United Arab Emirates University

Scholarworks@UAEU

Dissertations | Electronic Theses and Dissertations

3-2020

الثقافة الفنية وأثرها في كفاءة الناقد الأدبي: نماذج نقدية منتقاة

رامي علي أحمد أبو عايشة

Follow this and additional works at: https://scholarworks.uaeu.ac.ae/all_dissertations

Part of the Arabic Language and Literature Commons

Recommended Citation

2020) "الثقافة الفنية وأثرها في كفاءة الناقد الأدبي: نماذج نقدية منتقاة" ,رامي علي ,أحمد أبو عايشة). *Dissertations*. 85.
https://scholarworks.uaeu.ac.ae/all_dissertations/85

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Electronic Theses and Dissertations at Scholarworks@UAEU. It has been accepted for inclusion in Dissertations by an authorized administrator of Scholarworks@UAEU. For more information, please contact mariam_aljaberi@uaeu.ac.ae.

جامعة الإمارات العربية المتحدة
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

الثقافة الفنية وأثرها في كفاءة الناقد الأدبي: نماذج نقدية منتقاة

رامي علي أحمد أبو عايشة

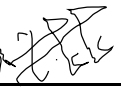
أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في الفلسفة

إشراف أ. د جمال محمد مقابلة

مارس 2020

إقرار أصالة الأطروحة

أنا **رامي علي أحمد أبو عايشة**، الموقع أدناه، طالب دراسات عليا في جامعة الإمارات العربية المتحدة ومقدم الأطروحة الجامعية بعنوان "***الثقافة الفنية وأثرها في كفاءة الناقد الأدبي: نماذج نقدية منتقاة"***، أقر رسميا بأن هذه الأطروحة هي العمل البحثي الأصلي الذي قمت بإعداده تحت إشراف **أ. د جمال محمد مقابلة، الأستاذ الدكتور في كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية**. وأقر أيضاً بأن هذه الأطروحة لم تقدَّم من قبل لنيل درجة علمية مماثلة من أي جامعة أخرى، علماً بأن كل المصادر العلمية التي استعنت بها في هذا البحث قد تم توثيقها والاستشهاد بها بالطريقة المتفق عليها. وأقرُّ أيضًا بعدم وجود أي تعارض محتمل مع مصالح المؤسسة التي أعمل فيها بما يتعلق بإجراء البحث وجمع البيانات والتأليف وعرض نتائج و/أو نشر هذه الأطروحة.

توقيع الطالب:  التاريخ: 3.06.2020

حقوق النشر © 2020 رامي علي أحمد أبو عايشة
حقوق النشر محفوظة

لجنة الإشراف

1) المشرف الرئيسي: أ.د جمال محمد مقابلة
الدرجة: أستاذ دكتور
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

2) المشرف المساعد: د. مريم السويدي
الدرجة: أستاذ مساعد
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

3) عضو مناقش داخلي: أ.د فايز القيسي
الدرجة: أستاذ دكتور
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

4) عضو مناقش داخلي: أ. د صديق محمد جوهر
الدرجة: أستاذ دكتور
قسم اللغات والأدب
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

5) عضو مناقش خارجي: أ. د زياد الزعبي
الدرجة: أستاذ دكتور
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة السلطان قابوس، عُمان

إجازة أطروحة الدكتوراه

أجيزت أطروحة الدكتوراه من قبل أعضاء لجنة المناقشة المشار إليهم أدناه:

1) المشرف (رئيس اللجنة): أ.د جمال محمد مقابلة

الدرجة: أستاذ دكتور
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

التوقيع: _____ التاريخ: 4.03.2020

2) عضو داخلي: أ.د فايز القيسي

الدرجة: أستاذ دكتور
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

التوقيع: _____ التاريخ: 4.03.2020

3) عضو داخلي: أ.د صديق محمد جوهر

الدرجة: أستاذ دكتور
قسم اللغات والأدب
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

التوقيع: _____ التاريخ: 4.03.2020

4) عضو خارجي: أ.د زياد الزعبي

الدرجة: أستاذ دكتور
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة السلطان قابوس، عُمان

التوقيع: _____ التاريخ: 4.03.2020

اعتمدت الأطروحة من قِبل:

عميد كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية: الأستاذ الدكتور حسن النابودة

التوقيع: _____ التاريخ: June 14, 2020

عميد كلية الدراسات العليا: الأستاذ الدكتور علي المرزوقي

التوقيع: _____ التاريخ: June 14, 2020

النسخة رقم ___ من ____

الملخص

تعاينُ هذه الأطروحة مجالات الثقافة الفنية الواسعة التي منحت أصحابها مزيدًا من العمق والتصور، والقدرة على تذوق واكتشاف مواطن القوة والضعف في العمل الفني، أملًا في الكشف عن المكنونات العميقة للنصوص الإبداعية بعيدًا عن المباشرة والسطحية. كما تروم هذه الإطروحة الكشف عن إحاطة الناقد الأدبي بالفنون الجميلة ذات الصلة بالأدب في شكلها ومضمونها، وكيف يمكن لهذه الفنون أن تصبح عدّة معرفية وثقافية بيد الناقد تمكّنه من مساءلة الإبداع مساءلة منهجية جادة ذات أسس ومقاييس؟ وذلك من خلال التدليل بنماذج نقدية منتقاة توصَّل أصحابها إلى آفاق نقدية جديدة في مجال المثاقفة الفنية مع سائر الفنون، الأمر الذي يدعو إلى البحث عن نماذج لقرّاء أو متلقين متميزين تمكَّنوا من تحويل المعرفة الأدبية إلى بنيات تترابط بعلاقات محددة تعتمد على أعراف قراءة الأدب وتقاليده.

يُعنى منهج الدراسة بالوصف والتحليل، ويهتم باستقراء الثقافة الفنية وأثرها على كفاءة الناقد الأدبي، ودخوله فضاء الوعي بتداخل الفنون بحكم تجدد المكُّونات الحضارية والثقافية، وإعادة بسط النظر في مهمة النقد ووظيفة الناقد في عصور مختلفة. وقد نهضت الدراسة على تمهيد وبابين، وفي التمهيد عَتَبَتان منهجيتان تكمن أهميتهما في تحديد العلاقة الجامعة بين (ثقافة الناقد الأدبي) و(ثقافة الناقد الفنية). ويناقش الباب الأول (مهمة النقد والناقد الأدبي وطرق الاشتغال) في فصلين اثنين. ويناقش الباب الثاني (الثقافة الفنية للناقد الأدبي ومجالات التفاعل بين الفنون) وتعاين فصوله أبعادًا جديدة تسعى إلى تغيير المفهوم السائد والمتعارف عليه حول دور الناقد والمتلقي ومشاركتهما في العملية الفنية. وكان أحدُ أسباب هذا التغيير هو ظهور أنماط وأشكال فنية جديدة، تؤكد على أنَّ هذه العلاقة مهمة، ودور المتلقي فاعل.

كلمات البحث الرئيسة: ثقافة الناقد الأدبي، الثقافة الفنية، الفنون، المتلقي.

العنوان والملخص باللغة الإنجليزية

Artistic Culture and its Impact on the Efficiency of the Literary Critic: Selected Models of Literary Criticism

Abstract

This dissertation explores the wide artistic fields of culture that have given their owners more depth and visualization, and the ability to discover the strengths and weaknesses of the artwork. It aims to reveal the deep components of creative texts away from superficiality. The dissertation also reveals the literary critic's awareness of the fine arts related to literature in its form and content, and how these arts can contribute to the knowledge and cultural outcome of the critic that enables the person to hold creativity accountable for serious methodological basis and standards. This is through demonstration of selected critical models that have brought their owners to new critical horizons in the field of artistic culture with other arts, which calls for the search for models for distinguished readers or recipients who have managed to transform literary knowledge into structures that link to specific relationships dependent on the norms of reading literature and its traditions.

The curriculum is concerned with description and analysis, extrapolating artistic culture and its impact on the efficiency of the literary critic, and critic’s entry into the space of awareness of the intersection of the arts due to the renewal of civilizational and cultural components, and the review of the mission of criticism and the function of the critic in different eras. The study is comprised of two chapters with the preface including two methodological topics emphasizing on the importance in determining the overall relationship between literary and artistic critic cultures. The first chapter discusses the task of criticism, literary critic and methods of work. The second chapter discusses the artistic culture of the literary critic and the fields of interaction between the arts. It also discusses the new dimensions that changed the prevailing and customary concept of the role of the critic and recipient and their participation in the artistic process. One of the reasons for this change was the emergence of new artistic patterns and shapes, which emphasized that this relationship was important and effective for the role of the recipient.

Keywords: Literary Critic Culture, Art Culture, Arts, Recipient.

شكـــــر وتقدير

مما يقتضيه وفاء الطالب، وتقتضيه هذه الأطروحة، كلمة حق معبّرة عن ثناء صادق، أقولها في فضل من ليس لي في جزاء إحسانه إلا الشكر والعرفان بالجميل، يأتي في مقدمة من أعني فضله وإحسانه الأستاذ الدكتور جمال محمد مقابلة الذي أشرف على هذه الأطروحة، فكان المعين لي، والمحرّك لهمَّتي، فله مني عظيم الشكر، وجزاه الله عني أمانة إشرافه وإرشاده خير الجزاء.

ومن الوفاء أن أسجّل شكري وعرفاني إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين سوف يكون لملاحظاتهم القيمة الأثر البالغ في تحسين صورة هذه الأطروحة، فلهم مني الشكر أجزله، ومن الاحترام أوفاه.

الإهداء

إلى أكاليل الغار فوق الجبين

أبي وأمي

وإلى سيدة الوقار وشمعة العطاء التي شاركتني أعباء هذه الرحلة

زوجتي الغالية

وإلى رياحين الفؤاد وطيور المحبة

حلا وقصي وعلي

أهدي ثمرة هذا الجهد

قائمة المحتويات

العنوان..... i
إقرار أصالة الأطروحة ii
حقوق الملكية والنشر iii
لجنة الإشراف..... iv
إجازة أطروحة الدكتوراه..... v
الملخص..... vi
العنوان والملخص باللغة الإنجليزية viii
شكـــــر وتقدير x
الإهداء..... xi
قائمة المحتويات xii
الباب الأول: إطار منهجي 1
أولًا: المقدمة 1
ثانيًا: ثقافة الناقد الأدبي..... 8
ثالثًا: ثقافة الناقد الفنية 19
الباب الثاني: مهمة النقد والناقد الأدبي وطرق الاشتغال 32
الفصل الأول: مهمة النقد ووظيفة الناقد الأدبي..... 32
أولًا: النقد الأدبي: التعريف والمهام..... 32
ثانيًا: النقد الأدبي بين ذاتية الفن وموضوعية العلم..... 43
ثالثًا: وظيفة الناقد الأدبي من التراث إلى المعاصرة..... 53
رابعًا: كفاءة الناقد الفنية: ترسيخ لمفهوم (الكفاءة الأدبية) لدى جوناثان كولر 66
الفصل الثاني: التأليف المنهجي والكتابة الإبداعية 70
أولًا: الناقد الفني: المؤهلات والوظيفة..... 70

ثانيًا: الأدب والفن في العالم المعاصر 78
ثالثًا: مصطلحات الفنون في النقد الأدبي المعاصر..... 85
رابعًا: أثر الثقافة الفنية على النقد والناقد 90
الباب الثالث: الثقافة الفنية للناقد الأدبي ومجالات التفاعل بين الفنون..... 96
الفصل الأول: التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى..... 96
أولًا: التفاعل بين الأدب والموسيقى..... 96
ثانيًا: الرسم متضافرًا مع الشعر..... 105
ثالثًا: فنون النحت والعمارة والانفتاح على الأدب..... 115
رابعًا: المسرح بين الأدب والفن 121
خامسًا: الأدب في رحاب الباليه..... 130
سادسًا: السينما والقيمة الأدبية..... 139
الفصل الثاني: كفاءة الناقد الأدبي الفنية 151
أولًا: النقد وآفاق الموسيقى..... 151
إدوارد سعيد موسيقيًا..... 151
محمد مفتاح ثقافته الموسيقية 157
ثانيًا: علي الراعي: ثقافة الناقد المسرحية..... 164
ثالثًا: عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة 170
رابعًا: بهاء بن نوار وجمالية الاقتباس بين الأدب والفنون 175
الفصل الثالث: كفاءة القارئ ومجالات تلقي الأدب: نماذج تطبيقية منتقاة 184
أولًا: الناقد القارئ والقارئ الناقد: توصيف للهوية والوظيفة..... 184
ثانيًا: تجارب فنية لقراء مميزين..... 192
وليد سيف والدراما..... 192
إبراهيم نصر الله: حضور السينما في رواياته..... 198
نزار قباني وكاظم الساهر: جدلية الشعر والتلقي 206
الفصل الرابع: الخاتمة..... 215
المراجع العربية..... 220

المراجع الأجنبية..... 232

الباب الأول: إطار منهجي

أولًا: المقدمة

بدأت الدعوة إلى تجديد خطابنا النقدي بما يتوافق ومستجدات الفعل الإبداعي في ركب العولمة وتوابعها بعد أن استطاع النقد الأدبي هدم فكرة الحد البيني بين الأجناس الأدبية بفعل التعددية المعرفية التي وصلت حدودها إلى التخصصات الإنسانية والعلمية، والدخول في التعالق الشبكي المعرفي التبادلي، والقدرة على تقديم البدائل الممكنة، سواء بكيفية نقد الأدب، أو الترويج لما يسمى التفاعل بين الفنون الذي يقتضي نقدًا له ثقافة خاصة، وتقييمًا خاصًا لتشكيلات العناصر البنائية المتداخلة من فنون أُخر، وبذلك فقد باتت الحاجة ماسة إلى ناقد مثقف ثقافة فنية رفيعة تؤهله للانتقال من أحادية المنهج إلى نقد شمولي يؤمن بالتعددية المنهجية، والكشف عن المسكوت عنه، واستنطاق النص الإبداعي ليبيح بمكنوناته، وكشف جوانبه الإبداعية شكلًا ومضمونًا.

وكان من أظهر إشكاليات النقد الأدبي العربي في الممارسة التطبيقية غموض الموقف الثقافي للناقد، والذي تمثَّل في الإقرار بسبق المنظومة الإبداعية إلى تشكيلات جديدة وآليات فنية مستحدثة يحار النقد والنقاد في تقييمها، فالرواية الإلكترونية التي تتضمن ملصقات فنية ذات صوت وصورة، ومظاهر الاقتباس الموسيقي وتشكُّلاته في الأدب، وسيناريو الباليه بوصفه وسيلة من وسائل التعبير يتحدد أساسه في البناء الدرامي، والعلاقة بين الشاعر والرسام وهما يخاطبان الإحساسات والمخيلة، ويجسِّمان الأشياء، أو الأفكار، في أشكال محسوسة يمكن رؤيتها، إما عن طريق العين الباصرة مثل الرسام، وإما عن طريق العين المخيلة كما في حالة الشاعر. كل ذلك كيف يقيِّمه الناقد؟ وهل يمكن أن نجتزئ منهجًا نقديًا أحاديًا للتقييم؟ وماذا عن المكِّونات الأخرى التي تناصت مع الأدب مثل الأفلام التسجيلية والسينمائية،

أو الأغاني والأوبيرات، أو النحت المقتبس من نصوص أدبية، أو المسرح ومكانته بين أدبية النص وفنية العرض؟

وأمام تعاظم التفاعل بين الفنون، وسعي النقاد وراء مستجدات النصوص الأدبية بتراسلاتها الفنية، واختلاط عناصرها البنائية اختلاطًا أسقط الحدود البينية للأجناس الأدبية، فإنَّ على الناقد الأدبي أن ينمِّي قدراته النقدية وخبراته الفنية بحجم تمكُّنه من المناهج النقدية، وإحاطته بالفنون الجميلة ذات الصلة بالأدب في شكلها ومضمونها، فتتكشَّف بين يديه فاعلية تلك التفاعلات في تغذية البنية التركيبية للنص الأدبي، كما تُبصِّرنا تلك الثقافة بمقدار عدول الناقد المثقف بالفنون عن الصيغ النقدية الجاهزة، أو تعقُّب المقولات البلاغية المألوفة إلى صيغ جديدة ذات قيم فنية وجمالية فاعلة ومؤثرة، فلا يجنح إلى المدح أو التقريظ أو الذم أو الهجاء بصورته الكلاسيكية، لكنه يضع هذه الإبداعات تحت ضوء كاشف بعيدًا عن الحماسة، أو التعصب، أو التحيز.

تعاين هذه الأطروحة مجالات الثقافة الفنية الواسعة التي منحت أصحابها مزيدًا من العمق والتصور، والقدرة على تذوق واكتشاف مواطن القوة والضعف في العمل الفني، أملًا في الكشف عن المكنونات العميقة للنصوص الإبداعية بعيدًا عن المباشرة والسطحية. وكان الانطلاق من هذه الفرضيات البسيطة (أي ثقافة نريد؟ ومن هو الناقد المقصود؟ وأي الفنون نعني؟) مؤسسًا لفرضيات أكبر تفتح أمام الباحث مساحات واسعة لمزيد من الأبواب والفصول، يثير كل واحد منها تساؤلات جديدة تؤسس لمنهجية الدراسة وتُظهر أهميتها، ومن أهم هذه الفرضيات الموسَّعة:

1. هل سيصلح الناقد التقليدي في التصدي لهذه النصوص المتولدة من التفاعل بين الفنون، أم نحن في حاجة إلى ناقدٍ ثانٍ بثقافة فنية موسوعية تتوغل ثقافيًا في الخصوصية الفنية للفنون القولية وغير القولية؟

2. كيف يمكن استثمار مفهوم (الكفاءة الأدبية) لجوناثان كولر في تنمية الذات المعرفية للناقد الأدبي؟ بالنظر إلى أنَّ القدرة أو الكفاءة في الأدب لها ما يوازيها في النقد، فإذا كانت حصيلة ثقافة الأديب تُعنى بمجموع القواعد والمعلومات والأنشطة التي تفرض أن يكون خبيرًا بها، فإنَّ للناقد حصيلة مماثلة يستطيع أن يبين بها مزايا وعيوب أي عمل أدبي، أدركها عبر التراكم المستمر الناتج عن احتكاكه الدائم بالنصوص النقدية والإبداعية على اختلاف أنواعها.

3. كيف يمكن لفنون الموسيقى والمسرح والنحت والرسم والرقص أن تصبح عدّة معرفية وثقافية بيد الناقد تمكّنه من مساءلة الإبداع مساءلة منهجية جادة ذات أسس ومقاييس تنأى بالنقد عن المباشرة والسطحية، وذلك من خلال التدليل بنماذج نقدية منتقاة توصَّل أصحابها إلى آفاق نقدية جديدة في مجال المثاقفة الفنية مع سائر الفنون؟ الأمر الذي يدعو للبحث عن نماذج لقرّاء أو متلقين متميزين تمكَّنوا من تحويل المعرفة الأدبية إلى بنيات تترابط بعلاقات محددة تعتمد على أعراف قراءة الأدب وتقاليده.

يُعنى منهج الدراسة بالوصف والتحليل، ويهتم باستقراء الثقافة الفنية وأثرها على كفاءة الناقد الأدبي، ودخوله فضاء الوعي بتداخل الفنون بحكم تجدد المكُّونات الحضارية والثقافية، وإعادة بسط النظر في مهمة النقد ووظيفة الناقد في عصور مختلفة، وذلك بإعمال التشخيص، والتعليل، وعقد المقارنة لمتغيرات ثقافة الناقد، وملاحظة الفرق بين هذه المتغيرات من خلال نماذج منتقاة من نقاد ومتلقين تميَّز

أصحابها بإقامة حوار وتفاعل بين الفنون التشكيلية، فضلًا عن دراسة التفاعل النقدي بين القضايا العلمية ذات العلاقة الوطيدة بالنقد الأدبي والنقد الفني من خلال قراءة مجالات الأدب والفنون داخل إطار منهجي يؤكد تطور وظيفة الناقد الأدبي، وتعدد طرق اشتغاله.

تنهض الدراسة على تمهيد وبابين، وفي التمهيد عَتَبَتان منهجيتان، تكمن أهميتهما في تحديد مفهوم (ثقافة الناقد الأدبي) و(ثقافة الناقد الفنية) والعلاقة الجامعة بين هاتين الثقافتين، تمهيدًا للحديث عن المقارنة بين الناقد والفنان، فالعلاقة القائمة بينهما تبادلية، يتناول الناقد عمل الفنان بالدرس والتحليل، أو قد يرفع بكتابته النقدية من مكانة فنان، فيؤثر في المتلقين من الجمهور حول أهمية أعمال بعض الفنانين. أما الفنان المبدع فينمّي موهبته بمتابعة تجارب الآخرين وثقافتهم، ويرفع من مستوى الذوق العام في المجتمع، حتى ولو لم يكتب كلمة في النقد التشكيلي.

ويناقش الباب الأول (مهمة النقد والناقد الأدبي وطرق الاشتغال) في فصلين منهجيين الأول: (مهمة النقد ووظيفة الناقد الأدبي) وفيه قراءة لتطورات وظيفة الناقد الأدبي حسب التدرج في الزمن، ومن ثم تغيُّر بؤرة اهتمام الناقد تبعًا لفهم عصره، وفهمه هو بوصفه ناقدًا، وما آلت إليه طبيعة النقد الحديثة الخاضعة لحتمية التطور والتفاعل مع نتائج العلوم الإنسانية في بيئاتها المختلفة، والتي تتداخل مع المكونات السياسية والثقافية للمجتمع لتشكِّل حدود الممارسة النقدية، وتنظِّم قنواتها المختلفة. ويبسط هذا الباب الحديث عن (النقد بين ذاتية الفن وموضوعية العلم) بالنظر إلى أنَّ الفن مهارة إنسانية ذات أثر في ثقافة الناقد الأدبي، يختص بما ليس له كيان مادي، معتمدًا على ما تثيره الأشياء في الإنسان من انفعالات. ويتحدد العلم في محاولة جعل كل شيء ملموسًا وواضحًا، فالعلم حقائق مسلَّمة، وتجارب محكمة، وقوانين ثابتة لا تتأثر بالملاحظات الفردية، ولا المؤثرات الزمانية والمكانية.

وقد ظهر كثير من النقاد العرب قديمًا الذين برعوا في أصول الإنشاء والبيان والنقد، فكان من الضرورة قراءة (وظيفة الناقد الأدبي من التراث إلى المعاصرة) فقد شقَّ النقاد العرب قديمًا طريقًا جديدًا لوظيفة الناقد الأدبي مكَّنهم المسير فيه إلى الوصول للحد الجامع بين التأصيل والتطبيق في نقد الشعر والنثر، وبعد هذا المد الزمني الهائل الذي يتجاوز مئات السنين، نرى اليوم كيف اتجهت وظيفة الناقد المعاصر إلى أن يكون قارئًا واعيًا مكمِّلًا لمعادلة: القارئ، المقروء، الناقد.

ولما كانت التجربة الفنية التشكيلية العربية المعاصرة تحيا في مناطق تقاطعية منها التواصلي ومنها الانفصالي مع النقد الأدبي المعاصر، كان لزامًا دراسة (مصطلحات الفنون في النقد الأدبي المعاصر) فحدة الوعي بالمصطلح تذهب في اتجاه تأهيل الاصطلاح الفني، وإشراكه مع النقد الأدبي، ويفضي هذا الوضع إلى النظر فيما يصيبه المصطلح الفني المعاصر من افتراق وانشقاق في الخطاب النقدي الأدبي. وإن كانت نية التقريب لم تسلم في إجرائها من إثارة الفوضى. والغوص في تقاطع المصطلح الفني مع الأدب يشرع الباب للحديث عن (أثر الثقافة الفنية على النقد والناقد) وتتبدّى صورة الثقافة في كتابات نقاد الأدب واهتمامهم بالفنون، سواء في ترسيخ مصطلحات الفنون، أو في الاطلاع على منهج متماسك في النظر إلى الأعمال الفنية.

ويتناول الباب الثاني من الدراسة (الثقافة الفنية للناقد الأدبي ومجالات التفاعل بين الفنون) في فصلين أساسيين يؤكدان أنَّ المعرفة الإنسانية أصبحت ملكًا متاحًا للجميع، تغترف منه العلوم والفنون بما يخدم ارتقاء وسائلها وأغراضها، وأنَّ كل علم أو فن يعيش على مدى تأثره بغيره وتأثره فيه، مما يجعل من دراسة تداخل الفنون وتعاون وسائلها المتراكمة ضرورة لا غنى عنها، ولذا تأتي دراسة (التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى) أول فصول الباب الثاني، بما يؤكد أنَّ الفن قوة حافزة مثيرة تتناغم مع القوة الداخلية الكامنة للأدب. ونأمل من الوقوف على أثر تمثلات التداخل بين الأدب و (الموسيقى،

الرسم، النحت، الباليه، المسرح، السينما) الكشف عن مكنونات جديدة في ثقافة الناقد الأدبي المتسلح بالخبرة الفنية اللازمة، وإظهار هذا التداخل ضمن حركة النقد الحديث، بما يمنح هذه الثقافة مزيدًا من العمق والشمول.

وفي الفصل الثاني (كفاءة الناقد الأدبي الفنية وآفاق المنهج: نماذج تطبيقية منتقاة) توضح الدراسة المكان الذي يقف عليه نقاد الأدب المثقفين فنيًا، فرغم غياب الثقافة الفنية للناقد الأدبي إلا أنَّ هناك الكثير من النقاد العرب تطلعوا إلى ما يمكن أن تحققه الثقافة الفنية للناقد من إضافات كمية ونوعية ومعرفية، فأسهموا من خلالها في تأسيس خطاب نقدي جديد قائم على التواصل الفكري بين جميع الفنون، فقدّموا أشكالًا ناصعة من النقد الذي يثري المعرفة الإنسانية بجميع صورها. واختارت الدراسة نماذج من النقاد العرب استطاعوا بخبراتهم في الفنون تحديد القيمة المادية والفنية للعمل، وتطوير ثقافة المجتمع الفنية، وتوضيح العمل الفني ثقافيًا برموزه ومعانيه وبنائه ودلالاته، وكل ما يحيط به من جوانب ثقافية وفنية تساعد في الحكم على جودة العمل الفني. واختارت الدراسة ناقدًا واحد لكل فن من الفنون، مع ملاحظة خبرة الناقد الفنية التي يمكن أن تتعدى إلى أكثر من فن.

ويتناول الفصل الأخير أبعادًا جديدة تحاول تغيير المفهوم السائد والمتعارف عليه حول دور المتلقي ومشاركته في العملية الفنية. وكان أحدُ أسباب هذا التغيير هو ظهور أنماط وأشكال فنية جديدة، تؤكد على أنَّ هذه العلاقة مهمة، وأنَّ دور المتلقي فاعل. وفي مجال علاقة الأدب بالدراما أفردت الدراسة حديثًا عن الكاتب الدرامي (وليد سيف) بوصفه قارئًا مميزًا، نقل الأدب إلى الدراما التلفزيونية، وأعاد بقلمه إحياء أجمل قصص التاريخ العربي، وعمل على تقديم التاريخ خارج أبعاده التقليدية. وثاني القراء المميزين (إبراهيم نصر الله) الذي يذهب مع التنويعات الجمالية التي تحملها السينما إلى المساحات المشرعة على نظام العلاقات البصرية. وهي المساحات التي استقى منها مفردات جملته البصرية،

ليضعها في إطار جمالي يحيل معه المرجعيات الواقعية للصورة إلى خلفيّات مجردة لجماليات النظام والتكوين البصريين. وفي سبيل اختزال المسافة بين اللحن والكلمة، والقدرة على اختيار القصائد التي يمكن قراءتها بالغناء والموسيقى بصورة جديدة، فقد سعى (كاظم الساهر) بوصفه مطربًا وملحنًا إلى إلغاء المسافة بين النص المقروء والنص المسموع في نماذج غنائية ملحنة تدعونا إلى كشف مكنونات لم يتلقها المتلقي من قبل في شعر نزار قباني، وهو ما سعت الدراسة إلى إبانته والكشف عنه.

والله الموفق،،

ثانيًا: ثقافة الناقد الأدبي

تُنمِّي الثقافة حاسة الناقد الأدبي الفنية التي يتسنى له من خلالها التقاط الدقائق المميزة للأثر الفني، وفضائه الإبداعي؛ لإضاءته ورصد خصائصه وطرائق بنائه؛ والربط بينها وبين روح المبدع ورؤيته التي تعد حلقة تنداح حولها كلُّ أدوات المبدع، فتمكنه من تحديد العوامل الإبداعية التي تجعله قادرًا على أداء وظائفه، وتعمِّق لديه أهمية الالتزام بالمقاييس التي يمليها الشرف والموضوعية، وهي ملكات نقدية تنأى بالناقد عن الخطأ في تقييم الإبداع الفني. وكثيرًا ما صحَّحت الأعقاب أخطاء النقاد، فحينما تصدى المازني في الديوان الذي ألَّفه مع العقاد لعبد الرحمن شكري لم يجد في شعره سوى المساوئ، مما أثَّر كثيرًا في شكري، فانزوى في داره، وانطوى على نفسه، فالثقافة الشخصية متأثرة بنوع القراءات الأثيرة للناقد "وإذا ما أتيح لشخص ما، لم تتجاوز قراءاته المنفلوطي مثلًا، ومن على شاكلته، أن يكون ناقدًا أدبيًا، فإنَّ أي عمل أدبي مسجوع يعجبه حتمًا، وأي عمل غير مسجوع لا يقنعه".[1]

وتعدُّ ثقافة الناقد الأدبي وخبرته الجمالية من عوامل الإخصاب الطبيعي للعملية النقدية، فالناقد دائم البحث عن تقانات تتكافأ مع إحساسه الجمالي، ولا تقف خبرته عند حد معرفته بفنون الشعر، ولكنه يجاوزه إلى الفنون الجمالية الأخرى في تطورها، وعلاقاتها مع بعضها البعض، والظروف التي أحاطت بذلك اللون من ألوان الفنوبن. ولا تقتصر معرفة الناقد الأدبي بفنون أمة بعينها، ولكن تتخطاها إلى الفنون الإنسانية المساعدة عبر العصور[2] وإنَّ نقص الاطلاع، والجهل بضرورة المعرفة بالعلوم المساعدة، يؤدي إلى اجترار المزيد من الآراء السطحية نحو أي نص أدبي يتوجه إليه الناقد بغية تقييمه نقديًا، فضلًا عن الإغراق في أنصاف الأحكام، والاستعراض البعيد عن المنهج العلمي وأسباب التحليل الصحيح،

---

[1] : جاسم، عزيز السيد (1979) ثقافة الناقد ومشكلات النقد، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 207، ص 53.

[2] : انظر: حسين قاسم، عدنان، *ثقافة الناقد الأدبي بين الخبرات الجمالية والمعارف الخارجية*، مقال منشور في الشبكة. تاريخ الدخول: www.startimes.com 2018/11/3

والوقوع في مغبة المحاباة والخوف والرهبة النابعة من قلة الثقافة النقدية، أو عدم ثقة الناقد بنفسه، والسقوط في متاهات كثيرة نتيجة البعد عن نظريات النقد الحديث، وأسس المذاهب الأدبية، وضحالة الثقافة بالآداب العالمية والآداب المقارنة.

وتقترن العقلية التي يؤسسها الفكر النقدي بما يؤسس لفعل المساءلة الذي يقوم به الناقد العربي في مواجهة التحديات المطروحة عليه فكريًا واجتماعيًا في موازاة وفرة النظريات التي أصبحت تخايل الناقد الشاب بما يربكه ويحيّره، ولا نجاة له من الإرباك وحيرة المخاتلة إلا بفعل المساءلة العقلية التي تبدأ من الإيمان بأنَّ (النظرية) في النقد عابرة للأوطان، مجاوزة للأفراد والأديان "فالإيمان بالنظرية (مشروع) لا تكتمل سلامته المنطقية إلا بمساءلته، ولا تتحقق فائدته العملية إلا بعد أن يطرح الناقد على هذه النظرية أو تلك، من حيث هي مشروعات، الهموم الخاصة بثقافته الوطنية أو القومية".[3] فالإلحاح على فعل المساءلة ضروري؛ لتجنب غواية التقليد أو الموضة، أو أن يسير الناقد في اختياراته نتيجة رغبته العفوية في تقليد أساتذته، أو النقاد الكبار في عصره، ولن يحقق الناقد بالتقليد إنتاجًا نقديًا مؤثرًا، وأيًا كان حظه من النجاح، فإنَّ هذا الحظ لن يعدو أن يجعل من صوته النقدي صدى لغيره، لا أصالة ولا جدة ولا نضارة فيه.

وتكشف الثقافة المدى الذي يمكن أن يتيح للناقد الأدبي منظورًا أكثر وضوحًا وشمولًا وعمقًا، وتقوده إلى اختيار المنهج الملائم الذي يرى فيه خير طريق إلى روح النص الأدبي، والكشف عن أسراره أو كنوزه التي تظل دائمًا في حاجة إلى الكشف، فإذا وجد الناقد ما يجيب عن أكثر أسئلته الحاضرة، وما يمكن أن يجيب عن أسئلة محتملة خلال الممارسة النقدية، فإنَّ هذا المنهج يغدو بالتأكيد أفضل من غيره. ويترتب على شرط الثقافة عدم الأخذ الحرفي للمنهج، وإنما في إعادة الإنتاج التي لا تتوقف، فالممارسة

---

[3] : عصفور، جابر (2014) *تحديات الناقد المعاصر*، (ص 12) ط 1، بيروت، دار التنوير.

النقدية هي إعادة صنع مستمرة لمبادئ المنهج، تصل بالناقد المثقف إلى أن تنمي لديه إحساسَيْن، الأول: عدم التغاضي عن تقدير (القيمة) وهي العملية المترتبة على كل من التحليل والتفسير، حدَّدها جابر عصفور بأنها: "عملية تخضع لعلاقات غياب لا تكتمل إضاءة علاقات الحضور إلا بها، فأنت عندما تحدِّد القيمة تخرج من دائرة العمل الذي تمَّ تحليله وتفسيره، وتدخل في مجال المقاربة بينه وبين غيره من الأعمال".[4]

الثاني: أهمية متابعة تسارع إيقاع التغيُّر في مجالات الدراسات البينية، والانفتاح على تداخل الاختصاصات، والنظريات النقدية، فالتراكم المعرفي المذهل هو أبرز سمات عصر المعلومات الذي نعيش فيه، حيث تتاح لنا المعلومات بوسائط لم نكن نتخيلها، وهو تحد معرفي يواجهه الناقد المعاصر، ولذا كان لا بدَّ من إعادة تحرير هذه النظريات، والنظر فيما يمكن أن يضاف إليها؛ كي تؤكد ما أصبحت عليه رؤية الناقد للعالم وللنقد الأدبي على السواء، سواء في محاولات التأصيل، أو النظر في أشكال تحولات ثقافة الناقد الأدبي، أو الوقوف عند قضايا نقدية بعينها، أو الكشف له عن آفاق تظل في حاجة إلى الكشف.

داخل إطار الحديث حول وظيفة الناقد وثقافته يصبح (تثقيف القارئ) أيضًا ضرورة حتمية لتمام المنهجية بين أطراف العملية النقدية: (الناقد، والأديب، والقارئ). ذلك أنَّ ثقافة القارئ تعين على كشف المغلق في مضامين الأعمال الأدبية، وهي سبيل إلى إرهاف ذوق القارئ وحسه الجمالي، وإغناء وجدانه ووعيه بالقدرة على استبطان التجارب والأفكار، واختراق البناء السطحي، وإدراك للمواقف الإنسانية

---

[4] : عصفور، جابر، *تحديات الناقد المعاصر*، مرجع سابق، (ص 29).

والاجتماعية التي يرسخها الأديب في إبداعه الفني تجاه قضايا عصره، أو وطنه، أو مجتمعه. فكان لزامًا أن يتسلح القارئ بسلاح الثقافة كما هو الناقد والأديب تمامًا، بما يساعده على فهم العمل الأدبي وتذوقه.

وقد أعطى النقد الجامعي (الأكاديمي) لتنوع الثقافات أهميتها في كونها تكمِّل موهبة الناقد الفطرية في حقل النقد التطبيقي، ولا يصل الناقد إلى مثل هذا الحكم إلا بجهود المران والدربة التي سبق أن أشار إليها الآمدي بقوله: "ويبقى ما لم يمكن إخراجه إلى البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهو علة ما لا يعرف إلا بالدربة، ودائم التجربة، وطول الملابسة".[5] وللنقد الفطري مكتسبات ومؤهلات تعد قسيمًا للموهبة، وهي عدة الناقد الأدبي وعونه على التجربة، إلى جانب الإحاطة بعدد من العلوم والمعارف التي تعين الناقد على تقدير الأدب، فتكسبه الخبرة والدراية، وكلما اتسعت ثقافة الناقد أو الأديب اتسع أمامه مجال البيان والقدرة على التصوير. يؤكد ذلك سهل بن هارون فيقول: "وليس يعرف حقائق مقادير المعاني، ومحصول حدود لطائف الأمور، إلا عالم حكيم، ومعتدل الأخلاط عليم".[6]

وقد أدَّى التباين بين ثقافات النقاد إلى اختلاف الأسس والمعايير التي يستقي منها النقاد آراءهم في الأدب، وأحكامهم على الأدباء، ففي أعلام النقد الأدبي المعاصرين من كانت ثقافته عربية خالصة، ينظر إلى الأدب المعاصر على هدي تلك الثقافة التي اغترف منها، ولا يرضيه إلا الأدب الذي تسامى إلى أدب الفحول. وفريق آخر من النقاد غلبت ثقافته الأجنبية كل ثقافة سواها، يقف على ما عند الأجانب من أصول النقد ومناهج الأدب، ولا يستحسن من الأدب إلا ما نقل عنهم، ولذلك يحاول أن يغض من تلك المقاييس العربية محكمًا مقاييس غربية في الأدب الذي ألَّفه أدباء عرب. وإلى هاتين الطبقتين من النقاد وجدت طبقة ثالثة استطاعت أن تحصل ما عند أولئك الأجانب، وأن تعي ما وصلوا إليه من الآراء،

---

[5] : الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (1994) (ت 370هـ - 980م) (1994) *الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري*، (ص 157) تحقيق السيد أحمد صقر، ط 2، القاهرة، دار المعارف.

[6] : الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1990) (ت 255هـ - 867م) (1998) *البيان والتبيين*، (ص 90) تحقيق عبد السلام هارون، ط 4، جـ 1، بيروت، دار الفكر.

مع حظ من المعرفة بأساليب النقد العربية، والوقوف على خصائص الأدب وتقاليد الأدباء في تأليف الأعمال الأدبية في لغتهم.[7]

ويدعو التباين بين ثقافات النقاد إلى سؤال (الكفاءة الأدبية) وهي المفهوم الذي أرساه الناقد الأمريكي جوناثان كولر Jonathan Culler محاولًا شرح جملة التقاليد اللازمة لقراءة النصوص الأدبية التي تشكِّل هذه الكفاءة، ومفترضًا أنَّ القواعد والتقاليد تتيح لنا إدراك المعنى في الأدب. إنَّ مبدأ (كفاءة الناقد الأدبي) وفق ما أسماها كولر بالكفاءة الأدبية، لا نعني بها عنوانها العام، وإنما هي حصيلة المستلزمات الكافية التي على الناقد أن يكتسب جملة منها مثل: المقاييس، والأعراف، ومعايير الأحكام، والخبرات المعرفية المرتبطة بمجال الفنون من نحت، ورسم، وموسيقى، ورقص، وأدب، وسينما، وهي في مجموعها تمكننا من رصد معيارية لقياس كفاءة الناقد الأدبي، وأهلية المادة النقدية، وتلقيها في خطاب يتميز بالصلاحية، فيتلاءم مع خصائص الخطاب الإبداعي الذي يتعامل معه، وينفعل به.[8] ولذا بدت مشروعية الحديث عن (كفاءة الناقد الأدبي) ذات أهمية في البحث عن مواصفات الناقد الحقيقي أو المطلوب، فظهرت مقاربات نقدية سعى أصحابها إلى ترسيخ مفهوم القدرة الأدائية للناقد الأدبي، وتحويل المعارف إلى بنيات تترابط بعلاقات محددة، يمكن للناقد أن يتعلمها من خلال الدربة والتجربة.

وإذا كانت بعض عناوين هذه الدراسات ذات بعد ترادفي في الإشارة إلى صفات الناقد المنشود، (كامل/خلاَّق/تكاملي/مثالي) إلا أنها تعبّر عن موقف فكري مقصود عند أصحاب هذه الدراسات يمكن تلمسه في دراسات أخرى للنقاد أنفسهم، فبعض آراء ت. س إليوت T.S Eliot حول الناقد الكامل مبثوثة في مقالته (وظيفة النقد الأدبي) ويمكن تتبع واجبات الناقد ومؤهلاته في كتاب (The Making

---

(7) : انظر: طبانة، بدوي (1986) *التيارات المعاصرة في النقد الأدبي*، (ص 35-44) ط 3، الرياض، دار المريخ.
(8) : انظر: كولر، جوناثان (2000) الكفاءة الأدبية، ترجمة علي الشرع، *مجلة نوافذ*، العدد 11، ص 35-80.

of Literature) للناقد البريطاني آر. إيه سكوت جيمس R.A Scott James وبالأخص في مقالة (The First Critic) وأما التمثل الصريح للأهلية النقدية عند ستانلي هايمنS. Hyman فقد دعا إليها في كتابه: الرؤية المسلحة (The Armed Vision) في وعي ومقصدية لدور (القدرة/الكفاءة) في تأسيس نقد موضوعي ومتوازن يحاول الإفادة من مذاهب النقد في تكوين رؤية نقدية واقعية، يصفها هايمن بأنها (مسلَّحة) لأنها مبنية على معارف سابقة لا تنطوي على المدار المغلق لنظرية من النظريات، بل مدى مفتوح من التوفيق الذي يأخذ ما يناسبه من كل نظرية نقدية متاحة.[9]

ويرى ت. س إليوت في مقاله (الناقد الكامل) أنَّ على الناقد ألا يقدِّم أحكامًا عن (الأسوأ) أو (الأفضل) وإنما عليه أن يمنح الحكم للقارئ الذي يبلور الحكم الصحيح بنفسه، ويقر بأنَّ انطباعات الناقد تحتاج إلى إعادة الصقل دائمًا، فيضاف إليها انطباعات جديدة تمنح القدرة لديه على الاستمرار والتجديد. وأنَّ الناقد الشعري ينقد الشعر لكي يخلق الشعر، فإذا امتلك هذه الإحساس، فإنَّ من المنتظر أن يكون الناقد والفنان المبدع الشخص نفسه في كثير من الأحيان.[10]

ويذكر آر. إيه سكوت جيمس طرفًا من ضروب تلك المعارف التي أشار إليها هايمن، والتي ينبغي على الناقد الأدبي أن يثقفها، فإذا كان يدرس عملًا قديمًا فإنَّ عليه ألا يعجز عن استخدام كل ما للتاريخ أن يساعده به في إعادة بناء الحياة التي كتبها المؤلف. ومعرفة الحياة إحدى الواجبات التي ينبغي على الناقد الخلاق إدراكها، بدءًا من استثمار كل ما في التراث من ثقافات، وبذل الجهود الكبيرة في

---

[9] : يمكن للقارئ الرجوع إلى الكتابين:

1: Scott James R.A. (1973) *the Making of Literature: Some Principles of Criticism Examined in the Light of Ancient and Modern Theory*. New York. Holt and Company.

2: Hyman. S. (1947) *the Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*. New York. Knopf.

[10] : انظر: إليوت، ت. س (1974) الناقد الكامل، ترجمة خلدون الشمعة، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 144، ص 52.

سبيل إدراك الحاسة التاريخية، والتي هي – حسب تعبيره – الشيء الوحيد الذي لا يستغني عنه أي امرئ يودُّ أن يستمر شاعرًا بعد الخامسة والعشرين من عمره. وحول ثقافة الناقد الفنية، فإنَّ على الفنان أن يرى قيمة تستحق لتجربته الفنية، تؤهلها أن تحرّك المشاعر، وتستدعي اعترافًا لازمًا بالإيهام السحري للفن، ويأتي دور الناقد في صياغة الحكم على إبداع الفنان، وفي مدى تحديد الاستحقاقية التي تختلف باختلاف ثقافات النقاد وقدراتهم المعرفية، فعلامة الجمال السامي في الفنون وقيمته لا يمكن إدراكها إلا لمن تثقف بوسائل الفنون الأخرى.[11]

ويضيف ستانلي هايمن جديدًا في شروط صناعة الناقد الأدبي، باحثًا عن جميع الوسائل التي تؤدي إلى تركيبة ثقافية فريدة تُمكِّن الناقد من طرح كل ما هو محدود غير ملائم من أعمال النقاد، مستصفيًا النواحي الموضوعية لديهم بعد أن ينزع منها ما يحيطها من مظاهر الضعف والمماحكة والفردية، فإذا أراد الناقد أن يستبقي العناصر الملائمة للنقد لتحقيق غاياته عليه أن يأخذ من إدموند ولسن Edmund Wilson مهمة التفسير أو التوضيح لمحتوى الأثر الفني، مع الاهتمام بالقيم الشعرية والشكلية التي قد يجدها في بعض النقد التفسيري عند عزرا باوند Ezra Pound، ويمكن له أن يستعير من إيفور ونترز Y.Winters الاهتمام بالتقويم والحكم المقارن، وأن يستغل اهتمام إليوت T.S Eliot بأن يخلق للأدب موروثًا، وكيف يستمد الناقد المثالي من ويك بروكس Wyck Brooks الطريقة القائمة على كتابة السيرة، والاهتمام بالجو الثقافي العام حول الأديب، ولا ضير في أن يستخدم طريقة مود بودكين Maud Bodkin في التحليل النفسي، وسيحشد اهتمام أليك وست Alick West بالنصوص المشفوعة بكثير من الكشوف المستمدة من سائر العلوم الاجتماعية.[12]

---

[11] : انظر: سكوت جيمس، آر. إيه. مقال (*الناقد الأدبي*) (ص25-35) منشور ضمن كتاب: حمادة، إبراهيم ، (1998) *مقالات في النقد الأدبي*، مكتبة الدراسات الأدبية 89، القاهرة، دار المعارف.

[12] : انظر: هايمن، ستانلي (1960) *النقد الأدبي ومدارسه الحديثة*، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، (ص 145-147) جـ 2، بيروت، دار الثقافة.

وقد شغل الحديث عن مواصفات الناقد الأدبي كثيرًا من أقلام النقاد العرب المعاصرين، بدأ ذلك في نهاية الربع الأول من القرن العشرين في كتاب (في الأدب الجاهلي) لطه حسين، إلى أن ظهرت دراسات تناولت الموضوع على نحو مخصوص مثل دراسة (ثقافة الناقد الأدبي) لمحمد النويهي، تلتها دراسات هدفها الإضافة والتجديد، ومتابعة المتغيرات الثقافية لدى الناقد الأدبي، مثل دراسات محمد مندور، ومحمد غنيمي هلال، وأخرى دراسات موجزة ومكثفة، تنقل الآراء دون شرح أو تعليل، نشرها أصحابها في المجلات والدوريات الأدبية، لكنها بحال من الأحوال تشير إلى أهمية البحث في التحولات الثقافية في شخصية الناقد الأدبي.

تمثَّل وعي طه حسين بوظيفة الناقد الأدبي في كتابه (في الأدب الجاهلي) حين رأى أنَّ الناقد لا يمكن أن يثمر إلا إذا اعتمد على علوم تعينه، وعلى ثقافة تغنيه، داعيًا إلى الأخذ بالمقاييس المختلفة في النقد الأدبي كالمقياس العلمي، واشترط الاطلاع على العلوم أدبية كانت أو علمية، وذهب إلى أن يكون النقد المبني على الذوق بديلًا لهما. وأنَّ الأدب العربي يجب أن يُعتمد في دراسته على إتقان اللغات السامية وآدابها. وعلى إتقان اللغتين اليونانية واللاتينية وآدابهما، بالإضافة إلى تفهم التوراة والإنجيل والقرآن.[13] نجد مثل هذه المفاهيم في كتاب (تجديد ذكرى أبي العلاء) إذ على الناقد أن يتسلح بجملة من المعارف تؤكد أهمية اللغة، واستيعاب تطورها بين القديم والحديث، مع مدارسة المناهج اللغوية المعاصرة لكيفية هذا التناول النقدي في توجيه الناقد الأدبي، ومن هذه العلوم: "إتقان علوم اللغة وآدابها مع إلمام بعلوم الفلسفة والدين، ودراسة التاريخ القديم والحديث، وتقويم البلدان درسًا مفصلًا، ولا يكتفي

يكتفى بالإشارة الدالة على هذه النماذج النقدية التي يرى هايمن أنها ينبغي أن تحتذى لصناعة الناقد المثالي، أما مجموع اسماء النقاد فإنه يضيق عنها حجم الاقتباس، ونشير سريعًا إلى أهمية أن يتثقف الناقد بنتاج كل من: إيه. آر ريتشاردز I. A. Richards في المذهب التجريبي، وكنت بيرك Kenneth Burke في عنايته بالشكل الدرامي، وجين هاريسون Jane Harrison في الأنثروبولوجيا الشعائرية، ومارغريت شلوش Margarete Scelauch باللغويات، وهربرت ريد Herbert Read في التنويه على كل فنان ناشئ، وفرنسيس فرغسون Francis Fergusson في النظر إلى الدراما، ووليم تروي William Troy باستغلاله للأسطورة الشعائرية، وكلينث بروكس Cleanth Brooks في التركيز على البناء الشعري.

[13] : انظر: حسين، طه (1933) *في الأدب الجاهلي*، ط 3، القاهرة، مطبعة فاروق.

بما جاء من درس اللغة بحثًا في القاموس واللسان والمخصص والمحكم والتكملة والعباب، بل لا بدَّ من دراسة اللغة القديمة.[14]

وجاء كتاب (حديث الأربعاء) بأجزائه الثلاثة لكي ينبئ عن ثقافة ووظيفة مهمة للناقد الأدبي عند طه حسين، فالأدب القديم صالح ليكون أساسًا من أسس ثقافة الناقد الحديثة، وتتجلى هذه الثقافة في وجوب تمرد الناقد على التبعية، والميل في التذوق والمقارنة من خلال إتقانه لعلوم اللغة والبيان والتاريخ ومناهج البحث، يعتمد على الحس الدقيق المرهف والذوق المهذب.[15]

أما محمد مندور فقد وضحت شخصيته في مجال ثقافة الناقد الأدبي، فاستند إلى الذوق المدرَّب على قراءة عيون الأدب الخالدة، وما يصاحب هذا الذوق الخبير من معاناة ترتفع إلى مستوى الخلق والإبداع، ويرى أنَّ بصيرة الناقد الشاملة عليها أن تستبين تطور فن الشاعر خلال تداوله اللغة وأساليب صياغتها المتعددة في مسيرته الفنية الشاقة، ومن خلال هذه المتابعة المسترشدة بذوق الناقد المثقف يمكن أن تتكون له شخصيته الفريدة، والتي هي عماد توحد رؤيته الفنية، متضافرة عناصرها لتبرز ما في العمل الفني من عناصر تساعد على تشكيل ذلك العمل كائنًا عضويًا حيًا.[16]

ودعا محمد النويهي في كتابه (ثقافة الناقد الأدبي) إلى أهمية التسلح بثقافات شتى لا مناص للناقد من تعلمها، وإلى ضرورة إلمام الناقد بالثقافة العلمية إلى جانب ثقافته الأدبية، ورأى أنَّ ضحالة إنتاج النقاد والباحثين نتيجة تثقفهم بثقافة أدبية محضة، والجهل بأبسط الحقائق العلمية الأخيرة التي توصَّل إليها العلماء، مطالبًا النقاد بدراسة علمين اثنين، الأول: علم الأحياء الذي يدرس نشوء الحياة

---

[14] : انظر: حسين، طه (1963) *تجديد ذكرى أبي العلاء*، (ص 17) ط 6، القاهرة، دار المعارف.
[15] : انظر: حسين، طه (1974) *حديث الأربعاء*، ط 14 جـ 1-2، ط 13 جـ 3، القاهرة، دار المعارف.
[16] : انظر: مندور، محمد (1996) *النقد المنهجي عند العرب*، مصر، دار نهضة مصر للطباعة.

وتطورها، والأجناس وتعددها وتشابهها وتميزها، والإنسان الذي هو أعلى الكائنات درجة، وتبيّن إلى أي حد يشابه سائر الأجناس، وفيم يخالفها، وما الذي يميّزه عن غيره من الأجناس. والثاني: الدراسات الإنسانية، أو ما يمكن أن نطلق عليه الأنثروبولوجيا المعنية بدراسة الإنسان وصفاته الجسدية، والاهتمام بالظواهر الإنسانية المتميزة، ومراحل تطور المجتمع الإنساني وتقاليده وأخلاقه وأديانه.[17]

وعلى خطى النويهي دعا كامل السوافيري إلى أن يستعين الناقد الأدبي بأسباب الثّقافة التي تمكّنه من تفسير العمل الأدبي تفسيرًا تقليديًا، وتقديمه للقارئ ليفهمه، وحدَّد ثلاث ثقافات للناقد ينبغي عليه الإلمام بها "أولها: ثقافة الناقد اللغوية: وذلك بإحاطته علوم اللغة صرفها ونحوها واشتقاقها وفصاحتها وبلاغتها الممثلة في علوم البلاغة الثلاثة: المعاني والبيان والبديع، وعلمي العروض والقوافي، وضروب المجاز وأنواع الدلالات. وثانيها: ثقافة الناقد الأدبية: بأن يعرف عصور الأدب معرفة كاملة، وخصائص كل عصر وأعلامه البارزين، وأثر الزمان والمكان والثقافة في كل شاعر أو كاتب.. وثالثها: ثقافة الناقد العامة: وذلك بإلمامه بعض العلوم والمعارف التي لا غنى عنها لباحث متعمق ودارس جاد، فيعرف الكثير عن التاريخ العربي الإسلامي، والعصر الحديث، وعلوم المنطق والقياس والجمال والاجتماع".[18]

وأسهب محمد غنيمي هلال في كتابه (النقد الأدبي الحديث) بتقديم وصفات ناجحة للناقد المثقف الذي يطمح أن يكون دقيقًا وعلميًا وعميقًا، وتمتدُّ هذه الثقافة إلى أن يفهم نظرية الأدب من حيث طبيعته وعلاقته بالحياة، والإحاطة الكافية بالتيارات الفكرية التي أسفرت عن تطبيق النظرية الأدبية، ودراسة علم الجمال والأدب المقارن، وأصول المذاهب الأدبية، والتاريخ والفلسفة والاجتماع والاقتصاد وعلم

---

[17] : انظر: النويهي، محمد، (1949) *ثقافة الناقد الأدبي*، ط 1، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.
[18] : انظر: السوافيري، كامل، (1971) ثقافة الناقد الأدبي، *مجلة البيان*، الكويت، العدد 63، ص 28.

النفس، والوقوف من هذه العلوم والأحكام الناتجة عنها موقف الحياد الكامل دون أن يطغى طرف على طرف، أو أن يميل إلى علم دون آخر؛ ليتمكن الناقد من الحكم مستندًا على ما في الأدب من قيم وعناصر جمالية مؤثرة، وإظهار ما فيه من أفكار تشكِّل موقفًا من الحياة، أو نشاطًا يسهم في إزجاء الحلول لمشكلات الإنسان.[19]

وتحدَّث جابر عصفور عن (الناقد التنويري) الذي تكمِّل مهمته وظيفة الأدب وتوازيها، ويرى أنَّ وظيفة الناقد المعاصر تنظيرًا أو تطبيقًا هي في النهاية تنوير للأعمال الأدبية بما يجعلها تشع كلَّ أضوائها على وعي القارئ من ناحية، وبما يسهم في النهاية، وعلى أنحاء مباشرة أو غير مباشرة، في تنوير الوعي المجتمعي بقيم الحق والخير والجمال التي لا تفارقها أشكال الإبداع المختلفة من ناحية أخرى. والناقد التنويري يعيد إنتاج النظريات التي تدخل دائرة معرفته، ويحيلها إلى أدوات فاعلة للإبانة عن ماهية الأدب ومهمته وأداته، بما يتجاوب مع التزامه المضمر الذي يجعل من حقل معرفته وسيلة للارتقاء بمجتمعه، وتحريره من كل شروط الضرورة بكل صورها وأشكالها، وهذا يعني أنَّ عمل الناقد التنويري محكوم بإطار مرجعي للقيمة في آخر الأمر.[20]

إلى هذا الحد، فقد أدرك نقاد الأدب أهمية أصالة الناقد الفكرية، ومعرفته بالأصول والمرجعيات الثقافية، والخلفيات المعرفية والفلسفية، في بناء رؤية نقدية شاملة غير ملفِّقة، تتجاوز النظرة الأحادية المتشبثة بوجهة النظر الواحدة، إلى نظرة عميقة التأثير، تهدي إلى الأصول في بناء المعرفة، وتمكِّن الناقد من تصوير الحالة الوجدانية التي يثيرها الأدب فينا - شعرًا كان، أو نثرًا - من مشاعر وأحاسيس.

---

[19] : انظر: غنيمي هلال، محمد (1982) *النقد الأدبي الحديث*، ط 1، بيروت، دار العودة.

[20] : انظر مبحث (الناقد التنويري) في كتاب: *تحديات الناقد المعاصر*، عصفور، جابر، (ص 68-81) مرجع سابق.

ثالثًا: ثقافة الناقد الفنية

يعدُّ النقد الفني واحدًا من أهم التوجهات النقدية المعاصرة التي تساعدنا على تذوق العمل الفني، وتقويمه وشرحه وتحليله، وقد تعددت التيارات النقدية في الفن عامة والفنون التشكيلية خاصة خلال القرن العشرين في العالم كله، فشمل النقد الفني وسائل أساسية جمعت بين الفلسفة والعلوم النظرية والفنون التشكيلية.. وهي معايير ملائمة من الوجهة الجمالية. "وقد كانت آلية قراءة العمل، أو ما يسمى بالنقد الفني عند هنري برغسون H. Bergson تقوم على الحدس، وكان الهدف من النقد الفني عند جون ديوي J. Dewey هو الكشف عن الخبرة، وعند مارتن هيدغر M. Heidegger يقوم على الدراسة الظواهرية (الفينومونولوجية) ويرى أيتين سوريو E. Souriou أنَّ النقد الفني علم يبحث في معرفة أشكال الأشياء وعلم الصور".[21] وقبل أن يتمكن الناقد الفني من الحكم على أي عمل إبداعي عليه أولًا أن يكون لديه إحساس بما يمكن للعمل أن يحققه في القارئ أو المستمع أو المشاهد، ودون هذا الفهم للناقد بغاية العمل الفني، فإنه قد يسيء تفسير الوسائل والحكم عليها، ولذا "ليس الأثر الفني عندما يبرز إلى الوجود مجرد كلمات وعبارات، فهذه ليست سوى مظاهر خارجية لجوهره وروحه، ولا يمكن للناقد أن يتغلغل إلى هذا الجوهر وهذه الروح إلا إذا كانت له مشاركة في هذا الإنتاج الفني، أي أن تكون لديه الموهبة الفنية الدقيقة التي تستطيع أن تنفذ إلى ما وراء العمل الفني".[22]

ومن الممكن أن ترتبط ثقافات النقاد بالعمل الفني وبالظروف المحيطة به، ولهذا تتعدد وجهات النظر النقدية نتيجة اختلاف ثقافات النقاد وتصوراتهم، وهذه الثقافات تحكم أسلوب الناقد نفسه في ممارسته العملية النقدية، وإنَّ المعرفة الواسعة بمجالات الفنون لا تحيد عن باقي المعارف الإنسانية الأخرى، غير أن تقدير العمل الفني، وتبرير حكمه بعد تفسيره، واعتناء الناقد بتوضيح المدركات الحسية

---

[21] : بهنسي، عفيف (2011) أبعاد علم النقد الفني، *مجلة الحياة التشكيلية*، سوريا، العدد 92 ص 28.

[22] : حاج حسين، محمد (1963) حاسة الناقد الفنية، *مجلة الأديب*، لبنان، العدد 6، ص 2.

(الخصائص الفنية) التي تساعد على فهم حكمه على الجودة البصرية الملموسة في العمل الفني، والقياس العقلاني للجودة الفنية بواسطة معايير تقوم على مقارنات بين تداخل الفنون فيما بينها، بالقياس إلى الأعمال الفنية ذات الطبيعة الوظيفية خارج إطار الفن - جميعها أسباب تنمّي حس الإدراك الجمالي لدى الناقد الأدبي، من خلال بث الأفكار الفنية، وتبرير الأسباب التي تدفع إلى تقدير قيمة مختلف الأشكال الفنية من مختلف البيئات والحضارات والثقافات. يجعل أحمد أمين الثقافة الفنية واجبة على كل ناقد فيقول: "من اللازم أن يكون لناقد الأدب كما لناقد الفن تثقيف خاص، ونعني بالتثقيف تحصيل المعرفة وتهذيب العقل معًا، فالناقد يحتاج الى المعرفة لتعطيه سعة النظرة، ولتكون أساسًا صالحًا لحكمه، وهو يحتاج الى تهذيب العقل ليجعل هذه المعرفة قابلة لأن ينتفع بها".[23]

وهنا يصير بديهيًا أنَّ الناقد الأدبي المثقف بالفنون يكون على درجة عالية من التذوق، وقادرًا على التنقيب عن الاتجاهات الأصيلة في الفن، وكشفها وتشجيعها، وخدمة الحركة الفنية، والعمل على تطويرها، وتوضيح معاني الأعمال الفنية وقيمتها التعبيرية والرمزية إلى المتلقين، فيزيد الناقد الأدبي باطلاعه على العلم والمعرفة آفاقه، ويهيئ لشعوره مجالًا أوسع للتسامي والاستزادة، ويبث فيه حيوات جديدة، وتتيح الثقافة الفنية للناقد الأدبي فرصًا ثمينة لكمال الأداء والتعبير، فيبدع لنا نقدًا ثريًا لا نحظى بمثله عند غيره من النقاد الذين ينفرون من العقل والعلم، ويطمئنون إلى خالص الفطرة والعاطفة، فليست الغاية أن تأتي التأثيرات الفنية من الفطرة، أو من الثقافة، فكلاهما بالنسبة للشعور سواء، وكل منهما باتصاله بجوهره يبعث فيه الحياة والقوة والجمال، والفن هو التعبير عن الشعور، والشعور يتأتى من امتزاج الوجدان بالحياة الداخلية في النفس، والحياة الخارجية في الكون والطبيعة "فالمصور الذي تشغله مناظر الألوان في الأزهار والورود والأنهار والسماوات والوجوه، وتتكشف له فيها عوالم من الحسن

---

[23] : أمين، أحمد (1963) *النقد الأدبي*، (ص 197) ط 3، جـ 1 مصر، مكتبة النهضة المصرية.

والجمال، فإن أضاف إلى شعوره المتوقد إحاطة بعلم النبات وعلم طبقات الأرض، اتسع شعوره بهذه الكائنات الطبيعية، وعرف من تاريخها القديم والحديث، ودقائق أحوالها وأطوارها ما يزيده تعمقًا واتصالًا بذواتها".[24]

وكان من أهمية الحديث عن الثقافة الفنية للناقد الأدبي البحث في قدرة الناقد على الربط بين التيارات الإبداعية، وتحديد المصادر والأصول المكونة للإبداع؛ لأجل تعيين خصائص كل اتجاه فني، والخبرة في تأثير الفن في حضارة ما على الفن في حضارة أخرى، فضلاً عن معرفة واسعة في مجالات عدة مثل تاريخ الفن، وتاريخ النقد الفني، وعلم الجمال، والعلوم الأخرى لعلمي الإبداع والنقد، وأن يكون الناقد الأدبي على صلة بالمنجزات الفنية المعاصرة محليًا وعالميًا، وعلى معرفة بكل جديد الخامات والممارسات الفنية، والتطورات الحاصلة في الفن، مطلعًا على أسرار إنتاج الأعمال الفنية ومشاكلها، من خلال ممارسته العمل الفني، أو معاشرته الوسط الفني. يصف عفيف بهنسي الناقد الفني بأنَّه "متذوق في أعلى درجات نمو الرؤية الفنية؛ لأنَّ ثقافته في فلسفة الفن وفي تاريخه وتقنياته تصل إلى حد الاختصاص، أما المتذوق العادي فليس عليه أن يكون اختصاصيًا، بل قارئًا جيدًا للعمل الفني، يعتمد في قراءته على ثقافة وممارسة في الاطلاع على الأعمال الفنية".[25]

والناقد الأدبي المثقف بالفنون أكثر قدرة على اكتشاف أسرار الجمال من الناقد الذي يعتمد على الأفكار النظرية فقط، سواء كانت هذه الأفكار فلسفية أو نفسية أو اجتماعية، فالعمل الفني هو في نهاية الأمر كائن متكامل، وتشريحه وتحليله قد يكونان من عوامل فهمه وإدراكه، ولكنهما لن يكونا كافيين في عملية تذوقه والاستمتاع به، فالناقد المثقف بالفن هو الذي "يدرك الحقائق النظرية العلمية إدراكًا كاملًا،

---

[24] : محفوظ، نجيب (1936) الفن والثقافة، *مجلة المجلة الجديدة*، مصر، العدد 8، ص 47.
[25] : بهنسي، عفيف، *أبعاد علم النقد الفني*، مرجع سابق، ص 26.

ولكنه لا يقف عندها، وإنما يتعداها ليحدد بعدها نوع العمل الفني، ولونه وطعمه، وسر الحياة فيه، ودرجة هذه الحياة، فالناقد لا يستطيع أبدًا أن يصل إلى هذه الحقائق دون أن يكون نابضًا بإحساس فني قد لا يقل عن إحساس الفنان نفسه".[26]

وترتبط الثقافة الفنية المتنوعة للناقد الأدبي بالعمل الفني، وبالظروف المختلفة المحيطة بهذا العمل، وبمن أنتجه، وفي أي مرحلة، إضافة إلى الرؤية السليمة التي تعتمد على عين مدرَّبة قادرة على اكتشاف مواطن القوة والضعف في العمل الفني، كما لا يمكن أن يكون الناقد الأدبي قادرًا على نقل خبرته ومعرفته بكل ظروف العمل ما لم يكن متذوقًا له، قبل أن تأتي مرحلة الشرح والتحليل للأشكال الفنية التي يحتويها العمل، على أنَّ "مهمة الناقد الفني لا تقتصر على التذوق، ونقل أهداف الفنان وأشكاله من لغة الإيحاء إلى لغة الكلام، بل لا بد له من أن يكون قادرًا على (التقويم) والاصطفاء والاختيار حسب وجهة نظره".[27]

وتهب الثقافة للفنان أيضًا العمق والشمول في تجاربه الإنسانية؛ لأنها تمنح له القدرة على بلوغ أصقاع من النفس كانت بكرًا لم تطرقها قدم مكتشف، والثقافة المتمثلة في الفنان تقتضي ما يماثلها في القارئ أو المتذوق، وهي عامل إبداع وتعمق؛ لأنها تتحصل للفنان من التجارب الخاصة، ومن التأمل والمعاناة تحت وطأة الوجود، ومن المعلومات السيكولوجية والفلسفية والحضارية والتاريخية وأي نوع آخر من المعرفة يتمثلها الفنان، تتفاعل وتتكامل في ضميره لتهب له موقفًا عامًا، ينتظم به الكون، فلا يكاد الفنان ينتهي من إبداعه حتى تكون أنفسنا قد اطلعت على حقيقة موقف جديد من النفس والحياة

---

[26] : انظر: النقاش، رجاء (1961) الناقد الفنان، *مجلة المجلة*، مصر، العدد 54، ص 42.
[27] : الشريف، طارق (1972) النقد الفني، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 129، ص 48.

والعالم، ذلك كله يعني أنَّ الفنان بات مسؤولًا أمام حقيقة الثقافة، يقبض منها ما يوسِّع تجاربه، لتكون له باعث شمول وكلية.

ولا يستعير الفنان المعلومات الثقافية استعارة من ذاكرته ومن معارفة وهو لا يعيها وعيًا حقيقيًا، بل ينبغي أن تكون تلك المعارف والخبرات قد انحلَّت في نفسه، فتغدو أحاسيسه ومشاعره مثقفة، تتعمق من ذاتها؛ لأنَّ الثقافة تهبها ذلك العمق، وتكوِّن حالة فيها بالحدس واليقين والبداهة "وليس بدعًا أن نقول إنَّ الفنان الكبير هو قبل أي شيء المثقف الكبير، مثقف بالمعاناة والرؤيا والتأمل، مثقف من مراودته التجربة وكأنها حالة كلية متسلسلة، لا بد له من أن ينهكها ويأتي عليها ويميتها إماتة حتى يستنفد فيها غاية القول".[28]

وقد تنشأ علاقة بنائية مفيدة بين الناقد الأدبي والفنان، فالأحاسيس التي يحس بها الفنان هي الأحاسيس التي يستطيع الناقد الأدبي أن يتغلغل فيها، وإنَّ تذوق الناقد للإبداع يتضمن عملية إعادة بناء نشطة لكل ما فعله الفنان، وهذا الغوص في الجوهر الداخلي لذاتية الفنان، وفي صياغة أسلوبه، وإعطاء الصفة الشخصية له. كل ذلك يؤكد تصور طريق الإبداع الذي استطاع كل منهما أن يشق مساره خلاله. تحيلنا علاقة الناقد بالفنان إلى نظرية العدوى Contagion Theory عند تولستوي Tolstoy "وهي ذلك الإحساس الذي ينتقل من الفنان إلى الآخر، فهي عدوى الإحساس بالنشوة التي كلما انتقلت ببساطة كانت أكثر عمقًا".[29]

ويصف آر. إيه. سكوت جيمس R.A Scott James العلاقة بين الناقد والفنان بأسلوب تمثيلي فيقول: "ومن الممكن أن يقارن الفنان بمهندس الطرق، الذي يجوب الغابة ويمسحها، ويشقُّ طريقًا

---

[28] : الحاوي، إيليا (1979) *في النقد والأدب*، (ص 67) جـ 2، ط 4، بيروت، دار الكتاب اللبناني.
[29] : تولستوي، ليف (1991) ما هو الفن (ص 190) ترجمة: محمد عبدو النجاري، ط 1، دمشق، دار الحصاد للنشر والتوزيع.

خلالها، ثم يعيد مسارًا، أما الناقد فيشبه المفتش الأول الذي يجتاز هذا المسار الذي تم، كي يتفحصه، ومن ثم يرى وحشية الغابة التي امتدَّ فيها الطريق، ويحكم على مواد الطريق وكيفية استخدامها".[30] والناقد الحقيقي هو الذي يجعل لمنهجه الواحد مجاله الخاص في كل مرة يمارس فيها عملية النقد التطبيقي، يراه جابر عصفور "أشبه برسام البورتريه الذي لن تجد بين الأوجه التي يرسمها تطابقًا، ولن تجد في كل بورتريه تطابقًا بينه وبين الأصل الذي يصوره، ومع ذلك فإنك عندما تتأمل العديد من البورتريهات التي رسمها هذا الرسام ستجد ما يربط بينها، أعني الأسلوب الخاص الذي تتكرر لوازمه على نحو متباين في كل مرة".[31]

غير أنَّ هذه العلاقة قد تكون هدَّامة في كثير من الأحيان، وذلك عندما ينظر الناقد الأدبي إلى الفنان نظرة تهكُّم وازدراء، فقد يشعر الناقد أنَّه لا يقوم بعمله على الوجه الصحيح، ويتيقن الفنان أنَّ الحكم الذي صدر حول إنتاجه كان سقيمًا هزيلًا فيتنكر له ويزري عليه، وقد يتخذ النقاد موقف المشرّعين والمشرفين، فيوحون إلى الفنانين أن افعلوا هذا ولا تفعلوا ذاك، ويحددون لهم أفكارهم، فالفنانون يزعمون أنَّ إنتاجهم من صميم عمل العبقرية، ولا يحق لأي ناقد أن يجرّحها؛ لأنها في حالة إبداعها تكون في مستوى رفيع لا يرقى إليه الناقد، والناقد لدى الفنانين فنان حاول الإبداع فقصرت به موهبته عن إلحاقه في موكب الفنانين، ولا شك أنَّ في هذه النظرة كثيرًا من الغلظة حتى وصل الأمر إلى أنَّ بيرون Byron وصف النقاد وصفًا قاسيًا فقال: كل ناقد كلب. "ليعود بنديتو كروتشهB. Croce فيشبّه الناقد بحمار دخل إلى دكان خزاف، وأخذ يحطِّم الآثار الفنية المرهفة".[32] وهذا ما يؤكد أنَّ العداوة بين الفنان والناقد مستعرة الأوار، تقوم على العنف والاتهام من الجانبين، "وفنانون يرون أنَّ الله قد يغفر للشيطان، ويدخله

---

[30] : سكوت جيمس، آر. إيه. مقال (*الناقد الأدبي*) (ص 26) منشور ضمن كتاب: حمادة، إبراهيم، *مقالات في النقد الأدبي*، مرجع سابق.
[31] : عصفور، جابر، *تحديات الناقد المعاصر*، مرجع سابق، (ص 28).
[32] : قصاب حسن، نجاة (1961) بعض قضايا النقد الفني، *مجلة الثقافة*، العدد 2.

جنته حاشا النقاد الذين يظلون في الجحيم يعانون لظى النيران جزاء وفاقًا على جرائمهم في تشويه الخلق الفني".[33]

وقد تعود نظرة الفنانين هذه إلى قسوة بعض النقاد في نقدهم، واندفاعهم الأهوج في تحطيم الأثر الفني، واختلافهم في تقسيمه أحيانًا اختلافًا بينًا، بعضهم يسمو به إلى الأوج، وبعضهم يمرغَّه في الحضيض، يقول بنديتو كروتشه: "ينظر الفنانون في أغلب الأحيان إلى النقد الأدبي والفني نظرتهم إلى مربٍ صعب المراس طاغية، يصدر أوامر غريبة، فيمنع شيئًا ويسوغ آخر، ولذلك ترى الفنانين إما منحازين إليه يتملقونه، ولو كانوا في قرارتهم يكرهونه، وإما ثائرين عليه، ويشبهونه بحمار دخل إلى دكان خزاف، وأخذ يحطِّم الآثار الفنية المرهفة".[34]

وهكذا ظلَّت هذه العلاقة سيئة بين الفنان والناقد، فأقسى شيء على الفنان تجريح إنتاجه، والناقد بدوره يرى من حقه أن يرشد الفنان على مناحي الضعف في فنه؛ حتى يقترب من الكمال الفني، وهذا الاختلاف بين الفنان والناقد قد يصل أحيانًا حد الخصومة، وقد يكون ملاحظًا في الآداب الحديثة، ففي العصر الحديث نجد الشاعر الإنجليزي كولردج Coleridge يقول: "النقاد هم عادة أناس كان ينتظر أن يكونوا شعراء ومؤرخين وكتاب سير لو استطاعوا، وقد جرَّبوا مواهبهم في هذا أو ذاك ففشلوا، ولذلك انقلبوا نقادًا. ويقول شيلي Shelley ما عدا أمثلة نادرة، لا يمثل النقاد سوى سلالة غبية خبيثة، وكما يتحول اللص المفلس إلى خفير، كذلك يتحول المؤلف العاجز إلى ناقد".[35]

---

[33] : الحاج حسين، محمد (1993) العلاقة بين الفنان والناقد، *مجلة الثقافة*، سوريا، العدد 12، ص 50.
[34] : كروتشه، بنديتو (1974) *المجمل في فلسفة الفن*، (ص 104) ترجمة سامي الدروبي، ط 1، القاهرة، دار الفكر العربي.
[35] : خلاف، عبد المنعم (1938) بين الفن والنقد، *مجلة الرسالة*، مصر، العدد 270، ص 1455.

غير أنَّ الحقيقة التي لا يمكن إنكارها هي أنَّ الفنان مهما بلغت درجة ثقته بنفسه وعبقريته يظلُّ في أغلب الأحيان يصارع شكًا يساوره حول إنتاجه، ويحمله على الاعتقاد في قرارة نفسه بضآلة إبداعه، ولهذا كان أحوج ما يكون إلى نقد رقيق يدخل إلى نفسه قليلًا من التشجيع. ويرى محمد الحاج حسين أنَّ الخلاف بين الناقد والفنان قد يزول "حينما يتصدى للنقد نقاد أوتوا حاسة النقد الفنية، وابتعدوا عن الأثرة، ونظروا بتجرد إلى الأثر الفني، يحدوهم إليه قيمة الجمال فيه، وعندما يحس الفنان بهذه النزاهة من الناقد لا بدَّ أن يقبل على نقده يتفهَّمه، ويعمل على تخليص فنه من الشوائب".[36] وقد انعكست هذه الخلافات على المتلقي الذي لم يعد يعرف أي الآراء يمكنها أن تعينه على الفهم والتذوق. وقد "تكمن حالات سوء الفهم التي تقع غالبًا بين الناقد والفنان المبدع في منهج كليهما، حيث يعتمد الناقد في منهجه على عمليات التصنيف، وعلى إخضاع العمل الفني للمنطق العقلي والشرح والتفسير، بينما يتسم إبداع الفنان بتلك الحالة الشعورية التي لا يداخلها المنطق العقلي إلا ربما فيما بعد".[37]

ووفقًا لمتطلبات الواقع الثقافي والأدبي والفني لعوامل الأصالة والقوة والتجديد، فإن الناقد الأدبي المثقف بالفنون هو الذي يتسلح بإمكانات ثقافية نقدية وفنية تصل به إلى استجلاء الأبعاد الظاهرة أو الخفية لأي عمل ثقافي، أو أدبي أو فني، لا سيما ثقافته بالفنون، ويمكن القول "إنَّ ثقافة الناقد يجب أن تتسم بقدر من العمومية والخصوصية في الوقت نفسه، وتتصل العمومية بالمعارف والخبرات العامة التي تتصل بشمولية نظرة الناقد إلى الحياة، وقريب من هذه الثقافة النظرية العامة، الثقافة الفنية الشاملة التي تعلّم الناقد، وتعمق وعيه بالصلة المتبادلة بين الفنون".[38]

---

[36] : الحاج حسين، محمد، العلاقة بين الفنان والناقد، مرجع سابق، ص 50.

