القسم الأول :-

من أين البداية ؟

إذا ما افترضنا أن النقد العربي يعيش واقعا مأزوما الآن، وإذا ما افترضنا أن المشاكل من مثل هذا النوع - أعني النوع الثقافي - تمتد بجذورها عبر العديد من السنين، فمن أين يمكن تحديد بداية المتاهة في النقد العربي، وفي الثقافة العربية بعامة؟ ومع الأخذ في الاعتبار الوضع الحضاري والثقافي الذي كانت تعيشه الثقافة العربية من قبل؛ فإنه يمكن القول بأن بداية الأزمة العربية بعامة، والنقدية بخاصة مع انكماش الرقعة الحضارية للدولة الإسلامية إلى ((مصر والشام - وكانا قد أصبحا موئلي الحضارة الإسلامية منذ غزوات التتار للشرق العربي وغزوات المسيحيين الشماليين للأندلس))[1]؛ مما يَفْرضُ على هاتين الحاضرتين مسئولية القيام بجمع التراث العربي والحفاظ عليه من الضياع والفقد للأبد.

وفي ظل الوضع المتردي للنواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لكلا من مصر والشام في تلك الفترة، أصبحت المهمة الموكلة لهما مهمة ثقيلة الوطأة على أصحابها، فلجئوا إلى الحل الأيسر، وهو حفظ المتن كما هي، دون محاورتها أو فهمها، أو التعامل معها وتقلصت الجهود من الحفظ إلى التلخيص، ومن التلخيص إلى الشروح، وشرح الشروح وهكذا حتى ضاع الميراث الثقافي الأصلي في هذه العملية. وزاد من سوء الأوضاع الاحتلال التركي للبلاد، ذلك الاحتلال الذي أتى على كل الجهود العقلية كما يقول الدكتور ((شوقي ضيف))[2]، وعمل على إشاعة الجمود وتغلغله في الثقافة العربية بعامة.

١- د. شوقي ضيف : الأدب العربي المعاصر في مصر ، دار المعارف، ط ١٠ ، د.ت ، القاهرة، صـ ١١ .
٢- السابق : صـ ١٩ .

*ومن المفارقة أن الاحتلال التركي عمل على قلب الموازين الحضارية بين الشرق والغرب؛ فقد أسفر هدم الأتراك للحضارة البيزنطية بفتح القسطنطينية في القرن الخامس عشر عن هجرة أصحاب هذه الحضارة إلى سائر أوربا، لكي يساعدوا: ((مساعدة فعالة في نشأة نهضتها الحديثة، بما نشروا فيها من الآثار اليونانية والرومانية))[1]، وبالتأكيد هذا آخر ما كانت تريده تركيا، فلا يعقل أنها كانت تريد النهضة لخصمها، وإن كانت هناك أسباب أخرى بالإضافة إلى ذلك عملت على تحقيق النهضة الأوربية.

وفي مقابل ذلك كان عجيبا ما فعلته تركيا بالعالم العربي والإسلامي، فقد عزلت العرب عن العالم من ناحية، وعن مجريات العلم والثقافة في البلاد العربية والإسلامية ذاتها من ناحية ثانية، وأوهمت العرب بأنها الأقوى، بل الأوحد في العالم كما يقول الدكتور ((سليمان إبراهيم العسكري))[2]، وهو ما يعني تثبيت مشهد التخلف الحضاري بالنسبة للعالم العربي المسلم وتعمقه، في الوقت الذي ينهض فيه الغرب ويتقدم.

وقد تَعَمَّقَ التخلف إلى درجةٍ قصوى، ففقد العالم العربي مع ذلك وعيه، وأضطرب إدراكنا للأمور كليا؛ فصارت نظرتنا للعالم تحكمها ((رؤانا المطمئنة إلى أننا الألف والياء، البداية والنهاية، مصدر كل الأشياء، المنبع والمصب))[3]، فما كان لوعينا - في ظل تلك الحالة - قدرة على أن يدرك تخلفنا، وإنما أوهامٌ وخيالاتٌ بأننا الأفضل والأحسن والذي يملك كل شيء، ويعرف كل شيء من منظور لاهوتي "ميتافيزيقي"، وليس علمي مبصر سواء بالدين أو بالواقع.

١- السابق : صـ ١١ .

٢- د. سليمان إبراهيم العسكري : النظرة للغرب..النظرة للمستقبل، ضمن كتاب: الغرب بعيون عربية، كتاب العربي، رقم ٥٩، ٢٠٠٥م، الكويت، صـ ٥.

٣- د.غالي شكري : العنقاء الجديدة "صراع الأجيال في الأدب المعاصر"، ط٣، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣م، القاهرة، صـ٩٢.

وما كان يمكن لهذا الموقف المتجمد أن يتغير إلا بكارثة كبرى، وهذا ما تحقق عام ١٧٩٨م بمجيء «الحملة الفرنسية»، فقد كانت بمثابة ((الهزة أو اللطمة التي أفاقت الكثيرين (...) سواء أولئك الذين فروا مذعورين إلى المغارات والكهوف، أو أولئك الذين فقدوا النطق لتوهم وصمتوا إلى الأبد بالسكتة القلبية، أو أولئك الذين جرفهم التيار نهائيًا إلى ما وراء البحار، أو أولئك الذين ثبتوا على أرضهم يتأملون ما يحدث ويحاولون "الفهم" و"الإدراك"))[١].

وفجيعة «الحملة الفرنسية» ينبغي - فيما أرى - ألا تُحَمَّل بفضيلة النهضة العربية؛ فالوعي الذي نتج عنها لم تكن هي التي أحدثته - وإن كانت أسهمت فيه -؛ فهو من نتائجها "غير المباشرة" التي ((أسفرت عنها وإن لم تقصد اليها على أي نحو))[٢]. إن ما حدث في الوعي المصري هو معرفة "الأنا" بنفسها، عن طريق مواجهة حضورها الذاتي بحضور آخر، أي أن «الحملة الفرنسية» كانت بمثابة ((المرآة التي رأى بواسطتها الوعي القومي حقيقة ما وصل إليه عالمه، وأدرك على نحو صارم أوضاع هذا العالم في علاقات تراتبه الجامد، وانغلاقه الخامل))[٣].

بعد ذلك تولى ((محمد على)) حكم مصر (١٨٠٥م - ١٨٤٩م)، وكان يُتَوقع منه أن يحقق النهضة المرجوة، لكن هل يرغب ((محمد على)) حقًا بإنشاء حضارة، بكل ما تعنيه الكلمة من معاني؟ ما حدث ينفي ذلك، فهو ذو توجه عسكري محض. صحيحٌ أنشأ نظاما

١- السابق صـ ٩٢ـ ٩٣.

٢ - د.صلاح السروي : ماذا صنعت الحملة الفرنسية بمصر؟،أدب ونقد ، عدد١٥٦، أغسطس، ١٩٩٦م، القاهرة، صـ٢٣.

٣- د.جابر عصفور: الرحلة إلي الآخر في القرن التاسع عشر، ضمن كتاب:الغرب بعيون عربية، مرجع سابق، صـ١١.

تعليميا جديدا على غرار الأوربي . إلى حد ما، لكن ليس ليقيم نهضة حقيقية تعم أرجاء المجتمع المصري، فتغير من التخلف القائم، وتصنع توازي حضاري يعادل الحضارة الغربية ويسير معها نحو التقدم العلمي؛ وإنما أنشأه ((ليخدم مصالحه في مجالات معينة ولم يهتم بالفلسفة ولا العلوم الإنسانية، والأهم من ذلك أنه ترك التعليم الديني التقليدي كما هوبحيث ظل مجمل المجتمع يعيش حالة التخلف الفكري والديني الموروث عن القرون السابقة دون وجود من يستطيع مواجهتها))[1]، وفي المقابل تحولت جامعة الأزهر، المصدر العلمي الوحيد المتصل بالجماهير العريضة والذي يلقى تأييدا وتقديسا، تحولت إلى ((مجرد مظهر للحفاظ على الاستمرارية الدينية))[2].

ورغم ذلك؛ ظهرت آثار أدبية لمنجزات ((محمد على)) النهضوية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ لذا كان "الأدب" في النصف الأول امتدادا لما كان عليه من تدهور في عهدي الدولة العثمانية والمملوكية من قبل. ويتلخص هذا التدهور في العناية الفائقة بالبديع وضروب التكلف اللفظي، وفي اختفاء الأغراض الشعرية التقليدية، ليحل بدلا منها التشطير والتسديس وحساب الجمل وغيرها من الألعاب اللفظية، التي حولت "الأدب" - شعرا ونثرا[1] - إلى ضرب من ضروب التكلف والتعقيد والإلغاز، وفرغته تماما من الإبداع والابتكار والجمال.

ومن الطبيعي أن يشهد "النقد" في تلك الفترة حالة من التدهور تتوازى مع حالة موضوعه "الأدب"، لاسيما أن هذه الحالة نتاج قرون من الجمود والتخلف، أثَّرت على مجمل الحياة الثقافية والعلمية في البلاد، وليس على "الأدب" و"النقد" فحسب؛ لذا انحصر

١- د.سيد البحراوي : البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ، دار شرقيات، ١٩٩٣م، القاهرة، صـ٦١

٢- د.محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد العربي ، دار الفكر، ط٢، ١٩٨٦م، القاهرة، صـ٦٠.

"النقد" في دروس الأزهر ومعاهده، وضاقت نظرته إلى "الأدب"، فلم يعد يراه إلا من خلال منظوري "النحو" و"البلاغة"، وهما منظوران يجعلان "الأدب" خادما "للنحو" و"البلاغة"، ولا يجعلان "النحو" و"البلاغة" يُمَثِّلان "منهجا" يُبْحَثُ به في جماليات "الأدب" وإمكانياته كما أن "النقد" شهد ضيقا في موضوعه الذي اقتصر على تقريظ الكتب وإطراء الأدباء، مع المبالغة الشديدة في ذلك كله.(١)

المرحلة الأولى: مرحلة نقد الإحياء (١٨٧٦-١٩٢٠):

ولم تتغير هذه الصورة إلا مع النصف الثاني من القرن التاسع عشر، متأثرة في ذلك بمجموعة من العوامل تهيأت أسبابها منذ عهد ((محمد على)) (١٨٠٥- ١٨٤٨)، لكنها لم تتمكن من التأثير في الحياة الثقافية والأدبية إلا مع عهد ((إسماعيل)) (١٨٦٣- ١٨٧٩) وذلك لما هو معلوم عن التوجه العسكري المحض ((لمحمد على))، ثم ما دخلت فيه البلاد من جمود وركود في عهدي ((عباس الأول)) (١٨٤٩- ١٨٥٤)، و((سعيد))(١٨٥٤- ١٨٦٣) - مع إهمال الفترة القصيرة التي تولاها ((إبراهيم)) (١٨٤٨) -، بينما تَمَيَّز عهد ((إسماعيل)) بهدوء نسبي، ساعد على تمكين النهضة الثقافية من الاستفادة بهذه العوامل، بعدما كانت متجهة في تأثيرها إلى الجوانب العملية والتطبيقية فقط.(١)

ويمكن تقسيم العوامل التي ساعدت على دفع النهضة الأدبية إلى أربعة محاور تنتظم فيها، وتعطي فكرة حول تأثيرها على الحياة الأدبية والثقافية بعامة، هذه المحاور هي:

أولا:

الاحتكاك الثقافي بالغرب منذ الحملة الفرنسية(١٧٩٨)، ومرورا بالبعثات العلمية، وهو ما أدي إلى التعرف على الثقافة الغربية والإفادة منها في النهضة الأدبية.

ثانيا:

انتشار التعليم إلى حد معقول في البلاد، وهو ما وَفَّر جمهورا تلقى "الأدب" و"النقد" على المستوى العام، وساعد في نهضته وإنتاجه على المستوى الخاص.

ثالثا:

بَعْثُ التراث العربي ونشره باستخدام الطباعة؛ مما مَكَّن من التعرف على "الأدب العربي" في صوره المشرقة، بدلا من الصورة السيئة السابق الحديث عنها.

رابعا:

ازدهار الترجمة والتأليف، وشيوعهما من خلال المجلات التي حلت محل المجلات الأدبية المتخصصة في تلك الفترة، وهو ما أثَّر بشكل كبير على ظهور الرواية، وعمل على تحرر الأسلوب من أغلال البديع.(١)

أما الآلية التي اتبعتها النهضة لدفع "الأدب" ولتخليصه مما أصيب به من تدهور؛ فهي محاولة التضاد مع مظاهر الضعف والتدهور الحادثة فيه بنقيضها، كالتخفيف من أسر البديع وقيده، والتقليل من أهميته، بعدما أصبح جوهر الأدب ومداره، وكذلك محاولة إعادة الأغراض الأدبية التقليدية له - كالمدح والهجاء والفخر والغزل - بدلا من التشطير والتسديس وحساب الجمل، أي باختصار: محاولة إعادة الطبع إلى "الأدب" بعدما غلبت عليه الصنعة والتكلف.

مـن هـؤلاء الأدبـاء الـذين حـاولوا ذلـك: ((محمـود صـفوت السـاعاتي)) (١٢٤١هـ - ١٢٩٨هـ)، و((عبد الغفار الأخرس العراقي)) (١٨١٠ - ١٨٧٣)، لكن الدفعة الحقيقية للنهضة الأدبية .على مستوى الشعر .جاءت على يد: ((محمود سامي البـارودي)) (١٨٣٨ - ١٩٠٤)، و((عائشـة التيموريـة)) (١٨٤٠- ١٩٠٢)، و((إسماعيـل صبري)) (١٨٥٤ – ١٩٢٣)، وغيرهم.

وفي مجـال النثـر قـدَّمَ ((رفاعـة الطهطـاوي)) (١٨٠١ – ١٨٧٣) دفعـة كبيـرة لـه بترجمة ((تليماك)) لفنيلون الفرنسي .نُشرت ببيروت عام(١٨٦٧م) ..لكن الملاحظ أن الدفعة الحقيقية للنثر ساهم فيها انتشار المجلات التي اهتمت بالنواحي الأدبية إلى حد كبير، وهو ما عمل على تخليص الأسلوب من سطوة "البديع" و"الزخرف اللفظي"، كما ساعد أيضا على نشر "الرواية" وتقبلها بين القراء، ومن الذين لهم فضل في انتشار هذه المجلات سواء بالتأسيس أو بالكتابة النقدية والإبداعية فيها .: ((يعقوب صروف)) (١٨٥٢- ١٩٢٧)، و((إبراهيم اليازجي)) (١٨٤٧ – ١٩٠٦)، و((جرجي زيدان)) (١٨٦١ – ١٩١٤)، و((فرح أنطون)) (١٨٦١-١٩٢٢)، وغيرهم.

*ومما تقدم يُلاحَظ أن النهضة الأدبية التي حدثت لم يكن للنقد دور ريادي أو جوهري فيها، فهو لم يقم بدوره المطلوب من مراجعة لجوانب الضعف والتدهور الحادثة في "الأدب"، ومن ثمَّ يسهم في محاولة تغييرها، وإنما ما حدث أن امتدح "النقد" هذه العيوب وأطرى عليها كما تقدم الذكر، إلى أن جاء النفور منها من "الأدباء" أنفسهم، بعدما أصبح لديهم "ملكة" ذوقية قادرة على التمييز الفني، وهي الملكة التي كان للعوامل السابق الحديث عنها دور كبير في تكوينها، وما يُمَثّل أهمية هنا، أن "النقد" أصبح مُطالَبًا بالاستجابة لهذا

التقدم الحادث في "الأدب"، وأصبح عليه أن يُعَدِّل من أساليبه وأدواته المتوارثة منذ عهود الانحطاط السابقة؛ لكي يتلاءم مع المستوى الذي وصل إليه "الأدب" في تلك الفترة، ومن الجدير بالذكر أن الكثير من هؤلاء "الأدباء" أنفسهم دخلوا دائرة "النقد"، وكان لهم إسهامهم الخاص فيه أيضا.

وعلى هذا يتجه البحث هنا إلى تحديد استجابة "النقد" "للأدب" بعدما تحققت له نهضته، وبعدما أصبح له سَمْتَهُ الخاص المغاير لما كان عليه من قبل، ويجب قبل المضي في ذلك، تحديد الإطار العام للرؤية الثقافية التي كان يراها "أدباء" و"نقاد" تلك الفترة، وهي "الرؤية" التي تتمثل في حرصهم على التمسك باتجاهين متعاكسين، هما: **"الاتجاه المحافظ"** الذي يستلهم مُثُلَه من "التراث" في صوره المشرقة منذ العصر الجاهلي إلى العباسي، وهو ما ظهر انعكاسه على **"الأدب"** في الحرص الشديد على الفصاحة والجزالة والفخامة والصحة اللغوية من ناحية، وتقليد "التراث" في صوره وأغراضه وأخيلته وتعبيراته من ناحية أخري. أما الاتجاه الآخر، فهو: "الاتجاه المُجَدِّد" الذي حاول إدخال أنواع أدبية جديدة لم تكن معروفة من قبل، وتم التعرف عليها من خلال قراءة الآداب الأوربية، سواء مترجمة أو في لغاتها الأصلية، كالأدب القصصي والتمثيلي، وكالشعر الملحمي والمسرحي، وأيضا حاول هذا الاتجاه استلهام روح العصر الحديث .لتلك الفترة .، عن طريق وصل "الأدب" بالواقع المعاش، بعدما انفصل عنه لقرون طويلة.(١)

ومحاولة أدباء النهضة ونقادها المحافظة على التوازن الشديد بين هذين الاتجاهين معا، له دلالته في التعبير عن الروح التي سادت تلك العصر، وهي الروح التي حاولت التخلص من تخلف القرون السابقة وجمودها من ناحية، ثم اللحاق بالعالم الغربي المتطور والمتقدم

من ناحية ثانية، مع الرغبة في المحافظة على "الهوية القومية"، والخوف عليها من الذوبان خلال هذه العملية، التي أصبحت تفرض نفسها بحكم التطور الملموس للغرب، الذي استطاع استعمار البلاد وإخضاعها له، من ناحية ثالثة. ومن منظوري فإن هذه الثنائية وَلَّدَت منذ تلك الفترة جذورا لأزمة ثقافية ستنمو وتتعقد أكثر وأكثر مع المضي في الزمن.

وعلى صعيد آخر، هذان الاتجاهان معا يجعلان إطلاق تسمية "**الكلاسية**" على تلك الفترة . والتي صارت معتمدة عند كثيرين . غير دقيقة، وهو ما نَبَّه إليه الدكتور ((شكري عياد)) من قبل . عندما حاول تفسير عدم إطلاق أبناء تلك الفترة اسما على أنفسهم، رغم معرفتهم بأنهم يحاكون "الكلاسيين الغربيين" . يقول في هذا السياق: ((فإذا كانت الكلاسية أو المدرسية تعني إتباع القديم، أو سلوك النهج الذي يؤدي إلى الاعتراف بكتاباتهم وإدراجها ضمن ما يتعلمه التلاميذ في المدارس(...) فماذا يكون هذا القديم، أو تكون هذه التقاليد الأدبية المعترف بها في التعليم، أهي التقاليد الشائعة أو المشتركة بين الآداب الغربية فيكونوا في الحقيقة خارجين على تقاليد الكتابة العربية، أم هي تقاليد الكتابة العربية وهي لا تعرف هذا القصص أو هذا التمثيل الذين يحاولون إدخاله إليها))[1] .لذا تبدو تسمية الدكتور ((جابر عصفور)) لنقد تلك الفترة: "بنقد الإحياء"[1]، أكثر صوابا ودقة عن تسميته "**بالنقد الكلاسي**"؛ فتسمية "**نقد الإحياء**" مُعَبِّرة تماما عن حاله في تلك الفترة، وملائمة لعدم استقرار الأنماط الأدبية المختلفة إبانها . لاسيما الجديد والوافد منها . ، وأيضا عاكسة لعدم نضج المعايير الجمالية التي وضعها "النقد" للأدب . وهو ما يجعل تسمية "النهضة" غير دقيقة أيضا؛ لذا اخترت تسمية "نقد الإحياء" وتركت تسمية "**النقد الكلاسي**".

أما التاريخ الذي اعتمد عليه في تحديد بداية هذه المرحلة؛ فهو تاريخ أقدم استعمال معروف لمصطلح "الانتقاد"، وهو المصطلح الذي شاع كبديل لمصطلح "النقد" كما نعرفه اليوم، أو كما عرفه أجدادنا العرب من قبل، واستخدام مصطلح "الانتقاد" بهذه الصورة له دلالته على مقدار بُعْدِ "النقد" في تلك الفترة، عن "النقد" كما كان في التراث العربي من قبل، وله دلالته أيضا فيما يوحي به من معاني التصيُّد والتسقُّط للأخطاء في العمل الأدبي. وأقدم استعمال لهذا المصطلح - فيما يذكر الدكتور ((على شلش))[1] - يرجع إلى عام (١٨٧٦م)، حين ورد في عنوان كتاب صغير هو: ((ارتياد السحر في انتقاد الشعر)) ((لمحمد سعيد))، وهو الكتاب الذي ظهر منجما بمجلة ((روضة المدارس)) عام (١٨٧٦م)، ولا يُعْرَف استخدام لهذا المصطلح قبل ذلك، خاصة مع حالة التدهور التي كانت حادثة في النصف الأول من القرن التاسع عشر من قبل.

لكن مما يُحْسَب لهذه التسمية - "الانتقاد" - أنها ظهرت في تلك الفترة لتُمَيِّز بين نوعين من "النقد"، الأول ما شاع عنه اسم "التقريظ"، وهو المنوط به تعريف القراء بالأعمال الأدبية، عن طريق التنويه بالكتب وبالأدباء، وهو يشبه ما اقتصر عليه "النقد" من قبل في موضوعه كما تقدم، والآخر ما يَبْحَثُ في شئون "الأدب" وأحواله ووسائل الإجادة فيه، سواء على مستوى التنظير أو على مستوى التطبيق كما سيجيء، وهو ما يعني أن "النقد" بدأ يكتسب حساسية خاصة، تمكن بها من الوعي بذاته - إلى حد ما -، وكذلك الوعي بدوره الذي يجب عليه القيام به تجاه "الأدب".

ومما يُحْسَب للنقد أيضا في تلك الفترة ما لاحظه الدكتور ((جابر عصفور)) من محاولة التمييز بين "الشعر" و"النظم"، على أساس خاصية نوعية يختص بها الأول دون

الآخر هي "**الخيال**"[(١)]، ورغم أن التمييز بين "**الشعر**" و"**النظم**" يعد شيئًا بدهيا لنا الآن؛ إلا أن ذلك يُمَثِّل نقلة كبيرة للنقد في تلك الفترة، خاصة عند مقابلة ذلك بما كان سائدا في النصف الأول من القرن التاسع عشر كما تقدم.

