الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

ⴰⵖⵡⵜⵉⵔⵉⵡⵉⵏ ⵏⵜⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵓⵔⵜ

ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵎⴻⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵓⵔⵜ ⵜⴰⵏⴰⵎⵓⵔⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵓⵔⵜ

جامعة مولود معمري – تيزي وزو

كلية الآداب واللغات

قسم : اللّغة العربية وآدابها

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

DEPARTEMENT : LANGUE ET LITTERATURE ARABES

الرقم: ...../...../ 2022

رقم الترتيب:

الرقم التسلسلي:

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر (ل.م.د)

الميدان: اللغة والأدب العربي.

الفرع: دراسات أدبية.

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر.

الصدق الفني في النقد العربي الحديث

إعداد الطالبتين:

– فتيحة سليماني

– حمامة سعيدي

إشراف الأستاذ:

– د. مصطفى درواش

أعضاء لجنة المناقشة:

– أ.د. بوجمعة شتوان، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو..... رئيسا

– أ.د. مصطفى درواش، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....مشرفا ومقرّرا

– د. صالح معتوق، أستاذ محاضر، "ب" جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....ممتحنا

السنة الجامعية: 2022–2023

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير

الحمد لله الذي علم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم والصّلاة والسّلام على رسول الله صلى الله عليه وسلّم وعلى آله وصحبه أجمعين.

أولا وقبل كل شيء نتقدّم بأسمى عبارات الشّكر والامتنان إلى من يعجز لساني عن إيجاد العبارات المناسبة لشكره إلى من سدّد خطانا وأنار طريقنا، إلى ربّ العزة جلّ جلاله.

كما نتقدّم بكلمة إلى ذوي الآيادي البيضاء الأساتذة الّذين ساعدونا طوال مشوارنا الدّراسي، وفي مقدمتهم أستاذنا المشرف "**مصطفى درواش**" على ما قدّمه من جهد علمي وتوجيهات منهجية ساعدتنا طيلة سير بحثنا.

كما نتقدم بالشّكر الجزيل إلى كل من ساعدنا على إنجاز هذا العمل.

فتيحة وحمامة

إهـــــداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى نبع الحنان وبر الأمان والتي تعجز الكلمات عن شكرها أمي الغالية أطال الله في عمرها.

إلى من علّمني الإصرار ووقف معي طوال المشوار.

إلى من ضحى بالغالي والنفيس من أجل أن يراني في أعلى المراتب أبي العزيز.

إلى اِخوتي وأخواتي الأعزاء.

إلى أستاذي المشرف "مصطفى درواش" الذي كان له الفضل الكبير في اِنجاز هذا العمل المتواضع.

فتيحـة

إهـــــداء

إلى من أخذ على عاتقه هم تربيتي أبي جزاه الله خيرًا.

إلى الصدر الواسع، والقلب الحنون وقمة العطاء أمي الغالية.

إلى من علّموني أنّ الحياة كفاح.

إخوتي الأعزاء وإلى صفاء الرّوح وسندي في الحياة أخواتي.

إلى من ضاقت السطور في ذكرهم صديقاتي وأصدقائي.

إلى أستاذي ومشرفي "مصطفى درواش" مشعل المستقبل وقدوتي.

إلى كل من يحبني في الله وإلى كل من كان له الفضل من قريب أو بعيد في انجاز هذا العمل أهدي لكم بحثي المتواضع هذا.

حمامـــــة

مقدمة

مقدمة:

عرف النقد العربي الحديث تغيرا وتطورًا وذلك نتيجة عوامل عديدة لعل أبرزها اِحتكاك الثّقافة العربيّة والثّقافة الغربيّة مباشرة وغير مباشرة، وفي هذا السياق تظهر عد مؤلفات تعكس ما آلات إليه سيرورة النّقد العربي الحديث منها كتاب (الديوان في الأدب والنّقد) للعقاد والمازني من هنا بدًا لنا أن موضوع (الصدق الفني) يمثل إشكالية نقدية تتفرع عنها جملة من الأسئلة منها:

- هل الصدق الفني مقياس نقدي وأدبي لا بديل له في الحكم على أعمال الشعراء؟
- وهل يظل الاِرتباط بصدق الاِحساس في مقابل التكلف السبيل الأمثال عند تحليل لغة الشاعر ورؤاه وكيفيات تشكل بلاغة الكلام الفني والجمالي؟

سبب اختيارنا لهذا العنوان "الصدق الفني في النّقد العربي الحديث" مبرراته العلمية والنقدية ندرة البحوث المعاصرة التي تشتغل على مصطلح الصدق الفني على الرغم من أهميته في استنطاق عملية الكتابة من حيث التعلق بالذات القائلة عوض الإرتكاز خارج هذه الذات بالبحث في قضايا تعد من معيقات هذا المصطلح مثل شعر المديح وشعر المناسبات والشعر الإجتماعي، الذي تأس على كشف مسألة الكتابة الشّعرية وشروطها والموضوعات التي تستجيب لهذا المفهوم النقدي أو لا تستجيب له استنادًا إلى مبدأ قار في هذه الثّقافة، وهو (التعبير الجميل عن الإحساس الصادق) الذي أضحى نزعة يحاكم في ضوئها ما ينتجه الشّعراء لاسيما أولئك الذين هيمنوا على ذوق المتلقي ورضاه أو سخطه.

قسمنا بحثنا إلى فصلين، ناقشنا في الفصل الأوّل (مصطلح الصدق الفني) الذي فصلناه في مبحثين المبحث الأوّل المتمثل في الفكر الرومانسي وإشكالية المصطلح، أمّا المبحث الثّاني (الصدق الفني في مواجهة التقليد والسرقة والتكرار)، قضايا جوهرية مرتبطة بالعنوان.

بينما خصص الفصل الثّاني المعنون بالمبررات العملية، لمصطلح الصدق الفني المقسم إلى ثلاثة مباحث الأول بعنوان كشف إشكالية المصطلح في كتاب (الديوان في الأدب والنقد) الثّاني بعنوان كشف اشكالية المصطلح كتاب (الغربال) والأخير كشف إشكالية المصطلح في كتاب (حديث الأربعاء) الذي خصّص للجانب التّطبيقي من خلال مقروئيتنا لما أنتجه الفكر النقدي العربي الحديث، فيما يخص مصطلح (الصدق الفني) فكان اختيار مدونة نقدية لمؤسسي هذا الاتجاه ممثلاً في كتاب الديوان (في الأدب والنقد) لصاحبيه عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني وكتاب (الغربال) (مخائيل نعيمة) وكتاب حديث (الأربعاء) لطه حسين. هذه المؤلفات النقدية هي التي كشفت للقارئ بالعربيّة كيفية إنتقال مصطلح الصدق الفني في أصوله الغربية، وكيف أنّ هؤلاء النقاد نقلوا الثقافة الغربية إلى أمداد الثقافة العربيّة، بما لم يكن معروفا أو متداولا اعتمدنا منهجا نقديا إجرائيًا قائما على وصدف وتحليل مكونات البعد الأدبي والفكري والنقدي لمصطلح (الصّدق الفني) وتبرير هذا التحليل بالمقارنة بين مؤلفات المدونة النقدية، دون السقوط في براثن الأحكام النّسبية التّعميمية التي لا يخفى أثرها السلبي في مسار أي بحث علمي يراد له سبيل الموضوعية والحياد.

تتمثّل أساسًا أهم المراجع المدعمة لخطة البحث في كتاب (الرومانتيكية) لمؤلفه محمد غنيمي هلال و(حديث الأربعاء) لطه حسين ومقدمة ديوان عبد الرحمن شكري.

وهذا دون تهميش بعض الصعوبات التي حالات دون الإحاطة البحثية بالعنوان في جوانبه المتعددة لاسيما من حيث مقروئية مصطلح (الصدق الفني) في مقاصده العلمية والأدبية، وكيف تمظهر في الجهاز المعرفي والنقدي الحداثي.

نتقدم بالشكر لمن له أثر في إنجاز هذا البحث وخاصه لجنة القراءة والمناقشة.

الفصل الأوّل
في مصطلح الصدق الفني

المبحث الأول: الفكر الرومانسي وإشكالية المصطلح.

المبحث الثاني: الصدق الفني في مواجهة مثبطات الإبداع:

1- السرقة.

2- التكرار.

3- التقليد.

لا تقل هذه القضية عن سابقتها في الأهمية التي إكتسبتها قديما وحديثًا في الدراسات النقدية.

قبل الخوض في بعض التفاصيل عن تطور المفهوم لابد من إيلاء أهمية خاصة للمصطلح، إذا عدنا إلى لسان العرب فإنّ الصدق ورد لدلالة على ما يناقض الكذب، أي القول غير الكاذب، وهو حقيقة الشيء لا عرضه، وهو إنجاز الوعد وتحقيقه والصدق ما جمع الأوصاف المحمودة أو كانا مستويا لا إعوجاج فيه[1]. أما في (تاج العروس) فقد ورد الصدق بمعنى «مطابقة القول الضمير والمخبر عنه معًا، ومتى اِنخرم شرط من ذلك لم يكن صدقا تماما، بل إما لا يوصف بالصدق وأما أن يوصف تارة بالصدق وتارة بالكذب»[2]، أي مطابقة الشاعر إحاسه وإنخراطه وصدقه للواقع.

يتضح من الدلالة اللغوية أن الصدق إرتبط بصنعة الشعر لا بعموم الكلام أو الخطاب اليومي بين الناس، وهذا ما ذهبت إليه إحدى الباحثات في قولها «هو رأي الصدق أن يشرع الشاعر في نظم قصيدته مسترسلاً دون إنقطاع أو إحجام عن جعل المعاني والكلمات تسوق أنفسها، بما يقع في ضميره من حقيقة إحساسه بالموضوع الذي بعثه إلى إنشاء الشّعر، وإخبار النّاس بنا في ضميره بالصورة التي أمكنه أن يأتي بها على أحسن ما تأتي به موهبته أو خبرته، أي أن يوفي اللحظة الشعرية حقها»[3].

يتضح مما سبق أنّ الصدق إرتبط أساسًا بنظم الشعر، وأن للملتقى دورًا بارزًا في الحكم على العمل الأدبي بالصدق من عدمه، فإنّ أفلح الشاعر في تصوير ما في نفسه وضميره من حسّ وخبرة ووجدان وأحسن تصويره في أحسن صورة، فهو صادق، وشعره جيد، أما إن خالف ذلك، فيخيب رجاء المتلقي فيتهمه بالكذب وشعره بالرداءة والسوء نورد في ذلك قول الأصمعين

[1]– إبن منظور، لساب العرب، مادة (الصدق)، ج2، ص 90.

[2]– الزبيدي تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الحليم الطحاوي، مادة (صدق).

[3]– الجوهرة بنت بخيت آل جهجاه، تجليات التشكيل النقدي لنظرية الصدق في النقد العربي القديم، الرياض، ص 14.

«أجود الشعر ما صدق فيه وإنتظم المعنى»[1]. الشعر الجيد هو الصادق ويعطي صورة صادقة عن المشاعر والأحاسيس ويوجه كل إهتمامه للمعنى.

هكذا إرتبطت قضية الصدق قديمًا بمنظومة القيم الأخلاقية التي وجد حتما ما يدعمها ويبررها في العهد الإسلامي بصفة خاصة، حيث أصبح ميزان الشعر فيه هو موافقة الحق ومبادئ الشريعة الإسلامية.

يتخذ عبد القاهر الجرجاني تقويمًا إبداعيًا مختلفًا في مقولتيه الشهيرتين "خير الشّعر أصدقه" و"خير الشّعر أكذبه"، فالمقولة الأولى تكاد تتفق مع الميزان الأخلاقي السابق ذكره، وهي أن الشّعر الحسن هو ما يحمل الحكم التي ينتفع بها الإنسان، وهو ما يدعى إلى مكارم الأخلاق موضحًا مواطب القبح والحسن في الأفعال. أمّا المقولة الثانية تعني بالصدق القدرة على الإبداع والتواصل مع المتلقي والتأثير فيه، حيث أنّ «الصنعة إنما تمد باعها، وتنشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الإتساع والتخييل وتدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل (...) ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذّم والوصف والنعت والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلا إلا أنّ يبدع ويزيد ويبدي في إختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطربًا كيف شاء واسعًا، ومددًا من المعاني متتابعًا»[2]، فالصدق الذي عناه الجرجاني في هذا الموضع هو الصدق الإبداعي، فليست الصنعة والتخييل والمبالغة مرادفات دائمًا للكذب، كما أن فنية الشاعر ليست بالضرورة محصورة في الصدق الواقعي.

أعيد طرح القضية من جديد في الدراسات النقدية الحديثة، ولكن بأشكال مغايرة تتجاوز البعد الأخلاقي الديني وكذا النقل الحرفي للواقع المعيش إلى التعبير عن إنفعالات المبدع وإحساساته وتأثراته لحظة إبداعه، فالصدق الفني على هذا النحو يرتبط أساسًا بجودة النص التي

[1]– محمد بن عمران بن موسى المرزباني الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسن شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995، ص 282.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، (أسرار البلاغة)، تحقيق أبي فهر محمود شاكر، دار المدني، جدة، د.ت، ص 272.

تنتج عن صدق التجربة الشعورية، نورد في هذا المجال قولاً للمازني يرد فيه على أصحاب الإتجاه التقليدي الذي كان شعرهم حسب المازني خال من الصدق «أو ليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه وفيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه سواء أكانت جليلة أم دقيقة شريفة أو وضيعة؟ وهل الشعر إلا صورة للحياة وهل كل مظاهر الحياة والعيش جليلة رفيعة، حتى لا يتوخى الشاعر في شعره إلاّ كلّ جليل من المعاني ورفيع من الأغراض، وكيف يكون معنى شريف وآخر غير شريف؟ أليس شرف المعنى وجلالته في صدقه؟ فكل معنى صادق شريف جليل، ألا إنّ مزية المعاني وحسنها ليس في ما زعمتم من الشرف (...) ولكن في صحة الصلة أو الحقيقة التي أراد الشاعر أن يجلوها عليك»[1].

يتضح من القول السابق إنّ ميزان الشعر تغير، فقد أصبح الصدق في التعبير عن المشاعر والأحاسيس ونقلها إلى النّاس هو الحكم على قوة الشعر أو ضعفه، فالأدب الحقيقي هو الذي يعطي صورة صادقة عن الحياة ويوجه كل إهتمامه للمعنى، متجاوزًا الزخرف اللفظي والدعوة إلى الإلتزام "الصدق النفسي" الذي ليس بالضرورة أن يكون صدق الواقع ولكنه صدق الشاعر مع نفسه، في صبر أغوارها وتصوير أحاسيسها ونقلها إلى القراء في حلة بهية مؤثرة. وحتى يكون الشاعر صادقًا لابد من توافر جملة من الشروط والخصائص التي تؤهله لذلك وأبرز هذه الخصائص القدرة على الولوج إلى أعماق النفس وبراعة التصوير بما يكتنف هذه الأعماق بصدق نفسي كبير.

أثيرت إلى جانب قضية الصدق الفني قضايا أخرى ترتبط بها بشكل أو بآخر كقضية الصنعة والطبع، حيث أن الشعر المطبوع هو الشعر الصادق لأنه ناتج عن الفطرة البشرية في صفائها ونقائها وصدقها، كما أنّه خال من التكلّف والزيف، وقد وضع العقاد والمازني ميزانا لتميز الشعر المطبوع عن سواه، مفاده أن الشعر إذا كان صادقًا مؤثرًا في النفوس فهو شعر

[1]– إبراهيم عبد القادر المازني، شعر حافظ كلمات، القاهرة، د.ت، ص 07.

مطبوع، وإلا فهو شعر الصنعة والتقليد والتكلف، والنفوس معايير حساسة لا ينطلي عليها التزييف والكذب التمويه، والقلب لا يخطئ في تمييزه بين الشعر الكاذب والشعر الصادق[1].

كثيرًا ما يشير مصطلح الإلتزام إلى البعد الأخلاقي والتربوي، حيث يكون الشخص بموجبه ملزمًا على القيام بواجبات معينة لأجل غاية معينة أن يعمل لها ولا يتخلف عن أدائها، وقد وردت الكلمة في معاجم اللّغة العربيّة للدلالة عن معنى اللّزوم والوجوب، ففي لسان العرب نجد «لزم الشيء يلزمه لزما ولزومًا، ولازمة ولزامًا وإلتزامه، وألزمه إياه فإلتزمه ورجل لزمه يلزم الشيء فلا يفارقه واللّزام: الملازمة للشيء والدوام عليه، والإلتزام الاعتناق[2].

والمعنى ذاته في القاموس المحيط «لزم الشيء: ودام بيته: لم يفارقه ألزم بالشيء: تعلق به ولم يفارقه، إلتزامه: إعتنقه، إلتزم الشيء: لزمه من غير أن يفارقه، إلتزم العمل والمال: أوجبه على نفسه»[3].

أمّا بالعودة إلى معجم المصطلحات الأدبية فإنّ الإلتزام يدل على تسخير المبدع أدبه وموهبته لخدمة قضية معينة بحيث يكون إلى جانب المتعة والجمال رسالة وهدف تربوي يسعى لبلوغه. «هو إعتبار الكاتب فنه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن الإنسان، لا لمجرد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال»[4].

إذا ربطنا الإلتزام بالأدب – وهو معرض حديثنا– فإنّنا سنتحدث عن (أدب الإلتزام) كظاهرة أدبية ظهرت في الشعر الأدبي الحديث، حيث إرتبطت بظهور الثورات التحريرية في الوطن العربي الذي كان يزيح تحت وطأة الإستعمار، فكان لزاما أن يسخر الشعراء والأدباء أقلامهم لخدمة القضية الرئيسية المتمثلة في التحرر من أغلال الإستعمار الغاشم. والأدب الذي لا يعبر عن تطلعات مجتمعه ويدافع عنها هو أدب متواطئ مع الآخر الغاصب –على حد

[1]– ينظر: سعاد محمد جعفر، جامعة عين شمس، القاهرة، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص 145.

[2]– إبن منظور، لسان العرب، مجلد 15، دار صادر، ط5، بيروت، 1956، ج12، ص 541، 542.

[3]– الفيروز أبادي، القاموس المحيط، 4 أجزاء، دار المأمون، ط4، 1938، ج1، مع باب الميم، ص 175.

[4]– وهيبة مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مطبعة دار القلم، بيروت، ط1، 1974، ص 79.

تعبير سارت– الذي يقول: «مما لا ريب فيه إن الأثر المكتوب واقعه إجتماعية ولا بد أن يكون الكاتب مقتنعا به عميق إقتناع، حتى قبل أن يتناول القلم. إنّ عليه بالفعل، أن يشعر بمدى التمرد والقمع أنه متواطئ مع المضطهدين إذا لم يكن الحليف الطبيعي للمضطهدين»[1] فسارتر يشر إلى الدور الكبير الذي تلعبه الآداب في تحديد مصير المجتمعات.

إنّ الحديث عن (الإلتزام إلتزام الفن بقضايا المجتمع) لا يعني بتاتا السقوط في مهاوي الذهنية المجردة المباشرة والسّرد الجاف للأحداث، بحجة طغيان الجانب الموضوعاتي.

حاول النقد الحديث ضبط حدود هذه القضية بإيلاء أهمية موازية للناحية الفنية الجمالية، بحيث تمتزج وتتحدد أحاسيس المبدع مع أحاسيس جماعته، «فالفن يستطيع تخصيب الكلمة لتبلغ نماءها في حقل المجتمع، معتمدًا على الإحاطة بإختلاجات، وجدان الجماعي، وهو يجعلها تتسرب داخل أسوار الذهول الفني، محافظة على وعيها وتحديقها نحو قضايا العصر (...) لتنطلق في فيض إنساني تتوحد فيه أعماق الفنان وأعماق الأخرين في لحظة زمنية حيث يتوالى إنهمار صوره الواعية للأشياء عن طريق تجسيدها وصقلها وربطها بالخط الفني»[2].

هكذا يصبح الأدب إنطلاقًا من المنظور السابق، مرآة للعصر وترجمانا صادقًا لهمومه وقضاياه، وصياغة ذلك في ثوب حضاري يناسب الإطار الحضاري والثقافي الذي يوجد فيه ومعطيات المرحلة التي يعيشها كما يجد نفسه (أي الأدب الملتزم) مضطلعًا بواجب درء الأفكار البالية ومحاربتها عن طريق كشفها للجمهور المتلقي، وفضح زيفها وهشاشتها، وتبين دورها السلبي في أداء الرسالة الحضارية للشعوب، وفي الصورة المقابلة العمل على إعلاء الكلمة الهادفة الخادمة لتطلعات وآمال الشعوب وتقوية روابط الإتصال بين المبدع وجمهوره، حينذاك يمحي تمامًا ذلك المزعم الخطير أن الأديب ليس سوى مسلاة، ويدرك الجمهور أنها لا يذهب إلى المسرح أو يقرأ قصّة لمجرد قتل الوقت أو التسلية وذلك بطول مرانه على رؤية الأعمال

[1]– سارت جان بول، الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات دار الأدب، بيروت، ط2، 1967، ص ص 44–45.

[2]– رجاء عيد، فلسفة الإلتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988، ص 06.

الأدبية الجادة العميقة، وبحسن قيام النقد الأدبي بدوره في تنوير الأفكار وتعميق الثقافة الأدبية[1]. وهكذا يتضح أنّ الأدب لا يقتصر فقط على المتعة الجمالية بل يتعداها إلى الفائدة العلمية، ولا تعارض أو تناقض في ذلك، بل إنّ تعميق المتعة مرتبط بالفائدة التي يجنيها المتلقي بواسطة تذوقه للمعاني التي يحصلها عن طريق الصياغة الأدبية الراقية.

صفوة القول في هذا العصر إنّ إلتزام الفنان بقضايا مجتمعه وتسخير قلمه ليعبر عنها لا ينقص إطلاقًا من قيمة أدبه ولا يقلّل من تأثيره، لأنه سيلف فكرته بوشائج عاطفته الأدبية أو شحناته الشعورية القوية، ليعيد تشكيلها من جديد في قالب فني مؤثر.

إنّ أصل كلّ إبداع أدبي تجربة مارسها أو عايشها المؤلف وصدر عنها، علمًا أنّ كلمة «عايشها لا تعني بالضرورة المعايشة الواقعية، فهناك شعراء على سبيل المثال رثوا أبناء غيرهم رثاء صادقًا نابعًا من القلب، وهناك شعراء تغزلوا بنساء لم يكن لهن وجود في حياتهم وإنّما تمثل تجربة لهم معهن وأسعفتهم قوة المخيلة على إقناعنا بحقيقة علاقتهم»[2].

الواقع أنّ كثيرًا من النقاد يجمعون على أنه ليس من الضروري أن تقع هذه التجربة في حياة الشاعر نفسه، وأن تكون نتيجة ممارسة واقعية له «... وذلك لأنه من غير المعقول أن نطالب الأدباء والشعراء، أن يعيشوا كل تلك التجارب التي يصوغونها في قصصهم وأشعارهم، وإلا لوجب أن نفترض أن أديبا عالميًا كشكسبير أو بلزاك قد عاش حياة كل أولئك المجرمين والآفاقين والبخلاء والمستهترين الذين صور حياتهم في حياته أو قصصه»[3].

يؤكد محمد غنيمي هلال ما ذهب إليه مندور:« ليس ضروريا أن يكون الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يصفها، بل يكفي أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها، وأمن بها ودبت في نفسه حمياها. ولا بد أن نغنيه دقة الملاحظة وقوة الذاكرة وسعه الخيل غمارها

[1]– محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في النقد الأدبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص 14.

