الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين –سطيف2–

كليّة الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

مقدمة لنيل شهادة

الدكتوراه

التخصص: النظريّة النقديّة المعاصرة وتحليل الخطاب

إعداد الطالبة: إخلاص بعيطيش

التلقي النقدي للخطاب الشعري عند أحمد شوقي في النقد المعاصر

المشرف: د. محمد عبد البشير مسالتي

جامعة: سطيف2

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
أ.د. عبد الغني بارة	أستاذ	جامعة سطيف2	رئيسا
د. محمد عبد البشير مسالتي	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف2	مشرفا ومقررا
أ.د. عقيلة محجوبي	أستاذ	جامعة سطيف2	ممتحنا
أ.د. عبد الرحيم عزاب	أستاذ	جامعة أم البواقي	ممتحنا
أ.د. عباس بن يحيى	أستاذ	جامعة المسيلة	ممتحنا
د. حنان حطاب	أستاذ محاضر	جامعة سطيف2	ممتحنا

2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر والعرفان

الشكر لله أولاً على إتمام هذا العمل، وللأستاذ المشرف الدكتور: **محمد عبد البشير مسالتي** على ما حباني به من توجيه وتشجيع وطول صبر، فله أرفع خالص شكري وامتناني، وله كلّ الفضل فيما قد يكون حالفني فيه من توفيق.

والشكر أيضا إلى أعضاء لجنة المناقشة، وإلى كل من قدّم لي يد المساعدة.

مقدمة:

يمثِّل النص الأدبي شعرًا كان أو نثرًا، أحد أبرز الإشكاليات والمسائل الّتي شَغلَت بال النقاد والباحثين على مرّ العصور؛ حيث حظي بأهميّة كبيرة نظرًا لعمق لغته وتميّزها، وما تحمله من خبايا ومعاني متداخلة، تقتضي على الدارس الغوص في أغوار النّص لاستنباط معناه الحقيقي، وهذا ما سعت إليه المناهج النقدية سواء أكانت حداثية أم ما بعد الحداثية.

ومن المعروف أنّ حظوظ النصوص من القراءة غير متكافئة، حيث تتفاوت فيما بينها من زمن لآخر ومن بيئة لأخرى، بل تتفاوت في الزمن الواحد والبيئة الواحدة، ومن بين النصوص التي كان لها النصيب الأكبر من التداول في عصرنا الحديث، خطابات **أحمد شوقي** على المستويين الشعري والمسرحي، ويرجع هذا التداول والاهتمام لقيمة إنتاجه من حيث أنه كلام مشحون بالصور الخياليّة، ما جَعل المتلقين في حالة تأمل وتنظير وتأويل لمنتجه المتميّز؛ بهدف فك شفراته ومحاولة الكشف عن خبايا معانيه، وهذا بدوره أسهم بشكل كبير في تنشيط جانب الحركة النقدية.

من هنا برزت فكرة بحثنا الموسوم بـ: «**التلقي النقدي للخطاب الشعري عند أحمد شوقي في النقد المعاصر**»، نروم من خلالها الوقوف عند وصف مجموع التلقيات التي تعاملت مع نصوص شوقي وتحليلها؛ وفق زمن تلقيها ووفق ترتيبها التاريخي، مع تفحص مضامينها وتصنيف اتجاهاتها، إضافة إلى رصد المناهج والآليات المعتمدة في قراءة النصوص الشوقية وتأويلها، بأنماطها المختلفة لنصل في الأخير إلى تقويم اشتغالاتها.

تستند الدراسة على جملة من الفرضيات التي انطلقنا منها بهدف الوصول إلى الجواب عن سؤال الأدبية الذي تطرحه خطابات شوقي في زمن كتابتها وزمن تلقيها وقد تمثل بعضها في:

- أنّ النص لا ينفصل عن تاريخ تلقيه وقراءته الّتي نتجت عنه.

- أنماط التلقي ليست ذاتيّـة إنّما يحكمها أفق جماعي عام.
- فعل القراءة والتلقي لا يتحقق إلّا من خلال التفاعل بين النص والقارئ.

يرجع السبب في اختيارنا لنصوص أحمد شوقي دون غيره، هو أنّه وبالرغم من عديد الدراسات التي قدمت حول شعره لم تتمكن هذه الدراسات بعد من الإمساك بالمعاني المتفلّتة التي تقوم عليها نصوصه؛ نظرا لفاشية لغته وتسلطها على القارئ، وهو ما فتح باب التأويلات وتعدد القراءات من طرف النقاد، وبالمقابل فتح مجال تشريح هاته الدراسات بغية الإضافة أو التقويم.

أما عن الأهداف التي يتغياها بحثنا فجاءت كالآتي:

- الكشف عن الدور الكبير الذي تمارسه القراءة والتلقي في تحديد قيمة النص ومعناه.
- التوصل إلى مدى قدرة هذه الأنماط في القبض على معالم الكون النصانيّ الذي شيّده أحمد شوقي.
- محاولة اكتشاف طبيعة الإكراهات الّتي يمارسها أفق التوقع في توجيه القراءات، وأثر هذه الأخيرة في تصنيع النّص المقروء وتشكيل دلالته وفق مراحل تلقيها.
- استنطاق جملة القراءات، الّتي تشكلت حول نصوص أحمد شوقي.
- تتبع تاريخ التأويلات والتلقيات الّتي تناولت هذه النصوص من أجل استنطاق متنها القرائي في مرحلتها التاريخيّة المحددة، ذلك أنّ لكل مرحلة تاريخيّة أفقا ثقافيا واجتماعيا خاصا تقرأ به النصوص، وذلك من خلال إعادة تصنيع هذه النصوص وإنتاجها باستراتيجيات وأدوات وأعراف ومفاهيم تتوافق مع خصوصيّـة هذا الأفق.
- أثر خصوصية آليات المناهج النقدية في استملاء جماليات الخطاب الشعري عند أحمد شوقي.

هذا وقد اقتضت طبيعة الموضوع الاعتماد على منهجية نقد النقد/ ميتا نقد؛ وهي منهجيّـة تقوم على خطوات إجرائيّة محددة في التعامل مع النصوص النقديّـة، إلى جانب

اعتمادنا على مقولات استراتيجيّة التلقي التّي مثّلها الناقد Hans robert jauss في نسقها التاريخي للكشف عن تفاعل اللاحق مع أعمال السابق وطريقة فهمه وتلقيه لها، كما استندت الدراسة على عدّة إجرائية تقدّم الأدوات الناجعة للوصف والتحليل والتركيب وإقامة العلاقات وقد دعت الضرورة العلمية لذلك بغية الوصول إلى تصور نقدي صائب، دون الاستغناء عن المنهج التاريخي لسرد مختلف الأفكار المتعلقة بالتلقي وأقطابه.

توزعت هذه الدراسة على مدخل، وثلاثة فصولٍ يسبقها مهادٌ نظري، وتقفوها خاتمة تجسد أهم النتائج التي تمخضت عنها هذه الدراسة، اختص **المدخل** (خطابات شوقي ومفاهيم التلقي؛ مداخل إجرائية) بالإبانة عن الخلفيات الابستيمولوجية التي ساهمت في تبلور نظرية التلقي، حيث تطرقنا بإيجاز على أهم الأفكار التي طرحها أعلام كل من الفلسفة الهرمينوطيقية، الظاهراتية، الماركسية، ثم الشكلانية والبنيوية، وكيف تحولت إلى مفاهيم اشتغاليّة مع نظرية التلقي الحديثة عند ياوس، وحاولنا ضمن طيات هذا المدخل أن نبين طبيعة اشتغالنا عن طريق تأطير إشكالية البحث، لنختم بوضع ببليوغرافيا لبعض الدراسات النقدية المعاصرة حول شعر شوقي والتي تمّ الاطلاع عليها دون القدرة على توظيفها ضمن دراستنا.

تناولت في **الفصل الأول** (الرؤية النقدية في خطاب أحمد شوقي من منظور معاصريه)، وقسمته على ثلاثة مباحث. تناولت في الأوّل منه قراءتين مسايرتين للحقبة الزمنية التي تشكل فيها النص، كانت الأولى لطه حسين والثانية للعقاد، وقد خصصت المبحث الثاني لعرض دراسات حول المعارضات الشعرية عند أحمد شوقي، وكيف تشاكلت الآراء حولها بين مؤيد ومعارض، أما المبحث الثالث فعالج تجربة التلقي الجزائري لشعر شوقي، مع كل من رمضان حمود والبشير الإبراهيمي.

جاء **الفصل الثاني** (أفق المقاربات المعاصرة: قراءة في المنعطفات والتحولات شعر شوقي والأسئلة الحداثية) في ثلاثة مباحث؛ تشترك في مقاربتها على المنهج الأسلوبي،

تناولت في الأول: آليات القراءة الأسلوبية عند الطرابلسي، أمّا المبحث الثاني، فتعرضت فيه لقراءة المسدي حول التضافر الأسلوبي لقصيدة ولد الهدى، في حين خُصص المبحث الثالث لدراسة سعد مصلوح الذي حاول فيها علمنة المنهج النقدي، وختمنا الفصل بتعقيب تضمن أهم النتائج التي توصلنا إليها، وارتأينا تقديها في جدول مفهومي، حتى تكون أكثر وضوحا

وتعلّق **الفصل الثالث** بالحديث عن (تاريخية التلقي الأدبي لمسرحيات أحمد شوقي في النقد المعاصر)، وخصصت مبحثه الأوّل بتتبع الآفاق لمسرحية كليوبترا، أمّا المبحث الثاني فخصصته للحديث عن مسرحية مجنون ليلى وتفاوت تلقياتها بين السياقي والنسقي، ودرست في المبحث الثالث تعدد القراءات للمسرحيات الشوقية وقابلية الاختلاف فيها.

وقد تطلبت طبيعة الموضوع الاستعانة بكثير من روافد العلم الحديثة والمعاصرة، ارتكزت في عمومها على التلقيات الجامعة لشعر شوقي وكل ما يمتّ إليه بصلة، فمن أهم المراجع التي رافقتنا في طرحنا لأفكار هذا البحث؛ ديوان "الشوقيات" لأحمد شوقي، جعلناه مرجعا لتحري صحة الأبيات وضبط شكلها من مصدرها الأصلي، كتاب: "خصائص الأسلوب في الشوقيات" لمحمد الهادي الطرابلسي، كتاب ثقافة التلاقي في أدب شوقي للطرابلسي، وكتاب "الأسلوب دراسة لغويّة إحصائية" لسعد مصلوح.

وختام هذا التقديم يكون بالحمد لله أولا وأخيرا لتيسيره للوصول إلى نهاية البحث، واعترافا بالجميل؛ أتوجه بالشكر للأستاذ المشرف الدكتور: محمد عبد البشير مسالتي، الذي رعى البحث منذ كان فكرة إلى أن أصبح على الصورة التي هو عليها، فجزاه الله عنّي كل خير جزاء صبره، وما خصصه من وقت للبحث والقراءة، كما أثني بالشكر على لجنة القراءة لما بذلته من جهد ووقت في سبيل تقييم العمل وتقويمه، فلها كل الشكر والعرفان.

المدخل

أولاً: الخلفيات الإبستمولوجيّة لنظرية التلقي

1. مع الفلسفة الهرمينوطيقيّة
   1.1. من الفهم الموضوعي إلى فهم الفهم/الهرمينوطيقي
   1.2. من الفهم التاريخي إلى الفهم النصّاني
2. مع الفلسفة الظاهراتيّة
   2.1. الفنومينولوجيا والرد الماهويّ
   2.2. فلسفة التلقي الأدبي عند رومان إنغاردن
3. مع الفلسفة الماركسيّة
   3.1. في مقولات جون بور سارتر
4. مع الشكلانيّة الروسية
5. مع البنيوية

ثانيا: المفاهيم الإشتغاليّة لنظريّة التلقي الحديثة

1. دلالة المصطلح وإشكاليته
2. مع مدرسة كوستانس الألمانيّة
   2.1. نظرية التلقي المصطلح والإجراء
      1.2.1. أفق التوقع
      1.2.2. اندماج الآفاق
      1.2.3. المسافة الجمالية

ثالثا: أسئلة التلقي وتأكيدها للمتن الشوقي

1. تأطير الإشكالية
2. لماذا شوقي؟

3. ببليوغرافيا لأهم الدراسات النقدية المعاصرة حول شوقي في القرن العشرين(20)

3.1. أهم الدراسات النقدية حول شوقي من فترة 1968 إلى 2020

3.2. أهم المقالات النقدية حول شوقي من فترة 1968 إلى 2020

شَهِد التحول السريع لمسارات النقد الغربي في القرن العشرين، بروز اتجاه جديد انمازت به مدرسة **كوستانس Constance** الألمانيّة يُعرف بنظريّة التلقي/ جماليّة التلقي، فبعد أنْ كانت غاية المناهج السابقة تقديم قراءات مُرضِيّة من خلال الاهتمام بالعمل الأدبي وجماليّته وتحليله تحليلاً موضوعيّا بغية استنطاق/ كشف مكنوناته اللّغويّة، أصبح التركيز منصبا على تلقي العمل الأدبي وجماليّته، حينما أدركوا أنّ النص بمفرده لا يؤدي الغرض المنشود (الفهم) ما لم يَستمد طاقته من عمليّة القراءة حين التقاء النص مع القارئ، ليس بتجميع الأفكار المتداولة حول النص أو القارئ، ولكن بالتركيز على سيرورة العمل الإبداعي وبناء معناه حين يحدث التفاعل بين هذين الطرفين.

هذه النّظريّة أحالت على أنّ النّص يَحمل معانٍ لا حصر لها تختلف باختلاف تاريخ تلقيه، فحسب **ياوس Jauss** فإنّ كل قراءة هي ظاهرة اجتماعيّة وتاريخيّة تُصدرها جماعة من القراء لهم ثقافة ومعرفة مشتركة يتمّ تعزيزها من خلال الصّلة التّاريخيّة بين الفهم الأوّل لقراءة الجيل الأوّل، وبين القراءة اللاحقة للجيل الآخر[1] فيما يسمّى بعملية تاريخ التّلقي.

فهي من ثمّة –النّظريّة– تحيل إلى أنّ القارئ أصبح طرفا في عمليّة إنتاج المعنى خاصّة لمّا أدرك المبدع أنّ نصّه مرتحل عبر التّاريخ، ما استوجب عليه استحضار قارئ معيّن في ذهنه يكتب له، محتاطا لردود أفعاله، تاركا له ثغرات أو فجوات على حد تعبير **إيزر Izer** يقوم بملئها ساعة استقباله للنّص، ومن ثمة إدراك المعنى والمشاركة الفعليّة في صنعه.

هذه الآليّات الّتي كانت ركيزة نظريّة القراءة والتّلقيّ والّتي استوجب البحث توسّمها لمعالجة نصوص **أحمد شوقي** بغية الوقوف على الفهم الموضوعيّ لها في ظلّ تداخل وتشابك الفهم الذّاتيّ لقرائه.

---

[1] ينظر: سامي إسماعيل: جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص88.

وعليه ارتأينا؛ وقبل الخوض في الحديث عن تلقي الخطابات الشّعريّة **لأحمد شوقي** من طرف النّقاد المعاصرين؛ التّمهيد بفصل تنظيري نبسط فيه الأفكار التي جاءت بها نظريّة التلقي الألمانيّة حين أولت عناية بالتّجاوب الحاصل بين القارئ والنّص، وما يترتب عنه من متعة جماليّة، متأثرة بذلك بالفكر الهرمنوطيقيّ والفنومينولوجيّ، إضافة إلى أفكار الماركسيّة ثمّ الشّكلانيّة والبنيويّة.

أولا: الخلفيات الابستيمولوجيّة لنظريّة التلقي الألمانيّة

1. مع الفلسفة الهرمينوطيقية:

1.1. من الفهم الموضوعي إلى فهم الفهم/ الهرمينوطيقي:

استندت نظريّة التلقي كغيرها من النظريات على مرجعيات معرفيّة متنوعة كانت بمثابة المنهل العذب الّذي استقت منه مبادئها وأفكارها معلنة عن انبثاق نموذج جديد في دراسة اللغة الأدبيّة، من بين هذه المرجعيّات البالغة الأهميّة نجد الهرمينوطيقا* Hermeneutics التي تجسدت في أفكار كل من **شلايرماخر Shleirmacher** و**هيدغر Heidegger** و**غدامير Gadamer** الذين اهتموا بعمليّة التلقي وخبرة القارئ في استنطاق المضمر من النص فالهرمينوطيقا؛ كما جاء في التعاريف أنّها تعنى بتأويل النصوص الدينية والفلسفيّة، لتكوين نظرة شموليّة إلى كل مافي الكون، كذلك تعني الفهم وتحديدا فهم النص الديني المسيحي والاعتقاد بوجود معنى خفيّ وراء المعنى الظاهر، مع انعدام الثقة بالقراءة الواحدة[1].

---

* مشتق من كلمة هرمتيك Hermétique والتي تعني الغموض أو السحر أو ما يستعصي عن الإفهام...وهي مشتقة من الترجمة اليونانية لاسم الإله Hermés الذي يرمز إلى التأويل الشامل والمتعدد ومنه أحالنا المصطلح على الفهم والتأويل وأصبح يعرف على أنه علم التأويل أو فن فهم النصوص، واستعمال مصطلح هرمينوطيقا المعبر عن Hermeneutics هو الأنسب في الترجمة لما يحمله من دلالة عكس الترجمات الأخرى كالتأويل والتفسير التي لا تعبر إلّا عن جزء يسير لهذا المصطلح. ينظر: محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1996، ص113-114.

[1] ينظر: عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط؟، 2005، ص341.

هذا التعريف ارتبط بداية بالنصوص المتعلقة بالإنجيل وكيفيّة قراءته آخذة بعين الاعتبار التفاوت بين القصد والمعنى وبين الكلمات المكتوبة وفهم القارئ لها، إنّها ببساطة تجمع بين الشك واليقين بين حدوث الفهم مع لا نهائيّة التأويل[1]، وقد ظل هذا الفهم سائدا طيلة القرون الوسطى حتى بداية القرن التاسع حينما أصبح معرضا للهجوم النقدي وتغيرت زاويّة النظر للإنجيل من مكانته المقدسة إلى عدّه كتابا قديما مثيرا للنقد[2]. وهو ما تجلى في أفكار كل من **شلايرماخر** و**دلثاي** –أبرز نقاد عصر التنوير– اللذان أقرا بحريّة قراءة الإنجيل وتحقيق الفهم دون القيود الّتي كانت تفرضها الكنيسة، وأصبحت الهرمينوطيقا عندهم تعني «فن امتلاك كل الشّروط الضّروريّة للفهم»[3]، أي إنّ النّاقدين اهتمّا بعملية الفهم لا القراءة كونها عملية وظيفيّة تسهم إسهاما فعالا في بناء المعنى وفهم النّص على حقيقته، من هذا المنطلق كانت الفكرة التي تبنّاها كلّ من **شلايرماخر** و**دلثاي** تتمركز حول التّأويل الفرداني /الذّاتي وذلك من خلال طرحهم لمشكلة الفهم الإنسانيّ بوضع قواعد للتّطبيق المنهجيّ في عمليّة التّأويل بالعودة إلى السّياق اللّغويّ والسّياق التّاريخي بغية خلق تأويل جديد للاستعانة بالتّأويلات السّابقة إلى جانب حلول المؤوّل مكان المؤلف[4]، فالقراءة حسب **شلايرماخر** نشاط إبداعيّ وقارئ النّص مبدع لا يقل أهميّة عن المؤلّف بصفته منتجًا ثانٍ للنّص يقوم بتحصيل رؤى جديدة قد تكون أفضل من فهم صاحبه له لكنهّا غير نهائيّة قابلة للتّغير وهو ما يصبو إليه حين جعل الهرمينوطيقا متغيّرة باستمرار.

---

[1] ينظر: دافيد جاسبر: مقدمة في الهرمينوطيقا، تر: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص41.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص101.

[3] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص17.

[4] ينظر: خير الدين دعيش، أفق التوقع "المتنبي من منظور تاريخ التأثيرات" (أطروحة دكتوراه علوم)، كلية اللغة والأدب العربي، جامعة فرحات عباس، الجزائر، 2007، ص 8-9.(مخطوط)

يؤسس **شلايرماخر** لمبادئ هرمينوطيقية جديدة لا تقتصر على تفسير النّص اللاهوتي وإنّما تكون مشروعة على كلّ النّصوص الدّينيّة وغير الدّينيّة دون استثناء؛ هذه التّفسيرات تقوم على جزأين[1]:

الأوّل: تفسير نفسيّ (ذاتيّ) يهتمّ بالتّفاعل بين النّص والقارئ.

والثّاني: تفسير قواعدي (موضوعي)، يتطلّب معرفة وفحصا ألسنيّا ونحويّا لبنية النّص ولغته.

هذان الجانبان ضروريان للمفسّر/ القارئ أحدهما يخدم الآخر، فالأوّل يتيح له التّأويل والفهم الذّاتي في حين يقيّده الثّاني ويحصره في عالم اللّغة كي لا يزاح عن السّياج النّصي، فيكون بذلك قارئا حذرا يقرأ النّص وفق فهمه الخاص ولكن كما يريد مؤلفه له أن يفهمه، كوننا نقف على الوسط الحالي الذي قرأ فيه النّص والوسط الاجتماعيّ والثقافي الذي كتب فيه[2]، فكان هذا الأخير –أي النّص– بمثابة وسيط لغويّ يعمل على نقل أفكار المؤلف إلى ذهن المفسّر فتقوم علاقة جدليّة بين النّص وقارئه من خلال محاولة القارئ إعادة بناء تجربة المؤلّف بغية فهمها معتمدا في ذلك على الجانين الموجودين في النّص (النّفسيّ/ القواعديّ) واللذين يمثّلان القواعد الأساسيّة لهرمينوطيقية **شلايرماخر** كما يعصمان القارئ من سوء الفهم الناتج عن الفجوة الزمانية الموجودة بين زمن النص وزمن القارئ، هذه المبادئ جعلت من الهرمينوطيقا «علما بذاتها يؤسّس عمليّة الفهم وبالتّالي عمليّة التّفسير»[3]، وكانت نقطة فاصلة بين الهرمينوطيقا التّقليديّة الهرمينوطيقا الحديثة وذلك بإقصاء التّأويل ووضع الفهم في مركز الممارسة مع مطالبة القارئ بعيش تجربة المؤلف لتجنّب الفهم الخاطئ.

---

[1] دافيد جاسبر: مقدمة في الهرمينوطيقا، ص120.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص121.

[3] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1994، ص20.

وانطلاقا من هذه المبادئ ومخالفة بعضها استطاع **دلثاي** أن يؤسّس أفكارا جديدة نقلت الهرمينوطيقا من مجرد فن الفهم وتأويل النّصوص إلى منهج ملائم لمعالجة العلوم الإنسانيّة حين أغرقها فلاسفة الوضعيّة بالصّرامة والدّقة مساواة لها بالعلوم الطّبيعيّة.

وهو ما اعترض عليه **دلثاي** كون العلوم الطّبيعيّة تقوم على تفسير الأشياء في حين أنّ العلوم الإنسانيّة تقوم على الفهم والتّأويل[1]، هذا المنهج يقوم على مفهوم التّجربة المعاشة ويعني بها «لحظة التقاء الوعي بالموضوع»[2]؛ أي مشاركة الذّات القارئة التّجربة المعاشة من طرف المؤلّف والتّوافق معه من خلال فهم الموضوع ومحاولة استخراج المعنى المخبوء في الأثر الأدبي فيحقق «الفهم الصّحيح للمؤلّف أكثر ممّا فهم نفسه»[3]، وهو ما تنشده الهرمينوطيقا.

يشرح **حامد أبو زيد** فكرة التّجربة المعاشة عند **دلثاي** بأنّها «اكتشاف الأنا في الأنت أو إسقاط الذّات في شخص أو عمل...وعلى أساس هذا الإسقاط تنشأ أعلى أشكال الفهم في الحياة العقليّة ونعني بها الحياة مرّة أخرى في الموضوع »[4]؛ أي إنّها قائمة على انتمائيّة الذات والموضوع.

يذهب **دلثاي** إلى أنّ عملية التّعبير هي التي تحوّل التّجربة الذّاتيّة الدّاخليّة إلى خارجيّة وتعمل على نقل تجربة حياة المبدع ليس كما عاشها ولكن كما نقلتها اللّغة تلك الأداة المتسلّطة[5] التي يأتي المبدع ليكتب بها فينكتب داخلها وتنفلت منه لتنقل تجربة الحياة لا تجربة مبدعها وحده.

---

[1] بول ريكور: النص والتأويل، تر: عبد الحق منصف، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، 1988، ص40.

[2] خير الدين دعيش: أفق التوقع، ص9.

[3] بول ريكور: النص والتأويل، ص42.

[4] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص25.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص26.

فبذلك تخرجنا من إطار الذّاتيّة إلى الموضوعيّة وهي النّقطة التي أعطت الهرمينوطيقا صورة جديدة مع **دلثاي**؛ إذ تجاوزت عمليّة الفهم* التي استخلصها **شلايرماخر** وأصبحت تهدف إلى إنتاج التّجربة الحيّة كما عاشها مؤلفها وذلك بـ«الحوار القائم بين تجربة المتلقي الذّاتيّة والتّجربة الموضوعيّة المتجلّية في الأدب من خلال الوسيط المشترك»[1] والمتمثّل في اللّغة.

ومن مفهوم التّجربة المعاشة إلى المفهوم التّاريخيّ الذي استند عليه **دلثاي** في تعزيز نظريّته التّأويليّة؛ ويقصد به أنّه كلّما عايشنا تجربة الحياة الموحى بها في النّص الأدبيّ كان فهمنا أفضل للماضي والحاضر ولأنفسنا من خلال التّاريخ فالإنسان كما يرى **نصر حامد أبو زيد** «ليس مشروعًا جاهزا مصمّما من قبل ولكنّه في حالة تخلق...إنه يقوم بجولة هرمينوطيقيّة (تأويليّة) من خلال التعّبيرات الثّابتة التي تنتمي للماضي. وبهذا المعنى فهو كائن تاريخيّ»[2]، ما يعني أنّ النّص مُحمل بروح العصر الذي ينتمي إليه، فيفسح للقارئ المجال للانفتاح داخله وفهم مقاصده، فيوسّع بذلك معارفه وأفكاره ويستسلم لغوايته ثمّ يقوم بالرّبط بين تجربة النّص وتجربته الذّاتيّة في زمنه الحاضر، إنّه يربط بين الأنا والأنت ليصل إلى فهم جديد يخلقه له النّص بالشّراكة بين الماضي والحاضر.

يمكننا القول إنّ كلا النّاقدين **شلايرماخر** و**دلثاي** ورغم اختلاف تصوّرهما قد أعطيا صورة جديدة للهرمينوطيقا حين أخرجاها من تبعيتها للعلوم الأخرى، بنقلها من مجرد تفاسير لاهوتيّة إلى نظريّة عامّة في التّأويل والفهم وذلك بتركيز **شلايرماخر** على توجيه الوعي إلى

* غاية **دلثاي** هو تأسيس فهم جديد مميز للدراسات الإنسانيّة، يقدم معرفة حقيقية للحياة نفسها من خلال العمل الأدبي، ويختلف عن الفهم السابق الذي غايته شرح الظواهر الطبيعية.

[1] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص28.

الموضوع بمحاولة البحث عن المعنى الأصليّ الّذي يقصده المؤلف، من خلال فهم الخطاب بالحرص على الجانب الذّاتيّ واللّغويّ للنّص.

أمّا **دلثاي** فقط ركز على دراسة الفهم والمعطى التّاريخي دراسة علميّة ومعطى التّجربة المعاشة الموضوعية وليس كما عاشها المؤلّف، هذه المفاهيم مهّدت لبزوغ هرمينوطيقا جديدة على يد **مارتن هايدغر وغدامير**.

1.2. من الفهم التاريخي إلى الفهم النصاني:

يعدّ **هايدغر** من أهم مفكري القرن العشرين فقد استطاع أن يضع قواعد جديدة بهدف بلورة هرمينوطيقا فلسفيّة، انطلاقا من الإجراءات ّالتي وصفها كلّ من **شلاير ودلثاي** ثمّ علمنتها، وتَمثّل ذلك بشكل خاص في كتابه: "الوجود والزّمان" Being and Teme.

انصب اهتمامه على إعادة البحث في الجذور العميقة للهرمينوطيقا والحفر في أسئلتها محاولة منه «البحث في منهج يكشف عن الحياة من خلال الحياة نفسها»[1] منطلقا من البحث عن الكينونة Being عوض البحث عن كيفيّة فهم النّصوص وهو السّؤال الجوهريّ للهرمينوطيقا سابقا. إنّ البحث عن حقيقة الكينونة عند **هايدغر** أبعدت الهرمينوطيقا من الانشغال بالتّغيّر النّصي إلى محاولة كسر محدوديّة التّفكير الفلسفي[2]، مستفيدا من بعض مفاهيم الفنومينولوجيا لأستاذه **هوسرل** حول تفسير عمليّة الوجود.

وتعدّ مسألة الفهم التاريخي* أبرز ما جاء في فلسفة **هايدغر** حيث يشير إلى استحالة إعادة بناء المعاني الماضيّة بعيدا عن فهمنا الراهن لها؛ إذ لابد من تفسيرها ضمن عالمنا

[1] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص30.

[2] ينظر: دافيد جاسبر: مقدمة في الهرمينوطيقا، ص 146.

* الفهم السابق هي الفكرة التي أصّلها هايدغر في دراسة الهرمينوطيقا والتي تؤكد أنّ كل معرفة ذات صلة بما هو معروف سلفا، ومن ثم فهي لا يمكن إلّا أن تكون معرفة موجهة منذ البداية، وهي الفكرة التي استغلها في تأويله العلماني للمفاهيم الدينيّة. ينظر: إديث كريزويل: آفاق عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص138.

بمعان أخرى لاستحالة فصل خبرة القارئ أثناء قراءته للنصوص القديمة، فالقارئ ساعة ولوجه عالم النص يكون مشحونًا بخبراته وتجاربه وإنْ حاول التخلص منها فإنّ أثرها يبقى جليا أثناء عملية القراءة[1].

ومن منطلقات **هايدغر** استفادت استراتيجيّة التلقي من ربط خبرة القارئ وفهمه في إدراك الموضوع بعد أن كانت فكرة التاريخانيّة عقبة في طريق المعرفة.

مرّت الهرمينوطيقا كما ذكرنا سابقا بدورة حياة تضمّنت عدّة مراحل، اختلفت اختلافا جوهريّا فيما بينها، ومع **غدامير** انتهجت الإطار الفلسفي ذاته الّذي انطلق منه **هايدغر** محاولا إظهار كونيّة الهرمينوطيقا التي تجسّدت في عمله الضّخم "الحقيقة والمنهج" Truth* and method.

انطلق **غدامير** في مسيرة بحثه من إعادة طرح أفكار سابقيه متأثّرا بأستاذه **هايدغير** الذي أشرف على أطروحته "فلسفة أفلاطون"، ومنتقدا لأفكار **شلايرماخر** و**دلثاي** فيما يتعلق بمعضلة الفهم؛ فالغاية عنده «تخليص عملية الفهم من الطابع النفسي... وضرورة فصل النص عن ذهنية المؤلف وروح العصر الذي ينتمي إليه، ثم تحويل الاهتمام إلى عملية الفهم في حد ذاتها وفي بعدها التاريخي»[2]، فهي –عملية الفهم– حسبه تتجاوز إطار المنهج مهتمة بالبحث عن الحقيقة المتجلية في الفلسفة، التاريخ والفن.

---

[1] ينظر: إيناس عياط: استراتيجيّة التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر(رسالة ماجستير)، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2001، ص81.(مخطوط)

* كتاب الحقيقة والمنهج الذي نشر عام 1960 عرض فيه مسحا كان الأكثر تنظيما لهرمينوطيقا القرن العشرين، انطلق فيه الكاتب من تساؤلات لعل أهمها هل المنهج هو الطريق إلى الحقيقة أم أن هناك طرقا غير المنهج قد تقودنا إليها، وجاء هذا الطرح نظرا للصراع بين المناهج في العلوم الطبيعيّة والإنسانيّة في عصر سيطر فيه المنهج العلمي على المناهج الأخرى التي كان ينظر لها بشيء من الاحتقار بأنّ لا علميّة فيها وبالتالي لا تقودنا إلى الحقيقة، وقد استطاع غدامير إثبات العكس في كتابه ملغيا بذلك دوغمائيّة ارتباط الحقيقة بالمنهج، وموضحا أنّ المنهج شيء ينبع من الذات ليوصلنا إلى نتيجة ما، وهذه الأخيرة لا تمثل الحقيقة أبدا.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص36.

يرى **غدامير** أنّ الأعمال الفنية لا تحقق المتعة الجمالية كما يتصور فلاسفة الإستيطيقا وإنما ينطلق من جمالية الشكل للوصول إلى المعنى المؤسس عن طريق الوعي الذاتي، وهو ما يذهب إليه نصر حامد أبو زيد في أنّ حقيقة الفن التي يحملها شكله الجمالي هي المعنى الذي يدعيه الفن[1]؛ أي إنّ العمل الأدبي يكون حاملا للمعرفة خلف عباءة المتعة الشكلية وهذه المعرفة تجعل من النص مستقلا عن مؤلفه وممتلكا لموضوعية تجعل من عملية الفهم مفتوحة للأجيال القادمة.

وبانتقال النص من عصر المبدع إلى زمن المتلقي أو من سياق ثقافي إلى آخر تتأسس قاعدة جوهرية أخرى عند **غدامير** تتمثل في ضرورة فهم التاريخ الذي يؤسس لأي عملية فهم[2]، فالنص الأدبي حسبه ينتمي إلى الماضي، وكل تأويل لهذا النص «مرتبط بوضعية ما تشكله وتحدده المعايير النسبية تاريخيا في ثقافة محددة»[3]، بمعنى أنّ القارئ حينما يستلم النص يعيش بدوره داخل اضطرابات التاريخ وفي الوقت ذاتها يكون محملا بذاتيته وعليه «لا ينبغي أن نتناول التاريخ من الخارج...فهو شيء نعانيه دائما على تجربة أن المرء لا يستطيع أن ينتزع نفسه من هذا التاريخ لأنه تاريخه الخاص»[4]، ومنه يشترط **غدامير** أن يكون المعنى خلاصة عملية القارئ في تعلقه بواقع النص ذاته، وهو ما يجعل الماضي معاصرا دائما للحاضر أو على حد تعبيره "المشاركة في معنى الحاضر"، إنّ الغاية من فهم النص من طرف القارئ هو الوصول إلى تحقيق معناه العميق، ولا يمكن تحقيقه إلا باتحاد الطرفين (النص/ القارئ) وهو ما يسميه **غدامير** بالتفاعل بين النص والقارئ ومنه

---

[1] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص38.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص49.

[3] هانس غيورغ غدامير: فلسفة التأويل الأصول. المبادئ. الأهداف، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2006، ص41.

[4] روديجر بوينر: الفلسفة الألمانيّة الحديثة، تر: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط؟، 1986، ص85-86. نقلا عن ناظم عودة خضر: الأصول المعرفيّة لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن ط1، 1997، ص 101.

تنشأ فكرة الأفق، إذ يرى **غدامير** أنه «لا يمكننا التعامل مع النصوص السابقة إلاّ من خلال الأفق الذي تتشكل فيه رؤيتنا والأفق الذي طرحت فيه النصوص، فالعمل الأدبيّ يخلق لنفسه تاريخا من المعاني، إذا تم تناوله على نحو مختلف في العصور المختلفة»[1] من ثمّة فالقارئ لا بدّ وأن يستعين بالخبرات المترسّبة في ذهنه من أجل الوقوف على جماليّة النّص، وتكون هذه التوقعات بمثابة سندات.

إنّ فكرة أفق التّوقع عند **غدامير** هو مفهوم إجرائي يتم بواسطة تفسير التاريخ؛ إذ لا يتحقق الفهم إلا داخل النص باندماج الأفقين؛ أي بضمّ الخبرات الراهنة للقارئ بالإدراكات الماضية للنّص.

لقد أشار **غدامير** إلى نقطة مهمة هي أنّ عملية فهم النّص الواحد متغيّر بتغيّر الآفاق، ولا مجال لجعل عمليّة الفهم ممكنة إلّا في إطار اللّغة التي تجعل الأشياء تفصح عن ذاتها وتصبح الذّات الكاتبة بما تحمله من مخزون تاريخي مكتوب ينكتب داخل النّص فجعل من اللّغة السّبيل الوحيد للفهم لارتباطها بالكينونة[2].

من خلال المنطلقات السّابقة يتضح أنّ: نقاد الهرمينوطيقا على اختلاف آرائهم قد اشتركوا في أنّ التّأويل الّذي يمارس على النّص لا يتحدّد إلا بعلاقة تجمع بين القارئ والنّصوص، وهو الجانب الذي ارتكزت عليه نظريّة التّلقي الألمانية؛ حينما تعاملت مع القارئ وجعلت منه عنصرًا إيجابيًا في عملية القراءة، التي أصبحت فعلاً إبداعيّا حيث أصبح فهم النّص متعدّد بتعدّد قرائه، متجاوزا لفهم مؤلفه.

[1] سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص85.

[2] ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص42.

1 مع الفلسفة الّظاهراتيّة* phenomenology:

مثلما كان للهرمينوطيقا دور في بروز ملامح جماليّة التّلقي فإنّ الفنيومينولوجيا لا تقل أهميّة من حيث تأثر مؤسّسي المدرسة الألمانيّة بمبادئها وأفكارها، فأغلب المفاهيم الّتي اهتمت بالمتلقي عند رواد مدرسة كوستانس الألمانيّة كانت نابعة عن وعي معرفي وفلسفي مستمد من الفلسفة الذّاتية، وتحوّلت من بعد إلى أسس ومحاور إجرائيّة تبنّتها المدرسة، وأصبح المنظور الذّاتي هو المنطق في التّحديد الموضوعي، ولا سبيل إلى الإدراك والتّصوّر الموضوعي خارج نطاق الذّات المدركة ولا وجود للظاهر خارج الذّات المدركة لها[1].

فالظّاهريّة جعلت من الذّات مقوّما أساسيّا من مقوّمات المعرفة مؤكّدة على دورها – الذّات– في بناء فعل الفهم، وهو ما عاد إليه أصحاب جماليّة التّلقي حينما جعلوا من المنظور الذّاتي المنطلق في التّحديد الموضوعي، ويعدّ الفيلسوف الألماني **جوهان هنري لامبريت J.H lambert** أوّل من استخدم مصطلح فلسفة الظّواهر في كتابه "الأورغانون الجديد" في القرن الثّامن عشر وكان يقصد بها علم التجليات ثم استخدمها **كانط** كمقابل لعالم الشّيء في ذاته، ليعلن **فرانز برنتانو F. bretano** عن تأسيس هذه الفلسفة من خلال أبحاثه النّفسيّة الّتي اهتمّت بالذّات وعلاقتها بالموضوع وينطلق من فكرة أنّ كلّ موضوع (الشّيء في ذاته) من موجودات ومفاهيم وأشياء هي موضوعات لوعي ما[2]، وهو السّياق الّذي يتمّ فيه البحث عن كيفيّة معرفة الذّات (الوعي) لهذا الموضوع.

---

* مذهب فلسفي يحاول تقديم أداة معرفية محايدة لدراسة معطيات الوعي. ويحدده مؤسسه إدموند هوسرل بأنه نوع من السيكولوجيا الخالصة الموازية للعلم الطبيعي وأداة منهجية شاملة لإعادة بناء كل العلوم، أو فلسفة متعالية تكشف عن الأبنية الأساسية والمقولات الدائمة للوعي نفسه، والمبدأ الأول لفلسفة الظواهر عند هوسرل قرين فكرة القصدية التي تؤكد أن كل شيء له مقصد وأن المعرفة لا توجد إلا من خلال علاقة بين ذات وموضوع. ينظر: إديث كريزويل: آفاق عصر البنيوية، ص400–401.

[1] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001، ص34.

[2] خير الدين دعيش، أفق التوقع، ص 11.

2.1. الفنومينولوجيا والرد الماهويّ:

من هذه المعطيات نشأت الظّاهراتية عند **إدموند هوسرل Husserl** حيث أعطاها صورة واضحة من خلال كتاباته الّتي حاول أن يعرض فيها آليات المنهج الفنومينولوجي، منطلقا في فلسفته من صورة العالم في وعي الإنسان الّذي يتجسّد –العالم– في وعينا من خلال خبرتنا به وهو بذلك يؤكّد على أنّ الوعي هو وعي بشيء ما؛ وأنّ كلّ شيء قائم بين ذات وموضوع ولا أساس أن يكون العالم كيانا مستقلا عن هذا الوعي وإنّما يتحقق الوجود المادي بفعل التّفكير، فالفنومينولوجيا حسبه قائمة على البحث في ماهية الأشياء باعتماد الوصف ظواهريّا[1]، جاعلا من نظرة الوعي الإنساني للعالم نظرة موضوعيّة خالصة يتمّ من خلالها تعطيل الأحكام والبدء من الدّرجة الصّفر أي بتعطيل الأحكام السّابقة ووضعها بين هلالين ذلك أنّنا لا يمكن أن نقرّ بصحّة الأشياء المعطاة إلّا ساعة تجليها لنا في الوعي –الشّعور الخالص*– من خلال «إرجاع الأشياء إلى ظاهرتها في أفعال الوعي»[2]، ذلك أنّ الوعي هو الّذي يفرض أو يقصد وجود الأشياء ولا يمكن لهذه الأخيرة أن توجد في ذاتها أو خارج مقصديّة الوعي وهو ما جعله يطرح مفهوم القصدية Intentionality الّذي يشكّل المنطلق الفكريّ لكل من **شلايرماخر ودلثاي** ويَقصد بها «الخاصة الّتي تنفرد بها التّجارب المعاشة بكونها شعورا بشيء ما»[3] أو هي «وحدة التفكير والمفكر به»[4]. إنّ الأشياء حسبه لا تبدو

---

[1] ينظر: خير الدين دعيش، أفق التوقع، ص11.

* يعتمد على الرد الفينومينولوجي الذي يسمح بتجاوز الوعي لمعرفة ماهية موضوعه معرفة خبراتية واقعية مباشرة، وقد قرب هوسرل هذه الفكرة بظاهرة تفتح زهرة الكاردينيا ووجوب تعليق الأفكار التي تفسر تفتحها تفسيرا ماديا وطبيعيا، والتركيز على هذه الظاهرة كما تكونت في الوعي، وهو ما نقصد به عودة الأشياء إلى نفسها. ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظريّة التلقي، ص 78.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص91.

[3] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفيّة لنظرية التلقي، ص79.

[4] عبد الكريم شرفي: المرجع السابق، ص 93.

في ذاتها كشيء مطلق، ولكن تظهر كأشياء يقصدها الوعي الّذي يحملها أو يفكّر فيها بمعنى تلازم بين أفعال الوعي ومضامينها واستحالة فصل قصديّة الإدراك مع موضعها المقصود.

تذهب الباحثة **بشرى موسى صالح** إلى أنّ القصديّة متعلّقة بالفهم الآني والذّاتي للظّاهرة كون المعنى بمفهوم **هوسرل** لا يرتبط بالتّجربة والمعطيات السّابقة كما تنظر إليه الفلسفة الوضعيّة إنّما هو خلاصة الفهم الذّاتي وما وظيفة الفنومينولوجيا عنده إلّا دراسة الشّعور الخالص وأفكاره القصديّة[1]، هذا المفهوم جعل من الذّات مع **هوسرل** مقوّما أساسيّا من مقوّمات المعرفة ومؤكّدا على دورها –الذّات– في بناء فعل الفهم، وقد أصبح عند أصحاب جمالية التّلقي مرتكزا أساسيّا لما يعرف بعمليّة التّفاعل الأدبيّ.

وهكذا تخلص فنومينولوجية **هوسرل** إلى وجود علاقة بين الذّات وموضوعها تحت شعار "**العودة إلى الأشياء ذاتها**"[2]. فكان منهجه قائما على الرّؤية ومعاينة الأشياء على حقيقتها كما تظهر في الوعي، ولم يكن يتعارض مع **شلايرماخر** أو **دلثاي** رغم اختلاف الغاية حول المسائل المتعلّقة بالمعنى في علاقته بالمؤلّف والدّور الرّئيسي للقارئ في بناء ذلك المعنى.

2.2. فلسفة التلقي الأدبي عند رومان إنغاردن:

استطاع **رومان إنغاردن Roman Ingarden** أن يؤسّس لمشروع فلسفي جديد، يتمحور حول العمل الأدبيّ وبنيته وعمليّة تلقيه؛ حيث انطلق من أنّ كلّ عمل أدبيّ

[1] ينظر: بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص35.

[2] تيري إنغلتون: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة في الجمهوريّة العربية السوريّة، دمشق، 1995، ص102، (pdf).

(الموضوع) لا يكتسب معناه إلا بواسطة فعل التّحقق من طرف المتلقي (الذّات) وأنّ هذين القطبين نتاج قصدي من خلاله يُبنى/ يُنتج الموضوع الجمالي[1].

وهو بهذا البحث قد وجّه مفهوم القصديّة وجهة مغايرة من شرح أستاذه **هوسرل**؛ حيث حصر الموضوع القصدي بالعمل الأدبيّ معرفا إيّاه على أنّه «أسلوب من الوجود ينطبق على العمل الفنّي دون الموضوع الواقعي لأنّ الحالة الوجوديّة للعمل الفنّي تكون غير منفصلة عن العمليّة القصديّة ومحدّدة بها تماما، فالعمل الفنّي بوصفه موضوعًا قصديّا وتعيين بنيته لدى المشاهد أو المتذوق إنما يتم على هذا الأساس؛ أي باعتبار أنّ بنيته التي تشكل تحديداته المادية والصورية، تكون مقصودة وليس لها وجود مستقل عن هذا القصد، وهذا يعني بمصطلح **إنغاردن** أن تكون له خاصيّة التّبعيّة للوجود»[2] على عكس الموضوع الواقعي الّذي تحيا بنيته خارج الوعي وأفعاله القصديّة وانطوائه على حدوده الخاصّة به.

وعلى هذا الأساس يؤمن **إنغاردن** بأنّ العمل الأدبي ذو كيان مستقل عن العالم الخارجي، وأنّ بنيته تمثّل قيمته وغايته الجماليّة، وهو ما يتفق وفلسفته الظّاهراتية الّتي تنظر إلى الأشياء بعيدًا عن الافتراضات السّابقة وكلّ التّأثيرات الخارجيّة على النّص الّتي من شأنها أن تخرجه من ماهويته وجوهره وتدخله ضمن الدّراسات الاجتماعيّة الّتي انبثق منها.

إنّ الاهتمام الّذي أولاه **إنغاردن** للعمل الأدبي ومحاولة تحديد بنيته وأسلوبه قد كان مصدرًا مهمّا لرواد نظريّة التّلقي، خاصة **إيزر** الّذي وقف على أبرز المصطلحات والأفكار الّتي أسّس بها **إنغاردن** فلسفته من خلال كتاباته وكتبه حول علاقة المتلقي بالنّص من أجل تحقيق الموضوع الجمالي، فالعمل الأدبي لا تتشكّل معالمه إلا بمشاركة المتلقي (الذّات)

[1] ينظر: سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، ط1، 2009، ص25.

[2] توفيق سعيد: الخبرة الجمالية، المؤسسة الجمالية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992، ص322.

كون بنيته «أشبه بهيكل يمكن أن يمتلئ بمظاهر عيانيّة على أنحاء متنوعة من الخبرة»[1]، فهي –بنية النّص– تنطوي على مجموعة من الفجوات أو كما يسمّيها **إنغاردن** أماكن اللاتحديد تتوزّع داخله ويقوم العامل/ القارئ بملئها للوصول إلى مقصديّة النّص/ موضوع النّص القصدي، ومن ثمّة فالقارئ هنا بملئه لتلك المناطق يقيم الصّلة بين عناصر البنية ليحقق الموضوع الجمالي.

ويذهب **إنغاردن** إلى أنّ الموضوع الجمالي لا يتحقق إلّا بفعل الإدراك* الّذي تتحكّم فيه طبقات العمل الأدبي (البنية) مبرزة هويته عبر استيعاب عناصره التّركيبية ومشكّلة لقاعدة تأويله من خلال الأبعاد الدلاليّة، ما يستوجب على القارئ فهم بنية العمل الأدبي للوصول إلى تحقيق الموضوع الجمالي، فتكون المعرفة مزدوجة ليضمن بذلك النّص التّوحيد بين القراءات المختلفة وتبقى مشاركة القارئ ضرورية لبناء المعنى الّذي يرمي إليه/ يقصده النّص.

كما يشير إلى أنّ كلّ نص أدبي يقوم على أربع طبقات مكوّنة لبنيته؛ الواحدة منها تؤثّر على الأخرى وهي مترابطة فيما بينها أشبه ما يكون بالهيكل العظمي، وقد قام الباحث ناظم عودة خضر بتلخيص هذه الطّبقات حسب ما حدّدها **إنغاردن** كما يلي[2]:

1- طبقة صوتيات الكلمات والصّياغات الصوتيّة ذات الرّتبة الأعلى.

2- طبقة وحدات المعنى.

3- طبقة الموضوعات المتمثّلة.

---

[1] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 90.

* الإدراك حسب إنغاردن يقوم على شكلين ساعة تلقي العمل الأدبي، الأول هو إدراك العمل الذي يحدث خلال عملية القراءة، والثاني يتمثل في الموقف الإدراكي الذي يؤدي استيعاب البنية الأساسية الخاصة لعمل الفني الأدبي بذاته، وهو ما يصطلح عليه في اللسانيات بالبنية السطحية والبنية العميقة. ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية، ص 83-84.

[2] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 84.

4- طبقة المظاهر التّخطيطيّة.

هذه الطّبقات حسب **إنغاردن** لها وظائف جماليّة من خلالها يعبّر القارئ ويجول في النّص للظّفر بالمعنى المقصود.

وتتشكّل الطّبقة الأولى من البنية الصّوتيّة من تشكّل الصّوت الّذي يحمل المعنى إلى التّأثيرات الجماليّة الخاصة كالوزن والقافية؛ أي دراسة الجانب اللّغوي للمفردة أو الجملة من حيث وقعها الصّوتي؛ في حين الطّبقة الثّانية تضمّ جميع وحدات المعنى من كلمات وجمل أو تعدّد جملي ويعدّها **إنغاردن** أهمّ طبقة كونها صلة وصل بين الطّبقة الأولى وتشكّل الطبقة الثّالثة والرّابعة[1]. وهي «المسؤولة عن ذلك الطّابع العقلاني المميّز للعمل الأدبي؛ فالعمل الأدبي يتطلّب نوعا من الفهم الّذي يكون متوقفا بالتّحديد على فهم وحدات المعنى فيه»[2].

وعمليّة الفهم متوقفة على المتلقي الّذي يعطي للكلمات دلالاتها عبر ملئه للفجوات الّتي لا تتحدّد إلاّ بفعل النّشاط الإدراكي للقارئ.

أمّا الطّبقة الثّالثة وهي طبقة الموضوعات المتمثّلة؛ فيقصد بها **إنغاردن** «كلّ ما يظهر في العمل الأدبي من أشخاص أو أحداث وأفعال وأنشطة أو مشاعر... بحيث ينشأ عن كّل هذا العالم متمثّل خاص بالعمل»[3]، هو إذن عالم بعيد عن الوجود الواقعي متمثّل في العمل الأدبي لكنّ القارئ بخبرته يجعل منه واقعا، فالعمل الأدبي عند **إنغاردن** ما هو إلّا تعبير عن الواقع لكن ما يميّز بين الموضوعات الواقعيّة المتمثّلة هو أنّ هذه الأخيرة لا تحدّد بشكل تام وإنّما تحتوي على الفراغات الواجب ملؤها من قبل القارئ لتظهر بصورة عيانيّة.

---

[1] ينظر: روبرت سي هول: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، سورية، ط1، 1992، ص 38-39.

[2] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص88.

[3] المرجع نفسه، ص88.

أمّا في طبقة المظاهر التّخطيطيّة فيعني بها **إنغاردن** «أسلوب تمثّل الموضوعات في العمل الأدبي على نحو تخطيطي»[1]، ويقوم القارئ بتعيين المظاهر التّخطيطيّة وفق خبرته الواقعيّة فيحدث تقاطع بين خبرة القارئ السّابقة وموضوعات النّص وفي هذه الطّبقة تحديدا يبرز دور القارئ ودرجة معرفته إذ إنّ درجة التّوافق الحاصل بين الطّرفين (المظاهر التّخطيطية/ خبرة القارئ) هو الّذي يوجّه عمليّة القراءة فالمظاهر التّخطيطيّة بوصف **إنغاردن** تكون متعالية واستفزازيّة حيث تقوم بتنشيط فعل القراءة وتلعب دور الموجه[2].

ينظر **إنغاردن** لهذه الطّبقات الأربع على أنّها البنية الأساسيّة لأيّ عمل أدبي وهي المسؤولة عن ربط العمل بوعي المتلقي، هذا المشروع هو محور اهتمام مدرسة كوستانس الألمانيّة، فدراسة الأعمال الأدبيّة وفقا للخبرة الّتي يمتلكها القارئ والقصديّة الّتي يستشفّها من النّص المتّسم بالغموض في الصّياغة اللّغويّة، ومحاولة استخراجها وفق عمليات الفهم والإدراك، وهي العناصر الجوهريّة الّتي قامت عليها نظريّة القراءة والتّلقي فكان من الضّروري المرور عبر هذه المنطلقات الّتي تعدّ بمثابة المفاتيح الّتي تعين على فهم نظريّات القراءة والتّلقي.

3. مع الفلسفة الماركسية

3.1. في مقولات جون بول سارتر:

لم تختلف رؤيّة **سارتر Sartre** كثيرا للعالم/الوجود عن رؤية **هوسرل** وكذلك **إنغاردن** وتميّز هذا الأخير بالانفتاح/ اللاتناهي فهو يرى أنّ العالم «لا يمكن اختزاله إلى متواليّة نهائيّة من التّمظهرات مادامت هناك ذات تتغيّر باستمرار ومن ثمّ فإنّ هذه الخاصيّة الانفتاحيّة اللّانهائيّة هي الّتي تمثّل باستمرار قاعدة لكلّ فعل إدراكي يتغيّر بتغيّر أفق

[1] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص90.

[2] للاستزادة ينظر: سعيد توفيق: الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهريّة، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 428-429. نقلا عن ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية، ص91.

الشّخص المدرك»[1]، وما الإنسان إلّا وسيلة بها تكتشف الأشياء المستقلّة بذاتها حيث تكون قابعة في ظلامها إلى أن تأتي الذّات وتوقظها، وهو يختلف في هذه النّقطة مع **هوسرل** الّذي يرى أنّ الذّات الواعية هي الّتي تظهر للعالم أنّ وظيفتها لا تنحصر على كشف الأشياء لكن رؤيّة **سارتر** للعالم غير رؤيّته للعمل الأدبي، فهو يرى أنّ الوعي هنا ضروري للموضوع لأنّه مسؤول عن خلقه وتشكيله ولولا وجود الذّات المبدعة لما وجد الموضوع المبدع.

يشير **سارتر** إلى نقطة مهمّة وهي أنّ المؤلّف المسؤول عن خلق العمل الأدبي غير قادر على كشفه؛ إذ يستحيل خلق الشّيء وكشفه في آن واحد، وعليه لا بدّ من طرف آخر يفرض عليه النّص وجوده فتكون قراءته مبنيّة على التّأويل والتّوقع...إنّه القارئ، إنّ ضرورة وجود قارئ كمقابل للمؤلّف يستوجب وجود عمليّة لقراءة كمقابل لعمليّة الكتابة وبهذا الترّابط يظهر العمل الإبداعي إلى الوجود[2]، أو يتمّ اكتشافه من طرف الذّات القارئة.

إنّ القراءة الّتي يَعنيها **سارتر** هي الّتي تقوم على الإبداع والإنتاج، أو هي خلق من الدّرجة الثّانية مؤلّفة من شطرين؛ الأوّل هو إدراك الإنتاج الفنّي بحيث تكون قراءة اكتشافية يفرض فيها النّص نفسه، أمّا الشّطر الثّاني فهو فهم نتاج جديد لما قرئ؛ أي إظهار الأثر الأدبي إلى الوجود في صورة جديدة وفق إدراكه وفهم مواطن إيحائه[3]، إنّها تركيب يقوم على الإدراك والخلق.

لقد اتّفق **سارتر** في مواطن كثيرة من مشروعه مع أفكار **إنغاردن**؛ كقوله بوجود الفراغ الّذي يتركه المؤلّف أثناء الكتابة ويملأ من طرف الذّات المتلقيّة أو اتفاقهما على أنّ العمل

[1] سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، ص2-27.

[2] ينظر: جون بول سارتر: ما الأدب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط؟، ت؟، ص50.

[3] ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص95.

الأدبي يقوم على موضوع جمالي يظهر ساعة انصهار الذّات الواعية مع النّص أي أثناء القراءة.

وهي النّقطة ذاتها الّتي اتّفق فيها كلّ من **هوسرل** و**إنغاردن** و**سارتر** والفنومينولوجيون عامّة سواء نظرتهم للعالم أو للأعمال الأدبيّة، إذ يؤكّدون على أنّ الذّات الواعية هي الّتي تعطي للظّاهرة وجودها الملموس حتّى وإن كانت مستقلّة عنها، إلّا أنّها تبقى في حالة ترقب إلى حين حضور الذّات الّتي تحقق لها كينونتها.

4. مع الشكلانيّة الروسية:

يذهب **رويرت مولر** بأن بدايات البحث لمدرسة كونستانس الألمانية كان لها علاقة بالمفاهيم الشكلانية الذين اِهتموا بالشكل والذوق على حساب العوامل الخارجية المحيطة بالنص وأصبحت الخاصية الجمالية للأدب عندهم لا تخرج عن الإطار الذي أوجده العمل نفسه وهو ما رسخت دعائمه حلقة موسكو اللغوية مع **جاكبسون** Jakobson وحلقة **أوبوياز** Opoyas مع **شكلوفسكي Shoklovsky**.

وقد ذهب **إيخنباوم** Eikhenbaum على أنّ القضية الأساسية للمدرسة هي البحث عن الأدبية* بوصفها موضوعا للأدب، وذلك من خلال البحث عن العلاقات والبنى الداخلية التي تجعل من الأدب أدبا[1]، فعملية الإبداع حسبهم منتج لفظي بحت قائم على اللغة ومستقل عن الحيثيات التاريخية والاجتماعية ولا وجود للمعنى خارج النص.

ينظر الشكلانيون إلى أنّ الأدب كفن لا يمكن إدراكه إلا من خلال قطع الصلة بين الأدب والممارسة الحياتية وذلك بالانتقال من اللغة العادية/المألوفة إلى اللغة الشعرية التي

* جملة الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا؛ أي تتحدد أدبية النص انطلاقا من صياغته وأسلوبه وطرافة اللغة فيه، دون الحاجة إلى الرجوع إلى السياق المحيط به من حياة الأديب وواقعه الاجتماعي، فيكون بذلك الحكم وفق دراسة محايثة تسلط الضوء النص لا على سياقاته.

[1] ينظر: سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص 69-71.

يختص بها العمل الأدبي وهو ما يعرف عند **مونافرسكي** بمفهوم توحيش اللّغة أو كسر أُلفة اللغة هذا التعارض أدى إلى مفهوم الإدراك الفني Artistic perception من الفن كما يقول **شكلوفسكي**: «نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها»[1] أي إنّ الإدراك الفني يقوم على كسر مألوفية اللغة العادية التي اعتدنا عليها.

فكرة الهيمنة Dominant لا تقل أهمية عن المصطلح السابق (التغريب)، وتعدّ من أهم المبادئ التي دعا إليها **جاكبسون** حين طرح فكرة الأجناس الأدبية وتداخلها في النص الواحد؛ والمقصود بها كما جاء في معجم السيميائيات: «العنصر الذي يقع موقع البؤرة في العمل الأدبي يعمل على تلاحم العناصر الأخرى وتحديدها وتغييرها أيضا ومن ثمة إكساب العمل الأدبي خصائصه المميزة له عن سائر الأنواع الأخرى»[2]، هذا المفهوم سعى من ورائه **جاكبسون** للتمييز بين كل ما هو أدبي/فني وغير أدبي ولا يوجد نص يخلو من هذا العنصر إذ به يتحدد نوع وجنس العمل الأدبي.

لقد كانت غاية الشكلانيين عزل العمل الأدبي عن كل ما هو خارجي ودراسته في بنيته الداخلية، غير أنّ فكرة المهيمن كان لها الدور في تحويل كل ما يطرأ من تغييرات على القواعد الأدبية خلال حقب مختلفة، وهو ما اِستفادت منه نظرية التلقي مع **ياوس** في إعادة النظر لتاريخ الأدب في ضوء علاقته بالتاريخ العام[3]؛ حيث يُرجَع الفضل للشكلانية التي جددت الفهم التاريخي للأدب رغم إقصائها له سابقا، فسؤالها عما يجعل من الأدب أدباً لا يتحدد فقط سانكرونيا/بالتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية بل دياكرونيا/تعاقبيا أيضا؛ بالتعارض الشكلي المتجدد باستمرار بين الأعمال الجديدة وما سبقها وكذا المعيار الجاهز

---

[1] سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص71.

[2] ينظر: فيصل الأحمر: المعجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص283.

[3] ينظر: هوليب روبرت: نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1997، ص84.

لجنسها من جهة أخرى[1]، وعليه فمن الضروري أخذ الأعمال السابقة للعمل الأدبي الواحد بعين الاعتبار من طرف القارئ للوقوف على أدبيته، لكن دور القارئ حسبها يتوقف على تمييز الشكل الأدبي أو اكتشاف العملية الأدبية بحجة أنّ القارئ يمتلك الفهم النظري التاريخي واللغوي الذي ينعكس على الأدوات الفنية التي سيسقطها على العمل الأدبي، وهو ما عدَّه **ياوس** تقليلا من دور القارئ الذي لأجله كتب العمل. واعتبره غير كاف لعملية الفهم إذ لابد من إسهامه في إدراج العمل ضمن الاستمرار المتحرك للتجربة الأدبية وهو ما سنفصل فيه مع تاريخية الأدب مع **ياوس**.

5. مع البنيوية:

يذهب بعض الدارسين إلى أنّ مدرسة براغ Prague School مثلت همزة وصل بين الشكلانية الروسية والبنيوية فكانت هذه الأخيرة تتويجا لجهود بعض المنتسبين لحلقة براغ **كجاكبسون**، وهو ما يؤكد عليه **ليفي ستراوس** في قوله: «إنني أؤكد على أنّ البنيوية الحديثة، ومن ضمنها اللسانيات البنيوية، ما هي إلا امتداد للشكلانيين الروس»[2]، فالبنيوية تنظر إلى العمل الأدبي كما هو كائن لا كما يجب أن يكون رافضة بذلك كل المقاربات الاجتماعية والنفسية والتاريخية، منطلقة من دراسة بنية اللغة ووظيفتها بعدها النتاج الثقافي الذي يتشكل منه الأدب، وقد عرفها **رولان بارت** بقوله: «إنّ البنيوية بمعناها الدقيق والحرفي، نقل النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى»[3]، فالمعنى حسبهم قابع في النص وشكله اللساني يتضمن ذلك المعنى والبنية حاملة للدلالة ومنتجة لها، وعليه فتصور البنيوية جعل من الذات مهملة بتبنيها مقولة موت الإنسان؛ إذ لم نعد بحاجة إلى مبادرة الفرد في إنتاج

---

[1] هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016، ص45.

[2] الزواوي بغورة، البنيوية منهج أم محتوى، عالم الفكر، م30 إبريل/يونيو، 2002، ص44-45.

[3] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص315.

المعنى وهو ما جعلها رهينة النموذج اللغوي وغايتها في ذلك بلوغ الموضوعية في الدراسات الأدبية ولا يتأتى ذلك إلا بإسقاط الاهتمام بالجوانب الداخلية للنص –النسق– فيصبح الكاتب والقارئ على حد سواء مجرد أداة تمارس عليها اللغة فاشيتها.

إنّ هذا النموذج اللّغوي الذي دعا إليه أنصار البنيوية في توسلها للعلم التجريبي بغية بلوغ العلمية قد جعل من الذات حبيسة النسق متقوقعة على قوالب متساوية النتائج[1] فاستوجب على دعاة البنيوية وما بعدها للخروج من المأزق الذي أوقعت نفسها فيه؛ إعادة النظر لهذا الطرح ووضع تعديلات للنموذج اللغوي حين تطبيقه لدراسة الأعمال الأدبية فهذه الأخيرة على حد قول **جاكسون** «متفردة بشكل كبير وبنيتها الداخلية تعتمد على عوامل ليست لسانية بشكل كامل»[2]، فكان ولابد من المزاوجة بين الدراسات السياقية والنسقية للانفتاح على العالم النصي والغوص في بنياته لاستنطاق دلالاته من خلال الفعل القرائي الذي دعا إليه أنصار المابعد البنيوية مبشرين بميلاد قارئ له القدرة على فك شيفرات النص المتضمنة فيه وضرورة وجوده لتحديد المعنى عن طريق عملية التفاعل، من هنا كانت الانطلاقة الحقيقية لرواد نظرية التلقي في مخالفتهم للنظرة البنيوية ونقلهم للمعنى من سلطة النص إلى فعل الفهم لدى القارئ.

ثانيا: المفاهيم الإشتغالية لنظرية التلقي الحديثة:

لقد أحدثت نظرية القراءة والتلقي بعد بروزها للساحة النقدية في النصف الثاني من القرن العشرين نقلة نوعية للعملية النقدية، حين سلطت اهتمامها للبحث عن العلاقة بين النص وقارئه والاهتمام بالمتلقي كمنتج ثانٍ، بدل البحث عن علاقة النص بسياقه أو العلاقة النسقيّة المكونة له، هذه الريادة كانت ثمرة جهود ووعي جماعي ارتبط اسمها بمدرسة كوستانس الألمانية، من أساتذة وخريجين كان لهم الأثر البالغ في تفعيل الممارسات النقديّة

[1] ينظر: عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة، ص99.

[2] ينظر: محمد بوعزة: إستراتيجية التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص25.

المابعد البنيوية[1]، من خلال تأثرهم بالمنطلقات الفلسفيّة سابقة الذكر؛ ثم سعيهم لبناء جهاز مفهومي وإجرائي مركب من اندماج وتفاعل أو تقاطع ورد فعل مع تلك المنطلقات.

ويعدّ **هانز روبرت ياوس** و**فولفانغ إيزر** من أبرز المنظرين الذين أرسو قواعد هذه النظريّة في المدرسة الألمانية، فكان لهما مبدأ واحد وهو إشراك القارئ في عملية بناء المعنى، لكن بمسار مختلف وهو ما جعلناه مدار بحثنا في هذا المبحث.

1. دلالة المصطلح وإشكاليّته:

في محاولة التأصيل لنظرية القراءة والتلقي وككل النظريات؛ يصطدم الباحث بإشكاليّة المصطلح؛ حيث يجد تسميات مختلفة لهذا الاتجاه كاتجاه جمالية القراءة، نظرية الاستقبال، نظريّة التلقي، نقد استجابة القارئ، جمالية التلقي أو التقبل...وهذا التعدد أحدث خلافا بين الدارسين حول المفهوم الذي يعبّر بدقة عن الغاية التي يرمو إليها دعاة هذا الاتجاه، فبقي محصورا في الأوساط العلمية الأكاديميّة سواء الفرنسيّة أو الأمريكيّة وحتى العربية بمعناه العام دون أن يأخذ بعده التداولي كما جاء في الدراسات النقديّة الألمانيّة.

ففي الانجليزية ترتبط كلمة Réception باللغة الفندقيّة؛ حيث نجد لها دلالة باستقبال الضيوف أو الزوار عند وصولهم لمدخل الفندق أو مبنى مكتبي...، كما تدل على استقبال مناسبة اجتماعية: استقبال زفاف، وقد تدل على فعل الاستسلام أو الترحيب كاستقبال اللاجئين من منطقة الحرب، ويقال Réceptionnist أي المتلقي الذي يستقبل الزائر في فندق أو مكان عمل أو طبيب... وReceptive أي عقل متقبل على استعداد للتفكير في أفكار جديدة[2].

[1] ينظر: بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول...وتطبيقات، ص 41.

[2] Oxford Advanced Learner's Dictionary, university press, 2006, P 1269.

وفي المعاجم الفرنسية تم تداول كلمة Réception بكل ما يتعلق باستقبال التلفزيون، والاستقبال نشاط عام، وما يعطيه معنا هو الاهتمام بتلقي عمل سواء (أدبي، فني، في وسائل الإعلام)، شريطة أن لا يكون المستهلك –لهذا العمل– سلبي ويتأثر بسهولة، أمّا اليوم فالاستقبال يتم تعريفه بالتراضي بين الطرفين العمل/المستخدم كممارسة تفسيرية وتجربة اجتماعيّة متكررة لبناء المعنى، وفي مجال الأدب حددت كلمة الاستقبال على أنّها؛ نشاط تفسيري يكشف القارئ عن معناها وقيمتها بالنسبة للنص، شريطة أن يتقبل التأثيرات التي يحدثها النص، فيؤسس بذلك جمالية الاستقبال التي أصبح القارئ فيها مدرجا داخل وحدة مستقلة، وأصبح العمل الأدبي كائنا له خاصية إعادة تنشيط مع كل قراءة[1].

أمّا بالنسبة للمعاجم العربية فتدل كلمة تلقي على الاستقبال والتعلم، نقول تلقاه؛ أي استقبله، وفلان يلتقي فلان؛ أي يستقبله، والرجل يلقّى الكلام أي يلقنّه، ونجد استخدام هذا المصطلح في القرآن الكريم في قوله تعالى «**وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ**»[2]؛ أي ما يعلمها، وقوله تعالى «**فَتَلَقَّىٰ آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ**»[3] بمعنى أخذها؛ أي تعلمها ودعا بها[4]، ودلالاتها هنا تشير إلى وجود تفاعل بين الذهن والنص.

ويبدو أنّ هذه المقابلات في اللغات الثلاث؛ والتي تشير جميعها للاستقبال والتعلم لم تؤدّ الدلالة المقصودة للمفهوم الألمانيّ (جمالية التلقي) Rezeptionasastketik وتثير سوء تفاهم كما لاحظ **ياوس**، إذ إنّ هذا المصطلح كمفهوم جمالي يتضمن معنى مزدوج الوجهين، والذي يشمل في الوقت نفسه على الأثر الذي ينتجه العمل الفني وعلى الطريقة التي يستقبله

[1] /http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/reception, 23/09/2020, (20 :03).

[2] سورة فصلت/ الآية 35، ص480.

[3] سورة البقرة/ الآية 37، ص6.

[4] ينظر: ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1992،ج15، ص256. مادة (لقا)

بها الجمهور[1]، وهو ما لم يكن مألوفا في حركة النقد في الشرق والغرب ورغم ذلك وُجد هذا الاستعمال الجديد للمصطلح صداه في النظريّة الجماليّة.

ومن تحديد دلالة المصطلح إلى محاولة ضبط إشكالية تعدده وذلك بالتمييز بين مصطلح الاستقبال ومصطلح التلقي، فلكل منهما دلالته وبيئته الخاصة.

فالأول –الاستقبال– مرتبط بالنقد الأمريكي الحديث مع كل من **جوناثان كيلر Jonathan Clare**، **نورمان هولاند Norman Holland**، **ديفيد بليش David Bleich** و**ميشال ريفاتيرMichel Riffaterre**، وتتحدد منطلقاته المنهجية كما حددها **محمد سالم سعد الله** في كتابه: "الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية" بـنظرية القدرة الأدبية عند كيلر، نظرية هوية النص عند **هولاند**، نظرية الأثر النفسي في الاستقبال عند **بليش**، ونظرية دور العلامات في الاستقبال عند **ريفاتير**، وتعود إرهاصاتها بشكل كبير للفلسفة الذرائعيّة والوجودية، وقد كانت مجرد أفكار فردية لا تحمل شعار موحد كون نقادها كانوا موزعين في مختلف بقاع العالم ولا يلتقون بشكل منظم، كما أنّ غايتهم البحث عن قراءة متحررة دون خطوط حمراء، والقارئ عندهم يلج النص كيفما شاء، وعليه فإنّ نظريّة التلقي التي مثلت وعي والتزام جماعي لا تلتقي مع النظريّة السابقة بأي شكل من الأشكال فكما ذكرنا سابقا فإرهاصاتها تتكئ على الخلفية الظاهراتيّة والهرمينوطيقا والشكلانيّة[2]... وهي وليدة النقد الألماني مع **ياوس** في نظريته جماليات التلقي و**فولفانغ ايزر** في النظريّة النصيّة وعمليّة التلقي[*].

[1] ينظر: سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 46.

[2] للاستزادة ينظر: محمد سالم سعد الله: الأسس الفلسفيّة لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 2007، ص113–117.

[*] نجد في كتاب بسام قطوس "المدخل إلى مناهج النقد المعاصر" ترجمة مغايرة لنظريّة ياوس وإيزر؛ حيث أطلق على الأولى بنظريّة التلقي والتقبل، وأطلق على الثانيّة نظريّة التأثير والاتصال، وقد نجد ترجمات أخرى كنظريّة التلقي لياوس وفعل القراءة عند إيزر، ويجدر التنويه إلى أنّ نظريّة القراءة الفرنسية تختلف عن النظرية الألمانية ونقد استجابة القارئ

2. مع مدرسة كوستانس الألمانيّة:

إنّ محاولة ضبطنا لدلالة المفهوم في العنصر السابق جعلنا نتطرق للحديث عن نظريتين مختلفتين هما التلقي والتأثير لكل واحدة مصطلحاتها الإجرائيّة الخاصة، لكنهما تندرجان تندرج ضمن نظريّة موحدة سميّت بنظريّة القراءة والتلقي.

تُعنى نظرية التلقي Reception Theory بـ «الكيفية التي تمّ بها تلقي النص الأدبي في لحظة تاريخيّة معينة، ولذلك نجدها ترتكز على شهادات المتلقين بشأن هذا النص أو بشأن الأدب عموما، وعلى أحكامهم وردود أفعالهم المحددة تاريخيّا، وتعتبرها عوامل حاسمة في تحديد كيفيّة التلقي في هذه اللحظة التاريخيّة بعينها وتوجهها، هذا هو ما يبرر اعتمادها على المناهج التاريخيّة والسوسيولوجيّة»[1]؛ أي إنّها تتتبّع النص عبر مراحل زمنيّة محددة بغيّة الكشف عن كل مجهول فيه، من خلال الإضافات التي يقدمها القراء الجدد وردود أفعالهم إزاء النص الواحد، فالغاية منها إخضاع التجربة الجماليّة لقوانين الفهم التاريخي.

أمّا نظريّة التأثير «فتعتقد أنّ النص يبني بكيفيّة مسبقة استجابات قرائه المفترضين، ويحدد بكيفيّة قبليّة سيرورة تلقيه الممكنة، ويثير ويراقب كل واحدة منها بفضل قدرات التأثير التي تحركها بنياته الداخليّة. ومن هنا راحت ترتكز على النص في حد ذاته من حيث التأثيرات التي يمارسها مستندة في ذلك على المناهج النظريّة والنصيّة»[2]، فهي إذا تركز على التأثير الذي يحدثه النص في كل قارئ بعد التفاعل الجمالي بينهما.

هاتين النظريتين وعلى اختلاف وجهتيهما إلاّ أنهما يتداخلان من حيث تركيزهما على ثنائيّة القارئ والنص والتفاعل القائم بينهما –التأثير/التلقي– فمن غير المعقول دراسة النص

الأمريكية فالقراءة حسبهم هي ممارسة ترتبط بالمنحى التفكيكي، وقد استخدم مصطلح القراءة بهذا المعنى عند بارث في كتابه لذة النص.

[1] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 143.

[2] المرجع السابق، ص 143.

بمعزل عن متلقيه، وهو ما أكده كل من **ياوس** و**إيزر** من خلال مقولاتهم ذات الحقل الموحد والمتجانس، وهو ما سيتضح لنا من خلال العنصر الموالي.

2.1. نظريّة التلقي المصطلح والإجراء:

انطلق الناقد الألماني **روبرت ياوس** في صياغة نظريته الجديدة القائمة على فهم الأدب والوقوف عند إشكالاته، من معارضته للمقاربات النقدية السابقة التي حرمت الأدب حسبه من مكونه الجوهري المتجسد في البعد التاريخي، فكانت أولى محاضراته التي ألقاها سنة 1967 تتمثل في المطالبة بدراسة الأدب في علاقته بالتاريخ العام، معترضا على ما فرضه كل من المذهب الماركسي والشكلانيّة الروسية في نظرتهم لمقوم التاريخ؛ حيث عدّ الماركسيون الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي فكان تعاملهم مع النص الأدبي من خلال التفسير المادي للتاريخ بعيدا عن جماليته، في حين تعامل الشكلانيون معه بصفته كيانًا لغويًّا مغلقًا ومنقطعًا عن الواقع همهم في ذلك الوقوف على البناء الشكلي[1]، وبذلك انصب تركيزهم على تاريخ التطور الداخلي للبنية، منكرين أن يكون للأدب تاريخ خاص.

أمّا **ياوس** فقد انتهج موقفا وسطا؛ حيث يرى أنّ تعريف التاريخ بوصفه بعدًا جديدًا للماضي في ذهن المؤرخ يصدق أيضا على تاريخ الأدب الذي يعرفه على أنّه «سيرورة من التلقي والإنتاج الجماليين تتحقق في تحيين النصوص الأدبيّة من لدن القارئ الذي يقرأ، والناقد الذي يتأمل والكاتب المدفوع بدوره إلى الإنتاج»[2] وبذلك فقد عدّ الأدب سيرورة تواصل وإبداع لمعايير اجتماعيّة، لا تتحدد وظيفته إلاّ بمراعاة بعدين متلازمين هما الإنتاج والتلقي.

لقد أبدى **ياوس** تصورا جديدا لتأريخ الأدب عن طريق فهمه لتأويليّة **غدامير** الذي يعدّ أنّ المعنى ليس خالصا في النص، وإنّما يتضمن الإدراك بصورة حتميّة، ولتأكيده على هذه

[1] ينظر: روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، ص189 وما بعدها.

[2] Hans Robert Jauss, Pour une estétique littéraire, traduit par maurice jacob éditions gallimard, 1982, p48.

الفكرة قدّم مجموعة تلقيات لمسرحيّة إفيجني **(لغوته وراسين)**، أسفرت عن إفراغ المسرحيّة عن بعدها التاريخي ليصل بعدها إلى أنّ الأعمال الأدبيّة التي تسعى إلى إعادة استثمار هذا العمل الفنّي، إنّما تعيد في الوقت نفسه تاريخ التأويلات[1] وهو ما حاول **ياوس** كشفه من خلال طرحه للمفهوم الإجرائي الذي سمّاه بأفق التوقع.

1.2.1. أفق التوقع Horizon of Expectation:

نال مفهوم أفق التوقع أو أفق الانتظار أهميّة بالغة عند **ياوس**؛ حيث عدّه المحور المركزي الذي تقوم عليه نظرية التلقي، إنّه الأداة المنهجيّة التي تمكّن الدارس من القبض على مجموع التصورات التي تحدد علاقة القراء بالأعمال الأدبيّة ضمن سلسلة تلقيّات متتاليّة.

هذا المصطلح الذي اعتمده **ياوس** ضمن منهجه النظريّ لم يكن جديدا تماما، فقد استخدمه **غدامير** للإشارة إلى ما يخص الأفق التاريخي، وكذلك تبناه **هايدغر** بالمعنى نفسه **وهوسرل** حين استعمله لتحديد التجربة الزمنيّة، في حين ربطه **إتش جومبرش H.Gumbrecht** بالشؤون الثقافيّة، واتصل كذلك بفلسفة العلوم مع **كارل بوجو** وعلم الاجتماع مع **كارل مانهايم Karl Mannheim** .

وقد جعل هذا التنوع في السياقات من المفهوم الذي استخدمه **ياوس** مبهما وغير واضحا، حاملا عديد المقابلات كأفق التوقع، أفق خبرة الحياة، أفق البناء، التغير الأفقي، الأفق المادي للحياة...وجميعها مبهمة المعنى **فياوس** نفسه ينطلق من فكرة أنّ الفهم يتحقق ببديهيّة القارئ[2].

[1] ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص136-141.

[2] ينظر: روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، ص75.