لكن ما وَضَعَه "**نقاد الإحياء**" من شروط يدور فيها "**الخيال**" ـ طبقا لتصوراتهم ـ يبدو مثيرا للدهشة؛ فقد كان لا يُسْمَح لهذا "**الخيال**" بالانطلاق أو التحرر من أسْر الواقع، بل كان عليه أن يكون "**متعقلا**" ـ بتعبير الدكتور ((عصفور)) ـ، يراعي قوانين الاحتمال وحدود المنطق، ويستمد مفرداته من معطيات الواقع ومكوناته؛ لكي يخرج المنتج الخيالي النهائي إما مشابه للواقع، أو ما يجب أن يكون في الواقع(*)؛ وذلك لكي يحقق "**الخيال**" فعالية تأثيره في المتلقي من وجهة نظرهم[(١)]، خاصة عندما يجد المتلقي نفسه أمام عوالم رغم أنها منشأة عن طريق "**الخيال**"، إلا أن "**مظنة الكذب**" منتفية عنها تماما، وهو ما يفرض على "**الخيال**" ضِيقا، يعوقه عن القيام بدوره في إثراء "**الأدب**" وفي تحقيق "**الجمال الأدبي**".

ومن الواضح أن مَرَدَّ هذا التضييق على "**الخيال**" تلك النظرة "**الاجتماعية**" و"الأخلاقية" التي التزم بها نقاد وأدباء تلك الفترة على حد سواء، بحيث يبدو الغرض الأساسي من "**الأدب**" عندهم ما يحمله من رسالة تعليمية وأخلاقية تجاه الجمهور، أنظر كيف تبدو هذه النظرة واضحة في تعريف ((محمد عبده)) (١٨٤٩- ١٩٠٥) للكتب الأدبية

---

*- يجب توضيح أن المقصود بـ "ما يجب أن يكون في الواقع" هنا، يعني أن يكون ما في العمل الأدبي متحددا على أساس "المألوف من سنن الحياة"، أو ما "يُسمَع بمثله"؛ احتراسا من أن يتبادر إلى الذهن أية معانٍ أخري، تتداخل مع تلك الموجودة في "المرحلة الواقعية"، ولمزيد من التوضيح أنظر إلي المعني المقصود "بمشابهة الواقع" التي يتحدد عليها "الصدق الفني" عند "الإحيائيين" في: د.شكري عياد: ((المذاهب الأدبية عند العرب والغربيين))، مرجع سابق، صـ٩٤..

١- أنظر: د.جابر عصفور: ((قراءة النقد الأدبي))، مرجع سابق، صـ١٠٩، ومن المفيد مراجعة الفصل بأكمله: صـ٣٦-١٣٥.

بأنها: ((هي ما يبحث فيها عن تنوير الأفكار، وتهذيب الأخلاق، من هذا القبيل كتب التاريخ، وكتب الأخلاق العقلية، وكتب الرومانيات [يقصد الروايات]، وهي المخترعة لغرض جليل كتعليم الأدب والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل، ككتاب كليلة ودمنة، وفاكهة الخلفاء(...)))[1] [التأكيد من عندي]، ويبدو واضحا تماما في هذا التعريف ما يعتقده نقاد الإحياء حول "وظيفة الأدب"، و"دور" تجاه المجتمع، وهي النظرة التي التزم بها جميع "نقاد" و"أدباء" تلك الفترة تجاه "الأدب".

ومن هذا المنظور؛ فإن في حالة التعارض بين "الأدب" و"دوره الاجتماعي" و"الخلقي" المنوط به - كأن يخلو من قيمة تعليمية أو أخلاقية يوجهها، أو كأن يتعارض مع حقيقة علمية -؛ يكون جزاؤه النبذ والطرد وعدم الاعتداد به، وعلى هذا الأساس تم طرد الأدب الشعبي من دائرة "الأدب"، وسمى ((محمد عبده)) كتبه: "كتب الأكاذيب الصرفة" وعرفها بأنها: ((ما يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع، وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلة بقوانين اللغة، ومن هذا القبيل كتب أبو زيد، وعنتر عبس (...)))[2].

والأدب الشعبي يبدو من هذه الوجهة - لعدم احتوائه على قيمة يوجهها إلى الجمهور، ولاحتوائه على معلومات مغلوطة - معارضا لمنظومة الأخلاق والتعليم التي صاغها "النقد" للأدب في تلك الفترة، وهو ما أدى إلى طرده من دائرة "الأدب المحترم"، وعدم الاعتراف به في "النظرية النقدية"، رغم ما يحتويه من قيمة أدبية، التفت إليها "النقد" فيما بعد.

١- نقلا عن: د.على شلش: ((نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث))، مرجع سابق، صـ٢٢-٢٣.
٢- نقلا عن: السابق، صـ٢٣.

و"الأدب" في ظل رسالته الأخلاقية والاجتماعية هذه، يصنع لنفسه آلية تمكنه من أداء دوره تجاه الجمهور. فإذا كان الجمهور يبدو رافضا تلقي هذه الرسالة بشكل مباشر، أو يبدو غير قادر على استساغة ما في هذه الرسالة "الأخلاقية" و"الاجتماعية" من "حقائق"؛ فإن "الأدب" يستعين في أداء دوره "بالخيال"، لكي يعمل من خلاله على تمرير رسالته دون إشعار المتلقين بالمرارة الكامنة فيها، لذا يرى الدكتور ((جابر عصفور)) أن "الخيال" من منظور "نقاد الإحياء": ((رداء خادع تكتسي به الحقائق، فتخفي مرارتها وجفافها على العامة الذين هم أشبه بالصغار الذين لم يشبوا عن الطوق فكريا)) (١). ومن هذا الفهم المحدد للخيال و"الأدب" معا، يمكن معرفة سر تضييق النقاد على "الخيال" من ناحية، ومن ناحية أخرى، يمكن معرفة سر عدم انطلاق "الأدب" في فترة "الإحياء" إلى أفق رحبة فسيحة نحو "الجمالية" و"الإبداعية"، كتلك التي وصل إليها "الأدب" الذي حاولوا محاكاته، لاسيما "الأدب الغربي" في أنماطه المستحدثة.

من ناحية أخرى، اهتمت النظرية النقدية لتلك الفترة "بالشعر"، وأهملت "الرواية"، وذلك لاعتبارها "الشعر" الفن الأدبي الأول وربما الأوحد، متأثرة في ذلك بما يلقاه "الشعر" من اهتمام بالغ في "التراث" الذي يحاولون إحياءه ومحاكاته في نهضتهم الحديثة(٢)؛ لذا نظروا إلى "الرواية" على أنها: ((وليد غير شرعي في هذا المجتمع)). بتعبير الدكتور ((عبد المحسن طه بدر)) ـ خاصة مع عدم الاعتراف بالأدب الشعبي الحافل

١- د.جابر عصفور: ((قراءة النقد الأدبي))، مرجع سابق، صـ١٢٢.

٢- د.عبد المحسن طه بدر: ((تطور الرواية العربية الحديثة في مصر))، مرجع سابق، صـ١٢٢-١٢٣.

بالقصص والخيال، والذي بدونه يبدو "التراث" خاليا من المعطيات القصصية الخصبة، وجدير بالذكر أن إهمال "الرواية" سوف يستمر حتى المرحلة الثانية أيضا(١).

لكن، وبرغم هذا الإهمال النقدي، كانت "الرواية" تَلقى رواجا ضخما، وكانت تنتشر بشكل واسع في البلاد، وهي في انتشارها هذا لم تقتصر على مكان دون مكان، بل امتد تأليفها ونشرها إلى المدن الصغيرة أيضا، مثل: طنطا. والمنصورة. وصيدا. وطرابلس. وحلب. والمنيا. وشبين الكوم. والسنطة، وغير ذلك، مما يجوز معه وصف حالة رواجها هذه "بالهوس" كما يقول الدكتور ((على شلش))(٢)، وهذا "الهوس" كان يَفرِض للرواية وضعا أدبيا يُجبِر "النقد". غير المعتَرِف بها. على الاستجابة لها، لكن هذه الاستجابة كانت تواجه صعوبة خاصة، نابعة من عدم وجود تقاليد تراثية خاصة بالرواية في تراثنا الأدبي والنقدي مما يجعل على عاتق "النقاد" مهمة إرساء تقاليد أدبية ونقدية خاصة لجنس أدبي غربي ليس له أي رصيد نقدي سابق في "الممارسة النقدية العربية"، وقد حاولوا التغلب على ذلك بالاستعانة بالمقاييس "البلاغية" و"النقدية" التي أقرها "النقاد" و"البلغاء" القدماء للشعر؛ ليتم تطبيقها على جنس آخر مغاير هو "الرواية"، مما أدى إلى الاهتمام بالكلمة المفردة في "الرواية"، وإهمال ما بها من صياغات أخرى "كالحدث" و"الشخصية" و"الزمان" و"المكان" وغير ذلك(٣).

١- أنظر: د.شكري عياد: ((المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين))، مرجع سابق، صـ١٠٢.

٢- د.على شلش: ((نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث))، مرجع سابق، صـ١٣.

٣ - أنظر: د.أحمد إبراهيم الهواري: ((نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر))، ط٣، دار المعارف ١٩٨٣م، القاهرة، صـ٧٨.

وفيما يخص تعريف الرواية عند "الإحيائيين"؛ فبعدما يستعرض الدكتور ((على شلش)) التعريفات المختلفة لنقاد تلك الفترة للرواية، يخلُص إلى أن "الرواية" كانت تتحدد في تلك الفترة على أنها: ((واقعة حقيقية أو خيالية تروى عن شخص، أو مجموعة من الأشخاص، بهدف التسلية أو الموعظة)) (١)، ويَذكُر أيضا أنه برغم عدم التفريق بين "الرواية" و"القصة" بشكل قاطع في تلك الفترة، إلا أنه كان هناك تفريق ضمني بينهما، يعتمد على "الحجم"، المتمثل في طول الصفحات بصفة خاصة، دون أن يتم الاعتماد على "الأحداث" أو "الشخصيات" في هذه التفرقة، كما حدث فيما بعد (٢).

ويذكر الدكتور ((شلش)) أيضا - فيما يخص التقييم النقدي للرواية - أن "الرواية" كانت تُصَنَّف إلى قسمين: "ضارة" و"نافعة"، وتُصَنَّف إلى ذلك عن طريق ما تحتويه من قيم ومبادئ أخلاقية، دون النظر إلى مستواها الفني؛ فتصبح "الرواية": "نافعة" و"جيدة" إذا كثرت فيها المبادئ والأخلاق، وفي المقابل تصبح "الرواية": "ضارة" و"رديئة"؛ إذا احتوت على جوانب غرامية فجة، أو وصف عميق للنواحي الغرْيزية (٣)، ومنبع ذلك ما يحمله "الإحيائيون" للأدب من وظائف تهذيبية وأخلاقية كما تقدم.

وفي هذا الإطار الأخلاقي الصارم كان على الروائي أن يُنشِئ روايته، وعليه أن يجعل منها مُشَوِّقَة وجذابة أيضا؛ لكي تدفع القارئ إلى قراءتها حتى نهايتها؛ ولكي يتحقق ذلك قدم ((فرح أنطون)) (١٨٦١-١٩٢٢) مجموعة من النصائح للروائي، عليه أن

١- د.على شلش: ((نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث))، مرجع سابق، صـ٣٦-٤٠.
٢- السابق: صـ٣٧.
٣- أنظر: السابق: صـ٥٠-٥٢.

يستعين بها في إنشاء رواياته، وهذه المجموعة من النصائح تُعَدُّ من أخصب الاستجابات النقدية النظرية التي ظهرت للرواية في تلك الفترة؛ لذا سوف أعرضها كما نقلها الدكتور ((شلش)). على الرغم من طولها. لأهميتها.

تتضمن هذه الوصفة ستة عناصر على الكاتب مراعاتها، هذه العناصر هي:

أولا -

قوة الاختراع: والمراد بها أن تكون مخيلة الكاتب قادرة على اختراع حوادث وأخبار تجعل في الرواية فكاهة ولذة. وبهذه القوة تنشأ في الرواية المشاهد والمواقف الكبرى التي تحتك فيها العواطف والأميال والمبادئ احتكاكا شديدا يستأسر لب القارئ ... إلا أنه يجب أن لا تتجاوز هذه القوة حد المعقول المقبول.

ثانيا-

قوة الحركة: التي تجعل الحوادث متحركة بحيث لا يسأم القارئ القراءة، ومنبئة عن أخلاق الشخصيات أو طبائعها.

ثالثا-

وحدة السياق وتنوع الموضوع: والمراد بوحدة السياق رسم طريق للرواية تبتدئ في أولها وتنتهي في آخرها، دون أن تخرج الرواية عنها في أثناء تقلباتها ... والمراد بتنوع الموضوع جعل مواضيع الرواية التي تتفرع من ذلك السياق متنوعة متفرعة، لاجتناب ملل القارئ أولا، واستيفاء البحث في أخلاق أشخاص الرواية ثانيا.

رابعا-

قوة البسيكولوجيا والسسيولوجيا: ويصح أن يقال إن هذه القوة أهم القوات الضرورية للرواية. ولما كانت مواضيع الرواية تشمل جميع الحوادث والحالات التي تطرأ

على أشخاصها، وعلى الوسط الذي يعيشون فيه كانت الرواية محتاجة إلى أكثر أصناف العلوم. فهي تحتاج إلى علم الطبيعة لكي تُبني آراؤها ومبادئها وأخلاق أشخاصها على دعامة علمية، أي على النواميس الطبيعية، وإلا كانت نسيج أوهام وخرافات. وتحتاج إلى علم تقويم البلدان (الجوغرافيا) لمعرفة البلاد التي يكتب عنها، وطبائع أهلها وهوائها وتحتاج إلى علم التاريخ خصوصا إذا كانت تاريخية. وقد تحتاج إلى سائر العلوم إذا كان لمواضيعها اتصال بها. ولكنها إذا احتاجت إلى جميع هذه العلوم أحيانا، وأمكنها الاستغناء عنها جميعا أحيانا فهناك علمان لا يمكنها أن تستغني عنهما أصلا، وهما علم البسيكولوجيا [يقصد علم النفس] وعلم السسيولوجيا [يقصد علم الاجتماع].

أما علم البسيكولوجيا أو ((علم النفس والأخلاق)) فهو قسمان: مصنوع ومطبوع أي اكتسابي وغريزي. والأول يستفيده الكاتب من مصدرين، أحدهما كتب البسيكولوجيا والآخر مراقبة الطبيعة والبشر لملاحظة أخلاقهم وأحوالهم في جميع أطوارهم. ولا يتم نفع الأخير إلا إذا تكونت في نفس الدارس . الكاتب . قوة غريزية يقدر بها على استنباط مكنونات النفوس، وتصوير حالاتها، دون أن تدري هي بها. وهي هبة من الطبيعة لتلك النفس وإن كان بعض علماء الأخلاق يقول إن الدرس والاختبار قد يؤديان إليها.

أما علم السسيولوجيا، أو الاجتماع البشري، فترجع ضرورته لمؤلف الرواية إلى سببين، أحدهما أن جميع الروايات المهمة في هذا العصر أصبح غرضها (اجتماعيا) والآخر أن الروايات من أهم وسائل ترقية المجتمعات التي يسعى هذا العلم إلى بحثها وتحصيلها.

خامسا-

درس **الفن الروائي**: بمطالعة روايات أكابر المؤلفين وكتابات مشاهير نقاد الرواية.

سادسا-

عاطفة الجمال: ويدخل في هذا أن تكون الرواية جميلة الموضوع، جميلة السبك. ويتحقق جمال الموضوع بمراعاة الصفات الخمس السابقة. ولكن جمال السبك لا يتحقق إلا باللفظ العذب والمعنى الطليّ والروح الجليّ، بعيد عن الجفاف والجمود في الإنشاء))[1] [ما تحته خط بصورته نفسها في النص، وما بين القوسين القائمين من عندي]، وهذه النصائح تعكس بوضوح رؤية ومطالب "**النقد الإحيائي**" من كل من "**الرواية**" و"**الروائي**" على حد سواء.

وفي إطار الحديث عن أنضج الممارسات النقدية لتلك المرحلة؛ يجب الحديث عن: الشيخ ((حسين المرصفي)) (١٨١٥-١٨٩٠)[*]؛ وذلك لما له من تأثير نقدي كبير في مرحلته، ولما امتاز به من وعي نقدي، يظهر واضحا في كتابه الشهير: ((الوسيلة الأدبية للعلوم العربية))، وهو الكتاب الذي يصفه الدكتور ((محمد مندور)) بأنه: ((شديد الشبه بكتب الأمالي العربية القديمة كأمالي أبي علي القالي، وأمالي المبرد وغيرهما))[1]، وذلك لكي يتسق مع موضوعه، الذي هو تعليم إنشاء "الشعر" و"النثر"، فهو أساسا محاضرات الشيخ في دار العلوم لطلبته.

---

*- أورد هذا التاريخ لميلاد الشيخ ((حسين المرصفي)) د.جابر عصفور في: ((قراءة النقد الأدبي))، مرجع سابق، صـ٤٢، في حين يعتبر ((محمد مندور)) تاريخ ميلاده غير معلوم، أنظر: د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، نهضة مصر، ٢٠٠٤، القاهرة،صـ٥؛ لذا وجب التنويه إلى ذلك.

١- د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ٧.

ويعلق الدكتور ((طه حسين)) على هذا الكتاب، وعلى صنيع ((المرصفي)) فيه؛ فيقول: ((مذهب الأستاذ المرصفي نافع النفع كله إذا أريد تكوين ملكة في الكتابة وتأليف الكلام وتقوية الطلاب في النقد وحسن الفهم لآثار العرب))[١]؛ وهذا الكتاب من النوع الشامل، الذي يجمع بداخله متفرقات من كل علوم العربية، كعلوم: "النحو"، و"الصرف" و"العروض"، و"البيان"، و"البديع"، و"المعاني"؛ بهدف تهيئة معرفة كاملة للمتعلمين تعينهم في تأليف وإنشاء "الأدب".

والكتاب يسير في اتفاق - من حيث "نظريته النقدية" - مع ما تقدم ذكره من نظرة "أخلاقية" و"اجتماعية"، وكذلك أيضا فيما يخص وحدة البيت واستقلاله، وقيامه بذاته منفصلا، دون حاجته إلى غيره[٢]، وبالإضافة إلى ذلك، فإن ((المرصفي)) يرسم فيه لمن أراد إنشاء "الشعر" منهجا، يقوم على حفظ أكبر قدر ممكن من الشعر الجيد، كشعر ((ابن أبي ربيعة))، و((البحتري))، و((جرير))، و((الرضي))، وغيرهم، ثم التحلل من هذا الشعر المحفوظ في الذاكرة عند إنشاء الشعر الجديد الخاص بالشاعر، لكي يخرج المُنتَج الجديد متأثرا بجودة المحفوظ من "الشعر" في الذاكرة، وخالصا في أسلوبه لمؤلفه، بعيدا عن تبعية "الشعر" للأسلوب القديم المحفوظ[٣].

أما على الصعيد التطبيقي؛ فإن الكتاب يسير على نمط "الموازنات" بين الأدباء المختلفين - قدماء ومحدثين -، لكي يتبين موقع "الأديب المحدث" من "الأديب القديم"، ولكي

١- نقلا عن: د.سيد البحراوي: ((البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث))، مرجع سابق، صـ٤٥.
٢- أنظر: د.عز الدين الأمين: ((نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر))، مرجع سابق، صـ١٦-١٧.
٣- أنظر: د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ١٢-١٣.

يتبين جودة "الأدب" بمقارنته بنموذج أدبي تراثي مشهود له بالجودة، وقد لاحظ الدكتور ((عزالدين الأمين)) أن ((المرصفي)) في موازناته هذه يتبع النهج التالي:

١- يوجه بعض "النقد" من غير تعليل، معتمدا في ذلك على ذاتيته، وعلى رأيه الذوقي الخالص.

٢- يتخذ الشعر العربي القديم بسننه المألوفة مثلا أعلى للشعر، ولا يحبذ الخروج عن هذه السنن، ويرفض أي تغيير في هذه السنن.

٣- يعتمد على "النقد اللغوي" فيناقش صحة الكلمات الواردة في العمل الأدبي من حيث الاستعمال اللغوي، ويشرح ويفسر معاني بعض الكلمات التي تبدو مبهمة.

٤- يؤخذ الأديب على السرقة، خاصة إذا ما كان المعنى السابق أكمل وضوحا، وأصح معنى.

٥- لا يستحسن البيت الذي يكثر لفظه ويقل معناه، وهي نظرة ترى بانقسام العمل الأدبي إلى معنى ولفظ، وشكل ومضمون.

٦- يرى أن الشاعر لا يكون دائما بمنزلة واحدة في شعره، فقد يجود في بعض أدبه، وقد يسف في موطن آخر.(١)

وفي ذلك كله يبدو ((المرصفي)) متوافقا تماما مع الرؤية العامة للنقد الإحيائي لكن ما يُعَدُّ غير متوافق مع ما تقدم، ما تحدث به ((المرصفي)) عن قصيدة "الأمير" لـ ((محمود سامي البارودي)) (١٨٣٨-١٩٠٤)، إذ امتدح ((المرصفي)) اتساق أبياتها

١- أنظر: د.عز الدين الأمين: ((نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر))، مرجع سابق، صـ١٨-٢٢.

وانتظامها معا، بشكل لا يسمح معه بوضع بيت بين بيتين، أو بتغيير ترتيب بيت من أبيات القصيدة بالتقديم أو التأخير، وهو ما يبدو مخالفا لما أبداه من رأي في وحدة البيت وقيامه كوحدة مستقلة بذاته، لكن النظرة المدققة إلى كلام ((المرصفي)) تكشف عن أنه لم يَعْدِل عن رأيه السابق، فهو يقول: ((أنظر هداك الله لأبيات هذه القصيدة **فأفردها بيتا بيتا تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف، ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق**، فإنك لا تجد بيتا يصح أن يقدم أو يؤخر، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث وأكلك إلى سلامة ذوقك وعلو همتك(...)))[1] [التأكيد من عندي].

وذلك يدل على أنه رأي في أبيات ((البارودي)) إلى جانب استقلال البيت وقيامه بذاته كوحدة متكاملة، مزية أخري، هي اتساق هذه الأبيات المستقلة معا، بما لا يسمح معه بتعالق بيت بآخر، على غير الترتيب الذي جاء به ((البارودي))، فيكون المقصود كمال البيت إذا ما فُصِل وحده مستقلا عن باقي القصيدة، وكمال ترتيب الأبيات إذا ما وضعت معا في القصيدة، فلا تقبل ترتيبا يخالف هذا الترتيب الذي جاءت عليه قصيدة ((البارودي))، وهذا التفسير يبدو موضحا لجانب آخر من وجهة نظر ((المرصفي))، وهو جانب ضرورة مراعاة تعالق الأبيات ببعضها والعمل على حسن تنسيقها معا، مع وجوب مراعاة استقلال البيت المفرد، وقيامه في أداء معناه بذاته

١- نقلا عن: د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ١٧.

أيضا(*)، وهو ما سوف يشار إليه ثانية عند الحديث عن "وحدة القصيدة" في المرحلة التالية.

