



الأدب الحديث... معنى الحادثة

إشكالية المصدر العلمي

١. د. محمد رضا مبارك

قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة دجلة، بغداد، العراق

009647903498148

المستخلص

تناول هذا البحث معنى الحادثة في الأدب وحاول التوصل إلى مقارنة نقدية تسهم في توضيح هذا المفهوم وجلاء أبعاده، فالحادثة من أكثر مفاهيم الأدب ومصطلحاته تعقيداً وتشعباً. وإذ وصفنا الأدب بأنه حديث فلقد نقلناه إلى فضاء واسع الآفاق... فهل الحادثة زمنية؟ أم هي مفهوم يتخطى الزمان؛ حين يفتح النص على القراءة وينفلت من كل تأويل... وما علاقة مفهوم الحادثة بالأدب الحديث المتداول؟ وما حدود ومجالات المشاركة بين هذا المفهوم وعلاقاته الواسعة والأدب الذي يدرس أكاديمياً؟ .

وإذ حاول الباحث توضيح رؤيته للحادثة درس المصدر العلمي قاصداً تفكيكه لتسهيل معانيته... والمصدر العلمي هو صورة للفهم السائد لحادثة الأدب. وحين نتواضع جميعاً على ضعف المصادر العلمية التي تدرس الأدب الحديث وابتعادها عن حقيقة الإبداع؛ أشرنا بشكل غير مباشر إلى إشكالية الكتاب الجامعي أو المصدر العلمي فإذا كان هذا المصدر لا يلبي أي تصور معقول لحادثة الأدب فإن هذه الإشكالية قد ازدادت عمقا سواء كان ذلك في الأدب الحديث أو المواد الآخر.... فالكتاب الجامعي (في الأغلب) هو أسهل الكتب تأليفاً وأقلها جهداً، ومادته معطاة سلفاً. إذ لا يطالب المؤلف فيه أكثر من تغطية مفردات المنهج تغطية لا تراعي التراكم المعرفي وتغير الحقائق العلمية والمواضعات عبر عقود من السنوات. ويكفيه أن يعيد إنتاج ما أنتج.

وفي الفقرة الأخيرة درسنا (موسيقى الشعر) ضمن مفهوم الحادثة الأدبية والمتغيرات الصوتية والنغمية التي احتوتها القصيدة المعاصرة، وعلاقة موسيقى الشعر والموهبة الموسيقية بتدريب الذائقة النغمية مع أمثلة موجزة لبعض المنجزات الصوتية في الشعر العربي.

الكلمات المفتاحية

الحادثة، الأدب الحديث، المصدر العلمي، موسيقى الشعر



Modern Literature... The Meaning of Modernity

The Problem of the Scholarly Source

Prof. Dr. Mohammed Ridha Mubarak

Department of Arabic Language, College of Education, Dijlah University, Baghdad, Iraq

Abstract

This study addresses the meaning of modernity in literature and seeks to arrive at a critical approach that may contribute to clarifying this concept and illuminating its various dimensions. Modernity is among the most complex and far-reaching concepts and terms in literary discourse. When we describe literature as “modern,” we place it within a broad and expansive horizon. Does modernity, then, possess a temporal dimension? Or is it a concept that transcends time? When the text opens itself to reading and unfolds before every interpretation, what relation does the concept of modernity bear to the commonly circulating notion of modern literature? And what are the boundaries and points of intersection between this concept, with all its wide-ranging associations, and the literature that is studied within academic frameworks? In an attempt to clarify his understanding of modernity, the researcher has examined the scholarly source, with the aim of deconstructing it in order to facilitate its scrutiny. The scholarly source represents an image of the prevailing understanding of literary modernity. When we collectively acknowledge the weakness of the academic sources that deal with modern literature, and their estrangement from the reality of creativity, we are indirectly pointing to the problematic of the university textbook or scholarly source. If this source fails to satisfy any reasonable conception of literary modernity, then the difficulty becomes even more acute, whether in modern literature or in other fields. The university textbook is often the most prolific in quantity, yet the least rigorous in effort and contemplation, since its material is usually already given in advance. The author is generally required only to cover the prescribed topics of the curriculum in a manner that neither rises to the level of cumulative knowledge nor keeps pace with the changing facts and scholarly additions that have accumulated over decades. It is sufficient for him merely to reproduce what has already been produced.

In recent years, our study of the music of poetry has been situated within the concept of literary modernity, as well as within the sonic and rhythmic transformations embodied in the contemporary poem, and the relationship between the music of poetry and the musical aptitude in shaping rhythmic sensibility, with concise examples drawn from certain phonetic achievements in Arabic poetry.

Keywords:

Modernity; Modern Literature; Scholarly Source; Poetic Music.



الحداثة في الأدب

لم يكن المصدر العلمي الذي يرجع إليه الطلبة الدارسون إلا موئل دراسة وملاحظة متكررة. فهذا المصدر مطالب أن يحتوي التحولات الهائلة التي تحدث كل حين.... وحين ننظر بإمعان إلى المصدر العلمي المختص بالأدب الحديث، فإن إشكالية كبرى تتجلى بوضوح... إذ إن الأمر متعلق بموضوع عصي على التحديد، تتكاثر حوله الآراء وتختلف، وتتعدد تبعاً لذلك المدارس الأدبية أو المذاهب الأدبية، وسوف يترك ذلك أثراً واضحاً في طريقة فهمنا للأدب الحديث. وليس خافياً أن هذه المادة تعاني من ضعف ووهن، والمصدر العلمي أحد الأسباب الرئيسية في ذلك.

ومن البديهي أن نتساءل عن معنى الأدب الحديث، وهل يقابل هذا المصطلح في معناه ودلالاته الخاصة الأدب القديم؟ أم إنهما يختلفان اختلافاً عضوياً أو جذرياً.... لا شك في أن الوصول إلى تحديد مصطلح الأدب الحديث وإيضاح مقارباته من الأمور التي تبدو ميسورة أول وهلة... ولا بد من اعتماد هذه السهولة المفترضة في معالجة هذا الموضوع لأن هذا هو الطريق الوحيد الذي يجب أن يسلك الآن لإيضاح القصد وتبيين المغزى، فالأدب الحديث لا يعني النقد الأدبي الحديث ولا نظرية الأدب ولا يعني المناهج الأدبية.... إذ المقصود بالأدب الحديث هو النص الشعري والنص القصصي والنص الروائي والنص المسرحي.... وقد يضاف إلى ذلك بعض الاتجاهات الأدبية النصية والتي قد لا تخرج عن مجمل التقسيم السابق.

وإذا اتفقنا على أن مادة الأدب الحديث هي النص المكتوب، فهل نكون بذلك قد منحنا موضوع الأدب الحديث استقلالاً وتميزاً عن المواد الأدبية المنهجية؟

لقد أمكن تحديد مادة الأدب الحديث بأنها النص الأدبي.... ولكن هذا التحديد ما زال غامضاً، فماذا نعني بالنص وكيف ندرسه، أندرسه دراسة تحليلية أم تاريخية....؟ إذا درسنا النص دراسة تحليلية فلقد دخلنا في إطار النقد التطبيقي وهو أحد الدروس المستقلة التي يضمها منهج تدريس اللغة العربية. أم أنه دراسة للتاريخ الأدبي وفن السيرة الأدبية من خلال النص.... أم هو دراسة تميز كل جنس أدبي عن الآخر عن طريق النص أيضاً.

إن المطلع على طبيعة المنهج التدريسي المقدم لأقسام اللغة العربية لا بد أن يلاحظ تداخل المواد التدريسية لا سيما الأدبية منها. وهو التداخل الذي نجده عادة على مستوى نظرية الأدب والنقد وتاريخ النقد الأدبي فكل من هذه المواد تصنيفه المميز، ولكنها تتداخل على الرغم مما يبذله المنظرون الأدبيون والمعنيون من جهد لإحكام التصنيف بين المواد الأدبية وهناك من يرى أن هذه المواد ليست مستقلة بطبيعتها فالمهم ليس الاستقلالية بل الطريقة الخاصة في التعامل مع الأعمال الأدبية "إن التداخل والتشابه والصلات القوية بين النقد الأدبي والنظرية وتاريخ الأدب لا يعني بأن لكل هذه الفروع له استقلالاً في ميدانه الخاص على الرغم من حقيقة التعامل مع النصوص الأدبية. إذ إن لكل طريقة خاصة في التعامل مع الأعمال



الأدبية يحددها الأدب المميز، فالمؤرخ الأدبي يتعامل مع النص ليبين الظروف والملابسات التي أحاطت به وبصاحبه، والناقد يتعامل مع النص ليبين مواطن الجودة والرداءة وأسبابهما أو ليبين لنا مدى انفراده به أو بجملة من النصوص لا لكي يصدر أحكاماً أو يصور انفعاله إزاء هذه الأعمال وإنما لكي يستنبط مبادئ عامة شاملة حقيقة الأدب وأثره كظاهرة عامة أيضاً" (الماضي، ١٩٨٦)

فهناك طريقة خاصة في التعامل مع النص، يحددها الهدف فإذا كان الهدف من تدريس مادة الأدب الحديث هو اكتشاف الجديد الذي لم يسبق إليه عندئذ سيكون تعاملنا والنص تعاملًا خاصاً. وفي دراسة الأدب الحديث لا بد من العودة إلى البدايات التي نشأ فيها هذا الأدب.... وعادة ما تضع المناهج المتداولة للأدب الحديث القرن الماضي بداية مؤكدة لظهور هذا الأدب انسجاماً مع ما يطلق عليه (عصر النهضة)، ويبدأ الحديث عن شعر محمود سامي البارودي ممثلاً للاتجاه الكلاسيكي أو أدب الإحياء أي إحياء القديم في صورة أو شكل جديد.

