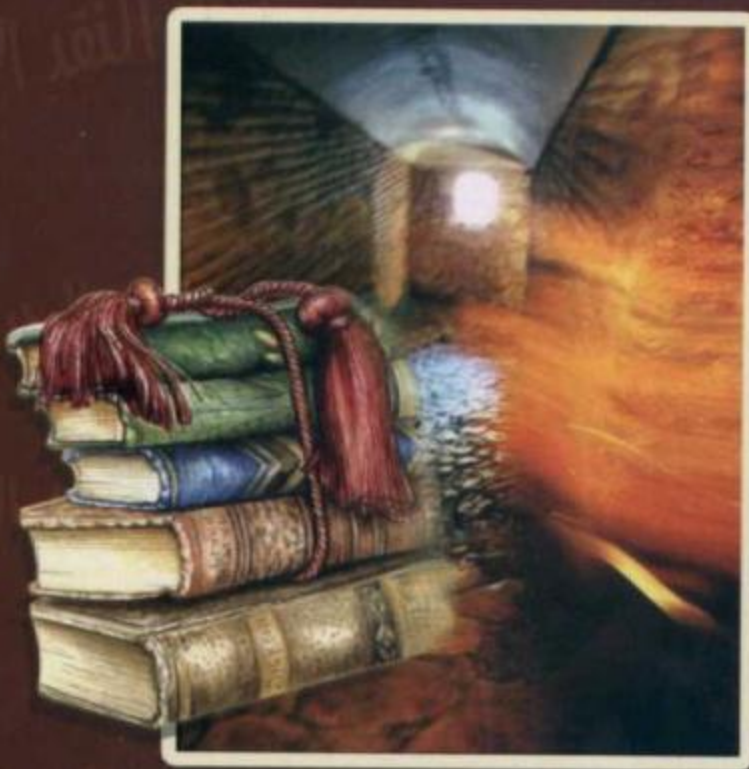


مداخل النقد الأدبي الحديث



د. محمد حسنة عبد الله

مداخل النقد الأدبي الحديث

الدكتور / محمد حسنه عبدالله

الناشر
الدار المصرية السعودية
للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة

اسم الكتاب: مداخل النقد الأدبي الحديث

اسم المؤلف: د. محمد حسن عبدالله

سنة النشر: 2005م

رقم الإيداع: 17484 / 2005م

الترقيم الدولي: 8 - 69 - 6122 - 977

الناشر

الدار المصرية السعودية

للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة

E-Mail: egysaudi@link.net

الإدارة: 16 عمارات العبور شارع صلاح سالم

الدور الثالث - مدينة نصر - القاهرة

تليفاكس: 02/2621365

محمول: 012/3140315

السعودية: ص. ب. 6460 - الرياض 11442

ت: 009661/4651389

تليفاكس: 4631336

الرياض - العليا - غرب مؤسسة التحلية

المملكة العربية السعودية

بيروت: 009613685473 - 0096101786315

مداخل النقد الأدبي الحديث





فهرس

الموضوع	الصفحة
استفتاح وإيضاح.....	9

القسم الأول تأسيس فكرة النقد

مقدمات.....	14
الفصل الأول : خطوات فى اتجاه تحديث النقد.....	25
1- الشيخ حسين المرصفى	26
2- قُسطاكى الجمصى	30
3- عباس محمود العقاد	35
الفصل الثانى : الفكر الفلسفى وتفعيل النقد	43
الفصل الثالث : المكتشفات العلمية والمنهج النقدي.....	55
1- سانت بيغ	58
2- هيوليت تين	60
3- برونيتير	63

القسم الثاني

المدارس (المناهج) الأدبية

71	الفصل الرابع : الكلاسيكية
83	الفصل الخامس : الرومانسية
95	الفصل السادس : الواقعية
105	الفصل السابع : الرمزية

القسم الثالث

مناهج النقد الأدبي

121	- المنهج النفسي ومحمد خلف الله أحمد، وعز الدين إسماعيل
124	- عبد المحسن بدر وروايات الأرض
128	- الفرق بين "الحديث" و "الحداثي"
129	الفصل الثامن : إثارات نقدية حول المصطلح
130	1- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة
134	2- خمسة مداخل إلى النقد الأدبي
139	3- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي
147	الفصل التاسع : ثلاث دراسات في النقد العربي
149	- محمد مندور : في الميزان الجديد
155	- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث
161	- شكرى محمد عياد : دائرة الإبداع

استفتاح وإيضاح

مادة هذا الكتاب أعدت وفقا لمنهج المقرر الجامعي: "النقد الأدبي الحديث"، الذي تدرسه أقسام اللغة العربية في الجامعات المصرية، وما يوازي هذه الأقسام أو الجامعات، وقد يدرس المقرر نفسه تحت مسمى "النظرية النقدية الحديثة". وقد قمت بتدريس هذا المقرر تحت العنواين السابقين بجامعة الكويت، ثم بجامعة القاهرة أكثر من ربع قرن، جرى فيه التجريب والإبدال والتطوير عبر محاضرة آلاف من الطلاب المختلفين في درجات الوعي الفني، والتكوين الثقافي، والطموح العلمي، من ثم كان هذا التشكيل لمادة الكتاب مقتصدا، حريصا على الأصول وإن نوع في طريقة توصيلها ما بين تعريف بنقاد، أو تحليل لمحتوى كتاب، أو انتقاء لفضية، أو تحليل لمذهب، وكان من المهم أن تراعى ثلاثة أمور:

الاهتمام بالأصول (التاريخية) للنقد العالمي، وتطور مدارسه وتعدد مداخله، ولكن بالدرجة التي لا تطغى على المعرفة الضرورية بالنشاط النقدي العربي الحديث.

وأن تكون المادة المقدمة للطالب الجامعي كافية - بدرجة مناسبة - لأن تمكنه من قراءة الأدب قراءة متفاعلة واعية، وفي نفس الوقت قادرة على حفزه لطلب المزيد من البحث النقدي.

وأن يتناسب القدر المدون في هذا المختصر مع الزمن المخصص لتدريس

استفقال وإيضاح

المقرر، وهو لا يزيد بأى حال عن ستين ساعة، وقد يقف عند خمس وأربعين. ويبقى قدر من الفاعلية معلقاً على توجيهات أستاذ المقرر لطلابه في استشارة المراجع، وقراءة الأعمال الإبداعية التي هي أساس في إنضاج المبادئ النقدية، وترسيخها.

والله المستعان



النقد استعداد إنساني وميل فطري في أساسه، فما من شخص "طبيعي" إلا وله تصورات وآراء وأمنيات تبدو معجبة أو متحفظة أو رافضة لمشاهد وأفكار يبدونها الآخرون. ومن هذه التوازع الفطرية بدأت فكرة النقد، ولكنه - لكي يأخذ النسق العلمي ويغادر التعبير الفطري المجرّد- يحتاج إلى موهبة خاصة، وإلى ثقافة متنوعة ومنظمة، وهكذا يمكن أن نقول أن كل أدب إبداعى يُصاحبه نقد، وأنه على قدر نشاط الإبداع الأدبي وتنوع أشكاله ودرجته من الجودة يكون النقد، ويمكننا أن نراقب هذا التوازى في بدايات النقد القديم دون صعوبة، فقد ظهر أرسطو ناقداً وألف كتابه "الشعر" عن فن المسرح زمن ازدهار المسرح الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد، وفي نقدنا العربي أثار المتنبي حول شعره حركة نقدية ضخمة سواء لإبراز تفوق موهبته، أم لإظهار إحالاته وسرقاته وأخطائه، أم لإجراء الموازنات والوساطة أو التوسط بين ما تفوق فيه وما هو ضد ذلك.

من المهم أن نبدأ من البداية، من أرسطو وأفلاطون، ليس لأنهما الأسبق زمنًا وحسب، ولكن لأنهما أصحاب تأثير حاضر في النقد العلمي (بما فيه النقد العربي) إلى اليوم، ولكننا قبل أن نخلص لهذا ونشعب نمو فكرة النقد، نتمهل لننتعرف على طبيعة التربية (الفكرية والحضارية) التي تصلح لفرس براعم النقد وتمييزها.

في المقدمة، أو المقدمات، والفصول الثلاثة التالية، نمتوضح هذا الأمر.

مقدم مسات

« النقد الأدبي الحديث »

مصطلح له حده الزمنى، ودلالته المنهجية، وهو متداول فى الدراسات الجامعية (المصرية) منذ منتصف القرن العشرين أو قبيلته، مع عودة محمد مندور، ثم محمد غنيمى هلال من بعثتهما الدراسية إلى جامعة السربون (فرنسا)، ويتضح الوعى بالتغيير فى عناوين كتبهما الأولى، إذ ألف مندور: "فى الميزان الجديد" وألف هلال "النقد الأدبي الحديث" متطابقا مع المصطلح، ولا يقتصر الأمر على هذين الناقدين، ولكنهما الأسبق إلى الوعى العلمى بالمناهج النقدية الحديثة والكتابة حول مبادئها وأسسها النظرية، وممارسة النقد التطبيقى اعتمادًا على هذه المبادئ والأسس.

وهنا أمور تستحق أن نوضحها، باختصار، وإن كانت جديرة بأن نتوسع

فيها:

1

إن وصف النقد بأنه "الحديث" أضافه المترجمون والمثقفون بالتقاليد الغربية من العرب ليدلوا على المصدر (الجديد) الذى أخذوا عنه، وليضعوا هذا النقد الحديث فى مقابلة أو تعارض مع النقد العربى "القديم"، وذلك ترتيبا على ما بين "النقد العربى القديم" و"النقد (الغربى) الحديث" من اختلاف يمس جوهر فكرة "النقد"، ومناهجه، وأهدافه. إن مصطلح: النقد الأدبي Criticism، مأخوذ عن أصل يونانى معناه: الحكم، أو التفكير، ولا يختلف هذا عن معنى كلمة "نقد" فى

المعجم العربي، فهي بمعنى التمييز والحكم أيضا، ولكن الاختلاف يظهر في:

أ - للتكوين الثقافي، الفلسفي، الاجتماعي الذي يستند إليه الناقد.

ب- الأنواع الأدبية التي يتخذها الناقد "وثائق" يستقري أفكاره وأحكامه من خلالها، كما يتخذها مادة لتطبيقاته.

ج- الاستمرار المعرفي المتنامي، عبر جدلية ثقافية تبحث عن الجديد، وتقبله، وتستثمره، ثم تتجاوز به بارتياح معرفي جديد.... وهكذا..

كان الناقد العربي القديم يعتمد على اللغة، وهذا أساس في كل نقد، ولكنه كان يكتفي به، مع شيء من الخبرة بأقوال السابقين من الشعراء والنقاد (المأثور)، وقدر من الاستعداد الذوقي، وكان "الشعر الغنائي" - الشعر في شكل قصيدة - المجال الوحيد لاهتمامه، ولم يكن يملك الوعي الجمالي بالشكل، فكان يعرض للقصيدة بيتا بعد بيت، أو في مقاطع حسب امتداد المعنى، دون اهتمام بالتشكيل الشامل لكل مكونات القصيدة، ولهذا كان نصيب النقد النظري محدودا جدا عند قدامتنا، باستثناء قدامة بن جعفر، وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني. وكذلك كان الشعر - وحده تقريبا - موضع الاهتمام، فلم يلتفت النقد العربي القديم إلى فن الخطابة، أو الرسائل، أو المقامات، أو الحكاية الخرافية أو الشعبية، وقد أدى هذا الانصراف عن الأنواع الأدبية المشار إليها إلى تضائل الوعي بالعلاقة بين الإبداع الأدبي والمجتمع، وللتنبه إلى تفاوت مستويات اللغة ما بين الأنواع الأدبية، والتفتن إلى مبدأ تعدد الأصوات في العمل الأدبي، الذي نادرا ما يتسع له سياق القصيدة الغنائية.

لا تنحصر عوامل النضوب أو الجمود الإبداعي/ النقدي فيما ذكرنا، فهناك نضوب وجمود في التطور الاجتماعي، ونظم الحكم للتسلطية المتوارثة، وتحجر الأنساق الطبقية، وإلقاء العقاب إلى عناصر أجنبية لعدة قرون تصلبت فيها شرايين الحياة العربية.

إذا أشرنا إلى محمد مندور، ومحمد غنيمي هلال، علامة على فكر نقدي حديث، فهنا نذكر أنهما ليسا البداية. فمن قبلهما بذلت جهود مقدرة لتحديث النقد العربي، وقد ارتبط التحديث بإنشاء الجامعة المصرية (جامعة القاهرة فيما بعد) التي بدأت عام 1908، وقد اعتمدت الدراسات العربية فيها على جهود المستشرقين، الذين عرفوا بمنهج التأليف الحديث، وأنه ليس بإعادة المتداول للمألوف من المعلومات، والأخبار، والنماذج، مع تحليلها أو تفسيرها كما تراعت للتدما ولكن بلغة حديثة، إذ لا بد من توثيق المعلومات، ونقدها (سندا وممتنا) والمقابلة بينها وبين معلومات أخرى تخالفها أو تتناقضها، واستخدام العقل وشهادات التاريخ وطبائع الحياة وممارسات الواقع وحكم المنطق، وتداعيات النصوص والأخبار والوقائع فيما بينها، لكي نتمكن من بناء تصور إنساني/منطقي بالقياس إلى إمكانات عصره، وطبائع الحياة المستمرة. إتينا لسنا معنيين هنا بجهود المستشرقين، فشاغلنا هو النقد الأدبي الحديث، في مصادره المتنوعة (الغربية غالباً) وانعكساته وآثاره عند الناقد العربي، وما يمكن أن يصل إليه هذا الرصد من إثارة لقضايا جوهرية، تعيننا على "اقتراح" موقف نقدي عربي حديث، يغادر بأدبنا ونقدنا مساحة التبعية للنظريات الأدبية الغربية، ولا يعود بنا إلى وضعنا الجامد القديم، وليس هادينا إلى هذا المقترح مطلق الاختلاف، وإنما رعاية الأصالة والخصوصية التي لا تجعلنا في قطيعة مع تراثنا الإبداعي والنقدي، بل على العكس، نستمد روحه ونكهته وجمالياته، دون أن نحبس أنفسنا في أهدافه وقوالبه (إبداعاً) وقضاياه ومصطلحاته (نقداً)، ودون أن نتجرح الأسس الجمالية للإبداع الأدبي (الإنساني) بوجه عام.

إن طه حسين هو الاسم الأشهر في مجال تحديث النقد العربي، وكان كتابه "في الشعر الجاهلي" - الذي صدر عام 1926 - علامة بارزة في هذا الاتجاه، ولا

يزال هذا الكتاب قادراً على إثارة الفكر (المنهجي) إلى اليوم (بصرف النظر عما فيه من بعض الآراء غير الدقيقة)، وهو مسبوق بمقدمة طه حسين التي تصدرت أطروحته بعنوان: "تجديد ذكرى أبي العلاء" - 1914 - وإن تكن أقل إثارة. على أن طه حسين نفسه مسبوق بشيخ لم يعاصره، ولكنه يقر بفضلته في تعليمه كيف يقرأ الشعر وينقده، وهو الشيخ حسين المرصفي، الأستاذ بمدرسة دار العلوم، ومؤلف كتاب "الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية"، ومسبوق كذلك بالندكتور أحمد ضيف، وهو أول عائد بدرجة الدكتوراه من فرنسا في الأدب والنقد، ومسبوق أيضاً بشخصيات أخرى سنعرف بعضها من خلال مؤلفاتها.

3

قبل أن يستقطب اهتمامنا موضوع "النقد"، ينبغي أن نستجلي ما يميزه عن غيره من مناهج الدراسة الأدبية، وأن نلقى نظرة "عامة" على أنواعه.

النقد الأدبي عرّفه المشتغلون به تعريفات مختلفة، نقترب، ولكنها تتقارب في الغاية والهدف. وقد ذكر ستانلي هايمن في كتابه: "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة" - تعريفاً واحداً للنقد الحديث، ثم أتبعه بعدة تعريفات / توصيفات لدور الناقد:

فالنقد الحديث "استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية، ولضروب المعرفة غير الأدبية أيضاً - في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب". فالنقد (الذي يتحقق بإعمال ثقافة الناقد) يحتاج إلى تقنيات، أي مناهج ووسائل غير أدبية، مثل استخدام الإحصاء، والمنطق، والقياس، ونظرية التطور مثلاً، أما ضروب المعرفة غير الأدبية فتشمل كل المعارف التي حصلها الإنسان في سعيه للتطور والنقد، ولكن بعض المعارف - بالنسبة للناقد - لها أهمية خاصة لقوة علاقتها بالمجتمع، من ثم: بالإبداع الأدبي، مثل: علم الاجتماع، وعلم النفس، والتاريخ، والفلسفة (علم الجمال بخاصة) وقد نشأت مذاهب نقدية تطبق مبادئ

هذه العلوم (غير الأدبية) فكان نقد أرسطو للمسرح والشعر معتمدا على ما نعرف اليوم بعلوم الاجتماع والتربية، وكذلك نشط النقد النفسى والاهتمام بالشخصية فى ضوء نشاط علم النفس وصدور مؤلفات "فرويد" أوائل القرن العشرين، ونشطت "الأسلوبية الإحصائية"، مع اتجاه البحوث الاجتماعية والعلمية إلى الأخذ بمبادئ الإحصاء، وتحليل دلالات الأرقام، واتجه النقاد إلى الاهتمام بالرموز الشعائرية والأساطير بعد اهتمام علماء الأنثروبولوجيا بالموروثات الشعبية، والخرافات، والطقوس الفولكلورية ونماذج الفن الشعبي، وموضوعاته، وفى هذا المجال يذكر العالم الإنجليزى "جيمس فريزر"، وسنرى أن نظرية التطور التى نادى بها "دارون" تركت أثرا واضحا فى الدراسات الأدبية والنقدية. أما تعريفات الناقد، ووظيفة النقد، فهذه طائفة منها يتميز أكثرها بالطرافة:

- * الناقد جراح سحرى يجرى العملية دون أن يقطع الأmsجة الحية.
- * الناقد "مسمد" يرش الأرض من أجل حصاد طبيب.
- * الناقد "مولد" يظهر للوجود نسمة جديدة.
- * الناقد مدير مسرحى ثرى، يخرج على المسرح كل عمل تمثلى يعلق بخياله.
- * الناقد رجل صبور، يأخذ بيد صديقه ليطلعه على محتويات مكتبته، ويدله على الكتب التى قد تروقه قراءتها.
- * الناقد صديق مستنير يوثق الصلة بين القارئ والعمل الفنى.

ونلاحظ أن بعض هذه التعريفات يحصر جهد الناقد فى واحد من عناصر دائرة الإبداع الثلاثة: الكاتب - العمل الأدبى - المتلقى، وبعض آخر يهتم بالجانب العلتنقى، المشترك، ما بين المؤلف والمتلقى، أو بين العمل الأدبى والمتلقى، والمهم أنه فى جميع الحالات لوجه التركيز على النقد التطبيقى الذى

ينصب فيه جهد الناقد على تحليل عمل أو أعمال إبداعية، وتقريبها إلى المتلقى بوسائل للتشريح والتفصيل والتفسير بحيث تبدو أقرب إلى الفهم والذوق والاستمتاع. أما النقد النظري فإنه مضمّن في هذه التعريفات دون نصّ عليه، إذ يفترض أن الناقد العملي أو التطبيقي لا يمارس معالجته للنصوص الإبداعية إلا بعد أن تتقف ثقافة نظرية شاملة وصحيحة، فعرف الأنواع الأدبية، وخصائص كل نوع، ومكوناته، وتاريخه، وتطوره، وأهم المبدعين في مجاله، وعرف أموراً أخرى عن دوافع الفن، ووظيفته، ووسائل تأثيره، واستوعب علاقة الفن بالحياة والواقع عبر العصور والحضارات، وطبيعة اللغة الملائمة لكل نوع أدبي.

إن بعض نقاد الحداثة يسقط الفروق بين الأنواع الأدبية، ويرى أن أي إبداع (قصيدة أو قصة قصيرة أو رواية أو مسرحية) إنما هو نص أداني للغة، وينبغي التعامل النقدي معه على هذا الأساس، ولكن القائلين بنظرية الأنواع الأدبية يرون أن لكل نوع إطاراً خاصاً به، وعناصر يتشكل بها، تؤثر في تحديد وظيفته، لا بد أن يكون الناقد على علم مسبق بها.

4

وهكذا يمكن أن نقول إن النقد الأدبي الذي يستخدم مصادر معرفية متنوعة، ووسائل غير أدبية أيضاً، إنما يهدف - في النهاية - إلى نوع من الوساطة بين الكاتب والقارئ، ولكن هذه المهمة ليست مقصورة على النقد، إذ هي هدف "الدراسة الأدبية" أيضاً، وإن اختلف المنهج؛ فالدراسة الأدبية تختلف عن النقد في أنها تبنى وتشكل وتقدم تصوراً كلياً، بعكس النقد الذي يشرح ويحلل ويفرز العناصر. فالدراسة الأدبية عن عصر، أو كاتب، أو عمل أدبي بعينه، تقدم تصوراً للعصر في سياق الزماني، والمؤثرات التي حكمته، وأهم الشخصيات التي صنعت ظاهراته الأدبية وبخاصة ما استجد منها، وما يميزه

عن سابقه من العصور ولاحقه، سلبا أو إيجابا... إلى آخر ما يعد ملمحا من ملامح رسم صورة. فإذا كانت الدراسة الأدبية عن أديب فإنها تعنى بشأته، وتكوينه الثقافي، وتعرف بإبداعاته، وماذا أضاف إلى المنجز الأدبي في عصره. أما إذا كانت الدراسة نقدية عن عصر، أو أديب، أو عمل إبداعى محدد فإن فرز العناصر والتفتيت والكشف عن التفاعلات الخفية التي أحدثت التأثير وصنعت الاختلاف هي الموصلة إلى الغاية، فالكتابة النقدية عن عصر تحرص على رصد منظومة القيم والمبادئ التي تحكم الذوق العام وتوجه الفكر ومن ثم وجهة الإبداع وضمنت الرواج، ولغة الكتابة وعلاقتها بلغة الحياة، والقضايا الفكرية وما تحمل من دلالات اجتماعية وطبقية وجمالية، وكيف تسربت في أعمال إبداعية بعينها، ثم المؤلفات النقدية المهمة، وما أثارت من قضايا وما تناولت من إبداعات وما طبقت من مناهج، ودلالة هذا على الابتكار أو التبعية، وجدوى النقد بالنسبة للإبداع والمبدعين. فإذا كانت الدراسة النقدية عن مبدع محدد فإن إبداعه - وليس حياته أو ثقافته - هو الذى يجتذب الاهتمام، فيعد وصف هذه الإبداعات، وترتيبها، وتوثيقها يتم تشريحها حسب عناصر النوع الأدبي، ففي الشعر نهتم بمصادر التجربة، والصورة، والإيقاع، والمعجم الشعري، وتكامل التشكيل في تأليف هذه العناصر، وسيختلف الأمر مع الرواية أو القصة القصيرة، أو المسرحية... وهذه الفروق التي أشرنا إليها تصف - بالتقريب - وجهة الدارس الأدبي، ووجهة الناقد، ولا تفرض بالضرورة منهجا يتحتم اتباعه، فالمناهج متعددة، متجددة، متاحة لكل منهما.

إننا لا نريد أن نوغل في التقسيمات التي لا تفيد كثيرا، ولكننا لا نستطيع أن نغفلها تماما، وبخاصة حين نكون حاجزا دون اختلاط المفاهيم، فإذا كانت مناهج الدراسة الأدبية تنقسم إلى : المنهج الزماني (التاريخي)، والمنهج المكاني (البيئي) والمنهج الفني (الذى يصنف المبدعين على أساس اتجاهاتهم الفنية

والموضوعية)، والمنهج الحضاري (السلالي أو العرقي)، فإن النقد الأدبي ينقسم إلى النقد المنهجي، والنقد الإنطباعي. إن المعنى المستخلص من الانطباعية في النقد أنها استجابة لشعور حركته في ذهن الناقد قراءة عمل إيداعي، فالكتابة النقدية في هذه الحالة نوع من رد الفعل بالرضا والتوافق أو الاستهجان والتناقض الذي أثارته عملية القراءة. وهنا قد يبدو النقد الانطباعي وكأنه مقدمة لنقد منهجي لم يأخذ حقه في اختصار الأفكار وإنضاجها، ولكن الحقيقة ليست كذلك؛ فالنقد المنهجي يتحدد مسالمة قبل قراءة العمل الأدبي، بمعنى أن ثقافة الناقد ومنهجه الذي يطمئن إليه يوجه عملية القراءة ويقود خطى التصور النقدي الذي تكتمل مرحله ومسائله ووسائله مع الانتهاء من القراءة، أما الكتابة النقدية الانطباعية فإن عملياتها تبدأ مع لحظة الكتابة وتفاعلاتها وتداعياتها الأبية، وكذلك تتنازل الأفكار والخواطر والمشاهد والتعليقات دون رابط منطقي أو علاقة سببية، وإنما هو التداعي الحر الذي "يسحب" من رصيد التراكمات التي تجمعت كردود أفعال لفعل القراءة. وهنا ينبغي أن ننبه إلى أن النقد الانطباعي ليس طريقاً للهروب من مسؤولية النقد المنهجي، وما يترتب على الأخذ به من الدقة الواجبة في التحليل والتفسير، إذ لا يستطيع كتابة النقد الانطباعي غير كاتب يملك الثقافة العميقة، الواسعة، المتنوعة، والخبرة الحياتية الشاملة، وقد نرس قلمه بقدرة على التعبير بلغة فيها رشاقة ودقة وشاعرية، ومعرفة بالفنون والعلوم والحضارات والمخترعات والمصطلحات تستطيع أن تستوعب معطيات لحظة الكتابة برهافة وجمال قادر على التوصيل وإثارة التشويق معاً. فإذا كنا بدأنا هذه المقدمة بالإشارة إلى محمد مندور ومحمد غنيمي هلال، وهما من رواد النقد المنهجي العربي، فإن طه حسين وإبراهيم عبد القادر المازني من رواد الكتابة الانطباعية، في الإبداع كما في النقد. أما مدارس النقد المنهجي أو مداخلة فإنها موضوع هذا الكتاب.

ونختم هذه المقدمة بإلقاء ضوء على حدود التحديث في النقد، فإذا استخدمنا مصطلح: "النقد الأدبي الحديث" - فهذا الوصف بالحدائثة: أين تقع حدوده الزمنية، ومرجعته الفكرية؟.

لقد جرى عرف الباحثين بأن العصر الحديث، بالنسبة إلينا في مصر وكافة أقطار الوطن العربي، يبدأ مع نزول الحملة الفرنسية في مصر (1798) اعتماداً على أن هذه الحملة حققت الاتصال - الذي لم ينقطع - بين أوروبا والشرق العربي، هذا الاتصال الذي ترك ولا يزال يترك آثاراً عميقة في حياتنا منذ ذلك الحين، حياتنا الثقافية والاجتماعية والعلمية والسياسية إلخ، وإن يكن من الواضح لنا أن هذا الامتداد الزمني الذي تجاوز القرنين لم يكن كله مؤثراً في العلوم الإنسانية، وربما في النقد الأدبي خاصة، الذي تأخر أخذه بأصول المناهج الغربية ربما إلى أوائل القرن العشرين، وكذلك تختلف مراحل التأثير وصوره واتجاهاته، إذ كان تأثير الثقافة الفرنسية غالباً في مرحلة، والإنجليزية في مرحلة أخرى، والأمريكية في مرحلة ثالثة. إن محمد علي أرسل البعثات المصرية لدراسة العلوم الحديثة إلى فرنسا، وكان رفاعة الطهطاوي بمثابة "مقدمة" للتعريف بالحضارة الغربية (الفرنسية) وتبعه علي مبارك، وظل التأثير الفرنسي غالباً في مصر، ولكن جاءت مراحل تحولت فيها تيارات التأثير في اتجاه إنجلترا، أو روسيا بفعل السياسة، ثم أمريكا بفعل الهيمنة. هذا بالنسبة إلى مصر، وكذلك تختلف درجات التأثير ومصادره إذا ما اتسعت أمامنا خارطة للوطن العربي، فهناك المناطق المغاربية (شمال أفريقيا: تونس والجزائر والمغرب وموريتانيا) وهناك محور بلاد الشام، وحتى في إطار هذا المحور تختلف فلسطين عن سورية ولبنان، كما تفرد مصر بوضع خاص، وهكذا...

أما إذا كان وصف "الحديث" يستند إلى تطور النقد الأدبي في الثقافات الأوربية، فإنهم - هناك - يفضلون تسمية الحركات النقدية تسمية علمية متحررة من الانتساب إلى الزمن، فهناك النقد الاجتماعي، والسيكولوجي، والأخلاقي، كما قد تنتسب بعض الحركات النقدية للمكان الذي انطلقت منه، كما في مبادئ "مدرسة فرانكفورت" أو الأيديولوجية السياسية/ الاقتصادية التي يأخذ بتفسيراتها للتاريخ والنظم الاجتماعية مثل "النقد الماركسي".

إن العصر الحديث، إذا رجعنا إلى التقسيمات الغربية، قد يبدأ من عصر النهضة الأوربية، في القرن الخامس عشر أو السادس عشر، وقد أعيد فيه بناء الكلاسيكية بما عرف بالكلاسيكية الجديدة، وأعقبها الرومانسية، ثم الواقعية، فالرمزية، وحين نشطت السريالية فإن عصرها جديدا كان قد استهل، مع الربع الأول من القرن العشرين، في مجال الإبداع خاصة، أما النقد الأدبي فقد تأخرت فيه حركة الحدثة حتى بدايات النصف الثاني من القرن العشرين. وهكذا يتسع النقد الحديث - أوربيا - ليستوعب المدارس الأدبية، والنقدية، التي يمكن أن توصف بأنها "كلاسيكية" في جملتها، لتعقبها حركة النقد الحدثي التي أثمرت: النقد البنوي، والنقد الأسلوبي، في إطار الجمالية الشكلانية، ثم تأتي حركات ما بعد الحدثة: التفكيكية (عكس البنوية) والنقد التقالفي (عكس الجمالية الشكلانية). وهكذا ينقسم "عصر" النقد الحديث - أوربيا - إلى ثلاثة عصور مختلفة: ما قبل الحدثة، والحدثة، وما بعد الحدثة.

إن من المهم أن ندرك أن هذه التقلبات المنهجية في النقد الغربي لا تأتي اعتباطا، ولا هي نتيجة تأملات فلسفية تجريدية، إنها تعبر عن حركة مجتمع يتمتع بالحرية، ويملك طموحاته العلمية ويحققها، وتتسع على يديه آفاق المعرفة بل آفاق العالم، بالمخترعات والاكتشافات، من ثم يتجدد الإبداع الأدبي ويشارك في إمداد الإنسان بما يبصره خارجيا وبما يعمق وعيه الداخلي بنفسه، فيتجدد النقد بدوره ليكون أكثر تنظيما ودقة، طامحا إلى أن يكون علما منضبطا صارما

شأن المناهج الرياضية والعلمية !! وهنا نكتفي بالإشارة إلى هذا الطموح دون أن نناقش إمكان تحقيقه، التي تبدو دائما بعيدة المنال، فما دام "الإنسان" هو موضوع الإبداع، وهو المبدع، وهو كاتب النقد، فإن الموضوعية المطلقة غير ممكنة، طالما أن وضع "قلب" أو معيار جاهز سلفا للقوة المفكرة، والقوة الانفعالية للإنسان، غير ممكن !!

الفصل الأول

خطوات في اتجاه تحديث النقد

لا شيء يبدأ من لا شيء، هذه قاعدة علمية تثبتتها التجربة والمشاهدة، وهذا يعنى - فيما نحن بصدده - أن تحديث النقد العربي لم يبدأ من فراغ، ولم يكن مجرد "صدى" للنقد الأوربي، وفي رصد مسار النقد العربي الحديث وتطوره سنجد "ناقدًا" نهض بحركة توازي (زمنًا وفعلاً وأثرًا) صنيع محمود سامي البارودي في الشعر، فالبارودي في مختاراته وضع أمام الشعراء نماذج تاضجة معبرة عن حالات وتجارب إنسانية، بعيدة عن زيف التصنع، وبعيدة عن هدف التكسب، وبالإضافة إلى هذه المختارات كان البارودي نفسه شاعرًا ملما بالتجارب الجيدة من الشعر العربي والتركي والفارسي، فقدم قصائده محققة لهذه الثقافة الثرية المنفتحة على داخل نفس الشاعر وأحداث حياته ومشاهداته. أما "الناقد" الذي نقصده، فهو الشيخ حسين المرصفي، ومن بعده نتعرف على ناقد آخر هو قسطنطين الحمصي، ليكون عيسى محمود العقاد ثالثًا في تشكيل مادة هذا الفصل. ويلاحظ:

أنا نتعرف على كل من الثلاثة من خلال عرض تحليلي لمحتوى واحد من كتبه، هو الأقوى تأثيرًا في النقد العربي الحديث، كما نلاحظ أن التكوين الثقافي لهؤلاء الثلاثة قد تدرج من: تجديد العرض للنقد التراثي والبلاغة القديمة، في كتاب المرصفي، إلى التوسع في التعريف بالنقد الفرنسي خاصة، في كتاب الحمصي، إلى الاختصاص بالشعر وتأصيل القواعد النظرية من خلال التطبيق، في كتاب العقاد.

1 الشيخ حسين المرصفي (ت 1889)

من قرية مرصفا بمحافظة القليوبية، تلقى علومه بالأزهر الشريف، كما كان أستاذاً للأدب والعلوم العربية به، ودار العلوم الخديوية، وبمدرسة المعلمين العليا، وقد ألف عدة كتب من أهمها: "الكلمات الثمان" وهو دراسة سياسية حضارية، تشرح حقوق المواطن وأصول الدولة الحديثة من خلال البحث والتحليل لثمان كلمات اختارها وهي: الأمة - الوطن - الحكومة - العدل - الظلم - السياسة - الحرية - التربية. وكما نرى فإن هذه الكلمات هي مفاتيح التقدم الاجتماعي، وفيها يكمن الفرق بين دولة عصرية تؤكد وجودها، ودولة خارج التاريخ!! والمرصفي - في هذا الكتاب الذي ينتمي إلى العلوم السياسية - كان يقدم الدليل على تفتح الفكرى وقدرته على الإفادة من اطلاعه على اللغة الفرنسية (وكان يجيدها)، ولكننا حين نناظر مادة هذا الكتاب المختصر بمحتوى كتابه "الوسيلة الأدبية" سنشعر بأن المرصفي كان يملك تصورا أو مشروعا فكريا/تربويا للتقدم يعمل على بثه، وهو من جناحين يدعم كل منهما الآخر: سيادة العدل واستقرار الحرية وكبح جماح أجهزة الحكومة فى التعدى على ما هو حق للوطن .. الخ، والجناح الآخر مائل فى ترقية الإبداع وتهئية ملكات المبدعين وتربيتها وتغذيتها على النحو الصحيح. إنه يختصر الصورة التى ينبغي أن يسعى المثقف إلى تحقيقها فى نفسه، ويرى أنه إذا حققها أصبح أديبا، فى عبارة: "وضع القول فى موضعه المناسب" وهذه العبارة المجملة لم تشرح شيئا، ولم تحدد وسيلة، ولكنها حددت هدفا، وهو هدف مرن، يوازن بين اعتبارات المتكلم، والمتلقى، والموضوع ، والسياق، والموقف. وهى تستدعى إلى الذكرة العبارة التراثية، البلاغية : مراعاة مقتضى الحال ، ولكل مقام مقال.

فى عام 1872 ألف المرصفي كتابه المهم: "الوسيلة الأدبية إلى العلوم

العربية"، وهو في جزعين (680 صفحة)، وبعد هذا الكتاب طليعة التأليف الحديث في موضوع الأدب، وفيه قدم المؤلف المعارف الأساسية التي ينبغي أن يدرسها الأديب المنشئ أو الناقد حتى يستوفى حق صناعته ويمارسها عن تمكن. ولعله من المناسب أن نذكر أن مادة هذا الكتاب محاضرات كان يلقيها المرصفي على طلابه في دار العلوم، وقد يصح ما نستخلصه من أن هذه المادة أخضعت للمراجعة، وأن نوعاً من الملاءمة مع مطلب التعليم قد روعي فيها من حيث التدرج في الطرح والتقسيم وتحديد الأهداف.

يبدأ الكتاب بتمهيد نظري يشرح التعريفات: الأدب واللغة. ثم يأتي القسم الأول: في فقه اللغة، ثم قسم للنحو ومقدمته، وقسم الصرف ومقدمته. ثم يفرد مكاناً لعلم البلاغة وفنونه: فن البيان، وفن علم المعاني، وفن البيوع، وأخيراً يأتي فن العروض والقافية، فيذكر بحور الشعر، وأنساق القوافي، ثم يمضي إلى ما أضافته العصور المتأخرة من أنواع التشكيل الشعري فيعرف بها ويمثل لها: الموشح، والدوبيت، والزجل وفن كان وكان، والقومة. وهناك تكملة ضرورية أقرب ما تكون إلى تعليم التحرير (الكتابة الإنشائية) والتوجيه والتنريب، بذكر قواعد الإملاء، ثم وضع مختارات من جيد الشعر لشعراء من مختلف العصور، وفي عرضه لهذه النماذج يستخدم الشرح والموازنة والجمع بين النظائر والأشباه.

إننا لن نتوقف عند تفصيلات هذه الأقسام أو الفصول، لأنها معروفة وقد أفردت لكل فن منها كتب معروفة أيضاً، وما يعيننا هو النقطة المركزية التي انطلق منها، وهي أن صناعة الأدب تبدأ بالتقافة اللغوية (فقه اللغة، والنحو، والصرف) ثم التمرس بالأساليب البلاغية بدءاً بعلم المعاني، الذي يهتم بأسرار التركيب وعلاقته بمقتضى الحال، ثم علم البيان وهو الذي يتولى تحويل المعاني المجردة إلى صور ذات طابع حسي ويلوّن هذه الصور، ويضفي عليها أبعاداً نفسية فلسفية، وأخيراً علم البيوع (الذي اتسعت فنونه اتساعاً مفسداً) الذي يزيد في إحكام الإنساق الجمالي في القصيدة، من ناحية الإيقاع أو من ناحية البنية

الصوتية أو من ناحية البنية الذهنية.

وهنا نمجّل لهذه الدراسة المبكرة أهم جوانبها الإيجابية:

- 1- أنها جمعت بين الدراسة الأدبية، والنقدية، وقدمت تصورا شاملا لتقاليد المبدع والنقاد، ومن الطريف أن المرصفي لم يلزم الأديب بدراسة اللغة والنحو والصرف دراسة استظهار وتفصيل، إذ يكفي أن يمرّ بها مرّا سريعا، ثم يتولى الاتساع في الاطلاع والقراءة تقويم اللسان والتكريب على الأساليب.
 - 2- أن المرصفي يعدّ أول من استخدم مصطلح "فن" و "فنون" في وصف علوم اللغة والأدب، وهذا الاستخدام المستحدث يدل على تفتح وتقبل للجديد، كما يدل على وحدة المعارف الإنسانية؛ لأنه أطلق عليها: "الفنون الأدبية".
 - 3- أنه حرص على أن يكون الأدب تصورا للحياة ومعبرا عن الواقع المتطور أو المتغير، ولا يكون معزولا في قوالب جامده، أو مستخرجا من تأملات ذهنية مجردة.. وقد ظهر هذا الشعور بقوة الحياة وأهمية تمثّل الواقع في أمرين:
- أ - إذ لم يتوقف عند أوزان الشعر التي استخرجها الخليل وسماها، وإنما تجاوزها إلى أوزان وقوالب مستحدثة، مثل الموشح والموال والزجل والدوبيت، والكان وكان والقومة. وأمثله من هذه الفنون مكتوبة بالعامية أو قريبة جدا منها.
- ب- وفي لغة الكتابة يقرر أن التكلم بصحيح اللغة أمر حسن، وأن اللحن (العامية) غير حسن، غير أنه يتسامح في استخدام اللهجة العامية حين يكون الكلام موجها إلى من اعتاد الميل بالكلام عن وجهه العربي، "وصار فهمه مربوطا بالمنطق الملحون". والطريف أن يدعم هذا الموقف النادر - بالقياس إلى عصره - بأنه يدخل في قول الرسول ﷺ: «خاطبوا الناس

على قدر عقولهم» و « خاضبوا الناس بما يفهمون».

4- أنه ختم دراسته المتوسعة بمختارات من الشعر والنثر تتم على سلامة نوقه، وخبرته بالشعر والنثر، ومعرفته بمطابقتها، وقد رسم طريقاً للتدريب وهو للقراءة، وطريقاً لاكتساب المعرفة النقدية، وهو معاودة القراءة، وهذه الطريقة المقترحة هي جوهر المنهج الفرنسي في تعليم الفنون الأدبية، وهو اتخاذ النصوص طريقاً للتدقيق، والتعليم، وحتى المعرفة بالشاعر أو الكاتب، فنادراً ما تذكر معلومات ومبادئ مجردة، وإنما يتوصل إليها من خلال قراءة إبداعاته.

5 - في شرحه لنماذج الشعر سواء الأمثلة، أم المختارات لا يكتفى بشرح المعاني، ولا يتوقف عند المعنى، إنه يتجاوز هذا إلى الشاعر نفسه، طبيعته ومزاجه وثقافته والموقف الذي يمثل للدافع، ومخزون ذاكرته من الثقافة الخاصة، .. ثم .. كيف تجمع هذا كله في قصيدته.

6- ويتوقف المرصفي عند صفة "الجمال"، وهذا الأساس الفلسفي للنقد لم يكن مطروحاً في الثقافة العربية، والجمال عنده يتمثل في تحقيق (أو إدراك) التلاؤم والتناسب في الأشياء، فيقول: "إن بين الأشياء تناسبا بحيث متى استوفيت عند اجتماعها حظها منه، قامت منها صورة، يتفاوت الناس في إدراك حسنها، طبعاً وتعلماً، فمنهم من يقنع بإدراك ظواهر الأشياء، ومنهم من ينتهي إدراكه إلى اعتبار دقائقها وخوافيها، وتعتبر ذلك، بما نشاهده من سرور بعض الناس عند رؤيته للأشياء المناسبة التي يلائم بعضها بعضاً، وشدة نفرته وانقباضه عند رؤية خلافها، لا يختص ذلك بشئ دون شئ، فتراه يتأمل الأبنية وأوضاعها وما اشتملت عليه من مكملات الانتفاع بها، فإذا أدرك فيها التناسب التائق بها رأيته قد انشرح صدره، وتجدد سروره، وأخذ في نعتها والثناء على صناعتها.. فالإدراك الذي يتعلق

بتناسب الأشياء ويوجب الاستحسان والاستقباح هو المسمى بالذوق، وهو طبيعي ينمو ويتربى بالنظر في الأشياء والأعمال من جهة موافقتها للغاية المقصودة منها".

