القِسْمُ الثَّالِث

عَن النَّقْد الأدَبِيّ

[تاريخه وقضاياه]

obeikandl.com

obeikandl.com

مدخـــــل

فى هذه الصفحات التالية . حديث عن ظواهر النقد فى القديم والحديث لا نستطيع أن نسميه تاريخا . فالتاريخ يستقصى الظاهرة ويعمم الحكم . . . ولا نستطيع أن نسميه فلسفة جمالية ، فالفلسفة الجمالية تعنى بالتجريد والشمول . . . ولا نستطيع — حتى — أن نسميه نقداً موضوعياً . فالنقد الموضوعى حركة فى النص لتحديد قيمه الفنية والجمالية . . . ولكننا قد نستطيع أن نزعم أن فيه من يقظة الحس التاريخى ومن إيقاع الفلسفة الجمالية ومن استهداف النقد الموضوعى . وإن كان لم يتغور حقائق هذه المقولات ليعطى فيها عملاً أكاديمياً شاملاً يقول كلمته الأخيرة . إذا كانت فى الفكر النقدى — أساساً — كلمةٌ أخيرةٌ تقال .

ومهما يكن من شىء ، فإن استشراف حركة النقد فى تخلقها وصيرورتها وجدلها اللانهائى ، يمكن أن يضيف إلى واقع الوجود الإنسانى المعاش واقع الوجود الفنى المفكر ، لا يهم أن يكون بحجم المغامرة فى صميم الحركة الخالقة . أو أن يكون استشرافاً مجرد استشراف .

هل أعتذر عن قصور هذه الصفحات ؟

آمل أن تحمل ، هى بنفسها ، اعتذارها بين يديها . . وأن تنحنى فى طلب الغفران !

obeikandl.com

عن النقد . . ماهو ؟

(١)

النقد : تحليل الأعمال الفنية وتحديد قيمتها الجمالية والفنية والغائية من خلال تذوق تشترك فى تشكيله موضوعية العقل ، وانفعالية الوجدان ، . . أى أن النقد عملية مركبة تنطوى على عناصر من التحليل والتقييم والكشف عن جوانب الكمال والنقص فى العمل الفنى وتحديد مستوياتهما فيه .

وإذا مارس النقد فعله فى نص معين (قصيدة أو قصة أو مسرحية) كان فعله هذا نقدا بالمعنى الدقيق لكلمة النقد ، لأنه يقوم بتشريح دقيق للعمل الإبداعى ، وبإضاءة كاملة لظواهره الجمالية والفنية . . . أما إذا مارس النقد فعله فى مجموعة من النصوص (قصائد أو قصصاً أو مسرحيات) ، فإن حصاد هذا الفعل يمكن أن يسمى قاعدة أو نظرية نقدية ، لأنه يقوم فى هذا الصدد برصد ملامح عامة تتحقق فى مجموعة النصوص ، وتصلح هذه الوضعية العامة المشتركة لكى تصير قاعدة أو نظرية نقدية(١) .

(٢)

وإذا كان الأدب — كما هو معروف — عملا إبداعياً يستلهم وحيه من الواقع الطبيعى والواقع الإنسانى ، فإن النقد عمل تحليلى يستلهم قيمه من واقع العمل الأدبى مستعينا فى ذلك بمجموع خبرات الناقد الحياتية المباشرة . وتأسيساً على ذلك : فإن علينا أن نفهم أن النقد مرحلة تالية للإبداع ، لأن الإبداع هو المجال الحيوى الذى يمارس النقد فيه وجوده الحقيقى . ويقتنص من ظواهره الفنية قواعده النقدية . . على أنه فى العصر الحديث ، وبعد أن استقرت تقاليد الأنواع الأدبية ، أخذ النقد بزمام المبادأة ، فبشّر

---

(١) انظر : النقد الأدبى للدكتورة سمير القلماوى ص ١٢ — ١٣ .

بكثير من القيم الجديدة ، وعمل على خلق كثير من المناخات الفنية التى احتضنت أبرز تيارات العصر المتّسمة فى عمومها بسمات الثورة والتمرد والانقلاب . . . كما أن علينا أن نفهم أن هذا العمل التحليلى الذى يقوم به النقد ليس مجرد شرح مدرسى للنصوص يتناول المفردات والمعنى والهدف ولكنه عملية تحليلية تكشف طبيعة العناصر المكونة للعمل الأدبى مادة وبناء ، تشكيلا جمالياً ورؤية فنية تسكن هذا التشكيل ، قيما أدبية ووسائط تحمل هذه القيم الأدبية ، إلى آخر ما يمكن اكتشافه فى العمل الأدبى من مادة وصور وبناء وتشكيل وقيم ، مع التركيز فى كل أولئك على تحديد نوعية الأسلوب الذى يواجه به كل فنان مادته وتشكيله (على أن نفهم لفظة الأسلوب بمعناها الواسع فليس المقصود بذلك طرق الأداء اللغوى فحسب ، بل المقصود منحى الكاتب العام وطريقتـــه فى التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء . . فيدخل فى معنى الأسلوب — مثلا — أن هذا الكاتب أو ذاك مثالى أو واقعى ، كما يدخل فيه أنه مترسل أو متكلف فى طريقة الأداء اللغوى) (١) . أى أن النقد يتكئ على مجموعة من الأساسيات فى مواجهته للنص المنقود حتى يستطيع فى النهاية أن يعطى المتلقى إضاءة كاشفة تضىء كل جوانب العمل الإبداعى ، فهو (يرجع إلى أسس فنية خاصة بالأجناس الأدبية ، وبالمعانى التى يتناولها الكاتب وصلتها بالحقيقة والمجتمع ، والغرض الفنى الذى يهدف إليه ، ثم فى صياغة المعانى وعرضها ؛ ويرجع — كذلك — إلى مجموعة من النظريات والإدراكات النفسية والاجتماعية وهى أسس ثقافته الفنية ، كما يرجع إلى مجموعة من القيم التى تتغير من عصر إلى عصر ، ومن بيئة إلى أخرى ، ومن أدب إلى أدب ، وله — بعد ذلك كله — تجاربه الفنية الطويلة فيما اطلع عليه من نصوص أدبية . وهو بعد ذلك كله ، يثير فى كل عمل أدبى المسائل الخاصة على حسب أهداف الكاتب ومدى نجاحه فى إخراجها ، وفى هذه الاعتبارات الأخيرة تتمثل ذاتية الناقد ، إلى

---

(١) د . محمد مندور — فى الأدب والنقد ص ١٠ .

جانب ما تجب مراعاته من الحقائق الموضوعية الأخرى(١)) .

(٣)

والنقد يدخل فى مباراة ليس مع النص المنقود وحده فحسب ، ولكن كذلك مع مراحل النقد التى تعاقبت على هذا النص ، مصادقة أو مصادمة ، وهذه الوجهة فى النقد تحيله إلى تاريخ فنى بكامله ، لأنه يقفز بنا — من مواجهة النص وحده — إلى مواجهة الحركة النقدية المتواترة ، فيعارض أو يؤيد ، ويطلعنا من خلال هذا الجدل مع فكر الآخرين — فى عصره وفى كل العصور — على جوانب مختلفة من الرؤية النقدية التى يمكن أن يُواجَه بها نص أو مجموعة من النصوص .

مثلا كان الفصل بين شكل العمل الإبداعى ومضمونه جزءاً من بنية الحركة النقدية فى مرحلة من مراحل التاريخ ، ولكن النقد الحديث رفض هذا الفصل رفضاً قاطعاً ، لأن العمل الفنى — فيما يرى النقد الحديث — وحدة متكاملة لا ينفصل فيها الشكل عن المضمون عن الوسائط الفنية التى تجسد مضموناً معيناً فى شكل معين ، فالمضمون قد يصبح مجرد (خبر) حين يفقد شكله الفنى ، وكذلك يصبح الشكل مجرد بلاغة جوفاء حين يفقد محتواه الذى ينبض بمضمون الموقف الفنان من الإنسان والكون وما بعد الطبيعة . فالحدث — كما يقول الدكتور رشاد رشدى — لا قيمة له فى نفسه ، (وإنما قيمته فى قدرته على تجسيم الشكل . وكذلك الظلال والألوان فى الصورة ، والنسب والأبعاد فى التمثال ، والأنغام والألحان فى الموسيقى ، لا قيمة لها فى ذاتها ، وإنما قيمتها فى تتابعها فى نظام معين يحقق إثارة إحساس بالطبيعى أى بالشكل ، لأن الشكل هو إخضاع الحقائق لإثارة إحساس معين ، لا السعى وراء الحقائق فى ذاتها ولذاتها)(٢) .

---

(١) د . محمد غنيمى هلال — النقد الأدبى الحديث ص ١٨ .

(٢) د . رشاد رشدى — ما هو الأدب ص ٥٧ — ٥٨ .

من هنا نرى أن العملية النقدية مسددة إلى اتجاهين فى وقتٍ معاً ، فهى من جهة تواجه النص لا ستبطان ظواهره الفنية والجمالية والإنسانية ، وهى من جهة أخرى تواجه التقاليد النقدية المستقرة لتدير معها حوارا قد يفضى إلى الموافقة . وقد يفضى إلى المفارقة . وقد رأينا كيف واجه النقد الحديث واحدة من هذه الظواهر النقدية المستقرة — فيما يتعلق بشكل العمل الفنى ومضمونه — وكيف استطاع أن ينتقل منها لظاهرة بديلة .

(٤)

ومهمة النقد هى أن يقربنا من العمل الأدبى وأن يضيف إلى فهمنا لهذا العمل فهمه الخاص له ، وأن يوسع من رقعة إحساسنا به ، وأن يولد فينا نوعاً من النزوع إلى إعادة خلقه من خلال قراءتنا له . . . وقد تتجاوز هذه المهمة هذه الحدود ، حين يكون الأثر المنقود تراثياً موغلا فى الزمن التاريخى حينذاك يصبح على النقدأن يهيىء النص للقراءة المعاصرة . وأن يهيىء المتلقى للقراءة التراثية ، وأن يعيد — من خلال هذا الفعل النقدى الجسيم — تشكيل المتلقى والتراث ، وهى مهمة هائلة تستدعى ثقافة موسوعية تشمل الحاضر والماضى ، وتستقرئ ملامح المستقبل البعيد .

وليست تلك فقط هى مهمة النقد ، فإنه مطالب كذلك بتأصيل الأنواع الأدبية المستحدثة ، وبنوع من محاكمة الإبداع الأدبى على ضوء فلسفة ذاتية يشترك فيها العقل والوجدان ، وبالتحرر الكامل من جواذب التعصب الذى يحجب الرؤية الواضحة والاستشفاف السليم ، وبالمعرفة الشاملة لمفاهيم المصطلح النقدى على نحو قاطع ويقينى ، حتى لا يضل فى غابات هذا المصطلح أو يتعامل به على نحو من التجوز العائم الفضفاض .

(٥)

وللنقد صلات حميمة بكافة العلوم الإنسانية التى تكب على دراسة الإنسان بما هو إنسان ، كالفلسفة والتاريخ والاجتماع والنفس وعلوم اللغة ، وليست هذه الصلات الحميمة بهذه العلوم الإنسانية اونا من الترف الذاتى الذى يمارسه النقد هكذا بلا تبرير ، وإنما هى صلات جذرية تكوّن الخلفية الثقافية التى ينبغى توافرها للعملية النقدية حتى تستطيع أن تنجز مهماتها بنوع من النفاذ والشمول واستقصاء البعد الحقيقى الذى يتميز به نوع عن نوع ، ويتفاضل فنان عن فنان .

وتتضح صلة النقد بالفلسفة فى كون الفلسفة بحثاً عن (الحقيقة) فى الإنسان والكون وما وراء الكون ، وفى كون النقد بحثاً فى الأدب الذى هو سياحة مستمرة فى طبيعة الإنسان والكون وما وراء الكون . . أى أن الفلسفة — فى بحثها عن الحقيقة — تجريد وسيلته التأمل ، والنقد — فى بحثه عن الحقيقة — تجسيد وسيلته الفن ، أى أنهما يلتقيان جميعاً على طريق البحث عن جواهر الأشياء .

وقديماً نشأ النقد فى حضن الفلسفة اليونانية على أيدى آبائها الأولين ، سقراط ، وأفلاطون ، وأرسطو . . ولم تذبل بينهما هذه العلاقة الحميمة بل استطردت فيما سمى حديثاً بعلم الجمال .

وإذا كانت الفلسفة قديما قد أوغلت فى رصد قوانين الوجود ككل شامل ينطوى النقد والإبداع جميعا فى إهابه ، فإن علم الجمال الحديث كان أقرب إلى التحدد فى دوائر الوجود الفنى ، فقد نشأ هذا العلم ليبحث عن طبيعة الجمال فى الفن ، وعن البواعث والعلل التى تثير هذا الحس الجمالى فى الخالق والعمل والمتلقى على السواء . . أى أن الفلسفة الجمالية لم تلهث وراء استظهار حقيقة الجمال فى الطبيعة لأن وجود الجمال فى الطبيعة وجود موضوعى يوشك أن يكون هو الطبيعة نفسها ، ولكنها توفرت

على استظهار حقائق الجمال فى الفن الذى هو ثمرة طبيعية لقاء الفنان بالطبيعة .

ويمكن أن نرتد (ببدور) الفلسفة الجمالية الحديثة إلى عصور الفكر اليونانى القديم ، فنجد أفكارا أو مداخل إلى هذه الفلسفة الجمالية فى فكر أفلاطون الذى زعم أن الشعر محاكاة — فى النهاية — لعالم المثل ؛ وهو عالم (الجمال المطلق) . . ثم فكر أرسطو الذى رأى أن الشعر يثير فينا نوعا من المتاع الجمالى أو اللذة الفنية ، ويطهرنا من العواطف الضارة عن طريق إطلاقه لانفعالاتنا الحبيسة أو مشاعرنا المكبوتة . . . ثم لدى (لونجينوس) فى القرن الثالث الميلادى ، الذى ذهب إلى أن غاية الشعر غاية جمالية ، تهدف ليس إلى غاية تربوية أو غاية أخلاقية أو غاية نفسية كما ذهب إلى ذلك أفلاطون وأرسطو ، وإنما إلى غاية جمالية عن طريق التأثير الجمالى الناشىء عن تكويناته الخاصة .

(٦)

ويتصل النقد (بالتاريخ) اتصالا وثيقا ، لأن النقد لا يستطيع أن يعمل فى ظل (اللاتاريخى) ، فقد تبدو حاجة الناقد ضرورية إلى تفهم حقائق التاريخ ومناهجه وفلسفاته من جهة . كذلك تبدو حاجته ضرورية إلى الاستعانة بهذه الحقائق وهذه الفلسفات التاريخية من جهة أخرى ، فالتاريخ والنقد على المستوى الموضوعى يتلاقيان تلاقيا جدليا إذ أن التاريخ هو الإطار الطبيعى الذى تتخلق فيه الظواهر الأدبية كموضوع للنقد ، وتتخلق فيه الظواهر النقدية المصاحبة للإبداع كحركة تحليلية وتركيبية تفسر العمل وتصعد إلى ملاحظة الكل الرابط بين الأعمال ، وفى هذه وتلك تتأثر الحركة النقدية بملامح المرحلة التاريخية سياسيا واجتماعيا وعقليا ، بحيث يمكن أن نفهم روح العصر من مقولات الإبداع ومقولات نقد هذا الإبداع فى ذلك العصر .

كذلك تتلاقى فلسفة النقد الأدبى الحديث مع فلسفة التاريخ الحديث أو ما يمكن

تسميته (النقد التاريخى) : إذ لم يعد التاريخ بحثا عن الامتداد الزمنى فى الماضى بوصفه إطارا لما وقع فيه من حوادث ، ولكنه أصبح كشفا عن القيم الإنسانية فيما تكشف عنه هذه الحوادث من قوانين إنسانية محدودة بعواملها التاريخية ، كقوانين الاقتصاد السياسى فى المجتمعات الماضية ، أو كعوامل التقدم الثقافى أو انحطاطه ... وفى كل ذلك يحاول المؤرخ أن يستنبط قواعده عن حقائق التاريخ بوصفها حقائق موضوعية ، ولكنه يرتبها فى سلسلة منطقية خاصة خاضعة لهدفه الذى يرمى إليه فى التأويل ، وبهذا يكون التاريخ كشفا عن قيم إنسانية فى الماضى ، وهذه القيم لا يمكن أن تكون موضوعية محضة ، إذ تتطلب شرحا وتأويلا ، والحقائق التاريخية فيها ليست إلا لبنة أو تعلة لقضايا المؤرخ ، وفيها يعود المؤلف فى شروحه الصادرة عن فهمه للماضى إلى الحاضر ليوسع آفاقه وينمى جوانبه ، فتتولد المعانى الإنسانية مجردة فى عاقبة الأمر من معناها الزمنى لتصير مقوما من مقومات الحضارة ، أو قضية من قضايا الحاضر التى توجه المستقبل ، فتكشف بذلك عن الخصائص الدائمة للوجود الإنسانى(١) .

فإذا كانت هذه خصائص فلسفة التاريخ ، فهى قريبة قريبا جميما من خصائص فلسفة النقد ، فالاستقصاء الكمى لم يعد مهمة النقد الحديث بقدر ما عادت هذه المهمة محاولة للكشف عن مجموع القيم الإنسانية والجمالية التى يحملها النص الأدبى ... وحتى هذا الكشف عن مجموع هذه القيم لم يعد هو المهمة الوحيدة للنقد الحديث بقدر ما عادت هذه المهمة محاولة تأويل هذه القيم وتوظيفها فى عملية تطوير الحياة الإنسانية للإنسان المعاصر وحتى هذا الحضور المعاصر للإنسان الحديث لم يعد هو المهمة الوحيدة للنقد الحديث بقدر ما عادت هذه المهمة محاولة رسم خريطة المستقبل الحضارى بكل ما ينهض عليه هذا المستقبل الحضارى من قيم وخصائص ومقومات .

(٧)

وبين النقد وعلم النفس وشائج كثيرة وعميقة ، فإن علم النفس بغوصه

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٧

إلى أعمق أعماق الظاهرة الإنسانية فى محاولة لرصد ذبذبات الذات واضطراباها بين المد والانحسار فى غيمها وإشراقها جميعا ، يقدم للنقد الأدبى ثروة هائلة من المعارف النفسية التى يستطيع (فى ضوئها) أن يفسر الظاهرة الأدبية وأن يلقى على بواعثها و حقائقها معاً بعض الأنوار الكاشفة التى تضع أيدينا على كثير من خفاياها و منحنياتها الشاجنة .

فقضايا (التجربة الأدبية) و (الصدق الفنى) و (الخيال) و (الأصالة) و (العاطفة) و (الشخصية) و (الأسلوب) وغيرها من قضايا النقد الأدبى يمكن أن نستهدى فى فهمها بعلم النفس لما لها من صلات واشجة بعالم الذات وما يكتنف هذا العالم من مؤثرات بيئية و اجتماعية و عقلية وحضارية .

وكما يلاحظ (هربرت ريد) فإن النقد الحديث لا يحبس نفسه فى (دائرة العمل الفنى) وحده فحسب ، ولكنه يتخطى هذه الدائرة لكى يواجه (العملية الفنية) نفسها ، وما يمكن أن يكون عليه الفنان فى لحظات الخلق والإبداع من مستوى عقلى وانفعالى ولغوى إذا جاز أن يقال(١) .

غير أن النقد يواجه — فى اتصاله بعلم النفس — عديداً من التحديات التى ينبغى أن يتيقظ لها جيداً ، حتى لا تستحيل العملية النقدية إلى لهث وراء حقائق علم النفس ، وحتى لا يصبح النقد تشريحاً نفسيا يبعد بالتقييم النقدى عن رصد ظواهر النص الجمالية إلى رصد ظواهر المبدع النفسية وحتى لا تتعادل دلالة الجودة مع دلالة الرداءة فى العمل الأدبى بما هما شاهدان صادقان على طبيعة المناخ النفسى وطبيعة الملكة الخالقة ، وحتى لا نحصر (النفس) كعالم لا نهائى فى (علم النفس) كمناهج محدودة وغير مستقرة ، ونظر إليها من خلال هذا المنظور الضيق القلق .

وإذن فقصارى النقد أن يعمل فى ضوء علم النفس ، لا أن يصطنع حقائقه ومناهجه وقضاياه ؛ فلكل علم طبيعى أو إنسانى نحومه الواضحة المحددة وأن اختلفت فى بعض الزوايا والاتجاهات من هنا أو من هناك .

---

(١) انظر : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده للأستاذ محمد خلف الله أحمد .

(٨)

وبين النقد وعلوم اللغة ليس مجرد صلة أو وشائج رابطة ، ولكن بينهما تلازماً وجوديا ، بمعنى أن النقد عمل باللغة وعمل فى اللغة ، لأن الفكر بلا لغة همهمة خرساء لا تبين ، ولأن اللغة بلا تفكير مجرد حجارة لا تنبىء عن احتمال بناء . . ومن هنا كان النقد فى حاجة — دائماً — إلى المعرفة البصيرة بتاريخ اللغة ، وبتطور دلالاتها ، والوقوف على معانى الألفاظ الاشتقاقية ومعانيها الاصطلاحية . فإن هو استظهر هذه القضايا على نحو من الأصالة والوعى أمكن أن يخلق فى المناخ الأدبى اتجاها نحو تعصير اللغة وتطوير دلالات الألفاظ ، وتجاوز النمط القاموس إلى أنماط الالتحام المباشر بمعاناة الخلق والتعبير ... وهذا هو ما يعطى الفنان إمكان التمرد على أدب الذاكرة ، وإمكان التمرد فى وجه تجميد اللغة قاموسا ودلالة عند عصر البداوة أو عند عصر التدوين وإمكان أن لا يخلط فى فهمه لنماذج التراث إذ يصبح ملماً إلماماً شاملا بتاريخ الوضع اللغوى ، وتواريخ تطور الدلالة بتطور العصور . . . وليست المعرفة اللغوية التى يطالب باستظهارها النقد هى مجرد المعرفة التاريخية بنشأة اللغة وتطور دلالاتها جيلا بعد جيل .

أما عن حاجة النقد إلى (علوم) اللغة ، بعد إلمامه باللغة نفسها دلالة وقاموسا ، فإن النقد لا يستغنى عنها إذا أراد أن يكون نقدا صوابيا عميقا ، إذ أن مادة الأدب هى الكلمات والجمل : الكلمات بما لها من جرس ودلالة وهذا يستلزم أن يكون النقد على وعى بعلوم الأصوات والدلالة فى معناها الحديث ، والجمل بما فيها من كلمات وما تستلزمه من ترتيب خاص أو تدل عليه من معان مختلفة وما ترسم تبعا لهذا الترتيب من صور ، وهذا يستلزم أن يكون النقد على وعى بعلم النحو وعلم البلاغة كما هما فى القديم ، وبعلوم التركيب والأسلوب الحديثين ، فيما تشتمل عليه هذه العلوم من قوانين لغوية فى الحاضر أو فى تاريخ اللغة الطويل(١) .

---

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٧

وتأسيسا على ذلك نستطيع أن نفهم وثاقة الصلة بين النقد وعلوم أخرى كثيرة ، كعلم الاجتماع والعلوم الطبيعية وغير أولئك من العلوم القديمة والحديثة على تفاوت طبيعي في أحجام هذه الصلات في القديم والحديث على السواء :

(٩)

وفي ضوء هذه التحديدات المقاربة ، تتحدد اتجاهات النقد الأدبي فيما يلي من اتجاهات :

النقد الفلسفي : وهو النقد الذي يحاكم النص في ضوء قوانين فلسفية شاملة تقوم أساساً على مجموعة من الإدراكات الجمالية المعللة .

والنقد التاريخي : هو النقد الذي يفسر ظواهر الأدب على ضوء قوانينه الذاتية المشتبكة مع قوانين كافة الظواهر الفاعلة فيها والمنفعلة بها في إطار الزمن الماضي والزمن المعاصر والزمن المستقبل .

والنقد النفسي : وهو النقد الذي ينظر إلى الأثر الأدبي على أساس أنه تعبير عن العالم الذاتي للفنان ، بكل ما يموج به هذا العالم من عواطف ونوازع ومكبوتات ، ثم يبني تقويمه لهذا الأثر في ضوء بلاغة الفنان واقتداره على إبراز هذا العالم الذاتي في إبداعه .

والنقد اللغوي : وهو النقد الذي يتعامل مع النص من خلال الالتزام بقضايا اللغة قاموسا ودلالة ووضعا ، ويحرص مع ذلك على دفع الإبداع في اتجاه الحسارة اللغوية تركيباً واشتقاقاً وفعلا في قوانين الجمل والسياقات .

والنقد الاجتماعي : وهو النقد الذي يرى في الفن مرآة عاكسة للعصر ويقيسه بمدى ما عبر عنه من هموم اجتماعية كانت تملأ وجدان هذا العصر في طور معين من أطوار التاريخ عاش في قلبه الفنان .

(١٠)

ومهما يكن من أمر هذه التحديدات المقاربة أو هذه الاتجاهات الأساسية في النقد ، فإن قضيةً صميميةً ينبغي أن تستقطب اهتمامات الباحثين في هذا المجال . وهي أن النقد عمل إبداعي تمتزج فيه الرؤية الفنية بالحس الفلسفي ، وهو عالم محدد بظواهره الذاتية التي تعمل في إطار نوع من العلاقات الجمالية والتقنية بعيدا عن الغياب في أرض غريبة ، وإن كان مع ذلك لا يرفض أن يقبس من هنا جذوة أو يقترض من هنا زادا ، على أن تصير هذه كلها دماً يصب في شرايينه وليس وجهاً مستعارا يخلع في ملامحه الشائهة وجهه الحقيقي .

obeikandl.com

عن النقد اليونانى القديم

(١)

نشأ النقد فى اليونان القديمة ، حين توفر شعراؤها وفلاسفتها على ملاحظة الظواهر الفنية الشائعة فى الإبداع ، ثم حين حاولوا أن يؤصلوا لهذه الظواهر وأن يعودوا بها إلى أصول كونية قديمة قدم هذا العالم الكبير ، وكانت جهود اليونانيين فى هذا الصدد موازية لجهود أخرى بذلوها على صعيد التأصيل للفكر الفلسفى والفكر الاجتماعى والفكر السياسى والفكر الأخلاقى.

وطبيعى أن تكون نشأة النقد كنشأة غيره من العلوم — ساذجة وفطرية بادئة ، وقد مارس الشعراء هذا النقد البادىء حين راجعوا إبداعهم الشعرى مرة بعد مرة ، وحين عنّ لهم فى القراءة الثانية والثالثة لهذا الإبداع أن يغيروا هنا وأن يحوروا هناك، حتى استوت لهم نوعية من الإبداع المتكامل شكلا ومضمونا تمثل فى ملحمتى هوميروس (الإلياذة) و (الأوديسا) وإذا كانت أصول الأدب اليونانى القديم قد فقدت ولم يبق لنا إلا أن نبدأ هذا الأدب اليونانى بهوميروس ، فإن من المؤكد أن ملحمتيه السالفتين لم تخلقا من لاشىء كما لاحظ ذلك « باورا » (وأن عمل هوميروس كانت خاتمة تراث طويل من شعر الأناشيد وأنه مدين لهذا التراث بقصصه ولغته وعروضه وكثير من حيله الشعرية التى جعلت شعره سهلا أخاذا ، ولعله قد أدرج فى شعره شذرات من قصائد سابقة . وإن كان يحتمل أنه قد غير فيها كثيرا خلال عملية بناء شعره هو) (١) .

(٢)

ثم تلت ذلك مرحلة الرواية والرواة الذين تدخلوا بالتغيير اللغوى والبيانى فى بعض ماروووه من شعر « هوميروس » وشعر « هيسيود » الذى

(١) س . م . باورا الأدب اليونانى القديم ص ٨

عاش بعده بنحو قرن وتوجه بابداعه الشعرى إلى التعبير عن حياة الفلاحين وأعمالهم وما يموج فى أعماقهم من رؤى وانفعالات . . وقد ظل الرواة يمارسون هذا الفصل النقدى فيما يروونه من أشعار حتى القرن السادس قبل الميلاد حين دونت هذه الأشعار.

(٣)

وكان هذا التدوين نفسه مرحلة تالية لمرحلة النقد الذى مارسه الرواة عـــا صاحب هذا التدوين من تحقيق ودراسة للنصوص بعد جمعها واستقصائها ، مما يعد بحق أول مراحل النقد العلمى النابع من واقع إبداعى فرض نفسه — بتدوينه — على ذاكرة التاريخ الصحيح.

(٤)

ثم تطور النقد اليونانى حين بحث فى أساليب الأنواع الشعرية وموضوعاتها وأغراضها . (ونحن نلمس عند أريستوفان تطور النقد عند اليونان ورقيه فلم يعد مقصورا على شىء من الإصلاح والتهذيب يتناول الشعر فى أثناء روايته أوتدوينه ، بل أصبح يثير مشاكل الشعر الأساسية ، ويجيب عليها ، فهو يبحث فى موضوعاته وأساليبه وأغراضه ، وليس من شك فى أن ملهاة « الضفادع » وما عرضت له من نقد تجعلنا نعجب اليوم كيف استطاع اليونان فى هذا العصر المتقدم أن يعالجوا مسائل الشعر على هذا النحو فيصوروها فى مسرحياتهم) (١) .

(٥)

وحين حملت الفلسفة عبء التصدى للإبداع بالنقد ، وكان ذلك بداية لتأصيل الأنواع الأدبية وتجسيداً لقوانينها التقنية والجمالية ، وقد بدأ أبو الفلسفة اليونانية « سقراط » هذه الرحلة بتحديد مصادر الشعر فرأى أن الإلهام — لا الحكمة — هو المنبع الذى يصدر عنه الشعراء فى إبداعهم الشعرى (فالشعراء لا يصدرون فى الشعر عن حكمة . ولكنه ضرب من النبوغ والإلهام

(١) د . شوقى ضيف : فى النقد الأدبى ص ١٢

أنهم كالقديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها) (١) .

كما رأى أنه مادام الإلهام هو المصدر الحقيقى للشعر العظيم ، فلا بد أن يكون هذا الإلهام صادرا عن النشوة الإلهية . (وحين يظفر ذلك الإلهام بروح ساذجة طاهرة فإنه يوقظها ويسمو بها فتمجد – بأناشيد أو بأية أشعار أخرى – مآثر الأجداد : فتربى الأجيال . أما ذلك الذى حرم النشوة الصادرة عن آلهة الفنون ، ثم يجترىء على الاقتراب من أبواب الشعر ، واهما أن الصنعة تكفى لخلق الشاعر ، فإنه لن يكون سوى شاعر ناقص ؛ لأن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراق فيه إذا ما قرن بشعر الملهم) (٢) . . . . وهكذا وضع سقراط أساس نظرية الإلهام – لا الصنعة – فى الشعر. هذا إذا سلمنا بأن المحاورات هى بالفعل من أقوال سقراط ، وليست وليدة خيال أفلاطون الذى يمكن أن يكون قد تمثل شخصية أستاذه تمثلا صحيحاً كما يفعل الراوى بأبطاله – وأنطقها – على النحو الذى فعل – بكل المضامين التى أراد أن يوصل لها هو فى الفكر الأدبى اليونانى (٣) .

(٦)

أما أفلاطون فقد أرسى نظرية فى الشعر عرفت فى تاريخ النقد الأدبى بنظرية (المحاكاة) . وخلاصة هذه النظرية أن الوجود يتسلسل فى ثلاث دوائر : دائرة المثل والمدركات العقلية وهى دائرة الحقائق الكلية ، ودائرة العالم المحس أو العالم الطبيعى وما فيه من أحياء وأشياء ، وكل ما فى هذه الدائرة الثانية هو تقليد أو محاكاة لمثاله المجرد فى الدائرة الأولى ، ثم دائرة الفن بما فيه من شعر وتشكيل وتصوير ، وكل ما فى هذه الدائرة الثالثة هو

---

(١) محاورات أفلاطون – ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود ص ٧٦ .

(٢) أنظر : النقد الأدبى الحديث للدكتور غنيمى هلال ٢٦ .

(٣) أنظر : محاورات أفلاطون – للمقدمة .

تقليد أو محاكاة للمحاكاة، وهو من هذه الوجهة كذلك ينبغى أن يزاد ويطرد عن جمهورية أفلاطون المثالية (١) .

ولأفلاطون فى الخطابة آراء نقدية جهيرة . فهو يرى أن الخطابة السديدة يجب أن تؤدى إلى الحقيقة (ففن الكلام الحق الذى لا يقود إلى تملك الحقيقة لا وجود له ، ولن يوجد أبداً) (٢) . ولكى تؤدى الخطابة إلى الحقيقة لا بد من توافر المبدأين : أن يقسم المرء الأشياء إلى أنواعها بحيث تظل الأشياء المتجانسة — طبيعية — مندرجة تحت جنسها لا يحاول أن يفصل أى جزء منها كما يفعل المثال الردىء الذى يشوه بعمله ما يصنعه من تماثيل (٣) . . . ويرى أفلاطون أن على الخطيب أن يعرف إلى من يتوجه فى قوله . أى عليه أن يراعى مقتضى الحال (فعلى المرء — لكى يكون قادراً على الخطابة — أن يعرف ما للنفوس من أنواع ، وعلى قدر هذه الأنواع تكون الصفات . وهو ما يختلف به الناس فى أخلاقهم . . . ولكل حالة نفسية نوع خاص من الخطابة . . فعلى ، إذن ، كى أولد فى النفوس نوعاً من الإقناع ، أن أطابق بين كلامى وطبيعتهم ، وإذا توافرت للمرء هذه المبادىء عرف متى يجب أن يتكلم ، ومتى يجب عليه أن يمتنع عن الكلام ، ومتى يليق أن يكون موجزاً أو مطيلا أو مبالغاً . أما قبل الوقوف على هذه المبادىء فلا وسيلة له إلى التعرف على ذلك) (٤) . . . . ثم يتحدث أفلاطون عن تواتر أجزاء الخطابة فى نسق عضوى متناغم فيقول على لسان سقراط يخاطب فيدروس : (أحسب أنك توافقنى على أن كل خطاب يجب أن يكون منظماً ، مثل الكائن الحى ، ذا جسم خاص به كما هو ، فلا يكون مبتور

---

(١) أنظر : جمهورية أفلاطون ترجمة : فؤاد زكريا — الكتاب العاشر ص ٣٥٩ وما بعدها .

