القصيدة يجعلها سهْلة التذكر، ممتعة ، وهي التي تجعل منه فناً، أو على أقل تقدير، شيئا له طابع الفنّ "[88] . ولا ريب في أنه اطلع على آراء النقاد الجدد في الصورة، فهو يستبدل كلمة مشوهة بكلمة مهشّمة التي استخدموها في وصف بعض الصور، إن لم تكن متسقة الأجزاء، ولا تراعي مبدأ الاتساق، والتناسب . وقد أراد هنا بالصورة المشوّهة تلك التي يعمد الشاعر فيها إلى المسِّ بعناصر الواقع ليجعلها تبدو ناقصة، أو زائفة، على نحو متعمّدٍ، ومعيّن[89].

ويلتقي عز الدين إسماعيل بالنقاد الجدد في شيء آخر، وهو ترجيح الخاص على العام في الشعر، فالمعروف أنّ كلينيث بروكس رأى في التعبير عن التجربة من خلال الإحساس الخاص أجدى وأنفع من التعبير عنها من خلال الإحساس العام، فالتعميم في المشاعر والأحاسيس يحول بين القارئ وبين التمتع بالقصيدة. وهذا تقريبًا ما يراه عز الدين إسماعيل، إذ يؤكد " كنا نتصور أن الفن الخالد هو ذلك الفن الذي استطاع الفنان فيه أن يخرج من إطار المرحلة الحضارية التي عاشها إلى إطار المعاناة الإنسانية التي لا تتقيد ببيئة أو بزمان، والواقع أننا مخطئون "[90].

وتطرَّق أيضاً إلى مسألة الوحدة في العمل الأدبي، ولا سيّما في القصيدة، فناقد الشعر من الخطأ أن يختار جزءاً من القصيدة، ويحاول الحكم عليها من خلال هذا الجزء، وإنما عليه أن يستقبل القصيدة تامّةً، فإمّا أنْ يقبل عليها كلها وإما أن يرفضها جملةً .[91] وزيادة على ذلك نجده يقتبس من كولردج، الذي أفاد منه النقد الجديد، مفهومه لبنية القصيدة الحية[92]. فهو في كتابه " روح العصر " يؤكد ضرورة النظر إلى العمل الفني من حيث أن الشكل فيه يؤدي إلى

مضمون ومعنى، فالقصيدة الحديثة قامت، باعتقاده، على تجنب المعنى المستخلص بعيدًا عنْ الشكل، أو الصورة [93] . وفي تفريقه بين لغة العلم ولغة الشعر نجده يردّد بلا تحفظ أقوال النقاد الجدد ولا سيما بروكس، وإليوت. فلغة الشعر عنده تختلف عن لغة العلم والفلسفة في أنها لا تسعى سعيها لتوصيل الهدف مباشرةً، بلْ تحاول أنْ تفعل هذا عبْر عدد من الطرق التي يمثل المجاز، والرمز، والصورة، والاستعارة، بعْضًا منها، لا كلها. ولعله في بعض النقد الذي كتبه أفاد إفادة مباشرة من إليوت، ومن كلامه على المعادل الموضوعي. ففي رأيه لا بدّ " من الحركة التي تنتقل بنا من موقف إلى آخر مقابل، ومن عاطفة إلى عاطفة، ومن شعور إلى شعور مقابلين، أو من فكرة إلى وجه آخر من الفكرة، وعن طريق هذه الحركة يقف القارئُ على معنىً يثيرُ فيه معنىً آخر "[94] . وفي كتاب له آخر، سبق أن نوّهنا إليه، وهو كتابُ الأسس الجمالية، نجده يقتبس بوضوح من ألين تيت Taite، إذ يقول ما يلي:" إن الأفكار التي تظهر، أو يوحي بها نصُّ القصيدة، ليستْ هي الشيء الوحيد، والرئيس، في الكلام[95]، لكنّها وسائل تشترك معًا في إثارة التوتر، أو الحدّة، وأن تبعث فينا عالماً، أوْ حالة من الانسجام"، ولا ريب في أنّ كلمة التوتر التي استعملها إسماعيل في الاقتباس ممّا استوحاه من حديث ألين تيت عن المعادل الموضوعي، وتأكيده أنّ قوة القصيدة كامنة في توترها، وهذا ما نبه عليه عز الدين إسماعيل بقوله:" إنّ التناقضات، وإن كانت سلبية في ذاتها؛ إلا أنّ تبادل الحركة فيما بينها يخلق الشيء الموجب"[96].

ولشكري عيّاد مؤلفاتٌ عدّة من أبرزها كتابه " البطل في الأدب والأساطير" و" تجارب في الأدب والنقد" و" القصة القصيرة في مصر" و"

الأدب في عالم متغير" وكذلك كتاب " دائرة الإبداع- مقدّمةٌ في أصول النّقد" وله أيضاً " مبادئ علم الأسلوب" و" مدخل إلى علم الأسلوب " فضلاً عن كتاب في العروض سمّاه " موسيقى الشعر العربي [97]" ومن عناوين كتبه يتضح حرصه على المزاوجة بين القديم والحديث. وانتماؤه إلى مدرسة الأمناء، أي تلاميذ أمين الخولي، الذي أنشأ مدرسة أدبية رسالتها الفنّ من أجل الحياة، غير أنّ ارتباطه بالخولي وتلاميذه لم يحلْ بينه وبين الالتقاء، والتأثر، بتيارات أخرى عربيّة، أو غربية وافدة[98].

فقد لوحظ عليه اقتباسه لمفاهيم فرويديّة، وأخرى من كارل يونغ في كتابه البطل في الأدب والأساطير، وهو يلتقي بالنقاد الجدد، ولا سيما نورثروب فراي Frye في نظريته حول النماذج العليا في الأدب . وفي كتابه "دائرة الإبداع" يعرض عرضًا مباشرًا للنقد الجديد، ويصفه بأنه نقد كلاسيكي في جوهره، ويرى في دعوة النقّاد الجدد لدراسة العمل الأدبي في معزلٍ عن العوامل المؤثرة من زمانٍ ومكانٍ مع استبعاد العنصر الشخصي[99] دعوةً تقرّبهم من النقد الكلاسيكي الذي يهتم ببنية النص والعناية بتحليل النصوص أكثر من عنايتهم بصياغة نظريّات جديدة .ولكنّه في الوقت نفسه لا ينكر ما لدى النقاد الجدد من مفاهيم نظرية جديدة انفردوا بها عن غيرهم من النقاد المعاصرين أو السابقين؛ ومن ذلك مثلاً نظرية المعادل الموضوعي عند إليوت ، والمفارقة عند كلينيث بروكس. وهاتان النظريتان في رأيه " لا تنحصران في وصف ما عليه الشعر بل تقرران ما به يكون الشعر شعراً، أي أنهما - بعبارةٍ أبسط- تقدّمان لمن يقبل بهما معيارا للحكم بجودة الشعر أو رداءته ، ولا شكّ في أن القارئ العربي قد شعر بهذا الاتجاه لدى أشياع النقد الجديد وأتباعه من العرب "[100].

والنقد الجديد،في رأيه، يسير على خطى النقد الرومانسي، فهو لم يدعُ إلى هدم الأصول التي قام عليها ذلك النقد، وفي مقدمة هاتيك الأصول الإعلاء من شأن الخيال الخلاّق، ومبدأ الوحدة في النص لشعري، وتفضيل الشكل العضوي على الشكل الآلي[101] وينوّه إلى مصطلحات نقدية جديدة اشتقها هذا النفر من النّقدة، مثل التوتّر والتوازن . أما موقفه من علاقة الشكل بالمضمون فيوضّح أنه لا يختلف في هذه النقطة بالذات عن النقاد الجدد . فقسم من القيم التي يحتكم إليها في تفضيل عمل أدبي على سائر الأعمال راجعٌ الى الشكل من مماثلة ومقابلة وتكرارٍ يعدّه جون مدلتون أصل الإيقاع ، في حين يعدّه أزرا باوند السبب الذي أدى إلى شيوع الشعر الغنائي؛ فلولا أن الشاعر القديم أراد أن يغني قصيدة طويلة لما اكتشف قواعد التناظر التي أدت إلى ظهور الإيقاع والوزن[102] ولذا فإنّ النظر إلى العمل الأدبي من زوايا عدة لا يعني التقليل من أهمية الشكل الذي هو الضمانة الوحيدة لأدبية الأدب ؛ ولهذا كان الكشف عن هذه الطبيعة " الأدبية" لا يمكن أن تتم إلا في معزلٍ عن العوامل الخارجية كالمؤثرات الاجتماعية أو الشخصية[103]. ويحتج شكري عيّاد بالإحالة إلى مقالة كارل ومزات Wimsatt وَهْمُ المغالطة القصدية للتأكيد على أن مقاصد المؤلف من حيث المضمون الذي يعبر عنه النص ليست مقياساً للحكم عليه بالجودة، أو الرداءة ، فقد يقرأ عددٌ من الأشخاص عملا شعريًا واحدًا يفهمه كل منهم فهمًا مختلفًا عن الآخرين، وهذا لا ينتقص من سلامة الموقف لدى كل منهم حول النص، لأنّ العمل بطبيعته عملٌ مجازيٌ يحتمل تفسيراتٍ عدة، وتأويلاتٍ كثيرةً. وهذا ما اعتمده البنيويون والتفكيكيّون عندما أعلنوا موت المؤلّف[104].

ويكرر شكري عيّاد الإشارة إلى الصورة، والرمز، والمعادل الموضوعي، عوضًا عن الفكرة، وهذا لا يعني إلا انه متأثرٌ بالنقد الجديد تأثرًا جليّاً لا يخلو من وضوح؛ ولا غرابة في هذا لأن النقد الجديد كان قد ردّ الاعتبار للنص الأدبي بعد أن كان النقاد قد تركوه إلى الانشغال بحياة المؤلف، وظروف البيئة، والعصر، وحوادث التاريخ، والكشف عما خفي من سيرة المبدع، علاوةً على ذلك نجده يفرّق بين لغة الشعر، والعلم، على أساس أنّ لغة الشعر لغةٌ خاصّةٌ مختلفة اختلافا كبيرًا عن اللغة التي تستعمل في الكلام اليومي؛ فالكلمة في السياق الشعري تتحوّل عن معناها المألوف مثلما تتحوّل المواد في المعمل الكيماوي، ووسيلتها إلى ذلك الصورة والموسيقى" حيث الكلمات تتحرر من معانيها المألوفة وتكتسب فاعلية الموسيقى المجرَّدة التي تصعُب ترجمتها إلى كلامٍ عاديٍّ[105].

وهذا الرأيُ غير بعيد من الكلام الذي يؤكد فيه ديفد ديتشس على أن القصيدة عمل تتآزر أجزاؤه ويفسّرأحدها الآخر ، وتنسجم كل منها بحيث تحقق الوحدة واللذة؛ فالشعر يحوّل كل الأشياء إلى حبّ[106].

أما لويس عوض(1919 _1990) فعرف بكثرة اطلاعه على الأدب الغربي، وبغزارة ترجماته التي طغت على مؤلفاته من حيث الكمّ والنوع . ولا غرابة في هذا ، فالرجل الذي ولد في قرية (شارونه) بمديرية المنيا في يناير1919 حصل على درجة الماجستير في الأدب الإنجليزي عام 1940وكان موضوع رسالته " أسس البلاغة في الشعر الإنجليزي والفرنسي". وعمل فور عودته من لندن في جامعة القاهرة حتى أيلول عام 1954عندما فصل من تلك الجامعة مع خمسين أستاذاً من المطالبين بالديمقراطية . وشارك في المدة من 1946 إلى

1947 في تحرير مجلة الكاتب المصري التي ترأس تحريرها طه حسين .وفي العام1947 أصدر ديوانه " بلوتلاند وقصائد أخرى " وهو من شعر العامية المصرية .وقد استأنف الدراسة في جامعة برنستون فحصل على الدكتوراه وكان موضوع الرسالة " أسطورة بروميثيوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي" .

إلى جانب عمله في التدريس عمل في الصحافة اليومية ، "الجمهورية" ثمّ "الأهرام" التي ظلّ ينشر فيها مقالاته إلى أن توفي في التاسع من أيلول/ سبتمبر1990 . وإلى جانب اهتمامه بالأدبين الإنجليزي والفرنسي اهتمّ بالأدب الأمريكي والإغريقي واللاتيني والأدب العربي قديمه، وجديده، واهتم بالمسرح والنقد الأدبي التطبيقي ومنح عام 1989 جائزة الدولة التقديرية في حقل الآداب.

وقد جمعت مؤلفاته بين الإبداع، والبحث، والنقد التطبيقي، والنظري، والترجمات. فإلى جانب مجموعته الشعرية المذكورة صدرت له مسرحية بعنوان" الراهب " 1961 ورواية بعنوان العنقاء " 1966 ومسرحية " محاكمة إيزيس" التي نشرت في أحد أعداد مجلة القاهرة بعيد وفاته 1992 . وفي الدراسات صدرت له : " مؤثرا ت أجنبية في الأدب العربي الحديث "و" الاشتراكية والأدب" ودراسات أدبية 1989 ودراسات في أدبنا الحديث1961 ودراسات عربية وغربية 1965 وعلى هامش الغفران 1965 ودراساتٌ في النقد والأدب " و "أوراق العمر" وهو سيرة ذاتية ، و" أسطورة أوريست والملاحم العربية " وله كتاب " مقدّمة في فقه اللغة" الذي صدر قبيل وفاته بمديدة قصيرة وأثار لغطا كثيرا مما دفع بالأزهر إلى الإفتاء بمنع تداوله في المكتبات وحظر نشره . وكان لويس عوض صاحب معارك أدبية نظراً لموقعه الجامعي والثقافي والصّحفي[107] .

ومن أكثر الملامح وضوحًا في نقده التأثر بالنقد الجديد New criticism ومن مظاهر هذا التأثر كثرة اهتماماته بالكلاسيكيات، وكان النقاد الجدد قد أبدوا اهتمامًا شديدًا بهذا النوع من الدراسات، حتى أطلق عليهم وصف "الأرسطيّين الجدد". وعندما ننظر في ترجمات لويس عوض نجده عنى بترجمة نصوص النقد الإغريقي بما في ذلك مسرحية الضفادع لأرستوفانيس التي تؤرخ لظهور المعركة بين القديم والحديث بأسلوب كوميدي. واهتمام لويس عوض بكتاب "فن الشعر" لهوراس اللاتيني هو الذي دفع به إلى ترجمة هذا الكتاب ونشره بالعربية مع مقدمة ضافية حول المؤلف والكتاب. وقد وازن بين الكوميديا الإلهية لدانتي ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري. واهتم كذلك بالبحث عن العناصر المشتركة بين الآداب العربية القديمة والأدب العالمي أو الأدب الإنجليزي والأدب اللاتيني أو تأثير إليوت في بعض قصائد أحمد عبد المعطي حجازي ومنها قصيدته " الأميرة والفتى الذي يكلّم المساء "[108] يقول في تعليقه على القصيدة " واضحٌ من هذه القصيدة أن أحمد عبد المعطي حجازي انتفع في وصفه للصالون الذي تردد إليه الفتى بما كان قرأه للشاعر إليوت عن العاشق ج. بروفروك، وواضح من القصيدة أيضا ومن بقية شعره القصصي أن له موهبة خاصّةً في فن البالاد ballads وهو فن معروف في الأدب الغربي "[109] وقد ساعدته ثقافته على الوقوف بنا على مواطن كثيرة تلتقي فيها الأعمال الأدبية، فهو يكشف عن جذور موّالٍ شعبي من التراث المصري في أسطورة إيزيس وأوزيريس، وهذه الأسطورة بدورها لها ظلال في سفر أيوب عليه السلام وما حلّ به من مرض.[110] ففي نقده يتعمد تحليل النصوص تحليلا يجعل منها موضوعًا للدرس النقدي، فيستبعد العوامل الخارجية الخاصة بالزمان والمكان والمؤلف ، وبدلا من ذلك يسلط الضوء على بناء العمل الأدبي وما يحتاج إليه من تحليل وتفسير عن

طرق التأويل والكشف،ممّا حدا بمندور إلى وصفه بالناقد التفسيري [111]. ومع أن النقاد الجدد يرفضون مبدأ الحكم على القصيدة عن طريق التفسير، إلا أن لويس عوض لم يأخذ بآرائهم جميعها ، لا سيما أنه من أتباع المدرسة الاشتراكية التي ترى في الأدب ضرورة تعبر عن حاجات المجتمع، وعلى الناقد - تبعا لذلك- أن يهتم بالبحث عن تحقيق المبدع لهذه الاحتياجات من خلال النص، إلا أن لويس عوض لم يستطع التفلت من تأثير هذا النقد الغربي، فهو يكرر إيثاره للأدب الذي يعبر عن المحتوى تعبيرًا غير مباشر. ونحن عندما نقرأ نقده لقصيدة عبد الرحمن الخميسي الموسومة بعنوان " أبو القاسم الجزائري" نجده يشيد بها لأن الشاعر استطاع أن ينقل إلينا الإحساس بالمأساة دون أن يقول كلمة واحدة صريحة بل دون أن يلمح بكلمة واحدة عن سرّ هذه المأساة . ونجاح هذه لقصيدة راجع إلى كون الشاعر : " عرف مهمة الشعر ووظيفته في الحياة، فهو لم يكتب مقالا منظوما مما يدافع فيه عن حرية الجزائر ، ولم ينزلق إلى أدب الشعارات التي تتحدث حديثا صاخبا عن الحرية وتندد تنديدا أجوف بالطغيان ، وإنما جسد معانيه في صور أشخاص، وحوادث، ونزل بنا من خواء المجرّدات البارد إلى عالم الأحياء الذين ينبضون بالحرارة والحياة"[112].

ومن ينعم النظر في هذا القول يجده شبيها بحديث إليوت عن المعادل الموضوعي ، الذي يعني بنظره مجموعة من الأشياء أو المواقف ، أو سلسلة من الحوادث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية أثارت في المتلقي انفعالا يشبه ذلك الانفعال الذي مر به الشاعر واختبره.[113] وانسجاما مع تقبله فكرة المعادل الموضوعي نجده يرفض منهج الرومانسيين القائم على أن الشعر تعبير شخصي

مباشر ، وفي هذا يختلف مع مدرسة الديوان اختلافا شديدا ، وتكثر في نقده الإشارة إلى الصورة والرمز وإلى اللغة التي تعتمد الإيحاء عوضا عن التقرير الذهني . والصورة الشعرية الجيدة في نظره هي الجديدة الراقية المتكاملة الحيوية لا الجامدة المكرورة ، وكلما استطاع الشاعر أن يحوّل معانيه المجرّدة وعواطفه القلبية إلى تعبيرات محسوسة عن طريق الصورة ازداد إعجابنا بشعره[114].

ويلحُّ في نقده على فرادة التجربة وخصوصية العام ؛ فقد يتناول الشعراء مضامين مشتركة ومتماثلة إلى حد التجانس ، ويظهر الفرق بين شاعر وآخر عن طريق الأدوات التي يلجأ إليها كل منهم لتحويل الفكرة العامة إلى إحساس خاص وشعور فردي .يقول:" يستطيع الشاعر المبدع أن يعبر عن تجربته الخاصة وأن يعممها بل وأن يعبر عن فكرة سبق إليها غيره لكن بأسلوب متفرّدٍ جديد، فالمضامين قد تتشابه ولكن فرادة الأسلوب والشكل هي التي تضفي على التجربة ما يميزها عن غيرها من تجارب "[115] .

والهاجس الذي يغلب على نقده هو كيف ينقل الأدب معناه وليس ما الذي عناه؟ ونلاحظ هذا واضحا في دراسته لشعر محمد إبراهيم أبو سنة في ديوان " المدن الحجريّة" وفي نقده لديوان أحمد عبد المعطي حجازي "كائنات مملكة الليل" الذي يقول فيه " تغني فيه الكلمة عن الجملة والجملة تغني فيه عن البيت، و تغني فيه عن القصيدة ، بل ويغني فيه الصمت عن الكلام"[116]. وفي رأيه أن الشعر الفائق هو الذي تتوحّد فيه لغة الشعر ولغة النثر، فلا يستطيع الدارس التفريق بينهما مثلما هو الحال في ديوان عبد الرحمن الشرقاوي . وهذا يعني، من طرفٍ خفيٍ، أن الناقد لا يؤمن بالتفريق بين لغة وأخرى في القصيدة ما دام السياق الشعري يؤدي إلى تحويل العناصر مجتمعة إلى بناء شعري ، بمعنى آخر: إنّ

التكامل بين الشكل والفحوى هو الذي يؤدي إلى تذويب الفوارق بين لغة وأخرى. [117]

وتكرَّرت الإشارة في نقده للمفارقة بنوعيْها: مفارقة الموقف التي نجد نموذجًا لها في قصة يحيى حقي الموسومة بالعنوان:" فاتن" [118] والمفارقة اللفظية التي تتجلّى في النقائض التي يقف إزاءها العقل حائراً عاجزًا عن الفهم غير قادر على الحكم.[119]

وصفوة القول أنَّ لويس عوض، بما تركه لنا من آثار في النقد التطبيقي، يمثل صورة للناقد المنبهر بإنجازات النقد الغربي عامّةً، والنقد الأنجلو-أميركي على وجه الخصوص ، شأنه في ذلك شأن رشاد رشدي، وعز الدين إسماعيل، وغالي شكري، وشكري عياد، وآخرين. فغالي شكري كلويس عوض ذو توجهٍ اشتراكي، غير أنّ مؤلفاته الكثيرة لم تخل من تأثر واضح جليّ بالنقد الجديد. ومن أبرز مؤلفاته التي لها علاقة بموضوع هذا البحث " سوسيولوجيا النقد الأدبي" 1981 و"شعرنا الحديث إلى أين؟" 1968 " والتراث والثورة" 1979 وكلمات من الجزيرة المهجورة" 1964 وكتاب " النقد والحداثة الشريدة" 1994 وأخيرًا كتاب " المنتمي / دراسة في أدب نجيب محفوظ" 1987[120] فقد أبدى إعجابه الشديد بما في كتاب إحسان عباس " عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث " من" أنظار نقدية تعتمد أساسًا على تحليل، أو إدراك العناصر الجمالية في الشعر " اليساري " والاهتمام بالبنية مما جنّب المؤلف السقوط في منزلق التحليل الفكري، والاجتماعي، والاقتصادي، الذي لا يقترب كثيرًا، ولا قليلا، من أصول النقد الأدبي "[121]. فالنقد الأدبيُّ لم يعد قاصرًا على شرح المتون، ولا يتوقف عند إثارة المسائل المعهودة، من مثل: علاقة الشاعر بالقضايا

السياسية، أو الاجتماعية، وإنما أصبح اهتمام الناقد منصبًا على اللغة الفنية التي تؤسس لبناء النموذج الفني [122] وقد استبدل غالى شكري مصطلح الرؤيا بكلمتي الشكل والمضمون ، فالشعر عنده كما الفن "رؤيا" وليس شكلا، أو مضمونًا حسب، ورؤيا الشاعر ليست هي المحتوى السياسي، أو المضمون الاجتماعي، أو الدلالة الفكرية، إنها تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي، والسيكولوجي، والاجتماعي، وخبراته الجمالية في الخلق، والتذوُّق، ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون... كذلك فإن رؤيا الشاعر ليست أدوات الصياغة التي تشكل تجربته وفق ما يحس به من أفكار وانفعالات وإنما تتضمن أيضا الاتجاه التعبيري للتجربة فيما تتضمنه من اتجاهات ، بل ربما كان التعبير نفسه تجربةً واتجاهاً[123]" .

وهذا الكلام يعني أن الناقد يضع مصطلح الرؤيا بديلا لكل من الشكل والمضمون، وعليه فإنه يلتقي بالنقد الجديد في رفضه الثنائية المزعومة في العمل الأدبي . وقد تهجم غالي شكري على أولئك الذين ظنوا في القصيدة الجديدة مغامرة شكلية لا غير.[124] وسبب ذلك أن القصيدة الجديدة شيء غير قابل للتقسيم أو التشطير، فيتم تناول الشكل من جهة ثم المضمون من جهة ثانية، ولا يصحّ القول بأن تطوّر القصيدة كان من جهة الموضوع أو من جهة الأسلوب وإنما هو تطور كلّي؛ لأن الشعر حالة انصهار، وتفاعل لا يقبل القسمة الحسابية إلى عناصر متخيلة،وأخرى مفترضة: " فأدوات التعبير نابعة أصلا من مفهوم الشعر، ونابعة أيضًا من نوعيّة القضية التي يعاني منها الشاعر، ومن جهة ثالثة من جماع التجارب النابضة بعناصر القضية"[125].

وهكذا نرى بالدليل النصّي القاطع أن لغالى شكري موقفاً من الشكل والمضمون يقرب كثيرًا من موقف النقاد الجدد. وعناية شكري بالأسطورة تقرّبه منهم كثيرًا . فهي تسهم في تجسيد البناء الشعري، وتخلّصه من آفة التقرير الذهني، والواقعية المنافية للشعريّة . ففي قصائد لأدونيس تسهم الأسطورة في توحّد اللغة بالفكرة، فتبدو نار الفينيق وكأنها تجري في القصيدة كلها[126] ويستخدم شكري مصطلح المعادل الموضوعي مثلما استخدمه لويس عوض في نقده التطبيقي للشعر، فهو يصف الحلاج في قصيدة صلاح عبد الصبور" مأساة الحلاج" بقوله " فالحلاج هو البديل الموضوعي لكل صاحب رسالة في التاريخ : سقراط ، غاليليو ، برونو، إلى بقية هذا الركب من الشهداء، وأكثر من ذلك رأينا الحلاج بديلا موضوعيا للشاعر في تجسيده لأزمة الإنسان المعاصر"[127] والمسيح في نظره يتجاوز دوره باعتباره معادلا موضوعياً ليصبح حالة تعبيرية خاصّة تجسد رؤية الشاعر لازمة الإنسان العربي تجسيدا عميقا . ومع أن غالى شكري يبدو أنه لم يستوعب فكرة المعادل الموضوعي استيعاب رشاد رشدي مثلا إلا أن إشاراته التي نوهنا إليها تشهد على قربه من إليوت. وفي مواقع أخرى نجده يمجّد التعبير بالصورة، ويعلن أن الشعر الذي لا يتوسل بالصور في تعبيره عن التجربة شعرُ ضحل لا يرقى إلى مستوى الشعر الجيد الرصين." فالصورة تجسيم لرؤية الشاعر الشاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزئيات صغيرة ممتلئة بالفكر والحياة معًا. ولا يميل غالي شكري إلى الصورة التقليدية المتكررة في الشعر القديم أو الحديث ، وهو يفضل الصور المبتكرة التي عمادها الرسم بالكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة لا تلك التي تعتمد على اختيار مجموعة من الألفاظ التي تؤدي إلى نقل بعض صفات الواقع الخارجي؛ فالصورة الشعرية الحيوية المبتكرة لا بد من أن تكون تجسيدا لرؤية الشاعر، و مثل هذه المهمة

لا تنهض بها ألفاظ مكرورة، وصوَرٌ مبتذلة . والصورة الشعرية الجديدة لا تقوم في نظره على التتابع، بحيث يحتلّ عنصر الزمن فيها مكانا عليّا، وإنما يكفي أن تقوم على التركيز، والتكثيف، وتفجير الترابط الموضوعي بين عناصر القصيدة.

وخلاصة القول أنّ الناقد غالى شكري، على الرغم من أنه يوصف عادة بالناقد اليساري، إلا أنه لم يبرأ من التأثر بالنقد الجديد، وقد لوحظ هذا التأثر في تركيزه الشديد على مفهوم الرؤيا بديلا لثنائية الشكل والمضمون، والعناية بالجانب اللغوي من القصيدة، والانحياز إلى الوحدة العضوية في القصيدة، واستخدام مصطلح المعادل الموضوعي، وأخيرًا الاقتراب بالصورة الشعرية من مواقف آخرين أمثال لويس عوض، والشكل العضوي، والمفارقة اللفظية، أو التفريق بين لغة النثر ولغة الشعر، فضلاً عن إدراج الأسطورة في وسائل التعبير الجديدة التي تضفي على النص مزيداً من الشعرية .

خاتمة الفصل

يتضح من هذا التتبّع لتأثير النقد الجديد في النقد الأدبي العربي الحديث أنه في الشام أوضح منه في مصر، وأنَّ أثره لدى نقاد مثل رشاد رشدي وتلاميذه أوضح منه لدى عز الدين إسماعيل أو شكري عيّاد، أو لويس عوض، أو غالي شكري، وأن تأثيره تجلّى في النقد التطبيقي أكثر منه في التنظير، وفي الشعر أكثر منه في النثر، وفي المسرح أكثر منه في الرواية، والقصة القصيرة، وأن قوام هذا الأثر يتمثل في تكرار النقاد لمصطلحات: المعادل الموضوعي، والأسطورة، وبنية الشكل، واللغة الإيحائية، التي تفترق عن لغة العلم والنثر، والوحدة، وتفضيل الشكل العضوي على الشكل الآلي، والإفراط في الحديث عن الرمز، والصورة النابضة بالحياة، والابتعاد عن الوصف التقريري الذهني.

الهوامش:

1. عبد الرحمن شكري: دراسات في الشعر العربي، تقديم محمد رجب بيومي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1994.
2. عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، دار النهضة المصرية، ط1، 1937 ص 155.
3. المازني والعقاد: الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب،مصر، بلا تاريخ.
4. العقاد، السابق ص 155
5. ميخائيل نعيمة: الغربال، دار صادر ، بيروت، ط6، 1960، ص43، وص69
6. محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999
7. نوكس، أ: النظريات الجمالية، ترجمة :محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1985 ص ص 45- 68
8. إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2002 ص 64
9. السابق ص 25 وانظر كتابه: مقالات في النقد الأدبي ، ترجمة جمال الدين عزت ،الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1 ، 1966 ص 4-8
10. محمد عناني: النقد التحليلي، الأنجلو- المصرية، القاهرة، بلا تاريخ، ص ص 11-12
11. السابق ص 35
12. السابق ص 61
13. ميوميك ، سي، دي: المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،1982 ص53
14. عن الآنية المحكمة الصنع، انظر= محمد عناني، السابق ص 46
15. محمود السمرة، النقد والإبداع في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 1997، ص128 والرأي المذكور هو رأي سوزان لانغر Langer الذي أوضحته في كتاب الفلسفة بمفتاح جديد Philosophy in a New Key انظر = وليم فان أوكونور: النقد الأدبي، ترجمة أحمد صلاح إبراهيم، ط1، بيروت: دار صادر ودار بيروت للنشر، 1960 ص 223
16. حسام الخطيب: أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق، 1973 ص 125

17. إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط4 ، 1987ص61
18. السابق ص 62
19. السابق ص 77
20. السابق ص 96
21. السابق ص 133
22. السابق ص 153
23. السابق ص164
24. السابق ص 177
25. السابق ص 210-219
26. إحسان عباس: من الذي سرق النار، تقديم وداد القاضي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ،1980ص ص79-142
27. إبراهيم خليل: نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 2003ص30 وانظر: جبرا إبراهيم جبرا: الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 1960ص131
28. جبرا، السابق ص 131
29. السابق ص 147
30. السابق ص 26
31. ماجدة حمود: حول جبرا إبراهيم جبرا، فصل من كتاب: القلق وتمجيد الحياة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995 ص85
32. جبرا إبراهيم جبرا: النار والجوهر، دار القدس، بيروت، ط1، 1975 ص81
33. جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت- صيدا، ط1، 1967 ص ص54
34. جبرا: النار والجوهر، ص 174
35. السابق ص 12-59
36. يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978 وانظر الفصل التالي من هذا الكتاب، فقد تناولنا فيه تجربة مجلة شعر في استقبال النقد الغربي بغير قليل من التفصيل.
37. السابق ص23
38. السابق ص 21-23

39. السابق ص 16
40. خالدة سعيد: البحث عن جذور، دار مجلة شعر، بيروت، ط1، 1960 ص ص 72-73 وانظر الفصل التالي من هذا الكتاب.
41. ترجمه إلى العربية عبد الكريم مقصود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1996، ص ص33-38
42. نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد، دار الطليعة، بيروت، ط1 ، 1983ص49
43. البحث عن جذور، سابق، ص ص 78-79 وانظر لمزيد من التفصيل الفصل التالي من هذا الكتاب
44. روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي،دار العلم للملايين، بيروت، ط أولى، 1952
45. خلدون الشمعة، المثاقفة الإليوتية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج15 ع 3 خريف 1996
46. خلدون الشمعة: الشمس والعنقاء، دراسة نقدية في ضوء المنهج، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974
47. الشمس والعنقاء ص 20
48. السابق ص 25
49. السابق ص 26
50. محمد عناني، النقد التحليلي، مرجع سابق ص 120
51. إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1981 ص39
52. دراسات في نقد الشعر ص 67
53. السابق ص 126
54. عبد الله الخباص: سيد قطب الأديب الناقد، دار البشير، عمان، ط1 ، 1984
55. سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة، مكتبة الأقصى، عمان، طبعة مصورة عن طبعة الدار العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1932 ص 112
56. سيد قطب: النقد الأدبي- أصوله ومناهجه، دار المعرف، مصر، ط1 ، بلا تاريخ ص 7-8
57. للمزيد انظر= ماثيسن: ت. س. إليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1965ص 132
58. سيد قطب: النقد الأدبي، ص 46
59. سيد قطب: مهمة الشاعر ،ص 87

60. رشاد رشدي: ما هو الأدب؟ مكتبة الأنجلو- المصرية، القاهرة،بلا تاريخ، ص ص 2-3
61. السابق ص 5
62. السابق ص 18
63. السابق ص 68-69
64. السابق ص 5
65. السابق ص 40
66. السابق ص 42
67. السابق ص 45
68. السابق ص 69
69. السابق ص 71
70. السابق ص 5
71. رشاد رشدي: في الفن والحب والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1974 ص99
72. السابق ص 71-72
73. السابق ص 103
74. السابق ص 117-129
75. السابق ص 62
76. السابق ص 117
77. السابق ص 185
78. السابق ص 103
79. رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، بلا تاريخ.
80. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994 ص 95
81. السابق ص 113
82. السابق ص 144
83. السابق ص 114
84. إبراهيم خليل: من روافد النقد العربي الحديث،الرأي، الجمعة، تشرين الثاني، 2003 ص17
85. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، مصر، ط2، 1958 ص 115
86. الشعر العربي المعاصر،ص111

87. الأدب وفنونه، ص120
88. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي،القاهرة، ط3 ،1974ص365
89. الشعر العربي المعاصر، ص 109
90. السابق ص 330
91. السابق ص 166
92. السابق ص 215 والأسس الجمالية ص25
93. عز الدين إسماعيل: روح العصر،دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت،ط1، 1972ص84
94. الشعر العربي المعاصر، ص 240 وانظر: الأدب وفنونه،ص 120 وما يليها.
95. الأسس الجمالية ص 352
96. الشعر العربي المعاصر ص 240
97. جمال مقابلة: شكري عياد الناقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1992
98. السابق نفسه ص 25
99. شكري عياد: دائرة الإبداع،دار إلياس العصرية، القاهرة،بلا تاريخ، ص23 وانظر مقالته: النقد الأدبي بين العلم والفن، مجلة الفكر العربي، مج4،ع كانون الثاني وشباط1982 ص214-215
100. دائرة الإبداع ص 23 والفكر العربي ص 215
101. دائرة الإبداع ص 29
102. السابق ص 40
103. السابق ص 63
104. السابق ص 64
105. شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط1 ، 1993ص 197
106. ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق،ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط1، 1967 ، ص197
107. نسيم مجلي: لويس عوض ومعاركه الأدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1995ص36

108. أحمد عبد المعطي حجازي: مدينة بلا قلب، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط2، 1968ص124-132
109. لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث ، دار المعرفة، القاهرة، ط1 ، 1961 ص 200
110. لويس عوض: دراسات أدبية، دار المستقبل العربي، القاهرة،ط1، 1989 ص12-16
111. محمد مندور" النقد والنقاد المعاصرون، دار القلم ،بيروت، بلا تاريخ، ص152
112. دراسات في أدبنا الحديث،ص179
113. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مطابع دار الشعب، القاهرة، ط3 ،1964،ص330
114. لويس عوض: دراسات أدبية، ص143-144
115. السابق ص132 وانظر: 188 و 146
116. السابق ص 112
117. السابق ص 115
118. لويس عوض: دراسات عربية وغربية، دار المعارف، مصر، ط1 ، 1965 ص227
119. دراسات في أدبنا الحديث، ص166
120. التواريخ المذكورة في المتن لا تعني سنوات ظهور الكتب في طبعاتها الأولى وإنما تاريخ الطبعة المعتمدة.
121. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دارا لمعارف، مصر، 1968 ص146-147
122. السابق ص 168
123. السابق ص 76-77
124. السابق ص 77
125. السابق نفسه
126. السابق، ص 143
127. السابق ص 100

الفصل الثاني

مجلة شعر 1957-1968

واستقبال النقد الغربي

على الرغم من أنّ مشروع مجلة " شعر "[1] (1957-1968) لم يتجاوز، في حينه، الدعوة لترسيخ كتابة شعرية جديدة، إلا أنّها لمْ تستبعدْ من تطلعاتها الدعوة لنقدٍ أدبيّ طليعيّ، والمتتبّعُ لما نشر في أعداد المجلة من مقالاتٍ، يجدُ الكثيرَ منها ممّا كانَ له تأثيرُهُ الجليّ في مسيرة النقد العربيّ الحديث. وهذا ما تنبّه إليه يوسف الخال[2](1916-1987) في تقديمه لمجموعة المقالات التي صدرت عن المجلة، بعنوان: " الشعر في معركة الوجود" 1960 عندما أكّد بكلماتٍ صريحةٍ، واضحةٍ، مُحدّدةٍ: " أننا في نَهْضَتنا الشعريّة الراهنة بحاجةٍ إلى أنْ توافقها نهضة في النقد. من هنا كانَ اهتمامُنا في مجلة "شعر" بتعْزيز مقام النقد" الطليعي" المُنْفتح على " أصولِ النّقد الحديث" ومفاهيمِهِ، في عالم اليوم. والمقالاتُ المجموعة في هذا الكتاب مُحاولاتٌ أولى تشكلُ نواةً صالحة لنهْضةٍ نقديّةٍ نحْنُ – إليها- في أمسّ الحاجة ".[3]

والصحيحُ، الذي لا مِرْية فيه، ولا ريْب، هو أنَّ المشروع النقديّ العربيّ كانَ قدْ خطا خطواتٍ كبيرةً في الابتعاد عن المَوْروث البلاغيّ، منذ شرَعَتْ جماعة الديوان، وعلى رأسها عبد الرحمن شكري(1886-1958)، والعقاد

(1889-1964)، والمازني(1889-1949)، بالإفادة من النقد الرومانسي[4]. وقد رافق ذلك ظهورُ كلّ منْ طه حسن(1889-1973) وميخائيل نعيمة. أما الأول، فقد أفاد من سانت بيف Beuve وهيبوليت تين Taine وجوزيف لانسون. وأما الثاني فقد أفادَ هو الآخرُ من النقد الغربيّ في كتابه " الغربال"[5] 1923 الذي يحتوي عرضًا لكتاب بيف الموسوم بعنوان: " أحاديثُ الاثنين" . وعلى هذه الطريق درَجَ كلٌّ من محمّد مندور، ورئيف خوري، وعمر فاخوري، وحسين مروة، وآخرون.. فعزَّزوا في التربةِ الأدبيَّةِ العربيّة، وغرَسوا، بذور النقد الإيديولوجي[6] أسْوةً بغيْره من مَناهج النقد.

ولهذا فإنّ مشروع مجلة " شعر" – مثلما يَتّضحُ لنا في هذا الفصل- خطوةٌ في الاتجاه الآخر، وهو الانفتاحُ على النقد الأنجلو- أميركي[7] الذي طغى عطاؤهُ، وانتشر، فيما بين الحربيْن العالميَّتيْن. ويُعدّ يوسف الخال – مُؤسّسُ المجلة- أحدَ الشعراء النقاد المؤثّرين في النقد العربي الحديث، إلى جانب توفيق صايغ، وجبرا إبراهيم جبرا[8] وخالدة سعيد، وآخرين...

وليوسف الخال مَجْموعة مقالاتٍ نقديّة نشرتْ جميعُها في المجلة، ثم جُمعَتْ، ونشرت في كتابٍ صدر بعنوان: " الحداثة في الشعر"[9]. وهو، وإنْ كان يتحدث عن الحداثة في بعض تلك المقالات، إلا أنّ الكتاب لا يقتصرُ على ذلك الشأن، ولا هو موقوفٌ على هذا المَوْضوع، على الرّغم من قيمته، وأهميّته لدى جماعة "شعْر"، فقد تطرق فيها إلى بعض القضايا الجوهرية التي تتصلُ أساساً بالشِّعْر من حيثُ طبيعَته، وغاياته، ونقده. ويستطيعُ الناظرُ فيما يقوله الخال عن هاتيك القضايا إدراكَ الصّلة بيْن نظرته للشعر، ونظرته لنقده. وصلة ذلك بأنظار الكثيرين من أتباع النقد الجديد New Criticism فضلا عن الصلة

التي لا تخفى بين فهمه لبناء القصيدة، وفهْم الكبار، من الرومانسيّين الذين عاشوا في القرن التاسع عشر.

فالشّعْرُ، في تحديده لطبيعته " فنٌّ " ومَعْنى قولنا: "فنٌّ": أنه " تعبيرٌ جميلٌ عن الذات في لحظةِ رؤيا، ولحظةِ كشْفٍ ، وهو فنٌّ يخاطبُ العقلَ، ولكنه لا يمتثلُ لقوانينهِ، وقواعدِه. ومهمته التلقائية هي النفاذ إلى ما وراء الظواهر المتناقضة،المُشوَّشة،المُبْهمة،ليكشف بالحدْس، والرؤيا، أسرارالوجود الحقيقيّ، المليء بالانسجام، والمعنى، متوسّلا لذلك باللغة" [10] . فلسْنا في حاجةٍ لكبير تأمُّلٍ للوقوف على محتوى نظرته للشعْر، وعلى قرْبها من النّظر الشكلي formal approach فالشعرُ تعبيرٌ ، ومَعْرفة حدسيّة، غايتها الكشفُ عمّا في الكوْنِ منْ انتظام،وانسجام، وتناسُق.

وهذه الفكرة مغروسة أساساً في بنية الخطاب النقديّ الجماليّ، كرّرها الرومانسيون، وكرّرها سانتيانا، وكروتشة، في فلسفة الفن، وبما أنّ الشعْر حدسٌ وتعبير، فإنّ الغاية منه لا تتجاوزُ الجمالَ في الأرض، كالموسيقى هو، وكالنحت، والعمارة، والرسْم. لا همّ له إلا أنْ يُبْهج النفس، ويزيد في غناها الإنساني، هدفه الأوَّلُ أنْ يعيد خلق الأشياء من خلال تجربة الشاعر الشخصية التي تصلُ الآخرين عن طريق العاطفة، والبَصيرة[11]. أمّا استخدامُه لكلماتٍ، من مثل: عاطفة، بصيرة، تجْربة، في وصفه للعملية الشعرية، وتحديده لطبيعة الشعر من حيث هو فنٌّ، فقدْ دعاهُ للانتباه لشيء آخر، وهو فرادة التجربة التي تتطلب تحرُّر الشاعر منْ كل اثر سلبيٍّ للقيود التي تكتنفُ الحياة، بله الإبْداع. لذا ينبغي- في رأيه- أنْ يجري التعبير عن تجارب الشاعر بحريّةٍ لا تحدّها إلا

قواعد الشعر نفسه، وما تفرضُه تلك القيود من الانتظام، والاتساق، فاستخدامُ الحرّية - في نظره - أصْعَبُ بكثير منْ الامتثال للقيود[12].

فقواعد النحو، مثلا، أو قواعد العروض، تؤثر في درجة إحساس الشاعر بحرّيته، وهي ضرورة لا مناص منها، ولا محيد عن الالتزام بها عنده، وعند غيره، فكيف تجتمعُ حرّية التعبير، بالامتثال لقواعد اللغة، والنحو، والبلاغة، والعروض، والأساليب؟ يُجيبُ الخالُ عن هذه الأسئلة، بالقول: " للشاعر مطلقُ الحرية في إيجاد نحْوه الخاص، وإيقاعه الخاصّ، في حين أنّ الشاعر القديم كان يصرُّ على نوع مُعيَّن من الوَزْن، لا يكون الشعر شعرًا إلا به، أيْ أنّ المفهوم الحديث لحرّيّة الشعر بُني على إطلاق يد المُبْدع من القيود المَفروضة عليْه. " [13] فله أنْ يخترع قاعدته النحوية، وأنْ يخترع وزْنه، وأنْ يشتق من الأساليب ما يناسبُ تجربته الخاصَّة.

