الإبـــداع الأدبي

والفنون الأخـــرى

عمـر عـروة

الأدب تعبير أداته اللغة وهو فن يحمل الانسان على التفكير مع قدرة عجيبة على البقاء وينقله إلى أجواء قريبة أو بعيدة من الخيال[1].

إن التعبير ها هنا نعني به قدرة الفن على تصوير خلق الذات لعالمها الخاص[2]، ويندرج ضمن هذا الفن الأدب والرسم والنحت والرقص والموسيقى غير أن اللغة تعطي السيادة المطلقة للأدب باعتبارها من أدواته على أن هذا لا ينقص من القيمة التعبيرية للفنون الأخرى في شيء، وإنما يعني أن وجود تلك الفنون لم يكن في وقت ما أصيلاً أصالة الأدب[3].

فالشاعر أو الكاتب أو الراقص أو الموسيقى كل منهم يمكنه أن يثبت مشهداً من مشاهد الطبيعة أو الحياة ويقوم برسمها بأداته الخاصة فالراقص أو مؤلف إيقاع الخطوات يستعين بالمعلومة الحركية الحسية التي ينفذها والأديب يستعين بالمفردات على تثبيت الطبيعة مستخدماً اللفظة والأسلوب البلاغي والخيالي[4]، للتعبير عن الفرح والغضب والحزن والسرور والحب والخوف في حين المصور والرسام والنحات يرتبط انتاجه في ذلك بمعلومات إدراكية بصرية[5].

ولعل الأدب هو الفن الوحيد الذي يرتبط انتاجه بالمعلومة الكليّة وأعني بذلك المعلومة الحسية الإدراكية السمعية البصرية فهو من هنا فن كامل التعبير!!!.

بين الشاعر والموسيقى:

ان مؤلف القطع الموسيقية يحرص على مراعاة التوافق والانسجام الموسيقي ويرتبط انتاجه بمعلومات إدراكية سمعية ولا أدل على ذلك من (موزارت) الذي تحيا الموسيقى، بداخله، كفنان، من سمفونيات وغير ذلك وحتى مناظر وأوبرات.. والتي كثيراً ما تأتي إليه وهو في رحلة وربما أثناء مواجهته لمعضلة ما، ثم يضعها على الورق كاملة وقد يقضي واحد مثل (بتهوفن) أعواماً حتى تستقيم رائعة من روائعه لتتحول إلى آثار كلها إبداع وإعجاز[٥].

أما الشاعر فإنه كفنان يمكن أن ينظم وفق هاته الآثار الموسيقية الرائعة ووفق هذا الايقاع المتنوع والذي يختلف من موسيقي إلى آخر، هذا ويشترك الشاعر مع الموسيقى في ارتباط انتاجه بالمعلومة الحركية السمعية[٦].

بين الشاعر والمصور:

وليس الشاعر والمصور سواء في طريقة تعبيرهما، لأن للشاعر متسع في سلسلة المعنى وعرضه من البدء الى النهاية أما المصور فإنه يعمد إلى أظهر حلقة وأبرز نقطة فيها فليتقطها ويصورها، ويترك للناظر البحث عن أوائل السلسلة وأواخرها، ويملك المصور من وسائل التصوير الحسي ما لا يملكه الشاعر فلديه الريشة والزيت والحبر والفحم والبستيل والمحاكاة له سهلة. أما الشاعر فإنه لا يملك إلّا ألفاظاً يصوغها وفق[٨] ما تتطلبه المعلومة الإدراكية أو الحسية عموماً.