وإذا حددنا للشعر العربي مرحلة كلاسيكية فلا بد بعد ذلك من تحديد مرحلة رومانسية وواقعية....ضمن منهج يطفو على سطحه الاضطراب وغالباً ما ينتهي الدارسون عند مدرسة (الديوان) أو يتوقفون عند الشاعر أحمد شوقي وقد يمدون الفترة الزمنية إلى مدرسة (أبولو) أو إلى منتصف الخمسينات في أحسن الأحوال. (الدسوقي، ١٩٨٠)

وتتم دراسة الأدب الحديث من دون تحديد مفهوم واضح له هل هو الأدب الذي كتب في القرن العشرين. وهل (الحداثة) زمنية أم هي اختلاف الرؤية الشعرية واختلاف لغة الشعر أو الأدب وموضوعاته عن الشعر القديم. وهل الفرق الزمني كاف للفصل بين الأدب الحديث والأدب القديم؟ وإذ نجد إغفالاً تاماً للحداثة.... مفهومها واتجاهها أدبياً فلا بد أن نركن للتفسير السائد في الكتب الجامعية أي أن الحداثة زمنية. فهي تطلق على الأدب المكتوب في زمن معين.... وهو القرن الماضي وقبله بقليل. ومعظم الذين تصدوا لوضع كتاب في الأدب الحديث يلزمون أنفسهم بالمنهج الذي سار عليه عمر الدسوقي في كتابه الأدب العربي الحديث، وإن لم يكن هذا الالتزام دقيقاً.... وعلى هذا النحو ظل المنهج ثابتاً يبدأ بالمرحلة الكلاسيكية ثم الرومانسية ثم الواقعية.... مع خلط غير مقصود بين هذه المراحل وتتبع غير دقيق لمراحل الأدب العربي ومقارنتها بالمذاهب الأدبية الغربية.

ويمكن بسهولة توجيه نقد شامل ودقيق لتقسيم الأدب العربي الحديث وفق المدارس الغربية. ففي تدريس مادة الأدب الحديث تبرز مشاكل عدة لم ينتبه إليها واضع المنهج الدراسي فضلاً عن التكرار في دراسة المذاهب الأدبية، فتارة تدرس في مقرر الأدب الحديث وتارة في النقد الأدبي أو في الأدب المقارن وفي مناهج البحث الأدبي. ويلاحظ غياب المنهج أي الطريقة التعليمية الواضحة في تعيين مفردات المادة المدروسة وتحديد طرق دراستها واستيعابها.



وإذا أضفنا إلى ذلك طابع العصر المتغير والمتسارع في تغيره، فإن إشكالية المنهج تظهر وكأنها أكبر المعضلات التي تواجه الدارسين الجامعيين فالرؤية الأدبية تظل رؤية احتمالية وما دامت تتصف بالاحتمال لا بد أن تتصف بالتغير، ولا يعني غياب الثابت أو هلاميته بالثابت هو أساس المتغير لأن المتغير إنما يكون على محور الثابت... ولكن التغير أصبح سمة هذا العصر المتحول بسرعة في اتجاهات يصعب تحديدها وضبطها.

لقد أصيب الدرس الجامعي في مادة الأدب الحديث بالعقم، فلقد ظهر وكأنه خارج العصر الذي يدرس أدبه وبدلاً من تقويم ومراجعة هذا المؤلف قام المعنيون بتدريس هذه المادة بالاستعانة بالمؤلفات التي مضى على تأليف بعضها أكثر من خمسين سنة.... لقد توقف الزمن في مؤلفات الأدب الحديث أو كاد أما في الحقيقة فإنه موار بالحركة والتجدد والانتقال السريع.

وغالباً ما يبدأ الكتاب المنهجي المعتاد بشرح موجز للمذهب الكلاسيكي في الأدب العربي الحديث عند محمود سامي البارودي ثم يسير سيرا بطينا ليلقي حافظ إبراهيم وبعد ذلك يلامس أحمد شوقي مع بؤادر الكلاسيكية الجديدة أو بؤادر الرومانسية التي ظهرت طلائعها لدى العقاد والمازني.... ويتوقف المنهج المعتاد طويلاً عند أحمد شوقي ليستوفي المسرح الشعري وهنا يكون الفصل الدراسي قد أشرف على الانتهاء وإذا بقي في الوقت بقية فسوف يتناول بعجالة الرومانسية أو الواقعية ضمن التصنيف الشائع في الأدب العربي الحديث.

إن هذا التناول للأدب العربي الحديث قائم على إغفال حقيقة الأدب العربي ومصادر قوته وآفاق التجديد فيه، ومن الصعب تصور وجود مراحل للأدب العربي الحديث كتلك التي مر بها الأدب الأوربي والفرنسي خاصة. فـشعر الإحياء ليس شعراً كلاسيكياً لأن الكلاسيكية مبادئ معروفة مستخلصة من واقع الشعر الأوربي ولا علاقة للشعر العربي الحديث بها. وقد تجوّز الدارسون والنقاد فقربوا هذه المدارس من الأدب العربي وطبقت بشكل قسري على شعر هو أبعد ما يكون فكراً وتطوراً وبنية عنها. وربما وجد في شعر بعض الشعراء العرب ما ينطبق على مبادئ الكلاسيكية أو الرومانسية. والمنطق العلمي يجافي مجافاة حقيقة هذا التطابق الذي هو ليس تطابقاً على وجه التحديد ولقد دأب بعض الدارسين على ربط مناهج تطور الأدب العربي بالأدب الغربي مثل دراسة الدكتور إيليا حاوي عن الكلاسيكية في الشعر.

غير أن حاوي نفسه أبان بشكل واضح عن حقيقة ثابتة تتجلى في اختلاف مذاهب الأدب الغربي وابتعادها عن الأدب العربي.... فهو بعد أن حاول جاهداً إيجاد مقاربات بين الأدبين ينطبق عليها المذهب الكلاسيكي قال: "ولا بد لنا في النهاية من التذكير بأن كل رأي في ما قدمناه كان قائماً على التجوز والترجيح لأن المذهب الكلاسيكي في نظره الواعية لم يتطرق إليه الشعراء والنقاد العرب" (حاوي، ١٩٨٠، ص. ١٩٣). وإذا كان ثمة لقاء أو تشابه بين الأدبين في انطباق المذاهب الغربية عليهما فإن سببه هو أن الأدب لا بد



أن يحتوي على نوازع إنسانية تشترك فيها الشعوب والأمم وتتلاقى عند نقاط مشتركة. بيد أن هذا اللقاء الذي يعد بديها لا علاقة له مطلقاً بالربط الوثيق الذي أوجده الدارسون واخترعوه بين الأدب العربي ومذاهب الأدب الأوروبية. إن طبائع التجارب الفنية تتماثل بين الشعوب من تماثل النفوس. (وقد اتفق أن الشعر العربي راوح في الحدود التي قالت بها الكلاسيكية ولم يظفر فيما وراء العقل والحواس إلا نادراً وفي فلذات متفوقة فيه وفيما دونه من الآثار العالمية ولقد أفعم الشعر العربي بالمبالغات وبخاصة في المدح كما أنه مال إلى التعقيدات والتوليدات والمماحكة البيانية والمعنوية. والشعر الكلاسيكي لا يسيغ التطرف والإحالة. فهو يطفو على لجة المعاني وينزل في قلبها، لكنه مقيد بحدود لا يتعداها. أما الشعر العربي فلم يكبح في غلوائه أي رادع، وكانت المعاني مادة للمنافسة، والتباري بحيل النظم ليكشف من بدع الغلو ما لم يفتن إليه سابقوه). (حاوي، ١٩٨٠، ص. ١٩٣)

وبعيداً عن المقارنة بين الأدبين التي ذهب إليها الباحث في المقتبس السابق، والتي هي موئل نقاش طويل، فإن اختلاف الآداب الأوروبية ومناهج تطورها عن الأدب العربي أمر لا بد من قبوله بسبب اختلاف البيئة الاجتماعية والسياسية والفكرية التي تأثر بها كلا الأدبين.

ومع ذلك فإن إيجاد نوع ما من العلاقة بين الأدبين، ليس من شأن الأدب الحديث، ولا يدخل في إطار دراسته لأن المدارس الأدبية أو المذاهب الأدبية، تدرس ضمن تاريخ الأدب أو الأدب المقارن أو النقد الأدبي في جانبه النظري.

ويمكن أن يكون للنقد الأدبي ونظرية الأدب دور مهم في هذا المجال. وحين يعمل الناقد على إيجاد خصائص مشتركة بين الآداب القومية، يمكن على أساسها ذلك تقسيم الأدب العربي وفق مناهج الأدب الغربي. ومع ذلك سوف يصطدم هذا الصنف من دارسي الأدب بحقيقة الاختلاف بين الأدبين.... فمن الصعب مثلاً مقارنة البرناسية في الأدب العربي. ومن الصعب بلوغ الرمزية فيه ومحاولة صهرها كي تتسجم مع المذهب الرمزي.

وفي كل حالة من الحالات يبقى الدرس الأدبي الحديث، بعيداً جداً عن هذه المذاهب. لأن (الأدب الحديث) درس يعنى عناية خاصة بما يميز الأدب الحديث عن القديم. أي الأسباب التي جعلت من هذا الأدب حديثاً. وعلى هذا فإن (الإضافة) تشكل جوهر هذا الأدب الحديث منذ ما يسمى بعصر النهضة.