في هذا الملمح الأخير نلاحظ أنه أرسى مبدأ الجمال على سببين: موضوعي هو التناسب والملاءمة، وذاتي وهو إدراك الإنسان للجمال واكتشافه لوجه التناسب فيه، وأنه جعل "الذوق" حاسة طبيعية (فطرية) لكنها لا تبلغ نضجها إلا بالتربية والتدريب. وأنه لم يجرد الجمال من المنفعة، فكما أن الجميل فيه تناسب وتلاؤم، فإن وجهها من تناسبه وتلاؤمه أنه يؤدي وظيفة ينتفع بها، وهذا مصدر فائدة ومنفعة.

* * * * *

قسطنطاكي الجمصى (ت 1941)



ينسب إلى حلب مولدا ووفاء، ولكنه يحمل انتساب جده إلى مدينة حمص. تعلم في أحد كتاتيب الروم الكاثوليك، ثم بمدرسة الرهبان الفرنسيين، اشتغل بالتجارة ولم ينقطع عن الثقافة العربية حتى بلغ في تحصيلها درجة رفيعة، درس اللغة الفرنسية في مرسيليا وباريس، وزار عددا من المدن الأوربية، كما زار القسطنطينية ومصر. له عدة مؤلفات أهمها كتاب: "منهل الورد في علم الانتقاد" ألفه في مصر عام 1906، وهذا السبق الزمني ليس ميزته الوحيدة، فمنهل الورد كتاب يدل على ثقافة مؤلفه الواسعة في اللغتين العربية والفرنسية، مع انتماء واعتزاز واضح بالعرب والعربية، وهو يدخل من باب النقد الأدبي تعريفاً ومنهجاً وتطبيقاً وتنظيراً، وهذا يدل على مدى الوضوح المعرفي الذي ظهر في

عنوان الكتاب: "علم الانتقاد" - على أن كلمة "علم" لم تذكر اعتبارًا، إذ كان يرى أن النقد "علم" بكل ما تعنيه الكلمة، من ضبط ودقة.

1- "منهل الورد في علم الانتقاد" كتاب ضخّم (ثلاثة أجزاء - 533 صفحة)، وهو أول كتاب بالعربية حدد المصطلح (النقد) وعرف الناقد، وشروطه، في ضوء معرفة عصرية لا تستمد المراجع التراثية وحدها.

إن الحمصي يبدأ دفاعه عن ضرورة النقد الأدبي بإظهار أهمية النقد عامة في كل الأعمال والأنشطة، حتى في إظهار عيوب الحاكم، وتخطيه للقوانين أو تحريفها ميلاً مع هوى النفس أو ما أشبهه، أما ضرورة النقد الأدبي أو "فوائده" حسب تعبيره فإنه يشير إلى أن الناقد البصير حارس على القيم، والذوق العام، يحول بين المبدعين والاعتزاز بفنهم، ويدل على الزيف ويفضح التزوير، فالمبدع مفتون عادة بصورته، يرى نفسه قد أنتج أثراً كاملاً لا تشويه شائبة، والناقد البصير هو الذي يمكنه أن يضع هذا الأثر في مكانه الصحيح، وتقول عبارة قسطاكي الحمصي: "ولما قام النقد خصماً شديداً الشكيمة في وجه فوضى الأقلام، بل في وجه الفوضى بالعموم، لجم الألسنة عن الهذيان، وقيد الأقلام عن الجري في ميادين الغلط، ووضع حدوداً للمجون والخلاعة لا تتجاوز معاهد الحشمة وتغور الأداب، ومنّ شرعاً قويمًا لكل كاتب عماده احترام القارئ، ذلك بأن يضع نصب عينيه حال كتابته أن تأليفه قد يقع في أيدي ذوات الصون والعفاف من ربات الخدور، وقد يقرأه فتیان المدارس، ويطلع عليه ذوو العلم للراسخ والنقادون، فيضربون به عرض الحائط، أو يجعلون كلامه هدفاً لهام نقدهم، فلا ينصرفون عنه حتى يُمسي ممزقاً كل ممزق".

في الاقتباس السابق نلاحظ الحرص على أخلاقيات الإبداع، ويتأكد هذا حرصه على أخلاقيات النقد، ومن المهم أن نفكر في إشارته إلى مخاصمة النقد لفوضى الأقلام، وأن عماد الكتابة احترام القارئ، فهذا وعي جديد بأهمية مراعاة

الأصول الفنية للكتابة، والاهتمام بالعمق والجدية والجودة، وهذا ما يعنيه احترام القارئ.

هذا عن أهمية النقد، أما النقد في ذاته فهو علم محكوم بقواعد وأصول، موضوع أى علم هو الشئ المبحوث عنه، الشئ الذى يسأل فيه عن أحواله التى تعرض لذاته، وهذا ينتهى بنا إلى أن النقد يبحث فى حقائق علوم الأدب، تلك الحقائق التى توجد فى الأدب ذاته من منظوم ومنثور، وهنا يؤدى "الذوق" وظيفته، ولكن الجدل فى الذوق أمر شائع، لاختلاف الأدواق بين جيدها والفاقد، من ثم لا يبدل عن الأصول والقواعد، ثم الحرص على توافر "شروط الناقد" فىمن يمارس النقد. ويورد الحمصى رأياً ينسبه إلى الفيلسوف الألمانى "كانت"، قال به تلاميذه، وخلاصته أن النقد (الموضوعى) لا يمكن الوصول إليه : "لأننا عند استخراجنا معنى من عبارة الكاتب المنقود لا نكشف بالحقيقة معنى كان فى نفس الكاتب، بل فى نفسنا، أى فى نفس الناقد" ونتيجة هذا أننا مهما بحثنا وفحصنا ودققنا فى كتب الأدب والفنون - كما يقول الحمصى - لا نستطيع أن نجد فيها إلا ما وضعناه نحن من عندنا!!

إن قسطاكى الحمصى يضع شروطاً لممارسة النقد، ينبغى أن تتحقق فى الناقد، أولها: الخبرة فى النوع الأدبى الذى ينقده، أى التخصص النظرى والممارسة العملية والتدربة والمتابعة، ولهذا يشترط - لتحقيق ذلك - أن يكون للناقد كتاب يشرح فيه مبادئه النقدية وأفكاره الأساسية التى يعول عليها، حتى يكون معلوما لدى الأدياء والنفاد حقيقة المذهب ومصادر الأفكار التى تمثل مرجعيته. وثانى هذه الشروط الحيده، والقدرة على الإنصاف، والبعد عن الانجراف والمبالغة مدحا أو ذما، وهذا يتطلب من الناقد ألا يخلط بين الكاتب والمكتوب: " فإن وظيفته فى تلك الحال أن ينتقد الكلام من حيث هو كلام، لا من حيث قائله فلان" ويتطلب كذلك أن يحرر أفكاره من ضغط السوابق والآراء الجاهزة التى قد يجدها الناقد فى نفسه عن هذا الكاتب، فالسوابق الشخصية -

مودة أو موجدة - توجه الانتفال النفسى، وتحول دون إدراك البصيرة إدراكا موضوعيا مجردا من التعصب للكاتب أو التعنت عليه" وهو أحد عيوب النقد عندنا، بل أعظمها وأشيعها وأكثرها إضرارا بالعلم والأدب، حتى ترى المنتقد بينما يتكلم فى العبارة مثلا إذ يخرج إلى ذكر العيوب الشخصية، مما لا دخل له فى تلك الحال، فيعود الانتقاد ضربا من الشتم والانتقاص، وتضيع الحقيقة المقصودة من هذا الفن الجليل.

إن خير ختام لهذه الفقرة قول قسطنطين الحمصى: "الحقيقة سلاح النقد، وكل جمال فى الكون هو دون جمال الحقيقة، وعماد النقد وأساسه هو الصدق، ولا يكون النقد مصيبا إلا عندما يصيب كبد الحقيقة، وكلما بعد النقد عن الحقيقة كان فاسدا ومردودا. إذن موضوع الانتقاد قصد الحقيقة، وعبارة أخرى: الانتقاد هو التفتيش عن الحقيقة".

2- سيكشف تحليل محتوى الكتاب عن إلمام واسع بالثقافة العربية، وبصفة خاصة مصادر النقد الأدبى العربى، ومعرفة مناسبة بالأدب الفرنسى وأهم النقاد قريبي العهد، ودراية بالمناهج النقدية وإجراء المقارنات. وهذه الأصول الثلاثة هى التى نفصل فيها بعض التفصيل:

فيما يتصل بالنقد الأدبى عند العرب ستواجهنا أسماء أهم نقاده: ابن قتيبة، وابن المعتز، والأمدي، والقاضى الجرجاني، وابن الأثير، وابن خلدون، وغيرهم، ولكن خبرة قسطنطين الحمصى بخفايا النقد العربى لا يحددها تردده لهذه الأسماء أو ذكره لبعض آرائها، ففي الكتاب من نماذج الشعر والنثر ما يصعب حصره، وكثيرا بل دائما تقتزن هذه النماذج بتحليلات وتعليقات (غير مسندة إلى قائل أحيانا) تدل على تنوع مصادر المعرفة، وتدل - أيضا - على أن الهيكل التطبيقي للنقد الأدبى ظل عربيا فى جوهره، بعكس الهيكل النظرى الذى يمكن أن يقال عنه إن الفكر النظرى الفرنسى هو الذى أسسه وحدد ملامحه، فقد

وردت في الكتاب أسماء الفلاسفة والنقاد: ديكارت ، وبوالو، ومونتسكيو، وريزن، وبرونتيير، وسانت بوف، وهيبوليت تين. ومن الشعراء والكتاب: موليير، وكورني، وراسين، ولافونتين، وفولتير، وروسو، وشاتوبريان، وبلازك.

وهنا نلاحظ عدة أمور:

* أن الأسماء (العربية) التي تمثل بها إبداعا أو نقدا تعود في جملتها إلى العصور السالفة، لم يذكر الحمصي من الأدباء المعاصرين له غير الشيخ إبراهيم بن نصيف اليازجي (اللبناني) الذي عدّه أول ناقد عربي من وجهة نظره، وبضعة أسماء لا تمثل الإبداع المعاصر له أوائل القرن العشرين الذي وضع شوقي وحافظ وخليل مطران وغيرهم أهم قسماته الشعرية، وكان المسرح قد بدأ حياته الفنية في مصر وتعددت فرقته، أما أعلام الأدب العربي القديم فقد استوفى أسماءهم، وفي هذا تختلف علاقته بالفكر النقدي الغربي إذ امتدت معارفه من العصر القديم (الإغريقي الروماني) إلى العصر الوسيط فعصر النهضة، ليستقر عند الثقافة الفرنسية خاصة أواخر القرن التاسع عشر الذي نشط فيه النقد التاريخي المتأثر بالنظريات العلمية، وبخاصة نظرية التطور.

* ويبدى الحمصي اهتماما بفنون الشعر العربي (الحماسة، والغزل، والهجاء، والوصف وغيرها) معتمدا منهج الموازنة الذي يرى أن العرب سبقوا أدباء الغرب إليه، وبرعوا فيه. ولكنه حين يعرف بالفنون التي انفرد بها شعراء الغرب يتوقف عند الشعر التمثيلي (المسرحي) أما الشعر القصصي فيذكر أن العرب عرفوه، ولكنهم لم يهتموا به، وسموه أحيانا: الأراجيز. وكذلك فن الروايات الذي لم تحدد معالمه في الأدب العربي.

* يختم قسطاكي الحمصي كتابه بدراسة ضافية بعنوان: "الموازنة بين الأعجوبة الإلهية ورسالة الغفران - وبين أبي العلاء المعري ودانتى شاعر الطليان".

والأعوبة التي يعيها ما عرف فيما بعد "بالكوميديا" التي وصفت بأنها "إلهية"، وهي رحلة فيما وراء الحياة، بين الجحيم، والمطهر، والجنة، وقد أدار الحمصي دراسته على أساس يقينه بأن الشاعر الإيطالي تأثر بالشاعر العربي، من ثم أخذ يجمع أسانيد من خلال أقوال الدارسين والباحثين، ثم من خلال نقاط التشابه في الهيكل العام، وفي بعض التفاصيل. ولنا هنا بسبيل مناقشة هذه القضية، وإن دلت على نزوعه العربي وعاملته القومية، فضلا عن ثقافته الإسلامية وحسه التاريخي واتساع معارفه.

* * * *

عباس محمود العقاد (ت 1964)



العقاد أحد القمم المؤثرة في الأدب العربي الحديث إبداعا ونقدا، وهو عصامي في تكوينه الثقافي، بدأ شاعرا مجددا، وممارس للنقد والبحث، فأعطى المكتبة العربية ثلاثة وثمانين كتابا، وخاض معارك نقدية عبر مراحل عمره. إسهامه النقدي ومتابعاته التطبيقية تشمل كافة فنون القول قديما وحديثا، عربيا وعالميا. موقفه الفكري عربي إسلامي مجدد، يتخذ من العقل والمنطق أساسا لطروحاته. في صدر حياته الأدبية ألف كتاب "الديوان" (عام 1921)، ووجه سهام نقده إلى أمير الشعراء أحمد شوقي، وكان شوقي ملء السمع والبصر في حين كان العقاد شاعرا وكاتب مقالة مجتهدا، وقد اعترف العقاد - فيما بعد - بأنه بالغ في التهجم - إلى درجة التهكم والسخرية - من شعر شوقي ليضمن لنفسه الشهرة، أو ليتمكن من زحزحة شوقي عن القمة، ومع هذا فإن الآراء النقدية التي اعتمد عليها نقد العقاد لشعر شوقي كانت حينها تعد جديدة، وصحيحة، ويحتاج إليها الوعي النقدي العربي، مثلما يحتاج إلى معرفتها الشاعر

العربي. ومن المهم أن نعرف أن إبراهيم عبد القادر المازني يعد مؤلفاً (بالاشتراك) لكتاب الديوان مع العقاد، إذ كتب عدة مقالات نقد بها أدب المنفلوطي وأسلوبه، وبصفة خاصة: قصصه، وكان نقده لا يقل لدعا وسخرية (حتى بشخص المنفلوطي نفسه وليس أديه وحسب، وقد سبق العقاد إلى هذا)، ولكن "الديوان" ينسب إلى العقاد دون غيره، وقد كانت آراؤه في التجديد الشعري من اللوضوح والتكامل بدرجة جعلت الدارسين والنقاد يعدون الديوان "مدرسة نقدية" - فيقولون: "مدرسة الديوان"، في حين يقال "جماعة أبولو" - التي أسسها الشاعر أحمد زكي أبو شادي فيما بعد - وهناك فرق بين "المدرسة" و"الجماعة"، ومن الطريف - والمهم أيضاً - أن نعرف أن مصطلح "مدرسة الديوان" يتبع لثلاثة من الشعراء بدأ نشاطهم الشعري في زمن متقارب، كما تقاربت مذاهبهم الفنية والفكرية، وهم : عيسى محمود العقاد، وعبد الرحمن شكري، وإبراهيم عبد القادر المازني - وقد اختلف شكري مع المازني حول قضية فنية تتعلق بحدود الاقتباس أو التأثر والسرقة، والفرق بينهما، وكان شكري قد ندد بما صنع المازني في إحدى قصائده حين استمد أصلاً إنجليزية لم يشر إليه، وقد انحاز العقاد إلى المازني، وهاجم صديقه بل معلمه السابق وموجه أفكاره، وقد توقف شكري عن نشاطه الشعري منذ ذلك الحين المبكر، ومع هذا أهدى الشعر العربي الحديث ديواناً ضخماً (من عدة دواوين) يفوق في قيمته ومناحي تجديده شعر صاحبيه، وكذلك بسط أفكاره النقدية في مقدمات دواوينه وفي عدد غير قليل من المقالات، ومع هذا ظلت شهرة "الديوان"، كما ظل أثره طامغياً.

نتعرف على أهم المبادئ الجمالية التي عرضها العقاد في "الديوان" كما أخذ يفقدها شعر شوقي، (أو تلك القصائد التي اختارها العقاد ليوجه من خلالها ضرباته) وهي مبادئ يدل عرضها التطبيقي على أهميتها، ويمكن أن نحصرها في :

1- وظيفة الصورة الشعرية:

وقد أثير موضوع فلسفة الصورة انطلاقاً من أبيات قالها شوقي مقدمة لثناء للزعيم محمد فريد، ومطلعها:

كس حسيّ على العنيفة غساد تستوالي الركاب والموت حاد

ويصف العقاد المعنى في هذا المطلع بأنه أشبه بأقوال المكذّبين والشحاذين، فإذا قال شوقي مصوراً فعل الزمن في النفوس:

تطلع الشمس حيث تطلع صباحا وتسبح لمنجل حصدا
تلك حمراء في السماء، وهذا أعوج النصل من مراس الجراد

يسخر العقاد من سذاجة التصور، ويوازن بين قول شوقي وقول للمعري في مرثيته التي يعارضها شوقي، ثم يقول عن فلسفة الصورة المجازية خاصة في الشعر:

«قاعلم، أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها. وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. وليس همّ الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما مهمهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسّهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعها، وخالصة ما استطابه أو كرهه. وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر، ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد. ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما تطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم

الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع (التشبيه) لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، ويقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا - لاغيره - كان كلامه مطرباً مؤثراً، وكانت النفوس توافقه إلى سماعه واستيعابه، لأنه يزيد الحياة حياة، كما تزيد المرآة النور نوراً؛ فالمرآة تعكس على البصر ما يضيئ عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد للموصوف وجوداً - إن صح هذا التعبير - ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده. وصفوة القول أن المحكّة الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره: فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً، ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية. وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء، وهو شعر الحواس الضالّة، والمدارك للزائفة، وما أخال غيره كلاً ما أشرّف منه يكلم الحيوان الأعجم.

2- الوحدة العضوية للقصيد

كان إدراك الشاعر العربي (والناقد كذلك) لمصطلح "قصيدة" إدراكاً كمياً، وليس نوعياً، فالقصيدة عنده تتميز بالامتداد (تصل سبعة أبيات أو تتجاوزها) حسنة المطلع، والمقطع، جيدة الإيقاع متمكنة القوافي، أجاد فيها الشاعر الانتقال من غرض إلى غرض، وهو ما عرف نفدياً بـ "حُسن التخلص"، ولم يهتم القدماء بأن تكون القصيدة تدور حول موضوع واحد، (وهو ما عرف فيما بعد بالوحدة الموضوعية في القصيدة) أو أن يكون ترتيب الأبيات المكونة لها محققاً لنظام يتدرج من بداية القصيدة صاعداً إلى ذروتها، ثم مستمراً إلى ختامها، بحيث تتناسك الأبيات فيأخذ كل بيت فيها موقعه المناسب الدقيق، الذي لا يمكن

تغييره بالتقديم أو التأخير أو الحذف أو الإضافة إليه، فإذا حدث شيء من هذا اختل نظام القصيدة . هذا المستوى الرفيع من البناء من ابتداء العصر الحديث، وقد نادى به النقد قياساً للشعر على الفنون التشكيلية (الرسم والنحت والتصوير) والموسيقى، فكما يكمل التمثال بأجزائه، ويستشف جماله من نسبه وعلاقاته، وكما يكتمل اللحن بأداء آلات العزف في توقيتها، ودرجتها، وامتزاجها، بحيث يفقد التمثال حسنه، ويفيب عن اللحن مذاقه إذا ما اختلف فيهما موقع جزء من الكل، فكذلك ينبغي أن يكون نظام الأبيات في القصيدة، وقد أطلق النقد على هذا المستوى من تماسك الأبيات: "الوحدة العضوية".

لم يتشبه النقد العربي الحديث بقاعدة "الوحدة العضوية" لصعوبتها، إذ يندرج أن تبني قصيدة لا يمكن الاستغناء فيها عن بيت، أو إضافة آخر، أو تحريك بيت عن موقعه، إلا أن تكون قصيدة قصصية، فحين يكون "السردي" - أو الحدث اللامعي في الزمان - عمادا للقصيدة أو إطارا لها، فإن عنصر الحكاية سينظم التدرج ما بين البداية والنهاية، ويرتب الأجزاء ليقدّم مضمونا مفهوما. وقد أضاف النقد العربي الحديث فيما يخص وحدة القصيدة مصطلحا ثالثا (بعد الوحدة الموضوعية، والوحدة العضوية) هو: "الوحدة النفسية"، وذلك بمثابة توصيف أو مسوغ لوحدة القصيدة العربية القديمة، أو التقليدية، التي نعرف أنها لا تحقق شرط الوحدة العضوية، ولا الوحدة الموضوعية، فأكثر القصائد الجاهلية وما بعدها من عصور لا تقتصر على موضوع واحد تصوره من البداية إلى النهاية، وقد تصلح "المعلقات" لتأكيد هذا النمط أو النسق، فأكثرها يبدأ بالإطلال، أو النسب، ويصف الصحراء والرحلة فيها، وقد ينتهي إلى المدح، أو الفخر، أو تصوير المعارك.. الخ، وقد رأى النقد العربي أن الشاعر القديم في "تفخيمه" بين موضوعات مختلفة في القصيدة ذاتها لم يكن يفكر في هذا التنقل، لأنه يعيش حالة نفسية ثابتة أو واحدة، ويشعر أن هذه الموضوعات تتولد استطرادا وتتداعى تلقائيا بأثر من لحظة ابتداء المطلع واستقرار الوزن والقافية.

فكيف عرض العقاد لمبدأ وحدة القصيدة عند شوقي؟

في قصيدة: 'رثاء مصطفى كامل'، ومطلعها:

المشسرقان عليك ينتحبان قاصيهما فسى مساتم والداتسى

وهى طويلة نسبيا (64 بيتا) طرح العقاد مصطلح: "التفكك"، ويشرحه العقاد بقوله: "أن تكون القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة؛ وبشبه العقاد للقصيدة من هذا النوع بـ"كومة الرمل"، إذ تكون كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه ساقله أو وسطه في قمته، لا كالبناء المقسم الذى يبتك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه. من ثم يصف قصيدة شوقي فى رثاء مصطفى كامل بأنها مكونة من أبيات مشتتة لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها!! وهذا التعميم غير منصف، وبعيد عن الدقة، ولكن العقاد (العنيد) حاول تقديم دليل عملى على ما يزعمه، فأعطى أبيات القصيدة - كما رتبها شوقي - أرقاما متسلسلة، ثم فكك كومة الرمل - على قوله- وأعاد ترتيب أبياتها وفق ما يراه مناسباً للمعنى وتدرجه، وقد اختلف نظام الأبيات اختلافاً بينا، ومع هذا فإن مطلع القصيدة ظل كما هو دون تغيير، وتلازم بيتان كما هما فى الأصل ست مرات (البيتان 43 ، 44 ، والبيتان 52 و 53، والبيتان 3 و 4، والبيتان 30 و 31، والبيتان 32 و 33، والبيتان 37 و 38) وهذا يعنى أن بعض الرمال لم يمكن تحريكها عن مواقعها أو تفتيتها، هذا فضلا عن أن الفكرة ذاتها لا تخلو من تعسف؛ لأن القصيدة مكونة من أبيات مفردة، وليست من مقاطع، ومن شأن للمعاني الجزئية فى الأبيات أن تتداعى وفق عوامل داخلية خاصة بالشاعر، وليس وفق قواعد موضوعية متفق عليها، حتى وإن يكن الأصل: مراعاة للنظير، وتصاقب الألفاظ وتصاعد المشاعر. ومن المهم أن نلاحظ أن العقاد لم

يحذف بيتا واحدا بذريعة أنه مكرر أو ليس فيه إضافة مفيدة، ولم يضيف من صنعه بيتا بزعم وجود انقطاع بين الأبيات يستلزم نوعاً من "اللحام".

ولا يعني هذا أن قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل بلغت مستوى الوحدة العضوية، أو أنها حققت التماسك من خلال التدرج المنطقي والنفسي في التعبير عن الفقد وعن عظمة المتوفى.

3- المبالغة في التخيل

القدرة على التخيل أساس موهبة الشاعر، والتخيل هو "المحاكاة"، التي تعني تشكيل الحقيقة على نحو مؤثر في المتلقي، الذي يعتمد في تلقيه للشعر على رصيده من تجارب الواقع، من ثم فإن الشاعر في اعتماده على صور المجاز (وهي أساس التخيل) لا يحق له المبالغة في بناء المشهد المتخيل حتى يناقض أقيسة المعقول.

وفي رثاء شوقي لعثمان غالب، وكان طبيياً عالماً بالنبات، ذهب شوقي إلى صورة تخيلية تجسد أحزان النبات عليه، مستخدماً الألفاظ المورية المشتقة من أحوال النبات وأجزائه، والمعبرة عن الحزن في صورته الإنسانية، وكان هذا ممكناً من باب الاستطراف لو وقف عند صورة واحدة، ولكن الشاعر "تمادى" في ممارسة اللعبة، على هذا النحو من الامتداد:

ضجعت لمصرع غالب في الأرض (مملكة النبات)
أمسيت (بيستان) علسي من الحداد منكمسات
قامت علسي (ساق) لغسي بيسته وأقعدت الجهات!!
في ماتم تلقى الطيب عة فيه بين النناحت
وترى (تجوم الأرض) من جزع مواسد كاسفات

والزهر فسى (أكمامه) يسبكي بدمع الغاديات
حبست أقماحى الربا والعهد فسيها مومضات!!
و(شقائق النعمان) آ بست بالخود مخمشات

قبل أن يفرغ الناقد لنتائج الإسراف في التخيل وما يؤدي إليه من إفساد للصورة قد يصل بها إلى نقيض المشاعر التي أراد الشاعر إثارتها، يتهمك العقاد من "حصر" مظاهر الاستجابة فيما له علاقة بالمرثي، فهل لأن المرثي عالم نبات لا تحزن عليه غير أنواع النبات؟ وماذا لو كان جيولوجيا (عالم معادن) أو كيميائيا مثلا، هل لا يصح أن تحزن عليه الأشجار، في حين تحزن عليه المعادن أو العناصر؟ وفي رأى العقاد - وهو قريب من الصواب - أن هذا الإسراف في حشد عناصر التخيل من حقل معرفي واحد ضيق، هو للنبات، خرج بالصورة الكلية للأبيات من أن تكون رثاء إلى أن تكون سخرية واستخفافا، وهو ما لم يرده شوقي وإنما أراد الرثاء فأخطأ سبيله. ونذكر هنا أن الشاعر القديم كان يشير إلى شيء مؤثر من حياة المرثي فيذكر حزنه لفراقه مثل فرسه أو سيفه أو رمحه، رمزا لفروسيته، ولكنه لا يتمدد في بناء مشهد ينظم فيه أحزان كل ماله به علاقة، وإنما يصور آثار هذه الفروسية في أهله وفي الضعفاء الذين كان يتولى حمايتهم، أو في المبادئ التي دافع عنها، أو في الأعداء الذين فرحوا لغيابه لكثرة ما نال منهم... وهكذا.

هذه أهم القضايا النقدية التي أثارها العقاد حول شعر شوقي في كتاب "الديوان"، ولا نرى أن الاختيار للفصائد كان اعتباطيا، فقد كانت جميعها في "الرثاء"، وهو فن محكوم بمناسبة (خارجية) ومجال الاقتنان والتجديد فيه ضيق جدا، ولم يكن شوقي من المجيدين فيه، بل إن الشعراء بعامة (إلا في حالات نادرة، تكون لهم بالمرثي فيها علاقة روحية غير عادية) لا يلغون بقواهم الإبداعية في الرثاء لأسباب لا يصعب التوصل إليها. مع هذا فإن نقد الشعر أفاد كثيرا من أقرال العقاد وتحقيقاته.

الفصل الثاني

الفكر الفلسفي وتفعيل النقد

لا يعود نشوء ظاهرة أو تطورها إلى سبب واحد، هذا أمر فرغنا منه، فالفلسفة لم تنشئ للنقد الأدبي، وإنما ارتفعت بدراساته إلى مستوى المنهج، بما ينطوي عليه من تحديد للمصطلح، وتنظيم لعلاقات الأقسام، ومنطق يحدد الأسباب ويربط بينها النتائج، كما أن فلسفة الجمال تعد الأساس الراسخ للمدرسة الكلاسيكية، والرمزية، وكذلك كانت فلسفات أخرى وراء نشأة الرومانسية والواقعية.

إن للفلاسفة الذين يملكون موهبة الإبداع قد شاركوا بإبداعاتهم أيضا، فكتب أفلاطون أول يوتوبيا في التاريخ، وهي "الجمهورية"، وكتب رومو رواية "هلويز الجديدة" وكتب سارتر عدة مسرحيات وقصص.

أما فلاسفتنا القدماء فقد اهتموا بالنقد عبر تلخيص كتاب الشعر لأرسطو، فقد لخصه ابن سينا، والفارابي وابن رشد (انظر: الشعر - لأرسطو، ترجمة ودراسة شكري محمد عياد) وكتب ابن طفيل، كما كتب ابن سينا قصة "حي بن يقظان" للفلسفة. ومع هذا يبقى إسهام فلاسفتنا في النقد العربي (قديمًا وحديثًا) محدودًا جدًا، ويتضح هذا في ضوء التداخل النشط، عبر العصور، بين الفلسفة والإبداع والنقد في أوروبا.

في عصرنا هذا امتد نشاط العقاد إلى موضوعات فلسفية: كما كان واحداً من النقاد ودارسي الأدب المؤثرين، ودرسته التي عرفنا في كتاب "الديوان"،

ودراسته عن "ابن الرومي حياته من شعره"، ودراسته عن "أبي نواس" تعد جميعاً من أعمال الريادة النقدية، حتى وإن كان الأساس جمالياً في الكتاب الأول، ونفسياً في الكتابين الآخرين، ولزكى نجيب محمود كتاب "مع الشعراء"، وقد طرح فيه قضايا نقدية مهمة مثل مفهوم التجديد في الشعر، وطبيعة الشعر وصلتها بالأخلاق، وديانة الشاعر، فضلاً عن دراسات تطبيقية في شعر البارودي والعتاد وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي، وغيرهم. ولكن هذا يظل دون ما ينبغي أن تقدمه الفلسفة إلى النقد الأدبي.

كانت الفلسفة دائماً عاملاً مؤثراً في النقد الأدبي، كان الفكر الفلسفي إيجابياً في استحداث المدارس الأدبية والمناهج النقدية على السواء، بشكل مباشر حين يهتم الفلاسفة بقضايا الفكر الأدبي والعلاقة بين الفن والواقع، أو بين الأديب والمجتمع الخ، وبشكل غير مباشر حين يطرح الفيلسوف أفكاره عن الحياة والمصير، أو النظام الاجتماعي أو السلطة أو الأخلاق، فيؤثر بدوره في المجتمع العام، كما يؤثر (بحساسية أكبر) في المبدعين والنقاد.

إننا نعرف أن أول ناقدين هما أصلاً فيلسوفان: أفلاطون، وأرسطو. وقد كانت فلسفة أرسطو (العقلية) وراء الكلاسيكية التي تستمد كافة مبادئها من كتاب، "فن الشعر" الذي نظم ونظر الأدب الإغريقي في أزهى عصوره، وامتد تأثيره إلى الأدب الروماني من بعده، فهو المرجع الأساسي للأدب اللاتيني عامة، وتم بعث مبادئه في عصر النهضة ليكون سندا لحركة الإحياء الكلاسيكي من جديد. ومن أهم ما تضمنته كتاب "فن الشعر":

1 - أن مبدأ الفن المحاكاة. وأن غايته التلهيب، وهذا يعني أن الكلاسيكية نظرت إلى الفن من زاوية المتلقى (المشاهد للمسرحية أو المستمع إلى إنشاد الملحمة) فالعمل المسرحي يحاكي أفعال الناس، ويهدف إلى تخلصهم من القدر الزائد من الانفعالات الضارة، وبخاصة: الخوف والشفقة. وقد عدت نظرية المحاكاة وما تهدف إليه من تلهيب بدلية

تاريخية مبكرة لنظرية التلقي، واعتبار الأدب وسيلة من وسائل الاتصال، إذ يحمله المبدع رسالة محددة هادفة موجهة إلى المرسل إليه، وهو الطرف المتلقي في عملية الاتصال.

ب- أن الجمال كله يتحقق في سيطرة العقل، فهو الذي يسيطر الأفعال والانفعال، ويصدر الأحكام، ويفصل بين الصواب والخطأ، ومن ثم لا يجوز الاستسلام للانفعالات، أو المبالغة في الوصف أو الفعل أو الشعور. ومن سيطرة العقل احترام النظام الاجتماعي، بما فيه العقيدة السائدة وقيم الجماعة.

أما فلسفة أفلاطون فقد كانت من دوافع نشأة الرومانسية وزدهاها، والمبادئ الأفلاطونية منتشرة في محاورات أفلاطون، وفي كتاب الجمهورية، وأكثر محاورات أفلاطون يجربها على لسان سقراط (أستاذة) ونشير إلى ما سجله عن الإلهام في محاورته "أيون" إذ يقول سقراط لأيون :

« من الواضح أن قدرتك على الكلام عن هوميروس ليس مصدرها المهارة أو المعرفة، فلو أنك استطعت أن تتحدث عنه نتيجة للمهارة، أمكنك أيضاً أن تتحدث عن كل من عدا من الشعراء، فالشعر فن علم ينطبق على الجميع... فالموهبة التي تملكها، موهبة الحديث عن هوميروس بطريقة بارعة، ليست فناً، ولكنها كما قلت منذ هنيهة من الإلهام، فهناك قوة إلهية تحركك، كذلك القوة المودعة في ذلك الحجر، المغناطيس.. هذا الحجر لا يجذب أطواق الحديد فحسب، ولكنه ينقل إليها قوة مشابهة لجذب الأطواق الأخرى وبالمثل فإن ربه الشعر Muse نفسها تلهم بعض الناس أولاً، ومن هؤلاء الأشخاص الملهمين تتعلق سلسلة من الأشخاص الآخرين الذين يتلقون الإلهام، وذلك لأن كل الشعراء المجيدين، سواء أكانوا من شعراء الملاحم أو من الشعراء الغنائيين لا يولفون قصائدهم الجميلة بالفن، ولكن يولفونها لأنهم ملهمون مجنونون.. فالشاعر كائن لطيف مجنح مقدس، وهو لا يقدر على الابتكار حتى يوحى إليه ويغيب وعيه ولا يبقى فيه رشد، فإذا لم يبلغ هذه الحالة، فهو بغير حول، وهو عاجز عن التقوه

بنيواته، وما أكثر ما يقوله الشعراء من شريف الكلام عن أعمال الناس، ولكنهم مثلك يا أيون حين تتكلم عن هوميروس لا يتكلمون عن أعمال الناس على قواعد الفن، وإنما هم يلهمون إلى قول ما تدفعهم ربات الشعر إلى قوله، لا سواء... ومن أتقن منهم هذه الأنواع لا يتقن غيرها، لأن الشاعر لا يغنى بقوة الفن ولكنه يغنى بالقوة الإلهية، فلو قد تعلم نظم الشعر بقواعد الفن لما عرف كيف يتحدث في موضوع واحد لا سواه، بل لعرف كيف يتحدث في كل موضوع.»

وهكذا يستولى الله على عقول الشعراء ويستخدمها لتكون رسلاً له، كما يستخدم العرافين والأنبياء لمتقين... فإله نفسه هو المتكلم فيهم، وهو يحدثنا من خلالهم⁽¹⁾.

في هذا النص جوهر النظرية الرومانسية، فالفن إلهام إلهي والشاعر مجرد واسطة أو أداة، وهذا يعزز الفردية، وحرية التعبير، ويدل على أن الشعر طريق الحقيقة، وفي الفكر الأفلاطوني - بعمامة - تكون معرفة للحقيقة هي أسنى الغايات التي يسعى إليها الإنسان، ويتحدد مكان الفن لديه بما يقدمه في مجال هذه المعرفة، حتى وإن كانت معرفة غير مطلقة، فالحقيقة المطلقة استأثر بها عالم المثل، والفن يحاكي عالم الموجودات، ويعبر عنها من خلال الشعر المبدع. فإذا كانت الكلاسيكية تعتبر المحاكاة هي البداية والتطهير هو الهدف، فإن الرومانسية تعتبر "الذات" هي البداية والمشاركة الوجدانية هي الهدف. وهذا الطابع الذاتي الواضح في الرومانسية هو الذي قربها إلى "نظرية التعبير" من خلال التوفيق بين الذات والموضوع، بين الإنسان والطبيعة، بين الوعي واللأوعي، كما يقول رينيه ويليك.

ومن الضروري أن نوضح هنا أن بعث الحياة في مدارس فنية مضى

(1) نصوص النقد الأدبي (اليونان) اختيار وترجمة لويس عوض - ج1 ص16 - 19 وفي هذا النص لا يقتصر الإلهام على الشاعر إنه - في رأي أفلاطون - يتجاوز إلى الناقد (الذي يسميه لثقيف) ودليله على هذا أن الناقد يجيد الحديث عن شاعر ويتحمس له، ولا يجيد الحديث عن آخر، وهذا في رأيه - يدل على أن هذا الكلام لا يصدر عن قدرة شخصية قائمة على التعلم، لأن المتعلم يستطيع أن يطبق القواعد التي تعلمها على أي شخص، أو أي نص.

عصرها كالكلاسيكية (التي بعثت تحت اسم الكلاسيكية الجديدة) والرومانسية (وهي لم تكن بذاتها من قبل ولكن أسسها الفيلسوف عند أفلاطون كما رأينا) لم يكن بدافع من إحياء أفكار فلسفية قديمة، فقد وجد فلاسفة معاصرون لتلك المدارس، كانت لهم أفكارهم الخاصة وتصوراتهم.

أ - فقد كانت فلسفة "ديكارت" العقلية وراء حركة الإحياء الكلاسيكي في الأندلس، فكما يذكر جوستاف لانسون أن ديكارت (توفي عام 1650م) قد أثر في تاريخ الأدب بكتابين: "رسالة الشهوات" و "حديث المنهج". وفي الكتاب الأول يعتبر ديكارت أن الشهوات لفجارات عتيفة تصدر عن أصول كامنة في الجسم، ويجب على النفس - قبل الاستسلام لها - أن تفرض عليها رقابة مزدوجة من العقل والإرادة؛ فالعقل يحكم بقيمة الشيء، والإرادة تكبح جماح الشهوة السيئة، إذا لزم الحال، وتوقف مظاهرها الخارجية. ويخضع الحب لهذا القانون المشترك للشهوات، فهو بطبيعته الدافع الأول نحو الكمال، ولكن لابد للعقل من أن يحكم دائما بما إذا كان من الممكن تحقيق الكمال في الشيء المختار.

أما الكتاب الآخر عن "المنهج" الذي يوصف بأنه أبعد تأثيراً في أدب القرن السابع عشر كله، فأهم مبادئه:

- * لا يصح أن نسلم بحقيقة أى شئ إلا إذا وضحت لنا بكل جلاء.
- * ينبغي أن نقسم كل صعوبة من الصعوبات إلى أكبر عدد ممكن من الجزئيات، بغية الوصول إلى حلها بإتقان.
- * يجب التدرج دائماً من البسيط إلى المركب.
- * يجب أن نقوم بإحصاءات شاملة ومراجعات عامة حتى تكون على بينة من أننا لم نترك شيئاً⁽¹⁾.

(1) تراجع فقرة - المذهب العقلي وديكارت - من كتاب: تاريخ الأدب الفرنسي - ج1 ص206 وما بعدها - تأليف جوستاف لانسون - ترجمة محمد محمد القصاص

فهنا نجد الدعوة إلى العقل، وإلجام الإنفعالات بالإرادة، وأهمية الوضوح، والصدق، وضرورة تقسيم الكلى إلى جزئيات، وتحقيق الترابط والتكامل بينها والضبط والدقة هما الغاية التي يحرص ديكارت عليها، واعتقد أن هذه الغاية ذاتها ترددها مناهج حديثة في مقدمتها الأسلوبية (الإحصائية) والألسنية.

ب- وكذلك كان جان جاك روسو (توفي عام 1778م) قوة دافعة في إنهاء عصر الكلاسيكية، والتبشير بعصر حرية التعبير الأدبي، التي سيطلق عليها الرومانسية فيما بعد. يوصف روسو بأنه فيلسوف مناهض للفلاسفة⁽¹⁾، ولقد رفع شعار "العيش على وفاق مع الطبيعة" - وهو أساس الرومانسية، ورأى أن المدن والمعرفة أساس الرذائل الإنسانية، والإنسان الطبيعي هو الذي يحتكم إلى غرائزه ومشاعره، أما عندما نما عقله فقد أصبح شريراً!!! وقد كتب روسو عدداً كبيراً من الدراسات ذات الأهمية في نشأة وازدهار الرومانسية، وفي مقدمتها:

1- العقد الاجتماعي: وهو جزء من كتاب، عنوانه الفرعي "مبادئ القانون السياسي"، وهو يعالج: كيف يتكون المجتمع عن طريق التعاقد، فإن الإنسان (الفرد) قد ولد حراً، ولكنه قيد نفسه عن طريق المجتمع، إذ يتنازل به للفرد عن شخصيته وحقوقه من أجل الجماعة، ولكنه يكتسب في مقابل ذلك الحرية المدنية، وملكية ما يفتنى. وإذا كان "المجتمع" هو صاحب السيادة، فإن الحكومة أخذت منه هذا الحق، ولذا يجب أن تكون القوانين للمنظمة للإرادة العامة كابحة لطغيان الحكومة على حقوق الأفراد. إنه كتاب ضد الاستبداد، والاستغلال، ويترتب على مبدئه أنه لا وجود لأية حكومة شرعية ما لم تجعل الخير العام وظيفتها وغايتها.

وهذا الجزء من الكتاب، وأساس نظرية العقد الاجتماعي أكتسب أهمية

(1) هذا عنوان الفقرة المكتوبة عن حياته ومؤلفاته، في كتاب جوستاف لامون، المشار إليه سابقاً. أنظر ج-2 من 115 وما بعدها، والعبارة تعني أنه لم يفر وسائل الاستدلال العقلي وأطر التفكير النظرية التي يستخدمها الفلاسفة حتى القرن الثامن عشر.

