

غلظة المناهج ورهافة النص

دراسات في نقد النقد

أ.د صبري مسلم

رئيس قسم اللغة العربية بكلية

الآداب في جامعة ذمار

نقد النقد رؤية تنظيرية

لا بأس أن نبدأ بتساؤل عن نقد النقد وهل هو جديد حقاً؟ وهل ثمة جذور لهذا التخصص؟ وما ضرورته وما وظائفه؟ ولكي نلم بكلّ هذا لا بدّ أن نشير إلى أن مباحثه هي بشكل وبآخر نمط نقدي يقوم على إعادة قراءة النص الإبداعي لأنه يشغل بعد اكتمال التجربة النقدية، وربما اندغمت جذوره مع جذور النقد عامة.

ولعلّ من البهي أن نقرر بأن النقد الأدبي خطاب معرفي واعٍ يتركز إلى الإبداع الأدبي ويستمدّ منه حضوره بيد أن المسألة لا تبدو كذلك حين يبشر النقد بظاهرة إبداعية أو يرهص بتيار أدبي في مجالات الأدب وأجناسه وتقنياته، ويأتي نقد النقد كي يكون - وكما ينبغي له - الدائرة الموسعة التي تضمّ النقد والإبداع كليهما، لأن نقد النقد لا يمكن أن يؤسس لذاته دون أن يرصد عملية تشكيل النص الإبداعي وتكوينه وحركة النص النقدي باتجاهه واحتضانه إياه، فهو إذن وبهذا المفهوم يكون الدائرة الثالثة بعد دائرتي النص الإبداعي والنص النقدي، وهذا لا يعي أبوّته أو أنه مشروع وصاية أو رقابة على الناقد بل إنه قراءة لاحقة أو زاوية رؤية، ولا يخفى أنها تحتاج إلى أدوات أخرى مضافة إلى أدوات المبدع والناقد في آن وبدرجات تتسجم مع قدرة الناقد في هذا المجال من الدراسات.

وتأتي ندرة الدراسات في مجال نقد النقد من أن القراءة النقدية حين تتشكل فإن العملية النقدية تكون قد استكملت ركنيها الأساسيين، ويحتاج النفاذ إلى آلية النقد وتقنياته إلى جهد من نوع خاص قد لا يتاح لأي ناقد أن يلمّ به، لاسيما أنه يقوم على دعامتين رئيسيتين هما نقد القراءة النقدية وتحليلها من جانب ومن الجانب الآخر ما أسماه الدكتور محمد الدغمومي بخطاب التنظير النقدي في كتابه الموسوم (نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر) الذي أصدرته كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، إذ يقرن الدغمومي بين هذين الجانبين وعلى النحو الذي أوضحه بقوله: أما نقد النقد فهو يتموضع في مكان آخر يجعله أبستمولوجية نوعية خاصة بموضوع معرفي هو النقد الأدبي، ويقف على عتبة العلم ويبني نفسه على أساس نموذج من نماذج العلم مثله مثل خطاب التنظير النقدي، هذا الخطاب الذي كثيراً ما يلتبس ويتداخل مع نقد النقد ويقف على عتبة قريبة إن لم تكن هي عتبة نقد النقد نفسها حيث يشغل على النقد بقصد إنتاج معرفة مقترحة جديدة بصورة نظرية لها قوة العلم أيضاً.

ولا بدّ لنقد النقد أن يتأثر بعشرات السياقات التي يخضع لها النقد المعاصر، فبعد أن غادر النقد طابعه المعياري صوب الأفق الوصفي وبدا خطأً إبداعياً موازاً للخط الإبداعي الأصل فإنّ نقد النقد حين يرصد هذين الخطّين (الإبداعي والنقدي) لا بدّ له أن يتكيف بناءً على الكيان الجديد للنقد،

وهو سيتأثر بالضرورة بأطر النص النقدي التي انطبع بها منذ نماذجه في النقد التاريخي والاجتماعي والنفسي والأسطوري ووصولاً إلى المذهب النصية وأعني بها تلك المناهج التي انطلقت من عمق النص واحتكمت إلى سياقاته ، ومنها المنهج البنيوي وسواه من المناهج التي رفضت أطر النص بوصفها أساساً يرتكز إليها النقد وبذلك يحقق النص هويته النصية حسبما رأت هذه المناهج بعيداً عن التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس وسواها من الأطر ، لأن نقد النقد قد يرصد مزلق هذه المناهج على صعيد التنظير أو التطبيق ويؤشر تطرفها إذا ما تطرّفت إما باتجاه الأطر كما اصطلاحنا عليها وعلى حساب النص أو باتجاه التعبد بمحراب النص وإهمال ما سواه من السياقات التي كان لها دور تشكيل النص .

ومن المؤكد أن نقد النقد يميل إلى المنهجية وروح العلم ولذلك فإنه لا يستغني عن ضبط المصطلح وتحديد مفهومه وتبنيه لمجموعة من المصطلحات الخاصة به بحيث لا ينصرف الذهن إلى مفاهيم أخرى لا يقصدها المصطلح ، وهذا أمر لا مناص منه في النقد عامة ، فهو الأساس الذي يركز إليه النقد ونقد النقد على حدّ سواء ، إذ إن توصلات نقد النقد ستكون غائمة وهلامية وغير دقيقة في حال غياب المصطلح الدقيق ، المنهجية ذات الطابع العلمي لا يمكن أن تستقيم وتطرّد إلا في ظل المصطلح المتماسك الرصين ، علماً بأن المصطلح قد ينقل من حقول مقارنة للأب كالتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع بيد أنه يخضع لسياقات النص النقدي ومتطلباته لأن المصطلح ذاته وفي حقله الأساس لا يمتلك الدلالة النقدية خارج النص النقدي ، ولكنه ما إن يمتزج بالنص النقدي أو أنه يكون من آلائه فإنه يكتسب إحياءات جديدة مستقاة من طبيعة الحقل النقدي الذي يستدعيه ويتطلبه .

احتضن كتاب غلظة المناهج ورهافة النص مجموعة من الدراسات التي كتبت في مراحل متباعدة وعلى مدى ما يقارب من عشرين عاماً ومنذ أن التحقت بجامعة الموصل إذ تجمع لدي منها ما يمكن أن ينهض بكتاب في هذا التخصص ، وقد صدرته بالمناهج النقدية من وجهة نظري وبناءً على معاشة وحوار خاص مع هذه المناهج وعبر تدريسي لها لأعوام متتالية في الدراسات الأولية والدراسات العليا ، يلي ذلك تطبيقات في مجال نقد النقد ولاسيما في ميدان السرد العراقي ومناهج نقده ومصطلحه النقدي ، وثمة مقالات تتناول دراسات منجزة في مجال النقد العربي ومحاولة تلمس مناهج نقدية تنتظم تلك الدراسات ، وهي جميعاً مما يمكن أن ينضوي تحت مظلة نقد النقد أو التنظير النقدي ، وهما صنوان لا يمكن أن يستغني أحدهما عن الآخر .

أ.د. صبري مسلم حمادي

جامعة ذمار

٢٠٠٨/٧/٥

المناهج النقدية

ترى هل يمكن أن نتغافل عن صرامة المناهج النقدية وأقيستها التحكيمية القسرية إزاء النص الفني الرقيق المستقى من ألوان الحياة وظلال المخيلة ؟ إن بعض المناهج بدت وكأنها أنظمة لافكاك للنص منها كلوائح الضرائب وقوانين العقوبات و! سيما حين تنبذ هذه المناهج أول مرة وثمة سياق يبرر بزوغها إذ غالباً ما تنشأ المناهج النقدية رد فعل لمناهج سبقتها وإذا كان ثمة ما يبرر حدة أقيستها وفي إطار مرحلة ظهورها فإن مرور الزمن يظهرها في إهاب مختلف ولا سيما حينما تنقطع عن مبررات وجودها ، وربما دعا الوضع الجديد إلى مناهج لاحقة ، وما دامت المناهج النقدية - وربما ينطبق هذا على فكرة المناهج عامة - مجرد أدوات ووسائل للوصول إلى الحقيقة الأدبية فإنها وفي كل الأحوال لا ينبغي أن تتحول إلى غايات في حد ذاتها ، ومن منطلق المناهج ذاتها نقرر أنها ليست مطلقة ونهائية ومقدسة بل إن كثيراً منها يظهر استجابة لأوضاع آنية ربما تكون تاريخية أو اجتماعية أو نفسية خلقتها ظروف مستجدة .

أسبقية النص

ومن منطلق بدهي نقرر أن النص هو الأسبق لذلك فإن من حقه أن يمارس حضوره على المناهج النقدية بمعنى أننا لا يمكن أن نقرر المنهج النقدي المناسب لنص ما مالم ندخل إلى رحاب النص أولاً ثم نكتشف بعد ذلك طبيعة المنهج النقدي الذي ينسجم مع هذا النص ويمكنه حقاً أن يفتح مغاليقه وأن ينفذ إلى أسرارهِ . ولا نبتعد عن الصواب إذا ما قلنا إن النص واحد ولكن المناهج النقدية متعددة وليس من الضروري أن ندخل إلى النص ن مدخل واحد إذ يمكن أن ندخل للنص عبر مداخل / مناهج مختلفة مادامت تصب في مهمة النقد ووظيفته الأساسية المستندة إلى إضاءة النص .

وظيفة المناهج النقدية بين المعيارية والوصفية

وهنا ينبغي الإشارة إلى أن المعنى اللغوي يلتقي بالمعنى الإصطلاحي للنقد بوظيفته التقليدية في أن كليهما يتوخى تمييز الأصل من الزائف ، فقد أورد ابن منظور في لسان العرب : أن النقد هو تمييز الدراهم وإخراج الزيف أو الزائف منها ، وأما النقد اصطلاحاً فقد جاء في كتاب معجم المصطلحات العربية لمجدي وهبة وكامل المهندس أن النقد Criticism هو -

- فن تقويم الأعمال الفنية والأدبية وتحليلها تحليلاً قائماً على أساس علمي .

- الفحص العلمي للنصوص الأدبية من حيث مصدرها وصحة نصها وإنشائها وصفاتها وتاريخها .

ويمكن تماماً أن نضيف وبناء على مستجدات النقد في عصرنا وظيفة ثالثة هي إنشاء نص إبداعي نقدي يوازي النص الإبداعي الأصل سواء أكان شعراً أم سرداً ، إذ لا يرضى النقد المعاصر أن يكون مجرد تابع ذليل أو ظل خافت للنص الإبداعي ودليلنا على ذلك أن النقد يمكن أن يرهص لحركة أدبية ويمهد لظاهرة لاحقة به حين يكون الناقد موهوباً ورؤيته النقدية أصيلة بحيث ينفذ إلى مستقبل لمشهد الأدبي المعاصر وحاجته إلى جنس أدبي دون سواه وربما ضمور جنس أدبي آخر واضمحلاله ، وعلى سبيل الاستدلال يمكن للناقد أن يبشر بالأجناس الأدبية التي تتسم مع حاجة وسائط الإعلام العملاقة في هذا العصر إلى السرد بكل أنماطه وإلى المختصر والسريع منه كالقصة القصيرة جداً أو الأقصوصة ونجد كتباً مثل عصر الرواية أو عصر القصيدة إشارة إلى انحياز بعض النقاد إلى الرواية وانحياز بعضهم الآخر إلى القصيدة .

مناهج النقد مداخل للنص الإبداعي :

وممن انتقى مصطلح (مداخل) بديلاً لمصطلح (مناهج) (ويلبريس سكوت) في كتابه (خمسة مداخل إلى النقد الأدبي)^(١) ، إشارة إلى واحدة النص وتعددية أساليب معالجته ، إذ يظل النص الإبداعي هو بؤرة الاهتمام ، ومن المؤكد إن تقسيم النقد أو الدراسات عامة بناء على رؤيتها للنص وموقفها منه هو تقسيم صحيح ولذلك فإن أوستن وارين ورينيه ويليك كانا محققين حين قسما المناهج النقدية عامة إلى مناهج تنطلق من داخل النص وأخرى تقوم بدراسة الأدب من الخارج إذ إن " الأعمال الأدبية ذاتها هي التي تسوّغ كل اهتمام نبديه بحياة الأديب وبمحيطه الاجتماعي وبعلمية التأليف الأدبي كلها ، لكن من الغرابة بمكان إن تاريخ الأدب كان شديد الانهماك بإطار العمل الأدبي ، بحيث كانت محاولات تحليل الأعمال ذاتها ضئيلة إذا ما قورنت بالمجهودات الهائلة التي بذلت لدراسة المحيط الاجتماعي " (٢) وقد وصفت المناهج التي تنطلق من عمق النص بأنها " ردة سليمة تقرر بأن دراسة الأدب يجب أن تركز أولاً وقبل كل شيء على الأعمال الفنية ذاتها " (٣) .

ولعل أبرز المناهج النقدية التي اشتغلت على أطر النص وأكثرها ذكراً هي النقد الاجتماعي والنقد التاريخي والنقد النفسي والنقد الأسطوري والنقد المقارن والنقد البلاغي والانطباعي وأما المناهج النقدية التي انبثقت من داخل النص الإبداعي فإن أهمها النقد البنيوي والنقد التطبيقي والنقد الشكلي وربما دعي النمطان الأخيران من النقد بالنقد النصي أو النقد الفني ، إشارة إلى التصاقهما بالنص وانبثاقهما منه ، وثمة النقد التكاملي الذي ربما دعي باللامنهج أو المنهج التفريقي وقد يدعى بالمنهج التوفيقي إشارة إلى أنه يتألف من كسر تنتمي إلى مجموع المناهج النقدية كلها .

(١) المنهج الاجتماعي :

يستند المنهج الاجتماعي إلى فرضية صحيحة هي أن ثمة صلة مؤكدة بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الاجتماعية بمعنى أن المجتمع لا بد أن يعكس تأثيره على بنية الظاهرة الفنية، بيد أن طبيعة هذه الصلة خضعت لاجتهادات النقاد ولسياقات أبرزت مزالق هذا المنهج النقدي ومنها أن تطغى أحكام علم الاجتماع ورؤاه على التحليل الأدبي ذي الطابع الجمالي لاسيما إذا ما حاول الناقد في ظل هذا المنهج أن يقصر النصوص الإبداعية بحيث تبدو مجرد ظل بات للظواهر الاجتماعية وبأسلوب يتجاهل جوهر النص الفني ويخرج إلينا باستنتاجات جافة لا روح فيها .

ويضع (ويلبريس سكوت) المنهج الاجتماعي تحت عنوان (الأدب والمثل الاجتماعية) ، ويحاول أن يبرهن على أن الفن لا يتخلق في فراغ وأن الفناز - وينطبق هذا على كل فنون لقو - محدد بزمان ومكان ، وهو يستجيب لمجتمع هو جزؤه المعبر الناطق ، ومادام الفن يحتفظ بروابطه مع المجتمع ، وهذا لا يمكن إلا أن يكون قائماً ، فإن النقد الاجتماعي سواء أكان يتبع نظرية معينة أم لم يكن سيبقى عاملاً فعالاً في النقد^(١) ومن الواضح إن سكوت قصد لنقد الماركسي حين تحدث عن النقد الذي يرضى بأن يكون ظلاً لنظرية معينة ، ومن المعروف إن المدرسة الماركسية " استطاعت القضاء على المدرسة الشكلانية في روسيا عام ١٩٣٠ والتي يعود أصلها إلى عام ٩١٥ - ١٩١٦ وبلغت أوجها بعد عام ٩٢٠ م " ، ويشير إنريك أندرسون إمبرت إلى غزارة النماذج على النقد الماركسي إذ وصفها بأنها أكوام من أمثلة المنهج الاجتماعي الذي طبقه النقاد الماركسيون^(٢) .

فكأن النقد الاجتماعي يبحث عن مقام الكسر المشترك بين الكاتب وأفراد طبقته الاجتماعية والتجربة التي يعبر عنها يشاركه فيها أفراد آخرون وهم المتلقي أو القارئ فضلاً عن أن محتوى العمل الإبداعي غالباً ما ينهض على ملاحظة التصرف الإنساني ، إذن فمقام الكسر المشترك كما عبر إمبرت^(٣) يشمل المبدع والنص والمتلقي سوية وبناء على رؤية النقد الاجتماعي .

وينفتح النقد الاجتماعي على المتلقي أو الجمهور - كما عبر (ليفين ل. شوكينج) في دراسة له تحت عنوان : الذوق الأدبي^(٤) - بحيث يكون الجمهور وعلى مر الأجيال هو معيار جودة النص إذ عندما يفوز عمل ما في الاحتفاظ بشهرته على امتداد أجيال كثيرة لا بد أن يكون قد انتقل من طراز اجتماعي يجسم الذوق إلى آخر ، ولأنه ستطاع أن يقدم شيئاً إلى جماعات تختلف كثيراً في مزاجها النفسي ، لقد أظهر العمل الإبداعي أنه يمتلك قيمةً فنية ومضمونية قادرة على تجاوز عصر محدد ، ليس في بقاء رونقه على مر العصور دليل على جودته وأصالته ، ولنا في الشعر العربي الجاهلي والعصور التي تلتها نماذج ناعية رائعة ما تزال تنسجم مع ذائقتنا الشعرية ، بل إن ملحمة جلجامش -

وينطبق هذا على الإلياذة والأوديسة - تنفذ إلى أفكارنا وقلوبنا فنحس بعبقورية الفن فيها على الرغم من مرور ما يقارب من خمسة قرون على ظهورها أول مرة وكما ثبت ذلك الأرقام الطينية السومرية^١ . وفي النقد العربي القديم نجد جذور النقد الاجتماعي في كتاب عيار الشعر لمحمد بن طباطبغا العلوي ، إذ يشير صاحب عيار الشعر وعلى سبيل الاستدلال إشارة واضحة إلى أن بعض التشبيهات - وينطبق هذا على ظواهر شعرية أخرى - لا يمكن فهمها إلا من خلال التقليد الاجتماعي الذي قامت عليه أو أشارت إليه ، تأمل ما أورده ابن طباطبغا نصاً " فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول أو حكاية تستغربها فابحث عنهما ونقر عن معنهما ، فإنك لا تعدم أن تجد تحتها خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها وعلمت أنهم أدق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته " (٢) ، ويوضح ابن طباطبغا هذه المسألة بل ويبرهن عليها وبأسلوب مقنع ومن خلال عشرات النماذج الشعرية المرتبطة بظروف اجتماعية ومعتقدية خاصة (٣) .

وفي عصرنا هذا نجد عشرات الأعمال الإبداعية سواء أكانت في مجال الفن الشعري أم سردي يبدو النقد الاجتماعي هو المدخل الأمثل للنفاذ إلى المسكوت عنه والوصول إلى بؤرة النص الإبداعي وعلى سبيل المثال نذكر ثلاثية نجيب محفوظ : بين القصرين وقصر الشوق والسكرية التي رصد فيها محفوظ تطور المجتمع المصري وعبر ثلاثة أجيال ، مثل هذا العمل الروائي الضخم لا يمكن تجاهل المحور الاجتماعي الذي قامت عليه هذه الثلاثية ، ومثل ذلك يقال عن كثير من قصائد الشاعر البرودني التي عالج من خلالها ظاهرة الثأر أو أشار إلى ظروف المرأة وحاجتها إلى التعليم أو مسألة الإكراه في الزواج وعشرات الموضوعات الأخرى التي يبدو فيها لقد الاجتماعي مناسباً بل وضرورياً من أجل الدخول من خلال آلياته إلى مثل هذه القصائد ، ولا نجد ضرورة من تكرار زخم من الشعر أو السرد الذي يصلح النقد الاجتماعي مدخلاً لها سواء أكانت هذه الأعمال الأدبية عربية أم عالمية .

(٢) النقد النفسي :

ينفذ هذا النمط من النقد إلى النص الفني عبر الظاهرة النفسية التي يستثمرها ويفيد منها من أجل إضاءة الجانب الفني ، ويخشى على النقد النفسي أن يتحول إلى علم نفس وأن يكون توغله في هذا التخصص الحديث نسبياً على حساب الجانب الفني ، وإذا ما حرص الناقد على طرفي المعادلة (النص الفني وعلم النفس) بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر فإن النقد النفسي مناسب للدخول إلى رحاب بعض الأعمال الفنية الشعرية أو السردية دون سواه من المداخل النقدية .

أفاد النقد النفسي كثيراً من أفكار الطبيب وعالم النفس سيجموند فرويد ومنها فكرة الشعور واللاشعور أو الوعي واللاوعي وأفكار أخرى منها تقسيمه النفس إلى الأنا والأنا العليا

والـ (هي) ، وتفسيره التاريخ من منطلق نفسي ، وقد اسند أفكاره النفسية بثقافته الفولكلورية والأسطورية العريضة ، وعلى سبيل الاستدلال عقدة أوديب وعقدة أكلترا وهما مستمدان من التراث لإغريقي المسرحي والملحمي ، وله آراء نافذة في تفسير الأحلام وكتاب عن النبي موسى عليه السلام يحلل فيه الديانة اليهودية من منطلق نفسي كما أن لديه أفكاراً عن إبليس رمز الشر في هذا العالم ، وهو ماهر في تأويل النصوص الإبداعية والنفاز إليها من المدخل النفسي مما . عله مؤسساً للمنهج النفسي في النقد ومبدعاً فيه .

وجاء أحد أبرز طلبته كارل غوستاف يونج الذي عرف اسمه مقترناً بفكرة اللاشعور الجمعي التي أفاد منها النقد النفسي ونمط آخر من النقد هو النقد الأسطوري الذي سيأتي ذكره لاحقاً ، ويبدو أن التحليل النفسي الذي لا تترد به مؤلفات فرويد فقط بل هناك تلامذته وأتباعه الذين أضافوا إلى ما ابتكره سيجموند فرويد الكثير يلتقي مع التحليل الفني وأسلوبه في التأويل والاستنتاج ، ومن تلاميذ فرويد الذين نهضوا بالنقد النفسي وأضافوا إليه إرنست جونز وليفي بريل وشارل بودوان وقد سبق أن أشرنا إلى كارل غوستاف يونج تلميذ فرويد الذي تحول إلى قطب مهم من أقطاب المنهج النفسي والمنهج الأسطوري في النقد .

ولعل ما أورده إرنست جونز عن الآليات التي تساهم في الإبداع الفني مما يهمننا هنا إذ ذكر أن هذه الآليات " مشابهة إلى حد بعيد للآليات التي تقوم وراء : مليات ذهنية غير متماثلة في الظاهر ، كالنكتة والأعراض العصابية والأحلام ، وربما كان الفرق الجوهرى بين الأحلام والإبداع ، أن الميكانيزم الرئيسي في الإبداع هو التفكير وهو عكس الميكانيزم الرئيسي في الأحلام أعني التكثيف ، وقد أوضح جونز آراءه هذه بدراسة تحليلية مأساة هاملت منتهياً إلى أن هذه المسرحية ليست سوى تصوير مقنع بعناية بالغة لحب صبي لأمه ، وما نتج عن ذلك الحب من بغض لأبيه وغيرها منه (٤) ويلخص إمبرت المنطلق الأساس للمنهج النفسي في النقد بقوله وببساطة بالغة : إن التاريخ والمجتمع واللغة " تعمل في إنسان من لحم وعظم ، ويتكون المنهج النفسي من فهم هذا الإنسان (٥) ، إن حياة الفرد مثل لحز - كما عبر إمبرت - والأدب الذي ينتجه الفرد تنوعات من لحنه العميق ، ولأن موضوع عمل ماحيوي نجده أيضاً في حياة مؤلفه ، ومعرفة الفرد نفسياً تسمح لنا بأن نقوم عمله على نحو فضل (٦) .

ينسجم هذا النمط من النقد وأعني به النقد النفسي مع بعض الأعمال الأدبية دون سواها وهو ينفذ إلى أعماق بعض الأدباء والفنانين دون غيرهم ، فامرؤ القيس وعمر بن أبي ربيعة وأبو الطيب المتنبي وابن الرومي وأبو نواس والسياب ونزار قباني وعبدالله البردوني أخذت بعض نصوصهم دليلاً على طبيعة نفوسهم وتوجهاتهم ونوازعهم ، ولكن بعض الأحكام التي أطلقت عليهم كانت قاسية ولم

تأخذ بنظر الاعتبار السياق الذي جعل الشاعر يقول ما قاله فهل امرؤ أقيس مضطرب نفسياً ؟ وهل عمر بن أبي ربيعة وأبو الطيب المتنبي نرجسيان ؟، ومثل ذلك يقال عن نزار قباني المصاب بداء النرجسية في حين أنهم بدر شاكر السياب بأنه مازوخي يحس بالارذح حين يعذبه المرض ، وهل البياتي كان سادياً في هجومه على مجايليه من الشعراء والأدباء ؟، وهل أبو نواس كان مصاباً بعقدة أو ديب ؟ وهل شعر عبدالله البردوني كان ثمرة لإساس البردوني بالتقص بسبب عاهته ؟، يصعب علينا أن نحدد فائدة كبيرة للنقد والأدب مستقاة من مثل هذه الأحكام غير الدقيقة . بيد أن بعض الأعمال الإبداعية المهمة يمكن أن تضاع عبر المنهج النفسي ، فهذه رواية فرانز كافكا الموسومة (المسخ) يمكن أن يتصدر النقد النفسي بقية المناهج في النفاذ إلى عالمها لأن بطلها يجد نفسه فجأة وقد استحال إلى صرصار إلى حشرة ، فماذا يفعل ؟ مما يفتح باب التأويل على مصراعيه إذ إن الدلالة الأساسية هي الاغتراب النفسي والإحساس الحاد بعدم الأهمية والانسحاق في ظروف المجتمع الأوربي المادي الذي أراد أن يدينه فرانز كافكا من خلال هذه الرواية . ومما يتبادر إلى الذهن بعض روايات نجيب محفوظ ولاسيما رواية السراب التي ينشأ بطلها مدلاً لا إرادة له ، لذلك يعاني من إحباط شديد في زواجه ، وأما بطل رواية الطريق لنجيب محفوظ فإنه ينتمي لأمه ويحاول أن يقلدها في نهجها المنحرف، وتنتهي الرواية بإلقاء القبض على بطل الرواية متلبساً بجريمة قتل ، وهي نهاية تتسق مع الجذور النفسية والاجتماعية لبطل الرواية .

٣- النقد التاريخي :-

يبدو أن هناك اتجاهين في النقد التاريخي ، يدخل الأول في النقد الأدبي دون شك " لأن صاحبه يقابل الماضي كما يقابل الحاضر محتفظاً بتحليله ورأيه وذوقه وشخصيته، والتاريخ لديه وسيلة للفهم والتفهم....والثاني لا يدخل في النقد ، إذ يبقى تاريخاً لأن صاحبه يظل مدفوناً في العصر الذي يدرسه تحت أكداً من المصادر" (٧) ، وقد مكث باحثونا الرواد ممن سلكوا درب النقد التاريخي يترددون بين هذين الطرفين وأعني بهما النقد والتاريخ حيث قد تغطي المعالجة التاريخية أحياناً ، وربما غلب الجانب النقدي التحليلي في أحيان أخرى.

إن جهلنا بالتاريخ يجعل قراءتنا الأدبية غير دقيقة لأن قراءة ملحمة جلجامش أو ملحمتي الإلياذة والأوديسة على سبيل الاستدلال بعيداً عن السياق التاريخي يجعل القراءة ناقصة بشكل وبآخر ، وتستمد كثير من الأعمال الأدبية أهميتها من طبيعة المرحلة التي ظهرت فيها كالمقامة العربية التي ازدهرت في عصر معين وفي سياق تاريخي محدد ، ولنا بصدد التوغل في أسباب ظهورها في هذه المرحلة على وجه التحديد بيد أن عزل الظاهرة الأدبية أو الجنس الأدبي أو الأديب عن عصره يمكن أن يحدث خللاً بيناً في الأحكام النقدية ، وما نزال نؤرخ لمرحلة الإحياء أو مدرسة الإحياء في مصر

بالشاعر محمود سامي البارودي ، ولو عاش البارودي في عصر لاحق إذن لما اسد تأثر بكل هذا الاهتمام ، وينطبق هذا على الشاعر الرصافي والشاعر الزهاوي في العراق وهما يمثلان مدرسة الإحياء العراقية ، وينقل إمبرت قولاً لأحد أساتذة النقد المعاصر وهو من أنصار المنهج التاريخي في النقد إذ يورد " الحياة مندمجة في التاريخ والحياة إبداع التاريخ " ^(٨) .

إن قصيدة مثل قصيدة الكوليرا التي كتبتها نازك الملائكة عا. ٩٤٧ م لا يمكن عزلها عن تاريخ صدورهما واكتسابها الأهمية الخاصة بسبب تاريخ نشرها إذ أرهصت بزخم من القصائد التي اختارت تقنية التفعيلة . ^(٩)

إذن فالمنهج التاريخي يراهن على السياق التاريخي ، بيد أنه يخسر مكانته بين المناهج النقدية حين تميل الكفة باتجاه التاريخ المحض ، ويتحول النص الإبداعي إلى مجرد وثيقة تاريخية مشيحاً بوجهه عن التشكيل الفني للنص ، وهذا الانصراف للتاريخ من مزالق النقد التاريخي وعيوبه ، بيد أن المنهج التاريخي في النقد حين يوازن بين العنصر الفني والعنصر التاريخي فلا يغلب أحدهما على الآخر فإن النقد التاريخي يبدو مناسباً تماماً وإلا كيف يمكننا أن نقرأ معلقة عمرو بن كلثوم التغلبي دون أن نعرف حدث مقتل عمرو بن هند على يد عمرو بن كلثوم ، ومثل ذلك يقال عن حشد من القصائد كالاعتذارية الائية للناطقة الذبياني ومعلقة زهير بن أبي سلمى وأبياته التي خصصها لحرب البسوس ورتاء مالك بن الريب لنفسه في غزوة إسلامية من أجل تحرير فارس واعتذارية كعب بن زهير بن أبي سلمى وسواها كثير .

لقد ثبت لدينا أن التاريخ حين يدخل في نسيج العمل الفني فإن النقد التاريخي هو الأنسب والأقرب إلى روح النص ، وينطبق هذا على رواية الحرب والسلام للروائي الروسي ليو تولستوي والثلاثية التاريخية لنجيب محفوظ وهي تتحدث عن التاريخ المصري القديم (الفرعوني تحديداً) ، ومثل ذلك يقال عن الروايات التاريخية التي كتبها جرجي زيدان أو تلك التي كتبها علي أحمد باكثير ، وتطول القائمة وهي تصب في توكيد أثر التاريخ وتوثيق دوره في بعض الأعمال الإبداعية .

ويختم إمبرت موضوعه عن النقد التاريخي بأن يشكر التاريخ لأنه أتاح لنا أن نستمتع بأدب عصور مختلفة وحضارات ولّت كما لو كنا نواصل استمتاعنا بالتراث لأدبي العظم في فرص متتابعة ^(١٠) ، ويضرب إمبرت مثلاً برواية دون كيخوته لسر فانتس التي أرهصت بالفن الروائي بتقنيته المعاصرة وكان بزوغها آنذاك له دلالاته التي لا يمكن فصلها عن طبيعتها الكوميدية الانتقادية التي مهدت لغروب طبقة اجتماعية كانت مهيمنة آنذاك هي طبقة الأرستقراطية والتي أفرزت أبطالاً فرساناً ، ولكن فارس سر فانتس الهزأة كان من نمط آخر مختلف تماماً .

وخلاصة ما ذكر عن المنهج التاريخي في النقد أنه يفتح أبواباً واسعة ويهيئ مساحات إبداعية أمام الناقد ، إذ ما المانع أن يعيد قراءة عيون الشعر العالمي منذ عصر الإغريق ؟ ولماذا لا يعود إلى أروع الملامح القديمة وأبدع المسرحيات حيث كانت ومن أي عصر جاءت لاسيما أن بقاءها ممتدة إلى زمننا هذا يعني أنها تحمل بذور خلودها وأنها مما يهم الإنسان في كل العصور .

٤- النقد الأسطوري :

قام النقد الأسطوري على ركيزتين اثنتين إحداهما أنثروبولوجية وهي مستمدة من جهود علماء الأنثروبولوجيا (علم الإنسان) وأبرزهم جيمس فريزر صاحب كتاب الغصن الذهبي الذي ضم زخماً من عقائد الإنسان الأول ومن طقوسه وأساطيره وعاداته ، وثمة كتاب آخر لفريزر هو (الفولكلور في العهد القديم) يبدو أقل أهمية من الكتاب الأول ، وأما الركيزة الأخرى للنقد الأسطوري فإنها نفسية تعتمد على ما توصل إليه أبرز تلميذ لسليجموند فرويد وهو كارل غوستاف يونج وما جاء به مما اصطلح عليه بـ (اللاشعور الجمعي) وهذا النوع من اللاشعور ليس العقل الباطن للإنسان الفرد الواحد ، بل إنه التجربة الإنسانية كلها منذ أقدم العصور وهي مخزونة في مكان ما في ذهن البشري الجماعي ، لذلك فإن الإنسان الحديث كما رآه كارل غوستاف يونج " مزيج عجيب من ميزات مكتسبة على مدى عصور طويلة من تطوره العقلي " (١) .

أطلق بعض الباحثين على هذا النمط النقدي سم النقد النموذجي إشارة إلى النموذج الأول أو المثل الأصلي المستوحى من الأسطورة والمترسب في الذاكرة الجماعية وهي " ما ورثه الجيل الحاضر في ذهنه من تجارب الأسلاف والأجداد المتكررة من ميلاد وموت وحب وصراع وحياة في الأسرة والمجتمع ، فتترجم هذه التجارب في شكل حلام وأساطير وصور شعرية وموضوعات قصصية " (٢) وممن تبنى تسمية النقد النموذجي ولبرسكوت وإن أشار إلى أن هذا المدخل النقدي يمكن أن يسمى بالمدخل الأسطوري أو الطوطمي أو الشعائري (٣) .

ومما يخشى منه على النقد الأسطوري أن تغطي فيه الأسطورة بوصفها علماً خاصاً له منطلقاته على الجانب الأدبي بمعنى أن يتحول الناقد إلى مجرد محص للعناصر والجزئيات الأسطورية في العمل الإبداعي من غير أن يرتبط هذا بأحكام نقدية رصينة . ويبدو هذا النمط من النقد مناسباً للدخول إلى زخم من الأعمال الإبداعية ، وعلى سبيل الاستدلال نذكر القصائد الجاهلية التي يتصارع في أبياتها الأولى الثور مع كلاب الصيد فإذا مات الثور فإن في هذا إحياءات بالحنن لذلك تبتدئ بمثل هذا المشهد الأسطوري قصائد الرثاء في مقابل إن قصائد المديح تبدأ بانتصار الثور على كلاب الصيد . وإذا انتقينا نموذجاً إبداعياً عالمياً فإن رولة جيمس جويس الموسومة (يوليسيس) لا يمكن قراءتها بمعزل عن ملحمة الأوديسة ذات الطابع الأسطوري لأن مستر بلوم ومن وجهة نظر جيمس جويس هو

أوديسيوس معاصر ولكنه يفتقد البطولة إنه اللابل ، ولذلك فهو مضطر لأن يغش ويكذب وينافق بسبب ظروفه المختلفة عن ظروف جدّه يولييسيس أو أوديسيوس بطل أوديسة هوميروس الشهيرة ، وإذا كانت بنيلوب بطلة الأوديسة في غاية الوفاء فإن حفيدتها مسز بلوم بطلة الرواية لم تكن كذلك ، وعلى وجه العموم فإن أي عمل إبداعي يقوم على الأسطورة أو وريثها التراث الشعبي فإن النقد الأسطوري يبدو مدخلاً مهماً للدخول إلى رحاب مثل هذه الأعمال الإبداعية (٤) .

٥- النقد الانطباعي :

معظم النقد الذي نقرأه في المجلات والصحف العربية هو نقد انطباعي إذ لا يستند إلى أساس فكري صارم بل ينساق مع الذوق وسياقاته وهو قد يدعى بـ (النقد التأثري) لأنه يتشكل بعيداً عن الأسس والواعد وينطلق من تأثير النص ذاته على ذات الناقد وانطباعاته الخاصة عن ذلك النص . يقول مجدي وهبة وكامل المهندس عن النقد الانطباعي في كتابهما معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : إنه ذلك النقد الذي لا يهتم فيه الناقد بتحليل الأثر الأدبي ولا بترجمة حياة مؤلفه ولا بمناقشة قضايا جمالية مجردة وإنما يقدم في أسلوب جذاب حي انطباعه هو تأثره هو نفسه بالأثر الأدبي المائل أمامه . وقد اشتهر أناتول فرانس بهذا المنهج في النقد الفرنسي كما اشتهر قبله الناقد الإنجليزي ولتر بيتر بالانطباعية في النقد . ومثال ذلك في النقد العربي الحديث نقد العقاد والمازني لشعر شوقي (٥) .

وثمة نقد أطلق عليه اسم النقد الفطري يقترب من النقد الانطباعي ذلك أنه يعتمد على الاحساس والذوق البسيط ولا يتوخى القواعد والأسس والرؤية المنهجية ، ومنه ذلك النقد الذي ينسب لبعض الشعراء كالنابغة والخنساء في مرثية ما قبل الإسلام على سبيل المثال ، ويمكن أن نستمتع بعشرات النماذج النقدية التي يصوغها الناقد المبدع انعكاساً لذوقه المدرب ولتجاربه النقدية المتعددة .

٦- النقد البلاغي :

وهو ذلك النمط من النقد الذي يستثمر إنجازات السلف البلاغية في سبيل أن يشكل ، نها أدوات نقدية يختبر النص الإبداعي من خلالها . ومن ذلك البيان الذي يمكن أن يقسم إلى تشبيه واستعارة وكناية وهي مما لا يمكن أن يخلو منه نص إبداعي في القديم أو الحديث سواء أكان شعراً أم نثراً ، فضلاً عن علم المعاني وأساليبه في الاستفهام والنداء والقصر والوصل والطلب وسواها من الأساليب التي تغير مسار النص الإبداعي وتعطيه قوة تأثير مضافة إذا ما تخدمت على الوجه البلاغي المطلوب . وثمة أساليب بلاغية أخرى كالإقتباس من القرآن الكريم والحديث الشريف أو تضمين التراث الشعري . ويمكن أن يرفد البديع كالجناس التام والناقص والمسنات اللفظية والمعنوية والمقابلة والموازنة والترصيع والطباق والتكرار النصوص الشعرية والنثرية بما يؤكد تأثيرها ويعزز قدرتها على أن تنفذ

إلى قلب القارئ وفكره . ويلتقي النقد البلاغي بالنقد اللغوي الذي يعتمد على معطيات اللغة وترتيب جملها والمعجم اللغوي الخاص لمبدع ، وتأثير ذلك على بنية النص الأدبي شعراً أو نثراً ، فضلاً عن أن النقد البلاغي يقترب من الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تنصرف إلى أجزاء النص وتفصيله ، ويمكن أن نذكر هنا أن صلة البلاغة بالأسلوبية هي صلة الجزء بالكل ، وهذا أمر يحتاج إلى وقفة لسنا بصدد هنا .

٧- النقد التطبيقي :

هو النقد الذي ينصرف إلى النص وسياقاته ، ويدخل إلى عالمه ليكتشف من خلاله المعايير التي يقوم عليها . وقد اقترن النقد التطبيقي بالناقد الانجليزي أ. أ. ريتشاردز الذي ذهب إلى أن النص الأدبي قائم بذاته ويتحتم تحليله تحليله تطبيقياً في حدود كلماته وكيونته المستقلة عن ملابس تأليفه أو عن أفكار لا تتصل اتصالاً مباشراً بما يحتويه من صفات وبنية^{٦٦} ، بمعنى أن النقد التطبيقي يختزل التنظير الذي يحوم حول النص وأطره التاريخية والاجتماعية والثقافية والنفسية ، ويشيح بوجهه عن حياة مؤلفه وظروفه ، ويتجه تماماً صوب النص ذاته ليستقي منه حياته وكيونته ، ومن هنا يمكن أن نستنتج أن مصطلح النقد النصي يبدو قريباً من منطلقات هذا المنهج النقدي الذي ربما دعي أيضاً بالنقد الشكلي .