لقد حدث تحول هائل على صعيد الأدب كتابة وتلقياً وعلاقات وفرض منطق العصر ومواضعه المتسارعة على الدارسين وضعاً جديداً ما كان ينبغي لهم إغفاله.... فلقد حدث تحول في بنية الشعر لا سيما في اللغة الشعرية وفي موسيقاه أو في موضوعاته.... كذلك توثقت العلاقة بين الشعر والأجناس الأدبية الأخرى بسبب اتساع الرؤية الثقافية.... وظهرت أنواع جديدة تدق أبواب الإبداع الأدبي بقوة فلم يبق للشعر السلطان المطلق والهيمنة الكبرى على ما سواه من الفنون بل أصبح يساويها عناية وأهمية، إن لم يكن قد انزوى قليلاً



عند بعض الشعوب التي وجدت في فن القصة تعبيراً أوفى عن آمالها وطموحها ونزوعها النفسي والجمالي ومع سطوع هذه الحقيقة فإن منهجنا الدراسي الذي يعنى بالأدب الحديث يستبعد ما دون الشعر استبعاداً قصدياً

إن القصة بنوعها القصير والطويل أخذت من اهتمام وعناية القراء مأخذاً مهماً.... لا سيما عند المتطلعين من الأدباء والقراء الذين فتحوا أذهانهم على أنواع أدبية وليس على نوع واحد. ولقد كان حرياً بالجامعة التي هي مركز التنوير الثقافي أن تولي عناية بأدب القصة والرواية

لقد ظلت معظم جامعاتنا بسبب (قصور في المنهج) غير مؤثرة تأثيراً فعالاً في الحياة الثقافية العامة بسبب انكماشها وتخوفها الشديد من كل جديد. وربما كان للجامعة بسبب طبيعتها الأكاديمية أن تترث وتتأني قبل أن تفسح المجال للقادم الجديد غير أن تأملها هذا قد طال إلى الحد الذي أصبحت فيه الجامعات معزولة عن محيطها الثقافي. وهي لذلك لا تستطيع أن تقدم خدمة خاصة بصفتها مؤسسة ثقافية.

وظلت مناهج الأدب الحديث تدور دورة مملّة حول نفسها كل عام دون أمل بإضافة أو تغيير، فالحياة حولها مفعمة بالإنارة والتساؤل، وميالة للتعرف بكل مبتكر بينما مصنّفات الأدب الحديث المقررة جاوز تأليف بعضها الخمسين عاماً.... وحين يأتي الطلبة من المدارس الثانوية يتطلعون لما سوف تضيفه الجامعة إليهم عن هذا الذي اطلعوا عليه أو على نزر منه في الحياة الثقافية العامة لا يجدون غير معلومات مكررة كادت صلتها تنقطع بالحياة

وإذا كانت الحياة متجددة ومتطورة ومتغيرة فلماذا يجمد المنهج الدراسي المختص بالأدب الحديث ويثبت على أدوات مستهلكة لفرط تداولها. يضاف إلى ذلك أن بعض المواد التي تدخل في إطار الأدب الحديث قد انقرضت أو كادت. وأصبحت تشكل جزءاً من تاريخ الأدب فالمسرحية الشعرية انقرضت ليس في البلاد العربية فقط بل في العالم أجمع ومع ذلك ما زالت المسرحية الشعرية ومسرح شوقي خاصة يشكل جانباً أساسياً من درس الأدب الحديث

إن كلمة أدب لا تعني الشعر ضرورة، ولو تفحصنا الأدب الحديث لوجدنا أنه مختص بالشعر. لكن كلمة أدب " تدرج تحتها أشكال وأجناس وأنواع أدبية متعددة، مثل الشعر، والرواية، والمسرحية، والقصة القصيرة.... وكل نوع من هذه الأنواع يندرج بدوره إلى أنواع أخرى أو أشكال أخرى"

إن مقررات أدبية مثل فنون أدبية أو الأدب المقارن أو النقد الأدبي الحديث هي من مقررات السنوات الأربع في الدراسة الأولية الجامعية، لا يمكن أن تحل محل الأدب الحديث وإن كان من الممكن للفنون الأدبية أن تتناول القصة والرواية مثلاً أو المسرح.



ومادة الفنون الأدبية تدرس الأنواع الأدبية من حيث نشأتها وتطورها وأهميتها. أما دراسة القصة والرواية نصاً أدبياً يشترك مع الشعر في مادة الأدب الحديث، فهي من اختصاص الأدب الحديث.... ويمكن أن تدرس أجناس الأدب في مادة الفنون الأدبية و لكل وضعه الخاص والمختلف.

لقد خضع مفهوم الأدب وأجناسه للتطور.... وهذا التطور بوجهيه الإيجابي والسلبي فرض مادة الأدب العربي الحديث فمقياس دراسة الأدب الحديث هو مقدار التغير الذي حصل في الأدب، بمعنى الإضافة التي قدمها الأدباء عبر العصور. وهذه الإضافة وإن خضعت لمعطيات البيئة أو الظرف الاجتماعي والفكري إلا أنها فرضت نفسها على الوجود الأدبي بحيث إذا ذكرت عبارة الأدب الحديث، لا يلتفت الذهن إلا إلى هذا التغير الذي أصبح سمة من سمات الحياة الثقافية.

غير أن هذا التغير لا يقتصر على الموضوعات الجديدة التي أدخلها الأدباء في بنية القصيدة الحديثة بل تعدى ذلك إلى رؤية جديدة وموقف من العصر في تجلياته وإشكالياته الكثيرة. بل لقد صنعت إشكالية خاصة بها يمكن أن نطلق عليها إشكالية الحداثة العربية والتي تتجلى في سنوات القرن العشرين الأخيرة أكثر من أي وقت مضى " ولم تكن وقفة الحداثيين العرب في الواقع أمم المرايا المحدبة أقصر أو أقل استغراباً. ولم تكن أصواتهم أقل ضجيجاً. رغم أن موقفهم المبدئي أكثر ضعفاً. فالحداثة الغربية جاءت نتاج ثقافة غربية، والمصطلح النقدي الحداثي إفراز للفلسفة الغربية خلال ثلاثمائة عام من تطورها وعلى الرغم من ذلك فإن الحداثة في قلب التربة الثقافية الغربية خلقت أعداءها الرافضين لها. ولم يكن المصطلح النقدي الجديد أوفر حظاً، فهو يمثل أزمة متجددة لا تفقد قوة دفعها في لحظة من اللحظات. فما بالنا بالنسخة العربية التي نقلت النتائج الأخيرة للفكر الغربي دون أن يكون لها مقدماته المنطقية، واستخدمت مصطلحاً نقدياً يجمع بين غرابة النحت وغرابة النقل إلى لغة جديدة" (حمودة، ١٩٩٨، ص. ١٠).

وهذا موقف من الحداثة العربية المعاصرة وهو يوحي برفض مبطن لها، لأنها لم تنقل المصطلح الغربي بل الرؤية الغربية واستخدمت أسلوباً جديداً في الصياغة اللغوية لا يخلو هو الآخر من الغرابة والمداورة. ولعلنا نضرب مثلاً لذلك بتعريف للحداثة الشعرية " لنقل أن الحداثة في الشعر لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضي مع الحاضر في محور زمني بل تقوم على أساس من تعارض آخر في الحاضر نفسه. على مستويات متعددة، والشاعر (المحدث) بهذا الفهم هو الشاعر الذي يبدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبدع في الماضي، كما أنه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت والارتباط في الجانب المتقدم من الحاضر يشير إلى تغير في الإدراك نتج عن تغير في علاقات الحاضر. وبمجرد أن يعى هذا التغير في العلاقات يحاول صياغته إبداعاً فإنه يدخل في تعارض له أكثر من جانب" (عصفور، كما ورد في حمودة، ١٩٩٨، ص. ١٩).



وعلى هذا النحو نجد تحديداً للحادثة لا يخلو من غموض ولعلنا ندرك أن الحادثة في عرف الكثيرين ليست هي الحادثة الزمنية فقط، وهذا وحده إنجاز مهم في التعريف بمعنى الحادثة مما قد يترك ظلاله على الفهم العام (للحادثة) سواء في جانبها المتداول أو في جانبها الأكاديمي. ولعل أولى النتائج المترتبة على مجمل الفهم العام للحادثة، أن الشاعر الحديث الذي ينبغي للمنهج التدريسي أن يعنى به هو ذلك الشاعر الذي أثار الدهشة حوله بإبداعه لغة وصورة، وهو الشاعر الذي أضاف إلى القصيدة العربية ما يشكل إضافة نوعية لم يسبق إليها من قبل...

ودرس الأدب الحديث لا يعنى بالسيرة الأدبية إلا في الجزء اليسير الذي يضئ معنى النص. أو الذي يساعد على دمج وعي القارئ بالنص. فالدرس الأدبي الحديث لا يكون ثابتاً في الذاكرة دون إقبال من القراء عليه. فإن كانت السيرة الذاتية تحقق مثل هذا الإقبال فيكتفي ببعض منها. أما السيرة الطويلة المملة التي تمتلئ بها المصنفات الأدبية. وقد تحتوي على بعض المبالغات فليس من شأنها أن تضئ النص الأدبي لأن الأدب الحديث في حقيقته وجوهره أدب النص وليس أدب السيرة. كما أن السيرة الذاتية تدخل في باب السيرة الأدبية.... وقد تدرس ضمن تاريخ الآداب... أدب النص:

وإذا اتفقنا على المقولة التي أردنا إثباتها هنا، وهي أن الأدب الحديث هو أدب النص تحديداً فينبغي أن نحدد معنى النص إذ لا بد من وضع رؤية واضحة للمصطلح قبل الخوض في القضايا التي تبنى عليه. يحدد المحدثون للنص مفهوماً قائماً على نظرات فكرية وفلسفية وقد انشغل بعض الدارسين العرب بمفهوم النص والمقاربات التي وضعت له. ولا بد هنا من نقل رؤية (رولان بارت) للنص ليس للالتزام بها أو التقيد بها بل لمنح القارئ انطباعاً أولياً عن هذا المفهوم.... لأن إشكالية المصطلح تعد من أكبر المعضلات التي تواجه دارس الأدب الحديث.... نقتبس هنا ما نشره عبد السلام بنعبد العال تحت عنوان ما هو النص إذ يقول "نحن نبالغ كثيراً إذا قلنا أن الكيفية التي يحدد بها رولان بارت النص تعين مفهوماً جديداً عن الكتابة ذاتها لا قسماً من اثر ولا بعضاً من إنتاج (...). الأثر الأدبي يشار إليه أما النص فيبرهن عليه، الأثر تتناوله اليد. أما النص فتتناوله اللغة. ليس معنى ذلك أن النص منهج في مقابل شيء آخر يمكن أن يسمى موضوعاً. كما أن ذلك لا يعنى أن النص حركة في مقابل شيء جامد. لكن الأهم من ذلك أن النص لا يقابل الأثر مثلما يقابل اليمين اليسار. فليس الأثر الأدبي كلاسيكياً في حين أن النص طلائعي فقد تتطوي آثار أدبية قديمة على نصوص مثلما أن كثيراً من النتاجات الأدبية المعاصرة ليست بالنصوص" (بنعبد العالي، ١٩٩٨).

