البطل في الآداب العالمية: من الأسطورة إلى الحداثة
(مقال)

نسيمة زمالي
جامعة تبسة

أدب الإنسانية بحر زاخر، ليس له أول أو آخر، تصب فيه مختلف المنابع، ولا يستطيع أي كان أن ينكر كون الحضارات الإنسانية تتمازج، والأفكار والفنون تتلاقى وتتلاقح، فتخرج من نبع واحد متعدد المناهل والمشارب، من تراجيديات ومسرحيات وقصص...كما أنه لا أحد يستطيع إنكار مدى وطادة الصلة بين الأدب وجميع الفنون الأخرى.

فالأدب فن من الفنون الجميلة، وصِلَتُهُ بهذه الفنون متداخلة ومعقدة؛ "إذ يستوحي أحيانا كثيرة بعض موضوعاته من الرسم، أو من الموسيقى أو من النحت، أو من أي فن آخر، فليس من الغريب أن يكتب أديب قصة استلهم موضوعها أو بعض عناصرها من صورة وضعها رسام، أو من تمثال نحته نحات، أو من نغمة عزفها موسيقار، وقد يأخذ الأدب اللوحة أو التمثال أو النغمة أو أي شكل من الأشكال الفنية موضوعا مستقلا ينسج منه عملا أدبيا كاملا؛ فقد كتب أدباء كثيرون روائع أدبية حول لوحات زيتية شاهدوها في المتاحف والمعارض، وإذا جاز لهذه الفنون أن تكون طعما أو منطلقا لكتابة الروائع الأدبية، قد تصبح بدورها حافزا أو دافعا، بل موضوعا أساسيا للرسم والنحت والموسيقى.."[1]

وقد تكون أول صورة عرفت بها آداب الإنسانية هي الأساطير، وذلك قبل أن تتجسد في آثار أدبية، كالملاحم والسير الشعبية والمسرحيات...

ولئن اختلفت هذه الفنون جميعها في الشكل والمضمون، فإنها تتفق في كون أحداثها تحركها شخوص، ومن بين هذه الشخصيات، واحدة محورية، تدور حولها جميع الأحداث والشخصيات الفرعية، تلك ما أطلق عليها اسم: **(البطل)**.

وإذا ما رحنا نستجلي معنى **البطل** وخصائصه في المعاجم القديمة والحديثة العربية والغربية، وجدنا بينها تباينا شكليا فقط؛ إذ اتفقت ضمنيا على أن **البطل** عموما "هو شخص له ملامح جسدية ونفسية تميزه عن غيره من الناس، وخصائصه تلك شديدة الصلة بالشجاعة والفروسية"، وهذا تقريبا ما توافق عليه كل من: الزبيدي[2]، والزمخشري[3] والفيروزآبادي[4]، والفيومي[5]، وابن منظور[6]، وكذلك المعجم الوسيط[7].

ومثلما اتفقت المعاجم العربية في تحديد مفهوم **البطل**، تقاربت المعاجم والقواميس الغربية في وضع معنى المصطلح؛ ففي معجم (لونغ مان) (Long Man)[8]، وكذلك معجم (وبستر Webster)[9] ثم معجم (أكسفورد Oxford)[10]، نجد مصطلح (**البطل**) وهو ما يسمى في لغة هذه المعاجم (**Héro**)، "هو الشخص المشهور بالشجاعة والنبل، وهو الشخصية الرئيسية في القصيدة الشعرية أو القصة أو المسرحية، وهو الرجل القوي العظيم الشجاع، الذي تسنده الآلهة، أو هو نصف منهم (هذا بالنسبة للأسطورة والقصة الخرافية)، ثم هو الشخصية المحورية في أي حدث ذي بال وفي أي زمان ومكان".

أما في دائرة المعارف البريطانية (The New Encyclopedia Britanic)[11] فتعرف البطل (**Héro**) على أنه "هو الشخصية الرئيسية في العمل الأدبي، أو الشخص المهم في القصص الأسطورية القديمة، وفي الملاحم البطولية كإلياذة هوميروس وملحمة جلجامش..."

وتعرف دائرة المعارف الأمريكية(The New Encycloped)[12] Americana

البطل (Héro)، والبطلة (Héroïne) بالعودة إلى المعنى الإغريقي الأصلي للكلمة قائلة عنه: "بأنه نصف إله، أو هو الشخص الذي يخلد بأعماله وإنجازاته، أما في التاريخ، فهو شخص من العظماء المشهورين كنابليون والإسكندر وكولومبوس وقيصر وكسرى... وفي الأدب المعاصر؛ يعني الشخصية المحورية التي ينصب عليها كل الاهتمام في العمل الأدبي."

ولم يفت النقاد المحدثين النظر إلى هذا المصطلح النقدي، وذلك في الدراسات الأدبية الحديثة، من نفسية واجتماعية وفلسفية وأنثروبولوجية، على أنها قد

بدأت تتجه نحو الواقع، وتنزل **البطل** من عرش الخيال إلى تربة الحقيقة، فيعرف (شوقي ضيف) البطولة **والبطل** قائلا: "البطولة هي ما يرتفع فيها صاحبها عن الأشخاص العاديين من حوله بقوته وبسالته، وإقدامه وجرأته وتغلبه على أقرانه، وهو منهم من ذات أنفسهم، لا من سلالة الآلهة وأنصاف الآلهة، بشر سوي لا يعلو على الحدود البشرية الإنسانية، وبطولته لذلك تتفجر من وجوده الإنساني البشري، لا من ينابيع إلهية أو سحرية غيبية، بطولة إنسانية تستمد من الواقع وحقائقه لا من الخيال وخوارقه."[13]

أما توماس كارلايل (Tomas Karlile)، فيرى أن صور **الأبطال** لا تخرج عن خمسة؛ فهو "إما إله، أو رسول، أو قسيس، أوشاعر أو كاتب."[14]

وتكاد تجمع الدراسات الفلسفية الحديثة على أن **البطل** لم يعد ذلك الشخص المتميز ذو الطبيعة الإلهية، بل هو الإنسان العادي البسيط في ميولاته وبواعثه النفسية والاجتماعية المختلفة، "فالبطل لم يعد كائنا متميزا على سائر المخلوقات، مثلما كان الإيمان بهذا سائدا قبل القرن التاسع عشر، بل هو كبقية الكائنات الأخرى، خاضع للبحث والتجريب مادام نتاجا لعاملين أساسيين : الوراثة والبيئة، ولم يعد هناك مجال للبطل الجليل ذي المكانة العالية، وإنما أصبح البطل من عامة الناس ومن أحط الطبقات الاجتماعية."[15]

وعند علماء النفس، يعد **البطل**، أو ما يسمونه **البطل** الثقافي: "فردا حقيقيا أو أسطوريا، حيا أو ميتا، يقوم بالدور الاجتماعي الذي قام به في الماضي، أو يقوم به في الحاضر، أو تمثل أعماله جانبا مهما من قيم الثقافة..."[16]

ونرى أن علماء النفس قد أضافوا إلى عوامل التفرد النمطية للبطل، عامل الثقافة.

وإذا كان علماء النفس يربطون تصورهم **للبطل** بعامل الثقافة، فإن علماء الاجتماع يربطونه بعامل المجتمع والبيئة، فيعرف قاموس علم الاجتماع **البطل** بأنه: "هو فرد أسطوري أو حقيقي، حي أو ميت، يرمز إلى جانب من جوانب القيم السائدة في ثقافة معينة، والفرد الذي أصبح بطلا، يمكن أن يكون قد حقق المزايا التي ارتبطت به، أو لم يحققها، ولكن الأشخاص الذين يقدسونه ينظرون إليه باعتباره كائنا

ساميا، أو مخلوقا متفوقا، أو روحا خارقة للعادة، ولذلك يرتبط في أذهان الجماعة بالمثال والقوة."[17]

هذا بالنسبة لأهم المفاهيم القديمة والحديثة، العربية والغربية **للبطل**، والأسئلة التي تطرح نفسها في هذا المجال، ما أنواع **البطل** التي عرفتها الآداب العالمية؟ ما المراحل التي مر بها **البطل** في تاريخه البشري الطويل؟ هل عرف العرب **البطل**، خاصة وأن الفنون التي احتوته، دخلت الثقافة العربية على استحياء وفي مراحل متأخرة من الزمن كالإلياذة والأوديسة...؟ كيف تحول **البطل** في الآداب العالمية من النموذج الأسطوري إلى النموذج **البشري** الذي عرف به في العصر الحديث؟

خاصة إذا علمنا أن ثنائية الذات والموضوع، هي الفكرة التي تنازعت **البطل** منذ القديم، "حيث قام الصراع بين الذات والموضوع في عصور التاريخ المختلفة، فكان منه صراع البطل ضد القدر، ثم صراعه ضد الزمن، ثم صراعه ضد عاطفته، ثم صراعه ضد مجتمعه، ولعل أرسطو أول من نظر إلى البطل نظرة ذاتية في نظريته المشهورة عن الهامارتيا (Hamartia) أو السقطة المدمرة."[18]

فعلى أساس ثنائية الذات والموضوع إذن، تم تحليل دواخل الأبطال في الآداب العالمية، والقديمة تحديدا.

وأول صورة **للبطل** في الآداب العالمية، هي الصورة الأسطورية أو الموضوعية وفيها كان **البطل** مرتبطا أشد الارتباط بالآلهة، حيث لا يشعر بحدود تفصله عن ماضيه وحاضره، كما كان لا يشعر بتفرده، وهو غالبا ما يتعامل مع كائنات غريبة، "هي مزيج من الإنسانية والحيوانية والألوهية في وقت واحد، ونجده يتعامل مع قوى الطبيعة التي تُصَوَّرُ هي بدورها تصويرا حيويا؛ فالبحار والأنهار والأشجار العظيمة ليست مجرد أشكال من المادة، بل إن لها أرواحا، وهذه الأرواح هي ــ على الأرجح ــ ما سميت بعد بالآلهة، والإنسان الذي يموت لا ينفصل تماما عن هذا العالم، بل يعيش في عالم الموتى الذي هو امتداد لعالم الأحياء، وربما عاد إلى عالم الأحياء في صورة أحد أحفاده أو في صورة حيوان أو نبات، أو جماد تقدسه القبيلة وتنتسب إليه."[19]

وقد اهتم الدارسون ــ وعلماء النفس على رأسهم ــ بدراسة الأساطير والتعرف عن كثب على **البطل** الأسطوري؛ فعنوا عناية كبيرة **بأبطال** الأدب والأساطير، واستخدموا رموز الأساطير في تفسير رموز الأحلام، ومرة أخرى عادوا وطبقوا نتائج علم النفس التحليلي على الأساطير والأدب.

ولفهم **البطل** الأسطوري، نادى علماء الاجتماع (الأنثروبولوجيون) بضرورة الاطلاع على القصص الشعبية وفهمها، خاصة وأن علماء الأنثروبولوجيا يردون الأدب بأنواعه: الشعبي (كالسيرة والحكاية الشعبية)، والفني (كالملحمة والتراجيديا) إلى الأسطورة؛ "فهم لا ينظرون إلى الأسطورة من خلال الفرد، بل من خلال علاقتها بالطقوس التي تقوم بدور الجهاز العصبي في حياة الجماعة، ووصلوا بعد درس وتحليل ومقارنة، إلى أن الأساطير لم تكن إلا التعبير القولي عما يمارس عمليا في الطقوس القبلية وما البطولة في تلك **الأساطير** إلا تجسيما للوعي الجماعي ونظام حياتهم."[20]

ووجب الاطلاع على الأساطير والطقوس الشعبية المرافقة لها، لتفسير ماهية **البطل** الأسطوري، وبذلك كان ما يسمى بـــ (طقوس العبور) و (طقوس قتل الملك)، التي سجلها الأنثروبولوجيون ، ونقلها مؤرخو الحضارات القديمة، هي الأجدى في دراسة أساطير البطولة وسمات **البطل** الأسطوري.

وتكشف (جين إلين هاريسون Jan Ellen Harison)[21] في دراساتها عن العلاقة بين طقوس بعض القبائل، وخاصة فيما يتعلق (بأسطورة العبور أو الولادة الجديدة) و(أسطورة قتل الملك)، والتصورات الدينية لليونان، وذلك من خلال الأناشيد المدونة في المغارات والكهوف.

وتحكي الأسطورة اليونانية الأولى (أسطورة العبور (الولادة الجديدة) أن الإلهة (ريا) أنجبت من زوجها الإله (كرونوس) خمسة أبناء، وأن والد (كرونوس) (يورانوس) تنبأ لولده بأن أحد أبنائه سيخلعه من الملك؛ فخشي (كرونوس) النبوءة، وأخذ يبتلع أبناءه فخافت الأم (**ريا**) على ابنها الأخير (زيوس) حين ولدته؛ فخبأته في كهف، ورعته حيوانات الجبل، وبعد أن كبر هذا الطفل (زيوس) وأصبح كبير الآلهة، خان زوجته (هيرا)، حين ضاجع (سيميل) بنت الملك (كادموس)، فحملت منه وأنجبت

طفلها (ديونيزيوس) فحقدت (هيرا) الزوجة الأصلية لـــ (زيوس) وأمرت (التيتانس)[22] أعداء والده (زيوس) بخطفه، وحين هموا بذلك، موههم، بتجسده في صور حيوانات مختلفة آخرها صورة الثور، التي استطاعوا فيها بإمساكه من قرنيه ورجليه، وتقطيعه إربا، وأكله نيئا، ولم يبق منه إلا القلب، فتدخلت الإلهة (أثينا) ووضعت القلب في تمثال طيني ونفخت فيه الحياة.