أيْ أنَّ الخال، بهذه الكلمات، يضعُ اللبنة الأولى في صرْح الثورة الشعريّة الحديثة، إلى جانب لبنة أخرى تتمثل في الاعتراض على المهمَّة التقليدية للقصيدة. فلمْ يعُد الشعْرُ في زماننا هذا شعرًا للذم، أو للمدح، أو للرثاء، أو للغزل، أو للفخر، أو للوعظ والحكمة، أو للطرب، فمُهمَّته أضْحت – مثل أرقى فنّ إنساني- كشفَ أسرار الحياة، وإظهار الانسجام بيْن ما في الوجود من تناقض. وصارت مهمَّته أيْضاً النفاذ إلى ما وراء واقع الحياة، لرؤية ملامح الأمل، والخلاص[14]. ويذكّرُنا يوسُف الخال بما كانَ ذهبَ إليه ماثيو آرنولد Arnold منْ حيْثُ أنّ الشعر هو الذي يمنح الإنسان المعاصر الخلاص الروحي، والنفسي، في غياب الوازع الديني. فهل توقع الخالُ، مثلما توقع الشاعر الإنجليزي، للشعر أنْ يكون البديل المُمْكن للمعتقدات، أو أنّ فيه فلسفة أخلاقية،أو ذرائعية، أو بحثاً عن

الحقيقة، أو ضرْبًا من اليقين، مثلما هي الحالُ عند أرسطو؟ لم يتردَّد الخالُ في نفي هذا الانطباع، فالقصيدة لديْه " ليست ضربًا من المعرفة اليقينية، ولا الظنّيّة، وإنما هي نوعٌ من الإنتاج الفني، تسْهمُ فيه المخيلة الخلاقة، واللغة الحيّة، أي أنه: مُخيَّلة خلاقة لا تعمل إلا بوساطة اللغة "[15].

وبما أنّ القصيدة نتاجُ المخيلة الخلاقة، التي لا تعمل إلا باللغة، فقد وَجَبَ على يوسف الخال أنْ يُفلسِفَ موقف الشاعر الحديث منها، لذا نراهُ يؤكّد مرارًا، بلغة تقرُبُ بنا من لغة برسي شيللي Shelley (1792-1822) على أنّ الشّعْرَ لغةٌ، وهو – أي الشعر- " هو الذي يجدّد حياة اللغة، ولولاهُ لتوقفت عن النّمُو، والبقاء، فهي تحيا به، ويحيا هُوَ بها[16]. وهذا يُذكّرنا بالمجازات الحيوية التي نبّه عليها شيللي، مُؤكداً أنها تكسِبُ اللغة حياة جديدة[17]. فعلاقة الشاعر باللغة تختلف عند الخال عن علاقة الناثر بها، فالكلمة عند الأول رمزٌ أكثرُ منْها معنىً. ولذلك كان الشعر إحياءً للغة، لأنه يحمّل الألفاظ من المعاني أكثر مما تحتمل في الأذهان. بكلمة أخرى: يحرّرُ الشعر الكلمَة منْ دلالتها التواضُعيّة، أو الاصطلاحية، إذا جاز التعبير، وصحَّ التصوير، ويتيحُ لها أنْ تحلق في فضاء المَعاني، بلا حدود، فهو يزاوجُ بينها وبيْن شقيقاتها طلبًا للتوتّر، أو الانْسجام، أو الإيقاع. وكثيرًا ما يلجأ الشاعرُ إلى العُنف، فيُفجّر الكلمة لمفاجأة القارئ، وإيقاظ إدراكه، وشعوره، وحمْله إلى عالم غريب، عالم سحريّ طالما حلم به دونَ أنْ يلقاه، أو يتعرف إليه، عالم غيْر محدود، لأنه عامرٌ بالأمل، والشوق إلى حلاوة الحب. "[18] وإذا أريدَ للشعر أنْ يمْضيَ في طريق التحديث، فلا بدّ له من أنْ ينطلق من تحرير اللغة، ونبْذ القواعد الجامدة، والتسليم بمبدأ التطوّر، وأنها تتغيّر مع الزمن، ليس على ألسنة المتكلمين بها حسب، وإنما على

السنة الشعراء، وبأقلام الكاتبين أيْضاً. ولا ينبغي للأدب - شعْرِهِ وَنثرِهِ - أن يتجاهل هذه الحقيقة، فيُكتبُ – تبعا لذلك- بلغة حيّة، كتلك التي يتكلم بها الناس، ويقرؤون، ويكتبون. ويؤكد الخالُ أنّ اللغة بالنسبة للأديب هي كلّ شيء، فإذا لم يشعر بحيوية تلك اللغة، وتجاوبها مع نبْض شعوره، فسيُخفق حتمًا في الوصول بها إلى أعماق القارئ .[19] لهذا تجاوب الخالُ مع دعوة محمد النُّوَيْهِيّ في كتابه "قضية الشعر الجديد " لتحرير اللغة من الجمود، والاقتراب بلغة الشعر من لغة الكلام اليومي[20]. فحيويّة الشعر من حيوية اللغة التي هي أداة التعْبير. فهي من الشعر أداة الشكل، وأداة المضمون، وهما معاً، لا انفصال بينهما، في عملية الخلق، ولا تغليب لأحدهما على الآخر[21] ؛ لأنَّ القصيدة بناءٌ حجارته الألفاظ، وهذه الألفاظ تومئ إلى ما وراء المعاني. وهي تتركّب في القول الشعري بطرائق مغايرة لطرائق تركيبها في البناء النثري، وهي في الشعر لا تخلو من تعقيد، وتكثيف، ولا تؤدي معناها مباشرة، ولذلك كانت العبارات في القصيدة تتجنّبُ تقرير الحقائق المُجرَّدة في الأذهان. [22]

يذكرُنا ما يراه الخالُ في لغة الشعر بما يذهبُ إليه "النقد الجديد" الذي اهتمّ بالتفريق بين لغة العلم ولغة الشعر[23]. فاللغة في الشعر لا يُمْكن أداءُ معناها إلا بها، ولا يمكن شرحُها، أو تفسيرها بلغة أخرى، أو نقلها إلى لغة ثانية، دون أنْ تفقد ما يميّزها من السحر، والألق. وهو السحرُ النابع من الأداء الأسلوبي، الذي ينماز به الشعر على غيره من نثر قصصي، وغير قصصي. فالأسلوبُ، عند الخال، نظامٌ قائمٌ على بعْض الأسُس التي يخضع لها المبنى الشعري، وهْيَ التي تفرّقُ بيْنه وبين سائر أنواع الكلام، مع التأكيد على أنّ في الأسلوب قواعد يصطنعُها الشاعر لتحتضن القصيدة، وتعزلها- مؤقتاً- عن الحياة، لتتيح له أنْ

يبعث فيها حياة خاصّة. فالأسلوبُ، لدى يوسف الخال، طريقة من الطّرُق يتّبعها الشاعر في استخدام لغته، إذ ليْس بمقدوره أنْ يخترع لغة جديدة، إلا على وجْه المجاز، لذا كان عليه أن يأخذ الأساليب الموروثة، ويرغمها على التفاعل مع الفردي، فالفرادة، في الشّعر، ليست اختراعًا محضاً، وإنما هي فرادة نابعة من إعادة إنتاج الشيء السَّابق بطريقة مُبْتكرَة،وكلُّ إضافة جديدةٍ للتراث، من هذا النوع، إنّما هي تغييرٌ لغويٌّ أسلوبيّ.

مغزى الكلام السابق أنّ الخال لا يؤمن بالانسلاخ عن التراث، أو الانفكاك من الماضي.

فهو يشترط في حداثة الشّعْر مراعاة الشاعر للأساليب المتبعة في التراث الأدبي. ويُكرّرُ القول بأنّ هذه الأساليب راسخة في الأذهان، وفي الأذواق، بحيثُ يؤدّي الخروج عليها، والتنكّر لها، بغيْر مهارة، ولا أناة، وتفهُّم، إلى إفراغ القصيدة منْ مقوّمات الفنّ.

والموقفُ من هذه الأساليب ينبغي ألا يقتصر على الخضوع لها، والالتزام بها، ولا التمرد عليها تمرّدا صارخاً، ولكن على الشاعر أنْ يمنح نفسه قدرًا كافيًا من حرّية التصرف بهاتيك الأساليب، وأن يطوّعها للتعبير عن تجربته هو، لا عنْ تجارب المتقدّمين، وأنْ يبثّ فيها شيئاً من شخصيته. وللملكة الشعور- ها هنا- دورٌ كبيرٌ في جعل الشاعر يُمَيّزُ بين ما هو مُسْتحْسَنٌ من هذه الأساليب، وما هو مستهجن، في ضوء تجربته الجديدة، أي أنَّ على الشاعر أنْ يُساومَ في صراعه مع تقاليد اللغة، والأسلوب، فيربح القليلَ هنا مقابل ما يخسره هناك.

وإذاً، فإن يوسف الخال لا يعارض إليوت Eliot فيما يذهب إليه من أنَّ الشاعر الحديث ، إذا أراد التجديد، مضطرٌ، في تجديده هذا، ألا يخرج خروجا

سافرًا عن التقاليد، والأساليب الراسخة، في الوقت الذي يمتلك فيه الحقّ، والوسيلة الناجعة، للتعبير عن فرديته، فهو يصون الماضي، ويتجاوزه، في الوقت نفسه، بمعنى أنه يبتعد قليلا عن الموروث لينغرس في صلبه بصورة أقوى، وأعْمَق[24]. فالحداثة، عند يوسف الخال، مثلما هيَ عند إليوت، إبداعٌ لا يؤدي إلى الانسلاخ عن التراث، فهي حداثة تظللها غمامة الموروث الشعري، فتخرج منها دعوة صارخة لعالم جديد: " فالارتباط بالتراث إذا اجتمع إلى العقلية الجديدة، أدّى إلى تغيير، وإلى صيرورة"[25]، صيْرورةٍ تنسجم مع المبدأ القائل بأنّ الحياة في تغيُّرٍ مُسْتمرّ[26]. تغيُّر لا يرتبط بزمن، وإنما بظهور أصوات شعرية جديدة ذات تجارب معاصرة، وهذه التجارب هي التي تعرب عن ذواتها في الشكل، مثلما تعرب عن ذواتها في المضمون، فلا تنتظم أفكارًا في الذهن، أو معانيَ في الحسّ، ولا تحْتشدُ لها صورٌ خارجيّة، وألفاظٌ بيانيّة، بل تخاطبُ القارئ بوداعةِ طفلٍ، وشغفِ مُؤْمن، وحرارة عاشق، وتواضع واثق[27].

ويتساءل الخالُ: هل ينبغي أن يكون التغييرُ المُسْتمرُّ الذي تتطلبه الحداثة، وتنادي بضرورته، في الشكل وحده، أم تراه يكون في المضمون؟ وهل على الشاعر أن يتناول موضوعات جديدة باستخدام قوالب قديمة، وأشكال عفا عليها الزمن، وإن فعل ذلك، على هذا النحو، فما مدى انسجامه مع حداثة الشعر، وتجديده؟ يرفض الخال- مبدئيًا- الفصل بين الشكل، في القصيدة، والفحوى، رفضًا يُذكرُنا بموقف النقاد الجُدد، وهو موقف نبَّهْنا عليه، وأوْضحناهُ، في الفصل السابق. فالقصيدة عنده شكلٌ، وهذا الشكل حينَ يتحقق لا يتحقق إلا من خلال التجربة، وهذه التجربة هي المحتوى.

وهذا الكلام يتطابق حرفياً مع توكيد النقاد الجُدُد، وتكرارهم، أنَّ المضمون في القصيدة هو الشكل متحققاً بعبارة مارك شورر Schorer المشهورة[28].

فهو- أي الخال- لا يفتأ يكرّر أنّ تجربة الشاعر في القصيدة هي فحواها، وهي مضمونها، كما هي شكلها. والإدعاء بأنّ القارئ يشارك فيها، مثلما تذهب نظرية التلقي، ادعاءٌ لا يؤمن به الخالُ، ولا يؤيّده، فحتى ترجمة القصيدة إلى لغة أخرى لا يُمكن أن تنجح إلا إذا فقدت القصيدة الكثير من قيمتها الفنية، وأكثر من ذلك: يرى الخالُ في تحويل القصيدة من النظم إلى النثر نهجًا يفقدها الكثير من ذلك المحتوى. فالتحديث في الشعر لا يقع في الشكل وحده، ولا في المحتوى وحْده، لأن القصيدة عنده - مثلما هي عند النقاد الجُدد- خَلْقٌ عضويّ organic لا آليّ، على الرغم مما فيه من التضمين[29] ، والتضاد، والتلميح. فالتضمينُ يُكسِبُ القصيدة الجدة، والأضداد تبعث فيها التوتّر، والتلميح يستثير فضول القارئ، وتوقه لارتياد المجهول، والمُغامَرة[30].

وقد أوضح يوسف الخال أنّ الفصل بين شكل القصيدة وفحواها تعبيرٌ عن أزَمَة تتمثل في نقد الشعر بمقاييس نقد النثر. فالازدواجيّة المفتعلة بين فكرة القصيدة(مضمونها) ووجودها(المَبْنى)ازدواجية مرفوضة، وثنائية غير مقبولة، لا لدى الخال، ولا لدى تجمّع شعر. إذ لا يمكن للشاعر أنْ يفصل بين ما أراد أن يقوله فيها، وما تقوله فعلا. ومن الشعراء من أراد أن يقول في القصيدة شيئاً، فقالت شيئاً آخر غير الذي أراده، فالمهم هو أنَّ القصيدة الجيدة تنبع قيمتها من وجودها نفسه، وليس من معناها وَحْدَهُ، أو من شكلها وحده، وإنما بفضل الاثنين باعتبارهما وحْدة عضوية لا تتجزأ[31]

والحقّ أنَّ هذا التوضيح لطبيعة القصيدة الجديدة، أو قصيدة الحداثة، فيما يسميها الخال، توضيحٌ يعبّر عن النقلة الجدية التي عرفتها لغة النقد الأدبي لدى تجمع " شعر" قياسًا باللغة النقدية المتداولة لدى نقاد الجيل السابق، ممن أشرنا لهم في مستهلّ هذا الفصل، وهم: طه حسين، والعقاد، وميخائيل نعيمة، ومحمد مندور، ورئيف خوري. وهو توضيح يؤكد ما سبق أن نبهنا عليه من تأثر الناقد الشاعر الخال بالنقد الأنجلو- أميركي، فأكثر المفاهيم التي عبَّر عنها، سواءٌ في نظرته لطبيعة الشعر، وغايته، أو في رؤيته لعلاقة الشاعر بالموروث، وموْقع الفردي من غير الفردي، أو في موقفه من اللغة الشعرية، واختلافها عن لغة العلم، والنثر، أو في موقفه من الشكل في القصيدة، والمضمون، جلُّ ذلك مما يُظهرُ هذا الأثرَ، ويُبْرزُه.

من النظر إلى التطبيق

ولئن كان يوسف الخال يهتمّ في كتابه الحداثة في الشعر اهتماماً واضحًا بالتنظير أكثر مما يهتم بالتطبيق، فإنّ خالدة سعيد[32] وهي ممن عاصروا انطلاق مجلة شعر، ورؤيتها المعلنة للتحديث فيه، وفي نقده- تهتمُّ بالتطبيق أكثر من التنظير. وقد شرعت مقالاتها بالظهور منذ العدد الأول 1957 . وتناولت من بين من تناولت الشعراء : يوسف الخال، ونازك الملائكة، وفدوى طوقان، وأدونيس، ومحمد الماغوط، وسلمى الخضراء الجيوسي. ولم تقتصر على الشعر، بل تناولت كتبًا في نقد الشعر، منها: كتاب أسعد رزّوق عن "الشعر والأسطورة"، وآخر لأحمد أبو سعد. وقد اختارتْ لها المجلة عددًا من الدراسات النقديّة التطبيقيّة، ونشرتها في كتابٍ، جامِع، بعنوان: " البحث عن جذور".[33]

ومن يقرأ مقالات خالدة سعيد المبكرة يكتشف من النظرة الأولى أنّ الناقدة التي ترفع شعار التجديد في الشعر، لا ترفع مثل ذلك الشعار في النقد التطبيقي، ففي تحليلاتها النقدية لا نجد شيئا يخالف المألوف. واندفاعها- في حقيقة الأمر – نحو التجديد الشعري لا يوازيه اندفاع نحو التجديد النقدي، فهي بعيدة عن التسرع الذي يبلغ حد التهور لدى نقاد الخمسينات من القرن الماضي، إذ ما تزال تمثل في مقالاتها تلك ذلك الامتداد الطبيعي للنقاد المتأثرين بالنقد الفرنسي أكثر من تأثرهم بالنقد الأنجلو- سكسوني. فهي – على سبيل المثال- تتشبث بالرأي القائل بأنَّ مهمة الناقد لا تتجاوز، بحال من الأحوال، دوْر المُفسِّر، الذي يسعى لتقريب المسافة بين الشاعر المبدع، والقارئ المُتلقي، لذا نجدها في جلّ ما كتبت تحاول الانطلاق من تفسير النصوص ، وتوضيح غامضها، والكشف عن مُبْهمهَا. فقصائد أدونيس تعبّرعن قلق الشاعر، وتوْقه لعالم جديد، يتوحّد هو، والعالمُ، في شيء، أو في كيان واحد، فلا يدري أيّهما هو الذي يبتكر الثاني:

وُحّد بي الكونُ بحريَّتي فأينا يبتكر الثاني (34)

وترى في القصائد، إلى جانب هذا التّوْق، تعاليًا على شكليْن هما: الموتُ، والفقر. فالموتُ ، عنده، ليس حدًا للحياة، ولكنه علوٌّ، وسموّ، بها، ولهذا يقول في موت أبيه:

أبي مات يا لهباً ، يا سعيرًا تخطّف كنزهْ

تجاوزكَ الخلقُ فيهِ،

قيامًا تفتّحَ كمَّاً، وأغْصَنَ أرْزَهْ،

ففي كلِّ شيءٍ يخبّئُ لغْزَهْ

ويرْمزُ رمْزَهْ[35]

وبما أن التفسير يرصُد مواقف الشاعر من الحب ، فهو – عنده- تربة جديدة مخضوضرة، تهز الإنسان، وهو مشاعر متوترة، ترود الأعماق، وتشد الكائن إلى الغد بلهفة وسؤال يتحرق، وهو أيضا كالموت: انهيارٌ الحدود بين العالم وقلب الإنسان. أما تغنيه بالمرأة، فيسمو بها عن تلك العلاقة المرتبطة بالغريزة، فهي ليست جسدًا، بل حياة، وهي الأرض، وهي الخصب[36].

وتلخِّصُ خالدة سعيد تجربة نازك الملائكة في ديوان: " قرارة الموجة" 1957 بكلمات ثلاث تفسَّرُ - في رأيها- ما في الديوان من رموز، وصُور، ورؤىً، وهي:

1. الوحدة
2. الغربة
3. الملل الجاثم على الأشياء

وهذا التلخيص المُفسِّر لتجربة الملائكة نابعٌ من الكشف عما يسود قصائدها من رغبةٍ في الانكفاءِ على النفس، توحي بثورة ضدّ الركود، والملل، والرتابة. وهي ثورة لا تخلو من معاناة، وتلك المعاناة متعدِّدة الأسباب، ولكنَّ شِعْرها يظلُّ ، مع ذلك، ذاتيّ الطابع، باستثناء قصيدتين، هما: "أغنية لشمْس الشتاء"، و" يُحْكى أنّ حفارين" ففيهما مشاعرُ لأصْداء جماعيّة، غير أنَّ تلك الأصْداء لا ترقى، في قوَّتها، إلى منزلة الأحاسيس الذاتية، التي عبَّرتْ عنها نازك الملائكة في" قرارَة الموجة ".[37]

فالناقدة تفرّقُ بين الذاتي في الشعر والجماعي، ويبدو من تصريحها السابق، عن هذا التفريق، أنها ممن يميلون إلى تفضيل الشعر المعبّر عن الهم الجماعي لا

الفردي. وقد اطرد هذا النظر في دراستها لبعض ديوان " وجدتها " لفدوى طوقان(1957) واستخدمت إلى ذلك بعض المصطلحات النفسية، فهي تجربة تجعل من كيان الشاعرة كياناً متذبذبًا بين الحبّ اليائس، المحروم، والفرح بعودته مرة أخرى، والخوف من الغد تارة، ومن الحاضر تارة أخرى. " فالتجربة في وجدتها كتلك التي في "وحدي مع الأيام" (1954) تجربَة ذاتيَّة، والقصائد الوطنية شبْهُ دخيلة، والعلاقة بين الشاعرة، وعالمها، تقوم على تجاذب سالب: أي التضاد، أوْ التنافي، وهي، في هذا الديوان، تتحرَّرُ من القوافي الرتيبة والأوزان. ولعلها- أي الناقدة- تقول لنا بهذه الملحوظة: " إن في الدراسة النقدية متسعًا للالتفات نحو الشكل" فهل من المُمكن أن نتقبل وصف تجربة الشاعرة فدوى طوقان، بالقول:" إنّ شعرها جاء في حلة عصرية جديدة، بسيطًا، بعيدًا عن الزخرف، والتعقيد، عذب الوقع. "[38]

فما الذي تعنيه عبارات من مثل: عذبُ الوقع، حلة عصرية جديدة، بسيط، بعيد عن الزخرف، أو بعيد عن التعقيد؟ ألا يذكرنا مثل هذه التعبيرات بقول الناقد القديم عن شاعر معين إنه شاعر مطبوع؟ وهل من الممكن أنْ يُتقبّل رأي كهذا في الشعر، والشاعر، بعد الذي عرفناه من نقد لدى يوسف الخال وآخرين؟ وهل من الجائز أن نجد من يفصل بين شكل القصيدة وما فيها من مضمون، في الوقت الذي يدعو فيه يوسف الخال لغير ذلك؟ فخالدة سعيد، مثلما أوضحنا في السابق، لم تتهوّر في استجابتها للجديد، فهي ما تزال حتى صدور كتابها " البحث عن جذور" تطبّق النظرة الثنائية للعمل الشعري، فترى فيما يقال عن محتوى الشعر غير الذي يُقال عن شكله ومبناه، وعلى مستوى الإجراء النقدي تفصل في دراستها بين ملحوظاتٍ عن المضمون وأخرى

عن البناء الفني. ففي دراستها المذكورة نجدها تفرُغ من البناء الفني، قائلة: " هذا من حيث الشكلُ، أما من حيث المضمون.. " [39] وفي حديثها عن " قصائد أولى" لأدونيس تفرّق بين الصنعة الشعرية، أي ما تعدُّه شكلاً، والمحتوى.[40] ولهذا تنسب ما في قصائده من تجديد إلى المحتوى، لا إلى الشكل، أو المَبْنى، الذي لم يتحرر بَعْدُ – في رأيها- من إيقاع القافية،والوزن،والموسيقى الخارجية، التي يبعثها فيها عمود الشعر التقليدي.

ويتكرّرُ هذا الموقف في تناولها لمجموعة يوسف الخال " البئر المهجورة " فبعد أن تخوض خوضًا مُطوَّلا في تفسير القصائد، واحدة تلو الأخرى، تضيف: " أما البناء العام للقصيدة، فقد بقي- مع ذلك - راسخًا، ذلك لأنه لم تعد للأجزاء كياناتٌ خاصة، صورًا كانت، أم أبياتًا، أمْ مقاطع. " [41] أمّا في دراستها لديوان نازك الملائكة " قرارة الموجة" فتعدل فيها عن التفسير لملاحظاتٍ خاصة بالشكل الفني، مثلما تفعل في قراءتها لديوان " وجدتها" ، فبعد التفسير يأتي التقدير : " ويبقى أن نعرف موقعها من الحركة الفنية الجديدة، حركة الشعر الحديث" [42] وغير بعيد عن هذا ما تكرّره في تناولها ديوان الماغوط " حزن في ضوء القمر" متسائلة بعد تفسيرها لأكثر قصائده: " والآن ما هو العالم الذي تنقلنا إليه أجنحة الشعر في الديوان؟ إنه عالمنا الذي اختفى خلف الشعارات، والكتب.[43] " ولا تفتأُ تكرّر هذه النظرة المزدوجة للعمل الشعري في تعليقاتها على ديوان سلمى الخضراء الجيوسي" العودة من النبع الحالم" فهي تقول: " ولكيْ تحسن التعبير عن يقظتها هذه أفادت من تجارب الغرب الشعرية. "[44] فالشاعرة، أي الجيوسي، تنتفع من طريقة إليوت Eliot القائمة على اقتباس نتف من التراث

القديم في قصائده ". ويتكرر هذا الموقف ثانية في تناولها لقصيدة " البعث والرماد" [45] لأدونيس، مع اختلاف سوف نبيّنه في موضع لاحق.

وتقتربُ الناقدة، بلا ريب، من موقف الخال تارة، وتبتعد عنه تارة أخرى، في تناولها مسألة التجديد، والحداثة، في القصيدة.

فالشعرُ لديها ليس مشروطًا بالقافية، والوزن، فهما وعاءان، وقد يوجدُ الشعر داخل الوعاء مثلما يوجد خارجه، وخير دليل على ذلك أنّ "حزناً في ضُوء القمر" لمحمد الماغوط شعرٌ من ذلك النوع الذي يعيد الشاعرُ فيه النظر في مقومات القصيدة، فيستبعد منه ما تسميه العناصر الشكليّة الماديّة البحتة، من مثل:" الوزن والقافية"[46] ولكنّه يلتزم مقومات أخرى كالصورة التي تعبر عن المعنى بطرائق التمثيل الحسّي، وليس عن طريق التقرير الخبَري[47]. فإلى جانب تراكم الصُّور، في قصيدة النثر، ثمة أصواتٌ داخلية تحيل المعاني المجرَّدة إلى مظاهر حسية في أغلب الأحْيان[48] وهذه الصور تجرّ وراءها في الغالب نهرًا من الرؤى، والخواطر، والمواقف، التي يتجاوز بها الشاعر الأشكال المحسوسة التي تمرّ بخيال القارئ[49] ، فالابتعاد عن الأساليب القديمة شرطٌ لا غنى عنه لتجديد الشعر، خلافاً لما يذهب إليه الخال منْ أنّ تطويع هاتيك الأساليب ضرورة حفظاً لفرادة الشاعر، وحرصًا على تميّزه من غيره.

فعند خالدة سعيد لا يكفي أن يطوّع الشاعر الأساليب، وإنما يجبُ التعويض عنها بأسلوب حداثيّ، يعتمد تشخيص الفكرة، وإيجاد التفاصيل من حولها، وإلباسها سلوكًا، وعواطف، ومواقف معيّنة، فبدلا من سرْد الإحساس، أو الفكرة، بكلام منظوم مع الكثير، أو القليل، من الوصف، نجد الشاعر الحداثيَّ

– في رأيها- يعْمَد إلى اختراع جوّ شعريّ تتسرب عبره للقارئ إيحاءاتُ تلك الفكرة، وبهذا يقتربُ من مفهوم الشعر الحديث[50].

وقد يكون التجديد في بناء القصيدة بناءً غير مألوف، فيوسف الخال في" البئر المَهْجورة " يبني قصيدته على موضوع واحدٍ، نابذاً الكيانات الصغيرة في النص، وهذا ، وإن كان صحيحًا، إلا أنه مسبوق، ومنذ مطران(توفي 1949) ظهرت القصيدة القائمة على الوحدة[51] ولكن الناقدة توضح صنيع الماغوط مشيرة إلى بنية جديدة تعتمد ما يُعْرفُ بالمونتاج، وهي الكلمة التي استعملها جبرا إبراهيم جبرا في واحدة من مقالاته، مشيرًا إلى ضرْبٍ من تنضيد الصور الشعرية بعضها في جوار بعضها الآخر، بحيث تؤدّي إلى الذرْوَة التي يتوخّاها الفنان[52] ، وهذا ما تنْماز به بنية القصيدة لدى محمد الماغوط ، فهي، في أكثر الأحوال، صُوَرٌ متعددة، لا تتحلّق حول قطبٍ واحدٍ، أو مِحْور مُعيّن. أو هي أشبه شيءٍ بانطباعات متناثرة تتقاذفُ القارئ في اتجاهات متعدّدة. وتكاد تصرّحُ الناقدة بأنَّ قصائده القصيرة أكثر تماسكًا منْ الطوال، فالقصارُ – في رأيها- ذاتُ تركيبٍ مُسطحٍ، وبَسيط، ترصّعُه الصُّوَرُ، في حين أنَّ القصائد الطوال تخلو من الحَرَكةِ الداخليّة التي تُفصح عمّا فيها منْ َوحْدة[53].

وفي دراستها القيمة لقصيدة أدونيس "[54] البعث والرماد" نجد مثالا موفّقاً لتتبع البنية في الشعر، وذلك شيء تختلف به هذه الدراسة عمّا سبق.

فهي – أي البعث والرماد- قصيدة مركبة نشرتْ في العدد الأول من المجلة (1957) وتناولتها في العدد الخامس من السنة الثانية(1958) بدراسة تحليلية بعنوان" الموت طريقاً للحياة ". وقد اختارت المفارقة في العنوان للتعبير عن التضاد الذي تقوم عليه بنية القصيدة بين الموت، والانبعاث، الذي تجسده

أسطورة طائر الفينيق[55] الذي ارتبط بفكرة الاحتراق المتكرر الذي يؤدي إلى انبعاث الطائر مجددًا حيًا من رماده. صحيحٌ أن الناقدة تتبَّعتْ فيما تقدم من دراسات لشعر نازك الملائكة، والماغوط، الدلالات التي تدفع بالشاعر الحديث لاعتماد الأساطير في شعره، ولا سيما عند تناولها قصيدة نازك الملائكة التي استخدمت فيها أسطورة " السمكة الطافية " التي تلاحق العاشقين في "لعنة الزمن"[56] كذلك " حكاية الزهرة السوداء " وهي خرافة استعملتها الشاعرة في قصيدة أخرى. أمّا في هذه الدراسة، فلا تكتفي بتتبع الأسطورة، بل تسلط الضوء على التركيب الذي يُحلِّقُ به الشاعر عاليًا مُضفيًا على قصيدته الكثير من التشابك الذي يجعل من الأسطورة شيئا جديداً في مراميه، ودلالاته، التي تحتاجُ، في سبر أغوارها، إلى أكثر من قراءة، وأكثر من دراسة.

القراءة التكوينية[57]

تستعذب الناقدة البحث عن منابع القصيدة، لا في الثقافة الإنسانية حسب، بل في سيرة الشاعر، وتكوينه النفسي، والثقافي، وفي قصائده الأخرى، وأشعاره المُبكرّة الأولى.

فنشأة الشاعر في أسرة متدينة ذات ماض صوفيّ عريق، وثقافته العَلويَّة، وموت أبيه احتراقًا،كلُّ ذلك من الدروب التي سلكتها تجربته الشعرية في " قصائد أولى" وفي " البعث والرماد" وتبعًا لهذا يكون النبش في سيرة الشاعر دليلا وهاديًا للناقدة يوجه قراءتها للنص ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يتقدم على التحليل النصي، مما يلقي بالضوءِ على استخدام المؤلفة بعض الاصطلاحات النفسية، والاجتماعية، التي تشير إلى تضافر المعارف. وهي إشاراتٌ تؤكِدُ اعتماد الناقدة على السياق الخارجي، باعتباره العتبة التي تقود إلى البهو الداخلي،

فمن هاتيك الإشارات مقولة الزمن، والمكان، والواقع، ثم الموقف من الإنسان[58] والموقفُ من المجتمع، والموقفُ من الحضارة[59].

ولأنَّ قصيدة أدونيس هذه، كما القصائد التي يتضمّنها ديوان يوسف الخال "البئر المهجورة "[60]، تلجأ إلى الصور في تجسيد المعاني، وتشخيص الفكرة، وإلى اللمحات، والإيحاءات الأسطورية، والرموز، فإنّ القارئ يجد فيها غموضًا من النوع الذي يحول بينه وبين الاستمتاع بما يقرأ. وهذا الغموضُ يشفُّ حتى يغدو جذاباً، مؤثراً، يطيل أمَدَ التأثير الذي يشجّع القارئ على إعادة النظر في القصيدة، وقراءتها مرة تلو الأخرى، ومع كلّ قراءة جديدةٍ يكتشفُ فيها شيئاً لمْ يكتشفه منْ قبْل، وهذا يعني أنّ الغُموض الذي يتجلى في قصيدة" البئر المهجورة " أو "الدارة السوداء" أو قصيدة "الجذور" أو "البعث والرماد" مختلفٌ تماماً عن الإبهام الذي يحيلُ إلى تعقيد في التركيب يجعلُ المعنى معنىً غير واضحٍ لِدى الشاعر نفسه قبل القارئ[61].

بتلك الكلمات لامستْ خالدة سعيد بأصابعها مسألة مهمة من مسائل النقد المعاصر ذات الصلة المباشرة بالحداثة؛ فابتعاد الشاعر عن التقرير في أداء المعنى ترتب عليه اللجوء إلى التعبير، واللجوء إلى التعبير معناه اعتماد الإيحاء، والإيماء، والتلميح بدلا من التصريح، وفي ذلك كله توظيفٌ لطاقة اللغة التعبيريّة، والدلالية، وتحريرٌ لها من المعجم، وهذا شيء لطالما ألحّ عليه يوسف الخال في مقالاته، مثلما سبق،وألحَّ عليه غيْرُهُ من شعراء مجلة "شعر" ونقادها الأدبيّون. فلغته – أي يوسف الخال- بسيطة، وعفوية، وبعيدة عن التصنّع الزخرفي، ولكن هذا لا يعني الانزلاق إلى المبتذل، والتافه، المُسفّ. فكلُّ كلمة وُضعتْ في مناخ شعري حقيقيّ تستطيع أنْ تكون كلمة شعريّة أكثر من أي كلمة أخرى.

وهذه الشعرية تحتاج إلى من يبرزها، وإلى من يستخدمها استخداماً يشفُّ عمّا فيها من روح الشعر، وجوهره.

ومما تلاحظه خالدة سعيد أنَّ يوسف الخال ، الذي صمت طويلا بعد مجموعته "هيروديا" انتقل في البئر المهجورة إلى مرحلة جديدة، أساسُها تطويع اللغة للأداء الشعري الحديث، بحيث تعبر تعبيرًا قويًا عن مشاعر جديدة، وإحساساتٍ جديدة، لم يكنْ يأبه لها أبو تمام، أو المتنبي. وذلك أنَّ القصيدة أضحت – عندها- مسكونة بهواجس الشاعر، وقلقه الداخليّ، الذي يحيلها إلى نفق، أوْ كوةٍ، يُطلّ منها القارئ مباشرة على أفق الشاعر، متصلا برؤيته الخاصة للوجود، واقتراب الشعر الحديث من النثر- في رأيها- ليسَ سوى تجسيدٍ لتلك الرغبة القوية في نفي التصنّع.[62]

لغة الشعر

وقد توقفت الناقدة وقفة مطوَّلة إزاء مسألة اللغة في الشعر، وإنْ لمْ تفَلسِفْ هذا الموقف في بداياتها النقديّة المبكرة. فهي، على سبيل المثال، لا الحصْر، تقفُ من نازك الملائكة موقفاً لا يُلاحظ فيه تقديرُ الناقدة لما جاءت به الشاعرة الكبيرة من تجديد في مستوى القصيدة اللغوي، فقد ظلتْ الملائكة تقليديّة لمْ تجدّد في الكلمة، ولا في العبارة، وإنما بقيت كلماتها مألوفة، وعباراتها مكتفية بما لها من قدرة على ترجمة المعنى المُعْجمي، واستخدام الرمز. وفي رأينا أن فيما تقوله الناقدة غَناءً، إذ ليس صحيحًا أنّ ما تستعمله الملائكة من ألفاظ يندرج فيما عمَّ تداوله، واتسع انتشارُهُ. ولكنها، أي: نازك الملائكة، لمْ تنجرف وراء التجديد بالسرعة التي عرفها شعرُ يوسُف الخال، أوْ أدونيس، فلا بأس في أنْ تصف صوت الريح بالعويل، أو العطور بالمُسْكرة، أو الكؤوس بأنّها ذكريات، أو الجراح

بالشيء الذي يئنُّ، أو الدمع بأنه سخينٌ[63]. فمثلُ هذه النعوت التقليدية نشأت بينها وبين المنعوت بها علاقة تلازم، واستصحاب، وليس في مقدور الشاعر الحديث التخلي عن هذه العلاقة بمثل تلك السرعة التي تتمناها الناقدة.

ولا بدّ من التأكيد، قبْل أنْ نختتم هذه الملاحظ حول بواكير خالدة سعيد، على مَظهَر مُشترك في دراساتها، وهو الحكم السلبيّ على كل ما هو ذاتي في الشعر، فكأنّ الناقدة في لومها كلا من نازك الملائكة، وفدوى طوقان، وسلمى الخضراء الجيّوسي، بكلمات من مثل: تجربة ذاتية، انفعالات ذاتية، وصوت ذاتي، ترى الغلبة في معيار النقد، والموازنة الأدبية، والتفاضل، والتفاوت، للجانب غير الذاتي.. حتى لتعْجَبُ بشعر الجيّوسي لكونه يتناول " قضايا الإنسان بصفة عامّة، بصرف النظر عن لونه، وعن دينه، وعن جنسه، فخرجتْ بذلك من الإطار النسائي الذي انحصر طويلا في إسار الانفعالات الذاتية "[64].

ويغلبُ على الظن أن قول الناقدة هذا مردُّه لتأثرها الخفيّ بالنقد الإيديولوجي[65] الذي رسّخ في الفكر العربي، كما في النقد، فكرة الأدب الجماعي، وهي من الأفكار التي كثر تداولها في النقد الصحفي، والأكاديمي[66]. فالناقدة ما تزال حتى صدور الكتاب (1960) مفتونة، مأخوذة، بهذا النقد على الرغم من أنها درجت في الطريق الذي لا ينفي جماعية الصوت الشعري حين يوغل في التعبير عن الخاص، والذاتي. أما حديثها عمّا يُعْرفُ بالحركة الداخلية، أو (بدينامية) النص الشعري، وتراكم الصور، وتعاقبها، في تسلسل يؤدّي إلى ذروة، والتوفيق بين التعبير عن الذات، والتعبير عن الآخر، في إطار لا يتنافى مع تعميم ما هو خاص، فحديثٌ يؤكد تأثرها بالنقد الغربي(الجديد) الذي أسْهمَتِ المجلة في تعْميم مُرْتكزاته، وأفكاره.

استعارة المفاهيم

ولنقاد مجلة (شعر) دورٌ كبير في استعارة العديد من المفاهيم النقدية الجديدة، وتوضيحها، وغرسها في البيئة الأدبية العربية. وقد جاءت هذه التوضيحات متفرقة في غير قليل من الدراسات المنشورة في أعداد المجلة بين سنتي 1957و1970 واشترك في كتابة تلك الدراسات عدد من النقدَة، من أبرزهم: جبرا إبراهيم جبرا، ورينيه حبشي، والشاعر أنسي الحاج، وماجد فخري، وأسعد رزوق، ونذير العظمة، وأنطون غطاس كرم، وآخرون...

وقد ألح نقاد هذا التجمّع على أن الشعر فنٌّ، لكنه ذو مضمون معرفي، فهو يدعو لتبْصِرَة القارئ بما لا يُبَصِّرُه به علم، وبما لا توقفه عليه حكمة أو فلسفة، والمعرفة الشعرية، فيما يذهب إليه ريني حبشي، صورة لانغماس العالم في وعي الشاعر، وتجلي ذلك كله في القصيدة[67]. وهذا بطبيعة الحال يجعل من القول بالشعر الملتزم قولا لا مسوغ له، ولا ضرورة، وإنّما هو من باب التزيّد، وفضول القول. فالوعي الذي ينعكس فيه العالم هو وعيُ الإنسان بالحياة، وبما أنَّ الشعر لا يتجاوز التعبير عن إحساس الشاعر – الذي هو إنسانٌ قبل كلِّ شيء- بالحياة، فمن تحصيل الحاصل أنْ يكون الشعرُ مُلازمًا للحياة، وملازماً للفكر الذي هو قلبُ الشعر النابض، وجوْهرُه، وبغيره لا تقومُ للشعر قائمة قط.[68]

وتبعًا لذلك، لا بدَّ من ترتيب الأولويات في علاقة الشعر بالفكر، ترتيباً جديدًا، يقوم على أنّ الإحساس بالحياة هو أساسُ الفكر. ولما كان الإحساسُ بالحياة هو أساسُ الشعر، وهو موضوعه، الذي لا يحيد عنه، في قليل، أو كثير، فإنّ الترتيب الملائم هو أنّ الفكر في الشعر كامنٌ في الحياة التي هي كامنة في الفكر، فما نجده في الشعر الجيّد ليس أفكاراً بل حياة، فالفكرة التي يُعبِّرُ عنها

أبو العلاء المعري(363-455هـ) -على سبيل المثال- تتحوَّلُ في قصيدته إلى شعور، وإحساس عميق بالحياة[69]. وهذا يعني أنّ الإحساس بالحياة هو الفكرة الأساسية للشعر، وهو ألفه، وياؤه، وهو قالبه، ووزنه، وقافيته. وبما أنّ نصيب الناس من الحياة مُتفاوتٌ فيه، فإنَّ نصيب القصائد من هذه الفكرة متفاوتٌ فيهِ أيْضاً[70].

وبما أن الفكر لا ينفصل عن السياسي، فإنَّ الشعر – من حيث هو شعر – ذو طبيعة سياسية. ففي كل لحظة يصوغ فيها الشاعر رؤيته للوجود، أو إحساسه بالحياة، فلا بدَّ من أنْ يعبّر في أثناء ذلك عن موقفه السياسي. إذاً لا مَدْعاة للحديث عن علاقة الشعري بالسياسي، وهل الشعر للشعر أم الشعر للحياة. فالشاعر الذي يتوصَّلُ في لحظة أثيرةٍ من وجوده لاكتشاف وحدة العالم، لنْ يتقبل – إذا ظل أميناً لذلك الاكتشاف- ما ينشأ من فوضى النوازع الشخصية، ويدعو إلى أنْسَنَةِ الكوْن بدعْوته للعدالة، والحُبّ[71].

ويستخدم نقادُ المجلة مفهوم (الرؤيا) للدلالة على صياغة الشاعر موقفَه مُن الحياة، فالشعر عند أنسي الحاج " رؤيا" يعبّر بوساطتها الشاعر عن وجهة نظره بالصور، أو باللجوء إلى الرموز، التي تعْبَقُ في القصيدة من خلل التفاصيل، والكلمات [72]. وهو عند جبرا وجهة نظر يعبر الشاعر عنها بالرموز، ولا يدركها إلا الأقلون بعد معاناة[73]. والرؤيا تعني أنَّ الشعر نفاذ إلى ما وراء المرئيات، من معانٍ، أو أشكالٍ، يقتنصها الشاعرُ، ويكشف عنها النقاب، وبذلك يفتح أعيننا على ما في الأشياء المرئية من روعة، وفتنة، ومعنىً قدْ نكونُ غافلين عنه لضعف بصيرتنا، أو لقصور في إدْراكنا. وهكذا يكون الشعرُ الأصيلُ ضربًا من الرؤية الثاقبة، أو لنقلْ ضربًا من الرؤى[74]. خلافاً لذلك النظم الذي يقتصرُ

على الوصف التقريري، أو على السرد المنظوم للحوادث، فلا يتعدّى، بسبب ذلك، نطاق الرؤية البصرية، فهو لذلك من أحطّ أصناف الشعر، وأقله جودة، لبعده عن" الرؤيا" ، واكتفائه بعَرْض الجزئيات المبذولة لكل ذي بصر، وبصيرة، ودون ذلك منزلةً شعرُ الوصف الذي يُعْنى بزخرفة الألفاظ، أما شعر "الرؤيا" فهو الذي ينفذ للأعماق، ملتمسًا مأساة الوجود الكبرى، متمثلة في الحيْرة، والمصير،والغوص على الشرِّ الكامن وراءَ مظاهر الحياة. وكلُّ شعْر لا يُعبِّر عن غُصَص الإنسان الكيانيّة، أوْ عن الفرح الذي ينبثقُ منْ عالم الغيب، الكامن وراء المرْئيّات، ليس شعراً[75].

والفنُّ عند جماعة شعر تجربة بالمعنى السيكولوجي، فإذا كنّا أمام ديوان كمدينة بلا قلب لأحمد عبد المعطي حجازي[76]، فإنَّ أهمّ ما يلفت الشاعر الناقد أنسي الحاج هو قيامُه على التمثيل، أيْ تصوير التجربة التي مر بها الشاعر حجازي. متحاشيًا إبداء الرأي، مكتفيًا بتمثيل الموضوع (التجربة) تمثيلا بعيداً عن التدخل والوعظ[77]. أما قصائد بُلنْد الحيْدريّ في" أغاني المدينة الميتة" فلا بُدّ من ربْطها هي أيضًا بتجربته، فلولا تلك التجربة لما تكوّنتْ للمرأة صورةٌ كتلك التي تظهر في القصائد. وكأنّ مرور الشاعر بتجربة فعْليّة شرطٌ أساسيٌّ يؤمنون به – أو يؤمن به بعضُهم على الأقل- للتعبير عن المعاناة تعبيرًا قويًا لا يخلو من العمق والصدق. ولذلك نجدُ نذير العظمة يتساءَلُ، قائلا: " أكانت في حياة الشاعر معاناة مريرة فيما يختصُّ بالمرأة؟ "[78] . وهذا ، في الحقيقة، قولٌ يُذكرُنا باعتراض قديم أوْرده نقادٌ كثيرون في الردِّ على من اشترط التجربة الفعلية في الأدب، وهو الاعتراضُ الذي يقول: إنّ الإنسان يستطيع أنْ يُحسَّ بمخاطر النار، وتأثيرها المُحْرق، دون أنْ يضَعَ يدَهُ فيها فعْلا.