(٢) أفلاطون : فيدروس ص ٢٦٠ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٦٦ .

(٤) المرجع السابق ص ٢٧١ ، ٢٧٢ .

الرأس أو القدم ولكنه فى جسده و أعضائه مؤلف بحيث تتحقق الصلة بين كل عضو وآخر ، ثم بين الأعضاء جميعاً (١)) .

(٧)

وبظهور أرسطو تتغير ملامح الحركة النقدية اليونانية تماماً ، فقد ارتضى منهج (الاستقراء) فى مواجهة منهج (الاستنتاج) الذى كان قد إرتضاه من قبل أستاذه أفلاطون ، واستطاع أرسطو من خلال منهجه الاستقرائى أن ينتهى به إلى قواعد عامة جعلها أساساً لعمله النقدى والعلمى : النقدى كما فى كتابه (الشعر) و (الخطابة) . والعلمى كما فى سائر أعماله التى خاض بها فى مجالات المنطق ، و الحيوان و النبات ، وفلسفة ماوراء الطبيعة .

وإذا كان ما يهمنا هنا هو الجانب النقدى من فكر أرسطو ، فإننا نلاحظ أن نظرية المحاكاة التى نادى بها أفلاطون من قبله قد استقطبت جانباً كبيراً من نشاطه النقدى ، حتى ليمكن أن يقال : إن هذه النظرية ظلت محوراً لفكره النقدى فقبل جوانب منها ورفض جوانب أخرى ، ووافق على بعض أسسها الفلسفية كما هى ، وخطا ببعضها الآخر إلى الأمام خطوات هائلة أو حائلة . . . فقد وافق أرسطو أستاذه أفلاطون على أن الشعر ضرب من ضروب (المحاكاة) للطبيعة ، ولكنه خالفه فى طبيعة هذه المحاكاة ، فهى ليست تقليداً حرفياً للطبيعة ولكنها إعادة خلق الطبيعة ، ثم مضى أرسطو فى مخالفة أستاذه خطوة أخرى ، فرأى أن الشعر إذا كان يحاكى الطبيعة محاكاة خالقة فإن الطبيعة لا تحاكى شيئاً وراءها ، على النقيض مما رأى أستاذه من أن الطبيعة تحاكى بدورها عالم المثل . . . وقد أعطى أرسطو للقضية تفصيلات مفيدة ، فزعم أن بعض الفنون التى تحاكى الطبيعة بالالون والشكل (كالتصوير والنحت) تقترب من نقل الطبيعة كما هى ، وأن بعض الفنون التى تحاكى الطبيعة بالصوت (كالرقص والموسيقى والشعر (تبتعد

(١) انظر : أفلاطون – فيدروس – ص ٢٦٤ .

عن نقل الطبيعة كما هى ، لأنها تعيد صياغة الطبيعة كما يراها الفنان أو كما يراها الشاعر . . . وكما يحدث فى نقل الطبيعة الجامدة أو محاكاتها يحدث فى نقل الطبيعة الحية (الإنسانية) ومحاكاتها ، فالشاعر يضيف إلى الطبيعة أو يختصر ويصور العواطف خيراً أو شراً مما هى ، أى أن الفن فى النهاية ليس نقلا حرفياً موازياً للأصل المحاكى .

ويقسم أرسطو المحاكاة وفق عناصر ثلاثة : —

١ — **وسيلة المحاكاة** : التى تختلف باختلاف الفنون المعبر بها عنها ، لأنها فى الأدب غيرها فى التصوير غيرها فى الموسيقى ، فمثلا هى فى الشعر الوزن أو الإيقاع واللفظ والنغم ، وهى فى الفنون التشكيلية الامتداد المكانى الذى يقابله الامتداد الزمانى فى فن الشعر .

٢ — **موضوع المحاكاة** : فالفن يحاكى الطبيعة الجامدة والطبيعة الحية ليس كما هما ؛ وإنما أفضل أو أدنى مما هما .

٣ — **منهج المحاكاة** : الذى يختلف كذلك باختلاف الفنون ، فهى إما محاكاة سردية عن طريق الرواية ، أو محاكاة تشخيصية عن طريق المسرح ، لأن الرواية فى المحاكاة الأولى تحاكى الفصل بالرواية عنه ، ولأن المسرحية فى المحاكاة الثانية تحاكى الفصل بالفعل ذاته .

ويرى أرسطو أن المحاكاة من جهة ، ولذة العلم من جهة ثانية ، هما الحافز الحقيقى الذى دفع الإنسان القديم إلى قول الشعر ، لأن المحاكاة نزعة راسخة فى طبيعة الإنسان ، والشعر كفن إيقاعى يتوافق مع ميل هذا الإنسان المبدئى إلى الإيقاع والانسجام . . ولأن لذة العلم نابعة من شوه الإنسان إلى المعرفة ، والشعر كفن خالق للطبيعة عن طريق المحاكاة الفاعلة يحقق للإنسان نوعاً من السرور الدافع إلى مزيد من الكشف والمعرفة ، أى أن المتعة والمنفعة هما السبب الحقيقى الحافز وراء عملية الإبداع الشعرى .

والشعر – كما يرى أرسطو – لا يصور الحياة كما هى ، محدودة تافهة التفصيلات و لكنه يصورها كما ينبغى أن تكون ، على أن نثق أن عالم الممكن الذى يخلقه الشاعر أكثر حلولا مادياً من عالم التجارب ، لأنه يحلّق فوق الأشياء الواقعية ويمد طموحه إلى ما ينبغى أن تصبح عليه هذه الأشياء . . . ومن هنا فإن الشعر يعكس الجانب العام ، لا الشاذ ، وهذا هو الفرق بينه وبين التاريخ ، فالتاريخ يركز على الخاص ، أما الشعر فإنه يركز على العام ، وإن كان يقتنص هذا العام من استقراء الملامح الخاصة لمجمل الظاهرة ويقرر أرسطو : (أن الشعر أسمى من التاريخ منزلة فلسفية وأخطر منه مضموناً ، وذلك لأن أقوال الشعر أقرب فى طبيعتها إلى طبيعة الأحكام الكلية ، على حين أن أقوال التاريخ تجىء عن أحداث جزئية فردية) . وليس معنى ذلك أن أرسطو يعمم الأحكام أو يقرر حقائق كلية تصدق على مفردات كثيرة فى آن واحد ، لأن القصد هنا متوجه إلى جانب صميمى من الحقيقة ، وهو : (ضرورة الحدوث) . . . (ومن هذا الجانب نستطيع أن ننظر إلى التاريخ على أنه وصف للحوادث التى تنهم الروابط السببية بينها بحيث لا نرى رؤية واضحة كيف تجىء الحادثة الفلانية علة أو معلولا للحادثة الفلانية ، بسبب كثرة التفصيلات التى تكتنف المواقف وتلفها فى ضباب الغموض ، وأما الشعر والتراجيديا بصفة خاصة ، فيصور الرابطة الضرورية المحتومة التى تجعل مصير الإنسان نتيجة لازمة عن شخصيته وطرائق سلوكه(١) .

وقد قسم أرسطو الشعر إلى أنواع : قصصى وغنائى وتمثيلى . . . . ولكنه لم يشترط الوزن فى الشعر حتى يصبح شعراً ، لأن من النظم نظماً موزوناً ولكنه لا يرقى بحال إلى مرتبة الشعر الحقيقى.

كما أنه فرق بين الملحمة والمأساة على أساس أن الملحمة حكاية إخبارية

---

(١) د. زكى نجيب محمود فى مقدمة كتاب الشعر لأرسطو – ص (ز)

تعتمد على وزن خاص ولا تتحدد بزمن معين ، ولذلك كانت تطول طولا مسرفاً ، بخلاف المأساة التى تجسد الفعل عن طريق الحضور المسرحى فى مصاحبة نوع من الأوزان والأنغام محددة بوحدة زمنية قصيرة .

وقد وضع أرسطو للمسرحية أصولا يجب أن تراعى ، وهى :

وحدة الزمان .

ووحدة المكان .

ووحدة الفعل .

وإن كان لم يركز تماماً إلا على وحدة الفعل ، أى وحدة الموضوع ؛ أما وحدة الزمان ووحدة المكان فقد أشار إليهما إشارة عابرة ، لأنه لا يمكن التزامهما حرفياً .

ومهما يكن من شىء ، فقد ظل كتاب (الشعر) لأرسطو على شرائعه النقدية على الكتاب والمبدعين حتى استحالوا جواره إلى ظلال باهتة ، وما تزال أصول تنظيمية كثيرة ضمها هذا الكتاب الرائد تعمل عملها الفاعل فى تاريخ الحركة النقدية والإبداعية المعاصرة ، مع التسليم بحتمية تطوير بعض من مقولاتها الفنية والفكرية لتلائم منطق العصر وطبيعة الإبداع فيه .

وفى الخطابة — كما فى الشعر والدراما — ترك أرسطو مجموعة من المقولات النقدية العميقة ضمنها كتابه (الخطابة) حيث قسمها إلى ثلاثة أقسام : تحدث فى الأول عن أنواع الخطابة من سياسية إلى قضائية إلى حفلية وأبان عن ملامح وخصائص وغايات كل قسم منها . . . وتحدث فى الثانى عن عواطف السامعين وطرق الإقناع ووسائله . . . وتحدث فى الثالث عن العبارة وكيف أننا مطالبون ليس بأن نعرف فقط ماذا نقول ، بل كيف نقول ما نعرف بشكل بليغ يمتلك عواطف المتلقى أو السامع ، ثم يفيض

فى طبيعة الفرق بين لغة النثر ولغة النثر ملاحظاً أن طرائق البيان فى النوعين واحدة ، كما أنه يلاحظ أن كل نوع من أنواع الخطابة له أسلوبه الذى يلائمه .

وهكذا نرى أن أرسطو لا يتناول عناصر الأدب تناولا يتسم بالشمول فحسب ، ولكنه يميل — إلى جانب الشمول والاستقصاء — إلى دراسة الأنواع الأدبية على أضواء من الفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال جميعاً ، ثم يفضى من هذا المنحى التحليلى إلى منحى آخر أخطر وأعظم هو منحى التأصيل والتنظير فى مثل هذه المرحلة الباكرة من عمر الزمن والتاريخ والإنسان .

واستجابة لهذه السطوة الفكرية التى فرضها أرسطو على الفكر النقدى ، دار النقد الرومانى فى فلكه وسار فى غباره ونوع على اللحن الأساسى الذى أطلقته قيثارة هذا الرائد الجليل ، فكانت أعمال (سيشرون . . . وكوينتليان . . وهو راس) متابعة فاهمة للأعمال النظيرة فى الفكر اليونانى . وكانت أعمال (لونجينوس) نوعاً من الانطلاق المكبل إذا شئنا أن نقول ، فقد أتيح له شىء من المقارنة بين الآراء اليونانية والآراء الرومانية فى بعض مسائل الأدب والفن ، وإن ظل أسير المدى الذى تركه الفكر اليونانى مليئاً بكنوز الكشف ، ولآلىء الأعمال .

(٨)

ويمكننا أن نميز فى هذه المرحلة الباكرة من عمر النقد ملامح (المنهج التأثرى) الذى صاحب ظهور فنون الأدب وبخاصة فنون الشعر ، وهو خطوة طبيعية فى طريق التطور النقدى الذى يبدأ بالضرورة من نقطة التأثر المباشر بالنص والحكم عليه من خلال هذا التأثر الوجدانى . . . كما يمكننا أن نميز ملامح (المنهج الاعتقادى) . ولعلنا نجد مثلا واضحاً لذلك فى نقد الشاعر اليونانى الكوميدى أرستوفان لكبار شعراء التراجيديا من اليونان القدماء وهم

ايسكيلوس وسوفوكليس ويوروبيدس فى مسرحية (الضفادع). والدارس لأدب أرستوفان وحياته لن يغيب عنه أنه فى هذا التحكيم قد صدر عن معتقداته الدينية والاجتماعية الخاصة. بحكم أنه كان من كبار الأثرياء المحافظين اجتماعياً والمتزمتين دينياً. مما يؤكد أن منهجه النقدى منهج اعتقادى تلا المنهج التأثرى تاريخياً (١) كما يمكننا كذلك أن نميز ملامح (المنهج الموضوعى) الذى ولد على يد أرسطو فى كتابه: (الخطابة) و (الشعر) قائماً على أسس ومبادئ خاصة بكل فن.

(١) انظر، الأدب وفنونه – الدكتور محمد مندور – ص ١٤١

عن النقد العربى القديم

(١)

بدأ النقد العربى – فى الجاهلية – نقداً ساذجاً تلقائياً يلقى بالأحكام الذوقية العامة التى تتناول اللفظ والمعنى الجزئى من وجهة انفعالية تأثرية لا تستند فى أحكامها إلى قواعد مقررة أو فلسفات عامة تميز اتجاهاً عن اتجاه. كانت الأسواق ولقاءات الشعراء بجماهيرهم ، فى الجاهلية والإسلام معاً ، هى المجال الذى تتحرك فيه الظاهرة النقدية التى حمل الشعراء أنفسهم رايتها الأولى فنقد بعضهم بعضاً واستدرك بعضهم على بعض ، وتشكل من خلال ذلك اتجاهان :

اتجاه نقدى ذاتى : يمارس الشاعر فيه ألواناً من المراجعات الفنية التى يعاود فيها تنقيح عمله الشعرى وتسوية مثاله الفنى شكلا ومضموناً ، وقد أطلق على بعض الإبداع الشعرى الذى خضع لهذه الظاهرة مصطلح (الحوليات) لأن الشاعر كان يستغرق فى كتابة القصيدة الواحدة من هذا النوع حولا كاملا ، أى أنه كان يكتب القصيدة على مراحل ، ويعاود المراجعة والتفكير ومعاناة الخلق فى كل مرحلة قبل أن يستطرد منها إلى المرحلة التى تليها ، وهذا حتى يصل فى نهاية الحول إلى نهاية القصيدة ، حتى قالوا : (خير الشعر الحولى المنقّح) ويعد الشاعر الجاهلى (زهير) مثالا ناطقاً على مثل هذا الاتجاه :.. وطبيعى أن جمهور الشعر من جهة ، وطموح الشاعر من جهة أخرى ، ومجد القبيلة التى ينتمى إليها من جهة ثالثة ، كانت من وراء هذه المراجعات وهذه المعاودات :

واتجاه نقدى غيرى : مارس الشعراء والنقاد فيه ألواناً من الاستدراكات الفنية على هذا الشاعر أو ذاك فالنابغة – مثلا – كانت تضرب له قبة حمراء ، ينشد الشعراء أمامه قصائدهم فيحكم لشاعر ، ويستدرك على شاعر ، وممن

أشاد بهم الأعشى والخنساء وممن استدرك عليهم حسان بن ثابت حينما أنشده قصيدة قال فيها :

لنا الجفنات الغر يلمعن فى الضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما
ولدنا بنى العنقاء وابنى محرق فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما

فقال له النابغة : (أنت شاعر ، ولكنك أقللت جفانك وأسيافك وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك) . . . وأم جندبة زوج امرئ القيس وقد احتكم إليها زوجها وغريمه الشاعر علقمة بن عبدة أيهما أوصف للفرس ، فقضت لعلقمة على زوجها معللة هذا الحكم تعليلا رائعاً وإن كان جزئياً ، فقالت لزوجها : علقمة أشعر منك ، قال : وكيف ذلك ؟ قالت : لأنك قلت :

فللسوط ألهوب وللساق درة وللزجر منه وقعُ أخرجَ مُهذب

فجهدت فرسك بسوطك فى زجرك ، ومريته فأتبعته بساقك . . . أما علقمة فقال :

فعفى على آثارهن بحاصب وغيبة شؤبوب من السد ملهب
فأدركهن ثانياً من عنانه يمر كمر الرائح المتحلب

فوصف الفرس بأنه أدرك الطريدة ثانياً من عنانه لم يضربه بسوط ولم يتعبه ، فطلقها زوجها على الفور !!

(وبقيت الحال كذلك حتى ظهر الإسلام ، فنهض الشعر واختصم الشعراء حول هذا الدين الجديد ما بين داعٍ إليه منتصرٍ له وداع عنه مناهض له ؛ وكان الرسول وخلفاؤه يؤثرون من الشعر ما هو سبيل إلى الأخلاق الفاضلة والتعاليم الإسلامية ، ولعل عمر بن الخطاب فى نقده زهير ابن أبي سلمى كان مثلا للنقد الإيجابى القائم على التفسير والتعليل حين قال فيه : إنه كان لا يعاظل فى الكلام وكان يتجنب وحشى الشعر ولم يمدح

أحداً إلا بما فيه) (١) .

وهكذا كان النقد فى العصرين الجاهلى وصدر الإسلام لمحاً فطرياً ساذجاً يجرى على نمط من التفضيل بين شاعر وشاعر ، أو بين بيت وبيت . أو بين معنى ومعنى ، دون أن يترقى من ذلك إلى لمح الظواهر العامة المشتركة أو الفارقة مما يصلح أساساً لتقنين مذهب أو تأصيل اتجاه . . . ثم كان (إلى جانب ذلك مافعلته قريش فى أنها وقفت موقف المتخير الناقد تختار من كل قبيلة أحسن ما عندها من ألفاظ وأساليب ، وتبسط سلطان لغتها على القبائل الأخرى، فكان الشعراء يشعرون بلغة قريش) (٢) .

(٢)

وفى العصر الأموى : بدأت طلائع النقد المعلل — الذى يضع التقاليد الجاهلية مثالا لما يريد من شعر — فى الظهور كقوة نقدية منظمة بعض الشىء فدار حول فحول الشعراء وشعراء الغزل ، وشعراء الأحزاب السياسية المختلفة ووجد بجانب هذا النقد الفنى نقد آخر لغوى ينهض على أساس من الصلة بين الأدب وأصول النحو واللغة والعروض مع بعض من الإطلالات الفنية الناقدة ، واتسع النقد فلوحظت فيه علاقة الشاعر بشعره ، وعلاقة البيئة بالإبداع والمبدع ، وعلاقة النوعية العقائدية بالنوعية الفنية ، إلى جانب ماظهر من تصحيح النظر فى الشعر من حيث صحة الإسناد والرواية والأصل(٣)

وقد ازدهر النقد الأموى فى بيئات ثلاث : فى الحجاز وفى العراق وفى الشام .

أما فى الحجاز فقد ظهر أدب يتسم بالرقة والإغراق فى التعبير عن حياة

---

(١) أحمد الشايب — أصول النقد الأدبى ص ١١٠ .

(٢) أحمد أمين — النقد الأدبى ص ٤١٦ .

(٣) أنظر : أصول النقد الأدبى — الشايب — ص ١١٠ ، ١١١ .

اللهو والمجون استتبع نقداً جديداً يتسق مع روح هذا الأدب فى هذه الأغراض .

وأما فى العراق : فقد كان الشعر العراقى يشابه الشعر الجاهلى فى موضوعه وفحولته وأسلوبه ، فالفخر بالأصول والعصبيات والصراع بين الشعراء خلف لنا شعر النقائض والأراجيز ، واحتذاء النمط الجاهلى خلف لنا نوعا من النقد يفاضل بين الشعراء ويوازن بين أعمال الشعرية ، ويميز بين طرائق التعبير على أساس من فحولة الأسلوب . . . ونمو الحركات السياسية ، خلف لنا نوعا من الشعر الذى يرفض التوجه للأمراء والتمسح بالملوك واستجداء المال بالمدح — كما فى الشعر الخارجى — نمت إلى جواره حركة نقدية مالت إلى تقييم للشعر على ضوء التزامه بالقيم الدينية والخلقية .

وأما فى الشام — حيث انتشر أدب المديح للخلفاء الذين استوطنوه — فقد مال النقد إلى تقييم الحركة الشعرية على ضوء اقترابها أو ابتعادها عن القيم الفنية الموروثة وبخاصة فى شعر المديح(١) .

فكل النقد فى هذه البيئات المختلفة فى هذا العصر الأموى كان يدور — كما يقول أحمد أمين : (حول تفضيل شاعر على شاعر ، وميزة شاعر على شاعر وميزة الشعراء بعضهم على بعض ، وتخير الألفاظ ، وحسن الصياغة أو قبحها . . . وكل ذلك مبنى على الذوق الفطرى الذى تهذبه البيئة وترقيه الحضارة) (٢) .

(٣)

وفى العصر العباسى : تحول النقد إلى الوجهة الذوقية العلمية ، بمعنى أنه بدأ يستند فى أحكامه ومقاييسه الفنية إلى مجموعة من الأصول والقواعد المقررة ، كما بدأ يحاكم الظاهرة الإبداعية على ضوء انتمائها إلى القديم أو الحديث وعلى ضوء انحصارها فى الموروث الثقافى أو انفتاحها على

---

(١) انظر : النقد الأدبى لأحمد أمين — ص ٤١٩ وما بعدها .

(٢) المرجع السابق ص ٤٣٤ .

الوافد المستحدث ، ثم بدأت الحركة النقدية نفسها تحاول أن تبحث لنفسها عن صيغة خاصة تواكب الظاهرة الإبداعية من جهة ، وتعمل – وإن كان ذلك مجرد لمح أويكاد – على تعبيد الطريق أمام خلق جديد من جهة أخرى.

وعلى أية حال ، فقد كان ابن سلام الجمحى فى كتابه (طبقات الشعراء) من أوائل النقاد الذين نبهوا إلى أن (للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات) ، وإن كثيرا من الشعر الجاهل منحول لما أصاب روايته من خلل وفساد ، ثم هو يضع الشعراء فى طبقات أو فصائل مستبعدا – من مملكته – للشعراء المحدثين. ولكن هذا الكتاب على الرغم من كل شىء كان – كما يقول الدكتور شوقى ضيف – خير ما جاءنا من اللغويين حتى القرن الثالث للهجرة(١) . . . إلا أنه على فضله – كما يقول أحمد أمين – ككل كتاب يعد طليعة فى فن من الفنون (ينقصه الترتيب المحكم والنظام الدقيق ، فيأتى من بعده من يكملون نقصه ويحكمون نظامه ، وكذلك كان ، فقد أتى مؤلفوا النقد بعده يوسعون نظرياته ويزيدون كلا منها شرحاً وتعليلا ودقة وتفصيلا) (٢) .

(٤)

ثم حاول المتكلمون فى النقد محاولات موفقة مع بدايات التأثر بالفكر المترجم، فدفعوا النقد فى اتجاه الإفادة من الفكر الفلسفى اليونانى ، كما فى صحيفة بشر بن المعتمر – وهو من المعتزلة – من تركيز على مجانبة التوعر والتعقيد والتكلف واغتصاب الخلق الفنى ، ومراعاة التوازن والانسجام بين أقدار المعانى وبين أوزان المستمعين ، وبين أقدار الحالات (فتجعل لكل طبقة كلاماً ولكل حالة مقاماً حتى تقسم أقدار المعانى على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار الحالات) (٣) . وهذا هو مقتضى الحال كما

---

(١) انظر : النقد – للدكتور شوقى ضيف ص ٤٥ .

(٢) أحمد أمين – النقد الأدبى ص ٤٤٠ .

(٣) بشر بن المعتمر – الصحيفة – عن كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى ص ١٣٥ .

فهمه أفلاطون وأرسطو . . وكما فى فكر الجاحظ — وهو من المعتزلة أيضاً — من فهم جيد لبعض أصول النظرية النقدية ، كالذى نراه عنده من فهم لطبيعة الوحدة الموضوعية فى القصيدة الذى سماه (القِران) وهو التسلسل المنطقى بين الأبيات فيما يرويه الرجاز ، ثم يفسره بالتشابه والموافقة ، ويوضحه بروايته لما قاله بعض الشعراء لآخر : (أنا أشعر منك . . . لأنى أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه) . . . وكالذى تراه عنده من فهم لطبيعة البناء الفنى فى الشعر حيث عاب على بعض الشعراء بناء قصائدهم على الحكمة فحسب لأن ذلك يخلّ بالبناء الفنى للقصيدة حيث يجعلها أبياتاً مستقلا بعضها عن بعض (. . . لو أن شعر صالح بن عبد القدوس . . . كان مفرّقاً فى أشعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما هى عليه بطبقات ، ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالاً لم تسر ، ولم تجر مجرى النوادر ، ومتى لم يخرج السامع من شىء إلى شىء لم يكن لذلك عنده موقع) (١) .

(٥)

وحين انقسم النقاد إلى مشايعين للقديم ومشايعين للجديد ، جاء ابن قتيبة ليضع فى مقدمة كتابه (الشعر والشعراء) رأيه المُسخِّف لفكرة تفضيل القدماء لأنهم قدماء وتأخير المحدثين لأنهم محدثون ، فكل قديم كان حديثاً فى عصره كما قال ابن قتيبة : (ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد ، أو استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، أو إلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين ، وأعطيت كلا حظه ووفرت عليه حقه . فإنى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه فى متخيّره ، ويرذّل الشعر الرصين ولا عيب له عندنا إلا أنه قيل

---

(١) البيان والتبيين — ج ١ ص ٢٠٦ .

فى زمانه ، أو أنه رأى قائله . ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده فى كل دهر وجعل كل قديم حديثاً فى عصره ، وكل شرف خارجية فى أوله فقد كان جرير والفرزدق والأخطل أمثالهم يعدّون محدثين ، وكان أبوعمرو بن العلاء يقول : لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى خصمت بروايته . ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا ، كالخريمى والعتابى والحسن بن هانئ وأشباههم . فكل من أتى بحسن من قول أوفعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، لم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه ، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه) (١) .

وقال : (. . ولا أحسب أحداً من أهل التمييز والنظر ، نظر بعين العدل وترك طريق التقليد ؛ يستطيع أن يقدم أحداً من المتقدمين المكثرين على أحد إلا بأن يرى الجيد فى شعره أكثر من الجيد فى شعر غيره)(٢)... وهذه نظرة تقدمية فى عصره بلا جدال . ولكن ابن قتيبة لم يحافظ على هذه النظرية التقدمية فى نقده للشعر وتقييمه للشعراء ، فقد ارتدّ فى مواطن أخرى من الكتاب إلى القول بأنه : (ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فيقف على منزل عامر ، أو يبكى عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى)(٣) .

(٦)

ثم جاء ابن المعتز ليكون أول من يلاحظ الظاهرة البديعية على نحو

---

(١) الشعر والشعراء ج ١ ص ٦٨ – ٦٩ .

(٢) الشعر والشعراء ج ١ – ص ٨٧ .

(٣) الشعر والشعراء – ج ١ – ص ٨٢

منهجي استغراقي ، فقد ألف كتابه (البديع) ونبه في مقدمته إلى أن هذه اللون كان موجوداً في الشعر الجاهلي والشعر الإسلامي مفرقاً عفواً ، فجاء بشار ومسلم وأبو نواس ومن تقيلهم فكثر في أشعارهم وعرف في زمانهم ؛ ثم جاء أبو تمام من بعدهم فشغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه .... ويرى الدكتور محمد مندور : أن ابن المعتز قد ساعد على خلق النقد المنهجي بتحديده لخصائص مذهب البديع من جهة ووضعه اصطلاحات لتلك الخصائص من جهة أخرى ، وعنه أخذ من جاء بعده(١) .

(٧)

ثم جاء قدامة بن جعفر ، وكان فلاسفة العرب قد ترجموا عن الفكر اليوناني بعض أعماله الهامة ، فوجد النقاد في هذا الفكر مجالا لسياحاتهم الفكرية فأطالوا فيه التأمل وأكثروا منه الاقتباس ، وإن كانوا لم يفيدوا من كتاب (الشعر) (لأرسطو) مثل الذي أفادوه من كتابه (الخطابة) ، ربما لأن كتاب الشعر يتحدث عن نوعية من الفنون التي لم تكن موجودة عند العرب ، فليس لهم بها بصر وليست لهم تجربة فيها ، مما أنتج بواراً فلسفيا في حركة النقد العربي إلا لوامع عند أمثال صاحبنا (قدامة) الذي مال إلى دراسة الأجناس الأدبية في ضوء فلسفة أرسطو النقدية ، فقد أخضع الشعر العربي لهذه الفلسفة اليونانية وأسرف على نفسه وعلى الشعر العربي معا في تطبيق المنطق ، حدوداً ورسوما على تقسيماته وتفريعاته ، ولكنه وضع منهجا وسار عليه ، فهو في الفصل الأول يعرف الشعر ويرسم خطة الكتاب ، وفي الفصل الثاني يذكر محسنات الشعر في مفرداته ومركباته ، وفي الفصل الثالث يذكر عيوب الشعر في مفرداته ومركباته .

ويلاحظ بعض الدراسين(٢) أن كتابي ابن المعتز في (البديع) ، وقدامة في (نقد الشعر) لم يضيفا إلى النقد العربي خطوة إلى الأمام ،

---

(١) انظر : النقد المنهجي عند العرب – للدكتور محمد مندور – ص ٦١ .

(٢) أنظر : أحمد أمين – في النقد الأدبي ، ومحمد مندور في النقد المنهجي عند العرب .

بقدر ما أضافا تقسيمات شكلية ومصطلحات جامدة تلاحظ الظواهر الخارجية ولا تعانق النصوص من داخلها .

(٨)

ثم جاء الصولى والآمدى ليضعا أصول مدرستين نقديتين على أثر الخصومة بين الأدباء حول أيهما أفضل : أبو تمام أو البحترى . . . فألف الصولى كتابه (أخبار أبى تمام) مشايعا لأبى تمام ، وألف الآمدى كتابه (الموازنة) مشايعا للبحترى .. وقد أقاما منهجهما فى الكتابين على النظر فى شعر الشاعرين والموازنة بين ما قالاه فى موضوع ، أو التقيا معا على معنى ، أو قاربا فى مطلع .

(٩)

ثم اشتعلت نار خصومة أخرى بين المتنبى وخصومه رصدها القاضى عبد العزيز الجرجانى فى كتابه (الوساطة بين المتنبى وخصومه) عرض خلالها نوعية المطاعن التى وردت على شعر المتنبى ثم عرض لشيوع هذه المطاعن فى الشعر العربى كله ، ثم قدم دفاعا مجيدا عن شاعره الأثير المتنبى ، إلا أنه كان فى كل أولئك يتسم بروح الموضوعية العلمية التى تليق بعقلية قاض ورع بحق ، ولم يخل الكتاب مع ذلك من تقرير بعض الحقائق النقدية الجديرة بالتقدير والإعجاب كتقريره مبدأ الفصل بين الشعر والقيم الدينية فيما هو بصدد لدراسة شعر أبى نواس الخارج عن سواء الحسن الدينى الملتزم الوقور .

(١٠)

وفى هذه الأثناء نمت الدراسات القرآنية ، أو دراسة الإعجاز القرآنى ومحاولة تحديد المناحى الجمالية والبيانية فى أسلوبه وصوره ... وفى هذا الصدد ينبغى أن نوجه إلى قضية خطيرة يجب أن تأخذ حقها من الدراسة والبحث وهى قضية توجيه النقد فى ظل دراسة الإعجاز القرآنى نحو المثالية

النقدية، لأن الإعجاز فى القرآن مُعْطى إلهىّ يتعالى على النقد أن يقول فيه كلمته الأخيرة ، أما الشعر فمُعْطى إنسانىّ تتوجه إليه الحركة النقدية بالجرح والتعديل دون مبالاة .

(١١)

وتوالت حركات النقد فظهر كتاب (اليتيمة) للثعالبى الذى لم يخل من نظرات نقدية صائبة مع توجهه فى الأساس إلى التراجم المطولة والوجيزة..وظهر كتاب (الأغانى) لأبى الفرج الأصفهانى ليضيف بعضاً آخر من هذه النظريات النقدية . . . وظهر كتاب (الصناعتين) لأبى هلال العسكرى منوعا فيه على الأسس التى اشتقها قدامة ومطبقا عليها وإن مال — كسابقه — إلى البلاغة أكثر من ميله إلى النقد .

(١٢)

ثم توج الجرجانى هذه الرحلة بكتابيه (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز) أما الكتاب الأول (أسرار البلاغة) فقد جنح جنوحا واضحا صوب البحث البلاغى التقعيدى ، فدرس (الحقيقة) و (المجاز) وصحح للقدماء تصورهم المضطرب للمجاز وقسمه إلى نوعين : (مجاز لغوى) و(مجاز عقلى) ثم قسم المجاز اللغوى إلى نوعين : أحدهما يقوم على التشبيه ، وأما الآخر فعبارة عن كل لفظ استعمل مكان لفظ آخر لصلة بينهما ، وقد سمى عبد القاهر المجاز الأرسطى الذى يجيز إطلاق اسم الجنس على النوع ، واسم النوع على الجنس ، واسم النوع على نوع آخر (مجازا مرسلا) ، أما المجاز الذى يقوم على التشبيه والذى يسميه أرسطو (صورة) فيسميه عبد القاهر (استعارة) . أما المجاز العقلى فهو من ابتكار عبد القاهر ، وقد أنفق فى الدفاع عنه جهداً غير قليل ، وإن كان الأساس الذى بنى عليه تمييز هذا المجاز المعروف محل نظر كما يرى الدكتور طه حسين(١) .

---

(١) انظر : تمهيد فى البيان العربى — للدكتور طه حسين — فى مقدمة كتاب نقد النثر لقدامة — ص ٣٠ .