بين الأديب والعالم:

وليس الأديب كالعالم لأن الأديب أو الكاتب أو الشاعر يعكس ما هو خاص في موضوع تجربته أو ملاحظته، بينما العالم يحاول أن يكون موضوعياً تجاه موضوع ملاحظته وأكثر من ذلك أن الأديب في ملاحظته للآخرين يدخل في عالمهم الداخلي، فهو بتصويره شخصية ما يعيش حياتها، ويراها من الداخل. في الوقت

الذي يعرف كيف ينظم ملاحظته ليسكبها في تعبير جمالي مناسب، والعلم هو جملة المعارف الإنسانية في أسلوب منسق. والفن هو نفس هذه المعارف في شكل عملي تطبيقي ومن الفنون ما يكون عمل الحسم فيه أظهر من عمل الذوق كالصناعة ومنه ما يكون للذوق الأثر الأشد كالأدب والموسيقى والرسم والتصوير فهذه كلها لغات حسية جميلة[9].. ثم أننا في الشعر أو الأدب عموماً لا نبحث عن المعارف العامة لأن العلم أصدق وأغنى مورداً في ذلك من الأدب[10].

الصلة بين الإبداع والتكوين البيولوجي:

والأدب، كفن، يحمل الإنسان على التفكير؛ لأنه صورة من صور الوعي الاجتماعي، ولأن الفن شكل من أشكال هذا الوعي وتطوره محكوم عليه بتطور الأساس الإجتماعي المنبثق عنه[11]، وتكمن قدرة الأدب على البقاء في فهم الصلة بين الإبداع الفني والتكوين البيولوجي للإنسان يقول التوحيدي: «وإذا قلنا ما الذي يصل إلى النفس من آثار الأصوات، وما المحبوب منه وما المكروه عن طريق الأجال[12] من القول، فقد تبين أن الإفراط منه والخروج إلى إحدى الجهتين يؤثر بحسب ذلك[12]. فجميع جوارح الجسم وحواسه تسكن إلى ما يوافقه وتنفر عما يضاده ويخالفه، فالعين تألف الحسن وتقذى بالقبيح، والأنف يرتاح للطيب وينفر للنتن[13]، والفم يلتذ بالحلو ويمج المر والسمع يتشوق للصوت الرائع وينزوي عن الجهير الهائل، واليد تنعم باللين وتتأذى الخشن.

وقد راعى أهل البلاغة علاقة الصورة الملفوظة بالجانب البيولوجي فرأوا أن أضرب التشابيه لا تخرج عن المعلومة الادراكية أو الحسية عموماً من سمعية أو بصرية أو ذوقية الا الأمثال لأنها تضرب فيما تدركه الحواس مما لا تدركه[14].

ومثلوا للمعلومة البصرية[15] بالأشكال والألوان والمقادير والحركات ومثلوا للمعلومة السمعية[16] بالأصوات ضعيفة كانت أم قوية كما مثلوا للمعلومة الحسية بالحرارة والرطوبة والبرودة والخشونة والملاسة.

ومثلوا للمعلومة الإدراكية[17] بالصور المركبة والتي يمكن أن تدرك بالحس غير أن هيئتها التركيبية ليس لها أساس واقعي، فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه وحدث بما لم يشاهده وكان غريباً عنده طلب له مثالاً من الحس. فإذا أعطى ذلك أنس به وسكن إليه، وكذا الأمر في الموهومات فإن إنساناً لو كلف أن يتوهم حيوانا لم يشاهد مثله لسأل عن مثله وكلف مخبره أن يصوره له، مثل عنقاء مغرب فإن هذا الحيوان وإن لم يكن له وجود، فلا بد لمتوهمه أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها[18] ومن هذا القبيل قول امرئ القيس:

أيقتلني والمشرفي مضـــــــــــاجعي
ومسنونـــــة زرق كـــــأنيـــــاب غـوال

وقد يستعين القارئ بالمعلومة الكلية حساً وإدراكاً وسمعاً وتذوقاً إزاء عمل فني ما، فيلتذ بقراءة ذلك العمل الإبداعي قصيدة كان ذلك العمل أو رواية حتى كأنه يرى بعينيه ويسمع بأذنيه ويلمس بيديه بفضل العلاقة الكلية القائمة على الحس والإدراك بين العمل الإبداعي والقارئ أو المتلقي فيجد العمل الفني سوقاً نحو قدرة غير محدودة على الحياة المتكررة كلما أعاد القارئ قراءة ذلك العمل والسبيل في ذلك إحسان قراءة الشعر[19]، لكي تتحقق المعلومة السمعية.