غير أنّ ما يعنيه نقاد مجلة شعر بكلمة " التجربة " هو شدّة الإحساس بالحياة، ورهافته، مما يجعل التعبير عنه صادقاً صدْقَ الواقع نفسه، ويجعل القارئ يظنُّ الشاعر يصدُر في شعره عن تجربة عاشها على وجه التحقيق، لهذا تطرقوا للصدق في الشعر، منبّهين بذلك على أمرين اثنين، هما: صدق التعبير، وذلك راجع إلى الصنعة الشعرية، أو الأداء، والثاني هو صدق الإحساس، وذلك راجع إلى المعاناة، التي منها ينْبثق الأداء، ووجودهما معًا في الشعر يغني عن أيّ التزام أخلاقي، فصدق البياتي في شعره- مثلا- يجعل منه شاعراً مؤثرًا في النفس بعيدًا عن أيّ تصنيف مذهبيّ، أو التزامٍ سياسي[79].

ومن المفاهيم الأخرى التي درج استعمالها لدى جماعة شعر: الموضوع، والمضمون، وهو، أي: الموضوع والمضمون مفهومٌ إشكاليّ قيلت فيه آراءٌ كثيرة، ومتضاربةٌ متنافرة.

فعند أنسي الحاج التبسَ مفهوم الموضوع بالمضمون، ففي تعليقاته على قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي "العام السادس عشر" يؤكد أنّ القصيدة استطاعت أنْ تعطي صورة حية عن الموضوع[80] وفي موقع آخر يسميه مضموناً لا موضوعاً. والمضمون عنده جوْهرُ الشعر، وهو " الفكرة التي ينبغي أنْ تتجلى بشكلها الفنّي المطلوب" وفي موقع ثالثٍ يستخدم كلمة أخرى للدلالة على الشيء ذاته، وهي كلمة: " المعاني "[81]. وفي موضع رابع نجدُه يستخدم كلمة أخرى للدلالة على الشيء نفسه، وهي كلمة: " الواقع" الذي يجري تصْويرهُ في الشعر على أنه هو "المضمون"[82] فقد الفيتوري على الأبيض هو المحتوى السياسي لشعره، والمضمونُ في شعره لا يختلف عن الموضوع، الذي هو عند أنسي الحاج (الزُّنوجة)

وتبعاتها، ولولا هذا الموضوعُ لكانتْ قصائده – التي أشاد بها الناقد- عاديّة، مدْرَسيّة، جافة. أيْ أن الذي يشفع لها عنده هو عنفُ المَوْضوع.[83]

وهذا في الحقيقة غير دقيق، لأنّ الموضوع وحده لا يجعل من القصيدة قصيدة جيدة، وكم من قصيدةٍ تناولتْ موضوعًا جيّداً إلا أن جودة الموضوع لم ترفع من منزلتها بين القصائد. وفي هذا السياق نستذكِرُ قول إحسان عباس، معلقاً على إحدى قصائد السَّيَاب: إنَّ الموضوع وحده غير كافٍ ليجعل من التجربة الشعريّة تجْرِبَة جيّدة[84]. لذا لا بُدّ من الأخذ بمقياس آخر أعمّ من الموضوع أو المضمون أو التجربة أو الشكل، الذي يسميه أنسي الحاج: بناءً [85]- وهو التعبيرُ عند خالدة سعيد – للحكم على القصيدة.

وهذا في الواقع يسلمنا إلى سؤالٍ جديد هو ما الشكل عند الحاج؟

الشكلُ، أو البناءُ الشعريّ، عند الحاجّ -كما هو عند خالدة سعيد – التحرُّرُ من قيود الوزن، والعناية بما يُسمّيه الإيقاع الداخلي، والحوار، والاستعانة بالمشاهد اليوميّة، ونبذ العبارة التقليديّة المتأنّقة لصالح العبارة العفوية، التي لا تتنافى مع ضرورة الصقل المُغاير للتزويق[86]. ويضيفُ رينيه حبشي إلى ذلك شيئًا آخر هو الصورة. فهي أساسُ الشعر، وبها تنشئ القصيدة علاقاتٍ بين الأشياء، وتشفُّ عنْ تجربة، وتجعل الوجود حاضراً فيها[87]على نحو جليٍّ ومُطلق. وللصور ضروبٌ ، فمنها الصورة الجزئية، كتلك التي عرفها الشعر العربي فيما يسمى تشبيهًا، أو استعارة، لكنّ منها صورًا كبيرة كلية تنمو من الداخل، وتتعانق أجزاؤها بعضها مع بعض، وذلك واضح في ديوان " أغاني المدينة الميتة" لبُلنْد الحيدري[88].

وقد عُنِيَ نقاد المجلة، واهتموا، بدور الكلمة، إذ البناء الشعري، يتألف، أساسًا، من كلمات، وبمقدار نجاح الشاعر في توظيف الكلمة بمقدار ما يُحْرز، ويحقق، من نجاح في بناء عمله الشعريّ. فالكلمة في شعر الفيتوري – مثلا- تتوَّهج مثل جمرة، فيما هي عند محيي الدين فارس فوضويّة، وعند فوزي العنتيل رقيقة، ذائبة، يُسْبغ عليها الكثير من فرْط إحساسه ، وفيْض شعوره[89] ولكلِّ شاعر من هؤلاء طابِعه الخاصّ، الذي يختلفُ به عنْ غيره، ويميزه عن سواه. فالكلماتُ الحريريّة الرقيقة لا تناسب – في رأي الحاج- موضوعاتِ العنتيل التي يُرادُ لها إثارة العواطف، أيْ أنه لا يوائم بين الشكل الذي يتجلى في صياغة الكلمات، والمحتوى الذي يَخْدُمُ قضيّة الفنّ [90].

على أن الفرق بين نظرة الخال للغة ونظرة نقاد المجلة يتضح في أنّ الخال يعد اللغة وعاء الشعر فيما يعدها الآخرون الأداة التي بها يعبر الشعر عن وجوده. ولذا نجدهم يتناولون بشيء من التفصيل والإسهاب دلالات الألفاظ، مؤكدين أن دلالاتها في الشعر خاصة لا عامة ولا اصطلاحية. وذلك فتح المجال أمامهم للحديث عما يعرف بتغاير دلالات الألفاظ من باب الرمز، والتوسُّع الدلالي. فالكلمات التي يقحمها يوسف الخال في شعره،مثل: السبي، بابل، الركوع،العجل الذهبي، إلخ.. هي، في رأي جبرا إبراهيم جبرا، رموزٌ، وليست ألفاظاً حسب.[91].

والمفردات التي يستخدمها صلاح عبد الصبور في رأي أسعد رزوق مفرداتٌ رمزية، لا تخلو من غموض[92]. فهو متأثرٌ بإليوت، الذي يستمد رموزه من الموروث، كذلك عبد الصبور يستمد بعض رموزه من التراث، ومن القرآن الكريم، ومن الأدب الصوفي،ومن ألف ليلة وليلة، ومن الواقع المصري، والريفي، بحكاياته الشعبية المتداولة، وأساطيره، ورموزه وصوره[93].

ومن الرموز التي توقفوا عندها مطولا الرمز التموزي في شعر يوسف الخال، وجبرا. كذلك استخدام المفازة التي يومئ بها للجدب الذي يعانيها لإنسان[94]، والبئر في عنوان المجموعة يرمز لخلاص الإنسان من عذاباته وآلامه وخروجه من تيه المفازة[95]. وكلماتٌ مثل: الجسر، الليل، السراديب، التي تتكرر في شعر الفيتوري كثيرًا، هي - في رأي الحاج- رموز أيضا. وتكثيف هذه الرموز في القصيدة يضفي عليها جوًا شبيها بالجو الغيبي الذي يهيمن على النصوص الدينية والأساطير الميثولوجية[96] وهذا – في رأيهم- يضيف للنص شاعرية أكبر مما لو كانت الألفاظ فيها مقصورة على الدلالة بالمعنى العام لا الخاص.

وقد اضطر النقاد للعودة إلى قضية الوضوح والغموض في الشعر لأن الإكثار من الألفاظ ذات الدلالات الخاصة والرموز يؤدي بلا ريب إلى شيوع الغموض في لغة الشعر،وقد توقفوا عند هذه الظاهرة مراراً. فالفيتوري في شعره غموض،كونه يحاول التعبير عن السود وتوقهم للتحرر، في أداء يحاكي فيه حركة هذه القضية واتساعها فيضيع منه بسبب ذلك الوضوح نتيجة العمق. لذا يكرر أنسي الحاج القول المأثور كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة. أما إذا وقع الغموض في غياب اتساع الرؤيا ، أي لم يساند الغموض شيء من العمق، فإنه يكون ناتجًا عن تقصير، ودليلاً على عجز التعبير[97]. فالغموض، والغنى، يتوالدان من قوة التجربة، فالقصيدة الحقة لا ينتهي أثرها بانتهاء القارئ من قراءتها، والاطلاع عليها، بل يستمر في نفس قارئها مدة، لأنَّ ما خفي، واستتر، من معانٍ فيها يظلّ يواصل تأثيره.

ويضيف بعضهم إلى ما تقدم من مفاهيم وحدة القصيدة.

وكان يوسف الخال قد تحدث عن وحدة القصيدة منتفعاً في ملاحظه تلك مما أثر عن كولردج Coleridge وغيره. فالشعر في رأي هذا النفر من النقاد يوحّد ولا يفرق، لذا كان من اللازم أن يقوم بناء القصيدة الجيدة على التماسك الداخلي والوحدة، التي ينشدها الشاعر ويسعى لتحقيقها في الكون. فالشاعرُ " هو مكتشف الكون، وهو جامع قارات، وسفير وطن، ولذلك، فإن ما يستقبله بحواسه لا بُدّ أنْ يكون في وحدة. "[98].

الأثر الغربي

وقد لفت نظر النقاد في مجلة (شعر) ما يظهرُ منْ أثَر للشعْر الغربيّ في الشعر العربي، فالصِّلة بين شعر جورج صيدح وشعْر T.S.Eliot أوْ شعر بابلو نيرودا، أوضح من أنْ يخفى على أحد، بدليل أنَّ قصيدة صيْدح " تكريمٌ في نيويورك" مُشاكلة تماماً لقصيدة نيرودا" أغنية حب إلى ستالينغراد"، والتشابه بينهما يتخطى الإحساس والتصوير إلى الأسلوب[99]. وقد يكون التأثر من باب الانتساب إلى مذهب شعْري، فيخلو التأثيرُ، في هذه الحال، من أيّ مساس بأصالة الشاعر، وابتكاره، وفرديته، وذاتيته، فجورج صَيْدح من المتأثرين بالمذهب الرَّمْزي، ولهذا إذا أردنا البحث عن تأثير شاعر واحدٍ مُعيَّن في شعره، فلنْ نظفر بطائلٍ، مما يؤكد أنَّ تأثره بالشعر الغربي قد يكون تأثراً غيْر واع، فيجيءُ الشبه بينه وبين الآخر من قبيل توارد الخواطر، ووقع الحافر على الحافر[100].

وهذا التأثر بتطلب لدى بعضهم مثل أسعد رزّوق الكشف عن منابع الأثر ومصادره، فهو يتخذ من ديوان صلاح عبد الصبور " الناس في بلادي " هدفاً لدراسة مقارنة أساسُها التلميح إلى النصوص التي تأثر بها الشاعر. موازناً بين

منهج عبد الصبور، ومنْهج إليوت في القصيدة، مؤكداً أنّ عبد الصبور يستعين بتكنيك الشعر الغربي، الذي يقوم على التعبير بالحوار الداخلي، أو الجانبي، عن معاناة الشاعر. وهذا التأثير قدْ يتسع مداهُ، ويمتد، ليصل تنظيم القصيدة، ويشمل صورها الرمزية. والتأثر بما يسميه " المصطلح " وأحسبه يعني المعجم الشعري، إلى جانب التأثر بطريقته القائمة على الاقتباس من الموروث العربي الإسلامي: من القرآن الكريم تارة، ومن الأدب الصوفي تارة، ومن حكايات ألف ليلة وليلة تارة أخرى، ومن نشيد الإنشاد.[101]

وقد شغلت هذه المفاهيم: الأثر، والتأثير، ومصادر الأثر، وطريق الانتقال من المصدر إلى المرجع، عددًا من نقاد الشعر في الحقبة التي ظهرت فيها تلك الدراسات، فإحسان عباس يشير في دراسته النقدية لديوان البياتي " أباريق مهشمة" إلى ضَرْبٍ من التأثر بطريقة إليوت في شعره، وفي بناء القصيدة، وتوظيفه الكثير من عناصر التراث في التعبير عما يحس به، ويشعر، مما يضع القصيدة في السياق الثقافي، والمعرفي، الذي يمكنها من التواصل مع القارئ[102]

التجديد في الشعر

هل تختلف الحداثة في الشعر عن التجديد فيه؟

ثمة آراء متضاربة في الإجابة عن هذا التساؤل. ففي رأي خالدة سعيد، ويوسف الخال، لا بدّ أن يكون التجديد شاملا، فيتجلى في حياتنا، ولغتنا، وشعرنا، وهذا في اعتقادنا هو الحداثة لا التجديد، أما عند أنسي الحاج، فإنّ يرى التجديد لا يكون إلا في الأداء؛ فما من ثورة في الشعر كتب لها النجاح ما لم تكن ثورة في الأداء، أيْ ما سبق أن أطلقت عليه خالدة سعيد اسم "الشكل" وأحياناً "البناء الشعري". فالموازنة، على سبيل المثال، بيْن قصائد سليمان

العيسى، وأحمد عبد المعطي حجازي، تؤكدُ ذلك. فالأول يُطلُّ علينا في قصائده بوجهٍ عمْرُهُ قرون، فيما يُطلُّ علينا الثاني بوجهٍ مُشرق، فتيٍّ، نضِر بالحياة[103]. وهذا يعْني أنَّ الأداء الجديد، وليس الموضوع، هو المعيار الذي يميز التجديد في الشعر من الترديد والمحاكاة.

ولتبسيط الموضوع بتحدث بعضهم عن مظاهر التجديد في الشعر، فيعُدُّ البُعْد عن التقرير أبرز تلك المظاهر؛ لأنّ التقرير يجعلُ الشعر ملتبسًا بالنثر، فيؤدي الشاعرُ المعنى مثلما يؤديه الخطيب، يُضافُ إلى ذلك مظهرٌ آخرُ وهو نبذ النسق اللفظي التقليدي القائم على الزخرف البياني، والبديعي. لأنّ ذلك يتنافى مع الصدق في التعبير، والبساطة في اللغة، والانخراط في مشكلات الحياة الجديدة، ومعاناة الإنسان في هذا الزمان، فذلك كله - في رأي نذير العظمة- دليلُ الخروج من قبْو التقليد إلى فضاء التجديد[104]. وهذا يتجاوز – في رأينا- حدود الأداء إلى ثورةٍ في المضمون، فلا يمكن أنْ يحلق الشاعر الجديد بجناح واحدٍ، وحتى يحلق بجناحين، فلا بد من أن تندمج النظرة الجديدة للمحتوى بالنظرة الجديدة للغة، والبناء الشعري للقصيدة، وذلك ما أصاب في تصويره، وتوضيحه، يوسف الخال، بتأكيده أنّ الشعر إبداع، وابتكار، إبداع في لغته، وإبداع في أسلوبه، وإبداع في محتواه، وإبداع في تجاربه التي تعرب عن ذاتها في الشكل، مثلما تعرب عن ذاتها في المضمون: إبداع ينسجم مع المبدأ القائل بأن الحياة في تغير مستمر[105].

خاتمة الفصل

صفوة القول أن المجلة(شعر) لم تكن مقصورة على الشعر، وإنما تعدى دورها التثقيفي، ومشروعها التأصيلي، إلى نقد الشعر وتجديده،ردًا على تغلغل النقد

الإيديولوجي في مجلات أخرى. واتجه نقادها نحو النقد الجديد الأمريكي ، فتأثروا به أيما تأثر. ومن وجوه هذا التأثر تأكيدهم أن الشعر تعبيرٌ، ذو معرفة حدسية،جمالية، وأن له مهماتٍ تتعدى ، وتتجاوز، ما ارتبط به من مهام في القديم. وبما أنه من نتاج المخيلة الخلاقة – بتعبير الخال- فإن في مقدمة متطلبات الإبداع، والخلق، أن تتحرر اللغة من قيود الماضي. أما أسلوب الشعر فمن الأنسب أن يقوم على تطويع الأساليب القديمة لأغراض الشاعر الحديث. أو تطويرها بما يضيف إليها جديدًا يتخطى الشاعر به القوالب الجامدة. وفي نهاية المطاف لا بد من أن تكون للشعر الحديث أساليبه الجديدة المبتكرة، كاختراع جو شعري تتسرب عبره للقارئ إيحاءات وإشارات تومئ إلى ما يريده الشاعر.. أو بناء القصيدة بناءً مفارقا للسائد، مغايرًا للمألوف.

وتحديث الشعر لا يكون في الشكل وحده، ولا في المحتوى وحده، وإن كان بعض نقاد شعر أبدوا انحيازا للشكل، أو لما يعرف بالبناء الشعري، أو الأداء الشعري. أما التخلي عن القافية والوزن، فلا يكفي لتحديث الشعر، لأنهما في الأساس وعاءان، وعنصران ثانويان، وقد يكون الشعر بهما مثلما يكون متحللا منهما. والتحديث يشمل لديْهم عناصر متعددة كالأسلوب، وبنية القصيدة، وتحرير اللغة من قيود الماضي، والنفاذ إلى ما وراء المرئيات، والإحساس العميق بالحياة، وصدق التعبير، وإغناء النص بالأساطير، والعناصر المقتبسة من الموروث.

أما مهمة النقد فلعلها تتجاوز التفسير إلى التقويم، وإن كان التفسير لدى بعضهم ضرورة لإقامة جسر من التواصل بين القصيدة والقارئ.. وقد يلجئُ التفسيرُ الناقدَ للبحث في ينابيع القصيدة، سواء في مصادر الشاعر الثقافية، التي اطلع عليها، وأفاد منها، أو في حياته الشخصية، وتجربته الذاتية. والعوامل

المبكرة التي تأثر بها، وأثرت فيه، وتركت بصماتها واضحة في تكوينه العقلي، والوجداني، فمثل هذا البحث يُسْهِمُ في فكّ مغاليق النصّ، ويميط الحجاب عما يستتر وراء المظهر الغامض لقصيدة مليئة بالصور، والرموز، غنيّة بالمشاعر، والإحساسات.

وقد درجتْ في كتابات النقاد في مجلة (شعر) مصطلحات عدة، منها: مصطلح الرؤية والرؤيا، مع ما بينهما من فارق تكلموا عليه تارة، وأهملوه تارة أخرى. والتجربة، للدلالة على شدة الإحساس بعناصر المحتوى. والبناء، الذي يعنون به الشكل، وربّما، بشيء من التحفظ، الأسلوب، وذلك واضحٌ لدى كلٍّ منْ خالدة سعيد، وأنسي الحاجّ. والرمز الذي ينشأ عن التكثيف، والعمق، والتنوع الدَّلالي. والوَحدة التي هي – في رأي بعضهم- علامة فارقة، تميِّزُ القصيدة الجيّدة من القصيدة الأشلاء .. قصيدة الشّذَراتِ، والمزق.

الهوامش:

1. للمزيد عن المجلة انظر= جاك أماتاييس السالسي: يوسف الخال ومجلة شعر، ط1، بيروت: دار النهار، 2004 من ص 69-103 وانظر أيضا= ساندي أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، تجربة مجلة شعر اللبنانية، ط1 ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005
2. يوسف الخال ومجلة شعر، ص 88- 103
3. يوسف الخال : الشعر في معركة الوجود، ط1 ، بيروت: دار مجلة شعر، 1960 ص 8
4. للمزيد انظر = إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني، ط1 ،عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى ودار الكندي، 2002 ص27-32 وانظر = عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ط1، ، الدار البيضاء – بيروت: المركز الثقافي العربي، 1999 ص27-49
5. ميخائيل نعيمة: الغربال، ط6، بيروت: دار صادر، 1960

6. انظر الفصل الخاص بالنقد الإيديولوجي في هذا الكتاب، وانظر بشأن محمد مندور خاصة غالي شكري: محمد مندور الناقد والمنهج، ط1: بيروت، دار الطليعة، 1981 وبشأن الآخرين انظر= محمد يوسف نجم: نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية، ط2، بيروت: دار صادر، 1985ص29-35 (ميخائيل نعيمة) وص 41 (رئيف خوري) وص 68-72 (النقد الإيديولوجي).

7. وهو ما يطلق عليه اسم النقد الجديد، لمزيد من التفصيل انظر إضافة للفصل السابق : تيري إيجلتون، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، ط1 ، دمشق: دار المدى، 2006 ص78- 93

8. انظر = إبراهيم خليل: جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد ، ط1 ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001 ص 127-155

9. يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ط1 ، بيروت: دار الطليعة، 1978 .

10. الحداثة في الشعر ص 14

11. الحداثة في الشعر ص 85

12. الحداثة في الشعر ص 83

13. الحداثة في الشعر ص 92-93

14. الحداثة في الشعر ص 82

15. الحداثة في الشعر ص 31

16. الحداثة في الشعر ص 90-91

17. ينظر في هذا الصدد = شللي، بيرسي: دفاعاً عن الشعر، فصل من كتاب مهمة الناقد، ترجمة نظمي خليل، القاهرة: المؤسسة العامة للأنباء والنشر، د. ت، ص76- وما بعدها وشللي من أكبر شعراء بريطانيا في القرن التاسع عشر، مات غرقا. ومن أشهر مؤلفاته بروميثيوس طليقاً، والدفاع عن الشعر Defense of Poetry

18. الحداثة في الشعر ص 94

19. الحداثة في الشعر ص 6-7

20. الحداثة في الشعر ص 57-59

21. الحداثة في الشعر ص 14

22. الحداثة في الشعر ص 23

23. للمزيد انظر= محمود السمرة: النقد والإبداع في الشعر، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1997 ص123-130 وانظر= سعد البازعي، وميغان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ط2، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000 ص 205 -211

24. راجع الفصل الأول من هذا الكتاب

25. الحداثة في الشعر ص 16

26. الحداثة في الشعر ص 17

27. الحداثة في الشعر ص 18

28. انظر= محمود السمرة، النقد والإبداع في الشعر، مرجع سابق ص 123-128 وانظر معالجتنا للموضوع في: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، عمان: دار المسيرة، ط2 ، 2007 ص 78-79

29. لا أظن الحال يعني بكلمة " تضمين " هنا المعنى المتداول في كتب البلاغة والبديع، وهو الاقتباس من القرآن الكريم، أو من الشعر، أو من أي شيء آخر. وأحسبه يعني بها جريان المعنى من بيت لآخر، واندفاعه عبر القصيدة من المطلع إلى المقطع، ولعلها المقابل العربي لكلمة enjambment. انظر= إبراهيم خليل: تجديدُ الشعر العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع ، 1987 ص45-46

30. الحداثة في الشعر ص 22-23

31. الحداثة في الشعر ص 29

32. كتبت مقالاتها المبكرة، ونشرتها باسم مستعار هو خزامة صبري، ثم عرفت بعد ذلك باسم خالدة سعيد، وهي زوجة الشاعر على أحمد سعيد(أدونيس).

33. خالدة سعيد: البحث عن جذور، ط1 ، بيروت: دار مجلة شعر، 1960

34. خالدة سعيد: البحث عن جذور ص 32

35. البحث عن جذور ص 33

36. البحث عن جذور ص 35

37. البحث عن جذور ص 43

38. البحث عن جذور ص54

39. البحث عن جذور ص 54-55

40. البحث عن جذور ص 35-36

41. البحث عن جذور ص 63

42. البحث عن جذور ص 54

43. البحث عن جذور ص 79

44. البحث عن جذور ص 114

45. البحث عن جذور ص 81- 108 والقصيدة في ديوانه أوراق في الريح، ط3 ،بيروت: دار العودة، 1971ص63-84 انظر تناولنا للقصيدة في : القصيدة الملحمية في الشعر العربي، مجلة عمان، ع 168حزيران- يونيو 2009 ص 28

46. البحث عن جذور ص 72

47. البحث عن جذور ص 73

48. البحث عن جذور ص 74

49. البحث عن جذور ص 76

50. البحث عن جذور ص 46

51. للاستزادة انظر= إبراهيم خليل: فصول في نقد النقد، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2005 ص 153 وانظر: ديوان خليل مطران، ط2 ، القاهرة: دار الهلال، 1949ص10

52. جبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة، ط1، بيروت:المكتبة العصرية، 1967 ص53 والمونتاج كلمة استعيرت من المصطلح السينمائي، ويعني بها تسلسل الصور على وفق تعاقب معين يؤدي إلى الذروة، انظر لمزيد من التفصيل: إبراهيم خليل: جبرا إبراهيم جبرا، مرجع سابق ص 142

53. البحث عن جذور ص 78-79

54. انظر الحاشية ذات الرقم 45 وانظر أيضا= رجاء أبو علي: الأسطورة في شعر أدونيس، ط1، دمشق: دار التكوين للنشر، 2009 ص 232

55. عرف هذا الطائر بأسماء عدة، فهو (البنو) عند قدماء المصريين، وهو السفنكس عن الإغريق، وهو العنقاء عن العرب، وهو السيمرغ عند الفرس، وقد ذكره فريد الدين العطار في كتاب منطق الطير بهذا الاسم (1142-1220) باعتباره رمزًا للألوهية، وهو لدى قدماء المصريين رمز أزلي للإله(رع). أو للإله (أوزيريس). وهو في التراث المسيحي رمز لقيامة المسيح بعد الصلب، وهو في معظم الكتابات شاهد وجليل على الدورة الأبدية للحياة. انظر :رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر أدونيس ص 232

56. البحث عن جذور ص 44

57. للوقوف على طبيعة القراءة التكوينية للعمل الأدبي انظر = مؤلفون عدة: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي،ترجمة رضوان ظاظا، ط1، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، 1997 ص59-116

58. البحث عن جذور ص 94

59. البحث عن جذور ص 96

60. تعد مجموعة الخال المذكورة من المجموعات المثيرة للجدل ، انظر ما كتب عنها في : يوسف الخال ومجلة شعر ، مرجع سبق ذكره ص 88-89 وانظر : جبرا إبراهيم جبرا: النار والجوهر دراسات في الشعر، ط1، بيروت: دار القدس للنشر، 1967 ص 38-41

61. البحث عن جذور ص 57

62. البحث عن جذور ص 62

63. البحث عن جذور ص 47

64. البحث عن جذور ص 109

65. انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب

66. لمزيد من النظر في الموضوع راجع: عز الدين إسماعيل ،الشعر في إطار العصر الثوري، ط1، بيروت: دار القلم ،1974 ص 9-24 وانظر = جون فريفل: الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، ط1، القاهرة: دار الفكر العربي، 1970 ص 49-64

67. يوسف الخال وآخرون: الشعر في معركة الوجود، مرجع سابق، ص 101-102

68. الشعر في معركة الوجود، ص 135

69. الشعر في معركة الوجود ص 136

70. الشعر في معركة الوجود ص 138

71. الشعر في معركة الوجود ص 106-107

72. الشعر في معركة الوجود ص 67

73. الشعر في معركة الوجود ص 24

74. الشعر في معركة الوجود ص 111

75. الشعر في معركة الوجود ص 112-115

76. أحمد عبد المعطي حجازي: مدينة بلا قلب، ط2، القاهرة: دار الكاتب العربي، 1968 وانظر ما كتبناه عن الديوان في : مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ط2، عمّان: دار المسيرة، 2007 ص 280 -284

77. الشعر في معركة الوجود ص 78

78. الشعر في معركة الوجود ص 44

79. الشعر في معركة الوجود ص 59

80. الشعر في معركة الوجود ص 75 والقصيدة في مدينة بلا قلب ، مرجع سبق ذكره ص 91-98

81. الشعر في معركة الوجود ص 64

82. الشعر في معركة الوجود ص 65

83. الشعر في معركة الوجود ص 68

84. إحسان عباس: بدر شاكر السياب في حياته وشعره، ط6، عمان: دار الشروق،1992 ص 114

85. الشعر في معركة الوجود ص 82

86. الشعر في معركة الوجود ص 82

87. الشعر في معركة الوجود ص 105

88. الشعر في معركة الوجود ص 46

89. الشعر في معركة الوجود ص 69

90. الشعر في معركة الوجود ص 70

91. الشعر في معركة الوجود ص 23

92. الشعر في معركة الوجود ص 47

93. الشعر في معركة الوجود ص 48-49

94. الشعر في معركة الوجود ص17

95. الشعر في معركة الوجود ص 22

96. الشعر في معركة الوجود ص 67

97. الشعر في معركة الوجود ص 71-72

98. الشعر في معركة الوجود ص 104 وللمزيد انظر = إبراهيم خليل: وحدة القصيدة بين النقاد العرب والنقاد الغربيين، مجلة الوحدة، الرباط: المجلس القومي للثقافة العربية، مج 5، ع 49، تشرين الأول(أكتوبر)1988 ص79-95

99. الشعر في معركة الوجود ص 89

100. الشعر في معركة الوجود ص 91

101. الشعر في معركة الوجود ص 48-52 وللمزيد انظر عن موضوع التأثير الذي تركه شعر إليوت في شعر صلاح عبد الصبور في = محمد شاهين:. إليوت وتأثيره على صلاح عبد الصبور والسياب، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،1992ص16

102. إحسان عباس: من الذي سرق النار؟ تقديم وداد القاضي، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980 ص 92

103. انظر= الشعر في معركة الوجود ص 83-86

104. الشعر في معركة الوجود ص 40

105. يوسف الخال: الحداثة في الشعر، مرجع سابق ص 17

الفصل الثالث

النقد الإيديولوجي

لعلاقة الأدب العربي بالإيديولوجية تاريخ طويلٌ ترجع بداياته إلى عشرينات القرن الماضي.

فعندما ظهرت المجلات اليسارية، ذات المحتوى الفكري الماركسي، أو الاشتراكي، بدأ الحديث عن الأدب التحريضي، والسياسي، والواقعي، يغزو الأدب العربي . وكانت دورية المجلة الجديدة لسلامة موسى قد حققت السّبق، تلتها مجلة الطليعة التي صدرت في دمشق 1934. وفيها نشر رئيف خوري مقالاته عن الزهاوي، وغيره، مما يعدّ من بواكير النقد الإيديولوجي. وقد أسهم في تطوير هذا النوع من النقد في مصر صلاح ذهني، ولويس عوض، وفي سورية و لبنان عمَر فاخوري ، وشحادة خوري ، ورئيف خوري الذي أصدر كتيّباً ذا قيمة كبيرة بعنوان " إنّ الأدب كان مسؤولا " 1948 . وكان قد استهلّ حياته الأدبيّة بكتاب آخر بعنوان الدراسة الأدبية صدر عن دار المكشوف 1939. و في هذه الحقبة ظهر مفهوم الالتزام، الذي تطرق إليه كلّ من رئيف خوري ، ومحمّد دكروب، وحسين مروة، الذي يعد أحد الأمثلة السّاطعة على رسوخ العلاقة بين الإيديولوجيا والأدب.

ومن مؤلفاته التي تشهد على صحة هذا التقدير ، ودقة هذا التوصيف، كتابه دراساتٌ نقدية في ضوء المنهج الواقعي، الذي يجمع بين الرأي النظري،

والدّرْس النقدي التطبيقي، على السواء، ومن النقاد الذين تأثروا بهذا النقد عز الدين إسماعيل، على الرغم من أنه اتبع مناهج نقدية متعددة ننوهنا لبعضها في الفصل الأول، وسننوه إلى بعضها الآخر في الفصل الرابع، عند الحديث عن نقده النفسي .

ولحسين مروة رأيٌ في مهمّة النقد، فهو يساعد القارئ على فهم الأثر الأدبي ، وكشف المعمّى ، وفتح ما استغلق فيه من المعنى. وإيقافه على مواطن القوّة ، والجمال ، وإرهاف ذوقه وحسّه الجماليّ، فضلاً عن تبْصِرَة المبْدع بالقيم الحقيقية التي يحتويها عمله، أو تلك التي يفتقر إليها، ليكون على بيّنة مما يبْدع [1] . فالنقد – من هذه الزاوية – بحثٌ في الحقيقة، لكنْ بطريقة تختلف عن تلك التي يتبعها المبدع . والبحث عن الحقيقة محتاجٌ إلى منهج يستند إلى نظريّة في النقد.

أما المنهجيّة؛ فلا ينبغي أن تقوم على أسُسٍ ثابتة ثبوت َجمودٍ ، وتحجّر، وإنما هي ثابتة من حيث الجوهر ، متطوّرة، متجددة ، من حيث التطبيق ، ومراعاة الخصائص الذاتية في كل خلْق أدبيّ ، وذلك لا يتمّ إلا بتوفر الحساسية الذاتية القادرة على اكتشاف القيم الخاصة في العمل الأدبي [2] . على ألا تبلغ بنا هذه الحساسية حدّ الوقوع في شرَك الانطباعية، والنقد الذاتي، القائم على العلاقة الشخصية بين الناقد وصاحب العمل ذاته[3] .

ومما يبسّط لنا أفكاره عن الأدب، وعلاقته بالإيديولوجية، ويؤكدها، ما يعبّر عنه تكراراً في تضاعيف كتابه المذكور، ففي دراسته لرواية مارون عبّود الموسومة بعنوان فارس آغا ينطلق من مجموعة التساؤلات حول النوع الأدبي

الذي ينتسب له هذا الأثر. فهل هو روايةٌ أم مذكراتٌ أم سردٌ تاريخي خالصٌ أم ماذا؟ وإلى أي مدرسة أدبية ينتمي[4] ؟

وقد انهمك حسين مروة في تحديد النوع الأدبي الذي يندرج فيهِ الكتاب، لسَبَبٍ بسيطٍ هو أنّ المؤلف، مارون عبود، يصفه تارة بالمذكرات، وتارة بالقصة، وتارة أخرى بالرواية، والحكاية، وفي موقع آخر بالوصف، أو السرد التاريخي[5] .

ومن النظر في طبيعة الكتاب ، وما احتواه من حوادث ، وأضواء، تم إلقاؤها على شخصية فارس آغا، يتضح لحسين مروة أنّ فيه الكثير منْ عناصر" تؤلف في مجموعها بناءً روائيا ذا طابع خاصّ ، يستمدّ ملامحه ،وخصائصه ، من مارون عبود ذاته ، الذي يسْتعصى على الامتثال لقواعد الجنس الأدبي[6] ". أما الاتجاه، أوْ المذهب الأدبي ، فيأتي تحديده من كون المؤلف (عبود) صاحب قضيّة في جلّ ما يكتب ، وهي قضية " الإنسان العربي في لبنان " ولذلك ينتمي للمذهب " الواقعي في جوهره ، ولا يخرجُ عن هذا النهج أبداً[7] " فموقع الكاتب من الواقع اللبناني :" يسري في عصب الرواية سريان الدم في الشرايين[8] " وهو موقف ينبثق – في رأي الناقد مروّة – من قلب الحدث[9] ، ومن تصرّفات الشخوص ، تلك التي تشفّ عمّا كان يلقاه اللبنانيون عامّة ، والفلاحون منهم خاصّة ، منْ" عَسْف النظام السياسي، والإداري، والقضائي ، والعسْكري " دون أنْ يقع المؤلف – مارون عبود – في السطحية ، لأنه لا يكتفي بتصوير المأساة ، وإنما تبْرز رؤاهُ الإيجابيّة من خلال التهكّم الساخر على مضطهدي الشعب [10] وعلى رجال الكهنوت، بما ألقاه من ظلال سوداء على ارتباطهم، وتحالفهم مع النظام الحكومي [11] .

فالناقد، مثلما نلاحظ ، يتنبّه لشيء مُهمّ ، هو مقدار ما تعبّر عنه حكاية الآغا من ظلم لحق بالمجتمع، أو لنقلْ ، بشرائح من المجتمع اللبناني، وما فيها من تهكّم على رجال الدين، وعلى رجالات الحكومة، وذلك كلّه مما يشفع للمؤلف الناقد وضعَه هذا الكتاب في عداد الكتب الواقعية، شكلا ومحتوى .

أما تناوله لمسرحية الطعام لكل فم (1963) لتوفيق الحكيم، فينطلق من أنّ المسرحية واقعية من حيث المضمون، وإنْ كان المؤلف قد سار فيها على طريقة المَسرح العابث المعروف باسم مسرح اللامعقول [12] ، فالحكيم جعل الشخصيات الرئيسة في المسرحية تتغيّر نتيجة تحيّزه الواضح لقيم الحقّ، والعدالة، والمساواة . فحمْدي وسميرة ، كانا في بداية المسرحية شخصيّتين تافهتين ، وبعد أنْ شهدتا الحوار في لوحة الحائط ، ترك حمْدي الشلة التافهة، والمقهى، وحاول البحث بقدر ما يستطيع عما يُسْهم في مكافحة الجوع . وتغدو علاقته بسميرة ، بسبب ذلك ، علاقة حميمة، تقوم على التقدير [13].

وممّا يلفت النظر حرصُ الحكيم على الربط بين إلغاء الجوع، وتحقيق حرية الإنسان، إذ لن تبقى ثمة أسباب تدعو الإنسان لاستغلال أخيه الإنسان، وهذا – في رأي الناقد – غاية ما يرجوه، ويطمح إليه الأدب الواقعي [14]. ومع ذلك، لا يحظى الحكيم برضا المؤلف التام، ومرد ذلك أنّ الحكيمَ لمْ يميز – في مسرحيته – بين إيديولوجيّتيْن، إحداهما هي التي تسود البلدان الاشتراكية، والأخرى هي السائدة في العالم الرأسمالي. فتمجيده لفكرة القضاء على الجوع دون أن يشير إلى ما أنجزه الاشتراكيّون في ذلك، وتشبيهه الفكرة بالحلم الذي يراودُ أخيلة المكتشفين، تجاهلٌ سافرٌ منه لما حققوه، وأنجزوه [15]. فكأنّ توفيق الحكيم –

في رأيه – يكتفي بعرض المسألة عرضاً ذهنيًا، تجريديّاً، خالصاً، من غير تحديقٍ في الواقع، أو سَبْرٍ لأغواره[16].

الرومانسية والواقع

وفي عرضه لهوامش ميخائيل نعيمة (1965) نجده يكرّرُ القول في انطلاق الكاتب الفيلسوف من الواقع إلى المطلق، والماورائية . فكثيراً ما تكون انطلاقاته واقعية مادية، ومعالجاته مثالية ميتافيزيقية. ولهذا السبب نجد المحتوى يتغلّب على الشكل الفني[17] .

ولعلّ أبرز ما يتنبه إليه حسين مروة، في كتابه هذا، هو ألا توضع المدارس والمذاهب الأدبية ذات الصبغة المادية في سلة واحدة، فما يُعرف بالاشتراكية الثورية، أو ما يعرف بالحتمية الاقتصادية، والجبرية التاريخية، تختلف عن المدرسة الواقعية الاشتراكية اختلافاً كبيرًا، كون الأولى تنزع إلى الميكانيكية، فيما تنزع الثانية للجدلية(الديالكتيك) [18]. والتفريق بين الأدب للحياة، والأدب للمجتمع، تفريقٌ يقومُ في رأيه على مغالطة مقصودة هي الفصْل بين الفرد والمجتمع. فنحن عندما نقول: إنّ الأدب للمجتمع، فذلك لا يعني بأيّ حالٍ من الأحوال استثناء الفرد، أو إبعاده، لأن المجتمع يتألف من أفراده[19]. لذا فإن مروّة لا يجد في قول القائل: إن الأدب للحياة، أو للمجتمع، أيّ فرق [20]. ما دامت الغاية من الأدب ، بوجود هذا الشعار، أو بعدم وجوده، هي أنْ يغذي طاقة الإنسان المادية ، والروحية، على السَّواء . فالإنسان كائنٌ يتمتع بالكثير من الأشواق، والنوازع الروحية، وهذا كله في حاجة إلى أن يُعبّر عنه في الأدب الذي يستحقّ أنْ يُوصف بالواقعي[21]. وعلى هذا الأساس ينبغي ألا نفرّق بين الجانب الروحي والمادي للإنسان ، ولا بين الفردي والاجتماعي ، إلا إذا كنا ننظر للأشياء

نظرة ميكانيكية تخلو من الإيمان بجدلية الواقع[22] . لذا يخطئ- في رأيه- من يظنّ أنّ الواقعية تجرّد الأدب من الخيال، أو من الشعور العاطفي ، والوجدان الصّادق . ذلك الخطأ الذي حمل ناقداً مثل لويس عوض على الزعم بأن الواقعية بدأت منذ العام 1960 بالتراجع ، والانحسار، لصالح الأدب الرومانسي، الذي دبّت فيه الحياة بصدور ترجمة بعض أعمال جبران، وظهور أعمال رومانسية لكلٍّ من يوسف الشاروني، ويوسف إدريس، ونجيب محفوظ، وأحمد عبد المعطي حجازي[23].

وليس من تفسير لهذا – في رأي الناقد مروة – إلا أنّ مستخدمي كلمة رومانسية لا يفرقون بين الرومانسية الهروبية والمثالية، وبين الرومانسية التي تعني الثورة على القيود . وهو الوجه الخصيب الخلاق في كل انطلاق رومانسي[24] .

ولا شكَّ في أن الواقعية تختلف مع الرومانسية التي ظهرت في الأدب الغربي أوائل القرن التاسع عشر اختلافاً كبيراً. وهذا الاختلاف يصل حدَّ التعارض. فتلك الرومانسية انطلقت من مقولات جان جاك روسو التي مهّدت السبيل لظهور الفاشية، والنازية ، والمذاهب الشمولية كافةً، [25]. وذلك شيء يقرُّ به ِ لويس عوض صاحب كتاب " الاشتراكية أو الأدب الاشتراكي " . ولعلّ أهم ما تختلف به الواقعية عن الأدب الرومانسي هو التسليم بوجود الحقائق الكونية، والاجتماعية، خارج الذات، وتؤمن -كذلك - بالحركة استجابةً لقوانين التطور [26]. وفي الوقت الذي لا تُهْمِل فيه خصائصَ الأفراد في كلّ نشاط يقومون به ، نجدها تنظرُ إليها في إطار اجتماعي، لهذا، تتوقع اختلاف القوالب، والأساليب، تبعاً لاختلاف الطبائع، والأشخاص [27]. وتؤمن كذلك بأن العمل

الفني يستمدّ عناصره من أشياء متعددة، طبقا لقواعد الاختيار، والانتقاء الفني، والأسلوبي. فعملية الإبداع ليست استنساخاً للواقع الموضوعي بقدر ما هي عملية يشترك فيها العقل الواعي، والخيال، والوجدان، وبهذا يرى الدكتور مروّة أنّ الواقعية لا تتعارض مع الرومانسية إذا لم تكنْ انطواءً على الذات، وهروباً من مواجهة مشكلات الحياة[28].

الواقعية والطبيعية:

والواقعية الجديدة عند حسين مروة تختلف عن الطبيعية التي تكتفي بتصوير الواقع كما هو. فهي، أي الواقعية الجديدة، تشترط في المبدع اكتناه الواقع في حركته المتغيّرة ، مستخدماً وجدانه، وعاطفته، فضلاً عن وعْيه لفهم القوانين المتحكّمة في حركة الوجود ، وحسّه الانتقادي في رؤية القوى التي تشقّ طريق الخلاص للمجتمع، وتحمل عبء التغيير [29]. وهذا رأيٌ يلتقي فيه الناقد مروّة مع جورج لوكاش ، لا سيّما في تفريقه بين طبيعية إميل زولا ، وواقعية بلزاك [30]. ولأنّ للواقعية الجديدة هذا الدور في الحياة؛ فقد وجب ألا يخلو الأثر الأدبي من الشاعرية الدافقة، والوجدان الصادق، والخيال الجامح، وبغير ذلك يغدو الأدب سطحياً يصعُب عليه أداء الدور المنوط به [31] . لذا يؤكد مروّة، في جل ما كتبه من دراسات تطبيقية، على حقيقة مفادها أنّ الواقعية الجديدة لا تتعارض مع بعض ملامح الرومانسية، والأدب الرومانسي .

