

سعر موحّد للملخص ٨ جنيهات
[بالمكتبة | بالسنترا | داخل الكلية]

مركز

الكابتن العلمي

يُقدم أقوى وأدق التلخيصات ورق درس

مادة / نظرية الأدب

الفرقة (٣) د. أيمن

مجموعة / دعاية مكتبة الكابتن
صفحة / دعاية مركز الكابتن العلمي

facebook
groups

مركز الكابتن العلمي / أمام باب كلية دار العلوم ٧ شارع السكري - الحي -

للاستعلام ٠١٠٩٥٧٣٣٥٠٤ - ٠١١٢٢٠٨١٣٨٣ - ٠١٢٢٥٩٤٩٧٧٨



EL MONOFY

د. أيمن (٣)

نظرية الأدب مركز الكابن العلمي فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض

س/ مصطلح "نظرية الأدب" مصطلح حديث، ناقش.

- إن مصطلح "نظرية الأدب" مصطلح حديث يختلف عن المصطلحات البلاغية التي جاءت من التراث العربي كالنقد والبلاغة، أما مصطلح (نظرية الأدب) فهو مصطلح أطلق على اتجاه في التنظير النقدي يعنى بالكشف عن مفهوم الأدب وطبيعته ودراسة تاريخه وكيفية إنتاجه وأجناسه والسمات المميزة للأدب واتجاهات نقده.

- أي أن مصطلح (نظرية الأدب) هو مصطلح عام ومطاط يمكن أن تندرج تحته أشياء كثيرة فكل ما يتعلق بالأدب من الناحية النظرية يمكن أن يندرج تحت هذا المصطلح سواء مناهج النقد أو المدارس الأدبية أو طبيعة الأدب ومادة الأدب، فكل هذه أشياء قد تدرس تحت عنوان (نظرية الأدب)، وهناك عديد من الكتب ألغت في هذا المجال لكن هناك كتاباً رائداً لناقدين أمريكيين، هما: (رينيه ويلك) و(أوسن وارن) الكتاب اسمه (نظرية الأدب).

- هذا الكتاب عمدة في هذا المجال، فهذا الكتاب يتحدث عن طبيعة الأدب ووظيفته لكن الكتاب قام على قسمين كبيرين، هما:
١- المدخل الخارجي لدراسة الأدب.
٢- الدراسة الداخلية للأدب.

- المدخل الخارجي: فهو دراسة الأدب من جوانبه التاريخية والاجتماعية والنفسية، وكل ما يتعلق بالعمل الأدبي خارجياً وظروف إنتاجه، فالمدخل الخارجي للدراسة: يعنى أن يدخل الناقد إلى عالم الأدب من خلال ظروف نشأته التاريخية أو السياسية أو الاجتماعية أو حالة الشاعر النفسية أو سيرته الذاتية.

- أما المدخل الداخلي: تعنى دراسة الأدب من حيث كونه بناءً لغوياً مستقيماً بعيداً عن كافة المؤثرات الخارجية؛ فالأدب في النهاية لغة يستخدمها الشاعر والروائي والناقد والتحليل والتقييم ليخرج بنتيجة أي مؤثرات خارجية، ويهتم بدراسة النص من الداخل فيدرس الصور والكتابات والتشبيهات والاستعارات فكل هذا من المكونات الداخلية المتعلقة باللغة.
ومن ضمن المناهج النقدية ذات الاتجاه الخارجي النظرية (الرومانتيكية). أما الاتجاه الداخلي فمثاله نظرية (النقد الجديد).

الفصل الأول- النظرية التعبيرية عند الرومانتيكيين

مصطلح الرومانتيكية

س/ ناقش مفهوم الرومانتيكية وعلاقته بالكلاسيكية الجديدة.

- مصطلح أطلق في بداية نشأته على روايات من القرون الوسطى اسمها (رومانس) كان يعنى روايات تعالج قصص (الحب والبوليسية والمغامرات) وفي هذه المرحلة لم تكن هناك مدارس أو اتجاهات نقدية حقيقية.
- أما البداية الحقيقية لهذا المصطلح كانت على يد الناقد الألمانين (فريدريك شليجل وأوجست شليجل) هذان الناقدان كان لهما مجموعة من المحاضرات، وهما أول من استخدم مصطلح "رومانتيكي" في مقابل مصطلح الكلاسيكية الجديدة.
- الكلاسيكية الجديدة: كانت ترى أن الشعر محاكاة للرومان والإغريق.
- فجاء هؤلاء الرومانتيكيون وثاروا على مفهوم الشعر عند الكلاسيكيين الجدد ووضعوا مصطلح الرومانتيكية الذي يعنى أن الشعر ينبغي أن يكون تعبيراً عن المشاعر.

مفهوم الرومانتيكية في مجال الإبداع

- الرومانتيكية هي: نزعات كثيرة نحو التغيير، ظهرت بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وهي نزعات تتنوع تنوعاً كبيراً في المكان والزمان والشعراء والكتاب، فهي تمتد من البحث عن اتجاهات جديدة داخل إطار التقاليد القديمة، إلى رفض هذه التقاليد والثورة عليها.

مفهوم الرومانتيكية في مجال الإبداع التنظيري

- الرومانتيكية هي: نظرية للأدب تسوعب هذه التغيرات، وتعبر عن فلسفتها وقيمتها الفنية، وأساس تلك النظرية هو اعتبار العمل الأدبي من نتاج الفرد وعقريته؛ لأنه أفكار الكاتب، وآراؤه تصب في قوالب معروفة، واستيعب ذلك تغيراً في مهمة النقد عما كانت عليه في الكلاسيكية الجديدة.
- مهمة النقد في "الرومانتيكية": تفسير إنتاج الفرد المبدع تفسيراً علمياً على أنه تجربة حياة للفرد في بيئته الخاصة.
- مهمة النقد في "الكلاسيكية الجديدة": مهمة النقد هي بيان مدى اتباع الكاتب للقواعد المفروضة عليه وقياس براعته بمقدار خضوعه لها.

EL MONOFY

مركز الكابن العلمي - أمام باب كلية دار العلوم ٧ شارع السكري (الحي) ٠١٠٩٥٧٣٣٥٠٤

س/ اذكر أهم الأعلام الذين أسهموا في التأسيس للرومانتيكية.

- أو:

س/ اشرح دور الناقدة الفرنسية "مدام دي ستال" وبعض النقاد الألمان في تأسيس المذهب "الرومانتيكي" في أوروبا. وبين إلى أي حد اتفق نقاد هذا المذهب في تحديد مفهومه.

- كان لبعض نقاد الألمان والناقدة الفرنسية مدام دي ستال دور كبير في تأسيس المذهب الرومانتيكي في أوروبا، وذلك على هذا النحو:

أولاً: دور النقاد الألمان في تأسيس المذهب الرومانتيكي

- ١- أول استخدام لمصطلح (الرومانتيكية) بما يقابل (الكلاسيكية الجديدة) كان على يد الناقدين الألمانين هيرمان شليجل و "أوجست شليجل"، وبفضلهما انتشر المصطلح في سائر الأقطار الأوروبية، وهو يختلف في معناه عن معنى الكلاسيكية.
- ٢- ظهر كتاب لـ "أوجست شليجل" في إنجلترا وفرنسا وإيطاليا، وقد كان الكتاب عن "الفن الدرامي والأدبي"؛ مما أدى إلى انتشار هذا المصطلح "الرومانتيكية" في كل أوروبا.

ثانياً: دور الناقدة الفرنسية مدام دي ستال

- كان لـ "مدام دي ستال" دور حاسم في ذلك، حيث كانت من أكبر الداعمين للحركة في فرنسا، من خلال زياراتها لألمانيا ومقابلتها الأخوين شليجل، وأثمرت زياراتها لألمانيا عن كتاب جديد وهو كتاب "في ألمانيا" عام ١٨١٠م، ولكن الكتاب صودر في فرنسا، ثم ظهر في إنجلترا، وأعيد طبعه في فرنسا.
- أهمية كتاب "في ألمانيا" لـ "مدام دي ستال"؛ أنها أكدت اختلاف معنى "الرومانتيكية" عن "الكلاسيكية الجديدة" ووضعت كل منهما في مقابل الآخر، وهناك شعر رومانتيكي يختلف عن الكلاسيكي.
- إذن أثار الكتابان السابقان قضية الرومانتيكية في الأدب، الأمر الذي أدى إلى كثرة التعريفات وتنوعها للرومانتيكية وقد انتشر مصطلح الرومانتيكية في كل البلدان الأوروبية انتشاراً كبيراً للدرجة التي جعلت لهذا المصطلح معاني مختلفة باختلاف البلدان التي وجد فيها للدرجة أن بعض النقاد قالوا إن المصطلح فقد معناه وأصبح بلا معنى؛ فلقد أصبح من كثرة دلالاته - بقصد لفظ الرومانتيكي - على أشياء كثيرة لا يعني شيئاً، وتوقف عن أداء وظيفته كرمز لغوي.

مبادئ النظرية عند وردزورث

- لعل من أهم الوثائق النقدية التي يشار إليها عند الحديث عن الرومانتيكية المقدمة التي كتبها الشاعر الناقد "وردزورث" لديوان "قصائد قصصية غنائية"، وهو ديوان يضم مجموعة من قصائده، وقصائد أخرى قليلة لصديقه كوليردج، وصدرت طبعته الأولى عام ١٧٩٨.
- ولم تظهر المقدمة المشار إليها في هذه الطبعة، وإنما جاءت في الطبعة الثانية التي صدرت في عام ١٨٠٠ ثم أضاف إليها بعد ذلك بعامين (١٨٠٢) ملحقات، وكتبت مقدمة أخرى ومقالة تكميلية عام ١٨١٥، ومن هذه الكتابات جميعاً تشكلت آراؤه النقدية، التي احتلت موقفاً أساسياً في نظرية الأدب الرومانتيكية.
- مفهوم الشعر عند وردزورث (مهم):

س/ ناقش مفهوم الشعر عند وردزورث.

- ذكر "وردزورث" في مقدمته لديوانه "قصائد قصصية غنائية" أن الشعر فيش تلقائي للشاعر القوي، وعلى أسس هذه الفكرة بنى نظريته في سائر القضايا المتعلقة بالشعر من حيث لغته وتأثيره وفهمته.
- ويعد هذا المفهوم الجديد للشعر انقلاباً على نظرية الأدب الكلاسيكية؛ فراجعت نظرية المحاكاة التي كانت جوهر مفهوم الشعر من قبل، وأصبح الشعر بمفهومه الجديد يقوم على العاطفة والشعور.
- إلا أن عبارة "فيض الشاعر" أو "تدفق الشاعر" التي استخدمها وردزورث في تعريفه السابق توهم أنه ليست هناك قيود من أي نوع على العواطف والشاعر التي تنبثق من ذات الشاعر، ومن الممكن حبلئذ أن تكون هذه العواطف هائلة منبسطة، أو أن تكون انفعالات وعواطف طائشة مهتاجة لا الضباط لها، فكل النوعين تصدق عليه العبارة السابقة، ومعنى ذلك أنه لا كانت طبيعة الشاعر التي تعبر عنها الشاعر فهي شعر.

- ولذا حاول وردزورث أن يفسر العبارة تفسيراً يدفع هذه الشبهة عنها، فاحترز قائلاً: إن الشعر استعادة لهذه المشاعر القوية في حال من السكينة تتلبس الشاعر فيما بعد، أي أن الشاعر لا يكتب في حالة الانفعال الأولى، وإنما الشاعر يتأمل عندئذ يشرع في الكتابة الشعرية، فالشعر الذي يخرج في هذه الحال لا يعبر عن تجربة الشاعر وحده إنما يعبر عن تجربة إنسانية عامة.
- مثال: الشاعر الذي يكتب قصيدة عن الحب: فهو يكتب عن حاله هو لكننا إذا قرأنا لمجد ألما تعبر عن حال كل واحد منا كأنه هو الذي كتبها.
- رسالة الشعر في الحياة:

س/ ما وظيفة الشعر عند وردزورث؟

- الشعر عند وردزورث معالجة ماهرة للمشاعر الإنسانية بقصد سعادة الإنسان وتحقيق صحته الأخلاقية والذهنية فهو يقول: "ينبغي للشاعر العظيم أن يعالج المشاعر الإنسانية بقصد سعادة الإنسان وتحقيق صحته الأخلاقية والذهنية"، وإحدى وظائف الشعر أنه يهز الناس ويخرجهم من حالة الحياء العاطفي، وعزم الاكتراث ويجعلهم يدركون الطبيعة ويفهمون سر العالم، وهو ينبه الناس ويحفزهم ضد بلاءة عصرنا الحاضر وفظاظته، لكنه بالطبع يجب أن يدفعنا نحو المشاعر الصحيحة، ونحو نمط صحيح من اليقظة.
- فكرة التطهير:
- أوجب وردزورث على الشاعر، أن يعمل بالشعور والمعرفة على سيادة المجتمع الإنساني، ويجب على القراء أن يشعروا بالتواضع، والصفات الإنسانية لكي يمكن أن يتحقق لهم السمو والنقاء، وهكذا يحقق الشعر التطهير، وهو في جزء منه تطهير من المشاعر الزائفة، مثل تلك الأضرار الناجمة عن التواضع الاجتماعي المصطنع والدعائية الكاذبة، وفي جزء آخر تطهير من المشاعر الرديئة الفاسدة كالكرهية أو الحقد، والشعر يوسع مجال الشعور الإنساني من أجل تحقيق الخير للطبيعة وإسعادها، وقد ظل الشعر، فيما أعلنه وردزورث من آراء في السنوات الأولى من حياته، معالجة بارعة للمشاعر كما قلنا، وليس توصيلاً أخلاقياً، ومع مرور الزمن تغير هذا الرأي عنده، وأصبح يقترب أكثر فأكثر من الطابع التعليمي والتوجيه الأخلاقي.
- وقد ظل الشعر، فيما أعلنه وردزورث من آراء في السنوات الأولى من حياته، معالجة بارعة للمشاعر كما قلنا، وليس توصيلاً لحقائق أو قضايا أخلاقية، ومع مرور الزمن تغير هذا الرأي عنده، وأصبح يقترب أكثر فأكثر من الطابع التعليمي والتوجيه الأخلاقي، وأوضح ما يدل على ذلك قوله: "كل شاعر عظيم معلم، وإنني لا أتمنى أن أجد معلماً أولاً أكون شيئاً"، بل إن الشعر عنده يرسم صورة المدينة الفاضلة فالشعر ينبغي أن يوظف في تشكيل نماذج تعمل على تحسين وجود الإنسان، وتعيد تشكيل العالم، بيد أنه على الرغم من الطابع الأخلاقي الساذج، أو الصيغ التعليمية التي تتراءى عنده، لم يفهم الشعر على أنه مجرد تلقين لحقائق أخلاقية وإنما يؤكد بأسلوب عصره على وجود عنصر المتعة فيه.