وهذا التحديد يغلفه بعض من الغموض دون شك، غير أن المنظر الأدبي المعاصر والمحدث، اخذ يضيف مواضيع العصر وما يعتوره من تعقيد على المصطلح، انطلاقاً من مقولات الحادثة التي تقول: إن المعقد



والمركب لا يمكن التعبير عنه إلا بما يوازيه. وبذلك يتوصل إلى إبعاد البساطة عن المفاهيم المعقدة، لأن التبسيط قد يضر بالدقة التي يجب أن يكون عليها المفهوم أو المصطلح. ومع ذلك فإن ما يمكن استخلاصه من التحديد السابق، أن النص لا يتصف بالزمنية ضرورة.... فهو مفهوم غير زمني وبهذا الفهم يحدث الاختراق بين ما ذهب إليه رولان بارت وبين رؤيتنا للنص وبالنسبة له " النص لا يدخل ضمن تراثيات، ولا ينقسم إلى أجناس. ما يحدده أساساً هو قدرته على خلخلة التصنيفات المعهودة على هذا النحو فالنص دوماً بدعة وخروج. أنه قدرة على خلق المفارقات لذلك فإن ما يميز النص هو انفلاته من كل تأويل نهائي. أنه لا يقبل الانغلاق مما يتسع به الأثر هو محدوديته. أما النص فلا نهائي ورمزيته لا حدود لها. وهو نسيج الاقتباسات والإحالات والأصداء " (بنعبد العالي، ١٩٩٨).

هذا الفهم الحديث للنص ليس مفروضاً على دراستنا الأدبية ولسنا مطالبين به أكاديمياً ربما يعيننا معرفياً، والمسافة بين الأكاديمي والمعرفي ليست بعيدة.

إن تحديدنا للنص الأدبي يقوم على أساس اعتباره عملاً مكتوباً يتصف بصفات أدبية محددة من حيث تجاوزه للنصوص السابقة وانفتاحه على التأويل. بمعنى أنه يتمتع بميزات لغوية خاصة، لعل أهم سماتها النقر، والجدة والابتكار ولا بد أن يكون (التناص) حاضراً في النص والتناص هنا لا يعني تفاعل النصوص السابقة في النص الواحد، إنما هو احتواء النص لنفسه.... فالتناص هو نسيج النص ذاته فهو لا يحيل إلا إلى نفسه.

وبما أن مفهوم (النص) الذي أشرنا إليه فيما سبق يتعلق بالنص (الروائي) خاصة، فإننا يمكن أن نضع النص الشعري إلى جانبه أيضاً، دون أن يؤدي ذلك إلى القفز فوق المصطلح.... انسجاماً مع الفكر المعاصر الذي يعمل على التقريب بين الأجناس الأدبية. وينبغي الإشارة هنا إلى الفصل المنهجي بين مصطلحين مختلفين.... الأول هو الأدب الحديث والثاني هو الأدب المعاصر.... ولا بد أن يأخذ المنهج التدريسي بعين الاعتبار هذين المصطلحين المختلفين.

إن مفهوم النص، لا يمكن إلا أن يكون زمنياً في تدريسنا المنهجي للأدب الحديث. وعلى هذا فالنصوص الحديثة هي نصوص زمنية بمعنى أن كتابتها حدثت في القرن الماضي على أحسن الفروض. ومعنى زمنيته هنا أنها مواكبة للتطور والتبدل الذي حصل على مستويات الحياة المعاصرة، ولا بد أن يكون للأدب تأثير بها على (فرض) أن الأدب انعكاس للبيئة كما تذهب إلى ذلك النظرية الطبيعية.

إن الأدب تمثل خصب وحيوي للبيئة الاجتماعية والثقافية وهو استشراف لما يأتي.... وهذه النظرة الواقعية للأدب لا تتسجم مع تصنيف الأدباء العرب إلى كلاسيكيين ورومانسيين.... الخ. أو أن الأدب الحديث هو كلاسيكي ورومانسي وواقعي.... فالدارسون العرب اختزلوا مراحل متناقضة ومتباينة في مذهب واحد هو الأدب الحديث. ويكون ذلك مدعاة للقول أن الشاعر العربي يمكن أن يكون كلاسيكياً ورومانسياً وواقعياً



في الوقت نفسه. وهذا دليل آخر يبرز مقدار الخلط الذي رافق تدريس مادة الأدب الحديث على وفق المناهج الغربية دون النظر إلى الاختلافات الجوهرية بين الأدبين.

وإذ كنا قد وضعنا مقاربة لمصطلح النص ضمن هذا البحث فإن تدريس مادة الأدب الحديث لا بد أن يكون دراسة نصية بمعنى أن اتجاهات القصيدة الحديثة، والاتجاهات الحديثة في الرواية، تظهر بوضوح من خلال دراسة النصوص.

جدول مقترح للموضوعات وكيفية توزيع مادة الأدب المعاصر من خلال النص الشعري وهو عادة قصائد مختارة.

الأدب العربي المعاصر (الفصل الدراسي الأول)

ويمكن ملاحظة أن اختيار موضوعات الأدب المعاصر، تم وفق اعتبارات عدة. لعل أهمها هو مقدار الإضافة التي أحدثها الشعراء المعاصرون. والتي ظلت معلما بارزا من معالم الشعر المعاصر، إن هذه الإضافة هي في جوهرها تغير مهم على صعيد القصيدة العربية المعاصرة ينبغي إبرازه وفرزه، وقياس مدى تأثيره.

كما أن هذا التغير لا يعني على الإطلاق، انغلاق القصيدة العربية المعاصرة وابتعادها عن محيطها الثقافي الأصلي. وهو الشعر العربي القديم في تطوره وامتداده وحضوره الفعال عبر العصور وفي أية معالجة لموضوع الأدب الحديث والمعاصر لا بد من إظهار هذه الحقيقة.... فالحدث أو المعاصرة لا تعني على الإطلاق القطيعة مع الماضي. إننا نعاين الماضي بروح الحاضر، لكي يظل هذا الماضي مطورا للحاضر فعلا فيه "فنحن على أبواب متغيرات أساسية في الفكر والأدب والثقافة كان القرن العشرون ساحة كبرى لها (....) وأن لنا أن نؤكد فهما سائدا هو أن التراث لن يكون فعالاً ومؤثراً إلا حينما نكون نحن فاعلين ومؤثرين في عصرنا.... ولن نفهم الماضي حق الفهم إلا حين نكون معاصرين. وإن مدى نجاحنا في التعامل مع الماضي يتوقف على مدى استيعابنا للحدث في نتائجها وإفرازاتها وتجلياتها" (مبارك، ١٩٩٣، ص. ١٠). وانطلاقاً من هذه الحقيقة التي تنفتح على الاتجاهات الحديثة التي أثبتت أصالتها وديمومتها على مدى عقود من السنوات دون أن يؤثر هذا الانفتاح على هويتنا الأصيلة وخصوصياتنا الثقافية.

ولو تمعنا في المخطط السابق الذي وضعناه مقترحاً للأدب المعاصر، سنجد أنه يقوم على أساس هذا الفهم ولا بد من التأكيد أن الوعي الدقيق لدورنا الثقافي ضمن العصر سيقود حتماً إلى تمثل هذه الاتجاهات بعد أن استوعبها الأدباء العرب وتمثلوها في ثقافتهم الأدبية، فأصبحت جزءاً من الثقافة العربية المعاصرة، وصار لزاماً على المؤسسات الأكاديمية أن تضع هذا الوافد الجديد في صلب اهتمامها وعنايتها.

الأدب العربي المعاصر (الفصل الدراسي الثاني)

الأدب الحديث:



حين فصلنا بين الأدب المعاصر والأدب الحديث، فإن هذا الفصل قائم على أساس اختلاف المصطلحين فالأدب الحديث هو أدب الإحياء أو ما يطلق عليه في الدراسات المتداولة أدب المرحلة الكلاسيكية... والمعروف أن مستوى التجديد في هذا الأدب كان مختلفاً اختلافاً بيناً عن التجديد في النصف الثاني من القرن العشرين.

هذا الاختلاف الذي شمل الإبداع الشعري في رؤياه الجديدة وفي موقف المتلقي منه. لم يوفر معمار القصيدة العربية القديمة، الثابت والقوي حين ابتكر أشكالاً موسيقية للقصيدة العربية المعاصرة لا ترتبط ضرورة بالمعمار الفني السابق، وإن كانت تستمد تجدها من أصل واحد (عروض الخليل). وبدلاً من أن نشهد انزواء هذا الوافد الجديد واندثاره كما تتبأ له كثيرون، وجدنا طول الخمسين سنة الماضية أنه تعايش مع شعر العمود وتقبل المتلقون في معظمهم أن يكون هناك لونا شعريان يكمل أحدهما الآخر.... ويبقى الإبداع الحقيقي هو الفيصل بين شعر جيد وشعر رديء.