(أما كتاب « دلائل الإعجاز » فيحاول فيه عبد القاهر أن يثبت « إعجاز القرآن » وهو أمر جعله علماء الكلام الغرض من البيان من عهد بعيد ، ولكى يصل عبد القاهر إلى هذه الغاية يبدأ بحثه بنقض نظريتين قديمتين : إحداهما تجعل جمال الكلام فى اللفظ ، والأخرى تجعله فى المعنى ، ثم ينتهى به البحث إلى أن الجمال ليس فى اللفظ ولا فى المعنى ، وإنما هو نظم الكلام ، أى فى الأسلوب ، ثم يحاول بعد ذلك أن يبين فيم يكون جمال الأسلوب وروعته فيدرس (الجملة) بالتفصيل منفردة ومتصلة ، فيضطره البحث إلى الكلام على أهمية حروف العطف وقيمة الإيجاز والإطناب ، وضرورة ، مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، وبذلك يضع أساس « علم المعانى المشهور » ولا يسع من يقرأ « دلائل الإعجاز » إلا أن يعترف بما أنفق عبد القاهر من جهد صادق خصب فى التأليف بين قواعد النحو العربى ، وبين آراء أرسطو العامة فى الجملة والأسلوب والفصول ، وقد وفق عبد القاهر فيما حاول توفيقا يدعو إلى الإعجاب . وإذا كان الجاحظ هو واضع أساس البيان العربى حقا فعبد القاهر هو الذى رفع قواعده ، وأحكم بناءه)(١) .

وكانت أصالة عبد القاهر الجرجانى أظهر من سواه فى نظريته فى النظم (وقد مس فيها نواحى جمالية التقى فيها مع بعض علماء الجمال فى العصر الحديث ، وانتبه إلى دقائق فى طبيعة اللغة وصلتها بالتفكير ، وفى صلة الصياغة بالفكرة ، وفى قيمة المحسنات وصلتها بعلاقات الألفاظ فى التركيب ، وتآزر الجمل فى بناء الصورة الأدبية . وكان فى كل ذلك فيلسوفا من فلاسفة النقد ، وتجلت فى فلسفته أصالته على الرغم من إفادته من أرسطو عن فهم وبصيرة)(٢) .

---

(١) المصدر السابق ص ٣١ .

(٢) دكتور / محمد غنيمى هلال – النقد الأدبى الحديث ص ٦٨٨ .

ويمكن بعد ذلك ، أن نلاحظ ظهور التيار الذى نقل النقد إلى البلاغة مع التسليم البدئى بضرورة أن تلوح هذا الأفق بعد الظواهر النقدية الخالصة .

ومهما يكن من شئ فقد كتب أبو العلاء المعرى (رسالة الغفران) من منظور نقدى وإن اتسم نقده بالنزعة الخيالية .. وكتب ابن شهيد الأندلسى رسالة (التوابع والزوابع) وفيها أنطق الجن بنقد الشعراء والأدباء . وكتب ابن رشيق كتابيه (العمدة) و (قراضة الذهب) . . وكتب ابن سنان الخفاجى كتابه (سر الفصاحة) . ولعل من أهم الكتب التى ظهرت فى هذا الطور كتاب (المثل السائر) لابن الأثير فقد وقع فيه صاحبه على آراء نقدية قيمة ربما يكون قد سبق إليها ، ومع ذلك فقد كان يزعمها لنفسه فى كثير من الاعتزاز والفخر . وهناك بعد ذلك بعض الكتب التى ليست نقداً كلها . وإن كانت فيها لمحات نقدية تلوح هنا وهناك . ككتاب (زهر الآداب) للحصرى وكتاب (المستطرف من كل فن مستظرف للأبشيهى(١) .

(١٤)

ويرى بعض الباحثين أن اتجاهات النقد عند العرب جارت سنة الطبيعة فترقت من طور البساطة بما جد عليها من عوامل الرقى الاجتماعى والفكرى (وعلى هذا ارتقى الذوق العربى فى الفن ... من مجرد الانفعال والاستحسان إلى مراتب التذوق المنظم القائم على تعرف علل التأثر وأسبابه . ثم بدأت الروافد المختلفة تمد ذلك الجدول الطبيعى الجارى وتزيد فى تياره فكان من هذه الروافد نهضة جمع اللغة ؛ ورواية الشعر فى القرن الثانى الهجرى ، وكان أن اهتم النقاد بنواح موضوعية تقوم على اعتبارات من صحة اللغة ،

---

(١) انظر : النقد الأدبى – لأحمد أمين – ص ٤١١ – ٤٥٢ .

ومجاراة أساليبها التقليدية . ثم صحبت هذه — بل سبقتها فى الأهمية — نهضة الدراسات القرآنية ، وتفهم نواحى الإعجاز فى القرآن وتبين ما بين فن القرآن والفنون الأدبية الأخرى من صلات وأخذت طوائف الشعوب الإسلامية من عرب وغيرهم تتفاعل فى تفكيرها وثقافتها ونبغ فى الأدب العربى طوائف من غير أهله كانت لهم أذواقهم الموروثة . وخلقت شئون السياسة والأحزاب والعصبيات جماعات من الشعراء والخطباء والكتاب تخصصت فى فنونها ، ودفعت بها نحو الكمال الفنى . حتى إذا ما جاء القرن الثالث — وكان الفكر العربى قد وصل إلى مرحلة التأليف المنظمة فى مختلف الفروع — انضم إلى الروافد المختلفة رافد الثقافة اليونانية وفلسفتها وما ترجم إلى العربية من كتب المعلم الأول . ثم جاء القرن الرابع فأنجب الاختصاصيين الذين عالجوا نواحى من موضوع النقد ، وحشدوا لها النصوص وبهذا تكاملت أدوات البحث الذوقى والنظرى فى الموضوع ، وتهيأ الجو لأصحاب العقول العظيمة من أمثال عبد القاهر) (١) .

(١٥)

وبعض الباحثين يرى أن النقد العربى قبل القرن الرابع كان نقداً غير منهجى (فقد ظهر النقد عند العرب نقداً ذوقيا ولكنه كان جزئيا ، نقد خواطر دون تعليل ، ثم سار الزمن سيرته فاتسعت الأذهان ونمت روح العلم والحرص على التعليل بفضل فلسفة اليونان وأقوال المتكلمين ، ووضعت العلوم المختلفة فاستطاع النقد أن يصبح نقدا منهجياً يتناول النصوص باستقصاء ودراسة وإمعان وتحليل وتعليل وإن ظل الذوق عربيا وكان الفضل فى ذلك لنقاد القرن الرابع ، وأما من سبقهم كابن سلام وابن قتيبة فقد كانوا مؤرخى أدب أكثر منهم نقاداً . وهم إن عرضوا لبعض المسائل الأدبيه والمقاييس العامة لم يكن فى نظرتهم استقصاء ولا دراسة

---

(١) محمد خلف الله أحمد — من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده — ص ١٠٦—١٠٨

للنصوص ، والنقد ليس تلك التعميمات التى لا طائل تحتها وإنما هو تحليل النصوص والتمييز بين الأساليب) (١) .

(١٦)

كما يرجع بعض الباحثين مقاييس النقد العربى عند نقاد العرب بعامة (إلى تقليد القدماء أو محاذاتهم ، وإلى الرجوع إلى العرف اللغوى فى المعانى الجزئية . وإلى الذوق الأدبى الذى يعوزه التجديد فى كثير من الأحيان ثم إلى الإبداع والإعراب مما لا يبالون فيه بالموقف وحقيقته) . . . ومع ملاحظة أن هذا لايقلل من قيمة هذا النقد فى حينه . فقيمته تاريخية (إذ أنه يشرح آراء الصفوة من قراء تلك العصور فيما ازدهر لديهم من أدب ، ويكشف عن النواحى الفنية المحضة فى التعبير عن المعانى الجزئية).. وعلى أن هذا النقد بلغ فى بعض مناحيه ذروة عالية من التوفيق ، وخاصة النقد العذرى والنقد الفلسفى الصوفى حيث (مما فيهما نقاد العرب إلى قيم إنسانية ومعان فلسفية كانت صورة صادقة لأدب العرب العاطفى والفلسفى معا) (٢) .

(١٧)

ويسلسل بعض الباحثين اتجاهات النقد العربى القديم على أساس أنها بدأت فى العصر الجاهلى والأموى فطرية تعتمد الإحساس والتلقى المباشر والذوق البسيط ثم أخذت فى أوائل العصر العباسى تترقى وتعتقد تحت ضغوط الترقى الاجتماعى والتعقد الحضارى الذى فتح نوافذه لثقافات وفلسفات تركت فى الذهنية العربية الناقدة انطباعات عميقة . وقد تعاونت بيئات ثقافية مختلفة على النهوض بقضية النقد فى هذه المرحلة فحاول اللغويون وضع الشعراء فى طبقات وفصائل وأعاد الشعراء أنفسهم النظر

---

(١) د . محمد مندور – النقد المنهجى عند العرب – ص ٤٩

(٢) د . محمد غنيمى هلال – النقد الأدبى الحديث ص ٦٩٠ .

فى أدواتهم الفنية مما انتهى عند شاعر كابن المعتز إلى صياغة نظرية فى (البديع) . وعكس المتكلمون نماذج من التأثر بالفكر اليونانى المترجم فى حديثهم عن مقتضى الحال ونظرية البيان والبراعة فى الخطابة . وحاولت بيئة الفلسفة أن تُشَرِّعَ للنقد على هدى من كتابات أرسطو وكان قدامة ابن جعفر مظهر هذه المحاولة . ثم نبغت ظواهر الصراع بين القديم والجديد . وبين الشعراء وخصومهم . فطمّ سيل الحديث عن السرقات وشاع فى النقد حس الموازنة والمفاضلة وتحسين جانب اللفظ أو تحسين جانب المعنى ، ثم نمت الدراسات القرآنية فتعالت بالنقد إلى تأمل النص القرآنى من الوجهة الفنية ، ثم وضع عبد القاهر نظريته فى المعانى والبيان وبعدها تجمّد المدّ وانحسر التيار (١) .

كما يرى : (أن النقد العربى كان فى جملته نقدا عمليا يتصل بالجزئيات ولا ينفك عنها إلا قليلا ، فقد كان محوره غالبا البيت والعبارة ولم ينظروا فى الأدب أو الشعر نظرة عامة ، فقد شغلتهم النظرةُ الجزئية بحيث يمكن أن نقول إن نشاطهم النقدى كان أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد الخالص ، ولا ننكر أنهم تركوا كثيرا من الأحكام العامة إلا أنها تجرى على ألسنتهم فى جمل مركزة ، وقلما حلّلوها وقد نجدهم يشيرون إلى التأثر بالبيئة والعصر والثقافة ، أو يقارنون بين الشعراء أو بين شاعرين بعينهما ولكن هذا كله لا يتحول إلى نظريات نقدية ، وبالمثل ما نثروه من أقوال عن التأثرات النفسية بالكلام فكل ما يقولونه فى هذا الصدد لا يحللونه ، إنما هى ومضات خاطفة ومن الصعب أن نجعل لهم فلسفة جمالية أو نجعل لهم نظريات نقدية بالمعنى الدقيق لهاتين الكلمتين ، وهذا طبعاً باستثناء عبد القاهر فى كتابه « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » (٢) .

---

(١) انظر فى النقد الأدبى – للدكتور شوقى ضيف – ص ٣٠ – ٣١

(٢) د . شوقى ضيف – فى النقد الأدبى – ص ٣١ .

(١٨)

ويرد بعض الباحثين كثيراً من المقاييس النقدية القديمة إلى الأنواع الآتية : —

١ — مقاييس شعرية تقليدية . كما نقد الآمدى أبا تمام بأنه لم يصف المرأة بما درج عليه الشعراء السابقون من ضمور الخصر ، وروى الأطراف . وكما يذكر الجرجانى طرق وصف السلاح عند الشعراء الماضين وغرضهم من ذلك .

٢ — مقاييس لغوية . ويراد بها عدم الدقة فى استعمال اللغة . أو الخروج عن نهج الماضين فى صوغ العبارات . كما عابوا على أبى تمام قوله « لا أنت أنت ولا الديار ديار » بحجة أن هذا من أقوال العوام ، وقوله :

قد كنت معموراً بأحسن ساكن ثــاوٍ بأحسن دمنة ورسوم

لأن الديار لاتصبح رسوماً وساكنها ثاوٍ فيها .

٣ — مقاييس بيانية : تتصل بالاستعارات والتشبيهات التى تكون الصور وتبنى الخيال المؤلف . ومقياس الجودة فيها القرب وعدم الإغراب وصدق الدلالة ، لذلك عابوا على أبى تمام قوله :

لاتسقنى ماء الملام فإننى صبٌ قد استعذبت ماء بكائى

لجعله للملام ماء ، وعابوا على المتنبى قوله :

لميتُ بلى الأطلال إن لم أقف بها

وقوف شحيح ضاع فى الترب خاتمه

بأنه أراد المبالغة فى طول الوقوف فبالغ فى تقصيره .

٤ — مقاييس إنسانية : وهى التى ينتزعها النقاد من طبائع النفوس ،

فيقبلون من أقوال الشعراء ما يلائمها ويرفضون ما ينافيها، لذلك عابوا على أبي تمام قوله : —

دعا شوقُهُ ياناصر الشوق دعوة

فلبّاه طلُّ الدمع يجرى ووابله

وعلى البحترى قوله :

نصرت لها الشوق اللجوج بأدمع

تلاحقن فى أعقاب وصل تصرّما

إذ الدمع لايقوى الشوق بل يشفى منه ، كما قال امرؤ القيس :

وإن شفائى عبرة مهراقة

٥ — مقاييس عقلية ، ومردها الثقافة العامة ، والتجارب اليومية فلما قال أبو تمام :

تَعجّبُ أن ترى جسمى نحيفاً كأن المجد يدرك بالصراع

عابوه بأن الصراع ليس من النحالة والجسامة فى شىء ، ولو قال كأن المجد يدرك بالجسامة لأصاب ، وللآمدى رد على النقد يمكن التماسه فى كتاب الموازنة (١)

(١٩)

وبعض الباحثين يرى أن أهم الخطوط البارزة التى سار عليها النقد العربى القديم حتى نهاية القرن الرابع الهجرى هى : (النقد الجمالى) الذى يقوم على نقد الصورة والموازنة وهو صلب النقد العربى وأهم ما فيه ، وقد صدر فيه النقد القديم عن إحساس بالثورة على المقاييس العربية الأولى التى نشأت فى مدارس النحو واللغة والتقنين الفنى والمنطقى وهو عودة إلى حد ما إلى الذوق البحت فى التقويم ، واتخاذ العلوم القديمة كأسس ثقافية

(١) أحمد الشايب — أصول النقد الأدبى — ص ٣٤٥ — ٣٤٧ .

للناقد ، وليس كغاية يهدف إليها ... و (النقد البلاغى) الذى يقوم على محاولة البحث عن اللفظة الملائمة والأسلوب الأقوى ، ومرد ذلك إلى كتاب الدواوين أو علماء الجدل وعلم الكلام والدراسات القرآنية ، ويمكن أن يضاف تأثير الفكر الأرسطوطالى والصراع الذى نشب بين اللهجات وبين الفصحى والعامية وبين العرب والمولدين فى أساليب التعبير مما نبه الأذهان إلى مشكلة اللفظ والمعنى كعوامل مساعدة . . . و (علم السرقات الأدبية) الذى ظل محصورا فى نحومه الداخلية فلم يتجاوزها إلى لمح ما قد يكون هناك من تأثر أو تأثير متبادلين بين مبدع عربى وآخر غير عربى . . و (باب المثالب والخطأ والخروج على المقاييس فى اللغة والنحو والعروض) وقد نشأ ذلك من مراقبة الخلاف بين النظرية والتطبيق والصراع بين الفصحى والعربية الدارجة ، وبين ملاحن العامة ومتطلبات الفصحى فى التعبير والأسلوب والتركيب . . و (باب الدراسات النثرية والإعجاز والشروح والتعليق والتوضيح) وقد اهتمت هذه الدراسات بالكاتب والكتابة والخطب ونصوص القرآن الكريم(١) .

وواضح هنا أن الباحث يضع ملاحظاته على النقد بدءاً من القرن الثالث الهجرى وإن كان قد أومأ مجرد إيماء إلى الجهود النقدية السابقة على هذا التاريخ فى تحديده لمفهوم (النقد الجمالى) .

(٢٠)

ولكن بعض الباحثين يضع النقد العربى كله فى قفص الاتهام . ويرى (أن جميع من تصدوا للنقد فى الأدب منذ نشأته حتى العصر الحديث لم يكونوا إلا لغويين سطحيين لم يعرفوا من الشعر إلا أنه كلام موزون مقفى .

---

(١) انظر : نصوص النظرية النقدية فى القرنين الثالث والرابع الهجرى للدكتور داود سليم بالاشتراك ص ١١ وما بعدها ويمكن أن نجد أصول التقسيم على نحو أو فى وأعمق وأسبق فى كتاب (النقد المنهجى عند العرب) للدكتور محمد مندور .

وحتى الوزن والقافية لم يبحثوا فيهما بحثا جديا . فاقتصروا على الزعم بأن الشعر والنثر كلام و « الكلام » لغة ، فالنقد نقد لغوى خالص . وكانت نتيجة هذا التصور الكاذب أن تولى النقد غير أهله ، وأن استحال الأدب العربى إلى الحال التى سار عليها فى تطوره ، وإن جاز لنا أن نتحدث عن تطوره بالمعنى الحصب الحقيقى) ..... ثم يردف بعد ذلك قائلا فى كثير من الانفعال الجارح : (والشئ المؤلم حقاً هو أن الشعر قد دخل منذ البداية فى باب علوم العربية ، لأنه كان يدرس لاستخلاص الشواهد النحوية والصرفية واللغوية . فكان ثمة هوة هائلة بين علماء العربية وعلماء الثقافة الإنسانية فلم يتوقع لغوى — وما كان أشد غرورهم وتبجحهم بالدعوى — أن يتلقى درسا من فيلسوف أو رجل مشتغل بالفلسفة وعلوم الأوائل . وأن المناظرة التى زعم أبو حيان التوحيدى وقوعها بين أبى سعيد السيرافى وبين أبى بشر متى بن يونس . بين ذلك اللغوى القح وبين هذا المثقف بعلوم الأوائل — تقول : إن هذه المناظرة هى خير دليل على العقلية السائدة فى ذلك العصر . أعنى القرن الرابع الهجرى : هوة لا يمكن عبورها بين علماء العربية وعلماء العلوم اليونانية : وادعاء وقح من جانب الأولين ، وانصراف من جانب الآخرين عن الدعوة لمذهبهم وأفكارهم ونزعاتهم)(١) .

وقد حمل الدكتور بدوى هذه الحملة القاسية على العقل العربى الناقد تعقيبا على لمحة ذكية فى نقد الشعر وفهمه على السّواء للشيخ الرئيس ابن سينا حين تنبه إلى أن الفارق الأكبر بين الشعر العربى والشعر اليونانى (هو أن الأخير يبحث فى الأفعال والأخلاق Caracteres بينما الشعر العربى يدور حول الوصف للموضوعات أو الانفعالات) ويعقب الدكتور بدوى على ذلك بقوله : (ولو وجد الناقد العربى الحاذق فى القرن الخامس الهجرى وما تلاه لاقتنص

---

(١) الشعر — المنطق — الشعر — لابن سينا — (المقدمة) بقلم د . عبد الرحمن بدوى ص ١٠—١١ .

من ابن سينا هذا الفارق ولراح يستنبط كل مدلولاته ، ولأحدث ثورة فى النقد عند العرب) ويتساءل فى جد غريب : (ولكن متى وجد الناقد فى الأدب العربى ؟)(١) .. ثم يضع النقد العربى كله فى قفص الاتهام كما رأينا منذ قليل .

ومهما كانت صوابية المقولات التى تحمس لها الدكتور بدوى . فإنها لا يمكن أن تكون مقدمة طبيعية عادلة لنتيجة جائرة وغير طبيعية كتلك التى انتهى إليها من مصادرة العقل العربى فى مجال من مجالاته الفاعلة . هو مجال النقد .

(٢١)

وهكذا نستطيع — إذا نحن تجاوزنا إطلاقات هذا الحكم الأخير — أن نقول إنّ العقل العربى القديم أعطى فى النقد هذا العطاء الثرى ، وإذ كان قد بدأ ساذجا وانتهى فيلسوفا فتلك طبيعة الطبيعة ذاتها . لقد نوّع على أساس الذوق والعلم ، والذات والموضوع . والشكل والمحتوى ، والأصالة والمعاصرة ، والتأصيل والتطبيق والأخذ والعطاء ... وعقلٌ هذا حجمه لا يمكن أن يُرْمى بالقبلية ولا بالجمود . . لقد حمل راية التطور حتى فى تعريفاته للأنواع الأدبية وعلى قمتها الشعر ، وبديهى أن التعريف هو فلسفة النوع الأدبى فى شكلها النهائى ، لقد عرف الشعر بأنه (كلام موزون مقفى) — القدماء — ثم عرفه بأنه (كلام موزون مقفى يدل على معنى) — قدامة — ثم عرفه بأنه (صناعة وضرب من الصّبْغ وجنس من التصوير) — الجاحظ — ثم عرفه بأنه (تصوير ما فى النفس للغير) — الباقلانى — ثم عرفه بأنه (كلام موزون تقبله الغريزة بشرائط) — المعرى — فوصل بالتعريف إلى الحد الفلسفى عند قدامة ، ووصل به إلى حد الجمالية الشكلية عند الجاحظ ، ووصل به إلى حد التعبيرية عند الباقلانى . ووصل به

---

(١) انظر المرجع — ص ١٠ — ١١ .

إلى حد الإيقاع الداخلى عند المعرى فهل يتهم عقل هذا حجمه بالقصور أو بالكسل الفكرى ؟؟ يبدو أن العقل العربى المعاصر مطالب بالمرابطة على ثغور العقل العربى القديم ، حتى يفهم عنه جيدا ، وحتى يستطيع الانتصاف له من أحقاب طويلة ظالمة فى التاريخ القديم والحديث . . . ثم لماذا نسقط من ذلك تعريف ابن سينا للشعر مهما كانت درجة استفادته فيه من غيره حيث قال : (الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية — وعند العرب مقفاة)؟ (١) .

(٢٢)

فى النهاية أريد أن يفهم هنا أن هذه السطور لا تعكس سوى ملامح من النقد العربى القديم ، أما النقد العربى القديم ذاته فبحر لا ساحل له ، ربما يستطيع الإنسان إذا أوتى جسارة المغامرة أن يبحر فيه بلاحدود، ولكنى على ثقة واثقة من أن هذه المغامرة — لو حدثت — تستحق بالتأكيد كل ما يبذل فيها من معاناة ومكابدة وأهوال ، لأن المردود الفكرى حينذاك سيكون فى حجم المغامرة وأعمق . إن صعودنا إلى فكر هذه المراحل يسلحنا بالمعرفة الحقيقية التى نستطيع بها أن نحصل على حق المواطنة فى هذا العصر المائج بمقولات الفن والمعرفة ، أما قعودنا عن هذا الصعود فأشبه شىء بمن يسافر فى الحلم إلى أصقاع بعيدة ، ويصحو ، فإذا حدوده جدران أربعة فى غرفة مغلقة فى فراش تتثاءب عليه كل الأشياء ..

---

(١) انظر المرجع — ص ٣٢ .

obeikandl.com

عن النقد الأوربى الحديث

مدخل

(١)

ظل النقد حتى بدايات العصور الحديثة مجرد وسيط بين القوة الإبداعية والقوة المتذوقة ، أى بين الفنان والمتلقى ، بمعنى أن النقد ظل مكتفيا بالشرح والتفسير والمقارنة وإصدار الأحكام ، ولم يحاول خلق القيم الفنية والجمالية ، أو خلق المناخ المناسب لتوجيه الإبداع أو إعادة خلق العمل الفنى ذاته .

وقد رفض النقد الحديث أن يظل وسيطا أو مجرد (شارح) للعمل الفنى ، ودخل ميدان الفعل النقدى الخالق الذى يعيد — من خلال قراءاته للعمل — خلق العمل نفسه من جديد ، أى أنه استغنى عن مهمة التعليق على مضامين العمل وإيحاءاته من حيث مقاصد المؤلف ، وأعاد خلق هذا العمل ، وأضاف إليه من ثقافته ورؤيته وذوقه .

(٢)

وإذا لاحظنا حركة النقد الحديث فى أوربا فسنجد أنه جاء بعد مخاضات متعددة ؛ فقد مر بمرحلة الانطفاء فى العصور الوسطى ، وعاش مرحلة الفتون بالآداب اليونانية والرومانية القديمة فى عصر النهضة ، ثم عاد إلى نفسه من جديد يستلهم واقعه وقيمه الخاصة فى العصر الحديث . ونحن نعرف أن العصور الوسطى تنتهى بالقرن الثانى عشر ، وأن عصر النهضة يتخذ من القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر إطاراً زمنيا له ، وأن العصر الحديث يبدأ بالقرن السادس عشر . . . ومن هنا يستطاع القول بأن النقد فيما بعد عصر النهضة (القرن السادس عشر والسابع عشر) أخذ يتجه إلى التأصيل والتنظير ، ولم يلبث أن تحدد فى اتجاهات ومذاهب فنية متكاملة لم تكن موجودة فى النقد القديم ،

فالكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية .... الخ هى من خلق الحركة النقدية الحديثة ، أى ما بعد عصر النهضة ، وقد يعلل ذلك بنشوء إتجاهات إبداعية جديدة منشقة على تقاليد الأدب اليونانى ، والأدب الرومانى ، واستدعت ظهور نوعية جديدة من النقد المنشق هو الآخر على تقاليد النقد اليونانى والنقد الرومانى ، زامل الحركة الأدبية فى نشوئها وتطورها وارتقائها تفسيرا لمضامينها ، وتقييماً لجمالياتها ، وتبشيرا بقيم جديدة بنائية وتعبيرية ينبغى على الحركة الإبداعية أن تحضنها وتمارس الخلق من خلالها .

وقد أخذ النقد — منذ القرن الثامن عشر — يحاول أن يستقل بفعل قوى كثيرة من خارجه ومن داخله معا : فمن خارجه أثرت الفلسفة وعلوم الاجتماع فى هذا الاستقلال بدءاً من (كانت وشيلر ، واسبنسر ، ودوركايم) حين حاولوا الإدلاء بآرائهم النظرية فى الفن ، وفى النقد ضمنا ... ثم حاول بعضهم (سانت بوف) أن يجعل من النقد جزءاً من اليقين العلمى ، وحاول البعض الآخر (تين) أن يجعل من النقد حتمية منهجية تسير وفق قانون الجنس والبيئة والعصر . . . أما القوى الداخلية التى أثرت فى النقد ، فقد تمثلت فى الممارسات النقدية نفسها ، ويعد (كولردج) رائد هذا الاتجاه فى محاولاته المزاوجة بين الفلسفة والدين والشعر ، وأبرزت نظريته فى الوحدة العضوية ، والوحدة الدرامية ، منطلقا من أهم منطلقات النقد الحديث .

الاتجاه الكلاسيكى

(١)

من المعروف أن المذهب الكلاسيكى سيطر على أوربا خلال القرون السابقة للقرن التاسع عشر ، (وكانت إيطاليا هى التى ابتكرته فى القرن السادس عشر ، ومنها عم جميع الأقطار الأوربية ، فظلت له السيادة فى خلال القرون : السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر ، وكان متحكما التحكم التام فى الإنتاج الأدبى كل هذه القرون) (١) . . . وقد عمد النقاد الكلاسيكيون إلى استخلاص مجموعة من القيم والتقاليد والمقاييس والأطر والأنواع الفنية من واقع الأدبين الرائدين : اليونانى والرومانى ، اللذين فتن بهما الأدب الكلاسيكى ، ووضعوها أمام المبدعين ليعمد إليه هؤلاء فيصبون فى إطارها نتاجهم الفنى ، فأثقلوهم — من جهة — بعب هذه القيود الصارمة ، وسلبوهم — من جهة أخرى — أروع ماعندهم من تفجرات الخلق وحريات الابتكار .

(٢)

وإذن فقد كان الناقد الكلاسيكى محاصرا بقوانين قبلية صارمة فى النقد ، (ولم يكن يترك الناقد ينقد القطعة الأدبية بقيمتها الذاتية ، أو بتأثيرها على نفسه أو بطبيعتها الخاصة وما تمليه هى نفسها من قوانين لنقدها ، بل كان أمامه قوانين محددة لاعمل له إلا فرضها فرضا على تلك القطعة ، فكان ذلك يلغى من شخصية الناقد ، ويعطل من مقدرته النقدية الخاصة ، ويمحو ذوقه الخاص محوا تاما) (٢) .

وقد غالى الاتجاه الكلاسيكى فى تمجيد ، بل وعبادة التقاليد النقدية اليونانية واللاتينية ، حتى رأينا واحداً مثل (بوب) زعيم الكلاسيكية

---

(١) أحمد أمين — النقد الأدبى — ص ٢٦٩ .

(٢) أحمد أمين — النقد الأدبى — ص ٣٠٠ — ٣٠١ .

الإنجليزية يتغنى فى شعره بروعة التقاليد القديمة وبعظمة القدماء فيقول : (إن قوانين القديم – وقد استكشفت ولم تنشأ إنشاء – لهى الطبيعة نفسها ولكنها الطبيعة يحدها النظام، ويضبطها المنهج والقيد فإن الطبيعة – شأنها شأن الحرية – يحدها وتضبطها قوانين قد رسمتها هى بنفسها لنفسها وإذن فيجب أن نقدر قوانين القدماء حق قدرها . فإن تقليد الطبيعة ليس إلا أن نقلدهم) .

(٣)

يقول الدكتور غنيمى هلال : (وفى الكلاسيكية كلها تجلت الفلسفة «العقلية» ومن الناحية الفنية سارت الكلاسيكية على فصل الأجناس الأدبية بعضها عن بعض وحافظت بعامة على الوحدات الثلاث فى المسرحية على حسب تأويل الايطاليين لها عن أرسطو وعلى نظرية محاكاة الأقدمين ... والعقلية عند الكلاسيكيين أساسا لفلسفة الجمال فى الأدب إذ الأدب انعكاس للحقيقة ،وعندهم أن الحقيقة هى هى فى كل زمان ومكان ، والعقل هو الذى يحدد رسالة الشاعر الاجتماعية ، ويعزز القواعد الفنية الأخرى ، وهو عماد الخضوع للقواعد عامة ، ثم إنه هو الذى يوحد بين المتعة والمنفعة ، ولا يصح أن يحاكى الأقدمون إلا بقدر اتباعهم للعقل ، وقد ساعد «ديكارت» على إرساء قواعد العقل عند الكلاسيكيين ، ولكن أصل التأثير يرجع إلى شروح الإيطاليين لأرسطو من قبل ، والعقل عندهم مرادف لصدق الحكم . ويتنافى والخيال فى معناه قديما كما عرفوه عن أرسطو ؛ إذ الخيال غريزة عمياء وقسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان ، وعندهم أن الشعر المسرحى « لغة العقل » بل إن « سانت افريمون » عاب الشعر نفسه باسم العقل . وفضل عليه الفكرة الواضحة فى النثر ، وفى هذا المجال تزدوج تأثير العقلية الكلاسيكية والديكارتية معا ،وكان من نتيجة ذلك أن ضعف الشعر الغنائى وهان شأنه ، وبخاصة فى الأدب الفرنسى . وظل الحال كذلك حتى الرومانتيكية ... والعقل عند الكلاسيكيين يرادف الذوق السليم والحكم السليم ، ومن هذه الناحية اتخذوه وسيلة لتثبيت دعائم

التقليد والقواعد المقررة ، وهم يعارضونه بالذوق الفردى ، ويفضلون العقل لأنه ثابت غير متغير ، فأساس الجمال فى الأدب العقلى أن يكون صالحا لكل زمان ومكان . وهم يترجمون « العقل » فى النقد بخلق الجماهير التى يتوجه إليها الشاعر ، وبعاداتها ، وهذا هو معنى التطابق بين العقل وما سموه الذوق السليم أو مراعاة مايليق ...) (١)

(٤)

من هنا تتضح ملامح الاتجاه الكلاسيكى فى النقد ، فالعقلانية أساس التشريع النقدى الكلاسيكى بكل ماتعنيه هذه العقلانية من وضوح ونظام ومحافظة وتقاليد . وقد نستطيع أن نمر على أساسيات النقد الكلاسيكى من خلال هذه المحاور التالية :

١ ــ استيحاء القديم من الأدبين اليونانى والرومانى والاستجابة لتقاليد وتقنيات هذه الآداب شكلا ومضمونا . قواعد وأصولا .

٢ ــ الصدور عن عقلانية حكيمة ، والقصد إلى الاعتدال والوضوح وتناول الحقائق العامة ــ وليس عوالم الذوات المفردة ــ وقد نشأ عن ذلك أن الأدب الكلاسيكى أصبح أدبا موضوعيا يعتمد المسرح أساسا للتعبير . بينما انطلق أدب كالأدب الرومانتيكى ليرسم عوالم الذوات ، ويفصح عن أشواقها وخلجاتها .

٣ ــ المبالغة فى الصنعة ، وتجويد الصياغة ، وترسيخ دعائم الأسلوب أى الخضوع الكامل لقواعد اللغة وأصولها بلاتمرد ولا خروج ولاانطلاقات تعبيرية ، أى أنها تعنى بتمديد الظاهرة التعبيرية القديمة ، على مافى هذه المحاولة من مشقة الاطراد على طريق الكمال .

٤ ــ الإكباب على رصد الواقع المادى والحياتى المعاش ، دون تطلع إلى آفاق الروح ، وأجواء المعنى ، ومطارح الخيال .

---

(١) د . محمد غنيمى هلال ــ الأدب المقارن ــ ص ٢٥١ وما بعدها .

٥ ــ الإغراق فى اللياذ برحائب المدينة ، بكل ما فى المدينة من قيود ومواضعات ، والابتعاد عن الطبيعة الحرة المليئة بالأسرار والانطلاقات .