لغة الشعر

س/ كيف كان رأى "وردزورث" في لغة الشعر، وما تعقيبك؟

- ١- انطلاقاً من هذا المفهوم تلتزم معالجة مشاعر البشر للوصول إلى الفطرة الإنسانية المثالية.
- ٢- هو لا يرى فرقاً بين الشعر والنثر؛ فاللغة واحدة ولكن الشعر به طاقة يدشنها الشاعر عند الانفعال في الكتابة فالشاعر يخلع روحه على النص ويكسبه أشياء لا تجدها إلا في اللغة الشعرية.
- ٣- وهو يرى أن الوزن والقافية خصيصتان من خصائص الشعر ولا ينبغي أن يدخلتا في باب المفاضلة بين الشعر وبين باب النثر.
- ٤- الشاعر ينبغي أن يستخدم لغة حياته العادية البسيطة في الشعر وأن يتعد عن لغة المعاجم والألفاظ غير المستخدمة وهذا يتصل بتعريفه للشعر الذي يرتبط بالتعبير عن المشاعر الإنسانية البسيطة التي تتناقض مع الألفاظ الصعبة غير المفهومة.

- تعليق على موقفه من لغة الشعر:

- من المعروف أن وردزورث قدم لنا نظرية في مفهوم الشعر، والذي عد بمثابة الانقلاب على نظرية الأدب الكلاسيكية، ويتمثل هذا المفهوم في عبارته الشهيرة "الشعر فيض تلقائي للمشاعر القوية"، وعلى أساس هذا المفهوم بنى وجهة نظره في لغة الشعر:
- (١) فقد هاجم ما كان يُعرف في القرن الثامن عشر باسم المعجم الشعري، بمعنى أن هناك لغة منتقاة ومختارة خاصة بالشعر تختلف عن النثر؛ وأعلن أنه ليس هناك اختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر، ويؤكد بأنه ليس هناك فرق بينهما.
- (٢) أمر آخر يتعلق بلغة الشعر دعا إليه وردزورث أيضاً، وهو أن تكون هذه اللغة مستمدة من لغة الحياة اليومية البسيطة، "اللغة الطبيعية"، لغة الناس الريفيين، التي تعبر عن مشاعرهم وأفكارهم بعيداً عن التكلف والزهو الاجتماعي.

- وهناك أسباب وراء رفض وردزورث لمعجم القرن الثامن عشر الشعري؛ فهذا المعجم انحصر في أواخر القرن الثامن عشر في كلمات مبتذلة رتيبة، والدارس لوجهة نظر وردزورث في لغة الشعر يجد أن هناك جوانباً إيجابية تتمثل في دعوته إلى أن تكون هذه اللغة "طبيعية"، أي يجب أن يتحقق فيها حيوية الإحساس، وهذا يرتبط بنظرته إلى الشعر وصدوره عن ذات الشاعر وعاطفته، والشأن في الإنسان حين تسيطر عليه عاطفة ما أن يستخدم الصور المجازية تلقائياً ومن الاعتقادات الشائعة أن اللغة المجازية العاطفية كانت لغة الإنسان البدائي.

- وهناك جوانب سلبية تتمثل في:

(أ) كثير من اعتراضات وردزورث على معجم القرن الثامن عشر كان ينقصها الدقة، بل إن استخدامه لكلمة اللغة لم يكن محدداً على الإطلاق.

(ب) ما دعا إليه من استخدام "اللغة الطبيعية" في الشعر: اللغة الفعلية التي يتكلم بها البسطاء من أبناء الشعب يستطيع هو نفسه أن يحققه في بعض من قصائده ديوانه "قصائد قصصية غنائية".

(ج) كثير من الأدوات والوسائل التي اعترض عليها وردزورث قام باستخدامها في شعره.

- بيد أن هناك جوانب إيجابية فيما أوصى به وردزورث حول لغة الشعر، وهي جوانب تتجاوز مجرد تحقيق الطبيعية والعالمية ومن ذلك ما ذهب إليه من أن اللغة الشعرية يجب أن يتحقق فيها حيوية الإحساس.

عنصر الصدق في الشعر

س/ ما موقف وردزورث من "الصدق الفني" وما تعقيبك؟

- خلافاً لما ذهب إليه الكلاسيكية الجديدة من إهمال الخيال وأزدرائه أو وضعه - في أحسن الأحوال - تحت رقابة العقل وتوجيهه، نرى وردزورث يشيد به، ويرى أنه "ربما يكون أنبل ملكة في الإنسان" و "أن صوت الشعر عند الإنسان لا يستطيع أن يسمعه القارئ، بدون أن تتوفر لديه ملكة الخيال"، ويحاول التفرقة بينه وبين الوهم باعتبار أنهما درجتان مختلفتان من ملكة واحدة.

كوليردج

- مفهوم الشعر عند كوليردج:

س/ ما مفهوم الشعر عند كوليردج وما مدى اتفاقه مع وردزورث؟

- وضعه في مقابل العلم وليس مقابل النثر أما النثر فهو مقابل النظم، "والنظم" يقصد به الشكل الشعري الذي قال عنه العرب إنه (الكلام الموزون المقفى).

- [يرجع هذا التناقض بين العلم والشعر إلى الغاية المرجوة؛ فالشعر غايته تحقيق المتعة والعلم غايته تحقيق إيصال الحقيقة].

- إن انفعال المتعة الذي يشير كوليردج إلى أن الشعر يولده في نفس المتلقي، والذي يزعم أنه يميز الشعر عن الكتابات النثرية المشاركة له في الأوصاف السابقة، لا يتصور حدوثه إلا من الوزن. والوزن يوجد في الشعر الجيد والزديء، ومعنى ذلك أنه ليس مناط الفصل الحاسم في القضية، فضلاً عن أن كوليردج نفسه يعترف بأن الشعر قد يوجد في أسوأ صورة بدون الوزن؛ لهذا نراه يعدل - في تحديد معنى الشعر - عن وصف حالة المتلقي، إلى وصف حالة الشاعر نفسه، مشيراً إلى أن السؤال عن ماهية الشعر يكاد يكون هو نفسه السؤال عن ماهية الشاعر، حتى إن الإجابة عن أحدهما تتضمن الإجابة عن الآخر.

- إذن:

١- يتفق فيه كوليردج مع 'وردزورث' في أن الشعر ليس نقيض النثر.

٢- لكن هذا التعريف كما رأى 'كوليردج' نفسه، لا يحدد خصائص الشعر فأنت قد تقرأ نصاً غير شعري وتحقق المتعة أيضاً فقال: إن هناك شيئاً اسمه [انفعال المتعة]، لكنه أيضاً لا يوضح ماهية الشعر فتوصل كوليردج إلى شيء آخر حيث ترك الشعر وتحدث عن الشاعر والعملية النفسية التي تحدث داخل الشاعر.

س/ ما الفرق بين الخيال الأولي وبين الخيال الثانوي عند كوليردج؟
 س/ ما أهمية الخيال في الإبداع الشعري عند كوليردج؟
 س/ ما الفرق بين التوهم وبين الخيال عند كوليردج؟

- يرى "كوليردج" أننا لكي نفهم طبيعة الانفعال التي تعترى الشاعر ينبغي أن نتصور عملية الإبداع، فالشاعر يتمتع بطاقة كبيرة من الانفعال والمواقف والأحداث وهو ينتقي هذه الأشياء من الواقع ويصهرها من تلك القوة السحرية لديه وهي [الخيال].
 - عني كوليردج بالخيال عناية كبيرة فاقت ما لدى غيره من النقاد، فقد جعله محور ارتكاز لنظرية الشعر عنده برمتها، وهو يبدأ بالتفرق أساساً بين الخيال والوهم ويرى أن هناك نوعين من الخيال: أحدهما الخيال الأولي، والآخر الخيال الثانوي:
 - فالخيال الأولي هو القوة الحيوية، والعامل الأول في كل إدراك إنساني وهو علمي في وظيفته، ويقابل ما يدعوه "كانط" الخيال الإنتاجي، فكل إدراك علمي لا بد فيه من هذا النوع من الخيال.
 - أما الخيال الثانوي: فهو صدى للخيال الأولي، ويصطحب دائماً بالوعي الإرادي، ويشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، لكنه يختلف عنه في الدرجة، وفي طريقة عمله، إنه يذاب ويتلاشى ويتحطم، لكي يخلق من جديد وحينما لا تتسنى له هذه العملية يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقعي إلى المثالي.
 - أما الوهم أو (التوهم) فهو على تقيض ذلك؛ لأن ميدانه المحدود والثابت، وهو ليس إلا ضريباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان، وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي تعبر عنها بلفظة "الاختيار"، ويشبه الوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني.

- دور العاطفة في تشكيل الصورة الشعرية:

س/ إلى أي مدى تمثل العاطفة دوراً مهماً في رسم الصورة عند الرومانتيكيين؟

- يؤكد كوليردج هذا الدور للعاطفة في تشكيل الصورة الشعرية، فيجعل الصورة النابعة من تلك العاطفة إحدى دلائل القدرة الشعرية؛ إذ يقول إن الصور مهما كانت جميلة، ومهما كانت مطابقاً للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة، ليست دليلاً على عبقرية أصلية، وإنما تصبح الصور معياراً للمعبرة، حين تشكلها عاطفة سائدة، أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارها عاطفة سائدة، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة، والسالي إلى لحظة واحدة، وأخيراً حينما يضي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية.
 - أما الوهم فهو في رأي كوليردج لا يعتمد على حيلة الفنان العاطفية وإنما يحاول العقل، مجرداً عن العاطفة، أن يربط بين الأفكار والموضوعات الجزئية، فتأتي الصورة مفككة مضطربة، لا تربط بين أجزائها فكرة واحدة وإنما يعمل في هذه الحالة وفق قانون تداعي المعاني وحده، فهو يجمع الأشياء، ويضعها جنباً إلى جنب، دون أن يصهرها، ويحتلها إلى كل موحد، كما يفعل الخيال، ويسوق كوليردج مثلاً لذلك من شعر شكسبير أيضاً، وهو هنا من قصيدته "فينوس وأدونيس" وذلك قوله:

"إنها تأخذ بيده بكل لطف.

فإذا يده في يدها تشبه زنبقة مسجونة في سجن من الثلج

أو عاجاً في رباط من المرمر

صديقة ناصعة البياض تمنطق عدواً ناصع البياض".

- فالزنبقة، والثلج، والمرمر، والعاج جزئيات متفرقة لا تجمعها رابطة شعورية واحدة، وإنما جمعها الشاعر وعنوة ووضعها بجانب بعضها، دون أن يكون ثمة تفاعل بين الشاب والإلهة التي تعشقه، والعلاقة الوحيدة التي تجمعها جميعاً هي علاقة البياض، ولكن الشاعر لم يصير هذه الجزئيات في بوتقة خياله، ولم يخلق منها وحدة حية.

- الشكل الفني عند كوليردج:

س/ اذكر الصور المختلفة للشكل الشعري عند كوليردج؟

- كان لمفهوم الخيال هذا عند كوليردج، ودوره في خلق الصور الشعرية على النحو الذي بيناه، أثره الواضح في نظريته إلى بناء لعمل الشعري، فاختلفت فكرة تجزئة هذا العمل، والنظر إلى كل جزء على حدة، على نحو ما فعل نقاد الكلاسيكية الجديدة.

- ذهب كوليردج إلى أن هناك نوعين من الشكل في الأعمال الفنية:

- أحدهما الشكل الآلي أو الميكانيكي، وهو الشكل الذي لا يسري فيه نبض العاطفة، فهو لا يعدو أن يكون تجميعاً لأجزاء أو عناصر متفرقة، دون أن يبت فيها الشاعر من شعوره الخاص، فهو يشبه نتاجاً صناعياً.
- أما النوع الثاني فهو الشكل العضوي أو الحيوي وهو الشكل الذي تبرز فيه عناصر العمل الأدبي وتتوحد معاً، وذلك هو الشكل الذي يبدعه الخيال، وينبع من باطن العمل الفني ذاته، أي من فكرة في نفس الشاعر، ولا يفرض عليه من الخارج.
- ويعد كوليردج في مسرحيات شكسبير مثلاً رائعاً للشكل الفني الحي، فيقول: إننا نجد فيها "نمواً وتطوراً وخلقاً؛ فكل سطر يولد السطر التالي، بل كل لفظة تجلب اللفظة التي تليها، بينما يحسن القارئ بارادة الشاعر متغلغلة، منتشرة في العمل الفني كله".
- ويشرح الفرق بين الشكلين قائلاً:

- (١) الشكل الآلي أو الميكانيكي معناه، وضع المادة في قالب سبق إعداده، أي حين لا ينبع الشكل بالضرورة من خصائص تلك المادة.
 - (٢) الشكل الحيوي: هو شكل فطري تشكل المادة أثناء تطورها من الداخل، وباكتمال تطورها يكتمل شكلها الخارجي فحقيقاً هي شكلها.
- موقف كوليردج من لغة الشعر:

س/ اذكر أوجه الاختلاف بين كوليردج ووردزورث.

- امتد تأثير نظرية كوليردج في الخيال إلى لغة الشعر، فناقش رأي وردزورث السابق الذي ذهب فيه إلى أنه ليس هناك، ولا يمكن أن يكون هناك اختلاف جوهري بين لغة النثر ولغة الشعر، وأعلن رفضه لذلك رفضاً صريحاً، وقال: "إن البشر نفسه - على الأقل - في الكتابات التي تتميز بالترسل والاطراد، يختلف عن لغة التخاطب، كما تختلف القراءة عن الحديث، وإذا كان كذلك فمن الطبيعي - إذن - أن نفترض أن الفرق بين نظام التأليف الشعري، والنثر لابد أن يكون أكبر من الفرق الذي توقع وجوده بين النثر ولغة التخاطب".
- ويفصل كوليردج القول في هذه القضية، فيرى أنه إذا كان الاختلاف الذي ينكر وردزورث وجوده بين لغة الشعر ولغة النثر، يعني به مجرد الاختلاف في الألفاظ، فذلك ما لا خلاف حوله؛ لأن الألفاظ هي المادة المشتركة بين مختلف فنون القول شعراً ونثراً؛ أما إذا كان المراد بـ "اللغة" الأسلوب، بمعنى بناء الجملة، ووضع الكلمات في نسق تركيبى خاص، فذلك ما لا يوافقه عليه.