لقد ولد الشعر المعاصر من إرهاصات فنية وفكرية، في خمسينات هذا القرن، وأصبحت رموز هذا الشعر الآن، هي الرموز التي يستدل بها على تطور الشعر العربي. لقد دخلت ميزات أسلوبية ولغوية جسد القصيدة العربية، واستوعبها القصيد العربي أحسن ما يكون الاستيعاب. وأصبح لزاماً على المؤسسة الأكاديمية أن تعتنى بهذا الوافد الذي أصبح لفرط قوة اندفاعه يشكل أصالة جديدة لا تختلف عن أصالة الشعر العربي القديم، وأصبح لزاماً على الدارس ألا يخلط بين شعر حافظ إبراهيم مثلاً والسياب، على فرضية أن الشاعرين يضمهما مصطلح الأدب الحديث.... ويبدو بوضوح مقدار الابتعاد عن المنهج العلمي والعملية الذي يجمع الشاعرين في سياق واحد.

إن الشعر الحديث هو باب مستقل ينبغي أن يضع له المنهج الدراسي شأنًا مستقلاً، وبذلك تكون مواضيعه هي المواضيع المتداولة التي تدرس الآن مع ضرورة إعادة النظر في مقرراته كي تشمل الشعر العربي الحديث في اتجاهاته وطرق التعبير فيه.

أدب الرواية:

كان لا بد من وضع هذا العنوان أحد مؤشرات هذا البحث بسبب الانتشار السريع للأدب الروائي والقصصي في الوطن العربي وإقبال النقد والدراسات الأدبية عليه إقبالاً يوازي أحياناً الإقبال على الشعر، مما أوجد فضاءً واسعاً واهتماماً ملفتاً من قبل المعنيين بالأدب.

لقد ظل الأدب الروائي والقصصي مجهولاً في المناهج الدراسية الجامعية بل يكاد يكون ملغى لا سيما في الدراسات الأولية. ولعل المؤسسات الأكاديمية التي اعتادت على منهج واحد في التدريس ما زالت غير متيقنة من أن هذا الجنس الأدبي أو هذا النوع من الكتابة الأدبية، يمكن أن يتواصل ويستمر ويشكل ظاهرة جديرة بالدراسة والتثمين.... وربما كان السبب في عدم إدخال الفن القصصي ركناً أساسياً من أركان الأدب



الحديث والمعاصر، هو أنه من نتاج الغرب وهو ليس ابنا بارا للبيئة العربية. وبالتالي فهو لا يملك من الأصالة شيئاً مهما يدفع الباحثين والقائمين على شؤون التدريس إلى تنبيهه والعناية به.

والحق إن هذا الذي نفينا عنه الأصالة ليس بعيداً عن تراثنا العربي أيما بعد.... لقد استوعب العرب القصص والحكايات في آدابهم القومية.... وتمثلها أدبهم وكانت دافعا لإيجاد نوع ما من الأدب القصصي ولعل كتاب ألف ليلة وليلة وهو يعتمد على القص ويلعب فيه المتخيل دورا كبيرا، أول كتاب في القصة، اعتمد عليه جل كتاب القصة الأوائل.... وترجم من العربية إلى اللغات الأوروبية.

ولم ننتبه (نحن العرب) إلى قيمة الليالي إلا بعد أن وجدنا عناية الأدباء الغربيين بها.... لقد تملكنا العجب حين اطلعنا على مقدار عناية الغرب بهذا إذ ظلت حكايات الليالي دافعا ومحركا لجميع كتاب القصة المعروفين، ولعل أهميتها ظلت راسخة إلى هذا اليوم.

والغريب أن الليالي الألف التي أدهشت العالم الغربي لم تجد عناية ما في دراساتها الأدبية، بل إن البعض ينظر إليها بعين السخرية على أنها نوع من الحكايات الخرافية التي ينبغي أن تستبعد وعلى هذا النحو يقضي طالب الجامعة أربعة أعوام، ولا يعرف شيئاً عن هذا الموروث القصصي الاجتماعي المهم، الذي أحدث دويًا في العالم المتقدم.

لقد نبهنا الغرب إلى القيمة الفنية والاجتماعية الكامنة في الليالي، فأخذ الدارسون العرب بعد ذاك يحاولون دراستها في رسائل جامعية مستقلة. وهم على يقين بأن هذا الأثر هو فخر ومجد للمخيلة العربية التي ابتكرت هذا النوع من القصص. وهذا لا يعني أننا ندافع عن الليالي برمتها.... ما جاء في بعض مضامينها مخالفا للذوق أو للأخلاق العامة، لكننا نأخذها بميزتها الفنية، بمعناها الأعم وبطريقة الراوي والمروي له... لقد كان للسرد الروائي الغربي علاقة بالتراث العربي فمعظم الانفتاحات كان مصدرها التراث السردى العربي القديم، وذلك لغناه من ناحية ومن أخرى لتأكيد الجذور السردية الكامنة في التراث العربي القديم، والتي بالإمكان اعتمادها كبديل للشكل الروائي الغربي.... علما بأن الغربيين ذاتهم استوحوا نصوصهم انطلاقاً من هذا التراث. ونمثل بألف ليلة وليلة التي أجمعت الكتابات الغربية وغيرها على أهميتها بناء ودلالة.... كما نشير إلى توظيفات (خورخي لويس بورخيس) لينايبع هذا التراث وللألباني (إسماعيل كاداريه). (نور الدين، ١٩٩٨، ص. ٢٠٩)

بعد زمن طويل من استخدام الغرب لليالي يعنى الكاتب العربي بها فيوظفها هو الآخر في النص الروائي والقصصي، كما فعل نجيب محفوظ إضافة إلى كتابات أخرى من شرق الوطن العربي ومغربه.... يقول محمد برادة وهو كاتب من المغرب "لنتذكر في هذا الصدد الحيوانات الكثيرة التي أضيفت إلى حياة ألف ليلة وليلة الذي غدا على مر العصور مولداً لنصوص تخيلية غزيرة، تنهض من ثنايا النص الألفي لتفصل ما



ورد مقتضبا أو تستخلص دلالة معطيات متناثرة أو تستعيد فضاء العجيب والغريب لتشخيص مشاهد معاصرة" (برادة، ١٩٩٣).

ولو تمعنا في التراث العربي لوجدنا أشكالا أخرى للسرد، ففي المقامات العربية عند الهمذاني والحريري والزمخشري.... يلفت النظر طريقة السرد القصصي والحكايات والنوادر ذات الدلالة، التي لا تكتفي بفن الصياغة المميزة للمقامة بل تضمنها مواقف اجتماعية. وقد اكتشف الدارسون العرب. أهمية (المقامة) ودورها في تنوع مصادر التراث العربي كي لا يكون مقتصرا على الشعر. وقد درس د. حمادي صمود في كتابه (الوجه والقفا) محلا بنية المقام وعلاقتها بالسرد القصصي في محاولة لإيجاد رابط بين البنى الأسلوبية" (صمود، ١٩٨٨).

هذا فضلا على ما تشكله السير الشعبية من إرهاصات وما تنثيره من قضايا تتعلق ولو من بعيد بالسرد، ولا يغض منها أنها بنيت على الخيال المغرق في فرضياته لا الخيال الأدبي العالي الذي يطلب عادة في الكتابات الأدبية وقد وضعت سيرة بني هلال ونصوص ابن إياس في عدد من كتابات القصاصين المعاصرين (نور الدين، ١٩٩٨).

هنالك إذا أشكال سردية عربية يمكنها لو وظفت أن تمنح الرواية العربية أصالة تمتد جذورها إلى الماضي.... بيد أن الإشكال الذي يواجه الدارس المعاصر للرواية.... هو أن النقد العربي القديم لم يول السرد أية أهمية. فهو نقد مركز على الشعر ليس إلا. لقد انحازت الدراسات النقدية للشعر بشكل يكون مطلقا باستثناء ما كتبه قدامة بن جعفر في (نقد النثر) و أبو هلال العسكري في (سر الصناعتين) ولو أوجد النقد العربي حيزا للمقامة مثلا لما واجهتنا مشكلة الأصالة في القصة والرواية.... لأن تجاهل النقد لمثل هذا النوع من الكتابة قد يعني إهمالا كلياً لها.

هل يمكن القول بعد ذلك أن وجود الرواية العربية اختراق فكري وثقافي؟ إذ أن هذا النوع الأدبي تطور في الغرب ويشكل علامة من علامات هذا التطور. لا شك في أن بعض الدارسين المعاصرين ما زالوا يعتقدون أن الأشكال السردية المعاصرة، هي أشكال غربية قَدْ وأقالباً وأن التعامل معها ونقلها نقلاً حرفياً يعني المحصلة النهائية استسلاماً فكرياً وتضييعاً للهوية الثقافية "إن التراث العربي الأصيل لا يمتلك في هذا المجال زادا معرفياً حقيقياً، يمكن أن يشكل خلفية معرفية صلبة لقيام ممارسة نقدية خلاقية.... خلافا لما هو عليه الحال في مجالات معرفية وإبداعية أخرى كالشعر مثلاً، والتي تعد بمثابة الدعائم الأساسية لمقومات الثقافة الغربية. إذ يجد الباحث نفسه محاصراً بركام هائل ومتنوع من الدراسات والأبحاث النظرية والتطبيقية الرصينة، تجعله في شبه اكتفاء ذاتي عن معارف الشعوب والحضارات الأخرى مهما عظمت (....) إن نقد الرواية لا يمتلك جذوراً في التراث النقدي العربي الغزير والمتنوع في مجال دراسة الشعر وقضاياها ولذلك فإن على الناقد العربي إن شاء متابعة هذا الجنس الحديث الذي نشأ وتطور واستجاب لواقع المجتمع العربي،



أن يلتفت أساساً إلى النقد الأوروبي ويعتمد على نظرياته ومفاهيمه كأدوات نظرية وإجرائية لمقاربة الأعمال الروائية العربية" (أزرويل، ١٩٨٩، ص. ١٩٠).

