الفصل الأول
الأسس الفنية التي يقوم عليها
نص اللذة ونص المتعة

١. الثقافة.

٢. الذوق العام.

٣. العاطفة.

٤. الغموض.

يعد الاهتمام بالمتلقي ودوره في العمل الأدبي من الموضوعات المهمة، التي شغلت النقاد قديما وحديثا، والذين اهتموا بدراسة العمل الفني من خلال دراسة الأثر الذي يحدثه في متلقيه، ومدى تقبل هذا المتلقي لهذا العمل الأدبي، ومقدار تفاعله معه، وهذا التفاعل كان المبدع يعي جيداً قيمته، وأهميته في تحقيق الهدف الذي من اجله يبدع الفن، مما كان يجعله يلجأ إلي التنقيح والتهذيب فيه مرات؛ ليكون عمله الإبداعي ذا تأثير في المتلقي.

وليس هذا الأمر وليد النقد الحديث واتجاهاته الجديدة، إذ أنه قديم قدم الفن نفسه وقد تحدث **أرسطو** عن هذا الأمر باعتباره يشغل ذهن المبدع حال قيامه بمحاولة توصيل هذا الإبداع لجمهور المتلقين، فيقول: "ويكفي لإثبات ذلك أن كل من يروي قصة يضيف إليها بعض العجائب ليسر السامعين"[١]، فسعادة المتلقي وسروره يحظيان بالأولوية عند المبدع منذ نشأ الفن، وذلك حتى يحظى ذلك العمل الفني بالأثر المرجو في المتلقي، ويحقق الهدف الذي من أجله ينتج الفنان عمله الفني، لأن "هدف إنتاج الفنان أو الروائي هو تحريك الناس تحريكا مباشرا كما تفعل الموسيقى ويفعل الشعر"[٢]، وحتى تتحقق المشاركة الوجدانية الكاملة بين المبدع والمتلقي، وقد شغل بهذا

١- أرسطو:كتاب أرسطو طاليس في الشعر(نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي)، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٣، ص٧.

٢ - أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، مكتبة الاسرة١٩٩٨، ص٢٢٥.

الأمر الشاعر العربي في العصر الجاهلي؛ فنجده يلجأ إلى التهذيب والتنقيح في شعره حتى نتج ما يعرف في ذلك العصر بالحوليات، وهذا الرأي هو ما ذهب إليه الدكتور عز الدين إسماعيل عندما قال:"إننا نشترك وجدانيا مع الشيء فيصبح شعورنا شعوره، وبعض الناس يعتبر أن الشيء الجميل هو ما يساعد على هذه المشاركة"[1]، ومن ثم يحدث التفاعل بينهما من خلال هذا العمل، ونستطيع القول إن هذا الأمر يتوافق بشكل كبير مع ما جاء به هيجل الذي يرى "أن الفن قادر على استحضار جميع العواطف فينا، وعلى هز أوتار نفسنا بجميع المشاعر، ويصيب من يرى في هذا المفعول التجلي الأساسي لقدرة الفن وتأثيره"[2].

وفي سعي الكاتب نحو محاولة تحديد السمات المميزة لنصي اللذة والمتعة والفرق بينهما، فقد رأي أن ذلك يتحقق من خلال دراسة هذا الموضوع في كتب النقد الأدبي وعلم الجمال عند بعض الباحثين الغربيين باعتبارهم مؤسسيين في هذا الحقل العملي من أمثال رولان بارت وريتشاردز وجورج سانتيانا وغيرهم، وبعض الباحثين العرب المحدثين والذين اهتموا به سواء أكان هذا الاهتمام مباشرا أم جاء في ثنايا الحديث في موضوعات أخرى ولذلك فقد قسمت هذا الفصل إلي أربعة مباحث على النحو التالي:

١. الثقافة.
٢. الذوق العام.
٣. العاطفة.
٤. الغموض.

وقد حظيت الثقافة بالجهد الأكبر، والنصيب الأوفر من بين هذه النقاط في الدراسة وذلك على أساس أنها المعول الأول الذي تتكئ عليه بقية النقاط كما يرى الكاتب في هذه الدراسة وكما أوضحت عند تناولي لهذا الموضوع.

١- الثقافة

تمثل الثقافة محورًا مهمًا في العملية الإبداعية، بل إنها الأساس الذي يقاس عليه العمل الأدبي، ومن ثم يتم تقدير قيمة هذا العمل، فمن خلال الثقافة ومدى

---

١ - د/عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص٩٣.

٢ - هيجل:مرجع سابق، ص:٤٥.

بروزها في مجتمع ما يمكن تحديد مدى الوعي لدى هذا المجتمع على كل المستويات الاجتماعية والفنية والعلمية....الخ.

والثقافة مصطلح متعدد الدلالات، ويشترك مع الكثير من الدراسات الإنسانية الأخرى، لكننا في هذا الأمر ندين **لإدوارد تايلور**(١٨٣٢- ١٩١٧)، الأنثروبولوجي البريطاني بأول تعريف إنساني للثقافة، فهو يقرن بينها وبين الحضارة فيقول:"الثقافة أو الحضارة بمعناها الأناسي الأوسع، هي ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والأعراف والقدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضواً في المجتمع "[١].

أي أننا نستطيع أن نعدها عنصرا مشتركا بين علم الاجتماع والأدب، ولذلك نجد التلاقي كبيرا بين كل منهما في مفهوم الثقافة، والعلاقة بينهما وثيقة الصلة، فاللغة تحمل التراث الثقافي لأصحاب البيئة اللغوية، فهي ليست مجرد أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم فحسب، وإنما هي المعبرة عن عادات هذا المجتمع وتقاليده واحتياجاته، وهذا ما يذهب إليها الباحثون في مجال الدراسات الأدبية والنقدية في العصر الحديث، يقول رينيه ويليك عن هذه العلاقة "إن اللغة مادة الأدب مثلما أن الحجر والبرونز مادة النحت والألوان مادة الرسم، والأصوات مادة الموسيقى، غير أن على المرء أن يتحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة هامدة كالحجر وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان، ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية"[٢]، وهذا التوصيف للغة من قبل ويليك نكاد أن نلمس فيه توافقًا كبيرًا في الفكر بينه وبين موقف الدكتور **تمام حسان** عند حديثه عن الثقافة إذ يقول:"إن هذه الثقافة في جملتها يمكن تحليلها بواسطة حصر أنواع المواقف الاجتماعية المختلفة التي يسمون كلا منها مقاما.وليس المقصود بالثقافة هنا التعليم والتثقيف وإنما المقصود ما يشمل مجموع العادات وطرق السلوك والمعتقدات، والفلكلور الشعبي والأحاجي، ووسائل التكسب والعواطف الجماعية، والنظرة إلي الأحداث والأشياء وبحسب هذا الفهم الشامل لفكرة

---

١ - دوني كوش:مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة د/قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٢، ص:٢٠.

٢ - ويليك: مرجع سابق، ص٢٢.

المقام يعتبر النص "المقال"- منطوقا كان أو مكتوبا- غير منبت عمن ساقه ومن سيق إليه"[٢].

ويواصل **ويليك** تأكيد موقفه السابق في هذا الأمر، وذلك من خلال إيمانه بأن الأدب مؤسسة اجتماعية أداتها اللغة، واللغة ذاتها من خلق المجتمع، أي أن العلاقة بينهما تبادلية المنفعة، يقول "الأدب مؤسسة اجتماعية، أداته اللغة، وهي من خلق المجتمع والوسائل التقليدية، كالرمزية والعروض، اجتماعية في صميم طبيعتها، إنها أعراف وأصول لا يمكن أن تبزغ إلا في مجتمع، أضف إلى ذلك أن الأدب يمثل الحياة"[٢].

والواقع - كما قال ويليك و الدكتور **تمام حسان** - إن الثقافة باعتبارها المؤسسة التي يمكن من خلالها معرفة العادات والتقاليد والأعراف الخاصة بهذا المجتمع الذي تنتمي إليه، ومن ثم إمكانية دراسة هذا المجتمع دراسة علمية دقيقة لا يمكن تفسيرها بعيدا عن المجتمع الذي تنبعث منه، فالمجتمع الثقافي هو الذي ينتمي إليه العمل الأدبي في مجموعه فكل من المبدع والمتلقي يكونان محور التلاقي الأدبي من خلال اللغة، والثقافة هي محور هذه العلاقة، وهي نقطة التلاقي بين المبدع وجمهور المتلقين، يقول **ويليك**:"والحضارة والثقافة أيضا ليست مجرد ثمرة مجهود أناس عزلوا في مكان قفر، أو خلى بينهم وبين أنفسهم، بل هي نتاج لتفاعل مستمر متجمع مع البيئة، وحسبنا أن ننظر إلى عمق الاستجابات التي تولدها لدينا بعض الأعمال الفنية، لكي يتحقق وجود استمرار (أو اتصال) بينها وبين عمليات هذه الخبرة الدائمة المتصلة"[٣].

ويعرض- في هذا الإطار - الدكتور **مصطفى سويف** نوعين من الثقافة لهما دور مهم في الإسهام في فهم النص الأدبي وتلقيه، النوع الأول هو الثقافة الإنسانية بشكل عام يقول:" فأما عن الثقافة الإنسانية الشاملة فيظهر أثرها مثلا في كوننا لا نستطيع أن نتذوق الأدب الإغريقي إلا إذا كنا على علم بالحياة في المجتمع الإغريقي، ولن نستطيع أن نتذوق الشعر الجاهلي إلا إذا كنا على علم بالحياة في المجتمع الجاهلي، وقل مثل ذلك في سائر الفنون جميعاً، فالعلم بشئون الحياة الاجتماعية (بأوسع

---

١ - د/ تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الطبعة الثالثة، عالم الكتاب، القاهرة١٩٩٨، ص٣٥١.

٢ - ويليك مرجع سابق، ص١١٩.

٣ - المرجع السابق، ص١٥٢.

معانيها) التي أحاطت بظهور عمل فني ما شرط لابد منه لاكتمال تذوقنا"[1]، وهذا الحديث عن الثقافة الإنسانية بشكل عام يطرح رؤية عامة، فلابد أن تكون هذه الثقافة الإنسانية عند كل من يهتم بدراسة الأدب عامة.

أما النوع الثاني من الثقافة فهو ثقافة أشد خصوصية من السابقة، وهي التي أطلق عليها الدكتور سويف الثقافة الفنية، والتي يهتم بها نوع خاص من المتخصصين يقول:"وأما عن الثقافة الفنية فإنها تمد المرء بما يمكن أن يسمى إطاراً يساعد على تنظيم التلقي للعمل الفني، وبذلك يزيد قدرتنا على التذوق، وكلما ازدادت ثروتنا الفنية ازددنا قدرة على تذوق الأعمال الفنية بكل ما في الكلمة من معنى دقيق"[2]، وهذا الأمر هو ما يمكن تسميته بخبرة التذوق الفني، وهي من الأمور التي لا تتوفر إلا لنوع خاص من المتلقين الذين يستطيعون أن يجمعوا الثقافة الشاملة بالفنية، ويمزجوها مزجاً بحيث لا تستطيع التمييز بين أي منها، وهم في سبيل تحقيق ذلك يبذلون من الجهد ما لا يبذله غيرهم في الإلمام بالثقافتين الشاملة والفنية.

ومما لاشك فيه أن هذه العلاقة بين المجتمع والعمل الأدبي معقدة، وليس من السهولة بمكان إبراز أهمية المجتمع في توضيح دور التغير الذي يحدث في العمل الأدبي من خلال مجرد دراسة تغير الأجيال، أو الوقوف على التغير الطبقي الذي ينشأ في المجتمع الثقافي وهو ما ذهب إليه ويليك في تحليله لعملية التغير الأدبي فيقول "وعلى وجه العموم فإن مجرد تغير الأجيال أو الطبقات الاجتماعية ليس كافيا لشرح التغير الأدبي؛ فهو عملية معقدة تختلف من مناسبة إلى مناسبة، وهو في جزء منه داخلي يرجع إلى الإنهاك والرغبة في التغير، ولكنه في جزء آخر خارجي أيضا، يرجع إلى التغيرات الاجتماعية، وبقية التغيرات الفكرية الأخرى"[3].

ونظرا لصعوبة هذا الأمر يصر ويليك على توضيح أن وظيفة الأدب لا يمكن تفسيرها بعيدا عن المجتمع الذي نبعت منه فوظيفة الأدب عنده اجتماعية في المقام الأول، بل إن الأدب عنده في اغلب الأحيان يطرح أول ما يطرح الأعراف والتقاليد في المجتمع الذي نبع منه، "إن الأدب وظيفة اجتماعية أو فائدة لا يمكن أن تكون فردية

---

١ - د/ مصطفى سويف:مرجع سابق، ص٤٤.

٢ - د/ مصطفى سويف:مرجع سابق، ص، ٤٥، ٤٤.

٣ - ويليك:مرجع سابق، ص٣٥٣.

صرفة، وعلى هذا فإن الكثرة الكاثرة من المسائل التي تطرحها الدراسة الأدبية هي مسائل الأعراف والتقاليد قواعد الأدب وأنواعه رموزه وأساطيره"[١].

تبرز أهمية الثقافة ودورها في موضوع هذه الدراسة التي نحن بصددها، فمن خلال الإيمان بأهمية الثقافة ودورها المحوري في العملية الإبداعية، يقوم **(رولان بارت)** بالتفرقة بين مستويات النصوص المختلفة؛ فهو يقسم النصوص إلى ثلاثة مستويات مختلفة المستوى الأول هو النص العادي (الثغثغة)، يقول:"يعرض علي نص من النصوص، يملني لأنه يبدو كأنه نص يثغثغ، وثغثغة النص هي زبد الحديث الذي يتكون بداعي الحاجة الأولية للكتابة.ولسنا هنا في حالة الانحراف"[٢]، وهذا النوع من النصوص لا نستطيع أن نعول عليه كثيرا في مجال النقد الأدبي، فالكاتب هنا يستخدم لغة عادية غير أدبية والكاتب فيه لم يستخدم لغة جذابة للقارئ، "يستخدم الناسخ لكتابة نصه لغة فطرية وملحة، وتلقائية وغير ودودة"[٣]، وربما ينتمي إلى هذا النوع من النصوص تلك النصوص النفعية، مثل الأوراق الرسمية وغيرها، وهذا الأمر يحسمه **بارت** في خاتمة حديثه حول هذا النوع من النصوص بقوله:"نستطيع القول في نهاية الأمر: إنك قد كتبت ذلك النص خارج عالم المتعة، وإن ذلك النص- الثغثغة – هو على الجملة نص بارد"[٤]، فهو نص بارد على كل المستويات كتب خارج المتعة وتم تلقيه عبر قنوات ووسائل غير ممتعة.

من خلال الوقوف أمام ما قاله **بارت** ودراسته لهذا النوع من النصوص نستطيع القول: إن هذا النص لا يدخل في بحثنا هذا إلا من خلال التفرقة بين مستويات النصوص المختلفة، ولا يعول عليه كثيرا في مجال النقد الأدبي، وحتى إذا سلمنا جدلا بان هذا النوع من النصوص ينتمي إلى العمل الأدبي، فالحقيقة أنه ليس كل عمل أدبي يمنح لذة أو يحقق متعة، فالأعمال الأدبية تتفاوت درجة جودتها ومقدار تأثيرها في المتلقي، فإذا كان هذا النوع من النصوص نصًا باردًا لا يحقق أدنى درجات اللذة للقارئ الذي يتلقاه، ولا يحاول كاتبه جذب القارئ نحوه، كما أنه يستخدم لغة غير أدبية

١- المرجع السابق، ص١١٩.

٢ - رولان بارت:مرجع سابق، ص١٨.

٣- المرجع السابق نفسه والصفحة نفسها.

٤ - رولان بارت:المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(غير منحرفة) فإن هذا يعني أن هذا النوع من النصوص عند بارت لا يمكن تصنيفه في النصوص الأدبية.

نلاحظ أن **بارت** من هذا المنظور يأخذ ثلاثة اتجاهات؛ الاتجاه الأول نحو القارئ وهذا يبرز من خلال قوله(يعرض على نوع من النصوص)، فقد وضع نفسه موضع المتلقي ونظر إلى النص بهذا المنظور، والمنحى الثاني هو الكاتب والذي قام بكتابة هذا النص خارج عالم المتعة، والاتجاه الثالث نحو النص نفسه، فقد وجه نقده إليه مباشرة، واصفا هذا النص بأنه(ثغثغة) و نص بارد، ومن خلال هذا التقييم نلمح أثر **رومان جاكبسون** في تحليله للعملية الإبداعية، ونلاحظ استفادة بارت من فكرة وظيفة اللغة عند **جاكبسون** فإذا كان كاتب النص يمنح اهتمامه للمبدع فوظيفة اللغة انفعالية، وإذا وجه اهتمامه للمتلقي فهي إفهامية، أما إذا اتجه نحو العمل المكتوب نفسه فالوظيفة هي الشعرية أو الأدبية.

ننتقل مباشرة إلى النوع الثاني من النصوص عند **بارت** والذي يطلق عليه بارت نص اللذة، فيقول "نص اللذة هو الذي يقنع، ويفعم، ويمنح الغبطة، هو الذي يأتي من الثقافة ولا ينفصل عنها، وهو الذي يربط بممارسة مريحة للقراءة"[1]، ونحن نلاحظ هنا أن عنصر الثقافة يبرز بوضوح في كلام بارت عن نص اللذة، فهو يعول عليه بشكل كبير كعنصر مميز في هذا النوع من النصوص، كذلك يتضح من النص السابق أن هذا النوع من النصوص أعلى مرتبة من النوع الأول؛ فهو يقنع المتلقي، ويمنحه الغبطة، أي أن المتلقي يجد نفسه بسهولة داخل هذا النص ولكي يحقق النص هذين الأمرين يضع بارت ثلاثة شروط؛ أن يكون من الثقافة نفسها لكل من المبدع والمتلقي، ولا ينفصل عن هذه الثقافة بأي حال من الأحوال، ويربط هذا النص القارئ بنوع من الراحة في أثناء عملية القراءة فلا يرهقه بألفاظ أو مفاهيم تحجب عنه فهم مضمون النص، ولأنه لا يرهق القارئ فإنه لا يميل إلى مخالفة الذائقة الثقافية الشائعة التي ينتمي إليها القارئ والمبدع كلاهما، أي أن المتلقي يجد نفسه في هذا النص ويتفاعل معه.