كوليردج: عبقرية أم انتحال؟

- كان لتلك النظرات النقدية العميقة التي أذاعها كوليردج في كتاباته صداها الواسع في النقد الأدبي في إنجلترا، فهي ليست مجرد تأملات خالصة لشاعر خبير عالم الإبداع، وأدرك أسرارها، وإنما تنبئ عن رصيد من المعارف اللغوية والسيكولوجية والفلسفية، وما تزال آراؤه في الخيال الشعري والصورة الشعرية، والشكل العضوي أو الحي، ولغة الشعر، تتردد في النقد الحديث كله حتى الآن، وبفضل تلك الآراء احتل منزلة رفيعة بين النقاد، حتى لقد عدّه الناقد الكبير جورج سانتسبري ثالث ثلاثة من أعظم النقاد والاثنتان اللذان سبقاه، هما: (أرسطو، ولونجينوس).
- بيد أنه في مقابل هذه الإشادة بكوليردج وتمجيد عطائه النقدي والفكري بغامة يرى أن هناك بعضاً من كبار النقاد من لا يراه جديراً بذلك، ويؤسس هذا الفريق رأيه على أن كثيراً مما قدمه من أفكار وآراء في مختلف القضايا النقدية، والفلسفية، ونظرية المعرفة قد أخذه عن الفلاسفة والنقاد والأدباء الألمان، أمثال كانت وشيلنج وشيللر، وكان كوليردج قد سافر إلى ألمانيا عام ١٧٩٨ بقصد تعلم اللغة الألمانية، ودراسة الأدب الألماني ومكث هناك قرابة عامين، التحق في أثنائها بجامعة جوتنجن، وظل فيها عدة أشهر يدرس اللغويات، ويتردد على محاضرات بعض الأساتذة، وفي ذلك الوقت أخذ يقرأ أعمال (كانت)، وجمع المادة العلمية اللازمة لوضع كتاب عن الناقد والكاتب المسرحي الألماني ليسنج فعلاقة كوليردج - إذن - بالثقافة الألمانية علاقة مباشرة، لا شك في ذلك. وما قدمه من آراء ونظريات نقدية في محاضراته وكتابه المختلفة يتجاوز - عند أصحاب هذا الرأي - التأثير بآراء من قرأ لهم من الفلاسفة والنقاد الألمان، فهو ينقل عنهم نقلاً مباشراً في مواضع متعددة، إلى الحد الذي يمكن اعتباره انتحالاً لبعض آرائهم.
- ونحن من جانبنا نرى أن ما عرضناه من قبل من مفاهيم وآراء نقدية، سواء أكانت من قبيل تأثر كوليردج المشروع بالفلاسفة والنقاد الألمان، أم كانت انتحالاً لآرائهم وأفكارهم فإنها بالرغم من ذلك تشكل، مع آراء صديقه وردزورث التي عرضنا من قبل، المقومات الأساسية لنظرية الأدب الرومانتيكية.

الفصل الثاني - حركة التجديد في النقد العربي الحديث

- كان من أوائل الذين تأثروا بالتفكير الأوروبي وحملوا راية الدعوة إلى إبداع أدبي جديد أصحاب مدرسة الديوان، هم: عبد الرحمن شكري، والعقاد، والمازني في مصر، وفي الوقت الذي انطلقت فيه صيحة أولئك الرواد على أرض مصر تحاوت معها صيحة أخرى من أبناء اللسان العربي في المهجر الأمريكي، وعرفت الحياة الأدبية العربية ما يسمى فيما بعد، باسم جماعة الديوان، كما عرفت تنظيمًا أدبيًا في المهجر الأمريكي أعلنه

أصحابه باسم الرابطة القلمية، وكان لكلتا الجماعتين دور ملحوظ في دفع حركة التجديد الأدبي، وبلورة نظير نقدي للشعر العربي، على اختلاف بينهما في بعض التفاصيل والأمور الفرعية، وفيما يلي نتحدث عن كل منهما حديثاً فيه قدر من التفصيل:

جماعة الديوان

- س/ وضح دور مدرسة الديوان في دورهم التجديدي؟
 س/ بين إلى مدى كان تأثير جماعة الديوان بالنظرية الرومانتيكية (الرومانسية)؟
 س/ اذكر أهم أعلام مدرسة الديوان؟
 س/ اذكر طرقاتاً من تاريخ نشوء مدرسة الديوان؟ مبيناً أهم أفكارها، وقواعدها التجديدية؟

(١) شاعت تسمية "مدرسة الديوان" في أوساط الدارسين علماً على ثلاثة من النقاد: شكري والعقاد والمازني نسبة إلى كتاب (الديوان) الذي أصدره العقاد والمازني، واستهدفاً به تقويض الأوضاع الأدبية السائدة في ذلك الوقت، والدعوة إلى مذهب أدبي جديد، حددا معالمه في المقدمة التي صدرت بها، ووصفاه بأنه مذهب إنساني مصري عربي: إنساني لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان، خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة، ومصري لأن دعائه مصريون، تؤثر فيهم الحياة المصرية، وعربي لأن لغته العربية، فهو بهذه المثابة أتم لحظة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت.

(٢) وقد اشتمل الجزءان على المقالات التي كتبها العقاد والمازني في الهجوم على أهم رموز المذهب الأدبي السائد آنذاك، وهم شوقي، والمنفلوطي، والرافعي، وتجاوزوا هذه الرموز إلى صديقيهما عبد الرحمن شكري، في مقالين كتبتهما المازني بعنوان "صنم الألاعيب" سخر فيهما من صاحبه، وأوجعه بنقده اللاذع، وذلك رداً على اتهام شكري له، في مقدمة ديوانه الخامس "الخطرات"، بانتحال عدد من القصائد الشعرية الإنجليزية بعد ترجمتها إلى العربية، وانتحال بعض المقالات والفقرات النثرية.

- (المنايع والروافد):

(٣) ولا نضيف جديداً حين نقول إن الأصدقاء الثلاثة كانت لهم قراءات مستفيضة في كتب التراث العربي شعراً ونثراً، وأن اللغة الإنجليزية كانت أداة اتصالهم بالفكر الغربي في الشعر والنقد والفلسفة؛ إذ كانوا ينتقون هذه اللغة قراءة وفهماً وكتابة، وكان ذلك واضحاً عند المازني وشكري حيث أنهما درساً اللغات الأجنبية دراسة نظامية عميقة في مدرسة المعلمين العليا، ومن المعلوم بالضرورة أن إيغال الجماعة في اللغة الإنجليزية لم تنس "الألمان/اليطاليان/الروس/الإسبان/اليونان/اللاتين".

(٤) أما العقاد، فإنه وإن لم يتابع الدراسة النظامية، مثل: صاحبيه، قد استطاع بعصاميته وعبقريته، التي قل أن يوجد لها نظير بين الأدباء والمفكرين العرب في العصر الحديث، أن يجيد الإنجليزية، ويطلع على كثير من آثارها.

(٥) وكان تأثير الأصدقاء الثلاثة بما قرعوا للأدباء والنقاد الإنجليز أكثر من تأثيرهم بما قرعوا لغيرهم، من أدباء أوروبا، وفي مقدمة الأدباء الإنجليز الذين تأثروا بهم (شعراء المدرسة الرومانتيكية)، وهذا ما اعترف به العقاد، في معرض الزهو والمباهاة، باختلاف منابع التكوين الثقافي بين جيل الشعراء الذي ينتمي إليه هو وصاحبه، وما ينتمي إليه شوقي وجيله.

(٦) ومع الشهرة التي نالها كتاب "الديوان" بحث ارتبطت به حركة التجديد في النقد والشعر معاً منذ مطلع العشرينات من القرن الماضي، فإنه لا يضم كل ما كتب العقاد والمازني من آراء نقدية، فهناك كتابات أخرى لكل منهما في النقد والدراسات الأدبية بعامة، وما تركه العقاد منها أكثر وأغزر، بعضها مثل في شكل كتب، وبعضها الآخر في شكل مقالات أدبية، أو مقدمات لدواوين شعرية له أو لصديقيه.

(٧) والجدير بالذكر في هذا السياق أنه على الرغم من اتفاق شكري والعقاد والمازني في ريادة حركة التجديد النقدي والأدبي كان لكل منهم مزرعة الفكرية ومزاجه الخاص الذي يختلف به عن مزاج صاحبه ومزاجيهما، فإذا كان العقاد كما يقول الدكتور محمد مندور مفكراً عبقرياً، فإن هذا الثالث؛ إذ كان أعنف الثلاثة انفعالاً وإسرافاً وتقليباً بين عواطفه المهتاجة في صدر حياته وقبل أن يستوي على فلسفة ساخرة في الحياة، حتى ليصح القول بأن حياة المازني تنقسم قسمين لا تبدو عند النظرة السطحية أي علاقة بينهما.

عبد الرحمن شكري

- مفهوم الشعر عند "شكري":

- س/ اذكر مفهوم الشعر عند "شكري" وقارنه بمفهوم الشعر عند "وردزورث".

- قال شكري: "إن الشعر صوت الأحاسيس والمشاعر، وأن الشاعر لابد أن تهتز نفسه، وينفعل بموضوعه انفعالاً يملأ عليه جوانحه، ولا يجد سبيلاً أمامه إلا أن ينفس عن أحاسيسه بقول الشعر".

نظريّة الأدب مركز الكابتن العلمي

نظرية الأدب **مركز الكابن العلمي**

- إن الشعر عنده هو تعبير عن المشاعر والعواطف، وقد بادر شكري إلى وضع بيت من أبيات إحدى قصائده، على غلاف ديوانه، ليكون شعاراً دائماً على طبيعة الشعر الذي يؤمن به، وذلك قوله :

ألا يا طائر الفردوس إن الشجر عروج دان

ألا يـا طـائـفـانـر الفـردو
- وقد بلغ من إيمان شكري بحيوية العاطفة في الشعر، وضرورة اثباته عنها وحدها أن ذهب في إطرء شعر العواطف، والإشادة به إلى الحد الذي جعله هو الشعر، ولا شعر غيره، يقول في ذلك: "ولشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها في غيره من أصناف الشعر، وسيلتي يوم من الأيام يفيق الناس فيه إلى أنه هو الشعر، ولا شعر غيره".

- العلاقة بين كلام "شكري" وكلام "وردز ورث"

- العلاقة بين كلام "شكري" وكلام "وردر ورث" :
 في تأكيد شكري على دور العاطفة في الشعر والحاحه عليها بأساليب متعددة، نراه يقع قريباً مما قاله ورنزورث في تفسير عبارته :
 "الشعر فيض للعواطف القوية"، حين ذكر أنه لا يعني بذلك أن الشاعر يقول للشعر، وهو في غمرة انفعاله وجيشان عاطفته،
 وإنما ينتظر ريثما تهدأ مشاعره، وتعود إلى حالتها الطبيعية، عندئذ يستعيد هذه المشاعر وينطلق لسانه بالشعر، فيأتي نقياً من
 فلتات الانفعال الجامح، يتحدث شكري كذلك عن نوبات الانفعال التي تعترى الشاعر، وأنها نبع الشعر - أيضاً - مثلما قال
 ورنزورث، بيد أنه يخالفه في أن الشاعر يظل قيد الالتزام والانضباط، فيرى شكري أنه لا بأس أن يجري الشعر على لسان
 الشاعر وهو متأثر العواطف، فالشاعر الكبير لا ينظم إلا في نوبات انفعال عصبي، في أثنائهما تغلي أساليب الشعر في ذهنه،
 وتتضارب العواطف في قلبه.

– إذن شكري يتفق مع وردزورث في مفهوم الشاعر وماهية باعتباره تعبيراً عن العواطف، لكنه يختلف معه في أن شكري يرى أن الشاعر العظيم الذي يمكن له أن ينظم الشعر في لحظات انفعال، عكس وردزورث الذي يراه لا ينظم إلا في لحظة هدوء.

- مكانة الشاعر عند شكري:

س/ كيف أثرت النظرة إلى مكانة الشاعر في موضوعات الشعر الرومانسي؟

لقد كان للشعر في الرومانسية مكانة من السمو والارتقاء تصل إلى حد القداسة وهذا ما دفع "علي محمود طه" أن يقول في الشاعر الرومانسي:

هبط الأرض كالشعاع السني

يُوحى من الإيمان العميق بدور العاطفة في الشعر عند شكري، يُنكر شكري الشعر الذي ينظمه أصحابه تلبية لمطالب الآخرين، وحرصاً على إرضائهم، أو مشاركة في الحوادث اليومية كافتتاح خزان، أو بناء مدرسة، أو نشوب حريق، أو زيارة ملك، وما إلى ذلك من أحداث، ويكشف شكري عن الدور العظيم للشاعر وما له من منزلة سامية، فيقول: إنه هو " الذي يحاول أن يبلغ إلى أعماق النفس، وأن يضرب على كل وتر من أوتارها، والذي تسمو معه النفس عن تلك الحوادث إلى سماء الشعر، فينشأ نسيماً، وينعشها بنفحاته، ويسمعها من ألقانه، ويريق عليها من ضيائه ما يرفعها عن منزلة البهيم إلى منزلة الآلهة.

- هذا السمو بمكانة الشاعر، واعتباره قيمياً من الوحي الإلهي أثر من آثار الفكر الرومانتيكي أو "مدرسة النبوءة والمجاز"، ومن مقتضيات هذه النظرة أن الشاعر الحق لا يرتبط بالحوادث اليومية الصغيرة، ولا بالأحداث المحلية التي تجري في قرينه أو حتى في وطنه، فهمومه أكبر من ذلك، إنها هموم الإنسان في كل زمان ومكان.

التصوير الشعري

— كان لعبد الرحمن شكري رؤية خاصة في قضية التصوير الشعري فاستحسن وفقاً لهذه الرؤية بعضاً من أشعار الأولين وأنكر بعضاً منها، ناقش مع الاستشهاد.

- يرى شكري أن الوصف الشعري الذي يتضمن قلباً للحقائق، أو بُعداً عن كل ما هو مألوف عقلاً ليس مقبولا، ولا مستساغا، كقول الشاعر : (الوأواء الدمشقي).

فامطرت للؤلؤا من نرجس وسقت وردا وعضت على العناب بالرد

- ومن المغالطات العقيمة، والخيالات الفاسدة في رأي شكري، أن يقول الشاعر في الغزل إنه ذرف الغزير من الدموع، وأنه سلخ عامًا لم يذق فيه النوم، وإن جسمه أضناه التحول والسهاد حتى ليخشى أن يطير مع الهواء، أو أن يقول في الرثاء: إن السماء بكّت عليه، وإن الأرض مادت لموته، وإن الليالي لا بهتة حدادًا عليه، ويذكر أن حلاوة الشعر ليست في قلب الحقائق، وإخراجنا إلى عالم ليس للعقل فيه سبيل.

- يتطرق شكري في نظريته إلى أداة أساسية من أدوات التصوير الشعري هي التشبيه، فيرفض أن يكون مجرد أداة لوصف الأشياء المادية، فمثل هذا التشبيه ليس من الوصف الشعري في شيء، وخلق به أن يسمى "الوصف الميكانيكي"، وإنما قيمة التشبيهات في إثارة الذكرى أو الأمل، أو عاطفة أخرى من عواطف النفس.

- والواقع أن ربط التشبيه الشعري بالعاطفة والشعور ليس إلا أثرًا من آثار فكر المدرسة الرومانتيكية عند كوليردج، ومثله حديث شكري عن التفرقة بين "التخيّل"، و"التوهم":

- فالتخيّل كما يقول: أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق.
- في حين أن التوهم: أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود وذلك هو ما ذهب إليه كوليردج أيضًا، والمثال الذي قدمه شكري للتوهم قول أبي العلاء في ديوان "سقط الزند":

وأفجع على جنح الدجى ولوأنه
أسديّ يصول من الهلال بمخالب

- في البيت تشبيه ضمني يقوم على تصوير الليل المظلم، مشتملاً على الهلال بشكله المعقوف، بصورة الأسد بمخالبه، وقد عده شكري مثالاً للتوهم، كما قدمنا؛ إذ إن أبا العلاء افعل علاقة المشابهة بين الطرفين، وتحملها تحملاً، دون أن يكون لها أصل في الواقع، أو يكون نابعاً من عاطفة صحيحة.