قصوى بعد ذلك بسبعة وعشرين عاما عندما أعلنت الثورة الفرنسية (1789 م) وصار شعاراً للمطالبة بحقوق الإنسان وإعلان تلك الحقوق،

كما تم استغلاله سياسياً - فيما يتعلق بنقده الملكية - لصالح الدعوات الاشتراكية، ومهما يكن من أمر نظرية العقد الاجتماعي فإنها لا تزال تسهم في تتييه الوعي نحو مطلب العدالة الاجتماعية والسياسية.

2 - إميل: وهو كتاب في التربية، أو الأسلوب الأمثل في التربية، كما يراها روسو، فكرته الأساسية تقوم على أنه "إذا كان نمو الفرد موجزاً لتطور النوع، فمن الواجب أن تكون تربية الطفل تكراراً، على مدى واسع، للتطور العام للإنسان، فنبداً بتقوية الجسم، ثم نعمل على إيقاظ التفكير العقلي بمناسبة الأشياء الحسية. فهذا إقرار لمبدأ الاستنتاج والتحليل، ومن ثم للتفسير، والأساس الممكن هو "التجربة" وهي الأستاذ الأكبر للإنسانية.

في كتاب "إميل" إجابيات، فقد رأى روسو أن هدف التربية الصحيحة أن يربي التلميذ لكي يكون إنساناً سوياً وليس من أجل أداء مهنة خاصة، ورأى ضرورة العناية بالجسم كما يعتنى بتنمية الحواس، وكذلك أن ترتبط الخبرات العملية بالمكان أو البيئة التي ينشأ فيها الشخص. ولكن - مع هذه الآراء النشطة - قوبل كتاب إميل باستنكار شديد، لما فيه من مبالغة وشطحات (رومانسية أحياناً وإلحادية أحياناً أخرى) فقد رأى أن النشأة الأولى للطفل ينبغي أن تكون في الريف، وأن تستبعد الكتب تماماً في الطفولة والصبا لأنها تعطل التفكير، فالطبيعة هي المعلم الحقيقي، واستبعد تلقين الأفكار والعقائد الدينية اكتفاء بالدين الطبيعي، فإذا أراد الناشئ أن يعتنق ديناً بعد ذلك فله ما يريد. وفي الوقت الذي يرى ضرورة أن يربي الفتى ليكون رجلاً يحدد تربية الفتاة لأن تكون "زوجة"، وبهذا يحدد وظيفتها ويظلم إنسانيتها.

3 - هلويز الجديدة: وهي قصة حب، ولم تكن القصص النظرية موضع اهتمام، ولم يكن الحب موضوعاً موقراً لدى العصر السابق، وفضلاً عن

هذا، فإن روسو في هذه القصة سخر من العرف الاجتماعي الظالم، وأبدى تقديره للعواطف الطاهرة، حتى وإن استنكرها المجتمع. وخلصه القصة أن شاباً أحب فتاة وأحبته، ولكن الفارق الطبقي حال دون زواجهما، وتزوجت رجلاً ثرياً من طبقتها، ولكنها ظلت تحفظ عهد الحب لصديقها القديم، وتحافظ - في نفس الوقت - على الرابطة الزوجية، على النحو الذي نعرفه - نحن العرب - في قصص الحب العنرى.

وفي "هلويز الجديدة" جوانب أخرى تستحق الاهتمام، فهناك "هلويز" قديمة كتبها قبله عالم دين فرنسي في القرن الثامن عشر، موضوعها قصة حب بين هذا العالم والفتاة "هلويز" ابنة أخي أحد القسوس، مما أدى إلى استنكار وخلاف. أما وصف "الجديدة" فيعني إعلان تصور جديد لعاطفة الحب، وهو للتصور الرومانسي، ففي "هلويز الجديدة" كان الشاب سان بريه يعطى دروساً (كما هي طريقة تعليم البنات ذلك العصر) للأبنة جوليا ديتانج. المعلم من الطبقة الوسطى، والتلميذة من الطبقة العليا، ولكن الحب الذي لا يعرف الطبقة ما لبث أن ربط بين الشابين، ولكن والد الفتاة رفض طلبه للزواج، وزوجها لرجل من مستواها الطبقي، الذي أحسن معاشتها حتى أحبته ولكنها لم تهمل حبيبها القديم، وظلت تطلب إليه أن يحفظ حبها القديم طاهراً، وأن طهارة حبه لها تكتمل بأن يكون حريصاً على سعادتها الزوجية، وأمومتها أيضاً، وهرب سان بريه بعواطفه الجارفة خارج فرنسا مرتين لعدة سنوات، وحين عاد وجد "جوليا" قد ماتت بالتهاب رئوي وهي تنفذ أحد طفلها من الفرق، وقد تركت له رسالة، سلمها إليه زوجها، كتبت فيها، وهي في طريقها إلى الموت: "لا، إنني لا أتركك وسوف انتظرك. إن الفضيلة التي فرقت بيننا على الأرض سوف تجمعنا في الحياة الأبدية".

لقد اكتسبت "هلويز الجديدة" شهرة فائقة، ففيها أرشد روسو قومه إلى أن الحب عاطفة إخلاص ومأساة، وأن النساء لسن مخلوقات لعوبات، وأن الزواج أهم مسألة في الحياة، وأنه لا سبيل إلى السعادة الحققة إلا بعيداً عن فساد المدن، وكان يرشدهم - بصفة خاصة - إلى أن الإنسان يحيا بعاطفته لا بعقله.

وخلص القول في أثر الفلسفة في تحديد أساليب الأديب وتأسيس مواقف الأديب من الحياة، ومن قضايا الإبداع، أنه ليس وفقاً على التراث الفلسفي (الإغريقي) كما قد يبدو للوهلة الأولى. من الممكن أن نلاحظ أن كل فكر جديد له بذور أو جذور في فكر سابق، وبخاصة لدى الإغريق الذين تميزت دورتهم الحضارية بهذه النزعة الحرة للتجريبية التأملية في مجال الفكر الفلسفي، ولكن هذا لن يكون انتقاصاً لجهود الفلاسفة المحدثين والمعاصرين، ودورهم البناء في توجيه الفكر الأدبي، وتكوين أساليب الأديب، مما يؤكد في النهاية أنه لا بد من اهتمام الفلاسفة بالأديب - إذا شئنا أن نحصل على أدب إبداعي خلاق، وأن النقد إنما هو ضرب من "فلسفة" الأديب، ومحاورته على أسس نظرية سليمة. فقد كانت "الفلسفة الوضعية" دافعاً قوياً وراء "المدرسة الواقعية" في الأدب، كما كانت "الفلسفة التجريبية" و "الوضعية" أيضاً وراء ما أضيقه "الطبيعيون" إلى الواقعيين. ودون دخول في تفاصيل - (قد تكون غير مطلوبة لنا) فإن الفلسفة للوضعية - كما أسسها "كونت" (توفي عام 1857م) تعنى الالتزام بالمنهج القائم على التجريب، ومن ثم رفض الميتافيزيقا على أسس منطقية، لا على أنها زائفة أو لا جدوى منها فحسب، بل على أنها خالية من المعنى. كما تضيف للتجريبية : استخدام المناهج التي تقوم على التجربة العلمية، وتقرير أن جميع أنواع المعرفة مستقاة من الخبرة، ومن المسلم به أن المبادئ العامة للتجريبين تتعارض أساساً مع مبادئ الفلسفة العقلية.

لقد ألقى أوجست كونت محاضرات في الفلسفة الوضعية" - وهو مؤلفه الرئيسي، وفيه يبسط نظريته في المعرفة، وفي العلوم، ويضع أسس العلم الجديد الذي أسماه "علم الاجتماع" والمبدأ الأساسي الذي يطرحه "كونت" هو : أنه ينبغي أن ننصرف عن محاولتنا استكشاف علل للعلم الطبيعي فيما وراء هذا العالم، ونتمسك بالمنهج العلمي الذي يربط وقائع الملاحظة بعضها ببعض. كما يرى "كونت" أن العناصر الاجتماعية مرتبطة فيما بينها ارتباطاً وثيقاً في "وفاق اجتماعي" بحيث يستحيل أن يتغير جزء من أجزائها تغيراً جذرياً دون أن تترتب على ذلك آثار خطيرة على المجتمع بأكمله. كما يرى "كونت" أن التطور العقلي

هو العلة الرئيسية للتغير الاجتماعي، وأن المجتمع الإنساني بناء على ذلك يمر بنفس المراحل: اللاهوتية، والميتافيزيقية، والعلمية الوضعية، التي تمر بها العلوم. وقد كانت الفلسفة التجريبية التي تزعمها "جون ستيوارت ميل" (توفي عام 1873م) إضافة متطرفة إلى مبادئ الوضعية.

وبصفة عامة فقد كان انعكاس هاتين الفلسفتين على الأدب ماثلاً - كما يقول محمد غنيمي هلال - في الدعوة إلى خروج الإنسان من حدود ذاته طلباً للمعرفة الصحيحة، وأن العلم هو الذي يقود إلى هذه المعرفة، لا القلب كما كان يرى الرومانسيون، وأن المعرفة المثمرة هي معرفة الحقائق وحدها، وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف اليقينية، وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ، في الفلسفة وفي العلم، إلا بعكوفه الدائب على التجربة، وبتخليه عن أفكاره الذاتية السابقة.

وكما كانت الفلسفة الوضعية والفلسفة التجريبية وراء المدرسة الواقعية في الأدب، والمدرسة الطبيعية أيضاً، فقد كان الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه (توفي عام 1952م) قوة دافعة للمدرسة الرمزية في الإبداع، و "المدخل الجمالي" في النقد، وقد أطلق كروتشه على مذهبه العام "فلسفة الروح" (وهكذا في التسمية ذاتها يناقض الوضعية المادية، والتجريبية المعملية)، وفيما يتصل بالإبداع والنقد فقد ألف كتاب: "موجز في علم الجمال" وفيه يقرر أن الفن رؤيا أو حدس، فالعمل الفني صورة ذهنية تتجسد في التعبير عنها، لتنتقل شعور الفنان وعاطفته. والرؤيا والتعبير عنها عند كروتشه شيء واحد، حقاً لقد تدخلت الصنعة في مزج الألوان (في الرسم) وقطع الحجر دون تهشيمه (في النحت) وتسجيل النغمات (في الموسيقى) وانتقاء اللغة والصور (في الأدب) ولكن الصورة الذهنية - في رأيه - توجد مكتملة في خيال المبدع قبل أن يقوم بالتنفيذ. وعند كروتشه لا يصح أن ننظر إلى الفن نظرة نفعية أو عملية هدفها المتعة، كما أن الفن ليس نشاطاً خلقياً، حتى وإن سلمنا بأن الفنان - بطبيعة الحال - عليه مسئوليات خلقية بوصفه إنساناً. وخلاصة موقفه أن "الطبيعة بكما ما لم ينطقها الإنسان"، وأن

الفن نشاط روحي تعبر فيه الروح وتتجلى في أمثلة مجسدة، والروح - في نظره - هي الوجود الحقيقي الوحيد، فالروح هي العالم، وتاريخ الروح هو تاريخ الخبرة البشرية، والنشاط الفني والأدبي - بهذا - يكون من الروح وإليه، يؤكد اكتماله من خلال التوافق والتناغم بين الجزء والكل.

وبالنسبة للأدب الوجودي، فإننا نذكر أن جان بول سارتر - أشهر الأسماء بين فلاسفة الوجودية - روائي وكاتب مسرحي وفيلسوف، أو كما يقال : إنه أدب للفلسفة، وفلسف الأدب. لقد كانت قضيته الأساسية "الحرية الإنسانية" وفي رأيه أن الناس هم الذين يخلعون على العالم ما قد يوصف به من النظام والمعنى، وهذا يلقي على الفيلسوف (والأديب) دوراً مهماً هو أن يساعد الناس بواسطة الفكر، على أن يحرروا أنفسهم. والحرية مسنولية، تستهض إرادة الإنسان، وقدرته على اتخاذ القرار، ومواجهة الخطر. وفلسفة سارتر تحيد "الأناوحدية" - أي انحصار الذات في نفسها - ومن هنا كانت عبارته الشهيرة: "الحجيم عيون الآخرين" فهو يجد في صور العلاقات بين الناس في المجتمع مصادر تهدد كيان الشخصية الفردية. وقد أعلن سارتر ضرورة أن يلتزم الأديب، ولكن الالتزام عنده ليس بالوطن، ولا بالقومية، ولا بالدين (سارتر فيلسوف ملحد) إن الالتزام عنده إنساني، بالقيم وحدها، فهو ينتصر للعدل، وللحق، وللحرية، وللفكر، لأنها تعلى من إنسانية الإنسان، ولأن أضعافها تهبط به عن منزلته، وتعوقه عن تحمل أعباء دوره في صناعة هذا العالم وإعطائه معناه، وإقرار نظامه.

سنعود إلى أدب سارتر - في الفصل التالي - ونزعه الوجودية، وتطبيقاته الفلسفية، ولكن ينبغي أن نتذكر أن "الفلسفة" بطبيعتها لا تهتم بما هو مرحلي أو مؤقت، ومن ثم تعيد الظاهرة المستحدثة إلى جذرها التاريخي الضارب في عمق الوجود الإنساني، فلا غرابة أن تظل أسئلة الفلسفة تطرح القضية ذاتها، قضية الإنسان، والحرية، والإبداع، وتجتهد في جلاء معانيها وقدراتها متشكلة بالواقع المتجدد، وهنا سنجد صلة ممتدة بين فلسفة ديكارت وفلسفة سارتر، رغم التناقض الظاهري بين موقف الفيلسوفين الفرنسيين، فقد قرر ديكارت - في تأملاته - أن

العقل وحده لا يثبت ولا ينفي شيئاً، فوظيفته تقتصر على تصور الأشياء والمعاني. أما الحكم على هذه الأشياء والمعاني المتصورة المعقولة فيأتي من الإرادة، إرادة الإنسان في أن يفعل أو يترك، أن يثبت أو ينفي، أن يقدم أو يحجم، ولكي تحقق الإرادة وجودها فإنه يجب أن تصدر عن اختيار، فتكون الإرادة حرة، والاختيار متحرراً من أية ضغوط خارجية، وهذا الشرط "الاختيار" الحر هو الذي يجعل التفكير محققاً للوجود، من حيث هو محقق للإرادة، ويتفق هذا مع العبارة الشهيرة: "أنا أفكر فأنا موجود". وعلى أن ديكارت لم يقل بإرادة حرة إلى درجة الفوضى، فالإرادة الإنسانية منبثقة من الله، ولهذا هي حرة كالمصدر الذي انحدرت منه، ولا يقيد بها إلا ما يجب أن تنفذ به إعمالاً لمصدرها الإلهي، فيجب عليها أن تفعل الحق، وأن تتحاشى الباطل، وأن تراعى الحقائق الأبدية، فلا تمارس اختيارها وكأن هذه الحقائق لا وجود لها.

يتصدى سارتر في محاضرة مشهورة بعنوان: "الوجودية مذهب إنساني" لمناقشة أفكار ديكارت عن الحرية والاختيار، بما يكشف عن منبع أفكاره، ووجه تحفظه على تحديدات ديكارت، فالحرية الكاملة غير المقيدة شعار أو مبدأ يتمسك به سارتر، ولكنه لا يقيد هذه الحرية (حتى لا تصبح فوضى) بالحقائق الأبدية، بل بحدود الانسجام فيما بين الناس، وهذه الحرية هي الطريق لتحقيق إرادة الإنسان لإثبات ذاته، فالإنسان "يكون" بحسب ما يشرعه لذاته، وهذا يعني أن وجود الإنسان يرتكز دائماً على الاختيار الحر، فعندما أقول: هذه مشيئة الله، أكون قد اخترت، قبل ذلك بين الإيمان بالله والكفر به، وهذا الاختيار الفردي الذاتي يمتد ليشمل بقية الناس، وإذا لم يجاوز الذات الفردية فإنه يكون اختياراً باطلاً، شريراً، لأنه تجرد من القيمة.

هذه بعض مؤشرات للتدخل الفلسفي مع النقد الحديث، تدل على أثره في تفعيله وتطوير مدارسه ومداخله، وهو في النقد الحدائثي ليس أقل تداخلاً بل إنه يصل حد الامتزاج عند بعض الحدائثيين، وسيوضح هذا في مكانه من هذا المختصر.

الفصل الثالث

المكتشفات العلمية والمنهج النقدي

هناك علاقة تفاعل متبادل بين الإبداع الأدبي والمجتمع، فالنظام الاجتماعي السائد بطبقته، وأنشطته العلمية، وما يصنع قيمه وتوجهاته من العقيدة والموروثات الاجتماعية، ونظم الحكم، كلها تؤثر في توجيه الإبداع، كما تؤثر في طرائق التفكير، وإنما نعرف أن هذه الملامح الاجتماعية هي نتاج - بدرجات متفاوتة- لعوامل طبيعية، فالبلاد الجبلية تختلف في نظمها وقيمها وأخلاقها عن البلاد الصحراوية، كما تختلف البيئة البحرية عن البلاد الزراعية، وتختلف جميعها عن البلاد الصناعية. ومعنى هذا الاختلاف، أو فوائده أن الاستعداد العقلي والعملية يتفاوت بين موقع وآخر، فالخصائص التي تتجلى في شعب أو أمة ليست من المصادفات، وإنما هي عطاء الطبيعة استثمرته هذه الأمة بقوة إرادة الحياة فيها، حتى جعلتها تتوارث في أجيالها، وكأنها فطرة وقدرة خاصة، وما هي كذلك.

وليس مصادفة أن المكتشفات العلمية منذ خمسة قرون أو أكثر لا تكاد تظهر إلا في الغرب (الأوروبي والأمريكي) حتى إنجازات أبنائنا لا يتاح لها أن تؤكد وجودها إلا إذا أخذت الاعتراف بها من هناك، هذا الطابع العملي التجريبي سمة أساسية في تفكيرهم هناك، وسلوكهم، ولهذا تبقى قنوات المعرفة متصلة، سالكة، وتبقى حقول المعرفة قادرة على أن تتوحد في مقولة مركزية، تطور الاستطاعة بتطور الحياة ذاتها، وتتطور الحياة بتطور الاستطاعة، دون توقف لدائرة التفاعل بين العلم والفكر والتجريب والحياة.

إن المكتشفات العلمية ثمرة لأوضاع اجتماعية بلغت من النظام والرقى والحرص على التقدم وتهيئة البيئة العلمية للبحث درجة عالية [ولهذا لم تظهر الاختراعات ولم تتم المكتشفات إلا في بيئات معينة، في حين تشاغل غيرها بالكلام وإصدار الأحكام] وهذه المكتشفات ذاتها قد تؤدي المصادفة فيها دوراً محدداً، ولكنها - في جميع الأحوال - تتم بناء على تطبيقات منهجية صحيحة، وأفكار منطقية عميقة. وهذا الارتباط بين عناصر التأثير الثلاثة يحصر هذه الفقرة في التعريف ببعض المناهج العلمية والمخترعات التي أثرت بشكل مباشر في المدارس الأدبية والمذاهب النقدية، مع إشارة إلى بعض المفكرين والنقاد الذين استجابت دراساتهم الأدبية لهذا التأثير.

ونحن نعرف أنه في حين تم اختراع المحرك البخاري، واكتشاف البارود، فإن علاقات أوروبا بالعالم الخارجي تغيرت تماماً، فتغير تركيب المجتمع في أقطارها، ومن ثم ظهرت حاجات وأهداف وأساليب، تعبر عن المجتمع الجديد وطبقته الصاعدة؛ فالمحرك البخاري كان وراء تأسيس المصانع، ومن ثم نشأة المدن الصناعية، بما ترتب على ذلك من وجود طبقة وسطى أو طبقات [البرجوازية] لم تكن موجودة في ظل النظام الإقطاعي القائم على الزراعة. كما أن المحرك البخاري ضاعف من حجم السفن، وجعلها قادرة على أداء مهمتها في نقل المتاجر في أي وقت من العام [دون اعتماد على اتجاه الرياح] وقد ساعد هذا على المزيد من الإنتاج الصناعي، والمزيد من الطلب للخامات الصناعية المستوردة. وهنا بدأت حركة الاستعمار الغربي، لجلب الخامات، وتوزيع المنتجات. وقام البارود بدوره في حسم الموقف لصالح التقدم العلمي، وأدى الاستعمار إلى تأكيد دور الطبقة الوسطى من الضباط والمديرين، والتجار، والوكلاء، والمعلمين، وربابنة السفن...إلخ، وهذا التركيب الاجتماعي أو البنية الاجتماعية يؤدي بالضرورة إلى تغير مناسب في لغة الأدب وأنماطه وأهدافه، بما يتناسب وحاجات القراء والجمهور العام، وهذا قانون فطري يعمل عمله في

كل المجتمعات وكل حقبة التاريخ.

وقد كانت "الرومانسية" بما تجسد من نزعة فردية، وما تضمنه من احتجاج على حياة المدينة الملوثة، وما تطالب به من حقوق الطبقة الوسطى .. إلخ انعكاسا لكافة هذه المعطيات. لم يعد الأدب- كما كان في العصر الكلاسيكي- حلية يتحلى بها كبراء القوم ممن يملكون المال والجاه، ويفضلون التأمل الهادئ، والفكر العقلي المتزن، ويطربون للتعبير المصقول والصورة المجازية النادرة. إننا- في العصر الرومانسي [منتصف القرن الثامن عشر إلى منتصف القرن التاسع عشر] مع كثرة من تلك الطبقة الوسطى التي تريد أن ترى صورة حياتها، ومشكلاتها وأحلامها، مجسدة في أعمال أدبية فيها حرارة القلب، وثورة المشاعر، وأحلام التغيير!! فيها رفض القوالب الجاهزة، والتمرد على اللغة المصقولة، ويقودها البحث عن عالم جديد لم تمسه قدم إنسان!!

وفي منتصف القرن التاسع عشر تعددت المخترعات التي أدت إلى: اتساع الشريحة العمالية ووعيها بأهمية دورها، ومطالبتها بحقوق مادية واجتماعية، وزيادة سيطرة الإنسان على الواقع. حدث هذا باختراع الكهرباء [الذي أدى إلى مضاعفة طاقة المصانع] والترام [الذي يمكن من المشاهدة المتكاملة]، وآلة التصوير، والأحماض المثبتة للصور، وقد أدى هذا إلى إمكان الحصول على صورة "طبق الأصل" أو "مقاربة" للواقع، ومن شأن هذا أن يؤثر في أساليب الأدباء، الذين تجنبوا المبالغة في التخيل، والإسراف في الافتراضات، والتزموا بصور الواقع [المادي غالبا] ورأوا فيها جمالا وصنفا لا تبلغه الأوهام والشطحات. وفي هذا المجال يذكر كتاب "مدخل إلى الطب التجريبي"، وقد ألفه الطبيب الفرنسي كلوديرنار [توفي عام 1878م] وقد نثر هذا الكتاب في اهداء إميل زولا إلى الرواية الطبيعية، التي اعتبرها تجريبية. كما أثرت نظرية "دارون" في النقد الأدبي [توفي عام 1882م] ومنهج "فرويد" في "علم النفس التحليلي" وسنرى- فيما بعد- كيف تأثر زولا خطأ "الطب التجريبي" في تحليل

السلوك الإنساني (من ناحية الموضوع) وفي الاهتمام برواية الأجيال، أو الرواية
النهرية (من ناحية الشكل).

ونتوقف الآن مع بعض النقاد الذين تميزوا بأن لهم إسهامات فلسفية، أو
طبقوا مناهج العلم [المعملي] والنظريات العلمية [المادية] على الفكر والأدب.

سانت بييف (1804 - 1869)



وقد درس هذا الناقد الطب في بداية حياته، ثم انصرف إلى محاولة
الإبداع، وكان صديقاً لهوجو، ثم انتقل إلى دراسة الأدب، وقد تركت دراسته
العلمية أثراً واضحاً في منهجه النقدي⁽¹⁾، وهو يعد من مؤسسي النقد الحديث،
في فرنسا، وفي العالم.

كان يبحث في الإنتاج الأدبي من حيث دلالاته على المجتمع [كما تعلن
القاعدة الرومانسية أن الأدب تعبير عن المجتمع] ومن حيث دلالاته على مؤلفه
[تأكيداً للطابع الذاتي في الإبداع، وهو مبدأ رومانسي كذلك] وهو في هذا يسبق
إلى ما اهتم به النقد النفسي بعد ذلك، من اعتبار العمل الأدبي وثيقة نفسية تكشف
قناع الأديب المبدع، وتثير الطريق إلى التعرف على دخليته، وتدل على موقفه

(1) ينظر ما كتبه جوستاف لاسون: تاريخ الأدب الفرنسي ج-1 ص382 وهو يشرح مجموعة
النقاد التي تعرض لها تحت عنوان: المذهب الطبيعي، من حيث اهتمامهم في تقديم
بالتطبيقات العلمية. وفيما يخص سانت بييف فإن لاسون يربط بين دراسته المبكرة للطب
والاهتمام بمزاج الكاتب في أثناء تفسيره لنتاجه، كما أن صداقته للشاعر فيكتور هوجو
ساعدته على اكتشاف العالم الداخلي، وأسرار الصنعة لدى الشاعر، وقد كان هوجو شاعراً
رومانسياً، واهتمام بييف- في نقده- بالشاعر وعالمه الداخلي من ركائز الوعي الرومانسي
كذلك، ولا يتناقض هذا مع المنهج الطبيعي.

ومعتقداته. ويحدد سانت بييف طريقة عمل الناقد في اكتشاف شخصية المبدع من خلال قراءة حياته الخاصة والعامة، قبل قراءة العمل الأدبي، لأنه يرى أن نجاح الناقد الأدبي يكون بمقدار نفوذه في شخصية للكاتب الذي ينقده. يقول: " فإذا فهمت الشاعر في هذه اللحظة التي تضافرت فيها عبقريته وثقافته، وكل ظروفه الأخرى، فجعلته ينتج كتابه القيم، وإذا حللت هذه البؤرة التي فيها يتجمع كل شيء في نفسه، وإذا وجدت مفتاح هذه الحلقة الغامضة التي تربط وجوده الثاني المشع المتألق الجليل، بوجوده الأول الغامض المنزوي المتوارى، الذي قد يريد الشاعر محو ذكراه، آنذاك يمكن أن يقال إنك نقذت في جوانب شاعرك، وإنك عليم به".

وإذا فقد اهتم سانت بييف بالعلاقة بين العمل الأدبي، وصانعه، ورأى أن وظيفة النقد الأدبي هي النفاذ إلى المؤلف، [على نحو ما فعل العقاد في دراسته عن أبي الرومي تحت عنوان: ابن الرومي حياته من شعره، كذلك في دراسته عن أبي نولس] فالهدف هو تقديم صورة الكاتب، يستشفها الناقد من مؤلفات هذا الكاتب، ويقدمها واضحة إلى قرائه. يقول سانت بييف: " يجب أن يؤخذ من دواة كل مؤلف الحبر الذي يراك رسمه به لأن النقد يعلم الآخرين كيف يقرءون".

لا بد أن تلفتنا إشارته إلى الوجود الثاني المتألق (أي تحقق شخصية المؤلف كما تتجلى في كتابه أو كتبه) وعلاقته للكاشفة للوجود الأول المتوارى (المؤلف نفسه) وتأكيد على محو ذكراه، فهنا إشارة مبكرة إلى الوجه والقناع وإلى عمل اللاشعور، وإلى جدلية تدمير الواقع وتجميل الواقع، وهي مما يتشغل به النقد المعاصر أيضا.

ويظهر أثر نظرية دارون [التي حاولت أن تقدم تصورا لنشأة الحياة، وتطور الأنواع والأجناس من خلال الصراع أو الانتخاب الطبيعي، ومبدأ البقاء للأقوى] في تقديمه لنظرية أدبية تحت عنوان: "التاريخ الطبيعي لفصائل الفكر"،

فكما تنقسم النباتات إلى أسر، وكما تنقسم أصناف الحيوان إلى أنواع تتطور وفق تسلسل معين، فكذلك الفكر والأدب في جميع أنحاء العالم، إن كل كاتب ينتمي إلى نوع من العقول يمكن تقصّي طبيعته والتعرف عليها من خلال تحليل الأدب الذي ينتمي إليه، فهناك "أسر" فكرية كالأسر الحيوانية، والأسر النباتية⁽¹⁾، وهذا المنهج يتطلب - كما يرى سانت بيف - أن أسرار النص أو طبيعته تتكشف حين نوازنه بنظائره، لتتضح خصائصه، بتحديد الطبيعة العامة للأسرة الفكرية التي ينتمي إليها، غير أنه - كما يقرر لانسون - لم يحقق هذا الهدف الشامل، وإن يكن نجاح في بحثه عن الخصائص المميزة لكل شخصية أدبية على حدة. وليس هذا بالقليل.

هيبوليت تين [1828 - 1893]



وهم من أقوى المؤثرين [مع رينان ودارون] في تأكيد المنهج العلمي في العصر الحديث، فضلا عن أنه ناقد عظيم للتأثير في المذاهب الأدبية.

المنهج التجريبي هو الطريقة العلمية الوحيدة في نظريته للوصول إلى الحقيقة، ومع أثره في الفكر الأدبي يُعدّ من مؤسسي علم النفس أيضا حين ألف كتابه "في الذكاء". يقول الدكتور هلال عن منهجه إنه بنى نظريته على مبدئين: أن للتأثير متبادل بين العوامل الطبيعية والعوامل النفسية التي تتضافر معا على

(1) وهذه ملاحظة مبكرة عميقة للمفكر الفرنسي لا تتاح إلا لمن اتسع محيط قراءته، فقد فطن إلى الطابع الذي يميز النورات الحضارية، وما أنتجت من أدب، يغلفه طابع عام وطريقة (أو أساليب) متوارثة، وهذا ما يمكن أن نراقبه ونجد الدليل عليه في الأدب الهندي، والعربي والفارسي قديما، واختلاف التوازع بين الأدب الغربية، والأدب الشرقية، حديثا.

نمو الجنس البشري واطراد تقدمه، وأن يحوث العلم لا بد أن تؤثر في الأدب والفن⁽¹⁾. ونضيف إليهما ما حرص على تأكيده من استقلال الفن عن كل غاية نفعية أو خلقية، فهو كالعلم في هذا الجانب، ولم يكن "تبن" أول من نادى بهذا، ولكنه، مع الآخرين، من حقه أن يُعَدَّ مؤسساً للمدخل الجمالي في النقد، وما ترتب عليه من اتجاهات في النقد الحداثي.

يتحقق منهج "تبن" في النقد في كتابه: "تاريخ الأدب الإنجليزي" [مع أنه ناقد وباحث فرنسي، وهذا دليل اتساع ثقافته]⁽²⁾. وفي مقدمته حدد العناصر المؤثرة في تطور الأدب والفن، ويحصرها في ثلاث:

1- الجنس [أي السلالة أو القومية]

2- البيئة [الطبيعية، والسياسية، والاجتماعية]

3- العصر [آثار التقدم السابق، وقوة الدفع التي تتفاوت قلة أو كثرة تبعاً للسرعة المكتسبة من تطور المجتمع].

ونوضح ما يعنيه كل من هذه العناصر:

يقصد بالجنس مجموع الاستعدادات الفطرية التي تميز مجموعة من الناس تحدرت من أصل واحد، وهي تتجسد في التركيب العضوي للفرد، وفي مزاجه النفسي، واستعداده العقلي [نتيجة لما قرره سابقاً من أثر العوامل الطبيعية في الاتجاهات النفسية والفكرية] فكل جنس من الأجناس البشرية خضع لعوامل طبيعية

(1) ينظر ما كتبه محمد غنيمي هلال بخصوص "تبن" في كتابه: "النقد الأدبي الحديث" و الألب المقارن.

(2) ولهذا الاهتمام وجه آخر، فقد كان الصراع الاستعماري في تلك الفترة على أشده بين فرنسا وإنجلترا، حتى بدأ العالم لا يشع لهما ولا بد أن تقضي إحداهما على قوة الأخرى. فقد يدل هذا الكتاب على اتساع أفق الثقافة، كما يدل على محاولة لكتشاف الآخر ومعرفة عبر إبداعه الأدبي، وهذا المعنى يمكن أن يضعنا أمام بعض الحقائق المعرفية التي تنقصنا حالياً، دون أن نشعر بأهميتها، أو نقدر ضرورة السعي إليها.

وظروف معيشية جعلته يتصف بصفات فكرية ونفسية ملازمة، حتى لو تغيرت به الأحوال، أو اختلفت البيئات⁽¹⁾. وقد فسر تين' الجنس بالبيئة، مع هذا فإنه يريد بالبيئة: عوامل الطبيعة، والنظام الاجتماعي والسياسي. وهذا أمر واضح تنبه إليه النقاد العرب قديماً⁽²⁾، وإن لم يأخذ عندهم طابع النظرية. ثم يأتي العامل الأخير وهو: الدوافع الموجهة للأدب من تراث الماضي أو للحركة المكتسبة من ثقافة الشعب وتاريخه، أو تأثير الماضي في الحاضر ومناصرته له. وهذا يعني أن المشكلة [في تطور الأدب] مشكلة تراتبية، تتصاعد، حركياً، بقوة التدافع كالمسيل أو النهر في المنحدر أو كرة الثلج، فالنتيجة الكلية مركب كلي محدد تحديداً تماماً بمقدار واتجاه القوى التي تؤدي إليه، وهذا يعني أن الإنتاج الأدبي - على اختلاف أشكاله، لدى أية أمة - هو نتيجة ضرورية يمكن تفسير عناصرها، وطريقة تركيبها، بالاعتماد على خصائص الجنس والبيئة وماضي هذه الأمة.

(1) فمثلاً للجنس الأبيض صفاته البدنية وخصائصه العقلية والنفسية، وهي ملازمة له حتى بعد أن غادر موطنه الأوروبي وعاش في رودسيا (زيمبابوي حالياً) أو جنوب إفريقيا قرناً من الزمان، وللملارقة السود (الزنج) صفاتهم وخصائصهم الملازمة حتى لو نقلوا من موطنهم إلى المدن الأمريكية منذ ثلاثة قرون، وذلك لأن التأثير المنطلق من البيئة الطبيعية يرجع إلى آلاف السنين، وربما عشرات الآلاف من السنين.

(2) مسراعاة للعامل البيئي وأثره في الإبداع فرق محمد بن سلام الجمحي - في كتابه: طبقات فحول الشعراء - بين شعراء البادية وشعراء الحضر (أو القرى كما أطلق عليهم) وفي كتاب البيان والتبيين سجل الجاحظ صفة الفصاحة ونقاء اللغة للقبائل التي تسكن وسط الجزيرة، كما كان شعراً أقوى من شعر تلك القبائل التي تقارب نقاط التماس مع البلاد الزراعية على حافة الجزيرة، كالقبائل المتاخمة للشام ومصر، أو التي تقع على حافة الخليج وتواجه بلاد فارس. ويتجلى هذا الربط بين المكان والإبداع في قول الجاحظ: وشأن عبد القيس عجب، وذلك أنهم بعد محاربة إباد تفرقوا فرقتين، فرقة وقعت بعمان وشق عمان، وهم خطباء العرب، وفرقة وقعت إلى البحرين وشق البحرين وهم من أشعر قبيل في العرب، ولم يكونوا كذلك حين كانوا في سره البادية وفي معدن الفصاحة، وهذا عجب. ولكن الجاحظ - كما كان الشأن مع ابن سلام - رغم ذكاء الملاحظة ودقتها، والتفرقة بين البيئة المكتوبة والبيئة الثقافية، لم يستثمر فكرته بالشكل المنهجي المقنع.

برونيتير [1849 - 1906]



وهو ثالث المفكرين الفرنسيين النقاد، الذين تأثروا بمناهج العلم [المعملي التجريبي] تأثرًا مباشرًا، وعند برونيتير تظهر نظرية دارون- التي تتعلق بالتطور المادي للعالم [النبات والحيوان والإنسان] مطبقة على الأشكال الفنية، ففي رأيه أنه كما تطورت المخلوقات عن الخلية الواحدة، ثم للهلاميات، ثم الفقاريات.. كما يرى دارون، فكذلك فنون الأدب، تتسلسل، ويخلف بعضها بعضًا، انقيادا لقانون الانتخاب الطبيعي، وملازمة "الشكل" لأداء وظيفة معينة، في مرحلة تاريخية محددة. وهذا دليل على رواج نظرية التطور، وشيوع تأثيرها العام. ومن محاولات برونيتير في هذا المجال التطويري: أن الاتجاه العام للفكر يتحرك متطورا من الطابع الميتافيزيقي الخيالي، إلى الواقعي. وقد تحقق هذا في الرسم مثلاً: فقد كان الرسم دينياً وأسطورياً، ثم تاريخياً، ثم واقعياً. ومثال آخر نجده في القصة: فقد بدأت ملحمة أسطورية، ثم خيالية إنسانية، ثم رومانسية، ثم واقعية (1).

وكما أن كل نبات أو حيوان، له عصر وظروف معينة، يظهر فيها ويختفي حين تتخلف هذه الظروف، فكذلك الفنون والأدب، وهي أنواع وأجناس لكل منها وجوده المستقل، وبينها علاقات، لكنها تبقى متميزة تماماً، مثل أجناس الحيوان والنبات. والقانون النهائي للجميع هو قانون التطور الحتمي، المرتبط بعوامل اجتماعية وطبيعية، تحكم دورة الوجود، والامتحاء.

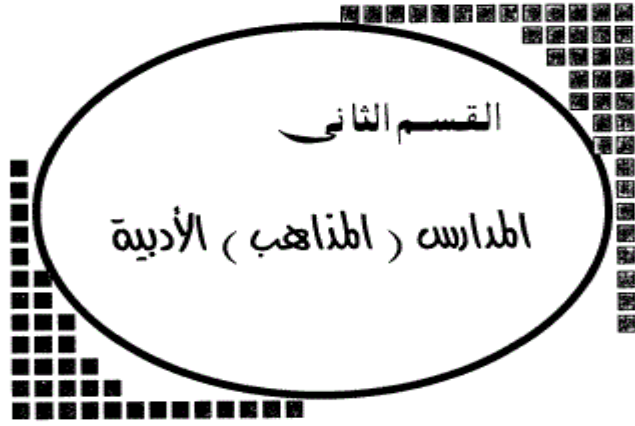
وقد وجه 'لانسون' نقداً لاذعاً لنظرية برونيتير عن تطور الأجناس الأدبية، خلاصته: أنه ليس لهذه الأجناس الأدبية وجود مستقل حتى تخضع

(1) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن ص 66 - 69.

الفصل الثالث

لتطور حتمي كالفصائل الحيوانية، وأنه درس فنون الأدب دون أن يهتم بالشعوب التي أبدعتها، مع أنها عملت على تطويرها، وفضلا عن هذا فإنه بالغ في فرض النظرية العلمية على ظاهرة إنسانية، فاتباع المنطق الحرفي لنظرية دارون، وكان ينبغي الاكتفاء بروح النظرية، التي تتجلى في العلاقة بين البيئة والأدب⁽¹⁾.

(1) وقد وضع لانسون في كتابه (تاريخ الأدب الفرنسي جـ 2 ص 517 وما بعدها) وضع برونيتيرفي سياق العصر الرمزي (أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين) ومع هذا نجده ينسب نقده إلى المنهج العلمي، فقد اعتقد بالاتحاد التام بين العلوم الطبيعية وتاريخ الأدب، ففي كلا المجالين نجد أنواعا تتطور.



في هذا القسم ستكون لنا وقفة مع أهم المدارس (أو المذاهب) الأدبية الغربية. نتطلع في وقتنا إلى تحقيق عدة أهداف، في صدارتها الهدف التعليمي، ومن مطالبه الاهتمام بالبعد التاريخي لأية ظاهرة، من ثم عدم الاجتزاء بالراهن النقدي، حتى لا يشغلنا السطح عما جرى ويجري في الأعماق، لأن عمليات التفاعل لا تتوقف، والجذور لا تكف عن إرسال إمداداتها إلى براعم تتجدد مع حركة الزمن، تظل تنسب - بدرجة ما - إلى أصلها، حتى وإن استقلت بمعطياتها المستندة إلى موضوعية خاصة بها. ونريد أن يتأكد لنا- عبر هذه الوقفة- أن الأدب ثمره تنتمي إلى أرضها، وتاريخها، وناسها، وأن هذه الثمرة تحمل الشكل والمذاق والفائدة المطلوبة في مرحلة بعينها، وهذا يعني أن هذه المدارس الأدبية لم تكن نتيجة وجاهة ثقافية، أو ترف عظمي، أو اجتهاد شخصي، أو توجيه سلطوي، إنها "موجات" تحقق أهدافاً وغايات وأشواقاً دفعت إليها أسباب موضوعية، واستدعاها تطور طبيعي يشمل البشر بنشاطهم العلمي، والثقافة بقيمتها المتجددة، والنظام الاجتماعي في سعيه إلى تحقيق التقدم، وهذا يعني أيضاً أن المدارس الأدبية لا تستعار ولا تقلد، ويمكن أن تتفاوت من حيث إن قوانين التطور البشري واحدة، وقوانين التقليد وتلاقي المدنيتين (وهما مما يهتم به الأدب المقارن) مشاهدة بين الحضارات في حقب تاريخية مختلفة، وإذا كنا قصرنا هذه الوقفة على المدارس الأربع الرئيسية: الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية، والرمزية، فلأنها التي حظيت في وطنها باستقرار مرحلي وتميز في أسسها النظرية، واستقطبت جهود مبدعين لهم هذا التميز نفسه، ولأن هذه المدارس الأربع هي الأقوى تأثيراً في مفكرينا ونقادنا ومبدعينا، حتى مستهل الربع الأخير من القرن العشرين. وهنا ينبغي أن ندرك:

1- أن المدرسة الأدبية هي بدورها تؤسس لتجاهها نقدياً، يرعى الأسس والقواعد الخاصة بهذه المدرسة، ولا ينتهي بانتهائها، إن قدراً من مبادئ

يستمر مضمرًا في ذاكرة النقد الأدبي.