٨- النقد المقارن :

هو النقد الذي يعتمد على المقارنة الدقيقة بين أدب وآخر ينتميان إلى مهادين ثقافيين وفكرين مختلفين بيد أن ثمة ما يجمع بين الأديبين . كالمقارنة بين الشاعر العربي أبي نواس والشاعر الفارسي عمر الخيام أو بين الشاعر العربي أبي العلاء المعري والشاعر الإيطالي دانتي أليجييري ، إذ كتب أبو العلاء المعري رسالة الغفران التي تصور العالم ذاته الذي شكله الشاعر الإيطالي دانتي في (الكوميديا الإلهية) مع وجود اختلاف في التفاصيل والجزئيات . وربما تكون المقارنة بين عمليْن أدبيين مهمّين مثل ملحمة جلجامش السومرية من جانب ومن الجانب الآخر الملحمتان الإغريقيتان (الإلياذة والأوديسة) وسواها كالمحمة الفارسية (الشاهنامه) أو الرومانية (الإنيادة) وسواها فقد تعرضت ملحمة جلجامش لأسئلة كبيرة طرحها الإنسان منذ طفولته الفكرية وعادت الملامح الأخرى ذات الطابع الإنساني كي تتعرض للأسئلة ذاتها وهي المتعلقة بطبيعة وجود الإنسان في هذه الحياة ، وقوام هذا المنهج على وجه العموم أنه يقارن بين أدبيين كتبا بلغتين مختلفتين وإلا عد نقداً موازناً وليس مقارناً ، وتجربة ناقدنا العربي (الأمدي) في كتابه النقدي المعروف (الموازنة بين الطائيين) مما يعد نقداً موازناً وليس نقداً مقارناً .

٩- النقد البنيوي :

نما هذا النقد في ظل ثلاثة تأثيرات ، الأول : دراسات علم اللغة التي أصدرها العالم اللغوي دي سوسير والتأثير الثاني : دراسات فلاديمير بروب بشأن الحكايات الخرافية وإمكانية تطبيق منهج شكلي عليها يقوم على إحدى وثلاثين وحدة وظيفية يمكن تلمسها في كل الحكايات الخرافية ولدى مختلف الشعوب ، وأما التأثير الثالث فإنه دراسات ليفي شتراوس عن الأسطورة ومبدأ التناظر والتضاد فيها حيث أفاد هذا المنهج النقدي من هؤلاء الأقطاب الثلاثة في رؤيته للعمل الأدبي ومما يذكر بشأن النقد البنيوي أنه يعطي شأن الوصفية بدلاً عن المعيارية في النقد بمعنى أن يكتفي الناقد البنيوي بالغوص في عالم النص من غير أن يحكم عليه بالجودة أو الرداءة . كما دعا النقد البنيوي إلى ما يدعى بـ (موت المؤلف) وهو تعبير قاس هدفه قطع الصلة بين النص ومؤلفه كي لا ينصرف النقد إلى سوى النص والنص وحده . وما ذلك إلا رد فعل لمزالق المناهج السابقة التي أكدت على إطار النص الفكري والتاريخي والاجتماعي والنفسي ونسيت النص ذاته . واهتم النقد البنيوي بالسياق داخل النص وبالإحصاءات والرسوم البيانية ، وهدفه من ذلك تقريب النص من روح العلم الذي يسود حياتنا المعاصرة وما يطرحه من حقائق ثابتة راسخة كي لا يخضع النقد إلى مجرد الانطباعات الذوقية ذات الطابع النسبي والمزاجي . ومن رواد تطبيق النقد البنيوي في دراساتهم رولان بارت وجيرار جينيت وتودوروف وميشيل فوكو^(٧) ومن العرب عبدالله الغدامي وكمال أبو ديب وسواهم سواء أكان ذلك على صعيد التنظير أم تناول النصوص الأدبية شعراً كانت أم قصة قصيرة أم رواية .

١٠- النقد التكاملي :

ينفذ النقد التكاملي إلى عالم النص من عدة أبواب وهدفه أن لا يقتصر الناقد على منهج واحد لأن الاقتصار على منهج واحد من شأنه أن يكون في بعض الأحيان أحادي النظرة إذ يضيء جانباً واحداً من النص وتبقى الجوانب الأخرى في الظل لأن النص المبدع المتميز قد لا يعكس وجهاً واحداً بل عدة وجوه ، وهنا لا يصلح له إلا النقد التكاملي الذي يتناول كل وجوه النص وعبر كل المناهج التي تتأزر كي تعطي فكرة أكثر وضوحاً عن النص وأكثر تماثلاً من مجرد تطبيق منهج نقدي واحد . إن احتياج النص إلى منهج معين هو الذي يقرر استثمار ذلك المنهج ، فما الضير في أن يفيد الناقد من المنهج التاريخي عند الضرورة أو المنهج النفسي أو المنهج الأسطوري أو المنهج الاجتماعي في النقد ، كل ذلك لا يتعارض أو يتضاد في طار هدف النقد ووظيفته الأساس في إضاءة النص الأدبي والدخول إلى عالمه الجميل .

الهوامش

- (ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، ٣١ ، بيروت ٩٩٤ م ، مادة (ن ق د)
- (' مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية ، مكتبة لبنان ، بيروت ٩٨٤ ص ٤١٧ .
- (' ويا ريس سكوت ، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ، ترجمة د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخلي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ٩٨١ ، ص ٣٥ - ٣٩ .
- (: أوستن وارن ورينيه ويليك ، نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة د. حسام الخطيب ، مطبعة خالد الطرايشي ، دمشق ٩٧٢ ، ص ٧٩ .
- (' نفسه ، ص ٨٠ .
- (' ينظر : ويلبريس سكوت ، ص ٣٥ - ٣٩ .
- (' إنريك أندرسون إمبرت ، مناهج النقد الأدبي ، ترجمة : د. الطاهر أحمد مكي ، دار المعارف ، ٢١ ، القاهرة ٩٩٢ ص ٢٠ .
- (' نفسه ، ص ٢٠ .
- (' نفسه ، ص ١٢٠ .
- (' نفسه ، ص ٢٦ .
- ١ ملحمة جلجامش ، طه باقر ، دار الحرية للطباعة ، ٤١ ، بغداد ٩٨٠ م ، تنظر المقدمة الضافية التي كتبها الأستاذ طه باقر .
- ٢ محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تحقيق د. طه الحاجري و د. محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ١ .
- ٣ ينظر : د. صبري مسلم ، جذور النقد الاجتماعي في عيار الشعر لابن طباطبا ، مجلة جذور ، العدد ١٦ ، السنة السابعة ، جد ٤٢٥ هـ / مارس ٢٠٠٤ م .
- ٤ الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، د. مصطفى سويف ، دار المعارف بمصر ، ٣١ ، القاهرة ٩٦٩ ص ٥ - ١٦ .
- ٥ إنريك أندرسون إمبرت ، مناهج النقد الأدبي ، ص ٢٨ .
- ٦ نفسه ، ص ٣٥ .
- ٧ د. علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الأدبي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٤٠٣ - ٠٠٤ .
- ٨ إمبرت ، مناهج النقد الأدبي ، ص ١١٦ .
- ٩ تنظر : د. وجدان الصائغ ، قيثارة سومر ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ٢٠٠٧ م ، ص ١٩ .
- (' ينظر : إمبرت ، مناهج النقد الأدبي ، ص ١٧ .
- (' كارل غوستاف يونغ ، الإنسان ورموزه ، ترجمة : سمير علي ، دار الحرية ، بغداد ١٩٨٤ ، ص ٢٢ .
- (' مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ٩٧٤ ص ٩ .
- (' ويلبر سكوت ، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ، ص ٦٥ .
- (' ينظر : أ. د. صبري مسلم ، نقد الأسطوري والأنساق السرية والشعرية والمسرحية ، وزارة الثقافة والسياحة ، صنعاء ٢٠٠٤ ، ص ١ - ٢٢ للاستزادة بشأن النقد الأسطوري .

٥' ينظر : مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية ، ص ١٧ .

٦' ينظر : نفسه ، ص ٤١٧ - ١٨ .

٧' ينظر : د. جابر عصفور ، نظريات ، عاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ للاستزادة بشأن النقد البنيوي ولاسيما فصل ذكريات بنيوية ، كما ينظر للاستزادة أيضا كتاب في نظرية الأدب للدكتور شكري عزيز ماضي ، دار الحداثة ، بيروت ٩٨٦ م ، ص ١٠١ .



النقد الشكلي في دراسات الفن الروائي العراقي .

تقصد هذه الدراسة بالنقد الشكلي Formal Criticism ذلك النمط من النقد الذي يعنى بالشكل الفني وينصرف إليه ويؤكد عليه وهو بهذا يقف في مقابل أنماط النقد الأخرى كالنقد النفسي والنقد التاريخي والنقد الاجتماعي مع أن هذه الأنماط من النقد قد تعنى بالجانب الشكلي أيضا بيد أن اهتمامها بهذا الجانب يأتي لاحقا باهتمامها الرئيس الذي يشكل عنوانها وهويتها . في حين أن المنطلق الأساس للنقد الشكلي ينبع من داخل النص بمعنى أنه يتكئ على عناصر العمل الفني والأدوات الفنية التي تدخل في بنائه ، وينطلق منها إلى رحاب النص كله ، فهو لا يميل إلى أي عنصر خارجي له علاقة بأطر النص المختلفة التي منها مؤلف النص والتأثيرات التاريخية والاجتماعية والمعرفية الأخرى بحيث يعتمد عليها أساسا لأحكامه أو تحليلاته .

لقد وجد النقد الشكلي فرصته الملائمة بوصفه رد فعل للتحكم في الظاهرة الأدبية الفنية وفرض الأحكام والقيم والمعايير المنبثقة من حقول معرفية أخرى عليها مما يفقدها شخصيتها . إن النقد الشكلي بهذا المعنى يعني العودة إلى النص الذي هو النبع الصافي الجدير بالاهتمام والمركز الأساس الذي انطلق منه النقد واعد عنه كثيراً في ملايسات إما أن تكون لا علاقة لها بالنص أو أن صلتها به تبدو في غاية الضعف .

ولا بد من احتراز تبدأ به هذه الدراسة ، وهو أن هذا النمط من النقد هو غير الشكالية (الشكلانية) الروسية ، وهي المدرسة التي أسسها فكتور شكولوفسكي عام ١٩١٧ في جمعة دارسي اللغة الأدبية بموسكو (١) . وإن كانت بعض منطلقات الشكالية الروسية مما يمكن الإفادة منها هنا أذ أن من أهم مبادئ تلك المدرسة : أن الفن هو الأسلوب الأدبي وأن هذا الأسلوب يعتمد أساسا على جودة الصياغة والصنع ، وأن الغرض من كل عمل فني هو إبراز هذه الجودة ، وأن الأثر الأدبي على حد قول شكولوفسكي : يساوي مجموعة الوسائل المستعملة في صياغته (٢) .

ويقتررب النقد الشكلي مما وصفه أوستن وارين ورينيه ويليك بدراسة الأدب من الداخل إذ إن " الأعمال الأدبية ذاتها هي التي تسوغ كل اهتمام نبديه بحياة الأديب وبمحيطه الاجتماعي وبعملية التأليف الأدبي كلها ، لكن من الغرابة بمكان أن تاريخ الأدب كان شديد الانهماك بإطار العمل الأدبي . بحيث كانت محاولات تحليل الأعمال ذاتها ضئيلة إذا ما قورنت بالمجهودات الهائلة التي بذلت لدراسة المحيط الاجتماعي (٣) وقد وصف الاهتمام بالعمل الفني ذاته بأنه " ردة سليمة تقر بأن دراسة الأدب يجب أن تركز أولا وقبل كل شيء على الأعمال الفنية ذاتها . "

ويشخص رينيه ويليك ستة أنماط من النقد أطلق عليها أسم الاتجاهات الرئيسة في نقد القرن العشرين ، يقترب نمطان منهما من النقد الشكلي فأما النقد اللغوي الأسلوبى إنه " يأخذ مقولة مالارميه الشهيرة عن كون الشعر لا يكتب بالأفكار بل بالكلمات مأخذ الجد " (١) وأما الشكلية العضوية فإنها تلونت بألوان البيئات الأوربية المختلفة مما لا يدخل في دائرة اهتمام هذه الدراسة إلا إن " النقد الشكلي وجد في فرنسا أفضل المنافحين عنه ي شخص بول فاليري ، فقد أكد فاليري على النقيض من كروتشه انفصام العرى بين الكاتب والعمل والقارئ ، وأكد على أهمية الشكل بمعزل عن العاطفة ، ونظر إلى الشعر بمعزل عن التاريخ ورفعته إلى عالم المطلق " (٢)

ويطلق ويلبر سكوت على هذا النمط من النقد " المدخل الشكلي " وقد جعله واحداً من مداخل خمسة يمكن الدخول بواسطتها إلى رحاب النص بل إن سكوت يعد المدخل الشكلي من " أكثر أساليب النقد تأثيراً في عصرنا هذا ... فقد سيطر على حماس معظم نقادنا المبرزين " (٣) ويحاول سكوت أن يجد صدى " للنقد الشكلي فيما كتبه كبار الأدباء والنقاد مثال ت. س . اليوت ورتشاردز ، ويحق للنقد الشكلي أن يفخر بعدد كبير من ممارسيه اللامعين في النقد الأوربي المعاصر ومنهم أمبسون وبلاكمور وور انسوم وكلينث بروكس وآخرون (٤) .

وهناك من يجعل النقد الشكلي مدرسة ويعدّه مرادفاً أو مقارباً للنقد التحليلي ، ويحاول أن يبره ي كيانه على ركيزة فلسفية فإذا كانت " مدرسة النقد التاريخي قد استندت إلى الوضعية في الفلسفة فإن مدرسة النقد الشكلي أو التحليلي قد اعتمدت على الوضعية المنطقية في الفلسفة وتسمى أيضاً التجريبية المنطقية " (٥) .

ويذكرنا النقد الشكلي بمسألة اللفظ والمعنى في أبناء القديم بيد أن النقد الغربي شهد هذه المسألة على وجه أكثر حداثة وفلسفة وبكلمتين أوسع دلالة من اللفظ والمعنى هما الشكل والمضمون ، وثمة مصطلحات هي الشكلي والفني والجمالي والأسلوبى تضفي الأهمية على الجانب الشكلي في النص الأدبي (٦) .

إن انصراف النقد الشكلي إلى النص مما يلفت الانتباه بقوة إلى النقد البنيوي وطبيعة الصلة بين هذين النمطين من النقد وبغض النظر عن النماذج التطبيقية للنقد البنيوي التي تعطي انطباعات أوليا عن أن البنيوية تنصرف إلى الشكل دون المضمون بيد أن فيما قرره ليفي شتراوس وهو يفرق بين الشكلية الروسية والبنيوية توضيحاً لرؤية البنيوية إلى ثنائية الشكل والمضمون ، فالبنيوية ترفض أساساً وجود مثل هذه الثنائية فالشكل والمضمون كلاهما جدير بالاهتمام ، ويكتسب المضمون طبيعته من البنية وما يسمى بـ (الشكل) ليس سوى تشكيل لهذه البنية (٧) . ونجد من الباحثين من يرد مصطلح النقد البنيوي الشكلي الذي " خطأ ... مع تودوروف خطوات باتجاه أدبية النص أي اكتشاف نواميس

الخطاب في شبكة دلالاته اللفظية والنحوية والإيقاعية " (٢) . ولا يخفى التقارب بين النقادين الشكلي والبنوي بيد أن دائرة النقد الشكلي تظل مختلفة عن دائرة النقد البنوي وهي لا تتطابق معها بأي شكل من الأشكال .

ويقترّب النقد الجمالي من النقد الشكلي لأن الأول " يدرس الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه (٣) بيد أن هذا الكلام وإن كان صحيحاً في ظاهره بوصفه منطلقاً نظرياً منطقياً إلا أن الجانب التطبيقي يظهر أن هذه القيمة الذاتية للنص الفني لا يمكن إلا أن ترتبط بقيمة موضوعية ناتجة عن اعتبارات وعوامل شتى منها " ذوق العصر واللون المحلي والذكريات السابقة في الذهن ثم أثر المحيط والحالة النفسية والاعتبارات النفعية " (٤) .

وعلى صعيد الجانب التطبيقي لهذا النمط من النقد يخشى الإفراط في التحليل الشكلي القائم على التوغل داخل النص بحيث يضيع المعنى الكلي في خضم دراسة الجزئي كما عبر ويلبرسكوت (٥) . ومما يخشى منه على الناقد الشكلي أن يكون أحادي الأية بحيث يخرج بأحكام غير متوازنة ، صحيح أنه يبدأ بالتوغل داخل النص الأدبي بيد أن هذا التحليل سيقود بالضرورة إلى اعتبارات خارجية ، فالقصاص " تتكلم عن المجتمع والثقافة والطبيعة ، لذلك لا يمكن فهمها إلا إذا تمت دراستها ضمن ذلك الإطار الأعم " (٦) . فضلاً عن أن دلالات الألفاظ في أي نص أدبي إنما تنتمي إلى إطار زمني ومكاني معين ، لذلك فإن النقد الشكلي قد يبدو قاصراً إذا ما حاول تحليل النصوص القديمة في ضوء الدلالات الحديثة للألفاظ أو بالعكس ويبدو أن المشكلة قائمة في الغرب الأوربي فقد عيب على بعض النقاد الشكليين أنهم " يفسرون أشعار القرن السابع عشر مثلاً في ضوء دلالات الألفاظ اليوم على الرغم من اختلاف دلالاتها اليوم عن دلالاتها في القرن السابع عشر " (٧) . ولكن هذه العيوب جميعاً لا تظهر في النقد الشكلي عامة إلا إذا اتجه صوب التطرف والمغالاة .

إن الدراسات النقدية لرائدة في الفن الروائي العراقي غالباً ما ترد ممتزجة بدراسة القصة القصيرة وقلما أفرد الكتاب الأوائل عن الفن الروائي دراسة مستقلة نظراً لغياب الاستقرار في مصطلحي الرواية والقصة القصيرة على حد سواء (٨) . وكثيراً ما انصرفت تلك الدراسات إلى الموضوع على حساب شكل الفني ، وذلك لطبيعة المنهج الذي سارت وفقاً له كثير من الدراسات وأخص بالذكر المنهج التاريخي خاصة يؤازره المنهج الاجتماعي ، إذ أفادت الدراسات الأولى من عطاء هذين المنهجين في أساسها ومنطلقها وطبيعة أحكامها . وينبغي القول هنا أن طبيعة المرحلة التي كتبت فيها الدراسات الأولى تتطلب هذين المنهجين خاصة كي يحيطا بالنتائج القصصي عامة ولكي يعطيا تصوراً أولياً عنه في إطار رؤية كلية شاملة تعقبها الرؤية المدققة المتوغلة في تفاصيل

الشكل الفني ، وهذا ما تبنته الدراسات اللاحقة على وجه الدقة بعد أن أرسى الدارسون الأوائل ركيزة تاريخية صلبة ممتزجة بالإطار الاجتماعي الذي واكب ظهور الفن القصصي ونشأته بحيث يبدو الخوض في تاريخ الفن القصصي العراقي تكراراً لا ضرورة له ، وعلى الباحث في مجال الرواية أن يجد منفذاً آخر يضيف من خلاله جديداً وإلا فإن جهده سيكون مجرد ركام لا فائدة منه ، يضاف إلى هذا كله تأثير الدراسات الروائية اللاحقة بمناهج نقدية تتجه صوب البناء الفني للنصوص الإبداعية عامة ، وقد وصلت أصداؤها متزامنة مع ظهور هذه الدراسات ومتآزرة مع العوامل الأخرى المذكورة . وقد انتقى هذا البحث أربع دراسات وجد أنها نماذج معبرة عن مراحل تطور دراسات الروائية وبناء على رؤية النقد الشكلي وهي حسب تاريخ ظهورها : الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية ^(٩) و " الرواية العراقية وقضية الريف " ^(١٠) و " البناء الفني لرواية الحرب في العراق " ^(١١) . و " البناء الفني في الرواية العربية في العراق " ^(١٢) .

فإذا وقفنا عند الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية " رأينا في هذه الدراسة نموذجاً للدراسات الأولى التي رجحت كفة المضمون - وإن هي لم تهمل الشكل الفني وهذا يبدو واضحاً في مباحثها الثلاثة الرئيسية الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية والواقعية الجديدة في رواية العراقية والرواية العراقية النفسية ، على أن مبحث الواقعية الجديدة يتضمن ما يشي بأن كاتب الدراسة الدكتور عمر الطالب يعي هذه المعادلة المهمة التي طرفاها الشكل والمضمون في أي دراسة تتقصى النص الروائي إذ يورد : إن الواقعية الجديدة ترفض الشكلية في الأدب أي المذهب الذي يعنى باختيار الشكل دون المحتوى ، ويهتم بجمالية الأداء وحده دون الاهتمام بأمر الموضوع والفكرة " ^(١٣) . ونلمس أكثر من مظهر يدل على اهتمام الدكتور عمر الطالب بالشكل الفني ، ويأتي هذا الاهتمام على هيئة لمسات سريعة مقتضبة تفرضها طبيعة الدراسة التي استندت إلى المضمون ركيزة رئيسية ، ومن ذلك تلك الوقفات على طبيعة رسم الشخصية لدى الروائيين العراقيين واستثمارهم لنمطي الشخصية النامية والبسيط - كما أطلقت عليها الدراسة. ^(١٤) . فضلاً عن حديث يختص بعنصر الحوار وعرض لمسألة مهمة سبق أن انتبه إليها الباحثون بشن حيرة الروائيين بين صياغة الحوار بالعربية الفصيحة أو باللهجة العامية ^(١٥) ، وحين يقف الباحث عند عنصر الحدث يورد ما يعبر عن انتباهته لهذا العنصر إذ " يقوم كل ما في نسيج الرواية من لغة ووصف وحوار وسرد عندهم على خدمة الحدث ، فيساهم في تصوير الحدث وتطويره بحيث يصبح كالكائن الحي لا شخصية مستقلة يمكن التعرف عليها " ^(١٦) .

وكل ما ذكرته إنما هو نماذج من لقطات فنية وردت عن الجانب الشكلي وترد إشارات أخرى في غضون الدراسة لا مجال لتقصيها جميعاً وإنما اكتفت هذه الدراسة بنماذج منها تؤكد ما نحن

بصدده من أن الدراسات الروائية الأولى انتبعت إلى العناصر الفنية ، بيد أن همها الأساس كان الموضوع وهو ما تتطلبه طبيعة المرحلة التي كتبت فيها تلك الدراسات .

وقد خصصت بعض دراسات الفن الروائي العراقي فصولاً للشكل الفني انصرفت فيها إليه ، في حين تظل الفصول الأخرى منصرفة إلى المضمون ، من ذلك دراسة باقر جواد الزجاجي " الرواية العراقية وقضية الريف " التي خصصت الفصل الثاني من الباب الأول لدراسة الشكل الفني لنمط من الروايات اصطلحت عليها الدراسة بروايات الواقعية الانتقادية وجعلت الفصل الثالث من الباب الثاني مقصوراً على دراسة الشكل الفني للروايات الواقعية (الحديثة) . فأما الفصل الذي خصص لدراسة الشكل الفني لروايات الواقعية الانتقادية (الساذجة) كما أسمتها الدراسة - فإنه بدأ بتمهيد يفهم منه أن الانصراف إلى الموضوع في مثل هذه الروايات التي تضمنتها الدراسة جارٍ كثيراً على العناصر الفنية ، وقد . إن الحدث من أكثر العناصر التي تضررت جراء هيمنة الموضوع ^(٧) . ويشعر باقر الزجاجي في تحليل نماذج روائية توضح فكرته ، ويستند إليها في إطلاق حكمه على الشخصيات الروائية التي ظهرت بلا إرادة لأنها تتصرف وفقاً لفكرة الكاتب لا تبعاً لتكوينها الخاص مما أفقدها عنصر لتأثير ^(٨) ، ويحفل هذا النمط من الروايات بعنصر السرد - كما يرى الباحث - لأنه العنصر الأقدر على حمل قيم الاتجاه التعليمي الذي سخر في هذه الروايات للإفصاح المباشر عن أفكار كتابها وتعاليمهم ، ولم يكن أولئك الكتاب على مستوى واحد في لغة سردهم التي ظهرت مقبولة لدى بعضهم بيد أنها ظهرت وفيها أخطاء لغوية كثيرة لدى بعضهم الآخر ^(٩) . وأما الفصل المخصص لدراسة الشكل الفني للروايات الواقعية (الحديثة) كما أطلق عليها الباحث فإنه سار في دراسة عناصرها وفقاً لأسلوبه في معالجة الروايات السابقة مع فارق رئيس هو إضفاء الأصالة والفنية على روايات هذا الاتجاه وسلبها من الاتجاه السابق . وإذا كان باقر الزجاجي قد وسم روايات هذا الاتجاه عامة بالفنية فإنه لم يغفل بعض مزالقها وسلبياتها، بيد أن ما يؤخذ على هذه الدراسة هو أن الفصلين المخصصين لدراسة الشكل الفني لم يخلصا للشكل الفني تماماً ، فقد كان التحليل يعرج على الموضوع في بعض الأحيان ويتوغل فيه ، فضلاً عن أن الشكل الروائي لم يستوف تماماً ولاسيما فيما يخص عنصر السرد إذ تظل ثمة جوانب فيه لم يدرسها الباحث. وإذا ما أضفنا إلى هذا قلق المصطلح الذي استخدمه الباحث ، فالاتجاه الواقعي الانتقادي يذكّرنا بالواقعية النقدية الأوروبية التي أبدعت عالماً من الروايات المتقنة ولعل الباحث أحس بهذا فأضاف مفردة (الساذج) إلى المصطلح فكان الاتجاه الواقعي الانتقادي الساذج رغبة منه في التفريق بين ذلك الاتجاه في الرواية الأوروبية وبين هذا الاتجاه في الرواية العراقية الذي يريد إدانته مع أن سياقه التاريخي يبرر أخطاءه ، وهو مما لا يمكن فصله عن ذلك السياق . وينطبق هذا على مصطلح الاتجاه الواقعي الحديث إذ إن مثل هذا المصطلح يصعب قبوله

بحيث ينصرف الانتباه إلى دلالة دقيقة فيه والمقصود به مجموعة الروايات التي صدرت في أواخر الستينات واستغرقت السبعينات من هذا القرن .

وفي دراسة عبدالله إبراهيم " البناء الفني لرواية الحرب في العراق " نلمس رفضاً منذ مقدمة الدراسة لهيمنة أحد المقتربين - كما عبرت الدراسة - وهما " المقترّب الخارجي للنص الأدبي " و " المقترّب الداخلي للنص الأدبي " وقد رفضهما الباحث معاً وصولاً إلى منهج جديد انتهجه وأطلق عليه " منهج الاستقراء الفني " ومنهجه هذا يقوم على ركيزتين هما : عناصر البناء ووسيلة البناء فأما عناصر البناء فإنها : الحدث والشخصية والزمان والمكان وأما وسيلة البناء فإنها السرد الذي له وسيلتان هما : الوصف والحوار . ويكون البناء الفني هو " منظومة العلاقات التي يقيمها السرد بين العناصر الفنية " (١٠) . وفي فصله الأول : بناء الحدث والزمان في رواية الحرب ، يرصد الباحث أربعة أنماط من البناء هي : المتتابع والمتداخل والمتوازي والمكرر وفي فصله الثاني : بناء الشخصية في رواية الحرب ثمة ثلاثة محاور هي : الملامح الخارجية والفعل القتالي واللامح الفكرية ، ومن الواضح ان المحور الثالث يقترب من المضمون . ويخصص الباحث لـ (بناء المكان) فصلاً ثالثاً مركزاً على أسلوبين في التعامل مع المكان أحدهما استقرائي وصفي الآخر دلالي يكشف عن دلالة المكان وتأثيره في الشخصية والحدث والزمان . وفي فصله الأخير (السرد والبناء) تقسيم للسرد على أنه موضوعي وذاتي ، ومما يؤخذ على هذا التقسيم هو صعوبة فرز السرد الموضوعي البعيد عن ذات الروائي فضلاً عن أن العنوان (السرد والبناء) قد دم الجزء (السرد) على الكل (البناء) مع ان الباحث يقصد : البناء ووسيلته في السرد ، فجاء الجمع بينهما في عنوان فصله غير ذي دلالة بما يريد الباحث توكيده . وقد توصل الباحث إلى نتيجة مهمة هي أن " البناء الفني في رواية الحرب لم يكن متماسكاً لإخفاق السرد في إيجاد علاقات متينة بين العناصر المكونة لذلك البناء مما أدى إلى بروز تعارض نسبي في وظائف تلك العناصر " (١١) ، وتعد دراسة عبدالله إبراهيم نقلة مهمة في مسيرة الدراسات الروائية المتوغلة في غضون الشكل الفني للروايات قيد الدرس والتحليل .

ويمكن القول بأن دراسة لدكتور شجاع مسلم العاني " البناء الفني في الرواية العربية في العراق " حاولت أن تنحو صوب أقصى الجديد في تحليل الشكل الفني للرواية العراقية ، ومنذ مقدمة الدراسة نحس بأن هذا الهاجس مما يشغل الباحث وأنه يحس بأن ثمة هوة واسعة بين المسائل الجمالية البحتة من جانب والمسائل أو الظروف النفسية والاجتماعية المحيطة بالنص من الجانب الآخر . وقد عبر كاتب هذه الدراسة عن طبيعة منهجه بقوله " إن منهج هذه الدراسة يقوم على دراسة الملفوظ وعملية التلفظ معاً ويتكون الملفوظ من جمل مختلفة بعضها سردي وبعضها الآخر وصفي وبعضها الثالث حوارية ، وفيما تفضي دراسة الوحدات أو الجمل السردية إلى دراسة أنساق بناء الأحداث وإلى

عنصر الزمان في الرواية ، تفضي دراسة الوصف إلى عنصر آخر من عناصر الرواية هو المكان بينما تفضي دراسة الحوار بأنواعها المختلفة إلى دراسة بناء المنظور في مستواه التعبيري خاصة . كما تشمل دراسة عملية التلفظ وضع الباحث أو الراوي .

وهكذا فقد قسم البحث إلى ثلاثة فصول رئيسة هي : السرد والحكاية ، والوصف وبناء المكار ، وبناء المنظور (٢) . وعلى الرغم مما في هذه الخطة من منطق فإن تأثير الجديد من الدراسات التي تزامنت مع هذه الدراسة بين وقد حاول الباحث أن يستثمر هذا الجديد في بناء خطته ومنهجه .

وحين تقف الدراسة عند أنساق بناء الأحداث تورد منها أربعة هي : نسق التتابع ونسق التضمن ونسق التناوب والنسق الدائري وبذلك فإن (شجاع مسلم) يختلف عن سابقه عبدالله إبراهيم في مصطلحاته ودلالاتها . من طريف ما توقف عنده الباحث الحواس في عنصر الوصف إذ وجد أن " العين أو حاسة البصر هي الحاسة الأولى المستخدمة في الوصف ، تليها حاسة السمع ، وأما استخدام الحواس الأخرى كحاستي الشم والذوق ، فبالرغم من قدرة الصورة أو الرمز اللغوي على تصوير المحسوسات الشمية و لذوقية ، فقد وجدنا أن هذه المحسوسات تكاد تكون معدومة في هذا الوصف " (٣) .

يستنتج من دراسة شجاع العاني أن كاتبها مال بقوة ووعي إلى دراسة الشكل الفني للروايات التي كانت مدار بحثه . وقد اختار الطريق الصعب كي يسلكه مذلاً كثيراً من صعوباته ومستفيداً من الجيد الذي أسعفه ولم يقنع بالدراسة والتحليل التقليديين بديلاً عن الغوص وبأدوات جديدة إلى عالم الرواية الرحيب .

وآية ما ذكر أن الاهتمام بالنقد الشكلي قد بدأ في مرحلة لاحقة نسبياً في تاريخ الدراسات التي تناولت الفن القصصي العراقي إذ خصص بعضها لقطات ومشاهد ومواقف اهتمت بالعناصر الفنية للرواية بيد أن هذه العناصر استأثرت بفصول خاصة بها في دراسات لاحقة . وانصرفت الدراسات بعد ذلك إلى الشكل الفني بحيث كان هذا الشكل هو المحور الرئيس لها ، وقد كان لهذا الانصراف مبرراته وأسبابه وعلى النحو الذي شهدناه في غضون هذه الدراسة .

الهوامش :-

- (١) ينظر : معجم مصطلحات الأدب ، مجدي وهبة ، مكتب لبنان ، بيروت . ١٩٧٤ ، ص ١٧٨ .
- (٢) نفسه ، ص ١٧٨ .
- (٣) نظرية الأدب ، أوستن وارن ورينيه ويليك ، ترجمة محي الدين صبحي ومراجعة د. حسام الخطيب ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق ١٩٧٢ ، ص ١٧٩ .
- (٤) نفسه ، ص ١٨٠ .
- (٥) مفاهيم نقدية ، رينيه ويليك ، ترجمة د. محمد عصفور ، مطابع الرسالة ، الكويت ١٩٨٧ ، ص ٤٧١ .

- ١ . نفسه ، ص ٤٧٧ .
- ٢ . خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ، ويلبر سكوت ، ترجمة وتقديم د. عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨١ ، ص ١٩٣ .
- ٣ . ينظر : نفسه ، ص ١٩٣ وما بعدها .
- ٤ . في النقد الحديث ، د. نصرت عبدالرحمن ، مكتبة الأقصى ، عمان ٩٧٩ م ، ص ٤٧ .
- ٥ . ينظر : مقدمة في النقد الأدبي ، د. علي جواد الطاهر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٤٣٣ .
- ٦ . ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ٩٨٧ ، ص ٢٠٠٣ .
- ٧ . المذاهب النقدية ، الدكتور عمر محمد الطالب ، مطبعة جامعة الموصل ٩٩٣ م . ٢١٤ .
- ٨ . النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، روز غريب ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٥٢ ، ص ٥ .
- ٩ . نفسه ، ص ٤٧ .
- ١٠ . ينظر : خمسة مداخل إلى النقدية الأدبي ، ص ١٩٦ - ١٩٧ .
- ١١ . التحليل الشكلي للروايات التقليدية ، والس مارتين ونيك كونراد ، ترجمة سعد قاسم الأسدي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة التاسعة ، العدد الأول ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٤٢ .
- ١٢ . في النقد الحديث ، ص ٥٨ .
- ١٣ . المصطلح النقدي في دراستين رائدتين في الفن القصصي العراقي ، د. صبري مسلم حمادي ، من بحوث المؤتمر النقدي الخامس بجامعة اليرموك ، كلية الآداب ، إربد ١٩٩٤ ، ص ٢ .
- ١٤ . الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية ، د. عمر الطالب ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ .
- ١٥ . الرواية العراقية وقضية الريف ، باقر جواد الزجاجي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٠ .
- ١٦ . البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، عبدالله إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٨ .
- ١٧ . البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، شجاع مسلم العاني ، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية الآداب جامعة بغداد ١٩٨٧ .
- ١٨ . الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية ، ص ٥ ٩٦ .
- ١٩ . ينظر : نفسه ، ص ٢٨ .
- ٢٠ . ينظر : نفسه ، ص ٣٨ .
- ٢١ . ينظر : نفسه ، ص ٤١ .
- ٢٢ . الرواية العراقية وقضية الريف ص ١١٩ .
- ٢٣ . نفسه : ص ١٤٢ .
- ٢٤ . نفسه : ص ١٦٦ .
- ٢٥ . البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، ص ٧ .
- ٢٦ . نفسه : ، ص ٨ .
- ٢٧ . البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، ص ٩ (مدخل الدراسة) .
- ٢٨ . نفسه : ، ص ٥٤٨ .

مناهج نقد الفن القصصي العراقي

في الرسائل الجامعية

منذ أن كتب الباحث عبدالقادر حسن أمين دراسته " القصص في الأدب العراقي الحديث " التي أشرف عليها الدكتور محمد يوسف نجم وقدمها كاتبها إلى الجامعة الأمريكية لنيل درجة الماجستير في منتصف الخمسينات من القرن الماضي - (١) وهذا النمط من الدراسات ينمو ويزداد ويتطور مع زيادة الباحثين وتنامي الجامعات ولأقسام الأدبية ، وما رافق هذا من تطور الفن القصصي العراقي وحاجته إلى أن يقف على ركيزة نقدية راسخة .

وقبل أن تتوغل هذه الدراسة داخل مناهج نقد الفن القصصي العراقي في الرسائل الجامعية ينبغي أن نشير إلى أن الباحثين ممن نالوا درجة الماجستير أو الدكتوراه في النقد القصصي لم يكونوا جميعاً نقاداً يعتد بنقدهم . بيد أنهم جميعاً استعاروا عدة الناقد وأدواته و ساليبه بهدف تقويم الأعمال القصصية والروائية التي درسوها وأوردوا أحكاماً نقدية تتباين كثيراً من حيث قيمتها النقدية الحقيقية . ولكننا وجدنا أن مناهج دراسة الفن القصصي العراقي هي مناهج نقده نفسها ، ولذلك فقد اختلف الدارسون كثيراً في هذا الجانب ، فمنهم من انصرف إلى نقد النصوص القصصية وتحليلها تحليلاً قائماً على أساس منهجي ، وهي الشعبة الأكثر أهمية في النقد الأدبي عامة (٢) . ومنهم من صب اهتمامه على النصوص القصصية من حيث أطرها التاريخية والاجتماعية والفكرية ، ولكنه قد يقف أحياناً وقفه نقدية عند النصوص القصصية (٣) بداعية فيعطى حكماً نقدياً له أهمية خاصة في سياق دراسة الفن القصصي العراقي وطبيعة مسيرته ومراحل تطوره .

والجدير بالذكر أن هناك منهجاً نقدياً دُعي بالمنهج الجامعي في النقد ويدخل في إطاره ما نحن بصدد من رسائل الماجستير والدكتوراه التي تتبع عادة خطوات منهجية ابتداء باختيار الموضوع ووضع الخطة ومروراً بجمع المادة وعرضها وانتهاءً بطبعها ، وهذا المنهج يتسم بغلبة الجانب التاريخي فيه (٤) ، وقد وصف بأنه يتسم بالروح العلمية والدقة (٥)

وما ورد بشأن غلبة المنهج التاريخي في الرسائل الجامعية ينطبق تماماً على الدراسات الأولى في الفن القصصي العراقي وأخص منها بالذكر دراسة الباحث عبدالقادر حسن أمين " القصص في الآداب العراقية الحديث " ودراستي الدكتور عمر الطالب : " القصة القصيرة بعد الحرب العالمية الثانية في العراق " و " الرواية العربية في العراق " (٦) ودراستي الدكتور عبد الإله أحمد " نشأة القصة وتطورها في العراق " و " الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية " (٧) ولكن الدراسات

اللاحقة حاولت أن ترسم لها مناهج أخرى مختلفة لجملة أسباب منها أن الدارسين الأوائل أرسوا ركيزة تاريخية صلبة لهذا النمط من الدراسة بحيث أن خوض في تاريخ الفن القصصي العراقي يعد تكراراً لا ضرورة منه . وعلى الباحث الجامعي أن يجد له منفذاً آخر يضيف من خلاله جديداً وإلا فإنّ جهده لا يعتدّ به ولاسيما في رسائل الدكتوراه . كما إن الباحث الجامعي سيتأثر بالضرورة بالوسط الثقافي عامة وبالعطاء النقدي متجدد في مجال الفن القصصي سواء أكان هذا العطاء عربياً أم عالمياً .