وإذا سلمنا بحذف النوع الأول من النصوص عند **بارت** من قائمة النصوص الأدبية لأنه يخلو من تلك العناصر المميزة للنوع الأدبي، وأهمها الانحراف اللغوي، يصبح عندنا مستويان من النصوص الأدبية فحسب، وهذا التقسيم عند بارت يلتقي مع تقسيم **ريتشارد ز** للنصوص في كتابه مبادئ النقد الأدبي، فالنوع الأول من الفن عند

---

١ - المرجع السابق، ص٢٥.

ريتشارد ز يقابله النوع الثاني من النصوص عند بارت (اللذة)، يقول ريتشاردز:"من الواضح أنه يؤلف مواقفه بواسطة أكثر الدوافع بساطة وبدائية، ويعالج هذه الدوافع على نحو يمكن الذهن الفج من نسجها ووضعها في هيئة مرضية وفي الوقت عينه يمكن الذهن الناضج من أن يجد فيها ما يشبع حاجاته بعد أن يحددها ويعقدها بحيث إنها تكاد تفقد وجه الشبه بينها وبين صورتها البدائية الأصلية"[1].

من خلال النص السابق نستطيع القول بان كلام ريتشارد ز يعد تحليلا لنص اللذة عند بارت- هذا على الرغم من أسبقية ريتشارد ز على بارت- فالذهن البسيط يمكنه أن يستوعب هذا النص ويكون في حالة تفاعل معه، ومن ثم فهو بالطبع ينتمي إلى البيئة الثقافية المشتركة للمبدع والمتلقي والنص، كما أن صاحب العقل الناضج يجد فيه ما يشبع رغباته، كذلك يتفق كل من بارت وريتشارد ز في أن هذا النوع من النصوص لا يمنح نفسه إلا من خلال إعمال الذهن والتفكير، فالنص الأدبي بشكل عام لا يمنح نفسه بشكل مباشر "ولا يستطيع نص اللذة إلا أن يأتي قصيرا ..... ذلك أن اللذة لا تمنح نفسها إلا عبر صيغ غير مباشرة"[2]، غير أن هذا التفكير غير مرهق للقارئ، فهو تفكير يخرج منه القارئ وقد وجد نفسه في هذا النص، ومن ثم يكون قد تفاعل معه تفاعلا يمنحه لذة خاصة هي لذة وجود المتلقي في داخل النص الأدبي، المتوافق مع نفسه وثقافته التي نشأ فيها.

ونص اللذة من حيث إنه نص أدبي يخاطب نوعين من القراء؛ القارئ العادي الذي يجد في النص توافقا مع النفس، والقارئ الناضج الذي يستمتع بهذا النص في آن واحد بيد أن هناك فارقا بين هذا التلقي للنص نفسه، وهو الأمر الذي جعل الدكتور عز الدين إسماعيل يفرق بين المشاركة في العمل والاتحاد فيه فيقول: "الفرق بين المشاركة والاتحاد هو أننا في الاتحاد نحس بنفوسنا في الصورة أو الموضوع، في حين أننا في المشاركة نحس بها مع (with)، إنها نفسي التي اشعر بها موفورة النشاط، حرة أو مزهوة، عندما أتأمل الشيء الجميل تأملا جماليا"[3]، أي أن الأمرين في التلقي مختلفان تمام الاختلاف، فالمتلقي العادي في نص اللذة يجد نفسه مشتركاً مع النص، بينما المتلقي الذي يتمتع بقدر أكثر من الثقافة يجد نفسه في النص بما يعني تفاعلا تامًا

---

١ - ريتشارد: ز: مبادئ النقد الأدبي:مرجع سابق، ص٢٧٧.

٢ - رولان بارت:مرجع سابق ص٢٨.

٣ - د/ عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص:٩٣.

مع النص، فلذلك يجب عليه أن يتميز بصفات خاصة تميزه، وذلك حتى يمنح كل نوع من الجمهور الذي يتلقاه ما يناسبه "فينبغي ألا تكون لذة النص بالضرورة نمطا انتصاريا، بطوليا، مفتول العضلات، وهي لا تحتاج أن تظهر باسها"[1].

نستطيع القول إن هذا النوع من النصوص (نص اللذة) هو ما يسميه روز غريب الشعر الحسن، وهو يعرفه بقوله: "الشعر الحسن هو الذي لا تمل قراءته ثانيا وثالثا لأننا في كل مرة نستجلي فيه معاني جديدة لم تظهر لنا في المرة الأولى"[2]، ويؤيد استن وارين ورينيه ويليك رأي روز في استجلاء معان جديدة في كل قراءة للنص نفسه من خلال قارئ واحد، "وقد تختلف جدا قراءتان لشخص واحد في وقتين مختلفين إما لأنه نضج إدراكه العقلي أو لأنه ضعف لظروف عارضة كالتعب أو القلق أو التشويش.هكذا نجد أن كل تجربة للقصيدة تنبذ شيئا أو تضيف شيئا فرديا"[3]، وقد وضعت الشرط الأول لاستجلاء هذه المعاني في النضج العقلي ثم أضافت الضعف في نبذ شيء من النص، فالأصل في هذا الموضوع استجلاء معان جديدة أي الإضافة وليس النبذ والحذف من قبل القارئ، لكننا نستطيع من خلال كلام روز أن نوضح حقيقة مهمة في هذا الأمر، وهي ما الذي يدفع قارئ ما لقراءة نص قد قرأه من قبل ؟، فلابد أنه قد أعجب به للوهلة الأولي، وليس فيه ما يخالف أفكاره ومفاهيمه التي نشأ عليها، أي أنه قد وجد نفسه في هذا العمل، وهذا ما يدفعه للتواجد مرة ثانية وثالثة في هذا النص، و القارئ عندما يقرأ القراءة الثانية لابد أن يختلف فيها عن القراءة الأولى.

وهذا الاختلاف يحدث على مستويين، فالقراءة الأولى قد منحته لذة جعلته يقرأ القراءة الثانية، فإذا كان قد نضج فكريا وثقافيا فإنه في هذه الحالة تكون اللذة التي تحدث له مضاعفة عن المرة الأولى وهنا ربما يحدث اختلاف في التلقي للنص ذاته يختلف عما حدث في المرة الأولى أو أنه ربما يجد نفسه خارج النص هذه المرة، بيد أن هذا الأمر لا يحدث دوما بالطريقة نفسها فـ"يستطيع كل الناس أن يشهدوا أن لذة النص غير مؤكدة؛ فليس ثمة ما يضمن أن هذا النص ذاته سيعجبنا مرة ثانية، إنها لذة هشة، تتفتت بالمزاج والعادة والظرف، إنها لذة عارضة"[4].

---

١ - المرجع السابق، ص٢٨.

٢ - روز غريب: مرجع سابق، ص٩٦.

٣ - وارين و ويليك: مرجع سابق، ص١٨٩.

٤ - رولان بارت:مرجع سابق، ص٥٦.

وفي حالة تكرار قراءة نص ما مرات متعددة من خلال القارئ نفسه أو من خلال غيره فإننا نكون قد وقفنا أمام مفهوم جديد هو مفهوم الروائع الأدبية التي يخلدها التاريخ يقول وارين: "كذلك يبدو أننا قد توصلنا إلى خاصية تعدد المعاني والقيم، ومفادها أن الأعمال الفنية الخالدة تستهوي أجيالا مختلفة وتقدم إعجابها لأسباب مختلفة- لكي نربط بين النتيجتين معا- إن الأعمال الرئيسية(الروائع) تحتفظ بها بفضل سلسلة من الاستجابات المتغيرة أو الأسباب"[1].

وفي هذا الإطار يفرق الأستاذ **أحمد أمين** بين نوعين من القراء؛ القارئ الأول هو ذلك القارئ العادي ذو الثقافة المتوسطة، والقارئ (متعلم الأدب) في مدى تحقق المتعة عند القراءة فيقول:"و يجب أن نفرق تفريقا تاما بين القارئ العادي للكتاب وبين متعلم الأدب، فالأول لا يستمتع بما يقرأ، والثاني يستمتع، والأول يقرأ بطريقة اختيارية مطلقة لا تخضع لشروط، والثاني يقرأ قراءة منظمة وفق نظام معين وخطة خاصة"[2]، فهذان النوعان من القراء يقرأ كل منهما العمل نفسه، بيد أن القارئ الثاني يستجلي معاني جديدة في العمل الفني قد لا يستجليها القارئ الأول لأنه يستمتع بما يقرأه، وهذا ناتج عن دور الثقافة الخاصة التي يتميز بها القارئ الثاني عن القارئ الأول، كذلك فهو يقرأ وفق نظام علمي يعي من خلاله قيمة ما يقرأه وما منحته إياه ثقافته العالية.

أما النوع الثالث من النصوص عند **بارت** فهو نص المتعة، وهو يصفه بقوله:"أما نص المتعة فهو الذي يضع في حالة من الاستلاب، ويرهق ربما إلى حد قريب من الملل، يهز الثوابت التاريخية والثقافية والنفسية لدى القارئ، ويبدل من قوام تذوقاته وقيمه وذكرياته، ويضع موضع الشك علاقته باللغة"[3]، وللمرة الثانية يبرز دور الثقافة في تقسيم **بارت** للنصوص، بيد أن الاتجاه هذه المرة مخالف تماما للاتجاه الأول، فإذا كان نص اللذة هو الذي يبزغ من خلال الثقافة، ويتفاعل مع المتلقي، ويربطه بممارسة مريحة مع النص الأدبي، فان هذا يعني أن نص المتعة يقف في مواجهة نص اللذة؛ فهو لا يريح القارئ، بل يضعه في حالة من الشك مع الثوابت التي نشأ فيها، فهو نص ينطلق من البيئة الثقافية للمبدع والقارئ كليهما بلا شك في ذلك، لكنه يحدد وظيفته في

---

١ - وارين: نظرية الأدب، ص٣٢٧.

٢ - احمد أمين:مرجع سابق، ص٩٥.

٣ - رولان بارت:مرجع سابق ص٢٥.

هز ثوابت هذه البيئة الثقافية، ويعيد تشكيل قيم الجمال، وحاسة التذوق الفني التي نشأت في هذه البيئة.

وهذا النوع الثالث من النصوص(نص المتعة) عند **بارت** يتلاقى مع النوع الثاني منه عند **ريتشاردز** الذي يقول: "أما النوع الثاني فهو يتألف من دوافع لا تتخذ بطريقة فنية إلا عند الشخصية التي في مقدورها أن تقوم بعمليات تكيف دقيقة وغالبا ما تكون الدوافع ذاتها من النوع الذي لا يتأتى إلا للذهن المتطور لدرجة قصوى أو الذي له تجربة من نوع خاص"[1]، أي أنه يبدع من عقل مختلف تمام الاختلاف عن العقل الذي يبدع نص اللذة فصاحبه يمتلك ذهنا قادرا على تكييف الدوافع التي يبدع من خلالها فنه بشكل دقيق متطور، ولصعوبة هذا النوع من النصوص في التلقي فهذا النوع يخاطب قارئا من نوع خاص، له الذهنية نفسها التي لدى المبدع والتي يتمكن من خلالها فهم هذا النوع مكن النصوص واستيعابها، فليس كل متلق قادر على فهم هذا العمل الرفيع المستوى أو استيعابه.

وأمام هذا التلاقي الفكري بين **ريتشارد** ز **وبارت** في تقسيميهما للنصوص الأدبية نقف الموقف نفسه الذي وقفه الدكتور **محمد سلامة**، عندما تساءل قائلا:"هل انطلق رولان بارت في فكرته هذه من الموقف الذي أخذه من ريتشارد ز في مبادئ النقد الأدبي"[2] فالواقع أن التلاقي كبير جدا بين كل منهما في هذا الأمر، وما يعنينا في هذا الأمر هو ذلك التقسيم لمستويات النصوص عند كل منهما.

ونستطيع القول في هذا المستوى من النصوص "نص المتعة":إننا بإزاء حالة من الانفصال شبه التام بين نص اللذة ونص المتعة، ذلك أن "نص المتعة ليس إلا النمو المنطقي والعضوي والتاريخي لنص اللذة، والطليعة ليست أبدا إلا ذلك الشكل المتقدم والمتحرر للثقافة الماضية "[3]، ولذلك يمكن أن نقول:إنه بالرغم من تطور نص المتعة عن نص اللذة فإنا الكاتب يرى انفصالاً بينهما، وقد يبدو هذا الرأي الذي قلته . حالة الانفصال شبه التام- متناقضا مع ما جاء به **بارت** في الفقرة السابقة، إذ كيف يكون نص المتعة هو النمو المنطقي والعضوي والتاريخي لنص اللذة، ومع ذلك يكون هناك

---

١ - ريتشار: رز:مبادئ النقد الأدبي:مرجع سابق، ص٢٧٧- ٢٧٨.

٢ - د/محمد علي سلامة:اللذة والمتعة في التراث النقدي العربي، المجلة العلمية، كلية الآداب، جامعة المنيا، المجلد الحادي والثلاثون، الجزء الثالث، ١١٨.

٣- رولان بارت:مرجع سابق ص٢٩.

انفصال شبه تام بين النصين، ذلك أن الرابط بينهما كبير جدا، إلا أنه غير واضح للوهلة الأولى، أو للذي لا ينظر نظرة متأنية في كلام بارت، ولعل هذا اللبس هو ما جعل بارت يحس أن القارئ لكتابه قد يشعر به إذا لم يقم هو بتوضيحه، ولذلك سرعان ما تدارك هذا الأمر فقال:"وإن كنت على العكس أرى أن اللذة والمتعة قوتان متوازيتان، وأنهما لا يمكن أن يلتقيا، وأن ما يجري بينهما ليس معركة فحسب بل عدم تواصل"[١].

والعلاقة في هذا الجزء تحديدا مرتبطة بالثقافة بشكل كبير، فالثقافة هي المعيار الذي يحكم مقدار اللذة أو قيمة المتعة التي ينالها القارئ من النص، ومقدار الثقافة يعكس قيمة المتعة التي نالها المتلقي من هذا العمل الأدبي "إن الملاحظة الاستبطانية في حالة تذوق العمل الفني تنبئ أولا وقبل كل شيء، لاسيما عند من يحمل قسطاً عظيما من الثقافة مثل أولئك المفكرين، تنبئ بالاستمتاع أو النشوة"[٢]، وما قاله الدكتور **مصطفي سويف** حول دور الثقافة وأهميتها في تحقيق الاستمتاع بالنص والذي يحدث عند المتلقي واسع الثقافة خاصة يكمله الدكتور **محمد سلامة** بقوله:"فالأمر مرتبط بالثقافة، فاللذة بالنص تنتج من ثقافة القارئ، لأنه كلما كان هناك مزيد من الثقافة تكون اللذة أكبر وأكثر تنوعا، وبالتالي فإذا كانت اللذة تحتاج إلى الثقافة فإن المتعة تحتاج إلى ثقافة اكبر وأعلى؛ لأنها تعتمد على المفارقة، وما هو خارج المألوف"[٣].

والثقافة هنا عنصر مشترك بين المتلقي باعتباره مستهلكا للنص والشاعر باعتباره منتجا له، وكذلك هي عنصر لازم في الشعر والشاعر على حد سواء ولذلك يرى الدكتور عبد الرحمن قاعود أن هذا الأمر- الثقافة- ليس ببعيد عن الشاعر الأصيل فيقول:"وليس من المتوقع أن يكون الشاعر الأصيل بمنجى منه، فكلاهما طرفان متجاذبان متلازمان لا ينبغي لهما أن يتزايلا .الثقافة غذاء للشاعر وشعره بصقل موهبته، وتهذيب عاطفته وتوسيع أفق خياله، وتحريك ذهنه وعقله، فهي فاعلة فيه وفي شعره وهو موظف لها"[٤].

---

١ - رولان بارت: مرجع سابق، ص٣٠.

٢- د/مصطفى سويف:مرجع سابق، ص٤٣.

٣ - د/محمد سلامة:مرجع سابق، ص١٢٠.

٤ - د/عبد الرحمن محمد القاعود:الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة ٢٠٠٢، العدد٢٧٩، ص:٢٣.

ويعتمد نص المتعة عنصري المفاجأة والبهر كتقنية أساسية له في محاولته لتحطيم المألوف والمعتاد والثقافة السائدة "فالمفاجأة التي يثيرها النص هي اختراق وتجاوز لما هو متوقع ومنتظر، فالمتوقع أو المنتظر لا يثير شيئاً ذا بال في وعي المتلقي، بينما تثير العناصر غير المتوقعة وعي القارئ وتستنفره، وعلى هذا الأساس ارتبطت المفاجأة بعملية التقبل وهي عملية جعل **ريفاتير** القارئ أحد أسسها إلى جانب المرسل والسياق؛ ولذلك أصبحت المفاجأة وصفا لردود فعل القارئ إزاء المنبهات والمثيرات الكامنة في النص، وفي هذا حدد **ريفاتير** السياق الأسلوبي على أنه نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع"[1].