[37] : عبد الحافظ، مجدي (1996) الفنان والناقد والمتلقي، *مجلة إبداع*، مصر، العدد 6، ص 100.

[38] : عصفور، جابر (1984) الناقد وثقافة الوعي بالإبداع، حوار أجراه معه أحمد عنتر مصطفى، العراق، *مجلة الأقلام*، العدد 7، ص 110.

وإنَّ من المسؤوليات الكبرى التي تقع على عاتق الناقد الأدبي الذي يقيم عمله على المقارنة والتحليل أن يكون واعيًا بأثر الفنون على النقد، وقيمتها في التأثير على الأحكام النقدية وتوجيهها، محيطًا بثقافة العصر الذي ينظر إلى أثر من آثاره، ومعرفة مدى اندماج الفنان وتأثره بثقافة عصره، فضلًا عن الإحاطة كذلك بالثقافات الأخرى؛ ليرى مدى ارتباط الأثر الفني في أمَّة ما بثقافات غيرها من الأمم. وعلى الناقد الأدبي أن يكون في استطاعته المشاركة والإحساس بالفنون "فلن تكون مهمة الناقد في يوم من الأيام أن يقف من الأثر الفني موقف من يقول إنه حسن، أو إنه قبيح، ولكن الناقد العارف للفن هو الذي يستوعب هذا الخلق الفني، سواء في الأدب، أو النحت، أو التصوير، أو الموسيقى، ويقول لماذا هو حسن؟ وأين موضع القبح فيه؟"[39]

والمتفحص للثقافات العديدة التي أثَّرت على أسلوب الناقد الأدبي العربي المعاصر يجد أنَّ هذه الثقافة استمدت أصولها من مشارب عدة كان منها التراث العربي القديم، فضلًا عن التيارات الأدبية الغربية، ومن ثقافات متعددة كانت حصيلتها نظريات أجنبية، ومناهج دخيلة ممزوجة بثقافة عربية، أو من ثقافات فنية جديدة كوّنها الناقد لنفسه من مختلف الفنون (شعر، موسيقى، مسرح، نحت، رقص، تصوير..) ذلك أنَّ الفنون في مجملها تعبر عن رؤية الفنان الشخصية وتصوّراته. يقول بلاكمور R. Blackmur "النقد عندي شهادة مستمرة على تبادله الاعتماد على الفنون الأخرى".[40] ويتفاعل الأدب مع هذه الفنون الجميلة في ابتكار ما هو جميل من الصور التي تُحدث في النفس تأثيرًا جماليًا يمنح الإنسان المتعة الجمالية من خلال التشكيلات المختلفة لكلّ فنّ على حدة، فالرسم مادته الألوان، "فبينما

---

[39] : انظر: هازلت، وليام (1934) مهمة الناقد، ترجمة: خليل، نظمي، *مجلة الرسالة*، مصر، العدد 57، ص 299.

[40] : بلاكمور، ر. ب. مقال (*مهمة الناقد*) (ص337) منشور ضمن كتاب: سكوت، ويلبريس، (1981) *خمسة مداخل إلى النقد الأدبي*، ترجمة: عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي، العراق، دار الرشيد للنشر.

نجد الرسام يركّز قواه على اللوحة التي أمامه، نرى الناقد عندما يصوّب عليها أشعة نقده، لا ينظر إلى هذه اللوحة مجردة عن كل ما سواها، بل يعدَّها جزءًا من الظواهر الطبيعية الفنية جميعًا".[41]

يقوم الأدب والفن على التجربة الوجدانية، غير أنَّ التمايز بين الفنون جميعًا من أدبية وصوتية وتشكيلية وسينمائية وغيرها إنما يتحقق فحسب بالأداة المستخدمة بالتعبير والتصوير، فالأدب يستعين بسياق اللغة، والموسيقى بالصوت والزمن، والنحت بالكتلة، وقد نجد بين الفنون جميعًا تداخلًا، فالشعر والموسيقى والرقص والتمثيل فنون متداخلة، والتمثيلية المسرحية تستعين بالموسيقى والرسم، والتمثيل والسينما تستعين بالفنون جميعًا لبناء عمل فني موحد، إلا أنَّ لكل فن من الفنون تمايزه الذاتي وأداته الخاصة بالتعبير. "فقد يقوم آرثر رامبو A. Rimbaud بتفسير حروف اللغة تفسيرًا لونيًا في قصائده المشهورة، كما يقوم موديست موسورجسكي M. Moussorgsky بتفسير لوحات معرض من المعارض تفسيرًا صوتيًا بموسيقاه، كما يقوم والت ديزني W. Disney فيفسر الموسيقى تفسيرًا لونيًا في أفلامه العديدة".[42] ومع حركة التاريخ البشري ازدادت الفنون تمايزًا وتداخلًا وتزاملًا على مستويات جديدة، "ويسمي كورت فايس Curt Wais هذا التلامس أو التفاعل المتبادل (تزاوجًا) ويتحدث كورت زاكس Curt Sachs عن (كومنويلث الفنون)"[43] وتطورت الموسيقى تطورًا متميزًا وتطور الرقص، ثم تألف منهما فن جديد هو الباليه، وتطورت الموسيقى تطورًا متميزًا عن الشعر، ثم التقيا في فن جديد هو الأوبرا.

وفي السينما والتلفزيون تلتقي هذه الفنون جميعًا لقاء جديدًا على مستوى جديد من النضج والخصوبة، وليس هذا اللقاء على حساب ذاتية فن من الفنون، فالسينما لا تقضي على ذاتية الأديب كما

---

(41) : فرحان سعيد، ماجد (1951) سبيل النقد الفني، *مجلة الأديب*، لبنان، العدد 2، ص 43.

(42) : أمين العالم، محمود (1956) الأدب والفنون الجميلة، *مجلة الآداب*، لبنان، العدد 10، ص 19.

(43) : شتريلكا، يوزف (1985) العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى، ترجمة مصطفى ماهر، *مجلة فصول*، مصر، العدد 2، ص 19.

يقال أحيانًا، ولا تقضي على ذاتية الرسام أو الموسيقي، لكنها تتيح لهم أشكالًا جديدة للتعبير، وأساليب مستحدثة للصياغة والرؤية الفنية.[44] وإنَّ سر الجمال الفني في الرسم يكمن في قدرة الرسام على تحويل المعنى والشعور إلى صورة بصرية قوامها الخطوط والألوان، والضوء والظلال، وسر الجمال الفني في فن الرقص يتجلى في قدرته على التعبير عن المعنى والشعور بالحركات، وسر الجمال الفني في الموسيقى ينطلق من الأنغام مؤتلفة ومختلفة، فتوحي إلينا بما يشاء الفنان من معان ومشاعر، فكل الفنون قادرة على التعبير، ولكل وسائله وحدوده. يعبّر اسماعيل الصيفي عن هذه الأسرار بقوله: "إنَّ أسرار الجمال الفني في الأدب أنَّه كالنحت يمتلك القدرة على التجسيد، وأنَّه كالرقص ذو قدرة على تسجيل الحركة، وكالموسيقى بما فيها من موسيقى خارجية وداخلية، ثم إنَّ الأدب بعد ذلك كله يمتاز بقدرته المتفردة على الإفصاح".[45] وفي ضوء هذا الترابط الذي يستمد بقاءه من طبيعة الفنون يمكن لنا أن نقارب بين هوميروس Homer والفن الإغريقي كله، وقديمًا أثَّر بيت شعري واحد من نظم هوميروس في فيدياس Phidias الإغريقي، فأبدع تمثال زيوس Zeus وتفسح لنا طبيعة الفنون تلمُّس ملامح التقارب بين فيدياس نفسه وسوفوكليس Sophocles الدرامي، وبين بندار Pindar الشاعر وبوليكليت Polyclett النحات، وبين مسرحيات يوربيديس Euripides وتماثيل براكسيتيل Praxitele.

على أنَّ مظاهر التداخل أو التزامل بين فن الأدب وبقية الفنون بعضها مظاهر عابرة جزئية، وبعضها على جانب كبير من الافتعال والتعسف، وبعضها أصيل، إلا أنَّها جميعًا تؤكد وثاقة الرابطة بين الأدب والفن،[46] وإذا أردنا أن ننتفع من الناحية المنهجية بتضافر الفنون لصالح علم الأدب، فليس لزامًا أن نتوصل على الفور إلى نسق عام يشمل الفنون المختلفة كلها، فالعالم المتخصص في علم الأدب يمكنه

---

(44) : انظر: أمين العالم، محمود، الأدب والفنون الجميلة، مرجع سابق، ص 19.
(45) : الصيفي، إسماعيل (1971) أسرار الجمال الفني في الأدب، *مجلة البيان الكويتية*، العدد 66، ص 26.
(46) : انظر: أمين العالم، محمود (1956) الأدب والفنون الجميلة، *مجلة الآداب*، لبنان، العدد 10، ص 19.

أن ينتفع بالفنون المجاورة للأدب؛ لأنها كثيرًا ما تكشف عن التحول العام لعناصر معينة، وللأشكال التي تعبر عنها، هذا التحول الذي لا يمكن أن نعرفه من دراسة عمل أدبي واحد إلا فيما ندر.

ويمكن القول إنَّ للفنون استقلالها الذاتي من الناحية المبدئية، ولا يمنع هذا من أن يكون بينها تأثير وتغلغل متبادل تختلف درجته من حالة إلى أخرى، ومن عصر إلى آخر، ومهما وصل التفاعل المتبادل بن الفنون، فإنَّه لا ينتقص من استقلال الفنون كل على حدة استقلالًا ذاتيًا، فقد "ذهب ديفيد مالون David H. Malone إلى أنَّ العلاقات المتبادلة بين الفنون تعد مهمة خاصة من مهام الدراسات المقارنة، كما ذهب رودلف أرنهايم Rudolf Arnheim إلى أنَّ العلاقات المتبادلة بين الفنون هي وحدة معينة تشترك فيها الفنون جميعًا".[47]

كذلك درس نورثروب فراي Northrop Frye المشكلات الشكلية الخالصة متوغلًا في الناحية الفنية، مركزًا اهتمامه على المؤثرات الموسيقية، ومتمثلًا بشعر والاس ستيفنس Wallace Stevens ودرسها أيضًا جيسبرت كرانتس Gisbert Kranz في كتابه عن القصيدة ذات الصورة، مركزًا اهتمامه على العناصر التصويرية. وينوِّه يوزف شتريلكا في دراسته: (العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى) إلى أهمية النظر في مقارنة الأنواع الفنية كما ظهرت في كتاب ماركوس Fred H. Marcus وهي مقارنة انصبَّت على القصة القصيرة والفيلم السينمائي القصير، وإلى كتابَي لاديسلاف ماتيكاس Ladislav Mateika وإرفين تيتونيك Irwin R.Titunik اللذين انطلقا من

---

(47) : شتريلكا، يوزف، *العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى*، مرجع سابق، ص 20.
من الكتب الماتعة في بيان كيفية تذوقنا الفنون التشكيلية، وخاصة الرسم والتصوير كتاب: (الفن والإدراك البصري: دراسة في سيكولوجية العين المبدعة) لرودولف أرنهايم R. Arnheim استعان الباحث بمكتشفات علم النفس الحديث في دراسة الإدراك البصري، وهي دراسة تقدم للقارئ نموذجًا يمكن الانتقال به إلى ميدان التلقي والنقد الأدبي، وذلك عن طريق توسم بعض مواطن التشابه (في البناء وفي مستويات الدلالات المختلفة) بين العمل التشكيلي والعمل الأدبي، وعدّها مواطن صالحة لأن نستخدم بالنسبة لها نوعًا من القياس المنطقي، على أساسه نحاول الامتداد إليها بالتحليلات والنتائج التي خرج بها أرنهايم.
انظر: سويف، مصطفى (1983) *النقد الأدبي: ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة*، مجلة فصول، العدد 1، ص 26.

مدرسة براغ البنيوية محاولين وضع سيميوطيقيا للأدب والفنون التشكيلية، والملاحظ منذ العقد الثاني من القرن العشرين إسهام التكعيبية والمستقبلية والدادية والفن المجرد والسريالية في التغلغل المتبادل بين الأدب والفنون التشكيلية إسهامًا جوهريًا، تارة عن إرادة في توسيع إطار التعبير، وتارة أخرى تعبيرًا عن أزمة الأنواع الفنية المختلفة، وتعرضها لفقدان الهوية.[48]

توثقت عرى الروابط بين الفنون الأدبية والفنون التشكيلية بحيث لم يعد يعرف تمامًا من الآخذ ومن المعطي، فقد أدرك أحمد كمال زكي خطورة خضوع الأدب بصفة عامة للتشكيل خضوعًا ألزمه بأن يضم إليه الألوان، ويتخلى شيئًا فشيئًا عن وظائف اللغة المنطقية والاستدلالية؛ ليكتسب قيمًا تصويرية، وأكَّد أنَّ الرومانسيين هم الذين توسعوا كثيرًا في نقل الصور إلى الشعر، وفي الإيحاء إلى القارئ بالألوان عن طريق النشيد، "واليوم يبدو أنَّ العلاقة بين الشعر وما يجاوره في الفنون كالموسيقى والتصوير قد جرفته خارج حدوده، حتى استقر في مقام غريب عنه مغفلًا خصائصه التي انفرد بها، مأخوذًا بسحر الموسيقى وانسجام الألوان فقط، والغريب أنَّ المصوّرين والموسيقيين، رضوا بمعونة الأدب الذي راح يهتم بشرح التشكيل وتقويمه".[49]

---

[48] : انظر: شتريلكا، يوزف، العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى، مرجع سابق، ص 20.

[49] : كمال زكي، أحمد (1966) الفن والأدب، *مجلة الكتاب العربي*، مصر، العدد 30، ص 37.

يكتفي هذا المبحث الممهّد بالإشارة السريعة للعلاقات المنهجية المشتركة بين الفنون، أما التوسع في الحديث حول علاقة كل فن على حدة بالأدب فهو من مشاغل الباب الثاني في هذه الدراسة.

الباب الثاني: مهمة النقد والناقد الأدبي وطرق الاشتغال

الفصل الأول: مهمة النقد ووظيفة الناقد الأدبي

أولًا: النقد الأدبي: التعريف والمهام

ظلَّ مفهوم النقد الأدبي منطويًا على مسلَّمة واحدة، هي أنَّ النقد تابع للأدب يقوم عمله على الشرح والتفسير والمقارنة وإصدار الأحكام، دون أن يشير إلى أية نواح إيجابية في المفهوم والدلالات، مثل إطلاق الإنتاج الفني من قيود القواعد المرسومة، أو خلق القيمة الفنية والفكرية، أو تشكيل البيئة المناسبة للإنتاج، حتى إن كتاب الشعر لأرسطو حُمِّل قيمة تشريعية لها أثر معكوس في الأدباء الذين حاولوا أن يطبّقوا ما فيه تطبيقًا حرفيًا. يخبرنا بذلك حسام الخطيب إذ يرى "أنَّ النقد الأدبي لم يستطع أن يطرح أيَّة نظريات متجاوزة أو سابقة للإنتاج الأدبي في فترة ما، وظلَّ حتى مطالع العصور الحديثة ذا فعالية سلبية تابعة لاتجاه الإنتاج الأدبي وطبيعته ومستواه".[50]

وقد شهدت العصور الحديثة تحولات مهمة في تحديد مكانة الفعاليات النقدية، حيث أصبح النقد يميل أكثر إلى الاستقلال والاتصال بمختلف أنواع المعارف الأدبية والاستفادة منها، ولم يعد بحسب تعبير غالي شكري "نباتًا طفيليًا يتسلق أشجار الورد".[51] لكنَّ له مجالًا آخر حيويًا هو (التنظير) و(التأريخ) و(التأصيل) فمنذ القرن الثامن عشر ظهرت بوادر هذا التغيُّر، وقد اتَّخذت طريقين متباينين: "الأول: التغيُّر بفضل تأثيرات خارجة عن النقد الأدبي نفسه، بدءًا بمحاولات الفلاسفة الأوروبيين الكبار الإدلاء بآرائهم النظرية في النقد، إلى أن ظهرت محاولات لقلب النقد إلى (نظام) عن طريق تطبيق

---

[50] : الخطيب، حسام (1972) النقد الأدبي: فعالية مستقلة أم تابعة؟ *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 126، ص 63.
[51] : شكري، غالي (1981) *سوسيولوجيا النقد العربي الحديث*، (ص 12) ط 1، بيروت، دار الطليعة.

نظريات فلسفية. والثاني: التغيُّر بفضل الممارسات الأدبية والنقدية، أي التغيُّر من الداخل، ويعد الشاعر الإنجليزي كولردج Samuel Taylor Coleridge رائد هذا التغيُّر محاولًا صياغة إنتاج نقدي مبني على المصالحة بين الفلسفة والدين والشعر".[52]

لم يتبنَّ نقاد الأدب المعاصرون تعريفًا محددًا للنقد الأدبي، يرجع ذلك إلى التغيُّر المستمر في معنى النقد على مدار التاريخ، ومن ثم تغيُّر بؤرة اهتمام الناقد تبعًا لفهم عصره، وفهمه هو بوصفه ناقدًا، لما آلت إليه علوم النقد الحديثة، فقد كان النقد منذ البواكير الأولى جزءًا من علوم ومعارف أخرى تتغير معها مهمة الناقد تبعًا لدوره المتجدد، فطبيعة النقد تخضع لحتمية التطور والتفاعل مع نتائج العلوم الإنسانية في بيئاتها المختلفة، والتي تتداخل مع المكونات السياسية والثقافية للمجتمع لتشكِّل حدود الممارسة النقدية، وتنظِّم قنواتها المختلفة، مما يجعل المحاولات المستمرة للتوصل إلى تعريف جامع مانع تتضمن التشديد على نواحٍ تتناسب مع طبيعة المذاهب النقدية العديدة، ومن ثمَّ الحديث عن الرؤى الفكرية التي تنطلق منها. ومن هنا فإنَّ تفحص طبيعة النقد الأدبي على هدي ما تقدُّمه الدراسات الحديثة في مختلف ميادين المعرفة، ربما كان أكثر جدوى في إيضاح جوانب هذا المصطلح لممارسيه المعاصرين في الثقافة العربية الحديثة في الوطن العربي، وقد وصل الأمر عند بعض الباحثين العرب إلى تبني تعريف توفيقي تمامًا كما فعل حسام الخطيب، منبهًا إلى أنَّ تشعب التعريفات المتعددة تجعل مسألة تقصي التعريف الدقيق ليست بذات أهمية جوهرية، لكنه يؤكد أنَّ عدم تبني أي تعريف يبقي المسألة معلقة، ومع ذلك فقد قدَّم الخطيب تعريفًا يراه مراعيًا تعدد الفعاليات التي يطلبها النقد الأدبي

---

[52] : انظر: الخطيب، حسام، *النقد الأدبي*: فعالية مستقلة أم تابعة؟ مرجع سابق، ص63-64.

(الشرح، التعليل، التقييم) فيقول: "النقد الأدبي هو فعالية فكرية ذوقية نستطيع بواسطتها فهم المسائل الأدبية، وشرح الأعمال الأدبية وتحليلها، وإصدار أحكام مناسبة بشأنها".[53]

ذيّل حسام الخطيب ملحظًا استدراكيًا في هامش صفحة التعريف المشار إليه أنه "من الملاحظ أنَّ البحث في التعريف أصبح مدعاة للخجل في هذه الأيام، ولا سيما عند فئة معينة من الكتَّاب، ولذلك يحسن بنا أن ننبه إلى أنَّ التعريف السابق غير مقصود لذاته".[54] في هذا إشارة جديرة إلى أن المساعي المبذولة في تأصيل مفهوم النقد الأدبي تكشف عن مستوى تجارب هؤلاء النقاد، وفهمهم الخاص لوظيفة النقد وماهيته، وقد يتغيَّر هذا الفهم ويتبدَّل بحسب رأي أصحابه في زمان ومكان معينين، فالبحث في حدود مفهوم النقد الأدبي ذو إشكالية قابلة للنقاش والأخذ والرد، إذ المصطلح ذاته يدلُّ على أنه مرتبط بغيره، وأنَّ وجوده متوقف على وجود الآخر (الأدب) الذي يشتق منه قواعده وأسسه، ويسلِّط عليه مقاييسه، كما يحقق به تصوراته.

كشفت دراسة مصطلح النقد الأدبي عن فهوم خاطئة يرى بعض النقاد ضرورة إعادة قراءتها من جديد، ومن ذلك أنَّ النقد تقتصر مهمته على تلمُّس المآخذ وكشف المساوئ وإظهار العيوب، فالنقد إذا اقتصر على إظهار العيوب فحسب بدا في أضيق صورة، لا يتشبث إلا بالجزئيات التي لا يمكن أن تغني عن الكليات، وعلَّة ذلك عند هؤلاء قديمًا وحديثًا هي أنَّ هناك "قبالة كل أثر أدبي (مثلًا أعلى) من نوعه يجب على كل أديب أن يحاول حسب طاقته الفنية السمو إليه، فكأنما غاية النقد تنحصر عند هؤلاء في تقدير المسافة التي تبقى إلى اللحظة الأخيرة قائمة بين الأثر المنقود، وبين صورة له (مثالية) تكون

---

[53] : الخطيب، حسام (1973) حول حدود النقد الأدبي، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 132، ص 18.
[54] : الخطيب، حسام، حول حدود النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 18.

نصب عيني الناقد بوصفها حقيقةً مفروغًا منها، وإن لم يكن في واقع الأمر لهذه الصورة المثالية ظل ممتد في نفس الناقد إلا من الأثر نفسه".[55]

وقد روي عن وردزورث W. Wordsworth الشاعر الإنجليزي أنه ذكر جانبًا من الفهم الخاطئ لمعنى النقد، معتقدًا بأنَّ ملكة النقد أقل شأنًا من الإنشاء، وأنَّ النقد إذا كان منطويًا على الحقد والضغينة فلا جدال في أنه خير للأدب وللناس ألا يذاع هذا النقد بين القراء. يقول: "ليست القدرة على النقد عندي قيمة كبيرة، النقد ملكة من ملكات العقل أحطُّ شأنًا من ملكة الخلق والابتكار، ولو أنَّ الوقت الذي يبذل في نقد الآثار الأدبية ينفق في الأدب الإنشائي لكان ذلك خيرًا لنا وأجدى، إن النقد الباطل الذي ينطوي على الحقد والضغينة يفسد عقول القراء في حين أنَّ الإنشاء في النثر أو الشعر لا يعود على قارئه بالضر أو الأذى".[56]

ويرى ت. س إليوت T.S Eliot أن ميدان النقد يقع بين حدَّين. الأول: محاولة الإجابة عن هذا السؤال: ما هو الشعر؟ والثاني: محاولة الإجابة عن هذا السؤال: هل هذه القصيدة جيدة؟ ويرى أنه لا قيمة لأي نظرية في النقد لا تقوم على أساس من التجربة المباشرة للشعر الجيد. فيعرّف النقد بقوله: "ذلك الباب من أبواب الفكر الذي يحاول: إما أن يكتشف ماهية الشعر وفائدته، والحاجات التي يسدُّها، والأسباب التي تدعو إلى كتابته، وإلى قراءته أو تلاوته، وإما أن يحدد قيمة قصائد معينة، مفترضًا في ذلك، سواء عن وعي أو عن غير وعي، معرفتنا بهذه الأمور".[57] إنَّ أساس النقد عند إليوت هو القدرة

---

[55] : العريض، إبراهيم (1953) مهمة النقد الأدبي، *مجلة الاديب*، لبنان، العدد 6، ص 10.
[56] : محمود، محمود (1943) وظيفة النقد، *مجلة الثقافة*، مصر، العدد 221، ص 16.
[57] : إليوت، ت. س (1957) وظيفة النقد الأدبي، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، *مجلة المجلة*، مصر، العدد 10، ص 83.

على اختيار القصيدة الجيدة، واستبعاد القصيدة الرديئة، وأكثر معايير النقد صرامة هو القدرة على اختيار القصيدة الجيدة، أي القدرة على اختيار القصيدة السليمة لموقف جديد حقًا.

تأتي المرحلة الثانية عند إليوت في تفهمنا للشعر عندما لا نكتفي بفكرة الاختيار والاستبعاد، ولكن عندما ننسق ما نختاره من القصائد، وهو أمر يقود إلى مرحلة ثالثة نقوم فيها بإعادة تنسيق تجاربنا فنشكِّلها على نحو جديد، في هذه المرحلة يقابل الشخص المثقف ثقافة شعرية قصيدة حديثة جديدة، فيضطر حينئذٍ إلى إعادة تنسيق تجاربه السابقة، وبذلك ينشأ في نفسه نسق جديد للشعر.[58]

ويحدد رولان بارت R. Barthes النقد الأدبي انطلاقًا من مفهوم الأثر الأدبي أو الفني، "فالنقد بناء رمزي يتضمن في ثناياه معان خفية وعميقة، وعلى الناقد أن يكتشف هذه المعاني في اللغة التي تشكِّل الأثر الأدبي أو الفني".[59] وهذا يشير إلى أنَّ للنقد الأدبي قوانين خاصة يمكن النظر إليها على أنها أسس مترابطة ومحددة تنظم الأثر الأدبي على نهج مرسوم وفقًا لعمليات خاضعة لقواعد معينة، وهي قواعد بنية الأثر الفني أو الأدبي. "ويقرر جولدمان Goldman أنَّ النقد هو الدراسة العلمية للأثر الفني أو الأدبي التي تنهض على أساس فهم وتفسير الأثر تفسيرًا مماثلًا، أي استخلاص المميزات الخاصة بالأثر الفني أو الأدبي المنبثقة من مجموعة علاقات منطقية، وربطها بالملامح العامة للبنيات الكلية للمجتمع. ومن بعده يقرر بيير ماشري Macherey أنَّ النقد نشاط تأملي يسعى لإجلاء القواعد والقوانين المضمرة في لغة الأثر الأدبي والفني".[60] تؤكد التعاريف السابقة على أنَّ الجوهري في النقد هو اللغة العقلية الدقيقة، وأنَّ لكل أثر لغته الخاصة، ألا وهي لغة الرموز والعلامات، والنقد هنا نشاط

---

[58] : انظر: إليوت، ت. س. وظيفة النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 85.
[59] : حجازي، سمير (1995) معنى النقد الأدبي المعاصر، *مجلة البيان*، الكويت، العدد 305، ص 43.
[60]: انظر: حجازي، سمير، *معنى النقد الأدبي المعاصر*، مرجع سابق، ص 42-44.

علمي يسعى لفهم النظام الذي يسيطر على عناصر الأثر بوصفها واقعة إنسانية لا واقعة تاريخية، وهو نهج جديد يسعى إلى تزويد النقد الأدبي بطابع الدقة والصرامة في وقت معًا.

ورغم تعدد مظاهر التنوع في تناول مصطلح النقد الأدبي، وتباين أشكاله وفعالياته، فإنَّ هذا المبحث ينطلق من افتراضات ضمنية تتصل بطبيعة مفهوم النقد ووظيفته، ولذا يتخذ من (المدخل الآني) Synchronic طريقًا مناسبًا في تناول مصطلح النقد الأدبي، يعود ذلك إلى أننا أمام تعريفات كثيرة جدًا للنقد الأدبي يسعى أصحابها إلى تحديد دلالات هذا المصطلح ومعالمه، وليس مسألة حصر هذه التعاريف وعرضها بأهم من الكشف عما طرأ عليها من تحولات ومتغيرات بحسب مراحلها، لا سيما أغلب نقاد الأدب لم يهتموا بتقديم تعريف للنقد الأدبي قدر اهتمامهم بالحديث عن وظيفة النقد وأهدافه ومناهجه، فالمدخل الآني يسعى للنظر في هذه الوظيفة من الموقع المعرفي الذي ييسره العصر، فيتفحصها محددًا صورها الفعلية والممكنة، ويجمع بين الانطلاق من الواقع الراهن، واستشراف المستقبل الذي يرجى أن يكون امتدادًا طبيعيًا لهما معًا. وتجدر الإشارة إلى أنَّ كثيرًا من النقاد كذلك اتخذوا من (المدخل التاريخي التطوري) Diachronic منهجًا في تتبع بيانات النقاد عبر العصور، وفي مختلف التقاليد القومية عن هذه الوظيفة وممارستهم لها في مجتمعاتهم. ورغم فائدة هذه المنظور في التعامل مع هذا المصطلح، إلا أنَّ تبنيه ربما كان أكثر فائدة لدارس الأدب ومؤرخه منه للناقد الذي يعنى أساسًا بمواجهة النصوص الأدبية، يشرحها ويحللها ويفسرها ويصدر أحكامًا بشأنها، إلى غير ذلك من جوانب العملية النقدية التي تستهدف في التحليل النهائي تطور عملية الإنتاج الأدبي في المجتمع المعني به.[61]

وهنا يطفو على السطح نقاش جدير بالبحث حول ربط تعريف النقد بالأدب والنظر إليه بوصفه إنشاء عن الإنشاء، ولعل محاولة الإجابة عن هذا التساؤل نجدها موزعة في بحوث ثلاثة حول إرساء

---

[61] : انظر تفصيل هذه المداخل: اصطيف، عبد النبي (1999) وظيفة النقد الأدبي، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 432، ص 84.

مفهوم النقد الأدبي دوَّنها عبد النبي اصطيف في أزمان متقاربة، يضيف التالي منها للسابق إضافات مكمِّلة ذات أثر مترابط في السعي نحو اكتمال التصور حول هذه المسألة، وقد شكَّلت جميع هذه البحوث حصيلة غنية ومثمرة يمكن لنا تلمسها في بحثه الرابع (بل نقد أدبي) والذي هو ثمرة لمضامين البحوث الثلاثة السابقة حول مفهوم النقد الأدبي بعد أن أخذت الفكرة لديه مداها بالشرح والتفصيل والإضافة.

يؤكد عبد النبي اصطيف في بحثه الأول (نحو تحديد لمفهوم النقد الأدبي) أنَّ النقد "إنشاء عن الإنشاء الذي هو الأدب، وإذا كان كذلك فهو محكوم بشروط تشكّل الأدب، أي أنه إنشاء اجتماعي أيضًا، وهو كغيره من النصوص، نص متموضع في سياق، أو راسٍ في هذا العالم، واقع في شرك الزمان والمكان والظروف، ولذا فهو فعالية إنسانية مرتبطة بفعاليات الإنسان الأخرى".[62] فالنقد بهذا المعنى الواسع الذي تبنَّاه الباحث يشمل وصف أعمال أدب محددة وتحليلها وتفسيرها، إضافة إلى تقويمها، ويستخدم الأداة التي يستخدمها الأدب، وهي اللغة الطبيعية، التي يُنشِئ من خلالها نصًا نقديًا يتناول فيه جوانب مختلفة، يشرح ما غمض منه، ويفسِّر ما يتطلب التفسير، ويحلل ما ينطوي عليه من مركبات، ويركب ما يتطلب من عناصره ومكوناته الربط والتوسع، ويوازن عند الحاجة بينه وبين غيره من النصوص الأدبية ضمن الأدب القومي الواحد، ويقارن بينه وبين غيره من نصوص الآداب الأخرى إذا ما استدعى حضور أحدهما في الآخر هذه المقارنة، يفعل كل ذلك من خلال اللغة الطبيعية التي يتخذ منها أداة يتواصل بها مع الآخرين.

ويدلِّل عبد النبي اصطيف في مستهل دراسته الثانية (نحو منظور معاصر لطبيعة النقد الأدبي) بمثال تخييلي واصفًا كيف يتبدى لنا النقد الأدبي في شكل إنشاء لغوي يتخذ لنفسه ثوب نص يُقرأ، وبذلك يمكن أن ينظر فيه ويُدرس، وإلا فإنه لا يكون نقدًا. يقول: "قد أمسكُ برواية ما، وأقرأ صفحات منها،

---

[62] : اصطيف، عبد النبي (1983) نحو تحديد لمفهوم النقد الأدبي، *مجلة مواقف*، لبنان، العدد 47-48، ص162.

ولكني ما ألبث أن أدعها جانبًا، وأنصرف إلى عمل آخر، وقد أستمعُ إلى قصيدة في أمسية شعرية، ولكني سرعان ما أتشاغل عن منشدها بالتفكير في شأن من شؤون حياتي، وقد أقرأ قصة قصيرة ما وأنا في طريقي من مدينة إلى أخرى في قطار أو في حافلة، فتنسيني ما حولي ومن حولي، فأمتلئ رغبة في أن أقرأ كلَّ شيء خطَّه صاحبها".[63] إنَّ جميع هذه التصرفات تنطوي على موقف ما، وتتضمن حكم قيمة، تعكس إعجابًا أو نفورًا، اهتمامًا مسرفًا أو عدم اكتراث، شغفًا كبيرًا أو مقتًا شديدًا، ولكنها لا يمكن أن تدعى بحال من الأحوال نقدًا أدبيًا.

وإذا كان النقد الأدبي إنشاءً عن الإنشاء الذي هو الأدب، فهو كذلك (إنشاء اجتماعي) فعملية استيعاب النص وإدراكه وفهمه، والتي تشكِّل الخطوة الأولى في الممارسة النقدية هي عملية اجتماعية غايتها التواصل. والنقد كذلك (نص دنيوي) فإنَّ من وظيفة الدارس للنص النقدي ما دام نصًا، أن يمضي إلى ما وراءه، إلى عالم هذا النص من أجل جوب آفاقه، وتحديد أبعاده، أو من أجل موضعته في سياقه المحدد للافتراضات الضمنية التي تحكم وجوده بوصفه نصًا. وعندما نتحدث عن النص على أنه إنشاء عن الإنشاء يستخدم الأداة نفسها التي يستخدمها الأدب، فإنما نعني بذلك اللغة الطبيعية دون غيرها من سائر اللغات؛ لأنَّ النقد كذلك (نشاط إنساني) متصل بنشاطات الإنسان الأخرى.[64]

والحقيقة إنَّ الوظيفة السائدة على غيرها من الوظائف الأخرى في الإنشاء الأدبي هي الوظيفة الجمالية، التي يرى شكري عيَّاد في كتابه (دائرة الإبداع) أنه يمكن تأسيس نقد علمي قائم على تحليل عملية التذوق انطلاقًا من تلك الصفة الجوهرية، وهي (اللحظة الجمالية) أو الشعور بالقيمة، وقد أسهم بعده جمال مقابلة في تقديم مقاربة لفهم نقدي لها، والتنويه على أهميتها معتبرًا أنَّ ما يكمن وراء أدبية

---

[63] : اصطيف عبد النبي (1988) نحو منظور معاصر لطبيعة النقد الأدبي، *مجلة الناقد*، لبنان، العدد 4، ص 37.
[64] : انظر: اصطيف، عبد النبي، نحو تحديد مفهوم النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 164-165.

الأدب هو هذه المتعة التي تثير فينا تجربة جمالية من نوع ما، وتجعلنا نحس بأنَّ ما أمضيناه من وقت وجهد لم يكن هدرًا غير مسوغ؛ لأنه يلبي حاجة متأصلة فينا بوصفنا بشرًا لا سبيل إلى تجاهلها هي حاجتنا دائمًا وأبدًا إلى الجميل. يُعرفها بقوله: "اللحظة الجمالية: هي الإحساس أو الشعور الذي يعتري المرء بقيمة العمل الفني، فهي خبرة مشتركة بين الفنان والمتلقي، وهي بذلك تقع في صميم الرسالة الفنية بينهما، ولا يمكن لتلك اللحظة أن تتحقق إلا بتجسد العمل الفني ماثلًا بين المبدع والمتلقي على حد سواء".[65] وربما كان من أظهر خصائص اللغة في النص الأدبي فضلًا عن سيادة الوظيفة الجمالية أنها لغة مشحونة بأقصى الطاقات التعبيرية، ومحمَّلة بأغنى الدلالات؛ ذلك أنها مشحونة بالتراث الثقافي للمجموعة اللغوية التي تنتمي إليها، وهي لذلك لغة موحية بما يحيط بها من ظلال ممتدة عبر القرون.

وقد عدَّد عبد النبي اصطيف أنماط حضور الإنشاء الأدبي في ذهن منتج الإنشاء النقدي، والتي يمكن أن تكون (حضورًا صريحًا) وغالبًا ما يكون هذا في النقد التطبيقي عندما يواجه ناقد ما نصًا أدبيًا يشرحه ويحلله، أو (حضورًا ضمنيًا) عندما يتحدث الناقد عن أمور تتصل بطبيعة الأدب ووظيفته وحدوده وما إلى ذلك، ولكنه يفكر ضمنًا بنصوص محددة في آداب محددة، أو (حضورًا فعليًا حقيقيًا) عندما يشير الناقد صراحة أو ضمنًا إلى نص أدبي معين، أو مجموعة نصوص أدبية يدافع عنها، أو يسوِّغ إنتاجها أو ينتقدها أو يرفضها أو يشرح ما غمض منها، أو (حضورًا بالقوة) عندما يكتب الناقد في النقد النظري ولا يكتفي بالصدور عن النصوص الأدبية الموجودة بالفعل، بل يمضي إلى ما ورائها في نصوص أدبية ممكنة، أي موجودة بالقوة يمكن لأي كاتب أن ينتجها إذا ما اقتنع بحاجة ذاك الناقد النظري بشأنها.[66]

---

[65] : مقابلة، جمال (2006) *اللحظة الجمالية*: محاولة فهم نقدية، *مجلة عالم الفكر*، الكويت، العدد 1، المجلد 35، ص 8.

[66] : انظر: اصطيف، عبد النبي، *نحو منظور معاصر لطبيعة النقد الأدبي*، مرجع سابق، ص 38-39.
توسَّع عبد النبي اصطيف في تفصيل أنواع هذا الحضور في بحثه (بل نقد أدبي) (2004) المنشور ضمن كتاب (نقد ثقافي أم نقد أدبي؟) بالاشتراك مع عبد الله الغذامي، (ص 88-92) ط 1، دمشق، دار الفكر.

ويهدي النقد للأديب ما يصلح له من أجناس أدبية رئيسة أو فرعية، فالرغبة والميل لا يكفيان في عملية الإنتاج الأدبي، فثمة الاستعداد والإمكانات والقدرات والمؤهلات الفطرية والمكتسبة وغير ذلك مما يشكِّل اكتشافه في وقت مبكر من حياة الأديب عاملًا مهمًا جدًا في وضع قدميه والمضي خطوات واسعة في السبيل التي تقوده إلى النتيجة المرجوة والغاية المأمولة. ينوّه اصطيف على "أن للنقد دورًا مهمًا يؤديه في مساعدة الأديب في اختيار السبيل التي تلائم استعداداته وإمكاناته وقدراته ومؤهلاته، وأن إخفاق العديد من الكتَّاب مرده أنهم لم يكتشفوا نقاط قوتهم ويفيدوا منها في اختيار الجنس الأدبي الذي يمكن أن يتقدّموا فيه، وأن النقد لم يساعدهم في هذا الاكتشاف، فخاب سعيهم؛ لأنهم اختاروا ما لا يصلحون له".[67]

وربما كان من أولى وظائف النقد تجاه النص تثبيت هويته، فهوية النص متصلة أوثق الاتصال بهوية صاحبه، ومن المهم للناقد قبل مباشرته لنصه أن يتحقق كذلك من نسبة النص لصاحبه، ثم على الناقد أن يقوم بخدمة النص المتمثلة بالشرح لما يصعب على القارئ فهمه، والتحليل للمعقد من جوانبه والتفسير لما استغلق من رموزه ودواله، والموازنة له بنظيره والإشارة إلى ما اتفق فيه واختلف مع النصوص الأخرى في الأدب القومي أو في الآداب الأجنبية التي كان على تماس معها، ثم الحكم عليه وبيان منزلته وموضعه من مسيرة الجنس الأدبي الذي ينتمي إلى الأدب القومي الذي ينضوي تحت لوائه.[68]

ويرى صبري حافظ أنَّ محاولات العقل العربي للنهضة والتقدُّم في التاريخ الحديث قد أصابها الكثير من المسخ، وأول القيم التي عانت عملية المسخ هذه هي العقلانية التي اكتسبت منذ الطهطاوي

---

[67] : انظر: اصطيف، عبد النبي، وظيفة النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 85.
[68] : اصطيف، عبد النبي، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ مرجع سابق، ص 103.

ومحمد عبده وطه حسين سمة جديدة هي المنهجية، وهذه المنهجية هي التي تدعونا إلى التعرف السريع على الوظائف الأساسية للنقد الأدبي قبل أن نختبر مدى الازدهار أو التدهور الذي انتاب هذا النشاط الأدبي في السنوات الأخيرة. أول هذه الوظائف: متابعة النشاط الأدبي بالنقد والدراسة والتحليل؛ وثانيها: خلق تيار من الرؤى والأفكار الثقافية التي ترفد حركة الإبداع، وتضع الحركة الثقافية المحلية في وسط العصر الذي تعيش فيه، وثالثها: تغيير الحساسية الأدبية، واكتشاف عناصر الحساسية الأدبية الجديدة، وهي تتخلق تحت جلد الحساسية القديمة السائدة، ورابعها: إعادة تقييم المسلَّمات الأدبية، وإعادة النظر في سلم المكانات الأدبية كل فترة من الزمن.[69]

واليوم ظهرت أصوات نقدية ترى أنَّ مفهوم النقد الأدبي كما نعهده، وبمدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حد النضج، أو سن اليأس حتى لم يعد بقادر على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالميًا وعربيًا، فاقترحت هذه الأصوات موت النقد الأدبي، وذلك بإحياء مشروع النقد الثقافي بوصفه بديلًا فعليًا للنقد الأدبي، أو أنه سيعتمد اعتمادًا جوهريًا على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي، في محاولة لتوظيف الأداة النقدية توظيفًا يحولها من كونها الأدبي إلى كون ثقافي، وذلك بتحوير منهجي في المصطلحات النقدية لتكون صالحة للتوظيف في مجال النقد الثقافي، ومن تلك مصطلحات: العنصر السابع، والدلالة النسقية، والجملة الثقافية، والمجاز الكلي، والتورية الثقافية.. تثيرُ هذه الأدوات الجديدة مزيدًا من الأسئلة التي يتحرك فيها النقد الثقافي، منها: سؤال النسق بديلًا عن سؤال النص، ثم سؤال المضمر بديلًا عن سؤال الدال، ثم سؤال التأثير الذي تخلفه هذه الأنساق المضمرة.[70]

---

[69] : انظر: حافظ، صبري (1980) النقد الأدبي بين المنهجية والتسطيح، *مجلة البيان*، الكويت، العدد 170، ص 37-41.

[70] : انظر: الغذامي، عبد الله (2005) *النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية*، ط 3، المغرب، المركز الثقافي العربي.

تتعدد الوجوه والاحتمالات في تعريف النقد الأدبي، ولهذا فهو مفهوم حر غير خاضع للثبات، وستكشف لنا مجالات التداخل بين الاختصاصات عن مزيد من الاحتكاك والتفاعل بين العلوم والفنون، بما ينبئ عن ولادة كثير من المصطلحات النقدية الجديدة التي يمكن أن تجد مكانًا في ميدان النقد الأدبي.

ثانيًا: النقد الأدبي بين ذاتية الفن وموضوعية العلم

يختصُّ الفن بما تثيره الأشياء في الإنسان من انفعالات، ويهدف إلى المُطلق بتعبيره عن الأشياء، متجاوزًا أبعادها المحددة، أي أنه لا يبنى على الاستكشاف، وإنما على الانفعال المطلق. والفن رؤية باطنية يصل بها الفنان إلى لا نهائية أسرار النفس البشرية، وتذهب بالإنسان إلى ما وراء مدركاته الحسية، والفن بمعناه الأدبي: التماع الخاطر، وبث النفس، ووهج المشاعر، واستجابة المنازع لما يصادفها في الحياة من أحداث ومشاهد ومؤثرات. تعرِّفه سامية أحمد سعيد بأنَّه: "موقف، أو تعبير، أو رؤيا ذاتية، وفقًا لأسلوب فردي، يفضي إلى نتائج نسبية بحتة، في حين أنَّ العلم موقف، أو تعبير، أو رؤيا موضوعية، وفقًا لمنهج جماعي يفضي إلى نتائج مطلقة".[71]

ويتحدد العلم في محاولة جعل كل شيء ملموسًا وواضحًا، فالعلم حقائق مسلَّمة، وتجارب محكمة، وقوانين ثابتة لا تتأثر بالملاحظات الفردية، ولا المؤثرات الزمانية والمكانية. والعلم أوضاع تقوم على أسس هندسية ورياضية رائدها العقل الواعي وحده خالصًا من كل شوب، إنه السعي وراء الحقيقة محددة وخالية من الغموض. وللعلم حقائق حسابية ومنطقية ونحوية مقررة، فإذا وافقتها الشواهد التطبيقية كانت صوابًا وإلا كانت خطأً، "ويسير العلم وفق معطيات نظرية وقوانين، في حين أنَّ الفن وفي مقدمته الشعر يخضع من ناحية محتواه لحالات فردية أو شخصية ذاتية خاصة يعيشها صاحبها في

[71] : أحمد أسعد، سامية (1969) النقد الأدبي بين العلم والفن، *مجلة الفكر المعاصر*، مصر، العدد 53، ص 55.

هذه اللحظة".[72] وعلى ذلك فالحقيقة العلمية تصح واقعيتها إذا صحَّت فكرتها الذهنية، وإذا أثبت المنطق والتجربة المادية الملموسة صحتها، ومن ثم كانت الحقائق العلمية كليات عامة يتفق على صحتها الناس، تخضع لاختبارات مادية محسوسة، ومعايير حكم لا تترك مجالًا للصفات الفردية الخاصة التي تختلف وتتمايز من فرد إلى آخر.

وتدلُّ بعض فنون هذا العصر على سيطرة الآلة على حياتنا، فالعلم ذو نتائج تطبيقية عملية غرضه السيطرة على الطبيعة، والفن هو الاستمتاع بجمالها. وإذا كان العلم يجهز الإنسان بالتكنولوجيا، فإنَّ الفن يمده بالحوافز الدافعة لتحقيق هذه السيطرة من الناحية الفعلية، ويضفي عليه صفة الارتفاع بالطبيعة إلى مستويات رفيعة من الجمال والأناقة والانسجام، يعبّر نوري جعفر عن هذه الفكرة بقوله: "إنَّ حاجة الإنسان إلى التعرف علميًا على الشمس مثلًا من الناحية الفلكية، والانتفاع بطاقتها لأغراض الصناعة والزراعة لا يقلان عن حاجته إلى الاستمتاع بجمال الشمس من الناحية الفنية بأي حال من الأحوال".[73]

وقد اختلف العلم عن الفن؛ لأنَّ الأثر الفني ليس نتيجة تثبتها التجربة العلمية، وإنما هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية، وهذه الفردية هي التي تميّز الفن من العلم عند النقاد وعلماء الجمال، وهي العنصر الأساسي الذي يجعل الفن يتسم بسمة الأصالة التي تطبع الأدب بطابع الذات، وهي التي تجعل من كل أثر فني صورة متميزة تحمل روح كاتبها ومزاجه ولفتات ذهنه، وقدراته على التعبير. وعلى ذلك فالأثر الفني عند محمد زكي العشماوي "ليس مسألة حسابية إذا جمعت فيها الرقم 1 إلى الرقم 1

---

[72] : جعفر، نوري (1976) بين العلم والفن بما فيه الشعر، *مجلة الأقلام*، العراق، العدد 11، ص 12.
[73] : جعفر، نوري، *بين العلم والفن بما فيه الشعر*، مرجع سابق، ص 14.

كان حاصل الجمع (اثنين) في جميع الحالات وعند جميع الناس، وإنما الأثر الفني هو انعكاس الأحداث والتجارب على شخص بعينه، أو هو صدى لانفعال إنسان ما بتجربة ما".[74]

ورغم انتماء كل من العلم والفن إلى أبعاد متناقضة إلا أنَّ بعض الفنانين أدركوا أهمية التحام الفنان بالعلم، فسعوا إلى تشكيل قاعدة علمية لفن هذا العصر، ومن هؤلاء نيقولا شوفير Nicolas Schoffer الذي كان مولعًا بعلم الاسبرانتيك Cybernetics[75] توصَّل إلى تصميم تماثيل تغني وترقص، خلفها أسطح مضيئة تعبّر عن أشكال هندسية، تعكسها وتحركها عدسات ذات ألوان، وذلك لخلق تشكيل متكامل يجمع بين النحت والرسم والألوان والموسيقى والرقص. ومن ذلك أيضًا محاولة التعاون بين ستانيسلافسكي Stanislavski رجل المسرح السوفييتي، وبين الفيسيولوجي الروسي ايفان بافلوف Ivan Pavlov الذي بدأ يفكِّر في بحث له عن القردة والكلاب بدراسة عن الممثلين الفنيين، وكان يهتم في رد فعل العقل تحت تأثير المثيرات الخارجية التي تجمعها أعضاء الحواس (البصر، السمع، اللمس) وكذلك ردود الفعل الناتجة عن نشاط الخيال البشري، وهذه الفحوص كانت تظهر بحالة واضحة في مجال الإنتاج الفني.[76]

وفي حدود التعاون بين العلم والفن يمكن القول بأنَّ الفنان المثقف بقواعد العلم أكثر قدرة على إيصال فكره للجماهير، ذلك أنَّ استناد الفنان على رصيد من الثقافة المتنوعة تحول دون ارتكابه لاختيارات خاطئة، كما تجعل لديه قدرة على إظهار القيمة الجمالية وتذوقها، وبالمقابل فإنَّ دراية الناقد بقيمة الفنون، وتواصله مع المنجزات الفنية المعاصرة محليًا وعالميًا، وتحليه بقدرٍ عالٍ من العلوم

---

[74] : زكي العشماوي، محمد (1979) *قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث*، (ص2-3) بيروت، دار النهضة العربية.

[75] : السبرانية: تعني الموجه أو الحاكم أو القبطان، وهي الدراسة العلمية لكيفية تحكم الإنسان أو الحيوان أو الآلات بعضهم ببعض، ظهر هذا العلم في الأربعينيات من القرن العشرين، ويعدُّ العالم الرياضي الأمريكي نوربرت فينر Norbert Wiener واحدًا من أهم مؤسسيه. انظر: سيبرنيطيقا، ويكيبيديا، تاريخ الدخول: 2019/1/2 https://ar.wikipedia.org/wiki

[76] : انظر: كريستي، غريغوري (1964) موكب العلم والحضارة: تعاون العلم والفن، *مجلة الثقافة*، سوريا، العدد 1، ص 53.

الأخرى لعلمي الإبداع والنقد، كلُّ هذا من شأنه أن يربط ذوق الناقد مع فكره في محاولة للكشف عن مكامن الجمال، وإسقاط كل ما هو قبيح. يرى حسن سليمان أنه "لم يكن بمحض المصادفة أن تتشابه سلسلة رسوم لفازاريللي Vasarely المعاصر مع بعض زخارف السيراميك، وقد نجد على بعض الأواني البدائية رسومًا هندسية يمكن أن يخطها فنان حديث، وربما قدَّم الفن الإغريقي لبيكاسو P. Picasso حلولًا فنية لم تكن في حسبانه".[77] كما أنه في الإمكان أن نجد وسط فنون القرن الحادي والعشرين ما يشابه فنون رجل الكهف، وليس من الغريب أن يكون هناك ما يسمى التشافي بالفن، وذلك بتفريغ الشحنات السلبية التي يحملها الجسم. "فرغم اعتماد الفن والتكنيك الآلي على بعضهما البعض في مجالات كثيرة بالحياة، إلا أنَّ الإنسان ما زال يعيش بحساسيته الفطرية، وبأسراره القديمة التي لم يكشف عنها كاملة حتى اليوم".[78]

وتظهر آراء تدحض فكرة تعاون العلم والفن بالنظر إلى أنَّ الدقة العلمية لا تشغل بال الفنان قدر ما تشغله خصائص النفس الإنسانية، وتأثرها بما يساورها من ملابسات الحياة، فالفن عند محمود تيمور "لا طاقة له بالاحتباس داخل أسوار معمل، تُحدَّد فيه الأقيسة، وتتعين الأرقام، وإنما يتطلب الفن جوًا طليقًا ينتعش فيه ويمرح، لا سلطان عليه إلا سلطان الإحساس والشعور".[79]

ويتطلب الحديث عن علاقة النقد الأدبي بالعلم والفن التأكيد على أنَّ النقد الأدبي قبل القرن التاسع عشر كان فنًا يمارسه الناقد معتمدًا على الذوق أو الحدس أو ما يسمى بالانطباعية، وجرى التقليد على تعريف النقد الأدبي بأنه فن الكشف عن الجمال وتقييمه، أو معرفة الجيد من النصوص والجميل والقبيح، وما تنتجه هذه الملكة في الأدب من آراء وملاحظات وأحكام مختلفة، فالنقد فن مشتق من غيره،

---

[77] : سليمان، حسن (1998) التباين بين العلم والفن، *مجلة الهلال*، مصر، العدد 8، ص 56-57.
[78] : سليمان، حسن، التباين بين العلم والفن، مرجع سابق، ص 54.
[79] : تيمور، محمود (1948) العلم والفن هل يلتقيان؟ *مجلة الرسالة*، مصر، العدد 782، ص 718.

أو متوقف على غيره، إذ لا يوجد بدون أدب يشتق منه قواعده، ويسلط عليه مقاييسه، ويصور فيه رضاه وسخطه.

وقد أُثير مصطلح (علمية النقد) في الخطاب النقدي العربي منذ ما اصطلح على تسميته (عصر النهضة) حيث أسهم المصطلح في تحرير النقد من الطابع الأيديولوجي والميتافيزيقي، مستندًا إلى قواعد ذات طابع موضوعي، تنطوي على نظرية المعرفة والنظرية البنيوية، فأصبح النقد فحصًا علميًا للنصوص الأدبية من حيث مصدرها وصحة نصها وصفاتها وتاريخها، وقد دفعت النزعة العلمية للنقد إلى دراسة الأثر الأدبي أو الفني نحو العلوم الوضعية؛ بهدف إطلاق التعميمات الواسعة النابعة من مناهج المشاهدة والاستدلال والفروض؛ ليحقق في النهاية نظرة كلية مجردة مستندة إلى المبادئ الكلية والقوانين العامة التي تحكم الأثر الأدبي أو الفني أو الثقافي.[80] وقد نشأت نزعة النقد إلى العلم مع نشأة النظرية الوضعية لصاحبها أوجست كونت Auguste Comte وذلك في فترة تطور العلوم الطبيعية والكيميائية، وكان يرى أنَّ الموضوعية في النقد تتحقق بالقراءة والبحث البيوغرافي، وقد عمد الوضعيون إلى تطبيق منهج علمي تفسيري على المؤلفات الأدبية، وفتحت العلوم الطبيعية بابًا للبحث عن منهج ذي تقييم مبني على معايير موضوعية، واستمرت محاولات علمية النقد حتى ظهور تين H. Tain فقد أسهم أكثر من سواه في وجود نقد علمي، وإن كان منهجه التفسيري خاليًا من القيمة الموضوعية، لكنه جعل النزعة العلمية تخطو خطوة نحو الأمام. وسعى من بعده برونتييرF. Brunetiere إلى إقامة نقد علمي على أسس موضوعية، ذاهبًا إلى أنَّ الأجناس الأدبية تتطور وفقًا لقوانين معينة شأنها شأن الفصائل الحيوانية كما ذهب داروين Darwin.[81]

---

[80] : انظر: سعيد حجازي (2001) سمير، *قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر*، (ص119) ط 1، دار الآفاق العربية.
[81] : انظر: أحمد أسعد، سامية، النقد الأدبي بين العلم والفن، مرجع سابق، ص 55-56.

وشهد النصف الأول من القرن العشرين تقدمًا هائلًا في تحليل المضمون الخافي للعمل الأدبي (التحليل النفسي) وقد استفاد النقد الأدبي من علم النفس معارف تعين على التعرف على شخصية الأديب وتحديد إطارها على ضوء الدراسة للمواقف النفسية التي يراها الناقد في اعترافات الأديب ورسائله وأحاديثه، وغير ذلك مما يستطيع الناقد الربط بينه وبين ما للأديب من آثار أدبية.[82]

واستطاع علم الاجتماع أن يربط بطريقة مجدية بين العمل الأدبي وظروفه البيئية، والتفت النقاد الجدد إلى المفاهيم الماركسية، وانتماء العمل الأدبي إلى بناء أيديولوجي بما يؤكد أنَّ العمل الفني نتاج عبقرية خاصة، ورأى النقاد الجدد أنَّ الأداة العلمية يمكن أن تفيد في إقامة نقد خلاق مبني على أسس وضعية، كما تمكنوا من إدراك النقد بوصفه نظرية للإنتاج الأدبي، فالنقد عند ماشري Macherey فن وعلم معًا، ويتوسط النقد بين العلم والقراءة الذاتية لدى بارت R. Barthes فالنقد يحتل مكانة وسيطة بين علم الأدب والقراءة الذاتية، وتعدُّ الوظيفة النقدية عند ج.ل بوري J.L Bory عودة بالوعي إلى النظام الأيديولوجي الذي عليه أن يبقى بريئًا حتى يحقق عالميته، أما جان بولهان Paulhan فيرى في النقد تأملًا يعلن استحقاق عمل أدبي، أو عدم أحقيته في نيل الاعتبار والوجود أو اللاوجود.[83]

ويستند الذوق الخاص إلى الفكر المشترك، فيهذَّب بالثقافة، ويشذَّب بالممارسة، ليصبح ما يصدر عنه من آراء أكثر قبولًا وفهمًا، فينتقل بذلك من مجاله المحدود الخاص إلى المجال الواسع العام.[84] على أننا لن نسلِّم في نقد الأدب من تأثير أذواقنا وأمزجتنا في الحكم عليه تبعًا لما تثير الأفكار والأساليب في نفوسنا من آراء وعواطف، ولذا ذهب بعض النقاد إلى أنَّ النقد موضوع ذاتي يستند إلى ملكة الذوق.

---

[82] : انظر: أحمد أسعد، سامية، النقد الأدبي بين العلم والفن، مرجع سابق، ص 59.

[83] : انظر: علوش، سعيد (1985) *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة*، (ص216-217) ط 1، بيروت، دار الكتاب اللبناني.

[84] : انظر: عياد، شكري (1986) *دائرة الإبداع*، (ص 33-34) القاهرة، دار إلياس المصرية.

ويرى ميخائيل نعيمة أنَّ النقد مسألة ذاتية تعتمد على ما تبعثه النصوص من تأثير في أذواق القراء، فكل يتلقى النصوص ويتذوقها بحس خاص ويقدرها تبعًا لذلك، "فالعمل الفني عملية معقدة؛ لأنه عمل نفساني، وليس حديثنا عن تكوينه ونموه في نفس الفنان، ثم عن ولادته، غير ضرب من الرجم بالغيب، لذلك لم يخضع تقدير الفن، ولن يخضع لقياسات (علمية) وسيبقى عملية فردية لا تنقاد إلى التصنيف العلمي".[85] ويستشهد محمد مندور برأي سانت بيف Sainte Beuev الذي يؤكِّد على أنَّ النقد فن، فيقول: "إنَّ النقد لا يمكن أن يصبح علمًا وضعيًا، وسيبقى دائمًا فنًا دقيقًا في يد من يحاولون استخدامه، وإن يكن قد أخذ يستفيد، واستفاد بالفعل من كل ما انتهى إليه العلم".[86] ويكشف زكي نجيب محمود أنَّ محمد مندور عدل عن مبدأ فنيّة النقد إلى الأخذ بفكرة (القراءتين) وذلك بعد نقاش حدث بينه وبين مندور كان موضوعه: هل يكون النقد الأدبي قائمًا على (الذوق) أو قائمًا على (العلم)؟ وقد نادى مندور بأنَّ النقد قوامه كله إلى التذوق، فأجابه زكي نجيب محمود: إنَّ في ذلك خلطًا بين (قراءتين)، فالقارئ الذي سيصبح ناقدًا بعد القراءة إنما يقرأ القراءة الأولى، فلا يسعه بحكم الذوق الأدبي الخالص إلا أن يحب ما قرأه، أو أن يكرهه، وقد يقف عند هذا الحد، وعندئذٍ لا يكون ثمة نقد قد ولد بعد، لكنه لا يقف عند هذا الحد، ويهم بالكتابة (القراءة الثانية) ليوضح وجهة نظره بالعلل التي تسنده وتؤيده، معنى ذلك أنَّ (الذوق) خطوة أولى تسبق النقد، وليس هو النقد، إذ النقد يجيء تعليلًا له، والذوق يسبق النقد بمعنى آخر.[87]

وكثير من النقاد يرون أنَّ النقد الأدبي يقوم على كشف جوانب النضج الفني في الأدب أو كافة الفنون، وتمييزها مما سواها عن طريق الشرح والتعليل، ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها. يعرّف داود سلوم النقد كما هو في اصطلاح الفنيين بأنه: "تقدير القطعة الفنية ومعرفة قيمتها ودرجتها في الفن، سواء

---

[85] : منصور، مناف (1977) ميخائيل نعيمة ناقدًا أدبيًا، *مجلة عالم الفكر*، الكويت، المجلد 7، العدد 4، ص 230.
[86] : مندور، محمد (1977) *في الأدب والنقد*، (ص 85) القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر.
[87] : انظر تفصيل هذا النقاش: نجيب محمود، زكي (1966) الناقد: قارئ لقارئ، *مجلة الفكر المعاصر*، مصر، عدد 22، ص10-11

كانت القطعة أدبًا أو تصويرًا أو حفرًا أو موسيقى".[88] وفي ذلك دعوة إلى أهمية ثقافة الناقد الأدبي بمجال الفنون، وتسلِّحه بخبرة تجعل من تقدير قيمة القطعة الفنية ودرجتها حكمًا صحيحًا. وذهب آخرون إلى أنَّ سمات العلم هي الغالبة على النقد، ذلك أنَّ ترك النقد خاضعًا للأذواق الفردية يعرّضه للفوضى ما دام يتبع كلٌ هواه، وما دمنا لا نثق بسلامة هذه الأذواق كلها حتى نطمئن إلى أحكامها، فالنقد يقوم على قواعد ومعايير، وهو يستند على التسلسل المنطقي، ولفت الوعي إلى مواطن الجمال في الأثر الفني، وزيادة اتساع أفق التفكير وعمق النظرة في دخائل النفس والحياة والكون، من أجل الوصول إلى دقة البحث وسلامة الاستقراء، وصحة الاستنباط، لذلك كان لا بد من نظام نقدي مؤطر لحدود تحول دون الفوضى والتضييق على الأدب والأدباء. وكان ممن يرى النقد ملكة من ملكات العقل أقل شأنًا من الإبداع والابتكار الشاعر الإنجليزي وردزورث W. Wordsworth فقد تمنى على النقاد أن يصرفوا أوقاتهم فيما هو أجدى عليهم من النقد.[89] ويرى لانسون Lanson أنَّ "ما يجب أن نفكر في أخذه من العلم هو روحه التي تكمن في النزوع نحو المعرفة والأمانة العقلية القاسية والصبر الدؤوب، وأننا إذا فكرنا في مناهج العلوم فيجب أن يتجه تفكيرنا نحو أكثرها عمومًا من أجل إثارة ضمائرنا أكثر من أن يكون لبناء معارفنا".[90]

وما من شك في أنَّ الذوق الأدبي ينمو بالثقافة وسعة الاطلاع والدربة والمران على تذوق النصوص، وأنَّ اكتفاء الفنان بالتذوق الانطباعي غير المعلل يضر بنتيجة الحكم على العمل الفني، كما أنَّ تحكيم المناهج العلمية المضبوطة بالقياسات الوضعية لا تغني الناقد عن ثقافة تطور الفن وتاريخه

---

[88] : سلوم، داود (1981) *مقالات في تاريخ النقد العربي*، (ص 17) جـ 1، بيروت، دار الطليعة للنشر.

[89] : 3. Mathew Arnold. (1971) the Function of Criticism at the Present Time IN Critical Theory since Plato. (P. 583) Edition. Hazard Adams Harcourt Brace Jovanovich.

[90] : انظر: لانسون، *منهج البحث في تأريخ الأدب*، (ص 406-408) ترجمة محمد مندور، ضمن كتابه *النقد المنهجي عند العرب*، مرجع سابق.

ومصطلحاته، وتشمل تلك الكفاءة خبرة الناقد بشتى أنواع الفنون الجميلة، ومعرفة مجالات تماسها والتقائها مع الأدب.

والذوق متغير بتغير الزمان والمكان، ويختلف تبعًا لاختلاف الأفراد والشعوب، وكل ناقد له رأيه الذي يلائم ذوقه، وليس هذا من طبيعة العلم ذي القوانين العامة الثابتة، فإذا راقت قصيدة لناقد ما نجده بعد مدة ما يراها متوسطة الجودة، والقصيدة لم تتغير، وإنما تغير ذوقه، وقد يكون الاختلاف في الذوق بين الأكفاء من النقاد بحيث يبدو من الصعوبة وضع قواعد تضبط هذه الأذواق وتحظى بالموافقة التامة. يذكر أحمد الشايب أمثلة على تباين الأحكام المختلفة "كالضحك من هلاك كليوبترا Cleopatra بسمِّ الأفعى، أو من مصرع ماكبث Macpith جزاء غدره، أو من حزن أوفيليا Ophelia في روايات شكسبير W. Shakespeare فمن النقاد من يرى في ذلك جرحًا للفن المهذب الراقي، وخروجًا على أصوله الملائمة، ومنهم من يرى ذلك أشد تأثيرًا في النفوس، وأقرب إلى قوانين الطبيعة البشرية".[91]

وإنَّ طغيان المادة، وجفاف الحياة، وفساد السلائق، كل ذلك أدى إلى انحراف الذوق الأدبي، مع فقدان التوجيه السديد الذي يأخذ بيد القارئ إلى ما يسمو بروحه وعقله "فلا يوجد وصف في قائمة، أو تحليل فني يستطيع أن يحلَّ محل إحساس العين أمام لوحة فنية، أو إحساس الأذن عند الاستماع إلى قطعة موسيقية، وهكذا فإننا لن نستطيع تقييم أثر فني دون أن نعرض أنفسنا تعريضًا مباشرًا لتأثيره".[92] ومبادئ الجمال قيم معنوية لا تستجلى بغير الأذواق الجميلة، تلك الأذواق التي لا تخضع للمعايير

---

[91] : الشايب، أحمد (1994) *أصول النقد الأدبي*، (ص 160) ط 10، مكتبة النهضة المصرية.
[92] : انظر: مندور، محمد، *في الميزان الجديد*، (ص 157) القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

والمقاييس، ولا يمكن قياسها بالأدوات الحسية، "فلو كان أساس النقد قواعد وأصول يكفي الناقد تعلمها والتدرب عليها، لكان حاله حال من يتمرن على السباحة دون أن يلقي بنفسه في اليم".[93]

غير أنَّ أصواتًا نقدية أخذت تنادي بأنَّ جمال الأدب طابع إنساني عام تخضع له جميع الأذواق، فهناك اتفاق شامل في أصل الموهبة، وهذا اتفاق يدل على أنَّ في نفوس هؤلاء النقاد مقاييس متحدة، وأذواقًا متشابهة أدَّت إلى ضبط معايير لأصول النقد الأدبي ومسائله العلمية، ويمكن أن يطرأ على هذه المعايير بعض التحوير والتبديل تبعًا لتغير الأحوال، مما يدل على أنَّ الاتحاد في الذوق العام يساعد على إخضاعه لقواعد علمية عامة، وكذلك فإنَّ علم النقد يسمح لكل ذي ذوق مصفى أن يشترك في الحكم النقدي، وأن يخالف الكثرة في الأمزجة والميول، حتى ولو كانت ميوله شخصية تمامًا، كالمتشائم الذي يميل مع المعري، واللاهي الذي يؤثر أبا نواس.

لاقت محاولات وضع علم النقد الأدبي العديد من الاعتراضات أهمها ما يقوم على طبيعة الأدب نفسه، فميدان الأدب كبير، وفنونه كثيرة، وليس في إمكان باحث إخضاع الفنون الأدبية، واختلاف خواصها البيانية، وحصر جميع المواهب العقلية والمشاعر الوجدانية التي يعتمد عليها الأدب في قواعد محدودة ثابتة، فضلًا عن كون مهمة النقد شاقة عسيرة حين يحاول إيضاح العبقريات المتنوعة، ومظاهر شخصية الأديب، وعناصر نشوئها في الأدب، فلا يمكن معرفة ذلك معرفة علمية واضحة، ودرس آثارها درسًا مقارنًا، وبيان أسباب محاسنها، الأمر الذي دفع سينتسبري Saintshbury إلى الإيمان بأنَّ النقد

---

[93] : غنيمي هلال، محمد، *النقد الأدبي الحديث*، (ص 18) مرجع سابق.

الأدبي العلمي غير ممكن إلا إذا استعملنا كلمة علمي في غير معناها الحقيقي؛ لأنَّ الخواص الجوهرية للأدب والفن ذاتية تقوم على الفطرة والمزاج الخاص، وهي بذلك تنافي طبيعة العلم.(94)

شغل موضوع النقد الأدبي من حيث كونه علمًا أو فنًا كثيرين من النقاد، فمنهم من كان ينظر إلى أنَّ النقد الأدبي خاضع لمنهجية العلم وقواعده الثابتة، ومنهم من ذهب إلى أنه موضوع ذاتي يستند إلى ملكة الإحساس والتأثر والذوق في المقام الأول، وما تبعثه النصوص في نفس الناقد من انفعالات، وإن يكن قد استفاد مما ينتهي إليه العلم في بعض الأحيان.

ثالثًا: وظيفة الناقد الأدبي من التراث إلى المعاصرة

يغدو السؤال عن حكم القيمة هو الجهد الأكبر لكل ناقد أدبي أصيل، منذ أفلاطون وأرسطو، إلى نقاد الأدب العربي القديم، وصولًا إلى أن أصبح النقد ممارسة ثقافية تنشد البحث عن القيمة والهوية الخاصة، بما يسبرُ من أغوار، ويفضُّ من أسرار، ويستخرجُ من معانٍ، ويترجمُ من دلالات، ويعادُ من صياغة للتراكيب، واكتشاف للعلاقات، وتأويل للأفكار. ولن يتوافر للناقد هذا الكشف إلا بالتنظيم والتوجيه والقدرة على الحكم، حتى تبرز أمام القارئ العناصر المستترة المتوارية للعمل الفني وراء شكله الظاهري. إنَّ الناقد في هذه المرحلة (متلق نموذجي) يستجيب لتحولات المرحلة، ويبحث في الأعمال الأدبية عن سمة انتظامها الداخلي وطبيعة بنائها وكيفية إخفائها مقاصدها ونياتها، محاولًا أن يقرأ فيها كيف يعمل الشكل الأدبي على إبراز المعنى وتظهيره، أو كيف يعيد الأدب تشكيل معارف إنسانية متباعدة في نص يجمع المتعة الى المعرفة.

---

(94) : Winchester C. T. (1902) *Some Principles of literary Criticism. New York*. (P. 27) the Macmillan Company. London: Macmillan & Co Ltd

نقلًا عن: الشايب، أحمد، *أصول النقد الأدبي*، (ص 164) مرجع سابق.

وقد بدأ النقد عند اليونان القدماء ساذجًا، حتى أخذ شكله النهائي عند أرسطو، وكان الشعراء في أناشيدهم وملاحمهم في عصر البطولة والأساطير يجوّدون في ألفاظهم وأوزانهم وسرد أقاصيصهم، حتى استطاع هوميروس Homer في منتصف القرن التاسع ق.م أن ينهض بنظم ملحمتيه: الإلياذة والأوذيسا في أسلوب مرن ولغة مصقولة بلغ بهما حد الكمال، وهما بدون شك ثمرة تهذيبات وتحسينات كثيرة انتهى بها هوميروس إلى هذا الإتقان البارع لفنه، ولا نلبث أن نجد ضربًا آخر من النقد على ألسنة الرواة الذين كانوا يروون للناس أشعار هوميروس وأشعار هيسيود Hesiod الذي عاش بعده بنحو قرن، فقد كانوا يصلحون فيما يروونه من أشعارهما، فيهذِّبون ألفاظها وعباراتها، وقد يضيفون بعض الملاحظات البيانية معتمدين على ذوقهم وحسِّهم الأدبي، إلى أن تمَّ تدوين هذه الأشعار في القرن السادس ق.م وكان هذا التدوين خطوة ثانية في النقد، إذ اقترن به بحث النصوص وتحقيقها.

وظهرت ملهاة (السُّحب) لأريستوفان Aristophanes وهي تصوّر نوعًا من الصراع بين الشعراء والفلاسفة، وقد نشبت خصومة شديدة بينهما وبين الشعب من جهة أخرى، أو بين العقل الفلسفي الحديث، وبين الدين القديم والشعراء والعامة، فقد أخذ هذا العقل يشكِّكهم في معتقداتهم، ويتَّهم عقول الشعراء وعلى رأسهم هوميروس، فتصدى لهم أريستوفان ناعيًا عليهم فلسفتهم وكفرهم بالدين وإلحادهم بالشعر والفن. ثم نظم أريستوفان ملهاة (الضفادع) متحدِّثاً فيها عن الشعر والشعراء، مظهرًا مهارة منقطعة النظير في تجويد الألفاظ، وهي ملهاة تجعلنا اليوم نعجب كيف استطاع اليونان في هذا العصر المتقدِّم أن يعالجوا مسائل الشعر فيصورونها في مسرحياتهم. "والضفادع نموذج لتبيان أساليب ووظيفة الناقد في موازنته بين شاعرين خلال معالجة درامية تجعل المتأمل فيها يستخلص من بين نسيجها

العناصر المختلفة لأدوات الناقد في تناوله بالنقد المقارن نتاجًا شعريًا، لشاعرين مختلفي الأسلوب شكلًا مضمونًا".[95]

أما أفلاطون Plato فقد قدَّم آراءه في الشعر منثورة في كتاباته، وخاصة في محاورته المعروفة مع إيون Ion حيث تقمَّص شخصية سقراط Socrates مقدِّمًا أسئلة عميقة الدلالات لإيون حول طبيعة فهمه لشعر هوميروس، ويقوم إيون في محاورة أفلاطون بدور (المنشد) الذي يروي الأشعار للناس في الأماكن العامة بعد أن يعتلي منصة مرتفعة. ويظهر أنَّ دور المنشد شبيه بدور الناقد الأدبي في زماننا المعاصر، إذ يجب عليه أن يفسر أفكار الشاعر، ولا يستطيع أداء تلك المهمة على أكمل وجه إلا إذا فهم شعر الشاعر حق الفهم، ولا يقتصر هذا الفهم على امتلاكه القدرة على الأداء فحسب، وإنما معرفة الشعر الذي يؤديه معرفة تتيح له تفسيره وتأويله، فيتوجب على المنشد أن يكون مؤول فكر الشاعر إلى الجمهور.[96] ويربط محمد صقر خفاجة بين عمل كل من المنشد والناقد في المفهوم المعاصر فيقول: "كان المنشد يقوم بما يقوم به الناقد الحديث من نقد وتحليل للشعر، مع فارق بسيط هو أنَّ الناقد في عصرنا يستطيع تفسير كافة فنون الشعر، أما المنشد كما يرى أفلاطون فقد كان يتخصص في ديوان شاعر بالذات، كما يتخصص نقاد اليوم في عصر من العصور".[97]

فإذا انتقلنا إلى أرسطو Aristote فإنّه يرى أنَّ على الناقد أن يكتب من خلال تفاصيل العمل المتباينة ما يجعل ذلك العمل فريدًا بين سائر الأعمال الفنية الأخرى، فالمحاكاة شغل الناقد في نظر أرسطو، إذ يستطيع من خلالها أن يتبين ما يسود العمل الفني من نظام وانسجام وتناسق وتكامل؛ "لأن أرسطو يقارن وحدة العمل الفني بالمخلوق الحي، فالعمل له وحدة يصر أرسطو على وجودها، وأرسطو

---

[95] : انظر المحتوى النقدي لملهاة الضفادع: منير عامر، سامي، (1984) *وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث*، (ص 13) دار المعارف.
[96] : انظر: سامي، *وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث*، (ص 12) مرجع سابق.
[97] : صقر خفاجة، محمد (1962) *النقد الأدبي عند اليونان*، (ص 94) القاهرة، دار النهضة العربية.