وفي مجال تجسيد هذه الأسطورة، تحكي (جين إلين هاريسون) أن قبائل غينيا الجديدة (اليابيم، الباكو، الكاي والتامي)، وقبائل ويلز الجنوبية بأستراليا (الويرادثوري) تقوم بختان الأطفال عن طريق تمريرهم بكوخ مصنوع على هيأة وحش، وعزلهم فيه لمنعهم من الاختلاط بالإناث أو الحديث إليهن، ويوهمهم الكبار أنهم في بطن الوحش.

وبشفائهم يعودون إلى القبيلة في احتفال بهيج، وقد عدوا في عداد الرجال، بعد أن ماتوا ثم عادوا إلى الحياة، فالبطل إذن بهذه العملية "يكتسب قوة جديدة مستمدة من اتصاله بالقوة الحيوانية الكونية في صورة من صورها الرائعة."[23]

ومثلما أن هؤلاء الأطفال يخرجون من طقوس قبائلهم (لقاء الوحش) وقد اتصلوا بروح الجماعة في شكلها الطوطمي، فإن **البطل** الأسطوري بدوره، يخرج من اتصاله بالوحش، وقد انتقلت إليه قوته وارتبط به؛ "فعنترة بن شداد كان في صغره يترقب الأسد حتى يقتله بيديه، ثم يشويه ويأكله، وهيراكليس في سن الثامنة عشرة يلقى أسد قيثايرون ويقتله بهراوة، ويلبس جلده، ويتخذ فكيه غطاء لرأسه، ويعرف بهذا الكساء دائما بعد ذلك."[24]

وترى الأسطورة اليونانية الثانية (قتل الملك) أن الصورة الأولى للملكية عند القبائل البدائية، هي صورة الملك الساحر أو الكاهن، والملك عندهم هو المسيطر على القوة الكونية؛ فبفضله يسقط المطر، وينضج الزرع، وتتكاثر الحيوانات، فحرصوا ــ لتلك الأهمية ــ على أن لا يموت الملك ميتة طبيعية، وتضيع بذلك قوته وتخمد شدته، بل وجب قتله قبل تلاشيها لتنتقل ــ حسب اعتقادهم ــ إلى خليفته.

وكتجسيد لتلك **الأسطورة**، تروي (جين إلين هاريسون) أن قبائل جنوب السودان (الشلوك)، إذا شعرت فيها زوجات الملك بعجزه الجنسي، أخبرن شيوخ

القبيلة، ويحكم الشيوخ ــ بالتالي ــ على الملك بالموت، عن طريق عزله في كوخ برفقة فتاة عذراء وسد باب الكوخ عليهما، حتى اختناقهما.

وغير بعيد عن ذلك ما كانت تقوم به قبائل النيجر (اليوكو)؛ حيث أنه عندما يقرر وجهاء القبيلة أن (الملك مريض)، يفهم الجميع وشوك مقتله، فيختارون خليفته، ثم يولمون وليمة كبيرة، يسقون فيها (الملك المريض) الجعة حتى السكر، ثم يتم طعنه بالرمح وبذلك يخلفه الملك الجديد.

و**البطل** الأسطوري تناوله فن الأقدمين، أو ما يعرف بالأساطير بصورة مفصلة حيث تعد هذه عند البدائيين، "فن وفلسفة وعلم ودين، إنها جماع حكمتهم ودستور حياتهم مصوغين في قالب قصص عن الخلق والحياة والموت والبعث، وإن كان لا سبيل لنا للوصول إلى الفن البدائي؛ فن الأساطير ومعرفته على حقيقته، وهو لم يكتب إلا بأيدي شعراء الملاحم والتراجيديا؛ حين استباحوا التغيير فيما أخذوه منها، فمزجوا الجوهر الأسطوري بالشكل الفني الذي صاغه الشاعر على حسب تصوره وروح عصره..."[25]

إذن **فالبطل** الأسطوري، يتصل بالقوة الحيوانية (الطوطم) ويستلب تلك القوة، فتحل فيه، ثم أنه يحول تلك القوة إلى خليفته راضيا مرتاحا؛ لأنه يفتدي جماعته، ولا اعتبار عنده لذاته .

وهو ينحدر من أصل ملكي، ولو كانت نشأته يشوبها الغموض، وقد يكون ذا أصل إلهي، ويتولى الزعامة بعد عمل جليل يقوم به، أو واجب يؤديه، وهو متوافق مع الآلهة لذلك هي تحيطه بقوتها الخارقة ورعايتها، وهو يعمل للجماعة، ولا يشعر بوجوده الفردي ولا باستقلاليته عن مجتمعه، وموته كذلك يكون في سبيل الجماعة، فحياته إذن قربان يقدمه على مذبح افتدائها عن طيب نفس وراحة بال.

وهو بهذه الخصائص يختلف عن **البطلين** التراجيدي والملحمي، ثم أن حياته تنتهي بالقتل، الذي يأتيه من جهة لم يكن يتوقع منها الأذية، وذلك بعد تخلي الآلهة عنه وبانقلاب أحبائه عليه.

وإذا كان البطل الأسطوري، يعد مرحلة أولى لصورة **الأبطال** في الآداب العالمية فإن **البطل** الملحمي هو مرحلة وسطى بين **البطلين** الأسطوري والتراجيدي، "ولعل دراسة المرحلة الأخيرة من مراحل التطور بين **البطل** الأسطوري **والبطل** التراجيدي، تكشف عن الصفات التي أخذت تختفي من **البطل** الأسطوري، ليتحول نهائيا إلى **بطل** تراجيدي ونستطيع عندئذ أن نحكم بأن هذه الصفات مكبرة ومعمقة، هي التي تميز **البطل** الأسطوري."[26]

ومن المعروف أن الملحمة كانت أسبق في الوجود من التراجيديا عند شعراء اليونان، وإذا كانت ثمة فروق هامة بين **البطلين** الملحمي والتراجيدي، كان هذا دليلا على وجود **البطل** الأسطوري الذي كان أسبق في الظهور من **البطلين** الملحمي والتراجيدي على حد سواء.

وتجدر الإشارة إلى أن الملحمة تلتقي مع التراجيديا في وجوه عدة، لعلها أكثر من أوجه الاختلاف بينهما، حتى أن (أرسطو) غالبا ما يمزج في استشهاداته في كتابه (فن الشعر) بين الملحمة والتراجيديا، ويؤكد ذاك الشبه في قوله: "إن الملحمة تشبه التراجيديا في أنواعها: (بسيطة ومعقدة، خلقية وانفعالية)، كما تشبهها في أهم عناصرها: الخرافة (العقدة)، الخلق (الشخصية)، العبارة (الفكرة)، والعبارة والخلق تنطبق أولا وبالذات على شخصية البطل."[27]

بينما تختلف الملحمة عن التراجيديا في الشكل أولا؛ ثم في أكثر من فرق في المضمون؛ حيث أن الخوارق والعجائب، هي أوسع في الملحمة منها في التراجيديا .

و**البطل** الملحمي قد يعتمد في حل المشكلات التي تعترضه على عقله وعدته ولكنه قبل ذلك يعتمد اعتمادا كليا على مساعدة الآلهة الخارقة ومساندتها، والآلهة في الملاحم تحذر **البطل** من أعدائه، وتنبهه لما يحاك ضده من شرور ومؤامرات، وهي تنزل من عليائها لتحل المشكلات، وهي عونه وسنده في الحروب والنزاعات.

و**الأبطال** الملحميون كُثُرٌ في تاريخ الآداب العالمية، (كأوديب) في مقطع (أوديب في كولونا) من مسرحية (أوديب)، حيث يصل (أوديب) بعد سير مجد إلى

قرية (كولونا) التي أرسلته الآلهة إليها، موحية له أنه سيموت فيها، ويكون قبره مزارا لأهل الأرض للتبرك، وبذلك ينتهي أمره إلى قداسة ما كان يحلم بها بعد طول معاناة.

ومثله (أخيل) في إلياذة (هوميروس)[28]، فقد كان في وئام واتفاق مع الآلهة؛ حين نصرته في حربه على (أجاممنون) بعد أن اختطف هذا الأخير حبيبته (بريزيس)، وذلك بعد أن شكا (أخيل) إلى أمه (ثيتس) ما فعله (أجاممنون)، فذهبت إلى كبير الآلهة (زوس) واستعطفته لنصرة ابنها (أخيل)، فينصر الإله الأكبر الطرواديين المحاربين ضد اليونان ويُقْتل (أخيل) في ريعان شبابه، وذلك بعد أن يقتل أعداءه، وينتقم لأحبائه.

ولئن كان (أخيل) نصف إله، فإن (أوديسيوس) بطل (الأوديسة) كائن بشري، لكنه مدعوم من الآلهة، وهو منصاع لتدبيرها؛ حيث ينقذه الإله (هرمس) من سحر الإلهة (سرسة) التي نوت مسخه خنزيرا، مثلما فعلت بأصدقائه، ثم تصبح (سرسة) بدورها صديقة لـــ (أوديسيوس) حين ترشده إلى طريق الوصول إلى وطنه سالما معافى.

إذن فأهم خصيصة من خصائص **البطل** الملحمي؛ هي اعتماده على الآلهة وتوافقه معها، ولعل هذا ما يفصله ويميزه عن **البطل** التراجيدي، وهو آخر صورة عرفتها الآداب العالمية **للبطل**، قبل **البطل** الحديث.

ويعود الفضل في تحديد ملامح **البطل** التراجيدي إلى (أرسطو)، الذي تطرق إلى هذا الموضوع منذ ألفي (2000) عام أو أكثر، ويؤكد النقاد أن صورة **البطل** التراجيدي التي حددها (أرسطو)، "هي الصورة التي يدور فيها **الأبطال** في جميع الآداب الحية، كما أن التراجيديا اليونانية مازالت هي النموذج الذي تتبعه تراجيديا هذه الآداب جميعها."[29]

ويرى (أرسطو) أن وظيفة الدراما هي تطهير الانفعالات من خلال إثارة إحساسي الخوف والشفقة؛ "حيث يتمكن المتفرج الذي يطابق بين شخصه وبين (أورست) أو (أوديب) من التحرر من تلك المطابقة، ويتسامى فوق صروف القدر العمياء، وبذلك يلقي عن كاهله مؤقتا قيود الواقع وأعباءه."[30]

فالخوف ينتابنا تجاه **البطل** الذي يشبهنا، والرحمة أو الشفقة نحسها صوب **البطل** التراجيدي الذي تنزل به الكوارث مع عدم استحقاقه لها، لذلك نهتم لمصير **البطل** التراجيدي، لأننا نتصور أنفسنا مكانه، وأن ما أصابه وحل به قد يحدث لنا.

ويؤكد أرسطو أن التراجيديا الجيدة، هي التي تصور تقلب أحوال **البطل** من السعادة إلى الشقاء، أو العكس.

ويحدد أرسطو للتراجيديا ثلاثة أنواع من **الأبطال:** الشرير والخيِّر، والمتوسط بينهما؛ فالشرير لا يثير فينا مشاعر الشفقة والخوف، "لأنه يمر بمصاعب يخرج منها ظافرا منتصرا، ومثل هذا **البطل** يرضينا ويريحنا، وذاك الرضا الذي يطلبه عامة الجمهور خارج عن التراجيديا، وهو أقرب إلى الكوميديا."[31]

والخيِّر بدوره لا يثير فينا تلك المشاعر؛ لأن أحواله تتغير من سعادة إلى شقاء ومصيره بدوره يحزننا ويثير فينا مشاعر أعنف من الشفقة والخوف، فلا يصلح ــ حسب أرسطو ــ كبطل للدراما إذن إلا المتوسط بين الخيِّر والشرير.

وقد افترض (أرسطو) تعادل عنصري الشفقة والخوف بمقدارين متساويين، حتى يحدث التطهير عند الجمهور على أفضل وجه وأكمله.

ويرى (أرسطو) أن على شاعر التراجيديا أن يجعل **أبطاله**، "أجمل من الواقع وحتى إذا كان فيهم عيب، كسرعة الغضب، أو بلادة الحس، وجب عليه أن يجعلهم أفضل من ذلك، وأحسن مما هم عليه، كذلك يجب أن يختار أبطاله ممن يعيشون في عز ونعمة كأوديبوس، وثواستيس، ومن ينتمون إلى مثل هذه الأسر من ذوات الشهرة."[32]

وقد يكون اهتمام الأدباء ــ بعد أرسطو ــ بأثر التراجيديا (إثارة الشفقة والخوف) في نفس الجمهور، مرده كونها تخرج الإنسان من حيز الذاتية الضيقة، إلى رحابة الإنسانية، وبذلك تتسع مداركه ورؤاه للحياة والكون، ويغدو أكثر تفهما واستيعابا لأسباب الضعف البشري ونتائجه، ولذلك فإن "الشفقة تعد ــ في أحيان كثيرة ــ فضيلة إنسانية لا يتمتع بها سوى أصحاب القلوب الكبيرة، ولكنها لا بد أن تخضع لمعايير وجدانية محددة وإلا انقلبت إلى نوع من الأحاسيس المرضية التي تثبط الهمم،

وتتطرف إلى حدود الرثاء والشجن وندب الحظ العاثر ، والقانون الذي يؤكد أن كل شيء يزيد على حده، ينقلب إلى ضده، ينطبق تماما على المعايير الفنية والنفسية التي يقيس بها الأدباء مفهوم الشفقة في أعمالهم."[33]

والنهاية المفجعة التي تحل **بالبطل** التراجيدي، تعود إلى ما سماه (أرسطو) الهامارتيا (Hamartia)، أو (السقطة العظيمة)، وليس مردها الخبث والشر اللذان تحتويهما نفس **البطل**.