[2]– أنظر: لاسل أبركرومبي، قواعد النقد الأدبي، تحقيق محمد عرض محمد، ط2، القاهرة، د.ت، مطبعة الجنة، التأليف والترجمة والنشر، 1944، ص 48.

[3]– محمد مندور، محاضرات في الأدب ومذاهبه، معهد الدراسات العربية، العالمية، القاهرة، 1900، ص 06.

بنفسه»[1]، فإنّ صدق التجربة لا يعني بالضرورة مطابقتها للواقع، لأن ذلك قد يكون من شأن التجارب العلمية، أما التجارب الشعرية فالصدق فيها يعني أن تكون مطابقة لوجدان الشاعر موضحة لحقيقة مشاعره ورؤاه وتصوّراته وقناعاته.

دعا العقاد هذا النوع من الصدق المقترن بالتجربة الأدبية (الصدق الفني) أو صدق الإحساس، فهو يؤمن بأنّ التجربة هي الإحساس بجوهر الأشياء والنفاذ إلى صميمها، وهذا عنده ما يميز الشاعر من سواه وقديما قال العرب «وإنّما سُمي الشاعر شاعرًا، لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره، وهو يرى بأنّ كلّ من دل في نظمه على حياة شاعره فهو شاعر، وهذا لا يمكن أن يتأتى إلا لمن كان مرهف الحسن واسع الخيال، يقول: «إنّ كل ما نخلع عليه من إحساسًا ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر لأنه حياة وموضوع للحياة»[2]. ويظهر أنّ العقاد في مفهومه هذا الشعر متأثر بآراء الشعراء والنقاد الإنجليز مثل كوليردج ووردزورث.

فالصدق الفني عنده، هو القدرة على النفاذ إلى جوهر الموضوع والإحاطة بأصوله ومقوماته وهو يعني بعبارة أخرى: «صدق الشعور الذي يعبر عنه أو صدور ذلك الشعور منه عن مزاج أصيل لا تكلف فيه ولا إختلاق»[3].

يذهب طه حسين إلى أنّ تضارب الشاعر في تجاربه أمر مألوف، فقد يخالف الشاعر والفنان وقائع حياته ويصور ما هو مخالف لواقع حياته وشخصه، ثم هو بعد لا يفارق الصدق ولا يخرج عليه[4]. حيث أنّ الشاعر يرتبط بهذه التجربة إرتباطًا يوحي بمدى تفاعله معها، فالصدق قيمة جمالية أدبية عن الإحساس الصادق وهذا هو الصدق الفني الذي يحاسب عليه

[1]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، د.ت، ص 385.

[2]– العقاد، ديوان عابر سيل، المقدمة، دار الشعب، القاهرة، ص 04–05.

[3]– العقاد، مجموعة أحلام الشعر، ط1، بيروت، 1970، ص 64.

[4]– ينظر: طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، 143/2/ وأنظر: حلمي مرزوق، تطور البعد والتفكير الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، ص 483.

الشاعر من الناحية الفنية، والذي أطلب العقاد في سبيل توضيحه كما لم يفعل في أي مسألة نقدية أخرى.

قد أشار إميل فاجيه في قوله الذي نقله مندور إلى أن ما يطلب من الناقد «ليس خريطة للإقليم بل إحساسات عن السياحة التي قام بها في هذا الإقليم»[1].

إنّ إعتماد الشاعر على التاريخ أو الأسطورة أو الخيال في صياغة تجربته فنيا لا يتناقض أبدًا مع تحقق عنصر الصدق الفني في شعره ما دام يحسن إستثمار معطيات هذه العناصر ويغينها بصدق مشاعره وحرارة عواطفه وسعة خياله، فالشاعر يتأثر بأحداث التاريخ تأثرًا يملك عليه عقله ونفسه، فيندفع للتعبير عما تولد في نفسه من مشاعر وأحاسيس تجاه الحدث التاريخي، فأحداث التاريخ تكتسب دلالات جديدة حين تصبح مادة للتجربة الأدبية.

ليس هدف الأديب من العودة إلى أحداث التاريخ وتجاربه هو إطلاع الناس عليها، بل أنّ مراده يكمن في إختيار التجربة التي تمكنه من التعبير عن مشكلة إجتماعية أو إنسانية تشغل مجتمعه وعصره، وهو ليس مقيدًا بالإلتزام بمنطق التاريخ وتفصيلاته، فهو يملك الحرية المطلقة في النظر إلى الحدث التاريخي وتفسيره وتوضيح بواعثه من الوجهة التي تحقق له هدفه فالأديب يتناول التاريخ بأسلوب يخالف أسلوب المؤرخ، إنه لا يلتزم بدقائق أحداث التاريخ وإنما يهتم بخطوطها العامة على حسب ما تقتضيه طبيعة التجربة الأدبية لتتحوّل عنده من الخصوص إلى العموم.

في مجال التجربة الإجتماعية، فإن إعتماد الأديب يكون «الملاحظة والخيال، كما يعتمد على قراءة ما صوره الأدباء الأخرون من تلك التجارب»[2]، ولا يتحتم على الشاعر أو الأديب أن يعيش واقع هذه التجارب حتى يتفوق في تصويرها فبخياله يستطيع أن يتقمص الواقع ويصوره قد يتجاوز حدود الواقع في قوته، فيكون دور الخيال في مثل هذه التجارب هو تعميق الواقع وإعادة صياغته بما يتلاءم مع طبيعة التجربة ليصبح أكثر إلتصاقًا بمشاعر الآخرين، مصدر

[1]– في الأدب والنقد، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص 109.

[2]– محمد مندور، محاضرات في الأدب ومذاهبه، ص 09.

التجربة في الأساس هو الذهن والحس، ويكون الخيال قوة صانعة، أما التجربة الخيالية التي لا يعيشها الأديب بواقعه بتصورها بخياله، فإنّ ما يحسم دورها هو قوة المخيلة، «فإذا إستطاع الخيال أن يحسم التجربة، وأن يتصور في وضوح أحداثها وكانت مشاعره من القوة والتحفز، بحيث تستجيب لخياله أحسسنا في أدبه بما نسميه الصدق، إحساسًا لا يقل قوة عما يمكن أن يثير فينا نفس الشاعر أو الأديب، فيما لو يحدث عن تجربة واقعية»[1]، فالشاعر الذي لم تتح له فرصة العشق والغرام قد يستطيع بقوة مخيلته أن يعيش هذه التجربة في أدبه.

يرى ستيفن سبندر S. Spender إنّ التجربة الشعرية الصادقة هي إفضاء بالحقيقة الكامنة في ذات الشاعر، بإخلاص يشبه إخلاص الصوفي لصوفيته، ولهذا استثنى من ذلك شعر المناسبات، ونعني به ذلك الشعر الذي يسوده التكلف وتغلفه الصنعة، ويفتقر إلى حدّ الأدنى من صدق العاطفة، مما يفقد التجربة الإبداعية عنصر الإستجابة النفسية ويحول الشعر إلى مهنة غايتها التكسب والتنفع من خلال إصطناع المشاعر مجاملة للآخرين مما لا يمكن أن يسمو بالفن ويرفع من شأنه، كما فعلت الروائع الخالدة من القصائد التي صدر فيها شعراؤها عن تجارب حقيقية بعد أن غاصوا في أعماق ذواتهم يسجلون الحقائق ويتأملون فيها مشاعرهم وعواطفهم وشخصية المبدع عبارة عن لبنة أساسية في التجربة الشعرية، فهي تنفصل عن طبيعتها الحياتية الخاصة في أثناء هذه التجربة، لأنّ الشاعر حينذاك يتحول إلى كيان مختلف عما هو عليه واقعه، من هنا تأتي أهمية عنصر الإستجابة النفسية في التجربة الإبداعية القديمة، وعدم خضوعه لقواعد النقاد الذين يريدون ما تريده القاعدة النقدية القديمة، وعدم خضوعه لقواعد النقاد الذين يريدون ما تريده القاعدة النقدية لا ما يشعر به الأديب... وطبقت عليها كلمة المساواة كون الفنون كلها متساوية، كما طبقت عليه كلمة الإخاء لأن الأنواع الأدبية متكافئة فلا يوجد من منع مزج المأساة بالملهاة في الأدب المسرحي، كما أنّ الآداب لا ينبغي أن تحجزها القومية، وبهذا تعتبر الرومانسية هي الثورة. إذن Voctor Hugo الفرنسة أدائها العلم

[1]– محمد مندور، محاضرات في الأدب ومذاهبه، ص 10.

لا المنجل كما عبر عنها فكتور هوجو فالرومانسية كانت موقفًا ثقافيًا عامًا من جميع قضايا المجتمع في مختلف جوانبها وفي مواجهة الأوضاع السائدة آنذاك.

أما العامل الفلسفي فيظهر في المفاهيم التي مجدت العاطفة، ومهدت للحساسية والشعور، فالرومانسية: «لم تبلغ هذه المرحلة المناهضة لإمبريالية الدولة والعقل إلا عندما من خلال علم الجمال المثالي، Kant تهيأت لها العلاقة بين الفلسفة وعلم الجمال، لدى كانط هناك من يعتقد أنّ فتحه كان العتبة الأولى لبناء الوعي الجمالي عند الرومانسيين الألمان بفصله بين الذات، قد قدره الذات على التخيل الذي به تتعرف على نفسها وعلى ما هو غيرها»[1].

يرجع هذا الأثر لرواد الفلسفة الرومانسية الذين يوضعوا معايير جديدة لبعض المسائل المتعارف عليها من خلال المناقشات التي شغلت الفلسفة والأدباء –من رواد حركة التنوير– طول القرن الثامن عشر للميلاد مثل مسائل: الجمال والذوق والعبقرية التي أصحبت معقدة عند المفكرين الذين أثروا ببحوثهم في الرومانسية إذ مرّ الجمال إلى الذوق والذوق الفردي.

نشأت الرومانسية في ضوء الأحداث التاريخية والسياسية التي كرستها أوروبا خلال القرن الثامن عشر للميلاد وما قابله، حيث كانت الرومانسية وليدة التحرر من سلطان الكنيسة والتحرر من أدب الطبقة الأرستقراطية التي فرضت على العمل الأدبي قيودًا تنسجم مع أهدافها الإجتماعية ومصالحها السياسية مهما يكن فإن الإختلاف في مفهوم الرومانسية عند المؤرخين والفلاسفة فإنها في نهاية المطاف تكتفي دلالاتها عند معاني الحرية والفردانية.

المبحث الأوّل: الفكر الرّومانسي وإشكالية المصطلح.

كان الكلاسيكي يألف المدن، ويحب المجتمعات، إنه مثال المدني، إذا جرعة أمر أو إعترته نازلة، رأيناه في أدبه مع صحبه وأهله وأتباعه يَحْزُونَه أو يعاونوه أو يشيرون عليه، وهذا مألوف في القصص والمسرحيات الكلاسيكية، وقل من كان يصف منهم الريف أو يضيق بالمدينة، وحتى هؤلاء سرعان ما كانوا يعودون إلى المدن إذا أضاقوا بها بعض الوقت، وما هذا

[1]– إبراهيم سلامة، تيارات أدبية بين الشرق والغرب، مكتبة أنجلوا المصرية، 1412هـ– 1992م، ص 21.

فارق جوهري بينهم وبين الرومانسيين، فقد كان هؤلاء منطوين على ذات أنفسهم، ضائعين ذرعًا بها تضطرب به المجتمعات من حولهم فولعوا بترك المدن إلى الطبيعة، وكانت تروقهم الوحدة بين أحضانها ليخلوا إلى ذات أنفسهم، ورائد الرومانسيين عاشق الطبيعة وداعيتها الأول Rousseau جميعًا في هذا الشعور هو جان جاك روسو: «كنت أضرب على غير هدى في الغابات والجبال... لا أجرؤ Rousseau. يقول روسو على التفكير في شيء خوف أن تنفذ جذوره آلامي .... ومن آن لآخر كانت تتولد في نفس فكرة ضعيفة قصيرة الأجل حول تغير الأشياء في هذا العالم، كانت تتمثل لي في صورة حركة المياه، ولكن سرعان ما تمحي هذه المشاعر الخفيفة في وحدة الحركة الدائبة التي تهد هدني... فتستسلم لها روحي دون أن تنشط لها أي نشاط فتحاربها في حركتها». ويقول: «كنت أحب أن أغيب عن نفسي في فسيح خيالي في الفضاء... وكان قلبي المنقبض يكاد يختنق في حدود الموجودات... أعتقد أن لو استطعت الكشف من أسرار الطبيعة لكنت في موقف أقل مجلبة للسرور من هذه النشوة»[1]. وهذه النشوة بين أحضان الطبيعة هي طابع الرومانسيين جميعًا. وذلك أنّ مبادئهم في إعتزال الناس، لأنّ المجتمعات مباءة Chateaubaiand ومثار للمشكلات وعبء على ذوي النفوس الرقيقة الشعور. يقول شاتويريان: «في زمن الجليد تصير المواصلات بين سكان الريف، أقل يسرا، فينقطع ما بين سكانه ويشعر المرء أنه حال وهو بمعزل من الناس»[2].

لذا كثر في أدبهم التحدث عن المياه الفطرية، وساكني الأدغال، وعن الشعوب البدائية التي تنعم بالسعادة في حياتها البسيطة الساذجة.

يألف الرومانسي مناظر الطبيعة الوحشية، وينشد فيها وحدها العزاء، وخاصة إذا ظفر بين مناظر الطبيعة بحبيب يجد فيه العوض عن الجنس الإنساني كله، لنستمع مثلا: «لو أمكن أن تكون الصحراء موطن إقامتي، مع نفس واحدة تسيطر Peron إلى بيرون بجمالها علي! لو أمكن أن أنسى كل النسيان الجنس الإنساني، ودون أن أبغض أحدا لا أحب إلا هي! أينها

[1]- ينظر: محمد عندمي هلال، الرومانتيكية، ص 152.

[2]- نقلا عن: Château briand, Les mémoires d'autres- Tombe, ed Garnir, Vol. I, P 154

العناصر الكونية، يا من صوتها القدسي وبين أحضانها أشعر بنشوة الهيام، أتستطيعين أن تهبيتي مثل هذا المخلوق؟... في الغابة العذراء متعة، وفي الضفاف المنعزلة جذبة سحر»[1].

لا شك أنّ لرهافة الحس شبوب العاطفة عند الرومانسيين أثرًا عظيمًا في هيامهم بالطبيعة في جميع مظاهرها. فهم يريدون أن يستلهموها ويستوحوها أسرارها، وأن يكون أدبهم صدى للشعور الصادق بما يتجلى لإحساسهم من مناظرها. وكانوا يدعون إلى تقليد الطبيعة وإستحائها ودعوتهم إلى تقليد القدماء في أشعارهم. ومن حين يهب Keats الصيحات القوية التي أطلقوها في وجه الكلاسيكيين صيحة الشاعر كيتس بالكلاسيكيين: «... أيتها النفوس الأسية! كانت تهب نسمات السماء، والمحيط يدفع بموجاته المتراكمة ولم تكونوا لتشعروا بها! وما زالت السماء تكشف عن صدرها الخالد، وأنداء الليالي الصائفة تتجمع ليزدهى بها الصباح الباهر، وإستيقظ الجمال فما لكم لم تستيقظوا؟ كلا، كنتم أمواتًا أمام هذه الأشياء التي لا تعرفوها، وكنتم حقا أسرى القوانين، أصابها العفن رسمت على قاعدة حمقاء وبفزجار ممتهن، حتى كونتم مدرسة من الحمقى... ما أسهل الواجب، به حصل ألاف المحترفين القناع الشعري...»[2].

حب الطبيعة هو الذي جعل بعض الرومانسيين يشيدون بالريف وأهله، ويختارون أبطالهم من بين الفلاحين الذين كانوا في الأدب الكلاسيكي مهمشين لا يتحدث عادة إليهم أبطاله من هؤلاء، فأثار عليه ضجة من Wordsworth ولاعنهم.

هذه تكون وحدة مع صور الطبيعة الجميلة الخالدة، وكان حب عواطف والهيام بها عند ووردزووث، كما هو عند الرومانسيين عامة، ينبوع الشعر الحق ومصدر الحياة الخلقية الصحيحة. وبفضل تأمله الدائم في الطبيعة وملاحظته الدقيقة للحياة الريفية، نفذ أدبه في صميم هذه الحياة، فصور مناظرها المختلفة في قوة وصدق، فكان يظل الساعات الطوال يحلم بين مناظرها ويتفهم أسرار جمالها.

[1]– محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 154.

[2]– Keats : Sleep and poety, in poems (1817), PV Tigan: Le movement romantique, P 11.

ويرجع هذا الذوق الفطري عند الشاعر إلى سنى حياته الأولى وقد دأب على تنميته وتغذيته منذ الطفولة: «يثبت قلبي حين أنظر إلى قوس قزح في الجواء، هكذا كان شأني في بدء حياتي طفلا، وهكذا شأني الآن رجلاً، ولو أستطيع أن أبقى كذلك شيخًا! وإلا فدعني أموت»[1].

وليست فصول الطبيعة ومناظرها سواء| عند الرومانسيين بل يفضلون بعضها على بعض، فمن بين فصول السنة يفضلون الخريف، لأنه يتفق ونفوسهم الأسية، وهم لا يتغنون بثمراته ومنتجاته في الحقول كما كان يفعل الكلاسيكيون أحيانًا، ولكنهم يتغنون به لأنه فصل الضباب والجليد، وفيه تتجرد الغصون من أوراقها وتعصف الريح بالأوراق الجافة، ويقف نبض الحياة في الأشجار. وهذه المناظر توحي بالذبول والتحلل والفناء، وتتجاوب مشاعر: Lamartine الطبيعة الحزينة آنذاك مع شاعر الرومانسيين.

يقول لامارتين «سلاما الغابات المتوجة ببقايا الخضرة! وأيتها الأوراق الفاقع لونها المنثور على العشب! سلاما أخريات الأيام الجميلة! إن حداد الطبيعة يتجاوب والألم، ويروق لنظراتي! أتبع في خطاي الطريق المجهور، وأحب أن أرى من جديد وللمرة الأخيرة هذه الشمس المصفرة ذات الأشعة الواهنة، لا تكاد تنفذ إلى قدمي في ظلام الغابات، نعم في هذه الأيام من الخريف حيث تحتضر الطبيعة، أجد في نظرتها المقنعة ما يجتذبني إليها»[2].

تعدّ الرومانسية مذهبًا أدبيًا ظهر في أوروبا في القرن 18م، يهتم بالخيال والعواطف الإنسانية، جاء كرد فعل على الكلاسيكية التي سيطرت على الآداب لفترة طويلة من الزّمن، وكانت كتاباتها موجهة لطبقة أرستوقراطية تعيش في أكتافها، فكانت الرومانسية بمثابة ثورة تحريرية للأدب من أغلال المذهب السابق، وقد ساهمت الثورة الفرنسية التي عززت من دور الفرد في المجتمع في إنتشار المذهب الرومانسي في كافة أنحاء العالم، ولقى رواجًا كبيرًا لدى الشعوب لكونه نشأ في كنف الألم الإنساني.

---

[1]– نقلا عن: Words worth, Poems refring to the piriod of childhood. L. CF. P.V. thieglen, Op.cit, P 43.

[2]– محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 156.

من أبرز خصائصها: التعبير عن الذات الإنسانية في أفراحها وأحزانها ويعد الشعر السبيل الأمثل لذلك، كما ترفع الرومانسية من قيمة العاطفة وتعتبرها الروح وجوهر الشعر وتعدّ الطبيعة الملاذ الآمن لشاعر، حيث تتغنى بها وبجمالها، ويجد فيه راحته ومتعته في التنفيس عن ألامه ومعاناته.

يبدو أنّ رواد جماعة الديوان قد وجدوا ضالتهم في هذه المبادئ الرومانسية لا سيما إذا عرفنا أن تلك الحقبة التي كان يمر بها العالم العربي كانت حُقب سوداء بسبب القيود والأزمات التي فرضها الاستدمار على بلدانهم، والذي يسعى جاهدًا وبكل الطرق إلى تحطيم وتدمير الشّخصية العربية والإسلامية عن طريق نشر الفوضى والجهل بين أبناءه. الأمر الذي جعل رواد هذه المدرسة يستشعرون المسؤولية الحضارية الملقاة عليهم، إذ أنهم يمثلون الشباب العربي بكل آلامه وطموحاته المكسورة أمام هذا الواقع الأليم، الذي عجزوا عن تغيره ولم يجدوا منفذًا آخر سوى الهروب إلى عالم الأحلام، وإلى الطبيعة ليبثوها مآسيهم، وتعدّ الرومانسية من أكثر المصطلحات التي أثارت جدلاً واسعًا عند نقاد الأدب ودارسه في تعريفها على وجه التحديد والدقة، وذلك لإتساع المعنى الذي تدور عليه كلمة Paul Valéry الرومانسية كمصطلح ذي مفهوم محدد في النقد الأدبي، ما جعل بول فاليري يقول «لابد أن يكون المرء غير متزن العقل إذا حاول تعريف الرومانسية»[1].

للوصول إلى نتيجة منطقية لهذا الموضوع سنتناول الرومانسية بالتحليل والتعرض للظروف الإجتماعية والسياسية والفكرية التي أدت إلى ظهور هذا المذهب، كما يستلزم ذلك أن نتناول شيئا من الأدب الكلاسيكي، لأنّ الرومانسية ما ظهرت إلا ضد الكلاسيكية التي كانت سائدة آنذاك.

ورد في موضوعه المصطلح النقدي (Romance) في تعريف الرومانسية: «الرومنس إسم وصفة يشير إلى نمط من التأليف الشعري أي النثري تعني بقصص البطولة أو المغامرة

[1]– محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر، دط، القاهرة، 2003، ص 05.

والعجائب كما نجده في قصص ألف ليلة وليلة وبطولات الزير سالم، لذلك لا يمكن نرجسة الكلمة إلى مقابل دقيق في العربية، أو يحسن تعريفها أو الإبقاء على أسسها، كما جرى في اللغات الأردنية عامة»[1].

«كما وردت الكلمة في الكتب والبحوث الأدبية والنقدية المختلفة بتسميات متباينة للمصطلح ذاته تارة تأخذ مسمى الرومانسية وتارة أخرى تطلق عليها الرومانطيقية أو الرومانتيكية، وقد وقع الإختيار على كلمة الرومانسية وهي معربة من رومانتيكية في اللّغة العربيّة وهو ما أجمع عليه أغلب الدارسين»[2].

في قراءتنا هذا المذهب ينبغي أن نذكر الجذور اللغوية لهذه الكلمة، فقد إختلفت الآراء في تأصيل المصطلح من حيث تأريخه وماهيته، فتشير بعض المصادر على أنّ أصل الكلمة التي أطلقت على الآداب التي تفرعت عن Romance رومانسية مشتقة من رومانيوس اللاتينية بكونها إحدى اللّغات المبتذلة حينئذ، ثم اِنتقلت إلى الفرنسيين فإستعملت على غير معنى أو على حقب متباعدة لكنها حافظت على معنى الحنين، وفي الإنجليزية حملت معاني الخيال والمغامرة، وذهب إلى هذا الرأي بعض النقاد من الرومانسية المعارضة إلى تثنية رجال الكنيسة.

الظاهر أن أغلب المصادر ترجع المدلول الإشتقاقي للرومانسية إلى الكلمة الفرنسية التي كانت تدل في العصور الوسطى على قصة من Romants القديمة رومانتس قصص الخيال والمغامرات شعرًا أو نثرًا، ومن هنا تطورت وتفرعت كلمات وأوصاف أخرى مختلفة في مختلف اللغات الأوروبية، وقد أخذتها الإنجليزية عن الفرنسية، وحملت فيها بعد معنى الخيال والمغامرة وحينها استعملت هذه الكلمة لأوّل مرّة في اللّغة الإنجليزية كانت تدل على نوع من الإغراق في الخيال.