يقول صلاح عبد الصبور:
وكنت أقرأ قصيدة المخبل السعدي الشهيرة التي مطلعها[20]:

ولقـــد دخلت على الفتـــاة الخدر في الـــيـــوم المطير
الكـــاعب الحسنـــاء تـــرفـــل في الـــدمقس وفي الحريـــر

غير أن الذي استوقفني من القصيدة البيت الأخير:
أحبهـــــــــا وتحبني ويحب نـــــاقتهـــــا بعيري

وفجأة تفطن إلى ما فيه من فكاهة رفيعة بفضل تلك المعلومة الإدراكية وهكذا يستمد الأدب بقاءه من ابتداعه[21] في إدراك صورة الشيء الغائب إدراكاً ممتعاً ولا يغني في ذلك حسن السمع عن حسن البصر[22].

الخيال والتصور:

يرتبط الإصطلاحان الخيال والتصور باسم كلردج وخاصة عند التفريق بينهما أو مقابلتهما ببعضهما، ويعود المصطلحان إلى المحاولات المختلفة التي بذلت لتفسير الأثر الفني بالرجوع إلى العمليات العقلية التي ينطوي عليها الخلق الفني[23].

وقديماً تساءل أبو حيان التوحيدي عن أسباب طلب الإنسان للأشياء الحسية من أمثال وصور لما هو موهوم؟.

وقد أجابه مسكويه من أننا ننشد الأشياء وأمثالها لثلاث[24]:

1 ـ لإدراك الحواس أشياء سبق أن أدركتها.

2 ـ لادراك الموهومات، ، فالكائنات الوهمية لا يمكن أن يستقر لها شكل في ذهن إلا بعد تصوير صورة تستقر في الذهن.

3 ـ لإدراك المعقولات فإن تصوير الأمور المعقولة بمثال حيّ يجعل المعقولات مألوفة تسكن إليها النفس، وأجواء الخيال التي ينقلنا إليها الأدب قريبة كانت أم بعيدة لا تخرج عن الحالات الثلاث التي ذكرها مسكويه.

ويحلو لبعض النقاد أن ينعت شعرنا القديم بضعف الخيال وقربه من الأرض[25]، وهناك من يذهب إلى أبعد من ذلك حين يطالب بإلغاء العقل الباطن لدى هذا العربي ربيب الصحراء[26]، لأنه لا يستطيع أن يحقق في فنه تلك الأجواء البعيدة من الخيال والتي قوامها ما اختزن في اللاوعي من اختلاف المؤشرات[27].

علاقة المبدع بالمتلقي:

إن التذوق الفني هو اتحاد النفس بأثر النفس. وعملية التذوق كالإبداع وهي نوع من الانجذاب والاندماج بين المتذوق والعمل الفني[28]. الا أن المتلقي لا يكرر العمل الإبداعي للمبدع إذ من المستحيل الجمع بين ملاحظة الذهن الذي أنتج الأثر، وذهن المتلقي له[29].

ولا بد أن يكون مزاج المتذوق معتدلاً لكي يتجه نحو أمور عامة. أما إذا كان

المزاج متطرفاً بعيداً عن الاعتدال فإنه يتجه نحو أمور شخصية، وبذلك يختلف عن غيره في الحكم الجمالي[30]، وعلى المبدع ألا يهمل علاقة المتلقي كوجه آخر للعملية الإبداعية وقديماً قال بعض العرب: حدث الناس ماحدجوك بأبصارهم واستمعوا إليك بآذانهم فإن رأيت منهم فترة فأمسك!! وعن نفس العلاقة بين المتلقي والمبدع قالوا: إن الإيجاز دليل ذكاء العربي وحسن فهمه وحسن ظنه بسامعه[31].