أفق الانتظار في معناه العام؛ عبارة عن «نظام من المرجعيّات المشكلة بصفة موضوعيّة، وهو مع كل عمل في اللحظة التاريخيّة التي يظهر فيها، ينشأ من ثلاثة عوامل أساسيّة: التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور حول الجنس الذي ينتمي إليه النص، شكل وموضوعاتية الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها، والتعارض بين أسلوب اللغة الشعرية وأسلوب اللغة العمليّة، العالم الخيالي والواقع اليومي»[1]، يفهم من القول أنّ جماليّة النص وفق ما يراه **ياوس** تقوم على معيار الإدراك الخيالي لدى المتلقي ومعيار الخبرات السابقة التي يتم استدعاؤها في لحظة التلقي بوصفها دليلا يساعد في سلسلة الاستقبالات من جيل لآخر[2] ويبين للمتلقي الكيفيّة التي يتم بها تقييم العمل وتفسيره، إلى جانب الإلمام بجملة المعايير والقيم الفنيّة والأدبيّة التي تصنع إطار الجنس الأدبي.

وعليه فالمصطلح يدل على مجموع التوقعات التي يرسمها القارئ قبل التقائه الفعّال بالعمل الأدبي، فالتلقي يتغير من عصر لآخر نتيجة التغير التاريخي الزمني، وعليه فإنّ عملية بناء العلاقة بين النص والمتلقي الحاضر تنطلق دائما من زمنه (الحاضر)، وهذا الزمن لا يتشكل إلّا بارتباطه بالماضي ومنه فالفهم يحدث نتيجة دمج هذه الآفاق.

إنّ الغاية من طرح **ياوس** لفكرة أفق التوقع هو محاولة الدمج بين التاريخ وعلم الجمال ويتأتى ذلك برد الاعتبار للقارئ في تفاعله مع النص، ودور تجربته في تشكيل مسيرة تاريخ الأدب كونها تعد –أي تجربة القارئ– هي الطاقة الموازيّة لتفعيل العمل واستنطاقه بما يفتح المجال لاندماج الأفقين[3] فتتداخل بذلك تجربة المتلقي مع تجربة المبدع وهذا ما قاد **ياوس** إلى مفهوم جديد أطلق عليه اندماج الآفاق.

---

[1] ينظر: خير الدين دعيش، أفق التوقع، ص33.

[2] ينظر: روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، ص75.

[3] ينظر: خير الدين دعيش، أفق التوقع، ص42.

إنّ قدرة القارئ في الوقوف على جماليات النص ما هو إلّا الاستعانة بالخبرات المترسبة في ذهنه، والتي تعدّ بمثابة سندات تسمح للقارئ بفتح المجال لباب الحوار مع النصوص وتكون على الدوام أقل مستوى من قراءة النص ما يحدث كسرا للأفق الذي دخل به المتلقي عالم النص، ويرى **ياوس** أنّ هذا الكسر هو مقياس للحكم على قيمة النص الجماليّة؛ أي إنّ القارئ يدخل بأفق معين وتجربة سابقة مألوفة فيُصدم ويتحول أفقه وفق ما يستلزمه استقبال العمل الجديد، وهذا التحول يعدّ مصدر لذة أو دهشة حيث يغيّر النص التوقع القبلي للقارئ حسب قدرته وكلما اتسع افقه كلما اقتربنا من المعنى.

1.2.2. اندماج الآفاق Fusion of Horizons:

يلجأ **ياوس** إلى مفهوم اندماج الآفاق* الذي أخذه عن **غدامير** لتفسير تلك التراكمات والاختلافات التي تطرأ على العمل الأدبي خلال سيرورة التلقيات المتتاليّة، فتعاقب القراء المتجدد يكسب النصوص معانٍ ودلالات متغيرة تتخذ شكل سيرورة معقدة، وجب التوفيق والجمع فيما بينها من خلال التحاور والتفاعل بين أفق المؤول الراهن وأفق العمل الأدبي الذي ينتمي إلى الماضي، هذا ما يتولد عنه اندماج وانصهار الأفقين فنحقق بذلك عمليّة الفهم، التي أشار إليها **غدامير** والتي تبناها بعده **ياوس**[1].

ويرى **ياوس** أنّ أفق الحاضر في تشكل مستمر، لأنه من الضروري أن نراجع مسلماتنا المسبقة باستمرار، وعلى أساس مثل هذه المراجعة يقوم التقاؤنا بالماضي أيضا[2]، وهو بذلك يؤكد على أنّ الفهم لا يتواجد إلاّ بالتعرف على الماضي من خلال الأفق الراهن وهذا ما سعى إليه من خلال أعماله؛ حيث يقول: «إنّ إعادة تشكل أفق التوقع كما كان في الوقت

* يصطلح غدامير في كتابه الحقيقة والمنهج على هذا المفهوم بمنطق السؤال والجواب الذي يحصل بين النص والقارئ عبر مختلف الأزمان.

[1] ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص167-169.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص168.

الذي تمّ فيه قديما إبداع عمل ما وتلقيه، تسمح بطرح الأسئلة التي أجاب عنها هذا العمل، ومن ثمّ بالكشف عن الطريقة التي أمكن بها لقارئ تلك الفترة أن ينظر إليه ويفهمه... وبتبني هذا الإجراء يتم إبراز الاختلاف في التأويل في فهم العمل بين الحاضر والماضي، وتحديد تاريخ تلقيه الذي يعيد إقامة العلاقة بين الأفقين»[1].

يتفق **ياوس** مع ما طرحه **غدامير** حول فكرة استحالة الوصول إلى حقيقة النص أو القبض على معناه الحقيقي، ولذلك فاندماج الآفاق لا يحقق المعنى القابع في النص وإنّما به قد نصل للمعنى العميق أو أحد المعاني المحتملة التي لا تبرز إلّا باشتراك النص والمؤول مع مراعاة الوضعيّة التاريخيّة التي ينتمي إليها كلا الطرفين.

1.2.3. المسافة الجمالية Aesthetic distance:

يرتبط مفهوم أفق الانتظار وما يتولد عنه من تغيرات واندماجات بمفهوم المسافة الجماليّة والمقصود بها هو ذلك «الانزياح الفاصل بين أفق الانتظار السابق الوجود، وبين العمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى تغيير في الأفق بالسير عكس التجارب المألوفة، أو بجعل تجارب أخرى معبر عنها لأول مرّة تقفز إلى الذهن، فإن هذه المسافة الجماليّة تقاس بسلم ردود أفعال النقاد وأحكامهم، وبناء على ذلك فإنّ هذه المسافة يمكن أن تصبح أساسا للتحليل التاريخي»[2]، من خلال التعريف نجد أنّ المسافة الجمالية تتضح صورتها أكثر في العلاقة بين الجمهور والنقد، من خلال التأثير الذي يحدثه النص في المتلقي من تأكيد أو كسر أو توافق.

وتتحدد القيمة الفنية للنص بحسب نوعيّة استجابة القارئ فإذا استجاب له بالتّماهي معه كان رديئا وإذا استجاب بتخييب أفقه كان عديم الأثر، أمّا روعته فتكمن في تغيير أفقه

[1] سامي إسماعيل: جماليّة التلقي، ص51.

[2] Hans Robert Jauss, Pour une estétique littéraire, traduit par maurice jacob éditions gallimard, 1982, p53.

وانطلاقا من هذه الاستجابات تتحدد العلاقة بين الجمهور والنقد التي أشار إليها **ياوس**؛ حيث يتعيّن على الناقد استجماع تلقيات قراء ذلك النص المتعاقبين وفحصها بهدف الكشف عن طبيعة أثره في كل واحد منهم، فإذا استطاع القارئ مثلا أن يقاوم النص بحيث يحافظ على معاييره الفكرية والجماليّة كان النص مبتذلا بينما لو غير هذه المعايير واستسلم لغوايته كان رائعا وهنا تكمن وظيفة النقد الجديد عند **ياوس** بتحديد القيمة الجمالية للنص من خلال تحديد نوعيّة إثارته في القراء[1]، وهنا يمكن معرفة مقدار المسافة الجماليّة المحددة بمقدار الانحراف بين أفق الانتظار وما يقوله النص.

ويعدّ هذا المفهوم المعيار الذي تُقاس به جودة الفن وقيمته، فكلما اتسعت المسافة بين النص وأفق متلقيه حكم على النص بالجودة وإن تقلصت المسافة كنا إزاء نص مبتذل، وبهذا المعيار استطاع **ياوس** تمييز ثلاث حالات من ردود الفعل لدى المتلقين:

1. حدوث نوع من الارتياح واللذة لدى القارئ، حينما يكون العمل الأدبي وفق معيار جمالي واحد معروف، يجد فيه تأكيدا لأفق انتظاره، ما يحدث تطابق تام بين النص وأفق قارئه.
2. شعور المتلقي بالسخط وعدم الرضا حينما يحدث تصادم بين العمل الجديد في بداية نشأته وأفق التلقي المألوف، حيث يحس القارئ بنوع من الغرابة وعدم تقبل العمل.
3. تغيير الأفق واتساعه حينما يتمكن العمل الأدبي من تأسيس أفق جديد للمتلقي وإحداث نوع من الترابط القائم على علاقة جدلية بين الطرفين.

إنّ الغاية المرجوة من الهيكل النظري الذي وضعه **ياوس** هو محاولة إخراج الأدب من تلك النظرة التاريخية واستنكاه جماليته في اندماجه ضمن عملية تواصلية مع المتلقي تضمن

[1] ينظر ياوس: جماليّة التلقي، ص11-12.

له الاستمرارية، غير أنّ المتتبع لأعماله التطبيقية يلحظ أنّ تلك الإجراءات من أفق الانتظار لم تكن موفقة بالشكل المطلوب وما هي إلا تأملات[1]؛ لابد وأن تتفاعل مع مفاهيم أخرى لتحقيق التوافق بين نظريته المنهجية والأسس الإجرائية، وبالرغم من هذا فإنه من الضروري الاسترشاد بهذه الفرضيات وغيرها التي شكّل بها **ياوس** نظريته واعتمادها كعدّة لوصف عديد التلقيات لنصوص **شوقي** ومحاولة الوقوف عندها وتحليلها ورصد موقف وردود أفعال المتلقين المعاصرين إزاءها، ومحاولة معرفة مدى نجاعة الاتجاهات والمناهج التي أطرتها.

ثالثا: أسئلة التلقي وتأكيدها للمتن الشوقي:

1. تأطير الإشكالية:

مراعاة للتأطير المنهجي للبحث ستنحصر دراستنا على نماذج نراها الأكثر أهمية لما أحدثته في الساحة النقدية من سجال كدراسة **العقاد** و**طه حسين**، إضافة إلى تسليط الضوء على بعض الدراسات المعاصرة والمتعاقبة، كانت لها القابلية لتمثيل ما بعدها من نماذج، وتتمثل هاته التلقيات في دراسة كل من **محمد الهادي الطرابلسي، سعد مصلوح، عبد السلام المسدي** الذين صوروا لنا آفاق جديدة في دراسة نصوص شوقي في ضوء المنهج الأسلوبي إلى جانب الوقوف على القراءات المعاصرة للنصوص المسرحيّة عند الشاعر نفسه، والتي تم إخضاعها لمقاربات نسقية موضوعية من لدن متلقيها ما يفترض بها أن تقدم نتائج جديدة وتفتح لنا آفاق مغايرة عن التلقيات الأولى.

وقبل خوضنا لأهم التلقيات النقدية التي تناولت النصوص الشوقية بالتحليل والنقد، وجب علينا إبراز الطابع الإشكالي الذي واجهناه ساعة اختيار موضوع الدراسة تفاديا للوقوع في شبهة غياب شرط الانسجام الواقع في طيات هذا البحث وعدم القدرة على التوفيق بين الموضوع والمنهج المحدد.

[1] ينظر: حسن بيزاري، سؤال التلقي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص30.

وتكمن الإشكالية الأولى في كثافة المنجز الشعري **لأحمد شوقي** ما قابله كثافة سلسلة التلقيات سواء من قبل القراء الأوائل أو القراء اللاحقين واختلاف رُؤاهم والعدّة الإجرائية المتبعة من قبلهم ما صعّب علينا الوقوف على جميع هاته الآفاق وتحليلها وفق منحاها التاريخي سواء الأفق الراهن أو الأفق الماضي المعايش للمنجز النصي.

أمّا عن الإشكالية الثانية فتكمن في محاولة حصرنا لتلك الدراسات وغربلتها لانتقاء نماذج محددة، نستطيع من خلالها الخروج برؤية ثابتة تعيننا على تعميم الحكم لتلك القراءات المعبرة عن لحظات متعاقبة اشتغلت على نص واحد، وهو ما ترفضه استراتيجية التلقي؛ إذ لكل قارئ زاوية محددة يدخل بها النص ويسائله فيشكل بذلك أفق انتظار مختلف عن القراءات السابقة وحتى القراءات المسايرة للحقبة الزمنية التي تشكلت فيها تلك القراءة.

إشكالية ثالثة وهي عدم القدرة على الموازنة بين آراء النقاد في قراءة نصوص شوقي باستثناء الشعر المسرحي، ذلك أنّ النماذج المنتقاة من طرفنا لا تتلاءم فيما بينها من حيث اختياراتهم للقصائد المدروسة، فمن غير المعقول أن نقدم مقارنة بين دراسة **الطرابلسي** في تحليله لديوان الشوقيات، وبين دراسة **المسدي** في قراءته لقصيدة ولد الهدى.

2. لماذا شوقي؟

أحمد شوقي أمير الشعراء المقلد المجدد، الناظم في شتى المجلات من حكم وأمثال وشعر تعليمي وشعر الأطفال والشعر التاريخي والاجتماعي وحتى الشعر المسرحي، نظم في المعارضات فكان أبرع شعراء عصره، لم يكتف بالشعر بل تعددت تجاربه الأدبية فكتب في النثر روايات ورسائل، وأوصل نتاجه إلى العالمية بفضل مسرحياته النثريّة والشعرية ألّف الحكايات، فكان جدير أن يتوج بلقب الأمير.

هذا الكم الذي أنتج في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ شكّل ظاهرة أدبية ملفتة شغلت القراء الأوائل المعاصرين لزمن التلقي نظرا لانبهارهم بتلك المادة، كما

شغلت القراء اللاحقين محاولة منهم إعادة تجديد القراءات بأفق معاصر بعيد عن الذاتية وبطرق موضوعية ومن خلال هذه القراءات يحق لنا الحكم بالسلب أو الإيجاب عن خطابات شوقي.

3. ببليوغرافيا لأهم الدراسات النقدية المعاصرة حول شوقي في القرن العشرين 20:

من خلال هذا العنصر نحاول ثبت لبعض العناوين التي قدمها النقاد لدراسة شعر شوقي مغاربة ومشارقة، كتبًا كانت أو مقالات (القرن العشرين 20) وبغض النظر عن المستوى الفني للنص أو الكاتب، المهم أنه يَحمل دراسة حول الشاعر **أحمد شوقي** بشكل عام، وهو فهرس ليس شاملاً وليس مكتملا إذ يفتقد لكثير من العناوين التي لم يتسن لنا الإطلاع عليها مع إسقاط بعض العناوين لكتب كانت على شكل مجموعة مقالات فاكتفينا بضبط عناوين المقالات دون الكتب أو العكس من ذلك.

وهذه الدراسة تقتصر على الفترة الممتدة من 1968 إلى 2020 دون الرجوع إلى الدراسات التي تسبقها، وذلك لوجود دراسات مشابهة اهتمت بتدوين شعر **شوقي** في الفترات السابقة التي تسبق المحددة من قبلنا من ذلك دراسة **عبد الستار الحلوجي** المعنونة بـــ: "أمير الشعراء **أحمد شوقي** نشرة بيجلوغرافيّة بما كتبه وما كُتِب عنه"، المنشورة في مجلة فصول سنة 1968، ورسالة دكتوراه **لجبار عودة بدر الشتلاوي** التي عنونت بـــ: "الحركة النقدية حول **شعر شوقي** في مصر من 1921 إلى 1986".

3.1. أهم الدراسات النقدية حول شوقي من فترة 1968 إلى 2020:

المؤلف	عنوان الكتاب	سنة النشر
عبد العزيز الدسوقي	جماعة أبولو وأثرها في الشعر الاحديث	1971
عبد الحكيم حسان	انطنيوا وكليوبترة – دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي–	1972
طه وادي	أحمد شوقي والأدب العربي	1973
محمد غنيمي هلال	في النقد المسرحي	1975
عباس حسن	المتنبي وشوقي، دراسة ونقد وموازنة	1976
زكي مبارك	أحمد شوقي	1977
محمد عبد الله عطوات	الشعراء الأعلام أحمد شوقي دراسة ومختارات	1978
أحمد محمد الحوفي	وطنية شوقي، دراسة أدبية تاريخية مقارنة	1978
فوزي عطوي	أحمد شوقي أمير الشعراء: دراسة ونصوص	1978
إسماعيل الصيفي	الدراما بين شوقي وأباضة	1979
إيليا حاوي	أحمد شوقي أمير الشعراء	1980
محمد زكي العشماوي	دراسات في النقد المسرحي	1980
محمد غنيمي هلال	ليلى والمجنون	1980
محمد الهادي الطرابلسي	خصائص الأسلوب في الشوقيات	1981
مرزوق حلمي علي	شوقي وقضايا العصر والحضارة	1981
إبراهيم الأبياري	الموسوعة الشوقية	1982

أحمد عبد المجيد	أحمد شوقي الشاعر الإنسان	1982
محمد مندور	مسرحيات شوقي	1982
أدونيس وخالدة سعيد	أحمد شوقي	1982
عبد السلام المسدي	النقد والحداثة	1983
الغمازي مصطفى	الصورة الشعرية في شعر أحمد شوقي	1984
حمد عبيد	ذكرى الشاعرين شاعر النيل وأمير الشعراء	1985
طه وادي	شعر شوقي الغنائي والمسرحي	1985
محمد غنيمي هلال	دراسات أدبية مقارنة	1985
ماهر حسن فهمي	أحمد شوقي	1985
سعاد عبد الوهاب عبد الكريم	إسلاميات أحمد شوقي دراسة أسلوبية نقدية	1985
عرفان شهيد	العودة إلى شوقي	1986
سعاد عبد الوهاب عبد الكريم	إسلاميات أحمد شوقي –دراسة نقدية–	1987
كمال أبو مصلح	أحمد شوقي حياته وشعره	1987
عبد العليم القباني	موقف شوقي والشعراء المصريين من الخلافة العثمانية	1988
فوزي العطوي	أحمد شوقي شاعر الوطنيّة والمسرح والتاريخ	1989
نجيب الكيلاني	شوقي في ركب الخالدين	1989
أحمد عتمان	كليوبترا وأنطونيوس	1990

حلمى بدير	في مسرح الشعر "ثأر الله – البخيلة"	1990
إسماعيل الصديقي	الدراما بين شوقي وأباضة	1990
سيد البحراوي	موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو	1991
سعد عبد العزيز مصلوح	في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية	1991
سعد عبد العزيز مصلوح	الأسلوب، دراسة لغويّة إحصائية	1992
منير سلطان	البديع في شعر شوقي	1992
عبد المجيد الحر	أحمد شوقي أمير الشعراء ونغم اللحن والغناء الحر	1992
محمد زكي العشماوي	دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن	1994
أحمد زلط	أدب الأطفال: بين أحمد شوقي وعثمان جلال	1994
أحمد محفوظ	حياة شوقي	1994
التطاوي عبد الله	التراث والمعارضة عند أحمد شوقي	1997
محمد زكي العشماوي	النقد الأدبي "مرحلة إحياء التراث أحمد شوقي"	1997
شفيق جبري	دراسة عن شوقي	1997
عبد الفتاح صديق	نثريات أحمد شوقي	1997
شوقي ضيف	شوقي شاعر العصر الحديث	1998
ماهر حسن فهمي	شوقي، شعره الإسلامي	1998

ريتا عوض	أحمد شوقي	1998
فوزي عيسى	أدب الأطفال "الطفولة في شعر شوقي"	1998
شفيع السيد	قراءة الشعر وبناء الدلالة "ثنائية الحياة والموت الربيع ووادي النيل لأحمد شوقي"	1999
حسين مجيب المصري	الأندلس بين شوقي وأقبال: دراسة في الأدب الإسلامي	1999
ميشال خليل جحا	الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش	1999
منير سلطان	الإيقاع الصوتي في شعر شوقي االغنائي	2000
السعيد الورقي	تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر	2000
محمد عزام	النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي	2001
حسين محمد علي و أحمد زلط	الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل ج2	2001
حلمى بدير	فن المسرح "من مسرح الشعر البخيلة لشوقي"	2003
سعد محمد أحمد	أحمد شوقي	2003
رضا عبد الغني الكساسبة	التشكيل الدرامي في مسرح شوقي علاقته بشعره الغنائي	2004
بديع محمود	أحمد شوقي، حياته وشعره	2005

عبد المطلب زيد	أساليب رسم الشخصية المسرحية –قراءة في مسرحية مصرع كليوبترا–	2005
عوين أحمد محمد	حكايات الحيوان في شعر شوقي	2005
سعاد عبد الوهاب عبد الكريم	شوقي في عيون معاصريه	2006
حمدي الشيخ	جدلية التراث في شعر شوقي الغنائي	2006
عسران محمود	البنية الإيقاعية في شعر شوقي	2006
فاروق شوشة	مختارات من شعر شوقي	2006
عبد الهادي محمد فتحي	أحمد شوقي في المصادر والمراجع	2006
أنطوان بودولاموت	الإلهام وفن الشعر عند الشعراء أحمد شوقي	2006
محمد عبد المطلب	شوقي وحافظ في مرآة النقد	2007
مرسي حجازي	أحمد شوقي: أمير الشعراء	2008
عبد الله التطاوي	أحمد شوقى بين الموروث والفردى	2008
يوسف عطا الطريفي	أمير الشعراء أحمد شوقي: حياته وشعره	2009
إدريس بلمليح	القصيدة التقليدية وقراءتها	2009
محمد الهادي الطرابلسي	ثقافة التلاقي في أدب شوقي	2010
عمر الدسوقي	في الأدب الحديث، الجزء 2	2013
شعبان عبد الحكيم محمد	قراءة النص الشعري قديما وحديثا "قراءة نصية: رثاء عمر المختار لأحمد شوقي"	2014
محمد مصطفى أبو شوارب	أحمد شوقي...صور ووثائق	2014

حكمت أحمد سمير	المسرح العربي المعاصر "قراءة مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي"	2016
عبد العزيز عبد الله الربيعي	نقاش حول أبي الطيب المتنبي "نقد علمي لكتاب (المتنبي وشوقي)	2018
مانيا سويد	شكسبير وشوقي مفارقات أنثوية	2019

الشكل1: جدول يوضح مسار القراءات النقدية للشوقيات في الفترة [1968 – 2020]

3.2. أهم المقالات النقدية حول شوقي من فترة 1968 إلى 2020:

المؤلف	عنوان المقال	سنة النشر
عبد الستار الحلوجي	أمير الشعراء أحمد شوقي نشرة بيلوجرافية بما كتبه وما كتب عنه	1968
أحمد عبد المعطي حجازي	شوقي رومانتيكيا	1968
صلاح عبد الصبور	كليوبترا بين شكسبير وشوقي	1968
بدر الدين أبو غازي	الآثار الفرعونية في شعر شوقي	1968
عبد الرحمان صدقي	من أين تبدأ الثورة على أمير الشعراء	1968
عباس محمود العقاد	روح الفكاهة عند شوقي	1968
سهير القلماوي	المرأة والحب في مسرحيات شوقي	1968
محمد صبري السربوني	على هامش الشوقيات المجهولة	1986
حسن كامل الصيرفي	شوقي وحافظ ومطران	1968
علي الراعي	نظرة في مسرح شوقي	1968

محمد عبد الغني حسن	الطبيعة في شعر شوقي	1968
كمال النجمي	الشوقيات الصغيرة	1968
سامي الكيالي	شوقي وأحداث الشرق	1968
عثمان أمين	أحمد شوقي..بين الخديوي عباس ومحمد عبده	1968
العوضي الوكيل	أثر الثقافة الغربية في شعر شوقي	1968
صالح جودت	اللمحات الاجتماعية في شعر أمير الشعراء	1968
أنور الجندي	المعارك الأدبية بين شوقي ونقاده	1968
أحمد عبد الرحيم مصطفى	شوقي والخلافة	1968
غالي شكري	شوقي الوجه والقناع	1969
صلاح فضل	ظواهر أسلوبية في شعر شوقي	جويلية 1981
أدونيس	أحمد شوقي: شاعر البيان الأوّل	ديسمبر 1982
سعد مصلوح	تحقيق نسبة النص إلى المؤلف: دراسة أسلوبية إحصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي.	ديسمبر 1982
ناصر الدين الأسد	عناصر التراث في شعر شوقي	ديسمبر 1982
كمال أبو ديب	شوقي والذاكرة الشعريّة: دراسة في بنية النص الإيحائي	ديسمبر 1982
محمد الهادي الطرابلسي	شعر على شعر معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة	ديسمبر 1982

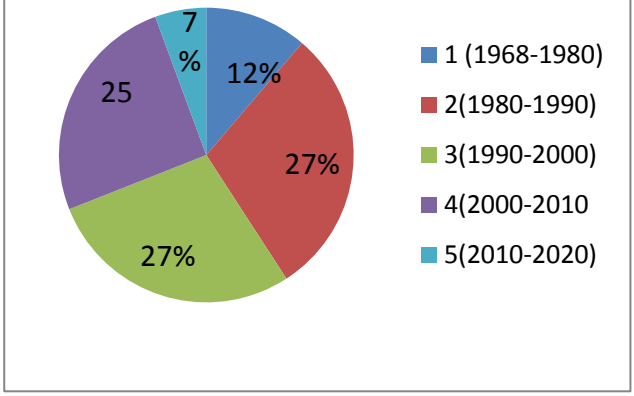
محمد بنيس	النص الغائب في شعر أحمد شوقي القراء والوعي	ديسمبر 1982
محمد زكي العشماوي	دلائل القدرة الشعرية عند شوقي	ديسمبر 1982
محمود الربيعي	توازن البناء في شعر شوقي	ديسمبر 1982
على البطل	أحمد شوقي وأزمة القصيدة التقليدية	ديسمبر 1982
إبراهيم حمادة	مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية	ديسمبر 1982
حمادي صمود	شعرية الشوقيات	1982
محمد مصطفى بدوي	الذاتية والكلاسيكية في شعر شوقي	1982
عبد الفتاح محمد عثمان	الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي	1982
حسين نصار	الشعر المنثور عند أحمد شوقي	1982
عبد الحميد إبراهيم	المصادر التاريخية في مسرحية مجنون ليلى	ديسمبر 1982
أنجيل بطرس سمعان	صورة المرأة في مسرحيات شوقي	ديسمبر 1982
منى ميخائيل	الست هدى تحليل للمضمون الفكري والاجتماعي	ديسمبر 1982
محمود علي مكي	الأندلس في شعر شوقي ونثره	ديسمبر 1982
علي الشابي	إطار لدراسة تأثير شوقي في الشعر التونسي	ديسمبر 1982
صالح جواد الطعمة	شوقي وآثاره في مراجع غربية مختارة	ديسمبر 1982
نبيلة إبراهيم	شعبية شوقي وحافظ	مارس 1983
شوقي ضيف	حافظ وشوقي وزعامة مصر الأدبية	مارس 1983
عبد العزيز المقالح	شوقي وحافظ وأولويات التجديد في القصيدة العربية المعاصرة	مارس 1983

حلمي بدير	شعر الوجدان عند حافظ وشوقي	مارس 1983
عبد الله الطيب	الشعر عند حافظ وشوقي	مارس 1983
يوسف بكار	أثر شوقي وحافظ في إبراهيم طوقان	مارس 1983
عرفات شهيد	شوقي ومصر الفرعونية	مارس 1983
عبد العزيز بن حسن	تطور المفهوم لوظيفة الشعر عند أحمد شوقي	1986
عرفان شهيد	العودة إلى شوقي	1986
محمد الطاهر الزنكلوني	أمير الشعراء أحمد شوقي	يوليو 1986
ياروسلاف ستيتكيفيتش	سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي	أكتوبر 1987
بشير القمري	قصيدة الأندلس الجديد لأحمد شوقي _مقاربة وصفية شعرية سويولوجية_	1987
عبد المجيد عمر العياري	التوافق بين أحمد شوقي بك والشاعر الفرنسي لافنتان	1998
محمد عبد العزيز الموافي	الموت في شعر شوقي	1998
عبد الرحمان إسماعيل	حكمة الظروف وظروف الحكمة قراءة في شعر أحمد شوقي	2000
محمد عبد المجيد الطويل	ظواهر عروضية من الشوقيات	2004
جابر عصفور	عكاظ أحمد شوقي	2004
عبد الفتاح يوسف	السيمياء والاستعارة في شعر المعارضات –مقاربة سيميائية في تحليل النصوص وعلاقاتها	2006

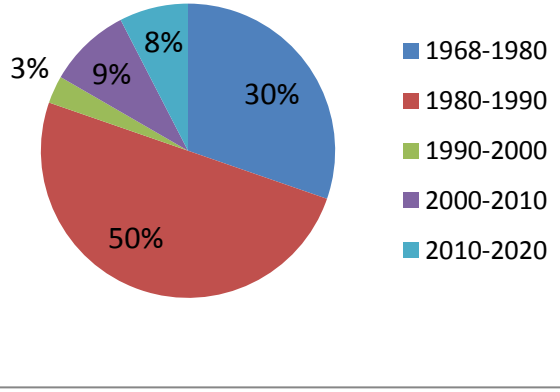
	بمرجعياتها–	
عبد المجيد حنون	أحمد شوقي ولامارتين	2007
عبد الهادي محمد	الأخلاق في شعر أحمد شوقي	2009
ميلود قناني	مقاربة أسلوبيّة لقصيدة ولد الهدى في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم لأمير الشعراء أحمد شوقي	2012
رابح بن خوية	نظرات الإبراهيمي في الأدب والنقد قراءته لشعر شوقي نموذجا	2016
عبد الحكيم المرابط	التشكيل الأسلوبي في الخطاب الشعري الإحيائي نهج البردة لأحمد شوقي أنموذجا	2016
علي يوسف عثمان عاتي	النص الشعري بين القراءة وإعادة الإنتاج في المعارضات الشعرية، أندلسية شوقي أنموذجا	2018
عزاني العارم	مسارات التجريب التطويري للمسرحيّة الشعرية الحديثة أحمد شوقي أنموذجا	2020

الشكل2: جدول يوضح مسار القراءات النقدية للشوقيات (مقالات) في الفترة [1968 – 2020]

الشكل 3: دائرة نسبية لأهم الدراسات النقدية حول شوقي (1968- 2020)



الشكل4: دائرة نسبية لأهم المقالات النقدية حول شوقي (1968 -2020)



نلاحظ من خلال المعطيات الواردة في الجدول؛ أنّ الاهتمام بخطابات شوقي كان موزعا بين مقالات أدبية ومؤلفات نقدية متنوعة من حيث الرؤى، وبالرجوع إلى الدائرة النسبية يتبين لنا أنّ هذا الاهتمام عرف مسارا يمكن وصفه بغير المستقر، ويمكن تقسيمه على ثلاثة مراحل أساسية من خلال ما ورد في النسب المئوية:

المرحلة الأولى: يمكن تحديدها بالفترة الزمنية من [1968– 1980] وقد عرفت هذه الفترة على مستوى المؤلفات اهتمامًا منخفضًا حيث قدرت نسبتها بـ(12%)، على عكسها في المقالات والمقدرة بـ(30%)؛ ويرجع ذلك إلى أنّ أعمال الدارسين حول **شوقي** في تلك المدّة كانت مقتصرة على كتابة المقالات المبثوثة في عديد المجلات أكثر منها في الكتب، كالعدد الخاص الذي خصصته مجلة الهلال – القاهرة – نوفمبر 1968م عن شوقي.

المرحلة الثانية: عرفت اهتمامًا مرتفعا على مستوى المؤلفات؛ حيث قدرت نسبتها بـ (27%) و(25%) وهذا على مدار ثلاثة عقود من الزمن(1980–2010)، ويرجع هذا الارتفاع في العقدين الأولين إلى مبادرة الكتاب في جمع مقالاتهم وتحويلها إلى كتب، كما فعل الناقد **سعد مصلوح، محمد غنيمي هلال...** ، ليتواصل هذا حتى فترة الألفينيات أين أصبح الدعم موجود للكتابة حول موضوع معين من خلال تخصيص مسابقات وجوائز حول

الكتابة عن شعر **شوقي** من ذلك مؤسسة جائزة **عبد العزيز سعود** البابطين للابداع الشعري 2006 بالكويت.

والأمر ذاته بالنسبة للمقالات أين سجلنا أعلى نسبة قدرت بـ (50%) لكن على مدار عقد واحد من الزمن(1980–1990) ونفسر هذا الاهتمام إلى الصيت الواسع التي منحته إياه المجلات، كمجلة فصول– القاهرة – التي خصصت عددين عن **شوقي**، كان العدد الأول في: 1 ديسمبر 1982، أمّا العدد الثاني 1 مارس 1983، فخُصِص لـ: **شوقي** و**حافظ**.

المرحلة الثالثة: ويلاحظ في هذا المرحلة قلة وضعف الدراسات حول أعمال **شوقي**، فعلى مستوى المقالات في الفترة(1990–2020) سجلنا نسبة (3%)، (8%)، (9%)، وهو نفس الانخفاض سجلناه على مستوى المؤلفات بنسبة(7%)، ويمكن تعليل هذا بـ: ظهور دراسات جديدة كانت محل اهتمام الباحثين أكثر من **شوقي**، أو أنّ الدراسات الأولى التي كانت في التسعينات وما قبلها، أتت ثمرتها فلم يترك أهلها لمن بعدهم شيء من الدراسة والبحث.

الفصل الأوّل

الفصل الأوّل: الرؤيّة النقديّة في خطاب أحمد شوقي من منظور معاصريه

أولا: أضواء على عصر أحمد شوقي

1. الخصومة الأدبية بين طه حسين وشعراء عصره
2. طبيعة نقد العقاد

ثانيا: المعارضات الشعرية عند أحمد شوقي وتجربة تلقيها في زمنها الراهن

1. معارضات شوقي بين الإبداع والسّرقة
2. التضافر الشعري وإعادة إنتاج المعنى عند شوقي
3. الجوانب التجديدية في معارضات شوقي

ثالثا: تجربة التلقي الجزائري لشعر شوقي

1. المقاييس الفنية عند رمضان حمود في نقد الشعر
2. الأفق الأخلاقي في قراءات البشير الإبراهيمي

استطاع شعر **شوقي** بوصفه خطابا لغويا ..أن يحقق تأثيرا واضحا على قراء عصره أو ما يصطلح عليهم بالمتلقين الأوائل، وحتى من هم قريبين من عصره، وذلك راجع لمسايرته للأحداث المتجددة خاصة شعر المناسبات، حركته التجديدية، معارضاته للقدماء... كل هذا ساعد على ترويج نصوصه داخل وخارج حدود بيئته، وهذا التأثير الكبير وما قابله من إعجاب داخل حدود بيئته وخارجها، جعل النقاد يلتفتون حول شعره وشخصه فكثر الممجدين لشعره الذين منحوه لقب أمير الشعراء أين لم يصل شاعر إلى ما وصل إليه شوقي، كما كثر منتقدوه الذين تتبعوا عيوبه وعثراته لأغراض شخصية وفي مقابل هذين النقيضين ظهر نقاد غايتهم إصلاح الشعر ودفعه إلى ركب التقدم، فكان نقدهم **لشوقي** قائم على هدف جليّ هو خدمة اللغة العربية وكل ما له صلة بها.

أولا: أضواء على عصر أحمد شوقي:

سارت الحركة النقدية في بداية القرن العشرين توازيا والمعايير النقدية التي عرفها النقد العربي القديم حيث قامت جلّها على التذوق والانطباع العام للشعر، ولا يختلف حال **شوقي** عن بقية الشعراء الذين أرادوا أن يرتقوا بالشعر العربي أين وجدوا أنفسهم في اصطدام مع النقاد، فبقدر ما حقق **شوقي** من مجد أدبي وما لاقى شعره من استحسان وتقبل لدى القراء؛ بقدر ما وجه له النقد من قبل نقاد عصره، فهاهو **المويلحي** ينتهج الصورة التقليدية للنقد القديم فيحاسب **شوقي** على شعره من خلال جزالة الألفاظ وفصاحتها ومهاجمته على توظيفه للألفاظ العامية منددا بضرورة حماية اللغة من كل دخيل كون الشعر العربي حسبه ليس بحاجة إلى التجديد الذي دعا إليه شوقي، ومثله **الجازلي** و**الرافعي** وغيرهم الكثير، وهذا النقد كما يراه **شوقي ضيف** «يعد نقدا لغويا جامدا لا حياة فيه ولا روح، إذ يعتمد على الإلمام بالمقاييس اللغوية الجافة وما يتصل بها من نحو وصرف وعروض وبلاغة»[1]، ليس هذا

[1] شوقي ضيف: شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط11، ت؟، ص95.

فحسب بل نجد البعض من النقاد يتجاوز الشعر لينقد صاحبه وهو ما سنقف عنده مع **طه حسين** و**العقاد** في نقدهما لشعر **شوقي**.

1. الخصومة الأدبية بين طه حسين وشعراء عصره:

يعد الناقد **طه حسين** أبرز مشجعي الحركة التجديدية في الأدب العربي سواء على المستوى الأدبي أو النقدي، مسايرة والعلم الحديث حيث قدم نوعا جديدا للنقد العربي قائم على البحث في استقامة المعاني ومدى مطابقتها للواقع، من خلال اهتمامه بنصوص شعرية كاملة دون التركيز على أبيات معينة كما فعل ذهب غيره من النقاد، وكان **أحمد شوقي** من بين الشعراء الذين طالهم النقد من قبل طه حسين، حيث نشر فصولا متفرقة في بعض الصحف يبسط فيها آراءه حول الشاعر، جاءت في شكل أحكام عامة بعضها حول مفردات ومعاني القصائد وجلّها حول عثرات شوقي وأخطائه، وقد قام بجمع هذه الفصول في كتاب حمل عنوان "حافظ وشوقي" وذلك سنة 1933 بعد وفاة الشاعرين **حافظ إبراهيم** و**شوقي**.

ينطلق **طه حسين** في قراءته الشارحة من وصف حال الأدب العربي الجديد؛ الذي وبعد تأثره بالآداب الغربية والانبهار بها سار في طريقين مختلفين، فأما الأول فمثله الكتاب الذين دفعوا بالنثر العربي إلى الأمام، وأما الطريق الثاني فمثّله الشعراء بعودتهم إلى القديم ومعارضاتهم لفحول الشعراء الجاهليين فكان حظ النثر أوفر من الشعر الذي عاد إلى الخلف حسب رأي الناقد، وبقيّ جامدا يدّعي النهضة لكن بروح قديمة[1]، والسبب الرئيسي لهذا التقليد كما يرى **طه حسين** هو «كسل الشعراء وفتورهم وانصرافهم عن القراءة وتعلقهم بالخيال وحده

[1] ينظر: طه حسين: المجموعة الكاملة، م 12، علم الأدب 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1974، ص 369-370.

وافتتانهم بالقديم وازدرائهم للجديد»[1]، لذلك لا فضل لهم سوى أنهم قلدوا ولبسوا حلّة القدماء فصنعوا أسماء لأنفسهم كأمير الشعراء وشاعر النيل... بمجرد إحيائهم للقديم.

يستغرب **طه حسين** كيف للأدباء المصريين أن يغضوا الطرف عن الحديث حول فشل الشعراء في التجديد والاستحداث والرقي بالشعر، وإن كانت الحجة عندهم مقبولة، إلّا أنّ الحرية الأدبية ضرورية لإعطاء كل ذي حق حقه، وهو ما أخذه الناقد على عاتقه حين تناول شعر شوقي وقام بدراسته دراسة مفصلة ليدلي بدلوه ويناضل برأيه لأجل الرقي بالأدب وتقوية الذوق في نفوس القراء.

هذه القراءة لشعر **شوقي** تختلف قراءات النقاد السابقة فقد أحاط **طه حسين** بديوانه إحاطة شاملة مهتما بأدق التفاصيل، منطلقا من المقدمة التي كتبها **محمد حسين هيكل** حول شعر **شوقي**؛ معيبا إياه بعدم قدرته على تقديم نفسه للقراء أو التعريف بمذهبه مستظلا بأبرز زعماء النثر، وهي نقطة يراها تعود بالسلب على الشاعر والأديب معا، كون المقدمة بالعادة تحيل القارئ على مذهب الشاعر وعقيدته الفنية وأسلوبه وهو ما لم يجده **طه حسين** في مقدمة **شوقي**، والسبب قائم حسبه على احتمالين إما أنّ **شوقي** ليس له عقيدة شعرية واضحة، أو أنّ **هيكل** لم تكن له الكفاءة على استخلاص العقيدة الشعرية **لشوقي**، وهو الاحتمال غير الوارد لقوله «لو كتب –هيكلا– عن **بودلير** أو**فرلين**... لوفق أكثر من توفيقه حين كتب عن شوقي... ومن السخف أن نقول أنّ هيكلا يتقن الفرنسية أو الانجليزية أكثر ممّا يتقن العربية، فويل للعربية إذا لم يتقنها **هيكل!** وإنّما الحق أنّ شعر **شوقي** لم يستطع أن يلهم **هيكلا** ما استطاع أن يلهمه شعر الشاعر الإنجليزي شكسبير»[2].

[1] طه حسين: المجموعة الكاملة، ص 370.

[2] المرجع نفسه، ص 374.

وحول ما تضمنته المقدمة يتعارض **طه حسين** مع **هيكل** حول شخصية **شوقي** الثنائية المازجة بين الزهد والمتعة والبارزة في شعره بكثرة، إذ يراها **طه حسين** مجرد صناعة شعرية تُخفي وراءها الشخصية الحقيقية للشاعر فإظهاره للإيمان هو محاولة لإرضاء القراء والسير على منهاج الشعراء الزهاد، ومدحه للنبي هو سير على نهج صاحب البردة لذلك فشعره تكلفا وتقليدا يقف حائلا للوصول إلى الحقيقة[1]، وهذه المقدمة حسبه لا تعطي القارئ أي صورة عن مضمون الشعر وما هي إلّا رأي يعبر عن ذوق كاتبها/هيكل، ولابد للدارس أن لا يتخذها مرجعا يستند عليه، وإنما وجب العودة للنص نفسه ومن ثمّ بناء مقدمة جديدة تتوافق وفهمه لشعر **شوقي**.

يرى **طه حسين** أنّ الشعر لا يحقق اللّذة الفنيّة إلّا إذا كان ملائما لذوق العصر متصلا بنفوس القراء الذين يُنشد بينهم، وكذلك شعر شوقي الذي يجده غير ملائم لذوق القارئ المصري الحديث فهو يحمل جوهرا وحقيقة وموضوعا تمثل الحياة الحاضرة لكن مطبوعة بصورة وشكل الشعر القديم وهو عائق وحائل للوصول للجمال الفني المنشود في شعره، وقد استند في كلامه على قصيدة مطلعها:

اللهُ أَكْبَرُ كَمْ فِي الفَتْحِ مِنْ عَجَبِ يَا خَالِدَ التّرْكِ جَدّدْ خَالِدَ العَرَبِ[2]

يجدها الناقد أصدق دليل على عجز القديم في تصوير الحياة الحديثة وعجزه على نقل الإمتاع واللّذة الفنية، وقد وصفها **طه حسين** بالعتيقة البالية التي تصور الحياة الجديدة بقالب قديم، يراها فارغة إلّا من الألفاظ، ثم إنّه بناها على منوال قصيدة أبي تمام التي يمدح بها المعتصم حيث أخذ منه اللفظ والمعنى والوزن والقافية والتشبيه وألصقه **بمصطفى كمال**، دون وجود وجه شبه واحد بينهما، يقول في ذلك «أليس من العجب أن يأخذ **شوقي** معنى قاله أبو

[1] ينظر: طه حسين: المجموعة الكاملة حافظ وشوقي، ص 375.

[2] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص 54.

تمام في بيت واحد، فيذيبه في أبيات دون أن يصل إلى شيء»[1]، فكانت قصيدة **أبي تمام** ملائمة للذوق القديم والحديث وكانت قصيدة **شوقي** لا تستساغ لا مع القديم ولا مع الحديث معلقا عليها بأنها «أشبه شيء بالتمرين المدرسي يذهب به الأطفال مذهب المحاكاة للنماذج الفنية التي تلقى إليهم فيوفقون في الصورة ويخطئون الموضوع»[2]، وهذه القراءة يراها البعض تقليل من شأن **شوقي** كون **طه حسين** يترفع عن مضاهاة قصيدة **شوقي** الكاملة ببيت من أبيات **أبي تمام**[3].

يحاول **طه حسين** في موضع آخر أن يقف عند شعر **شوقي** بشيء من الموضوعية وبشكل نقدي بعيدا عن ذاتية الكاتب، فيختار قصيدة مفاخر الفراعنة التي نشرتها جريدة الأهرام ووصفتها بدرّة الشعر والنظم، وهو ما يراه الناقد نوع من المغالاة فغيرها الكثير من شعر **شوقي** «أمتن لفظا وأرصن أسلوبا وأحسن في النفس موقعا وأرفع معنى من هذه القصيدة»[4]، فإن كانت جيدة كما يراها المعجبون إلا أنها لا تخلو من العيوب وقد وقف الناقد على بعضها.

يذهب **طه حسين** إلى أنّ مطلع القصيدة إبداع قدمه **شوقي** دون تكلف؛ جرى فيه قلمه بما أحس وبما يحس كل مصري ابتدأ بمناجاة الشمس بداية سلسة أقامها بأجمل أسلوب تحدثه:

قِـفِي يَا أُخْتَ يُـوشُعَ خَبِـرِينَا أَحَـادِيــثَ القُــرُونِ الغَابِــرِينَـا[5]

---

[1] طه حسين: المجموعة الكاملة حافظ وشوقي ، ص 392.

[2] المرجع نفسه، ص 394.

[3] ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد: قراءة النص الشعري، قديما وحديثا، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 117.

[4] طه حسين: المجموعة الكاملة حافظ وشوقي، ص 428.

[5] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص 254.

فيرد عليها بأعذب لسان:

مَشَيْتُ عَلَى الشَّبَابِ شُواظَ نَار وُدرْتُ عَلَى المَشِيبِ رَحَى طُحُونَا
فَيَا لَكَ هِرة أَكَلَتْ بَنِيهَا وَمَا وَلَدُوا وَتَنْتَظِرُ الجَنِينَا[1]

هذه الحكمة البالغة التي توحي بعفوية اللغة سرعان ما تتغير إلى لغة فيها تكلف واضطرار **فشوقي** لم يحسن الانتقال من مقدمة قصيدته إلى الموضوع المراد طرحه، فكان انتقال غير موفق كما يرى **طه حسين** وذلك في الأبيات الآتية:

أأمَ المَالِكِينَ بَنِي أَمُون ليهنك أنهم نزعوا أَمُونَا
ولَدتْ لَهُ المَآمِينَ الدَّوَاهِي وَلَمْ تَلِدِي لَهُ قَطُ الأَمِينَا[2]

يعلق عليها بأنها أبيات لا تستساغ، وفيها نوع من الغموض خاصة مع استعماله لكلمات غير فصيحة ثقيلة على اللسان كلفظة أمون وأمونا في البيت الأول ولفظة المآمين فيها نبو والدواهي التي تبعث على الاشمئزاز وقط التي تخلومن الجمال الشعري، ثم يحاول أن يغطي على كل هذا بوضعه لحاشية يشرح الغامض من ألفاظه ولم يكن مضطرا لذلك أمام ثروة اللغة وسعتها، ولا يضطر القارئ ليقف عند كل بيت ليطلع على شرحه، ويبدو أنّ **شوقي** انتبه إلى ذلك الغموض الذي اكتنف مفردات أبياته الأولى، فاضطر لتغيير الأسلوب مستأنفا قصيدته بألفاظ سهلة ومعاني لا بالغريبة ولا المبتذلة، وقد وقف الناقد على بيتين يراهما جيّدين من حيث التعبير ومن حيث اللفظ والمعنى، مستثنيا كلمة طنين التي يراها غير مناسبة لأن توضع كمقابل لفخامة صدر البيت:

تَعَالَى الله كَانَ فِي السِّحْر فِيهِمْ أَلَيْسُوا لِلْحِجَارَةِ مُنْطِقِينَا؟
وَأَخْذُكِ فِي فَمِ الدُّنْيَا ثَنَاء وتركك فِي مَسَامِعِهَا طَنِينَا[3]

[1] أحمد شوقي: الشوقيات ، 254-255.
[2] المصدر نفسه، ص 255.
[3] المصدر نفسه، ص 255-256.

يرى **شوقي ضيف** أنّ اتصال **شوقي** بماضيه واستخدامه للمفردات القديمة حق لا يجوز للناقد التشويش عليه ما دام يحسن أداء معانيه وتصوير العناصر القديمة في شعره، والأولى للناقد –موجه **لطه حسين** و**االعقاد**– أن يقف عند مدى توفيق الشاعر في التعبير عن مشاعره وخواطره وأفكاره ومعانيه، ثمّ إنّ توظيف مثل هذه المفردات اتخذها الشاعر رموزا تقليدية وهو على علم بذلك لتضفي على شعره جمالا ووقارا[1]، وكذلك تشفيرا حين يخرجها من حلتها القديمة ليكسبها معانٍ متجددة.

يبقى **طه حسين** على هذا الحال بين ذم ومدح لكل بيت، دون أن يتجاوز نقده التعقيب على الألفاظ من حيث استثقالها على اللسان أو عدم فصاحتها أو أعجميتها، ليختم نقده بوصف الأبيات الأخيرة معتبرا إياها قطعة صافية فيها من الحكمة العالية والموعظة الحسنة، ما يجعلها متلألئة بين أبيات القصيدة جاء الحديث فيها مع فرعون سائلا إياه عن ألغاز الحياة والموت، البعث والنشور إلى أن يثب بعدها العصر الحاضر بأبيات يراها **طه حسين** ذات أسلوب متين وعبارات صافية يحس قارئها بالعواطف الصادقة للشاعر يقول فيها:

فَعَجّلْ يَا ابنَ (اسمَاعِيلَ) عَجِلْ وهَـاتِ النُّـورَ وَاهْـدِ الحَائِـرِينَـا
هـُوَ المِصباح فـأت بـه وأخـرج من الـكهـوف السواد الغافـلـيـنـا[2]

هذه القصيدة ليست آية من آيات **شوقي**–والقول لطه حسين– وإنّما هي قصيدة من قصائده الجيدة وهذا النقد ليس مقياسا لشاعرية **شوقي** أو انتقاصا لحسن أدائه في اللفظ والمعنى[3]، لكن ما يظهر للقارئ أنّ **طه حسين** يتعمد تتبع عيوب **شوقي** في شعره لاهثا وراء المفردات والمعاني مهملا جمالية النص في تلاحم بنيته وتركيبه، فهو كمن «يستعرض عضلاته الثقافية في شيء من الاعتزاز بالهجوم على قصيدة تعجب كثيرا من المتلقين،

[1] ينظر: شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط11، ت؟، ص 114.
[2] أحمد شوقي، الشوقيات، ص 434.
[3] طه حسين: المجموعة الكاملة حافظ وشوقي، ص 428.

انطلاقا من مقولة خالف تعرف، وكم يشعر القارئ بالضيق لنقد طه حسين كثرة التفاته للقارئ متزايدا من احتقاره لشعر الشاعر....كل هذا ليشرك القارئ معه»[1].

وبأسلوب قاس يعود **طه حسين** مرة أخرى لنقد **شوقي** في قصيدته **أرستطاليس** ساخرا منه تارة على إيثاره للجهل وكسله العقلي، ومعترضا عليه تارة أخرى على افتقاده لمواضع الحقيقة ولجوئه للخيال الذي لا حاجة للعلم به بقدر ما هو بحاجة إلى الدقة، وقد كان نقده بداية موجها **لشوقي** لا للقصيدة حيث اتهمه بمدح **أرستطاليس** دون معرفة أمره، ولا قراءة كتابه الأخلاق سواء في لغته الأصلية أو حتى مترجم يعلق على ذلك بقوله «فقد يكون مما يستحق الإعجاب أن يعمد الشاعر إلى موضوع لا يدركه ولا يحيط بدقائقه وأسراره فيقول فيه شعرا...لكنّي لا أرضى لشعرائنا الجهل ولا أحب لهم أن يعرضوا للأشياء إلّا إذا أتقنوها إتقانا...وقد أفهم أن يقول الشعراء مالا يفعلون، ولكن لا أفهم أن يقول الشعراء مالا يعلمون»[2]، ويشدد اللهجة في موضع آخر بطابع تهكمي فيقول: «فأما **شوقي** فأراد أن يمتاز فعرض للفلسفة ولفلسفة **أرستطاليس**، ولكنه لم يستقيها من مصادرها كما يفعل العلماء، لأنه لا يحب أن يقرأ ولا يليق به أن يقرأ وكيف يقرأ وله خيال يستطيع أن يصعد في السماء فيرى فلسفة **أرستطاليس** في الجوزاء وفلسفة **أفلاطون** في الثريّا وفلسفة **سقراط** في المريخ»[3].

يحاول **طه حسين** أن يؤكد كلامه السابق بأن شوقي غير متعمق في فهم المذاهب الفلسفية بل الجهل التام بكتاب الأخلاق من خلال وقوفه على بعض الأبيات التي تتعارض والحقيقة كقوله:

وَرَسَائِلُ مِثْلَ السّلَا ... فِإذَا تَمَشَّتْ فِي النَّدِيم
قُدْسِيّةَ النَّفَحَاتِ تَسْـ ... ـكر بالمَذَاقِ وبالشَّميمِ

[1] شعبان عبد الحكيم محمد: قراءة النص الشعري، قديما وحديثا، ص 117.

[2] طه حسين: المجموعة الكاملة حافظ وشوقي، ص 444.

[3] المرجع نفسه، ص 460.

يـَـا لـُطـفِ أنـْتَ هـُـو الـــصَـدَى مــِنْ ذَلـِكِ الـصَـوت الـرَّخـيـمِ[1]

فهذه الأبيات تقول عن **أرستطاليس** مالا يوجد فيه فلا هو رخيم الصوت ولا قدسي النفحات ولا حلو النثر وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على أنّ **شوقي** «لم يقرأ كتاب الأخلاق ولم يفطن للغرض من تأليفه ومن ترجمته وإنّما فتن بلفظ الأخلاق...الذي كان الغرض الأول من تأليفه علمي لا عملي أُريد منه خدمة الفلسفة لا الوعظ والإرشاد»[2]، وكل ما عرضه **شوقي** من مدح هو في حقيقة الأمر ينطبق على **أفلاطون** لا **أرستطاليس** كقوله:

يـَبـْنـِي الـشَـرَائـعَ لـلـعُصـُو رِ بـِنـَاءَ جـَبـّارِ رَحِـيـ م[3]

يدافع **شوقي ضيف** عن الشاعر حول هذه المسألة؛ بأنّه غير مطالب أن يفقه في الفلسفة والتي لا علاقة لها تكوين الشاعر، ومهمته تتوقف في التعبير عن الشعور لا التعبير عن الفكر[4]، ونظمه عن **أرستطاليس** نابع عن الشعور لا العلم، لذلك كان الأولى **بطه حسين** أن يعيب على الشاعر لتوظيفه لمعلومات لا تخص **أرستطاليس** دون أن يتهمه بضعف ثقافته الفلسفية.

ومن التهجم على الشاعر ينتقل **طه حسين** إلى الاهتمام بالملاحظات الفنية للقصيدة فينطلق من هاته الأبيات:

وَسَرَيـتَ مـِنْ شـَعـْبِ الألـَمـْـ ب بـِـهِ إلـَى وَادِي الـصَّريـمِ
فـَتـَجـَارَتْ الـلـّغـَتـَانِ لـلـــ ـغـَايَاتِ فـِي الحـَسـَبِ الـصّمـِيـمِ
لـُغـَةٌ مـِنَ الإغـْرِيـقِ قـيـ ـمة وأُخـْرَى مـِنْ تـَمِـيـ م[5]

---

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص 206.
[2] طه حسين: المجموعة الكاملة حافظ وشوقي، ص 447.
[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص 206.
[4] ينظلر: شوقي ضيف، ص 109- 110.
[5] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص 207.

يجد في هاته الأبيات تناقض تام بين الواقع والخيال بل بين البيت والآخر، فبعد أن زعم أنّ **أرستطاليس** كان على نهج المسيح هاهو الآن يذكر الألمب مستقر الوثنية اليونانية، كما يعيب عليه عبث القافية بالأبيات وخضوعه التام لها وهو ما نلحظه في توظيفه لمفردات تميم ووادي الصميم التي يستغرب القارئ محلها من الإعراب.

وكما هو مألوف في نقد **طه حسين لشوقي** هاهو يختم هجومه ببعض الثناء على هذا البيت:

لَـمَسُوا الـحَـقِيـقَـةَ فـِي الـفـُنُو نِ وأَدْرَكُـوهَا فـِي الـعُـلـُو م[1]

وما هو في رأينا سوى محاولة من قبله لإظهار بعض من الموضوعية لينال بها رضا قرائه، هذه الموضوعية التي انعدمت في مقال له كتبه بعد وفاة **أحمد شوقي**، قدم من خلاله مقارنة بين **حافظ إبراهيم** و**شوقي** مؤكدا على أنّ الراحلين شاعرين بالدرجة الأولى فإن رحلا بقي شعرهما الذي هو ملك للنقد والتاريخ، ودور الناقد قبل كل شيء الإنصاف للنقد والتاريخ.

هذا الدور الذي ألزم به نفسه جعله يصرح بداية أنّه يؤثر **حافظ** على **شوقي** في حياتهما لتوافق الأرواح والأخلاق بينهما لكن وأثناء ممارسة النقد فالرجلين سواء والمقارنة ستكون قائمة على أسس موضوعية بعيدا عن الأهواء والميول وإن كان هذا من العسير أن يكون.

يبدأ الناقد في مقارنته بتحديد نقاط التشابه والاختلاف بين الشاعرين فيقف عند المحيط الذي نشأ فيه كل واحد بوصفه منبت الأفكار وبناء الشخصيات، هذا المحيط الذي يختلف كل الاختلاف **فشوقي** نشأ حيث الغنى والثروة والترف والنعيم وكل ما يبعث في النفس الحياة، في حين نشأ **حافظ** في بيئة لا حظ لها ولا غنى فنشأ الأول أرستقراطيا وكان الثاني ديمقراطيا، جميع الظروف تختلف لكن ميدان الشعر كان الجامع بينهما عرّفهما للقراء وأسمع

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص 207.

بهما أهل القاهرة فمصر فالشرق العربي ليصبح **حافظ** محبوب الجمهور و**شوقي** معجب الجمهور[1]، ولا ندري على أي مقياس بنى **طه حسين** حكمه هذا.

يشير الناقد إلى أنّ عامل البيئة الذي نشأ فيه **شوقي** جعله مقيدا في شخصيته ما انعكس بالسلب على شعره، فذكاؤه وخصوبة لغته وخياله الحر كان مقيدا بظروف القصر، يقول ليُرضي ويكتب ما يطلب منه ما جعله أشبه بالطيور الداجنة، أما فيما يخص ادعاء **شوقي** في مقدمة ديوانه بأنه مجدد فهذا ليس بالصحيح فحسب **طه حسين** هو أشبه بمن يأتي البيوت من ظهورها، **فشوقي** «لا يجدد في صراحة وشجاعة وثبات للخصوم ولكنه يجدد في لباقة ومداورة والتواء على المناهضين»[2]، وهذا التجديد الذي يدّعيه كما يقول الناقد سرعان ما تخلى عنه في أعوامه الأخيرة ليعود إلى تقليد القدماء من الشعراء دونأن يحتاط لذلك، فهم حسب **طه حسين** المثل الأعلى **لشوقي** لا كما علق في المقدمة بإعجابه بالأدب الأوروبي[3].

يحكم **طه حسين** على **شوقي** بأنّه شخصية معقدة اشترك في تركيبها أثر من العرب وشيء من الترك واليونان والشركس فكانت نفسه بعيدة عن البساطة لكنها خصبة غنية متوقدة جعلت منه مثقفا بغير هدى، ففي دراسته بفرنسا أخذ من الأدب الفرنسي أيسره وأدناه إلى متناول اليد فكان تجديده نابع عن تأثره بالقديم الفرنسي لا بالجديد، ولو اتصل بالشعراء الفرنسيين الذين عاصروه لكان شعره غير هذا ولنحى بالشعر العربي الحديث منحا آخر لكن تقصيره في مجارات الإنتاج الأدبي الأجنبي وتفريطه في ذات الحرية الأدبية وخضوعه

[1] ينظر: طه حسين: المجموعة الكاملة حافظ وشوقي، ص 488- 490.

[2] المرجع نفسه، ص 491.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 491- 493.

لأحكام السياسة حرموه من أن يرتفع إلى سماء الشعر[1]، وهو ما زاد على عتب **شوقي** دون سائر الشعراء فما هُيئ له من نعيم وترف وراحة لم يكن لغيره من الشعراء.

وفي مقارنة **طه حسين** بين الشاعرين؛ يصرح بأن **شوقي** لم يبلغ ما بلغ **حافظ** في الرثاء ولم يبلغ ما بلغه في تصوير معاناة وآلام الشعب بالرغم من كل ما كتبه في الوطنية، لأنّه حمل لواء شاعر الأمير فلم يخرج شعره عن المدح الذي لا يجيده بالأصل وهو من صرح بذلك في مقدمة ديوانه القديم قائلا بأنّه «يكره المدح وينكره على الشعراء المتقدمين ويود لو برئ الشعر من التهالك عليه والتنافس فيه»[2]، لكن يبدو أنّه جعل من المدح مهنة ليصل إلى ما وصل إليه **المتنبي** مع سيف الدولة وما كان أمير **شوقي** أديبا كسيف الدولة، وعلى هذه الحال بقي شعر **شوقي** أسير قفص ذهبي لم يُطلق منه إلا بعد ربع قرن ليصبح بعدها شاعر الفن وشاعر الشعب، كلما كثرت الحوادث حوله اشتدت شاعريته نشاطا، بل تعدى الشعر ليدخل عالم التمثيل والفن حيث أجاد بعضه لا كلّه[3].

يختم **طه حسين** كلامه على أنّ **شوقي** «وصل في شيخوخته ما وصل إليه **حافظ** في شبابه لأنّه سكت حين كان **حافظ** ينطق ونطق حين اضطر حافظ إلى الصمت...لكن بالنهاية يبقى كلا الشاعرين من أعظم المحدثين في إقامة مجدنا الحديث»[4]، ويبقى **شوقي** شاعر الغناء وشاعر الوصف ومنشئ الشعر التمثيلي في اللغة العربية وهي الجملة التي ختم بها **طه حسين** مقاله بعد أن وقف على جميع عثرات الشاعر مفرغا إيّاه من كل إبداع شهده له الكثير ونفاه عنه **طه حسين**.

---

[1] ينظر: طه حسين: المجموعة الكاملة حافظ وشوقي، ص 495-497.

[2] المرجع نفسه، ص 503.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 499-509.

[4] المرجع نفسه، ص 508- 510.

2. طبيعة نقد العقاد

لا يختلف نقد العقاد عما كتبه **طه حسين** حول شعر **شوقي**؛ من حيث اختياره لنصوص دون أخرى واهتمامه باستقامة المعنى ومدى توافقه والواقع، لكن بصرامة أقوى ممّا قدمه **طه حسين**، **فالعقاد** معروف بلهجته اللاذعة في النقد مع كل شعراء عصره دون استثناء خاصة من كانت لهم مكانة في الصحافة المصرية، حتى أنّ **لويس عوض** كتب مقالا يرثي فيه العقاد عنونه بموت هرقل لما له من معارك فكرية وخصومات أدبية كان على رأس القائمة فيها **أحمد شوقي**.

تعد الهجومات النقدية التي مارسها **العقاد** على شعر **شوقي** من أبرز الهجومات التي فتحت باب النقاش لفترة طويلة، رآها البعض تحاملا على **شوقي** من قبل **العقاد** رغبة في الشهرة، ورآها آخرون بأنّها هجومات يقدمها لحساب أطراف أخرى مأجورا في ذلك، والحقيقة أنّ **العقاد** ما كان ينقد **شوقي** لشخصه حيث يقول «ونحن لم نقصد إلى الحصر والاستقصاء فيمن عرضنا لهم من شعراء ذلك الجيل، وإنما قصدنا إلى التمثيل الذي يغني فيه الواحد عن الكثرة والإجمال عن التفصيل»[1]؛ وإنّما كانت معارك نقدية تتمحور جميعها حول الصراع بين القديم والجديد جاء **شوقي** طرفا فيها، وضمن هذه السلسة من التهجمات على **شوقي** وشعره نقف عند حديث **العقاد** عن شعر الصنعة* وشعر الشخصية**.

يرى **العقاد** أنّ شعر **شوقي** أغلبه إن لم يكن كله ينتمي إلى شعر الصنعة؛ حيث لا وجود لشخصية الشاعر ضمن ثنايا الشعر، وهذا ما جعل شعره لا نفس فيه ولا حياة لأنّه

---

[1] عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط؟، ت؟، ص 6.

* يقصد بها القدرة اللغوية المتميزة على صناعة الشعر، ومن وجهة ابن طباطبا فالصنعة تتحقق بالدربة وسعة الاطلاع والحفظ لروائع الشعر قديمه وحديثه.

** يقصد به كلام الشاعر المميز الذي يعبر به عن الحياة كما يحسها هو مختلفا عن إحساسات الآخرين، فتكون له مزية أو سمة نلمسها بمجرد قراءتنا لشعره، ناقلا إلينا متعة الحس ولذّة القراءة.

صناعة لا يمت إلى الطبيعة بأي صلة، على عكس شعر الشخصية الذي ينقل الطبيعة إحساسا لا نقلا من أفواه الآخرين، إحساسا منفردا يمثله فرد لو قُرِعَ له لما نُسي شعره، وإن كان الموضوع عاما يشترك فيه جميع الناس، إلّا أنّ بصمته في الشعر متفردة، وفي شعر **المتنبي** كما يرى الناقد أحسن نموذج لشعر الشخصية؛ فغزله منفرد ورثاؤه منفرد وحكمته منفردة... من خلف كل بيت يطلع **المتنبي** ليشعر القارئ بصدق المعنى وصدق التجربة بلون فريد يمثله دون سواه وبمثل هذا الشعر يتسع أفق فهم القارئ وأفق شعوره[1].

الواضح من حديث **العقاد** عن شعر **المتنبي** وانتقائه لعدة أبيات من خيرة ما قال في الغزل والرثاء والحكمة هو محاولة لعقد مقارنة بين **المتنبي** و**شوقي** حاسما النتيجة فيها قبل أن تبدأ يقول في ذلك منتقدا **شوقي** «ولو أنّك قلبت دواوين **شوقي** لما وجدت فيها بيتا واحدا من هذا القبيل –شعر **المتنبي**– وإن كنت تجد الحكمة وتجد الرثاء وتجد الغزل وتجد المديح»[2]، ففي رثائه **لبطرس غالي** على سبيل المثال في قصيدة مطلعها:

قَبْرُ الـوَزِيـرِ تَـحِيَّـة وسَـلَامَـا الـحِلْمُ والمَـعْرُوفُ فِـيـكَ إقَـامَـا[3]

لا يجد **العقاد** شخصية **شوقي** في هذه القصيدة والسبب أنّها لم تصدر عن شعور صادق اتجاه الرجل، إنّما يراه يبكي الأمير والقصر ما جعل الأبيات فارغة من الإحساس، فيها من الغلو والتقليد المخطئ ما يُلغي شخصية قائلها، وإن عرَف القارئ **شوقي** في هذه الأبيات فإنما عرفه «بعلامة صناعته وأسلوب تركيبه كما يعرف المصنع من علامته المرسومة على السلعة المعروضة، ولكنك لا تعرفه بتلك المزية النفسية التي تنطوي وراء الكلام وتنبثق من أعماق الحياة»[4].

---

[1] ينظر: عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص131– 135.

[2] المرجع نفسه، ص 136.

[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج3، 144.

[4] عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص 136.

والصنعة في شعر **شوقي** كما يراها **العقاد** أصبحت عنده على طول المرانة سهلة المطلب، بها يحسن التخلص دون أن يأبه للمعنى، من ذلك قصيدته التي كتبها حول نابليون جعل فيها بيتين متناقضين في المعنى وهذا ما يراه **العقاد** استباحة ما لا يستباح إذ بمجرد ما تهيأت **لشوقي** صياغة أحلى ونغمة أصوغ في الآذان؛ جعل من الأخير نقيضا للأول مكتفيا بالحفاظ على النظم دون المعنى، يقول فيهما:

وتَــوارَتْ في الــثَّــرى أَجْـزاؤهـا وسَنَــاهَـا مَـا تَوارى في السِّنين
قَدْ تَوارتْ في الثّـرَى، حتّـى إذا قَدَمَ العَهْـدُ، تـوارتْ فـي السِّنِـين[1]

لقد أثّرت الصنعة في شعر **شوقي** لدرجة أن القارئ لا يمكنه التمييز بين قديم شعره وجديده، ولا حتى التمييز بين رثاء وآخر، فلو عاد القارئ إلى شعر **شوقي** المنظوم في رثاء الوزراء والكبراء لما فرّق بين وزير وآخر إلّا بالرجوع للعنوان أو اسم المرثي، أما الجوهر فيراه **العقاد** متكرر لا تغيير فيه[2]، وعلّة هذا أنّ **شوقي** لا يمتاز بحس خاص ولا يستطيع أن يدرك مزايا الحس في غيره، ما ينتج عنه تماثل الصور في مخيلته، ومثله الشأن في انعدام إحساسه بالأشياء، **فالعقاد** يرى أن وصف الأشياء يقوم على الذوق النادر الذي يبدع جمالا خاصا ويضفيه عليها ليُحيي شعورا في الناس بما يراه ويحكيه وكأنّما يحسه القارئ لأول مرة، وهذا النوع نلمسه في وصف **البحتري** للطبيعة كقوله:

أَتاكَ الربـيعُ الطّـلقُ يَخْـتالُ ضاحكًا مِن الحُسْنِ، حَتى كَادَ أنْ يتَكلّما[3]

وأين هو ربيع **شوقي** من ربيع **البحتري** حين يقول:

مَـرْحَـبًـا بالرَّبِيعِ فِي رَيْـعَـانِـهْ وَبِأنْـوارِهِ وطِـيـبِ زَمَـانِــهْ
نزل السهلَ ضاحكَ البِشْرِ يمشي فيـه مَشْيَ الأمِيرِ في بُسْتانِــه

---

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص241.

[2] ينظر: عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص 137-139.

[3] المرجع نفسه، ص 142.

صِبْغَـةُ اللهِ أينَ مِنْهَا رُوفائـيـــل ومنقـاشـهِ وسِحـرِ بـنَـانـِـهْ[1]

يعلق **العقاد** على أنّ بيت **البحتري** يساوي كل ما نظمه **شوقي** في الوصف، فقد وصف لنا الربيع بعلاماته المبثوثة في النفوس كالطلاقة والبشاشة...لا بنقله كما هو جامد في الطبيعة وهو الحال عند **شوقي** «فليس النجم عنده مأثور على الأزاهير أو الأزاهير مأثورة على النجم...وليس شيء مختلفا عن شيء كما لابد أن يكون في كل طبع يتذوق ويميز ويميل ويتفاوت ميله بين القوة والفتور والشغف...بل كل شيء على استواء واحد كما يتمثل في النفوس المخلوقة على استواء واحد...لعله لم يقل قط بيتا واحدا منهم لو كانت له قدرة على صناعة النظم وكان في مثل حاله من ترف المعيشة»[2].

وفي السياق ذاته يأتي **العقاد** ببعض الأبيات **لشوقي** في الوصف تأكيدا على افتقار شعره للذوق النادر والعاطفة الغالبة، وأنه يكتب ويصور ما يراه بنو بيئته، متحديا كل من يرى غير ذلك أن يأتي ولو ببيت يظهر فيه روعة تصويره وعلو ذوقه يقول في ذلك «أين هو البيت الواحد ولا أقول القصيدة الواحدة الذي يعجز عنه كل من تيسرت له أداة الصناعة بعد طول المرانة»[3]، ومن هذه الأبيات وصفه للهرم:

هُـوَ مـِنْ بِنَـاءِ الظُلمِ إلّا أنّـهُ يَبْيضُ وجْـهُ الظّلْمِ مِنْـهُ ويُشْرِقُ[4]

ووصفه لأبي الهول:

تَحَيَّرتِ البَدوُ مَـاذَا تَـكُـو نُ، وَضلَّتْ بِوَادِي الظُّنُونَ الحَضَرْ[5]

والحق فيما ذهب إليه **العقاد** أنّ جميع الأبيات المنتقاة وإن كانت آية في الجمال، لا يوجد فيها معنا واحدا يتعدى كياسة التعبير التي تمكن منها **شوقي** بعد طول ممارسة وعلاج

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج2، ص 190-191.

[2] عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص 142-143.

[3] المرجع نفسه، ص 145.

[4] أحمد شوقي: الشوقيات، ج2، ص67.

[5] أحمد شوقي: الشوقيات، ، ج1، ص 126.

في النظم، دون الإحساس بمزية الإنسان الموجود ضمن ثنايا الوصف، لكن هذا لا يعني حصر الفكرة في بعض الأبيات التي وظفها العقاد خدمة لموضوعه المطروح، فل**شوقي** أبيات يضاهي بها الشعراء القدامى؛ كقصيدة السينية في الأندلس، ومن النقاد من فضل هذه القصيدة على قصيدة **البحتري** في وصف إيوان كسرى، وهو ما ذهب إليه الناقد **عمر الدسوقي** أين يرى وصف **شوقي** قمة في الإبداع خاصة ما تعلق بوصف الطبيعة المصرية وإظهار جمالها.

اختار **العقاد** قصيدتين **لشوقي** في الوصف لأجل دراستهما لتأكيد رأيه السابق؛ جاءت الأولى في وصف النفس الإنسانية والمتمثلة في تمجيد **شكسبير**، وكانت الثانية وصف مناظر الدنيا بعنوان الربيع كلاهما كتبتا على السليقة المولودة والملكة المفطورة يقول في الأولى:

مَا أَنْجَبَتْ مِثْلَ شِيْكِسْبِير حَاضِرَةٌ ولا نَمَتْ مِنْ كَرِيم الطَّيْرِ غَنَّاءُ
نَـالَتْ بِـهِ وَحْـدَهُ إِنْكِـلتِرا شَرَفًـا مَا لَمْ تَنَـلْ بالنجوم الكُثْرِ جَوزَاءُ[1]

ويقول في الربيع:

آذَارُ أَقْبِلَ قُمْ بِنَـا يَـا صَـــاحِ حَـــيِّ الرَبِـيـعَ، حَـدِيـقَـةَ الأَرْوَاحَ
وَاجلِسْ بِضَاحِكَةِ الرِيَاضِ مُصَفِقًا لِتُـجـاوبَ الأَوْتَـار والأَقْـدَا حِ[2]

يدعو **العقاد** القارئ في قصيدة **شكسبير** إلى استخراج بيت واحد يمَكّنه من معرفة هذا الشاعر،إذ الحقيقة أنّ شوقي كتب عنه بوصفه إنسان كغيره من الناس، ذلك أنه قرأ له من الروايات وحضر له من المسارح ما جعلاه يطّلع على أعماله دون معرفة نفس الكاتب التي كان يفترض أن يلتقط مواضع العظمة فيه من خلال نصوصه، وقد استدل في كلامه على قول **جورج براند George Brand** «لقد جسم **شكسبير** حياته الشخصية كلها في هذه

[1] المصدر نفسه، ج2، ص 7.
[2] المصدر نفسه، ج2، ص22.

الكتابات فنحن واجدوه هناك إذا أحسنا النظر والقراءة...فقد ارتفع أمامنا شخصا عجيبا في فخامته ووضوحه من خلال صفحات كتبه، يراه كل من يطالع تلك الكتب بفكر واع مفتوح وحكم صادق وشعور سمح بسيط بقوة العبقرية»[1]، وفيما يبدو أنّ **شوقي** فاقد لذلك الفكر والشعور والعبقرية ما جعله يكتب أبياتا فارغة من كل معنى، وهو ما اعترض عليه **شوقي ضيف** معتبرا أنّه نوع من التحكّم في توجيه الشاعر وقياسه بمعايير غربية لم يتقيد بها حتى شعراء الغرب أنفسهم.

ولا يختلف الأمر في وصف الربيع؛ وإن كان الناقد يرى من عذوبة اللفظ وجمال السرد والنغم المحبوب ما يجعل القصيدة سليمة في نظمها بعيدة كل البعد عن الإحساس، لخلو تلك الثورة في الحياة التي ينشدها كل قارئ هروبا من صورة الواقع إلى الخيال، والتي لن يجدها في هاته القصيدة الواقفة عند هوامش الحياة وإنّما أثرها –والقول **للعقاد**– في ربيعيات **البحتري** و**ابن الرومي** الذي يشعر بالربيع فينشد:

تَجِدُ الوُحوشُ بِهِ كِفايتَهَا والطّيْرُ فيهِ عَتِيدَةُ الطَّعم
فَظِباؤُه تَضْحَى بِمُنْتطَحٍ وحَمَامُه يَضْحَى بِمُخْتَصَمِ[2]

يبقى شعر **شوقي** من منظور **العقاد** عبارة عن صناعة لفظية لا يعبر عن أحاسيس الشاعر، ولا يرتقي أن يقارن بشعر القدامى **كالمتنبي** و**ابن الرومي** ولا حتى بشعراء عصره، وهي النقطة التي اتهمه حولها الكثير بأنها تجنّي على الشاعر، لكن **العقاد** يبقى على موقفه قائلا «ونحن نعرف مئات من الشعراء خيرا منه ولا نتمنى أن يعجب بنا واحد من المعجبين به ولو رشانا على قبول إعجابه»[3]، ثم يستطرد كلامه في السياق ذاته مشيرا إلى بيئة **شوقي** التي عاش في كنفها متأثرا بها كل التأثر، فكل ما يحمله الأتراك المتمصرين من ذوق

[1] عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص 160–161.
[2] المرجع نفسه، ص 155.
[3] المرجع نفسه، ص 156.

وشعور؛ مكتسب من أثر الترف هو موجود في **شوقي**، لذلك لا نجد له ذوقا في نوازع الطبيعة كأي فنان آخر، ولا ينظر إلى الوطنية ككل مصري بل ينظم لبيئته الخاصة مادحا إياها ومدافعا عنها، من ذلك قوله:

واذْكُرْ التُّرْكَ إنّهُمْ لَمْ يُطَاعُوا فَيَرَى النَّاسَ: أَحْسَنُوا أَمْ أَسَاءُوا
حَكَمَتْ دَوْلَةُ الجَرَاكِسِ عَنْهُمْ وَهِيَ فِي الدَّهْرِ دَوْلَةٌ عَسْرَاءُ
واسْتَبَدَّتْ بالأَمْرِ مِنْهُمْ فَبَاشَا التر كِ فِي مِصْرَ آلَةٌ صَمَّاءُ[1]

هي وطنية لم تكن لمصر الشعب، كما يرى الناقد إنّما للأسر المالكة ورجال البلاط موجودة في جميع قصائده التاريخية ينظم باسم الشاعر الملكي حتى غلبت عليه هذه الصفة لتعمم على الكثير من شعره فحتى في مدحه للنبي صلى الله عليه وسلم لا ينسى بلاطه كقوله:

وَقِيلَ: كُلُّ نَبِيّ عِنْدَ رُتْبَتِهِ، وَيَا مُحَمَّدُ، هذا العَرْشُ فَاسْتَلِمِ[2]

ويرى **العقاد** أنّ **شوقي** بهذا القالب معزول عن الأمة في شعوره يكتب لها ولا يحس بها، كان بلاطيا يخفي وراء الظواهر حقائق نفسه وخوالج ضميره، لا يعبر عن نفسه وهو ما يعاب عليه، إذ تساوت مدائحه مع مراثيه في جميع الشخصيات التي كتب حولها وما أبداه من تميز فما هو سوى امتياز الصنعة والنظم الذي تمكن منه بعد طول مرانة[3]، والحق أنّ **العقاد** تبنى مذهبا شعريا خاص يختلف عن مذهب **شوقي** وأتباعه يرى فيه أنّه مذهب إنساني يترجم طبع الإنسان بعيدا عن تقليد الصناعة المشوهة، لذلك وهو في خضمّ خصومته الأدبية مع **شوقي** وغيره يحاول أن يُبين مذهبه أمام معارضيه بطرح النقيض؛ وهذا معقول وطبيعي أمّا أسلوبه اللاذع في النقد فيبرره على أنّه يتبع «مذهب الرأي الذي يتفق

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص29.
[2] المصدر نفسه، ج1، 186.
[3] ينظر: عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص 157-161.