والهامارتيا، "هي نقطة الضعف في شخصية **البطل**، وهي التي تجعله غير كامل الفضيلة، ومنها تنتج الفاجعة، ودونها لا يتحقق غرض التراجيديا (إثارة الرحمة والخوف) وهي التي تجعلنا نشعر بأن **البطل** يشبهنا، مثلما تجعلنا نعطف عليه، لأنها سقطة واحدة من فضائل **البطل** الكثيرة، وإن كان عطفنا عليه لا يصل إلى حد الجزع؛ لأن الفاجعة التي ينتهي إليها أمره، لا تهبط عليه من الخارج، بل هي نتيجة عمله، ونتيجة لتلك السقطة."[34]

وتجدر الإشارة إلى أن **البطل** التراجيدي، وبحكم خضوعه لحتمية القدر، "يكره الزمن؛ لأن دورته صماء، لا تعبأ بآلام الإنسان، ولا يمكن أن تتراجع إلى الوراء ولو للحظة، وهو يمثل مواجهة الإنسان للقدر حين يصارعه إلى آخر لحظة في حياته برغم أنه يعلم جيدا أنه محكوم عليه بالفناء والهزيمة مقدما."[35]

وبذلك كان **البطل** التراجيدي يسعى وراء هدف مستحيل التحقيق، وينذر حياته لتحقيق غاياته المستحيلة، وكأنه بذلك يتحدى عبثية الزمن ويعيد إرجاع عجلته لإصلاح ما أفسده، ولعله بذلك يريد إثبات إرادته أمام حتمية القدر.

وهو قد يحاول إعلان تحديه الصريح للقدر أحيانا، "ولعله يثير في أنفسنا العطف عليه؛ لأننا نود بدورنا أن نثبت إرادتنا في مواجهة القدر، لكننا نخاف من مصير **البطل**؛ لأنه لم ينجح إنسان من قبل في تغيير مصيره، وتحويله إلى وجهة أخرى، لذلك فقد قضى على نفسه بالفناء في اللحظة التي قرر فيها إثبات إرادته.

ونحن لا نملك في مواجهة البطل التراجيدي سوى الشعور بالعطف نحوه والخوف من مصيره؛ لأنه يشترك معنا في الخصائص البشرية، بكل ثغرات ضعفها؛

لذلك نتخيل أنفسنا مكانه، ومن هنا كان إحساس التطهير الذي تمارسه التراجيديا على وجداننا من خلال أحاسيس العطف والخوف، التي تقترب بنا من قوى القدر الغامضة، دون أن نصاب بأذى حقيقي، لأن **البطل** يتحمل الأذى والموت، ويتحدى القدر نيابة عنا."[36]

وكانت الآلهة تلحق الأذى **بالبطل** التراجيدي، وتوصله إلى السقطة العظيمة والنهاية المفجعة، بخطيئة الكبرياء أو الهوبريس (Oppresse)، وتعني جنون العظمة وشدة اعتزاز **البطل التراجيدي** بكيانه وإرادته وكرامته وفكره ومنطقه.

وإذا كانت العظمة خاصية متعلقة بالآلهة وحدها، فإن محاولة **البطل** التراجيدي مشاركتها هذه الصفة، هو نوع من الجنون الذي يهيأ **للبطل** قدرته على مجاراة الآلهة ومن هنا كان العقاب المأسوي الذي يلحقه، حين يحاول التشبه بالآلهة، وهذا ما حدث مثلا لـــ (بروميثياس)، عندما حاول سرقة مفتاح المعرفة، كي يتساوى البشر بالآلهة ويحصلون على علمهم، فكان عقابها له أن ربطته إلى صخرة، وتركت الجوارح تنهش لحمه وصولا إلى قلبه وكبده.

وقد اهتم علماء النفس التحليليون كثيرا بمآسي **أبطال** التراجيديا، وبنوا العديد من نظرياتهم العلمية على أساسها، واختلفوا في أسباب النهاية المفجعة التي تحل **بالبطل** التراجيدي؛ فمنهم من نفى عنها كونها خطأ لا إراديا من **البطل**، وفسر السقطة الخلقية على أنها مجرد خطأ في الحكم، وذاك الخطأ لا يقل فداحة عن الجريمة."[37]

وهناك من راح يمارس نوعا من الإسقاط؛ فأسقط فكرة الهامارتيا على تراجيديات حديثة، مثلما فعل الناقد الإنجليزي (إ. س. برادلي I.C. Bradley)[38]، حين أسقط فواجع التراجيديا اليونانية على تراجيديات شكسبير، مستنتجا أن السقطة فعلا إراديا كاملا، وإلا لما ميزت **البطل** المأسوي.

أما فرويد (S. FREUD) وتلامذته، فيصطلحون على الهامارتيا، اسم: سيكولوجية الأخطاء[39]، ويرجعون السقطة إلى اللاشعور، وبذلك يرجع فرويد معظم الأحلام والأعراض العصابية إلى عقدة أوديب، وكانت هذه العقدة "تمثل الرجوع إلى رحم الأم فعمى أوديب يمثل بأعمق معانيه رجوعا حقيقيا إلى ظلمة رحم الأم،

واختفائه النهائي وراء صخرة في العالم السفلي، يعبر مرة أخرى عن نفس الرغبة المتجهة نحو العودة إلى الأرض الأم، وهذا يذكرنا بـــ صامويل بيكيت، عندما قال: إن الإنسان يخرج من ظلمة الرحم، إلى ظلمة القبر، مارا بظلمة الحياة."[40]

وإلى عقدة (إلكترا Elektra)[41]؛ وهذا بالنسبة للفتاة التي تتعلق بأبيها تعلقا مرضيا يعوق نمو أحاسيسها الطبيعية التلقائية تجاه الجنس الآخر، إذ ترى في أبيها نموذجا أعلى لما يجب أن يكون عليه رجل حياتها، وإذا لم تنطبق هذه المواصفات على أي كان فليس ثمة ضرورة للقبول به.

ويساند (سيجموند فرويد) في نظريته النفسية تلك، كل من (إرنست جونز Ernest Jones)[42] و(كارل يونغ C.G. JUNG)[43] تلميذيه.

وخلاصة القول في **البطل** التراجيدي، أنه ذو أصل عريق، منزه عن العيوب والنقائص، يحيا في عالمه الذاتي، وهو على يقين بذلك، يشعر بالانتماء لأسرته، ويرتبط بها أشد الارتباط، يضحي لأجلها، ويصارع الأهوال والمخاطر، خاضعا لسلطة الحوادث المفروضة عليه فرضا، على ظنه أن الآلهة تمده بعونها، وأنه على وفاق تام معها، لكن الآلهة في حقيقة الأمر تسير الأحداث عكس ما يحب ويشتهي، حتى تنتهي حياته بفاجعة تحل به مهما حاول الهروب منها.

وقد اختلف الدارسون في سبب تلك الفاجعة التي تحل **ببطل** التراجيديا؛ فمنهم من أرجعها إلى جملة أخطاء يرتكبها **البطل**، ومنهم من ردها إلى عيب واحد فيه ، لا يعد شيئا أمام فضائله الكثيرة، وفريق ثالث يسندها إلى القدر؛ لكون **البطل** التراجيدي مبرأ من العيوب والنقائص.

وتلك الفاجعة تأتيه على يد أقرب المقربين إليه، كالأم، الأب، الأخ، الابن...مما يعمق مأساته وإحساسه بالذنب والندم.

وبقيام الحضارات الزراعية، اتخذت الطقوس والأساطير وجها آخر، حيث أخرجت الزراعة ــ منتظمة المواسم ــ الإنسان إلى عصر العلم، بعد أن كان يحيا في عصر السحر، وظهر النبات كخليفة لـــ (الطوطم) الحيواني، فتصور الإنسان أن هناك

روحا للقمح أو التفاح، أو الكرم، وبالتالي أصبحت معبوده المقدس، وحل الاحتفال بآلهة الزروع والكروم محل طقوس قتل الملك والعبور.

واستجدت في هذه المرحلة الزراعية فكرتا الخير والشر، ونضجتا، وبناء عليهما لم يقبل الإنسان أن يكون الموت من نصيب الملك الخيِّر ــ إله الزرع وجالب المدنية ــ فحكم بهذا الحكم القاسي على عدوه.

ورغم انتقال حياة المجتمعات البشرية من المرحلة الأسطورية إلى المرحلة العلمية، إلا أن الأدب لم يتخلص من ذلك الصراع الدائر بين **البطل** وعالمه الخارج، "ولا يزال الأدب يعود إلى الشكل القديم ــ شكل الطقوس الأسطورية ــ كلما وقف أمام منابع الحياة الأولى، وأحس بالوشائج العميقة التي تربط الفرد بجماعة الناس، والجماعة الإنسانية بالكون."[44]

فتراجيديات شكسبير (Shakespear) بدورها مبنية على أساس ذلك الصراع المعتمل في نفس **البطل**؛ فإذا تناولنا (تراجيدية هاملت Hamlet tragédie) وجدناها متطابقة مع تراجيدية (سوفوكليس) اليونانية (أوديب ملكا)، فهي تحكي قصة ابن ملك يحاول تخليص الأرض من ملك شرير (كلوديس).

وبظهور الكلاسيكية، ومجيء عهد لويس الرابع عشر، استبدل **أبطال** مسرح (كورني وراسين Korneh et Racine) القدر بالواجب، وأصبح **الأبطال** "نماذج للعلاقات المستقرة في المجتمع والطبيعة، وأصبح كل شيء خارج عن الإنسان لا قيمة له إلا بقبول الإنسان له، فهو أعظم نبلا مما يقتله، وذلك لعلمه أنه يموت."[45]

ومن أشهر المسرحيات التي حل فيها الواجب محل القدر، مسرحية (فيدرا Videra) لــ (راسين)، وهي مقتبسة من تراجيدية (هيبوليتس) لــ (يوريبيديس) اليوناني، حيث أن (هيبوليتس) كان مسيرا من الآلهة، فبعد أن يكتشف خيانة زوجة والده تخشى هذه الأخيرة فضح أمرها، فتوقعه في فخ، ليقتله والده دون أن تكون له حرية اختيار مصيره، بينما **البطل** (هيبوليتس) في مسرحية (راسين) يختار الموت بشرف على أن يكلل جبين والده بالعار، بعد اكتشافه خيانتها له.

وكانت له الحرية الكاملة في إظهار حقيقة الأمر لوالده، أو إخفائها، وهذا ما يتطلبه الواجب.

وتجدر الإشارة إلى أن مسرحيات هذه المرحلة، كانت تجسد القيم الأخلاقية، سواء أكانت سلبية أو إيجابية، "فهناك شخصيات تمثل الكذب والنفاق، وأخرى تمثل الغواية والشر، وثالثة تمثل الشرف والكرامة...وكانت الغلبة في النهاية للشخصية التي تمثل الشرف بمفاهيمه المتعددة، وذلك بهدف تأكيد الدرس الأخلاقي في ذهن الجمهور."[46]

وفكرة الشرف قديمة في تاريخ الآداب العالمية؛ فمعظم المخاطر التي خاضها **أبطال** الإلياذة والأوديسة لـــ (هوميروس) كانت لأجل الدفاع عن الشرف الشخصي أو القومي، ولأجله كان **الأبطال** يقدمون أرواحهم زهيدة ويموتون راضين لأجله.

وبتلاشي الكلاسيكية وسيادة المدرستين الواقعية والرومانسية الحياة الأدبية، وذلك لدفاعهما عن انشغالات الطبقة الوسطى ــ مع اختلافهما في وجهة النظرــ؛ فقد مجدت **الرومانسية** الحرية الفردية، وعملت على الإطاحة بالنظام الإقطاعي، وانصاعت للعواطف البشرية وقدستها، بينما الواقعية قد أقامت أسسها على الحقيقة المادية، ونادت بأن المال يحقق طموحات الطبقة المتوسطة.

وقد أخذ على الرومانسية، إغراق **أبطالها** في الذاتية كـــ (سان برو) **بطل** رواية (هيلويز الجديدة) لـــ (جان جاك روسو Jan Jack Rousseau)، مثلما أخذ على الواقعية اتخاذها الإنسان ــ جسدا وروحا ــ موضوعا للتجارب العلمية، "فنادى (أونريه دي بلزاك) بضرورة تصنيف الإنسان مثلما تصنف الكائنات الحية، وذلك وفق مبدأ تأثير البيئة في طباع الإنسان، وذهب (إميل زولا) إلى وجوب إخضاع العواطف الإنسانية لتجارب المخابر.

وإذا كانت الرومانسية "قد أنتجت أبطالا مسرفين في الذاتية، كان من الطبيعي أن لا تنتج الواقعية **أبطالا** على الإطلاق؛ فخلا الأدب من **الأبطال**، وحفل **بالنماذج** أو **الأنماط البشرية**، مختلفة الخصائص والسمات، والمرتبطة بالبيئة

والتاريخ، وإن اختلف عنهما قليلا (جورج ديهايمل) في رسم ملامح **البطل** والاقتراب به ثانية من عالم الأسطورة في سلسلة (سلافان)."[47]

وبحلول القرن العشرين وتأثير الحضارة العلمية بمبتكراتها المادية من مدن ومصانع وآلات...أدرك الإنسان الحديث عبثية الحياة، فعاد إلى المنابع الأسطورية القديمة، هروبا من مرارة الواقع وآلامه.