اختلاف الأدب باختلاف البيئة:

وتختلف الآداب باختلاف البيئات فالأدب اليوناني نتاج بيئة متعددة المشاهد والمؤثرات عرف أصحابها بكثرة المغامرات فجاءت قصصهم ملوّنة بالخيال فيها شيء من المبالغة تفنن في رسمها عقول القصاص وعواطفهم[32].

وقد أفضت البيئة اليونانية المعروفة بتعدد الآلهة إلى خلق القصص التي تصف الآلهة الكامنة في قوى الطبيعة المتعددة وتصف مغامرات الأبطال وبطولاتهم وتطورت إلى الملاحم التي تصطبغ بالخيال والأساطير[33].

وأدّى السمر حول النيران في الشتاء الطويل إلى خلق الرقص الإيقاعي لتمثيل جوانب من القصص العنيفة[34]، فاختلطت الدراما بالرقص والموسيقى وبأشكال شعرية غالباً ما تكون موزونة[35].

أما البيئة العربية فكانت بسيطة ذات حياة غير مستقرة أغلب شهور السنة صيفاً حاراً، وهي لذلك ذات حل وترحال تميل إلى التوحيد وتفضل وصف المحسوس الظاهر لا المتخيل النائي[36]. وقد عبّر عن ذلك الآمدي حين قال: إن العرب تصف الشيء كما هو وكما شوهد من غير اغراب ولا إبداع! مع ذلك أقول إن هذه البيئة لا تخلو من النشاط التمثيلي ضمن حياة اللهو وطقوس إنشاد الشعر وما يجري في المناسبات الدينية ومظاهر الفروسية والأعياد والأسواق[37].

الشعـر:

يصنف الشعر إلى أنواع ثلاث:

1 ـ غنائي.
2 ـ ملحمي.
3 ـ درامي.

فالشعر يبدأ غنائياً مطلقاً، ثم غنائياً مقيداً بحدث، ثم يميل إلى الحكاية والحبكة والسرد والروح القصصي والملحمي، ثم يقترب من الدراما عفوياً فتتولد فيه جذور تعد النواة الدرامية الأولى وتتعقد فتستقل الغنائية عما تفرع منها أنواعاً شعرية أخرى[38].

وقد عرف العرب لوناً واحداً من الشعر وهو الغنائي، وعرفوا منه أغراضاً متعددة:

1 ـ المدح.
2 ـ الهجاء.
3 ـ الفخر.
4 ـ الحماسة.
5 ـ الغزل بنوعيه:
أ) الغزل بالمؤنث.
ب) الغزل بالمذكر.
6 ـ الوصف.. الخ.

وكاد الشاعر الجاهلي يبدع الملحمة والدراما لو أسعفه الزمن فلقد بدت مظاهر درامية في القصيدة العربية إلّا أن تعبير الشعر المباشر عن الحياة واقترانه بالموضوعات السابقة التي حصر نفسه فيها حجب المحاولات الدرامية الأولى[39].

النثر :

يتمثل النثر في الموضوعات الآتية:
1 ـ المسرحية.
2 ـ القصة بنوعيها:

أ) الرواية.

ب) القصة.

وقد عرف العرب النثر في طور بداوتهم على شكل:

1 ـ خطب.

2 ـ أمثال.

3 ـ حكايات.

وفي طور البعثة النبوية والفتوح عرفوا:

1 ـ الخطابة السياسية.

2 ـ الخطابة الدينية.

هذا باعتبار الفنون الأدبية. أما باعتبار اللفظ وصورة التعبير فإن النثر يتفرع إلى[40]

أ ـ مرسل.

ب ـ مزدوج.

جـ ـ سجع.

ولم نجد من يدرج الأدب النقدي ضمن هذه الدائرة وهي نظرة جزئية انصرفت إلى الشكل دون المضمون وحالت دون التبلور التام لمفهوم النثر ولما كان القرآن عندهم المثل الأعلى للنثر، فقد رأوا أن مهمتهم تمت[41]، ووقف تطور النثر عند الأشكال السابقة..

