

مقرر

مبادئ النقد ونظرية الأدب

٢٠٢٢ - ٢٠٢١ م

أ. د. رياض العوادة

مكتبة البانوراما - تجمع كليات الاقتصاد - مكتبة الجامعة

0937807284

كَيْفَ أَفْهَمَ النَّفْسَ

يروي عن سقراط أنه قال في دفاعه أمام القضاة الذين اقترعت أئيبا على انتخابهم لمحاكمته : كنت ابحث عن الحكمة فاستعزمت الناس الذين عرفوا بها فاخلفوا ظنوني ، حتى اذا بلغت الى الشعراء عرضت أشعارهم أمامي ، ودرستها بعناية فائقة ، وحملتها بيدي اليهم أسألهم عما عنوا بها ، واني اخبيل ان أقس عليكم الحقيقة ، ولكنني مكروه على القول انه لم يكن منهم من استطاع أن يحقق رغبتني ، وصدقوني اذا قلت ان أي واحد في قاعة هذه المحكمة يفقه معاني هذه الاشعار ويستطيع التحدث عنها اكثر من الشعراء أنفسهم . ويروي من ناحية ثانية عن الشاعر غوبيتي انه كان يخشى النقد وانه قال : اقتلوا ناقد الكتب انه كلب ! والواقع  كلا الرجلين مغطى ، فليس كل ناقد كلبا فيقتله الشاعر ، ولا كل شاعر ، يعجز مثل ما عجز شعراء سقراط عن ان يفهم

ولعل سقراط أراد أن يظهر للناس أن انتاج الأدب شيء ، بينما القدرة على تحليله ونقده شيء آخر .

ومن زمن سقراط ، الى زمن غوتيي ، بل الى زمننا نحن ، وهذه الخصومة بين النقاد والمنتجين تلعب دورها ، وقد يما قال العتابي : « من قرض شعرا أو وضع كتابا فقد استهدف للخصوم واستشرف اللالسن ألا عند من نظر فيه بعين العدل وحكم بنير الهوى ، وقليل ما هم » .

ومن أمتع ما يروى عن هذه الخصومة ان احدى الروايات التمثيلية كانت موضوع جدل ومناقشة بين الناس لشيء اثاره بعض النقاد ، وحدث أنه بينما كان الممثلون يقومون بتمثيلها ذات ليلة ، بلغت الحماسة بأجد النظارة حدا كبيرا ، فاطل من شرفته العليا ، وانحنى ، واذا به يهوي الى القاعة ، وان الناس لشفي دهشتهم ينظرون الى هذا الجسم هاويا ، اذا بصوت مؤلف الرواية يصرخ : ربي أسقطه على نافذ .

وليبرون شعر في النقد يقول فيه :

اطلب الورد في كانون ، والتمس الثلج في حزيران
واعل من الريح ان تستقر ، ومن التين أن يتحول قمعا ،
صدق الأمراء أو الرزخرف ، أو أي شيء زائف
قبل أن تثق بناقد .

وقال بعض النقاد في أمثال هؤلاء الأدباء :

ان مثلهم مثل طائر صغير ساقه القدر فدخل غرفة من داختها حتى اذا بلغ وسعها رآها مغلقة عليه ، ورأى نفسه

سجيناً ، وحاول أن يهتدي الى الطريق الذي أتى منه ، فلم يفلح ،
فأخذ يضرب النوافذ الزجاجية بجناحيه لجهله النافذة التي
أتى منها .

ولحسن حظ النقد انه لا يحيا عالة على الشعراء واصحاب
الكتب ، ولا يستمد منهم الحياة ، بل انه يستمد بقاءه من
جماهير الناس الذين يتذوقون الأدب ولكنهم لم يؤثروا عبقرية
الشعراء ولا نبوغ النقاد .

ويجب ألا ينكر أثر النقد في توجيه بعض المؤلفين والشعراء
الى السبل القويمة ، وتنبيههم الى مواطن الضعف في أقوالهم ،
ليتجنبوها فيما يصدر عنهم بعد ذاك ، فكم من كاتب استفاد من
آخر بعرضه امامه ما كتب ، لا سيما اذا كان كلاهما خبيراً في
الموضوع الذي يبحث فيه ، حتى زعم بعضهم أن كثيرين من
الروائيين المشهورين لم يحرزوا مكانتهم الكبرى الا بعد أن
دفعتهم نظرات النقاد الى سلوك السبل القويمة ، ولهذا كان
« هوراس » على حق حين قال : ان النقاد حجر المسن فهي وان
لم تقطع فانها تشخذ الحديد .

وفائدة النقد بين الجمهور ، انه اعلان سيار بينهم ، ينقل
الأخبار عن الكتب والاشعار ، فيشوق الناس لمطالعتها ، ويمهد
السبل الى الناس لفهمها وتذوقها ، ويرفع مستوى الثقافة الادبية
الفنية الى حد يصبح معه من الممكن أن تظهر عباقرة الفن
ويظهر معهم من يقدرهم قدرهم ، أو كما قال اناطول فرانس :
ان الناقد يستطيع ، وهو يطوف رياض روائع الفن ، أن يسهل
على الناس ارتيادها ، فيهيء لهذا مجلساً ، ولذاك متكأ ، بحيث
يمكنهم أن يستمتعوا بجمالها الأخاذ .

ويمكن للنقد سواء أكان من النوع الهدام أم من النوع
الذي يكون رائده المنطق والعدل ، أن يكون لذاته أدبا يقرأ ،
وفنا يستجلى جماله •

وبعد فقد آن لنا أن نعد النقد •

جاء في المعاجم : « نقد الشيء ينقده نقدا إذا نقره بأصبعه
كما تنقر الجوزة ، ونقد الطائر الحب ينقده إذا كان يلقط
واحدا واحدا ، ونقد الرجل الشيء بنظره ونقد إليه اختلس
النظر نحوه • وفي حديث أبي الدرداء : « ان نقدت الناس
نقدوك ، وان تركتهم تركوك ، أي ان عبتهم واغبتتهم قابلوك
بمثله » • « ونقد الدراهم اذا ميز جيدها من رديئها » •

ولعل هذا التحديد الأخير هو أقرب ما يكون إلى ما فهمه
العرب القدماء من النقد الأدبي • حكى ابن رشيق أن رجلا قال
لخلف الأحمر : ما أبالي اذا سمعت شعرا استحسنته ، ما قلت
أنت وأصحابك فيه ، فقال له : اذا اخذت درهما تستحسنته ،
وقال لك الصيرفي انه رديء هل ينفعك استحسانك اياه ؟

وقال الجمحي :

« وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف
العلم والصناعات ، منها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ،
ومنها ما يثقفه اللسان ، من ذلك اللؤلؤ والياقوت ، لا يعرف
بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره ، ومن ذلك الجهبذة
بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراوة
ولا وسم ولا صفة ، ويعرفه الناقد عند المعاينة ••••• ومنه
البصر بأنواع المتاع وضروبه وصنوفه ، ما تشابه لونه ومسه

وذريعه واختلاف بلده ، حتى يرد كل صنف منها الى بلده الذي خرج منه ، وكذلك بصر الرقيق ، فتوصف الجارية فيقال : ناصعة اللون ، جيدة الشطب ، نقية الثغر ، حسنة العين والانف ، جيدة النهود ، ظريفة اللسان ، واردة الشعر ، فتكون بهذه الصفة بمئة دينار ، وبمئتي دينار ، وتكون أخرى بألف دينار ، وألفي دينار ، ولكن لا يجد واصفها مزيدا على هذه الصفة » .

« ويقال مثل ذلك في المغنين ، يعرف ذلك أهل العلم به ، عند المعاينة والاستماع له ، بلا صفة ينتهي اليها ، ولا علم يوقف عليه ، وإن كثرة المدارسه للشيء لتعين على العلم به ، وكذلك الشعر يعرفه أهل العلم به (١) » وقال ابن رشيق : « سمعت بعض الحذاق يقول : ليس للجودة في الشعر صفة ، إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز كالفرند في السيف والملاحه في الوجه ، وهذا راجع الى قول الجمحي بل هو بعينه وإنما فيه فضل الاختصار » .

ومن الممتع أن تعلموا أن الخطاب في بعض مدننا يبعثون أمهاتهم أو اخواتهم أو غيرهن من قريباتهم لينقدن لهم العروس ، فينظرن الى محاسنها ومساوئها ، ويزاولن اختبارها ويصدرن عليها أحكامهن .

وإذا كانت المعاجم العربية القديمة لم تعرض لتحديد النقد الأدبي ، فإن كتب الادب قد التفتت اليه كما لاحظتم ، وقد سموا بعض أئمتهم في العصور القديمة ، قالوا : « وقد كان أبو عمرو ابن العلاء وأصحابه لا يجرون مع خلف الأحمر في هذه الصناعة

(١) راجع طبقات فحول الشعراء تحقيق محمد محمود شاكر مصر ، ١٩٥٢ ص ٦ - ٧ ففيه بعض الاختلاف عن الطبعة المصرية القديمة .

أي النقد ، ولا يشقون له غبارا لنفاذه فيها وحذقه بها واجادته لها .

اما التحديد الحديث للنقد الادبي فنستطيع أن نجمله بقولنا :

انه فن تحاول فيه - وانت خال من الغرض والهوى - ان تحكم على الاشياء الفنية الادبية بعد فهم خصائصها ومزاياها ، ثم تعرض للناس هذا الحكم بقلب فني أدبي . فهو ينطوي قبل كل شيء كما تلاحظون على فهم الاثر الادبي وادراك الجمال أو القبح الذي فيه ثم ينتقل الناقد الى اصدار الحكم وقد تجرد من ميوله ونزعاته الخاصة ثم يصوغ هذا الحكم بعبارة فنية يعرضها على الناس .

ولعل أوجز تحديد في نظري للنقد الادبي هو تطبيق علم الجمال على الادب ، ومن الخير أن نلاحظ أيضا انه متى عرضنا هذا النقد الادبي بقلب فني أصبح النقد الادبي نفسه أدبا وأصبح الناقد بدوره أديبا واذن فكل ناقد أدبي أديب ، ولا يعكس ! فليس كل أديب ناقد . ولعله يعكس الى حد اذ لا يمكن للأديب أن يتخلص من روح النقد وان لم يشعر بها وهو ينتج أثره ..

أما الرأي الشائع عند بعض الناس في أن النقد هو اظهار المساوىء فقط وانه لا يعرض للمعاسن فهو رأي مخطيء اذ ليس هناك شيء يخرج عن نطاق النقد أو فوق النقد مهما بلغ من الكمال والروعة ولكن هناك اشياء أدنى من النقد اذا كانت سخيفة وكان في نقدها مضيعة لوقت الناقد والقراء .

ومن البديهي أن النقد لا يمكن أن يكون قد عرف قبل الإنتاج الأدبي ، ذلك أنه لا يمكن للناقد أن ينقد في الهواء بل لا بد من أثر أدبي بين يديه ولا نستطيع أن نتصور أن النقاد بدأوا عملهم في الخيال كأن نزعهم تصوروا وجود قطع أدبية ثم حاولوا نقدها إذ أن مجرد تصور أثر أدبي دليل على أن الإنتاج قد سبق هذا التصور ولا يمكن للخيال مهما سما أن يصل إلى ما لم يختبره الإنسان أو يسمع به واذن فالنقد قد عرف بعد الإنتاج . وهناك خطوة تفصل بينهما وهي التدقيق والاستيعاب والتلذذ بما تقرأ أو تسمع وهي الخطوة التي انتقل فيها الأدب من طور الإنتاج إلى طور الاستمتاع به ، وقد بدأ النقد الأدبي كما تلاحظون منذ حاول الناس أن يفضلوا أثرا أدبيا على آخر وليس من شك في أن تفضيل الناس أول الأمر لم يزد على أنه تعبير عن شيء أحسوه ولم يستطيعوا أن يتلمسوا أسبابه وهو التفضيل المبهم ويظهر لي مع الأسف أن كثيرا من نقادنا لا يزالون في هذا الطور . وحسبي أن ألفت أنظاركم إلى أكثر مقدمات الدواوين الشعرية في هذا العصر ، فسترون فيها أن الشاعر الذي كلفوا أن يكتبوا عنه هو شاعر عصره ، وفريد دهره ، طاوعته البلاغة وانقيادت إليه القوافي ، وهو فوق ذلك أشعر الشعراء بلا منازع . فإذا تركت مقدمة ديوان إلى مقدمة ديوان آخر رأيت الكلام نفسه لناقد آخر في شاعر آخر ، أو لناقد نفسه في شاعر آخر ، ويذكرني هذا بقصة تروى عن مروان ابن أبي حفصة قالوا : أنشد يوما أمام جماعة شعرا لزهير ثم قال : زهير والله أشعر الناس ، ثم أنشد للأعشى فقال : الأعشى أشعر الناس ثم أنشد شعرا لامرئ القيس

فقال : امرؤ القيس أشعر الناس ثم قال : والناس والله أشعر الناس . وأظنه يعني انهم أشعر الناس حين ينشد شعرهم .

وكذلك يعني أصحابنا في هذه المقدمات ، اما اذا أردت ان تعرف آراءهم في الشعر فقد كلفت نفسك شططا فالشعر عند صاحب مقدمة ديوان حافظ مثلا «ظرف الحكمة ومسرح الخيال ومغنى الفصاحة وخدر البلاغة ووعاء الحقيقة» . قال الدكتور طه حسين : « ان كنت قد فهمت من هذا الكلام شيئا فأنت موفق سعيد أما أنا فلا أرى فيه الا ثرثرة وتكرارا . كلام مرصوف ولفظ مصفوف لا مزية له الا انه منتقى مختار » .

وارتقى النقد من طور التفضيل المبهم وأصبح اختيارا يستطيع معه الناقد أن يصطنع الاسباب والمبررات ويستند الى عوامل منطقية وتاريخية يرى لها الاثر الاكبر في تفكيره وأحكامه : أي انه اصبح للنقد في هذا الطور أساس يرتكز عليه قوامه بالاكثر النقل والعقل .

أما النقل فذلك حين كثر الانتاج الادبي وتعددت فروعه واصطلح الادباء على تقسيمه وتبويبه وتنظيمه فصار الناقد بحكم هذه النظم والتقسيمات الموضوعية مرغما في أغلب الأحيان على أن يلتفت في نقده اليها ويتدرج منها الى النظر في الأثر الذي بين يديه فيتساءل مثلا أي شبه بين هذه القصيدة والشعر الغنائي أو أي شبه بين هذه القصة وقصص الادب القديم ؟ وهو بحكم هذا مضطر الى أن يكون قد ألم بأنواع الادب المختلفة ونظمها وخصائصها فنّا فنّا ويحاول أن ينتقل منها الى الاثر الذي بين يديه وهو ما نسميه النقد المبني على كيان الادب وهو في

رأى على أهميته نقد لم يبن على نظرية فلسفية صحيحة ويكفي أن يكون مصدره النقل حتى ينهار أكثر بنائه . ولندكر أن هذه النظم لم توضع قبل الادب بل استمدت منه ، أي أن النقاد القدماء درسوا الانتاج الادبي القديم ورأوا خصائصه المشتركة ومزاياه المستقلة فبوبروها ونظموها واستمدوا منها النظريات وجعلوها قاعدة يبنى عليها النقد فيما بعد . فاذا كانت الدراما التي مثلت في العصور القديمة مثلا لم تزد أو تنقص عن خمسة فصول فيجب على الدراما الحديثة أن تتقيد بهذا الشرط وإذا كانت الملاحم مثلا قد حوت خصائص خاصة واقتضت أبياتا كثيرة من الشعر فيجب على كل ملحمة حديثة أن تحوي مثل هذه الخصائص وما يقرب من عدد تلك الابيات ولا أظنني بحاجة الى التدليل على فساد هذه النظرية في هذا النوع من النقد . ويكفي أن أذكر لكم ان أرسطو كاد يختم على الرواية التمثيلية أن تتم حوادثها في أربع وعشرين ساعة - في يوم واحد - « وان يوما عند ربك كألف سنة مما تعدون » .

أما النوع الثاني من النقد فقد اصطلحوا على تسميته بالنقد الاساسي . وهنا ينعكس الامر فلا يلتفت الناقد الى الادب بوجه عام ولا تهمة النظم التي استمدت منه بل جل غايته درس المزايا التي يراها في الاثر الادبي الذي ينقده من حيث الموضوع واللغة والخراج والاثر الذي يحدثه في النفس وغير ذاك .

فالنقد هنا عبارة عن محاولة يقصد بها الناقد أن يستفهم من الاثر الادبي نفسه عن أمور ثم يسعى هو نفسه أن يجيب عنها مستمدا أفكاره مما بين يديه محكما عقله فيما يصدر عنه

من جواب ، أي ان غرض النقد هنا هو فهم كل شيء وقدره قدره وهو يستند كما لاحظنا الى العقل لا الى النقل والى الذوق الخاص في فهم الجمال وتذوقه لا الى المصطلحات والنظم . ولكن أيكفل الذوق الخاص وحده الوصول الى الحكم الصائب عن الاثر الادبي ؟ سنرى ذلك بعد حين .

وتستطيعون اذا شئتم أن تقسموا النقد الى مناح اخرى مختلفة فتذكرون المنحى التاريخي مثلا وتزعمون بحق أننا لا نستطيع فهم أدب عصر ما دون درس كثير من العوامل الخارجية في ذوق ذلك العصر وانتاجه فنحن لا نفهم الادب الجاهلي مثلا دون ان نعرف الخصومات بين قبائلهم ، أو الادب الاموي دون أن نكون قد ألممنا بهذه الفتوحات العربية وما استتبعته من عناصر جديدة دخلت في حياة الشعراء أو الادب العباسي دون أن نلاحظ قبل ذاك تطور العلم وخضوع العرب للثقافة العلمية الفارسية واليونانية .

كذلك قولوا في آداب الامم الاخرى ، فليس هناك من ينكر أثر انتصار الانكليز على اسطول اسبانيا « ارمادا المنيعة » في الأدب الانكليزي عصر أليصابات وليس هناك من ينكر أثر دك الباستيل في كتاب فرنسا الرومنطيين .

وتتعمقون في درس هذا المنحى فتصلون الى فروع له قد يستقل بعضها عنه استقلالاً تاماً وتشاهدون منحى بيئياً ترون فيه من المحتمل أن تدرسوا بيئة الشاعر أو الاديب وحياته الخاصة التي عاشها مع أهله وذويه وتشاهدون منحى سيكولوجياً ترون

فيه من اللازم أن تتعرفوا الى أخلاق الشاعر وصفاته وهيئته قبل أن تستطيعوا فهم شعره وربما يعرض أمامكم من يلوح بالمنحى التنظيمي الذي ألمعنا اليه والذي يفرض عليكم أن تدرسوا نظم الادب التي وضعها القدماء وسنتها الاجيال قبل أن تلتفتوا الى الاثر الادبي الذي بين ايديكم .

وتستطيعون أن تذكروا المنحى المثالي اذا جاز لي هذا التعبير فتزعمون أننا لا نستطيع تقدير الادب ما لم يكن ينزع الى مثل أعلى وغاية عظمى وتستعرضون الادب في أكثر أطواره فترونه يتأثر بالمثل العليا التي وضعها الدين وسنها علم الأخلاق وتلاحظون أن الفضائل والحكمة كادت تستأثر فيه .

وهنا يعرض أمامنا أصحاب المنحى التأثري ، فنسمع غويته يقول اذا قرأت أثرا أدبيا واستسلمت لتأثيره عليك فحينئذ فقط تستطيع أن تستسيغ ما فيه وتصل الى حكم عادل عنه ، ويقول لك غيره من أتباع هذا المذهب : بين يدي أثر أدبي حاول فيه صاحبه أن ينقل الي اختبارا خاصا مستعينا بألفاظ خاصة وأسلوب خاص ففي قراءته متعة لي ولذة فنية وفي هذه المتعة أو اللذة وحدها أستطيع أن أحكم عليه وكل ما بوسعي هو أن أصف هذه اللذة وأثر هذا الانتاج الادبي في . وباستطاعة غيري أن يستمد منه لذة تختلف عن تلك التي أشعر بها وباستطاعته أن يصفها كما يشاء وفي وسع كل منا اذن أن ينتج انتاجا فنيا جديدا يصف فيه اختبارا يشغل محل الانتاج الذي قرأه . هذا هو فن النقد بحكم المنحى التأثري وتلك هي حدوده التي لا يتعداها . فاذا اعترض معترض وقال وما يعنيني من الاثر

الذي احداثته فيك هذه القطعة وما شأني وما فعلت بك مثلاً « قفا نبك » فانما أريد أن أفهم القصيدة وأنت تبعدني عنها وتقرّبني اليك ، قال نعم ، ولكن أي نقد لا يبعدك عنها أو أي منحى مما تعرف لا يدنيك الى غيرها ؟ ألسنت مضطرا في المناحي الأخرى الى أن تدرس اذا استعرضت « قفا نبك » هذه العصر الجاهلي؟ ألسنت مضطرا الى أن تدرس حياة امرئ القيس ؟ بلى وأنت مضطر بعد الى التعرف الى اخلاقه وهكذا فأنت تدرس متى عاش وأين عاش ، وكيف عاش ، وكيف كان الناس الذين عاش معهم ونهج أيهم نهج وما هي صفاته وأخلاقه . وكل هذه تبعدك عن القصيدة وكذلك قل في المنحى النظمي المبني على الآثار الفنية الأخرى التي لم تسألني عن أثرها الفني في نفسي ولا عن اللذة التي أستفيد منها .

النقاد الآخرون يصورون لي التاريخ والسياسة وحياة الرجل وأخلاقه ويشرحون لي نظم الأدب القديم ، أما أنا فرغبتي هي في أن أغمض عيني لأحلم الحلم الذي حلمه صاحبي والتذبه فاذا رأيتني أشرح لك هذه اللذة فذلك لأنني لسوء حظي قد استيقظت من حلمي وتراني ابتسم . ان هذه اللذة التي شعرت بها كانت حلما لا حقيقة . . .

وقد يبدو لأول وهلة أن موقف أصحاب هذا المنحى التأثري منيع ، ولكن هناك فيما أرى ثغورا في حصنهم هذا الذي امتنعوا فيه نستطيع أن نهاجمهم منها ، وهنا أعود الى مسألة الذوق الخاص الذي تركته منذ حين .

وأريد قبل كل شيء أن أقرر هنا مبدأين رئيسيين يغنيان

تفهمهما عن متاعب كثيرة في النقد، ومن الغريب أنهما متناقضان في الظاهر متفقان في الواقع ، فأما أولهما فهو ان الناس جميعا متشابهون مهما اختلفت أزمئتهم أو تناعت بهم أمكنتهم ، وأما الثاني فهو ان الناس جميعا مختلفون مهما اشتدت وجوه الشبه بينهم ، أو تستطيعون أن تقولوا ان العواطف البشرية واحدة في كل زمان ومكان ، وانما تختلف باختلاف المؤثرات فيها . وهذا الاتفاق وهذا الاختلاف هما سبب وجود نوعين من الذوق .