- ويضرب شكري مثالا للتخيّل بأن يقول قائل "إن ضياء الأمل يظهر في ظلمة الشقاء"، ثم يعقب ذلك بقول البحرّي:

كانوكب الدرّي أخلص ضوءه
حلك الدجى حتّى تالّق وأنجلي

- فهذا التشبيه - كما يقول - تفسير لحقيقة وإيضاح لها، وليس الخيال عند شكري مقصوراً على التشبيه، بل يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها أيضًا، وقد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات، وهي بالرغم من ذلك تدل على ضآلة خيال الشاعر.

- وقد تخلو من التشبيهات ومع ذلك تدل على عظم خياله، وتكون من أروع الشعر وأقواء تأتياً في النفس، فهذا "مويلك المزموم" (أحد شعراء العصر العباسي) يرثي امرأته التي رحلت عن الدنيا، وخلفت وراءها بنتاً صغيرة، فقال يصف حال هذه الطفلة بعد موت أمها:

فلقد تركت صغيرة مرخومة
لم تدر ما جرّع عليك فتجرّع
فقدت شمائل من لزامك خلوة
فتبينت تراه أهلكا وتفجع
وإذا سمعت أنينها في لياليها
طفقت عليك شئون عيني تدمع

- إن الوصف الشعري في هذه الأبيات لا يتجاوز تقديم أو تخيّل ما حدث ويحدث من تلك الطفلة، التي فقدت أمها في سنٍ باكراً لا تعي فيها معنى الحزن والجزع، إلا أن سلوكها وأفعالها هو الجزع بعينه، فيسبب ما فقدته من حنان الأم، وصادق عطفها، وحسن رعايتها نظل طوال الليل مسهدة في مضجعتها، لا تنام ولا تتيم، مستثيرة بذلك لدى أهلها إحساساً عميقاً بالهم والفجعة، وإذا سمع أبوها أنينها في الليل انهمرت دموع عينه أسى وحزناً عليها، ويعلق شكري على ذلك فيقول إن الشاعر "لم يعلمك شيئاً جديداً لم تكن تعرفه، ولم يبهر خيالك بالتشبيهات الفاسدة والمغالطات المعنوية، ولكنه ذكر حقيقة ومهارته في تخيل هذه الحالة ووصفها بدقة، وهذا أعظم التخيّل.

لغة الشعر

س/ اذكر الروافد التي اعتمد عليها شكري في حديثه عن لغة الشعر.

- ١- لقد تأثر "شكري" بورذورث في قضية الصياغة اللغوية، فهو ممن ذهبوا إلى القول بأن لغة الشعر ينبغي أن تكون فخمة جليلة، ولا يعني ذلك أن تكون غريبة غير مألوفة، ويعنى على من يخلطون بين الفخامة وحسن الديباجة، وغرابة المفردات والألفاظ، في حين أن فخامة العبارة لا تستلزم استخدام مفردات غريبة؛ فقد يكن الشعر جزلاً فخماً، ومع ذلك يخلو من الكلمات الغريبة، أو يقل وجودها فيه، وأوضح دليل على ذلك المعلقة فهي أساس وأجزل شعر الجاهليين باستثناء الغزل، وهي في الوقت ذاته أقل غرابة وتعقيداً.
- ٢- كما أنه تأثر بعبد القاهر الجرجاني؛

- حيث يرفض شكري تقسيم الألفاظ إلى شريفة ووضيعة، على أساس كثرة الاستعمال وقلته؛ فالشريف ما قل استعماله، والوضيع ما كثر استعماله وتداولته الألسنة، والرأي عنده أن الفيصل في الحكم على الكلمة بالشرف أو الوضاعة هو السياق؛ فاللفظة التي يستدعيها السياق هي اللفظة الشعرية أيا كان مقامها من كثرة الاستعمال أو قلته.

- ومما يشهد لذلك أننا نجد أجل الشعر قد كثر استعمال عبارته كقول المتنبي:

ما كل ما يتمنّى المرء يذركه
تجري الرياح بما لها تشتهي السفن

- والواقع أن ربط حسن الكلمة بموقعها من السياق فكرة التفت إليها عبد القاهر الجرجاني قديماً في كتابه "دلائل الإعجاز" وبنى عليها نظريته في النظم، وأغلب الظن أن شكري تأثر بها؛ إذ كان هذا الكتاب، من أمهات الكتب التراثية التي حازت إعجابه وإعجاب صاحبيه المازني والعقاد.

بناء القصيدة

س/ ناقش موقف شكري من البناء التقليدي للقصيدة العربية.

- للقصيدة وطريقة بنائها رؤية خاصة عند عبد الرحمن شكري، فهو يؤمن بترابط العمل الشعري وتماسك أبياته معنوياً وفنياً، مخالفاً بذلك التقليد السائد الذي كان امتداداً لما كانت عليه القصيدة العربية في عصورها الماضية، من اعتبار البيت وحدة مستقلة، وقد خالف شكري عن ذلك، وذهب إلى أن قيمة البيت إنما هي في الصلة بين معناه، وموضوع القصيدة فهو جزء مكمل لها ولا يصح أن يكون شاذاً عن مكانه من القصيدة، بعيداً عن موضوعها، ويتجلى إيمانه بهذه الوحدة في تشبيهه لها باللوحة التي يبدعها النقاش، ويوزع فيها الأصواء بمقادير متناسبة.

- ولسنا ندعي بهذا أن شكري كان سابقاً إلى الدعوة إلى وحدة العمل الشعري وتناسق بنائه، وإنما هي إشارة فحسب إلى ما أسهم به من أفكار أساسية في نظرية الشعر، بغض النظر عن مدى حظها من الطرافة والجدة.

س/ صواب أم خطأ مع التعليل:

(١) رأى عبد الرحمن شكري أن "لغة الشعر" ينبغي أن تكون فحمة جليلة، ودعا إلى تقسيم الألفاظ

إلى شريفة ووضيعة. ()

(٢) أيد عبد الرحمن شكري التقليد السائد في القصيدة العربية من اعتبار البيت الشعري وحدة مستقلة. ()

(١) رأى عبد الرحمن شكري أن "لغة الشعر" ينبغي أن تكون فحمة جليلة ودعا إلى تقسيم الألفاظ إلى شريفة ووضيعة. (خطأ)

- التعليل:

أ- لقد تأثر "شكري" بوروزورث في قضية الصياغة اللغوية، فهو ممن ذهبوا إلى القول بأن لغة الشعر ينبغي أن تكون فحمة جليلة، ولكن لا يعني ذلك أن تكون غريبة غير مألوفة.

ب- كما أنه تأثر بعبد القاهر الجرجاني؛ حيث يرفض شكري تقسيم الألفاظ إلى شريفة ووضيعة، على أساس كثرة الاستعمال وقلته.

(٢) أيد عبد الرحمن شكري التقليد السائد في القصيدة العربية من اعتبار البيت الشعري وحدة مستقلة. (خطأ)

- رفض أن يكون البيت هو وحدة بناء القصيدة كما كان الأمر في الشكل التقليدي للقصيدة العربية، وذهب إلى أن قيمة البيت إنما هي في الصلة بين معناه وموضوع القصيدة، ولا يمكن أن يتم حذف البيت أو تغييره أو الاستغناء عنه، والشاعر الذي لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيباً واحداً، وكما ينبغي للنقاش من أن يميز مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جلتب من الخيال والتفكير.

عباس محمود العقاد

س/ يمثل العقاد نمطاً فريداً من التأثير بين الرومانسيين، ناقش.

- أو:

س/ يرى "العقاد" أن منهجه في التعبير عن آرائه وأفكاره شديد الخصوصية وأنه يختلف في ذلك عن غيره من الأدباء والمفكرين، ناقش هذه القضية مبيناً رأيك.

- على الرغم من اعتراف العقاد باتصاله المباشر هو وصاحبيه بالثقافة الأوروبية، وقراءته أعمال كبار أدبائها وشعرائها، وتأخره بتميز جيله من الشعراء في هذا الجانب على جيل شوقي وإضرابه كما أسلفنا القول - فإن تأثيره بما قرأ اختلف في طابعه وتكوينه عما كان عند زميله، فقد كان يشرب ما يقرأ ويمثله تمثيلاً جيداً، حتى يمتزج بنفسه، ويغدو جزءاً من كيانه، فتأتي آراؤه بعد ذلك - كما يقول الدكتور محمد مندور، وكأنها منبعثة عن ذاته تلقائياً، تقرؤها فتطالع فيها شخصيته وفكره الخاص الذي لا يعزى لأحد سواه.

- ولقد أدرك العقاد ذلك الأمر فيقول معتزلاً بذاته: "ولقد يرى بعض الناقدين أنني متأثر بما أقرأ فيما لكتب، فإبني أنحو هذا النحو أو ذلك....، فليس لي أن أقول في هذا الرأي إلا أنني أعلم غير ذلك من شأني".

- تعقيب:
- إن الناقد مثله مثل أي ناقد غيره كان قارئاً لآراء السابقين عليه إلا أنه لم يكن مجرد ناقل لآراء الآخرين فتأتي آراؤه بعد ذلك - كما يقول الدكتور محمد مندور، وكأنا متبعة عن ذاته تلقائياً، تفرزها لفتالغ فيها شخصيته وفكره الخاص الذي لا يعزي لأحد سواه.

- تعريف "الشاعر" عند العقاد:

س/ كيف كان شرح العقاد لمعنى "الشاعر" معبراً عن أصالته؟

- في تعريف العقاد للشاعر نرى أنه إذا كان قد اتفق مع زميليه شكري والمازني، في صدور الشاعر عن العاطفة والشعور، متأثراً في ذلك منهم بما قال الرومانتيكيون الإنجليز وغيرهم، فإنه لم يقترف خطأ وردزورث مثلما فعل شكري الذي توشك عبارته في هذا الصدد أن تكون ترديداً لما قاله وردزورث، وإنما نرى العقاد ينفج نهجاً مستقلاً يؤكد أصالته في التفكير والنظر، ففي حديثه عن هذا المعنى يرد كلمة "الشاعر" في العربية إلى دلالتها المعجمية التي تشترك فيها مع الشعور، وهو أمر انفردت به العربية بين لغات العالم، فليس الشاعر إذن من يأتي بكلام موزون مقفى فحسب، ذلك ناظم أو غير ناظم، وليس هو الذي يستخدم ألفاظاً جزلة وعبارات فخمة، ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب، وليس هو الذي يأتي برائع المجازات وبعيد التصورات، ذلك رجل ثاقب الذهن جيد الخيال "إنما الشاعر من يُشعر ويُشعر".

- تعريف "الشعر" عند العقاد:

- الشعر هو "ترجمان النفس، والناقل الأمين عن لسانها"، وعن هذا المفهوم صدر في تحديده دلالات بعض المصطلحات التي كانت تتكرر في عالم الشعر آنذاك مثل: "الشعر المطبوع"، و"شعر التقليد"، و"الشعر العصري أو الجديد".
- فالشعر المطبوع هو الذي يعبر عن ذات الشاعر وأحاسيسه الخاصة، فهو قطعة من النفس، لهذا يكون أعمق تأثيراً، وأغنى فائدة في حياة الفرد والمجتمع.

- شعر التقليد: شعر لا ينبع من الذات، وإنما يُحاكي الشاعر فيه غيره من الشعراء، ويقفئ آثارهم، فلا جدوى منه، ولا يتجاوزه أثره القرطاس الذي يكتب فيه، أو المنبر الذي يلقي عليه، "هستان بين كلام هو قطعة من نفس، وكلام هو قطعة من طرس".
- ومن المفهوم العاطفي للشعر أيضاً جاء بيانه لمعنى الشعر العصري أو الجديد، فهو يرفض وصف الشعر بأنه "عصري" أو "جديد"، لمجرد حديثه عن بعض المخترعات الحديثة، كالتقطار أو الطائرة مثلاً. وفي المقابل يرفض أيضاً أن يوصف الشعر بأنه "قديم" لأنه يصف الإبل والصحراء، وما إليها مما يتصل بحياة العرب القدماء، أو كان من قبيل المديح والهجاء وغيرهما من الأغراض التقليدية الموروثة، وإنما مناط الأمر في هذا هو طبيعة إحساس الشاعر بموضوعه، وكيفية استجابته له، بغض النظر عن كونه من آثار القدماء، أو ابتكار المحدثين، ومن ثم جاء قوله عن الشعر إنه "التعبير الجميل عن الشعور الصادق".
- وهي عبارة تتسم بالإيجاز والوضوح، كذلك العبارة التي جرت على لسان وردزورث "الشعر تدفق تلقائي للعواطف القوية"، وإذا كان العقاد قد تأثر بها على نحو ما، فقد جاء تأثره على طريقته، في تمثل أفكار الآخرين التي تخرج في النهاية خالصة النسب إليه، ويتجلى هذا فيما فطن إليه من عنصر التوصليل اللغوي الذي يشير إليه قوله: "التعبير الجميل"، وذلك ما لم يرد نظيره في كلام وردزورث، وطبقاً لمقولة العقاد هذه يصدق الشعر على كل ما تحقق فيه المعيار السابق، وإن كان مديحاً أو هجاء، أو وصفاً للإبل والأطال، أما ما لم يتحقق فيه ذلك فليس بشعر، وإن كان قصة، أو وصف طبيعة، أو مخترع حديث.

- موضوعات الشعر:

س/ "رفض العقاد أن يكون للشعر موضوعات معينة يُقال فيها"، اشرح هذا الرأي مبيناً صداه في شعره، والمصادر التي يمكن أن تكون قد وجهته إلى ذلك.

أولاً: رأي العقاد في الموضوعات الشعرية

- ينتمي العقاد إلى جماعة الديوان في الأدب والنقد، ومن ثم فهو يصدر في آرائه وأفكاره بما نادى به الرومانتيكيون الإنجليز في فهمهم للشعر، وصدوره عن ذات الشاعر معبراً عن عواطفه وأحاسيسه، وبتأثير المفهوم العاطفي للشعر تغيرت النظرة إلى "الموضوعات الشعرية" عند العقاد؛ فهو يرفض أن تكون هناك موضوعات شعرية، وأخرى غير شعرية، الأولى موضوعات فخمة جليلة، والأخرى مبتذلة متدنية، ويرى أن المعول عليه في كل الحالات مدى الإحساس بالأشياء.

ثانياً: بعض الأقوال النقدية عند العقاد لتحديد هذا المفهوم

- المقولة الأولى: يقول العقاد: "إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة، ويثبت فيه الروح، ويجعله معنى شعرياً تهتر له النفس، أو معنى غير جيد، وكل شيء فيه شعر إذا كان فينا حياة، أو كان فينا نحوه شعور".
مركز الكابتن العلمي - أمام باب كلية دار العلوم ٧ شارع السكينة - (البحر) -

- المقولة الثانية: يقول العقاد: "فليست الرياض وحدها ولا البحار ولا الكواكب هي موضوعات الشعر الصالحة..."
- المقولة الثالثة: ثم يقول محدداً موضوع الشعر: كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونبت فيه من هوإحسانا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع الشعر: لأنه حياة، وموضوع للحياة.
- إذن المعيار عند العقاد في تحديد الموضوع الشعري وغير الشعري ليس الموضوع نفسه، وإنما طاقة الخلق الشعري عند الشاعر ذاته؛ ومن ثم فالعقاد يفتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات، فكل موضوعات الحياة شعرية، والمعمول عليه هو الشاعر نفسه، ومدى إحساسه بهذه الموضوعات والأشياء.