---

[1]– عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، مترجم، مجلد 03، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1983، ص 281.

[2]– المرجع نفسه، ص 278.

تستعمل الرومانسية في المعنى اللّغوي كمقابل للكلاسيكية، وتطورت في كل البلدان مسبوقة بإنهيار المجتمعات الأرستقراطية وتوضيح الطريق والرغبة في النهضة، كما أنها إرتبطت بسقوط الكلاسيكية، وهذا يشير إلى ظهور الآداب بجوانب فكرية وعقدية وسياسية كانت تسود تلك المرحلة ومثل كل المذاهب الأدبية والفنية جاءت الرومانسية تعبيرًا فكريًا عن طبيعة العصر وروحه: «سبق ميلاد الرومانتيكية عوامل كثيرة منها ما يرجع إلى العصر: في خصائصه الاجتماعية والسياسية. ومنها ما يرجع إلى التيارات الفلسفية السائدة التي مهدت لتمجيد العواطف والإشادة بها، ومنها ما يرجع أخيرًا إلى منابع أدبية جديدة، أتيح للآداب الأوروبية أن تمتاح منها، وتتشبع بها قبل أن تظهر الرومانتيكية مدرسة ذات قواعد محددة، ولابد من الإلمام بهذه العوامل جميعا ليتسنى لنا فهم المبادئ الرومانتيكية في مصادرها»[1].

تتضح العوامل السياسية والإجتماعية في الإنتفاضات التحريرية التي هزت أوروبا في القرن الثامن عشر، مما نتج عنها قيم جديدة وتحولات إجتماعية أدت إلى سيادة الطبقة البرجوازية التي قادت النضال في سبيل التحرر السياسي والثقافي من الطبقة الأرستقراطية وقد توج نضالهم بقيام الثورة الأمريكية عام 1765م، والثورة الفرنسية عام 1789م، وما لهما من تأثير في دفع الحركة الرومانسية إلى الإستحواذ على الفكر الأدبي والنقدي.

إنّ الحركة الرومانسية قد طبقت مبادئ الثورة الفرنسية: الحرية والإخاء والمساواة على الأدب الرومانسي الجديد، طبقت عليه الحرية، ذلك لتحرره من القيود الكلاسيكية القديمة وعدم خضوعه لقواعد النقاد الذين يريدون ما تريده القاعدة النقدية لا ما يشعر به الأديب... وطبقت عليها كلمة المساوات كون الفنون كلها متساوية كما طبقت عليه كلمة الإخاء لأنّ الأنواع الأدبية متكافئة، فلا يوجد مناهج مزج المأساة بالملهاة في الأدب المسرحي، كما أنّ الآداب لا ينبغي أن تحجزها القومية وبهذا تعتبر الرومانسية هي الثورة Victor Hugo[2] الفرنسية، أداتها القلم لا

[1]- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 26.

[2]- إبراهيم سلامة، تيارات أدبية بين الشرق والغرب، مكتبة أنجلو المصرية، 1412هـ- 1992م، ص 21.

المنجل كما عبر عنها فكتور هوجو فالرومانسية كانت موقفًا ثقافيًا عامًا من جميع قضايا المجتمع في مختلف جوانبها وهي مواجهة الأوضاع السائدة آنذاك.

أما العامل الفلسفي فيظهر في المفاهيم التي مجدت العاطفة، ومهدت للحساسية والشعور فالرومانسية «لم تبلغ هذه المرحلة المناهضة لإمبريالية الدولة والعقل إلاّ عندما من خلال عالم الجمال المثالي Kant تهيأت لها العلاقة بين الفلسفة وعلم الجمال لدى كانط هناك من يعتقد أن فتحه كان العتبة الأولى لبناء الوعي الجمالي عند الرومانسيين الألمان بفضله بين الذات، ثم قدرة الذات على التخيل الذي به تتعرف على نفسها وعلى ما هو غيرها»[1]. يرجع هذا الأثر لرواد الفلسفة الرومانسية الذين وضعوا معايير جديدة لبعض المسائل المتعارف عليها من خلال المناقشات التي شغلت الفلاسفة والأدباء من رواد حركة التنوير – طول القرن الثامن عشر من مسائل: الجمال والذوق والعبقرية التي أصبحت معقدة عند مفكرين الذين أثروا ببحوثهم في الرومانسية إذ مرد الجمال عندهم إلى الذوق والذوق الفردي.

نشأت الرومانسية وترعرعت في ضوء الأحداث التاريخية والسياسية التي كرستها أوروبا خلال القرن الثامن عشر وما قبله، حيث كانت الرومانسية وليدة التحرر من سلطان الكنيسة والتحرر من أدب الطبقة الأرستقراطية التي فرضت على الدون الأدبي والفني قيودا تنسجم مع أهدافها الاجتماعية ومصالحها السياسية، فمفهوم الرومانسية عند المؤرخين الفلاسفة فإنها في نهاية المطاف تلتقي دلالاتها عن معاني الحنين والحرية والفردانية المتوجة ببقايا الخضرة!. وأنتها الأوراق الخاضع لونها المنشورة على العشب إسلامًا أخريات الأيام الجميلة! إنّ حداد الطبيعة يتجاوب والألم، ويروق لنظراتي! أتبع في خطاي الحالمة الطريق المجهورة وأحب أن أرى من جديد وللمرة الأخيرة، هذه الشمس المصفرة ذات الأشعة الواهنة، لا تكاد تنفذ إلى قدمي في ظلام الغابات نعم في هذه الأيام من الخريف حيث تحتضر الطبيعة، أجد في نظرتها

[1]– محمد ينيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته الرومانسية العربية، دار توبقال للنش، الدار البيضاء، المغرب، ص21.

المقنعة ما يجتذبني إليها إجتذابًا، فقيها يتمثل وداع حبيب والبسمة الأخيرة من شفاه يطبقها الموت إلى الأبد»[1].

يحب الرومانسيون كذلك الليل، فلا يرون فيه رحابا من الأجواء الخرساء المؤنسة الكلاسيكي، بل لأنّ الليل مليء Bascale التي تساعد على التفكير كما كان يرى باسكال بالإسرار التي لا تدرك ولأنه مثار الأحلام، ويولعون بوصفه قبيل غروب القمر أو بعده إذ تثور خواطرهم في هدأة الكون، حيث تبدو الظلمات مشوبة بأضواء شاحبة في طريقها إلى الغذاء. وهذا الفناء الذي يذكي الشعور بالموت يفتح أمام الرومانسيين باب الأبدية لأنهم يعتقدون أن الحقائق الكبرى تتجلى في ظلمات الأحلام، وما ظلمات الموت إلا وجز الخلود.

هذا الإزدواج بين النور والظلام المرتبط بالنفوس Shelling وشرحه سلنج وهو من الرومانسيين بأنّه يتجلى ليلاً في أضواء القمر الظليلة «لو أحاط بنا جميعًا نهار يغشاه ظلام الليل، أو ليل يسري به ضوء النهار لتحققت بذلك الغاية المثلى من جميع الأماني، أو من أجل هذا نثير في نفوسنا الليالي المضاءة بنور القمر هزه عجينة كل العجب، وتلقي في روعنا شعورًا رائعًا بأنّ وراء هذه الحياة حياة أخرى جد قريبة»، والليل عند الرومانسيين يوحي بالإنطلاق والتحرر لأنّ النهار تتجلى فيه الموجودات محددة المعالم، في وجود مقيد، والليل يمحي هذه الحدود فيرتفع ستار الأسرار عن النفس إذ يتحدث عن شعوره ليلاً Novalis بالإشراق الروحي والأحلام. وهذا ما يعبر عنه نوفاليس «نفسي تحتوي على كل شيء... ويحتويها كلّ شيء، فالليل معبر إلى اللانهاية، وهذه ناحية صوفية في أدب الرومانسيين ليس الليل صورة للموت، خاليًا من كل أمارات الحياة، ولكنه مليء بالأسرار والحركات المستتيرة ففيه تطوف الأرواح حول قبورها وفيه تتحرك أشباح الخيال، وفيه تتأرجح النسمات فوق العشب في قناعها العطري، وتعبق الطبيعة الخالدة بالأريج، والحب والهمسات كأنها السرير الهنيء لزوجين في عهد الشباب وفيه تعتق خمر الشباب في عروق الخليفة. هذا وتبلغ الظلمات أقصى كثافتها في منتصف

[1]– محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 156.

الليل، كما رأينا في قطعة سنانكور، فمنتصف الليل قمة الهدوء الذي يشبه العدم حتى ليبدوا العالم وكأنه Lamartine صور لما كان، ولكنه في الحقيقة ينبض بحياة مستسرة تزيده روعة، يعبر عنها لامارتين بقوله: إن من يرى هذا العالم ليلاً لا أصداء فيه، حيث تستريح فيه الأذن بهدوء سحري وحيث كل شيء جلال وعذوبة، وصمت. حيث لا شاهد على وجود الأشياء سوى النظر إن من يراه يحسب أنه يتأمل في حلم، عبر الماضي ينتج عالم فارقته الحياة إعتبر أن جذوع الصنوبر ذي متقطعة من حين لحين ناشرة في أبعاد الفضاء أصوات كالألحان الموقعة، وكأن حفيف هذه القرى شاهد على أنّ العالم الناعس لا يزال ينبض ويحب»[1]، هكذا وجد الرومانسيون في الليل طريقًا لإنطلاق أفكارهم وأخيلتهم وقد ساروا فيه: محربا أيتها الظلمات، مرحبا أيها اللّيل، Yang على نهج لا يبعد كثيرًا عما سنه لهم تيانج وأنت أيتها الغابات العذراء، حيث الدجنة الظلماء! وأجيب بزيارة القبور في منتصف الليل حيث يطبق الظلام جفون الدهماء كذلك يفضل الرومانسيون مناظر العواطف، وأمواج البحار المترامية دون المقابر والأدبرة الصامتة والقصور العتيقة المجهورة وسيكون ذلك على الأطلال والآثار لإثارتها ذكرى الأحياء أو القدامى من العظماء.

ينشد الرومانسيون السلوان في الطبيعة ويبثونها حزنهم، ويناظرون بين مشاعرهم ومناظرها، فقد يضيقون بمناظرها الجميلة لأنها لا تعبأ بحزنهم وكأنها تسخر منهم، وإنّما يستجبون لمناظرها الحزينة لأن لها صلات بخواطرهم ومصائرهم ويتخيلون في الخلوقات أرواحًا تحب مثلهم فتحب وتكره وتحلم. فيشكونها مشاعرهم، ولذا يخاطبون الأشجار والنجوم والورود والصخور وأمواج البحر، وعلى الرغم من أن هذه خلال هرة عامة في الأدب العاطفي في مختلف العصور والأمم، فقد أكثر الرومانسيون منها، وكان طابعها في أدبهم أصدق وأكثر تنوع وأوسع هدى، ولنا عن ذلك خاصة من خصائصهم، وذلك لهف إحساسهم ورقة مشاعرهم.

[1]– نقلا عن: Lamartine, L’infini dans les cieux

ولا يختلي الرومانسيون في الطبيعة ليفكروا ويستخلصوا الحجج أو يحلوا مشكلات من قبل. ولكن ليحملوا ويستسلموا لمشاعرهم، كما كان يفعل جان جاك روسو وقد تعتريهم أمامها نشوة مصحوبة بشعور ديني عميق، فهي الشعر الإلهي وهي صنع اللّغة الدال عليه، وهي كتاب منشور يقرأ صفحاته ذو البصيرة.

وكانت يعتريهم أمام مناظرها روعة يمتاز بها أدبهم، وكانوا يصلون بأفكارهم فيها لا في كنائسهم، وينشدون من مناظرها الغراء إبنته نشد عزاءه في الطبيعة[1]. إذا مسهم ضررا فبعد أن فقد فكتور هوجو كان من الرومانسيين من يضيقون ذرعًا بالطبيعة، في أنّها لم تأبه لهم، لا تتأثر بشعورهم فتظل هي مهما أصابهم حزن أو موت، ومن أقوى صيحات الرومانسيين المعبرة. «مهما ينطلق من صيحات الأسى فوق عن هذا الضيق تلك الصيحة من بيروت نعشك الصامت، فلن تذرف عليك الأرض ولا السماء دمعة واحدة... ولن تسقط ورقة، ولن يرسل النسيج زفرة أسى واحدة ولكن يستأثر الدور الزاحف منك بغنيمته ويهيئ صلصالك لإخصاب الأرض»[2]. وهذا يؤكد أنّ هذا الإتجاه الفكري الأدبي النقدي متميز، ويملك خصوصيته لا يضاهيه في أي إتجاه نقدي آخر، لاسيما عندما تربط المسألة بما حصل لأوروبا بعد النهضة وهيمنة النزعة المادية ذات الأصول الصناعية.

ولكنه ذهب إلى أبعد من ذلك، فصار بغض لقد تأثر ألفريد دي فيني الطبيعة مبدأ من مبادئه، وفيني يمثل في هذا أقلية رومانتيكية بالغة في الحقد على الطبيعة كما بالغ الآخرون في تمجيدها وعبادتها والمبالغة عادة طابع الرومانسيون لأنهم يصدرون حكمهم عن عاطفة متقدة، فلم يغفر فيني للطبيعة عدم إكتراثها وشبابها الدائم وإثباتها الزهور على القبور وقد سماها الحمقاء والوقحة.

[1]- ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 162.

[2]- المرجع نفسه، ص 163.

الأصل الفلسفي:

كانت الرومانسية ثورة في الأدب، وتجلت هذه الثورة في الأحاسيس والشاعر كما تجلت في الأفكار الإجتماعية والمبادئ الفنية، فالأدب الرومانسي يعتمد عما سبق أن أشرنا على العاطفة والعاطفة في طبيعتها فردية ذاتية. وقد أطلق الرومانسيين العنان لإحساسهم الفردي جاء أدبهم صورة لذات أنفسهم.

ولولا ما يربط بينهم من مبادئ وقضايا عامة لكان أدب كل منهم ذا طابع خاص لا يشاركه فيه آخر، ولإنعدمت الصلة أو عادت بين ذلك الأدب والمجتمع في صورته الواقعية الصرفة. فمن شأن الأدب الرومانسي أن يشكك في القضية الشهيرة: «إن الأدب صورة للمجتمع» إذ لو أخذنا أدب الرومانسي صورة للمجتمعات التي نشأ فيها لضل بنا السبيل في الإهتداء إلى تلك الصورة، فلم يكن ذلك الأدب إلا اِستجابة لبعض النوازع الفردية الاستعاضة عن الواقع بمشاعر وخواطر تعوز الواقع ولكنها تكمله وتعادل بينه وبين الأماني التي يتطلع عليها المعاصرون.

فكان أكثره تعبيرا عما يعوز المجتمع لا عن صورة ذلك المجتمع، وقد إندفع بعض الرومانسيون في ثورتهم واِتجاهاتهم الفردية إلى تطرف ومغالاة بلغا أحيانًا حد الاسفاف والهدم الروماني، شأن الثورات التي عمادها الإحساس والشعور، حتى ولو يقول أحد نقاد الأدب الرومانسي الفرنسي: «لو كان الأدب الرومانسي صورة للمجتمع لكان لزاما علينا أن نيئس من المجتمع الفرنسي»[1].

فالصلة بين الرومانسيين وعصرهم صلة صراع وجهاد أو صلة سخط وغضب، وهي صلة الشعور القوي الثائر المتطرف الذي ينشد مثالاً، ومن شأن هذا المثال أن تنعكس صورته في الأدب على أنه صورة لما يكون لا بما هو كائن، فهذه الصورة في تعارض مع ما عليه المجتمع الذي نشأت فيه. فهل على الشاعر أن يساير الطبيعة كما يزعم الكلاسيكيون والطبيعة

[1]– محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 46.

عندهم مجرى في هذا العالم وهي موضوع المعارف والتجارب؟ ويعتقد الرومنسيون أنّ الشاعر له عالمه الخاص به، حيث تلعب دورا أقل مما يقوم به الشعور الذاتي، وعالمه الذي يحيا فيه يفوق العالم الطبيعي وهو فيه الأمر المسيطر، وكل ما هو فيه عجيب خارق.

وعلى الرغم من ذلك لا شيء فيه مناقض للطبيعة، بمعنى أنّ كل شيء فيه على فوق الإدراكات التي تتكوّن عادة في الطبائع السحرية الصانعة للمعجزات وعند الرومانسي: «إن الشّعر تمثيل للشعور والعالم النفسي في مجموعته وعلما كان الألماني نوفاليس الشعر فردي وذا طابع محلي وصبغتة حاضرة ذاتية كان أقرب إلى صميم الشعر»[1].

وهذه الذاتية الرومنسية لها خصائص تتجلى على الأخص في عدم الرضى على الحياة في عصرهم وفي القلق أمام عالمهم وما يعج به من أحداث في الحزن الغالب على أنفسهم في كل حال دون أن يجدو له سببًا.

وهذه الحال ناشئة من عدم توازن القوى النفسية عند هؤلاء الذين طغى الشعور عليهم بذات أنفسهم طغيان دافعهم دفعا إلى النقمة على كل ما هو موجود والتطلع إلى ما لا يستطعون تحديده خاصة في عالم السياسة والخلق والأدب والإبداع في أن يصدر هذا الإضطراب النفسي من عصر تزلزلت فيه الأسس الإجتماعية وضعفت فيه سيطرت العقائد الدينية، كما أتت بها الأديان السماوية ووهن بسلطان العقل عام 1801م لتنطلق الحساسية والشعور دون عناء حتى ينادي "كولوريدج" الحقيقة العميقة لا يصل إليها إلا ذوي العاطفة العميقة، وكل حقيقة نوع من الوحي[2].

يتجاوز الشعر في تعبيره عن الخصائص الفردية ويرى نوفاليس المعلوم إلى المجهول والواضح إلى المستتر والثابت إلى العرضي، فهو ينفذ إلى تمثيل ما لا يستطاع تمثيله وإلى رؤية ما لا يرى، «ولهذا كانت له صلة قوية بالحاسة التي لا تتوافر إلى للأنبياء كما كانت له صلة بالمعنى الديني، وبالإجذاب الروحي بصفة عامة». ولهذا يعتصم الرومانسيون من الواقع

[1]– محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 47.

[2]– المرجع نفسه، ص 47.

بالإنطواء على أنفسهم ونشأت مثال لهم فتتسع الهوة بينهم وبين الواقع وما ينشدون، ولكن تحديدهم له محمل بالغموض، وتعوزه العناصر المنطقية والعلمية.

ويطفى فيه الشعور الفردي على الرغم من أنه يظل دائرا حول معاني إنسانية عامة من شأنها أن تحبب هؤلاء الرومانسيين إلينا. وتقربهم إلى نفوسنا، وهذا المثال في جملة في نشدان الجمال حق الجمال، في كل ما يحمل هذا الجمال من معان إنسانية وإجتماعية وفي معان لا يمكن أن يحدها كل التحديد منطق أو قانون عام، أو مبادئ تؤيد الفنان أو خياله.

وإنّما أساس الشعور بها العبقرية التي يعتقد الرومانسيون أنفسهم على حظ وفير منها، ومصدر العبقرية لا يمكن أن يكون غير إلهي، ولذا كانت لها حقوق مقدسة يعتقد الرومانسيون جميعًا أنه لا يصح أن ينازعهم فيها أحد لأنهم تميزوا بالعبقرية دون الناس، بل دون سواهم من الأدباء الغير رومانسيين، وكان هذا مصدر ما إتسموا به من أثره وكبرياء أحدثا فجوة بينهم وبين مجتمعهم على أنهم في أفكارهم وخواطرهم على صلة وثيقة بطبقات الدنيا وبضحايا المجتمع بأنهم في ذلك، شأن كل المجددين الذين يسبقون أذواق معاصريهم، فتقع الفجوة بينهم وبين الممثلين للتقاليد السائدة. وهذا سبب من الأسباب التي حببت العزلة إلى الرومانسيين وساعدت على إحترام شعورهم وثبوت عواطفهم في خلواتهم.

والرومانسي غريب في عصره بشعوره وإحساسه ولذا كان عصبي المزاج ذا نفس سريعة التأثر، وعقل جسور ولوع بالجري وراء التناقضات وبالتطرف في كل أحواله، وقلبه عامر بعواطف إنسانية عمادها الوطنية أو الحرية أو الحب القوي الذي يعلو بنفوس ذويه، أو الطاغي الذي يستبد بضحاياه، وهو في كل ذلك معتد بذاته، يعتقد أنها مركز العالم من حوله ويجب لذلك أن يتميز عمن يحيطون به في خلقه وعاداته ومبادئه وبل في ملابسه ولهجته، وكان أدبه مرآة التفرد وتلك الأصالة، مما كان سبب الإعجاب به والنقمة منه[1].

[1]– ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 48.

ولا تغفل هنا الإشارة إلى محاولتهم التفرد دون معاصريهم ومظاهر خارجية وخاصة في فرنسا وهذا هو الجانب المهين القيمة في الشخصية الرومانية عامة، ولكنه على أية حال مظهر لخروجه عن تقاليد قومهم، ودلالته ظاهرة على ثورتهم الإجتماعية، وحالاتهم النفسية.

أوّل ليلة مثلت فيها مسرحية هوناني من مثل الصدرة الحمراء التي لبسها جويه، ومن ما مثول الشباب الرومانسيين في ثياب المختلين تارة والبوهين لفكتور هوجو أخرى في لحاهم وشعورهم الطويلة، ساخرين بذلك من الكلاسيكيين الذين يبدون في صور الجرد الصلع كما يظهر الرومانسيون في محيا العالم للمنقع الساخر الذي لا يبالي في سلوكه بتقاليد المجتمع جوّ أثر على الرومانسيين من الإسبان أنهم كانوا يتمردون على استبداد الأدب وتحكم الزوج وفي هذا يتمثل التطرف وهو ظاهرة كثير ما تصحب كل تجديد ثائر[1].

فلم يكن الرومانسي عادة بالمسرح ولا بالتقائل وإنما كان فريسة ألم مرير بسبب الفجوة بينه وبين مجتمع لا يقدر ما فيه من نبل الإحساس، ونتيجة إنهيار أماله الواسعة، وتعذر ظفره ولذا كان الحزن طابع الرومانسيين وهو حزن يدل على عزلتهم الروحية نفورهم من أدواة المجتمع وكما يدل على رهف الشعور إلى درجة لا تستقر نفوسهم فيها على قرار بل تظل نهب إضطراب دائم إذا يشعرون جميعًا أنه لن تتاح لهم سعادة في هذا العالم، ويتجلى هذا الشعور واضحًا في وصف الرومانسيين في شخصيتهم وفي قصصهم ومسرحيتهم حيث يتمنون الموت في أسعد لحظات حياتهم لشعورهم بأنّ هذه السعادة لن تدوم، فهذا ما روى بلاس حين ترمقته الملكة بنظرات يوقن لها أنها تبادله حبا بحب.

وهذه الغاية طالما طمح إليها لا يلبث أن يقول يا إلهي أقض لي في هذه اللحظة بالموت... وهذا ما يفصح في وهو من طلائع الرومانسيين الفرنسيين في كتابه التعبير عن شاتوبريان "مذكرات ما وراء القبر" حيث يقول: «في فترة شبابي الحائر كثيرا ما كنت أتمنى ألا

[1]- نقلا عن: V. L. Saulinier, La literateuse française du siècle romantique, Paris, 1984, P 25.

أعيش بعد لحظات سعادتي، فكان شاعر الفوز من خرجات السعادة تدفعني إلى تمني الموت»[1].