هنا هو عين الناقد البصيرة، وهذه الوحدة معقدة حية تتضمن تفاعلًا داخليًا لأجزاء العمل في حركة مؤثرة فعالة".[98] ويفرّق أرسطو بين الخطأ الجوهري والخطأ الثانوي في الفن، حيث يرى أنَّ الشاعر إذا اختار موضوعًا ولم يستطع أن يتناوله بمهارة فيكون الخطأ جوهريًا، إذ إنه يكمن في مقدرته الفنية، ومن النصائح التي يسديها أرسطو إلى النقاد قوله: "إن المنهج الأمثل في النقد هو عكس ما يذكره جلاوكون Glaucon الذي يقول إنَّ بعض النقاد يتعجلون الحكم بدون سبب معقول، يهاجمون الشاعر مقدمًا، ثم يحاولون أن يبرهنوا أنه قال ما تخيلوا أنه قال، ثم يحاسبونه على ذلك".[99]

وقد ألمح سامي منير عامر إلى وظيفة الناقد عند كل من أفلاطون وأرسطو، وهي الاعتراف بضرورة وجود عناصر أربعة يستهدي بها الناقد في امتلاكه لناصية نقد أي عمل فني، هذه العناصر يمكن إجمالها في 1: الفنان 2: مشروعه 3: المادة التي يشكل منها عمله 4: الشكل الذي يعطيه الفنان لعمله خلالها.[100]

وفي تراثنا النقدي العربي تبدو المشكلة في وظيفة الناقد الأدبي في كيفية النظر إلى الشعر، ويحتِّم ذلك ضرورة قراءة طبيعة التطور الشعري في القرون الثلاثة الأولى، أو في فهم قصور المحاولات النقدية القديمة وغموض أسسها، وتعسف الأحكام واختزالها، أو في تخلف المصطلح النقدي عن مسايرة التيارات التي جدَّت من بعد. وقد أوحى قدامة بن جعفر (337هـ) في مقدمة (نقد الشعر) بشيء من تلك المشكلات حين رأى أنَّ الناس قبله عنوا بأمر العروض والوزن، وأمر القوافي والمقاطع، والغريب والنحو، "ولم أجد أحدًا وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابًا، وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة".[101] ولا ينفي قدامه إحساسه بأنه كان يؤسس لضوابط

---

[98] : انظر: منير عامر، سامي، *وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث*، (ص12) مرجع سابق.
[99] : شعراوي، عبد المعطي، *النقد الأدبي عند الإغريق والرومان*، (ص 155) مرجع سابق.
[100] : منير عامر، سامي، *وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث*، (ص 13) مرجع سابق.
[101] : بن جعفر، قدامة (337هـ) (1963) *نقد الشعر*، تحقيق: كمال مصطفى، (ص 13) مصر، مكتبة الخانجي.

علمية، فلا بدَّ من أن يخضع الأشياء لقوانين هذه الضوابط، وأن يكون ثائرًا على الأحكام التذوقية الخالصة، والأحكام التعميمية المسرفة.

ويبدو أنَّ الجاحظ (159-255هـ) هو أول من مهَّد في دور مبكر لهذا الشعور بقصور حركة النقد الأدبي التي هي نتيجة لقصور وظيفة النقاد، فكان جريئًا في الهجوم على من يزاولون نقد الشعر، ويتضمن رأيه أنَّ المرء قد يكون راوية أو عالمًا لغويًا أو نحويًا، إلا أنَّ هذا الاتجاه أو ذاك يحدِّد نظرته إلى الشعر، ويعجزه عن أن يكون ناقدًا ذواقة. وجدير بالذكر أنَّ وظائف الناقد الأدبي لم ترد على تباينها في نصوص الجاحظ مركَّزة في كتاب أو رسالة، وإنما وردت متفرقة؛ لأنها كانت أشبه بردود على قضايا آنية، وقد حاول الجاحظ من جهته أن يجعل تطلَّعه مصروفًا إلى شخصية مستقلة للناقد الأدبي من خلال تكوينه الثقافي، فحين تحسَّس العناصر الجمالية الموجودة في أدب نصوص القرآن الكريم وفق منهج عقلاني في كثير من تفاصيله، خالف رأي أستاذه إبراهيم بن سيار بن هانئ النظام (231هـ/845م) رغم تأثر معالجات الجاحظ لكثير من القضايا بطريقة أستاذه النظام، والثابت في تاريخ الجاحظ أنه كان شديد الإعجاب به، لكنه لم يكن تبعًا لأستاذه في أفكاره وخاصة في ترديد ما ذهب إليه من تفسير للإعجاز القرآني.[102]

اتجه الوعي الجديد بعد الجاحظ - في تأصيل وظائف الناقد الأدبي - إلى الثقافات الأجنبية، وبخاصة الثقافة اليونانية، وقد تبلورت صورة النقد على يد ابن قتيبة وثعلب وابن المعتز وابن طباطبا تحت تأثير نوع من المقاومة للمؤثرات الأجنبية، والاكتفاء بتوجيه البصر النافذ إلى الشعر العربي؛ لأنَّ ذلك الشعر في نظر أصحابه كان رفيعًا ومتفردًا، ومن ثم فإنه كان يحتاج قواعد نقدية مستقلة، فأصبح لزامًا على النقاد أن يوجدوا تلك القواعد، وأن يطبقوها على الشعر، فضلًا عن أنَّ محمولات النصوص

---

[102] : انظر: عباس، إحسان (1961) نظرة جديدة في النقد القديم، *مجلة الآداب*، لبنان، العدد 1، ص 10.

الأجنبية غير واضحة في أنفسهم [103] ولكن هذا الغموض دفعهم دفعًا إلى إدراك ما فاتهم إبصاره عن طريق المؤثرات الغريبة، فالثقافة المنطقية هي التي هدت قدامة بن جعفر إلى أنَّ حدَّ الشعر بالكلام الموزون المقفى حد ناقص فزاد فيه "الدال على المعنى" ولهذا يرى إحسان عباس: "أنَّ إعادة النظر في تاريخ النقد ستمكننا من رؤية الأشياء في قيمها الصحيحة بالنظر لتطور الزمن، وتغير الثقافات، وستجنبنا الأخطاء التي وقع فيها من تصدوا للمفهومات النقدية بطريقة سطحية".[104]

وقد عبَّر كثير من النقاد عن عدم تمثل الآمدي (373هـ) لوظيفة الناقد المنهجية بوصفها مهارة عملية عمادها الاستعدادات الفطرية للناقد، وصلة ذلك كله بطبيعة النص الأدبي التي لا يمكن اكتناه عالمه الواسع إلا بالتذوق اللغوي الخبير المدرَّب. ورغم أنَّ (الموازنة) تعود أهميتها إلى أنَّها تعبِّر تعبيرًا محددًا عن الذوق العربي المحافظ في القرن الرابع الهجري، وهي خاتمة الحوار الأدبي حول أبي تمام والبحتري، إلا أنَّ حصر التفكير في عدد محدود من الأبيات المتفرقة والمبعثرة في تقسيمات تعسفية تمثِّل البديع والسرقة والأخطاء. هذا ما يجعل من تفسيرات الآمدي لهذه الأبيات المتفرقة أنَّها ليست إلا ردود فعل لتفسيرات سابقة طرحها نقاد متقدمون، بدلًا من أن تكون استجابات متجددة للشعر نفسه. تعبِّر سوزان بينكني ستيتكيفتش S. P. Stetkevych عن هذا الخلل المنهجي بقولها: "يكتفي الآمدي بأن يطلق على هذا العمل التصنيفي أو ذاك مثل (مصنوع) أو (متكلف) وغير ذلك من الأحكام التعسفية، وفي حالة قبول الشاعر وعمله ضمن قائمة الشعر التقليدي على نحو أو آخر، فإنَّ الناقد يغرق نفسه في مماحكات تفصيلية، وتفسير لبعض الأبيات دون أدنى محاولة لإعادة تقويم شاملة للشاعر".[105]

---

[103] : انظر: عباس، إحسان، نظرة جديدة في النقد القديم، مرجع سابق، ص 11.

[104] : عباس، إحسان، نظرة جديدة في النقد القديم، مرجع سابق، ص 11.

[105] : بينكني ستيتكيفتش، سوزان (1986) أبو تمام في موازنة الآمدي: حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع، ترجمة: أحمد عثمان، *مجلة فصول*، العدد 2، ص 56.

يمكن للقارئ الاطلاع على المنهج النقدي في (الموازنة) الذي أشار إليه الآمدي بقوله: "فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما عن الآخر، ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثم أقول أيهما أشعر في تلك

على أنَّ تحديد القارئ النموذجي المتذوق الجامع بين الدربة والعلم بأسرار الشعرية في كتاب الموازنة للآمدي، ثم البحث عن مستويات فعل القراءة فيه، يدعو إلى أهمية إعادة قراءة جهود الآمدي من منظور معاصر؛ في سبيل الوصول إلى وظائف متجددة في الفكر النقدي عند الآمدي لم يكن يعرفها النقد القديم. يرى إحسان عباس أنَّ "الناقد البصير الذي أراده الآمدي هو الذي يرى الأشياء وراء متطلب التعليل، وأرادنا أن نطمئن إلى حكمه، وهذا الناقد يحتاج إلى الرواية والدراية، أي الثقافة والدربة والفطنة والموهبة".[106]

استبدل القاضي الجرجاني (322-392هـ) الموازنة بالمقايسة، ففي نظره أنَّ من وظائف الناقد تحري الإنصاف قبل أن يفرد عيوب شاعر أو حسناته، وأن يقيسه على ما كان عليه في تاريخ الشعر والشعراء، فلا يستهجن خطأه؛ لأنه قلما تجد شاعرًا سلم من الخطأ. ومواصفات الناقد البصير عند الجرجاني هي نفسها عند الآمدي، إلا أنها أوسع لدى الجرجاني مما هي لدى الآمدي، ويعود السبب في ذلك إلى الفروقات بين الموازنة والمقايسة، فالموازنة تدخل في طبيعة الحكم نفسه، أما المقايسة فهي تمهيد للحكم، واختلاف الطريقة لا يؤدي إلى اختلاف النتائج، وإنما يؤدي إلى اختلاف طبيعة الرجلين، وبالتالي اختلاف طبيعة الموقفين.[107] تحدَّث القاضي الجرجاني عن النقاد ومراتبهم، وما يجب أن يتوفر للناقد حتى يكون أهلًا للتصدي للحكم على الأثر الأدبي، ومنها أنه يحتاج إلى الفطنة "وصفاء القريحة، ولطف الفكر، وبُعدِ الغوص، وملاك ذلك كله، وتمامه الجامع له، والزمامُ عليه صحة الطبع، وإدمان الرياضة، فإنهما أمران ما اجتمعا في شخص فقصَّرا في إيصال صاحبهما عن غايته، ورضيا له بدون

القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم احكم أنت حينئذٍ – إن شئت – على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علمًا بالجيد والرديء."الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (ت 370هـ - 980م) *الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري*، (ص 6) مرجع سابق.

[106] : عباس، إحسان (1983) *تاريخ النقد الأدبي عند العرب*، (ص 321) ط 4، بيروت، دار الثقافة.

[107] : انظر: الحاج حسن، حسين (1996) *النقد الأدبي في آثار أعلامه*، (ص 272) ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

نهايته".[108] وقد بيَّن ما يجب أن يتمتع به الناقد الأدبي من آليات لسد الطريق أمام أدعياء النقد من اللغويين والنحويين، وتعصبهم للقواعد مثل الذي أشار إليه القاضي بقوله: "إنَّ أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده ويعجب منه ويختاره، فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذَّب نفسه ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محملًا، وأقلَّ مرْزأة من تسليم فضيلة لمحدث، والإقرار بالإحسان لمولّد".[109]

ونمضي مع ناقد آخر أخذ النقد عنده شكلًا جديدًا بعد أن كان ما دوّن في الأدب من أقوال وشذرات نقدية غير واضحة مبثوثة في كتب تواريخ الأدب ومختاراته، غير أنَّ هذه الأجزاء لم تكن لتستند إلى قواعد كلية في النقد حتى إذا ظهر عبد القاهر الجرجاني (400-471هـ) وقد خطا النقد على يديه خطوة جديدة إذا ما قيست بخطى من سبقه من علماء الأدب واللغة. يرى أنَّ على الناقد لكي يتبيَّن محاسن الكلام وفضائله أن يكون صاحب علم بالكلام، وما يتعلق به من صنوف التأليف والتنضيد، فالعلم والخبرة ضرورة تمسك زمام العاطفة وسعة الخيال عن التفلت بعيدًا عن الواقع في الأحكام. والناقد عند الجرجاني لا بدَّ أن يكون مستكملًا لتحصيله في النحو، وخبرته في هيئات الرصف وصور التأليف، يقول: "وأما النحو فظنَّته ضربًا من التكلف وبابًا من التعسُّف، وشيئًا لا يستندُ إلى عقل، ولا يُعتمدُ فيه على عقل، وأنَّ ما زاد منه على معرفة الرفع والنصب، وما يتصل بذلك مما تجده في المبادئ، فهو فضل لا يجدي نفعًا، ولا تحصل منه فائدة".[110]

وتتجلى وظيفة الناقد عند حازم القرطاجني (608-684هـ) في الوعي الكبير بأهمية الفنون في عملية الإبداع والتلقي، مركِّزًا على الأداة في الشعر العربي بوجه خاص، ويضيف إلى الشعر عنصر

---

[108] : انظر: الجرجاني، علي بن عبد العزيز (1966) *الوساطة بين المتنبي وخصومه*، (ص 413) تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل - علي البجاوي، ، ط 4، القاهرة، مطبعة عيسى بابي الحلبي.

[109] : الجرجاني، علي بن عبد العزيز، *الوساطة بين المتنبي وخصومه*، (ص 50) مرجع سابق.

[110] : الجرجاني، عبد القاهر، (1412هـ - 1991) *دلائل الإعجاز*، (ص 8) تحقيق: محمود محمد شاكر، ط 1، مكتبة الخانجي.

(تأليف الكلام) أي كيفيات الاستخدام الشعري للألفاظ والعلاقات اللغوية وطرائقه، فيقول: "الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبِّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرِّه إليه ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيَّأه تأليف الكلام، أو قوة صدقه".[111] تصف نوال الإبراهيم المحاكاة عند حازم بأنها أساسًا لمفهوم الفن، وليست نقلًا مطابقًا للموضوع المحاكى، لكنها في كثير من نتاجها محض صناعة، والذي يمنع المحاكاة عن أن تكون حرفية ويحقق فنيتها هو العنصر الذاتي، سواء في عملية الإبداع من قبل الشاعر، أو في عملية التأثير، أو التلقي من طرف السامع أو القارئ.[112]

ويدعو حازم القرطاجني إلى الثقافة الفنية للناقد الأدبي حين يقرن الشعر بالرسم، فرأى أنَّ الصور القبيحة في الواقع يمكن أن تتحوَّل إلى صور لذيذة مستحسنة في الفن، بفضل ما تقوم به المحاكاة من تغيُّر معرفي في تقديم الأصل، ولكنَّ هذا التغيُّر المعرفي الذي يشير إليه حازم ليس المقصود منه الوصل الكامل، وإنما تأكيد (الإيهام) الذي يوقعه التخييل في نفس المتلقي، تأكيد (التأثير) الذي يحوِّل به الشعر سلوك هذا المتلقي أو يوجِّهه، ولذلك يقول حازم إن المهم في الشعر: "إنما هو التخييل في أي مادة اتفق، ولا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيهما ائتلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض".[113]

استقى حازم نظرته للشعر ووظيفته من تراث ابن سينا (370-427هـ) الذي ركَّز على (التخييل) أكثر من مما ركَّز على (التخيُّل) فقد فهم ابن سينا الشعر أنه نشاط يتم في رعاية العقل، أي أنه تخييل عقلي. والغوص في هذه التصورات العقلية والمعارف الفلسفية يمكِّن الناقد العربي من إثراء حدوسه الجزئية، ووظائفه النقدية، أو إشاراته العابرة إلى علاقة الشعر بالواقع، وتشكيله لعالم تخيلي

---

[111] : القرطاجني، حازم، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، (ص 71) مرجع سابق.
[112] : انظر: الإبراهيم، نوال (1985) طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، *مجلة فصول*، القاهرة، العدد 1، ص 86.
[113] : القرطاجني، حازم، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، (ص 81) مرجع سابق.

جديد. ويرى قاسم المومني"أنَّ الناقد العربي لم يحاول أن يفيد الإفادة الواجبة من التراث الفلسفي – ممثلًا بإبن سينا – الذي كان متاحًا له، لقد ظلَّ مشغولًا بالجوانب العملية وبالتطبيقات الجزئية المتمثلة في تقصي السرقات، أو في أجزاء الموازنات الجزئية بين الأبيات، دون أن يتجاوز ذلك إلا في النادر الفذ".[114]

ويذهب أبو نصر الفارابي (260-339هـ) إلى أنَّ الشعر أو (القول الشعري) ليس من اختلاف بينهما إلا في مادة الصناعة، ولكنهما متفقان في صورتها وأفعالها وأغراضها "وذلك أنَّ بين أهل هذه الصناعة، وبين أهل صناعة التزويق (الرسم) مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة، ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها، وإنَّ بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهًا، وذلك أنَّ موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإن بين كليهما فرقًا، إلا أنَّ فعليهما جميعًا التشبيه، وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم".[115]

وفي أحكام أبي حيان التوحيدي (310-414هـ) النقدية إجمال ينبني على رأي شخصي، وإرسال غير مؤيد بالشواهد، لكنَّ ذلك لا ينفي جانبًا يمكننا التنبه إليه في النظر إلى مهمته بوصفته ناقدًا، وهو انتحاء الناحية التصويرية أحيانًا في هذه الأحكام، ومثل ذلك وصفه لابن جلبات بأنه مجنون الشعر، حتى نحس أنَّ جملة مثل هذه تستوعب كثيرًا ما لو أخذ بالتحليل لأفرد له نقاش مسهب، وقد حاول من كتبوا في النقد من بعده أن يحتذوا هذه الطريقة، فلم يكن لهم ذكاء أبي حيان، ولا جمال تصوره وتصويره. ويجيب التوحيدي عن سؤال وظيفة الكاتب، فينصُّ في ذلك على الإخلاص، والاستهانة بالجهد، وعدم

---

[114] : المومني، قاسم (1981) نظرية الشعر عند ابن سينا، *مجلة المورد*، العدد 2، ص 14.

[115] : أرسطوطاليس (1953) *فن الشعر*، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، (ص 157-158) ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية.

الانقياد لسحر اللفظ قبل الوثوق من حدود المعنى، وعلى العناية بالجمال في التأليف، وعلى التوفيق بين الشكل والمحتوى توفيقًا متلاحمًا لا انفصال فيه.[116]

وأما ابن رشد (520-595هـ) فقد شقَّ طريقًا جديدًا لوظيفة الناقد الأدبي مكَّنه المسير فيه إلى الوصول للحد الجامع بين التأصيل والتطبيق في نقد الشعر، فظهرت تصوراته أنضج من تصورات أسلافه، ومن ثم ظلَّت أدواتهم النقدية أقل من أن تمكِّنهم من الجمع بين التأصيل والتطبيق بنفس المستوى الذي نجده عند ابن رشد، يؤكد قاسم المومني "أن موقف ابن رشد في القدر الذي تناوله منها لا يختلف عن موقف سابقيه، ولكن الصحيح أنَّ الرجل قد تفرَّد دون غيره من فلاسفة التراث النقاد بمزجه في نقد الشعر بين التأصيل والتطبيق".[117] ويرى ابن رشد أنَّ الفن يتميَّز عن غيره من الأنشطة الإنسانية بأنه نشاط تخيلي له طبيعته النوعية المميزة التي تتجلى على مستوى التشكيل وعلى مستوى التأثير، كما يميّز بين حقيقة الشعر، والأقاويل المجردة فيقول: "كثيرًا ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعارًا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط".[118] ويقول: "والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قِبَل ثلاثة أشياء: من قِبَل النغمة المتفقة، ومن قِبَل الوزن، ومن قِبَل التشبيه نفسه".[119] ويظهر ابن رشد اهتمامًا بالعنصر الشكلي في الشعر من حيث وزنه وقافيته، مركزًا على عنصر التخييل في المتلقي من زاوية التخييل، وما ينطوي عليه من أبعاد نفسية، فأقاويل ابن رشد تظل محافظة على الخاصية النوعية العامة وهي التخييل، والخاصية الذاتية وهي الوزن والقافية.

---

(116) : انظر: عباس، إحسان، *تاريخ النقد الأدبي عند العرب*، (ص 231) مرجع سابق.

(117) : المومني، قاسم (1981) نقد الشعر عند ابن رشد بين التأصيل النظري والتطبيق العربي، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 229، ص43.

(118) : أرسطوطاليس، *فن الشعر* (ص 204) مع الترجمة العربية القديمة، وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، مرجع سابق.

(119) : أرسطوطاليس، *فن الشعر* (ص 203) مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، مرجع سابق.

تبدو صعوبة الخوض في رصد تغيُّر وظائف الناقد الأدبي عند النقاد الفلاسفة والفلاسفة النقاد في البحث عن إجابات لأسئلة تتصل بالمنهج النقدي لكل منهم أولًا، وبالظروف الاجتماعية والسياسية في أزمانهم ثانيًا، وقد سعوا جميعًا إلى رؤية متماسكة الأطراف في التأصيل لوظائف مغايرة ومتجددة للناقد الأدبي بحسب الإمكانات والزمن وظروف التلقي، سواء ظهرت هذه الوظائف مقصودًا إليها، تنطوي على وعي بقيمة تناول القضايا من زوايا جديدة، يقصد الناقد من ترسيخها التجديد والإضافة والفرادة، أو أنها تظهر أحيانًا نتفًا متناثرة من رؤية متكاملة أو مبثوثة في أكثر من مكان، أو مكررة بنص واضح جلي، أو متوارية تقتضي من الباحث مزيدًا من التأمل والغوص العميق في الفكر النقدي لكل ناقد أو فيلسوف. وسواء هذه أو تلك تظل وظيفة الناقد الأدبي في التراث النقدي تستدعي دائمًا النظر المستأنف، والتناول من زوايا جديدة، وحتمًا ستتغير هذه الوظائف، ويضاف إليها الجديد لو طاف الباحث بأكبر قدر ممكن من المنجز النقدي لكل من النقاد والفلاسفة، لمحاولة تشكيل تصور للوقوف على متغيرات وظيفة الناقد الأدبي، وتجددها في الماضي والحاضر والمستقبل.

واليوم، وبعد هذا المد الزمني الهائل الذي يتجاوز مئات السنين، اتجهت وظيفة الناقد المعاصر إلى أن يكون الناقد قارئًا واعيًا مكمِّلًا لمعادلة: القارئ، المقروء، الناقد. غير أنَّ حيرة بالغة في تحديد وظيفة الناقد الأدبي طرأت على القراء المطلعين أو المتخصصين، ويمكن إرجاع أسبابها إلى اضطراب الناقد المعاصر في تحديد طبيعة المهمة التي يقوم بها، والمنطلقات التي يستند إليها في ولوج عالم النقد اليوم. ويمكن القول إنَّ "مهمة التقييم والحكم وتحديد مناطق الإجادة وتبيان مواضع الإساءة في الأدب

ما عادت تشغل بال الناقد المعاصر؛ لأنه ببساطة لم يعد مجرد متلقٍ بريء لا يحمل أدوات يواجه بها ذلك الأدب".[120]

ويبدو أنَّ التفاوت بين النظرية والتطبيق في الفعل النقدي المعاصر هو ما ولَّد ما اصطلح عليه بالوظيفة Function في النظرية الأدبية، ويشير معنى الوظيفة في الخطاب النقدي المعاصر إلى الاختلاف المنهجي في صياغة المصطلح وإنتاج دلالته، فمن وظائفية بروب Propp إلى وظائف جيرار جينيت G. Genette في النقد السردي، ومن بعدهما مدرسة التحليل الوظائفي في اللغة، أو ما يسمى بالوظائفية، وهذا التوجه المنظم الذي شقَّ للناقد طرقًا في تقويم أي نص أدبي مكَّنه من التسلح بأدوات منهجية رصينة. غير أنَّ أهم نتائجها ازدياد التنظير على حساب التطبيق، ولهذا اتسمت الأعمال النقدية بنضج متميز في الميدان النظري عدَّه بعضهم تضخمًا مَرَضيًا خطيرًا يجب استئصاله بسرعة، وقد باركه البعض الآخر، وعدَّه شرطًا لازمًا لازدهار أيه فاعلية نقدية أصيلة.[121]

على أنَّ وظيفة الناقد الأدبي المعاصر أخذت أبعادًا إبلاغية تواصلية بالوصف والشرح والتعليل، إذ مناط الهم فيها أن يفسر الخطاب النقدي نص الأدب فيغدو مستساغًا لدى القارئ في لفظه وفي معناه، فإذا كان قد استساغه، فالناقد بخطابه يحوِّل الحس الفني إلى وعي بأسراره عن طريق كشف الدلالات وتبيان مراتب الأداء. يرى عبد السلام المسدي أنَّ وظيفة الناقد الإبلاغية ترتبط "بمخاطبة الناقد للقارئ، فهي إذن وظيفة تكوينية تثقيفية يصح أن نقول في شأنها إنها الوظيفة التعليمية."[122]

---

[120] : هناوي سعدون، نادية (2010) الناقد الأدبي بين ندرة التنظير ووفرة التطبيق: عبد العزيز المقالح نموذجًا، *مجلة كلية التربية الأساسية*، الجامعة المستنصرية، العدد 66، ص 2.

[121] : ثامر، فاضل (1994) *اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث*، (ص 86) ط 1، المركز الثقافي العربي.

[122] : المسدي، عبد السلام (1994) وظيفة الناقد في العصر الحديث، *مجلة قوافل*، السعودية، العدد 3، ص 18.

وللناقد المعاصر وظيفة ثانية ترتبط بموقع آخر من المواقع الإيصالية بحكم طبيعة من يتجه الناقد بخطابه إليهم، وهي وظيفة مدققة مخصوصة (محللة وتوجيهية) ذات مضمون معياري يكون الناقد فيها حيال الأديب ترجمانًا عن أنموذج المتلقي الأمثل، بينما يكون الأديب معها حيال الناقد في موقع المستثمر، يوظِّف كلام الناقد للحصول على تغذية راجعة. وتنفتح مستويات الخطاب النقدي عن وظيفة ثالثة للناقد إذ يتوجه بها أساسًا إلى نظرائه النقاد، فالناقد يتحاور مع الناقد في شأن الأدب، ويكون في محاورتهما شيء من النقد، وشيء من نقد النقد. وعندئذٍ تتولدُّ في الخطاب النقدي وظيفة انعكاسية هي وظيفة ما وراء اللغة النقدية؛ لأنها خطاب ما وراء النقد.[123]

أصبح الناقد اليوم وسيطًا متبصرًا واعيًا، وطرفًا أساسيًا مشاركًا في إنتاج المعرفة، ووضع قواعدها المتجددة، يكشف عن قنوات التواصل الفكري المقترن بالظاهرة الإبداعية شعرًا أو نثرًا، ويساهم في حوار المعارف الإنسانية بقسط فاعل، ليس همّه إيصال المعرفة المتصلة بالأدب بأكثر من تأمين جسور لهذه المعرفة، سواء ما اتَّصل منها بنقد الأدب، أو ما اتَّصل منها بخطاب النقد.

رابعًا: كفاءة الناقد الفنية: ترسيخ لمفهوم (الكفاءة الأدبية) لدى جوناثان كولر

يعتمد مصطلح (الأدائية) الذي أرساه دي سوسير F.de Saussure على السلوك الفردي حينما يمارس شخص ما عملية القول والكلام، وهذا السلوك عند السوسيريين هو انعكاس للنظام اللغوي يمكننا من استقصاء الممارسات الفردية عند أي شخص لنشتق كل قوانين اللغة. أما تشومسكي Chomsky فيرى أنَّ النظام اللغوي لا يمكن استقصاءه من خلال مجموع سلوك أفراد اللغة الواحدة، فقد فرَّق بين اللغة بوصفها نظامًا لغويًا مقعَّدًا، و(التعبير) أو عملية (القول) الفعلية التي يقوم بها شخص

[123] : المسدي، عبد السلام، وظيفة الناقد في العصر الحديث، مرجع سابق، ص 20.

ما حين يمارس لغته، وأطلق على هذه العملية مصطلح (القدرة/الكفاءة) وذهب إلى أنَّ النظام اللغوي ينطوي على إمكانات وجود تعابير لم يسبق لها أن خرجت إلى حيز الوجود، ولم ينطقها أحد أبدًا، وستبقى هذه الإمكانية قائمة مهما حاول الباحثون أن يستقرئوها، فمهمة النظام اللغوي هي قدرته على تحديد معاني هذه التعابير، ومنحها بنيتها النحوية فيما لو كتب لها الظهور والتأدية.[124]

قام الناقد الأمريكي جوناثان كولر Jonathan Culler بتبني المصطلح الذي أرساه اللغوي تشومسكي في التطبيق على الأدب وأنواعه، فذهب في بحثه (الكفاءة الأدبية) إلى أنَّ كفاءة الذات الناقدة تنمَّى بالخبرات المعرفية والذوقية الخاصة في كل قراءة تنجزها لنص أو لمتن ما، فابتعد نسبيًا عن التوجه النفسي في تحليل استجابة القراء، حيث ركَّز على مجمل الأعراف والسنن التي يدركها القارئ عبر التراكم المستمر الناتج عن احتكاكه الدائم بالنصوص الأدبية على اختلاف أنواعها، مستخدمًا مصطلح (الكفاءة الأدبية) Literary Competence بحسب ترجمة علي الشرع له (مجلة نوافذ، العدد 11، مارس 2000) أو (الذائقة الأدبية) وفقًا لترجمة السيد إبراهيم الذي يرى في المصطلح دلالة على الإلمام بجملة الأعراف المحتاج إليها في تفسير النصوص الأدبية، وهي المعرفة التي ينطوي عليها القارئ المثالي مجسدًا للتفكير البنيوي حول هذه الذائقة.[125] فالقراءة البصيرة عادة ما تنفذ إلى عمق العمل الأدبي، فتكشف ما لا يستطيع القارئ العادي اكتشافه بنفسه، مما يوسع لديه دوائر التأويل، وينوِّع آفاق التلقي، فالعمل الأدبي ذو بنية ودلالة؛ لأنه يُقرأ بأسلوب محدد، فصفاته الكامنة فيه تتحقق من قبل نظرية خطاب تطبَّق في البعد القرائي.

---

(124) : انظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، *دليل الناقد الأدبي*، (ص 206) مرجع سابق.

(125) : انظر: السيد إبراهيم، *آفاق التلقي وتشكيل الذائقة الأدبية، ضمن كتاب الإبداع وإشكاليات التلقي*، (ص 81) الهيئة العامة لقصور الثقافة، إعداد: حاتم عبد العظيم.

وفي الجانب النحوي، فإنَّ الحديث عن الجملة وبنيتها هو بالضرورة أمر يتعلق بالنحو الذي يهيئ للبنية كينونتها وتحققها الفعلي، ولذلك يستطيع المرء أن يفهم التعبير اللغوي إذا كان ضليعًا بنظامها النحوي، أي إذا اكتسب القدرة والكفاءة والاقتدار، فمعالجة أي نص أدبي تعتمد على فهم مضمر ومسبق لعملية الخطاب الأدبي وتكونه، ولا يظهر هذا الفهم إلا إذا تمتع القارئ أو الناقد بالقدرة والكفاءة الأدبية، ولا يمكن للناقد إدراك النحو الداخلي للأدب إذا كان مفتقرًا للملكة التي تتيح له تحويل السياقات اللغوية إلى بنى أدبية، "فالقصيدة عند من لم يكتسب القدرة الأدبية تربك القارئ، ليس لأنه لا يفهم اللغة، وإنما لأنه لا يملك الكفاءة الأدبية التي تساعده على قراءة القصيدة بوصفها أدبًا، أي هو لم يتمكن من (نحو) الأدب، النحو الذي يؤسس النظام الأدبي بنية ومعنى".[126]

إنَّ القدرة أو الكفاءة هي إدراك فطري لمجموع القواعد والقوانين التي تهيئ للمرء إمكانية القول والفهم دونما حاجة لأن تكون انعكاسًا لتلك القوانين، ولذا فهي قواعد وقوانين لها معادلها الواقعي: مقدرة المتكلم على فهم العبارات، وإدراك الجمل النحوية أو الشاذة، ومعرفة الغامض منها، وإقامة علاقات المعاني بين الجمل، وبدون هذه المعرفة المسبقة تتحول الأنواع الأدبية إلى طلاسم عند القارئ، وهي تعتمد أساسًا على الدرجة والتمكن، إذ إنَّ امتلاك هذه المعرفة يعتمد على معرفة أخرى هي معرفة الأدب، التي تساعد بدورها القارئ على ترجمة المعرفة اللغوية، ونقلها إلى مستوى أعلى من التناسق والترابط.[127]

تُحيل مسارات التنوع في كفاءة الناقد المعرفية في الأدب إلى الحديث عن ثقافة الناقد الأدبية، بالنظر إلى أنَّ القدرة أو الكفاءة دليل على تحقق هذه الثقافة، فإذا كانت ثقافة الناقد تعنى بمجموعة القواعد

---

(126) : ميجان الرويلي، سعد البازعي، *دليل الناقد الأدبي*، (ص 208) مرجع سابق.
(127) : انظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، *دليل الناقد الأدبي*، (ص 207) مرجع سابق.

والمعلومات والأنشطة التي تفرض أن يكون الناقد خبيرًا بها، ولديه مؤهلات يستطيع أن يبين بها مزايا وعيوب أي عمل أدبي، فإن الكفاءة الأدبية التي أرساها كولر تعتمد كذلك على الدربة والتجربة اللتين تساعدان الناقد على اكتساب القدرة الأدبية والمعرفية، وهي الكفاءة التي تؤهله لفهم الأدب. وأكَّد كولر على دور القارئ المتمكِّن القادر على تحويل المعرفة الأدبية إلى بنيات تترابط بعلاقات محددة تعتمد على أعراف قراءة الأدب وتقاليده، فالنص أداء لغوي تمكَّن منه القارئ مثلما تمكَّن منه المؤلف، والمرء لا يكتب إلا من خلال نحو لغة محددة، وهذا النظام في الأدب هو نظام النوع الأدبي، وكذلك فإنَّ معرفة اللغة تساعد على اكتساب القدرة والكفاءة الأدبية، والتي بدورها تساعد القارئ على ترجمة المعرفة اللغوية، ونقلها إلى مستوى أعلى من التناسق والترابط بعلاقات محددة. يقول كولر: "إن امتلاك ابن اللغة القدرة على فهم أنظمة اللغة الصوتية: تركيبًا ودلالةً، هو الذي يؤهله لأن يحوّل الأصوات إلى وحدات متمايزة (من أجل) أن يتعرف المفردات؛ لإعطاء الجملة (التي يتلفظها) وصفًا بنيويًا وتفسيريًا، وهو يفعل ذلك حتى لو كانت هذه الجملة جديدة بالنسبة له، ودون أن يكون لابن اللغة هذا النحو الداخلي، فإن سياق الأصوات لن يعني له صورة كلامية".[128]

يقود الحديث عن القدرة أو الكفاءة الأدبية إلى فعل القراءة نفسه، فالنص الأدبي أداء لغوي يعتمد على نظام الأعراف والتقاليد التي يدركها (القارئ) وتمكَّن منها مثلما تمكَّن منها (المؤلف)، فإذا انصاعت القراءة إلى شرط معين يلزم بأن تكون مقبولة في طروحاتها وتناولها ونتائجها، فهي قراءة يسهم فيها القارئ بإنتاج النص الأدبي، والمشاركة في العملية الإبداعية، يؤكد كولر على أهمية دور القارئ بقوله: "أن تقرأ نصًا بوصفه أدبًا أمر لا يتحقق والقارئ خالي الذهن، ولا يقترب من النص دون وعي مسبق،

---

[128] : جوناثان كولر، الكفاءة الأدبية، ترجمة علي الشرع، مرجع سابق، ص 35-36.

على المرء أن يباشر (قراءة النص) وهو ممتلك فهمًا ضمنيًا لأسس الخطاب الأدبي، وهي الأسس التي ترشد صاحبها إلى ما يبحث عنه".[129]

إذن، يبحث الناقد الأدبي عن فهم مضمر لعملية الخطاب الأدبي تكون له قوانينه وأعرافه وتقاليده، ومن المؤكد أنَّ استيعاب قراءة الأدب سيقود الناقد إلى فعل (القارئ المثالي) الذي يساهم في إنتاج النص الأدبي، ويشارك في العملية الإبداعية، فالنص أداء لغوي يدركه القارئ اعتمادًا على معرفته العميقة بأعراف قراءة الأدب وتقاليده.

الفصل الثاني: التأليف المنهجي والكتابة الإبداعية

أولًا: الناقد الفني: المؤهلات والوظيفة

يقوم النقد الفني على بناء جسر بين صلة الفلسفة الجمالية بالإنتاج الفني، وتأثيرات هذا الإنتاج على المجتمع، وهو نقد يعتمد على موضوعات الفن وخصائصه التي تثبت جودة العمل الفني، ومظاهر التقانات المختلفة فيه، وطرق التنفيذ التي تنتج بها الأعمال الفنية، فهو وسيلة تساعدنا على تذوق العمل الفني، وشرحه وتحليله، وتحقيق المتعة التي تنشأ عن اكتشاف قيمة الإبداع الفني، وخصائصه النوعية الكامنة فيه، يعرِّفه طارق الشريف بأنَّه: "فن الحكم على الأعمال الفنية، ودراستها، والخبرة المكتسبة التي تتكون عند الناقد الفني لمعرفة الجودة الفنية كيف تكون، ومعرفة الأسباب الكامنة وراء ذلك، وتعليلها".[130] ويعتمد الناقد الفني في تحقيق هذه الخبرة على مجالات وثيقة الصلة به، مثل علم الجمال،

---

[129] : جوناثان كولر، الكفاءة الأدبية، ترجمة علي الشرع، مرجع سابق، ص 37.

[130] : الشريف، طارق (1996) النقد الفني: التذوق والايصال، *مجلة الحياة التشكيلية*، سوريا، العدد 63-64، ص 5.

والنظرية الإدراكية، ونظرية المعرفة، مما يسهم في تقديم التفسيرات للقرارات التي يتَّخذها الناقد في حكمه على العمل الفني، والتي تمثل إطارًا مرجعيًا للتقويم.

إنَّ تحديد موضوع النقد يسهِّل أمامنا تحديد دور الناقد الفني، وتوضيح أبعاد هذا الدور، فعندما يكون موضوع النقد هو العمل الفني، فهذا يعني أنَّ الناقد يقف أمام عمل إنساني وموقف ورؤية، ينظر إلى الطبيعة باحثًا عن أسرارها بعقله، ويقف بوعيه أمام إنسان يتجلى من خلال عمله، وليس للناقد إلا أن يجمع أكبر قدر من المعرفة عن حقيقة الفنان، وظروفه ودوافعه وأفكاره، وهي معارف تحقِّق لديه الثقافة الضرورية التي ترتبط بالعمل الفني وبمن أنتجه، وفي أي مرحلة، فالناقد الفني صاحب نظرة سليمة تعتمد على عين مدرَّبة قادرة على تذوق واكتشاف مواطن القوة والضعف في العمل الفني، ومواجهته بتقييمه على مستويات ثلاثة: مستوى الرؤيا، ومستوى البناء، ومستوى اللغة. يراه عفيف البهنسي "متذوقًا في أعلى درجات نمو الرؤية الفنية؛ لأنَّ ثقافته في فلسفة الفن وفي تاريخه وتقنياته تصل إلى حد الاختصاص، أما المتذوق العادي فليس عليه أن يكون اختصاصيًا، بل قارئًا جيدًا للعمل الفني".[131]

وتتطلب الخبرة الأدائية من الناقد الفني أن تكون له الاستجابة الكبيرة للتعبير عن العمل الفني، وللأفكار الجمالية، والعمل الدائم في مواكبة الدراسات الجمالية الحديثة، وتنمية القدرة في إظهار الأدلة الجمالية التي تدعم رأيه. ومن هنا بدَت مشروعية الحديث عن كفاءة الناقد الفني بكونه باحثًا عما أراد الفنان أن يعرضه، وموقفه من الحياة ورؤيته لها، بما يمكنه من توجيه الإدراك نحو قيم الفن الجديد غير

---

[131] : البهنسي، عفيف، أبعاد علم النقد الفني، مرجع سابق، ص 26.

المألوف والتشجيع على قبوله، واستيعاب الاتجاهات النقدية ومدارسها المختلفة، وأسس بناء العمل الفني، والتمرس على قراءة أعمال الفن.

ويوفِّر الناقد الفني عددًا من العوامل في تكوين شخصيته، وأولها مقدار ما يتمتع به من رهافة في الحساسية الفنية تجعله قادرًا على الوصول إلى عمق العمل الفني وجوهره، والإلمام بعناصر التميُّز والتجديد فيه، فضلًا عن الإحاطة بتاريخ النقد الفني، والقدرة على الصياغة اللغوية السليمة، فإشكالية التعبير باللغة عن الفنون تعتمد في أساسها على وسائط حسية وقيم شكلية تستدعي المهارة والقدرة على تحويل القيم الفنية إلى مفردات ذات إيحاء فني في صياغة لغوية رصينة. "وعلى الناقد أن يعرف الأعمال الفنية، ويدرك دورها الفني والحياتي، وهو يحتاج إلى الخبرة الفنية التي تساعده على الحكم، ونقل الرأي كتابةً إلى الآخرين الذين ينتظرون منه رأيًا مقنعًا، وتفسيرًا أو تحليلًا للأعمال الفنية".[132]

وقد عبَّر كثير من النقاد الفنيين عن محتوى هذه الخبرة الفنية، فكان للنقاد الغربيين إشارات لافتة في النظر إلى شخصية الناقد الفني بوصفها وسيطًا في العملية الإبداعية، وظهرت دراسات مماثلة لنقاد الفن العربي تُظهر دور الناقد في توصيل مشاعر الفنان للمشاهد، وتدور هذه الدراسات جميعًا في فلك متقارب يحوم حول أهمية التسلح بالعنصر المعرفي في النقد الفني. غير أن دراسات غربية شتى تفرَّدت بالحديث عن مفهومي (الخبرة الجمالية) و(صقل التذوق الفني) على نحو مستقل، ففي حدود علاقة الخبرة الجمالية بالجانب المعرفي للناقد الفني ظهرت دراسة جون ديوي Dewey John (الفن خبرة) إذ يرى أنَّ قراءة العمل الفني تقوم على الخبرة عندما يمارس الناقد أدواره في تحديد المستوى الفني للفنان، رافضًا النقد الانطباعي؛ لأنَّ ما يقوم به الناقد في الواقع هو عملية حكم، والانطباعات من حيث هي التأثيرات الكيفية الكلية غير التحليلية التي تطبعها فينا إنما هي مقدِّمات لجميع الأحكام، ولا

---

[132] : الشريف، طارق، النقد الفني: التذوق والايصال، مرجع سابق، ص 7.

يتقدَّم التحليل إلا عن طريق ما يسمى ما وراء الانطباع.[133] ولأنَّ النقد الفني عند ديوي بحث عن خصائص الموضوع التي يكون من شأنها تسويغ الاستجابة المباشرة، فإنَّه يكون حقيقيًا بالاطلاع والدراية بالخواص الموضوعية، حيث تصبح هذه النتائج جزءًا من سلوك الناقد الفني سواء أكانت معلومات أو مهارات أو اتجاهات، فهو يرى أنَّ النقد أو الحكم هو الذي ينمو ويتطور في مضمار الفكر، وأنَّ الخبرة الأصيلة الوافية ليست بالأمر اليسير الذي يسهل الوصول إليه، وفي تحصيلها قياس للحساسية الأصيلة، ومدى نضج هذه الخبرة، ولذا يتوجب على الناقد الفني الإلمام بالأحوال الفنية المختلفة؛ تجنبًا لمشقة إصدار حكم خاطئ، والعمل على كشف النموذج الموحَّد الذي يتخلل كل التفاصيل، أو يمتد عبر سائر الجزئيات وصولًا للوحدة في العمل الفني.[134]

هذا العرض التحليلي لمفهوم الناقد الفني للتجربة الجمالية، وطبيعة الخبرة في تصويب الحكم، والبحث عن القيمة، كان من اهتمامات جيروم ستولنيتز J. Stolnitz وذلك في مقاربة نقدية ريادية في حقل التنظير للفن والجمال والنقد تأصيلًا وتأويلًا، ففي كتاب (النقد الفني: دراسة جمالية) إحاطة بمواصفات الناقد الفني الذي يكيّف أساليبه ومعايير القيمة لديه للعمل الخاص الذي يدرسه، فالخبرة الواسعة في الفنون وغيرها من المجالات، تمكِّن الناقد الفني من الوصول إلى أعلى مستويات التذوق الفني، ذلك أنَّ التحلي بقدرٍ كافٍ من المعرفة في تاريخ الفن ونقده، وعلم الجمال، والعلوم الأخرى لعلمي الإبداع والنقد، والتواصل مع المنجزات الفنية المعاصرة عالميًا، ومعرفة جديد الخامات والممارسات الفنية، والتعرف على المستجدات الفكرية والثقافة العالمية بالاطلاع على أسرار إنتاج الأعمال الفنية ومشاكلها من خلال ممارسة العمل الفني – يكون الناقد بعد تحقيق كل ذلك قادرًا على مشاركة الفنان

---

[133] : انظر: ديوي، جون (2011) *الفن خبرة*، (ص 63-76) ترجمة: زكريا إبراهيم، العدد 1822، القاهرة، المركز القومي للترجمة.
[134] : انظر: ديوي، جون، *الفن خبرة*، (ص 63-76) مرجع سابق.

حساسيته الفنية؛ ليستقي القواعد الجمالية، ويستنبط المعايير الفنية، التي لا غنى عنها في معالجة موضوعات الفنون الجمالية، وفي تحليل القراءات النقدية، وما بعد النقدية.[135]

ويطوف إميل شارتييه المعروف بلقب (آلان) Alain عبر صفحات كتابه (منظومة الفنون الجميلة) على كل ما رافق الإنسان عبر مسيرة تقدمه من نشاطات جمالية: موسيقى، مسرح، رقص، شعر، فنون تشكيلية، نحت، عمارة. إلى جانب مزيج من تأملات فلسفية نقدية وجمالية، تؤكد وحدة الفنون، وضرورة أن يكون الناقد قادرًا على معاينة العمل الأدبي والفني معاينة متكاملة، وبأفق منفتح على كل أساليب الأداء وطرائقه.[136] كما تقدِّم كاميلي باليا Camille Paglia في كتابها (أقنعة جنسية: الفن والانحطاط من نفرتيتي إلى إميلي ديكنسون) نظرية متكاملة الأركان عن الثقافة الغربية، الرفيعة والمتدنية، مقدِّمة في ذلك حالة مقنعة لجميع أنواع الفنون: الأدب والرسم والموسيقى والنحت والعمارة في التعبير عن الأقنعة الجنسية على مر العصور، فهي دراسة حضارية للفنون جميعها، وتحولات ذوق الناقد فيها.[137]

ويمكن أن نشير إلى أنَّ عملية صقل التذوق Taste وما يصاحبها من حساسية وأحكام جمالية وتفضيل جمالي عملية متأثرة بالخبرة سواء على مستوى الفرد، أو على مستوى الجماعة، وذكر أديسون Edison أنَّ معظم اللغات تستخدم هذه الاستعارة الخاصة من مجال الأطعمة والمشروبات إلى مجال السلوك الفني من أجل التعبير عن ملكة العقل التي تقوم بتمييز كل الأخطاء الظاهرة، واعتقد نورثروب

---

(135) : انظر: ستولنيتز، جيروم (2007) *النقد الفني: دراسة جمالية*، ترجمة: فؤاد زكريا، ط 1، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر.
(136) : انظر: شارتييه، إميل، (2008) *منظومة الفنون الجميلة*، ترجمة: سلمان حوفوش، ط 1، دار كنعان للدراسات والنشر.
(137) : انظر: باليا، كاميلي، (2015) *أقنعة جنسية: الفن والانحطاط من نفرتيتي إلى إميلي ديكنسون*، ترجمة: ربيع وهبة، العدد 2068، ط 1، المركز القومي للترجمة.

فراي N. Frye أنَّ الذوق على الرغم من أنه فطري في جانب منه فإنَّ على الناقد أن يصقله بالتهذيب والتثقيف من خلال القراءة والحوار، والاطلاع على كتابات أفضل نقاد الماضي والحاضر.[138]

واهتمَّ هيجل Hegel اهتمامًا كبيرًا بالفنون، لكنَّ الذوق في رأيه قد لا يصلح أساسًا جماليًا لإقامة نظرية جمالية أو فلسفة في الفن، ولكنه قد يصلح في تقييم الظاهر الخارجي للأعمال الفنية، ولتكوين الذوق الفني لدى الجمهور. يختزل رمضان بسطاويسي رأي هيجل بقوله: "إنَّ الناقد لا يحتاج إلى الذوق والذاكرة فحسب، وإنما هو كالفنان يحتاج لمخيلة نشطة قادرة على استيعاب سمات الأشكال الفنية المجسدة، بحيث يستطيع أن يعي المقارنات والمقابلات فيما بينهما".[139]

ولا شك أنَّ مبحث الخبرة الجمالية أصبح يمثِّل المبحث الرئيس الذي يدور حوله علم الجمال، ويمكن لمعاين مفهوم الخبرة الجمالية باختلاف المذاهب والاتجاهات الرجوع إلى كتاب (الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية. هيدغر، سارتر، ميرلوبونتي، دوفرين، إنجاردن) للناقد سعيد توفيق، في محاولة لفهم الاتجاه الفينومينولوجي (الظاهراتي) مجَسدًا في مجال ظاهرات الفن لدى خمسة من نقاد الفن الغربي، فالتفسير الظاهراتي للخبرة الجمالية يعد الأكثر حفظًا للطابع الفلسفي لهذا المبحث الجمالي، والذي يطمح توفيق من خلاله إلى تأصيل الأسس المنهجية للخبرات الجمالية، ساعيًا لانتقاء الفلسفات الجمالية الكبرى التي قامت بتوظيف بعض أسس ذلك المنهج الذي أرسى هوسرل Edmund Husserl دعائمه.[140]

---

[138] : 1. Frey. N. (1985) the Harper Handbook to literature. (P. 457) New York. Pearson Education Harper & Raw publishers.

[139] : بسطاويسي، رمضان (1998) *جماليات الفنون*، (ص 203) الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[140] : انظر: توفيق، سعيد (1992) *الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية*، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

وفي إطار الاهتمام بشخصية الناقد الفني ظهرت دراسات نقدية عربية تؤكد أهمية الدور الذي يقوم به الناقد فيما يتوصَّل إليه من مواقف فكرية ونظرية وقدرات نقدية، وملكات في التذوق والحكم، وقد كشفت هذه الدراسات عن وعي بأهمية الإلمام بعناصر العلوم المكمِّلة التي تبرّر الحكم على العمل الفني بكونه جيدًا أو رديئًا، كتلك التي دوَّنها الناقد الفني طارق الشريف، ونشرها في دوريات متتابعة، ومنها أيضًا جهود الناقد الفني عفيف البهنسي في الإشارة إلى دعوة النقاد للتزود من المخزون المعرفي المكمِّل لثقافة الناقد الفني، وغيرها الكثير.

والناقد الفني صلة وصل بين اللوحة من طرف، وبين الجمهور من طرف آخر، هكذا يراه طارق الشريف، قادرًا على الاصطفاء والاختيار؛ ليمتلك المقدرة على تحليل اللوحة، وفهم مدى اعتماد الفنان على شكل فني ما، أو على عنصر من عناصر العمل الفني. تنطلق مهمة الناقد الفني من دائرة (اللوحة) التي تعتمد في أبسط مراحلها على التعاطف الفني، ذلك أنَّ أول ما ينطبع في أحاسيسنا هو شكل (اللوحة) صياغتها، طريقة تنظيمها، وقد يلجأ الفنانون إلى أساليب أخرى لخلق نوع من التماسك في اللوحة توحي بالمتعة أو الراحة، ويمكن أن يكون ذلك بالخط أو الألوان، فالناقد حين يحدثنا عن براعة الخطوط عند بيكاسو P. Picasso مثلًا، أو عن أهمية تنظيم اللون عند ماتيس H. Matisseفإنَّ الهدف الذي يرمي إليه هو فهم المضمون الذي يقصده الفنان من عمله الفني، ولا يمكن تحقيق ذلك إلا برؤية سليمة تعتمد على عين مدرَّبة قادرة على التذوق، واكتشاف موطن الجمال في العمل الفني.[141]

وقد أخذت مواصفات الناقد الفني أبعادًا أكثر تطورًا في دراسة (التذوق الفني: التذوق والاتصال) ولهذا فإنَّ على الناقد الفني أن يعرف الأعمال الفنية، ويدرك دورها الفني والحياتي، فضلًا عن الخبرة التي تساعده على الحكم، ونقل الرأي باللغة المكتوبة إلى الآخرين، يجمع المعلومات

---

[141] : انظر: الشريف، طارق (1972) النقد الفني، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 129، ص 50.

والمعارف ويكوّن الرأي الشخصي الذي تقدِّمه كتابة جديدة مبتكرة لا تتجاهل الرأي الذاتي للناقد. وإنَّ المواقف المختلفة التي يملكها الناقد، والتي تساعده على الحكم، ترد وفق ما يلي: (الموقف الفني للناقد الفني) الذي يرتبط بفهم الأشكال الفنية والبحث عن دلالاتها، و(الموقف الإنساني للناقد الفني) الذي يؤكد على مدى شعوره بالمسؤولية الإنسانية وبالجوانب التعبيرية و(المواقف الفكرية والأيديولوجية) والتي تربط العمل الفني بما هو ثقافي وفكري.[142]

والناقد الفني في رأي عفيف البهنسي هو المتذوق في أعلى مستوياته، لا يسعى إلى قراءة اللوحة كما يقرأ صحيفة يومية، لكنه يستعيد رؤية الفنان، وينظر إلى العمل من خلال هذه الرؤية. ويظهر أنَّ أول دور له في الربط المدارس والتيارات هو (الدور التصنيفي) يحدِّد المصادر والأصول، ويعيّن خصائص كل اتجاه، ويقارنها بالواقع، أو بالقواعد الكلاسيكية، أو بالفلسفات الشائعة، يليه (الدور التاريخي) فهو يسترجع الاتجاهات، ويتحدث عن أثر فن في فن آخر، ثم (الدور الإرشادي) فليس الناقد معلِّمًا، ولكنه في بعض مراحل تكوُّن الفنان يكون للناقد دور كبير في تغذية اتجاه فني معين، بل وفي توجيهه وتشجيعه.[143]

إلى هنا فإنَّ تحليل الأشكال أو الأعمال الفنية المنتجة من قبل المبدعين، وتفسير الأسباب التي أدَّت إلى الحكم على جودة العمل الفني لدى الفنان أو لدى المتلقي، ومناقشة تاريخ الفن، وفلسفة العمل الفني، ونظريات الفنون- كل ذلك يقتضي ناقدًا فنيًا تساعده الخبرة والممارسة على احتواء ملكات التذوق والإنتاج والإحساس، وجميعها مواصفات فنية تحتاج كثيرًا من المران والدراية، والقدرة على التمحيص

---

[142] : انظر: الشريف، طارق، النقد الفني: والتذوق والايصال، مرجع سابق، ص 13-15.

[143] : البهنسي، عفيف (1997) *النقد الفني وقراءة الصورة*، (ص 15) القاهرة، دار الوليد.

والتنقيب، فمهارات الناقد الفني تتوقف على مدى قدرته على تطوير ذائقته وخبرته وثقافته، وإمكان طرح أفكاره.

ثانيًا: الأدب والفن في العالم المعاصر

يرى مثقفو اليسار [144] في الغرب أنَّ الفن فقد أهميته ومكانته المعهودة في الحياة الروحية للناس، وأصبح عديم الفائدة، وسرعان ما سيشهد موته، ودعا البعض إلى الفن الضد، والذي يقصد به غالبًا خلق بنى ذات موضوعات مادية، أو تركيبات من موضوعات انطباعية ذهنية، ويعني تطبيقها على الأدب إحلال الأنواع التسجيلية محل فن الرواية أو القصة. إنَّ موقف اليسار المتطرف في رفضه التام لدور الفن قريب من الرأي الذي يؤمن به بعض الفيزيائيين الذين يرون أنَّ التقدم السريع في العلم والتكنولوجيا قد وضع الفن في المؤخرة، فالأدب والفن غير قادرين في عصرنا على تقديم أيَّة قيمة أو أهمية للمتلقي بالقياس إلى العلم، وهذا واضح تمامًا في الحقبة الحالية من الثورة العلمية التي تمارس تأثيرًا بارزًا على المجتمع والثقافة الفكرية في أنحاء العالم. فالملمح الجديد في الأدب المعاصر والسينما والمسرح يكمن في الاهتمام الواسع بحقائق الحياة، والاعتماد على المواد التسجيلية، والتي هي أظهر دليل على أنَّ الفن بدأ يتجه صوب العلم.[145]

ويمكن للمرء أن يتتبع رأيين أساسيين من الآراء التي يحملها دعاة إلغاء الفن، الأول: اتجاه رافض للإبداع الفني من قبل بعض المنظرين والمتمرسين، منكرين إمكانية تجسيد القيم الفنية الموضوعية في الأعمال الفنية. والثاني: العصرانيون المتطرفون الذين آمنوا بضرورة فصل النشاط

---

(144) : اليسارية: مصطلح يمثل تيارًا فكريًا وسياسيًا يسعى لتغيير المجتمع إلى حالة أكثر مساواة بين أفراده. واليسارية في الغرب تشير إلى الاشتراكية، أو الديمقراطية الاشتراكية، أو الليبرالية الاجتماعية، وبصورة عامة يختلف اليسار السياسي عن اليمين بتبنيه العدالة الاجتماعية والعلمانية. انظر: يسارية، ويكيبيديا، تاريخ الدخول: 2019/3/3 https //:ar.wikipedia.org/wiki

(145) : انظر: كرابشينكو، ميخائيل (1979) *الأدب والفن في العالم المعاصر*، ترجمة: وحيدة مقدادي، العراق، *مجلة الأقلام*، العدد 2، ص 9-17.

الفني عن المشكلات والقضايا الحقيقية، فكان إنكارهم للأعمال الخيالية في الفن هو حصيلة تاريخية منطقية لذلك الانحطاط التدريجي الذي أصاب الفن، فبدَت مواقفهم من الإبداع متأثرة بفصل الأدب والفن في الأقطار الرأسمالية عن الحياة الواقعية، "فالتطور السريع للرأسمالية في عدة أقطار كان مصحوبًا بمدٍ مماثل في الأدب والفن، واليوم في قلب ثورة تكنولوجية ضخمة لا نلاحظ انقضاء زمن ازدهار الفن في بعض الأقطار الرأسمالية فقط، بل نلاحظ أزمة خانقة في الفن، فالمنجزات التكنولوجية تسير خطوة خطوة مع انحدار فعلي للفن".[146]

إنَّ التغيرات والعمليات المعقدة التي طرأت على الأدب والفن في العصر الحديث لم تكن وليدة الثورة العلمية والتكنولوجية فحسب، فهي مرتبطة بالتغيرات الحاصلة في الأوضاع الاجتماعية، وفي سيكولوجية الأفراد، وليس ثمة شك بالطبع في أنَّ التقدم العلمي والتكنولوجي هو جزء مهم من الواقع المعاصر، ولذلك من الخطأ إغفال تأثيره على تطور الفن في عصرنا، كما أنَّ من الخطأ أيضًا عدَّه عاملًا مطلقًا في هذا التطور. يعتقد ميخائيل كرابشينكو أنَّ "إحلال القلم المعدني محل الريشة، ثم إحلال الآلة الكاتبة محل القلم، ثم التقدم غير الاعتيادي في طباعة الكتب، لم يسبِّب ثورة في عالم الأدب، وبالمثل فإنَّ استخدام الأصباغ الكيماوية محل الأصباغ الطبيعية، لم يخلق مرحلة جديدة في تطور الرسم".[147]

وتظهر آراء مضادة معاصرة ترى في الإعلام الجماهيري مثل الراديو والتليفزيون نسقًا ثقافيًا جديدًا، يساعد على فهم الأعمال الأدبية والفنية،[148] فالأعمال الشعرية والنثرية عندما تذاع عبر الراديو لا تتطلب خصائص جديدة، ولكنها تصبح شيئًا مختلفًا عندما تُقرأ في محيط آخر، أو تتلى في صالة، ولا

---

(146) : كرابشينكو، ميخائيل (1975) التقدمية في الأدب والفن، *مجلة الآداب الأجنبية*، سوريا، العدد 3، ص 204.

(147) : كرابشينكو، ميخائيل، الأدب والفن في العالم المعاصر، مرجع سابق، ص 11.

(148) : أصبحت الثقافة البصرية والصورة التليفزيونية أداة ثقافية مهيمنة، وقد تحوَّل مفكرون جادون ليكونوا في صدارة المهتمين في الخطاب التليفزيوني من مثل: نعوم تشومسكي، وإدوارد سعيد، فقد تنبها إلى خطورة هذا الخطاب، وتعاملا معه في البحث فيه من جهة، واستخدامه بوصفه وسيلة مواجهة ثقافية من جهة أخرى.
انظر: الغذامي، عبد الله (2005) *الثقافة التليفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي*، (ص 13) ط 2، المغرب، المركز الثقافي العربي.

شك أنَّ التليفزيون قد وسَّع من حلقة الناس المهتمين بالفن، لكنه لم يغيّر من طبيعة الفن ذاته. وبالنسبة للفن، فإنَّ أهم المسائل العلمية، والإنجازات التكنيكية تبقى عديمة الفائدة ما لم تنضج منها المعاناة الإنسانية، إلى الحد الذي نشعر أنها ليست أشياء مجردة باردة، وإنما مرتبطة ارتباطًا أصيلًا بأفراحنا وأحزاننا في الحياة، ولا يمكن أن تنفصل المعالجة الخيالية للظواهر في الحياة عن موقفنا الانفعالي إزاءها.

أسهم هذا النسق الثقافي الجديد في تلمُّس علاقة وثيقة بين الرواية والفنون البصرية والسمعية، فبعد أن استنفد المشاهدون بوادر الدهشة مع العروض الأولى للسينما، والتي كانت أقرب إلى الأفلام التسجيلية أو الإخبارية، بدا عدد هؤلاء الرواد يتناقص بعد عودتهم لمشاهدة العروض المسرحية التي اعتادوا مشاهدتها، فعمد السينمائيون إلى تصوير عروض المسرح سينمائيًا، ثم جاءت مرحلة تالية كان لا بد للسينما فيها من تحقيق الاستقلال عن المسرح، فعمدت إلى إخراج الروايات الأدبية على الشاشة، وجاءت عملية نقل الرواية إلى الشاشة شبيهة بتحويل العمل الروائي إلى دراما، فكل شيء يصبح حركة، وتشاء طبيعة السينما أن يتقيد هذا التعبير بزمن محدود جدًا يبدأ وينتهي مع انتهاء عرض الشريط، أما الرواية فقد تمتد أيامًا أو شهورًا.[149]

دعت التغيُّرات التي طرأت على الأدب والفن في العالم المعاصر إلى التساؤل عن أثر العلم والتكنولوجيا في تحول العمل الأدبي أو الفني إلى صناعة، أي أن يصبح منتجًا ليست له أيَّة علاقة بصانعه، كأن يعهد إلى كاتب أو مجموعة من الكتَّاب المحترفين أن يكتبوا رواية تدور حول فكرة مملاة عليهم لتنشر باسم كاتب معروف بعد وفاته على أنها عمل شرعي من أعماله، وكان آندي وارهول A. Warhol أول من حاول جعل عملية الإبداع الذاتية المحضة جهدًا آليًا لا يتطلب مشاركة الفنان صاحب

[149] : انظر: ألكسان، جان (2005) (كاتب وأديب سوري) علاقة الرواية بالفنون الحديثة، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 500، ص 215.

العمل الفني، فقد كان يترك مهمة التكبير وإعداد اللوحة وطباعتها لمساعديه الفنيين، ويعني بذلك أن يزيل الهالة التي تحيط بالعمل الفني، ويقلّصه إلى أي شيء يمكن لأي شخص أن يصنعه من النظرة الأولى.[150]

وإلى جانب هذا النتاج الهائل الذي تعج به أسواق الكتب يستطيع المرء أن يرى اتجاهات كتابية معاصرة تظهر في الأدب، وهي محاولات للدخول في تجارب أدبية تعمل على تحويل فن الكتابة إلى ألغاز، وهذه الصلة التي تربط الأدب التجريبي بالثورة التكنولوجية التي تحصل في العالم تكشف لنا عن زيف هذا الأدب، لا سيما عند وضعه موضع الاختبار، وينبغي ملاحظة أنَّ عملية مماثلة لتلك تلازم مسيرة الفنون التي ترتبط بالأدب مثل الرسم والنحت. إنَّ الاختلاف في المستويات الأدبية لم يكن يشكِّل قبلًا مصدر تهديد لفن الكلمة كما هي اليوم، وقد سبق لبوريس سيجكوف تأكيده هذا المعنى بقوله: "إنَّ تصوير عالم التكنولوجيا من خلال الفن يعدُّ بحد ذاته أمرًا طبيعيًا طالما أنَّ الماكنة تعتبر اليوم جزءًا من التجربة البشرية، ومما لا شك فيه أنَّ النتائج الجانبية التي تنشأ عن الثورة التكنولوجية تمسخ التطور الفني".[151]

وحول طبيعة العلاقة بين الفن والأدب في العالم المعاصر يمكن الإشارة إلى كتاب لويس هورتيك L. Hurtig (الفن والأدب) المتضمن حديثًا موسَّعًا عن طبيعة الفروق بين أنماط التعبير الأدبي والتشكيل الفني والتي تؤدي الطبيعة فيها دورًا لا يمكن التهوين من شأنه، فلغة الفن الأولى هي الكلمات، ودلالاتها على الإحساسات المختلفة، ومن هنا فإنَّ المصوِّر أو النحات عندما يتخيَّل الخاطرة التي يريد

---

[150] : مرسي، أحمد (1991) صناعة الفن والأدب، *مجلة إبداع*، مصر، العدد 4، ص 152.

آندي وارهول: فنان أمريكي، يعد من أشهر فناني الولايات المتحدة للنصف الثاني من القرن العشرين .كان رسامًا وصانع أفلام، وارتبط اسمه بحركة فن البوب في الولايات المتحدة. انظر: آندي وارهول، ويكيبيديا، تاريخ الدخول: 2019/4/5 /https://ar.wikipedia.org/wiki

[151] : سيجكوف، بوريس (1977) الفن والأدب في العالم المعاصر، ترجمة: فاضل كمال الدين، العدد 9، العراق، *مجلة الأقلام*، ص 20.

تجسيدها لا يقدر عادة على هذا التخيل إلا بعد أن يعبّر عنها بالكلمات، والنتيجة الطبيعية هي أنَّ النحت والتصوير ونحوهما تعبير تشكيلي عن فكرة أدبية، وعلى ذلك يجب أن يتبادل التشكيل والأدب اكتشافاتهما بالنظر إلى أنَّ الإحساس بأشكال الحياة مصدر التشكيل، وأنَّ الفنان لا يستطيع أن يقتبس إلا بعد أن يتكوَّن التعبير التشكيلي ويتفهمه بدقة بالغة.[152]

ويفتح الحديث عن تفهُّم الفنان المعاصر للتعبير التشكيلي المجال لملاحظة كفاءة الفنان نفسه بأنواع الفنون، فمن البديهي أنَّ كل فنان تشكيلي ملزم بالاطلاع على الفنون التشكيلية، ومن ذلك مثالًا ما أثاره عنوان معرض (بيكاسو نحاتًا) من انتقاد نقدي، رغم اجتذابه بؤرة الاهتمام بوصفه أبرز حدث تشكيلي في نهاية العام 2000 يرى أسعد عرابي أنَّ "من الخطأ المبدئي وصف بيكاسو مصورًا فقط، ولكن بيكاسو هو هذا (الكل) فلم يطرح أحد سابقًا تفوق أشهر لوحاته (الجورنيكا) على تمثال (الرجل والخروف) ذلك أنَّ قدرة عقائده النظرية على الاستمرار تقع في كسره للحدود بين الأنواع التعبيرية، فلم يكن بإمكان بيكاسو أن يكون مصورًا لو لم يمتلك موهبة النحت".[153]

وفيما يبدو أنَّ الفنانين المعاصرين لا يتصرفون كما يفعل الأدباء بألفاظ يفهمها الناس كل الفهم، وإنما عليهم أن يبدعوا لغة خاصة يعرفها الناس، وتتحصل من توافق مشاعرهم ومهاراتهم في التعامل مع الألوان والأحجار، فتؤثر التقنية في الأسلوب على نحو متبادل، وحينما يبلغ الفنان نضجه الكامل يجد في الحجر والكلمات أدوات طيّعة أو لغة مفهومة، فيجسد أحدهما الأوهام الشعرية، ويصف الآخر بالألفاظ أيضًا أشكال النحت والتصوير، وحينئذٍ ينفذ كل منهما إلى الآخر، وكما أنَّ الفن يبحث عن الكلمة، فكذلك الشعر يلجأ إلى الفن لإظهار جماليات الكلمة، ومن أظهر التداخلات بين الفنون تلك التي بين الشعر

---

(152) : انظر: هورتيك، لويس (1965) *الفن والأدب*، ترجمة: بدر الدين قاسم الرفاعي، دمشق، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
(153) : عرابي، أسعد (2001) تزاوج أنواع الفنون في نزعة ما بعد الحداثة، *مجلة تشكيل الفنون*، العدد 4، ص 43.

والفنون الأخرى، فكما أنَّ الرسم فن من الفنون، كذلك الشعر فن من الفنون الجميلة، فالرسم يعبِّر عن الأفكار والآراء بالصور، والشعر يعبّر عن أفكار الشاعر وآرائه بالكلمات. ويلاحظ عبد الله الأنصاري أنَّ تطورًا بالغًا أُدخل على فن الرسم، حتى أصبحنا نرى بعض الرسوم وكأنها بقع من الأصباغ الملطخة هنا وهناك، فنراها دون أن نفهم لها غاية، فكأن راسمها رسمها لنفسه وليس لغيره من الناس، وإنَّ كثيرًا من الرسوم الحديثة، أو القطع الشعرية يكتنفها الغموض والإبهام، فالرسوم تستعمل الكثير من الأصباغ في غير تنسيق أو انتظام، كذلك بعض القطع الشعرية الحديثة تستعمل كلمات وتعبيرات لو صورناها تصويرًا لجاءت صورة مطابقة للوحة من لوحات الفن التشكيلي المعاصر.[154]

وقد عدَّ كثير من النقاد أنَّ دراسة الشعر دون دراسة سائر الفنون نوعًا من السذاجة والعبث، فالشعر فن من الفنون، فإذا أردنا أن ندرس كنهه وحقيقته فلا بد أن نعرف أنَّ لعالم الفن قوانينه وقواعده التي تحكم مناخه وبيئته قبل أن تتحكم فيه خصائص مفرداته، ومن هؤلاء النقاد الذين أخذوا بمبدأ تماسك الفنون وترابطها مع الشعر سهير القلماوي، فالشعر عندها لا يمكن أن يُدرس عند من يجهلون حقيقة الأخذ والعطاء بين الفنون، تدعو النقاد إلى التنبه كي لا يختلط الأمر عليهم، حيث نجد منهم من يرى أنَّ الشعر والموسيقى أقرب إلى بعضهما البعض من الشعر إلى النحت أو الرسم، لكنها ترى أنَّ الموسيقى أقرب إلى العمارة منها إلى الشعر، والشعر أقرب إلى الرسم منه إلى الموسيقى، فالموسيقى والعمارة كلاهما ليس له مثال خارجي ينقل عنه، بينما الرسم والشعر لهما مثال خارجي ينقلان منه أو عنه.[155]

وتخالف آراء كثيرة ما ذهبت إليه القلماوي من أنَّ الشعر أقرب إلى العمارة منه إلى الموسيقى، "ففي الوقت الذي وصل الشعر الجاهلي ذروة أساليبه وأغراضه المادية والأدائية، نجد الموسيقى العربية

---

[154] : انظر: زكريا الأنصاري، عبد الله (2013) الفن التشكيلي المعاصر والشعر الحديث، *مجلة البيان*، الكويت، العدد 510، ص 180.
[155] : انظر: القلماوي، سهير (1964) الشعر بين الفنون، *مجلة الثقافة*، مصر، العدد 25، ص 19.

على الشعر، فتستمد أوزانها من أوزانه، ولا تتجاوز أدواتها الدفوف والصنوج، ولهذا كانت مرونة الأداء الشكلي في الشعر، وكذلك الموسيقى إحدى مزايا الفعل الإبداعي الذي ظل محافظًا على عفويته، وانفلاتاته الداخلية، ومؤثراته الممثلة بالخيال والإيقاع والمعنى والتلوين والترميز، وغير ذلك من عناصر نجد آثارها واضحة في فنون أخرى خاصة الموسيقى والرسم".[156] ومن هذا الباب يمكن النظر إلى الفن التشكيلي بوصفه تعبيرًا عن فكرة أدبية، ويؤكد كثيرون على أثر الإلهام الأدبي في تصميم الأشكال الفنية وتركيب الألوان، غير أنَّ المصورين والنحاتين لن يتمكنوا من التعامل مع موضوعات الشعر والتاريخ والقصة والرواية، ولن يستطيعوا استلهامها وتحويلها إلى أعمال فنية، إلا حين ترقى أدواتهم وتقاناتهم الفنية مزوَّدة بسوية فكرية عالية.[157]

إنَّ الفنون التشكيلية على وجه الخصوص كثيرًا ما تقدم إلينا مادة ثرية تلقي ضوءًا جديدًا على نشأة الموضوعات الأدبية وانتشارها، وعلى الحكم على ظواهر شكلية معينة، ونشيرُ هنا فيما يشبه الهامش إلى أنَّه من الصعب أن نتوصل إلى أشياء شاملة وبسيطة نصف فيها هذه العلاقات في مجموعها، نظرًا للمجال الموسَّع المنوع الذي تقع فيه نقاط الالتقاء والتداخلات بين الفنون، وهو مجال تتدرج فيه نوعية الالتقاء ابتداء من الأمور البسيطة، وصولًا إلى الصعاب التي لا يكون في المستطاع التحكم فيها.

---

[156] : محمد علي، أسعد (1987) الفنون والشعر، *مجلة الأقلام*، العراق، العدد 1، ص 32.

[157] : انظر: زين الدين، ثائر (2012) الشعر يسترفد الفن التشكيلي، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 580، ص 82.

ثالثًا: مصطلحات الفنون في النقد الأدبي المعاصر

يكشف التاريخ النقدي عن سرعة النقد الأدبي في التلون بلون أي علم يمر عليه، فقد عرف النقد تماسًا مع حقول معرفية أخرى مما نتج عنه تسرب مصطلحاتها إليه. والمصطلح ليس هو الكلمة أو الدليل اللغوي مجردًا، فهو لفظ يشحن شحنًا خاصًا بحيث يحيل على مفهوم فكري واسع أو مفاهيم، ولعل الحقل النقدي من أكثر الحقول الفكرية حاجة إلى دراسة مصطلحية؛ وذلك بسبب عملية التوالد المستمرة، وانزياح المعاني، وتعدد الدلالات، والتعرض للتأثر والتغيُّر السريعين. وقد عرف النقد الأدبي تماسًا مع الفنون مثل: فنون النحت والرسم والموسيقى والرقص والسينما، وكلما تداخل أكثر مع هذه الفنون ازداد حمله من المصطلحات التي يأخذها عنها، أو التي تولد في تفاعله معها مما أغنى قاموسنا النقدي، ودفع باللغة النقدية الحديثة إلى الأمام، ترافق ذلك مع ظهور بعض الأجناس الأدبية الجديدة كالقصة القصيرة والرواية والمسرحية والشعر الحر، فهذه المصطلحات مستمدة من طبيعة الأجناس الأدبية وسماتها إلا أنها لم تكن تستعمل على مستوى واحد من الفهم أو الانطباع لدى جميع النقاد وفي جميع المراحل، فلكل ناقد فهمه الخاص لها، ولكل مرحلة انطباعها الخاص أيضًا.