عليه الأصدقاء والخصوم وإن اختلفا في لهجة الأداء وعبارة الثناء»[1]، مؤكدا على أنّ النقد يحتاج إلى مثل هذه الصرامة وللناقد الحق «أن يخشن في موضع الخشونة ويلين في موضع اللين، وأنّ إحساس العدل هو الذي يسوغ لنا أن نقرر الحقائق ونبسط الآراء بلهجة توائم الرجل الذي قيضته المناسبة لتقرير تلك الحقائق وبسط تلك الآراء»[2].

تتواصل معركة **العقاد** لشعر شوقي في كتابه الديوان في النقد والأدب، وهي حملة قامت على الشعراء المجددين عامة يشاركهم **شوقي** في المسؤولية، خاصة وأنّه بلغ من الصيت ما لم يبلغه شاعر سواه ما جعل الصحف والمجلات تتهافت على نشر قصائده في الصفحات الأولى دون غيره، فكان هذا أبرز العوامل التي صعّدت من لهجة **العقاد** مع شوقي متهما إياه بأنّه يشتري ألسنة السفهاء ويكمم أفواههم للحفاظ على شهرته المصطنعة، حجته في ذلك أنّ شعره مرهون بمفهوم القومية* ومعالمها وتواريخها وحوادثها فلا يكتب لغير مصر، وهذا خاطئ في مفهوم الشعر إذ لابد من أن تتسع آفاق الشعراء لتشمل الإنسانية جمعاء، فالشعر الصادق في منظوره «يعبر عن كل نفس وهو بذلك يعبر عن المجتمع بأسره ويؤثر فيه ولذا نعده شعرا اجتماعيا وإن لم يدون حادثا قوميا أو نحوه»[3]؛ وعلى هذا الأساس وضع **العقاد** مقاييس ثلاث للشعر التجديدي تتلخص في:

- أن يكون الشعر ضرورة إنسانية وهو ما يفتقر إليه شوقي فذلك القفص الذهبي الذي كان محبوسا فيه جعله بعيدا عن آلام الشعب لا يعرف من المعاناة والفقر شيئا،

---

[1] عامر العقاد: معارك العقاد الأدبية، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص25.

[2] عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1991، ص 140.

* يذهب العقاد إلى أنّ الشعر هو ما يهذّب الأخلاق ويلطف الشعور ويعين الأمة في حياتها المادية والسياسية والاجتماعية، وفوق هذا فإنّه يخاطب الفطرة الإنسانية عامة، ولهذا يعيب على شوقي تبنيه الشعر القومي القائم على العناية بالفقير ومحاربة الجهل والمرض، والإعلاء من شأن الوطن وتمجيد تاريخه ووصف آثاره وجمال طبيعته جاعلا هذا الاهتمام وقفا على مصر وحدها. ينظر عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، ج2، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2013، ص 267-268.

[3] عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، ص268.

وأما وصفه بشاعر القومية المصرية فيرى **العقاد** أن **شوقي** لم يتبناه بمفهومه الصحيح، حين جعله محصورا بوطنه، وقد عارض الناقد **عمرالدسوقي** العقاد حول هذه النقطة **فشوقي** لم يقف حد مصر وآثارها وإنّما كتب عشرات القصائد لغير مصر كقصيدة لبنان وبيروت ودمشق والأندلس وطوكيو وغيرها الكثير[1].

- القصيدة بناء متكامل؛ حيث يقول «ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما، يكمل فيها تصوير خاطر من خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها...بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته»[2]، وفي هذا القول شيء من التناقض بين ما دعا إليه **العقاد** وبين ما انتقاه من شعر **شوقي** والمتمثل في الشعر الوجداني؛ حيث يعلق **عمر الدسوقي** أن الشعر الوجداني لا يمكن أن تتحقق فيه الوحدة العضوية ولا يمكن أن يكون الشعور فيه دائما ومتصلا[3]، وإنّما يأتي على دفعات غير مترابطة.
- أن الشعر تعبير وهو ما استرسل فيه **العقاد** في نقده لشعر شوقي وخلص منه أنّ الشاعر الذي لا تحس بشخصيته في ديوانه فهو صانع متكلف للشعر.

هذه المقاييس التي اعتمدها **العقاد** وجماعة الديوان كأساس لتقييم جودة الشعر وجدّته، لم يتم التقيد بها في نقد شعر **شوقي** إنّما اعتمد معايير خاصة تمثلت في الوقوف على مواضع التقليد ، التركيز على فساد المعنى من خلال تعقب الأخطاء اللغوية، انتقاء قصائد دون المستوى والتي تفتقد للوحدة العضوية ومن ثمّ التعميم، الاهتمام بشخصية الشاعر أكثر من شعره.

---

[1] ينظر: المرجع نفسه،ص 268.

[2] عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، القاهرة، ط4، 1997،(PDF).

[3] عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، ص 271.

قامت دراسة **العقاد** لشعر **شوقي**في كتابه الديوان على جزأين حملا العنوان ذاته "شوقي في الميزان"، اختار في الجزء الأول مرثيتين وقصيدة استقبال أعضاء الوفود ثم النشيد، أول ما يبدأ به **العقاد** هو قصيدة رثاء **محمد فريد** التي يرى فيها كاتبها بأنّها من خيرة ما كتب جامعة لأسلوبه وطريقته وفكره، لكن **العقاد** يراها عكس ذلك وما الجيد فيها سوى الكلام النحوي الحلو الذي يتحايل به **شوقي** على قرائه، في حين فمضمونها أشبه بأقوال الشحاذين يقول فيها:

كُلُ حَيّ عَلَى المَنِيّةِ غَادِ تَتَوَالَى الرّكَاب والمَوتُ حَادِ
ذَهَبَ الأوّلُونَ قَرْنًا فَقَرنًا لَمْ يتدم حَاضِر وَلَمْ يبقَ بَادِ
هلْ تَرَى مِنْهُمْ وتَسْمعُ عَنْهمْ غَيرَ بَاقِي مَآثَرَ وأيادِي...الخ[1]

بل يرى أنّ مضمونها فاشل لا يعدو أن يكون من التمرينات الابتدائية 2+2=4، وأنّ حذف بيت أو تركه سواء وحذفه أفضل، ومثل ذلك في تنبيهه للغافلين حين يقول:

سِرْ مَعَ العُمْرِ حَيثُ شِئتَ تُؤْبن وافْقِدِ العُمْرَ لا تَوُب مِنْ رُقَاد
ذلِكَ الحَقُ لا الذِي زَعَموهُ فِي قَديمِ مِنَ الحَديثِ مَعَا[2]

فيعلق على البيتين بطابع تهكمي بأنّ **شوقي** يكتب شعره بلهجة العارف لما يجهله غيره وكأنه ناقش مسألة خلافية طال فيها الجدل وما فض الخلاف إلا ببيتيه هذين، ثم ينتقل إلى بيت آخر يقول فيه:

كُرَةُ الأرْضِ كَمَا رَمَتْ صَوْلَجَانًا وَطَوَتْ مِنْ مَلَاعِبٍ وجِيَادِ[3]

فيعيب مفرداته العصرية، ويستغرب كيف له أن يوظف مثل هذه المصطلحات كالصولجان والملاعب والجياد في ذكر حقائق خالدة كالموت، كون هذه الأخيرة غير مرتبطة بقديم أو

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج3، ص 55.
[2] أحمد شوقي، الشوقيات ، ج3، ص 57.
[3] المصدر نفسه، ج3، ص 55.

جديد وألفاظها ثابتة، ثم يفترض لو أن هذا البيت ترجم بلغة أخرى لاختل معناه تماما وأصبح مشوها وهو بالأصل ليسبكلام وإنما مجرد ثرثرة.

ويبقى **العقاد** على هذه الحال متتبعا وساخرا من كل بيت يقف عليه دون أن يحدد تلك المعايير التي انطلق منها ليختم كلامه بالحديث عن **المعري** الذي حاول **شوقي** معارضته وما استطاع فيقول «ثم يروقك وأنت تباري المعري مباراة المضحكين أن تزعم لناجيتك ولنفسك أنك نظمت في فلسفة الموت وبذذت شيخ المعرة في آية من آياته»[1]، **فشوقي** كما يراه **العقاد** في معارضاته **للمعري** بعيد عن الوصول إلى جوهر الأشياء وإنما كان يكتفي بإيجاد مماثل للشيء المشبه بما تدركه الحواس،وهو ماعبّر عنه الناقد بشعر القشور والطلاء، لكن يمكن أن يُعذر **شوقي** على هذا القصور كونه كان مجبرا لا مخيرا، أما الغريب الذي لا يمكن تجاوزه هو أن يرثي **شوقي** فريد دون ذكر لاسمه،وفي هذا ريبة يُرجعها **العقاد** للحاجة الدفينة في نفس **شوقي** التي يحملها اتجاه هذا الرجل والتي بقيت حتى بعد موته[2].

على هذه الشاكلة ينتقل **العقاد** لقصيدة ثانية في رثاء **عثمان غالب**، مفتتحا نقده باتهام موجه **لشوقي** على فساد ذوقه ورداءة طبعه، حيث تعمد الهزل أين وجب الرثاء، جاء في قصيدته:

ضَجَّتْ لِمَصْرَعِ غَالِب ... فِي الأرضِ مَمْلَكَةُ النَّبَاتِ
أسَّستْ بِتِيجَانِ عَلَيهِ ... مِنَ الحِدادِ منكساتِ
فِي مَأتِمِكَ تَلقَى الطّبِيعَةُ ... فِيهِ بَينَ النَائِحَاتِ
والزَّهْرُ فِي أكْمَامِهِ ... يَبْكِي بِدَمْعِالغَادِيَاتِ
وشَقَائِقُ النّعْمَانْ آ ... بتْ بالخُدودِ مُخَمَشَاتِ[3]

[1] عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في الأدب والنقد، ص 26.
[2] ينظر: عباس محمود العقاد: الديوان، ص 26.
[3] أحمد شوقي، الشوقيات، ج3، 49.

يتساءل **العقاد** كيف **لشوقي** أن يحشر الطبيعة في موضع رثاء، وأن يذكر الزهر في غير مناسبته، أم أنه يرثي كل عالم بمفردات تناسب مجال اهتمامه؟ فماذا لو كان المفقود عالم حيوان لا نبات أيذكر صهيل الخيل ونهيق الحمار ونقيق الضفادع وعواء الكلاب، ثم يعلق فيقول «هذا ما نسأل الله اللطف فيه فإننا إن احتملنا حداد الألوان والأشكال فلن نطيق الصبر على حداد الأصوات والأقوال»[1]، وفي هذا التمثيل يرى **العقاد** أنّ الشاعر تخلى عن الذوق السليم والوصف الصادق والتخيل الصحيح والشعور القوي، متعمدا أن لا يكون رثاؤه مكشوفا وأن ينقل في الوقت ذاته حقيقة أنّ الميت لا يبكيه سوى المواد التي تفرغ لدرسها[2]، ومن فساد الذوق إلى عقم الفكر الذي أبانه **شوقي** عن نفسه في بيت واحد يقول فيه:

عُثْمَانُ قُمْتَرَ آيَـــةً لله أحْيـا المُوميـــــــــاتِ[3]

يشدد **العقاد** اللهجة ليصف **شوقي** بالأحمق من ألفاظه الفارغة الخاوية؛ فكيف يأمر ميتا أن يقوم من الموت ليرى آية الله في رد ميت إلى الحياة، مشبّها ذلك بإيقاظ نائم ليتفرج على نائم يستيقظ، ويبقى **العقاد** متحاملا على **شوقي** واقفا على زلاته في كل أبيات القصيدة وحتى القصيدة التي تليها، مهملا النص والمعايير التي حددها، وتاركا القارئ يتساءل بأي منهج نسف **العقاد** شعر **شوقي**، وهل تصنف هاته الدراسة حقا ضمن مجال النقد؟

يرجع عديد النقاد أمثال **سيد قطب** و**أحمد كمال زكي** إلى أنّ دراسات **العقاد** تندرج ضمن الاتجاه النفسي، فقد قامت في عمومها على نظرية الفحص الباطني التي تحصر دور الناقد في البحث عن الشاعر داخل أثره، بمعنى استخلاص نفسيته وتاريخ حياته من خلال نتاجه الأدبي، وفي حال ما تعذر التعرف عليه فإنّ هذا دليل على أنّه ليس بالشاعر ولو ألف عشرات الدواوين[4]، وهي الخلاصة التي وصل إليها **العقاد** في بحثه عن شخصية **شوقي**

[1] عباس محمود العقاد: الديوان، ص 29.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 33.

[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج3، ص 50.

[4] ينظر: أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط؟، 2009، ص 253.

ضمن نتاجه، ما دفعه إلى تجريد **شوقي** من كل صفات الشاعر، ويبدو أنّ حكمه هذا متسرعا، كونه لم يستخدم طريقة التحليل النفسي بشكل جاد وإن انطلق من إثارة التساؤلات التي يقوم عليها المنهج النفسي من قبيل دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه، محاولة استقراء التطورات النفسية للشاعر من خلال دراسة العمل الأدبي، العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية...إلا أنّ إجابته عن هذه التساؤلات اعتمدت أكثر على المنهج التكاملي، وذلك من حيث إفراطه في الاعتماد على الذوق والاهتمام بالعبارات ودلالات الألفاظ، لدرجة أن أصبح نقده قائم على تقويم العبارات، وبحثه في شخصية الشاعر من الخارج –أثر البيئة– وإسقاطها على العمل وهذا عكس ما دعت إليه نظرية الفحص الباطني.

ثانيا: المعارضات الشعريّة عند أحمد شوقي وتجربة تلقيها في زمنها الراهن:

يعدّ **أحمد شوقي** من أبرز الشعراء الذين خاضوا غمار فن المعارضة*؛ رغبة منه في إحياء التراث العربي من جميع جوانبه موضوعا وبناء وأوزانا وقوافي، فكان شعره نسخة ثانية من شعر **البحتري** و**المتنبي** و**أبي تمام**، وقد اعترف في مقدمة كتابه بإعجابه الشديد بالشعراء القدامى والإشادة بهم، لكنه لم يصرح بتقليدهم والسير على خطاهم ما أشعل باب النقد حول معارضاته بين من اعتبرها فنًّا شعريا وبين من يراها مجرد تقليد واستهلاك على رأي **محمد بنيس**، والدراسات حول هذا الجانب وفيرة النماذج لا يتسع بحثنا للإلمام بجميعها، ما جعلنا نكتفي بالوقوف عند بعض الدراسات التي وافق تاريخها عصر الناقد أو كان قريبا منه.

* المعارضة في الشعر أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها وفي موضوعها أو مع انحراف يسير أو أكثر، حريصا علانية فيأتي بمعان أو صور بإزائه الأولى تبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل أو جمال التمثيل أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة لإغناء تراثنا الشعري على مر العصور والأزمنة. علي يوسف عثمان غاني: النص الشعري بين القراءة وإعادة الإنتاج في المعارضات الشعرية، مجلة الحضارة الإسلامية، ع1، مج19، أبريل 2018، ص472.

1. معارضات شوقي بين الإبداع والسّرقة:

خصص **العقاد** جزأه الثاني من الديوان للحديث عن معارضات **شوقي**؛ محاولا قبل ذلك تبرير الانتقادات الموجهة له عند نقده لشوقي في الجزء الأول للكتاب، أين اتهمه البعض بأنه تعمد اختيار أوهن قصائد **شوقي** إضافة إلى أنه شدّد وأغلظ العصا على الشاعر، وهذا ما نفاه **العقاد** مبررا أنّ اختيار النماذج كان مراعاة للحداثة وشعر **شوقي** في مجمله ضعيف ولا يقل ما اختاره من قصائد عن أجود شعره، أما عن اللهجة ففي رأيه أنّ ما أسّس على البرهان وثبت لا يناقش ولا يعترض عليه، وهذه الخصومة الأدبية في رأي **عامر العقاد** قامت على مذهبين «مذهب الإيمان بالفضل وإخفائه على عمد، ومذهب الرأي الذي يتفق عليه الأصدقاء والخصوم وإن اختلفا في لهجة الأداء وعبارة الثناء»[1]، ومن هذا المنطلق لا يحق لمن لا يفقه في الغيرة الأدبية أن يعارض ما جاء به العقاد من انتقادات.

يقف **العقاد** عند ظاهرة التقليد معرفا إياها بأنّ«أظهرها تكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعاني، وأيسره على المقلد الاقتباس المقيد والسرقة»[2]، وهذه الظاهرة حسبه مائزة في شعر **شوقي** ما جعله متهما بالسرقة سواء من حيث اللفظ أو المعنى؛ وقد استدل في ذلك ببعض بأبيات أولها مرثاة **مصطفى كامل** التي وصفها بكومة الرمل مطلعها:

فَارْفَعْ لنَفْسِكَ بَعْدَ مَوْتِكَ ذِكْرُهَا فَالذِّكْرُ للإنْسَانِ عُمْرٌ ثَا ِن[3]

مقتضبا إياهمن بيت المتنبي الذي يقول فيه:

ذِكْرُ الفَتَي عُمْرُهُ الثَانيّ مَا فَاتَهُ وفُضُولُ العَيشِ أشْغَالُ[4]

وفي المرثية ذاتها يقتبس هذا البيت:

والخَلقُ حَوْلكَ خَاشِعُونَ كَعَهْدِهِمْ إذْ يُنْصِتُونَ لخُطْبةٍ وبيَا ِن[5]

---

[1] عامر العقاد: معارك العقاد الأدبية، ص25.

[2] عباس محمود العقاد: الديوان، ج2، ص 148.

[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج3، ص 158.

[4] العقاد، الديوان، ج2، ص148.

[5] أحمد شوقي: الشوقيات ، ج3، ص 159.

من بيت **الأنباري** الذي قال فيه:

كَأنّكَ قَـائِمٌ فِيهِمْ خَطِيبًا وكُلّهُمْ قِيَامُ لِلصّلاَ ةِ[1]

وفي وصف الأهرام يقول:

وكَأنّ الأهْرَامَ مِيزَانُ فِرعَو نَبِيوْمٍ عَلَى الجَبَابر نحـ س[2]

معارضا وصف **البحتري** لإيوان **كسرى**:

لَيْسَ يَدْري أصُنْعُ إنْسٍ لجنِ سَكَنُوهُ أمْ صنعُ جنٍ لإنْ سِ[3]

هذا الجزء من نقد **العقاد**؛ قائم على استحضار أبيات **شوقي** وما يقابلها من شعر القدامى دون الإشارة إلى مواطن التقليد فيها، **فالعقاد** وظف هذه الأبيات كحجة للرد على من رجح كفاءة **شوقي** وتفوقه على **البحتري** و**المتنبي**، لكنه لم يقف عند مواطن السرقة واكتفى باتهام **شوقي** على إساءته للمعاني وتحويرها وإفراغها من كل إحساس، واصفا معارضاته بشعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة، وهذا الأسلوب في نقد معارضات **شوقي** يقودنا إلى الحكم بأنّ **العقاد** لا ينتهج مبادئ ثابتة يتبناها ويؤمن بها، وعلى حد قول **عمر الدسوقي** فالناقد لا يتمسك برأي واضح وليس لذوقه أصول يرتكز عليها، وما جرى عليه منهج جماعة الديوان في نقدهم للقدامى **كابن الرومي** مخالف تماما للدراسة التي بين أيدينا في نقد معارضات **شوقي** وهو ما يتفق ورأي الناقد **محمد مصايف** بأن **العقاد** «لم يكتشف في نقد **شوقي** أيّة سمة فنية تقرب إلى أفهامنا فن الشاعر، وكل ما فعله أنّه ألحّ على الصناعة والتكلف في شعره، وعلى ضروب التقليد والمحاكاة والمعارضة والسرقة التي يعتقد أنّه وقع فيها»[4]. ومثل هذا النقد لا يُعتدّ به كونه لا غير صالح لتحديد مقدار المسافة الجمالية بين آفاق القراء المُشكّلة مسبقا حول النص وبين هذا النقد بعدّه عملا جديدا، ولا يمكن تحديد القيمة الفنية للنص كون الناقد أحدث نوع من القطيعة بين النص **الشوقي** وأفق قرائه،

[1] العقاد، الديوان، ج2، ص 148.

[2] أحمد شوقي: الشوقيات،ج2، ص 47.

[3] العقاد، ساعات بين الكتب، ص 172.

[4] محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص 152.

والفكرة البارزة التي يمكن للقارئ أن يخرج بها هي أنّ **العقاد** لم يحسن اختيار أسلوبه ولا اختيار ألفاظه بالرغم من دفاعه عن جودة العبارة وضرورتها في الكتابة الأدبية ولكنّه أوّل من ارتدّ عن تلك الدعوة.

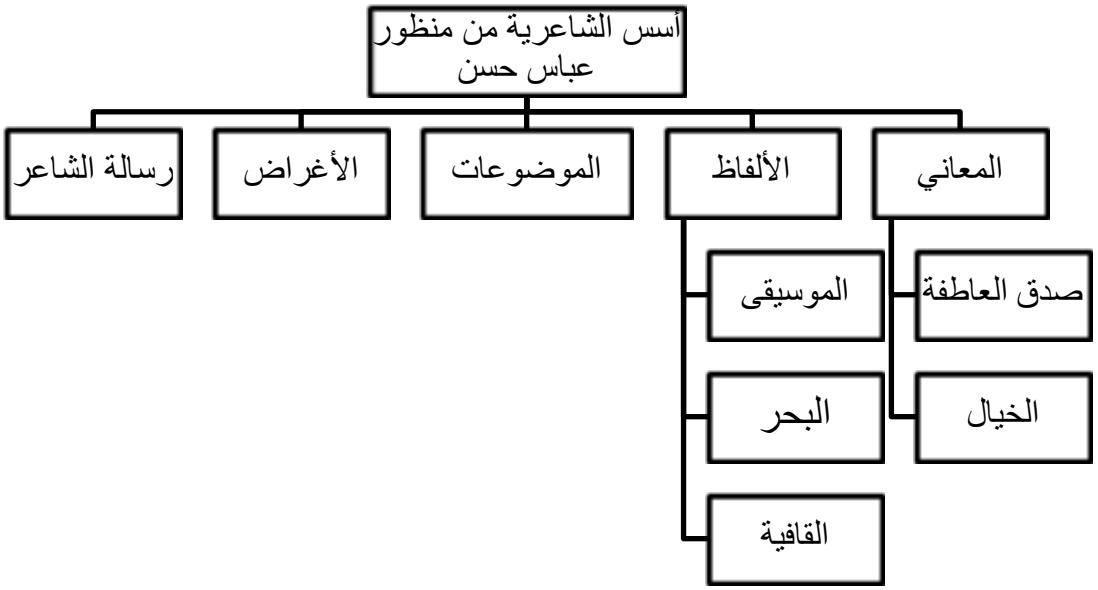
2. التضافر الشعري وإعادة إنتاج المعنى عند شوقي:

تختلف قراءة **حسن عباس** عن القراءات السابقة حول شعر المعارضات عند **شوقي**، وذلك بتركيزها على المقارنة بين شعر **المتنبي** و**شوقي**، ولعل هذا راجع لتأثر **شوقي** الشديد بأسلوب **المتنبي** وكثرة توظيفه للحكم، والاحتذاء به في المدح وهو مالا يختلف فيه اثنان، وقد وقع اختيار الناقد على هذين النموذجين للمكانة التي حازها كل منهما في زمن تلقي إبداعاتهما، ولمكانتهما في نفسه وإن صرّح مسبقا عن ميله **لشوقي** أين يقول في مقدمة كتابه «فاستهواني ولم أكد أستخلص نفسي من فتنته، حتى رفعت الصوت جهرة بأنّه، شاعر العربية الأكبر، وأمير بيانها المجلَّى»[1]، وهو بهذا الحكم يلغي مصداقية موازنته التي في موضوع دراسته "المتنبي وشوقي دراسة نقد وموازنة".

يحدد الناقد المنهج الذي يسير وفقه والقائم على الاستعانة بالمقاييس العربية الخالصة، وضوابط النقد الأدبي، ومعايير البلاغة وهذا ضروري لأن النموذجين الذي وازن بينهما من شعراء العربية، أما الغاية من هذه الدراسة فهي رغبته في إقامة الحجة القوية والبرهان المبين لإثبات حق **شوقي** في اللقب الممنوح له وتفرده في الزعامة الأدبية ولما كان من الصعب إقامة موازنة فنية مع كل شاعر كبير عاصر **شوقي** أو سبقه آثر أن يختار أكبر شاعر عربي اعترف له التاريخ وشهد له السابقون وهو **المتنبي**، والشاهد من الكلام أنّ الناقد لن يعتمد موازنة الندّين وإنّما يوازن ليثبت صحة فرضيته التي انطلق منها وآمن بها وهي أنّ

[1] عباس حسن: المتنبي وشوقي دراسة ونقد وموازنة، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة، ط1، 1951، ص1.

«شوقي شاعر العربية كلها حاضرها وماضيها، قديمها الغابر وحديثها القائم»[1]، ومن جهة ثانية حاول أن يثبت أنّ الموازنة قد تقوم بين شاعرين من أزمنة مختلفة ردا؛ على من يزعمون أنّها لا تصلح إلا بين شعراء العصر الواحد، فالزمان والمكان حسبه غير ضروريين في الموازنة وإنما المرجع الأساسي هو الوقوف على تلك القواعد الثابتة التي لا يكون الأدب أدبا بغيرها، كالوقوف على خصائص بنية الشعر، الخيال، صدق العاطفة...



الشكل 5: مخطط يوضح العناصر المحددة لشاعرية كل من المتنبي وشوقي

يعدّ الشعر من منظور **عباس حسن** رسالة تؤدي وظيفة معينة، ونصيب الشاعر منها نقلها بصدق محاولا قدر الإمكان إيقاظ شعور المتلقي، ولا يستوي غرض هذه الرسالة الشعرية إلا إذا تقيد الشاعر بأمور ثلاثة تتمثل في الحس المرهف، تصوير كلامي للمهم من الحس، براعة فنية في التصوير والترجمة[2]، وبهذه المقاييس يحكم **عباس حسن** على **المتنبي** بأنه شاعر ذاتيّ قليل النفع ضئيل القيمة، وحكمه هذا انبنى على تتبعه للأغراض المتداولة في شعر **المتنبي** والمتمثلة في المدح –للذين أكرموه– والرثاء –للذين أكرموه– والهجاء –لكل من أساء إليه–، وجميعها لا تخرج عن القيمة الفردية، ويرى الناقد أنّ **للمتنبي** بعض الروائع

[1] المرجع نفسه، ص 2.

[2] ينظر: عباس حسن: المتنبي وشوقي دراسة ونقد وموازنة، ص 18–22.

تتخلل الديوان لو طغت فيه لحق له أن يكون شاعر الشعراء، من ذلك لاميته في مدح سيف الدولة:

رَمَى الدَّرْبُ بالجردِ الجرد الجِيَادِ إلى العِدَا ومَا عَلِموا أنَّ السهَام خيول
فَمَا شَعَروا حَتَى رَأَوهَا مغيرة قبَاحَا وأَمّا خلقهَا فَجَمِيلُ ل[1]

والشاهد من استحضاره لهذه القصائد أنّها وإنّ كانت في عمومها مدح يعبر عن أدب ذاتي إلّا أنّها صالحة للتعبير عن أحوال الناس، وخلاصة الحكم أنّ **المتنبي** أساء لنفسه وإلى الرسالة الشعرية فهو ليس بالشاعر الحساس –والقول للناقد– الذي يتأثر بالمشاهد ليخفق لها قلبه[2]، بل كل همه مدح الأمراء خدمة لذاته وهو ما يحيلنا إلى أنّ الناقد أسقط شاعرية **المتنبي** ليهبها **لشوقي**.

يقدم الناقد فحص الديوان **شوقي**؛ أين يجده خالٍ من الأدب الذاتي وجميع قصائده ذات مرجع إنساني تثير كلّ وجدان وتهيج كل نفس، مستدلا على هذا بأبرع ما كتب من نماذج حول الوطن والوصف والحوادث الداخلية والخارجية....محاولا نقل صورة مختصرة عن ديوانه المفعم بالإنسانية ليقيم البيان على صحة حكمه في تفوق **شوقي** على **المتنبي** في هذا الميدان[3].

ينتقل **عباس حسن** إلى الأساس الثاني الذي يثبت به شاعرية الطرفين؛ وهو الوقوف عند خصائص الألفاظ، ويحاول قبل ذلك أن يحدد موقفه من قضية اللفظ والمعنى، ليدمج نفسه ضمن مع أن من قدموا اللفظ على المعنى، معللا أنّ «المعنى لا يتجسم، ولا يبرز بنفسه، ولا يستمد ذاته، وإنّما يبرز في قوالب من الألفاظ تظهره وتمدّه بالتأثير»[4]، ويطمئن

[1] المرجع نفسه، ص 31.
[2] ينظر: عباس حسن، المتنبي وشوقي، ص 38.
[3] للاستزادة ينظر: المرجع نفسه، ص 40–54.
[4] المرجع نفسه، ص 58.

لرأيه باستعراض نماذج من الشعر ينشرح المتلقي لسماعها، ولو تمّ تغيير ألفاظها لما حدث التأثير ذاته في نفس المتلقي.

وبعد استطراد في الحديث عن اللفظ وأوصافه وكل ما يتصل به؛ يدخل الناقد مباشرة ودون أي تمهيد ولو بعنوان لنقد **المتنبي** والحكم عليه بعدم توفيقه في اختيار الألفاظ سواء مفردة أو مركبة، مستدلا بعديد الأبيات ما يزيد عن مئة 100 بيت من غزل وفخر ومدح دون أن يقف على واحدة منها، من ذلك قوله:

وأنّ البُـخْـتَ لا يُعْرِقْنَ إلّا وقَدْ أَنْضَى العُذَافِرَةَ اللِّكَاكَا[1]

ثم يختم كلامه بأنّ **المتنبي** كثيرا ما يقع في هذه الشاكلة أين تفقد ألفاظه تجانسها وائتلافها، ما يفسد جمال الأسلوب وروعة المعاني، ولعل هذه العيوب فيما يرى الناقد كانت سببا أن يحكم **المتنبي** على نفسه بأنه حكيم وليس شاعر.

تختلف رؤية **عباس حسن** مع **شوقي**؛ فيقر له بحسن انتقاء ألفاظه واختياره لها بعناية فائقة مشبها إياه «بالصيرفيّ النقادة يختار الدراهم الجياد ويرفض زائفها، أو الجوهريّ الحاذق ينتقي أصفى الجواهر مادة وأحسنها صقلا وأنسبها لمكانه»[2]، واصفا إيّاه ببحتري زمانه خاصة ما كتبه بعد عودته من المنفى أين اتسمت ألفاظه بالنضج والكمال، كقوله في مخاطبة المعلمين:

رَبُّوا عَلَى الإنْصَافِ فتْيَانَ الحِمَى تَجِدُوهُمو كَهْفَ الحُقوقِ كُهُولا
فَهُوَ الّذي يَبْنِي الطِّبَاعَ قَويمَةً وهُوَ الّذي يَبْنِي النُّفُوسَ عُدُولا
وإِذَا المُعَلّمُ سَاءَ لَحْظَ بَصيرَةٍ جَاءَت عَلَى يدِه البَصَائِرُ حُولّا[3]

[1] عباس حسن، المتنبي وشوقي، ص 81.
[2] المرجع نفسه، ص 104-105.
[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص 171.

هذه الجودة في اختيار الألفاظ لا يعني أنّ **شوقي** لم يقع في بعض العيوب لكن الناقد يراها أقل وأخف وزنا كالتي وقع فيها **المتنبي**، ومثل هذه الهفوات لا تنقص شيئا من إبداعه، والتفاضل في مثل هذه الحالات يكون بالموازنة بين كثرة العيوب اللفظية من ناحية الكم والكيف، وفي هذا اعتراف وحكم بأفضلية **شوقي** على **المتنبي**، ليس من حيث الانتقاء وحسن توظيف الألفاظ وحده؛ ولكن من حيث طرافتها وخصوصيتها*.

ينتقل **عباس حسن** لعرض الشق الثاني المكمل للألفاظ والمتمثل في المعاني؛ وحتى يؤدي المعنى غرضه كما يرى الناقد يشترط فيه الوضوح الذي يعدّ الدعامة الكبرى، إضافة إلى بعض الصفات التي لا يتحقق بدونها كاستقامته ومناسبته للغرض والعصر الذي قيل فيه، معبراعة الخيال وترك التصنع وشيوع العاطفة، وهذا حتى يضمن سريان المعنى وتدفقه إلى المتسمع فيتشارك مع صاحبه مشاركة فعلية[1]. وانطلاقا من هذه الصفات يحدد الناقد شاعرية كل من **المتنبي** و**شوقي** من عدمها.

فأما **المتنبي** فيذهب الناقد على أنّه أجاد في مواطن توظيف المعاني وأساء في مواطن أخرى، أين وصف شعره بالغامض الخفي حتى على كبار الأئمة وهو ما نقله الناقد على لسان الإمام **الواحدي** بأنّ شعر **المتنبي** «خفيت معانيه على أكثر من روى شعره من أكابر الفضلاء والأئمة العلماء، حتى الفحول منهم والنجباء»[2] وهو حجة يراها الناقد كافية لإسقاط شاعريته، فالشعر حسبه لا يقوم على التخمين والحدس للوصول إلى المعنى، و**المتنبي** جعل معاني شعره شبيهة بالقضايا التعليمية؛ أو الأسرار الصوفية كونها بعيدة كل البعد عن

*يقصد الكاتب بالطرافة ألا تكون الألفاظ مبتذلة، الشائعة المنتشرة في العصر، أما الخصوصية فيقصد بها تناسق الكلمة والغرض الذي وضعت لأجله، فللمدح ألفاظ لا تصلح أن تستعمل في الهجاء، وكذلك أن تكون الكلمة معبّرة تغني في مكانها عن كل زيادة. للاستزادة ينظر: المرجع نفسه، ص 123 وما بعدها.

[1] ينظر: عباس حسن، المتنبي وشوقي، ص 206.

[2] المرجع نفسه، ص 210.

العاطفة الرقيقة والمرهفة؛ ما يقتضي جهد كبير ودقة لتحليلها[1]، وهو ما أثبتته الأبيات التي وقف الناقد على بعضها؛ كقوله:

أَحَادٌ أمْ سُدَاس فِي أُحَادِ لُيَيْلتنا المَنوطَةُ بالتنَا د[2]

وهذا البيت تحديدا كثر فيه الشرح من قبل الدارسين؛ دون الوصول إلى بيان مفيد.

يذهب الناقد إلى أنّ **المتنبي** كان يدرك عيبه لكنه يعمد إلى هذا الأسلوب والغموض لإغراء الملوك واستنزاف العطايا منهم، ولو أراد غير ذلك لأجاد في باب المعاني وتفوق على جميع الشعراء العرب و**شوقي** منهم، من ذلك قوله في الغزل:

وكَيْفَ عَرَفْنَا رَسْمَ مَنْ لَمْ تَدَعْ لَنَا فُؤَادًا لِعِرْفانِ الرُّسومِ، ولَا لُبَّا[3]

يختلف **شوقي** عن **المتنبي** في رأي الكاتب؛ حيث يصف معانيه بالمصقولة والواضحة، وقد مرّ المعنى عنده على مرحلتين؛ عرف الثاني تطورا وسبكا ونضجا مقارنة بالأول ولكنه ليس أسوء من معاني **المتنبي**، فهو لا يتعمد الغموض وإنّما يسقط فيه أحيانا لذلك من اليسير معالجة تلك الكلمات الغامضة وتجلي غموضها بمجرد ربط الكلمات ببعضها.

يجد الناقد أنّ الغموض الذي قد يعتري معاني **شوقي** يقع أغلبها في وصفه لوقائع وأحداث تاريخية، ولهذا الغموض دلالته كإيغال الخيال دون القدرة على إيقافه، أو حديثه عن خواطر نفسية لا يفهمها غيره، أو لسعة ثقافته وإلمامه بالتاريخ وهو ما يعبر عنه البيت الموالي:

يَا كَبِيرَ الفؤَادِ، وَالهَمِّ، والآ رَاب، مَهْلا مَهْلا، رُويْدا، روَيْدا

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 211.

[2] عباس حسن، المتنبي وشوقي، ص 211.

[3] المرجع نفسه، ص 247.

لَمْ تَكُنْ حِقْبَة أَسَاءَتْ علَيّا فِي جَنَى عُمْرِهِ لتَحْفَظَ وُدَّا[1]

هذه الكلمات وإن بدت واضحة إلا أنّ البيت الثاني يشير إلى حادثة تاريخية ألبسته حلة الغموض، فلا يتضح معناه إلا لمن عرفها.

يستطرد **عباس حسن** في عرض النماذج التي وقع فيها **شوقي** في مطبّة الغموض ويقدم بين كل نموذج وآخر شرحا وافيا عن لإزالة اللبس الذي يكتنف المعنى، وهو ما لم نجده في عرضه لنماذج **المتنبي**، وهذا يقودنا إلى القول أنّ الناقد يحاول إقناع القارئ بتفوق **شوقي** على **المتنبي** في هذا الجانب.

والطريقة ذاتها يتبناها عند عرضه للموضوعات والأغراض التي عالجها الشاعران، فقد أسقط عن **المتنبي** شاعريته أين أعاب موضوعاته المبذولة، المشوهة من جانبها اللفظي والمعنوي وأعاب أغراضه التي يجدها معبرة عن شخصيته نرجسية تكتب لذاتها لا لنقل الشعور لغيرها، أما **شوقي** فخلاف ذلك وإن سلك مسلك القدماء في حفاظه على عمود الشعر إلا أنّه أحسن التصرف فيه فقد حافظ على وضوح معانيه وسلامة ألفاظه، إلى جانب خوضه في ما لم يتطرق إليه **المتنبي** كالموشحات والأناشيد الوطنية وإخضاع الأوزان الشعرية للمحاورة الطويلة.

من خلال ما سبق نلمس النظرة الأحادية للناقد حيث أسس لفرضية مفادها أنّ **شوقي** أمير الشعراء لا يجاريه أحد، منطلقا منها وعائدا إليها، وما **المتنبي** إلا طرف ثان وضع لتفي الموازنة حقها وليعلن بذلك عن شاعرية **شوقي** على من عاصره ومن سبقه، وكان بالإمكان أن يضع غيره ويصل للنتائج ذاتها، هذه النظرة يراها الناقد **عبد العزيز بن عبد الله الربيعي** هجوما يصل إلى حدّ الهجاء على المتنبي دون مبرر نقدي، وكان الأولى به أن

[1] هذه القصيدة قيلت في رثاء الخديوي اسماعيل وقد تم حذفها من ديوان الشوقيات في طبعاته الحديثة.

يدرس القضية على كل وجوهها واحتمالاتها[1]، وهذه الدراسة لا تخضع للاستقراء والعلمية كما ادّعى صاحبها وإنّما قدمت دراسة واصفة شارحة لا تختلف عن الدراسات التي كتبت بدايات القرن العشرين.

3. الجوانب التجديدية في معارضات شوقي:

يشغل شعر المعارضات عند **شوقي** حيزا كبيرا في ديوانه، أين عدّه البعض فنا قائما بذاته، و**شوقي ضيف** انطلق من هذه الفكرة على أنّ شعر **شوقي** شديد الصلة بالشعر القديم، لكنه مع ذلك لا يخلو من الإبداع والجدّة حيث استطاع بعبقريته الموازنة بين القديم في الصياغة والموسيقى وبين التجديد مسايرة للعصر والبيئة والظروف، وقد وقف الناقد موقف المدافع عن **شوقي** من كل الحملات التي وجهت ضده خاصة من ممثل دعاة التجديد **العقاد** الذي يرى في شوقي خطرا على الجيل الناشئ نظرا للاضطراب الذي يعانيه شعره ما بين التجديد والتقليد، هذا الاضطراب من منظور **شوقي ضيف** غير وارد وكل ما وجّه له من انتقادات مردّها تحاملات مرتبطة بأغراض تبتعد عن الموضوعية، وقد خصص **ضيف** دراسة منفردة جاءت بعنوان "شوقي شاعر العصر الحديث"، يقر فيها بأحقيته بإمارة الشعر ومفندا كل من يرى فيه شاعرا مقلدا فهو في رأيه «شاعر غيريّ يتنازل راضيا عن شخصيته وفرديته، حتى يُتاح له اتّخاذ هذا الإقرار وسيلة للاعتراف بحقه في اختيار المذهب الذي سيحتذيه»[2]، والاضطراب الذي تحدث عنه **العقاد** هو في الحقيقة مشروع قائم على بناء جسر بين القديم والجديد.

يؤمن **شوقي ضيف** بأنّ حاضر الشعر العربي متصل بماضيه وأنّ العلاقة بينهما غير منقطعة، لذلك قامت دراساته على تتبع حضور القديم في الشعر الحديث عند **شوقي** بوصفه

[1] للاستزادة ينظر: عبد العزيز بن عبد الله، نقاش حول أبي الطيب المتنبي نقد علمي أدبي لكتاب المتنبي وشوقي، بيسان للنشر والتوزيع، ط1، 2018.

[2] شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ص 51.

رائد الشعراء الذين رفعوا راية التجديد مع المحافظة على التقاليد الشعرية القديمة ومعارضته لفحول الشعراء **كالبحتري** و**المتنبي** و**البويصري**...

يخالف **شوقي ضيف العقاد** في نظرته حول معارضات **شوقي**؛ أين ينفي وصفها بالتقليد والسرقة ويدرجها ضمن عامل التأثر والتأثير، وذلك لعدم قدرة الفرد على فصم علاقته بالماضي وما **شوقي** إلّا ثمرة الأسلاف وما شعره إلّا امتدادا لشعرهم[1]، وقد وقف الناقد عند اعترافات **شوقي** وتأثره **بالبحتري** وموسيقاه حتى أصبح إبرة البوصلة –والقول للناقد– التي توجهه يمينا وشمالا فتشابهت أساليبهم وتشابه إطارها دون أن يُلغي ذلك من شخصية **شوقي** ونفسيته وحوادثه الشعورية الخاصة[2]، ومن هذه الفكرة يشير الناقد إلى أنّ المعارضة ليس في مجملها تقليد جامد فبعض قصائد **شوقي** فاقت في براعتها قصائد الشعراء الذين عارضهم، وقد وقف على بعضها من ذلك نونيته التي عارض فيها نونية **ابنزيدون**يقول فيه:

يَـا نَـائِـحَ الطَّلْـحِ أَشْبَاهٌ عَـوَادِينَـا نَـشْجَى لِوَادِيكِ أَمْ نَـأْسَى لِـوَادِينَا[3]

إنّ المتتبع لموضوع نونية **شوقي** يجد أنها ابتعدت عن الأصل أين خرج عن الشكوى والحرقة ومعاتبة ولادة على مضاعفة حاله، ناجى الطائر الحزين المفارق لوطنه عاطفا على أحزانه، ثم مخاطبته للبرق وإرساله للتحية إلى منازل النيل ليصف تحسسه لرائحة وطنه في الريح والنسيم مشبها إياها بقميص يوسف الذي ألقي على وجه يعقوب فارتد إليه بصره ليختم

[1] ينظر: شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ط؟، 1971، ص10.

– ألقى شوقي ضيف عام 1960 محاضرة بعنوان "حاضر الشعر العربي متصل بماضيه"؛ تحدث فيها عن الوجود القبلي وانعكاساته وأثره في توجيه الفرد وتشكيله لوحدة التقاليد والعادات والأفكار والمشاعر.

[2] ينظر: شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ص 72. وينظر: أحمد العاقور، منجز شوقي ضيف النقدي " ناقد الشعر وسلطة التراث"، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2011، ص 87.

[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج2، ص104.

بتمجيد أمجاده وآثار وطنه تعبيرا عن حنينه[1]، ورأي **ضيف** من كل هذا أنّ الشاعر أبان عن مقدرته وتفوقه أين تلقى عن **ابن زيدون** فتفاعل معه ليخلفه وراءه.

وفي سينية **البحتري** التي كانت المعيار الذي أصّل عليه **شوقي** قصيدته ذات المطلع:

وكَأنَّ الأَهْرَامَ ميزانُ فرعو ... نَ بِيَومٍ عَلَى الجَبابر نَحْسِ
أوْ قَنَاطِيرُهُ تأَنَّقَ فيهَا ... أَلفُ جَابٍ وألف صَاحبِ مكْس
رَوعةٌ في الضّحَى مَلاعِبُ جِنٍّ ... حِينَ يَغْشَى الدُّجَى حِمَاها ويُغْشى[2]

يعلق الناقد بأنّ المعارضة فيها بارزة في مثال أبياتها؛ لكن **شوقي** أظهر براعته حين حوّلها إلى ملحمة يتحدث فيها عن الدول، ثمّ يفيض في الحديث عن الأندلس وقرطبة لينتقل إلى وصف قصر الحمراء بغرناطة وصفا يراه **ضيف** آية في الروعة والجمال كقوله:

مَشَت الحادثَاتُ في غُرَف الحَمْـ ... ـراءَ مشيَ النَعِّي في دَارِ عُرْسِ
عرصاتٌ تخلتْ الخيلُ عَنْهَا ... واستراحتْ مِن احتراسٍ وعَسِّ
ومَغانٍ عَلَى الليالي وضاءٌ ... لم تجد للعشيِّ تكرار مَسِّ[3]

معلقا بأنّ **شوقي** في تجسيمه الحسي والمعنوي للقصر جعله تحت أبصار المتلقي، وهذا التجسيم الدقيق والقوي سمح له أن يلحق بركب القدامى ويخلفهم وراءه، ومعارضاته على حد تعبير الناقد لم تكن نابعة عن العجز في البناء، وإنّما جعلها الشاعر نقطة ارتكاز تحيل القارئ على مدى عناية **شوقي** بالدرس الشعري القديم، وفهم أسرار الصنعة التي لقنته أصول الصياغة العربية في الشعر[4].

ينتقل الناقد إلى قصائد **لشوقي** أبان فيها عن تفوقه على معارضيه من حيث المعاني مستدلا بآراء **الرافعي** الذي وقف عند بيتين **لشوقي** جاء فيهما:

---

[1] ينظر: شوقي ضيف: شاعر العصر الحديث، ص 73-75.

[2] أحمد شوقي: الشوقيات ، ج2، ص47.

[3] المصدر نفسه، ج2، ص51.

[4] ينظر: شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ص 78.

لكَ نُصْحي ومَا عَلَيْكَ جِدَالِي آفةُ النُّصْحِ أنْ يَكُونَ جِدَا َلا[1]

ومثله في موضع آخر:

آفَةُ النُصْحِ أنْ يَكُونَ جِدالَا وأَذَى النُصْحِ أنْ يَكونَ جِهارا[2]

وقابلهما بقول **ابن الرومي:**

وَفِي النُصْحِ خَيْرٌ من نَصيحٍ مُوادعٍ وَلَا خَيْرَ فِيهِ مِنْ نَصيحٍ مُوَاثِبِ[3]

ليعرض كيف أنّ **شوقي** «صحح المعنى وأبدل المواثبة بالجدال وذلك هو الذي عجز عنه ابن الرومي»[4]، وهو الكلام الذي يؤكد ما أشار إليه **ضيف** حول تمكن **شوقي** من أصول الصياغة العربية أين أصبح المعنى عنده حاضرا لا ينضب.

وله في الغزل ما يقع على النفس موقع الإعجاب كقوله:

حَوَتِ الجَمَال فَلَوْ ذَهَبْتَ تَزيدُها فِي الوَهْمِ حسْنًا مَا اسْتطْعتَ مَزِيدا[5]

وهو مأخوذ من القول الآتي:

ذَات حُسْنٍ لَـوِ اسْتَـزَادَتْ منَ الحُسْنِ إليْهَا لَمَا أَصَابَتْ مَزِيدَا[6]

تبدو المعارضة واضحة بين البيتين لكن براعة **شوقي** في توظيف الكلمات؛ أكسب بيته معنا أقوى فقوله (في الوهم) حقق المعنى المراد، لأنّ جمال الحبيب كما يرى الناقد قائم على ما يصوره المحب في خياله، وإن لم يستطع الوهم خلق حسن زائد فالحسن تام لا زيادة فيه.

أما في الرثاء فقد استحضر **شوقي ضيف** قصيدة رثاء **ثروت** يراها من أحسن القصائد ويرى البيت الموالي من أندر أبياتها؛ يقول **شوقي:**

---

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج2، ص 135.

[2] المصدر نفسه، ج2، ص 129.

[3] شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، ص 78.

[4] المرجع نفسه، ص.ن.

[5] أحمد شوقي، ج1، ص 103.

[6] شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ص 79.

وقَدْ يَمُوتُ كَثِيرٌ لا تُحِسُهُم كأَنَّهُمْ مِنْ هَوَان الخطْبِ ما وُجِدوا[1]

معارضا قول **المهلبي:**

إنّا فَقَدْنَاكَ حَتى لَا اصْطِبَار لَنَا ومَات قَبْلُكَ أَقْوامٌ فَمَا فُقِدُوا[2]

تعد دالية **المهلبي** التي كتبها في رثاء المتوكل من أجود ما قيل في معناها، لكن **شوقي ضيف** يرى في المعنى خلل فمن مات ولم يفقد فهو **خالد**، وهذا ما انتبه إليه **شوقي** فأقام المعنى وصوّبه، مستبدلا الفقد بالعدم في الذين هانوا على الحياة كأنّهم ماتوا وما وجدوا[3]، وبهذا فقد أعلن **شوقي** تفوقه على من عارضهم في جميع الأغراض غزلا ورثاء، بناء ومعنا ينطلق من قوالبهم ليصيغ معانٍ جديدة، وهو ما جعل **ضيف** يصف معارضاته بالتقليد الحي.

يستحضر **ضيف** هذه الأمثلة مدعما آراءه بما جاء به **مصطفى صادق الرافعي**، حول براعة شوقي في الخلق والإبداع مهتديا بالقدامى لخلق التفرد لنفسه، وفي هذا تأكيد على أنّ التجديد لا ينبني بعيدا عن الماضي.

يرى **ضيف** في معارضات **شوقي** أنّ التقليد فيها قائم على هيئتين؛ «هيئة معارضة حين يعمد إلى **المتنبي** أو **البحتري** أو غيرهما فيقلد بعض قصائدهم، وهيئة أخرى كانت أعم من ذلك، فإنّه كان دائما حين يصنع شعره يعتمد الصورة العامة للشعر العربي ويبنى على صياغتها»[4]، وكلا النوعين جعلا من **شوقي** يتقوقع في نزعته التقليدية منصرفا عن الدعوة التي أشار إليها في مقدمة ديوانه، وهذا عائد حسب **ضيف** إلى الحملة التي شنّها عليه النقاد حول تبنيه للمنهج التجديدي ما جعله ينسحب ويؤثر النظم على منوال القدامى، وهو جناية كما يصفها الناقد ارتكبت في حق **شوقي** من طرف النقاد المحافظين أين جعلوه يهمل باب

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج3، ص63.

[2] شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ص 80.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص.ن.

[4] شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ، ص 97.

التجديد، لكن من جهة ثانية انعكس هذه النقد بالإيجاب، فقد أفاد **شوقي** في التدرب على القوالب القديمة ومجاراة القدماء حتى طبع بطوابعهم فلم يعد يختلف عمّن تقدموه، مستفيدا من نسج **البحتري** وصياغة **أبى تمام** وثبات **المتنبي** ومفاجآت **الشريف الرضي** مشكلا نظمه الخاص[1]، ومشكلا شخصية مدمجة في شخصيات أبانت عن شعر الإبداع والتميز.

ينفي **ضيف** عن **شوقي** تهمة السرقة والتقليد؛ موضحا أنّ معارضاته كانت معلنة ونصوصه كانت واضحة المعالم بحيث يمكن للقارئ تبين القصيدة الأصل، وخوضه في المعارضات كان نابع عن رغبة التحدي لإثبات تفوقه على الشعراء الذين عارضهم، بعد أن تفوق على من عاصروه، لذلك فمعارضاته «لم تكن من باب الاحتذاء والمقاربة ولكن كانت من منطلق الارتقاء والمجاوزة وفي المجاوزة معنى التحرّر لا معنى التفوق»[2]، وخلاصة القول في ذلك أنّ النقد الموجه **لشوقي** لم يكن مبنيا على أسس موضوعية، أين قام على تعقب الإخفاقات دون تلمس جماليات النص، وهذا مرّده بروز موجة ترى في التقاليد الفنية الغربية كل الجدة؛ ما جعلها تعمل على تهديم وإزاحة كل ما له صلة بالقديم و**شوقي** أحدهم.

ثالثا: تجربة التلقي الجزائري لشعر شوقي:

لقد كان للبيئة الاجتماعية التي عاشتها الجزائر فترة الاحتلال أثر بالغ في تعطيل حركة الأدب الجزائري، شعرا ونثرا ما ترتب عنه خمول حاد في النقد الأدبي، وحال دون اللحاق بركب التطور النقدي الذي شهده المشارقة، إلا أنّ هذا لم يمنع البعض من البروز والتألق أين لعبوا دور القادة في الدعوة إلى الثورة والتحرر عن طريق أدبهم ورافقهم بعده النقد الأدبي الجزائري متعديا حدود الوطن ليطلع على الآداب الغربية والمشرقية بواسطة الصحافة التي كان لها الدور البارز في ترويج النصوص على نطاق أوسع، ومن أبرز هؤلاء النقاد

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص77.

[2] محمد الهادي الطرابلسي: ثقافة التلاقي في أدب شوقي، ص156.

نجد الشاعر **رمضان حمود** والأديب **البشير الإبراهيمي**، الذين كان لهم نصيب من الاطلاع على الآداب الغربية والعربية، وكانت لهم آراءهم النقدية الخاصة حول الأدب عامة والشعر خاصة.

1. المقاييس الفنية عند رمضان حمود في نقد الشعر:

اعتبر **رمضان حمود** الصوت المتفرد في النقد الجزائري الذي يجاري نقاد المشرق العربي، أين نحا نحوهم خاصة آراء مدرسة الديوان فيما يخص مسألة الشعر الصادق، والتصنع في قول الشعر ودعوته الصريحة للشعراء في التخلي عن تلك الأغراض التقليدية والمواضيع البالية التي لا تخدم الواقع المعاش في شيء، والنهوض بالأدب العربي نحو ركب التجديد، متأثرا بالمدرسة الرومانتيكية التي انعكست مبادئها على آراء الناقد بداية من مفهومه للشعر الذي يعرفه بأنّه «تيار كهربائي مركزه الروح وخيال لطيف يقذفه النفس لا دخل للوزن والقافية في ماهيته»[1]، مرتدا بذلك على المفهوم المتوارث للشعر حيث يقول «قد يظن البعض أنّ الشعر هو ذلك الكلام الموزون المقفى ولو كان خاليا من معنى بليغ وروح...فهذا ظن فاسد واعتقاد فارغ وحكم بارد. إذ الشعر كما قال **شابلن Chaplin** هو النطق بالحقيقة والشاعر الصادق قريب من الوحي»[2].

من هذا المنطلق في تحديد مفهوم الشعر يتضح أنّ **لرمضان حمود** آراء نقدية صريحة حول الشعر العربي القديم وضرورة التجديد فيه، وهي آراء تعكس المستوى العالي للناقد بوصفه أول ممثل لحركة التجديد في النقد الجزائري الحديث، وقد اتسم نقده بالأمانة العلمية

[1] رمضان حمود بن سليمان: بذور الحياة، ج1، مكتبة الاستقامة، ط؟، 1928، ص 108.

– من أهم الدراسات التي تناولت الآراء النقدية لرمضان حمود حول شعر شوقي دراسة صالح خرفي بعنوان "رمضان حمود"، محمد ناصر بعنوان "رمضان حمود وقضايا الشعر العربي الحديث"، عمر بن قينة بعنوان "في الأدب الجزائري الحديث"، عمار حلاسة "نظرية الشعر "، أحمد يوسف "السلالة الشعرية".

[2] رمضان حمود: بذور الحياة، ص 103.

والتسلسل في طرح المواضيع واعتماد الشواهد والشعر في أيّ رأي يبديه، مع تبنيه للمنهج التاريخي والإخلاص له.

ومن أهم الدراسات التي عالجها **رمضان حمود** والتي أبانت عن عقل فحيص واع، نقده لشعر **أحمد شوقي** الذي أحيا الشعر العربي القديم، منطلقا في هاته الدراسة من معايير أساسية اشترك فيها مع العقاد تنظيرا وخالفه تطبيقا، يكمن إجمالها في نقاط ثلاث هي:

- الابتعاد عن القالب التقليدي المرتبط بعمود الشعر.
- ضرورة ربط الشعر بالواقع.
- الاعتناء بلغة العصر وأساليبها في مخاطبة الجمهور بعيدا عن لغة **امرئ القيس** و**المهلهل**.

تتمحور دراسة **رمضان حمود** حول قضية الشعر العربي الحديث بين التقليد والتجديد، ونقده **لأحمد شوقي** لم يكن لدافع شخصي وإنما وُظف كنموذج لتنوير الأدباء الجزائريين وهو ما نلمسه في قوله «وإذا كان الكلام على **شوقي** وأضرابه، فإن القصد منه إنارة الطريق الذي يجب أن يسلكه أبناء الجزائر الأدباء، لأن الشرق في غنى عن أقوالنا في هاته الأيام كما يظهر»[1]، أي جعل من شعره نموذج تطبيقي لكل ما هو قديم سواء من الجانب الشكلي أو الموضوعي، كما أنّ اختياره **لشوقي** راجع إلى افتقار شمال أفريقيا لشاعر بمكانة **شوقي** يستحق أن يلتفت له أو يعول عليه لخدمة لغة الضاد.

يرى **رمضان حمود** أنّ شعر **شوقي** أقرب إلى العهد القديم منه إلى القرن العشرين، فأغلب مواضيعه كانت في رثاء الأمراء والمديح ووصف القصور والمعالم التاريخية والمعارضة... وهو الأمر الذي لا ضرورة منه فالأولى للشاعر أن يكون رسول أمته يحس بها ويكتب لها ما يتوافق والحاضر يقول في ذلك «نعم إنّ **شوقي** أحيا الشعر العربي...لكنه

[1] رمضان حمود: بذور الحياة، ص 123.

مع ذلك لم يأت بشيء جديد لم يعرف من قبل...وإنّما غاية ما هنالك جاء بهيكل الشعر القديم الموضوع في قرون بلي عهدها فكساه حلة من جمال خياله ورقة أسلوبه وفخامة ألفاظه وقوة مادته...»[1]. إنّ للشاعر وظيفة هامة يراها **رمضان حمود** تتجسد في نقل معاناة الشعب العربي المضطهد الذي يعاني ويلات الاستعمار، والكتابة في مواضيع تجلب المنفعة وتدفع الضرر وتحرك الهمم للمضيّ نحو حياة الرقي والعصرنة، وهي الوظيفة التي نجح فيها شعراء الغرب أمثال **لامرتين**Lamartine و**فولتير**Voltaire الذين وصفهم **حمود** بالأفذاذ العظام، في حين انعدمت عند شعراء العرب وعلى رأسهم **شوقي** الذي كتب في كل شيء باستثناء الشعر الوطني القومي السياسي الحماسي يقول في ذلك «أنا لا أقول أنّ **شوقي** ليس له بعض قصائد تحوم حول السياسة والاجتماع... أو أنّ غير قادر على ذلك ولكن أريد أن أقول أنّ من يجود بمثل "صدى الحرب" و"كبار الحوادث وادي النيل" بنفس واحد على نسق واحد لا فرق بين أول ووسط وآخر القصيدة لا يتخللها ملل ولا ضعف ولا قصور، وقدير على أن يدبج ببراعة السيال وفكره الجوال روايات شعرية دراماطيقية هائلة. حماسية متقدة. وطنية عالية. يتضاءل بجانبها شعر **فولتير** و**لامارتين** وروايات **شكسبير** و**هيكو**»[2].

وفي هذا دعوة صريحة من الناقد للاستغناء عن الأغراض والمضامين الشعرية القديمة والنهوض بالشعر من خلال بث روح العصر فيه، وهذا لا يعني أنّ **حمود** يتنكر للقديم أو يحط من قيمة الشعر الموروث وإنما يدعو الشعراء أن يكسبوا القديم طاقة تجعله مواكبا للشعر الحداثي، يقول «فيا أيها الأدباء اجعلوا نصب أعينكم إعلاء الأدب العربي وترقيته وافهموا واعتقدوا أنّ موقفنا مع أجدادنا الكرام كموقف الأم الحنون مع ولدها، فإنها إذا ربته

[1] المرجع نفسه، ص 115-116.

[2] رمضان حمود: بذور الحياة ، ص 117.

وبلغ أشده واستوى فلابد له من القيام والسعي في مناكب الأرض لا الركود في حجرها والدوران حولها»[1].

يذهب **رمضان حمود** إلى أنّ الشعر رسالة موجهة لعامة الناس على اختلاف مستوياتهم، لذلك من الواجب مخاطبة القراء باللغة التي يفهمونها بعيدا عن التكلف والتصنع، ويرى أنّ **شوقي** من بين الشعراء المتمسكين بالقديم شكلا ومضمونا ما جعله مقلدا حتى في اللغة؛ فبرأي الناقد أنّ **شوقي** يؤثر لغة **امرئ القيس** على لغة العصر فيهتم بتفخيم الألفاظ وبهرجتها مولعا بالغريب منها ناسيا أو متناسيا أنّ «الشاعر لا يكون شاعرا إلّا إذا حدّث قومه باللغة التي يفهمونها وبالمعاني التي يهضمونها»[2]، وهو في قوله هذا لا يحط من قيمة **شوقي** كشاعر ولا ينفي قدرته على الكتابة بلغة العصر وإنّما يوجه نقده للاتجاهات التقليدية وعلى رأسها مدرسة **شوقي** التي جعلت من لغة الماضي مقياسا على جودة الشعر، مرتكبة بذلك جريمة في حق اللغة العربية التي من الممكن أن تهلك إن لم يتم تداركها وتوظيفها في بساطتها وجدّتها كونها كائن حي قابل للتطور بتطور الظروف، وهي دعوة من قبله لرفع همة الشعراء نحو الجدّة والإبداع يقول في ذلك «فيا أيها الأدباء انبذوا عنكم التكلف والتنطع في اللغة وأفرغوا المعنى الجميل في اللفظ الجميل واخضعوا الصوت الضمير والواجب...ولا تقيدوا كتاباتكم بطريقة أحد مهما كان شأنه وقدره في الأدب ومهما كان بيانه الساحر»[3]. كما يعترض على استخدام اللغة العامية والدارجة ويدعو إلى توظيف لغة مألوفة بسيطة قريبة من روح العصر، لا يجد القارئ منها استنفارا ولا يضطر أن يعود إلى القواميس والمعاجم.

[1] المرجع نفسه، ص 121.

[2] رمضان حمود: بذور الحياة، ص 102.

[3] رمضان حمود: بذور الحياة ، ص 127.

ومن عامل اللغة ينتقل **حمود** إلى قضية عمود الشعر والدور الذي أدّاه في تأخر شعراء الشرق في اللحاق بركب التجديد، فهو حسبه تنميق وتزوير يحبس الشعر عن غايته ووظيفته وينقص من قيمة الشعر والشعراء حيث يقول:

اتـوْا بـكـلامٍ لا يُحـركُ سـامـعَا ... عجوزٌ لَهُ شَطْرٌ وشَطرٌ هُوَ الصدرُ
وقدْ حـشرُوا اجْـزَاءَهُ تَـحْـتَ خَيْمَـةٍ ... كَـعَظـمٍ رمـيـمٍ نَـاخـرٍ ضـمَّـهُ القبرُ
وزُيّـنَ بالوَزْنِ الذِي صَـارَ مـقتَفَى ... بِقَـافِـيـةٍ لـلشـطِ يَـقْـذفُـهَـا الـبَـحْـرُ
وقالُوا وَضَعْنَا الشّعرَ للنَاسِ هاديَا ... وَمَـا هُو شِـعْرُ سَـاحِـرٍ لاَ ولا نَـثـرُ
ولـكـنّـهُ نـظـمُ وقـولٌ مـبعـثـرُ ... وكـذبٌ وتـمـويـهٌ يـمـوتُ بـهِ الـكـفـرُ
فـقُـلـتُ لَـهـمْ لَـمّـا تـبـاهـوا بـقـولِـهـمْ: ... ألافَاعْلَمُوا أنّ الشُّعُورُ هُوَ الشعرُ[1]

وهذه الأبيات تعود بنا إلى نظرته للشعر بأنّه لا يقوم على الأوزان والقوافي –الشكل– وإنّما على براعة تصوير العواطف وإجادة إيصالها للمتلقي على الشاكلة التي تلج في خواطره، وحسبه أنّ **شوقي** في تقليده للقدامى من حيث الشكل ساهم في موت الشعور والميزة الأدبية العصرية حيث جعل شعره قائم على التشطير والمعارضة والاهتمام بالأغراض القديمة من مدح وهجاء؛ فأصبح شعره كثوب ضمّ سبعين رقعة مشكلة الألوان خالٍ من الشعور، يقف عند حدود الآذان دون أن يصل إلى القلب، وهذا النوع من الشعر في رأي حمود صناعة وجب على الشعراء الناشئة التخلي عنه وعن صانعيه –مدرسة **شوقي**– فيقول «فالشعر ليس صناعة كما يقولون ولكنه إلهام وجداني ووحي الضمير، وأنت –يعود على المنشئ الأديب– بنحوك أو صرفك أو عروضك أو قوافيك أو بلاغتك...إذا لم تجد في نفسك وازعا نحوه وميلا إليه وتلذذا روحانيا لسماعه فإنك إن فعلت ولم تراع هاته الشروط ضيعت وقتا نفيسا وجنيت خزيا وعارا»[2].

[1] المرجع نفسه، ص 103–104.

[2] رمضان حمود: بذور الحياة، ص 107–108.

لقد كانت قضية **رمضان حمود** حول التجديد في الأدب عامة والشعر خاصة من حيث الشكل والمضمون، بمثابة ثورة على المقلدين المشارقة ودعوة منه للشعراء المغاربة بعدم اجترار مثل هذا الشعر أو التأثر بالمدارس التقليدية التي لا تخدم الحياة الاجتماعية والسياسية في شيء، فكانت معاييره المقترحة مقياسا من واجب كل شاعر وضعها نصب عينيه للنهوض بالأدب العربي ومن ثمة رفع مستوى الوعي لدى المتلقي، وهذه المعايير هي نتاج تأثره بالمدرسة الرومانسية التي من مبادئها تغليب الخيال والعاطفة على حساب العقل.

من الضروري الإشارة إلى أنّ **حمود** لا يرفض التراث القديم إجمالا ولا يدعو إلى الانبطاح على مخلفات الغرب، وإنّما دعا للموازنة بين القديم والجديد، وذلك عن طريق الانفتاح على الغرب بوعي وتعقل وإضفاء إيجابياته على ما بناه الأسلاف وهو ما جاء في قوله « التجدد المطلوب من الشرق في نهضته الحالية هو أن يأخذ حسنات الماضي فيضيفها إلى ما في يده من اللباب ويكمل ما نقص من مدنية الغرب الصالحة ثم يخرج من ذلك حياته الطيبة التي خلق لأجلها والتي لا يقدر أن يعيش بدونها»[1]، وهو في ذلك يسلك درب **طه حسين** الذي دعا إلى الموقف ذاته من فهم الماضي والتشبث بإيجابياته مع الانفتاح على الآخر لبعث حركة الأدب والنقد نحو العصرنة.

يلتقي **رمضان حمود** في دعوته إلى التجديد ونقده لأمير الشعراء مع آراء **العقاد** خاصة ما تعلق بقضية التكلف والتصنع في قول الشعر عند شوقي، وقضية معارضاته مع الشعراء القدامى، لكن هذا لا يعني أنّ **حمود** قد تأثر بأفكار العقاد وإنّما يرجع الأمر لتبنيهما الاتجاه ذاته ما أوصلهما للنتائج نفسها؛ وإن كانت آراء **حمود** أقل حدة وأكثر موضوعية من آراء **العقاد** لما تميز به من تجرد في الأفكار واستقلال في الرأي كما يرى **صالح الخرفي**.

[1] المرجع نفسه، ص 65.

لم يكن **لرمضان حمود** غرض ذاتي لنقد **شوقي** وهذا واضح من خلال أسلوبه وتبريراته في سياق حديثه «لم أقصد بنقدي التنقيص من سمعة الشاعر الكبير فقدره أعلى منزلة من أن تناله يد التطاول»[1]، وإنّما وجه النقد له تحديدا لكونه كان في طليعة من فتحوا باب التراث، و**حمود** كما يذهب الناقد **أحمد يوسف** أقام ثورة على الوضع السائد المألوف الذي يحول وقيام نهضة أدبية عربية[2]. أما الغاية الحقيقية لهذا النقد فقد حددها في نقاط أهمها[3]:

- عدم اعترافه بنهضة الشرق الحديثة كونها لم تؤسس على مبادئ عظيمة وحياة جديدة وأدب قومي.
- مصر مهد العربية ومنبع العلوم والأدب الشرقي ومن واجب كل ناقد أن يدفع بها نحو التقدم والرقي خاصة وأنّ أبناء المغرب مشغوفون بالتشبث بأذيال أبناء المشرق و**شوقي** أبرز شاعر أثر على الشعراء المغاربة.
- خدمة الأدب العربي عن طريق تطعيمه بالآداب الغربية، والنهوض باللغة العربية من ذلك التقليد والجمود.
- مكانة **شوقي** التي تصدرها مقارنة بغيره ما جعله ملك قرائه وجماهيره.

يرى **أحمد يوسف** بأن نقد **حمود** كان من قبيل تخطي السلطة الأبوية التي مثلها **شوقي** في تلك الفترة، ومن الضروري تجاوزها عن طريق إعادة صياغة مفهوم الأدب وربطه

– يجدر التنويه إلى أنّ نقد رمضان حمود لشوقي كان أسبق تاريخيا من نقد العقاد ، فدراسة رمضان حمود كانت ضمن مقال حول حقيقة الشعر وفوائده التي صدرت في مجلة الشهاب سنة 1927، ثم جمعها الكاتب في كتاب بعنوان بذور الحياة الصادر بتونس سنة 1928، في حين جاءت دراسة العقاد في سلسلة مقالاته المنشورة سنة 1930 بعنوان شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي.

[1] رمضان حمود: بذور الحياة، ص 122.

[2] ينظر: أحمد يوسف: السلالة الشعرية في الجزائر علامات الخفوت وسيماء اليتم، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2004، ص 98.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص 122–123.

بالمعطيات الخارجية، وهذا النقد حسبه لميسئ **لشوقي** كشاعر إذ لم يتتبع ثغرات شعره ولم ينبهر بشعراء الغرب فيقارنه بهم، وإنّما قدم ما يراه مناسبا بغير تمويه ولا كذب وبغير زيادة ولا نقصان[1]، مختلفا عما قدّمه **العقاد** من آراء وأحكام متطرفة ذات غايات شخصية؛ تمثلت في المنافسة الشعرية بين الطرفين، وهو ما اتضح في خطاباته التي طغت عليها لهجة التهكم والسخرية على أسلوب النقد الموضوعي.

2. الأفق الأخلاقي في قراءات البشير الإبراهيمي:

لقد أحدثت الأعمال الأدبية للشيخ **الإبراهيمي** ثورة فكريّة تنويريّة ذو صبغة إصلاحيّة من خلال استناده على أهم المرتكزات التي تشكل الهويّة العربية، ألا وهي العقيدة الإسلاميّة واللّغة العربيّة، فنجده يقول عن نفسه «لم يتسع وقتي للتأليف والكتابة مع هذه الجهود التي تأكل الأعمار أكلا، ولكنني أتسلى بأنّني ألّفت للشعب رجالا، وعملت لتحرير عقوله تمهيدا لتحرير أجساده، وصححت له دينه ولغته فأصبح مسلما عربيّا، وصححت له موازين إدراكه فأصبح إنسانا أبيّا، وحسبي هذا مقربا من رضى الرب ورضى الشعب»[2]. وهو بهذا يقر أنّ هدفه الإصلاح لا التأليف، ومع ذلك ترك بصمة متميزة في هذا المجال لما له من ملكة أدبية تتمثل في فصاحة لغته ومعطى بيانه وطلاقة بديع مفرداته وسيل معجمه ووفرة معلوماته، موظفا إياها لتكون رسالة دينيّة تربويّة، ولم تكن دعوته وكتابته مقتصرة على المجتمع الجزائري وحده، بل تعدّت ذلك إلى أغلب أقطار العالم الإسلامي كون موضوعاته جميعها مستمدة من تعاليم الإسلام، ومن ثمة كانت روحه وعقيدته متشبّعة به – الدين الإسلامي– ما انعكس على أعماله وأفكاره، وقد وصف **طالب الإبراهيمي** أسلوب والده بأنّه متنوع الأبعاد حيث «أخذ من المشارقة صفاء البيان ومن المغاربة منطقيّة العرض، وكان من

[1] ينظر: أحمد يوسف: السلالة الشعرية في الجزائر علامات الخفوت وسيماء اليتم، ص 98–99.

[2] محمد البشير الإبراهيمي: آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، تقديم: أحمد طالب الإبراهيمي، ج4، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1997، ص368.

أسلوب القرآن استمداده واستلهامه»[1]، ومنه يمكن إدراج كتاباته إن لم نقل كلها فجلّها ضمن ما يسمى بالأدب الإسلامي*، وقد انعكست هذه المرجعية الإسلامية على آراء **الإبراهيمي** النقديّة إزاء الكتاب والشعراء العرب، وكان **أحمد شوقي** أبرز من أولى لهم الناقد اهتمامه لما له من صيت واسع ومنزلة أدبية كبيرة في العالم العربي، إضافة إلى توظيفه للمواضيع والمفردات الدينية في نصوصه وبراعته اللغويّة وإبداعه الفني. يقف **الإبراهيمي** في مقاله المعنون بالدين في شعر **أحمد شوقي****على الدور البارز الذي أداه الشاعر في خدمة دينه وتغنيه بقيمه وفضائله، إلى جانب احترامه لبقية الأديان والأجناس فكان شعره خطابا يحمل بعدا إنسانيا وسموا روحيا؛ ما جعل الناقد يؤثر توظيف كلمة الدين في عنونته للمقال بوصفها أشمل وأعم من كلمة الإسلام **فشوقي** حسبه كان رسول الأخلاق والقيم لا رسول الإسلام يقول عنه «فإن **شوقي** تغنى بكل دين استحدث خلقا أو ثبت فضيلة إنسانية أو زرع محبة بين الناس، أو أنشأ حضارة أو زاد فيها أو ولد فنا، أو كان إرهاصا بدين أكمل. لا يبالي أكان ذلك الدين سماويا أو من مواضعات البشر»[2]، وقد وقف عند بعض النماذج من شعره المعبرة عن احترامه لبقية الأديان وكيف أنّها تشترك كلها في الوحدانية وإن اختلفت الوجهات والغايات موافقا إياه في المنحى الذي سلكه من ذلك قول الشاعر:

ربِّ شَقّتْ العِبَادُ أَزْمَانَ لا كتْـ بٌ بهـَا يُهـتـدَى ولا أنْـبِيَـــاءُ

---

[1]محمد البشير الإبراهيمي: آثار الإبراهيمي، عيون البصائر، ج3، ، تقديم : أحمد طالب الإبراهيمي، ص7.

*تعود بدايات نشأة الأدب الإسلامي مع الناقد سيد قطب حين طرح فكرة ملامحه ضمن مقاله المعنون بـمنهج للأدب 1951، ثم يليه نجيب الكيلاني عندما فصّل في تقديمه راسما معالمه وداعيا إلى أسلمة الأدب من خلال طرح الموضوعات النابعة عن القيم الإسلاميّة (الكون/ الإنسان/ الحياة) في كتابه الإسلاميّة والمذاهب الأدبية دون إهمال القيم الجماليّة مضمونا وشكلا، وهو كما يعرفه نجيب الكيلاني « تعبير فنيّ جميل مؤثر نابع من ذات مؤمنة مترجم عن الحياة والإنسان والكون وفق الأسس العقائديّة للمسلم وباعث للمتعة ومحرك للوجدان والفكر ومحفز لاتخاذ موقف والقيام بنشاط ما». نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، دار بن حزم، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص36.

** مقال ألقي بالنيابة عن الإبراهيمي أقيم بجمعية الشبان المسلمين بالقاهرة في فيفري 1955 ونشر في مجلة الشبان المسلمين عددي مارس وأفريل 1955، وله مقال ثان ألقاه في مهرجان أحمد شوقي بالقاهرة، أكتوبر 1958.

[2]محمد البشير الإبراهيمي: الآثار، ج5، ص 201.

ذَهَبُوا فِي الهَوَى مَذَاهِبَ شَتّى جَمَعَتْهَا الحَقِيقَةُ الزَهْرَاءُ
فَإِذَا لَقّبُوا قَوِيّا إِلَهًا فَلَهُ بِالقِوَى إِلَيْكَ انْتِهَاءُ[1]

هذه النظرة الإنسانية جعلت **الإبراهمي** يشيد بالشاعر وشعره واصفا إياه بالينبوع المتدفق بالرحمة والحنان فهو الداعي إلى التسامح والبعد عن التنازع والاختلاف، خاصة بين الديانات الثلاث التي كانت تحت لواء الدولة العثمانية؛ وكان من الواجب الحفاظ على أمنها واستقرارها بنبذ الشقاق الذي قد ينتج من اختلاف الديانات فجعل من شعره وسيلة لذلك حيث يقول:

نُعْلِي تَعَالِيمَ المَسيحِ لأَجلِهِم ويُوَقِّرونَ لأَجلنَا الإسلامَا
الدِّينُ للدَّيّانِ جلَّ جَلالُهُ لو شَاءَ ربُّكَ وَحّدَ الأقوامَا
يَا قومُ بَانَ الرشدُ فاقْصُوا مَا جَرى وخُذوا الحَقيقةَ وانبذوا الأَوهامَا
هذي رُبُوعُكُم وتلك ربُوعُنا مُتقابلينَا تعالج الأيامَا[2]

يرى **الإبراهيمي** في **شوقي** الشاعر العربي الوحيد الذي علا براية الإسلام في عصره وجلا بفضائله ومحاسنه ودافع عنه بقلمه،فكان منهاجا لغيره من الشعراء يترسمون خطاه ويتبعون هداه، فقد فاض شعره «بتمجيد الإسلام وبيان آثاره في النفوس وتغن بمآثره وأمجاده وافتتان في مثله العليا التي قاد بها أتباعه إلى مواطن العزة والسيادة»[3]، وهو المبدأ الذي حبّبّ الشعراء لشعر **شوقي** مشارقة كانوا أو مغاربة، وجعلهم يقتدوا به في كتاباتهم ويمدحونه في شعرهم حتى أنّ بعضهم عدّ موته سقوطا لإمارة الشعر وهو ما جاء في قول **محمد العيد آل خليفة:**

دَوْلَةُ الشِّعْرِ مِنَ الشَّرْقِ انْقَضَتْ وانْقَضَى فِيهَا مرَاءُ الأُمَرَاءْ[4]

---

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص22.
[2] أحمد شوقي، الشوقيات، ج3، ص 145.
[3] محمد البشير الإبراهيمي: الآثار، ج5، ص 228.
[4] المرجع نفسه، ص.ن.