٦ ــ الجرى على قاعدة فصل الأجناس الأدبية بعضها عن بعض ، وتحديد كل جنس بخصائصه الذاتية التى يتميز بها عن غيره من الأجناس .

٧ ــ الرجوع فى التأليف المسرحى إلى أصل عام هو (مشاكلة الحياة) .

(٥)

وفى نهايات القرن الثامن عشر ، بزغت فى انجلترا أولاً ، ثم فى ألمانيا ثانيا ، ثم فى فرنسا بعد ذلك ، معارضات جماعية للاتجاه الكلاسيكى الحديث أو الكلاسيكية الحديثة . كانت فى انجلترا معارضة واهنة متقطعة ، وكانت فى ألمانيا لامعة قوية ، وكانت فى فرنسا محاصرة باضطهاد السلطة الحاكمة اضطهادا أوهنها ولكنه لم يقض عليها . إلا أن هذه المعارضات أسفرت فى النهاية عن تشكيل ملامح اتجاه جديد ، عرف فى المصطلح الأدبى (بالحركة الرومانتيكية) التى نستطيع أن نقول إنها كانت نقيضا كاملا للحركة الكلاسيكية .

الاتجاه الرومانتيكى

(١)

إذا كانت الكلاسيكية – كاتجاه نقدىّ – تمثل جانب التقاليد المرعية والأصول المقدسة والخصائص المميزة للأنواع والأجناس، فإن الرومانتيكية – كاتجاه نقدى أيضا – تمثل جانب الثورة على التقاليد والأصول والخصائص المقدسة، واستلهام الواقع الأدبى – وليس الموروث الأدبى – عناصر نظرتها النقدية، واتجاهها الجمالى، وإبحارها المستمر وراء الانقلاب على الوضعية النمطية فى الإبداع والنقد على السواء، بحيث يمكن أن يقال بأن الرومانتيكية كانت صرخة احتجاج فى وجه الكلاسيكية التى أغرقت فى احتذاء الأنماط وتقديس الأصول، وتوثين العقل الرصين، فسخرت من القواعد والتقاليد وأعطت الذوق والعاطفة والإلهام حرية التحليق والطيران ... وداست فوق مواضعات أدب المدينة لتعيش بأدبها حرية وبكارة الإحساس فى رحائب الطبيعة الحية ... واتجهت إلى النفس الإنسانية بكل عوالمها الروحية والشعورية رافضة أن تحبس نفسها فى سجن الواقع المادى الغليظ . . . وطرحت القوالب الجاهزة جانبا، لترود آفاق الخلق الفنى شكلا ثائراً ومضمونا يعكس حركة الحاضر، ويستشرف المستقبل ولا يستخفى فى تلافيف ماض بعيد ... ورفضت أن تعيش الأدب تكلفاً باهتاً أو عقلانية باردة، وأبحرت إلى تجارب الصدق وحرارة المعاناة وبساطة التعبير والتفكير والشعور.

(٢)

وإذا كانت معركة القديم (الإغريقى واللاتينى) ضد الحديد بقيادة بوالو ... ومعركة الحديد (راسين وكورنى) ضد القديم بقيادة بيرو .. قد هدأت فى صدر القرن الثامن عشر، لتتيح للتيار الفلسفى العارم أن يحتل مكانه الهائل على خريطة القرن فى ظل الانهاك الذى عانت منه فرنسا فى ظل حروب لويس الرابع الذى توفى سنة ١٧١٥ م، فإن جماعات من الفلاسفة المتحررين

أخذوا فى التجمع لينادوا بالانطلاق فى الفكر ، والتحلل من التقاليد والدين ، وتثوير الجماهير على واقعها المحزن ؛ لأنهم كانوا يعرفون تماما أن الانسحاق الاجتماعى وحده لا يثير الجماهير ، ولكن الوعى الجماهيرى بهذا الواقع المنسحق هو الذى يثورها عليه(١) ..

وإذا كان « فولتير » قد مثل هذا الاتجاه العقلى ، فإن « روسو » قد مثل الاتجاه المقابل وهو الاتجاه العاطفى الذى نشأ عنه المذهب الرومانتيكى ، الذى لم يتحدد بدوره فى اتجاه مذهبى إلا بفعل قوتين معاً : الثورة الفرنسية والاتصال بالآداب الألمانية والانجليزية على أثر الهجرات التى سببتها تلك الثورة التى كانت مزيجاً — فى ضمائر الناس — من الآلام والآمال ، التى وجدت الرومانتيكية فيهما ضالتها(٢) .

(٣)

والرومانتيكية — كحركة إبداعية — تتسم بالعاطفة الجارفة التى تنحلل من قيود العقل الصارم وأوهاق النظام الترتيب ... وبأنها أدب ذاتى ينحنى على عوالم الذوات المفردة لينقب عن نزعاتها وأحاسيسها المكبوتة ... وبالغياب العاشق على صدر الطبيعة الرحبة فراراً من عالم المدينة الجاهم ومواضعاته الفظة .. وبإحالة الألم إلى قيمة جمالية يتغناها الشعر ، ويهيم باستقصائها الشعراء ... وبالبرم أو بالتشاؤم العاطفى المتأجج الذى تولده وضعية الإنسان فى الكون وتمزقه بين طموحاته الهائلة وإمكاناته المحدودة .. وبتخليص الطبيعة من آلهة الخوف والخرافة ، تلك التى ملأها بها أدب الإغريق واللاتين ، وإعادة هذه الطبيعة إلى سكونها الصافى وإلى صمتها الأبدى ... وبالتردد بين قمة التصوف الصاعد من تأمل الطبيعة والكون وبين حضيض التهتك الهابط إلى معانقة اللذاذات الأرضية النازلة ، بلا توسط بين وضعية الارتفاع ووضعية الهبوط ..

---

(١) انظر : فى الأدب والنقد للدكتور محمد مندور ص ١٢٥ — ١٢٦

(٢) انظر : المرجع السابق — ص ١٢٦

(وخلاصة ما سبق أن الرومانتيكية التى مهدت لها فى فرنسا آلام الشعب الفرنسى وشكواه من النظم الاجتماعية التى كانت سائدة قبل الثورة الكبيرة ، قد أصبحت مذهباً أدبياً عاماً عندما تحققت الحالة النفسية التى توجبه بعد قيام الثورة الفرنسية وظهور نابليون ، ثم انهياره وخيبة الآمال التى صاحبت هذا الانهيار فى نفوس الشبيبة الناهضة الطامحة ، فكان مذهب الشكوى ومرض العصر والتغنى بالأطلال والاطمئنان إلى سكون الطبيعة والتعبير عن المشاعر الخاصة والتوغل فى الإحساس إلى حد التصوف . وكل هذه المشاعر ولدتها ظروف الحياة ، ثم غذاها النقل عن البلاد الجرمانية ألمانية كانت أم انجليزية عندما عاد من النفى كتاب كبار أمثال : « شاتوبريان » و « مدام دى ستايل »)(١)

وإذا كان مؤدى هذه العناصر جميعاً أن (الأدب) تعبير عن ذات الفنان . . . فإن مؤداها كذلك أن (النقد) — الذى استقطبها — سجل لانطباعات الناقد بالعمل الفنى .

(٤)

أما الرومانتيكية — كحركة نقدية — فيمكن تلخيص أهم مبادئها — كما حددها أحمد أمين — فيما يلى :

١ — (كل عصور الأدب يجب أن تدرس ، وكلها تفيد الناقد ، وإنه لجهل سخيف أن تجهل العصور الوسطى) :

٢ — (لا يمكن أن يتخذ من عصر عصور الأدب قواعد ومبادىء تفرض فرضا على عصر آخر ، فلكل عصر قوانينه الخاصة ، فإذا كانت هناك قوانين عامة للتطبيق على مختلف العصور ، فلتكن مرنة بحيث تتسع دائرتها لقوانين كل عصر) ،

٣ — (القواعد يجب أن لا تكثر وتزداد دونما حاجة ماسة إلى تكثيرها ،

---

(١) د . محمد مندور — فى الأدب والنقد — ص ١٣١ .

ويجب أن يجتهد فى أن يكون أكبر عدد ممكن منها مستمداً من أعمال القديرين من الشعراء والكتاب : لا أن يكون مفروضا على تلك الأعمال) ؛

٤ — (ليست الوحدة فى حد ذاتها قالبا جامدا لايتبدل ، بل إنها تتغير بتغير النوع نفسه ، وأحيانا تتغير بتغير أوضاع النوع) .

٥ — (النوع يجب أن لا يكون جامدا لا يتطور ، إنما يجب أن يسمح بتطرق ضروب التغيرات الثانوية من خلاله) .

٦ — (الأدب يجب أن يحكم عليه بالنظر إلى ذاته وملابساته ، فلا يراعى فى نقده إلا هو نفسه ، فإذا وجدت فيه ثمار ، فإن وجود هذه الثمار يلغى ماقد يوجد به من أشواك .)

٧ — (غاية الأدب التى يرمى إليها هى اللذة العاطفية وروحه هى الخيال . وجسمه هو الأسلوب) .

٨ — (لكل إنسان أن يحب ما تميل إليه نفسه ، وميوله هى حقائق يجب أن تراعى فى نقده) .

٩ — (ليس شئ مطلقا يتوقف على الموضوع الذى يختاره الأديب ، إنما يتوقف على معالجة الأديب لهذا الموضوع ، أجاد فى معالجته أم لم يجد ؟ .) ؛

١٠ — (ليس ضروريا أن يكون الشاعر الجيد ، أو الكاتب ، رجلا جيد الخلق ، وإن كان مما يؤسف له أن لا يكون كذلك ، وليس الأدب عبدا خاضعا لقوانين الأخلاق ، وإن كان خاضعا لقوانين معاملة الناس ومجانسة عادات المجتمع . و « البعض يحذفون هذا الاحتياطى الأخير » .) .

١١ — (العقل الجيد صفة جيدة حقا ، ولكن ينبغى أن لا يبالغ فى قيمته ، ومالا يتفق مع العقل ليس ضروريا أن يكون شيئا رديئا . . وهذه حملة ضد

مبالغة الكلاسيكية فى اللباقة الذهنية ، وفى المهارة العقلية .) .

١٢ — (غاية الفنون مشتركة متبادلة ، فالشعر قد يستخدم الصوت كما تستخدمه الموسيقى ، واللون كما تستخدم الرسم ، بل قد يستخدمهما أكثر مما يستخدمهما الرسم والموسيقى .)

١٣ — (الشرط الأول الواجب تحققه فى الناقد أن يكون قادرا على تلقى الإحساسات والشرط الثانى أن يكون قادرا على التعبير عن هذه الانفعالات ونقلها إلى الغير .) .

١٤ — (ليس يمكن أن يوجد جمال قبيح ، فالجمال نفسه يبرر ويجمل) (١) .

(٥)

وهكذا انقضت الرومانتيكية على الكلاسيكية فسخّفت الأساس الفلسفى الذى تقوم عليه ، وأعادت للقيم الفنية شبابها الذى تحقق به نوعا من الإلهام والخلق فى التعبير عن عالم الذات الإنسانية يرتبط فى حركته بإبداع قيم جديدة ليست جاهزة ولا مفروضة ، وإنما هى تابعة من صميم العمل الفنى ومستلهمة من قوانينه الخاصة وتقاليده المستحدثة ، ثم لتقود به الإبداع إلى مناطق جديدة يجسد من خلالها التجارب الباطنة ، والطبيعة العذراء وعالم الرؤى الغاص بأحزان الوجود وأفراح الكون وأحلام الهروب من غلاظة الأشياء . . لقد بدأت الرمانتيكية — كما يقول (ارنست فيشر) : (كحركة احتجاج من جانب البرجوازية الصغيرة على كلاسيكية النبلاء ، على القواعد والأنماط ، على الشكل الارستقراطى وعلى المضمون الذى استبعدت منه جميع قضايا « العامة » من الناس) (٢)

---

(١) أحمد أمين — النقد الأدبى ص ٣٦٥ — ٣٦٦ .

(٢) ارنست فيشر — ضرورة الفن — ص ٧٠

وهكذا كان هؤلاء الرمانتيكيون (لايرون أن هناك موضوعات ممتازة فكل شئ يمكن أن يكون موضوعاً للفن) (١) .... لقد كتب نوفاليس يؤكد احتراء الرومانتيكية لنوعية من الموضوعات التى كانت محرمة من قبل ، ورأى أنها (تعنى إضفاء مغزى رفيع على الأشياء المألوفة ، وإلقاء مظهر باهر على الأشياء المعتادة ، وإسباغ روعة المجهول على مانصادفه فى كل يوم) كما رأى فيشر نفسه أنها (تهجر حديقة الكلاسيكية الأنيقة المرتبة وتخرج إلى البرارى الرحيبة فى العالم الفسيح) (٢) .

(١) المرجع السابق – ص ٧٠

(٢) المرجع السابق – ص ٧٠

الاتجاه الواقعى

(١)

ظهرت الواقعية فى القرن التاسع عشر ، بفعل تصاعد الحركة العلمية وتصنيع المجتمع الأوربى ، مما دفع إلى الميل فى اتجاه الواقع . وحين ظهرت الواقعية فى هذا القرن لم تستطع أن تطرد من الساحة الاتجاه الرومانتيكى ، ولكن قصاراها أنها حاذته وسارت معه فى رحاب القرن جنبا إلى جنب وإن اختصما على مراحل من هذا المدى الذى تجاورا فيه .

وإذا كانت المثالية تحليقا فوق الواقع ونظرة خيرية مطلقة إلى بواعثه وظواهره معا ، فإن الواقعية تقف من ذلك على النقيض ، لأنها التحام حميم بالواقع ونظرة شريرة إلى بواعثه وظواهره جميعا . فالعالم — من الوجهة الواقعية — محكومة بالخسة والنذالة والجبن والاغتصاب والشر بلا حدود ، حتى ان (بلزاك) زعيم الواقعية يصرح على لسان (واستنباك) أحد أبطاله قائلا : (يجب أن تسقط بين الناس كقنبلة . أو تتسلل بينهم كوباء ، أما الشرف فلا فائدة منه . إن الناس ينحنون أمام قوة العبقرية وهم يكرهونها)...وعلى هذا النحو من التشاؤم والنظرة السوادية المطلقة ، عمقت الواقعية من مفهومها الأساسى فى المسرح والقصة والتصوير والنحت والفلسفة ، وقاد (بلزاك) و (موباسان) و (هنرى بيك) وغيرهم عملية الخلق تحت راية الواقعية من هذا المنظور . . . وإذا كان (روسو) قد مهد للرومانتيكية فى القرن الثامن عشر ، وآمن بالمثالية وبخيرية الطبيعة البشرية ، وبعدوان الاجتماع بالإفساد على هذه الخيرية . . . فقد كان (فولتير) بنزوعه العقلانى — فى نفس القرن — يمهد للواقعية ويسخر من الخيرية المزعومة فى طبائع البشر .

(٢)

وعلى الرغم من أن الواقعية تلاحظ الواقع ملاحظة شاملة ، وتعبر عن طواياه وزواياه ، فإنها لا تهمل جانب الخيال والخلق . . . وعلى الرغم من أنها تستلهم مادتها من الواقع الشعبى ، فإنها لا تهمل استلهام القضايا ذات الطابع الميتافيزيقى أو ذات الطابع التاريخى أو ذات الطابع الجمالى وعلى الرغم — كذلك — من أنها تؤثر الحركة الإيداعية من خلال الفن الموضوعى ، إلا إنها — كذلك أيضا — لاتهمل الإبداع من خلال الأدب الذاتى .

وإذا نحن اعتبرنا الاعتراف بوجود واقع موضوعى هو القسمة المميزة للواقعية فى الفن ، كما يقول (أرنست فيشر) (فيجب أن لانقصر ذلك الواقع على العالم الخارجى الموجود بشكل مستقل عن وعينا ، فالشئ الموجود بشكل مستقل عن وعينا هو المادة . أما الواقع فيضم جميع التأثيرات المتبادلة العديدة التى يمكن أن يدخل فيها الإنسان بقدرته على التجربة وافهم . إن الفنان الذى يرسم منظرا طبيعيا ، يستفيد بقوانين الطبيعة التى اكتشفها علماء الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا، لكن ما يصوره فى الفن ليس هو الطبيعة المستقلة عن شخصه،، وإنما هو المنظر الطبيعى كما يبدو من خلال إحساسه ومن خلال تجربته الخاصة . وليس الفنان مجرد أداة مرتبطة بجهاز حسى يستطيع إدراك العالم الخارجى ، بل هو — أيضا ينتمى إلى عصر معين ، وطبقة محددة ، وأمة بعينها ، وله مزاجه الخاص وشخصيته المستقلة ، ولهذه كلها دورها فى تحديد الأسلوب الذى يرى به ويعانى ويصور المنظر الطبيعى . إنها جميعا تشترك فى خلق واقع أكبر بكثير من مجرد مجموعة الأشجار والصخور والسحب ، مجموعة الأشياء التى يمكن أن توازن أو تحسب أو تقاس . إن هذا الواقع تحدده جزئيا نظرة الفنان الفردية والجماعية ، والواقع فى شموله هو مجموع

العلاقات بين الذات والموضوع ، لا ماضيا فحسب ، بل ومستقبلا أيضا ، لا أحداثا فحسب ، بل وتجارب ذاتية وأحلاما ومخاوف وعواطف وخيالات كذلك .

إن العمل الفنى يجمع بين الواقع والخيال ، والجنيات عند « شكسبير » و « جويا » أكثر واقعية من الفلاحين والصناع الممسوخين الذين نراهم فى كثير من طراز « الجانر » . إن نفاهة الدورة العادية للحياة اليومية عندما يرتفع بها « جوجول » أو « كافكا » إلى تلك الذرى الخيالية تكشف لنا من الواقع أكثر مما يكشف لنا الكثير من وصف الطبيعيين .

إن « دون كيشوت » و « سانكوباترا » أكثر واقعية ، حتى اليوم من مئات الشخصيات المصقولة الركيكة التى تحفل بها روايات « مستمدة من الحياة »)(١) .

وهكذا .. أى أن الواقعية فن قبل أن تكون تسجيلا ، ومن أخص خصائص الفن أن يكون عملية (انتقائية) ، أى أن يكون ليس الواقع كما هو ولكن كما يراه الفنان ، وأن يتناول الواقع من خلال منظور فلسفى معين يعكس نظرة الفنان إلى شرائح هذا الواقع ... لا يهم فى النهاية أن تكون هذه النظرة سوداوية متشائمة تلمح الشر ثاويا فى تركيب هذا الواقع المتناقض المليء بالنذالة والقبح والانحراف ، فسنرى أن هذه النظرة الغائمة إلى الواقع لم تليث فى أحضان الواقعية نفسها أن اتجهت إلى مصادقة الواقع وتبنى جانب الإيجاب والخيرية فى بنائه وصيرورته .

(٣)

من هنا تشققت الواقعية إلى واقعيات متعددة : الواقعية الحرفية .... والواقعية النقدية .. والواقعية الاشتراكية .

---

(١) أرنست فيشر – ضرورة الفن – ص ١٣٧ – ١٣٨ .

وإذا كانت الواقعية الحرفية قد أوغلت فى رصد الواقع كما هو ، واستحالت من خلال ذلك إلى تسجيل يوشك أن يكون فوتوغرافيا لما هو كائن بالفعل فقد كانت – فى نفس اللحظة التى تمارس فيها هذا الفعل التسجيلى – تحفر قبرها بيدها ، لأن الواقع الحقيقى أروع من صورته ، ولأن إيحاءه أشمل وأغنى من إيحاء هذه الصورة ، ثم لأن الفن اختيار وليس إحصاء – كما أسلفنا – . ومن هنا فقد تجاوز الحس الأدبى هذه الواقعية الحرفية وجنح صوب الواقعية النقدية .

والواقعية النقدية – وقد نشأت فى ظل المجتمع الرأسمالى – مارست فعلها النقدى من منطلق الإيمان بشرّية الواقع ، فهى متجهة عابسة متشائمة لاتؤمن بصدق المقولات المثالية ولا بمحاولات ادعاء الشرف . . (وهناك وجهات نظر متباينة عديدة داخل إطار الواقعية الانتقادية نفسها : « إنتقادية » من حيث الموقف « واقعية » من حيث الأسلوب . فمن نظرة التعالى الارستقراطية التى كان « فيلدنج » ينظر بها إلى البرجوازية النامية ، « وهو عنصر لا ينقص (بايرون) أو استندال أو بلزاك أيضا » إلى الاستنكار الكامل لمجتمع ما بعد الثورة (استندال وفلوبير) إلى الآمال والتخطيطات الإصلاحية لدى (ديكنز) و (ابسن) و (تولستوى) . إننا نجد لدى هؤلاء جميعا موقفا انتقاديا إزاء المجتمع بحالته الراهنة . لكن النظرة إليه تتفاوت بين الاحتقار والسخرية والإصلاح واليأس . وكذلك فليس من الضرورى أن ترتبط نظرة الفنان الواحد بشكل محدد من أشكال التعبير) (١) .

أما الواقعية الاشتراكية ، فقد تبنت – منذ البدء – تغليب جانب الخير والثقة فى اقتدار الإنسان على التزام الجانب الأضوأ أو المتفائل ، ثم هى تشير بوضوح إلى « موقف » لا إلى « أسلوب » . (إن الواقعية

---

(١) أرنست فيشر – ضرورة الفن – ص ١٣٩

الانتقادية ، بل وبعبارة أوسع الأدب والفن البرجوازى فى مجموعة « أى كل أدب وفن برجوازى عظيم » تتضمن نقدا للواقع الاجتماعى المحيط بالفنان ، أما الواقعية الاشتراكية ، وبعبارة أوسع الأدب والفن الاشتراكى فى مجموعه ، فتتضمن الموافقة الأساسية من جانب الكاتب أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكى الناهض . والفارق هنا فارق فى الموقف لا فى الأسلوب فحسب) (١) .

وبديهى أن هذا المنطق يتطابق تماما مع مقولة أن (الفن اختيار) . . (وفضلا عن ذلك فإن مانسميه واقعيا ليس إلا الصورة الذهنية التى لدينا عن الحياة ، فأى شئ لايتخذ وجوده إلا من الصورة الذهنية التى لدينا عنه ، ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أن نلونها باللون الذى نريده والذى فيه مصلحة لأنفسنا ولمجتمعنا (٢)) .

هناك إذن واقعية حرفية تسجل الواقع كما هو . . وواقعية نقدية تكشف عن ماهية الواقع الذى تراه شراً فى أساسه ولكنها لا تدعو مباشرة إلى تغييره فهذه مهمة الثورة أو الإصلاح الاجتماعى ، ولا تحبس نفسها فى التعبير عن طبقة بعينها ، بل هى تعبر عن الواقع بجميع طبقاته وبيئاته ، . وواقعية اشتراكية تتبنى وجهة نظر الطبقة العاملة ، وتدعو إلى تغيير الواقع الاجتماعى .

(٤)

ويتجه الأساس النقدى لهؤلاء الواقعيين — كما يحدثنا الدكتور غنيمى هلال — إلى اتجاهين : (اتجاه الشرح والتفسير لتراث الإنسانية الأدبى فى الماضى واتجاه التقويم والتوجيه للأدب فى الحاضر) ...

---

(١) المرجع السابق ص ١٣٩

(٢) من حديث الكاتب الروسى (سيمونوف) إلى الدكتور محمد مندور . انظر : الأدب ومذاهبه — لمندور — ص ٢٠١ ، ٢٠٢

والاتجاه الأول يقصد فيه إلى تفسير الأدب بوصفه جزءا من البيئة العليا للمذهب الفكرى ولهذا يجب أن يدرس فى علاقاته الديالكتية بالبنية الدنيا للمذهب الفكرى فالأدب بوصفه جزءا من المذهب الفكرى — تعبير عن رؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق ، وهذه الحقيقة ليست فى طبيعتها فردية ، بل اجتماعية ، فطريقة التفكير لطبقة من الناس تفرض نفسها على أفراد تلك الطبقة من الكتاب ، فيشعرون بها ويعبرون عنها فى أعمالهم الأدبية ، ولكل عصر من العصور موضوعاته العامة المتصلة أوثق اتصال بالبنية الاجتماعية ، ففى عصور التخييل تكثر موضوعات الهرب من الواقع أو الزهد فيه ، على حين تحرص الطبقات الحاكمة على الموضوعات التى من شأنها تبرير الواقع فى الحاضر ، وموضوعات النهضة والكفاح تعبر عن أمانى الطبقات الصاعدة ... وتفسير العمل الأدبى — على هذا النحو — يعنى فيه بالمضمون ولا قيمة تذكر فيه لحياة الكاتب ، والقصد الأول منه وضع العمل الأدبى مكانه فى البيئة الاجتماعية ، مع بيان العوامل الاقتصادية فيه) (١) .

(والاتجاه الثانى فى تقويم الأدب وتوجيهه يقوم فى جوهره على أساس موضوعى لا نفسى ، فكل عمل أدبى يعد صحيحاً مشروعا إذا صور جانبا واقعيا من الفترة التاريخية التى عاش فيها الكاتب وتزداد أهمية العمل الأدبى بقدر رسوخ أصوله فى وعى العصر الذى كتب فيه ، وعلى قدر تصوير الكاتب لهذا الوعى تصويراً فنيا غنيا فى واقعيته) (٢) .

هذا هو الأساس الفلسفى الذى يقوم عليه النقد الواقعى ، وهو بالضرورة مستلهم من طبيعة الواقع الإبداعى لهذا الاتجاه ، فكل نقد يتخطى حتمية الارتباط بواقع الإبداع الذى يمارس فعله النقدى فيه ،

---

(١) الدكتور غنيمى هلال — النقد الأدبى الحديث — ص ٣٤٠ — ٣٤١

(٢) د غنيمى هلال — النقد الحديث — ص ٣٤٠ — ٣٤١

هو نقد محكوم عليه منذ البداية بحتمية البوار والإحباط ... وليس معنى ذلك أن ترتبط الحركة النقدية بواقع الحركة الإبداعية ارتباطا تابعاً ولكن معناه أن تظل الحركة النقدية على موقعها فى الطليعة من ريادة الأصقاع المجهولة للفن – على أن تحمل بين أهدابها طبيعة الارتباط بهذه النوعية الفنية – وتعمل من خلال قوانينها الخاصة حتى لا تكسر الجسر الواصل بين طبيعة العمل الفنى الذى هو مجال النقد ، وطبيعة العمل النقدى ، الذى هو ممارسة الفعل الخالق فى هذا المجال .

obeikandl.com

الاتجاه البرناسى

(١)

سميت البرناسية بهذا الاسم نسبة إلى (جبل بارناس) الذى يقال بأن آلهة الشعر كانت تأوى إليه وتسكنه .

وقد تزعم هذه الحركة (لوكنت دى ليل) الذى أطلق صيحته الغاضبة فى وجه الرومانسية محتجا على ترخصها فى بيع مشاعرها الذاتية للجماهير . (أيتها الدهماء ، آكلة اللحوم ، فليجرجر من يريد قلبه الدامى فوق ساحتك الساخرة ، أما أنا ، فلا أريد أن أبيعك نشوتى أوألمى ، إننى لن أسلم حياتى لمباحك)(١) .

أى أن البرناسية كانت معارضة للرومانسية ، فبينما تصدر الرومانسية عن ذاتية محضة تجعل من الفن وسيلة إلى البوح بآلام هذه الذاتية وآمالها ، وتحرص البرناسية على أن تجسد من الشعر فنا موضوعيا غايته - ليس التعبير عن شئ - وإنما غايته ذاته ، أى أنه غاية نفسه وليس وسيلة لسواه ، ومن هنا كانت القصيدة البرناسية مجموعة من الصور وعالما من الخيال وأبعادا من الجمال التشكيلى على نسق شعرى . . . على أنه إذا كانت (الواقعية) قد اختارت مجال القصة والأقصوصة لتعارض به الرومانتيكية فقد اختارت البرناسية مجال الشعر لتعارض من خلاله هذه الرومانتيكية شكلا ومضمونا .

(٢)

وإذن فالمقياس النقدى الذى تحاكم به الظاهرة الفنية فى إطار المذهب البرناسى هو : مسافة الاقتراب أو الابتعاد عن غاية كون الشعر غاية فى ذاته ... وهو مسافة الاقتراب أو الابتعاد عن مناطق الذاتية أو الموضوعية

---

(١) انظر : الأدب ومذاهبه - للدكتور محمد مندور - ص ١١١ .

فى التعبير ، فكلما قارب الشعر وضعية كونه يكون غاية لذاته ، وكلما قارب أن يكون موضوعيا لاذاتيا يصبح – من وجهة النظر النقدية البرناسية – شعرا حقيقياً جديراً بالخلود .

ولكى يحقق (لوكنت دى ليل) للإبداع البرناسى هذه الموضوعية المنشودة ، فقد عمد إلى التعبير عن أزمة الإنسان العاطفية والفكرية عن طريق توظيف الأساطير البدائية من يونانية وهندية ، فأنطق آلهتها بما أراد مع الاحتفاظ لهم بطابع البدائية القديم ، ومن هنا نجح فى أن يعطى للشعر طابعه الموضوعى البعيد عن همهمة الذاتية وإسراف العواطف ، ابتذال أسرار الروح .

(٣)

والبرناسية (فى الشعر) تناظر الواقعية (فى القصة والمسرحية) فكلاهما يركز على موضوعية الصور ، و (لهذا دعت البرناسية إلى الوصف الموضوعى ، فهى تختار من موضوعاتها من خارج نطاق الذات ، كمناظر الطبيعة ، أو مآثر الحضارات السابقة ، من أحداث وتماثيل ورسوم ، لتعرض صورها عرضا لا يختلط بعواطف الشاعر ، كى تعبر هذه الصور تعبيراً موضوعياً عن آراء الشاعر وعواطفه وأفكاره حتى يستشفها القارئ من خلال الوصف الموضوعى)(١) .

(ولهذا يلجأ البرناسيون إلى الصور المجسمة . . . ليسجلوا مظاهر الصور الكلية للأشياء والموضوعات التى يعالجونها ، كأنما هذه الصور مرآة تعكس جوهر الأشياء)(٢) . . . (فالصور تتوالى تجسيمية نظرية كألوان

---

(١) د . محمد غنيمى هلال – النقد الأدبى الحديث – ص ٤٢٢ – ٤٢٣ .

(٢) المرجع السابق – ص ٤٢٣ .

اللوحات فى الرسم أو كأجزاء التمثال ، وينفذ الشاعر من ورائها إلى صميم الصورة الكلية لتصوير فكرته فى موضوعه) (١) .

وإذن فالصورة التجسيمية (البلاستيكية) هنا ليست مقصودة لذاتها وإنما هى مقصودة للتعبير عن شعور معين أو فكر معين (إذ أنها لا تقف عند حد التجسيمات لمجرد الجمع بين صفات ملموسة ، وإنما تعنى بتقديم الصور الجزئية التجسيمية لإبراز شعور أو فكرة فلسفية فى الصورة الكلية ، أى الموضوع الذى يقدمه الشاعر) (٢) .

ولقد امتاز شعر البرناسيين بكثير من الجلال ، والقوة والوضوح ، كما امتازت إحساساتهم بشئ من الرغبة القوية فى تحديدها ودرسها (ولذلك أخذوا يدعون إلى تصوير الإحساسات من خلال تصوير الباعث عليها ، تصويرا دقيقا لكل أبعاده ، تصويرا يشبهونه بتصوير النحات لا الرسام ، ذلك أن العلم قد أمدهم بالبعد الثالث للصورة ، ولابد من استغلال العلم فى الكشف عن هذا البعد الثالث) (٣) .

وإذا كانت البرناسية – فى بعض بواعثها الهامة – ردّ فعل لتقدم العلوم وخاصة المتعلقة بالطب البشرى ، وظن الأدباء أن هذه العلوم ستضع أيديهم أخيرا على كثير من مجاهيل النفس والكون ، فإن النتيجة النهائية لم تكن كذلك بالقطع ، وما تزال آفاق المجهول فى الكون والإنسان تتسع يوماً بعد يوم ، مما أحبط الإحساس بيقينية العلم فى نفوس البرناسيين .

(٤)

وحين تابع (تيوفيل جوتييه) هذا الطريق مال بالبرناسية عن (توظيفت)

---

(١) نفس المرجع – ص ٤٢٤ .

(٢) نفس المرجع – ص ٤٥٤ . د

(٣) د . سهير القلماوى – مذاهب النقد الأدبى – بالاشتراك – ص ٢٦ .

الأساطير وإنطاق شخوصها ، إلى (توصيف) الشعر ، أى جعله وصفا خالصا ، فاستطاع بذلك أن يحقق (الموضوعية) التى أرادها من جهة ، وأن يعمّق مفهوم (الفن للفن) من جهة أخرى .

ويصبح الأساس النقدى هنا - فى إطار مذهب الفن للفن - هو مسافة الاقتراب أو الابتعاد من (توصيف) الشعر ، أى جعله وصفا خالصا ، ينحت صوره وأخيلته وجمالياته من اللغة ، كما ينحت الفن التشكيلى تماثيله من الرخام . . . ثم مسافة الاقتراب أو الابتعاد عن مباشرة التعبير عن مشاعر الذاتية . أو عن إحالة هذه المشاعر إلى واقع (موضوعى) يرى فى المشهد (الموصوف) للشاعر .