ولسنا هنا في معرض مناقشة وجهات النظر والآراء المختلفة حول الرواية: أصالتها وأهميتها، لأن الثابت أن الرواية أصبحت علامة من علامات حياتنا الأدبية المعاصرة. ومما يثير الغرابة بشأن الدرس الأدبي الحديث، أن هذا الدرس ما زال يعني العناية كلها بالمرح الشعري ويقضي وقتاً طويلاً في تدريس المسرحية الشعرية على الرغم من أن المسرح الشعري ما كان إلا وافداً وطارئاً على الأنواع الأدبية العربية، ولم يكن أصلاً فيها، فضلاً عن اندثار المسرح الشعري منذ أحمد شوقي؛ فلم يؤلف فيه أحد لا شعراً ولا نثرًا منذ عقود، ومع ذلك يصر الدرس الأدبي الحديث على المسرح الشعري في حين أغفل هذا الدرس الرواية وهي أكثر رسوخاً وما زالت موضوع اهتمام بالغ.

إن افتتاح الدرس الأدبي الحديث على المسرح الشعري كان يجب أن يقابله افتتاح على الرواية وهي الأولى بالرعاية.... فالتأليف الروائي العربي يعد الآن بالمئات، وأن أسماء الروائيين العرب المعاصرين توازي أسماء الشعراء، لذا لا مناص من إدخال الرواية أو السرديات في صلب دراسة الأدب الحديث والمعاصر وبما أن الرواية أو السرديات نمط خاص من الكتابة اقترح وضع درس مستقل في مناهج اللغة العربية باسم أدب الرواية، ويمكن أن يحل هذا الدرس محل آخر هو الأدب المقارن للصلة الوثيقة بين الدرسين، ولأن الأدب المقارن فقد بريقه منذ زمن وما عاد يملك حضوره في أذهان الطلبة سوى الاسم.

ونبدأ في تدريس أدب الرواية بإعطاء نبذة تاريخية عن السرديات في الأدب العربي القديم وصولاً إلى البدايات الأولى لكتابة الرواية في هذا القرن.... ثم الرواية في العقود الأخيرة انطلاقاً من أهمية هذا الأدب الراقي أقترح تخصيص فصل دراسي كامل له بعنوان أدب الرواية ووفق المخطط الآتي:

م	الموضوع	الوقت	النسبة	الملاحظات
١	السردية العربية	٦ : ساعة	٢٥ %	تدريس المقامات.. والسير.. ونبذ موجزة عن السرد عند العرب
٢	نشأة الرواية في الوطن العربي	٦ : ساعة	٢٥ %	نشأة الرواية منذ رواية زينب "محمد حسين هيكل
٣	المميزات الفنية للرواية	٨ : ساعة	٣٠ %	دراسة للغة الرواية، التطبيق بنماذج عالمية مشهورة، ثم نماذج عربية، ثم دراسة للمتخيل في الرواية العربية
٤	القضايا الفكرية والاجتماعية	٤ : ساعة	٢٠ %	عنيت الرواية العربية بالواقع الاجتماعي والسياسي.. بعض نماذج نجيب محفوظ.. حنا ميناء.. عبدالرحمن الربيعي.. عبدالرحمن منيف



إن ما يثير حقا ليس فقط إهمال المقرر العلمي لفن القصة والرواية بل إهمال السردية في التراث العربي... إلا ما ندر، ودون منهج محدد وواضح الأصول، فطالب اللغة العربية يتخرج من الجامعة دون أن يلفت نظره مثلا أن قصة ألف ليلة وليلة هي من أهم بواعث الفن القصصي.... ولم يعن يوما بقراءتها.... في الوقت الذي شكلت فيه هذه الليالي ينبوعا ثرا لتراث القصة الغربي.

الجمال الصوتي:

موسيقى الشعر من أكثر الفنون تعلقا بالناحية الجمالية أو بالجمالية الصوتية فهو موسيقى قائمة على أساس المقاطع الصوتية إذ يفصل الإيقاع الثابت ذو المدة الزمنية المكررة بين هذه المقاطع بما فيها من المقاطع الطويلة والمتوسطة والقصيرة.

وهذا النظام العروضي الدقيق يمنح الشعر العربي هويته المتميزة، ويمنح اللغة العربية سمات موسيقية وإنشادية قلما توجد في اللغات الأخرى. هو فن سمعي والسمع أب للملكات اللسانية وهو لذلك أب للشعر، باعتباره واحداً من هذه الملكات، ولارتباط الصوت بالشعر خصوصاً، لأن الشعر في أصله إنشاد، والإنشاد قائم على الصوت، ولعل كثيراً من القصائد ما زالت إلى اليوم تمتاز بصفة الأناشيد وليس ذلك إلا لخصائصها الصوتية.

على هذا النحو يشكل الصوت ميزة جمالية. وهذه الميزة الجمالية الإنشادية هي التي سهلت حفظ الشعر في العصر الجاهلي. إذ أنه لم يصل مدونا أو محفوظاً في كتاب (على الأغلب). إن الشعر إلى اليوم يحافظ على هذه الميزة على الرغم من التطور الهائل في بنية الشعر وفي طريقة كتابته وإلقائه.

وموسيقى الشعر أكثر غنى من مجرد الإيقاع المنظم المتكرر بين المقاطع. إذ من الواضح أن الشعر العربي يستعمل النبر عند الإنشاد.... والنبر ميزة صوتية وهو عامل مهم من عوامل التوصل والتأثير، أي هو عامل من العوامل المكونة للشعرية وإن كان النبر يحدث في النثر أيضاً. وكلا التأثيرين يحدث في الصوت أي الشفوية وليس في الكتابة "وإن هناك من اللغات الحية، ما يعد النبر أساساً مكماً لبنيتها ولا يمكن فهم اللغة إلا به.... وفي الشعر العربي يستخدم النبر إلى جانب التنغيم ويكون مساعداً مهماً في العملية الشعرية، وفي بعض اللغات يكون التنغيم عاملاً حاسماً أو ما يسمى بالنغمة الكلامية. وتلعب هذه النغمة في بعض اللغات دوراً هاماً، فتغير النغمة قد يتبعه تغير في الدلالة في كثير من اللغات" (أنيس، د.ت.، ص. ٤٧).

إن الصوت ذو علاقة وطيدة باللغة الشعرية، لأن الصوت نابع من إحساس الشاعر ومن وعيه بأهمية الحرف والكلمة، ومن ثقافة لغوية واسعة تتلاقى مع مدركات ذهنية وجمالية في نفس الشاعر، مثل التناغم الصوتي فهو وإن بدا عفويا فإن الشاعر لا بد قد أحضر وعيه كاملاً، وهو يحاول التنسيق والتنظيم بين الحروف داخل القصيدة، تقول نازك الملائكة "ما نقصده بتعبيرنا (التناغم الصوتي) إحساس الشاعر



بالحروف إحساساً بحيث تأتي في شعره متناسقة متجاوبة، ولكي نوضح معنى هذا ننظر في قول (محمود طه):

أنا الذي قدست أحزانه

الشاعر الشاكي شقاء البشر.

فإنه في الشطر الثاني من البيت يورد أربع كلمات يغلب عليها جميعاً حرف (الشين) ويحس القارئ المرهف أن لهذا الحرف تأثيراً خفيفاً لأنه يمنح البيت موسيقى كثيفة كأنها شكوى إنسانية رتيبة ومثل هذا موجود بكثير في شعر علي محمود طه" (الملائكة، ١٩٧٩، ص. ١٤٨).

بحثت الناقدة في الدلالة النفسية لحرف الشين، وهي دلالة مفترضة يوحي بها مناخ القصيدة، لا حرف الشين باعتباره حرفاً مجرداً. وهذا التأثير النفسي لهذا الحرف لا يلتقي مع الصفة الجمالية للتناسق والانتظام في النص، فتوالى الشينات الأربع في النطق ليس مستحسنًا، إن فيه ثقلاً واضحاً، فما بالنا إذا وجدناها تتكرر أربع مرات توال رتيب؟ لكن الناقدة منحت التناغم الصوتي بعداً معنوياً نفسياً وجعلته جزءاً من البنية الشعرية عند الشاعر وهو بعد مهم وأساسي ونبهت إليه وأوضحت أن للموسيقى في شعر علي محمود طه أسباباً أخرى غير تناغم الحروف، وأحد هذه الأسباب أن الحروف التي أكثر الشاعر من استعمالها في شطر ما أو بيت تتسجم في أحيان كثيرة مع المعنى الذي يحتويه" (الملائكة، ١٩٧٩، ص. ١٥٢). إن موسيقى الشعر إذاً لا تقتصر على العروض والأوزان، بل تتعدى ذلك إلى جرس الكلمة، وتكرار حرف معين داخل النص. وقد يشترك الاثنان في تغيير اللغة وأبنيتها كما يحصل كثيراً في الشعر من أجل استثمار الطاقة التعبيرية في السياق الشعري إلى أقصاها يقول جاكوبسون "من الخطأ قصر وظيفة التعبيرات الصوتية بالذات على مجرد إعادة التوازن فلو كانت النظم الصوتية للغة العقلية تميل إلى الحفاظ على التوازن عادة فإننا نجد على العكس من ذلك أن كسر النظام يعد خاصية مميزة للغة العاطفية والشعرية. فالقدرة التعبيرية للقول الأنفعالي يتم الوصول إليها عن طريق استغلال الفوارق الصوتية الموجودة في اللغة إلى أقصى درجة. إلا أن هذا القول الأنفعالي يحتاج إلى وسائل أشد فعالية للاستجابة للمستويات الأنفعالية الأعظم، ولا نتورع عن تعديل الأبنية الصوتية حيث تختلف الحروف للتغلب على آلية القوى المحايدة، وقد يصل الضغط على الاعتداء على العلاقات القائمة فتبتلع حروف ما لمجاراة الإيقاع.