* * * * * *

ومما تقدم، يلاحظ على "النقد" في تلك الفترة ، أنه في مقابل إلزامه "الأدب" بهدف تعليمي وأخلاقي يجب أن يتضمنه؛ فإن "النقاد" أنفسهم التزموا بجانب تعليمي يقومون به تجاه "الأدباء" أيضا، أي أنهم حرصوا على أن يكون "النقد" نفسه مُصطبِغا بصبغة تعليمية تُعِين "الأديب" على تأليف "الأدب" . كما رأينا مثلا في "الوسيلة الأدبية" سابقا ، وكذلك أيضا حرصوا على أن يكشف نقدهم التطبيقي للأديب عن "الأخطاء" التي وقع فيها "عمله الأدبي"، وهي أخطاء من نوع "تاريخي" أو "معجمي" أو "بلاغي" غالبا، ومثال ذلك ما وجهه ((جرجي زيدان)) (١٨٦١-١٩١٤)، و((إبراهيم اليازجي)) (١٨٤٧-١٩٠٦) لرواية ((شوقي)) (١٨٦٩-١٩٣٢): ((عذراء الهند أو تمدن الفراعنة)) (١٨٩٧م)، من نقد رَكَّز فيه ((زيدان)) على عدم "معقولية" العقدة، لصغر المدة التي اجتمع فيها بطلا القصة معا وهما صغار، وكذلك رَكَّز ((اليازجي)) على "المآخذ اللغوية" المتضمنة في "الرواية"، واتفق الاثنان على شجب ما بالقصة من خوارق وعجائب غريبة مخالفة لما هو صحيح في الواقع ولما هو مألوف في الحقيقة(١).

---

*- وهو ما يبدو لي أكثر تمَثُّلا لوجهة نظر ((المرصفي))، بدلا من تفسير ذلك بتعصبه للبارودي، كما فعل ((عز الدين الأمين))، أنظر: د.عز الدين الأمين: ((نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر))، مرجع سابق، صـ٢١.

١- أنظر: د.شكري عياد: ((المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين))، مرجع سابق، صـ٩٤.

وعند النظر إلى النتاج الأدبي الخاص بتلك المرحلة . كنتاج ((البارودي)) و((شوقي)) مثلا .. وكذلك عند النظر إلى الحصيلة النقدية الموازية لهذه الأعمال، يتبين أن "نقد الإحياء" لم يَتْفُذ إلى لقيم الجمالية المتوفرة في "أدب" تلك الفترة، بل إن مفهوم "الجمال الأدبي" يبدو غائبا تماما عن "النقد الإحيائي"؛ وذلك لأن "النقد" واقع أساسا في أسر التناول "المعجمي" و"الأخلاقي" و"المنطقي" للأدب، دون سواه من جوانب أخرى؛ فترى هل سوف يستمر ذلك الوضع في المرحلة التالية، أم أنه سوف يتغير، وما هي العوامل التي عملت على هذا التغيير إن كان قد حدث، وما هو مقدار "النضج" و"الوعي" الذي سوف يكتسبه "النقد" في الفترة القادمة، ذلك ما سيتم تناوله في المرحلة القادمة.

المرحلة الثانية : "النقد الرومانسي" [١٩٢٠- ١٩٤٧]:

من المفيد . في بداية الحديث عن هذه المرحلة . الإشارة إلى أن الكثير من النقاد يعتبرها البداية الحقيقية للنقد الأدبي الحديث في "الممارسة النقدية العربية"[(١)]؛ وذلك لما شهدته "المرحلة الإحيائية" من ضعف سبق الحديث عنه من ناحية، ولما شهدته "المرحلة الرومانسية" من نضج في ممارستها النقدية من ناحية أخري.

الطبقة الوسطى (البرجوازية):

ولا يمكن الحديث عن مرحلة "النقد الرومانسي" في "الأدب العربي" بعامة، دون الحديث عن نشأة "الطبقة الوسطي" (البرجوازية) في المجتمع المصري، وذلك لما لهذه الطبقة من دور كبير في تبني "المذهب الرومانسي" في "الأدب العربي"، ولما أسهمت به من دور في

١- أنظر على سبيل المثال: د.سيد البحراوي: ((البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث))، مرجع سابق، صـ١٧، وأنظر: د.عز الدين الأمين: ((نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر))، مرجع سابق، صـ٨-٩. وأنظر أيضا: د.شكري عياد: ((المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين))، مرجع سابق، صـ١٠٠.

"التحديث" و"التطوير" في الثقافة العربية بشكل عام. ومما يدل على مقدار أهمية هذه الطبقة أن الدكتور ((أحمد إبراهيم الهواري)) جعل من غيابها عن الفعالية والتأثير إبان "المرحلة الإحيائية". وهو يقر بهذه التسمية في حالة "الشعر" ويسميها بالموقف التقليدي في حالة "الرواية". سببا أساسيا لما انتهت إليه هذه المرحلة من "انغلاق" و"جمود"، وفرض قيد على روح التجديد(١).

وذلك لأن "الطبقة الوسطي" (البرجوازية) رغم أنها قد نشأت في المجتمع المصري منذ عهد ((محمد علي)) (١٨٠٥- ١٨٤٨)، نتيجة رغبته في إنشاء جيش قوي، مما عمل على إيجاد مجموعة من المثقفين والعسكريين للوفاء بحاجات هذا الجيش. أي أن "الطبقة الوسطي" كانت موجودة منذ "المرحلة الإحيائية"؛ إلا أن هذه الطبقة كانت في بداياتها ضعيفة التأثير والأهمية، تتوجه إلى الطبقات الأعلى لتستمد منها قوتها، إذ لم تكن متلاحمة مع الشعب بعد، كما أن الشعب أيضا كان ضعيفا، نتيجة نظام الاحتكار الذي جعل ثروة البلاد كلها في يد الحاكم، وحَوَّل الشعب إلى أجير عنده، وهو ما تغير بعد الاحتلال البريطاني للبلاد(١٨٨٢)، نتيجة تشجيع الاحتلال للملكية الزراعية للأفراد؛ لرغبته في تحويل مصر إلى مزرعة كبيرة للقطن، مما أوجد طبقة من كبار الملاك، ومجموعة من الوسطاء، اتحدوا جميعا في مطلع القرن العشرين مع طبقة المثقفين، بعدما استشعروا مقدار قوتهم، وبعدما أدركوا أنهم ((أصحاب المصلحة الحقيقة في البلاد))(٢).

١- أنظر: د. أحمد إبراهيم الهواري: ((نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر))، مرجع سابق، صـ١٠٧، وفيما يخص تسمية "الإحيائية" و "التقليدية" أنظر: صـ٢١.

٢- أنظر: د.عبد المحسن طه بدر: ((التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث))، الهيئة المصرية العامة للكتاب،[سلسلة دراسات أدبية] ،١٩٩١م، القاهرة، صـ٣٤٣-٣٤٤.

وفيما يخص التوجه الفكري العام لهذه الطبقة؛ فقد تبنت "الفكر الليبرإلى" في السياسة، بعدما تعرفت عليه من خلال ((أحمد لطفي السيد)) (١٨٧٢-١٩٦٤)، الذي أكَّد في تقديمه له على الحرية الفردية، وشرح علاقة الفرد بالفرد وبالدولة[١]. وفي هذا السياق العام نشطت الدعوات التحررية على نطاق واسع، كدعوة ((قاسم أمين)) لتحرير المرأة ومهاجمة ((على عبد الرازق)) للخلافة الإسلامية والحكم الديني (الثيوقراطي)، وبزغت موسيقى ((سيد درويش))، وفن ((محمود مختار)) في النحت، وغير ذلك مما كان يهدف إلى تأكيد فكرة "القومية المصرية" من ناحية، ويصطدم بالقيم التقليدية السابقة، التي كانت تعمل على إعاقة التجديد والتطور في المجتمع المصري من ناحية أخرى.

أما على الصعيد الأدبي، فقد كان الإحساس بمدى ما وصلت إليه "المرحلة الإحيائية" من "انغلاق" و"جمود" مُستشعَرا عند الجميع، فقد نشر صاحب "المقتطف" عام (١٨٨٦م) أنه تلقى رسالة من أحد القراء يطلب فيها فتح باب للشعر يعمل على تحريك الخواطر، وصياغة قوالب جديدة للقوافي؛ نظرا لكون "النظم" على حاله دون تغير منذ زمن[٢]، بل إن هذا الشعور تسرب إلى قطبي الإحيائية الكبار: ((شوقي)) (١٨٦٩-١٩٣٢) و((حافظ)) (١٨٧١-١٩٣٢)، فعبَّر ((حافظ)) عن ذلك في قصيدته الشهيرة "الشعر"، التي منها:

١- أنظر: د. أحمد إبراهيم الهواري: ((نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر))، مرجع سابق، صـ١١٠-١١٢، ويري ((الهواري)) أن ((لطفي السيد)) في تقديمه للفكر الليبرالي الغربي اقترب من جوهر الفكرة الرومانسية التي تؤكد حرية الفرد، وتهتم بالإنسان من حيث هو إنسان.

٢- أنظر: د.جيهان صفوت رؤوف: ((أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر))، دار المعارف، د.ت، القاهرة، صـ٢٤.

آن يا شعر أن نفك قيودا * قيدتنـا بها دعاة المحال

فارفعوا هذه الكمائم عنا * ودعونا نشم ريح الشمال(١)

وكذلك، يذكر ((بدر)) أن ((شوقي)) عبَّر في مقدمه الجزء الأول من "الشوقيات" عن تململه من طغيان "المديح" في "الشعر العربي"، معيبا على ((المتنبي)) إسرافه فيه، وداعيا الشعراء إلى التوجه نحو "الكون"؛ لما به من رحابة قادرة على إثراء "الشعر"، تلك "الرحابة" التي تعرف عليها في أوربا أثناء بعثته إليها(٢).

لكن ((حافظا)) لم يحاول تطبيق دعوته هذه، ولم يقم بأية محاولات جدِّية في تجديد "الشعر"، بينما تذكر ((جيهان صفوت رؤوف)) أن ((شوقي)) يَنسِبُ إلى نفسه أربعة ألوان من "التجديد" هي: "الغزل" في "الشعر الغنائي"، وإدخال "المسرحية" إلى "الشعر العربي" بتأليفه مسرحية "على بك الكبير" عام (١٨٩٠م)، وترجمة "البحيرة" للامرتين من الشعر الفرنسي إلى اللغة العربية، ونظم حكايات على أسلوب الشاعر الفرنسي ((لافونتين))(٣)، ورغم أن مقدار هذه "التجديدات" طفيف، إلا أنها قوبلت باستنكار شديد في وقتها، فقد هاجم ((محمد المويلحي)) (١٨٦٨-١٩٣٠) ((شوقي)) هجوما شديدا فيما يخص قصيدته التي مطلعها:

خدعوها بقولهم حسناء * والغواني يغرهن الثناء

١- حافظ إبراهيم: ((ديوان حافظ إبراهيم))، دار العودة ، د.ت ، بيروت، جـ١، صـ٢٣٨.

٢- أنظر: د.عبد المحسن طه بدر: ((التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث))، مرجع سابق، صـ١٩٦، ولم أجد هذا فيم توفر لدي من طبعات مصرية أو لبنانية لديوان شوقي.

٣- أنظر: د.جيهان صفوت رؤوف: ((أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر))، مرجع سابق، صـ٢٥.

لاعتقاده أن ((شوقي)) يحاول تقليد الأوربيين في غزلهم في قصيدته هذه، مما يعد خروجا عن "الشعر العربي" وقواعده من وجهة نظره، كما أن الخديوي لم يرض عنها، وانتهي الأمر بعدم نشر القصيدة في الجريدة الرسمية في النهاية[١].

ومثل هذا الموقف من شاعر مثل ((شوقي)) يكشف عن مقدار ما كان يقف أمام "التجديد" في "الأدب العربي" من عوائق، إذ كان "التجديد" في ذلك الوقت يواجه واقعا مرتبكا غير محدد المعالم، يقول الدكتور ((شكري عياد)) عن ذلك: ((المناخ السياسي والاجتماعي منذ الاحتلال (١٨٨٢) إلى الاتفاق الثنائي (١٩٠٤) الذي أسفر فيه الاستعمار الغربي عن وجهه، كان مبهما غير مستقر، وكانت الآمال فيه تعدل المخاوف، وربما بدأ المصريون يتساءلون عن هويتهم، وبدأ الفرد المصري يستشعر ذاتيته، ولكن الاندفاع لم يكن محمود العواقب، واتخاذ القرارات - حتى ولو كانت أدبية - كان أصعب كثيرا من ترك الأمور تجري في أعنتها))[٢]، وهذا الوضع الجامد الغائم في الوقت نفسه، هو الذي عمل على تأخر ظهور "النقد الرومانسي" في "الممارسة النقدية العربية" إلى عشرينيات القرن الماضي، وهو الذي جعل "لغة" خطابها النقدي تتخذ ذلك الأسلوب الحاد القاسي الذي تميزت به.

إذ في قلب هذا المناخ الجامد، ازداد الشعور بالاختناق من جمود "الأدب" وتخلفه عن روح العصر المعاش، وفي الوقت نفسه تأكد أن تغيير الأمور لن يتم إلا بشكل صدامي ثوري مع هذا المناخ الجامد، يقول ((محمد حسين هيكل)) (١٨٨٨-١٩٥٦): ((ولا سبيل

١- د.عبد المحسن طه بدر: ((التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث))، مرجع سابق، صـ١٨٦، وصـ١٩٦.
٢- د.شكري عياد: ((المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين))، مرجع سابق، صـ٩٥.

إلى جدة الشعر إلا أن تؤدي إليها ثورة كالتي أدت إلى جدة النثر. وليست الثورات السياسية ولا الانقلابات الاجتماعية أدوات هذه الثورة في الشعر ما لم يكن لها أساس عميق سنده الشعور الإنساني الصحيح))[١]، خاصة وأن المحاولات الهادئة للتبصير بالأدب الأوربي وللتنبيه إلى خطر تقليد الأقدمين الذي أدى إلى جمود "الأدب العربي"، لم تؤتِ ثمارها المرجوة.

من هذه الدعوات الهادئة في تسلسلها التاريخي: مقال ((نجيب حداد)): "مقابلة بين الشعر العربي والإفرنجي" بمجلة "البيان" عام (١٨٩٧م)، ومقال ((خليل مطران)) الذي يدعو فيه الأدباء إلى الكف عن تقليد القدماء، بمجلة "المجلة المصرية" بعنوان: "الكتاب أمس والكتاب اليوم" عام (١٩٠٠م)، وكتاب ((محمد روحي الخالدي)): "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو" عن دار الهلال عام (١٩٠٤م)، وكتاب: "منهل الوارد في علم الانتقاد" ((لقسطاكي الحمصي)). لاحظ تسمية الانتقاد، عن مطبعة الأخبار عام (١٩٠٧م)[٢]، وغير ذلك من الدعوات العامة التي اتخذت مبدأ الحث والترغيب، دون أن تتبنى أو تتعمق في مذهب أدبي محدد، لذا كان سمتها العام. فيما يذكر الدكتور ((سيد البحراوي)). أنها: ((ظلت محصورة في إطار المعايير النقدية والبلاغية القديمة، وأن دعواتها ظلت نوعا من النقل أو الترجمة عن الأوربيين، لم تستطع أن تتغلغل في فكرهم وتتغلب على المعايير المتأصلة التي اعتادوا عليها))[٣].

١- د.محمد حسين هيكل: ((ثورة الأدب))، ط٢، دار المعارف، د.ت، القاهرة، صـ٦٢.

٢- راجع: د.جيهان صفوت رؤوف:((أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر))،مرجع سابق، صـ٣٦-٣٨.

٣- د.سيد البحراوي: ((البحث عن المنهج في النقد العربي))، مرجع سابق، صـ١٨.

وعلى هذا، فإن العمل الذي يمكن الاستناد إليه في تحديد البداية الحقيقة للتجديد في "النقد العربي"، هو ذلك العمل الذي أعلن في صراحة أنه تبنى مذهبا أدبيا جديدا، تعامل من خلاله مع "الأدب العربي" وقضاياه، وحقق من هذا التعامل قدرا من النجاح في تجديد "الأدب"، وفي الحذو بالنقد نحو "الانضباط" و"المنهجية"، وذلك هو ما تحقق في كتاب ((الديوان)) ((للعقاد)) (١٨٨٩-١٩٦٤) و((المازني)) (١٨٨٩-١٩٤٩)، الذي صدر الجزء الأول منه عام (١٩٢٠م)، حيث بدا الإعلان الواضح عن التبني المذهبي في قول صاحبيه: ((وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب انساني مصري عربي: انساني لأنه من ناحية يترجم عن طبع الانسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخري ثمرة لقاح القرائح الانسانية عامة (...))[1] [التأكيد في الاقتباس من عندي، بينما ما تحته خط بصورته نفسها في النص]، ومن الواضح أن كلمة "إنساني" هنا تشير إلى "التبني المذهبي" لفكر آخر غير عربي، خاصة وأن تعريف "مصري" و"عربي" اقتصر على النسبة إلى "جنسية" و"لغة" صاحبي الدعوة، وليس إلى النسبة "الفكرية" أو "الثقافية"، بل إنهما عقبا على ذلك بمزيد من التوضيح؛ فقالا -[في الموضع نفسه]-: ((فهو بهذا أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت، إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره إلا عربيا بحتا يدير بصره إلى عصر الجاهلية))؛ فجعلا إفادتهما من الحضارة الإنسانية بعامة، مظهر تمام النهضة الأدبية التي يبشران بها، ويدعوان إليها.

١- عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني: ((الديوان في الأدب والنقد))، مكتبة الأسرة [الهيئة المصرية العامة للكتاب] ،٢٠٠٠م، القاهرة، صـ٢٤.

ويجب التنويه - قبل تناول أثر "الحركة الرومانسية" في "النقد العربي"، إلى أن قادة هذه الدعوة: ((شكري)) (١٨٨٦- ١٩٥٨) و((العقاد)) (١٨٨٩-١٩٦٤) و((المازني)) (١٨٨٩-١٩٤٩) كانت لهم دعوات سابقة إلى التجديد (*)) قبل كتاب "الديوان" كان من أبرزها : "خلاصة اليومية" للعقاد عام (١٩١٢م)، والشعر غاياته ووسائطه للمازني عام (١٩١٥م)، "والثمرات" له في العام نفسه، وكذلك كتاب "شعر حافظ" لشكري عام (١٩١٦م)، مع إهمال نتاجهم الأدبي الذي شهد ملامح تجديدية أيضا.

وأهم ملامح دعواتهم السابقة هذه: تأكيد ((العقاد)) على "الأصالة الفردية" في "الشعر"(1) ، وتأكيد ((المازني)) على أن مجال "الشعر" هو "الإحساس" و"العقل" و"العواطف"، ودعوة ((شكري)) إلى التوجه نحو "العاطفة" و"الطبيعة" و"الكون"، واستقراء ما بهما من جمال(2) ، إلى جانب التنديد بتقليد الأقدمين، والمطالبة بالكف عن ذلك وهي جميعها دعوات رومانسية واضحة، إلا أنها في طورها هذا تفتقد "الانضباط"، و"التعمق المنهجي" الكافي للنواعي الأدبية المختلفة، على نحو ما توفر في كتاب "الديوان". وعلى هذا فإنه يمكن التأريخ لبداية "المرحلة الرومانسية" في "النقد العربي" بتاريخ ظهور كتاب "الديوان" (١٩٢٠م)، أما فيما يخص تأثر أصحاب هذه المدرسة "بالرومانسية"؛ فقد أورد الدكتور ((مجدي أحمد توفيق)) ثبتا رائعا لما اتفق عليه الباحثون من تأثر أفرادها

---

*- على الرغم من أن ((المازني)) هاجم ((شكري)) في ((الديوان))، إلا أنه لا يمكن فصل ((شكري)) عن قيادة "المذهب الرومانسي" في "الأدب" و"النقد" العربيين؛ وذلك لكونه صاحب الفضل الأول في توجيه ((العقاد)) و((المازني)) نحو "الرومانسية" من ناحية، كما أن ((العقاد)) و((المازني)) عادا واعترفا بفضله وأهميته في أواخر أيامهم من ناحية أخري، أنظر: د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ٤٢-٤٥.

١- أنظر: د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ٧٢-٧٣.

٢- أنظر: د.مجدي أحمد توفيق: ((مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان))، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [سلسلة دراسات أدبية] ،١٩٨٢م، القاهرة، صـ٦٤-٦٩، و٧٣-٧٥ على الترتيب.

بالرومانسية بوجه عام، أو ببعض أعلامها علي نحو خاص، وكذلك اعترافات أعضاء جماعة الديوان أنفسهم بهذا التأثر(3)[1]، مما يغني عن تكرارة ثانية هنا، وهو ما يجعل تسمية هذه المرحلة "بالمرحلة الرومانسية" هي التسمية الدقيقة لها في "النقد العربي".

ومن الملاحظ أن الآلية التي اتبعها "الديوان" في تحقيق غاياته هي آلية إظهار العيوب أولا؛ حتى يمكن فيما بعد تحديد المحاسن المرجوة، يقول الثنائي في مقدمته: ((وربما كان نقد ما ليس صحيحا أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح، وتعريفه في جميع حالاته))[2]، ولعل ذلك يؤكد أن حتى هذه الفترة لم يكن "التجديديون" بعامة يملكون تصورا واضحا حول الصورة التي يجب أن يؤول إليها "الأدب" بالضبط، برغم رفضهم لحالة "الأدب" التقليدية، ونفورهم من جمودها، على أن هذه الآلية - "نقد ما ليس صحيحا" - أوجدت "نقدا تطبيقيا" ناضجا، يختلف تماما عما كان في "المرحلة الإحيائية" من قبل، وعما كان عندهم أنفسهم في دعواتهم السابقة التي أشرت إليها.

ولتسهيل تناول هذه المرحلة، سوف أتناولها من خلال ثلاثة محاور، تُعَدُ هي الأكثر إسهاما في تطوير "النقد"، وهي الأكثر أهمية فيما يخص مجال الدراسة هنا، لما لها من دور في تحديد المشكلات المنهجية التي أدت إلى تأزم "النقد العربي" المعاصر من ناحية، وإلى خلق متاهة ثقافية تعيش فيها الأمة العربية بعامة من ناحية أخرى، هذه المحاور هي:

المحور الأول: "فلسفة الفردية"

المحور الثاني: "الخيال" و"التوهم"

المحور الثالث: "وحدة القصيدة".

١- راجع: السابق، صـ١١٩-١٣٦.

٢- عباس العقاد، وإبراهيم المازني: ((الديوان في الأدب والنقد))، مرجع سابق، صـ٢٤.