ففي الأدب الواقعي شيءٌ من الرومانسية يتجلى في الخيال الجامح، والعواطف الجياشة، وفي الرومانسية شيءٌ من الواقعية يتجلى في إلقاء الضوْء على ما في الواقع من قوىً كامنة تقع عليها مهمّة التغيير . وخير دليل على ذلك قصص يوسف الشاروني التي تجمع بين خصائص الأدب الواقعي والرومانسي

[32] . وكذلك قصص يوسف إدريس ، ومنها قصة الطابور التي تمزج في رأيه بين العرض الرومانسي، والطرائق الواقعية ، والرمز الذي ينبثق من المضمون[33] . فالأدب يصْعُب فيه أن تضع اليدَ على ما هو رومانسي، وتميزه مما هو واقعي[34] . وهذا شيءٌ ملحوظٌ في شعر صلاح عبد الصبور ،وديوانه الناس في بلادي، الذي زعم بعضهم أنه رومانسي يمثل انحسارا في المدّ الواقعي[35] .

فالأدب ، في رأي حسين مروة، ليس وصفاً محضاً للواقع من غير انفعال، ولا تعاطف، ولا ابتداع للرؤى التي تتوهّج فيه ، وإنما هو – كما يقول محمود أمين العالم – غوصٌ يتلمّس في الواقع أبعد أغواره، وتحليقٌ بالخيال يكتشفُ أوسع آفاقه [36] . فكلّ محاولة للتفريق بين الشعور والفكر، أو بين العقلي والوجداني، أو المعنوي والعاطفي، في الأدب، لا يبوءُ إلا بالإخفاق الذريع . ففي الأدب " تتعانق المعاني والأحاسيس والأفكار والعواطف، وتتحقق معجزة العناق هذه بأصالة التجربة، وبروعة الصور الحسية المستخدمة في التعبير، والبيان"[37]

بين النظرية والتطبيق:

ويتتبع حسين مروة هذه الفكرة عن علاقة الأدب بالإيديولوجيا فيما كتبه النقاد حول بعض الأعمال الأدبية، ومن ذلك ما كتبه محمود أمين العالم عن مجموعة كيلاني حسن سند الموسومة بالعنوان " قصائد في القنال " 1957 ومما يلفت نظره تركيز العالم على تداخل العام بالخاص . فالقارئُ لا يستطيع أنْ يفرّق بين ما يعبّر عن شعور المبدع الذاتي وما يعبر به عن مشاعر الناس في مجتمعه ممن يكتوون بنار المعاناة التي يكتوي بها هو نفسه[38]. وهذه السمة التي تميّز الديوان تجعل من إضاءة الناقد العالم لها مظهراً من مظاهر النظر الإيديولوجي في الشعر الذي هو مزيجٌ من الرومانسية، والواقعية، وليس كذلك شعر صلاح

جاهين الذي نشره في ديوان رباعيات 1962 . فالقصائد فيه لا تتحدث إلا عن خوف الشاعر من المجهول ، وشكواه من غدْر الزمان، خلافاً لقصائده في ديوانيه: "كلمة سلام" 1955 وموال 1956 وهذا ما لا يتفق مع المذهب الواقعي أبداً[39].

وفي دراسة له حول شعر الأخطل الصغير (بشارة الخوري) يربط الناقد بين الحوادث التاريخية ، سواءٌ تلك التي سبقت الحرب العالمية الأولى ، أو تلك التي أعقبتها ، وما جرى في ظل الانتداب الفرنسي ، حتى الحصول على الاستقلال، ونكبة فلسطين، وشعره ، ذلك الشعر الذي تتصادي فيه هاتيك الحوادث . و إذا هو – في رأيه – تعبيرٌ عن وعْيٍ يتجلى في امتزاج العام بالخاصّ ، وتتفاعل فيه الذات الفردية بالبعد القومي، والإنساني ، فهو " في معظم شعره يؤكد الوشائج الحميمة : وشائج الدم، والتاريخ، والفكر ، والثقافة ، والمصير، بين لبنان، وأشقائه أينما كانوا.[40] " .

وعلى خلاف قراءته لشعر الأخطل نجده ينطلق في قراءته لديوان رضوان الشهال " جرار الصيف " 1964 من التركيز على الشكل الشعري، لا على أي شيء آخر . فهو شكلٌ يفي بجلّ الشروط الشاعرية العربية الراسخة ، لا من حيث الوزن ، ونظام القافية، وموسيقاه الخارجية وتفعيلاته حسبُ، ولكن من حيث طريقته الفنية الراقصة داخل البيت الواحد ، المنطلقة ، بعد ذلك، إلى سائر الأبيات في نظامٍ سلس حتى يستنفد النغمُ غرضه الأخير [41] . وأما مركز التوهج في هذه التجربة فينبع من التجديد الذي ينبثق من عمق البناء الكلاسيكي ، فعوضاً عن النغم الخطابي الذي تميز به الشعر العربي القديم، نجد نغماً جديداً عاطفيا متدفقاً يمضي بقارئ القصيدة مندفعاً إلى غاية واحدة هي خاتمة القصيدة .

ففي كلّ قصيدة نغمٌ داخليّ يتوالدُ من توالدِ الحركة الفنية المتسلسلة صعوداً إلى الذروة[42].

غير أنّ ما يلفت النظر ، في قصائد الشّهال ، مزْجُه البيّن لما يحس به الشاعر بما هو لدى القارئ من مشاعر، وإحساسات ، فهو لم يعبر عن عواطفه هو حسب، بل يُعبّر أيضا عن عواطفنا نحن ، ويثير فينا البهجة التي تثيره[43]. وتفسير ذلك أنّ الشاعر لا ينظر إلى عالمه الخاص إلا متحداً مع عالم الناس ، مما يؤكد إيمانه العميق بالإنسان[44]. وهذا هو الذي يمنح شعره تلك القدرة المتوهجة والتدفق الذي لا يحد[45].

وفي دراسة أخر لديوان بُلنْد الحيْدريّ " خطواتٌ في الغربة " 1965 نجده يلفت النظر إلى المنشأ الاجتماعي لإحساس الشاعر بأنه غريب. فقصيدته تنبه باستمرار على قدرته اللافتة لإدارة الصراع الداخلي بين مختلف الدوافع المتناقضة، بطريقة تتوالد فيها الحوادث من قلب الصراع ذاته ، ممّا يكشف عن طاقة إيحائية زاخرة[46]. وهي في رأيه غربةٌ لا تنقطع عن أبعادها الإنسانية ، فقد ربط بين حوادث العراق ما بين 1947 و 1957 وما اهتزّ به هذا البلد من حوادث طبعت مسيرة الشاعر بلهب المأساة[47]. فصوره الشعرية تتحرك بالقارئ في طرق الناس، وبين بيوتهم، وفي ثنايا جهودهم المكدودة، وصمْتهم المثير، وأصوات أطفالهم المكبوتة في صدورهم ، وخلل هذه الصور نلمَحُ بريقَ الأمل بالذي يأتي:

نفسُ الطريق

نفسُ البيوت يشدُّها جَهْدٌ عميق

نفسُ السكوتْ

كنا نقول

غداً يموتُ وتستفيق

من كلّ دارْ

أصواتُ أطفالٍ صغار

يتدحْرَجونَ مع النهار

على الطريق

وسيَسْخرون بأمْسنا

بنسائنا المتأفّفات

بعيوننا المُتجمّداتِ بلا بريقْ

لنْ يعْرفوا ما الذكريات

لنْ يَفهَموا الدّرْبَ العَتيق

وسَيَضْحكونَ لأنّهم لا يُسْألونْ

لِمَ يضحكون ؟[48]

وحسين مروّة لا يفوته أنْ يُذكّر بالحوادث التي وقعت في العراق بين عامي 1958 و 1965 وهو العام الذي صدر فيه الديوان. وهي حوادث لها أصداءٌ واضحة في غربة الشاعر. فعمق التجربة لا يتنافى مع الوضوح، وتضافر العمق. والوضوح، في شعر الحيدريّ مزية نادرة في الشعر الحديث. وتفسير ذلك هو

الطابع الواقعي الذي يتميز به هذا الشاعر، وهو شاعرٌ يوفق بين رومانسية الغريب، وواقعية الملتزم بهموم الناس في بلده[49].

من المنظور النفسي

ويزداد موقف الناقد مروة من علاقة الإيديولوجيا بالأدب وُضوحاً في دراسته لأعمال أدبية كتبتْ من منظور سيكولوجي لا يأبه بتاتاً لأي منظور آخر .

ومن ذلك دراسة العقاد لشخصية أبي نواس . فهي دراسةٌ تجعل من الآثار الأدبية أوعية لإفرازات الغرائز البدائية، ومداخن ينفث منها العقل الباطن دخان الأكداس المضغوطة في دهاليزه مُدداً من الزمن. وهي لا تتعدى في أحسن الأحوال الرغبات الأنانية الفردية[50]. وفي الغالب، والأعمّ، والأرجح، لا تتجاوز النرجسيّة التي تنقلب عنده إلى نوعٍ من اشتهاء النفس يؤدي إلى مرضٍ، أو ما يشبه المرض [51] . ومن أعراض هذا المرض ما يُعرف بالشذوذ الجنسي ، الذي نجد في (غلاميات) أبي نواس تعبيرًا عنه، فالتحليل النفسي – في رأي حسين مروة – لا يقوم إلا على تمزيق الأواصر التي تربط الشخصية بما يحيط بها: المجتمع أولا، ثمّ والبيئة، والزمن[52].

وثمة كتابٌ آخر عمد فيه النويهي لتحليل شخصية أبي نواس من المنظور النفسي، وقد اتخذ النويهي من علاقة الشاعر بأمه حجَر الزاوية في تحليله[53] ، بدءاً بمرحلة الطفولة المبكرة، مروراً بالمراحل التالية، حتى البلوغ . فقد نشأ لدى أبي نواس نوعٌ من التعلق بالأم التي تزوجت من آخر غير أبيه، وتعمق لديه بسبب ذلك إحساسٌ شديدٌ بالغيرة . فكره النساء بسبب ذلك، وتوجه نحو الخمر يعبر عن تعلقهِ بها تعلّق الطفل بأمه. وقد جمع النويهي أمثلة، وشواهد من

شعر أبي نواس، يُستخلص منها أنه كان يحسّ تجاه الخمر بشيء من الحبّ أو الأمومي[54]، وبشيء آخر من الشذوذ الجنسي، أو المثلية، أي حبّ الغلمان[55].

ولا يفتأ الناقد مروة يتساءل: أين علاقة الشاعر أبي نواس بمجتمعه ، وعصره، من استنتاجات النويهي؟

فمع أن هذا الأخير يذكر في كتابه شيوع الشذوذ في بيئة أبي نواس ، وعصره، وفي بيئات حضريّة عدة، وأنّ أسباباً اجتماعية كثيرة تقفُ وراء مثل هذا الانحلال الخلقي ، إلا أنه عزا كلّ ما في نفسية أبي نواس من أمراض لأسباب فردية ذاتية كأنها كانت تعيش في دائرة مغلقة محصنة عن التأثر بما يحيط بها من علائق[56].

كذلك يرفض مروة وجود ما يسمى بالعقل الباطن (أو اللاوعي) في معزل عن العقل الواعي [57] .

فالالتزام بهذا المفهوم دون غيره يوقعنا في منزلق خطير ، وهو قبول أي تفسير لأي سلوك شخصي استناداً إلى ما في العقل الباطن، دون النظر فيما تثيره العلاقات الاجتماعية القائمة في بيئة الشاعر ، والمبدع ، وعصرهما من احتمالات [58]. فالنظرة الأيديولوجية للأدب، على الرغم من أنها لا تنكر القول بوجود العقل الباطن، إلا أنها تنكر استقلاله عن الوعي؛ فالعقل الباطن على صلة بالحياة الاجتماعية، ويتطوّرُ بتطورها، والرغبات الذاتية الفردية، من جنسية وغيرها، تكتسب من العقل الواعي الكثير، فتخرج بسبب ذلك من البدائية ،والوحشية ، خروجاً يحولها إلى رغباتٍ مُهذبة مقبولة [59] .

ولهذا فإنّ شعر أبي نواس، بما فيه الشعر الخمري، والغزليّ ، شعرٌ يصوّر الصراع الحاد بين القيم الجمالية والأخلاقية السائدة في بيئته وعصره، فجاء شعره بسبب ذلك تعبيراً عن تجاربه الذاتية، وعن تجارب مجتمعه، في آن واحدٍ ، وفي شيء من التناغم الطبيعي[60] .

من منظور حداثوي :

ولم يقف حسين مروة من الشعر الحداثي، كشعر أدونيس، وخليل حاوي، وغيرهما، موقف الرافض لما فيهما من ضبابية، وغموض .

فنراه في تناوله لديوان أدونيس كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل (1965) يؤكد أن الديوان يمثل ظاهرة شعرية فريدة بما يسودها من " استشراف باطني ، وتصوف ، في نسيج من الصور الشعرية التي يسري فيها نسغٌ خفيّ من رومانسية القرن التاسع عشر . [61] " أما الغموض الذي يبدو في قصائد الديوان فمصدره عند الناقد مروّة تراكم الصور، والرموز تراكماً كمياً تتخلخل بسببه العلاقات الداخلية ، إلا أن هذا التراكم في تقديره لم يؤد – للأسف – إلى التحول الكيفي الذي قصد إليه الشاعر واسِمَاً كتابَه باسْم التحولات[62]. والسبب الذي حال بين هذه التحولات والتراكم الكمي تخلي الشاعر الواضح عن أيّ ترابط دلالي عقلاني، أو سببي ، تاركاً الصور تتراكم دون تسلسل منطقي [63] . مما أضفى على قصائده الطابع السريالي، أو أدب اللامعقول. وهو أدبٌ يتبنى الأديب في أكثره قضية يتخذ منها موقفاً، وهذا الموقف هو الذي يدنو به من الواقعية، أو ينأى به عنها من حيث هي موقف إيديولوجي. وفي تقدير الناقد مروة لأدونيس قضيّة في شعره هذا، وله موقفٌ

منها، بيد أنهما لا ينبعان من " حركة القصيدة، وتناميها، وتكاملها، في بناءٍ متماسك، وإنما من جزئيات العمل، كل جزء بذاته[64]. "

ويأخذ مروة على قصائد أدونيس خلوَّها من الحركة النامية ، واكتفاءها بالحركة الدائرية التي تجعل من بداية القصيدة هي النهاية أو العكس . وذلك في تقديره نوع من التركيب مصدره انعدام الربط بين الذات والموضوع ، والانفصال التام بين العالم الخارجي والعالم الداخلي للشاعر ، أو بين الوجدان الفردي والوجدان الجماعي . وفي ظنه أن هذا الواقع الذي تميزت به قصائد أدونيس أطلق له العنان كي يخترع صورًا تجريدية متلاحقة ، والتجريد المطلق لا يأتي بغير الضبابية، والتخلخل، والدوران في حلقة مفرغة[65]. فبدلاً من أنْ يُنشئ الشاعر من نزعاته الباطنية، والصوفية، عالمًا عقلانياً أوقعه التجريد المشتت في تلك الصَّدفَةِ المحدودة، التي "هي الذات[66] ". وإذا تصوّر المبدع أن الذات عالمٌ قائم بذاته ارتدّ إلى عالمه الخاص الجوّاني، وأدى به هذا الارتداد إلى انكفاء، وانفصام، وهروب[67] .

غير أنّ الناقد ينطلق من أفكاره الإيديولوجية انطلاقاً يتلاشى – للأسف – عند التطبيق . فتأتي دراسته المحْكمة لقصيدة الصقر [68] على خلاف ما أوضح، وقرَّر، من تشظّي القصيدة، وافتقارها للانسجام، و الاتساق، والترابط. ومن يقرأ تحليله للقصيدة يجد الرد واضحاً على أفكاره : فهي قصيدة متنامية من خلال " تحولات الصقر – عبد الرحمن الداخل – برجاً بعد آخر ، عبر الأحلام ، والحنين، والخذلان، والانتصار، والبطولات، والنبوة، والمتاهات، ومواعيد اللقاء، واليأس والأمل ، وهذا كله ينصهر في بوتقة الرؤية المُركبه[69] " القائمة

على تذويب التناقضات، والاختلافات، في كيان و احدٍ، مما يجعل من القصيدة قصيدة مكتنزةً بالتحوّلات الرامزة لكلّ انبعاثٍ، وخصبٍ، وتجدّد[70] .

ويستأنف الناقد مروة النظر في بعض الشعر الحديث ، فيتناول ديوان بيادر الجوع لخليل حاوي (1965) .

ففي هذا الديوان تجتمع تحديات، أولاها الثورة على أشكال الشعر التقليدية، والثانية هي المعاناة الحادة تجاه معضلات إنسانية هي من مستلزمات الإنسان الشاهد عصرَه الحاضر شهوداً فعلياً ،وشعر خليل حاوي يضطلع بهذه الهموم مجتمعة[71] .

وهذا القول لا يعني أنَّ الناقد يؤمن بالفصل بين الشكل والمحتوى، وإن كان التفريق بينهما لأغراض الدراسة، والبحث، ضرورة لا غنى عنها للدارس .

ويقف بنا الناقد إزاء قصيدة لعازر 1962 التي كتبها الشاعر حاوي بعد الانفصال الذي أطاح بالوحدة بين مصر وسورية. فهي قصيدة تتناسل فيها الصور الشعرية الجديدة ذات الإيحاءات الجديدة في سياق وجداني رمزي يجدد الشعر العربي دون أن يتخلى عن نسوغه التي تمتد في التراث .

واللافت للنظر أنّ الشاعر بقدر ما هو غنائي وتصويري ورمزي بقدر ما هو متقحّمٌ للحياة الفكرية والفلسفية ، متصدّرٌ لهموم الناس ، متبحّرٌ في قضايا الوجود حدّ التعالم والتفلسف [72]. فرسالة خليل حاوي – مثلما تتضح في هذا الديوان – هي تغيير مفاهيم الحياة والمجتمع [73] وهي رسالة متكرِّرة في ديوانيه السابقين: نهر الرماد، والناي والريح . غير أن ما يأخذه الناقد على حاوي إخفاقه في أنْ يتحول بالأسطورة إلى رمز حضاري ، وذلك واضح في قصيدة "الكهف"

. فالناقد يريد من الشاعر أن يخرج بالأسطورة من الدلالة التاريخية المعروفة إلى دلالة جديدة تنفتح على مكتسبات الحضارة بوجهها الإيجابي . فالأسطورة في القصيدة المذكورة بقيت على دلالاتها القديمة، ولم تضفْ جديداً . فالزمن فيها – مثلاً – يُنظر إليه باعتباره منفصلا عن حركة التاريخ، والكون، والمجتمع البشري[74].

وفي تناوله لقصيد جنية الشاطئ نجده يشير إلى مقدرة الشاعر على إبداع الرموز ، وإيجاد التناقضات، التي تتناسل في القصيدة دون انقطاع[75]. ثم يشير إلى مدلولات الرموز ، فالغجرية ترمز للنزوع البشري لمنابع الكينونة(البراءة) والكاهن نقيض ذلك، إذ هو يرمز لما تكدّس فينا من قيم روحية، وعقلانية، وأخلاقية. والوَعَرُ يرمز للحيوية النزاعة أبداً للتمرد ، والثورة. وخيول البحر تقابل الوعول، لكنها في الأعماق، لا في الأعالي. والمدينة هي رمز الانحلال الخلقي في كلّ تراث :

هلْ كنتُ في ليل المدينة

غير أعياد البيادر ، والحصادْ

تفاحة الوعَر الخصيب ، وَهَبْتُ

من جسدي دمي

خمراً وزادْ

وعجبْتُ من جسدٍ تلويهِ

وتعصُرُهُ سياجاتٌ عشَرْ

أيعُبّ غير رطوبة الحمّى

ويعقدها ثمْر [76]

ويعقّبُ الناقدُ على هذه الرموز،قائلاً: تلك هي مرامي القصيدة كما تراها عين النقد الموضوعي[76]، فهي تنشد الخلاص، والصفاء في الرؤى، لا غير. ولا تبين لنا ما البديل الذي يتوقعه الشاعر بعد أن استبان، وكشف لنا ما كشف من خواء الواقع الراهن؟ ومع أنّ الناقد ينفي مراراً الفصل بين الشكل والمحتوى، نجده يقرّ، مع تهافت المضمون، أن القصيدة في " بيادر الجوع" بنيانٌ شامخٌ لا يدانيه أيّ بناء شعريّ حديث. ويقف بنا للتدليل على صحة ذلك إزاء قصيدة لعازر 1962 التي يرى فيها تعبيراً عن محاولات الإنسان العربي الانبعاث، لكنَّ انبعاثه هذا يصطدمُ بما يحوّل نضالاته إلى انهيارٍ وموت.

نستطيع بعد هذه الجولة، فيما كتبه حسين مروة من دراساتٍ تطبيقيّة، في مصنفه المذكور، أنْ نخلصَ بمجموعة منْ النّتائج ، في مقدّمتها: رؤيتهُ لمُهمّة النّاقد ، وَهْي أنْ يقيمَ جسْراً من الفهم، والتذوق، بين الأثر الأدبي، ّوالقارئ، وأن يقدّم للمبدع ما يصوّب به منهجه الفني .

وأما مهمة الأدب، فهَي أنْ يلقي الضوء على ما يلحقُ بالمجتمع ، أو لنقل بشرائح منه ، من ظلمٍ، وعسْف، سواءٌ على أيدي المستعمرينَ، أو المُستغلين المحليّين . ولا بدّ – عند النظر في الأدب، وصلته بالواقع – من مراعاة الإيديولوجيّتين، وهما : الرأسمالية والاشتراكية، فالأولى – مثلاً – تقوم أفكارها على الفصل بين الفرد والمجتمع ، فيما ترى الثانية اتحادهما في كيانٍ حيّ، ونابض بالقوة . ومن هنا تأتي نظرة مروة لعلاقة الرومانسية بالواقعية الجديدة، فهما تتعارضان إذا كانت الرومانسية تقوم على تقديس الفرد ، وإهمال المجتمع، فيما هما

تلتقيان إذا لم تهمل المجتمع أسوة بالذات. وتختلف الواقعية الجديدة- في رأيه - عن الطبيعية ، فالأديب الذي يقدم لنا صوراً فوتغرافية للواقع أديبٌ طبيعي، مثل إميل زولا ، وأما الذي يسلط الضوءَ على قوى التغيير الكامنة في الواقع فهو الأديب الواقعي .

وفي مطلق الأحوال لا بدّ من الربط بين قراءة الأدب، والحوادث التاريخية، والحركات السياسية، التي تمور بها بيئة الشاعر، أو الأديب ، فكل إحساسٍ، وكل شعور، لا بُدّ وأن يكون له تفسيرٌ فيما يحيط بالشاعر، أو الكاتب، بشرط ألا يكتفي الناقد بالتفسير النفسي الذي يرى الإبداع من نتاج العقل الباطن وحده . فمروّة يرفض الفصل بين العقل الباطن والعقل الواعي ، فلا يوجد أيّ منهما في معزلٍ عن الآخر . فالعقل الواعي يكبَحُ جماح العقل الباطن ، وعلم النفس يقوم على فكرة الفصل بين الذات والموضوع ، أو الأنا والآخر ، وهذا شيءٌ يأباه مروة . أما الموقف من الحداثة ، فينبغي أن يقوم على أساس أنّ الذات والموضوع لا يفترقان، وأنّ كل تراكم كميّ في العمل الإبداعي ينبغي أنْ يؤول إلى تحوّل كيفي، بهذه الصورة، أو تلك، فالانهماك في تصوير المأساة يجب ألا يشغلنا عن رؤية الضوْء في آخر النفق.

الشعر والإيديولوجيا

لا يختلف عز الدين إسماعيل عن جيله من النقاد في تأثرهم بتيارات النقد الغربي، وغير الغربي، على سواء . وتمثل المراحل المبكرة من مساره النقدي طوْر التأثر بالنقد التحليلي القائم على أنّ الأدب إنما هو نوعٌ من الخلْق. وخير وسيلة لفهم هذا الخلق النظر في الشكل العضوي organic form للأثر. فهو في كتابه " الشعر العربي المعاصر.. " يعزو إلى اللغة الشعرية صفة الغموض

ambiguity لكونها تقوم على المفارقة، والتضاد الظاهري. فقد نصادف في القصيدة الواحدة مقاطع متضاربة المعنى، ولكنّ هذا التضارب سرعانَ ما يتلاشى عندما ندرك في نهاية القصيدة أنّ ما حسبناهُ تضارباً واختلافاً ما هو إلا مظاهر متباينة لحقيقة واحدة[78].

وذلك التضارب الذي يؤول إلى انسجامٍ، واتساق، أكثر تأثيراً في القارىء[79] ،فالمفارقة في الشعر قد تؤدي إلى إيجاد الصورة التي تكلم عليها رانسوم Ransom فالقصيدة العربية الجديدة، في أبسط صورها، ترتيبٌ للألفاظ بحيث تؤلف صورة، وتلك الصورة هي التي تنقل إلينا الشعور، أو الفكرة[80]. والشعر، ما لم يكن تصويراً يعتمد الإيحاء، والظلال، والألوان، فإنما هو نثر تقريري يخلو من الإمتاع[81]

ولعلّ مما يؤكد تأثره بالنقاد الجدد New Critics توكيده أنّ الصورة الشعرية نوعان: صورة عقيم ، وهي التي تقابل الصورة الميتة، أو الجامدة لدى رانسوم Dead image والصورة الخصبة، أو الحيّة ،عند النقاد الجدد life image فإذا كانت الصورة من النوع الأول الذي يتكرّر في الشعر، قديمه وحديثه ،ولم تعد قادرة على إحداث الدهشة في نفوسنا، كتشبيه المرأة بالبدر مثلا ، فتلك صورةٌ جامدة، لا حياة فيها، أما الصورة التي يكون لها من الصدى في نفس القارىء ما يجعله يطيل فيها التفكير، والتأمل، وتحدث لديه الإحساس العارم بالدهشة والمتعة التي لا تحدثها الصورة الأخرى ، فهي الصورة الخصبة الحية[82].

فابرز ما يميز الشعر العربي الحديث عن التقليدي هو الصورة التي تجعل منه فناً، أو، على أقل تقدير، شيئاً له طابع الفن.

على أنّ المفاهيم النقدية التي تقرّب عزالدين إسماعيل من النقاد الجدد كثيرة . منها على سبيل المثال لا الحصر ترجيحه للخاصّ على العام في الشعر. والمعروف أن كلينيث بروكس Brooks يرى في التعبير عن التجربة من خلال الخاصّ تعبيراً أجدى وأنفع من التعبير عنها من خلال العام. فهو، أي : عزالدين إسماعيل، يقول : "كنا نعتقد أن الفن الخالد هو ذلك الفن الذي استطاع الفنان فيه أن يخرج من إطار المرحلة الحضارية التي عاشها إلى إطار لا تتقيد فيه ببيئة أو بزمن ، والواقع أننا مخطئون[83]. "

وزيادة على ذلك نجده يهتم بوحدة القصيدة، ويقتبس من كولردج ما يضيء أفكاره حول الوحدة الحيَّة في العمل الشعري[84] . وينفي أن يكون في القصيدة الواحدة مضمون يمكن تصوره بعيداً عن الشكل الفني، أو الصورة[85].

وأيا ما كان الأمر، فإنَّ عز الدين إسماعيل، مثلما نوهنا في السابق، لم يسلم من تأثير الظروف التي أحاطت بتيارات النقد الأدبي الحديث. فهو يمثل بحق نموذجاً متعدد الوجوه لاستقبال النظريات النقدية. فبعد صدور كتبه التي أحلنا إليها، واندلاع الحرب العربية الإسرائيلية الثالثة(1967) وماتلاها من أحداث تاريخية اتسمت بتجدد المقاومة في فلسطين، وشيوع نزعة التحرّر الثوري في الأدب بعد النكسة، تحديداً في الشعر، وتأكيداً لدور النقد في المناخ السياسي، والثقافي، الطارئ، اضطر عز الدين إسماعيل للتخلص من تأثير النقد الجديد الذي ميز كتاباته المبكرة، والتوجه إلى ضرب آخر من الاستجابة القائمة على ثلاثة أركان، هي : الشعر ،والإيديولوجيا، والخطاب النقدي .

ففي مقدمة كتابه " الشعر في إطار العصر الثوري" نجده يعلن صراحةً عزمه استئناف النظر في مساره النقدي. فهو، أي الكتاب محاولة لالتماس وجوه

التأثر المتبادل بين الشعر والثورة، في دائرتين مختلفتين ، لكنهما متكاملتان : أولاهما دائرة الوطن العربي ، وثانيتهما : العالم[86]. وفي سبيل الوصول إلى هذه الغاية يؤكد الناقد أن فكرة الربط بين الأدب والحياة فكرة قديمة بيْدَ أنها لم تظهر بمضمونها الجديد إلا على أيدي الرومانسيين، الذين لم ينخرطوا في الحياة انخراطا تاما بقدر ما كانوا مهتمين بالتعبير عن الذات. على أنّ انهماك الكاتب، والشاعر في قضايا عصره ، أدى إلى ظهور ما يمكن تسميته: موقف الأديب من الواقع، أو دوره . وقد جاءت الثورات،والأدب الثوري ، ليلقيا بالمسئولية على الكاتب، والشاعر ، فيما أصبح معروفا بالالتزام ، أي التزام الأديب، والشاعر، بقضايا المجتمع[87].

ومفهوم الالتزام فتح، في رأي عز الدين إسماعيل ، باب الجدل حول علاقة الإيديولوجيا بالفن عامة، ومنه الشعر.

وقد اتخذ موقفا من هذه المسألة، فالجدل النظري بينهما، إذا أريد له أن ينتهي بتغلب أحد الأمرين على الآخر، ضرْبٌ من هدر الطاقة، والوقت، فيما لا طائل من ورائه[88]. وما دام الناقد ينفي الانحياز لأحد الأمرين : الشعر، أو الإيديولوجية، فإن النتيجة الطبيعية المحتملة لهذا الموقف أنْ يشترط للشعر الحق في أن يكون إيديولوجيا بقدر ما يكون شعراً . أو أن يكون شعراً بقدر ما يكون إيديولوجيا. وأن النقد لا مطمع له في الوقوف إلى جانب الإيديولوجيا ضد شعرية القصيدة، أو الوقوف إلى جانب شعرية القصيدة ضد ما تنبىء عنه من موقف إيديولوجي. فالإبداع الشعري، والفني، نشاطٌ ذاتيّ، فرديّ، في حين أن الإيديولوجيا أو (العقيدة) ليست من نتاج الفرد بل هي من نتاج جمْعي. فكيف يمكن للفردي والجمعي أن يتلاقيا في شيء من الانسجام والاتساق ؟ في الشعر

يجوز أن ينكر الشاعر ذاته ليعبر من خلال شعره عن الموقف الجمعي، ويجوز في رأي عز الدين إسماعيل أنْ يتحول التعبير الذاتي الفردي إلى تعبير عن الجماعة. فهو فردي من حيث الغرسُ، جماعي من حيث الثمرة. وذلك لا يكون إلا إذا استمد الشاعر أفكاره، وعواطفه، وصوره، من علاقته بالمجتمع[89].

وهنا يتساءل القارىء: إذا كان على الشاعر أنْ يعبر عن هموم الجماعة من خلال الذاتي والفردي ، فأين تكمن العناصر التي يعتمدها المتلقي في تقويم هذا الشعر ؟ ألا يخشى أن ينشغل القارىء بتتبع الجماعي من حيث هو محتوى، على حساب الذاتي من حيث هو صياغة، وبنية شعرية، وبلاغة أدبية، تحقق المتعة، والإفادة في آن ؟

في الإجابة عن ذلك يتطرق عز الدين إسماعيل للتفريق بين طريقتين في نقد الشعر ، إحداهما تقوم على تقدير المضمون، فقراءة الشعر فيها تتجاوب مع ما فيه من أفكار وهموم تشهد على ارتباط الشاعر بالمجتمع. وطريقة أخرى تقوم على تقدير الشكل، وقراءة الشعر فيها لا تهتم إلا ببيان ما فيه من مزيّة جماليّة على صعيد اللغة، والصورة، والرمز، والإيقاع .. أما النقد الذي يعتمده عز الدين إسماعيل، ويتبناه، فيقوم على:

" تقدير الشكل والمضمون بوصفهما عنصرين متداخلين متجاذبَيْن في الوقت نفسه، فالعمل الفني (الشعري) من حيث هو كلٌّ، إنما يتحقق من تجاذب الشكل والمضمون. فليس ثمة قيمة حقيقية لعمل فني لا تنجلي فيه وحدة الشكل والمحتوى. وبناءً على ذلك يتساقط، في رأيه، كلّ نقدٍ للشعر يقوم على أساس إيديولوجي خالص، مثلما يتساقط كل نقد جماليّ صرف. فالموقف الإيديولوجي،

وحدهُ، لا يصنع شعراً، وكذلك يفقد النقد قيمته إذا خلا من الموقف الإيديولوجي [90].

يتناول الناقد، تطبيقا لهذه الفكرة المقبولة، بلا ريبٍ، على الصعيد النظري، نماذج من شعر الفترة التي سبقت ثورة 23 يوليو في مصر، فيجده بعد النظر، والتحليل ، شعراً ناقصا لكون المضمون الثوري فيه غير واضح [91] . والغريب أنه يربط ربطاً آليا بين ثورة يوليو وظهور الشعر الحديث، مؤكداً أنّ الشاعر بقيام هذه الثورة أصبح المضمون الشعري لديه واضحاً محدداً، ولم تعد ثورته قاصرة على الإطار الشكلي للقصيدة[92].

صحيحٌ أنّ للحوادث التاريخية، والسياسية، الكبيرة تأثيرها في الشعر، وفي رؤية الشاعر للواقع، لكن الارتباط بين الحدث، ومضمون القصيدة، لا نظنه بهذه البساطة، وكأنّ في الأمر قراراً سياسياً صارماً ، فإما أن تكون كذا وإلا فأنت كذا .. وعلى الرغم من ذلك نجد ما يتناوله عزالدين إسماعيل من شعر سياسي قيل في ثورة يوليو، وحوادث العدوان الثلاثي على مصر، يقتصر على شعراء متواضعي المنزلة . فالشعر في رأيه إذا أسرف في ذكر الشعارات " شعرٌ قاصرٌ عن تفهّم روح الثورة ، وهو مثالٌ – في الوقت نفسه – لقصور الإطار التقليدي للقصيدة عن استيعاب المضامين الثوريّة الجديدة[93]. "

فالنموذج الذي يتناوله، بعبارة أخرى، يخلو من شعرية القصيدة، وإنْ كان الموقف الإيديولوجي فيه لا غبار عليه. ولكنه نموذجٌ قاصرٌ مع ذلك، لأنّ هذا الموقف الإيديولوجي لا يشفع للشاعر في قصوره الفني . وهو في نموذج لنزار قباني (الحبُّ والبترول) يبحث في التعبير الذاتي من خلال المرأة التي تتكلم فيها

عن وحدة الوجدان الجماعي. فالقصيدة، في رأيه، تمكنت من تعرية النموذج الإقطاعي، وبيَّنته ُعلى حقيقته[94].

والغريبُ أنّ الناقد لم يقلْ في قصيدة نزار قباني إلا القليل الذي لا يؤبه له عن شعرية القصيدة.

التحيز الإيديولوجي:

وأحسبُ أنّ انحيازه للموقف الإيديولوجي في القصيدة طغى على تقويمه لها مما جعل الخطاب النقدي يراوح في مكانه متكئاً على ساق واحدة. وهو لا ينحو المنحى ذاته في تناوله لنماذج من شعر صلاح عبد الصبور. فمع أنه يقدّم لكلامه هذا بتوطئة عن الثورات التي اجتاحت مصر، ومعاهدة 1936 والاستقلال الهشّ الذي لم يكتمل إلا بثورة 23 يوليو 1952 وعدوان الدول المستعمرة عام 1956 نراه في تحليله لتلك النماذج يُعرض عن التقويم، فليس ثمة ما يُظهر أنه كان راضياً عن نماذج عبد الصبور مثلما هو راضٍ عن قصيدة نزار قباني. وهذا موقفٌ يكادُ يختلفُ عن الكثير منَ النماذج، والأمثلة التي عرض لها مما قيل في العدوان الثلاثيّ على مصر. فهو يرى في بعضه لقاءً حميماً بين المضمون والفنّ الشعريّ. " فليس هذا الشعر مجرد خطابات جوفاء، ولا هو شعاراتٌ لا رصيد لها، ولا تجربة، وإنما هو نابعٌ من الواقع، مستغلٌ، في الوقت نفسه، لكل القيم التعبيرية والفنية [95]. " وهذا ينسحب في رأيه على أشعار صلاح عبد الصبور في الأحداث ذاتها، ومنها قصيدة "سأقتلك " التي يستهلها بقوله :

سأقتلك

من قبل أن تقتلني سأقتلك ْ

من قبل أن تغوص في دمي

أغوص في دمكْ

وليسَ بيننا سوى السلاحْ

وليحكمْ السلاح بيننا

وما يقوله الناقد في شعر صلاح، وما يقوله في قصيدة جميلة بوحيرد لسليمان العيسى ، وما يقدمه من نقد تطبيقيّ لقصيدة السيّاب إلى العراق الثائر، وقصيدة بدر توفيق التي أولها:

، يا أبي والد،

ناك أبالدما

لا يشي بأنّ الناقد التزم المواءمة بين شعرية القصيدة والموقف الإيديولوجي، واستجابة الخطاب النقدي، وفقا لما نبه عليه من ضرورة التوازن بين الأمريْن.

فهو في جلّ ملاحظاته لا يفتأ يثني على موقف الشاعر، ومضامينه الثورية التي لا تختلفُ، في قليل أو كثير، عن الشعارات. والمثال الاستثنائي الذي خالف فيه هذا الانحياز للموقف الإيديولوجي هو تعقيبه المقتضب على قصيدة خليل حاوي (لعازر 1966) وعدا عن ذلك نجده يكرّر غيْر مرّة أنّ هؤلاء الشعراء وُفقوا " في أنْ يمزجوا بين الفنّ والعقيدة [97]" وقد لجأ في فصل آخر من الكتاب إلى معيار جديد يميز فيه الشعر الثوري عن غيره، دون أن يفقد طابعه الفني، وهذا المعيار يتمثل في مدى ما يعبّر عنه من جدلية تجعله شكلا من " وضع الوجود في التاريخ.[98] "

وهذا معيارٌ كان قد اعتمده الماركسيون في كتاباتهم ونقدهم للأدب عامة. وهو يحيل إلى كتاب محمد مفيد الشوباشي " الأدب الثوري عبر التاريخ[99] " وفي هذا المقام نجده ينطلق مجدداً في خطوة أبعد لاستقراء علاقة الشعر بالحوادث ،وكيف يمكن أن يتنبأ بها، أو يُمهّد لها، لا أنْ يكون انعكاسا مرآوياً لها فحسب. ولذلك نراه يشير إلى الشعر الغاضب في اليمن باعتباره أحد الأسباب التي هيأت للثورة. فهو شعرٌ ثوريٌّ هيأ النفوس بطريقة غير مباشرة للتفكير بالتغيير عن طريق العُنف[100] .

وهذا القول، على تأييدنا له ، يتناقضُ مع قوله السّابق عن شعراء ما قبل يوليو 1952 وأنّ شعرهم أخفق في التعبير عن الموقف الإيديولوجي الصحيح ،بما يفهم منه أنّ الشعر لا يكون ثورياً إلا إذا احتضنته الثورة[101]. فالشعر وفقا لهذا الرأي الأخير يجوز أن يكون ثورياً في ظروف يسودها الإقطاع ،ولكنه ، بما فيه من تصور لجدلية الواقع ، وحتمية التغيير ، يكشف برؤاه عن الموقف الإيديولوجي الصحيح ، وهذا ما يؤكده بقوله:

" لقد ظل الشعر ُإذاً في اليمن يمارس دوره الثوريَّ، الخلاق، إلى أن قامت ثورة سبتمبر 1962. [102]"

وقد حرص عز الدين إسماعيل على توضيح الفكرة القائلة بأنّ الشعر بتصويره لما في الواقع من قوىً كامنة تسعى لتغييره يذكي ما في نفوس جماهيره من رغبة في الثورة[103] والأمثلة التي يضربها لنا على ذلك كثيرة، معظمها مقتبس من أشعار البياتي. من سفر الفقر والثورة، ومن الذي يأتي ولا يأتي ، ومن شعر سميح القاسم. وأكثر القصائد التي أشار إليها تسودها رؤية ديناميكية مركبة، لا

تؤمن بأن الأشياء ساكنة ،أو راكدة، بانتظار معجزة حتى تتغير، ولكنها في (سيْرورة) دائمة، تقرّبها من فجر الخلاص.

ومن الملحوظ أنّ الناقد في معظم الأحوال لا يفتأ يكرر تعبير التبشير بقيام المجتمع الاشتراكي ، أو تحقيق الحلم الاشتراكي ، أو التهجم على الإقطاع، أو تأكيده – أي الشعر – للقيم الاشتراكية في النفوس[104] أو التهجّم على البورجوازية الكبيرة ، ووصفها تارة بالرجعية[105] ،وتارة بالقوى المعطلة لحركة التغيير وعجلة التقدم (الضفادع)[106]. وهذه التعبيرات، بلا شك، مقابل ما نلحظه من ندرة الإشارة إلى الشكل الفني، والأسلوب الشعري، واللغة، والصورة، والمفارقة، وهو الشيء الذي اعتدناه في كتبه السابقة التي أشرنا إليها، أو إلى بعضها، في هذا الفصل، تؤكّدُ أن الناقد عز الدين إسماعيل لم يلتزم ، تماماً ، بما دعا له، من حيث أنّ النقد السليم ينبغي ألا يصرفه الموقف الإيديولوجي للشعر عن الاهتمام بشعرية القصيدة.

ومما يجدر ذكرهُ أن عز الدين إسماعيل لم تقتصر تطبيقاته النقدية على الشعر العربي في اليمن، أو في نكسة حزيران، أو في العدوان الثلاثي على مصر، أو في الشعر الذي قيل في ظلال ثورة يوليو، ولكنه في كتابه سالف الذكر يبدي حماسة للشعر والأدب الأفروآسيوي[107]. ومن يقرأ الفصل الخامس من الكتاب " الشعر وقضايا النضال " يكتشف التحيّز الإيديولوجي على حساب شعرية القصيدة . فهو – على سبيل المثال – لا يجد ما يمنع اختزال فكرة الشكل الفني، والملامح الأدبية، في فكرة أخرى استمدها من الإيديولوجيا، وهي فكرة" الدور " . يقول واصفاً الشعر في آسيا، وأفريقيا: دوْر هذا الأدب هو في الوقت نفسه طريقة موضوعية لتأكيد كيانه، وملامحه، الخاصة[108]. "

وظاهر هذا الكلام أنّ المؤلف لا يفرق بين الشكل والمضمون. غير أن المدلول العميق الذي يكتنفه المعنى الظاهر هو وضع الملامح الفنية والأسلوبية في منزلة أدنى رتبة من منزلة الدور(المضمون) وهو يسهب في الكلام على خصائص الشعر الأفروآسيوي ،والخصائص العشر التي يعددها، ويفصل فيها القول تفصيلا مشفوعا بالأمثلة [109] ليس فيها ما يشير إلى شعرية القصيدة ، فهو ينبّه على ما في الأدب من نزعة تاريخية واحدة ، وانه أدب مرتبطٌ بالنضال، نابعٌ من أرض المعارك، [110] ولذا فهو أدبٌ ثوري بأدق معاني هذه الكلمة . والأشكال الأدبية فيه ليست قاصرة لكونها اهتدت إلى مضمونها الاجتماعي المناسب. وهو أدبٌ لا يخلو من نغمة التفاؤل، على الرغم من صدوره عن معاناة لا تنقصها التضحية[111] .

ويتضحُ من تحديده لهذه الخواص خروجُه عما تتصف به الاستجابة النقدية إلى ما يشبه التاريخ السياسي أو الأيديولوجي. فقد شدَّهُ ما في هذا الأدب من تعبير عن روح التضامن بين شعوب تنتمي لثقافات متباينة، وبيئات مختلفة الأعْراق. وهذا في رأي النقد الصحيح شيء غير أدبي يستند إليه المؤلف في بلورة مقياس أدبي. وإمعاناً في ذلك يحيلنا المؤلف إلى مؤتمرات أدبية وخطب عصماء ألقيت تؤكدُ عمق التفاعل، والتواصل الإيديولوجي، بين كتاب القارّتيْن، على الرغم من الاختلاف في التفاصيل التي توضّحُ معالم الصورة.

ولعلَّ من مغالاة الناقد، في تحيزه الإيديولوجي على حساب شعرية القصيدة، استبداله البندقية بالكلمة في تحديده المتحمّس لخواص هذا الأدب، وما فيه من طبائع. فالكاتب الذي يمسك بالقلم في يد والمدفع في يده الأخرى، بتعبير لاجوما،

هو الكاتب الحقيقيّ، وأدبه هو الأدب الصادق، ونموذجه لذلك هو الشعر الفيتنامي الذي نظمه بعض مقاتلي الفيتكونغ[112].

ولا يفوت الباحث أن يلاحظ - في هذا المقام- كثرة التعبيرات الإيديولوجية في تحليله لنماذج من هذا الشعر، مثل نبذ التفرقة العنصرية، ومثل: الحرب على الطغاة، وتحرير العبيد، والحتمية التاريخية، والثورة المسلحة،والشركات الاحتكارية، والثورة،والالتزام، وشيوع مثل هذه التعابير يخرجنا في الواقع من سياق الحديث المتوازن عن شعريّة الموقف، وشعرية القصيدة، إلى خطاب نقديّ تذوب المعايير الأدبية، والمقاييس الفنية فيه، وتختفي، في ضوء النظر القائم على رؤية جانبٍ واحدٍ من النص .