ثالثاً: صدق هذا الرأي في شعر العقاد

- لم يقف العقاد عند حد الدعوة النظرية لفتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات، وإنما أيدها بالتطبيق والممارسة العملية؛ فراح يقول شعراً في موضوعات لا تشغل تفكير أحد؛ مثل واجهات الدكاكين، وعسكري المرور، وبعد صلاة الجمعة، وغير ذلك من الموضوعات، وجمع هذه القصائد في ديوان واحد أسماه (عابر سبل)، وهذا عنوان له دلالة؛ فعابر سبل - كما يقول العقاد - يرى شعراً في كل مكان إذا أراد؛ يراه في البيت الذي يسكنه، وفي الطريق الذي يعبره كل يوم، وفي الدكاكين المعروضة، وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية.

رابعاً: المصادر التي يمكن أن يكون العقاد قد اعتمد عليها

- هناك اختلاف بين النقاد والباحثين حول مصدر هذه الفكرة عند العقاد، وذلك على هذا النحو:

- ١- القول الأول "المصدر عربي": أنها ترجع إلى ابن الرومي، فهو الذي وجهه هذه الوجهة؛ إذ كان من شعرائه المفضلين، كما كان مفضلاً عند صاحبه المازني أيضاً، ودفعهما الإعجاب به إلى الكتابة عنه، وقد ضرب بسهم وافر في هذا النمط من المشاهدات اليومية العادية - أي شعر عابر السبل؛ فابن الرومي مثلاً كتب قصيدة عن "الخباز".
- ٢- القول الثاني "المصدر غربي": أن العقاد أخذ فكرة من شاعرين أوروبيين:
 - أ- "أحدهما وردزورث" في ديوان "قصائد غنائية"؛ حيث أكد في مقدمته حقيقة أن الشاعر إنسان يخاطب إنساناً، وأن لغة الشعر يجب أن تتصف لذلك بالبساطة والوضوح والقرب من لغة الحديث العادي.
 - ب- "الثاني توماس هاردي" الذي كان يحرص على أن تكون الحياة العامة الحقيقية موضوعاً لقصائده، فنظم قصائده، مثل: "قسي فندق"، و"في غرفة الانتظار".
- ولم يقتصر صاحب هذا الرأي أن يصل العقاد ببعض شعراء العربية القدامى أيضاً؛ مثل ابن الرومي الذي ورد ذكره من قبل، وغيره من الشعراء.
- خامساً: بيان الرأي؛ ونحن نرى أن اتساع تأثير العقاد على هذا النحو، وتعدد خطوطها ومصادرها إنما يؤكد غلبة عنصر الذاتية عنده، وطغيان شخصيته الفكرية على ما يصب في وعيه من هنا أو هناك من ألوان المعارف والثقافات، فهو لا ينفاد لكل ما يأتيه، وإنما يتلقى ويهضم ويضيف، بحيث تجري الأفكار على قل من في النهاية مبهورة بتوقعه وحده، وتلك آية الأصالة الحقيقية.

- الشعر بين العاطفة والفكر:

س/ إلى أي مدى ربط العقاد بين الشعر والفكر؟

- إذا كانت دعوة وردزورث إلى ربط الشعر بالعاطفة قد أثارت بين مواطنيه وقرائه في إنجلترا، تماؤلاً حول نصيب الفكر في الشعر، ودوره فيه فإن هذه الدعوة نفسها التي تنبثها جماعة الديوان في مصر قد أثارت شبهة قريبة؛ إذ بالغ بعض الناس في الإيمان بها، حتى ذهبوا إلى القول بأن "الشعر وجدان" وإن الشاعر لا يتأمل ولا يفكر، وإلا قيل في شعره إنه كلام لا يوحيه الوجدان، وكان على الذين يقودون دعوة التجديد أن يجلوا حقيقة الموقف.
- وكان رأي العقاد متفقاً في مجمله مع رأي صاحبه (عبد الرحمن شكري)، لكنه تميز عنه باستقاضة القول، وبسط الحجة، والاعتماد على منطق العقل الذي لا يسع القارئ إلا التسليم به في أكثر الأحيان، ويشير إلى أن الحقيقة التي لا مراء فيها أن الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير.
- وشعر المتنبي خير نموذج لذلك في العربية، فليس في قصائده قصيدة واحدة يقول القائل إنه أهمل الفكر فيها، وإنها وجدان بغير تفكير، وكثيراً ما يصوغ قضية من القضايا في بيت واحد، أو بيتين كما في قوله:
- وإذا لم يكن من الموت بد
فمن الفجر أن تكون جباناً
- وينتهي العقاد في هذا الصدد إلى تقرير بعض الحقائق الخاصة بملكتي التفكير والإحساس عند الإنسان، فكلناهما جزء من طبيعته وتكوينه، وليس حفظه من كل منهما واحداً عند كل الناس. إلا أن نقص إحداها لا يكون لحساب الأخرى، فنقص الفكر ليس بزيادة في الحس والوجدان، وزيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس، وأن يتسع وجدانه لأوسع آفاق الحياة.

- ومن جهة أخرى "قد ينقص فكر الإنسان، وينقص حسه على السواء"، وهنا تأتي حقيقة أخرى، أسس عليها العقاد حجته في تأكيد دور الفكر في الشعر، وتكمن في امتزاج عمل الملكيتين وتشاكهما في نفس الإنسان، وتلك مزية من مزاياه فهو دائماً يحس حين يفكر، ويفكر حين يحس، فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير، ولا يكون الأدب كاملاً، حين يعبر إنسان ناقص في ألزم مزاياه.

رابط الشعر بالفلسفة:

- العقاد تقدم عند حديثه عن دور الفكر في الشعر إلى أبعد ما يكون؛ إذ قرن الشعر بالفلسفة في ضرورة الفكر، والخيال، والعاطفة لكل منهما، مع اختلاف في النسب، وتغاير في المقادير.

- وحين يشرح العقاد طبيعة التكوين الفكري والشعوري للشاعر العظيم التي يستحق بها هذه المنزلة نراه يمضي في اتجاه الرومانتيكية التي خلعت على الشاعر معنى النبوة وما يرتبط بها من الوحي والإلهام. لكنه لا يستخدم هذه الصفة، وإنما يعمد إلى بعض التشبيهات الحسية الدالة على الوصول إلى أدق الأسرار المحتجبة وبلغ أبعد آفاق المجهول في الكون والحياة.

- وأحسب أنه استقصى هذا المعنى، وكثفه تكثيفاً في بيت واحد من الشعر تجاوز فيه وأساء التعبير؛ إذا قال:

والشاعر من نفس الرخمن مقتبس
والشاعر الفذ بين الناس رخم

- وإذا كان الشاعر العظيم بهذا المستوى من سمو الفكر وعمقه، وشمول المعرفة وسعتها، والإجادة في كل أفانين الشعر، وتلية كل ما يعالج في النفس الإنسانية من مشاعر وأحاسيس فمن المنطقي - إذن - أن يكون من دوله من الشعراء أدنى شأن، وأقل منزلة؛ وأولئك الذين لم يوهبوا من طاقة الإبداع مثل ما وهب، فكل منهم إنما يجيد عزف نغمة واحدة من أنغام الشعر، ولا يكاد يجيد أخرى سواها.

مقاييس نقدية:

س/ أكمل: المقاييس النقدية عند العقاد هي:

٢ - المقاييس هي: ١- الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية. ٢- وحدة القصيدة. ٣- الأصالة في الإحساس والفكر والتعبير.

(المقياس الأول) الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية

- الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية" من قائل هذه العبارة؟ وماذا تعني؟ وما رأيك فيها؟

٢ - قائل هذه العبارة: العقاد.

- هذه المقولة هي إحدى المقاييس النقدية عند العقاد؛ لأنه وجد عند كل قبل، وبين الناطقين بكل لسان، لذا:

أ- إذا جادت القصيدة من الشعر فهي جيدة في كل لغة.

ب- وإذا ترجمت القصيدة المطبوعة (أي الصادرة عن طبع وموهبة شعرية) لم تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة إلا على فرض واحد، وهو أن المترجم لا يساوي النظام ليسفده وموسيقاه، ولكنه إذا سواه في هذه القدرة لم تفقد القصيدة مزيتها من مزاياها المطبوعة أو المصنوعة كما نرى في ترجمة فيترجرالد لرباعيات الخيام.

- بيان الرأي: بقدر ما نسلّم بهذه الحقيقة نشير إلى أن العقاد يكاد يقتصر في هذا المقياس على الدلالة المعنوية وحدها، مُغفلاً في الوقت نفسه حقيقة أخرى، مؤداها أن بناء العبارة في لغة ما قد يكون له خصوصية في تشكيل الدلالة، على نحو لا يتأتى مثلها في اللغة المترجم إليها.

(المقياس الثاني) وحدة القصيدة

س/ ناقش مفهوم الوحدة العضوية عند العقاد.

أولاً: مفهوم وحدة القصيدة من وجهة نظر العقاد "تشبيه القصيدة بالعمل الفني المتكامل والجسم الحي والبيت المقسم" جاءت عبارات العقاد واضحة الدلالة على ما ينبغي أن تكون عليه القصيدة من تماسك أياً ما وإحكام بنائها. وقد تحدث العقاد عن وحدة القصيدة، ولكنه لم يستخدم مصطلح الوحدة العضوية الذي أصبح عملة متداولة في النقد العربي منذ منتصف القرن الماضي تقريباً، وإنما عبر عنها العقاد بمصطلحين "الوحدة الفنية" و"الوحدة المعنوية"، وليس من المعروف على وجه اليقين أول من استخدم عبارة الوحدة العضوية.

ثانياً: الفقرة التي عبرت عن هذا المفهوم لوحدة القصيدة

- هذه الفقرة التي تحدث فيها العقاد عن وحدة القصيدة تعد منجزاً من منجزات النقد العربي الحديث؛ حيث يقول العقاد في العشرينيات من القرن: "إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة، أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة مكانها وفانيتها وهندستها.

مركز الكابتن العلمي - أمام باب كلية دار العلوم ٧ شارع السكري (الحي) ١٠٩٥٧٣٣٥٠٤

ثالثاً: رأي العقاد في شعر شوقي وفق تصوره لمفهوم الوحدة

- يرى العقاد أن شعر شوقي يستند لوحدة القصيدة، وقد استرسل في ذلك، وجاءت عبارته واضحة الدلالة، وكانت قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل التي مطلعها:

المشـرقان عليـك ينتحبـان قاصـديهما في مـنازلهم والـداني

- هي التي أثارت هذا الموضوع فقد وصفها العقاد بالتفكيك، وكان حديث العقاد عنها على هذا النحو:

١- أنه ليس هناك من رابط بين أبياتهما سوى اتفاقهما في نسق واحد من الوزن والقافية، وفيما عدا ذلك قد يستقل البيت الواحد منها بمعناه، وقد يتفق البيتان، أو عدة أبيات متوالية في معنى آخر. وهكذا تفرق أبيات القصيدة، وتصبح شتاتاً مبدداً، لا تنظمه وحدة معنوية.

٢- ليس أدل على ذلك من أنه بوسعنا تقديم بعض أبياتها على بعض، أو تأخير بعضها عن بعض، لأنه ليس بينهما من الارتباط المعنوي ما يتطلب ترتيبها بشكل معين.

٣- شبه العقاد هذا النمط من القصيد بالرمل المهيل، لا يُغيّر منه أن تجعل عاليه سافله.

٤- رأى العقاد أن القصيدة المذكورة نموذج لذلك؛ فقدم وآخر في أبياتها، وعلق على ترتيبها الجديد المخالف لترتيبها الأصلي عند شوقي، بأن "القصيدة لم تخسر حسنة كانت لها، بل لعلها ربحت وعادت أحسن نسقاً وأقرب نظاماً".

رابعاً: بيان الرأي في وجهة نظر العقاد "صعوبة تحقيق الوحدة العضوية بالمفهوم الذي قدمه العقاد"

- والواقع أن وصف العقاد لما ينبغي أن تكون عليه القصيدة أمر صعب جداً، حتى إن العقاد نفسه لم يستطع أن ينجزه في شعره، الأمر الذي أغرى بعض الدارسين أن يفعل في شعر العقاد كما فعل العقاد نفسه مع شوقي، فقدم وآخر دون أن يحل ذلك بالدلالة الشعرية.

- لذا نرى العقاد قد تخفف من هذا المفهوم لوحدة القصيدة في أواخر الأربعينيات في صيغة مرنة حينما قال: "إن القصيدة بنية حية، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد، فليس من الشعر الرفع شعر تغير فيه أوضاع الأبيات فيه...".

- ولو تأملنا الشعر العربي المعاصر لوجدناه كله أو معظمه من هذا النوع الذي يتعذر وصفه بالوحدة العضوية، بالمعنى الذي نادى به العقاد.

س/ بيّن صواب العبارة الآتية أو خطأها مع التعليل:

(أ) "ديوان عابر سبيل" للعقاد يضم قصائد تتحدث عن موضوعات فخرية ()

(ب) دعا العقاد إلى وحدة القصيدة ولكنه لم يستخدم في حديثه عنها مصطلح الوحدة العضوية ()

(أ) العبارة خاطئة؛ لم يقف العقاد عند حد الدعوة النظرية لفتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات، وإنما أيدها بالتطبيق والممارسة العملية، فراح يقول شعراً في موضوعات لا تشغل تفكير أحد، مثل: "واجهات الدكاكين"، و"عسكري المرور" و"الفنادق" وما إلى ذلك من موضوعات، وجمع عدداً غير قليل من تلك القصائد، ووضعها في ديوان واحد، بعنوان لا تخفى دلالاته، وهو "عابر سبيل".

(ب) العبارة صحيحة؛ فالعقاد لم يستخدم مصطلح "الوحدة العضوية" الذي غدا عملة متداولة في النقد العربي، منذ منتصف القرن الماضي تقريباً، وإنما الذي جرى به قلمه في كتاب "الديوان" عبارتان اثنتان هما "الوحدة الفنية"، و"الوحدة المعنوية". وليس من المعروف على وجه اليقين أول من صك عبارة الوحدة العضوية، وإن كان نرى أن تشبيه العقاد السابق للقصيدة بالجسم ذي الأعضاء التي لا يغني بعضها عن بعض، أسهم في توليده وصياغته.

(المقياس الثالث) الأصالة في الإحساس والفكر والتعبير

س/ وضع مفهوم "الأصالة" عند العقاد.

