

المُدخَل
لِدِرَاسَةِ الأَدبِ واللِّغَةِ

جامعة قطر
كلية الإنسانيات
قسم اللغة العربية

المدخل لدراسة الأدب واللغة



الطبعة الثالثة
١٤١٥ هـ - ١٩٩٤ م

حقوق الطبع محفوظة

محتوى الكتاب

| الصفحات | الموضوع | م |
|-----------|--|---|
| | المقدمة | ١ |
| ٦ - ٥ | بقلم رئيس قسم اللغة العربية الأستاذ الدكتور عمر الدقاق | |
| | الفصل الأول | ٢ |
| ٥٠ - ٧ | فن الشعر الأستاذ الدكتور عمر محمد الدقاق | |
| | الفصل الثاني | ٣ |
| ١٠٦ - ٥١ | فن الرواية الأستاذ الدكتور رجاء عيد | |
| | الفصل الثالث | ٤ |
| ١٤٦ - ١٠٧ | فن السيرة الأستاذ الدكتور ماهر حسن فهمي | |
| | الفصل الرابع | ٥ |
| ١٨٠ - ١٤٧ | فن المسرحية د. محمد عصام بهي | |
| | الفصل الخامس | ٦ |
| | النقد الأدبي الأستاذ الدكتور محمد عبد الرحيم قافود عميد كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية | |
| ٢٢٦ - ١٨١ | الفصل السادس | ٧ |
| ٢٦٢ - ٢٢٧ | فن المقالة الدكتور محمود عبد المجيد الشريف | |
| | الفصل السابع | ٨ |
| ٣١٧ - ٢٦٣ | في اللغة الأستاذ الدكتور عبد العزيز السيد مطر النحو والصرف د. محمود سليمان ياقوت د. صبري إبراهيم السيد | |

بسم الله الرحمن الرحيم كلمة في البدء

إذا كان لكل أمة أدبها الذي يصور ذاتها، وفنونها التي تتجلى فيها ملامح شخصيتها؛ فإن لأمة العرب العريقة أدباً متميزاً أصيلاً واكب مسيرتها الحضارية الحثيثة عبر العصور، وكان أمثل صورة لحياتها، وأبهى مجتلى لإبداعها. ولا تكاد البشرية تعرف أدباً مثل الأدب العربي استمر فيه على هذا المدى الرحيب من الزمان نسغ الإبداع، وتواصلت خلاله ينابيع العطاء.

لقد انبثقت في عصرنا الحديث فنون أدبية جديدة؛ من مقالة وقصة ورواية ومسرحية... أغنت أدبنا التليد بطرفها وخصوصيتها وتنوع مذاقاتها، فكانت خير رافد ثر لفنون أدبنا السالفة، من شعر وخطابة وسير ومقامة...

وغدا لزاماً على الجامعات أن تضع بين أيدي طلابها مادة لغوية وأدبية سائغة تكون نواة لمعارفهم المتنامية، ومنطلقاً لمتابعتهم المقبلة، ومعيناً لهم في دراساتهم الجادة؛ بحيث يكون كل ذلك في منأى عن البحوث المستفيضة والدراسات المسهبة والتفصيلات المرهفة، وأن تغدو في الوقت نفسه بارئة من شطط النظريات الخلافية ووطأة القضايا الجدلية.

وهكذا في الرأي على أن يشارك في هذا العمل صفوة من أساتذة قسم اللغة العربية القائمين بتدريس المواد اللغوية والأدبية؛ فينشئ كل ذي اختصاص بحثاً محدداً يزيله باسمه ويحمل فيه تبعته. فهو ينم على

شخصيته العلمية، كما يشف عن أسلوبه في الكتابة ومنهجه في التأليف.

وإذا بدا ثمة اختلاف في تناول، وفروق في المعالجة بين بحوث الكتاب أو فصوله؛ فهذا أمر طبيعي ومعهود، بل هو مرغوب ومحمود، ولا سيما على صعيد الدراسات الإنسانية والعلوم الاجتماعية التي ترتبط إلى حد كبير بذات الإنسان وشخصيته، وبملاحم فكره وطبيعة تكوينه. ومع ذلك كله تبقى هذه البحوث اللغوية والأدبية مندرجة بالإجمال ضمن إطار الخطة العامة المرسومة، والتوصيف الجامعي المعتمد.

وبوسعنا القول إن هذا الكتاب (المدخل إلى دراسة اللغة والأدب) ثمرة نامية متطورة من ثمار التعاون البناء في كلية الإنسانيات بجامعة قطر، تتجلى فيه صورة مشرقة من صور الجهد الجماعي المتكامل، والعمل العلمي الرصين.


وبعد، وعلى كثرة ما تم تسطيره بصدد الأدب العربي وفنونه؛ فإن مجال القول فيه يبقى رحيباً، ما دامت شعلة الحياة متوهجة، ومعين الإبداع ثراً، وتيار العطاء دافقاً.

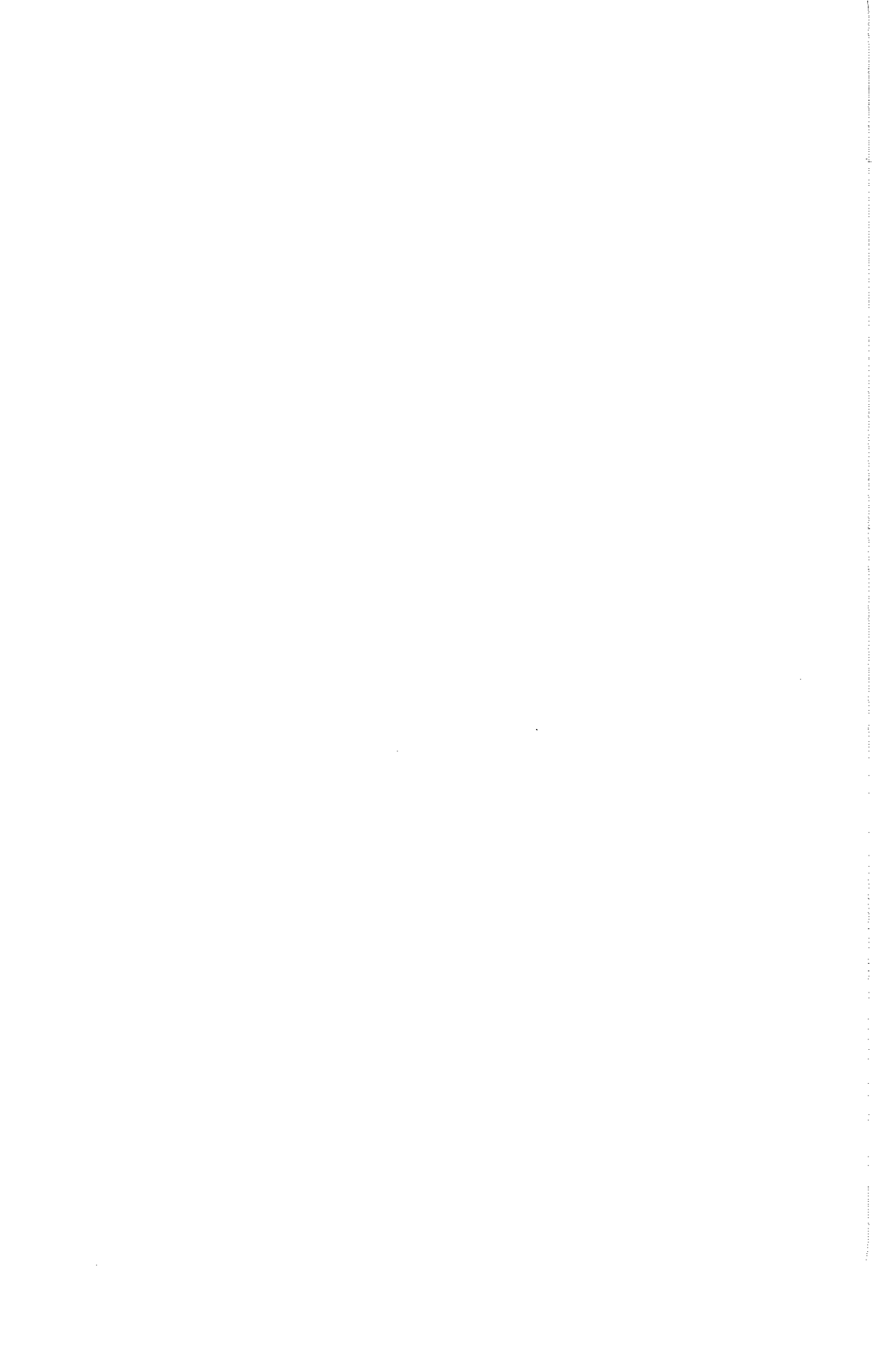
نسأل الله السداد وحسن المآل.

الدوحة ٢٧ نيسان (إبريل) ١٩٩٤

أ. د. عمر الدقاق

رئيس قسم اللغة العربية

الفصل الأول 
فن الشعر



فن الشعر

تمهيد:

الإنسان كائن حي متميز دون سائر المخلوقات، وقد خلقه الله في أحسن تقويم. وهو من حيث تكوينه، بالغ التعقيد، تساهم في بنيانه ملكات عديدة ومعطيات كثيرة، ومع أن العقل والنفس، أو التفكير والشعور أهم مقومات الإنسان؛ فإن هذه المقومات متداخلة متشابكة لا ينفصل أحدهما عن الآخر. وإن الحديث عن الفكر أو الخيال أو العاطفة على نحو مستقل في مجال الفن والأدب، كالحديث عن الدم والعظم والعصب على نحو منفصل بصدد الجسد، وما ذلك إلا منحى يقتضيه البحث. وعلى ذلك، إذا كان العلم والمعرفة حصيلة العقل والتفكير، والبحث والتجربة، والمقارنة والمعارنة... فإن الفن، ومنه الشعر، هو فيض النفس، وثمره الخيال، وصورة العاطفة، وترجمان الشعور...

العلم والفن كلاهما نشاط إنساني رفيع، وفعالية بشرية متميزة. غير أن العلم موضوعي عام، يتساوى الناس في تناول معطياته، وإدراك عناصره، على حين أن الفن ذاتي خاص؛ قوامه التمايز لا التماثل، والتفرد لا التوحد. فلكل أديب، شاعراً أو نائراً قاصداً أو روائياً، خصوصيته التعبيرية التي تميزه عن أقرانه. بل لكل امرئ ملامح وجهه ونبرات صوته، وخصائص طبعه. والإخوة الأشقاء أنفسهم، وهم المتشابهون لا يتشابهون، إذ لكل منهم سمات مباينة، وبصمات مغايرة. وبوجه عام فإن البشر متميزون، وهم ليسوا خرافاً ضمن قطع.

وعلى صعيد أوسع من عمومية العلم وخصوصية الأدب، لا وجود لعلم عربي أو علم فرنسي ولا لكيمياء فارسية وكيمياء أسبانية؛ لأن الحقائق العلمية أو الرياضية أو الفلكية أو التطبيقية ثابتة شاملة. على حين ثمة أدب هندي وشعر عربي ومسرح يوناني، وكذلك موسيقى صينية وموسيقى أمريكية وموسيقى أفريقية.

ومن أهم الفروق بين العلم والفن، أن العلم كثيراً ما ينسخ لاحقه سابقة، فكم من نظرية في الفلك والفيزياء والطب والهندسة انبثقت وسادت، ثم لم تلبث أمداً قصيراً أو طويلاً حتى اندثرت وبادت. على حين يبقى الفن من أدب وشعر وموسيقى ونحت ونقش وتصوير - محتفظاً بجماله وتألّقه على مر العصور، ما دام للإنسان عين تبصر، وأذن تصغي، ونفس تتذوق. فالعلم رهين العصر، وخاضع لسنة التطور. أما الفن فهو يسمو على الدهر، ولا يعباُ بعامل الزمن، وليس فيه، على نحو مطلق، قديم وحديث. وهكذا تحافظ الأعمال الفنية والأدبية على رونقها، كما يحتفظ أصحابها بشهرتهم وزخمهم عبر الأجيال؛ مثل هوميروس وطاغور والخيام وشكسبير والمنتبي وأبي العلاء، وميكل أنجلو ودافينشي، وبيتهوفن وبيكاسو... كذلك ليس الفن بالضرورة وثيق الصلة بالازدهار الحضاري والنضج العلمي والتقدم التكنولوجي؛ فما زالت القصائد الجاهلية والملاحم اليونانية والمنحوتات الصينية والزخارف الإسلامية متسمة بروعتها مشعة بجمالياتها. وقد ينبثق الإبداع الإنساني من قلب الصحراء وزوايا الكهوف وأعماق الغابات.

ماهية الشعر:

والشعر فرع زاك من دوحة الفنون الجميلة، التي تضم الموسيقى والنحت والتصوير. فقوامه الجمال، وغايته الإمتاع، ووسيلته الكلمة. والشعر أيضاً مرآة الشعور ولا تكاد توجد لغة - فيما نعلم - تضارع هذه السمة اللفظية التعبيرية من حيث الاشتقاق، وكون كلمتي (الشعر والشعور) تتميان إلى أسرة لفظية واحدة.

والشعر، باعتباره فعالية ذهنية شعورية، يتأبى على التعريف، شأنه

في ذلك شأن كثير من النشاطات الإنسانية والعلوم الاجتماعية . ومع ذلك ثمة محاولات في هذا الصدد في القديم والحديث بالغة الكثرة ومبثوثة ضمن بحوث أدبية ودراسات نقدية وفيرة، وغالباً ما يتشكل تعريف الشعر أو يتلون لدى الناقد الأدبي تبعاً لمفهومه الخاص للفن أو للمنحى الفكري الذي يجنح إليه . وبعض النقاد العرب في القديم وجدوا أن عنصري الوزن والقافية هما اللذان يشكلان الفيصل بين الشعر والنثر فقالوا: «الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى». ولكنهم حين أفلحوا في وضع حدود ظاهرة بين الشعر والنثر، أخفقوا في أن يميزوا بين الشعر والنظم، وهما متباعدان تباعد الثريا والثرى . وواضح أن قصور هذا التعريف مرده إلى أنه يغفل جوهر الشعر . وشتان ما بين المنظومات والقصائد، وما الوزن والقافية سوى إطار للشعر، أو بعض من عناصره ومقوماته .

ثم مضى النقاد العرب في هذا الصدد في محاولات أخرى في تعريف الشعر عساها تكون أجمع وأمنع؛ فرأى الحسن بن بشر الأمدي أن الشعر أجوده أبلغه، وأن البلاغة هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بالألفاظ سهلة بارئة من التكلف، ثم قال الأمدي في موضع تال من كتابه (الموازنة بين الطائيين) «وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتّي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها...» وهذه صفات تقرب من طبيعة الشعر ولكنها تنطوي على مفاهيم عامة فضفاضة غير قادرة على الإمساك بلب الشعر. ومن هذا القبيل عرف القاضي الجرجاني في كتابه «الوساطة بين المتنبي وخصومه» الشعر بأنه «علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدُرْبَة قوة له». وهذا تعريف أقرب إلى الشمول؛ لأنه يراعي تعدد ملكات الإنسان وتداخلها في خلق الشعر، كما أنه لا يعول على الموهبة وحدها، بل يعد الشعر علماً أو صناعة أو فناً، بوسع المرء أن ينميه ويحسنه بالدربة والممارسة، وبكثرة المحفوظ وسعة الثقافة .

وثمة تعريفات أخرى في آداب الغرب تتفاوت أيضاً في مدى قربها وبعدها من جوهر الشعر وطبيعته، وقد فطن بعضها إلى أهمية إيحاء المعنى ضمن سياق الألفاظ في الشعر بالإضافة إلى العنصر المعهود؛ أي

الوزن أو الموسيقا. وفي ذلك يقول (بول فاليري) الشاعر الرمزي الفرنسي «الشعر هو الكلام الذي يراد منه أن يحتفل من المعاني ومن الموسيقى أكثر مما يحتفل الكلام العادي». كذلك أولى كوليردج الشاعر الرومانسي الإنكليزي، عنصر العاطفة والشعور، اهتماماً خاصاً في تعريفه الشعر، فهو عنده «الكلام الذي يحفز النفس على الانفعال».

وجملة القول، إن الشعر في جوهره تعبير جمالي ونشاط لغوي متميز، وهذه الخصوصية في طبيعة الشعر القائمة على التميز والتفرد تجعل من العسير نقله إلى أسلوب النثر، وبطبيعة الحال ترجمته إلى لغة أخرى. وقد بين الجاحظ هذه السمة بقوله إن «الشعر لا يُترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى تُرجم سقط، وبطل موضع التعجب منه»، ومن بعده رأى أيضاً الكاتب الفرنسي فولتير «أن الشعر موسيقى النفس؛ ولذلك تصعب ترجمته».

والشاعر يسعى إلى نقل أحاسيسه ومشاعره بعبارات جميلة وموحية محمولة على جناح الخيال، ومسربلة بإيقاع موسيقي. أي أن الشعر سبيكة معجبة مؤلفة من عناصر عديدة، تتألف في نسق العقل، معتمدة على قاعدة وطيدة من الموهبة والذوق. وهكذا فإن الشعر ليس إلهاماً علوياً كما رآه قدماء الإغريق، أو كما اعتبره أفلاطون، أو كما تراءى للعرب السالفين بأنه من تلقين بعض الشياطين، وأنه مستمد من جن وادي عبقر، أو أنه ضرب من السحر يخلب الأسماع ويأخذ بالألباب. وعلى الرغم من سذاجة هذه الأوصاف فإنها تنطوي في مفاهيم العرب وسواهم من الأمم على ما يشبه السر الكامن في جوهر الشعر وطبيعته، والمتجلى في قدرته على التأثير والإمتاع.

مسيرة الشعر العربي:

ومع أن الفنون والآداب قسمة بين الأمم، على تفاوت حظها منها، فقد امتاز العرب منذ القدم بالفصاحة والبلاغة والارتجال، إلى جانب ما امتازوا به من كرم وشجاعة وأنفة وشهامة، وكان لكل قبيلة في الجاهلية - إلى جانب فرسانها ومقاتليها - شعراؤها الذين تعزز بهم. وهم الذين

يدودون عنها بلسانهم ويفاخرون سائر القبائل بوقائعها وأيامها وأحسابها وأنسابها وخصالها وسجاياها. وكان الشاعر في الماضي جهاز إعلام ومحطة إذاعة، حتى قيل: إن أكثر ما كانت تعتز به العرب فرس تُنتج وشاعر ينبغ. فقد كان للكلمة تأثيرها البالغ في حياتهم الاجتماعية، وقد ترفع قصيدة، وأحياناً بيت من الشعر، منزلة قبيلة أو يحط من قدرها. وإن كثيراً من هذه الأشعار، ولا سيما في مجال الفخر والهجاء كانت تسير في الآفاق ويردها الأعراب.

وعلى صعيد آخر كان شعراء العرب يحرصون على التعبير عن أوجه حياتهم من قيم ومثل وعادات وتقاليد، وما يتخلل عيشتهم في البادية من مشقة ومعاناة وتنقل وترحل.

ولعل أهم ما عني به شعراء العرب هو دأبهم على تصوير مشاعرهم الذاتية ومنازعهم العاطفية، وما تعتلج به نفوسهم المرهفة من أحاسيس وهواجس... ولطالما عبر الشاعر العربي عن إعجابه بالسماحة والإقدام من خلال مديحه، واعتزازه بالقوة والبأس من خلال فخره، وسورة غضبه وتهديده ووعيده في هجائه، ولوعة حزنه وبالحأساء تجاه من فجعه بهم الدهر، ولواعج حبه ونبضات قلبه في غزله، وشدة شوقه وحنينه إلى الأحبة والديار في أحوال ترحله واغترابه.

وتبعاً لأن الشعر كان الوعاء الأثير لحياة الأجداد وأحوالهم، والموئل الرحيب لأفكارهم وعواطفهم؛ فقد شاعت تلك المقولة السائرة وهي «الشعر ديوان العرب».

وقد أخذ التنافس بين الشعراء أيام السلم شكلاً منظماً، وصار تقليداً عربياً راسخاً، وذلك حين راحوا يتوافدون من أنحاء الجزيرة العربية صاحبين قوافلهم التجارية إلى ظاهر مكة المكرمة بقصد الحج إلى الكعبة المشرفة، وتعاطي البيع والشراء وهناك كانت تقوم سوق عكاظ وبعض أسواق العرب الأخرى؛ حيث كان الناس يبيعون ويشترون، كما كان يتحلقون حول فحول الشعراء الوافدين، يرونهم عن كثب ويستمعون إلى الجديد من أشعارهم. ويُروى أنهم إذا استحسنوا في عكاظ قصيدة مجلية

في العام اختاروها، واحتفوا بصاحبها، ثم عمدوا إلى كتابتها على الديباج بماء الذهب، وعلقوها على أستار الكعبة، وتبقى كذلك طوال العام ليراهم القاصي والداني. ويقال أن تلك القصائد المختارة لقيت لذلك بالمعلقات، وعددها سبع، وبعضهم يصل بها إلى تسع أو عشر. ومع أن قصة تعليق القصائد ليست مؤكدة، ويغلب على الظن أنها مختلفة؛ إلا أن احتفال الجاهليين بهذه المجموعة من القصائد وأمثالها ولا سيما في أسواق العرب الحولية والموسمية يبين مدى إجلالهم للشعر وشغفهم به.

وإذا كان اهتمام العرب بالشعر والشعراء، وبالخطابة وبالخطباء والفصاحة والفصحاء قد بلغ هذا المدى الرحيب؛ عرفنا مغزى كون القرآن الكريم هو الكتاب المعجز الذي أنزله الله على رسوله ﷺ ليفحم به أصحاب تلك الألسنة الفصيحة والقرائح البليغة.

وفي فجر الإسلام وإبان الدعوة إلى اعتناق العقيدة الجديدة وتشديد بنيان الدولة المنشودة كسدت سوق الشعر، ونزل من عليائه؛ وذلك لأسباب عدة، منها أن المسلمين بُهتوا تجاه بلاغة القرآن؛ فانصرفوا عن حفظ الأشعار والقصائد إلى حفظ الآيات والسور، كما أن القرآن الكريم والنبى ﷺ وخلفاءه وعدداً من صحابته تصدوا بحزم للشعر القبلي، الذي يفرق ولا يوحد، ويشير الفتن والأحقاد، ويكشف المثالب والعورات. وواضح أن ذلك الموقف السلبي من الإسلام تجاه الشعر لم يكن عاماً مطلقاً؛ ولكنه كان في مواجهة الروح الجاهلية التي دأبت العقيدة السمحة على محوها دون هوادة، وآية ذلك أن القرآن الكريم نفسه استثنى «الذين آمنوا» من جماعة الشعراء. حتى إن النبي الكريم أذن لشاعره حسان بن ثابت في أن يتصدى بحزم للمشركين من شعراء قريش ويحاربهم بسلاحهم، بعد أن اشتدت وطأتهم على المسلمين المستضعفين؛ وذلك حين قال له: «اهجهم وروح القدس معك».

ومن مواقف الرسول ﷺ المشهودة في هذا الشأن إصغاؤه ملياً عقب صلاته في مسجده إلى قصيدة لكعب بن زهير بن أبي سلمى، حين أتاه نائباً، بعد أن أهدر النبي دمه وقضى بإعدامه. وكان كعب قد تمادى في الكيد للمسلمين. وكان من النبي العظيم منتهى التسامح في تقبله توبة

كعب وصفحه عنه، كما كان منه منتهى التقدير للشعر والتكريم للشاعر؛ حين أعرب عن استحسانه لِمَا سمع، ويعضه في النسيب والتغزل بسعاد، ثم حين خلع عنه بردته الطاهرة، ووضعها بيديه الكريمتين على كتفي شاعره المبدع داخل المصلى الطاهر.

ولكن، وبعد أمد قصير، ما إن تم تدوين القرآن واستقرت دولة العرب الأولى تحت لواء الإسلام، ثم قيام الحكم الأموي في الشام بعيداً عن الحجاز حتى استعاد الشعر مكانته؛ بل إنه عاد إلى سابق عهده في الجاهلية من إثارة العصبية وتأجيج الخصومات. وكان بنو أمية راضين بذلك؛ بل إنهم شجعوه وقربوا أصحابه وأجزلوا لهم العطاء، عساهم يستطيعون صرف الناس عن الاهتمام بالسياسة، ومن ثمّ منازعتهم إياهم السلطة، حتى إنهم مضوا إلى أبعد من ذلك، حين دأبوا على إغراق المدينة المنورة - مثوى رسول الله، وسائر مدن الحجاز - بالأموال والعطايا والرقيق والقيان، وأشاعوا بين أهلها آلات الموسيقى والطرب، ومجالس اللهو والغناء. كما راجت في الوقت نفسه سوق التهاجي والتفاخر.

وهكذا ازدهر الشعر العربي من جديد. والشعر - كما يقول أحد النقاد القدامى - نكدٌ لا ينبتُ إلا في الشر. فنبغ في العصر الأموي شعراء فحول لا يقلون شاعرية وموهبة عن أسلافهم الجاهليين. ومن هؤلاء الفرزدق وجريير والأخطل وعمر بن أبي ربيعة وكثير عزة وجميل بثينة... وعلى هذا النحو استمر الشعر العربي في مسيرته النشطة عبر العصور التالية؛ فازداد غنى وتنوعاً في العصر العباسي، في المشرق وفي الأندلس، حين ظهر لفيف من كبار الشعراء والمجددين في الشكل الأسلوبية وفي المضمون والمعاني وفي الصور والأخيلة؛ مثل بشّار بن بُرْد وأبي تمام والبُحتري وابن الرومي وابن المعتز، ومن بعدهم أبو فراس وأبو الطيب وأبو العلاء... وعشرات بل مئات سواهم ممن أبدعوا في مجال الشعر العربي وأخلفوا لنا تراثاً عظيماً من فن القول نعتز به على مر الدهور.

ثم كان على الشعر أن يكبو وتطول كبوته، أو يغفو وتمتد غفوته؛ وذلك نتيجة خمود جذوة الإبداع لدى العرب والمسلمين طوال ستة قرون

من الزمان عرفت بعهود الانحدار أو الانحطاط، حين استسلمت الأمة إلى الدعة والخمول وراحت تعيش على ماضيها السالف، وأيامها الخوالي.

وفي العصر الحديث، ومع بزوغ النهضة العربية في القرن التاسع عشر، نهضت فنون القول؛ شعرها ونثرها، وانبعثت شرارة الإبداع في النفوس، وراح الأدباء والشعراء ينفضون الغبار عن تراث الأجداد الحافل، ويبعثون روائعه من مراقدها جاهدين في استعادة أصالتها ورونقها. وفي طليعة هؤلاء الشاعر محمود سامي البارودي الذي تمثلت فيه مرحلة الانبعاث والإحياء في بواكير الشعر العربي الحديث.

وما لبثت مصر أن أنجبت شاعراً مبدعاً لم تنجب نظيراً له منذ ألف عام. إنه أحمد شوقي أمير شعراء عصره؛ إذ ذُفق في الشعر العربي الحديث - ولا سيّما بمسرحياته الشعرية - دماً جديداً بفضل موهبته. وقد واكبته، أو أعقبته في مصر وسائر أقطار الوطن العربي مجموعة من الشعراء المجيدين؛ مثل حافظ إبراهيم في مصر ومعروف الرصافي في العراق، وخير الدين الزركلي في سورية، وأبي القاسم الشابي في تونس والأخطل الصغير في لبنان وإيليا أبو ماضي في المهجر.

أما العصر الحاضر الذي نعيشه منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية فهو في واقع الأمر امتداد للعصر الحديث، أو هو الحلقة الأخيرة منه. وقد اتسم بطابع انقلابي على كل صعيد، كان من نتائجه حدوث انعطاف كبير في مسار الشعر لم يسبق له مثيل في تاريخ الأدب العربي.

العرب ومذاهب الأدب:

عَمَد النقاد العرب في القديم إلى استقراء شعر العرب، فوجدوه مؤلفاً من عنصرين جوهريين هما اللفظ والمعنى. وعلى حين سوى بعضهم بين هذين العنصرين كابن قُتَيْبَةَ الذي رأى الشعر الرفيع مثلاً ما حَسُنَ لفظه وجاد معناه... إلخ - عَوَّل آخرون وفيهم الجاحظ على عنصر المبنى دون المعنى؛ إذ المعاني في رأيه مطروحة على قارعة الطريق؛ يعرفها العالم والجاهل، وإن الشأن في اختيار اللفظ وحسن الصناعة، كذلك توقف ابن رشيق عند هذين العنصرين؛ فرآهما متقابلين

ومتلاحمين معاً، وذهب إلى أن «اللفظ جَسَدٌ، وروحه المعنى». ولا ريب أن لكل من هذه الآراء النقدية وجاقتها، وهي في الوقت نفسه تنطوي على بعض القصور، وتفتقر إلى مزيد من النظر. ومرد ذلك أن أولئك النقاد نظروا إلى المبنى والمعنى على أنهما شيان أو عنصران، لكل منهما وجود مستقل. إذ لا نستطيع أن ننسب مضاء القطع لإحدهما أكثر شيء بشفرتي المقص؛ كما أننا لا نستطيع أن نتصور لفظاً دون معنى، ولا معنى مجرداً من غير لفظ.

والحق أن جمهرة النقاد العرب في القديم، على الرغم من تلك التقسيمات والتفريعات وجدوا بالإجمال أنه لا مناص من الاحتكام إلى الذوق. وكان أن دأبوا على محاولة تععيد انطباعاتهم وتكثيفها وبلورتها في أحكام نقدية تتركز على أساس وطييد من اختلاف الشعراء في مناحيهم المرهفة. وبذلك - وعلى الرغم من اختلاف الشعراء في مناحيهم وأساليبهم، وتباين النقاد في آرائهم وأحكامهم - فقد بقوا في نجوة من المذاهب الأدبية، متحررين من أسرها وصرامتها، وهذا يتفق مع ما عرف به العربي من نزوع إلى الانطلاق وإيثار للحرية. وواقع الأمر أن ما جنحوا إليه من هذا القبيل أحياناً لا يتعدى إيثارهم لِمَنَاح ارتضَوْها في مجال الشعر ونقده، وكانت أقرب إلى الظواهر الأدبية منها إلى التمذهب؛ من ذلك أيضاً قولهم أن «الْفَرَزْدَق ينحت من صخر»، بعد أن لَمَسُوا بعض الجهامة والعسر في شعره، على حين وصفوا جريراً في مقابلته بأنه «يعرف من بحر» لما انطوى عليه أسلوبه من سلاسة ويسر.

ولعل أول توجه مذهبي لدى الشعراء قد تجلّى عند زهير بن أبي سُلمى ونفر قليل من جماعته، وفيهم ابنه كعب والحُطَيْبَةُ... فقد عرف هؤلاء دون سائر الشعراء بحرصهم على تجويد قصائدهم وإتقانها؛ وذلك بتنقيحها ومعاودة النظر فيها. وهذا المنحى جعل الأصمعي يسمُّ زهيراً والذين نهجوا نهجه بأنهم من عبيد الشعر؛ لأنهم كانوا يعمدون إلى تهذيبه وتقليب الرأي فيه، مؤثرين في ذلك إخضاع قرائحهم لمقتضيات فنهم الصارمة، وكأنهم ارتضَوْا هذا الاستعباد المحجب ما دام يعود بالفضل على

شعرهم . ومعروف في تاريخ الشعر العربي أن قصائد زهير كانت تُلقَّب بالحواليات؛ لأنه كان ينظم قصيدته في ثلاثة أشهر، ثم يعيد النظر فيها ثلاثة أشهر أخرى، ثم يعرضها على بعض ذوي النظر والخبرة في الشعر ثلاثة أشهر أيضاً، وبعدئذ يخرج بها إلى الملأ في مدة ثلاثة أشهر مستوفياً في ذلك حولاً كاملاً.

وهذه النزعة الفنية في الشعر شبيهة على نحو ما بمذهب البرناسيين من شعراء فرنسا في القرن التاسع عشر^(١)، حين رفضوا مفهوم الإلهام في الشعر ورأوا أن على الشاعر ألا يكتفي بالخاطرة الأولى، وأن عملية النظم تتطلب جهداً ووقتاً، وشأن الشاعر في تعامله مع الألفاظ وانتقائها، والعبارات وتحسينها؛ كشأن النحات الذي يدأب في صنع تمثاله ويقده من الصخر.

وعلى هذا الصعيد من التوجهات المذهبية ما نواجهه لدى الشاعر أبي نُؤاس في مستهل العصر العباسي حوالي منتصف القرن الهجري الثاني؛ فقد طمح إلى إحداث تغيير في نهج القصيدة العربية، وثورة على تقاليد المتوارثة، من مثل استهلال القصائد بالوقوف على الأطلال، والتغزل بالحبيبة، وذلك في مثل قوله ساخراً:

قُلْ لِمَنْ يَبْكِي عَلَى رَسْمِ دَرَسٍ واقفأ، ماضر لو كان جلس
وهذه الدعوة على جرأتها لم تؤد قط إلى إرساء قاعدة مذهبية في نقد الشعر العربي ونظمه؛ إذ لم يكن لدى أبي نُؤاس أو بشار بن بُرد بديل حقيقي واضح بصدد القصيدة المنشودة. يضاف إلى ذلك أن معظم العرب يومئذ وجدوا في هذه المواقف المتمردة محاولة شُعبوية ضارة، أو نزعة خبيثة مبطنة غايتها الكيد للعرب وهدم ركن وطيء من موروثهم الاجتماعي والأدبي.

ومن هذا القبيل أيضاً، وفي نطاق أضيق انتقد أبو الطيب المتنبي بعد ذلك أنداده الشعراء، لابتعادهم عن الصدق والإخلاص، ولما بدا له من

(١) نسبة إلى جبل البرناس في بلاد الإغريق الذي اتخذوه لهم رمزاً وشعاراً في فن الشعر.

تحجر في مفهومهم للشعر؛ حين دأبوا على بدء قصائدهم بالغزل، دون أن تكون لديهم أية تجربة في الحب، أو معاناة في العشق، فقال متسائلاً باستغراب:

إذا كَانَ مدحُ فالنسيبُ المُقدِّمُ أَكُلُّ فصيحٍ قال شعراً مُتَيِّمٌ .؟

ولعل أبرز منحى على صعيد التمدُّب في الشعر العربي تجلَّى لدى الشاعر أبي تمام حين صدر في شعره عن نزعة حقيقية وجادة في مجال التجديد. وذلك في حرصه على تجويد شعره وإحكام صناعته؛ فنظَّم القصيدة لديه مهمةً غير يسيرة؛ فهي تقتضي من صاحبها المعاودة والتنقيح والصلقل، على غرار ما يفعله صانع الرماح، حين يعمد إلى تقويم اعوجاج قناته أن غصنه بأداة الثقاف، وتهذيب أطرافها النابية وتثقيف حواشيتها الناتئة؛ لتغدو القناة بعدئذ بين يديه رمحاً سوياً:

وقصيدة قد بتَّ أجمعَ شَمَلُها حتى أَقوِّمَ مَيْلَها وسِنادَها
نظر المثقَّف في كُعب قناته حتى يُقيِّمَ ثِقافه منادَها

وكان من ملامح مذهب أبي تمام ظهور شذور من ثقافته العصرية من علم ومنطق وفلسفة في أشعاره. على أن أهم عناصر التجديد لديه تجلَّت على صعيدين هما: احتفاله بالصنعة اللفظية والزخرفة البديعية، ثم سعيه إلى المعنى العميق والصورة الفنية الطريفة. ومع أن أبا تمام قد حقق في منحاه الفني نجاحاً ذا شأن وابتكر صوراً كثيرة لم يسبق إليها شاعر من قبل؛ فإن مذهبه لم يَرُقْ الكثيرين من جمهرة المتأدبين الذين ألفوا اليسر في مضمون الشعر والتطريب في شكله. وقد تشدد بعض النقاد، وفيهم اللغويون المتمزتون في انتقاد شعر أبي تمام وعدوه مغايراً لمعهد أشعار العرب، ورأوا في مذهبه الجديد خروجاً على عمود الشعر العربي.

ثم انصرف النقاد في إثر ذلك إلى وضع أسس وقواعد في صناعة الشعر؛ استمدوا عناصرها من الموروث الشعري القديم، ولا سيما شعر العصر الجاهلي، جاعلين منه النموذج الأمثل؛ فالشاعر لدى ابن قتيبة ثم الأمدي من بعده، محكوم بأصول ينبغي اتباعها، وتقاليد يجب مراعاتها؛ فلا يحق له أن يقف على منزل عامر، لأن الأولين وقفوا على المنزل

الدائر. ولا يجوز له أن يرحل على حمار أو بغل لأن المتقدمين ركبوا الناقة والجمال. كذلك لا يقبل من الشاعر المحدث أن يقطع على راحلته مغاني الورد والآس، لأن الجاهليين جَرُوا على اجتياز منابت الشَّيْح والعرار..

صحيح أن ابن قتيبة سعى إلى تفعيد الشعر وقصد إلى ضبط عناصره حرصاً منه على صونه من نزعات أو شطحات قد تؤول به إلى الفوضى؛ إلا أنه في آرائه هذه وسواها وضع أمام الشاعر قيوداً تعوقه في انطلاقه، وشروطاً تحد من حريته، وكأنما يود تسيير القصيدة على قضبان حديدية. على حين أن الفن بعامة، والشعر بخاصة يتأبى على هذه الصرامة، ولا يتاح له الإبداع تحت وطأة الأوامر والنواهي؛ فهو أبداً صنو الانعتاق وأليف الانطلاق.

ومع ذلك مضى النقاد العرب في جهودهم القيمة يدرسون الشعر ويحللونه ويتبعون من خلاله ألفاظه ومعانيه، وأوزانه وقوافيه، وصوره وأخيلته، وما يتصل به من شؤون الطبع والتكلف، ثم قضايا التأثر والتأثير؛ أي ما كانوا يدعونهم بكلماتهم الصريحة في اصطلاح «السركات الشعرية». وقد تبلورت لديهم حصيلة تلك المفاهيم النقدية المعهودة في الساحة الأدبية المستمدة من أشعار السالفين؛ فتجلت بين أيديهم فيما اصطلحوا على تسميته بـ «عمود الشعر العربي»، فضلاً عن تمسكهم بنهج القصيدة المتمثل في احترامهم لوقوف الشاعر على الأطلال وتغزله بالحبيبة وتصوير مطيته، ثم مشاق رحلته، ووصفه الفيافي والقفار، قبل بلوغه موضوعه وغرضه.

أما عمود الشعر؛ أي ما يتصل بجوهره ولبه ومعانيه وصوره وأخيلته فقد غدا لديهم أشبه بالدستور في مجال النظم. وقد حدد المرزوقي عمود الشعر العربي في سبعة أمور هي^(١): «أن يحاول الشاعر بلوغ شرف المعنى وصحته - وجزالة اللفظ واستقامته - والإصابة في الوصف - والمقاربة في

(١) شرح المرزوقي على ديوان الحماسة، لأبي تمام، بعناية أحمد أمين وعبد السلام هارون، ١: ٩، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ٢، ١٩٦٧م، القاهرة.

التشبيه - والتحام أجزاء النظم والتتامها على تخيير من لذيذ الوزن - ومناسبة المستعار للمستعار له - ومُشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية» .

الشعر ووجدان العرب الجماعي :

العلاقة بين الأدب والتقد وثيقة، وتقوم على أرضية واحدة مشتركة، غير أنها لم تكن دوماً علاقة وفاق ووثام؛ بل كثيراً ما كانت مشحونة بالتوتر والخصام، وعلى الرغم من التأثير المتبادل بين المبدع والناقد، واستفادة كل منهما من الآخر - كان الشعراء في معظم الأحوال يمشون في نظمهم لما يرضى ذاتهم ويتفق مع الوجدان الجماعي لقومهم. والشعر العربي - شأنه شأن أي شعر - يحمل سمات مبدعة، كما يعكس في الوقت نفسه ملامح بيئته وأمه وعصره. وقد دأب الشاعر العربي - من حيث شعر أو لم يشعر - على تمثيل هذا الواقع وعكسه إياه في صور أمينة وجميلة؛ فالكرم هو في طبيعة سجايا العرب موثل اعتزازنا؛ ولهذا يحظى بإعجابنا قول زهير بن أبي سلمى في ممدوحه:

تَراهُ، إذا ما جِئته متَهللاً كأنك تُعطيهِ الذي أنتَ سائِلُهُ

وذلك لأنه أجاد تصوير أريحية الكريم؛ إذ تجاوز بها لذة الأخذ إلى نشوة العطاء. ومن هذا القبيل - وعلى صعيد آخر - قول عنتره بن شداد مصوراً مدى حبه لعبلة وبسالته في القتال:

ولقد ذكرتُكِ والرماحُ نواهلُ مني، وبيض الهند تقطر من دمي
فوددتُ تقبلَ السيوفِ لأنها لمعتُ كبارقِ ثُغركِ المتبسّم

فحين عبر عنتره عن كونه للحب والحرب معاً، فإنه قدم لنا، ولأجيال العرب، نموذجاً متألقاً للفروسية العربية.

وثمة أشعار عربية كثيرة ما زالت الأجيال تتوارثها وتديرها على ألسنتها؛ لأنها تعبر عن تجارب الأجداد وتصور ضمير الأمة، كقول الشاعر:

ما كلُّ ما يَتمَتى المرءُ يُدرِكُهُ تجري الرياحُ بما لا تَشتهي السُّفن

أو قول الشاعر لآخر^(١):

فإن غدأ لناظره قريب

فإن يك صدرُ هذا اليوم ولّى

أو قول الشاعر:

صرت في غيره بكيث عليه

رب يوم بكيث منه، فلما

أو قوله^(٢):

لسنا على الأحساب نتكل
تبني، ونفعل مثل ما فعلوا

إننا، وإن أبأؤنا كرمث
نبني كما كانت أوائلنا

أو قوله:

وأهلي، وإن ضئوا عليّ كرام

بلادي، وإن جارت عليّ عزيزة

أو قوله:

ومن طلب العلاء سهر الليالي

بقدر الجد تكتسب المعالي

أو قوله^(٣):

وفي الليلة الظلماء يُفتقد البدر

سيذكرني قومي إذا جدّ جدّهم

أو قوله^(٤):

لما أحببت بالخلد انفرادا
سحائب ليس تنتظم البلادا

ولو أني حبيت الخلد فرداً
فلا هطلت عليّ ولا بأرضي

أو قوله^(٥):

فلا يُغرّ بطيب العيش إنسان

لكل شيء إذا ما تم نقصان

(١) البيت من قصيدة لهدبة بن خشرم.

(٢) البيتان للمتوكل الليثي.

(٣) البيت لأبي فراس الحمداني.

(٤) البيتان لأبي العلاء المعري.

(٥) البيت لأبي البقاء الرندي.

أو قوله^(١) :

وقد يجمعُ الله الشَّيْتَيْنِ بعدمَا يَظُنَّانِ كُلَّ الظَّنِّ أَنْ لَا تَلَاقِيَا
ومن هذا القبيل أشعار محدثة من عصرنا الحاضر تحمل بذور
البقاء، وترفد بطارفها تالد شعرنا العربي العريق، بعد أن سارت في الآفاق
ورددتها الأفواه. وهي أيضاً تنطوي على تجارب جديدة في حياة الشاعر
العربي المعاصر ووجدان أمته الناهضة، وذلك مثل قول الشاعر^(٢) :

قف دون رأيك في الحياة مجاهداً إن الحياة عقيدهٌ وجهاد

أو قوله^(٣) :

وإنما الأممُ الأخلاقُ ما بقيتْ فإن همُ ذهبَتْ أخلاقهم ذهبوا

أو قوله^(٤) :

وللحرية الحمراء بابٌ بكلِّ يدٍ مضرَّجةٍ يُدق

أو قوله^(٥) :

الأمُ مدرسةٌ إذا أعددتَها أعددتَ شعباً طيبَ الأعراقِ

أو قوله^(٦) :

وما أنا إلا كالزمانِ وأهله أعافُ وأستحلي وأرضى وأغضب

أو قوله^(٧) :

أغرَّبُ خلف الرزق وهو مُشرق وأقسم لو شرقتُ راح يُغرَّبُ

أو قوله^(٨) :

نظرةٌ فابتسامَةٌ فسلامٌ فكلامٌ فموعِدٌ فللقاء

(١) البيت لمالك بن الربيع.

(٢) (٣) (٤) الأبيات لشوقي.

(٥) البيت لحافظ إبراهيم.

(٦) (٧) البيتان للشاعر المهجري الياس فرحات.

(٨) البيت لشوقي.

أو قوله^(١) :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بُد أن يستجيبَ القدر

أو قوله^(٢) :

أي هذا الشاكي، وما بك داء كن جميلاً ترَ الوجودَ جميلاً
والشعر، كما رآه الأقدمون، علم وصناعة تشارك في تكوينه عناصر
عديدة؛ مثل القريحة والفكر والشعور والعاطفة، ثم الثقافة والدربة... ثم
يتجلى من خلال اللفظ والمعنى والوزن والصورة؛ أي بما اصطلحنا على
تسميته بالمبنى والمعنى، أو بالشكل والمضمون. وعلى الرغم من تحفظنا
على هذا الفصل أو التمييز وكون الشكل والمضمون متداخلين؛
فالشعر - كما يرى ابن قتيبة - قد يُختار لجودة معناه كما هو حال ما تقدم
إيراده من الأشعار قديمها وحديثها.

كذلك قد تغلب على الشعر عذوبة اللفظ وحلاوة العبارة، وعندئذ
يروق السمع بحلاوة جرسه وتناغم حروفه. وهذا شأن كثير من شعر
العرب لأنه، بحكم نشأته وبيئته شعر محافل، أو فن من فنون القول،
قوامه الفصاحة والبلاغة، وحسن الأداء وخب الأسماع.
ومن أمثلة ذلك، وما أكثرها قول الشاعر قديماً^(٣) :

إن العيونَ التي في طرفها حورٌ قتلننا ثم لم يُحيينَ قتلانا
وقول شاعر آخر^(٤) :

عيونُ المهابين الرُصافة والجسر جَلَبْنَ الهوى من حيثُ أدري ولا أدري
وقوله^(٥) :

أنتِ النعيمُ لقلبي والعذاب له فما أمرُك في قلبي وأحلاكِ

(١) البيت لأبي القاسم الشابي.

(٢) البيت لشاعر الهجر إيليا أبو ماضي.

(٣) البيت لجريز بن عطية.

(٤) البيت لعلي بن الجهم.

(٥) البيت للشريف الرضي.

وقوله^(١):

ويا نسيم الصَّبَا بَلِّغْ تحيَّتَنَا مَنْ لَوْ عَلَى البُعْدِ حَيًّا كَانَ يُحِينَا
وقوله يناجي الطائر^(٢):

يا نائحِ الطلحِ: أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا
وواضح في صدد هذه الأشعار، أنه ليس من اليسير على المتلقى أن
يمحض اللفظ إعجابه دون سائر عناصر التعبير؛ إذ التذوق لمجمل البيت -
المزيج، هو العمدة في تقييم العمل الأدبي.

الصورة: التأطر والتحرر:

إذا عُدَّ اللفظ والمعنى هما أساس المعمار الشعري؛ فللصورة بعدهما
بل قبلهما المقام الأرفع. إذ التعبير الفني يسمو فوق وظيفة اللفظ المرادة،
ويتجاوز دلالة المعنى المعهودة. وإذا كانت اللغة أصلاً وعاء يُراد منه نقل
المعاني والأفكار وإبلاغها للآخر - فإن هذه اللغة تبقى قاصرة عن التعبير
عن دخيلة النفس الإنسانية ونقل أحاسيسها ومشاعرها وهمومها وهواجسها.
وما من وسيلة أو أداة قط غير الصورة المجسدة للخيال قادرة على
الإعراب عن عاطفة الإنسان. وعلى هذا الصعيد يختلف المرء عن أخيه؛
فيتفاوت فن وفن، ويمتاز شعر من شعر؛ لأن العمدة في هذا الشأن تكمن
في مستوى الطاقة الشعرية ومدى الإبداع الفني. ومتى افتقر العمل الأدبي
إلى هذا العنصر سقط إلى حظيرة الكلام المكرور والنظم المعهود. وهذا
يبين أهمية المقولة النقدية الذائعة^(٣) «الأسلوب هو الرجل».

فاللغة المجازية المولدة للصور هي رؤية حَدِيسِيَّة للأشياء تحقق
للنفس آفاقاً رحبية من التجلي تتجاوز الإدراك المعهود المحدد والمؤطر.
وهذه اللغة التخيلية أو الاستعارية التي تخرج من قريحة الشاعر خلقاً سويّاً

(١) البيت لابن زيدون الأندلسي.

(٢) البيت لأحمد شوقي.

(٣) قائل هذه العبارة (الأسلوب هو الرجل وهو الإنسان) أي Le Style C'est L'homme هو

الأديب الفرنسي في القرن التاسع عشر أندريه بوفون BUFFON.

يغدو من العسير على المرء المتلقي أن يستوعبها تامة بإدراكه، أو يحيط بها كاملة في ذهنه. إنه عندئذ يعمد إلى لملمة دلالات العبارة المجازية بظلالها وأبعادها وإيحاءاتها بخياله الفردي وتصوره الذاتي. لقد وصف امرؤ القيس فرسه القوي السريع؛ بل صورته بلغة منتقاة معبرة، وألفاظ مُموسقة معجبة، إذ قال في معلقته:

مَكْرٌ مَفَرٌّ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَاً كَجُلْمِودٍ صَخِرِ حَطَّةُ السَّيْلِ مِنْ عَلٍ

ولنا أن نتخيل بعد ذلك، وبطبيعة الحال، ذلك الفرس في حركته الناشطة المَوَّارة وهو دائب على الركض والانتقال بأخصر زمن من حال إلى حال، بين كر وفر وبإقبال وإدبار، فلا يركن إلى هدوء، ولا يقر له قرار. ألا ما أبهى انطلاقه وأروع مشهده وهو يندفع سريعاً قوياً كالصخرة الصلدة التي تهوي إلى المنحدر... هذا الانطباع أو بعضه، أو ما هو أغنى منه، هو الذي تبعته تلك الصورة الشعرية في مخيلتنا، حين تولد في نفوسنا الإعجاب الممتع، الذي هو في خاتمة المطاف غاية العمل الأدبي.

وشبيهه بلوحة الفرس التي ارتسمت في مخيلتنا عبر تلك الكلمات - الومضات، لوحة أخرى للبحثري؛ حين اعترض سبيله ذئب ضار في الظلام، وكان حتماً عليه مواجهته:

عَوَى، ثم أَفْعَى، فارتجزت، فهجته فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

إنها جملة من المشاهد المتحركة، والأوضاع المتلاحقة تألفت في نسق متسلسل بارع؛ لتصور هذا الذئب في تحفزه ووثوبه. إنها حالات خمس، تبدأ بعواء الذئب وكأنه الإنذار أو التهديد، ثم إقعاؤه الذي يشير إلى التهيؤ والتحفز. وفي مقابل ذلك، وعلى التو، ندت ارتجاجة البحثري وصرخته، وكأنه اختار التصدي، وقَبِل التحدي. والآن وقد بلغ التوتر مداه، والتأزم أقصاه، هاج الذئب واندفع بقوة نحو غريمه... وواضح أن من عوامل نجاح هذه اللوحة الضابجة بالحيوية الدافقة والحركة المتسارعة، توالي كل هذه الأفعال ضمن بيت واحد، ولا سيما ابتداء كل منهما بحرف الفاء، وهو في اللغة دال على التعاقب والعطف السريع. وكما يرى أحد النقاد: «أن للمصور في لوحته لحظة في المكان، على حين أن للشاعر

لحظات في الزمان». ومع أن تشبيه الصوت بالرعد، والسرعة بالبرق، معهود لدى الشعراء؛ إلا أنه يبدو في هذا السياق جديداً طريفاً بفضل مراعاة الشاعر لظاهرة الدقة المعجبة؛ فكما هو حال ومض البرق الذي سبق صوت الرعد، كانت أيضاً وثبة الذئب أسبق من صرخته.

والتشبيه، وهو عمدة في فن الشعر، يغني العبارة ويضفي عليها مسحة جمالية؛ من مثل ما كان من تشبيه امرئ القيس سرعة فرسه باندفاع الصخرة، وكذلك سرعة ذئب البحري بالبرق وعواؤه بالرعد. . . وكثيراً ما يعمد الشعراء إلى تجاوز هذا التشبيه البسيط تطلعاً إلى تشبيه مركب يكون أبهى وأغنى، من مثل التشبيه التمثيلي الذي احتفى به البلاغيون العرب ومَحَضُّوه إعجابهم. وعلى هذا الصعيد راقهم تشبيه بشار بن برد وهو الشاعر الضرير، في قوله يصور مشهد معركة محتدمة:

كَأَنَّ مُشَارَ النَّفْعِ فَوْقَ رُؤُسِنَا وَأَسْيَافِنَا، لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبَهُ
ومن هذا القبيل براعة التشبيه التمثيلي أيضاً في تصوير المتنبي كبرياء الأسد وتعالیه من خلال مشيته:

يَطَأُ الشَّرَى مَتَرَفُقًا، مِنْ تَيْهِهِ فَكَأَنَّهُ آسٍ يَجْسُ عَلِيلاً
وتشوي هذه البراعة لدى الشعراء في اقتدارهم على جلب الصورة المقابلة، وربطهم إياها بأصل الصورة التي يروم الشاعر إغناءها أو تعميقها. . . ومن ذلك مثلاً أن أي امرئ قد يمر بشجرة مائلة أو معوجة دون أن تروقه، ولكن الشاعر ينطوي على رؤية مغايرة عبر مخيلته المبدعة، فتترأى له هذه الشجرة كائناً حياً مرهف الحس، حين أحنث ظهرها، ومالت بأذنها على الماء الدافق، عساها تسمع خريه العذب عن كذب:

مالت على النهر إذ جاش الخري به كأنها أذنٌ مالت لإصغاء
وقد تبدى المشابهة في إطار العقل. والشاعر المبدع من ينأى عن الفكر الموضوعي، ويحل محله الفكر الذاتي؛ وذلك بحيث يخضع عقله لخياله، فأبو الطيب حين قال:

من يَهْن يسهلُ الهوان عليه ما الجرح بميتِ إيلام
فإنه استدعى صورة الجسد الفاقد الحس، ليدعم بها ما ذهب إليه
من أن الذي هانت عليه نفسه، فإنه يستمريء الذل ويرتضى الهوان،
وهيئات - لتبلد حسه - أن يثور لكرامته.

وحين ينكر الخصوم على الشاعر أن يصير إلى السجن ويغدو وراء
القضبان، فإنه يريهم أن هذا لا يضيره، وهل يعاب السيف إذا حل في
غمده:

قالوا: حبست، فقلت ليس بضائري حبسي، وأي مهند لا يغمد
وابن زيدون لا يستسلم إلى اليأس برغم ما كان فيه من محنة؛
فالفرج آت بعد الشدة كما ينبجس الماء من الصخر:

إن قسا الدهر فللماء من الصخر انبجاس

ومثل هذا النمط الذكي من التشبيهات الخفية، وهو المعروف في
اصطلاح البلاغيين بالتشبيه الضمني - يتبدى أيضاً في أشكال طريفة أخرى؛
فالشاعر القروي غير متشائم من واقع التجزئة بين أقطار العرب، ما دام
التضامن رائدهم بصدد قضاياهم القومية:

وما ضررنا أن لم يكُ العرب وحدة وقد وحدتنا في الجهاد المقاصد
على أن نظرت المتفائلة هذه تكتسب مزيداً من الاقتناع والمضاء حين
يتبعها بيته الآخر أو الصورة الأخرى:

أصابع كف المرء في العد خمسة ولكئها في مقبض السيف واحد
والحق أن استحضار الصورة المقابلة لدعم الصورة الأولى على هذا
الغرار يتطلب من الشاعر مقدرة خاصة قد لا تكون متاحة لكثير من
الشعراء. ويعد أبو تمام الأبرع في هذا المجال، فقد عدَّ له النقاد في
القديم عدداً وافراً من المعاني المستحدثة، وما رفته من ثقافة فكرية واسعة
في طليعة أسباب تفوقه على هذا الصعيد، ومن مشهور شعره الذي يبين
مدى فطنته واقتداره على استدعاء الصورة قوله مصوراً حال الحسود الذي
يروم النيل من فضل ذوي النعم ومنزلتهم، فإذا هو - من حيث لا يشعر -

ينوّه بمآثرهم، ويشيع ذكرهم:

وإذا أرادَ اللّهُ نشرَ فضيلةٍ طُوِيَتْ، أتاح لها لسانَ حسود
لولا اشتعالَ النارِ فيما جاورتُ ما كان يُعرف طيبُ عَرَفِ العود

على أن تعامل الشعراء والأدباء بوجه عام مع الصورة الاستعارية هو الأشيع والأشهر في حقل المجاز، بفضل علاقة المشابهة بين الأشياء أو الحالات مما يتيح للشاعر المدى الأوسع ليخلق في جواء الخيال، ويبدع في رحاب الجمال.

كان أبو صخر الهذلي يحس بشعور غريب يسري في كيانه كلما التقى فتاته ولامست يدها يده؛ فإذاً هو يصور حالته تلك على نحو متفرد معجب:

تكاذُ يدي تَنَدَى إذا ما لَمَسْتها ويُنْبُتُ في أطرافها الورق النضر
كذلك تراءى الكون للشاعر المشوق، وهو في طريقه إلى سعدى، مغائراً لما كان يعهده؛ حتى كأن الأرض راحت تسعى إليه وتستعجل الوصال، وحتى كأنَّ بعيدها أصبح قريباً وقاصيها دانياً^(١):

وكنْتُ إذا ما زرتُ سعدى بأرضها أرى الأرضَ تُطوى لي ويدنو بعيدُها
لقد شط المزار بالرحالة الأديب ابن جبير؛ فشاقته مرابع وطنه بالأندلس وأحسّ بلوعة الفراق وجذوة الحنين. إنه لا يملك الآن سوى أن يستسلم لأحزانه، وأن يساهر الليل متخذاً من النجم مشجباً لأجفانه^(٢):

غريبٌ تذكراً أوطأنهُ فهيج بالذكر أشجانهُ
يحلُّ عُرّاً صبره بالأسى ويعقد بالنجم أجفانه

هذه الصورة المزدوجة وأمثالها تنأى عن الواقع وتغير المعهود وتتمرد على المنطق؛ إذ أين ذلك الصبر الكائن الجبار الذي يجهد الشاعر المعنى

(١) شذور الأمالي، ٢٥٥ لأبي علي القالي، دراسة واختيار، دار القلم العربي.

(٢) هو أبو الحسين محمد بن جبير، الرحالة الأندلسي المشهور، والشاعر والمؤلف (٦١٤هـ - ١٢٢١م).

لكي يتمكن من حل عرا قميصه؛ بل أين أجفان الشاعر من ذلك الفلك
القضي حتى تتعلق به أهدابه... إنا بحاجة إلى قوة تخيلية بالغة لتمكن
من سبر أبعاد تلك العلاقات المترامية ولملمة أطرافها المتباينة. وهذا في
حقيقة الأمر ما يُدعى في النقد بالصدق الفني أو الشعوري وهو على
النقيض من الصدق الواقعي أو الأخلاقي، والأمر كما رآه النقاد العرب في
القديم في أن «أعذب الشعر أكذبه»، أي أحفله بالخيال وأقدره على
التخيل.

من سمات الأدب أنه يركز إلى أسس وثوابت قلما يعترتها تبدل مع
مرور الزمن؛ وما ذلك إلا لأنه صورة النفس البشرية، وصدى الشعور
الإنساني. والإنسان - بعواطفه ومنازعه وهواجسه - هو هو في كل أرض
وفي كل عصر. ولعل هذا مثلاً سبب بقاء تفاعلنا مع رثاء الخنساء، وغزل
جميل، ومديح المتنبي؛ لأن جوهر الشعر واحد برغم اختلاف العصور
وتقدم العهود.

على أن ذوق العصر قد تعتره تبدلات أو مؤثرات قد تنعكس في
أساليب التعبير وتتجلى في طرق تناول. وهذا طبيعي، بل منشود؛ لأن
الفن لا يحيا ضمن الأطر المرسومة، ولا يتنفس تحت وطأة التحجر، ما
دام هذا الفن، وعلى نحو ما - صورة للمجتمع وعكساً للعصر، ومرآة
للحياة. غير أن ما حدث هو ذلك الانعطاف الكبير في حياة العرب، حين
خرجوا من حياة البداوة وبساطتها إلى حياة الحضارة وتعقيدها. وكان
طبيعياً أن يتأثر الأدب، شعره ونثره، بذلك الواقع الجديد؛ فترق ألفاظه،
وتغنتي حواشيه، وتنوع موضوعاته، وتكاثر صورته... ومن جهة أخرى
اشتد ميل العرب، في ظل رقيهم الحضاري وتطورهم الاجتماعي وغناهم
المادي، إلى الزخرفة والتلوين والتأنق في كثير من أوجه حياتهم الجديدة،
في المأكل والملبس والبناء، وكذلك في الأدب؛ فالشاعر ابن المعتز -
وهو أحد ممثلي هذا المنحى المحدث في الشعر العباسي - يرينا هلال
السماء على نحو يروقه ويرضى جمهرة من معاصريه:

انظُرْ إليه كزورقٍ من فِضَّةٍ قد أثقلته حُمولةٌ من عَنَبَرٍ

وبدا أن التصنّع يغلب لدى بعض الشعراء عندئذ على الطبع. وصار الأديب حريصاً على إظهار براعته الأسلوبية أكثر من حرصه على استبطان دخيلة نفسه وتصوير أعماق ذاته. لقد وصف البحثري جمال الربيع في قصيدة ميمية، ووصفه أيضاً أبو تمام في قصيدة أخرى رائية. وكلتا القصيدتين تنطويان على صنعة فنية واضحة معجبة. غير أن شعراء آخرين مضوا في هذا المجال إلى شوط أبعد؛ كابن خاتمة الأنصاري في قوله يصف الربيع أيضاً على طريقته:

الأرض بين مدبّج ومجّلل والروض بين مُتوّج ومكّلل
والزهر بين مورّد ومورّس والنهر بين ممّسك ومصنّدل

وأغلب الظن أن أذواق الناس كانت تأنس بهذا النمط الأسلوبي وتستحسنه؛ بل لعلها كانت تتوقّ إليه وتطلبه. أما نقاد الشعر، وهم الذين كانوا يعدون أنفسهم سدنّته وحماته، فكانوا يحتفون بهذه الأشعار، ويثنون على براعة أصحابها؛ وبذلك ساهموا في حرف الأذواق عن فطرتها، وإبعادها عن أصلاتها؛ فقد محضوا إعجابهم قول الشاعر مثلاً في وصف فتاة حسناء وهي تبكي:

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس، وسقت ورداً، وعضت على العنّاب بالبرّد

إنها خمس استعارات استطاع الشاعر أن يحشدها على هذا النحو من الاكتظاظ ضمن بيت واحد من الشعر. وهذه - دون ريب - مهارة فنية تدل على اقتدار الشاعر، وهي في الوقت نفسه قد تبهر القارئ بتلاوينها المعجبة. غير أن هذا إحساس عابر لا يلبث أن يزول حين تتكشف دلالات الصور المتلاحقة كما يتجلى اللغز عن مقصده. هذه الاستعارات التصريحية على كثرتها، لا تولد في المتلقّي إحساساً، ولا تحرك في نفسه خيلاً. الفتاة ذات عينين نجلاوين، تبكي وترسل دموعها الدرية على خدها المورّد وقد وضعت أناملها الحمراء بين أسنان براقّة كحبات البرّد. كلها صور حسية بصرية ترسم بألوانها الزاهية مظهر الفتاة فحسب، أما دخيلة نفسها وسبب بكائها وحقيقة شعورها، فلا أثر لها جميعاً، وكأن الشاعر يصف دمية أو تمثالاً.

هؤلاء الشعراء - ولا سيما الذين عاشوا في عهود عربية متأخرة طغت عليها ضحالة الفكر وخفتت خلالها جذوة الإبداع - بدوا في سعيهم المحموم إلى اقتناص المحسنات وحشد التشبيهات كمن ينهمك في صنع آنية مزركشة ثم يدعها بعد ذلك خاوية، ومن الطبيعي في مثل هذا النمط الشعري أن يغيب العنصر العاطفي والشعوري عن القصيدة إلى حد الجفاف؛ وذلك في زحام الزينة اللفظية والمعنوية، وقد استتبع ذلك كله غلبة النظرة التجزيئية على الشعر العربي. ولعل هذه النظرة أظهر في غرض الوصف بالإجمال، ووصف الطبيعة على نحو خاص، يقول ابن خفاجة الأندلسي:

النَّورُ عِقْدٌ، والغصون سَوالفٌ والجذع زَنْدٌ، والخَلِيجُ سِوار

إنها صور عديدة مفككة أجاد الشاعر رصفها؛ الواحدة ملتصقة بأخرى دون أن تشكل وحدة متألّفة متلاحمة تنجس المتلقى من انطباع مضطرب يقارب التشتت. وواضح أن غرض الشاعر الأول هو تحقيق عنصر التطابق في كل تشبيه من تشبيهات البيت الأربعة. كذلك حال النهر عند ابن خفاجة؛ فهو:

متعطفٌ مثلُ السوارِ، كأنَّهُ والزهرُ يَكْنِفه، مِجر سماء
قد رَقَّ حتى ظَنَّ قرصاً مُفرَّغاً من فِضةٍ في بُردة خضراء
وغدَّتْ تحف به الغصونُ كأنها هدب يحف بمقلة زرقاء

فشكّل النهر كما يصفه لنا الشاعر في مستهلّ قوله متعطف متعرج، ولكنه في البيت الأخير مستدير كالقرص. أما لونه فأبيض كالفضة، غير أنه في البيت الأخير يغدو أزرق... وهكذا ليس بوسعنا أن نخرج من وصف هذا النهر بانطباع واضح عن شكله ولونه وصورته على غرار ما نجده عادة في لوحة تناول الموضوع نفسه بريشة المصور.

ويبدو أن عدداً غير قليل من الشعراء العرب كانوا يتوهمون أن الإكثار من ذكر الذهب والفضة والجوهر والمسك والزعفران في الشعر كفيل بأن يرفع من شأنه، وأي طائل وراء تشبيه الياسمين بالدرهم، والماء بالفضة، والشمس بالذهب. ولعل قلة إعجابنا بتلك الصور الحسية تتمثل

في تشبيه الحي الطبيعي بالجامد الصناعي . على حين تتطلب مقومات الصورة في عرف البلاغيين أن يكون المشبه أقوى وأبهى من المشبه الذي يراد تصويره . ومن جهة أخرى فإن حرص الشاعر على تسجيل الظواهر المادية أو المحسوسة في الصورة - جعل عناصر التشبيه لديه طافية على السطح دون أن تجنح إلى العمق؛ ولذا نرى وجه الشبه في أكثر الأحيان لا يتعدى اللون والشكل لظاهر الموصوف . ومن هنا كان المنحى التسجيلي معتمداً على الرصد وقياس الأشياء بمقاييس مادية كما تفعل عدسة المصور .

إن هذا الكون العظيم الذي بسط روائحه أمام الإنسان قد أغنى عالم الشعراء بمعطيات الجمال، وأمد قريحتهم بعناصر الإبداع . ولقد ألف الشاعر العربي الطبيعة منذ القدم حين كتب عليه أن يعيش في رحابها فينعم بجمالها ويشقى بقسوتها . وكثيراً ما استقى الشعراء معانيهم وصورهم من ظواهر الكون؛ فربطوا الكرم بالبحر، والرزانة بالجبل، والشيب بالنور، والابتسام بالشمس، والعبوس بالغيوم، وسواد الشعر بالليل، وامتداد القد بالغصن . كذلك استعاروا البأس من الأسد، واتساع العيون من المها، وطول العنق من الريم، والوداعة من الحمام، والشدة من البزاة، والسرعة من الريح .

ولطالما عدّ الشاعر العربي نفسه واحداً من عناصر هذا الكون، وحرص على الالتصاق بها، وأضفى عليها من نفسه ومشاعره ما زادها ألقاً وحياة . ومن قبل انفعال امرؤ القيس والنابغة الذبياني بجلال الطبيعة، وصورها من خلال الليل الطويل والنجوم المتباطئة . وانفعل الصّمة القشيري وابن الدمينة وكثير من شعراء نجد بريح الصّبا، وظباء البيد، وأسراب القطا . كذلك ابتهج البحتري بمقدّم الربيع، واكتأب ابن الرومي بمشهد الغروب، وفُتن المتنبي بشعبِ بوان، وانتشى ابن زيدون بحدائق الزهراء . . .

وهكذا وجد الشعراء في هذه المعطيات وسواها معيناً ثراً تجلّى في إغناء صورهم وتلوينها إلى أبعد مدى .

عنصر العاطفة :

إذا كان هذا الكون العظيم الذي بسط روائعه أمام الإنسان قد أغنى عوالم الشعراء بعناصر الجمال؛ فإن شؤون الحياة التي كتب على المرء أن يواجهها ويخوض غمراتها قد عملت إلى أبعد مدى على رفد قريحة الشاعر أيضاً بفيض زاخر من معطيات الإبداع؛ فلطالما كان على الشاعر أن يقف صاغراً أمام جبروت القدر، أو عاجزاً تجاه حتمية الموت، أو ضارعاً أمام سلطان الحب. ولكن وجد هذا الشاعر نفسه وهو في خِصَم الحياة المتلاطم متذرعاً بالصبر، أو متجملاً بالحلم، أو متثياً بالظفر، أو منغمرًا بالحزن، أو ممتلئاً بالحق، أو مفعماً بالإعجاب... إنها جملة من المشاعر تستبد في نفس الشاعر، وتحول إلى مواقف، ثم تتخلق عبارات مبتدعة داخل قريحته فتتجسد شعراً ذا قوة مؤثرة أنضجتها عاطفة الشاعر وحرارة تجربته. وإذا كانت كلمة «شعر» مشتقة في لغة العرب من مصدر «الشعور» برز لنا شأن العاطفة في فن الشعر.

وواقع الأمر أن أغراض الشعر العربي التي انضوت تحتها أشعار العرب مجتمعة إنما قامت في أصلها على عنصر العاطفة دون سواها؛ فغرض الغزل قوامه عاطفة الحب، وغرض الرثاء قوامه عاطفة الحزن، وكذلك المديح مبعثه الإعجاب، والهجاء الحقد... وهكذا... وقديماً نوه النقاد العرب بفضل العاطفة في رفع شأن الشعر في مثل قول ابن قتيبة في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء»: «وللشعر دواعٍ تحثُّ البطيء، وتبعث المتكلف؛ منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الطرب، ومنها الغضب». كذلك لاحظ الأقدمون بسليقتهم وسلامة ذائقتهم أن خير الشعر ما صدر عن تجربة ومعاناة؛ ولذلك أرسلوا قولتهم الذائعة «أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب، والأعشى إذا طرب، والنابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب». وعلى هذا الأساس العاطفي والشعوري تميز الشعراء العرب، وتفاوتت أقدارهم وتجلت براعتهم حتى قيل: «رُوميّات أبي فراس، وهاشميّات الكميّات، وججازيات الشريف الرضي، وسيفيات المتنبي، وأندلسيات شوقي...».

وثمة شعر شجّي من أعرق ما نظمته العرب في تصوير مدى التحام

العربي بأرضه وتعلقه بتراب وطنه . لقد شاء القدر أن يمضي مالك بن الريب بعيداً عن أهله وأحبته في سفر طويل . وهناك في الطريق النائية والفلاة الموحشة وافاه الأجل المحتوم، وليس معه سوى فرسه وسيفه؛ وإذ ذاك امتلأت نفسه بالأسى واران عليه شبح الموت، وهو غريب معني، فترأى له موطنه الأثير؛ فهاج أشجانه وذكرياته وعنت له أيامه الخوالي، حين كان يرعى الإبل، ويتملى أشجار الغضى، ناعماً بأنس العيش وبهجة الحياة؛ ولكن وبالأسى، أين هو الآن من تلك الربوع، وهل من سبيل إلى قضاء ليلة واحدة في دياره، حيث يعيد سيرته الأولى، غادياً رائحاً بين مواطن الإبل ومنابت الغضى...؟.

ألا ليت شعري هل أبيتنَّ ليلةً
بجئبِ الغضى أزجي القِلاص التَّواجيا
فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه
وليت الغضى ماشى الركاب لياليا
ولكن هيهات، وأين هو الآن من هذه التمنيات، وقد حُمَّ القضاء:

تذكرتُ من يبكي عليّ فلم أجد
سوى السيف والرمح الرُّدينيّ باكيا
والمعنى في الشعر ليس غاية، كما أن المضمون ليس هدفاً؛ غير أن الشعر ينطوي على إيحاءات ويبعث في النفس ظلالاً قد يصعب إدراكها أو الإمساك بها، ولكنها تسري إلى النفس بما يقرب من الحدس ويشابه الظن ضمن بُحران شعوري رحيب. ومن هذا القبيل أيضاً أبيات سائرة لا تبلى جذتها قالها الصَّمَةُ القُشَيْرِي وهو يفارق ربوعه في نجد:

قَفَا وَدَعَا نَجْدًا وَمَنْ حَلَّ بِالْحَمَى
بنفسي تلك الأرض، ما أطيب الرُّبا
وما أحسن المصطاف والمتربعا
على كبدي من خشية أن تصدعا
فليستْ عَشِيَّاتِ الحِمَى بِرَوَاجِعِ
عليك، ولكن خَلَّ عَيْنَيْكَ تَدْمَعَا

ربوع نجد، تلك الأرض، الربا، المصطاف، المتربع... أماكن وليست كسائر الأماكن. إن لها في النفس منزلة لا تدانى، وليس بهين على المرء أن يفارقها، وهي موئل أيامه الخوالي وذكرياته العذبة. ألا ما أصعب الفراق، وما أشق الوداع وحُوق لتلك الدموع أن تنسكب لوعة وأسى.

كذلك يهزنا شعر إنساني مؤثر انطوى على أصعب المواقف وأنبل المشاعر؛ فقد استل أعرابي سيفه ليقتص من أخيه الذي قتل ابنه؛ ولكنه في لحظة كسائر اللحظات هاله التأثر، واستفزع - برغم فجيعة - ما هو مقدم عليه، فتملكه الحلم والترفع، وأعاد سيفه إلى غمده، وهو يقول بصوت حان مُتهدج^(١):

أقولُ للنفسِ تأساءً وتعزيباً إحدى يديّ أصابثني ولم تُرد
كلاهما خلفَ منْ فقد صاحبه هذا أخي حين أدعوه، وذا ولدي

وكثيرة هي الأشعار الجميلة التي انجلت عنها مواقف عاطفية مؤثرة، وتجارب حارة. فقد رحل الشاعر متمم بن نويرة إلى العراق، بعد أن غلب عليه الحزن الواري على أخيه المقتول مالك؛ حتى غدا لا يرى قبراً إلا بكى عليه. ف قيل له «يموت أخوك بالملأ، وتبكي أنت على قبر بالعراق؟» فقال:

لقد لامني عند القُبورِ على البكا رَفِيقِي لِتَذرافِ الدموعِ السوافِكِ
أمنْ أجلِ قبرٍ بالملأ أنت نائحٌ على كلِّ قبرٍ أو على كلِّ هالكِ
فقلتُ له: إن الشجأ يبعث الشجا فدعني، فهذا كُله قبرُ مالكِ

لله ما أشجى زفرة هذا الأخ المفجوع المُعْتَى بعد أن غمره الأسى واتسعت رؤيته حتى شملت كل ذي روح آل إلى ظلمات القبرا!

ومن العسير على كل ذي حس أن لا يفعل بذلك الموقف العاطفي الطافح بالأسى، إذ يرى إلى الشاعر الفارس أبي فراس الحمداني، وهو طريح، إثر إصابته في معركة خاسرة. وإذ راحت ابنته الفتاة تضمد جرحه الرغيب بيد جازعة وعين دامعة، على حين راح يلفظ أنفاسه اللاهثة الأخيرة ممتزجة بكلماته المتهدجة الأخيرة:

أُبَيِّتِي لا تَجْزَعِي كُلاًّ الأنامِ إلى الذهابِ
نُوحِي عَلَيَّ بحسرةٍ من خَلْفِ سِتْرِكَ والحجابِ

(١) شذور الأمالي، لأبي علي القالي، ١٩٤، دراسة واختيار عمر الدقاق، دار القلم العربي - حلب ١٩٩١ م.

قُولِي إِذَا نَادَيْتَنِي فَعَيَيْتُ عَنْ رَدِّ الْجَوَابِ
رَيْنُ الشَّبَابِ أَبُو فَرَا سِ لِمِ يُمَتَّعَ بِالشَّبَابِ

الشعر الجديد:

لما كان الفن بوجه عام غير ملازم للمدينة بالضرورة، وليس ملتحمًا بالعصر دومًا؛ لأنه ينبثق في الغالب من مواهب فذة والتماعات فردية - فقد انتفت - إلى حد كبير - قضية القديم والجديد أو الناسخ والمنسوخ من عوالم الشعر والموسيقا والنحت والتصوير... إلخ، لأن الثابت أرسخ من العارض في طبيعة العمل الفني. وهذا ما يفسر بقاء الأعمال الفنية المتميزة نابضة متألقة برغم تغير الأحوال وتعاقب العصور.

إن القِدَمَ والحداثة نَسْبِيَّان، وكل قديم - كما يرى الناقد ابن قتيبة - كان في عهده جديدًا، وأن جريراً والفرزدق وأمثالهما من الشعراء كانوا يعدون من قَبْلِ مُحدثين. وحق ما قاله الشاعر:

إِنْ ذَاكَ الْقَدِيمَ كَانَ جَدِيدًا وَسَيَعُدُّ هَذَا الْجَدِيدُ قَدِيمًا

على أن الإنسان المبدع، ضمن عصره وبين جيله، ليس كالحصاة الصَّلدة في نهر الحياة، أو كبقعة الزيت الطافية فوق الماء؛ فهو دومًا متأثر بما حوله ومؤثر فيه.

إن هذا العصر الحديث الذي نعيشه عصر متفجر حافل - على قصره - بكل جديد. تجتاحه تحولات كبرى على كل صعيد. إنه ذو طابع انقلابي غلبت عليه الأحداث الجسام، وطفرت العلوم، وغزرت الاختراعات، وطغت المادة، وتعقدت سبل العيش. وقد واكب ذلك كله في الوقت نفسه اشتداد التواصل بين الشعوب، وتسارع هجرة الأفكار، وتعاضم التمازج بين الثقافات.

وفي ظل العقود الأخيرة من القرن العشرين الذي أذنت شمسُه بالمغيب نشأ جيل عربي جديد تزعزعت لديه مفاهيم تقليدية عديدة، واهتزت قيم كثيرة سالفة؛ كما انطوى في الوقت نفسه على مواهب جمة وإبداعات فذة. وكان طبيعياً أن يترك ذلك كله آثاراً جليلة على مجمل الحياة الفكرية والاجتماعية والفنية في المجتمعات العربية الحديثة، وأن

تتمخض هذه الحقبة الانقلابية المعاصرة عن ولادة نمط جديد أو مُستحدث من الشعر، مغاير لمعهد شعر العرب، من أهم مقوماته تمرده على عمود الشعر العربي القديم، وخروجه عن نظام الشطرين المتناظرين، وتحطيمه وحدة القافية. وقد غلب على أبرز أنماطه: شعر التفعيلة أو الشعر الجديد أو الشعر الحر أو الحديث... وفي طليعة مبتدعيه نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي... وأبرز أعلامه وحملة لوائه صلاح عبد الصبور ومحمد الفيتوري وأدونيس وخليل حاوي ونزار قباني وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمود درويش وأمل دُنقل.

وقد حظي هذا الشعر الجديد، وفي جملة ذلك، النمط المتطرف المعروف بقصيدة النثر بإقبال المتأدبين من الشبان ودعاة التغيير؛ فهللوا له، وأكثروا من نظمه فيما يشبه الموجة الغامرة والطفرة العارمة، حتى اكتظت بأشعارهم الأوساط الثقافية والصحافة الأدبية. وكان طبيعياً أن يسود هذا التيار الدافق كثير من الجواهر والحصى، وأن يتجاوز فيه البديع والضحل، ويغلب على مجمل نماذجه الكم دون الكيف. كذلك كان على دعاة التجديد وأنصار الحدائث أن يخوضوا غمار معركة مريرة في مواجهة نظام القصيدة العربية التقليدية التي تمثل أحد أهم دعائم التراث العربي. ولعل ما أكسب دعاة التحديث قوة لم تكن فيهم أصلاً رحيل أعلام الشعر المحافظين من جيل الكلاسيكية الجديدة مثل شوقي وحافظ والرُصافي... وغياب العُناة من خصومهم، مثل العقاد وعزيز أباطة وصالح جَوَدَت...

وبوسعنا القول إن بوادر حركة التجديد في الشعر العربي الحديث انطلقت باديء الأمر من ربوع المهاجر في القارة الأمريكية؛ حيث كان يعيش صفوة من الأدباء الموهوبين مثل جبران خليل جبران وأمين الريحاني وميخائيل نعيمة وفوزي المعلوف وإيليا أبو ماضي... فقد استطاع هؤلاء ورفاقهم المُضي في مجال التجديد بقدر كثير من التحرر ضمن بيئاتهم الجديدة، وأن يكونوا في منأى عن سطوة المحافظين من النقاد الذين يملؤون الساحة الأدبية، على معهد الأمور في الوطن الأم.

وقد صدرت عن أولئك المهجريين قصائد طريفة ومعجبة، ولا سيما المطولات الشعرية الذائعة مثل «المواكب» لجبران و «الطلاسم» لأبو

ماضي و «شاعر في طيارة» لفوزي معلوف و «عبر» لشفيق معلوف... وأبرز عناصر الجديد لدى هؤلاء الشعراء وأمثالهم اهتمامهم بالقصة والشعر التأملي، واحتفالهم بعوالم الخيال والأساطير... كذلك آثروا النظم على أوزان عروضية طريفة يركز أكثرها إلى أوزان الشعر المعهودة، على نحو يشبه الموشحات والمُسَمَّطات والمَحَمَّسات، وغير ذلك مما يخفف من وطأة القافية الموحدة ورتابة البحر المكرورة. ولا غرابة في ذلك من أناس كانوا يعدون أنفسهم أندلسيين في مهاجرهم القَصِيَّة.

على أن ما امتاز به شعراء المهجر في مغربهم الجديد على الصعيد الأسلوبى هو تمكنهم من إزاحة النبرة العالية وصفة الجزالة والجلجلة ووطأة الجهامة، وما إلى ذلك من السمات التعبيرية التي طغت على كثير من شعر العرب، قديمه وحديثه، بعد أن غلبت عليه النزعة الخطابية والصبغة المحفلية. وقد أطلق الناقد محمد مندور على هذا المنحى الأسلوبى اصطلاح «الشعر المَهْمُوس» لأنه ينطوي على قدر من الرقة والسلاسة ومن النجوى والبوح عبر تعبير هادىء مناسب.

ولعل المحاولة الرائدة في مجال الشكل الشعري في القصيدة العربية الحديث كانت بفضل الأديب والمفكر المهجري أمين الريحاني الذي كان سباقاً إلى نظم قصائد مبكرة من الشعر «المرسل».

غير أن حركة التجديد في القصيدة العربية الحديثة لم تتضح ملامحها، وتكتسب مضاءها إلا بعد حين؛ وذلك منذ منتصف الأربعينيات من القرن العشرين. فقد راح الشعراء المجددون - ولا سيما في العراق ثم في لبنان ومصر - يبحثون عن بدائل تعبيرية مغايرة تتفق مع أفكارهم وتطلعاتهم، وتستوعب هواجسهم ورؤاهم وتواتي واقع حياتهم ومنازع عصرهم.

ظاهرة الغموض:

القصيدة بوجه عام، والقصيدة الجديدة بوجه خاص، سببها متألفة معجبة، أو تكوين متكامل سائغ؛ فهي مؤلفة من جملة عناصر تتواشج وتتلاحم وفق مقادير رجراجة أو نسب مختلفة تقتضيها التجربة الفنية بهدف

خلق الشعرية المنشودة. وإن كل تناول لعنصر من هذه العناصر أو مكونات الشعرية، مفرداً منفصلاً عن سواه، من لفظ وإيقاع وصورة - إنما هو اجتزاء صارم واقتصار قاصر. وحين يغدو لزاماً على النقد تناولها على هذا النحو، فالأمر يغدو أشبه بتشريح الجسم أو تحليل مقوماته دون التمكن من الإمساك بكنة الحياة فيه.

الأصل في اللفظ أن يكون وعاء للمعنى، ومهمته أن يكون محدد الدلالة على مسميات حقيقية تقع تحت مدركات الحواس. أما النفس بعالمها الزاخر المترجرج وما يختلج فيها من مشاعر ويضطرب فيها من هواجس؛ فإن الألفاظ المعجمية المعهودة غير قادرة على النهوض بمعطيات هذا العالم النفسي الرحيب؛ لأن معطياته غير متناهية ويتعذر إدراكها بدقة؛ وذلك لقصور هذه الألفاظ، ولكونها محدودة المعنى متناهية الدلالة. ومن هنا كان الخروج باللفظ من الحقيقة إلى المجاز هو البديل الدلالي الأقرب. وهذا أيضاً هو سبب الغموض والضبابية في العبارة الشعرية؛ كما أن هذا سبب اختلاف الأذواق وتعدد الآراء وتفاوت الأحكام على الصعيد النقدي. فالألفاظ في سياق الشعر بما تنطوي عليه من خفاء وإيحاء، وقابلية لاحتمالات دلالية شتى - تبدو ذات تأثير كالسحر؛ فمتلقي الشعر، أو سامع الموسيقى، أو مشاهد اللوحة، ينفعل تجاه العمل الفني على نحو ما، وفقاً لحالته الوجدانية، ومستواه الثقافي، ومدى قدرته على التذوق.

والشاعر المعاصر، بسبب انغماره في منازعه وأشجانه، وتطلعاته وهمومه - هو الأقدر على استشعار أقداء الحياة ووطأة العيش والتعارض بين الواقع والمثال، وحين يعتريه العجز تجاه جبروت الواقع، فإنه يجد الملاذ من هذا العناء بالعودة إلى ذاته، والانكفاء على نفسه. وإذ ذاك تستغرقه المعاناة فيعمد إلى صب ذلك في اللفظ وتجسيده في العبارة؛ وبذلك تغدو قصيدته بعد هذا المخاض هي المعادل الموضوعي لما انطوى عليه عالمه الذاتي. ومن الطبيعي عندئذ ألا يكون هذا المعادل دقيقاً ولا مطابقاً لبحران هواجسه؛ إذ ليس بوسع الشاعر دوماً أن يكون واضحاً كل الوضوح، مفصلاً كل الإفصاح، قادراً على أن يعلل للآخرين حقيقة

مراده. بل قد يكون المتلقى نفسه أقدر على ذلك؛ كأن يكتشف في الخطاب الشعري معطيات لم تكن تدور في خلد الشاعر، ولم تدر في باله ولم تتلامح في رؤيته. ومن قبل أشار إلى مثل ذلك أبو الطيب المتنبي حين سئل عن أمر في شعره، فلم يقدر على إيضاحه، وأحال السائل إلى راويته وشارح شعره قائلاً: «إن ابن جني أعرف بشعري مني»، كما أعرب أبو الطيب نفسه عن هذه الحقيقة في معرض اعتزازه بأشعاره:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاه ويختصم

وإذا كان هذا حال الشعر العربي في القديم، وهو المتسم بالوضوح؛ وضوح سماء العرب وأرضيهم، فكيف حال الشعر الجديد الذي جنح إلى التعبير عما وراء الواقع؛ وساغ له الربط بين الحلم والشعر. وقد اقتضى ذلك منه فتح باب اللاوعي في تعبيره عن رؤيته المتفردة؟^(١).