المحور الأول: "فلسفة الفردية":

سبقت الإشارة إلى تأكيد ((أحمد لطفي السيد)) (١٨٧٢-١٩٦٤) على "الحرية الفردية" إبان تقديمه للفكر "الليبرالي"، حيث لاقت هذه الفكرة تأييدا كبيرا لدي "الطبقة الوسطي" في تلك الفترة، ومن المعروف أن السمة المميزة للرومانسية عن غيرها من المذاهب الأدبية هي "روح الفردية"(١)، وقد أثرت هذه "الفلسفة" تأثيرا عميقا في نفوس "النقاد الرومانسيين"، مما كان له أثره في الكثير من رؤاهم ومطالبهم التجديدية التي نادوا بها، بل إن إخلاصهم العميق "لفلسفة الفردية" جعلهم يتضادون مع المذاهب التي تلت "الرومانسية"؛ لاعتقادهم أنها تبخس الفرد حقه، في مقابل إعلائها من حق الجماعة(٢).

ومن أبرز مظاهر "التجديد" المتأثرة "بفلسفة الفردية" عندهم، النظر إلى "الشاعر" على أنه "نبي"، أو مطالبته بأن يكون "نبيا"، يحمل "رسالة" من خلال الحياة إلى البشر العاديين، الذين لم يستطيعوا استبيان هذه "الرسالة"، بينما تَمَيَّز هو عنهم بما لديه من موهبة، مكنته من استبيان هذه "الرسالة"(٣)، وهذا التوجه الجديد إلى جانب كونه يعلي من قيمة "الشاعر"، يعطي له "سعة" في شعره، مصدرها "استقراء الحياة". وهذا "الاستقراء" لا بد أن يكون من منظور الشاعر "الذاتي" وليست الحياة كما هي في الواقع ، بدلا من الوظيفة التقليدية للشاعر في "المرحلة الإحيائية"، التي جعلت وظيفته صوغ "الشعر" على

١- د.لويس عوض: مقدمة ((بروميثيوس طليقا))، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨م، القاهرة، صـ٧٩-٨٠.

٢- أنظر: د. أحمد إبراهيم الهواري:((نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر))،مرجع سابق، صـ١٢٥- ١٢٨.

٣- أنظر كلا من: د.محمد مندور:((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ٢٦،ود.أحمد إبراهيم الهواري: ((نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر))، مرجع سابق، صـ١٢٣.

حسب ما حدده "الأقدمون" من قبل، دون السماح له بأي تجاوز يخالف ذلك، حتى لو كان هناك من الدواعي "الفنية" و"الشعورية" ما يقتضيه.

ومن "الفلسفة الفردية" أيضا، جاءت مطالبة الناقد "بالأصالة" في "نقده"، فطوال "المرحلة الإحيائية" كان "النقد" قد تحوَّل إلى ترديد للآراء، سواء كانت "عربية تراثية" أو"غربية"، بينما موقف "الناقد" من هذه الآراء غير موجود؛ لذا طالب ((ميخائيل نعيمة)) "النقاد" بالاعتماد على أنفسهم وملكاتهم في "النقد"، بدلا من ترديد آراء الآخرين، يقول في ذلك: ((هناك خلة لا يكون الناقد ناقدا إذا تجرد منها، وهي قوة التمييز الفطرية، تلك القوة التي توجد لنفسها قواعد ولا توجدها القواعد (...) فالناقد الذي ينقد حسب القواعد التي وضعها سواه لا ينفع نفسه ولا منقوده ولا الأدب بشيء))[1]، وهو ما يعني إعادة الذاتية في "النقد" بالاعتماد على سلامة "الذوق"، بعدما كان ذلك قد اختفي لفترة طويلة.

ومن انعكاسات "فلسفة الفردية" أيضا، مطالبة الرومانسيين بأن يكون "الأدب" تعبيرا عن كل ما ينتاب الفرد من حالات نفسية مختلفة[2]؛ لكي يصبح "الأدب" مرآة للنفس في فرادتها وإحساسها بمشاعرها الخاصة، وهو ما يخالف النظرة "الإحيائية" التي قامت برسم نماذج محددة للشعر يدور فيها، تخلو كلها من المشاعر الفردية الذاتية خاصة مع إهمال "الغزل" في "الشعر الإحيائي". ومن المعروف أن "الرومانسية" تعطي أهمية خاصة للكشف عن النواحي الذاتية للأدباء خاصة في "الشعر"[3].

١- نقلا عن: د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ٢٧.
٢- أنظر: السابق: صـ٢٩.
٣- أنظر: د.محمد غنيمي هلال: ((الرومانتيكية))، نهضة مصر، د.ت، القاهرة، صـ١٧٥.

ومن ثمرة "فلسفة الفردية" التوجه في "النقد الروائي" إلى التركيز على محور "الشخصية"، والنظر إلى "الشخصية الروائية" بوصفها: ((تعبيرا" فنيا عن جوهر الطبيعة البشرية في كل زمان ومكان))[١]، بدلا من التركيز على صحة ما بالرواية من "معلومات" و"حقائق"، كما كان في المرحلة السابقة. على أنه وبالرغم من التركيز على محور "الشخصية" ومحور "الرؤية الذاتية"، كان "النقد الروائي" يتجه إلى غير ما تراه "الرومانسية" التي تتميز بتوجه كتابها إلى وصف ذواتهم من خلال أبطالهم في قصصهم في أساسها الغربي[٢]؛ إذ كان "النقد الروائي" عندنا يطالب بأن تكون مهمة الرواية: ((تصوير الحياة بأمانة وإخلاص بحيث تصبح عبارة عن ((دوسيه)) يتعرف فيه القارئ على حياة إنسان أو جانب منها))[٣]، والملمح "الذاتي" هنا هو التركيز على محور "حياة الإنسان"، بينما الملمح المختلف هو "تصوير" الحياة بأمانة وإخلاص.

يذكر الدكتور ((الهواري)) أن مهمة الروائي عند ((المازني)): ((أن يخلق دنيا ويعمرها ويجري فيها الحوادث ويسلسلها ويعرض النفوس ويكشف عن أخفي خفاياها ويبلغ بك أعمق أعماقها ويريك الحياة من كل جانب ويبيحك أسرارها))[٤][التأكيد من عندي]، وهي نظرة متداخلة بين ملامح "الرومانسية" وملامح "الواقعية"، أما إذا تخطينا تلك النظرة إلى نظرة ((يحي حقي)) (١٩٠٥-١٩٩٢) التي ترى أن: ((ليس عمل القصصي

١- د.أحمد إبراهيم الهواري: ((نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر))، مرجع سابق، صـ١٢٠.
٢- د.محمد غنيمي هلال: ((الرومانتيكية))، مرجع سابق، صـ١٨٦.
٣- د.أحمد إبراهيم الهواري: ((نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر))، مرجع سابق، صـ١١٨
٤- السابق: صـ١٣١.

أن يطل على دخيلة "الآخر" بل أن يرى من مكمنه فيها ما هو خارجها، خاضعا لسلسلة من التحولات السريعة لإدماج الهوية بالهوية حتى يصبح هو "الآخر" حتى يكون هو "الآخر"))[1][التأكيد من عنده]، نجد أنه يركز على "الصدق الفني" في تجسيد شعور "الآخرين" و"رؤاهم" تجاه العالم، مما يتضاد مع نظرة "الرومانسية" التي تركز على رؤية المؤلف "الذاتية" للعالم، مع إبراز الشعور "الوجداني" في هذه "الرؤية"، لذا يبدو الدكتور ((شكري عياد)) محقا عندما قال: ((وكان تحول الرؤية نحو الواقعية، في الوقت الذي ظل الشعر فيه رومنسيا، تحولا واعيا شارك فيه النقد، وربما كان له بعض التأثير فيه))[2]، وسوف يجيء الحديث عن التحول إلى "الواقعية" في المرحلة الأخيرة.

وكان من تأثير النزعة "الذاتية" عند ((العقاد)) أيضا أنه جعل "الأدب" مرآة لصاحبه، يدل عليه وينبئ به، غير أنه تجاوز في ذلك عندما جعل "الأديب" الذي لا تظهر "نفسه" واضحة في "أدبه"، يحكم عليه بالضعف والسقوط، بل يصبح هذا "الأدب" غير مستحق للدراسة أصلا من وجهة نظر ((العقاد))[3]، وهي نظرة لا شك فيها الكثير من التجاوز والإفراط، غير أن تطبيقها فيما قام به ((العقاد)) من دراسات للأدباء ولحياتهم، أثمرت منهجا جديدا يقوم على تناول "الأديب" و"أدبه" بالتحليل، مع الاستفادة من "سيرته الذاتية" في "تحليل" أدبه، وكذلك الاستفادة بأدبه في الكشف عن "الغامض" من شخصيته.

١- نقلا عن: السابق، صـ١٣٤.

٢- د.شكري عياد: ((المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين))، مرجع سابق، صـ١٠٨.

٣- أنظر: د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ٧٢.

وأيَّاً كان مقدار نجاح ((العقاد)) أو فشله في تطبيق ذلك المنهج؛ فإن ذلك الصنيع وَجَّهَ "النقد" إلى غير ما كان من قبل، إذ كان العرض للأدباء يقتصر على مختارات من شعرهم، تُقَدَّم بهدف صقل الموهبة، أو الاستدلال على وجه "نحوي" أو "بلاغي" أو غير ذلك من الأهداف التعليمية كما مر سابقا، لذا كان لهذه "الرؤية" الجديدة دور هام في تَقَدُّم دراسة "سيرة الأديب" في "النقد" بشكل عام، بغض النظر عن رؤية ((العقاد)) المغالى فيها كثيرا.

المحور الثاني: "الخيال" و "التوهم":

تعد قضية "الخيال" و"التوهم"، والتفرقة بينهما، إحدى القضايا الجوهرية في "الرومانسية"، ورغم وجود كم هائل من الاختلافات بين المنظرين حول هذه التفرقة، إلا أن ((سير موريس بورا)) لخص المدخل إلى هذه القضية في: ((تقرير أن الخيال لا يعالج ما لا وجود له، ولكنه يكشف نوعا ما من الحقيقة، ويتصل اتصالا وثيقا بالبصيرة أو الشعور أو الحدث [هكذا في النص]))[1]، وتلك النظرة تُبعِد "الخيال" عن دائرة اختراع ما ليس له وجود، لتجعله سبيل إدراك علاقات ما هو موجود بالفعل، بما يتم من عمليات "عقلية - عاطفية" جوهرها "الخيال" في نفوسنا، وهذا هو "لُب" هذه "القضية"، وقد كان لهذه النظرة تأثير كبير على "الرومانسيين العرب"، حيث ظهر ذلك في معالجتهم للتفرقة بين "الخيال" و"التوهم"، وفي انتقادهم للخيال كما يتبدى في "الأدب" العربي القديم، وفي استعمال "التشبيه" و"الاستعارة" كذلك أيضا.

١- نقلا عن: د.مجدي أحمد توفيق: ((مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان))، مرجع سابق، صـ٣٢٨.

ويذكر ((العقاد)) أن ((شكري)) هو رائد التفرقة بين "الخيال" *Imagination*، و"التوهم" *Fancy*، رغم ما بهما من خلط والتباس عند أغلب النقاد الشرقيين والغربيين على حد سواء[١]، وتفرقة ((شكري)) بين "الخيال" و"التوهم" التي يتحدث عنها ((العقاد)) يقول فيها ـ وسوف أنقلها هنا كاملة رغم طولها لأهميتها أيضا ـ: ((إن التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق. والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النوع الثاني يغرى به الشعراء الصغار ولم يسلم منه الشعراء الكبار، ومثله قول أبي العلاء:

واهجم على جنح الدجى ولو أنه * أسد يصول من الهلاك بمخلب

والصلة التي بين المشبه والمشبه به صلة توهم ليس لها وجود، وكذلك قول أبي العلاء في سيل النجوم:

ضرجته في دما سيوف الأعادي * فبكت رحمة له الشعريان

أي أعادي؟ وأي سيوف، في مثل هذا البيت ترى الفرق واضحا بين التخيل والتوهم. وأما أمثلة الخيال الصحيح، فهو أن يقول قائل: إن ضياء الأمل يظهر في ظلمة الشقاء، كما يقول البحتري:

كالكوكب الذي أخلص ضوءه * حلك الدجى حتى تألق وانجلى

فهذا تفسير للحقيقة وإيضاح لها، وكذلك قول الشريف:

فما للزمان رمى قومي فزعزعهم * تطاير القعب لما صكه الحجر

١- أنظر: د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ٥٢.

والقعب: القدح، فهو يشبه تفرق قومه بتطاير أجزاء الإناء المكسور، وهذا أيضا وتوضيح لصورة حقيقية من الحقائق وهي تفرق قومه...))[1].

ويقتضي التعليق على مقولة ((شكري)) العرض لمفهوم "الخيال" عند "الإحيائيين"، وعند ((كولريدج)) *Coleridge,Samuel Taylor* (١٧٧٢-١٨٣٤)، لكون مفهومه أكثر المفاهيم أهمية في نظريات "الخيال" الرومانسية الغربية، لكي يتم تحديد موقع ((شكري)) بينهما. وفيما يخص نظرة "الإحيائيين" فقد سبقت الإشارة إلى نظرتهم للخيال باعتباره الوسيلة التي تدفع عن القراء الملل في استقاء المعلومات المُتضمَنة في "الأدب"، مما جعلهم يطالبون "الخيال" بضرورة "مشاكلة الواقع"، عن طريق الاستعانة بقواعد الاحتمال، و"حدود المنطق"، التي يجب على "الخيال" أن يدور في فلكها ولا يغادرها(*).

بينما مفهوم ((كولريدج)) حول "الخيال" - فيما يقول الدكتور ((عبد المنعم تليمة)) - نابع من تصوره أن: ((العقل لا يصل وحده إلى (الحقيقة) في جوهرها، لأن إدراك جوهر الحقيقة عقلي وعاطفي في آن. لا يخلو الفكر الصحيح من العاطفة الصادقة. وجوهر الحقيقة (وحدة) قائمة وراء الجزئيات والعناصر الظاهرة، والذي يصل إلى هذه الوحدة إنما هو الخيال))[2]، ومن الملاحظ أنه بينما يركز "الإحيائيون" على "الخيال"

١- نقلا عن: السابق، صـ٥٢-٥٣.

*- سبق وأشرت إلي أن "مشاكلة الواقع، و"ما يجب أن يكون في الواقع" عندما يذكرا في "المرحلة الإحيائية" يقصد بهما "المألوف من سنن الحياة" أو "ما يسمع بمثله"، وليس شيئا آخر كتلك المفاهيم التي تتبادر إلي الذهن، على نحو ما هو موجود في "المرحلة الواقعية"، أنظر من هذا البحث: صـ٦.

٢- د.عبد المنعم تليمة: ((مقدمة في نظرية الأدب))، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، د.ت، القاهرة، صـ١٩٤.

بوصفه "وسيلة" في إيصال المعلومات بدون "ملل"، يركز ((كولريدج)) على "الخيال" بوصفه: "جوهر" العملية "العقلية ـ العاطفية"، التي يتم عن طريقها إدراك "الحقيقة" بكل أجزائها وتفاصيلها في "وحدة" كاملة.

لذا نظر ((كولريدج)) إلى "الخيال" باعتباره: ((ملكية [هكذا في النص] عقلية وقوة روحية عاطفية، لذلك فإنها أداة (موحدة) تلمح بين الأشياء جوامعها، وترى في الأجزاء والعناصر وحدتها))[1]، بينما "التوهم" هو: ((ملكة عقلية، تخلو من الروحية والعاطفة، لذلك فإنها تحشد، وتكدس، وترص، لكنها لا تصل من هذا كله إلى (الوحدة)))[2].

ثم يقوم ((كولريدج)) بتقسيم "الخيال" إلى "أولي" و"ثانوي"، يتوفر الأول عند جميع الناس، وهو وسيلتهم لمعرفة العالم، وإدراك الأشكال، وإيجاد المعاني لهذه الأشكال. بينما "الثانوي" هو "الخيال الفني" الذي يجمع الأشياء المتفرقة، ويلمح "الوحدة" الموجودة بينها، وهو غير متوفر عند كل الناس، وإنما يتوفر عند "المبدعين" فقط[3]؛ لذا فإن كلمة "ثانوي" هنا تعني "شيئا أعلى"، ليس بالضرورة موجود عند الجميع.

وعودة إلى مقولة ((شكري))، فإن تعريفه للخيال بوصفه إظهار الصلات التي بين الأشياء، وللتوهم بوصفه إقامة صلة بين شيئين رغم أنه ليس هناك صلة بينهما ـ أي "رص" و"تكديس" لهذين الشيئين ـ هذا التعريف يتسق إلى حد كبير مع تعريف ((كولريدج))

١- السابق: صـ١٩٤-١٩٥.
٢- السابق: صـ١٩٥.
٣- أنظر: السابق، نفسه.

"للخيال" و"التوهم"، وتفرقته بينهما، مع ملاحظة أن ((شكري)) يتحدث عن "الخيال الشعري" أي "الخيال الثانوي" في تقسيم ((كولريدج)).

لكن ((شكري)) يشترط في تعريفه للخيال أن يعبر عن "حق"، فأي "حق" يقصد؟ خاصة وأن إظهار الصلات بين الأشياء، هو ما يُنتَظَر منه أن يصل بنا إلى "الحق"، وهي نقطة تضفي نوعا من عدم الوضوح على تعريف ((شكري)) للخيال، لذا يبدو الأمر محتاجا إلى الاستعانة بأبيات ((شكري)) التي ضربها كأمثلة للتفريق بين "الخيال" و"التوهم" لفهم مقصده، ومن الواضح أن البيتين الخاصين بالتوهم بهما نوع من "التحليق" الشعري المنافي لقواعد الاحتمال، و"حدود المنطق"، بينما البيتان اللذان يوضحان "الخيال الصحيح" - ولم يكتف بقول "الخيال" فقط، بل وصفه بـ "الصحيح". تظهر فيهما مطابقة "قواعد الاحتمال" و"حدود المنطق" العقلي بشكل طاغي وصارم.

وعلى هذا فإن التفرقة بين "الخيال" و"التوهم" متذبذبة إلى حد كبير عند ((شكري))، تجمع بين الوظيفة المنوطة بكل منهما في المعطى الغربي على مستوى التنظير وتلجأ إلى المفهوم "الإحيائي" السابق عند التطبيق، وهو ما ظهر واضحا في اختيار النماذج الأدبية التي تُمَثِّل لكل من "الخيال" و"التوهم" في تعريفه لهما.

وظاهرة "التذبذب" هذه موجودة عند ((العقاد)) أيضا؛ فبينما هو يشير إلى أن "الخيال" ليس كما هو المعتقد أنه نوع من أنواع الكذب، أو القول الذي يفترض في قائله أنه لا يُصدَّق[1]، يُفرق بينه وبين "التوهم" في "الأدب" على أساس أن ((الفن الذي يعتمد على

١- د.أحمد إبراهيم الهواري: ((نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر))، مرجع سابق، صـ١٥٣.

التوهم هو الفن الذي يرضي شهوة من الشهوات يفتقدها الإنسان في عالم الحس، فيموهها عليه في عالم الأحلام. أما الخيال فإنه لا يخاطب غرائز المتلقي ولا يتوخى تسليته أو إثارة إحساسه. بل يعمد إلى الأشياء التي يحسها الناس إحساسا مبهما أو مضطربا فيجلوها لهم في صورة فنية))[1].

وهو أيضا تعريف مضطرب، يجعل "التوهم" مخاطبة الشهوات عند القراء، بينما "الخيال" هو تقديم المبهم والغامض من الأحاسيس والمشاعر في صورة فنية واضحة، وفضلا عن عدم ذكر ((العقاد)) لكيف يتم جلاء هذا "المبهم" و"الغامض" أصلا؛ فإن "الدور الفني" الذي يقوم به "الخيال" في تحقيق "الجمالية الأدبية" مختفٍ تماما فيما يذكر؛ ((العقاد)). ومما يثير الدهشة فيما يخص "الخيال" عنده أيضا، أنه أخذ بنظرية ((رينان)) العنصرية التي تحصر "سعة الخيال" في الجنس الآري مطلقا، وتنفيها عن الجنس السامي، وهي نظرة ذات أبعاد استعمارية واضحة، حاول ((العقاد)) تخليصها منها بأن جعل الأديب الذي يتسع خياله في أدبه يكون جامعا لصفات الجنس الآري، رغم كونه من أبناء الجنس السامي[2]، وهي نظرة بها الكثير من المغالطة في أساسها نفسه، فضلا عن عدم إفادتها لأيٍّ من "الأدب" أو "النقد".

ولا يخرج ((المازني)) عن الدائرة نفسها في تعريف "الخيال"، فهو يرى: ((أن الخيال السليم هو الخيال الذي يؤلف بين العناصر المختلفة ليخلق شيئا جديدا))[3]

١- نقلا عن: السابق، صـ١٥٣-١٥٤.

٢- أنظر: د.شكري عياد: ((المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين))، مرجع سابق، صـ١١٥-١١٦.

٣- د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ١٤٩.

ويرى أيضا أن "**الخيال المحلق**" في "**الأدب**" ليس بمنفصل عن الواقع، وإنما هو قائم ومعتمد على هذا الواقع، فهو يرى أن الشياطين وعرائس البحر والغاب التي يعج بها الشعر الغربي: ((...) ليست مخلوقة خلقا وإنما هي، على بعدها وغرابتها، مما استحدثه الخيال النشيط من مألوف بنات الدنيا ولصوصها. فهي أسماء مستعارة لشخصيات مكونة من متفرق ما يلحظ في ناس هذه الدنيا))[1]، بينما يعود ((المازني)) إلى النظرة "**الإحيائية**" في نقده التطبيقي، فهو يعترض على البيت الذي يقول:

بكت عيني اليسرى فلما زجرتها * عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معا

لأنه يرى فيه مخالفة لما هو في الواقع، فلا يمكن للفرد أن يبكي بعين واحدة، كما أن البكاء بعين واحدة لا يدل على الحزن الشديد كما يقول[2]، وهي نظرة نقدية تعتمد على الحدود المنطقية بشكل صارم، كما هو الحال عند "**الإحيائيين**" من قبل.

وقد أثَّرَت نظرتهم للخيال باعتباره وسيلة إدراك وإبانة عما هو موجود في الحياة بالفعل - رغم تذبذب هذه النظرة في نماذجهم التطبيقية المختارة - على نظرتهم "**للتشبيه**"؛ لكي يصبح عندهم: الوسيلة التي ينقل بها "**الشاعر**" إحساسه بالأشياء إلى وجدان الآخرين يقول ((العقاد)): ((...) التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك))[3]، وكان ((العقاد)) قد ذكر قبل هذا التحديد لوظيفة "**التشبيه**"

١- نقلا عن: د.شكري عياد: ((المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين))، مرجع سابق، صـ١٢٤.

٢- أنظر: د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ١٥٠.

٣- العقاد: ((الديوان في النقد والأدب))، مرجع سابق، صـ٤٥.