يرى **الإبراهيمي** أنّ المواضيع الدينية التي كتب حولها **شوقي** نابعة من فطرته الإسلامية وإقامته لرسوم الدين وشعائره وإيمانه القوي بالله وقضائه ورسوخه في فهم حقيقة الدين ومعنى التدين، وهذا ما يمكن للقارئ تلمسه من خلال قطعه الشعرية التي وإن تعددت مواضيعها لا تخلو من فقه الدين، وقد استحضر لذلك عديد النصوص كشاهد لآرائه؛ من ذلك رثاءه **لحسين شيرين:**

أبَدًا يَرَاهُ الله فِي غَلَسِ الدّجَى فِي صَحْنِ مَسْجِدِهِ وحَوْلَ كتَّابِه[1]

ووصاياه الخالدة للأجيال:

ويَا جِيلَ الأَمِيرِ إذا نَشأتَا وشَاءَ الجد أنْ تُعْطَى وشِئْتَا
فَخُذْ سُبُلاً إلَى العَلْيَاءِ شَتّى وخَلّ دَلِيلَكَ الدّينَ القَوِيمَا
وصلّ صَلَاةَ مَنْ يَرْجُو ويَخْشَى وقَبْلَ الصَّوْمِ صُمْ عَنْ كُلّ فَحْشا
ولَا تَحْسَبْ بِأنّ الله يُرْشَى وأنَّ مُزكّيًا أمِنَ الجَحِيما[2]

وقوله في **تولستوي:**

طَوانَا الذِي يَطْوِي السمَواتَ في غِدٍ وَيَنْشُرُ بَعْدَ الطيّ وهُوَ قَدِيرُ[3]

ويعلق **الإبراهيمي** على أنّ توظيف **شوقي** لقضايا الإسلام ضمن المواضيع المختلفة الأغراض؛ جعله في كثير من المواضع يخرج عن المضمون ما يؤثر بشكل واضح على وحدة القصيدة، هذا وقد آخذه على وقوعه في كثير من الهفوات التي تتجاوز حدود التأول ولا يشفع له العذر فيها بالرغم من متانة عقيدته، كقوله:

وَجْهُ الكنَانَةِ لَيسَ يُغضبُ ربَّكمْ أن تَجْعَلُوهُ كوجْهِهِ مَعْبُودَا
ولّوا إلَيْه فِي الدُّروسِ وُجُوهكمْ وإذَا فَرَغْتمْ واعْبُدُوه هُجودَا[4]

---

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج3، ص33.
[2] المصدر نفسه، ج4، ص 33.
[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج3، ص 81.
[4] المصدر نفسه، ج1، ص 104.

وقوله لعباس حلمي:

يُحَيّيكَ (طه) في مَضاجع طُهره ويَعلمُ مَا عَالجتَ منْ عَقبَا ت[1]

هذه القراءة التي قدمها **الإبراهيمي** لامست جانبا واحدا تمثل في المضمون؛ في حين لم يتطرق للغة الشعرية*بشكل كاف، إذ من البديهي حسبه أن تتماشى اللغة والمضمون فلا تخرج بذلك عن إطار المعجم الدينيّ.

يرى الناقد **رابح بن خوية** أنّ قراءة **الإبراهيمي** نابعة من تأثره بنزعة التقليد والمحافظة، وانعكاسا لأثر التصور الإسلامي في فكره، وقد كان طرحه معتدلا، أين أشاد بجودة الشعر من حيث المضمون والشكل، كما أشاد بصدق إيمان الشاعر وعقيدته المبثوثة في ثنايا النصوص، دون أن يغض الطرف عن تلك المآخذ التي وقع فيها **شوقي**، وهذا ما جعله محافظا على المنهج الذي حدده في قراءته؛ والمتجسد في تقييم وتقويم النص بالانطلاق منه والعودة إليه[2]، وفي ممارسة **الإبراهيمي** للنقد نلمس طغيان الجانب الإصلاحي عنده وذلك من طريقة توجيهه للشعراء وتعاطفه مع النص وصاحبه، فوظيفة النقد حسبه التوجيه والنصح لأجل الوصول إلى الغرض المنشود من الأدب والمتمثل في تحقيق الرسالة.

يحافظ **الإبراهيمي** على الأسلوب ذاته في قراءته الثانية المعنونة "بأحمد شوقي"*، أين خصصها للحديث عن الدور الذي قدمه **أحمد شوقي** بواسطة شعره في جمع شمل الأمة العربية المستهدفة آنذاك من طرف المستعمر، رافعا راية الإسلام والعروبة متفننا في أسلوبه

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص 92.

*يختم الإبراهيمي مقاله بالحديث عن لغة الشاعر في سطرين جاء فيهما «والذي لا يشك فيه قارئ شوقي أنّ لغته كانت متأثرة بالدين إلى أبعد غايات التأثر، صادقة في شعورها بوحدانية الله وعظمته وكماله، وبالافتقار إليه والخوف منه»، وعلى هذا علق نجله بأن الإبراهيمي كان بصدد كتابة فصل عن لغة شوقي ولم يكمله. ينظر محمد البشير الإبراهيمي: الآثار، ص209.

[2] ينظر: رابح بن خوية: نظرات الإبراهيمي في الأدب والنقد قراءته لشعر شوقي أنموذجا، مجلة الآداب واللغات، جامعة البرج بوعراريج، ع4، جوان 2016، ص 177-180.

*قدم هذا المقال في مهرجان أحمد شوقي بالقاهرة، أكتوبر 1958، إحياء لذكرى الشاعر.

وفصاحة لغته وبراعة سبكه ودقة وصفه، فكان في نظر **الإبراهيمي** شاعر العرب دون منازع وهو القائل فيه «فلم أزل أغالي بقيمة شوقي في الشعراء السابقين واللاحقين، وربّما شاب هذا الرأي مني شيء من الغلو في مقامات الجدل والمفاضلة بين شعراء العربية، وما كنت أتهم نفسي بعصبية لشوقي، ولا كان الناس يتهمونني بتحيّز، لأنني كنت قوّاما على شعر شوقي أستحضره كله وأستظهر جلّه، حتى ليصدق عليّ أنني راوية شوقي... ولقد حفظت الشوقيات القديمة قبل هجرتي الأولى إلى الشرق سنة 1911»[1]، ولم يكتف عند هذا الحد من المغالاة في مدح **شوقي**،بل أرجع إليه الفضل في تطور النهضة الجزائرية بجميع فروعها لما في شعره من إطراب قوي يصل إلى مكامن النفوس دفع بشعراء الجزائر التأسي به وبما خلده من أعمال.

إنّ ما يميز أسلوب **الإبراهيمي** في هاتين الدراستين هو وعيه التام بدور الأدب والأديب والناقد ويمكن تحديد هذه الأدوار في النقاط الآتية[2]:

- من واجب الأديب أن يكون أمين القلم صادق البيان ينقل إحساسه إلى قارئه في عمق وصدق.
- أن يكون الأديب إنسانا يعبر عن آلام وآمال الشعوب بغض النظر عن مذهبه ودينه وانتمائه.
- أن يعي الأديب مسؤوليته فيجعل لعمله غاية يرجوها تعود بالنفع على القراء.
- أن يكون الناقد موضوعيا فنيا حريصا على صقل خبرة الأديب لا تحطيمه بتلك الانتقادات التي تؤذي أكثر مما تفيد.

[1] محمدالبشير الإبراهيمي: الآثار، ج5، ص 228.

[2] ينظر: محمدالبشير الإبراهيمي: الآثار، ج5، ص 212-212. وينظر: رابح بن خوية: نظرات الإبراهيمي في الأدب والنقد قراءته لشعر شوقي أنموذجا، ص 184-187.

- اعتدال الناقد في الحكم والبعد عن التعصب، مع تبنيهللجرأة والصراحة ليقف عند العثرات فيصوب ويقف عند المحاسن فيشيد بها.
- النقد إبداع لابد أن يقوم على تقييم وتقويم العمل دون النظر لشخصية الأديب.
- الأدب رسالة وظيفته التأثير والإيحاء في نفس المتلقي بالطريقة التي يريدها الأديب.

تعقيب:

إن القراءات الأولى التي مررنا بها صنعت آفاق توقعات ضيقة لا تتناسب والخطاب الشعري الذي تناولته، فالنقد الذي سلط على النص لم يوجه للنص ذاته بقدر ما وجه لصاحبه لهذا لا تعدو هذه الدراسات في أغلبها أن تكون قراءات شارحة تدخل ضمن نطاق المنهج النفسي دون أن تعتدَّ آليته، وفي أغلبها دراسات بعيدة عن الموضوعية.

يمكن أن نقسم هذه الدراسات إلى نوعين؛ ظهر النوع الأول بدايات القرن العشرين، وقد شمل دراسات الفترة المعاصرة لزمن الشاعر؛ مثلها كل من **طه حسين** و**العقاد** ؛ وقد كانت هذه الدراسات امتدادا لحركات النقد القديم أين بقيت متقوقعة على البحث في جماليات القصيدة الشعرية من خلال الوقوف على استقامة المعنى ومدى مطابقته للواقع...فكانت في مجملها قراءات مغرضة تميزت بطابعها الخشوني والتهجمي والحكم القاسي ومعارضة كل ما جاء به **شوقي** ناسفة أحقيته في إمارة الشعر، مستثنين قراءة **حمود** التي كانت إعلانا لبداية بروز نقد ناضج موضوعي.

أما النوع الثاني والذي حددناه بخمسينيات القرن العشرين، وكان قريبا من روح عصر الشاعر فقد توسمت دراساته بنوع من الموضوعية خاصة في قراءة **الإبراهيمي** الذي انطلق من مقاييس محددة دون أن يحيد عنها، مستأنسا بالنص لا بصاحبه، محافظا على فكرة طرحه، وهي الزاوية ذاتها التي انطلق منها **شوقي ضيف** حيث أخضع دراسته للمنهج

الوصفي التحليلي، فكانت دراسة معبرة عن رؤية نقدية موضوعية متوازنة، على عكس قراءة **عباس حسن** التي انطلق فيها من دراسة علمية واضحة الرؤى والمعالم، لكنه أخفق في التحكم بعاطفته فبالغ في تمجيد **شوقي** موظفا نماذج عشوائية لا تصلح المقارنة فيها.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: قراءة في المنعطفات والتحولات: شعر شوقي والأسئلة الحداثيّة

مهاد نظري: الأفق الأسلوبي بين منظومتين: الغربية والعربية

1.الأسلوبية في النقد الغربي الحديث

2. الأسلوبية في النقد العربي الحديث

أولا: بحث في آليات التلقي الأسلوبي

1. أساليب مستويات الكلام
   1.1. مستوى المسموعات
   1.2. مستوى الملموسات
   1.3. مستوى المرئيات
2. أساليب هياكل الكلام
3. أساليب أقسام الكلام

ثانيا: التضافر الأسلوبي من منظور عبد السلام المسدي–قصيدة ولد الهدى أنموذجا–

1. الرؤية التضافرية عند المسدي من منظور محمود الربيعي
2. قراءة القراءة عند فضل ثامر

ثالثا: النص وعلمنة الأفق: سعد مصلوح والقراءة المعلمنة

1. مقياس يول ومدى نجاعته في تحقيق نسبة الثابت والمنسوب من شعر شوقي
2. في محاولة الكشف عن كثافة اللغة الاستعارية في شعر شوقي وفق معادلة جورج لاندن

مهاد نظري: الأفق الأسلوبي بين منظومتين الغربية والعربية

تتعدد الدراسات النقدية التي تقف على قراءة النصوص الشعرية برؤى متعددة ومختلفة، لكل منها إيجابيات وسلبيات ولكل منها مساهمات تعين على تحقيق الفهم القريب من روح النص، والأسلوبية من أهم المناهج التي نالت اهتماما كبيرا من لدن الدارسين والمحللين وذلك لقدرتها على تحليل الخطاب/ النص الأدبي بطريقة علمية موضوعية، وذلك لما أعادت الاعتبار للغة بوصفها المادة الخام للنص.

فجمعت بين قطبين كانا من قبل منفصلين، ألا وهما اللسانيات والنقد الأدبي وذلك عن طريق دراسة النص الأدبي باستخدام منهج علم الأسلوب اللغوي، أي الإحاطة بالنص من جميع مستوياته اللغوية.

وإذا كان المنهج الأسلوبي قد لاقى اهتماما خاصا عند النقاد الغربيين، فإنه لا يقل أهمية عن عند النقاد واللغويين العرب ذلك أنّه أنجع منهج يسلط على النص الأدبي لمعرفة خصائصه الجمالية باستخدام مفاهيم علم اللغة.

1. الأسلوبية في النقد الغربي الحديث:

إن المتتبع لميلاد علم الأسلوب أو الأسلوبية stylistique يجد أنّه ظهر إثر الثورة التي أحدثتها اللسانيات مع رائدها **دي سوسير Ferdinand de Saussure** مطلع القرن العشرين حين استطاع الدرس اللغوي التأثير على حقل الأدب، كون النص الأدبي في حقيقته يمثل بنية لغوية، فظهر هذا العلم ليكون حلقة وصل بين الأدب واللغة، دوره «تحديد الخصائص والسمات الجمالية بالاعتماد على الألسنية وبحوثها»[1]، ذلك أنها تتصل باللغويات بصفتها تتناول اللغة، إلى جانب اتصالها بنظرية الأدب إذا افترضنا أنها تشمل دراسة

[1] عبابنة سامي محمد: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2010، ص1.

الأسلوب، وبالتدقيق في بدايات ظهور هذا العلم نجد أنّه ظهر سنة 1909 على يد الألسني **شال بالي Charles Bally** في كتابه "مبحث في الأسلوبية الفرنسية".

ينقسم الجذر اللغوي لمصطلح الأسلوبية إلى قسمين هما الأسلوب style ولاحقته (يّة) ique ويعنى به « قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه»[1]، هذا الأخير ذو مدلول إنساني ذاتي، واللاحقة لها بعد علمي عقلي والجمع بينهما يطابق عبارة علم الأسلوب Sciencede style والتي تدل على الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[2].

أما من الناحية الاصطلاحية فيجد الباحث صعوبة في تحديد مفهوم الأسلوبية، نظرا لتداخل الحقول التي نشأت في كنفها، فهي متصلة باللغويات كون اهتمامها منصب على اللغة، ومتصلة بنظرية الأدب أو بفن الشعر إذا ما افترضنا أنها تشمل دراسة الأسلوب في الأعمال الأدبية[3]، وهي جامعة للحقلين بوصفها أول ملمح من ملامح صلة اللسانيات بعلم الأدب، فيعرفها علماء اللغة بأنها «فرع من اللسانيات الحديثة، مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكتاب في السياقات الأدبية وغير الأدبية»[4]. بمعنى أنها تقوم على التحليل اللغوي للكشف عن القيم الجمالية الموجودة في النص، فطول الجملة أو قصرها وغلبة الأفعال فيها أو الأسماء ودراسة الأوزان ودلالتها...هو مجال بحث الأسلوبية.

أما الأسلوبية من منظور النقد الأدبي فهي «علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسّمات التي تميز النص الأدبيّ»[5].

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، 1977، ص52.

[2] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص32.

[3] ينظر: رينيه وليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، ط؟،1987، ص359. (pdf)

[4] يوسف أبو العدوس: الأسلوب الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007، ص35.

[5] فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2008، ص35.

- **اتجاهات الأسلوبية:**

لقد أصبح مصطلح الأسلوبية في عصرنا الحديث علما قائما بذاته، مرتبطا بالدراسات اللغوية التي قام بها **دي سوسير** والذي فتح المجال لمن جاء بعده من أجل تأسيس هذا المنهج، فكان **شال بالي** أول من تبنى هذا العلم في أسلوبيته التعبيرية، عندما وصفها «بالعلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواه العاطفي. أي التعبير عن وقائع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية»[1]. والملاحظ من التعريف أن **شال بالي** اهتم باللغة العادية العفوية التي لا نختار فيها الكلمات، إنّما العرف والعادة تقتضي ذلك؛ أي إنّها أسلوبية العبارة في المستوى العادي، إلى جانب التركيز على المحتوى العاطفي ما يعني إهمال القيمة الجمالية، غير أنّ من جاء بعد **شال بالي** أدرك أن علم الأسلوب هو جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب وبذلك بدأ الاهتمام بكل ما هو أدبي مع الأسلوبية الأدبية عند **كارل فوسلير Karl Vossler** و**ليوسبيتزر LeoSpitzer**، هذه المدرسة تنطلق من إبداع الفرد وروح المؤلف لا من الجماعة؛ من اللغة الأدبية لا من اللغة العادية، ومن ثمة فإنها ترى أنّ النقد يكون من داخل النص والعمل الأدبي هو الذي يمدنا بمعايير تحليله، فلكل مؤلف لغة خاصة تعكس شخصيته تكون بمثابة جوهر النص[2] ولابد للمحلل الانطلاق منها دون العودة إلى الظروف الخارجية.

وقد تمخض من هذه المبادئ أسلوبية جديدة تسمى بالأسلوبية البنيوية، تقوم أبحاثها على رصد كل ما يحمله النص من دلالات وإيحاءات انطلاقا من اللغة وما تحدثه من تجاور مفرداتها وتراكيبها ومن ثمة فهي ترى أنّ النص معبر عن ذاته دون العودة إلى محيطه الخارجي، غير أنّ **ميشال ريفاتير**–وهو زعيم المدرسة بحق– انتبه إلى أنّ مثل هذه التحليلات أحدثت قطيعة مع المتلقي لانشغالها على الخطاب، وبذلك حاول توجيه العلاقة

[1] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص18.(pdf)

[2] محمد بن يحيى: محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2010، ص37.

بين الخطاب والمتلقي من خلال الانطلاق من التحليل الوصفي كمرحلة أولى وصولا إلى مرحلة التفسير فالتأويل التي يظهر فيها دور المتلقي بشكل بارز[1]، ومن ثمة «تمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية»[2].

2. الأسلوبية في النقد العربي الحديث:

إن المتصفح لجلّ المعاجم العربية يجد أنّها تتفق على معنى واحد للفظ الأسلوب؛ حيث يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد أسلوب...والأسلوب الطريق والوجه والمذهب...يقال: هم في أسلوب سوء ويجمع أساليب وقد سلك أسلوبه: طريقه، وكلامه علىأساليب حسنة،...والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه[3]، وهذا التعريف على مستوى المنظور النحوي يحمل مدلولين الأول مادي وهو الطريق المستقيم والثاني فني مرتبط بالقول.

وقد كان للأسلوب عند النقاد العرب الحظ الأوفر خاصة فيما ارتبط بالإعجاز القرآني، أين تطرقوا له في سياق حديثهم عن بلاغة القرآن، ويعد **عبد القاهر الجرجاني** أول من وضع حدا لهذا المصطلح كما جاء في قوله: «والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه»[4]، فقد ربط بين النظم والأسلوب ومن ثمّة فكل ما تطرق إليه حول نظرية النظم له علاقة بالأسلوب، وإن لم يقصد الحديث عنه وقد استفاد **الزمخشري** من نظرية النظم عند عبد

---

[1] ينظر: محمد بن يحيى، محاضرات في الأسلوبية، ص42.

[2] فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص15.

[3] ابن منظور لسان العرب، مادة سلب، م1، دار صادر، بيروت، ت؟. وينظر: الزبيدي، تاج العروس، مادة سلب، تح: عبد الكريم العزباوي، دار جيل، 1967.

[4] سامي محمد عبابنة : التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، اربد، ط2، الأردن، 2010، ص 39.

القاهر الجرجاني وربطه بالأسلوب فعرفه على أنّه أوجه التخاطب حين قال: «وذلك على عادة افتنانهم في الكلام وتصرفهم فيه، ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد»[1].

من خلال هذه التعريفات والإشارات استطاع البلاغيون العرب أن يقفوا عند وضع حدٍ أدق لمصطلح الأسلوب خاصة ما جاء به **عبد القاهر الجرجاني** في باب الإعجاز القرآني، وقد نجح **حازم القرطاجني** في إدراك قيمة الأسلوب وخصص له القسم الرابع والأخير من كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وجعله مقابلا للنظم وحصره في إطار المعنى حيث يقول: «ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى جهة والصيرورة من مقصد إلى مقصد، ما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة»[2].

أما في نقدنا الحديث والمعاصر فقد كان لاحتكاك الثقافة العربية بغيرها من الثقافات، الأثر البارز في الاهتمام أكثر بالأسلوب والبحث الأسلوبي، حيث اتخذ منحيين الأول ربطه أصحابه بالدراسات اللسانية الحديثة، متأثرين بالرؤية الغربية لهذا المفهوم، أما المنحى الثاني فيرى فيه البعض أنّ له جذور في التراث العربي وإن لم يحمل هذا الاسم.

وقد قامت دراستهم عموما على مرحلتين: تأسيسية وتطبيقية، فأما الأولى فهي التي خاضت في رسم حدود الأسلوبية ومساراتها عند العرب، والوقوف أمام مختلف مستويات البحث الألسني الحديث وتطوره، في حين تحاول المرحلة التطبيقية إبراز إمكانيات التحليل

---

[1] الزمخشري: تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الفكر، بيروت، ت؟. نقلا عن محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، ص41.

[2] فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص34.

الأسلوبي في العملية النقدية[1]، وهو ما سنحاول الوقوف عنده ضمن مباحث هذا الفصل مستندين على دراسات كل من **محمد الهادي الطرابلسي، عبد السلام المسدي، سعد عبد العزيز مصلوح** لاشتراكهم في تسليط الضوء على شعر أمير الشعراء **شوقي** وهو جوهر دراستنا.

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص 27.

أولا: بحث في آليات القراءة الأسلوبية

حظي الدرس الأسلوبي في الوطن العربي باهتمام واسع من لدن الدارسين، وعرف تطورا ملحوظا في المغرب العربي مع ثلة من النقاد كانت رائدة في هذا المجال، نخص بالذكر الناقد **محمد الهادي الطرابلسي** بعدّه أول من اشتغل على الأسلوبيّة تنظيرا وتطبيقا، حيث يرى أنّ الأسلوبية «علم تطبيقي يستند إلى منهج لساني يطمح إلى تقديم أجوبة وتوسيع المعرفة بخصائص الكتابة الأدبية فيما هو أدبي من الكتابات وبخصائص الكتابة التعبيرية في غير الكتابات الأدبية، هذه الخصائص التي تكون مميزات نوعيّة هي التي ينبغي أن تثبت في شهادة ملكيّة النص لصاحبه»[1]، وقد أسقط دراسته النظرية لعلم الأسلوب على ديوان الشوقيات **لشوقي**، راصدا أهم الخصائص الأسلوبية ومقدما مادة ثرية مترابطة كانت منبعا لنقاد بعده، فكان كتابه خصائص الأسلوب في الشوقيات عملا فريدا في الدراسات النقدية من خلال تسليط الضوء على شاعر معين وهو **أحمد شوقي**، والوقوف على إبراز دور الفرد في اللغة من خلال إخضاع هاته الأخيرة لأحكام من التحليل وفق معايير موضوعية، وذلك بوصف نظامها بغية تبيين ما في قواعدها من ثبات أو تحول، إلى جانب وقوفه عند مستويات الكلام وتحديد وظائف اللغة في بلورة هذه المستويات، مراعيا في كل هذا الجانب الذوقي الذي يحتمل قيام الكلام عليه، فكانت دراسته محاولة لوضع أسس الأسلوبية التطبيقية في اللغة العربية.

لقد كانت تجربة الناقد في دراسته قائمة على العلمية متوسمة بمنهج أسلوبي إحصائي قائم على وضع الجداول وضبط النسب والأرقام والشواهد في أعطاف العمل[2] دون إقصاء الجانب الجمالي، وهو ما أقره في قوله «وإذا كان الاستناد إلى الإحصاء ذا قيمة في فض

[1] محمد الهادي الطرابلسي: حوار مع مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، ع4، خريف 2002، ص 154.

[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 14.

بعض المشاكل المنهجيّة، فيجب الإقرار بأنّه ليس مأمون العواقب دائما»[1]، منطلقا من لغة الشاعر ودون الحاجة للعودة إلى السياقات الخارجيّة المحيطة بالنص حيث يقول «لقد تعلمنا البدء بتركيز الجهد على تحليل النصوص والتعمق في موضوع الدرس لتمثل الأدب والفكر قبل الدخول إلى النص من باب ما كتب حوله»[2]، وهو ما يجعل دراسته مخالفة لجميع الدراسات السابقة ذات المناهج السياقية التي وقفت على أشعار **أحمد شوقي**، إذ يعلق عليها بأنها أي _الدراسات السابقة_ لم تسلك سبيل الموضوعية فكل الدراسات السابقة حول شعر **شوقي** عدّها مقاربات سياقية من خلال التركيز على سيرة الشاعر/ مكانته الاجتماعية...حيث ابتعد أصحابها كل البعد عن النص وجوهره وعن الهدف من التحليل، فكانت في مجملها دراسات سطحية ذوقية تعوزها المنهجية القويمة في البحث*معلقا عليها بأنها «أعمال ليست قابلة حتى إلىإعادة البناء, ولذلك نألو على أنفسنا مجاوزتها، متوقفين عند شعر الشاعر, توقفا يتطلبه موضوعنا لأن هذا الشعر مادة درسنا»[3].

أما عن اختيار **الطرابلسي** لشعر **شوقي** تحديدا فإنه يرجع ذلك لعدة غايات ذكرها في مقدمة كتابه والمتمثلة في:

- أن أمير الشعراء لم يحظ بدراسات علمية شاملة بالرغم من وفرة شعره وجودته, إذ يتجاوز شعره 23.500 بيت، وهو رقم قياسي صنفه لأن يكون أكثر الشعراء العرب خصبا على الإطلاق ولذلك لم يشأ **الطرابلسي** أن يدرس هذه المادة الثرية مفككة الأوصال وإنما

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، ط؟، 2010، ص107.(pdf)

[2] محمد الهادي الطرابلسي: حوار مع مجلة ثقافات، ص 152.

* ذكر الناقد في هامش كتابه أهم الأعمال التي خصها بالنقد منها: دراسة أحمد الحوفي/ ماهر حسن فهمي/ شوقي ضيف/ زكي مبارك/ طه حسين/ رفيق بن وناس/عباس حسن...

[3] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص13.

كانت غايته إبراز خصائص الأسلوب على هيئاتها في الشوقيات[1].

- محاولته لتأسيس أسلوبية تطبيقية تعين على وصف نظام اللغة العربية منطلقا في دراسته من التطبيق إلى التنظير، مبررا ذلك بأن الأسلوبية هي ممارسة قبل أن تكون علما, وبذلك خالف **الطرابلسي** في منهجه النقاد الأسلوبيين الذين سبقوه، ويعلق **عدنان حسين قاسم** على هذه النقطة بقوله «إننا نلفي محمد الهادي **الطرابلسي** في بحثه يفارق النقاد الأسلوبيين البنيويين فيستغني عن المقدمات النظرية, ويشرع مباشرة في تشريح النصوص الشعرية مستكشفا خصائصها مجددا أنماطها باسطالها على نحو تنتفي فيه فكرة انتقاء النصوص الأدبية الأكثر صلاحية للمقاربة, وهو ماجعله يقترب بدقة وإحكام من المنهج الوصفي والنظرية البنيوية التي يستند إليها»[2].
- تتبين قدرة الفرد –**شوقي**– على إثراء الرصيد العام للغة العربية وإعطائها طابعا مغايرا تتسم به فيشعره مع الوقوف على وصف نظامها وإمكانيات التطور فيها[3].

يذهب الناقد على أن المادة المدروسة والمراد إبراز خصائص الأسلوب فيها، وبعدّها كلاما مزروعا في كلام تقوم على ثلاث أقسام كبرى، القسم الأول فيها يعالج أساليب مستويات الكلام والثاني أساليب هياكل الكلام أما الثالث فخصص لأساليب أقسام الكلام.

1. أساليب مستويات الكلام

في هذا القسم يربط الناقد الشعر بمدركات الحواس الثلاث (السمع, البصر, اللمس) ذات القدرة على إدراك المعارف الإنسانية, فيوزع دراسته وفقا لهذه الحواس إلى ثلاثة مستويات تمثل محيط الكلام، وهي موسيقى الشعر, حركته, صورته.

---

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات ، ص14.

[2] عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط؟، القاهرة، 2001، ص342.

[3] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات، ص10.

1.1. مستوى المسموعات :

أعطى **الطرابلسي** قيمة بالغة لمظاهر الموسيقى في شعر شوقي، فجعله في فصلين كبيرين موسيقى الإطار وموسيقى الحشو، يقصد بالأول الموسيقى الخارجية من بحور وقوافي حيث قدم لنا إحصائية تتبعيّة قائمة على الجداول والإحصائيات، لأجل معرفة وتتبع علاقة اختيار البحر بمدى النفس في القصيدة، مع تقديم سلم توضيحي للتواتر الذي توزعت فيه البحور المستخدمة عند شوقي، فكان الكامل البحر الطاغي بنسبة 31,08% ما يعادل 3681 بيت، أغلبها كان في الرثاء والغزل والشعر الاجتماعي, في حين كان المقتضب أقل البحور نسبة 1,09% بنى عليه قصيدتين بمجمل 124 بيت, في حين لم يخص المديد والمنسرح والمضارع ولو ببيت واحد في ديوانه[1].

يعلق **الطرابلسي** بعد دراسته لتوزيع البحور في شعر **شوقي** أن الشاعر قد التزم ببحور الخليل ما يدل على نزعته الكلاسيكية ومحافظته على قيود القدماء العروضية بين معاصريه, وهو ما تجلى في وفرة ما نظم من شعره على الكامل وقلة مانظم على الطويل, مخالفا إياهم في النسبة المرتفعة التي وصل إليها الرجز في شعره وهو بذلك مثل حلقة وصل بين القديم والحديث[2]. كما خلص إلى أنّ **شوقي** يقيم بعض قصائده على ازدواج البحور وهو ما نلحظه في قصيدة "أبو الهول" مطلعها:

أبَا الهَوْلِ، طالَ عليكَ العُصُرْ وبُلِّغْتَ في الأرض أقصى العُمُر[3]

حيث أقامها **شوقي** على بحرين جاء الجزء الأول على البحر المتقارب (من 1 إلى77بيت)، أما الثاني فقام على البحر المتدارك (78–89 بيت)، وهذا التنويع حسب **الطرابلسي** ذو

---

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات ، ص 21–27.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص27.

[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1،نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2013، ص 124.

دلالة على الرغبة الكامنة في بث الحياة والتجديد في الموضوع الذي ينظم فيه[1].

ينتقل **الطرابلسي** في دراسته للشوقيات من البحور إلى القوافي، الغاية من ذلك «بيان أساليب استخدامها ومدى مساهمتها في خلق موسيقى الشعر من خلال ضبط وتحديد نسبتها في الشوقيات بين الاتجاه إلى هذه القوافي ومدى النفس فيها»[2]، فيلحظ من هذه الرؤية أن أبيات شوقي تنقسم إلى نوعين القوافي المقيدة* التي بلغت نسبتها15.5% جلها من قافية الراء والنون، والقوافي المطلقة** التي كانت تمثل أغلب شعره مايعادل 85%, جاء المجرى المكسور فيها بنسبة 33.8% والمفتوح 29.5% والمضموم 20.8%، أما المجردة من المجرى فجاءت بنسبة 15.5%، وبعد إجرائه لهذه الإحصاءات ومقابلة النتائج ببعضها البعض يلحظ الناقد أن ثلث شعر **شوقي** قد ورد بروي مكسور يليه المفتوح فالمضموم وهو بذلك يخالف القدماء والمحدثين في تقدم نسبة المفتوح على المضموم.

أما عن تواتر الأصوات التي اتخذها **شوقي** رويا فكانت حسب درجة تواترها كالآتي: الراء, الميم, الباء, النون, اللام, الدال، ومخارجها من أدنى الحنك إلى الشفتين وهما مصدر الروي عند **شوقي** وعند عامة الشعراء[3].

يضيف الناقد على أن القافية في شعر **شوقي** تتصف بالثراء «وإن لم يكن بالغا جدا مقارنة بالحديث كما أن ارتفاع نسبة المقيد من القوافي بالنسبة للشعر القديم فلا يعادلها إلا انخفاضها جدا بالنسبة إلى الشعر الحديث»[4]، وهو ما يدل على أن الشاعر مثّل همزة وصل

---

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص38.

* هي ما كان حرف الرويّ فيها ساكنا، وقد تكون القافية منحصرة فيه وحده دون سواه.

** هي ما كانت متحركة الرويّ، أي بعد رويّها وصل بإشباع ضما أو فتحا أو كسرا.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص45.

[4] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات، ص53.

بين المرحلتين.

يعلق الناقد **عدنان حسين قاسم** حول هذه النقطة من الدراسة على أن دراسة **الطرابلسي** كانت «مجرد رصد آلي لحقائق ماثلة في النص دون التقدم خطوة في اتجاه التقويم, **فالطرابلسي** فتت الظاهرة الموسيقية إلى عناصرها كاشفا عن نسب توافرها دون الكشف عن خصائص الأسلوب من حيث سماته في جمالها أو قبحها في ثرائها أو جدبها وهو ما يتعارض مع عنوان بحثه, كما أهمل كذلك دور السمات الأسلوبية التي تتصل _هنا_ بالموسيقى وعلاقاتها مع غيرها من العناصر الأخرى التي تتساند في النص لصنع الأثر الغني أو لبناء المعمار الفني ذاته الذي يصدر عنه الأثر»[1]، ومن ثمة فهذه المقاربة التحليلية لا تخرج عن إطار النظرية البنيوية ذات التوجه الصارم البعيد عن الوظائف الجمالية والأدبية.

خصص **الطرابلسي** فصله الثاني من الباب الأول لموسيقى الحشو, متطرقا فيه لمشكلة العلاقة بين الدال والمدلول، معالجا أهم المظاهر الموسيقية العامة التي ترتكز على شقين: حد أدنى هو الصوت المنفرد, وحد أوسع هو مجموعة الأصوات المختلفة المدى من صورة إلى أخرى وفي هذا الموضع يستعين الناقد بعلم الأصوات ليعلل ربطه بين هذه الأصوات ودلالة معينة[2].

يرى **الطرابلسي** في تناوله لموسيقى الصوت المعزول عن الإطار الدلالي أن الأحرف المهموسة* ذات استخدام أوسع والتي لها دلالة محددة نظرا لاحتياجها إلى جهد في الإخراج، ومن أمثلة ذلك حرف السين المرتبط بمعنى التجسس والمشاحنة, حرف القاف بمعنى الضيق, الحاء المتصل بالطرب...ويرجع **الطرابلسي** هذا الاستخدام لسببين أولها أن طبيعة

[1] عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص349-350.

[2] ينظر: محمدالهاديالطرابلسي: خصائصالشوقيات، ص54-55.

* مجموعة في جملة "سكت فحثه شخص".

المهموس من الأصوات المتميزة بالجهد فإذا كثرت في السياق, تضاعف الجهد وانحصر فيها الاهتمام[1] كقول الشاعر:

خَسَفْنَا بِالحُصُونِالأَرْضَخَسْفا تَزِيدُتأَبِّياً فَنَزِيدُ قَذفَا

بِنَار تَنْسِفُ الأَجْيالَ نَسْفَا وتلقَفُ نَارَهُمْ و المُطْلَقِينَ ا[2]

فكثرة حرف الفاء في هذا السياق جعلنا نحصر الاهتمام عليه لنستدل على أنه وظف للدلالة على التدمير، أما السبب الثاني فهو قلة شيوع المهموس مقارنة بالمجهور وكثرت استخدامه من طرف الشاعر يجعل له دلالة خاصة[3] وهو ما نلحظه في قوله موظفا التاء للدلالة على القوّة.

عَلَى الجَبَلَينِ بِتْنَا و بَاتُــوا وقُـتناهـم منيَّتهم, وقَاتُــوا

وقَدْ مِتْنَا ثَباتاً واسْتَمَاتُــوا ومَا البُسَلَاءُ كالمُسْتَبسِلِينَـ ا[4]

ومن الأصوات المهموسة المعبرة بصفة جوهرية في الشوقيات ينتقل **الطرابلسي** للأصوات المعبرة بصفتها الثانوية والمتمثلة في بروز حرف الراء المكرر المرتبط بدلالة التأزم والنزوع إلى الهول، وانحراف حرف اللام المقترن بمعنى الهدوء والفتور, وذلك في مثل قوله:

مَالَ أَحْبَابهُ خَلِيلًا خَلِيلَا وَتَوَلَّى اللّذَات إِلَى قَلِيلَا

نَصَلُوا أمس مِنْ غُبَارِ اللَيَالِي وَمَضَى وَحْدَهُ بَحْثُ الرّحِيلَا

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات، ص55.

[2] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص272.

[3] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات، ص55.

[4] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص 272.

لَمْ يَزَلْ يُنْزِلُ الخَمَائِلَ حَتَى حَلّ فِي رَبْوَةٍ عَلَى سَلْسَبِيلَا[1]

بعد المماثلة ينتقل الناقد لعرض ضرب ثان من استغلال الطاقة الموسيقية في الأصوات المعزولة، والمتمثلة في المجانسة والمقابلة، حيث ارتبطت المقابلة في شعر أمير الشعراء بمعان عدّة أهمها المقابلة بين الغفلة والذعر, بين الخرق والسد, بين الخوف والإقدام, بين التحرك العمودي والتحرك الأفقي, الحركة والنشاط[2]، ويخلص بعدها إلى أن «خصائص الصوت المعزول في الشوقيات وإن انقطعت صلته بالدلالة فإن ارتباطه بأصوات معزولة أخرى يكسبه صفة دلالية, إثر ربط الأصوات بعضها ببعض وربط المعاني بعضها ببعض»[3].

يؤكد **الطرابسي** هذه النتيجة حينما ينتقل لدراسة مظاهر الموسيقى المتولدة عن الجمع بين لفظين مشتركين أو أكثر في ديوان الشاعر والمتمثلة في الترديد والتكرار والجناس، حيث يطلق على ظاهرتي الترديد والتكرار تسمية استصحاب أصول الدال وأصول المدلول أما ظاهرة الجناس فيطلق عليها اسم استصحاب الدال دون المدلول.

يرى **الطرابلسي** أن استخدام **شوقي** للترديد كان بمثابة تفجير جديد للطاقات الدلالية على عكس ما يبدو في الظاهر, وقد استعمله للدلالة على التقارب من ذلك قوله:

وَتَعَطَلَتْ لُغةُ الكَلامِ وخَاطَبَتْ عَينِي فِي لُغَةِ الهَوَى عَيْنَاكِ[4]

وكذلك للدلالة على التقابل والتأكيد وأحيانا للدلالة المبالغة. مساهما بذلك –والقول للناقد– في

---

[1] أحمد شوقي: الشوقيات ، ج3، ص134

[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات، ص57–59.

[3] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات، ص59.

[4] أحمد شوقي: الشوقيات، ج2، ص 178.

توسيع المدلول تكثيفا أو تخفيفا، أي مدى وعمقا[1].

أما التكرار والمقصود به استعمال اللفظ مرتين في نفس المعنى اللغوي؛ فيجد **الطرابلسي** أنه سمة أخرى مميزة لشعر شوقي حيث وظف اللفظ الأول في الصدر والثاني في العجز وهذا في أغلب شعره، ودور عملية التكرار عنده؛ والقول **للطرابلسي** «هي أكثر من عملية جمع, هو عملية ضرب فإن لم تكن كذلك, فهي وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي أو هي تجري لملء البيت والبلوغ به إلى منتهاه»[2] معقبا بعد هذا القول بأمثلة من شعر **شوقي** نكتفي بمثال واحد عن توظيفه للتكرار لضرورة لغوية تتمثل في مجرد ملء البيت وحشوه.

شكرُ المَمَالِكِ للسَّخيِّ بِروحِه لا للسَخيِّ بقِيلِه أو قَالِه[3]

ينتقل **الطرابلسي** ليعالج ظاهرة الجناس في ديوان الشوقيات حيث يلاحظ أن استخدام الشاعر للجناس التام ضئيل جدا مقارنة بالناقص وهو حسب تفسيره يرجع لحرص **شوقي** على استخدام الإمكانيات الموسيقية بقدر ما تساعد على إدراك المدلول وتقربه إلى الأفهام, ذلك أن التام كثيرا ما يوقع القارئ في التباس في المعنى كقوله مثلا:

غالِ في قيمةِ ابن بُطْرُسَ غالى علم الله ليس في الحقّ غالى[4]*

أما عن دوره فغالب الأحيان يأتي منبها على ذات المدلول أو على صفاته في مواضع

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص62.

[3] أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، ص160.

* فسرت كلمة غال الأولى بمعنى بالغ لكن تردد في مدلول الكلمتين الثانية والثالثة فجاءت بمعنى الأمر أو بمعنى اسم والد المكرم المرحوم بطرس باشا غالي.

[4] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص 176.

أخرى قد يأتي للتعبير عن التقارب الدلالي أو الترادف الحقيقي بين المتجانسين أو التكامل أو التضاد[1].

يشير **الطرابلسي** بعد هذا لمظهر آخر من مظاهر الموسيقى العامة ألا وهو موسيقى التراكيب المساهمة في بناء بيت أو إقامة قصيدة كاملة، حيث يلاحظ أن التراكيب في ديوان الشوقيات تتجانس على مستويين:

مستوى عمودي: حدّه الأقصى البيت وحدّه الأدنى الشطر، وعلاقة البيت فيه أو الشطر تكون بمايليه من أبيات أو أشطر وفي هذا المستوى أعطى **الطرابلسي** ثلاثة أمثلة, الأول قسم من "الهمزية النبوية" الذي أقامها على تركيب واحد تلازمي ظرفي، أما الثاني فهو قسم من "صدى الحرب" والثالث قسم من "الهلال الأحمر" وكلاهما يقوم على تركيب واحد تتصدره الأداة "كأنّ" ليخلص إلى أن شوقي ينزع لهذا النوع في القصائد الطويلة, لخلق إيقاع موسيقي متميز يمثل وقفة تأمل واستراحة قبل إكمال القصيدة, وكذلك خلق جو ملحمي هائل قائم على الاستقصاء دون الإيحاء، كما هو واضح في الهمزية الممثلة لملحمة دينية، ويبدو أن **الطرابلسي** يوافق ما ذهب إليه **محمد صبري** على أن هذا الأسلوب يعد من أكبر زلات شوقي ولولاه لاحتل مكانة في الشعر العالي[2].

مستوى أفقي:حدّه الأقصى الشطر وليس له حد أدنى معين, وعلاقة التركيب فيه تكون بتراكيب أخرى في بقية البيت، وهذا المستوى قائم على أشكال عدة منها الثنائي المتمثل في إقامة الشطرين من البيت الشعري على مفردات يناسب تقطيع كل منها في الشطر الأول تقطيع نظيره في الشطر الثاني، وهو ما اصطلح عليه القدامى بالموازنة وأغلب مظاهر هذا التقطيع عند **شوقي** قامت على المقابلة أو الازدواج، ومنها الرباعي حينما يكون البيت الشعري قائما على أربع وحدات صوتية صغرى استخدمه الشاعر في مقام التأكيد

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات، ص 68-73.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص74-76.

وتفصيل المجمل والاستقصاء، أما التقطيع السداسي فمظهره قليل في الشوقيات وهو الذي يقوم فيه البيت على ستة 6 وحدات صوتية صغرى تناسب ضروبه ومقامات التفصيل[1].

لم يستثن **الطرابلسي** في دراسته لموسيقى الحشو المظاهر الموسيقية الخاصة نظرا لتفاعلها مع البحر والقافية واستمداد كيانها من كيانهما حيث توقف عند كل من القافية الداخلية والترصيع مستخلصا وظيفتها المتمثلة في الربط بين القضايا, معرجا على التدوير الذي يظهر من حين لآخر في الشوقيات مولدا موسيقى خاصة ومخرجا القصيدة من نسقها العمودي الثاني إلى نسق عمودي جديد موحد الإطار[2].

يتطرق الناقد بعدها للحديث عن موسيقى المقاطع والمطالع أو ما اصطلح عليه البلاغيون بالتصدير والتذييل، حيث يرى أن **شوقي** قد اعتمدهم للفت الانتباه إلى عدّة نواحٍ، هذا وقد علق على أن **شوقي** لم يخرج عن النزعة التقليدية ولم يُبْد أيّجديد من الناحية الموسيقية, إلا أنّها لم تخل من الجمال القائم على السنن الحميدة والقيم الحسنة الخالدة[3].

والملاحظ أنّ دراسة **الطرابلسي** لموسيقى الحشو ارتبطت بالجانب الدلالي، مخالفة للدراسة الأولى التي اعتمد فيها على الإحصاءات الرياضية والأرقام والنسب دون الوقوف على أي تفسير لها، وهو ماعلّق عليه **عدنان حسين قاسم** بقوله «ويتضح من ذلك أن ثمة تبدلا في أهداف الدراسة عند الباحث فبعد أن كان غرضه البحث في ماهية العناصر ونسب توافرها وعلة ذلك, تحول الغرض إلى البحث عن الدور الدلالي للبنيات وتركيبتها كما هو الحال في دور تلك البنيات في تحقيق النغم الموسيقي الذي يعمل على تحقيق الشعرية»[4]. وقد ختم الناقد دراسة هذا الباب دون أن يبد أي جديد ولم يحدد السمات الأسلوبية الخاصة

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيّات، ص77-79.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 86.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص94.

[4] عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي، ص354-355.

بشوقي.

1.2. مستوى الملموسات (الحركة) :

خصص **الطرابلسي** الباب الثاني لدراسة مستوى الملموسات (الحركة)، وهو ما يُدرس تحت باب المحسنات المعنوية في البلاغة القديمة, فيقف عند المقابلة عادا إياها أبرز أساليب التعبير عن الحركة في الشوقيات عارضا لأنواعها وخصائصها في شعر شوقي, وقد صنفها إلى قسمين: مقابلة لغوية ومقابلة سياقية؛ أما اللغوية فهي «التي تبين لنا أن علاقات المتقابلين فيها اختيارية وهي تلك التي تتمثل في استعمال لفظين اثنين متضادين بحكم الوضع اللغوي لا يشترك معهما في ذلك ثالث»[1] مثال ذلك مقابلته بين الحق والباطل:

وَكَمْ مَنْ أَتَاكَ بِمجْمُوعَة مِنَ البَاطِلِ, الحَقُّ عُنْوَانُهَا[2]

والملاحظ أن هذا النوع من المقابلة قد ورد بنسبة محدودة مقارنة بالمقابلة السياقية وما يبرر ذلك هو الضغط المعجمي الذي يجعل الشاعر غير قادر على التفنن في إخراج أزواج المقابلات اللغوية إلا بالقدر الذي يسمح به المعجم, وهذا النوع من المقابلات حسب الناقد لا يعكس عملا خلاقا بحق ولا يساهم في شعرية الشعر بحظ كبير[3].

أما عن المقابلة السياقية فكان لها الحظ الأوفر من الاستعمال في الشوقيات ذلك أن الشاعر لم يخضع لضغط المعجم المشترك بقدر ما يستجيب لملكته الخاصة في الخلق الفني, وقد قدم الناقد شرحا لأنواعها من ذلك استعمال **شوقي** للفظين يتضادان في أبعاد الدلالة كقوله:

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيّات، ص98.

[2] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص 253.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص98-100.

فلِمَن حاوَلَ النعيم نعيمٌ ولِمَن آثرَ الشقاءَ شقا ء[1]

والملاحظ أنّ الشاعر قابل بين النعيم والشقاء وهو مقابلة السبب بنتيجة ضده، بهدف توسيع مجال الكلام عن طريق الإيحاء بالباطن[2]، وقد وقف عند نوع آخر يتمثل في الدلالة المركبة وتوظيفها من طرف الشاعر للجمع بين الإجمال والتفصيل أو بين التعميم والتخصيص مثال ذلك مقابلته بين العقول بصنفيها وبين النفوس بصنفيها في قوله:

ومِنَ العقولِ جدَاوِلٌ وجَلَامِدٌ ومِنَ النفوسِ حرائرٌ وإما ء[3]

إن توظيف الشاعر للمقابلة بكثرة جعلها سمة من السمات الأسلوبية البارزة في شعره وهذا الانتشار الواسع لها كما يرى الناقد قد عزز من موسيقى الإطار وأعطى إيقاعات جديدة تدعم معنى البيت بخيالات مخصبة فتولد صورا مرئية[4], هذا وقد وقف على أساليب أخرى معبرة عن الحركة غير المقابلة كالعكس والتناظر, قلب الوضعيات, التدرج*, الإطراد.

أما الملاحظ عن هذه الدراسة فإن **الطرابلسي** لم يغير من أسلوبه الإحصائي في هذه المقاربة[5]، حيث يبقى الجانب العلمي الموضوعي طاغ على الجانب الجمالي.

1.3. مستويات المرئيات (الصور):

يتتبع **الطرابلسي** في الباب الثالث من الفصل الأول مستوى المرئيات حيث يقففيه على

---

[1] أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، ص27.

[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيّات ، ص103.

[3] المصدر السابق، ج1، ص34.

[4] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيّات ، ص127.

* ترتيب الدوال بأشكال تجعلها خاضعة لحقول دلاليّة بينها صلات كقول شوقي:

فتى كاسمه كان سيف الإلاه وسيف الرسول وسيف الوطن.

[5] ينظر: عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي، ص 358.

استخراج التشبيهات والاستعارات, الكناية والتورية، موزعا هذه الصور على قطبين رئيسيين أطلق عليهما علاقات التشابه وعلاقات التداعي وهما مصطلحان أخذهما عن **رومان جاكسون** الذي بنى عليهما نظريته في الشعرية، وقد قسم الناقد هذا الباب إلى فصلين جاء الأول بعنوان علاقة التشابه حيث تطرق فيه للحديث عن التشبيه بعدِّه أكثر الصور الشعرية التي وظفها **أحمد شوقي** في ديوانه بمختلف أنواعه من تشبيه مرسل ومؤكد وبليغ.

أما المرسل وهو ما توفرت فيه عناصر التشبيه الأربعة, فقد وظفه **أحمد شوقي** بكثرة (مايقارب الثلث) نظرا لوضوحه وتشبعه بالدلالة, لكن ما يلحظه الناقد أن عناصر التشبيه في هذا النوع لم ترد دائما في ترتيب موحد بل خضعت لجملة من التقاليب نوعت أشكالها وقد حصر **الطرابلسي** الحالات التي أتت عليها صور التشبيه المرسل الواردة في الديوان مقدما إياها وفق ترتيب تنازلي مع مراعاة نسبة الشيوع[1].

الترتيب الأصلي: م + أ + م به + و، وقد ورد نصف أمثلة التشبيه المرسل عند **شوقي** على هذا الترتيب, من ذلك قوله:

أنَسِيتِ نَارَ البَاطِشِينَ, وهـزّةً عَرَتِ الزمانَ, كأَن رُوما تُحرَقُ[2]

التراتيب الفرعية :

1/ م + و + م به + أ

2/ م + أ + و + م به

3/ ما تصدرت فيه الأداة : أ + م + م به + و

أ + م + و+ م به

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات، ص142-143.

[2] أحمد شوقي: الشوقيات، ج3، ص110.

ومن التغيير في ترتيب عناصر التشبيه المرسل تطرق الناقد لحالات الحذف التي تطرأ على هذا النوع فرصد ثلاث حالات وهي:

التشبيه المجمل: وهو ما تجرد من وجه الشبه.

التشبيه المؤكد: وهو ماخلا من الأداة.

التشبيه البليغ: وهو ماتجرد من الأداة ووجه الشبه وهذا النوع يحتل الدرجة الثانية من حيث الشيوع بعد المرسل.

ويعلّل **الطرابلسي** تفوق نسبة المرسل والبليغ على النوعين الآخرين في شعر **شوقي** نزوعه إلى توظيف الرابطين اللفظي (الأداة) والمعنوي (وجه الشبه) متلازمين إما بالحضور كما في المرسل أو الغياب كما في البليغ، وأيضا درجة التوغل في التشبيه فالبليغ أكثر شيوعا من المؤكد والمجمل لأنه أوغل منهما, وأقل شيوعا من المرسل لأنه أقل وضوحا منه, فالشاعر حريص على بناء صوره في أبلغ تأثير[1].

تأتي الاستعارة بنوعيها في مرتبة تالية للتشبيه, فيبدأ **الطرابلسي** دراسته بالاستعارة التصريحية لبروزها بنسبة كبيرة في شعر **شوقي** بدرجات متفاوتة في العمق فمنها المجردة والمطلقة ثم المرشحة تليها المقيدة، وهي درجة جمع فيها الشاعر بين الترشيح والتجريد ما قيد طرفي الاستعارة معا[2] ومن أمثلة ذلك:

لِي فِي مَدِيحِكَ يَارسُولُ عرائسٌ تُيِّمْنَ فيك و شاقَهنَّ جَلاءُ[3]

حيث استعار صورة العرائس للقصائد المدحية, مقيدا القصائد وهي المستعار له بقوله (في مديحك) ومقيدا العرائس وهي المستعار بقوله (تيمن فيك, وشاقهن جلاء) وهذا النوع من

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيّات ، ص151.

[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيّات ، ص163-165.

[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص37

الاستعارة هو الوارد بكثرة في الشوقيات لما فيه من المتعلقات التي توجه نظر القارئ إلى مواطن التشبيه إلى جانب تخليص الصورة من الإبهام[1].

وعلى العكس تماما من الاستعارة التصريحية التي كانت حاضرة بقوة في شعر شوقي فإن المكنية كان حظها قليلا وتعليل **الطرابلسي** لهذا أن **شوقي** أميل إلى التصريح، وأن المكنية تفرض على الملتقي تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكتشف أثرها حقيقة الصورة بسبب خفاء لفظ المستعار وحلول بعض قرائنه محله[2] والملاحظ عامة في استعارات **شوقي** أنها «تجمع بين قلة الخفاء وقرب المأخذ وكثرة العمق وبعد المرمى, وهذا قمة يسمو إليها الفن»[3].

تناول **الطرابلسي** في فصله الثاني دلالة الصور في علاقات التشابه ويقصد بها مصادر التصوير التي استقى منها الشاعر صوره المبنية على الاستعارة والتشبيه, وقد صنفها إلى صنفين مصادر تجريبية مثلت العالم المحسوس والتجربة ومصادر ثقافية ناتجة عن إطلاع الشاعر الواسع حصرها شعره في الأدب والدين والتاريخ، أما عن الدور الذي يؤديه التصوير في بناء الشعر فقد بحث المؤلف في طبيعة العلاقات التي يربطها الشاعر بين الموصوفات والصور الواصفة فوجد أن **شوقي** يوزعها على عالمين المجرد والمحسوس فمتى كان الانتقال من نقطة إلى أخرى في نفس العالم أسمى ذلك تعويضا, إن كان الانتقال من نقطة تنتمي إلى عالم إلى نقطة تنتمي إلى عالم ثان أسمى ذلك تحويلا[4].

جاء الفصل الثالث بعنوان علاقات التداعي حيث خصصه **الطرابلسي** لإبراز العلاقات المبنية على المجاز والعلاقات المبنية على الحقيقة والمبنية على الوهم ودلالة كل منها في

---

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات، ص 166.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص166.

[3] المرجع نفسه، ص169.

[4] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات ، ص195.

الشوقيات، فكانت البداية بدراسة المجاز في شعر **شوقي** والقائم على المجاز المرسل والمجاز العقلي ثم تطرق للحديث عن الكناية بأنواعها كالتلويح والإشارة والرمز...لينتقل إلى التورية القائمة على الوهم.

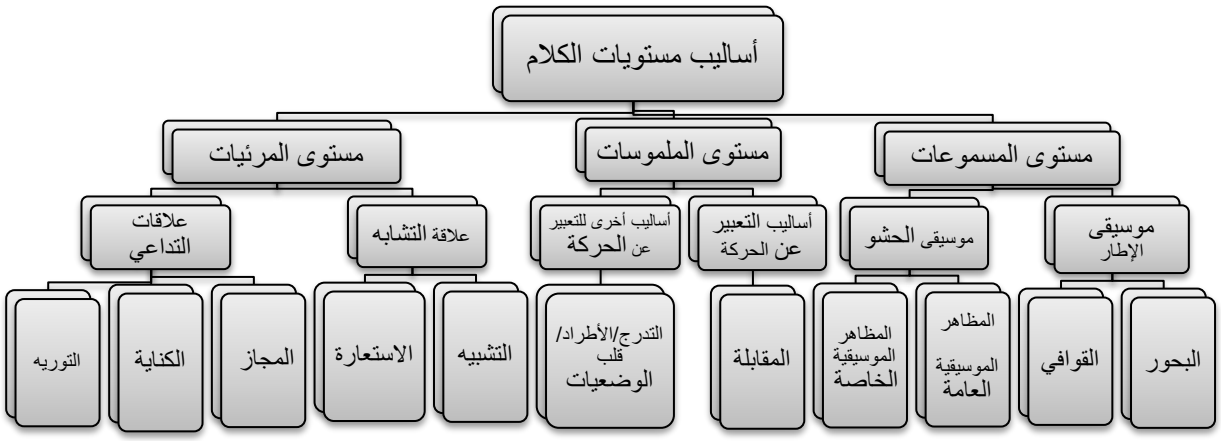
ويخلص بعد هذه المعالجة إلى أن صور **شوقي** تتميز بالثروة والتنوع والشمول وهي موجهة لقارئ له معرفة بسياق النص ومحيطه (البيئة العربية وحضارتها)، وهي صور جزئية ضيقة الأفق لاتصف كل الدقائق, وليست دالة بذاتها وإنّما بخلفياتها[1]، ويعلق **أيوب جرجيس** على أن **الطرابلسي** في منهجه يمضي على سنن البلاغيين, فهو يستخرج الاستعارات دون تقديم تحليل دلالتها[2] أي مجرد تجميع للظواهر الأسلوبية.

في خاتمة الكلام عن المستوى الأول في الشوقيات يخلص الناقد إلى أن شعر **شوقي** يخرج في محيط ثلاثي متفاعل الأطراف، موسيقاه ذو أنفاس سمفونية عربية (م. المسموعات) وحركته ثرية ومرتكزة على محاور ثنائية (م. الملموسات), وصوره تعكس البيئة العربية (م. المرئيات). وقد عدّ هذه الدراسة «اللبنة الأساسية في مضمون الشعر لأن ثلاثية الموسيقى والحركة والتصوير التي قامت عليها تصيب القارئ في الصميم بمقتضى تسربها عن طريق الحواس»[3].

[1] المرجع السابق، ص233.

[2] ينظر: العطية أيوب جرجيس: الأسلوبيّة في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2014، ص259.

[3] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات ، ص234.



الشكل 6: مخطط يوضح تقسيمات الطرابلسي لأساليب مستويات الكلام

2. أساليب هياكل الكلام :

يقوم هذا الباب بالوقوف على جزأين مهمين في الشوقيات؛ الأول خصص لفحص بنية القصيدة أما الثاني فخصص لدراسة بنية الجملة، وقد حدد **الطرابلسي** بنية القصيدة أو ما تصطلح عليه الأسلوبية البنيوية بالهيكل الخارجي في شعر **أحمد شوقي** في أصناف ثلاثة وهي: الموحشات والمعارضات* والحكايات كل نوع منها ازدهر عنده بشكل متفاوت، يعود **الطرابلسي** مجددا للاعتماد على الجانب الإحصائي في دراسته لحكايات شوقي، محاولة منه إبراز خصائصها وضبط قيمتها فينتهي به التحليل إلى أن حكايات الشوقيات تتميز بقصر النفس من حيث قصر المدى (ليست طويلة), وبالخفة والحيوية من حيث تنوع القوافي، إلى جانب سهولة الحفظ كونها تقوم على الرجز، ويرى أنّ جلّها مستوحاة من أمثال العرب والقرآن والحكمة المشرقية مايجعله يفند ارتباط حكاياته بحكايات **لافنتين** إلا من حيث إعدادها، فهي ذات مسحة إسلامية عربية غاية الشاعر فيها التعليم وحفظ الأخلاق، ولذلك

* تجاوزنا المعارضات كوننا تطرقنا إليها في الفصل الأول، وكذلك الموشحات التي نالت حظها في باب القوافي،ولم يكن لشوقي تميزا فيهما حسب الناقد غير السير على نمط القدامى،وعليه اكتفينا بالوقوف عند الحكايات في الشوقيات.

يرى الناقد أنّها أهل لتقوم بوظيفة التعليم في صفوف المبتدئين[1].

أمّا من حيث بنية الحكاية في الشوقيات فيجد أنّها ضعيفة من جانبها اللغوي والحواري والزمني وأنّها مجرّدة غالبا من المقدمة على عكس الخاتمة التي كثيرا ما ترد في شكل حكمة أو بأسلوب المفرد الجامع لكلمها الملخص لمعانيها، غير أن هذا الضعف حسبه هو مقارنة بالحكاية عند الغربيين لكن لو قيست بطبيعة الشعر العربي ومميزاته, فهي قوية خاصة من حيث قيمتها التاريخية والتعليمية والأخلاقية, وأن هذا النوع تحديدا ظاهرة أدبية ميزت شعر شوقي دون غيره ولم تُتّبع بعده وهو ماجعل الناقد يعلق بأن **شوقي لافونتين** العرب بلا منازع[2].

ويبقى **الطرابلسي** على رأيه هذا بعد دراسة جديدة قدمها سنة 2010 حول أدب شوقي، ففي الجزء الذي خصصه للحكايات يرى أنها مناسبة جدا لأن تدرج ضمن أدب الأطفال وما أصعبها من كتابة إنّها مسؤولية أساسها التحسيس بالمسؤولية، وقانون الكتابة فيها أن يفتح الكبير عالمه على الصغير والعكس, والكتابة للصغير حسبه رسالة يبرهن الكاتب فيها من خلال نصه أنّه يجمع في نفسه بين نضج الكهولة ووهج الطفولة، وقد اختار **الطرابلسي** في دراسته حكاية الوطن **لشوقي** الّتي يرى أنها قائمة على ثقافة الحوار الذي يمثل جسر واصل بين عالم البراءة والمسؤولية، ليختم كلامه على أن هذا النوع من الأدب قائم على توسيع آفاق التلقي وهو العنصر الذي استحدثه **شوقي** في برنامجه، فشعر الحكاية عنده أدب صغير الحجم كبير القيمة عظيم الشأن, أدب اللفظ القريب والمراد البعيد[3].

---

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات، ص264.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص271-281.

– هذه الدراسة وإن كانت حديثة حاول من خلالها الطرابلسي أن يضيف الجديد لما سبق من دراساته، إلّا أنّ الملاحظ فيها أنها لم تخرج عن الدراسة الأسلوبية البنيويّة.

[3] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، ثقافة التلاقي في أدب شوقي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص41.

يأتي حديثنا عن الهيكل الداخلي أو مايسمى بنية الجملة درسه الناقد ضمن ثلاثة فصول عنونها على الترتيب بالتراكيب والتعابير ثم الأساليب الإنشائية.

يرى أن أهم الظواهر اللغوية المتعلقة بالتراكيب التي لجأ إليها **شوقي** هي ظاهرة التقديم والتأخير مرجعا ذلك إما للمقتضيات الصوتية كتخفيف الوقع في الكلام أو إحداث التوازن الصوتي في البيت الشعري, وإما لأهداف معنوية كلفت الانتباه والتخصيص... بعدها يتطرق لمظهر لغوي آخر يتمثل في الاعتراض والزيادة* في بعض وجوهها وقد لجأ **شوقي** إلى الاعتراض بين عناصر الجملة تعزيزا لموسيقى الإطار محدثا أحيانا خللا في السياق الشعري، أما الزيادة والمتمثلة في الإطناب والحشو فالغاية من توظيفها تحقيق الإفهام والتفصيل من بعد إجمال[1].

هذا ويأتي الحذف كظاهرة أخرى بارزة في الشوقيات يلخصها **الطرابلسي** على أنها وظفت من قبل **شوقي** للإيجاز والاختصار أولترك الخيال للقارئ كي يتصور كل أمر ممكن وهو ما يسميه **إيزر** بالفراغات, وقد يكون أيضا مراعاة للوزن كما قد يؤدي أحيانا إلى الغموض في المعنى وكمثال لذلك قوله:

ويارِبِّ لو سخَّرتَ ناقةَ لعبدك: ماكانت من السَّلِسات[2]

إن أَشرقت زهراءَ تسمو للضحى وإذا هوت حمراءَ في تلك الذُّرى[3]

فالملاحظ هنا والقول للناقد أن الإيجاز هو ما اقتضى الحذف غير أن المعنى معه لم يسلم

* من مظاهر تغيير تغيير الترتيب في عناصر الجملة، يأتي الأول بتحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل، أو بزيادة عنصر أجنبي تماما عن التركيب يقطع هذا التسلسل، في حين تكون الزيادة في التراكيب المجردة غير معترض بها وغير ملحقة بالترتيب تغييرا. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الشوقيات، ص290.

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الشوقيات، ص292 وما بعدها.

[2] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص92.

[3] المصدر نفسه، ج2، ص35.

من الغموض إذ «لا يستقيم إلا على تصور محذوف في الأول من نوع ناقة صالح ما كانت والثاني من نوع فهي زهراء»[1].

يختم **الطرابلسي** فصله دون أن يقدم الخواص المميزة لبنية الجملة الشعرية، وقد عد صلاح فضل تحليل **الطرابلسي** للظواهر السابقة أنها ملاحظات عامة وهي ضرب من الأمثلة العشوائيّة، لم تقم على الاستقصاء والإحصاء ولم يوفق في اختيار نموذج تحليلي ما جعل نتائجه ظنية بحتة لا تقدمنا كثيرا في استنكاه بنية الجملة الشعريّة[2].

في إطار التعابير* يقف **الطرابلسي** على أهمية هذه الأخيرة ودورها في تعزيز هيكل الكلام الداخلي، فهي بمثابة المحور الذي يلتحم فيه اللفظ والمعنى فينصهر فيه الشكل والمضمون, وفي محاولة من الناقد للوقوف على دراسة التعابير في الكلام كظاهرة أسلوبية, يجد أن هذا الإطار يفرض عليه التوسع في مظاهرها العامة بالنظر إلى أثر الثقافة في التعابير من ناحية، وأثر الخلق الشخصي فيها من ناحية أخرى, مع ملاحظة مظهر خاص يقوم بدور كبير هو التعبير الحكمي[3]، وقد صنف أثر الثقافة في التعابير إلى صنفين الأول سمّاه بالتعابير الجاهزة قاصدا بها مانقل من تراث العرب دون معرفة المصدر، والصنف الثاني هو التعابير الجاهزة الخاصة وهي عبارة عن جمل مفيدة وظفها الشاعر من مصدر مخصوص وضمنها كلامه وهو مايسمى عند العرب بالاقتباس، أما ما بحث عنه **الطرابلسي** في الشوقيات هو التعالق النصي أو تضافر النصوص, وجلّها كان من القرآن الكريم في تركيبات جزئية كقوله مثلا:

---

[1] المرجع السابق، ص 305.

[2] ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب، ص203.

* المقصود بالتعبير: هو الوحدة المعنوية الدنيا التي يحتضنها تركيب ما في الكلام، ولا تحدها بنية خاصة ونهتدي إليها بتقطيع الكلام وبمراعاة تمام المعنى. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الشوقيات ص 318.

[3] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات، ص318.

سُبحَانكَ اللَّهُمَ خيرَ معلِّم علَّمتَ بالقَلَم القُرونَ الأُولَى[1]

مع بعض الاقتباسات من شعر العرب الذي عدّه الناقد نسبيا فيكون أحيانا حقيقيا ما يضعف من دلالته بمقتضى شيوعه، وأحيانا يأخذ المعنى الجزئي فيكسبه طاقات دلالية جديدة بمقتضى تجدد بنيته وروحه[2].

وإجمالا فهذه التعابير المستعملة في الشوقيات دلالة على ثروة الرصيد الثقافي وعلى ثروة ثقافة الشاعر وقدرته على إيصال الرسالة إلى القارئ لقوة التعبير وبلاغة التصوير، ويذهب الناقد إلى أنّ ما زاد من قوة التعبير ووضوح هو توظيف **شوقي** للحكمة، إذ يحصي جملة الأبيات الحكمية والتي بلغت 1431 بيتا، أي بنسبة الثمن ويرى أنها لعبت دورا جد هام في تعابير الشوقيات لمساهمتها في ترابط النص الأدبي وانسجامه وعدّها نتاجا شخصيا* يعوّل عليه في بناء شعره منفردا بذلك عن المحدثين ومتفوقا على كثير من شعراء الحكمة في القديم.

يعرض **الطرابلسي** في فصله الثالث الأساليب الإنشائية وأثرها في الهيكل الداخلي للقصيدة فيلحظ توظيف الشاعر للأساليب الإنشائية الطلبية بكثرة مخرجا إياها عن وضعها اللغوي إلى وظائف جديدة، وهو ما نلحظه في توظيفه للاستفهام الذي طغى كثيرا في شعره، فنجده يخرج عن طلب الخبر المتمثل في إقامة الحوار بين الطرفين في النص إلى وجهة جديدة تتمثل في عقد الحوار بين الشاعر ونفسه أو بينه وبين القارئ في تفاعله مع النص كقوله:

---

[1] أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، ص169.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص318-325.

* يرى الطرابلسي أنّ الحكمة الموظفة في الشوقيات كانت على ثلاثة أدوار فإن وردت في المقدمة لعبت دور المنبه إلى الاتجاه العام الذي يتخير الشاعر السير فيه، أو المثل الأعلى الذي يشترك فيه مع القارئ، وإن جاءت في الخاتمة فدورها إفراز عبرة المقصود وضم لشتات القصيدة، أما إن جعلت في ثنايا القصيدة فتصبح أداة فصل أو وصل بين معنيين جزئيين. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الشوقيات، ص342.

سأَلْتُكَ: ما المنيَّةُ؟ أَيُّ كأْسٍ؟ وكَيف مَذاقُها؟ ومَن السُّقاةُ؟[1]

فالشاعر وظف الاستفهام في حوار بينه وبين المتلقي للتعبير عن الحيرة الماورائية، ويجد الناقد أن هذا الأسلوب يرد بكثرة في مقدمات القصائد دوره تنشيط حركة القصيدة, أما تعليله لتنويع الأداة في المجموعة الاستفهامية فمن أجل تناسبها ومواقف الحيرة والقلق[2].

أما الأمر فتوظيفه من قبل الشاعر كان على صيغتين الصيغة الأولى ورود الأمر في الطالع، الغرض منه عقد الحوار بين الشاعر والقارئ وقد كان وسيلة تنشط نفس المتقبل وتنبهه لطول نفس الشاعر في القصيدة، أما الصيغة الثانية فهي توظيف الأمر في غير الطالع وقد وضع لغرض عقد الحوار بين المعاني الجزئية وغرض القصيدة الرئيسي، وتأتي أفعال الأمر في هذا المقام مجتمعة ومتفرقة وقد تكثر إلى حد تصبح فيه مقوم القصيدة كاملة وقد تقل لتدعم قسما من أقسامها فحسب[3].

لا يختلف النداء عن الاستفهام والأمر في اعتماد **شوقي** عليه, وقد اختص بالقصائد الطويلة ما جعله أداة لتنشيط نفس القارئ وتهيئته لطول نفس الشاعر، ووظيفة النداء كما يقول **الطرابلسي** تساهم في بنية القصيدة الداخلية، يعين مراحلها أو يفصل فيها موضوعا عن موضوع[4].

و يجد **الطرابلسي** أن النداء يشغل أشباه الطوالع كثيرا في مطولات الشوقيات حيث يكون بمثابة المفتاح الجديد لموضوع جديد، كما يعده من أساليب الاستهلال الأساسية في شعر **شوقي**، إذ يستهل به القسم الجديد في القصيدة المتعددة الأقسام, وهو بهذا الدور يبرز أزمة

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج3، ص45.

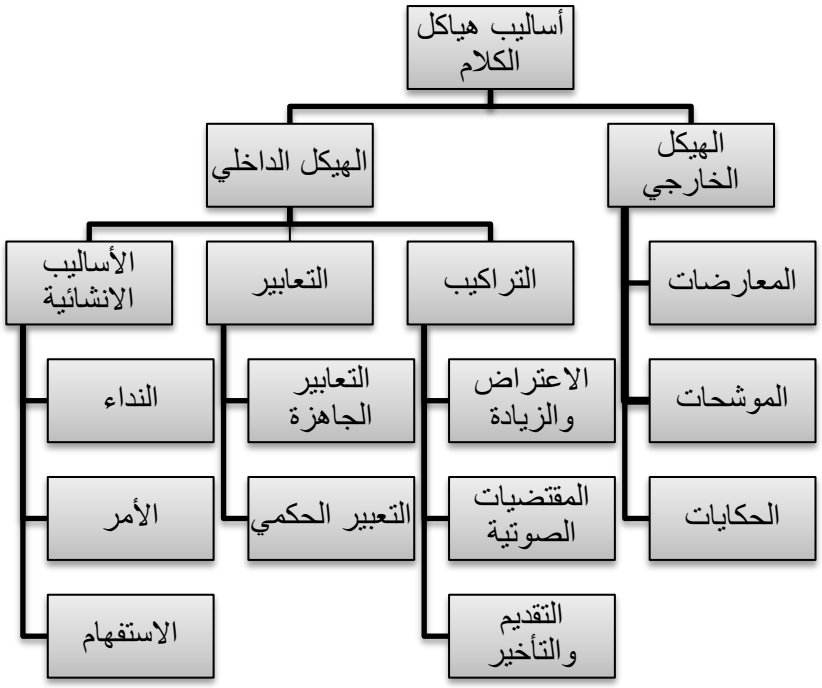
[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الشوقيات ، ص349-358.

[3] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الشوقيات ، ص367.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص.ن.

الشاعر في كل مرحلة ومحددا إياها تحديدا ماديا ومعنويا إلى جانب عدّه فاصل واصل يخفف وطأة الطول، ويجوهر أمهات المعاني[1].

ويختم **الطرابلسي** كلامه في هذا الجانب على أن **شوقي** في دراساته لبنية الجملة قد التزم بحدود قواعد اللغة العربية في بعض جوانبها متطرفا عنها وعن أوضاعها الأصلية في جوانب أخرى،هذا التطرف لا يدخل تحت طائفة الخطأ واللحن أو تحت التصرف المخل، إنّما أعطى الجملة نطاقا أوسع في الدلالة وتوليد جديد للمعاني وهو مايحسب للشاعر في قدرته على التلاعب باللغة دون تفريغ محتواها، وماخلص إليه **الطرابلسي** حول هذا الباب هو أن «هياكل الكلام في الديوان قامت على التوفيق بين أصول في النظم وشطحات في الفن»[2].



شكل7: مخطط يوضح تقسيمات الطرابلسي لأساليب هياكل الكلام

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص370.

[2] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الشوقيات، ص371.

3. أساليب أقسام الكلام:

عُني الباب الثالث بتسليط الضوء على أساليب أقسام الكلام في ديوان الشوقيات أو ما نسميه بالمستوى النحوي, وفيه استغنى **الطرابلسي** عن الأبواب وجعل دراسته في عشرة فصول؛ جميعها تقوم على دراسة الأسماء والأفعال والحروف من حيث مبانيها ودلالاتها، أي إنّ هاته الدراسة لم تقم على اقتفاء الواقع اللغوي في الشعر، وإنما انطلق من واقع استعمال الشاعر للغة من انحراف وتميز.

يعالج الناقد بداية التنكير والتعريف لما لاحظه من وفرة ورود الأسماء المعرفة ب "الـ" دون الإفادة بتعريفها المحض, إنما لإفادة الاستغراق, ولإفادة كمال الصفة التي تعرب دلاليا عن التكثيف الكيفي الذي يقضي إلى التهويل أو التمجيد أو ما إليهما بحسب المقام[1]، ويرى أن شوقي قد أكثر أيضا من توظيف التعريف المحض ب "الـ" العهدية والتي لا يشترط في التعريف ورود المعهود ذهنيا وإنّما يورده السياق العام وعليه وجب للمتقبل أن يكون في مستوى ثقافي ذي بال[2] وإلا بقي المدلول متخفيا لمن يجهل روح **شوقي**.

وفي المقام ذاته يلحظ الناقد أن **شوقي** يوظف أحيانا النكرة المحضة التي تنزع في باطنها إلى التعريف، بمعنى أن توظيفه لنكرة لا يستقيم معناها إلا باعتبارها معرفة محضة كقوله:

شعوبُك في شَرْقِ البلَادِ و غَربِهَا كأصْحَابِ كَهْفٍ فِي عَمِيق سُبَاتِ[3]

فكلمة كهف نكرة في ظاهرها, لكن لايستقيم التركيب إلا إذا اعتبرناها معرفة محضة وتعلقها بمدلول معين وهو الصورة القرآنية[4]، وما يمكن استنتاجه في هذه النقطة حسب الطرابلسي أن

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات، ص379.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 380.

[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص94.

[4] المرجع نفسه، ص 282.

الشاعر يخرج أحيانا عن قواعد اللغة العربية حيث يقوم بتعريف الاسم الواحد بوسيلتين معا، أثر ذلك سد فراغات قالب الوزن أو إفادة معنى جديد.

ويورد **الطرابلسي** أنّ من المعارف المحضة في اللغة نجد أسماء الأعلام التي يعج بها ديوان **شوقي** بضربيها أعلام الأخبار وأعلام الإيحاء تساعد الأولى على ضبط الإطار الزمني الذي يفيد أحداث النص, كما تساعد أسماء البلدان والأماكن بدور تحديد الإطار وهي الوظيفة التي تقتصر عليها دون أن تخلق جوا شعريا خاصا[1]، وعلى العكس من ذلك فإعلان الإيحاء وإن دلت على أزمنة وأمكنة معينة إلا أنها لا ترتبط بالموضوع فتكون وظيفتها لغير ما وضعت له في اللغة ما يجعلها تساهم في شعرية القصيدة. فإن دلت على حقيقها فهي دلالة على مثل عليا مشتركة، أو شخصية تترجم عن نظرة الشاعر للكون وإن دلت على مصادرها فهي في الغالب تعبر عن الشعور الديني أو العربي أو الوطني, ويأتي دورها الفني في التصوير في نقل الصورة الذهنية إلى صورة مرئية، ويخلص **الطرابلسي** هنا إلى أنّ الدلالية التي يضفيها اسم العلم في شعر شوقي لها طابع خاص كونها تميز الحضارة العربية دون غيرها وأنها حضارة أعلام أكثر منها حضارة معالم[2]، وهو مايؤكد فرضيته السابقة أن شوقي يكتب لنوع خاص من القراء هو القارئ العربي أو القارئ المتعمق بالثقافة العربية.

يعد الضمير أحد الخصائص المهمة التي يستوجب العناية بها في هذا القسم لما فيه من مساهمة في شعرية القصيدة, وقد لاحظ **الطرابلسي** أن **شوقي** يورد الضمير العائد على لاحق بكثرة وخصّه بمنزلة معينة، بعدّه تركيبا تنتظم فيه العناصر على تركيب مخصوص وبعده كذلك تجاوزا بنيويا يتولد عن الالتزام بقيدي الشعر الوزن والقافية[3].

وقد تولد عن هذا الاستعمال جانبان؛ يتمثل الأولفي إحكام الصلة بين مطلع البيت

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات، ص394.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 394- 398.

[3] ينظر:المرجع نفسه، ص400.

ومقطعه, وإبراز الطرفين بإشباعهما بالدلالة، أما الجانب الثاني فقد تولد من أثر الإظهار بعد الإضمار في التركيب وقد كشف توظيفه عن استسلام الشاعر لقيود مختلفة أثّر سلبيا في طبيعة التركيب ووقع دلالته.

ويشير **الطرابلسي** إلى أن استخدام شوقي للضمائر وتواليها في السياق الشعري قد أدى إلى إحداث نوع من الموسيقى إلى جانب مساهمته في شعرية القصيدة بشكل كبير.

ليس الضمير وحده يساهم في شعرية القصيدة، فالجمع والتثنية من المظاهر التي أدت هذا الدور، وقد تناولها الناقد في الشوقيات من خلال مطابقة **شوقي** بين الجمع والمجموع وهو ما تصرف عليه القدماء ونظم على منواله الشاعر مع تجاوزات أخرى كمعاملته لجمع غير العاقل معاملة العاقل أو معاملة جمع العاقل لغير العاقل كقوله:

وعَلَا الحقُّ بينهم، وسَمَا الفَضلُ ونالَت حقوقَها الضعفا ء[1]

إذ نلاحظ أنه وظف لكلمة الضعفاء الفرد المؤنث وهذا ما يطابق جمع غير العاقل[2].

أما عن التثنية فلم ترد بكثرة في الشوقيات, غير أن استعمالاتها القليلة تظهر فيها طرافة خاصة، ففي قول الشاعر على سبيل المثال لا الحصر:

وافتقِد جَوهَرةً منْ شَرف صَدَفُ الدّهْر بِتربَيْها ضنين[3]

نجد استعماله للمثنى مكان المفرد, غير أن الناقد لم يهتد إلى مقصد خاص لهذا الاستعمال سوى الإيفاء بحق الوزن، ونلمس طرفة أخرى تتمثل في مخاطبة المثنى دون قصد ذلك، مجاريا للقدماء في استيقاف المصاحبين على الأطلال، وفي سياق آخر وظفت من طرف

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص27.

[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات، ص413.

[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص241.

الشاعر كوسيلة تضعيف.