ومن أسباب الغموض في القصيدة الحديثة أيضاً جنوح أصحابها إلى الرمز والأسطورة، وهذا يعني أن الأمر يتعدى غموض الألفاظ ومعانيها مما هو معهود لدى الشعراء. لقد امتلك بعض الشعراء المعاصرين من مدرسة الحدائث، مثل أدونيس ومحمود درويش وخليل حاوي، ناصيتي الثقافة؛ قديمها وحديثها، فأغنوا قصائدهم برموز وإشارات ذات إحياءات شتى، وبذلك لم يعد يسيراً على كثير من المتلقين فهمها ومن ثم تذوقها، ولم يعد يسهل أيضاً تحقيق التواصل المنشود معها.

إن كثرة بالغة من الشعراء الشباب انساقوا إلى النظم على غرار أولئك المبدعين بدافع محاكاتهم والتشبه بهم، ورغبة جامحة لديهم في الخروج عما يعدونه كلاسيكية ميتة وقصائد مكرورة أو متحجرة، دون أن يمتلكوا العدة الكافية لذلك ولا الشاعرية المواتية.

وإذا استبعدنا الإبهام من عالم الشعر باعتباره صفة سلبية تحد من سماحة الإيصال المنشود؛ فإن الغموض ظاهرة معجبة على غرابيتها.

(١) انظر، د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر المعاصر ١٦، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٧٨م.

والحق أن كل نفس تنطوي في داخلها على قدر من الغموض . والشاعر المبدع هو الذي يتيح لنا أن نستشف من خلال قصيدته رؤى غائمة من الحلم المتقاطر، بطرافته وعذوبته وغرابته وذلك بمنأى عن أسر المنطق، ووطأة الواقع، وتأطر الحواس . إن البدر يكون أجمل حين يتجلى من خلال السحاب، والحسنة تغدو أبهى حين تتبدى من خلف النقاب .

الصورة الجديدة:

الصورة بمنزلة حجر الزاوية من المعمار الشعري، ومن دونها ينقلب الشعر نظاماً . والفن إنما يصور الواقع دون أن يقنع بنقله؛ شأن المرأة العاكسة أو العدسة المصورة، فللشاعر رؤيته من خلال ذاته، كما هو حال القمر حين يعكس أشعة الشمس بوهجها زاهية لطيفة من فوق صفحته .

والتجربة الشعورية إنما تتجلى بالصورة الفنية التي تنطوي على طاقة إبداعية تحمل ملامح الذات في تفرداها وخصوصيتها . ولعل الفارق الأساسي بين الصورة الموروثة المعهودة والصورة المستحدثة في القصيدة الجديدة - أن الأولى مؤطرة منغلقة وواضحة الحدود متطابقة الأبعاد، على حين يغلب على الأخرى كونها فضفاضة سائبة ومفتوحة ممتدة . إن الخيال يخلق من التجربة المحسوسة عالماً مغايراً للواقع ويحطم العالم المدرك ساعياً إلى الأطراف والإدهاش؛ فهو بذلك مضاد للمنطق متعارض معه، واللامنطقية في الشعر سمة محببة تطلق النفس في جو رحيب حافل بالرؤى الحاملة ولنا أن نطلق لذائقتنا العنان ونستشف بعض الرؤى من خلال جملة من الصورة بثها بدر شاكر السياب في تضاعيف قصيدته «في السوق القديم»:

الليلُ والسوقُ القديمُ، وغمغمات العابرين

والنورُ تعصره المصابيح الحزاني في شحوب

مثل الضباب على الطريق

من كل حانوت عتيق

بين الوجوه الشاحبات، كأنه نَعَمَ يذوب

في ذلك السوق القديم

كذلك تراءى لنزار قباني شَعْر فتاته «شلالٌ ضوء أسود» وبدأ له ثوب
أخرى «كزوبعة الفل...». وفي قصيدة «شجر الليل» لصالح عبد الصبور
يضعنا في مواجهة غير معهودة أمام اللوحة - الحالة، التي صورها بريشة
غريبة طريفة تراءى لنا المشهد بفضلها هلامياً غير منطقي ولا متجانس:

الظلمة تهوي نحو الشرفة

صلصلة العجلات الوهمية

تترددُ في الأنحاء

عينا القمر البُني الشاحب

بكتنا مطراً فوق جبيني المتعب

وقد يكون التعبير أصرح، والتصوير أوضح، في قصائد أخرى من
الشعر الجديد لدى الشاعر نفسه، أو يكون كذلك لدى شاعر آخر مثل
عبد الوهاب البياتي حين يخاطب الحلاج ذلك المتصوف المقتول،
مستنبطاً الماء من صخرة عقيدته والأمل من هول محنته:

ستكبر الأشجار

سنلتقي بعد غدٍ في هيكل الأنوار

فالزيتُ في المصابيح لن يجف

والموعدُ لن يفوت

والبذرةُ لن تموت

الإيقاع - الغنائية - الدرامية:

الفنون قد تتعانتق، كما هو الحال في الشعر، حيث تسربل الكلمات
بالموسيقا وتتوج الأبيات بالقافية ذات الرنين المتواتر. فالشعر ذو صلة
واشجة بالموسيقى وكلاهما فن سمعي معتمد على الصوت والجرس
والإيقاع. وقديماً حين قسم أرسطو الشعر إلى أنواع؛ ملحمي وتمثيلي

وغنائي - ألحق الشعر بالموسيقى. ومن المظنون أن الشعر العربي نشأ مصاحباً للغناء. وربما كانت المحاولات الشعرية الأولى مرتبطة على نحو ما ببعض الإيقاعات في حياة العربي، ولا سيما حين يمتطي ناقته فتجري وفق تحرك رتيب منتظم هو سير الهزج. ويقال إن من الشعراء من كان يُوقع شعره على آلة موسيقية تعرف بالصنج، حتى إن شاعراً جاهلياً كبيراً وهو الأعشى، لُقّب لذلك بصنّاجة العرب، أو لما عُرف به شعره من قوة النبر ووضوح الإيقاع... كذلك قلما روى الرواة قصائد، أو أورد المؤلفون أشعاراً، إلا استهلوها بقولهم: أنشدني أو أنشدنا، أو نحو ذلك من العبارات المعهودة. وإن في نشأة فن التوشيح في الأندلس على ذلك النحو المعروف ما يقوي ظاهرة ارتباط الشعر بالغناء.

إن مادة الأدب الأولى هي الألفاظ. والألفاظ أصوات دلالات ومعان، وألفاظ الشعر - خلافاً لحالها في النثر - تتسربل بإيقاع متساق يجري على نسق معلوم يتجلى في عنصري الوزن والقافية. على أن الإيقاع قد يكون ذا نبر ظاهر واضح كما هو حاله في الشعر العربي المعهود، وهو بطبيعته مقترن بظاهرة التطريب على الأذن. وقد يكون الإيقاع خافتاً، كما هو حاله في الشعر الجديد، يجوس في داخل العبارة، ويسري في أعطاف القصيدة بحيث تستشعره النفس ويستشفه الذوق.

وفي طليعة عناصر ثورة شعراء الحداثة على عروض الخليل ونظام القصيدة المعهود هو أن السطر الشعري؛ أي البيت التقليدي لا يشترط أن يكون كاملاً، وفي الوقت نفسه فإن توازن الشطرين ليس أمراً ضرورياً من الوجهة الفنية؛ لأن حاجة الشاعر التعبيرية هي التي تحدد العبارات وتتحكم فيها طولاً وقصراً. وفي رأي دعاة التجديد في القصيدة العربية أن التزام الشاعر بشطرين على الدوام وفي كل حال قيد لا مسوغ له؛ بل قد يضير تجربته الشعورية، ويصرف ذهنه إلى محاولة ضغط ألفاظه حيناً، أو مطّها حيناً، لتغدو دوماً ضمن القالب الصارم المحكم. وفي هذا الرأي وجهة، وتدعمه شواهد جمّة من أشعار العرب. من هذا القبيل أن أبا الطيب المتنبي حين فاضل بين الرأي والشجاعة قال في أحد أبياته:

الرأي قبل شجاعة الشجعان

وواضح أنه أدى المراد واستنفذ المعنى بهذه الكلمات القليلة؛ غير أنه وجد نفسه ملزماً بإتمام البيت؛ أي بملء الفراغ في نصف المساحة المتبقية من القالب العروضي، فأضاف كلمات أخرى في شطره الآخر:

..... هو أول، وهي المَحَلّ الثاني

وبذلك حشر أبو الطيب ألفاظاً نافلة لم تقدم لنا أي معلومة تزيدنا معرفة بما سبق أن عبر عنه في شطره الأول؛ بل لعل ذلك أدخل الضيم على البيت بمجمله حين حشاه بما لا طائل منه.

وفي مقابل ذلك مقطع من قصيدة مطولة للشاعر بدر شاكر السياب يقول فيه:

يا غربة الروح في دنيا من الحجر

والثلج والغار والفولاذ والضجر

يا غربة الروح، لا شم فأتلقت منها، ولا أفق

يطير فيها خيالي ساعة السحر

استخدام السياب الوزن الخليلي، وهو البحر البسيط بتفعيلاته الكاملة، ما عدا البيت الرابع أو الشطر الرابع فهو تفعيلتان فحسب، أي مستفعلن فعلمن، مستخدماً بذلك مجزوء البسيط بعد استخدامه وزن البسيط التام. وهذا يعني أنه استخدم حرите حين أتى بالمعادل الموضوعي لتجربته الشعورية دون اضطرار إلى ما هو نافل من حشو أو تكرار... إذ الدفقة الشعورية هي التي تتطلب ما يوازيها من الألفاظ.

كذلك علل أنصار الجديد زهدهم في الوزن الخليلي بأن نظام الشطرين المتطابقين يورثان الرتابة المملولة في القصيدة^(١)، ولا سيما إن طالت، وكان البديل الذي طلع به هؤلاء هو اعتماد التفعيلة أساساً وليس البيت، وفي رأيهم أن هذا النظام لا يهدر العنصر الموسيقي المنشود في

(١) انظر: د. شوقي ضيف: النقد الأدبي ١٠٨، دار المعارف، ط ٣، القاهرة، ١٩٦٢م.

الشعر، فضلاً عن أنه يواتي العفوية ويريح الشاعر.

أما عنصر القافية في موسيقى الشعر الموروث فهو بمنزلة القرار في النشيد، وبه تأخذ العبارة الشعرية مداها في وحدة تعبيرية محددة، وكأن البيت دائرة تنغلق بالقافية. ولعل هذه السمة في الشعر العربي هي التي جعلت للبيت المفرد استقلاله وفرديته وأيضاً كيانه وشخصيته. وقد حرص الشعراء العرب في أحيان كثيرة على صب معانهم في البيت الواحد دون أن يتواشج الكلام مع ما قبله أو ما بعده، عساه أن يكون أعلق بالأذهان وأسير في الأفاق، فضلاً عن أن ذلك يرضي نزوعهم المعهود إلى إثارة الإيجاز.

وواضح أن الشاعر العربي كان يعني بوحدة البيت دون سائر القصيدة، وإذا كانت الوحدة النفسية أو وحدة الرؤية قد أكسبت كثيراً من قصائد الشعر قدراً من التواشج والتألف؛ فإنه لا مناص من القول إن قصائد أخرى كثيرة كانت تفتقد الوحدة العضوية التي تتجلى في كونها جسداً واحداً حياً متنامياً ومتلاحماً. وقد رأى دعاة الشعر الجديد أن عدم التزام الشاعر بقافية واحدة مكرورة، ولا سيما في القصائد المطولات يتيح للشاعر قدراً أكبر من حرية التعبير، ويدفع عن قصيدته الرتابة ويكسبها ميزة التلوين، ويتيح لها مزيداً من التلاحم. وقد رأى بعضهم في القوافي المعهودة المعادة ما يشبه الأقفال القاسية التي تختم على كل بيت وتغلقه بإحكام، إن من الطبيعي عند النظم أن تأتي القافية على نحو يقتضيه التعبير، أو أن تتأخر ما دامت العفوية واليسر هما المنطلقين الركينين في الفن، وهما الكفيلان بتفادي التكلف والقسر والافتعال.

ومن هذا المنطلق الركين، وهو حرية الفنان، ذهبت نازك الملائكة إلى أن الشاعر حر غير مقيد، ومن حقه أن يتوقف في جملته أو عبارته حيث يشاء تبعاً لقصر الدفقة الشعورية أو طولها، دون أن يلزم نفسه بالتناظر الشعري ولا بحاجز القافية الصارمة؛ على حين أن الشاعر الخليلي ملزم بأن ينهي المعنى عند آخر الشطر فيما يشبه إيقاف العربة إجبارياً، وفق مسافة محدودة لا تزيد ولا تنقص بين كل محطتين^(١).

(١) انظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ٤٢، ط ٥، بيروت ١٩٧٨ م.

المعهود في الشعر العربي أن صلة الشاعر بتجربته صلة غنائية، والقصيدة استجابة للحظة من التوتر الحسي والفكري، وإن كل قصيدة هي تشكيل لحالة ما. وفي هذا العصر المفعم بالتغيرات بدا للشاعر المأزوم أن الوشيجة الغنائية لم تعد وحدها التي تحكم صلة الشاعر بموضوعه؛ بل عليه استخدام الوسائل الدرامية أو بعضها لإكساب تجربته الشعورية مزيداً من الثراء وبذلك تتشكل القصيدة الجديدة في إطار من التآلف بين هذين العنصرين المتباعدين أصلاً. وهذه الغنائية الجديدة تتنامى من داخل القصيدة في نجوى حارة متماوجة، بين مد وجزر، وهدير وهمس. وإلى جانب الدرامية، تغدو الغنائية حتى في ملامحها الرومانسية منشودة مبتغاة في القصيدة الجديدة لما تنطوي عليه من ذاتية نابضة بالشعور، ندية بالعاطفة.

لقد أصبح الإيقاع الجديد، بفضل استخدام التفعيلة «جزءاً عضوياً في بنية القصيدة التي تتشكل من توترات نفسية في آتات زمنية تواكبها. . . ويقوم الإيقاع المتغير - وفقاً لتلك الآتات - باحتضان المناخات الانفعالية وخلق تلاحم عضوي في معمار القصيدة وهندسة بنائها اللغوي. . . إن التحول إلى الشكل الجديد نابغ من تطور طبيعة الشعر الذي أصبح فناً يستخدم الكلمات ليخلق تأثيرات موسيقية ودرامية. ومن هنا يكون (الإيقاع) هو القرار الأساسي لوحدة الشكل والمضمون ممتشجة بالتجربة الشعرية. وقد تمكنت القصيدة الجديدة من كبح النبوة الصوتية العالية في الإيقاع الخارجي المعهود في الأوزان الخليلية على نحو أتاح التوصل إلى إيقاع أكثر سلاسة، وأرق انسياباً، أدى إلى تكثيف الدلالة، وإلى تلاحم أجزاء القصيدة»^(١).

موقع الشعر الجديد:

وإذا حاولنا أخيراً رصد المرتكزات التي تقوم عليها القصيدة الجديدة، تبدت لنا في: التحرر والموسيقية والتدفق والإيحاء. غير أن

(١) د. رجا عيد: «الأداء الفني والقصيدة الجديدة» مجلة فصول، المجلد السابع،

العدد ٢١، أكتوبر ١٩٨٦ - مارس ١٩٨٧ ص ٥١.

واقع الشعر لا ينم على توافر هذه المقومات، وذلك لأسباب شتى، أهمها افتقار شعراء الحداثة - وكثرتهم من الشبان - إلى رصيد لغوي واف، وذخيرة تعبيرية مناسبة، بسبب قلة اطلاعهم على نماذج المبدعين، وهذا ما استدعى ضعف تكوينهم وقصور أدواتهم. أما فكرهم وشاعريتهم فقلما بلغا مدى طموحهم.

فالحرية التي أتاحت للشاعر المعاصر كثيراً ما انقلبت إلى «مظهر براق مضلل جعله يعتقد أنه غير ملزم باتباع طول معين لأشطره، ولا بالمحافظة على خطة محدودة في القافية، فينطلق لا يلوي على شيء، وتتحول الحرية لديه إلى فوضى»^(١).

أما الموسيقى الداخلية فهي من مقومات الشعر الحر، وقلما يستطيع شاعر عادي توليدها، وغالباً ما يستسهل الأمر فيغدو شعره كلاماً غثاً مفككاً من حيث لا يدري.

وأما التدفق، وهو السمة الأخرى الهامة التي تخرج الشاعر من أسر الشطرين الصارمين ووطأة القافية الموحدة، «فقد يغري الشاعر بالانطلاق أيضاً، فيندفع كمن يهوي نحو منحدر واسع. وهكذا يقع في عيب الإطالة والاسترسال، ومن ثم الضحالة والترهل حتى لتبدو نماذج كثيرة من هذا الشعر مفرطة الطول وكأنها لا تريد أن تنتهي»^(٢).

وأما عنصر الإيحاء الذي لا بد منه في الشعر أصلاً كي لا ينقلب إلى نظم، فلعله من أشق الأمور على الشاعر، إن لم يمتلك الموهبة والأداة. وهناك سيل مستمر من القصائد الجديدة التي تغص بأصحابها المنابر، وتكتظ بها الصحف تنوء تحت وطأة السرد، وتعاني المباشرة وتسقط في النثرية. وهي لا تعدو أن تكون من قبيل المقالات الباهتة أو المنظومات الباردة.

ومجمل القول إن القصيدة الجديدة تكتسب تصميمها الفني من ذلك

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصرة ٤١، ط ٥، بيروت ١٩٧٨م.

(٢) نازك الملائكة، مرجع سبق ذكره، ص ٤٢.

«التواشج العميق بين المبنى والمعنى، ومن ذلك الاندماج العضوي الذي يتجسد في تشابك الكلي والجزئي ويضم أبعاداً شعورية ولا شعورية تتنامى في دائرة الكون الشعري جميعه^(١)»، وهي بفضل نزوعها إلى التكثيف واختيار الجوهري، وتجاوز النافل، غدت مؤثرة فاعلة مشعة.

ولعل من أهم معالم التغيير في الشعر الجديد اختفاء الأغراض الشعرية المعهودة من مديح وهجاء وفخر ووصف ورتاء، واقتصاره - إلى حد كبير - على تصوير الوجدان الفردي، ورصد مشاعر النفس وهواجسها، متواشجة بعمق مع الوجدان الجماعي وما ينطوي عليه من أزمات حياتية، وأحوال اجتماعية، ومنازح سياسية - كان لا بد أن تتجلى على لسان الشاعر العربي الحديث المنغرس في عصره.

لقد استشرف الشعر الحديث أبعاداً جديدة وآفاقاً رحبية «أتاحت للشاعر رؤية ممتدة تتغور ثراء التجارب الفنية العالمية، وتختزن في حدقتها مختلف صورها وأشكالها، ثم تمزج - عن وعي وتمرس - خبرتها الخاصة بتراثنا الشعري، مع تلك الخبرات المستحدثة. وتمكنت القصيدة الجديدة بذلك من التعبير عن واقع حضاري وثقافي شديد التعقيد»^(٢).

وإذا كان علينا أن نضع هذا الشعر في موقعه إزاء تراثنا الشعري الحافل، فبوسعنا القول إن الشعر الجديد إضافة وإغناء للشعر العربي؛ كما أنه إكمال وتتويج؛ ولكنه ليس البديل ولا المقابل ولا النقيض. ذلك أن لكل منهما معطيات نابعة من حاجات شعورية غالبة في النفس الإنسانية، وإن طرق الأداء لا تنتهي، ووسائل التعبير لا تنفذ.

ولعل الشعر أكثر الأجناس الأدبية قدرة على التعبير من أعمق التجارب الإنسانية. وربما كان الأقدر على التعبير عن الأحلام والانفعالات، والمشاعر والهواجس في وعي الإنسان، ولا وعيه، الذي يتخلق في أعماق النفس الإنسانية خلال تفاعلها مع الحياة.


(١) د. رجاء عيد: «الأداء الفني والقصيدة الجديدة»، مجلة «فصول» العدد ٢١،

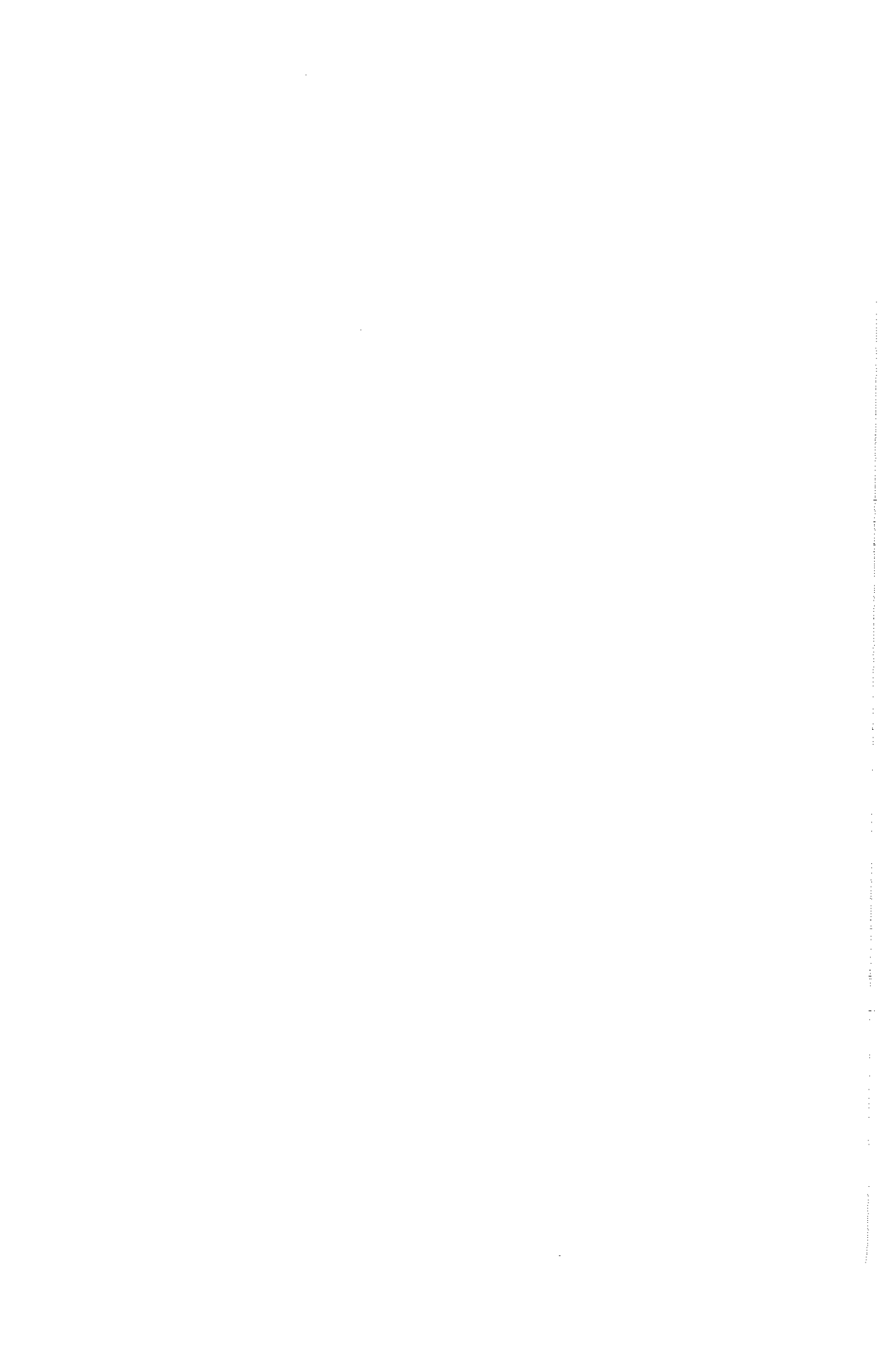
ص ٥٢، أكتوبر ١٩٨٦ - مارس ١٩٨٧ م.

(٢) المرجع نفسه، ٥١، ٥٢.

ومهما يكن من أمر هذا الشعر الجديد، ودعاة الحدائث في القصيدة العربية، ومن موقف المحافظين والسلفيين تجاهه - فمما لا شك فيه أن الشعر - رغم ثورة التكنولوجيا في هذا العصر - ما زال يحظى باهتمام العرب البالغ، مؤكداً بذلك حقيقة انتمائهم القومي. أن العرب على أي صعيد درجوا، وفي أي زمان عاشوا، وأي مذهب سلكوا فثمة حقيقة باقية تعكس أصالتهم، وتتجلى في ميلهم إلى الشعر وشغفهم به؛ حتى كأنه واغل في كيانه، سار في دمهم. وحق ما قاله النبي العربي ﷺ: «لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين».

أن معين الإبداع لا ينضب، وآفاق التجديد لا تحد. والإنسان، بما وهبه الله من طاقة خلاقية، قادر دوماً على العطاء، وإغناء الحياة بكل معطيات الفن وآيات الجمال.

الفصل الثاني 
الرواية



الفصل الثاني الرواية

مهاد تاريخي:

تعد «الرواية» من الفنون الأدبية المستحدثة، والتي تشكلت مقوماتها الفنية عبر مسارات زمنية مختلفة. ونعرض - بإجاز شديد - إلى أهم أصولها الأولى، وأبرز تحولاتها الفنية في تاريخنا الأدبي.

* يمثل «القَص» و «الحَكْي» الجذور الأولى، كما تتمثل في «الحكاية الشعبية»؛ حيث هدفها إثارة الدهشة، وغرضها مجرد الإمتاع والتسلية؛ ولذا تكثر - في الحكايات الشعبية - التحولات المفاجئة في مسار الأحداث، لتحقيق تلك الإثارة، ومن ثم لا تهتم «الحكاية» بالأشخاص إلا بكونهم دُمى تحركها تلك الأحداث، والتي تتسم بالغرابة والإدهاش، وتشابك العقد، وتداخل الحككات.

* وتتشكل إرهاصات تَشِي بملامح نزعة قصصية في كتابات «الجاحظ»، كما تتضح في كتابيه «البخلاء» و «الحيوان»، ولعل «الجاحظ» أكثر توفيقاً في قصّه، وأحذق صنعة، مما نجده من قص في كتاب «الأمالي» للقالبي، و «الأغاني» للأصفهاني مثلاً.

* ولعله من المعروف ذلك الجدل حول «المقامات»، وما تحويه من عناصر قصصية، ونشير - من أول الأمر - إلى أنها تظل في مجال الحكايات، وإن كانت لها سمات متميزة، تتضح في تصويرها لشرائح مختلفة لحياة الأفراد والجماعات، وفيها يكون صوت «الراوي» وهو «بديع الزمان الهمداني» شاهداً على بطلها «أبو الفتح السكندري»، ومن خلالهما

نستكشف أنماطاً مختلفة للحياة الاجتماعية، وأعداداً متعددة من الناس في سلوكهم، وإن كان ذلك كله تشحب ألوانه؛ بسبب الاحتفال الشديد بالتصنع اللفظي، والمجادلات الذهنية، والسجعات المتكلفة. ولعل النزعة التعليمية والتي كانت محوراً أساسياً في «تأليف» المقامات، هي التي أدت إلى تلك السبيل، بالإضافة إلى بساطة الموقف الواحد، وتركيز «المقامة» على شخصين - فقط - هما الراوي وبطل «المقامة».

* ويكون القالب القصصي موظفاً - فقط - لأغراض تختلف، وأهداف تفترق في «رسالة الغفران» للمعري، و «حي بن يقظان» لابن طفيل؛ ففي الأولى - رسالة الغفران - يوظف القالب القصصي لعرض أشتات من المعارف، وأعداد من مجادلات أدبية ونقدية، مع استطرادات حول الشعر والشعراء. وفي الثانية - حي بن يقظان - يوظف القالب القصصي لعرض مشكلات فلسفية، تتصل بمفاهيم «ابن طفيل» حول «الإشراق الروحي»، وإدراك ما فوق الحقائق الظاهرة. ومن خلال «التأمل» و «العزلة» - على حسب ابن طفيل - يتوصل القلب - والذي يرمز له بحي بن يقظان - إلى إدراك ما لا يدركه الآخرون.

في بدايات العصر الحديث، يكون «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي نقلة متطورة للمقامات، ويمكن القول بأنه يُعد إرهاباً لبواكير القصة، وإن كان لم يخرج من عباءة بديع الزمان الهمذاني؛ من حيث معاناة التعثر في الانتقال من موضوع إلى موضوع، ومن الحرص على السجعات التي يتكلفها أحياناً؛ ينضاف إلى ذلك حشد من المواعظ والاستطرادات.

نعرض لنموذجين. أولهما في تمهيده للقاء «الباشا» الذي صحا من رقدته في قبره؛ حيث سيصحبه «عيسى بن هشام» والذي يتلبس «المويلحي» شخصيته - ولنلحظ حرصه على السجع - وفيه ندرك أن زمان القصة يدور في أواخر القرن التاسع عشر:

«...» إذا برجة عنيفة من خلفي، كادت تقضي بحتفي؛ فالتفت التفاتة الخائف المدعور، فرأيت قبراً انشق من تلك القبور، وقد خرج منه

رجل طويل القامة، عظيم الهامة، عليه بهاء المهابة والجلالة، ورواء الشرف والنبالة، فصعقتُ من هول الوهل والوجل، صعقة موسى يوم ذك الجبل؛ ولما أفقت من غشيتي، وانتبهت من دهشتي؛ أخذت أسرع في مشيتي، فسمعتَه يناديني، وأبصرته يدانيني؛ فوقفت امتثالاً لأمره، واتقاءً لشره، ثم دار الحديث بيننا، وجرى على ما تسمع وترى، بالتركية تارةً والعربية أخرى:

- الدفين: ما اسمك أيها الرجل، وما عملك وما الذي جاء بك؟..

- فقلت في نفسي: حقاً إن الرجل لقريب العهد بسؤال الملكين، فهو يسأل على أسلوبيهما؛ فاللهم أنقذني من الضيق، وأوسع لي في الطريق، لأخلص من مناقشة الحساب، وأكتفي شر هذا العذاب، ثم التفت إليه فأجبتُه:

- عيسى بن هشام: اسمي عيسى بن هشام، وعملي صناعة الأقلام.

- الدفين: وأين دوائك يا معلّم عيسى ودفترك؟

- عيسى بن هشام: أنا لست من كُتّاب الحساب والديوان؛ ولكني من كُتّاب الإنشاء والبيان.

- الدفين: لا بأس بك، فاذهب أيها الكاتب المنشيء فاطلب لي ثيابي، وليأتوني بفرسي «دهمان»! عيسى بن هشام: وأين يا سيدي بيتكم فإنني لا أعرفه.

- الدفين: قل لي بالله من أي الأقطار أنت؟ فإنه يظهر لي أنك لست من أهل مصر؛ إذ ليس في المصر كله من أحد يجهل بيت أحمد باشا المنيكلي ناظر الجهادية المصرية.

- عيسى بن هشام: اعلم أيها الباشا أنني رجل من صميم أهل مصر، ولم أجهل بيتك إلا لأن البيوت في مصر أصبحت لا تعرف بأسماء أصحابها، بل بأسماء شوارعها وأزقتها وأرقامها؛ فإذا تفضلت وأوضحت لي شارع بيتكم زقافة ورقمه انطلقتُ إليه، وأتيتك بما تطلبه.

- الباشا (مغضباً): ما أراك أيها الكاتب إلا أن بعقلك دخلاً؛ فمتى

كان للبيوت أرقامٌ تُعرف بها؟ وهل هي «إفادات أحكام» أو عساكر «نظام»؟
والأولى أن تناولني رداءك أستتر وتصاحبني حتى أصل إلى بيتي...»^(١).

أما النموذج الثاني فهو صورة للوعظ المباشر، وللإعلان المكشوف
لمنظور «الراوي» الخاص وحكمه على الآخرين:

«واعترلتُ بالباشا مدة من الدهر، نستلمح العزلة، ونستعذبُ عليها
الصبر، ونعيش فيها عيش الحكماء، من حسن الرضاء بحسن الاكتفاء،
ونستزوح راحة البعد عن هذا العالم وأذاه، وإغماض الجفون على قذاه؛
مؤتسنين كل الاثناس، بالوحشة من الناس، بعد الذي شهدنا من أعمال
ورأينا، وسمعنا من أقوالهم ووعينا، وقاسينا من عشرتهم ما قاسينا... إن
سالمتهم حاربوك، وإن وادعتهم ناصبوك، وإن صادقتهم خانوك، وإن
واثقتهم كادوك؛ فعيشتهم قرارة معايب، ومجتمع نقائص ومثالب ومنايب
أكدار وينابيع أضرار ولا راحة في الدنيا إلا لمن تنسك وتزهد ولا سلامة
من الخلق إلا لمن اعتزل وتوحد، وأبعدُ الناس عن معاشرة البرايا، أقربهم
إلى كرم السجايا»^(٢).

وتظل - مع ذلك - سمات متميزة، أو علامات فارقة بين «مقامات»
الهمذاني وظرفها التاريخي المبكر، وبين «حديث عيسى بن هشام»
للمويلحي.

يتميز «حديث عيسى بن هشام» ببروز الرؤية الاجتماعية، وتصوير
أنماط متعددة من شخصيات لها حضور متميز؛ كشخصية القاضي
والمحامي والعمدة وسواهم، ولا يخلو «الحوار من حيوية تتضح في
تجسيد المواقف المختلفة؛ حيث يملك «المويلحي» روح ساخر، يوظفه
في السرد والحوار - بذكاء ولَمَاحية - للكشف عن شرائح متنوعة لأفراد من
المجتمع في سلوكها وأفعالها.

وتندفق موجات متدافعة:

(١) حديث عيسى بن هشام - القاهرة - دار الشعب ص ٤.

(٢) السابق ص ٩٧.

- فمن خلال الاحتكاك الثقافي بالأداب العالمية - نشطت حركة «الترجمة»، والتي اتخذت سبيلين: أولهما هو التصرف في الأصل المترجم بالحذف أو الإضافة، مما يبعد القصة المترجمة قليلاً أو كثيراً عن أصلها، ولعل النموذج الواضح ما نلاحظه عند «مصطفى لطفي المنفلوطي» ولنتذكر منها - على سبيل المثال - «الفضيلة» و «الشاعر» و «ماجدولين»، وثانيهما المحافظة على الأصل المترجم؛ مما نعرفه الآن من روائع الأدب الفرنسي والإنجليزي وسواهما.

- وتخلص أعمال روائية إلى استلهام التراث العربي، وتتخذ من أبطاله مجال إبداعها القصصي، كما في أعمال ما زال لها حضور فني متميز، ولعل من أشهرها ما كتبه «محمد فريد أبو حديد» عن «زُنُوبيا» و «المهلهل سيّد بني ربيعة» و «عترة بن شداد».

- وتكون قصة «زينب» للدكتور «محمد حسين هيكل» - على حسب كثرة من النقاد - أول قصة تخلص إلى تصوير الواقع الاجتماعي والبيئة المصرية. وفي قصته يخفت التهويل الرومانسي، ويتوارى السرف الإنشائي المستجدي للعواطف والمشاعر.

وتتوالى موجات وتستجد روافد.

وتكتسب الرواية تمايزها الفني، ويتأكد نوعها الأدبي وقد ترسّخت جذورها وتشعبت، واستطالت فروعها وتعددت. واستضاءت الساحة الأدبية بأسماء لامعة، ولنتذكر - على سبيل المثال - «نجيب محفوظ» و «الطيب صالح» و «زكريا تامر» و «يوسف إدريس» و «صنع الله إبراهيم» و «الطاهر وطار» وسواهم.

ولم تعد «الرواية مجرد سرد نثري؛ ينمو كنبات طفيلي بين ساحات فضائية مهملة، تفصل بين أنواع أدبية محتفل بها كالشعر والمسرح. فلنتابع مسيرتنا - الآن - في «فن الرواية».

تعريف الرواية:

تتقارب التعريفات للرواية، ويمكن من مجمل الآراء المتعددة، أن

نستخلص عدداً من النقاط التالية:

- الرواية: - تفسير للحياة الإنسانية من خلال سرد قصصي ثري.

- تعبير عن رؤية للحياة، أو موقف من الوجود الإنساني.

- شكل فني يقوم مقام المرأة للمجتمع.

- معالجة فنية لقضايا الإنسان فكرياً واجتماعياً ونفسياً.

ومن ثم فالرواية - مما سبق وسواه - أشبه بلوحة للحياة، وبواسطتها يمكن - أحياناً - رصد حركة المجتمع، ومن خلالها نستبصر صورة حيوية لحياة مجتمع بعينه. والرواية في الوقت ذاته معالجة فنية، جوهرها علاقة الذات بالآخرين.

والرواية تعبير فني عن الحياة عن طريق الحوادث القائمة على براعة التنسيق مع القدرة على حسن الاختيار للحادثة أو الحوادث التي تنساق في سيولة نحو تصوير غاية خاصة.

إنها قدرة قائمة على براعة التقاط فني من زاوية خاصة تحور وتركز الأضواء في جانب وتلقي الظلال في جانب آخر.

والطول الذي تتمتع به الرواية يتيح لها القدرة الفريدة على تناول شخصيات مختلفة وحوادث متنوعة على شريطة أن تتألف جميعاً في إطار الجو العام للقصة. وتعتمد الرواية على:

أ - طريقة العرض الفنية.

ب - انتقاء الأشخاص الذين يتحركون في إطارها.

ج - الحوادث التي تجري بدون تعمل أو افتعال.

د - دقة وبراعة رسم الشخصيات كأنهم جزء من الحياة الطبيعية. (إما بتناول مظهرهم الخارجي وإما بوصفهم بسماتهم الداخلية والنفسية. . . وإما باستغلال الأحداث في القصة للإبانة عن شخصياتهم).

وتتضح قدرة الروائي في تناول موضوعه القصصي على براعة توزيع الأضواء، والقدرة على توضيح خصائص الشخصية مع التناسب والتلاحم

مع الصياغة اللغوية ولغة الحوار التي تواكب كل شخصية .

ولكل قاص منهجه الفني الخاص؛ فمنهم من يبدأ في رفق وتأن في لغة هادئة، ولا نكاد نحس بأن شيئاً غير عادي سوف يقع . ومنهم من يبدأ بلغة تتوقد فيها الكلمات مع مشهد عنيف يشدنا من أول لحظة .

ومنهم من يبدأ بمنظر طبيعي يتخذه خلفية فنية لأحداثه التي تبدأ في التلاحق (وهنا لا بد من براعة فنية خاصة تستدعي قدرة على ربط المنظر الطبيعي بالأحداث وإلا جاء بارداً مملاً تحس بأنه مقتحم على مجرى الأحداث).

ومنهم من يلقي باله مباشرة إلى شخصية أو حادثة ويركز عليها أكبر حزمة من الأضواء جاذباً إحساس القارئ ومكثفاً شعوره عليها .

وقد تقرأ قصة مثلاً فيطالعك عالم غريب تتزاحم فيه الأشخاص والأقدار، وتتوالى الصراعات بين الرغبات الدنيا والآمال العليا من غير أن يتدخل القاص أو يملي حكماً فلسفياً؛ ولكن طريقة سير الحوادث المتلاحمة تشدك إلى إلقاء نظرة كونية عامة، وتعطيك لوحة عريضة للحياة المضطربة القلقة، الساكنة الهادئة المتوترة العنيفة .

ومن الممكن - كذلك - أن تتشعب الرواية، وتتفرع إلى مسالك متعددة، أو تشمل مساحة عريضة من الحياة، شريطة أن تصب كلها في التيار العام للبنية الروائية .

ومن ثم فلكل قاص حريته الخاصة؛ فمنهم - إضافة إلى ما سبق - من يبدأ قصته من نهايتها، ومنهم من يركز على مولد البطل ونشأة ظروفه، ومنهم من يفسح مساحة عريضة للتفاعلات الاجتماعية، مكثفاً تعقداتها، وراصداً تشابكاتها، بحسبانها سبباً أو أسباباً لمواقف شخصياته، أو دافعاً أو دوافع لسلوك الأفراد والجماعات، ومن ثم فلها أثرها وتأثيرها في مسار الرواية .

ومهما تختلف المناهج، وتتعدد وسائل الأداء الفني؛ فلا بد أن تتوفر للروائي جملة من الشروط الضرورية، نوجزها في النقاط التالية:

- أن يتملك خبرة واعية بالحياة، وثقافة تتيح له رؤية متعمقة للجوانب النفسية والفكرية والاجتماعية، مع بصيرة نافذة بأثر تلك العوامل في توجه الشخصيات وتشابك الأحداث.

- أن يتمكن من التقاط المادة الخام التي تظل خاملة في الحياة، ليعيد صقلها وتشكيلها في أداء روائي، يزيل عنها رتابتها، وينزعها من النظرة الاعتيادية، لتتحول إلى فن له حيوية محسنة، وله تجسده المفعم بمختلف شكول الوجود الإنساني.

- أن يبدع «وحدة فكرية» تشمل ساحة الرواية، بأن تتأزر جزئيات الأفكار، لتصب في بؤرة الفكرة الأساسية.

- أن يهب شخوصه الروائية حرية الحركة؛ فلا يربطها أو يقيدتها تجاه غرضه الخاص، مع قدرته - في الوقت نفسه - على تحريك الشخصيات، وأن يراقب - بدقة - ساحة الإمكانيات المتاحة في مدى تأثير بعضهم على بعض.

- أن يبتعد عن الحشو والإطناب والاستطراد؛ فعليه أن يترك شيئاً أو أشياء لخيال القارئ، فلا يجدي تكديس المعلومات، أو رصف حشود من الحقائق؛ فالروائي الجيد هو الذي يعمل على إثراء وعينا، وليس حشو أذهاننا.

والروائي الجيد تتكاثر أمام مخيلته حشود من الملاحظ العميقة لعلاقات وأفعال، تكون معرفتنا بها هامشية وسريعة، وغامضة أحياناً، وغير يقينية أحياناً أخرى؛ بينما يتمكن هذا الروائي الجيد من اختراق السطح إلى العمق، ومن تجاوز الشكل إلى الجوهر، وهو - بذلك - يكمل معرفتنا المبتورة، ويتمم رؤيتنا المحدودة، من خلال تملكه تلك الطاقة المندفقة من قدراته الإبداعية، وقواه التصويرية.

إن الاستبصار الروائي - في نفاذ بصيرته - يخترق - بشفافية ورهافة - النوافذ المغلقة لعوالم خبيثة لشخوص غائصة في أحداث تتصارع أو تتصالح، تتناقض أو تتوافق، تتشابك أو تتفارق، وعلى امتدادها يتجلى السياق الروائي. وهو في فلذاته المتداخلة، ومن خلال رؤية الروائي

الفنية، نحس بشخصه، وكأنهم وجدوا حقيقة، ومارسوا فعل الوجود، ونكاد نتحسس حياتهم في تناقضاتها وصراعاتها، وفي اللحظة ذاتها، تتحول الأفكار من جهامة تجريدها إلى فاعلية تندغم في بنية الرواية.

ويحسن أن نشير إلى الروائي الجيد توأم الشاعر الجيد؛ أو إن شئت فالرواية الجيدة توأم الشعر في حساسية التقاط نبض الأشياء، واكتناه عمق المشاعر، وفي المقابل فإن الرواية والشعر يسقطان إن اكتفيا باستنساخ باهت لسطح الأشياء.

الرواية والموضوعية:

لعل الرواية بقدرتها على «الموضوعية» تكون من أهم الفنون الأدبية المعبرة عن الكينونة الاجتماعية، والتي تعكس - بصدق - قضايا الذات وعلاقتها بالآخرين، مع استكشاف أسباب العلل والأدواء.

ولكي تتحقق تلك الموضوعية؛ فإن الروائي - بخلاف الشاعر - يتخفّى دائماً، ونحن نرى الكون الإنساني من خلال عيون شخصياته، وإن كان لا يعني ذلك غياب ذات القاص تماماً؛ فقد يحدث أن يتغور باطن شخصه، مستشفناً توتراتها أو تعقّداتها، وذلك من أجل «تنوير» مؤقت، يفيد - أساساً - في «موضوعية» العمل الروائي.

وقد أشرنا إلى الانعكاس و «الصدق» في الرواية، ويحسن أن نشير إلى مفهومها بإيجاز.

من الكلمات المخاتلة كلمة «المرأة» والتي امتدت مخاتلتها إلى فنون أخرى، مثل: الشعر مرآة، والرواية مرآة. ويهمنا إيضاح مفهوم المرأة في الرواية وتطور دلالاته. في روايات ما قبل العصر الحديث كان المدلول الحرفي لكلمة «المرأة» يفترض ساحة تلك الروايات، حيث تعكف الرواية على مجرد تسجيل مرئي لوقائع وأحداث، يحفظها الروائي و «يقصها» علينا، وكأن الرواية مرآة منتصبه على قارعة الطريق، تعكس ما أمامها، ونشهد على سطحها المصقول حركة المارين.

في تطور تالٍ - وضروري - تحول المفهوم الحرفي لكلمة «المرأة».

إن المرأة الجديدة مرآة مختلفة عن سابقتها. إنها مرآة لها عمق تشكل في امتداده صور متعددة لحياة المارين، إذ نشاهد مختلف حيواتهم في تقلباتها، ونرقب معاناتهم التي ربما تكون صورة لمعاناتنا، وقد نتوحد معهم أحياناً.

وتتوالى مفهومات أخرى..

لم يعد هناك طريق واحدة تعكسه مرآة؛ وإنما دروب كثيرة؛ ليس أمامها «مرآة» بالمفهوم القديم، وإنما «مرآة جديدة» هي هذه المرة «عيون القارئ»، ومن ثم لم تعد «الرواية» نسخاً لحياة، وليست خلساً لشريحة من البشر، أو لواحد منهم؛ وإنما هي دفقة ضوئية، تستكشف ما خلف الرؤية المسطحة. إنها رؤية متعمقة، تغور ما خلف الجانب الآخر.

وتستجد رؤية أخرى. تشرك الروائي - هذه المرة - بإشكالية «المرآة» لم يعد الروائي الصوت المسيطر على أصوات الآخرين، وإن «حضوره» صار مشكوكاً فيه - أو هكذا يجب أن يتظاهر - ومن ثم صار هو «المرآة»، وعلينا أن نحكم على ما يتشكل على سطح هذه المرآة.

ولعله من المناسب أن نذكر وجهة نظر (كولن ولسون) في العلاقة بين الرواية والمرآة، يقول: «إن الرواية محاولة لخلق مرآة من المرايا يستطيع الروائي من خلالها رؤية وجهه. وهي أساساً محاولة لخلق الذات، وما (وصف الواقع) و (قول الحقيقة) إلا أهداف ثانوية. ولا يعني هذا القول أن هدف الروائي ليس هو (الحقيقة) في نهاية المطاف؛ بل إن هذه الحقيقة لا يمكن تحقيقها في النهاية إلا بواسطة تعريف أكثر وضوحاً للصورة الذاتية.

وهذا يعني أن هدف الفن ليس رفع مرآة أمام الطبيعة، بل أمام وجهك؛ ليس وجهك اليومي بل (الوجه الكائن وراء وجهك)، أي وجهك النهائي.

وقد فشل شكسبير أيضاً في تحديد نوع المرآة التي كانت تشغل ذهنه. فهناك مرايا مستوية تعكس ما يوضع أمامها؛ ولهذا فهي أفضل قليلاً من زوج عادي من العيون، وهناك مرايا محدبة لا تظهر إلا وجهك وقد

تشوه تشويهاً هائلاً كالضفدع الكبير الحجم. وهي رائعة إذا ما أردت أن تتمعن في تجاعيد وجهك والأجزاء المنتفخة تحت عينيك. ولكن بالكاد نستطيع أن نطلق عليها صادقة.

وتوجد - علاوة على ذلك - مرآيا محدبة تشبه بعض مرآيا القيادة. ولهذه المرآيا فائدة واحدة كبيرة، إذ تستطيع في مدى حدودها الضيقة أن تعكس مساحة واسعة من الواقع. فهي تتمتع بانعكاس (متسع الزاوية) وهدف الروائي يتمثل في أن يكون مرآة متسعة الزاوية - أو إذا شئت الاستعارة التصويرية - عدسة متسعة الزاوية.

إن هدف هذه العدسة أو المرآة المتسعة الزاوية ليس ببساطة إظهار العالم بصدق أكبر؛ بل جعل القارئ واعياً تجربته.

أما بالنسبة للقواعد - حيال الأسلوب والبناء وبناء الشخصيات - فهي من الأمور التي يتوصل إليها الكاتب أثناء مواصلته سيره، أو يتعلمها من خلال قراءة روايات الآخرين. ولا توجد أساساً إلا قاعدة واحدة: تجنب الأزقة المسدودة. إن معظم الكتاب الذين انتهوا إلى أزقة مسدودة. من (فلوبير) إلى (بيكيت) - أقدموا على ذلك لأنهم أولوا الحدس الفني إيماناً زائداً، والفكر إيماناً قليلاً. إن ما هو مهم فوق كل اعتبار بالنسبة للكاتب فهُم الأهداف والطرق الأساسية للرواية.

وأخيراً، فإن الهدف من الرواية ليس أن تكون عالماً مستقلاً ومنعزلاً؛ إنها في الأساس تجربة فكرية، ونوع من الركض الصامت من أجل التجربة الفعلية^(١).

أما «الصدق» في العمل الروائي، فهو - كذلك - يفارق حرفية دلالته، إنه - هنا - الصدق الفني الذي يتجاوز جهامة الصدق الواقعي في دلالته المباشرة؛ إنه أقرب إلى أن يكون حقيقة جديدة تنبثق أمامنا وتتجسد معقوليتها من خلال دفعنا إلى ما وراء السطح المباشر في رؤيتنا العادية للكون وللناس وللأشياء، وتبعدنا - في الوقت نفسه - عن لزوجة المعاشة اليومية؛ لتتفتح أمام أبصارنا - وبصيرتنا - رؤية أعمق، ونظرة أشمل وأفسح لتلك الأشياء نفسها.

(١) فن الرواية. ت محمد درويش - بغداد ص ٢٥٩.

والروائي الجيد يتفهم الواقع على أنه ليس هو الظاهر المسطح الذي نقابله ونعايشه ونغمس فيه؛ وإنما هو ذلك الواقع المنفسح الممتد. إنه العالم بشراء تنوعه، ووفرة تعدده: المثل ونقيضه، الحلم والحقيقة، الظاهر والخفي، إنه الإنسان الذي تتشكل في باطنه صورة غامضة أو مضطربة، متصالحة أو رافضة. نافرة أو متداخلة مع العالم الكبير الذي نعايشه.

ولعله يحسن أن نذكر ما يتصل بما نحن فيه بسبب، وذلك فيما كتبه «المازني» رداً على «توفيق الحكيم» في مقالته عن «أثر المرأة في أدبائنا المعاصرين، والتي نشرها في مجلة «الثقافة» عام ١٩٣٩م.

يقول فيه: «إن الكذب هبة المازني، وهنا لا أجد أعسر عليّ من البحث عن المرأة في حياة المازني... إن المازني أكثر الكتاب تصويراً لنفسه ولحياته وبيئته، ومع ذلك فالويل لمن يؤرخ له... إن قدرة المازني في الخيال والاختراع، واختلاط حقه بباطله، قد أسدل حجاباً كثيفاً على وجهه الحقيقي... وأنا في الحقيقة عاجز عن أن أستخلص من بين رواياته الكثيرة - التي تعج بالنساء المدللات والأوانس الرشيقات - امرأة واحدة أستطيع أن أقول إنها كانت صاحبة الشأن الأول في حياته... على أن الذي لا شك فيه عندي بلا نزاع أن هذه المرأة موجودة بالفعل، ولولاها ما استطاع المازني أن يكتب قصصاً...».

وقال المازني في رده على مقال «الحكيم»: «وليس الصدق عندي - وأحسب الأستاذ توفيق مثلي - أن يروي الكاتب قصة وقعت كلها بجملتها وتفصيلها بلا نقص أو زيادة؛ فما لهذا قيمة، ولا هو الأدب الجدير بهذا الاسم... وإنما المعول في الصدق والكذب على طريقة العرض، وأسلوب التناول، والإخلاص في التعبير والتصوير، ولا وزن لكون القصة مما وقع للكاتب أو لسواه أو مما تُخَيَّل... ومع ذلك إذا كان لا بد للأستاذ الحكيم من الحقيقة في السرد والرواية؛ فعنده روايتي «إبراهيم الكاتب» وفيها صفحات قليلة من حياتي، وأناس حقيقيون لقيتهم واتصلت بهم، وكان لي معهم شأن... وإن كان لا يمكن أن يقال إن القصة كما هي مروية واقعة حقيقية؛ فما كانت العناية بالسرد، بل بتصوير حالات النفوس ونوع استجابتها للحوادث، ورسم الشخصيات المختلفة».

ونود الإشارة - على عجل - إلى قضية رصد البيئة الاجتماعية، وما يعتمل في واقع ذلك المجتمع .

إن مفهوم الواقع وعلاقته بفنّيّة الرواية لأمر شديد التداخل؛ فالواقع الفني ليس هو ذلك الذي ندركه فورياً، أو ذلك الذي نعايشه حرفياً، أو نشاهده عياناً مباشراً؛ وإنما هو ذلك الواقع الذي تستبطنه رؤية القاص الداخلية بعد تنقيته من شوائب «الخارج» وتصفيته من كدر المعيشة اليومية، ومن ثمّ فهو اختيار وانتقاء، وهو - كذلك - تكثيف واكتناز .

والقاص الجيّد هو الذي يتمكن من خلق جدليّة بين هذا الواقع الّلامرئي - والباطني - وبين خُلُق إيهام بالواقع الخارجي، مع تجسيد هذا الّلامرئي، والذي يتأبى على الرؤية المباشرة، ولكن الحذر مُستوجب؛ حتى لا يقع القاص تحت إغواء ذلك «الخارج» في مادته العُفل؛ فتفلت القصة منه، وتشتت واقعيّتها .

قد نلاحظ في عدد من الروايات أن الجانب الاجتماعي شديد الاستئثار بجملته منها، وأن إغراء الواقع، وتشابك مشكلاته الفردية والجماعية يستحوذ على كثير منها، ولا بأس بذلك كله؛ ولكن البأس أن يستلب الواقع اليومي، وهموم اللحظة المعيشة - طاقة الروائي الإبداعية؛ مما قد يدفع إلى خلخلة البنية الروائية، وتذبذب المنظور الفني .

ومن ثمّ يكون من الضروري أن يتجه الروائي إلى تحليل الشخصية من خلال تفاعلها مع الظروف الحياتية، والواقع الاجتماعي الذي تعايشه، وعليه - في الوقت نفسه - أن يتخفى وراء تلك الشخص، وما يمور في داخلها من مشكلات، وما يتصارع في كونها من أحداث . والروائي في ذلك كله لا يملئ حكماً، ولا يعلّق برأي؛ فعليه أن يترك ذلك لقارئ الرواية .

ومع ذلك كله فالرواية لا تكتسب قيمتها الفنية من مجرد رصد الظواهر الاجتماعية من خلال صلة أشخاص الرواية بمجتمعهم، وإنما تكتسب قيمتها من الكشف عن السمات الفردية، والخصائص الذاتية، لشخص الرواية، مع حيادية النظرة تجاه الشخصيات والمواقف والأحداث؛ فعلى الكاتب - مرة أخرى - ألا يملئ إضافات، تتوجه إلى دلالات بقصدها، أو يوميء بتلميحات إلى أفكار يعتقدها؛ فلا بد من أن يتولد ذلك كله بصورة طبيعية من خلال العمل الروائي نفسه .

الأداء اللغوي بين أ - السرد ب - الحوار

تكتسب اللغة في الرواية أهمية بالغة، فهي تتكفل بعبء «السرد» وعبء «الحوار»، فإذا أساء الروائي استخدامها انعكس ذلك على الرواية كلها فيها تتشكل درامية العمل الروائي. وتوضح تلك الأهمية إذا قارنا بين درامية المسرحية ودرامية الرواية؛ فالأولى - المسرحية - تتملك إمكانات متعددة؛ منها: الممثلون، الحركات الإيحائية، التأثيرات الصوتية، الموسيقى، توزيع الأضواء.

بينما تكون اللغة - عند الروائي - سلاحه الوحيد، ويكون النثر - فقط - هو مجاله التعبيري، والذي يتشكل إيقاعه على حسب خبرة الروائي بالموقف؛ فمرة تلهث اللغة في اندفاق خاطف بالجمل والعبارات، ومرة يكون الإيقاع بطيئاً متمهلاً مستأنياً، وربما يتراوح بين الحالتين.

وفي جميع ذلك كله يظل المطلب الأساسي في لغة الرواية هو النثر البسيط الواضح؛ نثر يهتم بفاعلية الكلمة، وليس بفخامة أصواتها. إن البساطة لا تنفي الفصاحة، والوضوح لا ينفي الجمال، وفي الوقت نفسه فإن التبسيط المبتذل، كالتأتق المصطنع، كلاهما يضر بالعمل الروائي.

السرد:

تختلف قيمة «السرد» وأهميته، بسبب اختلاف وظيفته بين الماضي والحاضر، ففي الماضي - قبل نضج الرواية وتمايزها الفني - كان السرد هو ركيزة القاص، والذي يعتمد قصه عليه؛ فالقاص أو الحاكي هو الذي

«يَعْلَم» الحكاية وعلينا أن نستمع إليه، وهو الذي «يعرف» كل شيء، ومهمته أن «يخبرنا» بما يعرف.

ويتقدم «الحوار» - في العصر الحديث - ويصبح عماد الرواية، ويظل «السرد» عنصراً هاماً، له وظيفة تختلف عن مثيلتها القديمة، فهو يتكفل بمهمة عرض الوقائع، وتقديم الحقائق، وتفسير المشاعر، وتحليل المواقف، وتوضيح الملامح.

ومع تعدد طرائق السرد، كأن يكون في صورة «مذكرات» أو «رسالات» أو «اعترافات»، فإنه يتشكل - بصفة عامة - في إحدى صورتين:

الأولى: قد يستخدم الروائي «ضمير المتكلم» في سرده؛ وذلك لتقديم مختلف جوانب الفكرة أو الأفكار، أو توضيح التفاصيل والجزئيات. واستخدام هذه الصورة - ضمير المتكلم - هي الأكثر شيوعاً، ومع ذلك فالحذر مستوجب؛ فقد يغري الروائي بالانسياق في الاستطرادات أو الاحتفال بالأداء اللغوي، مما يؤثر على حركة الرواية. وتوقف مسارها حتى يتوقف الكاتب عن انسياقه وراء إغراء التصوير مثلاً، كما في هذه الأسطر من قصة «شجرة البؤس» حين يصف «طه حسين» أحد شخصيها، واسمه «صابر»، فيقول:

«كان يسعى في ظلمة الليل القاتمة، قد هدأ من حوله كله شيء، وجثم على الكون سكون رهيب مرهق، ولو قد رفع رأسه إلى السماء لرأى فيها نقاطاً من النور ضئيلة منتشرة، ولكنه لم يكن يرفع رأسه إلى السماء، ولم يكن يطرق برأسه إلى الأرض... بل لم يكن يلتفت عن يمين ولا شمال، ولو قد أسرع الخطو؛ لجاز أن يشبه... ولكنه لم يكن يسرع الخطو. كان يسعى سعياً مستأنياً رقيقاً... ولو كان شاعراً أو راوية للشعر، أو على حظ من ثقافة؛ لذكر تلك الإصبع الوردية التي تشير إلى ظلمة الليل أن تنجلي، أو لتصور سهماً ضئيلاً من الفضة النقية، يمضي في هذه الظلمات المتكاثفة»^(١).

(١) شجرة البؤس - دار المعارف ص ٤٢.

وينضاف إلى مخاطر استخدام «ضمير المتكلم» تدخل الروائي أو حكمه الشخصي، أو الاندفاع في الثقة بالنفس. ونذكر - مرة أخرى - صورة لهذه المخاطر عند «طه حسين»، كما في هذا المثال من قصة «المعذبون في الأرض» فهو يقف في طريق الرواية ليتوجه إلى القارئ قائلاً: «وقد يخطر للقارئ أن يسألني عن هذا الصبي، ما اسمه؟ ما موطنه؟ وما بيته وأسرته؟، ومَنْ عسى أن يكون... أجيب القارئ بأنه يسرف على نفسه وعليّ بهذه الأسئلة التي قد يكون الرد عليها مفيداً... ولكنني لا أقبل من القارئ مهما ترتفع منزلته أن يدخل بيني وبين ما أحب أن أسوق من الحديث...»^(١).

الثانية: قد يستخدم الروائي «ضمير الغائب»، ويحتاج الروائي - هنا - إلى مهارة فنية خاصة؛ فهو الحاضر الغائب، إنه يتخفى وراء شخصياته؛ ولكنه - في الوقت نفسه - مُمسك بكل الخيوط، ونحن نتتبع تلك الشخصيات من خلال المواقف، والروائي لا يملي حكمه ولا يعلن رأيه في الأحداث أو المواقف أو الشخصيات ولكننا نتفهم ذلك كله من خلال سرده الفني.

ويتطلب استخدام «ضمير الغائب» - كذلك - أن يعي الروائي شخصياته، ويفهم - بعمق - ظرفها التاريخي والاجتماعي، ولعل «الأيام» لطه حسين، مثال واضح على قدرة الكاتب في بث ما يوده، وقول ما يراه والحكم على الآخرين قسوة عليهم أو تعاطفاً معهم، ويتم ذلك كله بمهارة وحذق، وكمثال لتلك القسوة الخفية، والتي يدركها قارئ «الأيام»، نذكر هذه الصورة المخففة والتي تكون أكثر قسوة فيما وليها مما لا نود أن نذكره.

يتحدث «طه حسين» عن شيخ الكتاب، فيقول: «كان ضخماً بادناً، وكانت دِقِيَّتُهُ تُزِيدُ مِنْ ضَخَامَتِهِ، يبسط ذراعيه على كتفي رفيقيه، وكانوا ثلاثتهم يمشون، وإنهم ليضربون الأرض بأقدامهم ضرباً. كان يحب الغناء، وكان سيدنا لا يغني بصوته ولسانه وحدهما، وإنما يغني برأسه

(١) المعذبون في الأرض - دار المعارف ص ١٦.

وبدنه أيضاً، فكان يوقع الأنغام على صدر رفيقيه بأصابعه...»^(١).

وكمثال مقابل لمهارة «طه حسين» في دفعنا دفعاً إلى التعاطف معه، ويكون «ضمير الغائب» في انسيابه السلس، ودققه الوجداني الرهيف هو القالب السردي المحتضن لشخصية الراوي في حضوره وغيابه في الوقت نفسه - ما يختتم به «طه حسين» الجزء الأول من أيامه.

يقول الدكتور طه حسين موجهاً الحديث إلى ابنته، ويكون هذا الحديث حول نفسه في مرحلة الصُّبا، وكأنه يتحدث عن صبي غيره:

«عرفته في الثالثة عشرة من عمره، حين أرسل إلى القاهرة ليختلف إلى دروس العلم في الأزهر. أن كان في ذلك الوقت لصبي جد وعمل. كان نحيفاً شاحب اللون، مهمل الزي أقرب إلى الفقر منه إلى الغنى، تقتحمه العين اقتحاماً، في عباءته القذرة وطاقيته التي استحال بياضها إلى سواد قاتم، وفي هذا القميص الذي يبين أثناء عباءته، وقد اتخذ ألواناً مختلفة من كثرة ما سقط عليه من الطعام، وفي نعليه البالييتين المرقعتين. تقتحمه العين في هذا كله، ولكنها تبتسم له حين تراه - على ما هو عليه من حال رثة وبصر مكفوف - واضح الجبين مبتسم الشجر، مسرعاً في مشيته إلى الأزهر، لا تختلف خطاه ولا يتردد في مشيته، ولا تظهر على وجهه هذه الظلمة التي تغطي عادةً وجوه المكفوفين. تقتحمه العين ولكن تبتسم له في شيء من الرفق، حين تراه في حلقة الدرس مصغياً كله إلى الشيخ يلتهم كلامه التهاماً، مبتسماً على ذلك لا متألماً ولا متبرماً، ولا مظهرأ ميلاً إلى لهو، بينما الصبيان من حوله يلهون أو يشربون إلى اللهو...»

«عرفته يا ابنتي في هذا الطَّور، وكم أُحب لو تعرفينه كما عرفته، إذن تقدرين ما بينك وبينه من فرق. ولكن أتى لك هذا وأنت في التاسعة من عمرك، تزيّن الحياة كلها نعيماً وصفواً... عرفته يُنفق اليوم والأسبوع والشهر والسنة لا يأكل إلا لوناً واحداً، يأخذُ منه حظه في الصباح، ويأخذ منه حظه في المساء، لا شاكياً ولا متبرماً ولا مفكراً في أن حاله خليقة

(١) الأيام - دار المعارف ص ٣٢.

بالشكوى. ولو أخذت - يا ابنتي - من هذا اللون حظاً قليلاً في يوم واحد لأشفقتُ أمك، ولقدّمتُ إليك قدحاً من الماء المعدني، ولانتظرتُ أن تدعو الطبيب!

لقد كان أبوكِ ينفقُ الأسبوع والشهر ولا يعيشُ إلا على خبز الأزهر، وويل للأزهريين من خبز الأزهر؛ إن كانوا ليجدون فيه ضرراً من القش وألواناً من الحصى وفنوناً من الحشرات، وكان يُنفقُ الأسبوع والشهر والأشهر لا يغمس هذا الخبز إلا في العسل الأسود، وأنت لا تعرفين العسل الأسود، وخير لك ألا تعرفيه^(١)...».

وقد يؤدي «الوصف» وظيفه «السرد»، ويتولى عبء مهامه، وهنا ينفض عنه - أولاً - ما علق به في تاريخه الأدبي، من ركامات الصنعة أو التصنع، ومسقطاً تلك الملتصقات البلاغية، فيما تتباهى به من حلى زائفة، وما تتماهى فيه من زخرفة لفظية، بواسطة تماحك ذهني، أو تلاعب بمصفوفات المفردة.

ونعرض لنموذجين من روايتين مختلفتين؛ حيث يحتضن «الوصف» - في كلتا الروايتين - موقفاً تختلف دلالاته، وتتفرد ملابساته عن غيره.

إن النموذج الأول - كما يلي - يتكئ على أداء لغوي له سموق وله بهاء؛ ولكن ذلك السموق والبهاء، له ضرورته الفنية، وكأنه قرار النغمة في اللحن الموسيقي، أو «صوت» «الكورس» في المأساة الإغريقية، إنه يتجانس ويتوافق ويتوافق مع التناغم النفسي، ويتوالى في إيقاع حاد وسريع، وفي تلاحق وتتابع مع حالة الشخصية المستوفزة، القلقة والمتوترة، اللاهثة وراء المجهول، والباحثة عن الأمل من خلال اليأس، والانتصار من بين الهزيمة. حيث يقف «البطل» في مقدمة «المركب» محدقاً في الأفق، ويمتد «البحر» أمامه، والذي يكون هذا «البحر» - في الوقت نفسه - رمزاً منفسحاً لآمال البطل ومعادلاً ممتداً لتقلبات الأحداث على البطل، نفسه، وتحولاتها وانبهاماتها على وطنه أيضاً.

(١) المرجع السابق ص ١٣٥ - ١٣٩.

ها هوذا «سعيد» بطل رواية «المرفأ البعيد» لـ «حنا مينا»، يصف الراوي وقفته هذه فيقول: «... يتأمل، يحدق في الأبعاد... وتحت المطر يلبس واقياً فلا تبقى تحت غطاء الرأس المشمع، سوى عينين مشقوقين كجرحين في مدية، في جسم سمكة تسوى على نار... البؤبؤان - فقط - في رحيل الرؤية، في اختراقهما الظلمة أو النور، يظلان يحدقان موجعين، في نقطة الجدار الذي يرتطم به النظر ويرتد، هنا مداك!!! البحر مدى؛ لكن للنظر مدى محدوداً، تنكسر الرؤية بعده، وتتناثر إلى جزئيات، تلتبث على المشهد الأقصى، في نقطة لا يظهر من البحر بعدها شيء». ثم يتساقط المطر؛ فيكون هذا «الوصف» الممتزج بتوترات «البطل» «... الغضب المضطجع بالرعد، ينزل من عليائه على هيئة شهاب مطوي الجناحين، وينقض كنسر من نار، فيترأى الزبد على وجه الماء، وهو يطفر، يشرب، يحاول الإمساك بجناحي النسر المتوهجين غير أن هذا يندفع إلى أعلى، كما انحط إلى فوق، وتردم الظلمة بطرفه عين الومض البرقي الذي فتح فيها شرخاً له شكل غصن يابس مضيء... والسماء محايدة، إنها معمودية بحار، في غابة ذئاب جائعة، الريح ذئب، والمطر ذئب، والبرق المشتعل في أقصى الأفق، يكشف عن قطعان من الذئاب تعوي، وهي ترمح بالآلاف الأقدام المتوفزة على ذرى أمواج عاتية»^(١).

أما النموذج الآخر فهو من رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للروائي «الطيب صالح» والرواية - كما هو معروف - تتكفي بنيتها على إشكالية العلاقات بين الشمال (بريطانيا) والجنوب (السودان) ممثلة في بطلها السوداني «مصطفى سعيد»، هذه العلاقة القائمة على التناقض والتخالف، وتمزق بطلها «مصطفى سعيد» وتصارع باطنه بين عالمين متقابلين، وعجزه عن التوافق مع أحدهما، ومن ثم قد يتجسد «الحضور» في «الغياب» ويتجاوز التماثل مع التناقض.

ويهمنا - هنا - أهمية «الوصف» للمكان؛ فيه ندرك ما ذكرناه منذ

(١) «المرفأ البعيد» دار الآداب - بيروت ص ٢٣٩.

قليل، ويكون الوصف المدقق للأشياء القارة في «مكان» شاهداً على التناقض الحاد، والقار في نفس «البطل»، وصورة محسة للتفارق أو التوافق.

هذه صورة «للمكان»: غرفة «مصطفى سعيد» في لندن أي الشمال، ولنلاحظ - فيما بعد - غرفته عند عودته واستقراره بإحدى قرى السودان.

يبدأ الراوي يصف غرفة «البطل» في لندن بادئاً بمدخل الغرفة «... تماثيل العاج والأبنوس، صور لقوافل الجمال تخب السير على كثبان الرمل، وقتيات من قبائل الزاندي والشلك، حقول الموز والبن في خط الاستواء «أما في الداخل»... الصندل المحروق والند، وفي الحمام عطور شرقية، وفيه ماء الورد».

ولنلاحظ أن هذه الغرفة تتضاد، وتتنافر وتتخالف مع خارجها (وسط لندن) والتي ستكون دلالة - فيما بعد - إلى تناقض الشخصية أو شعورها بالزيف وفقدان اليقين.

يعود صوت الراوي يصف غرفة «مصطفى سعيد» في قريته بعد عودته من لندن وكأنه حمل «غرفة إنجليزية» إلى القرية السودانية:

«غرفة من الطوب الأحمر، مستطيلة الشكل، ذات نوافذ خضر، سقفها ليس مسطحاً كبقية الغرف، ولكنه مثلث كظهر الثور...» ولنتوقف قليلاً، لنذكر ما يقوله «مصطفى سعيد» للراوي عن نمط غرفته (... الخضراء الداكنة، القرى السكسونية القائمة على حوافي التلال، سقوف البيوت الحمر، محدودة كظهور البقر)».

ولنعد إلى الراوي يكمل ما رآه في غرفة «مصطفى سعيد»: «مدفأة... تصوروا!! مدفأة إنجليزية بكامل هيئتها وعدتها، فوقها مظلة من النحاس، وأمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر... على جانب المدفأة كرسيان فكتوريان مكسوان بقماش من الحرير»^(١).

ولعله قد وضح أن ثمة علاقة حميمة تربط الوصف بالقص، وهما -

(١) موسم الهجرة إلى الشمال - دار العودة - بيروت ص ٢١٧.

بهذا التبادل - يضيئان أحداث الرواية ومواقف شخصياتها؛ فوصف «المكان» - كما سبق - يرسخ في دلالة ودليل أزمة البطل النفسية، ويُعزّي تناقضه الباطني، ولا حاجة للروائي لسرد طويل لبيان تلك الحالات المتصارعة، ولا حاجة للروائي - أيضاً - إلى تفصيلات سردية طويلة.

ب - الحوار :

هو قسيم السرد، وبهما تنطلق الرواية نحو غايتها، ويصح القول بأن محك براعة الروائي يكمن في «الحوار»، فهو يتطلب الاختيار الدقيق والواعي بالكلمات، ومدى تناسبها مع الموقف والشخصية، مع تناسق ذلك كله في مسار الرواية؛ فبواسطة «الحوار» نتعرف على الشخصيات ونتتبع الأحداث، وعن طريقه تتكشف أبعاد الشخصيات، وتحولات المواقف.

ويصح القول - أيضاً - أن الحوار إيماء مضمّر، يختزل مشكلات الاستطرادات، وملاحة التفصيلات، ويكون - في كثير من الأحيان - أشبه بلمحة دالة، تنير للقارئ، أبعاداً غامضة في تركيب الشخصية، كما أنه يتوأكب مع سواه؛ ليدفع بالرواية إلى الأمام، فهناك سببية بين الحوار والعلاقات التي تترابط بها الشخصيات، أو التي تتصارع في مجرى البنية الروائية.

والروائي الجيد يتملّك - على حسب مهارته - قدرة فنية، يستعيض بها عما يملكه الحوار الحقيقي من حيوية، تنضح في تلك «اللزومات» الإنسانية المصاحبة لانفعال المتحاورين، من تفخيم أو تضخيم أو تنعيم، أو ارتفاع النبرة الصوتية أو انخفاضها، أو تدافع الكلمات أو تباطؤها.

ومن نافلة القول التأكيد على أن يكون «الحوار» بالفصحى والتي تكون - كما أشرنا من قبل - بلا تكلف أو تأنق لفظي لا داعي له، مع ملاحظة أن البساطة ليست أمراً سهلاً؛ وإنما هي تمكّن وتحكّم، فما أسهل الابتذال، وما أيسر التقعّر اللفظي.

ويحسن - هنا - أن نشير إلى أن «نجيب محفوظ» خير نموذج للروائي الذي يجيد تطويع الحوار بالفصحى، ولعله من المناسب أن نذكر ما يقوله «طه حسين» عن قصة «بين القصّرين» لنجيب محفوظ - كما هو

معروف - فيقول: «... وأضيفُ إلى ذلك أن روعة القصة - بين القصيرين - لا تأتي من هذه الخصال التي أشرتُ إليها آنفاً فحسب؛ وإنما تأتي من لغتها أيضاً؛ فهي لم تكتب في اللغة العامية المبتذلة، ولم تكتب في اللغة الفصحى التي يشق فهمها على أوساط الناس، وإنما تكتب في لغة وُسطى يفهما كل قارئ لها».

وفي موضع آخر يذكر «طه حسين» - أيضاً براءة «نجيب محفوظ» الحوارية في مجال الرفض لاستخدام «العامية» فيقول في مقالة له عن «الذوق الأدبي»: «... وليس صحيحاً أن الصدق يفرض الكتابة بالعامية... ويكفي أن أذكر أديبنا البارِع «نجيب محفوظ»، فلستُ أعرف أصدق منه تصويراً لحياة الشعب المصري، ولستُ أشك في أن كل قارئ أو سامع لقصصه، يفهم عنه من غير مشقة، مهما تكن بيئته، ومهما يكن حظه من الثقافة والتعليم، وهو على ذلك يكتب بلغة فصيحة لا غبار عليها»^(١).

ويمكن أن نضيف إلى رد «طه حسين» على تلك الأصوات النشاز التي تتمسح بدعوى «الواقعية» لتبرير استخدام «العامية» في الحوار، أن الواقع في حِسِّيته المباشرة ملاصق للأدنى، وملطخ بنفائيات الحياة اليومية، وتكون مهمة الروائي بواسطة تمكّنه اللغوي، ومن خلال تمرسه الفني - أن يزيل عن ذلك الواقع ما علق به من تبذل؛ فيمحو تفاهته، وينفي جهامته، فيرفعه من تدنيه، ويعيده نسجاً لغوياً تتشكل في خيوطه الممتدة طُرُز من الحوار، فيما يشبه جديلة لغوية تتناسق وتترافق، وجدلاً إنسانياً يتوافق أو يتفارق.

وبمُكنة الروائي الجيد أن يطوِّع الأداء اللغوي لما يود التعبير عنه، شريطة أن يَمرن على إثراء معجمه، وأن يجهد في استكشاف إمكانات اللغة؛ فهي - أصلاً - مادة خام في شكلها الأولي: والفنان - بصفة عامة - هو الذي يشكل خامتها، ويخلق تراكيبيها، وبيبتدع جملة اللانهائية، بل قد تفرز اللغة - وهي ذات مرونة بالغة - تلك المسحة الشعبية في دلالة

(١) من أدبنا المعاصر ص ٢٨٥.

مفرداتها، وفي مراوغة مغانيها، وإيحاء مراميها، ولكن ذلك كله يحتاج - بالضرورة - إلى شيء من الصبر، وبعض من الأناة. ولا بأس - هنا - أن نعود مرة أخرى إلى «طه حسين» في قوله التالي: «وما أكثر ما يخطيء الشباب من أدبائنا حين يظنون تصوير الواقع من الحياة يفرض عليه أن يُنطق الناس في الكتب بما تجري به ألسنتهم من أحاديث الشارع والأندية، وأخص ما يمتاز به الفن الرفيع هو أن يرقى بالواقع من الحياة درجات دون أن يقصر في أدائه وتصويره»^(١).

ومن هذا المنطلق كان نقده استخدام «يوسف إدريس» للعامية في قصصه. ومن ثمَّ كانت دعوته إليه كما يقول: «أن يرفق باللغة العربية الفصحى، ويبسط سلطانه شيئاً فشيئاً حين يقص... فهو مفسح إذا تحدث فإذا أنطق أشخاصه أنطقهم بالعامية، كما يتحدث بعضهم إلى بعض في واقع الأمر حين يلتقون، ويديرون بينهم ألوان الحوار»^(٢).

ولا يكفي - بالضرورة - أن تكون لغة الحوار بالفصحى؛ وإنما يضاف إلى ما ذكرناه - أول الأمر - جملة من المتطلبات التالية:

أ - إقامة تعادل رهيف، وتوازن مقبول بين السرد والحوار، بحيث يكمل أحدهما الآخر، حتى تتماسك البنية الروائية وتتوحد في مسارها.

ب - تطويع اللغة الحوارية للإبانة عن الشخصيات المتحاورة، والكشف عن سلوكها وظروفها ومواقفها.

ج - توظيف الحوار - بمهارة - حتى يكمل فكراً ووجدانياً ما يهدف إليه الروائي تجاه «المضمون» العام للرواية.

د - استكشاف العلاقات المتداخلة، والصراعات الباطنة، بواسطة المتواليات الحوارية، وتنقلاتها بين المتحاورين، مما يتيح أن تتحرك إلى الأمام.

(١) السابق.

(٢) مرامار - نهضة مصر - القاهرة.

المونولوج «الحوار مع الذات»:

هو حوار من جانب واحد، وهذا الحوار النفسي يعتمد على تدفق تيار الوعي. وفلسفته تقوم على أن حركة الفكر الإنساني ذات استمرارية، تتفرد بأنها فيض متتابع، لا تتوقف إلا لتنطلق تجاه فكرة أخرى أو أفكار متعددة، ومن ثم يحاول الروائي - في هذا الجانب - القبض على حركة - أو حركات - فكرية تتدافع في الذهن.

وهذا الحوار الداخلي مع النفس، قد يقوم على استدعاء ذكريات من الماضي، أو حالات من الحاضر، ويحدث ذلك في مواقف التأزم النفسي والتوتر الباطني، وقد تحاور تلك الشخصية المتأزمة أو القلقة أشخاصاً مُتخيلين - أو تحاور نفسها - فيما يشبه الهمس أو المناجاة الذاتية، فنستشف ما يعتمل في داخلها من توترات أو مشكلات أو انفعالات.

ويتطلب توظيف «المناجاة الذاتية» أو التحوار المتخيل مهارة خاصة، للقبض على تلك الموجات المتتالية، والمنسابة في وعي الشخصية، والتي تلمع كبرق خاطف على سطح الوعي، وتتضح قدرة الروائي في تمكنه من التقاط ما يتناثر على محيط الذاكرة، ليصوغه في كثافة لغوية، تنفي رذافات مبعثرة لا تفيد، وتستبعد نتوءات فكرية لا قيمة لها.

وفي عدد من أعمال «نجيب محفوظ» نجد صوراً متعددة، ونكتفي بنموذج من روايته «ميرamar» حين تتداخل المشاعر والعواطف، وتتلاصق أمشاج من الماضي والحاضر، وتتمازج فلذات من الأسي والتأسي، وفي جميع ذلك يتألق الحوار الداخلي؛ حيث تطفو الذكريات متسربة من اللاشعور لتنافس الشعور، كأنها جدار داخلي ينتصب في دوران لاهث على محيط الذاكرة.

ها هوذا «عامر وجدي»، وقد انطفأ مجده السياسي، وانهزم كفاحه الوطني، بعد أن جدت تحولات سياسية واجتماعية، عصفت تحولاتها بأشياء كثيرة، وتميعت في اندفاعاتها قيم عديدة، كما في استحضاره المتخيل لهؤلاء الذين يخاطبهم في حوار الباطن: «أيها الأوغاد، لا كرامة عندكم لأحد إلا إذا كان لاعب كرة»، وها هو ذا يفر من جيل ينكره،

وزمان يتنكر له، فيرحل إلى «الإسكندرية» يتلمّس سكينه النفس، ويدور تحاوره ومناجاة الذاتية:

«أخيراً. الإسكندرية. قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع».

ويصل إلى العمارة الضخمة الشاهقة التي يعرفها ولا تعرفه؛ وتندفق من ذاكرته هذه المناجاة الشاجية عند رؤيته للعمارة التي تهرأت جدرانها، وكأنه يتحدث عن نفسه التي أرهقها صراعها الطويل مع الأحداث:

«العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم، يستقر في ذاكرتك فأنت تعرفه؛ ولكنه ينظر إلى لا شيء، في لا مبالاة فلا يعرفك، كلحت الجدران المقشرة من طول ما استكثت بها الرطوبة... والهواء المنعش القوي يكاد يقوض قامتي النحيلة المقوسة، ولا مقاومة جدية كالأيام الخالية».

ماريانا، عزيزتي ماريانا، أرجو أن تكوني بمعقلك التاريخي، وإلا فعلى دنياي السلام. لم يبق إلا القليل، والدنيا تتكرر في صورة غريبة للعين الكليية... ها أنا أرجع إليك أخيراً يا إسكندرية».

وفي مواضع متعددة تتوالى حشود متعددة من الأفكار؛ فتتداخل الذكريات الماضية، مع القتامة الحاضرة، وتنبثق المناجاة الذاتية، بين طرفي الماضي والحاضر، وتخلق لها زمنية دائرية؛ حيث يصبح الماضي حاضراً، والحاضر غائباً، ها هوذا «عامر وجدي» يتحاور مع «ماريانا» صاحبة «البنسيون»، وتشكو إليه تغير كل شيء:

فقالته وهي تنهد:

- كان «بنسيون» السادة!

فعدت تقول وهي تلوي بوزها:

- أكثر النزلاء شتاء من الطلبة، وأما في الصيف فأستقبل كل من هب

ودب.

ثم تنبثق هذه المحاوراة المتخيلة، وكأنها نوح ذاتي أثاره الحوار السابق:

- عامر بك، كن شفيعي عند دولة الباشا .
- يا دولة الزعيم . ليس الرجل ذا كفاءة ممتازة، ولكنه فقد ابنه في
الجهاد وهو جدير باهتمام صادق . ومرة قال لي:
- أنت كلب الأمة الخافك .

كان رحمه الله ينطق القاف كافاً . وسمع بها الزملاء القدامى من
رجال الحزب الوطني، فكانوا كلما رأوني صاح صائحهم: «أهلاً بكلب
الأمة» .

لكنها كانت أيام المجد والجهاد والبطولة .
كان عامر وجدي شخصاً فريداً . له في الرجاء جانب يرده الأصدقاء،
وفي الخوف جانب تتجنبه الأعداء .

إن صوراً متعددة لتلك المناجاة الذاتية، وتلك الحوارات المستعادة
تتوالى خاطفة، وهي - كما نشعر بها - تلمع ثم تختفي، وكأنها تتناثر
وتتهشم، ثم تعود - من جديد - تتجمع وتتابع وتتوالى .

الشخصية :

إن إبداع الشخصية - إذا جاز القول - هو ما يتميز به معظم الروائيين
الكبار، وهناك قلة من الناس تستطيع أن تعيد على مسامعك حبكة الرواية
بعد قراءتها بوقت وجيز، أما غالبية القراء، فهي تستطيع أن تتذكر العديد
من الشخصيات، ونحن نلمح إلى الشخصيات الروائية في كثير من أحاديثنا
العادية، من أمثال «السيد أحمد عبد الجواد» في ثلاثية «نجيب محفوظ»،
و «مصطفى سعيد» في «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، ودون
كيشوت ل (سرفانتس)، ويستطيع أي قارئ للروايات الجيدة أن يجد كثيراً
من الأسماء .

ولا يسلك مبدعو الشخصيات في عملهم طريقاً واحدة، فنحن نجد
شخصاً روائية مصورة بوسائل متعددة، فليس باللازم - مثلاً - أن تكون
الشخصية في صراع حياتي منغمس في مشكلات المجتمع، أو غائص في
لزوجة الواقع اليومي؛ فربما تكون الشخصية في صراع فكري إذا كان

صاحبها متميز الثقافة، ولعلنا نتذكر شخصية «عمر الحمزاوي» في «الشحاذ» لنجيب محفوظ، وما تنوء به الشخصية من توترات القلق الوجودي، ومحاولاتها البحث عن إجابات لتساؤلات تظل بلا جواب.

وبصورة مجملة فإن شخصيات الرواية قد تكون ذات بُعد واحد أي شخصية ثابتة، لها فكر محدد، ومسار أحادي لا تحيد عنه. وواضح أن ذلك من أثر «أرسطو» ومفهوم «البطل الكلاسيكي» في المأساة اليونانية، ويمكن أن نلاحظ في معظم الروايات العربية صورة تلك الشخصية، وقد تكون الشخصية ذات أبعاد متعددة تتطور وتشكل على حسب المسار الروائي، أي أنها شخصية نامية أو مستديرة، تخضع في تحولاتها وفي تعدد أبعادها على حسب ما يستجد من عوامل أو دوافع أو مواقف، شريطة أن يقنعنا الروائي بصدقها، وحتمية أثرها في تطور الشخصية.

إن تحول الشخصية من القسوة أو الشر إلى ما يقابلهما من الطيبة والخير، لا بد أن يتملك أسبابه الفنية - والفكرية - لدى القارئ؛ وذلك يتوقف على مدى تفرس الروائي وتعمق خبرته بالطبيعة الإنسانية، وعلى مدى معرفته بشروطها الموضوعية لتحولاتها التي تطرأ عليها، وهنا يكون من الخطأ أن نرى الشخصية وقد كدنا نصل إلى الصفحات الأخيرة من الرواية قد انقلبت من الضد إلى الضد، باصطناع تبرير مسطح أو تعليل مبسط.

وتتضح قدرة الروائي - بصفة عامة - في دعوتنا لمعايشة أبطاله، وكأننا نشاركهم - وجدانياً - فيما يعانون منه؛ ففي قراءة القصة الغرامية - مثلاً - البعيدة عن الواقع، قد نغرق في أحلام اليقظة، ونماثل أنفسنا بالبطل أو البطلة، وربما - في رواية أخرى - قد نصاحب - بمودة نفسية - أوغاد الرواية المفعمين بالحيوية والحركة والنشاط.