2- إن هذه المدارس الأدبية، المتوالية، تعبر عن صورة عصرها، ولهذا كانت المدرسة تسود في الأدب، وفي الرسم، وفي الموسيقى وربما في الأزياء، وحتى في فن العمارة .. إنها تلون كل الأنشطة الإبداعية بلونها.

3- أن هذه المذاهب تركت أثرا يختلف درجة تأثيره في أدبنا الإبداعي وفي نقلنا كذلك، وقد تحقق هذا في أزمنة متقاربة قد لا تتجاوز الخمسة عقود الأولى من القرن العشرين، في حين أنها نشأت وتطورت في مهادها وبسطت هيمنتها الأدبية والحضارية فيما يقارب الخمسة القرون.

ونضيف توضيحا عاما، فسنتفي في هذا القسم بالمدارس "الأربعة الأساسية" الأخرى أثرا في النقد، وهي

1- الكلاسيكية Classicism

2- الرومانسية Romanticism

3- الواقعية Realism

4- الرمزية Symbolism

سنتفي بالقضية الأساسية التي قدمتها هذه المدرسة أو تلك لحركة الأدب، فأضافت إلى الأسلوب أو جددت في الشكل، وظهرت آثار هذه الإضافة أو هذا التجديد في النقد، ربما إلى اليوم.

وينبغي أن ننبه إلى أن مصطلح "الرومانسية" أو "الرمزية" مثلا، حين يطلق على عمل أدبي، فنقول: هذه الرواية رومانسية، أو هذه القصيدة رمزية!! فإن هذا الوصف لا يعني أن كل ما فيها رومانسي، أو رمزي، أو أن الأديب الذي صنعها كان يطبق مبادئ الرومانسية أو الرمزية. إن الوصف يقوم على

"التغليب" يستهدي في هذا الطابع العام، وإن الأديب الذي يخضع لإداعه لقواعد مدرسة محددة لا يريد أن يتجاوزها يأتي عمله الإبداعي جافاً مفتعلاً، بعيداً عن الصدق الإنساني، وبعيداً عن حرية الإبداع التي ينبغي أن يحرص عليها الأديب⁽¹⁾.

ولأنه من الصعب جداً أن نجد عملاً أدبياً [متميزاً] يكون "صورة طبق الأصل" من مبادئ مدرسة معينة لا يتجاوزها، فإن بعض المبدعين والنقاد رفضوا تقسيمات المدارس الأدبية، ووصفوا التقسيم بأنه مصطنع، وأن مبادئ هذه المدارس تتداخل عبر العصور، كما تتداخل تأثيرات المدارس في إبداع الأديب الواحد، بل في العمل الأدبي الواحد. حتى لقد سخر الشاعر الناقد الإنجليزي [إدای لويس] من تقسيم النقاد للأدباء بقوله: "إن هذه التمييزات هي من الناحية العملية اعتباطية، فالشعر الكلاسيكي يتداخل مع الحديث في عدد كبير من النقاط، حتى إن فصلهما إلى عالمين هو خلق لا تقسام مصطنع... إننا يجب أن نقاوم عادة الناقد في تمزيقه للشعراء إلى فرق جاعلاً منهم أطراف مباراة تلعبها كل فريق ضد الآخر، وعلى الناقد المسكين - بكل أسف - أن يكون حكماً في مباراة قد تأخى فيها اللاعبون، وأخذوا يتبادلون فائلتهم، وينطلقون في الاتجاه الخاطئ، وقد جعلوا من قواعد اللعب فوضى⁽²⁾. إن لويس لا ينكر وجود فروق بين الشعراء، وتمييزات ذات فائدة - كما يقول - ولكنه يخشى على النقد من الإسراف

(1) ولهذا يصعب تصنيف الأعمال الأدبية الكبيرة في تقسيم مذهبي، ويختلف النقاد في الحكم عليها، فرواية مثل "مدام بوفاري" للأديب الفرنسي فلوير تعد رائدة بين روايات المذهب الطبيعي، وهناك من يعدها رواية رومانسية، ومن يراها بين الواقعية والرومانسية، أو الواقعية الطبيعية.. ولكل تعليقه، وفي كل الأحوال هي إحدى الروايات العالمية في فن الرواية.

(2) يراجع بحث هذا التصنيف المذهبي وموقف النقد الإنجليزي منه في كتاب: الصورة والبناء الشعري.

القسم الثاني

في الاعتماد على هذه التقسيمات ، محذراً أن تسوق الناقد إلى استخلاص نتائج أو تحديد صفات متعسفة، سببها سيطرة التقسيمات الذهنية الجاهزة على تصوره للنشاط الإبداعي.

الفصل الرابع

الكلاسيكية

ربما جرت كلمة "كلاسيكي" على ألسنتنا بمعنى "تقليدي" أو "حريص على الأصول"، متمسك بالأساليب القديمة". وفي هذا بعض الصواب وبعض النقص، ومن معانيها الفصل الدراسي، وعربة القطار، والفرقة من الجيش، والطبقة [Class] ومنجد أن صرامة النظام، والترتيب، ومراعاة آداب الطبقة العليا وذوقها أهم أسس هذه المدرسة.

إن "أرسطو" هو المنظر الأساسي للكلاسيكية، في كتاب "فن الشعر"، والشعر عنده هو الشعر المسرحي والشعر الملحمي، أما الشعر الغنائي [شعر القصيدة] فيحتل مكانة ثانوية. وأساس نظرية الشعر عند أرسطو - والفن عامة - أن "الفن يحاكي الطبيعة" (1) ليكشف عن الحقيقة، فهو لذلك وسيلة من وسائل المعرفة، وشكل من أشكالها، ولارتباط الشعر بالحقيقة، فإن أهدافه الأخلاقية على الإنسان ينبغي أن تكون واضحة، وفي مقدمة هذه الأهداف بالنسبة للفرد: التطهير، وبالنسبة للجماعة: استقرار النظام الاجتماعي.

والمحاكاة [Imitation] لا يقصد بها مجرد التقليد [وإن كان التقليد غريزة

(1) وهذان الميدان يؤكدان النزعة الاجتماعية في النقد الأرسطي، فقد أعطى الأهمية الأولى للشعر الذي يعبر عن الجماعة، وتتلقاه الجماعة، وهو الشعر المسرحي والملحمي، ثم أسس نظريته على "المحاكاة" وهي محاكاة أفعال الناس، وأعراف السلوك العام وقوانين الطبيعة، وفي كل هذه الجوانب تتراجع الذات الفردية لتصبح المجال لتأمل المجتمع.

بيتهج الإنسان بأدائه وبمشاهدته] وإنما تعني- في الفن من حيث هو استلزام الطبيعة- أن نتخذها مصدراً للخبرة والتجربة الإنسانية، وقوانين السلوك الإنساني، التي يستمد منها الشاعر موضوعاته. على أن الفن الذي يحاكي الطبيعة- يرى أرسطو أنه أكمل وأجمل من الطبيعة، لأنه يجب أن يكون أكثر منطقية وتماسكاً، وفي الطبيعة أشياء كثيرة ليس بينها رابطة، أو ليست ذات هدف واحد محدد، أما في العمل الأدبي فيجب أن يؤسس كل شيء على سبب منطقي، ويتحرك بالمعنى ليحقق هدفاً محدداً⁽¹⁾.

المسرح شعر فقط في رأي أرسطو [ومن بعده الكلاسيكيون] ومحكاة الشاعر المسرحي تكون لأناس يفعلون [لأن المسرح يقوم أصلاً على الحركة] فإذا كان الشاعر يحاكي الناس النبلاء الأخيار [الملوك والقادة والعظماء] ويصورهم بأحسن مما هم عليه، كانت التراجيديا أو المأساة، وإذا حاكى الشاعر أوساط الناس [العاديين] وصورهم بأسوأ مما هم عليه بأن أظهر عيوبهم السلوكية واتحرف طبائعهم، كانت "الكوميديا" أو الملهاة.

وأهم المبادئ النقدية الأرسطوية نتصل بالمسرحية، وأرسطو شديد الإعجاب بالشاعر سوفوكليس⁽²⁾، واستخلص الكثير من القواعد من مسرحياته،

(1) وقد ظل هذا التصور لتشكل المادة الأدبية سائداً حتى بعد إضمحلال الكلاسيكية الجديدة، أي أن سطوة الرومانسية، وحين سادت الواقعية كانت "الحبكة" من بين ما تمردت عليه، فكتبت روايات الحكمة المفككة، واللارواية واللامسرحية، وفي الفترة الراهنة تسود موجة الرواية التي تحظى بالمكان، ولا تبعاً بحركة الزمن، ولا بواقعية الحدث، ولا بتتابع الوصف، ولا بإمكانية الشخصيات، وكذلك الرواية العجائبية، وجميعها تنمرد على الرابطة المنطقية التي تعتمد على السببية.

(2) سوفوكليس (القرن الخامس قبل الميلاد) أهم شاعر تراجيدي يوناني، وهو مؤلف مسرحية "أوديب ملكاً" التي استمد أرسطو بعض أحكامه من تحليلها، وأثره في نهضة المسرح اليوناني مذكور، إذ ارتفع بعدد الممثلين إلى ثلاثة، واكتسبت الجوقة أهمية، واقتربت موضوعاته من الطابع الإنسانية في صراعها البشري، ولم تعد ضحية مطلقة للقدر.

وبخاصة "أوديب ملكا" و"أنتيجون" و"أليكتر" وهي مسرحيات شهيرة ترجمت إلى العربية أكثر من مرة.

والمسرحية الكلاسيكية لكي تحقق شرط المحاكاة، ينبغي أن تبدأ من نقطة تصلح للبدء، لا تتساءل: ماذا كان قبلها، وأن تصل إلى غايتها النظرية بإتمام الفعل المسرحي، بحيث تكون أجابته على كل علامات الاستفهام، فتتوقف عند ختام الحدث فلا تتساءل: وماذا جرى بعد ذلك؟ وهذا الحرص على اكتمال الشكل واستقلاله يلائم الاهتمام الكلاسيكي بالتناسب بين الأجزاء في إطار الكل، وهذا الاكتمال في الشكل الفني يساويه اكتمال موضوع المسرحية في ذهن المشاهد أو القارئ، وهو ما ترفضه فلسفة الفن الحديث، وفي المسرح المعاصر يقتر قيمة المسرحية بما تثير من أفكار وتصورات، وما تطرح من أسئلة يفكر فيها المتلقي ويبحث لها عن جواب.. وبهذا يكون المشاهد أو القارئ هو الذي حقق كينونة المسرحية بتفكيره في دواعيها، وأثارها واحتمالاتها.

ولشهر قواتين الشعر في كتاب أرسطو هو ما عرف بقانون الوحدات الثلاث: الزمان والمكان، والحدث. وأراد بهذا القانون إعانة الشاعر على تعميق المحاكاة، ومقاربة الواقع، وتحقيق الهدف التطهيري. فأراد من وحدة الزمان ألا تمتد أحداث المسرحية على مساحة زمنية تتجاوز يوماً، أو يوماً ونصف اليوم⁽¹⁾، وأراد من وحدة المكان أن يتحرك لشخص المسرحية في حيز مكاني يتناسب والبعد الزماني، فكما أن الزمن يوم، فكذلك المكان المسرحي هو ما يستطيع الشخص أن يسافر فيه لمدة يوم، وهذا يختلف- بالطبع- عن زمن العرض المسرحي الذي لا يتجاوز الساعتين عادة¹¹.

(1) يتغلب الشاعر الكلاسيكي على الامتداد للحدث في المسرحية بأن يبدأ في رصد الحدث قرب نهايته (اليوم الأخير مثلاً) وتأخذ علماً بكل ما سبق من خلال الحوار بين الشخصيات.

لما وحدة الحدث فقد فسرت بأمرين:

أ- أن تنهض المسرحية على عقدة واحدة، فلا يكون فيها ازدواج أو اقتتان بين حكايتين، تبدأ بحكاية واحدة، وتتمو إلى أن تصل إلى خاتمتها⁽¹⁾.

ب- أن يتم للفصل بين عناصر التراجيديا وعناصر الكوميديا، فلا تشمل إحداهما على أي من عناصر الأخرى، لأن أهداف التراجيديا غير أهداف الكوميديا، وخط المكونات والعناصر، يؤدي إلى إضعاف الأهداف⁽²⁾.

وإذا راعى الشاعر هذه المعايير فإنه يكون قد حقق لمسرحيته: "الوحدة العضوية".

لما التطهير [Catharsis]- وهو غاية المأساة بصفة خاصة- فيقصد به تخليص مشاهد المسرحية من القدر الزائد [الضار] من الانفعالات الإنسانية

(1) وهذا مطلب جمالي يستدعيه تساق الشكل ونعومة انسياب الحادثة في الزمان، فلا تقاطعها أو تقاطع معها أحداث فرعية تفسد التركيز المطلوب، ولا تحقق مبدأ التكامل في الشكل، ونلاحظ هذا الازدواج في العقدة في مسرحية "مصراع كليوباترا" لشوقي، فهناك حكاية رئيسية ينشأ الصراع فيها بين طرفين: كليوباترا وأنطونيوس في جانب وأكتافيوس في جانب آخر، وهي ذات طبيعة مأسوية، وانتهت بمصراع البطل (كليوباترا وأنطونيوس) كما تقضي تقاليد المأساة، وتتمو إلى جوارها حكاية فرعية، وهي حكاية حب بين الوصيصة هيلانة، ولمين المكتبة حابي، وتأخذ طابع الملهاة (الانتقادي) وتنتهي بالزواج أو الاستعداد للزواج، وهي نهاية تبعد كثيرا عن الفاجعة التي انتهت إليها الحكاية الأولى، ولا شك أنها تبعد قترا كبيرا من الشعور بها. ولعل أمير الشعراء كان بلجا لمثل هذا الازدواج مراعاة لجمهوره غير المدرب على مشاهد المأسى، الذي سيضيق بمنظر الضحايا على المسرح ونزول الستار الأخير على مشهد قائم، ولا شك أننا نتذكر كيف كان المشاهد (العادي) يحكم بمسرح يوسف وهي حين يعرض التراجيديات التي تنتهي بمصراع البطل.

(2) ولم يكن شكسبير (الذي توفي عام 1616م أي قبل سيطرة الكلاسيكية) يهتم بالفصل الحاد بين عناصر المأساة والمهارة، فوجدت في مسرحياته المأسوية شخصية المضحك، وعقدت مبارزات هازلة، وفي مسرحياته المأسوية حفلات شراب ورقص ومرح، وكانت حجته أن الحياة لا تعرف هذا الفصل الحاسم، وأن المسرحية قطعة من الحياة.

المكبوتة، وبخاصة عاطفتا الخوف والرحمة، وذلك بإثارة هاتين العاطفتين من خلال أحداث المسرحية، وهدف الإثارة هو التهينة. يقول أرسطو- في كتاب آخر- حين يذكر الأغانى ذات الطابع الحماسى أو العملي- إن قائمتها للتطهير، فيدل على أن معنى للتطهير الذي يقصده "أن النفس لا تضطرب بأمثال هذه الأغانى إلا لتهدأ في عاقبة الأمر، كأنها صادفت طبا وتطهيراً" فالإثارة الانفعالية العاطفية في أحداث المسرحية، أو مصير بطلها، القصد منها تهينة المشاهد، أو إبلاغه حد الاعتدال، وإثارة الخوف والرحمة بالذات لخطورة المبالغة فيهما على النفس، فإثارتها سبيل إلى التهينة، فتباشر بذلك نوعاً من السيطرة عليهما، بإخضاعهما للتفكير العقلي، وعن طريق التفكير تصلان إلى مستوى التوازن والاعتدال.

إن أرسطو- في تحديد التطهير النفسى هدفاً للفن- "يعكس الموقف الإغريقي من الفن بصفة عامة، ومن الشعر بصفة خاصة، ذلك الموقف القائم على الإيمان بقدرة الفن على تشكيل النفس الإنسانية، وهذا جعل الفن وسيلة من وسائل التربية في المجتمع الإغريقي... ويؤدي الفن مهمته النفسية التربوية من خلال الإمتاع⁽¹⁾.

وقد سبقت الإشارة إلى أن تحديد "التطهير" هدفاً يعمل الكاتب- بصنعتة الفنية- على الوصول بالمشاهد إليه، يجعل من أرسطو ناقداً يضع الوظيفة الاتصالية في مقدمة الأساليب التي يجب على الكاتب تحقيقها.

أما المسرحية الكوميدية [المهابة] فهدها النقد الاجتماعي: الكشف عن انحرافات السلوك والصفات، [كالمحبوبية، والرشوة، والبخل، والغفلة...إلخ] وهو ما يناسب (أبطالاً) من الطبقة الوسطى، أما الشخصيات المأسوية فشرطها

(1) تراجع: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، فقرة: التطهير: ص 78 - 82.

أن تكون في ذروة المجتمع، لأنها تمكك حرية اتخاذ القرار وتتصف بالجلال وتفكر في القضايا المصيرية، وبذلك يكون لها حق اختيار مصيرها، فيكون الصراع بينها وبين الآخر من البشر، أو بينها وبين القدر، حاسماً وعنيفاً إلى أقصى درجة. وقد اختلفت شراح أرسطو: هل يعد التطهير غاية من غايات الكوميديا، مثلها مثل التراجيديا؟ والرأى المقبول أن فيها تطهيراً من نوع مداواة الشر بعقله، أو مداواة الشر بضده.

وقد أقرت مدرسة التحليل النفسي صحة الهدف الأرسطي للفن، فالإنسان في حاجة إلى المشاعر القوية من خوف ورحمة وحماسة، والمأساة تثيرها كما تثيرها الحياة الواقعية، لكن الإثارة الفنية [عن طريق المسرحية] تكون مصحوبة بالذلة، وليس بالألم كما في الحياة. وفي هذا علاج ودرية تكسب المرء الصلابة والاعتدال، ويزود بذلك للحياة الواقعية، كما أنه - بمشاهدة المسرحية - يتسامى بعواطفه، ويتخلص من الكبت والشعور بالعجز، ولكي يصل مشاهد المسرحية إلى تحقيق الهدف التطهيري بطريقة صحيحة، فلا بد أن تصل مشاعره وانفعالاته إلى درجة الإثارة عن طريق الجمال الفني أو الجمال الأدبي، وبالقدر المناسب الذي لا يصل إلى حد الإغراء أو الإغراق في الخوف والشفقة أو الرحمة، بما يؤدي إلى الضعف، وهو عكس المطلوب.

وفي عصر النهضة [الأوروبية] عبر القرن السادس عشر والسابع عشر بصفة خاصة، عادت أوروبا إلى إحياء الكلاسيكية، [فولد مصطلح الكلاسيكية الجديدة] ومبادئ أرسطو العقلية، التي تتناسب والنظام الاجتماعي السائد، وتطبيق مبدأ "المحاكاة"؛ ولأن أرسطو أعلن أن الفن أكمل وأجمل من الطبيعة فقد أثر الكلاسيكيون الجدد أن يحاكو مسرحيات الإغريق والرومان [محاكاة الأجل]، بدلاً من محاكاة الطبيعة.

وهكذا عاد الشعر المسرحي الأوروبي في عصر النهضة، وحتى مطلع

القرن التاسع عشر يستوحى تجارب الدراما اليونانية والرومانية، مع قليل من التعديل الذي استوحىه اختلاف العقيدة أصلاً، فالصراع -مثلاً- في المسرحية القديمة كان بين الإنسان والقدر أو بين الحق الفطري الطبيعي، والواجب السياسي⁽¹⁾ أما في عصر الكلاسيكية الجديدة فالصراع نفسي داخلي بين الواجب الذي يمليه العقل، والعاطفة التي يحركها القلب، وكان ينبغي أن يحسم الصراع دائماً بانتصار العقل. وهذا الانتصار كان يدفع البطل الكلاسيكي إلى الجفاف والقسوة، وربما إلى الإفراط والمبالغة.

نكتفي بمثال واحد، نختاره من المشاهد الختامية، من مسرحية "هوراس" التي ألفها الشاعر الفرنسي "كورني"⁽²⁾: لقد قتل هوراس الابن صهره كيريلس، وهو في الوقت نفسه خاطب أخته كميل، ومع هذه القفلة الشنيعة، فإنه استنكر على زوجته أن تنكي أخاها، فما هو يخاطبها:

كفكفي نموحك يا سابين

أو قاحجبيها عني

(1) وأشهر نموذج لهذا الصراع تجسده مسرحية : أوديب ملكا القلعة على أسطورة. فقد تحدى أوديب النسوة التي تحمل حكم الآلهة كما أخيره العرافون، ولكنه كلما أمعن في محاولة تجنب تلك التنبؤة كان يتقدم نحو تحقيقها، فإرادة الآلهة (أو القدر) هي الأعلى. أما لتعارض بين الحق الفطري والواجب السياسي فتجسده مسرحية أنتيجونة، فقد حكم الملك إكربون ملك طيبة بالموت على بولينيكس أخ أنتيجونة، وحرم دفنه، وجعل عقاب من يدفنه الموت. فتحدثت أنتيجونة ودفنت أخاها ثم دافعت عن نفسها أمام الملك باسم للشرعية الإلهية التي لا سلطان أمامها للقوانين الظالمة.

نظر: النقد الأدبي الحديث: ص 76 (الهامش).

(2) بيير كورني شاعر مسرحي فرنسي من كبار الكلاسيكيين الجدد (توفي عام 1684م) وكان يجيد اللاتينية- شأن الطبقة المثقفة ذلك العصر- ومن ثم يتأكد اتصاله بالثقافة اللاتينية، وهو يعد لب الأساس الفرنسية، ومن أهم مأساويه: السيد، هوراس، سنا، وغيرها. ومسرحية "هوراس" من أجود ما كتب متبعاً قواعد الفن والدراما الكلاسيكية.

اجعلي نفسك جديرة بأن تكوني شطري الطاهر

ولا تثقليني بالرحمة المزرية

أما هوراس الأب، فإنه يرى ابنه وقد قتل ابنته عشية انتصاره على ألبياء، وكان نذب هذه الأخت أن رأت دم حبيبها على يد أخيها، ولكنها تورطت في لحظة غضبها فسببت روما، وطنها الذي أشعل الحرب وجعل من الأحياء قتلة.

فكيف تصور هذا الشيخ [هوراس الأب] طبيعة الموقف؟ يقول لولده:

أنا وأنت أحق بالبراءة منها:

أما أنا، فلائي أنجبت قلبا لا يعتز برومانيته،

وأما أنت، فلائك لوثت يدك بقتلها،

وما ذاك لأئك جرت أو تسرعت. حاشاك.

بل لأنه كان في قدرتك يا بني أن تجتنب العار:

فلقد كان الأفضل ألا تنال على جريمتها الفظيعة

الموت الذي تستحقه، من أن تناله على يدك.

بمثل هذه العواطف الباردة، والعقل المتجبر، يناقش الشيخ جريمة قتل، القاتل والمقتول فيها من أبنائه!! (1).

(1) وكما فهمنا فإن الشاعر الفرنسي في القرن السابع عشر، يهاجر بغيره إلى عصر قديم وبلد بعيد، فيختار مرحلة صراع بين روما وألبا، ويختار لمأساته أسماء رومانية. أما القضية- داخل المسرحية- فهي إنسانية، إنها الانتماء الوطني الذي يعلو أي انتماء، ويكتسح حتى الأواصر العائلية وحقوق المصاهرة، فحين نشب الصراع بين المدينتين (الجمهورية) لم يتردد هوراس (الأب) في مقاتلة أصهاره، بل قتل أخت زوجته، وهو في الوقت نفسه خاطب أخته، بل إن هوراس هذا قتل أخته نفسها حين بالغت في إظهار حزنها على خاطبها.

ولقد ناز القرن الثامن عشر نسبياً، ثم القرن التاسع عشر، على الكلاسيكية، لمطابعتها الوثني فكرياً، ولأن قوانين التقدم لا تقر بأن يكون أدب قديم خيراً من أدب جديد، ولكن البطل الكلاسيكي العقلاني الجاف، الواحدي الاتجاه، كان من أهم أسباب رفض الكلاسيكية، واختيار النقيض.

هذه بعض- أو أهم- أصول النظرية الكلاسيكية، فإذا أضفنا إليها أن الكلاسيكية:

تعني ببلاغة الأسلوب، وصقله وتزيينه بالصور والمحسنات البلاغية.

وأنها تحرص على ما تطلق عليه "الذوق العام" بكل ما يدعو إليه من تهذيب ودمائة خلق.

وأنها- في سبيل الميدينين السابقين- تهتم بالجزالة اللغوية، وأناقة التعبير، أكثر مما تهتم بإثارة الشعور بالواقع..

وأنها كالفن الكلاسيكي التشكيلي- تعتني بالفخامة والاتساق وروعة البناء..

... إننا نكون قد قرينا أهم أسس هذه المدرسة التاريخية، التي لم يتوقف تأثيرها إلى اليوم.

إليوت ... وصحوة كلاسيكية

إن الكلاسيكية هي المدرسة الأولى في السعي إلى وضع نظرية للأدب، وشروط للإبداع، ومواصفات للأسلوب، وهي في هذه المجالات المدرسة الأكثر تنظيماً وتحديداً في طرح مصطلحاتها. وقد وصفت المدرسة الكلاسيكية بأنها "عقيم" لم تتولد منها مدارس أخرى، ويقال هذا في مقابل "الرومانسية" التي وصفت بأنها "ثورة"، وبأنها تضمنت- في أثناء مبادئها- كل ما جاء بعدها من

مدارس. وهذا الأمر المتعلق بالرومانسية صحيح، ولكن ما وصفت به الكلاسيكية من العقم ليس منصفًا، وبخاصة حين نتأمل واقع النقد الأدبي في القرن العشرين، وفي هذه المرحلة من القرن الحادي والعشرين.

فالمدرسة الكلاسيكية أول من نظر إلى الأدب على أنه لذة فنية، ومتعة جمالية، مجردة من المنفعة، وأن أسرار الجمال الأدبي ينبغي أن تكون في التشكيل الفني للعمل (النص) وليس في أمر خارج عنه، كظروفه أو صناعته أو حتى فكرته التي يتبناها.. وهذان الأمران مما يحرص عليهما النقد الحدائشي. يضاف إلى هذا أن نموذج الجمال الفني الكلاسيكي يتحقق بإقامة توازن دقيق في بناء العمل الإبداعي، فتكون الصنعة متقنة ولكنها- لشدة إتقانها- تكون غير ظاهرة، فلا تصل حد الإعلان عن نفسها بالافتعال. ويكون العقل حاضرًا، وحكامًا، ولكن ليس بالدرجة التي يتم بها إلغاء العواطف أو تجاهل وجودها، إن العواطف موجودة، متأججة، ولكن الحكم النهائي ليس في يدها.

إن شاعرا عظيم التأثير على المستويين العالمي والعربي في الشعر والنقد على السواء وهو الشاعر الأمريكي النشأة الإنجليزي المواطن "إليوت" T.S. Eliot (توفي عام 1965م) يجسد بإبداعه في قصائده الذائعة (وبصفة خاصة القصيدة المطولة الأرض الخراب The Waste Land) ومقالاته النقدية التي طبقت شعره في قصائده ومسرحياته ونظرت لفنه، يعد مرتكزا من مرتكزات النقد الحديث، وإن يكن دعاة الحدائشة أقل حفاوة به، وربما أكثر ميلا لتجاوزه. هذا الشاعر الناقد، في صميم عصر النشاط الرمزي والسريالي والعبثي (النصف الأول من القرن العشرين) أدار ظهره لكل هذه الموجات المستحدثة، ووجه سهام نقده إلى الأسس الذي مهد لها، ويرى فيها صورا معدلة، وهو المدرسة الرومانسية، واعتق مستوى من الكلاسيكية يوثق أن يكون خاصا به، واحتج لهذا المستوى، أو الشكل، بالتحليل الفني والحضاري، كما دعمه بإبداعه كذلك.

إن النقطة الأساسية التي يبني بها حملته على الرومانسية أننا بعد أن نقرأ قصيدة من هذا الشعر الرومانسي قد نستمتع بها، ولكن هذا الوجدان المستمتع لا ينبع من بواعث الشعر التفتافية، فقد تكون هذه القصيدة تبدو لنا معقدة، وبعيدة كل البعد عن الدوافع الأولى التي هزت كيان الشاعر، ومن ثم يرى إليوت أن الشطط في التعبير - الذي تؤثره النزعة الرومانسية - غالباً ما يؤدي إلى الزلل⁽¹⁾ ثم يوضح إليوت ما يعنيه من الكلاسيكية، ويبرز نقطة القوة فيها، فيقول في محاضرة له بعنوان: "ما هو الكلاسيكي؟".

"من الطبيعي أن يصاحب نضج العقل والتأديب أو السلوك نضج اللغة. ولعلنا نتوقع اقتراب اللغة من مرحلة للنضج في اللحظة التي تتكون فيها حاسة نقدية عن الماضي، وثقة بالحاضر ويقين بالمستقبل. أما النضج الأدبي فإني أعني به إحساس الشاعر بأسلافه، وإحساسنا نحن بوجود من سبقوه خلف هذا الإنتاج، تماماً كما نحس بملاح الأجداد في شخص ما دون أن يطفئ ذلك على فرديته أو ذاتيته⁽²⁾."

أما المصطلح النقدي الذي أضافه إليوت إلى النقد الحديث فهو: المعادل الموضوعي Objective Correlative، وهو إضافة لقيت رواجاً واعترافاً أكثر مما لقيت دعوته إلى الكلاسيكية متمثلة في الإحساس بالماضي، والحرص على التقاليد التاريخية المتمثلة في إبداع العصور لتقافة من الثقافات، إذ يرى أنه لا مناص من أن يلم المبدع (ومن ثم الناقد) بها إماماً صحيحاً قيل أن يقدم على عملية الإنتاج. ولعلنا ندرك الآن لماذا لا نجد اهتماماً بهذه الدعوة التي تساند واجبنا في تأكيد الشخصية القومية التاريخية لتقافتنا العربية المعاصرة، ومقاومة التغريب ودعوات "العولمة". وأما المصطلح الآخر: المعادل الموضوعي فإنه

(1) فائق متي: إليوت: ص 22 - دار المعارف بمصر 1966.

(2) لسابق نفسه: ص 23.

يرتكز على أقدم المبادئ الأرسطية التي تحتفي بالشكل الفني الموضوعي، وتقل من شأن التعبير المباشر عن الذات [وقد أوضحنا هذا] وشرح إيوت لما يريد بمصلحه يوضح هذا، إذ يرى أن الشعر الخالد إنما هو تصوير للفكر والشعور بتقرير الأحداث في العمل الإنساني أو الأشياء في العالم الخارجي. فعواطف الشاعر في ذاتها ليست مهمة، وإنما تأتي الأهمية من "الشكل" أو "النموذج" الذي تتجلى فيه هذه العواطف. وهنا تتأكد أهمية عبور الشاعر على معادل موضوعي تتشكل فيه عواطفه وأفكاره، ويتحقق هذا بالعبور على "موقف درامي" يستطيع به أن يكسب عواطفه "غيرية"، وبذلك يصرفها عن الاستقطاب حول ذاته، ويمتجها قواما كلياً إنسانياً⁽¹⁾. إن هذا العنصر الدرامي في الشعر يوصل إلى خلق الإحساس لدى متلقي الشعر بحياة واقعية، ويكشف عن خصائص اللحظة التي تعكف القصيدة على تصويرها من كافة جوانبها، وليس من جانب واحد، وبذلك يندمج في التجربة الإحساس والفكر، ويرى الشاعر كيف ينشب الصراع بين الخير والشر، لأن الدراما لا تتحقق إلا بهذا التناقض، والواقع أيضاً لا يتم إدراكه إلا من خلال التصوير لهذه القوى المتشابهة.

وإذا فإنه من الإنصاف أن تسند الدعوة إلى درامية القصيدة التي يحتفي بها حالياً إلى أقوى من أبرزها واحتج لها وأقام نقده على أساسها وهو إيوت، فضلاً عما تمثله دعوته إلى استيعاب تجربة الماضي الثقافي من اهتمام بالأصالة والتميز، بما لا يلغي الذاتية، ولا يتنكر للتجديد.

(1) ما تيسن: ت - س. إيوت الشاعر الناقد (ترجمة إحسان عيسى) ص 132، 133، 148 ونظر ما كتبه مجدي وهبة في "معجم المصطلحات الأدبية" عن المعادل الموضوعي.

الفصل الخامس

الرومانسية

جاءت الرومانسية لتعطي من شأن العاطفة، وتحتكم إلى القلب، وتعتبر عن أحلام الفرد ومشاعره، وهي في كل هذا تناقض الكلاسيكية، التي حرصت على 'عقلنة' المشاعر، واهتمت بما هو عام مشترك، وأهملت النزوع الفردية.

بدأت يواكبر الرومانسية منذ منتصف القرن الثامن عشر، ثم ازدهرت مع مطلع القرن التاسع عشر. وقد بشر بها المفكرون والفلاسفة قبل أن يعتنقها الأدباء.

ومن قبل أشرنا إلى التغير الاجتماعي وظهور المدن، ونمو الطبقة الوسطى، وما تبعها من بزوغ النزعة الفردية، وقد تركت الحروب الاستعمارية، والثورة الفرنسية بصفة خاصة، وسيطرة نابليون ونهايته، آثارها في تعميق الملامح الرومانسية؛ فالحرية والإخاء والمساواة شعار رفعته الثورة، ودعا إليه المفكرون، وأصبح حلم الأدباء. واليطلق الفرد الغد، والوحدة القومية حلم آخر زكاه نابليون، وكذلك أرت سقوطه وتهدد ما بناه شعور الضياع والانطفاء عند جيل الأدباء والشعراء الجدد خاصة.

إن الرومانسية ثورة أدبية، وليست مجرد مدرسة، فإذا كانت الكلاسيكية تتسم بالرسوخ حتى التحجر، فإن الرومانسية - على العكس - كانت ولودا بدرجة جعلت البعض يرى أنها الأم الحقيقية لكل ما جاء بعدها من مدارس الأدب، بمعنى أنها كانت تتطوي على بذور تلك المدارس. والرومانسية مذهب

ثوري على المستويين: الفكري، والأدبي. فمن ناحية الفكر تقر مبدأ الحرية بغير حدود، إنها من ثمرات الثورة الفرنسية، وانتصار الاستقلال الأمريكي، وغزو مجاهل للعالم [الاستعمار] لكشف عوالم جديدة وإخراج أهلها من ظلمات التخلف إلى نور الحضارة [!!]، كما أن الرومانسية تبنت أهداف الطبقة الوسطى وطموحاتها وأحلامها ومثلها، وفي مقدمتها: الحرية والفردية. لقد أصبح الكاتب نفسه من هذه الطبقة الوسطى، وساعدت "المطبعة" على انتشار القراءة، وإمكان الكاتب أن يعيش على دخله من مؤلفاته، لهذا لم يعد يدين بوجوده لرعاية الطبقة العليا، كما كان الأمر في العصر الكلاسيكي⁽¹⁾. إن الرومانسية- بانتساب الكاتب إلى الطبقة الوسطى ولحتمائه بها- أصبحت تعبر عن ذوق جديد، مختلف تماما لما كانت تحرص عليه الكلاسيكية.

أما أن الرومانسية ثورة أدبية، فهذا ما يشهد به تطور الأساليب والأشكال الفنية:

1- فقد أصبحت المشاعر والانفعالات موضع الاعتبار، وأصبح القلب هو الحكم والقياس، وناقذة البصيرة الإنسانية. وسيؤدي هذا بالضرورة إلى المبالغة في التخيل، والمغامرة وتصوير التجارب النادرة، وإطلاق العنان لشطحات الروح، تماما كالتجارب الصوفية. ومن هنا كان الحلم بالعالم المثالي، وإشارات الشعراء إلى الاهتمام بالطفولة كتجربة، وأن الطفولة

(1) هنا نشير إلى الأثر المباشر للنظام الطبقي في توجيه الإبداع، في حين تكون السلطة والثروة ملكا لعلية القوم فإن الأبناء الذين يستظلون بحمايتهم ويحاولون عطيانهم لا بد سيضعون أفكار ومشاعر ومصالح هذه العلية في اعتبارهم، وستختفي أو تتراجع ذات الأديب المبدع لتخلي المكان لصاحب السلطان. حدثت استثناءات قليلة، كحماسة لويس الرابع عشر ملك فرنسا لموليير، صاحب الكوميديات والهزليات الشهيرة التي سخرت من أذعيا النبالة رجالا ونساء ومن أذعيا الدين أيضا، ولكن اتساع القاعدة القارئة، وتغذية المطبعة للحاجة الجديدة للقراءة أسس علاقة جديدة بين الكاتب والجمهور القارئ.

- هي طريق بصيرة الوعي حتى عند بلوغ الرجولة، (ويدخل في هذا الاهتمام بالإنسان البدائي، ابن الفطرة، فهو كالطفل) .
- والطفل- عند الشاعر الرومانسي- كان يمثل أحد الجوانب في الشخصية الإنسانية أو أحد إمكاناتها، ففي داخل كل منا " طفل"، وهو رمز البراءة والفطرة النقية.
- 2- ولم يعد المسرح الفن الوحيد الذي يتربع به الشعراء على عرش الإبداع، بل لم يعد في المقدمة، لقد أخذ الشعر الغنائي مكانته العالية، وأصبح المحك الحقيقي لقوة الشاعرية، ومن ثم برقت أسماء: شيلي، وكيتس، وبيرون، ووردز ورث في إنجلترا، وأسماء: لامرتين، وفكتور هوجو، وألفريد دي فيني في فرنسا، ومن قبلهم جوتة شاعر ألمانيا الكبير⁽¹⁾.
- هؤلاء الشعراء كتب بعضهم مسرحيات، لكنهم بنوا مجدهم على قصائدهم الغنائية التي حددت الإطار الرومانسي للشعر بأنه حول الحب، وطابعه العام الحزن والشكوى من عدم وفاء الحبيب، وقلق الإنسان وتمرده على كل ما يحد من حريته أو يقف في طريق أحلامه، وحلم التسلمي إلى تحقيق عالم الخير والعدل والانتصار للحق في الدنيا، أو في العالم الآخر. فالحلم بالمثل الأعلى من صميم النزعة الرومانسية.
- 3- وكذلك لم يعد الشعر اللغة الوحيدة للتعبير الأدبي، لقد ظهر الأدب النثري،

(1) للشاعر الألماني "جوتة" ديوان عنوانه: لديوان الشرقي للكاتب الغربي- ترجمه عبد الرحمن بدوي، ومحتوى الديوان نموذج للنزعة الرومانسية في حفلة الشاعر بعاطفة الحب، وإطلاعه على الثقافات الشرقية: الهندية والفارسية والعربية والعربية، واهتمامه بالقرآن وترجمة آيات منه واستعارة أفكار وأدب إسلامية عن الحب ومعنى الاستشهاد.. وهو في كل هذا يصدر عن حلم رومانسي بأن بلاد الشرق هي بلاد السعادة والفطرة والنقاء، وبلاد الإيمان الديني أيضا.

وأصبح له قراؤه [بفضل المطبعة] وفي رعاية هذا التطور الأساسي، ولد الفن القصصي، ولم تعد القصة مجرد حكاية، بل أصبحت ذات أصول فنية، وقد سبقت الإشارة إلى "هلويز الجديدة" [والوصف بالجدة له دلالاته على رفض أنماط السلوك التقليدي] ومع إهمال استبداد العقل بالسيطرة على المشاعر والانفعالات في الشعر، وإطلاق العنان لهذه المشاعر، فقد ظهر الطابع المحلي في الأدب، بصفة خاصة في القصص التي أصبحت تحتفي بوصف الأماكن ومشاهد الطبيعة والشخصيات، ولم يكن لهذا كله مكان في العمل الكلاسيكي، وقد كتب والتر سكوت رواياته التاريخية، مبتدئاً ميلاد هذا الفن، بدافع قومي هو تمجيد تاريخ بلاده [إنجلترا] فكان يصف القلاع والحصون والمعارك والفرسان وبطالاتهم، وصفا مؤثراً يذكي المشاعر الوطنية.

ولقد اقتنع الرومانسيون الأوائل بثلاثة أمور أساسية كانت وراء أهم التخيرات الفكرية والأدبية:

الأول: أن العقلانية الكلاسيكية قد طال أمدها، حتى أوشكت أن تقضي على الجانب العاطفي من الحياة، وأن يختفي بسببها دفء المشاعر التلقائي بين البشر تحت ثقل انضباط السلوك والخضوع للذوق العام. لقد أحس الشاعر "بلوك" بهذا المعنى بقوة، فعبر عنه في قصيدة "رؤيا يوم الحساب" بقوله "أن الناس يدخلون الجنة، لا لأنهم قمعوا عواطفهم وتحكموا فيها، لأنهم بلا مشاعر، وإنما هم يدخلونها لأنهم قد هذبوا مداركهم، لأن كنوز السماء ليست مرهونة بانعدام العواطف، وإنما هي حقائق فكرية تنبعث منها كل العواطف بلا حواجز في مجدها الأبدية"⁽¹⁾.

(1) الرومانتيكية في الأدب الإنجليزي ص 95 : ترجمة عبد الوهاب المسيري، ومحمد علي زيد - سلسلة الألف كتاب - القاهرة 1964.

هكذا كانت الرومانسية حريصة على التعبير عن العواطف، وعن المشاعر، مما أدى إلى نشاط طاقة التخيل لدى الشاعر، وأهمية الصداقة في التصوير والتعبير. وهذه قصيدة للشاعر "ورنر ورتش" يتجلى فيها الطابع الرومانسي بوضوح، وهي بعنوان: الوضع الأسمى The Tables Turned:

انهض! انهض! يا صديقي واترك كتبك،

وإلا اعتراك الازدواج

انهض! انهض! يا صديقي ولتصف نظراتك

لم كل هذا العناء والضنى؟

الشمس فوق رأس الجبل،

ضياء رقيق يجدد الحياة، قد بسط

على كل الحقول الخضراء الممتدة،

صفرة الغروب العذبة الأولى.

الكتب! إنها صراع لا نهائي رتيب!!

تعال استمع إلى عصفور الغابة،

ما أعذب أنغامه لعمري،

إن فيها لحكمة أكبر.

ثم أنصت! ما أسعد ما ينشد الدج!

هو أيضا ليس بالواعظ الهين الشأن:

والشاعر الرومانسي وايم بلوك (توفي عام 1827م) له عدة قصائد مختارة، وترجمة مختصرة في المرجع السابق ص 213-238.