ويمكن القول بأن النقد القصصي العراقي في الرسائل الجامعية الأولى اتجه اتجاهات خارجياً بمعنى أنه نحا صوب أطر النصّ ولوازمه أكثر من اتجاهه نحو النص ذاته . وينطبق هذا تماماً على تلك الرسائل التي طبقت إلى حدّ ما معطيات المنهج التاريخي أو المنهج الاجتماعي . لكن الدراسات اللاحقة أحست بأنّ التوغل في تلك الأطر التاريخية والاجتماعية والفكرية للنص القصصي تكون بالضرورة على حساب نقد البناء الفني للنصوص الإبداعية ممّا يشكل خلافاً في طبيعة الرؤية النقدية لذلك اتجهت إلى دراسة الأدب من الداخل لأن " المنطلق الطبيعي والمعقول للعمل في البحث الأدبي هو تفسير الأعمال الأدبية ذاتها وتحليلها . فبعد كلّ شيء نجد أن الأعمال الأدبية ذاتها هي التي تسوّغ كل اهتمام بنديه بحياة الأديب وبمحيطه الاجتماعي وبعملية التأليف الأدبي كلها " (١)

واتجاه دراساتنا اللاحقة صوب النص القصصي ومحاولة التوغل داخل بنائه الفني لم يكن مجرد ردّ فعل للدراسات الأولى حسب ، وإنما تدخلت عوامل أخرى منها وصول أصداء لحركات ومناهج نقدية أوربية متعدّدة تتجه صوب البناء الفني للنصوص الإبداعية (٢) . وخص بالذكر من تلك الحركات النقدية أثر المنهج الشكلي للشكلايين الروس في بعض الدراسات النقدية العربية عامة من جانب ، من الجانب الآخر فإن الشكلية الروسية أو الشكلائية - كما يدعوها معظم الباحثين - تعد من ركائز المنهج البنيوي في النقد (٣) . وقد حاولت دراسات عربية أن تطبق المنهج البنيوي أو تستند إلى بعض معطياته ممّا شجّع باحثينا على أن يحاولوا المحاولة ذاتها في الإفادة من المنهج الشكلي للشكليين الروس أو من المنهج البنيوي في النقد كما سيتضح هذا في النماذج التطبيقية لهذه الدراسة .

ولا نعدم من الباحثين من أشار لى أنه لن يسير على خطى الباحثين ممّن درسوا الفن القصصي العراقي ونقدوه من خلال أطره الخارجيّة كما أنه لن يرضى بأن ينصرف إلى النص حسب ويهمل ما سواه كما يفعل المنهج الشكلي والبنيوي ، ومعنى هذا أنه يطمح إلى أن يختطّ له منهجاً نقدياً خاصاً . ومهما تكن قيمة مثل ، ذه المحاولة فإنها تذكّرنا بأنّ المناهج النقدية تتغيّر وتتطور ، وأن هناك عوامل كثيرة تفرض هذا التغير والتطور ينبع بعضها من داخل النصوص الإبداعية وحاجتها إلى التحليل والتقويم النقدي من حيث مادتها أو بنيتها الفنية . ويبدو بعضها الآخر ذا علاقة بمناهج النقد الوري عامة والعربي خاصة ، مما يصعب تلمس أطرافه كافة وملاحظة تأثيراته العميقة بدقة .

وقد اعتاد الباحث الجامعي أن يحدد منهج بحثه في مقدمة رسالته الجامعية وهو تقليد جامعي درجت عليه مثل هذه الدراسات ، مما يضئ لكاتب هذه الدراسة طريقه ، فتحدد الباحث الجامعي لمنهجه غالباً ما يكون صحيحاً بيد أن بعض الباحثين يبدو غير مستوعب منهجه الذي حدده في مقدمة ، أو أن الباحث قد يبدو طموحاً بحيث ينسب لنفسه منهجاً خاصاً في حين أن منهجه يمكن أن يرد إلى ما عرف من مناهج نقدية شائعة . وهذا كله مما سيقف عنده كاتب هذه الدراسة من خلال النماذج التطبيقية .

ومناهج الرسائل الجامعية في دراسة الفن القصصي العراقي ونقده نحت صوب اتجاهين

أساسين :

الأول : المناهج التي اتجهت إلى خارج النص القصصي

الأخر : المناهج التي اتجهت إلى داخل النص القصصي

ونبدأ بالنمط الأول حيث يندرج تحته منهجان هما

- المنهج التاريخي .

- المنهج الاجتماعي .

١- المنهج التاريخي :

خضعت الدراسات الأولى لهذا المنهج ، وكان من الطبيعي أن يبدأ الباحثون الرواد بتطبيقه في دراسة الفن القصصي العراقي ونقده . لأن من طبيعة هذا المنهج أنه " يرمي قبل كل شيء إلى تفسير الظواهر الأدبية و لمؤلفات وشخصيات الكتاب ، فهو يعنى بالفهم وبالتفهم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة " (٠) .

إن الرؤية الأولى لهذا الفن الواعد في العراق اتسمت بالشمولية وغلبة الطابع التاريخي بيد أن هذا لا يعني قصور أولئك الدارسين الأوائل عن الرؤية النقدية في كثير من الأحيان مع تفاوت فيما بينهم من حيث مهارة التناول النقدي وعمقه . وتبدو المسألة أكثر وضوحاً من خلال ذلك التساؤل الذي طرحه الدكتور علي جواد الطاهر " هل أنت ناقد ؟ فإذا كنت كذلك صعب أن تكون مؤرخاً . وقد هوجمت الطريقة التاريخية مبكراً بسبب من ضعف العنصر النقدي فيها " (١) . ولعل ضعف الجانب النقدي في المنهج التاريخي يعود إلى أن الباحث سينصرف بالضرورة إلى لوازم النص وأطره المتعددة والمتجسدة بعصره وكاتبه وظروفهما ، مما يشغله عن النص ذاته . والباحث الناقد هنا يوازن بين طرفي معادلة وأعني بهما دراسة النصوص وتحليلها ونقداً من جانب ، ووضعها في إطارها التاريخي المناسب وضمن سياق تطور الظاهرة الأدبية من الجانب الآخر .

ويبدو أن هناك اتجاهين في النقد التاريخي ، " الأول : يدخل في النقد الأدبي دون شك ، لأن صاحبه يقابل الماضي كما يقابل الحاضر محتفظاً بتحليله ورأيه وذوقه وشخصيته ، والتاريخ لديه وسيلة للفهم والتفهم ... والثاني لا يدخل في النقد ، وليبق تاريخاً إذا شاء لأن صاحبه يبقى مدفوناً في العصر الذي يدرسه تحت أكداس من المصادر (٢) .

وقد ظل باحثونا الأوائل يترددون بين هذين الطرفين وهما النقد والتاريخ حيث قد تغطي المعالجة التاريخية أحياناً ، وربما غلب الجانب النقدي التحليلي في أحيان أخرى .

وبما أن دراسة الباحث عبدالقادر حسن أمين (القصص في الأدب العراقي الحديث) هي أولى الجهود في هذا الشأن فستقف عندها هذه الدراسة بوصفها نموذجاً طبق هذا المنهج النقدي في زمن مبكر نسبياً من تاريخ تطور هذا الفن (٣) .

قسمت دراسة عبدالقادر حسن أمين (القصص في الأدب العراقي الحديث) على وفق أساس منطقي قائم على تأثير عامل الزمن من جانب ومن الجانب الآخر أثر الأحداث التاريخية الكبيرة التي من شأنها أن تحدث هزة عنيفة تبرر بروز ظواهر جديدة في اتجاهات أدبية ، وما يهمنا منها هو الظاهرة الأدبية والفنية . ومن هنا فإن الباب الأول من هذه الدراسة درس القصة القصيرة في مرحلة ما بين الحربين العالميتين . وفي الباب الثاني درس القصة القصيرة بعد الحرب العالمية الثانية وقد خصص الباب الثالث لدراسة الرواية مع أن كاتب هذه الرسالة كان قد استخدم مصطلح (الأقصوصة) وهو يعني به (القصة القصيرة) ومصطلح (القصة) وكان يعني به (الرواية) ، ولم يشع المصطلحان اللذان استخدمهما الباحث في الدراسات اللاحقة ، في حين أن مصطلحي القصة القصيرة والرواية يتداولان الآن وهما على قدر معقول من الاستقرار ووضوح الدلالة .

إذن فمناهج الباحث في هذه الدراسة تاريخي ، على أنه يقف وقفات نقدية عند كثير من الأعمال القصصية والروائية ، ويعطي بشأنها آراء وأفكاراً مستوحاة من طبيعة مضامينها وطريقة صياغتها الفنية ، مما يجعل هذه الدراسة تؤرخ لبدایات النقد القصصي العراقي على أن بعض آراء عبدالقادر حسن أمين النقدية في هذا الشأن تبدو بسيطة وغير متعمقة وربما بدت مبتورة وغير مستوفاة . وقد جارت سعة رقعة البحث على تلك الوقفات النقدية التي تلبثت عند عناصر البناء في الفن القصصي لأن الباحث درس أكثر من ثمانين عملاً قصصياً وروائياً لواحد وثلاثين قاصاً وروائياً ذكرهم في مصادر دراسته ، وأشفع دراسته بملحق إحصائي للقصة والرواية العراقية مرتب حسب الأحرف الأبجدية لأسماء القاصيين ، وقد أحصى في ملحقه سبعة وتسعين قاصاً . وبدا الباحث من خلال آرائه النقدية في هذه الدراسة طموحاً وجريئاً ولا سيما في أحكامه النقدية على أعمال قصصية لم يسبقه أحد في تقويمها نقدياً .

وعلى سبيل الاستدلال نورد ما ذكر عن القاص عبد الملك نوري وتأثره بالروائي الايرلندي جيمس جويس واستخدامه أسلوب (المونولوج الداخلي) " وعبد الملك نوري أول كاتب عربي تتلمذ على جويس وقد شغفه بنوع خاص كتابه يوليسيس إذ أعاد قراءته مرات ، وخرج منه بطريقة جديدة نسج بها أقاصيصه في نشيد الأرض " (٤) ، وقد دفع الباحث هذا إلى أن يتقصى جذور هذا الأسلوب في الفن القصصي الأوربي . وتتنبأ الباحث في دراسته هذه بالمستقبل القصصي لفؤاد التكرلي فأورد " أنه دخل ميدان هذا الفن بقدّم ثابتة مما يحمل على الاعتقاد بأن سيكون له مستقبل أدبي حافل " (٥) .

وقد شاء الباحث أن تقوم دراسته على أعلام الفن القصصي العراقي مرتبين حسب زمان عطائهم القصصي ابتداء برائد القصة العراقية محمود أحمد السيد ومروراً بذي النون أيوب وعبد المديد لطفي وعبد الحق فاضل وجعفر الخليلي وعبد الملك نوري وفؤاد التكرلي وشاكر خصباك وغائب طعمة فرمان ومهدي عيسى الصقر وغيرهم . وخطة الباحث في دراسته لأعلام القصة العراقية . وهم مادة دراسته - أنه يقف عند أحداث مهمة في حياتهم أول الأمر ثم يبدأ بنتاج القاص أو الروائي حسب تسلسل صدوره الزمني ، ويعطي ملاحظات وأفكاراً عن مضامينه وصياغته الفنية ، وربما قارن بينه وبين من سبقه من القاصين العراقيين ، وقد بحث جاهداً عن مصادره ومنابعه في نهجه القصصي . وهو غالباً ما يبدأ بالمضمون ثم ينتقل إلى الأدوات الفنية للقاص ، كما أنه يقف عند الأبطال والشخصيات والأحداث والزمان والمكان والحوار والسرد وقفات متباينة ، فقد يطيل في بعضها ويختصر في بعضها الآخر .

حاول عبدالقادر حسن أمين أن يقارن بين القصة العراقية من جانب والقصة المصرية واللبنانية من الجانب الآخر بيد أن مقارنة كهذه لا يمكن أن تفي بها دراسة أخذت على عاتقها أن ترسي الركيزة الأولى لهذا النمط من البحث .

ومما توصّل إليه الأستاذ الباحث من نتائج ضمنها خاتمة بحثه تأثير وسائط الإعلام من صحف ومجلات في تطوّر النتاج القصصي لقاصينا . كما توقف عند المرأة في القصص العراقي وربط بين صورتها الباهتة من خلاله وبين دورها الواهي في المجتمع آنذاك . كما أنه نبّه إلى مسألة مهمّة درست في رسائل لاحقة وهي اللغة الفصيحة والعامية في حوار القصص . وختم نتائج بحثه بالدور الكبير الذي لعبته القصة العراقية في ميدان الكفاح الاجتماعي . لقد بدأت " رسالة إصلاح تستهدف تحقيق غايات اجتماعية وسياسية واستمرّت تحمل رسالتها بصبر وجلد وأمانة وإخلاص " (٦) .

وبالبحث بهذا يمهد للمنهج الاجتماعي الذي بدا بارزاً من خلال دراسات لاحقة .

(٢) المنهج الاجتماعي :

مهّدت الدراسات الأولى في الفن القصصي العراقي لهذا النمط من النقد ، بل إننا نجد إشارات واضحة إليه في الدراسات السابقة التي اعتمدت النقد التاريخي أساساً ولكنها لمحت الصلة الجدلية بين الظواهر الفنية والظواهر الاجتماعية ، وربما كان اتجاه القاص العراقي منذ بدايات هذا الفن إلى المجتمع والواقع نبه الدارسين إلى هذا ، الصفة الغالبة " على القصة الحديثة في العراق. أنها اجتماعية بمعنى أنها تتحدث عن أناس عراقيين يعيشون على الأرض ، وأكثر هؤلاء الناس من العامة الذين تلقتهم بهم في الشارع والسوق والحقل والمصنع " (٧) . وحين يأتي الباحث كي يعطي رأياً نقدياً عنها فإنه سيخرج بالضرورة على موضوعها الملتصق بالظاهرة الاجتماعية وإذا ما بدت الظاهرة الاجتماعية محوراً أساساً وبؤرة رئيسة ونظر إلى الفن القصصي من خلالها فإننا يمكن أن نجد هذا ممّا ينتمي إلى المنهج الاجتماعي في النقد ،

ولا تدعي بأنّ باحثينا استوعبوا تماماً المنهج الاجتماعي ذا الشعب الثلاث وهي جذور المبدع الاجتماعية والمضمون الاجتماعي للنص الإبداعي والتأثير الاجتماعي للفعل للنص الأدبي (٨) ، ولكنهم طبقوا جانباً من المنهج ، ونشأت لدينا دراسات تنظر إلى الفن القصصي من خلال المرأة وعبر قضية الريف ، وأعني بهذا دراستي الباحثين الدكتور شجاع مسلم العاني (المرأة في القصة العراقية) (٩) . وباقر جواد الزجاجي (الرواية العراقية وقضية الريف) (١٠) .

على أننا في كل ما ذكرناه لا نقصد أن الباحثين ممّن أستندوا إلى ظاهرة اجتماعية تخلصوا تماماً من تأثير المنهج التاريخي عليهم ، لقد ظلت سدة ذلك المنهج قوية كما نرى هذا من خلال مقدمة الباحث الدكتور شجاع مسلم العاني في رسالته للماجستير (المرأة في القصة العراقية) أمّا الصعوبة الثانية التي يواجهها الباحث في دراسته لمضمون معين ، فهي عملية اختيار منهج لدراسته، وكان عليّ أن أختار أحد منهجين فأما أن أتبع منهجاً يقوم على عرض القصص حسب ظهورها الزمني أو أن أختار منهجاً يقوم على تصنيف القصص حسب موضوعاتها ، ولقد فضّلت المنهج الثاني على أن أراعي المنهج الأول في إطار منه " (١١) ومعنى هذا أن الباحث حار بين المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي ، وقد أختار النهج الثاني محوراً أساسياً على أنه لم يفرط بالمنهج الأول حيث جعله بطانة لمنهجه الأساس فهو حين يعرض مغزى اجتماعياً فإنه يبدأ بدراسة صدهاء في قصص الرواد ثمّ بالقصص والروايات اللاحقة ، والباحث قد يطلق أحكاماً نقدية تخص البناء الفني لبعض القصص والروايات فيصفها بالجودة أو بغير ذلك ، وقد يدرس تأثير رواية عربية أو أوربية فيها ولكنه يذكر كل هذا عرضاً وفي إطار الظاهرة الاجتماعية الأساس .

وعلى سبيل الاستدلال نذكر أن الباحث خصص فصلاً عن الزواج والحب ضمن الباب الثاني من الدراسة وعنوانه " المرأة في حياتها الخاصة " و بصدد عرض أعمال القاص الرائد محمود أحمد السيد حسب تاريخ صدورها فبدأ بالمحاولة الروائية الأولى (في سبيل الزواج) ثم انتقل إلى المحاولة الروائية الثانية للسيد وهي (مصير الضعفاء) . وبعد أن تقصّى الباحث الحب والزواج كما عبّر عنها محمود أحمد السيد في أعماله القصصية انتقل إلى رؤية قاص آخر هو شالوم درويش وبعده أنور شاؤول ثم جعفر الخليلي ومحمود الظاهر وغيرهم .

وقد بدا منهج الباحث مرتبكاً بعض الشيء في تقسيمه للظاهرة الاجتماعية التي اختارها وهي قضية المرأة ، فالفصلان الأول والثاني من الباب الأول يمكن أن يجمعها فصل واحد هو المرأة والعلاقات غير الشرعية ، بيد أن الباحث حاول أن يخضع خطته لقسمة منطقية مستمدة من طبيعة الظاهرة الاجتماعية نفسها فجاءت الرسالة في بابين أحدهما عن المرأة في الحياة العامة والآخر عن المرأة في حياتها الخاصة ، وعلى الرغم مما في هذه الدراسة من هنات فإنها تعدّ رائدة ضمن سياقها التاريخي في هذا النمط من التعامل النقدي .

وقد أفاد الباحث باقر جواد الزجاجي في دراسته " الرواية العراقية وقضية الريف " من تجربة شجاع العاني السابقة فخصّص فصلين مهمّين لدراسة البناء الفني للروايات التي وقفت عند قضية الرف مما لا نجده في الدراسة السابقة ، أو أننا نجده مبعوثاً في ثناياها .

وفي مقدمة الباحث باقر الزجاجي إشارة إلى منهجه في دراسته حيث يورد " وقد كان سبيلنا في التعامل مع كلّ تلك الأعمال هو رصد الظاهرة وتحليلها ومحاولة تقويم الأعمال التي تأثرت بها ، موضدّن جوانب هذا التأثير من حيث الشكل والمضمون ، منتهجين في ذلك المنهج النقدي التحليلي ضمن الإطار التاريخي " (٢) . بيد أن المنهج التحليلي الذي ينظر إلى النصّ الأدبي على أنه كيان قائم بذاته لا نجد له صدقاً قوياً في هذه الدراسة فالمنهج التحليلي في النقد يكون فيه لنص الأدبي " كل همّ النقد ، يقف عنده يستنطقه مجزئاً إياه إلى عناصره الأولية متعمقاً في كل جزء ناظراً إلى صلة الجزء بالجزء ، وهو على عناية خاصة بالشكل وإن آمن أهله بوحدة ما بين الشكل والمضمون " (٣) . صحيح أن الباحث الزجاجي أفرد للدراسة الفنية فصلين مهمّين ، لكنه في كلّ ما درسه من روايات كان همه فيها قضية الريف . وقد نظر على سبيل الاستدلال إلى الحدث الروائي بوصفه أداة فنية اختلفت رؤية النظر إليه في نمطين من الروايات شخصهما الباحث وهما روايات الواقعية الانتقادية وروايات الواقعية الحديثة — كما أسماها ، وينطبق هذا على أداة فنية أخرى درسها الباحث وهي الشخصية حيث البطولة الجماعية في نمط الواقعية الحديثة في حين إن التركيز يكون على الشخصية المفردة في

الواقعية الانتقادية . وينسحب هذا على عنصري الحوار والسرد حيث درسهما الباحث على وفق هذا الأسلوب نفسه .

لقد كان المنهج الاجتماعي واضحاً في هذه الدراسة وإن لم يشخصه كاتبها ولم ينصّ عليه ، ويليه المنهج التاريخي في الأهمية حيث القسمة القائمة على الأساس الزمني . كانت قضية الريف وهي همّ الباحث الأول تغطي تماماً على رؤيته للمضامين والأشكال على حدّ سواء ، وإن لحظنا انحيازاً من الباحث إلى الدراسة المضمونية وتوغّله في تفاصيل قضية الريف .

إنّ المنهج الاجتماعي في النقد يبدأ " بمبدأ يقول إن علائق الفن بالمجتمع ذات أهمية حيوية ... وإن الفنّ لا يتخلق في فراغ ، وإنه ليس من عمل شخص حقاً بل من عمل خالق محدّد في الزمان والمكان " (٤) . وقد كانت تفسيرات باقر الزجّاجي تدور في هذا الإطار إلى حدّ ما مما يجعل دراسته من الدراسات التي عمّقت المنهج الاجتماعي في النقد قياساً بالدراسات التي سبقتها في هذا الشأن .

ومّا غلب على الدراستين (المرأة في القصة العراقية) و الرواية العراقية وقضية الريف) ذلك الاهتمام بالمضمون على حساب البناء الفني من جانب ومن الجانب الآخر إضفاء أهمية كبرى على الظاهرة الاجتماعية وصلتها بالقيمة الفنية للنص الإبداعي القصصي ، مع أن هناك من الباحثين من يرى أنّ الصلة لا تبدو بمثل تلك القوة والمتانة . (٥) وإذا لم نشأ أن نتقيد بالرأي السابق فأننا لا يمكن أن نتوقع " دائماً نوعاً من التوازي بين حركة التغيرات الاجتماعية وبين تغير العمل القصصي وتطوّره . فلا يشترط أن يؤدي أي تغير ثوري إلى تغير ثوري مماثل وسريع في العمل القصصي (٦) ، يضاف إلى هذا كلّ إن النقد الاجتماعي الذي تتجاذبه رؤيتان أحدهما الشعور بالمسؤولية الاجتماعية والأخرى الإحساس بالجانب الفني مسألة معروفة . (٧) بيد أن الرؤية الأولى لا ينبغي أن تغطي فيختل طرفا المعادلة كما حصل بالنسبة للدراسات التي قوّمت الفنّ القصصي العراقي وفق المنهج الاجتماعي في النقد .

وأما الاتجاه الآخر المتمثل بتلك المناهج التي اتجهت إلى داخل النصّ القصصي ، فإنها يمكن أن تقسم على النحو التالي -

(١) المنهج النصّي :

لقد كانت تلك الدراسات التي تناولناها في إطار المنهجين التاريخي والاجتماعي ضرورية ومهمّة بيد أنّ الأوان قد حان لدراسات تنطلق من النصّ الإبداعي نفسه ، فهو المبرر الأساس والدافع الأول لدراسة الأطر التاريخية والاجتماعية والفلسفية واللوازم الأخرى التي تحيط بالنص (٨) .

وقد كانت دراسة الدكتور صالح هويدي ناصر " الاستخدام الرمزي في الفن القصصي العراقي الحديث من عام ١٩٦٠ إلى الوقت الحاضر " (٩) صدى لإحساسه بأن النقد القصصي العراقي - كما

نصّ على هذا في مقدمة دراسته – " كثيراً ما كان يدير قفاه لعناصر البناء الفني للتجربة القصصية ، مكتفياً بالانصراف إلى حديث عن أجواء تلك التجربة ومحتواها الفكري ومضمونها العام وما يتصل بها من اتجاهات وتيارات " (١) ، فالباحث يريد أن يستند إلى النص القصصي نفسه في دراسته لذلك فقد اختار منهجاً نقدياً هو " المنهج النصّي " الذي يتخذ من النص الأدبي أساساً في الدراسة والتحليل ومنطلقاً في الفهم والحكم والتأويل مغلباً الظاهرة الإبداعية في ذاتها على ما سواها من ظروف وعوامل ومنطلقات تقع خارج حيّزها .

وما المنهج النصي هذا إلا صورة مقاربة من المنهج التحليلي في النقد لأن المنهج التحليلي ينصرف إلى النص الإبداعي نفسه وينطلق منه ، وقد يدعى ما يقارب هذا المنهج بالمنهج التطبيقي لأن منهج النقد التطبيقي " يقوم على النظر إلى النص - أي أنه يشبه الحياة العضوية ، ويتحتم تحليله تحليلاً تطبيقياً في حدود كلماته وكيونته المستقلة عن ملاسبات تأليفه أو عن أفكار لا تتصل اتصالاً مباشراً بما يحتويه من صفات وبنية " (٢) ويبدو ما أسماه أحد الباحثين بالنقد الشكلي مقارباً لهذا النمط من تناول (٣) . وكلّ ما ذكرناه من مسميات (النصي ، التحليلي التطبيقي ، الشكلي) تبدو ذات دلالات مضمونية متقاربة قوامها الاتجاه صوب النص الإبداعي ذاته ودراسته من الداخل لاسيّما أن مثل هذا المنطلق بدا سمة أساسية في كثير من الدراسات الحديثة بل إن أحد الباحثين يرى أنّ من الممكن أن تكون قد تجلّت في زمننا " نزعة للتشديد على التنظيم الداخلي للأعمال أكثر من تشديدها على اندراجها التاريخي وأن يكون كذلك هو روح النقد الجديد العام " (٣) .

وقد تبنّت هذه الدراسة المصطلح الذي استخدمه الباحث صالح هويدي في دراسته وأعني به " المنهج النصّي " لوضوح دلالاته في منطلقه وطبيعته المعتمدة على النص الإبداعي نفسه والاستناد إليه ، وقد وضح اعتماد الباحث على النص القصصي والروائي في دراسته ممّا سوّغ لنا أنّ نستعير مصطلحه وأن نضع هذه الدراسة في إطار الدراسات التي اتجهت إلى داخل النص القصصي في منحاها نقدي ، بيد أنّ الباحث مال في بعض المواضع من دراسته إلى مناهج أخرى ومن خلال تحليله نصوصه وهذا ما نجده في فصله الأول حيث يناقش بعض النصوص ويستنتج من خلالها قيماً ومضامين لها علاقة بالواقع الاجتماعي والسياسي ، فهو هنا إنما يقترب من المنهج الاجتماعي في النقد . ويميل الباحث كثيراً إلى معطيات المنهج النفسي في النقد في فصله الثاني لاسيّما أنه يورد في مطلع تحليله نصوصه التي عبرت عن قيم نفسية " لقد أتاح انفتاح القصة العراقية على الدراسات النفسية ونظرياتها فرصة التوظيف الفني للرموز والدلالات السيكلوجية بما يغني القصة ويكسبها مستويات تعبيرية وأبعاداً مختلفة " (٤) . وما إن نقرأ النماذج التطبيقية التي حلّتها الباحثة حتى نجد صدى المنهج النفسي في النقد قوياً . ونذكر تحليله لقصة المئذنة للقاص محمد خضير على سبيل الاستدلال (٥) .

وقد شاء الدكتور صالح هويدي أن يكون فصله رابع القصير نسبياً (٣٩ صفحة) قياساً بفصله الأول (١٢٣ صفحة) خالصاً لوجه الصياغة الفنية والبناء الشكلي حيث التعبير الرمزي ينعكس على أداتين مهمتين من أدوات البناء الفني وهما الشخصية والحدث القصصيان ، بيد أن واقع التحليل يكشف عن إمكانية أن يلحق هذا التعرير الرمزي بالفصول السابقة . وعلى سبيل الاستدلال أذكر تحليله لقصة غانم الدباغ " سوناتا في ضوء القمر " ، وكيف أن ضوء القمر يوحي برمز يضيء أعماق الشخصية الأساسية في موقفين ذكرهما الباحث ولكن ألا يوحي ضوء القمر هنا بقيمة نفسية ؟ وفي هذه الحالة ألا يمكن إلحاقه بالفصل الثاني من الدراسة ؟^(٦) ، وقد ينطبق هذا على مشاهد أخرى من هذا الفصل وأعني به الفصل الرابع من الدراسة .

ولم يستغن الباحث عن المنهج التاريخي في النقد على الرغم من طبيعة دراسته فقد أفاد منه في تمهيد دراسته حين استعرض مسهباً جذور الرموز وإلى حد ما في فصله الأول حين بدأ بخيبة الأمل المريرة للمواطن والقاص العراقيين بثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ . وقد أشار الباحث في مقدمة رسالته إلى أنه راعى " في تناول النصوص القصصية التسلسل التاريخي لزمان صدورها^(٧) . وهو يقترب هنا بعض الشيء من بعض لوازم المنهج التاريخي في النقد .

وهناك تساؤل يطرح أمام الباحث بشأن تضخم فصله الأول (١٢٣ صفحة) قياساً بمجموع صفحات فصوله الثلاثة الأخيرة (١٦١ صفحة) ، ويبدو أن الدكتور صالح هويدي قد أحسّ بهذا الخلل فأجاب على تساؤلنا بأن القيم السياسية (الوطنية والقومية) وهي ما ة الفصل الأول كانت هي الغالبة على اهتمامات القاص العراقي لا لطبيعة هذه الظروف ومتغيراتها في العراق والوطن العربي عامة حسب وإنما لطبيعة هذا اللون الذي كان ولا يزال _ بحكم طبيعته المحتجبة وسخونيته وحساسيته _ الأكثر إغراء والأشد استحواداً على أذهان المبدعين لعرب من سواه من الألوان الأخرى^(٨) .

لقد حاول الباحث صالح هويدي أن يتوغل داخل النصوص القصصية والروائية نفسها وأن يدرسها من الداخل متجنباً الانصراف إلى أطرها وظروف إبداعها وشخصيات مبدعيها ، ولكن طبيعة موضوعه سحبه إلى لوازم ومنطلقات قريبة من مناهج أخرى كالمنهج النفسي والاجتماعي والتاريخي ومع هذا فإن المنهج النصي يظلّ هو الأوضح في هذه الدراسة .

(٢) المنهج الفني :

كان الباحث شجاع مسلم العاني في رسالته للدكتوراه " البناء الفني في الرواية العربية في العراق " شديد الرغبة في أن يتميز بمنهج نقديّ خاص لاس ما أنه أنكر في مدخل دراسته وجود دراسة فنية سابقة لجهده في هذا الشأن " بحيث يمكن القول ، إن الأدب القصصي في العراق يفتقر إلى دراسة فنية منهجية منظمة ، . بالرغم من العديد من الدراسات التي تناولت هذا الأدب^(٩) . وكان الباحث

يهدف وهو يؤسس لمنهجه إلى أن يتّجه صوب النصوص القصصية والروائية نفسها مما يسوّغ لنا أن ندخل دراسته في إطار الدراسات التي اتجهت في نقدها إلى داخل النصوص الإبداعية مع قدر من الحدة ولا أقول التطرف في هذا الاتجاه .

ولم أشأ أن أطلق على منهجه النقدي تسمية قد تبدو غير منسجمة مع طبيعة دراسته ، ولكنني وجدت أن تسمية " المنهج الفني " أكثر دلالة على منهج الباحث من تلك المناهج النقدية التي أشرنا إلى أنها اتجهت إلى داخل النص القصصي كالمناهج التحليلي والتطبيقي والنصي ، على أنّ منهجه بدا شديد القرب من تلك المناهج النقدية وإن لم ينصّ الباحث على منهج مع ن منها ، ولكنّه أورد أن بحثه " لا يعنى بالجوانب التاريخية بقدر ما يعنى بالجانب الفني في الرواية " (١٠) .

وقد حرص الدكتور شجاع مسلم العاني على أن يستعرض مناهج النقد الأوربي الحديثة ويوحى بأنّه استوعبها واستمدّ منها منهجه الخاص ، ويبدو أثر المنهج الشكلي روسي واضحاً في منهجه ومثله أثر المنهج البنيوي ، ويشير الباحث إلى تأثيره بهذين المنهجين خاصة وبغيرهما من حيث أن هذه المناهج عامة قد لفتت الانتباه إلى ضرورة معاينة النص الأدبي عند نقدنا له وعدم الاقتصار على دراسة الظروف الخارجية المحيطة بهذا النص ، ولكنّ الباحث في الوقت نفسه يشير إلى اختلافه مع هذه الحركات النقدية ولاسيّما في منطلقاتها الفكرية (١١) .

ولأنّ الباحث يريد أن يتميز بمنهج خاصّ وجديد ومستوعب حركة النقد العالمي والعربي فأنّه تحدث طويلاً عن منهجه في مقدّمته " إنّ منهج هذه الدراسة يقوم على دراسة اله فوظ وعملية التلفظ معاً ، ويتكوّن الملفوظ من جمل مختلفة بعضها سردي وبعضها الآخر وصفي وبعضها الثالث حوارية . وفيما تقضي دراسة الوحدات أو الجمل السردية إلى دراسة أنساق بناء الأحداث وإلى عنصر الزمان في الرواية ، تقضي دراسة الوصف إلى عنصر آخر من عناصر الرواية هو المكان ، بينما تقضي دراسة الحوار بأنواعه المختلفة إلى دراسة بناء المنظور في مستواه التعبيري خاص ... وهكذا فقد قسم البحث إلى ثلاثة فصول رئيسة هي : السرد والحكاية والوصف وبناء المكان وبناء المنظور " (١٢) .

وبدا الدكتور شجاع مسلم العاني جريئاً في نحتة مصطلحاته ولاسيّما تلك المصطلحات الهندسية التي اختارها واصفاً بها السرد وبناء الزمان فهناك السرد الأفقي والمنحني واللولبي أو السمفوني ، ومن أنساق بناء الأحداث هناك النسق الدائري أو الحلقي ، ولكي يوضّح لنا الباحث النسق الدائري يقول عنه إنه " قد يعبر عن حركة ، روحية أو لولبية تعبّر عن رؤية ترى الواقع في حالة من السكون واللاحركة ، كما قد يعبر عن مثل هذه الحركة المروحية للأحداث ولكنها تعبّر عن رؤية ترى الواقع في حركة دائبة ، وإن كانت حركة الأحداث في القصة ذات طابع لولبي أو مروحي ، وفي الحالة الأولى نكون إزاء وضع تكون فيه القصة مغلقة والسرد مغلقاً ، أما في الحالة الثانية فنكون فيها إزاء

قصة مفتوحة ولكن مع سرد مغلق " ١٣) ، ولا أظن أن الإيغال في استعارة مثل هذه المصطلحات ممّا يعود على النقد بالنفع ، إن العبارة النقدية ينبغي أن تتسم بالوضوح والدقة وأعتقد بأنّ الباحث نقل بعض هذه المصطلحات أو نحتها دون تمثّل تام أو استيعاب كامل .

ورغبة الباحث في التميز والتجديد والتواصل مع حركة النقد الأوربي جعلته يضطر إلى أن ينظر ويمهّد لكلّ مصطلح استخدمه في دراسته ممّا جعل رسالته تتضمّن (عدد صفحاته ٥٧٤ صفحة) على أنها غير مملّة و! سقيمة لما اشتملت عليه من جرأة وجدّة ، وربما وجد الباحث في بعض الأحيان أنّ تنظيره لا ينطبق على عمل قصصي عراقيّ ولكنّه يمكن أن يطبّق على عمل قصصي عالمي أو عربي . وربّما يتبادر سؤال هنا وهو ما فائدة مثل هذا التنظير إذا ؟ والإجابة تعني ضمناً أن الباحث يبغي استشراف المستقبل الأدبي والنقدي ورسم الدرب للمبدع والناقد على حدّ سواء ، وبهذا يبدو الباحث الدكتور شجاع العاني شديد الطموح في دراسته هذه .

لقد حاول الباحث العاني في رسالته للدكتوراه أن يختطّ له طريقه الخاصّ في منهجه النقدي الذي أراد له أن يتّجه صوب الباء الفني في الرواية العراقية مستفيداً من معطيات المناهج النقدية الأوربية التي نحت المنحنى نفسه ولاسيّما حركة الشكلايين الروس والمنهج البنيوي .

وينطبق ما ذكرناه عن منهج الدكتور شجاع العاني إلى حدّ ما على منهج الباحث عبدالله إبراهيم في رسالته للماجستير " البناء الفني لرواية الحرب في العراق " الذي شاء أن يسميه " منهج الاستقراء الفني " ١٤) ، إذ يلتقي المنهجان في أكثر من مظهر وإن بدأ عبدالله إبراهيم أقلّ إيغالا في المصطلحات النقدية الأوربية الحديثة قياساً بالدكتور العاني .

ومما سبق يمكن أن نستنتج بأنّ الـ وغل في أعماق النص الإبداعي في الرسائل الجامعية اللاحقة وتبنيّ المناهج النقدية التي تتّجه إلى داخل النص القصصي سيضيئان هذا الجانب بما فيه الكفاية ، بحيث تنشأ حاجة حقيقية إلى المواءمة بين الاتجاهين اللذين انتظما دراسة الفن القصصي العراقي ونقده وأعني بهما ١) تجاه الأول الذي نحا صوب الأطر الخارجية للنصّ القصصي والاتجاه الآخر الذي جعل من النصّ القصصي بغيته فتمعّق فيه وأنصرف إليه .

وهنا تقترح هذه الدراسة صورة منهج نقدي تكاملي جديد في الرسائل الجامعية المقبلة يعنى بالنص ولوازمه سوية دون أن يطغى جانب على آخر ، لأنّ الاقتصار على منهج نقديّ معيّن محدد معناه النظر إلى وجه واحد من وجوه الهرم القصصي ذي الوجوه المتعدّدة " فلو كان في مقدورنا وهذا مجرد افتراض أن نصنع ناقداً حديثاً مثالياً لما كانت طريقته إلا تركيباً لكل الطرق والأساليب العملية التي استغلّها رفاقه الأداء ، وإذن لاستعار من جميع تلك الوسائل المتضاربة المتنافسة وركّب منها خلقاً سوياً لا تشويه فيه " ١٥) . وقد وجدت أن بعض الرسائل الجامعية ومنها رسالة الدكتوراه للباحث

الدكتور نجم عبدالله كاظم " الرواية في العراق ١٩٦٥ - ١٩٨٠ " ^(٦) ، تمهّد لمثل هذا الاتجاه في النقد ، فقد مزج الباحث واعياً في دراسته بين أكثر من منهج وكان هدفه أن يحيط بالعمل الروائي من خلال الوقوف على أكثر من جانب فيه والنظر إليه من خلال أكثر من زاوية ^(٧) .

وعلى الرغم من أنّ المنهج التاريخي في النقد القصصي قد شخّص مبكراً وحظيت الرسائل التي انضوت داخل إطاره باهتمام الرسائل التي جاءت لاحقة بها إلا أنّ في المنهج التاريخي حاجة لمزيد من التقصي والجهد وذلك لسعة رقعة دراساته وأهميّتها ولأنّه بدا بطانة لمعظم المناهج النقدية التي تناولت الفنّ القصصي العراقي . وربما تتزايد الحاجة إلى هذا النمط من دراساتنا التي تعنى بنقد النقد ، ويظلّ الباب مفتوحاً للمزيد منها ^(٨) . وتظل مشكلة " المصطلح النقدي " غاية في الأهمية والخطورة في رسائلنا الجامعية لأنّ المنهج النقدي لا يتسق ما لم يستند إلى المصطلح النقدي الدقيق ، ولن يكون دقيقاً ما لم يتفق نقادنا عليه بحيث لا تأتينا كل رسالة بمصطلح مختلف رغبة في التميز والتفرد ، يضاف إلى هذا أن يلائم المصطلح بين الجذر التراثي في صياغته اللغوية وبين دقة تعبيره عن المصطلح الأوربي الوافد .

الهوامش :

- عبدالقادر حسن أمين ، " القصص في الأدب العراقي الحديث " ، مطبعة المعارف ، بغداد ١٩٥٦ .
- مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٩ .
- ص ٢٢٨ .
- ينظر : الدكتور علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الأدبي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٤٠٢ .
- ينظر : الدكتور محمد مندور ، في الأدب والنقد ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ٩٤٩ ، ص ١٠٢ .
- الدكتور عمر الطالب ، القصة القصيرة بعد الحرب العالمية الثانية في العراق ، رسالة ماجستير مخطوطة جامعة عين شمس ١٩٦٤ : الرواية العربية في العراق ، مطبعة النعمان ، النجف ١٩٧١ .
- الدكتور عبدالإله أحمد ، نشأة القصة وتطورها في العراق ، مطبعة شفيق ، بغداد ١٩٦٩ : الأدب القصصي العراقي منذ الحرب العالمية الثانية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٧ .
- أوستن وارين ورينيه ويليك ، نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة د. حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم والاجتماعية ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق ١٩٧٢ ، ص ١٧٩ .
- ينظر : نفسه ، ص ١٨٠ .
- ينظر : دين الشكليه وقربها من التصوّر الاجتماعي في كتاب الدكتور صلاح فضل " نظرية البنائية في النقد الأدبي " ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٣ ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ١٠٥ .
- الدكتور محمد مندور ، في الأدب والنقد ، ص ١٥ .