إن أمتع الشخصيات الروائية هي التي تبدو أقرب إلى الحياة الواقعية، وقد ينشأ هذا أحياناً من حيوية الشخصية لا عن بعدها النفسي، ونحن لا نعرف الناس الذين نقابلهم في حياتنا الواقعية؛ بل ولا نعرف أنفسنا معرفة تامة، ولنتذكر أن كل فرد هو مركز عالمه الخاص، وقراءة الروايات الجيدة

هي إحدى الطرق لتوسيع مداركنا، ولهذا فعلينا ألا نتسرع في عدم قبول شيء ما كأمر مستحيل.

ومن أهم مظاهر الرواية الجيدة، تداخل الشخصيات وتفاعلها مع بعضها. والتناقض أو التخالف له - كذلك - أهميته؛ فمثل هذه التناقضات تجعل الشخصيات أقرب إلى الحقيقة، وهي - لذلك - تؤثر في بعضها، وتتطور - تبعاً لهذه التناقضات - وتتشكل مجريات الأحداث التي تدور حولها الرواية.

وتختلف الآراء حول ما يجعل الرواية أقرب إلى الحياة، ومن مجمل تلك الآراء أننا قد نرى في «الشخصيات» الواقعية ضرباً من التعقيد، أو من التوافق المستساغ.

أما التعقيد فهو جزء من البشرية عينها، والروائي البارع يصور الشكوك والحيرة، والصراعات الدائرة بين الواجبات والمصالح، وتفاعلات الناس مع المواقف، وتتطلب الصورة الصادقة للحياة البشرية المعقدة بعض التلميحات عن الحياة الداخلية للأشخاص؛ كالأفكار والدوافع والعواطف والذكريات، وربما - أيضاً - الأخيلة والأوهام والظنون.

أما التوافق فهو أمر شديد الحساسية؛ لأنه لا يوجد شخص متوافق مع نفسه تمام التوافق؛ فنحن كائنات لها أهواؤها ونزعاتها ورغباتها، ونحن نقبل - لذلك - في الروايات المتعددة، السلوك الجاد - أو الحاد - الناتج عن الصدمة، أو التمرد الناتج عن الضغوط الاجتماعية، أو التعرض للغنى المفاجيء أو الفقر المفاجيء، أو المرض البدني أو العقلي.

أما الحالة السوية فمن الصعب تحديدها، إلا أننا نتوقع أن تكون الشخصية مقنعة، فيما يتعلق بالمركز الاجتماعي، أو الحرفة، أو نوعية عمل الشخصية، وهكذا. فجامع القمامة قد يكون - مثلاً - على شيء من الذكاء؛ ولكن إذا كان ألمعياً، فلا بد أن نعرف على الأقل، لماذا لم يستغل ذكائه بالقدر الكافي؟ والمحامي - مثلاً - يكون حذراً في كلامه عن المهيج السياسي، والمدرس قد تكون مشاعره عميقة أو ضحلة، وقد يكون عطوفاً أو حقوداً، ولكن لا يكون أبكم أبداً.

تعدد صور الشخصيات :

تختلف صورة الشخصية على حسب دورها في العمل الروائي؛ فالشخصيات ذات الأهمية في الرواية، تتشكل صورتها ككائنات بشرية معقدة التركيب، ولها - في الوقت نفسه - حضور فاعل، كما تتسم بالحيوية والحركة، وليس غريباً - حينئذٍ - أن نتساءل عما هي فاعلة في مواقف أخرى، وأعظم الشخصيات التي تتسم بالتطور والتعقيد والتعدد، هي التي تعطينا الانطباع بأن له وجوداً حقيقياً، يمتد في الماضي، ويتطلع في المستقبل أيضاً.

أما الشخصية الأقل أهمية، فقد تكون نمطاً، كربة بيت عاقلة، أو سجان قاس، أو عالم لا يهتم بشؤون الدنيا، أو جندي باسل، أو عجوز بائس، أو فاتنة مغرية، أو ربما تكون نمطاً أخلاقياً للطيبة الهادئة، أو الأنانية المطلقة، أو التردد الواهن، أو سيطرة الأب، أو الأم الساذجة أو المثابرة، وقد تكون الشخصية النمطية متحدثة عن غيرها، وليس شخصية قائمة بذاتها؛ وإنما تعبر عن رأي، أو عن طبقة اجتماعية، أو تنطق ببعض المفاهيم الأخلاقية أو الفلسفية، أو قد تكون صوتاً للمؤلف تعبر عن آرائه الشخصية.

والرواية العظيمة تثيرنا بعرضها الشخصيات الواقعية التي تماثل إنسانيتنا المعقدة، في وجودنا المضطرب، والتي لا تتسم بالبساطة؛ ولكنها صورة من التيه الكبير الذي نتحرك فيه.

وقد تظهر الشخصيات كمجرد إشارات أو رموز عابرة لشرائح اجتماعية، وهذه الشخصيات الثانوية لها دورها الذي يختلف عن دور الشخصيات الأساسية؛ ولكنه يكون ذا أهمية في تكامل العمل الروائي على حسب ما تقوم به تلك الشخصيات؛ فقد تكون - بالنسبة للقارئ - صورة خلفية، تفهم من خلالها مغزى «الحوار» التافه أو الذكي، مثلاً، وقد تظهر هذه الشخصيات كمجرد زخارف، أو تكون إضافات وضعت - أصلاً - لإشاعة المتعة فينا، ولنتذكر - على سبيل المثال - شخصية «زنوبة» في «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، وربما تكون شخصاً نمطية لا يحملون أية

أهمية في ذواتهم، ولكنهم يسببون وقوع الأحداث، كما في كثير من الروايات التاريخية.

وربما يعمد الروائي إلى توظيف هذه الشخوص الثانوية، لتكون معادلاً - أو معبراً - عن ملاحظات نقدية، بحسبانهم - مثلاً - يمثلون أسلوب الحياة التي يكرهها الروائي، أو ينفر منها، إنهم أشخاص أحياء يمارسون الحياة على طريقتهم؛ ولكنهم - أيضاً - نماذج نقدية في رؤية الروائي للمجتمع كله، وكأنه يتساءل: كيف سمح المجتمع لهؤلاء الناس أن يحتلوا أماكنهم أو مراكزهم؟

ويحسن أن نذكر أن بعض هذه الشخصيات الثانوية قد تكتسب حضوراً متميزاً، وربما تبقى في الذاكرة أطول من بعض الشخصيات الرئيسية.

والسؤال الآن هو «إلى أي مدى يمكن أن نأخذ الشخصيات الروائية، كصور للأفراد الحقيقيين؟ من الصعب الإجابة الحاسمة أو القاطعة فحتى المحنكين من النقاد يختلفون في هذا الأمر.

فهناك توازنات نقيمها في حياتنا الواقعية بهذا الصدد؛ فنحن نتخذ من الآخرين - أحياناً - نموذجاً ومثالاً، وقد نتخذ منهم قناعة بأنهم ممثلون لسواهم، فنحكم - مثلاً على المدرسين حكماً قاسياً، من جراء خبرة مريضة بالمدرسة، وقد نحكم على جميع السائقين الهنود، بسبب تهور بعضهم في قيادة السيارة.

إن الروائي ولو أنه يتمتع بقدر أكبر من الذكاء، إلا أنه يتعرض لكل العمليات النفسية التي نتعرض نحن لها، ومن ثم فلا يستطيع أن يصور الحياة بكل دقة إلا بالقدر الذي يرى به الحياة.

وفي الوقت ذاته فإن الروائي لا يهدف دائماً إلى مجرد رسم صورة شبيهة بالحياة، فالمصور قد يركز بؤرته على أشياء بعينها ليحسم فكرة معينة عنها؛ ولكنه قد يضع أشياء أخرى بعيدة عن الضوء، لتظهر كخلفية لصورته التجسيمية، لمزيد من التركيز عليها، أو لترسيخ دلالات معينة. وواضح أن الروائي لا ينقل وحسب، ولا يحاكي - حرفياً - الأشياء كما في

الحياة، وإنما يمنح الشخصيات - في عمله الروائي - درجات متفاوتة من الأهمية؛ بل قد يستخدمهم أو يوظفهم - كما سبق - كأنماط أو رموز أو نماذج.

وفضلاً عن ذلك، فإننا - كما في واقع الحياة - لا نستطيع أن نتفهم الآخرين حق الفهم، كذلك لا نتوقع من أعظم الروائيين أن يعطينا صورة شاملة لشخص كامل، قد تكون الشخصيات هامة في الروايات على مستويات مختلفة، كأهمية الناس لنا على مستويات مختلفة في واقع الحياة؛ فالحياة بدون علاقات عميقة، لهي حياة تافهة وعاجزة على نحو مأساوي، فأغلب الناس يسعون إلى تحقيق التفاهم العميق مع أسرهم، وأن تكون لهم بضعة أصدقاء أوفياء، ولكننا نستطيع - أيضاً - أن نكون على وفاق مع عدد كبير من الناس بالعشرات بل بالمئات، نكن لهم مشاعر طيبة، ونقدم لهم بعض الأيادي. ونستحب صحبتهم، ونحن نقابل - أيضاً - البائعين في المحلات، وموظفي الإدارات، ونقابل الأطباء، وقراء العادات، وهؤلاء - جميعهم - ليس لنا علم بدواخلهم؛ ولكننا نراهم - فقط - وهم يؤدون أعمالهم على نحو جيد أو سيء، ونرى إن كانوا أناساً ظرفاء أو منفرين، وفكرتنا عن العلاقات الطيبة معهم هي أن يكون الطرفان على مستوى مقبول من المدنية والتعاون.

وبالمثل فإن الروائي قد يعمد إلى تصوير بعض الشخصيات بعمق وتفرس وأناة، وقد يعالج بعضاً آخر بشيء من البساطة أو اللقطات السريعة، وقد يرى سواهم من خلال زاوية واحدة فقط، وقد يعالج الروائي شخوص روايته بمختلف الطرق، والفرق الواضح يبرز من خلال المعالجة الكوميديّة والمعالجة الجادة. وإن أي شخصية أو موقف عرضة للمعالجة الفكاهية أو الجادة، وهناك عنصر الفكاهة حتى في الجنون أو الحرب، وبالعكس فهناك ألم حقيقي في الارتباك الاجتماعي يسمح بالمعالجة الجادة.

ومع ذلك كله، قد نستكشف أن الشخصيات الروائية، ليست كلها مجرد صور وصفية لأناس يحتمل وجودهم بكل تفصيلات صورهم؛ فلا تتمتع الشخصية بأهمية كبيرة في الروايات الرمزية، أو الروايات الساخرة،

فشخصية «جلفر» المشهورة، ليست أهميته كشخص، بل كمشاهدة وعرض لأربعة أفكار خرافية تسخر من حماقة البشر، وشخصية (ك) في رواية «المحاكمة» لكافكا، هي شخصية كل إنسان لا مجرد فرد واحد، من وجهة نظر المؤلف على الأقل.

إن الرواية في عكوفها على تقديم شخوص وأفراد وجماعات، ينهمكون في أفعال، لا يعني ذلك أن لهم وجوداً عينياً في الحياة، أو أنهم قاموا - فعلاً - بهذه الأفعال، ومع ذلك فإننا حين نراهم - في الرواية - نستطيع أن نتغور ببصيرة نافذة تلك الشرائح الاجتماعية من حياة البشر، أكثر من رؤيتهم في الواقع اليومي، حيث لا نتمكن - في زحمة الحياة - من أن ندرك الجوانب الخبيثة فيهم.

رسم الشخصية:

إن إبداع الروائي - فيما يتصل برسم شخصياته - أنه لا يحاكي ولا ينقل مجرد صورة مطابقة لهم.

إنه يقتنص من حياتهم ما يشكّل حياة لا تناقضها، ولا تتعارض معها، ولا تتصادم بها؛ وإنما تتميز عنها بتنقيتها مما لا قيمة له، وتفرد بتصفيتها مما لا ضرورة له ولا فائدة فيه، وهو يكدح جاهداً لنفي تلك الزوائد الحياتية في حياتنا اليومية، وهو يعمل - دائماً - على استبعاد أية شوائب تصويرية لا تتقدم بعمله الفني، ومن ثم فهو كأنه يخلق - بفنه - ويبعد - بعمله - حياة خاصة، تنافس حياة أشخاصه في صورتها العامة إن لم تتفوق عليها أحياناً.

والروائي في جسارته الفنية يضرم ناراً خالقة، يتولد من شرارها الإبداعي أناس نكاد نراهم، وشخوص نكاد نحسهم؛ حيث تنصهر في وجدان الذاكرة الإنسانية نمطية آلاف الشخوص، لتتشكل - على يد الروائي - صور شخوص بعينها، تكتسب تميزاً خاصاً، وتفرداً معيناً، فشخصية «السيد أحمد عبد الجواد» عند «نجيب محفوظ» و «دون كيشوت» عند «سرفانتس» وسواهما - كما أشرنا من قبل - لا تزال منافسة لحياة البشر المحدودة، أو للشخصيات البشرية بوجه عام. إن حياتهم -

الروائية - تظل مزدهرة، لا تعرف الذبول، ولا يدركها الفناء.

ومما سبق يتضح أن الشخصية الروائية تمثل روح الرواية، ومن هنا تكون مهارة الروائي وقدرته على حسب تمكنه من رسم شخصياته رسماً دقيقاً وواضحاً، وذلك في تشكيل التوازي والتوازن بين «الفكري» و «رسم» الشخصية، حتى لا يطبق أحدهما على الآخر، لأن رسم الشخصية ليس هو المقصود الأساسي؛ وإنما هو وسيلة لهدف أشمل، وغاية أعم، فالشخصية الروائية من خلال رسمها الجيد، تتكشف صورة الحياة كلها.

ولا يعني رسم الشخصية تصوير جانبها المادي المحسوس، وإنما المقصود ما يعتمل في باطن الشخصية، والتي قد نستشف من خلالها ذواتنا الممتدة عبر تاريخنا الشخصي.

ولا يناقض ذلك أن يعمد الروائي إلى رسم صورة مادية محسوسة، فقد يعمد إلى ذلك، لأن لها في مسار الرواية دلالات معينة، كأن تكون سبباً أو علة لما سوف تكشف عنه الأحداث، كما في قصة «الصببي الأعرج» لتوفيق عياد، والتي يشي عنوانها بمغزى القصة، ونسوق منها الأسطر التالية:

كان اسمه «خليل» ولكن أحداً من الناس لا يعرفه بهذا الاسم. هم ينادونه «أعرج» حتى كاد هو نفسه ينسى اسمه الحقيقي...

.. في الثالثة عشرة من عمره، على وجهه بقع من الغبار المزمّن، وأخاديد من الذل، يجر طول النهار وقسماً كبيراً من الليل رجله العرجاء من مكان إلى مكان.

كلما خطا خطوة اندفع رأسه إلى الأمام وراء العرجة اندفاعاً تكاد تخلع رأسه من بين كتفيه... رفاقه الشحاذون - صغاراً وكباراً - لكل واحد منهم أغنية يرددوها على المحسنين، يطلبون من الله أن يحفظ لهم حياتهم.

أما هو فلا يجيد الثرثرة، يبقى صامتاً كالأخرس، لولا ابتسامته الحزينة، ولولا يده الممتدة نصف امتداد الراجفة الممصوصة، كورقة

الخيريف، لولا ذلك لظنه الناس صنماً.

والبشر يحبون الثرثرة، يحبون الدعاء، لا يعطون الصدقة إلا بئسها عدلاً ونقداً، ولكن الأعرج كأنما في قلبه إيمان بأن له على هؤلاء البشر ضريبة، فلا تتحرك شفاته بدعاء ولا بشكر قبل الاستجداء وبعده. (١).

وقد تنبني الرواية على شخصية محورية، تدور حولها الأحداث، ويتعمد الروائي هذا البناء إذا كان هدفه - مثلاً - أن تعبر «الشخصية» عن رؤية للكون أو للوجود، وهنا يلزم - بالضرورة - ضرورة الاعتناء برسم الشخصيات المجاورة أو «الثانوية» حتى تتكشف الدلالة، وتتكشف الفكرة، كما يدفع - أيضاً - إلى تعمق أبعاد الشخصية المحورية.

فالشخصيات المجاورة للشخصية المحورية. تجعل الأحداث تتوالى بشكل طبيعي. وهي في سلوكها وصراعاتها الجانبية، تؤكد - مع الشخصية المحورية - الصورة الكلية لفلسفة الرواية، ولتتذكر - مرة أخرى - شخصية «عمر الحمزاوي» في رواية «الشحاذ» لنجيب محفوظ، ولتتذكر - كذلك - الإخوة كرامازوف لدوستيفسكي؛ ففي هذه الأخيرة، تتاح للشخصيات - جميعاً - فرص متعادلة، للإبانة عن موقفها وسلوكها.

وفي جميع الأحوال تكون المواقف، وأنماط السلوك متوازنة، حتى تتملك قناعة فنية، تؤكد قربها أو تماسها أو تلاصقها مع الواقع الحياتي.

ولكن الخطورة تبرز بالرواية التي تنبني على شخصية محورية؛ إذا انساق الروائي في رسمها، مهملاً ما يجاورها من الشخصيات. ولعل قصة «إبراهيم الكاتب» لـ «إبراهيم عبد القادر المازني» تمثل السقوط في إغواء التركيز على الشخصية ولعل من أسبابه - في هذه الرواية - أن المؤلف هو بطل روايته، ومن ثم كان إسرافه في «رسم» صورة عن ذاته، خدشاً في بناء قصته؛ فهو شديد الإلحاح على أنه ذلك الرومانسي الخائب، وأنه ذلك المثقف الحائر القلق، وقد أدى ذلك التركيز على «شخص» البطل

(١) النص منقول من كتاب «نماذج في النقد الأدبي» - إيليا حاري - بيروت ١٩٧٢

إلى أن تمحى معالم الشخصيات الأخرى، وتصبح أشباحاً باهتة، وظلالاً فارغة، وقد دفع ذلك - أيضاً - إلى أن يتهرأ التسلسل الروائي، وأن يفقد التماسك الضروري لمسار الرواية. وذلك لأن المؤلف يجعل طريقة شخصية إبراهيم» وحدها، ومن المؤسف - كما في الرواية - أنها شخصية ساكنة ثابتة، وأنها مكونة سلفاً في ذهن المؤلف، ومن ثمّ فهي لا تنمو أمامنا، ولا تتفاعل مع الأحداث.

وهنا تصبح الرواية مجرد مشجب يعلق عليه المؤلف أفكاره، ويلصق به آراءه كهذا الحوار الذاتي حول «الجمال» و «العواطف»، والذي يدور بين «إبراهيم» ونفسه: «... ولكنك عبد الحياة، عبدها الباكي الشادي بغنائه... عَنّ وتسلّ، كما يصيح الصبي في الظلام؛ ليطرد عن نفسه المخاوف، واحلم وغالط نفسك، لا بأس... غن يا عبد الأيام وألعوبة الليلي...»^(١)، ولعلنا - هنا - نتذكر من القديم قصة «حي بني يقظان» لابن طفيل، والتي أشرنا إليها سابقاً، حيث تكون البنية القصصية موظفة - فقط - لعرض قضايا فلسفية.

ويستلزم رسم الشخصية أن يتحاشى الروائي تقديمها بصورة كاملة في أول فصل من روايته؛ وإنما يتقدم بها قليلاً قليلاً، وتشكل ألوانها في مسار الأحداث، لنستكشف نحن أفكارها وآراءها ومشكلاتها وصراعاتها. فإذا قدم الروائي الجانب المادي مكتملاً من أول الأمر. فإنما لضرورة فنية تتصل ببناء روايته، ولنتذكر قصة «الأعرج» السابقة، ولنتذكر رسم شخصية «أحمد عاكف» في «خان الخليلي» لنجيب محفوظ أيضاً.

ويحسن أن نشير إلى العلاقة الوثيقة بين التكوين الشخصي، أو السمات المميزة للشخصية، وبين الحدث أو الأحداث، فإذا كانت الشخصية هي التي تصنع الحدث، فإن «الحدث» - أيضاً - يؤثر في «الشخصية»، ومن هنا يلزم التخطيط الجيد لرسم الشخصيات، ليتوافق ويتوافق مع «الأحداث»، فكلاهما قسيم صاحبه: الحدث والشخصية.

وحالما يجعل الروائي شخصيته تتفاعل في إطار موقف معين، يكون

(١) إبراهيم الكاتب ص ٣٥.

على وجه التقريب قد حدد إمكاناتها في مسار الرواية، فللرواية سطوة في نسقها الفني، وصرامة في نظامها الداخلي.

إن «نجيب محفوظ» - على سبيل المثال - قد يجعل العوامل الخارجية هي المؤثرة في مصير الشخصيات وتطور الأحداث، ولكنه من جانب آخر، هو شديد التدقيق في أدق التفاصيل التي تخدم عمله الروائي، ومن ثم فهو يكدح في رسم الخطوط العامة لشخصياته من خلال دواخلهم، وفي تتبعه السلس لتحولاتهم النفسية والفكرية؛ كما أنه - في الوقت نفسه - على وعي دائم بخطورة الاتكاء على أثر الضغوط الخارجية، وأنها المسؤولة - وحدها عن المآسي التي حاقت بهم، ولذا فأبطال رواياته قد نالوا حظهم في رسم شخوصهم، وتوفر لهم رسم دقيق وعميق، يتميز بعدالة التشكيل، ورهافة التصوير.

فطبيعة الأحداث تقوم - أيضاً - على منطوق ممكن جداً، لأنها - على حسب رسم الشخصية - تنبعث تلقائياً - وطبيعياً - من طبيعة الأشخاص أنفسهم، فدائماً نلاحظ «خطأ» أو «تصدعاً» في تكوين شخصية «البطل»، وذلك «التصدع» هو الذي يسهم إلى حد كبير في سقوط «البطل» في النهاية.

وبهذا المعنى يعد «نجيب محفوظ» مأساوياً شديد التدقيق، «أرسطو طاليسي النزعة» ولعلنا نتذكر - على سبيل المثال - شخصية «حسنين» في «بداية ونهاية». إنه الشاب الطموح، العاجز عن رؤية الحدود الخارجية، ومن ثم كانت تلك المأساة المذهلة في نهاية الرواية.

إن رسم هذه الشخصية يكشف عن عبقرية فن رسم الشخصية، وعمق بصيرة الروائي الجيد. إن شخصية «حسنين» شخصية شاب حيوي، وله «حضور» واضح، ولكن «أنانيته» وطموحه الزائد، يرسم قتامة مأساته، والتي تلوح في جو الرواية، وتشكل خطوطها شيئاً فشيئاً، على الرغم من أن «الحبكة» الروائية في هذه الرواية من النوع الحاد، أو الشديد التعقيد، والتي نستشف منها احتمال حدوث الكارثة؛ حيث لم يسمح إلا بفرصة ضئيلة للشخصيات، كي تتحرك في درجة كافية من الحرية. ومن هنا يصح

القول بضرورة أن تعطى الفرصة للشخصيات كي تصنع مصيرها بأيديها.

ويذكرنا ذلك بشخصية «محبوب» في «القاهرة الجديدة» فقد كانت لديه كل الأسباب لارتكاب الخطأ، ولم يكن ذلك بسبب سريان الشر في شخصيته، بقدر كونه لا اختيار أمامه. إن وصف «علي طه» - في الرواية - للصديق القديم «محبوب» يشير إلى أن «نجيب محفوظ» قد وضع ظروف الشخصية الخطأ في العقدة الخطأ، وذلك في قول «علي طه» معلقاً على مأساة «محبوب» في نهاية الرواية: «صاحبنا البائس وحش وفريسة معاً».

بينما يتعرض رسم شخصية «أحمد عاكف» في «خان الخليلي» لاهتزاز مؤقت في الصفحات الأولى، فملاحظات «نجيب محفوظ» على «أحمد عاكف» غير متطابقة، فيما سوف نستكشفه فيما بعد، ومن ثم كأن الشخصية تتمرد على المؤلف كما رسمها في الصفحات الأولى؛ ولو كانت تلك الملاحظات قد أتت على لسان شخصيات أخرى. يتم تكذيبها بما سوف نعرفه من حيوية تلك الشخصية الدافئة والمحبوبة، لكان ذلك مقبولاً.

ومع ذلك فإن رسم شخصية «أحمد عاكف» تتميز بأنها لم ترسم بخطوط ذات زخرفة ملتهبة؛ وذلك يتسق مع طبيعته الشخصية، فإننا نراه سلبياً تماماً لمدة ما، ولفترة أخرى حينما يبرز أخوه الأصغر إلى الأمام، حيث نجده يستكين إلى الخلف، ومع ذلك فصورته لها من العمق والحيوية، ما يدفعنا إلى تعاطفنا معه، وتفهمنا له.

الحدث والحبكة:

يتكون «الحدث» أو «الأحداث» في مسار الرواية، والتي تكتسب قيمتها الفنية من صلابة التناسق الفكري بين الحدث والشخصية، فكلاهما قسيم صاحبه، ومن تفاعلتهما - معاً - تتشكل «الحبكة» والتي هي مرآة لأبعاد الشخصية، مع ملاحظة أن «الحبكة» يصيها الوهن، وتفقد قيمتها إذا ظهر في مسار الحدث ما يشي بتصنعه أو افتعاله.

وكما أن «الشخصية» - كما ذكرنا من قبل - لا تقدم دفعة واحدة، فكذلك «الحدث» أيضاً، إنه يتشكل ويتركب ويتعقد أمام أعيننا، ونحن

نتابع القراءة. فالحدث - كما أشرنا - ملتصق بالشخصية، وقرين ما يعتمل في شعورها ولا شعورها، وما يدور في «ذهن» الشخصية من أفكار وخواطر، وما يتصارع في الوجدان من عواطف ومشاعر، وهذا «الصراع» داخل «الفكر» يؤثر - بالضرورة - في الشخصية وما تتعرض له من إجابات. أو ما تتمناه من طموحات.

وفي هذه الحالة يكون «الحدث» حدثاً داخلياً، وهو ما يمثل السمة الغالبة على الرواية المعاصرة، وعلى رغم تميزه عن «الحدث» الخارجي فيما يكون بين الشخصية وسواها من الآخرين؛ فإنه متصل - بالضرورة - بواقع الشخصية الخارجي، ويؤثر فيه أيضاً.

وإذا كان «الحدث الخارجي» - في صورته المادية - والمحسوسة - يتخذ من الزمان والمكان الخارجيين مجاله وكيونته، فإن «الحدث الداخلي» زمنية مطلقة، أشبه بومضات سريعة، تلوح في الخاطر كبرق خاطف، وله - كذلك - مكانية خاصة ووحيدة، هي «الذهن» وما يعتمل فيه، ونشير - عند هذه الملاحظة - إلى أن البعد الزمني في الحكى أو القصص القديم، يتكئ على تصوير الحياة من خلال قيم محددة، أو مثل معينة، بينما تتكئ الرواية المعاصرة على تصوير الحياة من خلال سيولتها عبر التدفق الزمني.

وتكون مهارة الروائي في التقاط ما يدور في باطن الذات، وما يمور في أغوار الشخصية من أفكار وعواطف، وكيف تتحد مع سواها أو تتنافر أو تتصارع معها، وكيف يدفع ذلك كله إلى تشكيل الحدث أو الأحداث، وكيف يتمكن الروائي الجيد من أن يجعلنا نشعر أن ما يحدث من أحداث خارجية؛ إنما هي من أثر تلك الأحداث الداخلية، وكيف يتمكن من تنشيط الفكر وإثارة المخيلة لدى القارئ، حتى يتفاعل مع تلك الأحداث، وينغمس في تيارها، وكأنه واحد من الشخصيات.

ومن ثم فإن استبطان جوانب الشخصية، والعثور على ذلك الخيط الخبيء الذي يربط كافة الأحداث، ويتأزر مع موقف الشخصيات، لهو أمر ضروري وهام، حتى يتمكن الروائي من تحديد السيماء الفكرية

لشخصه، ويتيح لحبكة الرواية أن تغطي ساحة العمل الروائي جميعه.
وللروائي أن يتحرك في مجالات متعددة، منها: الجوانب النفسية -
النقلات التصويرية للمشاعر والذكريات - الحذف والتبديل.

والمهم في ذلك كله أن تتوفر قناعة لدى القارئ باحتمالية ما يجري
من أحداث، وما يدور من صراع، مع توافق تلك الاحتمالية مع ما يسمى
بالوهم المرئي، وذلك يتحقق إذا تمكن الروائي - كذلك - من الإبانة عن
طرز من الشخصوص المستلبة، أو الشخصوص الضائعة في زحمة الآخرين،
مع مهارة تصوير الجانب الإخفاقي في حياة هؤلاء الأشخاص، والأمر
ينطبق على تصوير الشخصية الإيجابية واستكشاف ما تتميز به من سمات،
أو ما تتفرد به من صفات. على أن يتم ذلك بتطويع البنية القصصية،
وكأنها اندفاق نفسي من خلال الشخصيات نفسها، مع الحذر - في الوقت
نفسه - من الوقوع في برائن التحليل النفسي الذي ربما يفسد الرواية
نفسها.

والقاص الجيد - في أول الأمر وآخره - هو الذي يجيد القبض على
المغيرات والتوترات، والتقاط فلذات من الحوادث والمواقف بحيدية فنية
جادة وحادة، ثم يصوغها - بذكاء - لتتشكل في أفعال قد تتوافق وتترافق،
وقد تتعارض وتتناقض، ولكنه يصوغ من تلك الجدلية حبكة الرواية الفنية.

ومن ثم يكون من الضروري أن تترابط الحوادث على مستوى
الرواية، مع ملاحظة أن هذا الترابط لا يعني آلية محضة، تعتمد على
مجرد التعاقب والتوالي، وإنما تتماسك الأحداث من خلال منطلق فني،
يخلق أواصر حميمة بين تقنيات السرد، وتشابكات الحوار، ومفارقات
المواقف، والذي يدفع ذلك كله إلى تصاعد الإيقاع الروائي.

وفي هذا السبيل. يشق الروائي طريقه، مخترقاً تزامم الأحداث،
ومختزلاً ما يعوق سياقها، ليلتقط في شبكتها ما يتنامى وما يتصاعد وما
يتواكب مع حبكةها، كأنه يسكن وعي الشخصية، يدرك أن ما تقوم به من
أحداث، يختلف على حسب طبيعتها وتكوينها؛ فالأحداث التي تقوم بها
شخصية مسترخية لا مبالية، سوف يختلف - بالضرورة - عن أحداث تقوم

بها شخصية متحركة متوثبة، مع ملاحظة أن الرواية الجيدة تتميز ببروز الحياة الداخلية، بينما تزدحم الأحداث وتتكاثر في الرواية الرديئة، ومن ثم فالروائي الجيد لا يكون همه حكي أحداث بقدر ما يكون احتفاله بإضاءة جوانب خبيثة في مجرى الحياة الكبير.

إن الحبكة الروائية ذات أهمية بالغة، فهي الشاهد الوحيد على مهارة التناسق والترافق بين الحدث والشخصية. وإن إتقان الحبكة الروائية يكمن في تتابع الأحداث القائم على ترابط سببي، أشبه بصلة العلة بالمعلول؛ فهذه الأحداث تتشابك وتتجمع عند نقطة معينة، ثم تلتف خيوطها حول دائرة مغلقة، والتي تسمى بالعقدة.

إن الصفحات الأولى - من الرواية - تبتديء معها حركة الأحداث، وتتوالى واحدة بعد أخرى لتتصاعد عند ذروة تشدنا إليها، ثم تتدرج في الهبوط من الذروة، وفي كل خطوة يشهد القارئ انفكك عقدة الرواية.

إن «العقدة» - كما اتضح - ليست أمراً متميزاً بذاته، بل إنها ملتحمة بالحدث وبالشخصية، فالشخصية تصنع الحدث، والذي يكون له أثره على الشخصية سلباً أو إيجاباً، والعقدة هي النتيجة أو المحصلة لتشابك الشخصية بالحدث، ومن ثم فالعقدة ليست مقصودة في ذاتها، وإنما تدفع إلى تكثيف الموقف، حيث يكون الروائي قد خطط له مسبقاً بواسطة توالي أحداث بعينها، وتشابك سابقها بلاحقها.

والعقدة - في الوقت نفسه - إيحاء شفيف، أو إيهام رهيف إلى مشكلات أو إحباطات تقع بسبب أحداث بعينها. وهنا يتضح الفرق بينها وبين القص القديم، حيث يعتمد - فقط - على سرد سائب لبطولات مطلقة، أو مخاطرات تحبس الأنفاس، وفيها تتوالى الأحداث من غير ترابط سببي، وعلى القارئ - أو السامع - أن يستمتع - فقط - بما يخترعه القاص، أو بما يروييه من حكي.

ولكي يتاح للحبكة أن تحقق ما ترمي إليه، فلا بد من انتقاء جيد ودقيق لأحداث أو مواقف، ليست نسخاً رخيصاً، أو محاكاة باهتة لمثيلاتها في الواقع اليومي؛ وإنما يعمد الروائي إلى إزاحة ما لا فائدة

منه، وإلى استبعاد ما يتكرر في معاشتنا الحياتية، ثم يجدل - بعد ذلك - بمهارة، خيوط تلك الأحداث، ويربطها برباط العلة بالمعلول، وهو في ذلك كله كأنه يقوم بما يشبه «المونتاج» لخلق زمنية متواصلة تجري بها الأحداث، وذلك بنفي الفواصل الزمنية الطويلة بين حدث وسواه، ومفسراً - في الوقت نفسه - أثر حدث في حدث آخر، فيما يشبه تقريباً زمنياً، أو تخليقاً لزمن متواصل، على أن يتم من غير افتعال أو قسر.

وتحسن الإشارة - هنا - إلى أن العقدة قد تكون إحدى وسائل تشكيل الحكبة، ولكن «العقدة» ليست بلازمة أو ملازمة لحبكة الرواية، ومن ثم قد تخلو الرواية من العقدة، ولكنها لا تخلو من الحكبة، بحسبانها التصميم الهندسي، والتخطيط الأشمل للبناء الروائي.

وهذه الحكبة تختلف - بالضرورة - من رواية إلى أخرى، على حسب تخطيط الروائي، فقد تكون ذات إطار واحد، يضم داخله مساراً محدداً ورؤية مقننة، ويعمد الروائي إلى التأكيد على سببية الحوادث، فكل حادثة تتولد من سواها، والصراع محصور في هذا النطاق الضيق، ومحدود في مسار المنظور المعين، ولنتذكر - على سبيل المثال - رواية «دعاء الكروان» لـ «طه حسين».

وقد تكون «الحكمة» منفسحة المنظور، ضاربة تشابكاتها، وناسجة خيوطها في أفق الرواية، حيث تتشكل فيما يشبه الحلقات المتداخلة، وكل حلقة قد تلمس بطرف جناح سابقتها، ولكنها ليست مسببة لها تماماً، لأن «الحكمة» - هنا - تعتمد على تسلسل خبيثي، يتماهى في مسارها، ونحن نشعر به شعوراً مبهماً، وندرك - في الوقت نفسه - تجسده الفني في أشخاص الرواية، ولنتذكر - على سبيل المثال - رواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ، وما نشعر به تجاه أفرادها أو شخصوها، وهم محاصرون في بيئة اجتماعية معينة، تفرض عليهم سلطانها وتتحكم في مصايرهم، ونحس بهم وهم غائصون في تقلباتها وقسوتها.

وفي جميع الأحوال، يبقى مبدأ «الاحتمال» هو المقياس الأساسي لجودة «الحكمة»، وهو يتوقف - كما ذكرنا - على التخطيط الجيد والذي

يولد قناعة بأن ما يحدث - وما حدث - من الممكن حدوثه، ومن هنا يكون من الضروري مراعاة «التوازن» بين «الحدث» و «الشخصية» وتواكبهما مع الحبكة الفنية، وتركيبها الروائي، حتى لتصح - هنا - هذه المقولة المجازية: كل شيء في القصة صحيح، ما عدا القصة كلها».

الرواية الجديدة

تشكل - في مسار الأدب - تحولات لها ديمومة التوالي والتتابع، وتستجد - في تتابعه الزمني - مستحدثات لها سمة التفرد، وخصيصة التجدد، وفنون الأدب - بصورة عامة - صيرورة تغاير، وصيرورة تتفارق.

من تحولات الرواية الفنية ما يحتضنه مصطلح «الرواية الجديدة»، والتي تتميز بمستجدات في بنية هيكلها وتركيبها، ومتغيرات في هندسة تشكيلها، ونشير - فيما يلي - بصورة موجزة إلى أهم سماتها، وأبرز معالمها.

إذا كانت الرواية - على حسب منظورها التقليدي - تعتمد على بناء متماسك، تتضح في أبعاده المكانية - والزمنية - أحداث الرواية، والتي تتابع وتتوالى، وإذا كانت الرواية - أيضاً - تتكئ على القصة والسرد والتوالي الزمني، وتتحدد - في مسارها - شخصية «البطل» وتميزه عن الشخصيات الثانوية، فإن «الرواية الجديدة» تتفارق مع ذلك كله.

إن «الرواية الجديدة» تحذف ما يتصل بالوضوح، لتكون - كما يرى مبدعوها - أقرب إلى الحياة، بتداخلاتها وإبهاماتها، ومن ثم تتداخل الأحداث، وتتشابك، وبالمثل؛ فهي تهمل السرد والقصة التقليدي، وتعتمد على التشابك الزمني بين الماضي والحاضر، كما تنفي «البطل» الذي نراه في الرواية التقليدية.

ففي «الرواية الجديدة» ربما لا نجد بها بطلاً إيجابياً فاعلاً، أو محبطاً تافهاً، كما تخلو نهايتها بما تنتهي به الروايات التقليدية من انتصار البطل أو هزيمته مثلاً، وإنما تنتهي - أحياناً - بما يشبه الانتظار؛ حيث تظل المشكلة أو المشكلات معلقة، فالتدفق المستمر للحياة، تتابع - بسببه -

أنماط متعددة لحالات نفسية سائبة، لا تنتهي - بسببها - تعقدات الإنسان النفسية، وتغيراته الفكرية، وتقلباته الوجدانية، ومن ثم كان تداعي الوعي أهم ملامح الرواية الجديدة، وفيه يصبح «البطل» غائصاً في ذاته، ومنغمساً في كينونته، ومن هنا كان مصطلح البطل اللابطولي.

وربما تركز البؤرة الروائية على «الزمان» أو «المكان» حتى ليصبح «الشخصية» أو «البطل» الأساسي، فهو - فكرياً - صانع الأحداث، وهو قدرية الأشخاص، ولا يعني ذلك غياب «الشخصية» تماماً، فيها - وبواسطتها - لا يمكن للرواية الجديدة أن تحقق فلسفتها، ولكن الاهتمام بالشخصية يظل في دائرة ضيقة، وفي حدود ما توظفه الرواية لتجسيم الرؤية الفلسفية أو النفسية.

ينضاف إلى ما سبق أن «الزمان» يتيح بأبعاده وامتداده، رؤية أشمل وأفسح وأعمق، وهو في اتساعه وانفساحه، يطوي في خاصرته مادية المكان بحسبته المحدودة، وضيق مساحته المنظورة، وبطء الحركة في دائرته المغلقة.

وفي مقارنة سريعة نشير إلى تفارق الإحساس بالزمن في المسار التاريخي لفن الرواية؛ فالقص أو الحكوي القديم لا زمنية له، فقد كان عماده مجرد تأكيد قيم أو ترسيخ حقائق كما أشرنا. و «الزمن» في القصص الشعبي زمن مطلق، إنه الماضي السائب واللامحدود، وغالباً ما تبدأ تلك القصص ب: حدث ذات يوم.

أما في الروايات المعاصرة، فإننا نلاحظ ذلك الحضور المتميز للزمن، ونذكر - هنا - «نجيب محفوظ» و «تولوستوي» فهما يبرعان في تصوير ذلك الزمن الذي يمضي برشاقة حادة، وهو يطبع بخفة - نحسها - بصماته، ونحن مشغولون ومنشغلون في حركة الحياة؛ ولكن بصماته يراها سوانا حين يرونا، أو نراه نحن عليهم، فنشعر - بعد فوات الأوان - أو بعد مرور الزمن أن زمنيتنا تشوك على الرحيل.

والمفارقة أن ذواتنا تظل ذواتنا، وتحولاتنا تستمر - كذلك - في اللحظة ذاتها. إنه - الزمن - يمنحنا تلك الوثبة التي نندفع بها في مساره،

وسرعان ما يسلبها لننطرح في هشيم الشيخوخة.

ومن هنا كانت «الرواية الجديدة» تتخذ مسارها الزمني من منطلق قناعتها بتفكك الشخصية البشرية، إننا نلبس وجوهاً متعددة تتغير في رحلتنا الزمنية، وذواتنا قد تتمازج وقد تتفارق، ونحن في دائرة التحول والتغير. ومع تعدد وجوهنا في مسارها الزمني هذا، فإن أفكارنا تتحرك حول مشاهدتها المختلفة وحالاتها المتباينة، والذات الإنسانية تتشكل من أنوات لها أبعاد مختلفة، ومن هنا فإن «بروست» يدعو إلى استكشاف زمنية نفسية، تحاول رؤية الوجوه المختلفة للذات الإنسانية، والتي تحيا في دورة زمنية لا تنطلق في خط مستقيم وإنما تتعرج وتلتف حول نفسها، ومن ثم لا نستطيع الفصل بين الآنات السابقة والآنات اللاحقة.

إن رؤية الإنسان لنفسه في عدة مرايا مجاورة، سوف يريه عدة أوجه مختلفة، وبالمثل؛ فإن الذات تتلبس ذواتاً مختلفة، وتتشكل في زمنيات متداخلة، وتتقلب أفكارها في أبعاد متعددة، يتجاور فيها الماضي بالحاضر، ومن ثم فلا قيمة لتأكيد ذلك الزمن السكوني والمتخذ مساراً ثابتاً يتوجه فيه دائماً إلى الأمام، إن التمزقات الداخلية وإن المشاعر المتضاربة تصنع زمنيها الخاصة، في تغيراتها وتحولاتها وتنقلاتها.

ومن ثم كان «تيار الوعي» معلماً وملحاً واضحاً ومتميزاً؛ فثمة ارتداد إلى الماضي وثمة عودة ورجعة إلى الحاضر. وكأن الزمن - في الأولى - يتوقف جريانه، أو يتجمد سريانه، وكأنه - في الأخرى - يسترد سيولته، ويعاود انطلاقه.

ومن هذا السبيل نعمد الرواية إلى رصد سيولة الفكر، وملاحقة جريانه من خلال التداعي الحر للذاكرة؛ وكأن «الشخصية» أشتات من المشاعر، وفلذات من المواقف، ومن ثم كان البتر السردي ضرورة فنية، لتجسيد ما يناوش «فكر» الذات، في دورانه الدائم، وفي حركته المستمرة.

وتتعدد - بالضرورة - صور التداعي، واهتمامات الروائي بالتقاط أشكالها وأنماطها؛ فقد يعمد - الروائي - إلى القبض على زئبقية الثقلات الفكرية وما تشي به من توترات باطنة، وقد يحاول رصد التواليات

الشعورية والشبيهة بتوالي الأمواج في تشابكاتها واندفاعاتها، وقد يكتفي بالتركيز المطلق على الجوانب النفسية، منشغلاً عن «الشخصية»، حيث يعكف على تحليلاته للتعقدات الداخلية.

ففي «اللاوعي» تكون «الأفكار» و «الأشياء» تجزئات متناثرة، وتفككات متباعدة، ومن ثم يعمد الروائي إلى محاولة الإمساك بالنقلات الذهنية، ويجهد في تمثيل تلك الومضات الخاطفة، بواسطة استخدام جمل مفككة - أيضاً - ومن خلال تداخلات فكرية إيهام أو محاكاة لما يعتمل في «اللاوعي».

وإذا كانت الرواية - بذلك - تخلو من التماسك المعروف في الرواية التقليدية، وتخلو - كذلك - من قصة واضحة المعالم، لها حبكة وهندسة محددة؛ فلأن سبيلها يعتمد - أول الأمر وآخره - على ما يتدفق من الذات المنغمسة في ذاتها، ومع ذلك فإننا نلاحظ أن هذا التفكك الظاهر، يربطه خيط فني، يوحد ذلك التفكك. وتيار الوعي هو الذي يمثل ذلك الخيط الدقيق الشفاف، والذي يربطنا بالمطلق، بينما تكون «حركة» الفكرة، هي التي تحول دون استمرارية ذلك الترابط بين الذات واللامحدود.

ولعله من المناسب الآن أن نذكر التعليق التالي على رواية «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست Marcel Proust بحسبانها من المعالم البارزة في الرواية الجديدة: «إن الجانب الأهم والأكثر حيرة في نظرية «بروست»، هو الجانب المتعلق بالذاكرة. إذ توجد عند كل واحد منا، بحيرة بلا قرار فيها أشياء جمّة مما كنا قد نسيناها منذ أمد بعيد، لكن من الممكن لعطر يهف مصادفة، أو مجموعة أصوات أو أشياء، أو كلمة عابرة، أن تستفز تلك التجارب المنسية بشكل يجعل التجربة المستثارة أكثر إشراقاً وحيوية من الأصل ذاته. إن هذا الذاكرة اللا إرادية تسكن العقل، وهي تعيننا على الامتلاك - والامتلاك الأكمل - لحيواتنا. وعند «بروست» تظهر بعض الذكريات معافاة بكل ما لطاقة الرؤية المفرطة من دقة. لكن لكيما نتذكر، ولكيما نتعاطف مع الذكريات في الرواية، يجب أن نكون يقظين في إطار عقلي مناسب، وباتجاه هذه الغاية، يكتب «بروست» نثره بلا كلل؛ فالجمل معقدة وطويلة، والتصوير متراكم، وفي الغالب مربك،

وغالباً ما يصير الحاضر ماضياً فجأة، ويحصل هذا التحول دون إيقاع الفوضى بحالتنا المزاجية أو بالإيقاعات الثرية^(١).

إن حشوداً متتابعة من الأفكار تتزاحم كبروق خاطفة تلمع ثم تختفي كي تلمع من جديد، وكأنها - في الحالين - تتناثر وتهشم، وتعود تتجمع وتتابع، وعلى الروائي أن يتلمس وسط هذا الصخب الباطن طريقه، وأن يكون على بصيرة نافذة، ليعثر على خيط رهيف، تتجمع على رهافته تلك الحالات الباطنة، ثم يصوغ - بحذق ورهافة وعمق وسلاسة - تشكيله الروائي ومتجنباً - في الوقت نفسه - ذلك السرف - كما في بعض الروايات - الذي يدير ظهره لكل منطق محتمل، حين تنعدم الحدود بين المعقول واللا معقول.

وبالمثل، فعل القاريء - وقبله الروائي - أن يتلمس سبيلاً للتفرقة بين الشخص في مناجاته الذاتية وتشتتها الزمني، وبين التتابع الزمني التقليدي لتتابع الأحداث في زمنية محددة، وقد أشرنا - كمثال - إلى شخصية «عامر وجدي» ونقلات ذهنه الزمنية، وقد أتاح تفهمنا للأحداث التي عاشها، ما جعلنا مهئين - ذهنياً ووجدانياً - لتقبل تجولاته الفكرية بين الماضي والحاضر وتفهم تحاوراته المستعادة، والتي تلمع - للحظات - على أفق الذاكرة. وفي جميع ذلك ندرك - وهذه مهمة الروائي - أن ترابطاً ما يظل قائماً بين الطرفين.

وتبقى ملاحظة ضرورية وإيضاحية - أيضاً - فيما يتصل بمفهوم «تيار الوعي» وهي أنه قديم في مصاحبته للوعي الإنساني؛ فهو ملازم - بالطبيعة - لذات الإنسان، فنقلات التفكير من طبيعة التكوين العقلي، وهناك روايات تسبق «الرواية الجديدة»، تجعل وجهتها «تيار الوعي» من مفتحتها إلى مختتمها، ومهمة الروائي - هنا - رصد «البطل» في هروبه من كابوسية العالم الخارجي إلى عالمه الداخلي، الذاتي والفردية؛ ولكن

(١) الرواية الحديثة تأليف بول ويست. ترجمة: عبد الواحد محمد، العراق ١٩٨١

الخطورة أن هذا الانفصال عن العالم الخارجي - وهو مجال تيار الوعي - يؤدي إلى انهيار شخصية البطل - وكذلك الرواية - فالبطل - في بعض تلك الروايات - يتحول إلى خزينة مكدسة بذكريات تتباعد أو تتقارب، ومهمة الروائي أنه يفتح تلك الخزينة؛ فتتساقط بغير نظام حشود من تذكارات غائبة، وأنماط من تعقيدات غائصة، وأعداد من نقلات مفاجئة، ثم يقوم الروائي بتسجيل تلك التواءات النفسية.

القصة القصيرة

من المعروف أن القصة القصيرة حديثة النشأة بالنسبة لفن الرواية، وقد تميزت لدى نضجها باتجاهين لا ينفيان اتجاهات تواليت، وتحولات تتابعت، وهما: تصوير الشفافية والصفاء، في واقع الإنسان المسكون بالقلق والشجن، أو التقاط اللحظات الخاطفة في حياتنا المنطلقة، والتركيز على الموقف أو الحدث الذي يبدو غفلاً تافهاً، ثم يقوم القاص بتعميقه وإجلاء باطنه، واستشفاف جوهره الخبيء.

وبصورة عامة فإن القصة القصيرة تصور جانباً واحداً من حياة الفرد، أو موقفاً واحداً من المواقف الإنسانية؛ ولعل بيان المفارق بين الرواية والقصة القصيرة يوضح أهم سماتها المفارقة للرواية.

القصة القصيرة:

الرواية:

١ - تكتفي بخلق «جو» قصصي في أعداد الكلمات.

١ - قصة متكاملة الأبعاد ممتدة على أعداد من الصفحات.

٢ - تتفرد بنظرة ثاقبة ومتعمقة تجاه جانب واحد في تركيز وإيجاز.

٢ - تقدم نظرة شمولية للحياة في مختلف أبعادها.

٣ - تعتمد على تكثيف «الوحدة» التي تدفع إلى تحقيق «هدف» القصة.

٣ - تتعدد بها الصراعات والمواقف والأحداث.

- ٤ - امتداد في الزمن وانفساح في المكان .
 مع تقطير فني يلتقط محوراً واحداً .
 ٥ - تتميز بالإيقاع المتمهل والهاديء .
 ٥ - تتسم بالإيقاع الخاطف والسريع .

وينضاف إلى ما سبق أن لكل من «الرواية» و «القصة القصيرة»، قانونها الفني من حيث خاتمة كل منهما. فالرواية تكون خاتمتها نقطة الضعف، ولحظة الخفوت والانحدار؛ حيث يكون وهجها الفني في الذروة، وليس الحل أو النهاية، ففي الذروة - كما نعلم - تتجمع الأحداث وتتشابك وتتصارع، ومن ثم فإن نهايات الروايات تظل - بصورة عامة - متوقعة ومحتملة. بينما يختلف الأمر في «القصة القصيرة» التي تتوثب نحو القمة، وتتوقف عندها، أي ليس هناك انحدار يعقب الذروة، وإنما تظل في ذروتها، وفي مفاجأة نهاياتها غير المتوقعة.

من سمات «القصة القصيرة» من حيث تشكيلها الأدائي، قدرتها تخطي النمطية، وتجاوز شكولها المعروفة في «الرواية» وذلك من خلال اعتمادها على اللقطات الجانبية والسريعة والتي لا تخضع إلا لمنطقها الخاص، ويتيح ذلك للقاص التركيز على النزعات التجريدية، أو الاتكاء على الاستبطان الذاتي، أو التوسل بالمنهج الذهني، وإن كان هذا الأخير يقلل من فاعلية التفاعل غالباً، حين تطفئ الذهنية وهج الالتحام العضوي الذي هو ركيزة «القصة القصيرة»، والتي من أهم مميزاتها إحكام ترابطها وإتقان تماسكها.

وتتيح «القصة القصيرة» في توخيها شجب الوصف الممل، ونفي السرد البطيء، وطرد الإنشائية اللفظية، تتيح للقاص التمكن من مراقبة الموقف الذي يرصده، ومواكبة «الحالة» التي يسجلها، كما تمنحه قدراً طيباً من السيطرة على عواطفه الخاصة، حتى يتمكن من الحيدة المطلوبة إزاء موقف ترصده حدقته الفنية.

ومن ثم يكون توظيف الجمل القصيرة مطلباً هاماً شريطة أن تكنز من

الدلالات ما تعجز عنه عبارات مطولة، ويتحقق ذلك بكثافة التركيز، والقدرة على اقتناص خاطف لخلجات الشعور، فالقصة القصيرة أشبه بتوجيه حزمة من الأضواء تنكشف جميعها تجاه موقف واحد من مواقف متعددة، أو حدث واحد من أحداث متكاثرة، أو حالة من حالات متابعة.

وإذا كان كاتب القصة القصيرة مجبراً - بالضرورة - على انتقاء زاوية فردانية، أو لقطة واحدة، يركز عليها وحدها؛ فإن كل اختيار يقوم به في هذا الانتقاء يحتوي على إمكانات خلق قالب تشكيلي جديد، إلا أنه في الوقت نفسه يحتوي على إمكانات إخفاق شديدة؛ لأن التركيز إذا جاوز قدراً محدداً، فسوف تغطي فيه روح الاختزال الذي يستلب من القصة وهجها الفني.

وبالمثل فهناك خطورة أخرى تترى بالقصة القصيرة، حين تحاول التطاول على عالم الرواية بالاستغراق في تفاصيل جزئية لا تخدم بنيتها، أو الإسراف في سرد باهت، ومن هنا فالحذر مستوجب حتى لا تتحول إلى رواية مختصرة، أو إلى مزق من اللقطات التي تفقد حضورية اللحظة المستوفزة، لتقع في سكونية السرد، وبرودة الحكى.

كما أن استئثار ظواهر اجتماعية لطاقة كاتب القصة القصيرة، ومحاولته استيعاب مشكلاتها المختلفة في وحدة متكاملة، ثم العودة إلى صياغتها في المستوى الذي يخاطب كينونة الإنسان، ليس ذلك بالمهمة اليسيرة، وخير مثال، نذكره - هنا - لذلك التمازج الرهيف بين «فنية» القصة القصيرة، وبين الدلالات الإيمائية المحملة بملاحظات اجتماعية - نجده في قصة «شيخوخة بدون جنون» ليوسف إدريس، والتي تروي بواسطة «طبيب الصحة»، والذي يتولى - في عمله - تسجيل المواليد - والموتى - أيضاً - ومنها نجتزئ الأسطر التالية:

(... وحين تبلغ الساعة العاشرة، أنتهي من عالم الأطفال والفتيان، لأدخل في عالم آخر، عالم الموتى... وللأموات عالمهم ومشاكلهم. والميت لا ينتهي أمره أبداً بموته؛ فقد يثير بوفاته أضعاف أضعاف المشاكل التي أثارها بحياته. فإذا كان عقاب أهل المولود إذا هربوه إلى الدنيا بلا

تصريح أو شهادة ميلاد هو الغرامة «جنيه» فعقاب أهل المتوفى إذا هربوه من الدنيا ودفنوه بلا تصريح هو الحبس والسجن . . . وإذا كانت الحكومة لا يهتمها كيف يعيش الإنسان طالما هو حي؛ فهي توليه العناية القصوى إذا مات، والقانون لا يسأل أبداً كيف عاش؟، ولكنه يصرخ بأعلى صوته: كيف مات^(١).

إن كتابة القصة القصيرة ليست أمراً سهلاً، إنها أكثر صعوبة من كتابة الرواية، إن على كاتبها أن ينتبه منذ جملته الأولى على أن يجعل أثرها مستمراً، وأن تحمل في بنيتها مخاض تشكل القصة النهائي، وذلك يستلزم تلاحم الجمل وتدفقها وسرعتها، فكل كلمة - في القصة القصيرة - لها حسابها، وعلى القاص ألا يبدد رصيده اللغوي لضيق الزمان أمامه، فلا مجال لحشد أفكار، أو تعدد شخوص؛ أو تنوع أحداث، أو سرد متمهل، كما يتاح ذلك في الرواية، فعلى كل جملة أن تدفع إلى إضاءة الموقف، حتى تؤدي إلى فاعلية الأثر المعين.

وقد تخلو «القصة القصيرة» من الحوار، وقد تحتوي على حوار. وهنا يلزم أن يكون ملتحمًا بنسيجها، ودافعاً إلى تنامي وحدثها، وبالمثل، إذا تعددت الشخصيات - ونادراً ما يحدث - في «القصة القصيرة» فمن اللازم - أيضاً - أن تتلاحم حتى كأنها شخص داخل شخوص؛ وذلك بمراعاة التناسب بين الأشخاص؛ والتناسق مع الموقف.

وإذا تمكنت القصة القصيرة من تجاوز تلك المحاذير السابقة، واستطاعت أن تحقق تلك المتطلبات الأنفة؛ فقد يصح - بصورة عامة - ما يقال من أن «الكمال لا يتاح إلا في القصة القصيرة فقط، ولا يتاح في الرواية، فالقصة القصيرة أشبه بغرفة ينبغي تأثيثها، أما الرواية فأشبه بمستودع».

ويزداد الأمر صعوبة فيما يعرف بالأقصوصة، والتي يشير اسمها إلى أنها أقل حجماً من القصة القصيرة، فهي لقطة واحدة وسريعة لشخصية، أو حالة خاطفة من حالات النفس، أو حادثة مفاجئة؛ فهي تتطلب - إضافة

(١) الأعمال الكاملة، ص ٣٢ - عالم الكتب - القاهرة - ١٩٧١.

إلى ما سبق - مهارة فائقة، حيث تلهث الكلمات وراء (الحالة) أو «الموقف» لتحيط به في (سرعة فائقة)، ولنلاحظ في الأفضوصة - كما في القصة القصيرة - أن ما يسبق ذروتها يكون هادئاً متمهلاً، بل قد يبدو كسرد لغوي عادي، ثم يتغير كل شيء، بينما يختلف الأمر في «الرواية» حيث تتداخل عناصر متعددة مع امتداد الساحة الزمنية.

ونذكر - فيما يلي - نموذجاً للأفضوصة، والتي يوميء عنوانها إلى تركيزها الحاد، والسريع - والمدقق - إلى انعكاسات «الموقف» على «بطل» الأفضوصة، والنموذج الجيد الذي نعرضه - الآن - هو للقصص «عبد الحكيم قاسم» وعنوان أفضوصته: «حالات الجسد».

«ركب عربية عسكرية يقودها جندي، واثنان آخران يجلسان في المقعد الخلفي، صامتين ملتبسي الوجهين بمشاعر غامضة، أمامه تسير ناقلة وقود، هو في حراستها. يعرف أن طائرات العدو تغير على طرق النقل التي تسير عليها قوافل الإمداد. ويعرف أن الفترة التي تمتد بين غارتين عميقة الصمت وشديدة الإملا، وهو لذلك يكره العدو حين يهجم وحين يتركه ينتظر الهجوم. لكن أي نوع من الكراهية تمتلكه..؟ ليست أبداً هي التي سودت قلبه يافعاً وشاباً في قريته البعيدة عن مرامي النيران.

الآن يعرف الجيش الأعداء، يعرف أفرادها، يرى وجوههم، الأيدي تحرك آلات الهلاك، الأجساد الغضة تردى بالرصاص وتطعن بحراب البنادق. المعرفة إذن حميمة، كيف يقتلهم أيضاً، ويخاف باذي الرعب أن يقتلوه.

عربته العسكرية تسير خلف ناقلة الوقود، يئز دواليب العربات في جوف الصمت. ثم ينقسم بين أزيز العربات صفير طائرة مغيرة. تنبه جسده. اليقظة تسري في عضله أمشاجاً أمشاجاً على قد الصفير المحلق. التفت إلى جنوده الثلاثة، يسمعون ويقتم الوجوه وتزم الشفاه وتضيق العيون. أمامه تدب الناقلة. هل تأرق سيرها؟ والطريق آت من عمق سحيق، مرسوم مجراه بالأسفلت.. والصفير يجيء من خلف السحب. يرطم القمم الرملية، ويتردد مضطرب الأصداء.. تصلب جسده. ينتفخ

قلبه والمخ بالصفير من ثقبى الاذنين اللذين اتسعا بألة الخرم المدوية.
انقضت الطائرة وقفز الجنود ولحق بهم، انبطحوا.

دفن وجهه في الأرض خلف نبتة جُعضيض ملتفة. أنفاسه تجذب له
ريحها وذرات من الرمل الذي يريح عليه خده. تقب رأسه، وعلت قبتها،
حتى لا يصيبها رصاص الطائرة التي تحلق وتهبط في دورات متتالية.
وقشرة رأسه تعلو كل مرة لتستقبل الطلقات، ترن في التجويف، في كل
جسده. لكن قدميه أوغلنا في البعد، سرحتا في الأفق من وراء ظهره، فلا
طاقة له على أن يحركهما، ولا طاقة له على يديه أن يمدهما يستر بهما
قمة رأسه من القذائف، والقذائف تنتشر، تصيب كل خلية من خلاياه،
يحس بها، يحس الوخز في كل واحدة على حدة. وسط الألم وسط كل
هذه الضجة كان يحلم بما حصل.

هجوم الطائرة كابوس يعاني منه الجسم. يرقبه في صفيها خلف
السحب... يشتد الصفير. انقضت. صرخ في جنوده، ولحق بهم، انبطح
على الأرض وفي أذنيه الضجيج، وفي عينيه خيال الناقلة وجسمها مرشوق
بالقذائف، تميل من على الطريق وقد تخلى عنها سائقها وزملاؤه. تمضي
مترنحة. جراحها التهبت ناراً، حتى رست على تل من الرمال. صارت
كتلة لهابة. متى تنفجر... والطائرة تذهب وتجيء، وفي كل مرة تفرش
الأرض بوابل من الجحيم. ثم تنكشح، يغيب صفيها، ثم يسفر وجه
الأرض عن تشوهات، عن النار والدم، عن البقايا من الحديد والأجساد.
ثم يسفر وجه الوقت عن الانتظار الممل للغارة المقبلة.

ثم قام، وقام من حوله من بقى من جنوده... تأمل حوله مطروحين
على الأرض قتلى ومجروحين يتأهون من الألم. إنها تلك حالات
الجسد، مقتول أو مجروح، أو سالم، يعيش يرقب الضرب^(١).

ولعله يكون مناسباً الإشارة إلى صورة تتقارب مع صورة الموقف في
الأقصوصة السابقة، ومنهما تتبين مفارق واضحة؛ ففي الأقصوصة كان
التركيز على ما أوماً له عنوانها «حالات الجسد» أي تلك التوفزات الباطنة
وردود أفعالها تجاه لحظات ترقب القتل، بينما تكون الصورة التالية من

(١) «الهلال» إبريل ١٩٨٩ م ص ١٥١.

رواية «لمن تفرع الأجراس» ليهمنجواي لها في امتداد روايته مذاق فني مختلف، أوجزه برشاقة وعمق، «كولن ولسن» الذي سنذكره بعد قليل.

يصف هيمنجواي القصف الجوي ودوي الانفجارات ومقتل الرجال: ثم دوت الانفجارات في أذنيه وأسطوانة المدفع تحرق كتفه، ودوت الآن ثانية وصمت أذنيه انفجارات الفوهة، كان اكناسيو يسحب بقوة الحامل الثلاثي بينما كالأسطوانة تحرق ظهره. وقد دوت الآن في القصف ولم يعد في استطاعته تذكر أمر التوبة.


كل ما استطاع أن يتذكره هو ساعة موتنا آمين. ساعة موتنا، آمين. في تمام الساعة. آمين. بينما كان الآخرون يواصلون إطلاق النار. الآن وفي ساعة موتنا.

ثم مر من خلال هزيم القصف صفير في الهواء ينفلق وفي خضم القصف الأحمر القانوني ارتجت الأرض تحت قدميه، ومادت ولطمته في وجهه، ثم انهمرت الأوساخ وقطع من الصخور في كل مكان. وقد سقط اكناسيو فوقها والمدفع فوقه ولكنه لم يكن ميتاً، لأن الصفير تناهى إلى سمعه ثانية واهتزت الأرض تحت قدميه بفعل القصف، ثم تناهى مرة أخرى، ومالت الأرض تحت بطنه وارتفع جانب من قمة التل في الفضاء وانهار ببطء فوقهم في المكان الذي كانوا فيه يضطجعون.

وعادت الطائرات ثلاث مرات وقصفت قمة التل. لكنه لم يعرف أحداً فوق قمة التل. ثم أخذت الطائرات تطلق رصاص مدافعها الرشاشة على قمة التل وولت الأدبار. وبينما هم يخصوصون في التل للمرة الأخيرة ومدافعهم الرشاشة تطلق رصاصها. تريتت إحدى الطائرات وحلقت فوقهم ثم قامت إحدى الطائرتين الأخرين بفعل الشيء ذاته وانتقلت من شكل النسق إلى شكل الحرف V وانطلقت في السماء.

ويعلق (كولن ولسن) قائلاً: «هذه كتابة ذات قوة هائلة كما أن الوصف المسطح والعرضي تقريباً للطائرات وهي تطير مولية الأدبار في الفقرة الأخيرة يعطينا دقة فوتوغرافية. ولم يسبق لأي روائي قبل هيمنجواي أن قام بنقل صور العنف والموت بمثل هذا الحس الصادق»^(١).

(١) مرجع سابق ص ١٥٩.

الفصل الثالث 
فن السيرة

الفصل الثالث فن السيرة^(١) السيرة والتراث

كلمة «سيرة» في التراث العربي أقدم في الاستعمال من كلمة «ترجمة»؛ من حيث مدلولها في تتبع تاريخ حياة شخص من الأشخاص. فالأولى استعمالها (محمد ابن إسحاق) في تاريخ حياة الرسول. وبقي هذا المدلول حتى القرن الهجري الرابع. حين كتب «ابن الداية» سيرة ابن طولون؛ فتطور المدلول من الخاص إلى العام. والمعاجم العربية القديمة تغفل استعمال كلمة «ترجمة» للدلالة على تاريخ الحياة؛ ولكن المعاجم المعاصرة تستخدمها بهذا المعنى. ولعل الاستعمال وحده هو الذي فرق بين الكلمتين من المدلول؛ حين استعملت «سيرة» لتواريخ الحياة المسهبة؛ و «ترجمة» للتواريخ الموجزة.

ومن الواضح أن القرآن الكريم قد عمق الإحساس التاريخي عند العرب حين قصّ عليهم من قصص الأمم الخالية. وقد كان يهدف إلى إثارة العبرة في نفوسهم. ولكن هذه الغاية الخلقية لم تكن السبب في اتجاه المسلمين إلى كتابة السير حين بدأها بكتابة سيرة الرسول. فسيرة الرسول جزء من السنة وهي - مع الحديث - مصدران أساسيان للتشريع؛ ولذلك فلا بد من جلائها في دقة بالغة؛ لكي تكون أعماله - إلى جانب أقواله - مصدراً واضحاً لرجال الشريعة. ولكن المسلمين كانوا ينظرون إلى

(١) فن السيرة لإحسان عباس ص ١٢ وما بعدها.

التاريخ نظرة قائمة على «الأيام» وطبيعة الحرب وشئون القتال؛ ولذلك اهتم كتاب السيرة اهتماماً كبيراً بمغازي الرسول وذكر الدور الحربي الذي أدى إلى انتصار المسلمين. وقد كان في مستلزمات الحياة الإسلامية ما يؤيد هذه النظرة؛ لأن الفتوحات الإسلامية التي انبثقت عن انتصار الإسلام في الجزيرة العربية - كانت في حاجة إلى سند من سنة الرسول في هذا المجال: كيف يعامل الأسرى والنساء والأطفال. وكيف يقسم الفيء، وهل يروى عن الرسول ما يوضح فنون الحصار؟ وهل تبيح الأعمال الحربية قطع الشجر وتخريب الزرع وقطع المؤمن ليلجأ العدو إلى التسليم؟ وعلى أي الأحكام تحتوي كتبه التي كتبها لوفود العرب؟

لا غرابة إذن إذا وجدنا «السيرة» على يد (موسى بن عقبة) من مؤرخي السيرة في المدينة والمتوفى سنة ١٤١هـ وابن (شهاب الزهري) من مؤرخي السيرة في مكة والمتوفى سنة ١٢٤هـ، ثم على يد (محمد بن إسحاق) - من المدينة - المتوفى سنة ١٥٢هـ وريث كتاب المغازي، تسجيلاً دقيقاً للمعارك الحربية وما دار فيها من فنون. ويتأثير ذلك خضعت السيرة لأحكام الإسناد خضوعاً دقيقاً. وهي على هذا الاعتبار ليست رواية منطلقة مسترسلة؛ ولكنها روايات يجمعها موضوع واحد. وجهد كتابها منصرف إلى الصدق في الخبر؛ لأنهم من رجال الحديث لا إلى التفسير والتحليل.

وقد انتهت إلينا السيرة النبوية في كتاب عبد الملك بن هشام الذي انتهت إليه السيرة التي كتبها ابن إسحاق، والتي يُعرف الآن كل شيء عنها بعد طبعتها؛ فهي نهاية ما وقف عليه ابن هشام تلميذ ابن إسحاق. وهي وإن كانت تعرف بسيرة ابن هشام إلا أن فضل راويها محمد بن إسحاق لا يُنكر. ونلاحظ على كتاب السيرة النبوية الأول أن أغلبهم من أهل المدينة - مثل أبان بن عثمان المتوفى سنة ١٠٥هـ وعروة بن الزبير المتوفى سنة ٩٢هـ وشرحبيل بن سعد المتوفى سنة ١٢٣هـ وعبد الله بن حزم المتوفى سنة ١٣٥هـ وعاصم بن قتادة المتوفى سنة ١٢٠هـ. وقد أتاح لهم قربهم من العاصمة الإسلامية أن يرووا الأحداث كما سمعوها من أقرب الناس إليها، وأن تُنقل عنهم هذه الأخبار عن طريق الإسناد كما في

رواية الحديث إلى البلاد الإسلامية.

وقد اضطر بعض مؤرخي السيرة أن يسقطوا الأسانيد مراعاة للاختصار من ناحية، ووصولاً لسلسلة الحوادث من ناحية أخرى كما فعل ابن إسحاق والواقدي مثلاً؛ ولكنهم تعرضوا لنقاد من رجال الحديث. والحق أن ابن إسحاق كان على سعة علمه واتساع روايته. لا يتقيد ببعض القيود التي وضعها رجال الحديث. فكان يجمع بعض أخباره من الكتب المعروفة في ذلك العهد البعيد مع أن رجال الحديث يشترطون السماع. وكان حرصه على كثرة الجمع قد شغله عن تحقيق بعض ما يجمع مما لا يحسنه من أبواب الأدب كالشعر على سبيل المثال. فقد كان يقبل كل شعر يقال متصلاً بحوادث السيرة، ولو لم يكن صحيحاً. وقد أشار إلى ذلك ابن سلام في مقدمة «طبقات الشعراء» وابن النديم في «الفهرست».

والحق أن تلميذه ومدون سيرته ابن هشام. كان أكثر منه بصراً وحذراً. فإنه كان أميناً في الرواية عن أستاذه؛ إلا أنه كان يعلق على الأشعار المروية قائلًا: «هذا ما صح لي من هذه القصيدة. وبعض أهل العلم بالشعر ينكر أكثرها». ولم يكتف ابن هشام بهذه النظرة الناقدة للشعر المروي مما فات أستاذه ابن إسحاق، أو يذكر رواية أخرى مغايرة للنص. وتظهر عدالة المؤرخ واستواء الميزان عند ابن هشام في موقفه من الشعر الهجائي المقذع الذي يحذفه من أصل السيرة؛ فهو يحذف المفحش من هجاء شعراء المسلمين، كما يحذف المفحش من هجاء شعراء المشركين على حد سواء، لا يحابي ولا يتعصب ولا يميل.

وقد أخذ مؤرخوا المسلمين بعد ذلك - وعلى تتبع العصور الإسلامية - يكتبون في السيرة النبوية والشمائل المحمدية، ويجلون من نواحي الرسول ما يجد فيه المسلمون الأسوة الحسنة والقُدوة الطيبة، ويفيضون في تاريخ السيرة النبوية؛ كما صنع القاضي عياض المتوفى سنة ٥٤٤هـ في كتابه: «الشفاء في تعريف حقوق المصطفى» وكما صنع ابن سيد الناس اليعمري المتوفى سنة ٧٣٤هـ في كتابه «عيون الأثر في فنون المغازي والشمائل والسير» وكما صنع شهاب الدين القسطلاني المتوفى سنة ٩٣٣هـ في كتابه: «المواهب اللدنية في المنح المحمدية» وكما صنع

نور الدين الحلبي المتوفى سنة ١٠٤٤هـ في كتابه «إنسان العيون في سيرة الأمين المأمون» وهو المعروف بالسيرة الحلبية؛ فرقاً لها من سيرة ابن هشام. ومن المؤرخين من جعل سيرة الرسول قسماً من كتابه في التاريخ العام كما فعل الطبري المؤرخ المتوفى سنة ٣١٠هـ وابن الأثير المتوفى سنة ٦٣٠هـ في كتابه: «الكامل» والذهبي المتوفى سنة ٧٤٨هـ في كتابه «تاريخ الإسلام» وابن كثير المتوفى سنة ٧٧٤هـ في كتابه: «البداية والنهاية»؛ فهؤلاء وغيرهم قد أَرخوا للسيرة النبوية بما يكوّن كتاباً قائمة بذاتها؛ فابن كثير يخصص جزءين من كتاب لسيرة الرسول وابن الأثير يخصص أكثر من جزء.

وكثيراً ما تتشابه أخبار السيرة النبوية في هذه الكتب، وتكاد تتفق ألفاظها ورواياتها؛ لأنها تأخذ جميعاً من مصدر واحد. وإذا كانت سيرة ابن هشام هي الأصل فإن ذلك لم يمنع أن يلجأ المؤرخون للسيرة إلى مصادر أخرى وكثيراً ما نرى في الطبري أخباراً برواية ابن إسحاق وإن كانت هذه الأخبار لم ترد في سيرة ابن هشام. وقد تناول بعض المؤرخين السيرة بالشروح؛ ومن أهمها ما صنعه أبو القاسم عبد الرحمن الشهلي المتوفى بالمغرب سنة ٥٨١هـ في كتابه «الروض الأثف» في تفسير سيرة ابن هشام؛ حتى ليعد هذا الكتاب شرحاً وافياً وإكمالاً لما يذكره ابن هشام في سيرته التي تعد أقدم أثر في تاريخ الرسول الكريم.

وبعد سيرة ابن هشام كثرت السير والتراجم. وفي السير التاريخية التي تدور حول الحكام ورجال السياسة مئزة ربما لم تتوفر في سيرة الأدياء والعلماء؛ وهي الالتفات إلى الأحداث الخارجية. أما في سيرة العالم أو الفقيه فإن المهم هو سرد أسماء الأساتذة الذين علموه والأماكن التي زارها والأحاديث التي رواها. وقلماً تجد في تلك السير حديثاً عن دقائق الحياة الخاصة المتصلة ببطل السيرة؛ إلا إن كانت تلك الدقائق تبرز صفة من الصفات الخلقية التي يحاول الكاتب أن يوضحها كالعدل والشجاعة والكرم؛ كسيرة الظاهر بيبرس لعز الدين بن شدّاد وسيرة عمر بن عبد العزيز لابن عبد الحكم. ولا ينكر أن في أكثر هذه السير من الأخبار ما يصلح لأن يكون أساساً لدراسات أكثر عمقاً. وكثير من هذه السير فقد

التسلسل التاريخي، وظل أخباراً فردية محدودة أقرب إلى طبيعة الأخبار الخاصة التي يُراد منها الفائدة العامة مثل «سيرة الحسن البصري» لابن الجوزي، فهي كتاب يتناول ما قاله الحسن البصري من مواعظ وما أجاب به على ما وجه إليه من أسئلة أو أقوال.

وعلى الرغم من ذلك بقيت السيرة التاريخية تمثل أقوى نوع من السير عند المسلمين. أما السيرة ذات الطابع الأدبي فلم يكن لها حظ يذكر؛ فقد مرّ الجاحظ - وهو من ذوي الأحساس الدقيق بالشخصيات والأحداث والتجارب - دون أن يتناول هذا اللون الأدبي، ولم يقف أبو حيان التوحيدي عنده إلا وقفة سريعة، وكلا الرجلين كان نافذ البصر في طبائع الناس وأحوال المجتمع؛ أما الجاحظ فانصرف إلى الحكايات التصويرية لنواحي الأخلاق والسلوك في البخلاء على سبيل المثال، وأما أبو حيان فاكتفى بالرسائل الصغيرة وإن انتحى أسلوباً فنياً عامراً باللفتات الدقيقة. وفضلاً عن ذلك كان أبو حيان يمتاز بذلك الخيال اللازم لربط أجزاء السيرة، ومقدرة قصصية لا يستغني عنها كاتب السيرة حين يراد لها أن تكون أدبية، ثم فهمه الدقيق لموقف كاتب السيرة في عدم تحيزه، وميله الدائم للإنصاف. وهذا أصل هام صوره أبو حيان بدقة حين سأله الوزير (ابن سعدان) أن يحدثه عن أخلاق (الصاحب بن عباد) وعاداته فقال أبو حيان، وكانت آماله قد خابت عند الصاحب، ورجع ناقماً عليه:

«إني رجل مظلوم من جهته وعاتب عليه في معاملتي، وشديد الغيظ لحرمانني، وإن وصفته أزييتُ منتصفاً، وانتصفتُ منه مسرفاً؛ فلو كنت معتدل الحال بين الرضى والغضب، أو عارياً منهما جملة - كان الوصف أدق، والصدق به أخلق». وهذا الكلام حقيق أن يُجعل أساساً من الأسس الضرورية في كتابة السير. غير أن أبا حيان التوحيدي حين كتب «مثالب الوزيرين» وهما الصاحب بن عباد وابن العميد - وهو أقرب كتبه إلى السيرة الأدبية - لم يستطع أن يخنق صوت الحقد والغيظ في نفسه. أما حين تحدث عن الصاحب بن عباد في كتابه «الإمتاع والمؤانسة» فقد رسم له صورة هي غاية في الأداء الفني على إيجازها، ومع أنها أقرب إلى الذم إلا أن صفة الإنصاف لائحة عليها. قال يصور جانباً من شخصية الصاحب:

«إن الرجل كثيرُ المحفوظ، حاضر الجواب، فصيحُ اللسان، قد نتف من كل أدب خفيف أشياء، وأخذ من كل فن أطرافاً. والغالب عليه كلام المتكلمين المعتزلة، وكتابته مُهَجَّنة بطرائقهم، وهو شديد التعصب على أهل الحكمة والناظرين في أجزائها؛ كالهندسة والطب والتنجيم والمنطق. وليس عنده بالجزء الإلهي خبر، ولا له فيه عين ولا أثر، وهو حسن القيام بالعروض والقوافي ويقول الشعر، وليس بذلك، وفي بديهته غزارة، وأما روايته فحوارة، والناس كلهم محجمون عنه؛ لجرأته وسلطته واقتداره وبسطه... شديد العقاب، طفيف الثواب، طويل العتاب، بذيء اللسان يعطي كثيراً قليلاً، أعني يعطي الكثير - من الناس - القليل من المال. سريع الغضب، بعيد الفيئة، قريب الطيرة، حسود حقود، وحسده وقفٌ على أهل الفضل، وحقده سار إلى أهل الكفاية، أما الكتاب والمتصرفون فيخافون سطوته، وأما المنتجعون فيخافون جفوته. وقد قتل خلقاً وأهلك ناساً ونفى أمة؛ تعتاً وتجبراً وزُهوياً، وهو - مع هذا - يخدعه الصبي ويخلبه الغبي؛ لأن المدخل عليه واسع، والمأى إليه سهل، وذلك بأن يقال: مولانا يتقدم بأن أعار شيئاً من كلامه، ورسائل منثورة ومنظومة، فما جبت الأرض إليه، إلا لأستفيد من كلامه، وأفصح به وأتعلم البلاغة منه. لكأنما رسائل مولانا فرقان، واحتجاجة من ابتدائها إلى انتهائها برهان فوق برهان، فسبحان من جمع العالم في واحد، وأبرز قدرته في شخص. فيلين عند ذلك ويدوب ويلهي عن كل مهم له، وينسى كل فريضة عليه ويتقدم إلى الخازن بأن يخرج إليه رسائله مع الورق والورق (أي الفضة)، ويسهل له الإذن عليه والوصول إليه والتمكن من مجلسه. ثم يعمل في أوقات كالعيد شعراً، ويرفعه إلى أبي عيسى المنجم ويقول: قد نحلثك هذه القصيدة، امدحني بها في جملة الشعراء، وكن الثالث من الهمج المنشدين فيفعل أبو عيسى - وهو بغدادى محكك قد شاخ على الخدائع وتحنك - وينشد؛ فيقول له عند سماعه شعره في نفسه، ووصفه بلسانه، ومدحه من تحبيره: أعد أبا عيسى؛ فإنك - والله - مجيد، زه أبا عيسى والله قد صفا ذهنك، وزادت قريحتك، وتنقحت قوافيك، ليس هذا من الطراز الأول حين أنشدتنا في العيد الماضي. مجالسنا تخرج الناس، وتهب لهم الذكاء، وتزيد لهم الفطنة، ثم لا يصرفه

عن مجلسه إلا بجائزة سنّية، وعطية هنية، ويغيظ الجماعة من الشعراء وغيرهم؛ لأنهم يعلمون أن أبا عيسى لا يقرض مصراعاً، ولا يزن بيتاً ولا يذوق عروضاً...»^(١).

وواضح أن ما في هذه القطعة من براعة إنما يقوم على التحليل والحوار، والتدقيق في رسم أجزاء الصورة، وفي ضروب من الإيهام بأن الكاتب ينقل الواقع ولا يعدوه. وإذا كان فيها من ملاحظة فهي نظرتها إلى الإنسان نظرة ثابتة لا تطور فيها؛ وإنما يأتيها هذا من كونها قطعة وليست ترجمة كاملة.

والواقع أن التراجم العربية قد كثرت وتنوعت واحتلت مساحة مرموقة من صفحات التراث العربي؛ فهناك التراجم العامة الجامعة، والتراجم حسب العصور أو حسب السنين، وهناك تراجم الصحابة أو طبقات الصحابة وطبقات الفقهاء وطبقات المفسرين والقراء، وطبقات المحدثين والحُقاظ وطبقات النحاة وطبقات الشعراء وطبقات الصوفية وطبقات القضاة وطبقات الأطباء وطبقات الفلاسفة والحكماء وهناك أيضاً تراجم الرجال في كتب تواريخ المدن وتراجم النساء. وهناك الكتب التي تُعنى بتاريخ الميلاد والوفاة والكتب التي تهتم بضبط الأعلام وتحقيق الأنساب. ولكن الباحثين المعاصرين أخذوا يتساءلون: أحقاً تُعد السيرة جزءاً من التاريخ؟ فحدود السيرة هي الأحداث الواقعة بين ولادة الشخص وموته من طفولة ونضج وكهولة، ويرتبط بها كثير من العواطف الإنسانية وهذا كله يخرج من دائرة التاريخ. فإذا أضفنا إلى ذلك أن السير المعاصرة تعرض عرضاً روائياً أدبياً اتضح مفهوم السيرة الأدبية.

مادة السيرة وبنائها

الواقع أن كثيرين من كتّاب السيرة يهجمون على موضوعهم دون خبرة سابقة؛ فمثلهم في ذلك مثل الفتاة التي أرادت أن تعمل مربية للأطفال، لا لأنها اكتسبت ثقافة أو خبرة؛ ولكن لمجرد أنها كانت طفلة

(١) الإمتاع والمؤانسة ج ١ ص ٥٤ - لأبي حيان التوحيدي.

في يوم من الأيام. ومن المهم أن نؤكد ولع المؤلف بالموضوع لتحيا الشخصية معه؛ فأحد الشعراء قد يكون جذاباً من ناحية إنتاجه مثل أحمد شوقي بينما الآخر عاش حياة خصبة مثيرة مثل البارودي، فكاتب السيرة هو الذي يقرّر اهتماماته وميوله بالشخصية من حيث تشرحها أو حركتها في الحياة، دون أن ينسى أن كلاهما ضروري في السيرة.

وقد أثار لنا الكاتب الفرنسي (أندريه موزوا) جانباً يتصل بهذه الناحية حين قرّر أن الكتابة عن شخصية على قيد الحياة أمر له محاذيره، ثم ذكر ما عاناه هو حين كتب عن بعض معاصريه حذرته الشديد في كل عبارة، وإن كان بعض هؤلاء المعاصرين قد أبدى تسامحاً فيما كتب عنه.

وأكبر الظن أن كاتب السيرة سوف يتردد قبل أن يكتب كلمة تجرح وقد يتردد خوفاً من بطشه مثلما تردّد قديماً ابن سلام في الحديث عن معاصريه عندما ألف كتابه «طبقات الشعراء». على أن هناك ما هو أخطر من هذا ويتعلق بقيمة العمل كله؛ فالمعاصر لم ينته فكراً بعد. وقد يدل آراءه أو بعضها، وقد تظهر بعد وفاته مذكرات كان يحرص على ألا تظهر في حياته؛ مثلما صنع الزهاوي الشاعر العراقي حين أودع صديقه سلامة موسى مسودّات ديوانه «النزغات أو نزغات الشيطان» وطلب إليه ألا ينشره في حياته، وقد نشره (هلال ناجي) بعد وفاته بزمان. فكاتب السيرة هنا أشبه بالمقامر. ولكن القضية لها وجه آخر غير هذا الوجه الكالنج، فمن المؤكد أن رؤية بطل السيرة والتعرّف عليه أثناء حياته له فائدة كبيرة، ولعل القاريء نفسه أكثر اهتماماً بالمعاصرين، فجمع الحقائق عن معاصر وتقديمها في صورة جذابة أمر شديد الإقناع والفائدة.

قلنا أن كثيرين من كتّاب السير يهجمون على الموضوع دون أن يتسلّحوا بأساسيات فن السيرة، ولعل البيئّة - بمعنى تفاعل الزمان في المكان - تعدّ أساساً لازماً لفهم التيارات المتصارعة التي عاش البطل في خضمها. فدراسة شوقي تتطلب دراسة بيئته في فترة نمو الشخصية المصرية. ولعل فترة الإحياء التي قادها البارودي وانتهت بنهايته، كان لا بدّ أن تعقبها فترة الانتقال من الموروث إلى العصري، ولا بدّ أن تبحث عن رائد يكون بمثابة الجسر يعبر عليه الأدب إلى تطور جديد. كما أن

فترة بناء الدولة وانتقالها من الانهيار الذي أعقب الاحتلال إلى الوقوف على القدمين - كانت بحاجة إلى زعماء في الإصلاح الديني، والنهضة الوطنية والريادة الفكرية والتعبير الأدبي. ومن هنا ظهر عمالقة في هذه الميادين من محمد عبده إلى مصطفى كامل ومن طه حسين إلى شوقي إلى غيرهم. ولعله لو لم تمر مصر بهذه الفترة ما ظهر شوقي وما كانت بلده بحاجة إليه. ولو لم يظهر شوقي في هذه الفترة لكان من الضروري أن يقوم بديل بنفس الدور الذي قام به بَعْضُ النظر عن المستوى الفني أو مساحة الإنتاج. ولكن لماذا كان شوقي بالذات؟

هنا يأتي عنصر الوراثة وتبرز قيمته وقيمة دراسة الآباء ومولد بطل السيرة. لعل الدماء العديدة التي تجري في عروقه من عربية وغير عربية لها أثرها في عبقريته. وقد التفت «الطبيعيون» إلى الوراثة وأطالوا التفاتهم، وكان على رأسهم الكاتب الفرنسي «إميل زولا» في النصف الثاني من القرن الماضي، وما زلنا نجد نفس الاهتمامات النابعة من علم الوراثة صداها بين المعاصرين. فقد التفت «أندريه مورا» إلى أجداد الشاعر الإنجليزي «بيرون» ولاحظ أثر الوراثة في انعدام شعوره بالمسؤولية أو اللامبالاة التي كانت سبباً في اتجاهاته التي لا يقرها العرف. كذلك التفت نقاد الروائي نجيب محفوظ في ثلاثيته إلى شخصية «يس عبد الجواد» وأرجعوا ما بها من ميل غريزي إلى اللهو الصارخ إلى عنصر الوراثة؛ فأبوه أحمد عبد الجواد - على الرغم من ظهوره بمظهر الرجل الجاد - كانت له لياحه اللاهية.