واستطاعت الفنون الجميلة [158] سواء على المستوى التنظيري أم على المستوى التطبيقي أن ترفد النقد الأدبي بمصطلحات جديدة ومبتكرة بعضها موضوع وبعضها مترجم، وقد مرَّت جميع هذه المصطلحات بجملة من التغيرات والتطورات حتى وصلت إلى الصيغة التي هي عليها الآن، الأمر الذي يستدعي دراستها وتأصيلها وتأسيسها منذ نشأتها، والبحث في جذورها وأصولها، وتحديد التطورات الدلالية التي طرأت عليها، ومن ثم تبيان حدودها وأبعادها، والنتائج التي ترتبت على ما داخَلَ هذه

(158) : ينبغي ألا توصد هذه الصفة التقليدية (فنون جميلة) الأبواب أمام فنون جديدة يمكن إظهار علاقتها بالأدب، وبيان موضعه منها، وقدرتها على رفد النقد الأدبي بمصطلحات جديدة، وقد سبق لمحمود أمين العالم أن أبدى رغبته في التخلي عن هذه الصفة، فما يميز بين فنون جميلة وأخرى قبيحة.
انظر: أمين العالم، محمود، الأدب والفنون الجميلة، مرجع سابق، ص 17.

المفاهيم من تحرك، سواء في حالة تبنيها وتطويرها، أم في حالة نقدها وتشذيبها، "ذلك أنَّ أي حداثة نقدية أو تجديد نقدي لا يمكن أن يقوم إلا متى جدَّد النقد قبل كل شيء مصطلحاته التي يتعامل بها، مسهمًا بمفاهيمه ومقولاته ومتصوراته ومعاييره الإجرائية، فتجدد المفاهيم يقتضي قطعًا تجديد المصطلحات الدالة عليها."[159]

وقد يعزو البعض نشاط حركة الوليد الفني الاصطلاحي في النقد الأدبي إلى قوة الاشتقاق في لغتنا العربية وقدرتها على النحت، واستيعاب المعرب والمترجم داخل نطاق اللغة وتوالدها، وتكيفها مع معطيات العصر، وتطور العلوم والآداب، إضافة إلى أنَّ بناء أي خطاب نظري من ضرورات استدعاء جهاز اصطلاحي كفيل ببلورة تصورات هذا الخطاب، وإكسابه النجاعة في مقاربة العمل الفني، ولما كانت التجربة الفنية التشكيلية العربية المعاصرة تحيا في مناطق تقاطعية منها التواصلي ومنها الانفصالي مع التجربة الغربية عمومًا، فقد فرض على الخطاب النظري نوعًا من التواصلية التي تدخل في مدار إشكالي، ذلك أنَّ أكبر مشكلة تواجه المصطلح الفني هي غياب الاتفاق حوله، ويعد إشكال الاختلاف من أبرز العوامل التي شوَّشت الجهاز الاصطلاحي، ومرد ذلك إلى سوء استعمال المصطلحات الفنية، وغرابة التعامل معها، وعدم دقة حدودها. يرى نزار شقرون أنَّ أهم سبب من أسباب هذا الخلط "وقوع المصطلح العربي عامة تحت طائلة الفعل الترجمي، والباحث العربي عامة مضطر إلى ذلك بحكم انتساب العديد من المصطلحات إلى فضاء معرفي غير عربي، وهذا يجبر آلية الاصطلاح إلى التعثر في أحيان كثيرة".[160]

---

[159] : الزيبق، مسلم (1995) دعوة إلى دراسة المصطلح النقدي، *مجلة المسار*، تونس، العدد 24-25، ص 161.

[160] : انظر: شقرون، نزار (2006) المصطلح الفني وحدود الترجمة، *مجلة الحياة الثقافية*، تونس، العدد 172، ص 64.

وقد عرف تاريخ النقد والفن كثيرًا من المصطلحات الدخيلة على لغة النقد الأدبية، والتي هي مستمدة من أنواع الفنون، وحذَّر النقاد من المبالغة في تضخيم أهمية الفن والأدب المقارنين، ومن إلقاء ألفاظ مبهمة من نوع الإلهام، والاستيحاء، والتأمل المقارن، وشعر الرسم، ورسم الشعر، وغيرها من الألفاظ التي دخلت المعجم الاصطلاحي الفني والنقدي، "ويكفي أن ننظر في بعض الكلمات والتعبيرات الشائعة في النقد الفني والأدبي لنعرف بأنها توحي بهذه العلاقة الحقيقية والغامضة في آن واحد: إيقاع البناء، معمار الرواية، تصوير الكلمة وموسيقاها، تجسيم الموقف والفكرة، لون النغمة والشخصية".[161]

ومن الطبيعي أن تقوم بين الفنون علاقات متبادلة، وليس من الصعب على أي إنسان أن يربط لأي وهلة بين الشعر والموسيقى، وأن يحس بنفسه بأنَّ العلاقة المباشرة بينهما تمتد جذورًا في مفهوم الشعر نفسه، وأنَّ الشعر لا ينفصل عن الوزن والإيقاع والتنغيم والإلقاء، وهي مصطلحات فنية دخلت مجال النقد الأدبي. ويمكن العثور في تاريخ النقد والفن والأدب على نصوص كثيرة تقرّب بين الفنون، وتلتمس الوحدة المشتركة بينها في البناء والغاية والمصطلح، على الرغم من اختلافها من حيث الترتيب على سلم القيمة، ومدارج القدرة على التعبير. ويؤكِّد عبد الغفار مكاوي أنَّ في تاريخ الأدب والفن والنقد أحكامًا متضاربة ومتفاوتة إلى حد الخلط والاضطراب، فأديب الرومانطيقية الألمانية وناقدها أوجست فيلهلم شليجل A. Wilhelm Schlegel يرى أنَّ الأدب الكلاسيكي أقرب بطبيعته إلى النحت، وهذا ما يفسر وجود مصطلحات فنية ونقدية مستمدة من فن النحت، والناقد الفني هربرت ريد Herbert Read يذهب إلى أنَّ أوزان الشعر عند الأنجلوسكسونيين يمكن أن تقارن بزخارفهم، ومن النقاد من

---

[161] : مكاوي، عبد الغفار (1978) *قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور*، (ص 11) العدد 119، الكويت، عالم المعرفة.

اكتشف تأثيرات من عمارة عصر الباروك على قصائد شعراء مثل طومسون Thomson وبذلك يمكن أن نلحظ مصطلحات فنية لها علاقة بالزخرفة والتصوير والموسيقى.[162]

ويظهر من خلال دراسة التطور الدلالي للمصطلح الفني وصلته الأكيدة بالنقد الأدبي أهمية علم الدلالة في قراءة التطور الذي طرأ على هذه المفاهيم، والمعطيات الجديدة التي اكتسبتها، ذلك أنَّ بعض المصطلحات الفرعية في مجال النقد الأدبي قد تكون عنصرًا مشتركًا بين عدة اتجاهات فنية، فتشكِّل عنصرًا دلاليًا ظاهرًا من عناصر الدراسة والتحليل والتقويم، رغم تفاوت هذه المصطلحات لدى دراستها بين فن وآخر اتفاقًا أو اختلافًا، فمصطلحات: التشكيل، والتناغم، والفراغ، والأيقونة، والبؤرة البصرية، والتضاد أو التباين، والإطار... جميعها مصطلحات مستجلبة من فن الرسم، وقد حملت دلالات جديدة في النقد الأدبي دون أن يشوبها شيء من النسبية أو عدم الاستقرار، أو المبادرة إلى تطويعها من حيث إنها غريبة المنشأ، أو دخيلة على النقد الأدبي العربي.

إنَّ طريقة الشاعر في تشكيل مادته تشبه طريقة الرسام، على أساس أنَّ كليهما يهدف إلى إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتآلف بين عناصر مادته، هذا عن طريق ما يحدثه من تناسب وتآلف بين ألوانه على اللوحة، وذاك عن طريق ما يحدثه بين أحرفه وكلماته في القصيدة. ويرى جابر عصفور أنَّ كلًا من الشاعر والرسام – بطريقته الحسية في التقديم، ونجاحه في صياغة مادته – يمكن أن يحدث تأثيرًا خاصًا في نفوس المتلقين، ويمكن أن يوقع المحاكيات في أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم ينفعلون أشدَّ الانفعال، بل إنَّ براعته في إيقاع المحاكيات وصياغته تجعلهم يلتذون بالقبيح، ويرون فيه جمالًا لم يكن قائمًا من قبل.[163]

---

(162) : انظر: مكاوي، عبد الغفار، *قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور*، (ص 13) مرجع سابق.

(163) : انظر: عصفور، جابر، *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*، (ص 287) المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 3.

وتمَّت بلورة مفاهيم جديدة من الموسيقى اتسمت بالمرونة، والقدرة على التكيف مع الأجناس الأدبية والاتجاهات النقدية المختلفة، ومن ذلك مثلًا مصطلحات: الإيقاع، والإيقاع الرتيب، والاتساق، والانسجام، والنبر، وحسن التخلص في الموسيقى والذي مثله في الكلام.. فضلًا عن تشابه البلاغة الموسيقية مع البلاغة الكلامية، فكلاهما يقوم على دراسة الجمل وأسلوب ترتيبها، حتى تؤدي المعاني المطلوبة على الوجه الأمثل. وتحتوي الموسيقى على كل الصفات المميزة للكلام من حروف تكتب وتقرأ، وقواعد تضبط الكلام، أي أنَّ الموسيقى تقوم على الأساليب والأنشطة التي تستخدم في تعلم الكلام.[164]

ويمكن الكشف عن قيمة التجربة النقدية في مصطلحات الفنون وأصالتها وجدواها لا سيما تلك المستمدة من فنون السينما، وكيف أننا سنزداد فهمًا لطبيعة القيمة الجمالية إن فاضلنا بين وظيفة الصورة السينمائية ووظيفة الكلمة، سواء في الشعر أو في الرواية، فالتشبيه والاستعارة والكناية تقنيات فنية لغوية للدخول في نظام التعبير التصويري. ويستفيد نقاد السينما من المصطلحات الفنية للأدب حيث نجد يوري لوتمان Yuri Lotman يصف شريط الفيلم بأنه "نوع من الخطاب".[165] ويطبق مارسيل مارتن Marcel Martin قانون السياق اللغوي على الفن السينمائي حين يقر بأنَّ "دلالة صورة ما تتوقف كثيرًا على مقابلتها بالصور المجاورة لها".[166] وإذا كانت البلاغة العربية يمكنها أن تصنف تنوع العلاقة التي تربط الصورة الفنية بما حولها وفقًا لقاعدة الالتفات والتي هي: "انتقال كل من التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى الآخر في التعبير".[167] فإنَّ استعارة مصطلح المونتاج في السياق الأدبي نوع من الالتفات على مستوى الصور. كما يمكننا أن نجد في الصورة الشعرية نموذجًا للقطة التي تعتمد على

---

[164] : انظر: شورة، نبيل (1986) المصطلح الموسيقي والمصطلح الكلامي، *مجلة الفكر*، تونس، العدد 6، ص 82-83.
[165] : لوتمان، يوري (1986) *سيميوطيقيا السينما*، ترجمة نصر أبو زيد، (ص 268) القاهرة، دار إلياس العصرية.
[166] : مارتن، مارسيل (2009) *اللغة السينمائية والكتابة بالصورة*، (ص 91) ترجمة سعد مكاوي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.
[167] : وهبة، مجدي (1984) *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، (ص 58) ط 2، بيروت، مكتبة لبنان.

حركة الكاميرا في الصورة الشعرية، وهي خطوة فنية أخرى في اتجاه القصيدة الحديثة نحو الدرامية، حيث تشي هذه الحركات ذاتها بدلالات عميقة تضاف إلى خلفية الصورة التي ترتكز في تكوينها على الجانب البصري في مقابل الصورة الذهنية المجردة.[168]

إزاء هذا الانفتاح الواسع على كثير من المصطلحات الفنية العربية بات من الحيوي التفكير في إنجاز معجم للمصطلحات الفنية التي دخلت ميدان النقد الأدبي المعاصر، يتدارك النقص الفظيع الذي يعيشه الخطاب التنظيري العربي الخاص بمجالات الفنون التشكيلية.

رابعًا: أثر الثقافة الفنية على النقد والناقد

تتفق الفنون جميعًا في غايتها التي هي التعبير عن تأثر الإنسان بروائع الحياة وشغفه بجمالها، وفي كثير من وسائلها التي تتصل بطبائع الإنسان وميوله: كالتناسب والتماثل والتكرار في الشكل، أو في النغمة، أو في الروي. وقد نبتت الموسيقى والشعر والرقص بين الجماعات الأولية من أصل واحد، ونَمَت حتى استقلَّ كلٌ منها، وكان الشعر في بدئه موسيقى عجماء، وصيحات غنائية غير ذات معنى، ثم داخلها المعنى بسيطًا في أول أمره، وما زال يتعاظم شأنه حتى استقلَّ المكانة الأولى في الشعر.[169] وقد أخذ العرب عن الفرس، والإنجليز عن الإيطاليين خاصة والفرنسيين، ما لم يكونوا يعرفون من أصوات الموسيقى وآلاتها ومصطلحاتها، وبان أثر ذلك في أدبهم ونقدهم. وتأثر الأدباء بفن العمارة حيث المباني الضخمة والحصون الشديدة، وشغل شعراء العربية خاصة بوصف قصور الملوك وما حوَت من ضروب الزخرف، أما الإنجليز فقد تزوَّدوا من ثقافة اليونان، وأحدث اطلاعهم على روايات سوفوكليس Sophocles ويوربيديس Euripides انقلابًا في الالتفات إلى تصوير طبائع النفس الإنسانية، حيث

---

[168] : انظر: مجاهد، أحمد (1993) الصورة الشعرية واللقطة السينمائية، العدد 3، مصر، *مجلة إبداع*، ص 80.
[169] : انظر: أبو السعود، فخري (1936) أثر الفنون في الأدبين العربي والإنجليزي، مصر، *مجلة الرسالة*، العدد 175، ص 1838.

أخذوا عن اليونان وتلامذتهم الطليان النحت والتصوير، وأنجبت إنجلترا عددًا من نوابغ المصورين والمثالين جاروا أساتذتهم في مجالات النحت والتصوير، كما جاروهم في مضمار الأدب، فالتمثيل صار بابًا من أبواب الأدب الإنجليزي له خطره، وصرف بعض الأدباء همهم إلى نقد أعمال المصورين والنحاتين والممثلين، ومن أولئك هازلت Hazlitt ورسكن Ruskin وقد قضى كيتس Keats وشيلي Shelley وبيرون Byron وهاردي Hardy ردحًا طويلًا من أعمارهم في إيطاليا، حيث استلهموا بدائع المصورين والمثالين الطليان.[170]

وجد أعلام تلك الفنون في أدب شكسبير W. Shakespeare العديدة ومناظرها الكثيرة، وشخصياتها الحية، وفي خرائد ملتون John Milton المملوءة بالأوصاف والصور والحالات النفسية، مجالات لفنهم، ومسرى لخيالهم، فالمتاحف الإنجليزية ملأى بتلك الآثار المنتزعة من قصائد الشعراء، فشكسبير كان ممثلًا، كما كان شاعرًا ومؤلفًا للمسرح، ووليم موريس W. Morris كان مصورًا وشاعرًا، وكثير من لم تدركهم الشهرة في غير الأدب من الفنون، وإن كانوا شديدي الولع بها، شديدي الشغف بممارستها والتثقف فيها، وقد زاد هذا التواصل والتجاوب بين الفنون الأدب الإنجليزي خصبًا على خصب، وزاد رجاله بصرًا بحقائق الفن وغايته، واعتقادًا بوحدة الفنون جميعًا وتلاقيها في الوسائل والغايات، فحرصوا في نثرهم ونظمهم على صدق النظرة، وصحة الشعور، ونشدان الجمال، واستعاروا وسائل الموسيقار والمصور والممثل والنحات، فاهتموا بالأوصاف الجميلة للطبيعة والإنسان، واعتنوا بتوضيحها وإبرازها، متوسلين لتصوير المعنى بجرس اللفظ، ومناسبة التعبير، واختيار القوافي، وتصرفوا في الوزن والروي بما يلائم الحالة الموصوفة من سكون أو حركة، وتأنقوا في صوغ الحوار

---

(170) : انظر كامل المقال: أبو السعود، فخري، أثر الفنون في الأدبين العربي والإنجليزي، مرجع سابق، ص 1838.

بين أبطالهم، فإذا قرأت القصيدة القصيرة أو الطويلة لأحدهم، رأيت صورًا محكمة التصوير، وموسيقى مطربة النغمات.[171]

انتقل هذا الاهتمام إلى حقل النقد الأدبي، فعكست كتابات نقاد الأدب اهتمامهم بالفنون، وبدا ذلك ظاهرًا في كتاباتهم النقدية، سواء في ترسيخ مصطلحات الفنون، أو في الاطلاع على منهج متماسك في النظر إلى الأعمال الفنية، ويمكن التدليل بناقدين من نقاد الأدب نجد في ثنايا كتاباتهم النقدية والفلسفية ما ينبئ عن نظرة فنية، أو موقف جمالي له تطبيقاته على الفن التشكيلي، الأول: ناقد غربي تتضمن كتاباته الأدبية والنقدية موقفًا واضحًا من التعبير الفني والجمالي، وهو جان بول سارتر Sartre والثاني: ناقد عربي عكست كتاباته النقدية اهتمامه بالفنون، وأفصحت منذ البدء عن وجهة نظر في ضرورة الفن للمجتمع، وعن مدلول الفن الجميل، وهو عباس محمود العقاد.

بيَّن سارتر في كتابه (ما الأدب؟) مقدار ما كان بين الأدباء وقرائهم من الصلات، والاشتراك في احتمال التبعات على اختلاف العصور وتباين الظروف، مستعرضًا وسائل الاتصال بين الأديب المنتج والجمهور المستهلك، فلاحظ أنَّ العصر الحديث قد ابتكر لهذا الاتصال وسائل لم تكن معروفة من قبل، وأنَّ هذه الوسائل قد طغت وأسرفت في الطغيان على الوسائل القديمة، فالراديو أكثر اتصالًا بالجماعات، وتغلغلًا بين طبقاته من الصحف والمجلات، فضلًا عن الكتب، والسينما أشد استهواء للجماعات على اختلاف طبقاتها من التمثيل، وأنَّ الفن التشكيلي والشعر والموسيقى تتقارب وتتلاقى في مهمات الإبداع، ذلك أنَّ الفنان والموسيقي والشاعر يتعاملون مع الأشياء لا المعاني أو الدلالات، وإذن فما ينبغي للأديب أو الناقد أن يهمل هذه الوسائل المستحدثة، ويفرغ لاستخدام الوسائل القديمة التي لا

---

(171) : انظر: أبو السعود، فخري، أثر الفنون في الأدبين العربي والإنجليزي، مرجع سابق، ص 1839.

تستطيع أن تظفر من الشيوع والشمول والتغلغل في الطبقات المختلفة المتفاوتة بمثل ما تظفر به هذه الوسائل المستحدثة.[172]

وقد سلك سارتر هذا الطريق، مسايرًا الحياة الحديثة، ومتصلًا بجميع الوسائل المختلفة التي تستحدث لهذا الاتصال، فهو ينشئ المسرحيات التي يتجه فيها إلى جماعات تحب أن تأتيها متعة المعرفة لا من طريق القراءة وحدها، ولكن من طريق القراءة والنظر لحركات الممثلين، والاستماع لهم حين يتحاورن. وقد فطن طه حسين إلى أهمية الكفاءة الفنية لدى سارتر، وبالأخص وعيه بدور السينما التي تملك من وسائل التيسير ما لا تملكه الكتب، فالقصة الواحدة إذا أعدَّت للعرض تستطيع بعد إعدادها أن تغزو الأرض كلها في وقت واحد، وأن تشهدها جماعات النظارة في جميع أقطار الأرض في غير مشقة يحتملها الكاتب أو المخرج أو الممثل، شأنها في ذلك شأن الكتاب المطبوع.[173]

ويرى سارتر أنَّ الأديب بين اثنتين: إما أن يغزو هذه الوسائل، ويتخذها أدوات لإذاعة الأدب، وما يحمل إلى النفوس من خير وإرشاد وصلاح. وإما أن يهمل هذه الوسائل، فيقضي على أدبه بالتزام الحدود التي لا يتجاوزها الكتَّاب، فالأديب الذي آمن بأنه فرد من الجماعة التي يعيش فيها، يشاركها في حياتها، ويتضامن معها في النهوض بأعباء هذه الحياة، فليس له بد من أن يصطنع كل هذه الوسائل، قديمها وحديثها، وما يمكن أن يستحدث منها في مستقبل الأيام، ليحقق اتصاله بالجماعات، ويحقق اتصال الجماعات به. ولم يصل جان بول سارتر لهذه الكفاءة الفنية فجاءة، وإنما وصل إليها بعد مراحل التطور الفني الذي يمكن تلمس آثارها في كتاباته النقدية، متأثرًا في ذلك ببعض الكتاب الأمريكيين، وبالسينما، وبالحياة الحديثة نفسها.

---

(172) : انظر: بول سارتر، جان (1990) *ما الأدب؟* ترجمة: محمد غنيمي هلال، القاهرة، نهضة مصر للطباعة.

(173) : انظر: حسين، طه (1947) في الأدب الفرنسي: جان بول سارتر والسينما، *مجلة الكاتب المصري*، مصر، العدد 26، ص 182.

أمَّا العقاد، فلم يمارس النقد المسرحي أو السينمائي أو الموسيقي بانتظام، لكنه كان بين الحين والآخر يكتب فصولًا في النقد الفني تنبئ عن خبرة واسعة بما يمكن أن تقدِّمه الفنون للناقد الأدبي، محيطًا إحاطة واسعة بأهم التيارات الفنية العالمية، وناقلًا آراء وأفكار النقاد والفنانين كلما تعرَّض للحديث عن الفنون، وهي آراء انتهى بعد مناقشتها إلى أنَّ النقد هو الذي يهتدي إلى النماذج في عالم الآداب والفنون، وأنَّ وظيفته هي إحياء كل نموذج يهتدي إليه بمجاوبته، وإذكاء فضائله، ولن يكون الناقد على هذه الصفة إلا إذا كان هو منبعًا فكريًا مثقفًا بالفلسفة والسياسة والعلوم والفنون. يرى عبد الفتاح البارودي العقاد "ناقدًا فنيًا في آرائه وأحكامه، عميق التفكير في بحث أسباب هبوط مستوى الفن والإنتاج الفني، فهو من أوائل النقاد الذين ألقوا الضوء على حقيقة التفكير الموسيقي، وضَّح هذا في مقالاته عن سيد درويش، وفي النماذج التي قدَّمها عن أعلام الموسيقى العالمية، شارحًا الخصائص الحقيقية للإنتاج الموسيقي".[174]

ويعدُّ اهتمام العقاد بالموسيقى استكمالًا لجانب مهم من مشروعه الفكري، وقد أسهمت في تكوينه الموسيقي حصيلة قراءاته الموسوعية في الموسيقى، وهي قراءات أتاحت له أن يحيط علمًا بكل ما وصل إلينا من تراث الموسيقى العربية في عصور ازدهارها ببغداد والأندلس، وقد تمثَّلت الإضافة الأولى فيما قدَّم العقاد من شعره ليلحَّن ويصبح شعرًا غنائيًا، وأول هذا الشعر هو نشيد (قد رفعنا العلم) الذي أصبح نشيدًا قوميًا لمصر، ولم يكن هذا النشيد الوحيد الذي قدَّمه العقاد ليلحَّن ويغنَّى، حيث قدَّم العديد من قصائده لتغنيها المطربة نادرة أمين، تاركًا بعد رحيله يوميات جاوز عددها المئات، أفردها لقضايا الغناء والموسيقى العربية، وهي بالطبع غير مقالاته عن الموسيقى الغربية ومؤلفيها.[175]

---

[174] : البارودي، عبد الفتاح (1964) العقاد ناقدًا فنيًا، *مجلة الرسالة*، مصر، العدد 1054، ص 14.

[175] : انظر: حنفي محمود، نبيل (2004) العقاد ناقدًا موسيقيًا، *مجلة الهلال*، مصر، العدد 3، ص 137-139.

أما اهتمام العقاد بالمسرح فليس عنده للاستمتاع بما يبهر الحس، ويؤنس النفس فقط، وإنما ليراجع الكلام المكتوب على الكلام المنطوق، أو ليطابق النص المقروء على النص المعروض، وقد أستفاد من مشاهداته للكثير من المسرحيات في نقده، متناولًا المسرح الشعري عند علمين من أكبر أعلامه في مصر الحديثة هما أحمد شوقي وعزيز أباظة، فقدح في الأول، وامتدح الثاني، فكان موقف العقاد من مسرح شوقي امتدادًا لموقفه من شعره التقليدي، ملاحظًا قصر نَفَس شوقي، واضطراب قوافيه وأوزانه، عارضًا مواقف تاريخية كثيرة، وصورًا جديدة، وأحداثًا كثيرة كان يمكن أن يفيد منها شوقي، ولكنه لم يفعل، مدعمًا رأيه بالرجوع إلى مصادر تاريخية. ووجد في مسرح عزيز أباظة ما أسماه بالنسق المتين، أو الحبكة الدرامية، وتماسك المواقف، وتعاطف المشاهد، وسلامة الشخوص من العيوب الفنية، وفصاحة لغة الحوار، وصحة الأوزان.[176]

وبذلك تستند وظيفة الناقد الأدبي الخبير بالفنون إلى نظرة ثقافية شاملة ومعمَّقة، يمكن للقارئ الخبير أن يجد آثارها في القراءة النقدية الأولية، حتى لو لم يصنِّف الناقد مؤلفًا واحدًا في الفنون التشكيلية، أو في علاقتها مع الأدب، فالنقد الأدبي دربة ومران وتمرُّس على تربية التذوق الفني مما يكون في أساس بناء الشخصية النقدية، وتنمية الوعي والفكر، سواء من حيث الأفكار، أو اللغة والأسلوب، أو الابتكار والتجربة والكشف، وبهذه الوثوقية في العلاقة بين الثقافة الفنية والناقد الأدبي على مستوى المعرفة الشاملة، ومستوى تكامل الشخصية وتكوينها، فإنَّ الناقد الأدبي المثقف بالفنون، المشارك في إنتاجها واستثمارها، لا يكتفي باستظهار الخبرة وحدها، لكن تتحدد وظيفته في الفهم العميق لمعطيات الخطاب النقدي المعاصر، وتوفير مناخ الإبداع في تربية التذوق الفني.

---

[176] : انظر: حسين الطماوي، أحمد (1989) العقاد والفنون المسرحية، *مجلة القاهرة*، مصر، العدد 102، ص 48.

الباب الثالث: الثقافة الفنية للناقد الأدبي ومجالات التفاعل بين الفنون

الفصل الأول: التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى

أولًا: التفاعل بين الأدب والموسيقى

تُطرح العديد من الأسئلة حول هذين المشربين الإبداعيين: (الأدب والموسيقى) وحول مدى التشابه والاختلاف بينهما، وكيف لهما أن يكونا مصدر تأثير وإلهام على كل منهما، فنقاط الالتقاء والتقاطع بين الموسيقى والأدب عديدة ومتنوعة، فهما ينتميان إلى النشاطات الروحية، على أنَّ وجودهما مرهون بعوامل حسية تمثلها الأصوات والألحان في الإبداع الموسيقي، كما تمثلها الكلمات المنطوقة والمكتوبة في الإبداع الأدبي.

وإذ ما سلَّمنا بالعلاقة التلازمية بين الأدب والموسيقى في إطار تكميلي تتفاعل فيه عناصر كل منهما بصورة تؤدي إلى إنتاج معنى جديد، وتشكيل فني إبداعي يحقِّق للنص أدبيته المنشودة، فإنَّه لم يعد غريبًا أن تنفتح جسور التفاعل على فنون التعبير المختلفة، كالنحت، والرسم، والموسيقى، والمسرح، والسينما، وبين مختلف الأنماط الإبداعية والمعارف الإنسانية، إلى درجة انتفت معها الحدود، وتداخلت الخطابات وأشكال التعبير، فأتاحت الإبداعات المعاصرة في الكتابة مساحات لمعارف متنوعة، وخطابات متعددة الأبعاد والأنساق واللغات، توظِّف أنماطًا معرفية، إبداعية وثقافية، مستوحاة من علوم ومعارف وفنون مختلفة، وهو ما يفرز داخل النص الواحد خطابات متعددة الممارسات التلفظية والخطابية، وبذلك أصبحت الكتابة ملتقى للثقافات والعلوم والفنون، ونقطة تقاطع الخطابات، متجاوزة الحدود النمطية للكتابات التقليدية.

ومن منطلق الاعتماد على قاعدة للمقارنة المبدئية، يبقى التعبير الجمالي هو الذي يجمع بين الأدب والموسيقى، بما أنَّ هذا البعد الجمالي يعدُّ الأساس الذي ينبني عليه كل إبداع، فعلاقة الموسيقى بالأدب تبقى وثيقة جدًا؛ لأنَّ الأدب نافذة للتعبير الموسيقي، ودليل يسهِّل إيجاد عوالم التعبير الفني. ويعتقد عبد الغفور النعمة أنَّ الموسيقى فن زماني بالمعنى الصحيح، فالزمان عنصر أساسي في تحديد طبيعة الإيقاع الموسيقي، وهو القالب الذي يصاغ فيه اللحن الموسيقي بدوره، ومن هنا كان من المستحيل تصور الموسيقى بلا زمان، ودون ذاكرة، ذلك أنَّ فهم الموسيقى يقتضي حتمًا أن يكون لدى المرء حدًا أدنى من الذاكرة، يتيح له أن يجمع لحظاتها المختلفة في وحدة واحدة، ولعل صلة الموسيقى بالشعر قوية؛ لأنَّ الشعر بدوره فن زماني، والأداء فيه صوتي، ووسيلة تذوقه هي الاستماع، والإيقاع (أو الوزن) يقوم فيه بالدور الأهم.[177]

وترتبط الموسيقى بالشعر أكثر من غيره من الكتابات الأدبية، نظرًا لما يحققه الشعر من فنيات جمالية على مستوى القافية والخيال والتركيب، بما يتناسب مع الصوت البشري للترنم والإنشاد، فطابع كل من الشعر والموسيقى لا يزال عالقًا بصاحبه، قد تدرَّج معه عبر الزمن خطوة بعد خطوة، ليصبح الآن أكثر وضوحًا منه في أي مرحلة سابقة؛ ولذلك كانت أغلب النصوص المغناة تزاوج بين الموسيقى، وتتفاعل مع الكلمة والنغمة لتولد الأغنية. فالظاهرة الغنائية لدى كل شعوب العالم قديمة تعتمد النص الشعري الموزون لخلق الأهزوجة والطقطوقة والمونولوج والأوبيريت وباقي الأجناس الموسيقيّة بكل مكوناتها. ويذهب جورج رجي أبعد من ذلك فيرى "أنَّ الكلمات التي تؤلف هيكل الشعر هي أجزاء

---

[177] : انظر: النعمة، عبد الغفور (1988) الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر، *مجلة الأقلام*، العراق، العدد 5، ص 92.

موسيقية، بالنظر إلى أنَّ كل حرف في الكلمة ينطوي على صوت جميل خاص، وأنَّ مجموعة التحركات الصوتية تؤلف جوقة ألحان متكاملة، لتعكس صورة جميلة، وموسيقى عذبة داخل إطار الفن".[178]

ولا ينفصل الشعر عن مفهوم الوزن والإيقاع والتنغيم والإلقاء، وكلمة الشعر الغنائي نفسها في أصلها اليوناني قد جاءت من الآلة الموسيقية (ليرا) التي كانت تصاحب الغناء، كما أنَّ الشعر بقي مرتبطًا بالغناء والعزف طوال العصر الوسيط في الموشح الأندلسي وأغاني التروبادور، حتى أصبحت الموسيقى المحضة عند الرمزيين في أواخر القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين هي المثل الأعلى والمطلق للشعر والشعراء.[179] وإذا أراد القارئ مدح قصيدة شعرية أطلق عليها صفة الانسجام الموسيقي، فلم يكن جزافًا أن يكون بيتهوفن Beethoven نفسه شاعر ألحان، وأشدُّ ما يكون الانسجام والتماسك في هذين الفنين (الشعر والموسيقى) ولا تظهر أهمية هذه الصفة إلا إذا قورنت مع بقية الفنون. ويختلف الشعر عن الموسيقى في أنَّ الشعر يعبَّر عنه بالكلمات، وثروته المفردات، أما الموسيقى فيعبَّر عنها بالأصوات وثروتها الألحان. غير أنَّ الشعر يفوق الموسيقى بدقة الوصف، إضافة إلى أنَّ أوزان الشعر محدودة، وذات نطاق معين تتحكم في الشاعر عند نظمه قصائده، أما أوزان الموسيقى فلا حدَّ لها، وللموسيقار ملء الحرية في اختيار ما يراه مناسبًا من الأصوات والألحان.[180]

وخير عون على ما في عمل الشاعر من مشقة وصعوبة، أن نقارن بين ما في يديه من عتاد عند البداية، وبين العتاد الذي يتصرف فيه الموسيقار، ولذا يشبِّه الشاعر بول فاليري Paul Valery الموسيقار بالنحلة حين تكون مهمتها هي إخراج خير ما عندها وهو عسلها، فالموسيقار يجد في حوزته مجموعة وافية من الوسائل المحدودة المفصلة تقابل بين الإحساسات والنغمات أتمَّ المقابلة، فكل عناصر

---

[178] : رجي، جورج (1957) الشعر والموسيقى (مقال قصير) *مجلة الأديب*، لبنان، العدد 4، ص 20.
[179] : انظر: مكاوي، عبد الغفار، *قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور*، (ص12) مرجع سابق.
[180] : انظر: حمودي، نجم الدين (1949) بين الشعر والموسيقى، *مجلة الأديب*، لبنان، العدد 6، ص 28-29.

عزفه حاضرة بين يديه، محصاة العدد، مرتبة الصنوف، وهذه الإحاطة الدقيقة منه بوسائله تمكنُّه من التقدير والتدبير، ومن البناء والتركيب، أما الشاعر فتراه يعالج مطلبًا لا يختلف كبير اختلاف عما يرومه الموسيقار، يلقى الأمور على شر حال من السوء والفوضى، وبين يديه هذه اللغة المعتادة، والتي هي مجموعة من الوسائل الجافية الغليظة، فيستعير طائفة من الألفاظ غير المستقرة إلى حد بعيد، ويعيد النظر في رقِّتها ومعناها، واستيفاء الانسجام بينها، وتنظيم الفقرات، فضلًا عن شتى المطالب الفكرية، وأفانين البديع والوشي، وغير ذلك.[181]

ويستهدف الشاعر نفس الغاية التي يستهدفها الموسيقي، فهو بدلًا من أن ينظر إلى العالم الخارجي كالمصور، ينظر إلى العالم الخارجي كالموسيقي، محاولًا أن يدرك فيه انسجامًا قويًا. والفرق بين الشاعر والموسيقي كما يراه سامي الدروبي يكون في اللحن، وحركة النفس، فهما في الموسيقى شيء واحد، ذلك أنَّ الموسيقى تقبض على لحن النفس رأسًا، في حين أنَّ الأداة التي يستعملها الشاعر جافية، وهذه الأداة اللفظية رمز نفعي اجتماعي غير قادر على أن يعكس الحياة الداخلية.[182]

والحق إنَّ العلاقة بين الشعر والموسيقى تبلغ من التشابك حدًا أصبح من العسير معه أن يستقر الرأي حول مسألة تحديد أيهما يرد إلى الآخر، فهناك نظريات تؤكد أنَّ اللغة التي يصاغ فيها الشعر أسبق من الموسيقى، ونظريات أخرى ترى أنَّ الموسيقى هي أصل الإيقاعات جميعًا؛ لأنها لغة طبيعية تستطيع أن تصبغ إيقاعات اللغة بصبغتها الخاصة، وبذلك فإنَّ الوزن الشعري قد استمدَّ قواعده في البداية من الموسيقى، وربما كان الأجدر أن نربط بين الموسيقى والشعر من حيث الإيقاع، فقد ظلَّ الإيقاع الموسيقي خلال قرون طويلة مرتبطًا بإيقاع اللغة والشعر، بحيث لم تكن هناك تفرقة نظرية بينهما، وكان

---

(181) : انظر: فاليري، بول (1934) الشعر والموسيقى، ترجمة: عبد الرحمن صدقي، *مجلة الرسالة*، مصر العدد 28، ص 27.
(182) : انظر: الدروبي، سامي (1963) التعبير في الموسيقى والرقص، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 13، ص 127.

الوزن الشعري أساسًا في الإيقاع، وقد ظهر ذلك بوضوح في الموسيقى اليونانية القديمة. ومن الحقائق اللافتة التي أوردها عبد الغفور النعمة "أنَّ الموسيقى قد تحررَّت من وصاية الإيقاع الشعري فيما بعد، وأصبحت لها إيقاعاتها المستقلة، ومع ذلك ما زال تأثير الإيقاع الشعري واضحًا في الموسيقى، وما زال من الممكن أن نصف الموسيقى بأنها إيقاع شعري بغير كلام".[183]

ومن المعروف أنَّ إيقاع اللغة الكلامية والشعرية بوجه خاص كان له تأثيره الكبير في عدد غير قليل من الموسيقيين، وكان من أشهرهم الموسيقي الروسي موسورجسكي Moussorgsky الذي كان يستلهم قدرًا غير قليل من ألحانه من إيقاعات اللغة، وتنغيم أصواتها ووقعها وجرسها، أما تأثير الموسيقى على الشعر، فإنَّ أولئك الشعراء ذوو النزعة الموسيقية يغلب عندهم وقع الصوت على معناه، فاستعانوا بما تثيره الأصوات من إيحاءات، وجعلوا من ذلك عنصرًا أساسيًا في نقل أحاسيسهم إلى أذهان قرائهم، أو على الأصح مستمعيهم.[184] ويوضِّح عبد الغفور النعمة المقصود بالموسيقيين الأدباء بأنَّهم أولئك الذين تأثَّرت موسيقاهم بالأدب، ومنهم باخ Bach الذي أُطلق عليه اسم (الموسيقي الشاعر) وقد حاول البعض إدراج بيتهوفن ضمن هؤلاء الموسيقيين الأدباء، على أنَّ كثيرًا من الشعراء والكتَّاب ممن أحسُّوا بعدم كفاية اللغة للتعبير عن أعمق ما يحسون به، وشعروا بأنَّ الكلمة في تأرجحها وعدم استقرارها عاجزة عن أن تنقل ما في صدورهم من أح اسيس، قد استلهموا الموسيقى كثيرًا من أفكارهم.[185]

وكان جون درايدن John Dryden آخر الشعراء الذين أظهروا بعض الاهتمام في الموسيقى، التي يرى فيها قدرة على إثارة العاطفة والشعور. أما الأدباء الفرنسيين في القرن التاسع عشر فكان منهم روسو Jean-Jacques Rousseau الذي يجيد الموسيقى، وله بعض القطع المسجلة، كما عالج

---

(183) : النعمة، عبد الغفور، الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر، مرجع سابق، ص 93.
(184) : انظر: النعمة، عبد الغفور، الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر، مرجع سابق، ص 93.
(185) : انظر: النعمة، عبد الغفور، الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر، مرجع سابق، ص 94.

جوته Goethe في كتاباته جميع الموضوعات التي كانت سائدة في عصره من موسيقى وفلسفة وسياسة وعلم الحياة.[186] وقد تأثَّر عدد من الموسيقيين بالتراث الأدبي لجوته، فاستطاعوا أن يسمو إليه بألحانهم، ومن أكثر القصص التي أرهفت مشاعر الموسيقيين، قصة فاوست Faustus لجوته، وتتلخص قصته بأنَّ فاوست يهب روحه للشيطان لقاء لذة الحياة ومباهجها الفانية، فيشتدُّ فجوره ومجونه، وقد أدَّت هذه القصة الخالدة في حياة الموسيقيين دورًا مهمًا "فألَّف مندلسونFelix Mendelssohn الموسيقي الألماني قطعة موسيقية عنها، كما أنَّ شومان Robert Schumann الموسيقي وضع أوبرا بعنوان فاوست تعدُّ من أعظم الأوبيرات العالمية، وقد اندثرت هذه الأوبرا مع مرور الزمن، أما هيكتور برليوز Hector Berlioz الرمزي المتطرف، فقد ألَّف أوبرا سمَّاها (لعنة فاوست أو لعنة الموت) وهي أيضًا مقتبسة عن القصة الأصلية".[187]

ولمناسبة ذكر هيكتور برليوز فإنّه لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّه واحد ممن أرسوا قواعد تأليف القصيدة السيمفونية، وذلك في الحركة الرابعة من السيمفونية الفنطازية (1930) التي ألَّفها برليوز بعد ثلاث سنوات من وفاة بيتهوفن بوصفها مثالًا للموسيقى السيمفونية، وهي موسيقى وصفية تمتزج بين فن الموسيقى والأدب، ارتبطت باسم الموسيقي المجري فرانز ليست Franz Liszt الذي كان شغوفًا بالأدب، وقد قاده ذلك إلى محاولة التوفيق بين الشعر والموسيقى في قصائده السيمفونية المستلهمة من قصائد شعرية لكل من فيكتور هوجو Victor Hugo ولامارتين Lamartine ودانتي Dante وغيرهم. والمقصود بالموسيقى الوصفية استعمال الموسيقى للتعبير عن قصيدة شعرية أو مسرحية أو لوحة تشكيلية، وهي موسيقى صرفة دون غناء، يعمد المؤلف الى تكريس كل الجهد لتوظيف الموسيقى

---

(186) : حمودي، نجم الدين، بين الشعر والموسيقى، مرجع سابق، ص 28.

(187) : الشريف، صميم (1949) أثر أدب جوته في الموسيقى، (مقال قصير)، *مجلة الأديب*، لبنان، العدد 11، ص 31.

في خدمة الموضوع بغية التعبير عنه أحسن تعبير.[188] وحسب معايير النقد الموسيقي فإنه لا قيمة للنص الأدبي الذي تعبّر عنه الموسيقى السيمفونية إذا لم يكن بناؤها الموسيقي متينًا، وفي حالة تأليف الموسيقى الوصفية يجب أن تكون موسيقاها مجردة من بعدها الأدبي الذي وضعت لتعبّر عنه.

ومن الأمثلة على القصيدة السيمفونية قصيدة (المعركة) لبيتهوفن، استعمل فيها صوت إطلاق المدافع والبنادق، وكذلك القصيدة السيمفونية الشهيرة (دون كيشوت) للموسيقار ريتشارد شتراوس Richard Strauss استخدم فيها طاحونة كاملة تؤدي صوتًا يشبه أزيز الطواحين الهوائية؛ ليعبّر عن تخيُّل دون كيشوت للطاحونة كعملاق يقاتله بسيفه. وكذلك القصيدة السيمفونية (شهرزاد) للموسيقار الروسي رمسكي كورساكوف Rimsky-Korsakov التي لا يجد المستمع أي صعوبة في إدراك ما ترمي إليه الألحان في وصف ما جاء في النص الأدبي، فاللحن الذي يعزفه الكمان في فترات متباعدة، إنما يرمز إلى شهرزاد وهي تسرد قصتها على زوجها شهريار.[189] وأظهر ما يكون الارتباط بين الموسيقى والفن عند الموسيقار الفرنسي كلود ديبوسي C. Debussy الذي كان شاعرًا أيضًا، وهو لا يقوم بالوصف، وإنما يقدِّم لنا إيحاءات خفيفة تولِّد صورًا مرئية حقيقية، وتعدُّ قصيدته السيمفونية (مقدمة لعصر إله الريف) نموذجًا لاتحاد الموسيقى بالشعر.[190]

على أنَّ أوضح مظاهر الاتصال بين الموسيقى والشعر كانت في الفن الغنائي، بحيث تتحول القصيدة من فن الشعر وعالمه المحصور في الإلقاء بصوت قائله، أو من ينوب عنه في الإلقاء إلى فن الموسيقى الرحب والغناء الحديث، فالصوت البشري كان هو أداة التعبير عن المعاني الموسيقية قبل أن

---

(188) : انظر: نصار، زين (1989) فرانز ليست: عازف البيانو الأسطورة ومبتدع القصيد السيمفوني، *مجلة القاهرة*، مصر، العدد 97، ص 74-76.

(189) : انظر: النعمة، عبد الغفور (1987) التزاوج بين الأدب والموسيقى: الموسيقى الوصفية، *مجلة الأقلام*، العراق، العدد 15، ص 88-91.

(190) : ثمة شروحات لكثير من قصائده السيمفونية في بحث: بدران، محمد رشاد (نوفمبر 1960) كلود ديبوسي والانطباعية الموسيقية، *مجلة المجلة*، مصر، العدد 47، ص 106-113.

يستعان بالآلات في أداء مهمة نقل المشاعر الموسيقية إلى نفوس الآخرين، والواقع أنَّ الغناء يؤدي وظيفة مزدوجة في الموسيقى، فهو من جهة يضفي على الموسيقى معنى محددًا مستمدًا من اللغة المعتادة، ومن جهة أخرى يؤكد عنصر الإيقاع بأن يضيف أوزان الشعر وإيقاع الكلمات إلى دقات النغم ونبض الأصوات. ينوّه جمال مقابلة على أنَّه "ليس من شأن الغناء أو الفيديو أن يمنح النص الأدبي أو الشعري قيمة نقدية عالية، ولكن أي منهما يجعل النص الشعري أكثر تداولًا، ومن ثم يصير هذا النص الذي يحظى بالغناء أو التمثيل، بصيغة من الصيغ، أوسع انتشارًا، وأكثر تلقيًا لدى الجمهور".[191]

وفي حدود العلاقة بين الموسيقى والرواية، فقد ارتبط مصطلح البوليفونية polyphony (تعدد الأصوات أو التعددية الصوتية) ببناء القطعة الموسيقية التي تتشكَّل من عدد من الألحان التي تتمازج معًا لتشكِّل لحنًا واحدًا يستوعب سمات كل لحن ويندغم به، وهي موسيقى تشطر اللحن إلى أجزائه، ثم تعيد تجميعها بطرائق شتى، فتضيف إليه أصواتًا وألحانًا أخرى، تتوافق معه حينًا وتتعارض حينًا آخر، ليكون لها في آخر الأمر سماتها الخاصة القائمة على التوازن والاتساق والمغايرة في الآن نفسه، وهي الصورة التي انتقلت إلى الرواية ذات التعدد الصوتي والطابع الحواري، في مقاربة بين تعدد الأصوات الموسيقية، أو تعدد النغمات، وتعدد الشخصيات الروائية، بما تعنيه وتتضمنه من تعدد في المواقف والأفكار والآراء والاتجاهات الأيديولوجية. وهو مفهوم سعى باختين Mikhail Bakhtin إلى ترسيخه ليشمل علاقات البشر وظواهر الحياة الإنسانية.[192]

وضمن إطار هذه الحدود أيضًا، فإنَّ علاقة وطيدة بين الموسيقى والقصة حيث تقف بعض القصص ذات الجوهر الحركي الإيقاعي على حسٍ عالٍ بروح الموسيقى السيمفونية، ومن تلك القصص

---

[191] : انظر: مقابلة، جمال، تلقي الفن وفن التلقي: القصيدة بين اللحن الغنائي والمشهد السينمائي، (ص 76) بحث منشور ضمن كتاب: لشكر، حسن، *التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى* (2019) أوراق المؤتمر الدولي الذي نظَّمته جامعة ابن طفيل - المغرب 18-20 ديسمبر 2017 ط 1، الأردن، عالم الكتب الحديث.

[192] : انظر مصطلح (حوارية) زيتوني، لطيف (2002) معجم *مصطلحات نقد الرواية*، (ص 83) ط 1، مكتبة لبنان ناشرون.

قصة (سيمفونية في ثلاث حركات) للكاتب العراقي خالد كاكي، إذ تحتوي على جوهر الزمن الموسيقي، فكان إيقاعها الداخلي متماشيًا مع إيقاع الحركة السيمفونية بكامل تموجاتها، ومن مظاهر هذا الإيقاع الداخلي، الإيقاع الزمني المزدوج، الذي يتدفق سريعًا حينًا، ويتراخى بطيئًا حينًا آخر، ثم الإيقاع البطيء الذي تتباطأ فيه سيرورة الحدث مفسحًا المجال أمام جملة من الخواطر والحوارات، وأخيرًا الحركة السريعة جدًا حيث يزداد الإيقاع بتزايد بتسارع الأحداث.[193]

إنَّ الفارق بين الموسيقى البوليفونية المركبة، والموسيقى واحدية الصوت، أو ما يسمى (بالمونوفونية) ليس فارقًا بين نوعين أو لونين من الموسيقى، وإنما هو فارق في المستوى ودرجة النضج، فلا تتجاوز الموسيقى المونوفونية إلى بلوغ القيم الجمالية العليا للعمل الفني ذاته، ولا تستطيع التعبير الخلاق عن المشاعر والأفكار داخل النفس الإنسانية، في حين تنماز الأخرى بتعدد الأصوات، وتنوع اللغات، وحضور التناص، واختلاف زوايا النظر، وهو ما يلفت الأنظار إلى انتقال مصطلح البوليفونية من حقل الموسيقى إلى حقل الأدب، ليغدو تعدد الأصوات الموسيقية البوليفونية وانسجامها واتساقها، وتناغم آلاتها وتكامل عملها أداءً وتشكيلًا للوحة نغمية وهارمونية واحدة هي المقطوعة الموسيقية، يقابلها تعدد في أصوات الساردين، تتحرر فيه الرواية من هيمنة الراوي الأوحد في الرواية التقليدية، وتعدد في أصوات الشخصيات الروائية، تُمنح فيه الحرية مطلقة للشخصيات؛ لتعبر عن آرائها ومواقفها، ووجهات نظرها في الحدث.[194]

إنَّ دراسة كل ملمح من ملامح التعاون بين الموسيقى والرواية، أو بين الموسيقى والقصة يقتضي دراسات مسهبة تخرج عن إطار النقد التقليدي، ليكون البحث في الفنون موازيًا للإبداع نفسه.

---

(193) : انظر: بن نوار، بهاء، تآكل النغم.. تآكل الفرح، قراءة في (سيمفونية في ثلاث حركات لخالد كاكي) جريدة النصر الإلكترونية، تاريخ الدخول: 2019/5/11 www.annasronline.com

(194) : انظر: جبر فريحات، مريم، *علاقة الأدب بالموسيقى: البوليفونية مصطلحًا وتقنية روائية*، (ص 21) بحث منشور ضمن كتاب: لشكر، حسن، التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، مرجع سابق.

ويجدر التنويه على استيعاب الرواية لألوان الموسيقى حتى البدائية منها، كموسيقى الجاز، والموسيقى الإفريقية، أو أن يتضمن توظيف الرواية توظيفًا إشاريًا إلى مقطوعات موسيقية شهيرة، كأن يكون البطل فيها شخصية لها علاقة بالموسيقى ممارسة أو تذوقًا أو دراسة، أو تضمين الأغاني في متن النص الروائي بما يمنحه مزيدًا من الدلالات، كروايات جبرا إبراهيم جبرا، وإبراهيم نصر الله، ونبيل سليمان، وصولًا إلى توظيف البناء الموسيقي في إقامة بناء الرواية من مثل ما فعله الروائي ربعي المدهون في روايته مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة. إذ استفاد من تقنيات تأليف الكونشرتو في بناء روايته على الحركات الأربع لهذا الشكل الموسيقي.

ثانيًا: الرسم متضافرًا مع الشعر

ثمة تكامل خلَّاق بين الكلمة والأيقونة، يغدو فيه العمل الشعري مجالًا نموذجيًا لتداخل الأجناس الفنية، حيث عزَّزت الصورة الفنية والتعبير اللفظي كلًا منهما الآخر، فأصبحت العلاقة بينهما وثيقة، لا سيما بعد الجملة الشهيرة التي صاغها سيمونيدس Simonides (556-468 ق.م) "إنَّ الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت".[195] وبذلك فإنَّ الكثير من الشعراء والفنانين التشكيليين على مدى مئات من السنين قد تبادلوا التأثير والتأثر، فاستلهم الشاعر اللوحة والصورة والنقش والتمثال، كما استوحى الرسام قصيدة شاعر من الشعراء، فرسم وصوَّر وخطَّط، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقيًا بصريًا مباشرًا، وذاك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صورًا يراها بعين العقل.

---

[195] : تتكرر العبارة نفسها على لسان أكثر من كاتب، ومنهم الكاتب اللاتيني المتأخر سيدونيوس Sidonius .
انظر: مكاوي، عبد الغفار، *قصيدة وصورة*، (ص 15) مرجع سابق.

ازدهر مبحث المقارنة بين الشعر والرسم عند أرسطو الذي يرى أنَّ المحاكاة أساس الفنون جميعها، ومنها الشعر على الرغم من اختلاف هذه الفنون في وسائل المحاكاة وموضوعاتها وأساليبها، فالشعر مثل الفنون التصويرية والموسيقى والرقص في محاكاة جوهر الأشياء في الطبيعة، والموسيقى تحاكى بالأصوات ذات الإيقاع والانسجام، والفنون التصويرية تحاكى بالألوان والرسوم التي تصوّرها. ولذا فالشعر والرسم متمايزان في المادة التي يحاكيان بها، لكنهما متفقان في طبيعة المحاكاة التي يحاكيان بها. وفي هذا المعنى يقول أرسطو: "أمَّا الشعراء يحاكون، إما من هم أفضل منا، أو أسوأ، أو مساوون لنا، شأنهم في ذلك شأن الرسامين.. وفي الرقص والعزف بالناي والقيثارة قد تقع أيضًا هذه الفروق، وكذلك في النثر والشعر غير المصحوب بالموسيقى".[196]

تتراءى فكرة أرسطو لدى ثلاثة من نقاد العرب فهموها أنواعًا من الفهم، فاستفاد منها الجاحظ (159-255هـ) في بيان أنَّ جوهر الأدب إنما في الصياغة، "وفي إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير".[197] فدعامة الجاحظ تقوم على توثيق الصلة بين الشعر والفنون التصويرية، إذ ليس الشعر نظمًا للمعاني المجردة، وإيرادًا للأفكار سردًا وتقريرًا، لكنَّه تصوير للمعاني وتجسيم للأفكار.

واستفاد من الفكرة كذلك قدامة بن جعفر (337هـ) في جحوده ضرورة الصدق والأصالة لدى الشاعر، فإذا كان جوهر الشعر هو التصوير، فإنَّ المعاني مادة الشعر، "وهي معرَّضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب.. وإذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أن لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة،

---

(196) : أرسطوطاليس، *فن الشعر*، (ص 8) مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق.

(197) : الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1965) *الحيوان*، (ص 131-132) تحقيق عبد السلام محمد هارون، جـ 3، مكتبة مصطفى البابي الحلبي.

والفضة للصياغة".[198] يجعل قدامة من هذا الرأي سندًا لأفكاره عن طريق التأويل لربط الشعر بالفنون التصويرية كما فهم هو.

ونمَّى عبد القاهر الجرجاني (400-471هـ) فكرة أرسطو في نظريته في (النظم) وقد اعتمد فيها على عقد الصلة بين الشعر والفنون، وهو في رأيه متفق مع الجاحظ، لكنه يحمل على من وقفوا عند المعنى في عمومه عند حكمهم على الشعر غير معتدِّين بالصياغة والنسج. والنظم – وهو مدار الحسن عند عبد القاهر – متميز عن المعنى في ذاته مجردًا، وعن اللفظ في ذاته منفردًا؛ لأنه صياغة الكلام في جمل متآزرة على جلاء الصورة الأدبية. ويلجأ عبد القاهر إلى ربط الصورة الشعرية بالفنون التصويرية فيقول: "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تُعْمَلُ منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدَّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسَج، إلى ضرب من التخيُّر والتدبر في أنفُس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه وترتيبه إياها، إلى ما لم يهتدَّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم".[199]

تؤكد هذه الفهوم مشروعية البحث عن الصور البصرية الواضحة في الشعر، وتأمل الإحساسات التي يمكن أن تثيرها الصورة في ذهن المتلقي، وهو ما يقود إلى الإلحاح على الجوانب الحسية للتصوير الشعري، وإلى إظهار جوانب المقارنة بين الشاعر والرسام اللذين يخاطبان الإحساسات والمخيلة، ويجسِّمان الأشياء، أو الأفكار، في أشكال محسوسة يمكن رؤيتها، إما عن طريق العين الباصرة مثل الرسام، وإما عن طريق العين المخيلة كما في حالة الشاعر. وبذلك فالنقطة الجوهرية الجامعة بين الشعر

---

[198] : بن جعفر، قدامة (337هـ) *نقد الشعر*، تحقيق: كمال مصطفى، (ص 17) مرجع سابق.
[199] : الجرجاني، عبد القاهر، *دلائل الإعجاز*، (ص 87-88) تحقيق محمود محمد شاكر، مرجع سابق.

والرسم هي أنَّ كليهما يقوم بمهمة مماثلة هي التعبير الذي تطور جوهره فيما بعد إلى موقف من العالم ومن الأشياء، بعد أن تطوَّرت أدواتهما ومساراتهما، ليلتقيا على مفهوم الوعي والصنعة مع استمرار اختلاف الأدوات.

إنَّ كلًا من الشاعر والرسام ينقل العالم في أشكال فنية قد تتجاوز الحدود الظاهرية للعالم، لكنها لا تخرج عن قوانينه الأساسية، فالشاعر أو الرسام قد ينقل الواقع أو يحاكيه كما هو، وقد ينقله أو يحاكيه بأقبح أو أحسن مما هو عليه، ولكن فعل الشاعر أو الرسام خاضع لقوانين العالم الأساسية، ثم إنَّ طريقة الشاعر في تشكيل مادته تشبه طريقة الرسام، بالنظر إلى أنَّ كليهما يهدف إلى إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب أو التآلف بين عناصر مادته، هذا عن طريق ما يحدثه من تناسب وتآلف بين ألوانه على اللوحة، وذاك عن طريق ما يحدثه بين أحرفه وكلماته في القصيدة. ويمكن أن يحدث كلاهما تأثيرًا خاصًا في نفوس المتلقين، ويمكن أن يوقع المحاكيات أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم ينفعلون أشد الانفعال.[200]

وقد شغلت العلاقة بين الشاعر والرسام الكثير من الشعراء والنقاد، فالشعراء قد كتبوا عن الرسم والرسامين أكثر مما كتبوا عن النحت والنحاتين، وقد استوحى الشعرُ الرسمَ أكثر مما استوحى غيره من الفنون، فالناقد الفني هربرت ريد H. Read يذهب إلى أنَّ أوزان الشعر عند الأنجلوسكسونيين يمكن أن تقارن بزخارفهم، وأنَّ منظرًا طبيعيًا رسمه الفنان جينز بورو Gainsboro في شبابه يذكِّرنا بقصيدة كولينز W. Collins (أنشودة للمساء) بينما تذكِّرنا المناظر الطبيعية التي رسمها ذلك الفنان في أواخر

---

[200] : انظر: عصفور، جابر، *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*، (ص 283-287) مرجع سابق.

حياته ببعض خصائص شعر وردزورث Wordsworth بل لقد قارن بعض النقاد شعر كيتس J. Keats بالتصوير مرة والنحت أخرى والموسيقى مرة ثالثة.[201]

وقد فتحت هذه العبارة القصيرة (كما يكون الشعر يكون الرسم) أمام النقاد في عصر النهضة العديد من التأملات التي دارت حول نظرية الفن والعلاقة بين الفنون، وبينما ذهبت قلة من الشعراء إلى تفوق الرسم على الشعر جعلت الأغلبية من حماة الشعر يؤكدون أنَّ الشعراء هم أعظم الرسامين، ومنذ أن وصف الكاتب الإغريقي لوكيان Lucian شاعر الإغريق الأكبر هوميروس Homer بأنه رسام مجيد، انطبقت صفة الرسامين أو المصورين العظام على عدد كبير من الشعراء. ومن الآراء التي قبلها كثير من النقاد "أنَّ الشعر كان سبَّاقًا إلى التلاعب بالعناصر التي يخضعها لمبدئه، بينما كان الرسم بطيئًا في ذلك منذ العصور القديمة حتى ثورة الفن الحديث التي حطَّمت كل القوالب الجاهزة التي تعامل بها الفنانون قرونًا طويلة، ولم يكن بمقدور الرسم أن يمر من خلال رموز تغشاها عين الرقابة الاجتماعية أو الدينية أو السياسية؛ بسبب أنَّه كان يعتمد على الحياة المرئية في استخراج مواضيعه".[202]

غير أنَّ اتجاهًا مضادًا أخذ بالظهور ينكر أصحابه تراسل الفنون وتجاوبها، فقد حذَّر شافتسبري Shaftesbury من عقد المقارنات بين الرسم والشعر، ووصفها بأنها محاولات عقيمة وباطلة، وبيَّن ليسنج Lessing عواقب الخلط بينهما في العمل الفني الواحد والتأثيرات الناجمة عن البنية الداخلية المختلفة في الشعر. لكنَّ علاقة القرابة بين الشعر والرسم لم تلبث أن ظهرت مرة أخرى أواخر القرن التاسع عشر إلى أيامنا الحاضرة، فقد أحسَّ الناس بشاعرية الرسوم الشرقية، وبنزعة الشعر إلى الرسم والتصوير. ويؤكد درايدن John Dryden أنَّ الاستعارات الجريئة في الشعر تساوي الألوان القوية

---

[201] : انظر: مكاوي، عبد الغفار، *قصيدة وصورة*، (ص 13) مرجع سابق.

[202] : ياسين، هادي (2000) العلاقة المؤجلة بين الشعر والرسم، *مجلة المسلة*، العراق، العدد 6، ص 20.

المتوهجة في الرسم، وأنَّ التأثير الناتج عن بعض التشبيهات والكنايات وأشكال التعبير الشعري تشبه التأثير المنبعث من الألوان والظلال والأضواء على لوحة الرسام.[203]

وحول جماليات اللون في القصيدة الشعرية، فقد تطوَّرت سيرورة تعاطي الدوال اللونية في الخطاب الشعري، فامتلأ شعر بول فاليري P. Valery وإدجار ألن بو E.A. Poe بمعجم لكل الألوان، وشاع الأخضر عند الشاعر الإسباني غارثيا لوركا G. Lorca وكثر الأبيض عند قدماء الشعراء العرب. وتابع كل من فريدرك ماتز F. Matz وجودو فاينبرج G.Weinberg دراسة العلاقة بين الشعر والفنون البصرية، فتحدثا عن علاقة الشعر الهوميري في القرن الثامن قبل الميلاد بالأشكال الهندسية التي رسمت على الزهريات في العصر نفسه، عن طريق محاولة اكتشاف نمط التشكيل المسيطر على كليهما. وعلى الدرب نفسه طوَّر مؤرخ الفن السويسري هنريخ ولفلن H.Wolfflin في عام 1915 دراسة مقارنة للشعر والرسم الإيطالي في القرنين الخامس عشر والسابع عشر، استفاد منها بنديتو كروتشه B. Croce في عام 1926 في صياغة نظريته حول (الرؤية المجردة).[204]

وتبلغ العلاقة الفنية والشكلية بين الشعر والرسم أوجها في (النص المجسَّد) الذي يعدُّ آرنست ياندال E. Jandl أشهر ممثليه بقصيدته (القُبلة) التي جعل من تشكيلها إشارة لمعنى القُبلة، حيث تنسَّق الأحرف والكلمات الشعرية لتشكِّل لوحة بصرية لشيء ما (مزهرية، طائر، إنسان، زرافة) وعندما يكون النص شعريًا يصبح النص المجسَّد نتاجًا بصريًا حقيقيًا للرسم بالكلمات.[205] والرسم بالكلمات تعبير مجازي جعله نزار قباني عنوانًا لإحدى قصائده، وهو تشكيل معني بإبراز الكلمة الشعرية والمعنى من خلال الصور الشعرية المؤثرة، حتى كأن القصيدة لوحة فنية، ويفترض النص المجسَّد أن ينهض الشكل

---

[203] : انظر: مكاوي، عبد الغفار، *قصيدة وصورة*، (ص 19) مرجع سابق.

[204] : انظر: حافظ دياب، محمد (1985) جماليات اللون في القصيدة العربية، *مجلة فصول*، مجلد 5، العدد 2، ص 40-41.

[205] : انظر نص القصيدة: مكاوي، عبد الغفار، *قصيدة وصورة*، (ص 295) مرجع سابق.

المرئي للقصيدة بدور حيوي وأساسي في تشكيل المعنى، وتجسيده وتجسيمه، ورفد الدلالة، واستقطاب الأنظار، واستثارة التأويل.

ولم يكتب لظاهرة القصيدة التشكيلية الانتشار الكامل في شعرنا العربي المعاصر، ويبدو أنَّ قلة المحاولات النقدية لهذه الظاهرة عائدة أساسًا إلى الإمكانات التي ينبغي أن يتحلى بها الناقد الأدبي من تمكنه من رؤية جمالية خاصة تستطيع أن تسبر غور المحاولة وتفهم أبعادها التشكيلية، وهذا ما يحتاج إلى استعداد خاص يراه محمد نجيب التلاوي أحد الأسباب التي جعلت النقد لم يعطِ هذه الظاهرة حقها بالعرض والتقييم والتقديم، معولًا أولًا على الثقافة الفنية للناقد الأدبي بقوله: "الناقد القادر على نقد الشعر لا بدَّ له من ثقافة تشكيلية واستعداد فطري لتذوق جماليات التشكيل؛ لتقييمه والبحث عن جدواه من خلال النص الشعري، وبالتالي فإنَّ قلة النقدات للظاهرة التشكيلية حجَّمت انتشارها، وقلَّلت التعريف بها".[206]

هذه الثقافة التشكيلية العارفة بإيحاءات الألوان، وانفتاحها الدلالي والتأملي على شعرنة الرؤية، تصل بالناقد إلى مرتبة الكشف بأبعاد ومقاييس مضبوطة، فحدود الرؤية لديه مطلقة ومفتوحة، ومن ذلك قدرة الناقد ذي الثقافة التشكيلية على نقد (قصيدة اللوحة) the Painting Poem ذات التشكيل الهيكلي المستمد من الفنون البصرية، المعتمدة على العناصر المرئية والمقاييس الشكلية، والتي تبدو أمام القارئ بتشكيلات تصويرية وحسيّة. والنماذج على قصيدة اللوحة كثيرة، يصعب حصرها وخصوصًا لوحات الطبيعة كما صوَّرها الفنانون الرمنطيقيون مثل كلود لورين C. Lorrain وسلفادور روزا S. Rosa.

كتب نيكولا بوسان N. Poussin الشعر الملحمي والغنائي، كما ألَّف عددًا كبيرًا من القصائد عن صور ولوحات شاهدها في المجموعات الفنية أو اقتناها. وعن صورة أخرى لبروغل Bruegel

---

[206] : نجيب التلاوي، محمد (2006) *القصيدة التشكيلية في الشعر العربي*، (ص 365) دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ويمكن للقارئ الاطلاع على نماذج الشعر التشكيلي، والدوائر الشعرية، واستثمار إمكانات الخط العربي في هذا الكتاب (ص 376-383).

(العميان) كتب والتر باور W. Bauer قصيدته (العميان). وعن لوحات ساندرو بوتيتشيللي Botticelli أبرز مصوري فلورنسا خاصة (لوحة الربيع) و(مولد فينوس) صدرت أشعار للشاعر الإسباني مانويل ماتشادو M. Machado ودانتي غبريال D. Gabriel ورافائيل ألبرتي R. Alberti وهذا الأخير من أشهر شعراء الإسبان، جسَّد قصيدة الصورة بمجموعة كبيرة نشرها تحت عنوان (إلى الرسم: قصائد عن اللون والخط). وعن صورة الموناليزا لصاحبها ليوناردو دافنشي L. Da Vinci كتب الأشعار والتر هوراشيو Horachio ومايكل فيلد M. Field ومانويل ماتشادو M. Machado وقد أوحت لوحة رافائيل (جاليتا) لعدد كبير من الشعراء بقصائد رائعة أمثال رونالد بوترال R. Bottral وحظيت أعمال جوزيف وليام J. William باهتمام الشاعر جيمس الروي فيلكر J. Elroy Flecker فكتب عن لوحته (أوديسيوس يسخر من بوليفيوس) عبَّرت كما الصورة عن الأحداث التي رواها هوميروس في النشيد التاسع.[207]

أما الفنانون الذين رسموا وصوَّروا لوحات مستلهمة من قصائد لشعراء مشهورين فعددهم يفوق الحصر، فهناك كثير من اللوحات القصائد ألهمت أكثر من فنان، مثل قصيدة الشاعر مالارميه Mallarme (عصر إله الغاب) التي رسمها الفنان الانطباعي مانيه Manet ولحنها الموسيقي ديبوسي C. Debussy وحوَّلها فنان الباليه نيجنسكي V. Nijinsky إلى باليه راقصة. وهناك لوحة رسمها ديلاكروا Delacroix تدعى (موت سردنابالس) استقى إلهامه من مسرحية الشاعر الإنجليزي اللورد بيرون Lord Byron كذلك نفَّذ شاعر التصوير الميتافيزيقي جيورجيو دي شيريكو G. De Chirico أعمالًا كثيرة تحية للشاعر العظيم أبولينير Apollinaire.[208]

---

[207] : انظر: بو عيطة، سعيد (2010) جمالية الصورة: في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، لكلود عبيد، *مجلة قوافل*، بيروت، ط 1، ص 148-154.

[208] : انظر: بو عيطة، سعيد، *جمالية الصورة*: في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، لكلود عبيد، مرجع سابق، ص 158-159.

القصيدة اللوحة واللوحة القصيدة، تجسيدات فنيَّة نتنسَّم أبعادها بمناحٍ تشكيلية، مما يجعلها توحي بإيحاءات عديدة تؤكد ما تنطوي عليه من دلالات فنية، والبحث في هذين النوعين الإبداعيين يدفع للحديث عن المشتغلين من الأدباء بالرسم والكتابة في الوقت نفسه، وهم (الأدباء الرسامون) ومنهم فيكتور هوجو V. Hugo إذ له مكانة استثنائية في تاريخ الآداب الفرنسية، فهو من الأدباء الرسامين الذين تنوَّع إنتاجهم في الشعر الغنائي والملحمي، وتطوَّر مع تطور عصره في المسرح الشعري والنثري والرواية، وله نحو خمسين وثلاثمائة لوحة تسترعي الانتباه لما بذل من جهد في صناعتها، مستثمرًا فائدتها في أعماله الأدبية، ومن الجائز لو لم يشتهر بالرواية والشعر لكان من أبرز الرسامين، عاش حياته متمردًا ثائرًا، وقد ظهر تمردُّه جليًا في رسومه كما في كتاباته، وبضع صفحات من (البؤساء) و(عمال البحر) و(الرجل الذي يضحك) قد رُسمت قبل أن تكتب، فقد رسم منارتي (كاسكيه) و(أديستون) في عام 1866 قبل أن توضعا في رواية (الرجل الذي يضحك).[209]

ومن الشعراء الرسامين العرب جبران خليل جبران، بأصالته الفنية في كل من الأدب والرسم، رسومه عديدة، ومتنوعة الأجواء، منها ما كان أودعه كتبه الأدبية التي لا يكاد يخلو كتاب منها من رسم رمزي يعبِّر عن الفكرة التي يعالجها الكتاب معالجة أدبية، ومنها ما كان أودعه كتابًا خاصًا أسماه (اللوحات العشرين) ومنها ما هو موجود في متحفه في بوسطن، وهي أيضًا عديدة تزيد على المائة لوحة بين رسوم زيتية، ومائية، وفحمية.

وما من ريب أنَّ جبران تأثَّر بوليم بليك W. Blake الشاعر الرسام، في شعره ورسمه وكتابته، فطريقة الرسم عند كل من الشاعرين تبدو متصلة حميمة الأواصر، فكلاهما كان رسامًا وكاتبًا وشاعرًا،

---

[209] : انظر: جحا، فريد (1983) (المترجم) عن مجموعة يونيفيرسال، فيكتور هوجو فنانًا، *مجلة الحياة التشكيلية*، سوريا، العدد 12، ص 47-51.

وكلاهما بنى تصورًا كليًا للحياة والموت، والوجود والفن، فأعمال بليك (زواج السماء والجحيم) و(قصائد البراءة والتجربة) تبدو واضحة الأثر في أشعار جبران وخاصة بعض قصائده المنثورة في (زبد ورمل) و(قصيدة المواكب). ويعتقد نذير العظمة أنَّ بليك لم يكن يستطيع أن يعزل الرسام في نفسه عن الشاعر، فقد كان في أكثر الأحيان يكتب القصيدة ويرسمها معًا، ويمكن رد علاقة جبران ببليك إلى السنوات الأولى من القرن العشرين في بوسطن، حيث استرعت لوحاته في معرضه الأول 1909 عين النقاد برمزيتها وصوفيتها، وهما خاصتان أساسيتان تميَّز بهما أسلوب بليك.[210]

وهناك فئة ثانية ممن كتبوا كتابات مهمة، تعد امتدادًا لرؤاهم الفنية، ولا تقل قيمتها عن أعمالهم الفنية، وهم (الرسامون الأدباء) ومنهم ميخائيل أنجلو M. angelo اشتُهِرَ فنانًا في الرسم والنحت والعمارة، وترك أكثر من ثلاثمائة قصيدة كتبها على شكل سوناتات ورسائل حب، وهوامش، وتعليقات، وكان أسلوب شعره يتفق مع أسلوبه في الفن التشكيلي، سواء في خيالاته وصوره، أم في تعبيره عن آلام النفس البشرية، كتب شعرًا مليئًا بالتعبير عن مخاوف الإنسان وآلامه، وتشيع في شعره نغمتان، نغمة التغني بمصير الإنسان كما هو الحال في الأدب الإغريقي، ونغمة التغني بالإيمان المسيحي كما رسخ في عصر النهضة. ويظهر في شعره كذلك تقديسه للحب والجمال والفن والشيخوخة والقوة الإلهية، وإن كان قد عرف بوصفه مثَّالًا ورسامًا، إلا أنَّ محاولاته في كتابة الشعر لا تنفصل عن ميدان فنونه التي برز فيها.[211]

تؤكِّد هذه الوقفة اجتماع الشعر والرسم في مجال التعبير الفني، وكما أنه يمكن لنا أن نجد الرسم حاضرًا في طيات الشعر، فإنَّ الشعر ملهم للرسامين والمبدعين، وتثبت علاقة التماثل هذه أنَّ الشعر

---

[210] : انظر: العظمة، نذير (1979) جبران خليل جبران ووليم بليك، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 205-206، ص 83-85.
[211] : انظر: إبراهيم، نبيلة (1964) ميخائيل أنجلو الشاعر، *مجلة الثقافة*، مصر، العدد 70، ص 5-7.

مضارع للرسم يضطلع بدور يشبه دوره، ومن ثم فإنَّ علاقة الحوار بينهما تنشأ أولًا بالنظر إلى أنَّ الشعر يتخذ في الرسم موضوعًا له، وأن كلًا منهما ينهض على إنشائية معينة، وسيميائية محددة، ونسق دال مخصوص.

ثالثًا: فنون النحت والعمارة والانفتاح على الأدب

كان الفن المعبَّر عنه في مؤلفات الإغريق والرومان أمرًا عقليًا يفترض المعرفة، ولا يعتمد على الإلهام أو الحدس أو الخيال؛ لأنَّ الفكرة القديمة لم تهتم بما ينتجه الفن قدر اهتمامها بعملية الإنتاج، فلم تكن تشمل المهارة الفنية فحسب، وإنما تشير كذلك إلى أية مهارة بشرية في إنتاج الاشياء، وهكذا فإنَّ عمل المعماري أو المثَّال يطابق هذا التعريف؛ فكان الاهتمام بمهارة المثَّال أكثر من الاهتمام بالتمثال نفسه. يقول تاتاركيفتس: W. Tatarkiewicz "كان قدماء الإغريق يخلطون بين الفنون الرفيعة والصناعات اليدوية؛ لاقتناعهم أنَّ العمل الذي يقوم به المثَّال لا يختلف في جوهره عن العمل الذي يقوم به النجار، إذ يتميَّز كل منهما بصفة واحدة هي الحذق، وعلى ذلك فإنَّ المثَّال والمصور لا يشتركان إلا في أمر واحد هو أنَّ إنتاجهما أساسه الحذق".[212]

وقد عرفت الحضارتان الإغريقية والرومانية ستة تصنيفات على الأقل للفنون كان منها تصنيف شيشرون Cicero الخاص بالقيم الموجودة في الفنون، فقد مَّيز بين ما أسماه الفنون الكبرى والوسطى والصغرى، وألحقَ بالكبرى فني الحرب والسياسة، ونسب إلى الوسطى الفنون الذهنية البحت مثل العلوم بعامة والشعر وفن الخطابة، أما المجموعة الصغرى فألحقَ بها التصوير والنحت والموسيقى والتمثيل المسرحي. غير أنَّ الاهتمام بالنحت والعمارة أخذ بالانحسار في العصور الوسطى، فلم يعبأ بهما الفلاسفة

[212] : تاتاركيفتس (1985) تصنيف الفنون، *مجلة فصول*، القاهرة، العدد 2، ص 11.