تطور النوع الأدبي :

وقد يتطور النوع الأدبي فتنتج عنه أصناف أدبية أخرى ولكن دون أن تستقل هذه الأصناف استقلالاً تاماً عن النوع «لأن النوع الأدبي كالنوع البيولوجي ينشأ ويتطور وينقرض. لكن المنقرض من الأنواع الأدبية كالمنقرض من الأنواع والكائنات الحية ـ لا يفني تماما، وانما تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت منه»[42]، وكلما كان الصنف ناضجاً وناجحاً كلما لمحنا من خلاله ملامح

النوع الذي انحدر منه! ومن هنا قالوا: الرواية ملحمة القرن العشرين.

وقد يتطور الصنف إلى أعمال إبداعية فردية ذات صلة بالصنف ومن ثم بالنوع الذي ينتهي إليه الصنف الأدبي وأذكر على سبيل المثال لا الحصر ان الروائي نولستوي حين أنهى عمله الإبداعي: الحرب والسلم، اكتشف أنه تجاوز تبه الصنف الروائي فتساءل ماذا يعني عمل مثل الحرب والسلم؟ انه ليس رواية؟ وليس أقصوصة؟ وليس مسرحية؟ ولا بوثيما؟ إذن ماذا؟ ثم أجاب: انه عمل الكاتب وإبداعه الخاص به[43].

والوصول إلى الأعمال الإبداعية الفردية يكون عن طريق تجربة فنية ناجحة يتجاوز بها صاحبها التقاليد الفنية المتعارف عليها في صنف الرواية أو القصة ثم تشيع هذه الأعمال الإبداعية عن طريق التقليد وتستمر مدة تاريخية إلى أن تظهر تجربة فنية أخرى تتجاوز قواعد العمل الإبداعي المتفرد وتؤدي إلى عمل آخر أكثر نجاحاً وهكذا يتطور الأدب.

والغريب أن أدبنا القديم يملك من ملامح التطور ما يمكن أن يجعله يفلت من ربقة التقليدية وكان بإمكان العصور الموالية له كالعصر الإسلامي والأموي والعباسي أن يسير بتلك الملامح الإبداعية إلى أبعد حد ويتخذ منها نواة للتطور إلا أن ذلك لم يقع للأسف والدليل على قابلية القصيدة القديمة للتطور ان شاعراً مثل امرئ القيس يقول:

توهمت من هند معالم أطلال
عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مرابع من هند خلت ومصائف
يصيح بمغناها صدى وعوازف
وغيرها موج الرياح العواصف
وكل مسف ثم آخر ينسف

بأسحم من نوك السماكين هطال

فهذا النموذج يمثل أقدم خروج على نظام القافية العربية الواحدة وهو ما يعني أن القصيدة القديمة هي عملية إبداعية فردية قبل أن تصبح تقليداً جماعياً من شأنه أن يحجبها عن التطور ويحصرها في تلك الأغراض المتعارف عليها ويزج بها في غنائية مطبقة.

الوزن الشعري :

والحديث عن القصيدة كعمل فني إبداعي يقودنا إلى الحديث عن العروض كجزء من هذه العملية الإبداعية غير أن شعراء العصور المتأخرة وجدوا أنفسهم مجبرين على صب عملهم الإبداعي في بحر هو جزء من عملية إبداعية لشاعر متقدم! وهذا العمل أغرق القصيدة العربية في التقليدية العقيمة ولم تصل القصيدة إلى ما كان ينتظرها من تجديد «إن العملية كانت تتم بالاهتداء إلى بحر مستقل من مجموع التفاعيل الشائعة المختلطة ويتم هذا الاستقلال في تجربة فنية لشاعر ممتاز ثم تشيع التجربة وتقلد ثم ترسخ حتى تصبح لوناً أو وزناً معلوماً يمكن أن يميزه الشاعر أو السامع حين يسمعه.