- أما المقياس النقدي الثالث للعقاد فهو الأصالة في الإحساس والفكر والتعبير ونحن نتبين ذلك فيما أخذه على شوقي من سقوطه في أسر التقليدين لمن سبقه من الشعراء، واعتبار ذلك عيباً ينتقص من شاعريته، فهذا العيب إذا تأملناه ليس إلا الوجه السلبي للأصالة التي نوهنا بها، ومن تلك الأبيات التي وصمها بالتقليد قوله في رثاء مصطفى كامل:

فأرفع لنفسك بعد موتك ذكرها فالذكر للإنسان عمر ثان

- فهو يراه مأخوذاً من قول المتنبي:

ذكر الفتى عمره وحاجته ما قاتله وفضول العيش أشغال

- وبمضي العقاد فيذكر أبياتاً أخرى من قصيدة شوقي المشار إليها تتضح بالتقليد، لأبيات قالها شعراء سابقون كقوله:

لو كان يحمل في الجوانح ميت حملوك في الأسراع والأجفان

- فهو مأخوذ من قول شاعر من شعراء مصر الإسلامية، هو ابن النبي، في قصيدة له مشهورة، مطلعها:
الناس لله موت كخويل الطراد
والبيت الذي يشير إليه العقاد هو قوله:
دفنت في التراب ولما أنصفا
ما كنت إلا في صميم الفؤاد

وظيفة التشبيه في الشعر

س/ ما وظيفة التشبيه في الشعر، وما نظرة العقاد له؟

- يوحى من الإيمان بضرورة الأصالة في الإحساس والشعور كان رأي العقاد في تفسير الوصف الشعري الذي يأتي في صورة التشبيه أو الاستعارة، فهذا الوصف ليس "من شأنه تمثيل المناظر للعين فيغنيها عن النظر، وإنما هو وصف يرمز إلى العواطف والإحساسات التي في النفس، كرمز الحروف إلى الصورة المعنوية، فإذا وصف الشاعر الورد، فليس المقصود من وصفها أن تعلم أي شيء تشبه، بل المقصود أن تعلم أي شيء هي في النفس.
- وعلى أساس هذا الفهم لوظيفة التشبيه في الشعراء كان انتقاده لما جاء من بعض التشبيهات على لسان شوقي في رثاء الزعيم محمد فريد" وهي تشبيهات وقف فيها عند حدود المشابهة الحسية الظاهرة، كأنها مقصودة لذاتها وليست وسيلة إلى جلاء معنى أو تقريب صورة، أو بث إحساس بذاته في نفس الملتقى، وقد كانت الفقرة التي كتبها العقاد في أثناء ذلك النقد، بشأن تلك الوظيفة الفنية للتشبيه الشعري، فتحا جديداً في النقد العربي حينذاك، فقد كان المفهوم البلاغي التقليدي للتشبيه، بآلياته الجامدة والزائفة أحياناً، هي التي لها الغلبة والسلطان في الشعر ونقده حتى ذلك الوقت، ولم يكن ذلك، في الواقع من اختراع شوقي، بل كان امتداداً لنهج شعري قديم، ومن التشبيهات التي توقف عندها العقاد قول شوقي:

والفؤاد الذي على صفحتها
دوران الرحى على الأجراد

- فقد مر عليه - كما يقول العقاد - ألا يكون لهذا الطحين غبار، وأن يكون الطحين كله غباراً، وأن يكون الغبار هو دوران الرحى، وكل هذه تداعيات شكلية، لا تكشف معنى، ولا تستثير إحساساً، وفي هذا السياق جاءت الفقرة التي ألمحنا إليها، وفيها يقول مخاطباً شوقي: "فأعلم أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به، وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوان زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه.
- وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر، ثم تذكر شبنين أو أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن تذكر أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان من نفس إلى نفس وبقوة الشعور وثيقظه وعمقه، واتساع مداه، ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه.
- وصفوة القول أن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القصور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً، وجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية.

س/ إلى أي مدى ترتبط الحقيقة الشعرية بالحقيقة الواقعية في رأي العقاد؟

- شغل العقاد بهذه القضية، وكانت له رؤيته الخاصة النابعة كذلك من المفهوم الجديد الذي ارتضاه للشعر، ويمكن تلخيص كلامه في هذه القضية على هذا النحو:
- ١- ذكر العقاد أن "الشعر حقيقة الحقائق، ولب اللباب، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهرة في متناول الحواس والعقول"، ويستدرك بأن الشعر قد يخالف الحقيقة في صورته، ولكن الحر الأصل منه لا يتعداها، ولا تخالف روحه روحها؛ لأنه لا حقيقة للإنسان إلا بما ثبت في النفس واحتواه الحس، والشعر إذا عبر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى.
- ٢- أن التعبير الشعري سواء أكان بأسلوب التشبيه والاستعارة أم تعبيراً مباشراً فهو في الحالتين يعبر عن الحقيقة، وإن ظهر الأمر على خلاف ذلك، فالوصف الشعري - مثلاً - مرتبط بإحساس الشاعر وعاطفته وتلك أسمى الحقائق وأبلها، فهو قد يصف لحظة ما بأنها طويلة، ويصفها مرة أخرى بأنها قصيرة، وهو على صواب في الحالتين بحسب الحواطر والذكريات التي تصاحب تلك اللحظة.

٣- إلا أن استجابة الشاعر لمشاعره وعواطفه لا تعني مخالفة الحقائق العلمية الثابتة أو الأخبار التاريخية الصحيحة؛ فالشاعر ليس مطالباً بذكر معلومات تاريخية أو معلومات علمية ثابتة، ولكنه مطالب بالأخلاق.

مفهوم "شعر الشخصية" عند العقاد

س/ ما العلاقة بين مفهوم شعر الشخصية ومفهوم "الأصالة" عند العقاد؟

- يمكن القول إن ما أسماه العقاد "شعر الشخصية" ليس في حقيقته إلا تجلياً من تجليات الأصالة في نظريته، أو مظهرًا من مظاهرها، وذلك مفاد قوله في تفسيره لذلك المصطلح بأن يكون الشعر دالاً على شخصية فائقة، ومزاجه، وطبيعة رؤيته للحياة كما يحسها، ويتلقاها بشعوره لا بشعور غيره.
- وقد ظل العقاد على إيمانه بهذا المقياس، وعده في المقال الذي كتبه بمناسبة الاحتفال بذكرى شوقي وحافظ، ثالث المقاييس الثلاثة التي يعتد بها في النظر إلى الشعر وتقييمه.
- وتأسيساً على هذا المقياس ذهب العقاد إلى أن شعر شوقي كله يفقد طابع شعر الشخصية بهذا المفهوم، فلا تستطيع أن تبين فيه ملامح شخصيته التي يختلف بها عن سائر البشر، فلو قرأته كله، وحاولت أن تستخرج من ثقائه إنساناً اسمه "شوقي" يخالف الأناس الآخرين من أبناء طبقته وجيله لأعياك العثور عليه.
- "شعر الشخصية" إذن وجه إيجابي، وسمة تفرّد وتميز للشاعر، يقابله "شعر الصنعة" الشعر الذي تذوب فيه شخصية الشاعر، وتتطمس ملامحها، والعقاد يميز بين نوعين منه، أحدهما زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة، وليس فيه إلا لفظ ملفق، وتقليد براء من الحسن والذوق والبراعة، وهو يصدق على ما ذكره العقاد من عيوب شوقي.

عيوب شوقي عند العقاد

س/ ما العيوب التي رصدها العقاد في شعر شوقي؟

١) التفكير والإحالة

- ويعني بها فساد المعنى، وهي ضروب متعددة؛ منها الاعتساف والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جنود وخلو مغزاه، والواقع أن ما قلناه عن "التقليد" من أنه وجه سلبي لمبدأ إيجابي يصدق على الإحالة أيضاً، فهي بمعناها السابق ليست إلا الوجه السلبي لمبدأ "صحة المعنى واستقامته"، فغياب هذا المبدأ يعني وقوع الإحالة في المعنى، أو فساد، وذلك عيب من العيوب الأربعة التي رآها العقاد في شعر شوقي.
- ومن أمثلة الإحالة في قصيدته التي قالها في رثاء مصطفى كامل قوله:

السكة الكبرى جبالاً ريفاً منكوسة الأغصان والقمح بان

- فقضبان السكك الحديدية مطروحة على الأرض وليست قائمة على أرجل، حتى يمكن تنكيسها، على أنه لو صح تنكيسها لما كان في ذلك من دلالة كبيرة على الحزن؛ "إذ ما غناء قول القائل في رثاء العظماء إن الجدران أو العمد مثلاً نكست رءوسها لأجله ؟".
- والحق أن مطلب "صحة المعنى" الذي استخلصناه من كلام العقاد عما وقع في شعر شوقي من "إحالة" وفساد في المعنى، قد سبق إليه النقاد العرب قديماً، كما نرى في كتاب "الوساطة" للقاضي الجرجاني و"الموازنة" للأمدي في مقدمته لشرح ديوان الحماسة ركناً من أركان عمود الشعر، وبأن من أبوابه السبعة، وعني به: "ألا يكون في المعنى اضطراب أو سوء ترتيب أو انتقاض بعضه ببعض".

٢) الولوج بالأعراض دون الجواهر

- هذا العيب فيما يرى العقاد يشبه عيب "الإحالة"، في حين أن التقطن إلى هذا الضرب من العيب عسير على من لا يدركه بالبداهة، كما يعسر على الأطفال إدراك رزانة الرجال، ومما ذكره مثلاً له من شعر شوقي في القصيدة نفسها قوله:

نقول في علم البلاد منكساً جزع الهلال على فتى الفتيان
ما أخمر من خجل ولنا من ريبة لكنم ما ينكسي بدمع قنان

- علم كل أمة رمز مجدها ووطنيتها، هذا هو جوهره، أما نسجه ولونه، فذلك هو العرض، وهذا هو ما يتعلق به شوقي في بيتيه السابقين؛ فلم يأبه بمعنى الرمز في علم مصر الذي لف به نعش مصطفى كامل، وإنما شغلته حمرة العلم، فراح يتلمس لها تعليلاً يناسب الموقف، فزعم أنها نشأت من بكاء الهلال بدمع أحمر، فهو بكاء بالدم على موت زعيم الأمة وفقيدها العظيم.

- وهذا الولع بالأعراض دون الجوهر في المعاني الشعرية، الذي عابه العقاد على شوقي قريب مما أسماه عبد القاهر الجرجاني قديماً "المعاني التخيلية"، إلا أن هذا الضرب من المعاني ليس معيباً عند عبد القاهر، بل على العكس كان موضع إشادته واستحسانه، لما فيه من دلالة على افتتان الشعراء في المعاني، وسلوكهم في التعبير عنها طرائق متعددة بتعذر حصرها، سواء أكان ذلك بأسلوب التشبيه أم بغيره، وهكذا لم يسقط العقاد في أسر النقاد العرب القدماء، ولم يحذ حذوهم حينما كانوا، وإنما ظل محتفظاً بفكره النقدي الذي قد يتفق مع ما ذهب إليه القدماء أو يختلف عنه.

الشعر.. وثيقة شخصية وتاريخية

س/ كانت هناك بعض السلبات التي أحاطت برؤية العقاد للعلاقة بين الشعر وبين حياة الشاعر، ناقش مع بيان رأيك.

- نرى أن ما قاله العقاد في تفسير شعر الشخصية ينول عند تحليله وتمحيصه إلى ما يقوله الأسلوبيون المعاصرون في مجال التمايز والاختلاف بين أساليب الشعراء والكتاب، واتهام العقاد لشوقي بأن شعره لا يحمل ملامح شخصيته الخاصة إنما يعني أنه لم يخلق لنفسه أسلوباً ذا سمات لغوية خاصة، على مستوى المفردات والتراكيب.
- "شعر الشخصية" إذن بهذا المفهوم لا يرتبط بسيرة الشاعر وتجارب حياته الخاصة، وبوسعنا أن نضيف بناءً على ما تقدم أن تعبير الشاعر عن الدنيا كما يحسها هو، لا كما يحسها غيره، لا يتجلى إلا في أسلوبه بالمعنى الذي أشرنا إليه آنفاً.
- إلا أن العقاد لم يلتفت، كما هو واضح إلى شعر الشخصية بهذا المعنى الأسلوبى، وفي الوقت الذي نفى فيه أن يكون المراد به حديث الشاعر عن نفسه، كما رأينا في النص السابق، خالف هذا الرأي، وقال مقولة أخرى، في دراستين مشهورتين له، إحداهما "ابن الرومي" حياته من شعره والأخرى "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي".
- وقد مهد للربط بين شعر ابن الرومي وسيرة حياته، بما جعل من هذا الربط مبدأ أساسياً في دراسة شخصيات الشعراء، وقياساً تقاس به شاعرية الشاعر، ودلف إلى ذلك بأسلوبه الذي ينزع إلى وضع حقائق أو مقدمات عامة تقود القارئ بمنطقيتها إلى التسليم بها، ليعبر منها إلى الغاية التي يرومها.
- لقد أنجز العقاد دراسته لشعر ابن الرومي طبقاً للغاية التي رسمها، فرأى فيه وثيقة أمينة يسد بها مواضع النقص في سيرة حياته، فبعض جوانب هذه الحياة لم يرد فيه خبر من الأخبار، وبعضها جاءت الروايات فيه مفرطة الزيادة في مواضع ومفرطة النقص في مواضع أخرى.
- (١) وكان الفصل الثالث من الكتاب هو الذي تولى فيه العقاد هذه المهمة، فعرض فيه، من خلال شعر ابن الرومي وبالرجوع إليه لأصالة ونشأته، وتعليمه، ومزاجه وأخلاقه، ومعيشته، وتطيره، وعقيدته وهجائه، لشعراء عصره ومدوحيه، وجاء عنوان الفصل: "حياة ابن الرومي كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره".
- (٢) وفي الدراسة الثانية "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي" ربط العقاد بين الشاعر وبيئته وأعلن في مقدمتها "أن معرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر، في كل أمة في كل جيل، ثم مضى إلى دراسة طائفة من شعراء الجيل الذي سبقه، وبعض هؤلاء الشعراء عاش في القرن التاسع عشر فقط أمثال عبد الله فكري وعبد الله نديم، وبعضهم امتدت حياته إلى السنوات الأولى من القرن العشرين، مثل عائشة التيمورية ومحمود سامي البارودي وآخرون امتدت حياتهم إلى العقد الثالث أو الرابع من القرن الماضي، كإسماعيل صبري، ومحمد عبد المطلب، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم.
- والواقع أن ربط الشعر ببيئة الشاعر لا ينفصل عن ربطه بالشاعر نفسه، في طباعه ومزاجه وتكوينه النفسي، فبين الجانبين علاقة وثيقة لا سبيل إلى فصمها، ولهذا يختلط الكلام عن كل منها بالآخر، والملحظ المهم أنه دراسته للبارودي - على سبيل المثال - دعا القارئ إلى أن يستعرض ديوانه، وسوف يتبين له أن ليس له هناك بيت واحد إلا وهو يدل عليه، كما عرفناه في حياته العامة والخاصة، أو يدل عليه، كما وصفته لنا أعماله، وصورة لنا مؤرخوه. " وهذه - كما يقول - آية الشاعرية الأولى، لأن الشعر تعبير، والشاعر هو الذي يعبر عن النفوس الإنسانية.
- وهكذا كانت رؤية العقاد للشعر في الكتابين، باعتباره وثيقة شخصية وتاريخية، يمكن التعويل عليها، والثقة بها في الترجمة لحياة الشاعر، وبناء سيرته الذاتية، ووصفه حين يحقق ذلك مرة ببلوغه "تمام الطبيعة لغوية" ومرة أخرى بأنه "آية الشاعرية الأولى"، شخصه، ويسرد في كلامه تاريخ حياته كما قدمنا، وهذا هو التناقض الذي يبدو لنا أنه وقع فيه.