الإيديولوجيا والتراث

ويلتفت عز الدين إسماعيل، وهو يوضح لنا موقفه الجديد من علاقة الشعر بالإيديولوجيا، إلى شيء آخر، وهو علاقة الشعر الجديد المعاصر بالتراث .

فهو لا يفرق بين أن ننظر للشعر من زاوية الموقف الإيديولوجي، أو أن ننظر للتراث من الزاوية ذاتها [113] . فمراعاة العلاقة الجدلية بين الشاعر المعاصر مثلا، والشعر القديم تؤدي في نظره إلى تبديد التناقض الذي تهيأ للبعض من الثوريين حين زعموا أنَّ التراث يعيق الثورة، فيما يزعم آخرون أن إحياءه شرطٌ أساسي لقيام تلك الثورة[114]. فعلاقة الشاعر الحديث بالتراث ينبغي أن تقوم، في نظره، على مبدأ تأصيلي، وهو أنه ليس كل قديمٍ تراثاً، فما طواه النسيانُ، لا يعد الاهتمام به، أو إحياؤه، ضرورة. كذلك ليس كل جديد معاصر ثورياً بالضرورة [115] . فالشّعْر الجديد، ما لم يكنْ تقدمياً من حيث الموقفُ الإيديولوجي، فإنّه غير ثوري[116]. ومعنى هذا أن في الأدب القديم ما هو غير

تقدمي، وفي الجديد ما هو كذلك، وفي القديم ما هو ثوريٌّ إذا كان يسلط الضوء على القوى الكامنة الداعية للتغيير الإيجابي ، وفي الجديد ما هو ثوري إذا كان فحواهُ يتفق مع الموقف الإيديولوجي الذي ينعته الناقد بالتقدمي. والشعر، قديمًا كان أو معاصراً، يمكن أن يكون ثورياً إذا استطاع الشاعر فيه أن يعبر عن المعنى الحقيقي للثورة، بوصفها فعلا مستمراً متجددا، أما إذا كان الشعر يؤثر السكون، ويرصد الواقع، ويصوّرُهُ، على ما هو عليه، فهو غير ثوري، لكونه عاجزاً عن إدراك الثورة، وفهمها من حيث هي فعلٌ ديناميكي [117] .

ولا يعد الشاعر المعاصر- في رأي عز الدين إسماعيل- الذي يشهد التغيير الثوري ويراقبه عن كثب، مكتفيًا بمحاكاة الشعر الثوري، وتقليده ، شاعر ثورة، لأن هذه المحاكاة، وذلك التقليد، لا يجعلان من شعره الذي يفتقر إلى الدينامية شعر ثورة[118] .

ونحن إذا أجلنا النظر في الشعر القديم وجدناه لا يخلو من شعر ينظر للحوادث نظرةً مفعمة بالديناميكية. فبعض التجارب الشعرية في رأي الناقد عز الدين إسماعيل كانت ضاربة الجذور في الواقع الاجتماع (القبلي) متصلة بوجدان جماعي يتحرك بسرعة عجيبة نحو التكامل، فهو شعرٌ لا يخلو من تلك النظرة الثورية المبكرة. وثمة شواهد كثيرة في الشعر الجاهلي تعبر عن خروج الشاعر، والوجدان الجمعي تبعا لذلك، من سكونية الواقع، معبراً في الوقت ذاته عن الوحدة الديناميكية الحية [119]. ومن هذا المنظور لا نستطيع أن ننكر أهمية الشعر الذي قيل في الصراع بين مهلهل وجساس، أو بين معاوية وعلي، أو بين الحلاج ومن صلبوه، أو ما نجد في شعر المتنبي من طموح لدولة تقوم على أساس ٍقوميّ [120] .

وهكذا لا نجد فيما يقوله الناقد عن ثورية التراث الشعري ، أو ثورية الشعر المعاصر، وعلاقة السابق باللاحق، أو ما يضيفه اللاحق (المعاصر) للسابق (القديم) ما يؤكد التزامه بركيزة الخطاب النقدي الذي تبناه في مستهل كلامه على الشعر والموقف الإيديولوجي . لقد صرفه حرصه على إبراز الموقف العقدي في الشعر من حيث هو معيار للثورية، سواء في القديم أو الحديث، عن التنبيه على شعرية القصيدة.

وقد كنا نأمل منه - مثلاً - أنْ يوضح لنا الفكرة التي عرض لها عند الحديث عن الالتزام السارتري [121] توضيحاً يعتمد التطبيق، وهو يتناول الشعر القديم العربي، أو الشعر الحديث، أو الشعر الأفرو- آسيوي. ففي الشعر لا ينبغي أن تطفو مقومات الموقف الإيديولوجي على القصيدة، وتهيمن عليها، لأن ذلك يُفقدها ما تتصف به من شعرية. ولقد صدق القول بأنّ الشعر، من حيث هو فنّ، لا يتعدى كونه حرائق تشتعل في هشيم اللغة . ولذلك لا يحسنُ النظرُ إلى الإيديولوجيا فيه من خلال المحتوى وحْدَه، لأن ذلك يخلّ بمبدأ التوازن الذي يقوم عليه الخطاب النقدي.

خاتمة الفصل

صفوة القول، أنّ الناقدين حسين مروة، وعز الدين إسماعيل، ينطلقان من فكرة مبدئية واحدة، هي التي تؤكد دور الأدب في الحياة الاجتماعية، والسياسية، والثورية. والربط بين ذات الأديب، من حيث هو مبدع، والمجتمع ، من حيث هو حافزٌ، وملهمٌ، وإطارٌ يتلقى النتاج الأبي، ويتفاعل به. وأنه لا بدَّ ، في الشعر خاصّةً، من أنْ يندغم العامّ بالخاصّ، والذاتي بالجْمعي. وأما النقد ، فينبغي أنْ يقوم بسبر غور النصّ من حيث علاقته بالواقع الاجتماعي،

والحوادث التاريخية، والظروف التي تحيط بالمبدع، وبعمليّة الإبداع. وعلى الرغم من أن مروّة يغلّب الشعري على الإيديولوجي في نقده التطبيقي، وكذلك عز الدين إسماعيل ، إلا أنّ هذا الأخير – فيما كتبه من تطبيق- صرفته حماسته للمحتوى عن مراعاة التوازن الدقيق المطلوب بين استجابة منحازة إلى الإيديولوجي وأخرى منحازة إلى الشعري.

الهوامش :

1. حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ط 1 ، 1988 ص 8 – 9
2. المصدر السابق ص 6
3. المصدر السابق ص 8
4. المصدر السابق ص14
5. المصدر السابق ص 15
6. المصدر السابق ص 17
7. المصدر السابق ص 18
8. المصدر السابق ص 22
9. المصدر السابق ص 23
10. المصدر السابق ص 24
11. المصدر السابق ص 25
12. المصدر السابق ص ص 33 – 34
13. المصدر السابق ص 39
14. المصدر السابق ص 40
15. المصدر السابق ص 42
16. المصدر السابق ص 43
17. المصدر السابق ص 55
18. المصدر السابق ص 61 – 62
19. المصدر السابق ص 64

20. المصدر السابق ص 65
21. المصدر السابق ص ص 66 – 67
22. المصدر السابق ص 68
23. المصدر السابق ص 74
24. المصدر السابق ص 77
25. المصدر السابق ص 94
26. المصدر السابق ص 98
27. المصدر السابق ص 99
28. المصدر السابق ص 100 – 102
29. المصدر السابق ص 105
30. ينظر= إبراهيم خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة، عمان وبيروت، ط1 ، 2003 ، ص 69-70
31. حسين مروة : المصدر السابق ص 107
32. المصدر السابق ص 108 – 112
33. المصدر السابق ص 114 – 116
34. المصدر السابق ص 117
35. المصدر السابق ص 121
36. السابق ص 130
37. السابق ص 131
38. السابق ص 132
39. السابق ص 137
40. السابق ص 298
41. السابق ص 308
42. السابق ص 310
43. السابق ص 312
44. السابق ص 313
45. السابق ص 314
46. السابق ص 346

47. السابق ص 347
48. السابق ص 348
49. السابق ص 354
50. السابق ص 243 انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب.
51. السابق ص 235
52. السابق ص 236
53. السابق ص 237
54. السابق ص 238 صدر كتاب النويهي عن مكتبة نهضة مصر 1953
55. السابق ص 239 انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب
56. السابق ص 245
57. السابق ص 247
58. السابق ص 248
59. السابق ص 251
60. السابق ص 252
61. المصدر السابق ص 359 – 360
62. السابق ص 361 – 362
63. السابق ص 362
64. السابق ص 363
65. السابق ص 363
66. السابق ص 364
67. السابق ص 365
68. السابق ص 366 – 373
69. انظر= السابق ص 370
70. انظر= السابق ص 373
71. السابق ص 378
72. السابق ص 380
73. السابق ص 381
74. السابق ص 397

75. انظر= السابق ص 401 – 405
76. السابق ص 406
77. السابق ص 408
78. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط5، 1994 ص 144
79. المصدر السابق، ص 114 وانظر الفصل الأول من هذا الكتاب.
80. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، مصر، ط2، 1958 ص 115
81. الشعر العربي المعاصر، ص 111
82. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر، القاهرة، ط3، 1974 ص365 وانظر الأدب وفنونه ص 120
83. الشعر العربي المعاصر، ص 330
84. الأسس الجمالية ص 25
85. عز الدين إسماعيل: روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، ط1، 1972، ص 84
86. عز الدين إسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، ط1، 1974 ص5
87. المصدر السابق ص 14
88. المصدر السابق ص18
89. المصدر السابق ص 20-22
90. المصدر السابق ص 27
91. المصدر السابق ص 49
92. السابق نفسه
93. السابق ص 52
94. السابق ص 53-56
95. المصدر السابق ص 66
96. المصدر السابق ص 71
97. المصدر السابق ص 76
98. المصدر السابق ص 79
99. الشعر في إطار العصر الثوري ص 80

100. المصدر السابق ص 81
101. المصدر السابق ص 52 وانظر الحاشية 93
102. المصدر السابق ص 82
103. المصدر السابق ص 85
104. المصدر السابق ص 96
105. المصدر السابق ص 98
106. السابق نفسه
107. المصدر السابق ص 121 وما بعدها
108. المصدر السابق 122
109. المصدر السابق ص 127-147
110. المصدر السابق ص 128
111. المصدر السابق ص 129
112. المصدر السابق ص 132
113. المصدر السابق ص 103
114. المصدر السابق ص 104
115. المصدر السابق ص 105
116. المصدر السابق ص 106
117. المصدر السابق ص 111
118. المصدر السابق ص 112
119. المصدر السابق ص 113
120. المصدر السابق ص 115
121. المصدر السابق 31-33

الفصل الرابع

التحليل النفسي للأدب في النقد العربي

هل للتحليل النفسيّ تأثيرٌ في النقد العربي الحديث؟ وما هو هذا التأثيرُ؟ وأين نجدُهُ؟ وهل كان لهذا التأثير دوْرٌ في تجسيد الهويّة الخاصّة للخطاب النقديّ العربيّ؟ ولنقلْ قبل كل شيءٍ: ما مدى تقبل القراء، والمبدعين، لنتائج التحليل النفسي للآثار الأدبيّة، والفنيّة، وهل هو نقدٌ تحليليٌّ معياريٌّ، أم تفسيريّ؟ مثلُ هذه الأسئلةِ تحْتاجُ الإجابة عُنْها للذّهاب بعيدًا في تقصّي الحَقائق الكثيرَةِ حوْلَ هذا المنهج الأدبيّ، إذا صحَّ التّعْبيرُ، وساغ الوَصْفُ.

فمّما لا جدال فيه، ولا ريْب، أنّ للأدب علاقة متينة، وقوية، بالنفس الإنسانية، لذا فإنّ التفسير النفسي للأدب قديمٌ قِدَمَ الأدب ذاته، وليْس شيئاً جديداً مثلما يظنُّ كثير من الناس. فنحنُ نعرف من إشاراتٍ وردتْ عن العرب في الجاهلية أنهُم كانوا يعْتقدون بوجود كائنٍ خفيّ يستترُ وراءَ الشاعر، وهو الذي ينظمُ الشعر، فينطلق به لسانُ الشاعر، فينبهرُ السامعون لما في شعره من بلاغة القول، وروْعة الفنّ، والنّظْم[1]. ويتردَّد في الدواوين الشعريّة، وكتب التراجم، والأخبار، ما يُفصحُ عن معتقدات أخرى حول علاقة النظم بالطباع التي تجْبل عليها نفسية الشاعر، وتُطبَع. فكانوا يقولون: الأعشى أشعرُهُمْ إذا طربَ، والنابغة أشعرُهم إذا رهبَ وزهير إذا رغب، وامرؤ القيس إذا ركب. ويُستخلصُ من هذه الأقوال الشعور بوجود صلة ما قوية أو أقل قوة بين الحافز النفسي، والإجادَةِ في النظم. ويوضح ذلك الجرجاني مشيرًا لتأثير الطباع النفسية

في رقة الشعر، وسلاسته، أو غلظته وخشونته: "يرقّ شعر بعضهم ، ويخشن شعر بعض،باختلاف الطبائع، وتركيب الخلق، فإنَّ سلامة اللفظ من سلامة الطبْع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخِلقة، فترى رقّة الشعر أكثر ما تأتيك من العاشق المُتيّم، والغزل المتهالك،، فإن اتفقت له الدماثة، والصّبابَة، وانضاف الطبْعُ إلى الغزل، جُمعَت له الرقة من أطرافها كافة [2].

ويشيرُ ابن قتيْبَة الدينوريّ (أبو محمد عبد الله بن مسلم 271هـ) في مقدمة كتابه "الشعر والشعراء" إلى أثر الدافع النفسيّ لدى المتلقي على صياغة الشاعر المُبْدع لقصيدته، وترتيبه ما فيها من أفكار، وقيم، يجري التدرُّجُ بها على أساس يَدْعو لتشويق السّامع، أو القارئ. فهو – أيْ: الشاعر- يبدأ بذكر الطلل، والنسيب، ويشكو مُرّ الفراق، وفرط الصَّبابة والشوْق، ليجذب نحوه القلوب، وتنصرفَ إليْه الوُجوه، ويستدعي الإصْغاء، لأنّ التشبيب قريبٌ من النفوس، لصيقٌ بالقلوب.[3]

ونجدُ لدى الغربيّين، مثل الذي نجده لدى العرب القدماء، وسواهم، من الشرقيين.

فأقدمُ مظاهر الاهتمام بالجانب النفسي من الأدب نجدُه عند أفلاطون في المحاورة الموسومة بالعنوان إيون Ion ، فقد تحدث عن ربّات الشعر Muses اللائي يُلهمْن الشعراء ما يقولونه، فهنَّ ينظمْنه، ويقذفنه في قلوب الشعراء، فتنطلق به ألسنتهم، لذا يعجز الشاعر منهم، في كثير من الأحيان، عن تفسير شيءٍ مما يُنْشده[4]. فاعتقاد الغربيّين بأنّ الشاعر وصل درجة من صفاء الروح، والنفس، تجعله من الملهَمين، تعبيرٌ عنْ أنّ للعبقرية مسحة علويّة نجد جذورها

فيما يحرّكُ تلك النفس منْ عواطف، ومشاعر، مغايرة للمألوف، من حيث الدرجة، والشدّة، وليس النوع.

والواقع، أنّ أفلاطون يقع في تناقض حين يدَّعي أنَّ الشعر ضرْبٌ من الوحْي، ففي موقع آخر من الجمهورية The Republic يؤكدُ أنّ الشعر ضربٌ من المحاكاة[5] imitation، والمحاكاة تنطوي على رغبة في الوصول بالعمل الفنّي، أو الشعْري، تحديدًا، إلى مرتبة ما يُحاكى، والوصول بذلك العمل لتلك الرتبة محتاجٌ إلى صَنْعَةٍ، لذا لا يصحّ القول بأنّ الشعر وحيٌ، ومحاكاة، إلا بمقدار ما يصحّ وصفُ الشيء بالمتحرك، والساكن، في آنٍ. أما أرسطو، فخلافًا لأستاذه، عُنيَ، بصورة لافتة، بطبيعة المسرحية التراجيدية أكثر من عنايته بالحوافز، التي تجعل الشعراءَ قادرين على النَّظم، وتأليف المآسي[6]. ومن الجائز أنْ نجاري منْ يرى في أرسطو ناقدًا نفسيًا، لسبب بسيطٍ يدعو لذلك، وهو وقوفه إزاءَ وظيفة المأساة tragedy التي لخَّصها تلخيصًا شديداً بكلمة Catharsis. ولهذه الكلمة، في الواقع، أكثر من معنىً، وأحَدُ هذه المعاني هو "التطهير". فبإثارة انفعاليْ الخوف fear والإشفاق pity يجري استبعادُهما من النفس. فوفقاً للطبِّ اليونانيّ نستطيع إخراج ما في الجسم من مادة غريبة بإعطائه مادة تماثلها بمقاديرَ خاصَّة، تمامًا مثل التلقيح ضدّ الأمراض في العصر الحديث، أيْ أنّ المأساة تبْعدُ الخوف عن النفس، والشفقة، وتحرّرُها منهما، مثلما تحرّرُها من النزوع إلى الشرّ المُسبِّب لهذين الشّعوريْن.. ومما يثبت أنّ هذا هو ما رمى إليه أرسطو بكلمة: " تطهير" ، حديثه، في مَوْضع آخر، عن الغناء والموسيقى، وتأثيرهما على الروح. فهنالك ضُروبٌ من الأغاني مثيرة للشعور، وهي - في رأيه - ذات تأثير فعّال في تهدئة الأشخاص الذين هُمْ في حالة هياج نفسي، وعاطفيّ، وحِدّة. ويُعْتقد أنّ الشاعر

الإنجليزي جون ملتون Milton هو أول من شرح فكرة التطهير هذا الشرح، وفسَّرها هذا التفسير. بيْدَ أنّ فرويد لا يختلف عن ملتون، فهو يعد التطهير- بهذا المعنى - علاجًا للعُصابي neurotic من باب علاج الشيء بمثله، على وفق قوْل الشاعر: " وداوني بالتي كانت هي الداءُ". أي: تكوين مناعة ضد التسمم بتناول جرعات من السم، وهنا تُستعْمَلُ المأساة علاجًا للألم نعوِّد به أنفسنا على احتمال ألم أعْظم قدْ تفرضَه علينا الحياة[7].

وقد ظلتْ هذه الفكرة منَ الفِكر الراسخة في الأدب رسوخ فكرة المُحاكاة. ولا نبالغ إذا قلنا: إنّ ما جاء من استدراكاتٍ على هاتيْن الفكرتين يلخّص مَسيرة النقد الأدبي.

فها هو وردزورث Wordsworth(1770-1850) ، الشاعر الرومانسي المعروف، يتحدَّث في مقدمة ديوانه الشعري "القصائد الغنائية" Lyrical Ballads عن الطبيعة الخاصة لنفسية الشاعر، مُؤكدًا تميُّزه عن غيره من الناس بالرقة، والإحساس القويّ، وفرْط الشعور، والعاطفة، والسعْي لتحقيق التوازن النفسي عن طريق الالتذاذ بالخلق الشعري القائم على أساس القافية والوزن[8]. وذلك يعني أنَّ للعمل الفني تأثيرًا في المُبْدع يتمثل في أنه يحقق التوازن النفسيّ الذي يُحرِّرُه من التوتر، والقلق. وهذا الرأي في تقديرنا يجعلُ من وورث ناقدًا نفسيًا إذا جاز التعبير. ولعلّ من أبرز ما اتسم به النقد الذي كتبه سانت بيف Beuve (1804-1869) أنه نقدٌ نفسيّ[9]. والسببُ الذي من أجله يُطلق عليه هذا التصنيف اتباعُه طريقة في النقد تقوم على البحث في شخصيّة المُبْدع، ودراسة طباعه النفسيّة، والتعرّف على العوامل المؤثرة في طفولته المُبكرة، وفي مراحله العمريّة التالية، فضلا عن معرفة أدقّ الأسرار، والخفايا، التي كان لها

تأثيرُها في نتاجه الأدبي. مؤكّدًا أنّ معرفة الجوانب الكامنة من شخصية المبدع تلقي الضوءَ على أعماله الأدبية؛ فمعرفة الشَّجرة أولى من معرفة الثمَرَة، ولو أنّ بإمكان المرْء أنْ يتذوّق طعْم الثمرة من غير أن يعرف الشجرة، لكنه - بمعرفته لها- يكون تذوقه نابعًا من الدراية العلميّة، لا من الانطباع الذاتي[10].

الفرويديّة والأدب

اعتمدت القراءة النفسية للأدب على ملاحظات عابرة، لا تخضع لمنهج علمي مستمد من حقل الدراسات النفسية، حتى جاء فرويد (1856-1939) Freud فوضع علم النفس في خدمة التحليل الأدبيّ، مثلما وضع الأعمال الأدبية، ودراستها، في خدمة علم النفس. فقد بدأ تطبيق التحليل النفسي للأدب في فقراتٍ وردتْ في كتابه (تفسير الأحلام) 1899. فشرح في واحدة منها التفسير النفسيّ لتردُّد (هملت) في مسرحية شكسبير المعروفة المشهورة. فرغبات هملت Hamlet المكبوتة منذ الطفولة لمْ تتحقق، ولهذا تعبّر عن ذاتها بتصرفاتٍ ناتجةٍ عن ذلك الكبت، أي أنّ ما هو مُخْتزن في اللاوعي يقفزُ من أعماق النفس، ويطفو على السَّطح . وهملت القويّ يستطيعُ أنْ ينفذ أيَّ شيء إلا قتل الرجل الذي قتل والدهُ، واحتلّ مكانَ أبيه، فتزوج من أمه، واستولى على العرش. ولأنّ هذا الرجل – في رأي فرويد – حقّق لهملت ما كان يتمناه، وهو تنْحيَة الأب من طريقه، لكونه مدلّها بحب أمه، فإنّ القاتل ليس أسوأ منه هو، والواتر ليس بأقبح من الموتور. ولهذا يكثر من توبيخ نفسه، ومن الإحساس بعذاب الضمير. بمعنى أن هملت الذي تعلق بأمّه تعلقا كبيرا (لبيدياً) وتمنى تنحية أبيه من الطريق، لم تتحقق رغباته تلك بل أحبطت، وكبتت، في لا شعوره، مما دفع بهذا اللاشعور للتعبير عن ذاته بتردّد هملت الذي يتقاعس مُحْجمًا عن الثأر

من قاتل أبيه لكونه حقق له ما كان يبتغيه، وحل بدلا من الثأر تبكيت الضمير، والتَرَدُّدُ، والحيرة. ومما يستخلص من تحليلات فرويد لهملت، ولغيرها من آثار أدبية بارزة، هو أنّ الحدث الآني في الأثر يوقظ في نفس البطل ذكرى حدث أقدم منه، يعودُ - في غالب الأحيان - لمرحلة الطفولة المُبكرّة، ومن ذلك الحدث البدائي تنبثق الرغبة التي تجد تحقيقها في الأثر الأدبي[11].

ومثلما قرأ فرويد Hamlet هملت، قرأ مسرحية صوفوكليس " أوديب الملك" فوجد فيها نموذجًا يمثل تمثيلا عاليًا التعبير عن اللاوعي الفرْدي. فهو يجسّد التعلق بالأم، والرغبة القوية الجامحة في إزاحة الأب، وقد حقق هذه الرغبة بأنْ قتل أباه، وتزوَّج من أمّه، ولذا نزل به العقاب الإلهي الذي تلخّصُه الحقيقة المُذهلة: " المجرمُ الذي أطاردُه هو أنا". أي: أنّ الذات هنا منقسمة؛ فالمجهول منها يواجه الآخر في ذاته[12].

وقد طوَّر هذه الفكرة، وصاغ منها مصطلحه المتداول في الدراسات النفسية، وهو اللاوعي unconsciousness، الذي يختزنُ ما كبتَ من رغبات الفرد على امتداد حياته، ولا سيما في طفولته المُبكِرَة. ففي بحث نشره عام 1908 بعنوان "العلاقة بين الشاعر وأحلام اليقظة" نجده يوضّح الشبه بين ما يفعله الشاعر في شعره، والفنان بعمله الفني، والأحلام، إلا أنّ الفارق بين الاثنين هو أنها في العمل الفني، والقصيدة، مُعدّلة ، ومتقنة، ومُنقّحَة، أكثر مما هي في الحلم. فالشاعرُ الذي يمُرُّ بتجربةٍ عارضة، قد توقظ فيه ذكرى تجربةٍ قديمةٍ مرتْ عليها سنون تعود إلى زمن الطفولة المُبكِرة، الأولى غالبًا، وهذه بدوْرها تحيي في نفسه الرغبة التي لمْ تتحقّقْ، فيحقّقها رمزيًا عن طريق التعبير عنْها في العَمَل

الشِّعْري، أو الفني، الذي نستطيع أنْ نكتشف فيه الدافع المباشر، والرغبة الدفينة القديمة مُجْتمعيْن[13].

ويُسْتخلصُ من ذلك أنَّ كل عمل أدبيّ يقوم على مُشكلة مَرَضِيّة، تتطلَّبُ حلا. فهو تمثيل لتجربة تخالفُ واقع الإنسان في حياته اليوميّة، لذا يرى علمُ النفس أنَّ هذا الأديب عبّر عن تلك التجربة بأخيلةٍ غريبةٍ، وشاذة، ورموز يَحْرصُ بوساطتها على إخفاء التجربة التي مرَّ بها، محاولا، بهاتيك الرّموز، استبدال الخيال بالواقع، لذا، فهو – أيْ الناقدُ النفسيُّ- يهتمّ بدراسة العمل للكشف عن التجربة التي تختفي وراءه[14].

وهذه التجربة لا بدّ من أنْ تكون من التجارب المتصلة بالرغبات المُحْبَطة منذ الصِّغَر، فالكبتُ هو إحدى الطرق التي يلجأ إليها اللاوعي لحسْم الصراع بين القوى النفسية الثلاث التي تتجلى في سلوك الأشخاص، وهي: الأنا Ego والأنا الأعلى Super Ego والهي Id ولكن اللاوعي يلجأ إلى طرائق أخرى للتعبير عن ذاته، منها: التساميsublimation (أو التصعيد)، والحذف، والاختيار(أو الاستبدال) أو التعويض، أو التكثيف، وربما اللجوء إلى الرمز التصويري. فالتوتر الناتج عن الصراع الباطني بين القوى المذكورة يؤدي إلى التسامي بالرغبة، أو الشهوة، فيؤدي لتفوق الذات العبقريّة في الفن، أو في امتيازها الأدبي، أو العلمي، أو في أي ميدان آخر من ميادين الإبداع، والتفوّق. وأما السبب الذي من أجله ينشأ الصراع بين تلك القوى، فهو- في الواقع - نزوع النفس نحو الإشباع الشَّهَوي، أو اللبيدوlibido . وقمْع الأنا العليا لتلك الرغبة، أو الشهوة، هو الذي يُسفر عن اضطرابات في النفس قد تؤدي، إذا بولغ بها، لنوع من العُصاب، فالأديبُ، والفنان العبقريّ،(معْصوبٌ)neurotic

وقد يكون عمله الفنيّ، أو الأدبيّ، ناشئاً عن تلك الحالة المرضيّة التي يشعر بالشفاء منها بعد أنْ يُتمّ عمله الإبداعي، أو اختراعه العلمي، وهذا ما عناه فرويد بالتسامي sublimation[15]. وأيُّ سعْي للكشف عن ذلك في أثر أدبيّ، أو فني، يعني أحد أمرين: إما تفسير عملية إنتاجه بإلقاء الضوء على الاضطرابات التي سبقتْ الخلق، وإما تفسير النص الأدبي تفسيرًا يحيل إلى تلك الاضطرابات، واستقرارها في نفسية الفرد المبدع[16]. وفي الحالتين نزدادُ معْرفة بالدوافع النفسية الخفيّة التي تلقى الضوء على ما في الأثر الفني، أو الأدبي، من صُوَر، ورُمُوز، وأشكال تعبيريّة مُتعدّدة. فقتلُ الأب في رواية الأخوة كرامازوف Karamazov لدستويفسكي يلقى الضوء على مُركّبٍ أوديبي عاناهُ الكاتب في صغره[17].

ومن أبرز المفاهيم التي تقوم عليها فكرة فرويد هي أنّ الفن، بصفة عامة، لغة الشهوة، التي هي في الأصل المسبب للانفعال الأولي الذي يشعر به الأديب، ولذلك يمنحنا الأثر الفنيّ، أو الأدبي، لوناً من الشعور بالرضا الذي يعوّض عن أقدم ألوان الرغبات التي نشعر بها، وهي مضمرة في الأعماق. فالأدب، الذي هو تعبيرٌ صادقٌ عن حالة من الكبت المبالغ به إلى حد المرض، يُشْفي المصاب، مثلما يُشفي القارئ، لكونه يسبّب لمبتكره نوعًا من الرضا النرجسي، ولمتلقيه ضربًا من اللذة، والمتعة، التي يحقّق بها بعْضَ التوازن. وهذا يفسح الطريق، ويفتح الأبواب، أمام تدخل علم النفس التحليلي في الإجابة عن أسئلة الثقافة، والفلسفة، والأدب، والدين. مما يعني – في رأي بعضهم – أنَّ علم النفس تصدى لقول كلمته الحاسمة في المسائل المعقدة، المتصلة بحياة البشر[18].

وقد أولى فرويد النصَّ الأدبيَّ جلَّ اهتمامه على المستوى التحليلي الإجرائي. فالانطلاق من السِّيرة لقراءة الأعمال الأدبية إجراءٌ غيرُ مُستقيم في رأيه، فالنصُّ إنما هو وحدَهُ نقطة الانطلاق، لا حياة الكاتب. وبالتركيز على تحليل النصّ، الذي هو لغة الشهوة، يغْدو المؤلف تحت مَجْهر البحث، هو وأثره، وهذا كافٍ لإلقاءِ الضوء على ما فيه من استيهامات، وأساطير، وأحلام، فيبدو التحليل النفسيُّ كما لو أنه جسرٌ يصل بين أنظمة فصلت فصلا تعسفيًا بعْضها عن بعض. فالميثولوجيا، والأدب، ونفسيّة الأديب، وقصص الجنّ، كلها يُمْكن أن تؤول إلى حافز، هو المثير للرغبة اللاشعورية التي يحققها الأثر الأدبي أو الفني[19]. لهذا قامتْ الجمالية الفرويدية على مبدأ التوسُّع في التأويل، فالمؤلف نفسُه قد لا يعي الدوافع النفسية المُسببة لكتابته هذا العمل، أو ذاك، ويأتي التحليل النفسي ليميط اللثام عن ذلك. فيجدُ النصُّ نفسَه، تبعًا لهذا، خاضعًا خضُوعًا تامًا للتأويل، فمنْ مَجال للمَعْرفة يتحوّل النصّ إلى هدفٍ للمعرفة[20].

لقد بهرتْ آراءُ فرويد، وتلاميذه المؤيدين لآرائه، والمختلفين معه، في الأدب، الكثير من النقاد والدارسين، إلى جانب المبدعين من شعراء، ومسرحيّين، وروائيين[21].

أما الفريقُ الأول من الفريقين فقد ظهر تأثير ذلك فيما كتبوه، وصنفوهُ، من دراسات نقدية، وأدبية، وسير تختصُّ بالكبار من الشعراء، والكتاب[22]، وأما الفريق الثاني، فقد تجلى أثر انبهاره بتلك الآراء فيما كتبوه من نصوص سردية، ومسرحية، أفادوا فيها من الفكر الفرويدي عن اللاوعي، وما قبل الوعي، والوعي، وعن الصراع الداخلي بين قوى النفس[23].

فقد اجتاح الأثر الفرويدي الأدبَ الأمريكيّ على أيدي عددٍ من النقاد، في مُقدّمتهم فردريك هوفمان Hoffman ، لا سيما في كتابه " الفرويديّة والفكر الأدبي"1945. وليونيل ترلنغ Trilling في مقالة له بعنوان " فرويد والأدب" Freud and Literature وهي إحدى مقالاته المنشورة في مجموعته "الخيال الحرّ " 1950[24] أما أولى الدراسات التطبيقية التي أفادتْ بصفة مباشرة من آرائه في الأدب الأمريكي، فهي تلك التي قام بها فريدريك برسكوت Prescott في " الشعر والأحلام" و" سيكولوجية الشذوذ" التي اعتمد فيها على مقولة "التكثيف" لدى فرويد، ومؤداها أن عددًا من الشخصيات، والكلمات، والأشياء، تتداخل وتتقارب أشتاتها في الأحلام، ولغة الشعر مظهرٌ واضحٌ لهذا النوع من التكثيف، الذي هو - في رأيه- ركنٌ مهمٌّ من أركان نظرية فرويد عن العقل الواعي[25]. وقد طبَّق هذه المبادئ على نماذج من القصّة، ولكن بتمكن أقلّ. وحذا حذوه على هذا النهج في إنجلترا ريتشاردزRichards ، ووليم إمبسون Empson. وفيما اتسمت آراء هؤلاء، ودراساتهم بالاعتدال، جنح إلبرت موردويل، الذي صنف كتابًا بعنوان " الحافز الشهواني في الأدب" 1919 ، إلى ما هو أقل حذرًا، وأكثر تطرفاً.

فالفقرة الآتية من كتابه تنمُّ على طريقته وأسلوبه:

" موقف الكاتب من أمّه، ومن أبيه، لا بدَّ ظاهرٌ في عمله الأدبي، فلقد خلَّفَ لنا ستاندال سجلا للحبّ العنيف الذي كان يكنُّه لأمّه، وهو طفل، إذ كان يكرهُ أباه، وبإمكان المرء أنْ يرى نتائج هذه الملابسات في حياته، ونتاجه، ومعتقداتهِ، ولقد صار مُلحِداً لأنَّ الذين يشقّون عصا الطاعة على آبائهم يتخلّونَ عن الإيمان "[26]. وهذه المغالاة في اتباع التحليل الفرويدي دفع ببَعْضهمْ لوصف

طريقة موردويل بالسُّوقيّة، فهي تتعمّد البَحْثَ عنْ أيّ حافز جنسي لوضْعِهِ وراءَ كلِّ إبداع أدبيٍّ، صارفة النظر عن الفنّ، والفلسفة، والفكر، وكأنّ هذه الأمور لا تصْلحُ أنْ تكونَ حافِزًا[27].

أما أدموند ولسون Wilson، فقد كانَ أكثر براعة من غيره في تناول الأدب تناولا تطبيقيًّا في ضوء آراء فرويد المذكورة.

ففي كتابه " الجُرْحُ والقوْس" The Wound and the Bow الذي صدر عام 1941 دراسة موفقة حول قصّة لتشارلز دكنز Dickens عنوانها: " المُهتديان بالأرواح" The Two Scrooges عزا ما فيها، وما في رواياته، من إخفاقاتٍ دائمة، وانقباض، وخوْفٍ، يهيمن على الشخوص، إلى وقائع جرت في طفولته، عندما أضطرَّ، وهو ابنُ تسْع، للكدْح في مصنع للدهان تعيثُ فيه الفئران، فيما كان والده يقضّي عقوبَة بالحَبْس لقاء ديْنٍ عجز عن سداده[28]. وهي دراسة - بلا ريب - يجْمَع فيها ولسنWilson جمْعَاً لبقاً بين علم النفس، وعلم الاجتماع، لبيان الظروف التي تفسر طبيعة الأثر الأدبي، وفي ذلك يقول: " كلّ هذه الأحداث تستحقّ أنْ تعْرفَ، وتُستذكر، لأنها تعينُنا على معرفة ما الذي كان ديكنز يحاول أنْ يقوله "[29].

ومن اللافت للنظر أنّ أبرز ملتزمي منهج فرويد في تفسير الإبداع الأدبي، وهو باسلرBasler صاحب كتاب : " الجنسُ والسيكولوجية والأدب" 1948الذي يؤكد فيه تأكيدا صريحًا لا يحتمل اللبس أنّ الفرويديّة لا تمثل إلا مفتاحًا واحدًا من مفاتيح عديدة، لا بدَّ منْها، لفهم الأدب. وهذا غيْرُ بعيدٍ عمَّا يذهبُ إليه أدموند برجلر Bergler في كتابه الصادر سنة 1950 بعنوان " الكاتب والتحليل النفسي "[30]. ذلك لأنّ برجلر اختلفَ مع فرويد في أنّ الأديب

والفنانَ عصابيّ neurotic إذْ ليس كلٌّ مُختلٍّ، وعصابيّ، فنانًا، أو أديبًا، كما أنّ هناك فنانين لا يلقونَ بالا لمشكلاتهم النفسيّة، أو مشكلاتِ عالمهمْ بصفةٍ خاصَّة. والعلاقة غيرُ حتميّةٍ بيْن ما يُعذّب المُبْدع وإتقان عمله الفنّي، كما أنَّ العلاقة بين جرح فيلوكتيتس في الأسطورة[31]، ومهارته في الرَّمْي بالقوس، ليست حتميّة، بلْ هي علاقة عرَضيّة، بدليل أنّه يُواصل مهارته تلك بعد أنْ شُفيَ من جرْحهِ الكريه[32].

على أنّ النقد النفسي – بصفة عامّة- وعلى الرغم من التسليم بعلاقة الأدب بعلم النفس، لم يحالفه أيُّ نجاح بارز، لا في الاتجاه النفسي، ولا في الاتجاه النفسانيّ التحليلي[33] ، وهذا يصدق على النقد الإنجليزي، مثلما يَصْدقُ على النقد الأمريكي. فالجانب النفسي هو اضعَفُ جوانب ريتشاردزRichards النقديّة، وأقلُّها جدوى[34]. غير أنَّ شارل مورون Mauron يواصل استخدام طريقة فرويد المتبعة في تأويل الأحلام باعتبارها الوسيلة الناجحة الوحيدة التي تسمح له بالمضيّ قدمًا في فهم العمل الأدبي ومجازاته الحيوية. ونجح، وهو يتلمّس خطاه بين مالارميه وفرويد، في أنْ يُبْدع لنفسه، ويبتكر، نهجًا خاصًا ذا مفرداتٍ نقديّةٍ جديدةٍ. وفي مقدمة ذلك مصطلح النقد النفسي Psycho-Criticism الذي لم يكنْ قدْ درج بعْدُ في الاستعمال.

وجهوده في هذا الشأن متعدّدة، فقد تناول إلى جانب أشعار مالارميه، أعْمالا لبودلير، وأخرى لموليير، وراسين، وبول فاليري، وفيكتور هيجو[35]. ويتألفُ نهجه على مستوى الإجراء من مخطط ذي مراحل أربع على النحو الآتي:

1. قراءة النص بحثا عن علاقات غير ملحوظة يسميها المطابقات، وهذه المطابقات تسمح بإعادة بناء العمل الأدبي حول شبكة من التداعيات.

2. استخراج الأشكال التصويرية من العمل الأدبي.

3. تتبّع الأسطورة الشخصية التي تحيلُ، عن طريق الرمز، للشخصية اللاواعية.

4. دراسة معطيات السيرة الذاتية للمبدع بهدف التحقق من سلامة التأويل، وقربه من الحقيقة، والواقع.[36]

إلى جانب شارل مورون، وشارل بودوا Baudoin ، وماري بونابرت، ولافورغ، أسْهم جاك لاكان Lacan بدوْره في تجديد النظرية الفرويديّة في الأدب عن طريق التوفيق بينها وبين تيارات ما بعد الحداثة، أو ما بعد البنيوية، وخير مثال على ذلك دراسته القيمة لقصة "الخطاب المسروق" The Stolen Letter وهي للكاتب الأمريكي إدجار آلان بو Poe وفيها يفصح الدارس عن أن القصة تقوم على مبْنى ثلاثي الشخوص يربط بينها حدث واحد وهو السرقة، وموضوع هذه السرقة هو الرسالة، أو الخطاب[37]. فهي قصة يختلسُ فيها الوزير رسالة(خطاب) تدين صاحبها، الذي يعد شخصية مرموقة، وهي الملكة. يختلسها الوزير بحضور الملك والملكة، فتلتزم الملكة الصمت لأنها إن تكلمت توقع نفسها في مشكلة، لكونها هي التي تدان. فتوكل مهمة استرجاع الرسالة من الوزير لمدير الشرطة، الذي يلجأ، بعد الفشل الذي مُني به رجاله، إلى المُحقّق (دوبان) الذي يتصف بشدة الدهاء، والذكاء، وفصاحة اللسان. فقد اكتشف، بحدْسهِ، أنّ أفضل وسيلة لإخفاء الرسالة عن الشرطة هي أنْ تُترَك تحت الأنظار، في وضع تبدو فيه كأنّها ظرفٌ، أو مُغلَّفٌ، مُهْمَلٌ، لا قيمة له، نسي الوزير قذفه في سلة المهملات. وهكذا، وجد دوبان الرسالة فيما كانَ رجالُ الشرطة يفتشون البيت شبرًا شبرًا، دون أنْ يُفلحوا في العثور على شيء. ويسرق دوبان بدوره

الرسالة (الخطاب) مرَّة أخرى، دون أنْ يبُوح السارد بما فيها من أسرار جديرة بإدانة الملكة.

فالخطاب المسروق لدى لاكان دالّ عابرٌ، فبانتقاله من يد إلى أخرى، يجتذب معاني متعددة، ويعبِّرُ عن علاقاتٍ متباينة القوّة، وما تعنيه قصة بو Poe أو ما تدور حوله، بكلمة أدقّ، هو حركيّة الدال، أما المدلولُ الذي ينزلق تحت الدال، فهو ما يومئ إليه عدَمُ تسليم الرسالة لمن أرْسلتْ له من تحمُّلٍ للألم، أي أنّ اللاوعي هنا يتكلم بلغته هو[38] .

ويختلفُ لاكان Lacan عن شارل مورون، وغيره، في أنه اهتم بإعادة النظر في أفكار فرويد، مُؤكدًا صحة بعْضها، مُصوِّبًا بعضها الآخر[39]. وذلك يتضح من كتابه الأول الذي تناول فيه " ذهانُ العظمةِ وعلاقته بالشخصية " (1932) فعلى سبيل المثال يُوضح أنَّ ما كان توصل إليه فرويد فيما يتعلق باللاوعي، وعلاقته بما قبل الوعي، والوَعْي، يحسُن أنْ تعاد صياغته، باستعمال عددٍ مَحْدود نسبيًا من المفاهيم اللغوية، مثل الدال، للإشارة إلى الأثر، والمدلول المُنزلق تحت الدال للإشارة إلى اللاوعي، ومثل الاستعارة للدلالة على التكثيف، والكناية للدلالة على المجاورة[40]. وهو في ذلك إنما يَسْعى إلى التوفيق بين صيغ وضعها فرويد، وأخرى اقتبسها من التحليل البنيوي، فهو – أي: لاكان- يجد في الأحلام طريقة غير مباشرة للتعبير، تتخللها انزياحاتٌ، وترابطاتٌ خارجيّة: كالتزامن، والمجاورة، وداخلية: كالشبه، والسببيّة[41]، مؤكدًا أنّ التكثيف في الحلم يماثل الاستعارة، والانزياح يماثل الكناية، أي: المجاز المرسل. وهاتان في رأيهِ مقولتا فرويد الرئيستان. وأما المُطابقة في الرَّمْز، فلا مناص من أنْ تؤولَ إلى أحد هذين المفهومين[42].

ومن ذلك يتضح أنّ لاكان منح اللغة دورًا أكبر في التحليل النفسي، على الرغم من أنّ فرويد نفسه لم ينكر القول بأنّ الأدب هو فنُّ اللعِب بالكلمات[43].ويدين لاكان في تحليله النفسي لكلٍّ من البلاغة، والأسلوبية، والنقد الأدبي، وبوجهٍ عامٍّ لعملية الإبداع الأدبي. ولذلك يكثرُ دورانُ الكلمات الآتية في كتاباته كثرة لافتة: الكناية، التقديم، التأخير، الإيجاز بالحذف، التشويق، التوقع، التراجع، الاستطراد، النفي، المفارقة، والاستبدال البلاغي، والوصف المؤثر، وغير ذلك من كلمات. لكنَّ كلمتي الاستعارة، والكناية، لهما من الحضور في كتاباته ما ليس لغيرهما[44]. وعلى الرغم من الإقبال الكبير الذي لقيته كتابات لاكان في فرنسا اختلفَ معه كثيرون جداً.