ويحاول الدكتور **عز الدين إسماعيل** حل هذه الإشكالية من خلال التحليل النفسي لنوعية النصوص من خلال حديثه عن جمهور المتلقين وثقافتهم التي تحدد نوعية الفن الذي يتقبلونه، وهذا من خلال تقسيمه الشعر قسمين، ويضع روح كل قسم هي الفاعلة في إحداث التأثير في الجمهور"أجل إن للشعر القديم روحا غلابا لا يخطئه الإنسان حين يتمثل في قصيدة بين مئات القصائد، أما القصيدة في إطارها الجديد فيتفجر منه روح آخر لا يخطئه الإنسان كذلك، والفرق بين الروحين إن موسيقى الأول تتميز بصرامة وحدة وصخب ورتابة، وهي قبل هذا تكاد لا تتجاوز الأذن، وكل ما تحققه من أثر في نفس سامعها هو أن تجعله يستحضر قالبا معينا معروفا ومألوفا له من قبل، إنها لا تفاجئ المستمع بشيء جديد يهزه من أعماقه هزا عنيفا"[2].

هذا الحديث عما يحدثه الشعر القديم في الفن، والذي غالبًا ما يؤثر في الأذن لا المشاعر والأحاسيس لأنه لا يقدم الجديد الذي تشتاق إليه النفس، بل يقدم إليه ما ترتاح إليه نفسه وما اعتادت طبيعته النفسية عليه، وهو ما عبر عنه **بارت**:"إن الشكل اللقيط للثقافة الجماهيرية هو التكرار المخجل؛ تكرار المضامين و الترسيمات الأيديولوجية، ومحو التناقضات، ولكن مع تغيير الأشكال السطحية، هناك دائما كتب ومراجع وأفلام جديدة وأحداث متفرقة، ولكن المعنى هو نفسه دائماً"[3]، **وبارت** في هذا الإطار يعتمد رأي **فرويد** في ارتباط الجديد بالمتعة فيقول"وفي المقابل، فإن الجيد هو المتعة (**فرويد** *Freud*):تمثل الغرابة على الدوام عند من بلغ سن الرشد شرطا

---

[1] - د/شكري محمد عياد:اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض١٩٨٥، ص١٤٨.

[2] - د/ عز الدين إسماعيل:التفسير النفسي للأدب، دار غريب ط الرابعة، د.ت، ص٧٨.

٣ - رولان بارت: مرجع سابق، ص٤٧.

للنشوة.وتأتي من هنا الهيئة الحالية للقوى:فمن ناحية تسطح جماهيري(مرتبط بتكرار اللغة) وتسطيح خارج المتعة، ولكن ليس بالضرورة خارج اللذة، ومن ناحية أخرى اندفاع (هامشي - شاذ)نحو الجديد اندفاع هائج قد يصل إلى حد تهديم الخطاب"[1].

ليس معنى كون النص لم يحقق المتعة المرجوة منه أن يكون خارج اللذة بيد أن ما يمكن استنتاجه من موقف بارت في النص السابق أن العمل ربما يكون قد حقق لذة لدى القارئ لكنها لم تصل إلى حد المتعة الجمالية، يقول **رولان بارت**:"ولكن ليست متعتي: فهذه الأخيرة لا حظ لها في المجيء إلا مع الجديد المطلق، ذلك لأن الجديد وحده يرج العقل ويبطله (هل الأمر سهل ؟أبدا ففي تسع حالات من عشر لا يكون الجديد سوى صيغة منحولة عن *الجدة*(*Nouveaute*)"[2]وثمة فارق كبير بين الجديد والجديد المطلق في هذا الأمر فالجديد المطلق وحده الذي يحمل المتعة الجمالية.ويمكننا هنا أن نتفق مع **ستيفن سبندر** في موقفه من الفنان المبدع الخلاق على حد تعبيره حيث فيقول: "ويمكننا أن نعرف الكاتب العبقري الخلاق بأنه هو الذي لديه أقصى قدرة على رؤية الغريب الشيق وراء العادي المألوف"[3].

ويواصل الدكتور **عز الدين إسماعيل** مقارنته، بين النوعين من النصوص "ونحن نتأثر دائما حينما نجد في العمل الفني ما يلفتنا إلى شيء جديد وما يفاجئنا، وإعجابنا به ليس إلا نتيجة لسلسلة من المفاجآت التي نواجهها فيه، أما موسيقى الروح الجديد ففيها مرونة وهمس وهدوء وتنوع، وهي قبل ذلك - أو بسبب هذا - تنفذ إلى أعماقنا فتفاجئنا دائما بما نعده كشفا روحيا تطمئن له النفس"[4]، والمفاجأة التي يحققها هذا النوع من الشعر والذي تهتز له الأعماق من داخلها بتأثير المفارقة وما هو خارج عن المألوف هي ما عبر عنها **بارت** بقوله: "يبتدئ مع كاتب المتعة(وقارئه)النص الممتع، النص المستحيل.هذا النص يقع خارج اللذة وخارج النقد"[5]، فهل الخروج عن المألوف في هذا النوع من النصوص يخرج ذلك النص المخالف من حيز النصوص الجميلة ؟، وهذا السؤال كان أرسطو قد أجاب عنه حين اعتبر أن إنتاج المتعة المخالفة

---

١ - رولان بارت: مرجع سابق، ص٤٦.

٢ - السابق:ص:٤٦.

٣ - ستيفن سبندر: مرجع سابق، ص٩٣.

٤ - د/ عز الدين إسماعيل:التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص٧٨.

٥ - رولان بارت:مرجع سابق، ص٣١.

والمفاجأة وتحطيم الثوابت"ومخالفة العقل هو أكبر ما يعتمد عليه عنصر الروعة.... والأمر العجيب يلذ"[1] وهو ما عبر عنه **روز غريب** بقوله: "والنفيس غريب حيث كان"[2].

فهذا النص الذي يدهش القارئ ويحدث له مفاجأة تهتز معها ثقته في ثوابته الثقافية، وهو مع هذا يرهقه إلى حد الملل على حد تعبير بارت السابق، ومع هذه الصعوبة في ارتياد هذا العمل فإن المتلقي ينجذب نحو هذا العمل محاولاً سبر أغواره، "فمفاجأة المتلقي وإثارته وإدهاشه بغير المتوقع، من الأشياء التي تحفز المتلقي لارتياد النص، وتجذبه إليه، لأن المتوقع والعادي لا يداعب عقله ولا يستنفره كي يقول ما يقوله، وقد فطن نقاد العربية الأفذاذ إلى هذه النقطة من قديم الزمان"[3].

وهناك أمر آخر نستنتجه من هذا النوع من النصوص؛ وهو أن القارئ الذي يتذوق نصوص المتعة في حالة تذوقه لها بطريقة صحيحة، ويستمتع بها تمام المتعة، هو قارئ له صفات خاصة، ويساعده هذا التذوق على تطوير حاسته الفنية وتنميتها بصورة شاملة وهو أمر قد يسبب له الكثير من الإشكالات مع النفس، فهو لن يستطيع تقبل الأعمال الرديئة، والتي كان يمكنه في الماضي أن يتقبلها ويتذوقها، "والمسالة الهامة هي أن القارئ الذي يلج هذا الباب من الشعر وهو في أقصى درجات يقظته ويستمتع به كل المتعة إنما هو بالضرورة منظم بحيث إنه لا يستطيع الاستجابة للشعر الجيد، حقا إنه قد يتغير تغيراً كثيراً بمرور الزمن وبمعاناته الكثير من التجارب المتنوعة ولكنه حينئذً لن يستطيع أن يتذوق هذا الضرب الرديء من الشعر وهذا معناه إنه لن يصبح نفس الشخص"[4].

ومتعة النص غاية مطلوبة، مهمة في إحداث التأثير في المتلقي، فإذا لم يحدث هذا التأثير فإن المتعة لا تكتمل، وتمحى، وهذا ما يشير إليه الدكتور **جابر عصفور** موضحًا بقوله:"إن غاية الشعر هي التأثير، والتأثير يعني تغييرا في الاتجاه، وتحولا في السلوك والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديما يبهر المتلقي من ناحية ويبدهه من

---

١ - أرسطو:مرجع سابق، ص١٣٨.

٢ - روز غريّب:مرجع سابق، ص٧٣.

٣ - د/عايدة عبد الحافظ محمد يعقوب:المتلقي و النص الآخر بين التراث والمعاصرة، جمعية حماة اللغة العربية (الإمارات)، ط الاولى٢٠٠٢، ص٣٧.

٤ - ريتشارز:مبادئ النقد الأدبي:مرجع سابق، ص٢٦٨.

ناحية أخرى"[1]، ومعنى هذا أن الدكتور **جابر عصفور** يرى للأدب بصفة عامة دورا تمتزج فيه العاطفة الجمالية الممثلة في تحقيق عنصري البهر والمفاجأة مع الوظيفة النفعية (التأثير) في المتلقي، وحتى يحدث هذا الامتزاج يجب أن يبدأ الفنان بعرض الحقيقة والصدق بشكل يدهش المتلقي ويفاجأه وهو الأمر الذي يجعل المتلقي مهيأ لتلقي الأفكار التي يعرضها عليه الفنان ويتفاعل معها، والبهر والمفاجأة لن يحدثا ما لم يغير الفنان الشكل التقليدي الذي اعتاده المتلقي.

وهذا الامتزاج الذي تحدث عنه الدكتور **جابر عصفور** يحدث في حالة التفاعل مع نص اللذة وليس المتعة، ذلك أن لنصوص المتعة شانًا آخر، فيقول **بارت** عنها: "نصوص المتعة.اللذة مقطعة الأوصال، واللسان مقطع، والثقافة مقطعة، ونصوص هي هنا منحرفة إلى حد أنها توجد خارج كل غاية يمكن تخيلها- حتى لو كانت غاية اللذة، فالمتعة لا ترغم على اللذة بل قد تبعث ظاهريًا على الضجر"[2].

ويمثل نص المتعة الجديد في كل شيء بحيث يمكن اعتباره الخروج على المقاييس المطلقة عامة، ومن ثم الانحراف باللغة، وهو ما أطلق عليه **بارت** موت اللغة"وما تراه نظرية النص هو أن اللغة معادة للتوزيع، وتتم إعادة التوزيع هذه بأن نحدث قطعًا، فترتسم بذلك حافتان:حافة هادئة ومطابقة ومنتحلة، ويتمثل ذلك في نقل اللغة في حالتها المقننة كما حددتها المدرسة وحسن الاستعمال والأدب والثقافة، وحافة أخرى متموجة وخاوية وحرة أن تسلك أي تعرجات ليست هي في حقيقة الأمر إلا مكان فعلها: هنا حيث يتراءى موت اللغة"[3]، **فبارت** يطرح هنا مقارنة بين نص اللذة ونص المتعة من حيث الطبيعة اللغوية المستخدمة في بناء النص الأدبي لكل منهما، فاللغة في نص اللذة هادئة ومطابقة للاستخدام الأدبي الطبيعي، والانتقال بين الاستخدام الطبيعي للغة والاستخدام الأدبي له قواعد وأسس متعارف عليها بين الأدباء والنقاد، بينما اللغة المستخدمة في نص المتعة منحرفة متعرجة المداخل حرة في التعبير مما يعني الخروج عن الاستخدام المألوف والمتعارف عليه بين الأدباء والنقاد.

ومن خلال هذا الإطار يطرح **بارت** مجموعة من الأسئلة، يبرز من خلالها الاتصال والانفصال بين النصين، ومن خلال هذه الأسئلة تتضح هذه العلاقة بين

---

١ - د/ جابر عصفور:مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط الخامسة ١٩٩٥، ص٥٧.

٢ - رولان بارت:مرجع سابق.ص٥٥.

٣ - رولان بارت:مرجع سابق، ص١٩.

المستويين، فهو يستخدم في طرح هذا الاستفهام التقريري معبراً في ذلك عن الصدمة التي يشعر بها المتلقي إزاء هذا العمل الفارق للذائقة الفنية التي اعتاد عليها، ومن ثم تكون الإجابة واحدة: (بلى)، حيث قال:" أليست اللذة متعة دنيا ؟ والمتعة لذة قصوى؟ ثم أليست اللذة متعة موهنة، تم قبولها وحرمت عبر سلسلة من المصالحات ؟ أليست المتعة لذة عنيفة مباشرة (بلا واسطة)"[1] فاللذة والمتعة كلاهما يحقق درجة من درجات اللذة للمتلقي لكن مع الاختلاف في مقدار هذه الدرجة فاللذة إذا أدخلتها في المتعة تصبح متعة دنيا يعنى متعة أولى، لكن المتعة تصبح أقصى درجات اللذة وهذا يحقق ما سبق وقاله الكاتب من الاتصال والانفصال بين النصين.

١ - السابق نفسه، ص٢٩.

١- الذوق العام

الذوق العام هو الميزان الذي يقاس به مدى نجاح الفنان في الوصول إلى المتلقي من عدمه، ومن ثم فإن مقدار ما يناله من قبول الجمهور لهذا الفن، وهو أمر فطن إليه الفنان القديم ، أي أنه ليس وليد اليوم فحسب، فقد تحدث عنه **أرسطو** في فن الشعر، وكان حديثه عنه من خلال إجابته على سؤال طرحه هو، وهذا السؤال هو كيف ينظم الشاعر شعره؟ و من خلال إجابته على هذا السؤال نجده قد تحدث عن طريقتين لنظم الشعر الطريقة الأولى هي التي نعتها **أرسطو** بالطريقة الجميلة، حيث قال:" إن أجمل التراجيديات ما كان نظمها معقدا لا بسيطا وما كانت محاكية لأمور تحدث الخوف والشفقة (لان ذلك هو خاصة هذا الضرب من المحاكاة)، فظاهر أولا أنه لا ينبغي إظهار أناس طيبين تتغير حالهم من سعادة إلى شقاء، لأن هذا لا يحدث خوفا ولا شفقة بل يحدث غيظا وحزنا، ولا إظهار أناس خبيثين يستبدلون من بؤس نعمى، فإن هذا ابعد شيء من التراجيديا، لأنه لا ينطوي على عاطفة إنسانية من خوف وشفقة "[١]، فإثارة عاطفة الخوف والشفقة في جمهور المشاهدين عند **أرسطو** هي الأساس الذي يستند عليه الشاعر في نظمه الشعر وهو الأمر الذي يحقق عنده ما عرف بنظرية التطهير، ومن هنا فهي معيار نجاح الفنان في نظمه، لأنه في هذه الحالة يكون قد أثر في جمهور المشاهدين تأثيرا بعيدًا يمتد فيما يأتي من حياتهم، وقد رفض – كما تبين في النص السابق طريقة بعض الشعراء الذين ينهون التراجيديات بالنهايات السعيدة؛ وعلل **أرسطو** ذلك بكونها لا تترك الأثر المرجو في المشاهد بعد انتهائه من عملية تلقي العمل الفني.

وبعد رفض أرسطو لمجموعة من النصوص غير الجميلة من وجهة نظره، يضع معيارًا للجمال الفني في النظم فنراه يقول:"فيلزم إذا لتكون القصة جميلة أن تكون مفردة الغرض لا مزدوجته –كما يزعم قوم –وأن تتغير لا من شقاء إلى سعادة، بل على العكس من سعادة إلى شقاء، لا بسبب الخبث والشر بل بسبب ذلة عظيمة "[٢]، وهو الأمر الذي يعرف بالنهايات غير السعيدة في الأعمال الدرامية، مثل وفاة البطل، أو شخصية محبوبة عند جمهور المتلقين، مما يحدث معه تعاطف الجمهور، وتأثرهم الشديد بهذا

---

١ - أرسطو:مرجع سابق، ص٧٦.

٢ - المرجع السابق، ص٧٨.

العمل، وهو أمر وإن كان الجمهور يكرهه فإنه أمر بالغ التأثير دراميا، ويحقق تأثيرا مباشرا في الجمهور، يظل معهم مدة ليست بالقصيرة.

والطريقة السابقة كما هو واضح تراعي الحالة المستقبلية للمشاهدين من خلال التأثير في مشاعرهم لما هو قادم، بيد أنها لا تراعي الحالة الآنية لهم، أما الطريقة الثانية فهي التي تراعي مشاعر الجمهور في لحظة التلقي للعمل الفني دون النظر إلى المستقبل، يقول **أرسطو**:"والطريقة الثانية- وبعض القوم يفضلها- هي ما كان نظمها مزدوجا، كما في الأوديسة، وانتهاؤها بالقياس إلى الأخيار والأشرار على خلاف ما سبق، وإنما يبدو أن هذه الطريقة أفضل؛ لضعف المشاهدين، فإن الشعراء يتبعون فيما يصنعونه أذواق النظارة وليست هذه هي اللذة التي تلتمس من صناعة التراجيديا"[1]، وهذه الطريقة التي تراعي أذواق النظارة لا تحقق اللذة المطلوبة عند أرسطو، فهي تحقق نوعا من اللذة الوقتية والتي ينتهي تأثيرها بانتهاء عملية التلقي من قبل المبدع، ولذلك فهي طريقة تأتي في مرتبة أقل عنده.

وإذا طبقنا المعايير التي وضعها **رولان بارت** في تقسيمه لمستويات النصوص الأدبية فإن هذا النوع من النصوص عنده يعد من نصوص اللذة لا المتعة، وإن كان ما يعنينا هنا هو ما أكده **أرسطو** من أهمية الذوق العام الذي يجبر بعض الشعراء على النظم بالطريقة التي يفضلها الجمهور، هذا على الرغم من أن الجمهور ربما يكون في مستوى ثقافي أقل من مستوى الشاعر، أي أن الشاعر يسير شعره وفق الذوق العام السائد في مجتمعه ولا يحاول تغييره.

هذا الأمر هو ما أكده **ريتشاردز** الذي قسّم الفن- من حيث نوعية الجمهور الذي يستقبله فقال:"ولكن الفن يتألف دائما من هذين النوعين: النوع الأول الذي يستهوى جمهورا كبيرا، والنوع الأخر الذي يقتصر على فئة خاصة من الناس"[2]، وهو ما يعد استكمالا لأرائه السابقة، أو هو التقسيم الثاني للنصوص، فهو قد قسّم النصوص في المرة الأولى من حيث المبدع والذهنية العقلية للمتلقي لهذا النوع من

١- أرسطو مرجع سابق، ص٨٠.