- ١ - د. علي جواد الطاهر . مقدمة في النقد الأدبي ، ص ٤٠٠ .
- ٢ - نفسه ، ص ٤٠٣ - ٤٠٤ .
- ٣ - من الدراسات التي طبقت المنهج التاريخي إضافة إلى رسالتي الدكتور عمر الطالب ورسالتي الدكتور عبدالإله أحمد المشار إليها في الهامشين (٦) ، دراسة جون توماس هامل " جعفر الخليلي والقصة العراقية الحديثة " وهي رسالة دكتوراه قدمت إلى جامعة مشيكان وقد ترجمها وديع فلسطين والدكتور صفاء خلوصي ، الدار العربية للطباعة ، بغداد ١٩٧٦ ودراسة الدكتور عبده الرضا علي " بدالرحمن مجيد الربيعي بين الرواية والقصة القصيرة " وهي رسالة دبلوم عليا قدمت إلى معهد البحوث والدراسات الأدبية واللغوية التابع لجامعة الدول العربية في القاهرة سنة ١٩٧٤ - ١٩٧٥ . وقد نشرت في كتاب صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٦ .
- ٤ - عبدالمادر حسن أمين ، القصص في الأدب العراقي الحديث ، ص ١١٩ - ١٢٠ .
- ٥ - نفسه ، ص ١٣٠ .
- ٦ - نفسه ، ص ٢١٢ .
- ٧ - الدكتور علي جواد الطاهر ، في القصص العراقي المعاصر ، منشورات دار المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ١٤٨ .
- ٨ - ينظر : أوستن وارين ورينيه ويليك ، نظرية الأدب ، ص ١٢١ .
- ٩ - د. شجاع مسلم العاني ، المرأة في القصة العراقية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢ ، بغد ١٩٨٦ .
- ١٠ - باقر جواد الزجاجي ، الرواية العراقية وقضية الريف ، دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٨٠ .
- ١ - د. شجاع العاني ، المرأة في القصة العراقية ، ص ٦ المقدمة
- ٢ - باقر الزجاجي ، الرواية العراقية وقضية الريف ، ص ٨ المقدمة .
- ٣ - د. علي الطاهر ، مقدمة في النقد الأدبي ص ٤٤٢ .
- ٤ - ويلبريس سكوت ، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي ، دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨١ ، ص ١٣٥ .
- ٥ - ينظر : أوستن وارين ورنيه ويليك ، نظرية الأدب ، ص ١٤٠ .
- ٦ - فاضل ثامر ، القصة والتغير الاجتماعي ، ملتقى القصة الأول ، إعداد دائرة الشؤون الثقافية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٩ ، ص ٢٨٤ .
- ٧ - ينظر : محمد حافظ دياب ، النقد الأدبي وعلم الاجتماع ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٦٠ .
- ٨ - ينظر : أوستن وارين ورينيه ويليك ، نظرية الأدب ، ص ١٧٩ .
- ٩ - الدكتور صالح هويدي ناصر ، الاستخدام الرمزي في الفن القصصي العراقي الحديث من عام ١٩٦٠ إلى الوقت الحاضر " . رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ١٩٨٦ .
- ١٠ - نفسه ، تنتظر : المقدمة .
- ١ - مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص ٢٢٩ .

- ٢ - ويلبريس سكوت ، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ص ١٩٣ . والنقد الشكلي هنا لا علاقة له بالمنهج الشكلي للشكلايين الروس .
- ٣ - تزفيتان تودوروف ، نقد النقد ، ترجمة الدكتور سامي سويدان ، دار الشؤون الثقافية العامة الطبعة الثانية ، بغداد ١٩٨٦ ، ص ١٣٠ والرأي هنا لـ بول بنيشو .
- ٤ - د. صالح هويدي ، الاستخدام الرمزي ، ص ١٧١ .
- ٥ - نفسه ، ص ١٩٢ .
- ٦ - نفسه . ٢٩٦ .
- ٧ - نفسه ، ص ٥ المقدمة .
- ٨ - نفسه ، ص " . ٤ المقدمة .
- ٩ - شجاع مسلم دغيم العاني ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ١٩٨٧ ص أ المقدمة .
- ٠ - نفسه ، ص ٥٣٩ الخاتمة .
- ١ - ينظر : المصدر السابق ، ص د المقدمة .
- ٢ - نفسه ، المقدمة .
- ٣ - نفسه ، ص ٤٥ .
- ٤ - عبدالله إبراهيم ، البناء الفني لرواية الحرب في العراق .
- ٥ - ستا نلي هايمن ، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة د.إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ٢٤٥ .
- ٦ - د. نجم عبدالله كاظم ، " الرواية في العراق ١٩٦٥ - ١٩٨٠ وتأثير الرواية الأمريكية فيها " ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٧ .
- ٧ - ينظر : د. صبري مسلم ، تجارب في النقد الروائي العراقي ، صحيفة القادسية ، بغداد ' ٠ ' ٩٨٩ ، صفحة ، ثقافة ، وممن مزج بين أكثر من منهج الباحثة فاطمة عيسى جاسم في رسالتها للماجستير من جامعة الموصل ، القصة القصيرة في العراق ٩٦٧ - ١٩٧٣ " .
- ٨ - هناك رسالتان درستنا نقد القصة القصيرة في العراق ، الأولى لكريم عبيد هليل " نقد القصة القصيرة في العراق حتى سنة ١٩٦٧ " وقد قدمت إلى جامعة القاهرة عام ١٩٨١ لنيل درجة الماجستير . والأخرى كتبها حمزة فضل يوسف " حركة نقد القصة القصيرة في العراق ١٩٦٨ - ١٩٨٠ " . وقد نوقشت في جامعة صلاح الدين في مطلع عام ١٩٨٩) ، ولكن الرسالتين نهجتا نهجاً مختلفاً عن نهج هذه الدراسة .



المصطلح النقدي في الخطاب السردى العراقي

مرحلة الريادة أنموذجاً

- -

لا يمكن للنقد أن يستغني عن الأسس والقوانين ، صحيح إنه يظلّ في جانب منه ذا طابع زئبقي يصعب تحديده وضبطه ولا سيما فيما يتعلق بالذوق الفني والرؤية الخاصة ، ولكنه لا يمكن أن يخضع تماماً لوجهات النظر الشخصية وإلا بطل الجانب العلمى ذو الطابع المنهجي فيه . ناهيك عن أن طابع هذا العصر هو هذه التقنية الهائلة التي شملت كل ضروب المعرفة ، حتى أن علماء قائما برأسه وجد في هذا العصر دعي بـ ((علم المصطلح)) Terminology : وهو لعلم الذي يبحث في ((القواعد الخاصة بدراسة العبارات الاصطلاحية الخاصة بفرع من فروع المعرفة مع تصنيفها وتبويبها وتفرغها)) (١) .

إن طبيعة المادة النقدية في جانب منها يمكن أن تفيد كثيراً من منجزات الثورة العلمية في هذا العصر ، ومن ذلك التسهيلات التي تقدمها الآلة في تبويب المصطلح وخرنه وسرعة الرجوع إليه ، وهكذا فإن المنفعة المتبادلة للأفكار والطرق الحديثة ما بين مكتسبات الثورة التقنية من جانب والفن من الجانب الآخر ضرورية من أجل الخلق والابداع (٢) . وبخلاف هذا سيبدو النقد متخلفاً عن مسيرة هذا العصر ، وهذه الدقة هي ممّا نؤمن به جميعاً ، بيد أننا نعرف جيداً طبيعة هذا الكائن الرقيق وأعني به الفن عامة وضرورة أن لا يعامل تماماً كما تعامل العلوم الصرفة وبالصرامة نفسها ، فهو مما يخضع لسياق آخر ينبع من طبيعة خاصة . فضلاً عن ان الحياة المتجددة من حولنا تفرض على المصطلح عامة - وينطبق هذا على المصطلح النقدي - أن يتجدد وأن يتغير ، فليس هناك مصطلح يبقى وبالإحياء نفسه طوال الوقت ، إنه يكتسب من الدلالات والإحياءات الشيء الكثير ، وسرعان ما تتطلب الضرورة الفنية مصطلحاً جديداً أكثر قدرة على التعبير ، وهكذا يظل باب المصطلح مفتوحاً . وثمة من يشبه المصطلح بالطير الذي نصطاده فإذا اصطدناه لم يعد كما كان حرّاً طليقاً وإنما يتحول إلى شيء آخر لأن ((ضرورة التصنيف العلمى توجب علينا أن نمسك به وأن نشرحه ونحنطه في كثير من الأحيان)) (٣) .

إن رحلة العناية بالمصطلح النقدي ينبغي أن تبدأ ، بل لعلها قد بدأت ^(١٠) ، بيد أنها ما تزال دون الطموح ونأمل أن تتعزز بالرغم من كلّ العوائق ، لأنها مسألة تتعلق بالأداة الأساس في النقد وأعني بها اللغة عامة والمصطلح خاصة ، وإن من " أكبر الكبائر أن نظن أننا يمكن أن نفهم النقد دون اقتحام عقبة المصطلحات " ^(١١) ، صديح إن الجهد الفردي قد يقصر عن تحقيق مثل هذا المنجز ، إلا أن تراكم التجارب الفردية في هذا الشأن يمكن أن يقيم ركيزة قوية يقف عليها المصطلح النقدي ، فضلاً عن أن بعض الجامعات نهضت بشيء من هذا وبصورة جماعية ومقصودة ، وهو مما نحتاجه في هذه المرحلة وعلى وجه الدقة ^(١٢) . ولسنا مع عبدالله الطيب في سخريته من مثل هذه المحاولات ، إذ يقول " ومن عجائب زماننا هذا أن اللجان الموكلة بالتعريب تسعى إلى توحيد المصطلحات الحديثة وغيرها في جميع البلاد العربية " ^(١٣) . على أننا ضدّ المبالغة المنهجية التي تتحكم فيها عقلانية تجريدية صارمة قد تعيق الإبداع الحقيقي في القراءة الأدبية " ^(١٤) .

إن المصطلح لا يبدأ مصطلحاً بمعنى أنه في بداية الأمر يبدو مجرد لفظ مقترح للدلالة على مفهوم مستجد من مفاهيم الفن ولوازمه ، وهو لا يشيع إلا في سياق خاص وفي ظلّ ظروف خاصة كأن يكون اختياره في غاية الدقة أو أن يتبناه ناقد متمرس معترف بأستاذيته ، وربما يكون موضوعاً في الأساس بلغة أخرى ، وقد تمّ نقله إلى العربية على أفضل صيغة لفظية ممكنة ، فإذا ما اطرّد في دراسات متعددة فإنه يكتسب إحياءه الدقيق الخاص ((عندئذ تنتهي فترة الاعتراض عليه أو تجاهله ، ولا تصبح ضرورة للمشادة فيه)) ^(١٥) . وهنا يعيش المصطلح مرحلة استقرار دلالاته ، وما إن يمضي زمن حتى يتطلب الفنّ المتجدد مصطلحاً آخر جديداً كي يعبر عن الحالة ذاتها في إهابها الجديد وبطريقة أكثر دقة ، وهنا ينحسر هذا المصطلح كي يحلّ محله المصطلح الجديد الذي سيُمرّ المراحل نفسها التي مرّ بها المصطلح القديم ^(١٦) .

ولأن النقد دائرة وسطى تقع ما بين دائرتي الفن والعلم ، فإنها تحتاج إلى تجدد الفن وحيويته مثلما تحتاج إلى قوانين العلم وأسسها ، ولا تناقض في هذا إذ إن الناقد الموهوب يستوعب هذه المعادلة ولا يقع بأي شكل من لأشكال فيما يقع فيه الدارس المبتدئ الذي قد يقع ضحية التطرف في أحد الجانبين .

ونحن على قناعة تامة من أن طبيعة اللغة العربية ومرونتها تسمح بوضع المصطلح المعبر عن المفهوم المستجد بدقة نظراً لكثرة مرادفاتها ، بيد أن هذه المترادفات الكثيرة تعدّ نعمة ونقمة في آن واحد ((فهي نعمة إذا استعملت للتفريق بين المفاهيم المتقاربة ، وهي نقمة إذا وضع عدد منها مقابلاً للمفهوم التقني الواحد إذ إن ذلك سيؤدي إلى اختلاف الاستعمال وتعددده)) ^(١٧) . ويمكن تجاوز هذه العقبة إذا ما حدّد المصطلح وأشيع بحيث لا ينصرف الذهن إلى لفظ يرافقه ، ويحصل هذا بالاستعانة

بمزايا هذا العصر وسرعة النشر فيه وإطلاع الجميع على المصطلح ، وهنا يكون عدم الإطلاع على المصطلح في صورته المتفق عليها نقيصة وعيباً على الدارس .

وتأتي أهمية العناية بالمصطلح أيضاً من كونه اللبنة الأولى في البناء المنهجي للدراسات النقدية ، وأن صلته بالمنهج النقدي مما يؤكد عليه الدارسون ومنذ عنوان دراساتهم في بعض الأحيان ^(٢) . لذا فإن غياب المصطلح النقدي الواضح يعدّ واحداً من أسباب الإشكالية أو الأزمة المنهجية في نقدنا المعاصر ^(٣) . إذن لا بد من دقة المصطلح الذي من شأنه أن عزز المنهجية ويكرّسها ^(٤) . فالمنهج النقدي لا يتسق ما لم يستند إلى المصطلح النقدي ، ولن يكون دقيقاً ما لم يتفق نقادنا عليه ودارسوننا بحيث لا تأتينا كل دراسة بمصطلح مختلف رغبة في التميز والتفرد ، يضاف إلى هذا أن يلائم المصطلح ما بين الجذر التراثي في صياغة اللغة وبين دقة تعبيره عن المصطلح الأوربي الوافد ^(٥) .

ويبدو أن أزمة المصطلح تأخذ شكلاً آخر في الغرب الأوربي ، فهذا رينيه ويليك **Rene Wellek** يقول عن مصطلح الرومانسية **Romanticism** أنه أخذ يعني أشياء بلغ من كثرتها أنها فقدت معناها وتوقفت عن أداء وظيفتها بوصفها مصطلحاً محدد الملامح ، وقد حاول بعض النقاد أن يعالج هذه الفضيحة من فضائح التاريخ والنقد الأدبيين - كما عبّر ويليك - عن طريق إظهار أن رومانسية هذا القطر قد لا تشترك مع رومانسية ذلك القطر ، وأن هناك في واقع الحال تعددية في الرومانسيات ، إذا كان هناك عامل مشترك بينها جميعاً فإنه لم تحدد معالمه بعد ^(٦) ، وبما إن تجربتنا بشأن المصطلح هي تجربة لاحقة قياساً بالتجربة الأوربية فإن بالإمكان الاستفادة من التجربة الأوربية وسياقاتها بحيث لا نفع في بعض ما وقع فيه غيرنا من الدارسين .

- ب -

لقد مرت أكثر من خمسة عقود من الزمن على أول دراسة نقدية في الفن القصصي العراقي ((القصة العراقية الحديثة)) ^(٧) للدكتور سهيل إدريس ، تلتها دراسة أخرى بعدها بثلاثة أعوام فقط هي دراسة عبد القادر حسن أمين ((القصص في الأدب العراقي الحديث)) ^(٨) . إن تأثير هاتين الدراستين وضح في عشرات الدراسات التي صدرت بعد ذلك ولم تستطع أية دراسة لاحقة أن تتجاهل الدراستين المذكورتين . لقد نجحت الدراستان في إثارة أسئلة مهمة ومؤثرة في مسيرة الفن القصصي العراقي ^(٩) . ومن ذلك إن المصطلح النقدي وأسلوب اقتباسه في الدراستين فرض نفسه على الدراسات اللاحقة مما حدا بهذا البحث إلى أن يجعل من هاتين الدراستين ركيزته ومصدره الأساس ، وبهدف الدقة سنحدد المصطلحات التي سنقف عندها والتي نراها جديرة بالانتقاء لأولويتها في إقامة صرح البحث النقدي وهي : القصة القصيرة **Short Story** ، والرواية **Novel** ^(١٠) ، فضلاً عن

الأدوات الفنية للفن القصصي وأعني بها تحديداً كما يلي : الشخصية **Character** والحدث **action** والحوار **dialogue** والسرد **narration** ^(١) : وربما أتيح لكاتب هذا البحث أو سواه أن يتابع مثل هذا الجهد وأن يضيف إليه عشرات المصطلحات الأخرى التي استثمرها الدارسون والنقاد لاحقاً . منذ عنوان دراسة الدكتور سهيل إدريس ((القصة العراقية الحديثة)) في مطلع الخمسينيات من القرن الماضي نفهم أن كاتبها إنما قصد من خلال عنوانه : القصة القصيرة والرواية معاً ، وكما استقر مصطلحهما في دراسات لاحقة لأن الباحث يتحدث عنهما ولكنه يطلق على القصة القصيرة تسمية (أقصوصة) ^(٢) ، هذه التسمية التي وإن تكررت في بعض الدراسات اللاحقة إلا إنها لم تطرد تماماً كما طرد مصطلح القصة القصيرة الذي حل بديلاً عنها . وأما مصطلح الرواية فإن الباحث يستخدمه على الوجه الذي سار عليه دارسو القصة العراقية ونقادها ، لذلك فإنه يعد جلال خالد التي كتبها محمود أحمد السيد ومجنونان لعبد الحق فاضل والدكتور إبراهيم واليد والأرض والماء لذي النون أيوب وسواها روايات ^(٣) ، وهذا ما طرد في الدراسات اللاحقة . ولا يثبت سهيل إدريس على تسمية (الأقصوصة) إذ إنه قد يستبدله بتسمية (القصة) كما وصف إحدى القصص القصيرة التي كتبها شالوم درويش ^(٤) .

وأما الأدوات الفنية فإن أكثرها وروداً في دراسة سهيل إدريس مصطلح الشخصية الذي يبدو أوضح من سواه ، وهو يتكرر كثيراً بطريقة مباشرة أو ضمنية ^(٥) ، وربما استبدله بمصطلح الأبطال وهو يقصد الشخصيات عامة ، يقول عن ذي النون ((وطريقة المؤلف في تقديم أبطاله تعتمد على الحركة والعمل لا على التحليل والوصف)) ^(٦) .

ويستنتج من الدراسة عامة أن مدلول مصطلح الشخصية واضح في ذهن الكاتب سهيل إدريس ومثلما فهمه الدارسون اللاحقون به .

وفيما خص مصطلح الحدث فإن الباحث يعبر عنه بـ (الحادثة) ومن ذلك إنه يورد حكماً نقدياً بشأن قصة قصيرة كتبها محمود أحمد السيد عنوانها الطالب الطريد ((وهكذا لا تقوم قيمة هذه الأقصوصة على حداثتها بالذات وإنما على ما توحيه وتستشرفه من إمكانات)) ^(٧) . والباحث حين يجمع الحادثة فإنه يعبر عنها بـ (الأحداث) يقول عن رواية اليد والأرض والماء لذي النون أيوب ((إن هذه الرواية بما فيها من حس واقعي مرهف وفن في رسم الشخصيات وتأليف الأحداث ومشابكتها وتصوير مختصر ... تقف على صعيد أروع الروايات العربية الحديثة)) ^(٨) . وسنا بصدد مناقشة الباحث سهيل إدريس في هذا الحكم النقدي إلا أننا بشأن استخدامه مصطلح الأحداث وما يوحيه له على وجه الدقة ، وهو إحياء قريب من إحياء الحدث كما استقر في الدراسات اللاحقة . وينتبه الباحث إلى الصلة ما بين الحدث والشخصية في حديثه عن سمات القصة القصيرة التي كتبها

عبد الملك نوري ((وميزة جميع هذه الأقاصيص تكمن في خلق الجو النفسي للبطل ... وعلى استغلال تفاصيل الأحداث لتصوير نفسية البطل عبر موقفه منها))^(٩) . وهي رؤية مبكرة لتقنية الفن القصصي العراقي تعكس طبيعة البداية الصحيحة لدراسات هذا الفن الأدبي المهم .

ولا نجد حديثاً مسهباً عن الحوار في الروايات والقصص القصيرة التي درسها سهيل إدريس إلا في خاتمة دراسته حين أشار إلى أن الحوار المصوغ باللهجة العامية من شأنه أن يحرم القارئ العربي من النتاج العراقي ، وهو لذلك يدعو إلى أن يصاغ الحوار بلغة عربية فصيحة^(١٠) . ويقف سهيل إدريس عند أسلوب الحوار الداخلي ((Interior monologue))^(١١) في القصص القصيرة التي كتبها عبد الملك نوري ولكنه يستخدم تسمية مقترحة هي (المحاورة الداخلية) تعبيراً عن المصطلح المذكور ((وهو جو يعتمد قبل كل شيء على المحاورة الداخلية Interior monologue))^(١٢) . ولا يخفى أنه أخذ المصطلح الفرنسي نظراً لطبيعة ثقافته ودراسته في فرنسا . ويكرر هذه التسمية في موضع آخر حاصراً إياها بين أقواس إشارة إلى أنه يعي المصطلح ويدعو إليه ضمناً ((وكل هذه من مقومات الجو النفسي و ((المحاورة الداخلية))^(١٣) .

وأما السرد فإنه يرد ضمناً في أحكام الباحث النقدية ، فهو يذكر أن أنور شاذل ((يروي بلغة جيدة غالباً ولكنها غير مؤثرة حكايات بسيطة أو غريبة))^(١٤) . ويتعرض الباحث إلى تقنية سردية هي ((تيار الوعي)) التي ربما دعيت بـ ((تيار الشعور)) ((Stream of Consciousness))^(١٥) ، وهو يتحدث عن عبد الملك نوري قائلاً إنه ((شديد الاهتمام بسبر أغوار منطقة اللاوعي ونصف الوعي وتداعي الأفكار بل تداعي الكلمات أحياناً))^(١٦) .

ويتابع عبد القادر حسن أمين سلفه الدكتور سهيل إدريس في تسمية (الأقصوصة) تعبيراً عن القصة القصيرة حتى أنه يتخذها عنواناً لبابه الأول ((الأقصوصة العراقية بين الحربين)) وبابه الثاني ((الأقصوصة العراقية بعد الحرب العالمية الثانية))^(١٧) ، ولكنه يطلق على مصطلح رواية الذي استثمره سهيل إدريس تسمية (قصة) ، ومن ذلك إنه عد ((الدكتور إبراهيم)) و ((ليد والأرض والماء)) لذي النون أيوب و ((الضايغ)) و ((في قرى الجن)) لجعفر الخليلي قصصاً^(١٨) ، في حين إن المصطلح الذي شاع واطرد هو الرواية تعبيراً عن مثل هذه النتاجات .

ويبدو مفهوم الشخصية واضحاً في ذهن الباحث عبد القادر حسن أمين وذلك من خلال أحكامه النقدية التي أوردها عن قصة ((عاصفة وصادها)) لذي النون أيوب ((لقد وفق المؤلف في تصوير شخصية توما ، كما أجاد في تحليل الدوافع التي تضطر الإنسان في الجو الخانق إلى أن يغير هواه))^(١٩) . ونلمس وضوح دلالة الشخصية لديه في تحليله قصة ذي النون أيوب (عظمة السيد أفضل) ((يميز هذه الأقصوصة صدقها في رسم شخصية (أفضل) الذي هو مثل للكثير من الشباب

والرجال يعيشون كما تعيش السائمة من غير هدف في الحياة) (١٠) . ويحاول عبد القادر حسن أمين أن يفصل بشأن الشخصية من خلال ذكر احد أنماطها حين يقول متحدثاً عن ((الضيع)) التي كتبها جعفر الخليلي ((وقد كانت شخصيات القصة ثابتة Flat (١١) ، إذ كنا نكتشف خواص الشخصية وتأثيراتها من خلال ما يتحدث به الدرويش مباشرة لا من أعماله وتحركاته ، وهكذا الأمر مع شخصية الفتى)) (١٢) . ولا يبدو الباحث مستوعباً لمفهوم الشخصية الثابتة - أو النمطية كما قد تترجم - في حكمه السابق على رواية الضايغ .

وفيما يخص الحدث فإن عبد القادر حسن أمين يستخدم تسمية (حوادث) تعبيراً عن هذا المصطلح ((وتجري حوادث (بداي الفايز) لمحمود أحمد السيد في محيط قبلي صارم يأخذ بشريعة الثأر)) (١٣) ، ويحاول أن جترح تسمية لها علاقة بالحدث وهي (روح السالفة) ، وهو يقصد روح الحكاية إذ يقول : نجد (روح السالفة) ماثلة في هذه الأقصوصة [نهاية الذئب لعبد المجيد لطفي] لما تضمنتها من حوادث غريبة ومفاجآت عنيفة قد يصعب تصديقها)) (١٤) . ويقول عن الحدث عامة في نتائج عبد المجيد لطفي ((ولعل مما يؤاخذ عليه الكاتب أنه يتناول حوادث الحياة ببساطتها التامة دون أن يشبعها بالفنية المطلوبة وذلك مفهوم مغلوط إذ يقرنا كثيراً من الخبر)) (١٥) . ويؤكد هذا في حديثه عن قصته القصيرة ((قلب أم)) ولم يستطع أن ينقل إلى نفس القارئ من الأثر ما يتناسب مع جسامه الحادثة التي بني عليها كيان الأقصوصة وهي شبيهة بباب الجرائم في الصحف المحلية)) (١٦) .

ويندر أن يتعرض عبد القادر حسن أمين إلى الحوار صراحة ولكنه حين يحلل القصص القصيرة التي كتبها عبد الملك نوري يذكر أن ((بعض كتاب لعراق - وعلى رأسهم - عبد الملك نوري شرعوا في تقليد الكاتب الأيرلندي جيمس جويس James Joyce باستعمال أسلوب الحوار الداخلي Interior monologue)) (١٧) . ولم يستقر الباحث على مصطلح الحوار الداخلي إذ إنه يطلق عليه تسمية المونولوج الداخلي في الصفحة نفسها ، في موضع آخر منها.

ويكرر عبد القادر حسن أمين ذكر السرد إلا أن ما ذكره من أحكام نقدية عن السرد يوحي بأن مفهوم السرد لم يكن واضحاً في ذهنه ، ومن هذا ما نستنتجه من خلال ما أورده الباحث عز ((عاتكة)) لمحمود أحمد السيد ((إن الفارق بين هذه الأقصوصة وأقاصيصه السابقة كبير ، فالسرد فيها طبيعي ، كما وفق في تصوير المرأة)) (١٨) . ونفهم مما ذكره عن سرد قصة قصيرة لذي النون أيوب عنوانها (النوخة) أن السرد ليس محبباً في القصة القصيرة ((بالرغم مما في هذه الأقصوصة من حس إنساني ... فإن السرد غالب عليها)) (١٩) . في حين إن السرد مصطلح محايد - إذا صح التعبير - إلا إذا وصف بوصف ما وحسبما يقتضيه سياق الحكم النقدي . ونستنتج الاستنتاج نفسه حين

يطلق الباحث حكماً نقدياً عن رواية الدكتور إبراهيم ((ومما يستلفت النظر في هذه القصة قلة الحركة وغلبة السرد))^{١٠} . ويورد الباحث تقنية تيار الشعور حينما يتحدث عن عبد الملك نوري فقد ((أطلق عليها الاسم الذي عرفت به فيما بعد وهو فيض الشعور [Stream of Consciousness]))^{١١} . وهنا نستنتج أن الباحث ترجم المصطلح الأوربي بتسمية (فيض الشعور) ، ومن الواضح إن الاختلاف ما بين التسميتين وأعني بهما تيار الشعور وفيض الشعور قد جاء نتيجة لاختلاف الترجمة ، إذ إن الأصل الأوربي للمصطلح واحد ، فضلاً عن أن مصطلح ((تيار الشعور)) هو الترجمة الأكثر دقة من (فيض الشعور) وينطبق هذا على مصطلح القصة القصيرة الذي شاع كما يعتقد كاتب هذه الدراسة لأنه أكثر دقة في ترجمة المصطلح الأوربي الأصل قياساً بتسمية الأقصوصة ، ومثله تماماً مصطلح تيار الشعور وإن كان بعض الباحثين قد عدل عنه إلى مصطلح مقارب هو تيار الوعي . ويستنتج من الدراستين الرائدتين أن الوعي بالمصطلح قائم منذ الدراسات الأولى لهذا الفن الأدبي المهم بالرغم من بعض الهنات البسيطة التي لا تقلل من شأن هاتين الدراستين لاسيما إذا ما نظرنا إلى الدراستين في سياقهما التاريخي . وربما لأن الباحثين جامعيان فإنهما كانا منهجيين ودقيقين على وجه العموم وإن كان هذا الحكم لا ينطبق على كل الدراسات الجامعية . لقد كان لهاتين الدراستين فضل استقرار بعض المصطلحات الأساس وإن ظلت مصطلحات أخرى قلقة وغير مستقرة. ولا نجد مغامرات في اجترار المصطلح في الدراستين كليهما بمعنى أن الباحثين لم يكسوا المصطلحات كما تفعل بعض الدراسات ، وإنما كانا حذرين في إيراد المصطلح الجديد . ما حصل من اختلاف في بعض مصطلحات الدراستين كان مرده في الغالب الأعم إلى ترجمة المصطلح الأوربي الأساس ، لأن انتماء التقنية القصصية الحديثة إنما يتصل بالتقنية القصصية الأوربية ، ومن الطبيعي أن تكون الترجمة هي المنبع الأساس للمصطلح النقدي القصصي في هذه المرحلة خاصة وأعني بها مرحلة الريادة .

وإذا ما أردنا أن نقوم الدراستين فإننا نرى أن الدراسة الأولى كانت أكثر منهجية واقترباً من طبيعة المصطلح وضعاً وفهماً واستيعاباً ، وربما يأتي هذا من قدرة الباحث سهيل إدريس وممارسة الفن القصصي وخبرته في حين تمثل الدراسة الثانية بداية الباحث عبد القادر حسن أمين وباكورة جهده الجامعي . وقد امتازت الدراسة الثانية على الأولى أنها طبعت في كتاب مستقل وأن دائرتها أوسع وأكبر من دائرة الدراسة الأولى ، ولكنها ظلت دون الدراسة الأولى من حيث تأثيرها في أجيال الباحثين اللاحقين . يضاف إلى هذا كله فضل ريادة الدراسة الأولى وكونها أول جهد من نوعه دشّن هذا النمط من الدراسات في الأدب العراقي الحديث . ومن الواضح أن الدراسة الثانية قد أفادت من الأولى في كثير من الأمور على أنهما غير متطابقتين في هذا الشأن ، وقد توقفت هذه الدراسة عند

مواضع الالتقاء والافتراق في الدراستين وفيما يتعلق بالمصطلح النقدي الذي هو مدار اهتمام هذه الدراسة .

الهوامش :

(معجم مصطلحات الأدب ، مجدي وهبه ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٥٦٥ . كما ينظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبه وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١٤٣ . وينظر كذلك : مقدمة في علم المصطلح ، د . علي القاسمي ، دار الشؤون الثقافية للنشر ، بغداد ١٩٨٥ ، ص ١٧ .

(' ينظر : المعرفة الفنية والعلوم الصرفة ، س . خ . رابوبورت ، ترجمة : عماد جهاد النوري ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الثالث ، السنة الرابعة ، بغداد ١٩٨٤ ، ص ٩٧ .

(' إشكالية المصطلح الأدبي بين الوضع والنقل ، د. صلاح فضل ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس ، العدد الرابع الخاص ، فاس ٤٠٩ هـ - ٩٨٨ م ، ص ٧٥ .

(: عقدت كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس ندوة عن مصطلح النقدي وعلاقته بم تلف العلوم ، وقد نشرت وقائعها في مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس وفي العدد الرابع الخاص . ٤٠٩ هـ - ٩٨٨ م . وثمة ندوات ومؤتمرات كثيرة كان محورها المصطلح النقدي .

(' مشكلة المنهج في دراسة مصطلح النقد العربي القديم ، د. الشاهد البوشيخي ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس ، العدد الرابع الخاص ، ص ٢١ .

(' أسست شعبة اللغة العربية وآدابها بفاس عام ١٩٨٧ مجموعات للبحث في المصطلحات وحسب التخصصات ، المرجع السابق ، ص ٢٨ .

(' في المصطلح النقدي والبلاغي ، د. عبد الله الطيب ، المرجع السابق ، ص ٢٤٢ .

(' قراءة النص الأدبي في الجامعات العربية ، مشكلة المصطلح ونقد النقد د. عفت الشرفاوي ، المرجع السابق ، ص ٥٣ .

(' إشكالية المصطلح الأدبي بين الوضع والنقل ، د. صلاح فضل ، المرجع السابق ، ص ٦٩ .

(' نفسه ، ص ٦٩ .

(١) مقدمة في علم المصطلح ، د. علي القاسمي ، ص ٧٦ - ٧٧ .

(٢) الأدب القصصي في العراق : المنهج والمصطلح ، شجاع مسلم العاني ، مجلة الأقاليم ، العدد الثاني ، السنة الرابعة عشرة ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ١٦١ .

(٣) إشكالية المنهج في نقد الشعر الحديث ، د. عناد غزوان ، مجلة الأقاليم ، العدد الثالث ، السنة الحادية والعشرون ، بغداد ١٩٨٦ ، ص ٣٣ .

(٤) إشكالية الرؤية والمنهج في النقد القصصي ، عبدالله إبراهيم ، مجلة الأقاليم ، العدد السادس ، السنة الرابعة والعشرون ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ١٠٢ .

(٥) مناهج نقد الفن القصصي العراقي في الرسائل الجامعية ، د . صبري مسلم حمادي ، مجلة التربية والعلم ، العدد العاشر ، الموصل ١٩٩١ ص ٧٥ .

- ٦ (مفاهيم نقدية ، رينيه ويليك ، مطابع الرسالة ، الكويت . ١٩٨٧ ، ص ٦٨ .
- ٧ (القصة العراقية الحديثة ، الدكتور سهيل إدريس ، مجلة الآداب ، العدد الثاني والثالث والرابع ، السنة الأولى ، ١٩٥٣ .
- ٨ (القصص في الآداب العراقي الحديث ، عبدالقادر حسن أمين ، مطبعة المعارف ، بغداد ١٩٥٦ .
- ٩ (تجربة رائدة في النقد القصصي العراقي ، د . صبري مسلم حمادي ، صحيفة القادسية في ١٧ آذار ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٦ .
- ١٠ (الرواية : سرد نثري خيالي طويل عادة في حين إن القصة القصيرة تقع عادة في صفحات قلائل ، وليست المسألة مسألة شكل حسب ، وإنما هناك فروق وضتها الدراسات اللاحقة . ينظر : معجم مصطلحات الأدب ، ص ٣٥٤ و ص ٥١٨ .
- ١١ (الشخصية هي الإنسان داخل العمل القصصي والحدث هو فعل الإنسان والحوار هو حديث الشخصية والسرد هو قص الحدث سواء أكان مستمداً من الحقيقة أم الخيال . ولا مناص من العودة إلى التفاصيل ، ينظر : J.A Cuddon , Adictionary of Literary Terms, Andre, Deutsh 2nd ,ed. London 1979. p.15,186
- كما ينظر : معجم مصطلحات الأدب ، ص ٥ . ٦٥ . ١١٠ . ٣٤٠ .
- ١٢ (القصة العراقية الحديثة ، العدد الثاني ، ص ٢٣ .
- ١٣ (نفسه ، العدد الثاني ، ص ٢٢ .
- ١٤ (نفسه ، العدد الثاني ، ص ٣٤ .
- ١٥ (نفسه ، العدد الثاني ، ص ٢٥ .
- ١٦ (نفسه ، العدد الثاني ، ص ٢٥ .
- ١٧ (نفسه ، العدد الثاني ، ص ٢٣ .
- ١٨ (نفسه ، العدد الثالث ، ص ٤٨ .
- ١٩ (نفسه ، العدد الرابع ، ص ٣٥ .
- ٢٠ (نفسه ، العدد الرابع ، ص ٣٨ .
- ٢١ (للتفاصيل ، ينظر : Cuddon , p. 661
- ٢٢ (القصة العراقية الحديثة ، العدد الرابع ، ص ٣٥ .
- ٢٣ (نفسه ، العدد الرابع ، ص ٣٦ .
- ٢٤ (نفسه ، العدد الثاني ، ص ٢٤ .
- ٢٥ (وربما عدت هذه التقنية مرادفة للحوار الداخلي ، ينظر : Cuddon , p. 661
- ٢٦ (القصة العراقية الحديثة ، العدد الرابع ، ص ٣٦ .
- ٢٧ (القصص في الأدب العراقي الحديث ، ص ٢٣ ، ص ١١٥ .
- ٢٨ (نفسه ، ص ١٧٨ وما بعدها .
- ٢٩ (نفسه ، ص ٦١ .
- ٣٠ (نفسه ، ص ٦٦ .

(١) الشخصية الثابتة أو النمطية Flat من المصطلحات التي استعملها فورستر E.M. Forster في كتابه Aspects of the Novel وهي تعني الشخصية التي لا تتغير وتظل في صورة واحدة منذ بداية الرواية وحتى نهايتها .
ينظر : Cuddon , p. 271

(٢) القصص في الأدب العربي الحديث ، ص ١٨٧ .

(٣) نفسه ، ص ٥٠ .

(٤) نفسه ، ص ٨٢ .

(٥) نفسه ، ص ٨٣ .

(٦) نفسه ، ص ٨٢ .

(٧) نفسه ، ص ١٢٠ .

(٨) نفسه ، ص ٥٠ .

(٩) نفسه ، ص ٦٢ .

(١٠) نفسه ، ص ١٧٩ .

(١١) نفسه ، ص ١٢٠ .