فأنتم تعلمون مثلا ان الاقطار العربية تشترك بأذواقها في كثير من الامور ، فتكاد جميعها مثلا تعجب بالشعر وتطرب له وتقدس المروءة والكرم وحرمة الجار ، وأنتم تعلمون ايضا ان هذه الاقطار نفسها تختلف كثيرا فيما بينها بالنظر الى أمور أخرى ، ففي اشتراكهم نرى ذوقا عاما ، وفي اختلافهم نرى أذواقا خاصة ، وقد تضيق هذه الاذواق الخاصة فتتخصص في المدن ، فتقول مثلا ان ذوق الشاميين غير ذوق أهل بيروت ، وقد تضيق أكثر فتقول مثلا ان ذوق طلبة جامعة بيروت الاميركية غير ذوق غيرهم من طلبة بيروت ، وقد كان الناس الى حين يميزون طلبة هذه الجامعة من سيرهم في شوارع المدينة عراة الرؤوس . وقد يضيق هذا الذوق نفسه فينحصر في الافراد ، وهنا يتجلى في أقوى مظاهره ، ولكن أيكفي هذا الذوق الخاص للحكم على الأدب ؟ والجواب لا ! لأنه لا يزال جزءا من الذوق العام يختلف احيانا عن سائر أجزائه ، وهذا الاختلاف أو الاتفاق يجب أن لا يكون العامل الاوحد في الحكم على قيمة الأثر الفني .

ثم ان كلا الذوقين الخاص والعام لا يمكن أن يحلا محل العلم ، ولا هو محلهما ، بل لا بد من وجودهما كليهما في النقد الحقيقي ، أريد أن أقول ان الذوق الخاص على أهميته لا يمكن أن يكفي لتقرير الاحكام على الاثر الفني ، حتى ولا ان اتفق في الجوهر مع الذوق العام ، وأنا لا أعني هنا ذوق عامة الناس بل أعني ذوق عامة الأدباء ، لأن أحكام عامة الناس يجب أن لا تتخذ مقاييس لنقد الادباء .

واذن فان للنقد فيما أرى لونين مختلفين ، أو كما وصفهما بعض أدباء الغرب جنسين لا يستطيع النقد أن يعيش ويستمر دون وجودهما معا ، كما ان البشرية لا تستطيع البقاء طويلا دون أن يكون فيها جنسان متباينان يتمم الواحد الآخر .

نقد يقوم على نظم وأسس تعارف عليها العلماء وقد تأثر بها الذوق العام ، ونقد قوامه اللذة التي تحس بها وأنت مغمور بروعة الفن الذي تستجليه مقرونة الى عوامل اخرى متعددة كونت فيك ما نسميه بالذوق الخاص . فالذوق العام هو الذي يعطي النقد الادبي حظا من الموضوعية ، والذوق الخاص هو الذي يعطيه حظا من الذاتية .

ونستطيع بعد أن نقسم النقد الى نوعين : علم وفن ، أو الأولى أن نقول ان النقد ينتحل صفتين صفة العلم وصفة الفن . فالنقد وهو تعبير عن النفس وبحث عن الحقيقة والجمال لتذوقهما ينتحل صفة الفن ، والنقد وهو فحص لتعبير الغير وطرقه ومحاولة معرفة اصوله ومصادره ينتحل صفة العلم .

مؤهلات الناقد :

ينقلون عن غويته أنه قال : هناك ثلاث طبقات من القراء ، فبعضهم يلتذ بما يقرأ دون أن يفقه سببا لذلك ، وبعضهم يحكم على ما يقرأ دون أن يلتذ به ، وبعضهم يحكم وهو يشعر بلذة ما يقرأ ، ويلتذ وهو يحكم ، وهو خير هؤلاء ، والواقع أن الناقد الحقيقي يستطيع أن يرتفع فوق قراء غويته هؤلاء جميعا بحيث يدرك أن باستطاعته أن يعجب بأثر دون أن يلتذ به شخصيا ، أو أن يلتذ بأثر لا يستثير إعجابه .

ولعل أول ما يحتاج إليه الناقد ادراك غرض صاحب الاثر الفني وفهم المغزى الذي يرمي اليه ، هذا سر النقد في نظري ، ولست أذكر أين قرأت عن فيدياس وتلميذه الكيمنس وقد سبق بينهما جائزة في النحت ، قالوا فأخذ كل منهما في عمله حتى اذا تم صنع التمثالين كاد المحكمون وهم ينظرون اليهما بين أيدي صاحبيهما أن يحكما لالكيمنس لدقة التفاصيل وبهاء الصقل وجمال المسحة الاخيرة ، وهنا وقف فيدياس يسأل المحكمين ان لا يبدوا آراءهم قبل أن يوضع التمثالان على قاعدتيهما في الموضع الذي عيّن لهما ، وما ان وضعا حتى انقلبت آراء المحكمين ، ذلك ان التقاطيع والقسمات البارزة والخطوط الخشنة في الظاهر قد نحتت لينظر اليها من بعد ، فبرزت بروعة جمالها حين ارتفع التمثال على قاعدته . اما حسن الصقل ودقة التفاصيل في تمثال تلميذه الكيمنس فقد زالت معالمها حين ارتفع التمثال ، وأمسى التمثال نفسه كثوب نصلت عنه الصبغة التي نفضها عليه صانع غير ماهر .

فالفنان ، أو رجل الفن اذا شئتُم ، يحاسب على الغاية
أكثر مما يحاسب على الطريق الذي يسلكه في سبيل تلك الغاية .
والناقد الذي يخطيء غرض الأديب قد ضل سبيله ، ولأضرب
لكم مثلاً نقد بعضهم لقصيدة بشاره الخوري الشاعر التي قيلت
في مهرجان الزهاوي ، واسمحوا لي قبل كل شيء أن أقرأ لكم
الأبيات التي دار عليها نقده :

بغداد ما حمل السرى مني سوى شبح مريب
جفلت له الصحراء والتفت (م) الكثيب الى الكثيب
وتنصت زمر الجنادب (م) من فويحات الثقوب
يتساءلون وقد رأوا قيس المروح في شحوبي
والتمتمات على الشفاه مخرجات بالنسيب
تبكي لها قبل الصبا ويذوب فيها كل طيب
يتساءلون من الفتى العربي (م) في الذي الغريب
صحراء يا بنت السماء البكر (م) والوحي الخصيب
أنا لو ذكرت ذكرت (م) احلامي وأنغامي وكوبي
احدى الشموع الذائبات (م) امام هيكلك الرهيب
أنا دمة الأدب العزين (م) رسالة الألم المذيب
من قلب لبنان الكثيب (م) لقلب بغداد الكثيب

ما أعدت قراءة هذه الأبيات مرة منذ ظهرت في صحف هذه
المحاضرة الا تمنيت لو قرنت الى غناء .

قال أدهم يلي : « وبشارة الخوري لو كان من الصحراء ، ولو كان

ابنها وحبيبها ، لعرف انها لم تعرف في حياتها الجنادب ،
فالجنادب لم تطل من ثقب فيها ، ولا اسمعت في رحابها صوتا
على الاطلاق « اه . وانا ارى قبل كل شيء ان اتهم معرفة
حضرة الناقد في الصحراء فان لم تكن الصحراء أم الجنادب فأين
موطنها بل اريد ان اذهب الى ابعد من هذا فأزعم ان بشارة
الخورى ليس مرغما على ان يعلم ان الصحراء تعرف أو لا
تعرف الجنادب ، ولا يهمه ان يعرف ، فهو امام الفكرة التي
تجلت له قد يستطيع ان يضحى بعلم الحيوان بأسره . وقد
يستطيع الروائي مثلا وهو يقص رواية حربية ان يهمل
التفاصيل في واقعة يريد ان ينتصر بطله فيها ، فيخطيء في
وصف فنون الحرب ، وهو ليس قائدا حربيا ، بل ربما يخطيء
في وصف موضع المعركة ، ذلك لأنه لا ينتظر الا الى الغرض
الأكبر وقد ملك عليه كل حواسه ، ألا وهو انتصار بطله .
فليس غرضه ان يعلم الفن الحربي ، ولا أن يرسم خارطة لميدان
المعركة . ولم يكن بشارة الخوري في قصيدته هذه مدرسا في علم
الحيوان ، ولا شارحا يصف مواطن الجنادب والجراد .

وفي الالبادة سور قد يغيب كل النقاد بني في السنة العاشرة
من تلك الحرب ، لا لسبب فيما يظهر الا لأن اكلس قد ترك
الميدان ، وقد خيل لهؤلاء النقاد ان السور كان يظهر ويختفي
في الالبادة بشكل غريب . واذن فقد زعموا ان هوميروس لم
يضعه بل بناء شعراء متأخرون ودسوه في الالبادة ، وقد انبرى
لهؤلاء من زعم لهم ان السور لم يتغير ولم يتبدل ، ولو فعل
فذلك لا يضير الشاعر ، لأن غايته الكبرى هي أن يبرز اكلس
في أي شكل كان ، ويستطيع في سبيل غايته أن ينقل سور الصين

الأكبر الى ميدان القتال في اليونان أو يديره هباء منشورا في
الفضاء .

هكذا أراد هؤلاء النقاد ولكن ما هكذا يريد النقد :

« أوردتها سعد وسعد مشتمل ما هكذا تورد يا سعد الابل »

ولقد قرأت ~~الاستاذ~~ الاستاذ المازني وهو أحد النقدة
المعروفين في مصر في هذا العصر فصلا في كتابه « صندوق
الدنيا » عن تمثال النهضة الذي نحتة محمود مختار ، أخذ فيه
على صانعه أشياء أصاب في أكثرها غير أنه حين عرض الى أمر
نهوض أبي الهول الجديد على يديه عمد الى علم الحيوان فزعم
أن الحيوان - من البعير الى الهرة - حين يريد أن ينهض يقوم
على رجليه الخلفيتين أولا ثم على الاماميتين ، وقال : واحسب
ان مختارا انما أثر هذا الوضع لأن منظر أبي الهول يكون
غريبا ثقيلًا. اذا أنهضه على رجليه الخلفيتين كما ينبغي أن
يفعل اذا كان يقصد الى النهوض ، ولا أظن صديقي الاستاذ
المازني يسوءه أن يعلم أن المجترات من الحيوان من ثور وجمل
وغيرهما تنهض على أرجلها الامامية أولا .

ولو سلمنا جدلا انها لا تفعل ، فذلك لا يضير مختارا ، لأنه
يجب أن ننظر قبل كل شيء الى الغاية التي رمى اليها مختار .
فأبو الهول القديم يمثل الصبر والجلد والانتظار أما أبو الهول
الجديد فيمثل نهوض مصر . ولندكر كما ذكر الاستاذ أن أبا
الهول هذا خليط من الآدمي والحيوان فله أن ينهض كيف يشاء
ولكن ليس على رأسه كما يريد الاستاذ المازني متحكما .

ومتى أخذ الناقد يستفهم عن غرض الأديب بدأ النقد عمله . فما هو المعنى الذي يرمي اليه الشاعر ؟ وما الذي يقصده بهذا القول ؟ وما الذي نفعله حين نحاول فهم المعنى ؟ وهل بلغ الشاعر غرضه ؟ وكيف عرض غرضه ؟ وبعبارة أوجز نكتشف الغرض أولاً ثم نعكم على قيمته ثم ننقد صنعة الاخراج . تلك هي بكلمة مفاتيح النقد فاذا أحسنا استعمالها تفتحت الأبواب المغلقة وأخذت الامور المغمضة تظهر شيئاً فشيئاً .

وبعد أن يدرك الناقد غرض القطعة الادبية ومعناها ومغزاها وأثرها في النفس ينتقل الى التفاصيل ، وسيرى ان المعنى العام الشامل مركب من معاني فرعية مترابطة واضحة في بعض الأحيان ومنمضة في بعض الاحيان الاخرى . ويسرى ايضا أن للعبارة الواجدة في كثير من المناسبات معاني كثيرة ، اذ أن لغة الادب ، شاء الناقد أو لم يشأ ، تحتل في كثير من الأحيان غير معنى واحد . وأبواب المجاز والكنائيات واسعة . وقد تنقل العبارة من موضع الى موضع فيتغير معناها . وقد يستعير لفظها الى معنى آخر . خذوا مثلاً هذه العبارة « وكانوا في النزهة ثلاثة رابعهم فلان أو خمسة سادسهم فلان » فمدلولها اللفظي عددي لا اكثر بحيث يصبح المجموع أربعة أو ستة ، أما مدلولها للناقد الادبي فيجب أن يكون أعمق من هذا ، وستستعرض ذاكرته ما جاء في سورة الكهف من القرآن الكريم : سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم . . الى آخر الآية . . وسيجد ان هذا الكاتب أراد أن يشير من طرف

خفي ظاهر الى أن هذا الرابع أو السادس كان منهم كما كان
كلب أهل الكهف من أصعابه •

وهناك استعارات من عالم الفنون التي تدرك بالنظر ،
مثال ذلك قولك : وبدا لونها كلون حاشية الأفق عند الغروب ،
فالسامع يسمع اللفظ ولا يرى فيه لونا ، والقارىء يراه
بحروف سوداء ، وكلاهما يعمد الى خياله او حافظته ، وهذه
تستعرض الألوان فتشرح للذهن هذا اللون وتصوره له على
صفحات الدماغ ، وقد تخطيء متى كان اللون غير مألوف لها ،
فالصورة اللفظية كما ترون تختلف عن اللوحة المدهونة ، فتلك
هي نفسها انتاج الرسام وهي تبرز أمامك لتفصح عما فيها ،
بينما هذه حروف مصفوفة في كلمات أو أصوات متقطعة تدوي
في الآذان ، وما هي الا رموز يستعين بها الادباء لنقل ما فهم
نفوسهم • ومع ان الادب كسائر الفنون قد هيئت له كما ترون
واسطة لا يصله ونقل ما يحويه الى الغير فانه لا يزال أوعر
القنون مسلكا ، لأن هذه الواسطة كثرة الصور والمعاني ومن
هنا كان الاشكال في النقد •

وهناك أمور أخرى يجب أن يلتفت اليها في النقد العملي ،
منها مسألة ايقاع الالفاظ ، وحسن جرسها ، والصفات الصوتية
لمقاطعها ، ولا سيما في الشعر • وعلى الناقد بعد أن يكون قد
أدرك المعنى الذي يستخلص من العبارة الواحدة أن ينتقل الى
الموسيقى التي يبعثها حسن انتظام الالفاظ ، ثم ينظر الى
الكلمات المفردة ويتفهم معانيها الاولى وما تنتج من خيال ،
ثم ينتقل الى المزجية الصوتية في مقاطعها ، وهنا قد يعترضنا

ثانية اختلاف الأذواق واسمعوا لي أن أضرب لكم مثلا على بعض هذه الظواهر واختلاف أذواق الشعراء فيها : نشر منذ زمن قصير الدكتور طه حسين بحثا قيما عن المتنبي ونقد فيه أشعارا وردت للشاعر وأورد هذين البيتين :

بأبي من وددته فافترقنا وقضى الله بعد ذاك اجتماعا
فافترقنا حولا فلما التقينا كان تسليمه علي وداعا

ثم قال : اعجب الفتى بهذا المعنى فأراد أن ينظمه وأن يصل اليه فتكلف لذلك بيتا ونصف بيت وأنت ترى مظهر التكلف في قوله : « بأبي من وددته فافترقنا » فكلمة وددته هنا نائية قلقه مكرهة على الاستقرار في مكانها. الذي هي فيه . أراد الصبي - وقد كان المتنبي وقتئذ في صباه - أن يقول أحببته فلم يستقم له الوزن فالتمس كلمة تؤدي له هذا المعنى وتلائم هذا الذوق فلم يجد الا وددته هذه ! وقرأ الأستاذ العقاد كتاب الدكتور طه فانبهرى يرد على هذا النقد ويقول : « والخلاف بيننا وبين الدكتور في طريقة النقد هنا جد بعيد ، فنحن نرى من جهة أن أبا الطيب لو أراد أن يقول أحببته بدلا من وددته لاستقام له الوزن مع بعض التجوّر الكثير في الشعر المقبول في العروض ، وأرى من جهة ثانية أن أبا الطيب كان مستطيما أن يستخدم هنا حببته الثلاثية بدلا من أحببته الرباعية ، كما استخدمها في قوله وهو شاعر كبير :

حببتك قلبي قبل حبك من نأى وقد كان غدارا فكُن أنت وافيًا
فلا ضرورة في الوزن ولا استكراه ، وفضلا عن هذا لا نظن

كثيرين يحسبون مع الدكتور ان وددته في موضعها من البيتين لا تعبر عن معناها الصحيح . فالمودة هي الكلمة العربية التي تقابل كلمة tendresse في الفرنسية ، وتطابق معناها تمام المطابقة ، وهو ذلك الحب الرفيق الذي فيه حنو وشوق ، وليس فيه عنف ولا اعتلاج . ثم استشهد الاستاذ العقاد بطائفة من الأبيات الشعرية التي ذكر فيها الشاعر المتنبي في كبره كلمة وددته أو مشتقاتها . وأظن أن باستطاعة الدكتور طه بدوره أن يرد على هذا النقد ويحيل الأمر الى اختلاف الذوق . والحكم في مثل هذا الأمر هم عامة المتخصصين .

ثم هناك تعابير أو ألفاظ شعرية ليس من الضرورة أن تكون الاساس في الاسلوب الشعري ، وليس الجمال في أيرادها فحسب بل ان الأمر يتوقف على الطريق الذي يسلكه الشاعر في استعمالها . ويذهب بعض النقاد في هذا العصر الى ان كل تعبير يناسب المقام يجوز استخدامه في الادب ، والعيب فسي نظرهم هو أن يكون الأسلوب عاجزا عن التعبير ، غير انني أرى أن هناك ألفاظا أقوى من غيرها لا على نقل المعاني وحسب ، بل على نقل الجو أو الحالة التي يريد الشاعر نقلها اليها ، ولعلمي الآن مستغن عن أن أذكر لكم انه لا بد للنقاد في كثير من الاحيان أن يستسلم الى تأثير الشاعر عليه ، ولو الى حين ، ليرتفع معه في هذا الجو العلوي ، أو ينتقل الى الحالة التي أسماها صديقي سعيد عقل حالة « اللاوعي » ، وأسميها الوعي الاكبر أو الروح الاكبر الذي يستتبع حتما غموضا في الفكرة ، واضطرابا في التعبير . ولندكر ان الشاعر يستمد حياته وفنه من العالم الباطني كما يستمدها من العالم الظاهري ، والعالم

الباطني لا تحد آفاقه . وفي عمقه وبعده وعدم وضوحه يستطيع
الخيال أن يكسب منظره فتنة وسحرا .

ويجب على الناقد عند يقظته من هذه الغفوة السحرية أن
يحلل ولو الى حد محدود أسباب نشوته ولذته . ويحكى عن
مصور كان يعرض صوره ان أحد الاغنياء ذكر له أنه لا يعرف
شيئا من أصول التصوير ولكنه يعلم أي شيء يجب ، فاستشاط
الرسام غيظا وقال : هكذا تفعل الحيوانات ايضا . ومهما يكن
من أمر الوقاحة في جوابه اليه فانه - أي الرسام - قد لمس
ناحية مهمة من نواحي النقد في جوابه له . فان علمنا لا نجيب
لا يكفي بل يجب أن نقرن اليه الاسباب التي من أجلها تعلقنا
بهذا الحب .

ونستطيع أن نتتبع صفات الناقد الحقيقي بشيء من
التفصيل ، غير ان الوقت لا يسمح ، ولا أظن أن محاضرة واحدة
تكفي للبحث في صفة واحدة من صفات الناقد ، بل اني أرى
ان الغرض من المحاضرات ليس حشد المعلومات وقتل الموضوع
دزسا وانما هي تنبيه للخواطر وفتح لآبواب الوعي للمهتمين .
وعليه فاسمعوا لي ان اجمل فأقول ان على الناقد في نظري أن
يكون قبل كل شيء واسع الثقافة عميقها ، يحسن العلم والفلسفة
ويتذوق الادب، واسع الأفق، رحب الصدر، بعيد النظر ، متجردا
من الغرض فلا يتعصب لجنس على جنس ولا لوطن على وطن ،
ولا يجعل للهوى الشخصي سلطة عليه في احكامه على الآثار
الفنية ، ولا يكيل الكلام جزافا في تقرظ أو انتقاد ، ذا قدرة

على التعبير عما يحس به اذا سئل عن ذاك . وعليه بعد أن لا يتقيد بقيود الزمن ولا بأقوال الناس ، فلا يبني نقده لشاعر ما على ما قيل عنه في عصره أو على أثره فيه بل ينظر اليه نظرا حرا ، مالكا لعقله اذا اعترضته حالات منه قد تؤثر بسيطرتها على احكامه الفنية ، حسن الاستعداد والتخيل والسليقة ، غير جاهل لنظم النقد التي عرفت من قبل ولا متقيد بها ، وعليه بعد أن تكون المقاييس التي يحاول هو وضعها مرنة بحيث تستطيع أن تصمد أمام المفاجآت الادبية التي قد تعصف بكثير من نظم النقد فتدك معالمها .

عندما تتحقق هذه الأمور في الناقد يجيء دور الذوق ، وهو أبرز مؤهلات الناقد ، فيتلمس الجمال ويتذوقه ويدركه ويعيه . ويكون النقد الادبي عندئذ تطبيق شروط علم الجمال على الادب .

اما ميدان الجمال فهو لسوء حظنا أو لحسنه واسع تكثر فيه المتناقضات ، حتى زعم أناطول فرانس أن باستطاعة المرء أن يتناقش في المواضيع المتعلقة بتقدير الجمال أكثر مما يستطيع في أي موضوع آخر . ومن يزعم لكم ان المقاييس لتقدير الجمال وتذوقه قد وضعت وضبطت واستقامت وعينت حدودها فهو خادع أو مغدوع ، بل لا أظن ان علماء الجمال يستطيعون أن يخضعوه لهذه النظم التي تخضع لها سائر العلوم ، ولا أظن ان الجمال ينتفع بشيء اذا نظم على قواعد وأرقام وقياسات خاصة ليحشر بين العلوم . انه عندئذ ليجد أن خياله قد دخل

بينها ومدلولاته الرقمية قد تسربت بين المعادلات العلمية، ولكن الجمال والمغزى الذي يحمله الجمال - سحر الجمال - يبقى خارج الأبواب . ولست أذكر من قال ، وأرجو أن لا تحاسبوني على أرقام السنين ، أنه اذا استطاع علم الحياة أن يصبح علما ثابتا بعد ألف سنة فسينبغي لعلم الآداب والسلوك مثلها ، ثم لا بد أن تمر ألف سنة أخرى قبل أن يصبح علم الجمال مثلها ، وسيظل الناس في حيرتهم طيلة الثلاثة آلاف سنة يتساءلون عن مقاييس الجمال ونظمه . غير أن علماء الجمال قد اصطالحوا على وضع بعض النظم له ، ولكن الخطر كل الخطر أن يوضع هذا السلاح في أيدي الأطفال من الادباء والنقاد ، فانهم ينتحرون به ولقد يضطربنا درسها - لو شئنا التوسع - الى درس فنون أخرى كالصوير والموسيقى والنحت وغيرها ، وبكلمة أن هذه النظم لا يمكن أن ينظر اليها كما ينظر الى المقاييس المادية ، فبان تقدير الجمال وتدوقه يختلفان عن اللذة المادية التي نكتسبها منه ، واذا سال لعب أحدكم حين ينظر الى رسم تفاحة ، مثلا فهذا لا يعني ان الجمال فيها هو هذه اللذة التي اكتسبها ، هذه تزول ، ولكن الجمال يبقى فيها ، فيؤثر فيك وفي غيرك في أوقات أخرى . فتدوق الجمال اذن هو هذا الرضا الذي تحس به دون أن تكون لك مصلحة مادية ، هذه هي بنظري فلسفة علم الجمال بكلمة ، وذلك هو سحر الفن الذي لا يدرك بالحواس الظاهرة بل بالحس الباطن .