٢ - ريتشارز:مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢٧٧.

النصوص (اللذة والمتعة)(*) ،ولكن هذه المرة من حيث النصوص ونوعية الجمهور الذي يتلقاها .ونحن إذا رجعنا إلى الآراء التي عرضت لكل من **رولان بارت وريتشاردز** السابقة نجد اتفاقاً وتلاقياً كبيرين بين كل منهما في هذا الأمر، وإن كان **ريتشاردز** قد أقر بصورة مباشرة أن مخالفة الشاعر لمعتقد المتلقي تمنح هذا المتلقي لذة واضحة، حيث قال: "إن هناك لذة واضحة في تمتعنا بالشعر كشعر، حينما لا يشاطر القارئ الكاتب معتقداته"(٢)

ويطرح **هيبوليت تين** رؤيته في العلاقة بين الأدب والمجتمع والتي تتمثل في ثلاثة عوامل رأى أنها تؤثر في العمل الأدبي وهي:

أ – الجنس أو العرق أو النوع:

ويقصد به الخصائص القومية، إذ يرى أن أدب أمة ما يختلف عن أدب امة أخرى وهذا يعود إلى تباين الخصائص القومية التي تعني لديه تأثير المناخ والتربة والحوادث الجسام والدوافع الغريزية، والعادات العدائية...الخ.

ب- البيئة:

فالإنسان في بيته خاضع لأوضاع حتمية هي التي تتحكم في الأدب والحياة العقلية فالمناخ في إنجلترَ مثلا يؤثر في تشكيل المزَاج للفرد الإنجليزي، وبالتالي يؤثر في الأدب، وهذا يؤكد تأثير المناخ في المزَاج الإنساني.

جـ – الزمن أو اللحظة التاريخية:

يعني به روح العصر أو مكان العمل الأدبي من تاريخ التراث وربما يعني به ما عبر عنه شاعر قديم بقوله:"لكل زمان دولة ورجال" .ويقرر تين أن الفن جوهر التاريخ وخلاصته وهو بالضرورة يعبر عن الحقيقة التاريخية، حقيقة الإنسان في زمن معين ومكان معين.إن الأعمال الأدبية وثائق وآثار والأزمان تتركز في الأعمال العظيمة(٢).

(*) – انظر هذا التقسيم بالتفصيل والتعليق عليه في المبحث الذي عنوانه الثقافة.

١- انظر The Achievement of T.S...Eliot نقلا عن د/ عبد العزيز حمودة: علم الجمال،ص٨٥.

٢- د/ شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، سلسلة النقد الأدبي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ص:٨١- ٢٨ .قائل هذه العبارة: :"لكل زمان دولة ورجال"هو اسحاق الموصلي

وللذوق العام أهمية خاصة يمكن تقديرها بحسب مقدار الثقافة الفنية السائدة في المجتمع؛ فيرتفع الذوق العام في مجتمع من المجتمعات إذا ارتفعت الثقافة الفنية به والعكس، ولذلك نرى **روز غرّيب** يقول:"يبقى الذوق العام المثقف مرجعا أخيرا في الحكم على الآثار الفنية، ونعني بالذوق العام الاتفاق النسبي بين الجماعات على استحسان شيء أو استهجانه، والروائع العالمية لم تخلد إلا لأنها صادفت استحسانا عاما في جميع العصور ولابد للذوق الخاص أن يتأثر بالذوق العام"[1].

الذوق العام هو نتاج المجتمع الذي يتفاعل مع الفنان الذي يراعي التقاليد الثقافية والأعراف التي اتفق عليها في هذا المجتمع في إبداعه، " فالمجتمع يتأثر بالجمال ويؤثر فيه فالتعبير عن الجمال في صورة الفن يؤثر في الذوق العام، الذوق الاجتماعي، لأن الذوق الفردي منعزل ما لم يجد استجابة من الذوق الاجتماعي، فهو مرتبط به يأخذ منه ويعطيه"[2]، وهنا تأتي أهمية التيار الفكري ودوره في العملية الإبداعية كما أطلق عليه **ريتشاردز** حيث يقول:" فأهمية التيار الفكري في الشعر في كونه مجرد وسيلة توجه الانفعال وتنبهه"[3]، وهذا التيار الفكري لابد أن يكون عند المبدع والمتلقي بالقيمة ذاتها دون فارق، وهذا الأمر هو ما أطلق عليه **روز غرّيب** اللون المحلي كمصطلح بديل لمصطلح ذوق العصر، يقول:" اللون المحلي:يصعب على الإنسان أن يقدر تمام التقدير مالا يفهمه بسهولة أو ما هو غريب عن محيطه وهو أسرع فهما وتقديرا لما يدخل في دائرة اختياراته ومشاهداته فيكون الشرقي أسرع فهما وتقديرا للفن الذي يحمل لون الشرق أو طابعه وهو أمر لا يحتاج إلى برهان"[4].

والعلاقة بين الذوق العام والمجتمع وثيقة، مثلها في ذلك مثل الثقافة، فالفن خلق من أجل الناس، وهو يحيا بهم ولهم، ومن هنا يرى الدكتور **عبد المنعم تليمة** العلاقة الوثيقة بالوضع التاريخي الاجتماعي للنوع الأدبي فيقول:"إن النوع الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد، أو محكوم في طبيعته وطاقاته

(ت٢٣٥هـ)،شاعر عباسي ومغني مشهور في عصر، نادم الرشيد والمأمون والواثق،وله مؤلفات في الأدب واللغة والغناء،وأصل البيت المذكور شطر،(وهو من بحر الكامل

يبقى الثناء وتذهب الأموال ولكل دهر دولة ورجال.

١ - روز غريّب:مرجع سابق، ص٧١.

٢ - استن وارين و رينيه ويليك: مرجع سابق، ص٢٦.

٣ - ريتشار:ز:العلم والشعر، مرجع سابق، ص٣٣.

٤ - روز غريّب:مرجع سابق، ص٤٣- ٤٤.

ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع سواء كان هذا النوع الأدبي من فنون الموسيقى أم التشكيل أم التصوير أم الأدب"[1] ومن ثم فالذوق العام ما هو إلا جزء من هذا المجتمع الذي أفرز هذه النوعية من الفنون في ظرف تاريخي اجتماعي معين، ولذلك يقول روز غرّيب:" فإذا وافق الشيء الجميل ذوق العصر فذلك يمهد لحسن قبوله في عيون المشاهدين"[2].

والذوق العام جزء من هذه الثقافة التي تحرك المجتمع، ولذلك يراه الدكتور **عز الدين إسماعيل** مقياساً خاصًا للعمل الفني الناجح، يقوم في البداية على أساس العلاقة القوية بين المجتمع والفنان، ومن خلال هذه العلاقة يقدم الفنان عملا يجب فيه في المقام الأول أن يتفاعل مع المجتمع بدرجة تحقق فائدة لكل منهما، استمع إليه يقول:" والعمل الفني الناجح هو الذي يقدم إلى المجتمع شيئا يتفاعل معه، ويفيد منه، وطبيعي إن هذا التفاعل يكون في أقوى صوره حين يكون العمل الفني مصورا ومسايرا للاتجاه العام، وروح العصر السائدة في بيئة من البيئات، وفي هذه الحالة تكون ظروف هذه البيئة عاملاً قويًا في ذيوع شهرة العمل الفني لا لشيء إلا لأنه وليد هذه الظروف"[3]، ودرجة التفاعل هنا معيارها الأول هو مقدار مسايرة هذا الفن لروح العصر السائدة في هذه البيئة التي تكون عاملاً قويًا في شهرة هذا العمل وذيوعه.

غير أن هذه العلاقة التي بين الكاتب والمجتمع ليست علاقة إجبار أو إكراه تام من قبل هذا المجتمع لعقل هذا الفنان، وإبداعه من خلال توجيهه نحو اتجاه خاص بهذا المجتمع، الذي ربما لا يتلاءم مع عاطفة هذا الفنان، وفكره، كما ذكر ويليك حيث يقول:" من الواضح أن هذه الصلة ليست صلة اتكال أو إذعان سلبي للمواصفات التي يضعها حامى الفنون أو الجمهور، فقد ينجح الكاتب في خلق جمهور خاص بهم، والحقيقة كما عرفها (**كولريدج**) أن على كل أديب أن يبتكر الذوق الذي يعجبه"[4]، وهذا ما أكده الدكتور **شكري عزيز ماضي** عندما ربط بين الأدب والظروف الاجتماعية التي تحيط به فقال: "فالأدب انعكاس للواقع الاجتماعي، لكنه لا يعني في الوقت ذاته أن الأدب مجرد تابع ومتلق للظروف الخارجية؛ لأنه ظاهرة متطورة أي تؤثر

١- د/ عبد المنعم تليمة:مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، ص:٣١.

٢- روز غريّب:مرجع سابق، ص٤٣.

٣- د/عز الدين إسماعيل:مرجع سابق، ص٨٨.

٤- استن وارين و رينيه ويليك: مرجع سابق، ص١٢٩.

وتتأثر بالعلاقات الاجتماعية مثلما يؤثر البناء الفوقي بعد استقراره في تثبيت أو تحوير أو هدم البناء التحتي"[1]- أي أن الفنان ربما يبدع نوعاً من الفنون خاصًا به، ويستهوي بهذه النوعية فئة خاصة من الجمهور، وهذا هو ما يراه ريتشاردز والذي تعد آراؤه استكمالا لما جاء به ويليك في الرأي السابق ذكره مباشرة، إذ يقول: "كذالك يصنع الشاعر نفسه حسب قدراته على استغلال الفرص المتاحة له؛ لذلك من التعسف، بل من غير الطبيعي أن نحرمه من مصادره الطبيعية الضرورية بحجة أن غالبية القراء لن يفهموه"[2].

ويؤيد **ستيفن سبندر** رأي **ريتشاردز** في ضرورة إيمان الفنان إيمانا مطلقا بقدرته على اكتساب نوعية من الجمهور قادرة على تذوق الفن الذي يقدمه لهم مهما تبلغ درجة التعقيد فيه إذ يقول:"فعلى الفنان أن يؤمن إيمانا مطلقا بعبقريته الشخصية، إذ إنه لو لم يؤمن بأن جمهور القراء قادر على مشاركته حتى أشد تجاربه تعقيدا وأكثرها ذاتية لأصبح المجهود الذي يبذله لتوصيل تجربته لا طائل تحته"[3]، فالأديب يضع نفسه في خدمة المجتمع، ويوظف في سبيل ذلك كل طاقاته لأداء دوره في هذا المجتمع، وهذا في مقابل المجتمع الذي يؤدي دورا لا يقل أهمية عن دور الأديب يتمثل في تلك التبادلية التي يمارسها الجمهور مع العمل الأدبي، "صحيح أن الأديب هو الذي ينتج العمل الأدبي ولكن لولا المجتمع لما استطاع أن يفعل.إن الإبداع فعالية اجتماعية، وان بدا فرديا للوهلة الأولى... إن العمل الأدبي نتيجة جهد فردي متميز لكن حصيلته الفكرية والشعورية مستمدة من علاقة الأديب بالمجتمع الذي يعيش فيه"[4]، ومن هنا يحدث الربط بين الأديب والمجتمع، ويجب أن يؤمن الأديب "بأن دور الجمهور النظري - الذي يوجه إليه ناشر الأدب المثقف الأثر الأدبي - لا يقتصر على هذه المشاركة دون التزام يوقظ الأثر على قيمته الأدبية.إن هذا الجمهور يؤلف وسطا اجتماعيا ينسب إليه الكاتب وهو يفرض على الكاتب بعض الحدود"[5].

---

١ - د/ شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص:٨٦- ٨٧.

٢ - ريتشار:ز:مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢٨٤، ٢٨٥.

٣ - ستيفن سبندر: مرجع سابق، ص٤٦.

٤- د/السيد فضل:الواقع والأدب(دراسة في طبيعة الأدب)، منشاة المعارف، الإسكندرية، ص:٩.

٥- روبر اسكاربيت:سوسيولوجيا الأدب، تعريب أمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت د.ت، ص:١٠٦.

ونلاحظ أنه ليس من السهولة بمكان في مجتمع ما أن يتقبل نوعاً جديداً من الثقافات التي تبدو غريبة عنه، ويحتاج الفنان في هذا الصدد إلى أن يكون على ثقة قوية بفنه، وعبقريته الإبداعية، وأنه سوف يأتي يوما ما من يقدر فنه هذا حق قدره وهو أمر قد يتحقق لفنان على المدى البعيد لا القريب "فالنقاد في الغالب يقاومون الابتكارات الفنية التي لم يسبق لها مثيل، ويعلنون أنها نوع من العبث لن يكون له أية قيمة في تاريخ الفن أو أنها جرأة على تقاليد الفن وأصوله المرعية لن يعترف بها التاريخ، ذلك أن النبيذ ينبغي أن يكون معتقا، ثم تمضي فترة ما، وإذا بنا نسمع نقادا آخرين ينقبون عن تلك الابتكارات نفسها، ويعلنون أنها تستحق الخلود ويقدمونها لنا فإذا بنا نعجب بها"[1].

ويتفق **ويليك** مع الموقف السابق الذي ذكره الدكتور **مصطفى سويف**، فهو يرفض جعل المجتمع وأعرافه المقياس الوحيد للعمل الإبداعي وتقدير مدى جودته، بل إنه يرى أن الأعراف الجمالية لا تشكل ولو جزءاً صغيراً من هذا المعيار، فيقول:"لا تقوم الأعراف الجمالية على الأعراف الاجتماعية، فهي لا تشكل حتى جزءا من الأعراف الاجتماعية إنها أعراف اجتماعية من نمط معين تترابط في صميمها مع بقية الأعراف"[2]، ومعنى هذا أن المقياس الجمالي في الفن غير حقيقي، وغير موجود بصورة دقيقة يمكن أن يقدر الناقد علي أساسها الفنون بعامة، فما هو جميل اليوم قد يصبح غير جميل غداً، وما أستحسنه أنا قد لا يستحسنه غيري، والمعايير الفنية تتغير بتغير ثقافة المجتمعات، ولذلك "فإن العمل الفني لا يبقى على حاله خلال مجرى التاريخ، ومن المؤكد أنه توجد هوية أساسية للبنية بقيت هي ذاتها خلال العصور، غير أن هذه البنية دينامية، فهي تتغير خلال عملية التاريخ من جراء مرورها عبر عقول القراء، والنقاد والفنانين الزملاء"[3]، ولذلك يبدو الأمر فيه صعوبة وتعقيد في تحديد المعيار الواضح للشيء الجميل، "إن البنيات الجمالية لدى أمثال هؤلاء الشعراء تبدو من التعقيد والغنى بحيث تستطيع أن ترضي حساسية أجيال متعاقبة"[4].

---

١ - د/مصطفى سويف:مرجع سابق، ص١٥٩.

٢ - استن وارين و رينيه ويليك: مرجع سابق، ص١١٩.

٣ - استن وارين و رينيه ويليك: مرجع سابق، ص٣٣٦.

٤ - السابق:ص٣٢٧.

ونستطيع أن نستنتج من خلال الآراء السابقة ميل كثير من النقاد إلى الإقرار بدور الذوق العام السائد في ذيوع عمل ما قد لا يكون الأفضل، ولذلك يمكننا القول بميلهم إلى تفضيل نص (المتعة)على نص (اللذة)، وهذا الأمر على اعتبار أن التقليدية والتكرار والنظرة الآنية هي العناصر المميزة لنص اللذة، بينما الجديد والمخالف المفارق هو الذي يبرز نص المتعة، ونص اللذة قد يرضى فئة معينة لأنها هي الفئة الغالبة بيد أن نص المتعة قد يبقى ويرضي أذواقا مختلفة فيما بعد، بيد أن هذا الأمر محفوف بالمخاطر، وليس له قاعدة ثابتة، ونص اللذة يحقق للوهلة الأولى رغبة المتلقي ويجذبه إلى ارتياده، باعتباره مألوفا لديه، "فالشيء المألوف لنا قد يبدو جميلا لمن يراه للمرة الأولى، وان كانت الغرابة تدعو إلى الكراهية في كثير من الحالات، واختلاف العقائد والتقاليد والأجناس والبيئة الزما نية والمكانية وأشكال الأشخاص وأحجامهم وألوانهم، كل ذلك له أثره في اختلاف الأذواق"[1]، وكلام الدكتور **عز الدين إسماعيل** السابق يؤكد الآراء السابقة، من الشك حول جمال الشيء الغريب، ولكن الحقيقة غير ذلك إذ أن الدكتور **عز الدين** لم يعمم هذا الرأي على كل النصوص الغريبة عن الثقافة، وهذا الأمر يوضحه، و يجيب على السؤال السابق، ما نقله **وارين** عن **موكاروفسكي**، حيث "يقول **موكاروفسكي** Mukarovsky:انه لا يوجد ضابط جمالي، لأن ماهية الضابط الجمالي هي الخروج عليه، فما من أسلوب شعري يحتفظ بطابع الغرابة، ومن هنا كما يحتج **موكاروفسكي** يمكن للأعمال الأدبية أن تفقد وظيفتها الجمالية ثم ربما استعادتها –فيما بعد – بعد أن يغدو المألوف جدا، مرة أخري غير معروف"[2]، ويتفق مع هذا الرأي **روز غرّيب** عندما يقول:"وليس يضير الفنان أن يكون شاذا لا منطقيا في فنه"[3].