ولم يذكروهما، ومع ذلك فقد عُدَّا من الفنون، وهذا ما يبيّن مدى التغيُّر الذي حدث منذ ذلك العصر، لكن هذه المنزلة التي وصلت إليها فنون النحت والعمارة قد تطوَّرت إلى حد بعيد في عصر النهضة، فأصبحت هذه الفنون تنال تقديرًا أكبر مما كانت الفنون الأخرى تتمتع به، الأمر الذي أدى إلى ضرورة إفرادها وتصنيفها منطقيًا وفلسفيًا، ومن أجل ذلك أصبح من الضروري إدراك الصفات الجامعة بين الفنون والحرف اليدوية، وكان القيام بهذه المهمة من أعظم إنجازات عصر النهضة. وفي النصف الأخير من القرن الثامن عشر اقترح كانت I. Kant أنواعًا أخرى لتصنيف الفنون عادًا العمارة فنًا للحقيقة، والتصوير فنًا للمظهر، ومن ناحية أخرى قسَّم الفنون الجميلة إلى تلك التي تتناول الأشياء الجميلة الموجودة في الطبيعة مثل النحت، وتلك التي تتناول الأشياء تناولًا لا يمكن أن يستقيم إلا من خلال الفن، مثل فن العمارة.[213]

وفن النحت عند العرب من جملة الفنون التي استوردوها من الخارج، وجهد القائمون على الحكم في محاربته حتى لا تتسرب إلى عقول الناس الأفكار الوثنية، ذلك أنَّ عبادة الأصنام ما زالت قريبة العهد بهم، ومؤخرًا استطاع الذوق العربي أن يتقدم بهذا الفن ويدفعه إلى الأمام، فظهرت الزخارف والنقوش على واجهات المباني، وسادت الرسومات الهندسية التي تتخللها كتابات عربية، والتي قد استندت بنحتها ونقشها على قواعد متينة خاصة، ثم أصبح للخط العربي قيمة فنية عظيمة في النقوش العربية، حتى فاقت نقوش الخط العربي هذه أنواع فن النحت في القرن التاسع الميلادي، وفوق ذلك فقد وجدت التماثيل في القصور والدور فرسمت لنا نماذج عدة، وحدَّثنا الكثير عنها "فقيل إنَّ بعض خلفاء مصر قد ملأ قصره بتماثيل نسائه، كما كان يوجد في قصر عبد الرحمن الأندلسي تماثيل كثيرة ومنها تماثيل آدمية

---

[213] : انظر: تاتاركيفتس، تصنيف الفنون، مرجع سابق، ص 11-17.

وحيوانية، ولكن قد زال أكثرها ولم يبق منها إلا ما يمثِّل حيوانات وهمية، كالتي توجد بقاعة الأسود بقصر الحمراء".[214]

وتتراءى العلاقة بين الأدب والنحت بدءًا بأخذ فكرة المحاكاة، حيث إنَّ دخول القصيدة يقاس على دخول البيت، فالتصريع في الشعر مأخوذ من مصراع الباب، وإنَّ بنية الشعر محاكية لأبواب ذات مصراعين، وهي على الأرجح محاكية للخيمة التي تنفتح من جهتين، ولعل النقاد القدامى أدركوا تلك الصلة بين القول الشعري والنموذج المعماري بدءًا من الحديث عن (عمود الشعر) حيث يحمل تشبيهًا يرى أنَّ بيت الشعر يشبه خيمة البدوي.[215] ثم أخذت هذه العلاقة مجالًا جديدًا في تناول الشعراء والكتاب لتماثيل بالوصف، كقصيدة ابن زيدون (394-463هـ) حين أباح له المعتضد النزهة مع بعض جواريه في إحدى حدائق قصره، فرأى الشاعر تمثالًا لغادة حسناء فراعَه ذلك التمثال فصاغ فيه قصيدة طويلة، وكذلك قصيدة أحمد شوقي (تمثال نهضة مصر) التي نظمها سنة 1927 مشيدًا بماضي مصر الحضاري، ومستذكرًا ثورتها ضد المستعمرين.

كما تتراءى هذه العلاقة في تناول نحاتين لنماذج مأخوذة من نصوص أدبية وخاصة في الآداب الأوروبية التي تعنى بالنحت أكثر من غيرها من الآداب العالمية، فشخصية دون كيخوتDon Quijote مثَلًا أصبحت موضوعًا رائجًا للنحاتين الإسبان، ومنهم ألبرتو سانشيث A. Sanches الذي تم نفيه إلى الاتحاد السوفيتي بعد الحرب الأهلية الإسبانية، وقد أسهم ببعض الرسومات والأعمال النحتية عن دون كيخوت. واستثمرت تماثيل هذه الشخصية التي ابتكرها ميغل دي ثيربانتسM. de Cervantes في الترويج السياحي، فنحتت لها تماثيل بأحجام صغيرة تباع في معارض التذكارات. وقد ظهرت

---

[214] : سمرالي الدين، وهيب (1962) فن النحت عند العرب، *مجلة الثقافة*، سوريا، العدد 8، ص 10.

[215] : انظر: القاضي، محمد، *تراسل الشعر العربي مع الفنون: الشعر والمعمار: تحولات الجمالية*، (ص 229-230) ضمن كتاب: تراسل الشعر العربي مع الفنون، البريكي، محمد، وقائع مهرجان الشارقة للشعر العربي 2017 (2018)، الشارقة، دائرة الثقافة.

إشارات عديدة للكيخوت في أعمال بعض الكتاب والشعراء العرب مثل نزار قباني، ونجيب سرور، ويوسف الخال، ومحمود درويش، وآسيا جبار، وبدر شاكر السياب.[216]

وحول العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى وبالأخص فن النحت، فقد بسط ليسنغ Lessing آراءه في كتابه (لاوكون) Laocoon وهو قس طروادي حذَّر مواطنيه من جلب حصان طروادة الخشبي إلى داخل مدينة طروادة، ولكن الآلهة - كما تخبر الأسطورة – صمَّمت على تدمير طروادة، فخلقت ثعابين عاتية لقتل لاوكون وأولاده، وقد حظي هذا الموضوع الأسطوري باهتمام النحاتين الذين صنعوا تماثيل تجسد معاناة لاوكون، ومنهم هاكساندروس Hagesandros وبوليدوروس Polydoros وأثانودوروس Athanodoros وقد وجد بعض الأدباء مثل هردر Herder وجوتة Goethe في عمل كهذا مصدر إثارة تنسجم بنغمتها مع حياتهم البرجوازية، ومثالهم الفني، ووجدوا فيه من الجهة الأخرى سندًا لنماذجهم الإنسانية والجمالية مؤيدًا من الآثار القديمة. وقد كان مصطلح (اللاوكون) بالنسبة للشاعر الروماني فرجيل Vergilius في الإلياذة صرخة فزع، وذلك في قصيدته (أنياس) Aeneis فاستثمر طبيعة الأدب المرنة التي أتاحت له سرد قصة لاوكون، ومكَّنته من التعبير عن عذاباته من خلال صرخة مدوية شبَّهها بخوار ثور جريح هارب من المذبح المقدَّس.[217]

ومن الأمثلة المؤنسة على هذه العلاقة بين الأدب والنحت (أسطورة بيجماليون) Pygmalion وهي واحدة من أكثر القصص تأثيرًا في الميثولوجيا الإغريقية، وهي أيضًا من أكثر الأساطير إلهامًا

---

(216) : اشتهرت رواية دون كيخوت بالعديد من الأسماء مثل: دون كيشوت ودون كيخوتي.. وعدَّها النقاد أول رواية أوروبية حديثة، وواحدة من أعظم الأعمال في الأدب العالمي، وقد برهنت الرواية على بداية انطلاق النوع الأدبي للرواية الحديثة المسمى بالرواية متعددة الألحان والتي ستحدث تأثيرًا كبيرًا في وقت لاحق على الأعمال الروائية الأوروبية. ويمكن للقارئ الوقوف على موضوع الرواية وخلاصتها وحياة مؤلفها عند قراءته بحث: (دون كيخوته لسرفنتس) لعبد العزيز الأهواني (فبراير 1965) *مجلة تراث الإنسانية*، مصر، العدد 2، ص 85-100.

(217) : انظر: بو شعير، الرشيد (2013) *العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى*، (ص 38-43) كتاب الرافد، العدد 40، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام.

للفنانين على مر العصور، وقد أصبحت الموضوع الملهم لكثير من المسرحيات والأفلام واللوحات. تُخبرنا الأسطورة أنَّ بيجماليون كان نحاتًا يونانيًا بارعًا، قضى معظم حياته عازبًا، ولسبب ما كان لا يثق بالنساء، وأعلن أنَّه يعتزم ألا يتزوج طوال حياته، فقد تجنب صحبتهنَّ تمامًا، َإلى أن فكَّر أن ينحت تمثالًا للمرأة المثالية كما يصوّرها خياله أطلق عليه اسم (جالاتيا) واستغرق وقتًا طويلًا في صنعه، وكانت النتيجة إنَّه هام بها حبًا.[218]

وقد وردت الأسطورة لأول مرة بشيء من التفصيل عند الكاتب اللاتيني أوفيد Ovidius في مجموعة قصائده المعروفة بعنوان (المتحولات) أو (مسخ الكائنات) Metamorphosis وكانت الأسطورة مصدر إلهام لا ينضب للأدباء والشعراء على مرّ العصور، تناولها مارستون Marston عام 1598 في قصيدة عاطفية بعنوان (التغيُّر الذي طرأ على تمثال بيجماليون) أو بترجمة أخرى (نفخ الروح في تمثال بيجماليون)، ثم رواها وليم موريس W. Morris عام 1869 في قصيدة بعنوان: Earthly Paradise (الجنة الأرضية) كما اتخذها جلبرت Gelbart عام 1871 موضوعًا لكوميديا بعنوان (بيجماليون وجالاتيا) وكذلك الكاتب المسرحي الإيرلندي برنارد شو G. Bernard Shaw الذي اتَّخذ في عام 1912 اسم بيجماليون عنوانًا لإحدى مسرحياته، والكاتب المعروف توفيق الحكيم الذي تناول الأسطورة تحت نفس العنوان.

أما عن العلاقة التي تربط الشعر بالعمارة فثمة صلات بين الشعر والهندسة المعمارية، بدأت منذ ولادة أولى الحضارات، وإذا كان المهندس المعماري يقيم بيوتًا وقصورًا ويمدُّ أقنية ويخطط، فالشاعر مهندس معانٍ وقوافٍ وأفكار وإحساسات، وقد ظهرت صورتان تبيّن طبيعة هذه العلاقة أولها: الأمانة التاريخية في النقل، حيث يحفظ لنا الشاعر صورة وثائقية للعمارة وملحقاتها، ومن ذلك وقوف النابغة

---

[218] : انظر: أوفيد (1992) (الشاعر) *مسخ الكائنات*، (ص 221) ترجمة: ثروت عكاشة، ط 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الذبياني أمام عظمة آثار الأجداد في تدمر، فخطفته آثارها، وأنشد فيها قصيدة تحاكي الواقع تمامًا. وكذلك ابن المعتز حين وصف قصر الثريا، وكيف تمَّ صورةً وتنسيقًا وجمالًا، فحدَّد مساحته العمودية والأفقية، والغرض من استجرار المياه فيه، وإقامة الحدائق والميادين. وثانيها: الوصف العام الداخلي، حيث لم تكن هذه الوسائل أو الأوابد مقصودة لذاتها، لكنها تعبِّر عما يجيش في صدر الشاعر من أحزان وإحساسات، ومن ذلك سينية البحتري في وصفه إيوان كسرى.[219]

وتجدر الإشارة إلى أنَّ البواكير الأولى لعلاقات المماثلة بين العمارة واللغة تعود إلى القرن الأول الميلادي حين اعتمدها فتروفيوس M. Vitruvius في كتابه (الكتب العشرة في العمارة) واستمرت أشكال التماثل حتى عصر النهضة حيث قورنت العمارة بالخطابة بوصفها فنًا اتصاليًا ذا قوة عاطفية وإمتاع، كما شبِّهت طرز العمارة بالطرز الأدبية، وشبِّه تطور الطراز المعماري بالنمو البطيء للغة، وولدت مشابهة بين وظيفتي كل من عناصر المبنى والكلمات، نتجت عنها شبكة نظرية ومعجم نقدي للمعماريين. وثمة فرضية بحثية انطلق منها الباحث والمعماري أسعد الأسدي تصف العمارة بأنها نظام من العلامات تمامًا كما ذهب بيرس C. Peirce إلى "أنَّ اللغة هي كلمات، وإنَّ الكلمات هي علامات".[220] فمفردات اللغة وعلاماتها ونظام قواعد بنائها يمثِّل إنجازها الشكلي، وهو الذي يكافئ عطاءها الفكري والتعبيري بما يكشف عن خصوصية لغة العمارة. يقول الباحث: "تشبه العلامة المعمارية العلامة اللغوية في أنها أيضًا كيان ذو وجهين هما الدال، وهو يتمثَّل في العمارة في صورة أيقونة ذات طبيعة شيئية، ووجه العلامة الآخر هو المدلول الذي يكون تعبيريًا مرنًا أقرب ما يكون في أساسها الوظيفي من اللغوي، وهي تدلُّ على محتواها اللغوي بعلاقة تصويرية وتعبيرية".[221]

---

[219] : انظر: الموسى، خليل (1995) الشعر والعمارة العربية الإسلامية، *مجلة آفاق الثقافة والتراث*، الإمارات، العدد 9، ص 26-31.

[220] : ماري سشايفر، جان، العلاماتية (ص 17) ضمن كتاب: *العلاماتية وعلم النص*، ترجمة: منذر عياشي، منذر، (2004) ط 1، المغرب، المركز الثقافي العربي.

[221] : غالب حسين الأسدي، أسعد (2017) العمارة بوصفها لغة، *مجلة جامعة كربلاء العلمية*، المجلد 15، العدد 2، ص 308.

والعمارة نظام لغوي يطيع نفس الأحكام والقواعد التي تحكم تنظيم اللغات الطبيعية، حيث يمكن أن نجد علاقة تشابه بين التكوين المعماري وسياق الجمل، تجمع القواعد التي تبني اللغة مع قواعد التكوين المعماري، إضافة إلى أنَّ العمارة تؤدي وظيفة اتصالية، إذ يمكن أن تشير إلى ذاتها كما تفعل الكلمات في الشعر. ويمكن القول إنَّ رسالة الشكل المعماري ذات مهمة تعبيرية متعلقة بمحاورة لغة العمارة ذاتها دون أن يبتعد عن مهمتها العلاماتية، وإنَّ اللغة تقرأ العمارة وتقوم بترجمة وتأويل خطابها الشكلي، وقد يقرأ العمارة ويفسرها الشعور بالإحساس قبل أن تترجم إلى كلمات مثلما يحدث في الشعر، وبذلك فإنَّ "لغة العمارة هي لغة شكل وصورة تحيل إلى ذاتها، متوفرة على التجريد والغموض، بمثل ما تكون لغة تواصل تتصف بالمباشرة والوضوح، فيكون الشكل المعماري استثمارًا لممكنات لغوية ولمعطيات شكلية، تقدِّم تأثيرات حسية وتعبيرية".[222]

رابعًا: المسرح بين الأدب والفن

ظهرت العديد من التساؤلات عن مكانة المسرح بين أدبية النص وفنية العرض، فقد كثر الحديث عن انتماء المسرح إلى الأدب، وتحديد الأدوات اللازمة لمقاربة أدبية المسرح، والتمسرح داخل الأدب، لا سيما بعد التحولات الجذرية التي مسَّت جانب إنتاج وتلقي الفرجة المسرحية في العقود الأخيرة، وهي معان لم يألفها الإبداع المسرحي في السابق، وأسهمت في توسيع مفهوم المسرح بحيث أصبح وسيطًا يستوعب وسائط متعددة سمعية وبصرية ترتقي بجماليات المشاهدة التي كان يتم التضحية بها غالبًا على حساب هيمنة الملفوظ الأدبي.

---

[222] : غالب حسين الأسدي، أسعد، العمارة بوصفها لغة، مرجع سابق، ص 313.

وبذلك فقد دخلت العروض المسرحية الحديثة فضاء تتلاقى فيه لغات وفنون متعددة، فتوارت اللغة الأدبية في كثير من الأحيان أمام لغات بصرية ومجالات فنية أخرى، خصوصًا في مسرح (ما بعد الدراما) الذي تجلَّت فيه تركيبات الصوت، والتقنيات الرقمية، وأوبرا اللغة، ومسرح الرقص.. فاكتسب حوامل مغايرة تعبّر عن ذاتها فنيًا أكثر منه أدبيًا، وهو ما انعكس على العبارة الأدبية التي وصفتها أمل بنويس بأنَّها في حد ذاتها "أداء جسدي يستدعي من المؤدي توظيف مهارات قد تكون لفظية وغير لفظية؛ لإحداث تأثير معين في المتلقي، بما يعلن عن شكل جديد من الكتابة المسرحية التي تستقي شكلها من الفنون الشفهية والغناء والموسيقى، وأصوات الكائنات والطبيعة."[223]

وقد فتح المسرح الوسائطي المعاصر باب التساؤل عن مكانة المسرح بين أدبية النص وفنية العرض، والذي أثمر عن وجود أنصار لكل فريق يدافع كل منهما عن موقفه، ففريق يؤمن بأنَّ المسرح فن قبل أن يكون أدبًا، ذلك أنَّ الكاتب الدرامي يتخيَّل نصه منطوقًا أو ملعوبًا، ولا يتحدد المسرح لديهم باحترام بعض القواعد التي يقال عنها إنها درامية، ولا مبرر للعمل المسرحي المكتوب إذا لم يفض إلى العرض، فالعرض هو الذي يؤسس المسرح، والنص خارج إطار العرض لا معنى له، وبذلك فإنَّ النص في جانبه الأدبي ليس إلا عنصرًا من عناصر العرض، وكل قراءة أو تحليل للنص المسرحي هي في الأصل مدخل للعرض. أما أنصار الأدب أو الكتَّاب الدراميون فالمسرح الحقيقي لديهم هو مسرح المكتبة، وعلى الكاتب أن يمتلك مسرحًا مكتوبًا يمكن قراءته بعد سماعه، فالنص الجيد يمكنه الاستغناء عن العرض، وهو الأكثر اقترابًا من الفكر، والمسرحية عمل مكتوب قبل أن يكون منطوقًا.[224]

---

[223] : بنويس، أمل، المسرح والتفاعل الموسع مع الفنون المجاورة، ضمن كتاب: حسن لشكر، *التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى*، (ص 400) مرجع سابق.

[224] : انظر: لوليدي، يونس (1998) المسرح بين أدبية النص وفنية العرض، *مجلة البيان*، الكويت، العدد 332، ص 6-8.

يدفع هذا التباين بين أدبية المسرح وفنيته إلى البدء بقراءة مجالات التفاعل بين الأدب والمسرح، وبالأخص العلاقة بين الشعرية والسرد، ليمكن بعد ذلك رصد مكانة المسرح بين الفضاء النصي والفضاء الفني، حيث يتداخل فرعان من فروع الفن، كلٌ منهما له كيانه وملامحه ومنطلقه التعبيري، أحدهما هو المسرح والآخر هو الشعر. وقد استفاد الشعر من خصائص السرد لا سيما مع انزياح النماذج الشعرية الحديثة عن الغنائية الذاتية، وتعزيز مناخاتها بعناصر سردية، وصيغ أخرى يجري استلهامها من فنون مجاورة، فمالَ الشعر إلى استخدام السرد بوصفه أداة لإنتاج نوع من الحكي داخل الشعرية، تخصيبًا لها بأدوات مستعارة من فنون سردية مجاورة مثل القصة والمسرحية، ليمكن الجمع بين الشعر والسرد في (سرد الشعرية أو شعرية السرد) وبجانب ذلك فإنَّ السردية الشعرية تحاول النزول بالصياغة إلى المستوى الدلالي الذي يكسبها طبيعة المعايشة اليومية.

وكذلك فقد استفاد السرد من الشعر، ظهر ذلك جليًا في لغة العمل المسرحي، شعرًا كانت أم نثرًا، والمثال الأرسطي أبلغ دليل على أول نشوء هذه العلاقة، فالمأساة عند أرسطو يجب أن تكتب شعرًا؛ لأنَّ الشعر يناسب مكانة الشخصيات المأساوية، أما الملهاة فيجب أن تكتب نثرًا؛ لأنَّ النثر مستوى من اللغة يناسب شخصيات هذا اللون المسرحي. وقد اعتمد المجددون في المسرح الكلاسيكي الفرنسي على محاكاة الأقدمين بعامة وأرسطو بخاصة، فجعلوا الموضوعات المفجعة من نصيب المأساة التي تكتب شعرًا، والموضوعات المستوحاة من الواقع المعيش من نصيب الملهاة التي تكتب نثرًا[225] وهكذا خلَّف لنا كورني P. Corneille وراسين J. Racine مآسي شعرية بالنظر إلى أنَّ الشعر بفضل موسيقاه أقوى من النثر في التعبير عن المعاني والخواطر والانفعالات، وقد سخرا من موليير Moliere حين كتب لنا ملهاة مخالفًا قواعد الملهاة الأساسية، فاختار النثر في كتابته لبعض المسرحيات، مثبتًا أنَّ

[225] : انظر: أحمد أسعد، سامية (1986) المسرح والشعر، *مجلة فصول*، القاهرة، العدد 4، ص 142.

المسرحية الناجحة ليست بالضرورة تلك التي تحترم الجماليات التي وضع أسسها أصحاب النظريات، ويرى علي مزاحم عباس أنَّ "في إقدام موليير على الكتابة نثرًا جرأة بالغة، فقد تمرَّد لأول مرة على لغة الصالونات الأرستقراطية، فشكَّلت خطوته هذه سابقة عظيمة، حتى أنَّه أجرى على ألسنة أبطاله حوارًا باللهجات المحلية، فاتهموه بالتحلل والفقر اللغوي".[226] ولا ينفي ذلك حضور الشعر في مسرحيات موليير، فقد التزم بالخط الشعري في الحوار في أغلب مسرحياته، إلا أنه لم يقتصر على استخدام الحوار الشعري بصورته الترصيعية، وإنما خطا به خطوة أبعد، وصفها فيكتور هوجو V. Hugo بقوله: "عند موليير الشعر يعانق الفكرة، ويندمج فيها عضويًا، يضغطها ويطورها معًا، ويمنحها صورة أكثر رشاقة ودقة واكتمالًا، ويقدِّمها لنا بجوهرها تقريبًا، الشعر هو الشكل البصري للفكر، لذا فهو يناسب المنظور المسرحي خاصة".[227]

على أنَّ هذا الكسب النثري الذي تحقَّق على يدي موليير في النصف الثاني من القرن السابع عشر بدأ يرسخ نفسه على حساب المسرح الشعري في أول العقد الثالث من القرن التالي حين ظهرت لأول مرة مسرحية تراجيدية كتب حوارها كله نثرًا، وهي مسرحية المكابيات Les Macchabees التي كتبها الناقد والكاتب المسرحي الفرنسي لاموت A. La Motte لتعرض عام 1721 قبل أن تظهر مطبوعة في غضون العالم التالي. رفض لاموت النظم في الحوار المسرحي مصورًا إياه على أنه ترتيب آلي للنثر. ويمكن قبول تعليل لطفي عبد الوهاب في أسباب هذا الرفض منها "أنَّ لاموت رغم تحمسه للتجديد كان اهتمامه موزعًا بين أكثر من فرع من فروع الأدب، ومن ثم لم يكن المسرح بالنسبة له إلا

---

[226] : مزاحم عباس، علي (1973) موليير والكلاسيكية الفرنسية، *مجلة الأقلام*، العراق، العدد 2، ص 72.
[227] : هوجو، فيكتور (1994) *مقدمة كرومويل: بيان الرومانتيكية*، (ص 156) ترجمة: علي نجيب إبراهيم، دمشق، دار الينابيع.

واحدًا من هذه الفروع (الأدبية) ولم يكتب سوى أربع مسرحيات لم تشغل سوى ست سنوات من حياته الأدبية، ومثل هذا التوزيع لا يسمح بتحول الاهتمام بالوسيط الحواري المسرحي إلى قضية".[228]

وبدأ الشعر يفقد مكانه في المسرح الكلاسيكي عندما أراد الفيلسوف الفرنسي ديدرو Diderot أن يرسي دعائم فن مسرحي جديد يقع بين المأساة والملهاة، أطلق عليه اسم (الدراما الجادة) والتي تسعى إلى إثارة مشاعر المتفرج وتلقينه درسًا أخلاقيًا مباشرًا. "يرى ديدرو أنَّ النثر يفضَّل على الشعر؛ لأنه أكثر طبيعية، وأصدق تعبيرًا عن الشخصيات، وفي لحظات الانفعال البالغ تصبح الجملة النثرية جملة منقطعة، تتخللها الآهات والتنهدات ولحظات الصمت".[229] لكن الشعر ما لبث أن عاد ليحتل مكانته السابقة بوصفه أداة أساسية للحوار المسرحي، ففي العقد الأول من القرن التاسع عشر ظهر الجزء الأول من مسرحية فاوست Faustus للشاعر الألماني جوته Goethe ثم ظهر الجزء الثاني منها في 1832 وقد سيطر الشعر في هذه المسرحية على لغة الحوار سيطرة تكاد تكون كاملة، بينما تراجع النثر إلى مكانه المحدود التي كان عليها في مسرحيات عصر النهضة.

ولهوجو V. Hugo أيضًا رغبة في التجديد، اعتمدت محاولته على عدة عناصر من بينها اللغة والشعر، فدافع عن الشعر؛ لأنه يضفي على الفكرة شكلًا يزيد من قيمتها. والشعر كما يراه هوجو في المسرح أداة تتكيف ما أمكن مع لغة الحديث العادية، وتجعل الفن المسرحي يحتل أعلى مكانة وأسماها، يؤكِّد هوجو وظيفة الشعر في المسرح "بأنَّ يتجرد من كل أثره وإلحاح ودلال، فهو شكل يتلقى كلَّ شيء من المسرح كي ينقل إلى المشاهد كلَّ شيء أيضًا: الفرنسية، واللاتينية، ونصوص القانون، وتعابير شعبية، وكوميديا، وتراجيديا، وضحك ودموع".[230] وليس من المبالغة القول بأنَّ مسرح هوجو إذا ما

---

[228] : عبد الوهاب يحيى، لطفي (1984) عن المسرح الشعري، *مجلة عالم الفكر*، الكويت، العدد 1، ص 115.
[229] : أحمد أسعد، سامية، المسرح والشعر، مرجع سابق، ص 143.
[230] : هوجو، فيكتور، *مقدمة كروميل: بيان الرومانتيكية*، (ص 158) مرجع سابق.

أفرغناه من الشعر يتحول إلى مسرح قريب من الميلودراما، بموضوعاته وشخصياته، وإنَّ أناقة الأبيات وجمال الصور والإيقاع الموسيقي هو الذي يضفي عليه بعدًا خارجيًا، فالشعر عند هوجو "لم يكن أداة طيّعة للحوار بين الشخصيات، بل أصبح غاية في حد ذاته، وفضَّل الشعر على النثر بعامة؛ لأنه شاعر اتجه إلى المسرح كما اتجه إلى الرواية أو القصيدة، وجعل منه وسيلة للتعبير بالشعر عن رؤيته للإنسان والعالم".[231]

وقد شهدت العقود الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عشر، والعقد الأول من القرن العشرين، ميلاد حركتين كبيرتين حول لغة الحوار في المسرح، وهما حركتان شكَّلتا هجومًا مباشرًا على مفهوم المسرح الشعري، بحيث أصبحت لدينا مجموعة من التعريفات التي تتصل بموضوع العلاقة بين المسرح والشعر، فبدأنا نسمع عن الشعر المسرحي، والمسرح الشعري، وشعر المسرح، والشعر في المسرح، والنظم المسرحي، والمسرح المنظوم.. وكانت الشرارة الأولى التي اندلعت منها هاتان الحركتان هي (مسرح الطليعة الفرنسي) وهو مسرح المقاهي وصالات الفنادق التي تحتوي على الغناء والرقص والموسيقى إلى جانب النص الدرامي، وقد أعطى هذه المسرح للفن تصورًا جديدًا يصبح معه وسيلة لتطوير المجتمع، وكان يقدَّم في مسارح صغيرة، وأغلب جمهوره من المثقفين، ويعد المسرحي النرويجي هنريك أبسن H. Ibsen صاحب الحركة المسرحية الأولى التي كانت نتاجًا طبيعيًا لحركة الطليعة، فمنذ أن كتب جورج برنارد شو G. Bernard Shaw كتيبه الصغير عن أبسن (جوهر الأبسنية) The Quintesance of Ibsenism اكتسحت شهرة أبسن أوروبا، وانتقلت عبرها إلى العالم بأجمعه، فقدَّم العديد من المسرحيات التي لم يظهر فيها إلا فقرات ضئيلة من الحوار النثري، لكنه حين وصل إلى ذروة نجاحه في آخر هذه المسرحيات الشعرية اتجه بكل اندفاع في الاتجاه المضاد للمسرح

---

[231] : أحمد أسعد، سامية، المسرح والشعر، مرجع سابق، ص 144.

الشعري، فبعد سنوات من بدء هذا الاتجاه كان لا يزال على إصراره بأنَّ المسرح الشعري قد انتهى بلا رجعة. "أسَّس أبسن الطبيعية، وكسر الاصطناع على المسرح مقابل تكنيك (الجدار الرابع) فجعل المسرح أكثر قربًا من الجماهير، وإثارة لعواطفها وانفعالاتها، وتفرَّع عن مسرحه بعد سنين كل من المسرح السياسي، ومسرح اللامعقول".[232]

أما الحركة الثانية فهي تلك التي أقدم عليها إدوارد جوردون كريج E. G. Craig ففي عام 1905 أصدر كريج كتيبًا تحت عنوان (فن المسرح) ضمَّنه أفكاره فيما يخص تصوُّره لمقومات المسرح، فالحوار المسرحي عند كريج - سواء أكانت لغته شعرًا أم نثرًا - لا تكاد تكون له أهمية في بناء المسرحية، ويقتضي التنوية على "أنَّ ما طرحه كريج ليس مصوَّبًا إلى الاختيار الشعري في مقابل الاختيار النثري بوصفه صيغة من صيغ الحوار، وإنما جعل تصوره مصوَّبًا نحو الحوار ذاته، من حيث إنَّه قد تجاوز عصره ومبررات وجوده وقدرته على التعبير عن الطبيعة الشعرية للمسرح".[233] نجح كريج في إقناعنا بأنه إذا وجدت فكرة للمسرحية وأمكن تنفيذها بحيث تصبح صالحة للعرض أمام جمهور المشاهدين بأية صيغة، حتى ولو كانت هذه الصيغة شيئًا مختلفًا كل الاختلاف عن الحوار الذي يصنعه الشاعر، فإنَّ ذلك يكون شيئًا مقبولًا.

وكان كوكتو J. Cocteau من أرفع المسرحيين صوتًا فيما يخص مفهوم الشعر في المسرح، وذلك بمصطلحه المشهور (شعر المسرح) كمقابل للمصطلح الآخر وهو (الشعر في المسرح) والشعر في نظر كوكتو هو مجموع الفنون، وهو لهذا يصنِّف مؤلفاته على اختلاف أنواعها تحت اسم: شعر القصة، شعر النقد، شعر المسرح، شعر الرسم، شعر السينما، وذلك أنه يرى أنَّ الشعر يتناول الموجود

---

[232] : عصمت، رياض (1971) هنريك أبسن بين الواقعية والشاعرية، *مجلة الفنون*، مصر، العدد 3، ص 15.
[233] : عبد الوهاب يحيى، لطفي، عن المسرح الشعري، مرجع سابق، ص 119.

كله بكل نواحيه، ويقتضي من الإنسان مسلكًا حيويًا جديدًا.[234] وجد كوكتو أنَّ لشعر المسرح علاقة بالفيلم السينمائي، حيث المشهد والإخراج شيئان متكاملان وليسا وسيلة مجردة للتفسير تصاحب التمثيل.

وإذا كان كوكتو يرى في جميع الفنون علاقة تربطها مع الشعر، فإنَّ الحديث عن علاقة المسرح بالشعر في سياق أدبنا العربي على وجه التحديد يبدأ بأمير الشعراء أحمد شوقي الذي كان من أوائل الذين أدخلوا الشعر التمثيلي في مصر، فكتب ست مآسي وملهاة (مصرع كليوباترا، وقمبيز، علي بك الكبير، ومجنون ليلى، وعنترة، وأميرة الأندلس، والست هدى) وجميعها مسرحيات مقاومة لتيار اللهجة العامية الذي طغى على المسرح المصري، وتأثره بالمسرح الكلاسيكي جعله يختار موضوعات يؤدي الأدوار فيها الملوك والأمراء، لكن الشعر في مسرحيات شوقي كان غاية في حد ذاته، وهذا ما جعله يستسلم للغناء، ولا يفرِّق تقريبًا بين الشعر المسرحي والأوبرا، ولم يقترح للتمثيل وزنًا خاصًا به لا يخرج عنه، بل مضى فيه ينظم من جميع الأوزان وعلى جميع القوافي، بحيث أصبحت المسرحية بما فيها من غناء مجمعًا للأوزان العربية يتنقل بينها بدون أي قيد أو شرط. تقول سامية أحمد سعيد: "لا نبالغ إذا قلنا إنَّ شوقي أدخل الشعر في المسرح، لا لكي يرسي قواعد فن مسرحي جديد، وإنما لكي يدافع عن الفصحى في أسمى صورها ألا وهو الشعر، في المجال الذي احتمت به العامية، أي المسرح".[235]

أما عن التقاء المسرح بالرواية، فإنَّ المسرح سابق تاريخيًا على الرواية، والجذر المشترك لكل من المسرح والرواية هو الملحمة، فإذا كانت الملحمة قد تفكَّكت وتجزَّأت إلى أساطير، وعن هذه الأساطير نشأ المسرح، فإنها قد تشذرت إلى أنواع حكائية مختلفة، كالحكاية الخرافية والشعبية والتاريخية، حيث سار السرد الشعري سردًا نثريًا، وظلَّ النفس الملحمي محافظًا على وجوده، إلى أن

---

[234] : بدوي، عبد الرحمن (1963) كوكتو الناقد، *مجلة الثقافة*، مصر، العدد 20، ص 13.
[235] : أحمد أسعد، سامية، المسرح والشعر، مرجع سابق، ص 146.

تبلورت الرواية شكلًا سرديًا قائمًا بذاته، وبهذا المعنى فإنَّ الأوذيسا كانت شبيهة بالرواية. ويمكن القول إنَّ مصطلحات عدة وظِّفت في الرواية هي ذات مصدر درامي، ومصطلحات وظِّفت في المسرح ذات مصدر سردي.

ومن المصطلحات السردية ذات المصدر الدرامي (الحوار) و(الحوار الداخلي) و(المشهد). وجميعها مصطلحات تحقق وظائف التعبير والتواصل والإقناع، وهي موجهة في الوقت نفسه إلى الشخصية المخاطبة وإلى الجمهور، وبذلك نبحث عن الوقع الذي خلفته هذا الوظائف لدى الشخصية ولدى الجمهور. أما المصطلحات المسرحية ذات المصدر السردي فمنها: (السارد) و(الحكي) و(الحكاية) و(الحبكة).. وهي مصطلحات تحيل إلى عالم محكي وتخييلي، فالكثير من المصطلحات السردية تسمح بالدفع بقدرات الإنسان إلى أقصى حدود، فإذا كانت الرواية تركِّز على مخيلة القارئ، فإنَّ المسرح يركِّز على المشاهدة عند المتفرج.[236]

البحث في العلاقة الجدلية بين أدب المسرح وفن المسرح يقتضي تتبع العلاقة التكاملية بين النص، والعرض، والمخرج، والمؤلف، وفوق ذلك المرجعيات التاريخية والفنية لكل حركة مسرحية وفق فلسفة العصر الذي تنشأ به، وكما أنَّ للشعر والقصة والرواية والأفلام عناصر ومقومات وقواعد تميّزها عن باقي الأجناس الأدبية أو الفنية الأخرى، فإنَّ للمسرح أيضًا نصًا وعرضًا، عناصر ومقومات وقواعد تميزه وتعرف به، ويعرف بها منذ أيامه الأولى وإلى الآن.

---

[236] : انظر: لوليدي، يونس (2002) المسرح والسرديات: مصطلحات سردية في التنظيرات المسرحية، *مجلة البيان*، الكويت، العدد 380، ص 71-80.

خامسًا: الأدب في رحاب الباليه

أخذ أباطرة الرومان الرقص عن الأتروريين، وأتروريا Etrurie مقاطعة إيطالية قديمة تعرف اليوم باسم مقاطعة توسكانا Toscana ومع دخول عام 1885 لفظت الباليه الإيطالية أنفاسها، بعد أن سيطرت طيلة قرن كامل على أوروبا، ولم تعد تذكر في عداد التراث الإيطالي، فلا وجود لأي مدرسة رفعت هذا الفن إلى مستوى التقاليد، وكانت سنة 1928 حاملة بدء نهضة جديدة في إيطاليا حين أصبح مسرح كستانزي Costanzi مسرح الأوبرا الملكية، فعُهد إلى بوريس رومانوف Boris Romanov قسم الباليه، وأنشأ أول فرقة لرقص الباليه، وقدَّم عرضًا مشرِّفًا لبحيرة البجع، وفي مدة ست سنوات عُرضت عشرون باليه جديدة، وخمس وعشرون باليه قديمة، بعضها في شكلها الأصلي، والبعض الآخر أُدخل عليها حركات جديدة.[237]

وكُتب البقاء لفن الباليه حين انتقل من إيطاليا إلى فرنسا في عصر النهضة، فتقدَّم الرقص خطوة واثقة في عهد لويس الرابع عشر، إذ دعا إلى إنشاء أكاديمية خاصة به تعدُّ أهم دار أوبرا في فرنسا، تسهم في التكوين المهني للفنانين في الغناء والرقص، وهي اليوم تعرف باسم (أوبرا باريس الوطنية) وظلَّ فن الباليه مزدهرًا حتى بعد أن هجره راعيه لويس الرابع عشر عندما ترهَّل جسمه، وأصبح لا يقوى على الرقص، وقد تخلَّص الباليه في عهده من القيود الأرستقراطية الكثيرة التي كانت تعوق تقدُّمه، حيث كانت ملابس الراقصات طويلة تُخفي السيقان والأقدام، وبقي هذا الحال إلى ما بعد الثورة الفرنسية عندما اخترع المسيو مايوه Maillot مدير الأزياء بدار الأوبرا الفرنسية – اللباس المعروف بالمايوه،

---

[237] : انظر: رينا، فردينا ندو (1950) الباليه في إيطاليا، *مجلة الأديب*، العدد 10، ص 26.

والذي احتاج بدوره إلى أن يجيزه البابا شريطة أن يكون من اللون الأزرق تحاشيًا للإيحاء بلون البشرة.[238]

وبعد أن أوقفت الثورة الفرنسية تطور الباليه تحوَّل مركز الثقل من فرنسا في عهد الإرهاب إلى إيطاليا مرة أخرى، حيث اتجه رجلان من رجالها إلى فن الباليه، وهما سلفاتوري فيجانو Salvatore Vigano الذي كان وثيق الصلة بالأفكار التي كان يهدف إليها نوفير Noverre فجعل من رقص الجماعة شيئًا حيًا، لا أن يكون عرضًا لمجموعة الراقصين والراقصات، ذلك الأمر الذي عانى نوفير الكثير في القضاء عليه. والثاني كارلو بلازيس Carlo Blasis الذي اتفق هو ونوفير في بيان أهمية أن يلم الراقص بفن النحت والتصوير. ونوفير هو أول العبقريات الفنية التي تناولت فن الباليه هذا التناول حتى يومنا، وهو مبتكر مبادئ رقص الباليه وواضع أسسه، وقد صمَّم ألبسة مدروسة ومتقنة، وأدخل الميثولوجيا في الباليه، ومن تعاليمه أنَّ الباليه وسيلة للتعبير عن فكرة درامية، وليس ذريعة للرقص.[239]

وفي باكورة القرن السابع عشر كان الباليه فنًا مذكرًا، ولم تستطع الرومانتيكية أن تتدخل بشدة في الأصول الفنية للرقص، فلم يعد الباليه فنًا يستمتع به، وصار وضع موسيقى الباليه صناعة لا فنًا، لتأتي الانطباعية فيصبح الباليه وسيلة من وسائل التعبير عن حركة لم يعد لها وجود، وبذلك توقَّف هذا الفن بعد مضي مائتي سنة على إنشاء الأكاديمية الخاصة به في باريس البلد الذي شهد مولده.[240] وفي القرن الثامن عشر ابتعد فن الباليه عن تأثيرات البلاط، وطوَّر حركات جديدة بعد أن كانت الحركة مقتصرة على الساقين والقدمين، فظهر الرقص على رؤوس الأصابع عام 1814 وقد تطلب ذلك تدريبًا

---

[238] : انظر: هاسكل، أرنولد (1957) نشأة الباليه: عن كتاب الباليه لأرنولد هاسكل، *مجلة المجلة*، مصر، العدد 8، ص 115.
[239] : انظر: هاسكل، أرنولد، نشأة الباليه: عن كتاب الباليه لأرنولد هاسكل، مرجع سابق، ص 114-117.
[240] : انظر: هاسكل، أرنولد، *نشأة الباليه:* عن كتاب الباليه لأرنولد هاسكل، مرجع سابق، ص 114-117.

شاقًا وأحذية خاصة. ومنذ منتصف القرن التاسع عشر غدت الباليهات ذات السمة الواقعية والموضوعية شائعة جدًا، وكانت جزءًا أساسيًا من الأوبرا، فقد تضمَّنت بعض أوبرات روسيني Rossini ودونيزيتي Donizetti باليهات، وضمَّن فيردي G. Verdi العديد من أوبراته التي قُدِّمت في باريس باليهات.

وشهد القرن العشرون إصلاحات ثورية في معالجة الباليه، وذلك بجهود الراقصة الأمريكية إيزادور دانكان Isadora Duncan التي رفضت تقاليد الرقص التقليدية، فسعت إلى التجديد، وكذلك الراقص الروسي الشاب ميخائيل فوكين Michel Fokine وقد انصبَّ جهده لتحرير الباليه من قيود القرن التاسع عشر، فحقَّق طموحه بتعاونه مع سيرجي دياغيليف Sergei Diaghilev راعي العروض الفنية ومنظمها، منتهزًا فرصة لإصلاحاته التي لا يمكن تحقيقها في المسرح الإمبراطوري الروسي.[241] وكان من أظهر هذه الإصلاحات استلهام فوكين واحدة من أهم الحكايات عن الشرق، وأشهر مصادر الأدب الشعبي وأغناها، وهي حكايات ألف ليلة وليلة Arab Nights معتنيًا بإظهار اللون المحلي، والاعتناء بالتفاصيل، والوصف المفصل للحسيّات والمعنويات، وكان أول عرض لهذا الباليه في باريس في 4 يونيو عام 1910 ثم على مسرح كوفنت جاردن Covent Garden بلندن عام 1911 وبعدها على جميع المسارح العالمية.[242] تؤكد هذه الحكايات على سحر الليالي العربية، وعالمية مضامين حكاياتها، وشخوصها التي تجاوزت فضاءها الأدبي لتنفتح على لغة الجسد وعبقرية إيحاءاتها – ولذا فقد كانت محط اهتمام المؤلف الأذربيجاني فكرت أميروف Fikret Amirov فألَّف باليه ألف ليلة وليلة عام 1979 والذي كوفئ عنه بجائزة الدولة السوفييتية، حيث عكست الديكورات

---

[241] : انظر: حنانا، محمد (2009) من قصص الباليهات، *مجلة الحياة الموسيقية*، سوريا، العدد 50، ص 100-104.

[242] : انظر: صدقي، عبد الرحمن، (1964) باليه عالمي من ألف ليلة وليلة، *مجلة الهلال*، مصر، العدد 10، ص 126-130.

أجواء الشرق الكلاسيكية، وأشاعت في فضاء الخشبة طيفًا من ألوانها، وتنوعت أزياء الشخصيات حسب أدوارها في الحكايات.[243]

ومن الصعب تحري الدقة في تتبع علاقة الباليه بالأدب، ذلك أنَّ فن الباليه انتشر عبر القرون الأربعة لتاريخه في بلاد متعددة، ويرجع تاريخ العلاقة بين الأشكال الأولى للأدب والحركة التعبيرية إلى نشأة الأدب نفسه، فالحركة التعبيرية تسبق ظهور الكلمة المنطوقة تاريخيًا. غير أنَّ العلاقة الأكثر وضوحًا ومباشرة بين عرض الباليه والأدب هي أنَّ (Lebreto) الباليه أساسه الكلمة، والليبريتو نوع من أنواع الأدب يضم الكلمات والأشعار المغناة في الأوبرا، ويضم في الباليه مختصر الأحداث في كل فصل، ويتناول ما يتم مشاهدته في عرض الباليه في إيجاز وفي صياغة أدبية، إضافة إلى أنَّ النص الذي يكتب للاستخدام في الباليه، يتحدد أساسه في البناء الدرامي أو سيناريو الباليه بوصفه عملًا أدبيًا.[244] ومن اللافت ما نجده من استعارة الباليه لتسمية أكثر من نوع يعدُّ خاصًا بالأدب، فهناك باليه – قصيدة، أو باليه – رواية، أو باليه – قصة.

وارتبط فن الباليه بالأدب منذ اليوم الأول لتاريخه، فكان أول عرض باليه في التاريخ (باليه الملكة الكوميدي) وقد اشترك في أدائه رجال البلاط، وكان العرض يحوي الكلمة والموسيقى والغناء والمشاهد الدرامية، ويرجع الفضل إلى الملكة كاترين ديميتس C. de Medici التي أمرت بتقديم هذا العرض لأول مرة في أكتوبر 1851. أما العرض التاريخي الثاني فهو (الكوميديا باليه) (المزعجون) وقد كتبها موليير Moliere في باريس عام 1661 ليجمع فيها بين سحر الكوميديا وهيبة العروض الفخمة.[245] ومن الأعمال الأدبية المهمة التي أسهمت في تعضيد فن البالية باستخدام الأعمال الأدبية

---

[243] : انظر تفاصيل عرض شهرزاد في كتاب: بن نوار، بهاء (2019) *وما يبقى يؤسسه الفن: مقاربات في الباليه والأوبرا والتشكيل*، (ص 61) ط 1، عمّان، دار فضاءات للنشر.

[244] : انظر: عبد التواب، يحيى (1985) فن الباليه والأدب، *مجلة فصول*، مصر، المجلد 5، العدد 2، ص 127.

[245] : انظر: عبد التواب، يحيى، فن الباليه والأدب، مرجع سابق، ص 128.

ذات البناء الدرامي رواية ميغل دي ثربانتس M. de Cervantes (دون كيخوت) Don Quijote حيث قامت مدام سوتنير – قبل صدور الجزء الثاني عام 1615 – بتقديم عرض باليه دون كيخوت في قصر اللوفر في 3 فبراير عام 1614 [246] وما زالت عروض باليه دون كيخوت تقدَّم إلى يومنا هذا، كان آخرها العرض الذي قدَّمته الفرقة الوطنية الإسبانية للرقص على مسرح قصر الإمارات في أبو ظبي 2018.

وفي الربع الأول من القرن التاسع عشر اهتمَّ بعض الشعراء والأدباء بالكتابة عن الباليه، ويعدُّ أبرزهم ألكسندر بوشكين A. Pushkin الشاعر الروسي المعروف، وفي عام 1966 استلهمت فرقة الباليه المصري قصة الباليه (نافورة بختشي سراي) من قصيدة لبوشكين تحمل نفس الاسم، وقد أحدث زخاروف Zakharov بباليه (بختشي سراي) نقلة جديدة في عالم الباليه بإضافته في إخراجه لهذا العمل أسلوب الإخراج المسرحي الدرامي إلى لغة الحركة الراقصة، كما حاولت موسيقى أساييف Asafiev إعطاء أنغام عاطفية وموسيقى واضحة معتمدة على طابع وأنغام عصر الشاعر بوشكين. [247] وموضوع هذا الباليه درامي يصوّر الانفعالات الداخلية لدى الراقصين بما يظهر جماليات المكان والأزياء والديكورات والإضاءة. وبختشي سراي أسطورة قديمة للأديب الروسي فولكوف Volkov وتقع أحداثها في أربعة فصول، وتجري في أحد القصور البولندية.

وللناقدة بهاء بن نوار[248] وقفات تحليلية تقصر فيها الجهد في تحليل البناء الدرامي للباليه، وتأمل تفاصيل (الليبريتو) ومقاطعه التي تقترب من الأصل الأدبي إلى حد التكرار والتماهي، أو قد تبتعد إلى حد الانفصام والقطيعة النصية، فلفتت الأنظار إلى ربط بعض المختارات الأدبية بما يتاخمها ويتفرَّع

---

[246] : انظر: عبد التواب، يحيى، فن الباليه والأدب، مرجع سابق، ص 129.

[247] : انظر: صالح، نجوى (1988) حكاية مع الباليه والتراث الشعبي، *مجلة الهلال*، مصر، العدد 2، ص 152.

[248] : سيعتني الفصل الثاني من الباب الثاني في هذه الدراسة بجهود الناقدة الجزائرية بهاء بن نوار، وستكون هناك وقفة أطول مع مقارباتها في الانفتاح على مجال فني موازٍ للأدب ومحاذٍ له، وهو مجال الفنون الأدائية الراقية، وتحديدًا الأوبرا والباليه والتشكيل.

عنها من روائع موسيقية وأدائية، في فني الأوبرا والباليه، بالنظر إلى أنَّ الباليه كان يقدَّم بالشكل الأوبرالي، حيث ساد هذا الأمر وصولًا إلى الأوبرا الرومانسية في القرن التاسع عشر، فكثير من كبار مؤلفي الباليه ومعدِّي حركاته وإيقاعاته برعوا أيضًا في فن الأوبرا. ومن تلك النماذج ذات العلاقة بالأدب أوبرا (لاترافياتا) لفيردي Verdi المستوحاة من مسرحية (غادة الكاميليا) لألكسندر ديماس الابن A. Dumas Fils وهي أوبرا قريبة من مرجعها الأدبي مع بعض التحويرات التي تمليها طبيعة العرض وضروراتها التقنية، وقد اختارت بن نوار العرض المنجز عام 2005 على مسرح سالزبورغ الذي قاده المايسترو كارلو ريزّي. Carlo Rizzi وكذلك باليه (غادة الكاميليا) المقتبس عن الكاتب نفسه، ولكن عن نموذجه الروائي وليس المسرحي، دون إغفال لنقاط تلاقي الباليه وافتراقه عن الرواية. فكان العرض المختار المعدُّ عام 2008 عن أوبرا باريس الوطنية، ثم تخيَّرت الناقدة نماذج بعينها ذات طابع تراجيدي ينتهي نهايات فاجعة، ويكرِّس مركزية فكرة المأساة، إضافة إلى نماذج تخص مآسي النساء ومصائبهن تحديدًا.[249]

وإذا كان محك الاختيار في كتاب بن نوار (حين يغدو الجسد كلمة) المآسي الإنسانية الكبرى وتحديدًا مآسي النساء، فإنَّ محك الاختيار في كتابها الثاني (وما يبقى يؤسسه الفن) انتقاء الأعمال ذات النفس الشرقي، الأعمال الحافلة بالإشكالات والشبهات، والتي منها السؤال عن براءة المبدع الغربي من تهمة الاستشراق والأدلجة والكولونيالية، وتلمس الجمال، ورصد مواضع التفرد والإبهار في نماذج إبداعية منتقاة في مجالات الباليه والأوبرا والتشكيل يجمع بينها الموضوع الشرقي الذي تنتظم وفقه جميع فصول الكتاب، وتتضافر.

---

[249] : انظر: بن نوار، بهاء (2018) *حين يغدو الجسد كلمة: مقاربات في الأوبرا والباليه*، ط 1، عمّان، دار فضاءات للنشر.

ارتحلت بن نوار مجددًا في كتابها الأخير إلى عالم فني متاخم هو عالم فن الباليه: فن التعبير والقول بالجسد والوجه والحركات، فكان اختيارها لتلك العروض التي تفي خصوصية البيئة والزمان المرجعيين، والمحافظة على نص الليبريتو، وعدم التصرف فيه، والتي يظهر فيها التجاوز الإبداعي يطغى على كل ما عداه، ولذا كان اختيارها لمقاربة باليه شهرزاد الذي صمَّمه فوكين، وأدَّى فيه دور البطولة، واستقى إيقاعاته الحركية من إيقاعات متوالية رمسكي كورساكوف Rimsky-Korsakov السيمفونية التي أعدَّها احتفاء منه بعالم الشرق الذي اقتحم عوالمه في أعمال أخرى له مثل سيمفونيته الشهيرة عنترة التي استوحاها من حكايات هذا البطل العربي ومغامراته في مدينة تدمر، ويشمل باليه شهرزاد العرضين الكلاسيكيين الشهيرين لمسرحيْ كيروف والبولشوي كلاهما قُدِّم عام 2002 إلى جانب عرض حداثي جديد لمسرح مونت كارلو عام 2013 وما زال يعرض حتى اليوم في كثير من المسارح العالمية والعربية.[250]

ومن أكثر عروض الباليه التي تمخَّضت عن معادلة التأثير المتبادل بين الأدب ومسرح الباليه، والتي يجسدها الموسيقيون ومبدعو فن الباليه من مختلف القوميات والاتجاهات والأذواق، ولا تزال تستأثر اهتمامًا متزايدًا في الملصقات الخاصة ببرامج المسارح الدرامية – تلك العروض المستلهمة من أعمال الشاعر شكسبير W. Shakespeare فمع نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ظهرت بشائر المدرسة الرومانتيكية لفن الباليه المكرَّس للمواضيع الشكسبيرية، فكانت باليهات (روميو وجولييت) و(عطيل) و(أنطونيو وكليوباترا) و(هاملت) و(ماكبث) تعرض باستمرار على مسارح باريس ولندن وكوبنهاجن والبندقية ونابولي وغيرها. وبين عام 1761- 1765 أخرج نوفير باليه (أنطونيو وكليوباترا) في مدينة شتوتجارت، مظهرًا شخصيات الأبطال المعقدة بكل إحساساتها المتناقضة

(250) : انظر: بن نوار، بهاء، *وما يبقى يؤسسه الفن: مقاربات في الباليه والأوبرا والتشكيل*، (ص 5-10) مرجع سابق.

والمتصارعة، كما أخرج الباليه مرة أخرى جرنتسوف بموسيقى لازيروف وجرى العرض الأول على مسرح مالي تياتر للأوبرا والباليه. واقتبس روسيني مأساة عطيل، وقدَّمها سنة 1816 غير أنَّ القصة التي تبناها روسيني احتشدت بتحريفات كثيرة وجوهرية حادت بالعمل وأبعدته عن الروح الشكسبيرية الأصلية. وكان أن التقط الموسيقار الإيطالي فيردي مسرحية عطيل بعد روسيني بنحو واحد وسبعين عامًا، وصاغها أوبراليًا في رائعته المأساوية المعروفة بالاسم نفسه، التي كتب نص كلماتها الشاعر أرّيغو بوااتو Arrigo Boito وحقَّقت نجاحًا كاسحًا، اكتسى خصوصيته من شهرية فيردي المدوية.[251] كما قدَّم سلفاتوري فيجانو (عطيل) على خشبة مسرح لاسكالا La Scala عام 1818 وقد شغف بالصراع الكامن في أحداث عطيل، فعرض المأساة بكل ما فيها من عمق وامتداد.

أما (ماكبث) فقد قدَّمها شارلي لي بيك بطريقة التمثيل الإيمائي، عام 1785 وفي مساء السابع من يوليو عام 1796 قدَّم شارل ديدلو Didelot في لندن مسرحيتين للباليه هما (فلوراوزيفير) و(غرق الباخرة والحظ السعيد) وهو العرض الذي أرسى فيه ديدلو الأساس الجمالي لمستقبل فن الباليه في إبداعات شكسبير الخالدة، وقد دهش المشاهدون من انعكاس المأساة التي وظَّفت الدراما لرسم أبعاد كل الأبطال.[252]

وتجلى اهتمام مسرح الباليه بشكسبير ساطعًا من جديد في منتصف القرن العشرين على يدي بروكوفيوف Serghei Prokofiev في (روميو وجولييت) التي أخرجها لفروفسكي عام 1940 على مسرح الأوبرا والباليه، وفي عام 1946 اعتلت هذه المسرحية – الباليه خشبة مسرح البولشوي في موسكو. وقد ساعدت الرومانتيكية على ظهور زاوية نظر جديدة في الولوج إلى عالم الملهاة، والسعي

---

(251) : انظر: انظر: بن نوار، بهاء، *حين يغدو الجسد كلمة: مقاربات في الأوبرا والباليه*، (ص 67) مرجع سابق.

(252): انظر: كراسوفسكايا، فيرا، شكسبير في مملكة الباليه، ترجمة أحمد النعمان، عن *مجلة الثقافة العالمية*، الكويت، والبحث منشور ضمن كتاب: *شكسبير بين السينما والباليه* (مجموعة باحثين) (ص 97-99) مكتبة الإسكندرية، مصر، دراسات سينمائية (13).

إلى سعادة الأبطال، فزاد الاهتمام بالأحداث الهزلية والكوميدية لشكسبير على خشبة المسرح، وكان هاملت Hamlet وعطيل Othello إحدى نتائج هذا الاهتمام؛ لأن فيهما صورة حية لعاشق ولد في المأساة، ففي عام 1949 ألَّف خوسيه ليمون Jose Limon أستاذ الرقص المكسيكي لمجموعته في الباليه (بافانومافز) قصة (مغربي) مقتبسًا إياها من عطيل، وأخرج دلجوشين على مسرح الأوبرا والباليه مالي تياتر في لننجراد شخصية الأمير الدانماركي هاملت في باليه ذي فصل واحد تحت عنوان (التأمل) على موسيقى تشايكوفسكي Tchaikovsky ومسرحية هاملت لشكسبير، وأخرج كرانكو Cranko (ترويض النمرة) الذي جرى على مسرح الباليه في شتوتجارت عام 1969 وقد بهر المشاهدون بحدة طرافته، وكوميدية ترابط الأحداث والشخصيات، كما أخرج نويمر (حلم ليلة منتصف الصيف) عام 1977 لفريق الباليه على مسرح الأوبرا في هامبورغ، فأبدع تكوينًا جديدًا منسجم الأنغام مع الحركات الراقصة في أداء الباليه. ويصف فيرا كراسوفسكايا مجموع المحاولات التي أعادت صياغة شكسبير بلغة الباليه بأنها "ابتعدت عن السطحية والشكلية، وحرية التصرف غير الإبداعي على حساب النص من جهة، ونأت عن ترجمة النص حرفيًا إلى الباليه، وسعت إلى اكتشاف الفكرة الأساسية في الأصل الأدبي".[253]

كان ذلك توضيحًا لأهم عروض الباليه التي اعتمد فيها مبدعوها على أصل من الأعمال الأدبية، ولا شك أنَّ هذا الاستعراض يبقى مسطحًا ما لم يتناول الاتجاهات الفنية التي سيطرت على كل حقبة زمنية، وهو ما يقتضي دراسة مستقلة تتناول الحقائق المطروحة بالبحث والتدقيق، ومنها إعادة قراءة لمشروع سيناريو الباليه، وأثر الموسيقى على ظاهرة الاقتراب أو الابتعاد عن الأعمال الأدبية، وتأثير الأدب على البناء الدرامي للباليه، سواء في البحث عن تطور الحدث، أو الصراعات، أو الانفعالات، أو

[253] : كراسوفسكايا، فيرا، شكسبير في مملكة الباليه، مرجع سابق، ص 99.

الميل إلى التجريد الشكلي المبالغ فيه، والذي قد يصيب المضمون الفكري لعروض الباليه الحديثة بالوهن، وهو ما عبَّر عنه يحيى عبد التواب بقوله: "إنَّ الالتجاء للأدب، وإن كان يثري فن الباليه بحالات جديدة للحياة الإنسانية، وأبعاد عميقة لسيكولوجية الأبطال، إنما يعبّر في أغلب الأحيان عن عدم القدرة على خلق بناء درامي قوي لعرض الباليه، دون الاستعانة بما هو موجود في الواقع، وعلى مستوى عال في أعمال الأدب الكلاسيكية".[254]

سادسًا: السينما والقيمة الأدبية

يرى كثير من علماء الجمال أنَّ السينما تفتقر إلى التقاليد الفنية الراسخة، وذلك لاعتمادها على الآلة، في حين أنَّ للأدب مقاييس الجمال المصطلح عليها، ومع ذلك فالأفلام الرديئة لا ينبغي أن تنفي صفة الفن عن السينما، فكما أنَّ كل كلام ليس أدبًا بالضرورة، كذلك ليس كل تصوير فنًا، ومن ثم كانت السينما أكثر خضوعًا لأهواء المنتجين المسيطرين على وسائل إنتاجها، بحيث غدا للإنتاج الفني صفات سلع الاستهلاك الأخرى، فأصبحت قيمة هذا الإنتاج تقاس بما يدره من المكاسب، في حين لا يختبر أحد صلاحية الآلة نفسها لإخراج العمل الفني وفقًا لمقتضيات الذوق الرفيع.

والواقع أنَّ نسبة كبيرة من السينمائيين اليوم ما زالوا يتعاملون مع السينما بوصفها صناعة وتجارة، الأمر الذي جعل طائفة من كبار المفكرين لا يكتفون بالإعراض عن السينما، ولكن يوجِّهون إليها أقسى النقد، ويحذِّرون من أخطارها على الثقافة والحضارة، بعد أن لاحظوا عزوف الجماهير عن القراءة الجادة النافعة، وإقبالها الشديد على مشاهدة السينما، ومن هؤلاء المفكرين الأديب الفرنسي جورج ديهاميل G. Duhamel الذي قرَّر أنَّ البشرية مهددة بكارثة كبرى تتمثل في إعراض الجماهير عن

---

[254] : عبد التواب، يحيى، فن الباليه والأدب، مرجع سابق، ص 132.

الكتاب بعد أن أخذت تُشبع حاجتها إلى المعرفة عن طريق السينما، وهو ما يحولها بالضرورة إلى جماهير قطيع. يقول: "لا يهمنا أن نعلم إذا كان من الخير لمستقبل عبقرية البشر أن نُحلَّ محل الكتاب - صديق الوحدة – عددًا من الأدوات الصالحة صلاحًا خطرًا لأن تخلق عقلية القطيع، وإنما المسألة الأساسية هي هل من الممكن أن نحافظ على ثقافة حقيقية بواسطة الصور (السينما)؟"[255]

وكان الطموح الأكبر لفن الفيلم السينمائي منذ مولده هو أن يقتصر على تصوير ما يمكن تسميته باللوحات الساكنة، وفي هذه المرحلة كان يمكن تشبيه الصورة السينمائية بأنها تحريك للوحات الرسامين القدماء، أو تحريك لصور المصورين الفوتوغرافيين. وصفت جوليا كريستيفياJulia Kristeva حال السينما في هذه المرحلة بأنها "كانت وهي صامتة تبحث عن لسان ذي بنية مختلفة عن بنية الكلام".[256] إلى أن تمَّت صناعة الأشرطة الطويلة، فتحول التكنيك إلى فن، لا سيما اتجاه الصناعة الجديدة نحو صنع شرائط تحتوي على مواقف إنسانية مؤثرة، خاصة بعد التطور اللاحق الذي مكَّن من إضافة الصوت أيضًا، ثم إدخال الحوار فالألوان، وبذلك تطور التكنيك السينمائي، فابتدع لنفسه لغته التعبيرية الخاصة بوصفه فنًا مستقلًا.

وفي جميع هذه المراحل لم تستطع السينما أن تستغني عن الأدب، حيث رأت في تراث أسلافها حقًا طبيعيًا لها، فسعت إلى تقديم أنماط مختلفة من البشر في قلب مواقف تقوم على صراعات حاسمة تتنامى في إطار تصور فكري وبنائي محدد سلفًا، وبذلك أصبح الأدب الدرامي والروائي مصدرًا أساسيًا تعتمد عليه السينما؛ ليمدها بالموضوعات الدرامية الجذابة. ويمكننا أن نضيف عشرات من أسماء الأفلام التي يرتبط فيلمان منها أو أكثر بعمل أدبي واحد أحيانًا، فأصبحنا نجد أعمالًا من الفن السينمائي يمكن

---

[255] : ديهاميل، جورج (2010) *دفاع عن الأدب*، (ص 81) ترجمة محمد مندور، مصر، المركز القومي للترجمة، العدد 1496.

[256] : كريستيفيا، جوليا، اللغة المرئية: الفوتوغرافيا والسينما، ترجمة: بنيونس اعميروش، *مجلة علامات*، مكناس، العدد 1996. ص 122-123.

أن نقارنها بهاملت أوليفييه Laurence Olivier وهاملت كوزنستيفGrigori Kozintsev أو عطيل أورسون ويلز Orson Welles أو عطيل يوتكفيتش Yutkevich أو لير كوزنستيف Kuznetsov أو ماكبث بولانسكي Roman Polanski أو ماكبث أندريه فايداAndrzej Wajda أو ماكبث أكيرا كيروساوا Akira Kurosawa (عرش الدماء) أو روميو وجولييت زيفاريللي Franco Zeffirelli أو الحرب والسلام الأمريكي، والحرب والسلام الروسي، أو الأخوة كارامازوف الأمريكي، أو الأخوة كارامازوف الروسي.[257]

ولا ينكر أحد أنَّ السينما انفتحت على الأدب في بدايات القرن العشرين مع الفرنسي جورج ميليس Marie-Georges والأمريكي جوردن جريفيت Gordon Griffith وقد تلاهما عدد كبير من مشاهير المخرجين ومنهم بودوفكين Vsevolod Pudovkin وفرانسيس فورد كوبولا F. F. Coppola ورينيه كلير Rene Clair ومنذ ذلك الحين لم تتوقف السينما عن اقتباس النصوص الروائية التي حقَّقت شهرة كبيرة، ومقروئية عالية، وتحويلها إلى أفلام، مانحة لها قراءة ثانية وهي القراءة المرئية.

وانتقد جان كليدر Jean Cleader وهو سينمائي فرنسي تلك العلاقة التقليدية التي تحصر الأدب في دور المزود للسينما بالنصوص الفيلمية عن طريق الاقتباس؛ لأنَّ العملية أصبحت متبادلة بين الطرفين، والعلاقة بينهما مركبة، فالاقتباسات جارية بين الأدب والسينما، لكنَّ الأشياء المقتبسة والمتبادلة ليست هي نفسها في كلا الاتجاهين، فالأدب أعطى للسينما منذ ميلادها الحبكة والإثارة والشخصيات

---

[257] : يمكن الرجوع إلى المحاولات التي بُذلت لتقديم عالم شكسبير الخصب على الشاشة بأكبر قدر ممكن من الثراء الفني في بحث: دوارة، فؤاد، شكسبير في السينما، ضمن كتاب: *شكسبير بين السينما والبالية* (مجموعة باحثين) (ص 115- 120)، مرجع سابق.
ولعل مساحة هذه الصفحات تضيق عن الإحاطة بكل الأعمال السينمائية العظيمة التي ارتبطت بمصادر أدبية، واستمدت قدرًا كبيرًا من قيمها من مدى قدرتها على ترجمة الأعمال الأدبية إلى أعمال سينمائية تقدَّم بلغة تعبيرية لا تقل قيمتها الجمالية عن لغات الأعمال الأصلية، ومن حيث قدرتها على التأثير، ونقل الأفكار، وتفصيل المعاني المشحونة بالطاقة العاطفية والوجدانية المؤثرة والخلاقة.

والحوارات والمفاهيم.. أما السينما فجاءت للأدب بنمط جديد من الإدراك الحسي للأشياء، وبطرق وتقنيات أخرى في الحكي.[258]

وبالمقابل فقد مدَّت السينما الرواية بنصوص سردية شكَّلت دفعة قوية في مسار إرساء دعائم الفن الروائي، مستفيدة من تقنياتها، ومن أدواتها في التصوير والحكي، ويتجلى ذلك في أساليب القطع والوصل والمونتاج، والسيناريو، فضلًا عن الإلصاق (الكولاج) الذي تسرَّب إلى الحقل الروائي ليؤسس معرفة متنامية مؤسسة على أشكال حداثية لصوغ الواقع صياغة سينمائية.[259]

وإذا كانت السينما ترتبط بلغة الصورة، والأدب بالمكتوب والشفهي، فإنَّ الصورة السينمائية يمكنها أن تشمل عددًا لا نهائيًا من العلامات والأيقونات والرموز، وهي نفسها نجدها ممثلة ذهنيًا في الوظيفة الإبداعية عامة، وتختزل الصورة السينمائية بصريًا كل ما يرتبط بالتجربة الإنسانية عامة، أما الأدب فيعتمد على اللغة الملفوظة خطيًا، ويراهن على تلفظ مكتوب لا يخرج عن إطار الكلام. وهنا فإنَّ من الضرورة التمييز داخل اللغة السينمائية بين السينمائي وبين السردي، "فالسينمائي هو كل ما ينتمي إلى اللغة السينمائية بالمعنى الخاص والضيق، أما الحكائي فهو فوق سينمائي ما دام يتضمن الرواية والمسرح والسينما والأحداث اليومية، أي أنَّ أنظمة الحكي ظهرت قبل وجود السينما وخارجه، بل قبل الرواية والمسرح".[260]

---

[258] : انظر: زروال، خالد، المحكي السير ذاتي من الأدب إلى السينما: الخبز الحافي لمحمد شكري نموذجًا، بحث منشور ضمن كتاب: لشكر، حسن، التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، (ص 157) مرجع سابق.

[259] : المونتاج: مصطلح من مصطلحات الصناعة السينمائية التي استعارتها السردية، ولا يختلف المونتاج الروائي عن المونتاج السينمائي، فهو جمع لأجزاء النص وفق الترتيب الذي يرسمه المؤلف، ويقوم المونتاج الروائي على حذف ما يستغنى عنه النص، وإعادة ربط الأجزاء. الإلصاق: المادة الأولية التي يتناولها الكاتب فيمزجها، أو يلصق بعضها ببعض، أو يتركها كما هي دون تنظيم أو تأليف، وقد حظي الإلصاق باهتمام السورياليين، إذ رأوا فيه وسيلة لبلوغ الحقيقة القائمة ما تحت الشعور.
انظر: مصطلح المونتاج (ص 162) ومصطلح الإلصاق (ص 29) زيتوني، لطيف، معجم *مصطلحات نقد الرواية*، مرجع سابق.

[260] : صولة، محمد، اشتغال الصورة في المحكي السينمائي وجدل استحضار التنوع الأجناسي. بحث منشور ضمن كتاب: لشكر، حسن، التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، (ص 132) مرجع سابق.

وتخضع اللغة المكتوبة في الفن الروائي في أداء معانيها لأنماط التركيب الخاص بالأحرف والكلمات، أما الفن السينمائي فيعتمد اللغة السمعية التي تخضع لبناء حركي صوتي. وتكثر في السرد الروائي السمات الذاتية، وتتكثَّف مظاهرها كلما سرد الراوي أو تكلَّمت الشخصيات، وهو سرد يقدر متى يشاء أن يشرّح الحياة النفسية للشخصيات القصصية تشريحًا باطنيًا عميقًا، متوسلًا في ذلك بأشكال من البوح الداخلية عبر وسائط تعبيرية مختلفة مثل الحوار الباطني والخطاب الفوري. أما السرد السينمائي فيكتفي بالقبض على الصورة وهي تتشكَّل خارجيًا من خلال تعبيرات الشخصيات الإشارية التي يمنحونها لملامحهم، والاستثمار الجيد لتقنيات الصورة في اصطياد التفاصيل الدقيقة، واستخراج العبر والمعاني منها، مستلهمًا في ذلك تغيير الزوايا واللقطات وتوظيف الألوان والديكور والملابس.[261]

إنَّ كلمة الفيلم مباشرة تعبيرية قصدية، تحوي الحدث وتسهم في شرحه، أما كلمة الرواية فهي خيالية توجيهية مؤسِّسة، لا تقتصر على الحوار، وإنما تخلق أبعادًا طولية وعرضية، فهي التي ترسم الأجواء ودخيلات النفس، يساعدها خيال المخاطب للوصول إلى سينمائية مقروءة تمتلك مشاهدها ضمنًا. فالرواية إذن متوالية (لغوية) والفيلم متوالية (صورية) ويرتبطان معًا بالحكاية، في حين تحتمل الرواية الوصف، وهو أهم مكوناتها، وليس الفيلم من شأنه هذا، فتولستوي Tolstoy مثلًا في روايته (الحرب والسلام) يصف معركة بوردينو في صفحات عديدة تستغرق قراءتها زمنًا طويلًا، أما المخرج السنيمائي سيرغي بوندارتشوك Sergei Bondarchuk فقد قدَّم لنا مشهد المعركة دفعة واحدة. وفي رواية (آمال كبار) لتشارلز ديكنز Charles Dickens التي تقع في حدود الخمسمائة صفحة، وقراءتها تستغرق ما لا يقل عن عشر ساعات، في حين أنَّ المخرج ديفيد لين David Lean قدَّم لنا فيلمًا في

---

(261) : انظر: شيحة، عبد المنعم، في العلاقة بين الرواية والسينما: تلبس وظيفة الكاميرا في رواية رائحة الصابون لإلياس خوري، بحث منشور ضمن كتاب: لشكر، حسن، *التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى*، (ص 165) مرجع سابق.

حدود ثلاث ساعات فقط. ويسهب نجيب محفوظ في روايته (بين القصرين) في وصف الشخصيات، بينما قدَّم لنا حسن الإمام ملامح جديدة وفي وقت أقل.

إلا أنَّ هذه العلاقة بين الرواية والفيلم ظلَّت دومًا تتعرض لاجتهادات متضادة، فقال بعض المخرجين بأفضلية الاعتماد على نصوص أدبية ضعيفة، وذلك لإمكانية تجاوزها عند المعالجة الفيلمية، بينما قال آخرون بأفضلية الاعتماد على نصوص أدبية مرموقة لها شهرتها، ذلك لأنها سترتفع بالفيلم إلى أعلى المستويات. وكثيرًا ما ينشب الاختلاف بين الروائي والسيناريست، وكيفية إعادة إنتاج العمل الروائي وتحويله للشاشة بدون أية تشويهات، بيد أنَّ ما يراه المؤلف تشويهًا قد لا يكون كذلك من وجهة نظر السيناريست والمخرج، ولذا فإنَّ على السينمائي أن يقدم عرضًا خلاقًا لأحداث تقع فعلًا، ولا يكفي أن يصف الشخصيات، ولكن يجب أن يقدِّمها من خلال أعمالها. يقول يوسف يوسف "ليس الفيلم مجرد تصوير للرواية، كما أنَّ الإعداد الأمين لا يعني التنازل عن الحرفية السينمائية تحت ذريعة الأمانة في الترجمة، وإلا فما هو مصير تلك المقولات المهمة (إنَّ السينما فن قائم بذاته) (وليست السينما مجرد تصوير للرواية) (وللأدب معادله السينمائي)".[262]

هذا التقارب بين الرواية والفيلم ينبغي ألا يدفع معد الرواية للسينما إلى محاولة نقل الرواية بدقة كاملة، ومتابعة تسلسلها الأدبي متابعة حرفية على الشاشة، متجاهلًا لغة السينما الخاصة، ووسائل تعبيرها المتميزة، ولذلك لم يحقِّق فيلم (يوميات نائب في الأرياف) لتوفيق الحكيم النجاح المنشود؛ لأنَّ مخرجه توفيق صالح حرص على متابعة سطور الرواية بأسلوب أدبي حدَّ من نواحي تفوق الفن السينمائي. ويؤكد فؤاد دوارة على أنَّ "خير وسيلة لإعداد العمل الأدبي للسينما هو تناوله بحرية تامة بوصفه مادة

[262] : يوسف، يوسف (1997) الرواية والفيلم: نماذج وتطبيقات، *مجلة نزوى*، عُمان، العدد 10، ص 141.

للاستيحاء لا أكثر، ثم التصرف فيه بالحذف والإضافة وفقًا لمقتضيات فن السينما، مع المحافظة على مضمونه العام".[263]

والنموذج الأشهر على هذا، الكاتب الجماهيري الأمريكي ستيفن كينغ Stephen King الذي يرى أنَّ المخرج ستانلي كوبريك Stanley Kubrick قد أساء إلى روايته (البريق The Shining) حين أخرجها فيلم رعب عام 1980. وأساء ستانلي كوبريك مرة ثانية حين أخرج فيلم الخيال والجريمة (برتقالة آلية A Clockwork Orange) قال كاتب النص أنطوني برغس Anthony Burgess بعد مشاهدته الفيلم إنه لا يشعر بقربه من نصه، لكنه يجد نفسه أمام عمل رائع لكوبريك حتى لو لم يقترب من الأصل. والأمثلة في هذا الصدد كثيرة ربما يكون عددها عدد الأفلام المقتبسة نفسها.