ويرى الكثيرون أن كُتَّاب السير محللون نفسيون بطبيعتهم. وليس معنى هذا أن يعمدوا إلى التحليل النفسي دون سند من الدراسة؛ فعلم النفس هو الذي ألقى أضواء على العقل الباطن وكشف غياهب النفس البشرية، وما يثور فيها من عواطف وعواصف، وانعكاس ذلك كله على حركة الشخصية وتصرفاتها الواعية. وإنما الخطورة هنا أن يستغرق الباحث استغراقاً في مصطلحات علم النفس وعقده ونظرياته، ثم يحاول تطبيق هذه النظريات على شخص مات منذ زمن؛ فيقع في مزلقين: الأول وضع نظرية أو مصطلح أمامه ثم محاولة الالتواء بالنصوص لتبرير وجهة نظره.

والثاني تحول الدراسة من فن السيرة إلى ميدان علم النفس التطبيقي كما صنع العقاد في كتابه عن أبي نواس: فتشخيص حالة البطل بأنها سادية أو نرجسية أو عقدة أديب ثم تفسير كل تصرفاته على هذا الأساس وجمع كل الحالات المرضية للعقدة ومحاولة إيجاد الشواهد والأدلة من تصرفات الشخصية وحركاتها - تخرج من مجال السيرة ولا نعود نرى البطل في مزاياه ونقائصه مثل كل شخصية بشرية تتحرك على مسرح الحياة.

تلك هي أهم الأدوات التي يعالج كاتب السيرة بها وفي ضوئها مادته. ولكن ما هي المادة؟ هل المطبوع وحده هو مادة السيرة إذا كان بطلها من المحدثين؟ قد يتبادر إلى الذهن أن مادة السيرة هي المطبوع والمخطوط إذا كان البطل من الرواد القدماء وأن سيرة المحدثين أبسط وأيسر، ولكن الواقع أن سير المحدثين أكثر عناءً وأشد عسراً، وهي تتجاوز المطبوع والمخطوط معاً. فمن المؤكد أن كتابات البطل هي أكثر المواد أهمية؛ لأن المرء يعرف تفاصيل حياته، بما في ذلك من الأسرار التي قد يحرض على كتمانها - على أن الوثائق الشخصية ينبغي أن تؤخذ بحذر، فلا يمكن لأحد أن يقول كل الحقيقة عن نفسه. كذلك ردّد «أحمد أمين» في كتابه «حياتي» نفس المعنى حين قال: «إن كل ما في الكتاب حق ولكنه ليس كل الحق». وذكريات الطفولة غالباً ما تكون صريحة، ولكنك إذا تجاوزت هذه المرحلة قيدك الإحساس بالمسؤولية كما يقول بعض علماء النفس. ولا تنسى كذلك أن الذاكرة نفسها دون قصد تضعف في كثير من الأحيان عن تذكّر بعض أحداث الماضي البعيد، وقد لا تذكر عن ذلك الماضي إلا الأحداث التي ترسبت في نفسية الكاتب، لأهميتها الخاصة، وذلك ما نحسه حين نقرأ «الأيام» لطف حسين.

وحين كتب من قبل الشاعر الفارس «أسامة بن منقذ» كتابه «الاعتبار» أخطأت ذاكرته في تاريخ بعض الأحداث والوقائع التي ذكرها كما يقول المؤرخون. ولا شك أن الذي يكتب عن حياته ويترك أوراقه غير منشورة؛ لأنه لا يبحث عن الشهرة تكون الحقيقة لديه أقوى وأوضح. وهذا ينصبّ على المحدثين لأن الماضين قلما تحدث واحد منهم عن نشأته والمؤثرات

الخارجية التي أثرت في حياته؛ ولذلك فهي ضعيفة من حيث المادة النفسية والاجتماعية أحياناً كثيرة. كما لاحظ ذلك شوقي ضيف^(١). على أننا بعد كل هذا ينبغي أن نقابل مادة الترجمة الشخصية بغيرها من المصادر.

ومن الوثائق الشخصية أيضاً، المفكرات والخطابات. وقد تكون اليوميات والمفكرات أكثر وثوقاً من التراجم الشخصية لأنها تكتب دائماً وهي أكثر قرباً وألصق بالأحداث التي تصفها، ولذلك كانت أقل عرضة لآفة التذكر القاصر. واليوميات كذلك تسلم الإنسان إلى التعبير قبل أن يدرك خطأه، فهي أكثر صراحة. وبالرغم من أنها كثيراً ما تحتوي على أشياء سطحية في الحياة ومكررة ومضجرة أحياناً؛ إلا أنها تكشف الكثير من طبائع كتابها؛ لأن هذه الأشياء التي ليست لها أهمية تاريخية، تصبح حيوية حين ينفذ خلالها كاتب السيرة وينتفي منها أو يستنتج ما له أهمية. واليوميات بعد ذلك تسجيل دقيق لتطور الشخصية في حركتها الظاهرية وانفعالاتها وأحاسيسها.

والكثيرون لا يكتبون تاريخهم بطريقة مباشرة في صورة تراجم شخصية ولا بطريقة غير مباشرة في صورة يوميات؛ ولكن كل الناس يكتبون الرسائل، وهي تحكي كثيراً عن حياة الكاتب بطريقة مباشرة.

والرسائل تعرض كاتبها في شكل من أشكال التفاعل مع معاصريه، ومن هنا كانت أهميتها، حيث تقدم لنا الشخصية من عماقها تقديماً يفوق أية وثيقة شخصية أخرى. وكلما كان الخطاب مرسلًا من الكاتب إلى شخص وثيق الصلة به كان أكثر فائدة وعطاءً، حتى إذا كانت الآراء فيه نتيجة انفعالات وقتية... يقول «أندريه موروا»: «ينبغي أن أعيد الكتابة عن الشاعر الإنجليزي «شيلي» فإن بعض ما كتبتُه عنه سنة ١٩٢٣ غير حقيقي، بعد اكتشاف خطابات عام ١٩٣١، وقد تغيرت - تبعاً لذلك - الشخصية»^(٢).

(١) الترجمة الشخصية ص ٥ - لشوقي ضيف.

(٢) Biography as an art, P. 167 by J. Clifford.

ومن الطبيعي أن يدرس كاتب السيرة الإنتاج المطبوع للعلم أو الشخص الذي يكتب عنه، والأدباء عادة قد تركوا مثل هذا الإنتاج، وهو صورة لصاحبه. وليس هناك من ينكر أن القصيدة تعبر عن نفسية الشاعر وأنه قد يكون في جانب من القصة جزء من شخصية كاتبها، ولكن إلى أي حد نستطيع أن نستغل الشعر والقصة في كتابة السيرة؟ إن ملهاة شوقي «الست هدى» أو «البخيل» تصوّر لنا الجانب الفكرة في شخصية شوقي، وراثؤه للشيخ محمد عبده ثم رثاؤه لمصطفى كامل الذي لم يعرض فيه إلا لصدقاتهما وإعراضه التام عن وطنيتهما في المرتين، يلقي الأضواء على جانب خفي من جوانب هذه الشخصية المعقدة، جانب الخوف من السلطات في هذه الفترة من حياته. وقصيدته في انتحار الطلبة لا تكشف عن جانب إصلاححي بقدر ما تكشف عن حنين الشاعر الدفّاق إلى أيام الشباب، ومُتّع الشباب التي حرم منها في شيخوخته العاجزة. ولكننا في الواقع لا نستطيع أن نتخذ العمل الفني وثيقة تاريخية، لها قوة التجربة الواقعية في حياة الرجل. فكل شعر شوقي في النسيب - برغم ما فيه من إبداع فني - ليس تعبيراً عن تجارب واقعية؛ وإنما هو مقدمات لقصائد في المديح ليست أكثر من تقليد لنظام القصيدة العربية الموروثة، وقد رأى الشاعر في فترة من حياته أن يستبعد قصائد المديح ويستبقي مقطوعات الغزل، وهنا مكمن الخطورة وموطن الزلل إن لم نأخذ الإنتاج الفني بحذر شديد. على أننا ينبغي ألا نمرّ على الإنتاج الأدبي دون أن نقف منه موقف المحللين. فقد يفيدنا أن نعرف طريقة الحسن البصري في الجواب وإبتدائه حديثه في الردّ بكلمة «ويحك» أو أن نسمع أبا حيان التوحيدي يقول عن نفسه: «قُدّم الطعام على مائدة الصاحب فأمعنت فيه». فإن كلمة أمعنت تنقل لنا صورة لا تسعفنا على تكوينها عبارات طويلة^(١).

وصور الإنسان يمكن أن تساعد على فهم شخصيته، كذلك هواياته وملابسه وذوقه فيها، ومكتبته تساعد على إدراك كثير من ضروب تفكيره من حيث حجم المكتبة وتخصصاتها وتعليقاته على ما قرأ، وتنسيقه أو إهماله في ترتيبها وتجليدها. ومن الطبيعي أن تأتي - بعد المواد الشخصية

(١) فن السيرة لإحسان عباس ص ٨٣.

لصاحب السيرة - تعليقات أقاربه وأصدقائه وأعدائه .

وتستطيع التراجم القديمة أن تمدّ الكاتب المعاصر بالمادة الأساسية . يقول إحسان عباس : «ولا أظنني متشائماً أو غالباً حين أقرر أن كتابة سيرة لأحد الأقدمين عندنا تعد أمراً معجزاً، وأن أكثر ما يحاوله الكاتب اليوم ليس إلا جهداً مبذولاً لترتيب بعض الروايات أو تصحيحها؛ فليس لدينا الشواهد الضرورية من رسائل ومذكرات . وهناك اضطراب في الأخبار تبعاً لاختلاف الميول عند أصحابها وقد قوي الميل أخيراً عند السياسيين أو المتصلين بالحياة السياسية إلى كتابة مذكراتهم وتسجيل الرسائل التي كتبوها أو تلقوها؛ حتى كأن كتابة السير في المستقبل ستكون سهلة ميسورة حين يتناول الكاتب حياة رجل سياسي»^(١) .

وإذا كان هذا صحيحاً - وهو لا شك صحيح - حين نوّد كتابة سيرة علم من الأعلام القدماء، وحين نلقى ما نلقى من عناء، فإن كتابة سيرة لأحد المحدثين من سياسيين وغير سياسيين ليست سهلة ولن تكون بالسهولة التي يظنها إحسان عباس؛ فقد قرب «الهاتف» موت السيرة السياسية الجيدة، وبعد أن كان السياسي يكتب الرسائل أصبح يستعمل «الهاتف» . ثم أصبح يستخدم الطائرة في السفر للمحادثات حيث قربت المسافات، وكذلك الموضوعات المحدودة للتعبير، عن طريق الرسائل، أصبحت هي الأخرى بعيدة عن الصراحة - لتدخل السكرتيرين في كتابتها على الآلة الكاتبة، وأصبح الزعيم يلقي نظرة عَجَلَى على ما كتبه سكرتيره، ثم يوقع الرسالة فقط .

والواقع أن السيرة فن معقد فينبغي أن يكون كاتب السيرة باحثاً كثير الشكوك؛ لأنه قد يجمع بعض أشياء تبدو متناقضة . وعندما نختبر مجموعة من الخطابات نجد أن كثيراً من المعاني بين السطور وليس في الكلمات المباشرة، وذلك صحيح حتى بالنسبة للوثائق . وبعض كتاب السيرة يتحرون الحقيقة؛ ولكنهم يكتفون بما تحت أيديهم من المطبوع دون أن يبحثوا عن بقية الوثائق . إن كانت السيرة أشبه بالمكتشف يقوم ببحث مثير

(١) فن السيرة ص ٧٩ .

عن الحقيقة الضائعة، يتحرك منظاره في كل الاتجاهات الممكنة. على أنه مهما جمعنا من مادة؛ فإن بعض الفجوات تبقى دائماً في حياة صاحب السيرة؛ لأن المادة لا يمكن أن تغطي كل يوم من حياة الإنسان، وهنا يمكن لكاتب السيرة أن يرجح في حدود المقدمات التي بين يديه، وقد يعبر الفجوة إذا لم يكن لديه ما يسعفه؛ ولكنه لا يستطيع أن يترك لخياله الجموح كما يصنع كاتب القصة التاريخية.

ولكن هل يعني ذلك كله أن العمل الأكبر قد انتهى وأن بقية الأمر ليس إلا تصنيفاً للمادة؟ لا؛ فجمال المعلومات وعرض الوثائق لا تشكل سيرة فنية ولا ترسم وحدها صورة واضحة، فالأمر بعد ذلك يرجع إلى مقدرة كاتب السيرة على تشكيل الشخصية بعد فهم أبعادها. فحين نكتب عن ثقافة أديب وعن أساتذته وأخلاقه وإنتاجه أبواباً يضمها كتاب؛ فإن نقاد السيرة يعدون هذه الأجزاء تمزيقاً للشخصية. ويبقى السؤال بعد ذلك مطروحاً. ما هو - إذن - منهج السيرة أو طريقة بنائها؟.

ظلت السيرة حتى العصر الحديث عرضاً إخبارياً في أغلب الأحيان، ليس فيها وحدة البناء ولا الإحساس الكامل بالتطور الزمني؛ من حيث تتبع مراحل النمو والتغيير في الشخصية، أو بمعنى آخر بقيت السيرة دون شكل عام ودون محتوى تام، وكانت تعد فرعاً من التاريخ العام، ولكن الحركة الرومانتيكية في اهتمامها الشديد بالفرد ركزت على المشاعر والعواطف، ومن هنا بدا أن مجال السيرة يتباعد عن مجال التاريخ، ويقترب من مجال الفن.

والحقيقة أن التاريخ يبحث في ماضي الإنسان وقد يتقصى الحوافز؛ ولكنها حوافز شعورية، وليس من مهمته أن يبحث في الدوافع النفسية لأفعال الأبطال، على حين تدخل هذه الدوافع في مهمة كاتب السيرة. والتاريخ يبحث عن الحقيقة في حياة إنسان فذ من ظروف حياته التي عاشها، والأحداث التي واجهها في محيطه، والسيرة أقرب إلى التأثير الدرامي حيث تجيش بكافة الانفعالات والعواطف التي تثور في الأعماق. وفي التاريخ نلمح الإنسان عن طريق الأحداث التاريخية التي أحاطت به؛ ولكن السيرة أكثر نبضاً بالحياة ففيها نلمس الإنسان مباشرة؛ لأنها تتخذ

الفرد محوراً تؤلف حوله الأحداث. وهكذا بدأت تتجمع الفروق؛ فالسيرة لم تعد اليوم أخباراً مجموعة تعالج فعل البطل، لماذا فعل وكيف أثر في عصره أو تأثير به، بل تصف شخصيته وتفردته. وهنا يدخل علم الوراثة وعلم النفس، كل ذلك في صياغة درامية؛ تأخذ من المسرحية الحوار والحركة وتأخذ من القصة تحليل الشخصية وعمق الصراع، والتعاطف مع البطل في إطار الحيدة، والبناء المتماسك، في حدود الحقيقة المطلوبة. وإذا كان التاريخ عرضاً وربطاً وتفسيراً؛ فإن السيرة إعادة بناء حياة إنسانية أو بمعنى آخر هي أصلاً عملية تركيبية. وقدرة كاتب السيرة على التركيب مثل قدرة الأثري على تركيب هيكل قديم من بقاياها المبعثرة. فمن ركام المخلوقات الإنسانية والمصادر المختلفة والافتراءات العديدة التي يسوقها التعصب، والتفسيرات الخاطئة لأحداث تعددت فيها الروايات - يصل التامل إلى الحقيقة، ويصل الإبداع إلى التشكيل المناسب. ولكن كاتب السيرة لا يتوقف عند عملية التشكيل؛ بل يحاول أن يمنح العظام المتحللة شيئاً من معنى الحياة. وقد اعتبر «قاموس أكسفورد» السيرة فرعاً من فروع الأدب. والحقيقة أنها أقرب إلى الفنون التشكيلية أي النحت على وجه الخصوص؛ ولكنها تتخذ الكلمة مادتها، ومن هنا كانت فرعاً من فروع الأدب، ما دام إطارها أدبياً.

وإذا كانت القدرة على جمع الحقائق هي المهمة الأولى لكاتب السيرة، والقدرة على تشكيلها هي المهمة الثانية؛ فإن وجهة نظر الكاتب لها قيمتها في منح السيرة بُعداً فكرياً يزيد من خصوصيتها، ويكشف كل زواياها ويمنحها قوة الإقناع والتأثير.

وعملية التشكيل تنقسم إلى قسمين: التنسيق، ثم البناء. وبعض كتاب السيرة يعمدون إلى تنسيق المادة حسب موضوعات تشكل جوانب تامة من الهيكل، مثل الأخلاق، الثقافة، الشعرية.. وهذه أوصال لا تشكل حياة متكاملة، ولا يجمعها بناء، خاصة وأن أغلب هذه الدراسات تخصص الفصل الأخير للحديث عن الشخصية فليس هناك نمو في الشخصية. وتزداد هذه الحالة سوءاً إذا عمد الكاتب إلى نقل الكثير من النصوص، فتزداد الأوصال تمزقاً، ويحسّ القارئ أنه أمام مجموعة

مختلفة من الأساليب. وكاتب السيرة المتمرس يضع في اعتباره دائماً بيئة البطل ثم آباءه ولكنه لا يخصص فصلاً للبيئة وفصلاً للآباء. فالأفضل أن يستوعب ذلك كله من أجل أن يرى حاجة البيئة إلى البطل أو تفاعل البطل مع البيئة. فمن المؤكد أن الزمان والمكان يلعبان دوراً هاماً في البطولة، ويقوم البطل بنشاطه على مسرحهما؛ بحيث لو تغير الزمان والمكان، لكان له شأن آخر، وربما ورث عنهم سرّ تفرّده. ومن هنا يستطيع الكاتب أن يبدأ الحديث عن الشاعر بالآباء على أن تكون لمساته سريعة تبلور ما يريد أن يقوله دون إطالة، تفقد السيرة موضوعها الأصلي. فكاتب السيرة هنا أشبه برسام الشخصيات الذي يمكنه تقديم الشخصيات في إطار تاريخي أو في إطار من مناظر الطبيعة، أو أن يقدم الشخص منفصلاً عن كل ذلك. على ألا يتزيد في مساحة المحيط وإلا أفقد الصورة موضوعها، وأحالها إلى معركة تاريخية أو لوحة تصوّر مزرعة أو إلى أسرة كاملة.

عمل كاتب السيرة الجوهريّة - إذن - هو مسير حياة البطل مع الالتفات الدائم إلى الملامح الخارجية وتبدلها والنمو الداخلي والصراع النفسي، والحركة في مداها والتفكير في آفاقه. وعلى هذا الاعتبار يكون تنسيق المادة ويكون بناؤها أيضاً. وليس في هذا البناء مجال للتكرار؛ فالأخبار المجموعة حول ناحية واحدة يجتزيء الكاتب بواحد منها، والرسائل الكثيرة يستوعب مضمونها في البناء، والوثائق مجالها نهاية السيرة ملحقة بها؛ فمثله هنا مثل المهندس بعد أن يشيد قصره لا يظهر فيه عروق الخشب ولا قوائم الحديد. وإن كان أصحاب المدرسة الحدسية يرون كل شخصية سهلة المنال إذا عثرنا على مفتاحها ومن أجل ذلك تبنوا عبارة الناقد الفرنسي «سانت بيف» (الصورة تتكلم وتحيا، لقد وجدت الرجل). ولعلها فكرة قديمة مأخوذة عن أسطورة بجماليون التمثال الذي دبّت فيه الحياة.

غير أن بعض كتّاب السيرة يخرجون على البداية التقليدية مثلما صنع (ميخائيل نعيمة) في سيرة جبران؛ فقد افتتح السيرة بتصوير جبران على فراش الموت أي بدأ بالنهاية، فلم ينقص هذا كثيراً من حبّ الاستطلاع

لمعرفة التدرج في حياته بعد أن عرفنا نهايتها أولاً. والحقيقة أننا لا نقدر على رسم وجه دون معرفة قواعد رسم الشخصيات ودون مران كاف، ونحن في السيرة لسنا أمام رسم وجه وحسب؛ إننا أمام العادات والآراء والسلوك والعواطف التي تتشكل لترسم الشخصية في تطورها. ومن أجل ذلك فشداء هذا الفن يقعون في أخطاء قاتلة؛ فقد يقدمون لنا الشخصية كأنما أنفقت حياتها كلها واقفة تلقي دروسها في قاعات الدرس بالجامعة، وقد تكون الحقائق كلها موجودة والملامح موجودة ومع ذلك فلا تناسب بينها. والصورة غير متعارف عليها كأننا أمام مرآة مقعرة أو محدبة تزيد في طول الوجه أو سعة الفم وضخامة الشفتين.

فكاتب السيرة يجلس أمام المادة المنسقة كالرسم أمام الموديل ويتساءل: ماذا أرى؟ وما الوسيلة المثلى لنقل ما أراه؟ وهو يدرك أن عرض الملامح الخارجية في الطفولة والشباب والشيخوخة متدرجاً مع خيوط الزمن، أسهل من عرض وتصوير داخلية الشخصية عن طريق الفكرة في تطورها والحركة في مسارها والنجوى في عقمها والصراع في عنفه، في تدرج ونمو يحتوي الكل؛ كأنه حقيقة واحدة أو جذور شجرة واحدة تختفي ولكنها تدفعها لتنمو حتى تكتمل، وقد تختلط الجذور كما تختلط الفكرة بالنجوى والصراع بالحركة.

وكاتب السيرة يدرك أيضاً أن الصورة التي تشبه الأصل دون جمال أو «رتوش» لا تزيد عن الصورة الفوتوغرافية؛ بل لعلها أقل دقة وضبطاً، وهو يملك ما لا تملكه آلة التصوير؛ لأنه يعطينا البطل من أكثر من زاوية في وقت واحد، ولأنه يملك الزمن الذي يتحرك فيه البطل. وهو يملك أيضاً كشف مشاعر الشخصية. ولكنه يأخذ من الرسم الإطار ويأخذ منه التناسب، ويأخذ منه التظليل الذي يركز على جانب دون آخر في لحظة معينة.

ويكون البحث عن الحقيقة الداخلية؛ بتجميع كثير من الحقائق الصغيرة في وحدات مترابطة، على ألا تكون أشبه بحزم من التفصيلات، بل تمرّ كلها خلال عقل كاتب السيرة لتخرج متكاملة. فليس من الإنصاف في شيء نقل نص من حياة البطل المبكرة للتدليل على رأي نهائي له في

موقف من المواقف؛ فلو جمعنا هذه النصوص دون إدراك لعناصر التطور لوقعنا في التناقض والأحكام الجُزائية. كذلك ليس من الحكمة في شيء إطلاق الأحكام منذ الصفحات الأولى للسيرة، وقد وقع العقاد في هذا المزلق؛ فهو يبدأ الصفحات الأولى من سيرة «محمد عبده» قائلاً: «ولد أستاذنا الإمام» لأنه لم يكن يوم ولد أستاذاً ولا إماماً.

وإذا كان البطل على قيد الحياة فنهاية السيرة تخضع لفن الكاتب على ألا يتركنا وسط دوامة الأحداث مع البطل مشتتين في بداية معركة أو تجاذب مبدأ، والأولى أن يتوقف بنا عند نهاية صراع أو تحقيق فكرة، أما إذا كان البطل قد ودّع الحياة منذ فترة، فهو هنا مخير في إنهاء السيرة بنهاية الحياة نفسها أو تجاوز هذه النهاية إلى الأثر الذي تركه البطل في الأجيال، وربما كانت النهاية الثانية أعمق تأثيراً؛ لأنها توضح امتداد حياة البطل أو خلوده عن طريق الأثر الذي تركه هنا وهناك. ونحن بعد أن نجد المتعة في اكتشاف سر عبقرية البطل من خلال صراعه مع الطبيعة أو مع معاصريه، وتتعاطف معه، وتصبح السيرة بالنسبة لنا عملية بوحٍ واعتراف - نشعر بشعور البطل ونعتبر نجاحه نجاحاً لنا. عند ذلك لا نودّ أن نرى موت البطل هو نهاية السيرة؛ وإنما أن نرى قيمة الأعمال العظيمة، وأثر الجهد والصراع من أجل المبادئ ممثلة على نحو ما، تؤكد الاستمرار إلى ما لا نهاية.

ولا يستطيع كاتب السيرة أن يغفل الشخصيات الثانوية؛ فهي تقود القارئ، وتوجه بعض الأحداث بحيث تلقي مزيداً من الأضواء على الشخصية الرئيسية. ولا يمكن أن نتحدث عن (الزهاوي) دون أن نتوقف وقفات طويلة عند (الرصافي). ولا يمكن بالمثل أن نتحدث عن (شوقي) دون أن نذكر صديقه ومنافسه (حافظ إبراهيم). وأحاديث الرصافي وحافظ تكشف كثيراً من جوانب نفسية الزهاوي ونفسية شوقي؛ فهما أداتان تاريخيتان أو وثيقتان هامتان تعينان كاتب السيرة كثيراً على توالي النمو في شخصية البطل الرئيسي من خلال صراعه مع الأحداث والأشخاص من حوله.

على أن البناء قد يكون متكاملًا لا تشوبه شائبة، ولكن السيرة

تنحرف إذا ما أصبحت غايتها تعليمية . وقد كثر هذا اللون من السير في العصور الوسطى فاتجه بها كُتابها نحو الوعظ والتذكير، وهذا وهن يصيب السيرة؛ لأنها من أقرب الأشكال الأدبية صلة بالذهن، فإذا سيطرت عليها العاطفة، عصفت بما فيها من صدق وأفسدت عليها الأساس الذي تعتمد عليه، وهو التجارب الإنسانية. كذلك من أخطر الشوائب التي تشوب بناء السيرة التعصب والتحيز؛ فالإنصاف والتجرد عن الهوى مهمة أصيلة ينبغي أن تبقى نصب عيني الكاتب، فقد ينبغي الكاتب أن يثير عواطف القراء أو تعاطفهم مع البطل كما تعاطف هو معه؛ فيقلب كل نقیصة إلى ميزة يحاول الدفاع عنها بشتى الوسائل، وقد يخشى أن يهتم بالتحيز فينقلب من النقيض، ويروح بتصيد كل صغيرة ليضخمها^(١).

ولكن هل يستطيع كاتب السيرة أن يتخذ تقنية القصة أو المسرحية؟ إن خيال القصاص طليق غير محدود، وكذلك خيال الكاتب المسرحي . ومهما كانت درجة واقعية القصة فإن كل ما يمكن أن يقال إنها ممكنة الحدوث؛ ولكنها في جوهرها مبتدعة خلقها خيال فنان . ولكن كاتب السيرة ممسوك الزمام وخياله مقيد بالبيانات والوثائق والوقائع التي حدثت فعلاً . وكاتب السيرة دائماً قلق خشية أن يطغى الخيال، فيتحول كتابه إلى قصة سيئة، ويخشى أن يلتزم خطوات الحقائق فيتحول كتابه إلى تقويم؛ فهو يسير على حافة السكين دائماً . والسيرة قد تفوق القصة إقناعاً إذا ما عُولجت معالجة فنية؛ لأن كاتب السيرة غير محتاج إلى الإيهام بالواقع، فقد وقعت الأحداث فعلاً، وكثيراً ما يفوق الواقع الخيال . وما دام يعالج موضوعاً يصور (دراما) الحياة الإنسانية فهو يستطيع أن يتخذ (البناء الدرامي)، أو يعطي سيرته الروح القصصية التي تربط الأحداث ربطاً عضوياً وتغوص إلى أعماق الشخصية دون أن يتقيد ببقية عناصر القصة من حيث التدرج إلى العقدة والحل .

والحوار جزء هام من الصياغة الدرامية؛ وبهذه الوسيلة تبدو لنا شخصية السيرة كأنها تضطلع حقاً بتمثيل مسرحية الحياة؛ بشرط أن يكون

(١) التراجم والسير لعبد الغني حسن ص ٨١.

الحوار قد حدث فعلاً بمعنى أن يكون مدوناً في يوميات بطل السيرة أو يوميات واحد ممن اتصل به، أو أن تكون مادته كلها مستقاة من الوثائق حتى لا يكون غريباً.

وهكذا أخذت السيرة من الرواية وأعطتها أيضاً؛ أعطتها الإيهام بالواقع، واصطناع صيغة المتكلم؛ نقلاً عن السيرة الذاتية، وأعطتها محاولة تشريح نفسية البطل. وتلك محاولة مارسها «فرويد» في السيرة أولاً، ثم انتقلت منها إلى القصة. وأخذت السيرة من القصة الكثير؛ كالقدرة على عرض الصراع بين البطل والبيئة، والصياغة الروائية، كما أخذت من المسرحية الحركة والحوار. ولكن خيال كاتب السيرة مقيد كما قلنا وإلا انساق إلى القصة التاريخية دون أن يشعر. فجوهر القصة التاريخية متخيل والأحداث الهامة فيها حقيقة، وليس هدفها أن ترسم حياة شخص ما؛ بل هدفها أن تستعيد صورة الماضي لإثارة بعض المتعة التي لا يحققها التاريخ. أما السيرة فإنها تزوج متعادلاً بين حقائق التاريخ وقوة التخيل، والبراعة في الحذف والإثبات، والتنسيق والبناء.

ذلك - إذن - مزلق من مزلق الإطار الروائي، وهناك مزلق آخر؛ فقد تتضح في السيرة عملية البناء، ولكن هذا البناء يظل هشاً، ما لم تدعمه وجهة نظر كاتب السيرة، فهي التي تمنح العمل الوحدة العضوية، وتدفع التمثال إلى الحركة؛ فتتحول حركته من حركة آلية تديرها الأحداث الخارجية إلى حركة طبيعية تديرها الدوافع. فسيرة المتنبي هي سيرة الطموح الغلاب والأمل الضائع من أولها إلى آخرها وسيرة (توفيق البكري) هي سيرة الزهو المدمر الذي ينتهي بصاحبه إلى صخرة الموت أو صدمة الجنون، وسيرة (قاسم أمين) هي سيرة مصر في مرحلة بناء شخصيتها. ومهما تنوعت الأحداث وتناقضت الروايات واختلفت التفسيرات؛ فإن الحافز وراء الكلمة أو الخطوة موجود من قريب أو بعيد. وهكذا تتطابق الصورة مع الشخصية مع الحركة والحدث تطابقاً رائعاً. ولكن وجهة نظر الكاتب هذه مقيدة بحدود العصر؛ فمن التعسف تطبيق المقاييس المعاصرة على الأحداث الماضية. وأذكر أثناء مناقشة رسالة للماجستير عن الشاعر العراقي (عبد الباقي العمري) أن الكاتب اتهمه بالنفاق لأنه مدح الخليفة،

والحقيقة أن كل شعراء العصر قد مدحوا الخليفة فهل نتهمهم جميعاً بالنفاق؟ إن مفهوم الوطنية في ذلك الوقت كان مختلطاً بالدين، ولم تكن التفرقة واضحة في أذهانهم وضوحها في أذهاننا اليوم بعد تطور مفهوم القومية. وكان الخليفة رمزاً للجامعة الإسلامية، ومدحه جزء من الروح الدينية العامة. من أجل كل ذلك تبدو السيرة فناً شديداً الصعوبة؛ ولكن عصرنا هو عصر السيرة، فعصرنا عصر العلم والروح العلمية تخترق كل دراسة، والسيرة أقرب الفنون الأدبية للروح العلمية؛ من حيث البحث عن الحقيقة. وإذا كان بعض النقاد يرون أن عصر الفرد قد انتهى، وأن عصرنا هو عصر القوى الاجتماعية؛ فإن هذا الرأي يبدو صحيحاً من ناحية، ولذلك فالسيرة تنهج إلى تشريح المجتمع من خلال رؤية الفرد، ولكن هذا الرأي ليس صحيحاً على إطلاقه؛ لأننا لا ننكر العبقرية، وتمايز القوى بين الأفراد. معنى هذا أن الفرد لا يمكن أن يرتمي مستسلماً لمصيره المحتوم، أو المحكوم بقوى المجتمع؛ فالصراع بين الفرد وكل القوى التي تعوق حرياته كان وما يزال دائراً مهماً كانت هذه القوى. والعبقري وحده هو الذي ينفذ من خلالها ويفلت من قبضتها؛ ليقوم بدوره من أجل تحقيق حلم الإنسانية في الإصلاح والتطور^(١).

(١) السيرة تاريخ وفن لماهر حسن فهمي - ص ٨٦ وما بعدها.

اتجاهات الصياغة والتشكيل في السّير الغيرية

سوف نتوقف عند شخصية واحدة هي شخصية الرسول ﷺ لأنها أخطر شخصية تناولتها السيرة المعاصرة، وهي تفي بالغرض من حيث تنوع وشمول مناهج تناولها وأطر التشكيل الجديد. . ومن الطبيعي ألا نتوقف طويلاً عند مادة السيرة هنا، لأن أصول المادة ومنابعها واحدة، لا تكاد تخرج عن سيرة ابن هشام وتاريخ الطبري وطبقات ابن سعد وصحيح البخاري، وربما أضيف إليها مصدر آخر مثل البداية والنهاية أي تاريخ ابن كثير. ولكن أساليب التشكيل هي التي تهمننا، ومن أجل ذلك نوازن بينها ونتوقف عند تطورها.

والحقيقة أن «حياة محمد» لمحمد حسين هيكل يُعد من أوائل الدراسات الجادة في أدبنا المعاصر التي تمثل التشكيل الجديد للسيرة. ولكن إلى أي حد يبتعد عن منهج السيرة الفنية؟ يقول المؤلف في مقدمته: «إنني أجري في هذا البحث على الطريقة العلمية الحديثة وأكتبه بأسلوب العصر، وإنني أفعل ذلك؛ لأنه الوسيلة الصالحة في نظر المعاصرين لكتابة التاريخ وغير التاريخ من العلوم والفنون. وما كان لي - وذلك شأنى - أن أتقيد بنهج الكتب القديمة وأساليبها وبين هذين وبين النهج والأساليب في عصرنا الحاضر بؤً عظيم؛ أيسره أن النقد في الكتب القديمة لم يكن مباحاً بالقدر الذي يُباح به اليوم، وأن كثرة الكتب القديمة كانت تكتب لغاية دينية تعبدية؛ على حين يتقيد كتاب العصر الحاضر بالمنهج العلمي والنقد العلمي... وما أشك في أن التعمق في البحث يكشف عن أسرار كثيرة ظن الناس زمناً أن لا سبيل إلى تحليلها علمياً، ثم

إذا مباحث علم النفس تفسرها وتجلوها واضحة للمتعلقين».

والمؤلف هنا يحدد أصول منهجه الذي سيسير عليه؛ فهو أولاً يكتب تاريخاً أو بمعنى آخر يتناول شخصية تاريخية. ولكن كيف يتناولها؟ يقرر أنه يتناولها تناولاً علمياً قائماً على التمهيد فلا يقبل الروايات على علاتها ولا يسجل خبراً لا يثبت أمام النقد، وهو لا يكتب لغاية خُلقية أو تاريخية أو تشريعية؛ وإنما يكتب من أجل الحقيقة نفسها. غير أن الكاتب لا يعالج حدثاً تاريخياً بل يعالج شخصية، ومن هنا رأى أنه لا بأس من الاستفادة من علم النفس لفهم بعض الجوانب التي قد تعرض له، وتلك هي الناحية التي تجعلنا نقف أمام «حياة محمد» متسائلين، أترأه يكتب تاريخاً أم سيرة؟ إن التاريخ المعاصر يعتمد على الوثائق الثابتة اليقينية، فيسجل الأحداث ويربط بينها ويفسرها، ولكنه لا يلجأ إلى علم النفس ولا يستخدم نتائجه؛ بل لعله لا يؤمن بها لأنها قائمة على نتائج ظنية، فكيف يزواج بين التاريخ وعلم النفس؟ إن السيرة تعترف بعلم النفس، وتستفيد منه استفادة كبيرة فليس أمامنا إلا أن نعرض للكاتب نفسه.

يبدأ الكتاب بفصل عن تاريخ العرب قبل الإسلام، وهو دراسة علمية من حيث طريقة التناول لجغرافية المنطقة وتاريخها وحياتها الاجتماعية ويخلص منها إلى مكانة مكة حيث ولد الرسول. فهو إذن قد طبق منهجه الذي وعد به، ولا شك أنه التزم المنهج العلمي نتيجة لطبيعة العصر العلمية من ناحية، ونتيجة لموقف بعض العلماء الذين أخذوا يشككون في كثير من المواقف الدينية التي لا تثبت علمياً - من وجهة نظرهم - فهو يصطنع هذا المنهج الذي يبدأ به لينتهي إلى نهاية تخالفهم وتدحض حججهم وربما ترد إليه يقينهم. وهو إلى الآن لم يقترب من حدود السيرة، ولكن ألا يبدأ بعض كتاب السيرة حديثهم بمثل هذه المقدمة؟ إن هذا الفصل لا يؤكد شيئاً ولا ينفي شيئاً ولا بد أن نتقل إلى ما بعده.

يتناول المؤلف في الفصول التالية ميلاد الرسول ويتوقف عند قصة (شق الصدر)، ولكنه يناقشها مناقشة موضوعية. ويتتبع حياته بعد ذلك من زواجه إلى البعث، ثم يتوقف عند (الإسراء) وقفة الباحث العلمي؛ فينقل أكثر من رأي، ثم يتساءل عن مبلغ التدقيق في أمر ذلك وما يمكن أن

يسند منه إلى الرسول بسند صحيح وما يمكن أن يكون أضيف بعد ذلك .
ويخلص إلى أن العلم الحديث يقر (الإسراء والمعراج) بالروح، على أن
تكون روحاً كروح الرسول تسمو عن ماديات الحياة. ويعرض بعد ذلك
لهجرة الرسول، ثم يعود فيتوقف عند (الغار) ولكنه يجادل في قصة
العنكبوت والحمامة. وبمثل هذا المنهج يسير مع حياة الرسول في يثرب
متنقلاً من غزوة إلى أخرى، ومن تشريع إلى تشريع، حتى إذا اكتملت
الرسالة، أن له أن يترك الدنيا. كان يستطيع المؤلف أن يتوقف عند فصول
تتكامل فيعرض للرسول في غزواته والرسول في تشريعاته، والرسول في
بيته، وأخلاق الرسول، وهكذا؛ ولكنه لم يفعل، بل اتخذ خطأ واحداً لا
يخيد عنه وهو حياة الرسول من الميلاد إلى الممات.

والمؤلف يخرج عن حدود التاريخ ويلجأ إلى تجاربه الخاصة، وهي
خاصية قصصية استغلها كُتّاب السيرة أيضاً؛ فيعرض لموقف الرسول ﷺ
حين دخل بيته والتراب على رأسه بعد أن اعترضه سفيه من قريش، فقامت
إليه ابنته فاطمة، وجعلت تغسل عنه التراب وهي تبكي، «وليس أوجع
لنفوسنا من أن نسمع بكاء أبنائنا. وأوجع منه أن نسمع بكاء بناتنا؛ فكل
دمعة ألم تسيل من مآقي البنات قطرة حمم تهوي على قلبنا فينقبض
انزعاجاً»^(١).

ويلجأ المؤلف - على تمسكه بالعلمية - إلى الحوار، يخفف به من
حدة الدراسة الموضوعية من حين إلى حين، وإن كان ذلك في حدود
ضيقة، وفي مواقف معينة؛ مثل الحوار الذي كان بين خالد بن الوليد
وعكرمة حين أسلم خالد، والحوار الذي كان بين الرسول ﷺ وبين أبي
سفيان يوم فتح مكة، والحوار الذي كان بين الرسول ﷺ وبين الأنصار
يوم تقسيم الفيء. ومن الحق أن هذا الحوار ورد بنصه في كتب السيرة؛
ولكن لجوء المؤلف إليه فيه إحساس بدور هذا الحوار في بناء السيرة.
يؤيد هذا أنه لجأ في بعض المواقف إلى الروح القصصي حين فرّت القبائل
المسلمة تاركة الرسول يوم حنين مثلاً، وهو موقف درامي خصب استغله

(١) راجع حياة محمد ص ١٨٢ - لمحمد حسين هيكل.

المؤلف فقال: «ماذا تراه يصنع؟ أفتضيع تضحيات عشرين سنة في هذه اللحظة من عماية الصبح؟ أفتنحى عنه ربّه وتخلّي عنه نصر الله إياه؟ كلا، كلا، لن يكون هذا، دون هذا تبديد أمم وتفنى أقوام، ودون هذا الموت، يدخل محمد في غماره لعل في الموت لدين الله نصراً، (وإذا جاء أجلهم لا يستأخرون عنه ساعة ولا يستقدمون) وثبت محمد مكانه، وأحاط به جماعة من المهاجرين والأنصار ومعه أهل بيته، وجعل ينادي في الناس إذ يمشون منهزمين: أين أيها الناس أين؟! لكن الناس كانوا فيما هم من هول الفزع لا يسمعون إلى شيء ولا يدور بتصورهم إلا هوازن وثقيف منحدرتين من معتصمهما بالقمم تطاردانهم حتى تجيئنا عليهم. ولم يخطيء تصورهم؛ فقد انحدرت هوازن من مكانها يتقدمها رجل على جمل له أحمر، بيده راية سوداء في رأس رمح طويل، وهو كلما أدرك المسلمين طعن برمحه. وهوازن وثقيف وأنصارهما منحدرين من ورائه يطعنون...» وهكذا نستطيع أن نقول في النهاية إن كتاب «حياة محمد» لهيكل، يمثل الحد الفاصل بين التاريخ والسيرة، أو مرحلة تطور الشخصيات وتحولها إلى سيرة لها خصائصها الفنية في أدبنا العربي الحديث.

أمامنا بعد ذلك اتجاه أقرب إلى فن السيرة وهو الاتجاه الروائي الذي عالجه طه حسين في كتابه: «على هامش السيرة» وعبد الحميد جودة السحار في كتابه «محمد رسول الله والذين معه» وعبد الرحمن الشوقاوي في كتابه «محمد رسول الحرية» وغيرهم.

يقول طه حسين في مقدمة «على هامش السيرة»: (وأحب أن يعلم الناس أنني وسعتُ على نفسي في القصص ما لم أجد به بأساً، إلا حين تتصل الأحاديث والأخبار بشخص النبي أو بنحو من أنحاء الدين؛ فإني لم أبح لنفسي في ذلك حرية ولا سعة؛ وإنما التزمتُ ما التزم المتقدمون من أصحاب السيرة والحديث ورجال الرواية وعلماء الدين. ولن يتعب الذين يريدون أن يردوا فصول هذا الكتاب القديم في جوهره وأصله، الجديد في صورته وشكله - إلى مصادره القديمة التي أخذ منها؛ فهذه المصادر قليلة لا تكاد تتجاوز سيرة ابن هشام وطبقات ابن سعد وتاريخ الطبري. وليس في هذا الكتاب فصل أو نبأ أو حديث إلا وهو يدور حول خبر من الأخبار ورد في هذه الكتب).

ويقول السّحار: «فأعجبتني طريقة الدكتور في السرد، وجعلتني أعيش بكل جوارحي في ذلك العصر الذي استطاع ببراعته أن يجعله ينبض بالحياة. اخترت أن أكتب السيرة بأسلوب قصصي وأنا أعلم بما يعانیه كاتب التاريخ من مشقة؛ إذا حاول أن ينهج في كتابه نهج القصة، فإنه سيشفق في سبيل دراسته أشخاص السيرة دراسة دقيقة ليبرز ملامحها وجوانبها، وسيبذل كل الجهد لتصوير الحياة اليومية وتفاعل الشخصيات مع البيئة»^(١).

ومن الواضح أن المنهجين متشابهان إلى حد كبير؛ فالدكتور طه حسين يعتمد إلى المادة التاريخية فيحيلها إلى حوار، وهكذا صنع السحار، وفي نفس الطريق سار الشرقاوي مصوراً قصة حياة الرسول الذي اتسع قلبه لآلام البشر وأحلامهم. والأمر هنا يختلف عن السيرة الموروثة لا من حيث تخليصها من الإسناد وحسب؛ فتلك ظاهرة شكلية، ولا تختلف من حيث السرد الروائي فقط؛ ولكن التشكيل الجديد هنا يمتد إلى دقائق البناء، فقد قدمت لنا السيرة المشاهد والحوار. والناس في السيرة واضحون في قسماتهم؛ يمثلون جوانب الخير والشر وصراعهما، والأحداث تتشابك تشابكاً يبدو طبيعياً، تسنده مواقف مرسومة في دقة. وهكذا تتناول السيرة هنا قطاعاً طويلاً من حياة ومكان، ومن تطورات حدث، تطوي في فصولها جيلاً لتفتح الباب أمام جيل نراه إذ يرى الحياة ونعيش معه إذ يسهم في هذه الحياة، كل ذلك من خلال تتبع حياة الرسول صاحب السيرة.

وربما كان من الأجدى أن نتوقف عند موقف من مواقف السيرة، وهو (النذر) الذي نذره عبد المطلب وأراد تحقيقه بذبح ولده عبد الله وقد رواه طه حسين على الوجه الآتي: «إن أبناء الذكور قد بلغوا عشرة أحياء يراهم بمولد طفله حمزة، فأقسم ليوفينّ نذره، وليضحينّ بأحد أبنائه الذكور وليجعلهم تسعة منذ اليوم... وألح الناس على الشيخ: تأبى كل قبيلة أن تكون الضحية فيها ومضى الشيخ في يمينه فجمع إليه بنيه وأنبأهم

(١) محمد رسول الله ج ١ ص ٢٢٦ - لعبد الحميد السحار.

فكلهم أقره وكلهم ألح عليه ليُوقِنَ نذره، وليَقْدُ من الضحية. وليس لقريش منذ أمس حديث إلا هذا النبأ، هم يتناقلونه ويكبرونه وينكرونه، وقليل منهم من يقر الشيخ على هذا العزم الفظيع. ثم أقبل الشيخ ببنيه إلى الكعبة مع الصبح فأجال فيهم قِداح فخرج القِدْح على أحب بنيه إليه... على عبد الله. فأخذ الشيخ يد ابنه يقوده إلى المذبح وفي يده المدية، ولكن بناته جميعاً وأمهن فُمن دون الفتى صائحات يستصرخن بني مخزوم ويستصرخن قريشاً كلها. وأقبلت إحداهن إلى الشيخ ضارعة نائرة معاً فقالت: إذا كان قلبك قد استحال إلى صخر فدعنا نحتكم^(١). فالموقف هنا يستند إلى الأساس التاريخي، وإن كانت الصياغة الروائية هي الإطار والواجهة. ولا يخرج الموقف عن هذا في سيرة (السحار) التي تأثرت إلى حد كبير بطه حسين. أما الشرقاوي فقد استخدم (النجوى) ليعمق أو يوضح جزئياته من أجل تجميعه وتركيبه. وهذا العنصر استخدمه كتاب السيرة ولجأوا إليه، ومن هنا استطاع الشرقاوي أن يؤرِّم الموقف ويمهد للصراع، وقد تخلص من أسلوب السرد المطول الذي لا يدل في - الغالب - إلا على مقدرة أسلوبية، أما «النجوى» فهي عنصر بناء ونمو:

«ها هوذا يستقبل الحياة مرة أخرى بعد نضال طويل مع المصير؛ وكأنه يولد فجأة من جديد، بكل فتوته وأشواقه وأحلامه وقامته المديدة وصوته الطيب المفعم وأمله المعذب في الخلاص».

بهذه البساطة رسم لنا الشرقاوي خطوطاً عامة لملامح عبد الله بدلاً من يحكي طويلاً، ثم يستمر المؤلف: «أية مقاومة يملكها فتى مثله؟ أيملك هو عبد الله بن عبد المطلب أن يُطلق صرخة احتجاج على هذه القوى التي تحرس الكعبة منذ القدم والتي ما زال يمثل لها كل الملامح من قريش؟ إن المصادفة أنقذت حياته على أية حال بعدما أوشك دمه أن يسيل تحت أقدام تماثيل الآلهة الرهيبة التي تجرؤ على أن تحرم فتى في مثل سنه من الحياة. وإنه الآن ليتشبث بيد أبيه عبد المطلب ليمضي إلى الدار معه بعد أن وُهب الحياة مرة أخرى، وكأنه يوسف يرتمي في أحضان أبيه

(١) على هامش السيرة ج ١ ص ٣١ - لظه حسين.

الصابر المضني ليستمتع بدفء الأبوة بعد طوافه الطويل المشرد في أرض الغربة»^(١).

وأما النموذج الثالث للتشكيل الجديد فهو التشكيل المسرحي، وفي هذا اللون نجد «محمد» لتوفيق الحكيم؛ يقول الكاتب في المقدمة: «ولقد قصد بوضع هذا السيرة عام ١٩٣٦ في قالب الحوار المحافظة على حقيقة الصور التاريخية والحرص على إبرازها كما جرت بها الألسنة طبقاً لنصوص الكتب المعتمدة».

ولا شك أن اتجاه الحكيم إلى هذا الشكل يرجع إلى أنه كاتب مسرحي يملك أدوات فنه، ومن هنا كان هذا الشكل الحواري الذي يأخذ من سمات المسرحية التقسيم إلى فصول وتقسيم الفصول إلى مناظر. وقد نجح الحكيم في عرض السيرة هذا العرض الجديد؛ ففيها من التسلسل والتشويق والإقناع ما يؤكد ذلك، وقد وجد في السيرة من صور البطولة ومن صور الإيمان ما هزه واستطاع أن ينقله لنا في صورة فنية ناجحة.

ويتمثل الشكل الأخير في «عبقرية محمد» للعقاد، والمقدمات قد تلقى الأضواء الكافية على منهج الكتاب في سيرهم؛ بينما تلقى السيرة نفسها بقية هذه الأضواء، يقول العقاد في مقدمته:

«إنما الكتاب تقرير لعبقرية محمد بالمقدار الذي يدين به كل إنسان ولا يدين به المسلم وكفى. والسبب الآخر أن الناس قد اجترأوا على العظمة في زماننا بقدر حاجتهم إلى هدايتها، فإن شيوع الحقائق العامة قد أغرى أناساً من صغار النفوس بإنكار الحقوق الخاصة... إلا أننا نمضي خطوة وراء هذا حين نقول: إن التعظيم حق لعبقرية محمد ولو لم تقترن بعمل محمد لأن العبقرية قيمة في النفس قبل أن تبرزها الأعمال ويكتب لها التوفيق. وحسبنا من كتابنا هذا أن يكون بنائاً توميء إلى تلك العظمة في آفاقها».

هذه المقدمة توضح نقطتين هامتين: أولاهما بطولة العظيم مهما

(١) محمد رسول الحرية ص ٧.

كانت القوى المحيطة به؛ فما زال للعظيم دوره الرائد، وهو بهذا يعارض رأي الجبريَّين الذين يرون العظيم إفرزاً اجتماعياً. وثانيتها أنه لا يكتب سيرة طولية تتبع حياة الرسول من الميلاد إلى الوفاة ولكنه يتخذ منهجاً آخر - تعترف به تشكيلات السير - وهو منهج الاختيار، في حدود القضية التي يتناولها. فمحمد عظيم في دعوته الدينية، عظيم في قيادته العسكرية، عظيم في سياسته وإدارته، عظيم في أبوته. وكأنه بذلك قد انتهى بينه وبين نفسه إلى حقيقة عظيمة محمد وآمن بها أولاً ثم أراد أن يقدم صورة لهذا الإيمان. «عبقرية محمد» فصول يجمعها رابط منهجي وتسير كلها إلى هدف واضح، ومع هذا فنحن نحس العقاد منفعلاً جيشاً الشعور في كل صفحة.

وهو يستبعد كل ما يتعلق بالسيرة من أمور تلوح كالمعجزات؛ فهو يريد أن يجلو صورة العظمة الإنسانية كما يفهمها البشر، في حدود المادة التاريخية الموثوق بها. فهكذا رسم العقاد لنا شخصية محمد كما فهمها وأحسها، وقد امتزجت في شخصيته النبوة والإنسانية والرجولة كل منها كاملاً غير منقوص، وكل منها في أكمل نواحيه؛ فغدا مزيج هذا كله عبقرية خالدة للنفس البشرية.

وهذا التشكيل هو أقرب التشكيلات إلى الصور الجانبية؛ فالكاتب ينتقي جوانب تتجمع كلها في النهاية لتشكيل قطاعاً من الشخصية. ولعل مفتاح الشخصية هو مركز التجمع، ولذلك فمن الممكن في هذا اللون أن نجد شيئاً من التحليل. والعقاد هنا لا يعتمد على السرد، ولكنه يحلل - على سبيل المثال - عبقرية الرسول الحربية من كل معاركه مجتمعة؛ فيتوقف أمام طريقته في اختيار المكان أو اختيار رئيس الفرقة، وتزويده بالوصايا، ويكشف عن خبرته في الاستطلاع، وتجنيدته لكل قوة يملكها. ولا شك أن هذا التشكيل أكثر التشكيلات قدرة على إبراز وجهة نظر الكاتب، وإن كان التشكيل الروائي أقرب التشكيلات إلى روح السيرة، من حيث تركيب الشخصية كاملة.

السيرة الذاتية

تاريخ السيرة هو تاريخ العقلية الإنسانية في بحثها عن الحقيقة؛ فمنذ قال سقراط «اعرف نفسك» بدأ الإنسان المفكر يحاول معرفة ذاته. حاول (جالينوس) الفيلسوف والطبيب اليوناني أن يكتب شيئاً عن بعض المحن التي أصابته، وسجل بعد ذلك (يوليوس قيصر) في كتابه «التعليقات» حروبه والدسائس التي كان ينسج خيوطها من حوله من الأصدقاء والأعداء، ولكن أهم كتاب كان له أثره في السيرة الذاتية عند الأوروبيين هو «اعترافات القديس أوغستين»؛ في القرن الخامس الميلادي. وهي تتسم بالصراحة وبشيء من التحليل النفسي، فهو يعرض تاريخ حياته في شعر منشور منذ طفولته المبكرة، فإذا أعوزته الشواهد وتوقفت ذاكرته، راح يستقي معلوماته من أهله حتى لا يترك ثغرة. ويحاول التحليل من حين إلى حين فيعلل حركة الطفل الانفعالية بأنها رغبات وإن جهلها من حوله، ويتوقف محاولاً إقناعنا بأن براءة الطفل نتيجة عجز أعضائه لا عجز إرادته فيقول: «لقد رأيتُ بنفسي طفلاً حسوداً لا يقدر أن يتكلم، ومع ذلك فإنه عندما نظر إلى أخيه في الرضاعة اصفر لونه وبانت نظرة الحقد في عينيه... يمكن إذن أن يكون هذا الطفل بريئاً عندما يرفض أن يشاركه أخوه في ينبوع اللبن المتدفق»^(١). ويتحدث في صراحة عن أخطائه وخطاياها وهي صراحة لا يستطيعها كل إنسان. وله نظرات فلسفية ينثرها هنا وهناك، فقد سبق ديكارت حين قال: «من ذا الذي يشك في أنه حي وأنه يفكر؟ ذلك بأنه إن شك فهو حي»، كذلك سبق (برجسن) في شكواه

(١) اعترافات أوغسطينوس ج ١ ص ١٩.

من أن العقل لطول بحثه في الأشياء الجسمية قد أصبح مادي النزعة، وأشار إلى أن الإرادة لا العقل هي العنصر الأساسي في الإنسان. والسيرة هنا قصة نفس اجتاحتها الشكوك فاضطربت لاجئة مرة إلى المانوية ومرة إلى الفلسفة ومرة إلى الإنكار حتى وجدت الخلاص في رحاب الله. ولكنه بعد أن أصبح رجل الكنيسة بدأ يرجع بعض الظواهر إلى فكرة الخطيئة الأولى ونزعة الشر في الإنسان. وعلى الرغم من ذلك فهي سيرة ذاتية ناجحة. لم يرتفع الخط البياني للسير الذاتية بعدها في أوروبا؛ فمعظم ما نجده ينقصه ملاحظة العالم الخارجي وبذلك يفشل في الربط بين الحدث الخارجي والتجربة الذاتية. والحقيقة أن أوروبا كانت ابتداء من القرن السادس الميلادي مسرحاً للفوضى واختفاء اللغة اللاتينية وانحصارها في الطقوس الكنسية. والحقيقة أن سيرة «أجستين» تذكرنا هنا باعترافات (الغزالي) في كتابه «المنقذ من الضلال» والتي تتسم بالشجاعة الأدبية؛ فلم يمنعه كبرياؤه ولا منزلته الدينية بين المسلمين من أن يعترف أنه شك في كل شيء إلا في البديهيات. واستمر على شكه شهرين كان يهتف من أعماقه: «اللهم إيماناً كإيمان العجائز» حتى شفاه الله ولكنه يستمر في حديثه عن الصراع النفسي الذي اعتراه بعد ذلك مدة ستة أشهر «فلم أزل أتردد بين تجاذب شهوات الدنيا ودواعي الآخرة» ثم كانت رحلته إلى بيت الله وأثر بعدها العزلة عشر سنوات انكشف له أثناء الخلوات طريق الحق ومفتاح استغراق القلب بالكلية بذكر الله^(١).

وهكذا عاد من ثورته إلى الاستسلام الذي ألقى به في أحضان التصوف. وربما لم تكن هذه سيرة بالمعنى الدقيق؛ لأنه يصور أزمة روحية وحسب، ولكن إذا أردنا تقويمه على أساس أنه كتبه بعد الانتقال من الشك العقلي إلى الإيمان التسليمي - فالأمر هنا يشبه اعترافات أوجستين، فكلاهما يتسم بالصراحة والتعرية النفسية في كثير من الأحيان.

وإذا كان بعض الفلاسفة والمتصوفة قد عرضوا لتجارب عقلية أو روحية مرت بهم، فإن الرحالة العرب مثل المسعودي والبيروني وابن جبیر

(١) المنقذ من الضلال ص ٩٢ وما بعدها - للغزالي.

وابن بطوطة وغيرهم قد وصفوا لنا حياتهم من خلال رحلاتهم. ونذكر بهذا الصدد أن «ستيفان زفايج» قد كتب سيرة «ماجلان» من خلال رحلة، فرحلة ابن جبير على سبيل المثال قريبة الشبه جداً باليوميات بل هو يكتبها مؤرخة حسب الشهور، فهي «شهريات» إن جاز هذا التعبير، وفيها عمق الإحساس بالزمان والمكان وسعة التجارب، وقد كان ابن جبير أميناً دقيقاً حتى في أصغر الجوانب، فعندما يحدثنا عن جمارك الإسكندرية حين وصلها يصور لنا ما نُحسه اليوم من التدقيق الشديد في أمتعة الناس وكتابة أسمائهم وأسماء بلادهم وصفاتهم وما لديهم من السلع، بل لقد فُتشوا تفتيشاً ذاتياً كما نقول اليوم، قبل دفع الضرائب^(١).

وهذه الألوان من السير الذاتية تفتقر التكامل المطلوب؛ ولذلك فكتاب «الاعتبار» للشاعر الفارس «أسامة بن منقذ» أقرب إلى المفهوم الحديث. وهو مذكرات صورت لنا الفروسية العربية، كما تصور لنا الحياة تصويراً أميناً. وربما أخذَ عليه البعض أنه لم يتبع التطور الزمني أو أنه لا يبرز الصراع الفكري، إلا أنه في الحقيقة قد حاول استخراج العبرة من الأحداث نفسها. وهو سيرة طريفة تصور عدم الاعتداد بالنفس من شاعر وفارس عاش أيام الصليبيين ومن حقه أن يزهو بنفسه لجهاده الطويل. كما تصور هذه السيرة تعلق الصليبيين بالحياة الشرقية، فإذا كانوا قد غزوا بلادنا عسكرياً فترة فقد غزتهم بمدنيتها وتعلموا منها الكثير. والحياة العربية في هذه الفترة حياة فروسية. ومن خلال تربية (أسامة) الطفل، ندرك إعداد الأسرة لأبنائها ليكونوا فرساناً شجعاناً، فهو يحتز رأس الثعبان بمديته أمام والده دون أن يحرك القلق الأبوي شعرة من والده، وهو ينتقل من الشام إلى العراق إلى مصر مجاهداً، ومن خلال حياته يصور لنا البيئات الثلاث في حربها وسلمها وتتضح دقته وصدقته في التعبير عن انتصاراته وهزائمه التي سجلها جميعاً في حياته التي كادت تبلغ قرناً من الزمان في صور جزئية متتابعة، فليس هناك في الواقع تحليل أو عمق، ولكن من خلال الحدث ندرك ما ندرك من قيم.

(١) رحلة ابن جبير ص ٣٩.

ثم دارت دورة الحياة من جديد، ودخل الشرق العربي منطقة الظل ودخلت أوروبا عصر النهضة، وهنا نجد تاريخ السير الذاتية عند العرب يركد بينما يتحرك هناك في أوروبا، أليس ذلك دليلاً على ارتباط تاريخ اليسر الذاتية بتاريخ الحضارة وإحساس الفرد بكيانه المستقل؟ الواقع أن أوائل القرن التاسع عشر كان عصر الحركة الرومانتيكية التي قوي خلالها الشعور بالذات، ودعمتها فلسفة «كانت» التي ترد كل شيء إلى الذات باعتبارها أصلاً ومحوراً لحركة الحياة، ومن هنا كثرت السير الذاتية وتطورت؛ كتب جان جاك روسو اعترافاته وكتب الأديب الرومانتيكي الألماني «جوته» سيرته الذاتية التي سماها «الشعر والحقيقة» وكتب الأديب الروسي «تولستوي» اعترافاته وصراعه النفسي الذي دفعه إلى توزيع أرضه على الفلاحين. ومن أحدث ألوان السير الذاتية في الغرب، اللون القصصي الذي يمثله كتاب «في البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست و «صورة الفنان في شبابه» لـ«لجيمس جويس».

وقد سارت السيرة الذاتية في أدبنا العربي في خطوات مقاربة للأدب الغربية؛ فمنذ حاول رفاة الطهطاوي كتابة سيرته في «تخليص الإبريز» متأثراً بالسير الذاتية الأوروبية - تبعه أحمد فارس الشدياق في كتابه «الساق على الساق». وهي محاولات كثيرة الالتفات إلى أمور أخرى خارج نطاق السيرة. وكان من المأمول أن يتطور هذا الفن فيتخلص من ضعف الأسلوب ويتعمق الباطن، ويبرز الصراع ويطور السخرية، ولكن نكبة الاحتلال انتكست بحركة نمو الشخصية حتى إذا كتب «شوقي» صفحات قليلة من سيرته الذاتية في مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه هوجم واضطر صديقه «شكيب أرسلان» أن يدافع عنه راجعاً إلى التاريخ العربي ليؤكد أن هذا الاتجاه له جذوره من التراث. ولكن الإحساس بالذات ما لبث أن تمثل في الحركات الوطنية، فانطلقت النفس معبرة عن كيانها، وكتب طه حسين «الأيام» كما ظهر «حياتي» لأحمد أمين و «أنا» للعقاد وعلى الجسر «لبنت الشاطيء» و «قصة نفس» لزكي نجيب محمود وغيرها.

والواقع أن من يمتلك الحقيقة، يصبح دون شك أقدر على تسجيلها وعرضها ممن لا يملكها إذا ما تحرّى الدقة والأمانة في هذا التسجيل؛

فبطل السيرة الذاتية بهذا المعنى أكثر معرفة بدقائق حياته، وأشد إحساساً
بنبضات قلبه وبدوافع حركته ونوازع تفكيره وموقفه عن العالم المحيط به،
فهو المؤلف والبطل والممثل في وقت واحد لمسرحية الحياة. ولكن إلى
أي حد يمكن أن يقدم لنا الحقيقة كاملة صريحة؟ إن طبيعة السيرة الذاتية
تحتاج إلى قدر كاف من الصراحة ولكن فكرة التعري الخالص غير واردة
في كثير من الأحيان، وحين نقرأ قول أحمد أمين في مقدمة الطبعة الأولى
من سيرته «حياتي» نجدده واضحاً في هذا حين قال: «وضعت هذا الكتاب
ولم أذكر فيه كل الحق» وطه حسين في «الأيام» تخونه ذاكرته أحياناً خاصة
فيما يتصل بعالم الطفولة. ومن المسلم به أن الذاكرة تنسى ما يسبب
لصاحبها الألم، والذاكرة لا تنسى فقط؛ ولكنها قد تخدع أيضاً، فتختلط
الأسماء والأزمان والأماكن. وإذا كان هناك نسيان غير مقصود، فهناك أيضاً
نسيان مقصود يهرب به صاحبه من مواقف خاصة أو نقاط ضعف. وهنا
فارق دقيق فالذي يكتب لينفض عن نفس همومها أو ليزيح القلق الفني
الذي يعتره يتحرى الصدق، ولكن الذي يكتب من أجل الشهرة قد يخفي
أو يكتب مدافعاً عن نفسه.

على أن كاتب السيرة الذاتية لا يجمع أكواماً من المعلومات غير
المنسقة، ولا يكتب يوميات لا بأس فيها بال تكرار، فكاتب اليوميات يمكن
أن يمتعنا بالحديث عن وجبة مثلاً بينما كاتب السيرة الذاتية - برغم التزامه
بعرض صغائر التجارب - يختار وينسق ويحلل ويربط، يعرض علينا
«سيمفونية» رائعة لم يوضع اللحن الواحد بجانب الآخر إلا تبعاً لقوانين
الانسجام. والسلعة المعروضة عرضاً جيداً أكثر جاذبية دون شك، وقد
تكون موضوعة في أوراق شفافة؛ ولكنها هي لم يغير العرض ولا
الأوراق من معالمها. على أن شرط النجاح في السيرة الذاتية لا يتعلق
بالحقيقة وحدها، وإلاً لأمكن لكل إنسان يقوى على تعرية نفسه أن
يكتب سيرة ذاتية، فلا بد لها من جانب فني إلى جانب الناحية الإنسانية.
ويتجلى الجانب الإنساني في عمق الصراع الداخلي والخارجي؛ بمعنى أن
حياة كل إنسان تعترها فترات من الركود، فإذا كثرت هذه الفترات حتى
طبعت الحياة، لم تكن للسيرة الذاتية قيمة كبيرة، ولكن الحياة المليئة

بالصراع هي التي تستحق التسجيل والقراءة. وقيمة الفن هنا تأتي من عملية الصياغة؛ فلا يكفي أن تكون أماننا كومة من الأحجار والأخشاب والحديد لنتصور بيتاً، ولكن التشكيل هو الذي يعطي هذه المواد روحاً. وبغير أساس فني يتداخل الزمان والمكان وتتبعثر الأحداث وتخرج السيرة في شكل ذكريات متقطعة.

ولو سار كاتب السيرة الذاتية على أساس تاريخي لوجد نفسه أمام معضلة؛ فالحديث قد يبدأ ثم يتم بعد ذلك في مرحلة زمنية متأخرة وفي مكان آخر، فإذا كثرت مثل هذه الأحداث - ولا بد أن تكثر - ارتبكت السيرة وتقطعت؛ ولكن البناء الروائي - على سبيل المثال - ينقذ كاتب السيرة، فقد يغفل كاتب السيرة بداية الحدث، حتى إذا تم قدم لنا بدايته على شكل ذكريات ثم ألقى بنا في خضمها. وليس الأمر في السيرة الذاتية أمر سرد للأحداث؛ لأن كاتب السيرة يدرك أنه يعرض رحلة الحياة، فلا بد إذن من حس قوي بالكشف، حس الرحالة الذي يشم رائحة الخطر فيستعد له، وحس الفنان هو الذي يوجهه دائماً نحو المجهول ويجلوه أبعاده.

والسيرة الذاتية ليست سيرة الأعمال، ولكنها سيرة إنسان يعمل، وعلى ذلك تكون الشخصية قبل الحدث، الشخصية في تطورها، فالأحداث رموز على مسار الشخصية، رموز تفتح لنا مغاليق الشخصية. وقد يقدم لنا كاتب السيرة نفسه مباشرة مثل أحمد أمين وقد يبرز نفسه من الداخل كما فعل طه حسين، وقد يعمد إلى تحليل نفسه كما فعل العقاد، ولكنه في كل حال أديب يقدم نفسه على موج الأحداث؛ ولكنه ليس مؤرخاً تبتلعه الأحداث. ولكن هل من الأوفق أن يستخدم كاتب السيرة الذاتية ضمير المتكلم أم ضمير الغائب؟ لقد استخدم أكثر الكتاب صيغة المتكلم أما صيغة الغائب فاستخدمها طه حسين. وهو حين يستخدم صيغة الغائب يبرئ نفسه أماننا من فطنة الغرور ويدفعنا إلى توهم قراءة رواية واقعية، ولكن الحديث بصيغة المتكلم يقدم لنا التجربة مجردة إما صيغة الغائب ففيها الإحساس بالهروب من هذا العري النفسي والتستر وراء الرداء الروائي.

وربما كان من العسير على كاتب السيرة الذاتية أن يرى وحدة التجارب؛ لأنه يقوم بتمثيلها على مسرح الحياة، ولكن تحوله إلى مُشاهد يمنحه الفرصة ليرى هذه الوحدة. ولكن أليس الأولى بكاتب السيرة الغيرية أن يكون المشاهد؟ الواقع أن كاتب السيرة الغيرية شاهد أو بعبارة أخرى موضوعي، أما كانت السيرة الذاتية - برغم ذاتيته - فهو حين يجلس ليكتب سيرته فقد بعد خطوات عن مسرح الأحداث، فهو يحاول أن يستعرضها استعراض المُشاهد. وموطن آخر من مواطن التقاء السيرة الذاتية بالغيرية يتلخص في الدافع وهو الإعجاب بالنفس أو الإعجاب بالغير.

على أن كاتب السيرة الذاتية ينقل نقلاً مباشراً، وكاتب السيرة الغيرية يعتمد على الوثائق، ومن هنا كان كاتب السيرة الذاتية يقدم الشخصية من الداخل إلى الخارج أي يقدم المشاعر ثم أثرها الخارجي والفكري وظهوره في شكل أحداث، أما كاتب السيرة الغيرية فمن الأحداث يتعمق الداخل. ومن الطريف في مجال الموازنة أن نلاحظ نقص السيرة الذاتية وتكامل السيرة الغيرية؛ لأن الأول يكتبها وما تزال في العمر بقية أما الثاني فيقدم حياة كاملة.

ولعل كتاب «الأيام» لطف حسين يعد أول سيرة ذاتية فنية؛ فهو يصور البيئة من حيث الزمان والمكان وتفاعلهما، وهي بيئة ريفية تسيطر عليها القدرية. على أن البيئة لا تطالعنا منفصلة عن الشخصية، فالشخصية بارزة أمامنا، وعن طريقها تطالعنا البيئة من خلال حشد الذكريات ومن خلال الحوار والحركة. ونتيجة لجهل هذه البيئة حرم من نعمة البصر، وفقد أخته وأخاه وفقد حنان الأم، التي كانت مشغولة بعدد كبير من الأبناء، ولم يكن موضع أمل أبيه. كانت تجربته في (الكتّاب) قاسية ولكن تجربته في الأزهر كانت أشد قسوة. وهو يدخل في صراع مع هذه البيئة أكثر من مرة. والواقع أن الانفتاح الداخلي على نفسية الضيرير انفتاح هام، من هذه المشاعر التي تتكشف منذ الصغر روافد تستمر إلى مرحلة النضج.

ولعل محاولة التغلب على الخوف الذي تسرب إليه في صغره من بيئته، قد دفعه إلى تحطيم حاجز الخوف بدلاً من اجتيازها، ومن هنا كانت جرأته الشديدة التي نعرفها في رجولته. وإذا ظلت رواسب هذا الخوف

موجود نلمحها حين يخشى أن تسخر منه ابنته أو يخاف أن تشفق عليه إن قص عليها كل ذكريات الطفولة وأحداثها المرّة التي تحفظها ذاكرته عن الصبي الضرير. وتستمر السيرة بابها مفتوح إلى الداخل وهي لا تجري في صياغة تقريرية؛ وإنما في بناء روائي. لكن الملاحظ أن الكاتب لا يحتفظ لشخصياته بالوجود المستمر إلى النهاية فهي تؤدّي دورها ثم تختفي سريعاً مصحوبة بالسخرية في أكثر الأحيان، ولعل ذلك يرجع إلى أن المؤلف حشد كثيراً من الشخصيات الثانوية.

وإذا كانت أردأ أنواع السير عموماً هي الوصفية التي تشبه تقارير الأطباء حول الجثث الهامدة، وإذا كانت السير الغيرية تركيبية، فإن السير الذاتية تحليلية. ومن الممكن في العملية التركيبية أن يقوم عالم الآثار بتقييم جزئيات الحيوان المنقرض - الموجودة أمامه ثم يقوم بتركيبها، وهكذا الشأن إلى حد كبير بالنسبة لكاتب السيرة الغيرية، ولكنه يمنحها الحياة حين يضيف عليها المشاعر والأحاسيس. ولعل الفارق بين الوصف والتركيب يتضح بعد ذلك إذا نظرنا إلى عالم الآثار يقوم بعملية التركيب، وبين «الترجمان» يقوم بوصف الحيوان الأثري للسائح، فالوصف هنا ظاهري لا يدرك أسرار الوحدة، ولا ما وراء الظاهر من الأعصاب والخلايا. وعلى أساس هذا المقياس نستطيع أن نحكم على السير الغيرية؛ فمن المؤكد أن (عقريات العقاد) ليست تركيبية؛ لأنها قائمة على تمثيل البطل في مرحلة النضج ثم النظر إليه من أمام مرة ومن الجانب الأيمن أو الأيسر مرة أخرى وهكذا، وهو هنا يحلل أكثر مما يشكل، أو يقوم بعملية عكسية بدلاً من التشيد، يفتت، ليضع هذا الفتات في المختبر فيصل إلى نتيجة، ثم يأخذ عينة أخرى ليصل إلى نفس النتيجة، وإذا كان التحليل الذي غلب عليه قد جنى على سيره الغيرية، فإنه قد أسعفه في كتابة سيرته الذاتية.

وهنا نقف على فارق جوهري بين السيرة الذاتية والسيرة الغيرية، فليس المقصود في السيرة الذاتية أن يتتبع الكاتب تاريخ حياته وحسب - كما فعل أحمد أمين - لأن كانت السيرة الغيرية يستطيع ذلك، ولكن الأخطر هو أن يتعمق أحاسيسه، ويسجل لنا نبضات قلبه، وهذا ما لا

يقوى عليه كاتب السيرة الغيرية بنفس العمق . فالعقاد خلال حديثه عن حبه للقراءة يقول محلاً نظرتة إلى الحياة من هذا الموضوع : «إنما أهوى القراءة لأن عندي حياة واحدة في هذه الدنيا، وحياة واحدة لا تكفيني، ولا تحرك كل ما في ضميري من بواعث الحركة، والقراءة دون غيرها هي التي تعطيني أكثر من حياة؛ لأنها تزيد الحياة من ناحية العمق، وإن كانت لا تزيلها بمقادير الحساب، فكرتك أنت فكرة واحدة، شعورك أنت شعور واحد، خيالك أنت خيال فرد إذا قصرته عليك؛ ولكنك إذا لاقيت بفكرتك فكرة أخرى، أو لاقيت بشعورك شعوراً آخر، أو لاقيت بخيالك خيال غيرك، فليس قصارى الأمر أن الفكرة تصبح فكرتين أو أن الشعور يصبح شعورين، كلا؛ وإنما تصبح الفكرة بهذا التلاقي مئات الأفكار، والمثل عن ذلك محسوس في عالم المشاهدة حين يجلس المرء بين مرأتين فلا يرى إنساناً واحداً، أو إنسانين اثنين، ولكنه يرى عشرات متلاحقين في نظره إلى غاية ما يبلغه النظر في كل اتجاه»^(١).

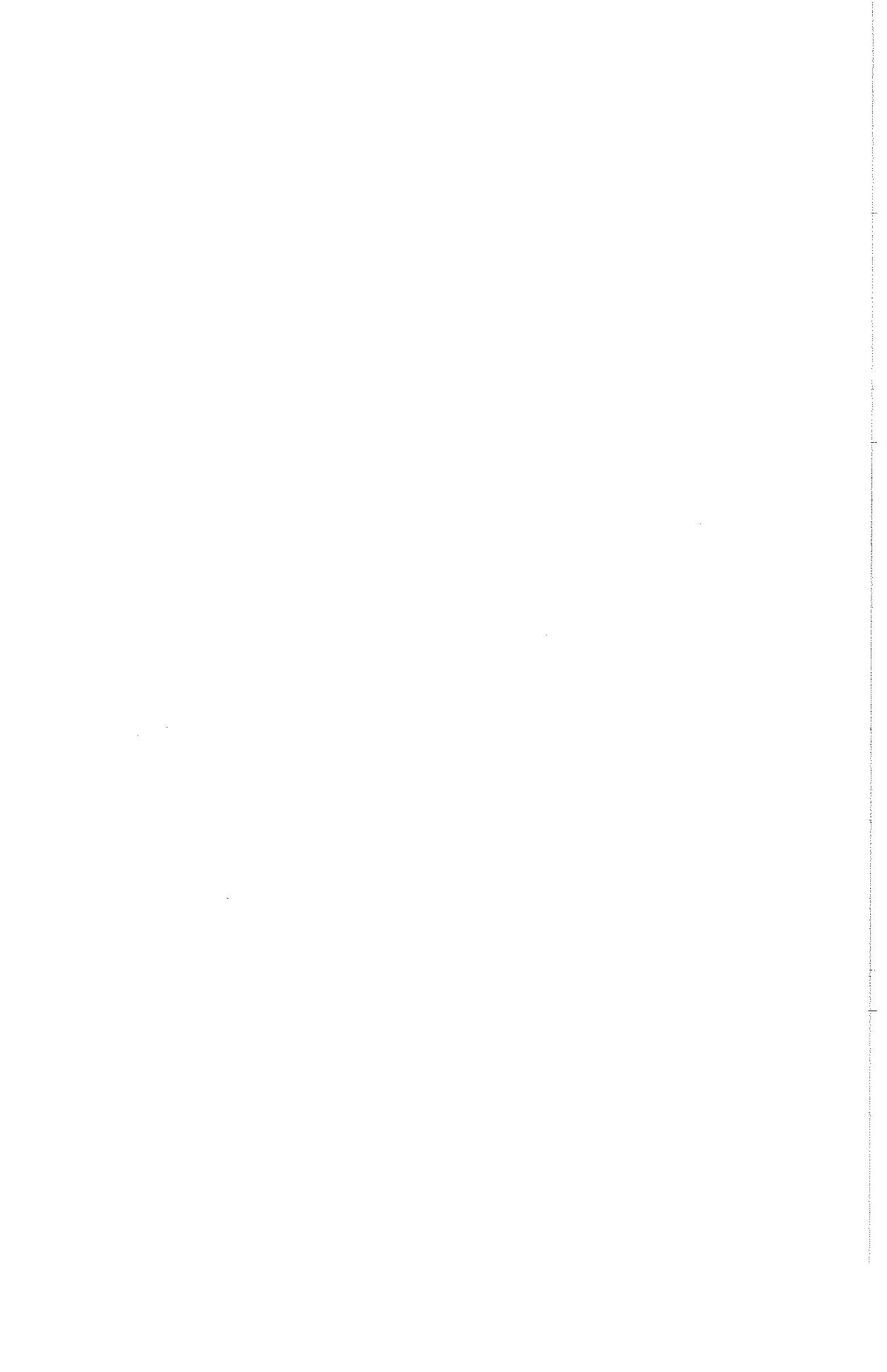
والحقيقة أن العقاد - برغم توجهه المعروف عنه - لا تفوته روح الفكاهة، يخفف بها وطأة الجوّ الذي طبع سيرته، فكاهة سمعها، وفكاهة ألزمه بها الموقف، وفكاهات ونوادير أخرى تنتزع الضحكات بينما تجري الدموع حين باع مكتبته ليأكل بثمنها، وحين دخل السجن وعرف المرض منذ ذلك اليوم. ومهما قلنا عن درجات الإعجاب بالنفس عنده؛ بحيث تضخمت الذات وأصبحت محوراً لا يقل قيمة عن محور الأرض نفسه - فلا شك أن قيمة سيرته هنا، وقيمة السير الذاتية بصورة عامة، ترجع إلى تعمق أغوار النفس في حال اضطرابها وسكونها، وتحليل مشاعرها تحليلاً دقيقاً، وتلك ميزة للسيرة في ذاتها، ولأثرها في فهم إنتاج الأديب نفسه.

(١) «أنا» ص ١٠٩ - للعقاد.

الفصل الرابع



فن المسرحية



الفصل الرابع فن المسرحية

المسرحية فناً أدبياً:

حين نتحدّث عن «المسرحية» بوصفها جنساً أدبياً، فإن علينا أن نربطها بغيرها من الأجناس والفنون الأدبية التي تتحرّك معها في مجالات متقاربة أو مشتركة، فنكشف عن نقاط الالتقاء بينها جميعاً - من جهة - وعلينا أن نقف - من جهة أخرى - عند ما يميّزها عن هذه الأجناس والفنون نفسها ويجعل لها كياناً خاصاً قائماً بذاته.

فالمسرحية - كالقصة بألوانها المختلفة - تقوم على حدث أو موقف يضم مجموعة من الشخصيات، التي تتحرك لتحقيق هدف تقوم في سبيل تحقيقه عقبات في الظروف الخاصة لهذه الشخصيات، أو لتكشف عن مغزى كامن في الحياة الإنسانية أو في جانب منها. من ثمّ فإن المسرحية تشارك القصة في قيامها على: حدث، وشخصيات وأزمة وصراع في بيئة زمانية ومكانية معينة، وينتظم هذا كلّ بناءً خاص... إلخ. لكن القصة تقوم بهذا كله بوسائلها الخاصة التي تعتمد على عدد من الأساليب الفنية التي تتيح لها - بالمقارنة المسرحية - حرية واسعة في الحركة والتحليل. ومن هذه الأساليب الفنية السرد والتحليل والتعليق والحوار؛ وهي أساليب لا تستخدم منها المسرحية - في الغالب الأعمّ - إلا أسلوباً فنياً واحداً هو: الحوار، فضلاً عن ارتباط المسرحية - أساساً - بالمتطلبات الخاصة بالعرض المسرحي، من زمان ومكان وإمكانات فنية، كما سنرى.

وقد يكون الحوار المسرحي نثرياً، أو شعرياً، والشعر هو الأعرق في تاريخ المسرحية؛ الأمر الذي يربط المسرحية بألوان شعرية أخرى،

أبرزها - بالنسبة لموضوعنا - الشعر الغنائي، الذي يتغنى عواطف فردية، أو تجربة إنسانية أو فنية من منظور فردي؛ في حين يبقى الشعر المسرحي - كما سنرى - شعراً موضوعياً، بمعنى ارتباطه - في الأساس - بعواطف الشخصيات المسرحية أو أفكارها في إطار طباعها الخاصة، والمواقف التي تتورط فيها، والحدث الممتد في المسرحية.

المسرحية: نشأتها وتطورها:

وقد نشأت المسرحية في مصر وبلاد الإغريق القديمة، بوصفها جزءاً من طقوس العبادات الأسطورية القديمة. وقد ظلت - في مصر الفرعونية - على هذا الارتباط بالطقوس الدينية، تُمثل داخل حدود المعبد، حتى اندثرت. ولكنها - عند الإغريق - خرجت من المعبد وحدوده الضيقة إلى الناس في حياتهم اليومية، تشاركهم في احتفالاتهم الشعبية، الدينية وغير الدينية، وتستمد من عقائدهم ومن حياتهم اليومية موضوعاتها وأفكارها، التي جعلت من هذا المسرح - بفضل النزعة الإنسانية الحية فيه - تراثاً إنسانياً خالداً.

وقد انتقل المسرح الإغريقي بتقاليده الفنية وموضوعاته إلى الرومان، فلم يصنعوا به شيئاً، وكانت أفضل مسرحياتهم تقليداً فجعاً للمسرحية الإغريقية؛ لخلوها مما يميّز المسرحية الإغريقية من سمو الروح، والصدق الفني، والبساطة الرائعة الجمال للشعر المسرحي الإغريقي. وكان على المسرحية أن تنتظر حتى القرن السادس عشر في إنجلترا، والسابع عشر في فرنسا، لتنهض من جديد، وتخرج من إطار المسرح الديني والشعبي الذي عاشت عليه طوال العصور الوسطى.

إذ يُعدّ القرن الممتد من النصف الثاني للقرن السادس عشر إلى أواخر النصف الأول من القرن السابع عشر العصر الذهبي للمسرح الإنجليزي، الذي عرف أسماء كريستوفر مارلو وشيكسبير وبن جونسون وغيرهم، الذين خرجوا كثيراً - وبخاصة شيكسبير - على التقاليد التي سادت المسرح الاتباعي (الكلاسيكي Classic) في فرنسا في القرن السابع عشر سواء في اختيار موضوعاتهم أو في بناء المسرحية، في الوقت الذي التزم

كتاب فرنسا الاتباعيون العظام تقاليد المسرح الروماني، والإغريقي قبله، في موضوعاتهم وبناء مسرحياتهم، سواء في المأساة (التراجيديا Tragedy) أو الملهة (الكوميديا Comedy) والتزموا حتى - في الغالب الأعم - وجهات نظر شراح أرسطو الإيطاليين فيما عُرف بـ «نظرية الفصل بين الأنواع»، يعنون الفصل بين المأساة والملهة فصلاً كاملاً، و «الوحدات الثلاث»، يعنون وحدة الزمان، ووحدة المكان، ووحدة الموضوع؛ فكانت مسرحياتهم إما مأساة خالصة أو ملهة خالصة لا يطرأ على أحدهما أي عنصر من عناصر النوع الآخر، وكانت تصوّر من الحياة الواقعية ما لا يزيد على يوم وليلة أو - على أكثر تقدير - يومين وليلة، ولا تخرج عن حدود مدينة واحدة، ولا تتناول غير موضوع واحد أو عقدة واحدة.

أما شيكسبير - بخاصة - فكان يلتزم غير هذا كله؛ فأصبح الممثل الأعلى للابتداعيين (الرومانسيين Romantics) الذين خرجوا على هذه القواعد جميعها؛ فافتحمت عناصر ملهوية البناء المسرحي المأسوي، وعناصر مأسوية - أو جدية، على الأقل - المسرحية الملهوية، بل ماتت المأساة بمفهومها القديم وظهرت «الدراما الحديثة» لتحل محلها، وظهرت «الملهة الدامعة» لتثير عواطف الشجن والترقب مع الضحك. وكفّوا على الالتزام بوحدة الزمان والمكان، واستبدلوا بوحدة الموضوع ما سموه بـ «وحدة الأثر العام» في المسرحية.

وقد كانت المسرحية - حتى أواخر القرن الثامن عشر - تكتب شعراً، لكنها - بتأثير الاتجاهات الجديدة - اتجهت إلى النثر مع اتجاهها - في اختيار موضوعاتها - إلى حياة الطبقة الوسطى الناشئة في المجتمعات الغربية، وإلى مشكلات المجتمع بصورة عامة. وقد أكدت الطبيعية Naturalism والواقعية Realism هذه الاتجاهات في اختيار الموضوعات وفي الأسلوب اللغوي للكتابة معاً لتمكن من تصوير المشكلات الاجتماعية التي اتجهت إليها.