قوله أن ((الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء))[١]، وذلك يجعل وظيفة "التشبيه" نقل "جوهر" الأشياء، كما انطبعت في وجدان "الشاعر" إلى وجدان المتلقي، لكن ما هو هذا "الجوهر"؟ وكيف يتم الوصول إليه؟ ذلك ما لم يتحدث عنه ((العقاد))، كما أنه لم يتحدث سابقا عن تفسير "المبهم" و"الغامض" الذي يجب على "الخيال" أن يجلو، في "الأدب"، وهو ما جعل "الأدب" و"النقد" العربيين في ذلك الوقت مفتقِرَين لحديث مهم عن كيفية إحساس "الشاعر" بالعالم من حوله، وكيفية وصوله إلى "رؤيته" لهذا العالم. حتى ولو كانت هذه الرؤية من منظور "ذاتي" محض . قبل أن يَبِث هذه "الرؤية" في "أدبه"، وهو جانب لو كان "الرومانسيون" العرب أفاضوا فيه، لكان له عميق الأثر في تدعيم وإثراء "نظرية الأدب" في العالم العربي في ذلك الوقت.

ومما يثير الدهشة عند ((العقاد)) أيضا، أنه بينما يعلى من قيمة "التشبيه"، يُهمِل "الاستعارة"، رغم ما لها من دور كبير في تدعيم الأسلوب الشعري[٢]، ولعل ذلك منبعه رؤية ((العقاد)) التي تطالب "الشعر" بالكشف "المباشر" عن "جوهر" الأشياء، وإيصالها إلى "وجدان" المتلقين في وضوح، وكذلك نزعته العقلية التي غلبت على "الشعر" عنده؛ فحولته إلى مناقشة للأفكار والقضايا العامة من منظور فلسفي، وجردته من "الإحساس"، مما جعل "الفكر" يطغى على "جمالية" الشعر عنده إلى حد كبير، وهو ما أدى إلى جفافه في النهاية[٣].

١- السابق، صـ٤٤.

٢- أنظر: د.عبد المحسن طه بدر: ((التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث))، مرجع سابق، صـ٤١٠.

٣- أنظر: السابق، صـ١٨٨.

المحور الثالث: "وحدة القصيدة":

سبقت الإشارة إلى ما كان يراه "النقد الإحيائي" من "وحدة البيت" في القصيدة واستقلاله بذاته عن باقي الأبيات، مع التسامح في حالة افتقار "البيت" إلى غيره لتمام معناه، إذا لم يؤثر ذلك على "جودة الشعر". وكذلك سبقت الإشارة إلى إشادة ((حسين المرصفي)) (١٨١٥-١٨٩٠) بحُسْن التنسيق في قصيدة "الأمير" ((للبارودي)) (١٨٣٨-١٩٠٤)، وهو ما سبق أن بينت أنه استحسان لا يتعارض مع "المنظور الإحيائي" لوحدة البيت، وإنما هو مزية إضافية يثبتها ((المرصفي)) ((للبارودي)) الذي أحسن تنسيق أبياته معا، كما أحسن تأليف كل بيت في فرادته من قبل أيضا(*)، وعليه فإن مفهوم "وحدة القصيدة" غير مقصود هنا؛ فهو أحد المفاهيم الهامة التي يرجع الفضل في إثارتها إلى "النقاد الرومانسيين"، رغم ما نَسَبَهُ إليهم البعض من أنهم لم يفهموه بأبعاده العميقة كما سيجئ.

كان من أهم العيوب التي أخذها ((العقاد)) على ((شوقي)) "التفكك"، وهو العيب الذي عرفه ((العقاد)) على النحو التالي: (((...) أن تكون القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة))(١)، ثم عقَّب ((العقاد)) على عدم ترابط الأبيات في القصيدة، بأن ذلك يجعل من الممكن نقل "البيت" من قصيدة إلى أخرى تماثلها في الوزن والقافية، دون حدوث تغير في المعنى، وهو ما برهن به على "الفساد" الذي أصاب "القصيدة العربية" من جراء هذا

---

*- أنظر من هذا البحث: صـ١٢.

١- العقاد: ((الديوان في الأدب والنقد))، مرجع سابق، صـ١٨٥.

"التفكك" بعامة؛ لذا طلب ((العقاد)) من القصيدة أن تكون: ((...) عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصيغة وأفسدها))[1].

و((العقاد)) في توضيحه هذا يريد من القصيدة "التكامل" في تصوير الخاطر الواحد، ولا بأس بتعدد الخواطر في القصيدة، شريطة أن تكون هذه الخواطر "متجانسة" معا، أما وسيلة هذا "التكامل" فهي الحفاظ على التناسب بين الأجزاء التي تعالج هذا الخاطر، تماما كالتناسب الموجود بين أجزاء الصورة، أو ألحان الموسيقى، أو أعضاء التمثال، لكن التمثال والصور واللحن الموسيقي ليسا بالكائنات الحية التي يؤثر عليها الخلل في تناسق أجزائها، وإنما الضرر العائد عليها من الخلل في أحد أعضائها، هو تشوهها في أعيننا، دون أن يضر ذلك بها ضررا حقيقيا.

ويبدو أن ((العقاد)) أحَسَّ أن الأمثلة السابقة لا تُعَبِّر عما يريده من "وحدة القصيدة"؛ لذا أتبع ذلك بقوله: ((فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة. أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدته وهندستها. ولا قوام لفن بغير ذلك حتى فنون الهمج المتأبدين فانك تراهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقداره في تنسيق عقودهم وحليهم (...))[2][ما تحته خط بصورته نفسها في

١- السابق، نفسه.
٢- السابق، صـ١٨٥-١٨٦.

النص]، وقد كَثُر الاستشهاد بمقولة ((العقاد)) تلك عند أغلب من تعرضوا له بالدراسة للتأكيد على مفهوم " العضوية" عنده، لكن ترى هل هذا هو ما يقصده ((العقاد)) من مقولته هذه؟

إن ما يريده ((العقاد)) من "القصيدة" ـ في هذه المقولة ـ أن تكون أعضاؤها شبيهة بأعضاء "الجسم الحي"، وهو تشبيه أستُعمِل في الموروث النقدي من قبل، كما عند ((الحاتمي))، إذ يقول: ((مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، كان الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالمه، وقد وجدت حذق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احترَاسا يجنبهم شوائب النقصان ويقف بهم على محجة الإحسان، حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء))[1].

ويرى الدكتور ((سيد البحراوي)) أن ((الحاتمي)) ـ والنقاد الكلاسيين الذين شبَّهوا القصيدة بالجسم الحي بعامة ـ لم يكن فهمهم للجسم الحي على النحو الذي كشف عنه العلم الحديث من خلال "علم الأعضاء"، من تداخل واندماج وتفاعل في الوظائف المتباينة لهذه الأعضاء معا كما نفهم ذلك نحن الآن؛ وإنما نظرتهم هذه تعتمد أساسا على التناسق الموجود بين أجزاء الجسم، وهو التناسق الموجود في أي جسم[2]، ومن ثَمَّ فإن ما

١- نقلا عن: عبد العظيم أنيس، ومحمود أمين العالم: ((في الثقافة المصرية))، ط٣، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٩م، القاهرة، صـ٥٠.

٢- أنظر: د.سيد البحراوي: ((البحث عن المنهج في النقدالعربي الحديث))، مرجع سابق، صـ٢٦.

يقصدونه في أغلب كلامهم حول هذه القضية، ما يسمي بـ"وحدة الغرض"، وهو ما يقصد به أن يكون هناك إطار عام للقصيدة، تُنظم فيه أبياتها، لاسيما بعد ما أصابها من تزحم في أغراضها على نحو ما هو موجود في القصيدة العربية التقليدية.

بينما "وحدة القصيدة" بمفهومها "الرومانسي" شيء آخر، يشرحه الدكتور ((سيد البحراوي)) بقوله: ((تقوم القصيدة الرومانسية على علاقة التداخل العضوي الحي بين العناصر، بفعل الدور القائد للخيال في إدراك العالم، حيث يكون من الطبيعي أن يدرك الخيال العالم إدراكا غير منطقي، أو متسلسل، أو متجاور(...))[1]، وذلك لنفور "الرومانسية" من الشكل المنطقي "للوحدة"، كما حدده ((أرسطو)) في المحافظة على الوحدات الثلاث: وحدة "الزمان" و"المكان" و"الحدث"، وهو ما تعارض معه "الرومانسيون"؛ وأوجدوا لأنفسهم مفهوما آخر للوحدة أتاح لهم السعة التي يريدونها في التأليف، وحرَّرهم من هذا المفهوم الضيق للوحدة، يقول الدكتور ((مجدي أحمد توفيق)) عن هذه "الوحدة": ((وكانت محاولة لمقاومة فكرة أرسطو عن الوحدات الثلاث: الزمان، والمكان، والحدث التي هي شرط في المسرحية الصحيحة، وهي الوحدات التي تمت إزاحتها بوصفها من علاقات التداعي، واستبدل بها فكرة وحدة واحدة كبير[هكذا في النص] تتجاوز العلاقات الميكانيكية، إلى علاقة أخرى هي انتماء الأعضاء في كل موحد))[2].

ومن الواضح أن رؤية ((العقاد)) ومجموعة الديوان بعامة، لم تصل إلى مثل هذا العمق في فهم "التكامل" بين أجزاء القصيدة على النحو "العضوي" المذكور، ورغم ما قام به

١- د.سيد البحراوي: ((البحث عن المنهج في النقدالعربي الحديث))، مرجع سابق،صـ٢٦-٢٧

٢- د.مجدي أحمد توفيق: ((مفاهيم النقد ومصادره عند جماعة الديوان))، مرجع سابق، صـ٣٤٤.

((العقاد)) من إعادة ترتيب أبيات ((شوقي)) لكي يُدَلِّل على تفكك "القصيدة" عنده، إلا أن ما كان يرمي إليه ((العقاد)) هو "وحدة الغرض"، أي أن يكون هناك غرض واحد محَدَّد تنتظم فيه الأبيات، وهو ما يدل عليه تذبذب رؤيته للجسم الحي التي سبق التعليق عليها، ويتضح كذلك في اقتصار نقده لمسرحية "قمبيز" لشوقي على الجوانب التاريخية واللغوية فقط[١]، مما يعني أنه رضي بأن بها "وحدة" لكونها جاءت تحت إطار واحد محدد مسبقا، هو هذا البناء المسرحي المعنون بـ"قمبيز"، رغم ما بها من تفكك في وحدتها، أشار إليه ((عبد العظيم أنيس))، و((محمود أمين العالم))، عندما رأيا أن جميع روايات ((شوقي)) تفتقد الوحدة الفنية تماما، مما يجعلها في نظرهم قصائد غنائية، وليست مسرحيات شعرية[٢].

وعلى هذا؛ فإن ((خليل مطران)) (١٨٧٢-١٩٤٩) يبدو أكثر تعمقا لمفهوم الوحدة فيما ذكره في مقدمة ديوانه - التي يرد فيها على من عاب شعره؛ لأنه عصري! - يقول فيها: (((...) ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد... بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جمال القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها(...)))[٣]، وهذه المقولة تحوي وصفا "للعضوية" في القصيدة على نحو أفضل وأوضح، مما هو عند ((العقاد)) في تشبيهاته السابقة، لكن ((مطران)) لم يتجاوز ذلك إلى نماذج تطبيقية، ولم يُصِّر على تأكيد هذا المبدأ من منظور نقدي، على نحو ما فعل

١- أنظر: د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ١٠٠.

٢- عبد العظيم أنيس، ومحمود أمين العالم: ((في الثقافة المصرية))، مرجع سابق، صـ٥٠.

٣- نقلا عن: د.عبد المحسن طه بدر: ((التطور والتجديد في الشعر المصري المعاصر))، مرجع سابق، صـ٢٨٣.

((العقاد)) في نقده التطبيقي ((لشوقي)) كما هو موجود في ((الديوان))؛ لذا فإن ((العقاد)) هو أحد رواد تعميق مفهوم "وحدة القصيدة"، حتى إن كان ذلك "المفهوم" قد شهد اضطرابا عنده، أو أنه لم يستطع فهم "العضوية" في ترابط أجزاء القصيدة على نحوها الصحيح.

* * * * * *

وعند هذا الحد يكون قد اكتمل عرض المحاور الثلاثة التي سبق ذكرها، وثَمَّة ملاحظات هنا بحاجة إلى التقييد

الأولى: أن الآلية التي بدأ بها كتاب ((الديوان)) عمله في "النقد العربي"، أعني آلية "نقد ما ليس صحيحا" حتى يتسنى وضع قسطاس ما هو صحيح[1]، قد تركت ظلالا عميقة على الممارسة النقدية التطبيقية، فجعلت "النقد التطبيقي" يتجه بشكل مباشر إلى البحث في عيوب وإخفاقات المؤلف، دون البحث في إبداعاته ونجاحاته، وفضلا عن كون هذا الاتجاه يتنافى مع "الموضوعية"، فإنه مسئول أيضا عن عدم إمكانية الإفادة من الجوانب الجيدة، الموجودة في "الأدب" من قبل؛ لكون "النقد" قد تجاهلها ولم يقم باستبيانها أساسا، وهو ما جعل تجديدهم النقدي يعاني اضطرابا، راجع لكونهم أقدر على تحديد بواطن الضعف، دون بواطن القوة، وربما كان لهذه الآلية دور في عدم تَشكُّل منهجا تجديديا واضحا لديهم.

١- أنظر: عباس العقاد، وإبراهيم المازني: ((الديوان في الأدب والنقد))، مرجع سابق، صـ٢٤.

الثانية:

أنه يوجد هنا ملمح نقدي متميز، هو استخدام تقنية التجريب في "النقد التطبيقي"، ليصبح للناقد صلاحية التقديم والتأخير والتبديل في الأبيات الشعرية بهدف الوصول إلى صحة فرضية نظرية ما، وهي "جرأة" في التعامل مع النص الأدبي لم تكن متوفرة من قبل، وإنما ولِدَت هذه "الجرأة" أساسا فيما قام بها ((العقاد)) مع قصيدة ((شوقي)) التي رثي فيها ((مصطفي كامل))، بهدف إثبات ما في شعر شوقي من "تفكك" يتنافى مع وحدة القصيدة(١).

الثالثة:

ما فعله ((المازني)) من عَدٍ للمفعول المطلق في أسلوب ((المنفلوطي)) (١٨٧٦-١٩٢٤)(٢)، وإن كان ((المازني)) لم يتخط ذلك إلى توظيف هذا "العد الإحصائي" للكشف عن دلالة هذا الإفراط في استخدام المفعول المطلق، أو دور هذا الإفراط في الحط من القيمة الجمالية للأدب عند ((المنفلوطي))، إلا أنه نمط جديد من الإجراء النقدي، مخالف لما كان معهودا من قبل، يوحي بما كان يمكن للنقد أن يصل إليه لو أن هؤلاء النقاد امتلكوا رؤية واضحة، تستند إلى أسس محددة في المعطى الغربي، ثم تحاول تطويرها في ظل طبيعة "الأدب العربي"، وفي ظل ظروف البيئة العربية ذاتها.

١- أنظر: السابق: صـ١٨٨-٢٠٣.
٢- السابق: صـ١٥٣-١٥٤.

الرابعة:

أن أهم ما جاءت به "الممارسة النقدية" في تلك الفترة، هو انطلاق الناقد للتعامل مع العمل الأدبي وهو يَحمِل في ذهنه رؤية نظرية فلسفية محددة، يحاول من خلالها تقييم هذا العمل، وهو ما يجعل أي حكم نقدي تقييمي هنا له مبرره الخاص، الذي على الناقد أن يوضحه، ويستبينه جيدا، وذلك كفل للإجراء النقدي انضباطا ومنهجية، لم تكن متوفرة في "المرحلة الإحيائية" السابقة، التي كان يحتفل "نقادها" بما احتفل به "الأقدمون"، حتى إن كان ما يثير إعجاب "الأقدمين" في هذا العمل ليس له ما يبرره الآن.

الخامسة:

أنه من الملاحظ أن "المرحلة الرومانسية" سواء في شقيها النظري أو التطبيقي تُركِّز على جانب "المعنى" أو"المضمون" الذي يؤديه العمل الأدبي، وتهمل جانب "الشكل" تماما، وهو اتجاه يخالف ما كانت تركز عليه "المرحلة الإحيائية"، التي تصب كل اهتماماتها على ناحية "الشكل" سواء بامتداحها للزخارف اللفظية، أو بتركيزها على جانب "القواعد" الذي يتحول معه العمل الأدبي إلى شاهد "نحوي" أو "بلاغي" من الدرجة الأولي، دون النظر إلى نجاحه في حمل المعنى المقصود، بينما لا تركز "المرحلة الرومانسية" على جانب "المعنى" أو "المضمون" فحسب، وإنما تركز على "معنى" و"مضمون" محددَين بأطر نظرية خاصة منبعها مبادئ "الرومانسية"، التي جوهرها "الرؤية الفردية" و "المنظور الذاتي" والاهتمام بالتعبير عما هو "شعوري" و"وجداني" في الدرجة الأولي؛ فترى هل هذا الغياب "للشكل" لصالح "المضمون" سوف يستمر أيضا في "المرحلة الواقعية"؟ وما هو "المضمون" الذي تنادي به "الواقعية"؟

المرحلة الثالثة: "النقد الواقعي" [١٩٤٧م-١٩٨١م].

مثلما أن هناك مجموعة من العوامل السياسية والاجتماعية لعبت دورا في إفراز "الرومانسية" في "النقد العربي"، فإن ثَمَّة تغيرات في هذه العوامل لعبت دورا في التحول إلى "الواقعية"؛ منها على المستوى السياسي، انتهاء المد الثوري للكفاح الوطني الذي بلغ ذروته سابقا في ثورة (١٩١٩م) بمعاهدة (١٩٣٦م)، وهي المعاهدة التي يصف ((عبد العظيم أنيس)) جوهرها بأنه: ((مساومة قوامها أن تأخذ البورجوازية نصيبا أكبر في جهاز الدولة نظير أن تظل القوات البريطانية رابضة على مشارف قناة السويس))[١]، وهي بذلك تمثل "انتكاسة" في مسيرة التحرر الوطني التي قادتها "البرجوازية" من قبل، فبعد أن كانت المطالب الوطنية هي المحرك والباعث لقيادة البرجوازية للكفاح الشعبي ضد الاستعمار والملك، جاءت هذه المعاهدة - فيما يري الدكتور ((شكري عياد)) -: ((...) اعترافا من الأغلبية بأن المطالب الوطنية يمكن أن تؤجل حينا))[٢]، خاصة في ظل المناخ العام الذي شُغِل فيه الناس بالأزمة الاقتصادية، وبنذر الحرب العالمية الثانية.

وبعيدا عن تحديد ما تمثله كلمة "الأغلبية" في مقولة الدكتور ((عياد)) السابقة؛ إذ كان هناك من يرفض هذه المعاهدة وهذا الإطار العام الذي تبنته وفرضته "البرجوازية"؛ فإن الانطباع الأساسي الذي تركته معاهدة (١٩٣٦م) هو عدم قدرة الطبقة البرجوازية - بتفكيرها "الليبرالي" - على إيجاد حل للأزمة الوطنية، مما شكك في صلاحية الصيغ "الليبرالية" التي طرحتها "البرجوازية" من قبل.

١- عبد العظيم أنيس: ضمن كتاب ((في الثقافة المصرية))، مرجع سابق، صـ١١٧.

٢- د.شكري عياد: ((المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين))، مرجع سابق، صـ١٣٢.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، على المستوى الاجتماعي، كانت قضية "الصراع الطبقي" تتبلور وتفرض نفسها على الساحة المصرية، خاصة مع زيادة أعداد العمال نتيجة تطور وزيادة الصناعة المصرية ـ ذات الطابع الاحتكاري في الغالب ـ، وقد أخذت "طبقة العمال" (البروليتارية) تناضل منذ عام (١٩٣٧م) من أجل "قوانين النقابات"، وقانون "عقد العمل الفردي"، وقد تمكنت من تحقيقهما في عامي (١٩٤٢م) و(١٩٤٤م) على التوالي لكن الحدث الأهم، وقع في عام (١٩٤٦م)، عندما خاضت هذه "الطبقة" أول معركة سياسية لها بشكل مستقل ومنفرد عن الطبقة "البرجوازية"، التي كانت تتصدر الكفاح الوطني والقومي من قبل. إذ اتحد "العمال" مع "الطلبة" ليكوِّنُوا معا "اللجنة الوطنية للعمال والطلبة"؛ احتجاجا على بقاء القوات البريطانية بالبلاد، وقد كان من أول ثمار هذه اللجنة مظاهرات ٢١ فبراير (شباط) في العام نفسه، وهو ما قوبل بعنف شديد من قِبَل السلطة، لم ينجح في أن يُقَلِّل من عزيمة وإصرار تحالف "العمال" و"الطلبة"، ليستمرا في كفاحهم الوطني معا(١).

وما يهم الدراسة هنا، أن هذا "الانفصال" الذي حدث "لطبقة العمال" (البروليتارية) عن "الطبقة الوسطي" (البرجوازية) في "التوجه السياسي"، وفي "المطالب التشريعية" و"الاجتماعية"، كان يُبْرِز قضية "الصراع الطبقي" و"التغير الاجتماعي" الذي حدث في المجتمع المصري، ويُلقِي بظلالها على الساحة الفكرية والثقافية، ليصبح أمام الفكر "الليبرالي" إلى جانب إخفاقه في حل المشكلة الوطنية، مشكلة أخري عليه أن يواجهها ويقترح لها الحلول المختلفة، ونظرا لكونها مشكلة ذات طابع اجتماعي مرتبط بالتغير الذي

١- عبد العظيم أنيس: ضمن كتاب ((في الثقافة المصرية))، مرجع سابق، صـ١٢٧-١٢٨.

حدث في الأساس المادي والاقتصادي للمجتمع المصري؛ لذا فهي تقتضي استجابة مغايرة لما كان في السابق؛ فترى هل استطاع رواد "الرومانسية" تقديم هذه الاستجابة؟ وهل شَغَل "الصراع الطبقي" فكرهم ومن ثَمَّ حاولوا تقديم حلول له؟ وماذا كانوا يقدمون من "صياغات" فكرية إبان تلك الفترة في مواجهة هذه التغيرات والصراعات؟

الواقع أن موقف الرواد الرومانسيين شهد تحولا - أو قل تراجعا - خطيرا في تلك الفترة، فمن "الثورية" و"التحررية" ومهاجمة كل شيء في حقبة العشرينيات - مهاجمة حتى بعض الثوابت الدينية كما في كتاب ((في الشعر الجاهلي)) للدكتور ((طه حسين)) (١٨٨٩-١٩٧٣) -، إلى الكتابة بشكل مفرط في "الإسلاميات" في حقبة الثلاثينيات. صحيح أن هذه الكتابات الدينية كانت تنطلق من منظور متحرر ومستنير عما هو معهود من قبل إلا أن هذه "الاستنارة" نفسها كانت تتأرجح بين طرف وآخر، فثَمَّة فارق كبير بين ((الفتنة الكبرى)) للدكتور ((طه حسين))، وعبقريات ((العقاد)) (١٨٨٩-١٩٦٤)[١] وحتى بهذا المنظور المستنير في مَدِّه الأقصى، تبقى المشكلات المستجدة - بشقيها "الاجتماعي" و"السياسي" - بدون "حل"، أو "صياغة" مقترحة لمواجهتها، وهو ما يؤكد أن الرواد السابقين أفلسوا فكريا في مواجهة التغيرات الجديدة، وبالتالي كان على جيل آخر أن يُقَدِّم هذه "الصياغة" الفكرية، ويقوم بهذه "المواجهة" مع المستجدات الحادثة، جيل يختلف في "تكوينه" وفي "معرفته" عن جيل الرواد الذين انتقلوا من دعاة "للتجديد" في السابق، إلى "محافظين" وصلوا لحد "التزمت" بتعبير الدكتور ((مندور))[٢] في تلك الفترة.