هكذا ~~أفهم النقد الآن وقد تفهمونه على~~
غير هذا الشكل ولعلمي واياكم تفهمه غدا على غير ما تفهمه اليوم، ولحسن حظي وحظكم وحظ النقد نفسه ان الناس تختلف فيه

اختلافها في أمر الجمال ، ولولا هذا الاختلاف في الأذواق لما وجدت كل هذه الكثرة من الرجال نعمة في عيون النساء ، ولا ألقت كل هذه الكثرة من النساء سبيلا الى قلوب الرجال •

ولا أظن أحدا  يوافق صاحب ليلى في ليلاه حين قال :

لقد فضلت ليلى على الناس مثلما
على ألف شهر فضلت ليلة القدر

النقد الأدبي

« وقال الله ليكن نور فكان نور ورأى الله النور انه حسن » وما زال سبحانه في عملية الخلق يوما بعد يوم حتى أتم الكائنات ، ثم يقول الكتاب « ورأى الله كل ما عمله فاذا هو حسن جدا » .

هذا فيما نعلم أول حكم صدر عن ناقد في اثر ميا . وهو حكم على غاية ما يكون من الایجاز . لم يقتصر بشيء من التعليل أو الايضاح والتفصيل . نرى فيه ذكرا لعملية الخلق وعملية النظر في الاثر الذي ابداع والحكم عليه . خلق ثم رأى ثم حكم ان ما عمله هو حسن جدا . ومنذ بدء الخليقة حتى زمن أرسطو ومن زمن أرسطو حتى يومنا هذا والعالم يغنى بعمل الخلق والابداع والنظر والحكم في الاثر المخلوق .

— وظل النقد تابعا للإبداع منذ عهده الاول يزجييه امامه
ويقفوا أثره بل يعيش عليه فاذا لم يكن هناك ابداع بفن النحت
مثلا لم يكن هناك نقد لفن البناء . وبكلمة ، لقد اعتمد النقد
في كيانه الاثر الفني ، بل لعلمي لا أغالي اذا قلت ان كل خالق
لأثر فني وبنوع خاص في هذا العصر الذي يزخر بالنقد ، لا بد
ان يكون في نفسه شيء من روح النقد المتحسنة لعناصر الجمال
والقببح والخير والشر والحق والباطل فيما يحاول أن يضع من
أثر فني .

— أما النقد الادبي — موضوع حديثنا — فهو ناحية خاصة من
نواحي النقد العامة تقتصر على النظر والحكم في الأدب فحسب .
أو ان شئت فقولوا هو النظر والحكم في الاثر الادبي سواء . أكان
قصة أم قصيدة أم رواية أم كتابا أم قطعة أدبية في مقال .
ولكنه على اقتصاره هذا لا بد له في نظري من أن يستعين ، ولو
الى حد ، ببقية الفنون أدبية كانت أو غير أدبية ، بل انه مضطر
الى أن يستعين أحيانا بطائفة من العلوم .

وستلاحظون أن الذين سبقوني فتحدثوا
عن بعض هذه الفنون الادبية قد تصدوا
مختارين أو مضطرين الى كثير مما يدور عليه حديثي في النقد
الأدبي . وهل يمكن أن يتحدث المرء عن الأدب عامة أو الشعر
أو القصة دون أن يتعرض الى صميم النقد الادبي والى المقاييس
التي لا بد من معرفتها حين تبحث ماهية القصة أو الشعر أو
الأدب بوجه عام ؟ وربما كان أولى بالذين اقترحوا هذه
الموضوعات علينا أن يكلفوا صاحب القصة أن يحكي لنا قصة

من روائع قصصه وصاحب الشعر أن ينشد قصيدة من عيون
شعره وصاحب الأدب أن يتلو قطعة من ساحر بيانه ثم يتركوا
للناقد أن يستعرض هذه الآثار الرائعة ويحللها ويعكم فيها
بالتحليل إلى فنونها المختلفة ونظم النقد في كل منها وأثر وقعها
في نفسه .

ولست أدري فلعله كان من الخير أن تعرض كل الفنون
الأدبية بفروعها المختلفة فيستعرض الشعر بفروعه من قصصي
وتمثيلي وغنائي وإنساني وشعر طبيعة وغيرها، وبألوان الفروع
إذا أمكن كالمدح والثناء والغزل في الشعر الغنائي . ويستعرض
الفن القصصي بفروعه من قصة ورواية ومسرحية على أنواع
فروعها المختلفة أيضا ؛ ويستعرض الأدب النثري في غير القصة
بأجزائه من خطاب ومقال وكتاب على ألوان كل منها ، ثم يعتمد
إلى متخصصين في كل فرع من فروع هذه الفنون يعرضون لنا
آراءهم في ماهيتها وتطبيق نظم النقد عليها . إنها الطريق
الفضلى التي أخذ يسلكها النقد الأدبي الغربي ويجب أن يتجه
إليها النقد الأدبي العربي اليوم .

ولقد سلك النقد الأدبي عند العرب طرقا كثيرة يمر
بأطوار كثيرة فكان أول أمره بدائيا عاما يقتصر على ذكر وقع
الأثر الأدبي في النفس أو يعرض لبعض الخصائص التي اصطلاح
الأدباء والنقاد على أن يميزوا الأثر الأدبي الخاص بها ، أو
يتناول بعض الالفاظ ويكتفى بتحليلها والتنبيه إلى وقعها
وجودتها وصحتها وتأديتها للمعنى أو إلى نبوها وقبحها وفسادها
وقصورها عن بلوغ الغرض المقصود .

وأعار العرب القدامى هذه النواحي الخاصة التفاتهم
- وكان جل أديهم شعرا - فدارت أكثر مناحي نقدهم على
اللفظ المفرد والقافية والمعنى الجزئي في البيت - فهذا
المرزباني يضع كتابا كاملا في مآخذ العلماء على الشعراء معنعنا
مسند الرواية الى الادباء والنقاد حتى أوائل القرن الثالث
للهجرة - دار كله على النظر في اللفاظ المفردة والمعاني
الجزئية والاختلاء اللغوية والنحوية والجوازات والحشو في
اللفظ واضطراب القافية - كأن يقول : وقد عابوا على الأعشى
لفظة « طحال » في شعره مع القلب وقالوا لا يدخل الطحال في
شيء الا أفسده - أو كأن يذكر تنازع امرئ القيس وعلقمة
الفحل في الشعر بين يدي أم جندب وتفضيل أم جندب شعر علقمة
الذي أدرك فرسه فيه ثانيا من عنانه لم يضربه بسوط ولم
يتعبه - أو كأن يقول : وعابوا على جرير قوله :

فيا لك يوما خيره قبل شره تغيب واشيه واقصر عاذله

فقالوا كان الاجود له لو قال :

فيا لك يوما خيره دون شره تغيب واشيه واقصر عاذله

لأن لفظة « قبل » تغيب وقوع الشر بعد الخير ولفظة
« دون » تنفي وقوع الشر وهو المقصود - أو كأن يقول :
واستحسنوا قول عنتره في جعله جواده يتشكى من التعب
حين قال :

فأزور من وقع القنا بلبانه وشكا الي بعبرة وتحصم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلمي

وهذا الاصفهاني يورد في أغانيه نقدا لمصعب الزبيري من رجال القرن الثاني في شعر ابن أبي ربيعة لم أعرف أطول منه في كتاب أدبي عربي ، دار أكثره على المعاني المفردة والمواقف الخاصة والاستعارات التي يزعم ان عمر فاق نظراءه بها وبرعهم ، كانطاق القلب ، وظلاوة الاعتذار ، وعطف المساءة على العذال ، وحسن التفجع ، وجني الحديث ، واذلاله صعبه ، ونفض النوم . وهو حديث مسهب في نقد شعر عمر لا يزيد أكثره عن انه شرح لبعض المعاني التي ذكرها عمر ولكنه ينطوي في بعض أجزائه على تطور في فن النقد اذا قيس بماضيه الجاهلي والأموي .

حتى اذا جاء ابن سلام الجمحي وابن قتيبة الدينوري خطا النقد بهما خطوة اخرى الى الامام . فقد وضع كل منهما بحثا موجزا في أصول النقد صدر به مقدمة كتابه في طبقات الشعراء ، فبعد أن كان النقاد يقولون في شعر المحدثين : « انما أشعار المحدثين مثل أبي نؤاس وغيره مثل الريحان يشم يوما ويدوى فيرمى به ، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا » ، أتى ابن قتيبة يقول : « ولا أحسب أحدا من أهل المعرفة والتمييز نظر بعين العدل وترك طريق التقليد يستطيع أن يقدم أحدا من المتقدمين الكثيرين على أحد الا أن يرى الجيد في شعره أكثر منه في شعر غيره . ولله در القائل : أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه » . بل ان ابن قتيبة ليلتفت الى العامل السيكولوجي في عملية الخلق فيقول : « للشعر دواع تحت البطيء وتبعث المتكلف ، منها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الغضب ، ومنها الشوق » .

• أو « وللشعر أوقات يبعد فيها قريبه ويستصعب فيها ريشه » •
وأتى ابن سلام يقول : « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل
العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه الأذن ،
ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان • من ذلك اللؤلؤ
والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره »
الى أن يقول : « ويقال مثل ذلك في المغنين ، يعرف ذلك أهل
العلم به عند المعاينة والاستماع بلا صفة ينتهي اليها ، ولا علم
يوقف عليه ، وان كثرة المدارس للشيء لتعين على العلم به •
وكذلك الشعر يعرفه أهل العلم به » وقد لخص هذا القول
بعضهم فقال : « ليس للجودة في الشعر صفة ، انما هو شيء
يقع في النفس عند المميز كالفرند في السيف ، والملاحاة في
الوجه » • وهذه كلها كما تلاحظون ومضات من روح النقد
الموفقة ، ونظرات خاطفة صائبة في فلسفة النقد والجمال كنت
أود لو يعنى بها نقادنا اليوم بالمقابلة مع ما توصل اليه فن
النقد عند الغربيين •

وأخذت الحياة الأدبية عند الغرب بالتطور • وأخذ النقد
بدوره يتطور معها أيضا ، وظهرت آثار ذلك في مؤلفات الادباء
والنقاد في العصور العباسية ، وبنوع خاص في أبي بكر محمد
الباقلاني الذي حاول في كتابه اعجاز القرآن أن يحلل بعض
الشعر العربي من الناحية الفنية الجمالية ، وفي عبد القاهر
الجرجاني الذي حاول أن يضع أو ينظم بعض المبادئ العامة
للأدب والنقد ، ونبه بنوع خاص الى وحدة اللفظ والمعنى في
العبارة ، ووجه الجمال في اختلافهما معا ، معارضا نظرية الجمال
في اللفظ المفرد ، وذكر ان المعاني أسبق من اللفظ في الذهن ،

وان ترتيبها فيه هو الذي يسوق الى تنسيق اللفظ في العبارة ،
وان سر الجمال هو في ترتيبها واقتراحها مجتمعة في نسق فني
خاص ، وليس في كل منها مفردة . حتى اذا اديل من سلطان
العرب ، وأخذت العربية بالتقهقر ، انطوى الادب على نفسه ،
وتضاءل النقد وراه في اطماره ، وأخذ احتكاكنا
والقشور ، الى ان كانت النهضة الاخيرة ، وكان احتكاكنا
بالغرب وأدبه وأساليب تفكيره ، فنشط أدبنا من عقاله ، وأخذ
النقد يقف أثره بحيث ظهر في السنوات العشرين الاخيرة ما
لا يقل عن عشرين كتابا في النقد النظري والعملية وفنون
الأدب ، أذكر منها : « في أصول الادب » لاحمد حسن الزيات ،
و « الاسلوب » لاحمد الشايب ، و « النقد الادبي » لاحمد
امين ، و « الفنون الادبية » لجماعة من الادباء ، و « النقد
الجمالي وأثره في النقد العربي » لروز غريب ، و « النقد
الادبي - أصوله ومناهجه » لسيد قطب ، و « على المحك » ،
و « مجددون ومجترون » لمارون عبود ، و « فن الادب » لتوفيق
حكيم ، و « من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده » لمحمد
خلف الله ، و « في الميزان الجديد » لمحمد مندور ، و « الدراسة
الادبية » لرثيف خوري ، و « الشعر المعاصر على ضوء النقد
الحديث » لمصطفى السحرتي ، و « ثقافة الناقد الادبي » لمحمد
النويهى . ولست بناس ما كان لرواد النقد الاربعة في هذا
القرن نعيمه والمازني وطه حسين والعقاد من أثر في توجيهه
النقد في هذا السبيل .

ولعل الذي ساعد على رقي النقد عند الغرب في العصر
الاخير اتصال نهضته بأدباء اليونان القدماء وفلاسفتهم من

ناحية ، وتقدم علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة من ناحية ثانية ، وتقدير رجال هذه النهضة منذ عصر الانبعاث للفن بفروعه كلها وما يقتضيه كل من هذه الفروع من قواعد ونظم واختبار ومواهب ، سواء أكان هذا الفن نحتاً أم رقصاً أم تصويراً أم موسيقى أم أدباً . ومن هنا فإن النقاد في الغرب في هذا العصر - ونقاد الأدب بنوع خاص - كثيرون . وقد استمد منهم نقادنا كثيراً مما نراه بين أيدينا من مادة النقد الأدبي النظري وقد استعان مؤلف غربي اسمه روبرت ستولن (Robert Stallman) ، وضع كتاباً في عملية الخلق وطبيعة

الشعر ووظيفة النقد اسمه كتاب الناقد (The Critic's Notebook) بما لا يقل عن مئة ناقد غربي مشهور ، اذكر منهم على سبيل التمثيل اليوت (T. S. Eliot) ، وبول فاليري (Paul Valery) ، ورتشاردز (J. A. Richards) ، وفلنت (Lascelles Abercrombie) ، وماريو براز (Mario Praz) ، وروجر فراي (Roger Fry) ، وروبرت وارن (Robert Warren) ، وهربرت ريد (Herbert Read) ، وازرا بوند (Ezra Pound) ، ثم ألحق كتابه بجدول للمؤلفات التي صدرت بين ١٩٢٠ و ١٩٥٠ في مواضيع النقد والتذوق الأدبي ، فيه ما لا يقل عن ألف ومئتي كتاب تقع تحت الابواب التالية : طبيعة النقد ووظيفته ، الحياة والفن ، الاسلوب ، مشكلة المعنى ، الشعر ومشكلة الايمان به . هذا في اللغة الانكليزية فحسب وفي مدى ثلاثين سنة . فما بالكم لو استعرضت كتب الغرب في كل اللغات ؟ بارك الله لنا في هذا المورد العظيم !

والآن وقد بلغنا هذه المرحلة من الحديث نقدم لبحث النقد الادبي ولعلنا ننتفع اذا رجعنا الى الحد الذي وضعناه ، وهو ان النقد الادبي امر يتناول ناحية خاصة من نواحي النشاط الفني - هي ناحية الادب فحسب . ومن هنا فهو يقتصر على النظر في الاثر الادبي ، ثم التحسس والتذوق له وابداء الحكم فيه . ومن الغير هنا أن نعالج الموضوع حسب التقسيم التالي :

موضوع النقد الادبي	(أولا)
غرض النقد الادبي	(ثانيا)
مناهج النقد الادبي	(ثالثا)
أثر النقد وفائده	(رابعا)
الناقد	(خامسا)
الذوق والجمال	(سادسا)
مستقبل النقد	(سابعا)

موضوع النقد الادبي :

اما موضوع النقد الادبي فهو الادب بغروعه كلها ، وقد حدثكم زملائي في هذا المؤتمر عن هذا الجزء من الموضوع بوجه عام ، وعن بعض فروعه بوجه خاص ، وكفوني مؤونة التعرض له بالتفصيل - الادب هو المادة التي يعالجها النقد الادبي والتي عليها يقوم بناؤه . وتحديد هذه بكلمة موجزة هي : التعبير بكلام

فني عن النفس والحياة بعنصرها الانسان والطبيعة . والتعبير عن النفس حاجة في طبيعة الانسان بل في طبيعة كل ذي حياة أو نفس . فالبكاء والضحك والغضب وانقباض الوجه كلها تعبير ولكنها ليست أدبا لانها لم تترن الى كلام فني . وبعض الفنون كالرسم والموسيقى والنحت تعبير عن النفس ولكنها ليست أدبا . فالادب يجب أن يكون تعبرا مقرونا بكلام فني ، ويشمل كل نواحي النفس بل كل نواحي الحياة . قلت فني وأقصد بهذا ما يمكن أن يدخل هذا التعبير من عناصر العاطفة والخيال والاسلوب بحيث نرى فرقا - مثلا - بين مؤرخ يكتب عن حروب سيف الدولة وشاعر يستمد من حوادثها فكرة لقصد يلعب فيه الخيال والتصوير والموسيقى ما لا تفعله كتب التاريخ . فمهمة النقد ان يصل قبل كل شيء الى طبيعة هذا الادب . وان يفهم غرض الأديب . فعلاقة النقد بموضوعه - أي الأدب - هي قبل كل شيء الولوج الى صميمه ، ومحاولة فهم التجربة الادبية الفنية التي بين يدي الناقد ، وادراك عملية التكوين أو الخلق فيها - من أين استمدت هذه التجربة ، وكيف تولدت ، وكيف يحاول خلاقتها نقلها الى الناس ، وفي أي شكل أخرجها وجلاها للمتذوقين ، وكيف يتلقاها المتذوق ويفهمها ويستسيغها ويستمتع بها - ثم يحاول الناقد بعد ذلك أن يوضحها ويحللها ويجلوها بدوره كأنما يعيد خلقها ، ثم ينقل اثر ذلك للناس في حكم صحيح .

ولما كان الادب - كما ذكرت - تعبيرا عن الحياة في عنصرها الرئيسي - الانسان والطبيعة - بصدق لأن غاية الادب الرئيسية

الإخلاص لطبيعته، وفن أي جمال، والا فهو ليس أدبا ، ولما كان أحد هذين العنصرين - الإنسان ، وهو أهم العنصرين - على غاية ما يكون من التعقيد ، له تاريخ ، وبيئة ، وعصر ، وأهل ، وأصحاب ، وأتراب ، وله نفس ، وعقل ، وفكر ، وشخصية ، وذوق ، واحساس ، وما شئت من هذه الظواهر والمزايا والاغراض والنزعات التي يعددها علماء النفس ويجهدون في تحليلها :

أتزعم انك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر

أقول لما كان هذا شأن أهم هذين العنصرين - الإنسان - كان الأدب، ولا سيما الشعر، حين يعبر عنه وسيلة صعبة المرتقى، بل غاية ما يكون من التعقيد لدى النقد والتحليل ، ومن هنا فقد كادت عملية النقد تضارب عملية الخلق صعوبة في بعض الأحيان ، واكتفى النقاد القدماء لدى تحليل الأدب الرائج بهذه اللمعات الخاطفة عنه فقالوا : « ان من البيان لسحرا » وعمد النقاد المحدثون الى الاستعانة بمختلف وسائل الفنون والعلوم المستحدثة لتذوق الاثر الادبي وتقدير قيمته والحكم فيه . وقد دفعوا بحكم هذا الى درس ما يحيط بالأثر الادبي ، ودرس عملية الخلق أي التجربة الادبية نفسها وفهمها ومحاولة اعادتها الى الحياة . ومن هنا ايضا اختلف النقاد واختلفت طرقهم ومناهجهم واحكامهم باختلاف أمزجتهم ونشأتهم وثقافتهم وبيئاتهم المختلفة ، وكل منهم هو بدوره جرم عظيم على صغره وفيه انطوى العالم الأكبر .

غرض النقد الادبي :

اما غرض النقد الادبي فمن علماء النقد من يزعم انه التمييز بين تجربة واخرى من التجربات الادبية التي تقع بين أيدينا بعد فهمها وتدووقها ، ثم تقييم هذه التجربة أي تحديد قيمتها وأخيرا الحكم عليها . ومنهم من يظن غرض النقد تهذيبيا لتوجيه الادباء الى طرق الفن الادبي الصحيحة ، أو الى المثل والقيم التي يتطلبها المجتمع من أدبائه بصفتهم زعماء للحركات الفنية والادبية والاخلاقية والقومية وغيرها . ومنهم من لا يرى للنقد الادبي رسالة غير رسالة الادب نفسه الفنية الخالصة فهو ليس « عملا تربويا » وليس له « مهمة توجيهية » انما هو « الادب منعكس على ذاته » أو هو « تكوين جديد للإنتاج الفني ومعاودة للخلق » هو استمتاع شخصي انفعالي . والواقع ان غرض النقد الاول هو الاستمتاع ولكن الامر لا يقتصر على هذا بل يتعداه الى هل نحن مصيبون في استمتاعنا ؟ ولماذا ؟ ومن هنا فقد أصبح لزاما على النقد أن يميز بين تجربة وتجربة ، ويساعد على التدووق ، ويحاول التقييم والحكم . وفي هذا نرى ان النقد - سواء أقصدنا أم لم نقصد - سيؤثر في الادب وفهمه وتدووقه والاستمتاع به ، ولا يمكن لعملية التدووق أن تتم بأكمل حالاتها دون أن تمر بتقييم الاثر الادبي ، أي فهم مزاياه والالتفات الى حسناته وعيوبه قبل الحكم عليه .

غير اني أريد أن أشير هنا الى ان النقد ليس صاحب الزعامة أو القيادة حتى ولا التوجيه وان يكن له اثر كبير في ذلك .

فالنقد محافظ بطبيعته والمحافظة عدوة للإبداع . ولعل الادب
الرائع لا يبلغ ذروته الا حين يتحدى المحافظة وما تستتبعه من
نظم وأصول .

ان العبقرية الخلاقة التي تريد أن تعبر عن نفسها حين
تضطر الى ذاك لتشق طريقها دون أن تعبر السنن والنظم أي
التفات . والادب العبقرى ان جازت لي هذه التسمية ليتقدم
النقد أشواطاً في طريق الفن . ان النقد تابع لا متبوع ومن
يتبع التابع فقد تأخر . وليس على الاديب الفذ الا أن يستلهم
بوحى طبيعته الفذة حتى يكون من السابقين . وهكذا فيجب
أن يكون غرض النقد الاساسى الاستمتاع الشخصى بالتجربة
الفنية وتذوقها أولاً ، ثم تقييم الاثر والحكم عليه ، وفي اتمامه
لغرضه الاساسى على الطريق الافضل يستطيع النقد أن يؤثر
في الادب ويرقى النوق .

مناهج النقد :

واستتبعت طبيعة الادب نفسها والحياة التي يعيش عنها
وأغراض النقد تعدداً في مناهج النقد . فهناك منهج تاريخي
يلتفت فيه الناقد قبل كل شيء الى درس العصر الذي ظهر فيه
الاثر الادبي ، والى درس الاحوال الاقتصادية والسياسية
والاجتماعية والدينية والادبية التي عرفت في ذلك العصر ، ثم
يدرس بيئة صاحب الاثر الخاصة وصلتها بهذه الاحداث في
عصره وعائلته ، وما يحيط بجمع هؤلاء من ظروف خارجية
قد تؤثر بدورها في صاحب الاثر الادبي وبالتالي في نتاجه .

وهناك من قصر كتبها خاصة على عصور الرجال قبل البدء
بدراسة أدبهم والحكم فيه .

« الفن للفن » لانها في رأيهم تبعداك عن الاثر الفني وتدفع بك
الى نطاق العلم الواسع الحدود .

ولست الآن في موقف المدافع عن هذا المنهج ولكني أرى
انه لا يمكن أن يفهم غرض الاديب ، والشاعر بنوع خاص ،
فهما صحيحا وادراك ما تنطوي عليه كثير من الاستعارات
والتلميحات والمعاني والالفاظ التي يستعين بها للتعبير عما في
نفسه وعن احساساته اذا لم تفهم الظروف التي قال شعره فيها
والبيئة التي أحاطت به والحياة التي عاشها ، وبخاصة اذا كانت
هذه الظروف والحياة تختلف عما تألف اليوم .