يجد **الطرابلسي** أن اختيار الشاعر للتثنية كوسيلة تعبير قد فرضت عليه التوسع, حيث أحدثت شيئا من التفاعل بين ما يريد الشاعر وما يريد الشعر منه وهو ما ولد لنا لوحة فنية[1].

دلالة المباني ودلالة المعاني هو ما جعله **الطرابلسي** عنوانا للفصل الخامس من القسم الأخير، حيث يلحظ في الأولى أن من مظاهر إشباع الدلالة في الشوقيات وردوها على صيغ غير منتظمة، إما لكون الصيغ من المواد المعنية نادرة الاستعمال لذلك المعني في العربية قديما وحديثا، وإما لكون الشاعر استعملها لغير ما تستعمل له في الأصل عادة[2]، ويحدد الناقدعلى أن دراسته في هذا الجانب متعلقة بدلالة الألفاظ من حيث ارتباطها بصيغ معينة في شعر الشاعر بصور مختلفة عما استعمله العرب، حيث يلاحظ نزوعه إلى استعمال الصيغ النادرة من المصادر والأفعال والأسماء وهذا الاستعمال هو الشائع فيالشوقيات نظرا لمقتضيات الوزن والقافية، إلى جانب استعماله صيغ في غير ما وضعت له في الأصل، نلمس ذلك في قوله:

وأتَيتُ ـيارَبَّ النَـثِـيرِ ـ بِمَا تحبُّ مِنَ النظيـ م[3]

فالملاحظ هنا أن الشاعر أتى بصيغة بديلة لصيغة أخرى مراعاة له لمقام المقطع احتراما للوزن والقافية من خلال استعماله لصيغة "فعيل" لكلمتي النثر والنظم[4]، وهذا ما لم يكن له أثر في استعمالات العرب فكانت هذه الاستعمالات شخصية من طرف **شوقي** لكنها لا تخرج عن خصائص اللغة في جانبها المهمل.

---

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيات، ص 426-428.

[2] المرجع نفسه، ص429.

[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص208.

[4] المرجع السابق، ص 435.

أما في دلالة المعاني فيلاحظ الناقد أن طابع القدم هو ما يميز الألفاظ المستعملة من طرف **شوقي** مرجعا ذلك إلى محركات ثلاثة كانت من مقتضيات أسلوب الشاعر في نظم الشعر وهي:

- استغلال تنوع الدال
- استغلال تنوع المدلولات
- ابتعاث ما أهمل ولم يعوض

ويُرجع **الطرابلسي** حقيقة هذا المنزع عند **شوقي** إلى رغبته في إحياء اللغة* وفق برنامج سطره لنفسه، ويبدو أنّ تعليل **الطرابلسي** للظاهرة السابقة قد اعتمد فيه على نظرية السياق العام للكشف عن دلالة الألفاظ وكيف أنها تتفاعل بين السياق العام والخاص للفظة، ووضح؛ ذلك معتمدا على لفظة "فتى" ودلالاته المتغيرة بتغير غرض القصيدة فمن معنى الشاب في القصائد الغزلية (بنسبة 25حالة) إلى معنى ثبوت صفة البطولة في السياسة في رثاء زعماء السياسة (بنسبة 78حالة)، أو معنى المثل الأعلى في مكارم الأخلاق (بنسبة 12حالة)... ليؤكد في الأخير أن الشاعر لم يخرج عن المألوف عند العرب في القرون الأولى من تاريخ الأدب العربي[1].

يستهل **الطرابلسي** حديثه في الفصل السادس عن الألفاظ النابيّة الموظفة في الشوقيات والتي لا تصحبها الدقة والوضوح دائما،فكثيرا مايورد الشاعر معنى في سياق مغاير للسياق الذي وضع له ما يحدث خللا في العلاقة بين الدال ومدلوله الأصلي وتتعدد بذلك وجوه دلالة اللفظ الواحد وهو ما لاحظه الناقد في استعمال **شوقي** لمادة "أمر" حيث أكثر من توظيفها في سياقات عديدة وهذا الكم المستخدم في اللفظ كرّس الميوعة والغموض، إلى

* يذكر الناقد بعض المفردات المهملة والموظفة من قبل الشاعر ككلمة "الحَضَوْضَى" للجبل في البحر و"القَلْس" لحبل السفينة فهو بمعنى امتلأ حد الفيضان ...وهي دلالة على رغبته في إحياء اللغة.

[1] ينظر: عدنان حسين قاسم ص362-363، وينظر خصائص الشوقيات، ص441-449.

جانب الخلل الواقع على الأسلوب وقد يورد الشاعر ألفاظا لاعلاقة لها بمدلول معين وإنما يكون خاضعا للتأويل ويتولد عن ضرورة وزن أو قافية كقوله:

زِينُ المَقَاصِرِ والحِجَـــا ل، وزِينُ مِـــحْـرَابِ الصَّـــــلَاة

وإذا خَطَبْتَ فَلَا تَكُـــــــــــــنْ خَطْبًا عَلَى مِصْرَالفَتَاة

رضن التِّجَـارَةَ والسِيّـــا ســـَــةِ والشّـؤونِ الأخْرَيَـــات[1]

ولم يقع الناقد على مدلول معين إذ يرى أن العلاقة بين مقاطع الأبيات والمدلولات غامضة فأين العلاقة بين النساء المصريات ومحراب الصلاة وما مقصوده بمصر الفتاة؟ وما الرابط بين الشؤون الأخريات والحديث عن نساء الرسول، هذا وقد تنعدم العلاقة بين الدال والمدلول إذا حذف لازم اللفظ أو زيد اللفظ زيادة تُعْمي فلم يكن للمبالغة أثرا إيجابيا في الدلالة ولا الإيجاز كذلك[2]، ومن قول الشاعر نلحظ ذلك:

ضجَّتْ عليكِ مآذنٌ ومَنابـــــــــــــرٌ وبكَـت عَليكَ ممالكٌ، ونَـوَا ح[3]

لقد قطع الشاعر البيت الأول بلفظ (نواح) وقد دل على معناه لفظ (ممالك) ولم يجئ الثاني على سبيل التأكيد المفيد، وهنا يعلق **الطرابلسي** بقوله: «إن القطع جنى على الشاعر أحيانا بل الشاعر هو الذي جنى أحيانا على اللغة من أجل القطع»[4]ما أدى إلى الحكم عليه بالإخفاق في توظيفه لهذا المظهر، بالمقابل كان توظيف **شوقي** للألفاظ المتمكنة في رأي **الطرابلسي** مناسبا جدا للمقام ومساهما في تقوية الدلالة بوجه خاص[5].

---

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، 95-96.

[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الشوقيات، ص 451-455.

[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1،ص99.

[4] المرجع السابق، ص 455.

[5] المرجع نفسه، ص.ن.

هذا ويرى **الطرابلسي** أنّ تخصيص العموم وتعميم الخصوص هما الخاصيتان اللتان اعتمدهما **شوقي** للتصرف في دلالة الألفاظ وعملا عاملا إيجابيا في تخصيب الصورة الشعرية وتقوية دلالتها اللغوية ففي قوله:

إليكَ بَعْدَ اللهِ يرْجعُ تَحتَهُ مَا جَفَّ، أوْ مَاتَ، أوْ ما يَنفُقُ[1]

إجراء للمادة اللغوية لدلالات تفيدها اللغة نفسها، فالملاحظ في كلمة "جف" أنّها فعل خاص بالنبات، وكلمة مات تستعمل للإنسان والحيوان، لكن الشاعر خصّ كلمة مات للإنسان وكلمة نفق للحيوان ولهذا التخصيص دور في تنظيم الدلالة في المادة اللغوية، ونجد استخدام هذين اللونين بكثرة في شعر **شوقي** حيث وظف الأول في تخصيب الدلالة وإثراء المادة اللغوية ووظف الثاني في تغذية الصورة وتقوية الدلالة وإثراء المدلول[2]، وعلى العكس من ذلك يعدّ **الطرابلسي** أنّ توظيف **شوقي** للدخيل في قصائده جد ضئيل فرغم ثقافة **شوقي** الواسعة وإلمامه بثقافة الغير إلا أنه بقي محافظا على أصالة لغته وإحيائها، وقد اقتصر استعماله للدخيل على المفردات وحصره في مظهرين؛ جاء الأول بعنوان دخيل المعنى دون اللفظ والمقصود بهاستخدامه للمعاني الأجنبية بألفاظ عربية الاشتقاق، من ذلك كلمة سكة، استقلال، مؤتمر...وجاء الثاني بعنوان دخيل اللفظ والمعنى معا أي المفردات التي تدل على معان أجنبية بألفاظ غير عربية ككلمة: اللغم، سيرو لورد، ديدبان، بنك...وهذا المظهر وإن قل شيوعا في شعر **شوقي** فقد كان أبلغ أثرا لعمله في المبنى قدر عمله في المعنى، وأما عن الغاية من توظيف الدخيل فهو حسب **الطرابلسي** مجاراة العرب المحدثين وعدم مخالفة المجموعة[3].

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج2، ص66.

[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الشوقيات، ص459-464.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 465-469.

تطرق الناقد في فصله التاسع إلى دراسة الفعل ودوره في بناء القصيدة وتفاعل مظاهره مع أغراضها، وهذا لا يتسنى حسب الباحث إلا بتتبع استعمالاته في قصائد كاملة حتى يبرز دوره وجانب الحيوية فيه، ولذلك انتقى قصائد تختلف فيما بينها من حيث السياق والغرض فوقع الاختيار على مرثية عبد الله بك الطوير، وقصيدة وادي النيل، قصيدة أغنية، وفي دراسته للقصيدة الأخيرة لاحظ أنّ الفعل أهم عنصر لغوي ساهم في مبناها وإجلاء معناها، فقد وظفه شوقي 23 مرة وكان الأمر عمادها لا من حيث النسبة وحدها وإنّما من حيث استقطاب الأمر جلّ الأفعال الباقية، وقد تظافرت كل العوامل لتجعل القصيدة ككل ملخصة في فعل واحد هو فعل "تذكري"، ويرى أنّه أدى دوره الأصلي في التعبير عن حيوية الأحداث، التي تحيا في ذاكرة الشاعر، وقد فسر خلو القصيدة من أيّ دليل على المستقبل لاقترانها بشيء من اليأس والمرارة وانطفاء أنوار الفرح دون أمل عودتها[1].

لقد تناول **الطرابلسي** في آخر فصل من الباب الثالث ومن الدراسة ككل الأدوات والحروف الموظفة في الشوقيات وعلاقتها ببعضها البعض، ومساهمتها في مبنى ومعنى القصيدة.

وقد لاحظ **الطرابلسي** بعد المسح الكامل للأدوات المستخدمة، أنّ تقارض الأداتين في المعاني ظاهرة شاعت في الشوقيات، في أدوات الشرط والنفي والاستفهام، إلا أنه والقول **للطرابلسي** لم يكن تقارضا بأتم معنى الكلمة دائما، لأن التقارض الحق يقوم على إمكانية وقوع الأداة موقع أختها طردا وعكسا بينما كادت هذه الظاهرة في شعر **شوقي** تنحصر في إحلال الأداة محل أختها ولا تتعدى إلى عكسه[2].

ومن مظاهر التقارض التي وقف عندها الناقد؛ تقارض أدوات الشرط، حيث تحل أداة الشرط "إنْ" محل أحد أخواتها، من ذلك وقوعها موقع لو لافتراض المستحيل في قوله:

---

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيّات، ص 479، ص483.

[2] المرجع نفسه، ص 487.

رُؤَى إنْ تَكُنْ حقًّا يَكُنْ مِنْ ورائِها مَلائِكَةُ الله الّذي لِيْسَيُغْلَبُ[1]

أيضا تقارض أدواتالنفي بين الأداتين "ليس" و"لا"، وتقارض أدوات الاستفهام التي لم ينوع فيها **شوقي**، وبقيت محصورة على إحلال الأداة "كم" محل الأداة "متى" المعبرة عن المدى الزمني[2].

بالنسبة للحروف فقد سلط الناقد دراسته على حروف الجر وحروف العطف، نظرا للاستعمال المفرط لها في الشوقيات، وتعدّ قصيدة "مشروع ملتر" من أبرز القصائد التي احتوت ما يقرب مئة وعشرون 120 حرفا من حروف الجر وقد وقف فيها أمام ظاهرتين؛ الأولى عروضية تمثلت في تخير الشاعر الروي المكسور، والثانية تركيبية تمثلت في اختتام الشاعر كل بيت من أبياتها بالاسم الظاهر مجرورا بالحرف، تولد عنهما ظاهرة ثالثة هي تكرار الجر بنفس الحرف وعطف التركيبين المجرورين في العجز، وحسب **الطرابلسي** فقد دلت معاني الجر في أواخر القصيدة على النزعة المتبعة فيها إلى التحليل من ناحية وإلى المنطقية من ناحية أخرى، كما عبرت حروف الجر في السياق الخاص على التأكيد والتفصيل وعلى التخصيص بالانتقال من العام إلى الخاص، أما حروف العطف فقد اعتمد عليها الشاعر كثيرا في أواخر الأبيات، حيث يقطع به الشاعر الكلام، وقد كان للواو الحظ الوافر في الشوقيات لشيوعها ومرونة استخدامها، يليها حرف الفاء وبدرجة أضعف الرابط "ثم" الذي استعمل في سياقات قصصيّة كونه يعمل على تسلسل الأحداث، وعلى عامل الزمن[3].

ويرى الناقد أنّ الربط داخل الجملة قضية لا تتجاوز التأثير في بنية الجملة المستقلة، من حيث هي تمثل حلقة من مجموع الحلقات التي تكون النص، في حين فالربط بين الجمل المستقلة ظاهرة تؤثر في بنية النص بأكمله من حيث هو هيكل كل أجزاؤه الصغرى هي

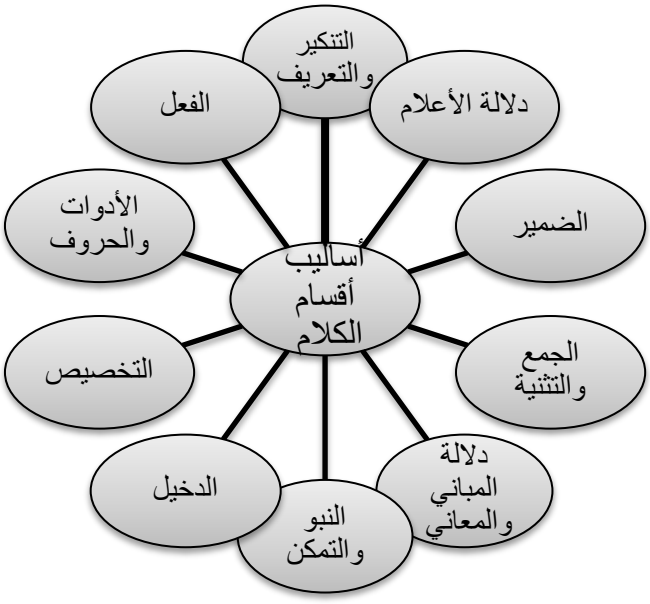
[1] أحمد شوقي، الشوقيات، ج1،ص49.

[2] ينظر: محمدالهاديالطرابلسي: خصائصالشوقيات، ص 489.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 503-509.

الجمل المستقلة، وقد غلب على هاته الجمل الرابط المعنوي (الفصل)، أكثر من الرابط اللفظي (الوصل) لأن «الفصل فيها –والقول **للطرابلسي**– من العناصر التي تبين بوضوح أنّ العلاقة بين قضاياها المطروحة هي علاقة توارد وتداع...وهي علاقة تجانس وائتلاف بها يخلي المنطق مكانة للعاطفة وتعوض فيها خواطر الذهن دقائق العلم»[1]. واستخدام وسائل الربط بوفرة بالغة أو بندرة ظاهرة حسب **الطرابلسي** له تأثير في مبنى القصيدة ومعناها.

خلص الناقد في ختام دراسته لأقسام الكلام في الشوقيات إلى أنّ نظام اللغة الذي يجري في الكلام الشعري يكتسب طابعا شخصيا، و**شوقي** جنى على اللغة ليبني شعرا فكانت جنايته من باب ما تجيزه اللغة من تصرف وكان بناؤه من الباب الذي لا يهدد كيانها، فكانت شعرية شعره تتمثل في قدرته على التعامل مع اللغة، وقد تولد عن التفاعل الحاصل بين الشاعر واللغة والشعر أسلوب خاص مميز، واتضح أنّ السر يكمن في قدرة الشاعر على التحرر من ربقة القيد الواحد واحترامه لمختلف القيود في آن، فحافظ اتزانه في شعره إذ لم يستسلم لقيود اللغة ولم يستسلم لشطحات النفس[2].



الشكل 8: مخطط يوضح تقسيمات الطرابلسي لأساليب أقسام الكلام

[1] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص510.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص512–513.

إن هاته الدراسة اللسانيّة الأسلوبية التي قامت على منهجية **رومان جاكبسون**؛ مكنت **الطرابلسي** من تتبع شعر **شوقي** في مستويات الكلام وهياكله وأقسامه وتأمله وقلبه تقليبا، وقادته لاستنباط أحكام عديدة انتهى فيها إلى أنّ هذا الشعر من خالص شعر العرب، فقد وقع في الشوقيات على بصمات عمالقة الشعر العربي، وهو ما يحتسب له لقدرته كفنان على تحرر فنه من قيدي الزمان والمكان، وهذا التحرر يعتبره الناقد معيارا لتحقق الأدبية في شعره، ويخالف البعض ممن نَفوْ الجدة والحداثة عن شعره بقوة النزعة التقليدية فيه، فهو يرى أنّ طرافة الشعر تتوقف على إجادة الشاعر في القول لا على جديد المقول والنزعة التقليدية منحت **لشوقي** شرعية الوجود والانتساب إلى تراث اللغة التي نظم بها[1].

كما يرى أنّ تبني **شوقي** للقديم هو تضحية للابتداع في سبيل النجاح المضمون ورغبة منه لإعادة المكانة للعربية وإصلاحها بعد عهود الانحطاط، فآثر أن يكون مصلحا على أن يكون رائدا، وقدم قاموسا حيا لمفردات اللغة كان بمثابة دستور لأصول الأساليب العربية في نظم الشعر ومعرض لطاقات التوليد فيها[2]، وبذلك لا معنى لقضية الطرافة والتقليد في تصوير الجمال بل العبرة بإجادة الشاعر على خلق لذة التصوير من خلال التوظيف الجمالي للمادة اللغويّة.

أما عن الأسلوب فوصفه **الطرابلسي** بالمتوازن بين طاقتيه الإخبارية والإيحائية، فلم يبن أسلوبه على الإغراب المفرط ولا أقامه على التقرير المجرد، حقق من خلاله رسالة مزدوجة فكرية وفنية معا، كما يرى أن أسلوبه ارتكز على استنطاق رموز اللغة وتفجير طاقات الدلالة فيها والانتقال بالدال والمدلول من علاقته الاعتباطية إلى علاقة مبررة، دون أن يتجرأ على

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيّات، ص516.

[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الشوقيّات ، ص 516-517.

اللغة بالخرق الذي كثيرا ما يتوهم المتلقي أن **شوقي** ارتضى فيها الخطأ واللحن، وما هي في الحقيقة إلا صورة تطبيقية لحالات تبيح اللغة إجراءها[1].

يشيد **الطرابلسي** بعد تجربته في دراسة خصائص الشوقيات إلى الدور الهام الذي تلعبه الأسلوبية التطبيقية في تصحيح الكثير من المقاييس النقدية التي تحقق له الموضوعيّة وذلك في إطار حدود المعطى اللساني الذي يمثل أبرز سمات الظاهرة الأدبيّة، مشيرا إلى الحقائق التي كشفتها دراسته حول ما يتعلق بقضية الشكل والمضمون، فقد توصل إلى أنّ شعرية الشعر تتحقق من خلال مضمون الكلام الذي به يمكن تمييز كلام عن آخر[2]، وبه يمكن تبين حدود المعرفة ومداها، وما الشكل إلا إطار من غير المضمون يفقد كل معنى.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 518.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص519-520.

ثانيا: التضافر الأسلوبي من منظور عبد السلام المسدي–قصيدة ولد الهدى أنموذجا–

بعد الفصول النظرية التي قدمها الناقد **عبد السلام المسدي** في كتابه "النقد والحداثة"[1]، حول المنهج الأسلوبي فإنّه قد خصص الفصل الرابع للحديث عن التضافر الأسلوبي في قصيدة ولد الهدى للشاعر **أحمد شوقي**، وهذا لاستحالة إيضاح منهج معين في حقل الأساليب المستحدثة إلا في ضوء المسار المعرفي، وهو ما انطلق منه الناقد في دراسته لعلم الأسلوب «هذا الوليد الذي احتضنته اللسانيات وأينع في رحابها فاستبشر به النقد الأدبي واستضافه»[2].

يرى **المسدي** أنّ الأسلوبية سلكت سبيلين متوازيين هما الاستقراء الذي قامت عليه الأسلوبية التطبيقية، والاستنباط الذي قامت عليه الأسلوبية النظريّة، وقد توحدت وجهات النظر في حقل الأسلوبية النظرية، لكنها اختلفت في مجال العمل، وتعددت أساليبها، غير أنّ **المسدي** لخصها في منهجين كبيرين الأول سماه بأسلوبية التحليل الأصغر أو أسلوبية السياق*، يتجه أصحابه إلى الوقوف على كل حدث تأثيري يعرض إليهم في تتبعهم للنص وبذلك يبقى حبيس السياق الذي يعرض إليه فكأنما يتخذ المحلل مجهرا كاشفا للسمات النوعية بحسب مساقاتها[3]. أما المنهج الثاني فأطلق عليه اسم أسلوبية التحليل الأكبر أو أسلوبية الأثر**، وهي التي تنطلق من دراسة الأثر الأدبي دفعة واحدة سعيا إلى استنكاه خصائصه الأسلوبية، فهي بذلك مزيج بين الاستقراء والاستنتاج[4]. وهذان النمطان تكمن

---

[1] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983.

[2] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة ، ص 71.

* تعمل في مجاري الكلام حيثما تحددت صيغتها الأدبية. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص 73.

[3] ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، ص 72.

** تعمل في مظان الأثر بحثا عن المتقاربات في ائتلافها وتواؤمها. ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة ص 73.

[4] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة،ص، 72–73.

قيمتهما بمدى «إخصاب النص وإثراء ما يستنبط منه من مقاييس تتمثل لمبدأ التعميم على منوال المعارف التي يتكامل فيها الاستقراء مع الاستنباط»[1]، وكلاهما أسهما في إيضاح الحدث الأدبي انطلاقا من فحص المكونات اللغويّة، وحققا نجاحا من حيث هما أداة كشف نصي.

غير أنّ الأسلوبية في جانبها النظري كما يرى المسدي فقد آلت إلى ما يشبه المأزق، لأن مسعاها هو الوصول إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعي أو تحديد هوية الأسلوب الأدبي، بالاعتماد على مكوناته اللغوية، معولة على اللسانيات بمختلف فروعها، وعلى النمطين السياقي والأثري الذين وفقا إلى حد بعيد فيما حددّ لهما من غرض عاجل، لكن النقد المعرفي يجري على أساس ترصد الهدف الآجل[2] «وهو ما أحدث قطيعة بين الأسلوبية التطبيقية ومرماها التنظيري البعيد»[3]، وقد تساءل **المسدي** عن السبيل إلى تحليل النص الأدبي أسلوبيا بما يعين على اكتشاف مكمن أدبيته، وبذلك تفسير إبداعية النص الأدبي[4]. كما تحدث عن سبب حدوث هذه القطيعة بين الأسلوبية النظرية والتطبيقية، والتي مآلها القصور الجذري بين أسلوبية السياق وأسلوبية الأثر والتي منبعها «القفزة من حقل اختباري شديد (حقل السياق) إلى حقل استكشافي واسع (حقل الأثر)، والتحول بينهما فاصم لكل تدرج استقصائي، فهو بالضرورة يعوق كل تأصيل لاحم بين مقاربات التطبيق ومعالجات التنظير»[5]، يرى أنّ بين هاتين الأسلوبيتين؛ أسلوبية الوقائع وأسلوبية الظواهر كما يفضل تسميتهما نمط جديد ينضوي تحت الأسلوبية التطبيقية يسعى لإدراك محور الدوران بين الجزء

---

[1] المرجع نفسه، ص 73.

[2] المرجع نفسه، ص75.

[3] المرجع نفسه، ص.ن.

[4] المرجع نفسه، ص.ن.

[5] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة ،ص 75.

والكل، فيصطنع جسرا من التواصل يفيد فيه الشرح النصي قواعد التأسيس النظري وقد أطلق عليه اسم أسلوبية النماذج التي مرامها «تحديد بؤرة الإبداع عن طريق فتح حنايا النص للإمساك بجهازه المتوارى وراء كتلة الظاهرة ثم إعادة التأمل في تركيبته من خلال بناء المحركة »[1]، (تشريح فتضميد).

وهذه الأسلوبية النص/النماذج تتكفل بإمداد جهاز الأسلوبية النظرية بمكتسبات مدققة تعين المنظرين على تجميع النماذج الإبداعية فيستنكهون حقائق الإبداع ويمسكون بزمام أدبية الخطاب الفني[2].

بعد تحديد المفاهيم الأسلوبية السابقة من طرف **المسدي** حاول تحليل قصيدة ولد الهدى لأمير الشعراء **أحمد شوقي** بتلك المفاتيح التي لا يتسنى للأسلوبي حسبه الولوج إلى مظان النصوص دونها، فوقف عند نمط جديد وأساسي أطلق عليه اسم التضافر، لكن هذا المصطلح لا يتضح إلا في ضوء نماذج تركيبية أخرى مشتقة من مكامن النصوص، تعمل مع بعض في تركيب الظاهرة الأسلوبية[3] والمتمثلة في: نمط التفاصل*، نمط التداخل**، نمط التراكيب.

ويعرف **المسدي** التضافر المستنبط من قصيدة ولد الهدى «على أنّه انتظام مخصوص للعناصر يسمح باكتشافها وفق معايير مختلفة بحيث كلما تنوعت مقاييس الاستكشاف

---

[1] المرجع نفسه، ص76.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص77.

[3] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص.ن.

* تأتي الخصائص بموجبه متمايزة في طبيعتها متفاصلة في انتظامها، لكأنها سلسلة من العناصر الجبرية، المرجع نفسه، ص78.

** فيه يتوزع المجموع إلى كتل ترتصف فيها الأجزاء ارتصافا متناظرا تتقابل فيه الصور تقابلا متتاليا، فيكون بين مستويات الأبنية اللغوية المكرسة إبداعيا تنضيد متآلف. المرجع نفسه، ص 78.

حافظت العناصر على مبدأ التداخل»[1]، وقد قدم ترجمة لهذا التعريف على شكل لغة صورية كالآتي:

معيار كشف 1= (أ ب + أ ب) * (ب ج + ب ج)

معيار كشف 2= (س ص + س ص) + (ص ع + ص ع)

معيار كشف 3= (ع د + ع د) * (د و + د و)[2]

وتركيبة قصيدة ولد الهدى وفق النمط المذكور جعل التضافر مفتاح سرها الشعري، والقائم وفق معايير استكشافية أربعة هي: معيار المفاصل، المضامين، القنوات، والبنى النحوية[3].

يقرّ **المسدي** أنّ تضافر المفاصل هو أول تجليات الظاهرة الأسلوبية في القصيدة، ويقصد به تشابك مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى، ولتوضيح ذلك قسم القصيدة إلى ثماني مجموعات دلالية تترابط بسبعة مفاصل رغم أنّ ظاهرها هو مدح النبي، وقد قسمها على الشكل الآتي:

1. (1-18) = 18: بشرى مولد الرسول
2. (19-23) = 5: معجزات ولادته
3. (24- 46) = 23: خصاله
4. (47- 63) = 17: معجزة القرآن
5. (64- 82) = 19: الملّة الإسلامية

[1] ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي ، ص 78.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 78-79.

6. (83- 92) = 10: معجزة الإسراء
7. (93- 113) = 21: الجهاد
8. (114- 121) = 18: الاستنجاد بالرسول[1].

إذن؛ ورغم تمفصل المادة الشعرية إلا أنّ تلاحق الأجزاء ضمن وحدة الموضوع وامتزاجه أنتج لنا تضافرا حول الأغراض الدلالية المركزية[2]، أو كما يبسطها **المسدي** في تشبيه الشاعر بالرسام الذي «يركب الألوان الطبيعية الأولى فيحدث من التركيب الأول لون دلالي جديد يعيد تركيبه إلى العناصر الأولية الأخرى فينبثق نمط متضافر فيه سلم من نغم الألوان»[3].

وفي موضع آخر تطرق **المسدي** للحديث عن ظاهرة التصاهر التي تعطي لمبدأ التضافر أبعاده الإبداعية، فلو قمنا بتفكيك مركبات القصيدة لبان لنا أنّ الخطاب الشعري يقوم على محاور ثلاثة؛ الأولى تتصل بالرسول **محمد**، وأخرى بدينه والثالثة بأمته، وإذا ترجمت هذه المحاور إلى مركبات جهاز البث الشعري فإن الرسول محمد يمثل المرسَل، أما ما يتصل بالدين الإسلامي فيجسم الرسالة، في حين فأنّ ما يتصل بالأمة الإسلامية فيمثل المرسل إليه[4].

يوضح الناقد أنّ لكل جهاز شعري دلالة ولكل دلالة مرجعا مفهوميا، وهذا الأخير له مضمون يختلف عن المضمون الشعري بحيث نحصل على جهاز مضاعف بين الخطاب الشعري والخطاب المرجعي، وقد وضح **المسدي** هذا التعاضل بالجدول الآتي[5]:

---

[1] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص 79.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص79.

[3] المرجع نفسه، ص79-80.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص80.

[5] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي ، ص81.

الخطاب الشعري	الخطاب المرجعي	الخطاب المفهومي
بنية الشعر	محمد	مرسَل
بنية الدلالة	الإسلام	رسالة
الطرف المتلقي	الأمة الإسلامية	مرسل إليه

شكل 9: جدول يوضح المحاور التي تقوم عليها قصيدة ولد الهدى

هذه العملية التي أجراها **المسدي** أفضت به إلى عملية أخرى تقوم على مبدأ تأويل العناصر إلى أطرافها المرجعية، وهي كالآتي:

الجهاز الشعري	الجهاز المرجعي
المرسِل (أحمد شوقي)	المرسَل (محمد)
الرسالة (محمد)	الرسالة (الإسلام)
المرسل إليه (الأمة الإسلامية)	المرسل إليه (الأمة الإسلامية)

مما سبق يرى الناقد أنّ ظاهرة التضافر في قصيدة ولد الهدى جُسمت من خلال منظور المفاصل، ثم منظور المضامين، ليستخلص بعدها نمطا ثالثا والمتمثل في تضافر القنوات*، وميزة هذا النمط في قصيدة ولد الهدى هو حديث **شوقي** عن الرسول **محمد** بأسلوبين؛ الأول يعتمد ضمير المخاطب (أنت)، والثاني ضمير الغائب (هو)، وفي حالة تصريف قناة المخاطب فإن المرسِل في الجهاز الشعري **(شوقي)** يخاطب المرسَل في الجهاز المرجعي وهو **محمد**، وهذا المرسل في الجهاز المرجعي هو مرسل إليه في الجهاز الشعري[1]، أما تصريف قناة ضمير الغائب فإن المرسِل في الجهاز الشعري هو الشاعر يخاطب المتلقي في

* مجاري الإبلاغ الأدائي مما يتخذه الشاعر مرتكزا حواريا يصطنع به التواصل.

[1] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، ص82.

كلا الجهازين عن المرسَل في الجهاز المرجعي، فيصبح بذلك المرسَل موضوعا للرسالة الشعرية، وهذا التشابك المفهومي لا يكتسي صبغة التضافر الأسلوبي إلا بفضل ظاهرة توزيع القنوات المصروفة إبلاغيا[1].

وقد ذكر **المسدي** بعض الخصائص التي تستوقف الباحث الأسلوبي منها خاصية تحليل الانتقال من استخدام قناة أدائية إلى أخرى وهي: «مواضع من الالتفات تنشأ فيها علاقة وشيجة بين تسخير الأدوات اللغوية وتصريف الطاقات الإبداعية على منازل القول الشعري»[2]. وهذه الخاصية كفيلة باستخراج قفلات المفاصل الموجودة في القصيدة والتي قسمها **المسدي** إلى سبعة مفاصل أو مفارق وهي كالآتي:

في المفصل الأول يرى **المسدي** أنّ الشاعر وظف أسلوب النداء والذي يثني به على ضمير الغائب في أول مفرق تضافري حيث يقول:

اسْـــــمُ الجَلَالَـــــةِ فِـــــي بَـــــدِيعِ حُرُوفِـــــهِ
أَلِـــــفٌ هُنَالِـــــكَ وَاسْـــــمُ طَـــــهَ البَـــــاءُ
يَـــــا خَيْـــــرَ مَـــــنْ جَـــــاءَ الوُجُـــــودَ تَحِيَّـــــةً
مِـــــنْ مُـــــرْسَلين إِلَـــــى الهُـــــدَى بـــــكَ جَـــــاؤُوا[3]

وهذا التعانق اللغوي أحدث ائتلاف مزدوج بين هاء (حروفه) وهاء (طه) وكذلك بين كاف (بك) وكاف هنالك)[4].

أمّا ثاني مفصل فله خصائص مغايرة لأن الشاعر تحول من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب وقد تجسد في البيتين الرابع عشر والخامس عشر

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص83.

[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص30-31.

[4] ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص83

وبَـــــــدَا مُحَيّـــــــاكَ الـــــــذِي قَسَـــــــمَاتُهُ

حَـــــــقٌ وَغرّتُـــــــهُ هُـــــــدَى وَحَيَـــــــاءُ

وَعَلَيْـــــــهِ مِـــــــنْ نُـــــــورِ النّبُـــــــوَةِ رَوْنَـــــــقُ

وَمِـــــــنَ الخَلِيـــــــلِ وَهَدِيّـــــــة سيمـــــــاءُ[1]

فالشاعر في قوله (محياك) قد أحضر ضمير المخاطب وربطه بالاسم المخصوص (المحيى)، ثم ذكر قرائنه لكن بضمير الغائب (قسماته) و(غرته) وهذه العملية تسهل **تواصل الإلتفات** في البيت الموالي وما بعده[2].

ينتقل **المسدي** إلى المفصل الثالث حيث يرى أنّ الالتفات فيه نبرة قارعة كما جاء في قول **شوقي**:

يُســـــوِي الأمَانَـــــةَ فِـــــي الصّـــــبَا وَالصِـــــدْقُ لَـــــمْ

يَعْرِفْـــــــهُ أَهْـــــــلُ الصِـــــــدْقِ والأُمَنَـــــــاءُ

يَـــــا مَـــــنْ لَـــــهُ الأَخْـــــلَاقُ مَـــــا تَهْـــــوَى العُـــــلَا

مِنْهَـــــــا وَمَـــــــا يَتَعَشَـــــــقُ الكُبَـــــــرَاءُ[3]

قام البيت الرابع والعشرين على تكثيف مزدوج، لحمته لفظية (الصدق) والأمناء راجع على الأمانة، ولكن سداه صوتي ينطلق من حرف الصفير المرقق في (سوى) ويتصاعد إلى المفخم في (الصبا فالصدق والصدق)، بعدها يحصل التفات بضرب من الازدواج اللطيف في مطلع البيت الخامس والعشرين حيث نجد نداء موهم بالمخاطبة وتليه مراوغة في تصريف اسم الموصول بما يزدوج فيه الحضور مع الغيبة، لأن صيغة (يا من) تحتمل

[1] المرجع السابق، ص31.

[2] ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص84.

[3] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص32.

العطف بضمير المخاطب (يا من لك) أو بضمير الغائب (يا من له)، وهو سبك لقالب متضافر لا يكاد يعيه القارئ[1].

عقد الناقد في المفصل الرابع من مفاصل التضافر على مستوى القنوات الأدائية بين سبال الظفيرة بسلك دلالي يستثير من اللغة طاقتها التضمينية وهو ما نلحظه في البيتين الثاني والتسعين والثالث والتسعين:

وَالرّسْـــــلُ دُونَ العَـــــرْشِ لَـــــمْ يُـــــؤْذَنْ لَهُـــــمْ

حَاشَـــــــا لِغَيْـــــــرِكَ مَوْعِـــــــدٌ وَلِقَـــــــاءُ

الخَيْـــــــلُ تَـــــــأْبَى غَيْـــــــرَ أَحْمَـــــــدُحَامِيَا

وَبِهَـــــــا إِذَا ذُكِـــــــرَ اسْـــــــمُهُ خُـــــــيَلَاءُ[2]

حيث ذكر الشاعر الرسل ومنهم **محمد** كونه واحد منهم، ثم يذكر في عجز البيت كاف المخاطب (غيرك) ليقفل مفصل المخاطبة المباشرة، فيذكر في البيت الذي يليه اسم **أحمد** بعبارة صريحة فيقع الالتفات عبر قناة دلالية موحية تصنع صنيعها في سبل اللثام على أسرار التركيب الفني[3].

ينتقل **المسدي** إلى المفصل الخامس ليبين لنا كيف نحى أسلوب الالتفات منحى مغاير ترامت فيه أطراف الحديث عن الممدوح بضمير الغائب، كما يتبين في لنا من خلال هذه الأبيات[4].

هَـــــلْ كَـــــانَ حَـــــوْلَ مُحَمَّـــــدٍ مِـــــنْ قَوْمِـــــهِ

إِلّا صَـــــــــــــــــبِيّ واحِدٌونِسَـــــــــــــــــاءُ

---

[1] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص84-85.

[2] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص35.

[3] ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص85-86.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص86.

رَدُوا بِبـــــــأسِ العَـــــــزْمِ عَنْـــــــهُ مِـــــــنَ الأَذَى

مَـــــــا لاَ تَـــــــرُدُ الصَـــــــخْرةُ الصَـــــــمَّاءُ[1]

وحمل المفصل السادس مغايرة أسلوبية جديدة تمثلت في المخاطبة المباشرة والتصريح بالضمير في البيت 123 ثم الانسحاب إلى ضمير الغائب في البيت الذي يليه، ويوكل أمر الالتفات إلى الضمير اللغوي الصريح المضاف إلى متبوعه[2].

أدْعُـــــوكَ عَـــــنْ قَـــــوْمِي الضّـــــعَافَ لأَزْمَـــــةٍ

فِـــــــــي مِثْلِهَـــــــا يلْقَـــــــى عَلَيْـــــــكَ

أدْرَى رَسُـــــــــــولَ الله أنّ نُفُوسَـــــــــــهُمْ

رَكِبَـــــــتْ هَوَاهَـــــــا والقُلُـــــــوبُ هَـــــــوَاءُ[3]

أما المفصل الأخير الضابط لاختلاف القنوات فتجسد في العودة من ذكر ضمير الغائب إلى استخدام كاف المخاطب مباشرة منذ مطلع صدر البيت 127 بلا معاودة[4]، وهو نمط من التدرج المتنازل نحو نبرة منخفضة تحدث فراغا نفسيا في استقبال الواقع الإبداعي لكن الشاعر سد ذلك الفراغ بتكثيف معجمي[5] في قوله: (نعيم بطل ونعيم قوم)، (فنلنا بها مالم ينل).

رَقَـــــــدُوا وَغَـــــــرّهُمْ نَعِـــــــيمٌ بَاطِـــــــلٌ

وَنعِـــــــيمُ قَـــــــوْمِ فِـــــــي القُبُـــــــورِ بَـــــــلاَءُ

ظَلَمُـــــــوا شَـــــــرِيعَتَكَ التِـــــــي نِلْنَـــــــا بِهَـــــــا

---

[1] أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، ص36.

[2] ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص86.

[3] أحمد شوقي: الشوقيات،ج1، ص37.

[4] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص87.

[5] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مَـــــــالَمْ يَنَـــــــلْ فِـــــــي رُومَـــــــــة الفُقَهَـــــــاءِ[1]

هذه المفاصل التي ذكرها **المسدي** عبارة عن بعض السمات النوعية المتصلة بمواقع الانتقال، وهو ما أسماه مستوى تضافر القنوات وبالمقابل يرى الناقد أنّه من الضروري الوقوف على ظاهرة أخرى لا تقل أهمية عن ظاهرة تضافر القنوات والتي أطلق عليها اسم ظاهرة التناظر التوزيعي، وهي قائمة على التشابك الحاصل بين حركة المضامين وحركة المفاصل، فجاءت على تركيبة مثمنة تساوت في حجمها وتعادلت في توزعها، لكن مفارق إحداهما غير مفارق الأخرى[2] وقد وضح **المسدي** هذا التعانق والتشابك في الجدول الكاشف للتناظر، كما يشير إلى الأبنية كيف تحركت بين إيجاب وسلب «انسجام فانزياح فمؤالفة فاختلاف»[3]، وركز على ذلك المفصل الشاذ الذي يحمل الأبيات [112.93] والذي اتفق مفصلاه وتطابقا على بنية المدلول وعلى تركيبة الإفضاء الدلالي، هذا المقطع دار مضمونه على محور الجهاد أمّا تصريفه الإبلاغي فقد استوعبته قناة الضمير الغائب[4]. والمتتبع الأسلوبي لهذا المقطع يلحظ اختلاف الصياغة اللغوية عن باقي القصيدة، ذلك لأنّ الشاعر صور لنا الجهاد والغزوات الإسلامية بالطريقة التي رسمتها ريشة أيام العرب وحفظتها لنا مطولات الشعر الجاهلي، فتضافر بذلك النغم الإسلامي والاستبطان الجاهلي على سبائك اللفظ والتركيب والدلالة[5].

---

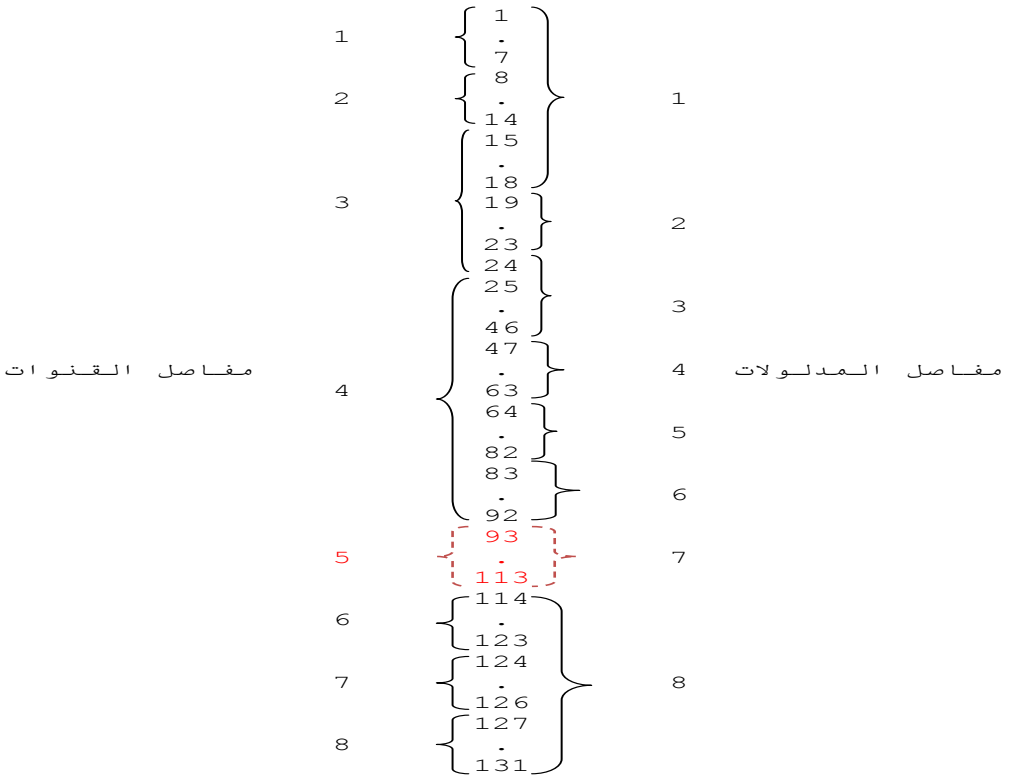
[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص37.

[2] ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص88.

[3] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص88.

[4] المرجع نفسه، ص89.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 90.



الشكل 10: مخطط موضح للتعانق والتشابك الكاشف للتناظر

وبعد هذه النقطة يعود **المسدي** للحديث عن النمط المتعلق بتضافر القنوات، فيوازن بين مسلك المخاطب ومسلك الغائب، ليستنتج خاصيتين:

الأولى: تتمثل في المقارنة العددية حيث استقطبت 90 بيتا، وذلك لأنّ التوهج الإبداعي يمتلئ كما وكيفا في مخاطبة "الممدوح الغائب" فكان الضمير «أنت» هو الأصل وفرعه الضمير «هو»[1].

الثانية: تتمثل في الحركة الداخلية الناجمة عن هذه المقارنة العددية بين قناتي التصريف الأدائي حيث يلاحظ في القصيدة أن الحركة تتصاعد تدريجيا (10.7.7) ثم تبلغ قطبها الأقصى فتركح على امتداد 68 بيتا، بعدها تتنازل تدريجيا حتى تبلغ سفح الختام

[1] ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، 91-92.

(5.3.10.21)، وقد وصف **المسدي** أنّ كتلة الأبيات المتجمعة في القمة تجسم لنا كثافة الإبداع الشعري[1].

هذه القمة أو كما يسميها الناقد قمة الهرم البياني والتي احتلت 68 بيتا (25–93) تمثل رابع المفاصل المكونة لمراحل توزيع القنوات التواصلية[2]، وفي هذه القمة نجد الأبيات من 30 حتى 43 قد مثلت رأس المحور وذروة السنم، وعند هذه النقطة طرح **المسدي** تساؤلا عن علاقة هذه الذروة والتضافر؟[3]

يرى **المسدي** أن هذه القمة[4]:

- مثلت تضافر الأبنية التركيبية، وسيقت على قالب نحوي متناسق ومتخالف في الوقت نفسه.
- انبنت على قالب الجملة التلازمية.
- تلازمها كان من التلازم الشرطي المتضمن لمعنى الظرف.
- تستند إلى أداة الإرتباط (إذا).
- كل بيت مستهل بحرف عطف نسقي هو الواو.
- الشق الأول قائم على جملة الشرط فعل ماض مستند إلى ضمير المخاطب المتصل، أما الشق الثاني فقد جاء مختلفا في بنيته اختلافا مطلقا[5].

ولتوضيح النقاط سابقة الذكر قام الناقد بتحليل هذه الأبيات تحليلا مستفيضا، نكتفي بذكر بعض الأمثلة: في قول **أحمد شوقي** في البيت 30:

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص93.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص94.

[4] المرجع نفسه، ص. ن.

[5] ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص94.

وإذا سَـــــــخَوْتَ بَلَغْـــــــتَ بِـــــــالجُودِ المَـــــــدَى

وفَعَلْـــــــتَ مَـــــــا لَا تَفْعَـــــــلُ الأَنْـــــــوَاءُ[1]

إذ يرى أنّ جواب الظرف في هذا البيت جاء مزدوجا بالتزاوج بين جملة فعلية بسيطة (بلغت..المدى)، عطفت عليها جملة فعلية مركبة، إذ انطوت على جملة موصولة قامت بوظيفة المفعول به[2].

أما البيت 31 (وإذا عفوت فقادرا ومقدرا *** لا يستهين بعفوك الجهلاء)[3] ففيه كان جواب الظرف مختزلا اعتمد على الطاقة التضمينية، وتفسير ذلك عند عالم اللسان هو اختفاء البنية النحوية مع مستوى الدلالة العميقة مما يجعل التركيب الظاهر –وهو البنية السطحية– صورة لعمليات تحويلية مضاعفة، أما الشق الثاني لهذه البنية التلازمية فقد حوى جملة مردفة هي (لا يستهين بعفوك الجهلاء)، وهي جملة تفسيرية قد تنزل منزلة الحال التي صاحبها الضمير المخاطب، وهو معرفة[4]، وبهذه الطريقة وبالاعتماد على المنهج الأسلوبي حلل المسدي الأبيات التي تمثل قمة المنحنى (30–42) مركزا على التعبير الذي يطرأ على جملة جواب الظرف التلازمي في كل الأبيات.

وفي ختام الفصل التطبيقي ذكر **المسدي** الدافع الذي جعله يقدم استقراء لهذه القصيدة والمتمثل في الاستدلال على المقدمات النظرية؛ ذلك أن السرد التطبيقي إذا انطلق من مسلمات تنظيرية استهدف الشمول وكشف مقومات النص. كما وضح أنّ إبداعية النص الأدبي لا يفسرها إلا الاهتداء إلى النموذج الأسلوبي، وهو ما رأيناه مع قصيدة ولد الهدى

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص32.

[2] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص95.

[3] المرجع نفسه ، ص32.

[4] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص95.

التي انبنت على نموذج أسلوبي مداره ظاهرة التضافر[1]، والتي تحققت في المفاصل والمضامين وأجريت في القنوات الأدائية ثم تشكلت في البناء التركيبي فجاء النص نسيجا لحمته الائتلاف وسداه الاختلاف، فالتضافر جسد صورة للتعدد في صلب الوحدة، وكان عبارة عن مفتاح تتكشف به إبداعية الشعر في هذه القصيدة[2].

1. الرؤية التضافرية عند المسدي من منظورمحمود الربيعي:

استهل **محمود الربيعي** في مقاله الموسوم بـــ: "النقد والحداثة" **لعبد السلام المسدي**[3]، الحديث عن قرابة النقد الأدبي بفرع اللسانيات، وكيف سعى جماعة اللسانيين المشتغلين بالنقد إلى التقريب بين هذين الفرعين، ومن بين هؤلاء العلماء العرب نجد **عبد السلام المسدي** الذي حاول لفت النظر إلى المجال الذي يمكن أن يتعاون فيه النقد الأدبي مع اللسانيات، وذلك من خلال كتابه التنظيري "الأسلوبية والأسلوب" 1977، وكتابه التطبيقي "قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون" 1981، ثم كتابه "النقد والحداثة" 1983 الذي جمع فيه التنظير والتطبيق[4].

يرى **محمود الربيعي** أنّ **المسدي** لم يكن موفقا في كتابه الأخير، ذلك أنّ الكتاب في أصله عبارة عن أبحاث مستقلة ومتفرقة جمعها على شكل كتاب مقسم إلى فصول، وهذا ليس بالإشكال ، لكن من الضروري أن يكون هناك نوع من السبك بين الفصول حتى نحصل على بحث واحد، وهو ما لم يقم به **المسدي**، هذا الخلل نلمسه مع بدايتي الفصل الرابع

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص100-101.

[2] المرجع نفسه، ص101.

[3] محمود الربيعي: النقد والحداثة لعبد السلام المسدي، مجلة فصول، تراثنا الشعري، ع1، مصر، 1 يناير 1984.

[4] ينظر: محمود الربيعي، النقد والحداثة لعبد السلام المسدي، ص1.

والخامس، حيث كان المنهج والمضمون متكررين لما جاء في الفصول الأولى، وهو ما يؤكد أن كل فصل حمل بحثا مستقلا عن الآخر[1].

إنّ الغرض من الدراسة التي قدمها الناقد حسب **الربيعي** هو التضافر الذي نلمسه في قصيدة "ولد الهدى" للشاعر **شوقي**، ومع ذلك فالناقد لم يتطرق للموضوع إلا في فصل واحد وهو الفصل الرابع، حيث يقوم هذا الفصل على واحد وأربعين صفحة، كان التنظير فيها حوالي ثماني صفحات، كما شغل نص القصيدة عشر صفحات بالتقريب وبذلك لم يبق لتحليل القصيدة سوى اثنان وعشرين صفحة على الأكثر، وهو ما يتنافى والعنوان الأول للكتاب[2].

قدم **الربيعي** وصفا لما جاء في كتاب النقد والحداثة معلقا على كل فصل من فصوله، أو بالأحرى على كل مبحث من مباحثه، فقام الفصل الأول على: «تحسس مشروع معرفي لحمته التنظير التأليفي وسداه التناول التحليلي»[3]، أما الفصل الثاني فتطرق فيه للحديث عن العلاقة بين اللسانيات والنقد الحديث، وكان الهدف من الفصل الثالث تقديم بعض وجهات النظر في تعريف الخطاب الأدبي، ومدار الفصل الرابع نص البحث المقدم في مهرجان شوقي وجاحظ وحافظ بالقاهرة، سنة 1982 بعنوان "إبداعية الشعر"، والفصل الخامس مداره الحديث عن الأدب العربي ومقولة الأجناس الأدبية "الأيام" نموذجا ليلحق الناقد الكتاب ببليوغرافيا بالغة الأهمية في حوالي ثمانين صفحة، أي ثلث الكتاب[4].

ما يهمنا في هذا المقال هو نقد **الربيعي**للفصل الرابع من كتاب النقد والحداثة، والذي جاء بعنوان التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر –نموذج ولد الهدى– ، إذ يرى **الربيعي** أنّ

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص1–2.

[2] ينظر:محمود الربيعي، النقد والحداثة لعبد السلام المسدي، ص2.

[3] المرجع نفسه، ص3، نقلا عن عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص5.

[4] محمود الربيعي: النقد والحداثة لعبد السلام المسدي، ص4.

هذا الجزء هو بحث مستقل، زُرع ليكون فصلا من كتاب، كما أنّ توطئته حملت مشكلة إطلاق العبارات والكلمات والتي استبدلها **المسدي** باسم المصطلحات ، وقد علق **الربيعي** على هذه المسألة في مقال سابق له[1]، حيث أشار إلى كلمة "نصطلح" وتساءل على من يعود الضمير نحن؟ أهو المؤلف؟ أم جماعة الأسلوبيين؟ ثم كيف تم هذا الاصطلاح؟[2]

كما أشار إلى نقطة بالغة الأهمية والمتمثلة في تعدد المصطلحات عند **المسدي** حيث يقول: «إنّ هذا النمط من العمل التطبيقي سنطلق عليه أسلوبية التحليل الأكبر...[ويقول] فلنسمها أسلوبية السياق أو أسلوبية الأثر...»[3] ثم يطلق على النمط الأول أسلوبية الوقائع، وعلى الآخر أسلوبية الظواهر، بعدها يتحدث عن النمط الأول باسم أسلوبية النماذج، والثاني باسم أسلوبية النص[4]، وبالتالي فإن **المسدي** يغرق القارئ في بحر من المصطلحات أو يزيد البحر المضطرب اضطرابا، والأجدر به أن يوضح الغامض ويزيد من وضوح الواضح[5].

ينتقل **الربيعي** إلى نقطة أخرى وهي أنّ **المسدي** أورد نص قصيدة ولد الهدى كاملا وهذا أمر مفيد جدا، لكن حديثه النظري الطويل الذي تلى النص والمتصل به، هو في الأساس إعادة لما سبق في الفصول الأولى[6].

وقد عاب عليه أنه يضع النتائج قبل المقدمات، ويخلص إلى هذه النتائج في شكل رموز جبرية لا تراكيب لغوية، وتساءل أيهما أقرب إلى ذهن القارئ، الشرح اللغوي للبيت، أم التعبير

---

[1] ينظر: محمود الربيعي، مجلة فصول، القاهرة، مصر، مج4، ع3، ص221.

[2] المرجع السابق، ص5.

[3] ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص73.

[4] ينظر: محمود الربيعي، النقد والحداثة عند عبد السلام المسدي، ص5.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص5.

[6] المرجع السابق، ص5.

عنه بالرموز اللغوية، أ×ب×ج×د / أ ب + ب ج + ج د. مع أنّ الهدف الأول للناقد هو إضاءة الرموز اللغوية، فما الذي كشفت عنه هذه الرموز الجبرية؟

وفي هذا الفصل أقام **المسدي** قصيدته على أربعة معايير كما حددها **الربيعي** وهي:

- معيار المفاصل
- معيار المضامين
- معيار القنوات
- معيار البنى النحوية

وبالطريقة نفسها عجت هذه الصفحات بما يسميها **المسدي** المصطلحات، كالجهاز المرجعي، التشابك المفهومي، التضافر الأسلوبي، كما عجت بالرموز والجداول[1]، وهذا الكم المتراكم لم يضف الجديد في ذهن القارئ، وكان يمكن أن يفهمه عن طريق الكلام النقدي التقليدي دون اللجوء إلى هذه المعاظلة كاستخدامه مثلا عبارة «ظاهرة توزيع القنوات المصروفة إبلاغيا».

كما أعاب الناقد على **المسدي** كلامه عن المنهج بأنه لم يفصل فيه وإنما اكتفى بالتلميح إليه، «فلماذا يكتفي بالتلميح في هذا الأمر الجوهري، ولأي هدف يوفر الوقت والجهد ألرّموز الجبرية أم للإحصائيات الحسابية»[2]. فكان أولى **للمسدي** أن يكون وفيا لمنهجه "أسلوبية النماذج" فيوضحه ويرعاه كونه فضله على سائر المناهج الأخرى وهو مالم نلحظه في هذا المقام.

ويختم **الربيعي** تعليقه عن هذا الفصل بوصف **المسدي** لقصيدة ولد الهدى على أنها رائعة ولد الهدى لكنه تناولها بمنهج صارم ألغى به روعتها، خاصة إذا لم تف بعض جوانب

[1] محمود الربيعي: النقد والحداثة لعبد السلام المسدي، ص5.

[2] المرجع السابق، ص6.

القصيدة متطلبات هذا المنهج، إذ تحول هذا الأخير إلى أداة تبريرية في يد الناقد[1]، وهو الأمر الذي يتناقض مع طبيعته التي قررها الناقد في فصوله الأولى.

2. قراءة القراءة عند فضل ثامر:

وللناقد **فضل ثامر** رأي آخر حيث يرى أن **المسدي** من خلال دراسته حاول بسط مشروع طموح لوضع التحليل الألسني في موضع متقدم في الفعالية النقدية العربية، إلا أنه ومن خلال دراساته لم يلتزم بأسلوبية منهجية واحدة، وإنّما كان ينطلق وفقا لما يمليه عليه النص الذي يحلله، وفي دراسته لقصيدة أحمد شوقي تتضح شخصية الناقد الأسلوبي الحداثي الذي سعى للكشف عن أدبية النص الشعري/ شعريته وبيان دلالة الانزياحات الإيقاعيّة والمعجميّة والصرفيّة والتركيبيّة في سيرورة الرؤيا الشعرية[2].

فالملاحظ أنّ **المسدي** حاول توليف منهج أسلوبي نقدي شخصي مهد له نظريا في مستهل دراسته وموظفا مصطلحات شخصية مشحونة بدلالات نقديّة متجددة، وقائمة على الاستقراء في جانبها التطبيقي وعلى الاستنباط من حيث الجانب النظري وقد أطلق على هذا المنهج مصطلح أسلوبية النماذج المعادلة تطبيقيا بين أسلوبية الوقائع وأسلوبية الظواهر مولدة بذلك أسلوبية النص.

ويرى **فضل ثامر** أنّ الناقد قد وفق في استقراء أنماط الصوغ الشعري في قصيدة ولد الهدى عبر ما يسميه بمبدأ التضافر المنبثق عن نموذج أسلوبي مداره ظاهرة التضافر المتحققة في المفاصل والمضامين ومتشكلة في البناء عبر القنوات الأدائية، ومفهوم التضافر حسبه قريب إلى حد ما من مفهوم النظم* عند **الجرجاني**، فهو يشير إلى نمط جديد من

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص6.

[2] ينظر: فضل ثامر: اللغة الثانية، ص 96

* والنظم عند الجرجاني هو «أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها، وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه

انتظام البنى المحددة للفعل الابداعي، تنتظم به العناصر انتظاما مخصوصا يسمح باكتشافها طبق معايير مختلفة بحيث كلمّا تنوعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدأ التداخل[1].

ويعلق أيضا أنّ **المسدي** قد استحدث تقسيمات خاصة في دراسته متفاديا استخدام المصطلحات التي درج عليها النقاد في تمفصل النص الأدبي كتقسيمات **بروب** (الوظائف) وتقسيمات **شكلوفسكي** (الحوافز)، ومراعيا في ذلك الجوهر الإبلاغي للرسالة الشعريّة، غير أنّه أعاب عليه ذلك التقسيم الثماني لمقاطع القصيدة ويشير بأنه اعتباطي وشخصيّ ولا يمتلك صلادة وتحديدا، وكان الأجدر **بالمسدي** أن يضع تبريرا لهذا التقسيم لا أن يجعل منه مسلمة غير قابلة للشك والنقاش، ومثله التقسيم الثماني الآخر في معيار تضافر القنوات الذي يستغرب فيه **فضل ثامر** استقلاليته عن التقسيم الأول والذي كان من المفترض أن يكون مرتبط به، وهو ما جعل القصيدة حسبه تتخذ مفاصل هيكليّة مغايرة، أما المعيار الأخير والمتمثل في التضافر على مستوى البنى النحوية والتركيبية فيكتفي فيه بالوصف دون النقد[2].

هذه التجربة في تحليل قصيدة ولد الهدى يراها **فضل ثامر** متقدمة ورائدة في حقل التحليل الأسلوبي والنقدي الجديد، تومئ إلى إمكانية الانفتاح على آفاق متجددة في مجال معاينة النصوص الأدبية، إذ تجاوزت هذه التجربة الكثير من عناصر الضعف والتخلف في مقاربات الناقد السابقة، واستطاع من خلالها استنكاه أدبية الرسالة الشعرية واستقراء ما هو جوهري على مستوى اللغة، لكنه يتفق إلى ما ذهب إليه **الربيعي**و**عدنان حسين قاسم** من

الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه».عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مؤسسة الرسالة، ناشرون، بيروت، ط1، 2005، ص50.

[1] ينظر: فضل ثامر، اللغة الثانية، ص97.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص 97-98.

حيث الإسراف في ابتكار وتوليد المصطلحات الأسلوبية الجديدة إلى جانب اتباعه للطريقة التجزيئية في النقد والتحليل والمعاينة دون دمج العناصر البنيوية داخل بوتقة رؤيوية موحدة[1] ما يجعل القارئ العربي يقف عاجزا عن فهم تلك الأصول.

[1] ينظر: فضل ثامر، اللغة الثانية ، ص99.

ثالثا: النص وعلمنة الأفق: سعد مصلوح والقراءة المعلمنة

1. مقياس يول ومدى نجاعته في تحقيق نسبة الثابت والمنسوب من شعر شوقي:

استطاع **سعد مصلوح** وعلى غرار من سبقوه أن يؤسس لأسلوبية جديدة، باكتساب عدّة نوعيّة وأدوات فعالة سمحت له بالولوج لعالم النص الخاص **بأحمد شوقي** والوقوف على ما فيه من جماليّة مقيما علاقة تكامليّة جدليّة بين المتلقي والنص.

هذه العلاقة أعلن عنها **مصلوح** في فاتحة كتابه الموسوم بـ "في النص الأدبي"* في حديثه عن ضرورة النهوض بواقع الدرس الأدبي، بالتخلي عن تلك الدراسات النفسانيّة والاجتماعيّة والتاريخيّة التي جرّت بالنص الأدبي ليكون خادما للعلوم الأخرى دونما الوصول إلى نتائج مرضيّة، وعليه يرى الناقد أنه ولابد للدرس الأدبي أن ينشط وأن يتوسم لغة العصر وذلك عن طريق ربط جسر اللسانيات بالنقد، فهو يقر أنّ التأسيس اللساني شرط ضروري لسلامة أحكام الناقد وصحة نظره، وهو ما عنته دراسته المتمثلة في الأسلوبية الإحصائية.

---

* في النص الأدبي: أخرج الكتاب في طبعته الأولى سنة 1991، ضمن إصدارات نادي جدة الأدبي، وفي طبعته الثانية 1993 في دار عين مصر، أما الطبعة التي بين أيدينا وهي الثالثة صدرت سنة 2002 عن دار عالم الكتب وتعد طبعة منقحة قوبلت بعناية من طرف المؤلف حيث وقف فيها على تصويب الأغاليط واستدراك النواقص وإيضاح المبهمات إلى جانب وضعه لمسرد مصطلحي يراه من الضرورة والحاجة الملحة، والكتاب عبارة عن مجموعة مقالات نشرت في مواطن متفرقة وأزمنة متباعدة إلا أنها تتجانس فيما بينها من حيث المضمون وهي كالآتي:

- قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب عند العقاد والرافعي وطه حسين، حوليات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك عبد العزيز، جدة، م1، 1981.
- تحقيق نسبة النص إلى المؤلف: دراسة أسلوبية إحصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي، مجلة فصول، م3، ع1، 1982.
- في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة: دراسة في دواوين البارودي وشوقي والشابي، مجلة الفكر، تونس، ع2، 1984.
- الدراسة الإحصائيّة للأسلوب: بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1989.

قدّم **سعد مصلوح** دراسة تنظيرية جادة أرفقها بدراسات تطبيقية لمجموعة نصوص شعرية ونثريّة عربية، كانت بمثابة الانطلاقة الأولى لتأسيس دراسات نقدية عربية متكئة كليا على الإحصاء، حيث قدم في كتابه "الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة"* كفاءة تطبيقية عاليّة وصبرا تقنيا (إحصائيا) رهيبا لتوطينه معادلة بوزيمان Busemann's formula**على نصوص عربية ابتغاء تشخيص أساليبها، تسبقها محاولة عرض ومناقشة لبعض المقاييس الكمية التي تستخدم في تحليل الأساليب واختبارها مع ضبط للمفاهيم الإحصائيّة التي تبناها، فكان الكتاب جامعا للناحية التنظيريّة والتطبيقية محاولا من خلاله تجسيد مقولة "الأدب فن لكنّ دراسة الأدب ينبغي أن تكون علما"[1].

وعلى مدار سنوات عشر انتقل **سعد مصلوح** من طور الاستدلال له –أي الإحصاء– وبسط الاتجاه الأسلوبي الإحصائي في كتابه السابق، إلى طور الاستدلال به في حل مشكلات نقدية مهمة بوسائل أسلوبيّة لسانيّة منضبطة في كتابه الثاني "في النص الأدبي"، جاعلا منه أداة منهجية كاشفة ومعينة «قادرة على أن يخطو بها الناقد خطوات في سبيل

* اعتمدنا على الطبعة الثالثة الصادرة عن عالم الكتب، القاهرة سنة 1992، وفي مقدمتها يقر الناقد أنّه قدم في هذه الطبعة توضيحات وتبيين لأمور وجوانب في الكتاب بعد ما لاقته الطبعة الأولى من تقويم ونقد من طرف عدد من النقاد واللسانيين أمثال صلاح فضل، شفيع السيد، عبد الله الغذامي، سعيد السريحي، مازن الوعر، محمد بلواهم ومحمد حسن مهدى الشلاه...عدّها مؤشر لاستفاقة النقاد واللسانيين من سبات منهجي عميق بعد غياب طويل للمنظور اللساني في دراسة النص الأدبي. للاستزادة ينظر مقدمة الطبعة الثالثة لكتاب الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة.

**نسبة إلى العالم الألماني A.Busemann وهي معادلة تشخص لغة الأدب تشخيصا كميا، تستخدم لقياس وتمييز الأسلوب الأدبي من الأسلوب العلمي وتمييز لغة الشعر من لغة النثر إلى جانب تمييز اللغات المستخدمة في الأجناس الأدبيّة، هذه المعادلة طبقها العالم بوزيمان على نصوص من الأدب الألماني في دراسة نشرت له عام 1925، تمييز النص الأدبي بواسطة تحديد النسبة بين التعبير بالحدث (الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل) والتعبير بالوصف (الكلمات التي تعبر عن صفة)، فيتم إحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول ثم الثاني لإيجاد خارج قسمة النوع الأول على النوع الثاني فنتحصل على قيمة عددية تمثل مؤشر على أدبيّة النص، فكلما زادت هذه القيمة كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي وكلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمي. ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب، ص74.73.

[1] سعد مصلوح: الأسلوب، ص 26.

عقلنة التذوق، وعلميّة التناول، والتسويغ المنطقي للأحكام، والتفسير المنضبط للظاهرات الأدبيّة»[1].

حاول **سعد مصلوح** أن يبسط دراسته للقارئ في كتابه في النص الأدبي، من خلال وضع جانب نظري عنونه بـ" الدراسة الأسلوبية للإحصاء بين المفهوم والوظيفة"، مقسما محتواه لأربعة مطالب وضح من خلالها طريقة عمل منهجه، والتي يقر أنّها تختلف عن الوظيفة البدائيّة الأولى للإحصاء والمتمثلة في التعداد أو الحصر والتي لا ترتقي لأن تكون إحصاء بالمفهوم العلمي المنتج، وإنّما تعدّت دراسته إلى التشخيص الأسلوبي الإحصائي*، الذي يقوم على مبدأي العينة والمقارنة، هذا التشخيص تنتظم إجراءاته ضمن ثلاث مراحل كما يحددها الناقد وهي:

الأولى: مرحلة الفرض من خلالها يتم تحديد المتغيرات الأسلوبية الموجودة في النص المدروس، وذلك بالاعتماد على خبرة الباحث واطلاعه على الدراسات السابقة للنص المدروس.

الثانية: مرحلة اختبار الفروض فيها يتم دراسة النص عن طريق الوصف الإحصائي والتحليل الإحصائي لإثبات صحة الفروض أو بطلانها.

الثالثة: مرحلة الاستنتاج؛ وهي الغاية من البحث[2].

اختبار الفروض هي المرحلة التي يتجلى فيها دور المعالجة الإحصائيّة للنصوص، ويحدد الناقد خيارين لهذه المعالجة إما أنْ تكون دراسته على مادة كاملة كديوان شعري، أو مدونة كاملة، وإما أن ينتقي عينات تكون جيدة التمثيل للمجتمع الإحصائي المطلوب دراسته،

[1] سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص12.

* نشاط تحليلي يقوم به الباحث هدفه الكشف عن الهويّة الأسلوبيّة للنص عن طريق التصورات والإجراءات المنهجيّة. ينظر: سعد مصلوح في النص الأدبي، ص44-45.

[2] ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص45-46.

ويشترط الناقد قبل انتقاء العينة مسألتين مبدئيتين ألا وهما «تحديد نوع العينة وحجمها...، ثم اختيار أساليب المعالجة الإحصائيّة المناسبة لاختبار فروضه ولنوع العينة وحكمها»[1].وهو ما طبقه في المباحث التطبيقية من الكتاب حيث أخضع مجموعة من النصوص النثريّة والشعريّة لمقاييس يراها مناسبة للعينة المنتقاة.

ما يهمنا في هذا المبحث هو الدراسة التي قدمها **سعد مصلوح** حول شعر **شوقي** والمدرجة ضمن اتجاه أسلوبي عام يسمى نقد النسبة*، حيث اعتمد في دراسته على مقياس أ.يول المعروف بالخاصية الغاية منه تحقيق نسبة النص إلى مؤلفه، وهي دراسة يصفها **يوسف وغليسي** بالعملاقة التي لا عهد للنقد العربي بها، كما أنّها دراسة جديرة بالاهتمام قد تمكن التراث القديم من إزالة اللبس الذي يتخبط فيه من حيث نسبة النصوص إلى مؤلفيها الحقيقيين.

يحاول **سعد مصلوح** في هذه الدراسة أن ينطلق من حكم علمي موضوعي قائم على المقياس الإحصائي، للكشف عن ما يسميه بالبصمة الأسلوبيّة*عن طريق المواجهة المباشرة للغة النص والتي بها يستطيع تحديد شخصية المؤلف القابعة تحت رداء اللغة، وقد وقع اختياره على الشاعر **أحمدشوقي** تحديدا نظرا لمشكلة الخلاف الذي لا يزال مثارا حول الشوقيات الثابتة والمنسوبة، كنسب بعض الأشعار إليه ويستبعد أن تكون له، أو نشر

---

[1] المرجع نفسه، ص47.

* Critique d'attribution يقوم على التدقيق في العمل الأدبي، وذلك بالبحث في عدد من الأعمال الأدبية الأخرى التي تنتمي إلى الفترة نفسها، لرؤية ما إذا كان ممكنا أم مستحيلا أن نكتشف تماما المخطط الأسلوبي نفسه، ولمعرفة أين يوجد وفي أيّة ظروف، هكذا يمكن تحديد الأعمال التي تنتمي إلى الكاتب ، عن طريق الربط بين مجموع السمات الأسلوبيّة المستوحاة من العمل الأدبي وبين عناصر أخرى (وضع نفسي، بروز فكرة معينة...) لتشكيا ما يدعى البنية الترابطية التي تتيح التعرف على النسبة. يوسف وغليسي: اشكاليّة المصطلح، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص188.

*ميزة يختص بها كل شاعر معين عن غيره من الشعراء أو الكتاب، من خلالها يهتدي الباحث لمعرفة والكشف عن شخصيّة هذا الشاعر، فهي تعد معيار للقياس به نستطيع أن ننسب النص لصاحبه أو ننفيه عنه.

أشعار في حياته بتوقيعات مستعارة، منطلقا في هذه المغامرة من دراسات من سبقوه كخطوة أولى وهذه الدراسات تجلت في مظاهر ثلاث:

- شعره الصحيح النسب والمنشور في ديوانه المعروف بالشوقيّات بمقدمة للشاعر صدر عام 1889.
- الشوقيات المجهولة التي قام يجمعها وتصنيفها التعليق عليها **محمد صبري**، صدرت في جزأين، الأول تضمن شعر **شوقي** المؤلف في الفترة الواقعة (1888-1903)، والثاني ضم القصائد المؤلفة فيما تبقى من حياة الشاعر (1904-1932).
- القصائد المنسوبة إلى روح **شوقي** المنشور بعضها في مجلة عالم الروح، ثم أعيد نشر البعض منها في كتاب "الإنسان روح لا جسد" **لرؤوفعبيد**، وفي كتاب "عروس فرعون" للكاتب نفسه[1].

من هذه المظاهر ينطق الناقد في غمار البحث والمساءلة حول انتماء هذه الأضرب من القصائد لمصدر واحد، وإن كان صاحب الشوقيات الثابتة هو نفسه صاحب الشوقيات المجهولة والقصائد الروحيّة*، مستعينا بالدليل الإحصائي كما جاء في قوله: « وهدفنا من هذا البحث أن نقدم إجابة مدعومة بالدليل الإحصائي...معتمدا على عالم الإحصاء الإنجليزي يول G.Udny Uule في قياسه الذي استخدمه في تمييز أساليب المنشئين، والكشف عن جوانب الغموض في نسبة النصوص المجهولة المؤلف»[2].

يحدد الناقد النقاط التي بها تتم معالجته للبحث منطلقا من المقياس فتحديد العينات المدروسة ليصل إلى نتائج القياس ثم تحليل هاته النتائج.

---

[1] سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص 124.

* هي تسمية اختارها مصلوح للقصائد المنسوبة إلى روح شوقي، والتي زعم رؤوف عبيد أنها لشوقي بعد وفاته والملقاة عن طريق وسيطة روحية.

[2] سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص125.

فأما عن المقياس فيرى **مصلوح** أنّ للخبرة والذوق دور في الوصول إلى أحكام صائبة لكنه لا يكفي إذ تفتح الأحكام الذوقية المجال لاختلاف الآراء والأنظار وهو ما نلمسه في قضية الشوقيات وتفاوت الآراء فيها بين مثبت ومنكر، وعليه فإنه يقترح مقياسا يجري تحكيمه عند الاختلاف وبه يميز البصمات الأسلوبيّة للمؤلفين، يتمثل في مقياس يول أو ما يطلق عليه بالخاصيّة**، ويمتاز –والقول للناقد– « بميزة ذات أهميّة كبيرة في تحليل الأساليب فقد صاغه صاحبه بحيث لا تتأثر نتائجه الإحصائيّة بطول العمل المدروس، ... ومن الممكن مقارنة أعمال تختلف في طولها من غير أن تتأثر المقارنة إحصائيّا، ويزيد من أهمية هذه الميزة أنّ النصوص التي تثير عادة مشكلات حول أشخاص مؤلفيها تفرض نفسها على الباحث على ما هي عليه فلا حيلة له في اختيار الطول المناسب للعمل، بل عليه أن يتقبلها كما هي، ومن هنا كان هذا القياس من أكثر المقاييس توافقا مع طبيعة النصوص غير المعوزة وطبيعة المشكلات التي تثيرها»[1].

أمّا عن عمل هذا المقياس فإنّ صاحبه يستبعد تكرارية الأدوات أو الحروف أو الضمائر، مختصا الاسم ومعتبرا أنّ تكراريته من أبرز السمات الدالة على المنشئ، محددا الاسم العام دون أسماء أعلام الأشخاص والأماكن وما استعمل من الأسماء استعمال الصفة، وهو ما صعب من مهمة **سعد مصلوح** في دراسته للشوقيات كون النحو العربي التقليدي يضع تحت الأسماء* كل ما سوى الأفعال والحروف من كلم[2].

** يرمز سعد مصلوح في جزئه التطبيقي لمصطلح الخاصية بالرمز "ك".

[1] سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص127.

* استبعد كل ما يدرج تحت الأسماء من أعلام الأماكن والأشخاص، الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة، الصفات القياسية كاسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة واسم التفضيل والصفة المشبهة، مدرجا صيغة الوصف وجموع التكسير، والمصدر الصريح وأسماء الزمان والمكان والآلة والمرة والهيئة وأسماء الأعداد والموازين والمكاييل والأوقات.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص129–130.

يعلق إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد حول هذه النقطة على أنّ **مصلوح** أوقعه إجراؤه المنهجي في الخلط فكيف له أن «يستثني من الأسماء العامة الصفة المشبهة ويدخل في الإحصاء ما جاء على صيغة الوصف، ثم كيف يستثني الصفات القياسية كاسم الفاعل ويدخل في حسابه كلمة شاعر، وأتساءل أي فرق بينهما»[1]. والجدير بالذكر أن محاولة الناقد في الاقتراب من تحديد أفضل للمادة المقيسة وتوطين منهج غربي على نصوص عربية هو عمل مضن وشاق إذا ما نظرنا لكثافة مادتها.

تبدو لنا فكرة عمل المقياس صعبة جدا من الوهلة الأولى إلا أن **سعد مصلوح** بسطها بشرح الطريقة أولا ثم إعطاء مثال على ذلك قبل الشروع في تطبيقها على نصوص الشوقيات ليوصلنا إلا أنّ معادلة التي سيتم تطبيقها لحساب الخاصية كالتالي:

$$ك = 10000 \times (مج1)^2 / مج2 - مج1^*$$

سبق وأشرنا إلى أن الناقد عقد مقارنة بين النصوص المثبتة والنصوص المشكوك فيها المنسوبة **لشوقي** ، متخذا من الشوقيات المثبتة معيار لذلك، وقد انتقى لذلك تسع قصائد من كل من الشوقيات المثبتة والمجهولة والروحية كعينات للدراسة مراعيا فيها التشابه العام للموضوعات مع اختياره للقصائد الغير صريح بها في نسبته للشاعر بالنسبة للقصائد المجهولة، وهي كما في الجدول أدناه.

الشوقيات المثبتة	الشوقيات المجهولة	الشوقيات الروحيّة
ذكرى كارنارفون	حكاية السودان	إلى المتشككين

[1] إبرهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مذكرة دكتوراه، عمان، 1994، ص147.

*لفهم عملية إحصاء المفردات وتصنيفها للوصول إلى معادلة يول لحساب الخاصيّة وطريقة استخلاصه المجموعات ينظر ص130-134 من كتاب في النص الأدبي.

شهيد الحق	رواية فاشودة	في الذكرى السادسة والعشرين
الأندلس الجديدة	عرابى وما جنى	صوت من الغيب
تحية الترك	عاد لها عرابى	ذكريات
المؤتمر	صوت العظام	حنين الذكريات
زحلة	عيد الخليفة	تحية وعرفان
ذكرى استقلال سوريا وذكرى شهدائها	يتيمة التيجان في مدح خير سلطان	خواطر
الحرية الحمراء	عام الكفـء	مأساة التفرقة العنصريّة
تحية الشاعر في مؤتمر تكريمه	العيدان السعيدان	تحية الشهداء

شكل11: جدول جامع للقصائد المنتقاة كعينة لدراسة مصلوح

يورد **مصلوح** لكل قصيدة من القصائد المنتقاة جدول إحصائي يحدد من خلاله قيمة الخاصية، مراعيا الترتيب التصاعدي بحيث يبدأ بالقصيدة المسجلة لأدنى رقم وينتهي بالقصيدة التي سجلت أعلى قيمة*، وسنكتفي بإعطاء النتائج التي أسفر عنها تطبيق معادلة يول وهي كما يلي[1]:

الشوقيات الثابتة	القيمة	الشوقيات المجهولة	القيمة	الشوقيات الروحية	القيمة
ذكرى كارنارفون	24	حكاية السودان	35.7	إلى المتشككين	46.6
شهيد الحق	24.5	رواية فاشودة	10.3	في الذكرى السادسة	22.1

* ننوه إلى أن سعد مصلوح ورغم انتهاجه للترتيب التصاعدي إلا أننا نلاحظ خطأ قد يكون مطبعي، حيث سبق قصيدة مأساة التفرقة العنصرية على قصيدة تحية الشهداء وكان يجدر العكس نظرا لقيمة الخاصيّة. كما ننوه لخطأ آخر موجود في الجدول 27 حيث عنون بقصيدة عيد الخليفة وهو خاص بقصيدة إلى المتشككين.