١- أنظر: د.سيد البحراوي: ((البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث))، مرجع سابق، صـ٦٩.

٢- د.محمد مندور: ((في الميزان الجديد))، مؤسسات ع.بن عبد الله،١٩٨٨م، تونس، صـ١٢.

وبالفعل تَحَمَّل الجيل الجديد مسئولياته تجاه تلك المشاكل، وأخذ يطرح "رؤيته" و"صياغته" في مواجهة التغيرات الجديدة، ليصبح هذا الجيل قائد الحركة الفكرية والنقدية بالتجاور مع رواد "الرومانسية" الذين استمروا في الكتابة دون تقديم شيء مؤثر، ويلخص الدكتور ((جابر عصفور)) الصيغ الفكرية التي طُرحَت من قبل الجيل الجديد في ذلك الوقت، فيقول: ((وكان على الجيل الجديد الذي بدأت جهوده تقريبا مع نشوب الحرب العالمية الثانية أن يطرح صيغا متعددة، أخذ بعضها شكل الديمقراطية الاجتماعية التي تبناها مندور ودعا إليها، أو شكل الاشتراكية الديمقراطية عند لويس عوض، كما أخذ بعضها الآخر أشكالا أخرى تتدعم بالعلم لتنفي "خرافة الميتافيزيقا"، أو تتدعم بالاشتراكية الماركسية لتنفي الوضع الطبقي والاقتصادي المتخلف والمتدهور. وفي الوقت نفسه، حافظ فريق آخر على الصيغ الليبرالية للأساتذة، على نحو ما فعلت سهير القلماوي وغيرها من تلامذة طه حسين الذين مضوا في الطريق الليبرالي إلى نهايته))[1].

وكان لتلك الصيغ آثارها المختلفة على "النقد" و"الأدب"، لكن الدعوة التي كانت بارزة ومتصدرة في ذلك الوقت هي دعوة: ((ربط "الأدب" بالمجتمع ومشكلاته))، ورغم أن هذه الدعوة قديمة - ترجع إلى بدايات القرن العشرين عند الدكتور ((طه حسين)) وجيله - إلا أن رؤية كل منهما للمجتمع متباينة عن الأخرى، فالأولى تنطلق من أساس "وضعي"؛ تُركِّز فيه على سياق العصر وعلى عامل الجنس والبيئة، بينما تُرَكِّز الأخرى على الأساس المادي الاقتصادي للمجتمع[2]، وتُعَدُّ دراسة الدكتور ((لويس عوض))

١- د.جابر عصفور: ((قراءة النقد الأدبي))، مرجع سابق، صـ٢٢١.

٢- أنظر: د.سيد البحراوي: ((البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث))، مرجع سابق، صـ٧٥.

(١٩١٥-١٩٩٠) مقدمة ترجمة "برومثيوس طليقا" لشيلي . نشرت طبعتها الأولى عام (١٩٤٧). أبرز تحليل نقدي لعلاقة "الأدب" و"الفن" بالمجتمع وبتغيراته من المنظور المادي الاقتصادي في تلك الفترة؛ إذ ربط الدكتور ((لويس عوض)) بين التغيرات الاقتصادية والطبقية التي حدثت في المجتمع الأوربي، وبين نشأة "الرومانسية" وتراجع "الكلاسية الجديدة" في "الأدب الإنجليزي"، وهو ما سيجيء الحديث عنه لاحقا.

((لويس عوض)):

ورغم وجود تعريفات ومحاولات لتطبيق الفهم "الماركسي" على "الأدب العربي" نفسه في تلك الفترة، ورغم كون تحليل الدكتور ((لويس عوض)) مطبقا على "الأدب الإنجليزي" وليس "الأدب" العربي. إلا أنه يحوي وعيا وفهما عميقا عن غيره، يُغري الدراسة باتخاذ تاريخ نشر "برومثيوس طليقا" (١٩٤٧م) تأريخا للواقعية في "النقد العربي"، مع الأخذ في الاعتبار أن "الواقعية" كانت موجودة في "الأدب" العربي من قبل (**)، ومراعاة أن تحليل الدكتور ((لويس عوض)) المذكور يُمَثِل نقلة نوعية في مسيرة التطبيق النقدي للرؤية "الماركسية"، رغم وجود ملامح ودعوات "ماركسية" من قبل (***).

وعودة إلى تحليل ((لويس عوض)) المذكور، يبدأ تحليله بالمقولة التالية: ((لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن إلا إذا درسنا الحالة الاقتصادية في

**- يرى ((شكري عياد)) أن "الواقعية" كانت موجودة منذ العشرينيات في "الأدب العربي"، لكن "الرومانسية" كانت تنازعها البقاء حتى الأربعينيات، وأن ما جعل المذهبان يسيران معا، غياب التنظير النقدي منذ أواخر العشرينيات إلي أوائل الأربعينيات. أنظر: د.شكري عياد: ((المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين))، مرجع سابق، صـ١٣١.

*** - كدعوة ((سلامة موسي)) (١٨٧٧-١٩٥٨) عام ١٩٣٤م في كتابه "الأدب الأنجليزي الحديث" التي دعا فيها إلي اهتمام "الأدب" بالمشكلات الاجتماعية، واتخاذ مواقف إزاءها يمكن أن تسهم في حلها فيما بعد. أنظر: فاروق العمراني: ((تطور النظرية النقدية عند محمد مندور))، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨م، تونس، صـ١٧٣.

المجتمع الذي أنجب هذه المدارس))[١]، وهذه المقولة تمثل جوهر النظرية "الماركسية"، إذ يقول ((كارل ماركس)) K.Marx (١٨١٨-١٨٨٣): ((البنية الاقتصادية للمجتمع هي الأساس الحقيقي الذي يشاد عليه البناء الفقهي والسياسي، والذي تتناسب معه كل الصور المحددة للوعي الاجتماعي))[٢].

وعليه تُقَسِّم "الماركسية" "المجتمع" إلى "بنيتين" هما: "البنية التحتية" Infrastructure وهي "النتاج المادي" و"الاقتصادي" للمجتمع، و"البنية الفوقية" Superstructure وهي: "الدين" و"القانون" و"النظم السياسية" و"الاقتصادية" في المجتمع وترى "الماركسية" أن "البنية التحتية" تُؤَثِّر في "البنية الفوقية" وتوجهها، لكن ليس بشكل آلي، فهي لا تعتبر "البنية الفوقية" انعكاسا محضا للبنية التحتية، بل ترى أن العلاقة بينهما علاقة تفاعل وتبادل، لكن مع الإقرار بأن "العامل الاقتصادي" أهم العوامل وأكثرها تأثيرا في هذا "التفاعل" و"التبادل"، رغم كونه ليس العامل الوحيد في هذا التأثير، كما أنه ليس بمنعزل عن التأثر بباقي العوامل أيضا[٣].

ومن هذا المنطلق، لكي يدرس الدكتور ((لويس عوض)) "الرومانسية"؛ قام بدراسة وتحليل "المجتمع الإنجليزي"، فبدأ بتحديد التغيرات التي حدثت في العلاقات الإنتاجية والإقطاعية، وتأثرها بالتوسع الصناعي والتجاري والاستعماري، ثم بَيَّن كيف أفضى ذلك

١- د.لويس عوض: مقدمة ((بروميثيوس طليقا))، مرجع سابق، صـ٥.

٢- نقلا عن: د.محمد غنيمي هلال: ((النقد الأدبي الحديث))، نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٧م، القاهرة، صـ٣١٤.

٣- أنظر: د.محمد غنيمي هلال: المرجع السابق، صـ٣١٤-٣١٥، وراجع: د.أحمد إبراهيم الهواري: ((نقد الرواية في الأدب العربي الحديث))، مرجع سابق، هامش (١)، صـ٢٣٦.

إلى انهيار "الإقطاع" و"الإقطاعية"، وازدهار "البرجوازية" بآمالها وأحلامها وتطلعاتها الجديدة، ثم بَيَّن أيضا أثر ذلك التغير على "الأدب" الذي كان يتوجه إلى "الطبقة الأرستقراطية" في السابق، ثم أصبح يتوجه إلى "الطبقة البرجوازية" بعد هذه التغيرات وبعدما حدد السمات الغالبة على "الشخصية البرجوازية"، خَلُص إلى إقرار أن "الرومانسية": ((..) هي التعبير الأدبي عن الحركة البرجوازية. والرومانسية هي روح الفردية. وكل ما عدا ذلك تفاصيل لا علاقة لها بالجوهر.)) (١) [التأكيد من عنده].

و((لويس عوض)) في دراسته يَحْمِل على "الرومانسية" بذاتيتها وفرديتها وأحلامها المريضة في مواجهة العالم؛ لذا يرى الدكتور ((سيد البحراوي)) أن اختيار ((لويس عوض)) للترجمة عن ((بيرس بسش شلي)) *Percy,Bysshe, Shelly* (١٧٩٢-١٨٢٢) راجع لكون ((شلي)) يمثل: ((نموذج الشاعر الفرد الثائر الديمقراطي الحر، المشارك في تطوير مجتمعه وليس الشاعر الهارب الحالم الخائف السالب، نموذج الرومانسي المصري وقت صدور الكتاب.)) (٢)، وكأن دراسة الدكتور ((عوض)) - بشكل غير مباشر - انتقاد للوضع الأدبي السائد في "الأدب العربي" آنذاك، خاصة مع الصورة التي انتهت إليها "الرومانسية" عند: ((أحمد زكي أبو شادي)) (١٨٩٢-١٩٥٥) و((إبراهيم ناجي)) (١٨٩٨-١٩٥٣) و((على محمود طه)) (١٩٠٢-١٩٤٩)، وهي الصورة التي يختلف

١- د.لويس عوض: مقدمة ((بروميثيوس طليقا))، مرجع سابق، صـ٨٠، وراجعه أيضا منذ البداية.
٢- د.سيد البحراوي: ((البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث))، مرجع سابق، صـ٧٢.

معها ((شلي))، الذي يرى أن "الشعر": ((...) عامل وسيط ينقل إلى الأحياء معنى الحياة ويصور للمجتمع قوانين الاجتماع))[1]، كما يقول ((لويس عوض)).

إن ((شلي)) هو النموذج الرومانسي الذي يقبله ((لويس عوض))، فهو لا يرفض "الرومانسية" تماما، وإنما هو يرفض جانب "الانهزامية" و"السلبية" فيها، بل إنه مع أي مدرسة أدبية طالما أنها "جادة" -بتعبيره- أي طالما أنها تُقدِّم "نقدا للحياة"[2] ((فلويس)) رغم انتمائه الفكري للاشتراكية، إلا أنه يحذر من خطر المذهبية الضيقة، حتى في "الاشتراكية" نفسها، فهو يرى أن "الاشتراكية" لا يجب أن تعتمد على "الفكرة الماركسية" فقط، لأنها بهذه الصورة تخدم مجتمعا واحدا هو "المجتمع الشيوعي" أو "المجتمع الاشتراكي الماركسي" فقط؛ بينما "الاشتراكية" التي يريدها ((عوض)) هي التي تؤكد على "إنسانية" الإنسان، وتهتم به من حيث هو "إنسان"، وليس من حيث هو عامل في مصنع أو فلاح في حقل أو غير ذلك[3].

إن "المذهبية" التي يعتنقها ((لويس عوض)) على درجة كبيرة من الاتساع و"اشتراكيته" التي يريدها تعتمد على "التوفيق" بين المذاهب المختلفة، فهي "اشتراكية" تجمع بين عدة أشياء، يوضحها الدكتور ((شكري عياد)) في وصفه للويس بأنه: ((كان اشتراكيا "إنسانيا"، توفيقيا، يريد اشتراكية تشبع حاجات الجسم دون أن ننسي

١- د.لويس عوض: مقدمة ((بروميثيوس طليقا))، مرجع سابق، صـ٨٣.

٢- أنظر: د.عبد الناصر هلال: ((لويس عوض))، الهيئة المصرية العامة للكتاب،[سلسلة نقاد الأدب (رقم٢٠)]، ٢٠٠٠م، القاهرة، صـ١٢٦-١٢٧.

٣- أنظر: د.أحمد إبراهيم الهواري: ((نقد الرواية في الأدب العربي الحديث))، مرجع سابق، صـ٢٣٦.

[هكذا في النص] حاجات الروح، وتحرص على رفاهية المجتمع دون أن تصادر حرية الفرد، وتعلي من القيم الإنسانية دون أن تلغي القيم الوطنية أو القومية))[1]. ويجب الذكر أن ((لويس عوض)) رغم توفيقيته وسعته المذهبية، إلا أنه كان يرفض المدارس الأدبية والنقدية التي تهتم بالشكل أو تعلي من شأنه، إذ اهتمامه موجه إلى "المضمون"، بل إنه يرى "الشكل" وظيفة من وظائف "المضمون" أصلا[2].

وفيما يخص منهج ((عوض)) الإجرائي الذي تحقق في مقدمته المذكورة؛ فبينما يصنفه الدكتور ((محمد مندور)) ضمن الاتجاه "التفسيري"[3]، يراجع الدكتور ((سيد البحراوي)) إجراءاته النقدية؛ ليخلُص إلى أن "الأساس الاقتصادي" الذي بني ((لويس)) تحليله عليه شهد تضاربا في تطبيقه بين "المفهوم الاقتصادي"، وبين مفهوم "روح العصر" كما جاءت به "المدرسة الوضعية" على يد ((تين)) *Taine* (١٨٢٨-١٨٩٣)، وذلك نظرا لما رَكَّز عليه ((عوض)) من ظواهر فنية وفكرية وأخلاقية في المجتمع الإنجليزي، أكثر مما ركَّز على العوامل الاقتصادية المادية؛ لذا يرى الدكتور ((البحراوي)) أن منهج ((عوض)) قريب من "الماركسية" من حيث الشكل الظاهري، لكنه "وضعي" في الصلب[4].

١- د.شكري عياد: ((المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين))، مرجع سابق، صـ٣٩.

٢- أنظر: د.عبد الناصر هلال: ((لويس عوض))، مرجع سابق، صـ١٤٣-١٤٥.

٣- د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ١٥٨.

٤- أنظر: د.سيد البحراوي: ((البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث))، مرجع سابق، صـ٧٨.

وطبقا لهذه المقولة؛ فإن منهج ((عوض)) النقدي واقع في تداخل منهجي بين "الوضعية" و"الماركسية". وظاهرة "التداخل المنهجي" هذه تتكرر في "الممارسة النقدية العربية" بشكل يدعو للتعجب، فكما مر في المرحلة السابقة تداخلت "الإحيائية" مع "الرومانسية" في النظر إلى "الخيال" و"التوهم" والتفرقة بينهما، وكذلك تداخلت "المعطيات التراثية" مع فهم ((العقاد)) لوحدة القصيدة، مما جعلها أقرب إلى مفهوم "وحدة الغرض" وليس مفهوم "العضوية" كما في "الرومانسية" الغربية، وهاهو ((لويس عوض)) تتداخل عنده "الوضعية" مع "الماركسية"، وهاهو الدكتور ((جابر عصفور)) يرى أن "نظرية التعبير" تداخلت مع فهم الدكتور ((محمد مندور)) (١٩٠٧-١٩٦٥) للواقعية الاشتراكية، رغم محاولاته الدائبة لتعديل وتطوير منهجه النقدي طوال ممارسته النقدية[١].

((محمد مندور)):

وفيما يخص الدكتور ((مندور)) - أحد أهم النقاد في تلك المرحلة - فإنه قد كان في توجهه النقدي في بدايات تلك المرحلة: "جماليا خالصا" - بتعبير الدكتور ((الهواري)) -، حاول إبان الأربعينيات تصحيح المفاهيم الخاطئة في النظر الجمالي والنقدي، متأثرا في ذلك بكل من ((جوستاف لانسون)) *Gustave Lanson* (١٨٥٧-١٩٣٤) و((فرديناند دو سوسير)) *Ferdinand de Saussure* (١٨٥٧-١٩١٣)، فأخذ عن الأول تفرقته بين "العمل الأدبي" و"الوثيقة التاريخية"، على أساس ما يتميز به "العمل الأدبي" من "صياغة" تثير استجابات عاطفية وفنية لا تتوفر في "الوثيقة التاريخية"؛ وهو ما يجعل عمل "الناقد"

١- د.جابر عصفور: ((قراءة النقد الأدبي))، مرجع سابق، صـ٣٤٤.

متجها إلى دراسة "صياغة" العمل الأدبي وطريقة تشكله اللغوية، مع الإقرار في تقييم "العمل الأدبي" بوجود "التأثرية" *Impressionism* التي تجعل العامل الشخصي يتحكم في تقييم "الناقد" للعمل الأدبي، وهو ما يجب الاحتياط معه باستخدام "الذوق المستنير"؛ حتى لا تجنح هذه "التأثرية" في أحكامها، وبالتالي يستطيع "الناقد" عن طريق دراسة "الصياغة" وعن طريق "الذوق المستنير" أن يصل إلى جوهر "العمل الأدبي"، ويكشف عن غوامضه(١).

بينما أخذ عن الآخر. ((دو سوسير))(*). نظرته إلى اللغة باعتبارها مجموعة من العلاقات القائمة بين الألفاظ، وليست الألفاظ نفسها؛ وبالتالي فعلى "النقد" أن يتوجه إلى دراسة العلاقات القائمة بين ألفاظ "العمل الأدبي"، وليس إلى دراسة ألفاظ "العمل الأدبي" نفسها، وعلى أساس نظرة ((لانسون)) و((دو سوسير)) يقوم ((مندور)) بدراسة "العمل الأدبي" في تَشَكُّلِه وصياغته المتفردة أولا، ثم مقارنته بغيره من الأعمال الأخرى بعد ذلك(٢).

وأبرز ما قدمه ((مندور)) في تلك الفترة مفهوم "الهمس"، وهو ما عرَّفَه بأنه: (((..) إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد، وهذا في الغالب لا يكون من الشاعر عن وعي بما يفعل، وإنما هي غريزته المستنيرة ما تزّل به حتى يقع على ما يريد. الهمس ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على المشاعر

١- أنظر: د. أحمد إبراهيم الهواري: ((نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر))، مرجع سابق، صـ٢٢١-٢٢٢، وانظر: فاروق العمراني: ((تطور النظرية النقدية عند محمد مندور))، مرجع سابق، صـ١٢٩-١٣٥.

*- قدمت تفصيلا وافيا لنظرية ((فرينانند دو سوسير)) اللغوية في كتابي الثاني المعنون بـ ((تلقي البنيوية في النقد العربي)).

٢- أنظر: د.أحمد إبراهيم الهواري: ((نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر))، مرجع سابق، صـ٢٢٢.

الشخصية، فالأديب الإنساني يحدثك عن أي شيء يهمس به، فيثير فؤادك، ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك بسبب))[1].

فمندور يرفض النغمة الخطابية التي كانت سائدة في "الأدب" آنذاك؛ فهو يرى أنها تُفقِد "الأدب" تواصله مع النفوس، بعكس "الهمس" الذي يعتمد على توظيف الألفاظ، واستغلال ما بها من إمكانيات غنية، تجعلها قادرة على نقل الأحاسيس الصادقة إلى الآخرين؛ لكي يصبح "الأدب" - من خلال "الهمس"- محركا للمشاعر والأحاسيس في نفوس القراء، وليس أداة خطابية زُعقة لما يريد المؤلف أن يمليه على قرائه، ومن الواضح أن نظرة ((مندور)) هذه لا تهتم إلا بالنواحي الجمالية فقط، دون النظر إلى الأبعاد الاجتماعية والفكرية التي يمكن أن يحملها أو يسهم فيها "الأدب". على أية حال كانت هذه نظرة ((مندور)) للأدب إبان الأربعينيات، وسوف تختلف هذه النظرة كثيرا في الخمسينيات والستينيات.

ففي حقبتي الخمسينيات والستينيات حدث الكثير من التغيرات على المستوي السياسي والاجتماعي، فألقت هذه التغيرات بظلالها على "النقد" و"الأدب"؛ فأخذ "النقد" يطالب "الأدباء" بأن يكونوا ذا رأي في الأحداث الجارية، وأن يتحملوا مسئولياتهم تجاه قضايا مجتمعهم، يقول ((مندور)): ((فقد انقضى الزمن الذي كان ينظر فيه إلى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الآبقين الشذاذ، أو المنطوين على أنفسهم أو المجترين

١- د.محمد مندور: ((في الميزان الجديد))، مرجع سابق، صـ٧٧.

لأحلامهم وأمالهم الخاصة، أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم في الحياة، وحان الحين لكي يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الإنسانية كلها(...)))[1].

لقد بدأ المنظور الجمالي يتراجع عند ((مندور))، وبدأ يُحَمِّل "الأدب" وظائفا أخرى غير "تحريك المشاعر" و"إثارة الفؤاد"، كما تقدم في مفهوم "الهمس"، فهو في هذه المرحلة يرى أن: ((للأدب وظيفة سياسية، ولكنه لا يؤديها بأسلوب مباشر وإلا انقلب إلى مجرد دعاية سياسية. فوظيفة الأدب في التطوير السياسي أن يستخلص القيم المحركة التي تكمن خلف مظاهر التطور المادي والاجتماعي للحياة، وهو بكشفه عن هذه القيم الكامنة يحيلها إلى قوة إيجابية فعالة تدفع نحو المزيد من التقدم(...)))[2].

وبهذه الوظيفة التي يراها الدكتور ((مندور)) للأدب، لم تعد صيغة "الهمس" ملائمة لتوجهه النقدي في تلك المرحلة؛ لذا عَدَلَ عنها إلى صيغة أخرى، أسماها "المنهج الأيديولوجي"، وهي تسمية ملتبسة، لا توضح كنه هذا "المنهج" بالضبط، خاصة وأنه منهج ناتج عن تداخل "الوجودية" مع "الاشتراكية" في ذهن ((مندور)) كما يقول هو نفسه، فهو منهج يسعى إلى: (((...) تبين مصادر الأدب والفن من جهة، وأهدافها أو وظائفها من جهة أخري عند هذا الأديب أو ذاك وهو في المفاضلة بين المصادر والأهداف عند الأدباء والفنانين المختلفين إنما يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر))[3].