وهناك منهج سيكولوجي يتناول النقد فيه الاثر الادبي
على أنه تعبير عن النفس - نفس الشاعر أو الاديب صاحب
الاثر - فيبحث في أخلاقه ووزعائه وأهوائه وعلاقة هذه بالآثر
الادبي . وقد يهمل الناقد فيه الاثر الادبي الى حين كي ينظر
في ما وراء هذا الاثر من بواعث وعوامل دفعت بصاحبه الى أن
يقول ذلك القول ، ثم ينظر في كيف تمت هذه التجربة على
ضوء هذه العناصر الشعورية النفسية ، ثم كيف يكون تأثير
هذه التجربة في الناس حين يقر أونها بالنسبة الى حالاتهم

• النفسية وأحاسيسهم الخاصة والعامة •

وقد سلك هذا المنهج كثير من نقاد العصر المعاصر الغربيين والعرب - وبنوا على أسسه كثيرا من الاحكام في دراساتهم وكتب واحد ممن ذكرت من مؤلفي كتب النقد كتابا خاصا في هذا المنهج اسمه « من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده »

وهناك منهج اصولي يتناول الناقد فيه الادب ويعارضه على الاصول والقواعد وقد عرفت هذه الاصول بعد أن عرف الادب وكثر الانتاج وتنوعت الاساليب وتفرعت الفنون الادبية، فوضع العلماء والنقاد منذ زمن اليونان نظاما مستمدة من الادب نفسه متفقة مع مزاياه وبخصائصه ، وجعلوها اصولا وقواعد للنقد . فالناقد في هذا المنهج يحمل مقاييسه ويستعرض الاثر الفني الادبي على ضوء هذه المقاييس ، فاذا كان من المقاييس ما يفرض أن تبدأ القصيدة بالغزل مثلا ، كما ألف العرب في بعض عصرهم الادبية ، أو يقدر معلوم من أبيات الغزل ، ولم يجز الشاعر على هذا المنوال عيب عليه . وقد ذكروا عن بعض الرجاز في العصر الاموي انه وقد على نصر ابن سيار عامل بني أهية في خراسان بارجوزة تشبيها مئة بيت ومديعها عشرة ، فقال نصر : والله ! ما تركت كلمة عذبة ولا معنى لطيفا الا وقد شغلتك عن مديعي بتشبيك فان اردت مديعي فاقتصد في غزلك . فأتاه مرة ثانية وأنشده :

هل تعرف الدار لام عمرو دع ذا وحبر مدحة في نصر
فقاطعه نصر قائلا : لا هذا ولا ذاك ولكن بين الامرين
ويا ويل الادب اذا فرض عليهما ان يخضع لنظم تسن له .

ولست أنكر ان هذه النظم كانت تتطور وتتبدل بتطور
الأدب واختلاف الزمن ، ولكن المنهج في تطبيقها على الادب منهج
لا يوصل وحده الى الغرض المطلوب ، وهو أشبه بمنهج النقل
عند جماعة الفقهاء . ويكفي أن نذكر ان أرسطو كان يحتم
على الرواية المسرحية أن تتم حوادثها في أربع وعشرين ساعة
— في يوم واحد — وان يوما عند ربك كالف سنة مما تعدون .

وهناك نهج مثالي تقيس فيه الادب بمقياس ما ينزع اليه
من مثل عليا وقيم وغايات ، وما يحقق من نفع اجتماعي أو
قومي أو أدبي ، فتحكم عليه بالنسبة اليها ، أي بالنسبة الى ما
يسمونه الرسالة التي يحملها الأدب ، لا سيما حينما ينشأ في
بيئة تحتاج الى اصلاح اجتماعي أو قومي أو أدبي أو ديني ،
فعمر ابن ابي ربيعة والوليد ابن يزيد وبشار ابن برد وأمثالهم
يعتبرون عند اصحاب هذا المنهج غير جديرين بالدراسة أو
النقد ويجب ألا يلتفت اليهم ، وبالفعل قد حاول بعض القدماء
أن يضمنوا ذوبهم من رواية اشعار بعض هؤلاء أو الاستماع
اليها لأن فيها ما يدعو الى ما يناقض المثل والقيم العليا في
الحياة ، بل ان بعضهم اضطهد أو قتل في سبيل شعره كالأحوص
والمرجي وبشار .

ونهج جمالي تأثري يعتمد على ما لعلم الجمال
من نظم ومسا للذوق من أثر في فهم هذه النظم
وتقديرها وتطبيقها . مساهمة المزايا التي يراها في الاثر
الادبي ؟ هل في الاثر تلاؤم او تناسب بين اجزائه ترتاح اليه ؟
كما ترتاح له مثلا في فتاة جميلة تتلالم عناصر الجمال فيها من
وجوهها المختلفة من رشاقة قد واعتدال طول واسالة خد وصفاء

لون وسحر عين وحلاوة حديث وهل الالفاظ له وقع تعذب له ؟
هل استطاع أن ينفذ الى قلبك ويحرك مشاعرك أو يستثير
طربك أو حزنك كما استثارك الجمال في وجه فتاة أحببت وعلقت
حبالك بها ؟ وهل وافق طبعك وذوقك ؟ وعلى هذه الأسس
تبني حكمك عليه .

وهناك اخيرا منهج تأثري يقرب من المنهج الجمالي ولكنه
يستقل عنه ، وقوامه أن تهمل علمك بمقاييس الفن والجمال
وصاحب الاثر وبيئته ، وتستسلم الى الاثر نفسه ، وتغض
عينك اذا أمكن لتعلم العلم نفسه الذي حلمه صاحب الاثر
وتلتذ به ، أو لتختبر التجربة نفسها التي اختبرها صاحب
الاثر ، ثم تصحو بعد هذا الحلم أو تنتبه بعد هذه التجربة التي
عشتها مع الاثر نفسه ، فتصف ما رأيت واختبرت وما تركت
في نفسك هذه المشاركة الروحية للعمل الفني من أثر أو
احساس . ويكون حكمك عليه مبني على أثره في نفسك .

ولكل من هذه النهج أو المناهج أشياء وأتباع عرفوا بها
وخاصروها وتنازعوا في سبيل الدعوة لها ولا سيما في القرنين
الاخيرين فقد يعترض بعضهم على المنهج التأثري ويقولون :
وماذا يعنيها الاثر الذي أحدثته القطعة الادبية في نفسك ، وما
شأننا مثلاً وما أثرته في نفسك قصيدة أبي تمام في فتح عمورية ،
فنعن نريد أن نفهم القصيدة في نقدك لها وأنت تبعنا عنها
وتقر بنا اليك ، وقد يجيب صاحبنا : أجل ! ولكن أي نقد
لا يبعبك عنها أو أي منعي مما تعرف لا يدنيك الى غيرها من
الامور ؟ ألست ترى في المناحي الاخرى حين تعرض لهذه
القصيدة أنك مضطر الى أن تدرس حياة أبي تمام وعلمه ورأيه

في المنعجين والتنجيم ، وتدرس النزاع بين العرب والروم ،
ومكانة مدينة عمورية في هذا النزاع ؟ ألسنت مضطرا الى أن
تدرس أخلاق أبي تمام ونزعاته السياسية وعلاقته بالبلاط
وغير ذاك ؟ وكل هذه تبعدك عن القصيدة نفسها .
والواقع ان كلا منها ضروري في النقد . ولعل خير نهج
هو النهج الذي يجمع أشتاتها ويمنح كلا منها نصيبه الخاص .
بحيث يبلغ الناقد الى معرفة غرض الادييب وفهم أثره وادراك
ما فيه وتذوقه وتحليله والحكم عليه . ووراء هذا النهج الناقد
الخبير فهو الذي بيده الزمام وله الخيار في اتخاذ القرار الاخير .

أثر النقد :

ان اثر النقد متصل بغرضه . ولما كان غرض النقد الاساسي
كما ذكرنا الاستمتاع الفني وترقية الذوق بواسطة المشاركة في
التجربة الفنية ومعايشتها أو عيشها مع خالقها مرة ثانية قبل
الحكم عليها فان أثره ليظهر أولا بالناقد المتذوق نفسه اذ يكشف
له عالما يستمتع به ويدعو اليه غيره من المتذوقين ، وقد يزيل
النقد حتى للخالق نفسه حجبا عن بعض المناقد التي فتحها
وينير له السبيل . ولأضرب مثلا موجزا ، كان في الجامعة
الاميركية جمعية عربية أدبية تعرف بجمعية العروة الوثقى ولها
نشيد نظمه بعض الاديباء منذ عهد قديم ورأت الجمعية أن تغير
نشيدها تمثيلا مع روح العصر فكلفت الشاعر سعيد عقل أن
يضع لها نشيدا فوضع وعرضه على بعضهم حين كان الملحن
يلحنه . وكان في مطلع النشيد للنسور ولنا الملعب يلهب
اسمان الصدور العلى والعرب .

فقال أدرهم لسعيد بعد أن قرأ هذا النشيد واستمتع به

واستمع الى لعنه : تشيدك رائع ولكن لي مأخذ على معلمه وهو
قولك يلهب اسمان المصدر فاني لا أرتاح لهذا النوع من
الوصل اللغطي في اللحن على حبي للمعنى وجذا لو تأتينا بلفظ
آخر ولو اقتضى الأمر صورة أخرى لهذا المعنى الجميل الذي
قرنت به العرب والعلي . فتردد الشاعر أو لا ولكنه عاد في
اليوم الثاني وفي يده المطلع معورا هكذا :

للسور ولنا الملعب
والجناحان الغضيبان بنور

الملي والعرب

ولنا القول الابي

والسماح اليعربي

والسلاح

ولنا هن الرماح

في الغضوب الشمس

ولنا زرع الدنا

قبينا زرق السني

ولنا سهولة الخيل

من الهند الى الاندلس

وهو النفس الذي ثبت في النشيد .

ثم يصبح النقد بدوره ادبا يساعد التاريء على ترقية ذوقه
وارحاف احساسه الفني ويعيد الناس عامة الى الأثر مرة ثانية
ليتذوقوا الجمال معه . وكم من نقد فتح آفاقا جديدة لأثر أدبي
كان مغورا لولاه ، وكم من ناقد اكتشف شاعرا وسدد له خطاه ،
وكم من نقد وجه ادبا ورفع مستواه ، ولكنني أريد أن أقدر
هنا ان الادب بوجه عام يتأثر بالآداب اكثر مما يتأثر بالنقد .

ولعل من الخير أن أحتز فاقول ان الأدب العربي قد تأثر بالآدب أكثر مما تأثر بالنقد . واسمعوا لي أن أستمع الدليل من نهضتنا الأدبية الاخيرة فان أدباءنا اليوم قد تأثروا بالآدب وبالآدباء في مطلع هذا القرن أكثر مما تأثروا بالنقد والانتقاد . حتى النقد أنفسهم فان أدبهم هو الذي أثر في أدبنا قبل نقدهم - وما لي أحوم ولا أurd - ان مخايل نعيمة مثلا أثر في الآدباء بأدبه أكثر مما أثر بغرباله وكذلك فعل المازني وطه حسين وغيرهم من الآدباء النقاد . ولو لا طرق هؤلاء في الكتابة وأساليبهم - ولست أَرْضى عن كلمة الأساليب لوصف فنونهم - أقول لو لاها لما كان لهم هذا الأثر الذي نلمسه اليوم في نهضتنا الأدبية . فالتأثير المباشر الأكبر كان للكتابة نفسها وليس للمنظرات النقدية التي عرفناها لهم .

وأريد بهذه المناسبة أن أشير الى هذا الاستفتاء الذي قامت به مجلة الآداب في عددها الأخير لطائفة من الآدباء في هل أدى النقد العربي رسالته ، أو هل كان له أثر في انهاض أدبنا المعاصر أو تقويمه وتوجيهه ، ففيه متعة وفائدة وفيه ما يظهر لكم اختلاف ادبائنا في اثر النقد والنقد العربي بنوع خاص بل اختلافهم حتى في مقاييس النقد وأغراضه (١) . ومهما يكن

(١) فاجاب السيد عادل غضبان : « نعم ! أدى النقد العربي مثل تلك الرسالة في تقويم ادبنا المعاصر وتوجيهه ولا يزال يؤديها وحسب النظرة المعجلى الى مكتبة النقد العربي وما حفلت به من اسفار والى الصحف والمجلات وما استوعبته في انهارها من دراسات في النقد لنوقن ان النقد قد وفوا قسطهم للآدب .

واجاب الاستاذ روجي فيصل : النقد الادبي عندنا لسم يحق

أما
من أمر فإن أثر النقد لا يمكن أن ينكر أو يحصر في زمان . أما
أن تفرض على الناقد أن يكون نقده توجيهيا محضاً فذلك افساد
لمعمل النقد .

الناقد :

تذكرون اني حين عرضت للمناهج أشرت الى أن الخيار

رسالته حتى الان على نحو ما حققها عند الغربيين . . . ثم قال :
اين من يداني على الناقد الحق في العالم العربي لاهتف ملء فمي على
النور ، ان مشمل النقد يحمله رائد الادب الحديث .

واجاب الاستاذ شاكر مصطفى : ما أدري اذا كنت انتكر للمسؤال
نفسه اذا قلت : اني لا انهم للنقد على انه عمل تربوي ومهمة توجيئية
لها لحيه الوثور العاقل وعصا شيخ الكتاب ، النقد عندي لون من ألوان
الادب ، فن مبدع مستقل كالشمس والقمر ، وفن سيد ليس بأجير ،
ولا غاية له سوى الناية التي ينتهي اليها كل فن اخر .

واجاب الاستاذ نور المداوي : لا ! ذلك لان النقد .العربي في
رأبي لم يستطع ان يسهم بقوة وخصب في انهاض ادبنا المعاصر —
هذا التفاعل الثقافي مع الثقافة الغربية هو الذي أحدث هذه الانتفاضة
في شكل الادب العربي ومضمونه ، هؤلاء الذين أحدثوا هذا التطور هم
وحدهم الذين التفتوا بالثقافة الأجنبية ولم يلتفتوا بالنقد العربي .

واجاب الدكتور مندور : وليس من شك في ان الحملات الجبارة
التي قادها النقد هي التي خلصت الادب العربي من الصناعة للنظية
النافهة وردته الى المعين الانساني العام .

واجاب الاستاذ خليل منداوي : « ومن هنا أرى ان النقد الحديث
يعود اليه الفضل كله في توجيه ادبنا المعاصر » ، ثم يعود فيقول :
ولمنا نغلو كثيراً حين ، نعين وظيفة محدودة للنقد . لان النقد كالادب
حده لا تكون له حدود وتبوده ان ينمق من كل القيود .

في أمرها يعود الى الناقد فهو الذي يجمعها من شت ويطبق ما يوافق منها وهو الذي يسترشد بها عند اتخاذ القرار الأخير . وعلى مثل هذا الناقد أن لا تستعبده المناهج حتى ولا الأصول لأن الناقد الحق هو الذي يأبى أن يقيد بقيود الحرف والأصول أو أن يخضع لموامل ومؤثرات تستهويه وتضله عن الطريق السوي . ان الأصول والمناهج حين تقرر الى الفن الحقيقي كالقلمم الذي حاولت الاساطير أن تجبس فيه الجني . وان المبقرية التي تنتج الاثر الرائع الفني الكالجنى يصعب حبسها في قمقم . فهي حين تحصر أو يضيق عليها لا تلبث أن تشق لها منافذ تنطلق منها الى عالمها الفسيح . ولا يمكن لأحد أن يرخصها وينزلها كما ذل سليمان الجن الا أن يكون ناقدًا عبقريًا ذا غصا سحرية قد استمد من أرض عبقز نفسها سلطانا سحريا كسلطان سليمان . ومن هنا أهمية النقد الافذاذ في تاريخ الآداب ونهضات الشعوب . وقد يبلغ الناقد أحيانا أن يكون المكتشف للأديب ولولا قليل لقلت خالق الاديب .

ومن هنا ايضا فان المفهوم الحديث للنقد ليس الضبط والحصص وتطبيق النظم بل محاولة المشاركة والاستمتاع والاستجابة للتأثيرات المختلفة والتذوق والتجرد . من النزعات الشخصية والقدرة على فهم التجربة الادبية على وجهها الصحيح وابر ازها كما هي وتحليلها وايضا حها ونقلها من الناقد الى غيره من القراء الذين يرغبون في الاطلاع عليها بحيث يوصلهم بهذا النقل الى أعلى مستوى من المتعة الفنية ويشتركون جميعا بالتذوق الفني .

و ينتظر من الناقد في سبيل هذا أن يكون منبه الذهن حاد
النظر قوي الادراك للأساسيات يرى الشيء كما هو في حقيقته ،
غير ذي غرض أو هوى خبيرا قد مارس عمله ، متمنا فيه كثير
المدارسة له ، ملما بالوران الفنون الادبية وبآداب الأمم الراقية ،
يعرف ما يميز أدبا عن أدب ، ويدرك ما لكل أدب من خصائص ،
مطلما على كثير من الروائع والآثار العالمية المبتكرة بحيث
يستطيع المقابلة ويكشف ما بين الروائع من الصلات ، يعتبر
لعملية الخلق نفسها وما تقتضيه من أحوال ، عادلا فيما يصدر
من أحكام ، منا فيما يحاول وضعه من نظريات ومقاييس ،
فهو الذي باستطاعته أن ينفذ الى تراث الأمم ولا سيما تراث
أمته فيطوف في رياضه يسقيها ويتعهد لها وينعش ما ذبل من
أزهارها وينعشه ويعرضه للناس من جديد ، أو ينقل الناس
اليها بعد أن يكون قد هيا لهم فيها سراً عليها يتكئون • وهو
الذي بعمله هذا يربي. الذوق ويهذب ويبلغ بالناس الى أعلى
ذروة من المتعة الفنية والذوق الصحيح • ان الناقد في مثل
هذه الحال لينفذ الى صميم الاثر الادبي والى صميم نفس
صاحبه ويتصل بها اتصالا مباشرا يمكنه من فهم التجربة الادبية
وتحليلها وايضاها وايرازها للناس في ثوب قشيب بل ان الناقد
الفنّـي ليلقي أحيانا على الاثر الادبي مسحة من الجمال تجعله
بهجة للمتذوقين •

والناقد فوق هذا شخصية مزدوجة فهو مفكر وابن فن
يرى ويتذوق ، ولكنه يحاول أن يعلم كيف رأى وكيف تذوق •
وفي تقييمه للأثر الادبي لا بد له من الاستناد الى هاتين الخاصتين
— الفكر والذوق — الفكر لتطبيق ما يصلح من المقاييس

وادراك الموامل التي ورام الاثر والدوق او التعمس للشعور
بالجمال والقيم وتقديرها .

الدوق والجمال :

اما الشعور بالجمال فامس قد توضع له النظريات الفنية
ولكن ادراكه او ترضيعه امر صعب المثال . ومنذ زمن « كنت »
Kant حين حاول تحديد الدوق وتقسيم ما لا يحس من
القيم الى خير وجمال وحق والناس يختلفون في شأنه وقد حاول
بعض النقاد مطابقة الخير والجمال والحق مع الارادة والماطفة
والعقل وجعلوا لكل منها في الانسان كفاءة او موهبة فواحدة
للمعرفة وثانية للذة وثالثة للرغبات فالفهم في المعرفة يدل على
الخير والشر ، والدوق او الحكم في اللذة يدل على الجمال
والقببح ، والعقل في الرغبة يدل على الحق والباطل : ولهذا
جعلوا الدوق او الحكم في مواضع اللذة . ولكن النقد الحديث
قد اخذ يتمكن لهذه النظريات .

ومن النقد من يزعم ان الشعور بالجمال يبعث من روح
المرح واللعب فالحيوانات التي تنعم لحسن تنفيذها بفيض من
النشاط العصبي لا بد ان تشع بالحاجة الى انفاق هذا الفيض
فتمرح وتلعب وتجد لذة ومتعة كاللذة التي يجدها الفنان في
انفاق الزائد من قواه المنخرة . فالمرافف الجمالية عند
أصحاب هذا الرأي مردها روح اللعب لا الحاجة ولا المنفعة .
ومن هنا فالشعور بالجمال عندهم أمر منزه عن الغرض — أمر
يأتي عن اللعب وليس عن جد الحياة . ونسمع من ناحية ثانية

الجمال
ما يناقض هذا تماما وهو ان المنفعة هي أولى درجات الجمال
فالرغبة هي ينبوع العواطف الجمالية بل ان كل ما يتصل
بالوظائف الاساسية في الوجود من تحرك وتنفس وتغذ وتناسل
يصطبغ بلون جمالي ويعطي لذة جمالية . وان اللذة نفسها
تنطوي على بذور الجمال كما تنطوي على الخير نفسه . ويذهب
البعض الى أن الجمال ادراك يوقف فينا الحياة في صورها
الثلاث الارادة والعاطفة والعقل وان الشعور السريع بهذه
الليقظة العامة يولد اللذة الجمالية . ويضيف آخرون ان
الشعور بالجمال ولذته يقوى مع الفعل والشعور بالواقع فللمعنى
اللمحيمي مثلا وقع جميل ايام الحرب وان انشائه وقت الالتحام
أو وقع ما يكون ولذلك فقد قالوا ان الجمال يقوى مع القوة في
الحركات والانطلاق والرشاقة والانسجام والايقاع .

ولعل الجمال الذي نحاول استجلاء فكرته من المفحوسات .
أسهل فهما من الجمال في الفن الادبي وأقرب مثلا الى ادراكنا .
أما اذا خدنا ببعض الظواهر الخارجية الشكلية في الادب ولم
ننفذ الى باطنه فقد أخطأنا فهم الجمال . ثم ان الذين يظنون
ان الجمال في الاثر الادبي مرده الى صفات أو من ايا ملازمة له
من خيال وعاطفة وجودة تعبير وبناء وشكل وتوازن وتأليف
وتصميم ووحدانية وايقاع النخ لعلمهم مخطئون فاننا حين نتكلم
عن هذه العناصر والصفات انما نتكلم في الواقع عن حالات
عقلية فينادر أيناها معكوسة في الاثر الفني فحسبناها صفات
ملازمة له . ولعل هذا هو معنى القول الذي أورده : ليس
للجودة في الشعر صفة انما هو شيء يقع في النفس عند المميز
كالفرد في السيف والملاح في الوجه . زد على هذا ان طريقة

الحكم على الكل من الجزء وعلى الفكرة الشاملة من بعض التفاصيل لا خطر ما يكون . ان جمال البيت في القميدة مثلا يجب أن يقاس بالنسبة الى روح القميدة كلها وان ينظر اليه كجزء من كل لا يستقل عنه كما ننظر الى اللون الواحد في الصورة بالنسبة الى الصورة كلها .

بقيت مسألة الذوق لادراك الجمال ! وهل هناك اتفاق بشأن الذوق ؟ وفي عدد من أعداد مجلة « Time » الاميركية رسالة من مصور مشهور الى رئيس تحريرها يعلق على ما كتبه المجلة في عدد سابق بشأن معمار راز لعله أشهر معمار عالمي حي - هو فرانك لويد ريت - فيقول : لقد عرفت عن قدرته من زمن بعيد ولكني رجعت هذه المرة الى مكتبي لأرى صور تصاميمه . واني أتفق معكم في أنه قد حاز كل شيء - ولكن ما عدا الذوق . وفي جواب المحرر مسألي : ان حضرة المصور ليعلم ان لريت ايضا رأيا في هذه المسألة - ما هو الذوق - . . . ان الذوق لا شك في عالم علم الجمال - انه سلطان غريب ، ما هو بالتعلم ولا هو بالعقل ولكنه موجود على كل حال - وبكلمة ان الذوق هو الذي نطلبه ونعبه ولكيه في هذا العالم المصري غير متجانس يصعب تحديده . ويرى عن المؤلف الموسيقار المشهور جون وليمس أنه سئل عن صفة الجمال في الموسيقى وكيف تكون الموسيقى الجميلة فقال :

يصعب تحديدها ولكنني أعرفها حين أسمعها ! .