[1] للاستزادة ومعرفة طريقة استخراج قيمة الخاصيّة من كل قصيدة ينظر: المرجع السابق، ص138-162.

				والعشرين	
الأندلس الجديدة	33.2	عرابى وما جنى	31.5	صوت من الغيب	37.2
تحية الترك	30.3	عاد لها عرابى	30.8	ذكريات	26.1
المؤتمر	25.3	صوت العظام	33.1	حنين الذكريات	57.3
زحلة	37.1	عيد الخليفة	46.8	تحية وعرفان	60
ذكرى استقلال سوريا	27.6	يتيمة التيجان	33.5	خواطر	76.6
الحرية الحمراء	37.3	عام الكفـء	18.9	مأساة التفرقة العنصريّة	29.7
تحية الشاعر في مؤتمر تكريمه	23.8	العيدان السعيدان	20.2	تحية الشهداء	29.5

شكل 12: جدول إحصائي يورد قيمة الخاصية لكل قصيدة وفق معادلة يول

ينتقل **مصلوح** إلى مرحلة تحليل النتائج حيث يبدأ بأول نقطة تتمثل في تحديد المدى والذي نقصد به الفرق بين القيمة الرقمية الكبرى والقيمة الصغرى فيما سجله المقياس يول في المجموعات الثلاث فالملاحظ أنّه كلما اتسع المدى كان احتمال تعدد مصادر النصوص وارد كما جاء في قوله «إذ يرتبط اتساع المدى بميوعة الأسلوب وانعدام التميز وضعف الدلالة على مؤلفه»[1]، والعكس من ذلك فضيق المدى مؤشر على قابلية احتمال وحدة المصدر.

ومن خلال الجدول الموالي نحدد فروق المدى بين المجموعات الثلاث ليتم التعليق عنها بعد ذلك[2].

النوع	القيمة الكبرى	القيمة الصغرى	المدى

[1] سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص 165.

[2] المرجع نفسه، ص 164.

الشوقيات الثابتة	37.3	23.8	13.5
الشوقيات المجهولة	46.8	10.3	36.5
الشوقيات الروحيّة	76.6	22.1	54.5

شكل13: جدول يوضح فروق المدى بين المجموعات الشعرية

من خلال النتائج المبينة في الجدول استطاع **مصلوح** أن يصل إلى نتيجة مفادها أن هناك تمايز كمي بين القصائد المثبتة والنوعين الآخرين إذ يحدد الفرق بين المثبتة والمجهولة بقيمة 23، بينما نجده يصل إلى 41 بين المثبتة والروحية وهي قيمة تجعله ينفي مبدئيا نسبتها للشاعر **أحمدشوقي** حيث يقول: «إنّ دلالة المدى تقول في وضوح إنّه في مقابل المؤلف الواحد في الشعر الثابت يوجد مؤلفون متعددون بدرجات متفاوتة في الشعر المنسوب»[1]، فالفرق بين القيمة الكبرى مع القيمة الصغرى في الشوقيات المثبتة ضيق مقارنة مع المجهولة فالروحيّة.

لقد جعل **مصلوح** من الشوقيات الثابتة معيار للمقارنة، متكئا في ذلك على قيمة المدى، فكل قصيدة من القصائد المجهولة والروحية تراوحت قيمتها بين 23.8 و37.3 أدرجها ضمن القصائد المثبتة والتي تصح أن ننسبها **لأحمد شوقي**، فكانت النتائج كما هي موضحة في الجدول:

القصائد المجهولة	الخاصيّة	الحكم	القصائد الروحيّة	الخاصيّة	الحكم
حكاية السودان	35.7	داخل المدى	صوت من الغيب	37.2	داخل المدى
عرابى وما جنى	31.5	//	ذكريات	26.1	//
عاد لها عرابى	30.8	//	مأساة التفرقة العنصريّة	29.7	//

[1] سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص 165.

صوت العظام	33.1	//	تحية الشهداء	29.5	//
يتيمة التيجان	33.5	//			

هذه النتيجة التي استخلصها **سعد مصلوح** من قيمة المدى لم تكن مرضية بالنسبة له، فلجأ إلى التعامل مع كل قصيدة لوحدها؛ حيث ألغى بعض القصائد التي كانت مثبتة من خلال قيمة المدى بينما أدرج بعضها بالرغم من وقوعها خارج المدى ولتكن البداية مع الشوقيات المجهولة حيث أشرنا للقصائد المثبتة بواسطة المدى وهي خمسة قصائد، في حين بقيت القصائد الأربع مشكوكا فيها وكان لزاما أن يعيد النظر فيها.

يرى **سعد مصلوح** أنّ هناك ثلاث قصائد قيمة "ك" فيها دون المدى؛ أي بحد معياري أدنى وهي كل من رواية فاشودة، عام الكفء، العيدان السعيدان، في حين تجاوزت قصيدة عيد الخليفة قيمة "ك" بحد معياري أعلى، فأما الأولى وهي رواية فاشودة فقد رفض **مصلوح** أن ينسبها **لأحمد شوقي** لأسباب يكمن أولها في نتائج المقياس وهي حجة يراها كافية، إلى جانب تعقيبه على ما جاء في التمهيد لهذه القصيدة حيث نسبت إلى شاعر النيل وهذا اللقب يتنازع عليه أكثر من شاعر فهو ليس قطع الدلالة على **أحمد شوقي**، كما أنّ **محمد صبري** لم يوثق رأيه في نسبة هذه القصيدة كما فعل مع قصائد أخرى[1].

وقصيدة عام الكفء هي الأخرى لم تثبت بواسطة المقياس، فلجأ الناقد إلىآراء الباحثين على غرار **محمد صبري** الذي استدل على أنها موقعة بحرف (ش)، وقد نشرت قصائد غيرها **لشوقي** بهذا الإمضاء، **والجديلي** كذلك أثبتها نقلا عن الأستاذ **عباس الجمل** أنه سأل شوقي عن ذلك فأكد أنّ القصيدة له[2]، وهذه الآراء ليست حجة قاطعة كما يرى الناقد فيؤكد في قوله: «حتى إذا صحت نسبة القصيدة إلى **شوقي** فقد اشتملت في خصائصها الأسلوبية

[1] ينظر: سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص 166-167.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص167.

على أمور أنكرها النقاد حين وزنوها بميزان الذوق الخبير، وليس لذلك إلا دلالة واحدة هي أنّ **شوقي** في هذه القصيدة لم يكن شوقيا»[1]، ويأتي في خلاصة قوله أن هذه القصيدة لا يستبعد نسبتها للشاعر وإن كنا نسجل إنكار بعض العارفين بشعره كالأستاذ **طاهر** حقي لصحة نسبها[2]، والملاحظ من كلامه أنه لم يثبت على رأي محدد مع ذلك صنف القصيدة ضمن ما نسب للشاعر، وهذا التصنيف اضطره لأن ينسب قصيدة العيدان السعيدان للشاعر **أحمد شوقي** نظرا لتقارب القيمتين بينها وبين قصيدة عام الكفـء معللا رأيه بأن قيمة "ك" ضئيل جدا مقارنة بالحد المعياري الأدنى ولا يمنع ذلك من نسبة القصيدة للشاعر.

ينتقل الناقد لقصيدة عيد الخليفة وينفيها عن **شوقي** لتجاوزها الحد المعياري الأعلى بفارق واضح، ما جعلها شاذة عن الشوقيات سواء الثابتة أو المجهولة[3].

إن ما يؤخذ على الناقد من خلال هذه التحليلات هو عدم احتكامه للمقياس مباشرة ومنه كانت الانطلاقة فتارة يجعل من المقياس الحكم النهائي كما فعل مع رواية فاشودة، في حين نجده يخل هذه القاعدة ويتفق مع آراء الباحثين في قصيدة عام الكفـء وهذا ما يجعلنا نحكم على دراسته بالغير دقيقة وهو الرأي الذي وقف عليه إبراهيم عبد الله بقوله إنّ**مصلوح:** «يكسر القاعدة التي يستند إليها في تحقيق نسبة النص إلى صاحبه بهذا الترجيح، فتصبح الدراسة بمثل هذا الإقرار غير دقيقة وغير موثوقة»[4].

أما بالنسبة للشوقيات الروحيّة فالمحصلة بعد حساب الخاصيّة وتطبيق معادلة يول نجد أربعة قصائد تدخل ضمن المدى المعياري المحدد من قبل الناقد سلفا وتتمثل هذه القصائد في:

---

[1] المرجع نفسه، ص 168.

[2] سعد مصلوح: في النص الأدبي ، ص 169.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص168.

[4] إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبيّة في النقد العربي الحديث، ص150.

-في الذكرى السادسة والعشرين	←	داخل المدى	← منفيّة من قبل الناقد
-ذكريات	←	//	← //
-مأساة التفرقة العنصريّة	←	//	← //
-صوت من الغيب	←	//	← //

ويبدو أن **مصلوح** لم يتقيد مرّة أخرى بنتائج المقياس رغم اعتماده عليه في نفي القصائد الخمسة الأخرى عن **شوقي** نظرا للتباعد الكبير في قيمة المدى بينها وبين الشوقيات المثبتة، وتأكيده على ذلك من خلال اعتراضه على وصف **رؤوف عبيد** بأن القصائد الروحيّة لها نفس الطابع والأسلوب واللغة والبناء الفني ونفس الشاعرية والطريقة للشوقيات المثبتة، حيث أنّ هذا الكلام يتنافى والنتائج المتحصل عليها من خلال الفحص الموضوعي للنصوص عن طريق مقياس يول الذي أثبت قدرته على أن يكون أداة علميّة لتشخيص الأساليب[1].

إنّ حجج **مصلوح** في رفض القصائد التي كانت ضمن قيمة المدى المعياري قائمة على ثلاثة محاور؛ هي التشابه أو الاختلاف في الموضوع، التشابه/ الاختلاف في الشكل، التشابه/الاختلاف في قيمة "ك"، فنلاحظ أنّه أدخل الشكل والمضمون لأجل إثبات أو إنكار نسبة هذه القصائد إلى **شوقي**، وهو ما يتنافى وآرائه السابقة، لكنها تبقى حججا مقنعة وكافية لإسقاط هاته القصائد عن **شوقي**، فكان تعليله أن من أكدوا على نسبتها **لشوقي** لم يختصوا بقصائد معينة بل نسبوها جملة، وإبطال بعضها من الدليل الإحصائي دليل على بطلانها كلها.

كذلك التفاوت الكبير في مدى قيمة "ك" هو المسؤول أساسا عن وقوع بعضها داخل حدود المدى المعياري، وهو مؤشر على تعدد مؤلفي القصائد الروحية، ويشير أيضا إلى أنّ

[1] ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص171.

التداخل في الخصائص الأسلوبية عند بعض المؤلفين وارد، ما يستدعي اللجوء لمنظومة من المقاييس المتنوعة لفحص التداخل[1].

يبدو لنا أنّ القصائد الروحيّة لم تنل حظها من الدراسة عند **مصلوح** كما فعل مع الشوقيات المجهولة وهذا ما أوقعه في تعارضات مع الباحثين الذين نسبوها **لشوقي** لوجود تطابق تام للخصائص الفنية والموضوعيّة بين الشوقيات المثبتة والروحيّة، فهم يرون أنّ دراسة مصلوح لم تكن ذات نتائج مرضيّة ولا يمكن الأخذ بها كون الناقد نفسه لم يعتد بنتائج مقياسه وأدخل عليه آراء الباحثين وانطباعاتهم وانطباعه الشخصي، وهو ما فتح عليه باب النقد من قبل النقاد **كصلاح فضل** و**إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد**، مع ذلك تبقى دراسة عملاقة لا عهد للنقد العربي بها على حد قول **يوسف وغليسي**.

2. في محاولة الكشف عن كثافة اللغة الاستعارية في شعر شوقي وفق معادلة جورج لاندن:

بالمنهج ذاته يقدم **سعد مصلوح** مبحثه الرابع من كتاب "في النص الأدبي" الموسوم بالتشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة دراسة في دواوين **البارودي** و**شوقي** و**الشابي**، وهذا الانتقاء جاء كون كل شاعر يمثل مدرسة خاصة، ومن خلال الفحص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة يمكن تتبع تطور حركة الشعر الحديث وفق هاته المدارس، وقد مثّل شوقي في هذه الدراسة حلقة وصل بين الاتجاه الإحيائي والاتجاه الرومانسي، وهو ما جاء في قول **مصلوح** «أما **أحمد شوقي** فقد جاء إلى القصيدة العربية الغنائيّة...وبلغ بها ذروة سامقة لم تبلغها منذ قرون، ووقف بذلك على قمة الاتجاه الإحيائي، وكانت علائقه بالاتجاهات الرومانسية المجددة من الظهور بحيث يصعب إنكارها وبدا ذلك واضحا فيما عالج من الموضوعات وأغراض وفي الأجناس الأدبية التي افترعها، ومكّن للشعر العربي

[1] ينظر: سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص 174-176.

من تطويعها ومن علاقته الطيبة بجماعة أبولو التي حملت لواء التجديد في الشعر العربي»[1]، وبذلك نجد نتاجه الشعري جسدمرحلتين مختلفتين ما بين الأصالة والحداثة، ولتأكيد صحة هذا الكلام أو نفيه لجأ الناقد إلى استقراء خصائص لغة الاستعارة في نتاج أمير الشعراء وما عرض لها من تطور، ليتم الكشف عن الخصائص الأسلوبية المميزة له، وما يمثله من تيار، وذلك بالمقارنة مع الشاعرين الآخرين.

أمّا عن اختيار العينات الشعرية فقد كانت وفق شروط تمثلت في عشوائيّة الاختيار، أن تكون متضمنة في ديوان الشاعر، كاملة لا أبيات متفرقة، وبذلك وقع الاختيار على القصائدالخمس الطوال التي تحتل رأس قائمة الجزأين الأولين من الشوقيات وهي:

كبار حوادث في وادي النيل، صدى الحرب، نهج البردة، أيها االنيل، الهمزية النبويّة.

يستعين الناقد في تشخيصه للاستعارة على مقياس **جورج لاندون**، والذي لا يمكن اعتماده دون تحديد إجرائي واضح لمفهوم الاستعارة يختلف عن المفهوم البلاغي القديم،وهذا التعريف الأسلوبي في نظر **سعد مصلوح** ليس محصورا بعلم البيان وحده بل يفتح المجال لشتى التخصصات، فهي «اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي Collocation اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي. ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية Semantic deviance تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة، وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المتوقع»[2].

والاستعارة كما حددها **جورج لاندن** مصنفة على أساس اعتبارين دلالي ونحوي، فمن حيث النقل الدلالي قسمها إلى ثلاثة أصناف هي:

[1] سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص187.

[2] المرجع نفسه، ص194.

الاستعارة التجسيمية ⟸ جماد + مجرد ⟸ مثال ذلك:

والوَحْيُ يَقطُرُ سَلسَلاً مِن سَلسَلٍ واللَّوحُ والقلَمُ البديعُ رُوا ء[1]

الاستعارة الاستحيائيّة ⟸ كائن حي + جماد أو مجرد ⟸ مثال ذلك:

لبِثَت مصرُ في الظلام، إلى أن قِيلَ: مات الصباحُ والأضوا ءُ[2]

الاستعارة التشخيصيّة ⟸ إنسان + كائن حي أو جماد أو مجرد ⟸ مثال ذلك:

يمشون تُغضِى الأرضُ منهم هَيبةً وبهِم حِيَالَ نَعِيمِهَا إغضا ءُ[3]

أما من حيث الاعتبار النحوي فصنفت إلى أربع مركبات هي[4]:

المركب الفعلي ⟸ فعل مبني للمعلوم + فاعل

⟸ فعل مبني للمجهول + نائب فاعل

⟸ اسم + فعل مبني للمعلوم

⟸ اسم + فعل مبني للمجهول

المركب المفعولي ⟸ فعل + مفعول

المركب الوصفي ⟸ موصوف + صفة

المركب الإضافي ⟸ مضاف + مضاف إليه

ومن توضيح هذين الاعتبارين انتقل **مصلوح** إلى طريقة الكشف عنهما في الاستعارة وذلك «بتحويل البيت الشعري إلى سلسلة من الجمل البسيطة، تأخذ فيها المركبات اللفظية أحد أشكال المركبات النحويّة...وقد أطلق لاندن على هذه العملية تبسيط الجملة، وبهذا

[1] الشوقيات: أحمد شوقي، ج1، ص30.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص 18.

[3] المصدر نفسه، ج1، ص 32.

[4] ينظر: سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص 196- 197.

التبسيط تظهر العلاقات الدلالية والنحوية التي تحكم المركبات»[1]، وقد طبق الناقد هذه العملية على ما يقرب ألفي بيت من شعر كل من **البارودي** و**شوقي** و**الشابي**، أحصى من خلالها مجموع المركبات اللفظية لمجموع القصائد المنتقاة، ثم تحديد مجموع المركبات اللفظية الاستعارية لوحدها وغير الاستعارية لوحدها ليتم بعدها استخلاص كثافة اللغة الاستعارية Density of metaphoric language وذلك بتطبيق المعادلة الآتية[2]:

كثافة الاستعارة = عدد المركبات اللفظية الاستعارية / المجموع الكلي للمركبات اللفظية

وقد كانت نتائج القياس المتحصل عليها لمجموع قصائد شوقي كما يلي[3]:

مجموع المركبات اللفظية = 3727

مجموع المركبات اللفظية الاستعاريّة = 1195

كثافة اللغة الاستعاريّة = 32

في حين الكثافة عند البارودي بنسبة 27، وعند الشابي بنسبة 51، وهذه النتائج الإحصائية كما يقر مصلوح تحمل دلالة مزدوجة، فأما الخاصة فتحدد الفروق في استخدام اللغة التصويرية بين هؤلاء الشعراء، وقد تبين أنّ الشابي كان أكثرهم احتفاء باللغة التصويرية Figurative Language وأبعدهم عن لغة السرد، ليليه **شوقي** في المرتبة الثانية[4]، هذه النسبة تتعلق بالسمة الأسلوبية الخاصة بالشاعر الفرد، أما الدلالة العامة فلها علاقة بتطور لغة الشعر العربي الحديث، والتي كانت تتميز بداية بغلبة اللغة التقريرية ثم تحقق نوع من

[1] سعد مصلوح: في النص الأدبي ، ص 198.

[2] المرجع نفسه، ص 207.

[3] المرجع نفسه، ص 204.

[4] ينظر: سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص 207.

ترجيح اللغة التصويرية على التقريرية مع الإحيائيين المجددين، لتحقق درجة واضحة من الكثافة على يد الرومانسيين[1].

ينتقل سعد **مصلوح** لفحص خصائص الاستعارة من الناحية الدلالية، وعن طريق الإحصاء يلحظ مخالفة **شوقي** لكل من **البارودي** و**الشابي** حيث قدم نموذجا مختلفا في شعره وذلك في غلبة الاستعارة الاستحيائية بنسبة 40%، تليها التشخيصية 34%، فالتجسيمية بنسبة 26%، وهذه النتائج يتم بواسطتها تمييز ذوات الشعراء وهو ما لمسناه من التقارب الموجود بين **البارودي** و**الشابي** رغم اختلاف الاتجاهات، بالمقابل الفروقات الواضحة بين **البارودي** و**شوقي** رغم التقارب في الحقبتين[2].

أما إذا عدنا للنتائج المحققة حين فحص الاستعارة من الجهة النحوية فإن **مصلوح** يستنتج إيثار **شوقي** لاستعمال الاستعارات الفعلية على غيرها وهو ما يتفق فيه مع الشاعرين الآخرين، بالمقابل يستنتج تطابق تام بين البارودي وشوقي واختلاف **الشابي** عنهم فيما يخص الترتيب التنازلي للاستعارات الفعلية والإضافية، وتفسير هذا الاختلاف في رأي **مصلوح** راجع لوجود «خاصية شيوع هذه الأنواع في اللسان العربي عامة بأكثر مما هي ظواهر يتفاوت فيها الأفراد»[3]، في حين يعجز عن تفسير ظاهرة تغليب الاستعارة الفعلية على غيرها، ويقف عند طرح تساؤل إن كانت هذه خاصيّة تميز الشعر بصفة عامة؟ أم تميز شعر هؤلاء الشعراء، وقد أبقى على السؤال مفتوحا كونها ظاهرة تستدعي المزيد من البحث[4].

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 208.

[3] المرجع نفسه، ص210.

[4] ينظر: سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص208-211.

وعن علاقة الأنواع الدلالية بالنحوية قام **مصلوح** بتوزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية فكانت النتيجة هي اشتراك الشعراء الثلاثة في ربط الاستعارة التجسيمية بالتركيب الإضافي، والاستحيائية بالتركيب الفعلي، أما التشخيصية فقد كان التركيب الفعلي أكثر ملاءمة لها ليليه الإضافي، وهذه النتيجة حسبه لا تعبر عن أي سمة مميزة ولا نزعة أسلوبية خاصة لكل شاعر وإنما هي ظواهر عامة في اللغة، أما ما وقع من اختلافات فيقع تفسيره على احتمالين إما لتفرد الشاعر بخاصية أسلوبية معينة أو لاختلاف الاتجاهات والنزعات في صياغة الشعر[1].

وكنتيجة عامة لفحص خاصية الاستعارة في القصائد المختارة يرى **سعد مصلوح** التقارب الواضح بين **البارودي وشوقي** في جميع ظواهر القياس، سواء في كثافة اللغة الاستعارية، أو في توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحويّة، أما ما توصل إليه عن **شوقي**فيجد أن «نتاجه على الرغم من وقوعه وسطا بين الإحيائية الخالصة التي يمثلها **البارودي** والرومانسية التي يمثلها **الشابي** لا يزال في خواصه الأسلوبية أقرب إلى الأولى منه إلى الثانية»[2].

ويبقى بحثه كما يصرّح لا يحظى بإجابة يقينية حول ما إذا كان الاختلاف بين الشعراء الثلاثة دلالة عامة ترتبط باختلاف النزعات، أم إنّها فروق أسلوبية مميزة لأعيانهم من سائر الشعراء، وعليه فإن المجال مفتوح أمام الباحثين لتقديم دراسات جديدة بالوسيلة ذاتها أي التشخيص الأسلوبي الإحصائي وباختيار نتاج شعري جديد لشعراء جدد ينتمون للتيارات سابقة الذكر، بها قد نلتمس الجواب اليقيني لهذا الطرح[3]، وهو الأسلوب الذي نجده عند سعد

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 217-223.

[2] المرجع نفسه، ص 223.

[3] ينظر: سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص224.

مصلوح في جميع دراساته التطبيقية حيث ينير الطريق لمن يأتي بعده، بغية منه في توسيع المجال البحثي وتقديم الإضافة.

إنّ اتكاء **سعد مصلوح** على الإجراء الإحصائي هو دراسة جديرة بالاهتمام، قد تفتح المجال لدراسات أكاديمية جادة تعتمد على مقاييس عديدة تقود لنتائج مضبوطة، بها قد يسلم النقد من تلك الانطباعات العامة والذاتية ويسلك سبيل العقلنة، وبها قد يحقق الدرس اللساني علميّة المنهج وانضباط نتائجه وتحقيق الفهم السليم للإحصاء.

تعقيب:

يقول **الطرابلسي** «أنّ في تصوير الجمال وتذوقه لا معنى للطرافة والتقليد لأنّ جوهر الجمال واحد ومعانيه قابلة لتقع في قبضة الفنان أيّا كان، وما يوسع الفنان أن يزيد فيها شيئا أو ينقص»[1]، هذا الكلام ينطبق أيضا على المجال النقدي فحداثة المنهج لا تقودنا بالضرورة إلى استنكاه جماليات النص الشعري عند **أحمد شوقي** أو غيره، وهو ما لاحظناه في هاته الدراسات التي أوليناها عناية في بحثنا فلا العامل الزمني لعب دورا في الوصول إلى حقيقة النص وشعريّته، ولا حداثة الدراسة، وإنّما ما يمكن استنتاجه هو قدرة الناقد في التمسك بآليات منهجه وإلمامه الواسع بمجال بحثه للوصول إلى روح النص، وتعدد مشاربه التي تعمل على توسع المعرفة، وهذا ما أثبتته دراسة **الطرابلسي** حيث استطاع بتحليله الأسلوبي أن يتجاوز التحقيق في أسلوب أحمد شوقي وينتقل إلى إدراك العمق في شعره، والوقوع على مميزات الشعر العربي انطلاقا من شعره، والإلمام بخصائص نظام اللغة، مستندا في ذلك على تحقيق التوازن بين التقيد بالأدوات المنهجية الثابتة دون إهمال السياق الذي يحيط بالنص، وهذه الدراسة بإيجابياتها وسلبياتها قد كانت اللبنة الأولى التي بُنيت على منوالها عديد الدراسات الأخرى، كما أولاها النقاد عناية خاصة وأثنوا عليها بوصفها جهدا ضخما ينم

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص520.

عن الاطلاع الواسع للناقد بالتراث البلاغي –والقول **لعدنان حسين قاسم**– وقدرته على استخدام المنهج الوصفي البنيوي في التحليل الأسلوبي على نحو أثرى هذه الدراسات التطبيقية[1]، ومن أهم النقاد الذين وقفوا على هاته الدراسة **فتح الله أحمد سليمان** الذي يرى أنّ **الطرابلسي** وفق في اختياره للمنهج وخاصة لمّا استغنى على الجانب الإحصائي في تحليل الظواهر الأسلوبية، عدا دراسته للعروض والقوافي لأهمية ذلك، كما لم يتعمق في القضايا المبحوثة التي نالت حظها من قبل وكان تركيزه على ما أهمل من شعر الشاعر، لكن الناقد **فاتح علاق** له رأي آخر ألا وهو إهمال **الطرابلسي** للجانب الصرفي الذي يلعب دورا هاما في الإحاطة بالجانب اللغوي والحقول الدلالية التي ينتمي إليها، إلى جانب انتقاده لطريقة التحليل التي تقوم على إعطاء أمثلة دون التحليل الكامل للقصيدة ذلك أنّ الأسلوب حسبه هو النص نفسه ولذلك ينظر إلى هذه الدراسة بأنّها قاصرة، ولا يختلف عنه **صلاح فضل** حيث يعلق على الدراسة بأنّها مقتصرة على المستوى الخارجي الذي يقاس بشيء منفصل عن النص وسابق عليه، ومن ثمّة لم تكتسب هاته الدراسة الطابع البنيوي الحديث الذي أعلن عنه **الطرابلسي** في مقدمة كتابهولم تخرج عن إطار الدراسات البلاغية العربية القديمة، وهو ما أقره **الطرابلسي** بعد عشرين سنة بأن دراسته بحثت في بلاغة **شوقي** أكثر من البحث في أسلوبيته، كما يؤاخذه على ضرب الأمثلة العشوائية والملاحظات العامة التي لا يكمن الاطمئنان لدقتها العلمية لكن من الناحية الإحصائية فكانت له مهارة فائقة في وضع جداول للأوزان الشعرية عند شوقي...كما أفاد من المقارنة لكشف طبيعة التحول أو الانحراف عن النظم السابقة، ولا يختلف عنه **أيوب جرجيس** حيث ينظر إلى هاته الدراسة على أنّها من أزخر الدراسات الأسلوبية للخطاب العربي، لكنها تثير الدهشة والاستغراب فهي لا تحيلنا على أيّة معطيات جماليّة أو نقديّة، إلى جانب صعوبة رصد موضوعاتها لكبر حجمها وتعدد سياقاتها وتشتت فروعها ما يجعل القارئ يفزع من هذا الحشد الهائل وسرعان

[1] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 85.

ما يصاب باليأس وخيبة الأمل حينما لا يعثر على التقييم النقدي لشعر **شوقي**[1]، وعليه فهذه الدراسة لا تعدوا أن تكون تحصيلا للدراسات التي سبقتها بعباءة المنهج الجديد.

أما**عبد السلام المسدي** فآثر أن ينتهج منهجا مغايرا ويؤسس لأسلوبية خاصة الغاية منها تلمس منهج جديد، ومحاولة ترويض أدواته وتجريب فعاليتهفي الشوقيات، فكان حصول ذلك كما يعلق **حبيب مونسي** الحد من فعالية النص وإخصابه وإحالته إلى «لغة مقننة هندسيا، تسكنها الجداول والأرقام والرموز، ما جعل لغة النص وفق تحليله جافة النسغ فقيرة التشويق؛ تبعث على التخوف والحيرة»[2]، وهو مالا يتوافق وطرح **المسدي** النظري، حين أراد من أسلوبيته أن تكون وسطا بين القراءة الشكلانية التي تسعى لتفكيك النص والقراءة التوليدية التي تعمل على إعادة الاعتبار للسياقات المختلفة فكانت الأسلوبية من وجهته التنظيرية حلا وسطا تجمع بين الدراسات اللغوية والأدبية محيطة بالنص من جميع مستوياته لاستخلاص الأثر الجمالي للنص، وهو ما لم يوفق فيه **المسدي** بشهادة بعض النقاد الذين أجمعوا على أنها دراسة ملغزة؛ يتعذر على القارئ المتمكن في مجال الأسلوبية أن يحقق الفهم المطلوب، إلّا أنّ هذا لا يقلل من جهد الناقد الذي قدم رؤية فردية إبداعيّة في مجال عمله وأسس لأسلوبيّة شخصية حتى لقب **بريفاتيير** العرب، وقد أشاد الناقد **عبد الغني بارة** بمشروع **المسدي** معلقا على الانتقادات التي وُجهت إليه بأنّها مؤشر عن غياب الوعي في منظومة النقد المعاصر، وهو ما جعلهم ينعتون لغته بالغموض والضبابية، مشيرا إلى أنّ هذه المصطلحات التي يراها النقاد مكدسة؛ هي عاديّة جدا إذ من الطبيعي أن يجد القارئ

[1] للاستزادة ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2008، ص85. وينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، ص203. وينظر محمد الهادي الطرابلسي، حوار مع مجلة ثقافات، ع4، كلية الآداب، جامعة البحرين، خريف 2002. وينظر: أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص255– 261.

[2] حبيب مونسي : نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص202.

مصطلحات من حقل اللسانيات موظفة في الدراسة النقدية وهي محسوبة له لا عليه، فاستعانته بحقل اللسانيات لمقاربة النص هو ما كان يشدو إليه **المسدي** لبلوغ سنم الحداثة[1].

أما **سعد مصلوح** فإنّ الدراسة التي انتهجها والقائمة على الأسلوبية الإحصائيّة كانت ذات نتائج طيبة، وإن ألغت جمالية القصيدة الشوقية وتناست البحث عن أدبيتها، نظرا للصرامة العلمية، إلّا أنّ توظيفه للمنهج كان ذا رؤى موحدة وثابتة في جميع ممارساته التطبيقية وكانت دراسته موضوعية بحتة –عدا بعض التجاوزات– ولم يخرج عن إطار الخطاب المدروس –لغة النص–، كما فعل **الطرابلسي** الذي لم يستطع إلغاء الاعتبارات الذوقية والجمالية، فهو يرى أنّ تطبيق الإحصاء على النص يساعد الناقد في عقلنة ذوقه، وتخليصه من سلطان الأحكام الذاتية، كما أنّ الغاية ليس البحث عن أدبية النص وإنّما تمييز النص الأدبي بواسطة تحديد النسب، وقد استثمر **مصلوح** الإحصاء في جميع دراساته وأخلص له كونه يحيل إلى نتائج موضوعيّة ولا يقدم قوالب جاهزة يمكن تعميمها على أي خطاب آخر[2]، ودراسة **مصلوح** على خلاف الدراستين السابقتين واضحة وبسيطة جعلت الإحصاء مشوقا من خلال لغة الناقد وموضوعيته، وسعيه في إرساء معايير موضوعية ووضع منهج علمي لدراسة الأدب، لكن فيما يبدو يبقى الإحصاء قريبا من اللسانيات بعيدا عن النقد لتغييبه الأدبية.

وهؤلاء النقاد استطاعوا بدراساتهم أن يؤسسوا مكانة في الحقل اللساني العربي والأسلوبي، كل منهم انتهج أسلوبية خاصة في دراسة نصوص **أحمد شوقي** وبطريقة مغايرة

أسلوبية محمد الهادي الطرابلسي	أسلوبية عبد السلام المسدي	أسلوبية سعد مصلوح
المنهج المعتمد: الأسلوبية البنيوية، المنهج الوصفي البنيوي، الإحصاء.	**المنهج المعتمد:** الأسلوبية البنيوية، الإحصاء، المنهج التحليلي.	**المنهج المعتمد:** الأسلوبية الإحصائية – ينظر **مصلوح** للإحصاء على

[1] ينظر: عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة، ص225–231.

[2] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص117، ص126.

– الأسلوبية عند **الطرابلسي** هي ممارسة تقوم على انطاق النصوص واستنكاه جمالها. – أول من اشتغل على الدرس الأسلوبي في الوطن العربي، فكانت دراسته ممهد للدراسات التالية. – ينطلق **الطرابلسي** من مقولة الأسلوب هو الرجل، إذ يعتبر الأسلوب ملكية للكاتب – تعد دراسته لديوان **شوقي** دراسة تطبيقية بامتياز، والدراسة الوحيدة الشاملة التي اهتمت بديوان **شوقي** – العودة إلى المخزون الثقافي للناقد، وعدم إهماله للنصوص المتعلقة حول شعر الشاعر. – استعانة **الطرابلسي** بمستويات التحليل البلاغي التقليدي ما طبع دراسته بأنها تميل إلى البلاغة العربية القديمة.	– استعانة الناقد بمجهودات الغربيين من حيث التنظير وتجاوزه للجانب الأهم وهو الجانب التحليلي، حيث يخلص إلى منهج شخصيّ أطلق عليه أسلوبيّة النماذج. – تحليل **المسدي** لقصيدة ولد الهدى كان وفق الأسلوبية البنيوية حيث قام بتعرية النص الأدبي لإظهار خصائصه وسماته، إلى جانب اعتماده على الأسلوبية الإحصائية في الوقوف على أهم النتائج المتوصل إليها، وهو ما يدل على تضافر فواصل هويّته المعرفيّة. – لغة **المسدي** لغة صارمة دقيقة يصعب على غير المتخصص فهمها، فقد اعتمد في طرح نتائجه على الجداول والرموز الجبريّة بدل التراكيب اللغويّة	أنّه المشروع الناجح للدرس النقدي والأداة الفعالة لتخليصه من اعتباطية الذوق. – دراسة **سعد مصلوح** هي الأولى من نوعها في الدراسات العربية من حيث الإخضاع الكلي للإحصاء. – تقيد **مصلوح** بالدراسات الغربية وتطبيقها على النصوص العربية دون إحداث تعديلات تتناسب واللغة جعل نتائجه متعارضة والأحكام النقدية السابقة. – التقيد التام بالموضوعية والصرامة العلمية وإبعاد كل ماله علاقة بسياق النص. – قامت دراسته على الشرح المسهب لجميع الجداول والمنحنيات ما أضفى الكثير من الحيوية على الدرس الإحصائي. – دراسة **مصلوح** فتحت آفاق جديدة في معاينة النص الأدبي، دون فتح باب التأويل.

الشكل 14: جدول يوضح تنوع المقاربة الأسلوبية في دراسة شعر شوقي

الفصل الثالث

الفصل الثالث: تاريخيّة التّلقي الأدبي لمسرحيّات أحمد شوقي في النّقد المعاصر

مهاد نظري: المسرحية الشعريّة: بين النشأة والتطور

1. المسرح العربي النشأة والتطور
2. المسرحيّات الشوقيّة ودورها في تفعيل المسرح العربي

أولا: مسرحية كليوبترا وآفاق الانتظار: قراءة في الثابت المتحول

1. الطرابلسي أفق جديد أم تحيين للقديم؟
2. الأفق التاريخي في مسرح شوقي: كليوباترا في ميزان النقد

ثانيا: مسرحية مجنون ليلى بين السياقي والنسقي

1. دراسة تحليلية مقارنة لمسرحية مجنون ليلى
2. التحليل الفني في مسرحيات شوقي–مجنون ليلي أنموذجا–

ثالثا: تعدد القراءات للمسرحيات الشوقية وقابلية الاختلاف فيها

1. معادلة بوزيمان في تشخيص الأسلوب المسرحي لشوقي
2. أحمد شوقي والتجربة الدرامية في ضوء الاتجاهات المسرحية

مهاد نظري: المسرحيّة الشعرية بين النشأة والتطور:

المسرحية هي الوجه التخيلي للواقع، منه تُصاغ موضوعاتها وطابعها بشكل درامي وفنّي؛ إنّها كما يعرّفها **ألاردوس نيكول** «فقرة مقتبسة من الحياة...هدف الكاتب منها أن يعطينا من فوق منصة المسرح صورة طبق الأصل إمّا لمشهد ممّا قد يكون حدث بالفعل، وإمّا لشيء تخيله الكاتب في صورة تجعله مشابها لما يقع في الحياة»[1]. ظهرت المسرحية بداية في الاحتفالات الديونيزية Dionysus والمواكب التي كانت تقام عند اليونانيين القدامى وكانوا يطلقون على المكان الذي تقام فيه هذه الحفلات مسرحا، وقد كانت نشأته خلال القرن الخامس قبل الميلاد نشأة دينية تعبر عن طقوسهم ومعتقداتهم وكان يقام تكريما لـ"ديونيسيوس" إله الخصب، حيث يحتفلون مرتين الأولى في أوائل الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور وتقام بطابع من المرح والأغاني والرقص والأناشيد الدينية، والثاني في أوائل الربيع بعد أن يجف الكروم وفيها يعبرون عن حزنهم لتجهم الطبيعة ومن هاتين الحفلتين نشأت الكوميديا والتراجيديا[2].

وقد كان طابع المسرح عندهم بسيط جدا؛ متطورٌ من ساحة الرقص الدائرية، فكان أشبه بوعاء ضخم بجواره معبد صغير حتى لا ينسى المشاهد أنّ المكان مقدس، وأنّ التمثيلات المقامة فيه ذات أهمية دينية، فكان له نظام خاص منه استلهم العالم هذا الفن الراقي، أما المواضيع التي بنيت عليها المسرحيات اليونانية فقد كانت مستمدة من الأساطير والخرافات، وتعد مسرحية "الملك أوديب" **لسوفوكليس** Sophocles بشهادة الكثيرين على غرار **أرسطو Aristote** أكمل مسرحية كتبت منذ نشأة المسرح، وإن لم تكن الأولى؛ إلّا أنّها كانت ذات حبكة مشتبكة وأحداث منسوجة بترابط وقامت على دوافع مضبوطة، ومن

[1] ألاردس نيكول: علم المسرحية، تر: درني خشبه، مكتبة الآداب، القاهرة، ط؟، ت؟، ص27. نقلا عن عبد المنعم أبو زيد: الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة، ط؟، ت؟، ص4.

[2] ينظر: عامر صباح المرزوك: تاريخ وأدب المسرح العالمي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2012، ص 48- 49.

هذه الانطلاقة تطور المسرح تطورا جبريا وأصبح ملتقى كل الفنون لا يمكن حصره بتعريف محدد، فكما يقول عنه **أنري دو مونترلان Henry de Montherlant** «من الغرابة أنّه ينبغي في الفن المسرحي دخول عالم الواجبات في حين أنّ القاعدة في هذا الفن، أكثر من سواه من الفنون هي أبدِع وأبدِع كما تشاء»[1]، وهذا العالم يعدّ الوسيلة الوحيدة التي تمنح للفرد التعبير عن فنّه بلا قيود.

1. المسرح العربي النشأة والتطور:

إذا أرجعنا البصر إلا بداية نشأة المسرح وتطوره في تاريخ الأدب العربي فسنقف عند **مارون النقاش**، الذي كان له السبق في إيجاده منتصف القرن التاسع عشر (19)، بعد تأثره بالمسرح الإيطالي وبفن الإخراج عندهم، وقد كانت مسرحية البخيل أولى مسرحياته التي عرّفت الأدب العربي بهذا الجنس، وهي مسرحية غنائية قامت على أحداث بسيطة بطابع ملهاتي استخدم فيها الجوقة لتلائم جمهوره من الناحية الفنية، وهي مسرحية توحي بالتأثر الشديد بموليير وبمسرحيته التي حملت الاسم نفسه[2].

وقد كان لبلاد الشام أولوية السبق في بروز هذا الجنس بعد انتشار مسرحيات **مارون النقاش**، ولتنتقل إلى مصر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر مع **سليم النقاش**، و**أحمد أبي خليل القباني**، وكانت عبارة عن مسرحيات مترجمة "كمسرحية زنوبيا" Zénobie للشاعر الفرنسي **دوبيناك Daubeignac** لكنها لا تستحق أن تصنف ضمن نطاق الأدب المسرحي لتفاهة الفن المسرحي في تأليفها كما يذكر **غنيمي هلال**، وبقي المسرح على هذا الحال مكتفيًا بما هو مترجم، إلى أن قدم لنا **توفيق الحكيم** مسرحية "الملك أوديب" الذي أخرجها من حلّتها اليونانية وألبسها حلّة عربية مطبوعة بطابع عقائدنا، وهي دعوة منه للتعلم

[1] سمير شيخاني: روائع المسرح العالمي، دار جيل، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص5.

[2] ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر، مصر، ط؟، 2001، ص143.

من تلك المسرحيات بالدراسة والهضم والتمثيل لننتقل بعدها من طور التقليد إلى طور الخلق والإبداع في هذا الميدان[1].

وقد بدأت بوادر هذا الإنتاج الأصيل بظهور مسرحية "مصرع كليوبترا" **لأحمد شوقي** سنة 1929*، ومن الإنصاف للأدب والمسرح والمسرحية الشعرية في أدبنا العربي؛ أن يكتب اسم **أحمد شوقي** ضمن كبار الشعراء الذين كان لهم السبق في تطوير المسرح الشعري، وإيجاد مكان للمسرحية في الشعر العربي «فأرسى فيه تلك الدعائم الوطيدة من مسرحياته... ووضع قواعد الشعر العربي وأثبت قدرته على بناء المسرحية نظما، وأثبت استعداد رواد المسرح من الجمهور للاستماع إلى شعر عربي صميم مع ما يصور من مشاهد التمثيل»[2]. ومثلما برز تأثير **توفيق الحكيم** في المسرح المصري في مجال النثر –الفصيح والعامي– فإن تأثير **شوقي** كان في مجال الشعر الفصيح، فانقسم المسرح بذلك إلى نوعين مسرح النثر ومسرح الشعر**، وقد كان لكل منهما اتجاه خاص من حيث التطور، لكن ما يهمنا هو النوع الثاني الذي حدد تاريخيا مع مسرح **شوقي** وهذا النوع «مستحدث في أدبنا العربي الحديث، مع ملاحظة أن بعض الآراء تجنح أحيانا إلى اعتبار بعض الظواهر الحوارية في التراث الشعري ظاهرة مسرحية مُغفِلة أنّ الحوار وحده لا يصنع مسرحا ذلك أنّه في الأصل متكون من حوار وشخصيات وزمان ومكان وأسلوب ولغة ومحور فكري، وليس الحوار إلا أحد هذه

---

[1] ينظر: محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، ط؟، ت؟، ص 158–159.

* يختلف النقاد حول السنة التي ظهرت فيها مسرحية كليوبترا؛ حيث يرجعها الكثير منهم إلى سنة 1927، ويرى آخرون أنها ظهرت سنة 1929 على غرار محمد غنيمي هلال.

[2] محمود تيمور: طلائع المسرح العربي، المكتبة العصرية، بيروت، ط؟، 1988، ص 148–149.

** المسرح الشعري تكون الالتفاتة فيه للمسرح قبل الشعر، بينما الشعر المسرحي هو شعر غنائي استخدمت في بنيته الكبرى عناصر درامية، كالحدث والحوار والشخصيات والقناع حسب ما تقتضيه طبيعة كل نص على حدة، وهو شعر أولا ومسرح ثانيا، والكثير من النقاد يدرجون تجربة شوقي المسرحية ضمن الشعر التقليدي الغنائي وأنّه لا يصلح أن يدرج ضمن المسرحيات الشعرية. ينظر: حكمت أحمد سمير، المسرح العربي المعاصر، الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن، ط؟، 2015، ص 63.

المحاور»[1]، وموضوعات هذا النوع جلها ترتبط بموروث تاريخي وأدبي، وقلما نجد محتوى اجتماعي، ربما يعود ذلك إلى عدم التوافق بين المسرح في تركيبته اليونانية والغربية وبين تركيبة البنية الاجتماعية والثقافية التي يعيشها العالم العربي.

2. المسرحيّات الشوقيّة ودورها في تفعيل المسرح العربي:

استطاع **أحمد شوقي** بتجاربه المتعددة وقدرته على مجاراة القدماء في نظم الشعر، إلى توجيه الشعر العربي وجهة مغايرة بعد اطلاعه على الآداب الغربية؛ حيث خاض تجربة جديدة في مجال المسرح رغم خطورة المحاولة، ودفع برواياته إلى مجال التمثيل كمحاولة أولى ليطلع جمهوره على هذا اللون الجديد المسمى بالمسرحية الشعرية والذي لاقى من قبله ترحيبا وتجاوبا، وقد كانت الانطلاقة من فرنسا في محاولة منه لوضع تمثيلية "علي بك الكبير" 1893 وبقي يشتغل عليها ولم تأخذ شكلها النهائي حتى سنة 1932، ثم مسرحية "مصرع كليوبترا" وهي أولى مسرحياته التي نشرت والتي وضعته رائدا ومؤثرا لمن تلاه من الشعراء الذين خاضوا تجربته في المسرح الشعري خاصة أنّه اعتمد اللغة الفصحى في كتابة مسرحياته*، إلى جانب إضفاء النزعة الغنائية والتجديد من حيث موسيقى الشعر، وهو ما يعد «ابتكارا له تأثيرات فنية متنوعة، إذ نجد الشاعر لا يتقيد بوزن واحد وبالتالي بقافية واحدة طوال المسرحية، بل حتى خلال حوار شخصية واحدة، لا سيّما إذا كان الموقف النفسي المعبر عنه مركبا ومن ثم يجيء تغيير الوزن والقافية دلالة على ارتباك الحالة الشعورية وتشتت الروابط في إطار منطق الشخصية فيما تنطق به من حوار شعري»[2]. أمّا من ناحية

---

[1] حلمى بدير: فن المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003، ص181.

* تمثلت مسرحيات شوقي في: علي بك الكبير 1893 ونشرت سنة 1993، مصرع كليوبترا 1929/1927، قمبيز 1931، مجنون ليلى 1931، عنترة 1932، الست هدى نشرت بعد وفاته سنة 1932، أميرة الأندلس وهي مسرحية نثرية 1932، البخيلة وهي منسوبة إلى شوقي حيث أشار إليها محمد صبري في الشوقيات المجهولة، وقد نشرت في مجلة الدوحة القطرية لأول مرة سنة 1981.

[2] طه وادى: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، دار المعارف، مصر، ط3، 1984، ص 155-156.

الموضوع **فشوقي** نحى على خطى السابقين؛ فلم تخرج موضوعاته عن التاريخ القديم والتراث الأدبي، باستثناء مسرحتي **الست هدى** والبخيلة اللّتين كانتا ذات طابع اجتماعي.

ويبدو أنّ **شوقي** من خلال اختياره للموضوعات قد عجز عن توظيف التراث كما يجب فكان كمن يقدم قصيدة قصصية حيث «أكثر من المحافظة على الحوادث التاريخية، ولم يحسن المحافظة على التاريخ، فهو يصور **مالكا** أبا **عبلة** لئيما خسيسا حسودا، مع أنّه سيد عربي ونحن نعلم كم كان العرب متشددين في اختيار أسيادهم. وهو يصور **عنترة** و**عبلة** يدعوان إلى الوحدة العربية في حين كان الجاهلي من طبعه فرديا فوضويا لا يتعدى قوميته العصبية القبلية»[1]، لكن على النقيض من ذلك ينظر البعض على أنّ **شوقي** في استلهامه للتاريخ –في مسرحياته الست– واتّكائه عليه وتمثله كان عاملا لبعث الأدب الحديث وازدهاره؛ ذلك أنّ المعطيات التاريخية تكتسب لونا من القداسة في وجدان الأمة...فأضفى على تجربته نوعا من الأصالة الفنية عن طريق إكسابها هذا البعد التاريخي الحضاري...فتصبح الشخصيّة التراثية معادلا موضوعيا لتجربته، يبث من خلالها خواطره وأفكاره[2]، بل تجسيده لتلك الشخصية ينعكس بالإيجاب على اللغة والأداء فيما يسمى بعامل التأثر والتأثير وهو ما نلحظه في مسرحية **كليوبترا** التي أثنى عليها الكثير لروعة الشعر وقوة اللغة الموظفة فيها.

وقد نوع **شوقي** من مصادره التاريخية؛ فكان البعض منها مستلهما من التاريخ الفرعوني، والآخر من التاريخ العربي والإسلامي، وهذا قيد خطواته كمؤلف في التصرف وعقل قلمه[3]، وإن حاول الخروج عنها فهو نوع من تغيير الحقائق وتزييفها، لذلك كان تغيير **شوقي** قائمًا على تغيير الإطار والزمان لا غير، لكن بتغييره للمصادر في مسرحيته

[1] سلسة مشاهير الأدباء، ص67.

[2] ينظر: محمد عبد العزيز الموافي: المسرح الشعري بعد شوقي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 2007، ص18.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 22–24.

الأخيرتين "الست هدى" و"البخيلة"، فقد خطى خطوة جديدة بتبنيه قضية اجتماعية عالج فيهما نماذج اجتماعية عن المرأة المصرية، وجاءت الأولى بطريقة كوميدية حولها **شوقي** من مجرد حكاية إلى مسرحية شعرية قصد بها اللّهوَ والتسلية لكنها تحمل مغزى أخلاقيا واجتماعيا في إطار كلاسيكي، تجسدت في طرح قضية الطمع وراء المال وقد وفق فيها إلى حد بعيد حيث اقترب من وظيفة الشعر في المسرح، كما تحول الحوار فيها من الغنائيّة إلى شكل الحكي القصصي، مع إدخاله تعديلات إيقاعية في المقطوعات الحوارية؛ جعلت الحوار أكثر مرونة وهو ما لم نشاهده في المسرحيات السابقة، وكذلك مسرحية البخيلة التي عالجت قضية البخل بمضمون خيالي، وأسلوب كوميدي متأثرا فيها بمسرحية وأسلوب **موليير** موضوعا وشكلا.

أمّا من حيث وحدة العمل فقد أهمل **شوقي** وحدتي الزمان والمكان، وبالمقابل أكثر من الطفيليات في مسرحياته ولم يحسن تسيير الحوادث وهو ما انعكس بالسلب على عمل الشخصيات، والمتأمل لأعماله يجد أنّ شوقي هو المتحكم في الشخصيات لا الموقف وبروزه واضح فكثيرا ما يتكلم بلسان الشخصيات واعظا أو داعيا لذلك نلمس التذبذب وبساطة التركيب إلى جانب انعدام الفروقات بين شخصيات مسرحية وأخرى كالتشابه الواقع بين **عبلة** و**ليلى**[1].

وقد وقف الناقد **السعيد الورقي** عند أهم ما ميّز شعر **شوقي** المسرحي؛ نوجزه فيما يلي[2]:

- يعد مسرح **شوقي** مزيجا بين المأساة والملهاة، كما كان مزيجا من التراجيديا الكلاسيكية ورومانسية **شكسبير** ومزيجا بين المسرح والشعر الغنائي والأوبيرتات الغنائيّة.

[1] ينظر: سلسلة مشاهير الأدباء، ص 67-68.

[2] ينظر: السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط؟، 2000، ص 198-204.

– من العوامل التي أثرت في توجه **شوقي** للمسرح الشعري هو التأثر بمسرح **شكسبير** والكلاسيكية الغربية إلى جانب التجاوب مع المزاج المصري والعربي الطروب المنجذب إلى الغنائيّة.

– قامت مسرحيات **شوقي** على أزمات تتصارع فيها قوى نفسية وأخلاقية متعارضة، فلم يستطع أن يصل إلى فهم معقول لهذه الأزمات، إلا في أعماله الأخيرة حيث تمكن من زيادة الاهتمام بالحوار خاصة بعد أن قلّت مواقف المناجاة.

– مسرحياته كانت أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرحية الشعرية، ولذلك عدّ مسرحه مجرد شعر تقليدي خطابي كبير داخل شكل تمثيلي ضعيف البناء.

أولا: مسرحية كليوبترا وآفاق الانتظار: قراءة في الثابت المتحول

كليوبترا تلك الشخصية التاريخية التي ألهمت الكثير من النقاد والروائيين والمؤرخين أن يكتبوا عنها منذ العصور القديمة، والسبب الرئيسي لهذا الاهتمام كما يراه **غنيمي هلال** راجع للفترة الحاسمة من التاريخ التي جرت فيها أحداث هذه القصة، أو ربما إغراء هذه الشخصية المتمردة ليكتبوا عنها كما أغرت **أنطنيو** بجمالها ليتنازل عن ملك روما مقابل هذا الإغواء، وهي في نظر الأدباء الغربيين شخصية همها تحقيق لذة العيش ومتاعه مقابل تحقيق الانتصار بالمكر والحيلة لا بالجد والعمل، وعلى اختلاف مشارب هؤلاء ومذاهبهم وأسلوبهم في تقديم مسرحياتهم إلا أنهم جعلوا من هذه الشخصية رمزا للعقلية الشرقية، لكن لأمير الشعراء رأي آخر ونظرة أخرى حول هذه المرأة لخصها في مسرحيته "مصرع كليوبترا" وللنقاد العرب رأيهم أيضا حول نظرة **شوقي** بوصفه أول من كتب حول **كليوبترا** في تاريخ الأدب العربي وهو ما سنشير إليه في العنصر الموالي.

1. الطرابلسي أفق جديد أم تحيين للقديم؟

كليوبترا شخصية تاريخية اتخذت منحًا جديدا في الثقافات الغربية فأصبحت بذلك شخصية فنية «لما اقترن بحياتها من أحداث عاطفية وسياسية، ولما حفلت به ميتتها من درامية»[1] وقد اتُخذت مادة طازجة لجميع أشكال الفنون كالرسم، النحت، الأدب...، ولكن ثقافتنا العربية لم تهتم بها إلا في بداية القرن العشرين مع **أحمد شوقي**، لكن ما حاول **الطرابلسي** مناقشته في هذا العنوان هو: كيف عادت كليوبترا مع **أحمد شوقي**؟ هل وظفها بحلتها التاريخية؟ أم بالحلة التي ألبسها إياها الغرب؟ أم أعطاها حلة جديدة؟[2].

إذن هدف **الطرابلسي** هو التحقيق في شخصية **كليوبترا** من منظور **شوقي**، وليس دراسة فنه المسرحي في مسرحيته "مصرع كليوبترا"، لكن قبل هذا حاول في كتابه رسم صورة **كليوبترا** في إطارها التاريخي والثقافي، ثم تطرق إلى صورة **كليوبترا** في الثقافة الغربية التي جردتها من كل ما هو إيجابي وهاجموا من خلالها الشرق وكذلك هاجموا مصر في القديم[3]، ولم يكن نقد **الطرابلسي** جزافي إنّما بعد إحصائه للأعمال الثقافية الغربية التي استلهم فيها أصحابها سيرة **كليوبترا**، وقدم قائمة لأهم الأعمال المتعلقة بالموضوع سواء الرواية، السينما، المسرح، الغناء...، وذلك حسب تاريخ التأليف من الأقدم إلى الأحدث، هذا ليخلص في الأخير إلى صورة **كليوبترا** التي جسدها **شوقي** في أعماله والتي قسمها إلى قسمين متناقضين، من حيث: النص، نوع الكتابة، وجنس الأدب[4].

يرى **الطرابلسي** أنّ الوجه الأول لصورة **كليوبترا** في أعمال **شوقي** اتخذ لمحات غربية في قصيدته الطويلة "مصر" فصورها على أنّها «الأنثى التي تفشى الفساد في عهدها

---

[1] صلاح عبد الصبور: كليوبترا بين شكسبير وشوقي، مجلة الهلال المصرية، العدد 12، خاص بأحمد شوقي، نوفمبر، 1968، ص 124.

[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، ثقافة التلاقي في أدب شوقي، ص 51- 52.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 52-58.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص58 - 61.

وانتشرت الغواية، وغلبت الأهواء وهي أنثى صعب عليها الوفاء وكانت كبش فداء اتخذته روما ليوطئ لها الطريق إلى بسط نفوذها»[1] كما قال:

لَـــــمْ تُصَـــــبْ بالِخـــــدَاعِ نَجْحًـــــا ولَكِـــــنْ

خَـــــــــدَعُوهَا بقَـــــــــولِهِمْ حَسْـــــــــنَاءُ

لكن وبعد عشرين سنة يأتي **شوقي** ليمحوَ هاته الصورة السلبية عن **كليوبترا** ويعيدها بحلة جديدة في مسرحيته "مصرع كليوبترا"، معيدا بذلك قراءة المسكوت عنه من التاريخ بطريقة نقدية فينصف هاته الملكة، **الوطنية، الأنثى**، الشاعرة التي تموت ليحيا الوطن. فقدمها بذلك في صورة مغايرة عمن سبقوه إذ أعطى لها شخصية الملكة المناضلة من أجل استقلال بلدها، معارضا في ذلك الصورة التي رسمها لها **بلوتارك** سواء معارضة بالمعنى الأدبي النقدي، والمعنى الفكري النضالي[2].

يرى **الطرابلسي** أنّ كثيرا من نقاد **شوقي** على غرار **محمد مندور** في دفاعه عن شخصية **كليوبترا** ووطنيتها ما هي إلا رؤية مبالغ فيها، فهو ينظر إلى أنّ ملوك مصر هم بؤرة الوطنية والدفاع عنهم هو دفاع عن الوطنية[3]. في حين يذهب آخرون **كصلاح عبد الصبور** إلى أنّ وجهة **شوقي** صحيحة في إقراره بوطنية **كليوبترا**، وفي الوقت نفسه يعتبر **صلاح عبد الصبور** أنّ الحديث عن وطنية **كليوبترا** من طرف **شوقي** هي في الحقيقة دفاع عن وطنيته هو[4]، وانطلاقا من هذا الاتجاه يذهب **الطرابلسي** لتأكيد هذه النظرة من خلال تحليل النص المسرحي المدروس للتحقق من موقف الشاعر في هذه القضية، وكذلك من نصوص أخرى في أدبه، بدءا بمقدمته الطويلة التي كتبها لديوانه سنة 1898، في قوله:

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي، ثقافة التلاقي في أدب شوقي، ص 62.

[2] المرجع نفسه، ص 62-63.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 64.

[4] ينظر المرجع نفسه، ص.ن.

«أنا إذن عربي تركي...أصول أربعة فرع مجتمعة تكفله لها مصر»[1] ففي هذا النص تأكيد على وطنيته واعتزازه بانتمائه لمصر، ونجده أيضا يتحدث عن وطنيته في الرسالة التي دافع فيها عن نفسه معبرا فيها أن «الوطنية صفة قارة في الانتماء إلى الوطن»[2].

فليس ببعيد إذن أن وضع المسرحية مصرع **كليوبترا** في صيغتها الأولى بين سنتي 1907 و1914 ودفاعه عن الملكة هو في الحقيقة وصف لوطنيته هو، ومماثلتها للموقف السائد في التاريخ والأدب، لذلك فهي حسب إبراهيم حمادة تمجيد للوطنية المصرية، لأن الوطنية سيطرة على المسرحية كلها من أولها لآخرها جسدتها **كليوبترا** في أغلب المواضع خاصة عندما أعطت أولوية حب الوطن على أنواع الحب الأخرى من خلال الغدر بحبيبها لأجل عزة مصر، عكس أنطنيو الذي انساق وراء عواطفه وتعلقه بعدوة روما[3].

كليوبترا: أنْطُنْيو مَا أَنْتَ رُومَانِي أَلَمْ تَقُلْ إِنّكَ لِي جُنْدي ؟

أنطنيو: بَلَى وَدِدْتُ أَنّنِي مِصْرِيّ وأَنّنِي تَابِعُكِ الوَفِي

مَا فِي سِوَى رِضَاكِ لِي مُضِيّ

هذه الوطنية كما يراها **الطرابلسي** تبلورت في الجملة عبر الموازنة الصريحة والضمنية التي جرت في ذهن البطلة بين الحضارة الرومانية المنحلة الأخلاق، والحضارة المصرية السامية الأخلاق[4].

لكن ما يؤخذ على الشاعر أنّ الوطنية التي تحدث عنها هي وطنية مبدئية خاصة، أدبية، لا شعبية عامة ولا مادية ثورية، فهو إذن لم يوسع دائرة الوطنية لتشمل الشعب المصري وهذا ما يؤكده **الطرابلسي** استنادا لقول **محمد مندور**: «الإشادة بمصر وبمجد مصر كانت تفهم

[1] نص المقدمة في كتاب طه الوادي، ص 170.

[2] محمد الهادي الطرابلسي، ثقافة التلاقي في أدب شوقي ، ص 66.

[3] المرجع نفسه، ص 66-67.

[4] المرجع نفسه، ص 70.

وتتحقق لو أنّ المؤلف أظهر إخلاص الشعب المصري وغيرته على وطنه...»[1]. ويتفق **الطرابلسي** مع كثير من النقاد من كون أنّ عمل شوقي وحرصه على إبراز وطنية **كليوبترا** قد أضعف عمله الفني من الناحية الدرامية[2]، غير أنّ الشاعر لم يصور لنا **كليوبترا** فقط بالملكة الغيورة على وطنها، إنّما صور لنا جانبا آخر من شخصيتها ألا وهو أنوثتها، فتحدث في هذا الجزء عن سبب تأخر ظهور فن المسرح الذي يعد أدب تعبير قبل أن يكون أدب تأثير، وهو أدب للتلاقي أظهر دور المرأة وليس أدب للتلقي المجرد[3].

وقد وجد **شوقي** في أدب المسرح متنفسا لما كان يتطلع إليه من تحرر المرأة فله وراء تعاطيه المسرحية كمشروع ثقافي نهضوي هدف آخر كما يرى **الطرابلسي** هو «خدمة العرب في جنس من البشر ممثلا في المرأة عن طريق خدمة العربية في جنس من الأدب ممثلا في المسرح»[4]، فكان **شوقي** يخص في أدبه المسرحي المرأة بدرجة أولى، «في انتظار أن تتولى المرأة بنفسها تعاطي الأدب كالرجل»[5]، وهو ما تحدث عنه في المقدمة التي أعدّها لديوانه وكيف كان يأمل أن يوجِد شعر للأطفال والمرأة، فكانت الحكاية نوع الشعر الذي كتبه للأطفال، وكان أدب المسرح هو الأدب الذي تبلور في ذهن شاعرنا الذي خصصه للمرأة، فحتى ولو لم يصرح حرفيا بذلك إلاّ أنّ المتأمل في النظرات التحليلية لنص "مصرع كليوبترا" يدرك أنّ الشاعر كتب هذا النص للدفاع عن **كليوبترا** بل لدفاع **كليوبترا** عن نفسها كونها أنثى ثم ملكة على لسان شاعرنا. فكأن المسرحية أعطت للمرأة فرصة ظهورها والدفاع عن

---

[1] محمد مندور: مسرحيات شوقي، دار النهضة، القاهرة، ط؟، 1982، ص65. نقلا عن: محمد الهادي الطرابلسي: ثقافة التلاقي في أدب شوقي، ص71.

[2] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: ثقافة التلاقي في أدب شوقي، ص 71.

[3] المرجع نفسه، ص 72.

[4] المرجع نفسه، ص 73.

[5] المرجع نفسه، ص.ن.

كيانها ومعاملتها معاملة الإنسان، لكن بلسان رجل هو **أحمد شوقي** الذي طرح قضية المرأة مستلهما شخصيات الواقع والتاريخ[1].

إذن فالمسرح هو الأدب الذي كان ينشده **شوقي** للحديث عن المرأة وهذا ما جسدته مسرحياته الأربع التي كان أبطالها الرئيسيون نساء وعناوينها تعود على هؤلاء النساء (البخيلة، مصرع كليوبترا، أميرة الأندلس، الست هدى)، والأربع الأخرى تشارك فيها المرأة الرجل في البطولة كما نجد في مسرحية "مجنون ليلى" و"عنتره"، "علي بك الكبير"،" قمبيز"[2].

وفي "مسرحية كليوبترا "لم يغفل **شوقي** عن إبراز أنوثتها فأظهرها على أنّها «ملكة هشة الكيان، لها ما للنساء من رقة وعطف ولين وضعف...لا مأمن لها من خبث الرجال، عاجزة عن تحسين صورتها أمام معاصريها وبعد وفاتها»[3]، فما كان من شاعرنا إلاّ أن يهبّ لنجدة الملكة المستغيثة –المرأة– فكان ذكيا في اتخاذه منها موضوعا لمسرحيته، ووجهة نظر محددة في فهم تاريخ **كليوبترا** وتوظيفا ناجحا لإشكالية سيرتها وكان له الحق أن يبدع في تصوير ابنة وطنه.

شاعرية كليوبترا:

يعدّ الشعر عند **شوقي** جوهر الكتابة المسرحية، «فقد حمّل الشعر في مسرحه وظائف تتصل بالمصادر التي استلهم منها قصصه، و**الشخصيات** التي اختارها لأداء أدواره والموضوعات التي أدار عليها نقاشه، ومستوى اللغة التي كتب بها نصّه، و**الشعرية** التي حققها في خطابه»[4]، فكان الشعر يطوق مسرحه بهدف توسيع دائرة تقبله، فمسرحياته الأربع أبطالها الرئيسيون **شعراء** (مجنون ليلى، عنتره، المعتمد بن عباد، كليوبترا). ومسرحية

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: ثقافة التلاقي في أدب شوقي، ص 74-76.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 75-76.

[3] المرجع نفسه، ص 76.

[4] المرجع نفسه، ص 77.

كليوبترا كما حللها **الطرابلسي** هي قصة بطولة أدبية وليست قصة بطولة مادية، لأن **شوقي** قدم **كليوبترا** على أنها شاعرة تنطق الشعر حرفة ودراية منذ بداية المسرحية، وهذا لتوطين نفس المتلقي على فكرة الشعر، فأخبر عن المكتبة الموجودة بقصرها، والكم الهائل من الكتب ذات المواضيع المختلفة، و**زينون** أمين المكتبة مساعديه، والحصة التي تخصصها الملكة للقاء الكتب...كل هذا ليرسم صورة في نفس المتلقي عن شاعرية البطلة قبل الإفصاح عنها في القسم الأول من المسرحية وبذلك يدرك القارئ أنّ الشعر هو صفة متجذرة في **كليوبترا**، وهي من نبع ثقافتها[1]، فحملت رمزين متكاملين القلم مقابل السيف، وكانت مسرحيته تقوم على تكامل المتقابلين.

ولتوضيح ذلك أعطى **الطرابلسي** مثالا على هذه المقابلة*، والمتمثل في الحوار القائم بين الملكة و**زينون** في شأن الكتب، و**أنشو** الذي سخر من **زينون** فكان طابع النقاش قائما على المفاضلة بين مطالعة الكتب وتجربة الحرب، وكيف تنتصر **كليوبترا** للعلم في نهاية النقاش بإعلاء شأن العلم وزجر المهرج **أنشو**، مع إطراء أمين مكتبتها، من هنا «تكتمل صورة الإطار الثقافي الذي ستتبلور فيه شاعرية الملكة، فيوطّأ الطريق أمام إنشاد الشعر»[2] من تأليف **كليوبترا** في القسم الثاني من المسرحية حيث سيق لها نشيدان كاملان متقابلان متكاملان في الموضوع أحدهما نشيد الحياة والآخر نشيد الموت. كلاهما مبني على ضمير المتكلم المؤنث المفرد، وهما متميزان في مستوى الموضوع، وردا مركزين على أزمة كليوبترا في وجودها وأزمتها في نهايتها وهذان النصان متقابلان ينفتح أحدهما على الآخر فنجد في نشيد الموت:

---

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، ثقافة التلاقي في أدب شوقي ، ص 78-79.

* لفهم أسلوب المقابلة في شعر أحمد شوقي يمكن العودة للفصل الأول من البحث. وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ص 117-127.

[2] المرجع نفسه، ص 80.

أنَـــــــــــا فِيـــــــــــهِ لَحَبِيبِـــــــــــي

وحَبِيبِـــــــــــي فِيـــــــــــهِ لِـــــــــــي

وفي نشيد الحياة:

أنَـــــــــــا أنْطُنْيُـــــــــــو

وأنْطُنْيُـــــــــــو أنَـــــــــــا [1]

يرى **الطرابلسي** أنّ ما قوى شاعرية **كليوبترا** هو طغـيان الغنائية على حساب الدرامية فيها، وقــد طغت بمعنيين: الغنائية الشعرية والغنائية الموسيقية*، هذا من جهة ومن جهة أخرى أدخل **شوقي** في مسرحيته عاملا آخر في تقوية شعرية النص، وشاعرية البطلة. وضعه دون أن يستند إلى تاريخ الملكة أو يقلد نصا آخر في تأويله ويتمثل هذا العامل في شخصية "**بولا**" الشاعر للدلالة على واجب وجود الشعر في جو المسرحية[2]، وأنه صفة مميزة للبطلة.

فدائية كليوبترا:

لقد حرص **شوقي** منذ البداية على تدقيق زاوية النظر التي تناول منها شخصية **كليوبترا**، وهو ما نلمسه في العنوان "مصرع كليوبترا" فكانت فكرة الموت أو الانتحار هو البؤرة المهيمنة في النص؛ حيث اعتبره حدثا جسيما لا ينطوي على معنى نقض الحياة إلا بقدر ما يعني الخلود، فاختيار الموت طريقة وتوقيتا يعني الانتصار عليه[3].

---

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، ثقافة التلاقي في أدب شوقي ، ص81-82.

* الغنائية الشعرية يقصد بها تكثيف اللغة الشعرية في التعبير عن المشاعر والعواطف الخاصة، أما الغنائية الموسيقية فهو طغيان سحر الغناء والموسيقى في المسرحية على حساب العنصر الدرامي. ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: ثقافة التلاقي في شعر شوقي، ص82-83.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 83-84.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 86.

هذا العنوان الذي اختاره **شوقي** علّق عليه **الطرابلسي** بأنه يدل على فطنة الشاعر في اختياره لأبرز حدث في سيرة **كليوبترا**، واقتصر موضوعه على السنوات العشر الأخيرة من حياتها، وكأنّه كان يهيئ منذ بداية المسرحية للظروف الملائمة فنيا لحدث الانتحار[1]. وقد قام **الطرابلسي** بتحليل نص المسرحية كالآتي:

قام بتقسيم النص إلى قسمين، كل قسم بفصلين، خصّ الفصل الأوّل منهما بالتقسيم إلى منظرين، الأوّل يصلح له عنوان: "نشيد الحياة" والثاني بعنوان: "نشيد الموت" وهما متفاوتان في الحجم (42 صفحة مقابل 52) وفي مادة التدخلات (544 مقابل 665)، متقابلان في المعنى، متكاملان في الدلالة، متكافئان في التقدير النقدي.

النشيد الأول لم يشدوه الشادي إلا على خلفية موت **أنطنيو**، وانسحاب الملكة من المعركة وبذلك أصبحت نهاية الملكة وشيكة وموتها شبه معلوم، لكن الطريقة التي خططها الشاعر لموتها لم يكشف عنها إلا في مطلع الفصل الثالث عندما ذكر لفظة الانتحار على لسان الطبيب **أولمبوس** وبذلك سيطرة فكرة الانتحار في رأس الملكة، ثم استقرت في أذهان جميع شخصياتها ولم تبق النفوس معلقة إلاّ بمعرفة موعد الحدث الذي أعلنت عنه إثر موت **أنطنيو** بين يديها فأخبرته أنّها ستلحق به بعد أن رثت نفسها ومملكتها فتقول:

نَجْمِـــــــي يُحَـــــــدِّثُنِي بِوَشَـــــــكِ أُفُولِـــــــهِ

اسْـــــــكَنْدَرِيَةُ هَـــــــلْ أقُـــــــولُ وَدَاعَـــــــا[2]

لتنتحر بسم الأفاعي على وقع نشيد الموت.

يلخص **الطرابلسي** وجهة نظر **شوقي** حول سيرة **كليوبترا** في أنّها رد لاعتبارها أمام التاريخ والثقافة الغربية التي أساءت إليها فدافع عنها وأنطقها في مسرحيته بالحجة الواضحة

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، ثقافة التلاقي في أدب شوقي، 86.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 87-90.

التي دافعت بها عن كيانها الأنثوي ضد خصومها، وأقر لها بوطنيتها عندما حاولت الحفاظ على استقلال مصر اتجاه روما، فكان حدث انتحارها عملا بطوليا يمثل أقصى تعبير للوطنية، ويخلص إلى أنّ المسرحية من قبيل القراءات الخاصة لسيرة **كليوبترا**، أمّا تجديد كتابة تاريخها فيتوقف على ما قد يكتشف من جديد الوثائق التي تدرس بمنهج علمي يضمن الموضوعية، والفنان بكتابته يرقى التاريخ إلى مستوى الجودة فنيا[1].

شكل 15: ترسيمة توضح الممارسة الإجرائية عند الطرابلسي في سيرة كليوباترا

خصائص شعر شوقي المسرحي مصرع كليوباترا	أسلوبية الطرابلسي في معالجة مسرحية كليوباترا
– النقلة النوعية في كتاباته الأدبية (من الشعر إلى المسرح). – ممارسته للثقافة الحوارية التي اكتسبها وانشغل بها، وذلك لإدراكه أنه لا يوجد نص(رسالة) دون وجود قارئ (مرسل إليه). – قدرة **شوقي** على انتهاك المألوف كما فعل في سيرة **كليوبترا** (الانزياحات) ، ما أعطى لنصوصه بعدا جماليا. – يميل **أحمد شوقي** في مسرحيّته إلى الوصف التاريخي لا الوصف الفني. – أسلوب **شوقي** هو أسلوب حكمة خاصة في الاستهلال والختام.	–استعانة الناقد بمجهودات الباحثين من حيث التنظير وتجاوزه للجانب الأهم في قراءة التراث، ألا وهو الجانب التحليلي. – تعد هذه الدراسة الذي تناولناها مكملا لما جاء به الناقد سابقا في كتابه الخصائص. – تحليل **الطرابلسي** لمسرحيّة كليوباترا كان وفق الأسلوبية البنيوية حيث قام بتعرية النص الأدبي لإظهار خصائصه وسماته، إلى جانب اعتماده على الأسلوبية المعجمية. – **كليوباترا** أخذت صورة مغايرة عمّا سبق وتجاوزت صورة الوطنية إلى صورة جديدة هي البروز بوصفها أنثى.

2. الأفق التاريخي في مسرح شوقي: كليوباترا في ميزان النقد

تتلخص نظرة **محمد غنيمي هلال** للأدب على أنّه رسالة إنسانية خطيرة –خاصة الأدب الموضوعي كالمسرحية– ، لا تتضح قيمتها إلّا بكمال قالبها الفني؛ فالقيم الإنسانية التي يعالجها النص ترتبط بالقيم الجماليّة وهنا يكمن منطق الأدب، والتجربة وحدها لا تكفي

[1] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، ثقافة التلاقي في أدب شوقي، ص 91–92.

إلّا بإدراك مؤلفها لأهمية الجانب الفني الذي وحده قادر على التعبير عن المضمون والنزعة الإنسانية المتوارية فيه بالإيحاء القوي المحكم. ومراعاة لذلك ولأجل إحلال العمل الأدبي مكانه يقتضي على الناقد اختيار المنهج الذي يتناسب والعمل الأدبي، وهو ما طرحه الناقد في مقدمة كتابه في النقد المسرحي حيث حدّد بعض الأسس التي بها يقوم منهجه أثناء تحليله لشخصية **كليوبترا** والمصادر التي استلهم منها شوقي مسرحيّته[1].

وأولى الأسس التي تقدم لنا رؤية فنيّة جملة وتفصيلا، هي الدراسة الوصفية فهي «توفر الحرية الفنيّة للعمل المسرحي، وتدعم نظرات الناقد بما تتيح له من رؤية موضوعيّة قد تظهر فيها قدرته على التأمل المثمر...ذلك أنّ الدراسة الوصفيّة التفسير والشرح يضعان العمل الأدبي مكانه من الجنس الأدبي وطبيعته وبنائه بوصفه وحدة حية شكلا ومضمونا»[2] والمنهج الوصفي وحده لا يحقق الموضوعية إلّا بربطه بالمنهج التاريخي الجمالي –وهو الأساس الثاني– الذي يُبقي على الصلة بين الماضي والحاضر ذلك أنّ «الماضي ذو سلطان دائم عن طريق الوعي به والإحاطة، ثم اتخاذ موقف منه إيجابا أو سلبا، والحاضر كذلك لا يكون ذا شأن إلا بتجاوزه ذلك الماضي»[3]، وهذان الأساسان ينتهيان بالضرورة إلى المقارنة نظرا وعملا فيما تمليه طبيعة النص، لنصل إلى النتائج المثمرة والمميزة لكل مسرحية، فالنصوص تختلف في تركيبتها ما يستوجب اختلاف النتائج وهو ما يفترض على كل ناقد مراعاته.

هذه الأسس مجملة تتحدد فيما يطلق عليه بالنقد المقارن، الذي استعان به الناقد في مقالته المعنونة بـمصادر **شوقي** في "مصرع كليوباترة" وكان اختياره لهذا العنوان قائما على الدراسات الكثيرة التي جعلت من شخصية **كليوبترا** موضوعا فنيّا في عديد الفنون كالرسم

[1] للاستزادة ينظر: محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، ط؟، 1975، ص5–10.

[2] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص 5–6.

[3] المرجع نفسه، ص 6.

والنحت والمسرح*...، فحاول أن يقدم مقارنة لبيان المصدر الذي أفاد منه **شوقي** في كتابة مسرحيته، بهدف «وضع هذا الجهد الفني مكانه من جهود السابقين»[1]، فمسرحية مصرع كليوباترة التي تعد فاتحة المسرح في الوطن العربي لم تخلق من مخيلة **شوقي** وإبداعه، ولم يلجأ إلى المصادر التاريخية وحدها لاستلهام شخصيتها، وإنّما قبله الكثير الذين عالجوا الموضوع ذاته **كشكسبير Shakespeare** و**دريدن** Dryden، وهو ما أراد **محمد غنيمي هلال** الوقوف عنده والكشف عن المصادر التي تأثر بها **شوقي** دون التلميح إليها حيث ذكر في كتابه الأدب المقارن أنّ «من شروط دراسة الجنس الأدبي أن يقيم الباحث الأدلة على تأثير الكاتب أو الكتّاب بالجنس الأدبي الذي هو موضوع الدراسة...لكن قد يصعب التدليل به ... كما في حالة محاكاة الشاعر **شوقي لشكسبير** و**دريدن** وغيرهما في مسرحيته مصرع كيلوباترا»[2]، وهذه الدراسة تعد الأولى من نوعها؛ كشف من خلالها الناقد موقف **شوقي** من المسرحيات السابقة** المماثلة لموضوعه، وكيف أثر ذلك على أفكاره وصوره وتصويره ثمّ مدى توفيقه في الإفادة من هذا التأثر.

قامت هذه الدراسة على عقد مقارنة بين الأحداث التي دارت حولها مسرحية **شوقي** والأحداث التي قامت عليها مسرحية كل من **شكسبير** و**دريدن** و**مدام دي جيراردن Mme.de Gerardin** منطلقا من استخلاص الحدث المشترك/ البؤرة المهيمنة على

* يحصي محمد غنيمي هلال أهم المسرحيات التي ألفت حول كليوباترة منها خمس عشرة مسرحية فرنسية، وما لا يقل عن ست مسرحيات إنجليزية، وأربع إيطالية..وفي أدبنا الحديث كان لشوقي البدء بالإسهام في هذا الموضوع. محمد غنيمي هلال: النقد المسرحي، ص 11.