ولم يكن تمني الموت ضعفا يسوقه الخوف من خوض غمارة الحياة، بل كان فيضا من الحيوية التي تدفع بأصحابها إلى الإنطلاق في عالم مثالي لا يلبثون أن يكرهوا ما حولهم من عالم الناس ويضيقون به فيرون أن الحياة كما يفهمها غيرهم لا تساوي شيئا، فينزعون إلى طلب الراحة من جهاد ميئس. ولكنه جهاد في سبيل أمان فسيحة الرحاب، تدفع ذوي العواطف إلى بذل الجهد وإلى الإستجابة لأنبل الدوافع. وهذا ما يفرق بين تمنى الموت على لسان العاجزين القاعدين، وبين التطلع إلى الخلود في خواطر المجاهدين من يصف الرومانسيين، إستمع إلى الفريد دي فيني يصف ما يدفع إلى الإعتزام على الرحيل من هذا العالم: «منذ بدأت روحي تصدع الجواء بالجنين والجناح لم تخلد مرة إلى الأرض وإعلم أنها لو هبطت إليها مرة لم يكن ذلك لتموت، ولم يقطع النوم في اللّيل قط حركة تفكيري بل كنت أشعر بفكرتي شرودًا طافية فوق حركة أحلامي العمياء الطموح ولكن أجنحتي دائمًا مبسوطة، وعنقي متطلع، وعين بصيرتي مفتوحة وسط الظلمات، منطلقة دائمًا نحو الغاية التي تدفعني إليها رغبة مستترة، واليوم تنوء روحي بالعبء، فهي شبيهة بتلك التي قال فيها الكتاب المقدس: الأرواح الجريحة تنطلق صيحاتها نحو المساء.

فلماذا خلقت هكذا؟ لقد فعلت هذا ما كان علي أن أفعل، وقد صدني الناس عنهم كأني عدو، وإذا لم يكن لي من مكان وسط الجماهير فسأذهب ... ولا يعلم إنسان حق العلم أي سلام نفسي يظفر به من إلتزام الراحة الدائمة، حتى لكان روح الأبدية يعمر نفسه سلفا، تلك الأبدية الشبيهة بأقاليم الشرق الجميلة التي يستنشق عبيرها قبل أن تمس يده أرضها بزمن طويل[2].

وكان إحساسهم بأنهم على سهو في النفس لا يفضلهم في غيرهم، وأنهم لن ينالوا في الحياة ما هم أهل له، وأن فيهم مواهب عالية لا مكان لإستخدامها في عالم الواقع، وعواطف

[1]- نقلا عن: Château brind, Mémoire d'autr-tombchap, P 154.

[2]- نقلا عن: Alfred de Vigny, Stello, Paris, 1972, Chapxv, P 58.

قوية لا تجد غذاء من أكبر البواعث على ضيقهم بالحياة ضيقا أعظم داؤه، وها هو ذا وهو من أباء الرومانسيين جميعا يضل في إعترافاته على يقين من أنه روسو لم يكن دون أحد من الناس على الرغم بما إرتكب من أثام ونقائص، فيذكر في أول إعترافاته «كشفت عن ذات نفسي كما تراها أنت أيّها الموجود الأبدي، فأجمع حولي أشباهي ممن لإعداد لهم من خلقك، وليكشف كل منهم بدوره عن قلبه في صدق كما فعلت، ثم ليجرؤ فرد منهم على أن يقول لك: كنت خير من ذلك الرجل، ولذا يصف الرومانسيون أبطالهم في قصصهم وصفا لا ينطبق إلا على ذات أنفسهم، زاعمين أن السبب في تفردهم دون الناس هو ما رزقوه من عبقرية، وما ركب فيهم من عواطف كانت سبب أرزائهم، يقول شاكت لوينيه في قصة شاتوبريان: «لا يدهشك أن يقاسي من شؤون الحياة أكثر من الآخرين فالنفس الكبيرة تحوي من الآلام أكثر من النفس الصغيرة»[1].

إذا كانت السعادة بعيدة المنال لمثل تلك النفس، فإنها تجد فيها قيما تفردت به من الألم «كانت دموعي أقل مرارة حينما كنت أنثرها فوق لذة. يقول شاتوبريان الصخور وفي مدارج الرياح، حتى حزني نفسه في طبيعته العجيبة كان يحمل فيه بعض الدواء، يتمتع المرئ بما تفرد به دون الناس، حتى لو كان ما تفرد به هو الشفاء.... قد وجدت في بعض حزني نوعًا من الرضاء غير المتوقع، وفي هزة سروري خفية أدركت أن الألم ليس عاطفة عابرة ما لها الفناء كالسرور»[2]، مما يعني أن هذا الإتجاه، يجد ضالته في البوح عن الآلام والأحزان والتمرد على الأعراف المجتمع الزائفة.

في وسط هذه المشاعر القوية نلمح نفس الرومانسي ثائرة لا تهدأ متوقدة لا تخمد ناقمة لا ترضى، فقد يدعو إلى تحمل الوجود بآلامه لا تسأم من الشكوى، وتريد الآهات، ولكن في إعتداد يدل على ما تعاني من لوائح العذاب، يقول بيرون: «قد يمكن تحمل الوجود، وقد تتخذ الجذور العميقة للحياة والآلام مقامًا وطيدًا في القلوب، المخزونة الجردة فتعاني الإبل ما تعاني

[1]– Château briand, Ataharèné, éd garnier, P 84.

[2]– المرجع نفسه، ص 85.

في صمت تحت حملها الثقيل، ويقاسي الذئب آلام الموت في صمت، لا ينبغي أن تكون هذه الأمثلة قد منحت عبثا.

إذا كانت هذه المخلوقات في جبلتها الوضيعة أو الوحشية تعاني دون أن تتراجع، فأولي بنا أن تتحمل، نحن المخلوقين من صلصال أنبلا».

في دعوة تلك الفريد دي فيني من الرومانسيين الفرنسيين وهذا ولقد أثر بيرون الأخير وصف كيف كمن للذئب ليصيده، حتى إذا أحاطت البنادق ونفذت في جنبيه السهام وإذا به ينظر إليها ثم يرقد ودون أن يلقى بالا إلى أن يعرف كيف هنالك، أخذ يلعق ما إنتشر على فمه من دم، ثم أقفل عينه وقضى نحبه دون أن يؤتي صيحة ... وأسفا ولقد فكرت وأدركني الخجل فما أضعفنا نحن الناس على الرغم من إسمنا العظيم؟ فكيف نقوم بما علينا حين تتخلى عن الحيلة وشرورها جميعًا؟

هذا ما هو تدرونه أنتم أيتها الحيوانات العظيمة، فبالتأمل في ماضينا في الأرض وفيما نترك عليها من أثر، نجد أن الصمت وحده هو العظيم وما سواه ضعف، لقد فهمتك حق الفهم أيها الوحش الرحال (يقصد الذئب) لقد كانت نظرتك تخاطبني قائلة: «إن الإنجاب والبكاء والرجاء كلّها جبن على سواء، فأتت بمهمة واجبك الطويل الثقيل الذي دعاك إليه القدر ثم احتمل كما إحتملت ومت مثلي دون أن يبين».

ولكن مثل هذه الصيحة فلما يستمعون إليها هم أنفسهم، فدلالتها على ثورتهم وتأجج إحساسهم أكثر من دلالتها على صبرهم، إذ أنهم لا يعرفون للإستسلام معنى وقد يتخذونها دليلا على ما تعاني الإنسانية من ظلم يثورون على المجتمع الظالم، وقد يثورون فيها على القدر الذي لا يدفع مهما تكثر ضحاياه.

إنّ الشعور السائد عند الرومانسي نتيجة لرهف إحساسه بظلم المجتمع، وقيوده هو ولوعه أقل الخلق إستعداد ليكون من عصابة بإعتزال الناس، فهو على حد تعبير يرون الناس وهو يبينهم ولكنه لا يحسب في عداد قطيعهم... وتعالى الرومانسي على الجماهير لا يعني أنه عدو

لهم بوصفهم من الناس لأن شغله الشاغل هو العطف على مظلوميهم والثورة من أجلهم؟! ولكن العبقرية لا يلائمها أن تنغس في سواء الناس، الهرب من الناس لا يعني بضرورة أن المرء يبغضهم إذ ليس كل إمرء مهيئ لمشاركتهم في حركاتهم وأعمالهم.

لشدة شعور الرومانسي بالعزلة والجفوة من سواء الناس ينطوي على نفسه ويستغرق في تفكيره في ذاته. لا يريد أن يثقل العبء على كاهله، برابط عمل منظم، أو واجب يوثق صلته بالأحياء، ويجب أن تظل حياته غامضة مستترة وأن توقد الإحساس يسبب له الضيق والقلق إذ لا ينظر إلى الواقع إلا ليتجاوزه، ويأتي على أنه لم يخلق للجسد جناحان ليسمو بها الجسد سمو الروح، فهو متطلع إلى الأعلى إلى عالم خلقه لنفسه وأبدع في وصفه، فتراءت لنا فيه أوهام عقله وقلبه ويشوق السرد أن يتطلع ذلك العالم[1].

يصف نفسه في شخصية بطله رينه في شيء أضع إلى من عالم شاتويريان من المبالغة: كان رينيه يحيا مستغرقًا في ذات نفسه كأنه في خارج ما يحيط به من عالم لا يكاد يرى ما يحدث حوله، سجين في وسط آلامه وأحلامه وفي هذا الضرب تأتي من العزلة النفسية كان يزيد من شرارة طبعه ووحشيته كلما تقدم به الزمن فكان ينفر من كل نير ويضيق بكل واجب وينقل عليه ما يبذله غيره من أنواع العناية، حتى إن من يحبه يسبب له الجهد، لا يريد إلا أن يضرب في الأرض، ام يبع بما صار إليه، ولا أين كان يذهب إنه لا يدري ذلك هو نفسه: أكان فريسة الندم أم العاطفة؟ أكان على فضائل أم على رذائل؟ هذا ما لا يعرفه أحد يمكن أن يعتقد السرى فيه كل شيء إلا حقيقة ذاته[2].

في هذا المهاد التنظيري لنشأة الرومانسية عرفنا مفهومًا وسير تطورها وأهم أعلامها وأهم خصائصها، معتمدين في ذلك على منشأها الغربي وعلى آثارها في الأدب العربي الحديث من خلال ما سوف نتناوله من تجليات الرومانسية عند أكبر ناقد مثلها في كتبه وآرائه ألا وهو الناقد ميخائيل نعيمة.

---

[1]– محمد غنيمي هلال، ص 56.

[2]– نقلا عن: Château briand, Les natchez, éd Garnier, P 318.

المبحث الثاني: الصدق في مواجهة مثبطات الإبداع.

1- مفهوم السرقات الشعرية:

تعرف السرقة في اللغة بأنّها: إسم من سرق منه الشيء سرقه سرقًا والسرقة من أخذ ما له حقية[1]، وسرقته نسبة إلى السرقة[2]. وأما عند إبن منظور فالسرق هو إختلاس النظر والسمع[3].

وقد أستعير المعنى الإصطلاحي من المعنى اللّغوي للكلمة ليدل على الفعل ذاته وهو السرقة، وإن كان من إختلاف فهو في ماهية المسروق ونوعه فقط.

والسرق في الإصطلاح متنوع الأجناس في شعر الناس، ومنه سرقة الألفاظ ومنه سرقة المعاني، وهذه الأخيرة كثيرة لأنّها أخفى من الألفاظ، والسرقة هي أن يأخذ الشاعر من كلام غيره بعض المعنى، أو بعض اللّفظ أو يأخذها معًا، وهناك من يرى أن السرق إنما هو في البديع المختلف الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عداتهم[4].

جاء فعل السرق في القرآن الكريم نحول قوله تعالى: «قالوا أن يسرق فقد سرق أخ له من قبل» (يوسف، 77).

والسرقات ليست وليدة العير الحديث، فهي موغلة في القدم تنبه لها النقاد ومن قبلهم الشعراء «فلا يكاد يسلم شاعر من السرقات منذ العصر الجاهلي، كإمرئ القيس وطرفه»[5].

جاء تعريف السرقات على يد القاضي الجرجاني في قوله: «والسرق –أيدك الله– داء قديم وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على

---

[1]– أحمد حسن الزيات وعلي النجار، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية، إسطنبول، ص 428.

[2]– الزمخشري، أساس البلاغة، تح محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، ط1، صيدا بيروت، 2003، ص 852.

[3]– إبن منظور، لسان العرب، ج10، دار الفكر، ط1، بيروت، 1990، ص 155.

[4]– رفيقة سماحي، السرقات الشعرية والتناص، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016، ص 07.

[5]– محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1993، ص 522– 524.

معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهرًا كتوارد الذي صدرنا به الكلام، وإن تجاوز قليلا في الغموض لم يكن فيه غير إختلاف للألفاظ»[1].

وعلى الرغم من أنّ للقاضي الجرجاني موفقا متميزا من قضية السرقات إلاّ أنّ ما سبق يدل على نظرته إلى هذا الموضوع، من أنّ السرقة الأدبية هي أخذ المعنى واللفظ فيما أطلق عليه التوارد أو إختلاف اللّفظ قليلا، ويعد ذلك أيضا سرقة وإن كانت غامضة بعض الشيء.

كما نظر أبو هلال العسكري إلى السرقات ولم يخرج في تعريفها عن سابقته حين يرى أن «من أخذ معنى بلفظه كان له سارقًا»[2]، وينابع إبن رشيق تعريف نفسه، إلاّ أنّه يزيد عليه ما ذكره سلفًا القاضي الجرجاني حتى يبعد الشاعر في أخذه أو سرقته[3].

تطور مصطلح السرقة بفضل جهود النقاد القدامى، إذ أدخلوا على هذا المصطلح ألفاظا عديدة مثل: الأخذ، السلخ، الإجتلاب، الإعارة والنسخ، ولكن هذه الألفاظ أصبحت شبه منقرضة في هذا العصر الحديث، فالنقاد المحدثون كان لهم باع كبير في تطوير المصطلح، بل والإنتصاف الكبير، فنجد مصطلح (التناص الأكثر شيوعًا وهيمنة في الدراسات النقدية الحديثة التي تبحث في الثقافة والكتابة والإضافة).

2- مفهوم التكرار:

- **في اللّغة:** هو مصدر الفعل كرر أو كرّ: «يقال كره وكر بنفسه يتعدى ولا يتعدى والكرّ: مصدره كر عليه، ويكر كرًا، تكرارًا، عطف وكرّ عنه رجع وكرّ على العدو يكر ورجل كرّ ومكر، وكذلك الفرس وكر الشيء وكركره: أعاده مرّة بعد أخرى، والكرة: السرة والجمع الكرات ويقال: كرّرت عليه الحديث وكررته إذا رددت عليه، وكركرته، عن كذا كركرة إذ أردته والكرّ الرجوع على الشيء»، قال أبو سعيد الضرير: «قلت لأبي عمرو: ما بين تفعال وتفعال؟ فقال:

---

[1]- القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، دار القلم، بيروت، د.ت، ص 214.

[2]- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعين (الكتابة والشعر، المكتبة العصرية)، دط، بيروت، د.ت، ص 203.

[3]- بن رشيق القيزواني، العمدة، ج2، تحقيق محمد نرقزان، دار المعرفة، ط2، دمشق، 1994، ص 1038.

تفعال إسم بالفتح مصدر»[1]. وقد استقى الزمخشري مجموعة من المعاني المرتبطة بكلام العرب وتدور كلها حول معنى واحد مشترك هو الإعادة والرديد من ذلك: ناقة مكررة، وهي التي تحلب في اليوم مترين... وهو صوت كالحشرجة، وبهذا المعنى، أصبح التكرار إعادة اللفظة وترديدها أكثر من مرة.

في الإصطلاح:

أوردت له الكثير من التعاريف فإنّ علي الجرجاني عرفه في كتابه (التعريفات) «عبارة على أنه إثبات بشيء مرة بعد أخرى»[2]، فهو لا يخرج عن حدود النظر إليه لإعادة اللفظ أو المعنى إنّه «الإعادة في بسط مفاهيمه هو دلالة اللّفظ على المعنى مرددا»[3]، فالتكرار هو الإعادة من أجل التأكيد على اللفظ المكرر، ولعل تقارب هذه التعريفات ينم ولا شك على أن التكرار هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ أو المعنى.

3- في مفهوم مصطلح التقليد:

التقليد لغة:

قلدت أقلد، قلدا، أي جمعت ما إلى ماء، أبو عمر وهم يتقالدون الماء ويتفارطون ويتهاجرون، ويتعارضون، وذلك يتراقصون أي يتناولون، والإقليد: شيء يطول الخيط من الصفر يقلد على البرة وخرق القرط، وبعضهم يقول له القلاد وقلد أي يقوي، وتقلد الأمر إحتمله[4].

أما في القاموس المحيط فجاء: «قلد الماء في الحوض، واللين في الشقاء، والشراب في البطن، يقلده، جمعه الشيء على الشيء: لواه والحبل: فتله، فهو قليد ومقلود، والحمى فلانًا أخذته كل يوم والزرع سقاه (...) ومقلدات الشعر وقلائده: البواقي على الدهر، ويتقالدون الماء:

[1]- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ج5، دار صادر، ط1، بيروت، 1997، ص 396.

[2]- علي الجرجاني، كتاب التعريفات، تحقيق نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، ط1، القاهرة، 2007، ص 13.

[3]- محم صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب (الحديث)، ط1، بيروت، 2010، ص 200.

[4]- إبن منظور، لسان العرب، ج1، ص ص 182- 183.

يتناوبونه، وأقلد البحر عليهم، أغرقهم، وأقلوه النعاس أغشية، والإقلاد، الغرف وقلدتها قلادة جعلتها في عنقها، ومنه تقليدًا لولاة الأعمال، وتقليد البدنة شيئًا يعلم به أنها هدي»[1].

ومن المجاز: قلد العسل فتقلده، وألقيت إليه مقاليد الأمور وضاقت عليه المقاليد إذا ضاقت عليه أموره، وأقلد البحر على خلق كثيرًا ارتج عليهم وأطبق لما عزفوا فيه، وأعطيته قلد أمري: فوضته إليه من قلد الماء قال:

وأعطيته بالأقلاد كل قبلة ومدت إليه بالبركات الحجاج

وقلد فلان قلادة سواء: هجي ما بقي عليه وسمه، وقلده نعمة وتقلدها... ولي في أعناقهم قلائد: ثم راهنة، ونعتك قلادة في عنقي لا يفكها الملواث[2].

أما في المعجم الوسيط: «قلد القلادة جعلها في عنقه، والبدنة علق في عنقها شيئا ليعلم أنها هي، وفلانًا السيف: ألقى حمالته في عنقه»، ويقال قلد فلانًا نعمة أعطاه عطية أو أسدى إليه معروفًا، وقلده قلادة سوء هجاه هجاء يلازمه أتوه، وفلانًا من غير حجة ولا دليل وحناه يقال: «قلد القرد الإنسان»[3].

- التقليد اِصطلاحًا:

التقليد هو «عبارة عن سلوك أو تصرف يقوم به شخص من أجل إعادة فكرة أو سلوك أو مشهد عن طريق الأداء الذي يعتمد على الفعل الواعي أو الغير واعي»، أو هو «إتباع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل معتقدًا الحقيقة من غير نظر إلى الدليل». كان هذا المتبع جعل قول الغير أو فعله قلادة في عنقه من غير مطالبة دليل تأخذ العامي، يقول العامي والمجتهد يقول المجتهد ويكون التقليد شعوريًا يأتيه الغريزة أو بالإنقياد وهو ما يسمى بالتقليد بالإيحاء»، فالتقليد هو السير على سمته الأولين وإتباع مناهجهم وطرق كلامهم دونما حضور

[1]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص 336.

[2]- الزمخشري، أساس البلاغة، ص ص 678- 679.

[3]- مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، ص 782.

أو إضافة إنه ضرب من الغلبة (الأول يغلب الثاني)، تجعل الأول مصدر الإبداع والتفوق بينما يتحول الثاني إلى تابع.

- الصدق في مواجهة التقليد، والسرقة والتكرار:

ضل النقد العربي مجالا خصبًا لقضايا عديدة تناولها الكثير من النقاد والباحثين من بينها قضية السرقة، والتقليد والتكرار، التي كانت محل جدل ونزاع بين النقاد، وهي قضية قديمة جدًا حيث ظهرت منذ العصر الجاهلي: «حسب بعض الشعراء اليوم أنه ليس على أحدهم إن أراد أن يكون شاعرًا عصريًا إلاّ أن يرجع إلى شعر العرب بالتحدي والمعارضة»[1]، أي هذا ما يسمى بالإبتداع التقليدي الذي يعتمد عليه بعض الشعراء المقلدين الّذين لا يبدعون في شعرهم يتغنون بما هو قديم فقط «هذه عصور لا ترى لأحدها ملامح ينماز بها عما قبله أو ما بعده، وهذه عصور تنعدم فيها ملكة الإبتكار وينشر التقليد رواقه على كل مزاولات الحياة، فلا ترى عالمًا ولا أديبًا، ولا حاكمًا ولا صانعًا إلاّ وهو مقلد في عمله أصاب الأدب العربي هذه الآفة، فقتلت فيه روح البراعة والصدق، وقصرته زمانًا على التقليد والمحاكاة»[2]، فالتقليد هيمن على فكر الأدباء وأصيبوا بالجمود الفكري، وأعمالهم اِنحصرت في زاوية التقليد لكل ما هو قديم «ولسنا نعني بذلك أن كلّ شاعر له في شعره الجيد والردئ، هو شاعر مطبوع، فإنّ لكل ذهن خامد جلوة، ولكل طبع بارد سورة والريشة الميتة قد ترفعها الريح إلى حيث تحوم أجنحة الكواسر، وقد يسمو الطبع الكليل إذ إستفزته العاطفة»[3]، ليس جل الشعراء مقلدين، بل هناك مبدعون في أدبهم، وهناك من يسمو بالقديم بتحقق صدق الإحساس والخواطر.

[1]- إبراهيم عبد القادر المازني، ديوان المازني، ج1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ت، ص 13.

[2]- المصدر نفسه، ص 14.

[3]- المصدر نفسه، ص 15.

الفصل الثاني

المبررات العملية لمصطلح الصدق الفني

المبحث الأول: إشكالية كشف المصطلح في كتاب الديوان في الأدب والنقد.

المبحث الثاني: إشكالية كشف المصطلح في كتاب الغربال.

المبحث الثالث: إشكالية كشف المصطلح في كتاب حديث الأربعاء.

المبحث الأوّل: إشكالية كشف المصطلح في كتاب الديوان الأدب والنقد.

أطلق مصطلح الديوان على مجموعة من الشعراء النقاد، وهم: عبد الرحمن شكري، وعباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، والمصطلح نسبة إلى الكتاب النقدي بإسم "الدّيوان في النقد"[1]، وهو كتاب العقاد وهذه التسمية تشمل الأدباء الثلاثة معًا. ومدرسة الدّيوان من المدارس المعاصرة والجديدة، وهي المجددة الإبتدائية الرّومانسية. لعب أفرادها دورًا في خدمة النهضة الشعرية في نشر حركة التجديد في الشعر العربي الحديث، وقد نشأت هذه المدرسة إثر التوجه الفكري الذي جمع العقاد والمازني وشكري، وقد أثار هذا الكتاب ضجة كبيرة في الجو الأدبي والشعري عزم العقاد والمازني أن يصدر الديوان في عشرة أجزاء، ولكن لم يصدر منه الجزءان، فخطتهما تقتضي أن يبدأ بتحطيم المقلدين من أمثال: شوقي المنفلوطي وغيرهما.

تعد جماعة الديوان من المدارس الشعرية الجديدة وهي: حركة تجديدية في الشعر العربي، ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع حيث قادوا التجديد في الشعر العربي الحديث متأثرين في ذلك بالنزعة الرومانسية عند مطران.