تقدم في نور الأشياء،
ودع الطبيعة تعلمك وتهديك.
إن لها عالما من الثروة الميسورة،
يبارك عقولنا وقلوبنا.
حكمة تلقائية تنتفسها العافية،
حقيقة ينتفسها الفرح.
حافظ واحد من غابة في الربيع
قد يعلمك عن البشر
وعن الشر والخير
أكثر مما يستطيع الحكماء أجمعون
ما أبدع المعرفة التي تأتي بها الطبيعة،
إن عقولنا المتطفلة
تشوه أشكال الأشياء البديعة،
نحن نقتل لنشرح،
كفانا علما وفنا،
أطو تلك الصفحات العقيمة،
وتقدم معي بفؤاد،
يرتقب ويستجيب⁽¹⁾.

(1) المرجع السابق: ص 126، 127.

هنا نجد الدعوة إلى الطبيعة، وهو شعار رومانسي أصيل، إلى العيش على وفاق معها، واتخاذها معلماً وهدايا، في كل مظاهرها، واعتبارها مجلي الجمال الحق، والخبرة الصحيحة، وليس الكتب وأقوال القدماء الجامدة المكررة، إن الحياة هي الأصل والطبيعة مهد الحياة الحق، ولا شيء يعوض الإنسان إذا ابتعد عنها، وفي هذه الدعوة حافظ واضح في الاستسلام للمشاعر، وتغذية الروح بالجمال الخالد، ونبد الجمال [العقلي] الرتيب الذي يأتي عبر الكلمات المصنوعة.

الثاني: العلاقة بين الفرد والمجتمع: ويراد بالفرد هنا الشاعر أو الأديب، وهو موقف معقد، لأن هذا الشاعر الذي نبغ من بين طبقات المجتمع المظلومة ينور من أجل المجتمع، ويتبنى مواقف الدفاع عنه، ولكنه يشعر - في نفس الوقت - أن هذا المجتمع نفسه لا يقدر موهبته وتفردته، ويضع القيود على انطلاق شاعريته وسلوكه. مع هذا لا يدعو الرومانسيون إلى الفوضى الفردية، أو العودة إلى الحياة البدائية - حتى وإن صورتها بعض الأعمال الرومانسية - كنموذج لتناغم الإنسان والطبيعة والنزول الحالم الآمن بها [عودة الابن إلى الأم الخالدة والعيش على وفاق معها] - بقدر ما يدعو إلى خلق فطري سمح، تشعر فيه الإنسانية بالسعادة والفضيلة. المجتمع - عند الرومانسيين - أحق، حين نتأمل واقعه، ولذا يسمو الفرد عندهم بمقدار تحرره من سيطرة المجتمع عليه بأفكاره السائدة وتقليده الراسخة، فالأخلاق الاجتماعية سيئة، والصفاء كله مع أخلاق القطرة الإلهية.

ويرتبط بالثورة على المجتمع التعاطف مع الفرد فيما يرتكب من أخطاء أو أخطاء، لأنه إما ضحية للفرد، أو ضحية للنظم الاجتماعية القاسية، إن قصص هوجو [مثل رواية البؤساء] ومسرحيات دي فيني [مثل مسرحية شاترتون⁽¹⁾]

(1) من المسرحيات الرومانسية التي صورت هذه العلاقة المضطربة بين الشاعر وقيم المجتمع السائدة مسرحية شاترتون للشاعر الرومانسي الفريد دي فيني، وفيها يدمن الشاعر الأفيون،

توضح هذه الجوانب من مواقف الشعراء الرومانسية من المجتمع. وقد يمتضى التعاطف مع اللبؤساء والمضطهدين إلى مدى أبعد، فنجدهم يمجدون التمرد، ولو على القدر، فيثورون عليه من الناحية الميتافيزيقية، وعند بعضهم يظهر الشيطان في تمرده في صورة المعذور، لأنه طرد عن الخير، وكان طرده بقرار قنري هو فيه ضحية [كما يرون] فدفعه اليأس إلى ردّ الشر بالشر، وإلى الإيمان عليه⁽¹⁾. وحين نضع علاقة الشاعر الرومانسي بالمجتمع في ضوء المبدأ الذي يعتبر الرومانسية ثورة، فإن الشاعر الفرنسي الرومانسي لامرتين يعرف الثورة بأنها "افتتاح عهد ثلاث سلطات خلقية: سلطة الحق على القوة، وسلطة التفكير على المزاعم، وسلطة الشعوب على الحكومات".

كولردج.. فيلسوف النقد الرومانسي

قد عرضنا لأمرين كانا وراء أهم التغيرات الفكرية والأدبية التي أحدثها الرومانسيون الأوائل، وهما:

ويستسلم لأهوائه، ويعجز عن دفع أجر العرفة التي يقيم بها، بل يعجز عن إطعام نفسه، ويحتمل على المجتمع الذي لا يقدر مواهب الشعراء، ويرى أن من حقه أن يعوله ذلك المجتمع كما بهوى أن يعيش، لأنه يعيش من أجل المجتمع نفسه!! ولعل أثرًا من هذه المسرحية ينعكس في مسرحية رشاد رشدي: لعبة الحب.

شارتوتون ترجمها إلى العربية حسن تديم، وقدم لها محمد مندور بدراسة ضافية.

(1) يعقد محمد غنيمي هلال- في كتابه الألب المقارن- فقرة عن شخصية الشيطان وابتعاده عن المصدر الديني وانتقاله إلى تأملات الأبناء، وبخاصة شعراء الرومانسية، ورائدهم في هذا الشاعر الإنجليزي "ملتون" في "الفرديوس المفقود" ثم الشاعر وليم بليك، والشاعر "بيرون" ومن الفرنسيين ألفريد دي فيني وفكتور هوجو، ومن الشعراء الروس لير منتوف، ومن بين الشعراء العرب أهتم العقاد بالشيطان في قصيدة "ترجمة شيطان".

وفي كل هذه القصائد يضع الشاعر تمرده ورفضه وتطلعاته على لسان الشيطان الذي يبدو نزاعًا للاستقلال والحرية، وقوة الحجة، متفرد الشخصية متحدية للقوى التي تفوق قدرته، وهو يشعر أنه طرد قهرا عن عالم الخير، ومن ثم لا يكف عن الشك وطرح الأسئلة.

ينظر ص: 290 - 292.

- 1- رفض العقلافة الكلاسلكة وتمعفء المشاعر والاستجابة للانفعالات الءرة.
- 2- ءوئر العلاقة بفن الفرد (الأءفب) والمءمع، فهو فءور من أجله، وفءور علفه فف نفس الوءق.

أما الأمر الءالء فإنه فف ءوهر للنءرففة الرومانسفة، لأنه فءعلق مباءرة بالصفاعة للشعر، وبناء القصفة، وهنا نءرء هذا الموضوع من ءلال الءرفف بناءق فوصف بأنه أهم ناقد بعء أرسلو، إنه صموفل ءفلور ءولرءء.

ولهذا الناقد قصة طرفة نءصل ببءفة ءفاهه الأءفة، وكان صءفقا ءمفما للشاعر الرومانسف ورفز ورفء، وقد بلغا من ءوءهما للفءرف والروءف أن انءقا على ءالف ءفوان مشءركه، وهو ءفوان "الأءانف الرءفة" Lyrical Ballads وكانء مقءمة هذا ءفوان الءف كتبها ورفز ورفء سببا فف الءلاف، الءف انءهى إلى قءفة، وإلى ءوقف ءولرءء- ءرففبا- عن ءابة الشعر، والانصراف إلى الءقء، وفف هذا المءال فَعَدَ ففلسوف الرومانسفة ومنظرها، وأهم مؤسس للءقء الءءفء، ءءى مع القول بأن صءفقه ألهمه بعض مقولاته المؤءرة (1).

إن هذا الأمر الءالء المشار إليه هو: اءءمام الشاعر الرومانسف بالءفال، وبالصور الشعرفة الءف ءءسء ءفال الشاعر، بءرءة ءلءن لنا بأن ءء هذه العلاقة بفن الءفال والصورة فف بناء القصفة ءوهر للنءرففة الرومانسفة فف الشعر، وءوهر ما أضافه ءولرءء إلى الءقء، وقد ءالول هذا الموضوع فف ءابه: ءسفرة أءفة.

فرى ءولرءء أن القصفة ءءوئى على نفس العناصر الءف فءوئى علها للءالف

(1) عن ءسفرة "الأءانف الرءفة" والءءلاف ءول ماهفة لشعر، ووظفة الشاعر، فنظر: مءمء ءلف الله أءمء: من الوءة للنفسفة فف ءرسة الأدب وءقء. ءولرءء: مءمء مصءلفى بءوئ. الصورة.. والبناء الشعرف: مءمء ءسن عبء الله.

النثرى ، ومع هذا فإن الملاحظ أن تأثير الشعر أقوى من تأثير النثر، وهذا الاختلاف بينهما لا بد أن يكون اختلافاً في علاقة الأجزاء بعضها ببعض لتحقيق هدف.

في التأليف العادي، أو غير الأدبي، يتجه القارئ فيه بسرعة نحو النتيجة العامة، أنه يريد الخلاصة، يسوقه حب الاستطلاع أو الرغبة المتوثبة في الوصول إلى الحل النهائي دون أن تجتذبه الأجزاء المكونة لهذا التأليف. إن ما يحدث في التأليف الأدبي هو النشاط الممتع لعقل استثارته جاذبية الرحلة ذاتها. وهذه القدرة خاصة أو هي في كمالها، متحققة في الشعر، فالشعر يدفع روح الإنسان من كل أطرافها إلى النشاط، وإنه يرتب، ينسق، يتصاعد، يصنع في النهاية كلا منصهراً بقوة الخيال، في كيان مجسد هو القصيدة.

وحين يريد كولردج أن يحكم على عبقرية شاعر، أو منزلة قصيدة، فإنه يوجه اهتمامه إلى العناصر التالية:

1- إيقاع القصيدة [البحر الشعري أو التفاعيل] ومدى موافقته لموضوعها، وما يبدو من قوة سير الإيقاع وتنوعه بما يتناسب وتحرك الأفكار في القصيدة. وهذا الإيقاع لا يتولد من الوزن أو التفاعيل فقط، بل من البناء الصوتي للكلمات، وتتابع الجمل أو علاقاتها أيضاً.

2- موضوع القصيدة، ويجذب كولردج ألا يكون الموضوع مأخوذاً بشكل مباشر من الاحساسات والتجارب الشخصية للمؤلف [الشاعر] ويرى أن امتياز قصيدة من هذا النوع لا يدل - بشكل قاطع - على عبقرية الشاعر وأصالته. من هنا تكون القصيدة القصصية، والشعر المسرحي، أقوى دلالة على عبقرية الشاعر من تجاربه الذاتية المباشرة، إنه في الشعر الموضوعي [القصصي والمسرحي] تتجلى روح سامية لهذا الشاعر أكثر بدهاء وأحد وعياً ونفاذاً حتى من الشخصيات التي قام عليها العمل الفني. إنه يعرض علينا حالات ومواقف وأفكار، ورؤى وسجات، فيها النقة والإثارة والمتعة، دون أن يقحم نفسه كشريك فيها.

3- الصور الشعرية [عن طريق المجاز أو رسم اللوحات الوصفية] هي التجسيد النهائي لأية قصيدة، ومهما كانت الصور جميلة فإنها لا تدل بذاتها على خصائص الشاعر، ولو كانت منقولة عن الطبيعة نقلاً أميناً، وصورت بنفس القدر من الدقة في كلمات. إنها لا تصبح دليلاً على عبقرية أصيلة إلا بقدر ما تكون محكومة بانفعال مسيطر، أو أفكار مفصلة، أو صور أثارها ذلك الانفعال، أو حينما يكون لها تأثير رد للكثرة إلى الوحدة، بحيث نجد فيها- في النهاية- حياة إنسانية أو عقلية من روح الشاعر ذاته.

في هذا الإجمال يتضح لنا مدى التكامل والعمق في استخلاص العناصر المؤثرة في القصيدة:

الموضوع ومدى تحرره من التجربة المباشرة، والإيقاع والبناء الصوتي وقدرته على تجسيد هذا الموضوع، وأخيراً الصور، التي ينبغي أن تستمد أساس جمالها من كونها ملونة بالموضوع، ومشكلة بالإيقاع، متصلة بكافة الصور في القصيدة، إذ تتجمع أو تجتمع هذه الصور لتعميق الانفعال الأساسي الذي تعمد القصيدة إلى إثارة لدى المتلقي.

لقد وضع كولردج "معايير للشعر الرائع" ترى أن تختتم بهما هذه الفقرة عن جهده النقدي، ذلك لأنهما- فيما نرى- لا يزالان صانقين في تمييز الشعر الجيد، وفي إعلاننا على تحليل مصدر الجودة في هذا الشعر. يقول:

لقد دفعني غرلي القديم بالبحث الميتافيزيقي إلى محاولة إيجاد أساس متين من الملكات يتألف منها العقل الإنساني ذاته حسب قيمتها وأهميتها، وأساس يمكنني أن أقيم عليه آرائتي بصفة قاطعة. وهكذا كنت أقدر قيمة القصيدة أو الكلام. وقد خرجت من شتى قراءاتي وتأملاتي بحكمتين نقديتين تتضمنان في نظري شروط الأسلوب الشعري ومعاييرها: الحكمة الأولى هي أن القصيدة ذات القوة الأصيلة التي تستحق اسم شعر بمعناه الجوهري ليست القصيدة التي منحنتنا قراءتها أكبر مقدار من اللذة، وإنما هي القصيدة التي تعطينا أكبر مقدار من اللذة حينما نعود إلى قراءتها.

والحكمة الثابتة هي أنه إذا أمكن ترجمة الأبيات أو الأسطر إلى ألفاظ مختلفة من نفس اللغة بدون أن يقلل ذلك من مملولها سواء في المعنى، أم في الارتباطات، أم في أي إحساس ذي قيمة، فإن هذه الأبيات أو الأسطر لابد معيبة في عبرتها...⁽¹⁾.

إن هذين المعيارين يرجعان إلى أساس واحد، وهو أن الشعر صياغة، بناء، وليس مجرد معنى، أو طرفة، أو صورة. فالقصيدة الجيدة تكتسب قيمة جديدة مع كل قراءة، وكل قراءة لها هي اكتشاف جديد فيها، وهذا لا يتحقق بالمعنى أو الخلاصة التي قد نأخذ بها علما مع القراءة الأولى، وإنما يتحقق بغنية الصياغة وأسرار التركيب التي لا تكشف عن عبقريتها إلا مع المحاولات المتجددة، والأمر نفسه يقال عن التعبير عن المعنى في القصيدة بألفاظ أخرى، فالقصيدة تتفوق بما أشرنا إليه (فنية الصياغة وأسرار التركيب) ومن ثم لا يمكن الوفاء بما نقوله بصياغة أخرى بديلة يمكنها أن تعطي نفس الانفعال ونفس اللذة، فلو أمكن هذا لدل على قصور في موهبة الشاعر وقيمة القصيدة.

وبصفة عامة يمكن القول إن الأدب الرومانسي يستحق أن يوصف بالرومانسية حين تتغلب فيه المشاعر، ويهتم بالانفعالات، حين يحلق الخيال إلى بلاد مثالية ينشد فيها تحقيق أحلامه، حين يهفو إلى البراءة، والطفولة، والبدائية، والبطولة. وهو أدب رومانسي إذا اعتصم بروح النظرة الصوفية إلى العالم، أو انصهر في بوتقة تمجيد الوطن والغناء لتاريخه، وهو أدب رومانسي بتمرده على قواعد التعبير وابتكاره للغة الخاصة.

لقد نشطت هذه الجوانب جميعا تحت شعار فردية الإحساس، وخصوصية التجربة الفنية، والاهتمام بالصدق، بهذا المعنى الفردي الخاص.

(1) هذا نص ترجمة محمد مصطفى بدوي من كتابه : "كولردج" ص 170، 171 - انظر وقارن هذه الترجمة بصياغة عبد الحكيم حسان للفقرة ذاتها في كتاب: النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أدبية لكولردج) ص 16، 17 - نشر دار المعارف القاهرة 1971.

الفصل السادس

الواقعية

هناك من يتشكك في اعتبار الواقعية "مدرسة أدبية" ويراها مجرد مرحلة انتقالية بين الرومانسية والطبيعية، هذا ما فعله جوستاف لانسون في كتابه تاريخ الأدب الفرنسي حين عرض لفن "بلزالك" الذي يُعدّ مؤسس الواقعية في الأدب، ربما كان السبب أن الرومانسية تضمنت أهم مبادئ الواقعية، أو بذور هذه المبادئ؛ فالرومانسية رفضت القول بالحقائق العقلية التي نادى بها الكلاسيكيون، ورأت أن الحقيقة نسبية، وخاصة، كما دعت إلى إبراز اللون المحلي في الأدب، والاهتمام بالقضايا الاجتماعية من خلال العلاقة بين الفرد والمجتمع، والعناية بالحقائق المادية، وازدهر النثر في رعايتها ومن طبيعة النثر أنه أقرب إلى لغة الحياة العادية، كذلك رأت أن للشعر حري بأن يطرق الموضوعات العادية المألوفة، وأن يعرض الحوادث والظروف كما تجري في الحياة.

ولقد تبنى دعاة الواقعية كل هذه الأسس ونموها تحت دوافع فلسفية واجتماعية وحضارية مستجدة، سبقت الإشارة إليها.

وهناك من يعتبر الواقعية مدرسة لها فلسفتها الخاصة، أما الطبيعية فهي مجرد أسلوب أو تقريع على المدرسة الواقعية. مهما يكن من أمر، فإن أدباء الرومانسية وشعراءها في آخر عهدها أصبحوا مقلدين، غير مهتمين بمراعاة أصول صناعة الأدب، وكلّما الدعوة إلى "الصدق" وإلى الاهتمام بالمشاعر الفردية وإلى إعطاء الفرصة للموهبة أن تتدفق بعفوية دون كوابح من القواعد الجامدة أو القيم الاجتماعية المسيطرة، تحول دون الاهتمام بالجوانب الجمالية، والصياغة.

ومن هنا كانت الدعوة إلى أهمية العلم، والموضوعية، وضرورة تطبيق أصول الفن، كمحاولة لمقاومة تدهور الأسس الجمالية التي لم تعد تجد من يحفل بها، حتى لقد اعتبر للتجميل الأسلوبى أو الصقل اللغوي افتعالا وتزييفا، وأصبح الابتذال والثرثرة حجة مقبولة لإدعاء الواقعية، من ثم حدث رد فعل في ابتعاث النقيض، وقد أُنيت هذه الدعوة إلى ظهور قضية فنية جديدة، هي ما عرف بـ "مذهب الفن للفن" Art for arts sake وتحت هذا الشعار بدأ الشاعر ينقل لوحات الطبيعة دون أن يخلطها بعواطفه، ويثقل جهده في الاهتمام بالشكل: بالألفاظ والأصوات والموسيقى، والصور المحايدة الهائلة للخالية من الدفق العاطفي.

فالقصيدة عندهم كالذهب بين يدي الصائغ الماهر، عليه أن يضع كل مهاراته في منحها شكلا ونقشا جميلا دون أن يضع عواطفه الخاصة فيها.

وإذا كانت قضية "الفن للفن" ارتبطت أساسا بالشعر، لأنه الأكثر إغراء بالاستسلام للانفعال الجارف، والمبالغة في تصوير العواطف الخاصة، ومن ثم احتاج إلى الكبح، بصياغة هذا المبدأ "الفن للفن" فإن الواقعية تجلت بوضوح في الفن الروائي، وفي المسرح، كما أنتجت فلسفتها التحليلية فن القصة القصيرة، الذي لم يكن معروفا، أو مستقرا على أسس فنية جمالية من قبل. ولهذا فإن شعار "الفن للفن" جاء ليعارض الرومانسية، التي لم توجه اهتماما إلى تحقيق الجمال في العمل الفني في ذاته، وإنما صرفت جهدها إلى أن يكون العمل الفني معبرا عن مبدعه، فهو ترجمة ذاتية لعواطفه وأجزائه ونظراته إلى العالم. وقد فهم شعار "الفن للفن" على أنه يعني تحلل الأدب من حدود القيم والآداب العامة، وإهماله للقضايا الاجتماعية والسياسية، جريا وراء التشويق والإثارة، وبذلك عارضوه بشعار آخر هو "الفن في سبيل الحياة" أو "الفن في خدمة المجتمع" وهذا تحريف للقضية وإبعاد لها عن سياقها التاريخي⁽¹⁾.

(1) أواخر الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات انقسم القاد في مصر (والوطن العربي فيما بعد) إلى فريقين، يرفع أحدهما شعار الفن للفن، ويتصدروه رشاد رشدي، ويرفع الآخر

الواقعية

فالأدب الواقعي ملئ عصر المنهج العلمي والتجريب، واعتبار أن الواقع فيه من الجمال ما لا يحتاج إلى إضافة أو مبالغة. وقد بدأ بزاك يكتب رواياته من هذا المنطلق بأسلوب عادي، إن لم يكن ضعيفا، وقسوة في تشريح النفس الإنسانية، وتركيز على جوانب الصراع بين المصالح، وما يؤدي إليه تعارضها من سيطرة الشر والجريمة والتفاق وغيرها من الأمراض والانحرافات الاجتماعية.

من هنا لم تكن الواقعية تعني ضرورة أن تكون الكتابة الأدبية بأسلوب أقرب إلى الموضوعية، بعيد عن المبالغة والإسراف في التخيل وحسب، وإنما تعني أيضا الاهتمام بالمجتمع وليس بالفرد، وبالصراع على المصالح، وليس بالعواطف، وبالأنانية وليس بالمثالية. فالأدب الواقعي أدب أزمة يصدر عن واقع الحضارة الأوربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عصر التقدم المادي والرخاء والقوة والمنهج العلمي، وهو - مع هذا - عصر الإلحاد والصراع الاجتماعي الذي لا يعرف الرحمة ولا يتعلق بمثل. ولهذا يطلق مصطلح "الواقعية الأوربية" ويراد به "النقدية" أو "المتشائمة"، فهي أوربية لأنها من صناعتهم، ونقدية لأن هدفها تحليل المجتمع، وقد انتهى هذا التحليل إلى التشاؤم لأنها مجتمعات مأزومة، حققت الرخاء المادي ولم تحصل على التوازن الروحي، فاكتمت صفتها الأخيرة.. أنها متشائمة.

لقد كان هذا الصراع الطبقي [المصلحي] جزءا من صراع أو قلق أكبر، صادر عن أزمة عدم ثقة، وخيبة أمل في الحضارة الأوربية، التي قامت أصلا على إنكاء روح الصراع والحرية الفردية، لقد تحقق الرخاء المادي والتقدم العلمي، بفضل المستعمرات والإنجازات العلمية، ولكن هذا لم يؤد إلى خلق مجتمع سعيد. لقد ذهب الرخاء المادي إلى طبقة من المستفيدين والاحتكاريين،

شعار "الأدب في سبيل الحياة" ويتصدره محمد مندور، وكانت هذه المقابلة بين الاتجاهين اقتربت على دقة للمصطلح النقدي، وتعلقا بالاتجاهات السياسية التي نرى أنها كانت الأقوى تأثيرا في المدرسة الواقعية، وتوجيه مجاورها، وتطوير مفاهيمها ومواقفها.

ولم يستطع التقدم العلمي أن يجد حلولاً لمشكلات الإنسان الروحية والنفسية. لقد وجدت الواقعية نفسها مدعوة لتصوير هذا المجتمع المأزوم القاسي، الذي يضع فيه الضعفاء والبسطاء ضحايا للأقوياء، ويتبادل المجتمع النهش كالوحوش، وإن ألبسوا تصرفاتهم الوحشية أزياء الشرعية والتحضّر. هذه هي الصورة التي تستخلص من روايات تشارلز ديكنز الذي صور جوانب الحياة في المدينة الصناعية (لندن) وما تتطوي عليه من صراع، في "أيفر تويست" و"أوقات عصيبة" وغيرهما، وما تدل عليه روايات بلزك عن الحياة في فرنسا، وبخاصة رواية "الأب جوريو"⁽¹⁾. التي تصور الشهوات وكافة أنواع الجنوح.

ولهذا كله يمكن أن نقول إن الواقعية تعني: الأدب الذي يجانب الإسراف في التخيل، أو تهويل العواطف والمبالغة فيها، ويأخذ موضوعاته ونمائه من بين طبقات الشعب وبخاصة الطبقة الدنيا والوسطى، ويصور حياتها في رواياتها الاجتماعية، بحيث تبدو مع حرص على إبراز طابع الصراع والنفعية والقسوة في العلاقات المتبادلة بين الأشخاص.

وقد تعرضت الواقعية الأوربية (أو النقدية- المتشائمة) لتحفظات كثيرة حتى تعددت الواقعيات ما بين رومانسية وفسية وتاريخية، في مرحلتها المبكرة. ولكن أهم هذه التحفظات المبكرة ما أضافت "الواقعية الاشتراكية" Social Realism من معارضة جذرية في الرواية الواقعية النقدية Critical Realism متبقة عن موقف مذهبي يرجع إلى الاشتراكية كما هو واضح من التسمية، ثم ما أضافته الطبيعة Naturalism.

أما ما أضافته- أو تحفظت به الواقعية الاشتراكية- فإنها أخذت على

(1) يضع جوستاف لاسون أدب بلزك في موقع بين الرومانسية والواقعية، ولعل رواية "الأب جوريو" بصفة خاصة من بين مجموعة "المهزلة الإنسانية" تدعم هذا تصور، فهذه الرواية تصور مجتمع الاحتلال والجريمة والتلف على الثروة بآلة طريق، والانحراف عن الفطرة إلخ. انظر تحليل لاسون للرواية في تاريخ الأدب الفرنسي ج2 ص 341.

الواقعية الأوروبية أو النقدية طابعها المتشائم اليأس من اكتشاف حل لأزمة المجتمع وصراعاته، وهذا بدوره نابع من انعدام الثقة في الإنسان، ومن ثم العجز عن استئثار روح الخير وغريزة التضحية الكامنة في أعماقه.

من هنا نزعَت الواقعية الاشتراكية إلى التفاؤل، حتى ربطها النقاد بالنزعة التعليمية الرومانسية، من حيث هي تجميل لواقع قبيح. أما الاشتراكيون فيرون أنه يعد انتصار الثورة الاشتراكية في روسيا [1917] فإنه لا داعي لليأس، فقد انتهى أو كاد اغتراب الإنسان عن ذاته، وأيضاً ربطت الروح الخيرة بالطبقة العاملة التي حققت الإنجازات الاشتراكية - أما لوكاتش- وهم أشهر النقاد الاشتراكيين المعاصرين- فيرى أن هذه النزعة الروحية المتفائلة صادرة عن طبيعة الشخصية الروسية، نجدها في أدب تولستوي وغيره من أبناء ما قبل الثورة الروسية.

إن الأساس الذي نهضت عليه الدعوة إلى الواقعية هو المنهج العلمي التجريبي الذي لا يعترف إلا بما تتركه الحواس، فالخبرة الوحيدة المعترف بها هي الخبرة الحسية، ومن ثم ينبغي على الأديب ألا يخترع، وإنما يرصد ويسجل، وألا يبالغ، وإنما ينفق ويصف، وألا يتصنع، ويكتفي بأن يترك الحياة تحكي نفسها، وفي رأي الواقعيين أن "الواقع" في ذاته جميل لا يحتاج إلى تدخل بدعوى إضفاء للجمال الفني عليه.

إن ما قدمته الواقعية ليس بالقليل، ولكنه كان في اتجاه "المجتمع" أكثر مما هو في اتجاه "الجمال"، وفي خدمة تصور الواقع المرحلي أو الوعي به، أكثر مما هو في سبيل تعميق الخبرة الإنسانية وكشف المساحات الخفية في الضمير أو اللاشعور، ولهذا كان من اليسير أن تهاجم الواقعية من هذه الزاوية. وإذا كانت الواقعية قد أدت خدمة اجتماعية من حيث هي فرز لتطبيقات وطبائعها، والمصالح والانحرافات، وأسراها، في المدينة الكبيرة خاصة، فإن الموجة الاشتراكية العلمية (الماركسية) التي ارتفعت أعقاب الثورة البلشفية واتخذت من آراء ماركس في "رأس المال" ومن شروح وتطبيقات لينين في تجربة الحكم

الاشتراكي الأولي، هذه الموجة ذاتها وجدت في الواقعية أداة صالحة لإلباس دعاها السياسية أزياء الفن وجماليات الأدب وشمول الفكر الفلسفي، حتى يقول جورج لوكتش إن الأديب الواقعي الحق يحرص على أهمية السياق الاجتماعي الموضوعي، ومن واجبه أن يحيط بموضوعه إحاطة تشمل كافة جوانبه ليأخذ السياق حقه من الوضوح والإقناع، ولكي يظهر الارتباط الجدلي بين الظاهرة الجزئية التي يصورها، والرؤية الكلية الشاملة التي تجمع كافة الظواهر في نسق تجميعي خاص، فعلى الكاتب الواقعي أن يعرف كيف تنشأ الأفكار والمشاعر من حياة المجتمع، وكيف تشكل التجارب والعواطف جزءاً من الكل المعقد للواقع، وبوصفه واقعاً فإنه يرد تلك الأجزاء إلى مكانها الصحيح في الإطار الحياتي الكلي. إنه يبين من أي نطاق في المجتمع تنشأ تلك الأجزاء، وأين تتجه، وهذا يتطلب الوعي بالإنفاذ إلى القوانين التي تحكم الواقع الموضوعي، وتكشف عن شبكة العلاقات الأعماق، المتوارية، المتجلية في وسائط، وغير المدركة مباشرة، التي تشكل المجتمع⁽¹⁾.

أما ما أضافته الطبيعية، فهو أن يكون العمل الفني أكثر وفاء للمنهج العلمي، فإذا كانت الواقعية ترى أن الفرد يتشكل بخصائص مجتمعه وظروفه، فإن الطبيعية تحاول اكتشاف مؤثرات أخرى إضافية

تؤثر في صياغة أخلاق الفرد وقيمه، من أهمها العوامل الوراثية، ولهذا لجأ "زولا" مؤسس هذا الأسلوب - إلى الملاحظة والتجربة والتوثيق، وأطلق على روايته "الرواية التجريبية" وكتب سلسلة مقالات يوضح فيها مذهبه مستهدفاً أفكار ومناهج العلماء وبخاصة "كلود برنار" الذي ألف كتاباً بعنوان "مدخل إلى الطب التجريبي"، معلقاً الأمل على طريقته في أن تقدم نموذجاً جيداً بخصوصها لروح العلم، وتجنب ميلغات الشعراء وشطحات الفلاسفة.

(1) جورج لوكتش: الواقعية في الميزان (مجلة القاهرة - العددان 171-172) ترجمة أروي صالح ونظر له أيضاً : دراسات في الواقعية الأوروبية - ترجمة أمير اسكندر.

ترتبط الواقعية النقدية والواقعية الاثنرتلكية والطبيعية بأسماء لامعة في علم الرواية بصفة خاصة من أمثال: بلزك وديكنز وزولا ونستوفسكي، وجوركي وشولوخوف و موبسان، وتشيكوف، وغيرهم، ذلك أن أبرز العلاقات الاجتماعية بكل تدخلاتها يتاح للكاتب الروائي أكثر مما يتاح للكاتب المسرحي مثلا. ومع هذا فهناك مسرحيات واقعية ناجحة لتشيكوف، ولجوركي، ولونيل، وبنارد شو، وأرثر ميللر.

وأخيرا نذكر أن الواقعية مصطلح توصف به فنون النثر كالقصة، والمسرح، ومن الصعب أن نصف به الشعر، ففي وصف قصيدة "بأنها واقعية" تناقض واضح، لأن الشعر يقوم على مفارقة الواقع. مع القدرة على الإيحاء به. مع هذا كان للواقعية أثرها على الشعر اليرناسي، وهو مصطلح تاريخي يدل على إحدى خصائص الواقعية، دون النص عليها، حيث ينقل الشاعر لوحات الطبيعة، ويجسد مشاهدتها في صور بلاستيكية لا يخلطها بعواطفه، وبذلك يكون الشعر أقرب ما يكون إلى الصور المحايدة، الموضوعية، التي تتجسد من خلال الصياغة، وليس من خلال الإحساس الخاص بالشاعر.

وفيما بعد الحركة اليرناسية في الشعر، ربما اهتم الشاعر بالواقع في صيغة العناية بالتفاصيل، وبالاجتهاد نحو التجارب الحياتية اليومية، و برسم المشاهد المألوفة التي تكتسب إثارها الفنية من دقتها ونكاه الملاحظة، وليس من غرابتها. وهنا يمكن أن نستعيد مقاطع مطولة من قصيدة "إليوت" المشهورة: "الأرض الخراب" وبعض قصائد صلاح عبد الصبور في ديوانه الأول: "الناس في بلادي" قبل أن يتجه إلى اللغة والصور الصوفية في ديوانه التالية. إن القصيدة التي يحمل الديوان اسمها صريحة الانتساب إلى الواقعية، وتعود النزعة الواقعية في الديوان عامة، وفي قصيدة "الحزن" خاصة، وهذا المقطع الأول منها يشير إلى اتجاه عمل الموهبة فيها:

يا صاحبي إني حزين

طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهي الصباح

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القنطرة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبى قروش
فشربت شايا في الطريق
ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرين
وضحكت من أسطورة حمقاء ردها الصديق
ودموع شحاذ صفيق
وأتى المساء
في غرفتي دلف المساء
والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضير
حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم
حزن صموت
والصمت لا يعني الرضاء بأن أمنية تموت
وبأن أياما تقوت
وبأن مرفقتنا وهن
وبأن ريحا من عفن
مس الحياة فأصبحت وجميع ما فيها مقبت
.....

الواقعية

الحزن عنوان القصيدة، وصور الضياع مهيمنة على نقلاتها، والعناية بالتفاصيل الثقافية التي لم نتعود أن نعتبرها من مكونات الشعر تأخذ مساحة واضحة، والتشاؤم فيها يشمل كل شيء، يبدأ اليوم بانقباض مسكن، في صباح مجهد ويوم شاق صير، وتسلية فارغة تفقد الإيمان والتعاطف الإنساني، حتى إذا جاء المساء هيمن حزن ضرير، وتجسد الضياع وشعور العجز حتى عصفت بفكرته عن الحياة ذاتها... "جميع ما فيها مقيت".

وللشاعر صلاح عبد الصبور وقفة مع قصيدته هذه في كتابه: "حياتي في الشعر" وقد ذكر أن بعض أصدقائه تهكم على إشارته إلى الشاي والنعل المرتوق، مما حمل الشاعر على التفكير في مشكلة اللغة الشعرية، وهو يعترف بأنه (في قصيدته هذه وربما في قصائد ديوانه الأول عامة) متأثر بما دعاه "جسارة إليوت اللغوية"، لأن موروثنا الشعري العربي عودنا على أن تكون لغة الشعر منقاة منضدة تخلو من أي كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج، غير أن عبد الصبور قرأ قصيدة إليوت الشهيرة: "الأرض الخراب" التي يصور فيها فئاة لندنية، عاملة في متجر كبير، ولكن حياتها تفقد الأمان والجمال، ومسكنها يفقد النوق، ومداركها المحدودة تجعلها تعيش في سطحية وعجلة، إن إليوت يصور لحظة وصول العاملة غرفتها:

والتأيسست إلى بيتها في موعد الشاي لتنظف المائدة

من بقايا الإفطار، ولتشعل الموقد، وتخرج الطعام

من علب صفيح.

لقد تدلت من النافذة منشورة خوف المقوط

أطعمها الداخلية، وهي تجف، إذ لمستها

أشعة الشمس الغارية

وتكومت على الأريكة (التي تتخذها سريرا في الليل)

جواربها، وشبشبها، وقمصانها، ومشداتها.

يعقب صلاح عيد الصبور على هذا المقطع من "الأرض الخراب" قائلا:
 إن هناك ألفاظا لم (نعناد) استعمالها في الشعر (النابيس- الشاي- علب
 الصفوح- الغسيل المنشور... إلخ) ولكنه يرى أنها الكلمات الوحيدة التي تستطيع
 نقل الصورة التي هدف إليها الشاعر (1).

إن هذا الارتباط بين الواقعية بمستوياتها وأساليبها وبين الأيدولوجية
 السباسبية قد أغنى الفكرة من جانب، من حيث تنوعت اجتهادات تأصيل منظورها
 الأساسي وهو العلاقة بين الأدب (أو الأديب) والمجتمع، ومفهوم المجتمع ذاته.
 وكيفية تشكيل هذه العلاقة بما يتوافق وبناء هيكل قصصي يفي بمطالب الفن، ولكن
 هذا الارتباط الأيدولوجي أضعف الواقعية، بإحلاله على القضية الاجتماعية،
 والهادفة، وما يستوجب هذا من مستوى لغوي ينسب إلى جماهير القضية
 الاجتماعية بكل ما لأفقه من حدود قريبة. وهذه للجوانب الضعيفة، وليس
 الأسلوب الحيادي أو التعلق بالمنهج العلمي التجريبي، هو الذي فتح طريق
 النقيض، أو التناقض المائلة في المدرسة الرمزية وما تفرع عنها، بل فتح الطريق
 إلى واقعية مختلفة (الواقعية السحرية مثلا) تصحح بها واقعية ديكنز وبذلك غريبة
 عنها. مع هذا نشطت في النقد مفاهيم جديدة بفعل هذه الواقعية، عن:

- 1- حدود الواقع وهل هو المادي أو النفسي والروحي.
- 2- "العينة" الاجتماعية المحدودة كمصدر للتحليل الكلي.
- 3- "العينة" و"الزمن" واكتشاف القصة القصيرة.
- 4- الحكمة، والتنوع فيها، أو إهمالها.
- 5- الرواية النظرية الانسيابية من منظور الفرض العلمي.

(1) حياتي في الشعر (الأعمال الكاملة - صلاح عيد الصبور) ص 129، 130.

الفصل السابع

الرمزية

يمكن أن نقترّب من معنى الرمزية بأن نعرف ما تمردت عليه وما رفضته، لقد سئمت الوقوف عند الأشياء المحسوسة، والغرق في التفاصيل المادية التي حرص عليها الواقعيون والطبيعيون، تلك التفاصيل التي تهدف إلى إعطاء معلومات ونقل أفكار محددة، كما كانت الرمزية ضد السرد والتقرير والخطابية، وضد القوالب الجاهزة الجامدة.

يمكن أن نذكر أن الدافع وراء هذه الضديّات ما انتهى إليه الأدب الواقعي والطبيعي من ابتذال وتقاهة وجمود، ثم نشاط فلسفة برجسون (توفي 1941م) التي اعتبرت "الحدس Intuition" جوهر نظريته في المعرفة، واتساع الاهتمام بعلم النفس وما بدأ يكشف عنه من تداخلات وأسرار العالم الباطني، عالم اللاشعور [و حين يبالغ الرمزيون في تعميق أسلوبهم فإنهم يقاربون السريالية، التي تعتبر من الإسراف الرمزي].

إن المثل الأعلى للشاعر الرمزي هو الموسيقي، لأنها لا تشتمل على مضمون محدد ولا تحيل إلى معنى، إنها تكفي بإثارة حالة وجدانية، وتنبه الإحساس لمشاعر غامضة متداخلة بما يتجاوز قدرة اللغة المعجمية ذات المعاني المحددة. لهذا تناسب الرمزية الشعر، أكثر مما تناسب الفن القصصي، ومن المؤكد أنها لا تناسب المسرح، المسرح يحيا بالواقع وبالوضوح، والرمزية ضد الواقع والوضوح، ومع هذا سنجد مسرحيات تحمل شارة للرمزية، ولا يذكر

لاتسون في هذا السياق غير شاعرين من شعراء المسرح الرمزي، في الأدب الفرنسي على اتساع مساحته، أهمهما "ميترلينك" الذي تذكر مسرحيته "بلياس وميليزاند" (عام 1892م)، كمحاولة لفرض الرمزية على المسرح، وكما نعرف فإن فن المسرح يعتمد في عروضه على الفعل والحركة والعبارة المحددة، في حين أن الرمزية، على عكس هذا- تجد فرصتها في عالم الأسرار الميتافيزيقية والأحلام، ومناطق ما تحت الوعي (للاشعور) (1).

أما الرمزية في الرواية فإن لها طرائق شتى، منها أن تأخذ صيغة "الأمثولة" كما نجد في القصص على لسان الحيوان، فالشخصيات حيوانية، والمعاني والدلالات إنسانية، وقد تأخذ صيغة الواقع المقترح البديل، كما في أدب المدينة الفاضلة، وما ينهج نهجه، ومن هذا النوع رواية "صح النوم" ليحيى حقي"، وقد تلبس الشخصيات والأحداث إزياء واقعية، وتحمل مضى ودلالات رمزية لنوع آخر من القضايا، كما نجد في رواية "الطريق" لتجيب محفوظ، فالمستوى الواقعي عن شاب منحرف النشأة أهملت تربيته، ومن قبل يحمل إمكانات وراثية متضادة، يحاول أن يجد لنفسه مكانا يقبله به المجتمع عضوا فيه. ولكن العوامل السلبية الموروثة والمكتسبة والمشكلات المعقدة التي تواجهه سعيه تغلبه على إرادته الهشة فيتورط في جريمة قتل، ويساق إلى السجن محكوما عليه

(1) كتب ميترلينك مسرحية بلياس وميليزاند قاتلا إبه يعبر عن سر الحياة الرهيب، والقلق النفسي، ولذلك ينتقل بأبطاله إلى عالم غير مادي، وكانهم دمي أو شخصيات وهمية في قصة عن الجن. وخلاصة حكاية المسرحية أن جولو- أكبر حفيدي الملك- رأى في الغابة فتاة جميلة سحره حستها، ولم يتبادل غير كلمات غامضة، ولكنه أخذها إلى قصر جده، وتزوجها.. هذه الفتاة هي ميليزاند، التي ما إن رأت الحفيد الأصغر للملك، وسمه بلياس حتى أحبها ولحبتة حبا طفوليا سانجا عنيا، فطن له جولو، فتسلكته الغيرة، وحين رأها يستغرقان في قبلة وداع في ضوء القمر يقتل بلياس، وتجرح ميليزاند ... لتستمر غامضة رقيقة كما بدلت. وقد ترجم هذه المسرحية إلى العربية محمد غنيمي هلال عام 1963- وقدم لها محمد مندور. وانظر: تاريخ الأدب الفرنسي: ج2 ص 503 - 505.