وعلى أية حال، فمنذ القرن التاسع عشر أصبحت حركة المسرحية جزءاً من حركة أوسع هي حركة المدارس الأدبية والفنية المختلفة التي توالى منذئذ وحتى اليوم، وارتبطت أهداف الحركة المسرحية بأهداف هذه

المدارس الأدبية والفنية وفلسفاتها بعامة؛ فبعد المسرحية الرومانسية، والطبيعية، والواقعية، عرفنا المسرحية الرمزية، والتعبيرية، وعرفنا أيضاً المسرح التسجيلي، والتغريبي، والعبثي، والجريدة الحية، وغيرها من الألوان المسرحية، التي تغيرت معها النظرة إلى المسرحية: موضوعها وعناصرها، وبنائها، وأهدافها الفنية أو الاجتماعية، أو هما معاً.

عناصر بناء المسرحية:

١ - الحدث:

الحدث هو الحكاية أو الخرافة Mythos عند أرسطو، والتي تعني «مجموعة الأفعال المرتبة التي تدور حول موضوع»^(١)، وهي - عنده - مبدأ المأساة وروحها، التي يتمثل المشاهد من خلالها أخلاق الشخصيات وأفكارها. وكانت الحكاية أو الخرافة تستمدّ - في المسرح الإغريقي وحتى الاتباعيين الفرنسيين - من الأساطير الإغريقية، غير أن شيكسبير بدأ الاتجاه إلى «المأساة التاريخية» التي تستمدّ مادتها من تاريخ إنجلترا واسكتلندا والدانمرك... وغيرها، وهو تاريخ كان قريباً من عصره. كما اتجه في بعض ملاحيه Comedies إلى الخرافات والحكايات الشعبية؛ فكان أن وجّه الرومانسيين - بعده - إلى إمكانات الحكايات الشعبية والخرافات، فاعتمدوا على كثير منها في استمداد كثير من موضوعات مسرحياتهم.

وأياً كانت الأصول التي انحدرت عنها «حكايات» المسرحية حتى ذلك العصر، أسطورة كانت أو تاريخاً أو تراثاً شعبياً، فقد كان الاعتماد في بنائها على «الحكاية» بمفهومها التقليدي الذي أرسى أرسطو دعائمه. و«الحكاية» - أو «الخرافة» - في المسرحية، بالمفهوم الأرسطي، كاملة في ذاتها؛ لا تحتاج إلى شيء قبلها أو شيء بعدها؛ فهي «فعل كامل». وهي أيضاً متطورة، «لها بداية ووسط ونهاية». ثم هي متماسكة، تؤدي بدايتها إلى وسطها إلى نهايتها أو خاتمتها طبقاً لمبدأي «الضرورة» و«الاحتمال»، اللذين يميزان «الخلق الفني» عند أرسطو. ذلك أن الشاعر لا يتعامل مع الأحداث على أساس «ما حدث حقاً»؛ بل على أساس «ما

(١) د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٦٣.

يمكن أن يكون قد حدث» أو «ما ينبغي أن يحدث»؛ وهذا ما يجعل الشعر - أو الأدب بعامة - يتعامل مع «الكلي»، في حين يتعامل التاريخ - مثلاً - مع «الجزئي».

ومع النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث ازدهرت المدرستان «الطبيعية» و «الواقعية» - بدأ النظر إلى «الحدث المسرحي» يتغير شيئاً فشيئاً، مع الاتجاه إلى المشكلات الاجتماعية، التي كانت تطرح - في الغالب الأعم - من خلال «أحداث معاصرة». وإن لم ينف هذا تناول أساطير أو خرافات أو أحداث وشخصيات تاريخية، في أعمال مدارس أدبية معاصرة أو تالية لهما. فالمهم - هنا - هو أن الحكاية وبنيتها - في المسرحية - لم تعد مدار إبداع الكاتب، بقدر ما كانت قيمة الحكاية أو «الحدث» - بالنسبة للكاتب والمتلقي معاً - تتمثل في قدرتها على طرح المشكلة التي يريد الكاتب طرحها، وإثارة الاهتمام بها.

ولقد تراجعت «الحكاية» في المسرحية الحديثة - أيضاً - بمفهوم آخر، هو أنه لم يعد ضرورياً أن تقوم المسرحية أصلاً على «حكاية» أو «قصة»؛ فقد استبدلت المسرحية الحديثة - في كثير من نماذجها - بالحكاية التقليدية «الموقف» الذي يضم شخصية أو أكثر تعاني «حالة» أو «مشكلة» نفسية أو اجتماعية أو إنسانية. وقد أبدع الكاتب الروسي «تشيكوف» في رسم الحالات النفسية - الاجتماعية، واقتصر في مسرحياته على الحد الأدنى من الحدث. ويقدم الكاتب الألماني «بريخت» - رائد «المسرح التجريبي» - حكايتين أو موقفين يبدوان منفصلين تماماً، ثم إذا هما - في النهاية - يقودان إلى فكرة واحدة، هي الفكرة التي استهدفها الكاتب من وراء مسرحيته. ويقوم «المسرح التسجيلي» على تقديم مجموعات من الإحصاءات والبيانات الرسمية حول قضية من القضايا الإنسانية - السياسية (كقضية الاستعمار، مثلاً، في مسرحية «أنشودة أنجولا» لبيتر فايس)، مستعيناً ببعض المواقف الإنسانية القصيرة لكسر حدة هذا الاعتماد على البيانات والإحصاءات التي قد تبدو للمشاهد جافة، عسيرة المتابعة في المسرح. أما «مسرح اللامعقول أو العبث» فيقدم شخصياته في «حالة» لا تتغير، ولا تتطور، تقدماً أو تدهوراً؛ وإنما هي «حالة ثبات» راكد، كما

تقرّر مسرحية الكاتب الإيرلنديّ - الفرنسي صمويل بيكيت «في انتظار جودو»، أو يقدّمها داخل حادثة خيالية تماماً، بل «لا معقولة»، لكنها تعكس مشكلة إنسانية ملحة ومحورية في حياة الإنسان المعاصر، كما نجد في مسرحيات الكاتب الرومانيّ - الفرنسي يوجين يونسكو (وأشهرها «الكراسي» و «الخرتيت» وغيرهما). وهكذا، فإن المسرحية الحديثة لم تعد تهتم كثيراً - في الغالب - ببناء «حكاية» متماسكة، متطورة، بقدر اهتمامها بتصوير الإنسان المعاصر متورطاً في «موقف» خاص - واقعيّ أو رمزيّ - هو الذي يهّم الكاتب؛ لأنه يكشف عن أزمة الإنسان المعاصر داخل هذا الموقف نفسه.

ومع هذا، فلا بدّ من الالتفات إلى أن غياب الحكاية في المسرحية الحديثة لم يطلق هذه المسرحية من عقال القواعد الأساسية اللازمة لعملية الإبداع والتلقّي معاً، بل هو قد لفت إلى أن هذه القواعد ليست قيوداً مصممة على حرية الكاتب في الكتابة، كما أنها ليست جامدة بحيث تقف حجر عثرة في سبيل عمليات التجديد في المسرح، إنما هي «عملية تنظيمية» - وحسب - للإبداع والتلقّي معاً، وأن كلّ عصر - ومن ثمّ كل مجتمع - له اهتماماته ومشكلاته الخاصة التي يسعى مفكّروه وأدباؤه المبدعون في التعبير عنها في أكثر الأشكال والأطر الفنية ملائمة لطبيعة هذه الاهتمامات والمشكلات - من جهة - وأكثرها إثارة لاهتمام المتلقّي وحركته من جهة أخرى؛ فما الحدث أو الموقف أو حتى الحكاية إلا عنصر من عناصر العمل يتكامل مع غيره من العناصر الأخرى - التي ستحدث عنها - لبناء «هذا العمل المتكامل» الذي نسميه «المسرحية».

٢ - الشخصية:

إذا كنا قد تحدثنا عن «الحدث» في المسرحية، فإن هذا الحدث - ضرورة - لا يقع في فراغ، ولا من فراغ. فهو - دائماً - بين طرفين؛ طرف يفعلُه وطرف يقع عليه، أو طرف فاعل وطرف منفعل. وهذا قد يؤدي بنا - أمام شخصيتين داخل الحدث - إلى وصف إحداهما بأنها شخصية إيجابية، والأخرى بأنها سلبية. وقد تتميّز إحداهما بالشرّ أو بالخير؛ فنصف إحداهما بأنها خيرة، والأخرى بأنها شريرة. وقد يكون أوضح ما

في الشخصية هو تطورها ونموها، أو سكونها وجمودها وثبات صفاتها من أول العمل إلى آخره؛ فنطلق على الأولى أنها شخصية نامية أو متطورة، وعلى الأخرى أنها ساكنة أو نمطية. وقد تكون شخصية متعددة الأبعاد، عميقة الغور، أو شخصية قريبة المأخذ يستطيع المتلقي أن يتنبأ بسلوكها؛ فالأولى عميقة أو معقدة أو كروية والأخرى مسطحة، أو نمطية.

كما قد تُقسّم الشخصيات أو تُصنّف بحسب حجم الدور الذي تلعبه في المسرحية وأحداثها؛ فتحدّث عن البطل، أو صاحب الدور الرئيسي، وعن صاحب الدور الثانوي أو الشخصيات المساعدة. فالبطل هو الشخصية الأساسية التي تحرك الفعل، سواء كان فاعلاً أو منفِعاً، أو هما معاً. وثمة في المسرحية شخصيات تقدّم للبطل مساعدات، في شكل أعمال أو آراء أو نصائح، لا يمكن الاستغناء عنها، أو شخصيات تقف في وجهه تقاومه أو تعوق حركته، وكلها شخصيات رئيسية. ويحيط بالبطل وبهذه الشخصيات الرئيسية - شخصيات أخرى ليست بهذه الأهمية، وإن كان العمل الجيد لا يستطيع الاستغناء عنها؛ تقدم مساعدات ما أو تقوم بأدوار محدودة داخل العمل - هي الشخصيات الثانوية.

وقد كان أرسطو أول من التفت إلى أهمية بناء الشخصية في المسرحية، في حديثه عن «الأخلاق» التي ينبغي أن يكون عليها بطل المأساة. فالشخصية - بعامّة - قد تكون خيرة خيراً كاملاً، أو شريرة تبليغ حدّ النذالة؛ وكلتاها لا تصلح لدور البطولة في المأساة؛ المأساة - في رأيه - تثير في نفس المشاهد مشاعر «الشفقة» و «الخوف» لتطهر النفس منهما، ومثل هذين النمطين لا يثير هذه المشاعر، لكنها شخصية «في منزلة بين هاتين المنزلتين. وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل، ولكنه يتردّى في هوة الشقاء، لا للؤم فيه وخساسة، بل لخطأ ارتكبه...». وقد كثرت محاولات تفسير هذا «الخطأ المأسوي» الذي يرتكبه البطل فيكون سبباً في مصيره التعسّ؛ أهو خطأ موروث أم مكتسب؟ وهل هو خطأ في السلوك أو في الحكم على الأمور، أو عيب في بناء الشخصية؟ وأياً كانت الإجابة، فإن الدارسين يجدون نماذج على هذه التفسيرات جميعاً لفكرة «الخطأ المأسوي» عند أرسطو، في المسرحية

الإغريقية - التي بنى أرسطو أحكامه عليها - وبعدها في مسرح شيكسبير، وفي المسرحية الاتباعية.

وينبغي أن يكون البطل - عند أرسطو أيضاً - واحداً من أفراد هذه الأسر بعيدة الصيت، وقد ترادفت عليه النعم؛ فهذا أوقع في التأثير على المُشاهد الذي يرى هذه الشخصية - ذات المكانة والغنى - وقد انقلب حالها إلى التعاسة والشقاء. ولهذا البطل في المسرح الإغريقي وحتى القرن التاسع عشر - عدا نماذج قليلة جداً - من الملوك والأمراء والقادة، بل أنصاف الآلهة من أبطال الأساطير.

غير أن هذه النظرة تغيّرت أيضاً مع المسرحية الرومانسية، التي كان نموذج البطل فيها هو الشخصية الرومانسية بطابعها الذاتي، المتمرد على التقاليد والمواضع الاجتماعية، الذي يستعذب الألم في الحب والحياة معاً، سواء كان شاعراً أو نائراً خارجاً على القانون.

أما كلٌّ من المسرحية الطبيعية والواقعية فقد اتجهتا إلى المجتمع، يصوران فيه الطبقة الأرستقراطية في مرحلة انحدارها وتفسّخها، والطبقة الوسطى وصعودها على رقاب الطبقتين الأخيرين؛ الأرستقراطية والدينا، وأزمات هذه الطبقات جميعاً في صراعها الذي لا يتوقف من أجل البقاء، أو من أجل الثروة والمكانة الاجتماعية.

وبطبيعة الحال؛ فقد تنوّعت نماذج الأبطال - مرّة أخرى - بتنوّع اهتمامات الكتاب المعاصرين في القرن العشرين، وتنوّع عقائدهم السياسية والاجتماعية، وطبيعة العقائد السياسية والاجتماعية التي تحكم جمهورهم أيضاً، ما بين الأبطال من الطبقة الوسطى - في انطلاقتها وتعرّتها معاً - في المسرح الرأسماليّ، والأبطال من العمال والفلاحين في المسرح الاشتراكيّ.

* * *

والدارسون يتحدثون - في رسم الشخصية وتحليلها - عن «أبعادها الثلاثة»: البعد الجسمي، والبعد النفسي، والبعد الاجتماعي، وضرورة توافرها وتحديدها حتى تكتمل صورة الشخصية في العمل، وفي ذهن

المتلقي . كما يتحدثون عن تكامل هذه الأبعاد وترباطها؛ لما لكل بُعد منها من أثر البُعدين الآخرين .

فالبعد الجسمي من الجمال والقيح، والقوة والضعف، والصحة والمرض، واستواء البناء الجسدي أو شذوذه . . . إلخ، ذو تأثير قد يكون - في بعض الحالات - حاسماً في تشكيل سلوك هذه الشخصيات، وتفكيرها، وقدرتها على التأثير أو التأثر. غير أن البعد الجسدي هو أقل الأبعاد استحواداً على اهتمام الكاتب، إلا إذا قصد الكاتب قصداً إلى استغلال هذا البعد استغلالاً خاصاً لافتاً، قد يصل به إلى أن يكون المؤثر الأول على سلوك الشخصية وتفكيرها؛ فلا أحد ينكر أثر جمال «دون جوان» و «كليوباترا» مثلاً، في سلوكهما ومصيرهما معاً.

غير أن بعض الكتاب قد يلجأون إلى اختزال الشخصية كلها في صفاتها الجسدية، وهو أسلوب معروف في رسم الشخصيات النمطية المكرورة؛ التي لا تحمل سمات نفسية خاصة، ومن ثم لا تسلك سلوكاً مميزاً؛ حتى ليستطيع المتلقي الواعي أن يتنبأ بسماتها وسلوكها في المواقف المختلفة.

وإذا كان البعد الاجتماعي في المسرح القديم يقتصر على المكانة الاجتماعية للشخصية؛ فقد احتل المكانة الأولى في المسرحية الاجتماعية منذ القرن الماضي، وأصبح مداراً الاهتمام في رسم الشخصيات: طبقته، ومكانتها الاجتماعية، ووظيفتها، وما يرتبط بهذا كله من مشكلات فردية أو عامة، وما تتخذه هذه الشخصيات من مواقف بإزاء هذه المشكلات.

أما البعد النفسي فهو أعرق هذه الأبعاد تاريخاً، وأكثرها تأثيراً على بناء الشخصية، وأكثرها حاجة إلى وعي الكاتب وثقافته في رسمه، وأكثرها حاجة - كذلك - إلى وعي المتلقي وثقافته في قلبه. وإذا كان المسرح القديم - حتى القرن التاسع عشر - كان يستقي موضوعاته من الأساطير والتاريخ، فقد كان يرمي إلى تصوير نماذج إنسانية، وضعها الاجتماعي ناجز، في حالة الأزمة؛ الأمر الذي يجعل بناءها النفسي، وردود أفعالها بإزاء الأحداث، وسلوكها في الأزمة، محك إبداع الكاتب في تصويرها،

حتى لا نستطيع أن نتصور شخصية أخرى تحل محلها، وتسلك ما سلكت، وتلقى ما لقيت؛ لأن الأقدار والمصائر - كما يقول توفيق الحكيم - «أجنة في بطون الطبايع»^(١).

ومع نشأة علوم الاجتماع والنفس والبيئة والوراثة الحديثة، بدأ الأدب بعامته، والمسرح بخاصة، يتأثر بهذه العلوم ومنجزاتها؛ فنجد المسرح الطبيعي - عند «زولا» و «سترنديج» - يُعلي من أثر البيئة والوراثة في بناء الشخصية؛ ونجد أثر علم النفس عند فرويد ويونج بارزاً في بعض مسرحيات الكاتب الأمريكي «يوجين أونيل»؛ وأثر الماركسية على الكتاب الاشتراكيين... وهكذا. لكن الكتاب سرعان ما أدركوا أن هذا الاعتماد المباشر على هذه العلوم يجفّف ماء الحياة في فنهم، فاقترضوا منها على أن تكون مجرد مكوّن من مكونات ثقافتهم الإنسانية الواسعة، قد يترك أثراً، لكنه يظلّ خيطاً من خيوط كثيرة يُسج منها ثوب العمل المسرحي الجيد بعامته، وشخصياته بخاصة.

وعلى أية حالة، فلا بدّ من الالتفات في رسم الشخصية إلى ضرورة أن تكون متّسقة، ومتكاملة؛ فلا تسلك سلوكين متناقضين في موقفين متتاليين، أو حتى في موقفين متباعدين. ولا يعني هذا أن تظلّ الشخصية جامدة أو مسطحة؛ على العكس، فالشخصية النامية المتطورة إنما تنمو، وتتطور في اتساق؛ بحيث تحتوي كل مرحلة من مراحل تطوّر الشخصية على بذور المرحلة التالية، وتحتوي - في الوقت نفسه - على أسباب ازدهار هذه البذور ونموّها، فلا يفاجأ بها المتلقي حيث لا يتوقعها. أما إذا كانت الشخصية بطبعها متقلّبة، أو حتى متناقضة، فينبغي أن يظهر هذا للمتلقي منذ اللحظات الأولى في المسرحية، حتى لا يفاجأ بهذا السلوك المتقلّب أو المتناقض، وأن يظلّ سلوكها على هذا النحو إلى النهاية، ما لم تطرأ - من جرّاء الأحداث - دوافع قوية تغيّر هذه الطبيعة.

والشخصية - كما أشرنا - لا توجد في فراغ، وإنما هي تظهر أمامنا متورّطة في موقف له أبعاده، وهي - شاءت أم أبت - جزء منه، ومنفصلة

(١) توفيق الحكيم: فن الأدب، ص ١٦١.

به، وقدرتها - بعد ذلك - على الحركة والفاعلية تنبع من طبيعتها الخاصة، ومما إذا كانت قادرة على استيعاب هذا الموقف وفهم أبعاده، وقادرة - في الوقت نفسه - على مواجهته والتأثير فيه، ونابعة أيضاً من طبيعة الموقف نفسه، وأبعاده. فنحن لا نحكم على الشخصية بصفاتها الذاتية وحدها - أياً كانت طبيعة هذه الصفات - لكننا نحكم عليها داخل الموقف الذي تتورط فيه، وعلى قدرتها على التفاعل معه، سلباً أو إيجاباً؛ لأنه لا شخصية إلا في موقف.

٣ - الصراع المسرحي:

«الصراع» مفهوم أساسي من المفاهيم المسرحية، ويعني اصطدام قوتين أو أكثر من القوى التي يضمها الموقف المسرحي، أو اصطدام فكرتين، أو شعورين، أو اتجاهين... إلى آخره، في نفس البطل، أو بينه وبين آخرين، في المسرحية.

والصراع لا يكون إلا بين قوى متناقضة تناقضاً لا يقبل الحلّ، ولا سبيل فيه إلى المساومة؛ لأنه لا مساومة على المبادئ التي تقتنع بها أو - في الحقيقة - تؤمن بها كل قوة من القوى المتصارعة؛ فكل قوة تؤمن - في المسرحية القديمة بخاصة - إيماناً جازماً بأن الحق في جانبها، وأن المساومة عليه ليست مجرد خسارة شخصية؛ بل هي خسارة عامة للحياة نفسها، وللنظام، والنواميس التي تحكم حركة الكون والبشر. ولكن المسرحية الحديثة لم تحتفظ - في أكثر من نماذجها - بهذا الطابع الكوني للصراع، واكتفت بالصراع بين قوى اجتماعية، أو بين الفرد والنظام، أو بين الأفراد أنفسهم.

وبطبيعة الحال، فإن الصراع يزداد قوة وتطوراً كلما كانت القوى التي تمثل عناصره قوى متكافئة، قادرة على الدفاع - في قوة وإصرار - عن وجهة نظرها على أي مستوى من مستويات الصراع، بدءاً بالجدل الفكري، وانتهاءً باللجوء إلى القوة الفردية أو الجماعية.

وليس الصراع في المسرح لوناً واحداً، بل هو مفهوم ينطوي على أشكال عدّة؛ فمنه الصراع الخارجي، الذي يكون بين قوتين ظاهرتين

للعيان، أو بين قوتين، إحداهما ظاهرة والأخرى مضمرة، لكنها ظاهرة الأثر تماماً. وهذا الأخير هو الذي نعرفه من المسرح الإغريقي، الذي يقوم الصراع فيه بين البشر وما يسميه الإغريق «طرق الآلهة»، أو - في تعبيرنا الحديث - بين الإنسان والقدر أو المصير. ففي المسرحية الشهيرة «أوديب ملكاً» لسوفوكليس عرف أدويب، عن طريق النبوءة، المصير الذي هو صائر إليه؛ لكنه - طوال حياته - يسعى ما يستطيع للإفلات من هذا المصير البشع؛ فإذا بكل محاولاته للهرب لم تكن - في الحقيقة - إلا إمعاناً في تحقيق هذا المصير.

وقد تحوّلت هذه القوة المضمرة أو غير المنظورة في المسرحية الحديثة إلى قوة النظام الاجتماعي، بما ينطوي عليه من قوانين وعقائد دينية واجتماعية، ونظام للعمل، و (تكنولوجيا) جعلت الإنسان عبداً لها، وغمرت حياة الإنسان بالصراع والاعترا ب... حتى أصبح الفرد - في وسط هذا كله - عبداً لهذا النظام، أو آلة من آلاته، أو رقماً أصمّ في منظومته، ولم يعد له خيار في مصيره، أو قدرة على الفاعلية فيه؛ فاستسلمت الأكثرية لطغيانه، وحاولت الأقلية المقاومة، ولكنها كانت كأنها تصدم رأسها بالصخر؛ فالنظام الاجتماعي أقوى من قدرات كلّ الأفراد، ومن كل محاولاتهم للإفلات؛ وهي صورة من الصراع نجدها مضمرة في مسرح «العبث أو اللامعقول»، الذي يصوّر الأفراد مسحوقين ضائعين؛ لا أمل لهم إلا في وهم يخلقونه لأنفسهم، أو في انتظار بلا أمل، أو في الانتحار!

وقد تكون هذه القوة المضمرة هي قوة التطور والحتمية الاجتماعية، التي نراها في مسرح (تشيكوف)، مثلاً، والتي نراها تحكم على طبقة بالانهيار والضياع، وعلى طبقة أخرى بالصعود والازدهار، أو تكون عوامل الوراثة والبيئة، في المسرح الطبيعي، أو قوى النفس المدمرة - كما صورها فرويد ثم يونج - في مسرحيات أخرى. وهو لون من الصراع غني وعميق، وبخاصة حين يترك الكاتب لشخصيته حريتها الكاملة في الحركة في إطار هذا الصراع، ودون أن يجهر بأفكاره الشخصية حول هذا الصراع، أو يكتيف صراعه وشخصياته مع أفكاره أو معارفه التي يريد توصيلها للمتلقي.

أما الصّراع الخارجيّ بين قوتين كلتيهما منظورة فيمكن أن نجدها كثيراً، في صراع شخصين أو جماعتين أو حتى جيشين على مصلحة ما، أو على حيازة شيء ما، مادّي أو معنويّ. وهو صراع - بطبيعته - ليس في عمق اللون السابق من الصراع ولا في غناه.

وقد نقل المسرح الاتباعيّ (الكلاسيّ المحدث) الصراع، الذي كان بين الإنسان وقدره في المسرح الإغريقي، إلى داخل النفس الإنسانية؛ ليكون صراعاً بين العقل والعاطفة، أو بين الواجب والعاطفة. والعاطفة مهزومة دائماً؛ لأن العقل - دائماً - في صفّ الواجب، واجب الآباء تجاه أبنائهم، أو الأبناء تجاه آبائهم، أو الواجب الوطني، أو حماية النظام والقانون. فالعقل يعني النظام والاستقرار والجماعية، والعاطفة تعني الفردية والفوضى.

هذا اللون من الصراع الداخليّ، يركز على أدقّ خلجات النفس وانفعالاتها المختلفة في مواجهة المواقف التي تتوزّط فيها والأحداث التي تمرّ بها. وقد برع الاتباعيون في هذا التصوير النفسيّ الدقيق حتى عُرفوا به، وحتى أصبحت نماذجهم الإنسانية مثلاً تُحتذى.

لكن، لا ينبغي أن نظن أن وجود أحد ألوان هذا الصراع ينفي الألوان الأخرى؛ فالصراع لا ينشأ - في الحقيقة - إلا داخل موقف، ينطوي - بدوره - على اتجاهات متناقضة، من الضروري أن تتصارع؛ ومن ثمّ فإن الصراع هو وليد للموقف الذي تشكّله أحداث خارجية بالضرورة، ينشأ عنها هذا الصراع الداخليّ. فبذور كليهما موجودة - إذن - في قلب الموقف المسرحيّ؛ ومن الكتاب من يركّز على الصراع الخارجيّ، ومنهم من يركّز على الصراع الداخليّ، ومنهم - أيضاً - من يوازن بين اللونين معاً داخل المسرحية الواحدة، وهو ما برع فيه شكسبير.

ويمكن النظر إلى الصراع من وجهة نظر أخرى، متصلة بما يمكن أن نسميه بحركيّة الصراع. فالصراع قد يكون صراعاً راعداً، بطيء النمو، ضعيف التأثير على حركة الشخصيات وحركة الحدث في المسرحية. وتكمن خطورة مثل هذا الصراع في أنه قد يكون ضعيف التأثير على

المتلقي، ما لم يكن جزءاً من خطة الكاتب في بناء المسرحية كلها لتحقيق هدفه.

وقد يكون الصراع متوثباً، قافزاً، يحدث بلا مقدمات تمهّد له في نفس المتلقي، وفي حركة المسرحية. ومثل هذا الصراع قد يجعل المتلقي في حيرة حين يُفاجأ به، وقد يربك محاولة استيعابه للعمل كلّه، أو - في «مسرحية الحركة» - يجور على المضمون الفكري وعمقه في المسرحية.

ثم هناك الصراع الصاعد، الذي يُمهّد له بعرض متوازن للظروف الموضوعية التي تؤدّي إليه، وتقديم للقوى (الممثلة في الشخصيات) التي تشارك فيه، ثم يتابع نموه وتطوره في تفاعل إيجابي مع الأحداث والشخصيات حتى يصل إلى غايته، دون مفاجآت أو تطورات أو قفزات غير معقولة أو ممهّدة لها. وهذا هو أكثر ألوان الصراع تفاعلاً مع حركة الشخصيات والأحداث في المسرحية، من جهة، وأكثرها تأثيراً في المتلقي، من جهة أخرى.

وأياً كان الأمر، فإن طبيعة كلّ من الشخصيات والأحداث وتأثير كلّ منها على الأخرى هي التي تخلق الصراع أصلاً، وتدفعه - من ثمّ - إلى النمو والتطور حتى يبلغ غايته المستهدفة؛ فهي جميعاً - الشخصيات والأحداث والصراع - عناصر من كلّ لا سبيل إلى عزل عنصر منها عن العناصر الأخرى، إلاّ لضرورة التحليل أو الدراسة.

٤ - البناء المسرحي:

يعني البناء جمع الأجزاء أو العناصر التي يتشكّل منها العمل وترتيبها ترتيباً خاصاً بحيث تحقّق هدفاً، هو - بالنسبة إلى الأعمال الفنية - مزيج من المتعة الفنية والرسالة الفكرية، أيّاً كانت طبيعتها. ولقد أشرنا آنفاً - مع كلّ عنصر من العناصر التي تحدثنا عنها حتى الآن - إلى أن كل عنصر من هذه العناصر لا يعني في ذاته شيئاً؛ لأن معناه الحقيقي يأتيه من اجتماعه مع العناصر الأخرى، وتفاعلها جميعاً داخل بناء واحد، متماسك، دالّ، ومؤثر.

ولقد فطن أرسطو إلى أهمية البناء المسرحي حين تحدّث عن

ضرورة ترتيب أحداث «الفعل الكامل» الذي تحاكيه المأساة، بحيث يكون له بداية، ووسط، ونهاية. وقد تعارف الدارسون على أن البداية أو التقدمة هي ذلك الجزء من المسرحية الذي يقدّم فيه الكاتب أحداثه وشخصياته وبدايات الأزمة التي توشك أن تُلَقِّهم، ثم لا تلبث الأزمة في التطور والنمو والاحتدام لتصل إلى ذروتها قبل أن تأخذ طريقها إلى الحل، ويقع هذا كله في الوسط من المسرحية؛ فإذا اتجهت إلى نهايتها المحتومة - بحسب طبيعتها، من مأساة أو ملهاة، وتطور أحداثها، وهدفها - وقعت هذه النهاية أو الحل في خاتمة المسرحية.

والكاتب المسرحي يراعي وهو يكتب ضرورات الوحدة والتجانس في البناء المسرحي؛ فقد أكد أرسطو عليهما في بناء موضوع المسرحية، وأن «تؤلّف الأجزاء بحيث إذا نُقل أو بُتر جزء انفرط عقد الكلّ وتزعزع؛ لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكلّ»^(١)؛ ومن ثمّ كان كل جزء من أجزاء الحدث المسرحي ذا ضرورة، وملتحماً مع الأجزاء الأخرى لتكوّن جميعاً وحدة لا تنفصم، وأن تؤدي جميعاً إلى الهدف النهائي من العمل المسرحي.

ولمّا كانت المسرحية مكتوبة للتمثيل، سواء مثلت أو لم تمثل، فمن المفهوم أن الحدث الممثل لا ينبغي أن يخرج عن نطاق ما يدور على خشبة المسرح؛ فإذا أتت أخبار مما يدور خارجها فهي في خدمة هذا الحدث الأساسي وفي نطاق وحدته.

أمّا ما يصل أحداث المسرحية بالحياة، فيما يتصل بقضية البناء التي تهمننا هنا - فهي مسألة مرتبطة باختيار الكاتب لأحداث مسرحيته؛ فهو لا يسرد - إذا كان موضوع المسرحية شخصاً ما - كلّ ما حدث له في حياته، وإنما يختار من هذه الحياة وأحداثها الكثيرة أكثر الأحداث دلالة على طبيعة هذه الشخصية، وطبيعة المشكلة التي تقع فيها، ثم ترتيب أجزاء هذا الحدث ترتيباً يؤدي إلى وحدة هذه الأجزاء، ضرورة أو احتمالاً، وإلى إثارة المشاعر المناسبة للموضوع وللون المسرحي نفسه، مأساة كان أو ملهاة.

(١) فن الشعر ١٤٥١، ص ٣٣/٣٥.

وقد غالى الاتباعيون في التمسك بهذه الملاحظات الأرسطية - إذا صحَّ التعبير - وحولوها إلى ما أسموه بـ «الواحدات الثلاث»، وهي وحدة الزمان، والمكان، والموضوع. فحدّدوا وحدة الزمان في أن الأحداث التي تقع في المسرحية لا ينبغي أن تستغرق - في الحياة اليومية - أكثر من يوم وليلة، أو - على الأكثر - يومين وليلة؛ أي ما بين أربع وعشرين ساعة وست وثلاثين ساعة. وحدّدوا مكان الأحداث بمدينة واحدة تنتقل الأحداث في أرجائها خلال هذه المدة من الزمن. وأمّا وحدة الموضوع فلم يخرجوا فيها عما ذكره أرسطو. ثم أكّدوا على مبدأ آخر من مبادئه هو ما سمّوه بفصل الأنواع، أي فصل المأساة عن الملهاة فصلاً تاماً؛ بحيث لا يتخلّل المأساة أيّ مشاهد أو شخصيات ملهوية، والعكس كذلك.

ورفض الرومانسيون هذا كله، معتمدين في رفضهم على مسرح شيكسبير، الذي لم يتقيد بهذه القيود جميعاً في كثير من مسرحياته العظيمة؛ فوجدوا من غير المنطقي أن تلتزم المسرحية بهذا الزمان القصير أو المكان الضيق، وإنما الصحيح أن يُترك لموضوع المسرحية ولعبقريّة الكاتب معاً حقُّ التصرف الحرّ في مادتهم دون قيد بهذه الشكليات بل إن وحدة الموضوع نفسها يمكن أن تستبدل بها وحدة الأثر العام للمسرحية، كما يمكن أن تتخلّل مشاهد المأساة بعض المشاهد أو الشخصيات الملهوية التي تروّج عن المشاهد؛ والعكس صحيح أيضاً، بشرط ألا يُضيع هذا كلّهُ الأثر العام للمسرحية، كما أشرنا، فتُضعف المشاهد الملهوية الأثر المأسويّ للمسرحية المأسوية، أو تُضيع المشاهد الجادة الأثر الملهويّ للمسرحية الملهوية.

وفيما يخصّ البناء أيضاً، أشار أرسطو إلى بعض الحيل المسرحية، أهمّها التحوّل والتعرّف. والتحوّل هو انقلاب الفعل إلى ضده - في إطار مبدأي الاحتمال والضرورة عنده - كأن يذهب إلى البطل ليخبره خبراً يظنّ أنه سيسرّه، فإذا وقّعه عكسيّ، أو يُحكم على شخصية بالموت فإذا تطوّر الأحداث ينقذها ويقتل مَنْ كان يحاول قتلها، وهكذا - على ألا يخرج هذا عن إطار التطوّر المعقول للحدث أو يُفرض عليه فرضاً.

أما التعرّف فهو انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدي إلى الانتقال:

إمّا من الكراهية إلى المحبة، أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أو الشقاوة^(١). وأجمل المسرحيات - عنده - ما يصحب فيها التعرّف التحوّل، وأشهر نماذجها ما يحدث في مسرحية «أوديب ملكاً»، التي أشرنا إليها من قبل. فالرسول الآتي إليه من مدينة كورنثة يستهدف أن يطمئنه، فإذا هو يؤكد له أنه ابن لمن قتله ولمن تزوج بها، وهذا هو التعرّف الذي صحب أيضاً التحوّل في مصائر الشخصيات: فتشوق الأم نفسها ويسأل أوديب عينيه.

وعلى أية حال، فإن قضية البناء قد خضعت - بعد هذا كله وقبله - لطبيعة الحدث المسرحي والغرض الذي تستهدفه المسرحية، بحيث لم تعد قضية البناء تنفصل بحال عن الاتجاه العام في المسرحية كلّها؛ فالبناء عند بريخت، مثلاً، يستحيل أن يتبع النموذج الأرسطي للبناء، والأمر نفسه بالنسبة للمسرحية التسجيلية، أو المسرحية العبثية - لأن طبيعة الحدث في مثل هذه المسرحيات، وطبيعة الهدف الذي يستهدفه الكتاب من ورائها يتنافر - في وضوح - مع البناء الأرسطي للمسرحية. من ثمّ، أصبحت قضية البناء مفتوحة يحكم كلّ كاتب فيها حكمه، مستنداً إلى قدراته الخاصة، لا يحكمه من قواعد إلاّ مبدأ عامّ هو مبدأ عدم التنافر بين البناء نفسه، من جهة، وعناصره، من حدث وشخصيات وفكرة... إلخ، من جهة أخرى.

٥ - الحوار:

إذا كانت الأشكال القصصية المختلفة تستخدم الحوار، الذي قد يطول فيها أو يقصر، فهو لا يُعدّ فيها أكثر من أسلوب واحد من بين أساليب العدة: السرد، والوصف، والتحليل والعودة إلى الماضي Flash back، واستبطان الوعي... إلخ. أمّا المسرحية فلا تستخدم إلاّ الحوار وحده: تقدّم من خلاله الشخصيات والحدث والزمان والمكان... في كلمة: كلّ عناصر العمل المسرحي. فالحوار هو الخيوط التي تُنسج منها ملامح كل العناصر المسرحية الأخرى، من حدث وشخصيات وأفكار، وهو المظهر الأساسي

(١) فن الشعر ١٤٥٢، ص ٢١ - ٢٢، ص ٣٠ - ٣٤.

لإبداع الكاتب. وهو - أيضاً - المَعْبَر الوحيد الذي يصل الكاتب بالمتلقي، ويصل المتلقي بكل ما في المسرحية، ولا وسيلة غيره؛ حتى المناظر المسرحية، والتمثيل، وغيرها من أدوات الأداء المسرحي، حين توجد، ليست إلا وسائل لتهيئة أفضل الطرق لوصول الحوار إلى المُشاهد.

وجملة الحوار التي تنطق بها شخصية من الشخصيات المسرحية تلعب وظائف عدّة في اللحظة الواحدة؛ فهي - من جهة - تكشف عن طبيعة الشخصية التي تنطق بها، أو عن جزء منها، وتكشف - من جهة أخرى - عن رؤيتها أو وجهة نظرها في الحدث الذي يلف الشخصيات جميعاً، وتكشف - من جهة ثالثة - عن رؤيتها أو وجهة نظرها في الشخصية التي تخاطبها ووجهة نظرها فيما يدور، وقد تكشف - من جهة رابعة - عن بذرة تطوّر لاحق في الشخصية نفسها أو في الحدث المسرحي أو فيهما معاً، كما تكشف - من جهة خامسة - عن الفكرة الأساسية أو الشعور العام الذي تستهدف المسرحية إثارته في المشاهد. إن جملة الحوار في المسرحية تقوم بها كله - أو بعضه على الأقل - في وقت واحد، أو في لحظات متوالية، ودون لجوء إلى أي أساليب أخرى مساعدة، من وصف أو تحليل أو غيرهما - إلا إذا اقتضى الموقف المسرحي ذلك، وفي سياق الأسلوب الحواريّ نفسه. فالمفهوم الأساسي للحوار المسرحي أنه ليس مجرد كلام يقال؛ بل هو «موقف» داخل حدث يضم شخصيات تكشف كلّ واحدة منها عن رؤيتها للحدث وللشخصيات الأخرى، وتكشف عن نفسها أيضاً، كما تكشف عن جزء من الفكرة أو الشعور العام في المسرحية.

من هناك تأتي صعوبة الحوار المسرحي الذي ينبغي أن يكون على صلة دائمة بهذا كله، وعلى صلة - أيضاً - بالحياة الواقعية في حركتها المعتادة؛ بمعنى أن يكون الحوار - في مجموعه وفي أجزائه - موحياً بجو الحياة، الحاضرة أو التاريخية أو الأسطورية... إلخ، التي يحاكيها، حتى ليشعر المتلقي أنه يعيش مع شخصيات المسرحية حياتها بكل ما فيها؛ وهذا لا يتأتى إلا لحوار يجمع إلى واقعية الجوّ الذي يصوره القدرة على اجتذاب المتلقي وإقناعه في وقت واحد.

والإقناع يأتي المتلقي من طريق ما أشرنا إليه من قدرة الحوار على التعبير عن الشخصيات التي تتداوله وطبائعها، ومن قدرته أيضاً على الإيحاء بجو المسرحية، التاريخي، أو الواقعي. أما اجتذاب المتلقي فيتأتى للحوار المسرحي من طريق القدرة على تصوير شخصيات حيّة، لا مصنوعة ولا متكلفة، تتحاور فيما بينها كما يتحاور الناس جميعاً في مثل هذه المواقف الحية، مع الارتفاع - في الوقت نفسه - إلى مستوى فني وأدبي لا يؤاتي الإنسان العادي، أيّاً كانت مكانته أو ثقافته، في مواقف الحياة اليومية.

إن حلّ المشكلة المركّبة للإيحاء بالحياة ومجاورتها - في وقت واحد - هو مظهر تجلّي القدرة الأدبية الحقّة للكاتب، وبدونها يفقد العمل الأدبيّ بعامّة، والمسرحيّ بخاصّة، أهمّ الطاقات التي تساعد على الوصول إلى المتلقي. ومن ثمّ نصل إلى قضايا الحوار المسرحيّ المتصلة بقدرته الأدبية، من ناحية، والمتصلة بـ «واقعيته»، من ناحية أخرى.

فقد نشأ الحوار المسرحيّ شعريّاً، سواء كان مأساة أو ملهاة، وظل يُكتب شعراً حتى القرن التاسع عشر، حين اتجهت المسرحية إلى المشكلات الاجتماعية، بأحداثها وشخصياتها الواقعية، يخلق مفارقة من الصعب التخلّص منها؛ فالناس - في حياتهم العادية - لا يتحاورون شعراً ولو جعلناهم يتحاورون شعراً في موضوعات جادة فلن نستطيع ذلك في توافه الحياة اليومية، التي تستهلك جزءاً لا بأس به من المسرحيات الاجتماعية. ووجد هؤلاء الكتاب الحلّ في النثر؛ لأنه أسلوب في الحديث يجمع بين مظهر حوار الناس العاديّ، والقدرة الأدبية في وقت واحد، وبخاصّة بعد أن أثبت النثر قدراته في الأعمال الأدبية القصصية.

لكن هذا الحلّ أدى إلى مشكلة أخرى في اللغات التي تفصل بين لغتها الأدبية ولهجات الحياة اليومية هوّة تضيق أو تتسع، كالعربية مثلاً. فالناس - عندنا - لا يتحاورون في حياتهم اليومية بالفصحى؛ ولذا تنشأ المفارقة نفسها في مسرحية ذات موضوع مستوحى من الحياة الاجتماعية وتتحاور شخصياتها بالفصحى، وتتسع أكثر - بخاصّة - في المسرحية الملهوية الاجتماعية. في الوقت الذي يمكن أن تُقبل فيه الفصحى لغة

الحوار في المسرحيات التاريخية أو المترجمة .

هذه المشكلات المرتبطة باللغة والأسلوب في حوار المسرحية وجدت عدّة محاولات للحلّ بُنيت - في معظمها - على العودة إلى «الجانب الأدبي» في كتابة المسرحية . والمستوى الأدبي لا يتحقّق إلاّ في لغة يرتفع مستواها عن مستوى اللغة السائدة في الحياة اليومية . وعلى الرغم من هجر المسرحية للشعر في القرن التاسع عشر؛ فقد لاحظ الدارسون «روحاً شعرياً» يتحقّق في لغة مسرحيات كبار الكتاب الواقعيين، أمثال إبسن وتشيكوف، وأساليب حوارها؛ وهو روح يأتيها من هذا الجوّ المتوتر الذي توضع فيه الشخصيات، ومن هذا التفاعل الإيجابي بين الشخصيات والحدث الذي يلفّها في هذا الجوّ المتوتر، ومن هذا الوعي الذي يستطيع أن يصل إلى أعماق الواقع الاجتماعيّ والإنسانيّ بلمسات فنية ساحرة، واللغة المختارة بعناية فائقة التي تنطق عما في أعماق الشخصيات والحدث معاً، دون ثرثرة أو تزيد أو حذلقه .

ولهذا فإنّه يُلاحظ في لغة أعمال كبار الكتاب المسرحيين لوّن من الإيقاع الخاص - حتى في المسرحية النثرية - يأتيها من بناء الجُمْل الحواريّة المتتابعة بناءً خاصاً، تتلاءم به مع طبيعة الشخصية التي تتكلم بها، ومع طبيعة الموقف الذي تتكلم فيه، ومع طبيعة الشخصية الموجه إليها الكلام، والأثر المطلوب أن تتركه فيها، وتخضع في الوقت نفسه - لتقسيم خاص، طويلاً وقصراً، وبناءً صوتياً، يستجيب لإمكانات الإلقاء على المسرح، ولحركة الممثل، ويساعد على تجسيد انفعالات الشخصية في المواقف المتتالية . وهذه خاصية من خواص لغة المسرحية ترتبط بعملية التمثيل المباشر على مسرح أمام جمهور، وهو ما يضعه كاتب المسرحية - دائماً - نصب عينيه وهو يكتب .

و «المستوى الأدبي» الذي ينبغي أن يتحقّق للمسرحية، مع الإمكانيات الفنية للمسرحية التي لا يستطيع الشعر الغنائيّ تحقيقها - دفع عدداً من الشعراء إلى العودة إلى كتابة المسرحية الشعرية من جديد؛ لأنّ الشعر هو الأصل في المسرح، وهو الأقدر - من وجهة نظرهم - على الإمساك بجوهر الإحساس المأسويّ في المسرح، والأقدر - في الوقت

نفسه - على توصيل هذا الإحساس إلى المتلقي، ورفع مفهوم المسرح من الهوة التي انحطَّ إليها بتأثير ضياع جوهره على أيدي المتاجرين به.

وقد لوحظ حتى الآن أن المسرح الشعري الحديث نجح - في أغلب نماذجه - مع الموضوعات المستلهمة من التاريخ أو الأسطورة أو التراث الشعبي، التي يستطيع - من خلالها - الارتفاع في الرؤية والحوار إلى تحقيق جوهر المفهوم المأسوي. لكنه ينكسر فجأة حين ينزل إلى الموضوعات الاجتماعية العصرية؛ لأنه من الصعب - فيما يبدو - أن يجد الشاعر في الحياة الحاضرة حدثاً مسرحياً يلائم طبيعة الحوار الشعري وجو المسرحية الشعرية، أو أن يجد الشخصيات المعاصرة التي يمكن أن ترتفع بطبيعتها إلى هذا المستوى الشعري، فضلاً عن أن المتلقي نفسه يحب - ليلائم نفسه مع تلقي الشعر - أن تكون هناك «غربة» من لون ما أو مسافة بينه وبين الشخصيات والحدث في المسرحية الشعرية، قد تكون مسافة في الزمان أو المكان تجعله يقبل أن يتحاور «مثل هؤلاء الناس» بالشعر، وربما - أيضاً - لأن الشاعر قد يضطرّ في الموضوعات المعاصرة إلى مراعاة متطلبات تصوير الواقع في تفاصيله التافهة - ولو في بعض المواقف - فيهيّط بالشعر إلى مستوى مسفّ، أو يهملها تماماً فيفقد المتلقي صلته بموضوع المسرحية.

والحوار الشعري يتعرّض لمخاطر ومشكلات لا يتعرّض لها الحوار النثري، كأن يتحوّل الحوار إلى «قصائد غنائية» تصف المشاعر الذاتية للشخصيات؛ فالشخصية في المسرحية لا تعبّر عن نفسها تعبيراً مباشراً صريحاً، بالشعر أو النثر؛ لكنها تعبّر عن نفسها - في أكثر الأحيان - من خلال سلوك يُلقى الحوار الضوء عليه في موقف بعد الآخر، ومن مجموع هذه المواقف - التي يشتبك فيها السلوك بالحوار - تكتمل الشخصية؛ أما «الحديث» وحده - أو «القصيدة ذات الطابع الغنائي» في المسرحية الشعرية - فهو ثرثرة بلا طائل، أو كشف للشخصية يجعلها بلا جاذبية للمتلقي، أو - في أحسن الأحوال - استسلام للتعبير عن المشاعر الذاتية للشخصية يعطلّ الحدث وتطوره، أو حتى استسلام لجمال الشعر في ذاته يستدرج المتلقي إلى خارج جوّ العمل المسرحيّ كله فيقطع عنه، كما أنّ

الشاعر الغنائي يبحث دائماً عن الصورة الشعرية، لكن استخدام الصور الشعرية ينبغي أن يخضع لحساب دقيق في الشعر المسرحي، حتى لا تكون كثرتها، أو تعقيدها، أو جمالها في ذاته، عائقاً يعوق المتلقي - وبخاصة المتفرج - عن الاستجابة المباشرة لها، أو تستدرجه خارج جو المسرحية. والأمر نفسه يقال عن اختيار الشاعر للكلمات؛ فاستخدام مفردات معجمية، أو مهجورة، يعوق استجابات المتلقي ومتابعته للحدث المسرحي ذاته.

ومن ثم، فإن جمال الشعر في المسرحية الشعرية لا يكون في جمال الشعر ذاته - أي من حيث هو «شعر» - بل إن جماله في قدرته على أن يكون عنصراً فعالاً وحيوياً من عناصر بناء المسرحية كلها، لا ينفصل عنها، ولا يلفت في ذاته وإنما يلفت بقدرته على تجسيد الشخصيات ومشكلاتها وصراعاتها، والمواقف المختلفة التي تمرّ بها.

فالحوار المسرحي - شعراً كان أو نثراً - ليس إلا عنصراً عضوياً في بناء المسرحية، يستمد قوته من تفاعله مع العناصر الأخرى جميعاً، ومن خضوعه لما تفرضه ضرورات الحدث والشخصية والفكرة، بلا تزيد أو خطابية أو تعبير مباشر أو مسفّ.

ولا يفوتنا أن نلفت إلى حيلتين حواريتين نشأتا مع المسرحية الاتباعية في القرن السابع عشر، هما: ما يسمى بـ «الحديث المنفرد» (Monologue)، حيث تخاطب الشخصية المسرحية - في فرصة تنفرد فيها على المسرح - نفسها، لتفضي للمتلقي بما لا تستطيع أن تفضي به أمام الشخصيات الأخرى، وقد أصبح هذا اللون نادر الاستخدام في المسرحية الحديثة. أما الأخرى فهي ما يسمى بـ «الحديث الجانبي» (Aside) الذي تلقىه الشخصية، وقد انتحت جانباً من خشبة المسرح أو أدارت وجهها، لنفسها أو لشخصية أخرى، ويفترض أن المتلقي يسمعه ولا تسمعه الأخرى الموجودة داخل المشهد. وعلى الرغم من عدم واقعية هذه الحيلة فإن المسرحية الملهوية الحديثة ما تزال تستخدمها كثيراً لكشف التناقض في الموقف، أو لكشف التناقض في الشخصية المواجهة، أو لكشف الموقف الحقيقي للشخصية التي تنطق بهذا الحديث الجانبي، والذي قد يكون

مناقضاً لسلوكها الظاهر.

وعلى أية حال، فإن استخدام إحداهما، أو كليتهما، يخضع لضرورات البناء؛ بحيث إذا استخدمت لا تكون مفروضة أو نافرة عن سياق البناء العام، وطبيعة الحدث، وطبيعة الشخصية المسرحية.

٦ - الهدف:

قد يكون الهدف فكرة أو شعوراً يهدف الكاتب المسرحي إلى تأكيده، أو نفيه في عقل المتلقي أو في نفسه.

فالمسرحية القديمة - الإغريقية واللاتبعية - كانت ذات اتجاه عام يميل - في المأساة - إلى معالجة قضية المصير الإنساني - ومشكلة الإرادة الإنسانية في مواجهة قدرها الطاغي، وتهدف - كما يقول أرسطو - إلى إثارة عاطفتي «الشفقة» و «الخوف» في نفس المشاهد، لا لتثبيتهما فيها، بل لتطهيرها منهما؛ ولهذا فهي «تحاكي» شخصيات ذات طبع نبيل وإرادة قوية. وعلى العكس من هذا تكون الملهاة، التي تحاكي الأراذل من الناس، أو الجانب القبيح من النفس الإنسانية بعامة، وتهدف إلى لؤن من التطهير - أيضاً - بالسخرية من هؤلاء الأراذل ومن جوانب النقص في نفس الإنسان، وإلى نقدها في الوقت نفسه.

وإذ تحوّل الصراع في المسرحية الاتباعية في القرن السابع عشر من الخارج إلى داخل النفس الإنسانية - أصبح الهدف الأساسي فيها «تحليل النفس الإنسانية، والكشف عن البواعث التي تتصارع في داخلها لتوجيه السلوك البشري»^(١). كما تحوّل الهدف في الملهاة إلى تصوير السلوك الإنساني المعيب مجسّداً شخصية تعدّ نموذجاً - إنسانياً وفتياً - في بابها، كما نعرف في نماذج البخيل (هرباجون)، والمستهتر القاسي (دون جوان)، والمنافق المتاجر بالدين (ترتوف)، في مسرحيات موليير^(٢)، مثلاً.

ومع تغيّر البنية الاجتماعية والاقتصادية في المجتمعات الأوروبية

(١) د. محمد مندور: الأدب وفنونه، ص ١٠١.

(٢) السابق، ص ١٠٢.

وظهور الفكر الثوري في فرنسا القرن الثامن عشر، بدأ مفهوم المسرح في التغيير، وتغيّر معه الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه. وكانت الملهاة أسبق من المأساة - أو المسرحية الجادة بعامة - في تحقيق هدفها، وهو الاتجاه إلى المشكلات الاجتماعية وتصوير الظلم الاجتماعي الذي تمارسه الطبقة الأرستقراطية بالطبقات الأخرى، وهو ما تحقق (لبومارشيه) في ثلاثيته الملهوية الشهيرة «حلاق إشبيلية» و «زواج فيجاور» و «الأم الآثمة». ولم تلبث المسرحية الجادة أن لحقت بالملهاة، بدءاً من القرن التاسع عشر؛ لتتجه إلى تصوير الواقع الاجتماعي بما يكشف علاقاته من مظالم وقسوة، أو إلى تصوير نوازع الإنسان الداخلية، الموروثة والمكتسبة، التي وصفتها علوم البيئة والوراثة والنفس، أو تصوير ضياع الإنسان المعاصر، على المستوى الاجتماعي، داخل علاقات القوة والاستغلال والحروب وصراعات التسلح والهيمنة... إلخ، بحيث يمكن القول إن الهدف العام الذي كان يجمع الإنتاج المسرحي كله حول اتجاه عام يعبر عن روح عصر من العصور، قد تحول تحوُّلاً جذرياً مع انقسام الأدب بعامة، والمسرح بخاصة، على نفسه في اتجاهات مختلفة، بل يرى كل اتجاه منها - داخل الأدب الواحد - مشكلات أمته ومجتمعه من هذا المنظور الخاص الذي قد يلتقي بالاتجاهات الأخرى، أحياناً، ويتعارض معها في أكثر الأحيان، حتى ليتمكن الحديث عن هدف في كل مسرحية بمفردها، وعند كل كاتب، وفي كل اتجاه أدبي... وهكذا؛ فقد اختلفت الأهداف وتنوعت تنوعاً واسعاً في المسرحية الحديثة، يجعل من الطبيعي أن نجد مسرحية تنقد في رضى، وأخرى تنقد في سخط، وثالثة متفائلة بمستقبل البشرية، ورابعة متشائمة من المصير الإنساني المظلم. وإن يجمع المسرح الجاد هدف فهو وجود هذه «الرسالة» أو «الفكرة» التي تخاطب الوعي الإنساني، صراحة أو رمزاً، وتدفعه إلى التفكير في المصير الإنساني كله، أو التفكير - على الأقل - في الأوضاع الخاصة للمجتمعات الإنسانية، سواء في مجتمعات الثروة والوفرة والقوة، أو في مجتمعات الفقر والظلم الاجتماعي والضعف.

لقد أصبح منطلق التفكير في المسرحية الحديثة هو الأوضاع الاجتماعية والإنسانية التي تسود مجتمعاً ما أو تسود المجتمع الإنساني في عصرنا الحديث. ثم يكون هذا الهدف نفسه، إنسانياً أو اجتماعياً، كلياً أو جزئياً، هو المنطلق - في كثير من المسرحيات الجادة - للبحث عن الحدث المناسب، والشخصيات الملائمة، والصراع الذي يستطيع تجسيد هذه الفكرة أو يصل بهذا الهدف إلى نفوس المتلقين وعقولهم. فالهدف - في المسرحية الجيدة - لا ينفصل عن كل العناصر الأخرى في المسرحية، بل هو في تفاعل دائم معها، يأخذ منها ويعطيها، يؤثر فيها ويتأثر بها؛ يقوى بقوتها، ويضعف بضعفها.

المسرحية بين العرض والقراءة:

لم تكن المسرحية تُكتب لتُقرأ في العصور القديمة، بل كانت، وما تزال، تُكتب لتُعرض على خشبة المسرح. فلما عُرفت وسائل الطباعة والنشر الحديثة أصبح طبع المسرحية - في كثير من الأحيان - يسبق عرضها، بل إن كثيراً من المسرحيات طبعت ونشرت ولم تمثل أبداً، وكثير منها لكتاب كبار، مع أن الكتاب يضعون في حسابهم أنهم يكتبون المسرحية لتمثل وتُعرض، وليس لمجرد القراءة؛ بدليل أنهم كتبوها في هذا الشكل الخاص القائم على الحوار والحركة، واهتموا في كتابتها بالتعليمات الموجهة للمخرج والممثلين... إلخ. ولو أرادوا لها أن تُقرأ فقط لما اهتموا بهذا كله؛ فالمسرحية «لا يتم وضعها الفتي الحقيقي إلا حين تمثل على خشبة المسرح»^(١)؛ ليشاهد المتفرج الحركة بعينه، ويحسّ بالعواطف التي توجهها، فيصبح وكأنه واحد من أولئك الأشخاص الذين «يعيشون» ويتحركون أمامه.

غير أن أرسطو أشار إلى أن المأساة يمكن أن تُحدث أثرها بغير الحركة Action، التي هي مكسب المشاهد من مشاهدة المسرحية تمثّل؛ لأن الأثر يأتي من الحدث - الذي يمكن أن يقف عليه المتلقي من القراءة. وتوفيق الحكيم أشار غير مرة إلى أن مسرحياته غير صالحة

(١) د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص ١٧٧.

للممثل؛ لأن الحركة فيها قليلة، والتجربة - بعد هذا وقبله - تدلّ على إمكان الاستمتاع بقراءة المسرحية متعة قد تفوق في بعض الأحيان متعة رؤيتها ممثلة - وما ذلك إلا الإخراج - بوسائله المختلفة - والتمثيل - بمدارسه المتنوعة - لا يقدّم للنصّ المسرحيّ إلا تفسيراً واحداً، أو يقدمه من خلال وجهة نظر واحدة، هو تفسير المخرج والممثلين ووجهة نظرهم. أما النصّ المسرحيّ المقروء فهو - ككل عمل أدبي - قادر على الصمود لتفسيرات جديدة ووجهات نظر مختلفة دائماً، وهذا ما يجعله صالحاً للقراءة والتمثيل في عصور مختلفة، ومدارس فنية مختلفة، بل لمستويات ثقافية مختلفة.

لكن هذا لا يعني أن القراءة الحقيقية للعمل المسرحيّ تشبه قراءتنا لأيّ عمل أدبيّ آخر؛ فالحقيقة أن القارئ المتمرس بقراءة الأدب يعرف أنه يستدعي في نفسه - دون وعي واضح، ربما - استعدادات وإمكانات خاصة عند قراءة الشعر، مثلاً، غير الاستعدادات والإمكانات التي يستدعيها لقراءة عمل قصصيّ، وأن هذه تختلف عن استعداداته لقراءة عمل مسرحيّ. فقراءة العمل المسرحيّ تقتضي أن يكون للقارئ خبرة ما بفنّ المسرح، وما يقوم عليه من عمل المخرج ومن يتصل به من فنيين، وأيضاً بحركة كلها في ذهنه وهو يقرأ؛ لأنه - بدون هذا التصوّر - يفقد الكثير في عملية القراءة، بل قد يستغلق عليه فهم الكثير من جمل الحوار أو من السلوك الذي ينبغي أن يصاحب النطق بها.

بهذا وحده يستطيع القارئ قراءة العمل المسرحيّ، ويزداد استمتاعه بقراءته، وفائدته منه، بازدياد هذه الخبرة التي تقدّم له الكثير من العون في القراءة.

المسرح العربيّ: نشأته وتطوّره:

لم يعرف العرب المسرح قبل القرن التاسع عشر، إلا حين قوي اتصالهم بالغرب، فنون وآدابه، عن طريق بعض الفرق المسرحية التي زارت الشرق بين الحين والآخر، أو عن طريق بعض المثقفين العرب الذين زاروا أوروبا، ومنهم مارون النقاش، صاحب أول مسرحية عربية معروفة.

وقد كانت المسرحية الأولى لمارون النقاش - «البخيل» - متأثرة بوضوح بالمسرحيات الغربية، حتى لتكاد تكون ترجمة أو تعريباً، لكنه - في مسرحيته الثانية - حاول أن يستغل حكاية شعبية عربية في قالب المسرحي الآتي من الغرب؛ فكتب مسرحية «أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد» من حكايات «ألف ليلة وليلة». وقد تبعه على هذا المنهج الكاتب السوري أحمد أبو خليل القباني (الذي بدأ في دمشق وهاجر إلى مصر هرباً من ملاحقات الأتراك) فاعتمد اعتماداً كلياً على «ألف ليلة وليلة» و «سيرة عنترة بن شداد» وبعض الحكايات العربية الأخرى في كتب الأدب. أما الرائد الثالث - المصري يعقوب صَنُوع - فقد اتجه إلى الحياة الشعبية وإلى الفنون الشعبية التي كانت منتشرة في عصره، وأبرزها «القره كوز» ليستقي منها موضوعاته وشخصياته. وهكذا بدأ المسرح في المنطقة العربية من زاوية المصالحة مع الفنون الشعبية التقليدية ليكسب جمهوراً يتعاطف معه، ويكسب - في الوقت نفسه - تراثاً يبني عليه -^(١). في الوقت الذي أخفقت فيه محاولات تقديم المسرح العالمي في ترجمات أدبية، وإخراج كلامي رصين، في محاولات (جورج أبيض) مع بدايات القرن العشرين؛ لأن السائد كان هو المسرح الملهوي والمسرحية الغنائية التي يغني فيها كبار المطربين، في حبات مسرحية ضعيفة، ولغة ركيكة أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى، وأداء تمثيلي يجمع بين المبالغة والخطابية والارتجال.

وعلى الرغم من أن الجيل التالي من كتّاب المسرح، وأشهرهم فرح أنطون ومحمد تيمور، قد بدأ أكثر جدية في كتاباته بتناول مشكلات اجتماعية جادة - في بناء مسرحي جيد؛ فإن الكتابة بالعامية ظلت غالبية عليه، فنالت من القيمة الأدبية التي كان يمكن أن تجعل من إنتاجهم بداية حقيقية للأدب المسرحي العربي؛ وكان على هذه البداية أن تنتظر حتى سنة ١٩٢٧م حين كتب أحمد شوقي أولى مسرحياته الشعرية «مصرع كليوباترا»، التي اتبعتها بخمس مسرحيات شعرية أخرى وسادسة نثرية، لتكون الميلاد الحقيقي للأدب المسرحي الشعري.

(١) د. عصام بهي: الحكايات الشعبية في المسرح الشعري، رسالة ماجستير.

ومسرح شوقي يميل إلى البناء المسرحي الكلاسيكي وإلى الاعتماد على التاريخ في اختيار أحداثه وشخصياته. ومع هذا فإن في بعض مسرحياته لمسات رومانسية واضحة، كما في «مجنون ليلي»، مثلاً؛ بل إن مسرحية «عترة» أقرب إلى البناء الرومانسي منها إلى البناء الكلاسي.

وإذا كان في مسرح شوقي من مواطن القوة الفنية، في البناء وفي تذليل الشعر للأداء المسرحي، ما جعله بداية للأدب المسرحي العربي، فإن به - أيضاً - مواطن الضعف التي يمكن أن تسم كثيراً من المسرحيات الشعرية؛ فقد كان كثيراً ما يستسلم لأمر الشعر في ذاته؛ فيورد على لسان شخصياته ما يُعدّ قصائد قائمة بذاتها، فتتوقف الحركة المسرحية أو تكاد، من جهة، ويستمتع المتلقي بالشعر في ذاته ويخرج من عالم المسرحية من جهة ثانية. كما أن بعض صراعاته ضعيفة، وبعض عقده مزدوجة... وهكذا. ولكن هذه العيوب المنتشرة في مسرحياته لا تنال من مكانته الرائدة، ومن إنجازاته الفنية، التي كان أهمها أن ذلّل الشعر العربي التقليدي لضرورات الأداء المسرحي، كما جعل من المسرحية جنساً أدبياً محترماً ومعترفاً به، اجتذب عدداً من الأدباء والشعراء بعده.

وقد تابع المسرح الشعري مسيرته بعد شوقي بأعمال لعزير أباطة وعلي أحمد باكثير ثم عبد الرحمن الشوقاوي وصلاح عبد الصبور. ومسرح عزير أباطة صورة تكاد تكون مكرورة لمسرح شوقي، في إنجازاته وإخفاقاته معاً. أما باكثير فقد ترجم عن شكسبير مسرحية «روميو وجوليت» (١٩٣٧) وكتب مسرحيته «أخناتون» (١٩٤٠)، ووضع كليهما فيما يعرف في الأدب الإنجليزي بالشعر المرسل، الذي لا يلتزم - في العربية - العدد المعين للتفعيلات في كل بحر شعري، ولا يلتزم رويّاً موحداً؛ وهو أساس ما تطوّر إليه الشعر العربي الحديث. لكن أسلوبه ظلّ أميل إلى النثرية في الخطاب منه إلى الشعر؛ فكأنه يتخلص من العيوب التي يمكن أن يتركها في المسرحية التزام حوارها بقيود الشعر العربي التقليدي، لكنه فقد الإمكانيات الإيجابية لهذا الشعر، ولم يستبدل بها إمكانيات شعرية على المستوى نفسه من الجودة.

وهذا العيب نفسه يلحظ بوضوح في أعمال الشوقاوي المسرحية؛

فالإيقاعات الشعرية - عنده - خافتة الصوت، وحوار الشخصيات يطول - في كثير من الأحيان - طولاً مفرطاً يعطل حركة الحدث وتطوره، فضلاً عما في حوار من خطابية زاعقة، تميل بشخصياته وأحداثه وحواره جميعاً إلى الملحمية وضعف البناء.

وقد وصل المسرح الشعري إلى ذورة تطوره الإيجابي في مسرحيات الشاعر صلاح عبد الصبور، الذي أحسن اختيار موضوعاته، والقضايا التي أثارها من خلال هذه الموضوعات، وبناء مسرحياته بعامه، وجعل الشعر - خلال هذا كله - جزءاً من البنية العضوية للمسرحية لا تستطيع أن تستغني عنه.

فموضوعاته تتنوع ما بين الموضوع التاريخي في «مأساة الحلاج» والموضوعات الشعبية في كل من «الأميرة تنتظر» و «بعد أن يموت الملك»، والموضوع العصري في «ليلى والمجنون»، والموضوع الخيالي الرمزي في «مسافر ليل». ومع هذا التنوع في اختيار موضوعاته كان التنوع أيضاً في بناء مسرحياته، ما بين البناء المأسوي التقليدي في «مأساة الحلاج»، وبناء المسرحية العصرية في «ليلى والمجنون»، والبناء الرمزي في «الأميرة تنتظر» و «بعد أن يموت الملك»، وبناء مسرحية الالامعقول في «مسافر ليل». وعالج فيها - جميعاً - مشكلة الحرية الإنسانية وما يتهدها في ظل ظلم الحكم الشمولية، والظلم الاجتماعي، والفساد السياسي، وإرادة القوة في حياة الإنسان المعاصر.

وقد نجح صلاح عبد الصبور - في كثير من الأحيان - في تجنب شعره المسرحي للمزالتق التي تعرض لها الحوار في مسرحيات الشعراء الذين سبقوه، وحقق - إلى حد كبير - هذه المزوجة الناجحة بين الشعر والمسرح، التي أعانه عليها معرفته الجيدة بضرورات المسرح - بوصفه فناً - وتخلصه من عيوب الشعر التقليدي، وتمرسه - في الوقت نفسه - بالشعر الحديث ليعرف مواطن القوة والضعف في استخدامه حواراً مسرحياً.

وكما راد شوقي الطريق إلى المسرح الشعري، راد توفيق الحكيم

طريق المسرح النثري بما حمله من خبرة واسعة وثقافة عميقة جعلت من مسرحياته أعمالاً أدبية وفنية راقية، تجمع إلى دقة بنائها الفني وجماله، عمق الفكر الإنساني الذي تعبر عنه؛ حتى أصبحت قراءتها متعة لا تقل - إن لم تزد - على متعة مشاهدتها على خشبة المسرح.

والدارسون يقسمون مسرح الحكيم - عادة - إلى قسمين رئيسيين، يضم أولهما أعماله الكبرى، من أمثال: «شهرزاد» و «أهل الكهف»، و «السلطان الحائر» و «براكسا»، و «بجماليون»... وغيرها. وهي أعمال تلتزم العربية الفصحى لغة لها، وتعالج مشكلات إنسانية كبرى، بعضها أقرب إلى مشكلات الفلسفة منها إلى مشكلات الحياة، كمشكلة العقل والقلب والمعرفة في «شهرزاد» ومشكلة الزمن في «أهل الكهف» ومشكلة الفن والحياة في «بجماليون»... إلخ. ولهذا فهو يلجأ - في أغلبها - إلى بناء رمزي تقل فيه الحركة، وترتفع قيمة الحوار إلى الآفاق الرمزية نفسها، ويميل الصراع فيها إلى أن يكون صراع أفكار، ومن ثم لا تكون الحركة في المسرحية حركة مادية للشخصيات؛ بل حركة فكر تتجسد في الحوار الشديد الاقتصاد، العميق الأبعاد، الذي برع الحكيم في كتابته.

أما القسم الآخر فيضم مسرحياته الاجتماعية، وأغلبها ملهوي، وتتناول مشكلات من صميم الواقع. الاجتماعي في فترات مختلفة، ونلاحظ فيها حيوية الموضوعات والشخصيات والحوار، الذي لا يلتزم العربية الفصحى ولا العامية؛ لكنه يقوم على ما سماه الحكيم «اللغة الثالثة» التي تعتمد على الكلمات العامية ذات الأصول الصحيحة في الفصحى؛ لكن المشكلة أنها - في التمثيل - تتحول إلى العامية غالباً.

هذا التقسيم نفسه نجده في أعمال محمود تيمور، الذي بدأ بكتابة المسرحية الاجتماعية بالعامية، لكنه لم يلبث أن أعاد كتابتها بالعربية الفصحى المبسطة، ونشر النسختين معاً؛ ثم بدأ كتابة مجموعة أعماله المأسوية التي استقى موضوعاتها من التاريخ العربي القديم، وأشهرها «اليوم خمرة» عن حياة امرئ القيس، و «ابن جلا» عن الحجاج الثقفي، وغيرها. وفي هذا القسم الأخير من أعمال تيمور التزم البناء المسرحي الكلاسيكي ولم يكد يخرج عنه، والتزم في حوار الفصحى.

ولا تكاد أعمال (علي أحمد باكثير) تخرج عن هذين الإطارين، الاجتماعي الملهوي، أو الأسطوري والتاريخي. وفي المسرحيات التاريخية كان باكثير يميل إلى اختيار الأحداث التي تحمل ذكرى تاريخية تثير الروح القومية والإسلامية، مثيراً ذكريات الانتصارات العربية والإسلامية، أحياناً، أو متناولاً - في أحيان أخرى بعض الشخصيات الملغزة في التاريخ، مثل شخصيات أخناتون أو الحاكم بأمر الله. كما تناول عدداً كبيراً من الأساطير، الشرقية والفرعونية واليونانية والغربية. كما كتب (باكثير) المسرحية السياسية في مجموعته «مسرح السياسة» التي تعالج مشكلة الحكم الفردي الاستبدادي، وفي مسرحيات ثلاث عن الحركة الصهيونية، هي «شيلوك الجديد» و «إله إسرائيل» ثم «شعب الله المختار»^(١). كما كتب أيضاً عدداً من المسرحيات الاجتماعية التي تناولت مشكلات اجتماعية متنوعة في المجتمع المصري.

هذا التنوع الواسع في الموضوعات التي تناولها (باكثير) لا ينفي اعتماده على وجهة نظر متميزة عبّر عنها في مسرحياته جميعاً، على اختلاف موضوعاتها واختلاف نوعياتها، ما بين المسرحية الجادة أو المأساة أو الملهاة، وهي وجهة النظر الدينية الإسلامية، يحاول أن يستخلصها، أو يفرضها على موضوعاته المتنوعة هذه؛ الأمر الذي جعله كاتباً متميزاً، من جهة، وجنى على بعض مسرحياته، من جهة أخرى، حين فرض فكره على موضوعات لا تتلاءم مع هذا الفكر.

وكان (باكثير) - كالحكيم - يكتب مسرحياته الجادة والمأسوية بالعربية الفصحى، ويكتب الملهاة الاجتماعية بما أسماه الحكيم باللغة الثالثة، أو العامية ذات الأصل الفصيح، فانتهت - عند تمثيلها على المسرح - إلى أن تمثل بالعامية وحدها دون الفصحى.

وإذا كانت العامية قد غلبت على المسرح العربي، وبخاصة مع ظهور (التلفزيون) وانتشاره، واعتماد المواد التي تقدم من خلاله على العامية أساساً؛ فإن الأدب المسرحي الفصيح، شعراً كان أو نثراً، لم

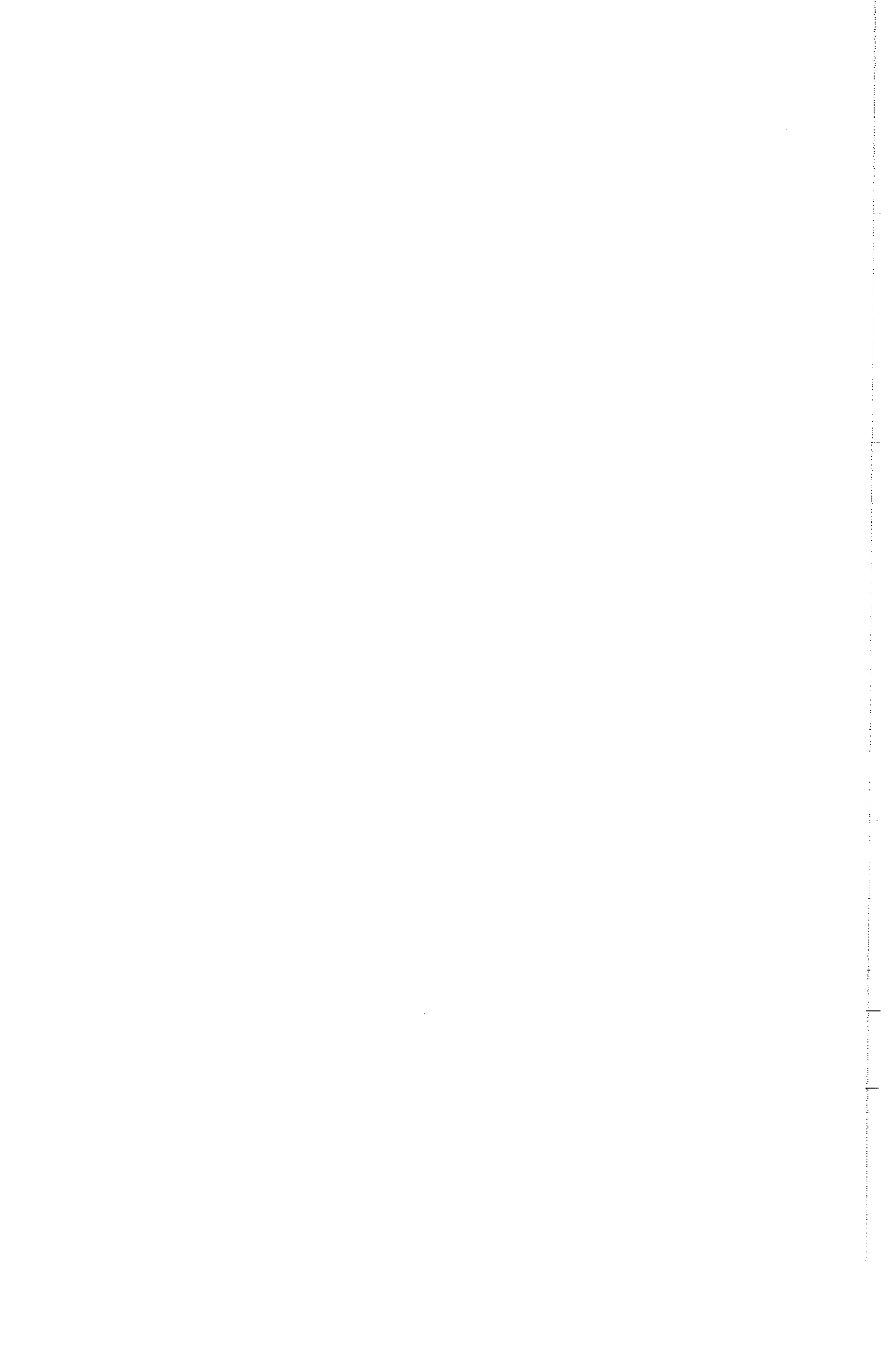
(١) د. عصام بهي: الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي.

يتوقف بفضل شعراء وكتاب حرصوا على الكتابة بالفصحى حرصهم على بقاء أعمالهم حية في نفوس الأجيال القادمة، وحرصهم - كذلك - على القيمة الأدبية والفكرية لهذه الأعمال؛ لأن سمو اللغة مرادف - ضرورة - لسمو الفكر الذي تمتزج به لتعبر عنه، ومرادف - أيضاً - لعمق العالم والشخصيات والعلاقات التي تصورها. وما الأزمة - التي كثر الحديث عنها - في المسرح العربي، إلاّ وجه واحد من وجوه عدة لأزمة عامة، متشابكة الجذور والحلقات، في الثقافة العربية في مستوياتها جميعاً، لن نستطيع عبورها إلا بتضافر جهود العاملين في حقل الثقافة العربية جميعهم، ومنهم كتاب المسرح ورجاله، والمثقفون العرب بعامة، بوصفها أزمة تحديد لملامح الشخصية العربية، في فكرها وسلوكها؛ في نظرتها إلى ماضيها وحاضرها ومستقبلها، وفي نظرتها إلى العالم الذي تعيش فيه.

الفصل الخامس



النقد الأدبي



١ - النقد الأدبي القديم

سوف نحاول في هذا الفصل أن نعطي صورة أو نبذة موجزة عن مظاهر النقد الأدبي القديم عند العرب... لكي يقف القارئ على جانب من التراث النقدي، وإسهامات النقاد العرب ودورهم في هذا المجال... وسوف نشير بعدها إلى المصادر لمن يرغب الاستزادة في هذا المجال... وسوف يكون تركيزنا على أشهر المذاهب النقدية المعاصرة بحكم انتشارها وتداولها...

ومادة (نقد) تعددت معانيها في معاجم اللغة العربية. فالتعريف على المثالب والعيوب وذكرها وإذاعتها يسمى نقداً، ومن هذا قول أبي الدرداء (إن نقدت الناس نقدوك، وإن تركتهم تركوك)^(١).

وكلمة (نقد) في المحسوسات تعني تمييز الجيد من الرديء. أما في النقد الأدبي فهو دراسة النص الأدبي دراسة تقوم على الشرح والتحليل والتعليل بهدف الكشف عن الجوانب الجمالية أو القيم الفنية والاجتماعية والفكرية... في العمل الفني... ويتفاوت أسلوب التحليل للعمل الفني حسب المنهج الذي يتبعه الناقد كما سوف نعرف عندما نتعرض للمناهج النقدية المختلفة قديمها وحديثها... والنقد الأدبي عند العرب مرّ بمراحل متعددة. وسلك النقاد فيه مناهج مختلفة ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نعرف على وجه الدقة بداية نشأة النقد الأدبي في العصر الجاهلي؛ لأننا نعلم أن صعوبة التدوين، وانتشار الأمية بين العرب قد أدى إلى ضياع

(١) معالم النقد الأدبي، د. عبد الرحمن عثمان - ص ٧.

الكثير من العلوم والمعارف، والأشعار بسبب اعتمادهم على الحفظ والرواية. ولا شك أن النقد الأدبي قد تأثر بهذه الظاهرة؛ لأنه في صورة ملاحظات نثرية. والنصوص النثرية ليست كالشعر فيما يتصل بحفظها وروايتها. ولذلك لا نشك في أن هناك العديد من الملاحظات والنصوص النقدية لم تصل إلينا. . . . ولعل أقدم النصوص النقدية التي وصلت إلينا هي نصوص يردها النقاد ومؤرخو الأدب إلى أواخر العصر الجاهلي أي قبيل البعثة النبوية بفترة قصيرة. . . . وأغلب هذه النصوص النقدية تُعزى إلى بعض الشعراء، المعروفين في تلك الفترة، كالنابغة الذبياني، وطرفة بن العبد. وكانت الأسواق، والمجالس الأدبية هي البيئة التي نشأ فيها النقد العربي في العصر الجاهلي.

ويمكننا أن نلخص أهم مظاهر النقد في العصر الجاهلي في المظاهر التالية تقريباً:

١ - نقد ذوقى يقوم على إطلاق الأحكام نتيجة لانطباع ذاتي، وإحساس نابع عن تذوق مباشر لجمال النص. وغالباً ما كانت ملاحظات موجزة، لا يلجأ فيها النقاد إلى التعليل أو التوضيح لما أطلقوه من أحكام تجاه النص إلا في أضيق الحدود. ومن ذلك نقد النابغة الذبياني الذي كانت تُضرب له قُبة في سوق عكاظ، ويحتكم إليه الشعراء بعد أن تعرض عليه أشعارها. فقد أنشده ذات مرة، الأعشى، ثم الخنساء، وحسان بن ثابت. فوضع الأعشى في المرتبة الأولى ثم تليه الخنساء. وكما جاء في بعض الروايات أن النابغة عندما رأى اعتراض حسان على ذلك نقده في قصيدته التي يقول فيها:

لَنَا الْجَفْنَاتُ الْعُرُّ يَلْمَعْنَ فِي الضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقَطِرُونَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا
وَلَدُنَا بَنِي الْعَنْقَاءِ وَابْنِي مُحَرَّرٍ فَأَكْرَمُ بَنَا خَالًا، وَأَكْرَمُ بَنَا ابْنَمًا^(١)

حيث رأى النابغة أن الشاعر لم يكن موفقاً في التعبير عن المعاني التي يقصدها؛ حيث إن حسان كان في موضع الفخر والاعتزاز بقومه ولكنه لم يستطع التعبير عن تلك المعاني بالألفاظ المناسبة. فقال له النابغة

(١) الموشح المرزباني ص ٥٤.

أقللت جفانك، وأسيافك وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك حيث استخدم الشاعر جمع القلة في (جفانك، وأسياف...).

٢ - ومن مظاهر النقد الجاهلي: الموازنة بين الشعراء. كتلك الموازنة التي أجرتها أم جندب زوجة امرئ القيس بين زوجها وبين علقمة الفحل؛ فقد اختصم الشاعران حول أيهما أشعر. فطلبت منهما أن يقولوا شعراً على روي واحد وقافية واحدة، يصفان فيه الخيل... فقضت لعلقمة بأنه أشعر من زوجها لأن امرأ القيس قال:

فللزجرِ الهُوبُ وللساقِ درةٌ وللسوطِ منه وَقْعٌ أخرج مُهذَّبِ
فهو قد أجهد فرسه بالضرب والزجر لكي يبلغ غايته. في حين أن علقمة وصف فرسه بقوله:

فأدركهنَّ ثانياً من عنانِهِ يَمُرُّ كَمَرِّ الرّايحِ المُتَحَلِّبِ
حيث وصف فرسه بالقوة والسرعة دون أن يكون بحاجة إلى استعمال الضرب أو الزجر له. وقد اختلف الرواة حول صدق هذه الرواية وصحتها، ويذهب البعض إلى تفضيل قصيدة امرئ القيس^(١).

٣ - ومن مظاهر النقد الجاهلي ملاحظة بعض العيوب الفنية التي وقعت في بعض أشعارهم كالإقواء ونحوه، والإقواء هو اختلاف حركة الروي في القصيدة الواحدة. فقد أخذ أهل المدينة على النابغة وقوع الإقواء في شعره في مثل قوله:

أومن آل مية رائح أو مُغتدي عجلان دا زادٍ وغير مُزوّدٍ
زَع البوارحُ أنّ رحلتنا غداً وبذاك خَبَرنا الغرابُ الأسود^(٢)

٤ - ومن مظاهر النقد في العصر الجاهلي أيضاً النقد اللغوي. أي ملاحظة الأخطاء اللغوية التي وقعت لبعض الشعراء. منها نقد الشاعر طرفة بن العبد للشاعر المُتَمَلِّس في قوله:

(١) معالم النقد الأدبي، د. عبد الرحمن عثمان ١٠٦.

(٢) المروشح المرزباني ص ٣٦.

وقد أتناسى الهمَّ عند احتضاره بناجٍ عليه الصَّيْعَرِيَّةُ مُكْدَمٍ
فسمعه طرفة فقال: استنوقَ الجمْلُ. لأن الصَّيْعَرِيَّةَ صفة للإناث أي
للناقة في حين أن الشاعر أطلقها على الجمْل؛ فاستخدم لفظاً غير
الملائم^(١)...

ويمكننا أن نوجز أهم سمات النقد الجاهلي بأنه نقد ذوقي فطري يميل
إلى الإيجاز والجرئية في الحكم. وإطلاق الأحكام دون تعليل في الغالب.

النقد الأدبي في صدر الإسلام:

لا شك أن الإسلام قد أثر في حياة العرب فحدث تغيير في مختلف
جوانب الحياة ثقافياً وفكرياً واجتماعياً، وسلوكياً. فقد أتى الإسلام بقيم
ومبادئ وتشريعات جديدة، كما حارب العديد من العادات وأنماط السلوك
الذي لا يتلاءم وقيم الإسلام ومبادئه. وكان لذلك أثره - أيضاً - على فن
الشعر. مع أن الإسلام لم يحارب الشعر ولم يقف ضده. بل كان
الرسول ﷺ يشجع بعض الشعراء على قول الشعر، ويدعوهم إلى الدفاع
عن الإسلام والمسلمين ومواجهة شعراء قريش. وقد أثنى الرسول ﷺ
كعب بن زهير على قصيدته (بانت سعاد).

ولعل أهم إشارات نقدية نجدها في تلك الفترة - صدر الإسلام -
هي تلك الملاحظات التي وردت عن عمر بن الخطاب (رضي الله عنه)
فقد كانت له مواقف كثيرة مع الشعراء، وله بعض الآراء النقدية التي تدل
على معرفة دقيقة وخبرة بالشعر؛ وإن كانت النظرة الأخلاقية تبدو أكثر
وضوحاً في ملاحظاته النقدية. ويروي أنه قال أي شعرائكم الذي يقول:

حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرِكْ لِنَفْسِكَ رِيْبَةً وَلَيْسَ وِراءَ أَلَلِّهِ لَلْمِرِّ مَذْهَبٌ

قالوا: النابعة، قال: فأَي شعرائكم الذي يقول:

فإنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ الْمُتَأَي عَنْكَ وِاسِعٌ^(٢)

(١) مقالات في تاريخ النقد العربي، داوود سلوم ص ٣٥.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم. ص ٢٩.

قالوا: النابغة. قال: هذا أشعر شعرائكم.

ويُروى مثل ذلك عن عمر بن الخطاب حول شعر زهير بن أبي سلمى حينما طلب - أي عمر - من ابن عباس أن ينشده لأشعر الشعراء فقال له ومن هو؟ قال الذي يقول:

ولو أنَّ حمداً يُخلدُ الناسَ أخلدُوا ولكنَّ حمداً الناسِ ليس بمُخلدٍ

قلتُ: ذلك زهير. قال: فذاك شاعر الشعراء. قلتُ: وبم كان شاعر الشعراء؟ قال: لأنه كان لا يُعاضل في الكلام، وكان يتجنب وحشي الشعر، ولم يمدح أحداً إلا بما فيه^(١).