- ١- سار المازني على خطى عبد الرحمن شكري والعقاد في الإيمان بتدفق الشعر من الوجدان والشعور؛ فالشعر ليس كلاماً أجوف وإنما هو شعور بجيش في النفس.
- ٢- إن المازني ينظر إلى الشعر من إحدى طرفي عملية الإبداع وهي زاوية الشاعر، وبعد فترة وجدناه يلتفت إلى أهمية دور المتلقي في فهم الشعر وتوصيله.
- ٣- كذلك اهتم المازني بالعاطفة اهتماماً كبيراً؛ حيث يقول: "وكذلك لابد في الشعر من عاطفة بفضي بها إليك الشاعر ويستريح، أو يحركها في نفسك ويستثيرها..."
- ٤- كان من أهم النتائج التي ترسبت على اتخاذ المازني للعاطفة معياراً للشعر الصحيح أن دفعه ذلك إلى إنكار موقف جمهور النقاد العرب القدماء من أمثال المعاني الشريفة التي يقاس بها الشعر فيستاد أو يستهجن تبعاً لوجودها أو عدم وجودها.
- ملاحظة: وعلى هذا فإن المازني رفض موقف النقاد العرب القدامى مبنياً على أن الشعر هو قدرة الشعر على تعبئة عن صاحبه.
- ملاحظة: من الممكن أن يُسأل الطالب عن أوجه التشابه بين المازني وبين كل من العقاد وعبد الرحمن شكري، وقد تجلّت أوجه التشابه في الاهتمام بالعاطفة والإحساس والشعور وكذلك اهتمام المازني بالشاعر كمثل اهتمام العقاد به، ثم إن المازني قد زاد عن صاحبيه في اهتمامه بجزئية المتلقي كطرف أساسي في عملية الإبداع.

س/ للشعر غایتان عند المازني .. فصل القول فيهما.

- إن الشعر يحقق - عند المازني - للمتلقى غایتان:

- أولاهما: المتعة واللذة؛ وذلك غاية قريبة لا يكاد الناس يختلفون عليها منذ أقدم العصور.
- والغاية الثانية أطلق عليها اسماً غريباً هو "الفكرة الدينية"؛ ولا يعني بها المعنى الحرفي للعبارة، أي ما جاءت به الأديان السماوية من القيم والمثل، وإنما المراد السمو بالفكر والارتقاء بالتصور.
- ويصل المازني بتقريب هذا التقارب بين الشعر والدين والفلسفة إلى ما سبق أن أعلنه من قبل، وهو أن الشعر ليس إحساساً فحسب، وإنما هو فكر وإحساس معاً، وما يزيد ذلك ظهور نواحي الشعر في عصور الثورات والاضطرابات، لأنها عصور تموج بالفكر، فكل ثورة أو انقلاب إيذان بمولد فكرة أو مذهب يحسه الناس جميعاً، فينشأ الشعراء ليعبروا عن هذه الفكرة أو المذهب، وليشرحوا للناس آمالهم في الحياة وفي المستقبل. وذلك من خلال مشاعرهم وأحاسيسهم، وليس بالتعبير عن الأفكار تعبيراً مجرداً.

الفصل الثالث - نظرية إليوت في الشعر والمعادل الموضوعي

س/ بعد (إليوت) ناقداً تجديدياً تقليدياً في الوقت ذاته. ناقش.

- بالفعل إليوت يتسم بهاتين سمتين معاً، وذلك للأسباب الآتية:

أولاً: هو ناقد تجديدي لأنه

- ١- رفض النقد الرومانتيكي؛ من خلال مقالاته "الغاية المقدسة"، وخاصة مقالته عن "التقاليد والموهبة الفردية".
- (٢) إنكار إليوت ما ذهب إليه الرومانتيكي من أن الشعر تعبير عن عواطف الشاعر؛ ويظهر هذا في تعليق إليوت على مقولة وردزورث التي تقول: "عاطفة تستعد في حالة هدوء"؛ إذ يقول: "إن تلك العبارة قد جانبها الصواب؛ فليس في الشعر عاطفة، وليس هناك استعادة لها، وإنما الشعر تركيزٌ لعدد كبير جداً من التجارب، وتولد شيء جديد تماماً من ذلك التركيز."

ثانياً: هو ناقد تقليدي لأنه

- ١- تغير وتبدل موقفه من الشعر، فبعد ما كان يقول باستقلال الشعر عن ذات الشاعر وظروف حياته الخاصة، تبدل موقفه بعد ذلك؛ إذ شعر أن استقلال الشعر استقلالاً تاماً، وقطع علاقته بجوانب الحياة المختلفة من الأخلاق والسياسة والدين هو أمرٌ غير صحيح على الإطلاق.
- ٢- مفهوم الشعر عند إليوت: هاهنا:
- حيث حاول إليوت أن يقدم تصوره للشعر، فقال عنه أولاً إنه: "تسليّة فائقة أو عالية المستوى"، ثم قدم تصوراً آخر، يبدو أقرب إلى طبيعة الشعر، من حيث كونه بناء لغوياً وإيقاعياً، فقال إنه: "كلمات ممتازة في تنظيم، ووزن ممتاز".
- ويقدّر ما يحمل هذا الرأي من جديد في فكر إليوت النقدي، أو اختلاف عما كان سائداً، من قبل، نراه ينزع إلى المحافظة من ناحية أخرى، حين يرى ضرورة ارتباط الشاعر بأسلافه من الشعراء.
- (٣) إن إليوت يرى أن التقاليد موضوع ذو أهمية كبيرة للغاية، إلا أنها لا تورث، وإذا أردتها فيجب عليك أن تحصل عليها بجهد عظيم.

س/ ناقش مفهوم "المعادل الموضوعي" الذي طرحه إليوت، موضحاً السياق الذي ذكر فيه وماذا كان يقصد به "إليوت"؟ مهم جداً جداً.

"مفهوم المعادل الموضوعي"

- يقصد به عدم التعبير بشكل مباشر عن العاطفة إنما يخلق الكاتب موازياً لها، حيث يصور ذلك في صورة مادية يجسد من خلالها الشهور الذي يتحدث عنه.

السياق الذي ذكر فيه

- ظهر هذا المصطلح عنده، في مقالته عن مسرحيته "هاملت" لشكسبير بعنوان "هاملت ومشكلاته" وفيها انتقد المسرحية، ووصفها بأنها فاشلة، وعلل ذلك بأن شكسبير لم يستطيع، في رأي إليوت، أن يعالج هذا الموضوع درامياً لأنه كان يتكلم بشكل مباشر عن المشاعر التي يشعر بها أبطال المسرحية.

المقصود بالمعادل الموضوعي

- إن الأدب ليس تعبيراً عن الذات فهو معادل موضوعي لها، حيث إن العمل الفني يتأثر بكثير من العناصر الخارجية المحيطة لكنه يخرج شيئاً لا علاقة له بأي عنصر خارجي؛ ومن ثم عند دراسة العمل ينبغي أن يدرس العمل الأدبي باعتباره كياناً مستقلاً لا يشبه أي شيء خارجه، وهذا ما سيظهر جلياً عند النقاد الجدد بعد ذلك الذين تعاملوا مع النص باعتباره كياناً مستقلاً.

الفصل الرابع - النقد الجديد

س/ تنوعت الجذور التي نهل منها رواد النقد الجديد، ناقش موضحاً أهم الرواد، وأهم الكتب في هذا الاتجاه النقدي الجديد.

- منهج "النقد الجديد" ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية في ثلاثينيات القرن الماضي (العشرين).
أولاً: الرواد: هناك الكثير من الرواد التي أسهمت في ظهور هذا الاتجاه النقدي الجديد أهمها:
أ- الآراء النقدية لإليوت.

ب- نظرية "ريتشاردز" في قراءة القصيدة والتأثير النفسي للشعر.

ج- تحليلات (إمبسون) لكلمات اللغة التي أشار فيها إلى تحمل السياق لأكثر من معنى للكلمات مع عدم الجزم بأن أحد هذه المعاني هو الصحيح.

- هذا الاتجاه لم يعرف باسم النقد الجديد إلا بعد ظهور كتاب باسمه (النقد الجديد) سنة ١٩٤١ ألفه (جون كرو رائنسون) أحد أعلام هذا الاتجاه.

ثانياً: أهم أعلام ذلك الاتجاه: (جون كرو رائنسون - آلن تيت - كلينث بروكس - بلاكمور - رينه ويليك).

ثالثاً: أهم الكتب في هذه المدرسة:

أ) كتاب [فهم الشعر] صدر ١٩٣٨ ألفه (بروكس) مع (روبرت بن وارن) وفيه رفضا المنهج البيوجرافي والتاريخي، والاجتماعي لصالح التحليل الشكلي للبناء الموحد.

ب) كتاب (نظرية الأدب) سنة ١٩٤٩ والذي ألفه (رينيه ويليك) مع (أوستن وارن) وقد اهتمامي في هذا الكتاب بتقنين المبادئ النظرية للنقد الحديث.

س/ اذكر أوجه الاتفاق بين نقاد مدرسة "النقد الجديد".

- لم يكن هناك اتفاق تام في كل شيء بين نقاد هذه المدرسة، فقد كانوا متفقيين ومختلفين، فقد اتفقوا في المبادئ العامة واختلفوا في بعض المسائل الفرعية، وأهم المبادئ العامة التي اتفقوا فيها:
أولاً: الاهتمام بمجموعة من السمات التي تتعلق بشكل العمل الأدبي، لذلك سموا بالشكلين.

ثانياً: النص الأدبي كيان مستقل: وهنا سؤال

س/ وضع نظرية النقاد الجدد لعلاقة النص بالعناصر الخارجية.

- وذلك معناه عدم الربط بين النص وبين العناصر الخارجية سواء كانت ذات الأديب أو الواقع الاجتماعي، بل يجب دراسة النص من داخل النص من خلال التركيز على العناصر المميزة للأدب؛ لذلك قال إليوت عن استقلال النص أو القصيدة.
- (باعتبارها شعراً أولاً وقبل كل شيء وليست شيئاً آخر)، فالنص ليس تعبيراً عن المشاعر وليست انعكاساً لقضايا الواقع.

ثالثاً: عدم الوقوع في (مغالطة القصد) وهنا سؤال

س/ عرف المقصود بمغالطة القصد عند النقاد الجدد.
أو/ لماذا رفض النقاد الجدد البحث عن المبرر أو القصد من وراء القصيدة.

- كان أصحاب النقد الجديد ينادون بأن يكون النقد علمياً موضوعياً لذلك رفضوا الاستعانة بالسيرة الذاتية للمؤلف أو الظروف الاقتصادية والاجتماعية السائدة.
- وبسبب هذه الدعوة للموضوعية في النقد حذروا من البحث عن (القصد)، أي البحث عن قصد الشاعر أو غرضه من هذه القصيدة؛ لذلك ظهر لديهم مصطلح (مغالطة القصد) الذي يشير إلى أن البحث عن القصد من العمل الأدبي سواء كان هذا البحث من مجهود الناقد أو كان مؤلف النص قد ذكره فهو أمر خارج النقد عندهم.
- حتى لو ذكر المؤلف قصده من كتابه النص فهي فكرة خادعة لأنها تحول الانتباه عن النص إلى موضوعات خارجية - تبرير ذلك:

- إن القصيدة "ملكية عامة" فبعد صدورها أصبح البحث عن تجربة المؤلف وهدفه أمر غير مفيد بل يجب الاعتماد على النص فحسب؛ لذلك استبعدوا من الدراسات الأدبية، ما يلي:

- ١- كل الدراسات التي ترتبط بتجربة الأديب. ٢- كل الدراسات التي تربط ببيئة الأديب. ٣- الأفكار المتصلة بسبب الكتابة.
- أصبح النقد الجديد يعتمد على (تحليل لغة النص)؛ لذلك قالوا التاريخ الوحيد الذي يجب على الناقد إتقانه هو تاريخ الكلمات وعليه استيعاب المعنى التاريخي الكامل للغة المستخدمة في النص.

ملاحظات

- ظهر مصطلح مغالطة القصد أول الأمر في مقالة مشتركة كتبها "ويمسات" + "مونرو بيردزلي".
- وقد نشرت هذه المقالة بالعنوان نفسه في مجلة "سيوني" ١٩٤٦م.
- أعيد نشر هذه المقالة في كتاب "ويمسات" [الأيقونة اللفظية] الصادر عام ١٩٥٤م.

النتائج التي ترتبت على ظهور شعار مغالطة القصد

- إن شعار مغالطة القصد الذي تبناه النقاد الجدد قد أثار جدلاً من المناقشات التي كشفت عن خلاف في الرأي حول جدوى النقد البيوجرافي ومدى إمكانية الاعتماد عليه في تقييم النص الأدبي.

رابعاً: استبعاد المنهج البيوجرافي: وهنا سؤال

س/ ناقش موقف النقاد الجدد من المنهج "البيوجرافي".

- ظهر خلاف حول استخدام المنهج البيوجرافي لدى نقاد هذه الاتجاه النقدي، وقد رفضه (رينيه ويليك وأوستن وارن) للأسباب الآتية:

- ١- إن العناصر الشخصية أو الذاتية التي يستخدمها الأديب بعد كتابة النص تتحول إلى تجربة إنسانية عامة تختلف عن حياة الأديب تماماً، بدليل أن "وردزورث" قال إن قصيدة (المقدمة) تمثل سيرته الذاتية وهي في الحقيقة تختلف تماماً عن حياته.
- ٢- إن العمل الأدبي لا يكتب بناءً لتجارب شخصية فردية، إنما وفقاً للتقاليد والأعراف الأدبية.
- ٣- إن المنهج البيوجرافي يجعل التحليل غامضاً لاعتماده على حياة الأديب وإهماله التقاليد الفنية.
- ٤- إن المنهج البيوجرافي يفترض أن العمل صورة من حياة الأديب ويهمل حقيقة نفسية بسيطة وهي أن ذلك العمل قد يمثل (الذات للضد) أي عكس الشخصية الظاهرة للمؤلف.
- ٥- لو كان العمل الفني وثيقة حياة فذلك معناه أن شكسبير يجب أن يكون عاش حياة كل الشخصيات التي كتبها إذا يجب أن يكون (رجل قانون وجندياً وغرار ومعلمًا وامرأة).

خامساً: موقفهم من عنصر الصدق: وهنا سؤال

س/ إلى أي مدى كان عنصر "الصدق" ماثلاً في النقد الجديد؟

- رفضوا مبدأ الصدق، وقالوا إن الاستناد الدائم إلى معيار "الصدق" أمر زائف إذا كان يعني الحكم على الأدب بناءً على تطابق الأدب مع تجربة المؤلف أو مشاعره فليس هناك علاقة بين الصدق والقيمة الفنية للعمل وأشعار المراهقين خير دليل على ذلك.
- ولكن بعض النقاد الجدد وأونا ضرورة الأخذ في الاعتبار ما يصرح به، شرط ألا يتعرض ما يخبرنا النص لأن النص الآن الأساس في النقد عندهم تكون بالرجو إلى النص نفسه.