المنزلة

بالإعدام. أما المستوى الفلسفي الرمزي لهذه (الحكاية) فهي المصير الإنساني المتطلع إلى إرادة الخير، والمتورط في جاذبية الشر. والخير والشر في الكيان البشري مائلان في فطرة الإنسان، فهو من روح وطين، ومائلان في المجتمع أيضا، وفي حركة الحياة ذاتها. وإن صابر الرحيمي، ابن المرأة المتمردة بسيمة عمران، والرجل العظيم المجهول المعلوم/ سيد سيد الرحيمي، هو الإنسان نفسه، المحكوم في سعيه الدنيوي بكل ما تنقل به التجربة الغيبية والاجتماعية كاهلة من أعباء تضعف إرادته وتدفع به إلى الجريمة، وهو وإن تردى في الجريمة فإن الحلم بالخلاص والانتماء إلى الشرعية لا يغادر ضميره وتطلعه⁽¹⁾.

إن تجلي الرمزية الحقيقي يجد فرصته في الشعر أكثر مما يجدها في الرواية، وبنسبة أقل إلى حد الندرة: في المسرح.

الأحلام والموسيقى هما ركيزة ما يطمح الشعراء الرمزيون إلى تجسيده في قصائد قادرة على النفاذ في عالم الأحلام الغامض بوسائل لغوية موسقة توحى بالطبيعة الخاصة لتلك الأحلام، فالشاعر الرمزي لا يرسم الأشياء بقدر ما يحو معالمها، إنه مثل الرسام الانطباعي [المعاصر له] الذي يجمع معالم الأشياء وسط انعكاسات الضوء، فالشعراء الرمزيون اقتلعوا عن تصوير الأشياء الثابتة، والزوايا البارزة، والأحجام الكثيفة للأشياء، وإن حرصوا على التعبير عن المظاهر العابرة للساعة الراهنة، وعن خلجات الحياة التي تومض في حركة دائبة- ويقدر ما تكون هذه المظاهر والخلجات معبرة عن العالم المجرد من المادة، فإنها تكون معبرة عن الحالة العاطفية لأحد الشعراء أو عن فكرة من الأفكار.

(1) عن "رواية صبح النوم" ينظر ما كتبناه عنها في: "الريف في الرواية العربية: الفصل الرابع: الريف بين البيوتوبيا والرمز" وقد ألف يحيى حقي روايته عام 1954. أما الطريق فقد كتبها نجيب محفوظ عام 1964م، وفي دراستنا عن "الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ" أوضحنا المستويين في قراءة الرواية وقيمة الرمز الفلسفي فيها. ينظر الفصل الثامن بعنوان "الطريق.. بين النجديين" ص 335 - 358.

كيف يحقق الشاعر هذه الرمزية في شعره؟ لقد عرفنا ما يتجنبه، وعرفنا حرصه على تحقيق عنصر الموسيقى في اللغة والإيقاع، وقد بالغ الشاعر الرمزي في خلق الموازنة بين الشعور والإيقاع حتى أهمل الوزن الشعري تماما، وكتب الشعر المرسل، وقصيدة التفعيلة (الشعر الحر)، وقصيدة النثر، كي يحكم سيطرته الكاملة على مفردات صورته من حيث تركيبها الصوتي وامتداد الجملة وعلاقتها بما يجاورها. أما الخاصية الأسلوبية الأساسية لتحقيق الرمزية فإنها تعتمد على أمرين:

الأول: التدرج في الكشف عن موضوع القصيدة شيئا فشيئا، بحيث يوصلنا تتالي الأبيات في النهاية إلى حالة مزاجية أو عاطفية معينة، ليس منصوحا عليها في بيت معين أو جملة، لكنها تستحکم أو تستخلص عن طريق سلسلة من التكتشفات، فالشاعر الرمزي يرفض تسمية الأشياء بأسمائها، لأن هذا التحديد- في رأيه- يقضي على أكبر قدر من المتعة المستخلصة من القصيدة، إذ أن هذه المتعة متضمنة عملية الكشف للتدرجي عن الشيء المقصود. إن هذا يعني أن الغموض سمة أساسية في الشعر الرمزي. ولكن الغموض غير الإلغاز أو الاضطراب الفني، إن القصيدة الرمزية لا بد أن توصل عن طريق للمح والإيهام بالصور والإيقاع إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب بما في القصيدة من أفكار وعواطف، وذلك بأن يعيد المثلثي خلقها⁽¹⁾، [ربما يعيد ترتيبها] ليصل في النهاية إلى ما أراد الشاعر أن يعبر عنه من خلال الرموز.

(1) وقد أفاد الناقد الإيطالي امبريو إيكو من مبادئ الرمزية واستثمرها في وضع نظريته في الاتصال، فالقارئ، أو المرسل إليه هو الذي يفعل النص، وال كاتب أو المرسل ينبغي أن يترك في النص مساحات من الفراغ السلبى يقوم القارئ بتأويل السياق ليتمكن من ملئها. انظر كتابه: القارئ في الحكاية : ص 61 - 63.
وعن الرمزية ينظر كتاب "الرمزية" تأليف تشارلز تشادويك- ترجمة نسيم إبراهيم يوسف.

المعززة

وهذه القصيدة بعنوان "كأبة" للشاعر الرمزي الفرنسي "بودلير". من ديوان
'أزهار الشر' توضح ما نريد:

في غضبة إله المطر على المدينة
يصب فيضاتنا من الصقيع والظلمة
على السكان الواجفين في المدفن القريب
وموجات من الموت على الضواحي الملقوفة في ضباب

تحاول قطتي أن تجد لها مكانا لتستريح
فتنتني وتلف جسمها النحيل الطويل
وروح شاعر قديم تحلق فوق قمم الأسطح
مع صوت حزين لشبح يرتعش.

جرس الكنيسة يدق ولوح خشبي مدخن
يفتح مع صوت آتین الساعة يتردد
بينما في مجموعة من أوراق اللعب البالية
نبوءة كنيية لعرافة شوهاة.

الولد حارس القلب الجميل وفتاة البسطوني
يتحدثان في برود عن حبهما الذي مات منذ زمن طويل.

حين نراقب تطور مراحل هذه القصيدة منجد صوراً متتابعة للكآبة: المطر والصقيع والظلام والموت في المقطع الأول، القطة العليقة الضائعة تناظر روح شاعر حزين تحول إلى شبح في المقطع الثاني. الحركة [التي هي رمز الحياة] تعلن عن الموت: جرس الكنيسة يدق والساعة تن.. وتلاحظ أن هذه المقاطع ليست متصلة المعنى، لا تحكي شيئاً واحداً مستمراً لكنها تعطي- من خلال اللوحات المرسومة- إيهام غامضاً ثابتاً، يحتاج إلى خيال القارئ ليملأ الثغرات بين اللوحات الثلاث، ثم يأتي في نهاية اللوحة الأخيرة. المؤشر الذي يكشف عن المعنى أو الشعور الذي تدور حوله القصيدة في الواقع، إنه عند هذه الكلمات الأخيرة فقط نتحقق تماماً من الغرض من كل الصور السابقة، بأساليبها المختلفة، هو أن تجعل القارئ يشعر بيد الموت الباردة التي هوت على الحب بين الولد والبنت في أوراق اللعب [الكوتشينة] وهو ما قد يمثل العلاقة بين بودليير وسيدته المحبوبة [جين دوفال] وتشير إلى العيش البائس الذي يعيشه بعد أن مضت فترة طويلة، منذ أن مات في حبهما كل دفء، وكل معنى (1).

الثاني: السعي إلى اكتشاف لغة خاصة، بدوافع الحرص على تجنب الخطابية، والاستسلام للمألوف، فإن الشاعر الرمزي يحقق الغرابة والغموض وعدم التحدد بأن يصنع لغته الخاصة، معتمداً على ما أطلق عليه "بودليير: للتراسل" "أو تراسل الحواس" Correspondence (2) أي إلغاء الحواجز

(1) تشارلز تشادويك: الرمزية: ترجمة نسيم إبراهيم يوسف: ص 54، 55.
(2) للشاعر الفرنسي بودليير- وهو السابق إلى الأسلوب الرمزي (توفي عام 1867م) قصيدة بهذا العنوان نفسه، وبهذا ترجمه محمد غنيمي هلال إلى مصطلح. أما مجدي وهبة في معجم مصطلحات الأدب- فقد ترجم الكلمة إلى: تطابق، أو توافق، وهو يعني بالتطبيق ما أراده بودليير في إطار النظرية الرمزية: أن المشاعر الإنسانية إن هي إلا رموز واضحة لحقيقة جوهرية خفية، وهذه الحقيقة يمكن أن يعبر عنها بمشاعر مختلفة بعضها عن بعض تماماً، فهناك توافق وتداخل بين المشاعر المختلفة عند الإنسان، وإن من أهم وظائف الشعر إبراز هذا التوافق والتعبير عنه بلغة رمزية قابلة للإدراك. أما للتوافق فبمعنى في النظرية

المهزبة

الوهمية بين الحواس، وبذلك تعطي المسوعات ألواناً، وتصير
المثمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة، لتوليد احساسات تغني بها
اللغة الشعرية ولا تستطيع اللغة الوضعية المعجمية التعبير عنها، ولهذا
تجد في قصائد الرمزيين تعبيرات مثل: النهار الرحب- القمر الشرس-
الشمس المرة للمذاق- السكون الناعم- الضوء الباكي- الأسماك الفضية.
ولنتأمل هذه القصيدة وهي أيضاً للشاعر الفرنسي [الرمزي] شارل بودلير
من ديوانه "زهارة الشر" وقد صدر عام 1887 [أي في صميم عصر الواقعية،
ولكنه من الأعمال المبكرة إلى الرمزية] والقصيدة بعنوان "الرائحة المسكرة":

عندما أغمض عيني في ليلة من ليالي الخريف

أشتم رائحة صدرك الدافئ

وأرى شطآننا سعيدة تمر

مضيئة بأشوار شمس رتيبة

جزيرة وهبتها الطبيعة

شجرات فريدة، وأثمارا شهية

ورجالاً أقوياء مشرقي القنود

ويقودني عطرك إلى أجواء ساحرة

الجمالية أن الفنون مرتبطة بعضها ببعض برابط يدركه الحس، وقد لا يدركه العقل، وذلك
لاشترك الفنون في تراث من قواعد الإبداع ومحاكاة الواقع. وقد ترجم الشاعر إبراهيم
ناجي ديوان "زهارة الشر" إلى العربية، ونشر أكثر من مرة.

فأرى ميناء مملوءة بالشرائح والصوراري
ومراكب مثقلة بما حملت على الموج
وهناك عطر للتمر الهندي الأخضر
يملأ الهواء ويعطر أنفاسي
فيختلط في روعي مع غناء البحارة

هنا - في هذه القصيدة - نجد الحلم والاسترسال فيه، وسيولة الصور، والتداعي النفسي اللاشعوري الذي يجمع بين أطراف متباعدة، ولكنه يكتفها حول لحظة إذ يتذكر حبيبته، فينبض الوجود بالحياة والحركة والبساطة والجمال.

إن "بودلير" هو الشاعر الأسبق، أو الأكثر شهرة، ولكن الحركة الرمزية في فرنسا شهدت عددا كبيرا متميزا من الشعراء الرمزيين، في مقدمتهم: فرلين، ورامبو، ومالارميه الذي يصفه بعض شعراء الرمزية⁽¹⁾ بأنه بلغ أقصى الممكن (المثالي) بالنسبة للشعر الرمزي. إن مالارميه ينتمي إلى هذه الرمزية المتجاوزة التي سنعرف، وجوهرها الحلم بالمثال، وبهذه الرمزية المتجاوزة استطاع أن يتغلب على عدميته بأن يرى العالم المثالي الذي يحلم به وراء الفراغ العقيم. إن اللانهائي يكمن في اللاشيء، ومهمة الشاعر كما يراها - أن يعزل نفسه عن كل ما يصله بالواقع حتى يخلق نوعا من الفراغ في داخل نفسه، تتدفق وتتلاها في هذا الفراغ صور العالم اللانهائي للكامن في اللاشيء. لقد كتب مالارميه لأحد أصدقائه يقول: لقد أصبحت الآن متجردا عن شخصيتي، لم أعد ستيغن مالارميه الذي تعرفه، ولكن مجرد وسيط يستطيع للعالم الروحي من خلاله أن يصبح

(1) جاء هذا الرأي على لسان الشاعر الرمزي بول فاليري، الذي هجر الشعر لهذه التريفة، واتجه إلى الفلسفة في فترة مبكرة من شبابه.

مرتباً، يتشكل وينمو من خلال من كان أنا⁽¹⁾.

وأخيراً نعرف أن "الرمز" غير "الرمزية" فالرمز يأتي بمعنى الإشارة، وبلاغياً يمكن أن يتحقق في الكناية [أصلاً، ويمكن للتوصل إلى معنى الرمز بالتشبيه والاستعارة كذلك] هذا لأن الرمز يعني استبدال شيء بشيء يدل عليه، وليس هذا معنى الرمزية كما علمنا الآن، الذي يمكن أن نجمله في أنها فن للتعبير عن الأفكار والعواطف ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة، وصور ملموسة، ولكن باللمح والإضمار وسيولة الصور الغريبة، التي تنتج في مجموعها شعوراً وانفعالات يوحيان بما عليه الواقع، ويقربان فكرته دون أن تتحدد.

هناك مستوى آخر للرمزية، هو ما يطلق عليه: الرمزية المتجاوزة، أي التي تتجاوز الذات- ذات الشاعر- إلى العالم الخارجي، إلى الحلم بالمثل، الحلم بالكمال، وهذا المدى للرمزية نجد أساسه في فلسفة أفلاطون حين تحدث عن نظرية المثل، التي تجعل من شواخص العالم المحسوس مجرد صورة مصنوعة لأصل ثابت هو الصورة الذهنية للشيء.

إن فكر أفلاطون- بنزغته الصوفية الانفعالية- كان يدافع عن المبدأ: "الثبات" ضد "التغير" وعن "الوحدة" ضد "التعدد". هكذا رأى أن صورة الكرسي واحدة ثابتة في الذهن، وهو الكرسي الحقيقي الوحيد، أما الكرسي التي يصنعها الحرفيون فإنها مجرد صور. إن الشاعر الرمزي (المتجاوز) يتوق إلى تجاوز الواقع، والاستعلاء على تفاصيل الحياة، ليصل عن طريق الروح وشطحات الخيال- إلى الروعة الكامنة فيما وراء الحياة، وهنا تكون استجابة القارئ للقصيد في ذروة كمالها، لأن هذا القارئ [يتأثر من تجربته، ويتوجه من

(1) تشارلز شادويك: الرمزية: ص 97، 98.

تسلسل مراحل القصيدة] يشعر بأنه وحيد معزول ضعيف في هذا العالم الواقعي المضطرب المتناقض، ومن ثم يشتاق إلى عناق الرحابة والانطلاق في عالم مثالي بلا متاعب... بلا حدود.

إن بودلير وأتباعه هم الذين رفعوا الشاعر إلى مرتبة العراف أو النبي [سبق أفلاطون إلى هذه الفكرة في تصوره لمصدر الشعر وأنه إلهام من الآلهة] ولهذا يتحدث رامبو عن الشاعر الملهم، أي أنه مزود بقوة تجعله يرى ما وراء الأشياء في عالم الواقع، ويذهب إلى الجوهر الخبيء في العالم المثالي [هذا يتطابق ونظرية المثل عند أفلاطون] من هنا أصبح هدف الشعر أن يخلق للقرائ هذا العالم المثالي، الجوهرى، المختفى وراء صور الواقع، وذلك بتحويل الحقيقة المادية تحويلاً عميقاً عن صورتها المألوفة لنا. ويعبر مالارميه عن هذا الهدف حيث يزعم أنه في شعره لم يخلق أية زهرة حقيقية، ولكنها الزهرة التي لا تجدها في أية زهور في هذا العالم الدوني، وهي أيضاً الزهرة بمعناها الجوهرى، ويقول في موضع آخر: إن الهدف الأساسي للشعر هو أن يخلق الجوهر الخالص، الذي لا تشوبه أية شائبة من أصداء الحقيقة المحددة الملموسة التي تحيط بنا.

هنا يبدأ الشاعر من الحقيقة المادية أو الواقع ليتجاوز إلى عالم الجواهر، عالم المطلق، عالم المثال.

إن بودلير هو الاسم الأكثر شهرة عالمية كشاعر رمزي أثر في الشعر الأوربي، ومن ثم أشعار العالم، ولكن إذا وضعنا أصول الرمزية في بؤرة الضوء فإن شعر مالارميه يكون "خلاصة الحركة الرمزية ومجدها"⁽¹⁾، وتقول

(1) العبارة منسوبة إلى سير بورا (الهامش رقم 2 من ص174): انظر أنا بلكيان: الرمزية: ترجمة الطاهر أحمد مكي.

أنا بلكيان موضحة المبدأ الرمزي الذي دعا إليه مالارمييه وهو أنه "دائماً يجب أن يكون في الشعر غموض" فنقول: عندما يتهمون شاعراً بأنه غامض، فإنهم في الواقع يقولون عنه إنه ليس صحفياً، وطبقاً لمالارمييه فإن الشاعر حين يروي أو يصف كصحفي، وبالتالي يكون واضحاً، فقد تخلى بسبب هذا الوضوح عن نفسه عن أن يكون شاعراً، وما يدعوه "غامضاً" هو اعتراف من الجمهور بالمعنى الخفي، وهو الفارق القوي الوحيد بين الشعر والنثر فيما يرى مالارمييه⁽¹⁾.

هكذا يضع "مالارمييه" الحد الفاصل بين الشعر والنثر، فالغموض والوضوح هو العلامة المعلنة، وإذا كانت "الموسيقى" علامة أخرى فإنها تتبع من الغموض ذاته، ذلك الغموض الذي يتجلى في البناء اللغوي، والصور المجازية، وأكثر ما تحقق الموسيقى في وحدة الإيقاع، فقد كتب مالارمييه قصيدة النثر أيضاً، وقد ظلت الصور النادرة المبتكرة من أهم منجزات الرمزية، ومن أهم ما تنتج شعر مالارمييه بصفة خاصة، وهل نجد مثل هذه الصور العبقريّة عن "الملل" في إيجازها وجمالها:

الشهوة حزينة، وا حسرتها!

وأنا قرأت كل الكتب

لقد كثف في بيت واحد كل معاني الملل، لا يجد عزاء في لذاتك الجسم أو مباحح العقل. أما التأمل الباطني الهارب لدى الفتاة هيروديا فإنه يصوره على لسان مربيته: الطفلة لأتذة بقلبها الثمين مثل أوز عراقي أخفى عينيه في ريشه!!⁽²⁾.

(1) السابق نفسه: ص 149.

(2) السابق نفسه ص 135، 137.

ومن المتوقع أن الرمزية المتجاوزة التي تحمس لها مالارميه لا تظهر في البيت، أو الأبيات المقطعة من القصيدة، ولهذا نفتبس له هذه القصيدة، وهي بعنوان: سوناتا رمزية عن نفسه (1).

الأصابع المرتفعة لتمثال من العتيق،
يرمز جسمه المنحني لمعاتاة الشاعر،
يرفع بين يديه في الظلام شمعة
يحرق في لهيبها الشاعر (الذي هو العنقاء بين الرجال)
مخطوطات محاولاته الشعرية الأولى غير الناجحة.
ليس هناك من شيء في جنبات الحجر الخالية
لجمع رماد هذه الأحلام
ليس هناك حتى من قوقعة بحرية
(رمز تبتاق شيء من لا شيء)
هذا الشيء الفارغ التافه الذي يسمع فيه صوت البحر
قد أزاله صاحب الحجر الذي قرر أسفا أن ينهي حياته كشاعر
ولكن بالقرب من النافذة المفتوحة نحو الشمال..
توجد مرآة ذهبية الإطار، محفور عليها أشكال وحيد

(1) السوناتا: sonnet شكل من أشكال القصيدة الغنائية، وهي من أربعة عشر سطرا دائما ونظامها الداخلي يختلف ما بين شاعر وآخر، وهي أقرب إلى نظام الموشحة في الشعر العربي يراجع: الصورة والبناء الشعري: ص 197

القرن، يبدو في الضوء الذابل للشمعة مهاجماً لعروس
البحر التي سقط جسدها العاري وغاص تحت سطح زجاجي
وفي فراغ هذه المرأة ومن قرب إطارها تتبعث أطراف
النجوم السبعة في مجموعة الدب الأكبر.

يعكف تشادويك على هذه السوناتا، ليكشف أسرار تركيبها، وهي في رأيه
قصيدة وصفية ولكن عنوانها "سوناتا رمزية عن نفسه" يستدعي صورة الشاعر
مائلة في مالارميه نفسه، كما تستدعي أفكاره الأساسية عن الفراغ، أو اللاتشيء،
الذي يقبع فيه أو خلفه العالم المثالي. إنه يشير إلى الحجرة الفارغة، وهي صورة
رمزية لعقل الشاعر نفسه:

« وهي في الحقيقة طريقته لخلق الفراغ الذي يتحدث عنه داخل نفسه،
فهو لا يقارن ضمناً بين عقله والحجرة الفارغة، ولكن هذه الحجرة قد
أفرغت حتى من رمز الفراغ نفسه (لا توجد حتى قوقعة بحرية فارغة) فإنه
باستثناء ضوء الشمعة المرتعش نجد أن الشيء الوحيد في هذه الحجرة
الرمزية هو امرأة، وهي أيضاً في ذاتها لا وجود لها، وإنما فقط تعكس وتحدد
معالم الفراغ ».

إن الفكرة المؤكدة في القصيدة هي "العدم" الذي تنبسط صورته على ثلاثة
عشر سطراً من السوناتا، فإذا بلغنا السطر الأخير نجد تغيراً سحرانياً مفاجئاً حيث
تجد على سطح المرأة الفراغ المتجه شمالاً عبر النافذة المفتوحة يبدأ في الظهور
رمز اللانهائية المتمثل في (كوكبة من النجوم الضخمة التي تهيمن على السماء
من ورائها).

لقد فتحت "الرمزية" الطريق إلى الغموض في الشعر، الذي تهادى حتى تحول إلى نوع من العبث الفني، كما اهتمت من قبل بتحديد المعجم الشعري عن طريق ترسل الحواس، وللصور عن طريق التوسع في المجاز، كما كانت "الرمزية" الخطوة الموصلية لقصيدة النثر.



مقدمة

هذا القسم يعتمد على ما تقدم به القسم الثاني عن المدارس الأدبية (الغربية)، فقد سبق أن بينا أن المدرسة الأدبية مثل الكلاسيكية أو الرمزية مثلا كانت - في عصرها- بمثابة إطار للإبداع، وتقرير لمبادئ فكرية فلسفية جمالية توجه أصحاب المواهب إلى الأخذ بها، وكانت هذه المبادئ نفسها موضع مراعاة من نقاد المرحلة أو العصر، بل إن نقاد المرحلة وفلاسفتها (أو بعضهم) كثيرا ما يكونون هم مصدر هذه المبادئ الشارحين لها، المدافعين عنها، وقد سبق - أيضا - أن أشرنا إلى جهود كولردج وروسو، وهيبولت تين وبرونيتير، ثم إلبوت فيما بعد، وهناك غير هؤلاء بالطبع. وهكذا يمكن - بدرجة غير محددة بصراحة - أن تتداخل مبادئ المدرسة الأدبية ومبادئ المناهج، أو المداخل (كما يمكن أن يقال: المدارس) النقدية.

ومع هذا يظل هناك فرق بين المدرسة الأدبية، والمنهج النقدي: المدرسة الأدبية محددة بموقعها الزمني، بسياقها التاريخي، وهذا يعني أن الإبداع يتأثر بالمجتمع وتطوره العام: الثقافي، والعلمي، والسياسي، والعلمي، والطبقي، وحتى اللغوي، والذوقي. وقد لاحظنا حين عرضنا لهذا أن أية مدرسة أدبية تبدأ ملامحها الفنية في الظهور على هيئة طلائع ومجسات اختصار وريادة، تمثل دعوة إلى تغيير في أساليب الكتابة لتتكيف مع التغيير في حياة المجتمع، وهكذا - دائما - ينتصر الجديد، ويستقر، وتعلو موجته، ليتحول بدوره إلى "التقليد الجامد" الذي لا يناسب واقع الحياة المتجدد، من ثم تبدأ طلائع ومجسات وريادة، تختلف مع ذلك الجديد الذي أصبح قديما، وتمثل رؤية أخرى، وتكيفاً آخر.

هنا تختلف بعض المناهج النقدية، إذ أن القديم منها لا ينمحي تماما،

فأرتبته ليس زمنياً، تاريخياً، وما يتأسس عليه المنهج النقدي من رؤية فلسفية، ومبادئ جمالية ليس انعكاساً لواقع اجتماعي يتطور، بقدر ما هو إدراك علمي متجرد عن الدلالة الزمنية، من ثم فله غايات مطلقة، بقدر ما هو مفتوح على المستقبل، من هنا لا نستطيع أن نوافق على أن منهجاً نقدياً يملك الحق في ادعاء أنه يغني عن المناهج الأخرى حتى وإن بدا لنا أنه "الأحدث" أو "الأكثر علمية" أو "الأكثر" على كشف أسرار العمل الإبداعي بتحليل بنيته، أو رصد ظواهره الأسلوبية، أو تشريحه أو تأويله أو تفسيره وترتب على ما تقدم، ونبرهن على صوابه، بأن الناقد التطبيقي الذي يجري نقده معتمداً على منهج محدد، لا يستطيع أن يُعمل أدوات منهجه في كل الأنواع الأدبية، أو في "جميع" الأعمال الداخلة في هذا النوع. وفي هذا دليل "عملي" على أن الناقد 'ينتقى' للتطبيق من الأعمال الإبداعية ما يستجيب لمنهجه النقدي، فيستطيع أن يتعامل به مع هذه النصوص الخاصة، كاشفاً ما بها من أسرار، ومحللاً ما تتلوى عليه من جماليات. ونقدم بعض أمثلة على هذا القول:

* كتاب : « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » تأليف محمد خلف الله أحمد - (صدرت طبعته الأولى 1947) - تدرج في طرح قضايا النقد عبر الأزمنة والثقافات متوقفاً عند أولئك الذين اهتموا بالنفس، وبالعقل الباطن، وبالذوق الشخصي، اهتماماً مباشراً أو من خلال عرض القضايا الفنية. فإذا وقفنا عند نقادنا العرب القدماء والمعاصرين سنجد للبدية عند ابن قتيبة (الشعر والشعراء) وتكرر الإشارة إلى الفاضل الجرجاني (الموازنة بين الطائيين) وعبد القاهر الجرجاني (دلائل الإعجاز ثم أسرار البلاغة). وفي العصر الحديث يهتم بطه حسين ونقده ومدى إقناعته من مبادئ الدراسات النفسية (في دراسته عن أبي العلاء المعري، ودراساته في حديث الأربعاء، بل دراسته بعنوان شوقي وحافظ) فقد درس طه حسين شعر الغزل الإسلامي - فيما يرى محمد خلف الله - على أنس

سيكولوجية واجتماعية، وفي : شوقي وحافظ اهتم بطبيعة كل منهما ومزاجه، وأفاد من دراسات العقل الباطن. وكذلك أثر عباس محمود العقاد أن يدرس من الشعراء القدماء شاعرين دون غيرهما : "أبو نولس" و "ابن الرومي"، ومن الواضح أن هذا الاختيار قائم على خصوصية نفسية تميز بها كل منهما، كما اهتم بشخصية "جحا" لما يمثلها بالنسبة للميول النفسية والمزاج الخاص والعام. ثم أخيراً يهتم الباحث بالمقدمات التي يكتبها الشعراء في صدر دواوينهم، لما تعنيه من تعرية (أو تغطية) منابع وجذور بعض تجاربهم وأفكارهم أو مشاعرهم، وانعكاس هذه التعرية أو التغطية على تكوين قصائدهم من ناحية البنية، أو الأسلوب، وانعكاسها أيضاً في الصور المجازية التي أثرها الشاعر أو أفنتت من سيطرته، فأخذت موقعها في سياق تجربته لتدل - دون أن يعتمد إلى هذا- على ما هو مستتر في انفعالاته للباطنة.

* أما كتاب : « التفسير النفسي للأدب » - تأليف عز الدين إسماعيل (صدر عام 1963) فإنه - بعد التأسيس النظري الذي حاول فيه أن يحلل شخصية المبدع (الفنان) ولماذا هذا الشخص دون غيره من إخوته، أو سائر الناس - يستطيع أن يقول للشعر أو يكتب الرواية أو المسرحية؟ (وللتعليل هنا سيكولوجي يربط بين العبقرية والعصاب والذرجسية، ويجعل الدافع إلى الإبداع قائماً على التخفف من الأعباء النفسية والرغبة في الحصول على نوع من الاعتدال النفسي) بعد هذا يختار من الشعر ما يدل تشكيله الزماني، والمكاني، وما تدل موسيقاه (باختيار البحر الشعري أو التفعيلة) وصوره كذلك، على حالة نفسية تستند إلى بواعث داخلية. أما في مجال المسرح فإن عز الدين إسماعيل يختار تلك المسرحيات التي تستطيع مبادئ علم النفس أن تقدم تفسيراً (مبتكراً) للمسرحية أو لشخصية البطل فيها، مثل: مسرحية "هملت" لشكسبير، ومسرحية "سر شهر زاد" لعلي

أحمد باكثير، وغيرهما. وفي مجال الرواية يختار رواية : "الأخوة كاراموزوف" لأديب روسيا دستوفسكى، ورواية "السراب" لتجيب محفوظ.

* وفي عام 1971 يؤلف عبد المحسن طه بدر كتابه: «الروائي والأرض» - ونحن ندرك عمومية هذا الموضوع، فما من كاتب رواية إلا وله علاقة بالأرض (!) لأن الرواية - من حيث هي سرد - لا بد أن تتحرك أحداثها في مكان، لتتطور مع حركة الزمان، فإذا أُرَادَ الكاتب بالأرض - الأرض المصرية التي يعيش عليها الريف وسكانه من الفلاحين فإن هذا النوع من موضوعات الرواية يصعب أن يحصيه العد (في مصر خاصة) ومع هذا انتخب المؤلف - بعد مقدمة عن الأديب والواقع - خمس روايات عقد لها خمسة فصول، اتخذ لها العناوين الآتية :

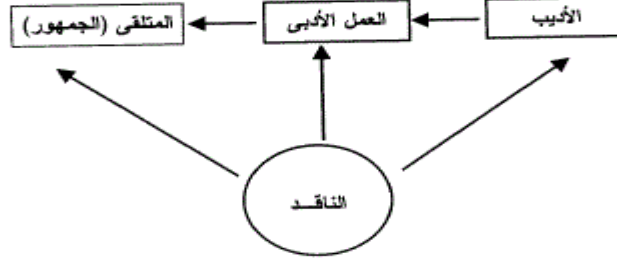
الرؤية الرومانسية في "زينب" - الرؤية الفكرية المثالية في "يوميات نائب في الأرياف" - نحو رؤية واقعية في "الأرض" - نحو رؤية واقعية في "الفلاح" - الرؤية الواقعية في "أيام الإنسان السبعة".

وهنا نلاحظ : أن المؤلف سبق له (في أطروحته للدكتوراه بعنوان: تطور الرواية العربية) أن عرض لرواية زينب، ولرواية لتوفيق الحكيم هي 'عودة الروح' - مما (قد) يعنى أن غير هاتين الروايتين كان أحق بالاهتمام، ثم نلاحظ ثانياً أنه يعطى روايتي عبد الرحمن الشرقاوي : "الأرض" و "الفلاح" - عنواناً نسبياً له دلالة زمنية (نحو رؤية واقعية). أما رواية عبد الحكيم قاسم: "أيام الإنسان السبعة" فإنها - في رأيه، تمثل الواقعية الكاملة، إذ يصفها في مقدمة حديثه عنها بأنها تمتاز بأن "المؤلف في هذا العمل لا يفرض على القرية مشكلة من خارجها، هي مشكلته الخاصة، لا مشكلة القرية، وهو لا يجعل من القرية ضحية لتصور فكري أو مجرد أداة للتبشير بفكرة من الأفكار، ولكنه يحاول مخلصاً أن يرى القرية في واقعها وأن يستشف أعماقها".

خلاصة ما نريد إيضاحه في هذه النقطة أن الناقد ينتقى، ويختار، من الإبداعات الأدبية ما يستجيب للمنهج النقدي الذي يؤثره، فأصحاب المنهج للنفس اختاروا أعمالاً رأوا أن مصطلحات علم النفس تستطيع أن تقربها إلى القارئ وتكشف عن أسرار تشكيلها الفني الذي لا يستطيع منهج نقدي آخر أن يؤديه بذات المستوى من النجاح، وأصحاب المنهج الاجتماعي آثروا روايات يعينها، ليستلبوا جوانب القوة فيها لصالح منهجهم، (زينب ويوميات نائب) وروايات أخرى قادرة على إبراز إيجابية منهج النقد (الاجتماعي) الواقعي، قبل إبراز قوة الرواية في تشكيلها الفني، الكلي.

إن هذا يعني بالدليل العلمي أنه ليس هناك منهج نقدي يستطيع أن يكون قيماً ومهيماً وقادراً - وحده - على استيعاب فنون الأديب، عبر عصورها، ولغاتها، واختلاف تجاربها.

لقد عرفنا أن النقد الأدبي جهد علمي يحاول أن يجعل العمل الإبداعي أكثر وضوحاً، وذلك من خلال مناهج ووسائل تقنية، هي أدوات الناقد التي لا بد أن تعبر في استخدامه لها عن مدرسته النقدية، وقدرتها العلمية، ودرجة تفرسه. وكما يختلف النقد في مناهجهم النقدية، فكذلك يتفاوتون في القدرة، ونفاذ البصيرة، وسعة المعرفة النظرية، والممارسة التطبيقية. ويمكن أن ننصوّر أركان الإبداع، وموقع الناقد منها، كما في الشكل الآتي:



القسم الثالث

فهذا الترتيب أو التعاقب منطقي يعتمد على قانون السببية والمثول الزمني، فوجود الأديب وتملكه زمام الموهبة سابق على إبداعه، هذا الإبداع للمعين هو - بصورة ما - رسالة يتلقاها الجمهور في آخر المطاف، ولكن هذا الترتيب نفسه يقف منطقته حين نخضعه لتحليل فلسفي يحاول أن يستكشف العناصر والمكونات لكل واحد من هذه الثلاثة، كما سنرى.

ولنا أن نتوقع أن الناقد في موقعه المستقل يستطيع أن يتجه إلى واحد من الثلاثة، ويمنحه جهده دون الآخرين: فهل يعني بالأديب المبدع في ذاته، أم بالعمل الأدبي في شكله الفني الذي يميزه عن الأشكال الفنية الأخرى المختلفة عنه (القصيدة - القصة - المسرحية مثلاً) أو تلك التي يشبهها شكلاً ولكنه يختلف عنها تكويناً (كما تختلف قصيدة عن أخرى، أو قصة لكاتب ما عن قصة لكاتب غيره، أو لنفس الكاتب أيضاً) أم يهتم الناقد بالجمهور المتلقي، وما وجه هذا الاهتمام؟

وهكذا سنكون إزاء أنواع ومستويات من النقد متباعدة، اعتماداً على مسألتين يختلف فيهما النقاد بدرجات متفاوتة:

الأولى: إلى أين يتجه الناقد باهتمامه، وبما يوجه من حديث: إلى الأديب المبدع، أم إلى العمل الفني، أم إلى الجمهور المتلقي؟

الثانية: ما المنهج (أو المدخل) النقدي الذي يرى الناقد أنه يعبر عن رؤيته الخاصة لرسالة الأدب وأهدافه؟

ولعلنا نفترض أن الناقد حين يختار طريقاً يسلكه إلى إحدى النقاط الثلاث (الأديب أو الأدب أو الجمهور المتلقي قارئاً أو مشاهداً أو مستمعاً) أو يعتنق منهجاً نقدياً يرى أنه هو الجدير بأن يعينه على تنوير العمل الإبداعي والكشف

عن مدى أصالته وجدته، (كالمناهج الأخلاقية أو الاجتماعية أو النفسية أو الجمالية أو اللغوية مثلاً) ⁽¹⁾ إن هذا يستدعي منه أن يوجه كل طاقته في اختياره المحدد، وأن يتجنب تماماً كل ما لا يتصل بمجال اهتمامه، ولا يتصل بمنهجه النقدي، أو يتطلبه هذا المنهج. ولكن هذا العزل الحاد لا تعرفه الدراسات الإنسانية عامة، فضلاً عن أنه يؤدي إلى ابتسار التصور وقصور الرؤية، لأن "الإنسان" الذي هو موضوع التجربة الأدبية، وهو مبدع الأدب، وهو قارئه أيضاً، ليس شيئاً جامداً، إنه جزء متفاعل، متحرك، يتنامى ويتجدد، يضمحل ويرتكس، وهو ذات مفردة متفردة، وليس معادلة رياضية، أو نظرية جامدة، ولا يعنى التسليم بقدرته وتفرداته أنه - في وجوده - لا يخضع لمبادئ عامة أو قوانين، ولكنها تظل مبادئ وقوانين نسبية - غير مطلقة - مرتبطة بشروطها، وليست مجردة. إن الاعتراف بهذا لا ينال من منهجية النقد وصوابه، بقدر ما يؤكد خصوصيته وغناه. فليس غريباً أن يوجد "النقد التكاملي" وأن يستمر عبر أزمنة النقد الأدبي، على الرغم من الحدة المذهبية، أو المنهجية، التي تسود بعض مراحل التاريخ الأدبي.

ويمكننا أن نتأمل الموجة النقدية عالية الصوت الآن، النقد الحدائشي الشكل، ويمكن اختصار ما يُنادى به دعائه بالوقوف عند حدّ النص الإبداعي وحده، وعدم تجاوزه إلى غيره، بعبارة أخرى: القول بموت المؤلف، أي تجريد النص من قائله وكأنه مجهول، وكذلك تجريد هذا النص من كافة ظروفه، ومن مناسباته وتاريخه ومدى تأثيره في الحقل الثقافي أو في الذوق العام، اكتفاء بتحليل بنيته النصية. وفي هذا يتم تجاهل المؤلف، وإهمال المتلقي، وسنرى أن هذا ممكن من الوجهة العملية، لكنه يؤدي إلى إفقار الوعي بالمعنى، وتضخيم

(1) وهذه المناهج النقدية هي التي نهض عليها الوعي الأدبي الحديث، وهي تولاه منذ نصف قرن تقريباً أزمة استقلال لا أزمة وجود، باستثناء المنهج الجمالي الذي حافظ على منطلقاته الفلسفية، أما المناهج الأخرى فقد تداخلت مع مناهج حدائشية وتنقسم من خلالها، كما سنرى.

الإحساس بما لا يعكس واقع العلاقات والنسب في العمل الإبداعي. إننا حين نضع قطرة دم واحدة تحت المجهر أو في أنبوبة الاختبار يمكن أن نشاهد في هذه "العينة" الجزئية المعزولة عوالم مهولة غريبة المعالم طريفة التفاصيل مثيرة الحركة، ولكنها - في نفس الوقت - جزء من كل هو الشخص ذاته، وهذا الجزء صادق في الدلالة على نفسه، ولكنه لا يعبر عن الكل وهو "الشخصية" المادية المعنوية، ولا يعطى دلالة كلية، بل إنه لا يشبه الكل ولا يمثله، وإن قارب بعض خصائصه في هذه المساحة المحددة أو المحدودة.

ولعلنا ندرك الآن، أو نقارب الإدراك، أن "النقد الحديث" يختلف عن "النقد الحدائى"، حتى مع الاتصال التاريخي، وعلى الرغم من محاولة بعض المتحمسين للنقد الحدائى أن يدعى توحدهما، فالنقد الحديث - في أساسه - تجريبي، ذو نزعة فلسفية، اجتماعية، تركز على قوانين عامة تربط بين الأسباب والنتائج. أما النقد الحدائى فإن طابعه الجمالى الوصفى يرفض التعميم، ولا يسعى لاستخلاص القوانين، ويعكف على الجزئى والخاص، ولا يصدر أحكاماً بالقيمة، ويقول بفرديّة الإدراك، وقد لا يبحث عن معنى، إذ الأثنياء موجودة بقوة وجودها، وليس لأنها تحمل معنى أو رسالة، وهذا الختام العيبي هو الفاصل الحاد بين "الحديث" و "الحدائى".

وقبل أن نعاود فحص المرتكزات الثلاثة: المبدع، والعمل الأدبي، والمتلقي، سنحاول أن نستكشف ماذا يعنى مصطلح "النقد الحديث" من زاوية الدور المنوط بالناقد.

الفصل الثامن

إشارات نقدية حول المصطلح

في إطار تحديد مناهج النقد الأدبي الحديث، سيتوافر لدينا عدة دراسات اهتمت بهذا التقسيم المنهجي، وما يلائمه من مصطلحات، مع توصيف كل مصطلح، ومحاولة تحديد السياق الحضاري والثقافي الذي أنتجه، مع تعريف (شديد الاختصار) بالنقاد الذين ابتدعوه أو انتموا إليه، ومؤلفاتهم التي كان لها مشاركة فاعلة في هذا الاتجاه، سواء بجلاء الجانب النظري، أو إعمال النظرية في مجال التطبيق. وطبيعي أن هذه الدراسات أسسها الفكر النقدي الغربي (الأوروبي/ الأمريكي) وتطبيقاتها قاصرة على الأدب القديم (اللاتيني = الإغريقي الروماني) ثم الأوربي في العصور الوسطى والحديثة، ثم الأدب الأمريكي. ومن الواضح أن هذه المناهج أثرت بقوة في نقادنا المعاصرين خاصة، ولأننا لا نزال نسترشد بها ونطبق آلياتها على أدبنا (سواء تأثر بها أو لم يتأثر وهذا احتمال ضئيل) وبخاصة في غياب البدائل النقدية التي كان يمكن أن تستخرج، وتنمى، وتنتضج، اعتمادا على تراثنا النقدي (العربي الإسلامي)، متفاعلا مع المنتج النقدي العالمي ومستفيدا به، وليس منقادا له.