وينسبون الى الناقد الشهير ازرا بوند أنه قال : لعن الله الذوق ! دعني أرقى ادراكك واحساسك وسترى بعد ذلك ان

اللدوق يعرف كيف يدبر أمره ! ولست أذكر أين قرأت في بعض الكتب القديمة أن شاعرا نظم شعرا وأعجب به ثم أخذه فعرضه على الغرزوق وسأله كيف ترى هذا الشعر ؟ قالوا : فقال له الغرزوق : أرى أن تردده على شيطانك كي لا يمين به عليك .

مستقبل النقد :

ميدان الجمال هو لسوء حظنا أو لحسنه واسع تكثر فيه المتناقضات حتى زعم أناطول فرانس أن باستطاعة المرء أن يناقش في الموضوعات المتعلقة بتقدير الجمال أكثر مما يستطيع في أي موضوع آخر ، وقلت ومن يزعم أن المقاييس لتقدرها الجمال وتذوقه قد وضمت وضبطت واستقامت وعينت حدودها فهو خادع أو مخدوع . وأشارت الى من ذكر أنه اذا استطاع علم الحياة أن يصبح علما ثابتا بعد ألف سنة فسينبغي لعلم الآداب والسلوك مثلها ثم لا بد أن يمر ألف سنة أخرى قبل أن يصبح علم الجمال مثلها وسيظل الناس في حيرتهم طيلة الآلاف الثلاثة من السنين يتساءلون عن مقاييس الجمال ونظمه . وها قد مرت سبع عشرة سنة من هذه الآلاف الثلاثة والجمال لا يزال في رأي بعض الناس حيث هو شيء لا يدرك بالصفة ولكن بالذوق والذوق على رأيهم غير متجانس في هذا العصر .

ولكن النقد الادبي على رغم هذا قد خطا في هذه السنين السبع عشرة وحدها خطوات كبيرة وقد سلك طريقا عبدها لنفسه . نفذ منها الى روح الادب فتغلغل في صميمه وتعرف الى كنه الحياة نفسها التي يعبر عنها الادب . وقد سائر النقد ركب الفنون الادبية في جميع ألوانها وفروعها أخذ بيد الواحد ومقيلا من عشرة الثاني ومنشطا لبعضها ومهدا الطريق لبعضها الآخر وحاملا مشعله الهادي من ذوق وعلم وسطحها كلها بل انه قد شق لبعضها طرقا جديدة خاصة وأخذ يعالجها مستقلة عن غيرها كل فن على حدة وكل فرع على حدة وأخذ يصدر عنها أحكاما تدل على ما لهذا الفن اليوم من أثر في بقية الفنون ومكانة بينها بحيث دعى هذا العصر بحق عصر النقد .

وأخذ النقد فوق ذلك يؤثر بدوره في الادب والادباء . يهذب النوق العام والخاص ويشجع الادراك بحيث يدني المتذوق من فهم الجمال وتحسنه ويحاول أن يسمو بالרגبات ليستند العقل على الحق دون الباطل ويسمى في تنظيم الارادة لمعرفة الخير وتمييزه من الشر ، وحب بها محاولة في سبيل الوصول الى الحق والخير والجمال .

و كنت أود لو كان باستطاعتي أن أستعرض بالتفصيل مجاري النقد الادبي العربي اليوم وقد يستلزم كل مجرى حديثا خاصا بنفسه - كنقد القصة ونقد الشعر ونقد المسرحية ونقد الكتاب الى ما هنالك من أجزاء وفروع ، وموضوع النقد الادبي فحسب . ولكنني أوجز فأقول ان حديثي النقد الادبي العربي الحديث قد أخذ بوجه عام يتشقق بعد

الحرب الكبرى الاولى شيئاً من الحرية والجرأة اللتين تتطلبهما النقد الصحيح . ومنذ ذلك العهد الى اليوم والنقد العربي يحاول أن يساير ركب الادب العربي العام المندفِع بخطى سريعة الى الامام . واذا كان نقادنا العمليون اليوم لا يزالون قلة بين أدبائنا - والكرام قليل - فانهم قد أخذوا ينشئون جيلاً جديداً من الشباب في كل البلاد العربية له تحسس جديد وادراك جديد واني مؤمن بمستقبل النقد الادبي على يده لاني اؤمن بالتطور في الحياة العربية وأؤمن بمستقبل الادب العربي ومستقبل الشباب العربي .

تعريف نظرية الأدب وحدودها

- لعل أول سؤال يطرح نفسه على دارس الأدب يكون حول الشيء الذي يميز النص الأدبي عن غيره، وبذلك التساؤل فإنه يكون قد فتح أبواباً عدة من الإجابات المحتملة غير القطعية.
- من التساؤل السابق تنفرع أسئلة كثيرة حول قضايا تتصل بالأدب مثل اللفظ والمعنى، والإلهام والوحي، وعلاقة الأدب بالحياة باعتباره مرآة لها، وعلاقته بالأيدولوجيا، والفنون والمعارف الإنسانية وغيرها.
- الاختلاف في الإجابة عن تلك التساؤلات حول الأدب ومتعلقاته ناتج عن اختلاف آراء المنظرين والمشتغلين بالدراسات الأدبية، وهو جزء من تباين البشر في الإجابة على كثير من تساؤلات الحياة. فالأدب نشاط إنساني ينطبق عليه ما ينطبق على كثير من قضايا الحياة الإنسانية.
- الإجابة على السؤال السابق تقتضي البحث في اتجاهات عدة، فيما قبل النص، وفي ماهية النص، وفيما بعد النص، وهي المجالات التي تبحث فيها نظرية الأدب باختصار
- إن دراسة الأدب تقتضي الأخذ في الحسبان الأركان الثلاثة للظاهرة الأدبية: (المبدع - النص - القارئ)
- من الطبعي أن نجد نتيجة ذلك الاختلاف في تعدد تعريفات الأدب، والذي هو في حقيقته اختلاف في الفلسفات التي ينبع منها كل تعريف، والتصورات الشمولية التي ينطلق منها كل من يتعامل مع الأدب ويحاول تعريفه وتأطيره. فاختلاف الغاية يؤدي إلى اختلاف الوسيلة كما يقال.

- الدلالة اللغوية لكلمة (نظرية) مأخوذة من (نظر) بمعنى الرؤية، لكن ليس المقصود ما تقوم به العين عن طريق البصر، وإنما المقصود الدلالة الفكرية، أي الرأي والفكر والتصور الذهني، فمن النظر تشتق النظرية، وهي أقرب إلى التصور الذهني المجرد.
- تعرف نظرية الأدب : بأنها مجموعة من الأفكار والآراء القوية والمنسقة والعميقة والمترابطة والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة والتي تحتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته.
- إذن فنظرية الأدب تدرس الظاهرة الأدبية بعامه، من منطلق شمولي في سبيل استنباط وتأسيس مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وأثاره. وهذا ما يميزها عن غيرها من مجالات الدراسة الأدبية الأخرى.
- وهي تحاول تقديم إجابات متسقة ومتكاملة حول الأدب، لأننا قد نجد كثيراً من الأفكار الجزئية لكنها لا تستند إلى فلسفة محددة ولا ترقى إلى مستوى النظرية، ذلك أن البنات الأولى لأفكار النظريات قد عرفت منذ القدم.
- يعتبر النقد الأدبي وتاريخ الأدب أكثر حقول الدراسة الأدبية تدخلاً مع نظرية الأدب، حتى إنه يصعب فصلها عن بعضها البعض، وقد كانت بعض أفكار النظرية تدرس ضمن هذه الحقول من الدراسات الأدبية.
- كل نظرية تحاول تقديم تصور شمولي للأدب وتسعى إلى تقديم تفسير متكامل حول الظاهرة الأدبية منطلقة من زاوية محددة، ومتأثرة بظروف معينة وخلفية معرفية محددة.
- إذا عدم الكمال جزء من طبيعة الإنسان فإن كل نظرية أدبية تأتي محاولة تفادي جوانب القصور في سابقتها، بمعنى أنها في الغالب متولدة منها،
- كما أن من طبيعة الفكر البشري التابع والتراكم والتطور والبحث عن الجديد، وهو ما نلاحظه في تعدد نظريات الأدب واختلافها، دون أن يعني ذلك تناقضها.

= يجب أن نأخذ في الحسبان أن كل واحدة من نظريات الأدب المختلفة ما هي إلا نتاج لمرحلة حضارية وتاريخية معينة ولكنها بالتأكيد ليست محدودة بحدودها. فقد تتراجع في فترة وتعود للظهور في مرحلة تالية.

- المجالات التي تهتم نظرية الأدب بالبحث فيها:

١- البحث في نشأة الأدب من خلال العلاقة بين الأدب والمبدع.

٢- البحث في طبيعة الأدب من خلال خصائص النصوص الأدبية وسماتها وتركيبها.

٣- والبحث في وظيفة الأدب من خلال العلاقة بين الأدب والمتلقي.

- أي محاولة لدراسة الأدب وتقده لابد من أن تكون مستندة إلى تصور نظري ما للأدب وأن تراعي الأركان الثلاثة، فكل ممارسة تطبيقية في الحياة ناتجة عن تصور ذهني مسبق، لذلك فالتعامل مع الأدب (إبداعا وتقدا) يستند كذلك إلى مجموعة من التصورات.

- النظرية الأدبية مثلها مثل النقد الأدبي والتاريخ الأدبي تكون تالية للأعمال الأدبية، إذ يستنتج منظروا الأدب نظرياتهم من خلال تأمل ومتابعة تراكمات النصوص.

- إذا كنا نتفق بأن لكل من المجالات الثلاثة تخصصه: فإن المنظر الأدبي يهتم بجملة من النصوص الأدبية ليس من أجل إصدار أحكام أو انطباعات تأثرية كما يفعل الناقد، أو من أجل بيان ظروف كتابة النص وصاحبه كما يفعل المؤرخ، ولكن من أجل استنباط مبادئ عامة وشاملة توضح حقيقة الأدب.

- تأخذ نظرية الأدب في حسابها علاقة الأدب بالفنون الأخرى، وعلاقة الأدب بالتحويلات الفلسفية، والظروف الحضارية اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا.

- الأفكار التي تدعو إليها النظريات الأدبية ليست جديدة في حد ذاتها بل أفكار معروفة منذ القدم ولكن التكامل والنضج والوعي والترابط هو ما يميزها وقد سبق أن اشترطنا في التعريف استنادها إلى خلفية فلسفية أو نظرية في المعرفة.
- أيضاً فقد كان لازدهار الفلسفة في الغرب أثر مباشر في تنابع النظريات الأدبية.
- عند استدام كلمة الشعر في هذه المادة فإن الأمر لا يقتصر عليه، وإنما تقتصد الأدب باعتبار الشعر جنس من أجناس الأدب، لكن بعض المنظرين للأدب قد يقدم تصورات من خلال هذا الجنس وخصوصاً القدماء. لأننا ندرس الأدب عموماً.
- كذلك قد نجد من يتحدث باسم الفن، وهذا أيضاً يقتصد الأدب، لأن الأدب واحد من الفنون، وما ينطبق عليه يصدق على كثير من الفنون، مثل الرسم أو النحت أو غيرها.

نظرية المحاكاة

- تعد بجهود النقاد اليونان أقدم الإسهامات النقدية التي وصلتنا في هذا المجال
- كانت آراء أفلاطون وتلميذه أرسطو تمثل أساساً لأول نظرية أدبية المسماة (المحاكاة) والتي صيغت مبادئها في القرن الرابع قبل الميلاد.
- تدل كلمة (محاكاة) في معناها اللغوي على التقليد والاحتذاء، وتضمن معنى البحث عن الأفضل، لأن الأشياء التي تستحق أن نحكيها هي الأفضل والأكمل عادة.
- ربما نجد آراء قبل هذه الفترة حول غاية الشعر كما عند هوميروس أو ارتباطه بالسحر أو ما إلى ذلك أو العلاقة بين الشعر باعتباره مجاز والأخلاق أو الفلسفة، لكنها كانت مجرد أفكار جزئية وملاحظات.
- تحدث أفلاطون (٣٤٧ ق.م) عن الشعر في كتاباته التي جاءت على شكل محاورات مثل (أيون) و (الجمهورية) التي لم يكتبها في الأدب بشكل مباشر بل في الفكر والفلسفة وخصوصاً في جمهوريته المثالية التي يصنف الناس ويحدد وظائفهم فيها، فكان الحديث عن الأدب والفن والشعر ودوره بشكل عرضي غير مقصود في حد ذاته.
- يرى أفلاطون أن الفنون قائمة على التقليد، لأنه ينطلق من فلسفة مثالية ترى بأن الوجود مقسم إلى عالم المثل وعالم المحسوسات الطبيعية المادية، فعالم المثل يتضمن الحقائق المطلقة أما عالم المحسوسات الذي نعيش فيه فإنه صورة مشوهة للعالم المثالي الأول الذي خلقه الله في أفضل صورة.
- (مثل بالشجرة) الأولى هي المثالية النموذجية الموجودة فقط في عالم المثل، الثانية هي الطبيعية الموجودة في عالمنا، وهي محاكاة للأولى التي في عالم المثل، ومن ثم فإن تعدد الأشجار في الطبيعة دليل على نقصها، ثم الثالثة وهي التي بصورها الشاعر وتكون محاكاة للمحاكاة.

- أيضا يشبه أفلاطون عمل الشاعر بالمرأة التي تقدم صورة فوتوغرافية حرفية للواقع وبذلك فهو يقدم لنا صورة مزيفة ، أما إذا حرف في تلك الصورة بزيادة أو نقصان فهو كاذب. إذن فعمل الشاعر ليس له قيمة أو فائدة لأن ما نحتاجه هو الحقيقة الأصل، وليس الصورة القائمة على المحاكاة.

- لا يمكن فهم آراء أفلاطون تلك ألا إذا أدركنا أنه ينطلق من منطق فلسفي فكري عقلائي، وبالتالي فهو يرى صراعا بين الشعر والفلسفة، فالشاعر في نظره يتعامل مع الأشياء عاطفيا ومن ثم فهو بعيد عن استخدام العقل وبالتالي بعيد عن الحقيقة.

- موقف أفلاطون هو رفض الشعر والفن لأنه لا يعالج الحقيقة بل يكتفي بتمثيل معطيات الحواس التي هي مسخ للحقيقة بثلاث درجات، فالحقيقة لا تلتبس عند الشعراء الذين يخاطبون العواطف بل عند الفلاسفة الذين يخاطبون العقل.

- أيضا يدين أفلاطون الشعراء من خلال مصدر الإبداع المتمثل في الإلهام عن ربة الشعر ومن ثم فالشعراء يقذفون بما يفيد وما لا يفيد الجمهور على حد سواء فهم، لأنهم لا يؤلفون عن حذق وصناعة وعقلانية، ومن ثم لا يمتلكون زمام الأمر فيما يقولون، لذلك لا يمكن اعتبارهم مرشدين للسلوك والأخلاق.

- من خلال ما سبق نلاحظ أن بحث أفلاطون في الأدب كان منطلقا من بيان أثره في السلوك الإنساني والأخلاق، وقد أدان الشعر من منطلق الأخلاق والحقيقة ومن ثم فقد رفض فكرة الفن للفن، ونادى بالأدب الملتزم، مركزا على وظيفة الأدب.

- قبل أفلاطون بعض أنواع الشعر الملحمي والديني الذي يمجّد الأبطال والآلهة والعظماء وقد اشترط عدم تعارض القصائد مع الخير و أن يطلع حراس القضيبة على قصائده، لكن الموقف العام أنه طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة أو لنقل ضبط أعمالهم.

- كل أفكار أفلاطون ليس لها قيمة كبيرة في حد ذاتها، وإنما قيمتها بما ولدته من دافع للبحث الجيّد عند تلميذه أرسطو، فقد قامت نظرية المحاكاة على أفكار أرسطو

- يمثل أرسطو (٣٢٢ ق.م) القُطب الثاني في النقد اليوناني، وقد ألف كتاب (الشعر) كأول كتاب نقدي وحمله ردوده على أستاذه أفلاطون. أي أن أفكار الأول كانت مبنية للثاني.

- يمثل هذا الكتاب قطب النقد الأوربي وخصوصا الكلاسيكي ومن ثم بعده كثيرون أقدم وأهم كتاب ألف في مجال النظرية، ولم يصلنا كاملا ، وقد ترجم إلى العربية في القرن الثالث وكان محل اهتمام النقاد والفلاسفة العرب.

- يمكن القول إن نظرية المحاكاة ارتبطت بأرسطو أكثر من أفلاطون فقد ألف أرسطو قاصدا الكتابة عن الأدب، متبعا منهج الاستقراء والوصف، وليس عرضا مثل أستاذه الذي كانت آراؤه أقرب إلى التأملات.

- الشعر شكل من أشكال المحاكاة: يرى أرسطو أن الشعر محاكاة ولكنه يمنح مصطلح المحاكاة مفهوما جديدا، فإذا كان أفلاطون قد عمم المحاكاة على كل شيء في الواقع، فنجعله محاكاة للمحاكاة، فإن أرسطو قد قصر المفهوم على الفنون فقط.

- كما رفض أرسطو فكرة أن الفن مثل المرأة ينقل الأشياء حرفيا.

- يرى أرسطو بأن الفنان حين يحاكي فإنه يتصرف في المنقول، بل إنه يحاكي ما هو كائن وما يمكن أن يكون احتمالا، فحين يرسم الرسام منظرا للطبيعة لا يجب أن ينقله كما هو، بل عليه أن يحاكيه ويرسمه كأفضل ما يمكن أن يكون، فالطبيعة ناقصة والفن يتمم ذلك النقص، إذن فالشعر مثالي وليس نسخه طبق الأصل.

- ما يصنع الشعر عند أرسطو ليس الوزن والموسيقى وإنما عنصر المحاكاة العام، محاكاة ما يمكن أن يقع وليس محاكاة ما حدث فعلا، فالمستحيل الممكن خير الممكن النادر الحدوث والعبرة في ذلك بمقدرة الشاعر أو الفنان على الإقناع.

- موضوع المحاكاة: لا يحاكي الشاعر عند ارسطو مظاهر الطبيعة ومدرجات الحواس فقط بل كذلك الانطباعات الذهنية وأفعال الناس وعواطفهم، فالترجيديا تحاكي

العظماء والكوميديا تحاكي من هم أقل مستوى، والشعر عنده محاكاة لفعل الشخصية وليس للشخصية، حيث تحاكي سعادتها وشقاءها (أي القول بموضوعية الأدب)

- الشعر لا يصور شجاعة البطل المذكور بالذات، ولكنه يصور الشجاعة الإنسانية عامة ممثلة في هذا البطل بشكل معين من أشكالها، لذلك يعتبر أرسطو الحدث أو الحكمة أهم أجزاء التراجيديا.

- طبيعة الشعر الفلسفية: يرى أرسطو أن الصراع بين الشعر والفلسفة صراع مفتعل مبنيا للطبيعة الفلسفية للشعر فالشعر لا يروي أو يحاكي ما وقع بل ما يمكن وقوعه ومن ثم يكون الفرق بين الشاعر والمؤرخ.

- الشعر عند أرسطو يحاكي الحقيقة المثالية المجردة مما يجعله أقرب إلى روح الفلسفة أو أعظم فلسفية من التاريخ، فهو لا يشوه الحقيقة ولا يتعد عنها بدرجات كما زعم أفلاطون ولا يناقض الفلسفة ولكن يسعى إلى الكشف عن الحقيقة بطريقته ووفق منطقته الخاص.

- نشأة الشعر ومصدر متعته: لم يوافق أرسطو على ربط الشعر بقوة خارجية عن الطبيعة الإنسانية، بل جعل الدافع له مرتبط بطبيعة الإنسان من خلال غريزة المحاكاة وحب الوزن والإيقاع، ومن ثم فقد ربط الأدب والفن بالطبيعة الإنسانية.

- جعل أرسطو الشعر ظاهرة إنسانية وجزء من النشاط الإنساني في ظل غريزة المحاكاة التي هي وسيلة للتعلم واكتساب المعرفة الذي يؤدي إلى المتعة، فالفن والشعر يعلمنا أشياء جديدة والتعليم متعة، وإذا لم يعلمنا جديدا فأنا نستمتع بمشاهدة ما كنا نعرفه، إضافة إلى المتعة الفنية.

- إن الشعر في نظرية المحاكاة ليس إلهاما خارجيا، بل يرى أرسطو أن الإنسان يرتقي في المحاكاة بقدرته على الدربة والممارسة، فالشعر صناعة تقوم على الدربة والممارسة، وبعبارة أخرى الشعر يكون تفوقه.

- وظيفة الشعر: تتمثل في تطهير نفس المتلقي، فالفن عموما يساعد على تحقيق التوازن داخل نفس المتلقي حين ينفره من الشر ويصور له الحق والخير طريقا للسعادة.

- يرى أرسطو أن التراجيديا تنمي عاطفتي الشفقة والخوف لتجعل المشاهد أكثر قوة، من خلال التطهير. فهي تسمح لنا بتصريف عواطفنا المكبوتة الزائدة (البكاء في التراجيديا والضحك في الكوميديا)، ومن ثم نكون أكثر توازنا من الناحية العاطفية فنشعر بالراحة بعد المشاهدة.

- التراجيديا مثلا تجعلنا نرى الألم دون أن نعيشه وترينا العذاب دون أن نتعذب كما في (أوديب ملكا)، كما تجعلنا نشعر بالسرور من خلال مقارنة عذاباتنا في الحياة بعذاب الشخصية في التراجيديا فنشعر بالراحة، ونكون أكثر رضى بحالنا، وانسجاما مع حياتنا.

- أيضا يجب ألا يكون البطل مثاليا بشكل مطلق بل مثلنا ليكون أكثر قدرة على التأثير في المتلقي، حين يحس بقربه منه.

- الشكل الأرقى للمحاكاة الشعرية: من خلال مقانة أرسطو بين هذين الفنين وجد أن موضوعهما محاكاة الأبطال العظماء، ولكنهما تفتقان في طريقة المحاكاة، ومن ثم فقد فضل المسرحية الشعرية لأنها تتضمن عناصر الملحة إضافة إلى الموسيقى والجمهور.

- بشكل عام ركزت نظرية المحاكاة على أثر الشعر في المتلقي (وظيفة الأدب) من خلال المعيار الأخلاقي والوظيفة الاجتماعية للأدب. فلم تركز نظرية المحاكاة على ذاتية الشاعر وعواطفه وانفعاله وخياله وما إلى ذلك، بل كان محور اهتمامها منصبا على ما بعد النص.

- كان لأرسطو أثر في الإكبار من شأن الصنعة والتأثير في التوجيه الكلاسيكي بعامته للأدب.

- تسود أفكار نظرية المحاكاة في المجتمعات التقليدية القائمة على الفكر الجمعي أكثر من الشخصي أو الذاتي، حيث يحرص المبدعون على تكريس تلك الأفكار الجمعية التي ينظر إليها على أنها المثال والنموذج الذي ينبغي أن يكون.