وبنفس الطريقة نجد أن لغة الشعر في محاولتها التغلب على الآلية واستثمار الطاقة التعبيرية للأصوات بأقصى قوتها تدخل تعديلات هامة في الأبنية الصوتية للكلمات والأنظمة السياقية الموسيقية" (جاكوبسون، كما ورد في فضل، ١٩٧٨، ص. ١٢٢).

يثير جاكوبسون قضايا عديدة في هذا النص، أهمها القيمة الصوتية في كل من اللغة الشعرية واللغة العادية، وعلاقة القول الأنفعالي بالصوت، وقدرته على تحطيم الوسائل القديمة، لأنه بحاجة إلى وسائل جديدة تمنح



اللغة الأنفعالية مستوى متميزا من الاستجابة.... هنا لا يعد الصوت مجرد تناغم في الحروف أو اتفاق بين مخارجها أو القدرة على استخدام حروف اللين أو غيرها... يتعلق الموضوع بالأبنية الصوتية إذ على الشاعر أن يستخدم مهاراته في الإفادة من العلاقات الجديدة التي يستحدثها في النص. وقد وضع الشاعر بدر شاكر السياب بحسه الفني العالي وتمكنه من اللغة علاقات جديدة داخل البنية الصوتية القديمة. واستطاع الخروج بنتائج طيبة في مجال استخدام الصوت وموحياته في النص الشعري حين "أدرك أن شعرية الوزن في الموازنة، وشعرية النقفية في التشجيع وشعرية التقطيع في الترجيع وتمأم الإبداع في التطويع، ولم يترك مصدرا للصوت إلا استلهمه، فاجتمعت في النص الأصوات الطبيعية والأصوات اللغوية والأصوات الفنية وتفاعلت، وقد ضم إليها أصواتا منقولة موهومة فدل بكل ذلك على أن الصوت يسيطر عليه مبنى ومعنى، وعلى أن للأصوات إيقاعا في نفسه قبل أن يكون لها إيقاع في نصه وعلى أن صدى الصوت، صوت على الحقيقة، وصوت على المجاز في معنى الشعار والقضية أو الموقف، كما دل بها على أن قصيدته أنشودة بحق وأن مصطلح الأنشودة قد يكون أنسب لمثل نصه من مصطلح القصيدة" (الطرابلسي، ١٩٨٩).

يوظف المقتبس السابق فهمه لوظيفة الصوت في لغة الشعر على قصيدة (الأسلحة والأطفال) للشاعر السياب، وهي من القصائد المتميزة في القاموس الشعري لهذا الشاعر، والناظر إليها أول مرة يلمح استخداما فريدا للكلمات ذات الإيقاع الصوتي:

سلام على العالم الأرحب
على مشرق منه أو مغرب
سلام لأفون روى عروق
شكسبير والزهر والدالية

أفق، شاعر النور، أن الشروق

يهدده غيمة داجية. (السياب، د.ت.، ص. ٥٨٨)

الصوت في القصيدة متناغم مع الموسيقى، ويلاحظ استخدام السياب للفعل الرباعي في القصيدة: والأفعال الرباعية أربعة أنواع: ما كانت حروفه الأربعة متباعدة مثل دحرج وما تماثل فيها الحرفان الأول والثالث مثل طرطب وما تماثل فيها الثالث والرابع مثل شملل، وما تماثل فيها الأول والثالث كما تماثل فيه الثاني والرابع مثل وسوس. ولم يتجه السياب فيما استعمله في نصه من أفعال رباعية ومشتقاتها إلا إلى هذا النوع الرباعي، وفي هذا الاختيار دليل على أن همة الشاعر ليست متعلقة بالبنية الرباعية في حد ذاتها بل بنوع الفعل المخصوص بصفات صوتية معينة. ذلك أن أكثر الأفعال الرباعية التي من النوع الرباعي متولدة في اللغة من ترديد الحرفين الأولين من أفعال ثلاثية مضاعفة في الغالب (الطرابلسي، ١٩٨٩، ص. ١٣).



ولكن ما صفات هذا النوع الرابع من الأفعال؟ أنها كما يقول هنري فلاش "تتميز عن الثلاثي الأصلي، بزيادة مقطع يضخم حجم الفعل ليقوي طاقة التعبير، بحكاية أصوات الشيء المغني أو تصوير حركته أو أثره في النفس بالأصوات، فهو بذلك متميز بإيقاع ذاتي من شأنه إذا وصف في الشعر أن يفرز أساليب من الإيقاع مختلفة بحسب عدد الأمثلة وتوزيعها في النص" (فليش، د.ت.، ص. ٤٢٦).

القصيد الخاضعة للتحليل الصوتي هي كما قلنا "الأسلحة والأطفال" للسياب التي تتردد فيها كلمات الحديد والرصاص أو حديد عتيق، رصاص حديد. أو كلمة حديد وحدها أو رصاص وحدها.... هذا فضلا عن الاستخدام الخاص للأفعال" ونعتقد أن استعمال كثير من نماذج ذلك في نص السياب استرعتها الأصوات الماثلة في النواة الإيقاعية، لأن الأفعال الرباعية ومشتقاتها التي استعملها، أفعال متميزة، تميز لفظي (حديد) و (رصاص) بالدلالة على المعنى دلالة لغوية، بمقتضى الأوضاع ودلالة طبيعية بمقتضى الأصوات وقد يدعم ذلك استعمال بعض هذه الكلمات للتعبير بالوضع اللغوي. وخاصة بالصوت عن معنى يصلح لجو السلم كما يصلح لجو الحرب، مثل فعل صلصل:

وأقدامها العارية

محار يصلصل في ساقيه

وفي قوله:

كما صلصل الفضة القامرون.

فمعنى صلصل امتد صوته مع ترجيع فيه، بينما في معنى صل امتد صوت فقط، يقال صل اللجام إذا توهمت في صوته كتابة صوت (صل) فإن توهمت ترجيعا قلت صلصل اللجام.... والصلصلة، صوت الحديد إذا حرك، ومثله أيضا كلمات هسهسة وغغممة وتغمغم وترجرج" (الطرابلسي، ١٩٨٩، ص. ١٤).

هل كان السياب واعيا كل الوعي بما توحيه هذه الأفعال من صدى ومن ترجيع؟ بل هل كان واعيا حقا بخصائص هذا النوع من الفعل الرباعي فيستخدمه في قصيدته ثم يكتر منه؟ أغلب الظن أن شاعرا مثل السياب عرف شيئا مهما من ألفاظ اللغة وقدراتها الصوتية، وأدرك دلالات هذه الأفعال وإلا فمن غير المعقول أن نجد هذه الأفعال مكررة في نص السياب. دون أن يكون وراء ذلك عملية مفكرة واعية ومنظمة لهذا الاستخدام الذهني المليء بصور حية لهذه المفردات والأفعال. إذا هي عملية واعية في معرفة اللغة والاطلاع على أسرارها ودلالات أفعالها وهي غير واعية حين تنتال من الذهن لتشكل بنية شعرية إيقاعية جديدة يكون الصوت أحد أبعادها المهمة.

موسيقى الشعر.... رؤية جديدة:

موسيقى الشعر لا تقتصر إذاً على العروض فقط بالمصطلح المتعارف بل هي إلى جانب ذلك جرس الكلمة وتناغم السياق والاستخدام الواعي وغير الواعي للميزات الصوتية، التي تشكل معمار الشعر أو هويته،



وبكلمة أخرى فإن موسيقى الشعر، تعني في الواقع نوعين من أنواع الموسيقى، الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية. وإحداها مؤدية إلى الأخرى. لقد شكلت ظاهرة الموسيقى الداخلية بعض أبنية القصيدة الحديثة. ولا بد أن نعيد إلى الأذهان، أن الشعر العربي مرتبط بالغناء وما علو كعب القصيدة الغنائية إلا دليل على ذلك، بل لفرط تجذرها تاريخيا تعد طابعا مميزا، يطبع الشعر العربي على مستوى العصور المتعاقبة، وقد حاول البعض البحث عن سر صمود القصيدة الغنائية: "ما هو السر في أن هذا النوع الكتابي الذي نسميه القصيدة الغنائية، صمد على مر العصور في جميع الثقافات الشفهية والمكتوبة. في حين انقرض أو يكاد النوع الوعظي والنوع الدرامي؟ لماذا تبدو القصيدة الغنائية وكأنها اختصار الشعر بأسره أو تسميته الثانية؟ هل يكمن بعض السر في العلاقة بين القصيدة الغنائية والموسيقى؟ ما هي خصوصية موقع القارئ الواحد ذاته، بين قصيدة غنائية وأخرى غير غنائية؟ لماذا الوجدان العاطفي للشاعر الفرد وكأنه في القصيدة الغنائية أكثر قدرة على "تكيف" استجابات القارئ، وربما تحويله إلى صوت ثان للشاعر أو صدى لذلك الصوت كما أشار هيغل، لماذا يكون الصوت دالة الموضوع الغنائي ومشكلته في الآن ذاته" (حديدي، ١٩٨٨).

هذه الأسئلة ربما كانت تحمل في مضمونها إجابات ما، غير أن الثابت أن موسيقى الشعر، من أكثر دروس اللغة العربية حاجة إلى التفاعل بين الأستاذ والطالب لذا فإن منهج التلقين المعتاد، يقصر كثيرا عن بلوغ الهدف التعليمي. ولا بد من إعادة النظر كل عام في المنهج المقدم إليهم.... وبما أننا لا نستطيع خلق موهبة للطالب، يمكن على أساسها منحه المعلومات المطلوبة فلا بد من إشراكه في إيصال المادة، لأن تعلم مادة العروض، رهن بتوافق نفسي بين المادة والدارس وهذا التوافق لن يأتي بسهولة، ويقدم استقراء رأي الطالب مؤشرا قد يكون عمليا ومفيدا. لقد حاول من قبل الناقد (ريتشاردز) اختبار رأي الطلبة الدارسين في قصيدة معينة وزع نصها عليهم وطلب إليهم كتابة انطباعاتهم، وإذ استنتج قضايا مهمة من خلال هذا الاستبيان على الطريقة التي أشار إليها الدارسون كثيرا، فإن منهجنا وإن كان يمكن أن يفيد من طريقة ريتشاردز، إلا أن أهدافنا مختلفة تماما...