جذور النقد الاجتماعي في كتاب عيار الشعر *

يبني المنهج الاجتماعي منطلقاته النقدية على أساس من الصلة المؤكدة بين الظاهرة الاجتماعية والظاهرة الفنية ، وهو لذلك يحرص على طرفي هذه المعادلة وأعني بها النتاج الفني (شعراً كان أو سواه) من جانب والمجتمع من الجانب الآخر ، وإن أي إفراط أو تفريط بأحد الجانبين على حساب الآخر يؤثر خلافاً بيناً في كيان هذا المنهج النقدي ولا سيما إذا ما أقحم الناقد معطيات علم الاجتماع الحديث وأقيسته وظواهر بحيث يطمس روح الأثر الأدبي ويستنتج من خلاله استنتاجات قسرية ذات طابع جاف . ومما يدل على أهمية هذا المنهج في هذا العصر فإن رينيه ويليك يعده واحداً من ستة اتجاهات رئيسة في نقد القرن العشرين .^(١) ويجعله ويلبريس سكوت تحت عنوان " الأدب والمثل الاجتماعية " ويحاول أن يبرهن على أن الفن لا يتخلق في فراغ وإن الفنان (وينطبق هذا على كل فنون القول) محدّد بزمان ومكان ، وهو يستجيب لمجتمع هو جزؤه المعبر الناطق ، وما دام الفن يحتفظ بروابطه مع المجتمع - وهذا لا يمكن إلا أن يكون قائم - فإن النقد الاجتماعي سواء أكان يتبع نظرية معينة أم لم يكن سيبقى عاملاً فعالاً في النقد .^(٢)

بهذه الرؤية للنقد الاجتماعي ندخل إلى رحاب كتاب " عيار الشعر " لعالمنا العربي محمد بن طاطبا العلوي (د - ٢٢ هـ) في محاولة لتلمس أصداء هذا المنهج وبعض منطلقاته وأسسها ، ولا سيما في ثلاثة مباحث رئيسة فيه ، أولها جاء تحت عنوان : " طريقة العرب في التشبيه " حيث يورد ابن طاطبا " إن العرب .. وهم أهل وبر ، صحوهم البوادي وسقوفهم السماء . فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها ، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها : من شتاء وربيع وصيف وخريف من ماء وهواء ونار وجبل ونبات وحيوان وجماد وناطق وصامت ومتحرك وساكن وكلّ متولّد من وقت نشوئه في حال نموه إلى حال انتهائه . فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها إلى ما ي طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ، في رخائها وشدتها ورضاها وغضبها وفرحها وغمّها وأمنها وخوفها وصحتها وسقمها ، والحالات المتصرفة في خلقها وخلقها ، من حال الطفولة إلى حال الهرم ، وفي حال الحياة إلى حال الموت . فشبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتھا ") ممّا يؤكد لنا وبشكل منطقي أن العربي يتلمس طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به) من بيئته وما فيها سواء أكانت تلك البيئة طبيعية أم اجتماعية . بيد أن ابن طاطبا ينتقل بعد هذا التقديم العام انتقالة ذكية تدل على أن هاجس النقد الاجتماعي أو لنقل بذور هذا النقد أو جذوره تعتمل في داخله إذ يشير إشارة واضحة إلى أن بعض التشبيهات - وينطبق هذا على بقية الظواهر الشعرية - لا يمكن فهمها إلا من خلال التقليد الاجتماعي الذي قامت عليه أو

أشارت إليه . وفي ذلك يقول " فإذا اتفق لك في أشعار العرب تي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقر عن معناه ، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذ أثرتها عرفت فضل القوم بها وعلمت أنهم أدق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته . وربما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم في حالات يصفوناً في أشعارهم فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم ولا تفهم مثلها إلا سماعاً ، فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك " (١) .

ويوضح ابن طباطبا هذه المسألة بل ويبرهن عليها وبأسلوب مقنع كما سيتبين هذا في مبحث ثانٍ عقده تحت عنوان : " سنن العرب وتقاليدها " ، وهو يعني العادات والتقاليد التي سبقت الإسلام والتي ربما بقي قسم منها بعده أو تحول إلى هيئة مقارنة فأنت لا تستطيع أن تفهم قول شاعر من عذرة :

" كأنني سليم ناله كلم حيّة ترى حوله حلي النساء موضعاً " (٢)
إلا إذا عرفت تقليداً متبعاً أمام الجاهلية ، وهو تعليق الحلي والجلجل على السليم (الديغ) ، وقد دعي بـ (السليم) تيمناً له بالشفاء . (٣)
ومثله قول النابغة

" يُشهد من ليل التمام سليمها لحلي النساء في يديه قعاقع " (٤)
وبخلاف هذا التفسير تبدو الصلة بين الديغ وحلي النساء لا وجود لها مما يشكل خللاً بيناً في تركيب البيت وطبيعة صياغته .
وتأمل قول الشاعر مخاطباً ربه شاكراً إياه :

وهبتها وأنت ذو امتنان يفقاً فيها أعين البعران " (٥)
فيستوقفك الشطر الثاني من البيت إذ أنك ما لم تعلم طبيعة التقليد الخرافي الذي كان متبعاً أيام الجاهلية تعدده مناقضاً للشطر الأول . ويفسر ابن طباطبا فقاً عين الجمل أو عينيه إلى أنهم يدفعون بذلك شر العين والغارة . وهم يفقأون عيناً واحدة للجمل الفحل إذا بلغ عدد الجمال ألفاً وعينين إذا زاد العدد على ذلك . ومن المؤكد أن استنتاج ابن طباطبا قائم على اختيار العين ون سواها ضحية لهذا الاعتقاد . ولا يبدو هذا غريباً عن عادات الشعوب الأخرى التي قد تلجأ إلى الوسيلة ذاتها وبأساليب مقارنة مما يدل على أن مثل هذه الممارسات أو ما يقترب منها كانت مرحلة مر بها الذهن البشري . والدليل على ذلك وجودها لدى كل الأمم وبقاؤها حتى الزمن الحاضر لدى بعض الجماعات . (٦)

وفي قول النابغة مشبهاً نفسه بالبعير السليم الذي يكوى كي يشفى السقيم من الإبل . وهي عادة أخرى رافقت الإنسان العربي زمن الجاهلية . وما لم نعرفها فإننا لا نستطيع تفسير قوله وعلى وجهه الصحيح :

" يكلفني ذنب امرئ وتركته كي العرّ يكوى غيره وهو راتع " (٠)

ولا ريب في أن الإسلام حين جاء بمنطقه السليم جب هذا الاعتقاد المغلوط . والدليل على ذلك يسوقه ابن طباطبا على لسان بعض الشعراء ممن أدرك الإسلام واعتنق مذهبه في التفكير المنطقي السليم :

" وكان شكرُ القوم عند المنن كيّ الصحيحات وفقاً لأعين " (١)

ويمضي ابن طباطبا العلوي في إيراد النماذج الشعرية الجاهلية التي لا يمكن فهمها إلا على ضوء الاعتقادات الاجتماعية السائدة يومذاك . ومن ذلك قول الأعشى .

" فإني وما كلفتموني ور - م ليعلم من أمسى أ - ق وأحوبا

كالثور والجني يركب ظهره وما ذنبه أن عافت الماء مشر - أ

وما ذنبه أن عافت الماء بأقرُ وما إن تعاف الماء إلا ليضر - أ " ٢

لقد كان الاعتقاد أيام الجاهلية بأن الجن تركب ظهور الثيران فتصدّ البقر عن ورود الماء لذلك تضرب ظهور الثيران بشدة كي تهرب الجن ويتاح للبقر أن يرد الماء .

ويتأكد هذا في قول نهشل بن حريّ :

" أتركُ عامر وبنو - دي وتغرم دارم وهم - راءُ

كذاك الثور يضرب بالهراوى إذا ما عافت البقر الظماء " (٣)

ويبدو أن هذا التصور الخرافي هو قدرة الحيوان على رؤية الإنسان من دون أن يراهم البشر موجود لدى الشعوب وبسياقات أخرى يوردها الكزاندركراب في كتابه علم الفولكلور وبصيغ مختلفة . (٤)

وثمة تقليد شعبي يبدو أنه امتد منذ العصر الجاهلي وحتى يومنا هذا وهو أن يرمي الصبي منهم سنا - إذا سقطت - في عين الشمس ويقول : أبديني بأحسن منها وليجر في ظلمها إياتك . وفي ذلك يقول الشاعر :

" شفته إياة الشمس إلا لث . أسفّ ولم يكمد عليه بإثمدر " (٥)

ويتأكد هذا التصور الخرافي في قول أبي دؤاد :

" ألقى عليه إياة الشمس أدرانا " (٦)

ويأتي هذا من اعتقاد العرب بأن الصبي إذا فعل ذلك لم تنبت أسنانه عوجاً ولا ثعلاً . ولذلك يقول طرفة بن العبد :

" بدلته الشمس من منبته برداً أبيض مصقول الأشر " (٧)

ولأن الماء قرين الحياة ونسغها الصاعد في مقابل الجذب المرتبط بالموت والنضوب فإن العربي أيام الجاهلية شغله استئزال المطر فلجأ إلى طقوس سحرية طريفة يوردها ابن طباطبا تفسيراً لأبيات من الشعر وردت في هذا الشأن ، حيث يعقد السلع والعشر - وهما ضربان من الشجر -

بأذنان الثيران ثم تضرم النيران فيها (السلع والعشر) وتجبر الثيران على الصعود إلى قمة جبل وهي على هذه الحالة ، وفي ظنهم أن هذه الممارسة الخرافية لها صلة باستجلاب المطر . وفي ذلك يقول أمية بن أبي الصلت النقي :
س ترى للعضاة فيها صريرا

" هـ - أزيمة تخيل بالننا
لا على كوكب نوء ولا د - ح
و يسوقون باقر السهل للطو
سلع ما ومثله عشر - ا
عائل وعالت البيقورا " (٨)
جنوب ولا ترى طحرورا
ر مهازيل خشية أن تبورا

ولا يخفى أن دارس الشعر وقارئه لا يمكنه فهم قول الشاعر ما لم يعرف جذور هذه الظاهرة التي يرفضها الورل الطائي بقوله :

" لا درّ درّ رجال خاب سعيهم
أجعل أنت بيقوراً مسلعة - هـ
يستمطرون لدى الأزمان ؛ لعشر
ذريعة لك بين الله والمطر " (٩)

ويورد جيمس فريزر في كتابه " الغصن الذهبي " عشرات الممارسات والطقوس السحرية الهادفة إلى استئزال المطر أو حجبها حسب حاجة الإنسان حينها . (١٠) وهي جميعاً تنطلق من المنطلق ذاته وهو ربط الوهمي بين ظواهر لا علاقة بينها وعلى وفق تصور سحري دعاه بعض علماء (الانثروبولوجيا) العلم الزائف (pseudo.science) (١١) نظراً لافتقاده مبدأ السببية أو العلوية الذي يعد تحققه إنجازاً ذهنياً لا حقاً . وقد حققه الإسلام منذ بزوغه .

ولم يكن الناس جميعاً في زمن الجاهلية يؤمنون بمثل هذه الأخيلة التي تنتمي إلى معتقدات لها سياقها ومبرراتها بل إن بعضهم يرفضها علناً ولا يؤمن بها . ألم تر أن عروة بن الورد أبى عليه شرفه وعقله أن (يعشر) بمعنى أن يتابع النهيق عشراً (١٢) كالحمار في قوله :—

" لعمرى لئن عشت من خشة الردى
فلا وألت تلك النفوس ولا أتت
نهاب الحمير إنني لجزوع
على روضة الأجداد وهي جميع (١٣)

وجذر هذا الاعتقاد يأتي من أن العرب كانت تعتقد بأن الرجل إذا أراد دخول قرية فخاف وباءها ، فوقف على بابها قبل أن يدخل وعشر كما ينهق الحمار ثم دله لم يصبه وبأؤها . وما حد ل - كما يذكر ابن طباطبة - إن جميع من عشر من أصحاب عرو - حين دخلوا خيبر يمتارون منها إثروا - اجتاحتهم - قد مات أو مرض إلا عروة مما يدل على تهافت هذا المعتقد وسخفه ، ولكن الناس كانوا يعشرون لا على سبيل السخرية والمرح بل على وجه الاعتقاد والتيقن الأمر الذي يعكس لنا جرأة عروة بن الورد وكمال عقله وسبقه لأبناء جيله حين تجاوز ذلك التقليد المهين الذي يرفضه شاعر آخر بقوله .

" ولا ينفع التعشير إن حم واقعٌ ولا ددعُ يغني ولا كعب أرنب . ٤٤)

وهنا يشير هذا البيت إلى أكثر من معتقد إجماعي . ففضلاً عن التعشير ترد (ددعُ) التي كانت تقال لمن يعثر ٤٥) ، فلا يصاب بأذى . وأما كعب الأرنب وهو - كما يبدو - يعلق في عنق الإنسان آنذاك من أجل طرد الشر والأذى عنه . وفي ذلك يورد ابن طباطبا ما ذكره ابن الأعرابي من أنه قال " لزيد بن كثوة : من علق - ي نفسه كعب أرنب لم تقربه جنيات الحي وعمار الدار ! ، فقال أي والله وشيطان الحماط وجان العشرة وغول القفر وكل الخوافي إي والله وتطفأ عنه نيران السعالى وتبوخ " ٤٦) مما يكشف عن سلسلة من الأوهام التي كان يعتقها الناس زمن الجاهلية ، ومنها ما يدعوه الدارسون اليوم بـ (الفتشية) (Fetishism) ٤٧) وهي الإيمان بقدرة بعض الأشياء على شفاء الإنسان من الأمراض أو جلب الرزق أو دفع الأذى ومن هذه الأشياء كعب الأرنب الوارد ذكره ومثله بعض الخرز والأحجار وأسنان بعض الحيوانات والطيور وأظفارها وعظامها وأجزاء أخرى منها ، ويضيف بعضهم الأجنحة اليمنى لطيور بعينها ورأس الهدد وسن القطة والذئب والخنزير ولاسيما ذات الشكل الهلالي مما يفسر لنا عبادتهم الأوثان انطلاقاً من هذا المبدأ ذاته . ٤٨) ، ومما يذكر أن أحد الناس البسطاء أكد لي وأنا بصدد كتابة هذا البحث قدرة عظم معين من عظام الهدد على فعل الأعاجيب ولاسيما في مجال وفرة الرزق والحظوة عند النساء ، مما يدل على امتداد مثل هذه الأوهام إلى عقول بعض الناس حتى في ظل التطور التقني الهائل لهذا العصر .

ويسخر أبو تمام من المنجمين الذين أشاعوا أن عمورية لا تفتح إلا بعد نضج التين والعنب ،

إذ قول

" تسعون ألفاً كأساد الشرى نضجت أعمارهم قبل نضج التين والعنب " ٤٩)

وما لم نطلع على هذه الخرافة فإننا لن نستطيع بيت أبي تمام إذ ما صلة نضج الأعمار بنضج التين والعنب ، حيث يأخذ تفسير البيت مساره الصحيح ، ومن سياق البيت نفهم أن المنجمين كانوا يدعون معرفة الغيب - عن طريق صلتهم الموهومة بنجوم السماء - مما هو مخصوص به جل شأنه ، والآية ((قل لا يعلم من في السموات والأرض الغيب إلا الله)) ٥٠) تؤكد ذلك . ولكن التنجيم ظل شائعاً في العصور الإسلامية كافة ، ويؤكد لنا ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) ذلك في معرض الحكم تهافت علم التنجيم - كما كان يدعى - وقد استشهد ابن خلدون بهزيمة رستم ورايته بالرغم من تأكيد المنجمين له على غير المصير الذي انتهى إليه . ٥١) وليس التنجيم مقصوراً على العرب وحدهم بل إن الشعوب كافة قد عرفته ويبدو أن رواسبه ومخلفاته ما تزال تُداول حتى في المجتمعات المتحضرة وعلى هيئة أبراج يحسد من خلالها مستقبل الإنسان في بعض المجالات والصحف الأوربية والعربية . ومن المؤكد الذي لا جدال فيه إن النجوم وأحوالها لا شأن لها بمصائر البشر .

ولا بأس في ذكر مزيد من الأبيات الشعرية التي تكشف عنها الظاهرة الاجتماعية وفسرها ،
وبسوى ذلك يحار القارئ أمامها . ويصوغ ابن طباطبا هذه المسألة بأسلوب يشي بوعيه لها وقصده
إضاعتها بالشواهد الشعرية الدالة " وأمثلة لسنن العرب المستعملة بينها ، التي لا تفهم معانيها إلا سماعاً
، كإمسك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب بثأرها ، فإذا أدركه بكت حينئذ قتلاها . وفي هذا المعنى
يقول الشاعر :

مَنْ كَانَ مَسْرُوراً بِمَقْتَلِ مَالِكٍ فليأت نسوتنا بوجه - ار
يجد النساء حواسراً يند - ه
قد كن يكنن الوجوه ت - راً
فالآن حين برزن للذ - ار

يقول : من كان مسروراً بمقتل مالك ليستدل ببكاء نسائنا وندبهن إياه على أنا قد أخذنا بثأرنا وقتلنا
قاتله " ٢٢)

ولم يورد ابن طباطبا ما ذكر من شواهد شعرية بشأن طير الهامة الخرافي الذي رافق عادة
الثأر ، إذ أن الإنسان إذا مات أو قتل خرج هذا الطير (الهامة) صارخاً على قبر صاحبه ومستوحشاً
وفي هذا يقول بعض الشعراء في أصحاب الفيل :

" سُلط الطيرُ والمنون عليهم فلم في صدى المقابر هأم " ٢٣)

وهم يعتقدون بأن هذا الطائر يكون صغيراً ثم يكبر حتى يصبح " كضرب من البوم ، وهي أبداً
تتوحش وتصدح وتوجد أبداً في الديار المعطلة والنواويس ، وحيث مصارع الموتى ، ويزعمون أن
الهامة لا تزال عند ولد الميت في محلته ، تعلم ما يكون بعده فتخبره به حتى قال ا لصلت بن أمية
لبنيه :

" هامي تخبرني بما تستشعروا فتجنبوا الشنعاء والمكروها " ٢٤)

ويشارك العرب الأقدمون شعوباً كثيرة كانت تعتقد بأن الروح ضرب من الير حتى أن بعض
الشعوب رأت أن الطيور جميعاً ما هي إلا أشكال اتخذتها الأرواح البشرية ، ويبدو أن هذا الظن أساسه
قدرة الطير على التحليق والطيران ، وهي القدرة التي يرى المعتقد الشعبي أن روح الإنسان تشارك
الطير فيها . ٢٥)

وقد جَبَّ الإسلام ظاهرة الثأر بوصفها عادة اجتماعية مردولة تدفع إلى مزيد من سفك الدماء
وأبدلها بالقصاص العادل بدلالة قوله جل شأنه ((وكتبنا عليهم فيها أن النفس بالنفس والعين بالعين
والأنف بالأنف والأذن بالأذن والسن بالسن والجروح قصاص)) ٢٦ . فما ضرورة الثأر في هذه
الحالة ؟ ومع وجود مثل هذه التفاصيل الدقيقة في القانون الرباني العادل .

ومن طريف ما اعتقد به العرب الجاهليون أن الرجل إذا أحب امرأة ولم يشق برقعها ولم تشق هي رداءه فإن حبهما سيفسد لا محالة ، فإذا فعلا ذلك دام أمرهما ، وفي ذلك يقول سحيم عبد بني الحساس :

" فكم قد شققنا من رداء ، حبر - ومن برقع عن طفلة غير عانس

إذا شق برد شق بالبرد مثله دو - ك حتى كلنا . - ر ' - س " ٣٧)

ولا ريب في أن من يقرأ البيتين من غير أن يفهم جذرهما الاجتماعي يحسب أن سحيماً ومن يحب أحمقان إذ لا معنى لتمزيقهما أرديتهما وبمثل هذه الصورة ، وهذا ما قصه ابن طباطبا من أنك إذا استغلق عليك بيت من الشعر العربي القديم فإن عليك أن تبحث عن جذوره ويبدو أن الجذر الاجتماعي هو الأساس الذي قصده وبدلالة هذه الأمثلة الدالة الواردة .

ومن ذلك إن العاشق إذا اعتل إثر عشقه يسقى الماء على خرزة تدعى (السلوان) فيسلو . وهذا ما يفسر قول الشاعر :

" يا ليت إن قلبي من يعلله أو ساقياً فسقاه اليوم سلواناً " ٣٨)

مع أن لفظ (السلوان) يمكن أخذه في هذا البيت على أساس الاستعارة المكنية التي أحالت السلوان (المستعار له المعنوي) ماءً (المستعار منه المحسوس) وبدلالة الفعل المستعار (فسقاه) . ولكن البيت الآخر الذي أورده ابن طباطبا يبدو أكثر دلالة على خرزة السلوان السحرية التي تدخل في إطار ما يدعى بـ (الفتيشية) السابق ذكرها :

" شربت على سلوانه ماء مزنةً فلا وجديد العيش يا ميّ ما أسلو " ٣٩)

وقد خابت الخرزة ، بطل مفعولها السحري مع الشاعر العاشق . ومثل ذلك اعتقاد العرب بأن الرجل إذا خدرت رجله فذكر أحب الناس إليه ذهب عنه الخدر ، وهذا المعتقد امتد صداه إلى شعر ما بعد الإسلام .

يقول كثير :

"إذا خدرت رجلي ذكرك أشتقي بذكراك من ندل بها فيهونُ " ٤٠)

ويرد ابن طباطبا نموذجين شعريين آخرين ، أحدهما لامرأة من بني بكر بن كلاب :

" إذا خدرت رجلي ذكرت ابن مصعب - فإن قلت عبدالله أجلى فتورها " ٤١)

ويقول آخر :

" صبّ محب إذا ما رجله خدرت نادى كنيسة حتى يذهب الخدرُ " ٤٢)

ولم نجد ضرورة لا يراد نماذج خرى في هذا الشأن تشير إلى المعتقد نفسه فما ذكره ابن طباطبا يكفي للتدليل عليه .

وثمة اعتقاد آخر كان العرب يعتقدون به وهو بشأن المقالات من النساء إذ إن المرأة التي لا يبقى لها ولد إذا وطئت قتيلاً شريفاً بقي ولدها . وفي ذلك يقول الشاعر :

" تظل مقاليت الساء يطأنه يقطن : ألا يلقي على المرء مئزر " (٣)

وعبثاً يبحث القارئ عن جذر هذا المعتقد الغريب أو يحاول تفسيره أو تبريره إذ أنه غير منطقي تماماً. ولكن الكميت المسلم يأخذ التقليد ذاته ليصوغ منه بيته الذي لا يمكن تفسيره إلا على ضوء فهم ذلك التقليد الجاهلي :

" وتظل المؤزرات المقاليـت يـُـطلن القعود بعد القيام " (٤)

مما يؤكد ما ذكرناه من أن بعض تلك المعتقدات امتدت إلى زمن ما بعد الإسلام وذكرها الشعراء إما على سبيل التقليد للفحول من الشعراء الجاهليين أو من باب إظهار سعة معرفتهم بتقاليد العرب وعقائدهم وأفكارهم .

ومن طريف المعتقدات الجاهلية وغريبها إن المهقوع (وهو الفرس الذي به هقعة ، وهي دائرة تكون بالفرس فيقال فرس مهقوع) إذا ركبه رجل فعرق الفرس اغتلمت امرأته وطمحت إلى غير بعلمها ويذكر ابن طباطبا قول أحدهم لصاحب فرس مهقوع :

" إذا عرق المهقوع ؛ لمرء أنغطت حليلته وازداد حرّ عجانها " (٥)

فأجابه صاحب الفرس المهقوع مصححاً أسلوبه في التفكير :

" وقد يركب المهقوع من لست مثله وقد يركب المهقوع زوج حصان " (٦)

إذن فهناك من لا ينحرف مع تيار الخرافة الشائع بل يناقشها ويحاول تفنيدها وفقاً للمنطق كما فعل صاحب الفرس المهقوع .

وهنا تتبادل الظاهرة الفنية (الشعر) مع الظاهرة الاجتماعية التأثير والتأثير ، فتفسر لنا الظاهرة الاجتماعية الشعر ، ويكشف لنا الشعر طبيعة الظاهرة الاجتماعية الشائعة وردود الأفعال إزاءها ، ولا غرو فالشعر ديوان العرب وموضع سرهم وـ جل أيامهم .

ويبدو أن ثمة معتقداً آخر رافق الناس حين الجاهلية مفاده إن الرجل إذا سافر عقد خيطاً يدعى (الرتم) بغصن شجرة أو ساقها . وحين يعود يتفقد الخيط فإن وجده على حاله قضى بأن أهله لم تخنه وإن رآه قد حُل وثق بأنها قد خانت . وهذه شعيرة خرافية ترتكز لى المنطق ذاته وهو القائم على عقد صلات لا صلة بينها في واقع الأمر وادعاء التأثير الموهوم (السحري) بينهما بيد أن هذه الخرافة هي التي تفسر لنا قول الشاعر :

" خانت لما رأت شيئاً بمفرقه وعزها حلفها والعقد للـرتم " (٧)

وقول الراجز :

" به من الهوى مم

وغره عقد الرتم " ٨

إذن ما أكثر النساء اللاتي ظلمن بسبب خيط الرتم . وخيط الرتم هذا يدخل في إطار ما دعاه جيمس فريزر بسحر المحاكاة ، فقد عقد الجاهلي صلة تشابه بين عقد الزواج (المعنوي) وعقد خيط الرتم (المحسوس) ، وجعل من الشجرة شاهداً = يه وهو مما يتسق مع معتقدات الإنسان الأول وبأن الأشياء غير العاقلة تعي ما حولها ، ولذلك فإن بعض الشعوب تقطع الشجرة التي تقع على رجل فتقتله بل إنهم يبعثون أجزاءها في كل الأنحاء . ٩) وثمة من الشعوب من ترمم الثور ولا تأكل لحمه إذا نطح رجلاً أو امرأة فماتاً. ١٠)

ويقاد النار عند العرب قد لا يكون مبعثه إقراء الضيف إذ أنهم يفعلون ذلك خلف المسافر الذي لا يحبون رجوعه بدليل قول الشاعر :

" وذمة أقوام حملت ولم نكن لنوقد ناراً إثرهم للنتدم " ١١)

وهم يشفعون إيقاد النار خلفه بقولهم : أبعد الله وأسحقه وأوقد ناراً إثره . وتكون النار هنا من رموز الأذى وليست مناراً للطارق والتائه حين سدول الظلام . وحرقت آثار العدو الثقيل غير المرغوب فيه يحيل بشكل واضح إلى نمط سحري آخر دعاه جيمس فريزر بـ (السحر الاتصالي) ١٢) الذي يفترض بأن الأثر موصول بصاحبه فإذا وقع الضرر على الأثر نال صاحبه ، وليس الأثر وحده مختصاً بذلك بل يمكن إلحاق الضرر بالإنسان من خلال ظله أو قلامه ظفره أو خصلة شعره أو جزء من ملابسه . ١٣)

ويشير ابن طباطبا العلوي في موضع آخر إلى أن العرب في الجاهلية تزعم أن الجنية حين تعشق صبيلاً لا يصدها عنه سوى سن الثعلب أو سن الهرة وأشباه ذلك مما أوردناه تحت إطار تقديس بعض الأشياء (الفتيشية) التي تستند إلى المبدأ ذاته الذي يستند إليه الوثن في الجاهلية . وأما العشق المتبادل أحياناً بين أفراد من الأنس وآخرين من الجان فإنه مما يرد في معتقدات العرب قبل الإسلام . والمسألة لا تقف عند حدود العشق بل قد يقتل الجان بعض الأنس . ويورد المسعودي (ت ٤٦ هـ) حكاية ذلك الشق (الجني) الذي قتل حرباً بن أمية وقال بيتاً من الشعر هو :

" وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر " ١٤)

واستدلوا على أن هذا من قول الجن " إن أءءاً من الناس لم يتأت له أن ينشد هذين البيتين ثلاث مرات متواليات لا يتتبع في إنشادها " ١٥)

ويعزز مبحث ثالث عقده ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر تحت عنوان " المثل الأخلاقية عند العرب وبناء المدح والهجاء عليها " ما ذكرناه من انعكاس الظاهرة الاجتماعية على الظاهرة الفنية وتفسير دلالاتها وكشف كوامنها . والمبحث على قصره لفتة ذكية يلخص بها هذا الناقد العربي ظاهرة

تشمل معظم الشعر العربي الذي ترك لنا تراثاً ضخماً من المديح والهجاء ، ناهيك عن أن بعض الأغراض يمكن أن نردها إلى هذين النمطين الرئيسيين في الشعر العربي ، أليس الغزل هو مديح للمرأة ؟ وما الفخر إلا مديح للذات أو القبيلة ومثلهما الرثاء الذي هو مديح للميت . وعلى هذا الأساس يمكن أن نعد الشكوى هجاءً للعالم أو للأقدار . وقد لا يكون الوصف في بعض الأحيان إلا مديحاً للمكان أو هجاءً له ... وإذا كان ابن طباطبا لم يستهد بالشعر في هذا المبحث فلأن الاستشهاد هنا لا ضرورة له . فلقد شكلت العرب عبر سمات المديح عامة صورة البطل الخير كما تراه الجماعة العربية أو لنقل الرجل المثال والمرأة النموذج ، كما رسمت العرب صورة البطل الشرير من خلال الهجاء أي الرجل السيئ والمرأة المنبوذة . فكأنهم يحثون الناس على احتذاء الممدوح والسير على آثاره وتقمص دوره وينفرون الأجيال من المهجو وخصاله الدنيئة وهيئته وطبيعته أفعاله الشائنة .

ويورد ابن طباطبا سيلاً من الخلال المحمودة التي كانت مادة لقصائد المديح ومنها : " الجمال والبسطة ... والشجاعة والدم والحزم والعزم والوفاء والعفاف والبر والعقل والأمانة والقناعة والغيرة والصدق والصبر والورع والشكر والمدارة والعفو والعدل والإحسان وصلة الرحم وكنم السر والمواتاة وأصالة الرأي والأنفة والدهاء وعلو الهمة والتواضع والبيان والبشر والجلد والتجارب والنقض والإبرام وما يتفرع من هذه الخلال التي ذكرناها من قرى الأضياف وإعطاء العفاة وحمل المغارم وقمع الأعداء وكظم الغيظ وفهم الأمور ورعاية العهد والفكرة في العواقب والجد والتشمير وقمع الشهوات " (٥٦)

وأضداد هذه الخلال " البخل والجبن والطيش والجهل والغدر والاعتذار وفشل والفجور والعقوق والخيانة والحرص والمهانة والكذب والهلع وسوء الخلق والإساءة وقطعية الرحم والنميمة ... والدناءة والغفلة والحسد والبغي والكبر والعبوس والإضاعة والقبح والدمامة والقماءة والاستحلال والخور والعجز والعجز والعجز " (٥٧) هذه هي الخطوط العامة لربيتة بيد أنه يحاول أن يتوغل إلى أبعد من هذا حين يقول " وعلى هذا التمثيل جميع الخصال التي ذكرناها . فاستعملت العرب هذه الخلال وأضدادها ووصفت بها في حالي المدح والهجاء مع وصف ما يستعد به لها ويتهيأ لاستعماله فيها ، وشعبت منها فنوناً من القول وضروباً من الأمزج وصنوفاً من التشبيهات ستجدها على تفننها واختلاف وجوها في الاختيار الذي جمعناه فتسللك في ذلك منهاجهم وتحتذي على مثالهم إن شاء الله تعالى " (٥٨) .

مما يدعونا إلى الاعتقاد بأن ابن طباطبا العلوي إنما ارتكز في كتابه " عيار الشعر " على رؤية اجتماعية مبكرة للظاهرة الشعرية وهو يعيها ويدعو إليها ويطبقها على الشعر العربي وبما أتيج له من

علم يومذاك . وقد أقام بعض مباحث كتابه على هذه الرؤية التي تبدو سمة مميزة من سمات هذا الكتاب النقدي القيم .

الهوامش :

- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تحقيق وتعليق : د. طه الحاجري و د. محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة، ١٩٥٦ وقد ذكر المحققان الفاضلان (د. طه الحاجري و د. محمد زغلول سلام) نبذة عن عصر المؤلف (أواخر القرن الثالث وبداية القرن الرابع الهجريين) وحياته وأدبه ، ومن ذلك أنه ولد في أصبهان وأن نسبه يعود إلى الحسن بن علي بن أبي طالب (رضي الله عنهما) وأنه كاتب وشاعر بيد أن شعره لا يرقى إلى مستوى الطبقة الأولى من الشعراء وكان أقرب إلى أوساطهم وقد اعتمد المحققان الكريمان على نسخة مصورة عن الأصل المحفوظ بمكتبة الاسكوريال ومكتوبة بخط النسخ المشكول سنا ٧٧ هـ ، وقد قام بتصويرها معهد المخطوطات التابع للجامعة العربية تنظر : مقدمة الكتاب
- (رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور ، مطابع الرسالة ، الكويت ١٩٨٧ ، ص ٤٦٧ وما بعدها .
- (ويلبريس سكوت ، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ، ترجمة : د. عناد غزوان إسمايل وجعفر صادق الخليلي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ٩٨١ ص ١٣٥ - ١٣٩ .
- (ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ١٠ - ١١ .
- (نفسه ، ص ١١ .
- (نفسه ، ص ٣٣ .
- (الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، عالم الكتب ، بيروت ، دون تاريخ مادة (س ل م) .
- (ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ٣٣ .
- (نفسه ، ص ٣٣ .
- (ليفي بريل ، العقلية البدائية ، ترجمة : الدكتور محمد القصاص ، مكتبة مصر ، القاهرة ، دون تاريخ ، ص ٢١ .
- (ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ٣٣ والبيت للنابعة وقد تحقق منه المحققان الفاضلان وخرجاه في الديوان . وينطبق هذا على الشعراء الذين لهم دواوين شعرية معروفة ممن وردت لهم أبيات شعرية في " عيار الشعر " .
- (١) نفسه ، ص ٣٣ .
- (٢) نفسه ، ص ٣٤ .
- (٣) نفسه ، ص ٣٤ .
- (٤) ألكزندر هجرتي كراب ، علم الفولكلور ، ترجمة : رشدي صالح ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩٦٧ ، ص ٣٨٣ .
- (٥) ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ٣٥ .
- (٦) نفسه ، ص ٣٥ .
- (٧) نفسه ، ص ٣٦ .

- (٨) نفسه ، ص ٣٦ - ٣٧ .
- (٩) نفسه ، ص ٣٧ .
- ('١٠) جيمس فريزر ، الغصن الذهبي ، ترجمة : د. أحمد أبو زيد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٢٥١ .
- ('١) د. أحمد أبو زيد ، تايلور ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٧ ، ص ٨٩ .
- ('٢) الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، مادة (ع ش ر) .
- ('٣) ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ٣٨ .
- ('٤) نفسه ، ص ٣٨ .
- ('٥) الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، مادة (د ع ع) .
- ('٦) ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ٣٨ - ٣٩ .
- ('٧) د. أحمد أبو زيد ، تايلور ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٧ ، ص ١٥٢ .
- ('٨) شوقي عبدالحكيم ، أساطير وفولكلور العالم العربي ، مطبعة روز اليوسف القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ٨٦ — ٨٧ .
- ('٩) ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ٣٩ .
- ('١٠) سورة النمل ، آيا ٦٥ .
- ('١) ابن خلدون ، مقدمة ابن خلدون ، دار إحياء التراث العرب ، بيروت ، دون تاريخ ، ص ٥٠٢ .
- ('٢) ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ٣٢ ، ويورد المحققان الفاضلان أن هذه الأبيات تنسب للربيع بن زياد بن عبدالله العبسي ضمن أبيات أخرى أوردها أبو عبيدة في النقائض . . .
- ('٣) المسعودي ، مروج الذهب ، المطبعة البهية ، القاهرة ، ٣٤٦ هـ ، ص ٣٢٦ .
- ('٤) نفسه ، ص ٣٢٦ .
- ('٥) د. صبري مسلم ، المعتقدات الشعبية في مروج الذهب ، مجلة المأثورات الشعبية ، السنة الأولى ، العدد الأول ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ، قطر ، ربيع الثاني ٤٠٦ هـ — يناير ٩٨٦ م ص ١٢١ .
- ('٦) سورة المائدة ، آيا ٤٥ .
- ('٧) ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ٣٣ .
- ('٨) نفسه ، ص ٣٤ .
- ('٩) نفسه ، ص ٣٤ .
- ('١٠) نفسه ، ص ٣٥ .
- ('١) نفسه ، ص ٣٥ .
- ('٢) نفسه ، ص ٣٥ .
- ('٣) نفسه ٣٤ ويشير المحققان إلى أن البيت ورد في نهاية الأرب (ج ٣ ' ١٣٤) لبشر بن أبي خازم .
- ('٤) نفسه ، ص ٣٥ .
- ('٥) نفسه ، ص ٣٦ .
- ('٦) نفسه ، ص ٣٦ ، ويذكر المحققان أن هذا البيت والذي سبقه وردا في اللسان تحت مادة (هـ ق ع) .

- (١٧) نفسه ، ص ٣٨ . ولم ينسب المحققان البيت لأحد أو يخرجانه بيد أن لفظة (شيئاً) التي وردت في صدر البيت تعرينا بالقول : أنها ربما تكون (شيئاً) فيستقيم المعنى .
- (١٨) نفسه ، ص ٣٨ .
- (١٩) د. أحمد أبو زيد ، تاملور ، ص ١١٢ .
- (٢٠) جيمس فريزر ، الغصن الذهبي ، ص ٢٥١ .
- (٢١) ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ٣٤ .
- (٢٢) جيمس فريزر ، الغصن الذهبي ، ص ١٠٧ .
- (٢٣) هـ . فرانكفورت ، ما قبل الفلسفة ، الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار مكتبة الحياة ، بغداد ١٩٦٠ ، ص ٢٤ - ٢٥ .
- (٢٤) المسعودي ، مروج الذهب ، ص ٣٢٩ .
- (٢٥) نفسه ، ص ٣٢٩ .
- (٢٦) ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ١٢ .
- (٢٧) نفسه ، ص ١٢ - ١٣ .
- (٢٨) نفسه ، ص ١٣ - ١٤ . ويذكر المحققان الكريمان أن ابن طباطبا قصد كتاباً له آخر جعله تحت عنوان " تهذيب الطبع " ولكن هذا الكلام يصح على مصنفه هذا وما اختاره له من نماذج شعرية .



هل الأسلوبية مدرسة أم منهج نقدي

لا ريب في أن المصطلح الجديد يغري الباحث ويستثير فضوله ويتحدى ما يعرفه متجاوزاً دائرة الرتيب والمكرور ، وحين تناهت إلى أسماعنا أصداء الأسلوبية (Stylistics) في الغرب الأوربي فإن جمعاً من الباحثين بشروا بها بوصفها ظاهرة جديدة تحتضن كثيراً من التناقضات التي انطوت عليها بعض المناهج النقدية التي انحازت إما إلى الأطر الخارجية للنص أو أنها تعبدت في محراب النص وأنكرت ما سواه وبطريقة غير مرنة لا تتناسب مع السجية الرقيقة للكائن الإبداعي .

بيد أن الباحثين ممن رصدوا ظاهرة الأسلوبية اختلفوا في أسلوب تلقيها من مظانها الأوربية ، فمنهم من انشغل بجذورها العربي ، محاولاً جهده إثبات أن بعضاً من علمائنا الأقدمين أسسوا لها ، ومن الباحثين من اهتم بقطبها النظري في الغرب الأوربي سواء أكان ذلك على صعيد جذورها هناك أم غزارة التعريفات ، التوصيفات التي حاولت حدها والإلمام بعالمها ، ومنهم من حاول أن يفيد منها في مجال التطبيق وعكسها على نصوص إبداعية متنوعة .

ومن خلال الكتب العربية المؤلفة عن الأسلوبية أو المترجمة نلمس الفرق الواضح في رؤية الباحثين لها ، إذ ينهج بعضهم نهج التبسيط وسهولة لمأخذ ووضوح التناول في حين يدخلها بعضهم في دائرة الرموز والمعادلات الرياضية والرسوم البيانية ، والأسلوبية بسجيتهما تحتل الوجهين كليهما ، وتعتمد الرؤية إليها على زاوية النظر وبؤرة التناول ، فإذا توغل الباحث في قطبها اللغوي واجتاز دهاليز علم اللغة فإن المسألة لا تخلو من التعقيد ، وينطبق هذا على الإنجازات البلاغية المعاصرة ومحاولات تمزيق الأثواب القديمة للبلاغة وإظهارها في إهاب جديد ، وهي مهمة شاقة على أية حال ، وربما بدا الرافد الثالث للأسلوبية أدنى قطافاً وأعني به المتعلق بالنقد الأدبي وعالمه المتسع وخصبه الواسع الذي يقف عليها الدارس حين يتعمق مباحثه ويتوغل إلى مفاصله .

وربما بدت الصعوبة في أن يلمّ الباحث الفرد بهذه الروافد الثلاثة جميعاً وأعني بها البلاغة وعلم اللغة والنقد الأدبي ، وهذه بلا ريب ميزة للأسلوبية ولكنها عبء عليها أيضاً ، لأن الباحثين عامة غلب ما يتقن أحدهم وجهاً واحداً من وجوهها الثلاثة وينطلق منه ويتشرب به ، ويثبت تماماً أنه عالم بهذا الوجه ، بيد أن الوجهين الآخرين يلمحهما بوجه عام دون تعمق مما يفقد البحث توازنه ، ويخيل للقارئ حينذاك أن الأسلوبية إنما تعني الجانب الذي تلبث عنده الباحث بقتدار دون سواه .