- استندت نظرية المحاكاة إلى فلسفة مثالية موضوعية، حيث يسعى الأدب إلى الارتقاء بعالم الحياة المعاش نحو المثال والكمال وفقا للتصور الجمعي لذلك المثال.

- ارتبطت هذه النظرية بالطبقة الاجتماعية العليا (الأرستقراطية). ووفقا لاختلاف وتفاضل عالمي المثال والمحسوس فإن تفضلا اجتماعيا يكون بين الطبقة العليا في المجتمع والطبقة العامة، حتى إن نظرية المحاكاة تمجد القيم العليا وتفضل التراجيديا التي تصور حياة وقيم تلك الطبقة.

- ازدهرت هذه النظرية في عصر النهضة الأوربي وسيطرت على المشهد الأدبي حتى القرن الثامن عشر الميلادي، وقام على تصورها ذلك المذهب الأدبي الكلاسيك الذي يمجّد القدم الجيد . في ظل ارتباطها بالطبقة الاجتماعية العليا (الأرستقراطية).

نظرية التعبير

- ظروف نشأتها: كانت نظرية المحاكاة مسيطرة حتى القرن الثامن عشر الميلادي، وفي تلك الفترة شهد المجتمع الأوربي تغيرات جذرية هزت بنيتة الاجتماعية والسياسية والثقافية مثل الثورة البرجوازية على الإقطاع، والنهضة الصناعية والاقتصادية، والانتقال من الريف إلى المدن وما تولد من علاقات جديدة، وظهرت فلسفات جديدة تهتم بالفرد.
- كذلك كان لشيوع أفكار الديمقراطية والإعلاء من شأن الفرد وبرز شعارات مثل العدل والحرية والمساواة أثر في صعود الطبقة الوسطى وسيطرة القيم الذاتية.
- أيضا كان للتعليم والطباعة والصحافة أثر في وعي الأفراد بحقوقهم والاهتمام بالبعد الشعوري والعاطفي فظهرت أفكار وموضوعات جديدة وثار الأدباء على قواعد الفن الكلاسيكي.
- أسسها الفكرية: يعتبر التمرکز حول الفرد أساسا للتغيرات السابقة جميعها فكان الفرد حجر الزاوية في كافة المجالات بمعنى أن الحياة الجديدة مبنية على المفاهيم الفردية (بدلا من الجاه والحسب والنسب في المجتمع الإقطاعي الذي يلغى قيمة الفرد)
- الفلسفة التي استندت إليها نظرية التعبير هي المثالية الذاتية، التي ترفض الآلية (المنطقية) وتؤمن بالديناميكية (الاختلاف والتعدد)، حيث ترى أن الوجود الأول للذات أو الوعي الإنساني (الداخل) أما العالم الموضوعي فمن صنع تلك الذات، لأنها هي التي تكسب العالم الموضوعي (الخارجي) شرعيته ووجوده بناء على فهمها الخاص، فهي مختلفة من شخص لآخر، لأن لكل ذات صورتها الخاصة لذلك العالم.

- يعيد العالم الداخلي المعول عليه في رسم صورة الخارجي ولذلك فلا بد من تقديم عالم الشعور والوجدان والعاطفة على العقل.

- باختصار فكرة نظرة التعبير تقوم على اعتبار الفن عامة تعبير عن الصورة الخاصة للعالم وهي صورة خلقتها الذات المبدعه معتمدة على الشعور والعواطف، وكمال التعبير الفني في قدرة الفن على تقديم تصور ذاتي خاص

- وبعد كانت (١٨٠٠) وهيكل (١٨٣١) المنظرين الفلاسفين للبرجوازية الفردية ومن ثم واضعي الأسس الفلسفية لنظرية التعبير، نظرا لارتباطهما بالطبقة الوسطى التي ازدهرت في ظلها أفكار نظرية التعبير.

- فقد ذهب كانت إلى أن الشعور طريق المعرفة الحقيقية، وذهب هيكل إلى أن الفن إدراك خاص للحقيقة بالخيال. فالعقل ليس طريق المعرفة الوحيد.

- أبرز ملامح نظرية التعبير: أن الأدب تعبير عن الذات أي عن العواطف والمشاعر والأحاسيس، وأن القلب هو ضوء الحقيقة وفهم الحياة من خلاله وليس من خلال العقل، وأن وظيفة الأدب إثارة الانفعالات والعواطف.

- ربطت نظرية التعبير الأدب بمصدر الأدب (المبدع)، وركزت اهتمامها على الرؤية الخاصة له وعلى العواطف والمشاعر والخيال. . . .

- ركزت نظرية التعبير على الأديب أكثر من أي شيء آخر، ورأت أن الأديب يعيد تصوير الحياة من خلال رؤيته الخاصة، كما رأت أن الإنسان خير بطبعه واهتمت ببيان أثر الطبيعة الخارجية، وركز عليها أتباع هذه النظرية باعتبارها الملهم الأول.

- أبرز أقطاب نظرية التعبير: ووردزورث (١٨٥٠): حيث يعد من أشهر شعراء ومنظري نظرية التعبير من خلال المقدمة النقدية التي كتبها لديوانه المسمى (غنائيات)، وكانت أبرز أفكاره تلخص في التركيز على شعر الطبيعة، والتلقائية في

الكتابة أو ما نسميه بالبساطة يقول مثلاً (إن كل شاعر جيد هو فيض تلقائي لمشاعر قوية)، وهذا ضد فكرة الصنعة التي كانت محورا في نظرية المحاكاة.

- وهو يرى أن ما يكسب العمل قيمته طريقة المعالجة والبعد العاطفي فيه، كما رفض فكرة الألفاظ الشعرية وقال بقصر المسافة بين الشعر والنثر، وانعدام الأثر الخارجي أو لنقل التقليل من شأنه.

- كذلك كوليردج (١٨٣٤): الشاعر الناقد وصاحب نظرية الخيال. فقد رأى بأن العقل والإدراك يتحدان في الشعر والفن بواسطة الخيال الذي يدمج الخاص بالعام والمادي بالمثال والشكل بالمضمون ... الخ، فالخيال يفتت ويذيب ليعيد الخلق والتشكيل من جديد.

- للخيال نوعان أو مستويان عند كوليردج، هناك الخيال الأولي هو القدرة على إدراك الأشياء وهو موجود عند كل الناس، أما الخيال الثانوي فهو ما يتميز به الشعراء والفنانون وهو القدرة على إعادة تصوير الأشياء من جديد وفق علاقات جديدة من صنع خيال الشاعر.

- أن حقيقة الأشياء لا تكمن في الإحساس بها أو بوجودها وإنما في العلاقة بينها وبين الذات وهي العلاقة التي يلعب الخيال دورا مهما في الكشف عنها.

- الخيال الشعري يذيب ويحطم لكي يخلق لنا صور جديدة تحل محل موجودات الطبيعة عن طريق الخيال، فأجزاؤها المادية هي عناصر موجودة بالفعل في الواقع ولكنها في مجموعها متخيلة، والشاعر الحقيقي هو من يقدم رؤية جديدة لما نراه مألوفا عايا.

- مثال ذلك الصورة الخيالية التي تحملها عبارة: (أصابع الفجر تمتد)، حيث إن الأجزاء المادية المكونة لهذه الصورة موجودة في عالم الحقيقة مجزأة دون أن تمثل لنا كبير أهمية، أو يكون بينها علاقة، وهي (الأصابع - الفجر - الشروق). لكن الخيال الشعري الخلاق (الثانوي) استطاع أن يعيد ترتيب تلك الأشياء في علاقات جديدة حتى اجتمعت في تلك الصورة الخيالية المبدعة التي تصور شروق الشمس كأصابع تمتد.

الشعر نتاج للخيال والم عاطفة التي يثيرها الموقف التخيل وليس فقط نتاج للشعر الخارجي كما عند أصحاب المخالفة.

- ركزت نظرية التعبير على جانب العلاقة بين الأدب وسيرة الأديب المنتج والمعبر عن أعماق مشاعره، فارت في الأدب صورة لشخصية المبدع ومكنونها.

- أيضا برزت مع نظرية التعبير قوة العلاقة بين الأدب وعلم النفس فظهرت كثير من الدراسات التي ربطت الأدب بالهوية الفردية واللا شعور الفردي والجمعي.
- ركزت نظرية التعبير على الذاتية المتعلقة في الأديب وأغفلت الوسط الاجتماعي والسياسي الذي يتشكل في ظل الأدب.

نظرية الخلق

- هناك علاقة حميمة بين نظريتي الخلق والتعبير على الصعيد الفلسفي والفني، فكلاهما استندت إلى الفلسفة المثالية الذاتية.
- نشأت نظرية الخلق كردة فعل على تراجع فكر الطبقة الوسطى إبان أزمتها، وكاحتجاج على تحول الفن والأدب إلى سلعة في العالم الرأسمالي، وكان ذلك في أواخر القرن ١٩م

- نادى نظرية الخلق بالفن الخالص الذي يرفض الارتباط بأي قيمة مقصودة في حد ذاتها أو توظيف يجعل من الأدب والفن موجهاً لخدمة هدف ما.
- تقوم نظرية الخلق على مبدأ الفن للفن، أي أن تكون غاية الفن والأدب هي الأدب في حد ذاته.

- إذا فقد كان تخليص الفن من أي قيمة (دينية- اجتماعية - سياسية أو غيرها) سعي نحو الجمالية المحضة، ليصبح الفن حراً، ويصبح المقياس على العمل الأدبي هو مدى قدرته على إثارة حاستنا الجمالية.

- كانت فكرة العودة بالفن والأدب إلى مكانتها السامية والابتعاد عن السوق التجارية والرأس مالية هي الأساس الاجتماعي والاقتصادي والحضاري لها.

- أيضاً كان لإخفاقات الرومانسيين وإغراقهم في ذاتيتهم وتقوقعهم على أنفسهم، وجعلهم الأدب وسيلة لبث عواطفهم وسر حياتهم، وعدم اهتمامهم بالأساليب التعبيرية دور في شيوع هذه النظرية التي تهم بالمقام الأول بالجمال الأسلوبي والفني.

- أسسها الفكرية: تستند هذه النظرية إلى الفلسفة المثالية الذاتية كما كانت نظرية التعبير أيضاً، بل والمفرقة في الذاتية، ومن الطبيعي أن تكون أفكار كانت وميجل

ذات دور بارز في توجيهها، فقد فصل كانت بين الجميل والمفيد، بل جعلهما متناقضين، ورفض الفن حين يرتبط بأية فائدة أو غاية.

- يرى كانت بأن لكل شيء غاية إلا الجمال فأمامه نخس بجمعة تكفيها السؤال عن الغاية ولو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال لكان غاية في حد ذاته.

- مثلاً التفاحة في نظر الرسام ليست هي نفسها في نظر الناجر، فالأول يرى جمالها غاية في حد ذاته، ويكفيه الاستمتاع بمنظرها وما تثيره من أحساس بالجمال، بينما الناجر يراها وسيلة للمتعة والكسب. وكذلك كانت العلاقة مع الأدب.

- بناء على ما سبق فإن الحكم النقدي يجب أن يكون ذاتياً يصدر عن الذوق غير خاضع للمنطق والعقل والسؤال عن الغاية.

- أما هيجل فيرى أن مضمون الفن يتمثل في فكرة الجمال مهما يكن مظهرها الاجتماعي والعملي.

- ولئن أبرز أدباء هذه النظرية حقيقته الذي يرى أن الفن ليس وسيلة بل غاية في حد ذاته، وكان بودلير أول من قال بفكرة (الفن للفن)، ويرى بأن موضوع الشعر هو الشعر نفسه، وبأن الشاعر العظيم هو الذي يكتب لجر المتعة فقط.

- تمثلت هذه النظرية في المذيعين الأدبيين الرمزي والبرناسي (التعبيري)، وهي مذاهب فنية وجمالية بالدرجة الأولى.

- علاقة الشعر (الأدب) بالحياة: يرى برادلي أن الحياة قتل الحقيقة ولكنها لا ترضي الخيال أما الشعر فإنه يرضي الخيال ولا يمتلك الحقيقة كاملة، لذلك فالشعر ليس هو الحياة بل هما ظاهرتان متوازيتان.

- ينبغي أن تسيرا الحياة والأدب في خطين متوازيين دون أن يتقاطعا، ومتى حدث ذلك 'التقاطع' فسد الأدب لأنه سيصبح موجهاً لغاية أخرى من غايات الحياة، وسيكون على حساب الجانب الجمالي فيه.

- ويرى أيضا بأن التجربة الشعرية غاية في حد ذاتها، والحكم على الشعر بتعليب المدخول في دراسة التجربة وتبعية قوائنها، وأن الفن لا يجب أن يوضع مقابلا للمنفعة الإنسانية لأنه بعد ذاته منفعة.

- الشعر والموضوع: ليس للفكرة أو المحتوى قيمة عند أصحاب نظرية الخلق والمهم في الأمر هو كيف استطاع الأديب أن يحول هذا الموضوع الذي اختاره من موضوع خارجي إلى عمل فني.

- نحن لا نقرأ العمل الأدبي من أجل موضوعه، والفرق بين الشعراء حين يكتبون في موضوع واحد دليل على أن الخلق الفني يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة الشاعر ومقدرته الفنية ومدى سيطرته على تجربته وتمكنه من عناصره.

- ليس العمل الفني نتيجة للعواطف كما رأى أصحاب نظرية التعبير ولكنه نتيجة لقوة الخلق والابتكار وجعل اللغة قادرة على الإيجاء والتأثير.

- اللغة والخلق: العمل الأدبي كائن شكله الفنان الشاعر من ذاته، واللغة مادة الأدب، ومعنى الخلق الأدبي يكمن في سيطرة الأديب على اللغة بما يضيفه عليها من ذاته وروح، فاللغة موسيقاه وألوانه وخياله وقيمة العمل تكمن في العلاقة التي تنشأ بين اللغة والتجربة الشعرية، والفرق الدقيقة التي تنشأ من هذه العلاقة، فمن خلالها يتفاوت الأدباء، وتتفاوت الأعمال الأدبية.

- المعادل الموضوعي: ليس الشعر تعبيرا عن العواطف والانفعالات بل هروب منها، وليس تعبيرا عن الذات بل هروب منها، إنه خلق، هكذا يقول إيلوت الذي ارتبط بهذا المصطلح وبفكرة الفن الموضوعي عامة.

- الشاعر لا يجب أن يعبر عن انفعاله بشكل مباشر حين يتأثر بموضوع ما، ولكنه مطالب بالبحث عن معادل موضوعي يوازي تجربته، بحيث يحول عواطفه وأفكاره إلى مركب جديد، وبذلك يكون له شخصيتان الأولى تنفعل والثانية تحول.

- ولا يبلغ الأديب درجة النضج إلا إذا تمكن من الانفصال عن ذاته المنفعلة لينتقل بعمله من محيط الذاتية إلى أفق الموضوعية، أي من التعبير عن الذات إلى الخلق والابتكار.

- يهدف إليوت إلى تأكيد فكرتين أساسيتين: أولاً: هدم مقولة أن الأدب تعبير عن الذات أو الشخصية. وثانياً: أن قيمة العمل الأدبي ليست فيما يحتويه من مشاعر ذاتية أو تجارب شخصية ولكن بما يتضمنه من مقدرة فنية وصياغة.

- كان لهذه الأفكار انعكاسها على النقد الموضوعي الذي يجعل تحليل القصيدة من جهة التشكيل اللغوي والأنساق والطيقات والتركيب وتحليل الرموز والدلالات.

- بشكل عام قامت نظرية الخلق على الاهتمام بفنية العمل الأدبي ورفع راية الجمال الذي جعل غاية في حد ذاته. وبالتالي فقد ركزت على ماهية النص الأدبي واهتمت ما يتعلق بمصدره أو وظيفته

- يجب على الناس أن يتوجهوا نحو الفن وليس على الفن أن يتوجه إلى الناس.

نظرية الانعكاس

- سادت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر نوعية أدبية تدعو إلى ربط الأدب بالحياة واصطلاح على تسميتها بالأدب الواقعي، وكانت أبرز تلك المجهود ما ذهب إليه (تفنن) الذي رأى بأن هنالك ثلاثة عوامل تؤثر في الأدب (المس - البيئة - الزمن)
- كذلك فقد كانت عوامل الأدب الروسي تولستوي بالمدعوة إلى فن يعتمد الجماهير الفقيرة على وجه الخصوص وعيا منه بأهمية العلاقة بين الأدب والقراء عامة دون تمييز طبقي.
- وبشكل عام كانت تلك الأفكار السابقة إلهاما أوليا للاهتمام بالعلاقة بين الأدب واجتمع في الدراسات الأدبية، وتركز على وظيفة الأدب.
- استندت نظرية الانعكاس إلى الفلسفة الواقعية المادية بعكس النظريات السابقة جميعها التي استندت إلى المثالية. وهذه الفلسفة ترى بأن الوجود الاجتماعي أسبق من الوعي وأنه هو الذي يحدد أشكال ذلك الوعي.
- تتميز هذه النظرية بحيويتها وقدرتها على الاستمرار وتطور مفاهيمها بين فترة وأخرى ويكونها اهتمت بكافة جوانب الظاهرة الأدبية.
- ترى الفلسفة الواقعية المادية أن الواقع المادي (أي علاقات المجتمع وقوى الإنتاج) وهو ما يسمى بالبناء النحوي يولد وعيا محددًا يتمثل في الثقافة والفلسفة والأدب والقوانين أي ما يسمى بالبناء الفوقي. وأن أي تغيير في البناء النحوي يستدعي تغييرا في البناء الفوقي بالضرورة.

- بمعنى آخر أن أي تغير في البناء الاقتصادي أو الاجتماعي يؤدي إلى تغير في البناء الفوقي أو ما يسمى بالوعي. غير أن العلاقة بين البنائين علاقة جدلية ذات تأثير مبادل، فالتغير الحاصل في البناء الفوقي يعود لينعكس أثره على البناء النحوي.

- ومن حيث الأدب فكل تغير اقتصادي أو اجتماعي يستتبع تغيرا في الرؤية لمفهوم المجتمع واللغة والأدب وهو ما يؤدي بالضرورة إلى تغير في الأشكال الأدبية من حيث الموضوعات والأساليب والأهداف، وهو ما يعني أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي.

- ولا يعني ذلك أن الأدب مجرد تابع للظروف الخارجية بل هو أيضا يؤثر فيها كما يتأثر بها، فالعلاقة بينهما جدلية.

- ارتبط بهذه النظرية مفهوم الالتزام والواقعية والذي ربما يتداخل مع المعنى الأخلاقي لدى البعض،

- لكن المعنى الحقيقي للواقعية هو التعمق في تحليل العلاقات الاجتماعية من الداخل من منطلق الالتزام بمبادئ الفلسفة التي يصدر عنها الأديب وخصوصا في الواقعية الاشتراكية.

- الالتزام الأديب يقصد به أن يكون أديبه هادفا يحمل رسالة تتفق مع الأيديولوجية أو العقيدة.

- إذا فقد ارتبطت نظرية الانعكاس بشكل كبير جدا بالفلسفة الواقعية الاشتراكية التي قامت على التفسير المادي للحياة والانتصار للطبقات الكادحة ضمن ما يسمى بصراع الطبقات.

- يمثل الأديب عضوا في الجماعة، تؤثر فيه العادات والتقاليد الموروثة، وحين يطلع فإنه يعبر عن علاقته بالواقع ليكشف الخلل في تلك العلاقة وليقدم رؤية جديدة أكثر

انسجاماً من خلال عمله الأدبي. فالأديب هو الأداة التي يعبر المجتمع من خلالها عن نفسه.

- طالما أن الأديب عضو في الجماعة فإن مشكلاته الخاصة جزء من مشكلات المجتمع فهو حين يعبر يخرج الخاص بالعام والفردى بالجماعى ليحقق لتجربته شرط التواصل مع القراء.

- وحتى على مستوى اللغة فالأديب يتعامل معها من منطلق أنها ظاهرة اجتماعية، وهو مقيد بمستوى لغوى معين يحدده الوضع الاجتماعى والثقافى والاقتصادى للمرحلة التى يعيش فيها الأديب.

- إذا فالعمل الأدبى نتيجة للتفاعل بين الفرد الأديب والجماعة، فالقصيدة أو الرواية معبرة عن موقف الأديب من المجتمع.

- موقف نظرية الانعكاس من القارئ متميز عن النظريات السابقة من حيث إنه ليس مجرد متلق للعمل الأدبى بل ومشارك أيضاً بشكل غير مباشر فى عملية الإبداع الفنية باعتباره جزء من المجتمع الذى يستقى منه الأديب مادته.

- وترى نظرية الانعكاس أن الأدب فعالية اجتماعية، وأن وظيفة الأدب ليست المتعة الجمالية أو المهارة اللغوية بل يسعى الأديب. لمشاركته فى التجربة بشكل يؤدى إلى تغيير وجهات نظرنا وأفكارنا. والهدف من كل ذلك هو خلق نوع من الانساق الفكرى والشعورى فى الموقف الجماعى بين أفراد الطبقة الاجتماعية بطريقة غير مباشرة، أى من خلال الأدب.

- وظيفة الأدب فى نظرية الانعكاس تتمثل فى للتنوير والتحفيز وفهم الحياة بطريقة أعشق، وتحريك الإنسان لمساهم فى تغيير واقعه الاجتماعى، نحو الأفضل.

- نلاحظ عامة أن هذه النظرية تستند إلى فلسفة مضادة للنظريات السابقة، فقد استندت للواقعية المادية بدلا من المثالية التى اعتمدت عليها سابقا، وقد خاضع

أصحابها صراعاً فكرياً ضد أصحاب فكرة الفن الخالص أو نظرية الخلق، وأيضاً ضد فكرة الأدب الفردي أو أصحاب نظرية التعبير.

- يركز أصحاب نظرية الانعكاس على الدلالة الاجتماعية للأعمال الأدبية وعلى العلاقة بين الأدب والمجتمع بالدرجة الأولى وكيفية جعل الأدب شيئاً فاعلاً وموجهاً لحياة الناس.

- إذن فقد ركزت هذه النظرية على محور وظيفة الأدب وانطلقت منه لتفسير الظاهرة الأدبية.

نظرية التلقي

- تفاوتت النظريات الأدبية في تعاملها مع الظاهرة الأدبية بين الاعتماد على السياق الخارجي الذي كتب في ظله النص (الحكاية والتعبير والانعكاس) والاعتماد على داخل النص وماهيته (الخلق).
- وفي النصف الثاني من القرن العشرين ظهر اتجاه جديد يسعى إلى إحكام الطرق حول بنية الأدب من خلال ذاتية المتلقي.

- وقد سبق هذه النظرية مجموعة من المحاولات التي مهدت لنظرية التلقي ومنها التفكيك والسيمولوجيا والتأويل. حيث كان الاهتمام بفاعلية القراءة الشغل الشاغل لها. لكن نظرية التلقي ركزت على نوع جديد من القراء، إنه القارئ الراجعي المتفاعل مع النص.

- إذا كانت النظريات السابقة قد تأثرت بالفلسفات الوضعية والتحريية والمنهاج العلمية الموضوعية فإن نظرية التلقي قد ارتكزت على الفلسفة الظاهراتية (هوسرل). وهي فلسفة ذاتية ترى بأن الذات هي المنطلق لتحديد وفهم الموضوع، ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج الذات المدركة. فالمتلقي الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور، أي بعد أن تكون الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الصرقي.

- حاولت هذه نظرية التلقي أن تجمع بين أركان الظاهرة الأدبية الثلاثة، فرفضت حصر المعنى في النص فقط كما كان شأن نظرية الخلق، ولم تجعل دور القارئ محصوراً في الكشف عن المعنى بل بناه وإنجابه انطلاقاً مرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من بلدن القارئ.