سادساً: المغالطة التأثيرية "مهم": وهنا سؤال

س/ ما المقصود بالمغالطة التأثيرية عند النقاد الجدد؟

- كما رفض النقاد الجدد السيرة الذاتية للشاعر معياراً يحتكم إليه في تقييم العمل الفني رفضوا كذلك اعتبار التأثيرات العاطفية للنص في القارئ معياراً لهذا التقييم ورأوا الاعتماد على عنصر التأثير هو نوع من المغالطة لأن النقد بهذه الطريقة سيتحول إلى نقد انطباعي.
- لذلك طالبوا بالنقد الموضوعي الذي لا يصف فيه الناقد تأثير العمل على نفسه هو وإنما يركز على تحليل الصفات الخاصة للعمل الأدبي.
- وقد اختلف "ريتشاردز":
- في ذلك الأمر مع بقية زملائه من النقاد الجدد، فقد ذهب إلى أن الشعر يتكون من الاستخدام الانفعالي للغة وأن الاعتبار الرئيسي للناقد ينبغي أن يكون التأثير الذي تحدثه القصيدة في القارئ.

سابعاً: مفهوم الحمل الأدبي عندهم: وهنا سؤال

س/ تحدث عن ماهية الشعر عند النقاد الجدد.

- قال "ويسمات": [إن القصيدة - وهي أيقونة لفظية - كل مركب من المعنى لكل الكلمات والمضامين فيه دور تؤديه ويختلف الشعر عن اللغة العملية من الناحيتين الوجودية والأسلوبية].
- هذه المقولة معناها:
١- العمل الأدبي نوع خاص من اللغة تتمثل خصائصه في منهج مغاير للغة العلم ولغة الكلام المنطقي.
٢- إن اهتمام النقد الجدد منصب على تحليل البناء اللغوي أو اللفظي.
٣- إن اهتمام النقد الجدد بوجود القصيدة كبناء أو كيان مستقل جعلهم يعلون من قيمة وجود النص على معناه؛ فقد كان تركيزهم منصّباً على البناء الشكلي للعمل.
٤- ليس معنى ذلك أنهم أهملوا عنصر المعنى ولكن معنى النص عندهم هو محصلة التفاعل بين أجزائه.

ثامناً: "هرطقة التلخيص": وهنا سؤال

س/ عرف مفهوم "هرطقة التلخيص" عند النقاد الجدد؟

- رأي النقاد الجدد أن قيمة القصيدة تتوقف على مبناها وليس على معناها، ومن ثم فإن استخراج المضمون من القصيدة والتعبير عنه بكلمات أخرى عملاً مرفوضاً أو هرطقة.
- فإعادة صياغة أبيات القصيدة أو تلخيصها بعبارات مختلفة هو أمر يتناقض مع مبدأ الوحدة العضوية الذي لا يجيز الفصل بين الشكل والمضمون أو المبنى والمعنى.
- إن إعادة صياغة النص بعبارات مختلفة يفرغ الأدب من قيمته ويجعله يتساوى مع لغة العلم والفلسفة.
- أخيراً: فإن كثيراً من النقاد الجدد في نهاية الخمسينيات توجهوا توجهات أخرى حيث يرى "ليتش" أن هذا النقد الجديد انتهى في أواخر الخمسينيات وتحول إلى الدراسات الأكاديمية الجامعية.

ملاحظة:

[من الممكن أن يأتي سؤال في لمن تنسب المقولة؟]

- وقد اعتمد ليتش في تصوير المرحلة الرابعة من تطور النقد الجديد على ملاحظة مهمة قالها المؤرخ "ويليام كاين" في ثمانينيات القرن الماضي، يقول فيها:
- "يبدو النقد الجديد عاجزاً أو مفقراً للمؤيدين ومتهاوياً ومبتاً أو في طريقه للموت، ولم يعد أحد يتكلم باسم النقد الجديد اليوم، ولكن الحقيقة هي أن النقد الجديد يعيش ويزدهر وهو يبدو عاجزاً فقط؛ لأن قوته بالغة الانتشار إلى حد أننا لا نعي وجودها

واتجاهات النقد الجديد مستقرة بعمق في الدراسات الإنجليزية إلى حد أننا لا نرى فيها تراثاً لحركة معينة بل على العكس نشعر بأن هذه القيم ونقاط التركيز أمور طبيعية وهي الشروط المحددة للنقد عموماً.

الفصل الخامس - تأثير إليوت والنقاد الجدد في النقد العربي المعاصر

محمود الربيعي على درب النقد الجديد

- والواقع أن مصطفى ناصف لم يكن وحده في تبني منهج إليوت، والنقاد الجدد بعامه، وتحليل النص الأدبي وفقاً لألياته، ففي منتصف الستينيات من القرن الماضي أيضاً كان محمود الربيعي قد عاد لتوّه من بعثته الدراسية إلى إنجلترا، وأخذ يذيع في أحاديثه ومحاضراته لطلابه في جامعة القاهرة (دار العلوم) ما يدل على احتفائه بهذا المنهج واقتناعه به وتضمن كتابه "في نقد الشعر" الذي صدر عام ١٩٦٨ فصلاً خاصاً عن "النظرية الموضوعية عند إليوت"، إلا أن الوثيقة التي قدمته إلى النقاد، وجمهور القراء، معبرة عن منهجه في النقد الأدبي، تأخر ظهورها حتى عام ١٩٧٥ حين صدرت مقالته "كيف أقرأ العمل الأدبي" في مجلة الكاتب، ثم توالى بعدها عدة مقالات في الموضوع نفسه، أو في دائرة قريبة منه، مثل "تحو منهج في نقد الأدب العربي (١٩٨٠)" و"مدخل إلى قراءة الشعر" (١٩٨١) و"نظرة في قصيدة جاهلية" (١٩٨٢) وتوازن البناء في شعر شوقي" (١٩٨٢) إلخ.

- محمود الربيعي ومصطفى ناصف على درب واحد إذن، لكنه التقاء الغاية الواحدة بإجمال، ومن ثم كان ذلك مصدر إعجاب الربيعي بما كتبه مصطفى ناصف، في الفصل الأول من كتابه "دراسة الأدب العربي" تحت عنوان "الانطباعات والعجز عن مواجهة النص"، لكن يبقى لمحمود الربيعي بعد ذلك لمسته الخاصة في تقديم هذا المنهج، والتعامل معه، وهي لمسة تتسم بالأناسة واتساق الأفكار بحيث يمكن - مع اختلاف مواقعها تبعاً لاختلاف السياق - من إعادة عرضها عرضاً له منطقته. إن نقطة البداية عنده تتمثل في تصوّره لعملية إبداع النص الأدبي، فهذا التصور يمكن النظر إليه، باعتباره "المرجعية" أو "القاعدة" التي تنطلق منها "آليات" فحص النص، وقراءته قراءة نافذة، وقد نلمح في هذا التصور شيئاً من فكر إليوت، لكن محمود الربيعي أحكم نسجه، على نحو ما نرى في الفقرة التالية:

مفهوم الأدب عند الربيعي

- "الأدب نشاط إبداعي يتشكل في شكل لغوي، ومعنى هذا أنه تجربة إنسانية للأديب المبدع، تأخذ طريقها إلى الآخرين عن طريق الشكل اللغوي الذي تتشكل فيه، فالأديب يلاحظ الواقع، ويتلقى منه مئات الانطباعات، بل يختزنها، وهذا الاختزان أبعد ما يكون عن التجميد. إنه الاحتفاظ بهذه الانطباعات حية متفاعلة مع العدد الهائل من انطباعات التجارب الماضية، وانطباعات التجارب المتخيلة، ومع تجدد الواقع، واختلاف المواقف، ونباتين التجارب، يمتزج التجربة الأدبية الفعالة، وتتألف، وتسعى سعياً دائماً إلى أخذ شكلها اللغوي المناسب الذي يجعل منها كياناً محسوساً جمالياً".

مفهوم النقد الأدبي ووظيفته

- النص الإبداعي يتولد إذن من رحلة ذهنية مضنية، وإن بدا سهلاً، حيناً في الظاهر، إنه تشكيل لغوي معقد يتطلب نمطاً خاصاً من القراءة لفك شفرته وفرض أسرارها، وهذا هو ما ينهض به - أو ما ينبغي أن ينهض به - النقد الأدبي بمعناه الصحيح، فالنقد الأدبي - كما يدين به محمود الربيعي - هو "علم (أو فن!) قراءة النصوص الإبداعية قراءة تكشف عن معناها وقيمتها (أو تكشف عن معناها، ومن ثم عن قيمتها)"، وفي نطاق هذا المفهوم يبدو الحديث - في مجال النقد الأدبي - عن النظريات المستوردة (إلا ما كان من قبيل العلم بها)، وتطبيق مناهج العلوم الأخرى على نصوص الأدب، وكتابة تاريخ الأدب بالمفهوم السائد بيننا - يبدو كل ذلك عقيماً لا جدوى منه.

موقف الربيعي من عنوان القصيدة ومناسبتها

- وعودة إلى النص الأدبي ذي التركيب المعقد، وفقاً للتصور السابق - نرى أن ما يبدو من معنى جزئي ظاهري له، يوحي به عنوان القصيدة، أو مناسبتها الخاصة مثلاً، ليس إلا القشرة الظاهرة القريبة، ومن الخطأ أن يتعلق اهتمامنا بها، دون أن نتجاوزها إلى محاولة وضعها في سياقها الصحيح، من عوامل التشكيل الأخرى التي تحيط بها، وهي عوامل معنوية رمزية لغوية في المقام الأول.

علاقة القصيدة بالواقع، ومفهوم الواقع عند الربيعي

- ويتأثير الطبيعة الخاصة للنص الأدبي، كما يدل عليها التصور السابق أيضاً، تنفصم العلاقة بينه وبين الواقع، فليس ثمة ارتباط بين النص وهذا الواقع المحدود بحدود الزمان والمكان، إنه ليس تعبيراً عنه، فإذا "فهم (الواقع) على نحو يبعده عن كل ما هو جزئي ومحدد، فإن الأدب يكون تعبيراً عنه، ولكننا في هذه الحالة ينبغي أن نستبدل به مصطلح "الحقيقة"، وذلك لأن مفهوم الحقيقة مفهوم عام، فهي قد ترتبط بالزمن، ولكنها تتجاوزها، وقد ترتبط بالمكان ولكنها تتجاوزها، وقد ترتبط بالموقف

الخاص ولكنها تتجاوزها، وتجاوزها لكل ما هو جزئي على هذا النحو هو الذي يسوغ جعل الأدب تعبيراً، وهو الذي يسوغ التفكير فيه بصفته رمزا، بأخذ من "الواقع"، ويعلو عليه.

العلاقة بين القصيدة وحياة صاحبها

- لقد لمس محمود الربيعي هنا محورا أساسيا من المحاور التي يركز عليها منهج "النقاد الجدد" كما أسلفنا القول، ونعني به محور علاقة الأدب بالواقع، وجاء تعبيره عنه أقرب إلى التفكير الفلسفي، لكنه في سياق آخر تناوله بطريقة مختلفة أشد وضوحا، وانصب على ما يتعلق بحياة الشاعر نفسه، ومدى حاجة التحليل النقدي للقصيدة إلى معرفة حياة صاحبها. كان السياق دراسة لقصيدة بشر بن عوانة، فألقى بين يدي الدراسة بهذا السؤال: "إلى أي حد نحن محتاجون - لفهم هذه القصيدة - إلى أن نعرض لحياة بشر بن عوانة؟"، وأردف ذلك بقوله: "إن معلومات قليلة جداً متاحة لنا عن هذا الشاعر، ولكن أيشكل نقص هذه المعلومات عقبة تهدد فهم القصيدة نفسها فهما كاملاً؟"، وحتى لو كانت المعلومات الموجودة لدينا عن حياة الشاعر وفيرة، أيلزم أن تعرض القصيدة بإزاء هذه الحياة، ونحزن إذا تعارضتا، ونسر إذا توافقتا؟".

- يجيب محمود الربيعي عن كل ذلك بالسلب، معللاً إجابته بما يعتقد من أن "القصيدة لها حياتها الخاصة التي لا تتوازي، ولا تتقاطع مع حياة الشاعر على الإطلاق"، ويمضي في تأكيد هذا المبدأ قائلاً: وهب أننا لا نعلم أدنى شيء عن صاحب هذه القصيدة، أفيعني هذا أنها مستعصية على التحليل النقدي، أو أن تحليلها سيبقى ناقصاً بالضرورة، نتيجة لعدم معرفتنا بحياة صاحبها؟ ومن أدراكنا بأن القدر الذي يمكن جمعه من أخبار حياة بشر بن عوانة قدر صحيح؟ وكيف يساعدنا - وهو حياة منقضية - على فهم القصيدة الشعرية (وهي حياة ماثلة ومستمرة)؟".

التشكيل اللغوي أخص خصائص النص الأدبي

- إن أخص خصائص العمل الأدبي - كما يفهم من التصور السابق أيضاً - تشكيله اللغوي ويكتسب هذا التشكيل اللغوي في الشعر وضعاً متميزاً، وإذا سلمنا بهذه القضية، فإن علينا أن نسلم بقضية أخرى تتبعها، وهي أن يكون المدخل إلى تحليله، واستكشاف معطياته، وعناصر بنائه، مدخلا من جنس ما تشكل فيه، وهو اللغة، وليس المقصود بذلك ما هو سائد ومتداول حتى يومنا هذا، من شرح ما غمض من مفردات القصيدة و تراكيبها، وإعادة صياغة الأبيات نثرًا، والإشارة إلى ما فيها من صور بلاغية، مثل الاستعارات والتشبيهات، فمثل هذا المنهج "يشوه" النص الشعري عند محمود الربيعي، وهو لذلك يرفضه.

المدخل اللغوي الصحيح

- المدخل اللغوي الصحيح الذي يدلف منه إلى النص هو العلاقات اللغوية، والرموز، وأساليب التصوير، والإيقاع الخاص، فكل هذه «سبيلنا إلى الكشف عن المعنى الشعري للشعر».

طبيعة اللغة في النص الأدبي

- وتسلمنا هذه النقطة إلى نقطة أخرى تربط بها ارتباطاً وثيقاً، هي طبيعة النظرة إلى اللغة، وخلاصة القول فيها أنها لا تفصل عن محتواها، فهي ليست "وعاء" خارجياً يصب فيه المضمون، ويبقى لكل منهما استقلاله، وإنما لغة العمل الأدبي هي شكله ومضمونه على السواء.

- لقد أخلص محمود الربيعي لهذا المنهج إخلاصاً تاماً، من أجل إرسائه والتمكين له في حقل الدراسات الأدبية والنقدية، ولم يكن ذلك بالحديث عن نظريته، وإنما بتقديم أسسه وتقنياته، من خلال تطبيقه على نصوص شعرية من القديم والحديث، قرأها قراءة فاحصة، وتعامل بالآيات من مثل "التوتر" و"المفارقة" و"الرمز" و"توازن البناء" أو "توازن القوى"، وكلها مفردات الخطاب النقدي الشائعة في كتابات النقاد الجدد، لكن محمود الربيعي أعطى لنفسه من الحرية ما مكنه من توظيف ما يراه ملائماً منها، فلم يتعلق بالأسطورة مثلاً في تحليلاته للنصوص التي تناولها، ولم يقع في أسر الغموض الذي يلف كثيراً من الكتابات النقدية المعاصرة، وإنما جاءت عبارته تحمل سمت اللغة العلمية في وضوحها ودقتها وخلوها من الزوائد.

تم بحمد الله... مع تحيات مركز الكابتن العلمي...

للحجز والاستفسار عنه دروس التقوية لمادة نظرية الأدب الاتصال بـ