وأمثلة الأبطال الأسطوريين كثيرة في التجارب الأدبية الحديثة، كرواية (أوديسيوس) لـــ (جيمس جويس J. JOUISSE) وبطلها (ليوبولد بلوم L. Bloom) الذي كان يشتغل مندوب إعلانات؛ فيقضي أيامه متنقلا بين أحياء مدينة (دبلن)، إلى أن يعود إلى بيته وينام بجانب زوجته الخائن، وقلبه مفعم بحنان الأبوة، بعد فقدان رضيعه.

"فهو (أوديسيوس) الذي يخوض أهوالا، ليصل إلى بيته، وإن كانت الأهوال تجري داخله ومسرحها ليس عالما من الآلهة والمردة والوحوش والسواحر والحوريات بل مقاه وحوانيت ودور صحف ومواخير، وعُدَّتُه للقاء هذا العالم ليست الحيلة وقوة الذراع، بل ابتسامة التودد التي تليق بمندوب إعلانات."[48]

وغير بعيد عن نوازع بطل هذه الرواية، ما ينتاب بطل تراجيدية الكاتب الأمريكي (آرثر ملر À. Miller)، (موت موزع)؛ حيث تبدأ قصته كما تبدأ تراجيدية (أوديب) وتنتهي كنهايته، وذلك بأن يقتل نفسه، مثلما يفقأ (أوديب) عينيه، وتصور القصة مأساة الإنسان المعاصر، حيث كان بطلها موزع بضائع، يسعى للحفاظ على منزله وأسرته ومثل هذين قصيدة: (إ. س. إليوت I.S. Eliot) في قصيدته المشهورة (الأرض الخراب The Weast Land)، التي صور فيها بدوره تحول الحضارة الحديثة إلى أرض خراب وانتظارها **لبطلها** الذي ينتقذها مما حل بها.

وإذا كان المسرح الكلاسيكي الفرنسي، قد احتفظ بشكل الأسطورة، مفرغا من كل معاني الأساطير، ثم إذا كانت أسطورة **البطل** قد ظهرت في آداب المجتمعات الرأسمالية الأوروبية بشكل تلقائي، فإن اتجاه الأدب السوفييتي للأسطورة، كان قصدا واعيا؛ حيث ركز الكتاب السوفييت على بناء **البطل** الأسطوري مع إلباسه حلة

روسية، وغير خاف مدى مطابقة **البطل** الإيجابي هذا، **للبطل** الأسطوري اليوناني؛ من حيث تضحيتهما في سبيل الجماعة التي ينتمي إليها كل واحد منهما.

فإذا استشهدنا مثلا بمسرحية (النقطة البعيدة) لـــ (أفينوجنيف Aveno Jeneuv)[49]، نجد **بطلها** عبارة عن قائد شيوعي، يصاب بمرض السرطان، ويتقبل خبر موته بعد أشهر ثلاثة بصدر رحب، مواصلا أعماله السياسية والعسكرية، وهو بذلك لا يبتعد عن **بطل الأساطير**، الذي يتلقى الموت بشجاعة؛ لأنه يعتقد بحياته الأبدية بين ظهراني جماعته، وربما ينهي حياته بيده، وهو راض تمام الرضا.

وإذا شابه **البطل في** الأدب السوفييتي **أبطال** الأساطير، إلا أنه خالفه في كون **البطل** السوفييتي، لا يقبل على قتل نفسه، في حين يفعل **البطل** الأسطوري ذلك افتداء لجماعته ودليل ذلك (كورشاجين Korchagine) بطل رواية: (والفولاذ سقيناه) لـــ (أستو فسكي Astovesky)، والذي يصاب بمرض مستعص، فيشعر بالمرارة ويقرر الانتحار، لكن فوهة مسدسه ترفض ذلك.[50]

أما الأعمال السوفييتية التي عملت على رسم صورة **للبطل** الحديث بكل حيثياته وابتعدت به عن التبعية الأسطورية، وهو ما سماه بعض النقاد: (البطل الإيجابي)؛ وهو عبارة عن شخصية حقيقية، تناضل في سبيل الحرية، متحمس لمبدأ معين، ويعمل على بناء مجتمع جديد، ورائد مستقبل، وهو ذو نفس جريئة مستبشرة، لا تخشى الموت، وهو بذلك قدوة للآلاف الشباب.[51]

ونماذج هذا **البطل** كثيرة؛ كبطل رواية (وريس بوليفيي) (بآفل كور شاجين) وأبطال مسرحية (المأساة الضاحكة) لـــ (فسيف ولود فيشن فسكي) أو أبطال (بعيدا عن موسكو) لـــ (فاسيلي أراين).[52]

إذن فقد ظهر **البطل** السوفييتي متمثلا في الطبقة البروليتارية، وطبقة العمال المزارعين.

وخلاصة القول في أبطال الآداب العالمية، أنهم تطوروا من ملوك وأمراء وآلهة وأنصاف آلهة، إلى رؤساء قبائل وإقطاعيين، ثم أفراد عاديين.

وإذا كانت الملاحم قد اختفت من أدبنا العربي لأسباب كثيرة؛ منها: قلة أساطير العرب الخرافية، ورقة عقائدهم الدينية، وبساطة نظمهم الاجتماعية، ثم الروح الانفرادية والاكتفاء بالأدب الخاص...فإن القصة المروية شفهيا في مجالس السمر المختلفة، لم تغب عن الثقافة العربية، وعلى الرغم من كونها "كانت موجهة إلى التسلية الشعبية، لا إلى المتعة الفنية الأدبية، وقد خرجت بسبب ذلك في قسم كبير منها، على القواعد المقررة للقصة؛ من وحدة موضوع، وتحليل نفسي، وحرص على العقدة، وسرعة في الحديث..."[53]

إذن فقد اجتمع للعرب تراث قصصي، تداولته الروايات، حتى العهدين؛ الأموي والعباسي، وكان موضوعه أخبار العرب وأيامهم وحروبهم. ثم كان اختلاط العرب بأجناس مختلفة من الفرس والهند والروم، فاقتبسوا من آدابهم، ومزجوه بتراثهم بما يتماشى ونظرتهم للحياة ومعتقداتهم وعاداتهم، فأصبح لهم بذلك أدب قصصي واسع وانقسم إلى قَصَصٍ موضوع وقصص منقول.

أما **الأبطال** الذين عرفتهم آداب العرب؛ فكان منهم: **البطل** التاريخي؛ الذي عاش حقيقة في زمان ومكان معينين كأشعب، أو الزير سالم، أو أبي زيد الهلالي، أو سيف بن ذي يزن، أو عنترة، ومجنون ليلى وجميل بثينة...

ولا ننسى أن الكثير من هذه الشخصيات، قد انطبعت في الذاكرة الجماعية العربية وتوارثتها الأجيال، جيلا عن جيل، على أن التحوير والزيادة والتضخيم، قد لحقها، فأكسبها ضبابية، واختلط بذلك الوجه الحقيقي بالمختلق؛ فغابت الصورة الأصلية لهؤلاء **الأبطال**؛ بعد أن نسج الخيال حولهم ألوانا من المغامرات الموحية بطبيعة البيئات اللاتي عاشوا فيها.

وبما أن الخلق العربي قوامه الشهامة والوفاء والتضحية، فقد استحوذت هذه الشخصيات **البطولية** على القلوب والعقول، بحميد خصالها ومجيد فعالها، وتغلبها على المثبطات والمصاعب، وبذلك خرجت هذه الشخصيات عن طابعها التاريخي الواقعي، إلى الطابع الأسطوري ذي الخيال المجنح، دون أن ننسى كذلك أبطال القصص المنقول، كالسند باد وشهريار...

وبالإضافة إلى **البطل** التاريخي، عرف العرب البطل الصوفي[54]، كالحلاج[55] ومحي الدين بن عربي[56]، وابن الفارض[57].

و**البطل** الصوفي ــ كما تكشفه كتب التاريخ ــ ذو نفس حساسة، تهزها مشاهد الجمال حتى تقع في شبه سكرة تواجدية، وهو متقشف، يعمل على قهر النفس ومتطلباتها الحسية بالصيام والتأمل، وهو مترفع عن حطام الدنيا، محب، سخي، كثير الخير، طيب المعشر.

ويتغنى **البطل** الصوفي بخمرة الوحدة الإلهية، وبالسكر الروحي، ومفاعيل الخمرة إذ هي مبددة للهموم، مسكرة بالأفراح، مقيمة للموتى، شافية للأسقام، مهذبة للأخلاق.

ثم أن **البطل** الصوفي يعشقها، فإذا روحه ممتزجة بها امتزاجا، لا يعرف الانفصال، وهو يخوض معركة مستمرة بين الصلاح والفساد، ويصبو إلى الفوز النهائي بمشاهدة الجمال المطلق، أي جمال **الله** الذي يتجلى في كل ما هو جميل في الطبيعة والإنسان.

وهو عاشق لكن حبه رفيع، يسمو على المادة، ويتفلت من قيودها، للحاق بمبدع الجمال، وينبوع كل بهاء.

ومذهبه الاستسلام للحب الإلهي، استسلاما كاملا، والتلاشي فيه؛ فالموت فيه حياة والتلاشي نعيم وسعادة.

وهو يدعو المرء إلى خلع الحياء في اتباع الحب الإلهي السامي القاتل، فهو كما يقولون: "أوله سقم وآخره قتل، وذاك القتل هو تلاشي إرادة المحب في إرادة المحبوب وذوبان المحب في حقيقة المحبوب، والحب السامي عنده، ليس له مثيل، وليس لمحبوبه مِثْلُ، وليس لحبه بعدُ ولا قبلُ وحبه سخي مندفع، يجود حتى بالروح، وقد استولى على كل الجوارح، فأسعد صاحبه من حيث أشقاه وعذبه."[58]

وإذا كان اتصال العرب بالأمم الأجنبية المختلفة، تم منذ فترة ما قبل الإسلام إلى أواخر القرن الإسلامي الأول، السابع للميلاد، فكان ذلك بدافع تجاري واجتماعي وديني.

والحقيقة التي لا مراء فيها، أن احتكاك الشعوب، يوسع المدارك الفكرية، وينوع مصادر الإيحاء، وهذا ما حققه العرب "بعد خروجهم من جزيرتهم فاتحين، وبعد احتكاكهم بحضارات الأمم المفتوحة؛ حين انتقلوا من حال البداوة والجهل، وتطوروا اجتماعيا وفكريا، وقطعوا شوطا في مجال التقدم والرقي."[59]

وكان أساس تطورهم وتحضرهم، الاتصال المباشر بالإنتاج الفكري لتلك الأمم "وقد بلغ غايته في (بيت الحكمة) بـــ (بغداد) أيام الخليفة (المأمون)، وكان عبارة عن معهد علمي، يرعاه الخليفة بماله وخدمه، وأهم ما كان يقوم به؛ ترجمة العلوم والفلسفة عن اليونانية وغير اليونانية، وقد تم فيه نقل كثير من المؤلفات الطبية والرياضية والطبيعية والفلسفية..."[60]

وعلى الرغم من إيغال فترة الاتصال بالأمم الأجنبية في القدم، وعلى الرغم أيضا من تلك الحركة العلمية الواسعة، إلا أن العرب لم يعنوا لآداب هذه الأمم وفنونها اللغوية؛ كالملاحم والأساطير...فبقي الأدب العربي منطويا على ذاته.[61]

ثم أتاحت الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ثانية، أن يحتك الشرق بالغرب، وأتيح للأدب العربي الحديث التعرف على الحضارة الأوروبية، منذ أوائل القرن الماضي، والإطلال بواسطتها على آفاق جديدة في الحياة، وذلك عن طريقين: الترجمة من جهة، والاطلاع المباشر على ما نشره الغرب في شتى العلوم والآداب من جهة ثانية.

ثم أخذ أدبنا العربي يتحرر من ربقة التقليد والنقل، ويسير في طريق الإنتاج الحر "ولم تقتصر حركة النقل والترجمة على النثر، بصفته أدبا تسهل ترجمته ونقله، بل نافس الشعر النثر في ذلك، ولو كانت حركته أقل من النثر..."[62]

وتعد القصة من أبرز الفنون النثرية التي مستها حركة الترجمة، "فقد جمع **أمين** دار الكتب في بيروت معجما لها، أثبت فيه نحو 10000 (عشرة آلاف) قصة بين قصيرة وطويلة من مختلف اللغات."[63]

وربما هذا ما أدى بالمستشرق الروسي (كراتش غويفسكي Cratchgwiveski) إلى القول: أن القصة، إنما نشأت بتأثير الأدب الأوروبي المباشر.[64]

ويمكننا الرد على (كراتش غويفسكي) قائلين: إن القصة أو الحكاية قديمة في أدبنا العربي، وترجع إلى ما قبل عهود التدوين، وقد نقل لنا المؤرخون الكثير من أخبار الأقدمين ونوادرهم وأساطيرهم وملحهم[65]، ناهيك بما ترجم إلى العربية كـــ (ألف ليلة وليلة)، و (كليلة ودمنة) وسواهما.