النقد في العصر الأموي:

كان هناك مجموعة من العوامل أسهمت في تطور النقد في العصر الأموي منها: استقرار العرب وما صحب ذلك من تطور ثقافي وفكري وتأثرهم بثقافات الشعوب الأخرى. إلى جانب الصراع السياسي وظهور الأحزاب التي تنازعت الحكم، وظهور اتجاهات فكرية ومذهبية. كذلك كان لبروز العصبية القبلية وظهور الهجاء بين الشعراء وانتصار كل شاعر لقبيلته - ما أدى إلى نمو النقد وتبع النقاد والأدباء لإخطاء الشعراء بهدف النيل منهم... كذلك كان لظهور الأسواق الأدبية كسوق المربرد وغيرها أثرها في نمو الحركة النقدية.

اتجاهات النقد في العصر الأموي:

١ - الاتجاه الذوقي أو الجمالي؛ حيث الذوق والسليقة هي الأساس في الكشف عن النواحي الجمالية في الشعر. فالذوق المرهف والإحساس بالجمال هو مناط الحكم على النص... وقد برز هذا الاتجاه بسبب حياة الترف والرفاهية حيث مالت أذواقهم إلى الرقة والإحساس بالجمال. في تلك الحياة اللاهية الناعمة. مما دفعهم إلى البحث عن الجانب الجمالي في الشعر^(٢):

(١) المصدر السابق ص ٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٥.

قالت امرأة لكثير: أنت القائل:

فما روضةً بالحزن طيبة الشرى يَمْحُجُّ الندى جُجْجائِها وعرازِها
بأطيب من أردانٍ عزة مَوْهِنَا إذا أوقدتُ بالمندلِ الرطبِ نارَها^(١)

قال: نعم. قالت: فضَّ الله فاك! رأيت لو أن ميمونة الرنجية بُحِرَتْ
بمندلِ رطبٍ أما كانت تطيب؟ ألا قلت كما قال سيدك امرؤ القيس:

ألم ترَ أني كلما جئتُ طارقاً وجدتُ بها طيباً وإن لم تُطَيِّبِ^(٢)

ونلاحظ أن هذا الاتجاه الجمالي في النقد برز بصورة واضحة على
أيدي الشعراء في بيئة الحجاز حيث سادت روح الترف. . . ومال الشعراء
إلى السهولة والرقّة، والشفافية في الغزل. . . وقد برز ذلك أيضاً عند ابن
أبي عتيق الشاعر الناقد وموقفه من كثير عزة، والأخوص وغيرهما من
شعراء عصره^(٣).

النقد اللغوي وعلماء النحو:

وقد برز هذا الاتجاه النقدي عند العلماء من نحاة ولغويين. حيث
كانوا يتبعون الشعراء. وهم يُعَنَوْنَ بجمع اللغة أو وضع القواعد والبحث
عن الأصول أو يبحثون عن الشواهد اللغوية والنحوية فكانوا ينقدون كل ما
شدَّ عن هذه القواعد. ولذلك فإن لهؤلاء العلماء أثرهم في النقد العربي،
وخاصة في بيئة العراق حيث المدارس النحوية وعلماء اللغة.

وكان النقد عند هؤلاء العلماء (يمس الأداة العربية كلها، ويحلل
النصوص من جميع نواحيها ضبطاً، وبنية، وتركيباً، وفناً. ومن هذا النقد
ما يقوم على الأصول الفنية التي قُرِّرت في اللغة، وفي النحو، وفي
العروض. . . ومنه ما يقوم على الأصول الفنية التي قررت في تقدير
الأدب. . .)^(٤).

(١) مقالات في تاريخ النقد العربي، داوود سلوم، ص ٥٥.

(٢) الموشح المرزباني ١٣٧.

(٣) مقالات في النقد الأدبي، داوود سلوم، ص ٥٦.

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم، ص ٥٠.

ومن نماذج هذا النقد ما نجده في موقف أبي عبد الله الحضرمي من الفرزدق وشعره وما كان يقع له من أخطاء. فمن ذلك قول الفرزدق:

وَعَضُّ زَمَانٍ يَا ابْنَ مِرْوَانَ لَمْ يَدْعُ مِنَ النَّاسِ إِلَّا مُسْحَتًا أَوْ مُجَلَّفًا^(١)

حيث عطف المرفوع (مُجَلَّفًا) على المنصوب (مُسْحَتًا). فسأله الحضرمي على أي شيء رفعت (مجلفًا) فقال: على ما يسوؤك.

فلما أكثر الحضرمي على الفرزدق في تتبع أخطائه هجاه بقوله:

فَلَوْ كَانَ عَبْدُ اللَّهِ مَوْلَى هَجَوْتُهُ وَلَكِنَّ عَبْدَ اللَّهِ مَوْلَى مَوَالِيَا

فقال له: وأنت في هذا مخطيء أيضاً يقصد به (مولى موالياً)^(٢)...

والأمثلة على هذا النوع من نقد النحاة واللغويين كثيرة؛ ولكن مع اهتمامهم باللغة والنحو كان البعض منهم لا يغيب عن الذوق الأدبي، والاهتمام بالناحية الجمالية في القصيدة. ومن ذلك رأي أبي عمرو بن العلاء في شعر ذي الرمة (إنما شعره نَقَطَ عَرُوسٍ تَضَمَّجَلَّ عما قليل، وأبعاد ظباء لها شَم في أول شمها، ثم تعود إلى أرواح الأبعاد...).

يريد أن يقول أن شعره حلوٌ أول ما نسمعه، فإذا كررت إنشاده ضَعُف. يريد أنه غير خصب، ولا قوي، ولا عميق الأثر في النفس، وإنما هو كالشيء البراق يعطي دفعة واحدة كل ما قاله^(٣)...

النقد في بيئة الشام:

من المعروف أن الشام (دمشق) أصبحت حاضرة الدولة الإسلامية في عهد بني أمية. وقد شجع الخلفاء الأمويون الشعراء وأجزلوا لهم العطاء فتوافد عليهم الشعراء من كل حذب وصوب يمدحون بني أمية.. وفي الغالب - يُعَرِّضون بخصومهم من الأحزاب والمعارضين. وكان بعض الخلفاء الأمويين من الشعراء أو من المتذوقين للشعر؛ فكانوا يستمعون

(١) معالم النقد الأدبي، د. عبد الرحمن عثمان، ص ١٤٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١٤٨.

(٣) تاريخ النقد الأدبي، طه إبراهيم، ص ٥٩.

لهؤلاء الشعراء... فيستحسنون بعض أشعارهم وينتقدون بعض الشعراء... ويوازنون بين بعض الشعراء... ويكافئون البعض ويحرمون البعض. وقد أسهم بعض خلفاء بني أمية في نمو الحركة النقدية. ونلاحظ أن معظم النقد في بيئة الشام يتجه إلى تقويم المعنى، والدقة في التعبير إلى جانب التذوق الجمالي للنص. من ذلك نُقِدُ عبد الملك بن مروان للشاعر عبد الله بن قيس الرُّقَيَاتِ عندما مدحه بقوله:

يعتدلُّ التاجُ فوقَ مفرقِهِ على جبينِ كَأَنَّهُ الدَّهَبُ
فقال له عبد الملك: تمدحني بالتاج كأنني من العجم. وتقولُ في مصعب بن الزبير:

إِنَّمَا مُضْعَبٌ شَهَابٌ مِنَ اللَّدِّ وَتَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظُّلَمَاءُ
مُلْكُهُ مُلْكُ عِزَّةٍ لَيْسَ فِيهِ جَبْرُوتٌ مِنْهُ وَلَا كِبْرِيَاءُ^(١)

وواضح أن عبد الملك هنا يراعي المعاني والصفات المثلى وهي القيم الخلقية والدينية والمثل العليا التي يجب أن تكون نابعة من ذات الإنسان؛ فهو ينفر من تلك الأوصاف الحسية الجامدة.

ومدح الشاعر جريُّ الوليد بن عبد الملك مرة في قصيدة. ثم عرض فيها بخصوصه فقال:

هَذَا ابْنُ عَمِّي فِي دِمَشْقَ خَلِيفَةً لَوْ شِئْتُ سَأَقْكُمُ إِلَيَّ قَطِيناً
فقال الوليد: أما والله لو قال: لو شاء ساقكم لفعلت؛ ولكنه قال (لو شئت) فجعلني شرطياً له^(٢)...

النقد في العصر العباسي:

بدأ النقد في العصر العباسي رحلة جديدة، من مراحل نموه وتطوره. فلم يعد يعتمد على الانطباع الآني أو التأثر العفوي. بل لم يعد الذوق الفطري وحده مقياساً... كذلك لم يقف النقد عند تلك الملاحظات

(١) مقالات في تاريخ النقد العربي، د. داوود سلوم، ص ٧٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٢.

اللغوية أو النحوية التي تميل إلى الإيجاز، والإشارات العابرة. لقد أصبح النقد نقداً موضوعياً يعتمد على قواعد وأصول، ومقاييس واضحة وثابتة. وقد استفاد النقد من علوم البلاغة، والمنطق والفلسفة. وقد كان الاتجاه البلاغي في النقد هو الاتجاه الذي غلب على النقاد في تلك الفترة وخاصة بداية العصر العباسي؛ حيث كثر الاهتمام بعلوم البلاغة. ومن هذه الكتب التي تناولت البلاغة والنقد: كتاب (البديع) لابن المعتز، الذي تناول فيه علم البديع وفنونه، وتطوره، والنواحي الجمالية للبديع وأثر الصورة البلاغية.

وكتاب نقد الشعر لقدماء بن جعفر وهو يركّز على علوم البلاغة وأثرها في الأدب. وقد تأثر قدماء في نقده كثيراً بعلم المنطق؛ فظهرت التقسيمات والتفريعات التي تقوم على المنطق. وكان لهذا الاتجاه أثره فيما بعد في الدراسات النقدية والبلاغية؛ حيث طغى الاتجاه المنطقي في هذه الدراسات والكتب عند السكاكي، والخطيب القزويني، وأبي هلال العسكري وغيرهم.

ولكن كان للنقاد والأدب عبد القاهر الجرجاني الفضل في عودة الدراسات الأدبية والبلاغية إلى مسارها الطبيعي؛ حين عادت إلى الذوق الأدبي... والتذوق الجمالي للعمل الفني وتقويم النصوص على أساس من الذوق، والقيم الفنية بعيداً عن التقسيمات المنطقية.

وقد وضع الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز (نظرية النظم) التي قضى بها على (ثنائية اللفظ والمعنى) التي اختلف حولها النقاد كثيراً. حيث قرّر الجرجاني في نظريته هذه أن عنصر الجمال في العمل الفني لا يرجع إلى اللفظ وحده ولا إلى المعنى وحده؛ وإنما يتحقق عنصر الجمال في العمل الفني من خلال عملية النظم وهي تأليف الكلام على وجه خاص. فالجمال في العمل الفني من خلال عملية النظم وهي تأليف الكلام على وجه خاص مرتبط بحسن النظم، وتنسيق الألفاظ وتأليفها. وأن اللفظ لا مزية له في ذاته وإنما مزيته في تناسق معناه مع معنى اللفظ الذي يجاوره. ويذهب الجرجاني إلى أن ترتيب الألفاظ يخضع لترتيب

المعاني في الذهن^(١)... ولا نريد أن نقف طويلاً عند كل ما كُتِبَ في النقد الأدبي أو البلاغة في العصر العباسي لأن ما كتب كثير. وليس هنا مجال الحديث عنه أو تناوله؛ ولذلك فسوف نقف عند أهم معالم النقد الأدبي في هذا العصر... ونختار من بينها كتاب طبقات فحول الشعراء لـ (محمد بن سلام الجُمحي). وكتاب الموازنة للآمدي ثم نشير بعدها إلى أهم القضايا النقدية التي أثّرت في العصر العباسي. وسوف نحاول الإيجاز والتركيز على الجوانب الأساسية في هذه الكتب.

محمد بن سلام الجُمحي: وكتابه طبقات فحول الشعراء:

يعدّ كتاب طبقات فحول الشعراء أول كتاب نقدي حاول فيه ابن سلام أن يسير على منهج علمي تقريباً في دراسته أو تقييمه للشعراء. وكان المنهج التاريخي واضحاً عنده في هذه الدراسة. وقد تعرّض ابن سلام في كتابه إلى مجموعة من القضايا الأدبية؛ منها قضية الانتحال في الشعر، ووقف عندها طويلاً، وبحث عن الأسباب التي أدّت إلى الانتحال، وحاول أن يضع الضوابط أو المعايير التي يستطيع من خلالها الناقد أن يكشف عن الشعر المنحول أو الموضوع. وهو يرى أنه لا بدّ من وجود الناقد المتخصص لكي يكشف الشعر الجيد - الأصيل - من الموضوع (وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات؛ منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما تثقفه اللسان... يعرف ذلك العلماء عند المعاينة... وأن كثرة المدارس لتعدى على العلم به؛ فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به)^(٢).

ويرجع ابن سلام الانتحال إلى عدة أسباب أهمها: العصبية القبلية وهو أن بعض القبائل وجدت نفسها فقيرة بالشعر والشعراء، وأن القبائل الأخرى تفتخر بشعرائها؛ فلجأ بعض شعراء تلك القبائل إلى قول الشعر ونسبته إلى شعراء معروفين يتحدثون عن أمجاد هذه القبيلة ومفاخرها. وقد ينسب إلى شعراء مجهولين ينسبون إلى نفس القبيلة... (فلما

(١) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام، ج ١، ص ٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٦.

راجعت العرب رواية الشعر وذكّر أيامها ومآثرها - استقلّ بعض الشعراء شعر شعرائهم، وما ذهب من ذكر وقائعهم. وكان قوم قلّت وقائعهم وأشعارهم فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار فقالوا على السنة شعرائهم. ثم كانت الرواة بعد فزادوا في الأشعار التي قيلت...»^(١). ثم كان للرواة دور في الشعر المصنوع أمثال: خلف الأحمر، والمفضل الضبي، وحماد الراوية... وغيرهم ممن حملوا على العرب أشعاراً كثيرة، ونسبوا إلى شعراء سابقين، أو حتى إلى أناس مجهولين لم يقولوا الشعر. بل وصل البعض في هذا الميدان أن نسب هذه الأشعار إلى عاد وثمود. وقد ورد هذا النوع حتى في كتاب السيرة النبوية لمحمد بن إسحاق... وربما يكون أحد دوافع الانتحال ووضّع الشعر هو حاجة علماء اللغة والنحاة إلى الشواهد من الشعر الجاهلي التي تؤيد وجهات نظرهم في تلك القواعد والمقاييس اللغوية والنحوية، أو الصرفية التي وضعوها؛ فكانوا أحياناً لا يجدون الشواهد التي تؤيد آراءهم فلجأوا إلى الرواة يستعينون بهم، وأحياناً هؤلاء العلماء يصنعون هذه النماذج الشعرية وينسبونها إلى شعراء متقدمين.

كما كان للقصاص ورواة الأسماء دور في بروز ظاهرة وضع الشعر وانتحاله؛ حيث كان القصاص بحاجة إلى مثل هذه الأشعار لتنميق القصص، وجذب السامع إليها بغرض التسلية، وعنصر المبالغة والغرابة ضرورية لمثل هؤلاء القصاص...

ولعلّ أهم فكرة نقدية بل أهم منهج نقدي تبلور في كتاب عربي قديم هو المنهج التاريخي في النقد الذي ظهرت بذوره في كتاب طبقات فحول الشعراء عند محمد بن سلام الجمحي حيث بنى فكرته على تقسيم الشعراء إلى طبقات على أساس مراعاة البيئة.

فمن حيث مراعاته للزمان قسم شعراء الجاهلية إلى طبقات؛ لأن

(١) انظر طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام، ج ١. وانظر نظرية الانتحال في الشعر الجاهلي، د. عبد الحميد المسلول. وكتاب في الأدب الجاهلي، طه حسين.

العصر الجاهلي له ظروفه الخاصة من الناحية الاجتماعية والفكرية والثقافية والاقتصادية. ولا شك أن الشاعر يتأثر بالبيئة التي نشأ فيها والمحيط الذي عاش فيه؛ ولذلك أدرك ابن سلام هذه الناحية فكان لظهور الإسلام وما أحدثه من تغيير في حياة المجتمع العربي أثره الواضح. ولا بد أن يترك ذلك آثاره على الشعر. فالإسلام كان ثورة غيّرت أنماط الحياة السائدة في مختلف جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والسلوكية. وقد نال الشعر منه الكثير. وكما ذكرنا في موضع سابق أن الإسلام لم يحارب الشعر ولم يقف ضده بل وجدنا الرسول ﷺ كان يحث شعراء المسلمين على قول الشعر والدفاع به عن الدين الجديد؛ إلا أنه مع ذلك دعا إلى عدم الفحش في القول. كما أن تعاليم الإسلام قد حرمت الخمر، وكل ما من شأنه أن يثير الغرائز، ونحو ذلك من الأمور التي تخرج عن السلوك السوي، وتعارض مع قيم الإسلام ومبادئه. وطبيعي أن يلتزم الشاعر بمثل هذه القيم وتصبح حرية القول في إطارها الإسلامي. ومع ذلك فقد كان للدين الجديد أثره الواضح في فتح آفاق جديدة للشعراء بما أتاحه لهم من فكر جديد، وثقافة واسعة، إلى جانب ما أثاره من جدل بينه وبين خصومه. فكان هذا إثراء للفكر وللغة العربية بمفرداتها ومصطلحاتها. ومثل هذا لم يتوفر للشعراء الجاهليين. فكان من الطبيعي أن يدرك ابن سلام أهمية هذا التغيير وأثره فيجعل للشعراء الإسلاميين معايير ومقومات خاصة؛ فأفردهم في طبقات ولم ينظر إليهم بنفس النظرة لشعراء الجاهلية، فجعل شعراء الإسلام في طبقات ولم يدخلهم ضمن شعراء الجاهلية. وإن كان ابن سلام قد اعتبر بعض الشعراء المخضرمين ضمن شعراء الجاهلية.

ومن حيث المكان فقد قسم الشعراء إلى شعراء البادية، وشعراء القرى؛ لأنه رأى أن للمكان أثره أيضاً على الشاعر. فالشاعر الذي في البادية يتأثر بما حوله. وغالباً ما تبدو في شعره خشونة وجفاف الصحراء، وأسلوب تعامله وتخطبه فيه الكثير من الصراحة؛ في حين أن الشعراء الحضريين غالباً ما يميلون إلى السهولة والرقّة. وهذا ما لاحظته ابن سلام وغيره في شعر عدي بن زيد^(١). وعندما يتحدث عن شعراء القرى

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه إبراهيم، ص ٨٥.

والبادية، يرى أن الشعر يكثر في البادية لأنها البيئة الصالحة للشعر لكثرة الحروب والغارات بين الأحياء. في حين أن الحواضر يقل فيها الشعر بسبب قلة الحروب. كما هو بالنسبة لقريش. أو بسبب العزلة كما هو الحال بالنسبة لعمان، والطائف^(١). ثم تحدث ابن سلام عن شعراء القرى وهي الطائف ومكة، والمدينة، واليمامة، والبحرين.

وإلى جانب هذا التقسيم الذي راعى فيه ابن سلام الزمان والمكان، نجده يقف عند جانب آخر في تقسيماته فيفرد لشعراء اليهود طبقة، وربما كان يراعي في ذلك الجنس أو الناحية العرقية. على أية حال فإن هذا النوع من التقسيم يدخل في إطار المنهج التاريخي أيضاً. وذلك ما تقوم عليه الدراسات الحديثة في المنهج التاريخي كما سوف نلاحظه عند بعض النقاد الغربيين.

ويمكننا أن نقول أن ابن سلام قد تبلور عنده المنهج التاريخي بصورة قوية في كتابه طبقات فحول الشعراء: من حيث مراعاته لعنصر الزمان والمكان. وكذلك بالنسبة لفكرة صحة نسبة النص لقائمه (نظرية الانتحال). بالإضافة إلى مراعاة الناحية العرقية أو الجنس وهي الصفات الوراثية التي يكتسبها الفنان من بني جنسه حين خصص لشعراء اليهود موضعاً في دراسته وجعلهم في طبقة مستقلة...

الأمدي وكتاب الموازنة:

ونقف أخيراً عند كتاب (الموازنة بين الطائيين) لأبي القاسم الحسن بن بشر الأمدي حيث يُعد هذا الكتاب نقلة حقيقية في تاريخ النقد الأدبي في العصر العباسي.

ومن المعروف أن حدة الخصومة حول البحثري شاعر الطبع، وأبي تمام شاعر الصنعة هي التي دفعت الأمدي لوضع كتابه (الموازنة)... وإذا كانت الموازنة بين الشعراء أقدم من الأمدي في كتابه هذا. إلا أن الأمدي خطا بها خطوات متقدمة في مجال النقد المنهجي، لأنه ارتفع بالموازنة

(١) مقالات في تاريخ النقد العربي، د. داود سلوم، ص ١١٨.

عن سذاجة النقد القائم على المفاضلة الأولية التي لا تقوم على أسس علمية أو موضوعية، والتي كانت تخلو من التعليل والتوجيه؛ فقد أصبحت الموازنة عند الأمدي تقوم على أسس مدروسة وموضوعية، إلى جانب ذكر التفاصيل والأسباب والحجج^(١).

وقد امتاز الأمدي في كتابه هذا إلى جانب الموضوعية. بالاستقصاء، وتبعه لكل فكرة أو موضوع يتخذه مثلاً للدراسة. وكما يقول عنه الدكتور محمد مندور بأن روحه في هذه الدراسة روح ناضجة وروح منهجية حذرة يقظة... (٢).

وقد اتخذ الأمدي من الذوق هادياً ودليلاً له في هذه الموازنة، ويرى الأمدي أن هذا الذوق يتكون من الدربة والتمرّن وطول النظر في آثار السابقين، وعلى هذا الأساس يستطيع تقويم الشعر والحكم له أو عليه.

وقد استعرض الأمدي آراء بعض النقاد السابقين في شعر أبي تمام، وناقش بعضها بموضوعية. وعرض كذلك لما أثير حول سرقات البحري من أبي تمام. وتقصّى هذه المعاني والأشعار التي رأوا أن فيها سرقة أو تأثير...

وقد حدد الأمدي الأسس التي تقوم عليها الموازنة «فأما أنا فلسْتُ أَفصِحُ بتفضيل أحدهما على الآخر؛ ولكنني أقارن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقا في: الوزن، والقافية، وأعراب القافية، وبين معنى ومعنى. ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى. ثم احكم أنت حينئذ - إذا شئت - على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطتَ علماً بالجميل والرديء... (٣)» وقد وازن الأمدي بين بيت وبيت، أو معنى ومعنى أو تشبيه وتشبيه...

ويؤكد الأمدي في أنه قد يقف عاجزاً عن التعليل في بعض المواطن؛ لأن الذوق أو الإحساس الجمالي لا يعلّل ولا يمكن أن يُعبّر

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب - د. إحسان عباس ١٥٧.

(٢) النقد المنهجي عند العرب - د. محمد مندور، ص ١٠٠.

(٣) الموازنة - الأمدي، ج ١، ص ٧.

عنه؛ وإنما يدركه من أوتي قدرة على هذا التذوق، وكما قال: إسحاق الموصلي (إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة)^(١).

ويبدأ الأمدي الموازنة بين أبي تمام والبحتري بأن يورد حجج أنصار كل شاعر وأسباب تفضيلهم له. ثم يورد رد الفريق الآخر عليه. ويبدأ - بعد ذلك - بذكر مساويء الشعاعين، ثم يعقبها بذكر محاسنهما^(٢)...

ويمكننا أن نوجز القول حول منهج الأمدي حيث عرض لأقوال السابقين وآرائهم حول الشعاعين، ثم ما نُسب إلى كل منهما من سرقات أو تأثير بالآخرين. بدأ الأمدي في ذكر أخطاء أبي تمام وعيوبه، ثم أخطاء البحتري وعيوبه. ثم ذكر محاسن كل منهما، ثم ينتقل إلى الموازنة بينهما حيث يتبع المعاني التي اشترك فيها الشعاعان، ومدى تفوق كل منهما، أو تأخره في هذا الموضوع.

على أن الأمدي لا يقف عند مجر المفاضلة بين الشعاعين؛ بل يتعدى ذلك إلى إيضاح خصائص كل شاعر، ومدى ابتكاراته أو اتباعه في المعاني التي يدور حولها شعره.

وقبل أن ننهي حديثنا الموجز عن النقد العربي القديم لا بد أن نشير إلى أهم المظاهر أو الجوانب النقدية والقضايا التي برزت في النقد العربي القديم...

فقد لاحظنا أن النقد العربي بدأ نقداً فطرياً يقوم على الذوق والانطباع العفوي وإطلاق الأحكام العامة، أو ملاحظة الأخطاء اللغوية، أو الفنية، أو إجراء الموازنة والمفاضلة بين الشعراء، ثم تدخل القيم الخلقية عند البعض ضمن إطار التقويم للنص.

ويخطو النقد خطوة جديدة على يد ابن سلام في كتابه طبقات فحول الشعراء كبداية للنقد الموضوعي، وتبرز عنده بذور المنهج التاريخي في النقد، وتظهر بعد ذلك الكتب التي تتناول النقد والبلاغة؛ أمثال كتاب نقد

(١) النقد المنهجي عند العرب - د. محمد مندور، ص ١٠٢.

(٢) النقد المنهجي عند العرب - د. محمد مندور، ص ١٠٠.

الشعر لقدامة بن جعفر، والبديع لعبد الله بن المعتز، والشعر والشعراء لابن قتيبة. ويخطو النقد خطوة كبيرة نحو المنهجية على أيدي بعض النقاد أمثال الأمدى في الموازنة، وعبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة وعبد العزيز الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه.

وقد تبلورت من خلال هذه الكتب النقدية والبلاغية مجموعة من القضايا والاتجاهات النقدية:

فيظهر الاتجاه التاريخي في النقد وربط العمل الفني بالبيئة والمحيط على يد ابن سلام الجمحي.

وتبلورت قضية اللفظ والمعنى بصورة واضحة عند الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز. وتبدو قضية السرقات واضحة في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري. ويتحدث ابن قتيبة عن تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة، وموضوع وحدة القصيدة في كتابه الشعر والشعراء.

وصاحب كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه علي بن عبد العزيز الجرجاني يشير إشارات عابرة إلى بذور المنهج النفسي، والربط بين العمل الفني وشخصية قائله؛ من حيث الرقة أو الجفوة والخشونة.

وتشغل قضية القديم والحديث النقد في العصر العباسي؛ حيث خرج بعض الشعراء في العصر العباسي على نمط (نظام) القصيدة العربية القديم، وما عرف بعمود الشعر العربي. فكان رأس الخارجين عليه بشار بن برد وأبو نواس، ومسلم بن الوليد. ثم تطورت القضية على يد أبي تمام ولعه بالبديع والغوص على المعاني، والاهتمام بالصنعة؛ فظهر كتاب الموازنة للأمدى الذي يوازن بين أبي تمام الذي يمثل التيار التجديدي والبحثري الذي يمثل التيار المحافظ.

٢ - النقد الأدبي الحديث

لقد بدأت النهضة الحديثة للأمة العربية بعد أن أخذ التواصل الفكري بين العالم العربي والغرب يؤول ثماره مع مطلع العصر الحديث. فكان نتيجةها تأثير الأدب العربي بالأداب الغربية؛ فعرف الأدب العربي - أو قل تأثر - بالعديد من هذه المذاهب الأدبية والنقدية التي عرفت في الآداب الغربية. حيث بدأت هذه المذاهب والنظريات الأدبية والنقدية تتبلور بصورة واضحة منذ أوائل عشرينات هذا القرن، على أيدي رواد النقد العربي الحديث الذين تأثروا بالمذاهب والنظريات النقدية الغربية.

وقد حاول البعض تطبيقها بحذافيرها على الأدب العربي، في حين حاول آخرون الأخذ منها بما يتناسب وطبيعة الآداب والفنون، وحدث الكثير من الجدل والنقاش بين النقاد حول هذه النظريات والمذاهب^(١).

وظهر بعد ذلك العديد من المؤلفات والمقالات النقدية، والدراسات الأدبية، وكان من أشهر أعلام هذه الفترة: طه حسين، وعباس العقاد، والمازني، والرافعي، وأحمد أمين، وزكي مبارك^(٢).

وكان ثمرة ذلك مجموعة من الكتب النقدية والدارسات الأدبية التي صورت لنا حالة المخاض الذي حدد سمات النقد العربي الحديث من خلال تلك المعارك والمساجلات النقدية، والنزعات المتفاوتة بين التقليد والتجديد في الأدب العربي الحديث. فكان كتاب (الديوان) للعقاد

(١) المذاهب النقدية د. ماهر حسن فهمي، ص ١٣٢.

(٢) تطور النقد الأدبي الحديث في مصر - د. عبد العزيز دسوقي، ص ٢٣٩.

والمازني، وإعجاز القرآن، وتحت راية القرآن للرافعي، وفي الأدب الجاهلي وغيره من كتب طه حسين، وثورة الأدب لمحمد حسين هيكل.

ونتيجة لذلك عرف النقد العربي العديد من المذاهب النقدية الحديثة، كالمنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج التأثري... إلخ.

كما أثير العديد من القضايا والآراء النقدية كقضية الوحدة العضوية، والصدق الفني والتجربة الشعرية، والصورة الشعرية؛ كقضية الالتزام وموقف الأديب تجاه المجتمع وقضاياها إلى غير ذلك من القضايا والمذاهب النقدية التي أفاد منها النقد العربي الحديث، وطبقها هؤلاء الرواد في دراساتهم الأدبية والنقدية.

فالنقد العربي الحديث تأثر تأثراً واضحاً بالمذاهب والنظريات النقدية التي استقاها من الآداب الغربية؛ فظهرت قيم ومقاييس ونظريات جديدة عرفها النقد العربي وشاعت بين النقاد بعد الاتصال الثقافي والفكري بين الأدب العربي والآداب الأخرى، ترتب عليها اتجاهات متعددة في دراسة النص الأدبي أو الأدب بصفة عامة منها:

الاتجاه التاريخي:

لقد كان لتطور الدراسات الإنسانية والعلوم الطبيعية أثره في تطور الدراسات النقدية وتعدد اتجاهاتها؛ فلم يعد النقد الموضوعي بمختلف قيمه ومقاييسه الداخلية - أي المستقاة من ذات النص - هو المنهج الوحيد في النقد، بل إن النقد الأدبي قد أفاد من الدراسات الإنسانية والعلوم الأخرى فتعددت المذاهب والاتجاهات النقدية ومن هذه المناهج «المنهج التاريخي».

وقد عرف النقد العربي هذا الاتجاه - أي التاريخي - وإن لم يصبح منهجاً محدد المعالم والأصول كما هو عليه في النقد الحديث؛ فقد ظهرت معالم هذا الاتجاه في نقدنا القديم عند الناقد محمد بن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء، فقد قسم الشعراء العرب إلى طبقات حسب الزمان والمكان: قسم الجاهليين طبقات، والإسلاميين أيضاً

طبقات، كما نظر إلى المكان (البيئة) فقسّمهم إلى شعراء القرى وشعراء
البادية. كما اهتم بتوثيق النص أو القصيدة وصحة نسبتها إلى قائلها.

كذلك فإن نظرة الجاحظ في كتابه الحيوان إلى مدى تأثير البيئة
والموهبة والجنس في الشعر تعد من قبيل المنهج التاريخي^(١) . . .

وقد ألمح القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة إلى هذا الاتجاه؛
وهو مدى تأثير البيئة في العمل الفني وصاحبه.

أما الاتجاه التاريخي بمفهومه الحديث فقد (تبلور) بصورة واضحة
على يد بعض النقاد الغربيين، ويعد من أشهر رواده (سانت بيف)،
و (تين) في النقد الغربي، ولكنه أصبح ذا شقين في طريقة الدراسة،
وتناول الموضوع فسانت بيف اعتمد في دراسته على السيرة وهي تناول
دراسة حياة الأديب أو الشاعر وربط حياة الفنان بنتاجه، أي تفسير العمل
الفني من خلال ربطه بحياة منتج. فالنقد عند سانت بيف كما يراه «يتكون
النقد الحق - كما أجده - من دراسة كل شخص، أعني كل مؤلف، أعني
كل ذي موهبة، حسب أحوال طبيعته لكي نقيم له وصفاً حيويّاً حافلاً حتى
يمكن أن ينزل - فيما بعد - في موضعه الصحيح من سلم الفن»^(٢) . . .
وقد أخذ «سانت بيف» في دراسته هذه يتتبع حياة الفنان - موضوع
الدراسة - بدقة حتى يتعرف على كل ما يتصل بحياة الأديب في أموره
الخاصة والعامّة سواء من الناحية الجسمانية والصحية أو الخلقية^(٣)،
ويفسر أو يحلل العمل الفني على ضوء هذه الدراسة ويربط العمل الفني
بشخصية صاحبه الذي أنتجه.

وإذا كان سانت بيف قد اعتمد على دراسة السيرة كوسيلة لفهم
وتحليل العمل الفني؛ فإن تلميذه (تين) قد أثر اتجاهاً جديداً في المنهج
التاريخي؛ أو قل إنه توسع في طريقة إسناده حتى أو شك أن يتعارض معها

(١) الحيوان - الجاحظ ج ٤، ص ٣٨٠.

(٢) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة - ستانلي هايمن، ج ١ ص ٢٠٦.

(٣) المذاهب النقدية - د. ماهر حسن فهمي، ص ١٧٧، وانظر النقد الأدبي - أحمد
أمين، ص ٣٦٦.

كما يقول أحمد أمين^(١)؛ فشمّل في دراسته العصر والبيئة، والجنس، أي باعتبار أن هذه العناصر الثلاثة هي العوامل الفعّالة في تكوين وتلوين الفنان ونتاجه. فدراسة الشخصية الأدبية عند (تين) ليست إلاّ دراسة العوامل التي كونتها وخلقتها. فالجنس هو تلك الصفات الوراثية التي اكتسبها الأديب من شعبه. والمكان هو البيئة الجغرافية التي عاش فيها الأديب ومدى تأثيرها على حياته وفنه. والزمان هو العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عايشها الأديب وساهمت في تكوينه فكرياً وثقافياً^(٢).

فالأديب أو الشاعر عند (تين) أصبح نتاجه عملاً لا رايأ؛ وإنما يخضع لعوامل خارجية هي التي أسهمت في تكوينه وتكوين فنه، وبهذا فهو يلغي الموهبة الفردية والعبقرية التي لا تخضع لمثل هذه العوامل الخارجية. «فقد تظهر في بيئة واحدة ومكان واحد وجنس واحد آلاف الفوارق بين المبدعين بل قد تظهر العبقرية التي لا مثيل لها والتي تنفرد بمزاياها وحدها»^(٣)...

وإذا كنا لا نقبل بالجبرية التاريخية التي يراها «تين» في تشكيل العمل الفني أو التوجيه اللاإرادي لصاحبه، فإننا مع ذلك يجب أن لا نغفل أثر هذه العوامل وخاصة الزمان والمكان وأثرهما على حياة الأديب أو الشاعر ونتاجهما. فأديب أو شاعر يعيش في بيئة متفتحة ومتقدمة حضارياً وفكرياً، تصطرع فيها المذاهب الفكرية والاجتماعية، والطبقية، إلى جانب وجود الحرية الفردية - أديب يعيش في مثل هذا الوسط تتهيأ له المادة الأدبية وكل العوامل التي تساعد على الإبداع الفني، إلى جانب وجود الموهبة أو العبقرية الفردية. أما الأديب أو الشاعر الذي يعيش في بيئة مختلفة فكرياً وثقافياً، ومعزولة أو شبه معزولة عن العالم لأسباب سياسية أو اقتصادية، فإنه وإن تساوى مع الأول في الموهبة، إلاّ أن ظروفه ومحيطه - في الغالب - لا يهيئان له بصورة كبيرة استغلال هذه الموهبة. فالعوامل البيئية والاجتماعية لها أثرها الفعّال في إيقاظ الموهبة وحفزها.

(١) النقد الأدبي - أحمد أمين، ص ٤٠٦.

(٢) نفس المرجع السابق، ص ٤٠٢.

(٣) المذاهب النقدية - د. ماهر حسن فهمي، ص ١٧٧.

وخير دليل على ذلك يتضح من المقارنة بين الأدب العربي في المهجر، والأدب في الوطن العربي وفي حقبة واحدة.

وهذا المنهج التاريخي بمفهومه الحديث الذي (تبلور) على يد رواده من النقاد الغربيين من أمثال (فان ويك بروكسي)؛ و (سانت بيف)، و (تين)، أخذه عنهم بعض رواد النقد في أدبنا الحديث وكان رائدهم فيه الدكتور طه حسين؛ فهو يعد أول من أخذ بهذا المنهج وذلك في دراسته لأبي العلاء المعري. فقد اهتم طه حسين في هذا البحث بدراسة النفس الإسلامية في ذلك العصر والعلل والظروف التي كونت مزاج الرجل وتنشئته «من هذه العلة: المادي والمعنوي، ومنهما ما ليس للإنسان به صلة، وما بينه وبين الإنسان اتصال. فاعتدال الجو وصفاءه، ورقة الماء وعذوبته، وخصب الأرض وجمال الربى، ونقاء الشمس وبهاؤها، كل هذه علة مادية تشترك مع غيرها في تكوين الرجل وتنشئ نفسه، بل تؤثر في إلهامه وما يعن له من الخواطر والآراء. وكذلك ظلم الحكومة وجورها، وجهل الأمة وجمودها، وشدة الآداب الموروثة وخشونتها. كل هذه أو نقائضها تعمل في تكوين الإنسان عمل تلك العلة السابقة»^(١). وهنا يطبق طه حسين نظرية «تين» الجبرية في التاريخ ويلغي دور الفرد أو العبقرية في ذاتها؛ فالبيئة الجغرافية والظروف الاجتماعية والسياسية والتاريخية - هي التي شكلت شخصية أبي العلاء على هذا النمط من الشاعرية. «وإذا صح هذا كله، فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره، قد عمل في إنضاجها الزمان والمكان والحال السياسية والاجتماعية، والحال الاقتصادية. ولسنا نحتاج إلى أن نذكر الدين، فإنه أظهر أثراً من أن نشير إليه»^(٢).

وحيث إن الحركة التاريخية جبرية عند طه حسين فإنه يرى أن على الباحث أن يبحث عن هذه العوامل، وإلا فإنه لن يستطيع أن يفهم أو أن يصل إلى نتائج واضحة حول حياة الشخصية ما لم يدرس العوامل المحيطة بها والتي ساهمت في صنعها^(٣).

(١) أبو العلاء المعري - طه حسين - المجلد العاشر، ص ٢٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٢.

وقد كان لهذا المنهج التاريخي في النقد أثره عند الكثير من النقاد والباحثين في دراستهم الأدبية والنقدية، وقد سلكه العقاد في كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» كما استعان به في دراسته لابن الرومي، وإن غلب عليه في الأخير المنهج النفسي. فالمنهج التاريخي في النقد الحديث كان له صدى عند رواد النقد العربي الحديث.

ولعلّ أهم المجالات التي يتناولها الاتجاه التاريخي في نقده من خلال دراسته للعمل الإبداعي وتحليله - هو دراسة الظروف التي نشأ فيها الفنان؛ من حيث الزمان والمكان، ومدى تأثير هذه الظروف على المبدع وإبداعه، فهناك الظروف السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية والثقافية، والبيئية وكل ذلك له أثره الواضح في نتاج الفنان. كذلك فإن الناقد من خلال هذا المنهج يمكن أن يدرس مدى تأثير العمل الفني أو المبدع في الوسط الذي نشأ فيه. ولكن تقييم التأثير الاجتماعي للعمل الفني عملية شاقة. وانتشار أعمال الفنان وكثرة تداول الناس لها ربما يكون جانباً من هذا التقييم، وما تركه الفنان من أثر في الوسط الذي نشأ فيه^(١). ويتصل بهذا المنهج أيضاً هو أنه يمكننا من دراسة الظواهر الاجتماعية، أو الفكرية، أو لون التفكير السائد في أي عصر من العصور، وذلك من خلال دراستنا وتتبعنا للنصوص الأدبية التي ظهرت في تلك الفترة؛ لأن الأدب، والأعمال الفنية - في الغالب - صورة وانعكاس للواقع. فالأبعاد الاجتماعية والفكرية السائدة في المجتمع لا بد أن تترك أثرها سلباً أو إيجاباً على حياة الفنان فتنعكس في عمله الأدبي.

كذلك من المجالات التي يهتم بها أصحاب المنهج التاريخي دراسة النص دراسة تاريخية من حيث تاريخ نشأته والمراحل التي مر بها، وكذلك التأكد من صحة نسبة النص إلى قائله، ومدى ما دخل على النص من تعديلات أو حذف أو إضافة... مثل هذه الأمور نجد أن المنهج التاريخي في النقد هو الأجدى والأنسب لتناولها^(٢).

(١) المذاهب النقدية - د. ماهر حسن فهمي، ص ١٩٩.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٧.

ولكن يبقى أن نعرف أن لهذا الاتجاه النقدي بعض المزالق والعيوب التي قد تجرف بعض أصحاب هذا الاتجاه إلى الوقوع فيها إذا لم يكن الناقد واعياً ومدركاً لأبعاد هذا الاتجاه، ومن ثم الحدود الممكنة التي يمكن أن يتحرك في إطارها لتفسير العمل الأدبي وتحليله وتعليقاته لذلك.

ومن تلك المزالق أو العيوب التي يقع فيها أصحاب هذا الاتجاه الانشغال بحياة الفنان وسيرته الشخصية عن النظر أو التركيز على أعماله الإبداعية. وهذا ما وقع فيه عباس محمود العقاد في كتابه أبو نواس الحسن بن هانيء.

ومن العيوب التي يقع فيها البعض، إلغاء قيمة الخصائص والبواعث الفردية، أو إهمال الموهبة والعبقرية بسبب الاعتداد بالجبرية التاريخية، وأثر الظروف البيئية بعناصرها المختلفة في عملية الإبداع عند بعض النقاد. وربما يتضح ذلك في اتجاه طه حسين عند دراسته لأبي العلاء المعري.

كذلك من سلبيات هذا المنهج عند بعض النقاد الاستقراء الناقص، وتعميم الأحكام؛ حيث يكتفي بعض النقاد بالظواهر العامة أو الظاهرة البارزة ويعتمدون عليها في تحليل الأحكام، أو في إصدار الحكم على الأديب، أو على العصر الذي هو موضع الدراسة؛ كأن نقول سبب شيوع شعر الغزل في الحجاز في العصر الأموي ترجع إلى عزل الحجاز عن السياسة^(١). أو أن نحصر قراءتنا لمجموعة من آثار الشعراء في عصر معين، ونحكم على الروح السائدة في العصر من خلال هذه الآثار. فمثل هذه الأحكام غير دقيقة وهي استقراء ناقص.

الاتجاه الاجتماعي:

إن الاتجاه الاجتماعي يمكن أن ينضوي تحت المنهج التاريخي السابق؛ لأن هناك الكثير من التقارب والتواصل بل والتماثل بين المنهجين من حيث خصائص وسمات كل منهما وطريقة أو أسلوب الدراسة والتحليل للأدب. فالمنهج الاجتماعي هو الآخر يعرض، أو يتناول - من خلال

(١) النقد الأدبي - أصوله - مناهجه. سيد قطب، ص ١٤٧.

تحليله ودراسته للأدب - مدى تأثير البيئة في التجارب الأدبية . فالظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية لها دورها الفعّال في الناحية الإبداعية عند الشاعر أو الأديب، كما أن لهذه الظروف أثرها في توجيه الأدب وغلبة اتجاه معين أو مذهب معين من المذاهب الأدبية في عصر معين، أو فترة معينة نتيجة لظروف اجتماعية أو سياسية؛ كتفسيرنا لشيوع الغزل الصريح في الحجاز في العصر الأموي بأنه يرجع إلى ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية منها الفراغ الذي عاشه الشباب في تلك الفترة إلى جانب الثراء الكبير الذي نعموا به، بالإضافة إلى السياسة التي انتهجها بنو أمية من تشجيع الشباب على اللهو والترف ليشغلهم عن أمور السياسة إلى آخر تلك التعليقات والتفسيرات التي يمكن أن نسقطها أو نفسر بها مثل شيوع هذه الظواهر الأدبية - كلّها يمكننا أن ندرجها تحت المنهج الاجتماعي أو التاريخي .

والمنهج الاجتماعي بعد ذلك يركز على التماس القيم الاجتماعية والفكرية من خلال دراسته للنص الأدبي للأدب بصفة عامة .

على أن أصحاب هذا المنهج غالباً ما يميلون إلى دعوة الالتزام وتسخير الأدب في خدمة الشعب . وأن الأدب صورة للحياة، وانعكاس للواقع . ولكن على الأديب أن يكون موقفه إيجابياً من حيث كونه يمثل دور الريادة والقيادة نحو مجتمع أفضل^(١) .

وقد تحول هذا الاتجاه الاجتماعي في النقد عند البعض إلى اتجاه (أيديولوجي) فالفن أو الأدب عندهم لا يكفي أن يظل صدى للحياة؛ بل يجب أن يلتزم الأدباء بمعارك الشعوب وقضايا العصر والدعوة إلى أدب واقعي متفائل .

ويحدد الدكتور محمد مندور وظيفة الأيديولوجي في أن مجاله هو «النظر في مصادر الأدب والفن وأهدافهما، كما حدد وظائفه في تفسير وتقسيم وتوجيه الأعمال الأدبية والفنية»^(٢) .

(١) تطور النقد الأدبي الحديث في مصر - د. عبد العزيز دسوقي، ص ٤٨٣ .

(٢) النقد والنقاد المعاصرون - د. محمد مندور، ص ٢٣٨ .

ونعود للمنهج الاجتماعي فنجده يبدو بصورة واضحة عند (عباس العقاد) في كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي». وقد تناول في دراسته هذه مجموعة من شعراء مصر في تلك المرحلة. ودرس البيئات التي نشأوا فيها ومدى تأثرهم بها وبالمحيط الاجتماعي الذي عاشوا فيه... ثم مدى تأثير هذه الظروف في إبداعهم الفني. فقد كان لكل شاعر ظروفه الخاصة وثقافته الخاصة، ومن هنا كان ذلك التفاوت الواضح في أشعارهم «فقد كان من أدبائها من درس في باريس، ونشأ على نشأة أهل الأستانة، ومنهم من درس في الجامع الأزهر ونشأ في قرية من قرى الصعيد، وكان منهم من شب في حجر الحضارة ومنهم من شب في قبيلة بادية...»

ولن يتيسر لنا أن نتابع هذه الأطوار إلى يومنا الحاضر، ولا أن ندرك معنى الانقلاب الذي طرأ على الأذهان والأذواق في أواخر القرن التاسع عشر ثم في أوائل القرن العشرين بغير استقصاء معنى الأدب والشعر كما كان ملحوظاً في جميع تلك البيئات»^(١)...

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن الكثير من الدراسات الأدبية والنقدية في الفترة الراهنة تميل إلى المنهج الاجتماعي وربط الأدب بالحياة وواقع المجتمع، وتلمس القيم الاجتماعية والفكرية في الإبداع الفني؛ بل إن أصحاب هذا الاتجاه يرون أن الأدب يمكن أن يدفع إلى التغيرات الاجتماعية عن طريق التمهيد لأحداث وتحولات، كما حدث بالنسبة للثورة الفرنسية والثورة الروسية والثورة المصرية أيضاً. ويرون أن الأدباء يملكون حساسية عالية للتغيرات الأولى في علاقة الإنسان بالمجتمع، ويعكسون هذه الحساسية بطريقة واعية أو لا واعية في أعمالهم. فإمعان النظر في كتاباتهم يمكن أن يكون ذا أهمية لدارسي التغير الاجتماعي. ومن هنا يتضح أن التحليل الاجتماعي للأدب يمكن أن يساعد الباحث الأدبي والاجتماعي على دراسة ظاهرة من الظواهر - بنفس القدر الذي يثري الدراسة النقدية. ويركز الاتجاه الاجتماعي في أغلب الأحيان على دراسة القصة والمسرحية حيث

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي - عباس العقاد، ص ٤.

يستطيع تحليل الشخصيات الاجتماعية ورؤية أنماط تفكيرها، ووضعها الطبقي، ورسم صورة كاملة عن شريحة اجتماعية من خلال العمل الأدبي. وهذا ما صنعه كثير من الباحثين في دراستهم لروايات نجيب محفوظ وعلى الأخص في ثلاثية «بين القصرين» و «قصر الشوق» و «السكرية».

المنهج النفسي:

يعد المنهج النفسي في النقد الأدبي ثمرة لتطور الدراسات النفسية (والبيولوجية) التي ظهرت في العصر الحديث، وأخذت تحاول دراسة الإنسان من الداخل، وتفسير سلوكه وتصرفاته من خلال التحليل والدراسة.

وقد استفاد النقد من علم النفس، كما استفاد من العلوم الأخرى. وأخذ هذا المنهج في الظهور بصورة واضحة - كمنهج له معالمه وأساسه في الدراسات الأدبية والنقدية - في العصر الحديث، ويعد أن قام العالم النفساني (فرويد) بنشر بعض دراساته ومؤلفاته في علم النفس؛ كدراسته النفسية حول: (ليوناردو دافنشي) التي حاول فيها (فرويد) دراسة سيرة الفنان وأثرها على سلوكه وتصرفاته وفنه^(١)...

والمنهج النفسي في النقد يركّز على تفسير أو شرح سبب الإبداع عند هذا الفنان أو ذاك، وتوجيه النواحي الإبداعية وأسبابها والعوامل النفسية والسيكولوجية المؤثرة في هذا الإبداع. وبصورة أخرى يمكن القول إن: الناقد النفسي يحاول أن يشرح لنا كيفية تكوين العمل الفني؛ لأن الإبداع الفني صورة للمشاعر والأحاسيس والعواطف حيث يتخذ الأديب أو الفنان من هذا العمل الفني وسيلة للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه وعواطفه وتجاربه تجاه موقف ما؛ «فالعمل الفني إذن وثيق الصلة بعلم النفس لأن التجربة الشعورية تعبّر عن أصالة العنصر النفسي في مرحلة تأثر الفنان المبدع. بل أن الصورة نفسها نتيجة انفعال نفسي يحدّد كثيراً من معالمها وقسماتها»^(٢)...

(١) المذاهب النقدية، د. ماهر حسن فهمي، ص ١٤٢.

(٢) نفس المرجع السابق، ص ١٤٨.

فالعَمَل الأدبي استجابة لمؤثرات خاصة مصدرها العواطف والأحاسيس والمشاعر، وكلها تدخل ضمن مجالات علم النفس. نضيف إلى ذلك أن وظيفة العمل الفني أو غايته هو التأثير في القاريء أو المتلقّي. وهذا أيضاً مجاله علم النفس؛ فالكشف عن أسباب هذا التأثير أو عدمه، وإرجاع أسباب هذه الاستجابة أو التأثر إلى صدق العاطفة أو صدق التجارب الشعورية، ثم إلى التقاء أو تقارب التجارب والعواطف لدى المبدع والمتلقّي - كلها تعدّ من روافد علم النفس الذي يستفيد منه الناقد في تحليله للعمل الفني. من هنا كان المنهج النفسي من المناهج النقدية التي شاعت في العصر الحديث، أو قل في النقد المعاصر بصورة خاصة؛ حيث ظهر العديد من الدراسات التي تقوم على المنهج النفسي في دراسة الأعمال الأدبية والتعليل لأسباب الإبداع الفني أو الكشف عن الكوامن النفسية، وأثرها في النبوغ أو العبقرية لدى الفنان، إلى محاولة تفسير العمل الفني بناء على الحوافز النفسية من كبت أو رغبة، أو تسام... إلخ. فهذه الأمور النفسية لها دورها الفعّال في توجيه العمل الفني عند الفنان أو المبدع. فمثلاً (فرويد) يرى «الفن تعبيراً مرضياً، أي أنه على وجه الدقة: نتاج مرحلة نرجسية من مراحل التطور؛ أي تحقيق وهمي للربغبات، أي رضى معوّض ناشيء عن توقان منهوم، لم يجد شِبَعَه في عالم الحقيقة»^(١). والعمل الفني - عنده - يحقق من الرغبات المكبوتة ما لا يستطيع تحقيقه في عالم الواقع. فالفن عبارة عن تنفيس أو وسيلة للتنفيس عما يعانيه الفنان من صراع داخلي يظلّ محبوساً في اللاشعور، حتى يتشكل في عمل إبداعي لدى الفنان^(٢).

وقد نشطت على أثر ذلك الدراسات النفسية في مجال النقد الأدبي ومحاولة كشف سرّ الإبداع الفني، أو تفسير العبقرية، والبواعث أو العوامل التي أسهمت في هذا الإبداع الفني. وأسرار تأثير الفن في نفسية المتلقّي. كل هذه الأمور وغيرها نجد أن النهج النفسي في النقد يحاول أن يفسرها، أو يجيب عليها.

(١) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمان، ج ١ ص ٢٤٨.

(٢) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، ص ٤٧.

وحين نتحدّث عن المنهج النفسي في دراسة الأدب ونقده - لا بدّ من الإشارة إلى أن هذا المنهج النفسي المعاصر - وإن كنا استقيناه من النقد الغربي الحديث بأصوله ومقاييسه ونظرياته وقواعده المعروفة - إلا أننا يجب أن لا ننسى أن هناك بعض الملاحظات والبذور التي تعدّ من سمات المنهج النفسي قد عرفها النقاد العرب في القديم، وحاولوا من خلال تلك الملاحظات فهم بعض الظواهر الأدبية وتفسيرها. فالقاضي (علي بن عبد العزيز الجرجاني) في كتابه «الوساطة» يشير إلى الناحية النفسية وأثرها في الإبداع الفني، وذلك حين يربط بين العمل الأدبي ونفسية صاحبه «وقد كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرقّ شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره؛ وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودمائه الكلام بقدر دماثة الخلق. وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كزّ الألفاظ، معقّد الكلام، وعُمر الخطاب؛ حتى إنك - ربما - وجدت ألفاظه في صوته ونغمته»^(١) . . .

وتبدو الملاحظات النفسية في الدراسات الأدبية والنقدية بصورة واضحة عند الناقد العربي عبد القاهر الجرجاني في كتابيه «أسرار البلاغة» و «دلائل الإعجاز». منها ما أشار إليه في عرضه وشرحه في أبواب التشبيه والاستعارة. . . . وسر تأثيرهما في نفس السامع أو القاريء. وكذلك في إشارته إلى مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وكذلك في تقسيمه للأسلوب الخبري مراعاة لذهنية ونفسية المخاطب في إلقاء الخبر إليه ومخاطبته من خالي الذهن إلى منكر، إلى متردّد في التصديق^(٢) . . . إلخ.

وهناك العديد من الملاحظات النفسية نجدها عند النقاد العرب،

(١) الوساطة بين المتنبّي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، ص ١٧.

(٢) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، ص ١٩٣. وانظر حول ذلك من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده لمحمد حلف الله، فقد عرض أو كشف عن العديد من الملاحظات النفسية في كتابي عبد القاهر الجرجاني.

وليس هنا مجالها؛ وإنما أشرنا إليها إشارة عابرة لكي نصل قديمتنا بحديثنا ولكي لا نغمط نقادنا حقهم.

ولعلّ من أهم الدراسات النقدية التي تقوم على المنهج النفسي في دراسة الأدب أو الدعوة إلى دراسته على أساس من المنهج النفسي - كتاب «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده» لمحمد خلف الله أحمد، و «الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة» لمصطفى سُيوف. و «الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية» للدكتور عبد الحميد يونس إلخ.

وهناك العديد من الدراسات التطبيقية لبعض الرواد في النقد العربي الحديث قد استخدموا المنهج النفسي فيها بصورة متفاوتة، من حيث الاستفادة منه في الدراسات الأدبية والنقدية. نذكر منها - على سبيل المثال - دراسة عباس العقاد لأبي نواس التي ركّز فيها على التحليل النفسي لتفسير بعض الظواهر عند أبي نواس كظاهرة الشذوذ الجنسي عنده، ويرجعها إلى عدة عوارض وملابس أثرت في نفسية الشاعر منذ نشأته؛ فانعكس ذلك في تصرفاته وسلوكه وفنه. فمن العوامل أو العوارض التي جعلته يقترب من الجنس الآخر في تصرفاته وسلوكه هو أن أمه ربته تربية دلال، وكانت تعامله وكأنه فتاة لتعوض به عن وحدتها التي كانت تحسها الأم وهي غريبة أو بعيدة عن أهلها. . . إلى جانب أن الشاعر كان جميلاً يتّسم بجمال الوجه والرقّة والنعومة، وانسدال الشعر وتهلّله، ووجود الضفيرة التي كانت مرسلة من رأسه^(١). كل هذه المظاهر التي هي من سمات الجنس الأنثوي - وكانت متوافرة لأبي نواس - قد أثرت في نفسيته وسلوكه وتصرفاته. وإذا أضفنا إلى جانب تكوينه الجسمي وما له من أثر على نفسيته إلى جانب نشأته المدلّلة في البيت وتربيته تربية البنت - إذا أضفنا إلى كل ذلك ما شاع في عصره من الإباحية والخروج على الأعراف والتقاليد، وما ساد من لهو ومجون؛ فإننا نجد لكل هذه العوامل والظواهر

(١) أبو نواس، عباس العقاد، ص ٩٣.

وانظر أيضاً: المذاهب النقدية، د. ماهر حسن فهمي، ص ١٥٧.

أثرها على نفسية وشخصية أبي نواس مما انعكس أثره على إبداعه الفني؛ فكان شعره تعبيراً عن نفسه وما يختلجها من نوازع وميول، وافتتان بالذات «العقدة النرجسية».

وكما يقول العقّاد: «والحسن الصغير - على هذا - قد أخذ من بيته النرجسية مولوداً، وأخذها وهو يتربى مدلاً مهماً محروماً عن الرعاية الرشيدة، وأخذها من مشاهدته فيه وهو يخطو إلى الفهم، ويظن أنه يتعقل ما يراه فليس أعون على الإباحة النرجسية من مشاهدة الرياء حاسراً بغير قناع في حظائر الأسرار بين جدران البيت»^(١) . . .

والحقيقة أن (العقّاد) في هذه الدراسة قد شُغل بدراسة شخصية أبي نواس واستعان لهذه الدراسة بشعر الشاعر. ولذلك فهو قد شغل عن الشعر بالشاعر، وعدل عن نقد شعره أو إبراز الجوانب الفنية فيه، واتجه إلى تحليل شخصيته تحليلاً نفسياً. كما يعترف العقّاد في نهاية هذه الدراسة^(٢). وهذه من مساويء هذا المنهج.

كما نجد أن الدكتور طه حسين قد استعان بالمنهج النفسي في كتابه (مع أبي العلاء في سجنه)؛ حيث ذهب المؤلف إلى أن سبب التزام أبي العلاء في (لزوميته ما لا يلزم) يعود إلى ذلك الفراغ الذي كان يشعر به الشاعر وهو منقطع عن الناس، ملازم لبيته لا يبرحه، فأراد أن يشغل نفسه ويدفع عنه ذلك الفراغ القاتل الذي يسيطر على نفسه فلم يجد أمامه سوى تلك الألفاظ التي لا تكاد تحصى، وتلك المعاني التي تجول بمخيلته ولا تكاد تحصى أيضاً؛ فاتخذ من هذه الألفاظ والمعاني سبيلاً إلى التسلية، وطرد الفراغ الذي كان يشعر به في قرارة نفسه «ونظر أبو العلاء فرأى نفسه بين هذه الألفاظ التي لا تكاد تحصى، وبين هذه المعاني والآراء التي لا تكاد تُحصى أيضاً. ولم يجد معه إلا هذه المعاني وتلك الألفاظ. ثم نظر فوجد أوقات فراغ طويلة لا يُطاق احتمالها، ولا يمكن الصبر عليها. فما قيمة ما حفظ من اللغة، وما قيمة ما حصل من العلم إذا لم يعيناه على

(١) أبو نواس، عباس العقّاد، ص ٢٠٢.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٢٠٤.

قطع أوقات الفراغ هذه! . غيره من الناس يلعب النرد والشطرنج، ويضرب في الأرض، ويلعب بالمجالس والأندية، ويجدّ في كسب القوت، ويستمتع بألوان اللذات - وليس هو في شيء من هذا. قَلِمَ لا يلعب بهذه الألفاظ؟ ولم لا يلعب بهذه المعاني؟ ولم لا يتخذ من الملاءمة بينها على - أكثر عدد ممكن من الأوضاع والأشكال والضروب - سبيلاً إلى التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ؟ أما أنا فما أشك في أنني لم أخطيء ولم أخدع نفسي حين اعتقدت أنني شهدته يعبث بالألفاظ والمعاني ألواناً من العبث لأنه لم يكن يستطيع أن يصنع غير هذا»^(١) . . .

لقد أصبح المنهج النفسي في النقد من المناهج الشائعة في الدراسات النقدية المعاصرة. وقد اتسم عند البعض بالاعتدال من حيث الاستفادة من التحليل النفسي في تفسير وتوجيه بعض الظواهر في الإبداع وإلقاء الضوء على دوافع الإبداع لدى الفنان إلى آخر تلك الجواب التي أشرنا إليها؛ ولكن المبالغة والإغراق في غمار التحليلات النفسية للعمل الأدبي سوف يفقد النقد وظيفته الأساسية، وهو الكشف عن النواحي الفنية في العمل الأدبي، وتقويمه . . . ومن هنا نجد أن رواد هذا المنهج النفسي قد حذروا من الإغراق فيه أو الانخداع بالتحليلات النفسية وإهمال الجوانب الأخرى في عملية النقد، وكما يقول (فرويد) بأن التحليل النفسي «لا يستطيع أن يقول عن الجمال إلا شيئاً أقل مما يقوله عن غيره من الأشياء»^(٢).

وما يبقى للنقد بعد إذا لم يُعَنَ بالنواحي الجمالية في العمل الفني؟ . . .

إن المغالاة والمبالغة في التحليلات النفسية يضيّع على الناقد فرصة تذوقه للناحية الجمالية في الشعر. كما تقول (مود بودكين) وهي من أصحاب الاتجاه النفسي في النقد «ينتقض تذوقنا لجمال الشعر ويفسد، إن نحن غالبينا في النص على هذه الأصداء النفسية العضوية حتى نحسبها

(١) مع أبي العلاء في سجنه، د. طه حسين، ص ١٠٦.

(٢) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمان، ج ١، ص ٢٤٨.

أُوغِّل في الحقيقة من سائر العناصر الأخرى التي تؤدي دوراً هاماً في الاستجابة الحقيقية للشعر. ليست إلا تبريراً أو قناعاً لتلك العناصر البدائية القليلة التي تعرف إليها المحلل النفسي منذ عهد قريب^(١).

والحقيقة أن المبالغة والإغراق في تطبيق أي منهج من المناهج العلمية في النقد له أثره السلبي على عملية التحليل الفني للنص أو للعمل الأدبي.

والسبيل الأمثل في النقد هو أن يستفيد الناقد من هذه المناهج دون المبالغة فيها في الدراسات النقدية، فلا بأس من أن يستفيد الناقد من هذه العلوم والمعارف ويسترشد بها في نقده وتقويمه للعمل الأدبي والكشف عن النواحي الجمالية فيه، وهذه وظيفة النقد ومهمة الناقد.

المنهج التأثري:

وهذا المنهج يدعو إلى استقلالية الناقد أو كما يقول أصحاب هذا الاتجاه (النقد للنقد) كما أن (الأدب للأدب) وقد راج هذا الاتجاه في النقد الغربي في القرن التاسع عشر. ومن أشهر رواده في النقد الغربي وليم هازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٠م)، ولامب (١٧٧٥ - ١٨٣٤) من النقاد الإنجليز. وفي فرنسا يعدّ أشهر رواده (أناتول فرانس) (١٨٤٤ - ١٩٢٤) وأندريه جيد (١٨٦٩ - ١٩٥١م). وأصحاب هذا الاتجاه في النقد ينشدون المتعة الجمالية في العمل الفني دون الرجوع إلى القيم والمقاييس النقدية الخارجية في الحكم على العمل الفني؛ فدعاة هذا الاتجاه يهتمون بالكشف عن النواحي الجمالية في العمل الفني من داخله.

فالناقد عليه أن يسجّل خواطره الذاتية ومدى تأثره بالعمل الفني، وإحساسه بالنواحي الجمالية فيه. وهم يرون أن الشرح والتعليل يهدّد الناقد بفقدان لذة القراءة، وضياع المتعة الجمالية التي يشعر بها القارئ ساعة قراءته للنص^(٢).

(١) نفس المصدر السابق، ص ٢٥٤.

(٢) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص ٣٢٦ وما بعدها.

إن مهمة الناقد ووظيفة النقد عند أصحاب هذا الاتجاه تقوم على أساس الكشف عن طبيعة العمل الفني من داخله، ومن خلال تأثير على المتلقي والناقد بذوقه المرهف وثقافته المتنوعة. فالناقد يصطحب القاريء ويطوف به في رياض الفن ويرشده إلى مواطن الجمال في العمل الأدبي؛ ولذلك - فالنقد - عندهم ذاتي بحث؛ لأنه تعبير عن انطباعات الناقد تجاه العمل الأدبي ولأن العمل الأدبي نفسه عندهم تعبير مباشر عن ذات قائله فيجب أن يكون النقد كذلك. ومن هنا فإن كل ناقد يتناول العمل الفني حسب ميوله النفسية؛ ونوع الثقافة التي تشبع بها فيغلب نوعاً أو اتجاهها معيناً من الأدب على نوع آخر منساقاً وراء ميوله الشخصية وتأثراته الذاتية، ولذا يرى البعض أننا حين نقرأ لأصحاب النقد التأثري فإنما نقرأ عنهم لا عن العمل الأدبي في الغالب.

«ولذلك فنحن إذ نقرأ لأصحاب المدرسة الانطباعية في النقد إنما نقرأ عنهم لا عن العمل الأدبي، ونحن قد نعلم الشيء الكثير عما يحبون ويكرهون وعن أمزجتهم الشخصية وانفعالاتهم بالنسبة للعمل الأدبي، وكل هذه الأشياء قد تكشف عنه كناقد، وهي أيضاً قد توضح رأيه وإحساسه بالنسبة للعمل الأدبي والاستمتاع به. بل إن مثل هذا النقد يعطل إدراكنا للعمل الأدبي ويشغلنا عنه»^(١).

الناقد هنا إذاً كالمترجم بين المبدع والمتلقي؛ ولكن هذه الترجمة قد شابها شيء من عواطف ومشاعر وتأثرات الناقد. لأن الناقد هنا ينقل لنا - كما ذكرنا - تأثيراته هو تجاه العمل الفني. ففي مثل هذه الحالة تتمازج تجربة الشاعر بتجربة الناقد. ومن هنا فإن صدق التجربة، والبعد العاطفي في العمل الفني له أثره عند الناقد التأثري؛ حيث يرى أصحاب هذا الاتجاه أن سر تأثير العمل نابع عن صدق الشاعر في التعبير عن تجربته ومشاعره وأحاسيسه. ولذلك نجد أن أهم الجوانب التي يهتم بها الناقد التأثري من خلال عرضه للعمل الفني هو الاهتمام بصدق التجربة، لأنهم يرون أن الشعر أو الفن بصفة عامة تعبير عن الأحاسيس والمشاعر الذاتية؛

(١) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمد زكي العشماوي، ص ١٢٢.

ولذلك فالصدق في التجربة هو الأساس في عملية التأثير على الناقد والمتلقي .

وهناك جانب آخر يهتم به أصحاب هذا الاتجاه هو وحدة العمل الفني، أو ما يعرف بالوحدة العضوية؛ لأن العمل الفني يصور تجربة أو موقفاً عايشه الفنان وانفعل به، فلا بد أن يكون هذا العمل متكاملًا في تصوير هذه التجربة الواحدة. وما دام صادقاً في انفعاله فإنه لن تتعدد، أو تتناقض الانفعالات في التجربة الواحدة؛ بل لا بد أن يسود العمل الفني الانسجام والتجانس، حيث تنمو القصيدة نمواً عضوياً متناسقاً حتى تصور تجربة متكاملة.

ومع ذلك فإن لهذا المنهج بعض السلبيات. فالاعتماد على الذوق وحده، في تحليل النص له آثاره السلبية؛ حيث تطغى الميول والأهواء الشخصية؛ بسبب غياب الموضوعية، والمقاييس الفنية التي يحتكم إليها. لذلك فإن الحكم على النص يخضع للذوق الخاص الذي تربى أو تأثر بثقافة معينة، حتى أصبح الناقد الانطباعي أقرب - كما يرى البعض - إلى البوح الذاتي عن نفسه من خلال حديثه عن أعمال الآخرين^(١).

ومن المآخذ على هذا المنهج هو أن الناقد التأثري لا يستطيع مواكبة الإبداعات الجديدة؛ أو بمعنى آخر إن الناقد من هذا النوع يرفض التجديد في الفن ولا يتقبله بسهولة؛ لأن ذوقه تربى على نماذج معينة. ويبقى - بعد ذلك - أن هذا النوع من النقد يظل هو ظل الأدب؛ أي أنه مجرد شرح وكشف لما هو حاصل، لأنه يدور في إطار النص الذي يتناوله، في حين أن النقد - أيضاً - ريادة وتوجيه لما يجب أن يكون عليه الأدب، ودور الفنان وأثره في حياة المجتمع.

وقد برز هذا الاتجاه في نقدنا الحديث من الناحية التطبيقية عند الدكتور (محمد مندور) في كتابه (في الميزان الجديد). فقد تناول بعض القصائد من الشعر المهجري وأطلق عليه الشعر المهموس، وراح ينقل لنا

(١) المذاهب النقدية، د. ماهر حسن، ٩٤، ١٥٤.

ما في قصيدة (أخي) لميخائيل نعيمة من صور حية وموسيقى جميلة ووحدة متكاملة^(١). كما يتضح في أكثر تحليلات طه حسين للنصوص الأدبية في حديث الأربعاء على سبيل المثال.

وقد برز هذا الاتجاه بصورة واضحة في النقد العربي في الخليج عند الناقد الخليجي (إبراهيم العريض)، حيث يرى أن هذا المنهج الأجدى في دراسة الأدب.

وعلى هذا المنهج راح العريض يعرض علينا باقات من الشعر الحديث. وقد اهتم بصورة واضحة بالشعر الرومانسي؛ بحكم صلته وميله إلى هذا الاتجاه فأخذ نماذج من هذا الشعر وراح يعرض ما فيها من جوانب جمالية، وصور حية عن طريق إحساسه بها وتذوقه لها.

يصطحبنا العريض معه في قصيدة «العاصفة» للشاعر صلاح اللبكي فيعرض علينا ما فيها من جو أليف، وأسلوب أخاذ ورقيق يناغي فيها العاشق حبيبته، ثم تلك الصور الحية، والموسيقى الجميلة الناجمة عن تلك القوافي المتتابعة... إلخ. يقول الناقد:

«إن أول ما يلاحظ في هذه القطعة جوها الأليف القائم على محض الود؛ فهو قريب إلى القلب؛ إذ الحديث فيها يدور بين ذاتين - ذكر وأنثى - بضمير المتكلم وكاف الخطاب، وإن بقي مقصوراً على جانب واحد هو جانبه، فهي لا تنبس خلال الحديث - ولا مرة - ببنت شفة، ولكنك - والفضل فيه للشاعر - تكاد تستجلي كل حركاتها من الأول إلى الأخير... بدون كلام. وهذا يعني أيضاً أن ظرف الحادث - حادث اجتماع الذاتين - أو زمنه لا يختلف هنا بالمرّة عن ظرف المتكلم والزمن الذي يتحدث فيه إليها.

فمدار الحديث بين ذاتين بهذه النجوى الرقيقة من جانب واحد قد أسبغ على القطعة جمالاً خاصاً، ولعلك تتذوق هذا الجمال على حقيقته إذا اعتبرت المقطوعة مشهداً من مسرحية يناغي فيها العاشق حبيبته في ليلة

(١) في الميزان الجديد، د. محمد مندور ٦٩.

عاصفة أو يأوي فيها إلى كوخ صغير في الغاب - بما يتبع هذه المناغات من لفتة هنا وحركة هناك .

«منها أنا» أتخيل الزنجيين في ليلة صاخبة ذات مطر ورعد وبرق في كوخهما وسط غاب، فقد عزلتهما العاصفة في ذلك (المأمن) النائي عن العالم، وتبدأ المناغاة بالإشارة إلى الإعصار، وما يحدثه في أشجار الغاب من أثر يهز النفس هزاً:

اسمعي الإعصار يدوي في الجبال اسمعي للغابات أنات طوال
وما أبدع الالتفات بعد ذلك إلى هذه الطيور التي قد أخذها الفزع في
الظلام؛ فهي هائمة على وجهها لا تدري أين تطوي منها الجناح، وأنى
تستريح:

اسمعي كم طائر تحت الظلام تائه بلله القطر السجام
يتوخي مأمناً حتى الصباح من ترى يُنجيه من كف الرياح؟!^(١)

بل أودّ أن تطيل النظر هنا في ترجيع الشاعر لكلمة «اسمعي!» أكثر من مرتين، فلها مدلول نفسي عميق في مثل ظرفه، كما أودّ أن تفكر قليلاً لماذا يلفت العاشق نظر حبيبته إلى توخي الطيور مأمناً لها حتى الصباح، ففي ذلك عقدة القصة كلها.

ولقد بات هذا الحديث يدور داخل الكوخ، وأبوابه مغلقة ونوافذه موصدة والخوف (رأف بحالها) على اصفرارها بين الخوف والخجل لا تدري بماذا تجيب، ولكن... وهنا يأبى العاشق إلا أن يستغل الموقف إلى أقصى حد؛ فيطلب منها أن تحدق من النافذة بعد أن تفتحها لمحّة العين، وماذا هناك غير السماء بوجهها العابس الملبدة بالغيوم المتطايرة، فلا تكاد تبين من ورائها نجمة من تلك النجوم:

افتحي الكوة في وجه السماء وانظريها لبست ثوب الشقاء
وتوارت رهبة خلف الغيوم بعد أن أطفأت الريح النجوم^(١)

ولكلمة «أطفأت» هنا مدلولها العميق أيضاً، فلا أتصور إلا أن السراج

(١) نظرات في الفن الشعري، إبراهيم العريض، ٣٩٣.

كان في ذلك الكوخ مولعاً، فلما فتحت يدها الناعمة الكوة - تلبية لرغبته - جاءت لفحة الريح باردة قوية فأطفأت السراج.

وعلى هذا المنوال نجد (العُرَيْض) من خلال جولة في الشعر العربي الحديث يعرض علينا العديد من القصائد والمقطوعات مترجماً ومصوراً لنا ما فيها من النواحي الجمالية، وكما ذكرنا فإن الناقد إبراهيم العريض يعد من أكثر نقّاد المنطقة تحمساً للمنهج التأثري.

الاتجاه الفني :

وهو الاتجاه الذي يتخذ من القيم الشعورية والتعبيرية أساساً في نظريته للعمل الأدبي، وتكون هذه القيم والمقاييس مستمدة من طبيعة العمل الفني. ورائد هذا الاتجاه: الذوق الفني الذي يستطيع الاهتداء إلى تلك القيم وخاصة الشعورية منها. والنقد الأدبي كما يقال «هو نتاج تذوق خاص ينجم عن إحساس مرهف بالجمال أو القبح في الصور الأدبية»^(١). . . وهذا التذوق عندما تمتزج معه الناحية التحليلية للعمل الفني بقيم ومقاييس داخلية - فإنه يكون أقرب المناهج لطبيعة العمل الأدبي^(٢)؛ لأنه يجمع بين التأثرية والشرح والتعليل، ومراعاة القيم الشعورية، والتعبيرية في النص الأدبي. «والأدب العربي يعد مثل هذا النظر من أقوم مناهجه في دراسة النصوص؛ لأنه يعتمد الحجة التي تأتيه من قبل الأدب نفسه، إذ الثابت الذي لا ريب فيه أن الفن خلق وإبداع، وقيمة ذلك الشيء الذي يجيء على غير مثال لا تكمن في المادة التي يتألف منها، ولا كيفية تلك المادة، وإنما قيمته في الطريقة التي سلكها الفنان لتكون مؤثرة موحية بحسن تنميقها وغزارة عواطفها ووضوح معانيها وروعة أخيلتها. والناقد في مهمته تلك إنما يناجي ذوق القاريء فيما يلتمس من أدلة...»^(٣).

وهذا الاتجاه له جذوره التاريخية في النقد العربي فقد برز هذا

(١) معالم النقد الأدبي - د. عبد الرحمن عثمان، ص ١١.

(٢) النقد الأدبي - سيد قطب، ص ١١٥.

(٣) معالم النقد الأدبي - د. عبد الرحمن عثمان، ص ١٤.

الاتجاه واضحاً عند الأمدي في كتابه (الموازنة بين الطائيين) وإن كان مراعاة القيم التعبيرية والميل إلى المقاييس اللغوية والنحوية أكثر شيوعاً عنده .

ونجد هذا الاتجاه واضحاً أيضاً عند صاحب (الوساطة) القاضي الجرجاني، وعبد القاهر الجرجاني في كتابيه دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة . فهو حين يتحدث عن تلك الملائمة بين اللفظ والمعنى في نظريته (النظم) - فإن من ضمن ما يعنيه كلامه هو ذلك التوافق والتلاؤم بين مراعاة القيم التعبيرية والمعنوية في العمل الأدبي «وهل قالوا: لفظة متمكنة ومقبولة، وفي خلافه: قَلِقة ونابية ومستكرهة - إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم وأن الأولى لم تلتق بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لَفَقاً للتالية في مؤادها^(١)؟ . . . ثم يطبق ذلك على بعض الأبيات التي تلاءم فيها اللفظ والمعنى ومقارناً لها بما تنافر فيها هذا اللفظ بسبب عدم تلاؤمها مع السياق لمعنى جارتها، فجاءت هذه اللفظة نابية ثقيلة .

فكلمة (أخدعا) في بيت الصّمة القشيري لها من الوقع الحسن ما لا يخفى في هذا البيت :

تَلَفَّتْ نَحْوَ الْحَيِّ حَتَّى وَجَدْتُني وَجِعْتُ مِنَ الإصغَاءِ لَيْتاً وَأَخْدَعَا

أما هذه اللفظة في موقع آخر «فوجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة، والإيناس والبهجة» ويتضح ذلك في بيت أبي تمام :

يا دهرُ قومٍ مِن أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ أَضَجَّجْتَ هذا الأنامَ مِنْ خُرُوكِ^(٢)

ولكن هذا الاتجاه الفني في النقد القديم كان يتسم أولاً بالنظرة الجزئية في تتبع لفظة نابية أو خطأ في المعنى إلى جانب الخطأ اللغوي أو النحوي .

(١) دلائل الإعجاز، ص ٨٨ .

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٩١ .

أما مراعاة القيم الشعورية والصورة والخيال، وصدق العاطفة ونحوها فإنهم - في الغالب - لم يتجاوزوا التلميح أو الإشارة السريعة إلى هذه النواحي. فلم تكن مثل هذه القيم أو المعايير واضحة لديهم؛ فهم يكتفون بقولهم هذا شعر بارد، أو فاتر^(١)، وربما يعنون به خلوه من الصور والظلال والعواطف الصادقة التي تغني، وتوقد الخيال فيشع بالظلال والصور.

وأشاروا إلى التكلف في النظم والتصنع؛ ولكنهم لم يسيروا إلى صدق العاطفة صراحة. فالتكلف في الشعر يفقده سر تأثيره وتقبله؛ لأنه وإن قرع السمع فإنه لا يصل إلى القلب، لخلوه من المشاعر والأحاسيس الصادقة - وإن لم يذكرها صاحب الوساطة - فالتكلف في شعر أبي تمام أفقده تلك الدفقات الشعورية، «فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر، وكدّ الخاطر، والحمل على القريحة، فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة، وحين حسره الإعياء، وأوهن قوته الكلال. وتلك حال لا تهش فيها النفس للاستمتاع بحسن، أو الالتذاذ بمستظرف، وهذه جريرة التكلف»^(٢).

نقول إن مراعاة القيم الشعورية في النص الأدبي كانت موجودة لديهم إلا أنها كانت باهتة أو قل جاءت على صورة لمحات وإشارات عابرة؛ فكان تركيزهم منصباً على النواحي اللغوية والنحوية، والقيم التعبيرية في العمل الفني، والوقوف عن الجزئيات فيه.

هذا الاتجاه الفني بقيمه ومقاييسه القديمة التي عرفها النقد العربي في الماضي بدأ ينمو ويتطور في العصر الحديث بعد هذا التواصل الثقافي والفكري بين الشرق والغرب، والذي كان من ضمن نتائجه تأثر الأدب العربي بالمناهج والنظريات والدراسات الأدبية والنقدية في الأدب الغربي. فالاتجاه الفني - المعاصر - كما سوف نلاحظ في نقدنا الحديث قد مزج بين تلك القيم والمقاييس التي عرفها النقد العربي، في القديم، وبين

(١) الصناعتين: أبو هلال العسكري، ص ٦٣.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه. القاضي الجرجاني، ص ١٩.

بعض القيم والمقاييس الجديدة - والتي لا تخرج عن طبيعة العمل الأدبي، - كالاتهام بالقيم الشعورية، ودور الخيال، والصورة في الشعر، والصدق الفني، ووحدة العمل الفني، وعدم الوقوف عند الجزئيات. ومن الجديد في هذا الاتجاه أن الناحية التأثرية تبدو فيه واضحة عند البعض بصورة قد تغطي على الموضوعية. وإن ظلت القيم والمقاييس الفنية مستمدة أو مستقاة من طبيعة العمل الفني.

ولعلي لا أجنب الصواب إذا قلت: إن هذا الاتجاه الفني بمعالجاته الجديدة في نقدنا الحديث يكاد يقترب في منحاه من النقد الموضوعي الذي عرفه النقد الغربي الحديث على يد الناقد ت. س. اليوت، وماثيو آرنولد. فهذا النقد الموضوعي هو الآخر قد عاد يستقي معظم قيمه ومقاييسه في الحكم على العمل الأدبي. حيث يعتمد إلى تحليل النص وما يحتويه من مشاعر وأحاسيس، وعاطفة وخيال وصور وأفكار، ثم مقارنة كل ذلك بالأعمال الفنية السابقة عليه في التراث الأدبي^(١).

فمصدر القيم والمقاييس عند كلا الاتجاهين واحدة، وكذلك فإن هذه القيم مستمدة من طبيعة الأعمال الأدبية. وكذلك فإن للذوق والتجربة والممارسة من خلال الاطلاع ومعايشة الأعمال الأدبية السابقة دوراً هاماً في المعالجات النقدية عند الاتجاهين. ولا شك أن القيم الشعورية والتعبيرية هي الخلايا والمكونات الأساسية للعمل الأدبي، والنهج الفني لا يخرج عن تلك الأساسيات في نظره إلى العمل الفني.

وإن كان الاتجاه الموضوعي أكثر اهتماماً بالقيم الشعورية، من المنهج الفني - عند القدماء - وكذلك نظره الكلية للنص أو أعمال الشاعر أعم وأشمل من تلك النظرة الجزئية - إلا أن هذا الاتجاه الفني الجديد قد تحاشى مثل هذا القصور، وأصبح يجمع بين القيم والمقاييس القديمة، وبين هذه النظرة الكلية للعمل الأدبي وما يحمله من قيم شعورية وتعبيرية.

وقد برز هذا الاتجاه بصورة واضحة - على مستوى النقد العربي الحديث - عند الناقد (سيد قطب) في معظم دراساته النقدية والأدبية؛

(١) النقد الموضوعي - سمير سرحان، ص ٤.

يتضح ذلك في كتابه «التصوير الفني في القرآن» وكتابه «كتب وشخصيات»... يقول: عن شعر العقاد في ديوانه «أعاصير مغرب»: «يعود شعر العقاد الجيد عن الرفرفة الطليقة تلك الحيوية المتدفقة، وعن الإيقاع المتوّج تلك الحبكة الرصينة، وعن الانطلاق الهائم ذلك العمق الدقيق، وعن سبحات الصوفية التائهة صدق الحالات الواضحة... ويتحقق ذلك عندما تبلغ الحيوية قمة تدفقها؛ فتجرف المنطق الواعي، والتأملات الفكرية التي طغت على شعر العقاد. ولكن شعر العقاد يخفت ويضعف، وتنطفئ جذوة العاطفة فيه عندما يفلت جانب الفكر والمنطق عنده». ثم يعلق على قصيدة العقاد في طبيعة المرأة فيقول: «تشعر أنك أمام تجربة كاملة صادقة، لها وزنها في فهم الطبائع، وإدراك المشاعر ولكنها بعد ذلك ليست شعراً، وليس مكانها هنا في الديوان... لأنها - كما يقول - عارية من الصور والظلال، ومن الإيقاع أيضاً^(١).

فهذا الاتجاه الفني لم يهمله حتى النقاد الرواد الذين ارتضوا أو حاولوا استخدام المذاهب العلمية النقدية الأخرى؛ فهم غالباً ما يرجعون إلى القيم والمقاييس الفنية متخذين منها وسيلة للكشف عن فن الشاعر من حيث جودته، أو رداءته.

فالعقاد والمازني في (الديوان) - على الرغم من الاتجاه التأثري الذي عُرف به هذا الكتاب في عالم النقد - إلا أن أغلب ما عالجه العقاد في نقده لشوقي يدخل أو ينضوي في هذا الاتجاه، مضافاً إليه - كما قلنا في هذا الاتجاه التأثري - ما عرف من الوحدة العضوية، والتجارب الشعورية. ودراسة طه حسين للمتنبي مع أخذه بالمنهج التاريخي والنفسي إلا أنه غالباً ما يلجأ إلى القيم والمقاييس الفنية في تحليله لشعر الشاعر^(٢).

وكما رأينا شيئاً من التقارب والتداخل أحياناً بين الاتجاهين التاريخي والاجتماعي فكذلك الشأن في الاتجاهين التأثري والفني؛ لأنه لا يمكن فصل الزمان عن المكان، أو فصل التذوق الفني عن التأثير الذاتي.

(١) كتب وشخصيات - سيد قطب، ص ٨٤.

(٢) مع المتنبي - طه حسين، ص ١٩٨.