(٥)

وقد أثارت دعوة (الفن للفن) غباراً كثيفا تابعته الحركة النقدية بالتصفية والتصحيح : فليس الفن للفن دعوة ضد الالتزام الأخلاق ، كما أنه ليس دعوة ضد الالتزام الاجتماعى ، بل إنه لايضع القضية الأخلاقية فى ذاكرته أساسا ، وهناك نشاطات روحية لاتخضع لمعايير الأخلاق . . هناك الحقائق الرياضية - وهى نشاط روحى إنسانى - لاتوصف بالخير ولا بالشر ، ولكن توصف بالصواب والخطأ . والفن كنشاط روحى إنسانى لا يوصف هو الآخر بالخير ولا بالشر ، ولا حتى بالصواب والخطأ ولكنه يوصف بالجمال والقبح ، أى أن الحقائق الجمالية لاتخضع لمنطق الخير والشر الأخلاقيين ، ولا لمنطق الصواب والخطأ الرياضيين ، وإنما تخضع لمنطق الجمال والقبح فحسب (١) ، أى أن محاكمة الفن ينبغى أن تتم فى إطار قوانين الفن ، وليس فى إطار قوانين مستلهمة من طبيعة شئ خارجى على هذا الإطار .

---

(١) انظر : الأدب ومذاهبه - للدكتور محمد مندور - ص ١١٥ .

(٦)

ثم إن هناك – فى هذا الصدد – مغالطة تاريخية ينبغى أن نتنبّه لها ، وهى أن الالتزام الاجتماعى لا يعنى إغراق الفن فى واقع البؤس الذى تعانيه الطبقات المطحونة فحسب ، دون التطلع إلى آفاق الجمال والمتاع ، لأن هذا الواقع الجمالى نصف المعادلة الوجودية ، ولا ينبغى للفن أن يتجاوزه أو يتخطاه . (وليس من شك فى أنه إذا كانت الإنسانية فى حاجة إلى من ينتقم لها من البؤس والشقاء . فهى أيضاً فى حاجة لانقل مساسا لمن ينتقم لها من القبح وفساد الذوق وانحطاطه ، وطبقات الشعب العاملة لانقل حاجة إلى الغذاء الروحى عنها إلى الغذاء المادى والعقلى) (١) .

(٧)

وعلى أية حال فقد أحدث فعل الاتجاه البرناسى واتجاه الفن للفن رجّة هائلة فى مسار الحركة النقدية التى كانت قد استسلمت تماما لمقولات الواقعية بأجنحتها المتعددة ، وإن كان هذان الاتجاهان – اللذان هما قريب من قريب – يفارقان هذه المقولات مفارقة كاملة . ولكن الساحة كانت تعد نفسها لاستقبال وافد جديد تمثل فى الاتجاه الرمزى الذى اجتاح الواقع الإبداعى والواقع النقدى جميعا ، وترك موطنه الذى ولد فيه ليغزو العالم بجسارة هائلة وشمول فريد .

---

(١) نفس المرجع – ص ١١٦ .

obeikandl.com

الاتجاه الرمزى

(١)

ظهرت الرمزية فى رهج الاهتمام بالجو الفنى الذى أشاعه الأساس النظرى للإبداع البرناسى وإبداع مدرسة الفن للفن ، وذلك فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وكان ظهور هذا الاتجاه تعبيرا عن رد فعل للرومانتيكية التى أسرفت فى الانحناء على الذات ، ومحاولة أعادت إلى الأذهان صورة المثالية الأفلاطونية ، تلك التى كانت ترى فى الأشياء المحسوسة ليس حقائقها المادية المرئية ، وإنما صور رموز للحقائق المثالية المتعالية على الواقع المحسوس . ومن هذه الوجهة يصبح العالم الخارجى لاوجود له إلا فى الصور الذهنية التى لدينا عنه ليس ذلك فقط ، ولكن العقل الواعى — حتى لو سلمنا بأنه الحقيقة الموجودة فى العالم — ليس سوى محاصر فى بقعة الوعى الضيقة التى تتضاءل أمام رحابة اللاوعى الفسيح .

(٢)

وما دام العالم الخارجى لاوجود له إلا فى الذهن البشرى ، فإن وسيلة إدراك هذا العالم ، وهى اللغة ، عاجزة تماما عن نقل حقائق الأشياء ، وإنما قصاراها أن تكون مجرد رموز تشير إلى مدلالوتها فى الواقع الخاجى كما تتلقاها أذهاننا عن هذا الواقع . . وإذن فاللغة ليست وسيلة للفهم الإدراكى الواضح ، بقدر ماهى وسيلة للإيحاء والرمز . وهذا يتفق مع طبيعة فهم الرمزيين للأدب من حيث كونه ليس سعيا وراء تقرير حقائق معينة ، بقدر ماهو إيحاء بهذه الحقائق المعينة . وإذن فلنجرد اللغة من دلالات الوضعية المحدودة ، ولنقترب بها من ماهية الموسيقى التى لاتقول شيئا محددا بذاته ، وإن كانت تخلق حالة ما يعيشها المتلقى على نحو من التدامج والتوحد ، حتى تصبح هذه اللغة رمزا يعبر عن الغامض والمتشابك واللامحدود فى التجربة الإنسانية والتجربة الكونية جميعا .

(٣)

وحتى تصل الرمزية إلى هذه الغاية فى تصورها لطبيعة اللغة ، فقد فتحت تيارات الحواس كلها على مجرى واحد تتشابك فيه وتتحد كل المرئيات والمسموعات والمشمومات والمحسومات والمعقولات ، لتصل من خلال ذلك إلى الجمال المثالى الكامن وراء هذا العالم المحس فى شتى مجاليه ومناحيه ، ثم أضافوا إلى هذا اللون من تراسل الحواس : إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية ، وتحتيم ضرورة الإيقاع وتطويع الكلمات وكسر نمطيّة الرتابة الموسيقية ، واختيار نوعية من الألفاظ المشعة المصورة ، وإغناء العملية الشعرية من داخلها ، أى باستعمال قوانينها الشعرية الخاصة بها وليست المجلوبة إليها من نوع خارج عليها .

ويخلص الدكتور محمد مندور إلى أن للرمزية ثلاثة اتجاهات :

١ ــ اتجاه غيبى خاص بطريقة إدراك العالم الخارجى بالوجود الذهنى الذى ينحصر فيه أو الوجود الفعلى .

٢ ــ اتجاه باطنى وهو السعى إلى اكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعى .

٣ ــ اتجاه لغوى خاص بالبحث فى وظيفة اللغة وإمكانياتها ومدى تقيدها بعمل الحواس وتبادل تلك الحواس ، على نحو يفسح أمام الكاتب أو الشاعر مجال اللغة وتسخيرها لتأدية وظائف الأدب(١) .

وهو نفس ما لحظه إلى درجة التطابق الكامل (أنطون غطاس كرم) فى كتابه عن (الرمزية والأدب العربى الحديث) حيث يقول : (تتفرع أهداف الرمزية إلى اتجاهات ثلاثة :

١ ــ اتجاه فلسفى غيبى .

٢ ــ اتجاه سيكولوجى نفسانى :

---

(١) د/ محمد مندور ــ الأدب ومذاهبه ــ ص ١٢٠ .

٣ ــ اتجاه أدانى لغوى غايته الجمال والكمال فى الفن(١) . . . ثم يمضى إلى تفصيل القول فى كل اتجاه من هذه الاتجاهات .

كما يرى بعض الباحثين أن الحركة الرمزية تتميز بمجموعة من الخصائص التى يمكن إجمالها فيما يلى :

١ ــ الاحتجاج على طغيان النزعة العلمية والوضعية والواقعية فى الأدب ، والتحرك بهذا الاحتجاج من خلال إطار عام صوفى باحث عن الحقيقة فى فضاء عالم الجمال المثالى .

٢ ــ اثبتت هذه الحركة أن هناك أوجه تشابه بين التجربة الجمالية (الاستطيقية) والتجربة الدينية والصوفية ، فقد حاول (مالارميه) أن يصور الجمال المثالى ــ أى تجربته المتعالية فوق الطبيعة ــ فى لغة الطبيعة والأشياء المنظورة ... تماما كما حاول (دانتى) أن يصور عالمه اللامرئى فى صورة مرئية لاجئا إلى الرموز المستمدة من عالمه المسيحى . . والجديد فى هذه الظاهرة هو دلالة الرموز على تجربة جمالية لا تجربة دينية .

٣ ــ أهم ما يميز شعراء هذه الحركة هو إخلاصهم اللامحدود لمثلهم الأعلى ، لقد جنبهم ذلك الوقوع فى المباشرة والخطابية وقلق الجماهير والوعظ الأخلاقى .. إن (الجميل والجمال) هو كل مايهم ، وإن كان قد (اتسع مدلوله عندهم فصار يسع القبح والقبيح)

٤ ــ اهتم هؤلاء الشعراء بالعنصر الموسيقى فى الشعر ، وجعلو واجبهم الأساسى ــ كما يقول فاليرى ــ أن يستردوا من الموسيقى ما أضاعه منها الشعراء(٢) .

---

(١) أنطون غطاس كرم ــ الرمزية والأدب العربى الحديث ــ ص ٧٢ .

(٢) انظر : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ــ الدكتور عبد الغفار مكاوى ــ ج ١ ــ ص ١٦ ــ ١٧ .

(٤)

وتطالب الرمزية (فى الشعر) بنوع من الإيحاء الذى ينقل (حالة) لمبدع إلى المتلقى من خلال جو مشبع بالغموض والعمومية عن طريق الرمز الذى يتعالى على (الإدراك اللغوى) المحدود بمنطق الدلالة والفهم . (وكما تستعمل الرمزية للتعبير عن الحالات النفسية المركبة العميقة بفضل ممكنات اللغة وعملية نحت الصور والأخيلة منها ، فإنها قد تتخذ أيضا فى الشعر الغنائى ذاته منهجا أوسع من جزئيات الرموز والتعبيرات ، وذلك بفضل الخيال الخالق الذى يستعين به الشاعر لتصوير رؤى شعرية تعبّر عن مكنونات النفس وخواطرها)(١) .

ولكى يرفع الرمزيون الشعر إلى مرتبة الصفاء الخالص فقد عمدوا إلى الإيحاء لخلق حالة معينة فى نفس المتلقى .. وإلى الإبهام والحلم حتى يتجنبوا الإبهام ركاكة الوضوح المبتذل ، وحتى يقتنصوا الحقيقة بالحلم لأن الحلم هو الحقيقة ... وإلى الإيقاع ، فإذا روعى التناسب الإيقاعى ، وهو روح الشعر ، كان للقصيدة تأثير الهى حدسى يتعدى الوعى ويخضعه . . وإلى التخلص من العنصر النثرى الذى يفرض الفكرة ويوجب الترابط المنطقى بين أجزاء النص ويرمى العمل كله فى وهاد الوضوح . . وإلى الحروف المتلونة لإثراء الأداء التعبيرى وتوسيع قاعدة المردود الإيحائى للشعر . . وإلى الامتزاج فى التفاعل الحسى لخلق علاقات بين الألوان والأصوات والعطور . . وإلى قلة العطاء الشعرى استجابة لوحدة الرافد (وهو عندهم النفس) ، ولصعوبة التأليف الذى يرفض التلقائى والجاهز .. وإلى التحرر من الأوزان التقليدية ، فبدل أن يخضعوا الخوالج للتعبير أخضعوا التعبير للخوالج .. وإلى التعبير بالطريقة الكتابية . بإيراد الحروف كبيرة أو صغيرة . متفرقة

---

(١) د . محمد مندور – الأدب ومذاهبه – ص ١٢٤ ، ١٢٥ .

أو متراصة متقاربة أو متباعدة ، مع إعطاء (الفراغ) دوراً فى تأدية المعنى إذا كان المعنى مقصوداً من الأساس . . وإلى الغموض الذى ينشأ من طبيعة الجهود العليا المبذوله فى الخلق و تسوية الأشكال (١) .

وهكذا نرى أن الرمزية تميل أساساً إلى تعلية عالم الشعر عن طريق تعلية عالم اللغة ، (فعندما ينحرف الكلام انحرافاً معيناً عن التعبير المباشر — أى عن أقل طرق التعبير حساسية — وعندما يؤدى بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العلمى الخاص ، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة ، ونشعر بأننا وضعنا أيدينا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادراً على التطور والنمو ، وهو إذا ما تطور فعلا واستخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفنى) (٢) .

(٥)

أما فى الأدب الموضوعى ، فيخلص الدكتور مندور (إلى أن قيام قصة أو مسرحية على أسطورة قديمة لايعنى بالضرورة أنها رمزية ، فقد تكون واقعية اجتماعية . وقد تكون رومانسية متحررة ، كما قد تكون رمزية ، ويظهر الفارق جلياً بين الرمزية وغيرها فى طبيعة الشخصيات التى تحرك وقائع المسرحية ، فعند المذهب الرمزى تظل الشخصيات وكأنها رموز أو قطع الشطرنج تتحرك على الرقعة لتلعب دوراً خاصاً فى المعركة التى تصور تلك الأسطورة ، وذلك بينما نرى تلك الشخصيات تستحيل إلى شخصيات إنسانية ، شكلا وموضوعاً ، أو على الأقل موضوعاً عند الواقعيين و الرومانسيين) (٣) .

وبديهى أنهم يجعلون — من واقع هذه النظرة — للعمل المسرحى ظاهراً

---

(١) انظر : الرمزية والأدب العربى الحديث — لأنطون غطاس كرم — ص ٧٦ — ٧ .

(٢) بول فاليرى — الرؤيا الإبداعية — ص ١٠

(٣) د . محمد مندور — الأدب ومذاهبه — ص ١٤٠ .

وباطناً ، فالمستوى الظاهرى هو الأحداث والشخوص والحوار المتبادل وعنفوان الصراع . . . والمستوى الباطنى هو المعنى التجريدى الذى يوحى بجو معين أو حالة نفسية معينة . . كما أن المسرح الرمزى يتعالى على فتات الواقع ليصور حقائق القضايا الكبرى ، ويتعالى على المحلى الضيق ليعكس الطموح الإنسانى فى شموله العريض .

(٦)

ومهما يكن من شىء فقد انتصر الرمزيون للشكل ، ودعوا إلى استقلال الشعر عن كل غاية إلا نفسه ، وبدت عنايتهم بالغة بتحليل العمل الأدبى وبنيته من وجهة النظر الجمالية ، ولاحت صورهم ذاتية لا موضوعية كما هى عند البرناسيين ، وتجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعى الباطنى ، ومثالية تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصر اللغة عن جلائها (١) .

ومع ذلك . فقد وجد الفنان الرمزى نفسه أمام عقبتين لا يمكن له أن يتخطاهما ، ولقد حاول ونجح فى كثير ولكنه فشل فى كثير أيضاً — كما لاحظ ذلك ما لارميه — (نجح فى إشعار الناس بجلال شعور الفنان وتفرّده وغموضه وجمال عجزه وسحر هذا القصور الإنسانى ، ولكنه لم يستطع أن يجعل اللغة تتخلص من قيودها . إن الفنان فنان اللفظ ، لا يمكن مهما تفنن أن يجرد اللفظ من قيد الدلالة على معنى ، ومهما يكن هذا المعنى غامضاً غير محدود فهو فى نظار الفنان الرمزى له صفة المحدودية بدرجة كثيره ، فأعلن إفلاسه من أن يجرد اللفظ من قيد المعنى تجريداً كافياً ليكون كالنغم الموسيقى . كما أعلن إفلاسه من أن ينقل الفن اللفظى إلى فن النغم ، إن الموسيقى فن جليل ، ولكن الشعر لا يمكن أن يكون من أجل هذا

---

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث — للدكتور غنيمى هلال — ص ٣٢٥ .

موسيقى . إنه فن قريب ولكنه مختلف له آفاقه هو . . كذلك أعلن الرمزيون إفلاسهم أمام الحقيقة التى عجلت الحوادث بإبرازها أمامهم . إن الفنان إذا انعزل عن المجتمع وغرق فى أحاسيسه السامية محاولا أن يعبر عنها ، يكسب بالعزلة ، ولكنه فى الوقت نفسه يفقد أداة معينة له على هذه المحاولة وهى الاتصال بمن حوله . يكسب منهم حيوية وخبرة وإحساسات جديدة كلها تستطيع أن تعين كما تعين الوحدة والعزلة على تفهم كنه هذا الإحساس أو على الوصول إلى أغواره العميقة) (١) .

وبروز مثل هذه الظواهر النقدية الموجهة إلى أصول الاتجاه الرمزى حتى من حواريه ورواده الأوائل (مالارميه وغيره) بدأت قواعد الرمزية فى الاهتزاز والتخلخل وبدأت طلائع اتجاهات أخرى تزحف صوب الساحة الإبداعية والنقدية لتأخذ مكانها الطبيعى وفق قانون التطور فى تعاقب الأشياء .

(٧)

ويمكن أن نتأمل الفرق بين الإبداع البرناسىّ والإبداع الرمزى من خلال محدودية الإشعاع فى الجمال الفنى البرناسىّ ، ولا محدودية هذا الإشعاع الجمالى فى الفن الرمزى ، (وقد رأت الرمزية — وهى المذهب الإيحائى — أن البرناسيين يقفون عند حدود الصور المرئية ، وأنهم على الرغم من لوحاتهم الرائعة فى الشعر . يقتصرون على الحسيات والتجسيمات فتظل صورهم جامدة لا حركة فيها ولا عمق ولا مرونة ، ويرى الرمزيون أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية . . على أن يتجاوزها الشاعر ليعبّر عن أثرها العميق فى النفس . فى البعيد من المناطق اللاشعورية . وهى المناطق الغائرة فى النفس . ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق

---

(١) د . سهير القلماوى — مذاهب النقد الأدبى — بالاشتراك — ص ٣١ .

لإيحاء بالرمز المنوط بالحدس . وفى هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجىّ إلا بمقدار ما نتمثله و نتخذه مناقد للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير . فالصور الرمزية ذاتيـــة لا موضوعية كما هى عند البرناسيين وهى تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعى الباطنى ، ثم هى مثالية نسبية لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصر اللغة عن جلائها) .(١)

(١) د. محمد غنيمى هلال – النقد الأدبى – ص ٤٢٥ .

obeikandl.com

الاتجاه الوجودى

(١)

الوجودية مذهب فلسفى اجتاح العالم بعد الحرب العالمية الثانية ، واختلط فيه الفكر الفلسفى المجرد بالحس الفنى الإبداعى ، وربما لأن الصراع الحادم بين أنصار المذهب وأعدائه تم من خلال الجدل الفلسفى تارة ومن خلال الجدل الأدبى تارة أخرى ، وربما لأن خصوم الوجودية وأنصارها جميعا من الفلاسفة الأدباء أو من الأدباء الفلاسفة ، فجاء نتاجهم الفكرى والفنى مزيجا من التأمل الخالص المجرد والتأمل الشيئى المحدد ، ولكن الكمّ الإبداعى الذى تركه هذا الاتجاه — على المستويين معا — يشكل ظاهرة لافتة من ظواهر العصر بضخامته وعُمْقِيَّته وشموله .

والوجودية — كمذهب فلسفى — ترى أن (الوجود) سابق على (الماهيّة) أى أن المثال الأفلاطونى الذى قيل إن الوجود قد شُكل على صورته خرافة باطلة ، فليس هنالك مثال سابق على الوجود ، وإنما هناك وجود فحسب ، وتبدأ ماهية الإنسان فى التشكّل منذ لحظة وعيه بوجوده ، أى منذ حضوره الفعلى فى العالم ، لأنه يمارس — منذ لحظة الوعى — رحلته إلى خلق صورته بنفسه بعد أن يوجد . ومادام الإنسان حراً إلى هذه الدرجة فى تشكيل ما هيته فهو مسئول إذن عن هذه الماهية ، أى أنه (ملتزم) .

ومن فكرة (الالتزام) هذه ينطلق الأساس النقدىّ للأدب الوجودى ، فهو أدب ملتزم يستهدف شرح العالم من خلال مواقف حرة تضع الإنسان فى قلب الجدل الوجودى فاعلا ومسئولا وصانراً بلا نهاية ، وهذا الاتجاه هو الذى يحدد طبيعة الفعل التاريخى للأدب الوجودى ، فهو أدب مقاتل ضدّ كل ما هو عشوائى أو تبريرى أو كبتى أو دعائى .

(٢)

ولكن الأدب الوجودى يفرق فى قضية (الالتزام) بين النثر والشعر ، ففى النثر لابد من الالتزام ؛ لأن النثر طريقة من طرائق التفكير ، يدرك الكاتب (الالتزامى) معها أن (الكلام عمل) وأن (الكشف نوع من التغيير) وأنه لايستطاع الكشف عن شيء (إلا حين يقصد إلى تغييره) .. ومن هنا تتحدد رسالة الكاتب بمدى كشفه عن سر الإنسان (لكى يتحمل الناس بعد ذلك كل تبعة تنجم عما يتخذون من مواقف حيال ما يحلولهم من موضوعات) ، ولا ينبغى أن يقلل هذا الكشف من قيمة الطريقة الفنية للكتابة . على أن يظل الأسلوب الفنى غير ملحوظ (فالجمال هنا قوة دمثة تدق عن الإدراك) (يعمل عمله عن طريق الإيحاء) وإذن فلابد من هدف كامن فى الأدب حتى يصبح أدبا وجوديا ملتزما ، يرفض أن يغيب فى دهاليز نظريات الفن للفن أو التحليل النفسى الكادح وراء لا شعور الكاتب فى أدبه ، أو الفكرة العامة غير المرتبطة بموقف خاص ، أو غير أولئك من هذه النظريات التى تحبس القيمة النهائية للأدب فى نواحيه الفنية وجمالياته الخرساء(١) .

وإذا كان على الكاتب الوجودى هكذا أن يكون ملتزما فى كل ما يكتب ، وأن يربأ بنفسه عن أن يلعب دوراً سلبيا مسفا بعرضه مسارته ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه ، بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد ، على نحو ما عليه كل إنسان فى الحياة من أنه فى نفسه محاولة ، على حدة ، من محاولات الوجود . إذا كان على الكاتب الوجودى أن يكون على هذا النحو من حتمية الالتزام البطولى ، إذن فعليه أن يتساءل دائما : ما الكتابة ؟ ولماذا تكتب ؟ ولمن نكتب ؟ وما موقف الكاتب فى

---

(١) انظر : ما الأدب – لجان بول سارتر – ترجمة د . محمد غنيمى هلال – ص ٣ – ٣٨ .

العصر الحديث ؟ وهذا يلقى على عاتقه مسئولية الفهم . ومسئولية المعرفة ومسئولية الالتزام الفاهم العارف المستشف للمستقبل من خلال تجاوز الآنى فى الحاضر الصائر بلا قرار .

(٣)

أما فى الشعر فالأمر مختلف تماما ، وشأن الشعر فى هذا الصدد شأن الفنون الجميلة الأخرى ، فلا التزام فيها جميعا ، لأن قيمتها الجمالية ليست سابقة على وجودها ، كما أنها لا تشير إلى شىء خارج عنها . إن الشاعر أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداة ، لأنه يرى فى الكلمات أشياء فى ذاتها وليست بعلامات لمعان (لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها لنستشف من خلالها ، متى شئنا — كما نستشف من خلال الزجاج — المعنى المدلول عليه ، فنتوجه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى ونعده غرضاً لنا . فالناثر دائما وراء كلماته متجاوز لها ليقرب دائما من غايته فى حديثه . ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته . والكلمات للمتحدث خادمة طيعة ، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد ، فهى على حالتها الوحشية والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى ، وأدوات تبلى قليلا قليلا باستخدامها ، ويطرح بها حين لا تعود صالحة للاستعمال ، وهى للشاعر أشياء طبيعية ، تنمو طبيعية فى مهدها كالعشب والأشجار)(١) .

(وحيث أن الكلمات فى نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيها إذا كانت الكلمات قد خلقت لأجل دلالاتها أو الدلالات لأجل الكلمات . وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحرى ومن دلالة متبادلة)(٢) .

---

(١) جان بول سارتر — ما الأدب — ص ١٠ .

(٢) نفس المرجع — ص ١٢ .

وعلى هذا ، (فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية) ، (فليس لنا إذن أن نتصور أن هدف الشعراء هو فى استطلاع الحقائق أو عرضها) ، (وهم لا يفكرون كذلك فى الدلالة على العالم وما فيه) . (وبالتالى لا يرمون إلى تسمية المعانى بالألفاظ ، لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم فى سبيل المسمى)(١) .

(٤)

ويركز النقد الوجودى على ثلاث مسائل : تصوير الكاتب لعالمه .. ورسالته فيه .. ثم تقويم هذه الرسالة .

أما تصوير الكاتب لعالمه المحدد بحدوده التاريخية ، فهو مبنى على أن الأدب ليست وظيفته خلق الجمال أو التأمل فيه ، ولكنه بعد خاص من أبعاد الوعى الإنسانى ذاتى واجتماعى معا .

وأما رسالة الكاتب — فى قصده إلى تغيير ما يراه معيبا فى عالمه الذى يصوره — فتظهر من وراء اختيار الكاتب للموضوعات الإنسانية التى يحددها ، وعن طريق معالجتها يتكشف نوع إدراك الكاتب لعالمه ، كما يبين ذلك الإدراك عن طريقة تصويره لأشخاصه فى ذلك العالم الفنى ، وعن تعمقه فى تصوير جوانب خاصة من أنفسهم ، ثم عن الشعور بالزمن فى اللحظة الخاصة التى يتضح فيها وعى الكاتب بعالمه .

وأما تقويم رسالة الكاتب بوساطة الناقد ، فهى عملية قائمة على أساس التزام الناقد التزاما كالتزام الكاتب نفسه فى موقفه الإنسانى ، ويرجع الناقد فى ذلك إلى ذات نفسه ، ولكن لا مجال فى هذه الذاتية للتحكم ، بل هى تجريبية فى حدود معرفة نوع التقدم الذى تتضمنه دعوة الكاتب . ونسبته إلى ما حققته الإنسانية من قبل ، وإلى ما يمكن بعد ذلك أن تحققه ، فالكاتب شاهد على عصره ، فإلى أى مدى

---

(١) انظر : ما الأدب — لجان بول سارتر — ص ٩ .

كانت شهادته صحيحة مشروعة ؟ وأية غاية تتراءى من وراء هذه الشهادة المتجلية فى تصويره ؟ على أن يكون تعبير العمل الأدبى عن آمال العصر والإنسانية ، وليس عن مجرد مذهبية شاحبة أو طبقية ضيقة ، وهنا لا مجال لتقييم الشكلية الخالصة فى الفن ، لأن الجمال الشكلى لا قيمة له بلا مضمون . كما أن النقد الوجودى يرفض أن يصير الأدب منشوراً دعائياً ، أو يفرض عليه شيء من خارجه(١) .

---

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث - الدكتور محمد غنيمى هلال - ص ٣٥٠ وما بعدها .

obeikandl.com

obeikandl.com

اتجاهات أخرى

(١)

ومنذ مطالع القرن العشرين ،لم تقتصر الحركة النقدية على هذه الاتجاهات الرئيسية التى شكلت مذاهب عامة فى النقد ، وإنما ظهر عديد من النقاد الكبار الذين تركوا اتجاهات أخرى ، ولم يكن هذا راجعاً إلى كثافة المنضوين تحت راية اتجاههم بقدر ما كان راجعاً إلى أحجام هؤلاء الروّاد واقتدارهم الذاتى على الإشعاع والتأثير .

من هؤلاء (بنيدتُوكروتشى) الناقد الإيطالى المعاصر .. و (ريتشاردز) الناقد الإنجليزى المعاصر . . و (ت . س . اليوت) الناقد الأمريكى الإنجليزى المعاصر .

أما كروتشى فقد بدأ حياته النقدية عام ١٩٠٨ بتفنيد كل مدارس النقد القائمة حينذاك ، لأنها جميعاً تنتسب إلى الماضى وترتمى فى أحضانه . ثم أصّل (للاتجاه الجمالىّ) فى النقد . فأكد على قيمة التعبير بصرف النظر عن المضمون . وكرر أن غاية الفن الجمال وليس أى شىء وراءه . واتسع بمعنى التعبير فجعله مرادفاً لصورة الأثر الفنى ؛ ورفض أن يكون الفن محاكاة للواقع أو نقلا مطابقاً له ، لأنه خلق جديد ، ونظر فى الفن إلى البناء الكلىّ وليس إلى الأجزاء المفردة ، وعزل الفن عن المجتمع وكأن الفنّ شىء والمجتمع شىء آخر (١) .

أمّا ويتشاردز فقد حاول أن يرسى بكتابه (مبادئ النقد الأدبى) دعائم (اتجاه نفسىّ جديد) . . (فالإنسان تتملكه نزعات مختلفة ، تتطلب التعبير عن نفسها بالعمل ، ولكن من النادر أن تجد هذه النزعات

---

(١) انظر : البحث الأدبى – للدكتور شوقى ضيف – ص ١٢٤ ومابعدها .

التعبير العلمى المناسب لها ، فيترتب على ذلك أن يعوق بعضها البعض ويقف فى سبيله ، فيتشتت المجهود ، لذلك كانت مهمة الأدب أن يزود الإنسان بمنفذ يعوضه عن هذا التعبير العلمى لنزعاته ، فهو ينسق هذه النزعات المكبوتة فى الإنسان كما أنه يفرج عنها داخلياً بإطلاقها عن طريق الفكر والخيال) (١) . ومن منطلق هذا الفهم لطبيعة العمل الفنى أرسى ريتشادرز مجموعة من المبادىء النقدية التى لاتحتم فى الشعر قانوناً عاما يجب على الشاعر اتباعه من حيث التفكير أو التخييل ، ولا فى الكلمات صفات عامة ينبغى مراعاتها من حيث القبح والجمال ، ولا فى الأوزان نمطاً خارجاً عنا ، ولا فى الانطباع التى يتركه الفن من حيث هو انطباع ذاتى يمكن أن يصبح رائعاً لأن التوصيل جيد ، ويمكن أن يصبح رديئاً لأن التجربة تافهة . إلى آخر ما ترك هذا الناقد من عطاء نقدى .

أما ت . س . إليوت . نقد أرسى دعائم (الاتجاه الموضوعى) فى النقد ، فليس الأدب تعبيراً عن الذات من جهة ، وليس هو تعبيراً عن المجتمع من جهة أخرى ، (فالذى يحدد العمل الأدبى ويعطيه كيانه أولا وقبل كل شىء هو الأدب نفسه ، أى وعى الكاتب بالتقاليد الأدبية وإلمامه بالأعمال الأدبية التى سبقته وعاصرته) (٢) وكذلك فإن مجد الكاتب ليس فى أن يحيل أدبه إلى تعبير عن الشخصية . ولكن مجده الحقيقى فى أن يتنازل عن نفسه ويهرب من شخصيته . ومن هذا المنظور استطاع إليوت أن يترك فى الساحة النقدية ما هماه (بالمعادل الموضوعى) الذى فتنت به الحركة النقدية المعاصرة فتوناً كبيراً . . والمعادل الموضوعى يعنى (أن العمل الفنى لكى يحقق الأثر المطلوب يجب أن يترجم الإحساس إلى شىء مجسم محسوس ، أى أن العمل الفنى لاينقل الإحساس كما هو بل يعادله ،

---

(١) د . رشاد رشدى – مختارات من النقد الأدبى المعاصر – المقدمة ص – هـ .

(٢) د . رشاد رشدى – ما هو الأدب – ص ١٦ .

وهذه المعادلة تتضمن أن الإحساس الذى يثيره الفن يختلف عن الإحساس الذى تثيره الحياة . . وبناء عليه فإذا لم يترجم الإحساس إلى (معادل موضوعى) انتقل إلى القارىء كما هو فى الحياة : وبذلك يفقد العمل الفنى أثره وتزول صفة البلاغة منه) (١) . . وإلى جوار ذلك طالب إليوت بضرورة أن يبعث الشاعر أسلافه فى شعره (والواقع أن خير ما فى عمل الشاعر وأكثر أجزاء هذا العمل فردية ، هى تلك التى يثبت فيها أجداده الشعراء الموتى خلودهم .) (٢) . كما طالب فى النقد أن (يتركز النقد الأمين والتذوق الحساس على الشعر لاعلى المشاعر) (٣) . إلى آخر ما طالب به هذا الشاعر الناقد الكبير .

(٢)

أما مناهج النقد منذ القرن التاسع عشر حتى الآن ، فيمكن أن نميز من بينها : (المنهج التاريخى) الذى قاده (تين) ووجه فيه إلى دراسة الفن من خلال دراسة الجنس الذى ينتمى إليه الفنان ، والعصر الذى عاش فيه ، والبيئة التى تخلق فى ظلالها . لينضح كل أولئك على طبيعة الفن الذى يبدعه الفنان بلا فكاك . . : كما أضاف (سانت بيف) إلى هذا المنهج ضرورة استقطاب حياة الفنان الخاصة . وفهم إبداعه على ضوئها دائما ، . . . كما يمكن أن نميز من بينها (المنهج التأثرى) الذى عاد إليه جيل من النقاد فى أواخر هذا القرن التاسع عشر ، وإن كانوا قد أضافوا إليه كونه وسيلة لخلق أدب خاص بهم إلى جانب كونه وسيلة لنقد الأعمال الفنية . ويقف (ليمتر وفاجيه) على رأس هذا الاتجاه . . كما يمكن كذلك

---

(١) د . رشاد رشدى – ما هو الأدب – ص ٣ – ٤ .

(٢) إليوت – مقالات فى النقد الأدبى – ترجمة د . لطيفة الزيات – ص ٦ .

(٣) نفس المرجع – ص ١٣ .

أن نميز فى القرن العشرين ملامح (المنهج العلمى) فى النقد وهو المنهج الذى انتهت إليه نتائج المناهج الأخرى فألف من عناصرها الكثيرة مجتمعة منهجه الخاص الذى يوازن بينها ويأخذ من كل ما يلائمه بعد تسديده والتخلص من انحناءاته ، وقد زاد هذا النوع (لانسون) و (ميه) فى كتابيهما المتخصصة عن مناهج البحث فى الأدب واللغة (١) .