ويذكِّرنا توفيق الحكيم بأن نقدًا قاسيًا وجِّه إلى رواية (آنا كارينينا) لتولستوي في السينما، وإلى قصة (إخوان كارامازوف) لدوستويفيسكي، وإلى قصة (مدام بوفاري) لفلوبيرGustave Flaubert وكذلك قصة (ذهب مع الريح) لمارغريت ميتشل Margaret Mitchell فأكثر من قرأ هذه القصص في الكتب خرج بعد مشاهدتها في السينما يوازن بين الأثر الذي أحدثه الكتاب في نفسه، والأثر الذي أحدثته الشاشة، فيرجِّح أثر الكتاب، موقنًا أنَّ شيئًا ما قد أفلت من قبضة السينما.[264]

مقابل هذا عرف فرانسيس فورد كوبولا حين استبدَّت به الرغبة في إخراج رواية (في قلب الظلام Heart of Darkness) لكونراد Joseph Conrad كيف يأخذ من ذلك العمل الصعب جوهره ليضعه داخل فيلم له عن حرب فيتنام (القيامة الآن Apocalypse Now) وكذلك فعل كوروساوا حين أخرج (الملك لير King Lear) لشكسبير أو (الحضيض) لغوركي Maksim Gorky

---

(263) : دوارة، فؤاد (1976) السينما والأدب، *مجلة عالم الفكر*، الكويت، العدد 2، ص 224.
(264) : انظر: الحكيم، توفيق (1952) *فن الأدب* (ص 183) دار مصر للطباعة.

أو حتى (الجريمة والعقاب Crime and Punishment) لدوستويفيسكي Dostoevsky أخذ جوهر العمل الإنساني ومعانيه العميقة، فكانت النتيجة أعمالًا تحمل طابع كوروساو نفسه. يفسِّر إبراهيم العريس أسباب الاهتمام بالجوهر لدى المبدعين الكبار بأنهم "حين يتناولون عملًا له وجود سابق على عملهم لا يتناولونه لترجمته حرفيًا، أو لمجرد تقديمه سينمائيًا، بل ذريعة لعمل جديد قد يكون مختلفًا كليًا، إنه نوع من الاستحواذ على النص".[265]

وتظل بعض الروايات مستعصية على السينما مهما بلغت مواهب مبدعيها، بحيث يبقى مشاهدو الأفلام المقتبسة عنها مسحورين بالأصل الأدبي، ومن هذه النماذج رواية الروائي التشيكي ميلان كونديرا Milan Kundera (خفة الكائن غير المحتملة) فرغم الأداء الرائع لأبطال الفيلم، ظلَّ أثر الرواية أبقى في النفس، وهذا ما دعا كونديرا إلى رفض العروض السينمائية بعد ذلك. وكذلك كان شأن رواية التشيلية ايزابيل الليندي Isabel Allende (بيت الأرواح) إذ لم تستطع روعة الفيلم أن تنافس تأثير الرواية المنتمية إلى مدرسة (الواقعية السحرية) في أدب أمريكا اللاتينية. وهذا ما جعل أديبًا عظيمًا مثل غابرييل غارسيا ماركيز Gabriel G. Marquez يتلكأ كثيرًا قبل موافقته على تحويل أعماله إلى السينما خاصة بعد (قصة موت معلن).[266]

وقد دفعت جماهيرية السينما وانتشارها بين مختلف الطبقات عددًا كبيرًا من كبار الأدباء والنقاد والشعراء إلى محاولة الإفادة منها في نشر أفكارهم بين أكبر عدد من الجماهير، ومن أبرز هؤلاء الأدباء الكاتب والفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر Jean-Paul Sartre الذي رأى أنَّ السينما أشد استهواء للجماعات على اختلاف طبقاتها من التمثيل، فهي تصوّر حياة الناس أدق تصوير، لما يجدون من ألم

---

[265] : العريس، إبراهيم (2010) *من الرواية إلى الشاشة: تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته*، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.
[266] : انظر: عصمت، رياض (2011) السينما والأدب، *مجلة الحياة السينمائية*، دمشق، العدد 71، ص 4.

ولذة، وما يثور في قلوبهم من عاطفة وشعور، متَّخذًا منها وسيلة تيسِّر ما لا تملكه الكتب، أو الصحف، أو الراديو، فالقصة الواحدة إذا أُعدت للعرض فإنها تستطيع بعد إعدادها أن تغزو الأرض كلها في وقت واحد، وأنَّ الأديب إذا آمن بأنه فرد من الجماعة التي يعيش فيها، ويشاركها في حياتها، ويتضامن معها في النهوض بأعباء هذه الحياة، فليس له بد من أن يصطنع من الوسائل والأدوات، وأهمها السينما ما يمكن أن يستحدث منها في مستقبل الأيام؛ ليحقِّق اتصاله بالجماعات، ويحقِّق اتصال الجماعات به.[267]

وتشكِّل الأفلام جزءًا مهمًا من ثقافة الناقد رولان بارت R. Barthes ففي أواخر السبعينيات وافق على أن يؤدي دور الروائي وليام ثاكري W. Thackeray في فيلم صديقه المخرج أندريه تيشين (الأخوات برونتي) وكان دومًا يعبّر عن إعجابه بالممثل شارلي شابلن C. Chaplin لا سيما افتتانه بمشهد معين في فيلم (أضواء المدينة) حيث يضع شابلن المكياج أمام امرأة. وقد استثاره إلى حد ما فيلم جاك بيكر Jacques Becker (Touchez pas au grisbi) محللًا رباطة جأش أفراد العصابات في الأفلام البوليسية، ومندهشًا من التوكيد البصري غير اللفظي لسلوكهم. وفي كتابه الذي يحمل عنوان (رولان بارت) ابتهج بالثروة النصية التي وجدها في فيلم الأخوة ماركس (ليلة في الأوبرا) كما سجَّل استمتاعه بمشاهدة الفيلم الفرنسي (فنسنت فرانسو بول والآخرون) على شاشة التليفزيون. ويرى بارت أنَّ الطريقة الوحيدة لكي ينتزع المرء نفسه من سحر الشاشة هي أن يتحرر من سيطرة التنويم، ويمكن تحقيق ذلك باللجوء إلى قدرة المتفرج النقدية (السمعية والبصرية) كما في تأثير (التغريب Alienation) عند بريخت Bertolt Brecht وذلك بأن يدع المتفرج نفسه تستغرق كليًا كما لو أنَّ لديه جسدان في

---

(267) : انظر: بول سارتر، جان، *ما الأدب*، (ص 9-34) ترجمة: محمد غنيمي هلال، مرجع سابق.

وقت واحد، وفي هذه الحالة لا يتجه ولعه، أو تعلقه الشديد بالصورة، ولكن إلى ما يتخطاها: الصالة، الكتلة الغامضة من الأجزاء الأخرى، أشعة الضوء، المدخل، المخرج.[268]

وقد سبق لجان كوكتو J. Cocteau أن دعا إلى الأخذ بمبدأ التغريب، فرأى أنَّ الآلية الكامنة وراء السينما هي مثل تلك الآلية وراء الأحلام، فالسينما تخلق حالة من التنويم المغناطيسي بين مشاهديها، ذلك أنَّ مشاهدة فيلم تمامًا مثل تجربة حلم، بحيث تخلق للمشاهد جوًا سرياليًا يجعله يقبل اللاواقعية بوصفها شيئًا بديهيًا من متطلبات حياته العادية. ورغم أنَّ اسم كوكتو علامة من علامات المسرح الفرنسي المعاصر، إلا أنه كان شاعرًا وممثلًا وناقدًا ومخرجًا سينمائيًا. أخرج فيلمه الأول (دم الشاعر) عام 1930 وفيه خلاصة لأهم أفكاره، ثم عاد في عام 1943 ليخرج فيلم (العودة الأبدية) و(الجميلة والوحش) 1945 ونادى بشاعرية السينما التي تختلف في رأيه عن شاعرية المسرح والرواية والرقص، وشاعرية الرسم أيضًا، ويرى أنَّ سينما الشعر ترتبط أساسًا بالمناجاة الداخلية، وأنَّ الأسلوب هو بطلها الحقيقي، وأنَّ مصطلح السينما عفا عليه الزمن، مفضلًا استخدام مصطلح (صناعة السينما) سينماتوغراف بديلًا عنه.[269]

ومن الأدباء العرب الذين أثْرت السينما أعمالهم الشعرية والروائية، وعمَّقت دلالاتها وجمالياتها، انطلاقًا من رؤية عميقة لأهمية الفنون وتداخلها مع الأدب، ذلك هو الأديب والشاعر والروائي إبراهيم نصر الله، فمنذ روايته الأولى (براري الحمى) التي كُتبت تحت تأثير المسرح، وبالتحديد المسرح الإغريقي، ومسرح شكسبير، ومسرح العبث، إلى روايته (الأمواج البرية) التي يخلط فيها المسرح

---

[268] : انظر: روزنبوم، جوناثان (2002) رولان بارت والسينما، *مجلة نزوى*، عُمان، العدد 32، ص 137-142.
يحاول بريخت بالتغريب أن يجذب عقل المتفرج أكثر مما يجذب شعوره، كي يسلك سلوكًا نقديًا، ولا يعني هذا أن بريخت يريد أن يلغي كل المشاعر من المسرح، وإنما يريد أن يستبعد العاطفة المسرفة على ذاتها، وأن يزيد من درجة التفكير النقدي عند المتفرج إزاء القضية المعروضة. انظر: حمادة، إبراهيم (1977) مفهوم التغريب في مسرح بريخت، *مجلة الأقلام*، العدد 9، ص 36.

[269] : انظر: برنار، أندريه. غوتو، كلود (2012) *فن السينما: جان كوكتو*، (ص 24-26) ترجمة: تماضر فاتح، سوريا، منشورات وزارة الثقافة.

بالشعر والرواية والأغنية والسينما، والتي بلورت لدى نصر الله توجهًا رئيسًا في كتاباته الروائية اللاحقة التي استغلت تقنيات المشهد السينمائي، ليصبح أحد أهم هواجس نصر الله الروائية. ثم رواية (عَوْ) التي التقطت شيئًا أساسيًا من رواية (الأمواج البرية) وهو مبدأ المشهد أو الفصل الأخير، مستعيرة من السينما مشهديتها وقدرتها على تكثيف الزمن، والتجول فيه بحرية. وصولًا إلى رواية (مجرد 2 فقط) التي هي أكثر رواية كُتبت تحت التأثير المباشر للسينما. يقول نصر الله: "أضحت السينما جزءًا رئيسًا من تكويني الثقافي، فإذا كان الشعر وعشق المسرح مقروءًا معبري إلى التجربة الروائية الأولى، فإنَّ السينما كانت معبر تجربتي الثانية، ومحاولة كتابة السيناريو الأدبي من خلال تمازج الأنواع في سلسلة من المشاهد المتصاعدة في تكاملها البانورامي الفسيفسائي".[270]

ولإبراهيم نصر الله ثلاثة كتب تظهر أهمية دور السينما في احتضان أسئلة الأدب، كان أولها (هزائم المنتصرين: السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق) (2000) وهو أقرب إلى سيرة ثقافية للكاتب يعايش فيها مجموعة مختارة من الأفلام إنسانيًا وجماليًا، وقد عبَّر عن رؤيته لهذه الأفلام بلغة أدبية خاصة، ليجعلنا نقرأ نقدًا ممتعًا في ثقافة السينما وأدبها. والكتاب الثاني (صور الوجود: السينما تتأمل) (2008) رؤية فنية عميقة تربط بين مشروع السينما ومشروع الأدب من خلال قراءة لعدة أفلام عالمية يبين من خلالها الكاتب كيف تأملت السينما الوجود البشري وأسئلته على هذه الأرض، وكيف استطاعت التعبير عن أزمات هذا الوجود. والكتاب الثالث (كتاب الكتابة: تلك هي الحياة.. ذاك هو اللون) (2018) كتاب يمكن التعامل معه بوصفه سيرة ثقافية لصاحبه، إذ تناول جانبًا من تجربة نصر الله المتقاطعة مع الأدب، وبخاصة سنوات التكوين الأولى، لا سيما القسم الخامس من الكتاب الذي يشمل شهادتين في تجربة الكاتب مع السينما وعلاقته بها.

---

[270] : نصر الله، إبراهيم (1998) تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون الأدبية والبصرية، *مجلة فصول*، القاهرة، العدد 1، ص 150.

وعليه، فإنَّ علاقة السينما بالأدب تمتدُّ أذرعًا بين السينما والمسرح، فكلاهما عرض مرئي مسموع، وإن كانت الصناعة تقوم بدور أكبر في السينما من دورها في المسرح، وقد ازداد هذا التشابه بينهما عندما أضيف الصوت إلى الصورة في السينما، فبدأ الاهتمام بإعداد مسرحيات للسينما وتوسيعها في اتجاه الضخامة الملحمية. غير أنَّ فروقات ظهرت بين السينما والمسرح تتعلق بالشخصيات التي تظل ماثلة أمامنا حتى تغادر المسرح، وهذا يتعارض مع طبيعة السينما التي تعتمد التتابع السريع للقطات في تصويرها لشخصيات وأماكن ومواقف في سياق درامي خاص.

وكما ترك الأدب تأثيره الواضح على السينما وأثراها فكريًا، ترك الفيلم بصماته على الكثير من قصائد الشعراء المعاصرين، فاستمدوا من الفن السينمائي ما يثري قصائدهم، ويهبها خصائص فنية جديدة لم تتح لمن سبقوهم من الشعراء، فاستغلوا تقنيات سينمائية جديدة مثل: المونتاج، والسيناريو، والمناجاة، والإيقاع السريع، والتداعيات، والحوار الدرامي، وتعدد الأصوات، والصورة الدرامية.. وغيرها من أساليب إخراج الفيلم السينمائي.

ويمكن اليوم أن تتجاوز العلاقة بين الأدب والسينما إلى دراسات نوعية وضافية تأخذ بعين الاهتمام مدة الوعي السينمائي بما يُنقل إلى السينما من المجال الأدبي، والبحث عن العناصر المرئية التي تتخلل بعض أجزاء المنتوج الأدبي، ومناقشات نظرية لأهم الاتجاهات النقدية في تناول الاقتباس السينمائي، وإعادة النظر في التقاط التفاصيل البصرية القابلة لأن تتحول إلى سرد فيلمي، وغيرها الكثير مما يشكِّل لنا مفرزًا لأشكال الوعي بأهمية السينما التي أصبح الإنسان في العالم العربي يتمثلها.

الفصل الثاني: كفاءة الناقد الأدبي الفنية وآفاق المنهج: نماذج تطبيقية منتقاة.

أولًا: النقد وآفاق الموسيقى

إدوارد سعيد موسيقيًا

قليلة هي الشخصيات في عالم الأدب والنقد التي نالت سمعة غنية ومتعددة الأوجه كالتي لمنظِّر النقد والأدب إدوارد سعيد (1935-2003) وهو واحد من هؤلاء القلة الذين أدركوا أهمية ثقافة الناقد الأدبي الموسيقية، ورأوا في الموسيقى انعكاسًا لأفكارهم في الأدب، ففي وقت مبكر من حياته حدَّد موقفه فيما يتعلق بالموسيقى، معلنًا انحيازه إلى موسيقى فاغنر R. Wagner وباخ J. S. Bach وموتسارت W. A. Mozart أي ما يمكن أن نطلق عليه اسم المدرسة الألمانية النمساوية في الموسيقى، وذلك في مقابل الموسيقى اللاتينية التي يمثلها الموسيقيون الفرنسيون والإيطاليون والإسبان أساسًا. ولم يأت موقف سعيد من فراغ، ولكنه جاء بعد خبرة طويلة شكَّلها على مدى سنوات من الاستماع الدؤوب للموسيقى الكلاسيكية، والتأمل فيها، والقراءة عنها، ودعوة المثقفين والأدباء إلى اكتسابها، إذ دعا إلى ضرورة إلمام الناقد الشامل الذي ينشد الحفاظ على ديمومة إبداعه بالثقافة الموسيقية، مستغربًا من اتساع الفجوة التي تربط الأديب أو المثقف بعوالم الفنون الموسيقية، فيورد حقيقة مؤسفة تؤكد أنَّ "الأديب أو المثقف في أيامنا هذه، قليل المعرفة العملية بالموسيقى بما هي فن، وتكاد تجربته أن تكون معدومة في العزف على آلة من الآلات الموسيقية، أو دراسته للسولفيج أو النظرية الموسيقية، وهو باستثناء شرائه الأسطوانات، لا تتوفر لديه ثقافة موسيقية مستدامة عمليًا".[271]

---

[271] : سعيد، إدوارد (2015) *عن الأسلوب المتأخر: موسيقى وأدب عكس التيار*، (ص 201) ترجمة: فواز طرابلسي، ط 1، بيروت، دار الآداب.
يقصد سعيد بالسولفيج أو الصولفيج: دراسة كل ما يتعلق بالغناء والعزف، والألحان والإيقاع، والمقامات، وقراءة النوتة الموسيقية، وطريقة كتابتها وقراءتها وتفسيرها، وتحديد خصائص الأصوات الموسيقية، كالطبقة الصوتية، والطابع، والجهارة، وتدريس الإملاء الموسيقي لتنمية الحس الموسيقي، وتقوية مهارات تحديد النغمات والتمييز بينها، وتسهيل تصنيف الألوان الموسيقية العالمية.

اهتمَّ إدوارد سعيد بموسيقى الأداء الكلاسيكي والأوبرا، أو ما يسمى بالدراما الثقافية، معتقدًا أنَّ هذه الدراما السامية المستمرة منذ القرن التاسع عشر تكاد تكون غامضة كليًا لدى كثير من الأدباء، الأمر الذي أدى إلى ظهور عزلة تامة بين الثقافة الموسيقية، وما يسمى بالثقافة الأدبية، فلم يعد هنالك وجود لما كان يُعدُّ معرفة عابرة، أو قراءة بديهية في مجال الموسيقى من قبل الشخصيات الأدبية، رغم وجود بعض المحاولات المتقطعة من قبل المثقفين في الأدب للاهتمام بثقافة الروك والموسيقى الشعبية، أي بظاهرة الثقافة العامة، وهذا ما دعا سعيد إلى إلقاء محاضرات أدبية نظرية حول ما أسماه دراسات موسيقية، اهتمَّ فيها بالوحدة واللحن ودور الموسيقى في إبداع فراغ اجتماعي، وكان من نتائج هذه الثقافة لديه أن بدا نقده الموسيقي مختلفًا عن نقده الأدبي، سامحًا لنفسه في النقد الموسيقي ما لا يسمحه في النقد الأدبي، فهو لا يشارك كثيرًا في النقد الموسيقى إلا إذا كان مثيرًا للاهتمام بالنسبة إليه، يقول سعيد: "ما يمسني في النقد الموسيقي هو الأمور التي تهمني وتعجبني، أعتقدُ أنَّ حافزي الأول هو المتعة، ويجب أن تبقى ثابتة لفترة طويلة، أنا لا أكتب مراجعات، وأعتقدُ أنَّ كتابة نوع من (دفتر العلامات) أو النقد غداة الأداء، شكل ينقص من قيمة النقد".[272]

تميَّز إدوارد سعيد في كتاباته الموسيقية بأنه كان قادرًا بصفته ناقدًا أدبيًا على ربط الموسيقى ببعدها الأدبي والثقافي والسياسي، فقد كان مثقفًا ملمًا بالفلسفة واتجاهاتها القديمة والمعاصرة، وخبيرًا في ميادين السياسة، ومدركًا لأهمية الاتصال بين المعارف التي قد تكون متنوعة ومختلفة، يصف نفسه إزاء هذا التعدد الثقافي بقوله: "إحساسي بأني معلق بين ثقافات متعددة كان وما زال قويًا جدًا، أستطيعُ

مجموعة مؤلفين، (2000) معجم *الموسيقى*، (ص 140) ط 1، القاهرة، مجمع اللغة العربية.

[272] : سعيد، إدوارد (2008) *السلطة والسياسة والثقافة*، (ص 118) ترجمة: نائلة قلقيلي حجازي، ط 1، بيروت، دار الآداب.

القول إنه التيار الأقوى في حياتي، والحقيقة أني دائمًا داخل الأشياء وخارجها، لكني لست أبدًا (مِن) شيء لمدة طويلة".[273]

وجد سعيد في الموسيقى حقلًا ثقافيًا يعني له الشيء الكثير، فقرأ كثيرًا عنها حتى أصبحت ثقافته الموسيقية واسعة وثرية، أهَّلته لأن يكون إلى جانب عمله الأكاديمي والأدبي والفكري ناقدًا موسيقيًا كبيرًا، وقد أحاط نفسه بمجموعة من الأصدقاء، هم مثله، أما مثقفون مولعون بالموسيقى، أو عازفون محترفون، يحاورهم ويتبادل الآراء معهم على الدوام. ويرى أنَّ اهتمامه بالموسيقى وعلاقته بها تعود بأصولها العميقة إلى حياته الشخصية، ففي مذكراته (خارج المكان) يصف كيف كان يتحسس الموسيقى منذ أيام طفولته، حيث شكَّلت تمارين البيانو ذائقته الموسيقية، إلى درجة مكَّنته مرات عديدة من المشاركة عازفًا في بعض الحفلات الخاصة، وكيف أتاحت له مكتبة والديه الموسيقية المنتخبة تلمُّس ثراء الموسيقى واكتشاف عالمها، إضافة إلى استماعه في مساء كل أحد إلى برنامج (ليالي الأوبرا) الذي كانت تبثه هيئة الإذاعة البريطانية.[274]

ترك إدوارد سعيد لنا إرثًا كبيرًا في مجال الموسيقى جاء بعضه متناثرًا في مقالاته ومقابلاته التي جُمعت في كتب بعد رحيله، والتي دأب فيها على الحديث عن الموسيقى بوصفها مكوِّنًا أساسيًا من مكونات الثقافة الإنسانية، فقد كتب العديد من مقالات الموسيقى في مجلة (ذا نيشن The Nation) وهي مجلة أسبوعية ذات توجهات يسارية، ما زالت مستمرة بالنشر في الولايات المتحدة الأمريكية، وكان سعيد ناقدًا موسيقيًا لها،[275] وقد أعطت هذه المقالات صورة عن اهتمامات الكاتب الموسيقية

---

[273] : سعيد، إدوارد، *السلطة والسياسة والثقافة*، (ص 93) مرجع سابق.
[274] : انظر: سعيد، إدوارد (2000) *خارج المكان: مذكرات* (ص 62) ترجمة: فواز طرابلسي، ط 1، بيروت، دار الآداب.
[275] : انظر: حزين، صلاح (أكتوبر 2005) إدوارد سعيد موسيقيًا، *مجلة الكرمل*، فلسطين، العدد 85، ص 199.

وتطوراتها، وشكَّلت دافعًا إضافيًا لتكثيف دراساته الموسيقية، واهتمامه بالموسيقى التي كان الاستماع إليها وسيلة للتغلب عل القلق والهموم، ومقاومة المرض بعد اكتشاف إصابته بمرض (اللوكيميا).

أبانت ثقافة سعيد في الموسيقى عن خبرة واسعة في ربط الموسيقى بقضايا الأدب والسياسة والهوية، فجعل من ثنائيات الموسيقى والمجتمع، الموسيقى والقمع، الموسيقى والأخلاق، الموسيقى والسياسة.. موضوعات تستحق التأمل، وإلى جانب ثقافته بالموسيقى الغربية نجده عارفًا بمجريات الموسيقى العربية، فقد كتب مقالًا نشر ضمن مجموعة مقالاته (تأملات في المنفى) عن الراقصة تحية كاريوكا (تحية إلى راقصة) الذي يُظهر معرفته بعالم الموسيقى والغناء والرقص العربي، وأبعادها الثقافية والاجتماعية، فهو يرى أنَّ كاريوكا فاعلة بوصفها ممثلة ومناضلة سياسية، فضلًا عن بقائها، شأن أم كلثوم، رمزًا بارزًا من رموز الثقافة الوطنية.[276]

ورغم اعتراف سعيد بشعبية أم كلثوم التي تحظى بما يشبه الإجماع من حيث الإعجاب بين العرب جميعًا، فإنَّه يشعر بنفور من استطراداتها الغنائية، فلم يستطع التآلف معها، واكتشاف سر قوتها، وهو رأي ناتج عن تجربة حقيقية لسعيد استمع خلالها لأغاني أم كلثوم في طفولته، وهي أغان كانت من الكثرة بحيث وصلت إلى حد التخمة على حد تعبيره، بتكراراتها المتراخية الطويلة، وأحادية صوتها، ونبضها البطيء. وقد وصف سعيد بعد حضوره أول حفلة موسيقية لأم كلثوم بأنها كانت استحواذية، لكنه على معرفة أنَّ قوتها الاستثنائية بوصفها مؤدية نابعة من جماليات طابعها الأساسي، وهو القيام بتنويعات يكون فيها التكرار نوعًا من (التثبيت التأملي) فالتكرار اللحني، ثم تكرار الكلمات، هو في الوقت نفسه تكرار للمعنى، وليس حليه زخرفية يستعرض فيها المغني طبقات صوته المتعددة، وهو

---

[276] : انظر: سعيد، إدوارد (2007) *تأملات في المنفى*، (ص 199) ترجمة: ثائر ديب، ط 2، بيروت، دار الآداب.

كذلك عملية تثبيت للحالة النفسية التي يعبّر بها المغني، وتثبيت للفكرة التي تقولها الأبيات الشعرية التي يغنيها.[277]

عبَّر سعيد عن اهتماماته الموسيقية في كتاب (متتاليات موسيقية) سنة 1991 محاولًا ربط الموسيقى ببعديها الثقافي والسياسي، بادئًا ذي بدء بدور الموسيقى الكلاسيكية في الغرب المعاصر، كما تضمَّن الكتاب حديثًا عن الجدارة الجمالية لدى موسيقى فاغنر بوصفها جمالية غير قابلة للاتهام، وعلى الرغم من فظاظتها إلا أنه ليس بالإمكان أن نختزلها إلى مستوى واقعيتها الفظة فحسب، لا لأنها تعكس العلاقات الاجتماعية فقط، ولكن لأنها تسمو عليها أيضًا.

وفي سنة 1999 أنشأ إدوارد سعيد بالاشتراك مع صديقة دانييل بارينبويم Daniel Barenboim أوركسترا الديوان الغربي الشرقي الذي يهدف إلى تمهيد الطريق أمام حل سلمي عادل للصراع العربي الإسرائيلي. وفي عام 2002 صدر كتاب (نظائر ومفارقات: استكشافات في الموسيقى والمجتمع) يجمع فيه سعيد محادثاته المبكرة الموسيقية مع دانييل، وخصوصًا فيما يتعلّق بمسألة الأداء، وفاغنر، وبيتهوفن، والفن، والثقافة، والمجتمع. وقد تمحورت النقاشات حول ربط الموسيقى بالسياسة والتاريخ والمجتمع.[278] وباستثناء مقاطع قليلة تفلت من أي إشارة إلى الموسيقى، يصعب على غير الملمّين بالموسيقى الكلاسيكية الفهم الدقيق للمعنى المقصود من هذه النقاشات، غير أنَّها تطرَّقت إلى مواضيع جديدة يناقشها سعيد بعمق وصراحة نادرين، ومنها: أهمية الإحساس بالمكان، الفرق بين كتابة النثر والموسيقى، بتهوفن مؤلفًا أعظم للسوناتا، صعوبة عزف فاغنر، الصوت في (مسرحية مدينة)

---

(277) : انظر: حزين، صلاح، إدوارد سعيد موسيقيًا، مرجع سابق، ص 209.

(278) : انظر: سعيد، إدوارد، وبارينبويم، دانيال (2005) *نظائر ومفارقات: استكشافات في الموسيقى والمجتمع*، ترجمة: نائلة قلقيلي حجازي، ط 1، دار الآداب.

بايرويت، الكتاب بالزاك وديكنز وأدورنو، أهمية الأساتذة الكبار، وقدرة الثقافة على تجاوز جميع الفوارق القومية والسياسية.

كما تظهر كتابات سعيد اهتمامًا ملحوظًا بعازف البيانو الكندي غلين غولد Glenn Gould الذي تميَّز عزفه بالكفاءة الفنية الرائعة، والقدرة على توضيح بنية موسيقى باخ متعددة النغمات والأصوات. كان غولد في نظر سعيد قادرًا على بث درجة عالية جدًا من المتعة، وإن لم تكن عبقريته مصممة فقط لإمتاع المستمع، إلا أنها توجَّهت لاجتذاب الجمهور، ونقل توقعاته من موضع إلى آخر، وابتداع أنماط جديدة من التفكير مبنية بالدرجة الأولى على قراءته لموسيقى باخ، هذا ما جعله عازفًا معجزًا أدى دورًا بارزًا في المخيلة الثقافية والموسيقية، فراح سعيد يغوص غوصًا عميقًا في حياته ومنجزاته الموسيقية، وقد شكَّل موته انتهاء مشروع لامع لعازف بيانو متفرد.[279]

والحديث عن ثقافة سعيد الموسيقية يحيل بالضرورة إلى الحديث عن ثيودور أدورنو Theodor W. Adorno المفكر والناقد الموسيقي الألماني، حيث ربط سعيد ما يملكه من معرفة بتفاصيل الأعمال الموسيقية المهمة في تاريخ هذا الفن بحركة المجتمع، سائرًا على خطى أدورنو الذي كان أحد أبرز من قام بهذا الربط بين الإبداع الموسيقي والمجتمع، وكذلك بين الموسيقى والسياسة في شكلها المباشر، ويؤكد سعيد بأنَّ الموسيقى في حدود منهج أدورنو الاجتماعي تبقى في إطار سياق اجتماعي بوصفها تنويعًا خاصًا لتجربة جمالية وثقافية، وأنَّه بعد وفاة بيتهوفن عام 1827 ابتعدت الموسيقى عن طابعها الاجتماعي مقتربة نحو الجمالي في صورة تامة تقريبًا، وبحسب أدورنو فإنَّ أسلوب بيتهوفن يضيف للموسيقى عالمًا ذاتيًا خاصًا من الحقيقة التاريخية العادية.[280]

---

[279] : سعيد، إدوارد، *عن الأسلوب المتأخر: موسيقى وأدب عكس التيار*، (ص 205) مرجع سابق.
[280] : انظر: حزين، صلاح، إدوارد سعيد موسيقيًا، مرجع سابق، ص 201.

استلهم سعيد من عبارة قالها أدورنو وهي (الأسلوب المتأخر) فكرة تغيُّر أسلوب التأليف الموسيقي لدى كثير من الموسيقيين، فكان كتاب (الأسلوب المتأخر: موسيقى وأدب ضد التيار) 2006 نوعًا خاصًا من السير الذاتية التي كتبها سعيد دون أن يتمها، أو يراها منشورة، أو أن يضع لها مقدمة. يرى سعيد أنَّ كثيرًا من الأعمال الأدبية تطرح التقدم في السن من الزاوية المألوفة، أي زاوية الحكمة والتعقل والنظرة الهادئة إلى الحياة التي تتقبل ما فيها برضى. ويضرب لذلك مثالًا بمسرحيات لليوناني سوفوكليس وشكسبير كتبتا في أواخر حياتهما، لكن أسلوب الفنانين والمفكرين في أواخر أعمالهم (المتأخر) قد تصل إلى وضع يتجاوز الشباب والحيوية إلى الغرابة المتمثلة في الرفض والتشكيك والمساءلة، فأعمال بيتهوفن الأخيرة في نظر سعيد تمثل نوعًا من النفي، الذي يتحول فيه الفن إلى وصف لواقع الفنان، أو سجل يوثق وضعه كرجل هرم، فقد أصيب بيتهوفن في أواخر أيامه بالصمم، فعاش عزلة ترافقت من كبر في السن.[281] وبالمقابل يضيف سعيد أعمالًا للموسيقار فيردي تطرح زاوية مختلفة، فعلى عكس شكسبير وسوفوكليس نجد في الأعمال الأوبرالية المتأخرة لفيردي مثل (عطيل) و(فالستاف) روحًا شابة وطاقة متجددة تشير إلى قمة جديدة في الإبداع الفني.

محمد مفتاح: ثقافته الموسيقية

يأتي الاهتمام بالموسيقى، في المرحلة الرابعة من مسيرة الناقد المغربي محمد مفتاح، وذلك بعد ثلاث مراحل متداخلة فرضتها طبيعة المعطيات الجديدة والتطورات المعرفية السريعة التي تمس في الجوهر بناء تصور منهجي في تحليل الخطاب الشعري العربي. كان أول هذه المراحل: مرحلة الشعرية الجمالية، والتعددية المنهجية المنفتحة على الإسهامات النقدية الغربية، ورد الاعتبار لبعض المفاهيم التراثية، وتطويعها وفق متطلبات الظرفية التاريخية، والتحلي بالجرأة العلمية، وبحصافة الاجتهاد. ويمثِّل

(281) : انظر مفهوم الأسلوب المتأخر عند سعيد: سعيد، إدوارد، *عن الأسلوب المتأخر: موسيقى وأدب عكس التيار*، (ص 15-27) مرجع سابق.

هذه المرحلة كتاب (في سيمياء الشعر العربي القديم: دراسة نظرية وتطبيقية 1982) وكتاب (تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص 1985) ثم كتاب (دينامية النص: تنظير وإنجاز 1987) ثم تأتي المرحلة الثانية التي استأنس فيها مفتاح بما يسمى العلوم المعرفية، والميل نحو المنهاجية النسقية، أو استخراج الأنساق الثقافية، وإخصاب القضايا البيانية التراثية بأسئلة جديدة قوامها النقد والبرهنة والتأويل؛ لغرض تقديم تصور علمي ينسجم ومنطلقات الباحث المعرفية والمنهجية. ويعكس هذه المرحلة كتاب (مجهول البيان 1990) وكتاب (التلقي والتأويل: مقاربة نسقية 1994) وكتاب (المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي 1999) وتأتي المرحلة الثالثة للتركيز على المفاهيم، واجتراح المصطلحات، وتبني المنهاجية الشمولية التي فرضها المنطق التطوري للعلم، والنقاش حول علاقتنا مع الآخر، ومن كتبها (التشابه والاختلاف: نحو منهجية شمولية 1996) و(مشكاة المفاهيم: النقد المعرفي والمثاقفة 2000).

تمَّيزت المرحلة الموسيقية لدى مفتاح عن غيرها بالحذر العلمي والمنهجي، إذ لم تكن الاستجابة لصيحات التجارب الغربية استجابة غير منهجية، يثيرها الانبهار العرضي بالعدة المصطلحية والمفاهيمية التي استعارتها النظريات الأدبية جهلًا وتضليلًا من علوم الموسيقى، ولكنه محَّص هذه العدة في حقولها الأصل، وكَّيفها وفق مطالب مشروعه النقدي الذي بدأ ببلورة أطروحاته في المرحلتين الثالثة والرابعة من مسيرته النقدية، وبالأخص في كتابيه (التلقي والتأويل) و(مشكاة المفاهيم) إذ انتهى فيهما إلى أنَّ النقاد واللغويين والبلاغيين في الغرب الإسلامي وظَّفوا على نحو صريح أو ضمني بعض المنطلقات الرياضية والمنطقية والموسيقية والفلكية في تصنيف البلاغة والنقد والعروض.

ويواصل محمد مفتاح في هذين الكتابين تأمله في التركيز على استناد بعض البلاغيين والأسلوبيين على علمي الموسيقى والفلك في بناء أنساقهم المعرفية، فكان كتاب (الشعر وتناغم الكون: التخييل، الموسيقى، المحبة 2002) خطوة ثانية بعد كتابيه السابقين في سبيل تحقيق مشروع نقدي

حضاري متوسلًا بالسيميائيات، وعلم النفس المعرفي، ونظرية الذكاء الاصطناعي، لمعرفة الأنساق المعرفية في قديم الثقافة العربية. وقد حصر مفتاح مفهوم (التناغم) بوصفه الجامع بين علوم الهندسة، وعلم الأعداد، وعلم الموسيقى، وعلم الفلك، في مفاهيم وصفية تحليلية أربعة (المناسبة، التمثيل، التناسب، المنافرة) لإظهار آلية عمله المبنية على التوليف بين المتضادات، وقد كان (التخييل، والموسيقى، والمحبة) الأوليات الثلاث التي اختبر فيها الباحث المفهوم، قبل أن يتوسل بشعر عبد الله الفيصل للبرهنة على صحة هذه الأوليات.[282]

استدلَّ مفتاح على سريان التناغم المحقق بمبدأ المقايسة في كل مظاهر الكون وأنماط القول، ومثَّل لسريان التناغم في القول بتعقيد النحاة للغة، وبالتشبيه والاستعارة في الأدب، ثم واصل رصد المقايسة في السيميائيات والنظريات المعرفية الحديثة، وانتهى إلى أنها ضرورة معرفية، كما خصَّ علاقة الشعر بالموسيقى بقراءة مستفيضة كشف فيها عن التناغم الذي يقوم عليه كل منها، إضافة إلى إظهار العناصر المشتركة والتقابلات المنطقية بين العروض والموسيقى، وقد حرص مفتاح على تتبع هذا التقاطع بين العناصر المشتركة في الثقافة العربية القديمة، حيث وجد في منهاج البلاغة وسراج الأدباء لحازم القرطاجني ما يستدل به على احتكام البلاغة والعروض إلى التناسب المنطقي والرياضي، وهو ما اعتمده الموسيقاريون أيضًا. كما تجسَّد التناغم في ديوان ابن عربي (ترجمان الأشواق) وذلك بإضافة المحبة إلى الخيال والموسيقى والعروض، فتحوَّلت في سياق المقاربة إلى عنصر شعري.[283]

لكتاب (الشعر وتناغم الكون) قيمة خاصة، فهو كتاب استنباطي يقوم على إظهار أوجه التداخل بين الشعر والموسيقى والرقص والغناء من حيث إن كلًا منها يعبّر عن بعض الأبعاد الإنسانية العميقة،

---

[282] : انظر: بلقاسم، خالد (2003) عرض موجز لكتاب: الشعر وتناغم الكون لمحمد مفتاح، *مجلة البيت*، المغرب، العدد 6 ص 148.
[283] : انظر: بلقاسم، خالد، عرض موجز لكتاب: الشعر وتناغم الكون لمحمد مفتاح، مرجع سابق، ص 148.

وعن توافقات وتناغمات كونية. وصف خالد بلقاسم هذا الكتاب بأنه "مشروع خاص راكم فيه محمد مفتاح خبرة بأزمنة معرفية عديدة، وفتح فيه إمكان قراءة وصلية للبلاغة والنقد والعروض والموسيقى وعلم اللغة، بما مكَّن من إبراز الوشائج والعلائق التي تحكم هذه الحقول وتمنع تأملها منفصلة عن بعضها، وعن علوم التعاليم التي تدعمها".[284]

استكمل محمد مفتاح ما كان قد أنجزه في مؤلفه السابق في رصد ظواهر حديثة متعددة المفاهيم والمرجعيات، تجمع بين المكتسبات التصورية النظرية والمعرفية والمنهاجية، فكان كتابه الثاني ضمن مرحلة الموسيقى (مفاهيم موسَّعة لنظرية شعرية: اللغة، الموسيقى، الحركة 2010) مؤسسًا لنظرية شعرية تقوم على مقاربات متقدمة في الشعر والثقافة الكونية بصفة عامة، تهدف إلى التوغل في دراسة الإيقاع الشعري، والعناية بالأشكال والقوالب الشعرية الجديدة التي أصبحت مدار الحديث في النقد المعاصر، وتحقيقاً لهذا الهدف لقَّبها بالمبادئ المعرفية، والمبادئ الحركية، والمبادئ التوليفية، والمبادئ التنظيمية، وهي مبادئ إنسانية موجودة عند جميع الناس، لكن الاختلاف يجعل التجليات الإبداعية متنوعة في أشكالها الثقافية. ويتجه مقصد الكتاب كما يعلن عنه مفتاح نحو رصد "تصورات ونظريات ومناهج مستقاة من العلوم المعرفية، بما تحتوي عليه من علم الأعصاب، وعلم تحصيل المعرفة وتدبيرها، وعلم النفس واللسانيات، وفلسفة الذهن".[285] والهدف من الكشف عن هذه التصورات هو الولوج إلى باحات شعرية لم تكن مدركة من قبل في الشعر العربي، ليصل الباحث بعدها إلى توليد مفاهيم لنظرية جديدة تمكِّنه من الدقة في التحليل، والضبط في التأويل، والقدرة على إدراك العلاقات الوثيقة التي تقوم بين النصوص والمبدع، والمحيط أو الواقع.

---

[284] : بلقاسم، خالد، عرض موجز لكتاب: الشعر وتناغم الكون لمحمد مفتاح، مرجع سابق، ص 147.

[285] : مفتاح، محمد (2010) *مفاهيم موسعة لنظرية شعرية: اللغة، الموسيقى، الحركة*، (ص 14) جـ 1 (مبادئ ومسارات) ط 1، المركز الثقافي العربي.

تفصيلًا لهذه التصورات اقترح محمد مفتاح على القارئ ثلاثة أجزاء لهذا الكتاب، دعا في الجزء الأول (مبادئ ومسارات) إلى تعميم الموسيقى على كل شيء في الوجود، قصدًا إلى محاولة صنع آلة جديدة لشعر جديد له موسيقى جديدة، وذلك من خلال طرح العلاقة بين الموسيقى والحركة، ثم علاقة العروض بالموسيقى، وعلم الموسيقى بالشعر، فالكون نظام يتحكم فيه العدد والنغم، لذلك ألحَّ مفتاح على دور الموسيقى وأثرها على الإنسان، ليخلص إلى أنَّ أثر الموسيقى على الإنسان أقدم من أثر الخطاب (اللغة). وتتجلى في هذا الجزء التنظيرات الإغريقية الرومانية المتمثلة بسحر الأعداد والأشكال، والذي يتناول مكانة الأعداد والأشكال وعلاقتها بالموسيقى، وعلاقة الكلّ بالأكوان والإنسان، ومدى شُيوع هذا التصور في الثقافة العربية الإسلامية، كما يطوف الكتاب على منجزات عربية مثل تَوْليف الأنغام الذي اهتم به الخليل بن أحمد الفراهيدي، بما يدل على أنَّ الخليل لم يكن بمعزل عن هذا الثراء العلمي الثقافي المتنوّع والمتعدد المصادر. ويتناول هذا الجزء (بلاغة الألحان) من خلال كتاب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، والمتعلق بتداخل الموسيقى مع الشعر.[286]

وجاء الجزء الثاني من هذا الكتاب وعنوانه (نظريات وأنساق) معمِّقًا البحث في إشكال العلاقة بين اللغة والموسيقى بمنظار السيميائيات، حيث يعرض في القسم الأول (النظريات) منه النظريات الكبرى التي اهتمت بعلمي الموسيقى واللغة مثل: النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية، التي أظهرت علاقة وثيقة بين الشعر والموسيقى، والنظرية التعبيرية، والنظرية الإيقاعية، وقد وظفت هذه النظريات جميعها مفاهيم لسانية موسيقية لدراسة الإيقاع، وبنية الكلمة، والنظم. وفي القسم الثاني (الأنساق) قراءة تطبيقية للنظريات المدروسة في القسم الأول، وتحليل لأنساق الأصوات والتراكيب والدلالات، نكشف

(286) : انظر: مفتاح، محمد، *مفاهيم موسعة لنظرية شعرية: اللغة، الموسيقى، الحركة*، جـ 1، مرجع سابق.

من خلالها أنواع الصلات بين اللغة والموسيقى، مجتهدًا في جمع هذه المعطيات في نموذج نظري يستجيب لمتطلبات المقاربات المعاصرة.[287]

ويعرض الجزء الثالث من الكتاب وعنوانه (أنغام ورموز) إنجازًا لتحليلات مفصلة في شعر بعض المشارقة والمغاربة، ومنهم: المهدي أخريف، وعبد الرحمن بوعلي، ورشيد المومني، وحسن نجمي، ومحمد بنيس، وأدونيس، ومحمود درويش، مصحوبًا بتأويلات هادفة لاستخلاص أنواع الرؤى الجزئية والكلية التي تشغل الفكر البشري والعربي، ومبيّنًا مظاهر الترابط بين الشعر والموسيقى، ويخلص إلى أنَّ اللغة موسيقى، والشعر مهما كان نوعه يعبّر بنغم عن معنى، وكذلك عن علاقة الشعر ببعض الأحداث التي عرفها النصف الثاني من القرن العشرين كالمقاومة، والخيانة، والمراهنة، والكشف عن المحددات الأساسية للنص الشعري، مشيرًا إلى مصطلح (الصَّوْمَتَة) الذي يجعل الصمت والصوت وجهين لعملة واحدة. ولم يكتف مفتاح في هذا الجزء باستخلاص تلك المضامين، وإلقاء الضوء على الأشكال الفنية التي وظَّفها كل شاعر بحسب طاقته، وتبعًا لما يبتغيه، لكنه جعل هدفه معلنًا وصريحًا بقوله: "سعينا إلى وضع معالم لنحو كلي للشعرية من ناحية، وإلى رصد تضاريس ونتوءات كل تجربة من ناحية ثانية".[288]

وقد أغنى هذا المصنف بكل أجزائه كفاءة الناقد وثقافته الفنية في التعامل مع المصادر بكيفيات مختلفة، ومن ألوان هذه الكيفيات أنَّه قدَّم المادة العلمية بترجمة دقيقة أمينة، فضلًا عن تلخيصه الأطروحات الأساسية لمَّا لا يكون هناك ضرر بالمادة العلمية، ثم استناده على رؤيا فلسفية تخطَّى بها الصرامة العلمية. وما كان لهذه الكيفيات أن تتحقق لولا مساندات ثقافية تقتضي من الباحث أخذ الرأي

---

(287) : انظر: مفتاح، محمد (2010) *مفاهيم موسعة لنظرية شعرية: اللغة، الموسيقى، الحركة*، جـ 2 (نظريات وأنساق) ط 1، المركز الثقافي العربي.

(288) : مفتاح، محمد (2010) *مفاهيم موسعة لنظرية شعرية: اللغة، الموسيقى، الحركة*، (ص 12) جـ 3 (أنغام ورموز) ط 1، المركز الثقافي العربي.

والمشورة من مختصين في علم الموسيقى، حيث تلقَّى مفتاح دروسًا مفيدة من مختصين بتاريخ الموسيقى، وكيفية وتدوينها.[289]

غير أنَّ أبين ما تظهر فيه ثقافة محمد مفتاح الموسيقية اهتمامه باللغة المصطلحية المستمدة من علم الموسيقى، وكان من دلائل هذه الثقافة قدرته على نحت الكثير من المصطلحات وتعريبها، أو تركيبها تركيبًا مزجيًا، وقد أغنى بذلك المصطلح النقدي العربي بالانفتاح على مجالات جديدة في البحث المصطلحي. وكان مفتاح على وعي في صناعته المصطلحية بالخلاصات الدقيقة التي توصَّلت إليها هذه العلوم، فجميع مصطلحاته تدعو إليها الضرورة، فحينما لا نستطيع الفصل بين مصطلح (موسيقى الشعر) فإنه ينحت مصطلحًا آخر جامع بينهما (شعرسيقى) وكذلك الصمت والصوت إذ نحته إلى (الصَوْمَتة) فالمفاهيم عند مفتاح ليست عبثية أو عشوائية، ولأنها كذلك فإنَّها لا تدل على حرفيتها، كي لا يقع في مغبة إسقاط المفهوم العلمي كما هو على النص الأدبي. وإلى جانب المصطلحات المركبة، فإنَّ مفتاح نقل مصطلحات بعينها من العلوم الأخرى إلى ميدان الأدب بإضفاء دلالة جديدة غير التي في الأصل، ومن ذلك أنَّ مصطلح (التحويل) نجده في الرياضيات والبيولوجيا، كما نجده في الموسيقى والأدب، ومصطلح (الخلية) كذلك فهو مصطلح بيولوجي، لكنه استطاع أن يكيِّفه بحسب الميدان الموسيقي والأدبي، وعملية التكييف لدى مفتاح تشمل الزيادة أو النقص طلبًا للملاءمة والموافقة.[290]

يرى مفتاح أنَّ الموسيقى هي أصل اللغة، وأنَّ لها دورًا أساسيًا في صياغة الذكاء البشري، فدعا إلى فهم مكونات الدماغ، إذ لا يمكن فهم الأطروحات اللسانية الحديثة إلا بمعرفة باحات الدماغ، فاللسانيات تتداخل مع الموسيقى، مع الاعتماد على علم الأعصاب والتشريح ووظائف الأعضاء.[291]

---

[289] : انظر: مفتاح، محمد، *مفاهيم موسعة لنظرية شعرية: اللغة، الموسيقى، الحركة*، (ص 15) مرجع سابق.

[290] : انظر: الحمامصي، محمد، محمد *مفتاح: النقاد الحقيقيون يعدّون على الأصابع*، مقال منشور على الشبكة. تاريخ الدخول: 2019/9/7 /https://middle-east-online.com

[291] : انظر: مفتاح، محمد، *مفاهيم موسعة لنظرية شعرية: اللغة، الموسيقى، الحركة*، (ص 23-25) مرجع سابق.

والحقيقة أنه لا يمكن رصد ملامح هذا التداخل إلا بأن يقيم الناقد الجسور بين قطاعات المعرفة والثقافة والتي تحققت أسبابها لدى محمد مفتاح المسلح بأدوات معرفية ومنهجية متعددة، حيث أتاحت له معرفته بعلوم الموسيقى الاطلاع على النصوص في مختلف تجلياتها شعرًا ونثرًا في مشرق الوطن العربي ومغربه، قديمًا وحديثًا.

ثانيًا: علي الراعي: ثقافة الناقد المسرحية

بدأت مسيرة علي الراعي الفكرية مع فيلسوف المسرح الإنجليزي الحديث برنارد شو في أطروحته للدكتوراة عنه عام 1955 ومنذ ذلك العام لم يتوقف عطاء الراعي عن تأليف الكتب، حتى أصبح واحدًا من أعمدة النهضة المسرحية في الستينيات، وهي المرحلة التي ازداد فيها قربًا من الشعب بتوليه مسؤولية المسرح، واضعًا لنفسه هدفًا ساميًا يسعى لتحقيقه هو تثقيف الشعب، وتعميق وعيه، وإثراء ذائقته، فانحاز إلى الفن الجميل الذي يحافظ على الهوية الثقافية دون انغلاق على الذات، ففتح باب التجريب، واتَّصل بثقافات العالم، وسلك طريق البساطة البعيدة عن التقعر بالمصطلحات والمفاهيم الغامضة، فكان بحق أحد أفراد جيل الرواد الكبار الذين أرسوا الظاهرة المسرحية في الثقافة الجماهيرية، وقد أصدر لنا (مسرح الشعب) باحثًا فيه عن الأصول الدرامية في الأشكال الشعبية، وهو مجلد ضخم يضم ثلاثة كتب، الأول (الكوميديا المرتجلة) والثاني (فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحاني) والثالث (مسرح الدم والدموع) فالكوميديا الهزلية الراقية في نظره هي روح الشعب، لا سيما في الموالد والاحتفالات والمناسبات الاجتماعية.

أخذ الراعي على عاتقه مهمة الوصل بين الكتَّاب المثقفين وتراثهم في المسرح، معتقدًا بأن لا مستقبل حقيقي لكوميدياتهم ما لم تتصل أسبابها بفن الكوميديا الشعبية، وهو الفن الذي يمتدُّ لدراسة ظواهر مسرحية تنتمي إلى فن المسرح الشعبي مثل دراسة الأراجوز، وخيال الظل، والكوميديا المرتجلة،

والشخصية المهمشة في المجتمع، ومسرح السامر في الأسواق والشوارع والأفراح والسرادقات، وتحقَّقت له العناية بهذه الظواهر حين أنشأ مسرح العرائس عام 1959 والفرقة القومية للفنون الشعبية عام 1963 والمسرح التجريبي (مسرح الجيب) عام 1968 لتكون جميعها مشاعل التجارب المسرحية ذات الصلة بالشعب.

نظر علي الراعي إلى التراث الشعبي نظرة عميقة، وأهَّلته ثقافته المسرحية إلى معرفة ما يستمده المسرح من الأصل الشعبي ويختلف عنه في آن واحد، ساعيًا وراء تطوير الأدب المسرحي، وإثرائه بالتجارب الخلاقة، فيرى أنَّ التجارب المسرحية التي استلهمت التراث العربي الرسمي والشعبي هي الطريق الرئيس الذي ينبغي أن يسير فيه التجريب العربي، بحثًا عن موضوعات وأشكال مسرحية جديدة تكون أقرب من مسرحنا الحالي إلى الروح العربية والوجدان العربي. فالمسرحيون العرب الذين استلهموا تراث ألف ليلة وليلة فتحوا بابًا واسعًا لقراءة معان جديدة في تراثنا الشعبي، فكانت نظرة توفيق الحكيم إلى حكاية شهرزاد في مسرحيته (شهرزاد) نظرة مركَّبة، حتى إذا انتهى من العمل وجدنا أنفسنا أمام كائن جديد يستمد من الأصل ويختلف عنه في آن واحد، وكذلك قدَّم علي أحمد باكثير في مسرحيته (سر شهرزاد) تفسيرًا جديدًا بوجود الوحش في نفس شهريار، وصبَّ ألفرد فرج أحداث مسرحيته (حلاق بغداد) في قالب الكوميديا الشعبية بعد أن أضاف إليها إحدى نوادر الجاحظ في كتابه (المحاسن والأضداد).[292]

ويقتضي توسيع كتَّاب المسرح رقعة المسرحية العربية وتعميقها ومدِّها بأشكال وصيغ تكون جديدة وأصيلة معًا- وجهة نظر يراها الراعي متعلقة بثقافة الناقد المسرحي، والتي تمتد لتكون مشكلة لدى ثقافة الناقد العربي عامة، في ألوان الإبداع الفني والأدبي جميعًا، وهي تظهر في حقل المسرح

[292] : انظر: الراعي، علي (1973) بعض التجارب الجديدة في أدبنا المسرحي، *مجلة الأقلام*، العراق، العدد 3، ص 2-6.

واضحة؛ لأنَّ المسرح يعرض أعماله على الناس كافة، ويتوجَّه بها إلى الجماهير، وحين لا تجد الجماهير من يعينها على حسن تقدير العمل المسرحي، يتضح النقص في حقل النقد المسرحي، يقول الراعي: "نقاد المسرح قليلون، فإذا أضفنا إلى هذا أنَّه لا يوجد بينهم من له النظرة الشاملة للعمل الفني المسرحي، النظرة التي تأخذ في الاعتبار مشاكل الخشبة ومشاكل قاعة العرض، والتي يكون فيها الناقد كاتبًا ومخرجًا وناقدًا ومتفرجًا معًا، لاتَّضح لنا أنَّ ميدان النقد المسرحي ما زال لديه الكثير كي يصل إلى مرحلة يتفاعل فيها تفاعلًا خلاقًا مع فناني المسرح".[293]

وحين يبدي لنا الراعي حالة واضحة من حالات الامتزاج العفوي والعميق بين ما هو أصيل وما هو جديد في المسرح، ويثبت بما لا يقبل الشك أنَّ تمام الجدة إنما يكون بالامتزاج الواثق إلى الأصول، فإنَّ أوجه المقارنة ودلائل البرهنة ما كان لها أن تظهر إلا لناقد مثقف بفنون المسرح، وتبدو كفاءته الفنية أكثر نضوجًا حين يلتفت إلى أهمية فن المقامة في المسرح بوصفها نوادر وحكايات، فالمسرحيون العرب لجأوا إلى المقامة سعيًا وراء شكل مسرحي جديد، وقد تمثَّل الراعي دور شمس الدين بن دانيال في الربط بين دور المقامة وفن خيال الظل، وهو ربط أثبتته الحوادث أنَّه كان جوهريًا ولازمًا من أجل تأصيل فن المسرح في التربة العربية. ومن خيال الظل إلى فن التمثيل البشري حين حوَّل الفنان السوري جورج دخول إلى مصر بعضًا من الفصول المضحكة القائمة على فن الكوميديا المرتجلة، والتي استمدَّ بعض موضوعاتها وشخصياتها من خيال الظل التركي.[294]

وقد أثمرت السنوات التي قضاها الراعي مع البروفيسور الأردايس نيكول Allardyce Nicoll المؤرخ المسرحي الإنجليزي في جامعة برمنجهام حين كان طالبًا فيها- عن اهتمامه بالبحث

---

[293] : مزاحم عباس، علي (1979) حوار مع الدكتور علي الراعي، *مجلة الأقلام*، العراق، العدد 11، ص 125.

[294] : انظر: الراعي، علي (1971) الأصالة والتجديد في المسرح العربي، *مجلة الآداب*، لبنان، العدد 11، ص 24.

في قضايا جوهرية تتعلق بمستقبل المسرح، وقد ألمح إلى تلك اللقاءات التي جرت في قاعات الدرس حين كتب بحثه (لماذا تقوم النهضات المسرحية، ولماذا تختفي؟) متلمِّسًا أسبابًا كثيرة لقيام هذه النهضات واختفائها، وكان له رأي يعارض به أستاذه نيكول الذي بحث عن الأسباب التي من أجلها لم يقم مسرح رومانتيكي يُعتدُّ به على أيدي بيرون Byron وشيلي Shelley في أول القرن التاسع عشر، ومن هذه الأسباب انحطاط ذوق رواد المسرح في تلك الأيام، واقتصارهم على الألوان الرخيصة من التآليف المسرحية، وعزوف أكبر العقول عن الكتابة للمسرح. لكنَّ علي الراعي بما يمتلكه من إحساس الشك والتساؤل يرى أنَّ هذه الأسباب ليست نهائية، ذلك أنَّه لا يمكن أن تكون الرومانتيكية نفسها مسؤولة عن عزوف أكبر ممثليها في إنجلترا عن الكتابة للمسرح، فجوته Goethe من أكبر شعراء الرومانتيكية، لكن لم يمنعه ذلك من كتابة فاوست Faustus وإغناء العمل المسرحي بهذا العمل الحي، وإنَّ ظروفًا بعينها قد واتت شكسبير W. Shakespeare فجعلت منه إلى جوار الشاعر الكاتب المسرحي المرموق، فاللحظة التاريخية المواتية هي العامل الحاسم في قيام النهضات المسرحية.[295]

وكان من أظهر الإشارات اللافتة في تعامل علي الراعي مع المسرح إيجاده علاقة بين النهضات المسرحية والنهضات القومية، فيرى أنَّه ليس من قبيل الصدفة أبدًا أننا عرفنا المسرح أول ما عرفنا في اللحظة التاريخية التي أخذ فيها شعورنا بقوميتنا يظهر إلى الوجود، ويعبِّر عن نفسه بقوة متزايدة، مستدلًا ببعض النماذج من المسرحيين العرب ممن عمَّقوا هذه الصلة، ومنهم مارون النقاش الذي ربط ربطًا واضحًا بين محاولاته إدخال المسرح إلى الوطن العربي، وبين ما يجيش في صدور أبنائه الرواد المخلصين من أحلام الرقي بالأمة، ومثله كذلك يعقوب صنوع الذي جعل من نشاطه المسرحي وسيلة

---

[295] : انظر: الراعي، علي (1959) لماذا تقوم النهضات المسرحية، ولماذا تختفي؟ *مجلة المجلة*، مصر، العدد 30، ص 86.

لتطوير بلاده، وصولًا إلى أحمد شوقي، حيث يضع في مسرحيته (علي بيك الكبير) مادة تاريخية درامية أمكنه فيما بعد أن يجود فيها ويحلِّق.[296]

ويعدُّ كتاب (المسرح في الوطن العربي 1979) أول محاولة توثيقية للمسرح العربي وفق التقسيم الجغرافي، يتناول فيه الراعي البداية الحقيقية للمسرح العربي اعتمادًا على مصادر كتَّاب وباحثين من تلك الدول، ولم يخل الكتاب من نزعة مصرية تسم مسارح البلدان العربية بأنها نشأت بفعل المسرح المصري، وإن كانت هذه النشأة بداية لم يستفد منها القائمون على المسرح في ذلك الوقت من توظيف التاريخ العريق والتراث الضخم الذي توارثوه من خلال القرون الماضية. ويلاحظ في تقسيمه الجغرافي أنه أهمل بعض الدول العربية ومنها السعودية، لاعتقاده أنَّ المسرح في السعودية غير ناضج، ولا يوجد تاريخ حافل بالمعاناة والعذابات التي عانى منها مؤسسو المسرح في سائر دول الوطن العربي. ويتحدث الراعي بشيء من التفصيل عن خيال الظل بوصفه فنًا عربيًا قديمًا، ويورد الكثير من الآراء لنقاد حول أهميته، لينتهي إلى القول بأنَّ خيال الظل ترك بعض الأثر في فن الأراجوز، وذلك في الوقت الذي أخذ فيه خيال الظل في التراجع، حيث إن القدرات الفنية باتت أسهل وأقل تكلفة، محاولًا تسليط الضوء على بعض النماذج من المسرح الشعبي في بعض الدول العربية مثل مصر، وأنَّها كانت طوال القرن التاسع عشر دراما محلية خالية من المؤثرات الأجنبية.[297]

ويلمس قارئ أعمال علي الراعي ولعًا خاصًا بشخصيتي المحتال والمهرج، فهما يمثلان دائمًا أقصى حالات التمرد، والسخرية من الزيف الاجتماعي والنفاق، والثورة ضد المجتمع الظالم، الذي تتكدس فيه الثروات عند القلة، ولا يجد الفقراء سوى الحرمان والجوع، وإذا كانت هذه الثورة تشوبها

---

[296] : انظر: الراعي، علي، لماذا تقوم النهضات المسرحية، ولماذا تختفي؟ مرجع سابق، ص 89.

[297] : انظر: الراعي، علي (1999) *المسرح في الوطن العربي*، العدد 248، ط 2، الكويت، سلسلة عالم المعرفة.

ممارسات غير أخلاقية، فإنَّ مردها إلى سوء تنظيم المجتمع، فهو دافعه إلى الانحراف. وكان لاهتمام الراعي بالأدب الاحتيالي (أدب البيكارسك) أن ألَّف حوله كتابه (شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية 1985) ويلفت الراعي إلى أنَّ شخصية المحتال إنما تجد جذورها في أدب المقامات العربية وفي ألف ليلة وليلة، وأنَّ ثمة شواهد قوية على تأثر الفن القصصي الإسباني، ومن ثم الغربي بالمقامات وبشخصية المحتال المخاتل الدائم التجوال، التي عرفت الحياة في مقامات البديع والحريري، فمن طريق محتال المقامات قام الأدب الاحتيالي في إسبانيا، وامتدَّ من ثم إلى فرنسا وألمانيا وإنجلترا، ليكون الأساس لصرح الرواية الواقعية. وانطلاقًا من برنارد شو Shaw G. Bernard يرسم الكاتب في جزء خاص من الكتاب صورة المحتال في الأدب الإنجليزي، ويرى أنَّ ميغل دي ثيربانتس M. De Cervante صاحب دون كيخوته خاض في أدب الاحتيال، ولكن على شكل روايات تعليمية، ثم يعود إلى الأدب العربي الحديث، ليفرد له القسم الثالث من الكتاب تحت عنوان (المحتال في الأدب العربي الحديث).[298]

ومن شخصية المحتال إلى الشخصية المرتجلة في المسرح التي تملك أشياء لا يملكها المسرح المكتوب، وذلك في عطائها الوافر للمتفرج واحتفائها الزائد به، وقد قامت الكوميديا الشعبية على أكتاف هذه الشخصية، فنجحت في نقل المسرح المصري من مرحلة التعبير بالوساطة عن طريق الدمى وخيال الظل إلى مرحلة المسرح البشري المكتوب، وعن هذا المسرح الشعبي ذي التكاليف القليلة كتب الراعي كتابه (الكوميديا المرتجلة) محاولًا إفساح المجال أمام الفن المسرحي، كي يوسِّع من مساحته وقدرته، وذلك بالافراج عن الطاقات الحبيسة للممثل، ودفعه إلى أن يتعلم ويتقن وسائل تعبير أخرى غير الأداء باللفظ والصوت. كما يؤصِّل الكتاب لجهود فناني الارتجال في الوطن العربي، ومنهم فنان الارتجال

---

(298) : انظر القسم الثالث: الراعي، علي (1985) *شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية*، ط 1، سلسلة كتاب الهلال، القاهرة، دار الهلال.

السوري جورج دخول الذي حوَّل فن الأراجوز إلى التمثيل بالبشر، ويعقوب صنوع عما كان يجري في مسرحه من أحداث مضحكة، تاركًا مساحة واضحة للارتجال كي يتسرب إلى مسرحه، وقد أسَّس طريقًا أمام الأجيال من فناني الارتجال من أمثال علي الكسار وأمين صدقي وبديع خيري، وغيرهم كثير.[299]

أتاحت ثقافة علي الراعي المسرحية الاطلاع على الرصيد الإبداعي العالمي في أجناسه المختلفة، داعيًا إلى أن يعرف الناقد المسرحي أدوات اشتغاله في عرض وقائع العمل الفني بأحداثه وشخوصه وحركته الفنية. ومن بين الهموم التي أرَّقت الراعي هي غياب الناقد الحقيقي المتخصص "فالنقاد المؤهلون يتناقصون، ولا يولد غيرهم بأعداد كافية ومستويات مماثلة، أو حتى مقاربة، وعملية النقد ما زالت مضطهدة، لا تلقى الجزاء الكافي المعنوي والمادي، وأحيانًا تحرم الدراسات النقدية من مجرد الظهور؛ لقلة المنابر، وقلة المال؛ ولأنَّ النظرة العتيقة التي ترى في النقد عملًا ثانويًا – إذا قيس بالإبداع – لا تزال قائمة وفاعلة".[300] وبذلك فإن على الناقد - في رأي الراعي - أن يتسلح بثقافة واسعة تؤهله تأهيلًا كافيًا إلى مساءلة الوضع المسرحي قديمه وحديثه.

ثالثًا: عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة

يحيلنا المنجز النقدي للناقد عبد الغفار مكاوي إلى ثلاثة مسارات فكرية في مسيرته النقدية، أولها: الاتصال الوثيق بين دلالات النص والتراث الثقافي للإنسان، والذي يكتسب فاعلية إنتاجية ينشأ عنها اتصال روحي وثقافي مستمر بمعارف الماضي وحكمته، وهو ما يكسب النص ثراء متجددًا. وثاني هذه المسارات: تجاوز الكشف عن ثراء النصوص إلى نقد تطور المجتمعات الغربية، وسعيها إلى السيطرة، والإعلاء من دور الفن في السياق الثقافي والاجتماعي والإنساني، ودوره في التغيير، وفاعليته

---

[299] : انظر: الراعي، علي (1993) *الكوميديا المرتجلة: فنون الكوميديا، مسرح الفن والدموع*، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع.
[300] : الراعي، علي (1991) شهادات النقاد، *مجلة فصول*، العدد 3-4، ص 182.

في عملية التحرر ذاتها، انطلاقًا من تحرير الوعي من آليات السيطرة والأحادية. أما ثالث هذه المسارات: فهو تأويل الأعمال الأدبية، والربط بين القيمة الفنية والارتقاء الروحي، ومحاربة القبح، وتأكيد منهجية الجمال، والسعي الإيجابي نحو التقدم، وأثره في الذات والعالم، ورصد تحولات الفن ومدارسه في تشكيل الرؤى الجمالية والفكرية، من أجل تحقيق فاعلية ثقافية جديدة في المجتمع.

هذا التنوع والتعدد في مسارات التكوين المعرفي والفلسفي والفني والأدبي عند عبد الغفار مكاوي هو الذي جعل منه حاضرًا في المشهد الثقافي والفكري معًا، وكاتبًا متعدد الاهتمامات والمحاور والأدوار. ولعل مجموع الأهداف التي ينطلق منها المسار الثالث هي التي تجعلنا نديم النظر في كتاب (قصيدة وصورة) لعبد الغفار مكاوي، ذلك أنَّ هذا الكتاب يمثِّل هذه المرحلة المهمة في مسيرة مكاوي النقدية، وينمِّي للقارئ الإحساس بالجمال، ويدفعه إلى تقديم تفسيرات جديدة انطلاقًا من إحساسه الجمالي، ويكشف له عن رؤى معرفية وثقافية واجتماعية كامنة. ولذا فإنَّ هذه الإطلالة الموجزة على كتاب (قصيدة وصورة) ليس الهدف منها تقديم عرض شامل للكتاب، لكنها تجد في هذه المباحث المطروحة للنقاش ثقافة نقدية واسعة ما كان لها أن تظهر على الورق إلا بعد إعادة النظر في التجربة، وإطالة الوقوف عند الفكرة، فمظاهر التأثير المتبادل بين الفنون، خصوصًا فن الشعر وفن الرسم يقدَّر عمرها بثلاثة آلاف سنة في تاريخ الأدب والفن، وإنَّ طرح الكاتب لأسئلة عن تلقي الشعراء لأعمال الفن، واستقبال الفنانين لفيض الشعراء، وتتبع العلاقة بين الفنون الجميلة بوجه عام وفني الشعر والتصوير بوجه خاص- يدلَّ بحال من الأحوال على أنَّ المضي قدمًا في مقاربة أوجه التأثر والتأثير يتطلب ناقدًا مثقفًا بتاريخ الفنون وأنواعها ورجالها.

وتظهر ملامح هذه الثقافة جلية حين يطالع القارئ مقدمة الكتاب، ويستشعر مع الكاتب صعوبة تجربته حين يعلن عن اتساع الرقعة الزمنية للبحث والتي تمتد لمئات السنين، يتتبع خلالها نتاج مئات

من الشعراء والفنانين التشكيليين، ويرصد مظاهر تسجيل استلهام الشاعر اللوحة والصورة والنقش والتمثال والمعبد والمسلة والزهرية والأيقونة، في مقابل استيحاء الرسام والمصور والمثال والخطاط ومصمم البناء والمعمار. قصيدة شاعر من الشعراء، فرسم وصوَّر وخطَّط وجسَّم ما كان الشاعر قد تخيَّله وصوَّره بالكلمة والوزن والإيقاع.[301]

وتقتضي ثقافة عبد الغفار مكاوي الفنية الإجابة عن عدد من الأسئلة المتعلقة بأسلوب الشعراء في النظر إلى الصور، أو كيف ينظر الشعر إلى الفنون الأخرى ويستعير منها كما تنظر هي أيضًا إليه وتستعير منه، ومن هذه الأسئلة ما يتعلق بزمن لقاء الشاعر بالصورة، أو مناسبتها، ومنها ما يتعلق بالفكرة والأسلوب في تمكُّن القصيدة من تقديم تفسير للصورة، وجعل الصور الساكنة تنطق وتتحدث إلينا، ومدى نجاح الشاعر في نقل مضمون الصورة إلى لغة القصيدة، بحيث تعكس بنية القصيدة بعض العناصر المكونة لها، وإذا كان قد نجح في هذا فما هي الوسائل والأدوات الفنية التي لجأ إليها؟ وكيف كان تأثير الصورة عليه؟ وما طبيعة العلاقة بين الشعر والرسم على النحو الذي فُهمت به في التراث النقدي؟

ومما يستحق التأمل أنَّ أكثر قصائد اللوحات التي نشرت في كتاب (قصيدة وصورة) وما يرافقها من تعليقات، قد سبق نشرها في دوريات مفرَّقة سنة 1985 أي قبل سنتين من تولي سلسلة عالم المعرفة بالكويت إصدار مجموع هذه القصائد بهيئة كتاب سنة 1987 ولعل المبتغى من إعادة جمع هذه القصائد في كتاب ليس ضمانًا لقاعدة أكبر من القراء فحسب، ولكن ما تشمله القصائد في الكتاب من إضافات وشروحات جعلت من إعادة نشرها نظرة مستأنفة لمضمونها وأفكارها، فبعد مقارنة التعليقات المنشورة في أشتات مفرقة في الدوريات مع صورتها النهائية في الكتاب يمكن القول إنه قد أضيف بعض

---

(301) : انظر: مكاوي، عبد الغفار، *قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور*، (ص 9) مرجع سابق.

الشروحات التي يسمح بها الكتاب وتضيق عنها الأبحاث المكثَّفة، ومع ذلك فإنَّ ما يشد الانتباه هو وعي عبد الغفار مكاوي لفكرة التأثر والتأثير بين الشعر والفنون حين عنونَ جميع المقالات والقصائد المنشورة سابقًا في الدوريات بعنوان (لوحة وقصيدة).

ويعاين الكتاب لحظة لقاء الشاعر بالصورة انطلاقًا من فكرة المقارنة بين عملين فنيين ومعايشتهما في وقت واحد، والمقارنة بين القصيدة والأصل الفني تضع المتلقي في موقف التداخل الإبداعي، وتدفعه لإقامة تفسيرات جديدة انطلاقًا من إحساسه الجمالي، وتحفُّ فكرة المقارنة العديد من المصاعب، إذ في تقديم العلاقة بين الفنون منذ المحاكاة حتى فنون الحداثة جهد مضنٍ[302] غير أنَّ كتاب (قصيدة وصورة) اقتصر على أهم المحاولات التي تأثرت فيها القصائد بلوحة أو منحوتة، أي القصائد التي تماهت بالصورة أو النحت انفعالًا وسجالًا وشرحًا، وكان عددها في الكتاب أكثر من أربعين لوحة ومنحوتة ومحفورة عائدة لفنانين معروفين ينتمون لأجيال مختلفة، فضلًا عن الصور الفوتوغرافية والصور المرسومة والمنقولة عن البورتريه، أو الفنون التشكيلية المختلفة، مرفقًا بكل لوحة قصيدة أو قصائد لكبار الشعراء عبَّروا فيها عما ألهمتهم به اللوحة، مرورًا بتلك القصائد التي ألهمت أكثر من فنان، فلحنها مؤلف موسيقي، ورسمها رسام، وعبَّر عنها مثال.

يدرك عبد الغفار مكاوي أنَّ تأكيد الصلة الحميمة بين الفنون لا تعني ببساطة أنَّ القصيدة الشعرية يمكن أن تمثِّل الصور تمثيلًا وصفيًا، لكن الهدف الأسمى هو في طريقة الشاعر والرسام في إحداث أقصى قدر ممكن من التآلف بين عناصر مادتهما، فالشاعر يستطيع أن يرسم الشعر كما يستطيع الرسام أن يكتب القصائد. وقد جعل مكاوي لقصيدة الصورة نمطين أساسيين الأول: يوضِّح آراء النقاد والفلاسفة العرب في مسألة العلاقة بين فني الشعر والتصوير، ويمثل هذا النمط أبو نواس في قصيدته السينية التي

---

[302] : انظر: مكاوي، عبد الغفار، *قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور*، (ص 24) مرجع سابق.

يصف فيها كأسًا ذهبية حافلة بتصاوير فارسية، والبحتري في رائعته التي يصف فيها إيوان كسرى، والمتنبي في قصيدته التي قالها في مدح سيف الدولة أثناء مقامه في أنطاكية، والتي يصف فيها خيمة أو مظلة نقشت عليها صورة ملك الروم. وهذه النماذج كلها كما يراها مكاوي "تقرّبنا من قصيدة الصورة دون أن تفي بمقوماتها، أو تتيح المقارنة الجمالية بين النص اللغوي والأصل الفني الذي أتت عليه يد الفناء".[303]

ويضم النمط الثاني قصائد من الشعر العربي الحديث تشكَّلت على غرار الصورة لكن دون أن تتقيد بصورة محددة، ويمثِّل هذا النوع صلاح عبد الصبور في قصيدته (تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية) من ديوانه (شجي الليل) إذ لا يستوحي عملًا فنيًا محددًا، وإنما يشكِّل بكلماته وإيقاعاته وبنية عباراته صورة لونية وحركية. وينضم إلى هذا النمط عبد الوهاب البياتي في قصيدته (ثلاثة رسوم مائية) من ديوانه (الكتابة على الطين) فينظر بعين الرسام، ويصور بريشته. ومن هذا النمط أيضًا استكشاف الألوان والخطوط والإيقاعات دون التقيد بصورة محددة، ويمثِّل ذلك أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته (آيات من سورة اللون) حيث دخل الشاعر عوالم التصوير وألوانها وإيقاعاتها، وكذلك قصيدة عبد الوهاب البياتي (إلى بابلو بيكاسو) ومثلها قصيدة حميد سعيد (المرور إلى شوارع سلفادور دالي الخلفية) من ديوانه الأغاني الغجرية.[304]

وبعد، فقد شغلت العلاقة بين الشعر والرسم الشعراء والنقاد أكثر بكثير بين الشعر وسائر الفنون، وأتاحت ثقافة عبد الغفار مكاوي الفنية تبيان هذه العلاقة، وقياسها بمقاييس فنية، وشرحها للجمهور، وإبداء الرأي في مستواها، وهو إذ يشرح العمل الفني بحدسه وإدراكه نجده دائمًا في تأويله متواضعًا،

---

(303) : مكاوي، عبد الغفار، *قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور*، (ص 38) مرجع سابق.
(304) : انظر: مكاوي، عبد الغفار، *قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور*، (ص 43-44) مرجع سابق.