النموذج (١) استبيان (العروض وموسيقى الشعر)

مقدم لطلبة السنة الثانية - قسم اللغة العربية

السؤال	الاجابة	الاجابة	الملاحظات
هل مادة العروض مشوقة؟	نعم	لا	الاسباب
هل طريقة الاستاذ هي المفضلة لديك؟	نعم	لا	لماذا ؟
هل تعتقد بجدوى التحليل العروضي من قبل الطالب على السبورة؟	نعم	لا	لماذا ؟
هل التقطيع على المقطع الصوتي أفضل أم الطريقة القديمة؟	نعم	لا	لماذا ؟



يلاحظ من النموذج أن الأسئلة ذات طبيعة خاصة، فهي تحاول اكتشاف الجو النفسي المحيط بعملية التقديم المعرفي للمادة. بعد أن يكون الطلبة قد قضوا شوطاً في دراسة العروض. مما يضع المدرس أمام منهجية الموضوع لطلبة آخرين ولطرف قد يكون مختلفاً، ومعروف أن حب المادة هو الأساس في تعلمها.... وكم ستكون المهمة شاقة أمام الأستاذ لو ظهر أن عدداً كبيراً من الطلبة لا يحبون المادة، سوف يتأثر المنهج دون شك.... لهذا فإن جمع هذه البيانات والتي تدون دون ذكر اسم الطالب، تفتح أفقاً لاختيار المنهج الأصوب، وبما أن مادة العروض تعتمد على الموهبة الموسيقية قبل كل شيء، فإن تنمية ذهن الطالب واكتشاف مواهبه ليس بالأمر العسير إذا توفرت الرؤية الواضحة لذلك.

النموذج (٢) استبيان (العروض وموسيقى الشعر)

مقدم لطلبة السنة الثانية - قسم اللغة العربية

السؤال	الاجابة	الاجابة	الملاحظات
هل مادة مهمة في نظرك؟	نعم	لا	ملاحظات توضيحية
هل لا تحب التغني بالشعر ولا تحب الموسيقى فهل هذا سبب عدم تعلمك للعروض؟	نعم	لا	ملاحظات توضيحية
هل تعتقد بأنك لن تتعلم العروض أبداً ما دمت لا تحب الشعر؟	نعم	لا	ملاحظات توضيحية

هذا النموذج (رقم ٢) يقدم لطلبة من نوع خاص الذين ليس لديهم استعداد ذهني ونفسي لتعلم مادة العروض، يضاف إلى ذلك انعدام الموهبة أو ضعفها ويختلف عددهم قد يزيد أو ينقص من سنة إلى أخرى، غير أن نسبة الذين لم يتعلموا العروض، نسبة ملفتة في كل سنة دراسية. وبعضهم يتوقف عن محاولة لظنه أن هذا العلم رياضي لا طاقة له به.

غير أن معرفة النسبة المتزايدة من الذين لا يتعلمون العروض تضع أمام المختصين المادة مهام جديدة تأخذ بعين الاعتبار هذا العزوف من بعض الطلبة. ولعلمهم يتوقفون أمام المصطلحات العرضية الكثيرة والمتشابهة وصعوبة التمييز بين الزحافات والعلل فضلاً عن عدم اكتسابهم لمهارة التقطيع، وقد يجد الأستاذ الجامعي الذي وقف ساعات طويلة، يعلم العروض أن جهوده لم تثمر عند عدد من الدارسين. وقد تزداد النسبة السلبية في اتجاه يجعل من الضروري إعادة قراءة المنهج المتبع.

ولعل أولى النتائج التي يمكن التوصل إليها من خلال الخبرة التدريسية وجداول الاستبيان أن الغناء هو جوهر العروض. ولن يتضح الإيقاع إلا بالغناء.... والتغني بالشعر يعني إلقاءه بطريقة مخصوصة توضح الفرق بين المقاطع.... القراءة الخاصة بالشعر والتي أطلقنا عليها (الغناء) هي الوسيلة لتبيين الإيقاع.

إن الطالب في درس العروض سامع وقارئ، فإن لم يتعلم القراءة الصحيحة، فلن يتعلم التقطيع والمقصود بالقراءة الصحيحة ضبط الكلمات والتغني بالمقاطع أي صوت الموسيقى في الكلمات. فإذا وقف الطالب أمام بيت الشنفرى:



" أن بالشعب الذي دون سلع"

ولم يتغن به لم يستطع تقطيعه، فإذا قرأ كلمة سلع بشكل خاطئ، كأن يقول سلع، سقط الوزن، وفاتته القدرة على التقطيع، إذ لا بد أن يسكن اللأم، وينون العين حتى يعرف أن الوزن هو المديد....

انبشع / بللذي / دونسلعن

ب -- / ب - | - ب - -

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

لو قرأ الطالب هذا الشطر، قراءة خاطئة لما كان يمكن التغني به، فلا بد من استقامة القراءة ليصح التقطيع. وغالبا ما لا يحسن الطالب القراءة الصحيحة، فقلة زاده من قراءات الشعر فيفقد القدرة على التقطيع.

النموذج (٣) استبيان (العروض وموسيقى الشعر)

مقدم لطلبة السنة الثانية - قسم اللغة العربية

السؤال	الاجابة	الاجابة	الملاحظات
هل تعتقد ان الشعر الحر هروب من الوزن؟	لا	نعم	
هل شعرية القصيدة مرتبطة بالوزن ضرورة؟	لا	نعم	
هل الأسهل تقطيع القصيدة العمودية أم القصيدة الحرة؟	لا	نعم	

في الاستبيان الثالث والأخير، نعمل على الوصول إلى أعمق وأوسع مما كان. إذ أننا نطرح أسئلة نقدية مرتبطة بموسيقى الشعر، من الناحية النقدية، ونحاول أن نلفت نظر الطالب في هذا الاستبيان إلى أن الكتابة الشعرية التقليدية لم تعد هي الشكل الوحيد، فإلى جانبها ظهر شكل جديد هو قصيدة التفعيلة، وهذا التطور موسيقي بطبيعة الحال، إلا أن لها أفقا دلاليا دون شك. أي أن التغير في الأشكال تبعاً لتغير في المضامين.

إن المعرفة الدقيقة باتجاهات الطلبة الجمالية والذوقية تعد أمرا حيويا لاكتشاف الطريقة المثلى لتقديم مادة (العروض وموسيقى الشعر) للطلبة، وهي مادة لا تعتمد كثيرا على التلقين، بل على اكتشاف المواهب وصلها كما أنها لا تتوقف عند التقطيع ومعرفة الأوزان بل تتعدى ذلك إلى اكتشاف القيمة الموسيقية في الصوت اللغوي.

لقد حاولنا من جداول الاستبيان الثالث وضع دور للطلاب الجامعي، وطالب الدراسات (العليا خاصة) في تقرير أصول المنهج التعليمي في الجامعة، والأکید أن الطلاب عادة لا يقبلون بانفتاح ورغبة في ملء استمارات الاستبيان.... وكثير منهم لا يعنيه الأمر، إلا أن القلة التي ستقوم بملء الورقة الخاصة بالاستبيان، تشكل حافزا لدى الأستاذ لإعادة تقويم منهجه كل حين.



المصادر

١. أزرويل، فاطمة الزهراء. (١٩٨٩). مفاهيم نقد الرواية بالمغرب: مصادرها العربية والأجنبية. نشر الفنك.
٢. أنيس، إبراهيم. (د.ت.). دلالة الألفاظ. مكتبة الأنجلو المصرية.
٣. برادة، محمد. (١٩٩٣). النقد الأدبي ينتقل من حياة المؤلف إلى حياة النص. الوسط، (٥٥).
٤. بنعبد العالي، عبد السلام. (١٩٩٨). ما هو النص. الحياة، (١٢٨٠٩).
٥. حاوي، إيليا. (١٩٨٠). الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي. دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع.
٦. حديدي، صبحي. (١٩٨٨). القصيدة الغنائية وطائر الروح. القدس، (٢٩١٤).
٧. حمودة، عبد العزيز. (١٩٩٨). المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (سلسلة عالم المعرفة، ٢٣٢).
٨. الدسوقي، عمر. (١٩٨٠). في الأدب الحديث (ج. ١-٢).
٩. السياب، بدر شاكر. (د.ت.). الديوان.
١٠. صمود، حمادي. (١٩٨٨). الوجه واللقا في تلازم التراث والحداثة. الدار التونسية للنشر.
١١. الطرابلسي، محمد الهادي. (١٩٨٩). توظيف الأصوات عند السياب [بحث مقدم]. مهرجان المربد الشعري العاشر، بغداد، العراق.
١٢. فضل، صلاح. (١٩٧٨). نظرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية.
١٣. فليش، هنري. (د.ت.). الجامع في فقه اللغة العربية (ج. ٢). دار المشرق.
١٤. الماضي، شكري عزيز. (١٩٨٦). في نظرية الأدب (ط. ٢). دار الحداثة.
١٥. مبارك، محمد رضا. (١٩٩٣). اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: تلازم التراث والمعاصرة (ط. ١). دار الشؤون الثقافية العامة.
١٦. الملائكة، نازك. (١٩٧٩). الصومعة والشرفة الحمراء: دراسة نقدية في شعر علي محمود طه. دار العلم للملايين.
١٧. نور الدين، صدوق. (١٩٩٨). الرواية العربية: نحو تأسيس تصور نظري. علامات في النقد، الجزء السابع والعشرون.