أدى تأثر أصحاب جماعة الديوان بالثقافة الإنجليزية على وجه الخصوص التي تعرفهم على أهم الشعراء الإنجليز والرومانسيين منهم بصفة خاصّة، أمثال: شلي وبيرون، حيث أخذوا منه معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة قول عبد خفاجي: «إنّ ثقافة مدرسة شعراء الدّيوان كانت تتناول كلّ الثقافات العالمية عن طريق الأدب الإنجليزي، وأنّها استفادت من النقد الإنجليزي فوق استفادتها من الشعر وكل فنون الأدب الأخرى»[2].

يعرف أن أفراد الدّيوان أتقنوا اللّغة الإنجليزية وآدابها، فشكري والمازني درسا هذه اللّغة، منذ أن كانوا طالبين في دار المعلمين، وتعمق دراستهما لها بعد التخرج وبعد سفر شكري إلى إنجلترا لمتابعة الدّراسة. أمّا العقاد فقد درسها بنفسه وبلغ فيها تأثيرها الواضح

[1]– ينظر: قايد ابتسام، جماعة الديوان بين النظرية والتطبيق "العتاد"، مذكرة لنيل شهادة الليسانس، 2012، ص 19.

[2]– عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارس، مكتبة الأزهر، القاهرة، ج2، ص 06– 07.

على الاتجاهات الشّعرية والنقدية عند أفراد هذه المدرسة وأن تدفعهم إلى الاعتراف بهذا التأثير والإدانة له بالفضل، فالعقاد وصاحبه يعترفون بأثر الرومانسية الغربية فيهم وأن هذه الرومانسية هي التي فتحت أمامهم المعنى الجديد لشعر، فقد أعجبوا بشعراء انجلترا وآدابها ونقادها غير أنّ العقاد ينفي أن يكون تأثرهم نابعًا من التقليد الأعلى لهم، وإنما كان فقد التشابه في المزاج واتّجاه العصر كلّه، ولكّن بدأ لبعض الدّارسين أنّ جماعة الدّيوان المصرية هي منطق التأريخ لروما نطقية العربية مثلما يذهب إلى ذلك العزيز الدسوقي، إذ يقول بعد تحليل مطول «... وهذه الحقائق تبين لنا أنّ الأدب المهجري بدأ يأخذ شكله وطابعه بعد أن اِستقرت حركة الدّيوان...»[1]، حيث تأثر الأدب المهجري بجماعة الدّيوان من حيث كل خصائصه وتطوراته، فهي تدعوا إلى الإبداع والتجديد في الشّعر والمزاج بين الجانب الفكري والوجداني.

يبدو أنّ رواد جماعة الدّيوان قد وجدوا ضالتهم في هذه المبادئ الرومانسية، لاسيما إذا عرفنا أنّ تلك الحقبة التي كان يمر بها العالم العربي كانت حقبة سوداء بسبب القيود والأزمات التي فرضها الاِستعمار على بلدانهم، والذي سعى جاهدًا وبكل الطرق إلى تحطيم وتدمير الشخصية العربية الإسلامية عن طريق نشر الفوضى والجهل بين أبناءه الأمر الذي جعل رواد هذه المدرسة يستشعرون المسؤولية الحضارية الملقاة عليهم، إذ أنّهم يمثلون الشباب العربي بكل آلامه وطموحاته المكسورة أمام الواقع الأليم، الذي عجزوا عن تغييره ولم يجدوا منفذا آخر سوى الهروب إلى عالم الأحلام، وإلى الطبيعة ليبثوها مآسيهم.

تمثل القصيدة الوحدة العضوية، فهي كالكائن الحي الّذي يؤدي كل عضو وظيفته، كما تمثل وحدة في الموضوع وفي الجوّ النّفسي وتقوم على اِستعمال لغة ملائمة لمعطيات العصر والإبتعاد عن العالمية لأنّها تحول دون وصول رسالة المبدع إلى متلقيه، وتحرر نموذج القصيدة

[1]– منور فيرون، التجديد عند جماعة الدّيوان، مذكرة لنيل شهادة اللّيسانس، 2007، ص 17.

العمودية والدعوة إلى التنويع في القافية، حيث نظموا في الشّعر المرسل، وهو الذي لا يلتزم فيه الشّاعر بقافية موحدة في القصيدة.

هنا تجدر الإشارة إلى نقطة هامة وهي أنّ رغم انفتاح جماعة الدّيوان على الثقافة الغربية وتشبعهم بمبادئها وأسسها إلاّ أنّ ذلك لم يكن يعني اِنفصالهم عن التراث أو هجرهم للأدب القديم، بل كانوا ذواقين لراوئع هذا الموروث الضخم الذي خلفه الأجداد وسعوا لقراءته بنظرة معاصرة تناسب ومستجدات العصر ذلك ما عبر عنه شوقي ضيق في قوله: «نلاحظ بجانب هذه الإحاءات والإلهامات الغربية في شعر هذه المدرسة إيحاءات كثيرة من شعرنا القديم، فإنّ هذه المدرسة لم تنفصل اِنفصالاً تامًا عن نماذج الشّعر العربي وإن كانت كتابتها النقدية في شعراء الإحياء توهم ذلك، وقد كتب المازني فصولا طريفة عن ابن الرومي وأشاد بشعره إشادة واسعة، وأفرد له كتابا وكتب مرارًا عن المتنبي وأبى العلاء المعري».

تعدّ الصّورة الفنية عنصرًا هامًا من عناصر الإبداع العربي، وهي مدعوة لتنقيب والكشف عن جوهر الظاهرة الأدبية وصلتها بالحياة، فمهنت الشّاعر تتمثل في النفاذ إلى صميم الأشياء وليس نسخ الواقع، وفي هذا الصدد نورد قولا للمازني: «وهل الشعر إلاّ خاطر لا يزال يجيش في الصدر متى يجد مخرجًا ويصيب متنفسًا»[1]، ونشاط الذّهن، وذلك ما تستدعيه الحاجة إلى ربط الأحاسيس: «ولا غنى للشّعر عن الفكر بل لابد أن يتدفق الجيد الرصين منه بفيض القرائح، ويتخفى بنتاج العقول وجنى الأذهان، ولكن سبيل الشّاعر أن لا يعنى بالفكر بذاته ولسداده ورزانته، بل من أجل الإحساس الذي نبهه، أو العاطفة التي أثارته وربمّا كان فرعًا أصله الإحساس»[2]، فالشّعر وجدان ورسالة ومتعة.

الصورة الفنية الأصلية هي التي تضاعف الحياة وتضاعف اِحساس القارئ بها، لأنّها تصدر عن الوجدان وتخاطب المتلقي، وأن صدرت عن الحواس تقف عند الحواس أو يعد هذا

[1]– شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، د.ت، ص 58– 59.

[2]– المازني، الشعر غاياته ووسائطه، دار الفكر اللّبناني، د.ت، 1999، ص 50.

الموقف بين علاقة الفن بالحياة موقف جديدًا قياسًا إلى الآدب التقليدي الذي كان يُعنى بالكملة وبلاغة التّشبيه وغيرها من الزحافات اللّفظية التي لا تتجاوز ظاهر العمل الأدبي[1].

وهكذا يتضح جليًا ما يريده أصحاب الدّيوان، إنّهم يريدون الأدب النّاطق بلسان النّفس الإنسانية، المتحدث عن عمق الحياة وجمالها المصور لعظمة الكون وبهجته، فالأدب في نظرهم يمثل حياة الأمم، كما يعد باعث الثورة فيها ونافث للحرارة في عروقها وحافزها للممارسة الحياة في أبهى حللها، فالشّاعر «الشّاعر يحاول أن يعبّر عن العقل البشري والنّفس البشرية وأن يكون خلاصة زمنه وأن يكون شعره تاريخا لنفوس ومظهرًا ما بلغته في عصره»[2].

يذهب بعض النّقاد والباحثين إلى أنّ أصل الدعوة إلى صدق التصوير الفني وصدق العاطفة والبحث عن جوهر الحياة ليس تقليدًا لأحد بقدر ما هي تعبير عن ذلك العصر الذي عاش فيه الناقدان (العقاد والمازني)، حيث تميز بالتّفكير العميق، والقلق العظيم والاضطراب المخيف نتيجة الأوضاع التي كان يعيشها العالم العربي على مختلف الأصعدة، وهذا ما دفع بأبناءه إلى تحصيل المعرفة والبحث عن النور الكامن في رسالة الأدب الحقيقية، وهي قيادة الجيل للبحث عن أسرار الوجود والحقائق، ولن يقوم بهذه المهمة الجليلة سوى الأدباء وعلى رأسهم الشعراء لأنّ الشّاعر: «لطيف الإحساس، دقيق الشهور، يوجعه ما لا يكاد يحس به غيره، وتفعل في نفسه الوخزة الهينة مالا تفعله الطعنة القاسية في نفس غيره وهو فاطر الهمة»[3] فالشعراء والنّقاد بطبيعتهم مرهفي الإحساس بما حولهم من قضايا التي تأثر في إحساسهم.

فإنّ وحدة العمل الفني تعدّ من أبرز القضايا التي ثار عليها أصحاب الدّيوان وأعابوها على المدرسة الإيحائية لعدم اعتمادها على وحدة فنية.

إذ يمكن التقسيم والتأخير ولا علاقة تربط البيت السابق بما تليه وقد تعرض العقاد لهذه القضية الأكثر من موضع وفي أجزاء كثيرة في كتاب الديوان، حيث يقول: «القصيدة ينبغي أن

---

[1]– المازني، الشعر غاياته ووسائطه، ص 58.

[2]– عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ج5، مؤسسة هنداوي لتعليم والثقافة، د.ت، ص 409.

[3]– العقاد، خلاصة اليومية والشذور، دار النهضة لطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995، ص 43.

تكون عملا فنيًا تاما، يكمل فيه التصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصّورة بأجزائها، واللّحن الموسيقي بأنغامه بحيث إختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشّعرية كالجسم الحي»[1].

نادى المازني بضرورة هذه الوحدة الفنية في الأعمال الأدبية إذ يقول «إنّ مزية المعاني وحسنها ليست فيما زعمت من الشرف فإنّ هذا سخف كما أظهرنا في ما مرّ، ولكن في صحة الصلة والحقيقة التي أراد الشّاعر أن يخلها عليك في البيت مفردًا أي في القصيدة جملة فإن مأتى الأبيات من المعاني إذا تدبرتها واحدًا واحدًا ليس إلا ذريعة للكشف عن الغرض الذي إليه قصد الشّاعر»[2].

فالمازني يدعو إلى وحدة الفكرة والمعاني، وهذه الوحدة يستكشفها القارئ عن طريق القراءة الواعية، المتدبرة.

يعد طرح أصحاب الدّيوان لهذه الفكرة طرحًا جديدًا وتطورًا ملحوظًا في النقد العربي الحديث، لأن وحدة العمل الفني هي عنصر بارز وتجديد مهم، كان له الأثر الكبير في تطوير الأدب العربي المعاصر لعبت جماعة الدّيوان دورًا بارزًا في دفع الأدب إلى التطوّر والتجديد من جهة، كما تمكنت من جهة أخرى من ترك بصمات نقدية لا زالت تفتح أفاق واسعة لشعراء والنقاد على حدّ سواء، فقد حملت هذه المدرسة لواء التجديد في الشّعر العربي المعاصر إذ جندت لذلك كل ما تملكه من جهد وطاقة وكانت من المدارس الأولى التي إطلعت على الشرع العربي بصفة خاصة، والثّقافة الغربية بصفة عامة، لاسيما الأدب الإنجليزي، ويظهر ذلك من خلال "الكنز الذهبي"[3]، ولقد لعب أصحاب هذه المدرسة دورًا كبيرًا في خدمة النهضة

[1]– العقاد والمازني، الدّيوان في الأدب والنقد، ص 130.

[2]– إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ص 191.

[3]– منور فيروز، التجديد عن جماعة الدّيوان، مذكرة مقدمة لنيل شهادة اللّيسانس، 2007، ص 17.

الشّعرية، حيث ساهموا في نشر حركة التّحديد في الشّعر العربي الحديث من خلال كتابهم "الدّيوان"[1].

تنوّعت وتعدّدت مبادئ جماعة الدّيوان، فقد ذكرها العقاد في مقدمة الدّيوان وأهم مبادئها هي:

– الدعوة إلى التخلي على الصورة التقليدية والاعتماد على ثقافة إنسانية واسعة والدّعوة إلى شعر إنساني وجداني يقول: «وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصري عربي: إنساني لأنّه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصًا من تقليد الصناعة المشوهة ولأنّه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة»[2]. يعتبر مذهب جماعة الدّيوان مذهب إنساني مصري عربي يدعو إلى التخلي على الصورة التقليدية، فالشّاعر المقلد يفتقر إلى ملكة الشعر والطبع الخلاق ويكثر من التكلف والصنعة وشتان بين مقلد ومبتكر ويدعوا للقضاء على التقليد وتحطيم أعلامه من الكتاب والشعراء حيث يرى أنه لم يبقى من داعي لبقائهم يقول «وقد مضى التّاريخ بسعرة لا تتبدل، وقضى أن تحطم كل عقيدة أصنام عبدت قبلها، وربما نقد ما ليس صحيح أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصّحيح، وتعريفه في جميع حالاته فلهذا اخترنا تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادئ الحديثة»[3]، فالشّعر عند العقاد يختلف بإختلاف العصر في لغة الأمة الواحدة، ويختلف بين ما هو شاعر وآخر في العصر الواحد، بل أن مزايا الجودة والإتقان تتباين عند الشّاعر الواحد من قصيدة إلى أخرى، أما المقلد عند المازني فهو شاعر يختلف أساليب ويتكلف أفكارًا وأخيلة وصورًا تنتمي إلى عصر غير عصره وواقع غير واقعه وحياة سعة وعمقا عن حياته والمقياس الأول الذي طبق على أغراض الشعر العربي وموضوعاته هو عنصر الصدق الفني الذي ينبغي أن ينشده الشاعر المجدد، ويعرّفه العقاد بقوله: «إنّنا نستطيع أن نؤمن بصدق الشّاعر في فنه،

[1]– ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس الشّعر الحديث، ص 69.

[2]– عباس محمود العقاد، الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، ط4، القاهرة، ط 1977، ص 04.

[3]– المصدر نفسه، ص 04.

دون أن نكلف صحة الواقع وصحة الصناعة بل لعلنا نرفعه إلى مقام الإمامة بين شركائه في الطريقة والمزاج، وهو تمحيص الخبر أن تمحيص الصناعة وراء هذا المقام»[1]، الصّدق الفني يمثل عنده جوهر النظرية النقدية وعلى هدية تجسد الموقف العام من الشعر العربي سواء كان شعرا مطبوعًا أم متكلفا، وبه أيضا تفرعت خلافاتهم وتعقدت مع أصحاب النزعة التقليدية، فالشّعر عند العقاد هو التّعبير عن صياغة جميلة عند العاطفة والأحاسيس والمحاكاة.

الشّعــر:

حظي مصطلح الشّعر بتناول واسع جدًا في مؤلفات العقاد وزميله، وخاصّة عند العقاد في مؤلفاته الخاصّة، حيث يقول «الشّعر صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام، والشّاعر هو كل عارض بأساليب توليدها بهذه الوساطة يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث في نفس القارئ ما يقوم بخاطره من الصورة الذّهنيّة...»[2]، وبهذا الشّعر هو التعبير عن العاطفة ونقلها إلى المتلقي بمعارف لغوية مختلفة وقد ميّز بين نوعين من الشّعر.

شعر التّقليد:

وهو مكروه لأنّه يعبّر عن ما في النّفس ولا تأثير له ليس لشعر التّقليد فائدة قط، أو قل أن يتجاوز أثره القرطاس الذي يكذب فيه، أو المنبر الذي يلقى عليه وشتان بين الكلام هو قطعة من نفس وكلام هو رقعة من طرس[3]، والشعر المطبوع: «هو الأفضل لأنّه يناجي العاطفة ألا وإن خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها وبث الحياة في أجزاء النّفس أجمعها...»[4]. من خلال هذا فالشّعر عند العقاد هو التّعبير عن الأحاسيس والعاطفة المخلصة والموهبة الخلاقة.

---

[1]– العقاد، مقدمة، الجزء الأوّل من ديوان المازني، ص 14.

[2]– العقاد، عباس محمود، خلاصة اليومية والشذور مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 1955، ص 12.

[3]– العقاد عباس محمود، مقدمة ديوان شكري، تح، يوسف نيوقلا، المجلس الأعلى للثقافة، ج2، ط1، 1998، ص 134.

[4]– المصدر نفسه، ص 135.

ويدخل المازني في مفهوم الشّعر عناصر أخرى وهي العاطفة والخيال حيث قال: «التّصوير فن ذهني كالشّعر، غرضه العاطفة وأداته الخيال أو الخواطر المتصلة التي توجهها العاطفة وجهتها...»[1]، فالشّعر عند المازني هو تعبير عن وجدان الشّاعر وذاته وحياته الباطنية مجاله العواطف وأداته الخيال يصدر عن نفس الشّاعر وطبعه.

والشّعر في نظر شكري لا يعبر عن حياة صاحبه ولا شخصية تعبيرًا مباشرًا وكذلك لا يعبر عن حياة المجتمع السياسية أو الاقتصادية أو الإجتماعية كما هي وإنّما الشّعر يبين عن طوق السياق الاجتماعي والذّاتي في كلّ أكبر منها، إنه يعبر عن حقائق الحياة.

وظيفة الشّعر:

الوظيفة الأساسية للشّعر عند العقاد هو التّعبير عن المشاعر والوجدان، فيقول: «فطلب من الشّعر أن يكون عنوانًا للنفس الصحيحة لا يعنيك بعدما موضوعه ولا منفعته ولا تتهمه بالتهاون إذ لم يحدثك عن الاجتماعات والحماسيات والحوادث التي تلمح لها الألسنة والصيحان التي تهتف بها الجماهير»[2]، وبين العقاد أيضًا أن وظيفة الشعر التأثير في المتلقي وذلك حيث يقارن بينه وبين النثر، النّثر في غايتهما وقد لخص هذا كلّه في عبارة مشهورة «إنما الشاعر من يَشْعُرْ وتُشعر»[3]، فوظيفة الشعر الأساسية عند العقاد هي التّعبير والتأثير، وقد جمع المازني في حديثه عن وظيفة الشعر جامعًا بين التّعبير والتأثير وتوليد العواطف وشحذ النّفوس، يرى شكري مثل العقاد والمازني أنّ للشّعر وظيفة التأثير العاطفي ونقل الشعور من نفس الشّاعر إلى المتلقي يقول في ذلك: «والشّعر ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النّفس إحساسًا شديدًا»[4]، إذن فجماعة الدّيوان ترى للشّعر وظائف عدّة على رأسها التّعبير عن ذات الشّاعر ونقل العواطف إلى المتلقي والتّأثير في نفسه، كذلك الكشف عن الحقائق الجوهرية وتحقيق المتعة.

---

[1]- المازني إبراهيم عبد القادر، حصاد الهشيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص 133.

[2]- سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص 208.

[3]- العقاد عباس محمد، خلاصة اليومية والشذور، ص 107.

[4]- شكري عبد الرحمن، ديوان شكري، ج3، ص 243.

لاحظنا في تعريف الدّيوان السابقة أنهم أضافوا إليها عناصر جديدة أغفلت في التعريفات السابقة لشعر هي العاطفة الخيال والشعور، الذوق والوجدان ولما لهذه العناصر من أهميّة سوف نحاول معرفة المفاهيم التي أعطوها جماعة الدّيوان لها.

العاطفــة:

العاطفة عند العقاد هي منطلق الشعر وما هو إلا معبر عنها: «وما الشّعر من تلك العواطف إلا مناطها الذي تتعلّق به، بل هو ناقوسها المنبه بها، وحاديها الذي يأخذ بزمام ركبها....»[1]، لأنّ العاطفة هو موضوع الشعر ومبعثه فهي أيضًا غايته التي يخاطبها فإن تاجاها فتلك علامة طبعه «ألا وإن خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها وبث الحياة في أجزاء النفس أجمعها»[2]، فالشّعر المطبوع مجاله العاطفة، والعاطفة عند شكري ليس عاطفة شخصية، بل خيالية يصنعها الشّاعر بنفسه من خلال دراسته الواسعة والمعمقة للعواطف وأحوالها، وبفضل إعمال ذهنه وذكائه وخياله الخاص فيها[3]، والعاطفة ليست عاطفة شخصية بل تأتي من عمق التفكير وبفضل العقل.

الخيـــال:

مصطلح الخيال من المصطلحات التي اختلف حولها الكثير من النّاس، حيث يفهمه الكثير منهم بأنّه البعد عن الواقع والحق والصواب، لذلك نجد العقاد ينفي هذا كلّه عن حقيقة الخيال فيقول «فمنهم من ينتظر الخيال من الشّعر ويفهم الخيال أنّه القول المفروض في قائله أنه لا يصدق ولا يجد من يناقش في صحة شيء مما يزعم، فإذا أسلف الإنسان بين يديك أنه سيكلم خيالاً فتلك الرخصة التي تعفيه من مؤمنة العقل والواقع تنيح له مناقضة العالم والصواب[4] «والخيال عند العقاد يجب أن يطابق الحقيقة أما المازني تحدث عن الفهم الخاطئ للخيال حيث

[1]– العقاد: عباس محمود، مقدمة ديوان شطري، ج2، ص 131.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص 135.

[3]– ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عن مبادئ الديوان، ص 200.

[4]– العقاد: عباس محمود سمات بين الكتب، ص 213.

قسم الخيال الصحيح إلى قسمين خيال عادي وهو القدرة على إحضار صورة شيء مما يحيا من المشاهد والمناظر وخيال نشيط وهو الذي يستحدث صورة من أشتات صور، ويستطيع أن يحضر لنا الصورة إحضارًا واضحًا وأن يمثلها كما ينبغي والخيال عند علب الرحمان شكري هو من مقومات الشّعر وهو تفسير للحقيقة وبيان لها حيث يقول: «فالشّعر هو كلمات العواطف والخيال والطوق السّليم»[1]، ويعيب شكري التكلف في الخيال «فتكلف الخيال أن تجئ به كأنه السراب الخادع وهو صادق إذا نظرت إليه من بعيد وهو كاذب إذا نظرت إليه من قريب وقد يكون بسبب هذا الخيال الكاذب، التأليف بين شيئين لا يصح التأليف بينها»[2].

الشّعــور:

يعد الشّعور مكوّنًا أساسيًا للشّعر ومهمة الشّاعر فيه هي نقل هذا الشّعور إلى غيره يقول العقاد «وما اِبتدع التشيه لرسم الأشكال والألوان، فإنّ النّاس جميعًا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها وإنّما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان محسوسة بذاتها، كما تراها وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوّة الشعور وعمقه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشّاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربًا مؤثرًا وكانت النّفوس، وتوافة إلى سماعه واستيعابه لأنّه يزيد الحياة حياة، كما تريد المرأة النور نورًا»[3]، والشّعور عند المازني هو إملاء النفس بإحساس عارم بالأشياء وينبغي أن يكون شعورً صادقًا حتى يكون الشعر مؤثرًا، أما الشّعور عند شكري فهو سمة من سمات الشّعراء المطبوعين وهو عندهم يتسم بالعمق وعند شعراء الصنعة باهت فاتر.

الوجــدان:

يعد الوجدان من أهم ركائز بناء القصيدة فهو حسب فهم العقاد هو ما بداخل النفس من أحاسيس وعواطف وشعور الشعر بمثابة المرآة العاكسة لما في الوجدان، فالذي يصفه الشّاعر

[1]– شكري عبد الرحمان، ديوان شكري، مقدمة، ج4، ص 324.

[2]– المصدر نفسه، ص 404.

[3]– عباس العقاد، الديوان، ص 64.