المصادر والمراجع

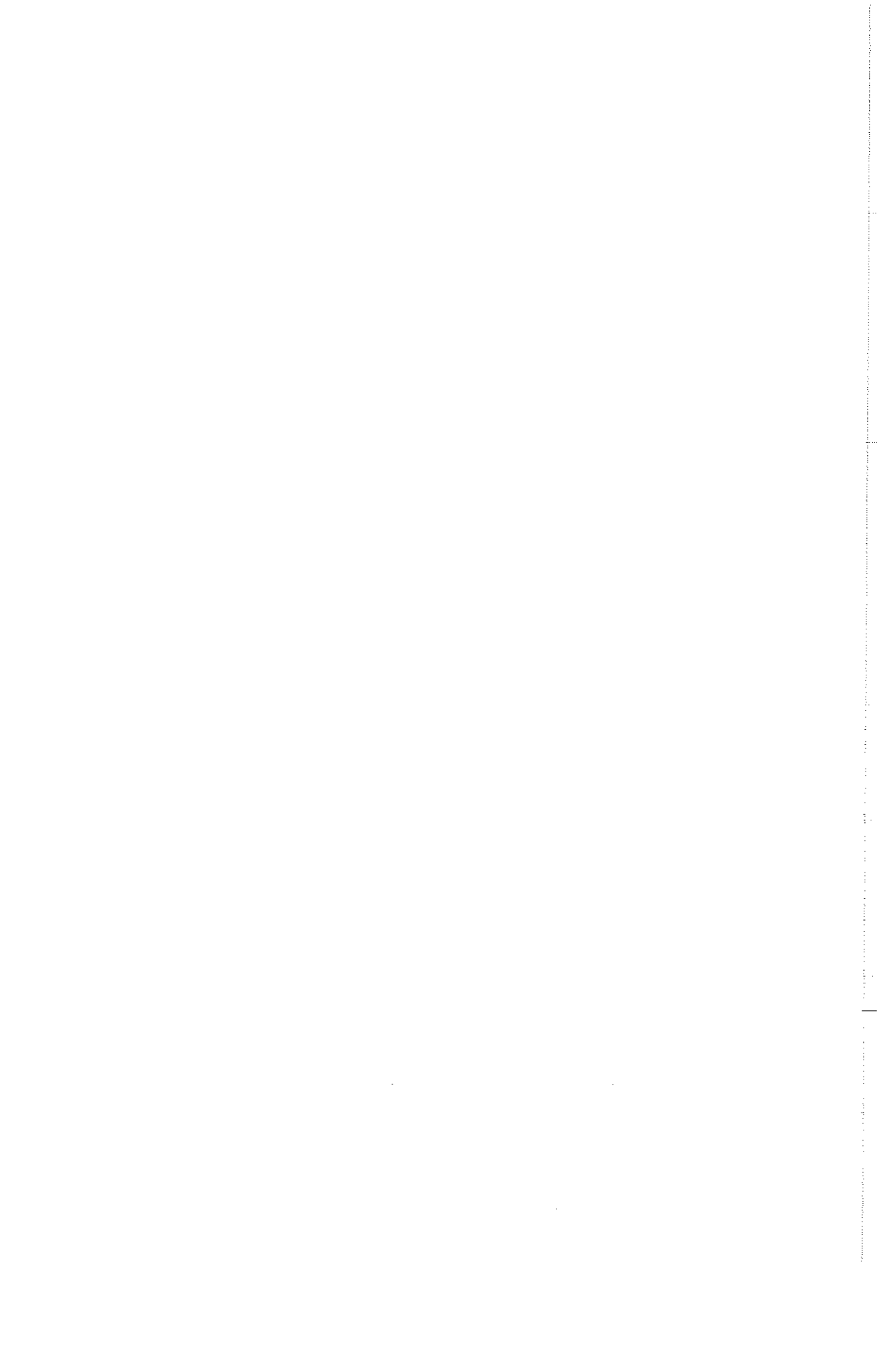
- ١ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، ط ٣، دار الثقافة، بيروت.
- ٢ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم، ط. بيروت.
- ٣ - تطور النقد الأدبي الحديث في مصر، عبد العزيز دسوقي، الهيئة المصرية للكتاب. ط. القاهرة. ١٩٧٧م.
- ٤ - التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت.
- ٥ - الحيوان، الجاحظ، ط ٤، بيروت، ١٩٦٨م.
- ٦ - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ط. مكتبة القاهرة، القاهرة ١٩٦٩م.
- ٧ - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، عباس العقاد، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٥م.
- ٨ - الصناعتين، أبو هلال العسكري، ط. عيسى الحلبي، القاهرة، ١٩٥٢م.
- طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، تحقيق محمود شاكر، ط. المنى، القاهرة، ١٩٧٢.
- ٩ - أبوالعلاء المعري، طه حسين، الأعمال الكاملة لطه حسين، المجلد العاشر، بيروت.
- في الأدب الجاهلي - طه حسين - ط. دار المعارف، القاهرة ١٩٦٨.
- ١٠ - كتب وشخصيات، سيد قطب، دار الشروق، بيروت.
- ١١ - ما هو الأدب، رشاد رشدي، الأنجلو المصرية، القاهرة.
- ١٢ - المذاهب النقدية، ماهر حسن فهمي، ط. النهضة المصرية، القاهرة.
- ١٣ - مع المتنبي، طه حسين، دار المعارف، ط ١٢، القاهرة.
- ١٤ - معالم النقد الأدبي، عبد الرحمن عثمان، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٦٨م.

- ١٥ - مقالات في تاريخ النقد الأدبي، داوود سلوم - وزارة الثقافة والأعلام، بغداد.
- ١٦ - من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ط. القاهرة، ١٩٧٠م.
- الموازنة، الأمدي، تحقيق أحمد صقر، القاهرة، ١٩٧٢م.
- ١٧ - الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، ط ٢، السلفية، القاهرة.
- نظرية الانتحال في الشعر الجاهلي، عبد الحميد المسلول، ط. دار القلم، القاهرة.
- ١٨ - النقد الأدبي ومدارسه الحديث، ستاني هايمن، ترجمة إحسان عباس، محمد نجم، ط دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨م.
- ١٩ - النقد الأدبي، أحمد أمين، ط ٤، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٦٧م.
- ٢٠ - النقد والنقاد المعاصرون، محمد مندور، ط نهضة مصر، القاهرة.
- ٢١ - النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق، بيروت.
- ٢٢ - النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي، هلال، ط ٣، القاهرة ١٩٦٤م.
- ٢٣ - النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي، محمد قافود، دار قطري بن الفجاءة، ١٩٨٣م.
- ٢٤ - النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، ط. نهضة مصر، القاهرة.
- ٢٥ - أبو نواس، عباس العقاد، ط. دار الكتاب العربي، بيروت.
- ٢٦ - الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، ط. الحلبي، القاهرة، ١٩٦٦م.

الفصل الساوس



فن المقالة



بذور المقالة في الآداب القديمة

المقالة نوع من أنواع التعبير الفني الإنساني، وهي كنوع من أنواع التعبير الإنساني لم تنشأ دونما حاجة إليها؛ وإنما قويت حاجة عند الإنسان خلال مراحل تطوره لتأمل الحياة، ولمتابعة أحداثها، ولتدبر معانيها. ومنذ قويت هذه الحاجة تأمل الإنسان ولاحظ وتابع وتدبر، ثم وصل إلى مرحلة شعر فيه بأهمية أن يدون ملاحظاته، ويسجل أفكاره، ويدفعها إلى الناس الذين نمت داخلهم رغبة متابعة هذه التأملات والملاحظات.

كما أن هذا النوع من أنواع التعبير الفني الإنساني لم ينشأ من فراغ وفي فراغ، حيث لم نجد المقالة فجأة بيننا فنناً مستويّاً كامل النضج، لا إرهاصات له ولا بدايات. وإنما تطوّر المقال خلال السنين مرتقيّاً من بعض الأنواع التعبيرية الفنية الأخرى متولداً منها، أو متطوراً عنها. تلبية للتغيّر الذي أتى بحاجة متنامية عند الإنسان لكتابة هذا النوع التعبيري الفني ولتلقّيه.

بدأت المقالة بداية متواضعة قوّمها التاريخ على أنها مجرد بذور لهذا الفن وبدايات تبشّر له. وتفتقر هذه البدايات إلى وجود الشكل الفني المحدّد؛ بالإضافة إلى اتسامها بقدر كبير من العفوية والتلقائية والبساطة.

وتنتشر هذه البدايات في أمثال الأمم والشعوب وجوامع كلمها وحكمتها. والأمثال والحكم بحكم تكوينها - ووظيفتها تعبير سريع قريب من فطرة الإنسان وتلقائيتها. حرة على نحو ما تتطور في كل زمان ومكان مرتدية ثوباً تعبيرياً جديداً؛ خاصة قبل أن تدخل مرحلة التدوين. والمثل بهذا قريب من فن المقالة التي أراد لها مونتين «أن تكون صورة صادقة عن

إحساسه بالحياة، وتأمله لها، لا يلحقها أي تشذيب أو تصنع^(١).

وقد قدم الأدب الفرعوني القديم في مصر القديمة نماذج كثيرة ثرية لهذه البدايات، ولعل أكثرها قيمة شكاوى الفلاح الفصيح بمراحلها الثلاثة. والحكم والنصائح التي احتفظت بها أوراق البردي ونذكر منها نصائح (بتاح حتب) (الأسرة الثانية عشرة) وأقربها إلى مجالنا: التحذير من غرور العلم - ضرورة اتباع الحق - مهمة الرسول - احترام رئيسك مهما كان أصله - في الطمع - الحث على الزواج - تغيير الحال^(٢).

وقد قدمت التوراة في بعض أسفارها نماذج متعددة للحكم الشعبية البسيطة، يبدو أنها أضيفت إلى هذه الأسفار خلال المرحلة الزمنية الطويلة، التي كانت التوراة قاصرة على الرواية الشفهية ولم تدون بعد؛ أو على الأقل أعيدت كتابتها بصورة أضافت إلى هذه الحكم الكثير من خيال رواتها ووجدانهم. ونجد هذه الحكم في سفرَي التكوين والخروج أهم أسفار التوراة. كما نجدها بصورة ظاهرة جليلة في أسفار الحكمة «الأمثال» و «الجامعة» و «يشوع بن سيراخ». وتعرض هذه الحكم مراحل متطورة من الحكم السريعة الخفيفة حتى الحكم المركزة، المتعددة الأفكار. ويبدو أن تطورها من البدايات السريعة الخفيفة إلى مرحلة الحكم المركزة - يرتبط بمراحل تطور رواتها عبر المرحلة الزمنية الطويلة للرواية الشفهية قبل التدوين.

وفي مراحل تالية من الزمان قدم حكماء الصين «كونفشيوس» حوالي ٥٠٠ ق. م.، و «تسي زي» حوالي ٤٥٠ ق. م.، و «منشيوس» حوالي ٣٠٠ ق. م. قدموا حكماً وأقوالاً ماثورة وعظات دينية وفلسفية تعد نماذج أخرى من هذه البدايات.

وأضافت الحضارة الإغريقية حلقة أخرى ثرية إلى هذه البدايات

(١) راجع د. محمد يوسف نجم، فن المقالة، ط ٤، دار الثقافة، بيروت، ص ٩.

(٢) راجع تاريخ الحضارة المصرية (العصر الفرعوني)، مقال الأدب المصري القديم، الدكتور أحمد فخري، دار النهضة المصرية، القاهرة، من ص ٤٣١ إلى ص ٤٥٠.

حيث قدم عدد كبير من الإغريق في كتاباتهم المتنوعة الخصبة، وفي أفكارهم الخالدة على مرّ العصور - باقة مزهرة من هذه البدايات. ونجد هذه البدايات في بعض كتابات (فيثاغورث الرياضية) وبعض كتابات (هيرودوتس) التاريخية، ويظهر هذا التنوع الخصب في آثار أصحاب التخصص الواحد، أو الذي غلب على نتاجهم تخصص واحد كمجموعة الفلاسفة العظام: سقراط وآثاره التي تتميز بقدراته على لمح ما لا يلمح، وأفلاطون وآثاره التي تتميز بالقدرة على التحليق في عالم المثل، وأرسطو وآثاره التي تتميز بالبقاء في منطقة الواقع وتحليله. و (ثيوفراستوس) وآثاره التي تتميز بالقدرة على رصد حركة النفس البشرية وحركة شخوص مجتمعة، و (فلوطارخوس) وآثاره التي تتميز بقدراته على تأمل أخلاقيات الحياة.

ورصد آثار هؤلاء الفلاسفة العظام من ذكي لمامح إلى محلّق في السماء إلى ناظر إلى أرض الواقع، يبين أن هذه الآثار تغطي رقعة فسيحة متنوعة وتقدّم بدايات لمقالات متعددة الموضوعات.

ونجد في الأدب الروماني نماذج أخرى لا تحصى من هذه البدايات، ويذكر تاريخ الفن والأدب أسماء كثيرة، وكتابات أكثر يمكن اعتبارها داخلة في هذا المجال. ولعلّ أهمّ هؤلاء المؤلفين على غير ترتيب: «شيشرون» (القرن الأول ق. م.) في رسالته: «الشيخوخة» و «الصدّاقة». «وسنيكا» (القرن الأول الميلادي) في محاولته التي سميت «رسائل إلى لوسيلوس». «ووأولوس جيلوس» (القرن الثاني الميلادي) في كتاباته النقدية الكثيرة. «وهوراس» في رسالته ذائعة الصيت «فن الشعر»، التي نقلت آراء أرسطو في الفن إلى عصر النهضة.

ونجد هذه البذور أيضاً في أدبنا العربي، حيث بدأت تكتب في القرن الثاني الهجري بعد أن فرغ العرب على نحو ما من أعباء حركة الفتوح، وبدأوا يتطلعون إلى الحضارات المجاورة دارسين وناقلين ثم مضيفين. ويشير تاريخ المقالة في مجال البدايات إلى رسائل (عبد الحميد الكاتب) المتنوعة الأغراض. فله رسالة في الصيد وأخرى في الشطرنج وثالثة في نصائح للكتاب ورابعة في نصائح لولي العهد. كما يشير إلى

رسالة (سهل بن هارون) في مدح البخل وذم الإسراف. ويقف وقفة طويلة عند الجاحظ وكتاباته المتنوعة عن الحيوان والبخل وغيرها^(١). والتي تمتاز جميعها بتدفق تعبيره وسلاسته، وبحرية أفكاره وتنوعها، مما جعل بعض الدارسين يشيرون إليه تجاوزاً على أنه أول المقاليين العرب^(٢).

ولكن هذه البدايات العربية سرعان ما أصيبت بداء المحسنات البديعية وأسلوب السجع، فهوت إلى درك العقم خلال القرن الرابع الهجري؛ حينما غادرت الكتابات العربية التعبير العفوي التلقائي إلى وهدة القيود والتعقيد والتصنع، فباعدت قيود السجع والمحسنات بين الرسائل العربية وبين روح المقالة الحرة، العفوية التعبير.

تأملات مونتين:

أرادت الكنيسة الكاثوليكية أن تحمي المسيحية من الوثنية فأدانت الحضارات السابقة، التي عدتها حضارات وثنية، وعدت الانشغال بها أمراً ضاراً. قاصدة أن ينحصر اهتمام الناس بالكتاب المقدس وحده، ورغم ثراء العهد القديم (الجزء الأول من الكتاب المقدس) فإن كتاباً واحداً لا يكفي لأن يكون بديلاً عن آثار الحضارات الإنسانية، وقد زادت هذه الإدانة حلكة ظلام العصور الأوروبية الوسيطة بعد القرن الرابع الميلادي، الذي سيطرت الكنيسة الكاثوليكية فيه على أوروبا.

وبتفتت سيطرة الكنيسة الكاثوليكية، وبالخلاص من قبضتها بدأت النهضة الأوروبية؛ حيث تلفت المثقفون ثانية إلى آثار الحضارات القديمة، وأزالوا تراب النسيان من فوق زبدة كتابات المفكرين والفلاسفة والأدباء، الذين وضعوا لبنات التحضر البشري. وعاد الاتصال ثانية بالمحاولات الأولى التي اعتبرت بدايات لفن المقالة، وبذوراً لها.

(١) أ - راجع د. محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، ١٩٨٠، ص ١٨٥.

ب - د. محمد يوسف نجم، فن المقالة، من ص ١٩ إلى ص ٢٤.

(٢) راجع د. عبد اللطيف حمزة، فن التحرير الصحفي، ط ٤، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ٢٣٢، ٢٥٢.

وخلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر كتب دانتي وبترايك ومكيا فيلي وغيرهم في إيطاليا، وكتب توماس اليوت وصمويل دانييل وتوماس مور وغيرهم في إنجلترا - كتبوا كتابات تتصل بحلقات البدايات المقالية الأولى، وتمهد للحلقات المقالية التالية.

وقد استقرت الدراسات التاريخية الأوروبية لفن المقال على أن «ميشيل دي مونتين» (١٥٢٣ - ١٥٩٢) هو أول من كتب مقالة أدبية ناضجة؛ بعد اعتزاله الحياة العامة في ضيعته عام ١٥٧٠، وهجره لمهنته كمحام، رغباً في التعزف على الأدب الإغريقي في محاولة لتثقيف نفسه. وخلال دراسته لهذا الأدب الثري شعر برغبته في كتابة خواطره؛ فبدأ يكتب محاولاته، التي كانت في البداية، مماثلة لكتابات معاصريه من كتاب المواعظ التي تعتمد على الأمثال والحكم والمأثورات، وتمتليء بها كأنها تُجمع جمعاً، وتُرض في هذه الكتابات رضاً.

وخلال حياته الهادئة، التي تثرىها القراءات شعر أن هذه الكتابات مجرد عمليات جمع، وفطن إلى أنها لا تعبر عن واقعه المعاش، ولا ترتبط بواقع الحياة حوله؛ فبدأ - منذ عام ١٥٧٤ يكتب من منطلق جديد، منطلق التعبير عن ذاته، ناظراً خلال كتاباته إلى مجتمعه بعين فاحصة. وبهذه الذاتية، وبهذه العين بدأ كتابة أول حلقات المقالة الناضجة.

وكتب بين عامي ١٥٧٨ - ١٥٨٠ عدداً آخر من المحاولات؛ استبطن فيها أعماق نفسه، وعبر فيها عن تجاربه. وقد ذكر في مقدمتها تقويمه لها بقوله: «إن ذاتي هي موضوع محاولاتي»^(١). ومن هذه المقالات: «تربية الأولاد» و «حب الآباء للبنين» و «القسوة» وغيرها.

وخلال هذه المرحلة اعتمدت كتاباته على تأملاته وملاحظاته الخاصة وتجاربه الشخصية، وعرضت خلاصة تجارب أحداث حياته طفلاً وياًفاً ورجلاً وكهلاً بصدق حقيقي. وإن استمرت هذه المقالات محتفية بالحكم والأمثال والمأثورات، التي طبعت كتابات سابقه ومعاصريه، ولحقت كتاباته منذ مجموعته الأولى.

(١) راجع د. إبراهيم إمام، دراسات في الفن الصحفي، الأنجلو المصرية، القاهرة

وخلال عام ١٥٨٠ نشر جزئين من محاولاته يضمّان ٩٤ مقالاً أطلق عليها اسم «محاولات». واهتمّ في مقدّماتها بنسبتها إلى ذاته، ويذكر أنها تصوّر أعماق هذه الذات.

وقد عاد مونتين إلى هذه المحاولات فأعاد صقلها، ونشرها مرة ثانية، حول عام ١٥٨٨، بعد أن أضاف إليها ثلاث عشرة مقالة جديدة. وتتسم هذه المقالات بظهور شخصية مونتين واضحة جلية في كل فقرة من فقراتها، ويتسم أسلوبها بالسلاسة والتدفق، وبحرية كاملة بعيدة عن قيود القواعد والأصول. وقد اتخذت مقالات مونتين نموذجاً للمقالة الذاتية، كما أنها عُدّت بداية مقالة الترجمة الذاتية.

فرنسيس بيكون:

ترجمت محاولات (مونتين) إلى اللغة الإنجليزية في نهاية القرن السادس عشر، ونشرت في بدايات القرن السابع عشر - عدة مرات، وذاع صيتها في إنجلترا. وخلال هذا المدد (المونتيني) بدأ «فرنسيس بيكون» (١٥٢٦ - ١٦٢٦) الشاب للصعود الاجتماعي، بدأ الكتابة.

وقدم خلال عام ١٥٩٧ عشرة محاولات، تنتمي إلى كتابات عصره؛ فهي مثقلة بالحكم والأمثال والمأثورات، بشكل يقطع بأنها لم تستفد من «مونتين».

وخلال الأعوام قرأ «بيكون» محاولات «مونتين» بتأنٍّ وإمعان؛ فاستقل أسلوبه عن أساليب معاصريه، وظهر استقلاله في مجموعته الثانية، التي ضمّت ثمان وعشرين محاولة، بالإضافة إلى محاولاته العشرة السابقة. وتميزت محاولاته التي نشرها عام ١٦١٢ بسماته التي لازمت كتاباته. وهي اعتماده على أسلوب ناشيء عن تفكير متأنٍّ وتركيز، أضاف إلى محاولاته أفكاراً ثرية. كما تتسم بعناية بيكون بشكل محاولاته من ناحيتي التصميم والتركيب، وبدا فيها تخلص (بيكون) من الحكم والأمثال والمأثورات؛ بالإضافة إلى تنحيته لذاته تنحية كاملة بصورة تجعلها محاولات موضوعية.

وحول عام ١٦٢٥ نشر بيكون عشرين محاولة أخرى، ضمها إلى

محاولاته السابقة وهي تتميز بسماته السابقة نفسها، وتكاد تكون من ناحية موضوعاتها دروساً مركزة للطامحين من القراء. كما تتميز باتساع معالجاتها، وبطول نسبي في حجمها، وبوضوح تقدم قدرات «بيكون» الأسلوبية تعبيراً وتدققاً وسلاسة، كما تتميز بزيادة حظها من دقة التعبير^(١). مع بعض الثراء الخيالي الحيوي. أي أن «بيكون» مع زيادة خبراته الفنية تخفف من بعض احتجازه، وبدأ يهتم بصياغة أسلوبه، وإن استمرت محاولاته أكثر إيجازاً، وأشدّ إحكاماً، وأدق تصميماً من مقالات «مونتين». هذا بالإضافة إلى استغنائها عن الذاتية، وميلها إلى الموضوعية^(٢).

المقالة الحديثة:

ترك مونتين وبيكون أثراً كبيراً في كتاب المقالات خلال القرون التالية، ويبدو هذا الأثر مسيطراً غالباً على كتاب القرن السابع عشر، الذين بدت مقالاتهم كصور مكررة من كتابات الراندين. وقل هذا الأثر الغلاب بعض الشيء في مقالات كتاب القرن الثامن عشر لحدوث بعض المتغيرات التي غيرت طريق المقالة.

وكان من أشهر هؤلاء المتأثرين (ويم كورنوالس وأبراهام كاولي ودریدن ووليم تمبل). وكان أهم هذه المتغيرات التي غيرت طريق المقالة، زيادة طبقات القراء والمتعلمين نتيجة لآثار المد القومي والنزعات الاستقلالية، خلال القرن الثامن عشر. وتيسر الطباعة التي ساعدت على انتشار المجالات التي أفسحت ساحة واسعة لنشر المقالات. ومنذ أن وجدت المقالة مجالاً في الصحف والمجلات، فقدت موضعها القديم كقالب مستقل؛ حيث لم يعد الكتاب ينشرون كتباً في صورة مقالات^(٣).

(١) راجع عباس محمود العقاد، فرنسيس بيكون مجرب العلم والحياة، دار المعارف، القاهرة ١٩٤٥، ص ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥.

(٢) راجع د. محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص ٤٢، ٤٣.

(٣) راجع د. محمد مندور، الأدب وفنونه، من ص ١٨١ إلى ١٨٦. تغيرت الصورة الآن، حيث عادت كتب المقالات تنشر من جديد في القرن العشرين، خاصة تلك التي نشرت في الصحف والمجلات ثم تجمع بعد ذلك في كتب.

ونتيجة لتغير ظروف النشر تغير شكل المقالة ومضمونها ليناسب المجال الجديد وقارئه. فمن ناحية الشكل تطور أسلوب عرض المقالة، وظهرت طرق أسلوبية مستحدثة لعرض أفكار المقالة وتحليلها.

ومن ناحية المضمون اهتمت المقالة برصد التطور السريع للحياة، ومتابعة إيقاعات هذه السرعة. واستمر هذا التطور الشكلي والمضموني إلى قبيل نهاية القرن التاسع عشر؛ حيث زادت خطوات التطور سرعة لاعتماد المجالات على المقالة، وزيادة المساحات المخصصة لها، حيث تسمح المجلة عادة بنشر عدة مقالات في كل عدد، نتيجة لتقويم أهمية المقالة بالنسبة لفن المجلة.

وقد أدى هذا التقويم إلى ظهور كتاب متفرغين، وفروا كل جهودهم لكتابة المقالة وحدها، مما ساعد في تنوعها تنوعاً خصباً. حتى شملت موضوعاتها نواحي الحياة كلها. واعترفت بها كفن هام مؤثر، مما جعل القائمين عليها، والمهتمين بها يسارعون في وضع تعريفات مناسبة لها، محاولين اكتشاف أسسها، وبلورة قواعد تضبط سير مسيرتها.

وقد ترتب على هذا الاعتراف ارتباطها بأسس بعض المدارس الأدبية التي تعاشها، حيث كتبت مقالات يمكن أن ننسب انتمائها إلى الرومانتيكية خلال فترة المد الرومانتيكي، وبدأ بعضها ينتمي إلى الواقعية ويرتدي ثيابها آخر القرن التاسع عشر، وأول القرن العشرين.

تعريف المقالة:

إن تعريف الأنواع الفنية والأدبية ليس أمراً هامشياً محدود الفائدة؛ وإنما هو أمر هام ضروري، حيث بدأ البشر خلال مسيرات تطوّرهم في إفراز أفكارهم وانفعالاتهم في صورة نوع تعبيرية ما. ولا يعد هذا النوع الجديد فناً أو أدباً رسمياً، يستحق أن يدرس في الأكاديميات العلمية إلا عندما ينجح المهتمون به في وضع أسس له وقواعد، وفي اكتشاف منهج مناسب لدراسته. وتعريف النشاط التعبيري أو النوع الفني هو بداية التجديد التي تقود إلى الأسس والقواعد. ومن هنا يكون التعريف بداية طريق الاعتراف العلمي بالنوع الفني الجديد.

وقد وضعت عشرات التعاريف للمقالة، لاختلاف زاوية الرصد، حيث يرصدها كل مهتم من زاوية خاصة مختلفة، أو من عدة زوايا متباينة متغايرة. ولكثرة هذه التعاريف لا نقف عند أحدها، باعتباره التعريف الوحيد وإنما نستعين عادة بأكثر من تعريف، ما دام كل منها يغطي زاوية أو عدة زوايا، وذلك لاختلاف الميادين الرحبة العريضة التي تجول فيها المقالة، مما يجعل أي تعريف منفرد تعريفاً خاصاً.

عرف معجم لاروس المقالة بأنها: «اسم يطلق على الكتابات التي لا يدعي أصحابها التعمق في بحثها، أو الإحاطة التامة في معالجتها، وذلك؛ لأن كلمة مقالة تعني محاولة أو خبرة أو تجربة أولية». وعرف معجم أكسفورد المقالة بأنها: «إنشاء متوسط الطول في موضوع ما، وهي في حاجة إلى الصقل، مما يجعلها تبدو أحياناً كأنها غير مفهومة وغير منظمة».

وعرّفها موري في قاموسه بأنها «قطعة إنشائية ذات طول معتدل، تدور حول موضوع معين». ويضيف موري - فيما يضيفه - عن المقالة أنها «كانت تعني في البداية موضوعاً إنشائياً يحتاج إلى صقل وتهذيب، ولكنها تطلق الآن على أية قطعة إنشائية متوسطة الطول، تدور في مجال موضوعي محدود».

أما دائرة المعارف البريطانية فتقول عن مادة مقالة، التي كتبها ادموند جوس: «المقالة كفنّ من فنون الأدب، هي قطعة إنشائية ذات طول متوسط، تكتب نثراً، وهي تعرض الأبعاد الخارجية للموضوع بأسلوب سريع سهل، وهي لا تهتم إلا بما يمسّ كاتبها عن قرب».

وقد كتب الدكتور جونسون أشهر تعريف للمقالة، حيث عرّفها بأنها «وثبة عقلية لا ينبغي أن يكون لها ضابط من نظام، وهي قطعة إنشائية، لا تجري على نسق معلوم، ولم يتم هضمها في نفس كاتبها. أما الإنشاء المنظم - في نظر دكتور جونسون - فليس من المقالة في شيء»^(١).

(١) راجع:

أ - د. محمد يوسف نجم، فن المقالة ص ٩٣، ٩٤.

ب - د. إبراهيم إمام، دراسات في الفن الصحفي، ص ١٧٩، ١٨٠.

وقد اعتمد كتابنا العرب على هذه التعاريف، واستمدوا من أفكارها الأساسية صلب محاولات تعريفاتهم. وموجز هذه التعاريف أن المقالة قطعة نثرية محدودة الطول والموضوع، تكتب بطريقة عفوية سريعة، لا تكلف فيها ولا رهق^(١).

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن المقالة الأدبية يجب أن تكون تعبيراً صادقاً عن شخصية كاتبها. وأن المقالة العلمية يجب أن تهتمّ بدقة ألفاظها، وبترتيب تنظيمها. وأن المقالة الصحفية يجب أن تهتمّ بأن تكون مفهومة تماماً من كل مستويات جماهير القراء.

تقسيمات المقالة:

درج دارسو المقالة إلى تقسيمها إلى نوعين: مقالة ذاتية ومقالة موضوعية. مشيرين إلى أن المقالة الذاتية كانت أسبق في الوجود؛ حيث بدأها ميشيل دي مونتيني أواخر القرن السادس عشر، ومشيرين إلى أن هذه المقالة استمرت من يومها حتى يومنا هذا، وحددوا سماتها بأنها المقالة التي تعتمد على تأمل عميق، وتجربة ذاتية، وعناية بالأسلوب من النواحي الجمالية. وأنها أوفى طولاً، وأكثر انطلاقاً، وأرق سلاسة. وأن محورها الأساسي الذي تدور حوله هو ذات المقالي، بما تختزنه من تجارب، وما تموج به من انفعالات. وأشاروا إلى أن المقالة الموضوعية بدأت بفرنسيس بيكون في بدايات القرن السابع عشر، وأن هذه المقالة مستمرة من يومها حتى يومنا هذا. وحددوا سماتها بأنها المقالة التي يوفر المقالي جلّ جهوده فيها للعناية بمضمونها، وأن من أهم سماتها الدقة والموضوعية.

(١) راجع تعاريف المقالة:

أ - علي بو ملحم، في الأدب وفنونه، المطبعة العصرية، صيدا - لبنان، ١٩٧٠، ص ١٦٧.

ب - د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص ٢٨٩.

ج - د. عبد اللطيف حمزة، فن التحرير الصحفي، ص ٢٢٦، ٢٢٧.

الصحافة والأدب في مصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٥، ص ١٦.

مستقبل الصحافة في مصر، ٤٩.

وأشاروا إلى أنها تعتمد على أسلوب منطقي، يرتب الأفكار ويسلسها، ويعتمد على الألفاظ المحددة، والاصطلاحات العلمية، وأن محورها الأساسي الذي تدور حوله هو موضوعها.

لكن التقسيم إلى ذاتية وموضوعية لا ينطبق الآن على واقع المقالة، حيث تكتب آلاف المقالات الصحفية سنوياً، ولا يمكن درج معظمها تحت المقالة الذاتية، والمقالة الموضوعية وحدهما. ولعلّ أفضل تقسيم لأنواع المقالة هو ذلك التقسيم الذي يعتمد على مستويات اللغة المستخدمة في كتابة المقالات؛ حيث نجد مستويات ثلاثة. وقد نشأ تفاوت هذه المستويات من اختلاف وظيفة مقالات كل مستوى، وتخطب مقالات كل مستوى جمهوراً محدداً مختلفاً، وربما خلال وسيلة اتصال مغايرة. إننا نرى في لغة مقالاتنا المستوى الأدبي والمستوى العلمي، والمستوى الصحفي.

يتسم المستوى الأدبي بسمات التعبير الأدبي من اعتماد على العاطفة الإنسانية، واستيحاء من التجربة البشرية، ويلفهما معاً الخيال. وفي هذا المستوى يهتم بجماليات الأسلوب.

ويتسم المستوى العلمي بسمات التعبير العلمي من اعتماد على اللغة الواضحة فاللفظ على قدر المعنى، وعلى الأفكار العلمية المحددة وعلى المصطلحات، وتقيدهما معاً الدقة، وفي هذا المستوى يهتم بحقائق الموضوع.

ويتسم المستوى الصحفي بسمات التعبير الصحفي من اعتماده على التحرير العملي السهل، المناسب لطبقات القراء جميعاً. وقد يهتم هذا المستوى بالعاطفة والخيال وتأنق الأسلوب؛ لكنه لا يُفُرط في ذلك. كما قد يهتم بالأفكار العلمية المحددة وبالمصطلحات، لكنه لا يفُرط في ذلك أيضاً.

إن التعبير الأدبي يصلح في مجالات معينة وله وظائفه المعروفة، كما أن التعبير العلمي يصلح في مجالات معينة وله وظائفه المعروفة، والتعبير الصحفي كذلك. ولا يعني هذا أنه على المثالي أن يتخصص في

مستوى تعبيرى من هذه المستويات. قد نجد بعض المقالين قد تخصص بالفعل في الكتابة لمستوى واحد عرف به؛ لأن هذه الأقسام ترتبط بالقارئ المستهدف، التي تكتب المقالة من أجله، ولا ترتبط بالمقالي نفسه. وهناك عدد من المقالين الذين برعوا في الكتابة لأكثر من مستوى، منهم عباس محمود العقاد. الذي كتب مقالات مختلفة في المستويات الثلاثة.

ورغم اختلاف مقالات المستويات الثلاثة، فإنها تتداخل معاً نحو ما؛ لاتفاقها في أشياء مشتركة كثيرة، من مثل نشرها معاً في صحيفة واحدة، ومن مثل على الموضوع الواحد يمكن أن يعالج بالمستويات الثلاثة، حيث يمكن أن يكون مجالاً لمقالة أدبية، أو مجالاً لمقالة علمية، أو مجالاً لمقالة صحفية، والفارق بينها جميعاً في معايير التقسيم متفاوت متدرج، مختلف من مقالي لآخر حسب تكوين طبيعته، وحسب وظيفة المقالة وهدفها.

المقالة العربية الحديثة

اتفقت بعض دراسات أدبنا العربي على أنه قدم رسائل كثيرة تعد بدايات لفن المقالة وبذوراً لها. وأشارت هذه الدراسات إلى رسائل (عبد الحميد) الكاتب و (سهل بن هارون) و (أبي حيان التوحيدي) و (إخوان الصفا) ووقفت وقفة خاصة عند كتابات الجاحظ.

ولكن هذه الدراسات تذهب أيضاً إلى أن سيادة أساليب السجع والمحسنات البديعية الأخرى قطع الاتصال بين هذه الرسائل العربية وبين المقالة الحديثة، ورأت بعض هذه الدراسات أن مقالتنا الحديثة لا تتصل بهذه الرسائل اتصالاً مباشراً، وعن ذلك يقول شوقي ضيف:

«ونحن نعرف الآن أن المقالة قالب قصير؛ قلما تجاوز نهرأ أو نهرين في الصحيفة. ولم يكن العرب يعرفون هذا القالب؛ إنما عرفوا قالباً أطول منه، يأخذ شكل كتاب صغير، وهم يسمونه الرسالة، مثل رسائل الجاحظ... أما المقالة فقد أخذناها عن الغرب وقد أنشأتها عندهم ضرورات الحياة العصرية والصحفية^(١).

بدأت الصحافة العربية في مصر، وقطعت عدة مراحل في مسيرة تطورها قبل أن تنتشر في بلادنا العربية؛ ولذا نقصر متابعة مراحل التطور الأولى على الصحافة المصرية، خاصة أن عدداً كبيراً من عرب أقطارنا وفدوا إلى مصر، وشاركوا في مسيرة تطور هذه الصحافة، مشاركة تجعلها تمثل البلاد العربية كلها على نحو ما.

(١) راجع د. شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، مكتبة الدراسات الأدبية ط ٧، دار المعارف القاهرة، ١٩٧٩، ص ٢٠٥.

وينقسم تاريخ المقالة العربية إلى خمس مراحل:

تبدأ المرحلة الأولى بصدور صحيفة الوقائع المصرية عام ١٨٢٨ ،
ويجد من يتصفحها أنها أتاحت فرصة واسعة لنشر مقالات أذبية عن الشعر
والمقامات والأدب العربي القديم . ومقالات علمية عن العلوم الأوروبية
الحديث كمقالات الشيخ رفاعه رافع الطهطاوي عن الاقتصاد السياسي .
ومقالات صحفية تدور حول مشاهدات رفاعه الطهطاوي في باريس ،
وتعرض بعضها للمشاكل الاجتماعية، ولبعض العقبات التي تعترض رسالة
المدارس الجديدة .

وقد شارك في كتابة المقالة إبان هذه المرحلة، رفاعه رافع
الطهطاوي وتلاه عبد الله أبو السعود ومحمد أنسي وغيرهم . وقد نشرت
مقالاتهم في الوقائع المصرية ووادي النيل والوطن وروضة الأخبار ومرآة
الشرق .

وتتسم مقالات هذه المرحلة باعتمادها على أساليب السجع
والمحسنات مما عطل جلاء بعض معانيها وراء الزخارف البديعية
المتكلفة . وإن كان من الانصاف أن نذكر أنه كان آنذاك . وأنها عرضت
بعض الآراء العلمية، والأفكار السياسية، ووجهات النظر الاجتماعية
الحديثة على المستوى العالمي .

وتبدأ المرحلة الثانية بتجمع سحب الثورة العربية، وهي قصيرة
زمنياً، لكنها حفلت بصراع سياسي وفكري دائم؛ حيث كان الاحتلال سبباً
في تأجج المشاعر الوطنية، وانتشار الكتابات السياسية .

وبث فيها (جمال الدين الأفغاني) تأثيراً عظيماً في النفوس . وتفاوتت
نبرة مقالات هذه المرحلة بين نبرة هادئة في مقالات المتمصرين، ونبرات
غاضبة نائرة كثيرة في مقالات عبد الله النديم، وبين هؤلاء وأولئك، نمرّ
بمقالات ذات نبرات إصلاحية، تتخذ موقفاً وسطاً بين الهدوء والثورة .

وقد نشرت في هذه المرحلة مجموعات كبيرة من المقالات في
الصحف المتعددة والمجلات المختلفة مثل الأهرام ومصر والتجارة

والفلاح والمقطم والمؤيد والأستاذ^(١) - لعدد كبير من المقاليين ومنهم محمد عبده وعبد الله النديم، وأديب إسحاق وسليم النقاش، وإبراهيم المويلحي ومحمد عثمان جلال وعبد الرحمن الكواكبي وغيرهم.

وتبدأ المرحلة الثالثة مع بدايات القرن العشرين وتتميز مقالات هذه المرحلة ببداية وضوح سمات المقالة الصحفية في مقالاتنا. وقد عكست مقالات هذه المرحلة الحياة السياسية المضطربة، وغليان النفوس الهائل بعد مأساة دنشواي، التي كانت أحد عوامل تفجّر الحياة الحزبية؛ إذ سرعان ما عرفت مصر الحزب الوطني، وحزب الأمة، وحزب الإصلاح على المبادئ الدستورية، وحزب مصر وكانت صحف اللواء والجريدة والمؤيد والمقطم، لكل حزب منها على التوالي.

كما تتميز هذه المرحلة بزيادة دور المجلة، رغم إعادة العمل بقانون المطبوعات. والمجلة بطبيعتها أكثر اعتماداً على المقالة من الصحف وقد أفردت المقتطف والهلال والمنار واللطائف مساحة واسعة لفن المقالة.

وتبدأ المرحلة الرابعة بالحرب الأولى، وخلالها حدثت أحداث جسام، أدت إلى أزمات كثيرة، وصراعات بين جماعات المصريين على القضايا السياسية والقضية الاجتماعية والقضايا الأدبية. ولكل مجال منها فرسانه، الذين كتبوا انتصافاً لوجهات نظرهم. ولا يسهل حصر أسماء كتاب المقال في هذه المرحلة، ومن أعلامهم عبد الحميد حمدي ومحمد فريد وجدي، ومحمود عزمي وطه حسين وعباس محمود العقاد ومحمد حسين هيكل وعبد القادر حمزة وعبد العزيز البشري وإبراهيم عبد القادر المازني وأمين الراجعي وأحمد حافظ عوض ومحمود تيمور... وغيرهم.

وقد تخلصت مقالات هذه المرحلة تماماً من أساليب السجع والمحسنات الأخرى. وبدأت تتميز بالدقة والشمول؛ وبعتمادها على الثقافات الحديثة المنقولة عن الغرب.

(١) راجع د. خليل صابات، وسائل الاتصال نشأتها وتطورها ط ٢، الأنجلو

المصرية، القاهرة ١٩٧٩، ص ٨٢، ٨٣.

وقد تعددت الصحف والمجلات إبان هذه المرحلة تعدداً كبيراً؛ لزيادة طبقات القراء زيادة كبيرة. كما بدأت المجلات المتخصصة تنشر بشكل واسع، حيث نجد في هذه المرحلة نيفاً وعشرين مجلة سياسية، ونجد مثل هذا العدد من المجلات العلمية، ومن أهم المجلات الأدبية في هذه المرحلة، الناقد والرسالة والثقافة والكاتب المصري وغيرها، وفي مجال المتنوعات نجد الهلال والزهراء والجديد وغيرها.

ولعل أهم ما حققته مقالات هذه المرحلة، أنها ساهمت مساهمة حقيقية قوية في تهذيب أسلوب الكتابة، وتطويره لنقل الأفكار الحديثة. وأنها خلقت طبقة عريضة من القراء ومن كتاب المقالة.

وتبدأ المرحلة الخامسة من انتهاء الحرب الثانية حتى يومنا هذا وتتميز بتعدد الكتاب تعدداً جعل مجالات النشر تضيق رغم اتساعها. وباحتراف جماعات من المقاليين، وبتفرغهم تماماً لكتابة المقالة في الصحف والمجلات ككتاب منتظمين في وسائل النشر.

وقد استفادت هذه المرحلة من عشرات المخضرمين الأعلام، الذين عاشوا المرحلة السابقة، واستمر عطاؤهم في مرحلتنا هذه، وتتسم مقالات هذه المرحلة بأنها تغطي كل موضوعات الحياة، وإن جنحت نتيجة للظروف المتطورة إلى الكتابات السياسية بعد حرب فلسطين، وإلى الكتابات الاجتماعية والإصلاحية.

ولعل أهم سمة تتميز بها مقالات هذه المرحلة؛ هي معرفة كتابها بالتكنيك الفني لكتابة أنواع المقالة، حيث أصبحت المقالة فناً معترفاً به، معروف الأسس والقواعد.

المقالة الأدبية:

درجت الكتابات التي تتابع فن المقالة على استخدام مصطلح المقالة الذاتية على اعتبار أنها مقالة أدبية؛ وذلك لأن الأدب تعبير عن ذات الأديب في المقام الأول. وتذهب هذه الكتابات إلى أن الفروق الأساسية بين المقالة الذاتية وبين المقالة الموضوعية تكون في «مقدار ما يبثه الكاتب في كل منهما من عناصر شخصية، ففي النوع الأول، تبدو شخصية

الكاتب جليّة جذابة تستهوي القاريء وتستأثر به، وعدته في ذلك الأسلوب الأدبي»^(١)؛ حيث تعد أن الفارق الأساسي الذي يَسُمُّ المقالة بالذاتية هو إبراز شخصية الكاتب. وقد استمدُّ هذا المعيار من مقالات «مونتين» الذي جعل (نفسه المحور الذي تدور حوله مقالاته جميعاً).

وربما يصلح هذا المعيار عند المدرسة الرومانتيكية الحريضة على ذات الفنان، وترتضي من الشاعر بيرون أن يرى نفسه المركز الذي يدور حوله العالم. لكن هناك مدارس أخرى كثيرة، لم تعد تحفل بهذه الأنا الثمينة؛ لأنها ترى أن الأديب نتاج لظروفه، وأن وجوده سابق لوعيه، وأن تنحية الفنان لذاته - بقدر إمكانه طبعاً - وتركيز جهوده على رصد واقع الحياة حوله، وفهم هذا الواقع، ثم على أفكاره وتكنيك فنّه - أمر مطلوب. وهي سمات نسبت - على نحو ما - للمقالة الموضوعية. إن بروز ذات الكاتب بالمعنى المباشر أمر لا يعتبر هاماً في تحديد الأدب الآن؛ ولذا فمن الأفضل أن نلجأ إلى تسمية هذه المقالة بالمقالة الأدبية، لأنها بهذا تتسع لكل ما يكتب بقصد توفير قيمة أدبية، وسواء ظهرت شخصية كاتب المقالة واضحة جلية، أو ماطل في إظهارها وحاول طمسها.

ويتيسر بذلك انتساب عدد من ألوان المقالة إلى المقالة الأدبية بوضوح كالمقالة القصصية، التي تبدو كأن ذات المقالي غائبة.

ألوان المقالة الأدبية:

تتداخل ألوان المقالة الأدبية معاً إلى حد كبير، ويصعب التفريق بينها حقيقة - في بعض الأحيان - إذ يرتبط هذا التقسيم بالموضوعات التي تتعرض لها المقالة، وهناك دوائر تتداخل فيها الموضوعات؛ ولذا يبدو التقسيم في بعض الأحيان مستحيلاً.

ولما كانت موضوعات المقالة الأدبية غير محددة، فالمقالة نفسها لا

(١) راجع د. محمد يوسف نجم، ص ٩٦، ٩٧.

موضوع لها على نحو ما، أو لنقل إنها موكلة بكل مواضيع الحياة، لذا فإن رصد هذه الألوان أمر مستحيل.

ومن أهم ألوان المقالة الأدبية:

١ - مقالة الصورة الشخصية:

وهي تعتمد على تجارب المقالي الخاصة خلال رحلة حياته، ويجتر فيها المقالي مخزون ذكرياته، الذي حصله عبر السنين، وهي تتسع لعرض آمال المقالي وآلامه، وثمراته ومسامراته، ويلفها عادة جو من الكياسة أو الفكاهة، حتى تؤثر في القارئ وتشده إليها.

ونجد هذه المقالة بين مقالات إبراهيم عبد القادر المازني، وعباس محمود العقاد وأحمد أمين.

٢ - مقالة النقد الاجتماعي:

وهي تنقد عادات المجتمعات التي أصبحت ضارة، أو تنقد البدع الطارئة التي لا تغني ولا تفيد؛ كانصراف الناس إلى ما يضرهم، ومن أهم مجالاتها قضايا الصراع بين القديم والحديث، ويجب أن تتحلّى بدقة الوصف وإجادة التحليل حتى تصل إلى التأثير المنشود. ومن كتابها في أدبنا أحمد أمين، وإبراهيم المازني وعباس محمود العقاد وأمين الرافعي وطه حسين.

٣ - المقالة الوصفية:

وهي تعنى بوصف الحياة حول المقالي، خاصة عندما يرحل من مكان إلى مكان جديد عليه؛ فتصوير البيئة المكانية أحد اهتماماتها، وهي تبرز انفعال المقالي حنيناً وحباً للمكان الذي رحل منه، أو تعاطفاً مع المكان الذي حل فيه، أي أن تعاطف المقالي وارتباطه الوجداني بالحياة حوله ظاهر جلي فيها، وبه سمة تفرق بين كتابة أديب رحالة، وكتابة جغرافي رحالة، هذه أوصاف لا روح فيها، وتلك تجربة حية مر بها مقالي فنان، تزيد قدراتنا على فهم الحياة. ومن كتابها ميخائيل نعيمة، وعباس

٤ - مقالة السيرة:

وهي تعنى بتقديم صورة حية لإنسان حي؛ وذلك في إطار علاقة مباشرة ما، تجمع المقالي بشخصية بطل المقالة، وهي أقل من السيرة حيث تكتفي بتصوير شريحة واحدة، أو شرائح قليلة في موقف من مواقف المتحدث عنه بكلمات سريعة موحية. ومن كتابها عبد العزيز البشري وأحمد أمين وطه حسين ومحمود تيمور.

٥ - المقالة التأملية:

وهي تعتمد على التأمل المقالي لمشكلات الحياة، وتتبعه لمجريات حوادثها، وهي تنهي هذا التأمل بالوصول إلى نتائج مبنية على تحليل المقالي لهذه المشكلات، وتتعرض هذه المقالات عادة لموضوعات الحياة والموت والوجود والعدم، كما تقوم بعرض مأساة أخلاقيات البشر، وضراوة صراعهم من أجل الحياة. ومن كتابها ميخائيل نعيمة وأحمد أمين وإبراهيم عبد القادر المازني.

٦ - المقالة القصصية:

وهي قريبة من الأقصوصة إلى حد بعيد؛ إذ تقدم حكاية أو جزءاً من حكاية، وهي تختلف عن الأقصوصة في أنها لا تحفل بالأساليب الفنية لكتابة الأقصوصة. وهي كثيرة في نتاج المقاليين، ونجدها في أهم كتب إبراهيم عبد القادر المازني كحصاد الهشيم وخيوط العنكبوت وصندوق الدنيا وفي الطريق وقبض الريح ومن النافذة.

ونعرض من نماذج المقالة القصصية الأدبية، مقالة إبراهيم عبد القادر المازني «حلاق القرية»^(١).

«وقعت لي هذه الحادثة في الريف منذ سنوات عديدة قبل أن تتغلغل

(١) مقالة ضمن مجموعة صندوق الدنيا، إبراهيم عبد القادر المازني، الترقى للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٢٩، ص ٧١ وما بعدها.

المدنية إلى أقصى قراه، وكنت أنا الجاني على نفسي فيها؛ فقد عرض علي مضيفي أن استعمل موساه فأبيت، وقلت ما دام أن للقرية حلاقاً فعلي به، فحذرني مضيفي، وأذرنني ووعظني... ولكنني ركبت رأسي، وأصررت أن يجيء الحلاق، فجاء بعد بضع ساعات يحمل ما ظننته في أول الأمر «مخللة شعير» وسلم وقعد، وشرع يحييني ويحادثني حتى شككت في أمره، واعتقدت أن الحلاق شخص آخر، وأن هذا الجالس أمامي ليس سوى، «طلّاعه»، ولما عيل صبري سألته عن حلاق القرية فابتسم ومشط لحيته بكفه، وأنبأني أن الحلاق «محسوبي» - يعني نفسه، فلعنته في سري، وسألته: متى ينوي أن يحلق لي لحيّتي، أم لا بد أن يضرب الرمل والحصى أولاً؟ ويحسب الطالع قبل أن يباشر العمل ويحسب؟ فلم يفهم ما أقول، وأولاني صدغاً كث الشعر، وقال: هيه، فظننته أصم، وصحت به. أ. ر. يد. أن. أ. ح. ل. ق». فسرّه صياحي جداً، وضحك كثيراً، وأقبل علي «مخلّته» فأخرج منها مقصاً كبيراً؛ فدنوت من أذنه وسألته: هل في القرية فيل؟ فقال:

فيل - لماذا؟.

فأشرت إلى المقص، فضحك وقال:

هذا مقص حمير ولا مؤاخذة.

فقلت: ولماذا تجيئني بمقص حمير: أحماراً تراني؟

وظهر أن معاشره الحمير بلّدت إحساسه؛ فإنه لم يعتذر لي، ولا عبأ بسؤالي شيئاً، ثم أخرج «موسى» من طراز المقص، و «مكنة» من هذا القبيل أيضاً، فعجبت له لماذا يجيء إلي بكل أدوات الحمير؟ وسألته عن ذلك فقال: إن الله مع الصابرين، وبعد أن أفرغ مخلّته كلّها انتقى أصغر الأدوات حجماً، وأصغرها هو أكبر ما رأيت في حياتي، ثم أقبل علي وقال: تفضل.

قلت: ماذا تعني؟ قال: اجلس على الأرض.

قلت: ولماذا بالله؟ قال: ألا تريد أن تحلق؟

قلت: ألا يمكن أن أخلق وأنا قاعد على الكرسي؟

قال: وأنا؟ قلت في سري: وأنت تذهب إلى جهنم وبئس المصير. وهبطت إلى الأرض كما أمر. فتح موسى كالمبرد، فقلت: إن وجهي ليس حديداً يا هذا. قال: لا تخف إن شاء الله؛ ولكنني خفتُ بإذن الله. ولا سيما حين شرع يقول: بسم الله الله أكبر؛ كأنما كنت خروفاً، وبصق في كفه، ثم شحذ موسى على بطن راحته، ثم جذب رأسي؛ فذعرت ونفرت ووليت هارباً إلى أقصى الغرفة، فقال لي: ماذا؟ قلت: ماذا؟ أتريد أن تحلق لي بمبرد، ومن غير صابون؟ قال: ماذا يخيفك؟ قلت: يخيفني؟. لقد دعوتك لتحلق لي لحيتي، لا لتبرد لي شعرها، قال: يا أفندي لا تخف، ثم قرأ من الكتاب الكريم: ﴿فلما ذهب عن إبراهيم الروح وجاءته البشرى﴾، إلى آخر الآية الكريمة» وأظنه أراد أن يرقيني بها فيا لها من حلاقة لا تكون إلا برفقة.

وأسلمتُ أمري لله، وعدتُ فقعدتُ أمامه؛ فنهض على ركبتيه، وتناول رأسي بين كفيه، وأمال صدغي إليه، ثم وضع ركبته على فخذي، ولفّ ذراعه حول عنقي، فصار فمي مدفوناً في صدره، غير أن طيات ثوبه كانت في فمي، أما رائحة الثوب فبحسب القاريء أن يعلم أنها أفقدتني الوعي.

ولا أطيل على القاريء، فقد أهوى الرجل بموساه على وجهي، فسلخ قطعة من جلدي، فردني الألم إلى الحياة، وآتاني القوة الكافية للصراخ على الرغم من الكمامة، ووثبت أريد الباب، ولكنه كان على كبر سنه أسرع مني؛ وما يدريني لعله كان يتوقع ذلك، وعسى أن تكون المرانة قد علمته أن يكون يقظاً لأمثال هذه المحاورات، فردني بقوة ساعده، فتشهدتُ وتذكرتُ قول المتنبي:

وإذا لم يكن من الموت بُد فمن العجز أن تموت جباناً

كلاً: سأسدل الستار على هذا المنظر الذي يقف له جلدي على الرغم من كر السنين الطويلة، ثم جاء هذا السفاح بطشت يغرق فيه كبش، ووضعه تحت ذقني، وصبَّ ماءه على وجهي، وفي صدري، وعلى

ظهري؛ ليغسل الدم الذكي الذي أراقه، وأخرج من «مخلاته» منشفة هي «بممسحة» الأرض أشبهه، فاعتذرت وأخرجت منديلي، وسبقته إلى وجهي، فهي معركة لا يزال بجلدي منها ندوب وآثار».

وتعكس هذه المقالة سمات المقالة القصصية، وسمات المقالة الأدبية، ورغم أننا ننسب هذه المقالة إلى المقالة القصصية الأدبية، فإنها يمكن أن تنسب على نحو ما لأكثر من لون من ألوان المقالة الأدبية، لتداخل موضوعها ولتناسب أسلوب عرض فكرتها مع أكثر من لون.

وتعرض هذه المقالة القصصية سمات المقالة القصصية عند إبراهيم عبد القادر المازني، وهي ترينا سمات المقالة القصصية كلون من ألوان المقالة الأدبية واستعراض هذه المقالة بسرعة يرينا الآتي:

١ - اتساع أفق خيال المقالي، فقد عرض حادثة يتوهم من يقرأها أنها حقيقة وأن المقالي إنما تدخل مضيفاً إليها أو حاذفاً منها بعض التفاصيل، لكن دراسة كتابات المازني تدل على تميزه بقدرات كبيرة على الإيحاء بالواقع مما يجعل الدارس يميل إلى اعتبار حادثة المقالة كلها من معطيات الخيال.

٢ - قدرات المقالي على الفكاهة التي تعتمد على أحداث صغيرة في حد ذاتها، لكنها تستطيع في النهاية أن تنتزع ضحكاتنا.

٣ - يشعر أسلوب المقالي بأنه قريب من الحدث تماماً، وأنه سهل الفهم بسيط التركيب ولا شك أنه مفهوم من قاعدة القراء جميعاً لبساطته.

٤ - اعتماد المقالي على بعض المبالغة والتهويل؛ فقد رسم لنا صورة كاريكاتورية ساخرة للحلاق ولأدواته، وقد استفادت المقالة من هذه المبالغة التي كانت سمة من سمات مقالات المازني الأدبية كما ذكرنا.

كما كانت هذه المبالغة - بالإضافة إلى التهويل والفكاهة - أحد العوامل التي جعلت الدارسين يخرجون هذا المقال من فن القصة القصيرة ويشيرون لحسم الموضوع إلى أن المازني كان رومانتيكياً في شعره أميل إلى الواقعية في نثره، ويترتب على هذه المقولة ترجيح أنها مقالة قصصية.

المقالة العلمية:

كتب رفاة رافع الطهطاري عدة مقالات علمية عن الاقتصاد السياسي؛ رصد فيها آخر الأفكار الأوروبية حداثة، خاصة تلك التي كانت تدور على أرض الساحة الفرنسية النشطة، بعد انهيار المد الفرنسي الكبير في واقعة واترلو. وقد نشرها رفاة في الوقائع المصرية في زمن يكاد يكون متزامناً مع النشاط الفكري الأوروبي خلال الربع الثاني من القرن التاسع عشر.

وتبع رفاة عدد من تلاميذه، الذين نشروا عدداً لا بأس به من المقالات العلمية، خاصة أن بعثاتهم كانت بعثات علمية، حيث تأخر الابتعاث الأدبي عن هذه البعثات العلمية نصف قرن من الزمان، وقد استُقبلت هذه المقالات استقبالاً حسناً من جماهير القراء؛ لأنها تلبى حاجات معرفية عند المثقفين، وإذا كانت المقالة الأدبية غذاءً فنياً روحياً؛ فإن المقالة العلمية يمكن أن تكون غذاءً ذهنياً عقلياً، وهي بالتالي تساعد على إحداث توازن بين نمو العقل والروح.

وقد فطنت الصحف إلى أن المقالة العلمية مقروءة لأنها تشبع حاجات عند المثقفين، فاهتمت بنشرها، وأفسحت لها مجالاً رحباً.

وتنقسم المقالات العلمية إلى نوعين، أولهما يرتبط بالأسلوب العلمي البحث، ويعتمد اعتماداً كاملاً على الحقائق وحدها، وينشر للخاصة في دوريات علمية خاصة. ويرتبط ثانيهما بالحقائق أيضاً، مع التخفف من بعض المصطلحات الصعبة، وشرح ما يستغلق فهمه منها، فلا تكون مجرد جهد لا فائدة منه. ويمكنه أن يضيف إليها بعض خبراته الموضوعية الخاصة في مجالها.

وللمقالة العلمية عدة وظائف بالإضافة إلى تقدم الحياة، منها التوجيه والإرشاد والتعليم والتسلية والترفيه.

ألوان المقالة العلمية:

١ - المقالة النقدية:

وهي تتناول موضوعاً أدبياً بالنقد أو بالتحليل، وتتناول في بعض الأحيان أحد كتب الأدب ناقدة أو عارضة، أو تتناول شخصية أدبية مقومة

أو مقدمة. وهي من أكثر المقالات انتشاراً في صحفنا ومجلاتنا.

وقد قدم بعض كتابنا عدداً كبيراً من نماذجها ومنهم عباس العقاد في مجموعات: ساعات بين الكتب - مطالعات في الكتب والحياة - شعراء مصر وبيئاتهم في القرن الماضي.

وأحمد أمين في مجلدات «فيض الخاطر»، وطه حسين في (حديث الأرباء) وحافظ وشوقي، وهيكمل في (ثورة الأدب).

٢ - المقالة الفلسفية:

وهي تتناول بعض شئون الحياة مفلسفة هذا الشأن. وينظر المقال فيها نظرة خاصة إلى موضوع إنساني ما، ويعمل عقله حول هذا الموضوع؛ ثم يعرض أفكاره بأسلوب دقيق محدد، ومن كتاب هذه المقالات أحمد لطفى السيد ومنصور فهمي وزكي نجيب محمود.

٣ - المقالة التاريخية:

وهي تتناول أحداث التاريخ من روايات وأخبار وحقائق، ويقوم المقال بعرضها وبالموازنة بينها ثم ينتقل إلى مرحلة تفسيرها، ومن كتاب هذه المقالات أحمد فخري وسليم حسن ومحمد جمال الدين مختار وعبد المنعم أبو بكر.

٤ - مقالة العلوم الاجتماعية:

وهي تتناول موضوعات العلوم الاجتماعية من اجتماع واقتصاد وسياسة وغيرها، ويعتمد المقال فيها على الإحصاءات والأرقام والفهارس والجداول؛ حتى يتمكن من عرض وتحليل مناسب لمادة مقالته، وكتابتها عديداً لا يسهل إحصاؤهم.

٥ - مقالة العلوم العلمية:

وهي تتناول مجالات العلوم العلمية؛ ولذا فمجالها واسع عريض لا يحد، وهي تهتمّ بالنظريات العلمية، وبالمشكلات العلمية، وهي تكتب بأعداد كبيرة وتنشر المتخصصة منها في الدوريات العلمية الأكاديمية،

ومستوى هذه المقالة أعلى من مستوى غير المتخصصين. وقد درج عدد من العلماء على محاولة تبسيط العلوم، وكتابة مقالات علمية، تنشر للامة، وتيسر للجماهير متابعة سهلة للتقدم العلمي وإنجازاته، وتعرف الجماهير بعض المعلومات العلمية الهامة التي ينبغي أن يعرفوها أو من المصلحة العامة أن يعرفوها. ومن كتاب هذه المقالات أحمد زكي.

ونعرض من نماذج المقالة العلمية مقالة الفضاء التي نشرها عباس محمود العقّاد في كتابه القرن العشرين (ما كان وسيكون).

الفضاء

تقدم القرن العشرون إلى منتصفه، ثم جاوز منتصفه بسنوات فأصبح السؤال الشائع بعد نيف وخمسين سنة: هل من الممكن أن نستغني عن الهواء في تسيير الطائرات؟

لم يتغير شيء في هذه السنين من قوانين الحركة ولا من العلم الذي يرصدها ويتولى تطبيقها، وإنما تغير التطبيق فأصبح خبراء العلم نفسه يسألون عن إمكان الاستغناء عن الهواء بعد أن كان السابقون لهم في مدى سنوات يحسبونه «وسطاً» لا يصلح للطيران.

وجواب الثقة عن هذا السؤال: نعم: إن تزويد الطائرة بالأجهزة التي تدفعها في فضاء لا هواء فيه، ممكن، وإن استخدام الوسائل الكيميائية والكهربية يذلل الصعوبة التي كانت قبل الآن عصية على التذليل بغير الدفع الجوي، فليس من المستحيل، ولا من البعيد - في الواقع - أن تصنع الطائرة التي تجوب الأفلاك العليا فوق جو الأرض وبين آفاق السيارات ولا تعرف الآن صعوبة فنية تحول دون الرحلة إلى الكواكب إذا استطاعها الإنسان، أما استطاعة الطائرات أن تصمد لتلك الرحلة فليس فيها الآن خلاف.

يقول سير جورج تومسون صاحب جائزة نوبل في الطبيعيات: «ومهما تكن الطريقة المتبعة فإن تسارع الصاروخ على مهل بعد مجاوزته جو الأرض أمر لا يعرف له مانع ولا يعارض قاعدة من القواعد الطبيعية، ورد الفعل النووي كفيل بتدبير الطاقة الطرفية، ولا خوف من الإفراط في التسخين مع استخدامه على مهل، في حين أن المواد اللازمة ليست مما

يتمتع تدبيره، مع الدفع بهذه السرعة. وقد يحوم هذا الصاروخ في مدار المنظومة الشمسية ويطيف بالسيارات والقمر، ويعتمد على الأجنحة عند عودته إلى الأرض لتقص السرعة بمقاومة الطبقات العليا من الجو».

ويرى هذا العالم المحقق أن اتخاذ المراكز من الأقمار الصناعية لتجديد الاندفاع إلى الآفاق العليا يدخل في نطاق المعلومات الصناعية الميسرة للخبراء في العصر الحاضر، قال: «وهناك مشروع يهتم به فون براون الذي رسم القمر المسمى بالرائد الثاني (Pioneer) في الولايات المتحدة يرمي به إلى إدارة قمر دائم حول الكرة الأرضية، ويمكن اتخاذه محطة وسطى للسفر إلى السيارات، ويحتاج تركيبه إلى إطلاق أجزاء صغيرة بالصواريخ تتجمع في الفضاء على النحو الذي قدمناه... ويستطاع تزويد هذا القمر بجاذبية مصنوعة إذا تمّ تركيبه على شكل إطار يدور دورة سريعة تطرد كل شيء في وسطه بالقوة المركزية إلى جداره».

وبعد أن شرح الأستاذ تومسون كل ما يرد على خاطر العالم من مصاعب السفر إلى الكواكب قال: «إن الظاهر من هذه المحاولة إلى صعوبات السفر بين الكواكب كثيرة عدا صعوبة الإفلات من أفق الأرض، ولكن لا يرى أن هناك صعوبة أساسية ولا يسعنا إلا أن نطمئن على ثقة بأن براعة المهندسين تتغلب عليها خلال الخمسين أو المائة السنة التالية»^(١).

وتتضح في هذه المقالة سمات المقالة العلمية بشكل ظاهر ويمكن أن نجمل بعض الملاحظات على المقالة في الآتي:

أولاً: إن المقال اختار موضوعاً قريباً منه ومثلاً. ولأن الموضوع يدخل دائرة حياتنا فمن المتوقع إعلامياً أن يشدّ جماهير القراء.

ثانياً: إن المقال قسم مقالته بشكل منطقي مرتب.

ثالثاً: إن المقال تبسّط في كتابة الحقائق ولم يرتفع في عرضه لها حيث ابتعد عن المصطلحات العلمية المعقدة والأفكار العلمية الصعبة، مما جعلها مفهومة من القراء.

(١) مقالة ضمن مجموعة عباس محمود العقّاد، القرن العشرون، دار الكتاب العربي

بيروت، ص ٤٨، ٤٩، ٥٠.

رابعاً: إن المقالى اعتمد على الحقائق العلمىة وحدها، ولم يعمل خىاله أو عاطفته فى المقالة بشكل ظاهر.

خامساً: استند المقالى إلى الآراء العلمىة. وأشار إلى أصحابها مما يوحى بالصدق والثقة.

ونماذج المقالات العلمىة كثرىة جداً فى صحفنا، وأكثر من أن تُعدّ خاصة تلك التى تتغىا تسبىط العلم وتقرىبه إلى أذهان الجماهىر؛ وذلك تحقىقاً لأحد أهداف الصحفاة فى تثقىف الجماهىر وتزوىدها بالمعلوماة الكافىة عن الحىاة.

المقالة الصحفىة:

لم يكن المقال الصحفى معروفاً فى البدائة، ولم يكن هناك تفرىق ظاهر بىن المقالة الصحفىة والمقالة الأدبىة؛ على الرغم من اختلافهما فى الوظىفة والموضوع واللغة والأسلوب جمىعاً. فالمقالة الأدبىة هدفها الأسمى التأثر الجمالى، فتتوخى إلى هذا الهدف درجة عالىة من جمال العبارة، وتسعى إلى الإمتاع فى المقام الأول، وتتوجه إلى عشاق الفن. أما المقالة الصحفىة فإن هدفها الأسمى التعبىر عن أمور اجتماعىة وأفكار عملىة، وتتوخى الوصول إلى هدفها بالتعبىر الواضح، الذى تفهمه أعرض طبقة من القراء؛ حىث ىتفرض المقالى قارئاً وهمياً متوسط الثقافة، عادى الذكاء، ىوجهه إلى رسالته بأسلوب يفهمه العامة، ولا تنفر منه الخاصة^(١).

وقد بدأت صحافتنا تستفىد من المقالة الأدبىة، وتحاول تطوىعها للوصول إلى قالب جدىد، ىلبنى عدة حاجات اجتماعىة، وعدة أفكار عملىة؛ مثل الأخبار وشرحها، وتوجه القراء وإرشادهم وتسلىتهم وإمتاعهم. وقد بدأ هذا التطوىع مع محمد عبده الذى خطا الخطوة الأولى اقتراباً من لغة الصحف، وتلاه عبد الله الندىم، الذى قطع خطوات ابتعاداً عن أسالىب السجع والزخرف واقتراباً من التعبىر المباشرفىر المتكلف.

ومع مطالع أول القرن العشرىن أصبحت لصحافتنا لغتها الخاصة،

(١) راجع: إبراهىم إمام، دراساة فى الفن الصحفى، من ص ١٩١ إلى ص ١٩٤.

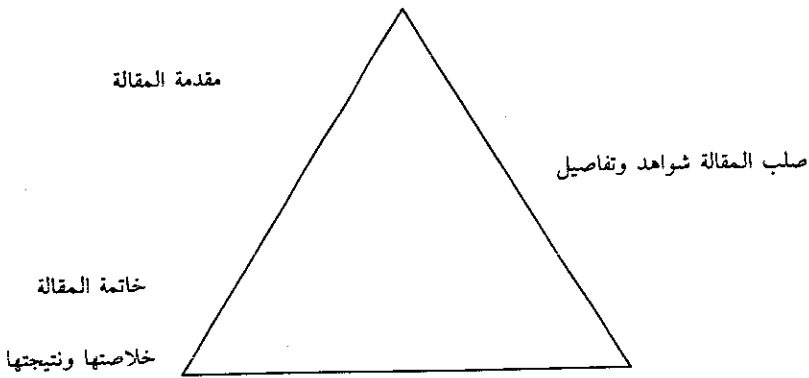
وقد ساهمت في تطوير استخدام هذه اللغة مقالات علي يوسف ومصطفى كامل ولطفي السيد وغيرهم.

وتُبنى المقالة الصحفية على فكرة تستمدّ من الأجواء المحيطة بالمقالي قد تكون خبراً يصل إليه، أو تعليقاً على موضوع سياسي أو اقتصادي أو اجتماعي، أو على موضوع خفيف طريفاً له أن يعلق عليه. وتتسق المقالة الصحفية عادة من حيث الشكل لتأخذ شكل الهرم المعتدل، تكون في قمته المقدمة، التي تُستمد عادة من الفكرة أو التعليق أو الموضوع، الذي يريد المقالي أن يتعرض له. وتتلو المقدمة شواهد الموضوع وتفاصيله وتكون بمثابة جسم الهرم، وأخيراً تأتي قاعدة الهرم، خلاصة المقالة ونتيجتها.

مقدمة المقالة (تستمد عادة من الفكرة الأولى السابقة على الكتابة) شكل الهرم المعتدل.

صلب المقالة شواهد وتفاصيل.

شكل الهرم المعتدل



ألوان المقالة الصحفية :

تذهب بعض الكتابات إلى اعتبار أن عدداً كبيراً من الفنون الصحفية مقالات صحفية، وذلك لاقتراب هذه الفنون في أكثر من ناحية. لكن المقالات الصحفية، التي تستحق هذا العنوان هي: المقالة الافتتاحية والعمود الصحفي.

١ - المقالة الافتتاحية :

تعدّ المقالة الافتتاحية هي الموضوع الرئيس في الصحيفة وهي تعتمد من حيث الصياغة على الشرح والتفسير، وسوق الحجج المنطقية أو العاطفية للوصول إلى غاية المقالية المحددة. وهي إقناع القارئ^(١). وتحاول المقالة الافتتاحية توثيق علاقاتها بصفوة القراء، وهي معدّة لهم، وموجهة إليهم؛ حيث لا يقرأ أنصاف المثقفين والمتعجلين الافتتاحيات عادة، ولا يزيد قراء الافتتاحيات العربية عن ٥٪ من القراء، لأنها ترتبط بمجالات السياسة والاجتماع والاقتصاد وقلما تعالج موضوعاً خفيفاً.

لكن هذه النسبة الهامشية من القراء تهتم الصحيفة غاية الاهتمام؛ لأنها ذروة صفوة المجتمع، وقاعدة قاداته الفكرية.

وتتكوّن المقالة الافتتاحية من ثلاثة أقسام:

الأول: المقدمة أو الفكرة المثيرة لاهتمامات القراء أو تقديم الموضوع.

الثاني: الحقائق والشواهد المؤيدة لهدف المقالة والموطئة لإثباته.

الثالث: النتيجة أو الخلاصة التي سعت المقالة لإقناع القارئ بها. وترسم المقالة كالشكل الآتي:

(١) راجع د. عبد اللطيف حمزة، فن التحرير الصحفي، ص ٢٩٠ وما بعدها.

المقدمة أو تقديم الفكرة المثيرة

المقدمة

شواهد

شواهد

شواهد

خلاصة

وتلتزم المقالة الافتتاحية بعدة أمور هي:

١ - أنها لا تعبر عن رأي المقالى الشخصى وإنما تعبر عن سياسة الصحيفة .

٢ - الحذر فى إبداء الآراء .

٣ - التبسط فى الحديث، واللجوء إلى أسلوب ودود، لا يشعر بأى استعلاء .

٤ - الإقناع عن طريق سوق الأدلة والشواهد .

٥ - مراعاة جدة الموضوع الزمنية، ومواكبته للأحداث الهامة .

٦ - توجيه المقالة وإرشاداتها يجب أن يختفيا تماماً وراء أسلوب الكاتب .

لأن قارئ الصفوة، رغم أنه أكثر القراء فى المعلومات التى يحصلها فإنه حساس جداً بالنسبة لعملية التلقين .

٢ - مقالة العمود الصحفى :

بدأ العمود الصحفى فى أوروبا كمجرد فكرة أو رأى أو خاطرة تكتب فى سطور قليلة، وكانت مجالاته لا تتعدى فى بداياته دائرة المحيط الاجتماعى . وسرعان ما أصبح العمود أحد الفنون الصحفية المنتشرة فى كل الصحف وربما نجد أكثر من عمود فى الصفحة الواحدة فى بعض الصحف، التى تخاطب جمهوراً متباين الاهتمامات . وتباين اهتمام الجمهور سبب كثرة مجالات العمود وتعدّد أنواعه . وفى صحفنا اليوم أعمدة سياسية واجتماعية وأدبية وفنية وساخرة وعلمية وصحية وزراعية . . .

كما أن هناك أعمدة تتوجه إلى بعض شرائح القراء كالنساء والشباب والعمال.

وتعرف مقالة العمود الصحفي بأنها، المادة الصحفية التي تتسم دائماً بطابع صاحبها أو محررها في أسلوب التفكير، وأسلوب التعبير، ولا تتجاوز في مساحتها عموداً صحفياً على أكثر تقدير، وتنشر بانتظام تحت عنوان ثابت، وتوقيع ثابت هو توقيع المحرر^(١).

ومادة العمود الصحفي فكرة صغيرة محددة ترتبط بمشكلة من مشكلات القراء. ولأن العمود يبنى على حديث مباشر إلى القارئ كصديق - فيمكن أن تكون مشكلة العمود من مشاكل المحرر نفسه. وعادة لا يخرج المحرر من الفكرة الصغيرة التي بدأ بها إلى أفكار أخرى. فالاستطراد يطيل المادة التي يجب أن تبقى قصيرة ويعتد الأفكار التي يجب أن تبقى محدودة.

وللمقالي الذي يكتب العمود حرية واسعة، أوسع من باقي كتّاب الصحيفة لسببين:

الأول: لأنه يتحدث إلى القارئ كصديق، وفي هذه الحال تكفل له الحرية علاقة أوثق بالقارئ الصديق وأقوى، ولذا يشتد ارتباط القراء ببعض الأعمدة التي أثرت في نفوسهم.

والثاني: أن المقالي يمهر عموده بتوقيعه، وبذلك تقع عليه مسئولية ما يكتب، وينسب إليه كل ما يقول.

وينبغي أن يتوفر في العمود الآتي:

١ - جمال الأسلوب، والعناية في اختيار الألفاظ، وسلاسة تطور المضمون.

٢ - الذاتية، وهي نتيجة لأن المقالي يكتب بصفة منتظمة دورية، وليس أمامه إلا تجاربه الخاصة، ورصده لما حوله من تطورات الحياة.

(١) راجع د. عبد اللطيف حمزة، فن التحرير الصحفي، ص ٣٠٨، ٣٠٩.

وبهاتين النقطتين تكون مقالة العمود أقرب الفنون الصحفية إلى المقالة الأدبية.

٣ - بعض القدرة على الفكاهة والسخرية، خاصة أن المقال قصير ولا يتسع حجمه في موضوعات كثيرة للتأثير المراد إلا باللجوء إلى الفكاهة أو السخرية المباشرة.

ونعرض من نماذج مقالة العمود الصحفي، مقالة نشرها أحمد الصاوي محمد في عمود «ما قلّ ودل» عن العواصف التي اشتدت بمدينة الإسكندرية في ٩ فبراير ١٩٥٦، كتب أحمد الصاوي.

«وعندما تهبّ الريح، وتزمرجر العاصفة، ويحجب الغبار المرثيات، وترتعش الأشجار، وتهتز خوفاً وفرقاً، يأوي الرجل إلى البيت، فهو بعد الكفاح اليومي مأواه وحماه. وليست البيوت أربعة جدران، فالجدران لا تحمي إلا الجسد، والبيوت إنما خلقت لتحمي الروح، وتبني الهناء؛ فما أكثر الذين لهم بيوت كبيرة وحياة صغيرة، وما أكثر الذين لهم قصور، وهم يعيشون في صحراء قفراء جرداء من الخيال والحب... إلخ».

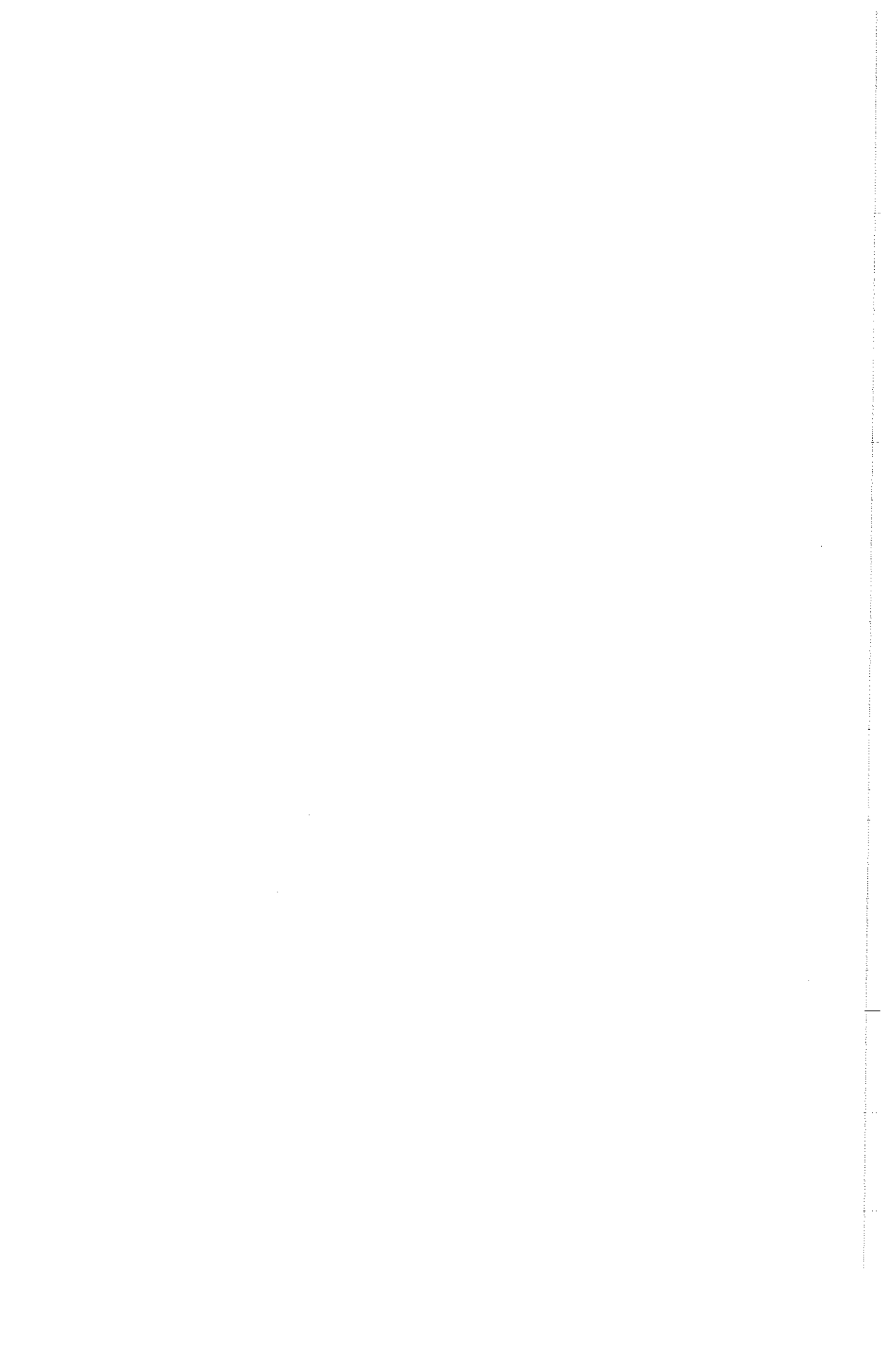
ويلاحظ متابع هذه المقالة الآتي:

أولاً: أن مستوى جمال أسلوبها واضح، وأن سلاسة أسلوبها تكسبها رونقاً خاصاً.

ثانياً: تقسيم العبارات والإيجاز فيها.

ثالثاً: وضوح عنصر الذاتية فيها، وقد أشرنا إلى أن العمود الصحفي أقرب مادة صحفية إلى المقالة الأدبية. وقد رصد المقال في مقالته موضوعاً إنسانياً يهزّ المشاعر وكان بكلماته المنتقاة يضرب على أوتار قلوبنا.

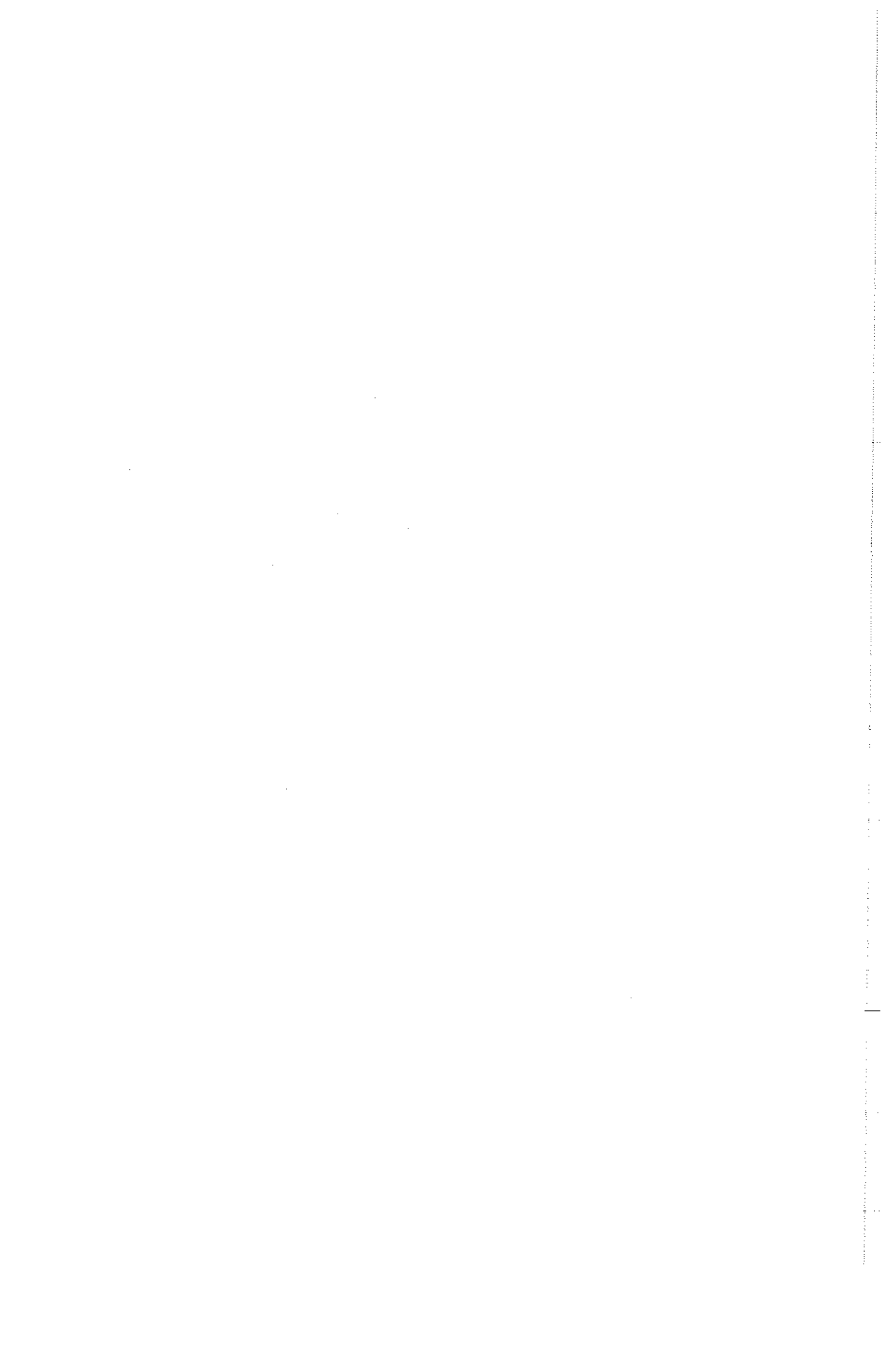
رابعاً: محافظة المقال على شكل الهرم المعتدل حيث بدأ بمقدمة فصلب، فخاتمة.



الفصل السابع

اللغة والنحو والصرف

- ١ - القسم الأول: في اللغة.
- ٢ - القسم الثاني: في النحو.
- ٣ - القسم الثالث: في الصرف.



تمهيد:

تناولت فصول هذا الكتاب فنون الأدب العربي، من شعر ونثر ونقد، بالوصف والتعريف والتأريخ لتكون مدخلاً لدراسة الأدب... ولكن الأدب، إنشائياً كالقصة والمقالة والمسرحية والقصيدة، أو وصفيًا كالنقد والتفسير والتحليل، إنما يعتمد في التعبير والتوصيل والتأثير على اللغة... بل إن وظيفة اللغة تمتد لتشمل التعامل والتواصل بين البشر، وهي أدق وسيلة لنقل العلم والفكر... يقول المفكر العربي الكبير الأستاذ زكي نجيب محمود، عن اللغة: «إنك لترى أبناء الشعب الواحد متفرقين أفراداً، تفصل بينهم فواصل المكان وفواصل الزمان؛ فهذا الفرد هنا وذلك الفرد هناك، وفرد كان بالأمس وفرد كائن اليوم. فتسأل: أين الروابط التي جعلت من هؤلاء الأفراد - على تفرقهم - شعباً واحداً؟ والجواب: هو اللغة قبل أي شيء آخر»^(١).

لهذا كان لا بد أن يشتمل هذا الكتاب على فصل عن اللغة يكون مدخلاً لدراساتها لمن يرغب من طلابنا في التخصص في اللغة العربية، وليكون موجهاً فكر الطلاب الآخرين إلى أهمية اللغة في أي تخصص جامعي في العلوم الإنسانية والاجتماعية...

وقد رأينا أن يضم هذا الفصل ثلاثة جوانب لغوية.

١ - ثقافة لغوية عامة.

(١) صحيفة «الأهرام» في ١٧/٣/١٩٨٧ من مقال بعنوان: اللغة هذا المخلوق العجيب.

٢ - تدريبات نحوية .

٣ - تدريبات صرفية .

والإيجاز هو الطابع المميز لهذا الفصل ليكون في حجم الفصول الأخرى للكتاب، ولعل في هذا القدر الموجز ما يحقق الغرض الذي من أجله أضيف إلى كتاب المدخل .

القسم الأول اللغة

أولاً: اللغة ودراساتها:

اللغة - كما عرفها ابن جني - «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»^(١)، وهي عند اللغوي الأمريكي (ادجار ستيرتنت): «نظام من رموز ملفوظة عرفية بوساطتها يتعاون ويتعامل أعضاء المجموعة الاجتماعية المعينة»^(٢).

ولفظ «اللغة» يصدق على اللغة بأوسع معانيها، أي بوصفها ظاهرة إنسانية عامة في جميع المجتمعات، ويعبر عنها المصطلح الفرنسي (Le Langage).