النقد الأدبي ومدارسه الحديثة

الكتاب الأول : The Armed Vision، وقد ترجم (في جزئين) بعنوان: "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة" - ألفه الأمريكي: ستانلي هايمن (1947) ونقله إلى العربية: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم (1958). تدرج الطرح في هذا الكتاب عبر أحد عشر فصلاً، يبدأ كل منها باسم الناقد الأقوى تأثيراً في استخلاص المنهج نظرياً، وإعماله في التطبيق، والدفاع عن فاعليته ضد مخالفيه، وقد لا تعيننا هذه الأسماء (مؤقتاً في هذا المختصر) بقدر ما يعيننا المصطلح الذي يشير إلى المنهج النقدي، وأهم هذه المصطلحات :

- 1- الترجمة في النقد.
- 2- التقويم في النقد
- 3- النقد الاتباعي
- 4- النقد المعتمد على السيرة.
- 5- النقد القائم على الموروث الشعبي.
- 6- النقد النفسي
- 7- الدراسة المتخصصة في النقد
- 8- ثمن الجهد المبدول في النقد
- 9- النقد النوعي
- 10- النقد بالتفسير
- 11- النقد المتصل بالعمل الرمزي

ثم تأتي خاتمة عن إمكان مذهب نقدي متكامل يجمع بين الجانب المثالي، والجانب الواقعي في فكر الناقد ونشاطه.

من الواضح أن عناوين الفصول ليست كلها تحمل خصوصيات مناهج محددة، فبعضها أشبه بالتوجيه العام، وهذا واضح في عدد من الفصول. فالفصل الأول عن « الترجمة في النقد »، يعني بالترجمة «وساطة الناقد» بين النص والقارئ، بخاصة حين يكون النص غامضاً، أو يبدو ساذجاً مألوفاً، ويرى الناقد بخبرته الخاصة، أن هذا النص ينطوي على جماليات وقيم إبداعية جديدة لم يألفها الذوق العام، أو تتعودها الخبرة القرائية، ويرى أنها جديرة بأن تكون موضع تقدير إذا ما أزيل عنها طابع الغموض، أو كشف الغطاء الساذج فظهرت خفايا البناء ومؤشرات الدلالة. فالناقد هنا يفك الشكل ويعيد تركيبه وفق سيناريو يبتدعه، فيجعل العمل أقرب إلى الذوق والفهم. إن هذا النقد المعتمد على «الترجمة عن»، أي «الوساطة بين» - يشبه الشكل الأدبي بالورق الذي تلف به الهدية، ومن الضروري أن يصرف (الناقد) بعض الوقت في نزع هذا الورق وحل العقد المستعصية في الخيط الذي تربط به الهدية، ولكن الشئ الرئيسي هو الهدية التي تختفي في الداخل، أعني: «مادة الموضوع».

وفي الفصل الثاني: «التقويم في النقد» يثير قضية نقدية لا تزال تثار إلى اليوم، وتجد من يتمسك بها، ومن يرفضها، وهي «التقويم» ويعني - في خلاصته - إصدار الناقد حكماً محدداً على العمل الأدبي. ولا يعني هذا أن جهد الناقد أن يوزع أحكاماً بالقيمة، فيذكر أن هذا عمل ممتاز، وذاك جيد، أو دون المتوسط إلخ، أو يصف عملاً بأنه روحى، وآخر بأنه مادي، أو بأنه أخلاقي أو ضد الأخلاق، أو يدعو إلى الحرية، أو أنه يدافع عن الاستبداد... إلخ. فلو كان هذا من النقد لما كان النقاد المؤثرون بهذه الندرة، وما كانت ثقافة الناقد ودريته على الممارسة التطبيقية تحتاج جهداً ومكابدة. إن إصدار حكم القيمة لا ينفصل عن «خطوات» منهجية يقطعها البحث النقدي، لكي يصل إليه، وهذه الخطوات

تهدف إلى تحليل النص، فالتحليل لابد أن يسبق التقويم (الذي هو حكم بالقيمة)، وخطوات التحليل خمس تتعاقب كالآتي :

أولاً: محاولة فهم عقل كاتب النص، وطريقته في الكتابة من خلال المعرفة المستمدة من جملة مؤلفاته وسيرته الشخصية.

ثانياً: التعرف على آراء الكاتب النظرية وأفكاره المستمرة، لتضمن رؤيتنا لهذا النص.

ثالثاً: العكوف على النص في ذاته يقصد اكتشاف الدافع الذي حرك الكاتب لأن يبدعه، وهذا الدافع موجود في النص ذاته صراحة أو ضمناً أو رمزا أو استنتاجاً.

رابعاً: العناية بالأسلوب في ألفاظه، وتراكيبه، وتمفصلاته (تقسيم النص إلى فقرات أو فصول أو عناوين جانبية أو بيئات أو شخصيات) واختبار هذا كله اختباراً عقلياً على ضوء المعارف الأساسية السابقة بسيرة الكاتب وواقع هذا الإبداع للنص.

خامساً: هنا يأتي حكم القيمة منطقياً، بقدر ما هو عملي، ومسبب بحوثيات نصية. وينبغي أن نعرف بأن التقويم في النقد (أو النقد الذي ينتهي بإصدار حكم) يعطى الأهمية لموضوع العمل الإبداعي أكثر مما يهتم بالشكل، ولكنه لا يغفل الشكل، لأن الموضوع - في أي عمل إبداعي (قصيدة أو قصة أو رواية أو مسرحية) لا يقوم بنفسه، وإنما هو مائل عبر مراحل تشكيل (تركيب وبناء) التجربة، وهذا التشكيل بدوره بمثابة تقويم للتجربة، فالنقد - في هذه الحالة - تقويم للتقويم.

قد يكون من واجبنا أن نتذكر أن نقدنا العربي القديم كان يغلب عليه هذا النوع من التقويم، فلدينا قصائد تدعى "المعلقات" وقصيدة تدعى "البنارة"، وتدعى غيرها:

سمط لدهر" إلخ، وهذه أحكام بالقيمة، ولكن أفتها أنها كانت تطلق كشعرات، ولم يكن بصاحبها منهج نقدي (إجرائي) يوصل إلى الإقناع بصواب هذه التسميات.

وبالمقابل، ينبغي أن نعرف أن النقد الشكلي (أو الشكلاني) الجمالي، وبخاصة : الأكسني، والينيوي، والأسلوبى، يتجنب تماما ويرفض إصدار أحكام القيمة، بل يرفض هذه الخطوات الخمس المذكورة، لأنه : يحصر اهتمامه فى النصّ وحده، فيجرده من صاحبه تحت مقولة: "موت المؤلف"، ويجرده من ظروفه فلا ينشغل بالدافع أو الدوافع، ولا يتوسع إلى أعمال أخرى لهذا المؤلف، لأن عمل النقد ينبغي أن ينحصر فى "اللغة" دون غيرها، فهذه اللغة تمثل الحدود والصفاء وتنطوى على جميع العناصر وبإستطاعتها أن تعطى النقد كل ما يبحث عنه من أمور أدبية، أما ما يتجاوز حدود "أدبية النص" فإن النقد - كما يرونه - ليس بحاجة إليه، من ثم لا يبدون اهتماما بالحكم القيمي، مكتفين بالمنهج الوصفي.

وفى الفصل السابع يعرض « ستانلى هايمن » لدراسة المتخصصة فى النقد، ولكنه حين يذكر اسم الناقدة كارولان سبيرجن" فإننا سنعرف على الفور أن المؤلف (ستانلى هايمن) يقصد بالدراسة المتخصصة ما يطلق عليه "النقد الصوري" - نسبة إلى الصورة أو صور المجاز - فإن النشاط النقدي الذى عرفت به الأئمة سبيرجن هو كتابها عن "الصور عند شكسبير وما الذى تتبنا به" وهو عنوان يدل على موضوعه، وقد حظى هذا الكتاب بشهرة واسعة بين الدراسات التى تناولت المسرح الشكسبيرى على كثرتها وتعدد مناهجها، وأهمية النقاد الذين قاموا بها. وخلاصة ما صنعه الناقدة بالنسبة للصورة الشعرية عند شكسبير أنها حددت أولا أنماط الصورة التى ستدرسها، وحددتها بأنها الاستعارات والتشبيهات، ثم قامت بحصرها واستخراجها من المسرحيات، وقد بلغت سبعة آلاف صورة، كما استخرجت صوراً أخرى من مسرحيات كتبها معاصرو شكسبير بقصد المقارنة واكتشاف الصلة أو الاختلاف. والمهم أن مشروعها النقدي المتمثل فى النقد المعتمد على تحليل الصور المجازية لم يكتمل بسبب وفاة الناقدة، ولكنها كانت قد أنجزت

أهم ملامحه، إذ كتبت فصولاً عن : "التوافع الموجهة في التصوير في مأسى شكسبير"، و "الصورة المكررة عند شكسبير" وصدر لها كتاب يعد الأول في هذا المجال تحت عنوان عام هو : "الصور عند شكسبير" ويتعلق بشخصية شكسبير والصور التي تتصل بمادة المسرحيات ، وكانت تطمح إلى تأليف كتابين آخرين، أحدهما يعالج مسائل التأليف بمحاكمتها على ضوء الشهادات الجديدة التي جمعتهما، والكتاب الآخر يبحث في المجالات التي تأثر بها فكر شكسبير، والمصادر التجريبية لصوره، ولكن رحيلها أوقف المشروع النقدي. ومع هذا فإن "ستاللي هايمن" يعترف لها بإنجاز نقدي متميز في مجال دراسة الصورة بعامتها، ودراسة الصور في انتشارها على مساحة عمل إبداعية خاصة، وإن اجتهدتها في النقد القائم على الصور المجازية ليستحق عناية وتفصيلاً يتجاوز القدر الذي يُطيقه هذا المختصر.

هذه هي الفصول التي لم تعرض لمنهج نقدي محدد، أما المناهج التي عقدت لها فصول في كتاب "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة" فهي :

النقد الاتباعي ، والنقد المعتمد على السيرة، والنقد القائم على الموروث الشعبي، والنقد النفسي، ونقد التفسير اللغوي (المعبر عنه بأنه ثمن الجهد المبدول: الفصل الثامن).

وهذه المناهج والتعريف بها سيتداخل مع توصيفات أخرى لها، أو لبعضها، بل قد تختلف المصطلحات الجامعة لخصائصها في دراسات أخرى، كما سنرى.

2 خمسة مداخل إلى النقد الأدبي

للكتاب الثاني قد ترجم بعنوان: "خمس مداخل إلى النقد الأدبي" لمؤلفه ويلبرسن سكوت، وهو أمريكي أيضاً، ألفه عام 1961 وترجمه عناد غزوان وجعفر الخليبي عام 1986. وكما هو واضح في العنوان فإن المؤلف حصر

مناهج النقد في خمسة مداخل هي: المدخل الأخلاقي، والمدخل النفساني، والمدخل الاجتماعي، والمدخل الشكلي، والمدخل التمودجي. وهذه المداخل الخمسة تستوعب أهم مناهج النقد الحديث، وهي هنا أكثر تحديدا وتنظيما من المصطلحات التي ذكرها ستانلي هابمن، وإن تكن أقل تفصيلا، غير أن "سكوت" يستكمل خارطة "المدخل" بمقالات عن نقاد واتجاهات ليوأزن مادة الفصول الأساسية التي اعتمدت على "المنهج النقدي" وليس على "النقاد" الذي صنع المنهج، بعكس الطريقة التي أخذ بها سابقه، وقد أغنت هذه المقالات مادة الكتاب ولتبعته مداخله بالإيضاحات والشروح: في المدخل الأخلاقي (ويمكن اختصاره في: النقد الذي يهتم بالمضمون) يطرح قضية العبقرية والذوق، وقضية الدين والأدب، وقد عرف الذوق بأنه الضمير الأدبي في الإنسان، أما العلاقة بين الدين والأدب - كما شرحها ت.س. - إليوت - فإنها تختلف عما يراد بمصطلح آخر هو "الأدب الديني"، وقد يعنى هذا أنه ليس ثمة علاقة بين الأدب والعقيدة الدينية، فالأدب تعبير عن تجربة إنسانية، ولكن عدم وجود هذه العلاقة لا يعنى أن الأعمال الأدبية، مهما أعلنت بأنها من صنع الخيال، كانت ولا تزال تحكم بموجب بعض المعايير الأخلاقية، "غير أن المحاكمات الأخلاقية للأعمال الأدبية تجرى وفق للقانون الأخلاقي الذي يرتضيه كل جيل، سواء أكانت تحيا بموجب ذلك القانون أو لم تكن.. في عصور .. تتبدل الأخلاق على يد الأدب، بحيث نجد بالممارسة أن "المقيت" في الأدب، ليس سوى ما لم يألفه الحاضر. إنه لشيء مألوف أن نرى أن ما يشتمز منه جيل يكون مقبولا بكل رحابة عند الجيل الذي يليه، إن هذا التكيف لتبدل المعايير الأخلاقية قد يرحب به أحيانا برضى، باعتباره دليلا على رغبة البشر في بلوغ الكمال، بينما هو ليس سوى برهان على مدى تضعضع الأسس التي يبني عليها الناس أحكامهم الأخلاقية". إن المؤلف لا يوافق على الأدب الديني، ولا يوافق على محاكمة الإبداع الأدبي محاكمة أخلاقية، وإن كان هذا يحدث دائما، بل يقرر أن الغالبية العظمى من

الذين يحيون الشعر ترى أن "الشعر الديني" نوع من الشعر (الفاصر)، وأن الشاعر الديني ليس ذلك الشاعر الذي يعالج كل أغراض الشعر بروح دينية، وإنما هو شاعر يتعامل مع جانب محدد من هذا الموضوع، غير أن الناقد يتراجع عن إطلاق هذا التصور المفترض لمن يسميه "الشاعر الديني" ويعترف بأن هذا الشاعر الأحادي الروية قد يوجد لديه إدراك عام وعظيم لا يستطيعه غير شاعر كبير.

إن "اليوت" يسلم بصعوبة أن تفصل بين أحكامنا النقدية وأحكامنا الدينية فصلا كاملا، ومع هذا يخطط رسما بيانيا للعلاقة بين فن الرواية وبين الإيمان (في الغرب)، فيرى أن الرواية مرت بثلاث مراحل رئيسية: في المرحلة الأولى اعتبرت الرواية الإيمان بمعناه المعاصر أمرا مفروغا منه، فحنفته من صورة الحياة، وفي المرحلة الثانية شكّت في الإيمان، أو قلقت عليه، أو فندته. أما المرحلة الثالثة التي يحددها بأنها التي يعيش فيها، وإليها ينتمى جميع الروائيين المعاصرين تقريبا (عدا جيمس جويس - كما يقول) فإن هؤلاء الأدباء لم يسبق لهم أن سمعوا (!) من يتحدث عن الإيمان المسيحي باعتباره أي شيء سوى أن يكون مفارقة تاريخية.

إن "اليوت" الذي كتب مسرحية: "جريمة قتل في الكاتدرائية" بقصد تمجيد الكنيسة الكاثوليكية، في عيدها الألفي، لم يجرد كبير الأساقفة الذي سعى إلى تحدى خصومه لكي يقتل دفاعا عن مبادئ المسيح فيتحوّل إلى قديس، لم يجرده من طبيعته البشرية، بما فيها من لدد في الخصومة، وخوف من المحاسبة الدنيوية، ورغبة دفينة في التطلع لمبدأ الخلود وما يستدعي من علو فوق مرتبة البشر الفانيين.

وحيث يعدّ "سكوت" فصلا عن "الأدب والنظرية النفسانية" فإنه يلحق به مقالا لـ "كيبنت بورك" عن "العملية الشعرية"، ونحن نعرف أن السؤالين: لماذا

يستطيع هذا الشخص المعين أن يقول الشعر دون غيره من الأشخاص؟ - و : كيف تتم عملية بناء قصيدة؟ هذان السؤالان من أقدم الأسئلة المثارة حول نشأة الفن وخصوصية الفنان، ورسالة الفن في الحياة. وقد حاول الفلاسفة القدماء تقديم إجابة، حين أشار أفلاطون إلى آلهة الفنون، وأنها التي تلهم، فهذا الاقتدار مشيئة عليا، للفنان فيها مجرد أداة أو واسطة. ولكن أرسطو أعلى من قدر الفنان حين أعاد إليه خصوصيته، إذ هو المقتدر على إتقان المحاكاة!!

إن كينيث بورك في تحليله للعملية الشعرية، يجيب عن السؤالين معاً، ولا يهمل أحدهما، بل إنه يعيد القدرة والاستطاعة على إبداع الفن للمواهب الإنسانية الفطرية المختزنة في طبيعة وتركيب العقل، وإذا لم يكن في استطاعة كل إنسان أن يكون شاعراً أو فناناً حتى لو توجهت إرادته لهذا، فلأن هذه المواهب المختزنة تختلف درجاتها، كما تتفاوت رغبتها في إثبات ذاتها.

للنقاط الأساسية التي يؤسس عليها كينيث بورك تصوره:

1- إن الإمكانيات للتقديرية الخاصة التي تبدو كامنة في بذرة الإنسان، ويمكن أن ندعوها "أشكال العقل الفطرية" ذات شقين: التأثر بعمليات أو بتنظيمات خاصة، وللتزوع إلى تنظيم للموضوع يؤدي إلى التصعيد مستخدماً صوراً من التباين، والمقارنة، والتوازن، والتكرار، والكشف، والعكس، والتناقض، والتوسع، والتضخيم، والتسلسل. وكل هذه الأقسام يجمعها شكلان رئيسيان: الوحدة والتنوع.

ومعنى ما سبق أن الشاعر يختلف عن غيره (وكذلك يتحدد حجم موهبته) بقدرته على الاستجابة والتأثر حين يحدث له أو يشاهد أو يعلم بأشياء خاصة، استجابة وتأثراً فاعلاً يدفع إلى عمل إيجابي هو الإبداع، ثم يكون هذا الإبداع قادراً على إسباغ أهمية قصوى على الموضوع (يؤدي إلى التصعيد) مستخدماً الصور البلاغية والحيل الأسلوبية التي تضفي الحيوية

والتشويق على الصياغة، وقد ذكر منها أهمها: التباين، والتوازن، والتضخيم، والتسلسل... الخ.

2- إن الشاعر "المتأثر" في العصر السابق، تتملكه رغبة لا تقاوم في أن يكون "مؤثرا" في الآخرين. إن جانب "التعويض" بالفن عن قلق باطنى موجود، فالشاعر المحتشد بعواطف وانفعالات تعصف بتوازنه النفسى يصادف حالة من الاتزان واعتدال المزاج حين يفرغ تجربته - بقدر من التوفيق الذى يرتضيه - فى عمل فنى، ولكن هناك - دائما - أمر آخر، هو رغبته فى الإفضاء بتجربته إلى الآخرين بقصد التأثير فيهم، فهذه الرغبة فى استثارة الانفعال عند الآخرين هي شكل من أشكال التعبير عن الذات: "إن المجنون يصل إلى التعبير عن ذاته عندما يخبرنا بأنه نابليون، غير أن نابليون وصل إلى التعبير عن ذاته بقيادة جيش، .. إن تعبير الفنان عن ذاته لا ينحاز بكونه يعبر عن انفعال، بل بكونه ينتزع الانفعال"، من ثم فإن الفنان ليس حاملا لرسالة فحسب، وإنما - بالإضافة إلى هذا - لديه الرغبة فى مشاهدة تأثيرها فى جمهوره!!، وهذا يعنى أنه يبدأ بانفعاله، فيترجمه إلى "آلة" يستثير بها الانفعال فى الآخرين، وبذلك يتجاوز اهتمامه بانفعاله فى ذاته إلى اهتمامه بالمعالجة، أى الوسائل والأدوات التى تؤدى إلى استثارة هذا الانفعال فى الآخرين.

3- هنا يأتى المبدأ الثالث، وهو اهتمام الشاعر بالشكل، واختيار التفاصيل التى تتسجم وتتكامل وتتطور فى إطار هذا الشكل. وإذا كانت القصيدة تقارن بالحلم فى أنها تتراءى للمخيلة بين الوضوح والغموض، فإن الحلم يبدو مثل صورة كلية لا تتضح تفاصيلها، ولا ملابساتها كاملة. وفى هذا تختلف القصيدة التى يعمل فكر الشاعر وانفعاله على تحويل الصورة الانفعالية التى انبثقت عنها القصيدة إلى شكل تكتيكى، يعتمد على خبرة الشاعر وثقافته وقدرته على اجتذاب التداخيات وسائر التفاصيل الصغيرة التى

تنسجم مع التشكيل الشامل للقصيدة، وتحقق لها: الوحدة والتنوع في الشكل، ويتحقق بها تصعيد الانفعال وإحداث الاستجابة لدى المتلقي، وهنا سيكون مقياس الإجابة متوقفا على درجة الترفيق في تحويل الشكل الانفعالي، إلى شكل تكتيكي، أي تجسيد الانفعال الذي تولدت عنه القصيدة في أسلوب مناسب، أو معادل، فيه قدرة التشويق والتأثير.

مدخل إلى مناهج النقد الأدبي



الكتاب الثالث الذي اهتم بمناهج النقد الأدبي الحديث اهتماما مباشرا نشر بعنوان: "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي"، وهو في خمسة فصول، ألفه خمسة من الباحثين النقاد الفرنسيين عام 1990 - وترجمه إلى العربية رضوان ظاظا عام 1997، وبذلك تحققت في هذا الكتاب ميزتان: أنه الأقرب إلى زمننا، وأن المسافة الزمنية بين صدوره في لغته ونقله إلى لغتنا تعد مناسبة، أو أقل ببطء من الكتابين السابقين، وقد أعطاه هذان الألمان فرصة ترديد أسماء عدد من النقاد المعاصرين (أكثرهم فرنسيون وصلت معارفهم إلينا عبر متقفي الدول العربية في شمالي إفريقيا: تونس والمغرب خاصة لقوة التواصل اللغوي بين فرنسا ومستعمراتها القديمة) مثل: رولان بارت، وجيرار جينيت ، وجاكوبسون وجاك دريدا وجوليا كريستيفا، وتزفيتان تود روف، وجريماس، وغيرهم: إن هذه الأسماء - على التقريب - هي الأكثر ترديدا في التنظير للنقد المعاصر في ثقافتنا العربية، ومبادئها النقدية هي الأكثر توجيها وتأثيرا في مجالات التطبيق عندنا كذلك.

من المتوقع أنه مع اقتراب الفاصل الزمني، وما ترتب عليه من مثول نقاد لا يزالون أحياء يحاضرون في أنحاء شتى من العالم، فيضيفون، ويشرحون، وقد يحتلون في أفكارهم - أن تختلف رؤيتهم كثيرا إلى مداخل النقد أو مناهجه،

وبصفة خاصة لأنهم ينتمون إلى تكوين ثقافي فرنسي (بصرف النظر عن كونهم فرنسيين أو من جهات أخرى) من ثم كان لهذا الكتاب تقسيمه وعناوينه المختلفة، التي استصفت خلاصة جهود تعرفنا عليها في الكتابين السابقين، وأضافت إليها، ووضعتها - بما أضافت - في تكوينات أو تقسيمات اصطلاحية مختلفة أيضا. وقد انقسمت فصول الكتاب (الخمس) تبعا لخمس مناهج، وإن لم يسمها "مناهج"، وهي :

1- النقد التكويني.

2- النقد التحليلي - النفسى.

3- النقد الموضوعاتى.

4- النقد الاجتماعى.

5- النقد النصى.

وقد يكون من واجبنا أن نقول إنه - حتى مع هذا القرب لزمنى - نشأت مناهج ونشطت إشغالات مهمة تستحق أن تضلّف إلى هذه المناهج الخمسة، كما سنرى.

إن مقدمة المترجم تشير إلى مبادئ بعضها أصبح من المعارف العامة التي يعد إغفالها خطأ فادحا، مثل أهمية النقد بالنسبة للإبداع، وأن الإبداع نفسه لا يتحقق وجوده وفاعليته إلا بمشاركة النقد، وهذا يعنى أن الدائرة الإبداعية لا تكتمل إلا بالأدب والنقد، أو لنقل بالمؤلف والقارئ، وكذلك إشارته إلى أن النقد الأدبى ينطلق من النص وينتهى إليه، وهي عبارة دقيقة ومنصفة، إذ لم تزعم أن النقد الأدبى ينطلق من النص وينحصر فيه، وبين القولين مدى واسع واختلاف فى المنهج، وأيضا قوله إن تعددية المعنى من خواص النص الأدبى المسلم بها اليوم (!!) وهذا المبدأ مسلم به فى نقدنا القديم، ويمكن أن نسترجع تفسير القرآن الكريم عبر العصور، لنجد التفسير المتمسك بالحرفية، والمتقيل للتأويل،

والمسرف في التأويل. إن الشيخ محمد حسين الذهبي، في كتابه: التفسير والمفسرون - وهو في ثلاثة أجزاء - يشير إلى "مدارس" في التفسير، ويفرق بين التفسير والتأويل، كما يسجل اختلاف المعنى في كثير من الآيات بين المفسرين من أهل السنة، ومن الشيعة الإمامية الإثنا عشرية، ومن الإسماعيلية الباطنية، ومن البابية والبهائية، ومن الزيدية، ومن الخوارج، ومن الصوفية، ومن الفلاسفة، ومن الفقهاء.. لينتهي إلى التفسير العلمي. ويمكن أن نعود إلى كتاب "مضمون القرآن الكريم في قضايا الإيمان والنبوة والأخلاق والكون" تأليف محمد عبد الهادي أبو ريده، لنراقب كيف يقرأ الفيلسوف المسلم هذه القضايا عبر صياغة القرآن الكريم لها. وفي نطاق الأدب الإبداعي، سنجد شروح ديوان المتنبي المتعددة تقدم إلينا مستويات من المعنى بعضها غاية في الغرابة والطرافة، وقد يكون من المهم هنا أن نشير إلى كتاب "رسالة في قلب كافوريات المتنبي من المديح إلى الهجاء" تأليف حسام زاده الرومي في القرن الحادي عشر الهجري، وقد توسع في تأويل ابن جني لشعر المتنبي، وكان ابن جني معاصراً للمتنبي (القرن الرابع الهجري) وهذا يعني أن العقل العربي تقبل تعددية المعنى في النص الديني وفي النص الأدبي دون استغلاق مع اختلاف في درجة التقبل، وهذا مما يمكن قبوله بالطبع.

أما التمهيد الذي كتبه مؤلف الفصل الثالث عن النقد الموضوعاتي، ومراجع الكتاب: دانييل برجيز، أستاذ الأدب الفرنسي، فإنه ينظر بالرؤية والرفض ويصف بالانحراف كل من يعطى كلام الناقد أهمية أكبر من عمل الكاتب، وينقل عن بعض موافقيه قوله: "ماذا نقول لهؤلاء الذين إذا اعتقدوا بأنهم يملكون مفتاحاً لا يرتاحون إلا إذا شكّلوا عملك في صورة قفل؟". وهذه سخريّة لاذعة من نوعين من النقاد نصادفهم في أزمنة مختلفة، وفي زماننا هذا خاصة: النوع الأول الذي يرفض سائر المناهج النقدية سوى منهج واحد هو منهج الذي يعتقد بصوابه المطلق، دون غيره. والنوع الآخر الذي يعيد تشكيل أي عمل

إبداعى مهما كان نوعه، أو تقنيته، أو مضمونه، أو رسالته، ليتفق وتصوره (المبني) لوظيفة النقد وعلاقته بالإبداع، إنه ذلك الشخص الذى يملك المفتاح وينظر إلى كل شئ على أنه قفل، تتوقف فاعليته على هذا المفتاح!! ويضيف دانييل برجيز إضافة عميقة وطريفة، وهى أن هذه الاتجاهات المنهجية الخمسة تقتضى مفهوماً معيناً للنص الأدبى* وحتى مفهوماً معيناً للإنسان!! إن هذه الإضافة الأخيرة تبيث فى وعى قارئ الكتاب حيوية التواصل بين الإبداع الأدبى وصاحبه (المؤلف) ومصدره (المجتمع - الحياة) وأخيراً : ناقده.

فى هذه التقديم لكتاب 'مدخل إلى مناهج النقد الأدبى' سنصنع معه مثلما فعلنا مع سابقه، حيث أخرجنا عرض المناهج إلى قسم خاص بها، واقتطفنا قضايا ومسائل وإشارات ذات أهمية فى موضوع النقد، ولكنها لا تدخل فى صميم المذهب النقدي، ومن ثم يخشى عليها الغفلة عنها، ولكن الأمر يختلف بعض الشيء هذه المرة، فقد سبقنا الإشارة إلى مقدمة المترجم، وتمهيد المؤلف، ونرى أن نعرض هنا إلى مادة الفصل الأول من الكتاب، وهو عن 'النقد التكويني'، ليس لأن هذا 'المنهج' موضع شك فى منهجيته، وإنما لأن الاختلاف الحضارى وطرائق السلوك ومفاهيم الشخصية تختلف عند المؤلف (الغربي) عنها عند مؤلفنا، بما لا يعطى مساحة مناسبة لإعمال هذا المنهج والإفادة منه عملياً. وهذا يوجب علينا أن نعرف ماذا يعنى النقد التكويني.

إن الفقرة الافتتاحية من المقدمة كافية لتقريب فكرته، حيث تقول:

« ينطلق النقد التكويني من مقولة تعبر عن أمر واقع، ومفادها أن النص النهائي لعمل أدبي ما، هو - مع بعض الاستثناءات النادرة جداً - محصلة عمل، أى إنشاء تدريجي وتحول ظهر فى فترة زمنية منتجة، كرسها المؤلف لكى يبحث مثلاً عن الوثائق أو المعلومات وتحضير نصه، ومن ثم كتابته والتصويبات التى يدخلها عليه مرة تلو المرة. ويتخذ النقد التكويني موضوعه من

هذا البعد الزمني للنص في حالة تولده، وهو ينطلق من فرضية تقول إن العمل الأدبي، عند اكتماله المفترض، يظل حصيلة عملية تكوينه. ولكن من البديهي أن تكون العمل الأدبي - كما يصبح موضوع دراسة - لا بد أن يكون قد ترك في هذا العمل آثاراً، فهذه الآثار المادية هي التي يكرس النقد التكويني نفسه لإعادة كشفها وإيضاحها.

هناك أمور تفصيلية - بعد هذا الإجمال الواضح - ينبغي المعرفة بها، ويمكن أن نجملها في الآتي :

- 1- هدف النقد التكويني إبراز وفهم خصوصية النص من خلال رصد مراحل تكوينه، من البداية - انبثاق الفكرة، إلى ولادته، واستقرار نصه.
- 2- هذا الهدف للتسجيلي يجب أن يقود البحث النقدي إلى إظهار وإيجاد قوانين العمل الذهني الذي نتج عنه هذا العمل الأدبي.
- 3- لتحديد هذه القوانين لا بد أن يكون الكاتب قد عرفنا كيف ومتى ولدت في ذهنه فكرة هذا العمل، ومتى تطورت، وكيف ومتى بدأ يتحمس لها ويجمع المعلومات أو الوثائق لتنمو في اتجاه الاكتمال، وكيف كتب "المسودة" الأولى، ومتى عاد إليها بالمراجعة، والشطب والإضافة، إلى أن بلغ المسودة الأخيرة، أو النص النهائي الذي ظهر به العمل وقرأه الناس.
- 4- يعد هذا المنهج النقدي بمثابة بحث في البعد التاريخي داخل العمل المكتوب ذاته، ولكي نستكشف هذا الامتداد التاريخي ونحيط بتفصيلاته وملايساته التي ستعين بحثنا عن قوانين العمل الذهني الذي نتج عنه هذا العمل الأدبي - يجب أن نقسمه زمنياً إلى أربعة مراحل : مرحلة ما قبل الكتابة، ثم: مرحلة الكتابة - مرحلة ما قبل الطباعة، ثم : مرحلة الطباعة.

ويُتضح من كل ما سبق ذكره أن الكاتب نفسه صانع بداية الاستطاعة، ولته إذا أهمل دوره أو أخفاه فمن المجال تطبيق هذا النقد التكويني، لأن بدايته أن تكون للكاتب مذكرات أو أحاديث أو ما أشبهه، يذكر فيها متى تيقظت في نفسه - لأول مرة - فكرة هذا العمل الأدبي؟ وهل بادر إلى اتخاذ الأهبة لتنفيذ مشروعه بالبحث عن المساندة أو المساعدة من مراجع أو رحلة، أو قراءة إبداعات أخرى؟ أم انصرف إلى أعمال مختلفة، ولكن الفكرة القديمة عادت تفرض سلطتها عليه الخ.. وكذلك تقوم "المسودات" بأداء وظيفة مهمة في هذا النقد، لأنها المحاولة الطازجة، الخلق الأول، ومن المهم أن يقابل بالمحاولة الناضجة، الخلق الأخير (المنشور) لنرى الفروق بين المحاولتين. فإذا لم يذكر المؤلف شيئاً عن ملايسات ولادة الفكرة، وكيف تعامل معها، وأخفى عاداته في الكتابة، ولم يسمح بالإطلاع على مسودته، أو أعدمها.. فإن غياب الخطوة الأولى لن يسمح للناقد بالمضتّى إلى الخطوة الثانية.

أما هذه الخطوة الثانية، الواجبة على الناقد، فقد عرفنا أن هدفها النهائي في توصيف العمل الأدبي: الكشف عن آليات التفكير التي وجهت الكاتب ومنحت هذا النص ملامحه الخاصة، ومعرفة قوانين العمل الذهني الذي أنتجه، من ثمّ قيّمه مطالب بدراسة كل التفاصيل والظروف والملايسات الموضوعية والذاتية التي زامنت تكوين هذا العمل منذ كان "فكرة" إلى أن أصبح "نصاً" في صورته الأخيرة. وهكذا سيقراً مسودات العمل نفسه، وسيقرأ طبعاته المتكررة (إذا كانت) ليرى هل لحقه تعديل أم لا، بل يجب أن يقرأ جملة مؤلفات الكاتب ليكتشف له: هل سبق أن طرح الفكرة ذاتها؟ وكيف؟ هل يدور حولها؟ هل يناقضها؟ هل يحاول إخفاء تناولها باستحدث أسلوب مختلف؟ ... وهكذا. وأخيراً...

1- لقد تحقق إنجاز نقدي مهم بالنسبة لإبداعات مؤلفين ممن سجلوا مراحل ولادة

أعمالهم - بخاصة في مجال الرواية - واحتفظوا بالمخطط الهيكلي (سيناريو للعمل) والمسودات والوثائق.. للخ، ومن هؤلاء جوستاف فلوبر (مؤلف رواية مدام بوفاري) ودستوفسكي (مؤلف رواية الإخوة كارامزوف).

إن هذا النقد التكويني يقع بين النقد الألسني (اللغوي) والنقد النفسي. وبهذا المعنى الأخير نجد له بعض المساندة، أو المحاولة، في النقد الألبني (العربي) الحديث. والسابق إلى هذا مصطفى سوييف في كتابه : "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"، وقد قابل بين عدد من مسودات قصائد عدد من الشعراء، وما يمارسونه على هذه المسودات من عمليات تغيير في الألفاظ، وترتيب الأبيات، وعلاقات الأشرطة، والصور، وموقع كلمة القافية.. للخ، وبين الصيغة الأخيرة للقصيدة كما نشرت في الصحف، ثم في الديوان، وهل تتفق الصيغة بين الصحيفة والديوان أم أجرى عليها تعديل آخر بعد نشرها على الناس، وتلقى تعقيباتهم عليها. إن مصطفى سوييف - المتخصص في علم النفس - وجد دائما التعليل لحركة الذهن، وتداعيات الأفكار، والمعاني، والألفاظ.. ما يفسر به نمو القصيدة، وتطورها، ما بين مرحلة "الانبثاق الأول" وحتى النشر. كما أضاء - بالطريقة النفسية ذاتها - مراحل بناء القصيدة من مقاطع أو أقسام، أطلق عليها مصطلح "وثبات"، فالقصيدة في رأيه ليست مكونة من أبيات مفردة، وإنما من "وثبات" تختلف في عدد أبياتها، تأتي مترابطة كالحناقيد.

لدينا أيضا فصل في كتاب شوقي ضيف: "شوقي شاعر العصر الحديث" كتبه معتمدا على مسودات بخط أمير الشعراء. وكتاب الشاعر شفيق جبري: "أنا والشعر" وفيه عرض بكثير من الموضوعية طريقته في النظم، وما أدخل على بعض قصائده من تعديل، وكيف فكر فيه، وما موقفه منه بعد ذلك. وقد عرضنا

لهذا في كتاب "الصورة والبناء الشعري".

3- من المحاولات الجديرة بالاهتمام، ما كتبه الشاعر صلاح عبد الصبور في كتابه "حياتي في الشعر"، فقد ذكر شيئا عن طريقته في صنع القصيدة، موازية في مولدها بالوجد الصوفي (أو الوارد)، ولكنه لم يشر لماذا حجب بعض قصائده عن النشر في طبعات تالية من دواوينه، ولماذا عدل في قصائد أخرى؟ وهذا هو الجانب الذي يجب أن يضطلع به النقد التكويني.

الفصل التاسع

ثلاث دراسات في النقد العربي

لقد توقفنا قليلا عند ثلاث دراسات مختلفة التوجه، حاولنا أن نكون دليلا إلى مرحلة البدايات (الوسيلة الأدبية، منهل الورد إلى علم الانتقاد - الديوان في الأدب والنقد). وفي هذا الفصل، وبعد ما قطعنا في رحلة الأمتداد والتعرف على أصول النقد الأدبي الحديث واتجاهاته أو مدارسه، نتوقف عند ثلاث دراسات نقدية تنتسب إلى زمن آخر، ويأخذ كل منها بمنهج مختلف. إننا بهذا الصنيع نحقق أكثر من غاية، فكما نعرف طبيعة الفكر النقدي في المرحلة بما صدر فيها من كتب، نعرف شيئا - مهما كان يسيرا - عن النقاد أنفسهم. وسنختار الدراسات الجادة، وليس بالضرورة أن تكون المبكرة لأصحابها، ولكن الضروري أن تكون معبرة عن تصور كل منهم للنقد، ومن الضروري كذلك أن يكون الناقد الذي نعرض له، ولكتبه ذا حضور متميز في الساحة الثقافية العربية، وتأثير ملحوظ في توجيه حركة التأليف في النقد.

إن انتقاء هؤلاء الثلاثة لا يعنى أن غيرهم دون مقدرتهم العلمية، ولكن شرط الوضوح في المنهج، والتأثير الثقافي، قد تختلف درجته ما بين واحد والآخر. لقد صدرت في نفس المدة الزمنية التي نعرض لها دراسات شديدة الأهمية، مثل كتاب عبد القادر القبط: "في الأدب المصري المعاصر"، وكتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: "في الثقافة المصرية"، وكتاب سلامة موسى: "البلاغة العصرية"، كما كانت كتابات العقاد مستمرة، وكتابات لويس

عوض بادنه، ومثله رشاد رشدي وغيرهما من أساتذة الجامعة، ولكن شرط التأثير المنهجي والتفاعل الخلاق مع المثقفين عامة، ومع النقاد من الشباب خاصة، كان أقوى وضوحاً عند هؤلاء الثلاثة، الذين تقرب منهم من خلال هذه الكتب الثلاثة:

- 1- محمد مندور - وكتابه : في الميزان الجديد.
- 2- محمد غنيمي هلال - وكتابه : النقد الأدبي الحديث.
- 3- شكري محمد عياد - وكتابه : دائرة الإبداع.



محمد مندور (1907 - 1965) قادم من كفر أبو مندور - محافظة الشرقية - إلى جامعة القاهرة، ليدرس في سياق واحد اللغة العربية في كلية الآداب، والقانون في كلية الحقوق، وهو نموذج لتكوين الناقد ثقافيا وعمليا، وتلقى دراسة عليا في فرنسا وحصل على درجة الدكتوراه من مصر في "النقد المنهجي عند العرب"، وكتب المقالة النقدية واشتغل بالصحافة الحزبية وخاص غمار السياسة وكان نائبا برلمانيا (وفديا) وكان ينتسب إلى عائلة شبه إقطاعية، ولكنه رفع شعار العدل الاجتماعي ودعا إلى الاشتراكية، خاض حوارات نقدية مع نقاد كبار ففكفوه بالأحجار وناقشهم بالمنهج والمصطلح، بدأ ناقدا جماليا وطور رؤيته فتوحد المعتد السياسي بالمنهج النقدي، ولم يجد في الاشتراكية نقیضا للجمالية.

للكتاب الذي نؤثره: "في الميزان الجديد" جمعت مادته من مقالات نشرها آخر عهده بفرنسا وأعقاب عودته منها عند ظهور ارهصات نشوب الحرب العالمية (1939). يمكن أن نلمح في عنوان الكتاب صفتين مطلوبتين للناقد: الدقة وتحري الموضوعية: (الميزان) وتجديد الفكر والتواصل مع العلوم الحديثة، ثم الشعور بأن طرائق النقد السائدة حينذاك استنفدت قدرتها وأصبحت تكرر نفسها، من ثم تحتاج إلى منافذ ثقافية جديدة وإدراك لوظيفة الأديب مختلف. لقد كان محمد مندور كل هذا، وفي كتابه الذي اخترنا، تبدو دعوات الشاب العائد من أوروبا بعد تسع سنوات من معايشة الثقافة والفن والحياة بمستوياتها، ناضجة، جسورة وثقة، قادرة على تحليل الماضي (التراث) الأدبي، ونقد الراهن من الإبداع، واقتراح البديل أو البدائل، وفي هذا يقدم - عمليا - صورة لما ينبغي أن يكون عليه الوعي النقدي من امتداد الدراسة الواعية إلى جملة الأدب القومي، والإدراك التفصيلي للإنتاج المترادف في عصره، والتواصل الحي الإيجابي مع

الثقافات العالمية، وليس النقد الأدبي وحده. وهذا ما نجد الدليل عليه في مادة كتاب "في الميزان الجديد".

1- الدعوة إلى "الشعر المهموس" - ومنذور هو صاحب هذا المصطلح، والمسؤول عن تحديد مراده منه، وهو يردفه إيجابياً بصفتين حين يقول: "تريد أنبا مهموساً أليفاً إنسانياً"، ويوضحه بالعرض على نقيضه: "الهمس في الشعر ليس معناه الضعف، فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتصن صوته خارجاً من أعماق نفسه في نغمات حارة، ولكنه غير الخطابية التي تغلب على شعرنا فتفسده، إذ تبعد به عن النفس، عن الصدق، عن النبوءة من القلوب. الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الطبع في غير جهد ولا إحكام صناعة". بعد أن رفض شعر التهالك في العواطف والإسراف في الرقة، ورفض الخطابية والجلجلة الصوتية، ورفض الارتجال الذي يخدم السذج من الشعراء فيلتبس عندهم بغيض القريحة وتنفق الموهبة وعرامة الفطرة وبساطة التلقائية، يعود إلى التحديد الإيجابي لمعنى الهمس في الشعر: "هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشغائها مما تجد، وهذا في الغالب لا يكون من الشاعر عن وعي بما يفعل، وإنما هي غريزته المستتيرة ما تزال به حتى يقع على ما يريد. الهمس ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على المشاعر الشخصية، فالأديب الإنساني يحدثك عن أي شيء يهمس به، فيثير فؤادك، ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك بسبب".