من حالات النفس هو موجود، ولكن يقوي بذلك الوصف الشعري، كما أنّ الوجدان يزداد إحساسا به عند اِنعكاسه من الشعر، والوجدان عند العقاد ذو بعد إنساني، فهو صميم النفس الذي يكون الشعر مظهر له ويستعمل العقاد مصطلح الوجدان وصفًا لشعر ليدل بمعنى الشّعر المطبوع الذي يعبر عن النّفس بعيدًا عن التكلّف، فمثلاً يقول العقاد واصفًا لشعر ابن حمدي الصقلي «شعره وجداني لا صناعي، فهو داء من التكلّف والوصف المدعي ولذلك نعرف من الشّعر من هو الشّاعر»[1]، فالشّعر الوجداني صورة صادقة لنفس صاحبه.

والوجدان عند المازني هو العواطف والمشاعر والأحاسيس، فالشّعر الوجداني صورة صادقة لنفص صاحبه.

والوجدان عند المازني هو العواطف والمشاعر والأحاسيس التي يترجمها الأدب، يقول في ذلك «الأدب الحق هو الذي يصور الوجدان والأحاسيس في صدق، ويعطي صورة صادقة للنّاس والحياة، ولا يقيم وزنا للزفرف اللّفظي وإنّما يوجه كل عنايته للمعنى، وكلّ معنى صادقا مهما كان موضعه أو هدفه أو غايته، فهو حليف بأن يكون موضوعًا للأدب بل يكفي أن يكون على الشعر طابع ناظمة، وفيه روحه وإحساسه وخواطره ومظاهر نفسه سواء كانت جليلة أم دقيقة شريفة أم وصفية، وفي ذلك ما يتطلب الصدق»[2]، والوجدان عند شكري هو نوع من التأمل في أعماق النفس وتصورها والتعبير عنها.

الوحدة العضوية:

من أهم ما ثار حوله جماعة الدّيوان على مدرسة التقليد، هي تفكك القصيدة لاعتمادها على وحدة البيت، فالبيت في القصيدة العربيّة وحدة مستقلة.

الوحدة العضوية التي يطلبها العقاد هي وحدة الخاطر أو تجانس الخواطر حتى تصير القصيدة كالجسم الحي في إنسجام أعضائه وتناسقها وتكاملها، فلا يأخذ أحدها مكان آخر.

[1]– عباس مسعود العقاد، خلاصة اليومية والشذور، ص 96.

[2]– ينظر: المازني، حصاد هشيم، ص 190.

وإفتقار القصيدة لهذه الوحدة الفنية يجعلها مشوهة مضطربة يقول: «ومتى طلبت هذه الوحدة العضوية في الشّعر فلم تجدها فإعلم أنّ ألفاظه لا تتطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة بل هو كأمشاح الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدينية لا تميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة»[1].

طالب المازني بتحقيق الوحدة الفنية في القصيدة، وقد عالج المازني الوحدة العضوية في كتابه حصاد المشيم فكرة الوحدة العضوية في قصيدة (ترجمة الشياطين) للعقاد، فقال: «لأول مرة في تاريخ الأدب العصري والعرب أيضا يرى القارئ عملا فنيًا تامًا قائمًا على فكرة معنية تدور على محاورها القصيدة وتجول، ولعلّ هذا ما أظهر مميزات الأدب الحديث وأكبرها فقد كان الرّجل يقول القصيدة مسوقًا إلى غرضها بباعث مستقل عن النّفس ولكنك هنا ترى بناء مشيدا نبتت فكرته لسبب مفهوم وعلة طبيعية مشروحة وأكمل الشاعر ذهنه في جملتها وتفصيلها ثم أفرغها في قالب تغير لها بعد الرؤية وعرضها في أسلوب فني موسيقي أبدعه لها[2].

مثلما دعا العقاد والمازني دعا شكري القارئ والناقد إلى النظر إلى القصيدة جملة واحدة لا بيتا أو أبيات، فهو لم يطلب بوحدة المعنى أو وحدة الموضوع لأنه يشرف بوجودها في كل قصيدة ناضجة وإذ ما طالب بالوحدة العضوية المتمثلة في مراعاة اِنسجام الخيال والتفكير والعاطفة في كل جوانب من جوانب موضوع القصيدة، فهو يقول: «الذ يجعل نصيب كل أجزاء الصّورة التي ينقشها من الضوء نصيبًا واحدًا»[3].

خلال هذا نستنتج أنّ جماعة الدّيوان اِتفقوا على المناداة بالوحدة العضوية (الفنيّة) في القصيدة، كما طالبوا بقراءة العمل الفني عاملا أجزاء لكنهم اِختلفوا في فهم حقيقة هذه الوحدة.

[1]– شكري عبد الرحمن، دراسات في الشّعر، ص 48.

[2]– المازني، إبراهيم عبد القادر محصاد الهشيم، ص 191.

[3]– شكري عبد الرحمان، ديوان شكري مقدمة، ج5، ص 405.

الوزن والقافية:

لم تهمل جماعة الدّيوان جانب الصّورة الموسيقية للتّعرف فهذا العقاد يعترف بتفرد اللّغة العربيّة بهما وأنّهما من خصائص الّشعر العربي الأولى: «إنّما الوزن المقسم بالأسباب والأوتاد والتّفاعيل والبحور خاصّة عربية نادرة المثال في لغات العالم وكذلك القافية التي تصاحب هذه الألوان ومرجع ذلك إلى أسباب خاصّة لم تتكرر في غير البيئة العربية الأولى، أهمها سببان هما الغناء المنفرد، وبناء اللّغة نفسها على الأوزان»[1].

هاجم العقاد أولئك الذيم نادوا بإلغاء القافية والوزن وعد ذلك عجز منهم في نظم القصائد ومن هنا يظهر لنا أنّ الدعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافي في اللّغة العربيّة لا تأتي من جانب سليم ولا تؤدي إلى غاية سليمة فلا يدعو إليها غير عاجز عن النظم...[2].

من خلال هذا يرى العقاد القافية والوزن من ضروريات الشّعر ولا يمكن الاستغناء عنها وبين العقاد أنّ الأوروبيين يستسيغون إرسال القافية حرة مطلقة، ونحن لا يجب علينا ذلك فالتنويع في القافية يحدث متعة موسيقية، وكذلك مواكبة العصر في الموضوعات المتناولة والتنوع يتيح لأغراض شعرية كالحكاية والخطابة.

النقـــد:

يتحدد مفهوم النقد عند جماعة الديوان من خلال تعريف العقاد له هو التميز، والتميز لا يكون إلا مزية أو البيئة نفسها تعلمنا سننها في النقد والانتقاء حين تقضي عن كل ما تشابه وتشرع إلى التخليد كل مزية تنجم في نوع من الأنواع فسواء نظرنا إلى الغرائز التي ركبتها في مزاج الأنثى أو إلى الغرائز التي ركبتها في مزاج الفنان وهذان هما المزاجان الموكلان بالإنتاج والتخليد في عالمي الأجسام والمعاني. فإنّنا نجد الوجهة في هذا أوفى ذلك واحد والغرض هنا وهناك على اتفاق[3].

---

[1]– العقاد، عباس محمود حياة قلم، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 284.

[2]– العقاد، عباس محمود، اللّغة الشّاعرة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 31.

[3]– إبراهيم الحاوي، حركة النقد المعاصر في الشّعر العربي، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984، ص 68.

ومن خلال هذا وضع العقاد موضوعًا وطريقة وهدفًا، فهدف النقد حدده بالمزية فالنقد عمل أدبي هادف وليس محض تمييز بين جيد الكلام ورديئة كما في المفهوم القدير وقد طبق العقاد هذا المفهوم النقدي من خلال دراسته للعديد من الأعمال الأدبية كأدب الرومي، والشريف الرضى، والمصري، وشكسبير[1].

الصـــدق:

ركّز جماعة الديوان في تعريفهم للشعر بأنّه تعبير عن الوجدان أي ارتباطه بالعالم الداخلي للشاعر، وقد نتج عن هذا الحديث العديد من القضايا ومنها الصدق الذي هو عند العقاد لا يعني مطابقة الفن لما هو كائن مطابقة حرفية، حيث يقول: «الصدق هو جوهر الجمال وأساس البلاغة وأقوام الذوق السليم... فإنّ الصّدق في الكتابة هو النفاذ إلى روح الموضوع والإحاطة بأصوله ومقوماته، وأما مطابقة المواقع في التواريخ فهي جمع معلومات خارجية حول الموضوع لا تمس روحه ولا تدخل منه في المقومات....»[2]، والصّدق الذي يعنيه العقاد هو الصدق، الذي يصدر عن مزاج أصيل لا تكلف فيه، يقول: «فقدرة الرّجل على أن يجمع بين أحكام الصناعة وشرف العبارة وصدق الإبانة عن كل سريرة من سرائره وكل لون من ألوان طبعه في غير شخف ولا استرخاء ولا تكلف هي عنوان الحياة في تلك الشّخصية وعن القوّة الماضية في تلك الشّاعرية»[3]، والصّدق هو الطبع الأصيل، والبعيد عن التكلّف فإنّ كان صادقًا مؤثرًا فهو شعر الطبع، وإلا فهو شعر التكلّف.

يرى المازني أنّ الهدف الفني هو صدق الشعور الذي يعبر عنه الشّاعر وصدور ذلك الشعور عن طبع أصيل، ومزاج لا تكلف فيه ولا اختلاف، حين قال وبهذا الصدد «الأدب الحق هو الذي يصور الوجدان والأحاسيس في صدق، ويعطي صورة صادقة للناس والحياة ولا يقيم

[1]– إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث المعاصر في السحر العربي، ص 68.

[2]– العقاد، عباس محمود، سمات بين الكتب، ص 74.

[3]– العقاد، عباس محمود شعراء، مصر وبيئاتهم في العصر الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1950، ص 132.

وزنًا للزخرف اللفظي، وإنما كل عناية للمعنى، وكل معنى صادق مهما كان موضوعه أو هدفه أو غايته، فهو خليق بأن يكون موضوعًا للأدب بل يكفى أن يكون على الشعر طابع ناظمه وفيه روحه وإحساسه ومظاهر نفسه سواء كانت جليلة أم دقيقة أو صغية، وفي ذلك ما يتطلب الصدق»[1]، فمصطلح الصدق عند المازني هو الصدق الفني وهو صدق الشعور الذي يعبر عنه الشّاعر والذي يصدر عن الطبع الأصيل.

والصدق عند شكري هو صدق الشّاعر في وصف حالات النفس، حيث يقول عن أبيات شريف الرضى: «وهي أبيات ليس فيها خيال غريب ولكن قيمتها في صدق وصف حالة النفس ووسائله في تعليلها وللشريف قصائد شهيرة في الإخوانيات فلما تتفق لشاعر أخر في صدق قولها وبساطتها وقربها من النفس وفي مظاهر الوجدان فيها مثل قصيدته في المودة والحب وهي موضوع قلما يطرقه شعراء العربية عند وصف الحب في أشعارهم»[2].

لطالما كان الطبع من مقياس الصدق عند جماعة الدّيوان فهو دليل على الحلو من التشويه والصناعة، والطبع مصدر الشعر الجيد قديمًا، حيث نجد النقد المنهجي العربي يركز كثيرًا على الطبع، ويوليه عناية فائقة في حين يحمل على التكلّف فالشّاعر المطبوع صادقًا، بينما الشّاعر المقلد صناع متكلف، ولعل لذلك صلة وثقى بفطرة الشعر العربي وأصالة التي تدل على طبع صادق، وقد دعا المازني إلى قول الشعر عن الطبع لأنّ الطبع يكسب الشعر حلاوة كثيرًا ما يفسدها التكلّف.

المبحث الثاني: إشكالية كشف المصطلح في كتاب الغربال.

- ميخائيل نعيمة: الكاتب والشّاعر.

في السابع عشر من شهر تشرين الأول عام 1889م، ولد ميخائيل نعيمة في قرية بسكنتا اللّبنانية الصغيرة الذي كان الإبن الثّالث لأبويه بين خمسة إخوة وأخت واحدة وكان في

[1]- ينظر: المازني عبد القادر، الحصاد الهيثم، ص 10.

[2]- شكري عبد الرحمان، دراسات في السّرد العربي، ص 49.

القرية مدرسة صائفية، فأرسل إليها وهو بين الخامسة والسادسة من عمره، إذ كان أبعد ما تطمح إليه والدته أنّ كما يقول هو في كتابه (صوت العالم). أن ترى في بيتها كتبا ودفاتر وأقلامًا ومحابر. وما كاد أن ينهي دراسته في المدرسة الطائفية حتى كانت الجمعية الإمبراطورية الروسية الفلسطينية قد أنشأت مدرسة لها في بسكنتا وكانت مدرسة اِبتدائية مجانية منظمة أحسن تنظيم فانتقل إليها.

وفي هذه المدرسة يقول نعيمة: «وهذه المدرسة كان لها أبعد الأثر في توجيه دراستي، وبالتالي كلّ حياتي»[1]. وكان أقصى ما يطمح إليه أن يتخرّج وله الأهلية لأن يدرس الصفوف السفلى في مدرسة مثلها، وبراتب لا يتجاوز آنذاك عشرين فرنكا فرنسيا.

وحين أنهى دراسته بعد خمس سنوات كان من بين أبرز طلابها، انتدب لمتابعة دروسه في "دار المعلمين الروسية" في الناصرة بفلسطين، وكانت مدة الدّراسة فيها ست سنوات وغايتها إعداد مديرين للمدارس الروسية الإبتدائية، وكان عددها أكثر من خمسين مدرسة في فلسطين وسوريا ولبنان[2].

إلاّ أنّ نعيمة لم يكمل السنوات التي في هذه المدرسة، فحتى كاد يتم السنة الرّابعة فيها حتى انتدبته رئاسة المدرسة لمتابعة دراسته في روسيا على نفقة الجمعية الإمبراطورية وغادر مدرسة الناصرة سنة 1906م.

كان بين السادس عشر والسابعة عشر من عمره إلى "السبنار اللاهوتي" في بلتاف في أكرانيا. وكان يحق لمن يتخرج من السنبار أن يختار الإلتحاق بإحدى الأكاديميات الدّينية أو يصبح كاهنًا، أو يسير في أي سبيل يختاره.

قرر عند إكماله السنة الرابعة في السمنار أن يعود إلى لبنان، ومنه إلى باريس ليلتحق بجامعة السربون لدراسة المحاماة، وفي عام 1911م دخل جامعة واشنطن لدراسة الحقوق والآداب وظل عنها حتى نال شهادة الحقوق والآداب عام 1916م، ولم يمارس المحاماة فقط،

[1]– كتب نعيمة، سيرة حياته كاملة في ثلاثة أجزاء بعنوان سبعون.

[2]– ينظر: عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 376.

بل كان السبيل الأدبي ينمو معه في جميع مراحل دراسته، وقد إختار دراسة الحقوق لما بين المحاماة والخطابة والكتابة من صلات وطيدة.

وكان لميخائيل رغبة في العودة إلى لبنان لممارسة المحاماة فيها، لكن اشتغال الحرب العالمية التي كان قد مضي عليها سنتان سدت عليه طريق العودة، فلم يكن هناك بد من البقاء في أمريكا.

لم يلبث إلى أن أصبح جنديًا في الجيش الأمريكي، مسوقًا بنظام التجنيد الإجباري في شهر مايو عام 1918م، على الرّغم من كراهيته للحرب وحمل السلاح، أرسل بعد ذلك إلى جبهة القتال في فرنسا.

في عام 1919م عاد من الحرب وسرح من الجندية، وراح يعمل مستخدمًا في محل تجاري. في هذه الفترة انعقدت صلة بينه وبين جبران، ونسيب عريضة وأبي ماضي وغيرهم من الأدباء الذين تألفت منهم بعد ذلك الرابطة القلمية وانتخب ميخائيل مستشارًا لها[1].

وعلى الرغم أنّ نعيمة كان أبرز أعضاء الرابطة القلمية وأكثرهم نشاطًا وذكاءً إلاّ أنّه وخلال السنوات التي قضاها في المهجر لم يؤلف من الكتب سوى اثنين هما: رواية مسرحية بعنوان: "الآباء والبنون" وكتابه النقدي (الغربال) الذي طبع في مصر عام 1923، وكتب مقدمته الأديب المصري عباس محمود العقاد.

على الرّغم من أنّ نعيمة لم يؤلف في مهجره سوى هذين الكتابين، فقد كان نشاطه كتابة المقالات والأقاصيص وفي نظم الشعر، وإغراء منها: همس الجفون شعرا، وكان ما كان، مقالاً ومذكرات الأرقش، قصّة وهذا كله إبان وجوده في الرّابطة القلمية في أمريكا.

أما مؤلفاته الأخرى فكلها مما أنتجه في لبنان ولها من الرصيد الفني ما تغذت به روحه وعقله في المهجر، ولتخفض بعد عودته نذكر منها: جبران خليل جبران، البيادر، دروب في مهب الريح، سبعون "ثلاثة أجزاء".

[1]– عباس مسعود العقاد، خلاصة اليومية والشذور، ص 96.

كتاب الغربال من أهم الكتب النقدية حرص فيه نعيمة على تأسيس تصور نقدي مغاير لما هو قائم ودعا إلى أدب جديد عبر الاستعانة بالطرق العقلية المتفتحة في مجال النقد وإعادة النظر بوظيفة الأدب وقدرته على اختراق واِكتشاف باطنية الإنسان.

وفكرة نعيمة عن النقد فإنّ (الغربال) يعتبر أن النقد لا يمكن أن يكون علما وإنما يرتكز على قوة التمييز النظرية ما جعله يرفض إخضاع النقد لقواعد ثابتة وتأسيس علاقته بالأدب بناء على ذوق الناقد ونيته في الإخلاص معتبرًا أن نعيمة إراد من خلال تجربته في الغربال تأسيس رؤية نقدية تعكس توجهه الذي يجمع بين الأدب والفن والفلسفة. وما يلفت النظر أن نعيسة جمع بين دفتي فكر الثقافة الشرقية والغربية وحاول أن يعكس نتاج هذا الجمع على الأدب العربيّ الذي أراد أن يظهر بمقاييس جديدة.

بدأ ميخائيل نعيمة كتابه بمقال عنوانه (الغربلة) يساوي فيه بين النقد والغربلة ويوكل إلى النقد ثلاث وظائف: التمييز بين العمومية اللّفظية البعيدة عن التجديد والمعايير الأدبية الواضحة والفصل بين ماض رحل وانتهت مواضيعه وحاضر له مواضيع مرتبطة به، وأخيرًا إقامة الفرق بين الإبداع المنطلق من فردية فاعلة والتقليد الذي يذيب الفرد في جماعة سبقته.

جاء فيه: «إنّ مهمة النّاقد الغربلة، لكّنها ليست غربلة النّاس، بل غربلة ما يدونه قسم من النّاس من أفكار وشعور وميول.... فالناقد الذي ينتشلنا من خرافات أمسنا وترهات يومنا والذي يضع لنا اليوم محجة لندركها في الغد هو الرّائد الذي سنتبعه والحادي الذي سنسير على حدوده»[1].

اللّغـــــة:

يتساءل نعيمة في كتابه عما إذا كانت اللّغة في خدمة أم الإنسان أو في خدمة اللّغة؟ وما الذي يطور اللّغة ويربطها بالحياة أو يحول دون تطوّرها ويدعها مستقرة ساكنة؟ وهل تمتثل اللّغة إلى القواميس؟ أم أن تنوّع حياة البشر ما يغيرها بطرق مختلفة؟

[1]– ميخائيل نعيمة، الغربال، نوفل للطبعة والنشر، ط15، بيروت 1991، ص 13، 17.

ويؤكد نعيمة أنّ اللّغة معطى إنساني... مبينًا أنّ حاجات الفكرة المغلق التي تلبي مجتمعًا بسيطًا، تختلف عن حاجات الفكر مفتوح لا يكف عن التجديد.

لذلك يبدو الإنسان في الحالة الأولى أداة للّغة تستعمله ولا يستعملها ما دامت حاجات أسلافه وأفكارهم تتناسل فيه، بينما تكون اللّغة في الحالة الثانية حاجات أسلافه وأفكارهم تتناسل فيه، بينما تكون اللّغة في الحالة الثّانية أداة للإنسان تعيش حياته اليومية ويعيشها في حياته الحاشدة بظواهر مختلفة، فلا وجود اللّغة خارج استعمالاتها الحياتية[1].

كما تحدث عن مختلف القضايا كمحور الأدب، الرواية التمثيلية العربية، الحباب المقاييس الأدبية، الشّعر والشّاعر، نقيق الضفادع، الزحافات والعلل وغيرها.

- أهم القضايا النقدية التي ركّز عليها ميخائيل:

الشّعـــر:

إنّ الحديث عن الشعر، حديث عن مجمل القضايا الأدبية والنقدية، وذلك من خلال ربط أغراضه وموضوعاته بعواطف النّفس ومشاعرها، ومعانتها، ومن خلال دعوتهم للصدق الفني الذي مثّل أصالة الشّاعر في تعبيره عن أحاسيسه وحالته الشعورية دون إلتفات إلى صدقه الواقعي أو الأخلاقي أو النفعي، وتلك هي خاصية الشّاعر الوجداني، وليس شاعر الصنعة والتقليد.

الشعر حسب ميخائيل هو غلبة النور على الضلمة، والحق على الباطل هو ترنيمة البلبل، خرير الجدول وقصف الرّعد، وهو اِبتسامة الطّفل وتورد وجه العذراء، وتجعد وجه الشيخ، هو جمال البقاء وبقاء الجمال، الشعر لذة التمتع بالحياة هو الحب والبغض والنعيم والشقاء هو صرخة البائس وقهقهة السكران.

[1]- ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 18.

هو إنجذاب أبدي لمعانقة الكون بأسره والاتحاد مع كل ما في الكون من جماد ونبات وحيوان، هو اللذات الروحية تمتد حتى تلامس أطرافها الذّات العالمية. وبالإجمال فالشّعر هو الحياة الباكية والضاحكة، وبأداقة وصامتة، ومولولة ومهلهلة، وشاكبة ومسبحة، ومقبلة ومدبرة[1].

وجد ميخائيل أنّ الشعر بعيد المدى واسع الآفاق، يند على التجديد والضبط، ومفهومه ليس تحديدًا لماهيته أو تعريفا لحقيقته إنّما هو قبيل للخواطر والنظرات، فهو لا ينظر إلى الشّعر من حيث ألفاظه وأوزانه وقوافيه أو يقوم باعتباره قوة حيوية بل هو المزج بينهما، والشّعر عنده جمع بين الحقيقة والخيال، قدم رؤية خاصة لهذا الفن وهي رؤية الأديب كفنان يعيش الشعر بوجدانه وأحاسيسه يعيد مصدرها إلى الحياة، أما الشعر الصحيح في نظره، ليس في جلبة اللّغة ولا في ضجيج مصدرها إلى الحياة، أمّا الشّعر الصحيح في نظره، ليس في جلبة اللّغة ولا في ضجيج الأوزان ولا تصيد الأفكار والمعاني، بل هو الخلق بتعاون في إيجاده عناصر كثيرة بينما مقدار عظيم من التآلف والإنسجام، وظيفة الشّعر عنده ليست محصورة في الإحساس بالجمال فقط، وليست في تصوير الحياة فقط بل هي مزيج بين الحياة والجمال.

وكما تحدث ميخائيل نعيمة في كتابه الغربال عن عملية الإيداع الشعري التي تتصل بالتجربة الشّعرية بمراحلها الثلاث والتي تبدأ بمعايشة الشّاعر للتجربة والتي تسمى بمرحلة الإمتزاج الذي يحدث بين عالم الحس من خلال المواقف التي تستجيش عواطف الشّاعر وتبدأ العلاقة النفسية بينه وبين هذا الموقف.