بل كثيرًا ما يدع في حكمه مجالًا ينفذ منه الجمهور إلى حكم جديد أو معاكس؛ كي لا يفسد الغاية من إتاحة الفرصة لكل قارئ لكي يتذوق ويجرب، فقد برَّر عدم وقوفه أمام جميع الصور والأشعار بقوله: "إنَّ قراءتنا لبعض الصور القليلة التي تجدها في هذا الكتاب ليست سوى قراءة واحدة من بين قراءات أخر ممكنة، أي أنها تقدم تفسيرًا واحدًا، ولا تزعم أنه التفسير الوحيد".[305]

رابعًا: بهاء بن نوار: وجمالية الاقتباس بين الأدب والفنون

ثلاثة فضاءات منهجية تلفت النظر عند قراءة المنجز النقدي للناقدة الجزائرية بهاء بن نوار، أول هذه الفضاءات هو الفضاء الثقافي للناقدة الذي يسير باتجاه المستوى العمودي التطوري كون بهاء ذاتًا متطورة تتفاعل مع المستجدات البحثية، وتتبنى مسارًا تصاعديًا تنحو من خلاله إلى استيعاب مكتسبات الثقافة العالمية، وتكييفها مع الواقع الأدبي والفكري، لتقدِّم عددًا من الأطروحات التي أكسبت رؤاها وأفكارها خصوصية. ثاني هذه الفضاءات هو فضاء التواصل الفكري بجميع صوره، والتنويه على عمق التفاعل المتبادل بين الأدب وعالم الفنون بأنواعها، والبحث عن التبادل وإقامة الجسور بين قطاعات المعرفة والثقافة خاصة الفنون الأدائية النخبوية، مثل الأوبرا والباليه اللذان يُعدّان وسيطًا للجمال في أبهى صوره ومعانيه. وبذلك فإنَّ كتابات بهاء بن نوار تشكِّل حدثًا ثقافيًا مركبًا، ينتج فيضًا من المفاهيم والمرجعيات ذات الصلة بالنقد الفني، تحاول الناقدة من خلاله مقاربة اقتباسات فريدة، وصلات متعددة بين الأدب والفنون. أما ثالث هذه الفضاءات فهو فضاء المراوحة بين شخصية الناقد الأدبي والناقد الفني، بما أتاح لبهاء بن نوار التسلح بالأدوات المنهجية لكل منهما، وهو ما دفعها إلى عدم الركون إلى النقل أو الاستعارة السهلة لما هو جاهز أو سائد مكرس، لكنها تعمد إلى التركيب الخلاق والتشييد

---

(305) : مكاوي، عبد الغفار، *قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور*، (ص 26) مرجع سابق.

الفعلي لجماليات المجاورة والتفاعل بين الأدب والفنون، وهي موضوعات فاعلة في الدرس النقدي الحديث تسعى فيها بهاء إلى الابتكار والإضافة والتجديد.

ويظهر من عناوين دراسات بهاء بن نوار، ذات البعد التأملي الاستعاري، أنها تتبنى طريقة ترتكز على الملاءمة الأدبية المنفتحة على الملاءمة الفنية بأبعادها الاجتماعية والأيديولوجية، وقد تحقَّق لها إدراك مظاهر هذه الملاءمة باطلاعها على علوم مختلفة، ونظريات فلسفية متعددة، وإحاطتها بالخلفيات والمقاصد لكل من الأدب وباقي الفنون، وقد وصل حد الاهتمام بكشف ملامح هذه الملاءمة إلى مشاهدة بهاء لكثير من عروض الأوبرا والباليه مباشرة في المسرح؛ للتمييز بين الموفَّق والمتواضع منها، أو استماعها لنسخ تسجيلية لكثير من العروض، إضافة إلى مشاهدتها لكثير من الأفلام السينمائية ذات الصلة بالأدب، ولعل هذه الثقافة المستقاة من التجاوب المباشر والحي مع كل ما هو فني هي ما يميز شخصية بهاء بن نوار النقدية.

وقد كان لتأسيسها وترؤسها إدارة تحرير مجلة (رؤى فكرية) التابعة لمخبر الدراسات الأدبيّة واللغويّة بجامعة سوق أهراس في الجزائر. وانضمامها إلى رئاسة الفريق البحثي المشتغل بتاريخ الأدب الجزائري، التابع لنفس المخبر والجامعة، ومشاركتها بالكتابة في كرّاس الثقافة اليوم بجريدة النصر الالكترونية- جميع ذلك له بالغ الأثر في ارتباط بهاء بن نوار بأسباب الثقافة، أو الاشتغال بالدور الثقافي والمعرفي، وقد أعلنت في افتتاحية العدد الأخير من مجلة (رؤى فكرية) الصادر في فبراير (فيفري) 2019 أنَّ ما ينشر من بحوث في هذه المجلة "يأتي استكمالًا لطموحنا الأكاديميّ، ومشروعنا العلميّ، الراني إلى تأكيد روح البحث والسؤال، وتكريس الجيّد والرصين من البحوث والدراسات، وسيرًا مع

خطّتنا إلى تكريس هاجس الفنّ والجمال، ودمج صرامة البحث الأكاديميّ ودقّته بمرونة روح الإبداع، وانفتاحها".[306]

وقد يلحظ المتتبع لكتابات بهاء بن نوار تغيُّر اهتمامها الثقافي بعد نشرها كتاب (تجليات الموت: قراءة في شعر المتنبي) الذي يقارب تجليات الموت الإنسانية المتجذرة في أشعار المتنبي، واصفة مرحلة ما بعد هذا الكتاب عبر حسابها بمنصة الفيس بوك بقولها: "تغيّرت اهتماماتي، تغيّر قلمي، تغيّرتُ كثيرًا، ولكنّه المتنبي أوّل مؤلفاتي" ويمكن للقارئ المختص أن يتدرج مع هذه الدراسات تباعًا للوصول إلى رؤية واضحة لملامح هذا التغيُّر في المشروع الفكري لبهاء بن نوار؛ للوقوف على اقتباسات مشتركة بين الأدب والفنون لم تتناولها كثير من أقلام الباحثين بالدرس والتحليل، فضلًا عن اكتناز دراساتها بأسماء شخصيات أدبية وفنية غير متداولة كثيرًا في التأليف النقدي الحديث، لا سيما أسماء الفنانين والرسامين والنحاتين والمسرحيين والموسيقيين.. وهي أسماء فنية ذات صلة بالميدان الأدبي على نحو مباشر، بما يدل على عمق معرفة بهاء واستثمارها لكل ما يحقِّق للنقد الأدبي من إضافات كمية ونوعية ومعرفية؛ سعيًا لتأسيس خطاب نقدي فني قائم على الانفتاح والتواصل بكل ما يثري المعرفة الإنسانية بجميع صورها.

ولذا يمكن التفريق بين مرحلتين فاصلتين عند قراءة المنجز النقدي لبهاء بن نوار، مرحلة ما قبل كتاب (تجليات الموت: قراءة في شعر المتنبي) وما بعده، ويمكن تسمية المرحلة الأولى بمرحلة الاشتغال على النقد الأدبي، وينضوي تحت شراع هذه المرحلة محطة مهمة في مسيرة بهاء النقدية تتأمل فيها أعمال الكاتب الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا، سواء في كتابها (الكتابة وهاجس التجاوز: قراءات نقدية) أو في دعوة الكتَّاب والمبدعين إلى الكتابة عن أعمال هذا المبدع، في احتفاء جزائري أول من

---

(306) : بن نوار، بهاء (2019) افتتاحية العدد، *مجلة رؤى فكرية*، الجزائر، جامعة سوق أهراس، ص 6.

نوعه عن هذا الكاتب تصدره مجلة (رؤى فكرية) في عدد خاص. ويرجع اختيار بهاء لجبرا في أكثر من دراسة عنه بوصفه واحدًا من الشخصيات الأدبيّة والفكريّة الفاعلة والمؤثرة، وذات أثرٍ عميقٍ في إثراء الثقافة العربيّة، وتكوين أجيالٍ صاعدةٍ وواعدةٍ من المبدعين والنقّاد والمفكّرين، فضلًا عن كونه متعدد المواهب، ومنفتحًا على آفاقٍ رحبةٍ من التجدد الفكري والثراء المعرفي والرصانة المنهجيّة، حيث جمع بين العمل الأكاديمي، والأبداع الأدبي، والتأمل النقدي، والترجمة، والفن التشكيلي.

كانت البداية في كتاب (الكتابة وهاجس التجاوز: قراءات نقدية 2012) حيث ترى بهاء أنَّ المنجز الروائي لجبرا إبراهيم جبرا يفيض بالرؤى والأفكار التي تُطرح في صورة أسئلة وإشكاليات، فالمراهنة في أدب جبرا على ثقافة القارئ، وقدرته على التأمل، وإضافة أسئلة جديدة، ومحاولة الإجابة عنها، مما يجعل من رواياته روايات إشكالية تقتضي من القارئ الغوص في أعماقها، وسبر جمالياتها، وتحليل مشاهدها السردية التي لا ترتكز على تتابع الأحداث ودورانها؛ إذ الصراع والكلمة الأولى فيها للفكرة لا للحدث.[307]

ثم تأتي قراءة بهاء بن نوار لأدب جبرا داخل حدود الأدب نفسه، حين تطالع ملامح الحضور الطاغي للأنا في الهاجس الفلسطيني في مبحث مستقل جعلت عنوانه (الهاجس الفلسطيني في روايات جبرا إبراهيم جبرا) راصدة للبعد الفلسطيني في رواياته، ومتتبعة لثوابت هذه الهاجس ومتغيراته، سواء على نحو مباشر، أو بصورة إلماحية شديدة الغموض والإلغاز، وقد اعتنت بتفاصيل السيرة الذاتية لجبرا التي ترصد محطات بالغة المفصلية في حياة هذه الكاتب ومساراته الإبداعية، ومدى قوة حضور القضية الفلسطينية في إبداعات جبرا الروائية، ومتانة إجراءاته الكتابية والأدبية.[308]

---

[307] : انظر: بن نوار، بهاء (2012) *الكتابة وهاجس التجاوز: قراءات نقدية*، ط 1، عمّان، دار فضاءات للنشر والتوزيع.

[308] : انظر: بن نوار، بهاء (2015) الهاجس الفلسطيني في روايات جبرا إبراهيم جبرا، *مجلة جامعة القدس المفتوحة*، العدد 36 ص 54.

وتأتي دراسة بهاء عن (تداخل الذاتي بالإبداعي في روايات جبرا إبراهيم جبرا) رديفة موصولة بالدراسة السابقة، تؤصِّل فيها تداخل الذاتي بالأدبي في كتابات جبرا من خلال البحث عن آرائه النقدية في مثل هذه الظاهرة اللافتة، ومحاولة التعرف على نماذج منتقاة من أشكال تسرب ملامح الذات في أعمال جبرا الروائية، والبحث عن الغايات الفنية أو الموضوعية العميقة لمثل هذا التسرب، التي من شأنها تأكيد أنَّ مثل هذا التداخل والتمازج بين مكونات الذات ومكونات الإبداع لا يمكن أبدًا أن يكون اعتباطيًا أو مجانيًا.[309]

ولعل الاهتمام في استظهار هذا الثراء المعرفي والفني لدى جبرا تمهيد يضع بهاء بن نوار على أعتاب المرحلة الثانية في مسيرتها الفكرية التي تستجلي فيها مقاربات النقد الفني بين الأدب والفنون التشكيلية، ذلك أنَّ جبرا إبراهيم جبرا واحد من أكثر المفكرين الذين يمكن لنا قراءتهم فنيًا، فهو ناقد، ورسام، وروائي، وقاص، وشاعر، ومترجم، وناقد أدبي وتشكيلي. ويمكن القول إنَّ المرحلة الثانية التي تشتغل فيها بهاء على النقد الفني تقوم على تحليل البناء الدرامي، وتأمل تفاصيل النصوص الفنية المكتوبة (الليبريتو) التي تعد نوعًا من أنواع الأدب؛ للوصول إلى أحكام تدعمها مبررات ومعايير واضحة ومحددة تؤدي إلى رؤية فنية صحيحة، وهي أحكام مستمدة من المعرفة بما أنتج في الماضي، أو داخل السياق الاجتماعي والأخلاقي للعمل الفني، أو الإحاطة بالظروف السيكولوجية المحيطة للفنان، وإقامة نوع من العلاقة معه، واستشعار الصفات الإبداعية في الأعمال الفنية، وكشف النقاب عنها، وتوجيه النظر لرؤيتها وتذوقها، والتعامل معها بموضوعية وحيادية، وتتبع البناء الشكلي والجمالي، وتفسير دلالاته التعبيرية، أو الأيديولوجية، أو الاجتماعية، أو التراثية.

---

(309) : انظر: بن نوار، بهاء (2015) تداخل الذاتي بالإبداعي في روايات جبرا إبراهيم جبرا، *مجلة البلقاء للبحوث والدراسات*، المجلد 18، العدد 2، ص 13.

وبحكم العامل الزمني فإنَّ دراسات بهاء بن نوار المنشورة في الدوريات أسبق من دراساتها المطوَّلة في الكتب، وإن كان الحديث عنها سريعًا إلا أنها تدل بحال على بواكير ارتباط بهاء بالفنون وما ينتج عنها من ثقافة، حتى وإن كان بعض هذه البحوث يحمل طابعًا أدبيًا، لكن ثقافة بهاء النقدية وكفاءتها الفنية تدفعانها إلى تقديم الاستشهادات والبراهين والأدلة المستجلبة من الواقع الفني المتاخم للأدب، ففي دراسة (تجليات الجسد من الثابت إلى المتغير) استعانت بهاء بأمثلة فنية للبرهنة على اختلاف طرق تعامل الفنان مع الجسد البشري، وتفاوت معايير النظر إليه بتغير سياقات العصر، ومن ذلك اختلاف تعامل ليوناردو دافنشي L. Da Vinci مع الجسد عن بعض الرسامين المنقلبين على جميع التقاليد والمواريث القديمة، حيث نجد العنصر الاحتشامي حاضرًا عند دافنشي في لوحاته، وبالمقابل فإنَّ بعض الرسامين لم يلزموا أنفسهم بما ألزم به دافنشي من توخي الحياء كميخائيل أنجلو M. angelo و بوتيتشيللي Botticelli فضلًا عن النزوع لتحرير الجسد كما عند النحات الرومانسي الشهير أوغيست رودان Auguste Rodin وأوجين دولاكروا Delacroix في كثير من لوحاته.[310]

وبرغم التخصص الأدبي لبهاء بن نوار فإنها تجاوزت ثقافة القشور والابتسار إلى التعمق بالتفاصيل، والملابسات غير الظاهرة للمثقف العادي، ومثال ذلك أنَّها في بحثها (كارمن بين القصة والأوبرا) عاينت البعد التوثيقي الواقعي في قصة كارمن Carmen بوصفها نموذجًا عالميًا للمرأة المغوية التي تنشد الحرية المطلقة والتمرد والانطلاق، وقد كشفت للقارئ ما الذي قدَّمته كارمن صوتًا أوبراليًا متفردًا ومتمردًا لكارمن النموذج الحبري الروائي والمتمرد أيضًا، حيث طالت عنايتها بتفاصيل المقاطع المحذوفة من الأوبرا، وحتى الشخصيات المحذوفة أو المذكورة في القصة، ومراعاة الفروق

---

[310] : انظر: بن نوار، بهاء (2014) تجليات الجسد من الثابت إلى المتغير، *مجلة الآداب*، العدد 108، ص 175.

الجوهرية بين الشخصيات، وما طرأ عليها من تحوير؛ رصدًا لنقاط التعالق والافتراق بين كل الأوبرا والرواية .[311]

واستغلَّت بهاء بن نوار الفكرة المنهجية التي تقوم على مبدأ التقاط نقاط التعالق والافتراق بين نموذجين من نماذج الدراسة، وذلك في غير مبحث من مباحثها، فحينما قرأتْ أساليب تلقُّف صنَّاع الأوبرا والباليه والسينما مسرحيات شكسبير، وكيف أطلقوها في أعمال جديدة، جعلتْ من مبدأ التقارب والاختلاف بين المسرحية والأوبرا منهجًا تقوم عليه دراستها التي عنوانها (من المسرح الشكسبيري إلى الأوبرا الفيردية: عطيل أنموذجًا) متسائلة عن كيفية انسكاب نموذج مأساة عطيل (المسرحية) أوبراليًا في رائعة الموسيقار الإيطالي فيردي، وكيف اتَّسم هذا العمل بعدة سمات ميَّزته عن غيره من أعمال فيردي، مؤكدة على ثراء الأصل الأدبي وقابليته الهائلة على الانفتاح على مختلف الفنون والأداءات، كما أنها لم تغفل نصيب الباليه من هذه المأساة الشكسبيرية، فتناولت بالتحليل طاقة الجسد الإنساني وقدراته غير المحدودة في التقاط جذوة الأصل الشكسبيري.[312]

ولما تقتضيه الدراسات المنشورة في الدوريات من المرونة والاختصار، فالتفصيل في مجموع الاقتباسات الشكسبيرية، وبالأخص مأساة شكسبير (عطيل) بوصفها نموذجًا ذا قابلية عالية على الاستجابة لمختلف أنواع الاقتباس والتكييف، جعلته بهاء في مبحث (مظاهر الاقتباس الموسيقي وتشكلاته) وهو مبحث مدعَّم بالصور تعاين فيه أسباب النجاح الباهر الذي حقَّقته هذه المسرحية، والذي أهَّلها لأن تكون واحدة من أكثر الأعمال عرضًا إلى يومنا هذا، سواء في تحويلها إلى أفلام سينمائية

---

(311) : انظر: بن نوار، بهاء (2017) كارمن بين القصة والأوبرا، *مجلة فصول*، المجلد 3/25 العدد 99، ص 615.

(312) : انظر: بن نوار، بهاء (2017) من المسرح الشكسبيري إلى الأوبرا الفيردية: عطيل أنموذجًا، *مجلة رؤى فكرية*، العدد 6، ص 341.

عديدة، أو في تقديمها إلى عالم الباليه الرحب، من خلال المراهنة على عبقرية الجسد ومرونة حركاته، أو في محاولة الرؤية الأبرالية استجلاءه من خلال الكلمة والنغم.[313]

وإلى جانب الدراسات المنشورة في الدوريات، فإنَّ كتبًا نقدية مستقلة تناولت بهاء بن نوار موضوعاتها بمنظار النقد الفني، وأول ما يمثِّلها كتاب (حين يغدو الجسد كلمة: مقاربات في الأوبرا والباليه 2018) الذي تقارب فيه مختارات من روائع فنّيْ الأوبرا والباليه ذات الأصول الأدبيّة، البعيدة عن التفاصيل، والمتمنعة على غير ذوي الاختصاص، وذلك لإتاحة فسحة كبيرة لتأمل مجالات معرفية وفنية عميقة ذات صلة بالتحليل الموسيقي والتلقي النغمي والحركي، وهي مجالات تفرضها خصوصية كل من الأوبرا والباليه، فضلًا عن الدعوة إلى تأمل عبقرية الصوت البشري، ومعاينة حدوده الفيزيائية، والتحليق بعيدًا في رحاب الفن والرؤية.[314]

وبعد عام واحد من صدور كتاب (حين يغدو الجسد كلمة) خاضت بهاء بن نوار مغامرة جديدة طوَّرت فيها منهجًا حفريًا يدعم مسارات التلاقي بين الأدب والفنون الأخرى، فكان كتاب (وما يبقى يؤسسه الفن: مقاربات في الباليه والأوبرا والتشكيل 2019) راصدًا لمواضع التفرد والإبهار في نصوص ذات نفس شرقي من مجالات الباليه والأوبرا والتشكيل، وهي نصوص موسومة ببصمة الأيديولوجيا، وأسئلتها ماثلة فيها بقوة، غير أنَّ بهاء آثرت تجاوز سلطة الأيديولوجيا إلى مقاربة الإبداع نفسه، ولم تكن كل هذه النصوص المختارة أدبية، لكنها شملت النصوص الدينية، والتاريخية ومدونات الرحلات، فكانت البداية مع لوحة (نساء الجزائر في مخدعهن) لدولاكروا تلاها عرض أوبرا (الإيطالية في الجزائر) لروسيني Rossini الذي كانت مرجعياته النظرية مستقاة من دفاتر التاريخ، واختارت

---

(313) : انظر: بن نوار، بهاء، مظاهر الاقتباس الموسيقي وتشكلاته (ص 61) بحث منشور ضمن كتاب: لشكر، حسن، *التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى*، مرجع سابق.

(314) : انظر: بن نوار، بهاء (2018) *حين يغدو الجسد كلمة: مقاربات في الأوبرا والباليه*، ط 1، عمّان، دار فضاءات للنشر والتوزيع.

الناقدة مقاربة عرض باليه (شهرزاد) للمؤلف الروسي رمسكي كورساكوف Rimsky-Korsakov المأخوذة عن متوالية (ألف ليلة وليلة) للمؤلف الأذربيجاني فكرت أميروف Fikret Amirov وانفتحت الدراسة على فضاءات الفن التشكيلي والرسم والتصوير التي ضمَّت فصلًا عن جوديث اليهودية Judith والتي تناولها كثير من فناني عصر النهضة الإيطالية.[315] وتجدر الإشارة إلى أنَّ بهاء بن نوار ضَمِنَت توسُّعًا وانتشارًا في مبحث (جوديث) بعد أن كان قد نشرته من قبل في مجلة (رؤى فكرية) بعنوان (العهد القديم موضوعًا فنيًا: جوديث أنموذجًا) فيفري 2018 مستجلية إشكال توظيف الكتاب المقدس، وتحديدًا العهد القديم في كثير من فنون عصر النهضة.

إلى هذا الحد، فإنَّ ما تيسَّر لنا من دراسات لبهاء بن نوار يؤكد حضور قلم جزائري جاد في النقد الفني المعاصر، يمكن أن يقدِّم المزيد في قابل الأيام، وما تزال هناك محطات ثانية لدى بهاء بن نوار يمكن الكتابة عنها، لكنها تخرج عن طاقة هذه الصفحات، سواء في لغتها النقدية وأسلوبها، أو في مقالاتها الموجزة في المنتديات الإلكترونية، أو في إطلالاتها الثقافية على منصة الفيس بوك، وهي محطات تستحق دراسات مستقلة بحد ذاتها.

(315) : انظر: بن نوار، بهاء، *وما يبقى يؤسسه الفن: مقاربات في الباليه والأوبرا والتشكيل*، مرجع سابق.

الفصل الثالث: كفاءة القارئ ومجالات تلقي الأدب: نماذج تطبيقية منتقاة

أولًا: الناقد القارئ والقارئ الناقد: توصيف للهوية والوظيفة

تعدُّ القراءة وتراكمها لدى الناقد في مساره المعرفي من الشروط التي تجعل هويته مكتملة دونما عزل له عن واقعه الاجتماعي. ومنه فالثقافة الواسعة والإحاطة الشاملة بأكثر من حقل معرفي مرتبط بالأدب والنقد، من العناصر الواجب توافرها في الناقد الذي يؤدي وظائف متنوعة، أهمها التفسير والتقويم والحكم والتوجيه، وهي وظائف تفسح المجال لتعدد النقد وتشعب أنواعه، كما تحمل في طياتها تمهير الآخرين على فعل النقد ذاته، ما دامت تبصرهم بالمراحل التي يمكن قطعها أثناء النقد، بدءًا بمرحلة ما قبل النقد، حيث التهيؤ المعرفي والمنهجي، وصولًا إلى ما بعد النقد أي الإنتاج وإصدار الحكم النهائي.

وفي سيرورة الأدب، يبقى الحديث عن النقد الأدبي بكل تأكيد حديثًا عن مسار أفضى إلى تأسيس علاقة جدلية بين (النص) و(الناقد) علاقة أثبتت استقرار الأدب وتغيير النقد. وتجدر الإشارة إلى أنَّ الحديث عن الناقد يظلُّ مقرونًا بالنقد الذي يكتسب صفة منتجه، علاوة على أنَّ الخطاب النقدي مؤسس على عناصر جوهرية تبدو مرتبطة على نحو جدلي في بنية علائقية مكونة من الناقد وخطابه، ثم القارئ/متلقي الخطاب، فضلًا عن سياق نشوء هذا التفاعل التواصلي.[316]

والناقد قارئ من نوع متميز، وهو وسيط يساعد على فهم العمل فهمًا صحيحًا، وتذوقه تذوقًا بصيرًا، يثيرُ الأسئلة، ويطرحُ الأجوبة، يتَّصفُ بالفراسة، والتي أهم معالمها في ميدان النقد المعرفة والذكاء والحساسية والدربة، فالمعرفة أو الثقافة أدبية أو غير أدبية تجعله أكثر وعيًا وإدراكًا لما يتطلبه عمله. والناقد القارئ يرود فضاء النص على جميع مستوياته بما أوتي من موهبة أو قدرة، فإذا كانت

---

[316] : انظر: التمارة، عبد الرحمن (2006) الناقد الأدبي: توصيف للهوية والوظيفة، *مجلة العبارة*، المغرب، العدد 1، ص 20-21.

قدرته محدودة بحكم الواقع وإطار الحياة والإمكانات المتوفرة والأدوات، اضطر إلى الاكتفاء، أو قنع بجانب واحد من جوانب النقد، أو اتجاهاته، يمضي فيه عمره، أما إذا كانت قدرته خارقة، فليس ثمة مانع يمنعه من قراءة النص في كل اتجاه، والنظر إليه من مختلف الزوايا. فالناقد القارئ "يعنى بالنصوص، ويرى فيها أعمالًا أدبية يتابع صدورها، ويهتم بجوانبها الأفقية والعامودية، التطورية والمقارنة، ولا يكتفي بالتذوق والانطباع، بل يلجأ إلى التسويغ والتحليل والتقويم، ويخلص من ذلك كله إلى قاعدة نظرية يختارها أساسًا للمعالجة وموقفًا".[317]

ويستوعب الناقد القارئ الأبعاد التي يمكن بلوغ آمادها، بادئًا من التطبيق على العمل الفني الواحد كل اتجاه ممكن، فيغوص في سيرة حياة المؤلف بكل دقائقها وتفصيلاتها؛ ليرى العلاقة بين العمل الأدبي وحياة مؤلفه، محددًا موقعه ضمن الأثر الكامل للمؤلف، محاولًا ربط العمل الأدبي بغيره من الأعمال عند الأديب الواحد، ما سبقه منها وما لحقه؛ لأن الحياة الأدبية عند هذا الأديب سيرة واحدة، وكلٌ واحد، ولا يفهم الجزء منزوعًا من الكل إلا فهمًا ناقصًا، فهذا الأديب في مجموعه جزء من حركة أدبية شاملة في بلده، وفي عصره كله، فإذا فرغ الناقد من التحليل اللغوي، ثم أعاد النظر حتى فرغ من ربط سيرة العمل بسيرة مؤلفه، واضعًا تلك السيرة في عصرها وفي موضعها من التاريخ الأدبي، فليس ثمة مانع يمنعه من النظر إلى العمل الأدبي ذاته من زاوية التحليلات النفسية بكافة صنوفها؛ ليزداد فهمًا للعمل الأدبي من زوايا جديدة، ومن مستويات مختلفة. وبحسب زكي نجيب محمود فإنَّه لا يعيق الناقد القارئ مانع من أن يعيد النظر في المضمون السياسي الكامن في العمل الأدبي، وكيف يكشف عن مذهب كاتبه، وفي المضمون الاجتماعي الذي يزيح الستار عن الطبقة التي نشأ فيها، على أن يكون مفهومًا

---

[317] : اليافي، نعيم (1986) القارئ والنص، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 294، ص 56.

وواضحًا أنَّ هذه الوجهات كلها تتكامل وتتعاون على تفسير العمل الأدبي المراد تفسيره، وأنَّ في تعدد النظرات النقدية كسب محقق للناقد [318]

ويرتبط الخطاب النقدي بالكثير من الإشارات المضمرة، أهمها الاعتراف بكينونة النقد والناقد الذي يمتلك خصائص تمييزه عن الأدب، وإن كانا يشتركان في أداة الاشتغال (اللغة). مما أهَّل الناقد لأن يكون أديبًا من نوع خاص تتوفر فيه مميزات المبدع من ذوق، وحساسية لغوية رفيعة، وذكاء في استقراء مواقع الجمال، وسرعة في استخراج المعاني من مظانها. وكلها مميزات تبدو مشروطة بتراكم قرائي كبير يكشف أنَّ الناقد ملزم بالقراءة، أي قراءة موضوع نقده، ولذلك يبقى إتقان القراءة جسرًا لامتلاك هوية الناقد المعاصر. ويمكن القول إنَّها قراءة تتوزع داخل الحقل النقدي إلى مستويين:

الأولى أفقية، ترتبط بكل ما من شأنه أن يدعم الجهاز المفاهيمي والإطار المنهجي والأرضية الإبستمولوجية التي يقف عليها الناقد، كي يتجاوز ذاته وأهواءه إلى تأسيس نقد منتج؛ لأنه بحكم طبيعة النقد المنفتحة على كل الأجناس الأدبية تبقى عملية القراءة فعلًا أساسيًا يساهم في حذق الصنعة النقدية، وينتج الأدوات المنهجية في أفق تدبيرها لتحقيق الأهداف المأمولة من هذه القراءة، ما دام الناقد يهدف إلى البحث عن الحقيقة الأدبية التي يوحي التصور بأنَّ القبض على هذه الحقيقة رهين بتراكم قرائي كبير يمتد للبحث في التراكم الأدبي المعاصر أو التراثي.[319]

إنَّه تصور يمنح الناقد القارئ قدرة كبيرة على تطويع العمل الأدبي، وإصدار (أحكام) منطقية فرضتها البنية النصية والهوية الأجناسية للعمل الأدبي، فضلًا عن كونه تصور يجعل من عملية النقد قراءة عميقة ترتَّبت عن الاحتكاك الكبير بالمتون الأدبية والفنية. ولذلك فإنَّ الخطاب النقدي لا يمكن أن

---

[318] : انظر: نجيب محمود، زكي، الناقد قارئ لقارئ، مرجع سابق، ص 9-10.
[319] : انظر: التمارة، عبد الرحمن، الناقد الأدبي: توصيف للهوية والوظيفة، مرجع سابق، ص 21.

ينتجه إلا ناقد يمتلك ثقافة وخبرة راكمها من فحص المؤلفات والإنتاجات الأدبية، التي إذا حقَّقها الناقد "استطاع إنتاج نسق نقدي يمكن أن يؤطر في منظومة معرفية، فالوجه الآخر لإحسان القراءة وإتقانها في هذه الأطروحة هو إحسان الإنتاج، فالناقد مجرد إنسان يطوّر أفقه المعرفي، ويحسِّن استثماره لإخراج منتوج جيد وحسن".[320]

أما المستوى الثاني من القراءة فيتعلق بالقراءة العامودية: وهي التحصيل القرائي الذي يحققه الناقد أثناء توجيه كفة النقد نحو الاختصاص داخل العائلة الأجناسية للنصوص الأدبية، وهي قراءة أساسية في تعميق البحث عن المنفلت من النقد المنصب على النص الأدبي، الهارب دائمًا من سلطة المفاهيم وقبضة المصطلحات النقدية، مما يؤهل الناقد الذي يحسن القراءة لأن يتخذ موقع الإنسان الذي يحمي النص من العبث به، عبر تفسير مبتسر وبسيط؛ لأنه بحكم الخلفية المعرفية والمنهجية والمفاهيمية المسخرة لدراسة النص يكون قد سدَّ أبواب النقد أمام من لا يتقن أبجدياته.[321]

ويعتمد الناقد القارئ على كفاءته في التجاوب مع معمارية النص وأعرافه، كأن يقف ناقد أول على قيمة التحليل النفسي في نص ما، وما تقترن به في نفس القارئ من أخيلة واستيهامات ورؤى، أو أن يرى ناقد ثان أنَّ معنى النص يختلف؛ لأن القراء يفسرونه طبقًا لقناعات مختلفة، مدركين في الآن ذاته أنَّ النص قد يعني شيئًا مختلفًا إذا وضع في أفق تأويلي مختلف. وقد يرى ناقد ثالث أنَّ النص يعمل بوصفه منظومة هادية إلى القراءة، ثم إلى المعنى، ولكنها في الآن ذاته منظومة لا نهائية، وتحتاج إلى استكمال وتجسيد، وحقيقة النص تقع في العلاقة بين القارئ والعمل، وهي نتاج الوشيجة الجدلية بينهما. وناقد رابع يرى أنَّ فك شيفرات النص يتطلب مستويات متنوعة في التمرس اللغوي والإيقاعي والأسلوبي

---

[320] : التمارة، عبد الرحمن، الناقد الأدبي: توصيف للهوية والوظيفة، مرجع سابق، ص 23.
[321] : انظر: التمارة، عبد الرحمن، الناقد الأدبي: توصيف للهوية والوظيفة، مرجع سابق، ص 23.

والغنائي والدرامي.. وفي أي أنواع أدبية، واعتمادًا على أي أشكال، وأي هياكل بنائية، وما إلى ذلك. وقد يعتدُّ ناقد خامس بالموقف السياسي أو الأيديولوجي، فيرى أنَّ النصوص تحتوي على إشارات أو تصريحات وتعبيرات وانحيازات ذات محتوى أيديولوجي بالضرورة، وكما ينتج النص في وسط اجتماعي ومادي محدد، فإنه لا يستطيع تفادي احتواء عدد من الرسائل الأيديولوجية، والقارئ نفسه سوف يأتي حاملًا رسائل أيديولوجية خاصة به، ومقادير ارتباطه بتلك الرسائل سوف تتحكم بنوعية قراءته للنص. وفي ضوء المواقف النقدية ما بعد البنيوية فإنَّ ناقدًا سادسًا يرى أنَّ المعنى غير محدد، وهو لا يقع في النص بقدر ما تستحدثه التجاذبات بين النص والعلامات اللانهائية التي يجملها القارئ، أو يستمدها من النص، وبهذا المعنى فإنَّ المؤلف لا يملك سلطة ضبط معنى النص أو تحديده، وأصل النص يقع في تلك الشبكة المعقدة من العلامات التي اتكأ عليها المؤلف حين كتب النص.

تبرهن هذه الأنماط المتنوعة من النقاد على أهمية البحث في سؤال القارئ المتفاعل مع الناقد المكمِّل له الذي يشارك في بنائية النص بوصفه كاتبًا ثانيًا له، وعلى الرغم من أن التفكيكيين نعوا موت النص نفسه بالنظر إلى أنَّ القارئ يكتب نصه وفقاً لخبرته وثقافته وتوقعاته، فقالوا: "كل قراءة إساءة قراءة".[322] إلا أنَّ مرحلة ما بعد الحداثة جعلت القارئ مشاركًا في معادلة ثلاثية الأبعاد، وليس ثنائية تقوم على النص والناقد فقط، وهذا التكامل بين الأطراف الثلاثة «النص والقارئ والناقد» يحيل العلاقة بينهم إلى علاقة تأثير وتأثر كل منهم بالآخر، وهو ما يعني إثراء للتجربة الكتابية والنقدية.

هذا ما كان رولان بارت R. Barthes قد أسّس له، عندما أعلن أنَّ هذا العصر عصر القارئ وليس عصر النص أو عصر المؤلف. وأنَّ على الناقد الاعتراف بدور القارئ طرفًا فاعلًا ومؤثرًا انطلاقًا من الإقرار بأنَّ القارئ المتلقي هو ناقد أيضًا، هاويًا كان أم محترفًا، وأنَّ مفهوم (موت المؤلف)

---

[322] : حمودة، عبد العزيز (1998) *المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك* (ص 274) العدد 232، الكويت، سلسلة عالم المعرفة.

وإذا تمكن القارئ من الوصول إلى هذا المستوى في اشتباكه مع النص، فإنه بذلك يشكل إضافة حقيقية لمهمة الناقد المحترف والمتمرس، فما من منهجية إجرائية أو متصورات نظرية إلا وتصب في بوتقة القارئ الناقد، فهو ليس كالقارئ المعتاد، وإنما القارئ الحاذق والمتفاعل الذي يشارك الناقد في مرجعياته وأدواته؛ لأن الخطاب النقدي موجه إليه لكي يتفاعل معه، فيكشف عن مضمراته، ويدرك أنَّ في المثاقفة مناقدة.[323] ومن هنا كان نقد (التلقي أو الاستقبال) يركز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقيه، فكان استقبال النص يستتبع الاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله، وبهذا تصبح الذات القارئة ذاتًا إبداعية تكافئ ذات الناقد في الكشف عن الخفي، وتمحص ما هو مخفي مما همَّشه خطاب الناقد أو أهمله، وهي كذلك ذات واعية تتفاعل مع النص تفاعلًا خلَّاقًا يضيء جوانبه، ويسبر أغواره، ويمنحه حياة جديدة.

ولعل في هذه التفاعلية النقد نقدية إشارة إلى أنَّ التراتبية في الحقل النقدي ما عادت مرتهنة بالأدبية أو الثقافية، وإنما هي متوقفة على طبيعة الأدوار التي توكل للقراء، بوصفهم نقادًا لا متلقين يسهمون في تشكيل النص النقدي، سواء في مشاركتهم الناقد في البحث عن أنساق النص المنقود المعلنة، أو المضمرة، أو في استدلالهم على جمالية النص وأدبيته التي يبدع الناقد في الاشتغال عليها.

إنَّ حرية القراءة تعني حرية القارئ، ومن ثم انعتاق المؤلف وانعتاق النص، وما القارئ الكفء الذي اكتسب وتعلم القدرة/الكفاءة إلا مرحلة متطورة من مراحل القارئ المطلوب، والذي هو إنتاج ثقافي مؤسساتي يتجاوز كل تطلعات وتوقعات، وفوق ذلك فهو ليس واحدًا بل مجموعة من القراء، ويمكن أن يمتد عددهم إلى ما لا نهاية له من قراءات عابرة للزمان والمكان واللغات والثقافات.

---

[323] : انظر: بارت، رولان (1994) *نقد وحقيقة*، ترجمة: منذر عياشي، (ص 10-11) ط 1، مركز الإنماء الحضاري.

وتظل نماذج القراءات مفتوحة تمامًا أمام أنساق عصية على التصنيف، لكنها في مجملها وضعت بناء على دواعي تفسير النصوص وشروط هذا التفسير، ومن هذه النماذج (القارئ المدرَّب) وهو تعبير مستعار من الألسني الأمريكي نعوم تشومسكي Chomsky ويراد منه ذلك القارئ القادر على استخراج معنى النص، وإدراك علاقاته الداخلية (الدلالية والصرفية والبلاغية) ونظامه العميق مثل بنيته السطحية، وأعرافه الكتابية (شعر، قصة، مقالة) وهناك (القارئ العليم) وهو حسب ستانلي فيش Stanley Fish قارئ يمتلك معرفة كافية بأعراف التراث الأدبي الذي ينتمي إليه النص، وقدرة على صياغة وإطلاق الأحكام حول خفايا النص على مختلف المستويات. (والقارئ الأنموذجي) وهو الذي ابتدعه عالم الدلالة والروائي الإيطالي امبرتو ايكو Umberto Eco لكي يصف ذلك القارئ الذي يحتاج المؤلف إلى تخيل ردود أفعاله التأويلية عند كتابة النص، فيفترض المؤلف أنَّ ردود الأفعال تلك يمكن أن تصلح كاستراتيجيات تأويل معيارية يحتاج النص إلى توفرها من أجل حسن الإيصال والوصول. أما (القارئ الأعظم) فهو المصطلح الذي نحته الناقد الفرنسي – الأمريكي ميكائيل ريفاتير Riffaterre والذي هو مثال ذلك النوع الحصيف والنزيه والجاد من النقاد المشتغلين بدراسة الأدب، والذين لا ينظرون باستعلاء إلى الشعريات السوسيولوجية.[324]

وقد طوَّر فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser مفهوم القارئ في بنية النص، فالقراءة لديه عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين: من القارئ إلى النص، ومن النص إلى القارئ، ورأى أن مفهوم القارئ المضمر لا ينفك عن بنية النص ومعناه وعملية تأويله، وهو بنية نصية تتوقع حضور متلقٍ دون أن تحدده بالضرورة، وقد أخذ بمبدأ أنَّه لا حقائق في النص، وإنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى

[324] : انظر تفصيل نماذج القراء: حديدي، صبحي (2000) ما هي القراءة؟ من هو القارئ؟ وكيف التعاقد على المعنى؟ العدد 63، فلسطين، مجلة الكرمل، غير مرقمة الصفحات.

يصنع الحقائق، وهذه الهياكل تهيئ مظاهر الحقيقة الخافية المخفية، ومن ثم يقوم القارئ بتوحيد هذه المظاهر، ويعيد باستمرار بؤرة اهتماماته حتى يستطيع أن يحقق تكوين فكرة شاملة عن النص.[325]

وأثناء عملية القراءة على المتلقي أن يضطلع بمهمة إعادة التداولية في النص، وذلك بربطه بالمرجعيات الاجتماعية والثقافية والأدبية على تنوعها، وهي سياقات تظل خفية إلى حين قيام القارئ أثناء عملية القراءة بملء الفراغات gaps والبياضات blanks وتجميع المعنى، ويرى إيزر أنَّ هذه الفراغات التي تضبط نشاط القارئ "تبيّن أنَّ مختلف أجزاء ونماذج النص يجب أن تكون مرتبطة، وإن كان النص ذاته لا يعبر عن ذلك، وهذه الفراغات هي مفاصل النص الخفية، وبما أنها تفصل بين الخطوط العريضة والآفاق النصية، فإنها في نفس الوقت تثير أفعال التخيل، وبالتالي عندما ترتبط الخطوط العريضة بالآفاق تختفي الفراغات".[326]

حدث تحوُّل جذري في دراسة الآداب والفنون بحيث حلَّ القارئ غير المتخصص محل القارئ المتخصص، فتراجع دور النقد القائم على حكم القيمة، وتضاءل تأثيره، وضعفت صلته بجمهرة القراء في ظل مد النقد الثقافي، وقد بنى رونان ماكدونالد Ronan McDonald على هذا التصوُّر إعلانه المدوِّي عن (موت الناقد) Death of the critic في إشارة رمزية دالة على فقدان الناقد مكانته ودوره في الثقافة، مكتفيًا بكتابة دراسات وبحوث لا يفهمها سوى النخبة المتخصصة العارفة باللغة الاصطلاحية، والمفاهيم والمنهجيات التي تواجه هذا النوع من الكتابة النقدية.[327]

---

[325] : إيزر، فولفغانغ (1992) في نظرية التلقي: التفاعل بين النص والقارئ، ترجمة: د. الجيلالي الكدية، *مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية*، المغرب، العدد 7، ص 7-9.

[326] : إيزر، فولفغانغ، في نظرية التلقي: التفاعل بين النص والقارئ، مرجع سابق، ص 10.

[327] : انظر: ماكدونالد، رونان (2014) *موت الناقد*، ترجمة: فخري صالح، العدد 2226، ط 1، المركز القومي للترجمة.

تجارب فنية لقراء مميزين

أولًا: وليد سيف والدراما

نمت رغبة الميل للكتابة التلفزيونية لدى الدكتور وليد سيف أثناء دراسته للدكتوراة في جامعة لندن، فقد تهيَّأت له فرصة للاطلاع على أصول الدراما البريطانية منذ شكسبير إلى آخر الأعمال الدرامية التلفزيونية والسينمائية، مدركًا أهمية الدراما في تشكيل الوعي الإنساني، وبناء القناعات والمفاهيم التي يجري معها تسريب قيمة حضارية ذات تأثير على المعتقد القيمي والثقافي لدى المشاهد الواعي، وكان من مظاهر تشكيل هذا الوعي أنَّ مجمل أعمال وليد سيف تطرح العلاقة الجدلية بين تحرير الذات وتغيير الواقع، وهما معنيان متلازمان لا يتقدم إحداهما على الآخر، فليست الغاية تسجيل أخبار الماضي، ولا إيثار السلامة عن عواقب التصدي لمشكلات الحاضر، فالذي يحقق القيمة الفنية ليس فترة الأحداث التاريخية، وإنما الوعي بأسئلة الواقع الحاضرة؛ سعيًا إلى تحقيق قيمة جمالية تتصل بطبيعة الدراما ومفرداتها، وترسيخ قيمة إنسانية وفكرية ووجدانية لمخاطبة المتلقي المعاصر.

وعن ربط الماضي بالحاضر، فإنَّ توظيف وليد سيف رؤية فنية وفكرية يستلهم بها الماضي وشخصياته لا ينفي عن الدراما صفة المعاصرة، فالعمل الذي تدور وقائعه في التاريخ ليس عملًا تسجيليًا أو وثائقيًا يروي الوقائع فحسب، وإنما هو يوظف المادة التاريخية بصياغة خطاب فكري وسياسي وإنساني معاصر، يصوغه كاتب معاصر، ويتوجه به إلى مثقف معاصر، يقول سيف: "يتحقق الإسقاط الذكي من خلال المعالجة الفكرية والفنية لمادة التاريخ بما يؤدي إلى المحافظة على خصوصية الظرف

التاريخي ونسقه، ثم تجاوزه لتحقيق قيمة فكرية وإنسانية وفنية عامة مطلقة تخاطب وعي المشاهد وذائقته وحساسية وجدانه في سياق واقعه".[328]

ولا تخلو بعض أعمال وليد سيف الفنية من بعض الذاتية والانتقائية، فهناك الكثير من المساحات الفارغة في التاريخ لا تحدِّثنا عن الواقع الاجتماعي يقوم سيف بملئها، وذلك باختلاق شخصيات محفِّزة للجمهور تمثِّل نماذج اجتماعية كانت موجودة في ذلك الحين. وكثيرًا ما كان يستحضر قبسًا من شخصيته في ثنايا الشخصيات التي كتبها، مستجلبًا أرواحًا عاش معها في مراحل حياته، فاستقرت في مخيلته ليودعها في شخصيات قصصه. ويظلُّ استحضار هذه الشخصيات ظاهرًا على نحو ما في نصوصه حتى لو حرص هو على إخفاء صوته، ومن ذلك أنَّ أحداث مسلسل (التغريبة الفلسطينية) هي نتاج مخيلته المرتبطة بالواقع، ذلك أنَّ شخصيات حقيقية تملي عليه خطوط سيرها الروائية، وللذاتية أثر في مجمل أعماله يعبِّر عنها بقوله: "لم يخلُ عمل من أعمالي الدرامية من مواقف وجدتُ نفسي أتماهى معها، وأستحضرُ فيها شيئًا من مزاجي وتجاربي الداخلية.. لكأنَّ نظرية التطهر الأرسطية في المسرح لا تقتصر على المتفرج، لكنها تبدأ عند الكاتب في أثناء فعل الكتابة".[329]

وكان من مظاهر معرفة سيف بالمصادر التاريخية اهتمامه بكتابة قطع أدبية رفيعة المستوى تزخر بالبلاغة، فتكثر لديه الاستعارات والكنايات والتشبيهات والتناصات دون تكلف أو تعقيد، ولم يخامره أدنى شك في إمكانية الدمج بين المستوى الأدبي والتقنيات البصرية التلفازية ما دامت المادة الحكائية جذابة، ويقتضي هذا المستوى الخروج بالشخصيات التاريخية من كتب التاريخ المغلقة إلى دنيا الواقع المحسوس، وبوصفه أستاذًا جامعيًا فإنَّ تعامله مع المصادر التاريخية يتم بمنهجية علمية يستبطن

---

[328] : محمد، سيدي، *وليد سيف: كل عمل تاريخي هو دراما معاصرة*، مع قناة الجزيرة، (مقابلة) تاريخ الدخول: 2019/10/3 https://www.aljazeera.net

[329] : سيف، وليد (2016) *الشاهد المشهود: سيرة ومراجعات فكرية*، (ص 474) ط 1، عمّان، دار الأهلية.

من خلالها الحركة الاجتماعية والثقافية. وهو يرفض بشدة الاتجاه الذي يميل إلى أمْثلة التاريخ، أي تحويل الشخصيات التاريخية إلى مثالية، لكنه في ذات الوقت لا يدَّعي بأنَّ الصورة التي ينتهي إليها تأويله للمادة التاريخية تتطابق تمامًا مع الحقيقة التاريخية، فلم يلجأ إلى ما يسمونه (الضرورة الدرامية) أو تزوير التاريخ، إذ جميع إضافاته منسجمة مع ما نقله المؤرخون من اجتهادات في ترجيح رواية أو رؤية على غيرها، مع فهم عميق لتاريخ تلك الفترة، كما لم يُحمِّل الشخصيات أكبر مما تحتمل، فلم يعظِّم شأن البطل ليغلب على من حوله، ولم ينفِ عنه ما هو من عيوبه ووجوه تقصيره، فأكثر الأحيان يدفع بالشخصيات الهامشية إلى الظهور؛ ليكون لها دور في تطور الأحداث وصناعتها. ولعل تطور القدرات الإنتاجية والأدوات الفنية في الأعمال الأخيرة لوليد سيف هو ما سمح في رؤية مجاميع من الممثلين الثانويين في المعارك والأسواق أكثر مما كنا نشاهده في الأعمال الأولى لوليد سيف.[330]

ويتحكَّم في اختيار وليد سيف للشخصيات معايير كافية وجذَّابة يجدها تستدعي الكثير من التحولات والأبعاد التي تستبطن التجربة الإنسانية بكل تعقيداتها وأسئلتها، ولا تتوقف اختياراته لموضوعات أعماله الفنية عند تأويل الأحداث التاريخية وفقًا لما هي عليه في كتب التراث، لكنه ينظر في الحياة الثقافية والفكرية والأدبية ضمن رؤية معاصرة تتجاوز حدود المكان والزمان، وبذلك فإنَّ اعتماد وليد سيف على المصدر التاريخي كان خاضعًا لشروط الكتابة الدرامية التي تحدِّد له مسبقًا طريقة التناول بحسب الخلفية المعرفية لديه، والتي تمنحه مساحة واسعة تمكِّنه من الارتفاع من مستوى نقل الأحداث نقلًا حرفيًا إلى خطاب إنساني شامل موجَّه إلى الإنسان المعاصر في الوقت الحاضر، يؤكِّد على هذا المعنى بقوله: "على كاتب الدراما التاريخية أن لا يؤول فقط على المستوى المعرفي والتاريخي،

---

[330] : انظر: أحمد سلامة، زياد (2019) *وليد سيف: أديبًا ومفكرًا* (ص 161) ط 1، عمّان، دار الوضاح للنشر والتوزيع.

ولكنه يؤول أيضًا على المستوى الفني، فهو يتوسل التاريخي ويستلهمه، ولكنه في النهاية يخضعه لشروطه الفنية الخاصة".[331]

إنَّ تضمين التاريخ في رؤية معاصرة ذات ارتباط في الراهن تقتضي من كاتب الدراما أن يجيد مسألة الإسقاط دون تعسف، والتي تدعوه إلى أن يترجم هذا الإسقاط حاضرًا في واقعه، مع الحفاظ على خصوصية المكان والزمان، وشبكة العادات والتقاليد الشائعة في ذلك الوقت، كما أنَّ على اللغة أن تتجاوز هذه الخصوصية لتخاطب الإنسان في الوقت الحاضر،[332] وبذلك فإنَّ وليد سيف بتمكِّنه اللغوي، وقدرته على حوك الكلام وتصريف العبارات قد وظَّف اللغة في خدمة الفكرة بما يجعل المتلقي يصب جلَّ اهتمامه في الغاية المرجوة من هذا العرض، وهو الهدف الذي يرمي إليه الكاتب، وتظهر لغة شخصيات مسلسلاته مماثلة للغة الدارجة في عصر أحداث المسلسل، فلا يستخدم مثلًا ألفاظًا في عصر الحروب الصليبية كانت سائدة في العصر الجاهلي، فلكل عصر سماته الأسلوبية العامة التي تميّزه من حيث نظم العبارة وسبكها، ومن حيث المعجم والمفاهيم والمعاني.

وكثيرًا ما ترافق الصورة الحقيقية الإرشيفية بعض الأحداث كما رأينا في الحلقة الأولى من (الدرب الطويل) صورًا إرشيفية لإعلان الصهاينة إنشاء دولة على أرض فلسطين، فضلًا عن استخدام الخرائط في مسلسلي (ربيع قرطبة) و(ملوك الطوائف) أو ذكر أسماء بعض أماكن الأحداث، أو كتابة تواريخها، بما يضعنا في أجواء الحدث دون تكلف في ذكر مشاهد زائدة للتوصل من خلالها إلى تاريخ الحدث. يقول سيف: "على المشاهد أن يقتنع أنَّ ما يشاهده يوافق المرحلة التاريخية التي تدور بها

---

[331] : الشريقي، أحمد (2002) حوار مع د. وليد سيف، *مجلة أفكار*، عمّان، العدد 161 ص 79.
[332] : انظر: أحمد سلامة، زياد، *وليد سيف: أديبًا ومفكرًا*، (ص 164-165) مرجع سابق.

الأحداث وتوافق الشخصيات، ولكن المعالجة الدرامية المتعمقة تتجاوز خصوصية المرحلة إلى الأفق الإنساني المتجدد، ومن ثم أسئلة الواقع، فيتحول الخاص إلى عام".[333]

ويقتضي رسم الشخصية من وليد سيف وضعها في مكانها الطبيعي، فلا يقحم تصوُّرًا مسبقًا تجاه هذه الشخصيات وظروفها الزمانية والمكانية، وهو لا يهتم برسم الأحداث التي تمرُّ بها الشخصية المركزية أكثر من اهتمامه بحوارها مع ذاتها، وبما يطرأ عليها من تحولات فكرية، فعندما رسم صورة الثائر الفلسطيني لم يكن ذلك البطل القوي الذي لا يخطئ، والذي ينتصر على أعدائه باستمرار، لكنه قد يضعف أحيانًا.[334] وقد رأينا كذلك كيف تبدَّلت صورة (الخنساء) في مسلسل (الخنساء) بعد إسلامها بتبدُّل أفكارها الجديدة، واختلاف نظرتها للحياة. وكذلك الموضوعية في رسم شخصية (صلاح الدين) في مسلسل (صلاح الدين الأيوبي) حيث قدَّم شخصية بشرية حية تصيب وتخطئ، وتنفعل وتتفاعل مع الأحداث.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ مخرج العمل الفني شريك في رسم الشخصيات وبنائها، إذ تمكَّن المخرجان الأردني صلاح أبو هنود والسوري حاتم علي[335] من استيعاب أبعاد الشخصيات كما تخيَّلها وليد سيف وفق طبيعة تطور الأحداث وحبكتها، وقد أثمر تعاون سيف مع علي وأبو هنود عن تقديم قراءات حيَّة للتاريخ تنطلق من نظرة نقدية لوقائعه، إضافة إلى حرص الكاتب والمخرجَين معًا على تكريس جهد حقيقي لاستعادة الصورة والملامح الإنسانية للأبطال التاريخيين حتى لتبدو قابلة للتصديق؛

---

(333) : سيف، وليد، *وليد سيف: المادة التاريخية في الدراما لا ينبغي أن تقف عند حدود التوثيق والتأريخ بل الراهن*، (مقابلة) جريدة القدس العربي، تاريخ الدخول: 2019/11/19 www.aljazeera.net

(334) : انظر: أحمد سلامة، زياد، *وليد سيف: أدبيًا ومفكرًا*، (ص 173) مرجع سابق.

(335) : صلاح أبو هنود: من أوائل المنتجين والمخرجين الذين تخصصوا في مجال الدراما في الأردن، درس الإخراج التلفزيوني في البي بي سي في لندن، والتحق للعمل في التلفزيون الأردني منذ تأسيسه عام 1968 وأسهم في تأسيس تلفزيون دبي عام 1974 وكان له نشاط في السينما الفلسطينية، والمسرح، والإذاعة.

حاتم علي: ممثل وكاتب ومخرج سوري، بدأ حياته بالكتابة المسرحية وكتابة النصوص الدرامية والقصص القصيرة، حصل على إجازة في الفنون المسرحية في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق قسم التمثيل 1986 وعضو نقابة الفنانين في سوريا.

لأنهم خاضعون للتأثر والتغيُّر باستمرار على ضوء ما يحيط بهم من عوامل، ويمكن تلمُّس هذا الجهد في معظم الأعمال التاريخية التي كتبها وليد سيف وأخرجها أبو هنود وهي: عروة بن الورد - (1978)، شجرة الدر - (1979)، طرفة بن العبد - (1982)، الصعود إلى القمة - (1985). وكذلك الأعمال التاريخية التي قام بإخراجها حاتم علي وهي: صلاح الدين الأيوبي - (2001)، صقر قريش - (2002)، ربيع قرطبة - (2003)، التغريبة الفلسطينية - (2004)، ملوك الطوائف - (2005)، عمر - (2012).[336]

كتب وليد سيف سيرته الذاتية (الشاهد المشهود: سيرة ومراجعات فكرية 2016) مستعرضًا تجربته الحياتية بوحيٍ من حسِّه الفني، ليدرك القارئ تلك المعاني التي تَجَلَّت لِذهن وليد سيف فيما مَرَّ به من أحداث وتجارب، موثِّقًا فيها سيرة حياة مدينة أو بطل أو حتى طاغية، فكان النص الأدبي فيها بطلًا آخر فرض نفسه على حس القارئ وعقله؛ ليتمكَّن من رؤية أبطال أعماله الدرامية تسبح في فضاء شخصيته وشخصيات مرَّت في حياته. سابرًا غور شخصيات أعماله ومفاتيحها وعالمها الذاتي الداخلي، وكيف تسنى للكاتب أن يحوِّلها من أسماء وأخبار إلى شخصيات إنسانية من لحم ودم. لم تكن سيرة سيف

---

[336] : (عروة بن الورد) مسلسل يحكي قصة حياة عروة بن الورد بن زيد العبسي (46 ق.هـ) وهو من شعراء الجاهلية وأحد فرسانها.
(شجرة الدر) مسلسل يتناول سيرة حياة شجرة الدر (ت 648هـ) ودورها مع الملك الصالح، ومن ثم دورها مع الأمراء المماليك، وتأثيرها على عز الدين أيبك.
(طرفة بن العبد) مسلسل عن حياة الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد (ت 569 ق.هـ) يصوِّر حال المجتمع القبلي الذي عاش فيه طرفه، ويجيب عن مسائل تتعلق بسؤال الحرية، والتنازع بين فردية الإنسان، وانتمائه الجماعي، وغربته عن وطنه.
(الصعود إلى القمة) مسلسل يعاين المرحلة التي عاش فيها الحاجب المنصور (محمد بن أبي عامر المنصور) (ت 392هـ) ضمن سياقها التاريخي والاجتماعي، وهي مرحلة من مراحل الحضارة العربية الإسلامية الصاعدة في الأندلس.
(صلاح الدين الأيوبي) مسلسل يتناول سيرة الناصر صلاح الدين الأيوبي (533-589هـ) ويظهر الوجه الإنساني والحضاري له من خلال علاقته مع المسلمين، ومع خصومه، والظروف التي سادت قبل الاحتلال الصليبي، إلى أن تم دحر الصليبيين بعد تحرير بيت المقدس.
(صقر قريش) مسلسل يحكي سيرة عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك (الداخل) (ت 172هـ) بدءًا من طفولته، وظهور دعوة العباسيين، ثم تفكك الخلافة الأموية في المشرق مع اشتداد قوة العباسيين، إلى سقوط الدولة الأموية.
(ربيع قرطبة) مسلسل يسلِّط الضوء على الصراع بين المسلمين وملوك الأندلس النصارى، وصراعهم من أجل استرداد عروشهم. (التغريبة الفلسطينية) مسلسل يستذكر الأحداث التي شهدتها الساحة الفلسطينية، ومن ضمنها الحديث عن ثورة 1936 وبداية استيلاء اليهود على فلسطين، ثم إخراج أهلها منها، كل ذلك من خلال ما يمر بعائلة أحمد صالح الشيخ يونس الذي كان يقيم في إحدى قرى فلسطين المحتلة عام 1948.
(ملوك الطوائف) مسلسل يرصد ظهور ونشأة المرابطين في المغرب، ملخِّصًا سلسلة المآسي التي عاشتها الأندلس، وانهيار السلطة المركزية لملوك الطوائف في قرطبة، كما يمثِّل مرحلة انتقال مركز القوة من الأندلس إلى مملكة قشتالة في شمال شبه الجزيرة الأيبيرية.
(عمر) مسلسل يستلهم شخصية الخليفة العادل عمر بن الخطاب الاستثنائية؛ ليكون مرجعًا ومرشدًا وهاديًا في عصرنا الحالي.

وثيقة تسجيلية تقول الماضي وحسب، وإنما هي إعادة إنتاج الماضي وفقًا لوعي الحاضر، عرَّج على أهم القضايا الفكرية التي تشغل الإنسان، منحازًا الى الحرية والعدالة والمبادىء الإنسانية السامية، وقد أجابت عن جملة من الأسئلة المتعلقة بالظروف المحيطة بالأعمال الدرامية، وكيف وظَّف سيف الجماليات الأدبية في لغة النص الدرامي لديه.

ثانيًا: إبراهيم نصر الله: حضور السينما في رواياته

البحث عن جماليات الصور المشهدية التي استقى منها إبراهيم نصر الله جملته البصرية، وتوفرها على الشروط الجمالية بصريًا وتعبيريًا، يحيل إلى ثلاثة روافد فنية وثقافية عمَّقت تجربته الكتابية بوسائل تعبير جديدة على المستويين الأدبي والإنساني، وهي: (الرسم، والتصوير، والسينما) وهو إذ يستعيد ثقافته الفنية؛ ليحظى بهذا التلاقي الخلَّاق بين فن الكتابة وباقي الفنون، نجده يتجه دومًا إلى تجديد أدواته باتجاه أسلوبي تعبيري أرقى في الشعر والسرد الروائي، وذلك بالسعي إلى إمكانية اختزال المسافة لا إلغائها بين الأدب وفنون الرسم والتصوير والسينما، رغم اختلاف الأدوات والمراجع البصرية لكل منها. وبذلك فإنَّ فنية المشهد في روايات إبراهيم نصر الله وقصائده هي نتاج لخبراته المتراكمة في مجالات الرسم والتصوير والسينما، وهي روافد ذات صلة يمكن تلمُّسها في منجزه الإبداعي قصيدة ورواية وسيرة؛ لأنها قادرة على إعادة بناء الحياة والعالم من جديد.

عزَّز إبراهيم نصر الله خبرته بهذه الروافد الفنية حتى أصبحت جزءًا أصيلًا في تكوينه الثقافي، فظهر أثر اللوحة والصورة الفوتوغرافية والسينما بوضوح داخل تجربته الشعرية والسردية، حيث تُشكِّل اللوحة أو الصورة بجميع أنماطها التشكيلية والسينمائية والفوتوغرافية مرتكزًا جماليًا في منجزه الإبداعي، فتنوَّعت أدوات التعبير لديه، وتفتَّحت حقول جديدة أثرت نصوصه الإبداعية، وتطوَّرت أدوات المشاهدة مستفيدًا من المسرح، والموسيقى، وجماليات الخطوط، ودلالات الألوان والضوء بوصفها

أدوات للتعبير.[337] وقد أخذت خبرته الفنية منحى جديدًا في أفكاره ونظرته للعالم حين تحوَّلت إلى سيرة ثقافية، يُنمِّيها من منطلق الرغبة في معايشتها من الداخل؛ ليستطيع الإفادة منها في الشعر والرواية والكتابات الفنية. مشدِّدًا على أنَّ قناعته التي يؤمن بها هي: "أنَّ الذي لا يستطيع أن يقدِّم مساهمات جديدة على المستوى الفني، لا يستطيع أن يقدِّم مساهمات على مستوى الخطاب الأدبي، فالوعي بالشكل جزء أساس من الوعي بالمضمون، ومن لا يعي الأشكال لا يستطيع أن يعي المضامين تمامًا".[338]

والحديث عن التجربة النقدية السينمائية لإبراهيم نصر الله لا يمكن أن تُقرأ بعيدًا عن مرجعيات التجربة الإبداعية ذاتها، والتي تتصل بسيرورة زمنية متطورة، بدايتها البحث عن الذات، والبطل الوهمي، وتعميق مشاعر الإيجابية لدى الشباب، وكيف يمكن للسينما أن ترصد آلام الواقع وقهره ومعاناته. فَفُتحت أبواب القراءة والكتابة، وتحوَّلت روايات عالمية إلى أفلام عمَّقت إيجابية الحياة وجدواها، مثل البؤساء، وأحدب نوتردام.. في مقابل ظهور مرحلة وعي مضادة أفرزتها موجة أفلام الكاوبوي، والأفلام الحربية التي تمجِّد بطولة الرجل الأبيض وتفوُّقه، وانتصار قيمه الحضارية على رجال العصابات والهنود، وصولًا إلى مرحلة اهتمام السينما بهواجس الإنسان، وعلاقته بالمجتمع والتاريخ والسلطة وقضايا العالم، وظهور إحساس متمرِّد على الخوف والقلق الذي يحيط بالإنسان.

وقد بلورت الثقافة والإحاطة الشاملة بهذه المراحل فهم إبراهيم نصر الله للسينما بوصفها منتجًا ثقافيًا يتطلَّب الانفتاح على كل المكونات التي تدخل في صياغة الوعي الثقافي والاجتماعي، مدركًا الدور الذي تقوم به السينما إلى جانب الأدب في النظر إلى قضايا الإنسان، وتأمل الوجود البشري وأسئلته على

---

(337) : اشترك إبراهيم نصر الله في معارض عدة مثل: (كتَّاب يرسمون) معرض مشترك لثلاثة كتَّاب، عمَّان 1993 و(مشاهد من سيرة عين) معرض فوتوغرافي في دارة الفنون، عمَّان، 1995 (تحت شمسين: صور وكلمات) معرض في دارة الفنون 2004 ومعرض (حياة البحر الميت) فوتوغراف، عرضه في كوريا 2004.

(338) : نصر الله، إبراهيم، ضمن سلسلة لقاءات جامعة البترا مع الروائي إبراهيم نصر الله، مقال منشور في موقع عمون الإلكتروني بعنوان (*الروائي إبراهيم نصر الله في جامعة البترا*) تاريخ الدخول: 2019/5/15 https://www.ammonnews.net

الأرض، وكيف استطاعت السينما مدعومة بكل ما توفره التكنولوجيا لها احتضان أسئلة الأدب، وإخراجه من حدود الكلمات والخيال بعيدًا، طارحة رؤاه بفنية عالية، وقدرة استثنائية على الاستحواذ على قلوبنا وعقولنا، وقد اتَّسعت أعيننا أمامه دهشة، يرى نصر الله أن "ليس ثمة انقطاع بين مشروع السينما ومشروع الأدب في تأملها لقضايا الحياة والموت، الوجود والعدم، الجريمة والعقاب، الحب والكراهية. وكل تلك الثنائيات التي طحنت القلب البشري، وأشقت الوعي، وهي تمضي به في دهاليز لا نهاية لها، وكلما أدرك هذا الوعي ضوءًا انطفأ، وكلما لاحت له واحة تبدَّدت كالسراب الذي كان يحتضنها".[339]

وحين تبلغ السينما ما بلغته من تقدُّم مذهل جعلها قادرة على تحويل كل شيء إلى سينما، فإنها نجحت في أن تفتتح عصرًا جديدًا لثقافة العين، وهي ثقافة تحتِّم على الرواية والأدب عامة الإفادة مما تحقِّقه السينما، وهي تلزم المخرج كما تلزم الأديب، يقول نصر الله: "يشكِّل الفيلم مادة ثقافية للكاتب لا يستطيع تجاوزها.. كما أنَّ الأدب، والرواية تحديدًا، عنصر أساس في ثقافة المخرج وجوهر عمله، وعدم الإلمام بما يحدث لها وفيها، خسارة لا يمكن أن تعوَّض".[340]

بدأ اهتمام نصر الله بثقافة العين منذ مطلع الثمانينيات، متمثِّلًا في كتابة القصيدة ذات الاتجاه الملحمي التي يكون فيها المسرح هو المستقر النهائي لتجربة القصيدة الدرامية، ولعل خوفه من المسرح بوصفه ظاهرة محاصَرَة بوسائل الإنتاج والرقابة المباشرة، كان أحد أسباب تحوُّل تجربة القصيدة الدرامية لديه نحو الرواية، فكان عشق المسرح مقروءًا معبر إبراهيم نصر الله إلى تجربته الروائية الأولى براري الحمى - (1985) وامتدَّ هذا العشق إلى تجربته الروائية الثانية الأمواج البرية - (1988) التي تخلط المسرح بالشعر وبالرواية وبالأغنية وبالسينما، وإن كانت بمجملها أقرب إلى السينما من

---

(339) : نصر الله، إبراهيم، (2010) *صور الوجود: السينما تتأمل*، (ص 6) ط 2، بيروت، الدار العربية للعلوم.

(340) : نصر الله، إبراهيم، (2000) *هزائم المنتصرين: السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق*، (ص 25) ط 1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

خلال تمازج الأنواع في سلسلة من المشاهد المتصاعدة التي أفادت من تقنيات المشهد السينمائي إفادة دفعت القارئ للمشاركة الممتعة الفاعلة للقيام بدور المخرج السينمائي لهذا العمل. وهو ما بلورَ توجُّهًا رئيسًا في كتابات إبراهيم نصر الله اللاحقة، ليصبح فيما بعد أحد أهم هواجسه الروائية.[341]

وأفادت رواية عَوْ - (1990) من تجربة (الأمواج البرية) بابتعادها عن أن تكون مثلها، مستعيرة من السينما مشهديتها، وقدرتها على تكثيف الزمن والإيقاع المتدفق، وتحريك الأحداث في مكانين متباعدين يجمعهما زمن واحد، وكان عدد فصول الرواية أو مشاهدها يقارب مائتي مشهد في مائة وثمانين صفحة تمثِّل حجم الرواية، وقد التقطت شيئًا أساسيًا من السينما وهو مبدأ المشهد، أو الفصل القصير جدًا. غير أنَّ أكثر رواية كُتبت تحت التأثير المباشر للسينما في أرقى أشكالها على المستوى الفني هي رواية مجرد 2 فقط - (1992) وقد كتبها نصر الله باندفاع قصيدة شعرية سابقة، بما يرجِّح أنَّ منظورًا شعريًا للعالم قد تشكَّل لديه حتى في كتابة الرواية، حيث تجد القصيدة فضاءً جديدًا في هذا النص الروائي، فهناك القبر الجماعي الذي يضم شهداء قاموا بتجميع أعضائهم لتكوين شخص تنقصه رجل واحدة (في القصيدة) وهو شبيه لما نجده الرواية، حيث إنَّ واحدًا من هؤلاء (في الرواية) يتمكَّن من سحب صديقه من القبر الجماعي في اللحظة الأخيرة قبل أن تهيل الجرَّافات عليه التراب.[342]

وتضيء رواية (مجرد 2 فقط) مساحة واسعة من المسيرة الإنسانية في فلسطين، وهي الفترة الممتدة ما بين أعوام 1948 و 1996 أي ما بعد (أوسلو) لا سيما المذابح التي تعرَّض لها الفلسطينيون، وإن كانت الرواية تحكي قصة الإنسان الفلسطيني في نزوحه وتشرده وغربته، إلا أنَّ العبرة المستوحاة منها هي أنَّ الروائي هو من يقرع جرس الإنذار، ويعيد إسقاط أحداث الرواية على الحاضر العربي في

---

(341) : انظر: نصر الله، إبراهيم، تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون الأدبية والبصرية، مرجع سابق، ص 148-150.

(342) : انظر: نصر الله، إبراهيم، تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون الأدبية والبصرية، مرجع سابق، ص 148-150.

هذه الحقبة من التاريخ.[343] واستمرارًا لعرض مآسي هذه الحقبة فإنَّ رواية طيور الحذر - (1996) كُتبت لتستعرض أحداث سنوات الشتات الفلسطيني منذ عام 1948 وحتى نهايات عام 1968 وترصد بصورة مضمرة لحال ما يدعى جيش الإنقاذ. غير أنَّ أسلوب كتابتها فتح بابًا جديدًا لدى إبراهيم نصر الله في توكيد مفهوم التاريخ في العمل الروائي وأهمية وجوده، مما جعله يصل إلى أنَّ هناك روايات تُكتب من منطلق مواصفات المسلسل التلفزيوني، أو لملاءمة شروط البث، وقد اعتمد في بنائها على تقنية الفلاش باك Flash back أو الاسترجاع السينمائي retrospection واللقطات المتماوجة، المتنقلة بين مشاهد متعددة، وقد جاءت الرواية محصورة بين مقدمة وخاتمة، أو بين شهادتين: شهادة الولادة، وشهادة التخرج من رحم الطفولة إلى الانتظام في سلك أشبال الثورة الفلسطينية بعد هزيمة الخامس من حزيران عام 1967.

واستعان نصر الله في رواية طفل الممحاة - (2000) بتقنية التقطيع أو (المونتاج السينمائي) Montage في تبويب لقطات الرواية، مدركًا ما يتطلبه القص من فنيَّة خاصة، فقد استعمل الضمير المخاطب والراوي العليم في الإطلالة على تاريخ متشابك من الأحداث الجسام، وأتاح له التقطيع تجنُّب التكرار، وضخ الحدث في هيئة لقطات سردية متماسكة، ورسم لوحات سردية منفصلة، ترتكز على توليفة صغيرة من الحدث الروائي، وبذلك استطاعت الرواية أن تبني حدثًا دراميًا متطورًا وقابلًا للنمو بعيدًا عن التوغل في مباشرة الحدث الفلسطيني.

وكانت الصورة البصرية السينمائية محطَّ عناية إبراهيم نصر الله في رواية زيتون الشوارع - (2002) موليًا أهمية فائقة للزمن السردي من خلال عمليات التوليف والقطع والمونتاج، والاهتمام

---

[343] : كُتبت رواية (مجرد 2 فقط) فنيًا من وحي سينما المخرج العالمي أوليفر ستون Oliver Stone الذي حصل فيلمه (الفصيل) على أوسكار أفضل مخرج، وقد جرى حديث أن تكون هذه الرواية هي ذلك النص السينمائي الذي يمكن أن يقدَّم للمخرج، لكن ما حملته حرب الخليج الثانية من نتائج كان كافيًا لإبعاد فكرة إرسالها إليه.
انظر: نصر الله، إبراهيم (2012) *السيرة الطائرة: أقل من عدو. أكثر من صديق*، (ص 67-68) ط 3، الدار العربية للعلوم ناشرون.

بالمستويات السردية والإكثار من المشاهد الحوارية والمشهدية، وكان للاسترجاع حظُّه الأوفر في فصولها، وذلك بالتركيز على الارتداد، والرجوع إلى الذاكرة القديمة، ثم العودة لمتابعة السرد والحوار، وربط ما انقطع من الحوادث، والاتصال بالوعي الحاضر.

وتبدو تقنية المونتاج السينمائي الأكثر استخدامًا في روايات إبراهيم نصر الله، مستفيدًا من خبراته في رصد الفصول السينمائية، وما تعتمد عملية المونتاج من قطع ووصل بين أطراف الفصول، وبدايات الفصول وخواتيمها، فالمونتاج في رواية قناديل ملك الجليل - (2012) مصنوع من لقطات مرتَّبة بأسلوب مشاهد سينمائية، مثل كاميرا تلتقط الصورة وتعرضها، وأنت ترى المشهد. ولأنَّ الرواية ترتحل بعيدًا في الزمن تقريبًا (1689-1775) متأملة التاريخ الروحي لفلسطين من خلال شخصية القائد (ظاهر العُمَر الزيداني) الذي ثار على الحكم التركي، وسعى لإقامة أول كيان سياسي وطني قومي حديث في فلسطين، فإنَّ الصور والمشاهد والشخصيات في الرواية جاءت متحركة لتناسب طبيعة الأحداث، حيث ظهرت الصورة أحيانًا بنمط اللقطة الواحدة، وتارة بصورة لقطات شكَّلها المونتاج، وأخرى بدت بصور متلاحقة وكأنها فيلم سينمائي. وعلى ذات الدرب سارت رواية حرب الكلب الثانية - (2016) والتي انمازت عن باقي الروايات بالتفصيل الدقيق للمحيط المكاني، حيث تتمثل مشاهد الرواية للقارئ كالمشاهد السينمائية، مدعَّمة بلغة بصرية، دون الإفراط في الشاعرية التي تصاحب هذا النوع من السرد المشابه، كل ذلك يدفع القارئ للاعتقاد بأنَّ الرواية يمكن تحويلها إلى فيلم سينمائي.