- تكاملت نظرية التلقي في سبعينيات القرن العشرين لتبذل كل معرفة محددة سلفاً في ذهن القارئ، والتعويض عنها بعلاقة حوارية بين النص والقارئ بكل مرجعيته. فالفرق بين المعرفة الجاهزة والمعرفة التي يشيدها القارئ كالفرق بين الاكتشاف والاختراع.

- من أبرز أعمال نظرية التلقي ياوس الذي طرح مفهوم أفق التوقع (أفق انتظار القارئ): ويقصد به الفضاء الذي يتم من خلاله بناء المعنى، ودور القارئ في ذلك يكون من خلال التأويل الأدبي، باعتبار أن النص هو الوسيط الذي يتم تلقيه.

- ويقوم أفق الانتظار على ثلاثة عوامل رئيسة:

١- التحرية المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

٢- تشكيل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يختزنها القارئ في ذهنه

٣- التعارض بين اللغة الأدبية واللغة العادية، أي التعارض بين العالم التخيلي والواقعي

- وقد نبه ياوس إلى مفهوم (تغير الأفق) وبناء الأفق الجديد من خلال اكتساب وعي جديد. أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفاً والعمل الجديد. حيث تتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار بتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية عند المتلقي.

- كذلك أسهم أيزر في صياغة مبادئ هذه النظرية، حيث ركز على إشراك الذات المتلقيّة في بناء المعنى من خلال الوعي والإدراك أي القصديّة. فالقراءة لديه نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك. وقد ابتدع أيزر ما أسماه (القارئ الضمني) عوضاً عن القارئ الحقيقي.

بعد مصطلح القارئ الضمني من أهم المصطلحات في نظرية التلقي، فقد حاول إبراز أن منح القارئ القدرة على إكساب النص سمة التوافق والانسجام، فقال بأن لنا أن ليس موحوداً في النص وإنما هو نتاج لفعل القارئ وفهمه، فالقارئ هو الذي يبي السحام النص. لقد افترض أوبر أن في النص فحوات تتطلب من القارئ ملاحظا لسد الثغرات وحلق توافق النص وانسجامه الجديد.

غير أن بناء المعنى لا يكون بإسقاط المفاهيم الذاتية للقارئ على النص وإنما من خلال تحول التلقي إلى نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والتلقي. وبذلك يعيد المعنى اكتماله في كل قراءة بواسطة التأويل الذي يسعى إلى ترجيح المعنى الذي يرضحه الفهم والإدراك من خلال معاصرة النص لسد الفجوات وتقديم بنية تأويلية جديدة. وبذلك يكون للنص الواحد أكثر من معنى بحسب القارئ.

- القارئ الذي نضم به نظرية التلقي ليس ذلك الذي يتلقى النص الأدبي بطريقة التسليم السلبية، وإنما مقصدها القارئ المنطق الذي يطلق في تفسيره للنص من وجهه بالقطعه وألق الآخرين. فالنص الأدبي يحتوي على دلالات يعيد بها تأويله ويتحدد بها فهمه. وأول تلك العناصر المحددة هي اللغة وعلاقتها التي يتشكل منها النص.

- كل تشكيل لغوي يشير إلى ثقافة وحضارة ويحتج ما. وبذلك تلزم بقدر من الموضوعية، ثم يأتي بناء النص بعموضه وفراغاته التي يضعها الكاتب منتظراً من القارئ أن يملأها، ليكون التعامل مع النص جمالياً وليس واقعياً. فاللغة وبناء النص تبرز القارئ بقدر من الوفاء لمقاصد الكاتب ولطبيعة العصر الذي ألف فيه النص.

نظرية الأنواع الأدبية

- تعنى هذه النظرية كما هو واضح من مسماها بالبحث في قسمة الأدب إلى أجناس وأنواع، وكذلك نشأتها وتطورها، فهناك أنواع أدبية تفترض وأخرى تستجد.
- البحث في علم نظرية الأنواع الأدبية يختلف عن النظريات السابقة من حيث محاورها وموضوعها والأسئلة التي تحاول الإجابة عنها، فقد تعاملت تلك النظريات مع الأدب باعتباره حقيقة عامة. أما هذه النظرية فياخذت النقصان والخصائص.
- هذه النظرية لا تسعى إلى إرساء قواعد ومقومات لكل نوع أدبي كنظرية للشعر أو نظرية للقصة مثلاً، بل تحاول الإجابة على سؤالين هامين هما: لماذا وجدت الأنواع الأدبية؟ وما أسس تصنيفها؟.

- إذا فنظرية الأنواع الأدبية مبدأ تنظيمي ولكنها لا تصنف الأب بحسب الرومان والمكان وإنما بحسب بنية أو تنظيم أنواع أدبية متخصصة.

- تعد جهود أرسطو أقدم المحاولات في هذا المجال، فقد قسم الأدب إلى ثلاثة أنواع (تراجيديا وكوميديا وملحمة) وبين خصائصها. طبعاً بحسب الأدب اليوناني. وقد بين أن كل نوع يتميز عن الآخر من حيث الماهية والقيمة وأوجب الفصل بينها فيما عرف بمبدأ نقاء النوع وبقيت آراؤه حتى القرن ١٧م
- كل قسمة للأدب تتعلق من موقف فلسفي ما، فمثلاً كان أرسطو يرى بأن كل نوع أدبي يقدم درجة إشباعه الخاصة، ويعمل حسب مستواه الخاص به، وله إجزاؤه المناسب له.

- كان موقف بعض النقاد المحدثين متمرداً على آراء ومفاهيم أرسطو، فنجد غاية التعريف عند كروتشيو الذي يقضي انقسام الأدب إلى أنواع.

٢ - ويرى هندسون مطلقاً من تفسير نفسي أن الأنواع الأدبية وجدت بسبب تنوع حوافزنا الذاتية التي يمكن تقسيمها إلى أربعة: (رغبتنا في التعبير الذاتي أوجدت الشعر - اهتمامنا بالناس وأعمالهم أوجد المسرح - اهتمامنا بعالم الواقع الذي نعيشه وعالم الخيال الذي ننقله إلى الوجود أوجد الأدب القصصي - حسنا للصورة من حيث هي صورة أوجد الأدب ككيان قائم بذاته)

- - رؤية أخرى نجدها عند برونتير الذي طبق نظرية النشوء والارتقاء الداروينية على الأدب فرأى بأن النوع الأدبي يمر بمراحل الولادة ثم النضج ثم الفناء والتحول إلى نوع آخر، فالأنواع الأدبية لا تفتني تماماً بل تتواصل عناصرها في النوع الجديد المتطور منها، فالشعر الغنائي عنده متطور عن الأناشييد الدينية التي كانت تقال في الكنائس.

- - رؤية أخرى في تفسير الأنواع الأدبية عند إليوت الذي قسم الأدب إلى ثلاثة مواقف (غنائي - وملحمي - ودرامي)، وسماها أصوات الشعر الثلاثة: الأول صوت الشاعر عندما يتوجه بالحديث إلى نفسه، والثاني صوت الشاعر عندما يتوجه بالحديث إلى الجمهور، والثالث صوت الشاعر عندما يتلخخ حديثاً يلدور بين شخصيات متخيلة.

- وترى نظرية الانعكاس أن ظهور وانقراض الأنواع الأدبية مرتبط بحاجات جمالية اجتماعية، بمعنى أن النظام الاجتماعي هو الذي يفرض ظهور أنواع أدبية ملائمة لتطوروه، فالرواية ما كانت لتوجد لو لم تكن المدينة كمجتمع جديد قد فرض علاقات اجتماعية جديدة، وظهور المطبعة والتعليم العام والصحافة.

- بشكل عام يتفق الجميع على أن للأدب قسمين رئيسيين: (شعر ونثر)، وكل منهما يوجد إلى جوار الآخر دون أن يلفيه. والشعر أسبق من النثر، فهو لغة الإنسان الأولى وعادة ما يتلقى سماعاً، أما النثر فمرتبط بتطور الوعي واتساع المعرفة ومعظم أشكاله مرتبطة بالكتابة والقراءة لذلك كان متأخراً.

- سؤال رئيس تطرحه نظرية الأنواع الأدبية وهو: ما أسس التصنيف بين الشعر والنثر؟ أو ما الفرق بينهما؟. فقد حاول البعض التفريق من حيث الموضوع والبعض من حيث الشكل الخارجي أو الموسيقى ولكنها لم تكن مقنعة، والفرق بينهما باختصار يكمن فقط في درجة حضور عناصر الأدب في كل منهما عن الآخر، فبينما نجد عناصر معينة تبرز في أحدهما نجد عناصر آخر يبرز في الثاني.

- خصوصية الأدب عامة نكمن في الاستخدام اللغوي باعتباره فن الكلمة مادته الأساس هي اللغة، غير أننا يمكن أن نجد اللغة في الشعر أكثر إيجاء وتوتراً من لغة النثر، كما يمكن أن نلاحظ وجود العنصر الموسيقي في الشعر أكثر وضوحاً. وهذا نجد الفرق بين القصيدة والرواية مثلاً التي تركز على الجوانب الفكرية، باختصار فمنطلق الشعر هو القلب والعواطف بينما منطلق النثر هو العقل والفكر.

- ومن أبرز تقسيمات الشعر العالمية المعاصرة تقسيمه إلى (ضئاني وملحني - ودرامي - وتعليمي) ويقسم النثر إلى (مسرحية وقصة ومقالة وغيرها)

- إذا ما بحثنا في أدبنا العربي فإن غالبية ما قيل فيه هم من النوع الضئاني، فلم يعرف العرب الملاحم في الأدب الفصح وإن كان عرفها في الشعبي، ولم يعرف العرب الشعر الدرامي لتناقضه مع العقيدة باعتبار أنه يقوم على تعدد الآلهة وهي فكرة وثنية، ولم يعرف العرب المسرح إلى في منتصف القرن ١٩ م على يد مارون النقاش

وأي خليل القباني

- أما القصة فلم تعرف إلى في بدايات القرن العشرين حيث عرفت الرواية من خلال رواية (زينب) لميكل وولدت القصة القصيرة على يد محمود تيمور ١٩١٦ في

القطار)

- كذلك الحال بالنسبة للشعر الحر أو شعر التفعيلة الذي ولد منتصف القرن العشرين تقريباً، فهو نوع جديد وقد شهد صراعاً شديداً خاضه الرواد كما هو حال الأنواع

القصصية والمسرحية، على أنه ينبغي أن ندرك أن تلك الصراعات تختفي في طياتها صراعات سياسية واجتماعية وفكرية.

- بعد أن استقرت هذه الأنواع في الأدب العربي نشأ خلاف جديد حول وجود هذه الأنواع الأدبية في الأدب العربي القديم أم لا، وقد انقسموا إلى فريقين أحدهما تراثي يرى أنها كانت موجودة ويلتمس في الظواهر القصصية دليلاً على ذلك، وآخر مستغرب يرى أنها من أفضال الغرب علينا.

- الحقيقة أن هذه الأنواع جديدة في أدبنا وأن ما عرفت في التراث يمكن اعتباره فقط ظواهر قصصية أو مسرحية، ولا يعيب ذلك أدبنا العربي، لأن النثر والتأثير طبيعية كل الآداب، ولكل مجتمع سماته، بل إن بعضها جديد حتى على الأدب الغربي نفسه مثل فن القصة.

نظرية الأدب في التراث العربي

- قبل الخوض في هذا الموضوع يجب أن نبين حقيقة مهمة مفادها أن الفكر النقدي مرتبط بآكام وينمو وتطور الفكر البشري الذي بلغ ذروته في العصر الحديث من خلال المخاض الغربي، وكذلك أنه ليس من الصواب مقارنة الفكر العربي القديم الذي يمثل مرحلته بفكر النظريات الأدبية التي هي في معظمها حديثة النشأة.

- أيضا يجب أن نأخذ في حسابنا أن الأفكار الأساسية للنظريات الأدبية ليست جديدة في حد ذاتها، وإنما جدتها تكمن في العمق والترابط والتنظيم، ومن ثم سنجد الفكر النقدي العربي ناقش معظم الأفكار التي تقوم عليها النظريات بشكل أو بآخر.

- يمثل البحث في نظرية الأدب في التراث العربي بحثا في التراث الشعري باعتباره الفن الذي سيطر على الأدب العربي، ولكن هناك صعوبات تواجه الباحث في مجال التنظير الأدبي، تكمن في اضطراب المصطلح النقدي عبر القرون المتعددة، وتفرق التراث العربي بين مكثبات العالم، وقلة الدراسات المنهجية في هذا الباب.

- يمكن أن نجد في تراثنا جهودا متعددة لتأصيل كثيرا من المفاهيم النظرية الأدبية من خلال الآتي:

أولاً: الملاحظات والأقوال المتناثرة في كتب القدماء: يمكن ذلك في كتب اللغويين والبلاتيين والنقاد وحتى الفقهاء والفلاسفة، ومن تلك الجهود محاولة بعضهم التفريق بين الشعر والخطابة وأسس كل منهما وخصائصه على نحو ما نجد عند أبي حيان والمرزوقي، أو الانقسام بالحديث عن الاستعداد النفسي لقول الشعر وأثره في النفوس كما فعل ابن قتيبة وابن رشيقي وابن جني وعبيد القاهر الجرجاني، كما اهتموا بالحديث عن العلاقة بين الشعر

والفلسفة والدين على نحو ما نجد عند الصولي والقاضي الجرجاني، والحديث عن أثر البيئة في الشعر وعن أثر الزمن وتبدل العصور في الذوق والشعر كما بين ابن شهيد.

ثانياً: وجود أصول لنظريات أدبية لم تكتمل، وبشكل عام كانت الجهود السابقة متناثرة في كثير من المؤلفات ولم تحفظ بكتب مستقلة، وقامت بشكل عام على الملاحظات الجزئية وغير المعلقة أحياناً، على أن كيان النقد العربي قد تشكل ونضج بدأ من القرن الثالث.

- على أنه يمكن أن نجد أصولاً لنظريات لم تكتمل بدءاً من القرن الثالث لدى الجاحظ، حيث وضع أصولاً لنظريات لم يمنحها ما تستحق من الشرح والعناية والتفسير ولم يطورها الذين جاءوا بعده، ومن ذلك مثلاً رأيه بأن الشعر في الجماعات إنما يعتمد على ثلاثة عناصر: الغريزة (أو الموهبة) والبلد (أي البيئة) والعرق (أي الصلة الدموية)، حيث يقول الجاحظ في كتاب الحيوان: "وإنما ذلك (يقصد قول الشعر) على قدر ما قسم الله لهم من المخطوط والغرائز والبلاد والأعراق".

- كذلك أصول نظرية أخرى لم تكتمل نجدها عند الجاحظ في مقولته المشهورة: "المعاني مطروحة على الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير". فهو هنا يحاول تحديد ماهية الشعر بين اللفظ والمعنى، تلك القضية التي شغلت حيزاً كبيراً في النقد العربي القديم واختلاف النقاد في مقصود الجاحظ بالمعاني هنا مما يؤكد حقيقة اضطراب المصطلح النقدي. ويربط الجاحظ بين الشعر والرسم من خلال قوله: "ضرب من النسيج وجنس من التصوير".

- لعل جهود الجاحظ تلك هي التي انتهت عند عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم التي انتهت جدل اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم.

ثالثاً: وجود كتب مستقلة تناولت الشعر كظاهرة عامة، غلب عليها طابع التنظير. وفي سياق الحديث عن المؤلفات النظرية المتخصصة يمكن أن نجد ذلك في عدد من الكتب التي عاجلت الظاهرة الشعرية معالجة نظرية بحثه مبتعدة عن النقد التطبيقي نذكر مثلاً عيار الشعر لابن طباطبا ونقد الشعر لقدامية بن جعفر وكتاب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني إضافة إلى عناوين كثير من الكتب التي لم تصلنا والتي تؤكد مسمياتها أن نظرية الشعر كانت مطروحة بقوة في تراثنا النقدي.

- لعل الجهود لمبدولة في الوصول إلى تعريف للشعر تؤكد مدى العناية التي أولاهها القداماء من فلاسفة ونقاد وشعراء للشعر من حيث طبيعته ووظيفته، على أنه تعرضنا لها هنا ليس من باب الموافقة أو المخالفة أو مقارنتها بالتعريفات المعاصر كما سبق وحذرنا في البداية ولكن بمهدف التعرف والعرض فقط،

- يمكن أن نجد واحداً من أنفج تلك التعريفات عند حازم القرطاجني في القرن السابع الذي يعرفه بأنه: (كلام موزون محيل مختص في لسان العرب بزيادة التقفية).

- بشكل عام نلاحظ على تعريفات الشعر المتعددة التي خلفها القديماء العرب اهتمامها بمسألتين اثنتين:

١- التركيز على الشكل وتمييز الشعر بالوزن والقافية.

٢- الاهتمام بمفهوم الصناعة في الشعر

في نظرية الأدب والنقد الأدبي عند العرب

في القرن العشرين

انقضي ذلك اليوم الذي كان يقول فيه الاختصاصيون وغيرهم ممن تقدم للدراسة الأدب العربي الحديث ونظريته الأدبية: إنهم يراحهون صعوبة مزدوجة، بسبب عدم توفر المواد اللازمة، والمعلومات الكافية لإجراء مثل هذه الدراسة. أما اليوم فالحالة قد تغيرت جذرياً، مع أن بعض المشكلات لا تزال قائمة بسبب العناصر المرتبطة بمنظومة من الظواهر التي يمكن وصفها بكلمة واحدة هي «التنوع» حتى في حالة وجود أدب عربي واحد منطلي من كل بلد من البلدان العربية، «أدب محلي»، وفي حالة وجود كمية هائلة من الإنتاج الأدبي، التقليدي والحديث، والمتصل بأداب وثقافات شعوب العالم، والتحق مع المؤثرات المختلفة للنظريات والاتجاهات الأدبية المتعددة والمتطورة بوتيرة عالية.

إن هذه المقولة تصحح على علم الأدب العربي: نظرية الأدب. والنقد الأدبي، وتاريخ الأدب. ويهتم القراء والمثقفون والمتابعون عادةً بالمسائل المتعلقة بالثقافة العربية، والأدب العربي، ونظرية النقد بشكل خاص، فهم على معرفة جيدة، نسبياً بقضايا الشعرية العربية القروسطوية. وبهؤلاء العلماء والنقاد الكبار أمثال: المبرد، والفارسي، والأصمعي، وقدامة ابن جعفر، والخفاجي، والجرجاني، وابن رشد، وابن الأثير، والمسكوي، وابن رشي وغيرهم الكثير الكثير.

وأما ما يتعلق بالقرن العشرين، وخاصة بنصفه الثاني، فإن نظرية نقد الأدب العربي لم تُحدد بشكل دقيق، حتى من قبل المختصين، بسبب الضخامة والاختلاط في مواد البحث الأدبي.

ومن المعروف أن نظرية النقد الأدبي العربي، والأدب العربي، قد تعرضا بما يتناسب

مع تطوّر العمليات الأدبية ومنذ نهاية القرن الماضي تقريباً - لتغيرات أساسية وجوهرية. ويتعبّر أدق: إن أماننا عملية أدبية عامة، ترافقها حركة نقدية جديدة، كان معظم منظريها الأوائل من فئاني الكلمة ومبديعيها.

إن التطوّر السريع، والتغيرات الجذرية، والنهضة الثقافية - الأدبية كانت كلها مشروطة بظاهرتين تتعلقان بالعالم العربي الجديد، الأولى: هي الأفكار الجديدة، والآفاق الجديدة للتطور، والتي قدمتها الحياة الاجتماعية في القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين خاصة؛ والثانية: عناصر الثقافة الأوروبية والفكر الأوروبي الذي أخذ يتغلغل إلى داخل الأرض العربية، وأخذ يتمازج مع القيم العربية التقليدية، حيث أخذت نتائج هذا التمازج تظهر على شكل أفكار جمالية جديدة تولّد فناً جديداً وأدباً جديداً.

وكان لعملية الإصلاح التي جرت بعد الاحتلال العثماني طلائعها مثل: رفاعة الطهطاوي، وعلي مبارك، وناضيف اليازجي، وأحمد فارس الشدياق، وحسين المرصفي، ونجيب اخونداد، وروحي الخالدي، وسليمان البستاني، وقسطنكي الحمصي، و خليل مطران... وغيرهم ممن ارتبطت بأسمائهم الخطوات الأولى على طريق التجديد في نظرية النقد الأدبي العربي الحديث. وعلى الرغم من الدور الذي قام به كل من الأعلام الثلاثة: الشدياق والمرصفي والحداد في وضع أسس نظرية لنقدية النقد الأدبي العربي الحديث، ساجد نفسي مضطراً لترك الحديث عنهم في هذا البحث كون هؤلاء الثلاثة قد غادروا الحياة قبل بداية القرن العشرين. وأشار إلى نظرية النقد عند أربعة من هؤلاء هم: روحي الخالدي وسليمان البستاني وقسطنكي الحمصي، و خليل مطران بإيجاز شديد.

يعد الخالدي من النقاد الذين أسهموا في نظرية النقد الأدبي العربي الحديث، ويعد كتابه المعروف «تاريخ علم الأدب عند الأفرنج والعرب...» من براكير النقد الأدبي في العصر الحديث. دعا الخالدي إلى دراسة الآداب الأخرى، والاطلاع على بلاغتها، والنظر في أدب الأمم المتمدنة، وربط الخالدي بين البلاغة والرقعي الفكري والحضاري للأمة. (١)

(١) - تاريخ علم الأدب. الفجالة بمصر. ١٩٠٤ ص ٢٦

وذم الخالدي الإفراط والتكلف في الحسنات البديعية، ودعا إلى التخلّص من هذه الشكليات التي تبعد عن أن تكون غاية الأدب وهدفه. ^(٢) ودافع الخالدي عن القيود الشكلية التي تبعد عن أن تكون غاية الأدب وهدفه. ^(٢) ودافع الخالدي عن الأدب العربي: شعره ونثره أمام الحملات التي كان يقودها بعض أدباء الإنفرج الذين عابوا على الشعر العربي خلوه من الحركة الذهنية، أو التخيل الفكري. ^(٣) ودعا إلى الوضوح والإيضاح باستخدام الأوصاف السديدة التي تبين الموضوع وتظهره ظهور الشمس في رابعة النهار. ^(٤) وبذلك تكون الدعوة إلى الإفادة من التراث العالمي والإطلاع على الثقافات المختلفة التي دعا إليها الخالدي أبرز مفاهيم النقد الأدبي في العصر الحديث.

بينما ترجم البستاني «الإلياذة» عن الإغريقية، وكتب لهذه الترجمة مقدمة قارن فيها بين الشعر الغربي والشعر العربي. وحاول أن يجد تفسيراً يربط موضوع النص الشعري بالبحر العروضي، ليصل إلى أن البحور العربية تصلح لنوع معين من الموضوعات، وحدّد لكل بحر خصائصه وصفاته والموضوعات التي تصلح له دون غيره. ^(٥) ودعا البستاني الشعر إلى حمل رسالة أخلاقية ووجهه بحيث يظل فناً من الفنون الراقية التي تهذب النفس والروح معاً. وأن يتسامى عن العبور التي تقلل من قيمته، وتخط من قدر ضاحقه، كالتملذ في المديح، وجعل الشعر صناعة للتكسب، أو الادّعاء في مشاعر الحب والغزل، أو التجاوز في الجون وبذاءة التعبير وغير ذلك، كما دعا البستاني إلى بحث اللغة العربية عن طريق التأليف والنشر، وإحيائها كلغة ثقافة وعلم بجانب كونها لغة شعر. ووازن بينها وبين اللغات الأخرى، وفضل العربية بالاستشراق والترادف وتفرع المفردات. ^(٦)

إن هذه الآراء وغيرها مهدت الطريق لكثير من النقاد للإطلاع على روائع الشعر الغربي، والإفادة من النظريات النقدية الحديثة التي وصل إليها، ومحاولة تطبيقها على الشعر العربي؛ مما يُعدُّ نقلة نوعية جديدة أفادت منها نظرية النقد الأدبي العربي الحديث.