فالغموضُ في رأي كثير منهُم يكتنفُ بعض كتاباته في مجال الأسلوب، والأفكار. ووُصِفَ عطاؤهُ في التحليل النفسي بـ (البَهْلوانيات) التي تعجُّ بها معظم تلك " الكتابات"[45]. وعلاوة على ذلك، يصف سباستيانو تمبنارو ذو النزعة الماركسية صاحب كتاب " زلة الفرويدية" 1974 كتابات لاكان بأنّها ضرْبٌ من الشَّعْوَذة، والاستعراض، الذي فيه الكثير من الخلط، والغلط، والجهل باللغويات البنيوية، وغير البنيوية. "[46] ووصف آخرون طريقة لاكان بالمراوغة، وكثرة " اللف والدوران" أيْ: المُواربة، و" بوَهْم القدرة المطلقة" ومع ذلك ثمّة من يشيد بما أضافه للفرويديّة، لا سيّما الربط بين التحليل النفسي والوسائط اللغوية، وإعادة عرْض آراء فرويد بطريقة تركتْ آثارًا عمليّة، ومُفيدة، في أوساط فرنسية، وجمْعيّات دولية، مُتخصّصة بهذا النوع من الأبحاث[47].

والصحيح أنّ الاعتراض على القراءة النفسية للأدب لم يتوقفْ تيّارُه، ولم ينطفئ أوراه، فليونيل ترلنغ Trilling، وهو من أكثر المُتحمّسين للنقد النفسي،

لا يسلم بصحة الربط بين إبداع الأديب والعُصاب، الذي يفترض أنّه يعانيه، إذ يلزم تبعًا لذلك أنْ نسلِّمَ بالشيء نفسه في غير الأدب، وغير الفنّ، وفي أي مجال يتسم بالقوة الفكرية، والعبقرية المُبْتكِرة. فنربط مثلا بين قدرة نيوتن في الفيزياء وشطحاته العاطفية، أو قوة داروين ومزاجه العصبيّ المنغّص، وجذور العبقرية الرياضية لدى باسكال بالدوافع التي ساقته إلى التطرُّف في التعذيب الديني. وإذا قبلنا بتلازم العبقرية والعُصاب في الفنّ، والأدب، وجب أنْ يكونا كذلك في كل ميدان يسعى فيه الإنسان للتفوُّق، يستوي في ذلك المنطقيّ، والاقتصاديّ، وعالم النبات، والعالم الطبيعيّ، ورجل اللاهوت. وليس ثمة حِرْفة – مهما تكنْ محترمة، أو نائية، أو وَضيعَة- عقلانية أو غير عقلانية، إلا ويصحّ عليها هذا التفسير النفسيّ[48]. وما دام كلُّ شيءٍ قابلا لعزْوهِ للعُصاب، فإنّ العُصاب، في هذه الحال – شأنه شأنُ أيّ شيء آخر- لا مزية له، ولا دوْرَ ، في تمييز شخص عن آخر، ويُسْتبعد أن يكون علة العبقرية الأدبية الوحيدة، أو الفنّيّة، دون عبقرية أخرى في مجال آخر. وثمة من يتساءَل: " إذا كان الأديب عُصابيًا فكيف يفهمه الآخرون؟ وهل الذي يجعل الأديب أديبا هو مرضُه النفسي حسبُ ؟ وهل يصبح، إذا شفي من مرضه، وعُصابه، غير قادر على الإبداع؟ "[49].

وأخْطر ما في القراءة النفسية للأدب أنها لا تقرُّ بدور الجانب الصّناعي في الفن، فيفترض الناقد النفسي، بسذاجة، أنَّ الفنان يعمل بتلقائية عاطفية كاملة. فإذا اتخذتْ شخصية هملت Hamlet في مسرحية شكسبير المشهورة مَنفذاً للحديث عن حياة شكسبير، وشخصيته، فذلك مأخذٌ مريبٌ، لأنَّ شكسبير كان يعالج في "هملت" عقدة تقليديّة، ويعمل منها- بوعي- قطعة أدبيّة مصنوعة

من الفنِّ المَسْرحيِّ المُناسب لِعَصْره[50]. علاوة على أنّ القراءة النفسية للأدب تخلو من تقويم النصوص، لا على مستوى المضمون، ولا على مستوى الشكل الفني، ولا على المستويين مُجْتَمِعَيْن، وقد اعترف فرويد نفسه بهذه النقيصة التي تقلل من أهمية النقد النفسي للأدب، قائلا:

" يجبُ أنْ نعترف لغير العاملين في التحليل النفسي، الذين ربما كانوا ينتظرون من التحليل النفسي أكثر مما يستطيع أنْ يُعْطي، بوجود مسألتين لا يلقي عليهما التحليل النفسي أيَّ ضوء. ولعلهما المسألتان اللتان تعنيانهم بالدرجة الأولى، وهما: (أولا) إن التحليل النفسي لا يمكن أن يقول شيئاً عن المَوْهبة الفنية. و(ثانيًا) إن الكشف عن الوسائل التي يستعملها الفنان في عمله، أي عن التكنيك الفني، ليس من اختصاص التحْليل النفسيّ."[51]

وقد لا يكونُ علم النفس- تبعًا لذلك- ضروريًا في نظر مؤلفيْ " نظرية الأدب "، وليست له قيمة فنية، أو أدبية، في ذاته. إنما تنبثق قيمته، ويتحقق مرماه، بطريقة غير مباشرة، وهي توثيق عرى الفنانين بالواقع، مرهفاً ملكات الملاحظة لديهم، باعتباره- أي علم النفس- دليلا، أو معبرًا، ومدخلا، لفهم عملية الإبداع الأدبي. وأما في العمل الأدبي ذاته، فليست الحقائق النفسية بشيء، إلا إذا متنت التلاحم، والتركيب، أي إذا صارت، باختصار، فناً[52]. والواقع أن الاعتراض على القراءة النفسية يأتي، في أحيان كثيرة، من منظور أدبي خالص، وهو ابتعاد الناقد النفسي عن الأدب، والاقتراب من الأديب. وهذا يؤدي إلى ازدهار السيرة على حساب النقد. يقول ريمون بيكار في مقالة له بعنوان " الاتجاهات النقدية في فرنسا" معلقا على كتاب سارتر عن بودلير : " أعادتْ هذه الدراسة بناءَ العالم النفسيّ لبودلير Baudelaire بطريقة تدعو للإعجاب،

ولكنَّها لم تفعل شيئاً لتشرح كيفَ كتبَ بودلير ديوان" أزهار الشر" بالذات، ولماذا كتبه هو بالذات. "[53] وهذا اتهامٌ واضح، وصريحٌ، لا يحتمل اللبس، للنقد النفسي بأنه يُهْمل النصوص، ويتحدّث في كل شيء، وعن كل شيء، عدا العمل الأدبي الذي هو موضع اهتمام النقد أكثر من أي شيء آخر.

الفرويديّة في النقد العربي

وأيا ما كانت الاعتراضات، والمآخذ، التي سيقت في التعليق على علاقة التحليل النفسي بالأدب، فإنّ هذا النوع من النظر سرعان ما شقّ طريقه نحو النقد العربي، جريًا على عادة هذا النقد، في حقبة النهوض الأدبي، في" التهالك على النظريات، والمناهج الغربية، والاستعجال في تمثلها"[54]. والتحليل النفسي، أو النقد النفسي، بكلمة أدق، كغيره من المناهج، كان له تأثيره في الخطاب النقدي العربي، وهو تأثيرٌ لا يقلُّ شأنًا عن تأثير المنهج الشكلي، أو النقد الجديد الأمريكي، أو النقد الرومانسي، أو النقد الإيديولوجي، أو الجمالي، أو الوجودي، أو البنيوي، وما بعد البنيوي. لذا لا مسوغ في رأينا لتجاهل هذا الأثر في مقام الحديث عن التيارات التي أفاد منها هذا النقد، أو الحديث عن أساليب النقاد في استقبال النظريات النقدية الغربية[55].

وقد تنوَّعت المحاولات، فمن كتاب عن حياة أبي العلاء المعري، إلى آخر عن دراسة الأدب من الوجهة النفسية، ونقده. إلى مقالات، وإشاراتٍ، في كتاب محمد مندور" في الميزان الجديد". إلى مصنفات عن الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الشعر، وفي القصة، وفي المسرحية. وهي في الأغلب محاولاتٌ تجمع إلى التنظير بعْضَ التطبيق. وسوف نتناول في هذا الفصل عملين تطبيقيّيْن صُنفا بقصد الدراسة التحليلية القائمة على الإفادة من علم النفس. وهما دراسة

العقاد الموسومة بعنوان: "أبو نواس الحسن بن هانئ"1953. ودراسة النويْهي الموسومة بعنوان " نفسية أبي نواس"1953. ونقفوهما بثالثةٍ من سياق مُخْتلف، تجمع إلى التطبيق بعْض التنظير، وإلى الشعر بعض التطبيق، في القصة، والمسرحية، والرواية، وهي التي نجدها في كتاب "التفسير النفسي للأدب" 1963لعز الدين إسماعيل.

العقاد والتحليل النفسي

ينطلق العقاد في كتابته لسيرة أبي نواس من جمع أخباره التي وردت في المصادر الموثقة للتفريق بين شخصية الشاعر النموذجية، والشخصية الهزلية التي نجد صورتها في نوادر العامة[56]. وهذه الشخصية النموذجية تتصف، مثلما يستفاد، ويُستخلص، من أخباره، بكلمة واحدة، هي كلمة: " إباحي". والإباحيُّ هو الذي يقارفُ المنكرات جهْرًا لا سراً. ومن هذه المنكرات معاقرة الخمر علنًا، في مجتمع يحظرها سرًا. وإيثار الغلمان على الجواري الحسان، فيما ينظمه وينشده من شعر الغزل، والحبّ. ومجاهرة أبي نواس في ذلك كله مردها إلى ظاهرة نفسية في شخصيته هي حبُّ الذات، أو " النرجسية"، فهي شذوذ يؤدي إلى ضروب مختلفة من الشذوذ الجنسي[57]. والنرجسية آفة متصلة بنشوة المرء بحب نفسه، وملامحه، وكلامه، ولهذا " وقع عليها اختيار المحللين النفسيّين، فلم يجدوا اصطلاحًا أنسب، ولا أوفق منها لأعراض تلك الظاهرة النفسية، وأول من أدخل هذا المصطلح للطبِّ النفسي هو هافلوك إليس[58].

ويذكر العقاد أنّ لهذه الآفة ضربيْن: (أحدهما) هو الاشتهاء الذاتي auto-erotism و(الثاني) هو التوثين الذاتي(عبادة الذات) auto-fetishism والنوع الأول هو الذي يصاب فيه الفرد بعشق جسده، وإدامة النظر إليه، بلا

ملل، أو كلل. والثاني هو المغالاة في الإعجاب بالنفس، إلى درجة تفوق عشق المحب لمن يحب. وقد يتلازم النوعان تلازمًا يتفاوت فيه الأشخاص. وأقوى ضروب هذا التلازم ما يُعرف بالتلبيس(أو التلبُّس) وهو أن يواقع "المصاب" شخصاً آخر على أنه هو نفسه، أما النوع الثاني (الأضعف) فهو الذي يعرف بالتشخيص، ويؤكد العقاد أنَّ من مظاهره الشذوذ، والارتداد، وقد ينتحل المُصاب شخصية مستعارة مختلفة عن شخصيته محاولاً أن يوهم نفسه بأنه هو هذه الشخصية المستعارة[59]. وأبو نواس اجتمع فيه النوعان، فكان شذوذه غير مطرد، يتغزل بالغلمان تارة، وبالجواري تارة أخرى، وهذه حال لا تنسجم مع القول بالمثلية الجنسية homosexuality وإنما تنسجم مع التفسير القائم على أن الشاعر نرجسيّ حسبُ.

ومما يُعزّز هذا الاستنتاج، ويؤيدُه، في رأي العقاد، أنَّ في شعره تركيزًا على صفة جمالية قيل في أخباره إنه كان يتصف بها، وهي اللثغة. فقد تغزل بغلمان أكثرهم يلثغون، منهم من يلثغ بالسين فينطقها ثاءً، ومنهم من يلثغ بالراء فيجعلها كالغيْن في النطق[60]. وإذا تغزل بجارية كجنان رأى فيها ما يراه المثليّ في الغلمان[61]. ومن مظاهر التلبيس تخيله الخَمْر امرأة، أو جارية، أو غلامًا مخنثاً، وأما الارتداد إلى النفس، فيجد العقاد له أمثلة كثيرة، فالثناء على ندمانه، وما كانوا يتصفون به من رقة الحاشية، والظرف، ينم على غزله بنفسه، ومن أمثلة ذلك الارتداد زهوُه بمنادمة نديم حلو المعاشرة، مليح الوجه والعينين. أبيض البشرة. وهذا الزهو يُشْبع ما كان في نفسه من توْق، واشتهاءٍ، يرقى إلى درجة العشق.

قال في الثناء على الأمين، وهو - يومئذ - وليُّ عهد الخليفة المأمون:

أصبحت صبا ولا أقول بمن من خـوف من لا يخـاف من أحـــدِ
إن أنا فكرت في هواي له أحسستُ رأسي قد طار عن جسدي

فقد رُويَ أنه أنشد البيتين بعد أنْ متع نظره برؤية الأمين يسبح في بركة في القصر. وهذا يعدّه العقاد من باب الارتداد النرجسي، الذي يحتاج فيه المصابُ لمصدر يستعير منه ما ليس عنده، وليس أحرى من الأمير ليكون هذا المصدر الرفيع، والمَوْرد العذب. فأبو نواس كان نرجسيًا، في رأي العقاد، لا شاذاً، لأنَّ الشذوذ لا يُسْفرُ عن إقبال على الغلمان وإدبار عنهم إلى الجواري الحسان، في حين أنَّ النرجسية تفسر أطواره جميعًا، مثلما تفسر ولعه بالمُجاهرة(62).

يبدو العقادُ حتى هذا الموقف بعيدًا عن أنْ يكون متأثرًا بفرويد، وغيره، فقد استعمل مصطلح النرجسية، وهو مما كان سائدًا لدى علماء النفس قبل فرويد . واستعمل كلماتٍ مثل: شذوذ، تلبيس ، تشخيص، ارتداد، وهي ألفاظ مما هو متداول، ولا مزية فيه تجعله لصيقاً بعلم النفس. بيد أن الإشارة الأولى التي تؤكد اطلاعه على بعض مصنفات فرويد، أو ترجماتها، أو ما كتب عنها بالعربية، أو الإنجليزية، على الأقل، ترد في الصفحة ذات الرقم 63، مشفوعة بأسماء بعض العلماء مثل أدلر Adler وأوتو رانك Rank وكارل يونغ Jung وببعض الأسئلة التي تؤكد اطلاعه على مباحث التحليل النفسي سواء ما اتصل منها بنظرية الجنس أو النفس. ومن المصطلحات التي تساءل عنها(الهي)Id واللبيدو Libido والأنا الأعلى Super ego ومع تسليمه بأن فرويد انتقل بالتحليل النفسي إلى مرحلة متقدمة مقارنة بمن سبقوه، نجده لا يتقبل آراءه تقبلا مطلقا؛ فهو يرى في تعليلات فرويد، وتعميماته، ما لا يستند إلى وقائع، ولا إلى

معلومات. ومن ذلك ادعاؤه – أي فرويد- بأنَّ الإنسان يسعى منذ ولادته للوصل إلى هدفه الغريزي، وهو الموت، الذي هو إرادة كإرادة الحياة[63].

ومن ذلك أيضًا ادعاؤه بأنَّ كلّ إنسان مُصابٌ بعقدة الأب، أو "عقدة أوديب" Oedipus Complex وأنّ كل ما يَصْدر من نشاط أدبي، أو فني، أو إبداعي، أو تصرّف سلوكي شاذ، عن هذا الإنسان، أو ذاك، ما هو إلا تعبيرٌ عن التوتر، أو دفاعٌ عن النفس أمام هذه العقدة[64]. وينكرُ العقاد ما جاء عن غريزة الموت لدى فرويد ، وتأكيده أن المادة الحية التي يتكون منها الإنسان تتوق للعودة إلى حالتها الأولى قبل الحياة: " لأننا إذا سلمنا- جدلا- بذلك ، فمعناه أنّ غريزة الموت تعمّ الكون كله، مما يدعو للتساؤل: من أين جاءت أسباب الحياة لهذه المادة إذن؟ "[65]

وعلاوة على أنّ العقاد يصف أبا نواس بالنرجسيnarcissistic ينْعَته إلى جانب ذلك بالانحراف. فالنرجسية تعرض لبعض الناس، ولكنهم يواصلون حياتهم بطريقة طبيعية، وهذا هو رأي فرويد، لكنّ انحراف أبي نواس كان بسبب من نرجسيته التي ليست طورًا طبيعيًا من أطوار النمو، وإنما هي ضربٌ من الانحراف مصدره عمل الغدد التي لها علاقة بالجنس والنمو[66]. فالنرجسية التي " نتتبع آثارها، وأعراضها، في الحسن بن هانئ، ليست حالة طبيعية تلاحظ على أنداده، ومنْ هم في مثل عمره، ولكنها حالة انحراف، وُلد ببعض أعراضها، وجاءته الأعراض الأخرى من البيت، والمُجتمع، والعصر الذي نشأ فيه، وعاش سائر حياته. وهي حالة لا يشابهه فيها أحدٌ من شعراء عصره. "[67]

والواقع أنّ فرويد تطرّق في رسائله عن نظرية الجنس للانحرافات، وعزا تلك الانحرافات لمشكلات نفسية منها: العُصاب neurosis، البارانوياparanoia

، والهستيرياhysteria، وغيرها.. فلكلّ مظهر سلوكي شاذ ارتباط بسلسلة من الأفعال اللاشعورية[68]. ومن غريب أمر العقاد استقصاؤه للأخبار التي تصف قوام أبي نواس، وما نسب إليه من بياض الوجه، والرقة، والنعومة، والملاحة، ومن شَعْر مُتهدّل، مستدلا من ذلك الوصف أنه كان شبيها بالفتى نرجس الذي جاء ذكره في الأسطورة، وقيل إنه لما همَّ بشرب الماء من نبع صاف فرأى صورته فيه، عشق نفسه عشقا كبيرًا، فاستحال مع طول النظر في الماء نرجسة اتخذها الإغريق رمزًا لكلّ نموذج جميل، محبٍّ لذاته[69]. ثم يضيف إلى ذلك أخبارًا عن لثغة اتصف بها فكان يلفظ الراء كالغين، وما زُعم عن بحّة في صوته، مما له علاقة بارتفاع منسوب الأنوثة في شخصيته، تضاف إلى ذلك ضفيرة كانت تزيدُه شبهًا بالنساء، فضلا عن خلو جسمه من الشعر الزائد على الذراعين، والساقين، والصدر، وأن ذلك دليل على أن نشاط هرمون الأنوثة في جسمه يفوق نشاط هرمون الذكورة. وقد أبقاه هذا مع تقدمه في العمر كالصبي حكمه في ذلك كحُكم النساء والخصيان[70].

وعلى الرغم من إنكار العقاد - في غير موضع - ما سماه فرويد عقدة أوديب نجده يسلم بأن الدلال الذي لقيه من أمه، وتربيتها له مثلما تربيَة الأنثى، جعله كثير التعلق بالأم، ثم تحول إلى كاره للنساء عندما تزوَّجتْ أمه من رجل آخر، وتركته وحيدًا. ويستدلّ على صحة هذا من قول اقتبسه من كتاب " التحليل النفسي والأخلاق " لتريدون Tridon وهو تأكيده" أن الصبي الشاذ هو في جميع الحالات ابنُ أيِّم، أو زوْجة مطلقة، فينمو مضطرًا لالتماس قدوة، فيجدها في أمه، فينشأ كالنساء في كلِّ اعتبار عدا التشريح. "[71]

لا ريْب في أن العقاد يُنكر الشيء، ويأخذ به في آن.

فهذا الحديث عن تعلق أبي نواس وهو صغير بأمه، وتعلقها به، وتربيتها له، على نحو جعله شبيهًا بالنساء، هو الذي رسَّخ في لا شعوره، ما سماه فرويد عقدة أوديب. وقد زاد ذلك تأكيدا ذكره لزواجها من رجل آخر، مما جعله يفتقر إليها بعد الذي لقيه منها من حبٍّ وحنان. وهذا يفسر بلا شك تقلب أبي نواس بين العشق المطلق للغلمان، وهو تعبير رمزي غير واع عن كراهيته للمرأة، وعشقه تارة للنساء والجواري وذلك شيء يتفق مع المرحلة المبكرة من تكوينه حين كان مستعدا للوقوع في حب الأم والغيرة من الأب.

أما السبب الذي يجعل العقاد يلجأ لهذه المواربة، فأغلب الظن تعمّده ألا يكون ناقلا لهذا النظر النقدي، مقتبسًا له من غير تدقيق فيه، ولا تمحيص. لأجل ذلك نراه يستقصي الأدلة، والأخبار، التي ترسُم لنا صورة الشاعر أبي نواس، وتبني لنا سيرة الرجل باعتماد القرائن البيئية، والمكانية، والزمنية، من عصر، ونسبٍ، وتأثير ذلك كله في شذوذه تارة، وفي انحرافه ونرجسيته تارة أخرى. لقد أضافَ العقاد إلى عُقدِ أبي نواس عقدة النّسَب، وهي عقدة لها ما لها من اثر سلبي في حياة المبدع الذي يعيش في مجتمع يعُدُّ الانتساب إلى أرومةٍ كريمة، ومَحْتدٍ باذخ، مزيّة يتفاخر بها الإنسان، على حين أنه يتوارى خجلا إنْ لم يكن يتمتع بمثل ذلك النسب الرفيع.

فأبو نواس النرجسيّ – في رأي العقاد- المعجب بنفسه جداً، يؤلمه افتقاره لحسب رفيع، ونسب شامخ، ينتمي له، وينتسب. ولذا يعيش متذبذبًا، تارة ينتمي للفرس، وتارة يخشى الاتهام بالشعوبية فينتمي لليمن. وقد صدق عليه ما يقوله النفسيون من" وجود هوىً دفين يغريه باللغط فيه على غيْر مشيئته. "[72] وذلك قولٌ يصدر من المؤلف يعترف فيه بأن الشاعر يقول في بعض

الأحيان ما لا يريد قوله، كأنّ القول الذي يصدر عنه من فعل اللاشعور، وليس الشعور. وذلك ينمُّ عن عقدة نفسية لديه، ورغبة مكبوتة، إذ ليس أكثر ألمًا لدى النرجسيّ من ذلك الشيء الذي يمسه فيما هو به معجب ومفتون. فأن يكون نرجسيًا، ومغمور النسب، شيءٌ يعظم لدى أبي نواس في رأي العقاد، ولا سيما أنّ العصر الذي عاش فيه لم يخل من" مفاخرة بالنسب، والحسب، من قحْطان، وعدنان.[73]

ويتجنّب العقاد تسمية النرجسية عقدة، لكنه يسمي مشكلة النسب عقدة، ناتجة في رأيه عن "الكبت"، لأن النسب، والافتقار إليه، أو الزهو به، لا يُستطاع الكشف عنه إلا عند المغالطة والتحدي. وهذا ما كان قد فعله أبو نواس[74]. ولا بدّ هنا من الوقوف عند كلمة "الكبت" لأنها تشير فعلا لتأثر العقاد بعلم النفس وبالفرويدية تحديدًا. فما يرفضه في موقع يقبل به في موقع آخر، كأنه يريد التخفيف من تأثير علم النفس فيما يكتبه من سيرة. واستخدامه لكلمة "الكبت" هنا غير موفق، لأن الكبت يكون في العادة مما يشتهيه المرء ولكنَّ مشتهاهُ يصطدم بخطوط حمْر يرسمها المجتمع فيحدث الكبت نتيجة تدخل الأنا الأعلى وإجبار الأنا على الانصياع لقيوده مما يدفع بالقوة النفسية الراغبة في ذلك المشتهى(الهَي) للتواري فيما يعرف باللاوعي.

وقد لجأ العقاد لهذه الكلمة اللاوعي بعد أن أضفى عليها شيئا من التحوير، والتغيير، الذي تبدو فيه وكأنها شيءٌ بعيد عما ورد، وذكر، في مصنفات فرويد، وعلم النفس التحليلي. ففي تناوله لبيئة أبي نواس، باعتبارها أحد العوامل الثلاثة التي أدت إلى ظهور النرجسية لديه والإباحية، يقف بنا إزاء أبيات لأبي نواس يفخر فيها بأنّ من ندمانه الغرّ بعض الفتاك، وقطاع الطرق.. وهذا فيما يؤكده

العقاد مغايرٌ للمألوف، ولا يقبل به عرف، ومع ذلك يزهو أبو نواس بشربه الراح مع أناس كهؤلاء، فيعلق العقاد على ذلك قائلا: " في هذا كله مواضع تأمل لما يتحدث به الوعي الباطن من سريرة أبي نواس."[75] وزاد على ذلك أنه كان يرتدي زيَّ الشطار، وقاطعي الطرق، مما ينمّ على أن الشاعر حرص حرصًا شديدا على الظهور بمظهر يخالف المألوف، بل يخالف حقيقته في معظم الأحيان. وهذا في رأي العقاد من سمات الشخص الذي يعاني النرجسية، فداؤه " النرجسية، بدخائلها، وتوابعها، وخفاياها، وألوان شذوذها، وليس داؤه الشذوذ الجنسي، أي الشغف بالغلمان , والإعراض عن المرأة"[76].

مما سبق يتضح ما يأتي:

1- يراوغ العقاد فيما يتعلق بتأثره بالتحليل النفسي، فتارة يبدي قربًا من فرويد، وتلاميذه، فيما يتعلق بالأدب تحديدًا، والأديب. وتارة يبدي نفوراً من هذا النظر، بل يرد على آراء فرويد في غير قليل من القسوة، والعنف. ودليلنا على ذلك موقفه من غريزة الموت وعقدة أوديب.

2- يخالف العقاد أقطاب التحليل النفسي، فبدلا من رد مظاهر الشذوذ الجنسي لدى أبي نواس للكبت، واللاوعي، يردها تارة لنرجسيته، وتارة لعقدة النسب، مع إقراره بأن للعقدة، أيا كان نوعها، صلة في تفسير ما يصدُرُ عن المبدع من مواقف.

3- يستخدم العقاد بعض مصطلحات التحليل النفسي، ومن ذلك الوعي الباطن، تعويضًا عن اللاوعي، والكبت، والعقدة النفسية، والتعويض.

4- يكتفي العقاد في تطبيقه للتحليل النفسي بكتابة سيرة للشاعر متجنبا الخوض في شعره، ونحسب أنه لا يستطيع أن يخوض في ذلك الشعر من منظور التحليل النفسي، لتردده في الأخذ بفكرة فرويد عن الشاعر والفنان وهو أنه عُصابيّ وما نجده في شعره لا يعدو أن يكون تعبيرَ اللاوعي عما فيه من رغبات دفينة محبطة.

5- أخيرا يسرف العقاد في تحديد الأثر النفسي الذي تتركه الغدد من درقية وكظرية وغيرها في تحديد سلوك الأشخاص مبدعين وغير مبدعين، وهذا الإسراف أحال السيرة لديه إلى بحث في الجينات، والغدد، بعيدًا عن الأدب.

النُّويْهي والتحليل النفسي

يختلف النويهي، بلا ريب، عن العقاد في كتابه الموسوم بعنوان "نفسية أبي نواس" في تصريحه المتكرر بالإفادة من التحليل النفسي للأدب. فهو ينطلق في بعض تحليله النفسي لشذوذ أبي نواس بذكر آراء بعض العلماء الذين يرون أن الشعور الجنسي يظهر لدى الطفل حديث الولادة. فأول ما يتلذذ به الطفل - جنسيًا- هو مصُّ الثدي، وتحريك فخذيه، والتبول، والعري، فكل ذلك يمنحه لذة جنسية. ولا يحتاجُ القارئ لمزيد من التكهُّن ليقف على العلاقة المباشرة بين هذا القول، وما جاء لدى فرويد في غير موضع[77]. فالرغبة الجنسية تنشأ لدى الوليد في أول الأمر تجاه الأم، والطفلة الأنثى تجاه الأب، والإرضاء الجنسي لا يقتصر على الأعضاء التناسلية المعروفة، بل يتحقّقُ بأشكال أخرى : باللمس، والشم، والذوق، والسمع. وبعض الشواذ، فيما يذكر النُّويهي، تزيد لديهم هذه الإرضاءات الثانوية حتى لتغني عن الأساسية باتخاذهم أشياء مادية يهيمون بها هيامًا جنسيًا شديدًا، يحقِقون بها ما لا يتحقق لهم عن طريق الجماع. وذلك ما

يسميه علماء النفس sexual fetishism يضاف إلى ذلك كله ما ذكره بعض تلامذة فرويد عن النزعة القضيبية phallism، واتخاذ الرمز من الأعضاء الجنسية، وهذه الرموز تغني عن المرموز له بما تحققه من إشباع نفسي[78].

ومما يؤكد التأثر المباشر تطرق النُّويهي لما يُعْرف بالتسامي لدى فرويد sublimation فقد سماه تصعيدًا، ومثل له باشتغال المُصاب بالفنون المختلفة، وما يشابه ذلك، ممّا يؤدي إلى إشباع نفسي، ورضًا سيكولوجيّ، يُعد بديلا لإشباع الرغبة الجنسية المُحْبطة، ويسمي النُّوَيْهي هذا الانشغال بالفنون (تنفيسًا) والتنفيسُ بابٌ من أبواب الإزاحة، والتعويض. وجلّها- في الواقع- مفاهيم فرويديّة. وأبو نواس يجد في اشتهاءِ الخَمْر، وما تسببه من الرِّضا النفسي، بديلا يشبع شبقه إلى الغلمان، والنّساء، فأبدع في وصف الخمر إبداعًا حقّق فيه ما يُغنيه عن ذلك[79].

فأبو نواس - بلا ريب - يعاني عُقدًا نفسية يكشفُ عنها كشفًا واضحًا موقفه من الخمر، وعواطفه المتباينة إزاءها، وإزاء ما كانت تثيره فيه: " فالخمر تجاوزت كونها شرابًا سائغاً لذيذاً، كأي شراب يلذ للشاربين، فهي رمزٌ، أو بديلٌ، يُعوّض ما يمكن أنْ نعده حبيبًا، بدليل تسمية أبي نواس للخمر (شقيقة روحي)[80] :

عاذلي في المدام غير نصيحِ لا تلمني على شقيقة روحي

وتبعًا لهذا نجدُ النويهي يستقصي ما في شعر أبي نواس من إشاراتٍ تؤكد هذا الاستنتاج، فهو يتحدث عنها كمن يتحدث عن امرأة ذاتِ تمنّع، ودلال تارة، وتارة عن امرأة تجافي من تحبّ، وتراوغ، فلا تفي بوعْد، إلا بعد يأس الحبيب. أو كمن يتحدث عن امرأة هجرت عاشقها، فهو لا يطيق عنها بعدًا، ولا عن هجرها صبرًا، ولا جلداً. ولا بُدّ أن يكون لهذا الوله في رأي النويهي سرٌّ،

والكشف عن حقيقة هذا السرّ هو الهدف من تأليف الكتاب "نفسية أبي نواس". ويزيد الأمرُ أهميَّة ما نجده لدى الشاعر من إحاطة حبه للخمر بشيءٍ غير قليل من الإجلال الذي يرْقى إلى مُسْتوى التقديس[81].

وهذه العبارة تشي بأنّ المؤلف النويهي لم يشأ - في حقيقة الأمر- أنْ يكتب سيرة لأبي نواس حسب، ولكنه يهمُّ بالكشف عن أسرار تلك النفس، وما هو مخبوءٌ في عقلها الباطن، مستفيدًا من القراءة النفسية للأدب، إفادة مباشرة، لا موارية فيها. ومما يؤكد ذلك حرصه اللافت على التذكير بما يراه فرويد وبعض تلاميذه، وتذكيره بأمثلة مما ذكره علماء النفس مؤكدًا أنَّ أبا نواس لم يكن بدعة في ذلك. فتقديس الخمر شيء معروف في بعض الأديان ولكن أبا نواس، بلا شكّ، غالى في ذلك مغالاة شديدة، حتى اتخذ منها رمزًا يعوض عن المعبود لدى شاعر لم تخل حياته الإيمانيّة من الشكوك:

اثن على الخمر بآلائها وسمها أحسن أسمائها

أي أنها أثارت في نفسه إحساسات الرهبة، والخشوع، ونزعات التقريب، والتقديس، التي تصدر عن المتديّن تجاه ما يَعْبُد.[82]. وذلك شيء غيرُ غريب، فلطالما وجد الناس المتدينون في الخمر نشوة تحاكي نشوة الحبّ الإلهي، ولم تكد تخلو طقوس العبادة –قديمًا- من شرب الخمر، باعتباره أحد المراسيم الدينية. وجعل بعضهم من معاقرة الخمر شعيرة من الشعائر. وعدَّت أديان كثيرة الخمر شراباً إلهياً، وأنّ به القدرة على ردّ الحياة لمن مات. وفي بعض الديانات القديمة اكتسبت الآلهة الخلود بسبب شربها الخمر."[83] وهذا يذكرنا بما عمد إليه شعراء التصوف من اتخاذهم الخمر، وشربها، ونشوتها، رمزًا، للتعبير المجازي عن النشوة الدينية، وبناءً على ذلك لا يستبعد أن يكون شعور أبي نواس الديني نحو الخمر

دليلا على ارتداده نحو الإحساس البدائي، والاستجابة الغريزية لهذا المشروب العجيب، فالعلماء يرجعون تقديس الخمر إلى بدايات التفكير البشري[84].

ومزجُ أبي نواس، في شعره، بين الروحانية في الخمر، وإشباع النزوات الجنسية، السوية منها والشاذة، يكاد لا يخفى على أحد. يقول النُّويْهي" " حين نزداد تأملا في عاطفة أبي نواس تجاه الخمر، نستكشف ظاهرة غريبة لم نجد بين النقاد، القدماء منهم والمحدثين، منْ يهتمُّ بها، وبدراستها، والكشف عن دواعيها، وأسبابها. وهي شعوره الجنسي المخالط لشعوره الديني نحو الخَمْر ."[85] وهذا الشعور في نظر النويْهي ليس من باب المبالغة، أو المَجاز، بل هو شعورٌ حقيقيٌّ، ينسجم مع ما يقوله علم النفس، من أنَّ الإرضاء الجنسي ليس مقصورًا على علاقة الرجل بالمرأة، أو على المثليّة الجنسية، أو اللذة الناجمة عن الاستمناء الذاتي، بل ثمة وسائل عدة تتجاوز المُواقعة المعروفة، إنْ سوية كانت، أو شاذة[86].

فالشذوذ الجنسيُّ لدى أبي نواس لم يكن ظاهرة عارضة، كتلك التي يتصف بها ببعض الناس، وإنَّما هي المحورُ الرئيس الذي تدور عليه شخصيته، ومن الصعب أنْ يُدرس فنّه في مَعْزل عن معرفة أسباب شذوذه. فهو يقسم حياة الفرد الجنسية على مراحل ثلاث، أولاها: هي مرحلة الحب الذاتي، وفيها يحب الطفل ذاته، ويلتذ بجسمه، ويحبُّ أن يلمس ويدغدغ، ويلتذ بمص أصبعه، وهذه اللذائذ لدى الطفل تشبه لذة الاستمناء عند البالغ. وفي الثانية: يحب الطفل شخصا آخر من جنسه هو، ذكرًا كان أو أنثى. وفي الطور الثالث: ينتقل لحب شخص من الجنس الآخر، فيحب الفتى فتاة، والفتاة تحبُّ فتىً.[87] وقد توقف أبو نواس، في نظر النويْهي، عند المرحلة الثانية لأسباب عضوية جعلته

عاجزًا عن بلوغ الطور الثالث. ويؤيّد هذا في رأيه " تكوينه البيولوجي الذي اتسم باتساع الحوض، وضخامة الورْكيْن، والعجيزة، وندرة الشعر على أجزاء جسمه المختلفة ، وسحنته الأنثوية، مع رقةٍ، ونعومةٍ، في الصوت والبشرة. "[88] ولا يستبعد أن يكون للتربية الخاطئة، والمبالغة في دلال الأم، أثرهما في ظهور هذا الشذوذ، وهو إيثار الغلمان على الجواري الحسان.

ومن غريب ما يُذكر أنّ هذا الشذوذ الذي ينشأ عن إسراف الأم في دلال الابن قد ينشأ عن إهمالها له، فيحيا كارها للنساء، مُبغضًا للخرّد الغيد، مؤثرًا المُرْد من الغلمان، وقد ينشأ على كراهية الذكورة، ويتحول تدريجيا إلى التخنث، " فإنّ عقله الباطن يرفض له أن يؤدي دور الذكر في الحياة (الجنسية) التي هي سر البقاء، ويؤثر، عِوضًا عن ذلك، أداء دور الأنثى الرقيقة، الطيّعة، المُسْتسلمة" وتلك عوامل مساعدة تسبّب الشذوذ الجنسي[89].

وقد استقصى النويهي من أخبار أبي نواس ما يؤكد أنّ شذوذه اجتمعت فيه وامتزجت العوامل المذكورة كافة، إضافة لأثر البيئة والعصر الذي شاع فيه الشذوذ ببغداد وانتشر لدى طبقة من الموسيقيين والفنانين، مثلما شاع في أوساط ثقافية وفنية في بيئات مختلفة في أزمنة أخرى ، ومن الأدلة الواضحة على ذلك ما كتبه أندريه جيد Gide في كتابه كوريدون Corydon الذي دافع فيه بحرارة عن اشتهاء الغلمان، وتفضيلهن على الجواري الحسان[90].على أنّ النويهي لا ينفي صحة ما تردد لدى كثيرين من أنّ أرْجحَ أسباب الشذوذ لديه هو العقدة النفسية التي تكوَّنتْ في " عقله الباطن " حين تزوَّجتْ أمه من رجل آخر بعد أبيه[91] وأنها قبيل زواجها هذا اتخذت لنفسها منزلا تستقبل فيه طالبي المتعة، فكانت بائعة هوىً إلى حين[92]. ولا ينكر ما يزعُمُه الزاعمون من تأثير والبة بن

الحباب، وأمثاله، من الشعراء فيه، وما لذلك الأثر من دور في إفساده، وتشجيعه على الاستمرار في تهتكه، وشذوذه[93]. وقد رأى النويْهيُّ في اشتهاء أبي نواس للخمر تعويضًا، أو ما يعرف بالفاتشيزم fetishism وهي كلمة استعملها علماءُ النفس للدلالة على الأشياء المادية التي تتّخذ موضوعًا للتشوّق الجنسيّ[94]. ومما ينمّ على ذلك ويؤيده كثرة وصفه الخمر، وتشبيهه لها بالأنثى المغرية، والمثيرة، والعذراء البكر،إلخ.. فهو يصف فعل الماء بالخمر بحلّ المئزر، ويصف ثقب الدنّ – وعاء الخمر – بالمِبْزَل بافتضاض البكارة، وبافتضاض العذرة، وافتراع الفتاة البكر.. بل زاد على ذلك بأن شبّه المبْزَل بالعضو الذكري وحمرة الخمر بدم العذارة. وهذا يتكرر في شعره كثيرا ويلح عليه إلحاحا شديدا:

زوجتها الماء كي تذل له فامتعضت حين مسها الذكر [95]

يلفت النظر – علاوة على ما سبق- كثرة تشبيهه الخمر بعروس يخطبها خاطبٌ، ويغلي الصداق، مما لا يسوغ أن يحسب ذلك كله من باب المجاز، والاستعارة، حسْبُ[96].

وفيها يجد تعويضًا لا عن الإشباع الجنسي وحده، بل أيضاً عن الأمومة المفقودة. يقول الشاعر أبو نواس:

وانظر إذا هي قابلتك تهيؤا نظر اليتيم إلى يد الأمّ

وذلك شيء ينسجم مع ما يذهب إليه الفرويديون من حيث أن في العقل الباطن نزوعًا خفيًا لعاطفة فاسقة incest هي الرغبة في الاتصال بالأم اتصالا جنسيًا[97] وفي ذلك تفسير واضح لعقدة أوديب مثلما سبق في موضع آخر من هذا الفصل.غير أن النويهي يبدي غير قليل من التحفظ إزاء هذه النظرة،

فالسؤال: إذا كان " اللاوعي" أو " العقل الباطن" يبحث عن أساليب للتخلص من تلك الرغبة المكبوتة بطريقة لا ينكرها المجتمع، ولا يأباها الأنا الأعلى، فهل في مُواقعة الغلمان بدلا من النساء تعبيراً يطهّر النفس من إثمها المختزن؟ وهل في أداء الشاعر دور الأنثى زهدًا في الذكورة ما يطهر تلك النفس من رغباتها الشريرة؟ وأين نجد موقع الخمر، وتقديسها، مما يحرر الفرد من شبقه البدائي؟[98]

ومما يُسْتخلص من تناول النويهي لنفسية أبي نواس:

1- اقتباسه بعض آراء فرويد، واتكاؤه عليها، وإنْ لم يحل إلى مراجع محددة

2- ابتعاده الواضح عن كتابة السيرة، وإنْ كان التركيز على شخصية الشاعر، ونفسيته، وشذوذه، أحال الدراسة إلى نوع من السيرة، لا تحتلُّ النصوص الأدبية فيها سوى منزلة الدليل، والشاهد، والمثال.

3- استعماله بعض مصطلحات التحليل النفسي للأدب، ولا سيما العقل الباطن بدلا من اللاوعي، والتعويض، والتصعيد بدلا من التسامي، والفاتشيزم.

4- وعلى الرغم من تأثره الجليّ بالفرويدية، وموقفها من الأدب، إلا أنه لا يخفي تحفّظه على كثير مما يقوله علماءُ النفس.

5- وقد اعتمد النويهي إلى جانب الانطلاق من النصوص على أخبار استقى أكثرها من كتاب ابن منظور أخبار أبي نواس وهو كتاب لا يطمئن أهل النظر لكثير مما فيه من نوادر وأخبار موضوعة أو تقرب من الوضْع، مما يضع بعض فروضه موضع شك.

إسماعيل والتفسير النفسي

مما يختلف فيه عز الدين إسماعيل عمَّنْ سبقوه، ممّن درسوا الأدب من منظور نفسي، تنويهه لتلك الدراسات، وانتقاده لخلوّها من التطبيق، واكتفاؤها بالتنظير تارة، أو بكتابة السيرة والتحليل النفسي للشخصيّة تارة أخرى، مما جعله يتجنَّب هاتيك المزالق، وينحو في دراسته منحى أقرب للدراسة الأكاديمية[99]. ففي مهاده النظريّ الموجز لا يُنكر ما بين الأدب وعلم النفس من غاياتٍ، وأهداف، مُشتركة، في مقدمتها فهْمُ الإنسان، ونشاطه الغريزي، والوجداني. ولا ينكر أيضًا ما لعلم النفس الفرويدي من دوْر في وضْع الأدب على طريق التحليل النفسي. ولا ينكرُ - كذلك - صحَّة ما يذهب إليه كثيرون من أنّ الأديب، والمبدع، بصفةٍ عامّة، يعيش حياة غير سويّة، فقد يكون عُصابيّاً، أو حالماً، أو مريضًا عقليًا، أو نرْجسيًا، وأنَّ آثاره الأدبية، أو الفنية – مثلما يذهب بعض علماءِ النفس- تحتاجُ إلى ضرْبٍ من التحليل الذي يسبُر غور المؤلف، كاشفاً عن مراحل تكوّن الأثر، وما يُخفيه تحت مَجازاته، وصُوَره، ورُموزه، من دوافع خفية، ورغباتٍ كامنةٍ، كان لها الدّوْر الأبرز في صياغةِ الأثر الأدبيّ، أو الفني.

وخلافا للعقاد، والنويهي، لمْ يكتمُ عز الدين إسماعيل ما غلبَ عليه من أثر، وتأثير. فمن مصادر تأثره تريلنغ Trilling وكتابه الخيال الحر The Liberal Imagination 1951 لا سيما الفصل الموسوم بعنوان: " فرويد والأدب" الذي سبق أن أشرنا له في غير هذا الموضع[100] وكتاب روباك " سيكولوجية الأدب" The Psychology of Literature 1956 وكتاب إرنست كرتشمير The Psychology of Men of Genius 1931 [101]علاوة على كتاب باسلر Basler " الجنس والرمزية وسيكولوجية الأدب" (1948)[102].

وأفاد كذلك من دراسات شارلز لامب، وزاخس، وساول روزنزفايغ[103] مثلما أفاد من فرويد وحديثه المفصل عن الكبت، والدافع الجنسي Eros ونظريّته عن اللاوعي[104]، وتفسيره للأحلام، وتأكيده ما بين الشعر والحلم من شبَهٍ[105]. فهو يجاري فرويد، وتلاميذه، في القول بالمحتوى اللاشعوري للصورة، والرمز، الذي هو أكثر امتلاءً، وأبلغ تأثيرًا من الحقيقة الواقعية. فهو ماثل في الخرافات، والأساطير، والحكايات، والنكات، والمأثور الشعبي[106]. وهذا الرأي استقاه الناقد من فرويد [107] الذي يقول: " من الواجب، في أحيان كثيرة، ألا يُفسَّر الرمزُ الظاهر، في محتوى الحلم، بالمعنى الرمزي، بل بالمعنى الحرفي. والشيء نفسُه يمكن تطبيقه على الصورة في الشعر، بمعنى أنَّ الرمز قد يمتزج بالحقيقة في لغة الشعر، وَصُوَره، بحيث يختفي الفارق بين ما هو رمز، وما هو حقيقة، غيْر أنّ اختيار الرمز، في القصيدة، يضبطه معيار الاتساق مع سائر أفكارها، فهو اختيارٌ نابعٌ من ضرورة نفسية تمْليها الرغبة، وليس مَحْضَ اختيارٍ عشوائيّ، أو تعَسُّفي"[108].