تؤدي هذه المعايشة سواء طالت أم قصرت إلى المرحلة التالية وهي مرحلة الامتلاء النفسي، وتكون الرؤية الشّعرية إزاء الموقف الخارجي وحينما نصل إلى هذه المرحلة تكون وسائل التّعبير والإفصاح عن التّجربة قد اِستجمعت نفسها داخل إطار معين لنقل هذه الرؤية الشّعرية إلى كلام يسع ويقرأ، فإذا عبر الشاعر عن رؤاه بألفاظ وعبارات فهي المرحلة الثّالثة تكون عملية الإبداع الفني قد اكتملت مراحلها.

[1]- ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 76- 77.

ويقول ميخائيل نعيمة عن مراحل هذه العملية وتلازمها بقوله: «إنّ روح الشّاعر تسمع دقات نبض الحياة، وقلبه يردد صداها ولسانه يتكلم تتأثر نفسه من مشهد يراه أو نغمة يسمعها فتتولد في رأسه أفكار ترافقه في الحلم واليقظة، فتمتلك كل جوارحه، وهنا يرى نفسه مدفوعًا إلى القلم ليفسح مجالاً لكل ما في صدره من انفعالات، وفي رأس التصورات، ولا يستريح تمامًا حتى يأتي على آخر قافية فيقف هناك وينظر إلى ما سال من حبر قلمه، كما تنظر الأم إلى الطّفل الذي سقط من بين أحشائها أمامه فلذة من ذاته وقسم من كيانه»[1].

لخص المراحل الثلاث لعملية الإبداع الشعري وهي معايشة التجربة والانفعال العميق بها وتكون الرؤية الشعرية، ثم التّعبير الجميل عن هذا الانفعال وتحسب أنّ هذا التطوّر لعملية الإبداع في الشّعر مع بساطته عن التفلسف لا يقل شأنا عما يسببه النقد الحديث بالتجربة الشعرية فما يتطلبه هذا النقد هو رجوع الشّاعر في تجربته اقتناع ذاتي، وإخلاص فني يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته، مما يستدعي تمام التفاته إلى تجربته واستغراقه في تأملها وهذا ما رأيناه عند نعيمة[2].

أشار ميخائيل إلى وضوح جوانب التجربة الشعرية في نفس الشّاعر ووقوفه على عناصرها حين مثل عملية الإبداع الشّعري بحمل الجنين.

الشّاعر الذي فسر بنفسه التجربة بالخطوات الثلاث السابقة، وتأتي تجربته نتيجة إحساس داخلي صادق هو شاعر، أمّا الذي يعتمد على حسن الصياغة دون أن يعاني في نفسه حرارة الإنفعال، ويعبر بما هو تقليد منه لغيره فهو ليس بشاعر، إنّما هو نظام، ومن هنا كان تفريق ميخائيل نعيمة بين الشّاعر والنظام بما يتصل بالتجربة الشّعرية وتعبير الشّاعر عنها فالشاعر يعبر عن تجربته نتيجة إحساس صادق يصغي فيه إلى نبض الحياة وترديد صداها في قلبه،

[1]– ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 86.

[2]– ينظر: مصطفى البسطويسي عطا، قضايا النقد الأدبي بين كتابي الديّوان والغربال، ص 175.

فإلهامه من داخله، ووحيه من ذات نفسه، ولا يأخذ القلم ليعبر عن تجربته «إلا مدفوعا بعامل داخلي لا سلطة لع فوقه»[1].

وقد أبان ميخائيل نعيمة عن قيمة الصورة الشعرية ودورها في إلهام العمل الشعري، وأثرها في وجدان المتلقي وإحساسه، وفي هذا المجال يقرر أنّ للشعر لغة جمالية إيجابية خاصّة فالشّعر والإحساس به لا يتحقق باللّغة التّقريرية فقط، وإنّما لابد فيه من توافر خصائص فنية معيّنة تكسب التّعبير اللّغوي شاعرية خاصّة يكون الإيحاء من أهم خصائصه ومن هنا كانت دعوة ميخايل للشاعر أن يتجنب التقريرية المباشرة لأنّها تباعد بين العمل الفني وبين سمة الإيحائية التي كلّما اِرتفعت درجتها في العمل الفني كلّما اِقترب من الكمال الفني. وعلى هذا فالصّورة أبلغ في التّعبير من التّصريح، لأنّ كلّ هذه الوسائل توحي بالشيء ولا يبوح به بوحا لذلك يرفض ميخايل التقريرية في لغة العمل الأدبي فيقول: «وكم هم الشعراء بيننا الذين يستعيضون عن وصف عاطفة بذكر نتيجتها الخارجية، فإذا حزنوا قالوا بكينا وإن فرحوا قالوا ضحكنا، كأن لا سبيل لوصف الحزن إلاّ الدموع، أو لوصف الفرح إلاّ بالضحك، فما أغرز الدموع في مآقينا وما أسخى مآقينا يسكب الدموع»[2].

فالصّورة الشّعرية من أهم العناصر التي يعنى بها الدّارسون في العقل الأدبي، وذلك لما لها من دور بارز في تشكيل العمل الفني، فبواسطتها تظهر ملامح الإبداع المعنوي وسمات الجمال اللّفظي، وروائع القوّة في الأسلوب، وبها تبرز قدرات الشّاعر الفنّية وطاقتها الإبداعية، وهي طريقة خاصّة من طرق التّعبير.

إنّ الشّعر في رأي ميخائيل عبارة عن قوى تجسد أحلام الشّاعر عن الجمال والعدل والحق والخير، وترى ظمأ روحه إلى الحياة التي يعشقها، ولكن لا يراها بعينه ولا تسمعها أذناه وخيال الشّاعر هو روح هذه القوّة وجوهرها فخيال الشّاعر طاقة تستمد وجودها من حقائق التي

[1]– ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 86.

[2]– المصدر نفسه، ص 148.

يعيشها الشّاعر، وهو ينسج صوره من خيوط الواقع الذي به بعد أن ينبذ منها ما يراه غير مناسب للصورة، أو لا يتألف نسيجه مع بقية الخيوط[1].

ويعد الخيال مادة أساسية من أدوات الشّاعر في إبداع فنه، وفيه يجوب مجاهل النفس الإنسانية، ويسير أغوارها وعليه يعتمد في خلق صوره الشّعرية وتنسيقها، والشّاعر الذي يتمتع بسعة الخيال وخصوبته يبدع شعرا قويًا رائعًا يحرك النّفس ويثير المشاعر، والذي يكون خياله محدودا يأتي شعره أقل حرارة وأدنى كثيرًا.

- الخيـــــال:

وأوضح ميخائيل فكرته عن الخيال بعد أن يبين الفرق بين الخيال والحقيقة المجردة فقال: «وهكذا بفعل الشّاعر، إذا سمعتموه يتعزل بجيل ذهبي، بجيل لا أثر فيه للظلم والبغض والفقر والحسد والنزاع والموت بجيل يسود فيه الحب والعدل والإخاء والمساواة، وهلم جرا فلا تنعتوه بالجنون والكذب والوهم، وهو لم يخلق الحب، ولم يوجد العدل ولا سبب الفقر، ولا قال للموت كن فكان، هو وجد هذه الصفات والأحوال في العالم عند زيارته هذا العالم، لكن روحه التي تعشق الجميل، وتنفر من القبيح قد وضعت هذه الصفات في نسبة جديدة غير التي تراها سائدة في حياتها اليومية، وتغير النسبة هو اختلاف الشّاعر الذي ندعوه خيالا. لكن خيال الشّاعر حقيقة، والشّاعر الذ يستحق أن يدعى شاعرا لا يكتب ولا يصف إلا ما تراه عينه الرّوحية ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته، ولو كانت عينه المادية أحيانًا قاصرة عن رؤية، ذلك لا يعني أنّ الشّاعر يقدر أن يدعو الأسود أبيض، والأبيض أصفر، أيّ أنّ يعري الأشياء الحقيقية عن مميزاتها الطّبيعية ويعطيها صفات من عنده داعيًا ذلك خيالاً كلا»[2].

فمادة الخيال إذن لا توجد من العدم وإنّما هي حقائق ثابتة لها وجود خارجي يصنفه الشّاعر تصنيفا خاصًا مستلهمًا من رؤيته الفنية، ولكن يجب أن نعلم أنّ هناك فرقًا بين حقائق

[1]- ينظر: مصطفى البسطويسي عطا، قضايا النقد الأدبي بين كتابين الديّوان والغربال، ص 104.

[2]- ميخائيل نعيمة، كتاب الغربال، ص 82- 83.

الأشياء في وجودها الذّاتي الفني الذي يصنعه خيال الشّاعر، وأنّ هذا الوجود الفني لا ينحصر في تعديل نسبته وجود هذه الحقائق أو تغيرها على نحو ما. ولكنه قد يكون في تعرية هذه الحقائق عن مميزاتها الطّبيعة، فيرى الشّاعر الأسود أبيضًا، والجميل قبيح، والقبيح جميلاً ذلك أنّ الرؤية الفنّية للأشياء تتكوّن خلال معاناة الشّاعر للتجربة، فلا يحكمها شيء غير منطق هذه التجربة وطبيعتها، فيقوم الشّاعر بتعبير عناصر الصّورة من الواقع، ويؤلفها على النّحو الذي يرضي التجربة الشّعريّة ومكانتها إياهًا.

ويفرق ميخائيل نعيمة بين الخيال والوهم، فيجعل الوهم تزييفًا لحقائق الحياة لما ليس كائنًا فيها أو قائمًا في عناصرها. ويسوي بينه وبين الجنون والكذب.

لأنّ الخيال يستمد الشّاعر مادته من حقائق الحياة التي يؤلف بينها، أمّا الوهم فهو إيجاد أشياء وهمية ليس لها وجود حقيقي.

يذكر ميخائيل أنّ الخيال لا يؤثر في وجود عنصر الصدق في الشّعر، لأنّ ما يفعله الشّاعر بخياله هو أنّه ينظر إلى الحياة نظرة أعمق، ويتفحص حقائقها الشّاعر بخياله هو أنّه ينظر إلى الحياة نظرة أعمق، ويتفحص حقائقها وتجاربها بروحه الملهمة، وبصيرته النافذة وخياله الطلق، فيدرك ما دق من جزيئاتها وخفى من ظواهرها، وتمثل تجاربها ومشاهدها في شعره.

بذلك يكون شعره مستمدًا من نفسه، ونابعًا من قلبه، وهذا هو الصدق بعينه. ولعل هذا هو ما قصد إليه ميخائيل نعيمة بقوله: «لكن خيال الشّاعر حقيقة، والشّاعر الذي يستحق أن يدعى شاعرا لا يكتب ولا يصف إلاّ ما تراه عينه حقيقة، ويختمر به قلبه حتى يصبح راهنة في حياته ولو كانت عينه المادية أحيانًا قاصرة عن رؤيته»[1].

الحياة لا تعد ولا تكال بصاع، ولا تقاس بذراع، غير أنّنا نيئس منها ما يعده عقلنا الصّغير بالنسبة لحاجاتنا الجسدية والروحية، وما تملك إلاّ جملة، توفق بها بين مداركنا المحدودة

[1]– ميخائيل نعيمة، كتاب الغربال، ص 82– 83.

والحياة التي لا تعد، ولا نسهل لها سبيلنا في عالم أوله آخره وآخره أوله فقد جعلنا من الحياة خريطة نحن محورها، وحددنا نسبتنا إلى كل محسوس وغير محسوس بمقياس وهمية هدتنا إليها الحاجة غير أن نسبتنا إلى العالم لا تنتهي عند الزّمان من حيث طوله وقصره، ولا عند الأشياء من حيث بعدها وقربها وعلوها وانخفاضها، وثقلها وخفتها، بل هناك نسب تتعدى كل هذه الأمور وهي نسبتنا إلى كل ما في العالم، أو نسبة كل ما في العالم إلينا، من حيث قيمته، فالأشياء بأنواعها قيمة أو ثمن بل لكل شيء قيمتين مادية وروحية[1].

صحيح أن لكلّ شيء قيمتين، لكن في الحياة ما ليس له إلا قيمة روحية من ذلك الفنون ومن ذلك الأدب.

وإذا أصح أن مقاييسنا القيمة ومنها مقاييسنا الأدبية ليست سوى أزياء تتبدل بتبدل الأيام والأماكن والأذواق والمدارك، فما النفع من جهدنا في التفسير بين الأمور والفصل ما بين غثها وسمينها؟ أو لسنا صارفين همنا سدى كلما حاولنا أن نفرق بين الجميل والقبيح والنافع والضار والخطأ والصحيح؟ فمن ذا يكفل لنا أنّ ما ندعوه اليوم جميلاً ونافعًا وصحيحًا لا يصبح في الغد قبيحًا وضارًا وفاسدًا؟ وبعبارة أخرى إذا لم تكن مقاييسنا الأدبية إلا أزياء نبدلها كما نبدل أزياء المعيشة من لباس وطعام وسكن فما نحن إلاّ ساخرون بأنفسنا كلّما أبدينا رأينا في أثر أدبي، إذ يأتي الغد بأزيائه الجديدة فيضحك أبناءه منا ونضحك معهم من أنفسنا، ثم يأتي ما بعد الغد فيضحك بدوره من الغد ومن أمسه[2].

إذا كان في الأدب من آثار "خالدة" ففي خلودها برهان على أن في الأدب ما يتعدى الزّمان والمكان، وجلي أن المقاييس التي نقيس بها مثل هذه الآثار لا تتقيد بعصر ولا تتعلّق بمصر.

إذن ففي الأدب مقاييس ثابتة تتجاوز الزّمان والمكان ولا تبعث بها أمواج الحياة المتقلبة، وأذواق العالم المتضاربة، وأزياء البشرية المبتذلة، فما هي هذه المقاييس؟

---

[1]- ينظر: ميخائيل نعيمة، ص 65- 66.

[2]- المرجع نفسه، ص 67.

قلنا أنّ قيمة الأمور الروحية إنّها تقاس بالنسبة إلى حاجاتنا الرّوحية، ولكلّ منها حاجاته بل أمة حاجاتها، غير أن هذه الحاجات ما هو مقيد بالفرد أو بالأمة وأحوالها الزمانية والمكانية، وهذه تتقلب وتتغير، ومنها ما هو مشترك بين كل الأفراد والأمم في كلّ العصور والأمكنة. وهذه الحاجات هي المقاييس الثابتة التي يجب أن تقاس بها قيمة الأدب، فإنّ حددنا مقاييسنا الأدبية وتمكننا من أن نعطي كل أثر أدبي حقه[1].

وهي الحاجات المشتركة قد لا يسعنا الإحاطة بها غير أننا سنحاول أن نذكر منها ما هو أهمها في اِعتقادنا.

أولاً: حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية من رجاء ويأس وفوز وإخفاق وإيمان وشلاك، وحب وكره، وكلّ ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثّرات.

ثانيًا: حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة، وليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقة حقيقة ما في أنفسنا وحقيقة ما في العالم من حولنا، فنحن وإن إختلف فهمنا عن الحقيقة، لسنا لننكر أنّ في الحياة ما كان حقيقة في عهد آدم ولا يزال حقيقة حتى اليوم وسيبقى حقيقة في آخر الدّهر.

ثالثًا: حاجتنا إلى الجميل في كل شيء، ففي الرّوح عطت لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال، فإنّ وإن تضاربت أذواقنا فيما نحسبه جميلاً وما نحسبه قبيحًا، لا يمكننا التعامي عن في الحياة جمالاً مطلقًا لا يختلف فيه ذوقان.

رابعًا: حاجتنا إلى الموسيقي، ففي الرّوح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك عنه، فهي تهتز لقصف الرعد ولخرير الماء ولحفيف الأوراق، لكنها تتكمش من الأصوات المتنافرة وتأنس وتبسط بما تآلف منها[2].

هذه بعض حاجاتنا الروحية، إم لم تكن أهمها، وهي معنا في كلّ حين فهي وإن تنوعت شدتها وقوّة شعورنا بها. وهي المقاييس الثّابتة التي يجب أن نقيس بها الأدب، فتكون قيمته

[1]- ميخائيل نعيمة، ص 70.

[2]- المرجع نفسه، ص 70-71.

بمقدار يسد من بعض هذه الحاجات أو كلّها، ويكون أثمنه أحلاه بيانًا وأغناه حقيقة، وأحلاه رونقًا وأشجا وقعًا.

إن لمفردات اللّغة التي نصوغ منها منشورتنا صفات عجيبة ومميزات غريبة، فلكل كلمة معنى أو روح، ولكل كلمة رنة، ولكل كلمة صبغة ولون ومن الكتاب والشّعراء من إذا شاء الإفصاح عن عاطفة أو فكر جمع بين مفردات يولد من ارتباط معنى جلي، ومن اندماج ألوانها صورة واضحة جميلة، ومن تأليف رناتها لحن رقيق شجي[1].

غير أنّ من الكتاب والشّعراء من لا يرون من الألفاظ إلا معانيها، فهؤلاء قد يفصحون عن عاطفة أو فكر إنّما يجيء إفحاصهم عاريًا من الجمال خاليًا من الموسيقى، ومنهم من جمع إلى دقة الإفصاح (جمال التركيب) ومنهم من ضم إلى دقة الإفصاح وجمال التركيب عذوبة الرنة، ومنهم وهم قليل من جمع بين دقة الإفصاح وجمال التركيب وعذوبة الرنة، ومنهم وهم قليل من جمع بين دقة الإفصاح وجمال التركيب وعذوبة الوقع وحلاوة الحقيقة.

إنّ حاجتنا ليست إلى مقاييس كمية أدبية ثابتة، فهي وافرة لدينا بل الحاجة إلى من يحسنون إستعمال هذه المقاييس. لا سيما في دورنا الحالي لأنّه دور انتقال حاجتنا إلى شعراء وكتاب يقيسون ما ينظمون ويكتبون، فيسيرون وتسير معهم آدابنا في الصّراط القويم، وإلى ناقدين ممحصين يميزون بين غث الأدب وسمينه فلا يحبسون الأهداف دررا ولا الحباحب كواكب[2].

وما لا شك فيه أن كتاب الغربال لميخائيل نعيمة لقى رواجًا كبيرًا في النقد العربي الحديث لما يتضمنه من قضايا نقدية مختلفة تتعلّق بعملية الإبداع الشّعري على وجه الخصوص، فالكتاب بعد محاولة في التأمل المعرفي للنظرية الرومانسية في النقد العربي الحديث، ذلك أنّ ميخائيل نعيمة أعاد للأدب رونقه وللشّعر إشراقه بعد أن كانت رسالة الأدب مجرد مضامين توجه في مناسبات رسمية في المدح والرثاء للأمراء والكبراء وأصبح الأدب في

[1]– ميخائيل نعيمة، كتاب الغربال، ص 71.

[2]– المرجع نفسه، ص 74.

عصره وسيلة للشهرة وتحقيق المنفعة المادية، لذلك يرى رسالة الأديب إنّما تكمن فيما يتولّد من إحساس داخلي يدفعه إلى الكتابة بإخلاص وتفاني يقول ميخائيل نعيمة: «لو كان عندنا اِخلاص فيما نقول وما نفعل وما تكتب لو كنا نفهم بعضنا البعض لكانت حياتنا على غير ما هي اليوم.... لكن باردون أقدم».

ومن بين أهم القضايا النقدية التي أثارت جدلا كبيرًا بين الكلاسيكي والرومانسي، قضية اللّغة، الأداة الأولى للتّواصل البشري، إذا كان الكلاسيكيون قد اِعتمدوا على اللّغة الجزلة القوية ذات المدلول العقلي في المقام الأوّل، فإنّ ميخائيل نعيمة يرى أنّ لغة الكلاسيكيين لغة متحجرة وبادرة من كلّ شعور، والسبب ليس في اللّغة في حد ذاتها وإنّما في أهلها الذين يستخدمونها، يقول متعجبًا: «إنّ الإنسان أوجد اللّغة ولم توجد اللّغة الإنسان فهي تحيا به لا هو بها تتغير بتغير أطواره، ولا يتغير بتغير أطوارها، هي آلة في يده، وليست آلة في يدها، أمّا صفادع الأدب فيعكسون الآية ويجعلون الأديب أو ما يدعون أديبا آلة في يد اللّغة بها ويتكيف بها ولا يكفيها».

إذا كان النقد الرومانسي يصدر في الأصل عن ذاتية النّاقد ويحكم على النصّ الأدبي اِنطلاقًا من طباعه الشّخصي وذوقه الفردي اللّذان هما عصارة خبرته الأدبية، وتجربته النقدية وسعة إطلاعه على النصوص والآثار الأدبية. هذا يقودنا إلى المعركة التي خاضها بعض النقاد الكلاسيكيين ضد النقد الرومانسي كونه نقدًا يعتمد على الذاتية في اِستنباط أحكامه مغيبًا معايير العقل وضوابط المنطق، ومقاييس النقد الموضوع، مما يشي بصورة أرى إلى عبثة الأحكام النقدية والرومانسية واختلافها من ناقد إلى آخر، بل وأحيانًا عند الناقد الواحد تبعا لمزاجه. هنا نجد ميخائيل نعيمة يرد بقوة على هذه الشبهة التي رددها أنصار النقد الكلاسيكي حيث يرى أن: «لكل ناقد غربال وهذه موازينه ومقاييسه ليست مسجلة لا في السماء ولا على الأرض، ولا قوة تدعمها وتظهرها صادقة سوى قوة الناقد نفسه، وقوة الناقد هي ما يبطن به بسطوره من

الإخلاص في النية والمحبة لمهنته والغيرة على موضوعه وذوقه ورقة الشعور وتيقظ الفكر، وأوتيه بعد ذلك من مقدرة البيان لتنفيذ لما يقوله إلى عقل القارئ وقلبه»[1].

ذلك أنّ الشّعر أو الأدب في الأصل طبيعته فن وليس علمًا، وبالتّالي طبيعة الأدب الفنيّة لا تنسجم إلاّ مع ما يصدر عن الذّات من اِنطباع نفسي استهجانًا أو اِستحسانًا فالذوق والجمال ينبع من الذّات وليس من الموضوع، فالذّات الناقدة هي التي تمنح النصّ قيمته الجمالية. كما قال النّاقد الفرنسي جورج لومتر: «إننا لا نحب الأشعار إلاّ أنّها جميلة وجمالها من جمال أنفسنا». وانتهت المعركة الدائرة حول وجاهة النّقد الرومانسي كمعيار للحكم على النّصوص إلى الخلاصة التي توصل إليها محمد مندور في معركته مع زكي نجيب محمود مفادها أنّ اِعتماد الذوق الفردي وحده في الحكم على النصّ لا يكفي، فكثير من النّاس كما قال ميخائيل نعيمة أذواقهم مشوهة بأباطيل الماضي، وخرافات الحاضر، ولأنّ الذوق الذّاتي وحده يفسح المجال واسعًا لبعض النّاس لاِقحام أنفسهم في معركة النقد الأدبي، مما يفضي إلى ما يشبه الفوضى النّقدية والصيوع العلمية، ولذلك لا يمكن اِستغناء في العملية الإبداعية عند ميخائيل وغيره من الرومانسيين على أساس أنّ الذّوق هو المنفذ الأوّل للإحساس بجمال النصوص بعد قراءتها وانطباعها في نفس النّاقد شريطة أن يكون هذا النّاقد قد صاحب ثقافة نقديّة واسعة ذو عروق فني صقلته للناقد الرومانسي بعد القراءة الأولى الانطباعية أن يلجأ التبرير والتعليل وكل العمليات العقلية التي تعزز أحكامه النّقدية حتى تكون موضوعيّة وعليه عند جمهور القراء وجمهور النّقاد[2].