١- د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ١٨٨-١٨٩.

٢- نقلا عن: د. أحمد إبراهيم الهواري: ((نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر))، مرجع سابق، صـ٢٢٤.

٣- د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ١٨٨.

إذن على "المنهج الأيديولوجي" أن يبحث في "مصادر" الأدب والفن عند "الأدباء" و"الفنانين"، بالتجاور مع البحث في "أهداف" و"وظائف" هذه "المصادر"، لكن ماذا يقصد بكلمة "مصادر" بالضبط، أهي "الأفكار" و"الرؤى" التي يُصْدِر عنها هؤلاء "الفنانون" و"الأدباء"، أم هي "الأعمال الفنية" التي أصدروها، أم هي "الأعمال الفنية" التي تأثروا بها ذلك ما لا يجيب عنه ((مندور))، وإنما يتخطاه إلى تبيان أن المفاضلة بين هذه "المصادر" عند "الفنانين" و"الأدباء" يجب أن ترتكز على "منطق العصر" و"حاجات البيئة" و"مطالب الإنسان المعاصر"، وكأنه وضع بذلك ثلاثة محددات تنير الطريق، لكن هذه المحددات لا توضح شيئا بمفردها في الحقيقة؛ وذلك لأن الفلسفات والرؤى المختلفة تتباين في تحديد جوهرهم، "فمنطق العصر" و"حاجات البيئة" و"مطالب الإنسان المعاصر" يمكن النظر إليهم من زوايا مختلفة، وفي مقابل ذلك لم يضع ((مندور)) مقياسا فلسفيا يمكن الاحتكام إليه عند الاختلاف في تحديدهم، اللهم إلا الإشارة إلى أن منهجه مستمد من "الوجودية" و"الاشتراكية"[1].

بل إن فهمه "للوجودية" و"الاشتراكية" ليس متعمقا أيضا، يقول الدكتور ((محمد برادة)) عن ذلك: ((فهو عندما يشير إلى الوجودية والاشتراكية لا يتعدّى مستوى المبادئ العامة التي تُعطي الأولوية لمفهوم الأدب الملتزم بدون أن يوضح نوعية الالتزام وخلفياته))[2]، وذلك لأن ((مندور)) أكّد أن منهجه يناصر عدة قضايا، هي "الفن للحياة"، وقضية "الأدب الملتزم"، وتفضيل الأدب أو الفن "القائد" على الأدب أو الفن

---

١ - أنظر: السابق، صـ١٨٧.

٢- د.محمد برادة: ((محمد مندور وتنظير النقد العربي))، مرجع سابق، صـ١٥٢.

"الصدى"، لكن دون أن يوضح مفهومه حول هذه القضايا، أو كيف يتحقق ذلك في "الأدب" و"الفن" بشكل صحيح[١]، وإنما أعقب ذلك بشرح لمعنى "الواقعية"، يحتاج إلى تحليل لكونه يُمَثِّل رؤيته "للواقعية"، ويكشف عن فهمه لها.

يقول الدكتور ((محمد مندور)) - وهو نص طويل -: (((...) الواقعية ليس معناها محاكاة الواقع أو تصويره آليا، وذلك لأن العبرة في الواقعية بالمضمون الذي يصبه الأديب أو الفنان في الواقع، أي وجهة نظره إلى هذا الواقع والحكم الذي يريد أن يوحي إلينا به من خلال الصورة الفنية التي اختارها لموضوعه، ولذلك ليست هناك واقعية مجردة بل هناك واقعية متشائمة التي عرفها الغرب في القرن التاسع عشر، وهي التي تؤمن بأن الإنسان شرير بطبيعته وبحكم تكوينه الفسيولوجي نفسه، وكأنه بذلك شر حتمي لا فكاك منه إلا بأن يغير الإنسان من طبيعته العضوية. وهناك الواقعية المتفائلة التي - وإن لم تنكر وجود الشر في الحياة - إلا أنها تعد أن الشر عرض تولده عند الأفراد ظروف المجتمع الفاسدة وتكوينه المورفولوجي غير السليم، ومن ثمة فلا محل للتشاؤم، لأن أسباب الشر من الممكن إزالتها وبذلك يعود الإنسان خيرا وهذا هو مصدر تفاؤلهم.))[٢].

وبشكل عام، "الواقعية" معناها البسيط هو تصوير الطبيعة بأمانة، ونقل الواقع من خلال "الأدب" والفنون التشكيلية، وذلك عن طريق إبراز دقة التفاصيل، وعن طريق العرض للظروف النمطية المتكررة[٣]، ويتفرع عنها واقعيتان شهيرتان، الأولى هي "الواقعية

١- أنظر: د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ١٨٩.
٢- السابق، صـ١٨٩-١٩٠.
٣- أنظر: رينيه ويلك: ((مفاهيم نقدية))، ترجمة د.محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، [عدد١١٠] ،١٩٨٧م، الكويت، صـ١٨٣-١٨٨.

النقدية"، وهو مصطلح أطلق على "الأدب" الذي ألفه مجموعة من الأدباء البرجوازيين أظهروا فيه عيوب مجتمعاتهم البرجوازية وانتقدوها من داخلها[١]؛ لذا فالواقعية النقدية تُعْنَي بكشف عيوب المجتمع، وإظهار ما به من سلبيات، وتنظر إلى الإنسان بوصفه "فردا" في مواجهة "الجماعة" و"الدولة" و"الطبيعة"، وهي مواجهة ضدية، يقف فيها الإنسان بفرديته المحطمة البائسة مبصرا بعيوب مجتمعه، لكن دون القدرة على اتخاذ خطوات فعالة في مواجهة تلك العيوب[٢].

بينما الواقعية الأخرى هي "**الواقعية الاشتراكية**"، وهذه التسمية تعود رسميا إلى الدولة السوفيتية السابقة، عندما أعلنته مذهبا رسميا في "الأدب" و"الفن" عام (١٩٣٢م) وهي في هذه الصورة الرسمية تطالب الأدباء بالتعبير عن التقدم والتطور الذي يشهده المجتمع الاشتراكي، بفضل تحرر "**الطبقة العمالية**" (البروليتاريا) من سيطرة "**الطبقة الرأسمالية**"، أما وسيلة ذلك التعبير فهي تصوير "**البطل الإيجابي**"، الذي يشارك في بناء مجتمعه، ويسهم في ملحمة التحرر من الرأسمالية التي شوهت الإنسان، وأضاعت إنسانيته[٣]، لكن عطاء "**الواقعية الاشتراكية**" يتجاوز بكثير تلك الصيغة الرسمية الخاصة بالإعلان الرسمي لأدباء الاتحاد السوفيتي السابق، خاصة فيما طرحه المجري ((جورج لوكاش)) *Gyrgy Lukacs* (١٨٨٥-١٩٧١) من صياغات نقدية، مؤسسة على

١- أنظر: د.سامي سليمان أحمد: ((المؤسسة النقدية والاستجابة لتغير الواقع))، مجلة فصول النقدية، [عدد٦١] ، شتاء ٢٠٠٣، القاهرة، صـ٤٧.

٢- أنظر: د.أحمد إبراهيم الهواري: ((نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر))، مرجع سابق، صـ٢٣١-٢٣٢.

٣- أنظر: د.شكري عياد: ((المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين))، مرجع سابق، صـ٢٣-٢٤.

"الواقعية الاشتراكية" وعلى "الماركسية" مستفيدا من "التراث الألماني"، تجعلها أخصب بكثير من صورتها الرسمية(١).

وتختلف "الواقعية الاشتراكية" عن "الواقعية النقدية" في نظرتها للإنسان ولفرديته فهي - "الواقعية الاشتراكية - تراه فردا إيجابيا ناميا، يُسْهِم بفعالية في تطوير مجتمعه، إنها تسعي إلى وصف القوي التي تعمل في سبيل تقدم المجتمع وتحقيق نهضته، من داخل المجتمعات الاشتراكية(٢)، فهي لا تطالب الأدباء بوصف "الواقع" كما هو كائن في المجتمع وحسب، وإنما تريد منهم وصف ما هو كائن، وما هو سيكون، وما يمكن أن يكون في المجتمع(٣).

وعودة إلى "الواقعية" عند الدكتور ((محمد مندور))؛ فمن الملاحظ أنه يجعل "الواقعية النقدية" قرينة "التشاؤم"، بينما "الواقعية الاشتراكية" قرينة "التفاؤل"، بينما يجعل مصدر هذا "التفاؤل" و"التشاؤم" اختلاف رؤيتهما للشر عند الإنسان، هل هو أساسيٌ فطريٌ عنده، ليس منه فكاك لأنه من السمات البشرية الدائمة، أم أنه عرضي ولَّدته الظروف الاجتماعية القاسية، أو ربما ولَّدته استعدادات شاذة عند بعض الأفراد، فهو ليس الأصل في الطبيعة البشرية، وإنما هو غير العادي، الذي يمكن أن يتغير بعودة الإنسان إلى طبيعته النقية.

١- أنظر: رينيه ويلك: ((مفاهيم نقدية))، مرجع سابق، صـ١٨٢-١٨٣.

٢- أنظر: د.أحمد إبراهيم الهواري: ((نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر))، مرجع سابق، صـ٢٣٢-٢٣٤.

٣- أنظر: رينيه ويلك: ((مفاهيم نقدية))، مرجع سابق، صـ١٩٨.

وهذه الرؤية تثير الدهشة، ((فمندور)) لا ينفذ إلى الإمكانيات الخصبة المتوفرة في أي من الواقعيتين، وهي إمكانيات يمكن لها أن تولِّد نقاشا مثمرا حول "طبيعة الأدب" و"هدفه" و"توجهه" و"منبعه" إلى آخره مما نجده في "نظرية الأدب" الحديثة، بشكل يختلف تماما عما رأيناه عنده. خاصة إذا ما نظرنا إلى تحليل الدكتور ((سامي سليمان أحمد)) لما أخذه ((مندور)) عن "الوجودية"، و"الواقعية الاشتراكية"؛ فهو يرى أن ما أخذه ((مندور)) في صياغته النقدية عن "الوجودية"، هو تحررها الأخلاقي من القيم المتوارثة البالية، لكن دون التعمق في ذلك، لما عند ((مندور)) من أخلاقية، تجعله يخشى أن يصيب هذا التحرر"الدين"، إذا ما تم التوسع فيه. وعلى الناحية الأخرى؛ فإن ما أخذه عن "الواقعية الاشتراكية"، هو نظرتها المتفائلة إلى الحياة، ولا مانع من الأخذ بمنظور "الواقعية النقدية" لكن شريطة ألا يؤدي ذلك إلى اليأس أو القنوط في الحياة[1]، ولا يتخطى ((مندور)) ذلك إلى البحث في الأصول الجمالية أو الفنية للأدب من منظور "الواقعية الاشتراكية" أو "الوجودية"، رغم ما لهما من وجهات نظر خاصة تجاه "الأدب" سواء في "مضمونه" أو في "صياغته".

فمن الواضح أن هناك ملمح "كلاسي" أخلاقي يحكم ما يأخذه ((مندور)) عن "الوجودية" و"الواقعية الاشتراكية"، خاصة إذا وضعنا ذلك في مقابل الوظائف الثلاث التي يضعها لمنهجه الأيديولوجي، هذه الوظائف هي:

أولا، تفسير الأعمال الأدبية وتحليلها وتوضيح الغامض منها؛ لكي يسهل على عامة القراء فهمها والتعامل معها،

١- أنظر: د.سامي سليمان أحمد: ((المؤسسة النقدية والاستجابة لتغير الواقع))، مرجع سابق، صـ٤٨.

ثانيا: تقييم هذا العمل الأدبي والفني في مستوياته المختلفة ـ كالشكل، والمضمون، واللغة، وغيره ـ.

ثالثا: توجيه الأدباء والفنانين في غير تعسف أو إملاء، وإنما العمل على محاولة تبصيرهم بقيم العصر وبحاجات الإنسان المعاصر(١).

ولا شك أن هذه الوظائف يغلب عليها الطابع المدرسي، أكثر مما يغلب عليها من وظائف "وجودية" أو "واقعية اشتراكية"؛ لذا كان الدكتور ((شكري عياد)) محقا عندما قال: ((لم يكن مندور ماركسيا إذن، ولكنه كان اشتراكيا مثاليا، وكان في أعماق وجدانه مصريا محافظا، وكذلك كان في نقده كلاسيكيا مؤمنا بالقواعد، متمسكا بالعقل و"مشاكلة الواقع" كما يفهمها الكلاسيون، لا كما يفهما الواقعيون))(٢)، على أية حال تَبْقي محاولة الدكتور ((مندور)) لتأسيس منهج نقدي خاص به، له "رؤيته" و"جدليته" الخاصة، محاولة رائدة في ذلك المجال، حتى إن كانت هذه المحاولة لم تستطع التعمق الكافي في الأصول التي يجب أن تقوم عليها، وحتى إن كانت هذه المحاولة محتوية على الكثير من "التداخل" و"التوفيق" بين أكثر من رؤية وأكثر من منهج، وهو ما أفقدها وضوحها فيما تطالب به وفيما تضعه من وظائف للنقد و"الأدب".

((عبد العظيم أنيس)) و((محمود أمين العالم)):

سبقت الإشارة إلى أن رواد "المرحلة الرومانسية" السابقة استمروا في الكتابة النقدية إبان "المرحلة الواقعية"، رغم إفلاسهم الفكري في مواجهة المشكلات الاجتماعية

١- أنظر: د.محمد مندور: ((النقد والنقاد المعاصرون))، مرجع سابق، صـ١٩٠-١٩١.

٢- د.شكري عياد: ((المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين))، مرجع سابق، صـ٣٠.

والقومية المستجدة، وهو ما جعل كتاباتهم غير مؤثّرة، وفي مقابل ذلك كان الجيل الجديد يطرح رؤيته النقدية التي تمثلت في صيغة "الالتزام الاجتماعي" في "الأدب"، لكن رواد الجيل السابق لم يقفوا موقفا حياديا حيال هذا الطرح النقدي، وإنما تضادوا معه، ودخلوا مع الجيل الجديد في معركة نقدية، حاولوا فيها الإبقاء على ملامح شبه "كلاسية"، تحوي أحيانا بعض ما سبق أن حاربوه في مَدِّهم الثوري إبان العشرينيات سابقا؛ لتصبح المعركة وكأنها حربا بين "محافظين" و"مجددين"، يعتمد "المحافظون" فيها على روافد "كلاسية" مطعمة ببعض الملامح "الرومانسية"، في مواجهة "المجددين" الذين يحاولون إرساء "الواقعية" في "النقد العربي".

كان الدكتور ((طه حسين)) (١٨٨٩-١٩٧٣) و((العقاد)) (١٨٨٩-١٩٦٤)، هما الطرف "المحافظ" في هذه المعركة، بينما كان الدكتور ((لويس عوض)) (١٩١٥-١٩٩٠) والدكتور ((محمد مندور)) (١٩٠٧-١٩٦٥)، و((محمد مفيد الشوباشي)) (١٨٩٩-١٩٨٤) و((أحمد عباس صالح)) (١٩٢٦-٢٠٠٦) وغيرهم، هم الذين قدموا "الطرح" الجديد للالتزام الاجتماعي في "الأدب"، لكن المعركة اتخذت شكلا آخر مع مجموعة المقالات التي قدمها ((عبد العظيم أنيس)) و((محمود أمين العالم))؛ نظرا لما امتازت به هذه المقالات من وعي شديد بطبيعة العلاقة بين "الأدب" و"المجتمع"، ولما احتوته من طرح جديد لقضايا "الأدب" من منظور "الواقعية" [١]، وقد جُمِعَت هذه المقالات في كتاب صغير يحمل عنوان

١- د.سيد البحراوي: ((البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث))، مرجع سابق، صـ٨٧.

"في الثقافة المصرية"[1]، من المفيد إلقاء الضوء عليه، لكونه أحد الكتب الرائدة في مسيرة "النقد الواقعي" في "الممارسة النقدية العربية".

إن المحور الأساسي الذي انطلق منه ((أنيس)) و((العالم)) في هذا الكتاب هو: "الدلالة الاجتماعية للأدب"، وذلك هو هدفهما الرئيسي من طرح مقالاتهما أساسا، يقولا في مقدمته: ((فما قصدنا أبعد من تحديد الدلالة الاجتماعية للأدب [لا الدلالة البيئية كما كان شائعا أيضا آنذاك] في ارتباط عضوي حميم مع بنيته التي تصوغه أدبا))[ص١٦]، ومرة أخري في المقدمة أيضا، يقولا عن الكتاب: ((كان الجديد فيه هو إبراز الدلالة الاجتماعية الطبقية في ارتباط عضوي مع البنية الجمالية))[ص١٩]، وقد وَجَّه البعض لهما انتقادا بأنهما اهتما اهتماما شديدا بالدلالة الاجتماعية للأدب على حساب ناحيته "الجمالية"؛ وهو ما جعل "الأدب" يبدو كأنه "انعكاسا ميكانيكيا" للمجتمع عندهما كما يذكرا[أنظر: ص٢٠].

وقد ردا على ذلك بأنهما يعتبران جمالية "الأدب" و"إبداعيته" نابعة من "نوعية التعبير" عن "الوقائع الاجتماعية"، بمعنى أن "الجمال الأدبي" يتولد من كون "الأدب" تعبيرا وتشكيلا جماليا مصاغا صياغة خاصة من وقائع اجتماعية، وهذه الصياغة الخاصة هي التي تجعل من "الأدب" "أدبا" [أنظر: ص٢٠]، والواقع أن هذا التبرير الذي يقال بعد أربع وثلاثين سنة من صدور الطبعة الأولي من الكتاب، يحمل تضاربا في مؤداه، فمن الواضح أن تصورهم

١- عبد العظيم أنيس، ومحمود أمين العالم: ((في الثقافة المصرية))، مرجع سابق، وسأذكر أرقام صفحات الإحالة منه في متن الدراسة؛ لكثرة الإحالة إليه إبان العرض له.

حول الجمالية الأدبية، وحول صياغة التعبير الأدبي غير واضح، بعكس رؤيتهم للمضمون الاجتماعي للأدب، الذي ركزُ عليه بضراوة في متن دراستهما.

بل إن التضارب يتضح في هذا التبرير نفسه، فهما يعطيان فيه الحرية للأديب أن يختار من طرائق التعبير الأدبي أي نمط يراه [تقريري . سردي . غنائي . رمزي . أو حتى أسطوري] لكي يصوغ به أدبه، لكن شريطة أن يمتلك "الأديب" "زاوية رؤية" و"زاوية موقف" تمكنه عن طريق "عملية الاختيار" أن يُعَبِّر عن "الواقع المتحقق" و"الواقع الممكن" كذلك وكأن هذه الوسائل المذكورة بين قوسين أعلاه، ليس لها أثر يذكر في هذا التعبير الواقعي ولعل تدارك ذلك هو ما جعلهما يعلقان بأن "الأدبية" تتحقق هنا عن طريق التعبير عن "الواقع" بلغة "الأدب" وليس بلغة "الواقع" نفسه، ليصبح الفرق بين "الواقع" سواء أكان "المتحقق" أو "الممكن" وبين "الأدب"، أن الأخير يُعَبِّر عن "الأول" بلغة "أدبية"، وليس بلغة "الواقع" كما هي. [أنظر: ص٢٠-٢١]

لكن ما هي طبيعة "لغة الأدب" التي يعبر بها "الأدب" عن "الواقع" فتعطيه "أدبيته"، وفيم تختلف عن "لغة الواقع" بالضبط، وهل تقتضي هذه "اللغة" دراسة لمعرفة تباينها عن "اللغة المعجمية"، ذلك ما لا يلقى اهتماما عندهما، وإنما في المقابل يعودا ليؤكدا على أهمية "المضمون الاجتماعي للأدب"؛ فيعرفا "الأدب" بأنه: (((...) تعبير إبداعي عن خبرة حية، وهو تعبير عن موقف اجتماعي مهما اختلفت أساليب تعبيره. ولهذا فأدبية الأدب، لا شعاريته أو إيديولوجيته المباشرة الزُعقة، هي ما تجعل منه أدبا)) [ص٢١، والتأكيد من عندي].

لكن أليس للأساليب الأدبية المختلفة تأثيراتها على "المضمون" الأدبي سواء أكان"اجتماعيا" أم غيره، وذلك هو ما أدركه ((أنيس)) في مقولته التالية: ((فالواقعية لا تتمثل فقط في اختيار الموضوع، وانما في الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع، في الاسلوب الذي يعبر به الكاتب عن هذا الموضوع))[صـ٣٣، وما تحته خط بصورته نفسها في النص] فما السر في هذا التذبذب الواضح في رؤية الناقدين في هذا الكتاب، هل هو ما ذكراه في مقدمته من أنهما لم يستطيعا دراسة "**الدلالة الاجتماعية لشكل وصياغة الأدب**" لعدم امتلاكهما منهجا إجرائيا واضحا في وقتها[أنظر صـ٢٣]، أم أن هناك ظروفا معينة أدت إلى توجه اهتمامهما إلى "**المضمون الاجتماعي**" بالذات دون غيره؟

الأقرب إلى الصواب أن توجه الناقدَين ـ والنقد الأدبي في ذلك الوقت بعامة ـ إلى إهمال الجانب "**الجمالي**" و"**الشكلي**" في "**الأدب**"، مع الاهتمام بالكشف عن "**مضمون العمل الأدبي**" الذي كثرت المطالبة بأن يكون "**اجتماعيا**"، كان متأثرا بما امتازت به تلك الفترة من تغير في "**التركيبية الطبقية**" للمجتمع المصري كما مر، ولما صاحب ثورة يوليو (١٩٥٢م) من صعود للطبقة الوسطي الصغيرة والعمال والفلاحين في ظل قرارات "**الثورة**" ونظامها وهو ما جعل هناك "حلم قومي" يُبَشِّر بالقضاء على المشاكل الاجتماعية التي تعاظمت من قبل من ناحية، ويطالب الأفراد بالمساهمة في بناء "**نهضة الوطن**"، التي هي ثمرة جماعية لكل المشاركين فيه من ناحية أخرى، ورغم أن بعض التغيرات السابقة كانت تالية لتاريخ تلك المقالات، أو تاريخ الطبعة الأولي للكتاب (١٩٥٥م)، ورغم أن الناقدَين تعرضا للضرر المباشر من "مجلس قيادة الثورة" بالفصل من وظيفتيهما بالجامعة عام (١٩٥٤م)، إلا أن تلك المسيرة من الأحداث كانت تترك آثارها على "النقد" بعامة منذ حقبة الأربعينيات وهو

ما ظهر في رفض "الأدب الرومانسي" بنماذجه السلبية الانهزامية الهاربة من مسؤولياتها تجاه المجتمع، في مقابل إعلاء الاهتمام بالمضمون الاجتماعي للأدب.