وفي تطبيقات الناقد عز الدين إسماعيل نجد دراسة عن مسرحية شكسبير(هملت) ولعل أحد مصادره الرئيسة في هذا التطبيق ما كتبه فرويد عن المسرحية. فهو – أي إسماعيل- يلخّص النص[109] مقتبسًا آراء جونز Jones التي تضمَّنها كتابه هملت وأوديب Hamlet and Oedipus الصادر سنة 1949 وملخَّصُه: أنّ عظمة مسرحية هملت تكمن في شخصية البطل المتواني عن الأخذ بثأر أبيه[110]. ويُعرِّف بآراء ماكنزي، وجيتة، وكولردج، وشليغل، وبرادلي، وهي آراءٌ تجمع على أنّ ضعف شخصية هملت، وتردُّده، ينبعان من ثقل المسئولية التي ألقاها شكسبير على عاتقه. علاوة على أن كثرة تفكيره في أداء

المهمة الصعبة أضعفت همته، ونالت من شكيمته[111] وعزيمته. وقد فنّد إسماعيل هذه الآراء مؤكدًا، بقرائن عديدة، ما يتسم به هملت من قوة الإرادة.

ولم يفته ما قيل عن هملت، ومعاناته شيئا من الجنون، أو نوعًا من الهستيريا، أو المزاج السوداوي، لا سيما أنَّ معاصر شكسبير برايت Bright صنف كتابًا عن هذا المرض (1586) وأن شكسبير اطلع على هذا الكتاب، وأفاد منه[112] . غير أن سلوك هملت في المسرحية، ودوْره الذي يثير اهتمام النظارة إثارة مطردة، يقلل من وجاهة هذا التفسير[113]. ولا ينثني الناقد عن استقصاء الآراء التي قيلت في تردُّد هملت ، ولذا كان لزامًا عليه أن يلم برأي فرويد في هذه المسألة التي أرّقتْ الدارسين[114].

فهملت عُصابيٌّ ، يُهَيْمنُ عليه ذلك الجزء اللاشعوري[115] الذي يحتفظ فيه برغباته المكبوتة، وفي مقدّمتها الاستحواذ على أمه وتنحية أبيه من الطريق. وهي تنحية لا تتم إلا بالقتل، أو الموْت. وعندما شبَّ تخلص من ذلك التعلق المَرَضيّ، وأذعن للعرف الاجتماعي العام، فأنزل أباه منزلة الاحترام، والتبجيل، في نفسه. وعندما قتل الأبُ على يدي عمّه عادت تلك الرغبة لنشاطها الأول، وعودة تلك الرغبة منعته من الثأر لأبيه، لأنَّ القاتل – في الحقيقة- نفّذ، نيابة عنه، ما كان يتمناه[116]. وقد اقتبس إسماعيل هذا التحليل من كتاب إرنست جونز الذي أشرنا إليه باعتباره أحد مصادره.

على أنّ هملتْ- عند إسماعيل- لا يعاني من عقدة أوديب حسب، ولكنه يعاني أيضًا من عقدة أوريست Orestes Complex التي هي عكس عقدة أوديب، فالابن يعاني كراهية الأم، ويتمنى قتلها، لكونها تزوجت من عمه. وذلك يُفسِّرُ حنقه عليها، وغلظته في معاملتها، ونفوره. وأمّا عمُّه، فقد اتسم موقفه منه

بالتناقض، للسَّبَب نفسه، فقد كان يحبّه، ويحقد عليه حقدًا شديدًا في آن. وقد عبَّر عن حبه له، برفضه القاطع للثأر منه، وأمّا كراهيته له، فلأنه اغتصب أمه، وعرشه، واستولى على الحبِّ الذي كان هملت يطمع فيه، ويتمناه، علاوة على أنه كان يثير لديه الإحساس بالذنب، وتعذيب الضمير، لكونه تمنّى – في وقتٍ من الأوقات- التخلص من أبيه، ليخلو له الجوّ، ويستحوذ على أمّه استحواذ المُحبِّ على المحبوب[117]. وهذا التحليل يؤكد أن عز الدين إسماعيل لا يكتفي باقتباس الآراء من فرويد، وجونز، وغيرهما، اقتباسًا، ولكنه يضيف من أفكاره، ومن نتاج نظره النقديّ، ما يشكل رأيا مغايرًا، جديدًا، إلى الآراء المذكورة، وذلك يثبت لنا أنّ تقبله للتحليل النفسي تقبلٌ ناتج عن تفكير أدبي هضم أفكار الآخر، وبنى على ما بناه السابقون. وتتكرر هذه الظاهرة في تناوله لرواية نجيب محفوظ "السراب"[118]

وأما اختياره لهذه الرواية، فليس اختيارًا عشوائيًا، بل هو اختيارٌ نابعٌ من أنّ الرواية تطرح موضوعًا نفسيًا كأيّ رواية أخرى، وهي لذلك يمكن تناولها من المنظور النفسي. فالحوادث التي سرد تلخيصًا جيّدًا لها، تخفي عددًا من الدوافع التي كانت تملي على بطلها(كامل) الكثير من تصرفاته، مع أمّه تارة، ومع جدّه وأبيه تارة أخرى، ومع زوجته(رباب) لاحقا، ومع المرأة التي تعرف إليها في حيّ العباسية. والقارئ، في رأيه، لا يستطيع فهم هذه الرواية ما لم يقف على حقيقة هاتيك الدوافع، التي أدت إلى مثل هذه الوقائع. وهذا ما يسعى الناقد له في تناوله للسراب[119].

ومع تسليمه بأن الدافع الأساسي الذي يهيمن على العقل الباطن لدى (كامل) هو عقدة أوديب، إلا أنه لا يكتفي بهذا التفسير، فالذي يحرك كاملا هو الذي

يحرك ديمتري في الإخوة كرامازوف، وهملت في مسرحية شكسبير المذكورة. وفي ذلك إشارة إلى عقدة أوريست, فهو – أي كامل- إلى جانب تعلقه بالأمّ، نشأ كارهًا لها، معتقدًا أن تعلقه بها وتعلقها به، هو الذي جعله يعاني الكثير من الخجل، والانطواء، والفشل في علاقاته بالآخرين، بمن فيهم زوجته (رباب) . وهو إلى ذلك موقن بأنه السبب المباشر لوفاة أمه، وهذا يساوي بينه وبين أوريست في مسرحية صوفوكليس الشهيرة " حاملات القرابين "، فقد قتل أمه بعد أن قتل عشيقها[120].

فالشيء اللافت للنظر في" السراب " أنها تعنى بموضوع قتل الأمّ، وهو عقدة أوريست، إلى جانب موضوع قتل الأبّ وهو عقدة أوديب. وربما غلب عليها أنها تعبيرٌ عن جوهر الصراع الأوريستي، لا الأوديبي[121]. فالسرابُ تعبّر عن أمٍّ تريد التسلط على ابنها، وعن ابن يريد التحرر من سلطة الأم، وبعبارة أخرى يريد أن ينفرد بنفسه انفرادًا يشعره باستقلاله النفسي[122]. ويضيف عز الدين إسماعيل إلى ذلك أن المركب الأوديبي يطغى على علاقة كامل برباب، فهو لا يستطيع معاشرتها معاشرة الأزواج لكونها متماهية بأمه، فكلما أراد الاتصال بها جنسياً داهمه إحساس بالذنب الذي يترتب على غشيان المحارم إنْ هو نجح في الاتصال لكونه أحب فيها أمه. ويتضح لنا ذلك إذا ما تذكرنا أنَّ كاملا لا يفشل في علاقته الجنسية بالمرأة- بائعة الهوى- التي عرفها بحي العباسية[123]. ومن الدلائل الأخرى التي تنم على قوة المركب الأوديبي محاولة(كامل) قتل أبيه في بعض مشاهد الرواية.

ولا ريب في أنّ هذا التحليل، إذا أضفناه لتحليلات نقدية- نفسية سابقة عن مسرحية فاوست، ومسرحية شهرزاد، ورواية الإخوة كارامازوف، وما

قدمه في الفصول الأولى عن التفسير النفسي للصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة، تؤكدُ اقتفاءه لأثر علم النفس، والتحليل النفسي، في الإجابة عن الأسئلة المتعددة التي تثيرها التجربة الأدبية، وعلاقتها بالدوافع. غير أنّ عز الدين إسماعيل عُني بالرواية دون الالتفات لتأثر المؤلف نجيب محفوظ برواية أخرى صدرت عام 1913 للكاتب ديفيد هنري لورنسLawrence، وهي رواية "أبناء وعشاق"[124]. فرواية السراب تشبهها تمامًا. لقد تناول أبناء وعشاق كثيرون، منطلقين من أنها رواية تمثل بعمق عقدة أوديب في الوقت الذي لم يكن فيه لورنس يعرف الكثير عن فرويد[125]. فبطل الرواية، بول مورل، الذي ينام مع أمه في سرير واحد، ويعاملها بحنان عاشق، يشعر بعداءٍ شديد تجاه والده. وعندما يكبر، ويصبح رجلاً، يظلُّ عاجزاً عن إقامة علاقة ناجزة مع امرأة. ويتخلص في نهاية الرواية من هذا الوضع الحرج بقتل أمه في فِعْل يمتزج فيه الحبُّ بالحقدِ والانعتاق. أما السيدة مورل (أمه)فتشعُرُ بالغيرة من صديقته مريام التي أحبَّها بول، وتسلك حيالها سلوك عشيقة منافسة. ويرفض بول مريام رفضًا غيرَ واعٍ من أجل أمه. ولا ريب في أن الناقد، لو أتيح له النظر في أبناء وعشاق، لأغنى دراسته النفسية للسراب، غير أن الدراسة النفسية لا تتطلب المقارنة مما يعفيه من هذا الأمر.

خاتمة الفصل:

نستخلص مما سبق الآتي:

إنَّ أيًا من المتقدّميْن، العقاد والنويهي، لم يعلن تبنيه للمنهج النفسي في دراسة الأدب ونقده، بل يبدي كلٌّ منهما تحفظًا شديدًا إزاء الكثير مما يراهُ فرويد، وتلاميذه، من آراء، ومع ذلك لا يتنكبان الطريق التي سلكها علماء النفس

التحليلي في كتابة السيرة،وتحليل شخصية ألأديب. في حين أنّ عز الدين إسماعيل يتبنى هذا المنهج بلا أدنى درجة من المواربة، أو التحفظ.

أما إفادة المتقدميْن من فرويد، فهي إفادة غير مباشرة، إذ استخدما بعض مصطلحاته، مثل: عقدة أوديب، والتسامي، والعقل الباطن(اللاوعي) والكبت، والنرجسية، والشذوذ، في حين أنَّ إفادة عز الدين إسماعيل بلغت حدّ الاقتباس، والمحاكاة.

وعلى الرغم من أنَّ عز الدين إسماعيل تبنى رؤية فرويد لكثير من دوافع الإبداع الفني، والأدبي، إلا أنه لمْ يقتصر على ذلك، فأراد أنْ يُسْهم بدوره في هذا السياق، فكان له اجتهاده الخاصّ في تفسيره لتناقضات هملت تارة، ولعقدة أوريست في كل من الإخوة كرامازوف، والسّراب تارة أخرى، مما طبع طريقته في استقبال المنهج النقدي بطابع خاص تجلى في تفسيره لطبيعة الصورة في لغة الشعر، وفي تفسيره لطبيعة العُقد النفسية لدى كلٍّ من هملتْ وكامل رؤبة لاظ.

الهوامش:

1. تحدث عن هذه المعتقدات القرشي أبو يزيد في جمهرة أشعار العرب، وتناول هذه الأفكار إحسان عباس في تمهيده لتاريخ النقد عند العرب، ط1 ، عمان: دار الشروق، 1993ص15-23 ، وانظر = عبد الرزاق حميدة: شياطين الشعراء، ط1، القاهرة : مكتبة الأنجلو- المصرية ، بلا تاريخ.
2. الأصفهاني، أبو الفرج": الأغاني، تحقيق لجنة من الأدباء،ط1، تونس: الدار التونسية للنشر ،1983، 107/9 وانظر مقدمة شرح ديوان الأعشى، تحقيق حنا نصر الحتي، ط2، بيروت: دار الكاتب العربي، 1994. وانظر: القاضي عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، بيروت: دار القلم، بلا تاريخ ص 18

3. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم(271هـ): الشعر والشعراء، تحقيق دي خويا، ط2 ، ليدن: مطبعة بريل، 1904 ص14-15

4. ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، ط1، بيروت: دار صادر 1967 ص523 وانظر لمزيد من التفصيل = رينيه ويلك وأوستن ورن: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب، ط1، دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإنسانية، 1972 ص 101-102 وللمزيد انظر الفصل الرابع من: روثفن، K.K قضايا النقد الأدبي، ترجمة عبد الجبار المطلبي، ط1، بغداد، دار الشئون الثقافية، 1989ص111-139

5. لاسل إبر كرومبي: قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، ط2، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، 1986 ص 84-86

6. ديتشس : مناهج النقد الأدبي ص523

7. كرومبي: قواعد النقد الأدبي ، ص122-123 وانظر= ليونيل ترلنغ: فرويد والأدب، ترجمة حسام الخطيب(فصل في أبحاث نقدية ومقارنة) ط1، دمشق: دار الفكر، 1973 ص11 وقارن= Trilling, Freud and Literature, in 20th Century Literary Criticism, ed by David Lodge, 2and ed , London, 1984,p289. وعلي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ط2 ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983 ص 423-424

8. ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبي ص 524-527 لاحظ وجه الشبه بين أقوال وورث وملاحظ القاضي الجرجاني (في الهامش رقم 2).

9. علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي ص 424 وسانت بيف(1804-1869) ناقد فرنسي عرف بكتابه" أحاديث الاثنين " الذي نشرت مقالاته بين عامي 1829و1869

10. محمد مندور: في الأدب والنقد، ط1، القاهرة: دار نهضة مصر، 1977 ص 76وص82-83

11. محمود السّمْرة: في النقد الأدبي، ط1، بيروت: الدار المتحدة للنشر، 1974 ص87-88. يقول فرويد في رسالة بعث بها لأحد الأشخاص ما يأتي: " لا يمكننا أن نفهم تردد هملت في الثأر لأبيه والقضاء على عمه، وهو الذي لم يتردد لحظة في إرسال بعض أتباعه إلى الموت، ولم يتأخر

للحظة واحدة في قتل لايرس، ربما كان الجوابُ في العذاب الذي يعانيه بسبب ذكرياته الغامضة التي تحمل إليه أمنية قديمة تدفعه لارتكاب الجريمة ذاتها بحق أبيه جراء هيامه بأمه. " انظر: ستاروبنشكي، جان، النقد والأدب، ترجمة بدر الدين قاسم، ط1، دمشق، 1976ص274 وانظر: عادل الفريجات: إضاءات في النقد الأدبي، ط2، دمشق: دار أسامة، 1985ص200 ولمزيد من التفصيل انظر= جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، ط1، دمشق: وزارة الثقافة، 1993 ص 195

12. انظر = مارسيل ماريني: النقد التحليلي- النفسي (فصل من كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي) ترجمة رضوان ظاظا، ط1، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997 ص76-78

13. Freud; Creative Writers and Day- dreaming, in 20th Century Literary Criticism ,edited by David Lodge .2ed,London,1984, p36 ، وانظر = في النقد الأدبي ص88-89 وانظر= جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، ط1، دمشق: دار الفكر، 1982 ص 34-35

14. في النقد الأدبي ص84 وقد ورد في الأصل استبدال الواقع بالخيال وهذا غير دقيق لأن الباء تدخل في هذا السياق على المتروك، كقوله تعالى: (أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير). وانظر= ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط2، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 2000 ص 226

15. مقدمة في النقد الأدبي، ص 423-425 والتسامي sublimation لدى فرويد أو التصعيد هو تخلي الفرد عن إشباع الدافع الغريزي المباشر، وهو هنا- بلا ريب – الدافع الغريزي الجنسي، وتحوله من الهدف المباشر إلى أهداف أخرى يعدّها المجتمع أسمى وأرفع، وتحظى بقبول الأنا الأعلى، ورضاه. ومما يؤكد ذلك أن كثيرًا من الرجال يحولون أجزاءً كبيرة من نشاطهم الغريزي لخدمة نشاطهم المهني، مما يجعلهم يبدعون. انظر: فرويد، التحليل النفسي والفن، ترجمة سمير كرم، ط2، بيروت: دار الطليعة، 1979 ص 21-22 وللاستزادة انظر= سامي الدروبي، علم النفس والأدب ص 228 ولا يتسع هذا الفصل للتعريف بمصطلحات النقد النفسي ، راجع: فرويد، ثلاث رسائل في نظرية الجنس، ترجمة محمد عثمان نجاتي، ط4، القاهرة: دار الشروق، 2006

16. مقدمة في النقد الأدبي ص 456

17. جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، ط1، دمشق: دار الفكر ، 1982ص41 ، وللمزيد انظر : سيغموند فرويد، التحليل النفسي والفن، ترجمة سمير كرم، ط2 ، دار الطليعة، 1979 ص94-117 ، وانظر بصفة خاصة ص110-112 وعقدة أوديب مصطلح يعني لدى فرويد تعلق الطفل بأمه تعلقا لبيديًا يجعله يتمنى الاستحواذ عليها مع الغيرة من أبيه. انظر شكري الماضي: نظرية الأدب، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005 ص 123

18. النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ص 22-26

19. النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ص 28-29 وانظر ص 41

20. النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ص 30-31

21. ذكر حسام الخطيب في كتابه : أبحاث نقدية ومقارنة، ط1 ، دمشق: دار الفكر ، 1973 ص83 أن عدد الكتب التي صدرت في ضوء التأثير الذي تركه فرويد حتى عام 1926 بلغ 4739 كتاباً.

22. أبحاث نقدية ومقارنة، ص 88

23. أبحاث نقدية ومقارنة، ص88-89

24. توجد ترجمة عربية جيدة لهذه المقالة في المرجع السابق" أبحاث نقدية ومقارنة" من ص 90– 114 وانظر الموقف العربي، دمشق، ع65-66،مج2، آب/ أغسطس 1965 والنص الكامل للمقالة تجده في الكتاب الذي جمعه وحرَّرهُ ديفيد لودج، ونشره بعنوان: 20th Century Literary Criticism انظر الهامش 13.

25. وليم فان أكونور: النقد الأدبي، ترجمة أحمد صلاح إبراهيم، ط1، بيروت: دار صادر ودار بيروت للنشر، 1960 ص198-199

26. النقد الأدبي، ص 203

27. النقد الأدبي ص 204

28. النقد الأدبي ص210-211 وانظر = ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ص 530

29. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص531

30. وليم فان أوكونور: النقد الأدبي ص 217-218

31. هو بطل إحدى المآسي الإغريقية، وتتلخص حكايته بإصابته بجرح طال أمده، وكانت تصدر عنه رائحة كريهة، مما دعا رفاقه المحاربين لاعتزاله، مع حاجتهم الماسة لقوسه وبراعته في الرمي. وأخيرًا اضطروا لتحمُّل رائحة الجرح، لينتصروا على أعدائهم. وقد ربط أدموند ولسون بين تحمل الرائحة والنصر ارتباط معاناة الأديب بالإبداع الذي يعادل النصر على العدو.

32. النقد الأدبي، ص 213 ومناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ص 527

33. يفرّق بعض الباحثين بين النفسي والنفساني على أن الأول يعني دراسة الجوانب العاطفية، والشعورية، في النص على نحو ما كان يفعل النقاد قبل فرويد ، والثاني هو الذي يستخدم وسائل علم النفس في تحليل الأدب للكشف عن الدوافع الخفية الكامنة وراء إبداعه وتفسيره.

34. النقد الأدبي ، ص 229 وللمزيد عن نقده النفسي، انظر: رينيه ويلك: تاريخ النقد الأدبي الحديث، من1750-1950 ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004 ص 450

35. مارسيل ماريني: النقد التحليلي- النفسي، فصل من كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص97

36. مارسيل ماريني: النقد التحليلي- النفسي ص 98-108 وللاستزادة انظر= جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، ط1، دمشق: وزارة الثقافة، 1993 ص 208

37. النقد التحليلي- النفسي ص 79

38. مالكولم بوي: البنيوية وما بعدها(فصل عن لاكان) ترجمة محمد عصفور، ط1 ، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1996 ص 199-205

39. البنيوية وما بعدها، ص 165

40. البنيوية وما بعدها ص 169- 172

41. البنيوية وما بعدها ص 175

42. البنيوية وما بعدها ص 176

43. البنيوية وما بعدها ص 186

44. البنيوية وما بعدها ص 188

45. يذكر أن آراء لاكان يردُ أكثرُها في سلسلة مُصنفات له صدرت بعنوان كتابات.

46. البنيوية وما بعدها ص 199

47. البنيوية وما بعدها ص 200-205

48. ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص 528-529

49. شكري الماضي: في نظرية الأدب، ص124

50. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص 533-534

51. سامي الدروبي: علم النفس والأدب، ص 239

52. رينيه ويلك وأوستن ورن: نظرية الأدب، مصدر سابق ص 118

53. ريمون بيكار: الاتجاهات النقدية في فرنسا، فصل في كتاب : حاضر النقد الأدبي، ترجمة محمود الربيعي، ط1، القاهرة: دار غريب، 1998ص137

54. سعد البازعي: استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الحديث) ، ط1،الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 2004 ص 7

55. استقبال الآخر ص 9 وانظر= أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، ط1، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف، 1972 ص172

56. العقاد، عباس محمود: أبو نواس الحسن بن هانئ، ط1، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1968 ص 16، ص29 وقد وصف العقاد كتابه بالسيرة ص 88 وكانت الطبعة الأولى قد صدرت في القاهرة عام 1953 وهو العام الذي صدر فيه كتاب النويهي نفسية أبي نواس.

57. أبو نواس الحسن بن هانئ ص 33

58. أبو نواس الحسن بن هانئ ص36

59. أبو نواس الحسن بن هانئ ص 37-39

60. أبو نواس الحسن بن هانئ ص 41

61. أبو نواس الحسن بن هانئ ص 43

62. أبو نواس الحسن بن هانئ، ص 51-57 ويلاحظ أن التفعيلة الأولى من الشطر الأول في البيت الثاني مطوية (مسْتعلن) والبيت من المنسرح.

63. أبو نواس الحسن بن هانئ ص 64

64. أبو نواس ص 66

65. أبو نواس ص 67

66. أبو نواس ص 86-87

67. أبو نواس ص 88

68. ثلاث رسائل في نظرية الجنس، مصدر سابق ص 81-83

69. أبو نواس الحسن بن هانئ ص 90

70. أبو نواس ص 93

71. أبو نواس ص 95

72. أبو نواس ص 98

73. أبو نواس ص 99

74. أبو نواس ص 99

75. أبو نواس ص 105

76. أبو نواس ص 118 وللمزيد انظر = شوقي ضيف: مع العقاد، ط2، القاهرة: دار المعارف، اقرأ 259، بلا تاريخ ص 128 . وراجع رأي محمد مندور في : النقد والنقاد المعاصرون، ط1، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، بلا تاريخ ص 150

77. محمد النويهي: نفسية أبي نواس، ط1، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1953 ص46 وانظر فرويد، سيغموند: ثلاث رسائل في نظرية الجنس، مرجع سابق ص 101 - 119

78. نفسية أبي نواس ص 47-48

79. نفسية أبي نواس، ص 48 وانظر = فرويد: ثلاث رسائل في نظرية الجنس ص 184 وقد ترجم الدكتور محمد عثمان كلمة sublimation بكلمة(إعلاء). وفي ذلك يقول فرويد: " عملية الإعلاء هي تمكين التهيجات الشديدة التي تصدر عن مصادر جنسية معينة من أن تجد متنفسًا، واستخدامًا، في مجالات أخرى، وأحد هذه المجالات هو النشاط الفني. وقد يكشف التحليل الخلقي لشخص موهوب جدًا، وذي استعداد فنّي عالٍ،عن مزيج من الفعالية، والانحراف ، والعُصاب."

80. نفسية أبي نواس ص 3

81. نفسية أبي نواس ص 14-19

82. نفسية أبي نواس ص 20

83. نفسية أبي نواس ص 21-22

84. نفسية أبي نواس ص 26

85. نفسية أبي نواس ص 45

86. نفسية أبي نواس ص 46

87. نفسية أبي نواس ص 59-74 وما يذكره النويهي في هذا منقول بشيء غير قليل من التصرف عن فرويد، انظر عن الشبقية الذاتية = ثلاث رسائل في نظرية الجنس، مرجع سابق، ص 101-105 وانظر عن فصلة التمايز بين الذكور والإناث= ص156 وقد ذكر أحمد كمال زكي في كتابه النقد الأدبي الحديث أن الكتاب المذكور ترجم للإنجليزية ونشر قبل ظهور كتاب النويهي بسنوات، النقد الأدب الحديث ص 170.

88. نفسية أبي نواس ص 75 وبعض هذه الأفكار تكررت في كتاب العقاد "أبو نواس الحسن بن هانئ" انظر ص 90

89. نفسية أبي نواس ص 79-80

90. نفسية أبي نواس ص 88

91. نفسية أبي نواس ص 101

92. نفسية أبي نواس ص 102

93. نفسية أبي نواس ص 103

94. نفسية أبي نواس ص111

95. نفسية أبي نواس ص 49-53

96. نفسية أبي نواس ص 54

97. نفسية أبي نواس ص 116

98. نفسية أبي نواس ص 117للمزيد انظر: النقد الأدبي الحديث ص 184

99. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط1، القاهرة: دار المعارف بمصر، 1963 ص 273

100. التفسير النفسي للأدب ص 28

101. التفسير النفسي للأدب ص 30

102. التفسير النفسي للأدب ص 19

103. التفسير النفسي للأدب ص 29

104. التفسير النفسي للأدب ص 47

105. التفسير النفسي للأدب ص 74-75

106. التفسير النفسي للأدب ص 74

107. يحيل الناقد إسماعيل إلى كتاب فرويد تفسير الأحلام ، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، ص 358

108. التفسير النفسي للأدب ص 75 وهذا الكلام مقتبس من تفسير الأحلام، ص 359

109. التفسير النفسي للأدب ص 130-133

110. التفسير النفسي للأدب ص 134

111. انظر = التفسير النفسي للأدب ص 136-138

112. التفسير النفسي للأدب ص144

113. التفسير النفسي للأدب ص 147

114. انظر= التفسير النفسي للأدب ص 149-152 انظر الحاشية ذات الرقم 11 وللمزيد = راجع كتاب: تفسير الأحلام لفرويد، من ترجمة مصطفى صفوان. ويلاحظ على الناقد عز الدين إسماعيل اعتماده الحرفي في دراسته التطبيقية لرواية دستويفسكي الإخوة كرامازوف (212-249) على فرويد، وما كتبه عن الرواية في الكتاب الموسوم بعنوان " التحليل النفسي والفن" الذي أشرنا إليه من قبل، من ص94-117.

115. التفسير النفسي للأدب ص 150

116. التفسير النفسي للأدب ص 151

117. التفسير النفسي للأدب ص159-161

118. نجيب محفوظ: السراب، ط1، بيروت: دار القلم، 1971 وهذه الطبعة منقولة عن الطبعة الأولى بمكتبة مصر، القاهرة، 1948

119. التفسير النفسي للأدب ص 258-259

120. التفسير النفسي للأدب ص 260

121. التفسير النفسي للأدب ص 262

122. التفسير النفسي للأدب ص 263

123. التفسير النفسي للأدب ص 265

124. ترجم الرواية للعربية شفيق مقار، وصدرت عن دار الهلال بمصر، في ثلاثة أجزاء تقع في نحو 570ص.

125. انظر= تيري إيجلتون: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، ط1، دمشق: دار المدى، 2006 ص 278-279 وقد ذكر وليم فان أوكونور في حاشية من حواشي كتابه النقد الأدبي ص 209 نقلا عن كتاب هوفمان Hoffman الفرويدية والفكر الأدبي Freudianism and the Literary Mind أنَّ لورنس كان – خلافًا لما يذكره إيجلتون- على علاقة وطيدة بمبادئ فرويد ويونغ. وقد كشف هوفمان عن مدى تأثره بهما ممّا يرجّح أن تكون الصورة النهائية لرواية أبناء وعشاق Sons and Lovers جاءت لتوضيح عقدة أوديب نتيجة لمحادثة جرت حول فرويد شارك فيها لورنس.

الفصل الخامس

الوجه والقناع في نقد الرواية العربي

تزامن ظهور النقد الروائي العربي مع ظهور أولى المحاولات، فقد نشرت مجلة الضياء البيروتية في عددها الصادر في 15 نيسان – إبريل من العام 1899 مقالة لسليم الخوري يتحدث فيها عن أثر الرواية في تهذيب الأخلاق، وتقديم الحقائق في القالب القصصي[1]. وهذا يذكرُنا بما كان قد كتبه جونسون داعياً لنبذ الأشخاص الأشرار من الرواية بسبب ما يتركونه من أثر ضارٍ في القارئ[2].

ونجد مثل هذا المعنى يتكرر في مقالة لنجيب الجاويش في عدد 15 حزيران – يونيو 1901 من مجلة الثريّا ، وفي ذلك يقول : "لا يخفى أنّ الروايات تهذّبُ الأخلاق"[3] .

وقد استأثرت الرواية بعناية المازني، الذي هو ثالث ثلاثة في جماعة الديوان المشهورة، فقد لفت نظره ما فيها من فنٍّ أدبيٍّ يمكن القارئ من أن يجول ببصره في عوالم الأشخاص الذين يبتكرهم المؤلف الروائي ، وذلك شيء لا يستطاع فعله في غير الرواية والقصة.

ولم يلبث نقد الرواية أن لحق بنقد الشعر، فتناول محمد مندور، وطه حسين، وعز الدين إسماعيل، أعمالا لكتاب من أمثال محمد حسين هيكل ، وتوفيق الحكيم، حتى إذا جاء عبد المحسن طه بدر[4] مؤلف كتاب" تطور الرواية العربية الحديثة في مصر"(1962) رأينا المؤسسات الجامعية، والأكاديمية،

تلتفت إلى هذا الفن، فظهرت كتبٌ نقدية تتناول القصة والرواية، تناولا تاريخيًا ، ونقديّاً تقويميّا ، ولم يعد الأمر قاصراً على المجلات والصحف.

وممن عُني بنقد الرواية عبد المحسن بدر مؤلف الروائي والأرض، ومحمد يوسف نجم[5] وعلي الراعي، وفاروق خورشيد ،ومحمود أمين العالم، ومحمود تيمور، وحامد شوكت، ويحيى حقي، ويوسف الشاروني .

وشهد عقد الثمانينات من القرن الماضي انطلاقة كبيرة في نقد الرواية، فلم تعد القراءة النقدية منزوية في المؤسسات الجامعية، أو في المجلات، والصحف السيارة ، ولا على بيان ما في الرواية من المعاني، والشخصيات النمطية، والوصف الاجتماعي، وإنما حظيت أساليب القص ، وتقنياتُ السرد ، وسائر أركان النص الروائي، بمزيد من التأمل، والنظر. وانفتح النقد الأدبي العربي على تياراتٍ، ومدارس نقدية جديدة: كالنقد السوسيو- تاريخي، والنقد النصّي والبنيوي، والتشريحي. ورأينا من النقاد من يُعنى عناية خاصة بأساليب السرد، وتوزع ممارسو النقد الروائي بين تيار يهتم بنظرية الرواية، وتيار آخر يهتم بالسرديات Narratology وسوف نعرض لنماذج من هذا التيار الأخير للوقوف على حجم تمثله لأنظار النقاد الغربيين، ومدى تأثرهم بها، ومدى ما حققوه من النجاح في التطبيق . وقد وقع اختيارنا على مؤلفات في مقدمتها بناء الرواية لسيزا قاسم[6]، وتحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين[7]، وتقنيات السرد لبمنى العيد[8] ، ونظرية الرواية لعبد الملك مرتاض[9]، وفي فضاء النص الروائي لمحمّد عزام[10] .

بناء الرواية

تنطلق سيزا قاسم في كتابها " بناء الرواية" من أنّ ثلاثية نجيب محفوظ تمثل نتاج الرعيل الثاني من كتاب الرواية العربية بعد محمد حسين هيكل وسليم البستاني وفرانسيس مراش وتوفيق الحكيم وزينب فواز ولبيبة هاشم[11] . وهو نتاج شهد الكثير من المؤثرات الأجنبية التي تجلت في الرواية سواء من حيث الشكل، والمعمار الفني، أو من حيث الوسائل التعبيرية المستخدمة في السرد ، أو من حيث المضمون ، والانتساب إلى إحدى المدارس الأدبية، كالواقعية التي يمثلها بلزاك Balzac وفلوبير Flaubert .. أو الطبيعية Naturalism التي نجدها في روايات إميل زولا Zola أو الروائيين الإنجليز الإدواردييّن من مثل جولزوورثي ، وبينت .

وهذا دفع بالرواية العربية للانتقال مباشرة من القالب التقليدي، الذي نجده في رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، مثلا، إلى قالب جديد يعتمد تحليله، نقديًا، على ثلاثة محاور رئيسة، هي : المنظور، والزمن، والمكان.

وهي تفرّق بين نوعين من الزمن ، الخارجي، وهو زمن القصة الحقيقية التي يعتمدها المؤلف في نسْج حكايته، ثم الزمن الداخلي، وهو الوقت الذي يتطلبه جريان الحوادث فيها في مدة ، وترتيب ، يوحيان بالمضمر، والمحذوف ، ونستطيع تسمية هذا الزمن بزمن الحكاية، أو زمن القراءة. لأن القارئ يقرأ الرواية في مدة تساوي المدة المختصرة من الزمن الخارجي، ويقوم عن طريق الخيال بتصور ما يجري تجاوزه.

وتتحدث سيزا قاسم عما تسميه مورفولوجيا الزمن الروائي.

وكلمة مورفولوجي morphology كلمة استخدمها فلاديمير بروب Propp في كتابه المعروف مورفولوجيا الحكاية ، الذي ترجم إلى العربية بعنوان التحليل البنيوي للحكاية[12].

والزمن الروائي عند سيزا قاسم – مثلما هو عند غيرها- لا يخلو من أن يكون دالا على الحاضر، أو المستقبل، أو الماضي. والحدث الذي يُروى هو بالنسبة للراوي شيء قد مضى، وهو بالنسبة للقارئ حدثٌ معيش، كما لو أنه يجري في أثناء القراءة، ولهذا كان الماضي عند الراوي حاضرًا عند القارئ.

ومما لا جدال فيه، ولا ريب، أن الافتتاحية، في الرواية – غالباً- ما تحيل القارئ إلى زمانٍ مضى.

فالمؤلف يذكر في العادة زمن وقوع الحوادث، والمكان الذي دارت فيه، وجرت، والأشخاص الذين هم محور تلك الوقائع، وقد رأينا في أعمال الروائيين الواقعيين من مثل بلزاك، وفلوبير، وغيرهما عناية كبيرة بالاستهلال، الذي قد يطول بسبب ما يتخلله في العادة من رجوع إلى الوراء، رجوعًا يحدثنا فيه المؤلف عن الشخصية. وتلفت الناقدة النظر إلى الاستهلال في رواية محفوظ الثلاثية، ففي القسم الأول "قصر الشوق" كانت الافتتاحية في نحو مئة صفحة، وفي القسم الثاني " بين القصرين " انكمشت إلى نحو خمسين صفحة، وفي الثالث "السكرية" تراجعت، فلم تزدْ على خمس عشرة صفحة.

وفيما يتصل بترتيب نجيب محفوظ للحوادث، وفقا للزمن ، ترى سيزا قاسم أن ترتيبه غير تقليدي ، فهو لا يلجأ إلى السرد المتتابع شأن القاصّ البدائي، الذي يقدم لسامعيه حوادث حكايته في خط تسلسلي مطرد زمنيًا، وإنما يلجأ إلى تلوين السرد بالاسترجاع، وهنا يتجلى اعتماد الناقدة على جيرار جنيت

Gennet في خطاب الحكاية. فهي تتحدَّث عن الاسترجاع الخارجي، وهو الذي يذكر فيه الراوي حوادث وقعت قبل بدْء القصة، والاسترجاع الداخلي، وهو أن يذكر الراوي حوادث وقعت في الماضي، لكنها من حيث الترتيب، جرَتْ بُعيد تحديد بدء الرواية. وهذا شيء تكلم عليه جنيت وأوضحه في كتابه السالف ذكره[13].

وثمة استرجاع مزجي يجمع بين النوعين.

ومما يلاحظ على المؤلفة، في تناولها للثلاثية، سردها أمثلة لكل نوع من أنواع الاسترجاع، بيد أنها لا تشير إلى اتساع هذا اللون من الاسترجاع، أو افتقاره للاتساع ، ولا إلى الطريقة التي يلجأ لها المؤلف لدمج المادة المستعادة في جسم الحكاية الرئيسة. وهي لا تفتأ تشير إلى الاستباق، باعتباره تقنية سردية تقوم على ذكر حوادث لاحقة، يجري التطرّق إليها قبل أنْ تقع. ويسود هذا اللون من السرد الروايات ذات الطابع الذاتي، أي: رواية السيرة .

وللزمن الروائي طبيعتان، الأولى نفسية، والثانية غير نفسية (فزيولوجية). وقد أدرجت في هذا النوع الزمن التاريخي، فهو غير نفسي. والزمن الذي تدل عليه عقارب الساعة هو الزمن الفلكي الطبيعي الذي لا يمكن أن يعود للوراء أبداً. أما النوع الأول – النفسي- فهو مَوْضع اهتمام الروائيين الحداثيّين. وهو الزمن الذي يطول، أو يقصر، وفقا للحالة النفسية التي يمر بها أبطال الرواية، على النحو الذي يذكّرنا بموقف الشاعر القديم من الزمن عندما كان يصف الليل بالطول، إذا كان مهموماً " وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكب "، وبالقِصَر إذا كان سعيدًا مسروراً، كقول عمر بن أبي ربيعة:

فيا لك من ليلٍ تقاصر طولهُ وما كان ليلي قبل ذلك يقْصُرُ

وذلك أنه في الأبيات التي سبقت ذكر لقاءه بمحبوبته (نُعْم) وذكر ما تبادلاه من القبل الكثيرة، حتى فاجأهما الصبح بضوئه الأشقر.

وتطرقت سيزا قاسم إلى شيء آخر هو سرعة الزمن.

فالسرعة هي النسبة بين طول النص وزمن الحدث. فقد يكتب الروائي صفحات كثيرةً في وصف حفلة عرس لا تستغرق في العادة إلا بضع ساعات، لكنه قد يلخص في موضع آخر ما يحدث في سنوات بفقرة واحدة، في الموقف الأول نحس ببطء الزمن، في حين أن الموقف الثاني يشعرنا بسرعته.

وعن أهمية المكان، في الرواية، تقول الناقدة سيزا قاسم :" إذا كان الزمن في الرواية مختلفا عن زمن الساعة، فإنَّ المكان فيها - هو الآخر – مختلف عن المكان الطبيعي الذي تحدده الجغرافيا، أو ما في الطبيعة من تضاريس. فهو مكانٌ تخييلي يتمّ إيجاده بوساطة الكلمات. وما يتم إيجاده بوساطة الكلمات يضفي على السرد، وعلى الحوادث، وعلى الشخوص الطابع الحسي، وعلى الزمن طابع السَّيْرورة ". والوصف المتقن للمكان يساعدنا على التقاط الصور، والمشاهد، التي تشكل إطاراً للحوادث، فالقارئ لا يستطيع الاستجابة للرواية دون أن تكتمل في ذهنه صورة العالم المتخيّل الذي تجري فيه الحكاية . ومؤلف الرواية ، من هذه الزاوية، يشبه الرسام في رأي الناقدة من حيث أنهما يشحذان لدى المتلقي أداة الإدراك البصري للربط بين الدال، وهو المشهد، والمدلول، وهو العالم الخارجي.

وفيما يتعلق بالمنظور السردي نجد المؤلفة تحدّد لنا ثلاث زوايا يَنظر منها الكاتب للقصة.

إحداها هي الرؤية من الخلف، أي أنَّ الراوي يروي لنا الحوادث بعد وقوعها بزمن، فهو عليمٌ بكل ما فيها من تفاصيل . والزاوية الثانية هي "الرؤية مع ": أي سرد الحوادث في أثناء وقوعها، وهذا يتطلب مشاركة الراوي في الحوادث، وأن يلعب دورًا في القصة، وأن تكون صلته بالشخوص صلة حميمة، أو أنْ يكون شاهداً على الأقلّ لما جرى، والرواية التي تكتب على طريقة المذكرات، واليوميّات، مثالٌ جيّد لهذا النوع. والزاوية الثالثة هي رواية الحوادث، ورؤيتها من "خارج الرواية"، فلا علاقة للسارد بالحكاية، لا من قريب، ولا من بعيد.

ونحنُ نجد هذا التقسيم غير واضح، وكان جديرًا بالمؤلفة أنْ تنحو منحى آخرين في تنويع السارد إلى عدد غير قليل. فمنه السارد المُمَسْرح، والسارد الشاهد، والسارد الذاتي، والسارد الموضوعي، والسارد بضمير المخاطب، والسارد بضمير المتكلم (المشارك) والرواية التي تتألف من عدة زوايا، وهي رواية وجهات النظر point of view التي يتناوب على السرد فيها عدد من الرواة، على النحو الذي عرفناه في رواية محفوظ " ميرامار "[14] وفي غيرها مما يُصنّف في رواية "تعدد الأصوات" .

وقد يتأثر منظور المؤلف – في رأي سيزا قاسم- بألوان من التعبير، كالمنظور الإيديولوجي، والمنظور النفسي، وغير ذلك من أشكال تُطبع بها رؤية الكاتب.

لقد جاءت محاولات سيزا قاسم لتطبيق نظرية السرد على رواية محفوظ خطوة لا بد منها للنهوض بالنقد الروائي العربي. صحيحٌ أنها لا تخلو من بعض المواقف التي يُعْوزُها التطبيق، أو المواقف التي تعتمد فيها على الاقتباس دون

التأصيل المُحْكم الواضح. ولكن هذه المحاولات شحذتْ الذوق النقدي، فبادر آخرون للخوض في هذا المجال الشائكِ ، الصَّعْب. فكان كتاب سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي" خطوة أخرى على هذا الطريق..

تحليل الخطاب الروائي:

وفيه يتكرَّرُ الحديث عن المحاور الثلاثة التي تناولتها سيزا قاسم. ومع ذلك نجده يستبدل صيغة "الخطاب السردي" بالمكان، ويستبدل "الرؤية السردية" بالمنظور، مميزاً، ابتداءً، بين الزمن في الرواية التقليدية، والزمن في الرواية الحديثة، فهو في الرواية التقليدية العنصر المهيمن، وهو الشخصية الرئيسة فيها إذا ساغ التعبير. بينما لا يوجد في الرواية الحديثة إلا زمَنْ الخطاب، فهو زمن مقطوع عن زمنيته.

ويفرق يقطين، اعتمادًا على جان ريكاردو[15]، بين زمن القصّة، وهو الذي يستغرقه وقوع الحوادث المَحْكيّة، والزمن السّردي. فزمن القصة مضى، وانقضى، في حين أنَّ زمن الرواية السردي لم ينقض، وإنما هو حاضرٌ بالنسبة للقارئ، وحتى بالنسبة للراوي. ويقتبس من ميتشيل بوتور تحديده ثلاثة أنواع من الزمن هي :

1. زمن الكتابة
2. زمن المغامرة ، وهو الذي وقعت فيه القصة .
3. وزمن القراءة

ويقتبس من تودوروف Todorov تفريقه بين زمن القصة، وزمن الخطاب. فزمن القصة متعدّد الأبعاد، إذ يحتمل وقوع أكثر من حدث في وقت واحد، أما

في الخطاب السَّرْدي ، فيصعُب ذلك، لأنّ السرد ذو طبيعة خطية، لا بدّ فيه من بداية تنطلق منها الحكاية المروية في خطّ تصاعديّ إلى أن تبلغ النهاية دون أنْ يُتاح للكاتب، أو للراوي، التوقُّف، أو الخلط بين حدثيْن، إلا باللجوءُ إلى كسْر الطابع الخطّي، واسترجاع حوادث سابقة، أو تقديم حوادث لاحقة قبل أنْ تقع. ومن خلال النظر في رواية " الزيني بركات " لجمال الغيطاني يتضح الفرق: فالقصة تقع في الماضي، أي: في زمن تاريخيٍّ مضى، وانقضى، أما الخطابُ، فهو على هيئة النسق الآني، لأنّ الراوي الذي يفترضُ – وهمياً- أنه عاش في ذلك العصر، لا يقرّ بتاريخيّة الزمن، بدليل قوله: " ها أنا ذا أرى القاهرة الآنَ رجلا مَعْصوبَ العيْنيْن " .

أي أنّ الكاتب يجعلنا نعيش الحوادث التي وقعت في الماضي فنمضي معها، وفيها، كما لو كانت حاضراً.