فالجمال الأبدي غير موجود إلا في خيال من يرى المثل الأعلى للجمال في صورة معينة، ومن ثم يراها هي الصورة المثالية في ذهنه، وهو في هذا الإطار يقوم بقياس ما يعرض عليه من الفنون ويقارنها بالصورة الفنية المثالية التي في ذهنه، ومن ثم يكون مقياس النجاح عنده هو ما اقترب من هذه الصورة المثالية، وكلما ابتعد عن هذه الصورة فهو يبتعد عن الصورة المثلي للفن عنده"فالذكريات السابقة؛ قد يكون في ذهن

---

١ - د/ عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص٦٦.

٢ - وارين: نظرية الأدب، ص٣٢٠.

٣ - روز غريب: مرجع سابق، ص٥٧.

معاين الجمال صورة يرى فيها المثل الأعلى للجمال فإذا وجد شبهاً بين ما يعاينه وما هو قائم في ذهنه كان أشد استعداداً لتقدير ما يراه"[1]، ولذلك يرى وارين أن هناك مجموعة من العلاقات المتداخلة هي التي تسهم معا في الوصول إلى الجديد في كل مرة نتعرض فيها لقراءة النص الذي نحن بصدده "إن ثقافة كل قارئ وشخصيته، المناخ الثقافي العام لعصره، المفهومات المسبقة لكل قارئ في المجالات الدينية أو الفلسفية أو التقنية الصرف ستضيف شيا راهنا وطارئا على كل قراءة للقصيدة"[2].

وتبرز هنا قضية الاختلاف الطبقي بين نوعية الجمهور الذي يتلقى هذا الفن، ويقصد الاختلاف الطبقي في المقام الأول الطبقات الثقافية لا الاقتصادية، "إذ قد يتأثر الترتيب الطبقي بل يلغى أيضا، في القضايا المتعلقة بالذوق، بفعل اختلاف الأعمار والاختلاف بين الجنسين، وبفعل فئات وارتباطات معينه"[3]، ويبرز هذا الاختلاف بصورة جلية بين الجمهور في البيئات الثقافية المتقاربة المتباعدة، أي التي بينها اتصال وانفصال، وهو ما أدركه روز غرّيب عندما قام بعمل مقارنة بين مجموعات مختلفة من الجمهور فيقول:"فيكون المثقفون عموما أصفى ذوقا وأقدر على التذوق والعكس بالعكس، ويكون أهل المدن أرفع ذوقا من أهل القرى لزيادة الثقافة عند الأولين، ويهبط مستوى الذوق في أدوار انحطاط الأمم كنتيجة لانحطاط الثقافة، وانتشار العلل الاجتماعية، وشيوع الخمول والإفراط، وهبوط مستوى العيش، وهذا ما حصل في الأقطار العربية في حدود القرن الرابع الهجري وما تلاه من قرون"[4].

ومن ثم نلحظ أن الثقافة تشغل في هذه الموازنة جانبا مهما، فهي تمنح لأصحابها ذوقاً فنيا يقدر بقيمتها عند صاحبها فكلما ارتفعت هذه الثقافة ارتفع الذوق الفني، وهذا سبق الحديث عنه، ومن هنا فروز يقدم تعليلا لما حدث في الذوق العربي بداية من القرن الرابع وما تلاه من قرون، و الذي أخذ في الانحطاط لانحطاط الثقافة السائدة في المجتمع آنذاك، وثمة أمر أخر جدير بالنظر في هذا الموضوع وهو اختلاف الأذواق بين الحضر والقرى وذلك مرجعه إلى ذوق العصر والثقافة في آن واحد، فما يقبله الحضر ليس بالضرورة يقبله الريف للبون الشاسع بين الثقافتين وهو ما أيده الدكتور عز

---

١ - روز غريّب:مرجع سابق، ص٤٤.

٢ - استن وارين و رينيه ويليك: مرجع سابق، ص١٨٩.

٣ - استن وارين و رينيه ويليك: مرجع سابق، ص، ١٢٨- ١٢٩.

٤ - - روز غريّب:مرجع سابق، ص٧١.

الدين إسماعيل بقوله:"في الشعر يختلف تأثير الألفاظ من فرد لآخر ومن أمة إلى أمة، ومن ريف إلى حضر، ومحاولة الربط بين كل هذا وبين جمال الجميل يجعل مجال اختلاف الأذواق فسيحا، فمن الصعب في حكمنا بالجمال أو القبح على شيء أن نفصله عن كل إدراكتنا وإحساساتنا وذكرياتنا وتقاليدنا وتكويننا الفكري والنفسي والجسماني"[1].

ومن الأمور الجديرة بالذكر والدراسة في هذا الشأن الخطورة التي يمثلها الذوق العام في الحياة عامة و الفن بوجه خاص، وذلك أن الأصل في الفن أنه هو الذي يجب عليه أن يسّير الذوق العام، ويرتفع بثقافة المجتمع حتى يكون إيجابياً، فهو ينبع من الفئة الأرقى ذهنا كما هو الأصل فيه، وما يحدث في غالبية الأحيان عكس هذا، إذ"قد يتأثر الفنانون أبلغ التأثر بالوضع النقدي المعاصر لهم وبالصيغ النقدية المعاصرة حين يعلنون عن مقاصدهم غير أن الصيغ النقدية ذاتها قد لا تكون دقيقة في تحديد إنجازهم الفعلي"[2] فاختلاف التجربة بين الشاعر والمتلقي يفشل التواصل بينهما، وهذا الفشل في التواصل ينال من الشاعر في المقام الأول، "فالشاعر مصيره الفشل طالما أن تجربته التي يود أن يوصلها إلى الغير لا تطابق تجاربهم"[3]، وهذا ما دفع الدكتور **عز الدين إسماعيل** إلى التنبيه إلى خطورة تكييف الذوق العام، كما نبه إلى أن هذا الأمر قديم استخدمه البحتري ومن نسج شعرا على منواله؛ فيقول "إن البحتري ومن تبع طريقته في الكذب لم يكن يختلف عن غيره ممن أخذوا أنفسهم بالإفراط والمبالغة، لأنهم جميعا سيشتركون أخر الأمر أو أوله في مبدأ الصنعة، وقد كان لهذا المبدأ خطره في تكييف الذوق العام"[4].

وينبثق من هذا الخطر خطر آخر هو المباشرة التي يقوم من خلالها الشاعر باستخدام الأساليب المباشرة في التعبير الشعري في محاولة منه لمسايرة الجمهور والذوق العام السائد، وقد وجه **أدونيس** سهام النقد إلى هذه المباشرة الشعرية متهما إياها بأنها انتهازية جماهيرية قائلا:"الحق أن مثل هذه الأساليب المباشرة في الأداء الشعري إنما هي التي تنطوي علي نوع دقيق من الانتهازية الجماهيرية، التي تتملق نوازع الجمهور،

---

١ - د/عز الدين إسماعيل:مرجع سابق، ص٦٦.

٢ - استن وارين و رينيه ويليك: مرجع سابق، ص١٩٢.

٣- ريتشارز:مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢٥٠.

٤- د/عز الدين إسماعيل:مرجع سابق، ص٨٨.

وتفرغ غضبه الداخلي، وتتملق مستوي الوعي الجمالي لديه فتظل تابعه له منقادة لا مغيرة قائدة، كما ينبغي أن يكون الفن الرفيع"[1].

والنقطة الثانية في خطورة الذوق العام على الفن تتمثل في القدرة التي يملكها الفن في التأثير في الجمهور والتي يمكنه من خلالها أن يجعل الصدق كذباً، والحقيقة زيفاً؛ فيغير واقع الأشياء هادفا في ذلك إلى مسايرة الرأي العام الذي يحظى بدرجة من القبول عنده، فيأتي الفن ليضاعف من هذه الدرجة، "وتصبح القضية الزائفة صادقة إذا كانت تتفق وموفق أو وضع نفسي معين وتخدمه، أو إذا كانت تربط بين مواقف أو أوضاع نفسية معينة مرغوب فيها لسبب من الأسباب"[2]، وبدلا من قيام الفن بدوره في إبراز الحقيقة بصورة فنية إذ بالفنان يستغل فنه في تحقيق مآرب شخصية، حتى يحظى بالقبول في هذا المجتمع، " فالشاعر إذن حالم يقظة يحظى بقبول المجتمع، وبدلا من أن يغير شخصيته يؤيد خيالاته وينشرها"[3].

وللتقليل من حدة هذا الأمر في تسييس الفن لخدمة بعض المواقف يجب على الفنان أن يؤمن في قرارة نفسه بأن العلاقة بينه وبين الجمهور علاقة تبادلية، إذ قد ينجح الفنان في جعل الجمهور يتبع فكره، أوقد يؤمنون هم بمبادئه التي سعى لإبرازها من خلال شخصيات وأحداث من خياله، تصبح هي النموذج الذي يحتذي لدى الجمهور، "فالكاتب لا يتأثر بالمجتمع فقط، إنه يؤثر فيه، والفن ليس مجرد إعادة صنع الحياة فقط، وإنما تكوين لها أيضا، قد يصوغ الناس حياتهم حسب نماذج لأبطال وبطلات من صنع الخيال"[4].

ويحاول **وارين** حل هذه الإشكالية بين الشاعر والمجتمع، فالواقع أن الفنان- وبخاصة في مراحله الأولى- يسعى إلى كسب المجتمع، وذلك حتى يتحقق له الذيوع والانتشار؛ ولذلك يرى ويليك أن الشاعر الشعبي في أوائل نشأة المجتمعات كان يعي جيداً هذا الأمر بقوله: "ولو رجعنا إلى المجتمع في أوائل عهده، حيث كان يزدهر الشعر

---

١ - أدونيس:زمن الشعر، دار العودة بيروت، د.ت، ص:١٢١.

٢ - ريتشارز: العلم والشعر، مرجع سابق، ص٧٢.

٣ - استن وارين و رينيه ويليك: مرجع سابق، ص١٠٣.

٤- استن وارين و رينيه ويليك: مرجع سابق، ص١٢٩.

الشعبي، لوجدنا أن اعتماد الشاعر على المستمعين كان أعظم، فلن يتناقل الناس شعره ما لم يسروا به فور سماعه"[1].

١ - استن وارين و رينيه ويليك: مرجع سابق، ص١٢٧.

العاطفة

تمثل العاطفة العنصر الأكثر تميزا في الفن بشكل عام والشعر بخاصة، فهي عنصر مؤثر فيه، ويدونها في الفن لا نستطيع أن نسمي هذا العمل أو ذاك فناً، ولذلك ينفي الأستاذ **أحمد أمين** صفة الأدب عن العمل الذي لا يحرك العاطفة ولا يثيرها؛ فيقول:"إن ما لا يحرك عاطفة و لا يثيرها لا يسمى أدبا"[1]، وقلما نجد تعريفاً للشعر لا يربط بينه وبين العاطفة باعتباره عنصرًا رئيسيًا فيه.

ومع أهمية الدور الذي تؤديه في العملية الإبداعية، فإن مسماها لم يكن معروفا في النقد العربي القديم، بيد أن مفهومها كان واضحا في أذهان نقادنا العرب القدامى، وهذا الرأي هو ما ذهب إليه الأستاذ **أحمد أمين** في كتابه النقد الأدبي عندما عرفها بقوله:"هي عنصر مهم في الأدب، ومع علم الاقدمين بها فان اسمها لم يستعمل في الأدب العربي إلا حديثا"[2].

وتطرح العاطفة نفسها من خلال كونها العنصر الأساسي بشكل جلي لا خلاف فيه في العمل الأدبي، إذ يسعى الفنان إلي منح المتلقي اللذة الفنية الناتجة من العمل الأدبي عن طريق العاطفة، وذلك"أن الكاتب –ككل الفنانين الآخرين – يهدف إلي منح قرائه نوعا من الشعور يطلق عليه اللذة الفنية، وأفضل تسميته (الطرب الفني).وهذا الشعور حين يظهر، يدل على أن العمل الفني قد اكتمل"[3]،وفي هذا السياق نرى **ريتشاردز** يشير إلى أن حالة الهيجان العاطفي يلزمها القصائد الموزونة ذات الإيقاع القوي فيقول: "نستطيع أن نقول إن القصائد التي تتسم بهيجان العاطفة تنزع إلى أن تكون ذات إيقاع قوي وأن تكون موزونة"[4]،أي أن العاطفة القوية تكون في الشعر أكثر من سواه من أنواع الفنون المختلفة .

ومخاطبة الحواس في الشعر عن طريق الانفعال هي البداية لمخاطبة العواطف "فالشعر الذي يدع الحواس باردة، لا يسهل عليه أن يخاطب العواطف"[5]، بيد أن هناك حدًا أقصى ينتهي عنده الشعور باللذة الجمالية، فالعاطفة الجمالية تبلغ مداها فإذا

---

١ - أحمد أمين:مرجع سابق، ص٢٥.

٢ - أحمد أمين:مرجع سابق، ص٢٢، والكلمة في الأصل هام والصواب مهم.

٣ - :جان بول سارتر:مرجع سابق، ص١٠٦.

٤ - ريتشارز:مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص١٨٤.

٥ - أرفين أدمان: مرجع سابق، ص٨٣

وصلت حد الهياج انتفت المتعة الجمالية، وإن كان هذا لا ينفي التأثر، و"قد يحدث التأثر بصورة كلية دون أن يكون هذا التأثر لذة جمالية؛ فالهياج إذا بلغ حدا ما قضى على اللذة"[1] وثمة فارق بين اللذة أو المتعة الناتجة من التفاعل مع العمل الفني والتأثر الناتج من الهياج العاطفي الناتج من القصائد الموزونة قوية الإيقاع، أي أن هناك مقياساً معينا يجب أن تقاس عليه لتحقيق الهدف المرجو منها، فلا تتجاوز في تحقيق الانفعال حداً يقضي على المتعة الجمالية المرجوة من الشعر، "وتقاس العاطفة أيضًا باستمرارها وثباتها ولذلك معنيان:الأول بقاء أثرها في نفوس السامعين زمناً طويلاً.....والثاني أن تكون القطعة الأدبية تثير شعوراً متجانسًا متسلسلاً"[2].

وإذا كان تعريف **قدامة بن جعفر** للشعر(بأنه كلام موزون مقفى دال على معنى) - وهو تعريف يتفق بشكل ما مع تعريف بعض الإفرنج للشعر، كما ذكر الأستاذ احمد أمين وبخاصة في عدم التفافتهم إلى وظيفة الشعر الرئيسة، وهي مخاطبة الخيال من أجل إثارة الشعور، وهذا العنصر هو الأكثر وضوحا في الشعر- فإن الأستاذ **أحمد أمين** قد رفض هذين التعريفين، متفقا في الرأي مع **ابن خلدون**، ومن هنا قام بعرض تعريف ابن خلدون للشعر "بأنه الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي المستقل كل بيت منه بغرضه ومقصده عما قبله، الجاري على أساليب مخصوصة"[3].

وقد عاب الأستاذ **أحمد أمين** هذا التعريف أيضا للسبب نفسه، و الذي من أجله رفض تعريف **قدامة** والإفرنج للشعر قائلا:" وعيب هذا التعريف أنه لم يلتفت إلى أكبر مزية للشعر، وأحد أركانه، وهو إثارة الشعور، وعني بالشكل فقط من بنائه على الاستعارة والأوصاف، وكان خيرا منه أن يقول، إنه المبني على الخيال المثير للعاطفة"[4]، وفي هذا الإطار يطرح تقسيما للشعر ومراتبه، بحسب الجزء الذي يخاطبه الشعر في الإنسان؛ فيضع ما يخاطب الشعور في المنزلة الأولى، وذلك لكونه يثير الشعور ويولد الانفعال، ويضع الذي يخاطب العقل في المرتبة الثانية وربما الثالثة.

---

١ - نقلا عن روز غريب: النقد الجمالي مرجع سابق، ص٨٦.

٢ - أحمد أمين:مرجع سابق، ص٣٢.

٣ - أحمد أمين: مرجع سابق، ص٦٣.

٤ - أحمد أمين: مرجع سابق، ص٦٣.

ويتفق الكاتب مع الأستاذ **أحمد أمين** في موقفه من تعريف **قدامة** للشعر؛ إذ أن هذا التعريف ينطبق على ما هو موزون مقفى، دون أن يضع أمورا أخرى في حسبانه مثل العاطفة والفكر والخيال، ومن هنا فإن له منطقا خاصا في هذا الإطار يطرحه قائلا: "ولكن أكثر الشعر لا نسميه شعرا ما لم يحرك شعورنا، ويولد فينا كثيرا من الانفعال كالذي تولده الأغاني، وتكون المنزلة الأولى فيه للشعور لا للعقل، أما ما يخاطب العقل كالذي ذكرنا فهو شعر في المنزلة الثانية أو الثالثة"[1]، ومما قاله نستنتج مكانة العاطفة عنده ودرجة أهميتها إلى الحد الذي جعله رفض تسمية الشعر شعرا ما لم يخاطب المشاعر ويحرك العاطفة ولعله بقوله "أكثر الشعر" يشير إلى قلة الشعر الحقيقي الذي يخاطب المشاعر ويهزها.