هذا ما أراد مندور من تسمية "الشعر المهموس" الذي وجد استجابة نقدية، كما ولجه رفضاً من كثير من الشعراء لما تعودوا من التنافس على اجتذاب الجماهير حين الإنشاد بالعبارات الخطابية ودعاوى الفحولة والجهارة وترديد الشعارات. أما هؤلاء الراقضون فقد زعم بعضهم أن مندور - بهذا - يفضل شعراء المهجر على شعراء المشرق، وهذا - في ظنهم - موقف غير مقبول،

وربما غير وطني أيضا!! وزعم بعض آخر أنه اصطلح هذا المصطلح ليشهر به شعر زوجته (الشاعرة ملك عبد العزيز)، ومع هذا فإن استشهادات مندور الداعمة للمصطلح كانت من شعر ميخائيل نعيمة (قصيدة : أخی) ومن شعر نسيب عريضة (قصيدة: يا نفس)، ثم (قصيدة: ترنيمة مرير)، وفي مجال النثر المهموس قدم دراسة عن مناجاة للأديب المهجري أمين مشرق بعنوان "أمي". في كل هذا لم يجر تفصيل جزافي للمهجر، ولا ذكر عابر لشعر ملك عبد العزيز، مع أنها - على الأكل فيما بعد - يستحق شعرها الكثير من العناية والإعجاب.

2- يجمع مندور إلى جسارة طرح مصطلح جديد، وجلاته، ومناقشة الراضين له والمتشككين فيه: القدرة على نقد ولتقاد شخصيات ذات جبهة وحضور ونفوذ ثقافي وتاريخ، معتصما بأسانيد العلمية الموثقة، وطامحا إلى احترام الحقيقة العلمية وليس الكسب الدعائي بتجريح "الكبار" أو انتقاصهم، ولو أنه كان يتطلع إلى الكسب لكان طريقه معبداً بامتداح هؤلاء الكبار ذوي التأثير بل ذوي النفوذ.

* فقد كتب مقالا من النقد الذوقي الجمالي عن رواية "دعاء الكروان" لطف حسين فأخذ على أسلوبها عيبين واضحين، الأول أنها تركيب من جرائم ولوحات" منها ما يمت إلى القصة بسبب قوى، ومنها ما يتراخي به ذلك السبب وإن لم يعدم القيمة الذاتية. أما العيب الآخر فيكتشفه أو يكشف عنه في ضوء مبدأ فني مهم، هو ما يترجمه عن الفرنسية بعبارة: "مشكلة الواقع"، بمعنى أن تكون القصة قادرة على توجيه مدارك القارئ إلى الحياة والشخصيات والأحداث في ذاتها، ولذاتها، دون إحساس بوجود كاتب القصة أو وساطته بين النص ومتلقيه، وتقول عبارة مندور: تلك المشكلة لا نراها متوفرة في كل أجزاء القصة.. وذلك لسببين كبيرين: أولهما طغيان المؤلف على شخصياته، وثانيهما تحجر أسلوبه في طابع خاص يعرفه الجميع!! ويلتقى العيبان السابقان في عيب ثالث يمس طريقة تقديم

القصة، فقد ساق أحداثها وأوصافها وصورها ولوحاتها على لسان "آمنة"، وكما يقول مندور: "هذه طريقة لا غبار عليها ولكن على شرط أن يأتي القصص طبيعيا مسالما لنفسية من يقص"، وهذا يعني أنه إذا كانت آمنة هي التي تتحدث (وليس طه حسين) كان ينبغي أن تساق الأمور في مستوى مداركها، ولغتها، وأن تكون المشاعر والانفعالات انعكاسا طبيعيا لتجربتها وخبرتها المحدودة جدا.

إن مندور يكتب هذا في نقد قصة لطله حسين، وله معه ماضٍ حافل بالرعاية، فطله حسين هو الذي نصحه بدراسة كلية الآداب، وكان هو مندور مع كلية الحقوق، فأذن له أن يدرس في الكليتين معا، وهو الذي أرسله في بعثة إلى فرنسا، وبذل وساطته في الحصول على استثناء له حين رسب مندور في كشف النظر!!، وكذلك رعاه لطفى السيد، أستاذ طه حسين حين خذله إدارة البعثة في فرنسا وحجبت راتبه!! وقد قابل مندور هذه الرعاية بالاعتراف والإجلال والإشادة بقيمة طه حسين الثقافية وريادته للتجديد، ولكن هذا لا يعني - إذا ما كنا بصدد تحليل أو تنوُّق لعمل محدد - أن يدخل الخاص في العام، فتضيق الحقيقة العلمية، وكأن "دعاء الكروان" هي طه حسين نفسه، والمساس بها مساس به!!

* وحين ينشر توفيق الحكيم كتابه: "زهرة العمر"، (1943) وهو نوع من المذكرات أو اليوميات الشخصية التي يصف فيها جانباً من حياته في فرنسا للحصول على الدكتوراه في القانون، ثم جانباً من حياته في مصر عقب عودته (بعد أن فشل في التقدم للدكتوراه) ليعمل "وكيل نيابة" في محافظة البحيرة، و "زهرة العمر" من أهم وثائق السيرة الذاتية لتوفيق الحكيم، وبصفة خاصة فيما يتعلق بمصادر أفكاره، وموقفه من المدارس الأدبية الغربية. فكيف قرأ مندور هذا الكتاب؟ ماذا أخذ عليه؟ وكيف عرّف جانب القوة فيه؟ - يقول محمد مندور: "إن سر الخلود في الكثير من عيون

الأدب يرجع جانب كبير منه إلى خصائص الصياغة، ولا أدل على ما نقول من استحالة ترجمة الشعر الخالص. وهكذا نستطيع أن نجمل التحفظات التي نراها (في زهرة العمر محتوى وصياغة):

1- عدم الإمعان في الحياة طلباً للمعرفة المباشرة.

2- شدة وطأة للتفكير الرياضي وعدم تنمية روح الدقة التي ترى التفاصيل والمفارقات وتحرص عليها لدلالاتها الإنسانية، لا لتأييدها لفكرة عامة أو اتجاه مسيطر.

3- عدم الإيمان بجمال الصياغة والشكل، مع أنه إيمان بالجمال المطلق، ولنذكر قول أفلاطون: "لو صيغت الحقيقة امرأة لأحبها جميع الناس".

هذه هي مواضع نقدي للكتاب وصاحب الكتاب، حرصت على البدء بها لأني أقدر مبلغ الأثر الذي سيحدثه هذا الكتاب في النفوس، كما أقدر قوة كاتبه، وقد خشيت أن يجتاح المؤلف القراء فيما هو محق فيه وغير محق. ولاشك في أن القارئ عندما يقرأ للكتاب - وهذا ما أرجو أن يفعله - سيحس بإيمان كاتبه إيماناً لا يدفع، إيماناً مخلصاً من نفس مخلصاً. ثم كم فيه من ضياء! كم فيه من فهم عميق سليم لمعنى الثقافة الإنسانية.

هذا الكتاب سيمثل - كما قلت - مرحلة من مراحل حياتنا الروحية والثقافية، وذلك ما سابينه. وأما ما سبق فلست أتجه به لغير ملكة النقد عند القارئ. وهناك ملكة أخرى هي التي أدعو القارئ إلى أن يتناول بها هذا الكتاب، تلك هي ملكة الفهم، بل ملكة المشاركة في الحسن والإيمان.

* ويدور حوار نقدي حاد بين طه حسين وعباس محمود العقاد حول أبي العلاء المعري ورسالة الغفران، فيكتب العقاد عن الغفران معجباً، يؤكد أن فكرة أبي العلاء في الرحلة إلى العالم الآخر لم يسبقه إليها أحد غير لوسيان في

محاوراته في الألمب والهالوية!! وهنا يكتب محمد مندور مصححا قول العقاد، مثلا على قصوره، في أسلوب لم يخل من إداة عامة تتجاوز الموضوع المثار، إذ يقول: "هذا قول عجيب يدخل في سلسلة تأكيدات الأستاذ العقاد التي لا حصر لها في كل ما كتب، والتي كثيرا ما تدهشنا لجرأتها. ففكرة الرحلة إلى العالم الآخر قديمة قدم الإنسانية، عرفها اليونان قبل لوسيان، وعرفها العرب قبل أبي العلاء، والكل يعلم ما في أساطير اليونان من وصف لنزول أورفيوس إلى العالم الآخر ليسترد منه زوجته أوريديس، والكل يعلم وصف هوميروس لرحلة أوليس، ووصف فربليوس شاعر الإنيادا لرحلة إنيوس بذلك العالم، كما نعلم جميعا أشعار المتصوفة في أحلام يفظتهم ونومهم، ومن تلك الرحلات الرائع الجميل، كوصف الحارث بن أسد المحاسبى في "التوهم"، الذي نشره المستشرق الدكتور أريبري، وصتر له الأستاذ أحمد أمين بك. وفي عصر مقارب لعصر أبي العلاء كتب ابن شهيد رسالة "التوابع والذوايع" المنشورة بكتاب: "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة"، وهي شديدة الشبه برسالة الغفران، ومع ذلك يؤكد العقاد أن فكرة رسالة الغفران لم يسبق أبا العلاء إليها غير لوسيان".

ويربط مندور قول العقاد في رسالة الغفران بما يعده آفة، أو تحرافا في المذهب: "موضع الداء دائما هو ما ذكرت من إقحام كتابنا لأراء كونوها من مطالعاتهم في الكتب الأوروبية على أدبنا إقحاما، بدلا من الخضوع لذلك الأدب والصبر على فهمه، واستخلاص ما به في تواضع وإخلاص".!! هذه عبارة قاسية، بقدر ما هي صحيحة، وإن تكن قسوتها تلاحق العقاد (الذي شهر بوصف العملاق، والعقري) الذي سيظل إلى آخر حياته لا يحتفظ لمندور بشئ مما يستحقه من التقدير (الموضوعي) وهذه إحدى آفات النقد، بل آفة الثقافة في مجتمعنا، ولاشك في أن التخلي عن الموضوعية والحكم العقلي يعد مدخلا لتفريغ المثقف والثقافة معا من أهم العناصر المؤثرة في تكوينهما.



محمد غنيمي هلال (1916 - 1968) من ريف محافظة الشرقية وحفظ القرآن الكريم، والدراسة في المعاهد الأزهرية والتخرج في دار العلوم، إلى جامعة السربون والتخصص في الأدب المقارن. ولقد أثمرت مدته القصيرة - إذ رحل وهو في الثانية والخمسين - عددا من الدراسات الأصيلة، في صدارتها "الأدب المقارن"، الذي يعد رائدا من رواده للمتحمسين المجددين، وإن لم يكن السابق زمنا في طرح المنهج المقارن أو إجراء البحوث في ضوئه. كان يجيد من اللغات العربية والفارسية والفرنسية والآسياتية والإنجليزية وغيرها، وقد أتاح له هذا أن يتصل بالأعمال الإبداعية في لغاتها الأصلية، وأن يتابع المنجز النقدي العالمي من خلال الدوريات والمؤلفات الحديثة أولا بأول، كما نقل إلى العربية نصوصا فارسية وفرنسية أثرت الفكر النقدي العربي. وليس من سعيننا أن نقدم إحصاءا بمؤلفاته، وقد أثرنا كتاب "النقد الأدبي الحديث" للأسباب التي ذكرنا، وليس هو بالأول ولا الأخير، وقد ألفه عام 1958، وراح ينمى موضوعاته حتى اكتمل واستقر على صورته الراهنة التي جعلت منه موسوعة نقدية نتلنا على الجوانب التي يفتقدها الناقد (العربي) الناشئ، ورأى غنيمي هلال أنها تكفي لإمداده بالمعارف الأساسية، وفي هذا المختصر لا مكان للتعريف المفصل أو عرض القضايا ومناقشتها، وبخاصة أن الكتاب متاح لمن يسعي إليه، ويكفي أن ندل على ما تميز به إطاره العام ولم تتسع له دراسة نقدية (تعليمية) قبله.

1- يبدأ الكتاب مع بداية النقد نفسه، فبابه الأول عن "النقد اليوناني"، وبعد مقدمة موجزة عن البعد التاريخي يجتري القول عن أفلاطون وأرسطو، ليفصل في اللغة (الأدبية) عند أرسطو، ونظرية المحاكاة، والفنون الداخلة في النظرية: (المأساة، والملهاة، والملحمة) ثم يستوفي الكلام عن فن

الخطابية، ومنها إلى الأسلوب. وقيل أن يغادر أرسطو - الذي سيعود إليه في أماكن مختلفة من هذا الكتاب، يشير إلى مكانة أرسطو في النقد العربي ليكون هذا بمثابة توطئة للباب الثاني عن "النقد عند العرب". وفي هذا الباب يفصل في ما يدعوه "أجناس الأدب" الشعرية ثم النثرية، معتمدا على مصادر النقد عند العرب، ويحاول أن يحقق توازنا كفيًا بين ما أثار من النقد اليوناني، وما يثير من النقد العربي، فيفصل في: تنظيم أجزاء القول، والأهداف الإنسانية للأدب في النقد العربي، ثم يعرض للوجوه البلاغية العربية، حريصا على إظهار للتأثير الأرسطي في البلاغة العربية.

إن هذا البدء بالنقد اليوناني، وهذا الاهتمام بالأثر اليوناني في البلاغة العربية يوصل حقائق تاريخية ومنهجية يجب ترسيخها في وعي الناقد (النائس) بصفة خاصة، فالفكر اليوناني (النقدي) أسبق، وأقوى (لأنه صناعة الفلاسفة) وأكثر حيوية (لأنه اعتمد على فنون متنوعة: المسرحية، والملحمة، والخطابية بأنواعها) ولكن المبدأ الأهم هو هذا التداخل الثقافي الحضاري الذي يعلمنا أنه لاشئ يوجد في عزلة، وأن أية ظاهرة إنسانية هي بالضرورة مشتبكة بظواهر أخرى، وأنه - في الدراسة العلمية - لا بد من توثيق المعلومات، وإسناد القول إلى صاحبه، من ثم لا مكان للغرور القومي، أو الادعاء مهما كان دافعه، ومهما حسنت نية صاحبه.

2- لقد استغرق البيان السابقان نصف حجم الكتاب، ليمتد الفصل الثالث على نصفه الآخر، وهو بعنوان: "النقد الأدبي الحديث" - وهذا عنوان الكتاب في جملته (وقد يعاب - منهجيا - أن يحمل باب أو فصل من كتاب عنوانه الشامل، لما يفهم منه بأن ما عدا هذا الباب أو الفصل ليس من الموضوع) ولعله أراد أن يقيم حاجزا اصطلاحيا بين القديم والحديث، أكده بحاجز معرفي إذ بدأ هذا القسم عن النقد الحديث بفصل مستفيض (70 صفحة) عن أسس الجمال الفلسفية للنقد الحديث، فيربط بين المدارس الفلسفية

والمذاهب الأدبية والنقدية في سياق واحد، وكان هذا الربط يتحقق، بهذا الامتداد والشمول، لأول مرة في مؤلفات النقد العربي، كما كان ينص معرفياً وعملياً على خصوصية النقد الحديث، أنه أوربي النشأة، وأن الفلسفة حجر الزاوية في توجيهه، وأن الفلسفة - ماثلة وموجهة في الإبداع، وفي الدراسة الأدبية، وفي النقد على السواء، ولهذا حرص غنيمي هلال على أن يعتمد في تحديد الأطر الفكرية للمدارس الأدبية والمناهج النقدية على فلاسفة مبدعين، أو مبدعين فلاسفة، ونقاد أيضاً، مثل إيجار آلان بو، وإليوت، وسارتر. ويمكن أن نلاحظ أن حجم المشاركة الفرنسية في تشكيل الثقافة الحديثة يفوق مشاركة (لغات) أخرى، وهذا متوقع بحكم الدراسة في جامعة السربون، ولكنه لم يتخل عن الأمانة العلمية، والنظرة الموسوعية، فمن ألمانيا يذكر كانت وهيجل، ومن أمريكا ذكر آلان بو، ومن إنجلترا يذكر إليوت، ومن إيطاليا يذكر بنديتو كروتشي.

3- لقد تعاقبت بعد ذلك ثلاثة فصول عن الفنون الأدبية الثلاثة: الشعر والقصة والمسرح، محافظاً على الترتيب التاريخي لظهور كل منها، ومتخلياً عن نمطية المعيار والخصائص، فلكل واحد منها عناصره، وهنا يمزج بين تقصّي النوع الأدبي من الناحية التاريخية معتمداً على مكانه في الآداب الغربية، ومن ثم عناصر البناء كما أقرها النقد الغربي أيضاً، وبين هذا وذلك يستقل النوع الأدبي نفسه بفقرة تصفه وتوصله وتتعبق تاريخه في الثقافة العربية.

يتدرج طرح قضايا الشعر في ست فقرات: الأولى ذات طابع وصفي تاريخي عن نشأة الشعر، ثم تطور مفاهيمه عبر المدارس الأدبية، وأدواته، مع اهتمام بمعنى الإلهام. وتفرّد فقره لمفهوم الشعر في العصر الحديث، وهي امتداد للمسايق، ثم يتوقف عند: التجربة الشعرية، وقضية الوحدة العضوية، ثم صياغة الشعر وكيف تأثرت بدعاوى المدارس الفلسفية والأدبية، وموسيقا الشعر، وفي

هذه الفقرة بصفة خاصة يعود إلى الشعر العربي ويقصر إثارة القضية على نماذج، فنعرف من هذا أنه إذا صح التمثيل أو التمثيل بأشعار اللغات الأخرى في طرح مفهوم التجريبية أو وحدة القصيدة، فإن "الموسيقا" - بصفة خاصة - لا تتجاوز اللغة، وموسيقا الشعر العربي نابعة من اللغة العربية، بادئة بالصوت (الحرف) العربي، مليية للذوق العربي وشعوره بالإيقاع وانسجام النغم، وهذا مما لا تتشابه فيه لغة مع لغة أخرى.

وفي الفصل الخاص بالقصة يبدأ بالتعقب التاريخي - كما كان مع الشعر - وهذا التعقب يبدأ من الآداب الأوربية أيضا، ثم يفرد فقرة للقصة العربية تراثا وحاضرا، ثم يختار عنصرين - دون غيرهما - من عناصر بناء القصة، وهما: الحكاية، والأشخاص. ولكن تفاصيل الدراسة تتجاوزهما، ففي الحكاية يرصد طرق العرض، والصراع ووسائله، وتعدد الأصوات، والإيقاع، والبيئة، وقصة الأجيال، (وليس رواية الأجيال)!!

من الواضح أن الناقد لم يفرد فن القصة القصيرة، ولم يفرق بين القصة والرواية، ولم يستوف عناصر البناء القصصي تحت عناوين مستقلة، واكتفى بالإشارة إليها (سياقا) تحت واحد من العنصرين المذكورين، وقد أشار إلى تشيخوف في فصل "المسرح"، مع أنه أحد مؤسسي فن القصة القصيرة على المستوى العالمي (مع معاصره للفرنسي جي. دي. موباسان).

وفي الفصل الخاص بالمسرحية يبدأ بالاتجاهات العالمية المتأثرة بأرسطو (الكلاسيكية) ثم يتجاوزها وتنقسمه التقليدي (المأساة والملهاة) إلى ظهور الدراما الحديثة، والميلودراما. وفي هذا الفصل تغيير أساسي ليس له سابقة فيما كتب عن الشعر أو القصة؛ إذ لم يفرد فقرة لفن المسرحية العربية أو تطورها التاريخي، هذا مع ما يعرف عن مسرح أحمد شوقي الشعري، ومسرح توفيق الحكيم النثري، وقد اقتصرته إشارته إلى المسرح العربي على عنصر واحد (في

سبع صفحات) تناول صراع الأفكار والطبقات في المسرحيات العربية الحديثة، وقد استمد أمثلته للتوضيحية من مسرح أحمد شوقي، وعزيز أباظة، وعلى أحمد باكثير، وتوفيق الحكيم، وبشر فارس ذي الاتجاه الرمزي، ولطفى الخولي، ولويس عوض، وسعد الدين وهبة، ونعمان عاشور. وكما هو متوقع، فإن عرض هذا العدد الوفير من المسرحيات في هذا العدد المحدود من الصفحات يكاد يكون قليل الجدوى، لم يتجاوز جانب الصراع إلا لمقارنات عابرة، ولعلنا نتساءل عن سر هذا العبور الخاطف بفن المسرح العربي، الذي لم نعهده في الشعر أو القصة. وهنا ندرك أن للفنيتين: الشعر والقصة امتدادا تراثيا، وأصالة مشهودا لها عالميا، فشرعنا العربي له استقلاله التاريخي ولا يختلط بأي شعر آخر، والقصة في التراث العربي قد ذكر نماذجها مثل المقامات، ورسالة الغفران، وحي بن يقظان، وألف ليلة وليلة.. إن هذه الأعمال تذكر في الآداب العالمية مؤثرة ومؤصلة، وليست متأثرة أو صدى لغيرها، ومن هنا كان حرصه على ذكرها وإفساح المجال لها في فقرة مستقلة، وهو ما لم يتحقق لفن المسرح، الذي ليس له جذور تراثية، ولم يستتب شكلا مستقل به عن الشكل (الغربي) التقليدي، ولهذا لم يتجاوز الاهتمام به هذه الإشارة المقتضية إلى الصراع الفكري والبطني في هذا العدد المحدود من المسرحيات، فكأنما أصدر توصية بأن الناقد الذي يريد أن يعرف أسرار فن المسرح ويعي تطوره ومذاهبه فإنه لا بد من العودة إلى نصوصه في اللغات الأوربية.

أما التغيير الآخر الذي انفرد به هذا الفصل عن المسرحية فهو التفصيل في عناصر البناء المسرحي، في مقابل الإجمال في عرض عناصر البناء القصصي، إذ فصل في أنواع المأساة، وأنواع الملهاة وإمكانات المزج بين النوعين، وهو ما مهد للدراما الحديثة، ولوجود الميلودراما، ثم توقف عند: الحكاية، والحدث، ثم: الشخصيات وأبعاد الشخصية، والصراع، ثم الموقف الدرامي ومسرحيات المواقف، والمسرح الملحمي، ثم الفكرة وصراع الأفكار،

وأخيراً : الحوار والأسلوب. وقد ختم هذا العنصر الأخير بإشارة - أخرى وأخيرة- إلى المسرح العربي، إذ طرح قضية الفصحى والعامية في الحوار، وما دعاه اللغة الوسطى، - التي اصطنعها توفيق الحكيم - أو اللغة الثالثة.

هذا تعريف بإطار مفهوم الثقافة النقدية كما تصوره محمد غنيمي هلال، وهو بذاته إطار متوسع للنقد الأدبي الحديث كما كان ينهض بتدريسه لمستوى طالب الجامعة، وطالب الدراسات العليا، ولقد ترك هذا الكتاب أثراً كبيراً في توجيه بحوث طلبة الماجستير والدكتوراه في كل أقطار الوطن العربي، ولقد استمدوا من عناوينه، وقضاياها، وإثاراته، ومنهجه، وإشارات، عشرات الدراسات والأطروحات، بما يؤكد أصالة صاحبه، وشمول رؤيته، وأمانة تناوله، واتساع مصادره ومراجعته.

لمحمد غنيمي هلال دراسات في علم الأدب المقارن، وتطبيقاته، وهذا العلم فرع من أفرع النقد الأدبي، وينبغي وضعها في حسابنا ونحن نقرأ كتاب "النقد الأدبي الحديث" الذي حفل بالمقارنات، واهتم بالكشف عن الجذور وتعقب هجرة الأفكار والمبادئ والفلسفات والأساليب والأشكال الفنية عبر الأزمنة والحضارات، وهذه إضافة جليلة ذات أثر عظيم في النقد الأدبي الحديث.

شكري محمد عياد



شكري محمد عياد (1921 - 1999) يختلف عن سابقه في أمور تبدو مؤثرة في تكوينه الثقافي أكثر مما تتفق معهما فيه، فإذا كان محمد مندور متأثراً بطله حسين، وكان غنيمي هلال معجباً بالعقاد، فإن شكري عياد كان عضواً في جماعة "الأمناء" التي كونها الشيخ أمين الخولي عام 1943 تحت شعار: "الفن والحياة"، وقد استمرت هذه الجماعة ربع قرن. والمهم أن منهج أمين الخولي في التجديد يبدأ بالتعمق في دراسة التراث العربي في ضوء الفكر الحديث، لاستبعاد ما لا تتقبله مناهج هذا الفكر، واستبقاء وتنمية العناصر والقيم الحية بحيث تتواصل عضويًا مع واقع العصر، الواقع المادي والمعنوي. إن أمين الخولي، تلميذ الإمام محمد عياد ومدرسته، طبع هذا الأثر في شكري عياد، وقد ظهر هذا الأثر - بشكل مباشر - في ثلاثة أمور:

1- فقد أعد رسالة الماجستير تحت إشرافه، وكانت عن 'وصف القرآن الكريم ليوم الدين والحساب'، وقد أرسى بها أساس مدرسة جديدة يمكن أن تعرف بأنها مدرسة التفسير الأدبي للقرآن الكريم، أو التفسير البياني، كما أطلقت عليها الأديبة الدكتورة بنت الشاطن، ويصف شكري عياد منهج أستاذه بأنه تفسير القرآن الكريم تفسيراً أدبياً في ضوء الفكر العقلي (العصري) ومناهج الدراسة الأدبية الحديثة (ونرجح أن هذا ما أخذ به سيد قطب في تفسيره المطول: في ظلال القرآن)

2- بذل الجهد العلمي في تأصيل المعرفة، وهو ما عبر عنه أمين الخولي في عبارة له مشهورة: "أول التجديد قتل القديم فهما"، ويظهر هذا في الموضوع الذي اختاره شكري عياد لأطروحة الدكتوراه، وهي بعنوان:

"الترجمة العربية القديمة لكتاب الشعر الأرسطى وتأثيرها في البلاغة العربية"، وكان هذا المنهج يعني: استعادة أول ترجمة لكتاب "الشعر" لأرسطو التي قام بها متى بن يونس القناني، في القرن الثالث الهجري، والمقابلة بينها وبين ترجمة حديثة قام بها شكرى عياد عن أصل يوناني، ثم حقق، ووثق تلخيص الفلاسفة: الفارابي وابن سينا وابن رشد لكتاب أرسطو في الشعر، وشرحهم له، ثم عقب على هذا بتأثير الكتاب وشروحه في البلاغة العربية قديما وحديثا.

3- الاهتمام بالبلاغة بعدها الأساس النظري للنقد، ولأنها لا تنفصل عن اللغة التي أنتجتها أو استنتجت منها، وهذا التصور أساس في موقف أمين الخولى من قضية التجديد، الذي ألف كتاب: "فن القول" وكتاب: "مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب". أما الجانب الذي خالف فيه شكرى عياد أستاذه فهو دعوته إلى الأخذ بالمنهج الإقليمي (المكاني) في دراسة الأدب، فقد رأى الأستاذ الخولى - بحق - أن المنهج التاريخي - المسيطر على أفكار المؤلفين - أدى إلى الإجحاف بحق الأدب المصرى، الذى يبدو - فى السياق التاريخي للأدب العربى العام - باهتا ، فاقدا الشخصية والخصوصية، جزئيا منزوبا، فى حين أنه ليس كذلك إذا ما أبرزت نصوصه واعتنى بدراستها فى بيئتها الخاصة. لقد نظر إلى هذا المنهج المكاني، الذى يرى دراسة الأدب العربى مجزءا حسب توزيعه الإقليمي، كما نفعل - عادة - مع الأدب الأندلسى، بريبة وإنكار من دعاة القومية، والحريصين على التأكيد على أواصر التوحد فى التاريخ العربى (سياسة وأدبا) فى حين رأى أمين الخولى - بحق - أن دراسة الأدب العربى منتما إلى أقاليمه يودى إلى اكتشاف تفصيلات وجماليات وصور وأفكار ونصوص ما كان لها أن تحظى بالانتفات حين نحرص - دائما - على تركيز الأضواء على الأدب المنتج فى عاصمة الخلافة، أو فى عدة

مناطق قريبة منها أو بعيدة عنها، مثل بلاط سيف الدولة في حلب، أو الأندلس. قد نجد للمكان أهمية في نقد شكري عياد، للعملى، والنظري - بدرجة أقل - ولكنه لا يرتقى إلى مستوى الحتمية أو الجبرية الماثلة في علاقة السبب بالنتيجة.

يختلف شكري عياد عن سابقه بأن له مشاركة في الإبداع، فقد كتب رولية، وثلاث مجموعات من القصص القصيرة، وسيرة ذاتية (أدبية) وهذا الإسهام الإبداعي ليس مجرد مشاركة أو إضافة نوع أدبي إلى تحصيله النظري، إنه يصب في الدراية النقدية، وعبارة الممتنبي التي قالها في الرد على من انتقد عليه بيتين في مدح سيف الدولة، لها وجه من الصواب، وهذه العبارة تقول: "إن التوب لا يعرفه البزاز معرفة الحائك، لأن البزاز يعرف جملته، والحائك يعرف جملته وتقاريقه، لأنه أخرج من الغزلية إلى الثوبية". إن هذا - فيما نرى - لا يعنى إقرار قاعدة أن الناقد الذى يمارس الإبداع يكون بالضرورة أوفى خبرة وأكثر دراية بطبيعة الفن من الناقد الذى لم تتجاوز خبرته مبادئ النقد. ولقد وجد هذا النوع في عصور وآداب مختلفة، فأفلاطون مؤلف "الجمهورية"، والشاعر الإنجليزي "دريدن" مسرحى وناقد، وكولردج، ناقد وشاعر، وكذلك كان روسو فيلسوفا وناقدا وروائيا، وفورستر روائى وناقد.. الخ، وما يمكن أن يقال هنا إن الناقد الذى يمارس الإبداع ينطوى على نوع من الخبرة أو الدراية الخاصة التى لا تجدها بتمامها لدى الناقد الذى وقفت معارفه عند نقد الإبداع، دون ممارسته.

ألف شكري عياد كتاب: "دائرة الإبداع" عام 1987 - فكان الكتاب في قمة نضجه، وهذا الكتاب حلقة وسطى بين كتابين: "مدخل إلى علم الأسلوب" (1982) و: "اللغة والإبداع" (1988) - وإذا كان الأساس البلاغى ساريا في الكتب الثلاثة، فإن الكتاب الأوسط: "دائرة الإبداع" هو الأقرب إلى التنظير، وهذا ما يبينه العنوان الفرعى للكتاب، وهو "مقدمة في أصول النقد"، وفي مقدمته، وقبل الفهرس يسجل حق سابقه من الباحثين في أصول النقد: أحمد ضيف في كتابه:

مقدمة لدراسة بلاغة العرب، وطه حسين في كتابه الأدب الجاهلي - ويقرر - دون ذكر أسانيد - أن كتاب أحمد ضيف يثير من قضايا المنهج أكثر مما أثارته مقدمة طه حسين، وكتاب ضيف هو الأسبق بست سنوات، ومع هذا لم ينل حقه من الاهتمام، ومع هذا فإنه يلخص موقف طه حسين من منهج دراسة الأدب بأن تكون مزيجاً من صرامة العلم وطلاوة الفن. ولكن طه حسين كان يعرض لمنهج "الدراسة الأدبية"، وليس "النقد الأدبي"، أما هذا النقد الأدبي المسكوت عنه غالباً فقد عرضت قضاياها المنهجية الحديثة من خلال للكتب المترجمة، في مقدمتها ما ترجمه محمد مندور عن لانسون تحت عنوان: "منهج البحث في تاريخ الأدب" ثم ما ترجمه إحسان عباس عن ستانلي هايمن - وقد أشرنا إليه سابقاً - وكتاب ديفيد ديتشس: "مناهج النقد الأدبي" الذي ترجمه محمد يوسف نجم، وأخيراً "نظرية الأدب" تأليف رينيه ويليك وأوستن وارن، وقد ترجمه محيي الدين صبحي. ولكن شكوى عياد بعد هذا التعقب في مقدمته يقول بعبارة محددة ومهمة في التوطئة لتقبل كتابه: "على أن النقد الجديد لم يلبث أن أصبح قديماً، فمئذ لواخر المستنيرَات أخذت البيبوية تغزو ميادين الدراسات الإنسانية، ولا سيما دراسة الأدب، في أوربا وأمريكا، واجتمعت هذه الدراسات تحت لواء علم جديد سمي "السميوطيقا" أو "السميولوجيا" ومعناه علم الرموز. وفي أواخر السبعينيات، عندما كان المثقفون في الغرب يتحدثون عما بعد البيبوية تارة، وعما سموه "التفكيكية" تارة أخرى، أخذت تظهر في العربية كتب ومقالات تعرف بالبيبوية أو "البنائية... إلخ".

في الاقتباس السابق إقرار بضرورة استمرار للكشف عن جديد، فقد أصبح النقد الجديد قديماً، وإقرار بأن البيبوية (الغربية) منهج في التفكير العلمي (الاجتماعي ثم اللغوي) تأثرت به دراسة الأدب، ولم يصنعه النقاد ابتداءً، وإقرار بأن نقدنا العربي لا يزال يعيش زمن التبعية، وأنه - حتى في هذه التبعية - لم يحاول التأسيس أو اكتشاف البديل، وأنه - كذلك - تأخر كثيراً، فأخذ يروج

للبنوية، في حين أنها كانت في مهادها الحقيقي قد أصبحت منهجا مهجورا أو يكاد يخلى مكانه لمناهج جديدة، وهذه نتائج - أو استنتاجات - مهمة، لأنها تكشف عن وجه القصور في النقد الأدبي العربي:

- 1- أنه لا يفتح تفكيره على تطور الحياة وتطور مناهج البحث العلمي.
- 2- وأنه لا يزال يعيش على التبعية للفكر النقدي (الغربي) الذي يرتكز على تراثهم الفكري ويتجاوب ومستحدثات الواقع المتجدد عندهم.
- 3- وأنه - حتى في حال التبعية - لا توأكها محاولة نختص أنفسنا بها لإعادة اكتشاف تراثنا الفكري والنقدي انطلاقا من مقولة أن الجديد يقدر دائما على التأثير في القديم!!

ولعل هذا يظل لغلبة للتطوير والتأصيل على محتوى هذا الكتاب، ويفسر الاهتمام بالأسلوبية دون غيرها من مناهج النقد الحدائى، لأن هذه الأسلوبية - وإن كانت التسمية غريبة، وكان التقعيد والترويج بدأ هناك - لها جذور عميقة في الفكر البلاغى العربي، وبخاصة في نقد عبد القاهر الجرجاني، في كتابه "دلائل الإعجاز" بصفة خاصة، وفي مباحث علم المعانى بوجه عام. وإذا فإنا نستطيع في ضوء هذه المعرفة أن نتصور موقع كتاب "دائرة الإبداع" في سياقه الزمنى العام من مؤلفات شكرى عياد، وفي موضعه الوسطى بين كتابين عن الأسلوب، وعن اللغة والإبداع، أنه بمثابة استصفاة رؤية من قضايا النقد القديم وإعلان موقف من قضايا النقد الحديث، والنقد الحدائى على السواء. إن عناوين الفصول الخمسة الأولى ليست جديدة، أو على الأقل لا تطرح للمرة الأولى: النقد الأديبى بين العلم والفن - التنويع والتفسير - دورة العمل الأديبى - اللحظة الجمالية - المنشئ (أو المبدع)، ولكن من الواجب أن نضيف أمرين: أولا: أنه في كل فصل من هذه الخمسة إضافة خاصة بشكرى عياد، وهذا تصديق لما ذكر في مقدمته من أنه يريد أن يكتب كتابا عربيا لقارئ عربي، وأن يكون هذا

الكتاب كتابه هو، وهذا نقد صريح لهذا السيل من المؤلفات النقدية التي تغرق في النقل عن مصادر لجنبية، وليست لديها الفرصة أو القدرة لتمثل القضايا وتعريب الأسلوب وإعادة تصدير الأفكار، وثانياً: أنه أضاف فصلين: السادس عن "النص"، والسابع عن : القارئ/الناقد، والحديث عن النصّ ارتبط بقضية النوع الأدبي، فازداد الاهتمام به في ضوء مناهج الحداثة، بصفة خاصة: النقد اللساني، والبنوي، والأسلوبي، إذ ينصرف جهد الناقد إلى وصف التشكيل اللغوي، أو البنوية، أو النسج كما كان يقول القدماء، وهذا الوصف له تقنياته المختلفة التي تفرق بين الأگسني والبنوي والأسلوبي، أما القارئ / الناقد، فإنه ركيزة النظر إلى الأدب على أنه وسيلة اتصال، وإلى أن هذا الاتصال لا يكتمل ويؤدي معناه إلا بوجود مستقبل (يكسر البناء) هو القارئ، وأن هذا القارئ (أو المتلقى) يملك النص، ويمنحه حقيقته إن كانت له حقيقة، وبذلك تتعدد النصوص (من خلال التفسير والتأويل) بتعدد القراء، وهذا يعني أن تبقى النصوص مفتوحة قابلة للتعدد بغير حد، ويظل المعنى يتجدد مع كل قراءة الآن ومستقبلاً بغير توقف.

إن شكرى عياد - في هذا الكتاب - يعرض لأهم قضايا النقد أو أصول النقد، ولكن من منظور خاص به، لا يفصل بين القديم، والجديد، والحديث، لا يدعى قطيعة زائفة تعاند قوانين الوجود المتصل المتفاعل، وهذا متحقق في فصول "دائرة الإبداع"، وبخاصة في الفصلين الأخيرين حيث تؤسس المقولات الحداثية على ركائز من خلاصات مستقرة (كعناوين) استقاها التجريب عبر عصور طويلة، واختارتها البصائر والأنواق والمدارك، وزكاها، أو يزكها - أنها في منهج عرضها واستخلاصها تأخذ، أو يأخذ المؤلف في سوقها طابعا بينياً، جدلياً، لا يصادر، وإنما يعرض اختيارات، قد تقضى إلى مواقف أخرى لم تخطر على بال شكرى عياد نفسه، ولكنها إحدى الاحتمالات المتوقعة لطريقة عرضه، ومنهجه، وما يثير في سياقها من أسئلة تحرك القارئ ليجوب - بدوره - مساحات غفل لم تطأها قدم النقد الأدبي من قبل.

تعقيب موجز

هؤلاء الثلاثة النقاد الذين اخترنا لكل منهم مؤلفا واحدا من مؤلفاتهم الكثيرة، راعينا في اختيارهم تعاقبهم الزمني، وتقاربه في الوقت نفسه، وراعينا في كتبهم المختارة أن تكون معبرة عن جوهر مواقفهم من النقد. وفيما عدا هذا فإن واحدا منهم لا يشبه الآخر. لقد كان محمد مندور يشبه النحلة، تطوف على ألف زهرة لتمنحنا قطرة من العسل، هي خلاصة الرحيق ولكنها من صنع النحلة. هكذا كان مندور في نقده، ومحاضراته العامة، قائد أوركسترا تملك يده فن الإشارة والضباطها بحيث تعزف كل آلة في وقتها المحدد، بالدرجة المطلوبة تماما، فيتوحد اللحن ويترك أثره الرائع في نفوس المستمعين. أما محمد غنيمي هلال فقد كان يملك قدرة ذهنية تجميعية مبهرة، بما يعرف من لغات، وبما قرأ من مصادر ومراجع، فهو نموذج لاحتواء المعرفة (التاريخي) والأمانة (العلمية) والحرص على الحقيقة، دون أن يشغل نفسه بأن يبدو مبدعا أو متفردا أو حتى صاحب سبق في أمر من الأمور. إن أسلوبه في التأليف علمي محض، لا يتحمس ولا يزدري أو يتهكم، إنه يصف ويتحقق وليس أكثر، وهوامش كتبه تعادل المتن حجما، فهو حريص حرصا علميا (معطلا أحيانا) على ذكر منشأ كل فكرة، ومرجعها، وتطورها. وفي مجال الأدب المقارن لم يتجاوز شروطه الفرنسية، لم يحاول - ولو على سبيل "إخراج المحترزات" الذي عرفه في دراسته الأزهرية القديمة - أن يشير إلى وجود مدرسة أمريكية أو منهج أمريكي في الأدب المقارن، ومع أنه يمكن أن يعد مؤسسا للأدب المقارن (الإسلامي) فإنه لم يستخدم هذا المصطلح، ولم يفكر فيه، وهذا يدل على "سطوة المراجع" على نقد محمد غنيمي هلال. إن هذا قد لا يروقنا أحيانا، أو كثيرا، ولكنه كان مطلوبا

بقوة، لأنه يضبط فوضى النقد، ويقال من الادعاء، ويفضح السرقات، ويرتفع بقيمة المنهجية والموضوعية. أما شكري محمد عياد فإنه يختلف عن صاحبيه، إنه الناقد الوسط، وليس الوسيط، قد أخذ بعض صفات من مندور، وأخرى من غنيمي، فهو عازف جيد، ولكنه ليس قائد أوركستر، ويملك تبنى "شطحيات" ومبادرات، ولكنها في النهاية تجد سندها في وثائق سابقة، وهو موضوعي، يهتم بتقصي الجهود السابقة ويوصل ما يطرح من فكر، ولكن ليس بلحاح غنيمي على الهوامش وقوائم المراجع، وهو وسطي في إقامة نقده على قيم البلاغة، ووسطي كذلك بين النقد القديم والجديد والحداثي، ووسطي أخيراً في أنه زلوج في كتاباته بين النقد والإبداع، وهذه الوسطية الأخيرة ليس له فيها اختيار، لقد ملك موهبة الإنشاء (وهذا التعبير من عنده) وهي منحة الفطرة التي فطره الله عليها، ويبقى استمرار هذه الموهبة المنشئة في دراساته الوصفية (النقدية) للأدب بمثابة خصوصية له، لم تكن لواحد من سابقيه.