في ضوء النقد البنيوي:

وكانت يُمنى العيد(حكمتْ الصَّبّاغ) قد عمدت في كتاب لها بعنوان "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" [16] إلى تقريب المسافة بين الموقف النقدي الحديث وسياقها الخاص باعتبارها ناقدة انطلقت من المدرسة الواقعية الاشتراكية في بداياتها الأولى. فقسمت كتابها إلى فصول ستة تناولت في الأول منها موضوع الشكل، وفي آخر تناولت العمل السردي من حيثُ هو حكاية. وفي آخر تناولت الراوي من حيث تأثيرُه في زاوية النظر، متخذة من رواية "عربسك" لأنطون شماس نموذجًا للتطبيق.

ويتكرّر لديها التأكيد على أنّ أيّ دراسة للخطاب الروائي تتطلب تسليط الضوء على المحاور الثلاثة التي ذكرتها سيزا قاسم في "بناء الرواية"، وذكرها سعيد يقطين. وهذه المحاور، مع بعض التغيير في الصيغة، هي :

1. ترابط الأفعال وفقا لمنطق خاص بها في السرد الذي هو نسيج لفظي يتشكل منه الخطاب.
2. الحوافز التي تربط الشخوص بعضهم ببعض.
3. الشخوص.

ويبدو من حديثها عن الأفعال، وترابطها، في النسيج السردي، وَفقًا لمنطق خاص، أنها اطّلعَتْ على كتاب "التحليل البنيوي للحكاية". أو أنها اطلعت على كتاب آخر تطرق لهذا الضرب من التحليل ، فهي تستخدم كلمة "أفعال" بالمعنى الذي تفيده كلمة "الوظائف" عند بروب Propp. ودليلنا على ذلك المثال الذي قامت بتحليله، وهو حكاية شعبية أشارت في تحليلها له إلى وظيفة "التحول"، أو "الانتقال" ، ثم إلى وظيفة "الاكتشاف"، ثم وظيفة "المنع" ، واختراق المنع[17] ، إلخ..

وتقسّم يُمْنى العيد الحوافز، وهي هنا الحوادثُ التي تؤدي إلى وقوع مزيد من الحوادث ، كالرغبة – مثلا – التي تقود إلى الاكتشاف ، والكراهية التي تقود إلى وضع العراقيل في وجه الشخصية، إلى قسمين، الأول تسميه حافزاً إيجابياً، فيما تسمي القسم الثاني حافزاً سلبياً. والحوافز منها ما يكون محرّكاً يؤدي إلى قيام الشخصية بأعمال تحقق الرغبة، ويسمى هذا النوع من الحوافز حوافز نشطة، في حين أنّ بعض تلك الحوافز قد لا تكون نشطة، ولا فعّالة، وتوصف

بالحوافز (السكونيّة) لكونها خامدة لا تؤدي إلى نقلة مهمّة في حوادث الرواية . وتطلق يمنى العيد على الشخوص وصف "العوامل" : فبعض الشخصيات يؤدي دور العامل المُساعد ، وبعضها يؤدي دور العامل " المُعيق " الذي يقف في وجه الشخصية، حائلا بينها وبين الهدف، وتحقيق الوظيفة. وهذا شيءٌ اقتبسته الناقدة- فيما نظن- من فلاديمير بروب، ولا فضل لها فيه سوى فضل الاقتباس.

وفي تناولها للمحور الثاني، وهو الشخوص، نجدها تتخذ من قصة "مخدع العروس" لجبران نموذجا للتطبيق.

وتتألّفُ تلك القصة من شخصيّتيْن محوريّتين، هما: ليلى وسليم. ولدى هذه القصة في الواقع حافزان منشطان، أولهما هو الرغبة التي تتمثل في حب ليلى لسليم، وثانيهما الكراهية التي تضمرها نجيبة له. وحديث المؤلفة هنا عن الحوافز يعيدنا في الواقع إلى المربع الذي انطلقت منه في السابق، وهو التحليل الوظائفي للسرد مثلما عرفناه عند بروب Propp. فالشخصية(نجيبة) عاملٌ معيق، وسوسن عاملٌ مساعد، لأنها نقلتْ الرسالة من ليلى لسليم .

وصفوة القول أنّ ما تقوله يمنى العيد، في هذا القسم من الكتاب، يمكنُ حصْره في نقطتين، هما:

1. لا وجود لرواية بلا شخوص، وبلا أفعال، وبلا حوادث.

2. انعدام التطابق بين الزمن الروائي والزمن الحقيقي.

فقد يروي الراوي عن الأشخاص، وقد يدعهم يرْوون. وقد يتركهم يتحاورون. فالقصة – في نهاية المطاف – لا تعدو أن تكون وقائع متخيلة لكنها

موجودة– وهْمياً- خارج النص، وفعلياً جرى التعبيرُ عنها بوساطة النسيج الملفوظ الذي يمتد في الكتاب من الغلاف للغلاف .

ويبدو أنّ ليمنى العيد سابق اطلاع على ما كتبه جنيت Gennet في "خطاب الحكاية". فهي تفرّقُ بين زمنين، أولهما هو زمن القصة ، وهو أسبق من الرواية، وثانيهما، زمن الحكاية، وهو الذي يُعبّر عنه عادة بالنسيج الملفوظ المكتوب الذي نقرؤه. وهما مختلفان من حيث: الترتيب، والنظام، والمدة، والتواتر[18] . وهذه المصطلحات استعملها جيرار جنيت وغيره. وهم يعنون بالترتيب: الطريقة الفنية التي تروى بها أجزاء القصة، ووقائعها، من حيث النسق الخطي، أو المتقطع. والمدّة، وهي الزمن الذي تستغرقه القصة أصلاً، وما يجري على هذه المدة من التكثيف، والحذف، والإضمار، في النسيج الملفوظ. والتواتر وهو تكرارُ ذكر الحوادث مراراً، وتأثيرُ هذه التقنيات في سرْعة السَّرْد، أو في خلق الانطباع بالتباطؤ. وهي – أي المؤلفة – لا تكتفي بهذه المفهومات، وإنما نجدها أيضاً تتناول الحذف تحت عنوان القفزة ، والوقفة، تحت عنوان "الاستراحة"، والمشهد تحت عنوان "الحوار"، والتلخيص تحت عنوان "الإيجاز".

وقد اقتبستْ ما ذكرهُ جنيت في "خطاب الحكاية" عن التواتر، وأنواعه الأربعة . وتوسعت في الاتكاء على "خطاب الحكاية" كثيراً، فاستوعبت في كتابها ما ذكره عن المقام السردي ، لافتة النظر إلى تنوّع الراوي، واختلاف الوظائف التي تناطُ به على وفق الاستراتيجية التي يتخذها المؤلف. فثمة راوٍ يُحلل الأحداث من الداخل (الوظيفة التفسيرية) وآخر يروي القصة مستخدمًا ضمير المتكلم، فله حضورُه في النص، ودوره في الحكاية. وثالث كليُّ العلم، ليس

له حضورٌ في الحكاية، لكنه يقتربُ من الحوادث، والشخوص، فكأنّ المسافة بينه وبينها لا تتعدى الصّفر. وراو يراقبُ الحوادث من الخارج، فهو حاضرٌ، وغائبٌ، في الوقت نفسه، وربما كان وصف "الشاهد" هو الوصف المناسبُ لهذا الراوي[19].

أما علاقة الراوي بما يرويه فهي التي تحدّد زاوية النظر .

فإنْ لم تكن للراوي علاقة بما يروي، فهو – إذاً – راوٍ محايدٌ، وصوته مستقلٌ تماماً عن أصوات الشخوص. أما إذا كانت له علاقة بما يرويه – مثلما نجد الراوي في البحث عن وليد مسعود لجبرا- فإنّ هذا الموقع يؤثر في النمط السردي، فيختلط فيه صوت الراوي بصوت المؤلف. وفي الروايات التي تقرُب من رواية السيرة الذاتية لا بدَّ أن يختلط صوت السارد بصوت المؤلف.

ولم يكن تودوروف بعيداً عن متناول المؤلفة يمنى العيد.

فقد اختتمت الكتاب بإشارة إلى تفريقه بين زمن القصة وزمن الحكاية(الرواية) فهو في القصة شبيه بالتاريخ، في حين أنه في الرواية خطابٌ آنيٌّ، واقعيّ، يقوم الراوي عن طريقه بعقد صلة بين متحدث وسامع هو القارئ.

في نظرية الرواية:

ومع أنّ عبد الملك مرتاض يلتقي بيمنى العيد في شطر من عنوان كتابه الفرعي وهو بحثٌ في تقنيات السرد ، إلا أنه يختلف عنها اختلافا كبيرًا بسبب تجنبه التطبيق . وينبع هذا الاختلاف في تقديرنا من اختلاف الهدف. فيمنى العيد تحاول اقتباس ما يُقال عن قواعد السرد من الوجهة البنيوية، واختبارها في التطبيق، متخذة من رواية شماس " عربسك" نموذجا لهذا التناول التطبيقي،

في حين أنّ مُرتاض لا يهدف إلا لمزيد من إيضاح الجانب النظري، بادئًا بإيجاز سريع حول ماهية الرواية، والفرق بينها وبين التاريخ، مؤكداً أنَّ الرواية – وإن كانت تلتقي مع التاريخ في قيامهما بسرد الحوادث وفقا لترتيب زمني معين – إلا أنها تتباين عنه كثيراً سواءٌ من حيث الشكلُ أو الهدف .

ومن عرضه السلس لنشأة الرواية يُسْتخلص أنّ الرواية الأمريكية بالذات كان لها فضل الريادة، والسبق، في ترسيخ الشكل الحداثي لهذا النوع الأدبي. وهو شكل يعتمدُ الحوار المنولوغي (المناجاة) الذي يعد وليم فولكنر Faulkner أحد أعمدته.

وأما الدوافع التي عجَّلت في ظهور الرواية الحديثة، فخليطٌ من التاريخي والسياسي والتكنولوجي. فقد اقترن ظهور جويس Joeys وكافكا Kafka ومارسيل بروست Proust وإرنست همنغوي Hemingway وجون دوس باسوس، وناتالي ساروت، وكلود سيمون ، وميشال بوتور، وآلان روب غرييه، بمُتغيّرات، منها:

1.نزول الإنسان على سطح القمر، وغزوه الفضاء.

2.تدمير هيروشيما وناجازاكي .

3.تفكك العالم إلى وحدتين كبريين اتسمت علاقتهما بالحرب الباردة.

وهذا كله أدى – برأيه- إلى اهتزاز الكثير من القناعات، مما جعل الرواية تفتقد الكثير من مقومات العمل السردي، الذي عرفناهُ في القرن التاسع عشر، والقرن الذي سبقه. فالشخصية لم تعد تمثل، عند أكثر الكتاب، ومنهم كافكا، أيَّ مظهر من مظاهر البطولة، ولا تتمتع حتى بالدرجة الدنيا من التماسك. فعندما

نوازن بين شخصية (ك) في رواية المحاكمة لكافكا، وإحدى شخصيات بلزاك الذي كتب نيفاً وتسعين رواية، فيها ما يقارب الألفي شخصية، وجدنا الفرق كبيرًا، والبون شاسعًا، بين طريقتيْ الكاتبيْن، فالرواية الحديثة جرّدت الشخوص من طابع البطولة، والفرادة.

وأما اللغة فنجدها في الرواية ذات مستوياتٍ مُتعدِّدة. إذ يرى عبد الملك مرتاض أن الفارق كبيرٌ بين لغة الوصف، و لغة السرد، التي ينبغي أنْ تكون لغة معيارية فصيحة لكنها بعيدة عن التقعّر، بعيدة عن الابتذال، والسوقية، التي نجدها في قصص إحسان عبد القدوس.. وأما الحوار، فاللغة فيه ينبغي أنْ تختلف عن لغة السرد، والوصف، فلا داعيَ للتأنُّق، لأنّ ذلك يؤدي إلى نشاز يطبع الكتابة الروائية بطابع الافتعال، والتصنّع. وذلك يُفسد التخييل، ويعيق التلقي. وأما لغة الحوار الذاتي (المنولوغ) فينبغي أن تكون لغة حميمية، توحّد بين اللغة العامة المشتركة للشخوص، ولغة السارد.

ولعبد الملك مرتاض عناية شديدة، وولعٌ، بمحاور الخطاب السردي، وفي مقدمتها المكان، أو الفضاء، الذي يسميه حيّزاً.

وهو في نظره مكانٌ ذو مظهرين، أحدهما: جغرافي، وهو شيءٌ يكتفي الكاتب بالإشارة إليه مرة واحدة، في تنبيهٍ منه على البقعة التي تدور فيها الحوادث، و مظهرٌ خلفي ، وهو الذي يخترعه الكاتب بوساطة الكلمات، كالجبل، والطريق، والبيت، والمدينة، وهلمّ جرا.

ومع إقراره بأنّ للفضاء الروائي دوْرًا كبيراً في إيضاح دلالات العمل السردي، وإضفاء صفة الترابط، والتماسك على الحوادث، إلا أنّ مرتاض – بسبب عزوفه عن التطبيق- لم يوضّح لنا الطرائق التي يستخدم الروائيون فيها المكان لتحقيق

هذه الجوانب من الخطاب السَّردي، هذا مع أنّه يشير لمحاولات لحمداني[20] وبحراوي[21] .

السّرْد - الزمن ، وفضاء النص:

وفي موْقع آخر يتحدث عبد الملك مرتاض عن مستويات السرد، بادئا بالإشارة إلى ما في النثر العربي من نماذج سرْدية، كالمقامات، وقصص الليالي المعروفة باسم ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية كسيرة عنترة ، وعلي الزيبق، وأبي زيد الهلالي. أما ما يعنيه بأشكال السَّرْد، ومستوياته، فهو اصطناع المؤلف راويًا ساردًا يروي بضمير المتكلم تارة، وتارة يروي بضمير المخاطب، أو بضمير الغائب . فالأول يعدُّ أحد شخوص الرواية، والثاني، والثالث ، راويان من خارج الرواية، وهذا الراوي الذي هو من خارج الرواية، هو الأكثرُ شيوعاً، وله من المزايا ما لا يتوافر لدى غيره، منها أنه يفصل فصلا تامًا بين زمن القصة الخارجي والزمن المحكيّ في الرواية المكتوبة ، ويستبعِدُ – فضلا عن ذلك- اللبْسَ الذي يؤدي إلى الخلط بين الراوي، أو البطل، والكاتب، لا سيّما في الروايات التي يستخدم فيها الساردُ ضمير المتكلم .

وللسارد والسرد علاقة بالزمن.

وهو في الرواية ذو أنواع عدة، فزمن القصة هو المدة التي استغرقتها الحوادث بما فيها من تعاقب، وتواصل ،وانقطاع ، في حين أنَّ زمن القراءة، أو زمن التلقي، هو ما يجده القارئ فعلا على الورق. وهو يتألف من سلسلة مراحل تصل بنا في آخر المطاف إلى النهاية. بَيْد أنَّ هذا التداخل بين الزمنين ممكنٌ في الرواية عن طريق اللعب بالمفارقات السَّردية، فقد يبتر الكاتب التعاقب الطبيعي

عائداً إلى الوراء، أو متنقلاً بين لحظة وأخرى، تنقُّلا غير طبيعي، لا يتناسب ودورة عقارب الساعة.

وللزمن طبيعة مزدوجة في الحكاية المكتوبة، فيما يرى المؤلف، فهو – أي الزمن - يمثل ترتيب الروائي للحوادث بما يتخللها من تواتر، أو توقف ،أو انقطاع ، أو استرجاع، في حين أنَّ زمن التلقي يعود بنا إلى الزمن في القصة قبل أنْ يُصار إلى روايتها، وكتابتها ، فالقارئ – وهو يتلقى ما يتلقاه، يقومُ – عن طريق الخيال - برسُم بعض التصورات التي تمكنه من استكشاف ما عجز عن ذكره الكاتب، أو ما كان يميلُ لاختصاره، أو حذفه، أو إضماره.

وثمّ علاقات أخرى استحوذت على عناية مُرْتاض ، منها علاقة السارد بكلٍّ من القارئ والمؤلف.

فالمؤلف هو الذي يخترع الساردَ ، ويتخذ منه قناعاً ، لكنه قناعٌ غير شكليّ، بل له تأثيره فيما يُروى، ويُحكى، من حوادث ، و ما يُصوّر من مشاهد ، وما يدورُ من حوار، وما يُرْسم من شخوص. وهذا السارد، بلا ريب، يحتلُّ موقعًا مرْكزيًا في دائرة الأحداث ، وخلفه يتوارى المؤلف الذي لا بدَّ أنْ يضطلع بدور المخرج المسرحي، أو السينمائي، الذي يوجّه الراوي بحركة منه دون أن يتدخل تدخلا مباشراً.

أما القارئُ، فهو الآخر له علاقته الوطيدة بالعمل السردي، وبالسارد ، وبغيرهِ لا يكتملُ النص أبداً.

فالحوادثُ التي يمرّ عنها المؤلف دون أنْ يذكرها، أو يكتفي بالإيماء إليها، من غير تفصيل، ولا إسهاب ، يقوم القارئ نفسه باختراع التكملة؛ فالقراءة جزءٌ

أساسيٌّ من عملية التأليف. والمؤلف الذي يخترع السارد، يخترع معه القارئ المثالي، الذي يستوعبُ كل صغيرة وكبيرة، ولا تفوته شاردة، أو واردة. وهكذا ، لا بُدَّ من أنْ تكتمل الدائرة: مؤلف، وراوٍ، وقارئ، ووسط هذه الحلقة المكتملة تتبأر الشخصية، وتتمركز اللغة السرديّة التي تُروى بها الحوادث، وتُرْسمُ ملامح الشخوص.

ولا يفوتُ المؤلف (مرتاض) أنْ ينوّه إلى تداخل السرد، والوصف، في الرواية، فعلى الرغم من أن الوصف تثبيت للحظاتٍ، وعدول بالسارد من الزمان إلى المكان، إلا أنَّ بعض هذا الوصف يتضمّنُ سرداً، وبعض السرد يتضمَّنُ وصفاً، كقول الكاتب راويًا ما يقوم به أحد الشخوص: " اقتربَ الرجلُ من المائدة. تناولَ سكيناً. السكينُ لامعة لها بريقٌ حادٌّ مثل بريق الماس. إنها كالشفرة القاطعة ما إنْ تمسّ شيئاً حتى تشطرَهُ نصفين .. "

فهذا اقتباس يوضّح تداخل السرد، والوصف.

وللوصف أنواع: فمنه الوصفُ الخالص، والوصف الذي يقصد به التنميق، وللغة ، بلا ريب، أثر جليٌّ في الرقاع الوصفية على الخصوص. ولا مندوحة من الاعتراف بأنَّ ما ورد في هذا المقام لا يتعدّى اقتباس ما ذكره جنيت Gennet عن الوصف.

فضاء النص

وخلافاً للمحاولات السابقة يحاول محمد عزام في كتابه في" فضاء النص الروائي" الجمع – أولا – بين التحليل البنيوي للسرد والتحليل البنيوي التكويني . والجْمع – ثانياً- بين التنظير الذي يخصص له الباب الأول، والتطبيق الذي

يتجلى في البابين الثاني والثالث، متخذا من روايات نبيل سليمان – من سورية- نصوصًا ينصبّ عليها اهتمام الناقد، ويتحرك في فضائها التطبيق.

وفي الباب الأول ينوه محمد عزام لطرائق التحليل البنيوي – مثلما ذُكر – بادئاً بإشارات توضح منهجية رولان بارط وجوليا كرستيفا ويوري لويتمان ، مبيّنًا صلة هذه الطرائق باللسانيات، وفروعها المتعدّدة.

فالشكليون الروس يمثلون رأس الحربة في الرد على الذاتية، والرمزية، والنقد الإيديولوجي الذي يوصف بالاجتماعي تارة، و بالنقد الواقعي تارة أخرى. وهذه المدرسة التي كان لها امتدادها في حلقة براغ اهتمّت بأدبية الأدب، والوظائف الإنشائية للغة، وتحليل الخطاب الأدبي على أساس أسلوبي تارة، وعلى أساس بنيوي تارة أخرى[22]. ومن أشهر الشكليين الذين اهتموا بالسرد فلاديمير بروب Propp الذي سبق ذكره، وذكر كتابه "التحليل البنيوي للحكاية". وقد رصد في نموذجه للتحليل الوظائفي للحكاية ثلاثين وظيفة، ونيّف : كالمنع، والخرق، والاكتشاف، والخضوع، والخداع، والاختبار.. إلخ . وهي وظائفُ تتكرَّرُ في الحكاية الشعبية على النحو الذي تتكرَّرُ فيه وظيفة الفاعل النحويّ في الجمل .

وقد أضاف رولان بارط Barthes – من المدرسة الفرنسية – إلى وظائف بروب الحديث عن التحفيز، أو الحوافز. ودراسة الوظائف التكاملية ، في السرد، عن طريق الكشف عن العلائق بين حدث وآخر، وأخيرًا الاهتمام بمستويات السرد، وأشكاله، وفي مقدمة ذلك علاقة السارد بالمؤلف والقارئ ، وموقعه من الحوادث التي تتألف منها الحكاية. تضافُ إلى ذلك جهود (غريماس) وهامون، وتوماشيفسكي ، والأولان من المدرسة الفرنسية المهتمة بالعوامل، فلا بد عند الأول من تصنيف الأشخاص ، والنظر فيما يقومون به من أعمال داخل

المتن الحكائي، والتحليل الوصفي للشخوص لا يكفي، إذ لا بدَّ من التحليل الوظيفي اللافت لما يقومون به من أدوار، وما يمثلونه من مواقف.

فهناك الشخص المساعد، والمُعيق، والوسيط الذي ييسّر على البطل، أو البطلة، الوصول إلى الهدف. فالرواية لا تتعدى أنْ تكون مجموعة من الحوادث تقوم بها عوامل ستة هي:

1. العامل الذات
2. العامل الموضوع
3. العامل المرسل
4. العامل المرسل إليه
5. العامل المعاكس
6. والعامل المساعد

ومع أنّ التيارات النقدية السابقة توصفُ عادة بالشكلية الخالصة، إلا أن معارضيها من ذوي النزعات الاجتماعية، والماركسية، حاولوا الإفادة منها، ومن هؤلاء لوسيان غولدمان Goldmann الذي تأثر بآراء أستاذه جورج لوكاش، فحاول المزج بين القراءة السوسيولوجية للأدب والقراءة البنيوية، مبتدعاً مصطلحاً جديداً هو: البنيوية التكوينية . والجزء الأول منه أصبح معروفاً لدى القارئ، أما الثاني (التكوينية) فقد تم إقحامه على المصطلح لإفادة معنى آخر، هو العناية بمضمون الرؤية التي تتمخض عنها البنى الدالة للروايات، والتركيز بصفة خاصة على الطريقة التي تتكون بها هاتيك البنى، سواءٌ على المستوى

الذهني، أو على المستوى التاريخي .. فالإبداع، فرديًا كان أمْ غير فردي، نتيجة طبيعة للوعْي بالظروف المحيطة بالمبدع، والقارئ، بما فيه من طابع اجتماعيّ، واقتصادي، وسياسي، وفني، وأدبي[23].

يتجه المؤلفُ، بعد هذا التنظير، للقراءة الداخلية للخطاب الروائي.

وفي هذا الحديث يلقي الضوءَ على بعض الأساليب المستخدمة في نسج الحوادث ، وتقديمها، من خلال السرد، أو الحوار، أو الوصف . وتحدث عن تيارين في الكتابة الروائية هما: تيار الرواية السيكولوجية، أو (تيار الوعي) وهو التيار الذي يُفرط إفراطاً شديداً في استخدام المنولوغ الداخلي المباشر، والتداعي الحرّ، والإفادة منْ تقنيات الفيلم: كالقطع والاسترجاع، وإضاءة الماضي flash back وممَّن استخدم هذه الطريقة في السرد نجيب محفوظ ، وغادة السمان ، ووليد إخلاصي.

وتيار الرواية الجديدة الذي يمثله في الأدب العالمي كلود سايمون، وجان ريكاردو ، وهو تيار أحلَّ المكان بدلا من الزمان، مستغنيًا عن شخوص الرواية، مهملا الحوادث ، متمرِّدًا على قواعد الحبكة، غير معنيّ بما في العمل الأدبي من معنى. وقد ذكر محمد عزام أن بعض الروائيين العرب، ومنهم جمال الغيطاني، ويوسف القعيد ، وصنع الله إبراهيم، وجبرا إبراهيم جبرا، والطاهر وطار، يمثلون هذا التيار، ولكننا لا نستطيع قبول هذا الرأي إلا بمزيد من التحفظ؛ فالكتَّابُ الذين ذكر أسماءهم ليس فيهم من يُهْمل الشخصية إهمالا تاماً، أو غير تام، بدليل أن أفضل روايات الغيطاني الزيني بركات تهتم بالشخصية أكبر اهتمام وأجلاه. وكيف يُقالُ عن روايات يوسف القعيد أنها لا تهتم بالزمن، ولا بالحوادث، أو أنّ روايات صنع الله إبراهيم لا تهتمّ بالمعنى؟

وعن المنظور الروائي، يضيف محمد عزام لما سبق، رأي فريدمان، فهو – أي الراوي – إمّا كلي العلم، ذو معرفة مطلقة، أو محايد يروي باستخدام ضمير الغائب، أو مشارك في الحكاية يستخدم ضمير المتكلم، أو شاهد يستخدم ضمير المتكلم، لكن مشاركته في الحوادث معدومة، أو أنه ساردٌ متعدّد الأدوار، والوجوه، إذ يتناوب على الحكاية الواحدة رواة كلٌّ منهم يرويها من وجهة نظره.

وفي هذا الصدد يعرض محمد عزام لآراء جون بويون، وتودوروف، وبوث واين، مؤلف كتاب" بلاغة الرواية ". واعتمد على آراء كلٍّ من بروبّ وغريماس وفيليب هامون في تصنيف الشخوص. فالشخصية المرجعية هي الرئيسة، مثل شخصية إيما بوفاري في رواية فلوبير المشهورة . والشخصية التاريخية مثل شخصية العباسة في رواية جورجي زيدان المعروفة باسم العباسة أخت الرشيد. والأسطورية مثل شخصية عوليس في رواية جيمس جويس المعروفة بهذا العنوان. والشخصيات الواصلة التي تتضمّن نماذج متحاورة كالشخصيات في رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ.

وثمة شخصيّاتٌ متكرّرة تسند إليها وظيفة تنظيمية كتذكير القارئ بما سبق.

واللافت للنظر أنَّ محمد عزام يشير إلى حسن بحراوي، وكتابه " بنية الشكل في الرواية المغربية" مقتبساً منه فكرة جديدة، وهي تصنيف الشخصيات إلى : شخصيات جاذبة وأخرى مرهوبة الجانب، وأخيراً شخصيات ذات كثافة نفسية.

المكان الروائي:

وحول المكان يؤكد محمد عزام أن الوصف الدقيق للأمكنة كثيرًا ما يؤدي إلى الإيهام بالواقع، مما يجعل القارئ يثق بالسارد أكثر مما يثق به إنْ لم يكنْ

للمكان حضوره الحسي هذا. على أنّ المؤلف يكتفي بإشارات حول هذا الموضوع، ليتناول في الفصل الثاني من الباب موضوع الزمن. مكرّرًا بعض ما جاء لدى كلّ من يُمنى العيد، وسيزا قاسم، وعبد الملك مرتاض، وسعيد يقطين.. فالزمنُ خارجيٌّ وداخليٌّ. وثمة زمن للكتابة ، وآخر للقراءة . زمن للقصة، وآخر للحكاية . زمن مورفولوجي (صرفي) وهو الماضي، والحاضر، والمستقبل. والحاضر هو أكثرها شيوعاً ، والمستقبل هو أقلها، مع أنّ هذا يخالف الانطباع السائد، وهو أنَّ الماضي هو المُهيْمنُ على السرد القصصي.

وفي الباب الثالث ينطلق محمد عزام لما يعرف بالقراءة الخارجية للخطاب الروائي.

وفي هذا المقام يذكّرنا بالدراسة السوسيو- تاريخية للأدب. بدءاً بمدام دو ستايل مؤلفة كتاب الأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعية، مروراً بآراء جورج لوكاش وميخائيل باختين وتسليطه الضوء على المبدأ الحواري الذي تتميز به روايات دستويفسكي. وانتهاءً ببير زيما الذي يؤكد على حقيقة مهمة، وهي أنّ البنى اللغوية، والسردية، في الخطاب الروائيّ، توشك أن تكون نسخة منقّحة للبنى الاجتماعية السائدة في الفترة التي شهدت ظهور تلك الروايات ، وهذا ما يُؤكدُه سعيد بقطين في كلامه حول سوسيولوجيّة الرواية. والمؤلف – بلا ريب – يقف إلى جانب هذا الرأي، فالرواية، أيًا كانت التقنيات المتبعة في بنائها، وخطابها السردي، لا تعدو أن تكون ضرباً من الإيديولوجية، ووجهة نظر الكاتب أو فئته، أو طبقته الاجتماعية هي التي تحمل ملامح تلك الإيديولوجية، فرأي الكاتب، وموقفه السياسي، والاجتماعي، والفكري، منبثّ في الأصوات الروائية المتعددة التي تتحاور وتتقاطع في النسيج السردي.

ويصعب على القارئ أن يتبين فحوى هذا الصوت ، ومضمون الرسالة، التي يريد المؤلف نقلها إليه، ما لم ينته من قراءة الرواية.

وقد جاءت دراسته لروايات نبيل سليمان : الأشرعة، ومدارات الشرق، وهزائم مبكرة، و "ينداح الطوفان" .. و "السِّجن". لتؤكد ذلك كله وتؤيده. وفي الغرب ربما كانت الظروف السّوسيو - تاريخية مختلفة عنّا وعن ظروفنا ممّا أدى إلى ظهور أنواع من الكتابة الروائية التي توصف أحياناً برواية اللا رواية، أو رواية اللامعقول، والعبث. وأيًا ما كان الاسم الذي يطلق عليها، فهي رواياتٌ يخلص فيها مؤلفوها في تعبيرهم عن البنى الاجتماعية ، وهذا ما يجعل البطل في مثل هاتيك الروايات بطلا إشكاليا يجسد معاناة المثقفين، ويبحث عن القيم في عالم يسعي جاهداً لخنقها، ومثل هذا النموذج نجده في بعض روايات نبيل سليمان ، ولا سيما رواية "المسلّة"، ورواية "جرْماتي".

وعن الرواية وعلاقتها بالتاريخ يتساءل محمد عزام قائلا: هل يكتفي الروائي باتخاذ التاريخ خلفية back ground للحوادث التي يرويها، أم أنّ الكتابة الروائية هي إعادة صياغة للتاريخ، وهل هي – في هذه الحال – تاريخٌ حقيقي، أمْ تاريخ زائف؟ وقد ذهب المؤلف بعيداً في مجاراة إدوين موير Muir صاحب كتاب "بناء الرواية" The Structure of The Novel الذي يرى في الرواية تاريخاً أصدق من التاريخ نفسه، فبلزاك نعرف من رواياته ما لا نعرفه من تاريخ فرنسا في كتب المؤرخين .. أيْ أنَّ نجيب محفوظ - في رأي محمد عزام – يعدّ، من وجهة النظر هذه، مؤرّخًا حقيقيًا لمصر، مثلما يُعدّ نبيل سليمان مؤرخاً حقيقيًا لسورية، فكلاهما يدوّنان ما لا تدونه أقلامُ المؤرخين.

وعلى هذا النحو نجد معظم المحاولات النقدية لا تتجاوز، في أحسن الأحوال، الاقتباس، والترجمة المباشرة من المصادر، والمراجع الغربية، أو غير الغربية، وتطبيق بعض ما فيها من معايير نقدية على الرواية العربية تطبيقا آليا في أكثر الأحيان، وجدليا في أحيان أخرى. وقلّ أن نجد من بين النقاد من ينطلق من النصوص أصلا بغية الكشف عما فيها من أساليب سردية ، ووسائط تعبير، وتخييل، يختص الكاتب العربي، ويختلف، بها عن غيره من كتاب الرواية. وما نقوله هاهنا لا يعني الانتقاص من جهود نقادنا المتقدمين منهم والمحدثين، ولا ننتقص من جهود الذين لم نتطرق لأعمالهم ، فثمة كتبٌ لم نشر إليها، منها: كتاب سمر روحي الفيصل" بنية الرواية العربية في سورية"، وكتاب حميد لحمداني " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" ، وكتاب سعيد يقطين "شعرية السرد وانفتاح الخطاب الروائي" ، وكتاب آمنة يوسف" تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق"، وكتاب نبيلة إبراهيم "نقد الرواية في ضوء اللسانيات الحديثة" . فقد رأينا في الكتب التي تناولناها ما يفي بأغراض هذا البحث ، وهو تسليط الضوء إلى حاضر النقد الروائي ، متخذين من هاتيك الكتب عينة دالة على هذا الحاضر، عاملين بالقول المأثور يكفي من القلادة ما يحيط بالعنق.

الهوامش:

1. أحمد الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي ، عين للدراسات والبحوث، الكويت ، ط2، 2003 ص 24
2. شرودر، موريس: نظرية الرواية، ترجمة جاسم الموسوي، مكتبة التحرير ، بغداد، ط1، 1980 ص40
3. أحمد الهواري، نفسه ص 25

4. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870-1932 دار المعارف، القاهرة، ط 2 بلا تاريخ .

5. محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي الحديث، من 1870-1914 دار الثقافة، بيروت، ط2 ، 1966 وكانت الطبعة الأولى من قد صدرت عام 1952 .

6. سيزا قاسم:بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط1، 1984

7. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب ، ط1، 1989

8. يمنى العيد : تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي ، دار الشروق، عمان، ط1، 1997 والطبعة الأولى صدرت عن دارا لفارابي، بيروت، 1990 .

9. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، سلسلة عالم المعرفة 240 ط1، 1998 .

10. محمد عزام: في فضاء النص الروائي، دارا لحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1986

11. للمزيد من معرفة كتاب الجيل انظر: محمد يوسف نجم، المرجع السابق، وانظر: بثينة شعبان: مائة عام من الرواية النسائية، دارا لآداب بيروت، 2002 .

12. ترجمه إلى العربية إبراهيم الخطيب وصدر عن اتحاد الناشرين المغربيين ، وترجمه أبو بكر أحمد باقادر وأحمد نصر وصدر عن النادي الأدبي بجدة، ط1، 1989 .

13. جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد المعتصم وآخرين، دار الاختلاف، الجزائر، ط3، بلا تاريخ ص 45-90

14. للمزيد انظر= محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000 ص 110 .

15. جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، 1997 .

16. جمال الغيطاني، الزيني بركات، مكتبة مدبولي، القاهرة ، ط2، بلا تاريخ.

17. راجع ما كتبه سمير المرزوقي، وأحمد شاكر في : المدخل إلى نظرية القصة، دارالشؤون الثقافية ، بغداد،والدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1986 ص ص19-72 .

18. جيرار جنيت، السابق ص 118-130 .

19. انظر ما كتبناه عن الراوي الشاهد في : قواعد السرد من نظرية الرواية إلى خطاب الحكاية، مجلة عمان، ع 149 تشرين الثاني ، نوفمبر، 2007 ص 12 .

20. حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز ا لثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2 ، 1993

21. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز القافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1990

22. فيكتور إيرليخ، الشكلية الروسية، ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000 .

23. للمزيد راجع: كتابه Towards a Sociology of The Novel وكتابه Method in The Sociology of Literature وانظر ما كتبناه بعنوان غولدمان وعلم الاجتماع الأدبي، في كتاب ضد البنيوية، دار الكرمل ، عمان، ط1ن 1985.

ثبتٌ بمصادر الكتاب ومراجعه

1.إبراهيم خليل: تجديد الشعر العربي ، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1987

2. إبراهيم خليل: جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 2001

3. إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني، أمانة عمان، عمان، ط1، 2002

4. إبراهيم خليل: نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003

5. إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة على التفكيك، دار المسيرة، عمان؛ وبيروت، ط1، 2003

6. إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط4 ، 1987

7. إحسان عباس: من الذي سرق النار؟ تقديم وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980

8. إحسان عباس: بدر شاكر السياب حياته وشعره، دار الشروق، عمان، ط6 ، 1992

9. إحسان عباس: تاريخ النقد عند العرب، دار الشروق، عمان، ط2

10. أحمد عبد المعطي حجازي: مدينة بلا قلب، دار الكتاب العربي، القاهرة ، ط2 ، 1968

11. أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، ط1، 1972

12. أحمد الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي، عين للدراسات والبحوث، الكويت، ط2 ، 2003

13. أدونيس، علي أحمد سعيد: أوراق في الريح، دار العودة، بيروت، ط3 ، 1971

14. الأصفهاني، أبو الفرج : الأغاني، تحقيق لجنة من كبار الأدباء، الدار التونسية للنشر، تونس،ط1، 1983
15. إيجلتون، تيري: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، دار المدى، دمشق، ط1 ، 2006
16. إرليخ، فكتور: الشكلية الروسية، ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- وبيروت، ط1، 2000
17. آرنولد، ماثيو: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة جمال الدين عزت، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1 ، 1966
18. إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط2 ، 1981
19. أوكونور، وليم فان: النقد الأدبي، ترجمة أحمد صلاح إبراهيم، دار صادر ودار بيروت للنشر، ط1، 1960
20. بثينة شعبان: مائة عام من الرواية النسائية، دار الآداب، بيروت، ط1 ، 2002
21. بروب، فلاديمير: التحليل البنيوي للحكاية، ترجمة إبراهيم الخطيب، اتحاد الناشرين المغربيين، الدار البيضاء، وترجمة أبو بكر أحمد و أحمد نصر، النادي الأدبي، جدة، ط1 ، 1989
22. تاديبه، جان إيف: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1993
23. جانيت، جيرار: خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد المعتصم وآخرين، دار الاختلاف، الجزائر، بلا تاريخ.
24. جبرا إبراهيم جبرا: الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1960
25. جبرا إبراهيم جبرا: النار والجوهر، دار القدس، بيروت، ط1، 1975
26. جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت- صيدا، ط1 ، 1967
27. جمال الغيطاني: الزيني بركات، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، بلا تاريخ.

28. جمال مقابلة: شكري عياد الناقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1 ، 1992
29. جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1 ، 1996
30. جون فريفل: الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1 ، 1970
31. حسام الخطيب: أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر ، دمشق، ط1، 1973
32. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت – والدار البيضاء، ط1، 1990
33. حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1998
34. حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت- والدار البيضاء، ط2 ، 1993
35. خالدة سعيد: البحث عن جذور، دار مجلة شعر، بيروت، ط1 ، 1960
36. خلدون الشمعة: المثاقفة الإليوتية، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 15، ع3، خريف 1966
37. خلدون الشمعة: الشمس والعنقاء، دراسة نقدية في ضوء المنهج، اتحاد الكتاب العرب،ط1 ، دمشق، 1974
38. ديتشس، ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، وإحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1 ، 1967
39. رجاء أبو علي: الأسطورة في شعر أدونيس، دارالتكوين للنشر، دمشق، ط1، 2009
40. رشاد رشدي: ما هو الأدب؟ مكتبة الأنجلو- المصرية، القاهرة، بلا تاريخ.
41. رشاد رشدي: في الفن والحب والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، ط1 ، 1974

42. رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، بلا تاريخ.
43. رضوان ظاظا(مترجم): مدخل إلى مناهج النقد ألأدبي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1 ، 1997
44. روثفن. ك . ك: قضايا النقد الأدبي، ترجمة عبد الرزاق المطلبي، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط1، 1989
45. روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1 ، 1952
46. ريكاردو، جان: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صباح الجهيم، وزارة الثقافة،دمشق، 1997
47. رينيه ويلك وأوستن ورن: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ط1 ، 1972
48. رينيه ويلك: تاريخ النقد الأدبي الحديث،1750-1950 ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004
49. السالسي، جاك أماتيس: يوسف الخال ومجلة شعر، دار النهار، بيروت، ط1، 2004
50. ساندي أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005
51. سعد البازعي: استقبال الآخر، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1 ، 2004
52. سعد البازعي وميغان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء ، ط2000،2
53. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي، بيروت- والدار البيضاء، ط1 ، 1989

54. سمير المرزوقي وأحمد شاكر: المدخل إلى نظرية القصة، دار الشئون الثقافية، بغداد، والدار التونسية للنشر، تونس، ط1 ، 1986
55. سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة، مكتبة الأقصى ، عمان، طبعة مصورة عن طبعة الدار العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1932
56. سيد قطب: النقد الأدبي – أصوله ومناهجه، دار المعارف، مصر، ط1، بلا تاريخ.
57. سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1 ، 1984
58. شرود، موريس: نظرية الرواية، ترجمة جاسم الموسوي، مكتبة التحرير، بغداد ، ط1، 1980
59. شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005
60. شكري عياد: دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة ، ط1 ، بلا تاريخ.
61. شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1 ، 1993
62. شوقي ضيف: مع العقاد، دار المعارف، مصر، ط2، سلسلة اقرأ،259 بلا تاريخ.
63. عادل الفريجات: إضاءات في النقد الأدبي، دار أسامة، دمشق، ط1، 1985
64. عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، دار النهضة المصرية، ط1، القاهرة 1937
65. عباس محمود العقاد: الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، مصر، بلا تاريخ.
66. عباس محمود العقاد: أبو نواس ،دار الكتاب اللبناني، بيروت ، ط1، 1968
67. عبد الرحمن شكري: دراسات في الشعر العربي ، تقديم رجب بيومي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1994
68. عبد الرزاق حميدة: شياطين الشعراء، مكتبة الأنجلو- المصرية، القاهرة، ط1 ، بلا تاريخ.

69. عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبي الفضل وعلي البجاوي، دار القلم ، بيروت، ط1 ، بلا تاريخ.
70. عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1999
71. عبد الله الخباص: سيد قطب الأديب الناقد، دار البشير، عمان، ط1 ، 1984
72. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870-1932 ،دار المعارف، القاهرة، ط2 ، بلا تاريخ.
73. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1 ، 1998
74. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5 ، 1994
75. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف بمصر، ط1 ، 1963
76. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، مصر، ط2، 1958
77. عز الدين إسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، ط1، 1974
78. عز الدين إسماعيل: روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، ط1، 1972
79. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، القاهرة، ط3، 1974
80. علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 ، 1983
81. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار المعارف، مصر، ط1 ، 1968
82. غالي شكري: محمد مندور: الناقد والمنهج، دار الطليعة، بيروت، ط1 ، 1981
83. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم(271هـ) : الشعر والشعراء ، تحقيق دي خويا، مطبعة برل، ليدن، ط2 ، 1904
84. فرويد، سيغموند: التحليل النفسي والفن، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط2 ، 1979

85. فرويد، سيغموند: ثلاث رسائل في نظرية الجنس، ترجمة محمد عثمان نجاتي،دار الشروق، القاهرة، ط4، 2006
86. كابانس، جان لوي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط1 ، 1982
87. كرومبي، لاسال إبر: قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط1986
88. لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث، دار المعرفة، القاهرة، ط1 ، 1961
89. لويس عوض: دراسات أدبية، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط1، 1989
90. لويس عوض: دراسات عربية وغربية، دار المعارف، مصر، ط1، 1965
91. ماثيسن: ت. س. إليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، ط1 ، 1956
92. محمد شاهين: إليوت وتأثيره على صلاح عبد الصبور والسياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 1992
93. محمد عزام: في فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1 ، 1986
94. محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ط1، 1996
95. محمد عناني: النقد التحليلي الأنجلو – أمريكي ، القاهرة، بلا تاريخ.
96. محمد غنيمي هلال: النقد ألأدبي الحديث، مطابع دار الشعب، القاهرة، ط3 ، 1964
97. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار القلم، بيروت، بلا تاريخ.
98. محمد مندور : في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، ط1 ، 1977
99. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 ، 2000
100. محمد النويهي: نفسية أبي نواس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1953

101. محمد يوسف نجم: نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية، دار صادر، بيروت، ط2 ، 1985
102. محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1966
103. محمود الربيعي(مترجم): حاضر النقد الأدبي، دار غريب، القاهرة، ط1، 1998
104. محمود السمرة: في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، بيروت، ط1 ، 1974
105. محمود السمرة: النقد والإبداع في الشعر،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 1997
106. ميخائيل نعيمة: الغربال، دار صادر، بيروت، ط6 ،1960
107. ميوميك، سي. دي: المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1 ، 1982
108. نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد، دار الطليعة، بيروت، ط1 ، 1983
109. نسيم مجلي: لويس عوض ومعاركه الأدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1 ، 1995
110. نظمي خليل(مترجم): مهمة الناقد، المؤسسة العامة للأنباء والنشر، ،القاهرة، بلا تاريخ.
111. نوكس،أ: النظريات الجمالية، ترجمة محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط1، 1985
112. يوسف الخال وآخرون: الشعر في معركة الوجود، دار مجلة شعر، بيروت، ط1 ، 1960
113. يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987