ومن خلال وضوح أهمية العاطفة ودورها نجد أن الأستاذ **أحمد أمين** يولي الكمال في نظم الشعر أهمية كبيرة، ومن ثم فهو يرى أن حدوث التكامل في نظم الشعر نتيجة لتحقق الكمال في العنصرين اللذين يتكون الشعر منهما؛ الفكرة والعاطفة، بشكل صحيح لأن"الكمال في النظم يقاس بالقدرة على نقل الفكرة والعاطفة نقلا صحيحا صادقا"[2] وهذا يلزمه توفر عنصري الصدق في التعبير عن الفكرة، والصدق في العاطفة وهما أمران إذا توفرا أمكن للعمل الأدبي التأثير في المتلقي بشكل يحقق التفاعل التام بين المتلقي والعمل الأدبي، وكان "**سوراس** Suares "يقول:"إن الشعر موسيقى تحولت فيها الفكرة إلى عاطفة"[3]، وقد ذهب **دي لاكرو** H, Delacroix"إلى أن الشعر لا يكون شعراً إلا بالنسج والتأليف بين الفكرة والعاطفة والصور والموسيقى اللفظية، وتنسيق القالب الشعري، فهو الملاءمة بين العاطفة واللغة، والشاعر إذ يحاول أن يقرضه يجتاز العالم الصوتي، عالم الإيقاع ليمضي نحو الفكرة المشرقة"[4]، وهذا ما أشار إليه **ريتشاردز** عندما قال:"يخذلنا الشعراء أو نخذلهم إذا كنا لا نجد أنفسنا قد تغيرنا بعد قراءة شعرهم"[5]، وفي هذا الرأي يتلاقى **أحمد أمين** مع ما كتبه **ريتشاردز** الذي يكمل ما قاله فيقوم بتحديد هذا الصدق ويقوم بتعريفه قائلا:"أما صدق التعبير العاطفي فمعناه

---

١ - السابق نفسه، ص٦٤.

٢ - أحمد أمين: مرجع سابق، ص٥٨.

٣ - د/مصطفى سويف:مرجع سابق، ص١٦.

٤ - د/مصطفى سويف:مرجع سابق، ص١٦.

٥ - ريتشارز: العلم والشعر، مرجع سابق، ص٥٩.

أولا قبولنا هذا التعبير قبولا عاطفيا لتوافقه مع موقف من مواقفنا العاطفية وبعد ذلك قبولنا الموقف العاطفي ذاته الذي يتضمنه التعبير"[1]، وهنا يقسم ريتشاردز صدق التعبير العاطفي من حيث قبوله عند المتلقي قسمين؛ الأول هو قبول هذا المتلقي لهذا التعبير العاطفي لأنه يتوافق مع موقف عاطفي معه، وهذا التوافق الأول يتبعه التوافق الثاني وهو قبول هذا الموقف العاطفي الذي يتضمنه التعبير وهو ما يعني ذوبان الفروق العاطفية بين كل من المبدع والمتلقي، مما يحدث اتحادا في الموقف بينهما.

وهذا الصدق لا يلزمه كلمات جميلة في ذاتها، أو أن تحمل سرورا أو فرحا فهذا الأمر لا قيمة له في تقدير درجة العاطفة، "وبعض الكلمات قد لا يكون له جمال، ولكن يكون له قوة، والقوة هي الصفة الأدبية التي تنتج عاطفة قوية، وليس من الضروري أن تكون سارة مفرحة، وأمثال هذه الصفات كثيرة في الشعر وربما كان المتنبي أكثر استعمالا للكلمات القوية"[2]، وهذا الكلام يحتاج إلى التوقف أمامه ومحاولة تحليله، فهل قوة الكلمات وحدها تنتج عاطفة قوية؟ وهل الكلمات هي التي تنتج العاطفة أم أن العكس هو الذي يحدث ؟ وأستطيع القول إن القوة التي يقصدها هنا هي قوة الإحساس الذي يجد الشاعر نفسه مدفوعا من خلاله إلى قول الشعر، وهذه القوة في الأصل مبعثها العاطفة القوية التي عند الشاعر.

ومن خلال الآراء السابقة نجد أن كثيرًا من النقاد يولون العاطفة أهمية عظمى في العمل الفني، إذ لا يصلح عمل أدبي بدونها كما أشار الأستاذ **أحمد أمين** ولكننا نجد **روز غريب** يقف موقفا مختلفا، فهو يرى أن العاطفة لا تؤدي في عملية الإبداع إلا دورا جزئيا إذ يقول:"العاطفة لا تلعب في الشعر إلا دورا جزئيا أي أنها مصدر غير مباشر له، حين تحرك في الشاعر ينابيع الإلهام، وهذه الحركة الداخلية بعد اختمار تنتج شعرا"[3]، وفي الحقيقة أن ما قاله **روز** هنا يحمل في ثناياه تناقضا واضحا، فالعاطفة تحرك ينابيع الإلهام في الشاعر، وهذه الحركة تختمر في أعماق الشاعر فتنتج شعرا، أي أن العاطفة هي الباعث الأول للشاعر على قول الشعر، وهي تمثل الشرارة الأولى في إنتاج الشعر، وهذه الشرارة هي الخطوة الأولى التي لابد منها لإنتاج الشعر ومن ثم فلا غنى عنها، فبدونها لن تتحرك ينابيع الإلهام في الشاعر، وإذا كان هذا دورها فكيف

---

١ - السابق نفسه، ص٧٠.

٢ - أحمد أمين:مرجع سابق، ص١١١.

٣ - روز غريب: النقد الجمالي، مرجع سابق، ص١٠٠.

يكون هذا الدور جزئيا في الشعر؟ويزيد روز هذا الرأي تأكيدا عندما يطرح إزاءه رأيا يؤكده إذ يرى أن وجود العاطفة أو عدم وجودها لا قيمة له في العمل الأدبي أو في جودة الشعر، فيقول:"قد يخلو الشعر من العاطفة ويبقى مع ذلك من الشعر الرفيع، ومن هذا النوع الشعر الموضوعي، شعر النحت والتصوير الذي برز فيه تيوفيل غوتيه وأتباعه من البرناسيين، فشعر البحتري لا يستهويك بما فيه من عاطفة أو فكرة بل بالنحت والتصوير ورشاقة اللفظ وحسن النغم"[١].

وهذه القضية التي طرحها روز- حول إمكانية خلو الشعر من العاطفة مع بقائه من الشعر الرفيع المستوي- سبق أن تناولها الأستاذ **أحمد أمين** بشكل مختلف مدركا لطبيعة العلاقة بين جودة الشعر والعاطفة من ناحية وشهرة المبدع من ناحية أخرى، وثمة فارق كبير بينهما، واختلاف أكبر في العلاقة التي تحكمهما، ومن هنا فهو يضع ضوابط لهذه العاطفة مع اعترافه بصعوبة هذه الضوابط، فيقول:"أن تكون العواطف خصبة غنية متنوعة وقلما يوهب الأديب هذه الموهبة، وقد يشتهر الأديب ويعظم أمره وهو مع ذلك مفتقر إلى هذه الصفة"[٢]، كذلك يطرح الأستاذ **أحمد أمين** مفهوم العاطفة القوية التي تعتمد قوة الأسلوب منهجا لها في تحريك عواطف الناس، فيقول:"وتعتمد قوة العاطفة وإثارة الأدب عواطف الناس أيضا على قوة الأسلوب"[٣]، ونتيجة الشروط المسبقة التي وضعها للعاطفة وإدخال قوة الأسلوب باعتباره أحد الركائز القوية التي تعتمدها العاطفة منهجا لها فإنه يقوم بتصنيف المبدعين اعتمادا على ما سبق، يقول: "وإذا أردت أن تعرف شخصا أعالما أم أديبًا أم هو عالم وأديب معا، فانظر بنتاجه أيؤثر كلامه في العقل أم في العاطفة، أم فيهما معا، فالأول أديب والثاني أديب والثالث عالم وأديب معا"[٤]، ومن خلال دراستنا لدور العاطفة وأهميتها عند الأستاذ **أحمد أمين** يمكننا أن نخرج من هذا الرأي بتصنيف المبدع على أساس ما يخاطبه، فمن يخاطب العاطفة فنان مبدع، له فضل السبق إلى الفن على من يخاطب العقل والعاطفة معا، بينما من يخاطب العقل وحده عالم والعلاقة بينه وبين الأدب بعيدة.

---

١ - المرجع السابق، ص١٠١.

٢ - أحمد أمين: مرجع سابق، ص٣٣.

٣ - أحمد أمين: مرجع سابق، ص٣٢.

٤ - أحمد أمين:مرجع سابق، ص٢٤.

وتتعدد مستويات العاطفة عند روز فيقوم بالربط بينها وبين اللذة على أساس أن إحداهما مرادفة للأخرى، ونلاحظ في هذا الموقف ثمة تلاقيًا بينه وبين سانتيانا عندما ربط بين اللذة الناتجة من تلقي العمل الأدبي والجمال حيث يقول: (الجمال هو لذة)، ومن هنا فإن روز يقسم العاطفة مستويات؛ تبدأ بالتأثر وترتفع حتى تصل إلى التأمل والفهم والخيال، فهو يقول:"والخلاصة أن العاطفة الجمالية راحة وانبساط ولذة رفيعة، تبدأ بالتأثر والانفعال، وترتفع إلى التأمل والفهم والخيال؛ فهي متعة عقلية ولذة نشيطة وليست حالة كسل أو جمود ولا لذة فارغة مبتذلة، ولا هي غيبوبة من صنف المنوم المغناطيسي"[1] ومما سبق نستنتج أن روز يرى العاطفة نوعا من المتعة، وهذه المتعة تنتمي إلى العقل، وهي لذة نشيطة غير خاملة، تحتاج إلى ذهن ثاقب وعقل واع مدرك "كذلك العاطفة الجمالية تأويل، وهو التفهم الواعي العميق الناتج عن إعادة النظر في الأثر الفني"[2].

ومهمة العاطفة في هذه الدراسة تتضح من خلال الدور الذي تؤديه من خلال التمييز بين المستويات المختلفة للنصوص الأدبية، فلها أيضا دورها في هذا الإطار، فإذا كانت العاطفة عنصرًا أساسيًا في الشعر يحدث التأثير المطلوب في الجمهور الذي يتلقى الفن فإن وجودها فيه وحدها ليس كافيا لبناء عمل شعري له رونقه وجماله، وإن كان لها دور أخر في الشعر عندما تتفاعل مع الفكر؛ فإذا كان الفكر بسيطا غير معقد، والعاطفة قوية؛ فإنها –أي العاطفة – تتفوق وتبرز بوضوح في الشعر كلون مميز وحيد وهو أمر يضعف من هذا العمل الفني، باعتبار أن الشاعر قد اعتمد العاطفة عنصرا أساسيا ووحيدا في شعره، فيبدو الفن هنا وكأنه نوع من الحكمة المباشرة، ذلك أن"فكر الشاعر دائما هو من لون بيئته وعصره الذي يعيش فيه فقد يكون فكرا بسيطا سهلا لا صعوبة فيه و لا تعقيد، تصهره العاطفة فلا يبين وإذا بان لم يتجاوز إطار الحكمة التي لا تصعب على الفهم"[3].

---

١ - روز غريب: النقد الجمالي مرجع سابق، ص٤١.

٢- روز غريب: النقد الجمالي مرجع سابق، ص٤٠

٣ - د/عبد الرحمن محمد القاعود:مرجع سابق، ص:٢٨.

١ - الغموض

- الغموض في اللغة

بداية نتوقف أمام ما تعنيه لفظة"الغموض" في اللغة، وذلك لكونها نقطة مهمة لازمة في توضيح هذا المبحث؛ كما يجب التفرقة بين لفظتين تبدوان متشابهتين وهما(الغموض والإبهام).

أولا: الغموض:

أشارت المعاجم العربية القديمة إلى الغموض من خلال استخداماته اللغوية المختلفة، فيقول صاحب لسان العرب: " ومُغْمِضاتُ الليلِ دَياجِير ظُلَمِه وغَمُضَ يَغْمُضُ غُمُوضاً وفيه غُمُوضٌ... والغامِضُ من الكلام خلافُ الواضحِ... والغامِضُ من الرجال الفاتِرُ عن الحَمْلةِ... ويقال للرجل الجيِّدِ الرأْي قد أَغْمَضَ النظر ابن سيده وأَغْمَضَ النظر إذا أَحْسَنَ النظر أَو جاء برأْي جيِّد وأَغْمَضَ في الرأْي أَصابَ ومسأَلة غامِضةٌ فيها نَظر ودِقّةٌ ودارٌ غامِضةٌ إِذا لم تكن على شارع... وحَسَبٌ غامِض غير مشهور ومعنىً غامِضٌ لطِيف "[١]، فالغموض فيه لطف والمسألة الغامضة هي التي تحمل في طياتها النظر والدقة.

هذا في اللغة العربية أما في الإنجليزية فتعني كلمة(Ambiguity) "الغموض هو ما يمنح الفهم من أكثر من طريق أو تعدد احتمالات المعنى"[٢]، كما يحمل مصطلح (Figure of speech)في الإنجليزية المعاصرة معنى اللغة المجازية، تلك اللغة التي تمثل المستوى الفني والجمالي المتصل بالدلالات والرموز المرتبطة بالأعمال الإبداعية[٣].

ثانيا : الإبهام :

أما عن الإبهام فيقول **ابن منظور** عنه"وقال الزجاج في قوله عز وجل: **أُحِلَّتْ لكم بَهِيمة الأَنْعامِ** وإنما قيل لها بَهِيمةُ الأَنْعامِ لأَنَّ كلَّ حَيٍّ لا يَميِّز فهو بَهِيمة لأَنه أُبْهِم عن أَن يميِّز ويقال:أُبْهِم عن الكلام وطريقٌ مُبْهَمٌ إذا كان خَفِيّا لا يَسْتَبين ويقال ضرَبه فوقع

---

١ - انظر لسان العرب:مادة غمض.الجزء:٧، ص:١٩٩.

٢ - Oxford Word power: University press1999:pp23.

٣ - Oxford Word power: University press1999:pp281

مُبْهَماً أَي مَغْشيّاً عليه لا يَنْطِق ولا يميِّز ووقع في بُهْمةٍ لا يتَّجه لها أَي خُطَّة شديدة واستَبْهَم عليهم الأَمرُ لم يدْرُوا كيف يأْتون له واسْتَبْهَم عليه الأَمر أَي استَغْلَق وتَبَهَّم أَيضاً إِذا أُرْتِجَ عليه وروى ثعلب أَن ابن الأَعرابي أَنشده

أَعْيَيْتَني كلَّ العَياء فلا أَغَرَّ ولا بَهِيم

قال يُضْرَب مثلاً للأَمر إِذا أَشكل لم تَتَّضِحْ جِهتَه واستقامَتُه ومعرفته وأَنشد في مثله

تَفَرَّقَتِ المَخاضُ على يسارٍ فما يَدْرِي أَيُخْثِرُ أَم يُذِيبُ

وأَمرٌ مُبْهَمٍ لا مَأْتَى له واسْتَبْهَم الأَمْرُ إِذا اسْتَغْلَق فهو مُسْتَبْهِم وفي حديث عليّ كان إِذا نَزَل به إِحْدى المُبْهَمات كَشَفَها، يُريدُ مسألةً مُعضِلةً مُشْكِلة شاقَّة، سمِّيت مُبْهَمة لأَنها أُبْهِمت عن البيان فلم يُجْعل عليها دليل، ومنه قيل لِما لا يَنْطِق بَهيمة وفي حديث قُسّ: تَجْلُو دُجُنَّاتِ الدَّياجي والبُهَم، البُهَم: جمع بُهْمَة بالضم وهي مُشكلات الأُمور وكلام مُبْهَم لا يعرَف له وَجْه يؤتى منه، مأخوذ من قولهم حائط مُبْهَم إِذا لم يكن فيه بابٌ ابن السكيت: أَبْهَمَ عليّ الأَمْرَ إِذا لم يَجعل له وجهاً أَعرِفُه، وإِبْهامُ الأَمر أَن يَشْتَبه فلا يعرَف وجهُه وقد أَبْهَمه، وحائط مُبْهَم لا باب فيه، وبابٌ مُبْهَم مُغلَق لا يُهْتَدى لفتحِه إِذا أُغْلِق"[1]، والإبهام هنا يحمل الاستغلاق عن الفهم، والتخبط لانعدام وضوح الهدف، فالإبهام أشد من الغموض لعدم وجود هدف يذهب إليه الإنسان.

وقد استخدم **سيبويه** (ت 180هـ) مصطلح اللبس في كتابه **(الكتاب)** للدلالة على الغموض الناشئ عن وجود لفظ يحتمل أكثر من معنى أو دلالة أو تركيب يؤدي إلى الغموض عند السامع، يقول سيبويه:" ولا يبدأ بما يكون فيه اللبس، وهو النكرة. ألا ترى أنك لو قلت: كان إنسان حليماً أو كان رجل منطلقاً، كنت تلبس، لأنه لا يستنكر أن يكون في الدنيا إنسان هكذا، فكرهوا أن يبدءوا بما فيه اللبس ويجعلوا المعرفة خبراً لما يكون فيه هذا اللبس.... وينبغي لك أن تسأل عن خبر من هو معروف عنده (يقصد السامع)كما حدثته عن خبر من هو معروف عندك بالمعروف، وهو المبدوء به"[1] و وكان سيبويه يقصد هنا بأن الأصل في المبتدأ أن يكون معرفة لكي يصح السؤال عنه، وإذا لم يكن المبتدأ معرفة وقع الغموض في الكلام، وترتب عليه عدم فهم السامع.

---

١ - انظر لسان العرب:مادة بهم، جزء١٢، ص:٥٦.

٢ - سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان :الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 1966، ج١، ص:٤٨.