[1] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي ، ص9.

[2] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص87.

** أهمها مسرحيّة "كليوباترا" 1594 للكاتب صموئيل دانيل، مسرحية "أنطوان وكليوبترا" 1607 لشكسبير، مسرحية "موت كليوباترا" 1608 للكاتب لاشبال، مسرحيّة "كل شيء في سبيل الحب" 1677 لجون دريدن، مسرحية "كليوباترا" 1750 لمار مونتل، مسرحية "كليوباترا" 1824 للإسكندر سوميه، مسرحية "كليوباترة" 1847 لمدام دي جيراردن، مسرحية "القيصر وكليوباترا" 1899 لبرناردشو... وجميع هذه المسرحيات صورت شخصية كليوبترا على أنّها مصرية شرقية همها العيش بالمكر والخديعة والجري وراء اللذة والمتعة. ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 257.

الموضوع بين هذه المسرحيات والمتمثل في عاطفة الحب بين **أنطونيوس** و**كليوبترا** ، وقد ذهب الناقد إلى أنّ الصراع القائم بين المحبين و**أوكتافيوس** هو رمز للصراع بين الشرق والغرب، والبطلة هنا تجسد العقلية الشرقية التي تتحمل تبعات هذه العداوة، فهي من منظور شكسبير المصرية الخائنة المستهترة، وهو ما نلمسه من كلام **أنطونيوس** في قوله «ضاع كل شيء خاننتي هذه المصرية الدنيئة...يالزيف هذه الروح...»[1]، ولا تختلف عن هذا الوصف عند **دريدن** حيث جعل من **كليوبترا** عنوانا لمصر فيقول على لسان أحد شخصياته «أمة كل أفرادها خائنون، يتنفسون الخيانة مع هواء بلادهم منذ ولدوا»[2]، في حين تُجسد **مدام دي جيراردن** شخصية بطلتها بالمستهترة التي لا تأبه بغير لذائذ الجسد.

من هذه المواقف وغيرها رسم **شوقي** صورة مخالفة لبطلته، أنصفها خلال ذلك وجعل منها درعا للدفاع عن هوية مصر، لذلك ذهب **محمد غنيمي هلال** على أنّ اختيار **شوقي** للموضوع كان برغبة منه لإنصاف تلك الشخصية التاريخية والدفاع عن وطنيتها ووطنيته، بعد اطلاعه على النظرة الموجهة لمصر، وهذا النوع من التأثر «يطلق عليه في الأدب المقارن بالتأثر العكسي فيه تكون الأعمال الأدبية صدى لأعمال أدبية أخرى تتولد عنها...ولكنها بمثابة مقاومة لما تقصد إليه من معنى. وفي هذا الباب قد يتولد النقيض من النقيض»[3]، فكانت **كليوباترا** حسب منظوره المرأة الوطنية التي ضحت بحبيبها إخلاصا لوطنها، ونجد عمّا يعبر عن ذلك في المقطع الذي تركت فيه الطرفين في الحرب وانسحبت كي يضعف كلاهما وتبقى هي المنتصرة.

وهذه الصورة يراها **محمد غنيمي** هلال محاكاة لمقطع من مسرحية **دريدن** حين تكلم أحد الشخصيات التابعة **لكليوبترا** فقال «لو كان لي ما أريد لوددت أن يهلك هؤلاء

[1] محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص13.

[3] المرجع نفسه، ص14.

الطغاة...يهلك بعضهم بعضا بسيفه... ولكن بما أنّ عزيمتنا تابعة لقوتنا العرجاء، علينا أن نتبع واحدا منهم»[1] وهي محاكاة ساذجة حسب الناقد لا تصلح أساسا للدفاع عن **كليوباترا**، ولم يكتف بالدفاع عن وطنيتها بل أراد أن يبرأها من تلك الأوصاف التي نعتت بها، ويظهرها بمظهر الملكة النبيلة الفدائية فتقول:

يَقُولُونَ: أَنْثَى أَفْنَتْ العُمْرَ بالهَوَى بَهِيمَةُ اللّذَاتِ والشَهَواتِ
فليسَ الغُلامُ البَارِعُ الحَسَن فتنني ولا الرَائِعُ الأَجْلادِ والعَضَلَاتِ
ولَكنْ عشِقْتُ العَبقرِيّةَ طِفلةً وفِي الغَفَلاتِ البلهِ مِنْ سَنَواتِي[2]

وفي مشهد آخر يخالف **شوقي** ما جاء في مسرحية **شكسبير** ويتطرف على التاريخ، وذلك في مشهد إرسالها لمن يخبر **أنطنيوس** أنها انتحرت خوفا على نفسها منه، لكن **شوقي** أراد أن يقدمها في صورة المخلصة فجعل خبر الانتحار من طرف أعوانها دون علم منها – تمرد– فيورد حوارا بين الطرفين في فصله الثالث من المسرحية.

أنطنيو: كليوبتْرا.. عَجَبٌ.. أَنْتِ هُنَا
لَمْ تَمُوتِي؟. هُمْ، إِذَنْ، قَدْ كَذَبُونْ
كليوباترا: سَيّدِي! رُوحِي! حَيَاتِي! قَيْصَرِي! أَنْتَ حَيْ
أنطنيو: بَعْدَ حِينٍ لَا أَكُونْ
كليوباترا: مَنْ نَعَانِي كَذِبًا.. مَنْ قَالَهَا لَكْ ؟[3]

كما يقف **محمد غنيمي هلال** على فكرة أخرى بارزة تُظهر تأثر **شوقي** بسابقيه؛ وهي لحظة توديع **كليوباترا** أولادها قبل الانتحار، فيلمس تأثر **شوقي** بالشاعر الفرنسي **روبير جارنييه** Robert Garnier، حين صور حوارا بين المربية و**كليوباترا** تدعوها للإبقاء على حياتها من أجلهم، ثم تصوير لحظة توديع أولادها وهم حضور على المسرح، وهذا ما يتلاقى ومشهد **شوقي** في الحوار الذي دار بين البطلة ووصيفتها فتقول:

---

[1] محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص 15.
[2] المرجع نفسه، ص 15.
[3] المرجع نفسه، ص 16.

ادْخُلِي بِي يَا شْرِيمُونْ عَلَى طِفْـ ـلِي أُوَدّعُهُمْ الوَدَاعَ الرّهِيبَا
فَعَسَاهُمْ إذَا تَحَجّبَ صَدْرِي وَجَدُوا صَدْرَكِ الحَفِيّ الرَحِيبَا[1]

لكن ما يحتسب **لشوقي** في هذا المشهد أنّه لم يُظهر الأطفال في المسرح كما فعل **روبير جارنييه** بل صور مشهد الوداع وهم نيام، وهذا كما يرى الناقد أرقى فنيا، فاكتفى بعرض حوار أحادي من طرف **كليوباترا** تقول فيه:

وَدَاعًا صِغَارِي، صَيّرَ الله يُتْمَكُمْ إلَى خَيْرِ مَا يَكْفِي اليَتَامَى وَيَصْلُحُ
أطَفْتُ بِكُمْ والنّومُ تَسْرِي سَنَاتُه عَلَى صَفَحَاتٍ كالأسِنّةِ تَلْمَحُ...[2]

وفي غير موضع يعود **شوقي** إلى التاريخ فيورد الأحداث بدقة وبطريقة فنية من ذلك تصوير مشهد توديع **أوكتافيوس** لصديقه بخطاب موجه **لكليوباترا** يقول فيه:

أتأْذَنُ سَيِدَتِي أنْ أطِيـــ فَ بخَدنِ الصِدَامِ رَفِيقَ الصّرَاعْ
ومَنْ كُنْتُ تَحْتَ القَنَا ظِلّهُ وَمَنْ كَانَ ظِلّي تَحْتَ الشِرَا عْ[3]

وهي حقيقة تاريخية تذكر تفوق **أوكتافيوس** في البحر وتفوق **أنطونيوس** في البر، وفي هذا المشهد محاكاة لمسرحية **شكسبير** حين عبر **أوكتافيوس** عن أساه لرحيل صديقه في قالب شبه رثائي، لكن النغمة الخطابية في أبيات شوقي كما يرى **غنيمي هلال** قد أضعفت من طابعها المسرحي وجعلتها دون أبيات **شكسبير** في التعبير عن الموقف نفسه. وفي أحداث أخرى يخالف التاريخ ليُبقي على الصورة الأولى التي أراد أن يجسدها لنا عن شخصية بطلته، من ذلك يورد الناقد موت **كليوباترا** وهي في أبهى حلة حتى بعد موتها وهو ما عبّر عنه أوكتافيوس حين رآها:

عَجِيبٌ يَا طَبِيبُ أَرَى قَتِيلًا وَلَكِنْ لَا أَرَى أَثَرَ الجِرَاحِ
أَلَيْسَتْ فِي الفَنَاءِ أَرَقُ لَوْنًا وَأَنْدَى مِنْ رَيَاحِينِ الصَبَا حِ[4]

[1] محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي ، ص 18.
[2] المرجع نفسه، ص 18.
[3] المرجع نفسه، ص 19.
[4] المرجع نفسه، ص 20.

وهذه النقطة حاكى فيها قول **أوكتافيوس** في مسرحية **شكسبير** عندما قال: «..ولكن كيف متن؟..إنها تبدو بعد انتحارها كأنّها تريد أن توقع أنطوانا جديدا في شراك جمالها القاهر»[1].

ومن منظور آخر بعيدا عن الجانب الدرامي والموضوعي لمسرحية مصرع **كليوباترا** يحاول **غنيمي هلال** أن يقرأ ما بين السطور؛ فما هو واضح أنّ **شوقي** لا يكتب إلا وتضمنت كتاباته رسائل موجهة لمحيطه بالدرجة الأولى أو للسلطة الحاكمة، وفي هذه المسرحية أراد تصوير وعي فئة من الشعب مجسدة في شخصية كل من **حابي وديون وليسياس** وتضايقهم من انصياع الفئة الأخرى للحاكم وانخداعه، ومن ذلك قول **حابي** لصاحبيه:

اسْمَعِ الشّعْبَ دْيُونْ كَيْفَ يُوحُونَ إلَيْهْ
ملأَ الجَوّ هُتافًا بِحَيَاتِـي قَـاتِلِيـهْ
يَا لَهُ مِنْ بَبَغَاءٍ عَقْلُهُ فِي أُذْنَيْ ه[2]

وفي مشهد مماثل يدعو **حابي زينون** إلى الانضمام للعناصر الوطنيّة الساخطة وينعي تعلقه **بكليوباترا** وإخلاصه لها فيقول:

أتَرْضَى أنْ يَكُونَ سَرِيرُ مِصْرَ قَوَائِمُهُ الدّعَارَةُ والبغَاءُ؟
اتَهْدِمُ أمّةً لتُشِيدَ فَرْدا عَلَى أنْقَاضِهَا؟ بِئْسَ البِنَاءُ!
تَعَالَ إلَى جَمَاعَتِنَا فَإنّا جُنُودُ الحَقّ يَجْمَعُنَا لِوَا ُء[3]

وهي المقاطع التي توحي بوعي الشباب الحائر وتضايقه من حكم الأجنبي –روما– ومن تقاعس الشيوخ الذين عركتهم الأيام، فمنهم العابث المخرف –شخصيّة **زينون**– ومنهم العاقل نافذ البصيرة الذي لا يكشف عن رأيه إلّا بعد فوات الأوان –شخصية **أنوبيس**–، و**شوقي** في هذا التصوير والقول **لغنيمي هلال** يجسد مأساة شعبه في مستواها السياسي؛

[1] محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي ، ص 19.
[2] المرجع نفسه، ص 100.
[3] المرجع نفسه ، ص .ن.

ومتضايق لضيقه –وهي حالة قلّما نجدها من شعراء عصره– فيعيب عليه تقاعده عن أداء رسالته، ساخطا على مفاسد حكام عصره بطريقة غير مباشرة[1].

ويرى **محمد غنيمي هلال** أنّ **شوقي** حين عاب على الشعب تخاذله وانصياعه في مطلع المسرحيّة أنّه لم يكن تعاليا عليه أو الحط من شأنه، وإنّما أراد منه اتخاذ موقف إيجابي لمواجهة الحاكم المستبد، وهو ما حصل من طرف الشباب المتحمس الذي سرعان ما انطفأ حماسه في المسرحية، فهاهو **حابي** يرضى بضيعة يعيش فيها مع حبيبته **هيلانة** فلم يتجاوز الحق عندهم نطاق الكلام، وهو الدرس الذي يراه الناقد موجها لمعاصري **شوقي** بطريقة فنية، مخرجا من التاريخ ما يشبه واقع شعبه اتجاه حكامه اللاهين، فضمّن هذا الدرس في مجرى الأحداث حين ينطق **أنوبيس** متأخرًا مرتاعا من الهزيمة وضياع مصر، ومدركا للخطأ الذي وقع فيه الشباب في الوقت الذي كان يستوجب التضحية لأجل الوطن لا الكلام فيقول **لحابي**:

وأينَ كُنْتَ يَا فَتَى؟ وأيْنَ فِتْيَانُ الحِمَى؟
وأَيْنَ فُرْسَانُ المقَــا ل؟ هَلْ مَضُوا إلى الوَغَى؟
أتَيْتَ تَدْعُونِي كَمَا تَدْعُو العَوَاجِزُ السَمَا؟!
الرَأْيُ لَيْسَ نَافِعَا إذَا أَوَانُهُ مَضَى ![2]

ومثل هذه التفاصيل التي أوردها الناقد لا يمكن أن ترد من قبيل المصادفة بل إنّ **شوقي** اطلع على المراجع سابقة الذكر, وهو ما لم يستطع الناقد إثباته بالاعتماد على ما كتب عنه، فكان حكمه بالعودة إلى مسرحية "مجنون **ليلى**" وإثبات تأثر **شوقي** الواضح بالأدب الفارسي والتركي كإشارة على اهتمامه بالآداب الأخرى، والتنقيب في فنونها ومواضيعها خاصة ما يتعلق بفن المسرحية كونه جنسًا مستحدثًا في الأدب العربي، وهذا البحث الذي قدمه **غنيمي هلال** من أجل كشف مواطن تأثر **شوقي** بالأعمال الغربية لم يكن

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص 99–101.
[2] المرجع نفسه، ص 102.

بداعي النيل من قدره –والقول للناقد– كما لم ينظر لها من منظور أنّها سرقات أدبية، ولكن أراد أن يقف على تلك الموارد التي نهل منها **شوقي** دون الإشارة لها (وهو من منظور النقد المقارن مظهر من مظاهر التعاون الأدبي في المجال العالمي)، ويستخلص مدى إفادته من تلك الأعمال وكيف استعان بها دون أن يمحو الأصالة في البنية العامة لعمله الفني[1]، مخالفا لما ذهب إليه الدكتور **عبده عبود** في تصوره بأنّ قضية التأثير والتأثر «تقلل من أصالة الأديب المتأثر وتظهره في مظهر من يقلد الأدباء الأجانب، إن لم يكن في مظهر من يمارس السرقة الأدبية...فمما لا يمكن إنكاره حقيقة أنّ بحوث التأثير تعطي الجانب المتأثر دورا سلبيا، إذ تضعه في موقف المنفعل لا الفاعل، طامسة بذلك دوره الإيجابي الخلّاق»[2]، لكن الحقيقة كما يراها **غنيمي هلال** أنّ **شوقي** وإن لم تكن له القدرة على بناء الأسس الفنيّة للمسرحية إلّا أنّه قدم مسرحية قيمة من حيث لغتها الفصيحة بقالب تقليدي، وجرأته في التصوير وسعة في الإدراك ووعي اجتماعي استلهمه من احتكاكه بالثقافة الغربية، فكان من العدل إنصاف هذا الجهد وعدّه من رواد الأدب المسرحي وإليه يعزو الفضل في فتح الآفاق لمن بعده على تطوير هذا الجنس الدخيل المستحدث.

شكل 16: ترسيمة توضح الممارسة الإجرائية عند غنيمي هلال في مسرحية مصرع كليوباترا

خصائص شعر شوقي في مسرحية كليوباترا	منهج غنيمي هلال في معالجة مسرحية كليوباترا
– لم يحسن **شوقي** الإفادة من مصادره فكان تأثره سلبيا، وفشل فشلا ذريعا انعكس عليه بالضد. – لم ينتهج فنيا في تصوير **كليوباترا** تصويرا مقنعا – لم يستطع أن يعطي لشخصية **كليوباترا** جوانب متماسكة في أبعادها فالمشاهد يلمس التضاد في أفعالها كونه أعطاها صورة زائفة عن وطنيتها.	– تحليله وفق المنهج الوصفي التاريخي وصولا إلى النقد الموضوعاتي. – يقر بضرورة الجمع بين المناهج للوصول إلى المطلوب دون إلغاء البعد الجمالي. – وعي الناقد بدقائق النقد المقارني وقدرته على توظيف آلياته خاصة في التزامه بالمنهج التاريخي الذي قامت عليه المدرسة الفرنسية ومحور التأثر

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص 20–21.

[2] عبود عبده: الأدب المقارن مشكلات وآفاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط؟، 1999، ص 9.

– تأثر **شوقي** بنص **كليوباترا** الغربي جعله يبني نصا مضادا أو ما يسمى بالتأثر العكسي، **فكليوباترا** شوقي مغايرة تماما عن **كليوباترا** في منظور الآداب الأخرى. – جسدت شخصيات المسرحية آراء **شوقي** الوطنية وقضايا عصره. – استلهم كتاباته من مشارب متعددة ما أدى به إلى توسيع آفاق التلقي من جهة واستحداث موضوعات ذات طرح جديد، وإن لم يستطع التحكم فيها بشكل جيد.	والتأثير. – ينظر إلى قضية تأثر شوقي بالثقافات الأخرى نظرة إيجابية ويعدها تلاقح حضاري بين الأمم. – طريقة تحليله لمسرحية **كليوباترا** تنم عن اطلاعه الوافي بمختلف الميادين من الأدب والنقد والترجمة والتاريخ وكذلك الأجناس الأدبية. – اعتمد في رصده لأنماط التأثر في مسرحية **شوقي** على جمع المصادر ذات الموضوع الواحد والجنس الواحد والتيار الفكري الواحد متكئا في ذلك على المنهج التاريخي.

ثانيا: مسرحية مجنون ليلى بين السياقي والنسقي:

لعبت البيئة الطبيعية والأثر المعيشي في العصر الأموي؛ عاملاً قويًا لميلاد نوع جديد من الحب في حياة العربي، قوامه العواطف الصادقة بين الرجل والمرأة بامتزاج صدق العاطفة مع صدق العقيدة، إنّه "الحب العذري" الذي نما وترعرع في بوادي الحجاز ونجد وجاء نقيضا للغزل الماجن الذي عرفته مدن دمشق.

و**قيس بن الملوح** أو مجنون بني عامر أشهر من جسد هذا النوع من الحب، متأثرا ببيئته الثقافية والإسلامية، أحب فآمن بهذا الحب وأخلص له، وعدّه جهادًا نفسيًا لا قدرة على التنكر له فكان حب **قيس لليلى** بعيدًا عن الملذات الجسدية لا تشوبه شائبة، لكن التغني بها والتشبب بهواها كان حائلاً ومانعًا في الزواج منها، فوقع صريع عشق أفقده عقله وملأ شغاف قلبه لينتهي هذا الحب بموت الحبيبين قهرًا وألمًا على سيطرة سلطة التقاليد المتعارف عليها.

هذه القصة وبعد تداولها والمبالغة التي طرأت عليها ألهمت الكتاب والشعراء على تناولها من منظورات، فمنهم من طبعها بالصبغة الصوفية ومنهم من صورها من منظور

فلسفي وفق متطلبات العصر[1]، وكان **أحمد شوقي** من بين هؤلاء الكتاب الذين تأثروا بأحداث القصة في طابعها الفارسي ونسج على منوالها مسرحيته الموسومة بـ"مجنون ليلى".

1. دراسة تحليلية مقارنة لمسرحية مجنون ليلى

يتخذ **محمد زكي العشماوي** من المنهج التحليلي وسيلة للوصول إلى حقيقة النص المراد دراسته، فهو برأيه يقوم على تتبع النص خطوة بخطوة ما يعطي النتائج الموضوعية الصادقة والنافعة، والنص كما يرى لا يحلل من قبيل أنّه نص أدبي بل بعدّه نصًا ينتمي إلى جنس معين، يقول في ذلك «فنحن حين نستخلص حكما من تعبير أدبي في المسرحية لا نستخلصه إلا بمقياس ما يؤديه هذا التعبير من معنى للمسرحية باعتبارها أدبا متكاملا تعمل فيه اللغة مالا تعمله في غيره»[2]، كما أنّ اللغة فيما يرى تعمل تبعا لهذا الجنس ومرتبطة بجوهره ارتباطا وثيقا.

قامت دراسة **العشماوي** على تحليل مسرحية "مجنون ليلى" لأمير الشعراء، اهتم من خلالها بتتبع مقومات النص في تركيبه ولغته وصوره واستعاراته للوصول إلى المعنى أولاً ولفهم الشخصية المسرحية وإبراز ملامحها ومكنوناتها النفسية ثانيا، فكان التحليل بذلك شاملا سواء من حيث بنية النص أو من حيث تشكيله الدرامي، ويبقى على الناقد أثناء التحليل التأني في الكشف عن العناصر المكونة للعمل الأدبي[3].

يحاول الناقد قبل بداية الدراسة معرفة المصادر التي اعتمدها **شوقي** في كتابته لمسرحية "مجنون ليلى" وهي الخطوة المهمة الأولى التي يراها ضرورية من أجل تتبع مناطق الإبداع لدى **شوقي**، فانطلق من رسم صورة عن شخصية المجنون كما جاءت في كتب

[1] للاستزادة ينظر: محمد غنيمي هلال: دراسات أدبية مقارنة، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط؟، 1985، ص15- 18.

[2] محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت، ط؟، 1980، ص6.

[3] المرجع نفسه، ص 7.

التاريخ والأخبار وتصوير محور الموضوع المتمثل في الصراع بين الحب والتقاليد العربية القديمة، ليتحول بعدها إلى الخطوة الثانية القائمة على وضع الفرضيات، التي توقع من خلالها مخالفة **شوقي** للتاريخ فبوصفه فنانا الأجدر أن يلتفت إلى ما أهمله التاريخ كالعوامل النفسية للشخصية (المجنون/ **ليلى)** التي ممكن أن تكون داعمًا لذلك الصراع وتقويته، فبدل تصوير الصراع بين الحب والتقاليد وجب تصوير الصراع بين الحب والتقاليد والطابع المعين لتلك الشخصية بوصفها نموذجا خاصا يتفاعل مع مفاهيم المجتمع، ذلك الصراع الداخلي النفسي يراه الناقد من دور الأديب في أن يجعله صورة حية فيتغلغل في أعماقها ليكشف ما يصطرع داخلها[1].

يذهب **العشماوي** إلى أنّ عنوان المسرحية وحده جدير بأن يوجه الشاعر إلى صفة الجنون كموضوع للدراسة، ذلك على اعتبار أنّ الجنون كان نتيجة لذلك الصراع في نفس الشخصية، فالأولى اتخاذه كموضوع مهيمن يحاول الكاتب من خلاله البحث عن العوامل التي جعلت البطل يسلك مصاف المجانين، فيكون للمسرحية طعم مغاير للتاريخ، كما يجعل المشاهد يرى على المسرح موضوعا مأساويا يبرز فيه ضعف الإنسان وعجزه، وهو ما يفعله **شكسبير** بشخوص مسرحياته[2].

يبدو أنّ **محمد زكي العشماوي** قد حكم على مسرحية "مجنون ليلى" بالفشل قبل بداية عرضه للتحليل، فهاهو ينتقد طريقة عرضها بأنها تمنع القارئ/المشاهد بالظفر بالعمل الفني المتكامل، ما يحدث خيبة في نفسه عقب نهاية الأحداث أو بعد القراءة المباشرة.

كما يعترض على اعتماد **شوقي** كتاب "الأغاني" كأساس لكتابة أحداث مسرحيته، مستدلا بذلك تشابه الأحداث بتفاصيلها دون أدنى تغيير بداية من تعلق الحبيبين ببعضهما

[1] ينظر: محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي ، ص 192-193.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص194.

منذ الصغر إلى انتهاء القصة بموت البطل، فنجد كمثال ما جاء في كتاب الأغاني حيث يقول المجنون:

تَعَلَقَتْ لَيْلَى وَهِيَ ذَاتُ ذَوَابَةٍ وَلَمْ يُبْدِ للأترابِ مِنْ ثَدْيِهَا حَجْمُ
صَغِيرَيْن نَرْعَى البهَم يَالَيْتَ أنّنَا إلَى اليَوْمِ لَمْ نَكْبَرْ وَلَمْ تَكْبَرِ البِهَمُ[1]

ويقول **شوقي** على لسان **ليلى**:

جَبَلُ التُوبَادِ حَيّاكَ الحَيا وسَقَى الله صِبَانَا وَرَعَى
فِيكَ نَاغِينَا الهَوَى فِي مَهْدِهِ وَرَضَعْنَاهُ فَكُنْتَ المُرْضِعَا
وعَلَى سَفْحِكَ عِشْنَا زَمَنَا ورَعينَا غَنَمَ الأَهَلِ مَعَ ا[2]

وغيرها الأمثلة الكثيرة نجدها مستقاة بحذافيرها من كتاب "الأغاني"، وظفها **شوقي** لتصوير أحداث مسرحيته وإبراز الصراع فيها، وليس هذا ما آخذه **العشماوي** على **شوقي** فمهما «استعار من وقائع التاريخ وشخوصه فإن البون سيظل شاسعا دائما بين الوثيقة التاريخية وبين الأثر الفني، وأنّ موهبة الفنان هي الارتفاع بالواقع إلى مستوى الفن عن طريق قدرة الشاعر الفنية التي تستطيع أن تبعث في هذه الأحداث الحياة»[3]، وإنما آخذه على أنّه لم يضع عليها بصمته ولم ينفث فيها من روح، فحكم الناقد هنا لا يقترن بالموضوع ولكن على طريقة تناوله لوقائع المسرحية وشخوصها.

يستهل **محمد زكي العشماوي** بدايةً عرض وقائع المشهد الأول للمسرحية حين يظهر حي **ليلى** وخيامهم ثم حوارها مع **ابن ذريح** حول الحيرة والمشكلة التي تواجهها بين اختيار من تحب أو التمسك بالتقاليد العربية التي تصون بها عرضها، ونلمس هذه الحيرة من قولها:

أنَا بَيْنَ اثْنَتَيْنِ كِلْتَاهُمَا النّارُ فَلَا تَلحنِي وَلَكِنْ أَعِنِّي

---

[1] محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي ، ص 196.

[2] المرجع نفسه، ص197.

[3] المرجع نفسه، ص 200.

بَيْنَ حِرْصِي عَلَى قَدَاسَةِ عَرْضِي وَاحْتِفَاظِي بِمَنْ أُحِبُ وَضَنِ ي[1]

لينتقل بعدها إلى قصة المشهد الثاني المتمثلة في زيارة **قيس** ملتمسا الأسباب بقبس النار لأجل لقاء **ليلى** ثم عرض مشهد احتراق كمه دون الانتباه له، لما كان عليه من نجوى وإقبال والد **ليلى** ورأيته **لقيس** وما كان حاله فيشفق عليه ويحذره من العودة للبادية. هذان المشهدان كبداية عرض قد نجح فيهما **شوقي** من حيث طريقة تقديمه للمشكلة المحور في المسرحية وإبرازه للشخصيات الرئيسية، ما جعل الجمهور يؤسس فكرة واضحة حول الأزمة ليزيد انتباهه لما سيأتي من أحداث، و**العشماوي** يقر بقدرة **شوقي** على اختصار الحدث والمباشرة في عرض المشكلة، خاصة استغلاله لمشهد النار الذي صور فيه تلك العواطف الملتهبة بين الطرفين، مع قدرته الفائقة في طرح الحوار القريب من الحياة في قالب ونظام الشعر العربي، وهذا الاقتراب يجعل المشاهد يندمج مع الأحداث دون الإحساس بالوزن أو القافية، كما يقر بقدرة الكاتب على تمثل الموقف في غير تكلف وسيطرته على العنصر الموسيقي في الشعر، ذلك أنّ الشعر الجيد حسب الناقد لا يشعرك أثناء سماعه بعنصري الوزن والقافية وإنّما ينساب إليك تأثيرهما تبعا للموقف الدرامي[2].

أمّا الفصل الثاني للمسرحية فيختلف تماما عن الأول؛ حيث كان عبارة عن أناشيد مزدحمة، فقد لجأ فيه **شوقي** إلى عنصر الغناء كوسيلة للتعبير لإيصال المعنى عن طريق الرمز، وهو ما لم يتقبله الناقد لأنّ لجوء **شوقي** إلى عنصر الغناء والإطالة فيه جعل المشاهد مُنتبِهًا لوجوده، ما يحدث انقطاعًا عن المشكلة الرئيسية للمسرحية، وقد كان **شوقي** في غنىً عنها، حتى وإن كانت غايته واضحة وهي محاولته لتجسيد الآراء المتناقضة لعرب البادية بين مؤيد لـ**قيس**، ومحتقر له على خشبة المسرح، إلاّ أنّ اعتماده على الغناء بكثرة ألغى الجانب الإبداعي خاصة حينما ألحق الغناء الأول بالثاني ثم الثالث فالرابع دون الحاجة

[1] محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، ص202.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 205-206.

إليه، فكان في نظر **العشماوي** حشوًا لا صلة له بجوهر الحدث، لكن باقتراب الفصل من النهاية بدأ عنصر الحركة والإثارة يشع على المسرح إلى جانب فاشية لغة **شوقي** على عنصر الشعر والغناء وهذا لتطور الأحداث حين التقى **قيس ابن عوف** والحوار الذي دار بينهما ما أعاد الروح إلى جسده من خلال عرض المساعدة عليه؛ حيث يقول:

لا تكتئب، وتعال يا قيس استرح ... ممّا تكابد في الهوى وتلاقي
الآن قيس اذهب فبدّل حلّة ... وترد غير ثيابك الأخلاق
فالصبح تدخل حيّ ليلى قيس في ... ركبي وبين بطانتي ورفاق ي[1]

فكانت هذه النهاية تشويقا لما هو آتٍ في الفصل الثالث من أحداث هامة يترقبها المشاهد، لكن **شوقي** يخيب جمهوره ويعلن عن بداية المأساة حين يفتح الستار على مشهد الصراع الذي يملأ المسرح وتهجم قوم **ليلى** على **قيس**، ثم قرار **ليلى** بالزواج من ورد الثقفي ورفض **قيس** وندمها الشديد على التسرع في أخذ هذا القرار، كل هذه الأحداث وما لها من أهمية في سير وقائع القصة يعلق عليها الناقد بالسلب كون **شوقي** اختصر الأحداث، ما أخلّ ببعض الوقائع كمقتل **منازل** على يد **زياد** في عقر داره وبين قومه ومرور **شوقي** على هذا الحدث دون أي تفسير يقنع به المشاهد/القارئ كيف انتهت حياة هذه الشخصية، إلى جانب اختصاره لذلك الصراع الذي تعاني منه **ليلى**، وهو ما جعل **العشماوي** يحكم بأنّ **شوقي** لم يحسن الوقوف عند الجوانب المهمة التي كان ينبغي أن يراعي فيها ذوق المشاهد خاصة ما يتعلق بقرار **ليلى** المتسرع في رفضها **لقيس** بالرغم من أنّ هذا المشهد هو الجوهر المنشود كون القبول يحيل على نهاية المأساة والرفض بداية لمأساة جديدة مضاعفة، وهو ما لم يأخذه **شوقي** بعين الاعتبار[2].

[1] محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، ص207.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص210 -211.

يفاجئ **شوقي** المشاهد في الفصل الرابع بإدخاله عنصر جديد للحكاية والمتمثل في شيطان **قيس** الذي يرشده لديار **ليلى** بعد زواجها، ثم يعرض مقطع لقائه **بليلى** ومحاولته للفرار معها لكنها ترفض ذلك لتبقى حبيسة آلامها وندمها، وتوظيف **شوقي** للجن أضعف مسرحيته في جانبها الدرامي كما يرى **العشماوي** كون هذه المخلوقات يصعب إظهارها على المسرح لكن **شوقي** أصرّ على تجسيد شيطان **قيس**، والأغرب من هذا هو الدّاعي من عرض مشهد حديث الجن عن قصة **سليمان** ضمن ثنايا موضوع المأساة، ومن المعقول جدا أن تنعكس هذه المشاهد سلبًا على سير الأحداث وتصرف الجمهور عن الموضوع الرئيسي كما صرفت **شوقي** عن الاهتمام بما هو أهم (الصراع النفسي)، وختام هذا الفصل هو موت **ليلى** حزنا وحرمانا ما جعل الجمهور يستقبل الفصل الخامس بنتيجة متوقعة تنتهي بموت **قيس** عند قبر **ليلى** وهو أضعف الفصول من منظور الناقد، فقد جعل **شوقي** موت البطل فعلا مفتعلا؛ حيث كان من الأنسب أن يبذل ممثل الشخصية وكاتبها جهودا كبيرة لإقناع الجمهور أنّ الموت كان طبيعيا ومقبولاً، كأن يُصور البطل منهارًا ومحطمًا وحين سماعه الخبر يزيد اضطهاده فتكون ميتته مقنعة، أمّا الطريقة التي عرضه عليها **شوقي** فلم تكن بالنهاية المناسبة حيث يفاجئ بالخبر فيغمى عليه ليقع بعدها صريعا لهذا الحب، وما أعابه الناقد أيضا في هذا الفصل إدخال عنصر الغناء لأجل إثارة جو الحزن ورهبة الموت فكان جيدا من الناحية الفنية ضعيفا كمؤثر خارجي[1].

في نهاية العرض يرى **العشماوي** بأنّ **شوقي** سجل تطورا فنيا في هذه المسرحيّة إذا قيست بمسرحيّة "مصرع كليوباترا" ويظهر هذا التطور من حيث تقسيمه للفصول، إثارة الحركة واجتذاب الجمهور...[2] لكنها تبقى تجربة محدودة لا ترقى بعد لأن تدرج ضمن فن المسرح.

[1] ينظر: محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، ص 211- 213.

[2] المرجع نفسه، ص214.

وشخصيات المسرحية هي الأخرى يراها الناقد تتسم بالضعف بعيدة عن التعقيد الفني والعمق الإنساني المطلوب، بداية من شخصية البطل/**قيس** الذي جعل منه شخصية ضعيفة غير منسجمة، ربما يستحيل أن نجد لها نموذجا على الواقع، أحاطها الكاتب بكثير من الحوادث التي تظهرها على غير طبيعتها كحادثة النار، الإغماء المتكرر في كل لحظة بسبب أو على أتفه سبب، وهو مالا يتقبله المشاهد حتى وإن كانت الشخصية عاشقة منهارة لا يُقبل أن يوصلها **شوقي** إلى هذا الحد خاصة أنّه لم يُدَّعم هذا الضعف بحجج نفسيّة أو اجتماعيّة واضحة تجعل القارئ يتقبل هذا النموذج، إلا جانب تركيز **شوقي** في تصويره على الجانب الخارجي للشخصيّة، وإظهار نبوغها الشعري مهملا الجانب الأهم وهو التركيز على مأساة البطل. على العكس من ذلك فإنّ شخصيّة **ليلى** لم تكن بالسوء الذي كانت عليه شخصية **قيس**، فقد أعطاها **شوقي** صورة متزنة ووظفها في مواقف معتدلة، فحتى وإن كانت عاشقة إلاّ أنها تخشى من مخالفة التقاليد، فكانت تعيش صراعا نفسيا بين حبها **لقيس** وإخلاصها لهذا الحب وبين حرصها في الحفاظ على نظام القبيلة لتنتهي حياتها بالندم على قرارها الخاطئ فتقول:

رباه ماذا قلت؟ ماذا كان من شأن الأمير الأريحي وشاني؟
في موقف كان ابن عوف محسنا فيه، وكنت قليلة الإحسان
قالوا: انظري ما تحكمين، فليتني أبصرت رشدي أو ملكت عناني
ما زلت أهذي بالوساوس ساعة حتى قتلت اثنين بالهذيا ن[1]

وهكذا جعل **شوقي** حياة **ليلى** مقتصرة على حياة تتصارع فيها ما بين قوة ويأس وصراع داخلي لكن لم يصل بها الحال إلى الإغماء أو أن تتشرد في الصحراء ولذلك حكم عليها الناقد بأنها شخصية واقعية ثابتة تعاملت مع ظروف حبها بعقلانيّة، ومثلها شخصيّة الوالد/**المهدي** يراه الناقد يحمل مظهرا متكاملا، فيه من الصرامة ما فيه من الرحمة والعطف، متمسكًا بتقاليد قومه مشفقا في آن على آلام ابنته، فمثل شَخصيّة تبحث عن الحل المناسب

[1] ينظر: محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، ص 216.

ليحقق لابنته ما تصبو إليه عطفا عليها وعلى **قيس** دون أن يتعرض لأي إهانة من طرف قومه وهو ما صورته لنا المشاهد كقوله مثلا:

أأظلم ليلى؟ معاذ الحنان متى جار شيخ على طفلـ ه[1]

وموقفه مع قيس حين يقول:

لا دم قيس لا نقربه يكفيه منّا أنّنا نخيبه
ونصرف الأمير عمّا يطلبـ ه[2]

أمّا الشخصيات الثانوية فقد أهملها الناقد مثلما أهملها **شوقي**، رغم أنّها لعبت دورًا مهما في تحريك وقائع المسرحيّة، كدور **ابن عوف** مثلا أو دور **ورد الثقفي** زوج **ليلى**، وشخصيات أخرى كانت ستؤثر بالإيجاب لو لأنّ **شوقي** أعطاها حقها كشخصيّة **منازل** غريم **قيس** في حب **ليلى** الذي أنهى الكاتب دوره في مبارزة مع **زياد** فيسدل الستار على دور هاته الشخصيّة قبل أن تبدأ.

يقر **العشماوي** في نهاية تحليله للمسرحيّة أنّها ورغم هاته الهنات لا تزال حتى اليوم تلقى نجاحا على المسرح، وذلك راجع لموضوعها الإنساني المتصل بتاريخ العرب، ولما فيها من جمال الشعر وموسيقاه ما يطرب المستمع وينسيه التعمق والتحليل في المغزى، وقراءة الشخصيّات من منظور الواقع، إلى جانب تغاضيه عن السبك الدرامي للأحداث الذي لم يُجد **شوقي** توظيفه[3].

[1] ينظر: محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي ، ص 216.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 217.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 217.

شكل 17: ترسيمة توضح الممارسة الإجرائية عند زكي العشماوي في مسرحية مجنون ليلى

خصائص الشعر المسرحي عند شوقي في مسرحية مجنون ليلى	منهج العشماوي في معالجة مسرحية مجنون ليلى
– عجز **شوقي** على عرض الأزمة والتطور معها نحو المأساة. – فتور شخصيات المسرحية وعدم توافر التعقيد الفني والعمق الإنساني المنشود. – نجاحه في بعض المقاطع على التوفيق بين الحوار وبين المواقف التي يعبر عنها هذا الحوار. – الحوار الشعري عند **شوقي** قدم بطريقة سلبية (عدا المشاهد الأولى) لاعتماده على عنصر القصيدة أكثر من انسياب الشعر واندماجه مع المواقف الشعرية. – محافظة **شوقي** على نقل أحداث المسرحية كما هي من المصادر وكتب التاريخ، قيدت قدرته على الخلق والإبداع فكان مجرد ناقل للتاريخ بقالب فني غنائي.	– اعتماده منهج قائم على الفهم والتحليل للوصول إلى بنية النص دون أن يعطيه اسما محددا، ما يجعلنا نحدده بالمنهج البنيوي انطلاقا من قوله بأن النص وحده بتركيبه ولغته وصوره هو الوسيلة لفهم ما يهدف إليه الأثر الفني من معنى. – لم يتقيد **العشماوي** بالمنهج المحدد من قِبله بالانطلاق إلى النص والعودة إليه، إنما قدّم قراءة سياقية وفق إجراءات تحليلية. – لم يقدم الناقد الجديد ضمن هذه الدراسة، حيث اكتفى بوضع مسح لكل ما هو ظاهر في المسرحية دون الإحاطة بالمضمر فيها. – انصب جهد الناقد على تتبع المصادر التي أخذ منها **شوقي** أحداث المسرحية؛ ما جعل دراسته قريبة من النقد المقارن بحيث حاول أن يتبين نقاط التشابه بين ما جاء به صاحب الأغاني وما قدمه **شوقي**.

2. حكمت أحمد سمير والتحليل الفني في مسرحيات شوقي–مجنون ليلي أنموذجا–

يعدّ الناقد **حكمت أحمد سمير** من أبرز المهتمين بالمسرح العربي الحديث والمعاصر؛ حيث قدم دراسات عديدة للمسرحيات العربية تنظيرا وتطبيقا؛ وكان لمسرحية "مجنون **ليلى**" نصيب من هذه الدراسة، جاءت وفق الإجراء التحليل الفني.

انطلق فيه من تحديد مستويات القراءة والتي قسمها إلى ثلاثة مستويات: عَنون الأول: بقراءة المصدر والثاني: قراءة المسرحية، في حين تُعرف الثالثة بـ: قراءة العمق، فأمّا المصدر فلا يختلف عن سابقيه إذ يرجعها إلى صدر الدولة الأموية في إحدى بوادي نَجدْ،

ويُرجع المصدر الذي تناول منه **شوقي** القصة إلى كتاب الأغاني، وبعض المصادر الأدبية القديمة التي تتضارب فيها الأخبار لتنفي بعضها وجود هذا الشاعر من الأصل.

أمّا قراءته للمسرحية فأوردها مختصرة مركزا فقد على الأحداث المهمة والمحركة للموضوع؛ بداية من منظر خروج **ليلى** ويدها في يد **ابن ذريح** رسول **قيس** وحديثهما في صلة الحب بين الطرفين والخوف الذي تشعر به **ليلى** إزاء التقاليد رغم حبها الكبير **لقيس**، وهي انطلاقة ناجحة من خلالها تحدد عقدة المسرحية، ثم يعرض مشهدا آخر ليُعرفنا فيه بالشخصية الثانية وهي شخصية **قيس** حين يلجأ إلى ديار **ليلى** ويطلب من والدها النار متحججا لرؤية **ليلى**، وحين يراها ينسى نفسه فتشتعل النار في كمه لتستغيث **ليلى** والدها لأجل مساعدته وإيقاظه من إغمائه، وهو مشهد أجاد فيه **شوقي** التعبير عن حالة الشخصية البطلة وصورها على الحال الذي أراد أن تكون عليه من بداية المسرحية حتى النهاية، ومنه يستطيع المشاهد أن يكوِّن الصورة الثابتة التي سيكون عليها البطل[1].

يرتكز الفصل الثاني على حالة **قيس** وإثارته للشفقة لما آل إليه وضعه، فها هي جاريته تحمل له قصعة فيها ذبيحة مرقية من عرّاف اليمامة علّها تشفيه من حب **ليلى**، وهاهو **ابن عوف** يمر عليه فيجده ملقا مغشيا عليه فيرأف لحاله ويقرر مساعدته بأن يكون وسيطا بينه وبين أهل **ليلى**، وهكذا يفتح الستار على هذا الحدث في الفصل الثالث حيث يصل ابن عوف إلى قبيلة **ليلى** (حي بني عامر)، في محاولة منه لإقناع والدها بأن يرضى **قيسا** زوجا لها، فيقتنع الوالد، ويترك القرار **لليلى** التي تكسر أفق الجمهور حين رفضها **قيس** والقبول بورد الثقفي زوجا لها، وهكذا يدخلنا **شوقي** في نهاية الفصل على حدث جديد تتصارع معه **ليلى** نتيجة التسرع في قرارها.

[1] ينظر: حكمت أحمد سمير: المسرح العربي المعاصر، ص71.

يبدأ الفصل الرابع بما لا يجد له القارئ/المشاهد تفسيرا، حيث يُدخل **شوقي** عنصرا جديدا في مسرحه والمتمثل في واد من وديان الجن وعرض الحوار الذي دار بينهم وبين **قيس**، ثم تقديم المساعدة له من قبل شيطانه الشعري الذي يدله في الأخير إلى طريق **ليلى**، ليبدأ المنظر الثاني في ديار ثقيف ومقابلة **قيس لليلى** في محاولة منه للهروب بها، لكنها ترفض ذلك وفاء لزوجها وللتقاليد، ليلي هذه الأحداث الفصل الخامس والأخير ينهي فيه **شوقي** صورة العذاب بين المحبين فيُفتح الستار على قبر جديد ترقد فيه **ليلى** حزنا وكمدا، وتفيض روح **قيس** فوق هذا القبر بعد أن ملأ الدنيا بها شعرا[1].

هذه القراءة التي قدمها **حكمت أحمد سمير** تمثل البنية السطحيّة للمسرحية، والتي أحالته بعدها للغوص بنية النص العميقة معنونا ذلك بقراءة العمق، ويستخلص من ذلك أنّ «الموت حبا في سبيل الأخلاق والقيم الرفيعة أهم من العيش والسعادة في ظل حياة بلا أخلاق وقيم»[2]، وهي دعوة من الشاعر في المحافظة على هذه القيم ولو كان ذلك على حساب الحب، كما أشار إلى جانب آخر من خلال الأحداث وهو أنّ الحب الحقيقي لا يموت فرغم الصراع والآلام وكل التضحيات سيغدو بالنهاية بين الملائكة وهو ما جاء على لسان **ابن ذريح:**

يا ليلَ قبرُكِ ربوةُ الخلدِ نفحَ النعيمُ بها ثرى نجدِ
في كل ناحيّة أرى ملكًا يتنفسَّون تَنَفُسَ الورِ د[3]

وهذه المسرحية التي حملت صورة الإباء والتضحيّة يراها الناقد مستقاة من المسرح الفرنسي الكلاسيكي، لكن النهاية جاءت معبرة عن المذهب الرومانسي لخصها بجملة "الحب لا يموت".

[1] ينظر: حكمت أحمد سمير: المسرح العربي المعاصر ، ص71- 73.
[2] المرجع نفسه، ص 73.
[3] المرجع نفسه، ص73.

ينتقل **حكمت أحمد سعيد** بعد تلخيصه للعرض إلى معالجة الحدث والصراع، منطلقا من الموضوع المجسد في الحب العذري بين **قيس** و**ليلى**، مشيرا إلى قدرة **شوقي** في المحافظة على وحدته من بداية المسرحية إلى نهايتها، وحتى في المشهد الأول من الفصل الرابع الذي قد يوحي للمشاهد أنّه خروج عن الموضوع إلا أنّ **شوقي** وظفه لإظهار أنّ لهيب الحب أكبر من أن يتحمله قلب بشري خاصة وأنّه رافق البطلين منذ نعومة أظافرهما، لينمو ويزداد بمرور الزمن لذلك يتقبّل الناقد سلوك البطل من إغماء وجنون نتيجة هيمة هذا العشق على قلبه، أما بالنسبة للحدث الرئيسي فيراه الناقد يقوم على رغبة **قيس** و**ليلى** في الزواج ووقوف التقاليد كعائق، و**شوقي** هنا لم يوفق في المحافظة على تطور الحدث حيث اعترته عيوب كثيرة أعاقت نمو حركته، سجلها الناقد في نقاط أبرزها[1]:

- توظيف **شوقي** لموضوع الشعر الذي دار بين قيس وشيطانه الأموي كان عائقا على نمو الحدث الأصلي، فالحوار الذي جرى بينهما لا يمت للموضوع الأصلي بأي صلة كموضوع الشعر، في محاولة منه لإبراز ضلوع **قيس** الشعري وهو مالا يخفى على أحد من أنّ **قيس** من كبار شعراء الغزل العذري في العصر الأموي، لذلك لعبت هذه الهوامش عامل تشتيت يُخرج القارئ عن الإطار العام للمسرحية.
- بروز صوت **شوقي** على لسان الشخصيّة البطلة وإخضاعه لأبيات لا وظيفة لها، كحديثه عن الوطن ودسّه في محتوى المسرحية وهو ما يراه الناقد حشوا بعيدا عن الشخصيّة التي تنطق به، وذاتية الشاعر هي البارزة على حساب شخصيّة **قيس**، ويسهل ملاحظة هذا من خلال قول قيس:

إنّي أحبّ وإن شقيتُ وطني وأوثره على الخلد[2]

[1] ينظر: حكمت أحمد سمير: المسرح العربي المعاصر، ص 74- 77.

[2] المرجع نفسه، ص 76.

- تدخل الشاعر في بنية الحدث المسرحي وهو مالا يصح، فالمؤلف لابد وأن يترك الاستقلاليّة لشخصياته دون أن يعبر عن وجهات نظره، لكن **شوقي** تقمص الأدوار وعبّر بالنيابة عنها حتى أنّه تحدث بضمير الغائب المفرد وبلسان المجنون فيقول:

نحن في الدنيا وإنْ لم ترنا لم تمت ليلى ولا المجنونُ مات[1]

وهذه الذاتيّة الواضحة الآثار في النص المسرحي يجدها **حكمت أحمد سمير** سد منيع أمام تدفق حركة الحدث ونموه.

يقوم الصراع في هذا العمل بين حب **قيس** و**ليلى** والتقاليد القبلية المتوارثة، أي بين عنصرين الأول داخلي والثاني خارجي والتعارض بينهما ولّد صراعا نفسيا عنيفا لكلا الطرفين من ذلك قول **ليلى:**

يعلم الله وحده ما لقيس من هوى في جوانحي مستكنِّ
أنا بين اثنتين كلتاهما النارُ فلا تلحني ولكن أعنّي
بين حرصي على قداسةِ عرضي واحتفاظي بمن أحبُّ وضنّ ي[2]

رغم وضوح هذا الصراع الذي تعاني منه البطلة إلا أنّ **شوقي** لم يحسن استغلاله بل شلّ حركته نظرا للهفوات التي وقع فيها أهمها؛ تعجل **ليلى** في رفض **قيس** ما جعل الجمهور يحكم على هذا الحب بالضعيف إزاء التقاليد، خاصة وأنّ الموقف مناسب جدا ليُبرز فيه **شوقي** حدّة الصراع الذي تعانيه **ليلى** من ذلك الوجد، لكن آثر أن يجعلها في موقف الحكيم الذي يسبق العقل على العاطفة ولو كانت النتائج وخيمة بعدها[3]، لذلك فشوقي من منظور الناقد قد «خنق الصراع المسرحي النفسي في مهده وبسهولة بالغة، فلم يلتفت إلى تصوير

[1] حكمت أحمد سمير: المسرح العربي المعاصر، ص 76.
[2] المرجع نفسه، ص 77.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 77- 78.

المشقات التي تعانيها شخصياته، فالحدث وروايته هو الأهم عند **شوقي**، ولم يعمق حركة المسرحية الداخلية ونموها»[1].

ويوافق **حكمت أحمد سمير** ما ذهب إليه **محمد مندور** حول إخفاق **شوقي**، مُرجعا إياه لتخير العوامل الأخلاقية* وإدخالها في صراع مع العوامل النفسية/العاطفية، وهذا ما أحدث تناقض في مسرحه، ما جعلها سطحيّة ذات انتصارات سهلة بسيطة لمبادئ تلك الأخلاق، فهذه الأخيرة تستند إلى رأي الجماعة وحكمهم على الفرد دون العودة إلى الضمير الفردي، لذلك يكون الحكم في مثل هاته الحالات مفروغا منه ولا مجال لتغييره، والصراع النفسي الذي تعرضت له **ليلى** لم يكن بين الحب والواجب/الضمير وإنّما كان بين الحب وتقاليد العرب[2] (استنكار زواج الفتاة بمن فضح حبه)، وهو ما عبّرت به ساعة مخاطبتها **لابن عوف** في قولها:

ليلى: أقيسا تريدُ؟ إنّه مُنى القلبِ أو منتهى شغلِهِ
ولكن أترضى حجابي يزال وتمشي الظنون على سدلِهِ
ويمشي أبي فيغضُ الجبينَ وينظر في الأرض من ذلهِ
يداري لأجلي فضولَ الشيوخِ ويقتلني الغمُّ ومن أَجْلِهِ[3]

وللشخصيات دور بارز في بناء النص إن لم يكن أهماها، بها يبدأ الفعل ويتشكل الحدث منها يبثُّ الكاتب أفكاره ومشاعره وغاياته فينفخ فيها روح الحياة في العمل المسرحي، ولأهميتها يقف **حكمت أحمد سمير** عند الشخصيات الموظفة في مسرحية **شوقي** والتي تتجاوز العشرين شخصية، دون عد الشياطين والحداة والفتيات...، وأغلب هذه الشخصيات لا تخدم النص كما يصرّح الناقد ويمكن الاستغناء عنها دون أنْ يخِلّ ذلك بالنص، لذلك

[1] حكمت أحمد سمير: المسرح العربي المعاصر ، ص82.

* تندرج ضمن ما يصطلح عليه بأدب المواضعة الذي يتناول مجموع العادات والتقاليد التي يتواضع عليها المجتمع.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 82- 83.

[3] المرجع نفسه، ص 79.

اكتفى **حكمت أحمد سمير** بتحليل شخصية **قيس** لأنها محور العنوان "مجنون ليلى" وهذا الأخير مفتاح نصي هام للولوج إلى الدلالة ويوحي بأنّ «شخصية البطل مرجعيّة، تجسد ذلك العاشق المتيم الذي يموت حبا في التراث الأدبي ما يعني أنّها شخصيّة ارجاعية تحيل دائما إلى الوراء وتحيل إلى خارج النص، وهي تحاول أن تحاكي الواقع الذي جاء في الكتب الأدبية وتستعيده»[1]، وقد غض الناقد الطرف عن الشخصيّة البطلة **ليلى** رغم أنّ للعنوان منها نصيب، وانتقل مباشرة لدراسة البنية الفنية متتبعا عيوب المسرحية المعنوية والفنية، فأما المعنوية فيرى أنّ **شوقي** يعرض انتصار العادات والتقاليد القبلية على حساب عاطفة الفرد متناسيا بعض الجزئيات التي تتناقض والمبدأ المذكور من ذلك توظيفه لمقطع إخلاء المكان من قبل ورد الثقفي للقاء **قيس بليلى** وهو مالا تسمح به نخوة الإنسان وفي عادات العرب خاصة، وأيضا ذكره بأنّ **ليلى** بقيت عذراء في كنف رجل عربيّ بدويّ رغم تقديس العرب لرابطة الزواج، أيضا ترك القرار **لليلى** في قبول الزواج من عدمه أمام الحضور وهي عادة غريبة لم يشهدها العرب[2].

وبالنسبة للعيوب الفنية فيجدها الناقد كثيرة أهمها موت **ليلى** الذي كان سريعا دون مقدمات ومثل هذا الحدث يحتاج إلى تمهيد وإجادة في التصوير وأيضا الانتقال به من الممكن إلى المتخيل، وهو ما لم يستغله **شوقي** في ذلك المقام. كذلك الحوار يراه الناقد صالح لأن يكون شعرا غنائيا لا مسرحا شعريا، وذلك لطول المقطوعات الشعرية التي تؤديها الشخصية الواحدة والتي تتوزع بين ثمانية أبيات وتسعة عشر بيتا، وهذا ما يراه **حكمت أحمد سمير** زائد عن الحد كونه يعيق الحوار والحركة معا، وطول هذه المقاطع يجعلها صالحة لأن تكون قصائد مستقلة عن المسرحية[3].

---

[1] حكمت أحمد سمير: المسرح العربي المعاصر ، ص84.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 84- 86.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 87.

ما يخلص إليه الناقد من قراءته لمسرحية " مجنون ليلى" أنّ إخفاق **شوقي** في المسرح الشعري لا يعني إخفاقه في الشعر، بل راجع إلى طريقة استخدامه مسرحيا حيث جعله **شوقي** غاية لا وسيلة للتعبير فكان المسرح عنده تابعا متعلقا بالغناء والإنشاد والشعر، وهذا يعود لظن **شوقي** أن المسرح الشعري مجرد شعر بعقدة وحوار، وربما هو على إدراك بذلك ولكن خضوعه لعمود الشعر حال دون نجاح الدراما والحبكة والصراع الفني[1].

شكل 18: ترسيمة توضح الممارسة الإجرائية عند حكمت سمير في مسرحية "مجنون ليلى"

خصائص شعر شوقي في مسرحية مجنون ليلى	منهج حكمت أحمد سمير في معالجة مسرحية مجنون ليلى
– عمله مصنف ضمن الشعر الغنائي ولا يرقى لأن يكون مسرحية شعرية. – لم يكن **شوقي** بالمؤلف الحاذق في بناء مسرحه وإنما دخله مجرد شاعر منه انطلق وعليه حافظ. – إخفاقه في التمثيل راجع لتغليبه للشاعرية على حساب الحرفية في التأليف المسرحي. – طغيان صوت **شوقي** على أصوات شخصياته ما جعل هذه الأخيرة متشابهة فكانت أقرب للراوي منها إلى الشخصية المسرحية. – فشله في إبراز الصراع القائم على العوامل النفسية في حب **ليلى لقيس** لسطحية تحليلاته.	– اعتماده على المنهج التحليلي الفني. – قراءة أحادية الرؤية حيث أسس لفرضية أنّ مسرح **شوقي** يندرج ضمن الشعر الغنائي وخلص إلى تأكيد هذه الفرضية من خلال وقوفه على سلبيات القصة دون إيجابياتها، ومن ذلك حين دراسته للشخصيات اكتفى بتحليل شخصيّة **قيس** دون بقية الشخصيات. – تركيز الناقد على الهيكل المسرحي دون الذوق الجمالي جعله يلغي شاعرية **شوقي** وإبداعه ويحكم عليه بالإخفاق في مسرحية مجنون ليلى مسقطا إياها على جميع مسرحياته بل على المسرح ككل في تلك الفترة.

ثالثا: تعدد القراءات للمسرحيات الشوقية وقابلية الاختلاف فيها

يقال أنّ الكتابات الخالدة هي التي كلما قرأناها أحالتنا على معان جديدة، ليس بالضرورة أن يتفق الدارسون على نجاحها أو فشلها وإنما فقط لكونها تسمح لنا بفتح آفاق قراءات متعددة، وكتابات شوقي المسرحية كما يرى البعض أبانت عن مثل هذا النوع، لما لها

[1] ينظر: حكمت أحمد سمير: المسرح العربي المعاصر ، ص 88– 89.

من طابع خاص يحمل من الجدّة ما يستحق أن يدرس مرارا وتكرارا، فنصوصه المسرحية كانت ولازالت أفضل مادة للنقد سواء في عصر الشاعر أو في عصرنا الحالي، تناولها النقاد بمختلف الأساليب وبمختلف المناهج، اتفقوا في بعضها واختلفوا في كثير منها، ومازالوا يقدمون الجديد حولها لما تحتويه من أنساق مضمرة تستحق الوقوف عندها، وهذا ما سنحاول معالجته في مباحث فصلنا حيث سنقدم نماذج تطبيقية وفق مناهج مغايرة، والموازنة بينها للتحقق من قدرة هذه النصوص على خلق باب التأويلات وقابلية الاختلاف فيها ومتى تحقق ذلك يمكننا تصنيفها ضمن الكتابات الخالدة .

1. معادلة بوزيمان في تشخيص الأسلوب المسرحي لشوقي

تختلف الرؤى حول علاقة المنهج بالموضوع، فمنهم من يرى أنّ للنص الأدبي فاشية بها يفرض المنهج الملائم له، ومنهم من يرى أنّ المنهج هو اختيار صاحبه بوصفه صالح لكل لجميع أنواع النصوص، ويبدو أنّ **سعد مصلوح** قد اختار المنهج الأسلوبي القائم على علميّة المنهج وانضباط وسائله، فطبقه على عديد الدراسات، لإيمانه بأن علم الأسلوب «هو المرجو لأداء مهمة الوصف والتحليل وهو أساس لابد منه لتقويم العمل الأدبي تقويما موضوعيّا»[1].

ففي كتابه الأسلوب نجد التنويع في النماذج المدروسة حيث شمل الكتاب دراسات تطبيقية على نصوص نثرية من أعمال طه حسين والعقاد، نماذج من لغة الصحافة، دراسات حول مسرحيات **شوقي**، ونصوص روائيّة **لنجيب محفوظ** و**محمد عبد الحليم عبد الله**، وقد اشتركت جميعها في نوع الدراسة القائمة على الأسلوبيّة الإحصائيّة تحديدا، ذلك أنّ الأسلوب حسب رأيه «يغطي دائرة واسعة من المسائل النقديّة مثل لغة الأدب، ونقد الأسلوب بتمييز خصائصه كالتنوع أو الرتابة والسهولة أو الصعوبة والطرافة أو الإملال»[2].

[1] سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغويّة إحصائية، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 1992، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص 62.

وقد اختار لدراسته مقياس يطلق عليه "معادلة بوزيمان"* يراه الأنسب والأجدر في تشخيص الأساليب لقدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية، يقوم هذا المقياس على حساب النسبة من خلال إحصاء الكلمات التي تعبر عن حدث والكلمات التي تعبر عن وصف فحاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية هو الدال على أدبية الأسلوب أي كلما زادت النسبة كان ذلك دالا على الأسلوب الأدبي للنص وكلما نقصت دلت على أنّ أسلوب النص علمي.

وضع **سعد مصلوح** إضافات لحساب النسبة يراها ضروريّة في تطبيق المعادلة على نصوص اللغة العربية، مُرجعا السبب لغموض المصطلحين الذين وضعهما **بوزيمان Busemane** في صياغة معادلته وهما قضايا الحدث Qualitative statments وقضايا الوصف Active Statments، فيقول موضحا «فنحن نعلم أنّ اسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة باسم الفاعل كل أولئك وصف يعمل عمل الفعل، ومن ثم فإن تحديد انتماء أيها إلى كلمات الحدث أو كلمات الوصف يبدو مشكلة ليست يسيرة الحل. أضف إلى ذلك أن في اللغة العربية مجموعات من الأفعال لا تتضمن تعبيرا واضحا عن الحدث وذلك كالأفعال الناقصة وأفعال المقاربة والشروع وأفعال المدح والذم»[1]، وقد لجأ بذلك إلى تبسيط تلك المعادلة حيث عُوضتْ قضايا الحدث بعدد الأفعال وقضايا الوصف بعدد الصفات فكانت كالآتي:

* نسبة إلى العالم الألماني أ. بوزيمان A.Buseman الذي طبقها على نصوص من الأدب الألماني في دراسة نشرت له عام 1925، وهي تستخدم لتشخيص لغة الأدب تشخيصا كميا من خلالها يمكن تحديد الأسلوب الأدبي من الأسلوب العلمي، تمييز لغة الشعر من لغة النثر، تمييز اللغات المستخدمة في الأجناس الأدبيّة، أما عن ملامحها فقد تشكلت في إطار البحوث السيكولوجيّة التي تهتم بدراسة الشخصيّة حيث طبقت لقياس درجة الاستقرار العاطفي عند الأفراد خاصة في بحوث علم نفس الطفل، فكلما زادت النسبة اتصفت الشخصيّة بالحركيّة والعاطفية وعدم توخي الدقة في التعبير. ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب، ص73-76.

[1] سعد مصلوح: الأسلوب، ص76.

***نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال/ عدد الصفات**

وتعد هذه الدراسة الأولى من نوعها التي يجري فيها تطبيق معادلة **بوزيمان** على نصوص اللغة العربية لذلك لجأ **مصلوح** لتوضيح طريقة إحصاء الأفعال والصفات التي طبقها للوصول إلى النتائج المرجوة، حيث قام بإدخال جميع الأفعال التي تتضمن التعبير عن حدث في حين استثنى الأفعال التي اختصت دلالتها في الزمن**، أما عدد الصفات فأخرج منها الجملة التي تقع في النحو التقليدي صفة*** فعلية كانت أو اسمية، وشبه الجملة، عدا ذلك شمل الإحصاء جميع الأنواع الأخرى من الصفات بما في ذلك الاسم الموصول واسم الإشارة الواقعين بعد المعرفة[1].

ما يهمنا في دراسة **سعد مصلوح** التطبيقية هو الفصل السابع، المخصص لدراسة الأسلوب في المسرحيّة حيث اتخذ أربع مسرحيات **لأحمد شوقي** وهي: مصرع كليوباترا، مجنون **ليلى**، الست هدى، أميرة الأندلس، محاولا تطبيق المقياس (ن ف ص) ومن ثم استخلاص طبيعة الأسلوب الخاص بها.

يشير الناقد قبل بداية الإحصاء على أنّ اللغة الموظفة في المسرحية معقدة نوعا ما لتنوع الأحداث والشخصيات والحوار فيها، وعليه يكتسب المقياس أهمية خاصة حيث ستحدد ارتفاع قيمة (ن ف ص) أو انخفاضها بطبيعة الأسلوب القائم على الكلام المكتوب أو المنطوق كونها مكتوبة لينطق بها الممثلون على المسرح، إلى جانب الأخذ بالاعتبار نوع

---

* هذه المعادلة اختصرها مصلوح إلى نفص حيث ن= نسبة، ف= فعل، ص= صفة. أما في الانجليزية فتسمى VAR اختصارا لـ: Verb-Adjective Ratio. وهي معادلة مبسطة ومدققة من طرف عالم النفس الألماني نويباور Neubawer.

** وتشمل الأفعال الناقصة والأفعال الجامدة كنعم وبئس وأفعال الشروع والمقاربة مثل كاد وأخواتها.

*** مرجعا سبب ذلك كون هاته الجملة تتركب من عناصر قابلة في ذاتها للإحصاء وأيضا كون إعرابها صفة هو تصور نحوي وليس حقيقة من حقائق اللغة. سعد مصلوح: الأسلوب، ص78.

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 78.

النصوص إن كانت نثريّة أو شعريّة[1]، وقد سبق وأن حدد الناقد المؤثرات التي تؤدي إلى ارتفاع أو انخفاض (ن ف ص) في الكلام وهاتين الفرضيتين تتدرجان ضمن المؤثرات الواجب أخذها بعين الاعتبار.

قدم **سعد مصلوح** قيمة (ن ف ص) دون أن يحدد للقارئ عدد الأفعال والصفات لكل مسرحيّة، فكانت النتائج كالآتي:

شكل19: جدول يوضح النسب المئوية لمجموع الأفعال والصفات في مسرحية شوقي

المسرحية	ن ف ص
الست هدى	10.9
مجنون ليلى	7.8
مصرع كليوباترا	7.6
أميرة الأندلس	5

يرى **سعد مصلوح** أنّ مسرحيّة "أميرة الأندلس" سجلت أدنى قيمة نظرا لأنّها مسرحيّة نثريّة مقارنة بباقي المسرحيات، إلى جانب فصاحة لغتها القريبة إلى اللغة المكتوبة، وكلا هذين المؤثرين عملا على انخفاض قيمة (ن ف ص)، في حين نجد العكس في مسرحيّة "الست هدى" التي سجلت أعلى قيمة بمعدل 10.9، وذلك لكونها مسرحيّة شعرية وأيضا قريبة من اللغة المنطوقة لأن موضوعها مستمد من الحياة اليوميّة، وشخصياتها من الواقع المعاش فكان لطابعها الكوميدي الاجتماعي أثر على اللغة المستعملة ما جعل قيمتها ترتفع لهذا الحد[2]، أما مسرحيتي "مجنون ليلى" و"مصرع كليوباترا" فحددت قيمة (ن ف ص) بـ7.8، 7.6، وهي قيمة وسطية مقارنة بالقيمتين السابقتين، ويرجع ذلك لتضاد المؤثرين

[1] ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب، ص 94.

– ترتفع قيمة ن ف ص في الكلام المنطوق مقابل انخفاضها في الكلام المكتوب، وترتفع القيمة في النصوص الشعرية مقابل انخفاضها في النصوص النثرية. للاستزادة ينظر سعد مصلوح: الأسلوب، ص 79– 83.

[2] ينظر: المرجع نفسه ص 95–96.

حيث نلحظ ارتفاع القيمة بسبب عامل الشعر، وانخفاضها بسبب عامل اللغة الفصحى القريبة إلى اللغة المكتوبة. وانطلاقا من هذه النتائج يجد الناقد أنّ مسرحيات **شوقي** الخاضعة للدراسة يمكن تصنيفها إلى ثلاث حالات هي كالآتي:

شكل 20: جدول يوضح تصنيف مسرحيات شوقي من خلال قيمة (ن.ف.ص)

الحالات	المسرحيّة	لغة المسرحيّة	نوعها	قيمة ن ف ص
الحالة 1	أميرة الأندلس	مكتوبة ↓	نثريّة ↓	منخفضة ↓
الحالة 2	الست هدى	منطوقة ↑	شعريّة ↑	مرتفعة ↑
الحالة 3	مجنون ليلى	مكتوبة ↓	شعريّة ↑	متوسطة ↓↑
	مصرع كليوباترا	مكتوبة ↓	شعريّة ↑	متوسطة ↓↑

ينتقل **سعد مصلوح** بعد هذا إلى اختبار كل مسرحيّة على حدا معتمدا على الفروض التي وضعها **بوزيمان** والمتمثلة في المونولوج Monologue والحوار، دراميّة المسرحية وحيويّة الموقف، تحرر أسلوب الشخصيات أو طغيان أسلوب المؤلف عليها، توتر الموقف الدرامي، انحلال العقدة، حيث تمثل هذه الفروض مؤثرات تعمل على انخفاض وارتفاع قيمة (ن. ف. ص) لكل مسرحية.

بعد إخضاع الفروض السابقة لفحص قيمة ن ف ص للمسرحيات الشعريّة* يتضح أن مسرحيّة مصرع كليوباترا كانت أقل تنوعا في القيمة بمدى قدره 3.2، ولعل ذلك راجع كما يبرر **مصلوح** إلى بروز شخصية **أحمد شوقي** المسيطرة على الشخصيات في المسرحيّة مدافعا عن الشخصيّة البطلة «كوسيلة فنيّة للدفاع عن انتمائه المصري»[1]، وهو مالا نلحظه

– ترتبط زيادة قيمة ن ف ص باستقلاليّة الشخصيات عن المؤلف بينما تنخفض القيمة بطغيان أسلوب المنشئ على شخصيات مسرحيته، أما بالنسبة للمنولوج والحوار فترتفع قيمة ن ف ص كلما كانت المسرحيّة تتسم بالحوار والأحاديث القصيرة وتنخفض أثناء بروز المقطوعات الطويلة ولغة حديث النفس، وللتطور الدرامي تأثير على القيمة حيث ترتفع بارتفاع الأحداث نحو االتوتر والتأزم وتنخفض بضعف توتر الأحداث.

* استثنى من المقارنة مسرحيّة أميرة الأندلس لكونها مسرحيّة نثريّة.

[1] سعد مصلوح: الأسلوب، ص103.

في المسرحيتين الشعريتين الأخريين إذ لم يكن **شوقي** مضطرا لتكبيل شخصيات المسرحيّة نظرا لطبيعة الموضوع.

ومن فرضيّة المنشئ وعلاقته بشخصيات المسرحيّة والتي أثبت الناقد صحتها، إلى فرضيّة المنولوج والحوار حيث قام **مصلوح** بإحصاء المقطوعات التي اتخذت شكل مونولوجات، مع مراعاة عدم تغير الوزن أو القافية أثناء المونولوج والحوار فوجد أنّ مسرحيّة الست هدى كانت أكثر المسرحيات ارتفاعا من حيث قيمة ن ف ص وهذا راجع لخلوها من المقطوعات الطويلة مقارنة بمسرحيّة كليوباترا التي بلغت مجموع المقطوعات الطويلة فيها 20 مقطوعة*، ومسرحيّة مجنون ليلى التي بلغت 14 مقطوعة طويلة فكان هذا عاملا لبرز الطابع الغنائي في مسرحيتي "مصرع كليوباترا" وبدرجة أقل في "مجنون ليلى" بينما يبرز الطابع الدرامي في مسرحيّة "الست هدى"[1].

ويستشهد **مصلوح** على صحة معطياته بتوافقها والحكم النقدي لكل من الناقدين محمد مصطفى هدارة وعلي الراعي اللذان أكدا ضعف الجانب الدرامي في مسرحيات **شوقي** وإبداعه للقصائد الغنائيّة باستثناء **الست هدى** التي نجحت دراميا.

يعدّ التطور الدرامي لأحداث المسرحيّات آخر فرضيّة ناقشها الناقد، مستثنيا من التحليل مسرحيّة **الست هدى** لبساطة تطور الأحداث فيها حيث اكتفى بإعطاء قيمة (ن ف ص) لكل فصل، والأمر نفسه بالنسبة لأميرة الأندلس التي يرى أنّ تطبيق المنهج نفسه سيقود إلى نتائج مشابهة تؤكد العلاقة بين ن ف ص وتطور الخط الدرامي، أما بالنسبة لمسرحيّة مصرع كليوباترا وبعد تتبع الناقد لتطور الأحداث فيها يجد أنّ الفصل الثاني يمثل

* يقدم سعد مصلوح جدول إحصائي للمقطوعات الطويلة لكل فصل من المسرحيات الثلاث، ثم يقدم تعليقا مصاحبا لهذا الجدول، وقد دون في الجدول 21 مقطوعة طويلة في مسرحيّة كليوباترا بينما أثناء تفسيره ذكر أنها 20 مقطوعة وهذا الاختلاف هو ما أردنا الاشارة له.

[1] ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب ، ص 101-106.

نقطة تحول في الأحداث كلها، حيث كان ممهدا للهزيمة التي قضت على انطونيوس وكليوباترا، تميّز بالطابع الحواري وتوزيع الأدوار على عدد كبير من الشخصيات، أما ما أعقب هذا الفصل من أحداث فكانت جميعها متكشفة في حكم المتوقع، وقد سجل المقياس قيمة 9.7 مسجلا بذلك أعلى رقم لينخفض في الفصول اللاحقة والسابقة، معللا هذا الارتفاع بوصول الأحداث لذروة التأزم في هذا الفصل، ثم يعود ويشير إلى ضعف قيمة (ن ف ص) للمسرحيّة بوجه عام مرجعا ذلك لتضاد مؤثر الشعر الذي عمل على ارتفاع القيمة ومؤثر المونولوجات التي نزعت بها نحو الانخفاض فكانت القيمة محصلة هذين المؤثرين[1].

أما مسرحيّة "مجنون ليلى" بفصولها الخمسة، فلاحظ **سعد مصلوح** أنّ ارتفاع قيمة (ن ف ص) كانت في كل من الفصل الأول، الثالث، والمنظر الأول من الفصل الرابع وفعلا نلاحظ العلاقة بين ارتفاع القيم وتأزم الأحداث في هاته الفصول، فلو نظرنا للفصل الأول الذي بلغت قيمة (ن ف ص) فيه 10.6، وجدناه حافلا بالأحداث الحيّة والحوار خاصة نهايته التي شهدت ثورة شديدة من والد **ليلى** وطرده **لقيس**، والأمر ذاته في الفصل الثالث الذي دبّت فيه الحيوية لتعدد الأطراف المشاركة في الأحداث والحوار والتحول الحاسم الذي شهدته المسرحيّة حين خضوع ليلى لسلطان التقاليد ورفضها الزواج من قيس مع تعالي صيحات الجماهير ومطالبتهم من أبا ليلى بأن لا يستجيب لشفاعة الشافعين، هذه الأحداث وغيرها رفعت من قيمة (ن ف ص) إلى 15.1 مقارنة بالفصل الأول، وترتفع أكثر لتبلغ الذروة في المنظر الثاني من الفصل الرابع بقيمة 17.1 حيث شهدت الأحداث دراميّة أكثر للوصول إلى عقدة المسرحيّة المتمثلة في المأساة الثلاثيّة، وما نصل إلى الفصل الخامس حتى تنحل العقدة معلنة عن النهاية بموت **ليلى** ثم موت قيس وهو حدث متوقع من قبل

[1] ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب ، ص 107-108.

القارئ ما يجعل القيمة تنحدر إلى 7.1 دلالة على النهاية، وقد دعم **سعد مصلوح** هذه النتائج برسوم بيانيّة يرى أنّها تدلنا على نقاط الضعف في البناء الدرامي لهذه المسرحيّات[1].

لقد قدم **سعد مصلوح** دراسة صعبة ومجهدة كانت الغاية منها حسب وصفه «تشخيص الأساليب وسبر العلاقة بين الكاتب وأبطال عمله المسرحي وقياس البعد الدرامي للمسرحيّة، إلى جانب تمييز أساليب وطرق العرض في المسرحيّة، وتمييز المسرحيّات كجنس أدبي على أساس علاقتها باللغة المنطوقة أو المكتوبة وبنوعيّة اللغة المستخدمة فيها فصحى أو لهجات»[2]، لكن هذا العمل قابله البعض على أنه عمل مضني دون دافع له؛ كون النتائج المتوصل إليها معروفة وذائعة من قبل، وقد استشهد بها حين تحدث عن غلبة الطابع الغنائي على الطابع الدرامي في مسرحيات **شوقي**، وكأنه قدم ذلك الدعم الإحصائي ليثبت سلامة الأحكام الموجهة لمسرحيات **شوقي** سابقا.

ومن بين النقاد الذين وقفوا على دراسات **مصلوح** نجد **صلاح فضل** في كتابه علم الأسلوب، حينما تحدث عن الأسلوبية الإحصائيّة ودقة نتائجها كونها إجراءات رياضيّة مضبوطة بعمليات، خاصة في مجال تحديد مؤلفي النصوص وتوضيح نسبتها إلى أصحابها، وقد أشرنا إلى هذا في الفصل الأول من بحثنا، إلى جانب إلقاء الضوء على مدى وحدة بعض القصائد واكتمالها أو نقصانها، أو استخدامه في تحديد المسار الزمني وتاريخ كتابة أعمال مؤلف خاص...ومع هذا يرى من الضرورة توخي الحذر في تطبيق المنهج الإحصائي* وعدم التسليم بصحة نتائجه، فهو منهج قاصر عن التقاط الإيقاعات العاطفيّة والإيحاءات المستثارة والتأثيرات الموسيقيّة الدقيقة، كما أنّه لا يقيم أهميّة للسياق ما يستوجب إدخال التكنيك السياقي المقارن كشرط في الحساب الإحصائي، وقد جعل **صلاح فضل** من

[1] ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب، ص 108-117.

[2] المرجع نفسه، ص 142.

* يصرح صلاح فضل في بداية حديثه عن الإحصاء، أنّه لا يمكن أن نعتبره منهجا

المنهج التجريبي الذي طبقه **سعد مصلوح** خير مثال على قصور هذا المنهج والحذر أثناء التعامل مع الدراسات الإحصائيّة.

فهو يقر على أنّ دراسة **مصلوح** تتميز «بطابع المصادرة على المطلوب»[1]، كون الناقد حاول فرض إجراء تجريبي قد يكون صالح للغة معينة دون أخرى، وإذا ما تعلق الأمر باللغة العربية فمن المنطق إعادة إخضاع جميع البراهين والحجج لمراجعة جذريّة، وهذا ما أهمله مصلوح بل إنّه أخضعها غصبا لتتناسب ومعطيات المقياس حينما استبعد الأفعال الناقصة والجامدة وأفعال المقاربة... من العمليّة الإحصائيّة، ما يجعل القارئ يشك في النتائج المتحصل عليها وإن كان المقياس مضبوطا ودقيقا إلا أنّ تطبيقه على النصوص العربيّة يستدعي إجراءات خاصة.

وما يجدر الإشارة إليه ختاما أنّ **مصلوح** وإن كان راض كل الرضا عن دراسته؛ لم يصل إلى المبتغى المتمثل في محاولة الكشف عن الملامح المميّزة لكل عمل أدبيّ من الوجهة الأسلوبيّة، بل قادته المعادلة المطبقة العامة إلى «تحديد النسب التي قد تتشابه مع آلاف النسب الأخرى دون أن يعني ذلك أي توافق حقيقي في الأسلوب»[2]، وهذا لا ينتقص من جهد الناقد في شيء فقد أعلن **صلاح فضل** بداية أنّ «هذه النظريّة قد ظفرت في اللغة العربيّة بما لم يظفر به أي مبدأ أسلوبي آخر بفضل الجهد التطبيقي الممتاز الذي اقترن بها»[3] ولذلك كان من الواجب الوقوف على مثل هذا النقد الموضوعي الذي يعتبره من أشكال الحفاوة العلميّة، وحسبُ الناقد أنّ دراسته كانت مجازفة حين طبق الإجراء على المسرحيّات الشعريّة والأهم من ذلك إخضاع مقولة أسلوبيّة واحدة على مختلف أنواع النصوص من شعر ونثر ليقيم حجته بجدوى صحة الإجراءات الأسلوبيّة الإحصائيّة.