من بين القضايا النّقدية التي عالجها الرّومانسيون ومنهم ميخائيل نعيمة قضية الشّعر مفهومه طبيعته وغايته إذ كان الشّعر عند القدامى الكلاسيكيين منذ العصور القديمة، يعرف كما قال قدامى بن جعفر: «حد الشّعر كلام موزون مقفى». فهذا التّعريف كما يعرف الرّومانسيون هو تعريف قاصر لأنّ قدامى بن جعفر غيب أهم عنصر من مكونات العمل الشّعري وهو

[1]– ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، ص 349.

[2]– محمد مندور، في ميزان النقد، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1971، ص 153.

التجربة الوجدانية والطاقة التخيلية، فبالنظر إلى التّعريف السابق يمكن القول أنّ هذا التّعريف ينطبق على الشّعر في جنس الشّعر بأغراضه المختلفة، وينسحب أيضًا على ما يعرف بالنظم والنظوم المؤلفة في علوم البلاغة والنّحو والصّرف والفقه وغيرها، وألفت لغاية واحدة وهي تسجيل هذه العلوم واستيعابها من قبل طالب العلم.

فالشّعر عند ميخائيل نعيمة بخلاف ذلك، فتعريفه غير محدود[1]، ذلك أنّ الشّعر لا ينظر إليه من خلال تركيبه وتنسيق عباراته وقوافيه وأوزانه، وإنّما ينظر إليه على أنّه قوّة حيوية مبدعة وقوة مندفعة والشّعر في رأيه يلازم الإنسان طوال حياته من مهاده إلى مماته على أنّ غايته لا تقتصر على تعريف الإنسان برسالته في الحياة، فهذا هدف ثانوي في رأيه وإنّما غاية الشّعر هي التّعبير عن الفن من أجل الفن، فالشّاعر بحسب هذا المفهوم هو نبي وفيلسوف ومصور وموسيقى وكاهن، لأنّه يرى بعينيه الروحية ما يراه كل البشر ويمتك القدرة على التصوير فيما تقع عليه عينه وسمعه أكثر من باقي البشر[2].

المبحث الثّالث: إشكالية كشف المصطلح في "كتاب حديث الأربعاء".

ولد طه حسين في مصر وفقد بصره، وهو طفل، درس في الأزهر، ثم في الجامعة المصرية ثم في باريس ونال أعلى الدرجات العلمية في سنة 1925، عيّن أستاذ في الجامعة المصرية ثم إنْتَدَبَ عميدًا لها ثم مديرًا للجامعة الإسكندرية، وفي 1950 وزيرًا للتّعليم، توفي سنة 1973.

طه حسين مفكر وأديب مصري واسع الشّهرة، وعرّف بعميد الأدب العربي إذ كان ذا دور فريد في الأدب الحديث تأليفًا ودراسة وترجمة ونشرًا، وله دور في ميداني الوطن والثّقافة نال حضًا وتوجيهًا وتطويرًا، ولا سيما في حقل التربيّة إذ أقرّ التّعليم المجاني لأبناء شعبه عندما تولى منصب وزارة المعارف ونادى بمبدئه المشهور "التّعليم إجباري كالماء والهواء".

[1]- ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، ص 396.

[2]- المرجع نفسه، ص 402.

وبعد عودته من فرنسا وتعيينه أستاذا للتاريخيين اليوناني والرّوماني بالجامعة، كتب جملة من المقالات الأدبيّة التي نشرها في مجلتي "السياسة والجهاد" شارك بها في تلك المعارك الأدبية الشهيرة حول موضوع: "القدماء" و"المحدثون"، ثم واصل الكتابة حول مواضيع كثيرة ليجمعها بعد ذلك في كتابه الشهير "حديث الأربعاء".

شغلت قضية الصدق الفني عمد طه حسين جانبًا من نقده، حيث تربعت على عرش القيم عنده، فالصدق معيار من المعايير الّتي اعتمدها في نقد كغيره من المعايير التي اعتمدها في نقده كغيره من المعايير التي تزاوج بين حياة الشّاعر أو الأديب وبين شعره أو إنتاجه قدر المستطاع.

ليس الصدق هو التلاؤم في التّعبير بين أسلوب الشّاعر وعصره، بل في حسن التّعبير عن نفسه وعاطفته، فهو إنسان يعيش في مجتمع يصور أحاسيس هذا المجتمع وحياة عصره باعتباره واحد من هذا المجتمع، وهو إنسان كذلك له أحاسيسه الخاصّة وعواطفه، يقول في نقده لشعر "حافظ إبراهيم": «فالشّعر الجديد يمتاز قبل كلّ شيء بأنّه مرآة لما في نفس الشّاعر من عاطفة أو عجزت هذه العاطفة على أن تنطلق لسان الشّاعر بما يمثلها، فليس هناك شعر، وإنّما هناك نظم لا غناء فيه، ولست أدري أخلت نفس حافظ من العاطفة على أن تجري على لسان حافظ بالشّعر الجيد»[1].

ليس تمثيل الشّعر العاطفة معينة أو للأحاسيس صاحبه ومشاعره، أنّه ينبغي للناقد أن يقضي أحاسيس الشّاعر.

يذهب طه حسين في العصر الحاضر إلى «أن تضارب الشّاعر في تجاربه، فقد يخالف الشّاعر أو الفنان وقائع حياته ويصور ما هو مخالف لواقع حياته وشخصه، ثمّ هو بعد لا يفارق الصدق ولا يخرج عليه»[2]. لذلك يرى طه حسين أن الأدب صورة للحياة، يمكن دراستها من

[1]– طه حسين، حافظ وشوقي، منشورات الخارجي وحمدان، القاهرة، د.ت، ص 109.

[2]– أنظر طح حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، 143/2، وأنظر حلمي مرزوق، تطوّر النّقد والتّفكير الأدبي الحديث، دار النّهضة العربيّة، ص 483.

خلال النصّ، وقد أخذ في دراسته الأدبية ونقده المنهج الاجتماعيين الفرنسيين وخاصة منهج "دركايم" الذي تأثر به، حيث كان مشرفًا عليه حين قدّم رسالته الجامعية الفرنسيّة عن "إبن خلدون" وفلسفته الإجتماعية بل أنّه أكّد بأنّ التعرّف على مجتمع معين يكون عن طريق ما أنتجه من أدب ويرى الاهتمام بالشّعر أكثر من الاهتمام بالمشاعر، وحاول أن يعرض صورة لذوق الأدبي في مطلع القرن العشرين، فمزج بين الحالة السياسية والأدبية للمجتمع وأثر في الأديب على أدب الرّحلة «هذا الذّوق الذي يؤثر في الأدب بصورة تلقائية عن طريق تأثيره في الأديب فإنّ صدق التّعبير أن يحسن الأديب التّعبير عما يدور النّاس وعما يختلج نفوسهم»[1]. يواصل طه حسين عرض وجهة نظره فيما يراه بعض النّقاد من ضرورة اِرتباط الأديب بمجتمعه ارتباطًا واقعيًا يعكس قضاياه، ويكون له دور إيجابي يدفع بقومه إلى التطوّر، حيث يقول: «فالذّين يقولون يجب أن يكون الأدب للحياة، ويظنون أنّهم يقولون شيئًا جديدًا، لا يبتكرون في حقيقة الأمر شيئًا ويخطئون حين يظنون أنهم يبتكرون شيئًا لم يألفه النّاس منذ أقدم العصور وكلّ أدب في أية أمة من الأمم أن يصور نوعًا ويبحث عن عواطفه التي من التّحليل تتداخل أحيانًا مع الدّراسات النّفسية، فطة حسين لا يميل إلى هذا الضرب من النقد الذي يخرج من النص إلى صاحبه بصفة خاصة، وما يفتعل بداخلها، وما يضطرب من الغرائز والعقد النفسية وما إلى ذلك.

هكذا نرى أنّ الناقد قد يحتاج للحكم بالصدق إلى ضوابط موضوعية هي الحلم بطبقات الإحساس والعواطف والخيال، أو بمعنى آخر منطق الإحساس، ومنطق العواطف ومنطق الخيال وإلى ستموت الفنون في الجودة حتى اِستوت في الصدق، ثم لا عبرة بعد ذلك لإختلاف مستويات الإحساس والوجدان بين الشّعراء والأدباء، فحسب الشّاعر من صدق، ثم لا ينازع بعد في درجة الإحساس من السمو والإنحطاط»[2].

[1]– محمد زعلول سلام، النّقد الأدبي الحديث اتجاهاته رواته، ص 359.

[2]– ينظر: حلمي مرزوق، تطوّر النقد التّفكير الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1983، ص 485.

هذا المعيار لم يصدق مع طه حسين إلى لقدرته على التذوق ولكنه لا يضيف جديدًا في العلم بالآداب أو بمعاير النقد، وإلا فأي معيار لصدق تستطيع أن نخرج من قوله: «فلم يكن أبي نواس مؤثرًا لصدق لأنّه صدق ولم يكن واعضًا ولا ناكسًا، ولم يكن حكيمًا يبشر بالحكمة ولا فيلسوفا يدعوا إلى الفلسفة، وإنّما كان شاعرًا يصدق في شعره، ويجب أن يتحدث إلى الناس بما يفهموه، فينال موضع الإعجاب والفتنة، كان يحب الصدق حبًا علميًا أو قل يحب الصدق حبًا فنيًا»[1]. وقس على هذا القول ما عداه مما لا تخرج منه بطائل يكشف لك عن آماء الصدق الفني أو يسير لك أغوار سيرًا نستطيع معه أن تخرج بجديد واضح المعالم إضافة إلى النّقد الأدبي في هذا الصدق».

كان طه حسين يعتمد في نقده على المذاهب النقدية الفرنسية إبتداء من رسالته دكتوراه تحديد ذكرى مع أبي علاء المعري، فنجده يتحدث عن المنهج الذي اِتبعه في تأليف هذا الكتاب قائلاً: «جعلت أبي العلاء درسًا لعصره وإستنبطت حياته مما أحاط به من مؤشرات ولم أعتمد على هذه المؤشرات الأجنبية وحدها، بل اِتخذت شخصية أبي العلاء مصدرًا من مصادر البحث بعد أن وصلت إلى تعيينها وتحقيقها وعلى ذلك فلست في هذا الكتاب طبيعا فحسب، بل إن طبعي نفسي أعتمد فيه ما تنتج المباحث الطبيعية ومباحث علم النّفس»[2].

قام بدراسة حياة أبي العلاء المعري، فقد تأثّر بأفكاره لدرجة أنّ فلسفته وأفكاره طغت على عقله وهيمنت على تفكيره.

يرى طه حسين الخيال عنصرًا من عناصر الصّورة الأدبيّة ويناقش موضوع الخيال حين يعترض على نقد العقاد لخيال المعري، فيقول: «وما الخيال؟ أما إذا كان الخيال ملكة تمكن الشّاعر أو الكاتب من أن يخترع من لا شيء، أو يألف شيئًا من أشياء لا اِتلاف بينها فلم أبو العلاء على خط من الخيال لأنّه لم يخترع في رسالة الغفران شيئًا من لا شيء، ولم يؤلف بن متناقضين ولكننا نعلم أنّ علماء النّفس لا يسمون هذه الملكة خيالاً، وإنّما يسمونها وهما وهو

[1]– طه حسين حديث الأربعاء، ج2، دار المعارف، مصر، 1976، ص 94.

[2]– طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء المعري، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، 1984، ص 13.

ينبؤوننا أنّ الخيال لا يخترع شيئا من لا شيء وإنّما يستمد صورة ونتائجه من الأشياء الموجودة يؤلف بينها تأليفًا غريبًا يبهر النّفس ويفتنها، وإذا كانوا صادقين فحفظ أبي العلاء من الخيال في رسالة الغفران لا حدّ له»[1].

حيث يرى أنّ الأدب صورة مشرقة من المعاني والألفاظ والخيال المشرق الجميل، ومن هنا مما سبق يتضح أنّ طه حسين يولي اِهتمامًا للخيال ونلاحظ هذا من خلال دراساته ونقده للكتاب والشّعراء، لكن نظرته لموضوع الخيال كانت منحصرة فقط في مدى تصوير الشّاعر أو الكاتب للمعاني.

يرى طه حسين أنّ الصّدق الفني هو أنّ بحسن الأديب الشّاعر أو الناثر التجاوب مع مجتمعه والتّعبير بأسلوب ملائم حيّ لا أسلوب قديم باعد الزّمن بينه وبين عصرنا الحاضر «حيث أنّه غاية الغايات، يروع بنفسه ويبعث الإعجاب بإدانة وما من مشاعر تقصاه بالبحث إلا وكان هذا المعيار هو محل المحك الأول فقد كان "أبو نواس" يؤثر الصدق وينكر الكذب»[2]، نلاحظ من خلال هذا القول أنّ طه حسين أعتبر الصدق الفني بمثابة المحك الذي يصقل عليه الشّاعر بشعره و يحتكم إليه، وهو غاية معظم الشّعراء أثناء نظمهم إياه (الشّعر) فالأدب يكون مرآة بصدقه الفني يعكس ما في المجتمع، ولكي يتصف الأديب بعنصر الصّدق الفني في الأدب يشترط أن تتوافر فيها مجموع من الشروط منها العاطفة التي ألمت به، وتكون وحدة تصويره ناشئة من حدة شعوره وقوّة حاسبته، فطه حسين يحثنا على إلتزام الصّدق الفني أثناء الكتابة حتى نستطيع أن ننقل شعرنا بصدق وأمانة، لأنّه يبعث فينا الثّقة بالذّات وينهانا عن الكذب، فعلينا أن نصدق في تصوير مشاعرنا وأن نعتمد على أسلوب واضح دون تكلّف أو صنعة في التعبير.

[1]– طه حسين حديث الأربعاء، ج3، ص 104.

[2]– طه حسين، حديث الأربعاء، ط2، ج2، دار الكتاب اللّبناني بيروت، لبنان، 1974، ص 94.

خاتمـــــة

خاتمة:

من خلال تحليل المدونة النقدية ووصفها إستند بحثنا إلى جملة من الملاحظات والنّتائج التي تمّ كشفها منها:

- أن المقياس الجوهري الذي طبق على أغراض الشّعر العربي وموضوعاته هو (الصدق الفني) الذي ينبغي أن ينشده الشّاعر ويتقيد به للحصول على رضى المتلقي والتّواصل معه.
- الإخلاص أولاً وأخيرًا لعالم الفني الأدبي.
- طرحت قضية (الصداق الفني) في الدّراسات النّقدية الحديثة بأشكال تتجاوز البعد الأخلاقي الديني وكذا النّقل الحرفي من الواقع المعيش.
- التعبير عن انفعالات المبدع وإحساساته وتأثراته لحظة إبداعه.
- يرفض الصّدق الفني فكرة (التّقليد) ويدعوا إلى التّجديد فإنّ الشّاعر الذي يظل متعلقا بماضيه دون ربطه بحاضره يحكم على نفسه بضعف ألية الكتابة.
- المذهب الرومانسي متعلق بالفرد مجردًا، لأن الأحاسيس ليست واحدة ولا يمكن تكرارها أو سرقتها ومجاله الطبيعة هي رمز الطهر والصفاء لهذا أخص بها شعراء الطبع فصبغوها بمشاعرهم وأحاسيسهم.
- غلبت العاطفة على الفكر والشعر على الوزن.
- حرص الأديب الوجداني على حريته الخاصة والكاملة في الإبداع.
- إختلاف الشّعراء في المواقف والتطلعات والأذواق والنّزعات والرّغبات وما يجمعهم هو ملكة الطّبع هبة إلاهية.
- كشف ميخائيل نعيمة عن معرفة خبايا الكتابة الشّعرية، فكان له الفضل في بلورة النظرية الرومانسية العربية من خلال كتابه (الغربال).

- إبتدعى العقاد والمازني العديد من المصطلحات التي لم تكن معروفة أو متداولة من قبل كالوحدة الموضوعية وشعر الشّخصية وتشكيل الصّورة الفنية في التّركيز على الخيال الشّعري في علاقته بالحقيقة.
- لكتّاب الدّيوان أثر لا ينكر في رؤى حركات الحداثة الشّعرية، وما تضمنه يعد اِنجازًا وخطوة في مسار النّقد العربي الحديث، ما حفز باحثين ونقّاد على إتباع ما دعوا إليه في عالم الكتابة الوجدانية التي أسهمت في إرساء اتّجاه نقدي بمعالم فكريّة ونقدية تملك من الخصوصية والأدبية ما أهلها لأن تظل مؤثرة في عالم المعرفة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

1. كتاب الديوان في الأدب والنقد للعقاد والمازني.
2. كتاب الغربال لميخائيل نعيمة.
3. كتاب حديث الأربعاء لطه حسين.

المراجع:

1- الكتب باللّغة العربية:

1. ابراهيم الحاوي، حركة النّقد الحديث المعاصر في الشّعر العربي، ط1، مؤسسة الرّسالة، بيروت، 1984.
2. إبراهيم سلامة تيارات أدبية بين الشرق والغرب، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، 1992.
3. إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة.
4. ابراهيم عبد القادر المازني، ديوان المازني، ج1، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثقافة، القاهرة.
5. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشّعر)، المكتبة العشرية، بيروت.
6. الجوهرة بنت نحنت آل جهجاه، تجليات التشكيل النّقدي لنظرية الصدق في النقد العربي القديم، الرياض.
7. حلمي مرزوق تطوّر النقد التفكير الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1983.
8. رجاء عبد، فلسفة الإلتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتّطبيق منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988.
9. رفيقة سماحي، السرقات الشّعرية والتناص، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016.
10. سعاد محمد جعفر، التجديد في الشّعر والنقد عند جماعة الدّيوان.

11. سعاد محمد جعفر، جامعة عين شمس، القاهرة، التجديد في الشعر والنقد عن جماعة الديوان.
12. شكري عبد الرحمن، ديوات شكري، مقدمة. ج4.
13. شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر.
14. شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر.
15. طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء المعري، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، 1984.
16. طه حسين، حافظ وشوقي، ومنشورات الخارجي وحمدان، القاهرة.
17. طه حسين، حديث الأربعاء، ج2، دار المعارف، القاهرة، 1976.
18. طه حسين، حديث الأربعاء، ج3.
19. طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، القاهرة، (د.ت)
20. طه حسين، حديث الأربعاء، ط2، ج2، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، 1974.
21. عباس محمود العقاد، حياة قلم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996.
22. عبد الرحمن شكري، ج5، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة.
23. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد شاكر، دار المدن، جدة، (د.ت).
24. عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث، ج2، ومدارس مكتبة الأزهر، القاهرة، (د.ت).
25. العقاد عباس محمود، اللّغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت).
26. العقاد عباس محمود، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1950.
27. العقاد عباس محمود، مقدمة ديوان شكري، ج2.

28. العقاد، خلاصة اليومية والشذوذ، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995.

29. القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتبني وخصومه، تحقيق أبو الفصل ابراهيم وعلي البجاوي، دار القلم بيروت، (د.ت).

30. المازني، الشّعر غاياته ووسائطه، دار الفكر اللّبناني، بيروت، 1999.

31. محمد بن عمران بن مواس المرزباني، الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسن شمس الدّين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995.

32. محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، دار البيضاء.

33. محمد زعلول، سلام، النقد الأدبي الحديث اتجاهاته رواته.

34. محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر، للطباعة والنشر، القاهرة، 2003.

35. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، (د.ت).

36. محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في النقد الأدبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت).

37. محمد مندور في ميزان النقد، دار الشروق القاهرة، 1971.

38. محمد مندور، محاضرات في الأدب ومذاهبه، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، (د.ت).

39. ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة.

2- المعاجم:

1. ابن منظور لسان العرب 12/15، دار صادر، ط5، بيروت، 1956.

2. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم، لسان العرب، ج5، دار صادر، ط1، بيروت، 1997.

3. أحمد حسن الزيات وعلي النجار، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية، إسطنبول.

4. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج1، 4 أجزاء، دار المؤمن، ط4، 1938.
5. محمد تونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1993.
6. وهيبة محدي، معجم مصطلحات الأدب، مطبعة دار القلم، بيروت، ط1، 1974.

3- الكتب المترجمة:

1. سارتر جان بول، الأدب الملتزم، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الأدب، ط2، بيروت، 1997.
2. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ط3، مترجم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1983.
3. لاسل أتركرومبي، قواعد النقد الأدبي، تحقيق محمد عرض محمد، ط2، القاهرة، مطبعة الجنة، التأليف والترجمة والنشر القاهرة، 1994.

4- الكتب باللّغة الأجنبية:

1. Alfred de Vigng, Stella, Paris, 1972 chap XV.
2. Château Briand, Atala Renè, ed. Garamier, Paris.
3. Château Briand, Les matchez, éd. Garnier, Paris.
4. Château Briand, Les mémoires d'entré –tombe- ed Garnier, Vol, Paris.
5. Lamartine, L'infini dans les cieux.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدّمة 01

الفصل الأوّل

في مصطلح الصدق الفني

المبحث الأول: الفكر الرومانسي وإشكالية المصطلح 13

– الأصل الفلسفي 24

المبحث الثاني: الصدق الفني في مواجهة مثبطات الإبداع..... 32

1– السرقة 32

2– التكرار 33

– لغة..... 33

– اصطلاحا 34

3– التقليد..... 34

– لغة..... 34

– اصطلاحا 35

– الصدق في مواجهة التقليد، والسرقة والتكرار 36

الفصل الثاني

المبررات العملية لمصطلح الصدق الفني

المبحث الأول: إشكالية كشف المصطلح في كتاب الديوان في الأدب والنقد 38

– الشّعـر 44

– شعر التّقليد 44

– وظيفة الشّعر 45

- العاطفـة 46
- الخيــال..... 46
- الشّعـور 47
- الوجــدان..... 47
- الوحدة العضوية 48
- الوزن والقافية..... 50
- النقــد..... 50
- الصدق 51
المبحث الثاني: إشكالية كشف المصطلح في كتاب الغربال..... 52
- ميخائيل نعيمة: الكاتب والشّاعر 52
- اللّغــة 55
- أهم القضايا النقدية التي ركّز عليها ميخائيل نعيمة 55
- الشّعــر 56
- الخيــال..... 60
المبحث الثالث: إشكالية كشف المصطلح في كتاب حديث الأربعاء..... 67
- خاتمة 73
- قائمة المصادر والمراجع 76
- فهرس المحتويات 81
- الملخص.

ملخص:

اخترنا عنوان الصدق الفني في النقد العربي الحديث لإعتقادنا أنه يمثل موضوعًا اشكاليا، تبرره أسئلة وفرضيات مرتبطة أساسا بهذا الإتجاه النقددي الوجداني، الذي تحول إلى مقياسا في الحكم على أصالة الشاعر أو عدم أصالته لقد لاقى هذا التفكير المختلف معارضات وصلت إلى حد إتهام العقاد بالتعامل وهيمنة نزعة الإقصاء في نقده، ومع ذلك فإن الدعوة لأصول وآليات هذا الفكر النقدي، وظلت فارضة لمنطقها وذوقها وفلسفها.

الكلمات المفتاحية:

الصدق الفني، الطبع، التكلف، شعر الشّخصية، العاطفة والفكر، الخيال الشّعري.

Summary:

We have chosen the title Artistic honesty in modern Arab criticism because we believe that it represents a problematic theme, justified by questions and hypotheses essentially linked to this sentimental critical current, which has become a criterion for judging originality or the lack of originality of the poet. The thought encountered opposition that reached the point of accusing Al-Aqqad of dealing with and dominating an exclusionary tendency in his criticism, but the appeal to the origins and mechanisms of this critical thinking continued to impose its logic, his taste and his philosophy.

Key words:

Artistic honesty, Character, Affectation, Poetry of personality, Emotion and thought, Poetic imagination.