---

(١) : الأدب وفنونه – للدكتور محمد مندور – ص ١٤٤ – ١٤٧ .

obeikandl.com

عن النقد العربي الحديث

(١)

حين بدأ البارودى تجربته الشعرية ، كان ذلك إيذانا بمولد حركة نقدية جديدة موازية لنوع هذه الحركة الشعرية التى قادها هذا الرائد الجليل . ومن حسن الحظ أن الحركة النقدية لم تكن موازية فحسب ، وإنما كانت قائدة للاتجاه الإحيائى فى الشعر ، وكان الشيخ حسين المرصفى هو صيحة البدء فى هذه الحركة بكتابه الرائد : (الوسيلة الأدبية) الذى خصص جانبا كبيرا منه للمقارنات والموازنات بين البارودى وغيره من شعراء العصور الإسلامية الأول ، واستعان فى ذلك بآراء النقاد العرب القدامى ، من أمثال : الجاحظ وأبى هلال العسكرى والرمانى والجرجانى والآمدى وابن سنان وابن الأثير وغيرهم . فأحيا بذلك الأصول النقدية العربية القديمة ، وشارك فى توجيه الشعراء الإحيائيين إلى نماذج الشعر العربى القديم فى عصور سطوعه وائتلاقه .

وقد نثر المرصفى فى تضاعيف كتابه بعضا من القضايا النقدية الهامة ، من ذلك : (أنه ينبه إلى أن « لكل لسان أحكام فى البلاغة تخصه » وهو تنبيه يقترب — وهو القول القديم — مما يذهب إليه النقاد المعاصرون من أن مستويات التعبير فى الفن الأدبى وجمالياته فى لغة من اللغات تختلف عنها فى لغة أخرى) ومن ذلك أيضاً أنه : (ينبه إلى أن امتلاك قواعد الفن لا يصنع بذاته فنانا ، فيرى أن معرفة « قوانين البلاغة » لا تجدى وحدها فى وجود الشاعر المتفوق والناثر المجود ، لأن هذه القوانين كالقوانين الإعرابية التى لا تجدى وحدها فى وجود الكاتب ، إنما الجدوى لديه فى معاشرة النماذج الفنية القديمة ، والاحتذاء بها) ومن ذلك كذلك (أنه يكاد يلمح صدور قواعد الفن وتقاليده عن سياق حياة الجماعة وتاريخ أذواقها ،

فيقر القول بأن بحور الشعر الستة عشر إنما هى « موازين طبيعية » صادرة عن حقائق الشعر العربى وتاريخه)(١) .

إلا أن المرصفى نهج فى سائر كتابه بعد على طريقة القدماء فى النقد ، فأكد مثلا على أن البيت الشعرى فى القصيدة وحدة شعرية مستقلة بذاتها ، حيث يقول فى مستهل حديثه عن الشعر : (إنه كلام مفصل قطعا متساوية فى الوزن متحدة فى الحرف الأخير من كل قطعة ، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا ، ويسمى الحرف الأخير الذى تتفق فيه روياً وقافية ، وينفرد كل بيت بإفادته فى تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده ، وإذا أفرد كان تاماً فى بابه ، فى مدح أو تشبيب أو رثاء ، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل فى إفادته ثم يستأنف فى البيت الآخر كلاما ما آخر كذلك ، ويستطرد للخروج من فن إلى فن ، ومن مقصود إلى مقصود ، بأن يوطىء المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثانى ، ويبعد الكلام عن التنافر . كما يستطرد من التشبيب إلى المدح ، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف ، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره ومن التفجع والعزاء فى الرثاء إلى التأثر وأمثال ذلك)(٢) .

ومهما يكن من شىء فقد تميزت حركة الإحياء النقدية بمجموعة من الخصائص الفنية والفكرية يمكن أن تكون ملامح فارقة بينها ، كحركة نقدية ، وبين غيرها من الحركات النقدية السالفة أو التالية . هذه الخصائص هى :

النظر إلى النقد كفن قائم بذاته بعيدا عن الخوض فى مسائل البلاغة الاصطلاحية أو النحو القاعدى أو غيرهما من العلوم المماثلة .

---

(١) انظر النقد الأدبى للدكتور عبد المنعم تليمة – بالاشتراك – ص ٤٦٧ ، ٤٦٨ .

(٢) انظر : النقد والنقاد المعاصرون للدكتور محمد مندور – ص ٢٣ .

توثيق النصوص ، وتنقيتها ، وفهمها على ضوء علوم مساعدة ، وخاصة علم اللغة الحديث .

الرجوع — فى العملية النقدية — إلى مقاييس النقد العربى القديم ، ومحاولة تطبيقها على الأدب الحديث .

تحريك النقد فى اتجاه التبشير بقيم أدبية جديدة ، من خلال دراسة النصوص ، والدعوة إلى اعتناق قيم جمالية مستحدثة .

التنبه إلى عديد من القضايا النقدية ، كالوحدة العضوية ، والنقد الجمالى والنفسى والتاريخى والاجتماعى ، وقضية الانتحال ، وقضية الصدق الفنى (١) .

ويمكن أن نضم إلى حركة الإحياء حركة تالية تردد فى نظرها النقدى بين الموروث النقدى القديم والمجلوب الحضارى الحديث . وإن مال ميزانها النقدى نحو التجديد والحداثة . وقد تمثلت هذه الحركة الرافدة فى جهود رعيل من النقاد الذين وجدوا فى الساحة النقدية منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين من أمثال : محمد المويلحى ، ويعقوب صروف ، وقسطاكى الحمصى ، وابراهيم اليازجى . وابراهيم المويلحى . ومصطفى لطفى المنفلوطى . وجرجى زيدان ، ومصطفى صادق الرافعى ، على خلاف أولئك جميعا فى مدى الاستجابة لروح العصر أو مدى الاستجابة لروح التراث . وفى التوجه بالعمل النقدى إلى قوانين الصياغة العلمية أو قوانين الصياغة البيانية .

وقد نخلص من دراسة الاتجاه إلى بعض الخصائص الذاتية الفارقة التى يمكن إجمالها فيما يلى :

الخروج من دائرة الموازنات والنقد التأثرى المباشر ، إلى دوائر التذوق والتحليل والحكم .

---

(١) انظر : تطور النقد العربى الحديث فى مصر — للدكتور عبد العزيز الدسوقى — ص ٨٢ ، ٨٣ .

نشدان مقاييس عملية وموضوعية مستلهمة من قراءاتهم فى الآداب الغربية .

إطلالهم النقدى على الأنواع الأدبية الأخرى : كالقصة والرواية والمسرح بعد انحصار النقد السالف فى النوع الشعرى وحده .

خوضهم فى قضايا : الصدق الفنى ، والخيال والوهم ، والنقد النظرى والنقد التطبيقى ، ومحاولة تحديد المصطلحات .

واختص البيانيون منهم بالاتجاه نحو : تنقية الأسلوب من العجمة والرطانة وفساد التركيب ونحو التأكيد على سلامة السياق اللغوى ، ونحو الدعوة إلى احتذاء النماذج الممتازة فى الموروث الشعرى العربى القديم(١) .

وقد ظاهرت جهود هؤلاء جهود أخرى عملت فى مجال (البعث اللغوى) منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، واتخذت هذه الجهود وجهات متعددة : فبينما عكف أمثال البستانى والشرتونى والشدياق على وضع معاجم حديثة تستدرك على المعاجم القديمة وتحاول تعصير المفهوم المعجمى .. عكف أمثال عبد الله فكرى على الإحياء اللغوى من خلال احتذاء النمط التعبيرى العربى القديم . . كما عكف أمثال الشيخ محمد عبده على التجديد اللغوى فى مستويين وفى آن معا : مستوى الممارسة الإبداعية من خلال ابتداع أساليب محدثة تشير إلى الاتجاه الصحيح فى الإبداع الأدبى . . ومستوى التوجه إلى التراث بالدراسة المعاصرة والفهم المعاصر فقدم قراءة جديدة لعالم عبد القاهر الجرجانى فى كتابيه الجليلين : (دلائل الإعجاز) و (أسرار البلاغة) . كما دفع بتلاميذه وحواريه إلى العمل فى الاتجاهين معا : اتجاه الإبداع المعاصر ، واتجاه قراءة التراث قراءة جديدة .

---

(١) انظر : تطور النقد العربى الحديث فى مصر – للدكتور عبد العزيز الدسوقى – ص ١٩٦ – ١٩٧ .

(٢)

وانتقل النقد العربى الحديث من مرحلة الإحياء الخالصة ، ثم مرحلة التردد بين الإحياء والتجديد إلى مرحلة التجديد الكاملة ، على أيدى طائفة من المفكرين الذين نهلوا من الثقافة العربية كما يمثلها هذا الموروث الحضارى العربى العظيم فى شتى منازع الفكر والوجدان ، ثم امتدّ نهمهم العقلى إلى ما وراء الموروث الحضارى العربى من موروث حضارى « إنسانى » يمثل أبعاد الحركة العقلية العالمية ، فأكبوا عليه ، تبصرا بحقائقه ، وفهماً لأسراره ، واستظهاراً لكل قيمه الجمالية والتكنيكيّة والغائية فتكوّنت لديهم أساسيات نقدية معينة ، واجهوا بها حركة الإبداع العربية الحديثة فى الشعر والقصّة والرواية والمسرح والبحث وسائر الأنواع .

وقد اشتعلت المرحلة التى حفلت بهؤلاء الرجال : (طه حسين والعقاد وشكرى والمازنى وأمين الخولى وعلى عبد الرازق وسلامة موسى) وغيرهم. بكثير من المعارك النقدية التى أيقظت سبات العقل العربى الحديث ، ودفعت به فى اتجاه الجدل الحضارى مع مقولات الفكر العالمى المعاصر ، وأرست على صعيد الواقع العربى مجموعة من الأساسيات النقدية التى يتعامل بها مع واقع الإبداع فى هذه المرحلة ، تقييماً لخصائصه ، وتحليلاً لتقنيّاته ، وتأصيلاً لأنواعه .

ونستطيع أن نلحظ (فى هذه المرحلة) أن الحركة النقدية لم تعد اجتهادات فردية متشعبة المنازع والأذواق ولكنها أصبحت أميل إلى التأصيل النظرى الذى يمهد لخلق اتجاه إن لم يكن قد خلق هذا الاتجاه بالفعل . فنحن نستطيع أن نلحظ الاتجاه (الجمالى) فى الشعر و(الاجتماعى) فى الدراسات الأدبية عند طه حسين . والاتجاه (الفنى) فى الشعر . و (النفسىّ) فى الدراسات الأدبية عند العقاد . . والاتجاه (الواقعى) فى الشعر والدراسات الأدبية جميعاً عند سلامة موسى . . إلى آخر ما يمكن أن نلحظه فى هذه المرحلة من اتجاهات .

ولكن لابد هنا من استدراك أولى ، هو أن هؤلاء المفكرين من أمثال العقاد وطه حسين وسلامة موسى وغيرهم . لم يحددوا أنفسهم فى اتجاهات جامدة لايخرجون عليها على الإطلاق . وإنما عملوا على محاور مختلفة ، فقد كتب طه حسين كتابه الهاجم فى (الأدب الجاهلى) من منظور علمى موضوعى، وكتب العقاد كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى) من منظور اجتماعى . . وكتب سلامة موسى كتابه (البلاغة العصرية) من منظور حضارى . . إلا أن ذلك كله لا يلغى فى النهاية حقيقة أن هؤلاء الروّاد وأمثالهم عكفوا فى سواد إبداعهم النقدى على تأصيل اتجاهات غلبت على نتاجهم الفكرى ، هى الاتجاهات التى حدّدناها منذ قليل .

وإذا كان لابد من رصد بعض ملامح هذه المرحلة العامة ، فيمكن أن نركز منها (فى الشعر) على ما يلى :

أن يكون الشعر قيمة إنسانية وليس مجرد قيمة لسانية .

أن العمل الشعرى بنية حية وليس قطعا متناثرة . ومن هنا يجب أن تتوافر فيه الوحدة العضوية التى يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة .

أن الشعر تعبير عن الذات الشاعرة . يعطيك الطبيعة كما يحسّها الشاعر لا كما ينقلها بالسماع والمجاورة من أفواه الآخرين .

أن يكون الشعر زاخرا بالفكر الفلسفى إلى جوار كونه زاخرا بالحس الشعرى ، حتى تتعادل فيه كفة التفكير وكفة الوجدان(١) .

أن تركز العملية النقدية على الأساس الموضوعى القائم على تفرس ملامح النص ، والأساس التاريخى القائم على محاولة استكشاف وضع النص على خريطة الواقع الإبداعى .

أن ينظر إلى النص الشعرى من ناحية كونه مظهراً من مظاهر الجمال

---

(١) انظر : ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر – المؤلف – ص ٨٥ وما بعدها .

الفنى المطلق ، ثم من ناحية كونه مرآة تمثل فى قوة أو ضعف شخصية الشاعر وبيئته وعصره .

أن يجدد الشاعر فى اللغة ، قاموسا ، ومصطلحا و دلالات(١) .

أما فى النثر ، فيمكن أن نركز على ما يلى : —

المطالبة بأن يكون فى الأدب كل ما فى الحياة من حاضرومغيب ، من فرائض وآمال ، ومن شعور بالضرورة إلى التطلع لحرية المثل العليا .

والتأكيد على عناق الأدب بالفلسفة ، أى أن تكون للأديب فلسفة معينة يتحرك من خلالها ويمضى فى اتجاهها .

أن يستلهم العمل الأدبى فى البيئة لا أن يعكسها ، وأن نقف عندها من حيث بواعثها فى نفس الفنان وليس من حيث كونها واقعا ماديا على الأرض ينبغى أن يستحيل واقعا ماديا على الورق .

البدء من منطلق الشك — فى الدراسات القديمة — للوصول إلى غاية اليقين .

المناداة بضرورة (الالتزام الحر) النابع أساسا من حركة الفنان الذاتية فى اتجاه قضية موضوع الالتزام(٢) .

هذه على نحو مقارب بعض الملامح العامة لاتجاه التجديد النقدى الشعر والنثر ، أما حقيقة الاتجاه فتتمور بها بطون كتب عديدة تركها أولئك الرواد مطبوعة بطوابع ذواتهم الفنية بكل ما فيها من ثراء وتغور واحتشاد .

---

(١) دراسات فى الأدب للمؤلف ص ١٧٧ — ١٩٠ .

(٢) المرجع السابق ص ١٧٧ — ١٩٠ .

(٣)

وتأتى بعد مرحلة (الإحياء) النقدى التى مثلها : المرصفى والمويلحى ، وصروف ، والحمصى واليازجى ، والمنفلوطى ، والرافعى وغيرهم . . . ثم مرحلة (التجديد) النقدى التى مثلها : طه حسين ، والعقاد ، وشكرى ، والمازنى ، والحولى ، وعبد الرازق ، وسلامة موسى وغيرهم ... مرحلة (التأصيل) النقدى إذا جاز أن يقال .

ولسنا نعنى هنا بالتأصيل مجرد وضع الأصول للأنواع الأدبية المختلفة على مستوى نظرى ، فأغلب هذه الأصول توفر عليها ولحظها نقاد المرحلتين السابقتين أو فلنقل أصحاب مدرسة التجديد على وجه محدد . . وإنما نعنى هنا بالتأصيل استقرار الأصول النظرية النقدية على صعيد الحياة الفنية والفكرية العربية من جهة ، وتشقق هذه الأصول إلى مدارس نقدية حدد على ضوئها النقاد المعاصرون إبداعنا العربى المعاصر فى مدارس فنية محددة من جهة أخرى .

ولسنا مع الذين يطلقون على هذه المرحلة مصطلح (الانقلاب) فالانقلاب الذى حدث كان فى (الفن الإبداعى) وليس فى (النقد المنهجى) . ثم إن النقد فى هذه المرحلة ، مرحلة ما بعد الرواد ، لم يستطع أن يقوم بدور المبشر بقيم فنية جديدة ، وإنما اكتفى بمتابعة وتأييد مغامرات الحركة الإبداعية الجسور التى أفرزت فى الشعر حركة (الشعر الحر) . وفى النثر عديداً من التقنيات التعبيرية والبنائية فى القصة والرواية والمسرح . . . . على النقيض من جهود رائد كالعقاد ، أو رائد كشكرى ، أو رائد كطه حسين ، فلقد بشر الأولان بقيم فنية عديدة ، وبخاصة فى مجال الشعر[1] ،

---

(١) انظر : النقد الأدبى للدكتور عبد المنعم تليمة — بالاشتراك .

لم تكن القصيدة العربية تعرفها ، وربما كانت على النقيض ، تسير فى غير اتجاهاتها ، إلا أن جهودهما النقدية الرائدة استطاعت أن توصل لقيم : كالوحدة العضوية ، والاستيطان الذاتى ، وشعر الفكر والوجدان . . . كما بشر الأخير بقيم نقدية خاص من أجلها معارك كادت أن تقتلعه من وجوده وبخاصة فى مجال الدراسات الأدبية : كالشك المنهجى ، وخلع القداسات عن أى موضوع نتصدى بالدراسة له ، والنظر فى محاكمة الأعمال الفنية إلى أضلاع المعادلة الإبداعية من فنان وبيئة وعصر وتكوين ثقافى . . . وما هكذا فعل نقاد المرحلة الأخيرة التى ارتضينا لها مصطلح (التأصيل) دلالة ورامزة إليها أو دالة عليها ، فقد اكتفوا بالوقوف إلى جوار الحركة الإبداعية فى مغامراتها الجسورة على أصعدة الشعر والقصة والمسرح جميعاً .

ربما تكون وضعية الرواد — كمبدعين — هى التى خلقت منهم نقاداً طليعين بشروا بقيم نقدية لم تكن موجودة فى الساحة النقدية قبل حلولهم الفنى والفكرى ، بينما اكتفى نقاد المرحلة الأخيرة — مرحلة التأصيل — برصد مجموع القيم النقدية التى ينجلى عنها غبار المعارك الفذة التى خاضها الإبداع المعاصر مع قوى المحافظة والتقليد ، وأيضاً مع قوى التغير والتجديد . . . إلا أن ذلك لاينفى فى النهاية مقولة أنهم لم يبشروا بقيم نقدية فى حجم حضورهم التاريخى والثقافى والحضارى ، وإن كانوا قد نهضوا بعبء ما سميناه (التأصيل) وهو فى النظر النقدى عمل جليل جليل .

وأبرز ملامح التأصيل ، كما أسلفنا ، اتجاه هؤلاء النقاد إلى تحديد المدارس الفنية على أساس نقدى ، تحديداً نهائيا ، اشترك فى وضع أصوله رواد مرحلة (التجديد) ، وألح عليه نقاد مرحلة التأصيل ، حتى صار مسلّمة من مسلمات حياتنا النقدية ، وصارت

لكل مدرسة فنية ملامحها الفارقة التى تضعها على موقعها الحقيقى من خريطة الواقع الإبداعى المعاصر بلا نشوز أو اعتساف .

ففى الشعر هناك مدارس : البعث والمحافظين والديوان والمهجر وأبولو والرمزية والشعر الحر .

وفى المسرح هناك مدارس : الذهنيين والحركيين والطليعيين .

وفى القصة هناك مدارس : الرومانسيين والواقعيين والميتافيزيقيين واللامنتمين .

وفى الدراسات الأدبية هناك : التاريخيين والاجتماعيين والفنيين والنفسانيين والشموليين .

وهكذا أخذت حركة الإبداع المعاصر — من منظور هؤلاء التأصيليين — تستقر فى اتجاهات ومدارس ما كان يعرفها الأدب العربى قبل هذا القرن العشرين على الأقل من المنحى النقدى الذى يفصل اتجاها عن اتجاه أو يميز مدرسة عن مدرسة .

وقد نهض بعبء هذا (التأصيل) مجموعة من نقادنا المعاصرين من أمثال : محمد مندور ، ومحمد خلف الله أحمد ، ويحيى حقى ، ولويس عوض ، وعبد القادر القط ، ومحمد النويهى ، وعز الدين اسماعيل وإحسان عباس ، ومحمود العالم ، ومصطفى السحرتى ، وشوقى ضيف ، وغيرهم . . . وقد ساعدهم على النهوض بهذا العبء الجسيم أرتال من مؤرخى الأدب ، وأرتال من دارسى الأدب كذلك ، فاستقر نهائيا على صعيد الواقع الأدبى المعاصر مفهوم المدارس الفنية . وطمح الجيل التالى إلى مزيد من التحديد العلمى ، فاختلف أحياناً حول حرفية التسميات التى أطلقت

على بعض هذه المدارس : من مثل هذا الاختلاف الدقيق حول تسمية (أبولو) مدرسة أو جماعة ، وهذا يشى تماماً بأن الروح العلمى المحايد هو الذى يخوض معركة التأصيل لكى يرسم تقاليد الأدب المعاصر على أرض صلبة ، وعلى أسس موضوعية واضحة السمات والقسمات .

• • •

obeikandl.com

obeikandl.com

عن الأسس الفنية لنقد الشعر

obeikandl.com

obeikandl.com

الشكل والمضمون

(١)

إذا كان أرسطو — فى النقد اليونانى القديم — قد أضفى على الشكل بعض الاهتمام الذى يمكن أن يكون قد أوحى بتفضيله له على المضمون، فإنه فى الواقع لم يعمد إلى الفصل بين الشكل والمضمون على الإطلاق . بل إنه أومأ إلى الصلة بينهما ، وإلى التلازم الدقيق الذى يربطهما ، وإلى وحدة العمل الأدبى من خلالهما .

ولكن النقاد العرب فهموا من بعض مقولات أرسطو النقدية أنه فاضل بين شكل العمل الفنى ومضمونه ، فاندفعوا فى هذا الاتجاه الذى يفاضل بين المضمون والشكل بلا حدود ، حتى أن نقدهم القديم كله يوشك أن يكون لوناً من ألوان هذه المفاضلة ، ليس فى مجال نقد العمل الفنى فحسب ، وإنما فى مجال المقارنة بين شاعر وشاعر كذلك ، فهذا لفظه يفوق لفظ الآخر ، وذاك يتفوق فى المعنى على هذا ، إلى آخر هذا البتر المشوه لوحدة العمل الفنى ، وهذا الخلط بين قضية الموضوع والمضمون . على ما فى هذا النقد من نظرات ثاقبة أضافت إلى تاريخ الحركة النقدية أشياء ثمينة بكل المقاييس .

(٢)

وقد تحدث الجاحظ عن قضية الشكل والمضمون ، أو قضية (اللفظ والمعنى) فى مواطن متفرقة من كتبه ، وانتصر للفظ انتصاراً واضحاً فى مثل قوله : (المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والقروى والبدوى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وفى صحة الطبع ، وجودة السبك) . . كما نقل الجاحظ عن من قال قوله (. . المعنى إذا اكتسى لفظاً حسنا ، وأعاره البليغ مخرجاً سهلا ، ومنحه المتكلم قولا متعشقاً ، صار فى قلبك أحلى ، ولصدرك أملا ، والمعانى إذا كسيت الألفاظ الكريمة ، وألبست الأوصاف الرفيعة تحولت عن مقادير صورها ، وأربت

على حقائق أقدارها ، بمقدار ما زينت على حسب ما زخرفت) وهكذا يلوح أن الجاحظ منحاز تماماً إلى جانب اللفظ ، فالمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها البادى والعجمى ، ولكن الشكل الجميل المتعشق يستطيع أن ينحنى عليها ، فيربو بها على حقائق أقدارها ، ويتحول بها عن مقادير صورها . وهذه قمة الانحياز للشكل فى مواجهة المضمون :

أما ابن قتيبة فقد ذهب فى مقدمة كتابه (الشعر والشعراء) إلى أن البلاغة قد تكون فى اللفظ ، وقد تكون فى المعنى ، وقد تكون فيهما معاً وقد تخلو منهما جميعاً . ومهما يكن من قيمة هذا التقسيم فإن النظرة التجزيئية إلى العمل الإبداعى كانت هى ما تزال النظرة السائدة على طبيعة النقد العربى فى هذه المرحلة ، بدليل أن ابن قتيبة هنا يعطى إمكان أن تكون البلاغة فى اللفظ وحده ، أو فى المعنى وحده ، أو فيهما معاً ، أو خلفهما معاً . وكأن قضية الشكل والمضمون ، أو اللفظ والمعنى كما كانوا يقولون ، يمكن الفصل فيها بين ما هو شكل خالص وما هو مضمون محض ، مع استحالة هذا الفصل حتى من الوجهة الافتراضية فنحن (نفكر) بالكلمات ، كما أننا (نتكلم) بالفكر ، وقبل هاتين المرحلتين يمكن أن نعد الفكر هلامية مطلقة وأن نعتبر الكلمات وعاء أجوف غير مفهوم :

وقد نوع على رأى ابن قتيبة قدامة بن جعفر ، حيث تحدث فى كتابه (نقد الشعر) عن جودة اللفظ ورداءته ، وعن جودة المعنى ورداءته ، وعن ائتلافهما وما يمكن أن يطرأ على هذا الائتلاف من ضعف : . والحديث عن اللفظ كعالم مستقل ، وعن المعنى كعالم مستقل ، وعن ائتلافهما أو اختلافهما ، يوضح مدى استطراد قدامة على الطريق الذى راده ابن قتيبة ، من عزل الشكل عن المضمون والحديث عنهما كعالمين مستقل أحدهما عن الآخر كل الاستقلال ، أو حتى بعض الاستقلال .

وكذلك فعل أبو هلال العسكرى فى كتابه (الصناعتين) : فقد أعطى اللفظ والمعنى اهتماماً كبيراً ، حيث خصص للمعنى باباً وضح فيه متى يكون

حسنا مستقيما يقبله النقاد ، ومتى لا يكون ذلك . وخصص للفظ بابا آخر نقل فيه عن الجاحظ بعض كلامه ، مبيناً قيمته وما يخلعه على النص من جمال وبلاغة . . وبذلك وضع أبو هلال نفسه على طريق الامتداد لهؤلاء الذين سبقوه فى هذا الاتجاه ، من أمثال الجاحظ وابن قتيبة وقدامة ، ففصل بين الشكل والمضمون وفاضل بين اللفظ والمعنى ، وتحدث عن كليهما كأنه عالم مستقل عن العالم الآخر ، وكأننا لستطيع أن نعبر بلفظ لا يسكنه معناه ، أو نتراسل بمعنى لا يحمله لفظه ، وماهكذا يمكن أن تكون الوضعية الصوابية فى أية لغة من اللغات .

وظل الأمر كذلك ، فصلا بين اللفظ والمعنى ، أو بين الشكل والمضمون كما نحب أن نقول ، حتى جاء ابن رشيق ليضع أساس الارتباط بين اللفظ والمعنى ، فى كتابه (العمدة) حيث يقول فى مطلع حديثه عن هذه القضية : (اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته) (١) . وبهذا تكون القضية قد بدأت تأخذ مسارها الصحيح فى الفكر النقدى العربى القديم ، فكما أن الكائن الحى لا يسمى كائنا حيا إلا بتدامج جانبى المادة والروح فيه ، فإذا انفصل أحدهما عن الآخر أصبح هذا الكائن الحى إما جيفة متخثرة أو تجريداً غير متعين ، فكذلك الكائن اللغوى لا يمكن أن يسمى كائنا لغويا إلا إذا تدامج فيه جانبا اللفظ والمعنى أو جانبا الشكل والمضمون . فليس هناك شكل مفرغ من المعنى ، ولا معنى مجرد عن الشكل ، كما لحظ ذلك ابن رشيق ، وراد به اتجاهاً جديداً فى حركة الفكر النقدى القديم .

ومهما يكن من شىء فنحن نستطيع أن نلاحظ أن تيارات النقد العربى القديم درجت فى عمومها على أساسية الفصل بين الشكل والمضمون ، وعلى حس المفاضلة بين اللفظ والمعنى وعلى تغليب جانب اللفظ على جانب المعنى

---

(١) العمدة ص ١٢٤ .

إلى أن جاء عبد القاهر الجرجانى، فرفض أن ينظر إلى بلاغة العمل الفنى من خلال اللفظ وحده أو من خلال المعنى وحده ، وركز على فهم بلاغة النص من نوعية (العلاقات) التى يمكن أن تقوم بين الألفاظ فى العبارات وبين المعانى ، وسمى ذلك (النظم) وقال : (ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض) وشرح ذلك فقال : (ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها فى النطق ، بل أن تناسقت دلالتها ، وتلاقت معانيها ، على الوجه الذى اقتضاه العقل ، وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالى الألفاظ فى النطق ، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، وأنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير . . . ولو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعانى فى النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها ، لكان ينبغى أن لايختلف حال اثنين فى العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه ، لأنهما يحسان بتوالى الألفاظ فى النطق إحساساً واحداً ، ولا يعرف أحدهما فى ذلك شيئاً يجهله الآخر) (١) . . . وكان هذا الفعل النقدى العظيم من جانب عبد القاهر بمثابة دخول حقيقى إلى عالم التنظير على أساس صوابى ، لايفصل فيه بين اللفظ والمعنى ، ولا تحرق فيه الحدود بين الشكل والمضمون ، ولكن تقوم العلاقة بين شطرى المعادلة الفنية على أساس من الجدل الوجودى الذى يتحقق فيه وجود النقيض فى وجود النقيض ، إذا افترضنا أساساً أن هناك إمكاناً لافتراض النقيض . بمعنى أن وجود اللفظ يتحقق فى وجود المعنى ، ووجود المعنى يتحقق فى وجود اللفظ ، أى أن الشكل كوجود فنى متوقف فى تحققه على تحقق الوجود الفنى للمضمون ، كما أن المضمون كوجود فنى متوقف فى تحققه على تحقق الوجود الفنى للشكل . وهكذا يتوافد الجدل على ضفتى الشكل والمضمون بلا انتهاء .

وبعد عبد القاهر يذيل الحس الإبداعى فى مجال الفكر وينحسر هذا

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٩٣ - ٩٤ .

المدّ الجسور لتخلفه عصور من التيبّس الفكرى المقلد أو القاعد حتى عن التقليد (١) .

(٣)

وقد أعطى الفكر النقدى الحديث فى الغرب لقضية (الشكل والمضمون) مساحة هائلة ، وربما أمكن أن نمرّ بأعظم ما ترك هذا الفكر فيما ركّز عليه (كولردج) من قضايا نقدية . وفيما ركّز عليه (كروتشه) من قضايا جمالية تتصل اتصالا يوشك أن يكون عضوياً بقضية (الشكل والمضمون) التى نحن بصددها الآن :

و (كولردج) يقيم نقده على أساسيّات يمكن إجمالها فيما يلى .

فهو (أولا) يرى أن الشكل يكمن فى باطن العمل الفنى ويتحدد فى تطوره من الداخل ومعنى شكل العمل الفنى هو بالضبط اكتمال نموّه .

وهو (ثانياً) يرى أن القيمة الحقيقية للفن تأتى ليس من خارجه ، وإنما من اتحاد الشكل والمضمون ، ومن فيض قانون العبقرية الخاص ، وليس من أى قانون مجلوب من الخارج .

وهو (ثالثاً) يرى ضرورة القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى ، بنوع من الاستعمال اللغوى الذى يحلّ اللغة الشعرية مكاناً وسطاً بين (لغة الإنسان) و (لغة الطبيعة) أى بين لغة الإشارة الباردة المجردة . وبين الموضوعات الحية المحسوسة ، فتصبح اللغة الشعرية لا تكتفى بمجرد الإشارة إلى الصورة الباردة للشىء ، وإنما بحيث تعبّر عن حقيقة الشىء .

وهو (رابعاً) يرى اعتبار الوزن والموسيقى عنصراً جوهرياً لا ينفصل عن العناصر الأخرى المكوّنة للقصيدة ، فالوزن يؤكد المعنى ، والعاطفة تؤثر فى الوزن والنغم ، والنغم يعبّر عن شخصية المتكلم ، وهكذا ،

---

(١) انظر فى النقد الأدبى – الدكتور شوقى ضيف – ص ١٦١ وما بعدها .

فالوزن والموسيقى ليسا شيئين طارئين على التجربة الشعرية ، ولكنهما جزء من عناصر هذه التجربة ملتحم بها ومتداخل معها (١) .

أمّا (كروتشه) ، فقد حدد مفهومه للفن على أساس أنه (حدس) وليس معرفة منطقية أو فلسفية أو اجتماعية ، كما أنه ليس لذة ولا أخلاقاً . إلا أنه لم يجعل للمضمون أى وجود سابق على العمل الفنّى لأن هذا المضمون لا يتخلّق إلا من خلال العمل الفنى ذاته ، وينتهى إلى القول بأن المضمون والشكل يجب أن يميزا فى الفنّ ، (لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فنىّ ، لأن النسبة القائمة بينهما هى وحدها الفنية ، أعنى الوحدة ، لا الوحدة المجردة الميتة بل الوحدة العيانية الحية) (٢) . فسيّان إذن — كما يقول كروتشه — (أن تعدّ الفن مضموناً أو صورة ، شريطة أن يكون المفهوم دائماً أن المضمون قد برز فى صورة ، وأن الصورة متمثلة بالمضمون أى أن الشعور هو الشعور المصورة ، وأن الصورة هى الصورة المشعور بها (٣) .

ولأن كروتشه حدد مفهومه للفن على أساس أنه (حدس) ، فقد أكّد على أن (العاطفة أو الحالة النفسية ليست مضموناً خاصاً ، وإنما فى الكون كله منظوراً إليه من ناحية الحدس) (٤) .