ومن المؤكد إن المصطلح الجديد (الأسلوبية) والتعريفات الأخرى المتعلقة به وما أثارته من مباحث تجدد عزم الباحثين على اجتياز هذه العتبات وتجبرهم على أن يطلعوا على إنجازات سواهم من

التخصصات المقاربة ، وإن التوغل في تخصص واحد والاقتصار عا له هو ضرب من الأمية الفكرية أو لنقل إنه الانغلاق عينه ، إن الأسلوبية هنا تظهر بمعنى أو بآخر وكأنها دعوة إلى قدر من الموسوعية وإن كان في إطار اللغة والبلاغة والمنجز النقدي سوية وهي موسوعية محدودة على أية حال ، لأن هذا العصر يفرز في كل لحظة عشرات الإصدارات ، من خلال الكتاب والمجلة والصحيفة أو عبر الوسائط المبتكرة ولا سيما شبكة الأنترنت السحرية التي تهيئ للباحث سرعة الوصول إلى المعلومة بحيث لا تبدو المعلومة مهمة في حد ذاتها بل في طريقة استثمارها وأسلوب الإفادة منها ، وفي إطار النسيج الذي ينجزه الباحث بعيداً عن اجترار السائد والبدهي والمكروور .

وعبر عشرات التعريفات للأسلوبية فإن التعريف المتضمن فرادة السمات وخصوصية الهوية يستأثر حقاً بالاهتمام ، ويقترّب تماماً من ملامح الأسلوبية وطبيعة توجّهها ، فالأسلوب هو الإنسان نفسه على حدّ تعبير الكونت بوفون ، والأسلوب هو مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً على المستمع أو القارئ كما عرّفه شارل بالي ، ويرى رولان بارت أن الأسلوب ذو طبيعة كالبذور يستزرعها الكاتب في نفس المتلقي – ويحصي الدكتور صلاح فضل في كتابه علم الأسلوب ما يزيد على ثلاثين تعريفاً للأسلوب بيد إنه يرجّح أن الأسلوب هو محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل ، بمعنى إن الأسلوب المختص بكاتب معيّن دون سواه هو انتقاء ذلك الكاتب لتركيبات خاصة أو جمل معينة أو مفردات دون سواها ممّا يكشف عن مزاج الكاتب ورؤيته وأسلوب تفكيره .

والأدب (Style) ليس رديفاً للأسلوبية وإنما هو جذرها وإذا قلنا علم الأسلوب فإننا نقترّب من الأسلوبية حدّ الترادف لأنّ الأسلوبية في بعض وجوها متأثرة بالمنطق العلمي والنسق المنهجي ، وهما من معطيات هذا العصر الذي يهيمن فيه العلم على كلّ شيء ، ومن ذلك إنه يخضع أسلوب للرؤية المنهجية ، ولذلك يرى الناقد الفرنسي بيرجيرو أن الأسلوب هو مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير ، وهذه عودة لصلة الأسلوب بالانتقاء حصراً مع أن الانتقاء ممّا يميز الفنون عامة ، فهي أي الفنون رؤى وزوايا نظر ، وينطبق هذا على الأسلوب جذر الأسلوبية ومنطلقها وركيزتها وإذا قلنا أن الأسلوبية تعنى بتقنية الكتابة وآليتها وبالصياغة والنظم والتنسيق لم نبتعد عن الصواب ، إنها مجموعة من العناصر والوجوه ، وتأتي التعريفات المتعدّدة الغزيرة كي تركز على أحد هذه العناصر أو الوجوه ، فهي أي التعريفات في جموعها صحيحة ، ومن خلال مجموع هذه التعريفات يبرز الكيان الكامل للأسلوبية .

ولأنّ الأسلوبية تشتغل في موقع وسط بين محطتين هما اللغة والأدب فإنها موصولة بهما ومرتبطة بحضورهما معاً ، وأمّا صلة الأسلوبية بالأسنوية فإنها صلة الكل بالجزء ، وإذا كانت البنيوية

تَبَّ الحبل السَّرَّاي الذي يربط العمل الإبداعي بمؤلفه فإن الأسلوبية لا تنكر الصلة بين الإبداع والمبدع ، وهي تفيد من التأثير النفس الذي يوحى به العمل الإبداعي حين يمارس فعله على القارئ أو المتلقي عامة ، ومن المعروف إن هذا مما تنكره البنيوية ولا تعترف به إذ تعده من أطر النص التي تضيق الخناق عليه وتلغيه ، وإذا كانت ثمة رؤية للبلاغة على أنها الإهاب الجديد للأسلوبية فإن في البلاغة جانباً أدبياً وآخر لغوياً ، وفي البلاغة العربية تنتمي مباحث البديع و البيان إلى الأدب بوجه عام ، في حين تركز معظم مباحث علم المعاني لى اللغة وإلى الجانب الدلالي منها تحديداً ، وعلى وجه العموم فإن البلاغة رافد مهم من روافد الأسلوبية ، وهي على هذا الأساس ليست قسماً لها أو مرادفاً تقتصر عليه الأسلوبية .

وفي مجال التطبيق يمكن أن تكون الأسلوبية منهجاً نقدياً يعتمد على مهاد خصب ، لذلك فإن معظم الدراسات التي اعتمدت الأسلوبية منهجاً اشتغلت وفقاً لأنساق أو مستويات أو محاور ، يستند بعضها إلى اللغة ، ويعتمد بعضها الآخر على البلاغة ، وثمة ماله صلة بمباحث النقد و الأدب عامة ، ومن خلال بعض الدراسات التي طبقت الأسلوبية على الإبداع الشعري وجدنا مستوى إيقاعياً يشغل على الوزن والقافية والإيقاع الداخلي ، وهناك المستوى المعجمي الدلالي ، وثمة مستوى الصورة الشعرية ، ويمكن أن يشتق الباحث من هذه المستويات ما يناسب النص الذي يشغل عليه بحيث يحتضنه المنهج الأسلوبي ومن ثم يتوغل إلى أعماقه ويحيط بأسراره ، وأدوات الأسلوبية ووسائلها متنوعة وعلى النحو الذي فصلنا فيه إذ تشمل كل مباحث اللغة والأدب بحيث لا تميل إلى جهة ما بل تتجه إلى النص متوازنة متسقة ، وهي في خاتمة المطاف تتلبث عند أسرار النص وخصوصيات صياغته وعوامل فرادته فالأسلوب ومن هذا المنطلق منهج متوازن ومتجدد ، وإذا ما قورن بالمنهج النقدي الأخرى فإن المنهج الأسلوبي يتخلص من عيوب المناهج التقليدية كالمنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي وسواها من المناهج التي اتهمت بأنها تنكر للنص الإبداعي متخذة منه وسيلة لا غاية في حين تحتفي الأسلوبية النص دون تطرف كما هو شأن البنيوية وتفيد من صلة المبدع بنصه الإبداعي ، وما المانع في ذلك ؟ فالأسلوبية إذن تفتح أفاقاً علي صعيد المناهج النقدية وتعطي للناقد أو الباحث عامة أدوات منهجية مضافة تجدد المنظور النقدي والبلاغي واللغوي على حد سواء .

ونظراً لجذور الأسلوبية فإنها تفيد من المدرسة الكلاسيكية عامة ولا تنكر صلتها بها ، وهي في الوقت ذاته لا تتنكر للرومانسية أو الواقعية بل تفيد منهما ومن مواقفهما إزاء العمل الإبداعي ، ويميز بعضهم بين مدرستين في الأسلوبية ، الأولى فرنسية والأخرى ألمانية ، فهي إذن مدرسة دبية تتخذ من مباحث الأدب وعلم اللغة والبلاغة ركيزة رصينة تقف عليها ، وإذا كان الغرب الأوربي قد

سبقنا إليها ، فثمة جهود لعلمائنا العرب الأقدمين يمكن أن تصبّ في جذر علم الأسلوب ، ومن ذلك ما ذكره الدكتور إبراهيم خليل في كتابه (الأسلوبية ونظرية النص) عن إجاز الأسلوب القرآني عند الباقلاني ونظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني والتماسك النصّي أو الوحدة الموضوعية عند حازم القرطاجني ، ويمكن أن يجد الدارسون ظواهر أسلوبية متنوعة لدى نقادنا العرب الأقدمين .

ويبدو أن الباحثين والدارسين العرب المعاصرين لم ينتبهوا إلى الأسلوبية إلا في حدود منتصف القرن السابق ، إذ أصدر أحمد الشايب كتاباً بعنوان الأسلوب ، أعقبه كتاب آخر بالعنوان نفسه (الأسلوب) للباحث محمد كامل جمعة ، وتوالت كتب كثيرة في هذا المجال منها (الأسلوبية والأسلوب ، نحو بديل ألسني للنقد الأدبي) للدكتور عبد الله لأم المسدي ، وهناك ترجمات دقيقة لكتب أوروبية في مجال الأسلوبية ، فضلاً عن زخم من المقالات والدراسات المنشورة في المجلات والصحف ، وما يزال هذا الحقل يعدّ بالجديد و المبتكر والمتطور من الدراسات الحية النابضة في مجال الأسلوبية .



هل يمكن للنقاد أن يكون شاعراً ؟ قراءة في كتاب " شعر النقاد " للدكتور عبدالله الفيافي

حين تشذ النصوص الشعرية الحية قدرة الناقد على المضاهاة والموازنة والمفاضلة بين النصوص والشعراء على حد سواء فإنه سيمتلك - في معظم الأحيان - القدرة على نظم لشعر ورصف ألفاظه واستعراض أساليبه ، فهو أعرف بها من سواه . ويأتي السؤال المهم هنا ، وهو : ما القيمة الفنية لمثل هذه النصوص الشعرية التي كتبها ويكتبها كبار النقاد ؟ ولكي لا يأتي الحكم على ظاهرة كهذه سريعاً وغير دقيق فإن الدكتور عبد الله أحمد الفيافي (يتقضى هذه الظاهرة في كتاب له أسماه " شعر النقاد ، استقراء وصفى للنموذج ") ، حيث يستثمر الباحث الاستقراء وسيلة منهجية تعينه على أن يسند حكمه النقدي ويرصنه بشأن مسألة خلافية كهذه . وظاهر الأمر أن الناقد قد يستطيع أن يضللنا بحيث ينسج لنا شعر غزل - على سبيل لمثال - فنحسبه شاعراً عاشقاً حين يستعير أساليب الشعراء العشاق وألفاظهم وصورهم ، ونظنه حزيناً حين يضع نفسه موضع الراحين والمفجوعين ويقلد طرائقهم في القول ، فهو قد خبرها جميعاً ، بيد أن فرضية كهذه يعوزها البرهان ، وهذا ما ينهض به موضوع هذا الكتاب عبر اختياره ثلاثة من كبار النقاد هم " ابن رشيق ، أبو علي الحسن بن علي القيرواني ٩٠ - ٦٣ هـ = ١٠٠٠ - ١٠٧١ م والقرطاجني ، أبو الحسن حازم ٨٤ هـ = ٢٨٥ م والعقاد عباس بن محمود ٣٠٦ - ٣٨٣ - ٨٨٩ - ١٩٦٤ م . ولئن كان الأخير يمتاز على سابقه بدراسات حول شعره فإن تلك الدراسات - لتي جاءت تراوح في غالبها بين التحامل عليه والانحياز - وجميعها لم تربط ظواهر شعره بعموم الظواهر المندرجة فيها من شعر النقاد لأن شعر النقاد تأسيساً لم تحدد معالم نموذجيه في دراسة نقدية شاملة من قبل " . (١)

وبذلك فإن الباحث عبد الله الفيافي لا يقصر هذه الظاهرة على عصر دون سواه وإنما يطلق الحكم عليها في عصور متباينة فضلاً عن أنه لم يدخل في نماذج الثلاثة الشاعر الذي يقول آراء نقدية متفرقة في معاصريه أو من سبقهم من الشعراء من غير أن يصل إلى درجة الناقد - وما أكثر الإشارات إلى ذلك في كتب التراث - (٢) كما إن البحث أخرج من دائرة اهتمامه الناقد الذي لم يصدر ديواناً شعرياً في الأقل وإنما اكتفى بقطع شعرية متفرقة ولاسيما الناقد الذي يعي ركة شعره وتهافته كالأصمعي الذي لم يدع شاعراً سبقه أو عاصره إلا وحكم عليه بالفحولة أو الفصاحة وربما بالنأي عنهما والتجرد منهما (٣) ولكنه يقول في شعره :

" أبى الشعر إلا أن يء رديء
علي ويأبى منه ما كان محكما
فياليتني إذ لم أجد حوك ونه - ٤
ولم أك من فرسانه كنت مفحما " (٤)

وبليغة هي إجابة المفضل الضبي على من سألته : لم لا تقول الشعر وأنت أعلم الناس به ؟ فأجاب :
علمي به هو ذي يمنعي من قوله وأنشد :

" وقد يقرض الشعر البكي لسانه وتعيي القوافي المرء وهو لبيب" (١)

ويعي الباحث أن الجانب المضموني كثيراً ما يستأثر بالاهتمام وقد كان محور دراسات كثيرة وبؤرتها الرئيسة . ولذلك فإنه يبدأ بالجانب الصوتي وهو يدرك أن مثل هذا فصل بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي هو قدر الدراسات الأكاديمية وأسلوبها في التحليل والتجزئة لا بهدف التهشيم بل من أجل الفهم والتغلغل إلى أعماق الظاهرة الفنية . ويلجأ الفيبي إلى الجانب الإحصائي كي يضيء ظاهرة صوتية وجدها بارزة في شعر النقاد وهي تعمد حشد الأصوات المتشابهة أو التي تتقارب مخارج حروفها كالسين والشين على سبيل المثال وبما يدعوهم بظاهرة التجمعات الصوتية ويدخلها في باب الإيقاع الداخلي تمييزاً لها عن (الوزن والقافية) حيث تدرجهما بعض الدراسات في إطار ما يدعى بالإيقاع الخارجي . (٢) ولعل هدف نقاد الشعراء من ذلك هو إضفاء إيقاع صاحب يعزز الصنعة الشعرية التي تطل بوجهها سافراً من خلال شعر النقاد .

وينتقل الباحث الفيبي إلى مبحث آخر وهو بصدد التوغل في المحور الشكلي لشعر النقاد ، فيقف عند البديع الذي هو من المحسنات اللفظية . وهذه هي التسمية الأصالة لهذه الظاهرة - التي بدأت حميدة في الشعر العربي وانتهت ذميمة بسبب شدة المبالغة به - فيجد أن البديع بكل أنماطه ولاسيما الجناس يطغى على شعر ابن رشيق والقرطاجني خاصة ويعزو الباحث مبالغة القرطاجني في هذا الشأن كقوله مثلاً :

منى النفس يدني منكم والنوى تقصي فكم ذا يطيع الدهر فيكم وكم يعصي

إلى أنه يسعى إلى تطبيق نظريته في "حسن التأليف بين الحروف والكلمات وتلاؤمه مع مراعاة حسن الوضع ، وتقارب الألفاظ والمعاني وتطالبهما على حين أن (ابن رشيق) في احتفاله بتنغيم الأصوات والبديع كان يخالف رأيه النظري الذي لا يرى ذلك الاحتفال المفرط باللفظ (٣) وهنا يشير الباحث إلى أنه سيعود إلى هذه المسألة عبر بحث آخر يضاهاه فيه بين رأي الناقد النظري وتطبيقه الشعري .

ولا ينطبق ما ذكر بشأن كثافة البديع على العقاد الشاعر ، ولكن هذا لا يعني خلوّ شعره من البديع ولاسيما الجناس الاشتقاقي منه . ويبرر الباحث هذا بتطور موقف الشعر العربي عامة من ظاهرة البديع .

وعلى الرغم من أن التجمعات الصوتية الناتجة عن تكرار حرف بعينه والتي سبق للباحث أن وقف عندها يمكن أن تدرج في إطار تكرار الحرف أو الحرفين اللذين يتقارب صوتاهما بيد أنه يفرد

لتكرار مبحثاً ، وهو يردفه بـ (الحشو) لابعناه العروضي بل ببعناه اللغوي (١٠) إشارة إلى ما لاغناء فيه من الألفاظ والعبارات .
كقول ابن رشيق :

نظرت لها الأيام نظرة كاشح ترنو بنظرة كاشح معيان
فالشطر الثاني كله مجرد حشو لاستكمال الوزن . ولا نرى ما رآه لفيفي بشأن البيت الذي ساقه دلالة على نمط من الحشو أسماء العقاد نفسه بـ (الحشو المبارك) في دراسته عن ابن الرومي . وجاء قول العقاد :

متى ؟ إي وربك قل لي متى ؟ وسلمهم عن اليوم والموعِد
فهنا لا يبدو قوله (إي وربك قل لي متى) مجرد حشو بل إنه إلحاف وإلحاح على جانب يلحف على ذهن الشاعر فيعبر عنه مركزاً على ظرف الزمان (متى) ومضيفاً الحيوية عليه من خلال الاستفهام والقسم والأمر والتكرار وقد تضمنها جميعاً صدر البيت . على أن الباحث الفيفي محق فيما سوى ذلك . ويعرّج الدكتور عبد الله هنا على التكرار لا بمستواه الـ وتي حسب وإنما المستوى الدلالي منه أيضاً مع أنه أفرد جزءاً لاحقاً للمستوى الدلالي منفرداً بيد أن سياق البحث يتطلب هنا أن يردف الدلالة بالصوت على صعيد ظاهرة التكرار .

وينتبه القارئ إلى أن الباحث يقدم لمبحثه (القافية) بكلام تنظيري عن القافية بوجه عام وهو مالم يطرد لديه في المباحث السابقة (صنعة التنعيم والبديع والتكرار والحشو) ويفسر الباحث هذا ضمناً بأنه تصور (رؤية) لطبيعة التقفية ووظيفتها يطبقه على شعر النقاد . ومن طريف تحليله لقول ابن رشيق :

وبماذا أصفُ الخـ — وما إن لك خــ
بك شغلي واشتـي - ي ومضى زيد وعمرو

" فإنّ هذا الشطر الأخير من الأبيات " ومضى زيد وعمرو لأبرز مثال على اضطراب ابن رشيق إلى استدعاء قوافيه عن أي طريق ومهما كلفه الأمر وإلا فمن زيد وعمرو ؟ وما علاقتهما بانشغال ابن رشيق " ؟ (١١) والدكتور الفيفي بصدد قافية الراء التي اضطرت ابن رشيق إلى أن يرصف الشطر الثاني من البيت الثاني وعلى هذا النحو . ويتوقف الباحث عند قوافي القرطاجني فيستنتج بعد بعض الإحصاء أن ألفاظ قوافيه ربما تكون مهيأة قبل نظم القصيدة ولذلك يتفق معظمها في بنائها الصرفي كأن تكون من المصدر الميـي مثلاً وقد تصل بعض قوافيه إلى درجة من (لزوم ما لايلزم) . وربما يلجأ في قوافيه إلى الألفاظ المعجمية الغريبة ذات الوقع الثقيل على الأذن والنفس على حد سواء ...

وثمة محور خامس اتفق عليه النقاد الشعراء ممن اختارهم الدكتور عبد الله الفيافي وهو طول القصيدة إذ لاتعوزهم الألفاظ والصيغ الجاهزة يحبرون بها الصفحات . وقد أدرج طول القصيدة في إطار المستوى الشكلي نظراً لقصور بعده الدلالي . وابن رشيق لم يكن يطيل قصائده في ديوانه ولكنه على الصعيد النظري يرى أن (المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز) . وهنا يعود الباحث إلى هذه المضاهاة بين ما يقوله الناقد على صعيد التنظير وما ينظمه من شعر ينسجم مع هذا التنظير أو يتضاد معه .

ويدرس الباحث اللغة والأسلوب في إطار مستوى الدلالة ، وهو يعي أن بعض ملامح المادة اللغوية جاء ذكرها في إطار المستوى الصوتي حيث يكون الجانب لدلالي في هذه الحالة في الظل . وقد عولجت بعض الظواهر اللغوية على المستويين الصوتي والدلالي على حد سواء . وجاء الآن الدور للمستوى الدلالي منفرداً كي يستأثر بالضوء . وهو يبدأ بالمحسنات المعنوية كالطباق والمقابلة وبروزها في شعر النقاد الثلاثة يليها الغريب الذي يبدو نسبياً ، ولكنه مما تتأزر فيه غرابة اللفظ مع غرابة التراكيب والتعبيرات . ويفرد الباحث مبحثاً لما دعاه بـ (التكلف الصناعي) تارة والانشائية النثرية تارة أخرى ، وهو يورد لهما نماذج من شعر النقاد الثلاثة . ويمضي في رصد هذه السمات السقيمة في شعرهم فيكشفها بما دعاه بـ (النزوع إلى التحذلق البياني والذهني) المفضي إلى عتمة الغموض . وهو ليس الغموض الفني الدال بل إنه غموض - ينطوي على تعقيد ولبس . وكل هذا ينتهي بشعر النقاد الثلاثة إلى الخطابية فالنثرية التي لا يبقى لهم فيها سوى النظم . ويتقصى انعكاس المهنة علمية لأولئك النقاد الثلاثة على شعرهم وقد ظهر بأشكال شتى يقف عندها الدكتور الفيافي ويعطيها مسميات منها الإحالات الثقافية والنظم الثقافي مما يبعد نظمهم عن روح الشعر وجوهره وسحره .

ويأتي مبحث الصورة تالياً لمبحث اللغة والأسلوب ، فيقف عندها الباحث ، وهو لا يسميها الصورة الشعرية أو الصورة الفنية كما قد يسميها بعضهم ^(٢) ولكنه يتوصل إلى افتقار شعرهم للصورة الاستعارية القائمة على التخيل ، في مذبذب كثرة نماذج التشبيه والمحاكاة (الفوتوغرافية) كما أسماها الدكتور عبد الله وهو يقصد التقليد الحرفي الخالي من الإضاءة وإلا فإن المصور (الفوتوغرافي) قد يبدع في انتقاء الزاوية الأكثر دلالة . أو ليس الإخراج في مجالي السينما والتلفزة هو شيء من هذا ؟ . و مما يذكر أيضاً أن الاستعارة مما يمكن للناقد المتمرس أن يخضعه للصناعة والافتعال . مثلها في ذلك مثل التشبيه . وهذا لا يقلل من حال من الأحوال من شأن الاستنتاج الذي توصل إليه الباحث في هذا الشأن .

ويفرد الكتاب لمصطلح التناص (intertextuality) مبحثاً خاصاً وهو يطلق عليه اسم تداخل النصوص (الأخذ) بيد أنه لا يرفض تسميته بـ (التناص) ويخلص إلى أن شعر النقاد اتكأ بشكل سلبي على النصوص الشعرية التي اطلع عليها أولئك النقاد وأن استثمارهم لتلك النصوص كان مظهر ضعف في شعرهم لا مظهر قوة ، وهو يختم دراسته بما دعاه بـ (بنية النموذج) حيث يتوصل إلى أن هذه البنية التي نتجت عن استقراء وصفي تشير إلى تعارضها مع طبيعة الشعر في مقوماته التأسيسية أو في أهون الحالات إلى ضعف تلك المقومات .

وإذا كانت دراسات أخرى قد حامت حول هذا الموضوع وتوصلت إلى أن النقد " حرفة منفصلة عن الشعر لها أصحابها من ذوي العلم والدراية . وأنهم يرون - كما يشير خلف الأحمر - أن النقد حرفة وحذق كالصيرفة ، وأن تقويم الشعر وف على صيافته لأعلى قائله ^٣ . فإن دراسة الدكتور عبد الله بن أحمد الفيافي الموسومة (شعر النقاد) قد انصرفت إلى هذا الموضوع وتوغلت في دقائقه وتفصيله على وفقاً لمنهج وصفي وإن انطوى على معيارية ضمنية تتجلى منذ الصفحات الأولى للدراسة " وما أسهل الشعر حين ينقلب رصفاً صوتياً كهذا " ^٤) ومثله " فأَيّ تعمل بعد هذا ؟ وأيّ قسر للألفاظ على مواضعها من أجل الجنس ؟ " ^٥ . ويأتي الاستقراء للنماذج المتقصاة مقنعاً وفي إطار منهج دقيق ومحكم يتوخى النص الشعري أولاً ويرتكز إليه وينطلق منه ويستنتج من وحيه وهو ما يحمّد هذا البحث . وإذا كان لا بد من سطور أخيرة دالة فإنّ أسس الإلهام الشعري وحالاته وأمزجته هي غير الجهد النقدي الدؤوب القائم على استيعاب النصوص والتعمق فيها والتوصل إلى آراء بشأنها مع أنهما (النقد والشعر) يلتقيان في آخر الأمر تحت مظلة واحدة بيد أن معنيهما في ذهن البشري والموهبة الإنسانية متباينان أو كما قال مسلم بن الوليد في سياق آخر غير هذا السياق " حنين ويأس كيف يتفقان مقيلاهما في القلب مختلفان ^٦)

ولابد إذن من أن يطغى أحدهما فيلغي الآخر أو يضعفه . بيد أن المجال ما يزال مفتوحاً للدرس والإضافة في ، ذا الشأن فقد تفاجئنا الدراسات القابلة بما يتناقض مع هذا الاستنتاج . وربما يولد الشاعر الناقد الذي يجلي في المجالين فلا تنطبق عليه مثل هذه الأحكام ، لاسيما أن كثيرين - ومنهم الدكتور الفيافي - يحاولون الأخذ بأطراف الشعر والدراسات النقدية على حدّ سواء ، ولهم في المجالين نتائج حاضرة . ولكنّ ما توصل إليه البحث بصورته هذه صحيح ومؤكّد عبر هذا الاستقراء المنهجيّ الذي يقترب من روح الدراسة التطبيقية ذات الطابع المنهجي .

الهوامش :-

(كاتب هذا البحث أستاذ في جامعة الملك سعود ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية . له إصدارات غزيرة منها ؛ مجموعة شعرية عنوانها: " إذا ما الليل أغرقني " ، مطابع الشريف ، الرياض ٤١١ هـ = ٩٩٠ م . ودراسة

- نقدية عنوانها : " الصورة البصرية في شعر العميان " ، النادي الأدبي بالرياض ٤١٧ هـ = ٩٩٧ م ، شعر بن مقل ، جزاء ٩٩٩ ، مفاتيح القصيدة الجاهلية ١٠٠١ م ، حداثـة النص الشعري في المملكة العربية السعودية ١٠٠٥ م ، وله إصدارات أخرى .
- (' الدكتور عبد الله بن أحمد الفيفي ، شعر النقاد ، استقراء وصفي للنموذج ، مركز البحوث بجامعة الملك سعود ، الرياض ١٤١٩ هـ = ٩٩٨ م .
- (' نفسه ، ص ٢ .
- (: د. عبد الجبار المطلبي ، دراسات في الأدب الإسلامي والأموي ، الشعراء نقاداً ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٦ م . ص ٥
- (' ينظر : الأمام الأديب الراوية الناقد أبو سعيد الأصمعي ، فحولة الشعراء تحقيق: د. محمد عبدالمنعم خفاجي وطه محمد الزيني ، المطبعة المنيرية بالأزهر ، القاهرة ١٩٥٣ ، ص ١٩ وما بعدها .
- (' ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ١٩٨١ ، ج ١ ص ١١٧ .
- (' نفسه ، ج ١ ص ١١٧ .
- (' ينظر : د. عبدالرحمن ياغي ، مقدمة في دراسة الأدب الحديث ، المطبعة الأردنية ، عمان ١٩٧٥ ، ص ٩٤ .
- (' د. عبد الله الفيفي ، شعر النقاد ، ص ٣ .
- ٠ الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، عالم الكتب ، بيروت ، بدون تاريخ ، مادة (ح ش و)
- ١ د. عبد الله الفيفي ، شعر النقاد ، ص ٦ .
- ٢ ينظر على سبيل المثال : د. عبد الإله الصائغ ، الصورة الفنية معياراً نقدياً ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ٩٨٧ ، وينظر كذلك : د. مدحت سعد محمد الجيار ، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس ٩٨٤ .
- ٣ د. عبد الجبار المطلبي ، دراسات في الأدب الإسلامي والأموي ، الشعراء نقاداً ، ص ١ .
- ٤ د. عبد الله الفيفي ، شعر النقاد ، ص ١ .
- ٥ نفسه ، ص ١٠ .
- ٦ أبو تمام حبيب بن أوس الطائي ، ديوان الحماسة ، تحقيق د. عبد المنعم أحمد صالح ، الدار الوطنية ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ٢٦٨ .



في حادثة النص الشعري السعودي

لا ريب في أن عنواناً كهذا يثير أقصى التساؤلات من القارئ العربي عامة ، ذلك أن المشهد الأدبي السعودي وينطبق هذا على المشاهد الأدبية العربية منفردة تحتاج إلى هذا الأصل الساخن مع القارئ العربي وإسيما عبر الدوريات التي تتميز بأنها أكثر سيرورة إذ تصدر بأعداد كبيرة نسبياً قياساً بالكتاب وهي تصل إلى يد القارئ بأسلوب أسرع من الكتاب ور ما بتكلفة أقل على أن الدوريات عامة لا تغني عن الكتاب بأي حال من الأحوال لأن من شأن الكتاب أنه يتطلب مزيداً من التقصي والجهد ، وبخاصة حين يكون موضوعه الحادثة ، هذا المفهوم الزئبقي الذي كثيراً ما تزدهم بشأنه الآراء حد التناقض والتضاد في بعض الأحيان .

وحين أطلعت على مصنف الدكتور عبدالله بن أحمد الف ي الأكاديمي السعودي الذي أصدره تحت عنوان : حادثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية أيقنت بأن هذا الشاعر الذي اصدر مجموعتين شعريتين أقدر من سواه على النفاذ إلى عمق المشهد العربي السعودي ، ذلك أنه ينسج أحكامه النقدية داخل إطار هذا المشهد ، تعينه في ذلك أدواه الأكاديمية وخبرته الجارية إسيما أنه اصدر أربع دراسات نقدية منها : مفاتيح القصيدة الجاهلية وشعر النقاد والصورة البصرية في شعر العميان وسواها ، ومن هذا المنطلق فإن الدكتور الفي في ينصرف إلى التقنيات الشعرية والآليات المتجددة انسجماً مع محور الحادثة الذي جعله عنواناً لكتابه ، وهو بذلك ينأى عن المحاور المضمونية التي قد تجبر الناقد على أن يكرر السائد ويعيد المكرور في مثل هذه الموضوعات لذلك فإنه ينتقي محور شعرية العنوان ليؤسس عليه القسم الأول من الكتاب ، وهو يشفعه بعنوان جانبي هو : من العنوان الاسمي إلى العنوان النصي ، ويبدأ بتجذير ظاهرة العنوان منذ الشعر العربي الجاهلي مروراً بعصوره اللاحقة ، وهو نسق أكاديمي محمود إذ يرسي المؤلف من خلاله الركائز ويضيء الأسس وصولاً إلى مجايليه من الشعراء وهم ينتقون نصاً كي يكون عنواناً في مثل عنوان الشاعر محمد جبر الحربي : انكسرت وحيداً أو عنوانه الآخر : أطفئ فانوس قلبي الذي يمكن أن يكون وحده قصيدة ومضة إذ يرتكز إلى انزياح طريف ، والشاعر الحربي صوت شعري متميز أتيح لي قراءة نصوصه وسماعها في إحدى أمسيات الشعر في صنعاء .

ويشيع العنوان النص كعنوان على الدميني : بأجنحتها تدق أجراس النافذة ، والعنوان هنا نص مكثف يعطي ويشع في أكثر من اتجاه ، ومما يذكر أن المؤلف يتقصى ظاهرة العنوان النصي لدى شعراء عرب آخرين منهم الشاعر محمود درويش الذي نقرأ له عنواناً من مثل حبيبتي تنهض من نومها وعناوين أخرى مثل : العصفير تموت في الليل وتلك صورتها وهذا انتحار العاشق ، لماذا

تركت الحصان وحيداً ولا تعتذر عما فعلت ومثله الشاعر أنسي الحاج في عنوانه : ماذا صنعت بالذهب ؟ ماذا فعلت بالوردة ؟ أو عنوانه الآخر : الرسالة بشعرها الطويل حتى الينابيع، إذن فهي ظاهرة موصولة وقد شاعت في المشهد الشعري العربي عامة وكان لها انعكاسها على مشهد الشعري السعودي وعلى النحو المذكور .

ويشير المؤلف الشاعر إلى محاولات بعض الشعراء السعوديين لا فتراع جزالة لغوية حديثة تحتفظ بنكهتها التراثية ضمن مغامراتها التجديدية بحيث توائم بين أنفاس الأصالة العربية لغة وبياناً وحداثة المفردة الشعرية وانزياح التركيب متلبثاً عند أبرز شعراء الحداثة تميّزاً في هذا المضمار الشاعر محمد الثبيتي ، ومن الشعراء المتميزين أيضاً محمد حسن علوان وعلي الدميني .

ويضع الفيفي يده على ظواهر أسلوبية وتقنيات وملاحم تسم الشعر السعودي خاصة ، ومن ذلك ظاهرة التجريب من أجل أشكال شعرية وتقنيات مستحدثة أو ظاهرة توظيف المفردات البيئية ولغة الحياة اليومية لدى الشاعرين عبدالله الصيخان وسعد الحميدين ، وفي ظاهرة التناص يجد أن نصوص الشعر السعودي المعاصرة قد تتناص مع نماذج القصيدة العربية التراثية زمن نضجها وقد تتناص مع الشعر العامي أو مع نماذج الشعر العربي الحديث لدى أعلامه من مثل السياب وأمل دنقل ونزار قباني ومحمود درويش وسواهم ، وقد تتناص أيضاً مع عيون القصائد المعاصرة في الشعر السعودي ذاته .

ويسوق الفيفي قولاً لجان كوهين بشأن دور الإيقاع في العمل الشعري مفاده إن قصيدة النثر بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو دائماً كما لو كانت شعراً أبتر ، يورد هذا في إطار القسم الأخير من الكتاب الذي مكث فيه عند هندسة الأشكال الإيقاعية وحرص على أن يجترح مصطلحاً آخر هو قصيدة التفعيلات ، وهو غير مصطلح قصيدة التفعيلة المعروف ، ويحاول أن يفصح عن هدفه من هذه التسمية إذ إنها يمكن لها بحق أن تتخذ اسم الشعر الحر أي تلك التي لا يتقيد يقاعها بالتفعيلة الواحدة ولكنه نداح في موسيقى الشعر العربي ليبنتع أشكالاً تملئها التجربة المتجددة من نص إلى آخر ... والمؤلف يطلق على قصيدة الشطرين مصطلح القصيدة التناظرية ويسمي قصيدة النثر النثيرة وهو يشير من طرف خفي إلى إن بعض روادها وأقطابها يجعلونها خياراً شعرياً وحيداً .

ويشرع عبدالله أحمد الفيفي نوافذ المستقبل على سعتها ويتفاعل بالمنجز الشعري السعودي القادم ! سيما أن القصيدة الحديثة تقف على مشارف عهد جديد أفضت إليه تيارات لشعر السعودي وفيما يشبه الحتمية الشعرية الجديدة القائمة على الحداثة الأصيلة أو الأصالة الحداثية وكما عبر عنها مؤلف الكتاب . ومن المؤكد إن الجهد الأصيل لا يمكن إلا أن تتردد أصداؤه وتتعالى أجراسه فقد احتضن الكتاب النادي الأدبي بالرياض ومنحه والجائزة التي به تأهلها مثل هذا المنجز النقدي المهم .



تراثنا الشعريّ في ضوء رؤية نقدية معاصرة

قراءة في كتاب " حركة اللغة الشعرية "

شهد النقد الأدبي عامة اهتماماً خاصاً بالنصّ ولغته وتراكيبه وسياقاته بعد أن بالغت بعض المناهج النقدية المعروفة بأطر النص وظروف شكله وشخصية مبدعه لاسيما أنها نظرت في كثير من الأحيان إلى النصّ من خلال الظاهرة التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية كما هو شأن النقد التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي ... وإذا كانت هناك مبالغة في الاهتمام بما يُدعى بـ " أطر النصّ الخارجية " في هذه المناهج فإنّ ردّ الفعل على هذه المبالغة يتشكل من خلال الاتجاهات النقدية التي استندت إلى النص بوصفه عالماً قائماً برأسه منعلقاً على ذاته منفصلاً عن أطره بل مقطوعاً من جذوره في بعض المناهج النقدية كالنقد البنيوي الذي يصرّح بموت المؤلف على أنه نقطة انطلاق مبدئية لا تزاوّل عنها البنيوية بكلّ تفرعاتها . بل إنها تعدّ موت الإنسان مسلمة أولية) مما يذكرنا بمثلث هيجل القائم على رؤية منطقية للظواهر الفكرية عامة . إذ أن المبالغة الأولى بأطر النصّ بديلاً عن عالم النصّ ذاته لا بدّ أن تقود بالضرورة إلى مبالغة أخرى تقف على النقيض منها ، بيد أن المحصلة النهائية لمثل هذا التضادّ هو الرؤية المعتدلة للنص وعلى وجه الدقة بعد أن هدأت الزوبعة واستقرت الموجة .

وثمة ضرورة حضارية تحفزنا على أن نفيد من المناهج النقدية المعاصرة منعكسة على تراثنا الأدبي ، وإن كانت هذه المسألة لا تطرّد تماماً في كل الأحيان . فلكلّ عصر سياقاته ومنطقه بيد أن ثمة ما يدرس على وفق رؤية معاصرة ، ذلك أنه لا يخصّ عصراً دون سواه ، ولا بأس في أن نعكس بعض معطيات المناهج النقدية المعاصرة على تراثنا الأدبي عامة وتراثنا الشعري خاصة من أجل زحزحة بعض القناعات الرائدة وتأسيس ناعات أخرى تستمدّ رسوخها من طبيعة النصّ ولاسيما فيما يخص لغته ونموّها وتلونّها بألوان السياق الشعري للقصيدة العربية وبما ينسجم مع المراحل والانتقالات التي شهدتها عبر مسيرتها .

ولقد حاول الباحث السعودي د. سعيد السريحي أن يرصد الظاهرة اللغوية في القصيدة الربية في العصر العباسي وتخصيصاً لدى الشعراء المحدثين في كتاب " حركة اللغة الشعرية " لاسيما أن الكتاب صدر عام ٤٢٠ هـ ، ومعنى هذا أنه ينسجم مع أحدث ما طرح من أفكار وآراء بشأن الاحتفاء بالنص والاهتمام به ، ولذلك يصرّح الباحث السريحي بمنطلقه الأساسي في " ضرورة الاستفادة التامة من المناهج النقدية الجديدة بما انتهت إليه من استثمار للدراسات المختلفة في مجال العلوم الإنسانية وما خلصت إليه من سبل علمية في تناول الظاهرة الأدبية فإن من شأن هذه المناهج إن

أحسنًا تطبيقها والاستفادة منها أن تكشف لنا ما يحتضنه تراثنا من ذم إنسانية وحضارية خالدة ، وأن تنزّه هذا التراث العظيم عن أن يؤخذ مأخذ الزينة والزخرف والطلاء ، فينفصل بذلك عن أصالة اللغة التي منحته قوتها فمنحها إشراقه " (١) .

وفي تقديم الكتاب يشير مؤلفه إلى أن المحدثين جسّدوا تياراً شعرياً مستقلاً تبلور على يد بشار بن برد وإبراهيم بن هرمة وسواهما من الشعراء ، وقد وصل هذا التيار إلى مداه عند أبي تمام ممّا دفع عالماً مثل ابن الأعرابي إلى أن يقول محتجاً ساخطاً " إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل " (٢) ممّا يعكس موقفاً مشهوداً للنقاد والبلاغيين وعلماء اللغة ضدّ شعر المحدثين وكثيراً ما وصف شعر المحدثين بأنه مغرق في الصنعة وفاسد ويلجأ إلى أقصى المبالغة . ذلك أن النقد القديم ينطلق من رؤية لا تستسيغ اللغة الجديدة التي صيغ بها ذلك الشعر ولا تستوعبها ، لذلك يحاول هذا الكتاب أن يقرأ شعر المحدثين وفقاً لمنهج يؤمن بأصالة اللغة الشعرية وقدرتها على أن تحلّق في آفاق جديدة بعيداً عن المعيارية التي تحكمته بهذه اللغة وحاولت حصر عالمها بمجموعة من القواعد والقوانين ، فضلاً عن أن الانطلاق من مبدأ استقلال الظاهرة الشعرية عن أن تكون مجرد انعكاس لظاهرة تاريخية أو بيئة جغرافية بحيث ' يفسر التجديد في لغة الشعر على أنه محض صدق لمظاهر الترف والبلذخ في العصر العباسي - كما درج الدارسون المعاصرون على ترديد مثل هذا الكلام - ولذلك فإن كتاب حركة اللغة الشعرية للباحث سعيد السريحي ينصرف إلى لغة شعر المحدثين ، ويحاول أن يستمد أحكامه من تحليله لها والغوص في أعماقها .