شكَّلت السينما في النماذج الروائية المشار إليها طريقة جديدة للمعرفة، ووسيلة جديدة للتعبير والتجريب والأسلوب الكتابي لدى إبراهيم نصر الله، عمَّقت فهمه في بناء الشخصيات، ومنحته فرصة للتحرُّك بين أكثر من زمان ومكان، وأكسبته القدرة على التكثيف، واستنباط المعاني وراء الصور، والتعامل مع الصورة بوصفها مفردة سينمائية في العمل الأدبي كما هي أهمية الكلمة، وكيف يجب أن

يوصل المشهد بالمشهد الذي يليه. وبذلك فإنَّ القارئ المثقف سينمائيًا بوسعه قراءة روايات نصر الله قراءة بصرية يتجلَّى فيها الخيال السردي والسينمائي معًا. "فأسلوبية بناء الشخصية، وتشكيل الفضاء السردي، وتشييد عناصر الحدث الروائي، وإدارة فعالية الرؤية السردية، تنهض جميعًا على وعي سينمائي معزَّز بوعي تشكيلي، ومزوَّد بحساسية درامية عالية تنقل الفعل الروائي إلى مستوى إبداعي خاص".[344]

وإذ تكتفي هذه الإطلالة السريعة بالإشارة إلى أهم روايات نصر الله التي أفادت من تقنيات السينما، فإنَّها تلفت النظر إلى أنَّ حضور السينما يشمل كل رواياته، فلا تكاد تخلو رواية من إفادة للبعد البصري السينمائي للصورة، وتقتضي الإحاطة الشاملة بثقافة نصر الله السينمائية دراسات موسَّعة، بالنظر إلى أنَّ السينما هي الأغنى بين الفنون المرئية والمكتوبة التي شكَّلت جزءًا من السيرة الثقافية لإبراهيم نصر الله، ورافدًا في تشكيل تجربته الإبداعية، تغنيها وتفتح لها أبوابًا جديدة إنسانيًا وجماليًا. يعبّر نصر الله عن أهمية الثقافة السينمائية للكاتب بقوله: "أستغربُ تمامًا، كيف يكتب الكاتب رواية أو قصة أو قصيدة، أو كتابًا نظريًا، دون أن تكون له علاقة بالسينما؛ لأنَّ ذلك كان يمكن أن يكون منطقيًا لكاتب كان يعيش في العصر الأموي أو العباسي، أو أي عصر من هذا القبيل".[345]

منحت السينما إبراهيم نصر الله عالمًا آخر تعرَّف من خلالها على بعض الروايات التي تحوَّلت الى أفلام، حيث فتحت عينيه على الكثير من الأعمال الأدبية التي اقتبَستْها، وكانت تجاربه في النقد السينمائي تستحق التنويه، أراد من خلالها معايشة الأفلام التي تركت في نفسه أثرًا كبيرًا؛ بهدف فهمها أكثر، وتقريب فكرتها، فضلًا عن إظهار دور السينما في احتضان أسئلة الأدب، وقد أثمر هذا التواصل

---

(344) : صابر عبيد، محمد (2007) *الكون الروائي: قراءة في الملحمة الروائية "الملهاة الفلسطينية" لإبراهيم نصر الله*، (ص 70) ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(345) : برهومة، موسى، لقاء موقع إيلاف الإلكتروني مع إبراهيم نصر الله بعنوان: *هناك تسرُّع في الكتابة النقدية عن الأعمال الإبداعية*، (حوار) تاريخ الدخول: الثلاثاء 2019/11/19 https://elaph.com/Interview

المكين مع السينما عن ظهور ثلاثة كتب له استعرض فيها معرفته الموسوعية في السينما، أول هذه الكتب: هزائم المنتصرين: السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق - (2000) قراءة دقيقة وواعية لا تخلو من معرفة وثيقة بآليات الفعل السينمائي لمجموعة كبيرة من الأفلام الأجنبية التي شكَّلت وعي نصر الله السينمائي بدرجة عالية، يناقشها بين حرية الإبداع ومنطق السوق والتجارة، بإسقاطها على الواقع من جهة، والأدب والإنسان من جهة أخرى، متتبِّعا تفاصيلها وتأثيرها على حياته، وعلى وعي وثقافة الفرد بطريقة بعيدة عن الأطر الفلسفية المعقدة. وينطوي الكتاب على تعددية ثقافية ذات أدوات أسلوبية ناضجة، "فلا يستخدم الكاتب اللغة الواصفة المعهودة التي يستخدمها غالباً النقاد، إنما يُعبِّر بلغته الأدبية الخاصة عن رؤيته للفيلم، ولا تنتسب الأفلام المختارة إلى السينما التجارية الرائجة، إنما تنتسب إلى ما يمكن تسميته بالسينما النوعية الناجحة".[346]

ولا تبتعد اهتمامات نصر الله كثيرًا في كتابه الثاني صور الوجود: السينما تتأمل - (2007) عمَّا قدَّمه في كتابه السابق، فقد توخَّت اختياراته فتح آفاق جديدة في الارتقاء بالذائقة البصرية، وتأمل القيمة الجمالية والدرامية في مجموعة من الأفلام السينمائية التي قدَّمها للقارئ، وفي علاقتها بالوجود، دون اهتمام بالتفاصيل على حساب القصة، أو على حساب الشخصيات الرئيسة للفيلم. تحدَّث عن هذه الأفلام المختارة بلغة فنية وفكرية مبتكرة تفصح عن الكثير من دلالات وإشارات العمل السينمائي التي تقود إلى تأمل مكنونات الأفلام.

ضمَّ الكتاب خمسة عناوين رئيسة (لعنة الاختيار) (الجريمة والعقاب) (الوجه والقناع) (تاريخ مظلم) (مصير قاتم) ثم تفرَّع عنها مجموعة من العناوين الفرعية المستمدة من الأفلام المختارة والتي كان من بينها الإيطالي: (أسطورة 1900) الأمريكي (العهد) الفلسطيني (الجنة الآن) الكوري (الربيع،

---

(346) : انظر: نصر الله، إبراهيم، *هزائم المنتصرين: السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق*، (صفحة الغلاف) مرجع سابق.

الصيف، الخريف، الشتاء، والربيع أيضًا) واللبناني (قالت ليلى) والإسباني (أنت المراد) والبريطاني (منصة الجمال) والياباني (أحلام كوروساوا) بالإضافة إلى عدد وفير من الأفلام الأمريكية التي تتفاوت بين تيارات السينما المستقلة للشباب، أو التي يحققها مخرجون مخضرمون كبار على غرار كلينت ايستوود Clint Eastwood في فيلميه (فتاة المليون دولار) و(النهر الغامض) ومارتن سكورسيزي Martin Scorsese في (عصابات نيويورك) و سام مينديز Sam Mendes في (طريق الهلاك).

ويناقش كتاب الكتابة: تلك هي الحياة.. ذاك هو اللون - (2018) تجربة إبراهيم نصر الله الحياتية المتقاطعة مع الأدب، وعلاقته الحميمة بالسينما، وكيف تولد الروايات والمجموعات الشعرية، وما وراء هذه الأعمال من بحث وتأمل، مرورًا بالهواجس والتحوّلات التي تشهدها لحظة الكتابة، وصولًا إلى انتهاء العمل. والكتاب جزء من سيرة إبراهيم نصر الله الثقافية، يجد فيه القارئ طريقًا للدخول إلى تجربة نصر الله الروائية والشعرية، وظلالهما الإنسانية المطلة على تفاصيل حياته، ومتابعة المسيرة الكتابية لديه وهواجسها، وتقاطع هذه الكتابة مع الحياة.[347] والكتاب بذلك جزء من الكتب الأخرى التي نشرها نصر الله، وتحيط بتجربته الإبداعية، مثل (السيرة الطائرة) و(هزائم المنتصرين.. السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق) و(صور الوجود السينما تتأمل).

ثالثًا: نزار قباني وكاظم الساهر: جدلية الشعر والموسيقى

الأغنية المعاصرة عمل فني مركَّب، عناصره الكلمة واللحن والصوت، ولكل منها متخصِّصوه، فهناك الفنان المؤلف، والفنان الملحن، والفنان صاحب الصوت. وتخاطب الأغنية وجدان وضمير المتلقي؛ لأنها صيغت من أجل الإنسان، وللجمهور المتذوق القدرة على استقبال ما هو جيد ومتميّز،

[347] : انظر: نصر الله، إبراهيم (2018) *كتاب الكتابة: تلك هي الحياة.. ذاك هو اللون*، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون.

ورفض ما هو دون ذلك في فنونهم الموسيقية التي ينتمون إليها، وتتباين هذه القدرة من شخص إلى آخر تبعًا لتنوع الذوق والثقافة وفهم الموسيقى، فالمتلقي العادي يسمع الموسيقى للتسلية، والصحافي يسمعها ليغطي حدثًا موسيقيًا، أما الناقد المختص فيسمعها ليحلل مغزاها، كاشفًا الجديد فيها، والجمهور المتذوق هو الناقد العظيم بحسب تعبير الموسيقار محمد عبد الوهاب، "وقد سُئل مرة عن سبب انحدار غناء اليوم في مصر، فجاء ردُّه: هو موت الناقد العظيم، وكان يقصد به الجمهور المتذوق".[348]

والموسيقى الجديَّة شأنها شأن الشعر، ذات صلة وثيقة بمصادر الوعي الأخرى كالفن والأدب والفلسفة والعلم، وهي تحتاج إلى وسائط تنمية الذاكرة، ووسائل دربة للأذن، ومناهج للتربية الروحية. "فأزمتنا الموسيقية ليست في السلم الموسيقي غير المعدَّل، ولا في عدم قدرة الألحان على مواكبة التحديث، ولا يمكن أن تكون في الإيقاعات العربية، لكنها تكمنُ في غياب التربية الموسيقية".[349] وما من أحد يعلو على المثقف في أهليته للخروج من هذه الأزمة، فهو الوسيط بين الموهبة الموسيقية وبين متلقيها، إلا أنَّ أهلية المثقف العربي لم تسعفه في النظر إلى الموسيقى بوصفها مصدرًا من مصادر المعرفة والوعي والإلهام، وبرأي المثقف الموسيقي فوزي كريم فإنّ ثقافة المثقف العربي لا تتجاوز في أحسن حالاتها اسم موتسارت Mozart وبيتهوفن Beethoven أو مصطلح السيمفونية والهارموني، واللحن الأوركسترالي، ويزيد على ذلك فيقول: "إنَّ الكتب النافعة للقراءة بشأن الموسيقى هي في جملتها أجنبية؛ لأنَّ الموسيقى وعلاقتها بالشعر، والرسم، والفلسفة، والتصوف، مخلوق يتيم لا ظلَّ له على جادة الثقافة الأدبية والفنية العربية، التي تتزاحم فوقها خطى الباحثين عن (الحداثة) وما بعدها".[350]

---

[348] : الحفني، رتيبة (2010) مكانة النقد في تطوير الموسيقى العربية، *مجلة الإذاعات العربية*، تونس، ص 67.
[349] : سحاب، فيكتور (2001) الجذور التربوية في أزمة الأغنية العربية، الكويت، *جريدة الفنون*، العدد 12، ص 52.
[350] : كريم، فوزي (2015) *الفضائل الموسيقية: الموسيقى والشعر*، (ص 16-17) ط 1، الإمارات العربية، دار نون.

والشعر أصوات وحروف، ونغمات وكلمات، وإيقاع متوازن، وقوافٍ يستريح عندها اللحن، وحين غنَّى المغنُّون الشعر يرافق غناؤهم آلة أو إيقاع، صار للأغنية تأثير طربي، وصار كل شاعر يحرص على أن يُغنَّى بعض شعره، فقدَّم عباس محمود العقاد العديد من قصائده لتغنيها المطربة نادرة أمين، تاركًا بعد رحيله يوميات جاوز عددها المئات، أفردها لقضايا الغناء والموسيقى العربية.[351] ومن أشهر الشعراء المعاصرين الذين غُنيَّت أشعارهم نزار قباني الذي أدرك أهمية أن يتلبَّس شعره بعدًا نغميًا حين أتاح لقصائده أذنًا موسيقية على درجة عالية من الذوق في التلقي هي أذن الملحن أو المغني أو المغنية. ولو لم يمنح الغناء قيمة نقدية لقصائد نزار غير التي اكتسبتها إلا أنَّه يجعل من قصائده بالضرورة أكثر تداولًا وانتشارًا وتلقيًا لدى الجمهور. وبذلك فإنَّ نقد شعر نزار سيأخذ منحى ثقافيًا وفنيًا جديدًا أوسع مما كانت ستوفره له أدوات النقد الأدبي المحدودة، وهي حقيقة أدركها نقاد الأدب إلى جانب الشعراء، فاهتمام طه حسين بالظاهرة الموسيقية، وإحساسه بهبوط مستوى الأغنية المصرية في معانيها، دفع به إلى كتابة أغنية عامية، لتكون مثالًا يحتذى، وقد قام الموسيقار كامل الخلعي بتلحينها، وتسجيلها على إحدى الأسطوانات.[352]

لم يعد النص الشعري منفصلًا عن الموسيقى والغناء، وهذا ما يؤسس لمرحلة جديدة من مراحل القراءة تعتمد السماع بدلًا من القراءة البصرية، فصار التلقي بالسماع ضمانًا لمشاركة المتلقي مع الشاعر، والعدوى منه، كتلك العدوى التي نظَّر إليها ليو تولستوي Tolstoy (Contagion Theory) وهي ذلك الإحساس بالنشوة الذي ينتقل من الفنان إلى الآخر، وكلما انتقلت ببساطة كانت أكثر عمقًا.[353] انتقل هذا الإحساس بالعدوى إلى القارئ حين أتيح له سماع قصائد نزار قباني بصوته على الشبكة، لا سيما تلك التسجيلات التي ترافقها الموسيقى، إذ كثيرًا ما كانت تعبِّر عن

---

(351) : انظر: حنفي محمود، نبيل، العقاد ناقدًا موسيقيًا، مرجع سابق، ص 137-139.

(352) : انظر: القباني، عبد العليم (1977) أغنية بالعامية كتبها طه حسين، *مجلة الهلال*، مصر، العدد 9، ص 98.

(353) : تولستوي، ليف، *ما هو الفن* (ص 190) مرجع سابق.

نفسها بالإيقاع والغناء، "فحين تلقى القصيدة من صاحبها على مسمع من الناس تكتسب صيرورتها الوجودية، فتغدو نصًا حاضرًا، ولا تزال تُلقى مرارًا حتى تصير نصًّا ناقصًا ومكتملًا في آن معًا، فيظهر نقصها بتعدد صيغ الإلقاء القاضي بتغيير في بعض الصيغ، وفي النغمة وفي الأسلوب ليتناسب ذلك مع الجمهور".[354] وهو ما يدعو إلى فتح باب النقاش في شفاهية الشعر وغنائيته، وفصاحته وعاميته، ونخبويته وشعبويته، وهذا ما دعا إليه غير ناقد معاصر في معرض البحث عن المغزى السوسيولوجي وراء هذا التفاعل، منهم صبحي حديدي في تنويهه إلى أثر الغنائية القائمة على التطريب، ودلالتها على الذوق الفني السائد، وعلى التحولات التي اعترت الحس الفني ما بين السبعينيات والثمانينيات.[355] ومنهم كذلك جمال مقابلة في غير مبحث له يدعو إلى تأسيس وعي نقدي يرصد تفاعل الفنون الأدبية والموسيقية، بالاستعانة بمبادئ علم اجتماع الأدب؛ بغية العمل على تنميته وتحويله إلى ذوق أرقى.[356]

والمتلقي شريك في صناعة العمل الفني، يقتضي فهمه للنص وتفاعله معه تمكُّنًا من وحدته واستجابة لمتطلباته، فكل قراءة للنص الأدبي هي إعادة تأويل له في ضوء معطيات تاريخية أو آنية، وتسعى القراءة العميقة في مجمل أهدافها إلى إشراك واسع وفعلي للمتلقي بغية تطوير ذوقه الجمالي من خلال التواصل الحثيث مع النصوص الفنية، ولا يخفى على أحد أنَّ الفنان العراقي كاظم الساهر هو الأكثر تلقيًا لغناء شعر نزار، وربما كان ذلك لأنه شاعر يحيا كما الشعراء، استطاع أن يخلق ذائقة جديدة في الغناء العربي من خلال ألحانه وأداءه، وهو أداء متجدد ومغاير عن الأصول الكلاسيكية جعله يتماهى تمامًا مع محتوى ما يغنيه سواء من حيث تلوين الصوت، أو الغناء من عدة مناطق صوتية.. ولولا خروج كاظم عن الطرق الأدائية الكلاسيكية التي لا مغايرة فيها، وإدراكه بعدم وجوب بث الإحساس

---

(354) : مقابلة، جمال، *تلقي الفن وفن التلقي: القصيدة بين اللحن الغنائي والمشهد السينمائي*، بحث منشور ضمن كتاب: *التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى*، (ص 75) حسن لشكر، مرجع سابق.

(355) : انظر: حديدي، صبحي (1998) الناي خيط الروح: محمود درويش وشكل الصوت الغنائي، *مجلة نزوى*، عُمان، العدد 13.

(356) : انظر: مقابلة، جمال، تلقي الفن وفن التلقي: القصيدة بين اللحن الغنائي والمشهد السينمائي، مرجع سابق. ص 75.

التعبيري والطاقة الدرامية في اللحن والكلمة فقط، بل في الصوت أيضًا، لما امتلك الطاقة التعبيرية المؤثرة والمتنوعة في صوته، تلك الطاقة النابعة من إحساسه الرفيع بالطبقات الصوتية، وبأهمية التنقل بسلاسة وتدفق من طبقة إلى طبقة أخرى، ومن مقام إلى آخر، ومن التحسس العميق وليس الظاهر للجملة اللحنية ولكلمات الأغنية. "أهم ما يميز أداء الساهر عن البقية من المغنين هو رغبته بالغناء من جميع المناطق الصوتية التي يتمتع بها الإنسان؛ فالصوت الغنائي لا يصدر عبر الحنجرة فقط، وإنما يصدر في أحايين كثيرة عبر الرأس، أو الأذنين، أو الأنف، أو الصوت المستعار".[357]

وكاظم متلق أنموذجي إذا أجزنا لأنفسنا استخدام مصطلح إيكو Umberto Eco يستكمل بصوته ما لم يقله نزار حتى تبدو العلاقة بينه وبين القصيدة تشاركية، وهي عملية إبداع جديدة وحضارية، ترتقي بالنص من مرتبة الوجود بالقوة إلى مرتبة الوجود بالفعل، ولا يُؤتى لكاظم ذلك إلا لكونه متسلحًا بمتطلبات الفهم والتذوق، ومؤهلًا للتمييز والإدراك، مرتقيًا بلحنه وأدائه إلى مستوى النص. ويمنح هذا الانفتاح لنزار إمكانية استخدام وتوظيف وسائط جديدة للخروج بالنص من فضاءه الشعري المكتوب إلى فضاءات سمعية وبصرية أكثر رحابة تُوفِّر لأثره مقروئيَّة ناجعة، لا سيما اقتراب نزار بغناء قصائده من الجماهير بما يقدِّم إليهم من تجاربه الإنسانية التي تُمتِّعهم وتعمِّق أحاسيسهم ومشاعرهم، وتفتح لهم آفاقًا جديدة. والإحساس بأهمية مخاطبة الجماهير هو أول نقاط الإجابة عن تساؤل (لمن يكتب نزار قباني؟) فشعر نزار شعر جماهيري، "كالخبز يدخل كل بيت" بحسب توصيف الناقد وليد قصاب[358] يتخطى جميع الحدود الزمانية والمكانية والجغرافية والاجتماعية، وبالغناء كانت خطوة قصائد نزار لدى الجمهور أبلغ، وكان احتفاء الناس بشعره أعمق وأغزر.

---

[357] : الأنصار، باسم، *الطاقة التعبيرية في صوت كاظم الساهر*، مقال منشور في مجلة إيلاف الإلكترونية، تاريخ الدخول: الثلاثاء 2020/1/19 https://elaph.com/

[358] : قصاب، وليد (2014) العلاقة بين الشاعر والمتلقي، *مجلة آفاق الثقافة والتراث*، الإمارات، العدد 85، ص 115.

"واختيار الرجل قطعة من عقله"[359] وهو ما دلّ على عاقل اختياره، فكثيرًا ما يقع اختيار كاظم على قصائد من شعر نزار لا يراها نزار نفسه تصلح للغناء، كما فعل بقصيدة (التحديات) غير أنَّ ثقافة كاظم بالإيقاع الموسيقي، وبالتعبير الوجداني الدرامي الذي يتضافر في الشعر مع اللحن والأداء، وخبرته في انتقاء اللحن لاختياراته من القصائد، كل ذلك يجعل من عينه عينًا مدرَّبة قادرة على اكتشاف ما يصلح للغناء من شعر نزار، يدفعه إلى ذلك خبرته بفنون أخرى ذات صلة، فإلى جانب خبرته العميقة بالموسيقى والألحان فهو شاعر ونحات وممثل ورسام ومثقف بهندسة الديكور. "إنَّ الفنان الكبير هو قبل أي شيء المثقف الكبير، مثقف بالمعاناة والرؤيا والتأمل، مثقف من مراودته التجربة وكأنها حالة كلية متسلسلة، لا بد له من أن ينهكها ويأتي عليها ويميتها إماتة حتى يستنفد فيها غاية القول".[360]

ولأننا نحتاج إلى إعادة إنتاج فن يتميّز بالرقي والإبداع، ويكرِّس جمال الشعر العربي في كل مكان، فقد أصبح للغناء بالفصحى حضوره الخاص وقيمته الأكبر، وليس من التكلف القول إنَّ الغناء بالفصحى أصبح حاضرًا بين جيل الشباب على يد كاظم الساهر، فلا يكاد يخلو ألبوم غنائي له دون أن نجده يحتفي بالشعر، حتى في ألحانه المهداة لفنانين آخرين كانت الفصحى دائمًا محط اختياراته، فقد غنَّت لطيفة لنزار قصيدتي (يا قدس) و(تلومني الدنيا) بألحان كاظم الساهر، ولحَّن قصائد لمغنين آخرين مثل ماجدة الرومي في (طوق الياسمين) وغادة رجب في (لماذا تخليت عني).

هذه الكفاءة الذوقية التي يتمتع بها كاظم الساهر تكمنُ في اختيار النصوص الشعرية التي يتغنى بها، وفي طبيعة الحوار الذي يجري بينه وبين نزار قباني لحذف أو تعديل بعض الجمل والكلمات لتصل في النهاية إلى آذان المستمعين جلية واضحة، فقد ولَّدت خبرة كاظم بالشعر واللغة والإيقاع قدرة على

---

[359] : العسكري، أبو هلال (1952) كتاب *الصناعتين الكتابة والشعر*، (ص 3) تحقيق: علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: عيسى البابي الحلبي.

[360] : الحاوي، إيليا (1979) *في النقد والأدب*، (ص 67) جـ 2، ط 4، بيروت، دار الكتاب اللبناني.

استحداث تغييرات وتحويرات في بعض القصائد أثناء إعدادها موسيقيًا كي تبدو مناسبة للغناء، وكان لأكثر هذه التعديلات سند يستمد شرعيته من الإيقاع، أو لمناسبة ضرورات التسجيل والتوزيع، فيشمل التغيير كلمات، أو حذف بعض المقاطع شديدة التصادم مع الذائقة العامة، أو إعادة ترتيب أبيات شعرية، أو رتق بعض الجمل لمتطلبات فنية، أو رقابية خشية الوقوع في محظورات اجتماعية أو دينية.

أغنت هذه التعديلات التجربة الفنية والثقافية لدى كاظم الساهر، فجميع التجارب الشعرية الكبرى التي انفتحت عليها التجربة الموسيقية الكاظمية كان لها نصيب من الحذف والتعديل، ومن هذه التعديلات ما كان يقوم بها نزار في حياته، وأكثرها يقوم بها كاظم بنفسه بعد رحيل نزار، بما يثبت كفاءته المعرفية بإيقاع الشعر العربي، وزحافات تفعيلاته وعللها، حيث تبدو التعديلات مناسبة، وغير مستثقلة. كانت البداية مع قصيدة (إني خيَّرك فاختاري) التي وطَّدت علاقة كاظم بنزار، فجعله يغني ما يشاء من كلماته، ولم تخضع القصيدة لتعديلات تُذكر سوى حذف بيت من منتصفها هو (اختاري قدرًا بين اثنين، وما أعنفها أقداري) لكنَّ النجاح الباهر الذي حظيت به الأغنية، وفوزها باستفتاء مجلة الوسط اللندنية بلقب أغنية العرب الأولى، دفع كاظم إلى تكرار التجربة بغناء قصيدة الحزن التي عُرفت لاحقًا باسم (مدرسة الحب) وكان الحذف فيها أكثر من سابقتها، حيث بُتر الثلث الأخير كاملًا من القصيدة لعدم مناسبته للغناء، كما تعرَّض متن القصيدة لحذف أسطر متناثرة على غرار متواليات (علَّمني حبك) (أن أرسم وجهك بالطبشور على الحيطان) لتسقط الإضافة التالية (وعلى أشرعة الصيادين، على الأجراس، وعلى الصلبان).[361]

[361] : انظر: رنتيسي، نادر، نزار قباني: *قصائد لا تستكين إلى المعتاد ومقاطع حذفت لاعتبارات رقابية*، جريدة الغد الأردنية، تاريخ الدخول: 2019/8/27 https://alghad.com/

والقصيدة الثالثة التي احتواها ألبوم (مدرسة الحب) كانت (زيديني عشقًا) وقد حُذف مقطع مؤثر في بداية القصيدة (يا سفر الخنجر في خاصرتي، ويا غرغرة السكين) ثم تظهر رقابة كاظم الذاتية في استبدال (جسمك خارطتي) بحبّك، ليكون التعديل الأبرز حين طلب من قباني تحوير مقطع (أنا أقدم عاصمة للحزن) إلى بغداد بدلًا من بيروت، وتكرَّر مثل هذا الأمر في قصيدة (مع بغدادية) وكان أصلها (مع بيروتية) كما كتبها نزار.

وكثيرًا ما يقوم كاظم بدور الرقيب الأخلاقي تجنبًا من تهم الإلحاد والكفر، فلم يكن من الممكن أن تبقى كلمة (كفري) في قصيدة (زيديني عشقًا) (يا طعم الثلج وطعم النار ونكهة كفري ويقيني) فقام نزار بتغيير (كفري) وكتب (شكّي) بدلاً منها. وفي قصيدة (إلى تلميذة) اضطر كاظم إلى حذف هذا البيت (إني أحبك من خلال كآبتي وجهًا كوجه الله ليس يطال) كما اضطر في قصيدة (الرسم بالكلمات) إلى تحوير بيت (جرَّبت ألف عبادة وعبادة فوجدت أفضلها عبادة ذاتي) ليصبح (جرَّبت ألف محبة ومحبة فوجدت أفضلها محبة ذاتي) ونظرًا للجرأة الزائدة في قصيدة (أحبيني) اكتفى بإضافة على البيت الذي يقول فيه نزار (بعيدًا عن مدينتنا التي إليها الله لا يأتي) وهي إضافة ذات صلة بالمعنى (بعيدًا عن مدينتنا التي شبعت من الموت) ومثل ذلك التغيير نجده في قصيدة (كبّري عقلك) حيث يقول: (إنني أؤمن بالإخلاص في دنيا الهوى) وأصلها (أؤمن بالتوحيد في دين الهوى).

ويمارس كاظم سلطته اللحنية على القصيدة في اختياره للأبيات التي تصلح للغناء، فالكثير من أغانيه هي عدد محدود من الأبيات المنتقاة من قصائد طويلة أو مفرطة الطول، ومعاد ترتيبها لمناسبة اللحن والغناء، وكأن الأغنية في حضرة الموسيقى تصبح قصيدة أخرى. "فأهم ما يمكن أن يحلَّل في دراسة شعر نزار قباني المغنَّى، ليس قيمته الشعرية والأدبية المجردة، بل هو بالأحرى، علاقة هذا

الشعر بالإيقاع الموسيقي، وبالتعبير الوجداني الدرامي الذي يتضافر في الشعر مع اللحن والغناء، وربما الظاهرة الاجتماعية التي رافقت القصيدة المغناة لدى ظهورها في تسجيل، لا في ديوان".[362]

ومن أظهر الأسباب التي نرى فيها كاظمًا مشدودًا إلى أبيات بعينها دون أبيات تهرُّبه من التعبيرات والكنايات ذات التصريح الواضح بجسد المرأة، ولم يجد بدًا إزاء هذه الجرأة الزائدة سوى تحوير بعض الكلمات، أو حذف البيت كاملًا، فما أكثر الأبيات المحذوفة في (القصيدة المتوحشة) التي أطلق كاظم عليها اسم (أحبيني) فقد حذف كل ما يُلمح إلى مواطن الجرأة في قول نزار (أبقيني على نهديك مثل النقش في الحجر) وكذلك فعل في المقطع الخامس، إذ حذف الكناية التي تدل على العلاقة الحميمة بين طرفي العلاقة، وطال التغيير حذف بعض الكلمات واستبدالها بأخرى كما في المقطع الثاني الذي بدأ بالفعل (تعرّي) ليصبح في الأغنية (تعالي)[363] ورضي كاظم بحذف كلمة (نهد) كما كتبها نزار، واستبدالها (بخد) في قصيدة (الرسم بالكلمات) فيقول (لم يبقَ خَدٌ أسمرٌ أو أبيضٌ إلا زرعت فوقه راياتي) وأسعفته هذه الكلمة مرة ثانية في المقطع الذي يليه (اليوم تنتقم الخدود لنفسها وتردّ لي الطعنات بالطعنات) بينما هي في القصيدة (اليوم تنتقم النهود لنفسها).

يمثِّل شعر نزار بطاقة هويّة لنزار قبّاني شاعرًا، وقد تتعرَّض هذه البطاقة لشيء من التشويه والتزوير وهي تهمُّ بفتح باب الأستديو، وهو ثمن يدفعه الشعراء لتغنَّى قصائدهم، في مقابل ثمن آخر يدفعه الفنان نفسه حينما يخدش الأذن الفصيحة بالأخطاء النحوية، دون أي مبرر موسيقي أو إيقاعي لارتكابها، وهو ما لم يسلم منه كاظم نفسه، ومن ذلك جر كلمة (عِبارة) بما هي بدل مطابق مضاف، والتي يجب أن تكون منصوبة في أغنية (فاكهة الحب) والأصح: أيَّ عبارةَ حُبٍّ، وتتضمن أغنية (عيد

---

(362) : سحّاب، فيكتور (1998) *الأغنية في شعر نزار قباني، ضمن كتاب نزار قباني: شاعر لكل الأجيال*، (ص 547) جـ 2، إعداد وتحرير محمد يوسف نجم، الكويت، دار سعاد الصباح.

(363) : انظر: حج محمد، فراس، *كاظم الساهر يقلِّم القصيدة المتوحشة*، صحيفة الرأي الأردنية، تاريخ الدخول: 2020/2/3 http://alrai.com/article

العشاق) خطأ آخر في مستوى تصريف الفعل (قَدَرَ) في المضارع، فكاظم يقول: (ليتني أقدَرُ) بمعنى أستطيع، والأصح أقدِر أي بكسر الدال، على أنَّ جمهورًا من اللغويين يستعمل اللفظ الأول. وقد تدارك كاظم رفع الفعل (اطمئنُّ) في أغنية (تناقضات) التي صدرت بداية عبر تطبيق، ونصبه في النسخة الأصلية (لكي أطمئنَّ). واعترف أنه ارتكب أخطاء لغوية في أغنية (دلوعتي) مبررًا بأنه ارتجلها على المسرح في اليوم نفسه الذي أنجزها فيه.

الفصل الرابع: الخاتمة

لعل ما يسوغ تناولي للثقافة الفنية وأثرها في كفاءة الناقد الأدبي هو تجدد الحاجة إلى ضرورة التبحر في محيط الفن الأدبي المنقود، وهو تجدد يرتبط بالدرجة الأولى بالثقافات التي يحتاجها الناقد الأدبي للقيام بدوره في تحليل العمل الأدبي للوقوف على عناصره الإنسانية، ومواطن تأثيره وقوته. وإذا كنا نقر بأنَّه ينبغي للناقد الأدبي أن يكون ذا حظ وافر من الثقافات التي تعينه على تأدية عمله في تقويم النص وتحليله، فإنَّ الاستعانة بهذه الثقافات ترتقي درجة من حدود العوامل المساعدة إلى حدود العوامل الواجبة التي تتكافأ مع خطورة دور الناقد المعاصر على نحو يجعله قادرًا على توجيه فعالياته النقدية توجيهًا مقصودًا، مانحًا للإبداع النقدي أبعادًا جديدة؛ لإضاءته والكشف عن فضاءاته، الأمر الذي يجعله يتوجه نحو تكوين ثقافة فنية خاصة لا تقف عند حد معرفته فن الشعر فحسب، ولكنه يجاوزه إلى الفنون الجمالية الأخرى التي يزدحم فيها الشعر أصلًا، كالرسم والتصوير والنحت والمسرح والموسيقى والسينما.. فالناقد المثقف بهذه الفنون دائم البحث عن تقانات تتكافأ مع رؤيته الجمالية، على نحو يجعلها تحيط بطموحاته في التأثير في المتلقي.

وإذا كانت الكتابة فعلًا ثقافيًا أو اجتماعيًا، فإنَّ النقد كذلك يمتح من قيم ثقافية تحدد له ما هو جميل وما هو قبيح في النص، وهي قيم تجعل الناقد ينصرف إلى مجالات أخرى قد تدخل في أحياز قريبة من الأدب، من حيث كونه فنًا يلبي حاجات الإنسان المادية والروحية معًا، وتمكِّن الناقد من مجاوزة النظرة الجزئية الضيقة، لينفتح على كلية العمل الإبداعي للربط بين روح المبدع ورؤيته. ولا يتحقق للناقد مثل هذا الربط قبل أن يكون متفهمًا لجوهر العمل الفني في درجات اكتماله ونضجه، محيطًا إحاطة دقيقة بالخامات والوسائط الفنية وتأثيراتها في العمل الفني، إذ إنَّ بلوغ الوعي بهذه الوسائط وأبعادها الجمالية والدلالية يقتضي عقلًا نقديًا يتوافر له من الإبداع ما يتوافر للمبدع، فالنقد إبداع يحتاج إلى إبداع ثان يفسِّره أو يقوّمه أو يطوّره، ويستشرف فيه رؤى سيرورته عن المستقبل، وقد جعل النقد من الفنون الجميلة أداة للوصول إلى هدف معين هو الرقي بالذوق العام في المجتمع، من خلال شرح وتفسير القيم الفنية في الإنتاج الفني، وتوجيه الفن والفنانين وتقييم أعمالهم، ونقل صور الفكر والثقافة والتراث الفني، وهنا نحس أنّ الناقد قد ارتقى إلى المستوى الأعلى من الرؤية، حيث يلتقي مع الفنان وجهًا لوجه، يستعير أدواته نفسها، مما ساعده على أن يدخل عالم الأدب مزوَّدًا بهذه الوسائل العميقة التي تمكَّنه من تكوين ذوق أدبي رفيع، فلم يعد الأدب بالنسبة له صناعة فنية راقية فحسب، لكنه تعبير عن النفس الإنسانية، والمشاكل الكبرى التي يعانيها الإنسان.

يتضِّح للقارئ بعد قراءته للنماذج النقدية المنتقاة في هذه الدراسة أننا نفرِّق بين الناقد المشتغل بنقد الأدب (الناقد الأدبي) والناقد المشتغل بنقد الفنون (الناقد الفني) وأنَّ المثاقفة بين العلوم والفنون لم تعد حكرًا على ناقد دون آخر، فالأعمال الفنية (الأدبية أو التشكيلية) وما ينتج عنها من ثقافة هي نتاج الحضارة الإنسانية بمختلف أشكالها، وتحتاج الحضارات من مختلف الانتماءات إلى نقل صورة واضحة عن فنونها، وتسجيلها للتاريخ، وهنا كان من الواجب في هذه الدراسة تتبع منحنى التغيُّر والتطور في وظيفة الناقد الأدبي من التراث إلى المعاصرة، بدءًا بتمثُّل النقاد القدامى لوظيفة الناقد الأدبي المنهجية،

وصولًا إلى التغيُّرات التي طرأت على الأدب والفن في العالم المعاصر، والتساؤل عن أثر العلم والتكنولوجيا في تحول العمل الأدبي أو الفني إلى صناعة، أي أن يصبح منتجًا ليست له أيَّة علاقة بصانعه، وهي مرحلة زمنية ممتدة استطاعت فيها الفنون الجميلة سواء على المستوى التنظيري أم على المستوى التطبيقي أن ترفد النقد الأدبي بمصطلحات جديدة ومبتكرة بعضها موضوع وبعضها مترجم، الأمر الذي يستدعي دراستها وتأصيلها وتأسيسها منذ نشأتها، والبحث في جذورها وأصولها، وتحديد التطورات الدلالية التي طرأت عليها.

وكما تبيّن الدراسة حدود وأبعاد الناقد الأدبي والناقد الفني فإنها تثمِّن دور المتلقي المكمِّل لدور الناقد، والمشارك في بنائية النص بوصفه كاتبًا ثانيًا له، فالمتلقي البصير الذي اكتسب وتعلَّم القدرة/الكفاءة ليس إلا مرحلة متطورة من مراحل التلقي المطلوب، والذي هو إنتاج ثقافي مؤسساتي يضطلع بمهمة إعادة التداولية في النص، وذلك بربطه بالمرجعيات الاجتماعية والثقافية والأدبية على تنوعها، وعلى الناقد الاعتراف بدور المتلقي طرفًا فاعلًا ومؤثرًا انطلاقًا من الإقرار بأنَّ المتلقي هو ناقد أيضًا، هاويًا كان أم محترفًا، وقد تمكَّنت النماذج المنتقاة في هذه الدراسة (وليد سيف، وإبراهيم نصر الله، وكاظم الساهر) من الاشتباك مع النص، فشكَّلوا جميعًا إضافة حقيقية لمهمة الناقد المحترف والمتمرس، فلم يكونوا كالمتلقين المعتادين، ولكن الحاذقين والمتفاعلين الذي يشاركون الناقد في مرجعياته وأدواته.

إلى هذا الحد، فإنَّ الإجابة عن سؤال الثقافة الذي تطرحه هذه الدراسة لا يقف عند حدود ثقافة الناقد الأدبي الفنية، ولكن يتعدَّاها إلى مزيد من النتائج والتوصيات التي يمكن لنا إجمال أهمها:

1. أهمية متابعة تسارع إيقاع التغيُّر في المدارس الأدبية والنظريات النقدية، فالتراكم المعرفي المذهل هو أبرز سمات عصر المعلومات الذي نعيش فيه، حيث تتاح لنا المعلومات بوسائط لم نكن

نتخيلها، وهو تحد معرفي يواجهه الناقد المعاصر، ولذا كان لا بدَّ من إعادة تحرير هذه النظريات، والنظر فيما يمكن أن يضاف إليها؛ كي تؤكد ما أصبحت عليه رؤية الناقد للعالم وللنقد الأدبي على السواء، سواء في محاولات التأصيل، أو النظر في أشكال تحولات ثقافة الناقد الأدبي، أو الوقوف عند قضايا نقدية بعينها، أو الكشف له عن آفاق تظل في حاجة إلى الكشف.

2. التباين الذي نراه في وظيفة النقد ذو صلة وثيقة بثقافة الناقد نفسه، فالغاية الحقيقية من هذه الوظيفة، ومسايرتها للحركة الثقافية الأدبية والنقدية لم تعد فاعلة سوى عند حدود ضيقة من النقاد الذين تمكَّنوا من نقل النص الأدبي والإبداعي إلى فضاءات واسعة من الاستنطاق والتأويل، لا سيما بعد غياب التعددية في الاختصاص، وظهور ثقافة نقد الشخص وليس نقد النص، والنقد القائم على الاستحسان والاستياء، وتمييز الصواب من الخطأ، وعواطف الحب والكره، والإصرار على البقاء داخل حدود اللغة أو الأسلوب أو البلاغة من استعارات وكنايات وتوريات. الأمر الذي أدَّى إلى ظهور كتابات لا ترتقي إلى النقد سوى كونها ممارسات وتعقيبات لم تصل إلى التحليل والتعليل، والتطبيق والقراءة، ورصد العناصر المتميزة، والتجارب الفنية الجادة.

3. العمل الفني كائن متكامل، وتشريحه وتحليله قد يكونان من عوامل فهمه وإدراكه، ولكنهما لن يكونا كافيين في عملية تذوقه والاستمتاع به، ولعل المكان الأول لمساعدة ناقد الأدب لتذوق الأدب والاستمتاع به في مراحل الطلب الأولى هي المؤسسة الأكاديمية التي تُشيّد في جنباتها ما تمَّ الاتفاق عليه باسم (كلية الآداب والإنسانيات) بعد أن كانت في عهد مضى باسم (كلية الآداب والفنون والإنسانيات) ضمن مبادرة جادة لإظهار دور الثقافة الفنية في الجامعات، وأثرها في الدخول إلى عالم النصوص قبل الشروع في القراءة النقدية والكشف عن ممكنات النص.

وبعد، فإنَّ الثقافة الفنية للناقد الأدبي تؤكد أصالة الناقد الفكرية واستنتاجاته السديدة التي يهتدي بهديها إلى الأصول الصحيحة في بناء المعرفة، والاستقلال في النظرة، والبعد عن التقليد، والاشتغال المحكم للمناهج النقدية بعد معرفة أصولها، ومرجعياتها الثقافية، وخلفياتها المعرفية أو الفلسفية. وستكشف الأيام المقبلة عن مزيد من الثقافات التي نغوص من خلالها وراء الأصالة، والبحث عن الموهبة المتحدة في الأثر الأدبي؛ سعيًا إلى (غربلة أصيلة) كما عبَّر عنها ميخائيل نعيمة، تتقصى الجانب الأصيل الذي يرتفع بالنص الأدبي إلى مستوى الروائع الخوالد، ويميّز صاحبه من سواه.

والله ولي التوفيق،،،

المراجع العربية

1. إبراهيم، نبيلة (1964) ميخائيل أنجلو الشاعر، *مجلة الثقافة*، مصر، العدد 70، ص 5-7.

2. الإبراهيم، نوال (1985) طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، *مجلة فصول*، القاهرة، العدد 1، ص 86.

3. أبو السعود، فخري (1936) أثر الفنون في الأدبين العربي والإنجليزي، مصر، *مجلة الرسالة*، العدد 175، ص 1838.

4. أحمد أسعد، سامية (1986) المسرح والشعر، *مجلة فصول*، القاهرة، العدد 4، ص 142.

5. أحمد أسعد، سامية (1969) النقد الأدبي بين العلم والفن، *مجلة الفكر المعاصر*، مصر، العدد 53، ص 55.

6. أحمد سلامة، زياد (2019) *وليد سيف: أديبًا ومفكرًا*، ط 1، عمّان، دار الوضاح للنشر والتوزيع.

7. أرسطوطاليس (1953) *فن الشعر*، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية.

8. اصطيف عبد النبي (1988) نحو منظور معاصر لطبيعة النقد الأدبي، *مجلة الناقد*، لبنان، العدد 4، ص 37.

9. اصطيف، عبد النبي (1999) وظيفة النقد الأدبي، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 432، ص 84.

10. اصطيف، عبد النبي (1983) نحو تحديد لمفهوم النقد الأدبي، *مجلة مواقف*، لبنان، العدد 47-48، ص 162.

11. ألكسان، جان (2005) علاقة الرواية بالفنون الحديثة، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 500، ص 215.

12. إليوت، ت. س (1957) وظيفة النقد الأدبي، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، *مجلة المجلة*، مصر، العدد 10، ص 83.

13. إليوت، ت. س (1974) الناقد الكامل، ترجمة خلدون الشمعة، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 144، ص 52.

14. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (1994) (ت 370هـ - 980م) (1994) *الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري*، تحقيق السيد أحمد صقر، ط 2، القاهرة، دار المعارف.

15. أمين العالم، محمود (1956) الأدب والفنون الجميلة، *مجلة الآداب*، لبنان، العدد 10، ص 19.

16. أمين، أحمد (1963) *النقد الأدبي*، ط 3، جـ 1 مصر، مكتبة النهضة المصرية.

17. آندي وارهول، ويكيبيديا، تاريخ الدخول: 2019/4/5 /https://ar.wikipedia.org/wiki

18. الأنصار، باسم، *الطاقة التعبيرية في صوت كاظم الساهر*، مقال منشور في مجلة إيلاف الإلكترونية، تاريخ الدخول: الثلاثاء 2020/1/19 /https://elaph.com

19. الأهواني، عبد العزيز، دون كيخوته لسرفنتس (1965) *مجلة تراث الإنسانية*، مصر، العدد 2، ص 85-100.

20. أوفيد (1992) (الشاعر) *مسخ الكائنات*، ترجمة: ثروت عكاشة، ط 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

21. إيزر، فولفغانغ (1992) في نظرية التلقي: التفاعل بين النص والقارئ، ترجمة: د. الجيلالي الكدية، *مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية*، المغرب، العدد 7، ص 7-9.

22. بارت، رولان (1994) *نقد وحقيقة*، ترجمة: منذر عياشي، ط 1، مركز الإنماء الحضاري.

23. باليا، كاميلي، (2015) *أقنعة جنسية: الفن والانحطاط من نفرتيتي إلى إميلي ديكنسون*، ترجمة: ربيع وهبة، العدد 2068، ط 1، المركز القومي للترجمة.

24. بدران، محمد رشاد (1960) كلود ديبوسي والانطباعية الموسيقية، *مجلة المجلة*، مصر، العدد 47، ص 106-113.

25. بدوي، عبد الرحمن (1963) كوكتو الناقد، *مجلة الثقافة*، مصر، العدد 20، ص 13.

26. برنار، أندريه. غوتو، كلود (2012) *فن السينما: جان كوكتو*، ترجمة: تماضر فاتح، سوريا، منشورات وزارة الثقافة.

27. برهومة، موسى، لقاء موقع إيلاف الإلكتروني مع إبراهيم نصر الله بعنوان: *هناك تسرُّع في الكتابة النقدية عن الأعمال الإبداعية*، (حوار) تاريخ الدخول: الثلاثاء 2019/11/19 https://elaph.com/Interview

28. البريكي، محمد، تراسل الشعر العربي مع الفنون، وقائع مهرجان الشارقة للشعر العربي 2017 (2018)، الشارقة، دائرة الثقافة.

29. بسطاويسي، رمضان (1998) *جماليات الفنون*، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

30. بلاكمور، ر. ب. مقال (*مهمة الناقد*) (ص337) منشور ضمن كتاب: سكوت، ويلبريس، (1981) *خمسة مداخل إلى النقد الأدبي*، ترجمة: عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي، العراق، دار الرشيد للنشر.

31. بلقاسم، خالد (2003) عرض موجز لكتاب: الشعر وتناغم الكون لمحمد مفتاح، *مجلة البيت*، المغرب، العدد 6 ص 148.

32. بن جعفر، قدامة (337هـ) (1963) *نقد الشعر*، تحقيق: كمال مصطفى، مصر، مكتبة الخانجي.

33. بن نوار، بهاء (2012) *الكتابة وهاجس التجاوز: قراءات نقدية*، ط 1، عمّان، دار فضاءات للنشر والتوزيع.

34. بن نوار، بهاء (2014) تجليات الجسد من الثابت إلى المتغير، *مجلة الآداب*، العدد 108، ص 175.

35. بن نوار، بهاء (2018) *حين يغدو الجسد كلمة: مقاربات في الأوبرا والباليه*، ط 1، عمّان، دار فضاءات للنشر.

36. بن نوار، بهاء (2018) *حين يغدو الجسد كلمة: مقاربات في الأوبرا والباليه*، ط 1، عمّان، دار فضاءات للنشر والتوزيع.

37. بن نوار، بهاء (2019) *وما يبقى يؤسسه الفن: مقاربات في الباليه والأوبرا والتشكيل*، ط 1، عمّان، دار فضاءات للنشر.

38. بن نوار، بهاء (2017) من المسرح الشكسبيري إلى الأوبرا الفيردية: عطيل أنموذجًا، *مجلة رؤى فكرية*، العدد 6، ص 341.

39. بن نوار، بهاء (2017) كارمن بين القصة والأوبرا، *مجلة فصول*، المجلد 3/25 العدد 99، ص 615.

40. بن نوار، بهاء (2019) افتتاحية العدد، *مجلة رؤى فكرية*، الجزائر، جامعة سوق أهراس، ص 6.

41. بن نوار، بهاء، تآكل النغم.. تآكل الفرح، قراءة في (سيمفونية في ثلاث حركات لخالد كاكي) جريدة النصر الإلكترونية، تاريخ الدخول: 2019/5/11 www.annasronline.com

42. البهنسي، عفيف (1997) *النقد الفني وقراءة الصورة*، القاهرة، دار الوليد.

43. بهنسي، عفيف (2011) أبعاد علم النقد الفني، *مجلة الحياة التشكيلية*، سوريا، العدد 92 ص 28.

44. بو شعير، الرشيد (2013) *العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى*، كتاب الرافد، العدد 40، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام.

45. بو عيطة، سعيد (2010) جمالية الصورة: في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، لكلود عبيد، *مجلة قوافل*، بيروت، ط 1، ص 148-154.

46. بول سارتر، جان (1990) *ما الأدب؟* ترجمة: محمد غنيمي هلال، القاهرة، نهضة مصر للطباعة.

47. بينكني ستيتكيفتش، سوزان (1986) أبو تمام في موازنة الآمدي: حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع، ترجمة: أحمد عثمان، *مجلة فصول*، العدد 2، ص 56.

48. التمارة، عبد الرحمن (2006) الناقد الأدبي: توصيف للهوية والوظيفة، *مجلة العبارة*، المغرب، العدد 1، ص 20-21.

49. توفيق، سعيد (1992) *الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية*، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

50. تولستوي، ليف (1991) ما هو الفن، ترجمة: محمد عبدو النجاري، ط 1، دمشق، دار الحصاد للنشر والتوزيع.

51. تيمور، محمود (1948) العلم والفن هل يلتقيان؟ *مجلة الرسالة*، مصر، العدد 782، ص 718.

52. ثامر، فاضل (1994) *اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث*، ط 1، المركز الثقافي العربي.

53. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1965) *الحيوان*، تحقيق عبد السلام محمد هارون، جـ 3، مكتبة مصطفى البابي الحلبي.

54. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1990) (ت 255هـ -867م) (1998) *البيان والتبيين*، تحقيق عبد السلام هارون، ط 4، جـ 1، بيروت، دار الفكر.

55. جاسم، عزيز السيد (1979) ثقافة الناقد ومشكلات النقد، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 207، ص 53.

56. جحا، فريد (1983) (المترجم) عن مجموعة يونيفيرسال، فيكتور هوجو فنانًا، *مجلة الحياة التشكيلية*، سوريا، العدد 12، ص 47-51.

57. الجرجاني، عبد القاهر، (1412هـ - 1991) *دلائل الإعجاز*، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط 1، مكتبة الخانجي.

58. الجرجاني، علي بن عبد العزيز (1966) *الوساطة بين المتنبي وخصومه*، تحقيق: محمد أبو الفضل - علي البجاوي، ، ط 4، القاهرة، مطبعة عيسى بابي الحلبي.

59. جعفر، نوري (1976) بين العلم والفن بما فيه الشعر، *مجلة الأقلام*، العراق، العدد 11، ص 12.

60. الحاج حسن، حسين (1996) *النقد الأدبي في آثار أعلامه*، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

61. الحاج حسين، محمد (1993) العلاقة بين الفنان والناقد، *مجلة الثقافة*، سوريا، العدد 12، ص 50.

62. حاج حسين، محمد (1963) حاسة الناقد الفنية، *مجلة الأديب*، لبنان، العدد 6، ص 2.

63. حافظ دياب، محمد (1985) جماليات اللون في القصيدة العربية، *مجلة فصول*، مجلد 5، العدد 2، ص 40-41.

64. حافظ، صبري (1980) النقد الأدبي بين المنهجية والتسطيح، *مجلة البيان*، الكويت، العدد 170، ص 37-41.

65. الحاوي، إيليا (1979) *في النقد والأدب*، جـ 2، ط 4، بيروت، دار الكتاب اللبناني.

66. حج محمد، فراس، *كاظم الساهر يقلِم القصيدة المتوحشة*، صحيفة الرأي الأردنية، تاريخ الدخول: http://alrai.com/article 2020/2/3

67. حجازي، سمير (1995) معنى النقد الأدبي المعاصر، *مجلة البيان*، الكويت، العدد 305، ص 43.

68. حديدي، صبحي (1998) الناي خيط الروح: محمود درويش وشكل الصوت الغنائي، *مجلة نزوى*، عُمان، العدد 13.

69. حديدي، صبحي (2000) ما هي القراءة؟ من هو القارئ؟ وكيف التعاقد على المعنى؟ العدد 63، فلسطين، مجلة الكرمل، غير مرقمة الصفحات.

70. حزين، صلاح (2005) إدوارد سعيد موسيقيًا، *مجلة الكرمل*، فلسطين، العدد 85، ص 199.

71. حسين الطماوي، أحمد (1989) العقاد والفنون المسرحية، *مجلة القاهرة*، مصر، العدد 102، ص 48.

72. حسين قاسم، عدنان، *ثقافة الناقد الأدبي بين الخبرات الجمالية والمعارف الخارجية*، مقال منشور في الشبكة. تاريخ الدخول: www.startimes.com 2018/11/3

73. حسين، طه (1933) *في الأدب الجاهلي*، ط 3، القاهرة، مطبعة فاروق.

74. حسين، طه (1963) *تجديد ذكرى أبي العلاء*، ط 6، القاهرة، دار المعارف.

75. حسين، طه (1974) *حديث الأربعاء*، ط 14 جـ 1-2، ط 13 جـ 3، القاهرة، دار المعارف.

76. حسين، طه (1947) في الأدب الفرنسي: جان بول سارتر والسينما، *مجلة الكاتب المصري*، مصر، العدد 26، ص 182.

77. الحفني، رتيبة (2010) مكانة النقد في تطوير الموسيقى العربية، *مجلة الإذاعات العربية*، تونس، ص 67.

78. الحكيم، توفيق (1952) *فن الأدب*، دار مصر للطباعة.

79. حمادة، إبراهيم (1977) مفهوم التغريب في مسرح بريخت، *مجلة الأقلام*، العدد 9، ص 36.

80. الحمامصي، محمد، محمد *مفتاح: النقاد الحقيقيون يعدّون على الأصابع*، مقال منشور على الشبكة. تاريخ الدخول: 2019/9/7 https://middle-east-online.com/

81. حمودة، عبد العزيز (1998) *المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك*، العدد 232، الكويت، سلسلة عالم المعرفة.

82. حمودي، نجم الدين (1949) بين الشعر والموسيقى، *مجلة الأديب*، لبنان، العدد 6، ص 28-29.

83. حنانا، محمد (2009) من قصص الباليهات، *مجلة الحياة الموسيقية*، سوريا، العدد 50، ص 100-104.

84. حنفي محمود، نبيل (2004) العقاد ناقدًا موسيقيًا، *مجلة الهلال*، مصر، العدد 3، ص 137-139.

85. الخطيب، حسام (1972) النقد الأدبي: فعالية مستقلة أم تابعة؟ *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 126، ص 63.

86. الخطيب، حسام (1973) حول حدود النقد الأدبي، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 132، ص 18.

87. خلاف، عبد المنعم (1938) بين الفن والنقد، *مجلة الرسالة*، مصر، العدد 270، ص 1455.

88. الدروبي، سامي (1963) التعبير في الموسيقى والرقص، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 13، ص 127.

89. دوارة، فؤاد (1976) السينما والأدب، *مجلة عالم الفكر*، الكويت، العدد 2، ص 224.

90. ديهاميل، جورج (2010) *دفاع عن الأدب*، ترجمة محمد مندور، مصر، المركز القومي للترجمة، العدد 1496.

91. ديوي، جون (2011) *الفن خبرة*، ترجمة: زكريا إبراهيم، العدد 1822، القاهرة، المركز القومي للترجمة.

92. الراعي، علي (1973) بعض التجارب الجديدة في أدبنا المسرحي، *مجلة الأقلام*، العراق، العدد 3، ص 2-6.

93. الراعي، علي (1985) *شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية*، ط 1، سلسلة كتاب الهلال، القاهرة، دار الهلال.

94. الراعي، علي (1993) *الكوميديا المرتجلة: فنون الكوميديا، مسرح الفن والدموع*، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع.

95. الراعي، علي (1999) *المسرح في الوطن العربي*، العدد 248، ط 2، الكويت، سلسلة عالم المعرفة.

96. الراعي، علي (1971) الأصالة والتجديد في المسرح العربي، *مجلة الآداب*، لبنان، العدد 11، ص 24.

97. الراعي، علي (1991) شهادات النقاد، *مجلة فصول*، العدد 3-4، ص 182.

98. الراعي، علي (1959) لماذا تقوم النهضات المسرحية، ولماذا تختفي؟ *مجلة المجلة*، مصر، العدد 30، ص 86.

99. رجي، جورج (1957) الشعر والموسيقى، *مجلة الأديب*، لبنان، العدد 4، ص 20.

100. رنتيسي، نادر، نزار قباني: *قصائد لا تستكين إلى المعتاد ومقاطع حذفت لاعتبارات رقابية*، جريدة الغد الأردنية، تاريخ الدخول: 2019/8/27 https://alghad.com/

101. روزنبوم، جوناثان (2002) رولان بارت والسينما، *مجلة نزوى*، عُمان، العدد 32، ص 137-142.

102. رينا، فردينا ندو (1950) الباليه في إيطاليا، *مجلة الأديب*، العدد 10، ص 26.

103. زكريا الأنصاري، عبد الله (2013) الفن التشكيلي المعاصر والشعر الحديث، *مجلة البيان*، الكويت، العدد 510، ص 180.

104. زكي العشماوي، محمد (1979) *قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث*، بيروت، دار النهضة العربية.

105. الزيبق، مسلم (1995) دعوة إلى دراسة المصطلح النقدي، *مجلة المسار*، تونس، العدد 24-25، ص 161.

106. زيتوني، لطيف (2002) *معجم مصطلحات نقد الرواية*، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون.

107. زين الدين، ثائر (2012) الشعر يسترفد الفن التشكيلي، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 580، ص 82.

108. ستولنيتز، جيروم (2007) *النقد الفني: دراسة جمالية*، ترجمة: فؤاد زكريا، ط 1، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر.

109. سحّاب، فيكتور (1998) *الأغنية في شعر نزار قباني، ضمن كتاب نزار قباني: شاعر لكل الأجيال*، جـ 2، إعداد وتحرير محمد يوسف نجم، الكويت، دار سعاد الصباح.

110. سحاب، فيكتور (2001) الجذور التربوية في أزمة الأغنية العربية، الكويت، *جريدة الفنون*، العدد 12، ص 52.

111. سعيد حجازي (2001) سمير، *قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر*، ط 1، دار الآفاق العربية.

112. سعيد، إدوارد (2000) *خارج المكان: مذكرات*، ترجمة: فواز طرابلسي، ط 1، بيروت، دار الآداب.

113. سعيد، إدوارد (2007) *تأملات في المنفى*، ترجمة: ثائر ديب، ط 2، بيروت، دار الآداب.

114. سعيد، إدوارد (2008) *السلطة والسياسة والثقافة*، ترجمة: نائلة قلقيلي حجازي، ط 1، بيروت، دار الآداب.

115. سعيد، إدوارد (2015) *عن الأسلوب المتأخر: موسيقى وأدب عكس التيار*، ترجمة: فواز طرابلسي، ط 1، بيروت، دار الآداب.

116. سعيد، إدوارد، وبارينبويم، دانيال (2005) *نظائر ومفارقات: استكشافات في الموسيقى والمجتمع*، ترجمة: نائلة قلقيلي حجازي، ط 1، دار الآداب.

117. سكوت جيمس، آر. إيه. (1998) مقال (*الناقد الأدبي*) منشور ضمن كتاب: حمادة، إبراهيم، *مقالات في النقد الأدبي*، مكتبة الدراسات الأدبية 89، ص25-35، القاهرة، دار المعارف.

118. سلوم، داود (1981) *مقالات في تاريخ النقد العربي*، جـ 1، بيروت، دار الطليعة للنشر.

119. سليمان، حسن (1998) التباين بين العلم والفن، *مجلة الهلال*، مصر، العدد 8، ص 56-57.

120. سمرالي الدين، وهيب (1962) فن النحت عند العرب، *مجلة الثقافة*، سوريا، العدد 8، ص 10.

121. السوافيري، كامل، (1971) ثقافة الناقد الأدبي، *مجلة البيان*، الكويت، العدد 63، ص 28.

122. سويف، مصطفى (1983) *النقد الأدبي: ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة*، مجلة فصول، العدد 1، ص 26.

123. سيبرنيطيقا، ويكيبيديا، تاريخ الدخول: 2019/1/2 https://ar.wikipedia.org/wiki

124. سيجكوف، بوريس (1977) الفن والأدب في العالم المعاصر، ترجمة: فاضل كمال الدين، العدد 9، العراق، *مجلة الأقلام*، ص 20.

125. سيف، وليد (2016) *الشاهد المشهود: سيرة ومراجعات فكرية*، ط 1، عمّان، دار الأهلية.

126. سيف، وليد، *وليد سيف: المادة التاريخية في الدراما لا ينبغي أن تقف عند حدود التوثيق والتأريخ بل الراهن*، (مقابلة) جريدة القدس العربي، تاريخ الدخول: 2019/11/19 www.aljazeera.net

127. شارتييه، إميل (2008) *منظومة الفنون الجميلة*، ترجمة: سلمان حوفوش، ط 1، دار كنعان للدراسات والنشر.

128. الشايب، أحمد (1994) *أصول النقد الأدبي*، ط 10، مكتبة النهضة المصرية.

129. شتريلكا، يوزف (1985) العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى، ترجمة مصطفى ماهر، *مجلة فصول*، مصر، العدد 2، ص 19.

130. الشريف، صميم (1949) أثر أدب جوته في الموسيقى، *مجلة الأديب*، لبنان، العدد 11، ص 31.

131. الشريف، طارق (1972) النقد الفني، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 129، ص 48.

132. الشريف، طارق (1996) النقد الفني: التذوق والايصال، *مجلة الحياة التشكيلية*، سوريا، العدد 63-64، ص 5.

133. الشريف، طارق (1972) النقد الفني، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 129، ص 50.

134. الشريقي، أحمد (2002) حوار مع د. وليد سيف، *مجلة أفكار*، عمّان، العدد 161 ص 79.

135. شقرون، نزار (2006) المصطلح الفني وحدود الترجمة، *مجلة الحياة الثقافية*، تونس، العدد 172، ص 64.

136. شكري، غالي (1981) *سوسيولوجيا النقد العربي الحديث*، ط 1، بيروت، دار الطليعة.

137. شورة، نبيل (1986) المصطلح الموسيقي والمصطلح الكلامي، *مجلة الفكر*، تونس، العدد 6، ص 82-83.

138. صابر عبيد، محمد (2007) *الكون الروائي: قراءة في الملحمة الروائية "الملهاة الفلسطينية" لإبراهيم نصر الله*، (ص 70) ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

139. صالح، نجوى (1988) حكاية مع الباليه والتراث الشعبي، *مجلة الهلال*، مصر، العدد 2، ص 152.

140. صدقي، عبد الرحمن، (1964) باليه عالمي من ألف ليلة وليلة، *مجلة الهلال*، مصر، العدد 10، ص 126-130.

141. صقر خفاجة، محمد (1962) *النقد الأدبي عند اليونان*، القاهرة، دار النهضة العربية

142. الصيفي، إسماعيل (1971) أسرار الجمال الفني في الأدب، *مجلة البيان الكويتية*، العدد 66، ص 26.

143. طبانة، بدوي (1986) *التيارات المعاصرة في النقد الأدبي*، ط 3، الرياض، دار المريخ.

144. عباس، إحسان (1983) *تاريخ النقد الأدبي عند العرب*، ط 4، بيروت، دار الثقافة.

145. عباس، إحسان (1961) نظرة جديدة في النقد القديم، *مجلة الآداب*، لبنان، العدد 1، ص 10.

146. عبد التواب، يحيى (1985) فن الباليه والأدب، *مجلة فصول*، مصر، المجلد 5، العدد 2، ص 127.

147. عبد الحافظ، مجدي (1996) الفنان والناقد والمتلقي، *مجلة إبداع*، مصر، العدد 6، ص 100.

148. عبد الوهاب يحيى، لطفي (1984) عن المسرح الشعري، *مجلة عالم الفكر*، الكويت، العدد 1، ص 115.

149. عرابي، أسعد (2001) تزاوج أنواع الفنون في نزعة ما بعد الحداثة، *مجلة تشكيل الفنون*، العدد 4، ص 43.

150. العريس، إبراهيم (2010) *من الرواية إلى الشاشة: تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته*، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.

151. العريض، إبراهيم (1953) مهمة النقد الأدبي، *مجلة الاديب*، لبنان، العدد 6، ص 10.

152. العسكري، أبو هلال (1952) كتاب *الصناعتين الكتابة والشعر*، تحقيق: علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: عيسى البابي الحلبي.

153. عصفور، جابر (2014) *تحديات الناقد المعاصر*، ط 1، بيروت، دار التنوير.

154. عصفور، جابر (1984) الناقد وثقافة الوعي بالإبداع، حوار أجراه معه أحمد عنتر مصطفى، العراق، *مجلة الأقلام*، العدد 7، ص 110.

155. عصفور، جابر (1992) *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 3.

156. عصمت، رياض (1971) هنريك أبسن بين الواقعية والشاعرية، *مجلة الفنون*، مصر، العدد 3، ص 15.

157. عصمت، رياض (2011) السينما والأدب، *مجلة الحياة السينمائية*، دمشق، العدد 71، ص 4.

158. العظمة، نذير (1979) جبران خليل جبران ووليم بليك، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 205-206، ص 83-85.

159. علوش، سعيد (1985) *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة*، ط 1، بيروت، دار الكتاب اللبناني.

160. عياد، شكري (1986) *دائرة الإبداع*، القاهرة، دار إلياس المصرية.

161. عياشي، منذر (2004) *العلاماتية وعلم النص*، ط 1، المغرب، المركز الثقافي العربي.

162. غالب حسين الأسدي، أسعد (2017) العمارة بوصفها لغة، *مجلة جامعة كربلاء العلمية*، المجلد 15، العدد 2، ص 308.

163. الغذامي، عبد الله (2005) *الثقافة التليفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي*، ط 2، المغرب، المركز الثقافي العربي.

164. الغذامي، عبد الله (2005) *النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية*، ط 3، المغرب، المركز الثقافي العربي.

165. الغذامي، عبد الله، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ (2004) ط 1، دمشق، دار الفكر.

166. غنيمي هلال، محمد (1982) *النقد الأدبي الحديث*، ط 1، بيروت، دار العودة.

167. فاليري، بول (1934) الشعر والموسيقى، ترجمة: عبد الرحمن صدقي، *مجلة الرسالة*، مصر العدد 28، ص 27.

168. فرحان سعيد، ماجد (1951) سبيل النقد الفني، *مجلة الأديب*، لبنان، العدد 2، ص 43.

169. القباني، عبد العليم (1977) أغنية بالعامية كتبها طه حسين، *مجلة الهلال*، مصر، العدد 9، ص 98.

170. قصاب حسن، نجاة (1961) بعض قضايا النقد الفني، *مجلة الثقافة*، العدد 2.

171. قصاب، وليد (2014) العلاقة بين الشاعر والمتلقي، *مجلة آفاق الثقافة والتراث*، الإمارات، العدد 85، ص 115.

172. القلماوي، سهير (1964) الشعر بين الفنون، *مجلة الثقافة*، مصر، العدد 25، ص 19.

173. كرابشينكو، ميخائيل (1979) *الأدب والفن في العالم المعاصر*، ترجمة: وحيدة مقدادي، العراق، *مجلة الأقلام*، العدد 2، ص 9-17.

174. كرابشينكو، ميخائيل (1975) التقدمية في الأدب والفن، *مجلة الآداب الأجنبية*، سوريا، العدد 3، ص 204.

175. كراسوفسكايا، فيرا ، *شكسبير بين السينما والبالية*، مكتبة الإسكندرية، مصر، دراسات سينمائية (13).

176. كروتشه، بنديتو (1974) *المجمل في فلسفة الفن*، ترجمة سامي الدروبي، ط 1، القاهرة، دار الفكر العربي.

177. كريستي، غريغوري (1964) موكب العلم والحضارة: تعاون العلم والفن، *مجلة الثقافة*، سوريا، العدد 1، ص 53.

178. كريستيفيا، جوليا، اللغة المرئية: الفوتوغرافيا والسينما، ترجمة: بنيونس اعميروش، *مجلة علامات*، مكناس، العدد 1996. ص 122-123.

179. كريم، فوزي (2015) *الفضائل الموسيقية: الموسيقى والشعر*، ط 1، الإمارات العربية، دار نون.

180. كمال زكي، أحمد (1966) الفن والأدب، *مجلة الكتاب العربي*، مصر، العدد 30، ص 37.

181. كولر، جوناثان (2000) الكفاءة الأدبية، ترجمة علي الشرع، *مجلة نوافذ*، العدد 11، ص 35-80.

182. لشكر، حسن، *التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى* (2019) أوراق المؤتمر الدولي الذي نظَّمته جامعة ابن طفيل - المغرب 18-20 ديسمبر 2017 ط 1، الأردن، عالم الكتب الحديث.

183. لوتمان، يوري (1986) *سيميوطيقيا السينما*، ترجمة نصر أبو زيد، القاهرة، دار إلياس العصرية.

184. لوليدي، يونس (1998) المسرح بين أدبية النص وفنية العرض، *مجلة البيان*، الكويت، العدد 332، ص 6-8.

185. لوليدي، يونس (2002) المسرح والسرديات: مصطلحات سردية في التنظيرات المسرحية، *مجلة البيان*، الكويت، العدد 380، ص 71-80.

186. مارتن، مارسيل (2009) *اللغة السينمائية والكتابة بالصورة*، ترجمة سعد مكاوي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.

187. ماكدونالد، رونان (2014) *موت الناقد*، ترجمة: فخري صالح، العدد 2226، ط 1، المركز القومي للترجمة.

188. مجاهد، أحمد (1993) الصورة الشعرية واللقطة السينمائية، العدد 3، مصر، *مجلة إبداع*، ص 80.

189. محفوظ، نجيب (1936) الفن والثقافة، *مجلة المجلة الجديدة*، مصر، العدد 8، ص 47.

190. محمد علي، أسعد (1987) الفنون والشعر، *مجلة الأقلام*، العراق، العدد 1، ص 32.

191. محمد، سيدي، *وليد سيف: كل عمل تاريخي هو دراما معاصرة*، مع قناة الجزيرة، (مقابلة) تاريخ الدخول: https://www.aljazeera.net 2019/10/3

192. محمود، محمود (1943) وظيفة النقد، *مجلة الثقافة*، مصر، العدد 221، ص 16.

193. مرسي، أحمد (1991) صناعة الفن والأدب، *مجلة إبداع*، مصر، العدد 4، ص 152.

194. مزاحم عباس، علي (1973) موليير والكلاسيكية الفرنسية، *مجلة الأقلام*، العراق، العدد 2، ص 72.

195. مزاحم عباس، علي (1979) حوار مع الدكتور علي الراعي، *مجلة الأقلام*، العراق، العدد 11، ص 125.

196. المسدي، عبد السلام (1994) وظيفة الناقد في العصر الحديث، *مجلة قوافل*، السعودية، العدد 3، ص 18.

197. مفتاح، محمد (2010) *مفاهيم موسعة لنظرية شعرية: اللغة، الموسيقى، الحركة*، جـ 1 (مبادئ ومسارات) ط 1، المركز الثقافي العربي.

198. مفتاح، محمد (2010) *مفاهيم موسعة لنظرية شعرية: اللغة، الموسيقى، الحركة*، جـ 2 (نظريات وأنساق) ط 1، المركز الثقافي العربي.

199. مفتاح، محمد (2010) *مفاهيم موسعة لنظرية شعرية: اللغة، الموسيقى، الحركة*، جـ 3 (أنغام ورموز) ط 1، المركز الثقافي العربي.

200. مقابلة، جمال (2006) *اللحظة الجمالية*: محاولة فهم نقدية، *مجلة عالم الفكر*، الكويت، العدد 1، المجلد 35، ص 8.

201. مكاوي، عبد الغفار (1978) *قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور*، العدد 119، الكويت، عالم المعرفة.

202. مندور، محمد (1977) *في الأدب والنقد*، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر.

203. مندور، محمد (1996) *النقد المنهجي عند العرب*، مصر، دار نهضة مصر للطباعة.

204. مندور، محمد، *في الميزان الجديد*، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

205. منصور، مناف (1977) ميخائيل نعيمة ناقدًا أدبيًا، *مجلة عالم الفكر*، الكويت، المجلد 7، العدد 4، ص 230.

206. منير عامر، سامي، (1984) *وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث*، دار المعارف.

207. الموسى، خليل (1995) الشعر والعمارة العربية الإسلامية، *مجلة آفاق الثقافة والتراث*، الإمارات، العدد 9، ص 26-31.

208. المومني، قاسم (1981) نقد الشعر عند ابن رشد بين التأصيل النظري والتطبيق العربي، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 229، ص43.

209. نجيب التلاوي، محمد (2006) *القصيدة التشكيلية في الشعر العربي*، دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

210. نجيب محمود، زكي (1966) الناقد: قارئ لقارئ، *مجلة الفكر المعاصر*، مصر، عدد 22، ص10-11

211. نصار، زين (1989) فرانز ليست: عازف البيانو الأسطورة ومبتدع القصيد السيمفوني، *مجلة القاهرة*، مصر، العدد 97، ص 74-76.

212. نصر الله، إبراهيم (2012) *السيرة الطائرة: أقل من عدو. أكثر من صديق*، ط 3، الدار العربية للعلوم ناشرون.

213. نصر الله، إبراهيم (2018) *كتاب الكتابة: تلك هي الحياة.. ذاك هو اللون*، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون.

214. نصر الله، إبراهيم (1998) تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون الأدبية والبصرية، *مجلة فصول*، القاهرة، العدد 1، ص 150.

215. نصر الله، إبراهيم (2000) *هزائم المنتصرين: السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق*، ط 1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

216. نصر الله، إبراهيم (2010) *صور الوجود: السينما تتأمل*، ط 2، بيروت، الدار العربية للعلوم.

217. نصر الله، إبراهيم، ضمن سلسلة لقاءات جامعة البترا مع الروائي إبراهيم نصر الله، مقال منشور في موقع عمون الإلكتروني بعنوان (*الروائي إبراهيم نصر الله في جامعة البترا*) تاريخ الدخول: https://www.ammonnews.net 2019/5/15

218. النعمة، عبد الغفور (1987) التزاوج بين الأدب والموسيقى: الموسيقى الوصفية، *مجلة الأقلام*، العراق، العدد 15، ص 88-91.

219. النعمة، عبد الغفور (1988) الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر، *مجلة الأقلام*، العراق، العدد 5، ص 92.

220. النقاش، رجاء (1961) الناقد الفنان، *مجلة المجلة*، مصر، العدد 54، ص 42.

221. النويهي، محمد، (1949) *ثقافة الناقد الأدبي*، ط 1، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

222. هازلت، وليام (1934) مهمة الناقد، ترجمة: خليل، نظمي، *مجلة الرسالة*، مصر، العدد 57، ص 299.

223. هاسكل، أرنولد (1957) نشأة الباليه: عن كتاب الباليه لأرنولد هاسكل، *مجلة المجلة*، مصر، العدد 8، ص 115.

224. هايمن، ستانلي (1960) *النقد الأدبي ومدارسه الحديثة*، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، جـ 2، بيروت، دار الثقافة.

225. هناوي سعدون، نادية (2010) الناقد الأدبي بين ندرة التنظير ووفرة التطبيق: عبد العزيز المقالح نموذجًا، *مجلة كلية التربية الأساسية*، الجامعة المستنصرية، العدد 66، ص 2.

226. هوجو، فيكتور (1994) *مقدمة كروميل: بيان الرومانتيكية*، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، دمشق، دار الينابيع.

227. هورتيك، لويس (1965) *الفن والأدب*، ترجمة: بدر الدين قاسم الرفاعي، دمشق، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

228. وهبة، مجدي (1984) *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، ط 2، بيروت، مكتبة لبنان.

229. ياسين، هادي (2000) العلاقة المؤجلة بين الشعر والرسم، *مجلة المسلة*، العراق، العدد 6، ص 20.

230. اليافي، نعيم (1986) القارئ والنص، *مجلة المعرفة*، سوريا، العدد 294، ص 56.

231. يسارية، ويكيبيديا، تاريخ الدخول: 2019/3/3 https//:ar.wikipedia.org/wiki

232. يوسف، يوسف (1997) الرواية والفيلم: نماذج وتطبيقات، *مجلة نزوى*، عُمان، العدد 10، ص 141.

المراجع الأجنبية

1. Frey. N. (1985) *The Harper Handbook to Literature*. (P. 457) New York. Pearson Education Harper & Raw Publishers.
2. Hyman. S. (1947) *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*. New York. Knopf.
3. Mathew Arnold. (1971) *The Function of Criticism at the Present Time* In*: Critical Theory Since Plato*. (P. 583) 5th Edition. Hazard Adams Harcourt Brace Jovanovich.
4. Scott James R.A. (1973) *The Making of Literature: Some Principles of Criticism Examined in the Light of Ancient and Modern Theory*. New York. Holt and Company.
5. Winchester C. T. (1902) *Some Principles of literary Criticism*. (P. 27) New York. The Macmillan Company. London: Macmillan & Co Ltd.

جامعة الإمارات العربية المتحدة
United Arab Emirates University
UAEU
UAEU Libraries
DigitizationDepatment
United Arab Emirates

Digitally signed by Shrieen
DN: cn=Shrieen, o=United Arab Emirates University, ou=UAEU Library Digitizatio, email=shrieen@uaeu.ac.ae, c=AE
Date: 2021.03.04 11:31:46 +04'00'