وهي قصص لاشك في لذاذتها وطرافتها، ولو كانت طرافتها قائمة على جمال السرد وغرابة الحوادث، وهي تكاد تخلو مما يحويه الأدب القصصي اليوم من تصوير الحياة، وسبر أغوار النفس الإنسانية، فغدت القصة الحديثة الراقية، "مظهر فني يجمع بين رشاقة التعبير ودقة التفكير، وروعة التصوير."[66]

وقد اعتمدت القصة في أدبنا العربي الحديث على منبعين:

أولهما: مصدر عربي تقليدي تراثي؛ منشؤه ما وضعه أصحاب المقامات في القرن الماضي، كـــ (ناصيف اليازجي، وإبراهيم الأحدب، وعبد الله فكري) وغيرهم، على الرغم من كون تلك الأقاصيص لا تمت إلى حياة العصر وأحوال الناس بصلة، إنما تتصل بالحياة العربية القديمة، لكن ثلة من الأدباء ممن جاءوا بعد ذلك، قد شغلتهم حياة ناس العصر فوضعوا مقامات صوروا ما يجري فيها، مع كونها مسجوعة العبارات؛ كـــ (حديث عيسى بن هشام لإبراهيم المويلحي، و (ليالي سطيح لحافظ إبراهيم)، و (ليالي الروح الحائر لمحمد لطفي جمعة).

والثاني: غربيا، نشأ عن اطلاع العرب على آداب أوروبا، ومن ثماره إقبالهم على ترجمة القصص الغربية ونشرها في الصحف والكتب، مثلما أقبل الناس على مطالعة ما ترجم وطبع.

وتحركت قرائح أصحاب المواهب؛ فأقبلوا على تأليف القصص، ومازالوا في تنقيحها، حتى تخلصوا من تبعية التقليد ، وأنشئوا بذلك "أدبا قصصيا حرا مستقلا، ذا عقدة يشتاق القارئ لحلها، وطريقة تحرك الشوق لمتابعتها، وحل يحرك التفكير والشعور، وظهر ميل إلى تصوير البيئة ودراسة حياة الناس، مع صبغها بصبغة إنسانية وأخرى إصلاحية."[67]

ويعد النقاد (محمد حسين هيكل) ــ القصاص المصري ــ بروايته (زينب) زعيم هذا اللون الأدبي، ثم تلته مجموعة أدباء من ألمعهم، صاحب جائزة نوبل للآداب (نجيب محفوظ) ورواياته (بداية ونهاية)، (قصر الشوق)، (بين القصرين)، (السكرية)، وطه حسين بروايته (دعاء الكروان)، وغيرهم من مختلف الأقطار العربية، "على أن زاوية الرؤية في بناء القصة وعناصرها وقواعدها، ما تزال في تغير مستمر، لاسيما بعد أن تطورت القصة، وقامت الدراسات المتعددة، من نفسية واجتماعية وفلسفية...ونشأت مذاهب حديثة كالواقعية والطبيعية والرمزية والسريالية، وشغلت الآداب العالمية بقضايا جديدة، بعد ظهور الطبقة البورجوازية الوسطى، ثم بعد بروز المذهب الاشتراكي وتطويره لكثير من أوضاع المجتمع القديم."[68]

وبذلك أصبحت حياة الناس وانشغالاتهم، منابع ينهل منها القصاصون، وانصب اهتمامهم على تصوير النفس الإنسانية والتغلغل في أعماقها، وعلاقة هذه النفس بالمجتمعات والجماعات، ثم اتجه مؤلفوها إلى الاهتمام **بنماذج** من عامة الناس، وأفراد الجماهير، بعد أن كانوا لا يولون الأهمية إلا **للشخصية** البارزة أو الشاذة، أو المنتمية إلى طبقة مميزة.

وبما أن القصة، هي المجال الفني الذي يحوي **شخوصا**، تحاكي شخصيات واقع الحياة البشرية، وبما أنها الفن الوحيد، الذي حوى حياة **الأبطال**، على غرار الملاحم والتراجيديات والأساطير عند اليونان والرومان، فقد خضع **البطل** في القصة الحديثة إلى ظروف خاصة ــ وقد أسلفنا الحديث عنها ــ وتلك الخصوصية بدورها فرضت نوعه وصنفه، وحلت الشخصية مكان البطل؛ فظهرت أنواع من الشخصيات الروائية، تنوعت حسب أطوارها عبر العمل الروائي، ومن ضروبها؛ الشخصية المركزية والثانوية والخالية من الاعتبار، والشخصية المدورة والمسطحة والإيجابية والسلبية والثابتة والنامية[69]، ويسميها بعض النقاد الشخصية المكثفة.

1- الشخصية النامية:

وهي الشخصية المركبة والمعقدة التي لا تستقر على حال، ولا يستطيع القارئ أن يعرف مسبقا ما سيئول إليه أمرها؛ لأنها متغيرة الأحوال ومتبدلة الأطوار، فهي في موقف أعلى شأنا، وهي المغامرة الشجاعة المعقدة التي تؤثر في من سواها وتتأثر بهم أيضا[70]، ويجمع النقاد على أنها تتكشف للقارئ بالتدريج، وتنمو وتتطور، والمعيار الحقيقي للحكم على نموها هو قدرتها على الإدهاش والإقناع،[71] وهي غالبا ما تكون الأداة التي تتمثل فيها رؤية الروائي.

وللكاتب في تصوير الشخصيات النامية طريقتان: أولاهما؛ أن يكون الشخص في القصة متكافئا مع نفسه أي منطقيا في صفاته، بحيث يمكن تفسيرها كلها بالحالة النفسية والموقف، ولا يكون فيها تناقض غير مفهوم، والثانية؛ يحرص فيها الكاتب على ألا يكون الشخص منطقيا مع نفسه في سلوكه، ويبلغ التصوير النفسي أقصى درجات التعقيد؛ بحيث يتعذر الحكم على الشخصيات بإخضاع دوافعهم النفسية لمنطق معين.[72]

وقد اتجه كتاب العصر الحديث نحو تفعيل عنصر المفاجأة في سلوك هذه الشخصيات؛ وهو جانب مهم في الصراع والتفاعل، وتكتسب فيه الشخصيات حيويتها، ويتحاشى الكتاب فيه التفسير والتعليل والكشف عن الجوانب النفسية التي تتحكم في سلوك الشخصية.[73]

2- الشخصية المسطحة:

وهي الشخصية التي تبقى ثابتة الصفات طوال الرواية، لا تنمو ولا تتطور بتغير العلائق البشرية، أو بنمو الصراع؛ الذي هو أساس الرواية، إذ تبقى ثابتة في جوهرها،[74] وقد تبنى هذه الشخصية على سجية واحدة، أو حول فكرة واحدة، أو تصور بشكل كاريكاتوري مضخم،[75] ويمكن توضيحها بجملة واحدة،[76] ويعوزها عنصر المفاجأة؛ إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الشخصيات والأحداث الأخرى، وهذا النوع من الشخصيات أيسر تصويرا وأضعف فنا؛ لأن تفاعلها مع الأحداث قائم على أساس بسيط، لا تكشف به كثيرا عن الأعماق النفسية والنواحي الاجتماعية،[77] وهي مفيدة للكاتب الروائي؛ لأنه يلتقطها ويرسمها بلمسة واحدة، ولا تحتاج منه إلى

كبير عناء في ذلك، ويجد القارئ فيها فائدة؛ لأنها تذكره ببعض معارفه؛[78] "فهي تتبدل نتيجة الظروف، إنها تتحرك من خلال الظروف التي تمنحها صفة استعادة حوادث الماضي."[79]

أو كما يقول عنها محمد يوسف نجم: "هي التي تبنى ملامحها بفكرة واحدة، أو صفة لا تتغير، فلا تؤثر فيها الحوادث، ولا تتطور بتطورها؛ **فالفارس والضابط والقسيس والصديق المخلص النصوح**، يبقون على حالتهم من البداية حتى النهاية، كأنهم **حجارة الشطرنج**، لا تختلف طبائعها وأدوارها بتطور اللعب."[80]

وتستخدم الشخصية المسطحة لإلقاء الضوء على الشخصية الرئيسية أو البطل عن طريق إبراز تطوره وتفاعله الدينامي مع الحياة، في مقابل ثبات الشخصية المسطحة، أو لتساعد البطل على كشف آرائه وآماله للشخص الثانوي،[81] وقد يلجأ الكاتب لاستخدامها لكي تخلق لدى القارئ إحساسا بتنوع الشخصيات، أو ليعبر بواسطتها عن رؤية معينة في الحياة،[82] رؤية قد ترتبط بالمثالي والثابت والمطلق في مقابل الرؤية التي تؤمن بدينامية الحياة وتطورها وتحترم فردية الإنسان.[83]

3- البطل أو الشخصية الرئيسية:

يقود الحديث عن الشخصية الرئيسية إلى مسألة "البطل في الرواية"، ففي كل قصة شخص أو أشخاص يقومون بدور رئيسي فيها إلى جانب أشخاص ذوي أدوار ثانوية، وقد كان المألوف في القصة أن يقوم شخص بدور البطولة في أحداثها، وينال من الكاتب عناية كبرى، وقد يعبر عن طبقة معينة، أو اتجاه إيجابي أو سلبي،"[84] ويصور الروائي هذا البطل وهو يتفاعل مع الواقع ويتحداه، مع إدراكه بمحدودية محاولته أو صعوبتها، أو عدم فوزه في النهاية، إلا أنه يواصل المحاولة.[85]

ولكن بدأ إهمال البطل عند الأوروبيين ــ منذ الطبيعيين والواقعيين ــ وصار الكاتب يعمد إلى تصوير عدة أشخاص لا يخص أحدا منهم بصفة (البطل)، وقد يتفاوتون فيكون من بينهم شخصية رئيسية، ولكنهم يتقاربون في العناية، ويقصد الكاتب في هذه الحالة الكشف عن وعيهم جميعا، بالقياس إلى الموقف العام في القصة، وبهذا تصبح غاية القصة الكشف عن جوانب الموقف وأصدائه النفسية وهم لا يهملون

تصوير الحالات النفسية لأشخاصهم، ولكنهم يعنون بتصوير الحالات الواعية تجاه الموقف الخاص.[86]

والروايات الحديثة ــ عموما ــ تهمل فكرة (البطل)، وتهتم بتصوير الوعي الاجتماعي لمجموعة من الأفراد ممثلة لاتجاه خاص في المجتمع الاجتماعي لمجموعة من الأفراد ممثلة لاتجاه خاص في المجتمع، وتنزع نحو الواقع الاجتماعي، وتصوير الوعي الإنساني مع تعميق هذا الوعي بالطرق النفسية والفلسفية التي عنيت بها القصة.[87]

4- الشخصية النموذجية:

مثلما ميز النقاد بين **الشخصية المسطحة** و**النامية**، فرقوا بين **الأبطال الإنسانيين** و**الأبطال كنماذج بشرية**؛ "حيث أن **للأبطال الإنسانيين** تشخيص دقيق وسمات مميزة وقسمات فارقة، وبذلك تتفرد عن غيرها من الأشخاص، أما **النماذج البشرية**؛ فهي تمثل اتجاها معينا أو فضيلة بعينها أو نقيصة من النقائص، أو طبقة خاصة من الناس، مع احتوائه لجميع صفاتها وخصائصها الأساسية."[88]

هي الشخصية التي يرسمها الروائي بوصفها ممثلة لجيل أو طبقة أو فئة أو مجتمع، وتبرز فيها اتجاهات ما يمثله وسماته المميزة، وتمتاز عن الشخصية العادية بأنها تختزل سجايا الطبقة أو الفئة التي تمثلها، ويهدف الروائي منها إلى بيان رؤيته نحو الفئة المستهدفة التي تختزل سماتها في هذه الشخصية.[89]

وأبرز هذه **النماذج** تظهر في روايات **(ألفريد دي بلزاك)** من أمثال **(فراستيناك)** و**(فوتران)** و **(غوريو)**، فـ **(الأب غوريو)** مثلا قد حاول من خلاله **(بلزاك)** تجسيد روح الأبوة وأبعادها وأعماقها التي يصعب حصرها وتحديدها أو التنبؤ بها.