وعلى هذا الأساس قُسمت الدراسة على بابين ، الأول منها : مضايق اللغة الجديدة ، وبما أن أزمة شعر المحدثين تتجلى من خلال موقف النقد القديم منها لذلك كان عنوان الفصل الأول : موقف النقد من شعر المحدثين لاسيما أن الشعراء المحدثين وجدوا أذ سهم أمام إرث شعري هائل لا يمكن تجاهله من جانب ومن الجانب الآخر ينبغي التمييز عنه ، وهو ما عبّر عنه الكتاب بـ " الأزمة " التي هي عنوان الفصل الثاني . وقد أدّت هذه الأزمة إلى موقفين أحدهما : الثورة على رموز القصيدة القديمة - وهذا هو موضوع الفصل الثالث - والموقف الآخر : تكثيف اللغة الشعرية وهو عنوان الفصل الرابع .

وأما الباب الثاني فإنه يدرس معالم اللغة الشعرية التي يطلّ الغموض منها بوصفه الملمح الأول فيها ، ويحتلّ التشبيه الفصل الثاني من الباب الثاني ، وقد جاء تحت عنوان " تجاذب الأكوان الشعرية " . والتشبيه من شأنه أن يميز الصورة الشعرية لدى المحدثين بحيث ينسجون نسيجاً شعرياً خاصاً بهم مع أن بعض خيوط هذا النسيج قد تكون مستمدة من ذلك التراث الشعري العريض . ويخصص المؤلف فصله الثالث من بابه الثاني للاستعارة ، وقد جعلها تحت عنوان " تداخل الأكوان

الشعرية " منطقاً من طبيعة العلاقة بين المستعار له والمستعار منه إذ يتداخلان تماماً بل ينصهران حين يخلقان الصورة الاستعارية المتميزة في حين أن هذا قد لا ينطبق على الصلة بين المشبه والمشبّه به إذ يظلّ طرفا التشبيه محتفظين بكيانهما قياساً بما يحصل في الصورة الاستعارية الحية .

ويقصد المؤلف سعيد السريحي من عنوان فصله الرابع من الباب الثاني " بلوغ الغاية " أن الغلوّ والمبالغة التي عرف بهما شعر المحدثين إنما كان هدفهما إطلاق الطاقات الكامنة في اللغة والوصول بها إلى آفاقها القصوى . وقد تلمس المحدثون هذا المنحى في الشعر لعربي القديم وفي اللغة نفسها ، فمضوا به إلى غاياته حتى انتهوا إلى الخروج عن العادي والمألوف .

ويختتم السريحي بابه الثاني بالفصل الخامس " جدل الأشباه والنظائر " حيث يعرّج من خلاله على ظاهرتين متداخلتين ، الأولى منهما هي : التضاد أو الطباق وربما دعيّت بـ (التكافؤ) ، والظاهرة الأخرى هي : الجناس الذي قد يُدعى بـ (التجنيس) وهما ممّا يصبان في علم البديع . والجناس لدى المحدثين - وهو ينطوي على تضاد ضمني - إنما يؤخذ بوصفه إطلاقاً لهذه القدرة الإيحائية في اللغة تتراوح فيها بين دلالات تتجاوزها الأصوات وأصوات تتراعى إلى مستوى يتجرد من المعنى المحدّد . والكشف عن قيمة ما قاموا به لا يمكن أن يتحقق ما لم ننزّه عملهم عن أن يؤخذ مأخذ الزينة والطلاء ، وأن ننظر إليه باعتباره عملاً شعرياً ثابتاً في اللغة .

وينتقي السريحي طرائف الأخبار والأشعار التي تعزّز منطلقاته ومن ذلك " ما رواه أبو عمرو الطوسي من أن أباه وجّه به إلى ابن الأعرابي ليقراً عليه أشعاراً ، وكان أبو عمرو معجباً بشعر أبي تمام ، فقرأ عليه أشعار هذيل ثم قرأ أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل

وعاذل عدلته في عدله فظنّ أنّي جاهل في جهله

تّى أتمها ، فقال له ابن الأعرابي : أكتب لي هذه ، فكتبها له ثم قال له أبو عمرو : أحسنه هي ؟ قال ابن الأعرابي : ما سمعتُ بأحسن منها ، وعندما أخبره أبو عمرو أنها لأبي تمام ، هتف به ابن الأعرابي : خرّق ، خرّق . ممّا يعكس حجم التعصب وأسلوبه الظالم في التعلّم مع رقة النصّ وجماليته بحيث يمكن أن ينسحق الجانب الفني تحت وطأة تجاهل مرير مبعثه انتماء النصّ لشاعر محدث كأبي تمام .

وفي المقابل فقد شكّا بعض الشعراء من جهل نقاد الشعر وعلمائه وتعصبهم واقتصارهم على رواية الشعر وترداده دون فهمه وتدوّقه واستيعاب جمالياته يقول ابن الرومي معرضاً بالأخفش :

قلت لمن قال لي عرضت على الـ	أخفش ما قلته . - احمده
قصرت - الشرح - تعرضه	على مبین العمى إذا انتقده
ما قال شعراً ولا رواه .. فلا	ثعلبة كان ولا .. أسده

فإن يقل : إنني (١) - ت فكالـ
فتر جهلاً بكلّ ما اعتقده

... ..

أنشدتُ منطقي ليشهده
فغاب عنه عمى .. وما شهده

وقال ق - ولا بغير معرفة
إفكاً - ١ - ل إفكّه - دّه (٢)

ويورد المؤلف نماذج من أسلوب النقاد القدامى في التعليق على شعر المحدثين ممن طار
صيت أشعارهم ، فطبقت الآفاق كقول الأمدي معلقاً على بيت أبي تمام .

قد عهدنا الرّسوم وهي عكاظ
للصبا تزدهيك حُسنًا وطيباً

يقول الأمدي " قوله (قد عهدنا الرسوم وهي عكاظ " معنى ليس بالحيث لأنه إنما أراد : قد عهدنا
الرّوم وهي معدن للصبا أو مألّف أو موطن فقال عكاظ أي سوق للصبا يجلب إليها . ولو قال :
(سوق) لكان أجود من قوله (عكاظ) . وإنما ذهب إلى أن (عكاظ) من أعظم الأسواق التي تجتمع
إليها العرب ، وقد كان يكفيهِ أن يقول : سوق ، فيأتي باللفظة المستعملة المعتادة وإن السوق قد تكون
عظيمة أهلة ، وعكاظ أيضاً سوق ، فما وجه التخصيص في موضع العموم ، والعموم أجود وأليق ؟
وقد يجوز أن يكون احتذاه على مثال ، والرديء لا يعتبر به (١) . حيث يطالعنا التعصب في تعليق
الأمدي على البيت مرتدياً رداء المنطق . وقد انتبه الشريف المرتضى إلى هذا وهو يتعقب نقد الأمدي
لبعض أبيات أبي تمام ، حيث وصف ذلك النقد بأنه "من قبح العصبية (٢) .

ويصدّر سعيد السريحي فصله الثاني الذي حمل عنوان " الأزمة " بخبر ينقله عن ابن عبدربه
في كتابه (العقد الفريد) إذ يورد " إن الربيع حاجب المنصور قال : قلت يوماً للمنصور : إنّ الشعراء
ببابك وهم كثيرون طالت أيامهم ونفدت نفقاتهم ، فقال : أخرج إليهم فاقراً عليهم السلام وقل لهم : من
مدحني منكم فلا يصفني بالأسد فإنما هو كلب من الكلاب ولا بالحيّة فإنما هي دويبة منتنة تأكل
التراب ، ولا بالجبل فإنما هو حجر أصمّ ، ولا بالبحر فإنما هو غطامط لجب . ومن ليس في شعره
هذا فليدخل ، ومن كان في شعره فليصرف ، فانصرفوا كلهم إلا إبراهيم بن هرمة..." (٣) . ودلالة هذه
القصة تكشف عن مدى ما تعرضت له الألفاظ الشعرية من استهلاك حتى أنها لم تعد تحمل من القيمة
الرمزية ما كان لها في أشعار الأوئل ، إنها الأزمة أو المأزق الذي يتطلب لغة أخرى جديدة تكشف
عما يكمن في اللغة من طاقات حجبها مقولة الصنعة والتصنيع والتكلف وسواها مما كان يردده
البلاغيون القدامى والنقاد .

ولم تكن ظاهرة الثورة على أسلوب الشعراء القدامى في الوقوف على الأطلال مقتصرة على
شعر أبي نواس ، فقد ورد في شعر أشجع السلمي قوله :

مالي وللربع والرسوم
هُنَّ طريق إلى الهموم

للحظ طرف وغمزٌ - ف وخمرة من بنات ريم

أحسن من خيمة وربع تجرحه الريح بالنسيم

وما ذلك إلا لأن الشعراء المحدثين يحاولون حلال رموز شعرية جديدة محل رموز رثت عبر تكرار استعمالها من جانب وغياب دلالاتها وتجاوز العصر لها من الجانب الآخر .

وبشأن الغموض في شعر المحدثين يبدأ اله ف حديثه بخبر أبي سعيد البصير وأبي العميثل الأعرابي " حين هتفا بأبي تمام وهو يقرأ مطلع قصيدته :

نّ عوادي يوسف وصواحبه فعزماً فقدماً أدرك السؤل طالبه

قائلين له : لم لا تقول ما يفهم " الأمر الذي يكشف عن أن الذائقة الأدبية السائدة لم تستطع استيعاب هذه القصيدة الجديدة ذات الطابع المكثف والمركب ، ولا ريب في أنها تحتاج إلى نمط آخر من الرؤية النقدية التي تتجانس مع طبيعة القصيدة الجديدة . ويعزو السريحي هذا التعقيد الذي يصل حد الغموض في قصيدة المحدثين إلى رغبة الشعراء المحدثين في أن يعيدوا تشكيل صورة العالم وبلبنات لغوية وأدوات فنية ذات طابع جديد.

ومن المؤكد إن نهج الباحث سعيد السريحي في هذه العوة النقدية إلى تراثنا الشعري في كتابه " حركة اللغة الشعرية ، مقارنة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي " مما يعزز الصلة بين تراثنا العربي العريق من جانب ومن الجانب الآخر روح هذا العصر وما يستجد فيه من آراء ونظريات هي خلاصة الفكر الإنساني ونتاج جهده الحثيث الدائب .

الهوامش :

- ينظر : روجيه غارودي ، البنيوية فلسفة موت الإنسان ، ترجمة : جورج طرايشي ، دار الطليعة ط ٣ ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ١١٢ .

- سعيد السريحي ، حركة اللغة الشعرية ، مقارنة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي ، النادي الأدبي الثقافي ، جد، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ ، ص ٣٧ .

- أبو بكر الصولي ، أخبار أبي تمام ، تحقيق د. خليل عساكر ، عبده عزام ، نظير الإسلام ، المكتب التجاري للطبع والنشر ، بيروت ، دون تاريخ ، ص ٢٤٤ .

- أبو بكر الصولي ، أخبار أبي تمام ، ص ١٧٦ .

- ابن الرومي ، الديوان ، تحقيق د. حسين نصار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٧٤ ، ج ٢ ، ص ٧٤٣ .

- الأمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري ، تحقيق : محيي الدين عبد الحميد ، ط ٢ القاهرة، ١٣٧٣ هـ - ٩٥٤ ج ١ ، ص ٥٠٩ .

- الشريف المرتضى ، طيف الخيال ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، الحلبي ، ط ٣٨١ هـ - ٩٦٢ ، ص ٩ .

- ابن عبدربه ، العقد الفريد ، تحقيق محمد سعيد العريان ، منشورات دار الفكر ، بيروت ، دون تاريخ ص ٢٢٤

المنهج الاجتماعي في الخطاب النقدي البحريني

ليست المناهج لنقدية أقيسة تحكمية قسرية نظرا لطبيعة تعاملها وسجية ميدانها الموصول بالنص الابداعي ومادته المستقاة من الحياة ونبضها المتجدد وتشكيلها المتمرد على الأحكام الحادة الحاسمة بل ان النصوص الإبداعية كثيرا ما تومئ إلى أسلوب معالجتها، فإذا ما أعدت قراءتها مرات لم تجد أصلح من منهج معين دون سواه مدخلا لعالمها . وأحسب ان الدراسات التأصيلية الساعية إلى التجذير والتأسيس هي أحوج ما تكون الى معطيات المنهج الاجتماعي في النقد ، وبما أننا أمام دراسة من هذا النوع " القصة القصيرة في الخليج العربي ، الكويت والبحرين ، دراسة نقدية تأصيلية " للأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم فان مثل هذا المنهج يبدو مناسباً تماماً . ولأن الظاهرة الاجتماعية تحفر بعيدا في بنية الظاهرة الأدبية بحيث يسهل تأويلها فان من مزالق هذا المنهج النقدي أن يتحول النقد على يديه إلى درس اجتماعي حين تغطي أحكام علم الاجتماع ورؤاه على التحليل الأدبي ذي الطابع الجالي ! سيما إذا ما حاول الناقد في ظل هذا المنهج أن يقصر النصوص الإبداعية بحيث تبدو مجرد ظل باهت للظواهر الاجتماعية وبأسلوب يتجاهل جوهر النص الأدبي ويخرج إلينا باستنتاجات جافة لا روح فيها . وإذا كانت " النظريات الشكلية تركز على طبيعة الكتابة نفسها معزولة عن كل ما عداها فان النقد الماركسي - على سبيل المثال - ينظر إلى السياق الاجتماعي والتاريخي بوصفه شيئا أساسيا بل انه يدرج الكاتب والمتلقي والنص سوية ضمن منظور اجتماعي عام " . على ان الناقد وفي ظل المنهج الاجتماعي يدرك طبيعة الخلل الذي يمكن أن يقع فيه حين يختل طرفا المعادلة وأعني بهما الظاهرة الأدبية والظاهرة الاجتماعية ، سيما في ظل بعض الأنظمة والأيدولوجيات التي تتكرر على الأدب استقلالته فتربطه ربطا ذليلا بأفكار دخيلة عليه وليست من طبيعته وفي إطار ما دعاه أوسن وارين ورينيه ويليك بدراسة الأدب من الخارج إذ إن " الأعمال الأدبية ذاتها هي التي تسوغ كل اهتمام نبديه بحياة الأديب وبمحيطه الاجتماعي وبعملية التأليف الأدبي كلها ، لكن من الغرابة بمكان إن تاريخ الأدب كان شديد الانهماك بإطار العمل الأدبي بحيث كانت محاولات تحليل الأعمال ذاتها ضئيلة إذا ما قورنت بالمجهودات الهائلة التي بذلت لدراسة المحيط الاجتماعي " (١) على أن رينيه ويليك يعد المنهج الاجتماعي واحدا من ستة مناهج رئيسية انتظمت النقد الأدبي في القرن العشرين " (٢) ، ويضعه ويلبريس سكوت تحت عنوان " الأدب والمثل الاجتماعية " ويحاول أن يبرهن على أن الفن لا يتخلق في فراغ وان الفنان وينطبق هذا على كل فنون القول محدد بزمان ومكان وهو يستجيب لمجتمع هو جزؤه

المعبر الناطق . ومادام الفن يحتفظ بروابطه مع المجتمع - وهذا لا يمكن إلا أن يكون قائم - فإن النقد الاجتماعي سواء أكان تبع نظرية معينة أم لم يكن سيبقى عاملاً فعالاً في النقد " (١) . والمنهج النقدي عامة _ وينطبق هذا على المنهج الاجتماعي - وسيلة وليس غاية ، انه أداة ومن شأن أية أداة نها نصل ذو حدين فإذا ما أجاد الناقد استخدام الأداة أو تعثر فإن ذلك ليس من سجية الأداة ذاتها بقدر ما هو شأن يفرضه أسلوب التطبيق .

وربما نجد في جذور النقد العربي القديم صدى لهذه الرؤية النقدية وإلا ما معنى أن يشير العلوي صاحب كتاب عيار الشعر إلى أن البيت الشعري قد يستغل عليك فهمه مالم تفهم طبيعة التقليد الاجتماعي أو المعتقد الذي يركز إليه النص ويورد عشرات الأبيات المستقاة من طبيعة حياة العربي في الصحراء قبل الإسلام تؤكد ما ذهب إليه وتبرهن على صحة منطلقا (٢)

وتنتظم دراسة الناقد البحريني الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم " القصة القصيرة في الخليج العربي ، الكويت والبحرين ، دراسة نقدية تأصيلية " رؤية اجتماعية مبكرة نسبياً تندرج في إطار المنهج الاجتماعي في النقد ، والسؤال المهم الذي نود الإجابة عنه من خلال هذه السطور هو هل حافظ الناقد على التوازن بين طرفي المعادلة المشار إليها بين الظاهرتين الاجتماعية والأدبية ؟ وإلى أي مدى طبق الناقد معطيات هذا المنهج النقدي في دراسته التحليلية التطبيقية ؟

تطالعنا الصفحات الأولى من هذه الدراسة بهذا الاهتمام البين بالظاهرة الاجتماعية " بل من حيث المنهج النقدي الذي تتوجه على ضوئه هذه الدراسة لكشف الجدلية لقائمة بين الفن القصصي والمجتمع (٣) ن فالباحث يستثمر المنهج الاجتماعي عن وعي لاسيما إن طبيعة دراسته تتطلب ذلك . وذا كان وفي أحيان قليلة قد مال صوب الظاهرة الاجتماعية بحيث كان الحديث عنها يبدو مباشراً فإن الدكتور غلوم مضطر إلى ذلك بسبب ندرة مراجعه عامة واحتياجه إلى التأصيل لا في مجال القصة حسب بل في بعض المجالات الاجتماعية التي شهدا وخبرها بنفسه . يضاف إلى هذا كله إن الدراسة كان قد أنجزها نهاية عام ١٩٧٨ (٤) ، وهو زمن مبكر نسبياً قياساً بنشأة الفن القصصي في الخليج ونموه ، ولم تكن هناك دراسات منهجية باستثناء "دراسات الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله التي كرسها لتوثيق وتحليل ظواهر الحركة الأدبية والفكرية في الكويت في المسرح والقصة والشعر والصحافة " (٥)

واللافت للنظر في هذه الدراسة هو سعتها وكثرة عدد صفحاتها التي تربو على ثمانمائة صفحة وتشعب اهتمامها وطموحها في أن تستوعب ظواهر شتى تصب جميعاً في إطار تأصيل فن القصة القصيرة في البحرين والكويت ورصد نموه ، ولعل كثيراً من أحكامها تنطبق على نشأة الفن القصصي

ونموه في دول الخليج العربي عامة ، مع التأكيد على خصوصية المنطقة وسعي الباحث إلى تشخيص ملامح هذه الخصوصية .

ارتكزت الدراسة إلى قسمين اثنان ولا أدري لماذا لم يسمهما المؤلف "بابين " مع إن مثل هذه التسمية شائعة في الدراسات الأكاديمية . يستند القسم الأول إلى نشأة القصة القصيرة ويرتكز القسم الثاني إلى تطور القصة القصيرة ، وتنضوي في إطار القسم الأول ستة فصول هي " أثر التغير الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ، وأثر البيئة الثقافية العامة ، ودور الصحافة المحلية ، والقصة الاجتماعية ومعالجاتها الإصلاحية ، والرومانسية وصورها الشديدة الخيبة في القصة القصيرة ، وبواكير القصة القصيرة . ومما يعزز ما ذكرناه من اعتماد منطلقات المنهج الاجتماعي في النقد إن الدكتور غلوم يفرد فصلا للقصة الاجتماعية ومعالجاتها الإصلاحية مما يدل دلالة واضحة على إن الشأن الاجتماعي يتصدر اهتمامات القصة القصيرة في الخليج إبان نشأتها ، وإذا كانت بعض عناوين القسم الأول تشي بطابع اجتماعي بحت فإن الباحث حرص على تجنب الحديث المباشر عن الظاهرة الاجتماعية وسعيه إلى تحليلها في ضوء صلتها بالقصة القصيرة نشأة ونموا .

ولم يقع الدكتور غلوم في خطأ منهجي حين أفرد للاتجاه الرومانسي في القصة القصيرة الخليجية فصلا في الوقت الذي لم يتعرض فيه للاتجاه الكلاسيكي الذي يمكن تلمسه عبر هذه الصلة القائمة بين القصة القصيرة والحكاية الشعبية ذات الجذور العميقة في تراثنا الفصيح والشعبي على حد سواء لاسيما إن الباحث يقرر بثقة مبررة " إن الاتصال بالثقافة الغربية لم يكن العامل الوحيد في نشأة هذه الفنون - وهو يعني القصة والمسرح - بل إن هذا الاتصال جاء منضويا في مرحلة الماض والتغير الذي أصاب شتى البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية ^(٩) صحيح إن الدكتور غلوم انتبه إلى ضرورة القيام بخطوة كهذه لاسيما إنها من صميم مرجعيته فافرد مبحثا عنوانه " المسرح والشعر القصصي والتراث الشعبي " ^(١٠) في محاولة منه لتأكيد هذه المرجعة بيد أن المبحث المشار إليه لا يبدو كافيا ولذلك فقد استكمل هذه الإشكالية في مبحث لاحق هو (توظيف الشخصيات التاريخية والترسبات الثقافية) وان اقتصر خطابه النقدي على قاصين اثنين هما (أمين صالح و خلف احمد خلف) ^(١١) .

ويتجلى الجهد النقدي في القسم الثاني من الكتاب بوجه خاص لاسيما إن هذا القسم اشتمل على خمسة فصول هي على التوالي (استمرار الرومانسية مع قلق التغير في المجتمع ، التعايش بين الرومانسية والواقعية وتطور الرؤية والشكل في القصة القصيرة ، الواقعية الفنية في القصة القصيرة ، الواقعية الفنية بين نقد الواقع والرغبة في تغييره ، القصة القصيرة من الواقعية إلى التجريبية) ، حيث يعزز الفصل الأول هذه الرؤية الاجتماعية للدراسة وارتكازها إليها ، وينطبق هذا تماما على النصوص

المنتقاة التي رأى الدكتور غلوم إنها تنتمي إلى النسق الواقعي . وثمة مصطلح تبنته الدراسة هو (لواقعية الفنية) وقد سعت إلى توضيحه من خلال ما ورد من إن "الظاهرة التحليلية هي قوام الواقعية الفنية، وان كان ذلك لا يعني تجردها من النقد ، ولكن يظل الهدف الأساسي هو تحقيق أكبر قدر ممكن من التحليل للشخصية أو الموقف أو الظاهرة الاجتماعية (٢) .

تزخر الدراسة بالملاحظات النقدية اللافتة التي تفصح عن وعي مبكر بمرتكزات المنهج الاجتماعي في النقد ، ومن ذلك ما أورده الناقد وهو بصدد تحليل قصة الصوت الخافت للقاص سليمان الشطي " وكما تميزت اللقطات والمشاهد بالإيحاء تميزت الجمل والعبارات بالإيحاء أيضاً فجاءت سريعة متلاحقة الإيقاع أو بطيئة ذهنية نلمحها أحيانا مع تداعي الوعي الداخلي ، فهو عندما يسمع حديث الدفع والقبض بين المؤجر والمستأجر العجوز تجول في صدره ضحكة يعبر عنها بهذه السخرية (كل العالم يدفعون ويقبضون .. كلهم ما بين دافع وقابض ، وانفجرت ضحكته على شفثيه ، ليس كل دافع قابضاً وهذا هو المهم) ولا يخفى ما في هذه العبارات الذهنية من معاني تعمق الإحساس بالمفارقة التي يتحرك فيها الكيان الداخلي للمجتمع " (٣) فننتوئق من هذا الحرص على تجنب الحديث المباشر عن المجتمع وإنما تلمس الخصوصية الاجتماعية عبر النسيج القصصي م ار البحث وميدانه . ومثل ذلك يقال عن أحكامه النقدية بشأن قصص سليمان الخلفي " إذ أن قصصه القصيرة منذ بداياتها وحتى مرحلتها الأخيرة تمثل تصاعداً ، بل تقارباً نحو موقف أكثر وضوحاً من المجتمع من ناحية والفن من ناحية أخرى . ففي بداياته الأولى التي خرج بها مع بداية الستينات كان من أولئك الذين لفهم انحلال المجتمع وحاصرتهم خيبته ومظاهر قلقه الشديد فكتب (ف ع الجدار) و(مجتمع العظام) و خارج اللوحة) و(الحبل المبهمة) معبراً عن تسليمه بما هو كائن ولكن سليمان الخلفي لا تثبت نظريته مع تلك المسلمات الهلامية إذ انه يبدأ في إدراك قوانين جديدة للصراع الذي تخوضه شخصياته في القصة القصيرة ونجد ذلك منذ قصة (الأسئلة المغلقة) التي جسم فيها المصير الاجتماعي مرتبطاً بالآثار الراهنة لتطور المجتمع ٤

ولعلنا بجانب طبيعة الدراسة إذا قررنا أن كاتبها اقتصر على المنهج الاجتماعي فقط في تحليله النقدي وتوصلاته مع أن هذا المنهج هو الأكثر وضوحاً بيد أننا نجد أصداءاً للمنهج التاريخي وسمات من المنهج النفسي مستشفة من خلال تحليل بعض القصص ومنها على سبيل الاستدلال قصة (قطتان) للقاص عبد العزيز السريع إذ يرد " وبهذا الأسلوب الذي يجمع بين الرمز والواقع تمكن الكاتب من أن يدرك أعماق التناقض النفسي الذي تقوم عليه حالة بسيطة من حالات القلق بين الرجل والمرأة . بل انه أدرك كيفية التحول الذي تتحرك معه الظروف النفسية بثناء وتأثير عندما اتجه إلى تصعيد التوتر وجعله ممثلاً باللحظات المتنافرة إلى أن جاء ما أدركه الزوج في اللاوعي (الحلم) من انتقام القطعة

لنفسها إسقاطاً لذلك التحول من الأعماق الداخلية وتفرغاً لما تبدى في سلوكه من اضطهاد جعله ينهض من نومه مسرعاً كي ينقذ القطا^٥) وربما انصرف الناقد إلى التحليل الفني النابع من تقنيات القصص مدار بحث والذي لا يبدو - إذا اقتطعناه من سياقه - ذا صلة بمنهج معين محدد ، فهو نقد فني أو شكلي بحث ذو صلة بأحد عناصر القصة وأدواتها الفنية ومن ذلك ما يرد من تحليل عن قصة (وجه من صخور الشاطئ) للقصص أحمد خلف " ويمكن أن نعد قصة (وجه من صخور الشاطئ) امتداداً قصص محمد الفايز السابقة ، فهو يلجأ إلى النقاط النموذج البشري بأسلوب لا يحتوي حدثاً متحركاً وإنما يحتوي على صورة تأملية لا تخلو ملامحها المختارة من العشوائية لأنها تقف أمام المظهر الخارجي للشخصية فلا يستخرج لنا من أعماقها سوى الخيط الدقيق الذي يوصلها ببقع الضوء في الماضي . فالفتى يستقبل البحار القديم بحب شديد في يوم العيد ، يحبه وهو يرى هذه الكتلة البشرية التي توحى له بصمود الماضي وصلابته إن هذا التعاطف مع صورة الماضي (البحر) لا يقابله اهتمام بقضية الشكل الفني وهذا ما أحال إطار النموذج البشري إلى موقف ع ر لا يعكس خصائص فنية وإنسانية عميقة " ٦ . ومثل هذه الأحكام النقدية الدالة تتصرف إلى الأدوات الفنية كي يستكمل الناقد من خلالها ملامح القصة القصيرة في الخليج فلا يكون التركيز فيها منصبا على مضامينها أو عنصر الشخصية فيها - وقد كانت لهما الصدارة نظراً لطبيعة الدراسة - وإنما أن يتوزع الاهتمام على الشخصية وحوارها بنمطيه الخارجي والذاتي وحركة الشخصية داخل القصة وهي التي تشكل عنصر الحدث وسقفه الزماني ومرتكزه المكاني فضلاً عن أسلوب صياغة جملته القصصية (عنصر السرد) . وربما اشتملت هذه الأحكام النقدية على موازنات تسلي من طبيعة القصص - مدار النقد - فتتشد أجزاء الدراسة النقدية وترتبط ببعضها وكما ينبغي لها أن تكون .

ويؤكد الدكتور غلوم في خاتمة دراسته منهجه الاجتماعي حين يورد بأن هذه الدراسة " شملت معطى شاملاً ودقيقاً لمجمل الظروف التي أحاطت بنشأة هذا الفن وتطوره أو التي تضمنت هذه التجربة الإبداعية أو ساهمت في خلق أشكالها التعبيرية المتلائمة مع ردود فعل المجتمع في جميع فتراته وتغيراته المتلاحقة " ٧ . ويتعزز هذا التواصل بين فن القصة القصيرة في الخليج ومتغيرات المجتمع هناك عبر قوله " وترينا هذه الدراسة في بحثها الد ب عن العلاقة الديناميكية بين فن القصة القصيرة والمجتمع كيف اقترنت معالم التجربة القصصية للجيل المؤسس بالمرحلة الإصلاحية (القصة الاجتماعية التعليمية) وكيف تأثرت بردود فعل التخلف وسيطرة التقاليد وخيبات الحركة الإصلاحية (القصة الرومانسية) . وقد نما هذا ل تران مع نمو المجتمع وتطوره و طراد الوعي بالمشكلة الاجتماعية خاصة في العمل القصصي فنظرت إليها هذه الدراسة على إنها ذروة ما انتهت إليه الجهود القصصية الأولى من مظاهر النمو الفني في القصة القصيرة " ٨ . وإذا كان الدكتور غلوم قد ربط

القصة ذات الطابع الرومانسي بالمتغير الاجتماعي فإنه سحب هذا الحكم النقدي على القصة القصيرة المنتمية إلى الواقعية بل وحتى القصة ذات التقنية التجريبية لم تخرج عن هذا الحكم النقدي إذ ظلت تتحرك في إطار واقعي ساعية إلى التلاؤم مع المتغيرات الاجتماعية الجديدة ، وتتبنى على ذلك نتيجة يوردها الناقد في خاتمة الدراسة حيث " تذهب هذه الدراسة إلى أن هذه التجربة الجديدة لا تزال تؤكد إن الواقعية هي الاتجاه الذي يستقطب بنفاذ شديد جميع قضايا العصر وهي الاتجاه الذي يبشر بالمستقبل فهي الموقف الراهن والموقف القادم أيضاً وهي حين تبقى جوهرها الأساسي (تبنى موقف القوى الاجتماعية الناهضة) وتخطو نحو المغامرة وتتجه إلى توظيف التقنيات الفنية المعاصرة رمزية كانت أم سرالية أم تجريدية أم تعبيرية تكون حقاً قد ساهمت في تجاوز الأطر الجامدة للواقعية التقليدية كما فعلت جهود التجربة القصصية الجديدة في الخليج العربي " .

وبعد فإن الدراسة المستفيضة والمبكرة نسبياً التي كتبها الناقد الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم تحت عنوان (القصة القصيرة في الخليج العربي ، الكويت والبحرين ، دراسة نقدية تأصيلية) نهضت بتجذير فن القصة القصيرة في الخليج العربي وفي مرحلة شهدت مديرات اجتماعية سريعة متلاحقة بحيث بدا المنهج الاجتماعي في النقد هو المدخل الأنسب إلى رحاب فن القصة القصيرة ، وإذا كان الدكتور غلوم قد توغل في تفاصيل اجتماعية فلأن طبيعة المرحلة والسياس الذي وجد الناقد نفسه في خضمه تطلب منه مثل هذا الجهد ، ولو أن ثمة دراسات اجتماعية رصينة وكافية قد سبرت عمق هذه المرحلة وتوصلت إلى نتائج دقيقة إذن لما اضطر المؤلف إلى رصد مثل هذه التفاصيل ، وهذا لا يعني أنه غلب الظاهرة الاجتماعية بل إنه استشفها عبر النصوص الإبداعية في مجال القصة القصيرة ميدان هذه الدراسة . وقد كان لدأبه ومثابرتة وبخثه عن النماذج القصصية الماثلة في مظان متنوعة أثر في إعطاء هذه الدراسة أهمية خاصة لاسيما إذا أخذنا بنظر الاعتبار سعة الأرض المكانية وامتداد المرحلة الزمنية التي التزمت بها الدراسة وغطتها . وإذا كانت هذه الدراسة قد نشرت في زمن لاحق فإن الدكتور غلوم أجاد طباعتها ونشرها على نحو أنيق ومتقن حيث ظلت مؤشراً على خصب الأرض التي يقف عليها لاسيما إن لديه حرفة الناقد وقدرته على التحليل وريادة آفاق جديدة في مجال الدرس الأكاديمي والتحليل النقدي على حد سواء فضلاً عن أن الفرصة كانت متاحة أمام الدكتور غلوم من أجل أن يعيد النظر بما لا يتلاءم مع تجربته المتنامية اللاحقة في مجالي البحث والنقد ، وقد أرهصت هذه الدراسة بالجهود اللاحقة للدكتور غلوم وهي تبدو أكثر تحديداً من دراسته هذه فضلاً عن إنها امتداد متطور لهذه الدراسة وتطبيق أكثر نضجاً للمنهج الاجتماعي في النقد وإن اتخذت من فنون أخرى كفن المسرح والفن الشعري أو الناقد الأدبي ميداناً لها و لاسيما دراسته " المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي ، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين " .

ودراسته الأخرى "المرجعية والانزياح، دراسة بدايات النقد الأدبي في البحرين والخليج وتوثيق النصوص النقدية حول شعر عبد الرحمن المعاوذة (١) وكذلك دراسته " تكوين الممثل المسرحي، دراسة طبيعة التكوين الفني والاجتماعي للممثل في مجتمعات الخليج العربي " (٢) لقد أتيح للمشاهد الأدبي الخليجي عامة والبحرين خاصة باحث دؤوب وناقد مثابر اس طاع إن يفيد من منطلقات المنهج الاجتماعي في النقد وان يطوعه بحيث يستوعب التجربة الفنية في مجال القصة القصيرة في منطقة الخليج العربي .

الهوامش :

- (*) : د. إبراهيم عبد الله غلوم ، القصة القصيرة في الخليج العربي ، الكويت والبحرين ، دراسة نقدية تأصيلية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٠ م
- () رمان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة د. جابر عصفور . دار قباء ، القاهرة ١٩٩٨ ص ١٠١ .
- (') أوستن وارين ورينيه ويليك ، نظرية الأدب ، ترجمة د. محي الدين صبحي ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق ٩٧٢ د ص ١٧٩
- (') رينه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور ، مطابع الرسالة ، الكويت ٩٨٧ د ص ٤٦٧ وما بعدها
- (؛) ويلبريس سكوت ، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ، ترجمة د. عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلى ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ٩٨١ د ص ٣٥ - ١٣٩
- (') محمد بــــن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تحقيق : د . طه الحاجري و د. محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية القاهرة ٩٥٦ ص ١١٠ وما بعدهما
- (١) أ. د. إبراهيم عبد الله غلوم ، القصة القصيرة في الخليج العربي ، ص ٢٠
- (') نفسه ، ص ٧
- (١) نفسه ، ص ٧
- (١) يعزز المؤلف هذه الفكرة عبر أكثر من موضع في الدراسة ويخلص إلى " أن كل ألوان القصص الشعبي قامت بدور فعال في صقل الإحساس الدرامي في مجتمع الخليج العربي وفي صقل ذوقه ، بل إنها لم تبتعد كثيراً عن التجارب القصصية في هذه المرحلة التي نتحدث عنها ، حيث كانت مصدراً جاهزاً أمد منه الكتاب فكانوا يلجؤون إليه أحداً في تسجيل الخصائص الثقافية للواقع المحلي ، كما يلجؤون إليه في إعادة صياغة الأحداث تعبيراً عن هوية الارتباط بالتراث القصصي من ناحية و تمرساً وصقلاً لتقاليده من ناحية أخرى " .
- نفسه، ص ١٤ .
- (٠) نفسه ، ص ٨٣
- (١) نفسه ، ص ٦٨٥
- (٢) نفسه ، ص ٥١٥
- (٣) نفسه ، ص ٥٤٠
- (٤) نفسه ، ص ٥٥٤
- (٥) نفسه ، ص ٥٤٨

- ٦ (نفسه ، ص ٣٩٢
- ٧ (نفسه ، ص ٧١٥
- ٨ (نفسه ، ص ٧١٦
- ٩ (نفسه ، ص ٧١٨
- ١٠ (أ.د.إبراهيم محمد غلوم ، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي ، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ٩٨٦ م
- ١١ (أ.د.إبراهيم عبد الله غلوم ، المرجعية الانزاحية دراسة بدايات النقد الأدبي في البحرين والخليج وتوثيق النصوص النقدية حول شعر عبد الرحمن المعادة ، مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع ، البحرين ٩٩٦ م
- ١٢ (أ.د. إبراهيم عبدالله غلوم ، تكوين الممثل المسرحي دراسة طبيعة التكوين الفني والاجتماعي للممثل في مج معات الخليج العربي ، من منشورات مسرح أوال ، البحرين ٩٩١ م .



" المنهج التكاملي " في الخطاب النقدي

للدكتور أحمد علي الهمداني **

إذا كان مصطلح " المنهج التكاملي " يثير آراء حادة تصل حد التضاد فإن مرد ذلك يعود إلى رواده والداعين إليه من جانب ومن الجانب الآخر ثمة معارضون له ومناهضون لمنطلقاته . فهذا ستانلي هايمن في كتابه النقد الأدبي ومدارسه الحديثة يبشر به ويشير إلى أنه يحل مشاكل الرؤية الأحادية في النقد الأدبي " فلو كان في مقدور - وهذا مجرد افتراض - أن نصنع نقداً حديثاً مثالياً لما كانت طريقته إلا تركيباً لكل الطرق والأساليب المنهجية التي استغلها رفاقه الأحياء ، وإذن لا ستعار من جميع تلك الوسائل المتضاربة المتنافسة وركب منها خلقاً سوياً لا تشويه فيه " . إذن تكمن قوة المنهج التكاملي في أنه يحاول التوفيق بين أكثر من مدخل نقدي ، ومعنى هذا أن هذا النمط من النقد يمكنه النفاذ إلى عالم النص عبر أكثر من باب لأن سجية النص قد لا تعكس وجهاً واحداً بل عدة وجوه ، وهنا لا يصلح للنص أن ندخل إلى رحابه من باب واحدة كي تتأزر كل المناهج في إعطاء فكرة أكثر وضوحاً عن النص وأكثر اكتمالاً من مجرد تطبيق منهج نقدي واحد فما الضير في أن يفيد الناقد من المنهج التاريخي عند الضرورة أو المنهج النفسي أو المنهج الاجتماعي أو الأسطوري وحسب السياق النقدي كل ذلك لا يتعارض أو يتضاد في إطار إضاءة النص الأدبي والدخول إلى رحاب عالمه الخاص .