وبمرور الزمن استقل بحر آخر وعرف واشتهر وقلد وثبت واستمرت هذه العملية في ظهور هذه الطوائف النغمية. ويبدو أن هذه العملية كانت تتم على شكل تقليد»[44]. ويحصر الخليل البحور أو الأوزان في ست عشر بحراً والتي أصبحت تقليدا مشاعاً ضاق الخناق على تجارب الشعراء والتي كان ينبغي أن تفيض عن هذه الأوزان الموروثة والتي ليست جزءا من عمليتهم الإبداعية وأول عملية كسر للعروض الخليلي ظهرت في الأندلس مع الموشحات ثم استمر الخروج عن الوزن الخليلي مع موجة الشعر الحر التي بدأت في عصر النهضة نظراً للاحتكاك الثقافي بين الشرق والغرب.

الهوامش :

(1) أنظر: جبار المطلبي: مواقف في الأدب والنقد، منشورات وزارة الثقافة ط 1980 بغداد.
(2) عبد المنعم تليمة: نظرية الأدب، دار العودة ص 1979 ـ بيروت ص 39.
(3) نفسه.
(4) داوود سلوم: مقالات في تاريخ النقد العربي، دار الرشيد ط 1981 ص 14.
(5) الكسندر روشكا: الإبداع العام والخاص، ترجمة غسان عبد الحي سلسلة عالم المعرفة ط 1989 الكويت، ص 118.
(6) مواقف في الأدب والنقد، ص 207.
(7) الإبداع العام والخاص، ص 121.
(8) السيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة، دار الشروق 1932، ص 25.
(9) الإبداع العام والخاص، ص 121.
(10) صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة في الشعر العربي القديم، دار العودة ـ بيروت 1982. ص 9. وأنظر : أحمد الشايب: الأسلوب، ط 7 1976 ص 30.
(11) نظرية الأدب، ص 90.
(12) أبو حيان التوحيدي: العوامل والشوامل م 27، ص 99. وانظر عفيف البهنسي: دراسات نظرية في الفن العربي الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1974 ص 209.
(13) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 37.
(14) الهوامل والشوامل، ص 241.
(15) عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت ط 1985، ص 66 وما بعدها.
وانظر البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، ط 1984، ص 22.
(16)المصدر نفسه.
(17) المصدر نفسه.
(18) المصدر نفسه.
(19) قراءة جديدة في العشر العربي القديم ص 95.
(20) المصدر نفسه.
(21) مواقف في الأدب والنقد، ص 20.
(22) دراسات نظرية في الفن العربي، ص 223.
(23) و.ل. بريث: التصور والخيال، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة دار الرشيد للنشر ط 1971، ص 20.
(24) دراسات نظرية في الفن العربي، ص 223. والهوامل والشوامل، ص 24.
(25) مواقف في الأدب والنقد، ص 20.
(26) المصدر نفسه، ص 29، وانظر عمر الدسوقي: النابغة الديباني ص 37.
(27) مواقف في الأدب والنقد ص 28.

(28) المصدر نفسه.

(29) المصدر نفسه.

(30) دراسات نظرية في الفن العربي، ص 200.

(31) البكري تاريخ البلاغة، ص 31.

(32) مواقف في الأدب والنقد، ص 29.

(33) المصدر نفسه.

(34) المصدر نفسه.

(35) جلال خياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الحرية ـ بغداد 1982، ص. 13.

(36) مواقف في الأدب والنقد، ص 28.

(37) الأصول الدرامية، ص 20.

(38) المصدر نفسه، ص 57 وما بعدها.

(39) المصدر نفسه، ص.ص57ـ58.

(40) البشير المجذوب: حول مفهوم النثر الفني، الدار العربية للكتاب 1982 ص 11.

(42) 4

(41) المصدر نفسه، ص 13.

(42) شكري عبد العزيز الماضي، نظرية الأدب ط 1984، قسنطينة ص 77.

(43) جميل ناصيف التكريتي: نظرية الأدب لمجموعة من علماء السوفيات، بغداد 1981، ص.ص 60ـ61.

(44) مقالات في الأدب والنقد، ص 27.