وذلك الوضع العام هو ما ترك آثاره على ((العالم)) و((أنيس))؛ فجعلهما يهتمان بالمضمون الاجتماعي للأدب أكثر من أي شيء آخر، وذلك هو التعليل الحقيقي لعدم التفاتهما لنواحي العمل الأدبي "الشكلية" و"الجمالية" الخالصة، وهو كذلك تعليل رفضهما لأي إعلاء للفردية طالما أنها منعزلة عن الواقع الاجتماعي، فلا يمكن النظر إلى الفرد إلا بوصفه "المساهم في بناء مجتمعه"، وعزله عن هذا "المجتمع" أو تقاعسه عن هذه "المساهمة" يهدد بضياع "الفرد"، ويهدد بفقدان قيمته الحقيقية، يقول ((العالم)): ((لأننا نؤمن ان الفرد عضو متكامل في جماعة، وان عضويته الجماعية هي استكمال اصيل لوجوده الفردي، وان في عزله عن جماعته استباحة لدمه، واهداراً لحقيقته، وان حقيقته ليست في باطنه فحسب، وانما في مساهمته الجادة كذلك في بناء الواقع))[صـ٧٥، وما تحته خط بصورته نفسها في النص].

ومن المنظور نفسه، نظر ((أنيس)) إلى تجربة "الأديب" الشخصية بوصفها: (((.) جزء صغير من الواقع، وقد تكون نقيضه. وكل كاتب لا يحاول ان [هكذا في النص] يفهم تجربته الشخصية في ضوء الواقع العام هو بلا شك فقير))[صـ٣٦]؛ لذا على "الأديب" - من منظور ((أنيس)) أيضا - قبل أي شيء أن يفهم مجتمعه ويدركه إدراكا متكاملا، لا يكتفي فيه بحدود فهمه لواقعه البسيط كالقرية أو المدينة التي يعيش فيها، وإنما عليه أن يفهم المجتمع المصري كله كوحدة بكل ما فيه من صراعات وقوى مختلفة، وهذا الفهم المتكامل ليس بكاف وحده ما لم يكن متطورا كذلك، وهذا الفهم بهاتين الصفتين معا

."التكامل" و"التطور". هو ما يكسب "الأدب" احترامه لإنسانية الإنسان، وهو ما يجعل منه "رسالة"، يؤديها "الأديب" الذي أصبح من خلال هذا الفهم للأدب ولرسالته: "رسولا مسئولا" [أنظر: ص٣١-٣٤].

وقد مر سابقا أن "الرومانسية" ترى "الأديب" كنبي، وها هو((أنيس)) هنا يطالب "الأديب" بأن يكون "رسولا"، فما الفارق بين النظرتين، الفارق أن "الرومانسية" تجعل من "الأديب" "نبيا" على سبيل التمييز والتفضيل له عن باقي البشر، خاصة مع نظرتها للأدب كتعبير ذاتي عن المشاكل الوجدانية، وبالتالي يُشغل "المؤلف" فيه بقضاياه هو وبمشاكله هو بينما الوضع يختلف فيما يطالب به ((أنيس))، فهو لا يري "الأديب" كرسول من باب التمييز، وإنما ليحمله مسئوليته تجاه مجتمعه، فهو عليه أن يسهم بدوره - من خلال "الأدب" - في بناء مجتمعه وحل مشاكله، لذا أضاف ((أنيس)) إلى وصف "رسول" وصفا آخر هو "مسئول".

وطبقا لهذا الفهم، لم يكن من الممكن لهما أن يقبلا صيغة الدكتور((طه حسين)) لتقسيم "الأدب" إلى "صورة" هي "اللغة"، و"مادة" هي "المعاني"؛ لأن ذلك لا يحقق الاستفادة من "الأدب" في تحقيق "المضمون الاجتماعي" على النحو المرجو، فهما يريان في هذا التقسيم أحد أنواع الانفصال بين "الأدب" و"مهامه الاجتماعية"، لذا قدما رؤية أخرى في مقابل ذلك، لخصاها في خمسة عناصر، هي:

أولا: ان مضمون الادب في جوهره احداث تعكس مواقف وقائع اجتماعية.

ثانيا: ان الصورة الادبية او الصياغة، عملية لتشكيل هذا المضمون وابراز عناصره وتنمية مقوماته.

ثالثا: ان تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الادبي لا يتعارض مع توكيد قيمة الصورة او الصياغة الادبية، بل قد يساعد على الكشف عن كثير من الاسرار الصياغية.

رابعا: ان النقد الادبي - على هذه الأسس السابقة - ليس دراسة لعملية الصياغة في صورتها الجامدة فحسب، بل هو استيعاب لكافة مقومات العمل الادبي وما يتفاعل فيه من علاقات واحداث وعمليات. وبهذا يصبح الكشف عن المضمون الاجتماعي ومتابعة العملية الصياغية للعمل الادبي، مهمة واحدة متكاملة.

خامسا: ومن هذا، نقرر [الكلام لهما] كذلك ان العلاقة بين الصورة والمادة او بين الصياغة والمضمون لا تكون علاقة متآزرة متسقة الا في الاعمال الادبية الناجحة، أما العمل الادبي الفاشل فهو ذلك العمل الذي يقوم بين صياغته ومضمونه تخلخل وتنافر وعدم اتساق. وعلى هذا، فان المدارس الفنية التي تهتم بالشكل قبل المضمون، كالتكعيبية مثلا، او بالمضمون قبل الشكل كالسيريالية والمستقبلية مثلا، مدارس فنية غير مكتملة. (...) اننا نؤمن ان الادب بناء متركب ينمو نموا داخليا ويصوغ واقعا اجتماعيا صياغة متسقة))[صـ٤٤-٤٥، ما تحته خط بصورته نفسها في النص].

وهذه العناصر تُمَثّل جوهر نظريتهما النقدية، لكن ثمَّة تناقض في هذه الرؤية فهما يميلان إلى الأخذ بالوحدة العضوية في صياغة العمل الأدبي، وهنا يتساءل الدكتور ((البحراوي)) كيف يمكن الجمع بين العضوية وبين الفهم الاجتماعي للعمل الأدبي، وذلك: ((لأن البناء العضوي المتركب لا يستطيع أن يصوغ واقعا اجتماعيا، وإنما يستطيع فقط

أن (يعبر) عن رؤيا خيالية ذاتية يفيض بها الشاعر الرومانسي دون غيره)) [١]، وبالتالي فإن أسسهما النظرية بها من المعوقات ما يعيق تحقيق أهدافهما النقدية، وربما لهذا السبب كان المتحقق على المستوى التطبيقي هو "البحث في موقف الكاتب الاجتماعي" أكثر من أي شيء آخر، أي أن اهتمامهما انصب على "الأديب" أكثر من الاهتمام بالأدب ذاته[٢].

التداخل المنهجي:

إن ذلك يعيدنا إلى مشكلة "التداخل المنهجي" مرة أخرى؛ لذا نجد الكثير من النقاد يؤكد أن ما قُدِّم في النهاية ليس "الواقعية" كما هي في الحقيقة، وإنما هي: "رومانسية ثورية" كما يقول الدكتور ((البحراوي))[٣]، أو هي: "نظرة تعبيرية/ رومانسية" كما يقول الدكتور ((سامي سليمان أحمد))[٤]، أو هي: "نقد تعبيري" يحاول الاقتراب من "الواقعية الاشتراكية"، دون أن يتوفر له الجهد والوقت الكافي، كما يقول الدكتور ((جابر عصفور)) عن الدكتور ((مندور))[٥]، أو هي "واقعية ساذجة متفائلة" كما يقول الدكتور ((شكري عياد))[٦]، وسوف أعود للتعليق على ذلك لاحقا.

١- د.سيد البحراوي: ((البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث))، مرجع سابق، صـ٨٧.
٢- أنظر: السابق، صـ٩٥-٩٧.
٣- السابق، صـ٩٣.
٤- أنظر: د.سامي سليمان أحمد: ((المؤسسة النقدية والاستجابة لتغير الواقع))، مرجع سابق، صـ٤٨.
٥- د.جابر عصفور: ((قراءة النقد الأدبي))، مرجع سابق، صـ٣٤٤.
٦- د.شكري عياد: ((المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين))، مرجع سابق، صـ٢٦.

على أية حال، ما يجب التأكيد عليه هنا، أن "الممارسة النقدية العربية" ظلت لفترة طويلة واقعة تحت أسر الاهتمام بالمضمون، والإعلاء من شأنه - منذ بداية "المرحلة الرومانسية" (١٩٢١-١٩٤٧) السابقة -، وقد تم هذا الإعلاء من خلال طرح صيغتين نقديتين كانت لهما السيادة على باقي الصيغ في تلك الممارسة النقدية، هاتان الصيغتان هما: "نظرية التعبير" الرومانسية و"نظرية الانعكاس" الواقعية، وقد حدث الكثير من التداخل في هذه الصيغ المطروحة، سواء مع النظرة "الإحيائية" السابقة كما مر، أو مع بعضها البعض كما هو الحال هنا، وذلك كان يسير متوائما مع الأحداث السياسية والاجتماعية في تغيراتها المختلفة، والتي انتهت بوجود حالة من الإحساس بقرب تحقيق حلم "المشروع القومي العربي"، سواء في إطار "الاجتماعي" أو "العسكري"، وكان هذا الإحساس يُلقِي بظلاله على النواحي الأدبية والنقدية.

لكن في مقابل الرغبة في تحقيق هذا "الحلم" الكبير، كان هناك الكثير من السلبيات في التطبيق، وتحديد هذه السلبيات ليس ذا أهمية هنا، لكن المهم التأكيد على ما تركته "هزيمة ١٩٦٧م" من آثار على الكيان العربي الفكري والثقافي بوجه عام، لقد كانت "الهزيمة" إعلانا عن مدي تفاقم التضارب في الممارسة العربية بشكل عام؛ لذا يصف الدكتور ((سمير قطامي)) - وهو أكاديمي أردني ولذلك دلالته في تبيان مقدار الفجيعة على المستوي العربي العام - آثار هذه الهزيمة فيقول: ((لقد تكشفت الهزيمة عن مدى التخلف الحضاري الذي تعيشه بلادنا، وعن بؤس الأوضاع التي يعيشها الإنسان العربي؛ هذا الإنسان الذي طلب إليه فجأة أن يدافع عن شرف أمته، وعن أرضها، دون أن يعد لهذه المواجهة من قبل،

فكريا وسياسيا ونفسيا، بما يكفي))[١]، ولقد كانت الاستجابة المباشرة لآثار تلك "الهزيمة" متباينة، ما بين التعلل بأسباب دينية، أو حتى "طوباوية"، أو غير ذلك من أسباب في مواجهة تفسير تلك الهزيمة، لكن على المستوي البعيد، أدت "الهزيمة" إلى مراجعة شاملةوإلى إعادة النظر في الكثير من المسلمات التي كانت سائدة[٢].

فعلى المستوي النقدي، ولَّدت "الهزيمة" "وعيا"ــ فيما يقول الدكتور ((جابر عصفور)) ـ جعل "النقاد" يبحثون عن بدائل أكثر انضباطا ـ أكثر "جذرية" بتعبيره ـ للصيغ التي توجهوا إليها من قبل، فكانت "البنيوية اللغوية" بديلا لأفكار "النقد الجديد" وكانت "البنيوية التكوينية" بديلا أكثر تماسكا لـ "نظرية الانعكاس" كما يقول[٣]. لكن الدكتور ((سيد البحراوي)) يُعَلّل التحول إلى المناهج التي تلت "الواقعية" في النقد العربي كالشكلية الروسية، و"البنيوية"، و"البنيوية التوليدية"، و"السيميوطيقا"، و"الأسلوبية" و"التفكيكية"، و"التأويلية" (الهرمنيوطيقا)، بأنها رد فعل على سيادة الاهتمام بالمضمون لفترة طويلة، خاصة وأن هذه المناهج باستثناء "التفكيكية" و"التأويلية" تهتم بالنص أولا، وقبل كل شيء، وهو في ذلك يعترف أيضا بدور "الهزيمة" في تنبيه الوعي النقدي، مما أدي إلى هذا التحول[٤].

١- د.سمير القطامي: ((هزيمة حزيران وأثرها في الرواية الأردنية))، مجلة "فصول" النقدية، [عدد٤]، المجلد السادس عشر، ربيع١٩٩٨م، القاهرة، صـ١٥٥-١٥٦.

٢- أنظر: السابق، صـ١٥٦.

٣- أنظر: د.جابر عصفور: ((نظريات معاصرة))، مكتبة الأسرة، [الهيئة المصرية العامة للكتاب]، ١٩٩٨م، القاهرة، صـ٨٩.

٤- أنظر: د.سيد البحراوي: ((البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث))، مرجع سابق، صـ١٠٥-١٠٧.

والباحث أكثر ميلا في هذا إلى رأي الدكتور ((البحراوي)) عما يقوله الدكتور ((عصفور))؛ وذلك لأن ما فعلته "هزيمة ٦٧" هو فتح باب التساؤل أمام سلبيات الممارسة العربية بوجه عام، ومنها "الممارسة النقدية"، فكان التفسير الواضح للخطأ الذي حدث هو عدم القيام بالإجراءات السليمة المطلوبة، رغم وجود كم ضخم من الشعارات المرفوعة، ومن هنا تبيَّن أن مشكلة "الممارسة العربية" بوجه عام هي مشكلة "منهج"، أو بمعني أدق مشكلة عدم وضوح الخطوات الإجرائية التي يجب أن تُتَّبَع في المنهج - أو المناهج - التي تبنتها، ومن ثم كان رد فعل "النقد" على ذلك، أن توجه إلى مناهج من سماتها أنها "صارمة" في خطواتها، و"محكمة" في إجراءاتها، مما يجعل "الناقد" مزودا "باستبصار" و"وعي" أثناء قيامه بإجراءاته النقدية الخاصة به تجاه أي عمل أدبي، وقد قمت في دراسة أخرى بتتبع أحدى أهم هذه المناهج في تأثر النقد العربي بها، وتأثيره عليها؛ لذا سوف أكتفي في تتبعي للنقد العربي هنا عند هذا الحد لكي انتقل إلي شيء آخر.

وماذا بعد؟

إن المتتبع للمسيرة النقدية والثقافية العربية، بظواهرها المختلفة، على نحو ما عرضت، يشعر بعد هذا العرض بأنه وسط متاهة ثقافية، ولا أرغب في أن أقول "الشرخ" كما قال الدكتور ((عبد العزيز حمودة))، ولعل مجموعة من الأسئلة تتولد عن الثقافة العربية بعامة، وعن الممارسة النقدية بخاصة، أولها ما السر الحقيقي وراء تداخل المناهج الذي يحدث ويتكرر على نحو ما كشفت عنه الدراسة؟ وثانيا من أي وجهة يمكن تقييم هذا الأمر؟ وفي محاولة للإجابة فإني أعتقد أن سبب التداخل هو تلك الثنائية التي عرضت لها في المرحلة الإحيائية، أقصد ثنائية الرغبة في اللحاق بالآخر الغربي، مع الحفاظ على الهوية القومية، ولا أقصد أن يُفهم من كلامي أني مع أو ضد هذه الثنائية، وذلك ردا على من

يتعجلون إصدار الأحكام، ويلخصون الموقف النقدي للناقد أو المفكر في صكه بأكليشيه جاهز مما اعتدنا عليه في ثقافتنا العربية.

إن الأمر أكثر من ذلك خطورة في الحقيقة، فأولا إن هذه الثنائية لا يمكن أن تكون حيادية في ذهن المفكر أو الناقد مهما حاول، ولا بد أن يميل إلى أحدهما، وهو أمر لا مفر منه، ولعل ذلك هو ما أدى إلى عدم نفاذ النقد الإحيائي إلى الأفق التي وصل إليها أدب تلك الفترة، وأدى إلى التداخل المنهجي في كل مرحلة مع سابقتها، وأيضا ذلك يثير إشكالية أخرى، وهي إشكالية متطلبات الواقع التي تفرض نفسها رغم كل محاولات التوازن بين الحفاظ على القومية وملامح الشخصية الوطنية، وبين الواقع الذي يتغير طبقا لقواعده الخاصة، ويتشكل وفق معطيات أخرى غير التي خططنا لها أو انطلقنا منها، وما أدل على ذلك من المفارقات الكثيرة في مسيرة ثقافتنا العربية، والتي منها: التحرر والثورية للجيل الليبرالي إبان العشرينيات، ثم عودتهم للكتابة الدينية إبان الثلاثينات، وصدامهم مع التجديديين من ذوي التوجه الاجتماعي في حقبة الأربعينيات، ومنها: حلم القومية العربية في حقبة الخمسينيات وأوائل الستينيات، والانكسار العام مع السبعينيات، وغيرها الكثير والكثير.

إذن، كيف يمكن قراءة ذلك من ناحية، وماذا على المثقف العربي والناقد العربي أن يفعل في خضم ذلك من ناحية أخرى؟ أعتقد أننا أولا بحاجة إلى الكثير من المراجعة للممارسات الثقافية التي مرت بها ثقافتنا العربية، وإن كان ما قدمته هنا هو نوع من المساهمة في ذلك، إلا أننا بحاجة إلى جهد أكبر من ذلك بكثير، وكلما كثرت البيانات المعطاه والمحللة كلما زادت النتائج الخارجة قيمة، ويجدر التنبيه إلى أن هدف المراجعة ليس تحديد الصواب والخطأ، فتلك عملية ليست على هذا القدر من الوضوح كما قد نتوهم

وذلك ردا على مِن أي وجهة يمكن أن نقيم ذلك؟ لذا يجب أن نعلم أن الهدف هو الوقوف على الواقع الفعلي للثقافة العربية الآن، أي أن هذه الدراسات للماضي، ستوظف لخدمة هذا الحاضر الذي - من منظوري - إن لم نتحرك من أجله، فسوف نواجه إشكالية كبرى في العيش معه، وفي تغييره مع مرور الزمن.

ومن ناحية أخرى، فإن أمرا جوهريا لا بد أن يتم، ففي رأيي هناك ضرورة للتخلص من عقدة ثنائية اللحاق بالآخر الغربي، مع الحفاظ على الهوية القومية، لأن في جانبيها نوعا من الخطأ، فأولا القول بضرورة اللحاق بالآخر الغربي يحمل في طياته اعترافا بفوقية ثقافية لهذا الآخر، وهو ما سيحول دون لحاقنا فعليا به، ومن ناحية ثانية فإن مجرد اللحاق بالآخر الغربي لن يحقق لنا ما نريده فعلا لواقعنا ولأمتنا العربية، وأيضا ومع كل السلبيات الإنسانية والاجتماعية والأخلاقية المشاهدة عند الغرب؛ فإن اللحاق بركبه لا يبدو مبشرا بالكثير من الآمال لواقعنا العربي المأزوم أصلا؛ لذا ففي حقيقة الأمر نحن في حاجة إلى اللحاق بالآخر الغربي، ثم تخطيه لاجتياز ما وقع فيه من أزمات لم ينجح في علاجها، وهو هدف لعمري كبير، لكن عند النظر إلى الواقع العالمي، وإلى تجارب بعض الثقافات الأخرى، نجد أن ذلك تحقق على أرض الواقع، وأن تأخرنا في المسير، سببه الأساسي غياب الرؤية الواضحة لما علينا فعله فيما نعيشه من أزمات.

وعودة إلى الشق الثاني من الثنائية، الحفاظ على القومية العربية، فأولا ما طبيعة هذه القومية التي نتحدث عنها، وفي أي عصر من العصور كانت، وما مؤشر اختلاف مفاهيمها مع تغير الزمن في العصور العربية المشرقة، فمثلا هل كان هذا المفهوم إبان حياة الرسول صلى الله عليه وسلم، هو نفسه المتشكل مع الخلافة الراشدة، ثم مع الدولة الأموية فالعباسية، مع العلم بأن في كل مرحلة من تلك كانت للأمة العربية سيادة على مجريات

العالم أجمع. إن قدّرا كبيرا من الخلط يحدث في هذا الأمر، فالهوية والقومية تتشكلان وفق معطيات كثيرة، صحيح أن ثابتا ما أو آخر يبقى بها، لكن حيويتها وقوتها يتكونان بمقدار نجاح أبنائها في التعامل مع المشكلات المتولدة في أرض الواقع، وما أدل على ما أرغب في توضيحه من الوضع العربي الراهن للهوية العربية، فبعد كل هذه الاستماتة في الحفاظ عليها، وفي عدم تشويهها بمعطيات الغرب؛ أنظر إلى أين وصلت الآن.

إذن، طريقة حفاظنا على قوميتنا بها نوع من الخطأ، أو سوء الفهم، وما يجب علينا مبدئيا هو النظر للتراث الحضاري الإنساني كله على أنه ميراث بشري، لا يستحق لأحد أن يحتكره، ونظرا لكونه بشري، فهو مثل أي عمل بشري به صواب، وبه خطأ، ودورنا الحقيقي هو اختبار وتمييز الصواب من الخطأ، وأخذ ما يتناسب، وترك ما ليس من ورائه نفع، وإذا ما توقفنا عند هذا الحد لن نكون قد أدينا المطلوب منا، بل سنكون مثل الطفيليات التي تعيش على عمل الغير، وإنما علينا تخطي ذلك إلى الإسهام في هذا التراث الحضاري البشري، لأن الحياة البشرية والواقع لن يقفا ثابتين كما هما في أي عصر من العصور، وما سوف نعده صالحا اليوم، سنرجع لنعدل عليه أو نغيره، أو نلغيه غدا.

والخطوة الجوهرية التي على النقاد اليوم فعلها هي التحاور مع النصوص الأدبية محاورة جديدة، محاورة استكشافية إن جاز القول، محاورة يمكن منها إرساء قواعد جديدة وأراء جديدة، من واقع النصوص نفسها، ثم معالجة هذه القواعد والآراء في ضوء واقعنا المعاش، وهناك ضرورة ملحة للنقاش حول هذه المحاورة فيما بعد، إذ من الواضح أن هناك حالة من الركود الثقافي في الأمة العربية الآن، فلا القارئ مهتم بما يقوله الناقد، ولا الأديب متواصل مع القارئ، والمشكلة أن في النهاية هناك ثقافة أخرى تتشكل على أرض الواقع، ثقافة غير شرعية إن صح التعبير، لأنها تتولد عبر قنوات مثل الانترنت والدش والصحف غير

المسئولة، بعيدا عن الحوار والنقاش والتمحيص، وهذا الوضع من الأوضاع المؤلمة والخطيرة في الوقت نفسه، وتتطلب استجابة خاصة.

وبعد هذه المحاولة البسيطة في استجلاء الوضع العربي الراهن، ومحاولة تقديم حلول للمشاكل التي نعيشها الآن، أقدم بعضا من محاولاتي النقدية التطبيقية، وفق تصور منهجي خاص بكل محاولة، وأترك لمن هم أكثر مني دراية ومعرفة، وللقارئ العربي، الحكم على هذه المحاولات، راجيا أن يكون فيها ولو القليل من النفع والإسهام لصالح الثقافة العربية.