ويعلق **(ستيفان زفايج)** على **أبطال** روايات **(ألفريد دي بلزاك)**، قائلا: "**أبطال (بلزاك)** من جوهر كيماوي واحد، تسمح لنا النفس بتحديده، إنهم عناصر، ويملكون جميع صفات التفاعل الضرورية، النفسية والأخلاقية، ولا يكادون يكونون رجالا، والأصح أنهم صفات تحولت إلى رجال، أو أنهم آلات لإيضاح شهوة من

الشهوات، فكل شخص ينسب إلى **(بلزاك)** يرتبط برذيلة أو بفضيلة، فـ **(راستيناك)**؛ هو التعجرف، والأب **(غوريو)** التضحية، و **(فوتران)** الملكية...ففي كل شخص من هؤلاء الأشخاص يوجد محرك متسلط، يجذب نحوه القوى الداخلية، ويجرها وراءه، ونستطيع أن نصف أبطاله؛ لأن لولبا واحدا يحركهم ويعطيهم هذه الحيوية والعنف، ويدفع بهم نحو المجتمع الإنساني، ويرميهم كقذيفة خلال الحياة."[90]

5- الشخصية المحورية:

قد تفتقد الرواية للصراع ويغيب عنها الحدث، وبهذا تفتقد البطل، ويظهر فيها ما يطلق عليه النقاد الشخصية المحورية،[91] وتسخر الأحداث والحوار والشخصيات الأخرى لإضاءة هذه الشخصية خارجيا وداخليا، سلوكا وأقوالا، وتهيمن هذه الشخصية على الأحداث والأزمنة والأمكنة وتتفاعل معها، وتكون وظيفة هذه الشخصيات الأخرى التي تلتقيها أو تصادفها إبراز التحولات النفسية والذهنية التي مرت بهذه الشخصية، وهذا يعني أن الشخصيات الأخرى بلا فاعلية؛ فقد تكون الشخصية الفاعلة هامشية وهي التي تحرك الأحداث أو الشخصية المحورية أو الرئيسية هي التي تدفعها للعمل.[92]

6- الشخصية الثانوية:

إلى جانب الشخصية الرئيسية، هناك شخصية ذات دور أو أدوار ثانوية لا بد أن يقوم بينها جميعا رباط يوحد اتجاه القصة، ويتظاهر على إثمار حركتها وعلى دعم الفكرة أو الأفكار فيها، وذلك بتلاقي الشخصيات في حركتها نحو مصائرها واتجاه الموقف العام في القصة، ولا تكون الشخصيات الثانوية أقل حيوية وعناية من الروائي، فهي كثيرا ما تحمل آراء المؤلف وكل شخصية ذات رسالة تؤديها، كما يريد منها القاص."[93]

وهذا النوع من **الأبطال** نجده في الرواية الغربية، عند كل من: **تشارلز دكنز** و**مريدث**، وأبطال روايات **(بروست)**: **(أميرة بارما)** و**(لجرا ندان)**، أما في **الرواية العربية** فنجده عند **(نجيب محفوظ)** ممثلا في: **(السيد رضوان الحسيني)** و **(الشيخ درويش)** في: **(زقاق المدق)**، وهذا النوع من الشخصيات محبب للكاتب والقارئ؛

"لأنه يسهل على الكاتب رسم ملامحه، فلا يحتاج إلى تقديم وتفسير، وفضل تحليل وبيان، والقارئ يجد فيه ملامح أصدقائه وأقربائه وجيرانه وأحبائه."[94]

وإلى جانب **الشخصية المسطحة**، هناك **الشخصية النامية**، "وهي التي ينقشع الضباب عن ملامحها تدريجيا في العمل الأدبي، ويتطور حالها بتطور حوادث الرواية، على الرغم من كونها قد تنتصر في النهاية، وقد تنهزم وتتراجع."[95]

وأمثلة **الشخصية النامية** كثيرة في الروايات **الغربية والعربية** على السواء؛ مثل: (دستويفسكي Destwiveski) و (غوركي Gorki) في (مرتفعات وذرنج) و (الكبرياء والهوى) و (مدام بوفاري)، وأبطال (نجيب محفوظ) كـــ (أحمد عاكف، وحسنين علي، وكامل رؤبة لاظ...).

ولئن كانت هذه أنواع **الشخصية** في القصص والروايات الحديثة والمعاصرة، وهي مختلفة متعددة، فإن القوالب التي يستعملها القصاص ليصوغ تجربته الفنية، ويرسم من خلالها صورة **شخصياته**، متنوعة أيضا؛ "فهناك من يتخذ أسلوب الرسائل أو المذكرات أو الاعترافات، قالبا لقصته، ومنهم من يتولى سرد الحوادث بنفسه كشاهد عيان لها، وثالث يترك الأمر لإحدى **شخصياته**، لتنوب عنه في ذلك، وآخر يلجأ إلى الشعر؛ حيث يرى فيه مجالا أرحب من النثر في التعبير عن التجربة الفنية والشعورية معا."[96]

على أن هنالك من النقاد من رفض رفضا قاطعا أن تدخل القصة ميدان الشعر، وأنكر أن يخوض الشاعر غمار القصة، والأستاذ: (محمد مندور)، أحد هؤلاء، حيث يقول: "...ولكن الشيء الذي لا نستطيع فهمه، ونرى فيه عبثا وتبديدا للطاقة الشعرية؛ هو أن نرى شاعرا يحاول أن يكتب قصصا، ولا أقول ــ أقاصيص ــ شعرا، مع أن **فن** القصة، قد نشأ نثرا، ولا يزال فنا نثريا في جميع الآداب، وذلك بحكم أن النثر أكثر طواعية ومرونة وقدرة على الوصف والتحليل، فضلا عن السرد والقص."[97]

وقد يجوز لنا الرد قائلين: أنه وعلى الرغم من خصوصية الفن القصصي، إلا أن هناك شعراء كثر، خاضوا مجال القصة، فجمعوا بذلك بين الشعر والقصة، وقد عالجوا القصة الطويلة، مثلما عالجوا الأقصوصة، ورسموا الصور القصصية، التي

تعنى بتصوير شخصية واحدة، أو جانب منها، وهي موجزة مركزة ضمن موقف معين.

وغالبا ما انصب اهتمام الشعراء على رسم صور **شخصياتهم**، غير مهتمين برسم الحدث، ولا بحبك العقدة، ولا بإيجاد الحل؛ إذ **الشخصية** هي التي تكشف عن أفكار الشاعر، وتبين تناقضات الحياة، وتحمل رسالة الشاعر إلى المجتمع.

وحين ألمت بالوطن العربي صنوف النكبات والأزمات؛ و رأى الشاعر أمته تتخبط في ظلام الجهل والاستعمار، وبعد أن أحرقته أتون القضايا المصيرية لمختلف ربوع أمته العربية، شحذ قلمه وأشهره لمواجهة مختلف تلك القضايا؛ فبدا مرة راضيا، وأخرى ساخطا، وثالثة منددا، واستنفذ جميع الوسائل، وسلك كل الطرق، وصال بقلمه وجال بلسانه في جميع ميادين الشعر عله يقع على الدواء الشافي لمختلف أدواء أمته؛ فبعد أن سبر أغوار المجتمع، وشرَّح مختلف قضاياه، عاد إلى التاريخ، ونهل من الأسطورة، واستشهد بالشخصيات القومية اللامعة، وشجب أخرى؛ ففي مجال القصص التاريخي، نجد قصة (بلقيس) لخالد الجرنوسي،[98] وقصة (زنوبيا)[99] لشبلي ملاط، وفي المجال القومي والذي يروي مآسي الاستعمار للدول العربية، كتب خير الدين الزركلي قصة (العذراء)،[100]، ومختار الوكيل (الدخيل المعتدي)، [101] وجليلة الرضا (حان وقت الرحيل).[102]

وفي مجال القصص العاطفي نظم (شبلي ملاط) قصيدة (بين العرس والرمس)،[103] وخليل شيبوب (سليم وسلمى)،[104]وخليل مطران (شهيد المروءة وشهيدة الوفاء)،[105] وإلياس أبو شبكة (المصدورة)،[106] و(إبراهيم محمد نجا)، قصة (الحسناء والبلبل)،[107] وأدلى الشاعر المصري (محمود عماد) بدلوه وكتب قصة (الشاعر و المصور).[108]

وفي مجال القصص الاجتماعي كتب (سليم عنحوري الدمشقي) قصيدة (حكاية حال)،[109]و أشاد (إسكندر الخوري) (بالزوجة العفيفة) ،[110]مثلما أشاد وديع عقل (بالخياطة الحسناء)،[111] و(إبراهيم العريض) بالزوجة الوفية في (أنا الماضي)،[112]والتفتوا إلى الراهبة، فكتب (ندرة حداد) (الراهبة)،[113] كما كتب عنها إلياس فرحات (الراهبة) وإبراهيم العريض، في (شمعة تحترق).[114]

وندد الشعراء برذائل الأخلاق، وانتقدوا نماذج ممن يأتونها؛ فقد شجبوا شخصية المومس، كما فعل أنطونيوس بطرس في (الريال المزيف)،[115] ومثله أمين ناصر الدين في (الشيخ والغانية)،[116]وشبلي ملاط في (الوردة الذابلة)،[117] والأخطل الصغير (بشارة الخوري) في أحداث قصة (المسلول)،[118]ومثله نزار قباني وقصة (طوق الياسمين).[119]

أما عن الأم فكتب (الشاعر القروي)،(حضن الأم)،[120] وكتب (إيليا أبو ماضي)، قصيدته (هي)،[121] وفي مجال القضايا الغيبية الفلسفية، وفي إطار حقيقة الحياة والموت، كتبت فدوى طوقان قصيدتها (الشاعرة والفراشة)،[122]وكتب قبلها (إيليا أبو ماضي) (الفراشة المحتضرة)[123].

وبانتشار تيار الرومانسية، وظهور أدباء تبنوا هذا الاتجاه، التفت الشعراء للكتابة في مضامينه، منذ مؤسسها (جبران خليل جبران)، وبعده إلياس أبو شبكة، أبو القاسم الشابي، أنور العطار، علي محمود طه، محمود حسن إسماعيل، فدوى طوقان، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، بلند الحيدري، المحروق، الوتري؛ والتيجاني يوسف بشير، فكتب إلياس أبو شبكة قصيدة (غلواء)،[124]وخليل مطران، قصة (حكاية عاشقين).[125]

ثم عاد الشعراء إلى المنابع القديمة، فاستنطقوا التاريخ في شخوص أساطيره، فوظفوها توظيفا رمزيا، لينتقدوا بها سلوكات اجتماعية شائنة كالفقر والجهل واستغلال طبقة لأخرى...كفعل إبراهيم العريض، في (التمثال الحي)،[126] و عبد القادر القط في (مَثَّال)،[127] وأحمد زكي أبو شادي، في (هرقل وديانيره)،[128] وهي جميعها نماذج للمرأة، بكل أصنافها وتوجهاتها الاجتماعية، الفكرية، الدينية، والسياسية.

وقد وفق أصحاب هذه القصص وغيرهم في رسم صور **أبطالهم**، إلى حد حاولوا معه تغيير وضع غير لائق، أو رسم صورة لواقع أفضل، كانوا يصبون إليه، أو نقل رسالة في الحب والأمل والحياة، أو انتقدوا فكرة أو مذهبا معينا، أو خلدوا أشخاصا عرفهم التاريخ، وتعتبر بصورهم ناشئة الأجيال،...

ولقد أوصلوا الفكرة من أقرب طريق وأوجزه، "فجمعوا بذلك بين متعتين؛ متعة القصة ومتعة القصيدة، وجمعوا بين أوصال فنين؛ الشعر والنثر، فإذا كان الشعر

يصور جانب الحياة، التي تنعكس على نفس الشاعر، فيوحي بها ويلقي إلينا بأشعتها وظلالها، وإذا كانت القصة تصور الحياة نفسها في جميع دقائقها ولحظاتها، فإن القصة الشعرية تجمع بين هاتين الصورتين، وتجعلنا نحيا التجربة النفسية الواحدة في نطاق أوسع وأفق أرحب، وبذلك تطرق أبواب تفكيرنا دونما استئذان، وتدغدغ مشاعرنا، وترتفع بخيالنا وتأملاتنا الفكرية، فنحيا التجربة مزدوجة: حياة الحادثة الواقعية، وحياة القصيدة الشعرية، ذات المعنى الفكري العلوي، والخيال السامي الذي يرفعنا على أجنحته المحلقة."[129]

ولا يمكننا أن نغفل في هذا المجال خصوصية الشعر، فلا نطالبه أن يطابق النثر، ويخضع لمتطلبات القصة النثرية، وإلا أفرغناه من روحه، وأبعدناه عن لذته الفنية، فقد نكتفي منه بإيماءة أو التفاتة، أو إشارة أو صورة يرسمها خيال صاحبها، وقديما قيل: "يجوز للشاعر ما لا يجوز للناثر".

ولفصل **الشخصية المحورية** عن باقي الشخصيات في هذا البحث؛ بغرض تسهيل دراستها وتوضيح ملامحها، ارتأينا تسميتها **بالبطل**، وليس المقصود بذلك **البطل** بخصائصه الأسطورية أو الملحمية أو التراجيدية التي سبق الحديث عنها، خاصة فيما يتعلق بالقصة الشعرية الحديثة.

وأخيرا ومن خلال كل ما أسلفنا الحديث عنه عن مسيرة **البطل** في الآداب العالمية يمكن حوصلة النتائج الآتية:

1- أول صورة **للبطل**، كانت الصورة الأسطورية الموضوعية؛ حيث كان **البطل** الأسطوري يحيا وسط الجماعة، ويموت لأجلها راضيا بمصيره المحتم، ظنا منه أنه سيبعث فيهم من جديد ويخلد، ذاك بعد أن يورث قوته لخليفته، وهي قوة استمدها من اتصاله بالقوة الحيوانية، أو (الطوطم)، وهي صورة الإله.

2- وتلاه **البطل** الملحمي؛ الذي يبدأ في مرحلة الذاتية، وتظهر ذاتيته في اعتماده على عقله وعدته، مع اعتماده على مساندة الآلهة وتدخلها وقت الحاجة لحل المشكلات العالقة، وهي صورة نصف الإله.

3- وثالثا، هناك **البطل** التراجيدي أو المأسوي، والذي به من الضعف البشري ما به، فهو **بطل** ذاتي، يظن حين يخوض الأهوال والمخاطر، أن الآلهة تعاضده، لكن الحقيقة تسير عكس ذلك، حيث تدفعه الآلهة في الأخير إلى مصيره المفجع، أو السقطة العظيمة، أو كما سماها (أرسطو) (الهامارتيا).

وقد اختلف النقاد في بواعث السقطة وأسبابها؛ فمنهم من أرجعها إلى خطأ من البطل، ومنهم من ردها إلى القدر.