كما يصدق على اللغة المعينة كالعربية أو الإنجليزية أو الفرنسية؛ وهي تضم نظام المفردات، والنحو والدلالة، في أي عصر من عصور تاريخ لغة معينة. ويعبر عنها المصطلح الفرنسي (La Langue).

والعلم الذي يدرس اللغة يسمّى: علم اللغة (Linguistic Science) وسمّاه العرب قديماً: فقه اللغة. ويسمّى في دول المغرب: اللسانيّات، وعلم اللسان. كما سمّى من قبل: الألسنية.

ويمكن تعريفه بأنه: العلم الذي يدرس اللغة أو اللهجة دراسة موضوعية؛ غرضها الكشف عن خصائصها، وعن القوانين التي تخضع لها

(١) ابن جني: الخصائص ١/٣٣.

(٢) راجع تعريفات أخرى للغة في كتابنا (علم اللغة وفقه اللغة).

ظواهرها: الصوتية، والصرفية، والنحوية، والدلالية، والاشتقاقية، والكشف عن العلاقات التي تربط هذه الظواهر بعضها ببعض، وتربطها بالظواهر النفسية وبالمجتمع، والبيئة الجغرافية.

ومع تقدّم علم اللغة أصبح لكل ظاهرة من الظواهر السابقة فرع دراسي مستقل، بل تنوعت هذه الفروع في علوم مستقلة، ومنها:

١ - علم الأصوات اللغوية: وقد تفرّع إلى: علم الأصوات العام وعلم الأصوات الخاص، وعلم الأصوات الفسيولوجي، وعلم الأصوات الفيزيائي، وعلم الأصوات التجريبي.

٢ - علم بنية الكلمة (الصرف أو المورفولوجيا).

٣ - علم نظام الجملة (النحو أو الستكس).

٤ - علم دلالة الألفاظ (أو السيمانتيك).

٥ - المعجمات أو فن المعاجم.

٦ - علم أصول اللغة (أو الإيتمولوجيا أو علم الاشتقاق).

٧ - علم النفس اللغوي.

٨ - علم الاجتماع اللغوي.

٩ - علم الجغرافيا اللغوية.

١٠ - علم اللهجات.

وللمكانة التي تتبوأها اللغة العربية بوصفها لغة القرآن الكريم والحديث الشريف، والتراث العربي - اتجهت الدراسات اللغوية العربية منذ نشأتها في القرن الأول الهجري والقرون التالية إلى المحافظة على سلامة اللغة العربية. وتجلّى ذلك في علوم النحو والصرف وتأليف المعاجم، وضبط ألفاظ اللغة، واتجهوا بعد شيوع اللحن إلى تنقية اللغة وألفوا كتباً تهدف إلى إصلاح المنطق وتقويم اللسان.

ثانياً: مختارات من كتب فقه اللغة:

وفي الفقرات التالية نقدّم مختارات من كتب فقه اللغة في الموضوعات التي أشرنا إليها فيما سبق؛ لتحقيق الغرض الذي أُلّفَتْ هذه الكتب من أجله، وهو تقويم اللسان وثقيفه.

ومن كتب لُحْن العامة^(١):

| | |
|---|--------------------------------|
| يقال | ولا يقال |
| (الصواب) | (الخطأ) |
| ١ - افْتِتِحَتْ جامعة قطر في الثمانينيات | الثمانينات |
| ٢ - الفصل الدراسي | التَّيْرَم |
| ٣ - المقرر | الكُورس |
| ٤ - المحاضرة على وشك الانتهاء | وَشَكْ |
| ٥ - رُغْم حرارة الجو (أو برغْم أو بالرغم | من حرارة الجو) حضرت المحاضرة |
| ٦ - طالب مَزِين | رغم حرارة الجو إلا أنني حضرت . |
| ٧ - تناوَلت المحادثات مُخْتَلِف الجوانب . . . | مَزِينون |
| ٨ - تُهَب على البلاد رياح شمالية | مختلف . . . |
| وتسقط الأمطار في الشمال | رياح شمالية، في الشمال |

(١) من هذه الكتب: لُحْن العوام للكسائي، إصلاح المنطق لابن السكيت، أدب الكاتب لابن قتيبة، الفصيح لثعلب، فائت الفصيح لأبي عمر الزاهد، لُحْن العامة للزبيدي، شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف لأبي أحمد العسكري، لُحْن الخاصة لأبي هلال العسكري، ثقيف اللسان لابن مكي الصقلي، ذرة الغواص في أوهام الخواص للحريري، تقويم اللسان لابن الجوزي، ومعجم الأغلاط اللغوية الشائعة لمحمد العدناني، ولُحْن العامة وأحاديث إذاعية في الأخطاء الشائعة للدكتور عبد العزيز مطر.

- ٩ - مالت الشمس ذات الشمال
الشَّمال (ضد اليمين)
- ١٠ - حان الآن موعد أذان العشاء حسب
التوقيت المحلي حسب
- ١١ - حَيَّ على الصلاة
حَيَّ . . .
- ١٢ - عُنَيْت بأمر صديقي
عُنَيْتُ ، عَنَيْتُ .
- ١٣ - دَبِل الوردُ . ثَبَّت الأمرُ ،
شَعَرْتُ براحةٍ
دَبِلُ ، ثَبَّتُ ، شَعَرْتُ
- ١٤ - اجتمع مديرو الدوائر ، أو لجنة
من مديري الدوائر
مُدراء
- ١٥ - قسم المشتريات
المشتريات
- ١٦ - نَفِدَ العدد الأسبوعي من الصحيفة
نفذ
- ١٧ - اجتمعنا على عِدَاء عملٍ
غِدَاء .
- ١٨ - البِضَاعَةُ المَبِيعَةُ لا تُرَدُّ
المباعة
- ١٩ - استبدلتُ بالثوبِ المَعِيبِ ثوباً سليماً
استبدلتُ بالثوبِ السليمِ ثوباً مُعاباً .
- ٢٠ - أعطيتُ المتحدثَ أذنًا مصغيةً
صاغيةً
- ٢١ - كَلَّمَا لَقَيْتِكَ غمرتني السعادة
كلما لقيتك كلما غمرتني السعادة
- ٢٢ - بَنَى فلان على أهله (أي تزوج)
بنى بأهله
- ٢٣ - بالرِّفَاءِ والبنينِ
بالرِّفَاءِ
- ٢٤ - نَقَدُّمُ حَلَقَةٍ من حَلَقَاتِ البِرِّنَامِجِ
حَلَقَةٍ من حَلَقَاتِ
- ٢٥ - أَمَا الآن فنقدُّم لكم أغنيةً
أما الآن نقدم
- ٢٦ - إلى الذين حلَّمنا لهم بالشفاء
حلَّمنا
- ٢٧ - حَلَّمْتُ على من شتمني
حلَّمْتُ

- ٢٨ - عرفَ الخَيْرَ الناسُ كافَّةً . . . كافةُ الناس
- ٢٩ - اشترينا الخَضِرَاتِ . . . الخَضِرَاتِ، الخَضِرَاتِ
- ٣٠ - يقال . . . ويقال أيضاً

- (الصواب) (جائز)
- ١ - مُتَّحَفٌ قطرٌ الوطني ومُتَّحَفٌ
- ٢ - المُتَّزَّةُ (أجاز ذلك مجمع اللغة العربية بالقاهرة) والمُتَّزِه
- ٣ - الموضوع الرئيس، والمشكلة الرئيسة الرئيسي، والرئيسية (أجاز ذلك مجمع اللغة العربية بالقاهرة)
- ٤ - تقويم أعمال الطالب وتقييم أعمال الطالب
- ٥ - مِنطَقة الشرق الأوسط (أجاز ذلك مجمع اللغة العربية بالقاهرة) ومِنطَقة
- ٦ - هَبْنِي فَعَلت كذا هبْ أَنِي . . . (أجاز ذلك مجمع اللغة العربية بالقاهرة)
- ٧ - ها أَنَا إذا حضرت ها أَنَا حضرت (أجاز ذلك مجمع اللغة العربية بالقاهرة)
- ٨ - تَحَدَّثَ الأستاذ نَفْسُه تَحَدَّثَ نَفْسُ الأستاذ (أجاز ذلك مجمع اللغة العربية بالقاهرة)

- ٩ - يعمل في الجامعة أستاذة كُفَاء، كل
منهم كافٍ في تخصصه، وكُفَىءٌ وهم
أكففاء
كل منهم كُفَىءٌ في تخصصه
- ١٠ - حضرتُ المحاضرة رغم مرضي، وبرتغم مرضي، وعلى الرغم من
ورغماً عن مرضي مرضي
- (أجاز ذلك مجمع اللغة العربية بالقاهرة)
١١ - الخُطَّة الجديدة خُطَّة طموح وطموحة أيضاً
- (أجاز ذلك مجمع اللغة العربية بالقاهرة)
١٢ - سَوَّغ الطالبُ تصرفهُ بكذا برَز تصرفه
- (أجاز ذلك مجمع اللغة العربية بالقاهرة)
١٣ - أخفق في الامتحان قَشِل في الامتحان
- (أجاز ذلك مجمع اللغة العربية بالقاهرة)
١٤ - اجتمع وكيل الخارجية والسفيرُ اجتمع مع السفير
- (أجاز ذلك مجمع اللغة العربية بالقاهرة)

ثالثاً في الأصوات :

من اللحن في نطق أصوات اللغة العربية: نطق الضاد ظاء والخلط
بينهما في الكتابة في لهجات الخليج والصحراء الغربية في مصر. ونطق
القاف غيناً في بعض لهجات الخليج والسودان، وفي بعض مناطق
الجزائر، ونطق الجيم شديدة غير معطشة في القاهرة وعُمان، واليمن.
ونطقها ياء في بعض لهجات الخليج، ونطقها شديدة التعطيش في سوريا
ولبنان وصحراء مصر الغربية. ونطق الصاد كالسين، والطاء كالتاء، والضاد
كالدال، عند بعض مديعات التليفزيون، والأجانب... ونطق القاف همزة
في لهجات القاهرة ودمشق ولبنان، ونطقها كالكاف الفارسية أو الجيم
القاهرية في اليمن. ونطق الكاف مختلطة بالجيم في لهجت الخليج.

وقد نص إمام النحاة سيبويه (ت ١٨٠هـ) في كتابه (ح ٢ ص ٤٠٤) على بعض هذه الأصوات التي لا تستحسن في لغة من ترتضي عربيته، ولا تُستحسن في قراءة القرآن ولا في الشعر، ومنها:

١ - الجيم التي كالكاف (وفسرها اللغويون المحدثون بأنها الجيم القاهرية والعُمانية واليمينية).

٢ - الكاف التي بين الجيم والكاف (وفسرها اللغويون المحدثون بأنها الكاف المختلطة بالجيم في مثل أبوج أي أبوك في خطاب المؤنث).

٣ - الجيم التي كالشين (وهي الجيم الشامية شديدة التعطيش).

٤ - الضاد الضعيفة (وهي الضاد التي كالطاء).

٥ - الصاد التي كالسين أي الصاد المرفقة في مثل مسر (أي مصر).

٦ - الطاء التي كالتاء (مثل نطق بعض المذيعات: تَهَي الطعام أي طهو الطعام). وكان اللحن بترقيق الصاد والطاء والضاد والطاء مقصوراً على الأجنبي في العصور الإسلامية الأولى.

ونظراً لشيوع الخلط بين الضاد والطاء، نورد نصاً في الفرق بين الضاد والطاء لابن مكّي الصُّقْلِي (ت ٥٠١هـ) في كتابه (تثقيف اللسان وتلقيح الجنان ١٠٥) نبّه فيه إلى شيوع الخلط بينهما في لغة أهل صِقلية العربية (من القرن الثالث إلى السادس الهجري) وهو واحد من باحثين كثيرين على مدى عصور العربية نبّهوا إلى الفرق بين الضاد والطاء... والمنهج الذي سلكه هو النص على الكلمات الواردة في القرآن الكريم وحرف الطاء جزء منها، ورأى أن من عرفها فإنه يستطيع التفرقة بين الضاد والطاء وينطق كلاهما نطقاً سليماً.

يقول ابن مكّي تحت عنوان: الضاد والطاء:

«هذا رسم قد طُمِس، وأثر قد دُرس، من ألفاظ جميع الناس، خاصتهم وعامتهم، حتى لا يكاد أحد ينطق بضاد ولا يميزها من طاء؛ وإنما يوقع كل واحدة منهما موقعها، ويُخرجها من مُخرجها الحاذق الثاقب

إذا كتب^(١)، أو قرأ القرآن لا غير. فأما العامة وأكثر الخاصة فلا يفرقون بينهما في كتاب ولا قرآن، وهو باب واسع وأمر شاسع، إذا تقصّيته أخرجت الكتاب عن حده وانحرفت عن قصده؛ ولكنني أقصد ما تضطر إليه الحاجة مما في القرآن والمستعمل من كلام الناس المتداول بينهم. وأقصر من ذلك على حرف الضاد خاصة لأنه الأقدم، لأن ترك العلامة علامة. وقد استخرج قوم ما في القرآن من ظاء، وكان قدر ثلاثين كلمة، سوى ما يشتق منها، ونظمها جماعة من الشعراء. فابتدأت بما في القرآن وهو:

الظُّهْر والظُّهَار، والظُّهَيْر، والظُّهُور، والظُّهيرة، والنظْر والانتظار، وأنظرنِي، والظُّلَّة. وظلَّ وجهه، والظُّلْم، والظُّلَام، والعظِيم، والظُّفْر، والظُّفْر، ومحظُّور، ومحظِّظِر، والفِظْ، والحِظْ، واللفْظ، والحِظْظ، والغَيْظ، والغَلِيظ، والموعظة، واليقظة، والظنْ، والظنْ، والتلْظِي، والشواظ، والظَّمَان، والكُظِيم. فهذه هي التي في القرآن، وكثير منها بعضه مشتق من بعض، كالظُّهَار من الظُّهْر، والظُّلَّة من الظلِّ، ونحو ذلك^(٢).

رابعاً: تدريب على استخدام المعجم:

لا شك أنه قد مر بك في دراستك الثانوية تعريف المعجم العربي وطريقة استخدامه والكشف فيه... ولا شك أن حاجتك إلى استخدام المعجم في دراستك الجامعية ستكون أقوى وأمس...

وقد أردنا أن تبدأ تعاملك مع المعجم بالكشف عن ألفاظ شائعة في لهجتك الخليجية، وهي ذات أصول عربية، لتحقيق بذلك هدفين: تدريبك على استخدام المعجم، ومعرفة أصول لهجتك الضاربة الجذور في أعماق المعجم العربي...

(١) يخلط بعض طلابنا في جامعة قطر في الكتابة بين الضاد والظاء، فقد كتب أحدهم: متضمماً أي متضمماً. وضنت أي ظننت والأعضاء أي الأعضاء.

(٢) ابن مكي الصقلي: تثقيف اللسان وتلقيح الجنان - تحقيق الدكتور عبد العزيز مطر: ١٠٥، ١٠٦.

أ - أمامك الآن خمسون كلمة خليجية والمطلوب منك البحث عن أصولها وضبطها الصحيح في المعاجم المذكورة بعد:

سحلة، طمطمة، حمسة، غيلمة، كُعد، سظام، منحاز، مشخال، مشباص، مشعاب، مجداح، شدَاخة، هريس، مكبوس، مريس، غبقة، يتمغت، يتوهق، معفوس، مستع، باقعة، عصاويل، الروازن، سالفة، طرّار، شلّاخ، صقّار، مزار، طبعة، يتطمّش، يتغشمر، غدان، مكّود، جشجات، سخبر، عوسج، عِشرج، جنزاب، سنّوت، انحاش، استنّ، رزيف، مسّبه، قلّعة، سهك، الغتمان، الوسمي، الصغريّ، برطم، نودة.

وهذه هي معاجم الألفاظ المطلوب منك البحث فيها:

- ١ - تهذيب اللغة، للأزهري.
 - ٢ - جمهرة اللغة، لابن دُرَيْد.
 - ٣ - الصّحاح، للجوهري.
 - ٤ - المحكم والمحيط الأعظم، لابن سيّده.
 - ٥ - أساس البلاغة للزمخشري.
 - ٦ - التكملة والذيل والصلة، للصفاني.
 - ٧ - لسان العرب، لابن منظور.
 - ٨ - القاموس المحيط، للفيروز آبادي.
 - ٩ - تاج العروس، للزبيدي.
 - ١٠ - المعجم الوسيط، لمجمع اللغة العربية.
- ب - نضع أمامك مجموعة من معاجم المعاني والموضوعات لتفيد منها عند البحث عن الألفاظ المستخدمة في معنى أو موضوع معين، ونورد لك - بعد ذلك - نصّاً من أحد هذه الكتب:

١ - الألفاظ، لابن السكّيت.

٢ - المُنجد، لكراع النمل.

- ٣ - الألفاظ الكتابية، للهمداني .
 ٤ - جواهر الألفاظ، لقدماء بن جعفر .
 ٥ - مبادئ اللغة، للإسكافي .
 ٦ - فقه اللغة، للثعالبي .
 ٧ - المخصص، لابن سيده .
 ٨ - الإفصاح في فقه اللغة، لعبد الفتاح الصعيدي ومحمد يوسف موسى .

ونقدم لك نموذجين من هذه الكتب يفيدان في تنمية ثقافتك اللغوية:

١ - من كتاب الألفاظ الكتابية للهمداني:

باب في انتشار الخبر (ص ١٤٥):

يقال: «هذا خبر شائع، وذائع، ومستفيض، ومستطير، وسائر، وغائر، ومُنْجِد، ومنتشر».

وتقول: قد استفاض الأمر استفاضةً، واستطار استطارَةً، وشاع شَيْعاً وشُيوعاً، وذاع ذَيْعاً وذُيوعاً وذَيْعاناً، وانتشر انتشاراً، وشُهر، وعُلِنَ واضطرب به الصوتُ، وارتفع به الصوت. وأشاع فلان الخبر، وأذاعه، وأفاضه، وأشاده إشادة وسيره. ويقال عن الخبر القديم: «هذا خبر قد نبتَ عليه العُشْبُ، ونَسَجَ عليه العنكبوت».

٢ - من كتاب فقه اللغة للثعالبي: (ص ٦١).

فصل جزئي في الأولاد

«ولِدُ الفيل: دَغْفَل. ولد الناقة: حُوار. ولد الفرس: مُهْر. ولد الحمار: جَحْس. ولد البقر: عِجْل. ولد البقرة الوحشية: بَخْرَج، وبَرْغَز. ولد الشاة: حَمَل. ولد العنز: جَدْي. ولد الأسد: شِبَل. ولد الظبي:

خَشْف. ولد الأزوئية: وغل، وعُغر. ولد الضبيع: فُرْعُل. ولد الدب: دَيْسَم. ولد الخنزير: خَنْوَص. ولد الثعلب: هَجْرَس. ولد الكلب: جَرُو. ولد الفأرة: دَرَص^(١). ولد الضب: حَسْل. ولد القرد: قَشَّة. ولد الأرنب: خَزْنَق. ولد البئر: خَنْصِص. ولد الحية: جَرَش. ولد الدجاج: فَرُوج. ولد النعام: رَأَل.

فصل في سنن الطيبي

«أول ما يولد الطيبي فهو طلاً، ثم خَشْف ورشاً. ثم غزال وشادن، ثم شَصْر، ثم جَدَع، ثم ثَنِي، إلى أن يموت»^(٢).

فصل في ترتيب حسن المرأة

«إذا كان بها مسحة من جمال فهي وَضِيئة جميلة. فإذا أشبه بعضُها بعضاً في الحسن فهي حُسَّانة، فإذا استغنت بجمالها عن الزينة فهي غانية، فإذا كانت لا تبالي ألا تلبس ثوباً حسناً ولا تتقلد قلادة فاخرة فهي مِعْطال. فإذا كان حُسْنها ثابتاً كأنه قد وُيِّمَ فهي وَسِيمة. فإذا قُيِّمَ لها حظ وافر من الحسن فهي قَيْسِيمة. فإذا كان النظر إليها يسرّ الرُوع فهي رائعة. فإذا غلبت النساء بحسنها فهي باهرة.

وبهذا القدر من التثقيف والتعريف نختم هذا القسم اللغوي، لنبدأ تدريباً آخر في النحو والصرف.

(١) في القاموس المحيط (مادة: درص): الدرص (بفتح الدال) وبكسر: ولد القنفذ، والأرنب، واليربوع، والفأرة، والههرة ونحوها.

(٢) ص ٦٣

القسم الثاني النحو

تتغير «العلامة الإعرابية» التي توضع على آخر الاسم باختلاف موقعه في الجملة، ومن ذلك - على سبيل المثال - كلمة «علي» في الجمل الثلاث الآتية:

(١) جاء عليّ.

(٢) رأيت عليّاً.

(٣) خلّق عليّ فاضلاً.

إن الكلمة في الجملة الأولى مرفوعة؛ لأنها «فاعل»، ومنصوبة في الجملة الثانية لأنها «مفعول به»، ومجرورة في الجملة الثالثة؛ لأنها «مضاف إليه».

وقد توقف النحاة أمام الاسم من حيث إعرابه، وانتهوا إلى تقسيم الأسماء من حيث إعرابها إلى ثلاثة أقسام هي:

١ - المرفوعات.

٢ - المنصوبات.

٣ - المجرورات.

وأدرجوا تحت كل قسم ما يتصل به، ونقدّم عرضاً لتلك الأقسام الثلاثة، مفردين كلاً منها على حدة؛ بحيث يكون هذا العرض صالحاً

للتدريب النحوي على أحوال الاسم الإعرابية في الجملة.

أولاً: المرفوعات:

١ - الفاعل:

وهو الاسم الصريح، أو المؤول به، الذي يُسند إليه الفعل أو ما في تأويله؛ فإن قلنا:

(٤) جاء الطالب.

الطالب: فاعل مرفوع بالضمّة؛ لأننا أسندنا إليه «المجيء».

والفاعل لا يكون اسماً صريحاً على الدوام؛ لذلك يكون مؤولاً به، ومن ذلك قوله تعالى:

(٥) ﴿أَوْ لَمْ يَكْفِهِمْ أَنَّا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ الْكِتَابَ يُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ؟﴾^(١) وهنا بعض الجمل التي نجد بها فاعلاً، مع عدم وجود الفعل، ومن ذلك قوله تعالى:

(٦) ﴿يَخْرُجُ مِنْ بَطُونِهَا شَرَابٌ مُخْتَلَفٌ أَلْوَانُهُ﴾^(٢).

(٧) عليّ حسنٌ خلقه.

(٨) جاء الأفضل أخوه.

(٩) هذا طالبٌ قويم خلقه.

إن الكلمات (ألوانه) و (خلقته) و (أخوه) وردت مرفوعة على أنها فاعلٌ، ولكن ليس للفعل، بل لاسم الفاعل في الجملة (٦) والصفة المشبهة في الجملة (٧) وأفعال التفضيل في الجملة (٨) وصيغة المبالغة في الجملة (٩).

ونشير إلى أن «تاء التأنيث الساكنة» تلحق الفعل الماضي إن كان فاعله مؤنثاً، ومن ذلك:

(١٠) ذهبْتُ هُنْدُ إلى الكلية.

(١) سورة العنكبوت آية: ٥١.

(٢) سورة النحل آية: ٦٩.

٢ - نائب الفاعل :

ربما يكون الفعل مبنياً للمجهول؛ لذلك نبحت له عن نائب فاعل، الذي يأخذ أحكام الفاعل. وقد أشار النحاة إلى صور نائب الفاعل كما يلي:

(١١) ﴿وغيضَ الماءَ وقضِيَ الأمرُ﴾^(١).

(١٢) ﴿فإذا نَفَخَ في الصورِ نَفخةً واحدةً﴾^(٢).

(١٣) صِيَمَ يَوْمَ الخَمِيسِ.

(١٤) ﴿ولما سَقَطَ في أيديهم ورأوا أنهم قد ضَلُّوا قالوا...﴾^(٣).

(١٥) ﴿وإذا قيلَ لهم لا تفسدوا في الأرضِ قالوا: إنما نحن

مُصلِحون﴾^(٤).

إن نائب الفاعل (الماء) و (الأمر) وكان في الأصل مفعولاً به، والمصدر (نفخة) والظرف (يوم) والجار والمجرور (في أيديهم) والجملة (لا تفسدوا).

٣ - المبتدأ:

وهو كل اسم ابتدأته وجرّدته من «العوامل اللفظية» للإخبار عنه؛ لأن المبتدأ شرطه أن يكون مرفوعاً. ولا بدّ أن يكون اسماً صريحاً أو مؤولاً بالاسم الصريح، ومن أمثلة الصريح:

(١٦) الطالبُ مهذبٌ.

ومن أمثلة المؤول قوله تعالى:

(١٧) ﴿وأن تصومُوا خيرٌ لكم إن كنتم تعلمون﴾^(٥).

(١٨) تسمعَ بالمعيديِّ خيرٌ من أن تراه.

(١) سورة هود آية: ٤٤.

(٢) سورة الحاقة آية: ١٣.

(٣) سورة الأعراف آية: ١٤٩.

(٤) سورة البقرة آية: ١١.

(٥) سورة البقرة آية: ١٨٤.

٤ - الخبر:

وهو الحكم الذي صدره على المبتدأ، وتحصل به الفائدة، وللخبر عدة أنواع:

أ - مفرد: وهي ما ليس جملةً ولا شبه جملةً، ويطابق المبتدأ في النوع (التذكير والتأنيث) والعدد (الإفراد والتثنية والجمع)، ومن ذلك: (١٩) الطالبان مجهتان.

ب - جملة: وهي حين تقع خبراً، تكون نائبةً عن المفرد، وواقعة موقعه، وهي كلام مفيد مستقل بنفسه، وهي على وجهين:

- جملة مركبة من مبتدأ وخبر.

- جملة مكوّنة من فعل وفاعل.

ويحكم على موضعها بالرفع، ومن أمثلتها:

(٢٠) الطالبُ خلقه طيبٌ.

(٢١) الطالبُ يكتبُ المحاضرةَ.

ج - شبه الجملة: وتشمل الظرف والجار والمجرور، ومن أمثلتها:

(٢٢) الطالبُ في الكليةِ.

(٢٣) الكتابُ فوقَ المنضدةِ.

٥ - اسم (كان) وأخواتها:

وهي أصبح وأضحى وظل وبات وأمسى وصار وليس وما زال وما برح وما فتى وما انفكّ وما دام، ومن أمثلتها:

(٢٤) ظلَّ العاملُ نشيطاً في مصنعه.

وتعمل أفعال «المقاربة والرجاء والشروع» عمل «كان» وأخواتها؛ فهي ترفع المبتدأ، ويسمى اسمها، وتنصب الخبر، ويسمى خبرها؛ ولكن الخبر يجب أن يكون جملة فعلية فعلها مضارعٌ.

٦ - اسم الأحرف المشبهات بـ (ليس):

وتلك الأحرف تعمل عمل (كان) وأخواتها، وهي (ما) الحجازية،
كقوله تعالى:

(٢٥) ﴿مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾^(١).

وكذلك (لا) و (إن) و (لات) التي اختُصت من بين تلك الحروف
بحذف اسمها أو خبرها، ولا يُذكران معاً، والأكثر حذف اسمها، كقوله تعالى:

(٢٦) ﴿وَلَاتَ حِينَ مَنَاصٍ﴾^(٢).

٧ - خبر (إن) وأخواتها:

وهي إنَّ وأنَّ للتوكيد، وكأنَّ للتشبيه، ولكنَّ للاستدراك، وليت
للتمني، ولعلَّ للترجي، ومن أمثلتها:

(٢٧) إِنَّ الطَّالِبَ مُجْتَهِدٌ.

٨ - خبر (لا) النافية للجنس:

وهي تنصُّ على استغراق النفي للجنس كلِّه، وتسمى أيضاً (لا)
التبرئة؛ لأنها تدلُّ على تبرئة الجنس من الخبر، وهي تعمل عمل (إنَّ)،
ويهمنا الإشارة إلى أن خبرها مرفوعٌ، ومن ذلك:

(٢٨) لَا طَالِبَ عِلْمٍ مُّهِمَلٌ.

٩ - التابع لاسم مرفوع: وذلك نحو:

(٢٩) نَجَحَ الطَّالِبُ الْمُجْتَهِدُ.

فكلمة (المجتهد) مرفوعة، لأنها تابعة لاسم مرفوع وهو (الطالب)
وإعرابها: صفة مرفوعة بالضمّة، والتوابع هي التوكيد والصفة وعطف البيان
وعطف النسق والبدل.

(١) سورة يوسف آية: ٣١.

(٢) سورة ص آية: ٣.

ثانياً: المنصوبات:

١ - المفعول به:

وهو ما وقع عليه فعل الفاعل، والعالم فيه الفعل. وهناك عوامل أخرى تنصبه، ومنها المصدر، وذلك نحو أن يكون المصدر نائباً مناب الفعل، نحو:

(٣٠) ضَرَبَا زَيْدًا.

أو أن يكون مقدرًا بـ (أن) والفعل أو (ما) والفعل، نحو:

(٣١) أَرِيدُ كِتَابَتَكَ الدَّرْسَ.

ويعمل «اسم المصدر» عمل الفعل، نحو:

(٣٢) عَطَاؤُكَ الْمَحْتَاجَ طَيِّبٌ.

ومما يعمل عمل الفعل «اسم الفاعل»، وذلك من حيث نصب المفعول به، وهو يأتي على صورتين:

- أن يكون مقترناً بالألف واللام، وفي هذه الحالة ينصب بلا شروط، نحو:

(٣٣) وَالذَّاكِرِينَ اللَّهَ كَثِيرًا وَالذَّاكِرَاتِ.

- أن يكون مجرداً من الألف واللام، ويعمل عمل الفعل بشرطين:

أ - إن كان بمعنى الحال، نحو:

(٣٤) الطَّالِبُ كَاتِبُ الْمَحَاضِرَةِ الْآنَ.

أو الاستقبال، نحو:

(٣٥) الطَّالِبُ كَاتِبُ الْمَحَاضِرَةِ غَدًا.

ب - أن يتقدم على اسم الفاعل نفي أو استفهام أو حرف النداء أو أن يقع حالاً أو نعتاً أو خبراً.

وتعمل «صيغ المبالغة» عمل الفعل، ومن أمثلتها:

(٣٦) أما العسلَ فأنا شَرَّابٌ .

(٣٧) إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ دَعَاءٌ مِنْ دَعَاةٍ .

وكذلك «أسماء الأفعال»، نحو قول الله تعالى:

(٣٨) ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا عَلَيْكُمْ أَنْفُسَكُمْ لَا يَضُرُّكُمْ مَنْ ضَلَّ إِذَا اهْتَدَيْتُمْ﴾^(١) .

(٣٩) إِلَيْكُمْ مَوْجِزًا لَأَهْمِ الْأَنْبَاءِ .

٢ - المفعول المطلق:

وهو المصدر أو ما ناب عنه الذي ينتصب، وقد سمي مفعولاً مطلقاً لصدق المفعول عليه، غير مقيد بحرف الجر ونحوه. وهو يقع على ثلاثة أحوال:

- أن يكون مؤكداً.

(٤٠) ضَرَبْتُ الْمَهْمَلَ ضَرْبًا .

- أن يكون مبيناً للنوع:

(٤١) سِيرْتُ سِيرًا حَسَنًا .

- أن يكون مبيناً للعدد:

(٤٢) ضَرَبْتُ الْمَهْمَلَ ضَرْبَتَيْنِ .

وهناك ما يستعمل نائباً عن المفعول المطلق، ومن ذلك «كل»، قال الله تعالى:

(٤٣) ﴿فَلَا تَمِيلُوا كُلَّ الْمِيلِ فَتَدْرُوهَا كَالْمَعْلُوقَةِ﴾^(٢) .

و «بعض»، نحو:

(٤٤) عَلِيٌّ يَجِدُ بَعْضَ الْجِدِّ .

(١) سورة المائدة آية: ١٠٥ .

(٢) سورة النساء آية: ١٢٩ .

والمصدر المرادف لمصدر الفعل المذكور، نحو:

(٤٥) قعدتُ جلوساً.

(٤٦) إفرخ الجذَل.

واسم الإشارة، نحو:

(٤٧) ضربته ذلك الضرب.

وضمير المصدر، نحو قوله تعالى:

(٤٨) ﴿فإني أعذبه عذاباً لا أعذبه أحداً من العالمين﴾^(١).

وعدد المصدر نحو قوله تعالى:

(٤٩) ﴿فاجلدوهم ثمانين جلدة﴾^(٢).

والآلة:

(٥٠) ضربته سوطاً.

وصفة المصدر المحذوف:

(٥١) دعوتُ الله كثيراً.

واسم المصدر، نحو قوله تعالى:

(٥٢) ﴿وَاللَّهُ أَنْبَتَكُمْ مِنَ الْأَرْضِ نَبَاتاً﴾^(٣).

٣ - المفعول معه:

وهو اسم منصوب بعد واو بمعنى «مع»، نحو:

(٥٣) سيزتُ والخليج.

(١) سورة المائدة آية: ١١٥.

(٢) سورة النور آية: ٤.

(٣) سورة نوح آية: ٤.

٤ - المفعول فيه :

وهو يطلق على ظرفي الزمان والمكان، ولا بد أن يتضمن معنى «في» وإلا أعرب حسب موقعه في الجملة، نحو:

(٥٤) يَوْمُ الْجُمُعَةِ يَوْمٌ مَبَارَكٌ.

وما تضمن معنى «من» من ظرفي الزمان والمكان حكمه النصب،
نحو:

(٥٥) النشاطُ صباحاً مفيدٌ.

٥ - المفعول لأجله :

(٥٦) ويسمى أيضاً المفعول له كقوله تعالى: ﴿تَتَجَافَى جُنُوبُهُمْ عَنِ الْمَضَاجِعِ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ خَوْفًا وَطَمَعًا﴾^(١).

٦ - الحال :

وهو وصف فضلةٌ مذكور لبيان الهيئة، ومن ذلك:

(٥٧) جاء الطالبُ نشيطاً.

و «نشيطاً» حال من الفاعل. وقال تعالى:

(٥٨) ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَاهِداً وَمُبَشِراً وَنَذِيراً﴾^(٢).

و (شاهداً) حال من الكاف؛ أي المفعول. وكذلك:

(٥٩) قابلَ عليٌّ صديقَه مسرورين.

٧ - التمييز :

وهو اسم نكرة متضمن معنى «في»، ويأتي من الجملة على ضربين:

أ - مبين إبهام الذات، وهو الواقع بعد العدد، نحو قول الله تعالى:

(١) سورة السجدة آية: ١٦.

(٢) سورة الأحزاب آية: ٤٥.

(٦٠) ﴿إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا﴾^(١).

والمقدار، ويشمل المساحة، نحو:

(٦١) لِي قِيرَاطٌ أَرْضًا.

والكيل، نحو:

(٦٢) عِنْدِي إِردَبٌ قَمْحًا.

والوزن، نحو:

(٦٣) اشْتَرَيْتُ رَطْلَيْنِ عَسَلًا.

وما أشبه المقدار كقوله تعالى:

(٦٤) ﴿وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾^(٢).

وما كان فرعاً للتمييز، نحو:

(٦٥) هَذَا خَاتَمٌ ذَهَبًا.

ب - بين إبهام النسبة، ويكون محولاً عن الفاعل. قال تعالى:

(٦٦) ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾^(٣).

أو المفعول، كقوله تعالى:

(٦٧) ﴿وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا﴾^(٤).

أو المبتدأ، نحو:

(٦٨) أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ خِبْرَةً.

أو التمييز الواقع بعد ما يدل على التعجب، نحو:

(٦٩) لِلَّهِ دَرَّةٌ فَارِسًا.

(١) سورة يوسف آية: ٤.

(٢) سورة الكهف آية: ١٠٩.

(٣) سورة مريم آية: ٤.

(٤) سورة القمر آية: ١٢.

(٧٠) ما أحسنَ علياً رجلاً.

(٧١) كفى به عالماً.

(٧٢) حَسْبُكَ بعليُّ رجلاً.

٨ - المستثنى :

معنى الاستثناء في التركيب النحوي للجملة هو إخراج بعض من كلٍّ؛ فإن قلنا :

(٧٣) جاء الطلابُ إلا طالباً.

أخرجنا بذلك طالباً من الطلاب، و «إلا» تخرج الثاني مما دخل في الأول.

وأصل استخدام المستثنى أن يكون منصوباً؛ لأنه يشبه المفعول به؛ فالجملة :

(٧٣) أصلها المقدرُ عند النحاة هو :

(٧٤) جاء الطلابُ وأستني منهم طالباً.

وكلمة «طالباً» في هذا الأصل مفعول به منصوب بالفتحة. و «إلا» عند النحاة هي الأصل في الاستثناء.

٩ - المنادى :

والنداء أسلوب يستخدم في نداء أحد أو دعائه، وهناك عدة أحرف للنداء، وهي: يا والهَمْزة وأياً وهياً ووا وأَيُّ وآ وأَيُّ.

وللمنادى عدة أنواع، تؤدي إلى الاختلاف في الإعراب، ويهمنا المنصوب، وهو «النكرة غير المقصودة»، نحو قول الأعمى :

(٧٥) يا رجلاً خُذْ بيدي.

و «المضاف»، نحو :

(٧٦) يا غافرَ الذنبِ سامِخني.

و «الشبيه بالمضاف»، نحو:

(٧٧) يا مهملاً درسه انتبه.

١٠ - خبر (كان) وأخواتها):

وقد سبقت الإشارة إلى أخوات (كان) حين عرضنا للمرفوعات،
وخبرُ (كان وأخواتها) منصوبٌ، ومن ذلك:

(٧٨) صارَ النسيمُ عليلاً.

١١ - خبر الأحراف المشبهات بـ (ليس):

وقد سبقت الإشارة إليها، ومن أمثلتها منصوبة الخبر، قوله تعالى:

(٧٩) ﴿ما هذا بشرًا﴾^(١).

١٢ - اسم (إن) وأخواتها:

وقد أشرنا إليها، ومن أمثلة نصب اسمها:

(٨٠) إن الطالبَ مجتهدٌ.

١٣ - اسم (لا) النافية للجنس:

ويكون منصوباً إن كان مضافاً أو شبيهاً بالمضاف، ومن أمثلتها:

(٨٠) إن الطالبَ مجتهدٌ.

١٣ - اسم (لا) النافية للجنس:

ويكون منصوباً إن كان مضافاً أو شبيهاً بالمضاف، ومن أمثلتها:

(٨١) لا طالبَ علمٍ مهملٌ.

١٤ - التابع لاسم منصوب:

وقد أشرنا إلى التوابع، ومن أمثلتها:

(١) سورة يوسف آية: ٣١.

(٨٢) إن زيداً وعلياً فاضلان.

(٨٣) إن الطالبَ المجتهدَ محبوبٌ.

ثالثاً: المجرورات:

١ - المجرور بحرف الجر:

ومن تلك الحروف: من/ إلى/ عن/ على/ في/ الباء/ اللام/
الكاف، نحو:

(٨٤) ذهبَ عليٌّ إلى الكلية.

(٨٥) سلَّمْتُ على زَيدٍ.

(٨٦) كتبتُ بالقلم.

٢ - المجرور بالمضاف:

ونشير إلى أن الإضافة عبارة عن نسبة بين اسمين على تقدير حرف
الجرّ، وتتكوّن من المضاف والمضاف إليه، ومن أمثلتها:
(٨٧) كتابُ النحوِ مفيدٌ.

٣ - التابع لمجرور:

وذلك نحو أن نجد اسماً واقعاً تابعاً لاسمٍ مجرورٍ، نحو:
(٨٨) سلَّمْتُ على زيدٍ نفسه.

* * *

تدريب:

استخرج الأسماء من الآيات الكريمة الآتية، وبين إعراب كل اسم
منها قال تعالى:

١- ﴿وَهُوَ الْقَاهِرُ فَوْقَ عِبَادِهِ وَهُوَ الْحَكِيمُ الْخَبِيرُ﴾ [سورة الأنعام آية ١٨].

٢- ﴿كَانَ اللَّهُ غَفُوراً رَحِيماً﴾.

- ٣ - ﴿إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ﴾ [سورة الأحزاب آية ٥٦].
- ٤ - ﴿فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ﴾ [سورة الحجر آية ٣٠].
- ٥ - ﴿قَالُوا: لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ﴾ [سورة الكهف آية ١٩].
- ٦ - ﴿وَلِلَّهِ عَلَى النَّاسِ حِجُّ الْبَيْتِ مَنِ اسْتَطَاعَ إِلَيْهِ سَبِيلًا﴾ [سورة آل عمران آية ٩٧].
- ٧ - ﴿أَيُّجِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا﴾ [سورة الحجرات آية ١].
- ٨ - ﴿إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا﴾ [سورة يوسف آية ٤].
- ٩ - ﴿وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَارغًا﴾ [سورة القصص آية ١٠].
- ١٠ - ﴿وَإِذْ كُنَّا نَسْمُو رِبِّكَ وَتَبَتَّلْ إِلَيْهِ تَبْتِيلًا﴾ [سورة المزمل آية ٨].

القسم الثالث تدريبات صرفية

رأيت كيف تهتمّ المعجمات بمعاني الألفاظ، وكيف يُعنى علم النحو بتركيب الجملة وترتيب الكلمات في نسق معين. والآن نأتي إلى علم الصرف الذي يقف عند الكلمة، ويحلّل بناءها، ويتابع ما يجري عليها من تغيير في حروفها، أو حركات تشكيلها.

قال تعالى: ﴿طه﴾. ما أنزلنا عليك القرآن لِتَشْقَى. إِلَّا تَذِكْرَةً لِمَن يَخْشَى تَنْزِيلًا مِّمَّنْ خَلَقَ الْأَرْضَ وَالسَّمَاوَاتِ الْعُلَى. الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى. لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا وَمَا تَحْتَ الثَّرَى. وَإِن تَجَهَّزْ بِالْقَوْلِ فَإِنَّهُ يَعْلَمُ السِّرَّ وَأَخْفَى. اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى. وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى. إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدٍ عَلَى النَّارِ هُدًى. فَلَمَّا آتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى. إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى. وَأَنَا اخْتَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَى. إِنِّي أَنَا اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنَا فَاعْبُدْنِي وَأَقِمِ الصَّلَاةَ لِذِكْرِي. إِنَّ السَّاعَةَ آتِيَةٌ أَكَادُ أَخْفِيهَا لِتُخْرَجَ كُلُّ نَفْسٍ بِمَا تَسْعَى. فَلَا يَصُدُّكَ عَنْهَا مَن لَّا يُؤْمِنُ بِهَا وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَتَرْدَى. وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى. قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى. (سورة طه ١ - ١٨).

إذا تأملت هذه الآيات الكريمة، ووقفت عند كلماتها، استطعت أن تلمّ بمعظم أبواب هذا العلم، فهذا العلم يختص بالأفعال وأقسامها، ومواضع الزيادة فيها، وكيفية بنائها للمجهول، وصياغة المشتقات

والمصادر منها. ويهتم بالأسماء وأنواعها، وكيفية تأنيثها وتثنيها وجمعها.

* فالآيات تضم أفعالاً بنيت للمعلوم هي:

خَلَقَ - جَهَرَ - عَلِمَ - مَكَثَ - خَلَعَ - عَبَدَ - صَدَّ - هَشَّ - وَجَدَ -
قال - كاد - شَقِيَ - خَشِيَ - أَتَى - رَأَى - جَزَى - سَعَى - أَنْزَلَ - أَنْسَ -
أَتَى - أَقَامَ - أَخْفَى - اسْتَوَى - اخْتَارَ - اسْتَمَعَ - اتَّبَعَ - تَوَكَّأَ.

* وأفعالاً بنيت للمجهول هي:

نُودِيَ - يُوحَى - تُجْزَى.

* وفيها من المشتقات:

المُقَدَّسَ - الرَّحْمَنَ - أَخْفَى.

* ومن الأسماء:

النَّوَى - مُوسَى - هَوَاهُ - عَصَايَ - الوَادِي.

* ومن الكلمات المؤنثة:

الأَرْضَ - ناراً - الساعة - آتية - نَفْسَ.

* ومن المثني:

تَعْلِيكَ.

* ومن الجموع:

السموات - الأسماء - مَارِبُ - غَنَمَ.

* ومن المصادر:

القول - ذِكْرَى - تَنْزِيلَ - تَذْكِرَةَ - الصلاة.

أولاً: الفعل

أقسام الفعل:

إذا عُدنا إلى مجموعة الأفعال السابقة، وحاولنا التعرف على أنواعها تبين لنا أن الأفعال:

خَلَقَ - جَهَرَ - عَلِمَ - مَكَثَ - خَلَعَ - عَبَدَ.

أفعال صحيحة بمعنى أن أصولها ليس فيها حرف علة، ولا همزة، ولا تضعيف، أي تكرار لحرف أو حرفين منها، فكل فعل من هذه الأفعال نسميه: بالفعل الصحيح. وأن الفعلين:

صَدَّ - هَشَّ.

الحرف الثاني فيهما مثل الحرف الثالث المدغم فيه. ومثل هذا نسميه: بالفعل المضعف.

قال أبو تمام:

«أَتَطَّنُّنِي أَجْدُ السَّبِيلَ إِلَى الْعَزَا وَجَدَّ الْجِمَامُ إِذَا إِلَيَّ سَبِيلًا»

غير أن المضعف قد يتكون من أربعة حروف مثل:

زَلَزَلَ - عَسَعَسَ - زَحَزَحَ - كَفَكَفَ.

قال تعالى:

﴿فَمَنْ زُحْزِحَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ﴾ (آل عمران ١٨٥).

وقال المتنبي:

«ظَلَلْتُ بَيْنَ أَصْحَابِي أَكْفِكْفُهُ وَظَلَّ يَسْفَحُ بَيْنَ الْعُذْرِ وَالْعَدْلِ»

حيث إن الحرف الأول والثالث فيهما من جنس، والثاني والرابع من جنس آخر.

كذلك يتبين لنا أن الفعل:

وجد.

فعل يبدأ بحرف علة، ولذلك نسميه بالفعل المثال. ونحوه الأفعال: وَثِقَ - وَجَلَ - يَيْسَ - يَسْرَ.

وأن الفعلين:

قال - كاد

في وسطهما حرف علة، فنسمي كلاهما بالفعل الأجوف. ونحوه الفعل: طار.

قال قطري بن الفجاءة:

«أَقُولُ لَهَا، وَقَدْ طَارَتْ شَعَاعاً مِنْ الْأَبْطَالِ، وَيُحَكِّ لَنْ تُرَاعِي»

أما الأفعال:

شَقِي - خَشِي - آتَى - رَأَى - ردى.

فهي تنتهي بحرف علة، ولذلك نسميها بالأفعال الناقصة. ونحوها الفعل: شَفَى.

قال عنترة:

«وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَهَا قِيلُ الْفَوَارِسِ: وَيَكُ عَنْتَرَ أَقْدِمِ»

فهذه خمسة أنواع من الأفعال وردت في الآيات السابقة. وهناك نوع سادس نجده في قول حافظ إبراهيم:

«فَمُرَّ سَرِيَّ الْمَعَانِي أَنْ يُوَاتِبِنِي فِيهَا، فَإِنِّي ضَعِيفُ الْحَالِ وَاهِيهَا»

وقول عنترة:

«هَلَّا سَأَلْتَ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ إِنَّ كُنْتَ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي»

وقوله تعالى:

﴿فَإِذَا قَرَأْتَ الْقُرْآنَ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ﴾ (النحل ٩٨).

فالأفعال:

أمر - سأل - قرأ.

أحد حروفها همزة سواء جاءت في أول الكلمة، أو وسطها، أو آخرها. وهذه نسميها بالأفعال المهموزة.

مجرد الأفعال ومزيدها:

أ - لعلك لاحظت أن الأفعال التي ذكرناها حروفها كلها أصلية، وهذه نسميها في الصرف بالأفعال المجردة. فهل يتشابه نطق هذه الأفعال في الماضي أو المضارع؟

إن المضارع من الفعل خَلَقَ - يَخْلُقُ، ومن جَهَرَ - يَجْهَرُ، ومن عَلِمَ - يَعْلَمُ، ومن أتى - يَأْتِي، ومن شَقِيَ - يَشْقَى.

إذن فلا بد أن كل فعل من هذه الأفعال ينتمي إلى باب معين. وأبواب الثلاثي ستة هي: فَعَلَ ومضارعه يَفْعَلُ:

نحو: فتح - قرأ - وَضَعَ - سعى.

فَعَلَ ومضارعه يَفْعَلُ:

نحو: نصرَ - غزا - قال - أمر - غرَّ.

قال امرؤ القيس:

«أَعْرَكَ مِنِّي أَنَّ حُبَّكَ قَاتِلِي وَأَنْكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ»

فَعَلَ ومضارعه يَفْعَلُ:

نحو: أتى - وعد - فرَّ - حرم - خاب.

قال عبید بن الأبرص:

«مَنْ يَسْأَلُ النَّاسَ يَسْحَرُمُوهُ وَسَائِلُ اللَّوْ لَا يَخِيبُ»

فَعِل ومضارعه يَفْعَل :

نحو: فرح - خاف - عضّ - وجّل - شقيّ.

قال أبو قيس بن رفاعة:

«متى ما يأتِ يَوْمِي لا تجذُنِي بمالي حينَ أتركُهُ شَقِيئُ»

فَعِل ومضارعه يَفْعَل :

نحو: ورث - وليّ - وثقّ - وجدّ - حَسِب.

قال جرير:

«إذا غضبتُ عليكِ بنو تَمِيمٍ حَسَبَتِ النَّاسَ كُلَّهُمُ غَضَاباً»

فَعِل ومضارعه يَفْعَل :

نحو: حَسَن - لَوَّم - جَرَّؤ - يَمَن - عَظَم.

قال أبو نواس:

«يا رَبِّ إِنْ عَظَمْتُ ذُنُوبِي كَثْرَةً فَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّ عَفْوَكَ أَعْظَمُ»

أما الأفعال:

دحرج - طمأن - وسوس - بسمل - سعود - هرول - دهور - سيطر -

عربد:

فهي أفعال رباعية، وهي أيضاً مجردة ليس فيها حروف زائدة.

قال إيليا أبو ماضي:

«نَسِي الطينُ ساعةً أنه طينٌ حَقِيرٌ، فَصَالَ تِيهاً وَعَرَبَدُ»

ب - وقد تضمنت الآيات أفعالاً أخرى هي:

أنزل - آنس - آتى - أقام - أخفى - استوى - اختار - استمع - أتبع -

توكأ.

فمنها ما يتألف من أربعة أحرف، ومنها ما يتألف من خمسة. فإذا حاولت تحديد الأحرف الأصلية من كل فعل تبين لك وجود بعض الأحرف الزائدة:

فالأفعال: أنزل - أنس - أتى - أقام - أخفى. فيها حرف زائد هو الهمزة.

والأفعال: استوى - اختار - استمع - اتبع. فيها حرفان زائدان هما الألف والتاء.

والفعل: توكأ. فيه حرفان زائدان هما التاء والتضعيف.

إذن فقد تدخل بعض الزيادات على الأفعال. ومعروف أن أي زيادة على الأصل لا بد أن تدلّ على معنى. مثلاً: الفعل (أنزل) فيه همزة زائدة، وأصله (نزل). وهذه الهمزة جعلت الفعل متعدياً بعد أن كان لازماً. وفعل آخر مثل (أعجم) فيه همزة زائدة، وأصله (عجم). فأفادت الهمزة هذه المرة معنى السلب والإزالة، إذ إن معنى عجم هو غمض وأبهم، فلما دخلت الهمزة صار المعنى أزال الغموض والإبهام.

وكما لاحظت قد يدخل على الفعل حرف زائد أو أكثر. وها نحن أولاً نأتي بأمثلة أخرى على ذلك:

أَحْسَنَ: فالزيادة فيه الهمزة في أوله. ومثله: أكرم - أقام - آمن - أبلغ.

قال كثير عزة:

«أَلَا أَبْلِغَا عَنِّي النَّبِيَّ مُحَمَّدَا بِأَنَّكَ حَقٌّ وَالْمَلِيكَ حَمِيدٌ»

كَرَّمَ: فالزيادة فيه التضعيف. ومثله: فَرَحَ - بَرَأَ - عَلَّمَ - قَسَى.

قال أحمد شوقي:

«كُلَّمَا مَرَّتِ اللَّيَالِي عَلَيْهِ رَقًّا، وَالْعَهْدُ فِي اللَّيَالِي تُقْسَى»

حَاسَبَ: فالزيادة فيه الألف بعد الحرف الأول. ومثله: قاتل -

شارك - داهم - ساءل.

قال المازني:

«لَمْ أَكَلِّمُهُ، وَلَكِنْ نَظَرْتَنِي سَاءَ لَتُهُ: أَيْنَ أُمَّكَ؟ أَيْنَ أُمَّكَ؟»
انكسر: فالزيادة فيه الهمزة والنون. ومثله: انصرف - انشق - انقاد -
انجرد.

قال امرؤ القيس:

«وَقَدْ أَعْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلٍ»
اجتمع: فالزيادة فيه الهمزة والتاء. ومثله: اشتمل - انتقى - اختار -
ازداد.

قال عمر بن أبي ربيعة:

«غَدَا يَكْثُرُ الْبَاكُونَ مِنَّا وَمِنْكُمْ وَتَزْدَادُ دَارِي مِنْ دِيَارِكُمْ بَعْدَا»
تَبَاعَدَ: فالزيادة فيه التاء والألف. ومثله: تبارى - تقاتل - تبارك -
تناسى.

قال الشاعر:

«أَجَبْتُ الْقَوْمَ لَمَّا أَنْ دَعَوْنِي فَلَمَّا أَنْ نَصَرْتُهُمْ تَنَاسَوْا»
تَقَدَّمَ: فالزيادة فيه التاء والتضعيف. ومثله: تأمل - تقدس - تعمّد -
تَبَوَّأَ.

قال الرسول ﷺ:

«مَنْ كَذَبَ عَلَيَّ مَتَعَمِّدًا فَلْيَتَبَوَّأْ مَقْعَدَهُ مِنَ النَّارِ».

استفهم: فالزيادة فيه الهمزة والسين والتاء. ومثله: استعلم -
استخرج - استقام - استسقى.

قال حافظ إبراهيم:

«وَأَرْسَلْتَ تَسْتَسْقِي بَنِي مِصْرَ شَرْبَةً فَقَطَّعْتَ أَحْشَائِي وَأَضْرَمْتَ أَضْلُعِي»
اطمأنَّ: فالزيادة فيه الهمزة والتضعيف. ومثله: اكفهر - اشرب -
اشمأز.

قال تعالى:

﴿وَإِذَا ذُكِرَ اللَّهُ وَحْدَهُ اشْمَأَزَّتْ قُلُوبُ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ﴾
(الزمر ٤٥).

تدريب (١):

هات مضارع الأفعال الآتية:

لَقِيَ - وَثِقَ - يَنْبَسَ - جَهَلَ - وَفَى - وَسُوسَ - بَرِيَءَ - شَدَّ - أَبِي - شَكَا.

تدريب (٢):

مَيِّز حروف الزيادة في الكلمات الآتية:

اعتدل - تأدب - اخضرَّ - استغاث - احلولى - احمازَّ - تمسكن - تبعثر.

بناء الفعل للمجهول:

كثيراً ما نسمع في نشرة الأخبار عبارة: «صرح بهذا مصدر مسئول». وهذه العبارة تطلعنا على الخبر، لكنها لا تعرفنا من هو هذا المسئول. وبالطبع هناك أسباب للجوء إلى مثل هذه العبارة نعرفها جميعاً. وشبيه بهذا الأسلوب الذي لا يذكر فيه من فعل الفعل أن نلجأ إلى بناء الفعل للمجهول كأن تقول: كُسر الزجاج. فأنت تريد إخفاء اسم من فعل هذا، إما لأنك تخاف عليه من العقاب، أو لأنك تخاف منه، أو لأنك بالفعل لا تعرف من يكون.

وقد وردت في الآيات التي صدرنا بهذا هذا الجزء أفعال مبنية للمجهول، منها ما جاء في صورة الماضي وهو الفعل (نُودِيَ)، ومنها ما جاء في صورة المضارع وهما الفعلان (يُوحَى - تُجزَى):

أ - فهل لاحظت كيف بُني الفعل الماضي للمجهول؟

قال أحمد شوقي :

«وَطَنِي لَوْ شُغِلْتُ بِالْخُلْدِ عَنْهُ نَازَعْتَنِي إِلَيْهِ فِي الْخُلْدِ نَفْسِي»
فالفعل أصله (شغل) وهو فعل صحيح ، وعند بناءه للمجهول نضم
الحرف الأول ونكسر ما قبل الآخر .

وقال ابن مقرب العيوني :

«إِلَى اللَّهِ أَشْكُو عَثْرَةً لَوْ تُدَوِّرَكَتْ بِتَمْرِيْقِ جِلْدِي مَا أَسْفُتُ عَلَى جِلْدِي»
فالفعل مبدوء بتاء زائدة ، فنضم أوله وثانيه . ومثله تُعَلِّم .

وقال تعالى : «وَلَقَدْ اسْتَهْزَيْءَ بِرُسُلٍ مِنْ قَبْلِكَ فَحَاقَ بِالَّذِينَ سَخِرُوا
مِنْهُمْ مَا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُونَ» . (الأنبياء ٤١) .

فالفعل مبدوء بهمزة وصل ، فنضم أوله وثالثه . ومثل أَسْتَقْبِل .
وقال يزيد بن الطُّثْرِيَّة :

«يَدَأُ بِيَدٍ مَنْ جَاءَ بِالْعَيْنِ مِنْهُمْ وَإِنْ لَمْ يَجِءْ بِالْعَيْنِ حِيَزَتْ رُهُونُهَا»
فالفعل في وسطه ألف ، فنقلبها ياء . ومثله قِيلَ :

ب - وماذا عن المضارع؟

قال تعالى : «لَا يُسْأَلُ عَمَّا يَفْعَلُ وَهُمْ يُسْأَلُونَ» . (الأنبياء ٢٣) .
وقال الإمام عليّ : «لَا مَرْحَبًا بِوُجُوهِ لَا تُرَى إِلَّا عِنْدَ كُلِّ سَوَاةٍ» .

فالفعل الأول أصله (سأل) ومضارعه (يسأل) ، والفعل الثاني أصله
(رأى) ومضارعه (يرى) ، فنضم أولهما وفتح ما قبل آخرهما .

وقال كعب بن زهير :

«إِنَّ الرَّسُولَ لَسَيْفٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ مُهَيِّدٌ مِنْ سُيُوفِ اللَّهِ مَسْلُوكٌ»
فجاء الفعل (يُسْتَضَاءُ) وقبل آخره حرف مد ، ولذلك نقله ألفاً ؛
حيث إن مضارعه يستضيء .

تدريب :

والآن حاول أن تبني الأفعال الآتية للمجهول :

استأذن - ابتاع - تدخّل - يرث - ضارب - تباعد - تأدّب - يستقيم .

ثانياً: المشتقات

قال الإمام عليّ: «أَيُّهَا الْمُؤْمِنُونَ، إِنَّهُ مَنْ رَأَى عُدُوَاناً يُعْمَلُ بِهِ وَمُنْكَرًا يُدْعَى إِلَيْهِ، فَأَنْكَرَهُ بِقَلْبِهِ فَقَدْ سَلِمَ وَبَرِيَءٌ، وَمَنْ أَنْكَرَهُ بِلِسَانِهِ فَقَدْ أُجْرَ، وَهُوَ أَفْضَلُ مِنْ صَاحِبِهِ، وَمَنْ أَنْكَرَهُ بِالسِّيفِ لِتَكُونَ كَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَكَلِمَةُ الظَّالِمِينَ هِيَ السُّفْلَى؛ فَذَلِكَ الَّذِي أَصَابَ سَبِيلَ الْهُدَى، وَقَامَ عَلَى الطَّرِيقِ، وَتَوَزَّرَ فِي قَلْبِهِ الْيَقِينَ».

وقال رداً على من سأله عمّن عَرَّ النَّاسَ: «الشَّيْطَانُ الْمُضِلُّ، وَالْأَنْفُسُ الْأَمَّارَةُ بِالسُّوءِ».

حين تتأمل الكلمات السوداء يتبين لك أن الكلمات:

المؤمنون - صاحب - الظالمين - المضلُّ.

تُشير إلى أشخاص وقع منهم الإيمان أو الصحبة أو الظلم أو الإضلال. فنسمي كل واحدة منها باسم الفاعل. وأن كلمة: مُنْكَرًا تُشير إلى شيء وقع عليه الإنكار. فنسميها باسم المفعول.

وهذه الأسماء قد تدلّ على أن الشخص قام بالفعل مرة واحدة. أما كلمة: الْأَمَّارَةُ فَإِنَّهَا تُشير إلى تكرار الفعل ودوامه؛ فالنفس لا تأمر بالسوء مرة واحدة، بل هي دائمة الأمر به. ومثل هذه الصيغة نسميها بصيغة المبالغة.

اسم الفاعل:

عرفت أن كل كلمة من الكلمات: المؤمنون - صاحب - الظالمين - المضلُّ، هي اسم فاعل من الفعل آمن - صَحِبَ - ظَلَمَ - أَضَلَّ.

فمنها ما هو ثلاثي مثل: صحب - ظلم، ومنها ما هو غير ثلاثي مثل: آمن - أضلّ.

أ - فلما كان الفعل (صحب) ثلاثياً أتينا بصيغة اسم الفاعل منه على وزن (فَاعِل) فقلنا: (صَاحِب). ومثله: ظَلَمَ فهو ظَالِمٌ، وَعَرَفَ فهو عَارِفٌ، وَقَتَلَ فهو قَاتِلٌ.

قال امرؤ القيس:

«أَغْرَكَ مِنِّي أَنَّ حُبَّكَ قَاتِلِي وَأَنْكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ»
ومثله: قال فهو قَاتِلٌ:

قال ابن مقرب العيوني:

إِلَيْكَ جَوْهَرَةٌ مِنْ طَبِيعِ قَائِلِهَا تَبَقَّى عَلَى غَابِرِ الْأَزْمَانِ وَالْحِقَبِ

ومثله: باع فهو بائع.

ومثله: مدّ فهو مادّ.

ومثله: دعا فهو داع.

ومثله: وشى فهو واشٍ:

قال ابن نباتة المصري:

«لَهُ كُلُّ يَوْمٍ فِيكَ وَاشٍ وَعَاذِلٌ وَفِي قَلْبِهِ شُغْلٌ مِنَ الْحُبِّ شَاغِلٌ»

ب - أما الفعل (آمن) فهو غير ثلاثي، ولذلك نصوغ منه اسم الفاعل بأن نأتي بمضارعه، ثم نبدل حرف المضارعة ميماً مضمومة، ونكسر ما قبل الآخر، فنقول: مُؤْمِنٌ.

ومثله: أسرع فهو مُسْرِعٌ.

ومثله: اشتدّ فهو مُشْتَدِّدٌ (وكان أصله مشتدد لأن الفعل مضعف).

ومثله: اختار فهو مُخْتَارٌ (لأن الفعل قبل آخره ألف فتبقى).

ومثله: ادّعى فهو مُدَّعٍ.

ومثله: تَلَوَّمُ فهو مُتَلَوِّمٌ، واكتأب فهو مُكْتَتِبٌ، واستبقي فهو مُسْتَبِقٌ:

قال عنترة:

«فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وَكَأَتْهَا فَدَنْ لَأَقْضِي حَاجَةَ الْمُتَلَوِّمِ»

وقال البارودي:

«لِكُلِّ دَمْعٍ جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ سَبَبُ وَكَيْفَ يَمْلِكُ دَمْعَ الْعَيْنِ مُكْتَتِبُ»

وقال النابغة الذبياني:

«فَلَسْتَ بِمُسْتَبِقٍ أَحَا لَا تَلْمُهُ عَلَى شَعْبِ أَيِّ الرِّجَالِ الْمُهَذَّبِ؟»

تدريب:

والآن حاول أن تصوغ اسم فاعل من كل فعل مما يلي:

رنا - خاف - عدَّ - جاء - يسر - انصبَّ - استقبل - استمدَّ.

صيغ المبالغة:

هل تذكر صيغة المبالغة التي وردت في كلام الإمام علي رضي الله عنه وكرم الله وجهه؟ إنها كلمة (الأمارة). وهذه الكلمة جاءت على وزن (فَعَالٍ)، وهو أحد أوزان صيغ المبالغة:

قال لبيد:

«فَاقْنَعْ بِمَا قَسَمَ الْمَلِيكُ فَإِنَّمَا قَسَمَ الْخَلَائِقَ بَيْنَنَا عَلاَمَهَا»

لكن هناك صيغ أخرى يمكن التعبير بها:

قال المتنبي:

«حَاشَا لِمَثَلِكِ أَنْ تَكُونَنَّ بِخَيْلَةٍ وَلِوَيْثِلِ وَجْهِكَ أَنْ يَكُونَ عَبُوسًا»

فاسم الفاعل من عَبَسَ: عَبِيسٌ، وصيغة المبالغة: عَبُوسٌ.

واسم الفاعل من طَعَنَ: طَاعِنٌ، وصيغة المبالغة: مِطْعَانٌ.

واسم الفاعل من عَلِمَ: عَالِمٌ، وصيغة المبالغة: عَلِيمٌ.

واسم الفاعل من حَذِرَ: حَاذِرٌ، وصيغة المبالغة: حَذِرٌ.

تدريب:

والآن حاول أن تبني صيغ مبالغة من الأفعال الآتية:

أكل - تعب - أقدام - سمع - غفر - أعطى.

اسم المفعول:

جاءت كلمة (المُقَدَّسُ) في آيات سورة طه، وكلمة (مُنْكَر) في كلام الإمام عليّ. وهاتان الكلمتان تشيران إلى شيئين وقع عليهما التقديس والإنكار. إذن فهما اسما مفعول من الفعلين: قَدَّسَ - أنكر. ويمكن أن نضيف إليهما الكلمات: معروف - مقروء - مجنون.

أ - ونظراً لأن الفعل (جَنَّ) ثلاثي فإننا نصوغ اسم المفعول منه على وزن (مَفْعُول):

قال إيليا أبو ماضي:

«فَيَا لَهُ عَاشِقًا طَابَ الْجِمَامُ لَهُ إِنَّ الْمُحِبَّ لَمَجْنُونٌ فَلَا تَلْمِ»

| | | |
|---------------|-----|------------|
| ومثله: عُرِفَ | فهو | مَعْرُوفٌ. |
| ومثله: قِيلَ | فهو | مَقُولٌ. |
| ومثله: بِيَعَ | فهو | مَبِيعٌ. |
| ومثله: دُعِيَ | فهو | مَدْعُوءٌ. |
| ومثله: رُمِيَ | فهو | مَرْمُوءٌ. |

ولعلك تلاحظ أن الأفعال كلها مبنية للمجهول، لأن اسم المفعول يأتي من الفعل المبني للمجهول.

ب - ولأن الفعل (قَدَّسَ) غير ثلاثي نصوغ منه اسم مفعول بأن نأتي بمضارعه، ثم نبدل حرف المضارعة ميماً مضمومة، ونفتح ما قبل الآخر، فنقول: مُقَدَّسٌ.

ومثله: اتَّخَذَ فهو مُتَّخِذٌ، وأُعْطِيَ فهو مُعْطَى، واستُشِيرَ فهو مُسْتَشَارٌ،
واستُعِيدَ فهو مُسْتَعَادٌ، ووُكِّلَ فهو مُوَكَّلٌ.

قال المتنبي:

«وَمَا مَاضِي الشَّبَابِ بِمُسْتَرَدٍّ وَلَا يَوْمٌ يَمُرُّ بِمُسْتَعَادٍ»

وقال كُتَيْبٌ عَزَّة:

«فَقُلْتُ لَهَا: يَا عَزُّ أَرْسَلَ صَاحِبِي عَلَى نَائِي دَارِي، وَالْمُوَكَّلُ مُرْسَلٌ»

ومثله: اخْتِيرَ فهو مُخْتَارٌ.

(لاحظ أن كلمة مختار تأتي على هيتي اسم الفاعل واسم المفعول،
ويُفرق بينهما الاستخدام).

تدريب:

حاول أن تصوغ اسم المفعول من الأفعال الآتية:

وعد - استعان - وقى - طوى - عظم - رنا - اعتدَّ - رضى -
استمسح - غزا.

الصفة المشبهة:

تأمل الألفاظ:

فَرِحَ / ضَجِرَ / أَشْهَبَ / أَخَوْرَ / رَيَّانُ / عَطَّشَانُ

والألفاظ:

شَرِيفٌ - شَهْمٌ - شُجَاعٌ - جَبَانَ - بَطْلٌ - صُلْبٌ.

تجدها أوصافاً مأخوذة من مصادر الأفعال الثلاثية اللازمة، وكل منها
دال على الثبوت. كذلك تأمل ألفاظ القسم الأول تجدها من باب (فَرِحَ).
أما ألفاظ القسم الثاني فهي من باب (كَرُمَ).

إذن فالصفة المشبهة تأتي من باب فَرِحَ على ثلاثة أوزان هي:

فَعِلٌ الذي مؤنثه فَعِلَةٌ

أَفْعُلُ الذي مؤنثه فَعْلَاءُ

فَعْلَانُ الذي مؤنثه فَعْلَى

أما باب كَرُم فتأتي منه على وزن:

فَعِيل - فَعُل - فَعَال - فَعَال - فَعَل - فُعَل .

قال حَسَن بن الغدير:

«أصْبَحْتَ بَعْدَ شَبَابِكَ الْغَضُّ الَّذِي وَلَّتْ شَبِيبَتُهُ، وَغَضُّكَ أَخْضَرُ»

وقال علي محمود طه:

«أَنَا وَحَدِيدِي هَيْمَانُ فِي لُجْكَ الطَّا مِي عَرِيْقُ فِي حَيْرَتِي وَارْتِيَابِي»

وقال المتنبي:

«حَاشَى لِمِثْلِكَ أَنْ تَكُونَ بِخَيْلَةٍ وَلِمِثْلِ وَجْهِكَ أَنْ يَكُونَ عَبُوسًا»

وقال إيليا أبو ماضي:

«مَا كَانَ أَحْوَجَ سُورِيَا إِلَى بَطْلِي يَرُدُّ بِالسَيْفِ عَنْهَا كُلَّ مُفْتَرِسٍ»

وقال المتنبي:

«الرَّأْيُ قَبْلَ شَجَاعَةِ الشُّجْعَانِ هُوَ أَوَّلُ وَهْيِ الْمَحَلِّ الثَّانِي»

تدريب:

هات الصفة المشبهة من الأفعال الآتية:

عَطَش - حَسَن - جَبُن - تَعِب - طَهَّر - فَهَم .

اسم التفضيل:

قد يتفق طالبان في صفة معينة. وقد يزيد أحدهما على الآخر في

هذه الصفة:

فقد يكون طالب أفضل من طالب.

وقد يكون طالب أكثر امتيازاً من الآخر.

فالكلمتان (أفضل - أكثر) هما اسما تفضيل من الفعلين (فضل - امتاز).

وقال أبو نواس:

«يَا رَبِّ إِنَّ عَظَمَتَ ذُنُوبِي كَثُرَةٌ فَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّ عَفْوَكَ أَعْظَمُ»
وقال تعالى: ﴿إِذْ قَالُوا لِيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَيْنَا مِمَّا نَحْنُ
عَضْبَةٌ﴾. (يوسف ٨).

وقال إيليا أبو ماضي:

«خَيْرٌ إِذَنْ مِمَّا الْأَلَى لَمْ يُوَلِّدُوا وَمِنَ الْأَنَامِ جَنَادِلٌ وَصُخُورٌ»
(القياس أن يأتي اسم التفضيل على وزن أفعل، وخرج عن ذلك
الفاظ مثل: خَيْرٌ من - شَرٌّ من - حَبٌّ من).
وقال تعالى: ﴿فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً﴾ (البقرة ٧٤).

ثالثاً: الاسم

أقسام الاسم:

قال المتنبي:

«خَلِيلِي إِنِّي لَا أَرَى غَيْرَ شَاعِرٍ فَلَِمَ مِنْهُمْ الدَّعْوَى وَمَنِي القِصَائِدُ؟»

وقال حافظ إبراهيم:

«لَا هُمْ هَبَّ لِي بَيَاناً أَسْتَعِينُ بِهِ عَلَى قِضَاءِ حَقْوِقِ نَامِ قَاضِيهَا»

وقال تعالى: ﴿إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ﴾.

انظر إلى الأسماء السوداء تجد أن الأول ينتهي بألف قبلها فتحة، فنسميه في علم الصرف بالاسم المقصور، ومثله أيضاً: فَتَى - عَصَا - هُدَى. والثاني ينتهي بياء قبلها كسرة، فنسميه بالاسم المنقوص، ومثله كذلك: الدَّاعِي - الراعي - المنادي. أما الثالث فنسميه بالاسم الممدود لأنه ينتهي بهمزة قبلها ألف، ومثله: صحراء - ورقاء - سعداء. وكلمة (إنشاء) في قوله تعالى:

﴿إِنَّا أَنشَأْنَاهُنَّ إِنشَاءً﴾. (الواقعة ٣٥).

الهمزة فيها أصلية، لأن الحروف الأصلية هي (ن ش أ). وهكذا الحال في (ابتداء) أما كلمة دعاء) فالهمزة فيها أصلها واو، لأن الحروف الأصلية هي (د ع و). ومثلها: (سما - صفاء):

قال ابن الرومي:

«يا أخي: أين ربعُ ذاك اللَّقاءِ أينَ ما كانَ بيننا من صَفَاءٍ؟»
وأما كلمة (بناء) فالهمزة فيها أصلها ياء، لأن الحروف الأصلية هي
(ب ن ي) ومثلها (وفاء - لقاء).

تدريب:

بين أنواع الأسماء الآتية:

ثرى - هواء - قُرْءاء - وادٍ - موسى - عصا - هَوَى - مُحَامٍ.

تأنيث الاسم:

الكلمات: امرأة - بقرة - يد - رجل.

تشير إلى أشياء مؤنثة. وهذه الأشياء منها هو مؤنث حقيقي كما في
(امرأة - بقرة)، ومنها ما هو مؤنث مجازي كما في (يد - رجل).

والكلمات: مريم - زينب - سعاد.

تشير إلى أسماء إناث، لكن ليس فيها علامة تأنيث. فهذه نسميها
مؤنثاً معنوياً.

أما الكلمات: حمزة - خليفة - زكريا.

فتشير إلى أسماء رجال، رغم أن الكلمات فيها علامة تأنيث. وهذه
نسميها مؤنثاً لفظياً.

وأمام الكلمات: فاطمة - سلمى - لمياء.

فهي أسماء أناث، وفيها أيضاً علامة تأنيث. فنسميها مؤنثاً معنوياً
ولفظياً.

ومن هنا نعرف أن علامات التأنيث ثلاث هي: التاء المربوطة:

قال محمود حسن إسماعيل:

«تعالِي نَطْرُفِي سَمَاءِ الْحَيَالِ وَنَهْفُ بَجَنَّتِيهِ النَّائِيَةِ»

والألف المقصورة: مثل: حُبَارِي.

والألف الممدودة:

قال المتنبي:

«فإذا اجتمعتما لِنَفْسٍ مَرَّةً بَلَّغْتُ مِنَ الْعَلِيَاءِ كُلِّ مَكَانٍ»
والآن... هل تذكر الأسماء المؤنثة التي وردت في آيات سورة طه؟
إنها: الأرض - ناراً - الساعة - آتية - نفس. فهل تعرف نوع تأنيثها؟

تشية الاسم:

قال تعالى في سورة طه: «فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ». (فالنعلان) مثنى
(نعل). ووصلنا إلى التشية بعد أن زدنا ياء ونوناً على الكلمة، ثم حذفنا
النون لأن الكلمة مضافة. وقال عترة:

«الشَّاتِمِي عِرْضِي وَلَمْ أَشْتُمُهُمَا وَالنَّاذِرِينَ إِذَا لَمْ أَلْقُهُمَا دَمِي»
فالكلمتان (الشاتمي - الناذرين) تشيران إلى شخصين يشتمان
وشخصين ينذران. والمفرد منهما: (الشاتم - الناذر). أما حين ترد
الكلمتان مرفوعتين فنزيد ألفاً ونوناً على المفرد منهما.

تدريب:

والآن حاول أن تشي الكلمات الآتية:

عين - أذن - أب - يد - نبي - مستشفى - دم - انتهاء.

جمع الاسم:

اللغة العربية لغة غنية بألفاظها، وفيها من ألوان الجموع الكثير: أ -

جمع المذكر السالم:

قال إبراهيم ناجي:

«هَذِهِ الْكَعْبَةُ كُنَّا طَائِفِيهَا وَالْمُصَلِّينَ صَبَاحاً وَمَسَاءً»

فالكلمتان (طائفيها - المصلين) هما جمع للكلمتين (طائف -
المُصَلِّي). ومن هنا يمكن لك أن تجمع أي مفرد مذكر بأن تزيد عليه واواً

ونوناً في حالة الرفع، أو ياء ونوناً في حالتي النصب والجر. فتقول:

محمد - محمدون الداعي - الداعون
الراعي - الراعون مصطفى - مصطفىون

ب - جمع المؤنث السالم:

قال المازني:

«مَا كَانَ ذَلِكَ ظَنِّي بِالْحَيَاةِ، وَلَا قَدَّرْتُ أَنْ تَجْلِبَبِ الْآفَاتِ أَذْهَانُ»

فكلمة (آفات) جمع لكلمة (آفة). فإذا أردت أن تجمعها فعليك أن تحذف التاء المربوطة منها وتضيف إلى الكلمة ألفاً وتاء. وهكذا تقول:

فاطمة - فاطمات مريم - مريمات
صحراء - صحراوات كُبْرَى - كبريات
نُهَيْر - نهيرات سرادق - سرادقات

ج - جمع التذكير:

يختلف جمع التذكير عن جمعي المذكر السالم والمؤنث السالم في أن صورة المفرد تتغير عند الجمع فنقول في:

رَجُل - رجال كِتَاب - كُتُب
دُرُس - دُرُوس باب - أبواب

وجموع التذكير منها ما يكون للقلة، ومنها ما يكون للكثرة:

قال حافظ إبراهيم:

«وَأرسلتَ تَسْتَسْقِي بَنِي مِصرَ شَرِبَةً فَقَطَّعْتَ أَحشَائِي وَأَضْرَمْتَ أَضْلُعِي»

فالكلمتان (أحشاء - أضلع) هما جمع تكسير للكلمتين (حشا - ضلع). والكلمة الأولى على وزن أفعال، أما الثانية فعلى وزن أفعُل. وهذان من أوزان جموع القلة. ومثلهما في الدلالة على القلة الكلمات: أسياف - أعتاب، أنفُس - أذُرُع.

ومن جموع القلة أيضاً: (أَطْعَمَة - صَبِيَّة)، وهما على وزن: أَفْعَلَة - فِعْلَة.

إذن فجموع القلة لها أوزان أربعة هي: أفعال - أفعل - أفعلَة - فِعْلَة.

وأما جموع الكثرة فنذكر من أمثلتها ما ورد في الشواهد التي أتينا بها:

| | | | | | |
|---------|---------|--------|--------|-------|--------|
| مَعْنَى | معانٍ | بَطَل | أبطال | فارس | فوارس |
| خليل | أخِلَاء | عَضُوب | غِضَاب | ذُنُب | ذُنُوب |
| الليلة | الليالي | أبْدَة | أوابد | دار | ديار |
| شُجاع | شجعان | قَلْبٌ | قلوب | سيف | سيوف |
| رسول | رُسُل | رَهْنٌ | رهون | وجه | وجوه |
| خَدَّ | خدود | رَجُلٌ | رجال | خليقة | خلائق |
| جندل | جنادل | صخر | صخور | حَجَر | حجارة |
| قصيدة | قصائد | حَقٌّ | حقوق | منكب | مناكب |

د - اسم الجنس الجمعي:

وهناك كلمات تدل على الجمع أيضاً منها اسم الجنس الجمعي . وهو ما يتميز عن المفرد منه إما بياء النسب وإما بالتاء نحو:

| | | | | | |
|----------|-------|----------|--------|---------|--------|
| تُرْكِيّ | تُرْك | رُومِيّ | رُوم | تَمْرَة | تَمْرٌ |
| شَجَرَة | شَجَر | نَعَامَة | نَعَام | نَحْلَة | نَحْل |

ه - اسم الجمع:

أما اسم الجمع فهو ما لا واحد له من لفظه مثل: قَوْم - خيل - رهط - عَنَم - طير - نساء .

تدريب :

والآن حاول أن تميز بين الجموع التالية :

الداعون - الأصوات - بنو قومي - أفراخ - نمل - البنات - عشرون -
قراء - عدات - ثياب - الأرضون .

رابعاً: المصدر

لكل فعل - ثلاثي أو غير ثلاثي - مصدر سماعي أو قياسي . ونحن نذكر لك بعض الأفعال ومصادرهما:

أ - من الفعل الثلاثي:

قال لبيد:

«فوقفتُ أسألها وكيف سؤألنا صُمًّا خَوَالِدَ ما يَبِينُ كَلَامَهَا»
فالفعل (سأل) مصدره (سؤال).

وقال الأخطل:

«إِنَّ السُّيُوفَ غَدُوها وَرَوَّاحِها تركتُ هَوَازَنَ مِثْلَ قَرْنِ الأَعْصَبِ»
فالفعل (غدا) مصدره (غُدُو)، والفعل (راح) مصدره (رَوَّاح).

وقال الفرزدق:

«ولو خَيْرَ السَّيِّدِي بَيْنَ غَوَايَةِ ورُشْدِي، أتى السَّيِّدِي ما كَانَ غَاوِيًا»
فالفعل (غوى) مصدره (غَوَايَةِ)، والفعل (رشد) مصدره (رُشْد).

وقال المتنبي:

«الرأيُّ قبلَ شَجَاعَةِ الشُّجْعَانِ هو أوَّلُ وهِي المَحَلُّ الثَّانِي»
فالفعل (شجع) مصدره (شَجَاعَةِ).

وقال البحترى:

«رَأَى التَّوَّاضِعَ وَالْإِنْصَافَ مَكْرُمَةً وَإِنَّمَا اللُّؤْمُ بَيْنَ الْعُجْبِ وَالتَّيِّبِ»
 فالفعل (لُؤْم) مصدره (لُؤْم)، والفعل (عجب) مصدره (عَجَبٌ)،
 والفعل (تاه) مصدره (تِيَةٌ).

وقال أيضاً:

«وما فارقْتُها شِبعاً ولكن رأيتُ الدهرَ يأخذُ ما يُعَارُ»
 فالفعل (شِيع) مصدره (شِيع).
 وقال ابن زيدون:

«قَدَيْتُكَ إِنْ صَبْرِي عَنْكَ صَبْرٌ لَدَى عَطَشِي عَلَى الْمَاءِ الْقُرَاحِ»
 فالفعل (صَبْر) مصدره (صَبْر). والفعل (عَطَش) مصدره (عَطَش).
 ونضيف إلى ذلك المصادر الآتية:

| | | |
|------------------|------------------|---------------------|
| قَسَا - قَسَوَة | حَسَب - حُسبان | حَار - حَيْرَة |
| صَدَّ - صُدود | كَتَم - كِتْمَان | |
| أَبَى - إِبَاء | كَذَب - كَذِبٌ | خَفَقَ - خَفَقَان |
| عَلَبَ - عَلَبَة | رَحَلَ - رَجِيل | كَرِهَ - كَرَاهِيَة |
| رَأَى - رُؤْيَة | قَبِلَ - قَبُول | سَهَلَ - سُهُولَة |

ب - من الفعل الرباعي:

قال ابن مقرب العيوني:

«إلى اللَّهِ أشكو عثرةً لو تُدورِكَتُ بتمزيقِ جلدي ما أسِفْتُ على جلدي»
 فالفعل (مَزَّق) مصدره (تمزيق).

وقال عترة:

«إن كنتِ أزمعتِ الفِرَاقَ فإنما زُمَّتِ رِكابُكم بليلاً مُظْلِمِ»
 فالفعل (فارق) مصدره (فراق). ويجوز أن يكون مصدره (مُفارقة).

وقال البحرني :

«رَأَى التَّوَاضِعَ وَالْإِنصَافَ مَكْرَمَةً وَإِنَّمَا اللُّؤْمُ بَيْنَ العُجْبِ وَالتَّيِّهِ»
فالفعل (أنصف) مصدره (إنصاف).

ج - من الفعلين الخماسي والسداسي :

قال قيس بن الخطيم :

«إِذَا مَا فَرَزْنَا كَانَ أَسْوَأَ فَرْنَا صُدُودُ الخُدُودِ وَأَزُورَارُ المَتَاكِبِ»
فالفعل (ازور) مصدره (ازورار).

وقال البحرني :

«أَوَّلًا التعلُّقُ مِنْ قَلْبٍ يُبْرِخُ بِي لَجَاجُهُ، وَبُعْتِيْنِي تَمَادِيهِ»
فالفعل (تعلق) مصدره (التعلق)، والفعل (تمادى) مصدره (التمادي).

وقال علي محمود طه :

«أَنَا وَحَدِي هَيْمَانُ فِي لُجِّكَ الطَّا مِي غَرِيْقُ فِي حَيْرْتِي وَارْتِيَابِي»
فالفعل (ارتاب) مصدره (ارتياب).

وقال البحرني :

«رَأَى التَّوَاضِعَ وَالْإِنصَافَ مَكْرَمَةً وَإِنَّمَا اللُّؤْمُ بَيْنَ العُجْبِ وَالتَّيِّهِ»
فالفعل (تواضع) مصدره (التواضع).

نستطيع أن نضيف المصادر الآتية :

احمرّ - اخمرّ - اطمأنّ - اطمئنان

استقام - استقامة - استكبر - استكبار

تدريب :

والآن حاول أن تأتي بمصادر الأفعال الآتية :

ولّى - اخضرّ - غلّى - زكّى - عذب - صرح - حرس - غلا - تنبأ -
بنت - اقتدر - تجورب - وسوس - بين - استعاذ.

الفهرس

| | |
|-----|---|
| ٥ | كلمة في البدء |
| ٧ | الفصل الأول: فن الشعر |
| ٩ | فن الشعر |
| ٥١ | الفصل الثاني: الرواية |
| ٦٦ | الأداء اللغوي بين: أ - السرد ب - الحوار |
| ١٠٧ | الفصل الثالث: فن السيرة |
| ١٠٩ | فن السيرة |
| ١٣٠ | اتجاهات الصياغة والتشكيل في السّير الغيريّة |
| ١٣٨ | السيرة الذاتية |
| ١٤٧ | الفصل الرابع: فن المسرحية |
| ١٤٩ | فن المسرحية |
| ١٨١ | الفصل الخامس: النقد الأدبي |
| ١٨٣ | ١ - النقد الأدبي القديم |
| ١٩٩ | ٢ - النقد الأدبي الحديث |
| ٢٢٤ | المصادر والمراجع |
| ٢٢٧ | الفصل السادس: فن المقالة |
| ٢٢٩ | بذور المقالة في الآداب القديمة |
| ٢٤١ | المقالة العربية الحديثة |

| | | |
|-----|-------|-----------------------------------|
| ٢٥٤ | | الفضاء |
| ٢٦٣ | | الفصل السابع: اللغة والنحو والصرف |
| ٢٦٧ | | القسم الأول: اللغة |
| ٢٧٨ | | القسم الثاني: النحو |
| ٢٩٢ | | القسم الثالث: تدريباتٌ صرفية |
| ٢٩٤ | | أولاً: الفعل |
| ٣٠٢ | | ثانياً: المشتقات |
| ٣٠٩ | | ثالثاً: الاسم |
| ٣١٥ | | رابعاً: المصدر |