---

[1] صلاح فضل: علم الأسلوب، ص 287.

[2] المرجع نفسه، ص 288.

[3] المرجع نفسه، ص 287.

2. أحمد شوقي والتجربة الدرامية في ضوء الاتجاهات المسرحية

تعد الدراما أهم جانب لتشكيل المسرح، بل هي المسرحية ذاتها إن توافرت على جميع العناصر من فكرة وحوار وشخصيات، صراع، لغة، موسيقى إنّها «النص المستهدف تمثيله فوق المسرح أيا كان جنسه أو مدرسته أو نوعيته أو لغته»[1]، ولذلك يبقى الحكم على نجاح المسرحية مرهون بتشكيلها الدرامي، وفي سياق الحديث عن مسرحيات **شوقي** كان من الضروري التوقف عند هذا الجانب لمعرفة مدى توفيق الشاعر في توظيفه لعناصر الدراما خاصة وأنَّ أغلب النقاد أجمعوا على ضعف البناء الدرامي عنده، لكنها تبقى أحكام عرَضيّة لم ترِد في سياقها الخاص وإنّما كانت ضمن نقدهم لمسرحياته بشكل عام، أمّا الدراسة التي بين أيدينا فتختلف عن سابقاتها حيث جعل الناقد **رضا عبد الغنى الكساسبة** دراسته تتمحور حول البناء الدرامي في مسرح **شوقي** وشعره الغنائي دون التأثر بما قيل عنه من قبل، متبعا المنهج التحليلي التكاملي، ومقرا بأنّها محاولة الاكتشاف الشخصي بدون هيمنة فكرية فحتى وإن تم الاستفادة من دراسات سابقة إلا أنّ النتائج المستخلصة...لا تتبع إلا دراستها الخاصة وانطباعها المباشر[2]. وقد قامت هذه الدراسة على البحث في المأساة والملهاة في الدراما وعلاقتها بشعر **شوقي** الغنائي.

تبدأ هذه الدراسة بمعالجة مسرحية قمبيز حيث أشاد **رضا الكساسبة** ببراعة **شوقي** في اختيار المواقف والاستهلال، ذلك أنّه اتخذ موقفا ناضجا من بداية المسرحية، بدخوله المباشر في الوسط الدرامي مُظهرا الصراع المتجسد في مأساة الوطن، فقد ابتدأ مباشرة بحوار درا بين **نفريت** و**تاسو** تصف من خلاله عواطفها وخوفها بعد تقدم الوفد الفارسي خاطبا لها فتقول:

---

[1] رضا عبد الغنى الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2004، ص 24.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص7.

نفريت: تسألني ما بي ألم تعلم بها جرى ويجري من فجائع القضا
تاسو: ماذا جرى؟ ماذا لقيت ملكتي من القضاء؟ مهجتي لك الفدا
نفريت: كيف لقد كان حسابي أنّنا بخطبة الفرس تحطمنا مـ ع[1]

وقد خصص **شوقي** فصله الأول لإبراز الصراع الذي تعيشه شخصيات المسرحيّة، ما ساعد على اتساق نمو الأحداث، فبعد أن أظهر الصراع الداخلي **لنفريت** من تلك الخطوبة انتقل للحديث عن نوايا الفرس وأطماعهم ورغبتهم في التجسس على مصر من وراء تلك الخطبة وهو ما نلمسه من الحوار الآتي:

الأول: فكيف وجدت البلد؟
زفيروس: أخي ما رأيت بمصر الجنود ولم يأخذ العين منهم أحدْ
الأول: إذن هو ملك بلا حائط رقيق الأواسي ضعيف العُمـ د[2]

أما الصراع الذي صوره في شخصية فرعون فكان قائما على الخوف من هذه خطبة ابنته ومن فقد الوطن ليجد لهذا الصراع سبيلا بعد عرض ابنة أخيه **نتيتاس** في النيابة عن ابنته مُؤْثرة وطنها على نفسها رغم ما تعانيه من صراع نفسي بعد مقتل والدها على يد فرعون وخيانة **تاسو** حبيبها وتحوله لابنة عمها لتتعمق مأساتها أضعافا حين زواجها من قمبيز، وقد يقف القارئ عند هذه الشخصية ليفسر قرارها بأنّه هروبا من واقعها المأساوي الذي لا تستطيع أن تغير منه شيئا، وهي شخصية منافية تماما لشخصية **نفريت** التي صور الشاعر صراعها القائم بين الموافقة على الخطبة وحبها **لتاسو** والذي لم يكن معمقا وخالي من التوتر لما يطبعها من حب الذات والأنانية[3].

لقد أعطى **شوقي** صورة واضحة المعالم لشخصياته تُظهر المأساة التي طُبعت بها المسرحية وتعلن عن بداية تأزم سنشهدها في الفصول المتبقية، خاصة وأنه ختم فصله الأول

[1] رضا عبد الغنى الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي ، ص 258.
[2] المرجع نفسه، ص 258.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص259.

بتنبآت السحرة وعمّا ستحل عليه مصر من أحداث دامية على يد قمبيز، ليبدأ الفصل الثاني مكثفا المأساة بعد حلم رأته **نتيتاس** تقول فيه:

الملكة: رأيتُ حَنَشاً ليسَ لَهُ مِصرُ ترَى
الوصيفة: فكيفَ كَانَ؟
الملكة: صـــــورةٌ تُشيبُ أرؤسِ النَّشَا
الوصيفة: مَا صَنَعَ الثُّعْبَانُ مـــــولاتـــــــــــــــي
مـــن الـــــنَّهر دَنَا
يقتلِعْ اليابسَ والـــــرَّ طْـبَ ويَفْـــري وَيَـطَ ا[1]

ليتحول هذا الحلم حقيقة، يراه الناقد تمهيدا لانطلاق المأساة إلى ذروتها وزرع أسبابها ومقدماتها، بعد معرفة **قمبيز** كذب زوجته من طرف القائد المصري **فانيس** الخائن، ومن هنا تتحول مصائر الشخصيات –والقول للناقد– فتنقلب محبة قمبيز **لنتيتاس** عداوة وتنمو الأحداث وتتصاعد إلى ذروة المأساة لتحقق المسرحية عاطفتي الخوف والشفقة فقمبيز الذي كان محبا لزوجته وبارا بها عاش في هذا الفصل صراع الخديعة وهو ما لم يتقبله ليقرر الانتقام منها بأن تشهد غزو مصر ومصرع قومها، فجاء الفصل الثاني معلنا عن بداية الشقاء للملكة ولمصر عامة[2].

يشهد الفصل الثالث مأساة الوطن والأشخاص فكل يلقى حتفه في مشهد من الدمار والتنكيل وهول الفاجعة، تُنهي **نفريت** حياتها بالانتحار في النيل، ويُقدم قمبيز على قتل **تاسو** و**فانيس** ويعتقل فرعون، ثم يقتل نفسه أثناء نوبة جنون وتبقى **نتيتاس** تصارع من أجل وطنها على حساب زوجها[3].

[1] ينظر رضا عبد الغنى الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي ، ص 263.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 264–268.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 268–269.

يحاول الناقد **رضا الكساسبة** تحليل مآسي شخصيات المسرحية لأجل الوقوف عند البطل المأساوي الحقيقي فيها، فيبدأ **بتينتاس** التي عانت القهر والحزن من بداية المسرحية حتى نهايتها، فهي وإن لم تمت على يد **قمبيز** وكانت الزوجة المحببة عنده؛ إلا أنّها عانت الأذى الذي لحق بوطنها، هذا الوطن الذي خانها بعد أن قتل والدها وحرمها من الحكم وسلبها الحب، لكنها آثرته على نفسها ودافعت عنه وضحت لأجله ووقفت ضد زوجها، لذلك فالناقد يراها الشخصية الأنسب والأقرب لأن تجسد المفهوم البطولي المأساوي. أما **قمبيز** الذي تعرض للخديعة من قبل زوجته ولاقى حتفه بعد صراع مع الندم لا يرقى لأن يكون البطل المأساوي للمسرحية كون نهايته مستحقة نتيجة أفعاله، وهلاكه هو انتصار لغيره وتحقيق للعدالة، ومثله شخصية فرعون التي وإن كانت أقل مكرا من **قمبيز** إلّا أن مصيره كان عدلا لما أقدم عليه من أفعال في حق شعبه ووطنه وتقاعسه عن أداء واجبه، فكانت نهايته نتيجة سوء تدبيره[1].

ويذهب الناقد إلى أنّ **شوقي** كان مقيدا بتحكم التاريخ وهذا ما منعه من تعميق الصراع، إلى جانب إكثاره من الأعمال الدموية التي لم تؤثر في الجمهور ما ألغى قاعدة **أرسطو** فيما يسمى بعملية التطهير بالمعنى الكلاسيكي خاصة وأنّ الضحايا كانوا يستحقون تلك النهاية، مع ذلك استطاع **شوقي** الربط بين الخيال والواقع دون تزييف الحقائق، ومزج بين البناء الفني والبناء الفكري أي بين المشاهد والمواقف التي بنيت عليها الأحداث، وحاول أن يعكس هذه المسرحية المأساوية مع الواقع المعاش حيث رسم صورة للحياة العصرية من فساد وترف وملذات أدّت إلى الغفلة والركون ما جعل مصيرها الحتمي العقاب سواء النظام أو الشعب[2].

[1] ينظر: رضا عبد الغنى الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي ، 270-271.

[2] ينظر: المرجع نفسه، 271-272.

هذه المسرحية يراها الناقد موافقة للمضمون الوارد في قصيدة **شوقي** كبار الحوادث التي استهلها بحكمة خالدة يقول فيها:

هكذَا الدَّهرُ حالةٌ ثمّ ضدٌّ ما لحالٍ مع الزمانِ بقاءُ[1]

حيث يستعرض فيها انهزام ملك الفراعنة على يد **قمبيز** وكيف دارت الأحوال على الشعب المصري حين سيطرة هذا الطاغية على مصر وأسره لفرعون وإذلاله حين أحضر ابنته خاضعة تمشي في السلاسل والقيود، بعد أن كانت تمشي في مركب الملوك، ليحقق ذروة المأساة في هذه القصيدة، ويعكس حالة الملوك كيف كانت وما آلت إليه، ومواطن التشابه بين القصيدة والمسرحية كثيرة يجملها **رضا الكساسبة** في تشابه الشخصيات، كذلك تشابه أسماء الأماكن، سيطرت الحس التاريخي على كليهما مع التركيز على الجانب المأساوي ونقاط التحول والانكسار لأجل العبرة وأخيرا ربط الماضي بالحاضر بهدف إثارة النفوس واستنهاض الهمم لخلق مستقبل مشرق[2].

ينتقل **رضا الكساسبة** إلى النوع الثاني من الفنون الدرامية ليقف عند مسرحية "الست هدى"، وهي أولى مسرحيات **شوقي** التي غيّر فيها مجرى الأسلوب وانتقل من محاكاة الشخصيات الأسمى (الشخصيات التاريخية) إلى معالجة سلوكيات الطبقة المتدنية، ليس محاكاة لهم وإنّما إبراز نقائصهم لضعف الإرادة والجهل والغفلة، أي أنّه خاض في الجانب الاجتماعي في قالب ملهاتي.

وتدور أحداث هذه المسرحية حول قضية هامة عرفت شيوعا كبيرا في المجتمع المصري والعربي وهي تزاحم الرجال على النساء ذوات الثراء وقد نجح **شوقي** في تصويرها كما يرى الناقد حيث جعلها انعكاسا للطبقة المتوسطة استلهم من الواقع رموز البيئة

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، ص 19.

[2] ينظر: رضا عبد الغنى الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، ص 272-278.

ومسمياتها واختار شخصية البطلة من وسط هذه البيئة مصورا إياها بالمرأة المغالية الكثيرة المباهاة بالثراء والمتناسية لحقيقة الأعمار[1].

يقدم **شوقي** مسرحيته من خلال السرد والاسترجاع حيث جعل البطلة تتقمص دور الراوي فتسرد تاريخها مع أزواجها وتقف عند عيوب كل واحد منهم وطمعهم في مالها كما تتحدث عن نفسها وعن تصرفاتها مع أزواجها فهي بدورها تبحث عن المال وتتحين الفرص لاقتناصه من أزواجها مع الحرص على حرمانهم من مالها تقول في ذلك:

ذَاكَ لـــمَالـــي اخـــتارَنِـــي واخْـــتَرْتَـــــه لـــــمَالِـــــــهِ
يَـــرحمه الله لَقَدْ عِـــشْنا مَعـاً من السّنيـنَ الصاخِبـات أرْبعاً
ومَـــات لـــم تـــبكهِ عُـــيُونـــي وكان عُمري عشـــريـــنَ عـامـاً
ثُـم تـــزوجـــتُ سِـــواهُ مَنْ ذَا يـــرَى فِعَلتِي حراماً
ولســـتُ أنْســـىَ زوجـــيَ الرابعا لا نافِعـاً كانَ ولا شَـافعـا[2]

وقد اعتبرها الناقد شخصية ذات وجهين فرغم ولهِها بالمال واستغلالها لجشعهم إلا أنّها حملت صورة مخالفة في تعاملها مع الآخرين محاولة دائما إعطاء انطباع حسن عن نفسها، مع اهتمامها بمظهرها لتُبقي على إشراقة وجهها، وهذه الصورة ساعدت البطلة على استغلال جشع أزواجها لأجل إرضاء نزواتها، فهي التي تنصح جاراتها في قولها:

صُنَّ جمالَ الوُجُوهِ صَوْناً فالسّنُ بالوجه لا السِّنينـَـا[3]

هذه المسرحية من منظور الناقد **رضا الكساسبة** قائمة على نقيضين؛ الصراع الخارجي الذي تجسده المرأة من أجل الحفاظ على أزواجها وصراع داخلي عاشه الأزواج بين النفور من الست هدى والبقاء معها مكرهين طمعا في مالها، والمسرحية نموذج عن المجتمع المصري صور من خلالها **شوقي** سيطرة الآباء في تزويج بناتهم دون موافقتها حفاظا على

[1] ينظر: رضا عبد الغنى الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي ، ص 338-340.
[2] المرجع نفسه، ص 341.
[3] المرجع نفسه، ص 340.

العادات والتقاليد ودون الرجوع لتعاليم الدين، كما عبّرت عن عيّنات كثيرة لهذا المجتمع كتعدد أزواج **الست هدى** من موظف حكومي وأديب مدّعي وضابط سكير، ومقامر وموظف وفقيه ومقاول ومحام محتال، وهؤلاء النماذج على اختلاف شخصياتهم جسدوا سلوكا واجدا هو الصراع حول المال[1].

مع كل شخصية في المسرحية يتصاعد الحدث الدرامي إلى ذروته، صراع بين رغبة البطلة في الزواج وتمسكها بالزوج وبين دفاعها عن مالها من شراسة هؤلاء، فما إن أحست بخطر التهديد تنقلب على ذلك الزوج مستعينة بجيرانها من ذلك:

النساء: «يضربن المحامي ويقلن»
اضربنه حتى يقع
الست هدى: عصمتي منك في يدي شهـــدت لـــيّ الـوثائــق
امضي يا نذل لا تعدْ إنّــك الـيــوم طــالــق!.. .[2]

وما هذا الصراع إلّا مثال عن ما عاشته البطلة مع أزواجها، فكل له معها قصة حبكها **شوقي** بطابع ملهاتي؛ تبدأ بإرضاء **الست هدى** لإحساسها الأنثوي وإشباع نزواتها وهي صاحبة الستين، وتنتهي بالطلاق بعد معرفة نوايا أزواجها.

يُنهي **شوقي** المسرحية بوفاة **الست هدى** رغم أنّها ملهاتية، لكن الناقد يراها نهاية مميزة جعل منها **شوقي** حكمة في انتصار الأخلاق، فمعالجته لهذه القضية كانت من أجل «إبراز الناحية الأخلاقية والإشادة بالفضائل مع عمل المفارقات لكي تتضح الصورة بكل أبعادها»[3]، وقد نجح الشاعر في إيصال هذه الرؤية حين أبان عن وصية **الست هدى** التي خالفت التوقعات حين حرمت الزوج الأخير من الميراث ما جعله يلعنها بعد أن أبدى حزنه المصطنع على وفاتها قبل الإعلان عن تلك الوصية، لذلك فوفاتها لم تكن بالقدر المأساوي

[1] ينظر: رضا عبد الغنى الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي ، ص 342-344.
[2] المرجع السابق، ص 344.
[3] المرجع نفسه، ص349.

الذي يتأثر به الجمهور فهي حققت الانتصار قبل موتها وبعده؛ أي فازت بما تريد وحرمتهم ممّا يريدون.

يجد **رضا الكساسبة** أنّ موضوع المسرحية متضمّن في الشوقيات، وردت في مواضع شتى من ذلك قصيدة عبث المشيب، وحكاية الأفعى النيلية والعقربة الهندية التي قامت على طابع دُعابي ذا مغزى أخلاقي اجتماعي، وقد لخصت هاته القصائد فحوى المسرحية إذ جعل **شوقي** من الحكاية الأولى وحدة مترابطة منسجمة مع ما عرف عن هذه الحيوانات من غدر وعداء، مع جعل مقدمتها إيحاء لنهايتها، وكذلك جاءت المسرحية بنفس النظام فما دار من حوار بين الأفعى والعقربة هو عينه ما جرى بين **الست هدى** وأزواجها فكل منهم يتربص بالآخر لمعرفته بما يخفيه الطرف الثاني مسبقا، أما القصيدة الثانية فتحمل فكرة الزواج غير المتكافئ الذي تطرق إليه **شوقي** في المسرحية وما يترتب عنه من عواقب وقد أعطى **شوقي** لهذا الجانب أهمية كبيرة في المسرحية لكن كأحداث ثانوية دون تصريح منه، وقد أوحى عن فشل هذا النوع من الزواج من خلال تصاعد الأحداث في المسرحية يقول **شوقي**:

المـــال حـلل كُلّ غَير محـلّل حتـــى زواجَ الشّيبِ بالأبكا ِر[1]

والمسرحيّة كما ينظر إليها **رضا الكساسبة** تبدو سطحية في ظاهرها وتنطلق من فكرة واحدة هي عواقب الطمع والجشع، لكن ما إن تصل عند القارئ الفحيص الذي يغوص في بنى النص فإنها تنفتح على مضامين أخرى، كالتي وقف عندها الناقد حول ضرورة استشارة الفتاة في الزواج، أو تعدد الزواج كما هو الشأن مع البطلة دون ضوابط، حتى أنّ الشاعر يراه منافٍ للشريعة فيقول:

بعض الزواج مذمَّم، مـا بـالزنـا والرّق إنْ قيـسـا بـــه من عـار[2]

[1] المرجع رضا عبد الغنى الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي ، ص 352.

[2] المرجع نفسه، ص 353.

هذه الآفات وغيرها وما ينجر من ورائها عالجها الشاعر بأسلوب تهكمي مضحك مملوء بالمواقف الكوميدية وهو المطلوب في أي مسرحية ملهاتية، مع إصابته للهدف والمتمثل في تحديد عيوب المجتمع لأجل الابتعاد عنها.

من خلال النموذجين يقف **رضا الكساسبة** على الاختلافات الواقعة في أسلوب المعالجة والموضوع والشخصيات بين المسرحيات التاريخية وبين المواضيع الواقعية الكوميدية وكيف استطاع **شوقي** أن يُوفق في كلا النوعين من خلال تقيده بشروط كل من المأساة والملهاة، من هاته الشروط[1]:

- اعتماد **شوقي** على المبالغة في تصوير الخطأ الكوميدي (تصوير مشهد الطمع والجشع وتكراره على عشرة نماذج من الأزواج)، وتضخيم الخطأ المأساوي لإنهائه بسقوط البطل في المأساة (تضحية **نتيتاس** لأجل الوطن دون القدرة على الحفاظ عليه).
- توظيفه لشخصيات من الطبقة العليا في المسرحية المأساوية ك**قمبيز** و**علي بك الكبير**...، بينما الشخصيات في المسرحيات الكوميدية تكون من عامة الناس ك**الست هدى** والبخيلة.
- يقوم موضوع الملهاة على وقوع مشكلات بين الناس دون أن يترتب عنها مخاطر(الشجار بين جيران **الست هدى** والمحامي المخادع)، بينما تقوم المأساة على حروب ومخاطر تنتهي بموت أحد الشخصيات الرئيسية وتثير حالة من الخوف والشفقة (موت قمبيز، انتحار بين فرعون...).
- تتطور خطوات الحدث الدرامي في المأساة تصاعديا بحيث تصبح النتائج خطيرة لا يمكن التراجع فيها كما (قتل **قمبيز** لأخوه وزوجته وما نتج عنه

[1] ينظر: رضا عبد الغنى الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، ص 336- 337.

من تأنيب للضمير) على عكس الحدث الدرامي للملهاة أين يحق للمؤلف المناوبة فيه بين صعود ونزول (زواج **الست هدى** ثم طلاقها ثم الزواج مرة أخرى وهكذا).

وبتحقيق **شوقي** لهذه الشروط يكون قد أثبت تفوقه في الكتابة المسرحية بنوعيها وأثبت أنّ له القدرة على التعايش مع الطبقة الارستقراطية ومع الطبقة الوسطى وحتى الدنيا مركزا على الجانب الأخلاقي لما جسدته مسرحياته من قيم موضوعية وجمالية متصفة بالسلوكيات الرفيعة يرى فيها الناقد دعوة صريحة من **شوقي** لتكوين مجتمع مثالي يرقى به إلى حضارة متجددة العطاء[1].

تعقيب:

تأسيسا على ما تقدم تبين لنا أنّ مسرحيات **شوقي** قد نالت حظها من الدراسات في العصر الحديث ومازالت مفتوحة على النقد في عصرنا الحالي، فكثير منهم عالج جميع مسرحياته ووقف عند عيوبها وإيجابياتها كما فعل **محمد مندور** و**شوقي ضيف**...، ومنهم من اكتفى مسرحية واحدة وأخضعها لسلطة منهج معين ليخرج بقراءة مغايرة عما سبقها، وهو ما لاحظناه في دراسة الطرابلسي الذي قدم دراسة جديدة مخالفا كل من سبقوه من النقاد الذين تناولوا مسرحية كليوبترا، بل قدم قراءة مغايرة عن أسلوبه السابق ومنهجه، جاءت وفق المنهج البنيوي لكن دون تلك الصرامة التي تفرضها البنيوية حيث استغل جهود النقاد السابقين وقراءاتهم السياقية ليشكل صورة عامة عن النص، ثم يغوص في عالمه ليقول ما أراد النص أن يقوله وربما ما لم يستطع صاحبه أن يكتبه فالنص ما إن يرتحل يعيد جدّته وحداثته وينفتح على تأويلات عدّة إن وجد القارئ المناسب، و**الطرابلسي** أعطى وجها آخر لكليوباترا وناب عن **شوقي** في الدفاع عنها، ومن الصعب الموازنة بين قراءته بوصفها قراءة نسقية؛ وقراءة غنيمي هلال الخاضعة للمنهج التاريخي؛ فهذا الأخير انطلق من آليات النقد

[1] ينظر: المرجع السابق، ص631.

المقارن للبحث في قضية الصلة بين الآداب الأوروبية وأدب **شوقي** المسرحي، وكانت نتائجه المتوصل إليها جد مرضيّة من حيث الجديد الذي قدّمه، بغض النظر عن الجمالية النصيّة التي لم تكن بالأساس غايته، عكس **الطرابلسي** الذي انطلق من تلك الغاية ووصل إليها.

ومسرحية "مجنون ليلى" التي عدّت الأكثر نجاحا وتوفيقا بين مسرحيات **شوقي** ليس في تشكيلها العام وإنما من حيث موضوعها العاطفي الحيوي الذي كان متوافقا إلى حد بعيد وشاعرية **شوقي**، من خلال إجادته للشعر العاطفي واقتراب الموضوع من نفسيته إلى جانب معارضته لأشعار المجنون من حيث الوزن والقافية ما يدل على الانسلاخ التام للشاعر في مضامين المسرحية، لكن الدراستين التي وقع عليهما الاختيار مباحث موضوعنا قدموا نقدا مغايرا للرأي العام حول هاته المسرحية فكل من: **محمد زكي العشماوي وحكمت أحمد سمير** يرونها لا ترقى لأن تدرج ضمن هذا الجنس الأدبي لدنوها من التاريخ بدرجة أولى وطغيان الشاعرية فيها على الدراما أي تركيز شوقي على القالب الشعري على حساب الأداء المسرحي، وهو الحكم العام الذي أُسقط على جميع مسرحياته، ولكن فيما يبدو أنّ هذا الحكم هو مغالاة في حق الشاعر **فزكي العشماوي** مثلا لم يحافظ على آليات المنهج المعلن عنه في مقدمة الكتاب – لم يذكر أي منهج– وهو استنطاق النص، لذلك من الطبيعي أن لا يصل إلى نتائج مسلم بها خاصة وأنّه كلما قدم قراءة لمقطع ما يحيله مباشرة على سياقه العام فإن خالف النص هذا السياق حكم على شوقي بالإخفاق، كذلك الناقد **حكمت أحمد** اقتصر تحليله في الوقوف على الهيكل الخارجي للمسرحية؛ دون ربطه ببنية النص الداخلية من حوار ولغة وتلاحم الأبيات ببعضها، وهو في رأينا تحليل قاصر بمثابة فصل الروح عن الجسد، أما **رضا الكساسبة** فقد انتبه في دراسته إلى ضرورة دمج اللغة الشاعرية والموسيقية أثناء التحليل للوصول إلى نتائج أكثر دقة وشمولية، فأثبت من هذا البحث أنّ **شوقي** «أبرز قدرة الإطار الموسيقي للشعر العربي العمودي على أن ينتظم المسرحية ...كما أبان على قدرة تطويع الأوزان للحوار والموضوعات... ليصل إلى أنّ الشعر الغنائي ليس مقطوع

الوشائج بالنسبة للدراما الإنسانية»[1]. بل إنّ **شوقي** أعطى للشعر الغنائي حلة جديدة حين وحّد بينه وبين التمثيل، وجعل الحوار المسرحي يجري على موسيقى وأوزان الشعر العربي تماشيا وما تألفه الأذن العربية.

يمكن حصر الدراسات السابقة وفق نموذجين من البحوث النقدية قامت الأولى على الصرامة المنهجية؛ سياقية كانت أم نسقية جسدها كل من **سعد مصلوح** و**محمد غنيمي** هلال و**رضا الكساسبة** و**الطرابلسي** وقام النموذج الثاني على جزئية الأحكام التي وإن أضافت للنقد شيئا أساءت له في أشياء وهو ما جسدته دراسة كل من **زكي العشماوي** و**حكمت أحمد سمير**، كما تقودنا هذه الدراسات إلى الحكم بأنّ القراءات الأقرب من روح النص ليست محصورة بالعامل الزمني –جِدّة الدراسة أو قدمها– بل تتحدد بمدى قدرة الناقد على التحكم في آليات منهجه، وهي النتيجة التي توصلنا إليها في الفصلين السابقين.

[1] رضا الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، ص 650.

خـاتمــة

أحمد شوقي اسم بارز في الأدب العربي نُحِتَ اسمه على جدار العظماء من خلال خطاباته الشعرية، خُط ديوانه بأجزاء أربع؛ كانت ولا زالت مصدر إلهام لغيره من الشعراء، حظيّ بعناية خاصة نظرا للمنزلة الأدبية التي أحرزها بشعره في العالم العربي،جعلتهيتربع على عرش إمارة الشعر؛ هذه المنزلة لم تكن من قبيل الصدفة وإنّما صنعها بخصوبة خياله وروعة كلماته وفخامة أسلوبه، ما جعل من شعره طاقة إيحائية تجذب النقاد والدارسين لتعاطي النص؛ وما إن يدخل عالمه حتى يصاب بخيبة القبض على معناه، فيبقى المعنى بذلك مغيّبا منتظرا قراءه، وهذا ما أثار استجابة واسعة عند جمهوره، توّج بارتحال النص عبر الزمن ما شكل آفاق قراء متعاقبين للنص الشوقي.

ولعل مجمل ما خلصنا إليه في ختام دراستنا التي تعنى بالبحث في التلقيات النقدية لخطابات شوقي الشعرية، نبرزه في النقاط الآتية:

- أفضى البحث في المدخل إلى نتيجة أساسيّة مفادها أنّ الأدب ممارسة شموليّة؛ تزول فيها الحواجز المتصلة بين عمليتي الكتابة والقراءة، وهذا ما أدركته الفلسفة الهرمينوطيقية بعد أن مرّت بدورة حياة تضمّنت عدّة مراحل, اختلفت اختلافا جوهريّا فيما بينها, وهو ما وقفنا عنده مع **شلايرماخر**(إعادة بناء تجربة المؤلف من وفق الفهم الذاتي للقارئ)، ومع **دلثاي** (مشاركة القارئ للتجربة المعاشة من طرف المؤلف عن طريق استخراج المعنى المضمر في النص لتحقيق الفهم الصحيح الذي نقلته اللغة لا كما عاشه صاحبه)، ثم **هايدغير** (عملية بناء المعنى للنصوص القديمة/الماضي مرتبط بالفهم الراهن للقارئ)، وصولا إلى **غدامير**(تشكل المعنى قائم على اندماج الأفقين أفق الرؤية المعاصرة لزمن التلقي وأفق الماضي الذي طرح فيه النص)

لتشترك جميعها حول فكرة أنّ التّأويل الممارس على النّص لا يمكن تحديده إلا بعلاقة تجمع بين القارئ والنّص.

- وكان للفلسفة الظّاهريّة المرمى ذاته – بناء العلاقة بين الذات وموضوعها– من خلال طروحات **هوسرل** المتبنية لفكرة القصدية التي تبرز الشيء على حقيقته كما يعيه العقل لا كما يبدوا في ذاته، وهي الفكرة التي أسقطها **إنغاردن** على العمل الأدبي معلنا عن مشروع جديد يبحث في المعنى من خلالاتحاد العمل الأدبي بالذات المتلقية المسؤولة عن عملية الفهم لإنتاج الموضوع الجمالي.
- من تلك المنطلقات الجوهرية أعادت نظرية التلقي ترتيب أدوار أقطاب التفاعل،أين جعلت من القارئ عنصرا إيجابيا في عملية القراءة، بعد أن كان مغيّبا مع الشكلانية والبنيوية، وأصبحت القراءة فعلا إبداعيا تتعدد فيه مفاهيم النص بتعدد قرائه، متجاوزا لفهم مؤلفه.
- نظرية التلقي في هيكلها النظري حاولت نقلالمعنى من سلطة النص إلى فعل الفهم لدى القارئ، لتخرج الأدب من تلك القيود التاريخية مبرزة جماليته، في اندماجه ضمن عملية التواصل مع المتلقي التي تضمن له الاستمرارية، ويتم عبر توظيف مقولات هذه النظرية كعدة لوصف عديد التلقيات لنص ما والوقوف عند تحليلها ورصد موقف وردود أفعال المتلقين المعاصرين إزاءها.
- انتهى البحث في الفصول الثلاثة إلى أنّ نصوص شوقي الشعريّة؛ مرّت عبر مجموعة من المنعطفات التاريخية شكلت درجات تقبّل لا حصر لها بين منعطف وآخر، فكل قراءة تعبر عن ظاهرة اجتماعية وتاريخية تصدر من قراء لهم ثقافة ومعرفة مشتركة، ومع ارتحال النص عبر التاريخ تتشكل صلة تاريخية بينفهم قراءة الجيل الأول، وبين القراءات اللاحقة وهذا ما يحدث تفاوتا في الآفاق في المنعطف ذاته.

- من خلال سلسلة التلقيات التي قدّمت في البحث نجد أنّ روائع **شوقي**قد مرّت بثلاثة منعطفات كل منعطف شكل قراءات خاصة، ساهمت في إثراء نصوص شوقي، بحيث لعبت هذه القراءات دور كبير في ترويج نصوصه على نطاق واسع، وقد حاولنا إبراز دلالة هذه التلقيات من زاوية تعالقها التاريخي والزمني مقتصرين على نماذج منها نراها الأكثر جدلا في دراسات النقد المعاصر.
- تمثلت المرحلة الأولى في موقف المتلقين الأوائل المعاصرين لحقبة تشكل النص، ومما لاحظناه حول استجابات هذه المرحلة؛ أنّها صنعت آفاق توقعات ضيقة لا تتناسب والخطاب الشعري الذي تناولته، فالنقد الذي سلط على النص لم يوجه للنص ذاته بقدر ما وجه لصاحبه لهذا لا تعدو هذه الدراسات في أغلبها أن تكون قراءات شارحة،أو قراءات مغرضة تقف عند الأبيات الضعيفة من الناحية الفنية، ولا تنظر إلى جمالية القصيدة إلا من زاوية استقامة المعنى ومطابقته للواقع وقد وكانت في مجملها مستمدة من معايير النقد القديم.هذه الآفاق عبرت عن نوع من الالتباس والتقلب في القراءة كونها لم تدخل في علاقة تفاعل مع النص وإنّما انصاعت لموجّهات وإكراهات معينة مرتبطة في غالبها بتأثير السياق المحيط بالنص، وهو ما عبّرت عنه دراسات كل من العقاد وطه حسين.
- مثل المنعطف الثاني مرحلة التلقيات القريبة من زمن الكتابة وقد جاء امتدادا طبيعيا لأفق الأوائل أين اقتحموا النص الشعري محمّلين بتلك التلقيات السلبية التي تقف حائلا بين الأفق النصي وبين وعي قارئه، لكن هذا لم يمنع من بروز بعض الردود التي تحررت من تلقياتالنزعة التقليدية السلبية الموروثة عن موقف الأوائل، منفتحين على تجربتهم الخاصة من خلال محاولة الانخراط في النص الشعري دون إهمال المحيط الخاص بنشأته، ومن النماذج التي مررنا بها نقف عند طابعين مختلفين لهذه المرحلة؛ طابع الاتصال والاستمرار مع آفاق القراء الأوائل وهو ما استنتجناه من قراءة عباس حسن المبتذلة المعبرة عن مشاعر وسمات مزاجية خاصة والتي نراها

أساءت للخطاب الشوقي أكثر ممّا أضافت عليه،وطابع التغير والتجاوز الذي مثلناه بقراءة الإبراهيمي وشوقي ضيف والتي انطلقا فيها من مساءلة النص لإعادة تأسيس آفاق الانتظار.

- عرف المنعطف الثالث تحولا جذريا لأفق الانتظار، وهذه المرحلة تعد الأخصب مقارنة بالمرحلتين السابقتين ليس من حيث الكمية الإنتاجية؛ وإنّما من حيث درجة تشكل أنماط تلقي جديدة، ويرجع هذا إلى التحولات التي طرأت على المجال الأدبي والنقدي، مسفرة عن انبثاق مسارات قرائيّة متعدّدة؛ حاولت أن تكون قريبة قدر الإمكان من روح النص لتصل إلى حقيقته مستندة على عدّة إجرائيّة؛ من خلالها يغوص القارئ في عالم النص ليستنطق كل مسكوت، معيدا بذلك الفهم الصحيح الذي أراده صاحبه ولم تستطع التلقيّات السابقة القبض عليه، وهذه القراءات التي نرى فيها الجدّة والمعاصرة استمرارية لما سبقها،فالنص الجيد ما إن يرتحل يعيد جدّته ليتناسب وزمن تلقيه، والقارئ المناسب لابد وأن يستقبل النص محملا بكل ما جاءت به سلسلة التلقي السابقة متجاوزا إيّاها.
- هذه الدراسات التي توسمت بالمناهج المعاصرة لأجل تحقيق قراءات إيجابيّة؛ لم تكن في مجملها مرضيّة فقد أدّت في أكثر من مناسبة إلى تخييب أفق انتظار الدارسين أين تتداخل عندهم مواقف الإعجاب والدهشة مع مواقف النفور والاستهجان وذلك باختلاف التوجه، ودراسة الطرابلسي خير مثال؛ فبالقدر الذي يراها البعض ملمّة فيه بالنص من جميع جوانبه شكلا ومضمونا، عابها البعض الآخر على أنّها دراسة تثير الدهشة لصعوبة رصد موضوعاتها وكبر حجمها دون أن تحيل على جماليات النص الشوقي.
- إنّ الدراسات التي جعلنا منها عينات للدراسة في الفصل الثالث أحالتنا إلى نقطة مهمة،هي أنّ الدراسات الحداثية لشعر شوقي كانت نتاج عملية المثاقفة بين المعطى الغربي والأفق العربي وقد أثمرت هذه العملية بنتائج طيبة جعلت القارئ يبحث عن

المعنى القابع في النص ليولد معان جديدة وهو ما وقفنا عنده في دراسة الطرابلسي الذي اكتسب صيغة ممارسة جديدة في دراستهلشخصيّة كليوبترا نتيجة المزاوجة بين العدّة الغربية والأفق العربي الذي شكله من سلسلة التلقيات السابقة حول هذا النص.

- تبقى هذه القراءات المعبّرة عن مسارات القراءة المعاصرة؛ بسلبياتها وإيجابياتها، نقطة ارتكاز يستعين بها القراء المتعاقبين لبناء مشروع تأويلي جديد لنصوص شوقي وفق آفاق جديدة وبمعطيات جديدة، خاصة وأنّ النتائج المتوصل إليها تحيل على أنّ شعر شوقي لا يزال قابلا للتأويل،وبخروجه من تبعية السياق، وملكية المؤلف يمكن أن ينفتح على آفاق تلقي جديدة متغيرة بتغير الزمن، تتواصل جدتها كلما كان النص مستمرا في السريان، وهذا ما يوصلنا إلى أنّ بحثنا ما هو إلا مقدمة أولية نحو مشروع جديد يتتبع مسار ارتحال النص الشوقي ويقف عند كل أفق ليكشف في كل مرّة توالد معاني جديدة نتيجة تشابك العملية التواصلية بين النص ومتلقيه.

ملحق الأعلام

ملحق الأعلام:

أحمد شوقي Ahmed Chawki (1868-1932):

أحمد بن علي حليم شوقي؛ شاعر مصري ولد من أسرة ممزوجة العناصر مختلفة الأصول والأعراق، فكان من أب كردي وأم تركية ينتهي نسبها إلى العرب،فتألفت شخصيتهمنأصول أربعة في فرع مجتمعة، فكان لهذا الموروث أثره الكبير في تكوين شخصية شوقي النفسية والفكرية والاجتماعية، كما كانت سببا في تفجر الإبداع أو تفجر عبقريته فيما بعد.

التمس فيه أهله سمة العلم فأرسلوه إلى مدرسة بسيطة تهتم بعلوم القرآن الكريم وتفتقر إلى أبسط طرق التربية، فتلقى عن شيخه الأول حفظ آيات من القرآن الكريم، لكنه لم يمض وقتا طويلا فيها ثم نقل إلى مدرسة تُعرف بالمُبتديان وكان عمره آنذاك أربع سنوات،ولما بلغ السادسة عشرمن عمره أنهى الثانوية، ورغم صغر سنه فقد التحق بعدها بمدرسة الحقوق، فلم ترق له دراسة الحقوق،فالتحق بقسم الترجمة في نفس الكلية وتخرج من قسم الترجمة وهو يحمل الشهادة النهائية.

بعثه الخديوي توفيق إلى فرنسا سنة 1882،لمتابعة دراسة الحقوق على نفقته،أمضى شوقي سنين في مونبيلية زار خلالها إنكلترا، ثم زار الجزائر في رحلة استشفائية إثر مرض أصابه،قضى فيها قرابة الشهرين ثم عاد إلى فرنسا لإكمال دراسته. حيث نال الإجازة في الحقوق.

عاد شوقي إلى مصر فالتحق بقصر الخديوي ثم تدرج في الوظائف حتى صار رئيسا للقسم الإفرنجي في القصرّ،ثم مالبث أن أصبح شاعر البلاط عهد الخديوي عباس، فأصاب في القصر ثراء وحظوة وجاها عريضا،وتحتم عليه بحكم وظيفته أن يرفع المدائح في المناسبات، وأن ينظم القصائد مشيدا بآل إسماعيل.

لمع اسم شوقي وذاع صيته بسبب صلته بالقصر والخديوي ثم اختير بسبب نبوغه الأدبي لتمثيل مصر في مؤتمر المستشرين بجنيف،وذلك عام1894، وفي المؤتمر ألقى قصيدته المشهورة " كبار الحوادث".

شعره:

ينقسم شعر شوقي تبعا لحياته،إلى مرحلتين:عاش في الأولى سجين القفص الذهبي،حيث كان ترجمان القصر، وشاعر الخديوي، وكان يداور الطلاب وشعب الرتب.

تبدأ المرحلة الثانية من شعره بنفيه إلى الأندلس، حيث سكن برشلونة، ورأى أمجاد العرب في الأندلس وقرأ الكثير من الكتب التاريخية عن حضارة العرب فيها وأدبهم وكتب عنها مسرحية "أميرة الأندلس" استوحاها من الحياة الأندلسية،وأعجب بالشاعر الأندلسي ابن زيدون فعارضه في نونيته المشهورة.

وفي عام 1927 أعاد طبع ديوانهالشوقيات فأقيمت له حفلة تكريم اشترك فيها أدباء من أقطار البلاد العربية،وألقى فيها حافظ إبراهيم قصيدة بايعه فيها بإمارة الشعر.

والواقع أن عناصر كثيرة تشابكت في شاعرية شوقي منها: المكونات الجنسية، ومنها المكونات الثقافية

فقد اختلطت فيه خمسة أصول أجنبية، والأصول إذا تلاقحت أخصبت.

وأما من حيث الثقافة فقد جمع شوقي بين الثقافتين العربية والفرنسية، واستقى من التراث الشعري العربي أروع ما للشعراء القدماء من قصائد ونماذج شعرية كما تمثل نماذج البارودي تمثلا عميقا، وعدّه أستاذه- البارودي- من حيث العودة بالشعر إلى سابق زمن فحول الشعر. في القوة والجزالة والمحافظة على عمود الشعر في بنية القصيدة وصياغة تراكيبها وصورها.وساعده على ذلك اطلاعه الواسع على دواوين الشعراء المجدين. فتحرر من الصناعة البديعية التي كانت مسيطرة على الشعر منذ عصور الانحطاط حتى مطلع العصر الحديث.

وهكذا كان شوقي (كلاسيكيا)جديدا.يحاول الجمع بين التراث والتجديد فإذا كان أستاذه- البارودي-رأس مدرسة الإحياء والتراث،فإن شوقي رأس مدرسة الاتباعية(الكلاسيكية)الجديدة،لأنه جمع بين القديم والحديث،وبهذا تجاوز أستاذه الذي وقف عند القديم وحده، يحاكيه ويعارضه.

ينظر: أمير الشعراء أحمد شوقي حياته وشعره، يوسف عطا الطريفي، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2009، ص9-11(بتصرف).

ادموند هوسرل Idmund Husserl (1859- 1938):

فيلسوف ألماني ومؤسس الفلسفة الظاهراتية، درس الرياضيات في لايبزع 1876، وبرلين 1878، وفي عام 1881 انتقل إلى فيّينا للدراسة تحت إشراف كونسكز بركز، كما درس الفلسفة على يد Franz Brentano، وعمل أستاذا محاضرا في جامعة Martin-Luther.

تأثر Husserl في بداياته بالاتجاه النفساني في الفلسفة، لكن فيما بعد اتجه اهتمامه إلى المعاني والماهيات الخالصة، وهو ما تجلى في كتابه "البحوث المنطقيّة" حيث نفى فيه أن تكون العلاقات المنطقية خاضعة للتأثيرات السيكولوجية، أو تابعة لعالم الأشياء، وأكّد في المقابل خصوصيّتها وارتباطها بعالم الماهيات المعقولة التي تمثّل حقائق ثابتة، فهي ليست نتاج الشعور، إنّما يتجه إليها أو يقصدها، وهو ما أكده Husserl وتوسّع فيه تحت مسمى "القصديّة"، وهي فكرة محوريّة في فلسفته الظاهراتيّة، إذ لم يقصرها على مجال الأحكام المنطقيّة، بل عمّمها لتشمل مجالات الإدراك والعواطف والانفعالات والقيم.

أعماله: فلسفة علم الحساب (1891)، بحوث منطقيّة Les recherches logique(1900-1901)، أفكار: مقدمةعامة لفلسفة ظاهراتيّة خالصة Les idées directrices pour une phénoménologie(1913)، المنطق الصوري والمتعالي (1929)، تأملات ديكارتيّة (1932)، أزمة العلوم الأوروبيّة والظاهريّات المتعاليّة (1936).

Voir : Wikipédia l'encyclopédie libre, 14/04/2016, à 22.43.

جورج غدامير HansGorg Gadamer (1900-2002):

فيلسوف ألماني ولد بماربورغ Marbourg، درس الفلسفة في مناطق متعددة، تأثر بالفلسفة الفينومينولوجيّة وبفكر أستاذه هيدغر صاحب النزعة الوجوديّة، خاصة فيما يتعلق بفكرة التنامي الإنساني التي شكلت قطب الرحى عند غدامير في مجال الهرمينوطيقا.

أسس من خلال أعماله مشروع هرمينوطيقي فلسفي قائم على ثلاث دعامات كبرى تمثلت في التجربة الفنيّة والعلوم الإنسانيّة واللغة، ويتقارب فكر غدامير وآرائه مع آراء هايدغر فيما يخص المنهج التأويلي، فكلاهما يرى أنّ هذا الأخير موقف ذاتي يرتبط بلحظة زمنيّة معينة وبتفاعل جدلي خالص.

أعماله: الحقيقة والمنهج، فن الفهم، مشكل الهرمينوطيقا، الهرمينوطيقا الفلسفيّة.

ينظر: مجموعة من الأكاديميين: الفلسفة الغربية المعاصرة، ج2، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013، ص1169-1178.

جون بول سارتر Jean Paul Sartre (1905-1980):

فيلسوف وأديب فرنسي، ينتسب إلى المذهب الوجودي، تنقسم فلسفتهإلى ثلاثة مراحل: المرحلة النفسانية /المرحلة الأنطلوجيّة/المرحلة الديالكتيكيّة.

ينطلق سارتر من ظاهراتيّة هوسر إذ كان متأثرا به كلّ التأثر، فاستطاع أن يكمّل قصديّة هوسرل بالوجود في العالم عند هايدغر، وقد كان لسارتر الأثر البالغ على الفلسفة الوجوديّة خاصة ما تضمنته مقولته: " الوجود يسبق الماهية" وهو ما ترفضه الوجوديّة ذاتها التي ترى أنّ الماهية تسبق الوجود ذلك أنّ العالم قبل أن يوجد كانت فكرته وصورته في عقل اللّه، ويدعم فكرته بنتيجة وهي الحرية التي بها يخلق الإنسان نفسه بنفسه، بل الإنسان هو الحرية نفسها يخلق نفسه من مجموع أفعاله.

إن سارتر من هذا المنطلق يمجدالإنسان ويخلق له عالم الذاتيّة وهو ما يسمّيه النزعة الإنسانيّة الوجوديّة التي تقول للإنسان إنّه ليس ثمة مشروع غير الإنسان وتدعوه إلىأن يحقق نفسه خارج نفسه، وأن ينقذ نفسه بنفسه من الماضي/الحاضر الذي يوجد فيه.

أعماله: التخيل L'imagination(1936)، الخيالي L'imaginaire (1940)، نقد العقل الديالكتيكي (1960).

ينظر: عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص563- 568.

حمود رمضان: Hammoud Ramadan (1906-1929)

شاعر لم يحمل أكثر من الشهادة الابتدائيّة، ولم يزد عمره الإنتاجيّ على ثلاث سنوات، ترك للقراء ما يقرب من ثلاثين قصيدة، وكتابا عنونه بـ"بذور الحياة".

شاعر ثار على القديم، داعيّاإلى التحرر من الوزن والقافية من أربعين عاما، فقد وجد فيهما أغلالا

حديدية تعرقل انطلاقة الشّعر، إضافة إلى دعوته إلى التجديد في جميع مظاهر الحياة.
شاعر تبرأ من السياسة ولكنه كان سياسيا وطنيا ثائرا في كل كلمة تلفظ بها، تآمرت عليه فرنسا لاغتياله فأخطأته أيدي المغتالين، ولكن يد القدر لم تخطئه فاختاره الله لجواره، وعمره لايزيد عن ثلاث وعشرين سنة.

رولان بارث Roland Barthes (1915-1980):

يعد واحدا من أهم أعلام النقد، ليس في فرنسا فحسب؛ ولكن خارجها أيضاولعل السبب الذي جعله يحظى بهذه المكانة، يكمن في قدرته العلمية الهائلة على اختراق ميادين علمية ومعرفية عديدة استفاد منها في إطار ما يسمى اليوم تداخل العلوم.
قضىفترات من حياته مدرسا في تركيا ورومانيا ومصر، محتكا بذلك بثقافات أمم عديدة،أضافت إلى ثقافته ومعارفه خبرة بعقائد المجتمعات التي عاش فيها،وأنماطها الحضارية،وأفكارها، وثقافتها.
عمل بارث في مركز البحث العلمي الفرنسي، وكان من إنجازاته فيه جملة من الدراسات في علم الاجتماع وعلم المعاجم،أشرف عليها متابعة وتوجيها،كما عمل مديرا للدراسات في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا، إلى جانب إشرافه على إدارة معهد التدريب لمواد علم الاجتماع، والرموز، والرسوم، والدلالات.

أعماله:

إمبراطورية العلامة، لذة النص، هسهسة اللغة، نقد وحقيقة، التحليل البنيوي للقصة.

ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، رولان بارت، تر: منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط3، 1999.

رومان انغاردن Roman Ingarden(1893-1970):

فيلسوف بولندي من أنصار مذهب الفنومينولوجيا،تتلمذ على يد هوسرل ثم صار أُستاذا للفلسفة في جامعة Lwow وجامعة Krakow وكان عضوا في الأكاديمية البولندية للعلوم.
تفرغ لأجل دراسة الأنطولوجيا تحديدا فيما يتعلق بطبيعة الوجود، وبوجود الكون فاختلف مع هوسرل الذي أفضى إلى مثالية متعالية،بينما يرى إنغاردن أن الظاهريّة لاتؤدي بالضرورة إلى مثالية متعالية.
درس مشاكل الأنطولوجيا الصورية، والمادية والوجودية وخلص إلى أن كل موجود ينبغي أن ينظر إليه من ثلاث وجهات هي التركيب الصوري والأوصاف المادية وحال الوجود.

أعماله:

في موقع نظرية المعرفة داخل مذهب الفلسفة سنة 1925، الجدل حول وجود العالم 1921، أبحاث في أنطولوجيا الفن 1962، في المسؤولية: أسسها الوجودية 1970.

ينظر: عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1.

سعد مصلوح Sa'd Masluh (1943):

من مواليد منسفيس في محافظة المنيا، حصل على ليسانس في اللغة العربية والدراسات الإسلامية من كلية دار العلوم جامعة القاهرة 1963، وعلى الماجستير من نفس الكلية 1968، والدكتوراه من جامعة موسكو 1975. عمل عميداً بكلية دار العلوم 1964، فمدرساً 1975،بعدها أستاذاً مساعداً 1980، ثم أستاذاً بكلية الآداب فرع بني سويف 1992، وقد عمل أثناء ذلك أستاذاً مشاركاً في كلية الآداب بجامعة الملك عبد العزيز 1980، وخبيراً بمعهد الخرطوم الدولي للغة العربية التابع لمنظمة المؤتمر الإسلامي. ثم أستاذاً بكلية تربية الأساسية بدولة الكويت.

مؤلفاته :

الشاعر والكلمة، مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام، دراسة السمع والكلام، حازم القرطاجني، دراسات نقدية في اللسانيات المعاصرة، الأسلوب، في النص الأدبي، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية.

طه حسين TahaHussein(1889-1973):

عميد الأدب العربي، ولد في محافظة المنيا بالصعيد الأوسط، أصاب الرمد عينيه وهو في الثانية من عمره وكان لهذا الحادث أكبر أثر على حياته،أورثه العمى علّة من علل الجسم وأكسبه غير صفة من صفات النفس فقد انصرف إلى الاستماع إلى القصص والأحاديث وآيات القرآن وقصص الغزوات والفتوح وأخبار الأنبياء والنساك الصالحين،فأصبح يلقب بالشيخ الصغير، بدأ دراسته في كتّاب القرية ثم دخل الأزهر، انتقل إلى الجامعة المصرية ونال منها الدكتوراه الأولى، ثم نال دكتوراه دولة من جامعة السوربون Sorbonne،حظي بعدة مناصب منها: أستاذ التاريخ القديم وتاريخ الأدب العربي،عين عميدا لكلية الآداب بالقاهرة، أول مدير لجامعة الإسكندرية، أنشأ جامعة عين شمس وكان عضوا بالمجمع اللّغوي ورئيسه، ومديرا لدار الكاتب المصري.

أعماله:

حديث الأربعاء، ذكرى أبي العلاء، في الشعر الجاهلي، على هامش السيرة، دعاء الكروان، المعذبون في الأرض.

ينظر: روبرت كامبل اليسوعي، أعلام الأدب العربي المعاصر سير ذاتية، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القدس يوسف، بيروت، ط1،1996، ص487-490.

عباس حسن AbbasHassan: (1901- ؟)

ولد بمدينة المنوفسنة 1901 بمحافظة المنوفية، حفظ القرآن طفلا، والتحق بالأزهر الشريف فأتمّ فيه المرحلتين الابتدائية والثانوية الأزهرية، ثم التحق بعد ذلك بدار العلوم وتخرج منها عام 1925، وكان من أوائل دفعته

عمل بالتدريس لمدة عشرين عاما،وشارك خلال تلك الفترة في تأليف العديدمن الكتب المدرسية في

مختلف المراحل التعليمية، وفي عام 1944عين في دار العلوم،وترقى في الدرجات العلمية حتى أصبح رئيسالقسم النحو والصرف والعروض في الكلية،وظل بها حتى سن التقاعد.

أعماله :

النحو الوافي، اللغة والنحو بين القديم والحديث، رأي في بعض الأصول اللغوية والنحوية، المطالعة الوافية.

عباس محمود العقاد Abbas Mahmoud al-akkad (1889- 1964):

أديب عملاق أهدى العالم العربي ما يزيد عن السبعين كتابا،ولد في بلدة نائية من بلدان الصعيد في الإقليم المصري،تلقى تعليمه الأول بمدرسة أسوان الأميرية،كان منذ صغره يميل إلى الإطلاع والقراءة وكان ينفق الساعات الطوال في البحث والتفتيش العلمي،وكان يترجم ما يصلح للنشر من المقالات ويكتبعن أدباء العرب والفرس، كما اطلع على الشعر وقرأالكثير من دواوينه،شغف بالانجليزية وأتقنها مامكنه من الإطلاع على الأدب الإنجليزي وهكذا قامت القراءة بدور كبير في ثقافته ومؤلفاته.

أعماله:

عبقرية محمد صلى الله عليه وسلم،عبقرية الصديق،عبقرية عمر فعبقرية خالد..، الديوان بالاشتراك مع عبد القادر إبراهيم المازني، مراجعات في الأدب، ساعات بين الكتب، مطالعات في الكتب والحياة، شعراء مصر وبيئاتهم في القرن الماضي،

وله في الشعر: ديوان العقاد، عابر سبيل، بعد الأعاصير، عرائس وشياطين.

ينظر: جمال الدين الرمادي، من أعلام الأدب المعاصر، دار الفكر العربي، ط؟، د؟، ص21-45.

عبد السلام المسدي Abd al Salam almasaddi (1945)

من مواليد مدينة صفاقص بتونس خريج كلية الآداب واللغات ودار المعلمين العليا في الجامعة التونسية، إذ حصل على دكتوراه الدولة، اضطلع بمهام سياسية ودبلوماسية سامية فكان وزيرا للتعليم العالي والبحث العلمي، فسفيرا لدى جامعة الدول العربية ثم لدى المملكة العربية السعوديّة.

أعماله:

المصطلح النقدي 1994، الأسلوب والأسلوبية1993، التفكير اللساني في الحضارات العربية 1986 ، النقد والحداثة 1983.

فريدريش شلايرماخر Friedrich Schleiermacher (1768-1834):

لاهوتي وفيلسوف وعالم الكتاب المقدس، عرف عنه محاولته التوفيق بين الانتقادات الموجهة إلى التنوير مع المسيحية البروتستانتية التقليدية، كما أصبح مؤثرا في تطور النقد العالي، ويشكل عمله جزء أساسي في مجال علم التأويل الحديث، وكان له أثر عميق على الفكر المسيحي في وقت لاحق، وقال أنه وغالبا ما يسمى "أب علم اللاهوت الحديث"، ويعتبر زعيم مبكر المسيحية الليبرالية. وحركة الأرثوذكسية الجديدة

في القرن العشرين، والتي في العادة ينظر إليها على أنها بقيادة كارل بارث.

فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser(1926– 2007):

ولد إيزر بألمانيا؛ درس اللغة الإنجليزية والفلسفة واللغة الألمانية، اشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها (جامعة هيدلبورغ Heidelberg، فورزبورغ Wursburg، كولوني Cologne، كونستانس Konstanz، كاليفورنيا California) وهو عضو بأكاديمية "هيدلبورغ" للفنون والعلوم، وبالجمعية الإنجليزية للأدب المقارن، وبالأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، كما أنه عضو بالأكاديمية الأوروبية وله أنشطة أكاديمية أخرى، فهو مؤسس للجنة وحدة البحث المسماة "الشعرية والهيرمينوطيقا" وهو عضو بمجلس تأسيس جامعة بيليفيد Bielefeld، ورئيس اللجنة المخططة لجامعة كونستانس وعضو اللجنة الانتقالية بمؤسستين جامعتين أخريين.

اهتم هو وزميله ياوس بمهمة إصلاح الدراسات الأدبية، من خلال المحاضرات والبحوث والمؤتمرات التي انتهوا فيها إلى فكرة النظرية الجديدة .

وكانت أولى محاضراته التي ضمنها رؤيته النقدية تحت عنوان "الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر "وهي محاضرة ألقاها على طلابه في جامعة كونستانس عام 1970، بيد أن أفكاره لم تلق حظا من الذيوع إلا بعد ظهور كتابه "سلوكيات القراءة" 1978.

أعماله:

القارئ الضمني The implied Reader، فعل القراءة The Act of Reading، التوقع Prospecting، التخييلي والخيالي The Fictive and Imaginary.

فيلهلم دلثاي Wilhelm Dilthey(1833–1911):

فيلسوف تاريخ وحضارة ومؤرخ للفلسفة، ولد في بيبرشBeibrich، سعى دلثاي إلى إيجاد ثورة "كوبرنيكية" في علوم الروح وذلك بتأسيس علم تجريبي بالظواهر الروحيّة، تأثر بهيغل (المثالية الموضوعية) وكانط (مثالية الحرية)، أراد أن يقوم بالنسبة للتاريخ ما قام به كانط في نقد العقل المحض وذلك بنقد العقل التاريخي، فانطلاقا من ضرورة فهم الإنسان بوصفه موجودا تارخيا في جوهره وأن وجوده لا يتحقق إلا في جماعة، ولذلك راح يدرس علوم الروح على أن تاريخية الوجود الإنساني كون أساس العلوم الروحية التجربة الحية Erlebnis (العمليات والنشاطات الباطنة كما نستشعرها ونحياها ونعيها)، وقد كانت لأبحاثه التاريخية تأثيرات عظيمة في فهم وضع الإنسان في العالم وتنوع تجاربه واتساع معنى الحياة لتشمل كل ما يصدر عن الإنسان من نظم وقوانين وإنتاج عقلي.

أعماله:

جمعت مؤلفاته في نشرة كاملة في 12 مجلد، طبعت في برلين سنة 1913 و1932.

ينظر: عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1، ص475–478.

مارتن هيدغر Martin Heidegger (1889-1976):

فيلسوف ألماني من مؤسسي الفلسفة الوجوديّة، تأثر بالفيلسوف الألماني هوسرل مؤسس الفنومينولوجيا، وعمل كمساعد له في جامعة فريبورغ، ليصبح أستاذا فيها سنة 1928.

تفرد مشروعه عن جميع الفلاسفة الوجوديين حيث أعاد من خلال إنجازاته توجيه الفلسفة الغربية بعيدا عن الأسئلة الغيبية والأسئلة الابستيمولوجيّة، ليطرح عوضا عنها أسئلة علم الوجود الأنطولوجيا، وهي أسئلة ترتكز أساسا على معنى الكينونة Being، وقد كان له تأثير كبير على جميع مدارس فلسفة القرن العشرين؛ كالوجودية، التفكيكية وما بعد الحداثة، فصنف عن استحقاق أب الفلسفة الوجوديّة على مرّ التاريخ.

أعماله: ما الفلسفة؟، الوجود والزمان، عن ماهيّة العقل، عن ماهية الحقيقة.

ينظر: مصطفى حسيبة: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر، الأردن، ط؟، 2012، ص 557-564.

محمد البشير الإبراهيمي Mohamed Bachir el ibrahimi (1889-1965):

أحد أعلام الفكر والأدب في العالم العربي، ومن العلماء العاملين في الجزائر، هو رفيق النضال للشيخ عبد الحميد ابن باديس في قيادة الحركة الإصلاحية الجزائرية، ونائبه، ثم خليفته في رئاسة جمعية العلماء المسلمين، وكاتب تبنى أفكار تحرير الشعوب العربية من الاستعمار، وتحرير العقول من الجهل والخرافات.

أعماله:

أسرار الضمائر في العربية ، آثار محمد الشيخ الإبراهيمي، عيون البصائر، في قلب المعركة (1954-1964).

محمد زكي العشماوي Mohamed ZakiAshmawi (1921- 2005):

ولد عام1921في مدينة فارسكور، حصل على ليسانس الآداب من جامعة الإسكندرية 1945, وماجستير في الأدب العربي من جامعة الإسكندرية 1951, ودكتوراه في النقد الأدبي من جامعة لندن 1954.

تدرج في وظائف التدريس بجامعة الإسكندرية حتى صار أستاذا 1968, وعميدا 1974, وعين نائباً لرئيس الجامعة 1976-1979, وعميداً لكلية الآداب ببيروت 1979-1981، وأستاذا متفرغاً بجامعة الإسكندرية 1981، عضو المجلس الأعلى للثقافة 1976, ومقرر اللجنة العلمية للترقيات 1979، نشر أكثر من خمسين بحثا في المجلات العربية المتخصصة، شارك في العديد من المؤتمرات الدولية.

أعماله:

منها: النابغة الذبياني، قضايا النقد الأدبي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، الأدب وقيم

الحياة المعاصرة، موقف الشعر من الفن والحياة، فلسفة الجمال،الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، النقد التطبيقي.
محمد الهادي الطرابلسي Mohamed-HédiTrabelsi (1954) باحث وناقد في مجال الدرس الأسلوبي ونقد الأدب ومناهج النص، أستاذ التعليم العالي بالجامعة التونسية. سعى إلى بناء مشروع أسلوبية عربية مستقلة عن الأسلوبية الغربية من حيث التنظير والتطبيق وهو ما نلمسه من خلال مؤلفاته وتحليلاته الأسلوبية ذات الصبغة العربية. أعماله: خصائص الأسلوب في الشوقيات(1981)، بحوث في النص الأدبي، تحاليل أسلوبية، التوقيع والتطويع، البنى والرؤى، ثقافة التلاقي في أدب شوقي (2010).

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكـــــــــــــريـــــم، رواية ورش، الدار القيمة للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط2، 2019.

قائمة المصادر:

1. أحمد شوقي:

- أحمد شوقي: الشوقيات، ج1، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2013.

2. عبد القاهر الجرجاني:

- دلائل الإعجاز، مؤسسة الرسالة، ناشرون، بيروت، ط1، 2005.

3. محمد البشير الإبراهيمي:

- آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، تقديم: أحمد طالب الإبراهيمي، ج4، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1997.
- آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، تقديم: أحمد طالب الإبراهيمي، ج5، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1997.
- آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، تقديم: أحمد طالب الإبراهيمي، عيون البصائر ج3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1997.

قائمة المراجع العربية:

أولا: مراجع من الدرجة الأولى:

4. حكمت أحمد سمير:

- المسرح العربي المعاصر، الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن، ط؟، 2015.

5. رضا عبد الغني الكساسبة:

- التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2004.

6. **رمضان حمود بن سليمان:**

- بذور الحياة، ج1، مكتبة الاستقامة، ط؟، 1928.

7. سعد مصلوح:

- الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 1992.
- في النص الأدبي، عالم الكتب، ط3، القاهرة 2002.

8. شوقي ضيف:

- شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط11، ت؟.
- فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ط؟، 1971.

9. طه حسين:

- المجموعة الكاملة، م 12، علم الأدب 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1974.

10. عباس حسن:

- المتنبي وشوقي دراسة ونقد وموازنة، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة، ط1، 1951.

11. عباس محمود العقاد:

- شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط؟، ت؟
- ساعات بين الكتب، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1991.
- الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، القاهرة، ط4، 1997.

12. **عبد السلام المسدي:**

- الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، 1977.
- النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983.

13. محمد زكي العشماوي:

- دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت، ط؟، 1980.
- المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، ط؟، ت؟

14. محمد غنيمي هلال:

- في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، ط؟، 1975 .
- دراسات أدبية مقارنة، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط؟، 1985.
- الأدب المقارن، نهضة مصر، مصر، ط؟، 2001.

15. محمد الهادي الطرابلسي:

- ثقافة التلاقي في أدب شوقي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

ثانيا: مراجع من الدرجة الثانية:

16. إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد:

- إبرهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مذكرة دكتوراه، عمان، 1994.

17. أحمد العاقور:

- منجز شوقي ضيف النقدي " ناقد الشعر وسلطة التراث"، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2011.

18. أحمد كمال زكي:

- النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط؟، 2009.

19. أحمد يوسف:

- السلالة الشعرية في الجزائر علامات الخفوت وسيماء اليتم، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2004.

20. بشرى موسى صالح:

- نظرية التلقي أصول...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001.

21. توفيق سعيد:

- الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهريّة، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

22. جمال الدين الرمادي:

- من أعلام الأدب المعاصر،دار الفكر العربي،ط؟،د؟.

23. حبيب مونسي:

- نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.

24. حسن ببزاري:

- سؤال التلقي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

25. **حلمي بدير:**

- فن المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003.

26. رويرتكامبل اليسوعي:

- أعلام الأدب العربي المعاصر سير ذاتية، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القدس يوسف، بيروت، ط1، 1996.

27. **الزمخشري:**

- تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الفكر، بيروت، ت؟.

28. **سامي إسماعيل:**

- جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوسوفولفجانجإيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

29. **سامي محمد عباينة:**

- التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، اربد، ط2، الأردن، 2010.

30. **سعيد عمري:**

- الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، ط1، 2009 (pdf).

31. **السعيد الورقي:**

- تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط؟، 2000.

32. **سمير شيخاني:**

- سمير شيخاني:روائع المسرح العالمي، دار جيل، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

33. **شعبان عبد الحكيم محمد:**

- قراءة النص الشعري، قديما وحديثا، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014

34. **صلاح فضل:**

- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، (pdf) .

35. طه وادي:

- شعر شوقي الغنائي والمسرحي، دار المعارف، مصر، ط3، 1984.

36. عامر صباح المزروك:

- تاريخ وأدب المسرح العالمي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2012.

37. **عامر العقاد:**

- معارك العقاد الأدبية، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

38. **عبد الرحمان بدوي:**

- موسوعة الفلسفة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

39. عبد الغني بارة:

- إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط؟، 2005.

40. عبد الكـــــريم شرفي:

- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

41. عبد العزيز بن عبد الله:

- نقاش حول أبي الطيب المتنبي نقد علمي أدبي لكتاب المتنبي وشوقي، بيسان للنشر والتوزيع، ط1، 2018.

42. عبد المنعم أبو زيد:

- الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة، ط؟، ت؟.

43. **عبود عبده:**

- الأدب المقارن مشكلات وآفاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط؟، 1999.

44. عدنان حسين حسن:

- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط؟، القاهرة، 2001.

45. العطية أيوب جرجيس:

- الأسلوبيّة في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2014.

46. **عمر الدسوقي:**

- في الأدب الحديث،ج2، دار الفكر العربي، القاهرة، ط؟، 2013.

47. فاتح علاق:

- في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2008.

48. فتح الله سليمان:

- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2008.

49. فرحان بدري الحربي:

- الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1.

50. فضل ثامر:

- اللغة الثانية، في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

51. مجموعة من الأكاديميين:

- الفلسفة الغربية المعاصرة،ج2، منشورات الاختلاف،ط1، الجزائر، 2013.

52. **محمد بن يحي:**

- محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2010.

53. **محمد بوعزة:**

- إستراتيجية التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2011.

54. **محمد سالم سعد الله:**

- الأسس الفلسفيّة لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 2007.

55. **محمد عبد العزيز الموافي:**

- المسرح الشعري بعد شوقي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 2007.

56. **محمد مصايف:**

- جماعة الديوان في النقد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.

57. **محمد مندور:**

- مسرحيات شوقي، دار النهضة، القاهرة، ط؟، 1982.

58. **محمود تيمور:**

- طلائع المسرح العربي، المكتبة العصرية، بيروت، ط؟، 1988.

59. **مصطفى حسيبة:**

- المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر، الأردن، ط؟، 2012.

60. **ناظـــم عـــــــودة خضر:**

- الأصول المعرفيّة لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن ط1، 1997.

61. **نجيب الكيلاني:**

- مدخل إلى الأدب الإسلامي، دار بن حزم، بيروت، لبنان، ط2، 1992.

62. **نصر حامد أبو زيد:**

- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1994.

63. نور الدين السد:

- الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، ط؟، 2010، .(pdf)

64. يوسف أبو العدوس:

- الأسلوب الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007.

65. يوسف عطا الطريفي:

- أمير الشعراء أحمد شوقي حياته وشعره،الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن،عمان،ط1، 2009.

المراجع المترجمة:

66. ألاردس نيكول:

- علم المسرحية، تر: درني خشبه، مكتبة الآداب، القاهرة، ط؟، ت؟.

67. إديث كريزويل:

- إديث كريزويل: آفاق عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

68. بول ريكور:

- النص والتأويل، تر: عبد الحق منصف، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، 1988.

69. تيري إنغلتون:

- نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة في الجمهوريّة العربية السوريّة، دمشق، 1995

70. جون بول سارتر:

- ما الأدب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط؟، ت.

71. **دافيد جاسبر:**

- مقدمة في الهرمينوطيقا، تر: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

72. **روبرت سي هول:**

- نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد،دار الحوار، سورية، ط1، 1992.

73. **روديجر بوينر:**

- الفلسفة الألمانيّة الحديثة، تر: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط؟، 1986.

74. **رولان بارت:**

- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة،تر:منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط3، 1999.

75. **رينيه وليك:**

- مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، ط؟،1987.

76. **هانس روبيرت ياوس:**

- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016.

77. **هانس غيورغ غدامير:**

- فلسفة التأويل الأصول المبادئالأهداف، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2006.

78. **هوليب روبرت:**

- نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1997.

المراجع الأجنبية:

79. **Hans Robert Jauss :**

- Pour une estétique littéraire, traduit par mauricejacob éditions gallimard, 1982.

المعاجم والقواميس:

80. ابن منظور:

- : لسان العرب، م1، دار صادر، بيروت، ط1، 1992.

81. الزبيدي:

- تاج العروس، تح: عبد الكريم العزباوي، دار جيل، 1967.

82. فيصل الأحمر:

- فيصل الأحمر: المعجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

83. محمد عناني:

- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1996.

84. Oxford Advanced Learner's Dictionary ,university press, 2006

الأطروحات:

85. إبرهيم عبد الله أحمد عبد الجواد:

- إبرهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، عمان، 1994.

86. إيناس عياط:

- استراتيجيّة التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، 2001.

87. **خير الدين دعيش:**

- أفق التوقع (المتنبي من منظور تاريخ التأثيرات)، أطروحة دكتوراه علوم، كلية اللغة والأدب العربي، جامعة فرحات عباس، الجزائر، 2007.

المـــجلات:

88. **رابح بن خوية:**

- نظرات الإبراهيمي في الأدب والنقد قراءته لشعر شوقي أنموذجا، مجلة الآداب واللغات، جامعة برج بوعراريج، ع4، جوان 2016.

89. **الزواوي بغورة:**

- الزواوي بغورة: البنيوية منهج أم محتوى، عالم الفكر، م30 إبريل/يونيو، 2002.

90. **صلاح عبد الصبور:**

- كليوبترا بين شكسبير وشوقي، مجلة الهلال المصرية، العدد 12، خاص بأحمد شوقي، نوفمبر، 1968.

91. **علي يوسف عثمان غاني:**

- النص الشعري بين القراءة وإعادة الإنتاج في المعارضات الشعرية، مجلة الحضارة الإسلامية، ع1، مج19، أبريل 2018.

92. **محمد الهادي الطرابلسي:**

- حوار مع مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، ع4، خريف 2002.

93. **محمود الربيعي:**

- النقد والحداثة لعبد السلام المسدي، مجلة فصول، تراثنا الشعري، ع1، مصر، 1 يناير 1984.

المواقع الإلكترونية:

-http://id.loc.gov/rwo/agents/n82059839.08/12/2019,à (21:33).

فهرس الموضوعات

الفهرس الموضوعات:

المـوضوع	الصفحة
مقدّمة	أ- د
مدخل	
خطابات شوقي ومفاهيم التلقي، مداخل إجرائيّة	1- 50
أولاً: الخلفيات الإبستمولوجيّة لنظرية التلقي	05
1. مع الفلسفة الهرمينوطيقيّة	05
1.1. من الفهم الموضوعي إلى فهم الفهم	05
1.2. من الفهم التاريخي إلى الفهم النصّاني	10
2. مع الفلسفة الظاهراتيّة	14
2.1. الفنومينولوجيا والرد الماهويّ	15
2.2. فلسفة التلقي الأدبي عند رومان إنغاردن	16
3. مع الفلسفة الماركسيّة	20
3.1. في مقولات جون بور سارتر	20
4. مع الشكلانيّة	22
5. مع البنيوية	24
ثانيا: المفاهيم الإشتغاليّة لنظريّة التلقي الحديثة	25
1. دلالة المصطلح وإشكاليته	26
2. مع مدرسة كوستانس الألمانيّة	29
2.1. نظرية التلقي المصطلح والإجراء	30
1.2.1. أفق التوقع	31
1.2.2. اندماج الآفاق	33
1.2.3. المسافة الجمالية	34
ثالثا:أسئلة التلقي وتأكيدها للمتن الشوقي	36
1. تأطير الإشكالية	36
2. لماذا شوقي؟	37
3. ببليوغرافيا لأهم الدراسات النقدية المعاصرة حول شوقي في القرن (20)	38
3.1. أهم الدراسات النقدية حول شوقي من فترة 1968 إلى 2020	39
3.2. أهمالمقالات النقدية حول شوقي من فترة 1968 إلى 2020	44

الفهرس الموضوعات:

الفصل الأوّل	
الرؤية النقديّة في خطاب أحمد شوقي من منظور معاصريه	107-51
أولاّ: أضواء على عصر أحمد شوقي	53
1. الخصومة الأدبيّة بين طه حسين وشعراء عصره	54
2. طبيعة نقد العقاد	65
ثانيا: المعارضات الشعريّة عند أحمد شوقي وتجربة تلقيها في الدراسات الحديثة	78
1. معارضات شوقي بين الإبداع والسرقة	78
2. التضافر الشعري وإعادة إنتاج المعنى عند شوقي	80
3. الجوانب التجديدية في معارضات شوقي	88
ثالثا: تجربة التلقي الجزائري لشعر شوقي	94
1. المقاييس الفنية عند رمضان حمود في نقد الشعر	94
2. الأفق الأخلاقي في قراءات البشير الإبراهيمي	101
الفصل الثاني	
قراءة في المنعطفات والتحولات: شعر شوقي والأسئلة الحداثيّة	197-108
مهاد نظري: الأفق الأسلوبي بين منظومتين: الغربية والعربية	111
1. الأسلوبية في النقد الغربي الحديث	111
2. الأسلوبية في النقد العربي الحديث	114
أوّلا: بحث في آليات التلقي الأسلوبي في شعر شوقي	117
1. أساليب مستويات الكلام	119
1.1. مستوى المسموعات	120
1.2. مستوى الملموسات	128
1.3. مستوى المرئيات	130
2. أساليب هياكل الكلام	134
3. أساليب أقسام الكلام	141
ثانيا: التضافر الأسلوبي من منظور عبد السلام المسدي "قصيدة ولد الهدى أنموذجا"	154
1. الرؤية التضافرية عند المسدي من منظور محمود الربيعي	169

الفهرس الموضوعات:

2. قراءة القراءة عند فضل ثامر	173
ثالثا: النص وعلمنة الأفق: سعد مصلوح والقراءة المعلمنة	175
1. مقياس يول ومدى نجاعته في تحقيق نسبة الثابت والمنسوب من شعر شوقي	175
2. في محاولة الكشف عن كثافة اللغة الاستعاريّة في شعر شوقي وفق معادلة جورج لاندن.	189
الفصل الثالث	
تاريخيّة التّلقي الأدبي لمسرحيّات أحمد شوقي في النقد المعاصر	199- 262
مهاد نظري: المسرحية الشعريّة: بين النشأة والتطور	203
1. المسرح العربي النشأة والتطور	204
2. المسرحيّات الشوقيّة ودورها في تفعيل المسرح العربي	206
أولاً: مسرحية كليوبترا وآفاق الانتظار: قراءة في الثابت والمتحول	209
1. الطرابلسي أفق جديد أم تحيين للقديم؟	210
2. الأفق التاريخي في مسرح شوقي: كليوباترا في ميزان النقد	218
ثانيا: مسرحية مجنون ليلى بين السياقي والنسقي	227
1. دراسة تحليلية مقارنة لمسرحية مجنون ليلى	228
2. التحليل الفنيّ في مسرحيّات شوقي –مجنون ليلى أنموذجا–	236
ثالثا: تعدد القراءات للمسرحيات الشوقية وقابلية الاختلاف فيها	243
1. معادلة بوزيمان في تشخيص الأسلوب المسرحي لشوقي	244
2. أحمد شوقي والتجربة الدرامية في ضوء الاتجاهات المسرحية	253
خاتمة	263
ملحق الأعلام	269
قائمة المصادر والمراجع	278
فهرس الموضوعات	292
الملخص	

ملخص البحث:

تروم هذه الدراسة الموسومة بـ: "**التلقي النقدي للخطاب الشعري عند أحمد شوقي في النقد المعاصر**" مقاربة سلسلة التلقيات التاريخية لخطابات أحمد شوقي، قصد الكشف عن الدور الذي يؤديه فعل القراءة والتلقي في ترهين بنية النص الشعري وتحيينه/ استمراريته، عطفا على مساهمته في إنتاج نصوص ذات دلالات جديدة من خلال الثقافة الحوارية المتشكلة بين النص الأصلي وآفاق التلقي.

وهكذا؛ اعتمدت هذه المقاربة على استحضار نماذج ومناظير قرائية متنوعة تشكلت حول نصوص شوقي؛ حددت لنا في مجموعها قيمة ومعنى خطابات شوقي، محاولة القبض على المعالم التخييلية التي شيّدها الشاعر. وقد انتهى البحث إلى بيان أنماط الإكراهات/ آفاق التوقع في توجيه القراءات، وأثر هذه الأخيرة في تصنيع نصوص شوقي وتشكيل دلالتها.

الكلمات المفتاحية: الخطاب الشعري؛ أنماط التلقي؛ أفق التوقع؛ تصنيع النص.

Research Summary:

The study of "**The Critical Reception of Ahmed Shawky's Poetic Discourse in Contemporary Criticism**", analysing to approach the series of historical receptions of Ahmed Shawky's discourses in order to reveal the role played by the act of reading and receiving in taming the structure of the poetic text and updating it / its continuity. Also, it plays a significant role in the production of texts With new connotations through the dialogue culture formed between the original text and the horizons of reception.

Thus, this study relied on invoking various reading models and analyses that were formed around Shawky's texts. In total, it determines for us the value and meaning of Shawky's speeches, an attempt to capture the imaginary landmarks constructed by the poet. The research ends with an explanation of the patterns of compulsions/prospects of expectation in directing the readings and its impact on the manufacture of Shawqi's texts and the formation of their significance.

Key words: poetic discourse ; receiving patterns; Expectation horizon ; Text manufacture.