وإذا أردنا التفريق بين البطلين: التراجيدي والملحمي، وجبت الإشارة إلى الفرق بين التراجيديا والملحمة، حيث أن الخوارق والخيال واردة في الملحمة أكثر من التراجيديا مع العلم أن الفضل في وضع سمات **البطل** التراجيدي، تعود إلى (أرسطو)، الذي نادى بفكرة (التطهير)، والتي تعني أن يتفاعل داخل أنفس جمهور التراجيديات مزيج من (الشفقة والخوف)، حتى يحدث تطهير لمشاعر البطل.

وقد اهتم علماء النفس بمآسي **الأبطال** التراجيديين وفسروا بها الكثير من الحالات المرضية.

4- هناك مرحلة لا يمكن تجاهلها؛ هي مرحلة الانتقال من العصور الخرافية السحرية التي طغت فيها الخوارق والأساطير، إلى العصر الزراعي ذي

المواسم المنظمة والتي فيها تغير اعتقاد الإنسان من وجود روح للحيوان الذي يتصل به ويأخذ قوته، إلى وجود روح للكروم والأشجار والنبات...فخلع القداسة على هذه الكائنات وألهها.

5- وفي القرن السابع عشر(17)، حافظ الأدباء على روح الأسطورة، مع إفراغها من محتواها الخرافي، والاقتراب بها من الواقع، كفعل (شكسبير) في تراجيدية (هاملت).

6- وبمجيء عهد لويس الرابع عشر (14) وظهور الكلاسيكية، عادت الأسطورة إلى الظهور تلقائيا، في مسرحيات (كورنيه وراسين Corné et Racine)، وحل الواجب محل القدر.

7- وبجلاء الكلاسيكية، واكتساح الرومانسية والواقعية الحياة الأدبية، ودفاعهما عن انشغالات الطبقة الوسطى، ظهر نوع آخر من **الأبطال**، أنتجته هاتان المدرستان، حيث أنتجت الرومانسية **أبطالا** مغرقون في **الذاتية**، وأنتجت الواقعية **نماذج** بشرية.

9- أما في القرن العشرين، وبعد أن وجد الإنسان نفسه أمام المبتكرات المادية وأمام انهزامه تجاه عبثية الحياة، عاد من جديد إلى الأسطورة، فظهرت في روايات الأدباء ومسرحياتهم.

10- وإذا كانت العودة إلى **البطل** الأسطوري، قد فرضت نفسها فرضا على الآداب الأوروبية الحديثة، فإن **الأدباء** السوفييت قد عادوا إليها عامدين متعمدين، فنسجوا **البطل** الأسطوري السوفييتي ــ كمحاكاة **للبطل** الأسطوري الإغريقي ــ الذي يضحي نفسه لتحيا الجماعة، مع اختلاف جوهري في عدم إقبال **البطل** السوفييتي على قتل نفسه، وبعد ذلك تحرروا بدورهم من نمطية **البطل** الأسطوري، وخلقوا **البطل** الإيجابي ذي النفس الأبية التي تناضل بهمة لكسب قوتها، وتثور على الظلم والفساد والنفاق الاجتماعي.

11- ورغم عدم التفات العرب إلى آداب المجتمعات اليونانية والرومانية وإعراضهم عن فنونهم المتمثلة في الملاحم والأساطير، إلا أن اهتمامهم بسرد

الأقاصيص والتسامر بها، قد حفظته لهم أخبار الرواة والمؤرخين، فظهر في قصصهم **البطل** الأسطوري، ذي الأصل الملكي، كامرئ القيس، وعنترة بن شداد وعمرو بن كلثوم وأبي زيد الهلالي...وهذا اللفيف من **الأبطال** ــ والشعراء منهم ــ مدعوم بالجن الذي يلهمه الشعر، مثلما أن **أبطال** الإغريق مدعومون بالآلهة.

ومثلما عرفوا **الأبطال** التاريخيين ــ الذين أضفى عليهم التحوير طابعا أسطوريا ــ عرفوا **البطل** الصوفي الذي يحيا في تسابيحه الخاصة، وتهاويل الطيف الإلهي، وله شجونه وغرامياته وخمرياته الصوفية الخاصة.

12- وباحتكاك العرب بالغرب في عصور النهضة الحديثة، وبعد تأثرهم بفنهم القصصي وترجمته، ثم محاكاته، ظهرت في روايات الأدباء العرب ملامح **أبطال** جدد، لا يمتون **للبطل** الأسطوري ولا الملحمي أو حتى التراجيدي بصلة، إنما هي **نماذج** بشرية وشخصيات (نامية ومسطحة)، كانت حصيلة تأثر الأدباء بدراسات علم النفس والاجتماع، ونتيجة للتأثر بتيارات المدارس الأدبية الغربية، من رومانسية وواقعية ورمزية وسريالية وبرناسية...

13- ومثلما كانت نماذج الأبطال متعددة في العصر الحديث، كانت قوالب صياغة القصة متنوعة بدورها؛ من طريقة المذكرات، إلى السرد المباشر، إلى الشعر، على أن هناك من النقاد من رفض رفضا قاطعا أن تدخل القصة مجال الشعر، لكن هناك بالفعل من الشعراء من نجح في صياغة تجربته الفنية القصصية، في قالب شعري، فنجح إلى حد عمل معه على إيصال الفكرة التي يسمو إلى تحقيقها من أقرب طريق وأوجزه.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- العربية:

1- الزبيدي/ تاج العروس من جواهر القاموس. دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، الجزء السابع 07.
2- الزمخشري/ أساس البلاغة. تحقيق عبد الرحيم محمود. دار المعرفة، بيروت، لبنان 1982.

3- الفيروزآبادي/ القاموس المحيط. المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان الجزء الثالث.

4- الفيومي/ المصباح المنير. تحقيق عبد العظيم الشناوي. دار المعارف، القاهرة مصر، 1977.

5- ابن منظور/ لسان العرب. دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، 2005

6- إبراهيم حمادة/ معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار المعارف، القاهرة مصر، 1985.

7- أرسطو/ فن الشعر. مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، مصر، 1902.

8- أنيس الخوري المقدسي/ الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان. الطبعة الثالثة، 1963.

9- جابر عبد الحميد وعلاء الدين كفافي/ معجم علم النفس والطب النفسي. دار النهضة العربية، القاهرة، 1988.

10- حنا الفاخوري/ تاريخ الأدب العربي. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

11- شايف عكاشة/ مقدمة في نظرية الأدب. ديوان المطبوعات الجامعية ، ابن عكنون الجزائر. الجزء الأول، القسم الثاني.

12- شكري محمد عياد/ البطل في الأدب والأساطير. دار المعرفة، القاهرة، مصر. الطبعة الأولى، 1959.

13- شوقي ضيف/ البطولة في الشعر العربي. دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، 1984.

14- عاطف غيث وآخرون/ قاموس علم الاجتماع. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1979.

15- عزيزة مريدن/ القصة الشعرية في العصر الحديث/ ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1974.

16- مجمع اللغة العربية/ المعجم الوسيط. القاهرة، مصر.

17- محمد مندور في الشعر المصري بعد شوقي. معهد الدراسات العربية العالية. القاهرة، مصر. 1957

18- محمد يوسف نجم/ فن القصة. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

19- نبيل راغب/ موسوعة الفكر الأدبي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، 2002.

ب ــ *المترجمة:*

1- توماس كارلايل/ الأبطال. ترجمة محمد السباعي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة مصر، الطبعة الثالثة، 1930.

2- جورج ديهايمل/ (اعتراف منتصف الليل). ترجمة شكري محمد عياد، دار المعرفة القاهرة، مصر.

3- ك. بارودي/ من الحكيم القديم إلى المواطن الحديث. (فكرة العقل والرجل المهذب) ترجمة الدكتور محمد مندور، لجنة التأليف والترجمة والنشر. الطبعة الثانية.

4- هوميروس/ الأوديسة ، والإلياذة. ترجمة سليمان البستاني، مصر. 1904.

5- ستيفان زفايج/ دستويفسكي: ترجمة فريد أنطونيوس. دار المقفع، بيروت، لبنان.

ج ــ المراجع الأجنبية:

1- A ,S Hornby/ Oxford Dictionary of current english, Oxford University press, London 03ED,1978

2- David B, Guralnik / Webster,s, New World Dictionary, Oxford & IBH publishing company, New Delhi , 1987

3- A.C. Bradley/shakespearean tragedy (meridian books ed. new york , 1935)

4- C.G. Jung/ psychology of the uncascious, translated by Beatrice m. hinkle (kegan paul, London 1933)

5- Ernest jones/ hamlet and oedipus (doubleday- anchor ed. 1954)

6- Gleb struve/ 25 years of soviet literature (London 1946)

7- Paul Procter/Long man Dictionary , London, 1979

8 - Lord raglan/ the hero (new york , vintage books, 1956

9- Jane Ellen Harison / Themis : a study of the social origins of greek religion, New York, vintage books(first edition1912 - 1

10 - S.H. Butcher/ Aristotle,s: teory of poetry and fine art (Dover publication. 4th. Ed)

11- The New Encyclopedia Britanica/ The University of Chicago Press, USA, 15th edition, 1980, volume,v

12- The Encyclopedia Americana, Grolier incoporated, Danbury, USA , 1989

د ــ الدوريات:

1- أحمد حسن الزيات/ مجلة الرسالة. العدد الخامس. 1952

2- مجلة الرسالة/ مصر. العدد الرابع. ص: 1669 ــ 1808 ــ 1810

3- يوسف داغر/ مقال في مجلة الأديب، بيروت، لبنان. العدد السادس، الجزء التاسع

هــ المواقع الإلكترونية:

Amerghraibeh.arabb logs. Com/ archive/ 2009/ 83.1400, html.

الهوامش

[1] – شايف عكاشة/ مقدمة في نظرية الأدب. ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون، الجزائر. الجزء الأول، القسم الثاني. ص: 14

[2] – الزبيدي/ تاج العروس من جواهر القاموس. دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ج 07. ص: 229

[3] – الزمخشري/ أساس البلاغة. تحقيق عبد الرحيم محمود. دار المعرفة، بيروت، لبنان 1982. ص: 25

[4] – الفيروزآبادي/ القاموس المحيط. المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج 03. ص: 346

[5] – الفيومي/ المصباح المنير. تحقيق عبد العظيم الشناوي. دار المعارف، القاهرة ، مصر، 1977. ص: 56

[6] – ابن منظور/ لسان العرب. ص: 126

[7] – مجمع اللغة العربية/ المعجم الوسيط. القاهرة، مصر. ص: 226

[8] – Paul Procter/Long man Dictionary , London, 1979, p : 351

[9] – David B, Guralnik / Webster,s, New World Dictionary, Oxford & IBH publishing company, New Delhi , 1987, P : 352

[10] – A ,S Hornby/ Oxford Dictionary of current english, Oxford University press, London 03, 1978, p :402

[11] – The New Encyclopedia Britanica/ The University of Chicago Press, USA, 15th edition, 1980, volume,v, p: 02

[12] – The Encyclopédia Americana, Grôler incoporated, Danbury, USA , 1989, p : 144

[13] – شوقي ضيف/ البطولة في الشعر العربي. دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، 1984. ص: 13

[14] – توماس كارلايل/ الأبطال. ترجمة محمد السباعي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة، 1930. ص: 01

[15] – إبراهيم حمادة/ معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار المعارف، القاهرة، مصر، 1985. ص: 287

[16] – جابر عبد الحميد وعلاء الدين كفافي/ معجم علم النفس والطب النفسي. دار النهضة العربية، القاهرة، 1988. ص: 831

[17] – عاطف غيث وآخرون/ قاموس علم الاجتماع. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979. ص: 221– 222

[18] – شكري محمد عياد/ البطل في الأدب والأساطير. دار المعرفة، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى. ص: 06

[19] – شكري محمد عياد/ البطل في الأدب والأساطير. ص: 75

[20] – السابق. ص: 08

[21] – Jane Ellen Harison / Themis : a study of the social origins of greek religion, New York, vintage books, 1912, p : 115

[22] – **التيتانس:** نسبة إلى دهن أنفسهم بالجص أو الصلصال الأبيض، وهي مأخوذة من اليونانية: (Titanos)

[23] – شكري محمد عياد/ البطل في الأدب والأساطير. ص: 77

[24] – نفسه...ص: 108

[25] – بتصرف عن: أرسطو/ فن الشعر. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، مصر، 1902. الفصل التاسع، الفقرتان: الثامنة والتاسعة.

[26] – شكري محمد عياد/ البطل في الأدب والأساطير. ص: 65

[27] – أرسطو/ فن الشعر. الفقرتان: الثامنة والتاسعة.

[28] – هوميروس/ الأوديسة، الكتاب الخامس، أو الإلياذة، الكتاب التاسع، ترجمة سليمان البستاني، مصر، 1904.

[29] – شكري محمد عياد/ البطل في الأدب والأساطير. ص: 64

[30] – نبيل راغب/ موسوعة الفكر الأدبي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002. ص: 365

[31] – أرسطو/ فن الشعر، الفصلان 11– 13

[32] – نفسه. الفصل الخامس عشر (15)

[33] – نبيل راغب/ موسوعة الفكر الأدبي. موسوعة الفكر الأدبي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002. ص: 232

[34] – شكري محمد عياد/ البطل في الأدب والأساطير. ص: 19

[35] – نبيل راغب/ موسوعة الفكر الأدبي. ص: 12

[36] – نبيل راغب/ موسوعة الفكر الأدبي. ص: 313

[37] – S.H, Butcher / Dover publication, 4th edition) p: 317 Aristotle,s :Theory of poetry and fine art (

[38] – A.C.Bradley /Shakespearean Tragedy (Meridian books edition New York 1935) p : 20– 21

[39] – الفرق بين المصطلحين كبير؛ فالهامارتيا في البطل الأرسطي، هي سقطة كبيرة، بينما سيكولوجية الأخطاء في علم النفس، تبحث في الأخطاء البسيطة والمتكررة كانسيان وزلات القلم واللسان...