كما أكّد على رفض الفصل بين الحدس والتعبير ، أو بين الصورة وترجمتها المادية فقال : (فأنى لشىء خارج عن الداخل وغريب عنه . أن يجتمع إلى هذا الداخل ويعبر عنه ؟ كيف يمكن لصوت أو لون أن يعبر عن صورة مجردة من الصوت واللون ؟ كيف يمكن لجسم أن يعبر عما ليس بجسم ؟ بأى طريقة يمكن أن يساهم فى فعل واحد الخيال التلقائى والتفكير

---

(١) انظر : كولردج — للدكتور محمد مصطفى بدوى — ص ٩٣ وما بعدها .
(٢) المجمل فى فلسفة الفن — ترجمة الدكتور سامى الدروبى — ص ٥٥ .
(٣) المرجع نفسه — ص ٥٥
(٤) المرجع نفسه — ص ٥٦

والنشاط المادى ؟! متى فرقنا الحدس عن التعبير ، وجعلنا طبيعة الأول مختلفة عن طبيعة الثانى . لم نجد هناك حداً وسطاً يستطيع أن يجمع بينهما ويلحم أحدهما بالآخر ، ولا تستطيع جميع نظريات التداعى والعادة الآلية والنسيان التى ارتآها علماء النفس أن تحل مسألة الاتصال هذه بين التعبير والصورة . وهذا ما اضطر بعضهم إلى افتراض أن فى المسألة سراً . . . فمنهم من رأى أن السر تزاوج عجيب ، وهؤلاء من أصحاب الذوق الشعرى ، ومنهم من رأى أنه نوع من الموازاة النفسية الجميلة . . . وكان ينبغى قبل أن نلجأ إلى السرّ أن نبحث : هل كان تفريق العنصرين صحيحاً ، بل هل يمكن أن نتصور حدساً من غير تعبير ؟ وفى رأى أن ذلك لا يقل امتناعاً على التصور عن تصور النفس بلا جسد . . . والواقع أننا لا نعرف إلا حدوساً معبراً عنها : فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ باللفظ . ولا اللحن الموسيقى يمكن أن يكون لحناً موسيقياً ما لم يتحقق بأنغام ، ولا الصورة التجسيمية يمكن أن تكون صورة تجسيمية ما لم تظهر بخطوط وألوان . ولست أحتم أن تنطق الألفاظ جهازاً ، ولا أن تعزف الموسيقى على آلة ، ولا أن تثبت الصورة على خيش . ولكن من المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج وأصبحت فكرة حقاً . دارت الألفاظ فى كياننا كله ، فحركت عضلات الفم ، ورنت فى داخل الأذن ومتى كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية حقاً ، رأيتها تترنح على الشفاه وتحرك الأصابع حتى لكأن الأصابع تلعب على أوتار خيالية (١) .

ويستطرد كروتشه ليرفض كذلك الفصل بين التعبير والجمال . لأن الذين يفعلون ذلك يقسمون مفهوم التعبير — كما يقوله — إلى لحظتين : (لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة : يعنى الوصول إلى التعبير . ثم لحظة جمال التعبير : وعلى هذا الأساس صنفوا التعبيرات فى زمرتين : التعبيرات العارية ، والتعبيرات المزخرفة) (٢) . وهو تصنيف مرفوض ، لأن التعبير

(١) المرجع السابق — ص ٦٠ — ٦١

(٢) المرجع نفسه — ص ٦٣

والجمال ليسا مفهومين اثنين : (فما هما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء) (١) .

وعلى هذا الأساس فإن أدوات الشاعر – مثلا – من بحور وألفاظ وقوافٍ ليست سوى جزء من كيانه الشعرى ، لأنك إذا جردته منها ، لما بقى هنالك من فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم : بل لما بقى شيء ألبتة (إنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافى وهذه الأبحر)(٢) .

وهكذا يضع كل من كولردج وكروتشه رؤية نقدية حاسمة فى قضية (الشكل والمضمون) يرفضان من خلالها الاعتراف بإمكان الفصل بين ما هو مضمون وما هو شكل ، ويؤكدان حتمية النظر إلى القضية من منظور أن الشكل هو المضمون الناطق ، وأن المضمون هو الشكل المتشيء . وأنهما معاً هما هذا الوجود الجدلى الصائر المتلاحم (٣) :

والواقع أن عالم الجمال يجهل الصورة الفارغة كما أنه يجهل أيضاً المادة الخالصة (وليس فعل التأمل عبارة عن نشاط ذاتى يخلع فيه المتأمل صورة على الموضوع الذى يتأمله ، بل هو عملية إدراك تحيط فيها الذات المتأملة علماً بصورة الموضوع المركبة المستقلة . ومعنى هذا أن « الصورة forme » ليست سوى نتيجة مؤقتة لعدوى عاطفية أو تأثر وجدانى ؛ بل هى « كيفية » باطنة فى صميم الشيء . فالصورة هى الشيء نفسه بوصفه موضوعاً ، لا مجرد متداد محض) (٤) .

---

(١) المرجع السابق – ص ٦٥

(٢) نفس المرجع – ص ٦١ .

(٣) انظر : قضايا النقد الأدبى المعاصر – الدكتور محمد زكى العشماوى – ص ٢٤٩ وما بعدها .

(٤) انظر مشكلة الفن – الدكتور زكريا ابراهيم – ص ٢٥ .

(التجربة الشعرية)

(١)

تتداخل فى تكوين التجربة الشعرية عناصر الذات والموضوع والخيال والعاطفة والإحساس والفكر والموسيقى والصورة واللغة وتقنية البناء ، ولكنها فى النهاية تصبح « كلا متداخلا لا ينفصل فيه عنصر عن عنصر ، أى أن ما نسميه بالفكر أو الخيال أو العاطفة لا يعيش داخل التجربة الشعرية مستقلا بخصائصه الأولية التى كانت له قبل أن يصبح جزءاً من كل التجربة ، ولكنه يعيش حياة التجربة بكاملها ، بمعنى أن كل العناصر التى تشترك فى تكوين الشكل النهائى للتجربة الشعرية تصير عناصر التجربة والتجربة ذاتها ، أى أنها تفقد وجوداتها المستقلة فيما هى صائرة إلى وجود واحد آخر ، (فجميع العناصر التى جرت العادة على تمييزها فى الشعر « الإيقاع ، موسيقى الحروف المتحركة ، الصور ، المعنى ، الانفعال ، وما إليها » تشارك ، أو بعبارة أدق يشارك تذوقها ، فى إيجاد التجربة الشعرية) كما يقول هاملتون(١)

(٢)

والتجربة تعنى فى النهاية معايشة كاملة لإحساس معين ، من بدء ملاحظته إلى تخلقه فنياً ، إلى تشكله النهائى عالما له وهجه واقتداره على الحلول فينا بشكل معين يدفعنا دفعا إلى خلقه فى إطار فنى ، كما خلقنا هو على مستوى عاطفى وفكرى . . وبديهى أن معايشتنا لإحساس معين لا تعد (تجربة شعرية) إلا إذا تحققت بالفعل فى عمل شعرى يحمل بوحها ومخاضها جميعا ، فإذا استطاع العمل الشعرى أن يقتنص إيقاع هذه

---

(١) هاملتون ــ الشعر والتأمل ــ ص ٨٨ .

التجربة فى تناغم واتساق فقد أعطى تجربة شعرية ناجحة ، أما إذا أفلت الخيط من يده ، وتخبط فى رحلة التعبير من بدء إلى ختام ، ومن ختام إلى بدء ، ومن توهج إلى انطفاء ، ومن انطفاء إلى توهج ، دون وعى بنائى بما يفعل . فقد أحبط تماما فى إعطائنا تجربة شعريةحقيقية .

قد يقصد الشاعر إلى عبثية الترتيب المنطقى ، أو إلى إحداث نوع من الفوضى الذهنية والعاطفية فى القصيدة ، ليثير إحساسا معينا ، أو يخلق حالة معادلة تشى بتشوش الأشياء وهنا تكون تجربته الشعرية تجربة ناجحة . أما إذا حدثت الفوضى وعَبَثُ الترتيب على الرغم من إرادته الفنية . أو تحت ضغط قصور معين من وعيه البنائى ، فإن التجربة الشعرية تصبح تجربة جهيضة ، وتصبح القصيدة خالية من حس التجربة بلاحدود .

(٣)

وليس معنى التناغم فى معايشة التجربة أن يحبس الشاعر نفسه فى (موضوع) معين لايتعداه ، من خلال القصيدة ، إلى ما سواه ، كما يحاول بعض الباحثين أن يفهم من مصطلح التجربة . . (فالموضوع) أساساً لم يَعُدْ هَماً من هموم القصيدة الحديثة ، وربما أعطى تزاحم الأضداد فى مضمون القصيدة شعرا أروع بكثير مما يعطيه الخاطر الواحد المستقصى ، المهم هو أن يظل الشاعر قادراً — من خلال وعيه البنائى — على حبسنا بين قوسين من عالم القصيدة فلا نفلت منه لا إلى الملل ، ولا إلى المراقبة من خارج القوسين،ولا إلى الصحو الكامل الذى ينفينا خارج الحالة الشعرية . .

إن الفرق الحقيقى بين شعر (التجربة) وشعر (الذاكرة) : أن شعر التجربة غائص فى قرارة الأشياء بينما يكتفى شعر الذاكرة بالطواف من حولها . . وأن شعر التجربة (يكتشف) فى كل مرحلة أصقاعا جديدة بينما (يتذكر) شعر الذاكرة معالم اكتشفها له سابقوه .. وأن شعر التجربة

(مخلق) عالما لم يكن مخلوقا بينما يكتفى شعر الذاكرة (بوصف) عالم مخلوق بالفعل، وأن شعر التجربة يسير فى استقصاء الخاطر سيرا (عمقياً) بينما يكتفى شعر الذاكرة فى استقصائه للخاطر بالسير على مستوى (أفقى) ، وأن شعر التجربة يحاول الوصول من خلال الجزء إلى الكل بينما يكتفى شعر الذاكرة بالتلكؤ على هوامش الأجزاء .. وأن شعر التجربة يمثل مغامرة فى الكون بالفن ، وفى الكون والفن ، وفى الكون الفن ، بينما يكتفى شعر الذاكرة بإيلاف المكرور الذى يحتذى قامات من سبقوه ، ويكب على آثار أقدامهم تأملا وتقليدا .. وأن شعر التجربة يعطينا وجه شاعره المتفرد الواضح بينما يكتفى شعر الذاكرة بارتداء كل أقنعة الآخرين .

وينبغى أن نعى حقيقة أولية ، وهى أن هذه الملامح الفارقة بين شعر التجربة وشعر الذاكرة هى هى الملامح الفارقة بين شعر (الصدق الفنى) وشعر (الصنعة الكلامية) ، لأن الصدق فى النهاية هو الفيصل بين حقيقية التجربة وقشريتها ، فالمعاناة الحقيقية الخالقة فى الفن هى المدخل إلى الفن الحقيقى الخالق . ولكن من الضرورى أن نلاحظ أن الشاعر لا يعانى هنا — بالضرورة — معاناة مباشرة ، فالشاعر ليس إلها ليعانى كل مفردات الظاهرة الكونية على نحو مباشر ، ولكنه قد يعانيها بالمعايشة العاطفية وديمومة التفكير فى إيقاعها كما هى ، أو كما هى عند الأغيار ، وهو حين يستدعى فكره وذاكرته وخياله وعاطفته ليعيش التجربة الغيرية فإنما يؤهل نفسه بالضرورة لمعانقة (الصدق الفنى) فإذا استطاع أن يحتفظ للتجربة الغيرية فى إبداعه بوهجها اللاهب ، وبكارتها الناضرة ، فقد استطاع أن يمارس فعلا فنيا على مستوى إيجابى .. وإذا كان الشعر يتولد من (الرغبة الجائعة) لا من الرغبة المشبعة التى لا يتولد عنها شىء ما — كما يقولون( ) — فإن عطش الشاعر إلى ممارسة الفعل الكلى ، فى نفس الوقت الذى هو فيه

---

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث — للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٣٩٣ .

محاصر بمحدوديته البشرية ، يمكن أن يشعل فيه هذا العطش الأسطورى الكونى بلاملال .

إلا أننا هنا مضطرون إلى التنبه على أن (الصدق الفنى) ليس هو الصدق التاريخى الذى يطالب بالمطابقة بين الواقع الشعرى والواقع التاريخى . وليس هو الصدق الأخلاقى الذى يطالب بهذه المطابقة من منظور الالتزام بالوجهة الأخلاقية المفارقة للكذب الأخلاقى . ولكنه الصدق الفنى الذى يطالب بما وراء المطابقة أو المفارقة ، من الالتحام العاطفى والفكرى والخيالى بموضوع التجربة ومفرداتها جميعا . وتجسيد هذا الالتحام فى واقع شعرى يتجاوز حتى موضوع التجربة ومفرداتها : إلى خلق عالم آخر معادل ، فيما هو مستقل ، لعالم التجربة الحقيقى ، من خلال أصالة ذاتية تمنح الشاعر جواز مروره الدائم إلى ذاته وليس إلى محفوظه عن الغابرين .

(٤)

وليست عظمة التجارب فى عظمة موضوعها الجليل أو الجميل ، ولكن التجربة قد تنحنى على الموضوع العادى أو حتى الردئ وما تزال تنفذ فى أقطاره من عمق إلى عمق ، حتى يصبح عالما فنيا جليل الجمال أو جميل الجلال إذا شئنا أن نقول .

وهذا يؤكد أن الكون بكامله موضوع للقصيدة الشعرية ، وأنه ليست هناك موضوعات غير شعرية مادامت هذه الموضوعات تصادف شعارها الحقيقى القادر على تفجير الخلود فى حصى الوادى ، وبائعة الخبز ، وواجهة الحانات . . إن الشاعر الردئ لا يستطيع أن يعطى تجربة شعرية ممتازة حتى ولو كان موضوعه الكون بأسره ، ولكن الشاعر الممتاز يستطيع أن يعطى تجارب شعرية ممتازة حتى ولو كان موضوعه تذكرة ترام ، أو حشرة من هوام الطريق . كل ما هناك هو أن يكون الشاعر على قدر

من الوعى البنائى يتيح له أن يعكس تجاربه فى أشكال شعرية تتسم بالمهارة الفائقة ، والتنظيم السليم ، فليست عظمة الموضوع ، حتى ولا حدة التجربة ، هى التى تهب التجربة قيمتها الحقيقية (وإنما الذى يضفى قيمة على التجربة هو تنظيم الدوافع فيها تنظيما تنتج عنه الحرية والحياة الغنية)(١). وأذن فسر قدرة الشاعر غير العادية كما يقول رتشاردز (هو إلى حد ما فى أن هذه التجارب أثناء معاناته لها تتسم بقدر من النظام أكثر من العادى . ويرجع ذلك إلى كون الشاعر يتميز بقسط غير عادى من اليقظة ، فتنشأ فى ذهنه علاقات لا تظهر فى ذهن الرجل العادى الذى يتصف بالجمود ، والذى لا تتداخل دوافعه بحرية)(٢) .

وإذن فليست قيمة التجربة فى كون موضوعها يكون جليلا أو ضئيلا ؛ ولكن قيمتها الحقيقية فى كون شاعرها يكون شاعرا أو غير شاعر ، كونه يكون قد أحس هذه التجربة إلى حد المعاناة أو يكون قد لفقها هكذا بلا حس وبلا معاناة .

(٥)

ويبدو تحليل التجربة الشعرية (نقديا) عملا باهظا بلا حدود ، يقول هاملتون : (إن ناقد الشعر يبدو فى موقف صعب ، فالتجربة الشعرية شىء متماسك ، وهى موضوع محير للاستبطان فهى عصوية فردية ولا يمكن تقسيمها ، كما أنها تتعدل أثناء نموها . فكيف إذن يستطيع الناقد أن يحللها تحليلا مفيدا ؟ ما الذى يصنعه حينما يتحدث عن هذا العنصر من القصيدة أوذاك ، عن الشكل أو المضمون ، الصوت أو الصور ، الفكر أو الانفعال ؛ كما لو كان فى الإمكان تقسيم القصيدة إلى هذه الأجزاء ؟ .. يجب علينا

---

(١) رتشاردز – مبادىء النقد الأدبى – ص ١٨٦ – ١٨٧ .

(٢) نفس المرجع – ص ٢٤٣ .

فى المقام الأول أن نوضّح هذه النقطة . وهى أنه ما من ناقد يستطيع أن يفسّر القصيدة تفسيراً كاملا ، لأنه ما من ناقد يستطيع أن يفسّر تجربته تفسيراً كاملا حتى لنفسه ، فقد يجد عدة أسباب لإعجابه ، ولكنّ مجموع هذه الأسباب مهما كانت صحّتها ، « وقد يكون الناقد مخدوعا فيها بلاشك» لا يوازى تجربته كلية ، تلك التجربة الفريدة المنسقة تنسيقاً كاملا ، وفضلا عن ذلك فإن تجربة القصيدة يكتمل نموّها فى نهاية عملية حيوية وتأخذ الصورة التى هى عليها بسبب هذه العملية ، وقد يقترب الناقد من الفهم الكامل لنفسه إن حاول أن يحلل لا إعجابه النهائىّ فحسب ، وإنما إن حاول أيضاً أن يتذكر كيفيّة نموّ إعجابه ، غير أن الخطوات التى مرّ بها أثناء تطور إعجابه ، والأسباب التى يظهر أنها دعته إلى هذا الإعجاب ، هى حلقات منفصلة ، ومهما كانت جودة السلسلة فإنها لاتعادل العملية الحيوية التى كانت متصلة . . . وهكذا فالأسباب التى هى مجردات لايمكنها تفسير التجربة المحسوسة تفسيراً كاملا . وإن كان بمقدورها أن تلقى ضوءا عليها ، إن واجب الناقد أن يحلل ولكن متى ضاعت كلية التجربة وتفككت عراها عن طريق التحليل ، أصبح من المستحيل إعادة تركيبها بنفس الصورة التى كانت عليها من قبل)(١) .

ولعل مما يسهّل على الناقد تتبع مراحل النموّ فى التجربة الشعرية احتفاظه بالانطباع الأول الذى يتلقاه عن هذه التجربة ، ثم مقارنته بين مرحلتها النهائية ومرحلتها السابقة ، ليس بمعنى أنه يكتشف فى المراحل النهائية عناصر جديدة أضيفت إلى المراحل الأولى ، ولكن بمعنى أنه يلاحظ أن تيّار الإبداع وإيقاع الخلق قد تغير كله ، بحيث يؤلّف فى كل مرحلة كلاّ متكاملا وليس مرحلة ، وعلى هذا الأساس فإن التجربة النهائية التى قد تتعدى أى تجربة سابقة لها (ليست كلاّ أكبر نصل إليه عن طريق الجمع بين أكثر من كل أصغر يحتويه هذا الكل الأكبر ، كما لو كانت المسألة مكانيّة

---

(١) هاملتون – الشعر والتأمل – ص ٨٤ – ٨٥ .

صرفة، ولكنها كلّ متماسك بشدة، وأكثر تعقيداً في تركيبه وأدق نظاماً(١).

ومن هنا يصبح على الناقد أن ينظر إلى التجربة الشعرية على أنها كلّ متدامج يفقد فيه كل عنصر خصائصه الأولى ليستحيل حجر أفى بناء خصائص كلية تتسم بها التجربة على نحو من العموم والشمول ، فإن (كل عنصر من عناصر تجربتنا لقصيدة من القصائد ملون بلون جميع العناصر لأخرى ، فلولا معنى الأبيات وإيقاعها وتأثيراتها الحسيّة واللمسيّة وما إليها لما كان لهذه الأبيات صوتها الذى يميزّها . كذلك لولا صوتها وإيقاعها وغير ذلك من الصفات الأخرى لما كان لها معناها الذى نجده فيها)(٢) .

وإذن ، فلكى يصل الناقد إلى فهم وتقويم التجربة الشعرية ، فإن عليه أن يتلبس حالة الشاعر لحظة الخلق ، وأن يسلّح نفسه بالاقتدار المميّز الذى يفصل بين نوعية من التجارب ونوعية أخرى ، وأن يمتلك إمكان الحكم السليم على القيم الفنية التى تنحنى عليها التجربة(٣) .

---

(١) المرجع السابق – ص ٦٨ .

(٢) نفس المرجع – ٥٣ – ٥٤ .

(٣) انظر : مبادىء النقد الأدبى – رتشاردز – ص ١٦٦ .

obeikandl.com

(الوحدة العضوية)

(١)

يتمثل (الوحدة العضوية) للقصيدة فى وحدة المشاعر التى تستقطبها ، وفى كيفية ترتيب الصور والأفكار ترتيباً متنامياً تتخلّق من خلاله القصيدة تخلّقا عضوياً طبيعياً ، يفضى فيه كل جزء إلى وظيفته إفضاء متسلسلا ؛ بحيث نصل فى النهاية إلى بنية حية للقصيدة تشابه تماماً بنية الكائن الحىّ . فى تساوقها وانسجامها وتشكيلها الطبيعى ، فلا يتلكأ الشاعر بعد فراغه من استقصاء خاطر والإفضاء إلى رصد خاطر آخر فى متاهات العودة إلى الخاطر الأول هكذا فى اضطراب فكرى غير متسّق المسار . إن ترتيب الأفكار والإحساسات على أساس من منطقيّها أوسببيّتها هو الذى يعطى العمل الشعرى — الغنائى والقصصىّ — مبرر وجوده المتلاحم على نحو عضوى .

وإذا صحّ فإن الوحدة العضويّة قد تقوم على أساس من الوحدة الموضوعية ، إلا أنها تتجاوز وحدة الموضوع إلى وحدة البناء العضوى الذى لايستقل فيه بيت عما سبقه وما لحقه ، ومع ذلك فينبغى أن نفهم (الموضوع) فهماً شعرياً بعيداً عن جفاف الفهم النثرى المحدد للموضوع لأنها — أى الوحدة الموضوعية — ترشح إحساسات من جنس واحد ، وتثير أفكاراً من نوعية واحدة وتحدث آثارها فى المتلقّى على نحو متقارب ؛ مما يؤهل بالفعل ، فى ظلال هذه الأبعاد الثلاثة ، لميلاد الوحدة العضوية التى تصبح نتاجاً طبيعياً لوحدة الإحساس ووحدة التعبير ووحدة الأثر . . أى وحدة الربط الموضوعى والنفسىّ بين موجات القصيدة فى مدها وانسياحها جميعاً .

(٢)

والوحدة العضوية فى الشعر المسرحىّ وفى الملاحم أرسخ منها فى الشعر الغنائىّ ، ومقاييسها أوضح ، لأن الترتيب والأحداث وتعاقب المناظر أو الأجزاء يجرى فى المسرح والملاحم على نظام يبهار العمل إذا اختلّ ، أمّا وحدة القصيدة الغنائية فرجعها إلى ترتيب أجزاء الفكرة ، وتنامى الصور ، ودلالة كلّ أولئك على طبيعية المدّ الشعورى فى نظام منطقىّ عند غير الرمزيين ، وعلى نظام نفسىّ إيحائىّ عند الرمزيين .

(٣)

وفى النقد العربى القديم ، فطن بعض النقاد إلى قيم قريبة من الوحدة العضوية ، ولكن فهمهم لهذه الوحدة كان أقرب إلى الحرص على وصل الصور ، أو (التحام الأجزاء) فى عمود الشعر ، أمّا وحدة التجربة التى توثق هذه الأجزاء حتى تصير كلا واحداً فهذا لم يفطنوا إليه إلا قليلا ، بدليل أن ابن طباطبا — مثلا — يرى أن قصارى الشاعر فى وصل الأجزاء أن يصل كلامه — على تصرّفه فى فنونه — صلة لطيفة (فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى . ومن الشكوى إلى الاستمحاء ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق . . . بألطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا به وممتزجاً معه) (١) . أى أن التجربة الشعرية الواحدة هنا مفقودة أو تكاد ، وكل ما يسعى إليه الشاعر هو وصل هذا النثير المتجاور من الإحساسات المتغايرة التى أوحى بها مجرد التداعى وليست حس البناء . . ولكن هذا لم يمنع أن يشير بعضهم إلى قضية الوحدة العضوية إشارات ذكية .

فالجاحظ يضع أساس النظر الحقيقى إلى الوحدة العضوية على مثل هذا النحو المتين (القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه

---

(١) عيار الشعر — ص ٦ — ٧ .

ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه فى صحة التركيب ، غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه ، وتعفى معالم جماله) (١) .

وابن قتيبة يؤكد على ضرورة ارتباط أبيات القصيدة وانضوائها فى وحدة فنّية ، وعلى نوع من العلاقة المعنويّة بين الأبيات فى داخل الجزء الواحد من القصيدة ، بحيث ينتفى التكلف الذى (ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره ، ومضموما إلى غير لفقه) (٢) . . (والملك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء أنا أشعر منك ، قال : وبم ذلك ؟ فقال : لأنى أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه) (٣) . . (وقال عبدالله بن سالم لرؤبة : مت يا أبا الجحّاف إذا شئت ، فقال رؤبة : وكيف ذلك ؟ قال رأيت ابنك عقبة ينشد شعرا له أعجبنى ، قال رؤبة : نعم ، ولكن ليس لشعره قران . يريد أنه لايقارن البيت بشبهه) (٤) . . . ويوشك ابن قتيبة أن يؤسس بعض نظراته النقدية على قيمة (التجربة) فى القصيدة ، مشيراً إلى أن اختلال هذا الأساس يترك العمل الشعرى مجوّفاً ومتراخى البناء ، فيقول : (والمتكلف من الشعر وإن كان جيداً محكماً فليس به خفاء على ذوى العلم ، لتبين فيه مانزل بصاحبه من طول التفكر ، وشدّة العناء ، ورشح الجبين وكثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعانى حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعانى غنى عنه) (٥) .

وابن طباطبا يعطى تصوراً أشمل للوحدة العضوية فى بعض ما قاله ، مثل قوله : (وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره ، على ما ينسقه قائله ، فإن قدّم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها ، فإن الشعر إذا أسسّ تأسيس

(١) العمدة – لابن رشيق – ج ٢ – ص ١٤٧
(٢) الشعر والشعراء – ج ١ – ص ٩٦ .
(٣) نفس المرجع والصفحة .
(٤) نفس المرجع والصفحة .
(٥) نفس المرجع – ص ٩٤ .

فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثلة السائرة المرسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة ، فى اشتباه أولها بآخرها ، نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجاً لطيفاً . . . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً . . لاتناقض فى معانيها ، ولا وهى فى مبانيها ، ولا تكلّف فى نسجها) (١) . . . ومثل قوله كذلك : (وينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاوره أو قبحه فيلائم بينها ، لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولايجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع : هل يشاكل ما قبله ؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه) (٢) .

وعبد القاهر الجرجانى يقول : (واعلم أن مما هو أصل فى أن يدق النظر ويغمض المسلك فى توخى المعانى التى عرفت ، أن تتحد أجزاء الكلام ، ويدخل بعضها فى بعض ، ويشتد ارتباط ثان منها بأول ، وأن يحتاج فى الجملة إلى أن تضعها فى النفس وضعاً واحدا وأن يكون حالك فيها حال البانى يضع بيمينه ههنا فى حال ما يضع بيساره هناك ، نعم وفى حان ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين) (٣) .

وهكذا نرى أن النقد العربى القديم ، وإن كان لم يقدم نظرية كاملة فى (الوحدة العضوية) للقصيدة الشعرية ، فقد قدم مجموعة متناغمة ومتطورة

---

(١) عيار الشعر – ص ١٢٦ ، ١٢٧ .
(٢) نفس المرجع – ص ١٢٤ .
(٣) دلائل الإعجاز – ص ١٢٧ .

من النظرات الصائبة فى هذا الاتجاه ، وبدهى أنه لا يحاكم بمنطق العصر الثقافى الذى نحياه . ولا بمعايير النقد اليونانى السابق عليه ، فلكل لغة مقاييسها الخاصة ، ولكل عقل مناشطه الذاتية والموضوعية التى يختلف فيها عن غيره من العقول السابقة عليه واللاحقة له ، ولكل عصر كذلك قيمه الفنية والنقدية واللغوية والحضارية حتى فى مجرد النظر إلى ظواهر الأشياء .

(٤)

وفى النقد الغربى الحديث تغير الوضع تغيرا شاملا فى فهم قضية الوحدة العضوية ، كما تغير بنفس الدرجة الشعر الغربى الحديث كذلك ، فالوحدة العضوية كمجموعة من الخواطر المتجانسة التى تتواتر فى القصيدة على أساس من منطقية الربط لم تعد هى اللون الوحيد الذى يحتل الساحة الفنية ، تنتقل القصيدة الحديثة من خاطر إلى خاطر نقيض لتفجأ المتلقى وتثير فيه عناصر الدهشة والغرابة ، ومع ذلك فالقصيدة لاتفقد وحدتها العضوية من خلال هذا الجدل على الإطلاق . ربما كان الشاعر الحديث يشيع فى قصيدته هذه لونا من الشعور الكلى المسيطر الذى يعمل من خلال الفعل ورد الفعل على السواء ، أو من خلال الشىء ونقيضه معا ، وهذه قدرة الشاعر الحقيقى الذى لا يفلت المتلقى مع تنويعه فى غنائه له . . وقد تعمد الحركة النقدية الحديثة فى تبرير هذا السلوك الشعرى إلى القول بأن مظهر التشوش الفكرى الذى يخلقه الشاعر الحديث فى أدواته التعبيرية هو اتجاه عمدى لفضح عوالم النفس الغامضة المتشابكة التى ترتد فى فعلها الوجودى هى الأخرى من النقيض إلى النقيض . يقول رامبو : (رضت نفسى على خلق الأحلام الوهمية البسيطة ، فكنت أرى فى جلاء مسجدا فى مكان مصنع ، وجوقة تضرب الدفوف أفرادها من الملائكة ، وعربات صغيرة متحركة المقاعد تسير فى طرق السماء ، وحجرة استقبال فى قاع بحيرة ، فأجد فى

النهاية أن هذا التهويش الفكرى اكتسب صفة التقديس)(١) . وإذن فالوحدة العضوية هنا نفسية ضاجة بالمفاجآت الإيحائية ، وليست نفسية تسير على أساس من التداعى الذى تدفع إليه حياة الشاعر الواقعية كما كانت فى الشعر العربى القديم(٢) . . ربما لأن الفكر النقدى الحديث يحتضن هذا الاتجاه فى الإبداع ويرى أنه (ليس من الضرورى أن ترتبط الصور ارتباطا منطقيا . . وإنما توجه بقوة الحدس إلى عواطف القارئ وأحاسيسه(٣) .

ويرى (كولردج) أن (الخيال) هو وحده القادر على تنظيم شتات هذا الثبر من العواطف والأفكار فى القصيدة الواحدة ، وتوظيفها جميعا فى أداء إيقاع متناغم متلاحم . يقول كولردج : (الخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس » فى القصيدة » فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر . وهذه القوة التى هى أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة ، منها العاطفى العنيف ، ومنها الهادئ الساكن ، ففى صور نشاطها الهادئة التى تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة » بينما نفتقد هذه الوحدة فى وصف الرجل العادى الذى لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء ، إذ نجده يصفها وصفا بطيئا بعض الشىء بأسلوب يخلو من العاطفة » وهذه الوحدة التى تحققها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التى تخلقها الطبيعة ذاتها ، التى هى أعظم الشعراء جميعا ، فبينما نفتح أعيننا على منظر طبيعى منبسط أمامنا إنما نشعر بوحدة هذا المنظر(٤) .

---

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث – للدكتور محمد غنيمى هلال – ص ٤٠٧ .

(٢) انظر : المرجع نفسه – ص ٤٠٧ .

(٣) اليزابيث درو – الشعر كيف نفهمه ونتذوقه – ص ١٠٨ .

(٤) انظر : كولردج – للدكتور محمد مصطفى بدوى – النصوص المترجمة – ص ١٥٨ – ١٥٩ .

ويتفق جميع النقاد الفلسفيين فى كل العصور - كما يقول كولردج - مع الحكم النهائى الذى كونه الناس فى جميع الأقطار ، على رفض أن تكون القصيدة سلسلة من الأبيات أو من الأسطر الموزونة التى يستأثر كل منها وحده بانتباه القارئ التام ، وبذلك يفصل نفسه عن السياق . أو أن تكون تأليفاً غير سوى يخلص القارئ سريعا بالنتيجة العامة منه ، ولا يجتذبه فيه أى من الأجزاء التى يتألف منها(١) .

(٥)

وقد تركت حركة العقل النقدى الأوربى الحديث تأثيراتها الغائرة فى العقل النقدى العربى الحديث ، فى قضية (الوحدة العضوية) كأساس نقدى تحاكم الظاهرة الشعرية المعاصرة على ضوئه وربما كان هذا التأثير قد بدأ منذ أواخر القرن التاسع عشر واهنا متواضعا فترك بعض انطباعات نقدية فى فكر آحاد من النقاد الذين فطنوا إلى ما فى هذه الثقافة الأوربية من غنى حقيقى ، وربما امتد هذا التأثير منذ مطالع القرن العشرين ليصير جزءا من البنية النقدية العربية العامة . يحرك اتجاهاتها فى اتجاهه ، ويجسد مقولاتها بما يلقى إليها كل يوم من كشوف تثير فيها نوازع اليقظة وبواعث الطموح .

ولعل شيخنا الجليل ، الشيخ حسين المرصفى ، صاحب (الوسيلة الأدبية) أن يكون من طلائع الرواد الذين فطنوا إلى الوحدة العضوية فى القصيدة الحديثة ، فنظر إلى الأبيات (كقيم جمالية) تؤلف فى مجموعها (قيمة جمالية) واحدة هى القصيدة ، فقال : (انظر هداك الله أبيات هذه القصيدة فأفردها بيتا بيتا ، تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف ، ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق ، فإنك

---

(١) انظر : المرجع السابق ص ١٤٩ - ١٥٠ .

لا نجد بيتا يصح أن يقدم او يؤخر ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث).. وهى ضربة معول باكرة فجرت النبع وعبدت الطريق .