(١) - نفسه ص ٢٩

(٢) - نفسه ص ٦١

(٣) - نفسه ص ١٨١

(٤) - انظر مقدمة الإلياذة التي نشرت مترجمة عام ١٩٠٨ م.

(٥) - نفسه

وللمحمصي مجموعة مؤلفات، أبرزها كتابه النقدي (منهل الورد في علم الانتقاد) في ثلاثة أجزاء.

يُعدُّ هذا الكتاب أول كتاب منهجي في النقد العربي الحديث، وفي نظرية الأدب عند العرب في القرن العشرين. وبالتالي في علم الأدب، فقد اعتبر النقد الأدبي علماً كما هو واضح في عنوان الكتاب (...علم الانتقاد). قسم المؤلف الجزء الأول من الكتاب إلى قسمين: الأول لتاريخ النقد عند الأمم، والثاني لقواعد النقد وأصوله. وكان هدف المحمصي من كتابه هذا واضحاً، وهو أن يضع كتاباً في قواعد النقد يسهم في جعل النقد ذاته علماً قائماً على أصول واضحة، وقوانين ثابتة.

أفرد هذا العالم الناقد دراساتٍ لبعض الكتب النقدية العربية القديمة، كالموازنة، والبيان والتبيين، ونقد الشعر وغيرها؛ كما تعرّض لما كتبه بعض النقاد من المحدثين أمثال: ناصيف اليازجي، ورفاعة الطهطاوي، وأحمد فارس الشدياق وغيرهم، واعتبر أنّ بعضهم لم يكن إلّا مقلداً. (٧) وعرض المحمصي للنقد عند الغربيين حتى القرن التاسع عشر، وأبدى إعجاباً بالغرنسيين لأنهم أشدّ الأم اهتماماً بتاريخ النقد.

وحّد هذا الناقد الكبير بعض أركان النقد وقواعده وفرائده وأهم الشروط الواجب توفُّرها في الناقد.

وقد ترجم مطران مجموعة من أعمال شكسبير ومسرحياته (عطيل) و (تاجر البندقية) و (هاملت). وهو شاعر مجيد له ديوان شعر مطبوع بعنوان (ديوان الخليل) في أربعة أجزاء.

دعا خليل مطران إلى وحدة القصيدة العربية وإلى التجديد في مضمون الشعر، وأن يكون هذا الشعر صورة للحياة التي نعيشها، وطالب الشعراء بأن يطلّمو على ما أنتجه الغربيون في ذلك، وأن يفيدوا من مذاهب الشعر الغربي، فتبدوا قصائدهم قطعاً فنية متلاحمة، تختلف اختلافاً نوعياً عن القصائد القديمة، التي يبدو التفكك والانحلال واضحاً في معانيها وبنائها. (٨)

(٧) منهل الورد. ص ٣٩

(٨) انظر كتاب في الأدب الحديث للدكتور عمر الدسوقي الذي خصص قسماً منه للنقد العربي الحديث، نشرته دار الرسالة. ط ٢/٢٧٢ وانظر أيضاً مقدمة مطران لديوانه.

وقد دعا إلى تحرير الشعر من نفوذ ذوي الجاه والسلطان وهو ينكر شعر المناسبات. ودعا إلى إدخال الاتجاه القصصي في الشعر، ومعالجة هموم المجتمع من خلال هذا الاتجاه. وكان مطران يرى أن الشعر تعبير صادق عن الشعور الحر. وربما أن هذا هو الذي مهد إلى ظهور مصطلح الشعر الحر في النقد العربي الحديث، سواء أكان عند تلميذه الدكتور أحمد زكي أبو شادي الذي عدّ مطران «الطلم الأول» أم عند الشاعرة العراقية نازك الملائكة. وقد جعل مطران الشعر مساوياً للفنون الجميلة الأخرى وقرنه بها. وهذه الرؤية النقدية هي رؤية سبّاقة ومتطورة فقد تبنّاها النقد الأدبي بعد مطران بسنوات.

إن دعوة مطران إلى تجديد الشعر قد أثّرت تأثيراً جلياً فبمَن جاء بعده من شعراء، وبخاصّة أصحاب (مدرسة الديوان) وإن هذه الدعوة كانت بداية نهضة أدبية ونقدية عند العرب في القرن العشرين.

تجلّت منذ مطلع هذا القرن في تأسيس نظرية النقد عند العرب نزعة تعلّم واستيعاب الفكر الجمالي الأوروبي، فأخذ النقاد العرب - الذين يملكون قاعدة متينة من الشعر العربي القديم ونقده - يدرسون نظرية الفن، وبصورة خاصة نظرية الأدب والنقد الأدبي بدءاً من كتابي (الشعر) و (الخطابة) لأرسطو، وضناً المقاييس النقدية الأكثر قدماً لأفلاطون، ولأرسطوفان كاتار نقدية واضحة في كوميدياته، مروراً بهزول، وليسنغ، وسانت بييف وغيرهم. ومن النبايع التي غذّت علم الأدب العربي ونظرية النقد عند العرب في القرن العشرين نرى أفكار بيلينسكي، وبشكل عام النظرية الروسية الثورية - الديمقراطية. وقد تعرّفت نظرية الأدب العربي الجديدة، وحلّت على أساس علم الجمال الأوروبي جميع الاتجاهات الأدبية الرئيسة، وأسست ما يتناسب مع منظومة المصطلحات الأدبية والنقدية التي باتت تستخدم في المعاجم الأدبية العربية مثل: الكلاسيكية، والصالفية، والرومانتيكية، والواقعية، والطبيعية، والجمالية، والبرناسية، والفن للفن أو الفنية، والرمزية، والوجودية وغيرها.

إن معظم هذه الاتجاهات، وكذلك التيارات الأصغر منها، قد نمت وراجت في الأدب العربي في القرن العشرين. في أوقات مختلفة وبشكل متناسب والاتجاهات والتيارات الأدبية العربية، وعلى أرضية عربية تتناسب مع الفكرة والمهج وطرق التطور.

وبشكل عام يمكن أن نقول: إن النقد الأدبي كمنهج علمي استند دائماً إلى الاعتماد - المباشر والتناسب - على الأدب ونظريته والحياة الاجتماعية. أما أثناء وضع مناهج محدّدة فإنه أي - النقد الأدبي - دائماً كان يجعل المكان المناسب المتصل بالعلم، وخاصة بالفلسفة وعلم النفس.

وإن كل ما كان مستوعباً من قبل الأدباء والنقاد العرب، وما عالجوه بشكل علمي وواقعي ومكشّف أخذ يتوارد إلينا اعتباراً من عشرينيات هذا القرن. ففي عام ١٩٢١ يخرج إلى النور، في مصر، كتاب (الديوان) للعقاد وشكري واللازني. وتشكّلت على أساس منه مدرسة نقدية - أدبية تحمل الاسم نفسه. ولعبت دوراً كبيراً وهاماً في فكرة التفسير والتحديث العام للأدب العربي: نظريته ونقده.

فإن أصحاب الديوان على المضامين والصور والأساليب القديمة وتمردوا على التقاليد الشعرية السائدة في عصرهم نظرياً، ولكنهم ظلّوا يستلهمون تقاليد الشعر القديم في أوزانهم ومعانيهم في كثير من الأحيان عند كتابتهم الشعر. ولكن مهما يكن الأمر فإنه يمكن أن نشير إلى ثلاثة من أسس نظرية النقد عند هؤلاء هي:

- ١ - الاعتماد على الوجدان في الشعر.
 - ٢ - العناية بالجواهر دون القشور والشكليات.
 - ٣ - الوحدة العضوية في القصيدة بدلاً من وحدة البيت الشعري.
- وبهذا يكون لهذه المدرسة فضل في دفع حركة الشعر إلى الأمام، وتوجيهها اتجاهاً جديداً هو أحد متركّزات نظرية النقد العربي الحديث.

وفي الوقت نفسه كانت تبحث مدرسة نقدية - أدبية أخرى مشابهة هي مدرسة المهجر، أو (المدرسة السورية - الأميركانية) كما يسميها بعضهم.^(٩) ومن أوائل منظريها الناقد والكاتب والمثقف ميخائيل نعيمة المستوعب لروائع الأدب العالمي، والذي يرتبط باسمه تطوّر منهج الواقعية النقدية في الأدب العربي ونقده. ففي عام ١٩٢٣ يُصدر نعيمة مجموعة مقالات في نظرية النقد الأدبي نشرها في كتاب سماه (الغريال) وكانت

(٩) - انظر على سبيل المثال مقدمة كتابنا المشترك مع البروفسور أولون سيلانغازه والنقد العربي المعاصر - مخارات) نشر دار جامعة تبليسي الحكومية - جورجيا ١٩٩٠

هذه المقالات قد نُشرت في أوقات مختلفة في صحف مختلفة في المهجر. ويثقل (الفنوبال) واحدة من الظواهر الكبرى المؤثرة في تطور نظرية النقد الأدبي العربي الحديث، ويحتوي على منهجين مزدوجين، الأول: أنه يتضمن تحديداً للمقاييس الأدبية الجديدة. والثاني: صياغة المبادئ النظرية النقدية التحليلية للأدب العربي المعاصر: شعره ونثره. وفيه تطبيق عملي لهذه المقاييس من خلال نقد بعض الكتب والدواوين العربية وغير العربية التي صدرت في الوطن والمهجر. وقد عملت مدرسة المهجر على بث روح نشيطة في الأدب العربي والخروج به من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار في جميل الأساليب والمعاني لأن التقليد يعني الموت للأدب، فحاجات اليوم ليست كحاجات الأمس، وحاجتنا للمحافظة على كياناتنا تضطرنا إلى الانصراف عن القدماء إلى حاجات يومنا ومطالب غدا^(١٠).

وحمل ميخائيل نعيمة على دعاة المحافظة التقليدية العمياء في اللغة وسنّاهم (الضفاح)، وأجاز للأديب أن يثبت من الأنفاظ ما يشاء وأن يحيي ما يشاء، وسخر من عروض الخليل ومن الزحافات والعلل بأنواعها وانتهى إلى أن «لا الأوزان ولا القوافي عن ضرورة الشعر»^(١١). ودعا نعيمة إلى أنسة الأدب. فالإنسان محور الأدب، كما دعا إلى ربط الأدب بالحياة وعظم دور الشاعر، وتحدث عن الوحدة العضوية في القصيدة.

وقد تكوّنت في مصر مدرسة نقدية ثالثة ببادرة من د. أحمد زكي أبو شادي هي (أبولو) وكانت لها مجلّتها التي تحمل العنوان نفسه، وصدر العدد الأول منها عام ١٩٣٢ م. وقد لعبت الأفكار الأدبية لجماعة (أبولو) ودعوتهم التجديدية دوراً مهماً في تغيير شكل الأدب العربي ومضمونه، وخاصة الشعر، ورفضت الشعر الكلاسيكي (القديم).

ويترتب على كل ما مر معنا أن نستخلص نتيجتين من هذه العمليات:
الأولى: هي تشكّل مواقف جديدة ومقاييس قيميّة في النقد الأدبي. الذوق المستنير مثلاً كما عند د. محمد مندور.

(١٠) - انظر مقدمة دستور الرابطة القلمية لميخائيل نعيمة في (جبران: ١٧٢ - ١٧٦)

(١١) - الفنوبال ٨٨

والثانية: وهي تفاقم تلك العمليات المنتجة التي اشتهرت كعمر كة أدبية بين المجددين والمقلّدين. فقد أدى التناقض الفكري بينهما إلى ظهور اتجاهات أدبية جديدة، وهذه هي النتيجة الأكثر أهمية على صعيد نظرية النقد والأدب العربيين في القرن العشرين.

وتبع نشاط الجيل الأول من المجددين تطوّر الرومانسية في الشعر على أساس من جهود الناثرين في عشرينيات هذا القرن، وفي المقدمة القصاصون. وتكوّن تيار واقعي نتج عن صراع حقيقي بين الإقليمية والقومية في الأدب بشكل يتماشى معه تطوّر النقد الواقعي. وترتبط الظواهر اللاحقة في تطوّر الواقعية في الخمسينيات بصورة حقيقية بنظرية الواقعية الاشتراكية (دقيق خوري، ومحمود أمين العالم). وأخذ تيار آخر يشقّ طريقاً ويقدم أفكاراً للفن والأدب ترتبط قبل كل شيء بأدباء الوجودية تحت تأثير جان بول سارتر وكامو وغيرهما. ومن أجل ترويج وتحليل هذه الأفكار غمّل الشيء الكثير من قبل النقاد والمنظرين، وخاصة على صفحات (مجلة الآداب) اللبنانية (د. جورج طعمه وغيره).

وكمثال فقال ومناسب على مستوى الاحتراف في علم الأدب العربي، يمكن أن نشير إلى العمل الذي تحقق في حقل نظرية وتاريخ القصة، وهو تطوّر (القصة القصيرة)، كتوسع أدبي مستقل، متصل بالأدب العربي الحديث. وإذا كان لا يمكن النظر إلى هذا الأمر إلا من خلال موقف النظرية العامة والتاريخ العام لهذا النوع الأدبي، فلا بدّ من أن تأخذ بعين الاعتبار المؤثرات والشروط العامة والأولية لتطوّر هذا النوع من الأساطير الأغريقية والمصرية القديمة وأيام العرب والقصص القرآني الذي يمكن تصنيفه في ثلاث مجموعات: (القصة الأسطورية، والقصة التمثيلية، والقصة التاريخية)، وقصص المصّر الإسلامي (تيم الدارمي) مثلاً، والقصائد الشعرية القصصية (عمر بن أبي ربيعة) و (كليلة ودمنة) و (ألف ليلة وليلة) و(بخللاء) الجاحظ، وبالطبع المقامة، وقبل الجميع يقف الهزلي والحواري.

إن الدقة المتناهية في البحث تبين حقيقة أن الشروط الأولية للقصة العربية ظاهرة حتى في الآثار الفلسفية كما عند الفزالي مثلاً، وفي الآثار التاريخية وغيرها. ويجب عدم نسيان القصة الإيطالية والقصة الإسبانية القديمتين حيث نجد المؤثرات العربية إلى جانب المؤثرات الأخرى. وقد درست والقصة الجديدة، من قبل العرب في القرن

العشرين. فدرست أصال غوغول وموباسان وإدغاد آلن بو وتشيفوف وغيرهم. ويتنصب أمام أعيننا جسر يتصل بالثر القروسطوي على شكل مقامات مؤلفة في هذا القرن (محمد الموليحي وحافظ ابراهيم)، ومن جهة أخرى يلاحظ التأثير المباشر للقصة الأوروبية كما في مجموعة مصطفى لطفي المنفلوطي (الغرباء) التي تمثل الناثر المباشر بالقصص الفرنسية. وضمن هذا السياق دُرِسَ بالتفصيل تشكّل القصة العربية وتطورها عند قصاصي المدرسة الحديثة في مصر مثل: محمد تيمور وحسين فوزي ومحمود طاهر لاشين وابراهيم المصري وحسن محمود ومحمود عزمي وجيب زحلاوي وغيرهم.

وهكذا يمكن القول: إن نجاح تطور القصة عند العرب في القرن العشرين مرتبط قبل كل شيء بالتأثيرات الخارجية المباشرة التي تنقسم إلى نوعين، الأول: يعود إلى النثر الفرنسي والنثر الانكليزي، والثاني: يرجع إلى النثر الروسي (بوشكين، غوغول، تورغنيف، دوستوفسكي، تولستوي، تشيفوف وغيرهم). فتطوّر الاتجاه القصصي في مختلف أقطار الوطن العربي، فكان ميخائيل نعيمة وعادون عبود في لبنان، وزكريا تامر وعبد السلام العجيلي في سورية، وغسان كنفاني في فلسطين، وذو النون أيوب في العراق، والطبيب صالح في السودان وغيرهم وأما إبداع النساء القصاصات فظهر في أعمال بنت الشاطي، وسامية عزّام وغيرهن.

لذلك فإن علم الأدب ونظرية النقد اهتما أيضاً بنظرية القصة، حيث بحث موضوعات مثل: علاقة القصة بالأقصوصة، لغة القصة، وبنيتها الشكلية، وخصائص ووظيفة الحوار في القصة، والناظم النفسي للشخصيات وغير ذلك. ومن هنا فإن وجود مبادئ نظرية راسخة كهذه يؤكد وجود النقد التحليلي الدقيق. وبالحصيلة فإن نظرية النقد الأدبي لعبت دوراً إيجابياً كبيراً في تطوّر القصة، وامتلكت نجاحات هامة لا تقل أهمية عن تطوّر القصة ذاتها.

إن التحليل الهام لتطوّر الفكر النظري والنقدي يبرز في علاقته مع عملية التأثير الشعري، لأنّ الشعر يظلّ النوع الرئيس والمقدم عند العرب حتّى في المراحل الجديدة لتطوّر الأدب العربي من جهة، ولأنّ تغير الشعر والحداثة قد دلا - إلى درجة معينة - على تغير الأدب العربي وحداثته بكامله.

وإذا كانت ولادة الشعر العربي الحديث كعنصر رئيس في عملية نهضة الأدب متصلة بالفترة الواقعة بعد النصف الأول من القرن الماضي - التاسع عشر - فإن عملية التغير الفعلي لتجديد الشعر تتصل بالقرن العشرين، وبدأت فكرة التجديد الحقيقية على مستوى المضمون، وأخذ الشعر يعود بالتدرج إلى الواقع على شكل ولادة بعض الظواهر التجديدية المحددة، وأخذ يقرأ في إثر ذلك شيء سيدعى (الشعر الموضوعي)؛ وراحت بنية القصيدة، في حالات أخرى، تكشف عن تلك الوحدة التي تستمى فيما بعد بالمصطلح النقدي المشهور (الوحدة العضوية).

رافق عملية تطور الشعر العربي في هذه الحقبة واحدة من الظواهر الطريفة، والتي قبل كل شيء، انعكست في أعمال منظري الأدب ونقادها، هي الرفض المطلق للعلاقة مع العروض الكلاسيكي كصيغة واحدة وأداة وحيدة للشعر العربي. ومن خلال تحليل هذه الظاهرة يمكن الكشف، وبكل بساطة عن أن نظرية النقد نظمت نفسها عصبياً، في خصوصية ضمن خط رئيس لتطور الأدب العربي من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذه النظرية أخذت تمتلك موقفاً منهجياً موثقاً.

إن من يحلل الإنجاز النظري الأدبي للنقاد العرب في العشرينيات يجد أنه استطاع أن يحدد بشكل صحيح تماماً آفاق تطور الشعر. ويعود لميخائيل نعيمة قوله هذا المشهور في أواسط الحداثيين العرب حينئذ: لم يبق في حياتنا ما ليس منظوماً سوى عواطفنا وأفكارنا. وفي مقالة (الزخافات والجلال، الشعر والعروض) تخللت قضايا الشعر العربي المعاصر، والأدب بشكل عام. ويخلص نعيمة إلى أنه يجب تأسيس شعر بمضمون جديد يستمى «الشعر الحقيقي»، وربما لهذا يعد التحرر من قيود الصبغ العتيقة واحدة من أهم وظائف الأدب والنقد، وقد مر بنا موقفه في هذا البحث من الوزن والقافية، وهذا بارز وملحوظ في مقدمة (الغريال). والرأي ذاته تقريباً نجده عند العقاد الذي يقول في مقدمته للجزء الأول من ديوان المازني: إن تطور قوانين الوزن والقافية ليس غاية بذاتها، ولكنه يهيئ الأرض لشعر الاتجاه الجديد. إن هذه الأقوال تبين بشكل فعلي أن فكر الأدباء والنقاد العرب ومعرفتهم الأدبية - نذكر بهجوم العقاد والمازني وشكري على أمير الشعراء أحمد شوقي - كانا موجّهين تماماً لتأسيس شعر جديد وشعري جديدة، وبدقة على فكرة الوحدة بين الشكل والمضمون، التي كانت، بالنسبة لهم، أمراً مسلماً به، وقانوناً حقيقياً.

وبعد محاولات نسب عريضة وآخرين لاستخدام نظام شعري عرف فيما بعد باسم (الشعر الحر) وُضع هذا المصطلح في نهاية الأربعينات من قبل الشاعر نازك الملائكة والشاعر بدر شاكر السياب. وتقدّمت هذه الظاهرة في نظرية النقد الأدبي من خلال بعض المبادئ النظرية، كما هي الحال في كتاب (الدراسات الأدبية) للناقد رفيق خوري الذي صدر في عام ١٩٤٥ م، حيث حدّد طريقاً واضحة لرفض نظام البيت وإقامة نظام الشطور بديلاً عنه، بلا المحافظة على هذا أو ذاك الطول، بشكل يمكن معه للشطور أن تنتهي على أية تفعيلة. وصار هذا المبدأ واحدة من أهم قواعد الشعر الحر كنظام معدّل جديد لنظم الشعر العربي.

ولكن بعضاً من قواعده الشعر الحر قد تعرّض للتغيير، وكان بعض التعديلات والتعريفات التي قدمتها الملائكة مرفوضاً، لذلك أخذ ينتقدها منظرو الأدب ونقادها باستمرار. وهنا تجب الإشارة إلى أن علماء الأدب العرب كثيراً ما لاموا اتباع الشعر الحر في أنّه بنتيجة نشاطهم الفقل قد انحصر خط تطوّر الشعر الجديد وتحدّد بالظواهر الشكلية.

إن الحركة المعروفة باسم الشعر الحر حصلت طابعاً عريضاً، واحتلت مناحي أساسية في تطوّر الشعر، وليس مصادفة تمثل أماناً هذه الحقيقة: أنّه منذ الخمسينيات تظهر موجة تجديد قومية في تطوّر الشعر العربي، فتتشكل جماعات متعدّدة ومدارس متعدّدة، واتجاهات جديدة بلا انقطاع، كما هو معروف، تراها تتناوب، وتتقاطع، وتشكّل مراحل انتقالية. وقد مرّ معنا بهذا البحث اسم (مجلة الآداب) التي قام أعضاؤها مع بعض الأدباء الآخرين بتأسيس مجلة (شعر) اللبنانية، تمييزاً لها من المجلة المصرية (مجلة الشعر) - التي وقفت على رأس الاتجاه التحديثي الجديد في الشعر العربي، وعلى صفحات هذه المجلة تشكّلت العقيدة الفكرية لهذا الاتجاه الذي يلاحظ أثره عند كل ممثلي الجيل الجديد المعروفين: بدر شاكر السياب، وخيال حازي، وأدونيس - علي أحمد سعيد - ويوسف الخال، وتوفيق صايغ وغيرهم.

وفي أثر العمليات النقدية الأدبية المنحدرة من الشعر تكونت مواقف جديدة تتصل بتقضايا العلاقة بين الشعر والمعاصرة، وفي نهاية الستينيات، وبعد نصف قرن من عمل الأجيال المختلفة يطلّع النقد بموقف معتدل يخفف من حدّة النزعة التحديثية. والخلاصة: أنّ كل تجديد في أية مرحلة من المراحل السابقة الذكر، حافظ على جوهر ماهية الأدب العربي وخصوصيته. ولكل قاعدة شواذ.