[40] – نبيل راغب/ موسوعة الفكر الأدبي. ص: 80

[41] – **مسرحية (إلكترا):** كتبها الشاعر الإغريقي (يوربيديس) عام 413 ق. م ؛ وفيها تنتقم (إلكترا) من أمها بعد مقتل أبيها الذي ملك عليها كل كيانها.

[42] – Ernest Jones/ Hamlet and Oedipus (Doubleday Anchor Edition, 1954.) p : 44

[43] – C.G. Jung / Psychology of the Uncascious, translated by Betrice M. Hinkle Ckegan PAUL, London 1933) p : 14

[44] – شكري محمد عياد/ البطل في الأدب والأساطير. ص: 146

[45] – ك. بارودي/ (فكرة: العقل والرجل المهذب) عن كتاب: من الحكيم القديم إلى المواطن الحديث. ترجمة الدكتور: محمد مندور، لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية. ص: 73

[46] – نبيل راغب/ موسوعة الفكر الأدبي. ص: 217– 218

[47] – انظر: مقدمة: (اعتراف منتصف الليل) لـــ (جورج ديهايمل). ترجمة: د. شكري محمد عياد. والمقدمة من وضع المترجم. دار المعرفة، القاهرة، مصر.

[48] – شكري محمد عياد/ البطل في الأدب والأساطير. ص: 165

[49] – Gleb Struve/ 25 years of Soviet Littérature . (London 1946) p : 195

[50] – Gleb Struve/ 25 Years of Soviet Littérature . p : 196

[51] – بتصرف عن: Gleb Struve/ 25 Years of Soviet Littérature . p : 196

[52] – – بتصرف عن: Gleb Struve/ 25 Years of Soviet Littérature . p : 196

[53] – حنا الفاخوري/ تاريخ الأدب العربي. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.ص: 724

[54] – **الصوفية والتصوف:** مذهب روحاني، يرمي أصحابه إلى الوحدة؛ أي اتحاد النفس بالله، وهم يحصلون عليها بالتقوى ، وقمع الشهوات؛ فيمارسون المجاهدة والخلوة والذكر، ويضيفون إلى المجاهدة، محاسبة النفس على الأفعال والتروك، وهكذا يحصل لهم الترقي من حال إلى حال ، حتى يبلغوا الكشف غالبا؛ وهو كشف حجاب الحس والاطلاع على عوالم من أمر الله ، ليس لصاحب الحس إدراك شيء منها، وذلك أن أحوال الروح تقوى بالمجاهدة والخلوة اللتين تضعفان الحس، ثم أن الذكر هو بمثابة غذاء للروح، وهكذا يغلب سلطان الروح على سلطان الحس، فيصير شهودا ما كان علما، وهكذا تحصل المشاهدة، فيتعرض الإنسان عند ذلك للمواهب الربانية والعلوم اللدُنية والفتح الإلهي، ويدرك من حقائق الوجود ما لا يدرك سواه، وكذلك يدرك كثيرا من الوقعات قبل وقوعها.

أما الشوق إلى الاتحاد بالحقيقة الإلهية؛ فهو الحب الذي يتغنى به الصوفيون، ويجعلونه أساس إيمانهم، ويستعيرون له الخمرة ومفاعيلها. انظر حنا الفاخوري/ تاريخ الأدب العربي. ص: 703

[55] – **الحلاج:** (783 – 922 م/ 244 – 309هـ)، وقد مات مصلوبا في بغداد.

[56] – **محي الدين بن عربي:** (1076 –1148 م/ 468 – 543هـ) ، ومات في دمشق.

[57] – **ابن الفارض**: (أبو حفص عمر بن علي السعدي)، (1181 – 1234م/ 576 – 632هـ)، توفي بالقاهرة، ودفن بالمقطم.انظر: حنا الفاخوري/ تاريخ الأدب العربي . ص: 704– 705

[58] – انظر التفصيل في هذا الموضوع في كتاب: تاريخ الأدب العربي/ لحنا الفاخوري. ص: 704 – 706

[59] – أنيس الخوري المقدسي/ الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 1963. ص: 368

[60] أنيس الخوري المقدسي/ الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. ص: 367

[61] – التفصيل في الموضوع، في مقال لأحمد حسن الزيات. مجلة الرسالة ، القاهرة، مصر، العدد الخامس. ص: 1152

[62] – أنيس الخوري المقدسي/ الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. ص: 371

[63] – يوسف داغر/ مقال في مجلة الأديب، بيروت، لبنان، العدد السادس، الجزء التاسع.

[64] – انظر مقال للزيات في مجلة الرسالة، القاهرة، مصر، العدد الرابع. ص: 1669

[65] – انظر: قصص الأنبياء للكسائي، البخلاء للجاحظ، الأغاني للأصفهاني، الفرج بعد الشدة للتنوخي، مصارع العشاق لابن أحمد السرَّاج، فاكهة الخلفاء لابن عربشاه، المستطرف من كل فن مستظرف للأبشيهي....

[66] – أنيس الخوري المقدسي/ الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. ص: 454

[67] – أنيس الخوري المقدسي/ اتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. ص: 455

[68] – عزيزة مريدن/ القصة الشعرية في العصر الحديث/ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1974. ص: 16 – 17

[69] – رولان بورنوف/ عالم الرواية. نقلا عن: عامر غرايبي مقال منشور على صفحة الواب، الموقع:
Amerghraibeh.arabb logs. Com/ archive/ 2009/ 83.1400, html.

[70] – رولان بورنوف/ عالم الرواية. نقلا عن: عامر غرايبي، موقع إلكتروني:
Amerghraibeh.arabb logs. Com/ archive/ 2009/ 83.1400, html.

[71] – عبد المالك مرتاض/ في نظرية الرواية. عالم الرواية، الكويت، 1998. ص: 122

[72] – عبد المالك مرتاض/ في نظرية الرواية. عالم الرواية، الكويت، 1998. ص: 122

[73] – فورستر/ أركان الرواية. نقلا عن: عامر غرايبي، الموقع:
Amerghraibeh.arabb logs. Com/ archive/ 2009/ 83.1400, html.

[74] – محمد غنيمي هلال/ النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997. ص: 530

[75] – محمد غنيمي هلال/ النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997. ص: 530

[76] – ألتبنيرند/ الوجيز في دراسة القصص. نقلا عن عامر غرايبي، موقع إلكتروني
Amerghraibeh.arabb logs. Com/ archive/ 2009/ 83.1400, html.

[77] – ويليك رونيه/ نظرية الأدب. ص: 23، نقلا عن: عامر غرايبي، موقع إلكتروني
Amerghraibeh.arabb logs. Com/ archive/ 2009/ 83.1400, html.

[78] – إيميل فورستر/ أركان الرواية. ص: 54، نقلا عن: عامر غرايبي، موقع إلكتروني
Amerghraibeh.arabb logs. Com/ archive/ 2009/ 83.1400, html.

[79] – محمد غنيمي هلال/ النقد الأدبي. ص: 529

[80] – محمد يوسف نجم/ فن القصة. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان. ص: 103

[81] – محمد يوسف نجم/ فن القصة. ص: 85

[82] – فورستر/ أركان الرواية. ص: 85، نقلا عن: عامر غرايبي، موقع إلكتروني.
Amerghraibeh.arabb logs. Com/ archive/ 2009/ 83.1400, html.

[83] – ألتبنيرند/ الوجيز في دراسة القصص. ص: 14، نقلا عن: عامر غرايبي، موقع إلكتروني
Amerghraibeh.arabb logs. Com/ archive/ 2009/ 83.1400, html.

[84] – ألتبنيرند/ الوجيز في دراسة القصص. ص: 14، نقلا عن: عامر غرايبي، موقع إلكتروني
Amerghraibeh.arabb logs. Com/ archive/ 2009/ 83.1400, html.

[85] – بدر عبد المحسن طه/ تطور الرواية العربية في مصر. ص: 21، نقلا عن: عامر غرايبي، موقع إلكتروني
Amerghraibeh.arabb logs. Com/ archive/ 2009/ 83.1400, html.

[86] – محمد غنيمي هلال/ النقد الأدبي. ص: 533

[87] – لوسيان غولدمان/ البنيوية التكوينية. ص: 104، نقلا عن: عامر غرايبي، موقع..
Amerghraibeh.arabb logs. Com/ archive/ 2009/ 83.1400, html.

[88] – محمد يوسف نجم/ فن القصة. ص: 103

[89] – محمد غنيمي هلال/ النقد الأدبي الحديث. ص: 534

[90] – ستيفان زفايج/ دستويفسكي. ترجمة: ألفريد أنطونيوس. دار المقفع، بيروت، لبنان. ص: 105

[91] – محمد غنيمي هلال/ النقد الأدبي الحديث. ص: 507

[92] – فريال سماحة/ رسم الشخصية في روايات حنا مينا. ص: 25، نقلا عن: لعامر غرايبي، موقع إلكتروني
Amerghraibeh.arabb logs. Com/ archive/ 2009/ 83.1400, html.

[93] – خليل الموسى/ التحولات النفسية والذهنية في الشخصية الروائية. مجلة المعرفة، العدد 395، 1995. ص: 110

[94] – محمد يوسف نجم/ فن القصة. ص: 103

[95] – محمد يوسف نجم/ فن القصة. ص: 103

[96] – عزيزة مريدن/ القصة الشعرية. ص: 23

[97] – محمد مندور/ في الشعر المصري بعد شوقي. معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة، مصر، 1957. ص: 20

[98] – خالد الجرنوسي/ اليواقيت. دار الفكر الحديث للطبع والنشر، مصر، الطبعة الأولى، 1954. ص: 97، والقصيدة بعنوان: (ملك وغانية وهدهد).

[99] – شبلي ملاط/ الديوان. الجزء الثاني. ص: 207

[100] – خير الدين الزركلي/ مجلة الرابطة الأدبية الدمشقية. تشرين الأول، 1921، الجزء الثاني. ص: 92

[101] – مختار الوكيل/ الزورق الحالم. المطبعة المصرية الأهلية بالقاهرة، 1936. ص: 40

[102] – جليلة الرضا/ الأجنحة البيضاء. دار مصر للطباعة، القاهرة، مصر، 1959. ص: 127

[103] – شبلي ملاط/ الديوان. ص: 160

[104] – خليل شيبوب/ الفجر الجديد. مطبعة جريدة البصير، الإسكندرية، مصر، 1921. ص: 177

[105] – خليل مطران/ الديوان. ص: 82

[106] – إلياس أبو شبكة. القيثارة. مطبعة مكتبة صادر، بيروت، لبنان، 1926. ص: 52

[107] – إبراهيم محمد نجا/ قصة الحسناء والبلبل. مجلة الرسالة، السنة السادسة عشرة، 1948، العدد 800. ص: 1241

[108] – محمود عماد/ الديوان. مطبعة شبرا الفنية، مصر، 1949. ص: 172

[109] – سليم عنحوري الدمشقي/ آية العصر. (بدون معلومات عن النشر) . ص: 28

[110] – إسكندر الخوري/ مشاهد الحياة. مطبعة بيت المقدس، القدس، 1927. ص: 74

[111] – وديع عقل/ الديوان. طبعة دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1940. ص: 62

[112]– إبراهيم العريض/ شموع. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1956. ص: 36

[113] – ندرة حداد/ أوراق الخريف. مطبعة توبيا، بروكلين، 1941. ص: 173

[114] – إبراهيم العريض/ شموع. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1956. ص: 36

[115] – طانيوس عبده/ الديوان. مطبعة الهلال، مصر، 1952. ص: 41

[116] – أمين ناصر الدين/ الإلهام. مطبعة الصفاء، لبنان، 1931. ص: 170

[117] – شبلي ملاط/ الديوان. ص: 240

[118] – بشارة الخوري (الأخطل الصغير)/ الهوى والشباب. دار المعارف، مصر، 1953. ص: 103

[119] – نزار قباني/ قصائد من نزار قباني. دار الكتب، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، 1960. ص: 111

[120] – الشاعر القروي/ الديوان. ص: 819

[121] – إيليا أبو ماضي/ الجداول. مطبعة مرآة الغرب، نيويورك، 1927. ص: 75

[122] – فدوى طوقان/ وحدي مع الأيام. دار مصر للطباعة، 1952. ص: 17

[123]– إيليا أبو ماضي/ الخمائل. دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية. ص: 35

[124] – إلياس أبو شبكة/ غلواء. دار بيروت، ودار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية،/ 1949، و(غلوء)، هي (أولغا) زوجة الشاعر.

[125] – خليل مطران/ ديوان الخليل. مطبعة دار الهلال، مصر، 1949. ص: 111

[126] – إبراهيم العريض/ العرائس. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1946.

[127] – عبد القادر القط/ ذكريات شباب. دار مصر للطباعة، القاهرة، مصر، 1958. ص: 374

[128] – أحمد زكي أبو شادي/ الينبوع. المطبعة السلفية. الطبعة الأولى، 1924. ص: 37

[129] – عزيزة مريدن/ القصة الشعرية. ص: 23