وفي الكتاب الذي أصدره الدكتور الناقد أحمد علي الهمداني " الزبيري شاعر التغيير في اليمن " ثمة منطلق منهجي يتكئ اتكاءً واضحاً على رؤية هذا المنهج المتشكل من منظومة المناهج النقدية وحسب الحاجة إليها وهي المنبعثة من سجية الظاهرة الفنية بحيث لا يفرض الناقد تنظيره ورؤاه الفكرية على هذه الظاهرة الرقيقة فتتكلف القول أو التعبير عما يكنه الناقد ذاته ويفترضه لا كما تعكسه الظاهرة الفنية من ألوان وفي وضوح النهار . ولذلك فرق رينيه ويليك وأوستن وارين في كتابهما " نظرية الأدب " بين مناهج اتجهت إلى خارج النص وأخرى اتجهت إلى عمق النص (١) . إفصاحاً عن طرفي معادلة يتسق طرفاها في إطار النقد التكاملي ، لأن " المنطلق الطبيعي والمعقول للعمل في البحث الأدبي هو تفسير الأعمال الأدبية ذاتها وتحليلها . فبعد كل شيء نجد أن الأعمال الأدبية ذاتها هي التي تسوغ كل اهتمام نبديه بحياة الأديب وبميطه الاجتماعي وبعملية التأليف الأدبي كلها " .

وفي حقيقة الأمر فإن مزلق المناهج التي تتجه إلى أطر النص كالمناهج التاريخية والاجتماعي والنفسي والأسطوري قد تتكافأ مع مآخذ المناهج التي تنصرف إلى النص نفسه وتتغمر في أجوائه

وهي التي قد تدعى المناهج الفنية أو الشكلية أو النصية ولعل أبرز ما يؤخذ على النمط الأول من المناهج أنها يخشى أن تتحول إلى محض تاريخ أو علم اجتماع أو علم نفس أو ميثولوجيا صرفة في مقابل موت المؤلف المسكين أو قتل المبدع حسب تعبير النقد البنيوي وقطع الحبل السري الذي يربط الفنان بعمله الإبداعي وبمثل هذا التعبير السمج - في أقل وصف معتدل له - وتحويل العمل الإبداعي إلى مجرد نتف قصيرة قوامها إحصاءات ورسوم بيانية تشبه رسوم السحرة وتمايم المشعوذين في كتب السحر التراثية وبحجة الإخلاص التام للنص وقديسيته . وليست في هذا إدانة لأي من النمطين النقديين لأن المنهج النقدي عامة أداة ، إنه محض أداة ، ولكل أداة حدان ، أحدهما : إيجابي والآخر : سلبي إذ يمكنك إذا أحسنت استثمارها أن تؤدي الهدف منها وعلى أكمل وجه ويمكن أيضاً للاستخدام الخاطئ أن يحول الأداة إلى شيء آخر كنصل السكين مما لا يبرر إدانة الأداة بقدر ما يبرر إدانة سوء استخدامها ورداءة تطبيقها .

ومنذ عنوان كتاب الناقد الدكتور أحمد علي الهمداني " الزبيري شاعر التغيير في اليمن " نلمس هذا الانتباه إلى الصلة الوثيقة التي تربط بين الظاهرة الفنية (الزبيري شاعر) من جانب ومن الجانب الآخر الظاهرة الاجتماعية والظاهرة التاريخية المتضمنتين في عبارة (التغيير في اليمن) مما يؤكد سلامة الركيزة التي تقف عليها هذه الدراسة .

وإذا كان ثمة مهاد تنظيري يثبت أن الناقد ينفر من الاقتصار على الرؤية الأحادية المتمثلة بمنهج معين دون سواه فإن الميدان التطبيقي يبدو أكثر دلالة على الرؤية ، نجد هذا عبر التحليل النقدي لنصوص الشاعر محمد محمود الزبيري . فهذه إحدى قصائد الشاعر الزبيري التي يخاطب فيها عبد الوهاب عزام والتي يقول من أبيات فيها:

" وانظر إلى الأوطان منكوبة	تخبط في الليل وفي رعبه
في كل أرض وطن موثق	يعيش في القيد وفي كر - ه
قد عقد ه الخارج من صا ه	وخانه النابت من تر - ه
قد شاركوا الطاعم من لحمه	وساعدوا الغاصب في غصبه
يعطونه في خطبه أدمعاً	تزيد في الخطب ا - ي جلبه " (١)

يبدأ الدكتور أحمد اله داني تحليله النقدي للنص بأن يؤكد الصلة بين منهجين كلاهما ضروري للدخول إلى رحاب هذه القصيدة ، فهو يلمح بعض سمات النقد النفسي حين يفيد من الظاهرة النفسية بهدف إضاءة الجانب الفني ، وفي الوقت ذاته يميل إلى بعض منطلقات النقد الاجتماعي الذي يرى النص من خلال الظاهرة الاجتماعية مؤكداً الصلة بين النص ومنشئه المبدع من جانب وبينه وبين المجتمع من الجانب الآخر " فالزبيري هنا يهمس أو يجأر ، يشكو ويتألم يتحدث حديثاً ينبعث من

الأعماق ، الزبيري هنا مقروح ، يدمى ، ولعلّ هذه الشكوى الشعرية أحسن ما قيل في هذا المجال ، شكوى فرضتها ظروف الواقع العربي الذي كان يعرفه الزبيري حق المعرفة ، من هنا تكتسب هذه القصيدة أهمية سياسية تاريخية وفنية عالية . ونحن لا نجد أعذب وأروع من هذه المقطوعة التي يذهب فيها الزبيري مذهباً نفسياً ، يكتشف ما في النفس الإنسانية من مرارة الانسحاق وعذابات الـ س يكشف عن الواقع بكلّ تفاصيله ، يدين بائعي الضمائر ، يهتك على المرتزقة أقنعتهم ، يحتجّ ، يتمرد . كل هذا في حزن دفين يتخلل أعماق الزبيري الإنسان " (١) . ويعزّز الناقد هذين النمطين من النقد (النفسي والاجتماعي) بأن يلمح إيقاع القصيدة إذ يضيف " وهذه الموسيقى الحاملة الحزينة الهائلة المؤثرة في روح الإنسان ، وهذا البحر الشعري (السريع) وهذا الروي الشفوي (الباء) وهذه الهاء المصحوبة بمدّ الكسرة يـ تعبر عن مرارة الشاعر ، بمن رفضه الواقع المزري ، تخلق في النفس الجو العام الذي كان يسيطر على لزبيري ، يسيطر على الفترة كلها ، على عصر بأكمله " (٢) فينطلق عبر هذه الفقرة من مهاد فني مركزاً على النسق الإيقاعي الذي انتظم شكل القصيدة ممّا يحيل إلى ما يدعى بـ (النقد الفني أو الشكلي أو التطبيقي) إذ تتبع المعايير النقدية من داخل النص ذاته وعبر عالمه ، سياقاته . وقد اقترن النقد التطبيقي بالناقد الانكليزي أ.أ. ريتشاردز الذي يذهب إلى أنّ النص الأدبي قائم بذاته ويتحمّن تحليله تحليلاً تطبيقياً في حدود كلماته وكيونته المستقلة عن ملابسات تأليفه أو عن أفكار لا تتصل اتصالاً مباشراً بما يحتويه من صفات وبنية (٣) .

وفي عينية الزبيري التي يقول في أبيات منها :

ر. - وا - ١ - منذ الصباح ولم - ن	ندري أرحله سائح أم مصرع
وتهافت الناس الجميع كأنهم	حفروا جنازة ميت لا يرجع
يتخاوصون بأعين مذعورة	تتجرع البلوى كما نتجرع
جاءوا حيارى خائفين ومالهم	ذنب وقد يخشى البريء ويجزع
ما أضيق الدنيا على ذي كربة	حتى يرى أن المقابر أوسع

يدخل الناقد إلى عالم النص وتحليله إذ يورد " هذه القصيدة جملة وتفصيلاً تعبر عن إحساس الشاعر بالحزن الجماعي الذي يمزق الناس في داخل اليمن ، ولست أدري ماذا أطلق على هذه القصيدة التي يختلط فيها المديح بالهجاء ، الأمل بالهزيمة ، الرغبة بالرغبة ، بالكلمات (مصرع ، نعش ، المقابر ، جنازة ، ميت) صورة دامية عن الوضع العام تعبر عن الحياة اليومية عن الموت ، عن المقابر ، عن الموتى الذين يتساقطون دون نب يذكر . والكلمات (مذعورة ، البلوى ، نتجرع ، نحيب ، تبكي ، تستغيث ، تفزع ، خائفين ، يخشى ، يجزع ، يبكون ، دموع ، بكاءهم ، تنقطع ، المدامع ، دموع ، نحيب) تتحول إلى صورة صادقة موضوعية لا نجدها إلا في يمن الأئمة ، صورة عن الدمار

، عن الموت الجماعي ، الإرهاب الحكومي الذي يسحق الإنسان اليمني . الكلمات (لعل ، عسى) تدل على أن الشاعر قد فقد الأمل بالإمام ، ولعل هذه الصورة المرعبة لا نجدها إلا في شعر الزبيري الذي يعتمد إلى تصوير المأساة حتى وهو في السجن ينتظر قدره ومصيره " . (١٠)

فنستنتج أن الناقد يمزج بين ١٠ اصطلاحنا عليه بـ " المنهج التطبيقي أو الفني حين يركز هذه المرة على المعجم الشعري الذي استثمره الشاعر وبين السياق السياسي الذي كان إطاراً للقصيدة ، هذا السياق الذي يحيل إلى سجية النقد التاريخي حين يجعل النص نتاجاً للظروف التاريخية وانعكاساً لها على أن ناقد يحس بضرورة أن لا يكون التركيز على الجانب التاريخي فحسب إذ عُدّ ذلك التركيز من عيوب النقد التاريخي ومزالقه ، ومن هنا فهو في هذا التحليل النقدي يوازن بين البعد التاريخي والتحليل الفني فلا يغلب أحدهما على الآخر .

ويقف الدكتور أحمد الهمداني عند قطعة شريفة جميلة نسجتها موهبة الشاعر الزبيري ، يقول

فيها :

ذاً إلى وجهك الد - ور الد - ي	" اغفري لي إذا تطلعت مأخو
من سناها ظلام - ب شقي	ما على الشمس لو غس - ت
ي وتضفي علي حس .. - ي	لمسة من - واك تشعل أذ - ا
كل ذئب على المها ود - ي	أنت لست مها يصول عل - ا
لى لنسل أو أرب همج ي	لم يصغك الإله صي - ه المث -
- - ق ، - ل ذ - ق - ري " (١)	أنت من نا - ريك روح إليه

فيميل التحليل النقدي إلى التشكيل الفني للقصيدة ذاتها وطبيعة مضمونها تأمل هذا التحليل " ولعل المعاني في هذه المقطوعة تخلق أجواءً رومانسية - صوفية ، وتشكل اتجاهاً زبيرياً خاصاً في العشق ، تمنحنا هذه القصيدة صورة جديدة كلّ الجدة عن المرأة المحبوبة ، فالعاشق والمعشوق في هذه المقطوعة صورة فريدة في شعرنا اليمني المعاصر محبوبة الزبيري في هذا العمل تختلف عن محبوبة لطفي جعفر أمان الذي انغمس في عطور المرأة ، استحمّ بروائحها ، لا تشبه المرأة التي تغنى بها محمد سعيد جرادة ، تتجاوز عذابات المرأة في قصائد محمد الشرفي الذي وضع قضية تحرير المرأة في مقدمة شعره " (١٠) ممّا يؤشر حذر الناقد في أحكامه إذ يبدأ حكمه النقدي بالحرف المشبه بالفعل (لعل) الذي قد يفيد الظن (١) ثم يشرع بفتح نافذة نقد موازن لأكثر من قصيدة غزل صاغها شعراء يمنيون آخرون وهي نافذة نقدية تتسع لتشغل الفصل الثالث برمته وهو الذي ورد تحت عنوان " بعض المقارنات ، البعد الإنساني ، إجابات وردود " .

ويمضي في تحليله النقدي فينصّ على " ولعلّ الشيء الذي يأخذ على الإنسان وجدانه في هذه القصيدة بساطة الألفاظ وتنامي الفكرة ودقة المعاني ، وهو ما يخلق في هذا العمل الشعري الجوّ العام ، الفكرة العامة التي تتخلل جميع أبياتها ، كل بيت يكمل الآخر يضيف طابعه على الآخر ، ويأتي البيت الثاني تكملة لما سبق ، نتيجة عنه ، ولعل صوفية هذا العمل تنبع من أن الشاعر يتحد بالمرأة ، ويعتمد الطهر والعفاف سبيل هذا الاندماج ، طريق الشاعر إلى أن يمتزج بمعشوقته ، يتوحد بها . رومانسية المقطوعا - القصيدة الملحما - كمنة في أن المرأة هنا غير عادية ، صورة متفردة ، استثنائية ، كائن يتميز عن المرأة التي نعرفها في الحياة اليومية " (٢) . فينتقل الناقد من جزئيات الشكل وخصائص الموضوع في القصيدة إلى أحكام أكثر سعة لها صلة بوعي الشاعر الزبيري وبعاطفته التي تلوّن قصيدته هذه بلّنها الخاص ثم تفضي هذه الأحكام إلى دائرة أكبر هي شعر الغزل العفيف في اليمن بوصفه مضموناً شعرياً متجدداً .

وتكاد معظم نماذج التحليل النقدي للنصوص التي وقف عندها الناقد تفصح عن هذا المزج بين المناهج النقدية ولاسيما معطيات المنهج الاجتماعي والمنهج التاريخي والمنهج الفني تطبيقياً التحليل . وثمة أصداء لمنهج نقدي آخر هو المنهج الانطباعي الذي لا يستند على أساس فكري صارم بل ينساق مع الذوق وسياقاته وهو قد يُدعى بـ (النقد التأثري أو النقد الفطري) إذ يتشكل بعيداً عن الأسس والقواعد وينطلق من تأثير النص ذاته على حسية الناقد وذائقته الفنية وانطباعاته عن ذلك النص (٣) وليس أدلّ على حضور النقد الانطباعي من إفصاح الناقد عن دوافع اهتمامه بالشاعر إذ يورد " وقد جذبني الجدل والنقاش الذي دار حول الشاعر منذ مطلع السبعينات وحتى يومنا هذا ووجدت نفسي أقرأ كل ما كتب عن الشاعر من خصومه ومن أنصاره إن كان له خصوم وعندما غادرت إلى الاتحاد السوفيتي عام ١٩٧٨ طلباً للعلم والدراسة كانت هذه المادة الأولى (الزبيري الإنسان و الشاعر) وبعض ما كتب عن الزبيري من النقد وأعمال الشاعر نفسه رفيقي في رحلتي وزادي في سفري رحت أقدم أشياء وأخر أخرى وأضفت أفكاراً جديدة وقدمت آراء لم أذكرها من قبل في تلك الدراسات السابقة ولعلّ الذي يعود إلى ذلك الذي نشرته في المجالات وإلى هذا الكتاب سيجد أن هناك اختلافاً كبيراً بينهما وإن كانت المادة الأساسية ، فحوى المعنى العام في نظرتي إلى الزبيري على أنه شاعر القرن وعظيم العصر لم تتغير " (٤) مما يفسّر لنا أسلوب ترتيب هذا الكتاب وطريقة التناول وطبيعة بعض العنوانات فيه، ومما يعزز رؤيتنا في أن ملامح من المنهج الانطباعي قد تسلّلت إلى الأحكام النقدية التي انتظمت كتاب الزبيري شاعر التغيير في اليمن ، وليس ثمة من صعوبة للاستدلال على مثل هذه الأحكام الانطباعية ومن أمثال " ونحن لا نجد أعذب وأروع من هذه المقطوعة " (٥) أو

تعليقه بالقول " هذان البيتان مديح خالص من أجود ما قيل في مدح حاكم في العصر الحديث " (٦) ، ويتكرر مثل هذا في قوله " يرتفع الفنّ والموضوع في هذه القطوعة إلى الذروة " (٧) .

وهناك نمط نقدي يدعى بـ (النقد المقارن) يعتمد على المقارنة الدقيقة بين أديب وآخر ينتميان إلى مهادين ثقافيين وفكرين مختلفين بيد أنّ ثمة ما يجمع بينهما ، وهو نمط نقدي لا يسلس قياده للناقد ما لم يلم بأطراف لغتين مختلفتين حدّاً تقان ، وهذا ما نجده عبر بعض ملامح هذا الكتاب وأحكامه المتعلقة بتلك المقارنة الطريفة بين الزبيري وبوشكين " موقع الزبيري ، مكانته في الشعر اليمني يشبه إلى حد ما موقع بوشكين في الشعر الروسي ، وكان الزبيري رائد الشعر النضالي في الشعر اليمني . وكان بوشكين مجداً في الأدب الروسي ، فقد كتب بالواقعية والرومانسية في وقت كانت الرومانسية هي المهيمنة على مناهج الأدب ، وكان الزبيري مجدداً في الأدب اليمني أمداً هذا الأدب بمضامين جديدة ، حيّة ذات علاقة حميمة بالواقع ، لا تخرج عن هذا الواقع قدر ما تعيش في أعماقه وتتجذر في داخله " (٨) .

وثمة مقارنات أخرى تشمل المدارس والاتجاهات الأدبية في الغرب الأوربي وما يشبهها أو يقترب منها أو يقلدها من اتجاهات في الوطن العربي واليمن وفي شعر الزبيري خاصة (٩) وإذا كان الناقد يعتقد جازماً بأن " القصيدة الزبيرية لا يمكن أن تحتويها خة مدرسية ولا يمكن أن ندرجها في اتجاه محدد ، فهي واسعة سعة الحياة نفسها رحبة رحابة الواقع نفسه " (١٠) وأن الشاعر الزبيري " يصعب أن ندرجه ضمن مدرسة محدّدة أو مذهب معين في الأدب والفن " (١١) ممّا يجعلنا نقرر أن الناقد كان يعي هذا التنوع في أسلوب التناول الذي وانتقاء أكثر من أداة نقدية بهدف النفاذ إلى رحاب الكون الشعري الواسع لهذا الشاعر والمناضل الرائد ومن مرادف مختلفة .

ولأن الدكتور أحمد الهمداني قد تزود بعدة أكاديمية فانه يدرك أهمية ما يدعى بـ (نقد النقد) ومنه هذه الدراسة ولذلك فقد أفرد الفصل الخامس الذي جاء بعنوان (الزبيري في ميزان النقد) لهذا الميدان وهو يؤكد " إن نقد النقد هذا يمكن أن يفتح المجال واسعاً أمام القارئ والناقد على السواء حول مصداقية الناقد وأحقية المنقود بالنقد . فليس النقد الذي كتبه عبد العزيز المقالح المليء بالحب والإعجاب بشخصية لزبيري الإبداعية - الوطنية يشبه النقد الذي قدّمه عبدالله البردوني بما فيه كتابه الأخير الذي خصّصه عن الزبيري المليء بالتناقضات والاضطرابات أو الفتوحات والاكتشافات ، ولا يكفي في هذا المجال ما كتبه كل من زكي بركات ، عبدالباري طاهر ، علوي عبدالله طاهر ورياض لقرشي ، إذ تناول كل منهم نقد الزبيري من زاوية معينة وفي فترة محدّدة ولم يستوعب كل النقد الذي كتب عن الشاعر " (١٢)

وبعد ، فإنّ الدكتور أحمد علي الهمداني في كتابه (الزبيري شاعر التغيير في اليمن) قد حرص على أن ينتقي أكثر من منهج نقدي يوصله إلى بغيته ممّا يعزّز رؤية هذه الدراسة في أنّ الناقد يتوخى منهجاً تكاملياً يفيد من المناهج النقدية كافة ، ولم يعتمد على منهج واحد ولو فعل هذا لما استطاع أن يلمّ بكلّ أطراف قصيدة الزبيري وتفاصيلها وقد انتظم هذا النسق من التناول النقدي كتابه منذ عنوانه وحتى آخر فقرة فيه إذ يورد في سطور الكتاب الأخيرة " وكانت قصيدة المديح أقرب إلى النموذج ، إلى نموذج عمود الشعر العربي القديم الشيء الذي جعل بعض النقاد يفضلونها على ما عداها ، في الوقت الذي كانت قصائد النضال والثورة أقرب إلى روح القصيدة المعاصرة وجمالياتها في طرائق التعبير وأساليب بناء الصور " (٣) فيوائم الناقد بين البعد الفني المتمثل بتشكيل القصيدة العربية ذات الشطرين وبطرائق التعبير وأساليب بناء الصور من جانب ومن الجانب الآخر يلمح البعدين الاجتماعي والتاريخي وهما اللذان عبّر عنهما بـ (النضال والثورة) مما يفصح عن هذه الإفادة المركبة من المناهج النقدية كافة و! سيما المنهج الاجتماعي والمنهج الفني القائم على عناصر الشكل والمنهج التاريخي والمنهج الانطباعي التأثري وبعض ملامح من مناهج أخرى ولكن بدرجة أقل وحسبما يقتضيه السياق النقدي للكتاب .

الهوامش :-

* * شاعر وناقد وأكاديمي له مجموعة أعمال ودراسات في الأدب اليمني المعاصر والأدب الروسي وقد ترجم عدة أعمال نقدية ومسرحيات من الأدب الروسي إلى الأدب العربي .

(ستانلي ها يمن ، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة د . إحسان عباس و د . محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٠ جـ ص ٢٤٥ .

(' أوستن وارين ورينيه ويليك ، نظرية الأدب ، ترجمة : محيي الدين صبحي المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب والعلوم الاجتماعية ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق ١٩٧٢ ، ص ١٧٩ .

(' نفسه ، ص ١٧٩ .

(: الزبيري شاعر التغيير في اليمن ، ص ٥٦ - ٥٧ .

(' نفسه ، ص ٥٧ .

(' نفسه ، ص ٥٧ .

(' مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ط ٢ بيروت ١٩٨٤ ، ص ٤١٧ - ٤١٨ .

(' الزبيري شاعر التغيير في اليمن ، ص ٥٠ .

(' نفسه ، ص ٧٧ .

• نفسه ، ص ٧٨ .

(' الشيخ مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط ٣٥ . جـ ' ص ٢٠٠ .

- ٢ الزبيري شاعر التغيير في اليمن ، ص ٧٩ .
- ٣ مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص ٤١٧ .
- ٤ الزبيري شاعر التغيير في اليمن ، ص - ١٠ .
- ٥ نفسه ، ص ٥٧ .
- ٦ نفسه ، ص ٦١ .
- ٧ (نفسه ، ص ١٠١ .
- ٨ نفسه ، ص ٩٦ - ٩٧ .
- ٩ (نفسه ، ص ١٩ - ٩٤ .
- ١٠ (نفسه ، ص ٩٣ .
- ١١ (نفسه ، ص ١١ .
- ١٢ نفسه ، ص ٢٠٢ .
- ١٣ نفسه ، ص ٣٢ .



السيرة العلمية للأستاذ الدكتور / صبري مسلم حمادي

- أنهى دراسته للبكالوريوس في قسم اللغة العربية / الجامعة المستنصرية عام ١٩٧٣ بتقدير جيد جداً ، وكان الأول على دورته ، وحصل على درجة الماجستير في موضوع (أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية) من جامعة القاهرة ١٩٧٨ بتقدير جيد جداً وحصل على درجة الدكتوراه في موضوع : صورة البطل في الرواية العراقية (١٩٢٨ - ١٩٨٠) من جامعة بغداد عام ١٩٨٤ بتقدير امتياز .
- التحق بكلية التربية بجامعة الموصل بتاريخ ٢٥ / ١١ / ١٩٨٦ ، ومكث هناك اثنتي عشرة سنة ولغاية عام ١٩٩٨ .
- كانت ترقبته العلمية الأولى بجامعة الموصل من مدرس إلى أستاذ مساعد بتاريخ ١٠ / ٩ / ١٩٨٩ . وحصل من الجامعة نفسها على درجة الأستاذية في ١٧ / ١٠ / ١٩٩٥ .
- عمل أستاذاً زائراً بكلية التربية رحب للعام الدراسي ٩٩٩ - ٢٠٠٠ ، وعين رئيساً لقسم اللغة العربية في كلية الآداب / جامعة ذمار ثم نائباً لعميد الكلية ثم عميداً للكلية نفسها منذ عام ٢٠٠٠ ولغاية ٢٠٠٤ ، وقد عاد إلى رئاسة قسم اللغة العربية في عام ٢٠٠٤ ولغاية الوقت الحاضر .
- قام بتدريس مواد متعددة لطلبة الدراسات الأولية والدراسات العليا (الماجستير والدكتوراه) منها : الأدب العربي الحديث (النثر والشعر) والنقد الأدبي الحديث والأدب المقارن ومنهج البحث الأدبي ، ومناهج النقد الأدبي ، والأسلوبية ، وعلم العروض. كما ناقش الكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه في جامعات بغداد والموصل وتكريت وعدن وحضرموت ، وأشرف على رسائل ماجستير منها (عناصر القصة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد) ، (بنية القصة العراقية القصير، ٩٦٧ - ٩٨٠) و (رسم الشخصية في قصص عبد الرحمن الربيعي) و (عناصر القصة في شعر البردوني) و (أثر التراث الشعبي في الفن الروائي اليمني) و (المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير) و (المارقة في قصص عبد الله سالم باوزير) ورسائل دكتوراه آخرها (البناء السردى لقصص محمود جنداري) ويشرف حالياً على خمس رسائل في جامعة ذمار (الشخصية التراثية في القصيدة اليمنية لمعاصرة) و (صورة المرأة في الفن الروائي اليمني) و (عبدالعزيز المقالح ناقداً) و (التراث في شعر محمد عبد السلام منصور) و (البنية السردية في شعر محمد حسين هيثم) .

حازت دراساته النقدية على تكريمات منها:

- درع اتحاد أدباء الموصل ، الموصل ١٩٩٦
- درع مؤسسة منتدى المثقف العربي ، القاهرة ٢٠٠٤
- رأس لجنة تحكيم القصة والرواية في جائزة رئيس الجمهورية اليمنية / فرع دمار ثلاث مرات ولأعوام ٢٠٠٤ ٢٠٠٥ ٢٠٠٦ .
- عضو لجنة تحكيم السيرة القصصية لجائزة الشبيخة سلامة بن زايد آل نهيان ، أبو ظبي ٢٠٠٤
- شهادات تقديرية من جامعة دمار ومن وزارة الثقافة اليمنية ومن اتحاد أدباء اليمن

صدرت له الكتب التالية :

- اثر التراث الشعبي في الرواية العراقية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ٩٨٠ .
- قصص شعبية عراقية ، (بالاشتراك) ، جزءان ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ، الدوحا ١٩٨٨ .
- البطل المصلح في الرواية العراقية ، دائرة الشؤون الثقافية ، بغداد ٩٨٨ .
- الآفاق والجذور (فضاءات الأدب اليمني المعاصر) ، إصدارات اتحاد أدباء اليمن ، مركز عبادي للدراسات والنشر ٢٠٠٤ .
- النقد الأسطوري والأنساق السردية والشعرية والمسرحية ، وزارة الثقافة ، صنعاء ٢٠٠٤ .
- السرد وهاجس الصوت الخاص ، رؤى وتقنيات ، الهيئة العامة للكتاب صنعاء ٢٠٠٦ .
- النقش المسحور ، إضاءات على السحر والأسطورة والفولكلور ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ٢٠٠٧ .
- أنساق الحوار في الخطاب الأدبي ، دار جامعة دمار للطباعة والنشر ، ذه ر ٠٠٨ م .
- متون يمانية منتقاة ، مركز عبادي للدراسات والنشر ٢٠٠٨ .

نشرت له عدة دراسات وبحوث منها :

- التوظيف الشعبي والأسطوري في رواية ليس ثمة أمل لكلكامش ، مجلة الطليعة الأدبية عدد شباط ، بغداد ١٩٧٩ .
- توظيف التراث الشعبي في رواية أم إيشين ، مجلة التراث الشعبي (محكمة) ، العدد الرابع ، السنة الثالثة عشرة ، بغداد ١٩٨٢ .
- القصص الشعبي والتحليل المورفولوجي ، مجلة التراث الشعبي (محكمة) ، العدد الثالث ، بغداد ٩٨٥ .

- المعتقدات الشعبية في مروج الذهب ، مجلة المأثورات لشعبية (محكمة) ، العدد الأول ، الدوحة ١٩٨٦ .
- توظيف القصص الشعبي في الرواية العربية ، مجلة المأثورات الشعبية (محكمة) ، العدد الحادي عشر ، الدوحة ١٩٨٨ .
- نقد الفن الروائي والتراث الشعبي ، مجلة دراسات عربية (محكمة) ، العدد العاشر ، بيروت ١٩٨٨ .
- الاتجاه التاريخي في ثلاث روايات ، مجلة دراسات عربية (محكمة) ، العدد الثاني ، بيروت ١٩٨٩ .
- الوحدات الوظيفية لمنهج بروب في الفن الروائي ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية (محكمة) العدد ٣٣ ، الكويت ١٩٨٩ .
- دراسة تحليلية لرواية الشاهدة والزنجي ، مجلة دراسات عربية (محكمة) ، العدد التاسع ، بيروت ١٩٩٠ .
- المنهج الأسطوري في دراسة الفن القصصي ونقده ، مجلة الأقلام ، العدد ١ و ١٢ ، بغداد ، ١٩٩٢ .
- المونتاج في الفن الروائي ، مجلة دراسات عربية ، (محكمة) الأعداد ١٠ ، ٩ ، بيروت ١٩٩٣ .
- المأثورات الشعبية في شعر شاذل طاقة ، مجلة دراسات عربية ، (محكمة) العدد ٩ ، ١٠ ، بيروت ٩٩٤ .
- التراث الشعبي في مجموعة آثار على نافذة ، مجلة الفن والتراث الشعبي ، (محكمة) ، العدد الرابع ، رأس الخيمة ١٩٩٧ .
- الحوار في نص شعري معاصر ، مجموعة بانتظار الشمس أنموذجا ، مجلة المنتدى ، عدد يونيو ، دبي ١٩٩٨ .
- الدوار في الحكاية الشعبية ، مجلة المأثورات الشعبية (محكمة) ، العدد ١١ ، ١٢ ، الدوحة ١٩٩٨ .
- السحر بين المعتقد الشعبي والمنظور العلمي ، مجلة الفن والتراث الشعبي (محكمة) ، العدد السابع ، رأس الخيمة ١٩٩٩ .
- صورة البطل في ملحمة جلجامش ، مجلة المأثورات الشعبية (محكمة) ، العدد ٨ ، الدوحة ٢٠٠٠ .
- رسم الشخصية في رواية موسم الهجرة الى الشمال ، مجلة المنهل السعودية ، العدد ٥٧٠ ، جدة ٢٠٠٠ .
- التراث الأسطوري منهجاً نقدياً ، مجلة تراث ، العدد ٧ ، أبو ظبي ٢٠٠١ .

- الفن القصصي في اليمن ، مجلة اوان ، العدد ٢ ، البحرين ٢٠٠٢ .
- تقنية النوان في القصيدة القطرية ، مجلة الجسرة ، العدد ٥ ، الدوحة ٢٠٠٣ .
- فن الطرفة عند الجاحظ ، مجلة تراث ، العدد ١٦ ، أبو ظبي ٢٠٠٣ .
- المنهج الاجتماعي في الخطاب النقدي البحريني ، مجلة ثقافات ، لعدد ٥ ، جامعة البحرين ٢٠٠٣
- المهاد الشعبي لفضاء السرد القصصي ، مجلة الفن والتراث الشعبي ، (محكمة) العدد ١٦ السنة ٨ ذو القعد ، ١٤٢٤ ، يناير ٢٠٠٤ .
- جذور النقد الاجتماعي في عيار الشعر لابن طباطبا ، مجلة جذور ، العدد ١٦ ، السنة السابعة ، جدة محر. ١٤٢٥ ، مارس ٢٠٠٤ .
- النسق الحكائي في القصة الخليجية المعاصرة ، مجلة الرافد ، العدد ٨٢ ، الشارقة يونيو ٢٠٠٤ .
- السرد بوصفه حاملا لشعرية النص ، مجلة الرافد ، العدد ٨٦ ، أكتوبر ، الشارقة ٢٠٠٤ .
- الحوار في شعر البردوني ، مجلة الثقافة ، عدد ٧٦ ، صنعاء ديسمبر ٢٠٠٤ .
- وجهة نظر الراوي في مجموعة الغرفة المغلقة ، مجلة الرافد ، العدد ٨٩ ، الشارقة يناير ٢٠٠٥ .
- حي بن يقظان بين الفضاء السردى والإهاب الشعري ، مجلة الفن والتراث الشعبي (محكمة) ، عدد ١٨ ، رأس الخيمة يناير ٢٠٠٥ .
- الإيقاع في مجموعة أوتار للشميري ، مجلة الفن والتراث الشعبي ، العدد ١٩ ، السنة العاشرة ، رأس الخيمة يوليو ٢٠٠٥ .
- خالد الرويشان ، الوردة المتوحشة ، مجلة دبي الثقافية ، عدد ٧ ، دبي ديسمبر ٢٠٠٥ .
- قراءة في كتاب حركة اللغة الشعرية ، مجلة علامات ، المجلد ١٥ الجزء ٥٧ ، جدة رجب ١٤٢٦ ، سبتمبر ٢٠٠٦ .
- هاجس التجريب ووعي المغايرة في القصيدة التسعينية اليمنية ، مجلة الرافد ، العدد ٩٧ ، الشارقة ، ديسمبر ٢٠٠٥ .
- السندباد والمسرح اليمني ، مجلة دبي الثقافية ، العدد ٨ ، دبي يناير ٢٠٠٦ .
- محاكمة ليلى العثمان سيرة ذاتية أم رواية ؟ ، مجلة الكويت ، لعدد ٢٦٨ ، الكويت فبراير ٢٠٠٦ .
- إسماعيل فهد إسماعيل وريادة أسلوب تيار الوعي ، مجلة الكويت ، العدد ٢٧٥ ، الكويت سبتمبر ٢٠٠٦ .
- السومري وتقنية الوصف ، مجلة دبي الثقافية ، العدد ٩ ، دبي فبراير ٢٠٠٦ .
- حورية العاشق والمنظور الشعري ، مجلة دبي الثقافية ، العدد ١٠ ، دبي مارس ٢٠٠٦ .

- رؤية للفن المسرحي في الإمارات ، مجلة دبي الثقافية ، عد ١٣ ، دبي يونيو ٢٠٠٦ .
- حز القيد للروئي العماني محمد العريمي وثقافة التغيير ، مجلة دبي الثقافية ، العدد ١٦ سبتمبر ٢٠٠٦ .
- الرؤيا وآفاقها الترميزية في الخطاب السردي ، مجلة ثقافات ، العدد ١٨ ، جامعة البحرين ، خريف ٢٠٠٦ .
- البطولة في ملحمة جلجامش ، قراءة في التقنيات ، مجلة جامعة زمار للدراسات وا حوث محكم) ، العدد الرابع ، زمار ، يناير ٢٠٠٧ .
- التشكيل السردي في القصيدة التسعينية وما بعدها في اليمن ، مجلة جامعة زمار للدراسات والبحوث (محكمة) ، العدد الخامس ، زمار ، مارس ٢٠٠٧ .
- الأدب المقارن ونبض العصر ، مجلة البيان ، العدد ٤٤٤) ، الكويت ، يوليو ٢٠٠٧ .
- المنظور الشعري في كتاب الأصدقاء ، مجلة الثقافة ، العدد ٩) ، صنعاء ، يونيو ٢٠٠٧ .
- هل الأسلوبية منهج نقدي ؟ ، مجلة دبي الثقافية العدد ٦) ، دبي ، يوليو (تموز) ٢٠٠٧ .
- الرواية اليمنية الرائدة (سعيد) وثقافة التغيير ، مجلة دبي الثقافية العدد ٨) ، دبي ، سبتمبر (أيلول) ٢٠٠٧ .
- تقنية الاستهلال والخاتمة في نص عماني معاصر ، مجلة البيان ، العدد ٤٨) ، الكويت ، نوفمبر ٢٠٠٧ .
- رواد النقد السردي العراقي ، مجلة دبي الثقافية ، العدد ١) ، دبي ، ديسمبر (كانون الأول) ٢٠٠٧ .
- المعجم الشعري في القصيدة اليمنة المعاصرة ، مجلة جامعة زمار للدراسات والبحوث ، العدد السابق ٢٠٠٨ .

العنوان الحالي :

- مكتب بريد زمار ص ب 7016؛ زمار / اليمن
- البريد الالكتروني : wejdane@y.net.ye
- هاتف المنزل : 511259 6 00967
- الموبايل : 711997295 00967

Curriculum Vitae (C.v)

Professor : Sabri Muslim Hammady

Head of Arabic Department , Faculty of Arts , Tamar University , Yemen .

Academic Qualifications :

- He got his B.A in the Arabic Department , Mustansirria University in 1973 with very good grade , and he was the first among his colleagues .
- He got his M.A From Cairo University in 1978 with very good grade in his thesis entitled :
“ The Influence of the Folk Lore on the Iraqi Novel ”.
- He got his Ph.D in 1984 from Baghdad University with excellent grade in his thesis entitled :
“ The Hero in The Iraqi novel (1928- 1980) ”

Positions Held :

- He joined the faculty of Education , AL- Mawsel University as a lecturer on 25/11/1986 and stayed there until 1998.
- He was Promoted to Assistant Professor on 30/11/ 1989 in Al- Mawsel University .
- He was Promoted to Professor from the same university on 27/6/1995.
- He worked as visitor in the faculty of Education in Arhab , Sana'a University in 1999- 2000
- He was appointed as Chairman of Arabic Department , Faculty of Arts , Tamar University in 2000 – 2001 .
- In the same year , he was appointed as Vice dean and then the dean of the same faculty until 2004.
- He Taught a number of courses for students of B.A , M. A and ph.D , for instance :
 - Modern Arabic Literature (Prose & Poetry) .
 - Modern Criticism
 - Research Methodology

- He also discussed a number of M.A and ph.D researches in the following universities :
 - Baghdad
 - Al- Mawssel
 - Sana'a
 - Aden
 - Hadhramoot
- He supervised a number of M.A and ph.D researches.

Some of the M.A researches are :

- Narrative Elements in modern poem .
 - The Structure of Iraqi short story 1967 – 1980 .
 - Characterization in Abdulrahman AL-Rubai's Stories
- The last Ph.D research was , “ Narrative Technique in Mahmoud Jindari's Stories ” .
- He is now supervising five M.A researchers , three in Thamar Unirersity , “ Narrative Elements in Yemeni Al- Baradooni's poetry” , Folk Character in Modern Yemeni poem “ , and “ The Influence of the folk Lore on the Art of Yemeni Fiction ” , and two in Hadhramoot University “ Narrativ perspective in Bakatheer's Fiction ” , and “ paradox in the stories of Abdullah Bawazeer ”.
- He has published a number of researches and articles in the Arabic Magazines.
- He has been awarded rewards for his critical studies , some of them are:
 - The Accolade of Educated Arab Forum , Cairo 2004.
 - He has been chosen as a member of the committee of evaluting novel and story for the presidential prize – Thamar , for three years.
 - He has been appointed as a member of the committee of evaluting the fiction career for the prize of Sheikh Salamah Bin Zayed al Nahian , Abu Dhabi 2004.

Book Published:

- He has published the following books :
 - The influence of the folk Lore in the Iraqi Novel , The Arabic Institute for studies and publishing , Bayroot 1980 .
 - Folk Iraqi stories (participant) two vollumes , The centre of Gulf countries Folk Lore , Dawha 1988.
 - The Heroic Hero in Iraqi Novel , Department of cultural Affairs , Baghdad , 1988 .
 - Horizon and Roots (The Space of modern Yemeni Literature) , Yemeni writers' union , Abbadi center for studies and publishing , yemen 2004.
 - Mythical criticism (A study of poetic and prose Achievement) , Ministry of culture , Yemen 2004.
 - Narration and the Echo of the special voice , General Staff of Book , Yemen 2005 for studies and publishing.
 - Magic Script , Abbadi centre for studies and publishing , Yemen 2006
- **Address:**
- Post Office Box 87016 Tamar , Yemen
- Email : wejdan@y.net.ye
- Telephone : 00967 6 511259
- Mobile : 00967 711158584 / 00967 711997295