على الرغم من أهمية اللغة بالنسبة للإنسان كأفضل وسيلة للدلالة على الأفكار، والتعبير عن المشاعر والرغبات فإن هناك أسباب عدة تؤدي إلى غموض اللغة، وحدوث الإبهام عند المتلقي في فهمه للمراد من الكلام؛ ونستطيع أن نرجع أسباب الغموض في المعنى إلى هذه الأسباب:

١- الغموض من جانب المتكلم:

هو ما قد يقع الشخص فيه بسبب مشكلة في جهازه الصوتي، وهو الذي يحدث فيه تداخل في مخارج الحروف عنده، أو خروج حرف مكان حرف أخر، أو أن يكون هذا الشخص يعاني من صعوبة نطق بعض الحروف مما ينتج عنه لبس في فهم المراد منه أو الفهم عن طريق الخطأ للمعنى الذي يريده المتكلم، وربما يصل الأمر إلى الغموض التام في فهم المراد من الكلام، وهو غموض غير متعمد من قبله، أو قد يتعمد المتكلم ذلك الغموض في محاولة منه للهروب من موقف ما، أو تجاهل أو لقلق و توتر أو خجل، ويدخل في هذا النوع من الغموض أحد فنون البلاغة وهو التورية، "ومثال ذلك ما جاء في السيرة النبوية عندما كان النبي وأصحابه في الطريق إلى بدر للقاء القافلة التي يقودها أبو سفيان بن حرب وكان حريصًا على السرية المطلقة حتى لا يعلم أبو سفيان بخروجه إليه فلقيهم أعرابي فسأل: ممن القوم؟ فأجاب صلى الله عليه وسلم موريا وصادقا نحن من ماء، ثم انصرف عنه، قال يقول الشيخ:ما من ماء، أمن ماء العراق؟"[1]، ولم يهدف الرسول في هذا الموقف الجانب البلاغي مباشرة بل إنه استخدم إحدى سمات العربية في تجنب الكذب مع الحفاظ على أسرار جيشه.

٢- غموض التركيب النحوي:

قد تكون الألفاظ المستخدمة في عبارة معينة واضحة و لا تحمل غموضاً، وقد لا يتعمد الشخص المتحدث الوقوع في الغموض ولكن على الرغم من ذلك تأتي العبارات غامضة بسبب التركيب النحوي، ومثال ذلك قول أبي نواس:[الوافر]

أفرُ إليك منك وأين إلا ... إليك يفرُّ منك المتسجيرُ

---

١ - انظر هذا الخبر:

ابن هشام(ت٢١٣):السيرة النبوية، تحقيق مؤسسة الهدى، دار التقوى١٩٩٩، ص:١٩٩.

بكري شيخ أمين:البلاغة العربية في ثوبها الجديد(علم البديع)، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٩٢، ص:٨٧.

ويمكننا تقريب هذه الفكرة من خلال هذا المثال البسيط:(كتب الطالب الواجب الذي أمره به المدرس في المدرسة)، والمعنى هنا يحمل الغموض في طياته، فلا ندري هل كتب الطالب الواجب في المدرسة، أم أن الأمر من المدرس هو الذي كان في المدرسة فالجملة هنا تحمل الاحتمالين معا.

٣- الغموض بسبب علامات الكتابة:

هو ما يحدث في وجود علامات الترقيم مثلا، فنظام الكتابة في اللغات يختلف عن النظام الصوتي لها، فالحروف ما هي إلا وسيلة التعبير عن الأصوات ولا تختلف اللغة العربية في هذا عن غيرها، ونستطيع هنا أن نستخدم العلامات التي أعدت لقراءة القرآن الكريم مثل علامات الوقف والوصل فيقول سبحانه وتعالى(الٓمٓ ذَٰلِكَ ٱلۡكِتَٰبُ لَا رَيۡبَۛ فِيهِۛ هُدٗى لِّلۡمُتَّقِينَ)[1] فهنا ينفتح المجال للتأويل؛ فهل - لا ريب فيه- تعود بالمعنى إلى الكتاب أم تعود إلى هدي للمتقين، والمعنى بالطبع يختلف بحسب ما تعود عليه الكلمات في الآية الكريمة، إذ المعنى يحتمل الأمرين كذلك، وكذلك لو قلت (حضر محمد).فهي جملة خبرية تتكون من مبتدأ وخبر، أما إذا كانت الجملة نفسها (حضر محمد؟)فمع وجود علامة الاستفهام تغيرت الجملة من خبرية إلى استفهامية، وبدون تحديد العلامة إذا قرأت هذه الجملة في رسالة فقد يحدث اللبس فهل يقصد المرسل الإخبار عن حضور محمد أم يستفهم عن حضوره أم لا؟

٤- الغموض البلاغي

من هذا النوع من الغموض أيضا الغموض المتولد عن الأساليب البلاغية المختلفة مثل أسلوب الالتفات والتشبيه والاستعارة والمجاز والتورية والكناية وغيرها،

---

١ - سورة البقرة:الآيتان: ١- ٢.

وهو ما يخلق نوعاً من تعدد احتمالات المعنى، فضلاً عن اتساع دائرة التأويل والتفسير الناجمة عن هذا الغموض، "فالغموض بهذا المعنى يشكل جوهر الشعر، وهو نتيجة أساسية تميز النص الشعري عن غيره، وتمنحه الخصوصية الفنية والجمالية"(٢).

وفيه ما يطلق عليه من الألفاظ المشتركة أي التي تحمل أكثر من معنى؛ فإذا استخدمت كلمة في أكثر من معني في السياق نفسه فإن هذا قد يؤدي إلى الغموض، ومن هذا النوع من الغموض أيضًا ما يعرف في علوم البلاغة "بالجناس"، كقوله تعالى" (وَيَوْمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يُقْسِمُ ٱلْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُواْ غَيْرَ سَاعَةٍ ۚ كَذَٰلِكَ كَانُواْ يُؤْفَكُونَ)"[٢]، فساعة الأولى بمعنى يوم القيامة، وساعة الثانية بمعنى مدة من الزمن.

والغموض في العمل الأدبي عنصر يمثل أهمية كبيرة، فهو عنصر لا غني عنه فيه والعمل الأدبي - منذ اللحظة الأولى التي تنبت في قلب المبدع وعقله وحتى وصول هذا العمل إلى المتلقي - عملية شديدة التعقيد في كل مراحله؛ وهذا ما قال به رينيه ويليك" إن العمل الأدبي الفني ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية وذو سمة متراكبة مع تعدد في المعاني والعلاقات"[٣]، فالتداخل الذي يحدث في العملية الإبداعية يجعل عملية تحديد المعنى بصورة تامة أمرًا غير واقع الحدوث، "وعلى فرض أننا استطعنا أن نعين لب المعنى وجوهره بصورة لا يتطرق إليها الشك، فإن حدود هذا المعنى سوف تظل غامضة ومائعة، مع احتمال وجود حالات كثيرة من التداخل بين هذه الحدود"[٤].

الغموض في النقد الحديث

وأما عن مصطلح الغموض في النقد المعاصر، فيرجع الفضل فيه إلى الناقد والشاعر الإنجليزي **وليام امبسون** (William Empson-1906)، في كتابه المعروف سبعة أنماط من الغموض(Seven Types of Ambiguity)الذي نشره عام 1930م، حيث عرّف الغموض بقوله:"كل ما يسمح لعدد من ردود الفعل الاختيارية إزاء قطعة لغوية

---

١ - كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987، ص:١٣٢.

٢ - سورة الروم:الآية:٥٥.

٣- أستن وارين ورينيه ويليك:مرجع سابق، ص:٢٩.

٤ - أولمان:دور الكلمة في اللغة، ترجمة د/ كمال بشر، ط الثانية عشرة، دار غريب، د.ت، ص:١٠٩-١٠٨.

واحدة[٤]"، وعلى الرغم من اهتمام-William Empson بالغموض في الأدب فإنه يرى أن "الغموض ليس مطلبا في حد ذاته و إذا لم يزد في فضل المعنى ويعلى من أثره في النفس فلا مسوغ له"[٢]

هذا وقد حدد **وليام امبسون** أنماط الغموض في سبعة أنواع، كما هو واضح من عنوان كتابه، ثلاث منها تتصل بالنص، وثلاثة أخرى تتصل بالمؤلف، والسابع يتصل بالعلاقة بين القارئ والنص"[٣]:

أولا: الغموض الذي يتصل بالنص:

١. النوع الأول من الغموض الذي يتصل بالنص يحدث عندما يتضمن النص عدداً من التفاصيل التي تقدم أو تتحدث عن دلالات متعددة في آن واحد، ويتمثل ذلك في مقارنة عدد من الصفات بعضها ببعض، أو يتمثل في الاستعارات المعقدة، أو ما يوحيه الإيقاع أو الوزن من معان مختلفة أو ما تحتوي عليه بعض أنواع النصوص من ألوان التهكم والسخرية.
٢. أما النوع الثاني فيه فيتمثل في وجود تركيب نحوي في النص يسمح بتعدد التأويلات وهو ما يسمى بالتركيب النحوي المزدوج.
٣. والنوع الثالث منه يقع حين يسمح النص بفهم معنيين مختلفين في آن واحد ويتمثل في وجود بعض المفردات أو التراكيب ذات الصيغ العامة أو الدلالات المشتركة.

ثانيا الغموض الذي يتصل بالمؤلف:

١. و النوع الرابع من أنواع التعقيد عند (William Empson) و يتمثل في عدد من التراكيب ذات المعاني المتبادلة التي تجسد نوعاً من التعقيد في تفكير المؤلف.
٢. النوع الخامس، يحدث عندما تظهر في لغة الكاتب جمل وعبارات يختلط

---

1 - Empson, W: Seven types of Ambiguity, London 1930. P. 19

نقلا عن حلمي خليل :العربية والغموض، دار المعرفة الجامعية، ط1، الإسكندرية 1988، ص:٢٦.

٢ - نقلا عن د/إبراهيم سنجلاوي:موقف النقاد العرب من الغموض(دراسة مقارنة)، مجلة عالم الفكر، "أكتوبر- نوفمبر، ديسمبر ١٩٨٧"ص:٢٠٥.

٣ - د/ حلمي خليل:مرجع سابق، ص:٢٨.

بعضها ببعض بصورة غير متوقعة؛ نتيجة لعدم تحكم الكاتب تحكما تاما في الفكرة التي يريد التعبير عنها، أو التعبير عنها أثناء تخلقها في ذهنه، و يظهر ذلك بوضوح في الكتابات التي تتعلق بعالم ما وراء الطبيعة.

٣. النوع السادس، يقع عندما تظهر في لغة الكاتب عدة تراكيب ذات معان متناقضة أو متعارضة، مما يضطر القارئ إلى ابتكار أو وضع عدة تفاسير لها.

ثالثا:الغموض الذي يتصل بالعلاقة بين القارئ والنص

ويمثله النوع السابع عند(William Empson)، وهو يتمثل في نوع من التعارض أو التناقض التام الذي يقع أحياناً في لغة الكاتب أو الشاعر وينبئ عن درجة من درجات التشتيت الذهني[١].

الغموض في الأدب

وإذا كان هذا الغموض على مستوى العملية الإبداعية من حيث الإبداع والتلقي وكذلك على المستوي اللغوي والبلاغي فإن الأمر يقع بالصورة نفسها في داخل العمل الأدبي ذاته؛ فسهولة العمل الأدبي تجعله يقف عاجزا عن إحداث الأثر المطلوب في نفس المتلقي وهذا يتوافق مع رأي **ريتشاردز** الذي يقول:"ولا شك أنه من المشكلات الصعبة مشكلة تفسير السبب الذي يجعل القصيدة تعجز عادة عن توليد أي أثر في نفوسنا حينما تبدو غاية الشاعر فيها واضحة أكثر مما ينبغي"[٢]، أي أن الوضوح هنا أخرج القصيدة من حيز التأثير في المتلقي، فالمباشرة في الفن غير مقبولة، وليس مطلوبا منه أن يكون ناقلا للحقيقة نقلا تاما، فهذا الأمر بعيد كل البعد عن وظيفة الفن، لذلك "فالفن عند السيكولوجيين مثير للحلم يفتح أمام العقل طرقا ملأى بالوعود فيسير فيها مبهوتًا، ومن هنا يستحسن الغموض في الفن لأنه اشد إثارة للحلم"(١)،كذلك يعلق الهنداوي على موقف فاليري(*) في هذا الإطار قائلا:"في الوقت الذي نرتد فيه عن

---

1 - انظر. Empson: Seven Types of Ambiguity, P. 41, 80, 104, 127, 160, 173, 184, 207, 231. : نقلا عن حلمي خليل. العربية والغموض، ص:٢٨- ٢٩.

٢ - ريتشار: ز:مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٣١٠.

٣ - رز غريّب:مرجع سابق، ص٦٥.

(*)- موقف فاليري هنا يرى فيه أن الوضوح يفسد الفن إفسادا ويقربه من الابتذال، انظر هذا عند د/عبد الرحمن محمد القاعود:الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة ٢٠٠٢، العدد٢٧٩، ص:٩.

بعض الآثار الفنية الواضحة كل الوضوح ضيقي الصدور مظلمي القلوب، تملأ نفوسنا بعض الآثار الغامضة روعة وجلالا"(٢)،فالوضوح التام في العمل الفني مثله في ذلك مثل الغموض التام الذي يستغلق معه العقل على الفهم والتواصل.

ويقرر **أروين أدمان** أن أهمية الغموض ليست في الشعر وحده بل في سائر الفنون الأخرى ويجعله من الأهمية بمكان في تحقيق سعادة دائمة للإنسان تستمر مادمت الحياة ذاتها مستمرة؛ ومن هنا فهو يبرر المعاناة من صعوبة الفن وغموضه بقوله:"حتى يبدو ما لاقيناه وكأنه لقاء مع الموسيقى أو التصوير أو الشعر، وعندئذ تكون الحياة عملا خلاقا وتذوقا جماليا مستمرا، ويصبح كل ما فعلناه فنا، وكل ما عانيناه تذوقا ومتعة"[٢].

أما الغموض الذي تعني به الدراسة هنا فهو الغموض الذي تحدث عنه (William Empson)والذي يسمح بتعدد القراءات للنص الواحد لكنه في الوقت نفسه ليس مستغلقا على الفهم، ويخرج من دائرة الغموض فيصل إلى درجة الإبهام التام، وهو الأمر الذي حذر منه **دريد الخواجة** قائلا: "ليس ذلك الذي يصعب فتح أقفاله، وتخطي أسواره ليصل إلينا، بل هو السمة الطبيعية الناجمة عن آلية عمل القصيدة العربية وعناصرها المكونة من جهة، وعن جوهر الشعر الذي هو انبثاق متداخل من تضافر قوات عدة من الشعور والروح والعقل متسترة وراء اللحظة الشعرية"[٣]، أي الغموض بوصفه خطاباً مختلفا عنً للسائد المعتاد، للخطاب المباشر . بما يملكه من طاقة إيحائية متجددة، تختلف عما اعتادت عليه الذائقة الثقافية، وتزيد النص دلالة ولذة، وبين الغموض المقفل(الإبهام التام) الذي يستعصى على الفهم، والذي يعتمد العلاقات الغريبة بين الألفاظ المعجمية، ولا يعتمد الجانب الفني الجمالي للغة الشعرية، ومن ثم فهذا الإبهام لا يمكن أن يمنحنا سوي شكل معقد من الألغاز التي يستعصي فك رموزها اللغوية والبلاغية.

والغموض المعني هنا هو ما شدك إلى حوار مع النص الأدبي الذي تتناوله، واستنفر مشاعرك ووجدانك وشحذت له عقلك حتى تتلاقي معه من خلال غموض

---

١ - د/عبد الرحمن محمد القاعود:مرجع سابق، ص:٩.

٢ - أروين أدمان: مرجع سابق، ص٢٨.

٣ - دريد يحيى الخواجة الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، ط1، حمص 1991، ص 107.

يشمل النص كله؛ عباراته وخيالاته، وعاطفته وموسيقاه، ومن ثم فإن هذا الغموض النصي يتجسد في ثراء النص الإبداعي، وتعدد دلالاته وتنوع قراءاته، مما يخلق نوعاً من اللذة الحسية والمتعة الذهنية لما يحمله من خبايا النص الذي تحمله المفاجأة واللامتوقع أو اللامنتظر – الجديد الذي يصدم المتلقي - في صوره وجمالياته الفنية، وهذه الحال هي التي تخلق نوعاً من التواصل والألفة بين النص والقارئ الذي يتلقاه، وهو ما يجعله يشعر أنه بحاجة ماسة إليه مهما يحمل هذا النص من الغموض كي يطفئ من خلاله لهيب شوقه ومشاعره، ويرضى طموحه الذهني المتعطش للجديد دائما.

ومن هنا يبرز الدور الذي تقوم به الثقافة في مجال تلقي العمل الأدبي، والذي جعل **رولان بارت** يفرق بين النصوص بحسب ما تقدمه من جديد للمتلقي وبحسب درجة من يتلقى هذا العمل ولذا، فإن الغموض في العمل الأدبي له دلالتان: دلالة جمالية يكون الغموض بموجبها فنا ملازما للعمل الأدبي ولاغني عنه، ودلالة لغوية يكون فيها إبهاماً وتعمية، وبهذا المفهوم يشكل الغموض ظاهرة فنية مرتبطة بالفن الإنساني، وبالفنان المبدع، مما يجعل المتلقي لهذا العمل الفني بحاجة حسية وفكرية ماسة من أجل فك رموز العمل الفني، وتفسير دلالاته، وتحديد قراءاته، لكي يقف المتلقي على طبيعة العمل الفني وجوهره، وهذه الحال تشكل قمة اللذة الحسية والمتعة الذهنية عند المتلقي، كما أنها تجسد غاية المبدع في تواجده وتصل به إلى هدفه المنشود، وهذا هو سر النص الإبداعي، وجوهر وجوده، "وقد نال مصطلح الغموض من القلق والاضطراب أكثر من أي مصطلح نقدي آخر لارتباطه بجوهر العمل الإبداعي من حيث المبدع والنص والمتلقي .ويعود هذا القلق والاضطراب في تحديد مصطلح الغموض إلى تعدد مستوى درجاته، وإلى الاختلاف في تحديد مفهومه، ومعرفة غايته وأهميته، كما تعود إشكالية تحديد مصطلح الغموض إلى مرادفاته اللغوية الكثيرة مثل التعمية والإبهام والاستغلاق والألغاز وغيرها من التسميات التي ربما يضلل بعضها المتلقي في تقدير أهمية المصطلح ومفهومه ووظيفته"(١).

ويبرز دور الغموض بشكل كبير في التمييز بين النصوص ومستوياتها في هذه الدراسة وهذا الأمر هو ما قام عليه جوهر الإحساس بالدرجة القصوى من اللذة (المتعة)عند **سانتيانا** عندما قال "إن اللذة هي جوهر إدراك الجمال، ولكنه من الواضح

١- دريد يحي الخواجة :المرجع السابق، ص:٦٥- ٦٦.

أن لذة الجمال تتميز بشيء من التعقيد تخلو من اللذات الأخرى"[1]، فالغموض سمة رئيسة في نص المتعة، ولذلك فهو نص لا يخاطب القارئ العادي، أو متلقي نص اللذة، لكنه يخاطب قارئا أكثر رقيا وثقافة لأنه نص مركب ومعقد، يرهق القارئ حتى يشعره بالجمال ويمنحه المتعة، وهو فكرة قديمة في الأدب تحدث عنها **أرسطو** في فن الشعر، واعتبرها النموذج المثالي للعمل الجميل، إذ قال:"فإن أجمل التراجيديات ما كان نظمها معقدا لا بسيطا"[2]، وهذا الموقف من **أرسطو** حول ضرورة الغموض في نص المتعة هو الذي يرتضيه **بارت** في النصوص الأدبية، وبخاصة النصوص ذات الطبيعة الخاصة، فقال:"إن علي أن أرتضي ذلك الغموض لأنني بحاجة للذة عامة، في كل مرة ينبغي أن ارجع فيها إسراف النص إلى كل ما فيه تجاوز"[3]، وفكرة الغموض للتأثير في المتلقي قديمة جدا، فقد استخدمها الكهان في سجعهم للتأثير في الناس.

وهذا الغموض مباح في الشعر بل إنه يعتبر عنصرًا مميزًا فارقاً للشعر عن النثر الذي يجب أن يتميز بالوضوح والمباشرة، "فالشعر من حيث هو وسيلة للتوصيل أشد تعقيدا جدا من النثر"[4]، ويتفق الأستاذ **أحمد أمين** في هذا الرأي مع **ريتشاردز** فيقول: "ولكن يباح في الشعر بعض الغموض والاكتفاء بالإيماء والرضا عن الرمز، ولا يباح للناثر إلا أن يكون واضح الدلالة سهل العبارة بين الناس"[5]، ويرجع **روز غريّب** هذا الأمر إلى الطبيعة الخاصة للشعر التي يتميز بها عن النثر فيقول: "فألفاظ الشعر أميل إلى الإغراب والطرافة وأبعد عن الابتذال من ألفاظ النثر، وهذا لا يعني التوعر الوحشية بل أن يكون ذلك مع حسن وقع وسلامة ذوق.والألفاظ الشعرية تثير الخيال فهي أكثر إيحاء من ألفاظ النثر"[6] وثمة فرق كبير بين الغموض المعني هنا والتوعر واستخدام الوحشي من الكلام في الشعر فالغموض كما قال **روز غريب** يمنح الشعر إيحاء يتدرج بتدرج الغموض، و"كلما ازداد الفن غموضا زادت فيه قوة الإيحاء"(٦)، أي

---

١ - جورج سانتيانا: مرجع سابق، ص:٧٦.

٢ - أرسطو:مرجع سابق، ص٧٦.

٣ - رولان بارت:مرجع سابق، ص٢٩.

٤ - ريتشار:ز:مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢٣٦.

٥ - أحمد أمين:مرجع سابق، ص:٦٧.

٦ - روز غريّب:مرجع سابق، ص:٩٨.

٧ - روز غريّب:مرجع سابق، ص٨٩.

أن هنا نقطة وسط بين الوضوح التام المطلوب في النثر، ودرجة من الغموض اللازمة في الشعر.

ويرجع الغموض في لغة الشعر إلى أن لغة الشعر تعتمد الرمز في التعبير، فكأنها لغة الإشارة الرمزية المعبرة في مواجهة لغة النثر الحاملة للمعاني الحقيقية التي تعتمد الوضوح والمباشرة، ولابد للكلمة في الشعر أن تسمو فوق معناها الحقيقي الذي وضعت من أجله ومن ثم فواجبها أن تزخر بأكثر مما تعنيه، وهذا الأمر يجب أن يتم عبر إدراك الشاعر لقدرات اللغة التي يستخدمها في التعبير وبخاصة القدرات المجازية التي تمنح تلك اللغة مساحة أوسع من دلالتها المعجمية ومن ثم يمكنه الانحراف بالمعنى الأصلي إلى المعنى الذي يريده؛ وهو الأمر الذي يزيد ها قوة تبدو في أنه يمكن للكلمات أن تعني أكثر مما تشير إليه، والكلمات لدى الشاعر تختلف عن الكلمات المستخدمة في الحياة اليومية؛ فالشاعر يستنفر في الكلمات المعاني المجازية لخلق صور تخيلية للتعبير عما يجيش في صدره ونفسه وهو الأمر الذي يستلزم مقدارا عاليا من الثقافة عنده حتى يتمكن من استنطاق اللفظ الذي اختاره لمعان جديدة غير تلك المعاني التي يعبر عنها اللفظ مباشرة.

وإذا أمعنا النظر في المفاهيم والقيم التي تحدث عنها الكاتب تحت عنواني الثقافة والذوق العام نجد أن للتعقيد دور كبير فيه؛ فيرجع الدكتور **عبد الرحمن محمد القاعود** الغموض في الشعر إلى ثلاثة أسباب هي:"غرابة التعبير، وعدم انطباقه على الطريقة المألوفة عند جمهور القراء، ثم ازدحام جملة من الصور الفكرية وتداخلها في رقعة واحدة ضيقة بحيث يتعب العين تبينها دفعة واحدة، ويجهد الذهن تصور علاقة أجزاء بعضها ببعض ثم ابتعاد الصورة التي يرسمها الشاعر عن تصور الجمهور ومداركهم لما هو مألوف عندهم ومعهود لديهم في معارفهم ومشاعرهم الماضية والحاضرة، حتى في معارفهم ومشاعرهم التخيلية"[1]، وإذا أننا أمعنا النظر في هذه الأسباب الثلاثة التي تنتج الغموض في المعني عند الدكتور **عبد الرحمن القاعود** وجدنا أن للثقافة والذوق العام فيه ثلاثة محاور مهمان فيهم؛ أولهما يرجع الغموض فيه إلى مخالفة الشاعر الذائقة الفنية التي اعتاد عليها الذوق عند الجمهور فبسببها يحدث الغموض والإبهام، بينما ينبع الثاني ينبع من خلال ارتفاع ثقافة الشاعر بشكل كبير عن الجمهور الذي لا يتمكن من ملاحقة صوره وخيالاته، فيحدث الغموض، وفي

---

١ - د/عبد الرحمن محمد القاعود:مرجع سابق، ص:٩.

هذا يشبه من يتعلم لغة أجنبية وهو في مرحلة متوسطة من إجادتها فعند الحديث أمامه بها بسرعة تزدحم الصور والمعاني عليه وتستغلق على الفهم، وتصبح مبهمة والسبب الثالث مرجعه تعمد الشاعر نفسه مخالفة الذكريات السابقة ومحاولة تحطيمه للنموذج الجميل المتمثل عندهم في المرجعية الثقافية التي تكونت على مدار حياتهم ومن ثم تصطدم بالجديد الذي يقدمه الشاعر فيحدث شبه غموض.

ويرجع **روز غريب** غموض المعاني واستغلاقها على الفهم في الشعر إلى أسباب أخرى بقولها: "أما الصعوبة في الشعر فمصدرها إيجازه وما قد يتضمنه من تعريض وتلميح، ومن ذلك عجز الكلام عن استيعاب المعنى بأسرها أو غرابة المعنى ورغبة الشاعر في الغموض وإثارة الفكر"[1].

ويعد بعض النقاد الغموض تقصيراً من الفنان في الوصل بالمعنى إلى ذهن المتلقي وإن كان هذا الأمر قد وضع في الاعتبار منذ نشأ الفن، فهو سمة من سماته يتميز بها الفن عموما، يقول **ستيفن أولمان**:"وفي كثير من الأحيان قد يؤخذ ما كان منقصة في التفاهم اللغوي العادي على أنه ميزة فيما لو نظرنا إليه من وجهة نظر مختلفة، فاستغلال الغموض بوصفه خاصة من خواص الأسلوب يكاد يكون قديما قدم الأدب نفسه"[2].

ويدفعنا هذا الأمر إلى القول بإمكانية قياس درجة الغموض في الشعر بقياس ثقافة الشاعر نفسه، وهو ما يدفعه إلى تخطي المتلقي العادي في الثقافة العامة المشتركة بينهما في المجتمع "فبقدر ثقافة الشاعر يكون تجاوزه للمشترك بينه العام بينه وبين متلقيه العاديين، لأنه بهذه الثقافة كون أفقا معرفيا مجهولا عندهم ومفهوما شعريا غريبا عليهم والطبيعي أن يأتي إنتاجه الشعري مجللا بالغموض والإبهام نتيجة لهذا، حتى لغته الشعرية، تزداد جدة وغرابة بسبب هذا المضمون الجديد الغريب"[3]، وهنا يحتاج الأمر من المتلقي إلى درجة عالية من المعرفة والثقافة تقترب بل توازي درجة الشاعر الذي ينتج هذه النوعية من الفن حتى يحقق التواصل مع العمل، "وإذا لم يكن القارئ ذا خلفية معرفية وثقافية نوعية، عسر عليه فهم هذا النوع من

---

١ - روز غريّب:مرجع سابق، ص:٩٨.

٢ - ستيفن أولمان:مرجع سابق، ص:١٤٤.

٣ - د/عبد الرحمن محمد القاعود:مرجع سابق، ص:٢٥.

الشعر واقتناص دلالته"[1]، وهو الأمر الذي علله **ستيفن أولمان** حال حديثه عن العوامل الإضافية التي تساعد على التعقيد فقال: "وهناك عوامل إضافية مختلفة من شأنها أن تعقد هذا الموضوع.من ذلك مثلا أن بعض الكلمات قد تدل على أشياء ليست مألوفة لدى غالبية المتكلمين؛ فسكان المدن مثلا ربما لا تكون لديهم إلا فكرة غامضة جدا عن المعنى الدقيق لبعض أسماء النباتات"[2].

وعلى الرغم من تعليل روز لغموض الشعر لرغبة الشاعر في الغموض وإثارة الفكر نجد أنه يأخذ موقفا عجيبا في هذا الإطار؛ فتحت عنوان "الفن والذكاء"نجد أنه يقول:"والغالب في رجل الفن أن يكون ساذجا في ما لا يخص الفن، وذلك لانصرافه التام إلى فنه كما يقول رودان، وربما جهل النقد وعجز عن نقد إنتاجه الخاص إذا لم يكن ذا ذكاء نقدي، وهو قلما يستطيع التحليل أو التفكير المجرد على طريقة الفلاسفة"[3]، وهو أمر غريب إذ كيف يكون الفنان المبدع عبقريا في فنه ثم غبيا في أمور أخري، والصورة الطبيعية الثانية هي أن الناقد غالبا ما يكون مبدعا، ولكن في الأعم الأغلب لا يستطيع إنسان مهما تبلغ مكانته العقلية أن يقوم بنقد نفسه نقدا علميا على أساس أن العقلية التي أبدعت هذا الفن هي ذاتها التي تحكم عليه بمقاييسها، والنقد يعتمد على تمييز الجيد من الرديء في الفن فهل يستطيع الفنان أن يذكر قصيدة أساء فيها، وهذا ليس نقيصة في الفنان بل إنها صفة بشرية عامة ألا يكون الإنسان خصما وحكما في آن واحد، ولعل الكلام الذي سبق هذا الرأي عند روز يرد عليه فقد ساق أسماء أعلام برعوا في الفن والنقد والعلم، بينما لم يقدم نموذجا واحدا للتدليل على هذا الكلام.

وهي في الرأي السابق ترى أن الفنان لا يستطيع أن يفكر بطريقة الفلاسفة تفكيرا يعتمد على التحليل والتفكير المجرد، وقد تحدث الكاتب عن طبيعة الشعر في التمهيد واختلافه عن غيره في الطبيعة الخاصة التي يعتمدها منهجا فليس من وظيفته أن يقدم حقائق مباشرة، فنحن لا"نستطيع الفصل بين الفكر والشعر فصلا قاطعا بتجريد الشعر من البعد الفكري، صحيح أن الفكر في الشعر ينبغي أن يكون أشبه

---

١ - د/عبد الرحمن محمد القاعود:مرجع سابق، ص:٢٧.

٢ - ستيفن أولمان:مرجع سابق، ص:١٠٩.

٣ - روز غريّب:مرجع سابق، ص:٥٧.

بالومض من خلال الكلام الشعري، وليس أفكارا أو نظريات تسرد و إلا لم يكن شعرا وإنما (هو) نظم، لكن هذا لا يعنى مجافاة أي من الشعر والفكر للآخر"[١].

ولعل هذا الأمر هو ما دفع الدكتور **عبد الرحمن القاعود** إلى القول بأنه "قبل العصر العباسي لم يشتك متلقو الشعر(وأكثرهم سماع آنذاك)من صعوبته أو غموضه"[٢]، ويرى الكاتب أن ذلك يرجع إلى أن الثقافة قبل هذا العصر كانت ذات نسق واحد هو الذي عرفته الثقافة العربية التي كانت تسير عليه حتى هذا العصر، أما في العصر العباسي فقد أخذت نسقا مخالفًا لذلك بدخول أنساق ثقافية متعددة من الروافد التي وردت إلى الثقافة العربية من خلال شيوع الترجمة مثل ترجمة كتاب الشعر لأرسطو، والعلوم الفلسفية وكذلك الصراع الثقافي الفكري الذي اشتعل بين الفرق الإسلامية في هذا العصر من المعتزلة والسنة، وغيرهم من الفرق و"هذا المناخ الثقافي الملون المعمق بتلك الثقافات الواردة والثقافات العربية المتفاعلة في ذاتها ومع غيرها كانت له تأثيراته على الشعر العربي العباسي"[٣].

وتعد الإشارة إحدى آليات الغموض التي يلجأ إليها الشاعر في شعرة لإكسابه رونقا وجمالا، ويرى **ريتشاردز** أنها أهم وسيلة في الشعر لجعله غير مباشر فيقول:"إن الإشارة هي أبرز وسيلة يستخدم بها الشعر عناصر وأشكال من التجربة غير لازمة للحياة وإنما ينبغي اكتسابها على نحو خاص، والصعوبة التي تثيرها الإشارة ليست إلا مثلا "[٤]، ويتفق **روز غريّب** مع **ريتشاردز** في موقفه من ضرورة الإشارة وأهميتها فيقول:"والإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز والحاذق الماهر"[٥] .

ويفرق **ريتشاردز** بين الإشارات التي تتحقق من خلالها جودة الشعر؛ فيحكم بأن"الإشارات التي يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة هي فقط التي يتحقق فيها نظام خاص وعلاقات بالغة التعقيد بحيث إنها تطابق كيفية تركيب الأشياء في الواقع، وإن

---

١ - د/عبد الرحمن محمد القاعود:مرجع سابق، ص:٢٧.

٢- د/عبد الرحمن محمد القاعود:مرجع سابق، ص:١٩.

٣ - د/عبد الرحمن محمد القاعود:مرجع سابق، ص:١٩.

٤ - ريتشار:ز:مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٢٨٤.

٥ - روز غريّب:مرجع سابق، ص١٣٠.

معظم الإشارات في الشعر لا يتحقق فيها هذا النوع من النظام"[1]، كذلك تؤدي الإشارة دورا كبيرا في ارتفاع درجة الغموض حال تفاعلها مع عناصر أخري في داخل العمل الفني"فغموض المدلول والدور الذي تلعبه العناصر العاطفية يعقدان بنية أبسط صورة من صور الجوانب التي يتكون منها المعنى وأوضحها"[2].

وإن كان للأستاذ **أحمد أمين** موقف أخر إذ يرى أن غموض المعنى ينشأ من غموض الفكر وعدم وضوح المعنى، أي أن ما يعده الدكتور **عبد الرحمن القاعود** وهو الغموض في الفكر لازما في الشعر يعتبره الأستاذ **أحمد أمين** نقيصة في الشاعر لعدم وضوح الفكرة عنده إذ يقول:"وما يحدث من الغموض في نقل المعاني ناشئ غالبا من غموض الفكر وعدم وضوح المعاني في ذهن الكاتب أو عدم محاولته الإيضاح.أما الغموض في نقل العواطف فناشئ من صعوبة التعبير عن العواطف نفسها، لأن اللغة تحاول التعبير عن العواطف بترجمة العواطف أولا إلى كلمات فكرية وعقلية"[3]، ولعل ما يقصده الأستاذ **أحمد أمين** هنا هو الغموض التام الذي يستغلق معه التواصل بين المتلقي والعمل الفني، ومرجع ذلك إلى عدم وضوح الفكرة، أو أن الشاعر هنا لم يراع المستوى الثقافي للجمهور مراعاة جيدة فخاطبهم بلغة ثقافية بعيدة عن ذهنهم وهو ما حذر منه الدكتور **عبد الرحمن القاعود** في مقدمة كتابه.

والمحصلة النهائية في هذا الموضوع التي يراها الكاتب أن نسبة من الغموض لازمة في الفن لتحقيق درجة من اللذة في العمل، وهو ما أثبتته الدراسة من خلال أقوال النقاد، ويرتفع الغموض في نصوص المتعة عنه في نصوص اللذة لكنه في هذا لا يصل إلى حد الإبهام التام الذي يستغلق معه الفهم.

---

١ - ريتشار:ز:مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص:٣٤٥.

٢ - ستيفن أولمان:مرجع سابق، ص:١١٥.

٣ - أحمد أمين:مرجع سابق، ص٥٨.