وقد وقفى على آثار هذه الدعوة خليل مطران فى مقدمة ديوانه الشعرى . فحمل إلى الحياة الأدبية جديدة المضمون هذه الوحدة العضوية وبثاثها جميعا . ولعل قيمة الدعوة المطرانية تأخذ قيمتها النهائية من وضعية مطران الفنية كشاعر يؤسس القضية النقدية وينوع على أساسها النقدى شعرا تتلامح فيه عناصر هذه القضية . يقول مطران : (. . هذا شعر ليس ناظمه بعبده ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ، ودابر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه ، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها وفى ترتيبها ، وفى تناسق معانيها وتوافقها ، مع ندور التصوير ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعور الحر ، وتحرى دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر)(١) .

ثم مضى مطران يطبق هذه المقولات النقدية فى شعره ، فوفق من ذلك إلى كثير رائع فى شعره القصصى ، وأحبط من ذلك فى كثير هائل من شعره الغنائى ، وليس هذا راجعا إلى توفيقه هنا وإحباطه هناك هكذا بلا مبرر فنى معقول ومقبول ، ولكنه راجع إلى طبيعة النوع الشعرى الذى عالجه مطران ، فهو فى النوع القصصى قد امتلك حس الوحدة العضوية لأن الانتقال فى هذا اللون من فكرة إلى فكرة. ومن موقف إلى موقف، يساعد على إمكان هذا الامتلاك . . أما فى النوع الغنائى فقد افتقد كثيراً هذه الوحدة العضوية لأن الفكر الغنائى بطبيعته غير قابل للتسلسل

---

(١) مقدمة الجزء الأول من ديوان الخليل .

المنطقى . أو الانتقال السببى . بقدر ما هو قابل للتنافر على تخوم الأشياء والأضداد فى إطار عام من تشابه الحس أو وحدانية الوجدان .

ولكن الوحدة العضوية ، كفلسفة نقدية ، لم يفطن إليها فى النقد العربى الحديث على نحو منهجى معلل غير ثالوث الديوان العظيم : العقاد وشكرى والمازنى ، فقد فلسفوا هذه القضية وأصلوا لها فى الفكر النقدى المعاصر ،وخاضوا تحت رايتها معارك ضارية ضد اتجاهات شعرية ونقدية كانت سائدة قبلهم وفى حضورهم التاريخى ، لعل من أبرزها اتجاه المحافظين بقيادة شوقى وحافظ ، ومن سار على نهجهما الشعرى وهم كثير كثير.

ومهما يكن من شيء فقد أقام رواد مدرسة الديوان للوحدة العضوية بناءها الفكرى المتكامل الذى أصبحت به ليس مجرد سوانح تعرض فى قول هنا أو إيماء هناك ، وإنما بناء نظريا يشتبك بالجدل مع الأضداد على أسس فكرية واعية تماما . . وبديهى أن تأثرات عميقة وفدت على مدرسة الديوان فى فهمها لقضية الوحدة العضوية من الفكر النقدى الغربى بعامة ، والفكر النقدى الانجليزى على وجه الخصوص (١) . ولكن نقاد الديوان لم يستسلموا تماما لروح النظرة الغربية لافى هذه القضية ولافى غيرها من القضايا الأخرى ، ولكنهم لونوا كل القضايا بفهمهم الذاتى المستقل . وبروح التحدى الحضارى الذى سلحوا به أنفسهم ، وكان سمة من أبرز سماتهم النقدية الصميمة .

وقد أعطى العقاد بالذات لهذه القضية تفصيلات عميقة مستقصية ، فقال : (القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطرا وخواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل

---

(١) انظر : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى – لعباس محمود العقاد ص ١٥١

ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها ، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولايغنى عنه غيره فى موضعه ، إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة . أو هى كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها ولاقوام الفن بغير ذلك) (١) .

ويقول : (ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية فى الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لاتنطوى على خاطر مطرد ، أو شعور كامل الحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدج شبيه ببعض ، أوكأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لايتميزلها عضو ، ولاتنقسم فيها وظائف وأجهزة ، وكلما استفل الشئ فى مرتبة الخلق صعب التمييز بين أجزائه) (٢) .

ويقول : (إنك كلما شارفت فترة من فترات الاضمحلال فى الأدب ألفيت تشابها فى الأسلوب والموضوع والمشرب ، وتماثلا فى روح الشعر وصياغته ، فلا تستطيع مهما جهد أن تسم القصائد بعناوين وأسماء ترتبط بمعناها وجوهرها ، لما هو معروف من الأسماء تتبع السمات ، والعناوين تلصق بالموضوعات ، ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءا قائما بنفسه لاعضوا متصلا بسائر أعضائها ، فيقولون ؟ : أفخر بيت ، وأغزل بيت ، وأشجع بيت . وهذا بيت القصيد ووسطة العقد كأن الأبيات فى القصيدة حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها ، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئا من جوهرها . وهذا أدل دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة وتقطع النفس فيها ، وقصر الفكر ، وجفاف السليقة . فكأنما القريحة التى تنظم هذا النظم ومضات نور متقطعة لاكوكب صامد متصل الأشعة يريك كل جانب ، وينيرلك كل زاوية وشعبة . أوكأنما هى

---

(١) عباس محمود العقاد — الديوان ص ١٣٠ .

(٢) المرجع نفسه — ص ١٣٠

ميدان قتال فيه ألف عين وألف ذراع وألف جمجمة ، ولكن ليس فيه بنية واحدة حية ، ولقد كان خيرا من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد تسرى فيها حياة) (١) .

وإلى جوار هذا التفصيل الشارح لقضية الوحدة العضوية على هذا النحو الفكرى المتكامل الأنحاء ، خاض العقاد ضد ترهل البناء الشعرى معاركَ عديدة ، من خلال شوقى ، وأضاف فى كل خطوة إلى فهمه الأساسى لقضية البناء وتلاحم الأجزاء ، مستوى بعد مستوى ، حتى جعل من هذه الوحدة العضوية أساسا أوليا من أسس الحركة النقدية العربية المعاصرة .

وقد ظاهرت جهود شكرى جهود العقاد على هذا الطريق ، فهو يرى أن البناء الشعرى يقوم على عديد من الأسس . من بينها : خلق الصلة الحميمة بين معنى البيت وبين موضوع القصيدة ، (لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة بعيدا عن موضوعها) . . ومن بينها كذلك الوحدة العضوية التى تحقق فى القصيدة نوعا من التنامى والالتحام (من حيث أنها شئ فرد كامل لا من حيث أنها أبيات مستقلة) (٢) .

وإذا كان ثالوث الديوان لم يستطع أن يطبق مقولاته النقدية فى شعر رائع يمتاز فيما يمتاز وحدته العضوية فقد برزت جهود الشعراء الذين ارتضوا الشعر الحر أساساً للتعبير بالشعر عن عالم الذات وعالم الموضوع فى هذا المجال ، لأن هذا الجيل من الشعراء أعطى القصيدة لونا من ألوان الحس القصصى والدرامى ؛ ولونا آخر من ألوان التناظر أو التعبير بالصور المتقابلة والمتناقضة

---

(١) المرجع السابق – ص ١٣١ – ١٣٢

(٢) انظر : ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر – للمؤلف – ص ١٦٧

على حد معا . ومن طبيعة هذه الألوان جميعها أن تفضى فيها مرحلة إلى مرحلة تالية ، وأن يمتد فيها عمر من أعمار القصيدة فى آخر سابق عليه أولا حق له ، وأن تشى لوحة منها صديقة أو نقيضة بلوحة أخرى نقيضة أو صديقة كذلك . وهكذا أصبحت القصيدة نوعا من الجدل العضوى المتلاحم طردا وعكسا ، بحيث لانستطيع أن تجتزئ منها ليس ببيت بل حتى بكلمة واحدة ، دون أن ينقض الهيكل ويتداعى البناء . وهذه هى الوحده العضوية كما ينبغى دائما أن تكون .

عن الأسس الفنية لنقد القصة والمسرحية

obeikandl.com

obeikandl.com

الأسس الفنية لنقد القصة

(١)

القصة : فن قولى درامى ، يسعى إلى خلق عالم إبداعى ، موازٍ فى علاقاته للعالم الواقعى الذى يعيشه القصاص ، من خلال تجارب الفكر أو تجارب العاطفة أو تجارب الخيال .

أو هى - كما يقول تشارلتون - : (ضرب من الخيال النثرى له مهمة خاصة به ، وهى أن تقص بعض أعمال الرجل العادى فى حياته العادية بعد أن تضعها فى شبكة من الحوادث كاملة الخيوط ، متتبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه ، موغلة فى دخيلة النفس حينا لتبسط إمكنونها أثناء وقوع الفعل ، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حينا آخر ، لاتترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها فى أمانة وصدق كما تحدث فى الحياة الواقعية التى يخوضها الناس ويمارسونها) (١) .

وإذن فالقصة استقطاب لواقع الشخصية أو فلنقل لبعض واقع الشخصية ، ليس من خلال منهج استقرائى أو تسجيلى فحسب ، وإنما من خلال منظور إبداعى ينفذ إلى جوهر هذا الواقع الإنسانى ويمنحه تشكيلا فنيا يصبح به ماهو وغير ماهو جميعا : يصبح به ماهو لأنه يعطيه حقيقته الإنسانية التى هى جوهر الأشياء . ويصبح به غير ماهو لأنه يعلو به من مستوى الواقع الحرفى المتعين إلى واقع فنى يحمل وجهة نظر الفنان وملامح فلسفته الخاصة .

والعمل القصصى يستلهم وحيه من مصدرين أساسيين : أولهما مجموع الخبرات التى صادفها الكاتب فى حياته الخاصة والعامة ، لأن هذه الحياة

---

(١) فنون الأدب - ترجمة د. زكى نجيب محمود - ص ١٢٨

هى المنبع الطبيعى الذى يستلهمه الفنان كواقع عاشه وعاناه ، وثانيهما مجموع الخبرات التى حصلها من قراءاته وإطلالاته لأن الفنان كإنسان ، محدود بحدود حياته المادية وهى حدود صغيرة صغيرة مهما تراحبت ، ولكى يملك تجربة أعرض وأعمق وأغنى ، فلابد له من قراءة تجارب الآخرين ، الغابرين والمعاصرين .

ولايتميز الفنان بوقوعه على نوعية معينة أوكم معين من الحوادث الهائلة أو الحائلة ، وإنما يتميز الفنان بكيفية ترتيب الحوادث وكيفية توظيفها معا . . قد تكون الحوادث واحدة فى أعمال عديد من القصاصين ، ولكن المنظور الفنى والفلسفى إلى هذه الحوادث الواحدة يختلف من فنان إلى فنان ، وهذا هو ما يعطى فنانا بذاته امتيازاً على جميع من عداه ، إذا هو استطاع أن يمتلك موضوعه وأداته ، وأن يخرج بالواقع الحرفى إلى أبهاء الواقع الفنى ، وأن يطل من خلال الخاص على العام ، وأن يضع ملامح وجهه المتفرد على كل جزئية من جزئيات عمله شكلا ومضمونا وبناء ولغة وأسوبا ورؤية .

ومن هنا تصبح القيمة الحقيقية للقصة كامنة فى هذا الفعل الفنى ، وليس فى جلال موضوعها أوحقارته ، فالموضوع الجليل ينزل به الفنان الردئ إلى مستوى النثرية الهابط ، والموضوع التافه يصعد به الفنان العظيم إلى مشارف الخلق العالية .

(٢)

ويتردد العمل القصصى — كما يقول محمود تيمور — بين أنواع أربعة ، هى : الأقصوصة ، والقصة ، والرواية ، والحكاية ، ولكل واحد من هذه الأنواع ملامحه الخاصة التى تميزه عن سواه :

فالأقصوصة : قصة قصيرة يعالج فيها الكاتب جانبا من حياة ،

لا كل جوانب هذه الحياة فهو يقتصر على سرد حادثة أو بضع حوادث يتألف منها موضوع مستقل بشخصياته ومقوماته ، على أن الموضوع مع قصره يجب أن يكون تاماً ناضجا من وجهة التحليل والمعالجة .

والقصة : تتوسط بين الأقصوصة والرواية ، وفيها يعالج الكاتب جوانب أرحب مما يعالج فى الأولى ، فلا بأس هنا بأن يطول الزمن ، وتمتد الحوادث ، ويتوالى تطورها فى شئ من التشابك .

والرواية : تعالج موضوعا كاملا أو أكثر ، زاخراً بحياة تامة أو أكثر ، فلا يفرغ القارئ منها إلا وقد ألم بحياة البطل أو الأبطال فى مراحلها المختلفة ، وميدان الرواية فسيح أمام القاص يستطيع فيه أن يكشف الستار عن حياة أبطاله ، ويجلو الحوادث مهما تستغرق من الوقت .

والحكاية : تسوق واقعة أو وقائع حقيقية أو خيالية ، ولا يلتزم فيها الحاكى قواعد الفن الدقيقة ، بل يرسل الكلام كما يواتيه طبعه ، والحكايات فى الأكثر تكون منقولة عن أفواه الناس ، وصاحبها يعرف بالحكاء أو السمير (١) .

ويرى تيمور أن القصة بمعناها العام تتألف عادة من ثلاثة عناصر رئيسية هى (الموضوع) و(الشخصيات) و(الحوار) . وإن كان يرى أن هذا العنصر الأخير (الحوار) ليس من المقومات المحتومة دائما ، ولكنه لازم فى أغلب الأحيان . . فتبدأ القصة بالتمهيد للفكرة ثم تتطرق إلى ظهور العقدة ، ثم تتواصل إلى حل هذه العقدة أو مايشبه الحل ، وهذا هو الهيكل المألوف فى بناء القصة على وجه عام (٢) .

وبديهى أن كل قصاص له أن يرتضى الطريقة التى تلائمه ، ولكن ليس له بد من أن يراعى جانب القوانين العامة فى التأليف القصصى ، لأنه

---

(١) انظر : فن القصص – لمحمود تيمور – ص ٤٧ – ٤٨ .
(٢) انظر : المرجع نفسه – ص ٤٨ – ٤٩ .

مع إهدار أى من هذه القوانين يشعر الناقد باختلال العمل القصصى ، ولادخل فى ذلك للطريقة الخاصة ولا للمذهب الخاص . ويرى تيمور أن قصارى ما يمكن أن يقرر فى هذا الصدد : (أن هذه الأصول والقواعد ليست إلا أقيسة وموازين استخلصت لتكون أساساً تبنى عليه الأحكام فى تقدير القصص الفنى . فإن حرمت أن تكون عادلة كل العدل ، لم تحرم أن تكون أدنى إلى الصدق وأحق بالاعتبار) (١) .

(٣)

وقد استقرت الحركة النقدية على مجموعة من الأساسيات التى رأت أنها تشكل قواعد الخلق الحقيقى فى فن القصص ، ومن هذه الأساسيات مايتصل بعناصر العمل القصصى كالحادثة والسرد والبناء والشخصية والزمان والمكان والفكرة . .ومنها مايتصل بالبناء الفنى للقصة كترابط الوحدات ترابط عضوياً ، ومواءمة الشكل للمضمون ، ومفارقة الأنواع بعضها لبعض ، واختلاف منظور فنى عن منظور فنى آخر ، والابتعاد عن الوعظية والخطابية ، وترك الفحوى لتنطق بها الحوادث والشخوص . ومنها مايتصل بطرائق التعبير القصصى كصياغة القاص لمصطلحه اللغوى الخاص واصطناعه أسلوبا شخصياً يدل على فكره الذاتى ، وتعبيره عن الواقع ليس بلغة هذا الواقع وإنما بلغة فنية خاصة ، وإنطاق شخوصة بلغاتهم ومستوياتهم الفكرية والاجتماعية والنفسية واتخاذ أسلوب سردى فيه ومضة الفن وديناميةالحياة .

وقد فصل تيمور الحديث عن القواعد الأساسية التى يراها ضرورية فى كتابة القصة ، حتى يكتمل لها بناؤها العضوى ، وحتى تصبح نوعا أدبياً قائما على ركائز نقدية تحدد فيه ما هو تلقائى وما هو مشروط ، وهو تفصيل يجمل أهم الخصائص فيما يلى :

(١) محمود تيمور – فن القصص – ص ٥٠

أولا : أن تكون للقصة وحدة فنية ، وبهذه الوحدة تتوافر فنية القصة ، وما الوحدة الفنية إلا أن يجعل الكاتب همه مقصوراً على إبراز الفكرة الأساسية مجتنبا جهد الطاقة أن يتطرق إلى آفاق أخرى .

ثانيا : أن يراعى فى عرض الموضوع جانب التلميح ما أمكن ، وأن يحذر جانب التصريح ، فلا يشرح الكاتب الموضوع ويحلل الشخصيات فى شكل مملهل ، بحيث لايترك شيئا لفطنة القارئ وذكائه .. كما يجب أن يراعى كذلك عدم الإغراق فى هذا التلميح حتى لايتورط العمل القصصى فى الغموض والإبهام .

ثالثا : أن يعنى الكاتب برسم شخصياته ، وأن يجعلها تصدر فى أقوالها وأفعالها عن منطق الحياة التى أراد لها المؤلف أن تعيشها بواعيها الظاهرة وواعيها الخفية أيضا .

رابعا : ألا تكون الشخصيات بوقا ينقل مايلقى إليها المؤلف من الكلام ، فيكون المتكلم هو المؤلف نفسه على لسان هذه الشخصيات البيغاوية ، والواجب أن يبقى للشخصيات كيانها المستقل ، وان تظل حية فى حركاتها وسكناتها ، وأن يحس القارئ من أعمالها حرارة هذه الحياة ، وينعرف من فعالها ماتتميز به من شمائل وحقائق .

خامسا : حتم أن يكون لكل قصة معنى ، وإلا كانت القصة لغوا لاجدوى له .. ومعانى القاص إما مستمدة من الواقع أو مستخرجة من النفس البشرية . إلا أن المجد الأدبى لا يكون إلا من نصيب القصة التى يحذق كاتبها رد أصولها ومعانيها إلى أوصال الإنسانية بغرائزها الباقية وميولها الخالدة .

سادسا : يجب ألا تكون الفكرة المعالجة مصوغة فى قالب وعظى أو على هيئة حكمة وألا يظهر فيها تحبيذ أو النهى عن شئ . بل يجب أن

تكون الحكمة أو الموعظة مطوية فى غضون الحوادث ، خالصة إلى القارئ دون ظاهرة من المؤلف . وأن يكون التحبيك أو النمى كامنا فى أعطاف السرد غير ملموس بالكلام المكشوف .

سابعا : ألا تخلو القصة من عنصر التشويق . على أن يبقى تشويقا طبيعيا غير مفتعل ولا ملفق .

ثامنا : أن تحرر لغة القصة من المحسنات البديعية الباهظة ، وأن تكون القوالب على قدود المعانى ، فى غير إهمال لما تقتضيه خصائص اللغة من الموسيقية الأخاذة على أن يراعى تجنب الأساليب المبتذلة التى تستعمل فيها الألفاظ استعمالا شائعاً يفقدها بكارتها وبهاءها ، وكذلك تجنب التراكيب الركيكة التى لاتستبين فيها قدرة اللغة على التصرف فى الأداء والتعبير . (١)

وواضح مما أن هذا الإجمال النقدى يستقصى معظم أساسيات العمل القصصى بالفعل وإن كان لايزعم أنه استقصاء جامع مانع ، فليس فى الفن كلمة أخيرة ، ولا كلمة تتسم بالشمول والاستغراق ، لأن منطق التطور هو الذى يحكم ظواهر الأشياء .

(٤)

وبديهى أننا ينبغى أن نفرق فى النظرة النقدية بين القصة القصيرة والرواية باعتبارها أشيع الألوان القصصية فى هذا العصر . فالرواية عمل فنى كبير تكون الأهمية فيه (للوقائع) أما القصة فهى عمل فنى قصير تكون الأهمية فيه (للشخصية) و (الدوافع) . كما أنه لابد فى القصة من ملاحظة (التركيز) كقيمة أساسية من قيم السرد والبناء والشخصية ، على النقيض من

---

(١) انظر . فن القصص – لمحمود تيمور ص ٥١ – ٥٥ .

العمل الروائى الذى تتطلب فيه التحليل والاستقصاء والشمول والعمق والنفاذ .

ويعزو (ادجار ألان بو) الاختلاف الجوهرى بين القصة والرواية إلى (وحدة الانطباع) التى ينبغى أن تتوافر فى القصة القصيرة ، فهى تمثل على حد قوله – حدثا واحدا ، فى وقت واحد ، وتتناول شخصية مفردة أو حادثة مفردة . أوعاطفة مفردة . أو مجموعة من العواطف التى أثارها موقف مفرد .

ويمكن إيجاز الفروق بين القصة والرواية فيما يلى :

١– الطول فى الرواية . والقصر فى القصة القصيرة .

٢– وحدة الانطباع فى القصة ، وتعدده فى الرواية .

٣– وحدة الشخصية والزمان والمكان فى القصة ، وتعددها فى الرواية .

٤– يمكن أن يكون للرواية تسلسل زمنى ويمكن أن لا يكون كما فى (الفلاش باك) . أما فى القصة فلا بد من تجميع الحاضر والماضى والمستقبل .

وهكذا يمكن أن يصح قول من قال (الرواية تصوير من المنبع إلى المصب . أما القصة القصيرة فتصوير دوامة واحدة على سطح النهر)(١)

ولكن البعض يذهب إلى أن الاختلاف بين القصة القصيرة والرواية يرجع إلى (أن الموقف هو الموضوع الغالب على القصة القصيره ، وأن رسم الشخصية هو الموضوع الغالب على الرواية كما تقول (أديث هوارتون) ولا يرجع إلى الطول والقصر ، ولا إلى الإسهاب والايجاز ، ولا إلى العناية بالأسلوب الأدبى وقلة العناية بذلك الأسلوب . ولا إلى خطر الموضوع أو تفاهته فكل أولئك الصفات قد تتشابه فيها جميع هذه الأنواع (٢) .

(١) انظر : الأدب وفنونه – للدكتور عز الدين اسماعيل . والقصة القصيرة نظريا وتطبيقيا – ليوسف الشارونى .

(٢) انظر : ألوان القصة الصغيرة فى الأدب الأمريكى – لعباس محمود العقاد – المقدمة .

obeikandl.com

الأسس الفنية لنقد المسرح

(١)

المسرحية مجموعة من الأفعال المترابطة التى يستدعى بعضها بعضاً . وتتخلّق تخلّقاً عضوياً يفضى إلى نهاية مّا ، وتتجسّد هذه الأفعال فى شخوص يتحركون على المسرح ، ويطوّرون الحدث من خلال الحوار المتبادل ، وليس من خلال السرد الخارجى ، أو الحكاية على لسان المؤلف وتتطلّب المسرحية عقدة أو مجموعة من العقد الثانوية التى ترفد العقدة الأساسيّة : ويأخذ بعض هذه العقد برقاب بعض ، حتى تصل جميعاً إلى ذروة التأزم ، ثم تفضى جميعاً إلى الانفراج .

وقد ظلت الوحدات الأرسطية تسيطر على الخلق المسرحىّ منذ فجر التاريخ المسرحىّ حتى عصور النهضة الحديثة ، فوضع الفنانون المبدعون أمامهم وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الفعل كحتمية مسرحية لا يمكن الخروج عليها . ولكن هؤلاء الفنانين لم يلبثوا أن تحرروا من هذه التقاليد الكلاسكية ، واصطنعوا لأنفسهم تقاليد أخرى تقترب أو تبتعد عن التقاليد القديمة .

ومهما يكن من شىء فقد ظلت المسرحية كإبداع أدبى مرتبطة ، حتى فى ذهن مؤلفها بالمسرح . وظل (المسرح) كامنا فى واعية الكاتب ولا واعيته معاً وهو يختار موضوعه ويعالج مادته ويؤسس تكنيكه . فالمؤلف الذى يكتب مسرحيّة إنما يعيش بالقوة أو بالفعل على خشبة المسرح ، وفى دائرة هذا التشكيل الذى يتعانق فى تجسيده الممثل والنص والإضاءة والديكور والملابس والجمهور . وهذا هو ما يجعل من المسرح نوعاً فنياً مختلفاً عن غيره من الأنواع القصصية والروائية والملحمية .

(٢)

وفى البناء المسرحى تختلف الرؤية بين التقليد والابتداع ، وبين الواقعية والرمزية ، وبين الحضور والتاريخ . . ويختلف التكنيك بين تكثير الفصول وتكثيفها ، وبين منطقية البناء ولا منطقيته وبين نمطية الشخوص وتحريرها . . وتختلف طبيعة الموضوع والصراع بين التنامى والجمود ، وبين البشرية واللابشرية . . ويختلف الحوار والحركة بين الذهنية والجدلية وبين الدينامية والسكون ، وبين التسطيح والتعميق .

أما فى المنحنى التعبيرى فللمسرح طوابع يشترط حلولها فى النص حتى يمكن أن يكون قابلا للحلول على خشبة المسرح . هذه الطوابع تتمثل فى ضرورة التركيز ، وحتمية الإيجاز ، وتطويع اللغة لطبائع الشخوص وتطبيع المستوى الفكرى ، وإيحائية اللغة ، وصفاء العبارة ، وتوتر الإيقاع وتدامج الفكر والفعل .

من هذا المنظور الفنى يمكن أن نحاكم الظاهرة المسرحيّة ، وأن نضيف هذا السؤال الصميمى كقانون أولى : ماذا قالت المسرحية للحياة والأحياء؟ وكيف قالته ؟ لأن هذا السؤال الصميمى يحدد الغاية والوسيلة من أى عمل مسرحى معاً ، والغاية هنا هى ما يريد الكاتب توصيله إلى الجمهور ، والوسيلة هنا هى أدوات الكاتب وتقنيّاته . الغاية هى الموضوع ميتافيزيقيا أو إنسانياً ، مثاليّا أو واقعيّا ، رجعياً أو تقدمياً ، طبقياً أو شعبياً . . والوسيلة هى الفنية ، كقاعدة الوحدات الأرسطية ، أو قاعدة فصل الأنواع ، والصراع الصاعد ، والشخصيات ، والحوار ، والإثارة .

وينبغى للحركة النقدية — دائماً — أن تفرق فى تناولها النقدى بين طبيعة المسرح (الحركى) وطبيعة المسرح (الذهنى) وأن تحاسب كلا منهما على أساس من طبيعته . فالأول يرتبط بالممثلين والمسرح والجمهور ، أى (بالحركة) حين تقع بعداً ثالثاً بعد بعدى الحوار والصراع والثانى يرتبط

بالفكر والنفس والخيال ، أى (بالتأمل) الذهنى الذى (يعيش) الحركة وإن كان لا يشاهدها . إن المسرح الحركى يثير المتلقى عن طريق الحركة والحلول فوق خشبة المسرح المـادىّ ، أمّا المسرح الذهنى فيمارس هذه الإثارة عن طريق التأمل والحلول فى فضاء المشاعر والعواطف والتفكير إذا جاز أن يقال . . وفى كل الحالات لابد من توافر عنصرى الحوار والصراع لأنه بدونهما لا يمكن تصور مسرح ، على أن يكونا معاً متصلين اتصالاً عضوياً بطبيعة العمل المسرحى وليسا مستقلين عنه . فالحوار الفكرى المجرّد (محاورات أفلاطون) ليس حواراً مسرحياً . والصراع العضلى المجرّد ليس صراعاً مسرحياً . . لابد أن يبطن الحوار بالفعل المتنامى ، وأن يبطن الصراع بالحوار الصاعد .

(٣)

ويرى توفيق الحكيم — رائد المسرح العربى — أننا يجب أن نواجه المسرح على أساس نقـدى هو فى مجمله استقطاب لقيم (الموضوع) و (الحوار) و (البناء) . . ففى (الموضوع) يرى :

١ — أن المسرح ينبغى أن يعالج العام ولا يعالج تفاصيل الحياة اليومية كالرواية أى أنه فن تركيبىّ وليس فناً تحليلياً .

٢ — أن الموضوع فى العمل المسرحىّ يجب أن يتسم — حتى فى اختيارنا له — بالصعوبة والجدية وأن يظل كالصخرة الصامدة فى طريق الفنان ليستخرج الفنان منه — فى محاولة تذليله — أروع ما فيه ، وليستخرج الموضوع من فنانه أروع ماعنده .

٣ — أن يكون الموضوع مما يمكن إخراجه على مسرح محدود بوساطة ممثلين آدميين ، بمعنى ألا يكون موضوعاً وصفياً تلعب فيه الجمادات والنباتات والعجماوات أدواراً يصعب إخراجها على المسرح .

٤ – أن يظل الموضوع متخلقاً فى شخوص المسرحية ، دون أن تقع عليه ولا عليهم نقطة واحدة من مداد قلم المؤلف . تفضح وجوده ، أو تكشف أن خلف مخلوقاته مؤلفاً .

٥ – أن يتحدد الموضوع فى إطارات من وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان ، ومع ذلك فلا بدّ أن تتحرك فى هذا الحيز الضيق أعظم المآسى البشرية والمهازل الإنسانية (١) .

ويرى الحكيم أن المحور الصميمى الثانى من محاور العمل المسرحىّ هو : (الحوار) وأن على الحوار وحده تقع كل الأعباء. و ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية وهو الذى يعرض الحوادث ، ويخلق الأشخاص ، ويقيم المسرحية ومن مبدئها إلى ختامها . بل إن الحكيم ليغلو فيؤكد أن الحوار ملكة تولد مع الإنسان الموهوب أكثر مما هو شىء يكتسب .

وإذا كان الحوار صميميا إلى هذا الحدّ فينبغى على المؤلف أن يتعهده بطول الممارسة والمرانة . حتى يبوح له بأسراره ، ويسلم قياده له . لأنه بلا حوار حقيقىّ مكتمل يصبح العمل المسرحىّ جثة بلا حراك . (فنحن نعرف قصة المسرحية . وما انطوت عليه من حوادث ومواقف وهو لا يقصها علينا حكاية وقعت فى الماضى . ولكنه يقيمها أمام أعيننا فى الحاضر حية نابضة تتحرك .. فالحوار هو الحاضر . هو ما يحدث فى اللحظة التى نحن فيها . حاضر أبدىّ لا يمكن أن يكون ماضيا أبداً) . ليس ذلك فحسب . وإنما على الحوار يقع عبْء تلْوين الحوادث والمواقف باللون الموافق لنوع العمل المسرحىّ . إن للمأساة مصطلحها اللفظى المثير لطوفان الرهبة والجزع والجلال والخشوع . كما أن للملهاة مصطلحها اللفظى الحاشد بروح الفكاهة والمرح والسخرية والعبرة . ولا تقف مهمة الحوار عند هذا الحدّ ، ولكنه

---

(١) انظر : فن الأدب – لتوفيق الحكيم – ص ١٤٤ – ١٤٩

يطالب بالسّفر الداخلىّ إلى أعماق الشخوص والأحداث ، وخلق (جوّ المسرح) .

ويرى الحكيم أن هذه المهمات التى ينهض بها الحـوار لاينهض بها كأنواع أو عناصر مستقلّ بعضها عن بعض ، ولكنه يؤدى كل شئ فى وقت معاً ، (فقد يرسل العبـارة من عباراته إرسالا على لسان شخص من أشخاص المسرحية ، فإذا هذه العبارة محملة بمختلف المهام ، ففيها إخبار بحادثة ، وفيها تكوين لشخصيته ، وفيها خلق لجوّ ، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح مثلها كمثل العبارة الموسيقية التى تنطلق محملة بالنغم الذى يروى ويلون ويكون ويثير ، كل هذا فى لحظة) .

ويورد الحكيم عديداً من الملاحظات على الحوار : فقد يجرى الحوار على منطق الحديث الواقعى بين الناس فى الحياة . وقد يجرى على منطق الشعر المتجاوز لحرفية الواقع . . . وقد يجرى على منطق الواقع الحيوى لكننا نشم منه عطراً غريباً ينبعث من ثناياه يذكرنا بذلك العطر الشعرى ، وقد يجرى على منطق العلاقة بين الإنسان وما هو أعلى . (وهنا نجد أسلوب الحوار لايتسلسل طبعاً بنظام واقعى ، ولكنه يجرى محمولا على أكتاف الفكرة مرة ، وعلى أجنحة الشعر مرة أخرى)(١) .

أما المحور الثالث من محاور العمل المسرحىّ — كما يراه توفيق الحكيم — فهو محور (البناء) لأن المسرحية كيان مبنى . أى قائم بعضه فوق بعض ، ومرتبط جزؤه بكله فى منطق ونظام ، هذه الأجزاء التى يضمها هذا البناء تتكون من مراحل ثلاث : العرض . . فالعقدة . . ثم الحل .

فالعرض هو : (تقديم الأشخاص ، وطيف الحادثة التى ستتضح ملامحها فيما بعد . . وتتعقد ، ثم تنفرج عن الخاتمة) . . . وتختلف طرق العرض باختلاف نوعية المؤلف ، ثم باختلاف نوعية الموضوع والشخصية .

---

(١) انظر : فن الأدب — لتوفيق الحكيم — ١٥٠ — ١٥٤ .

والعقدة هى : (حادثة توشك أن تقع ، ويترتب على وقوعها نتيجة أو نتائج ، أو هى مشكلة اجتماعية أو عاطفية أو فكرية تهيأ للظهور ، وينجم عن ظهورها واشتباك أطرافهـا نتيجة أو نتائج) . . وقد تكون فى المسرحية عقدة : وقد لاتكون ، وقد تتداخل العقدة مع العرض .

والحلّ : قد يكون جوابا عن الأسئلة التى أثيرت ؛ وقد يأتى نهاية لوقائع أستطردت ، وقد يأتى هو سؤالا كبيراً . وقد يجىء إحساساً عاماً بسحابة غائمة أو شفيفة من القلق الهائل الهائم .

هذه مفردات البناء المسرحى . كما يراها توفيق الحكيم ، ولكنه يستدرك فيؤكد أن هذه المفردات لاتعمل عملها الخالق من خلال جبرية ميكانيكية بحتة ، لأن هذه الجبرية الميكانيكية إذا جازت فى الواقع المادىّ فإنها قد لاتجوز فى الواقع الفنى ، (إن البناء المسرحىّ لايمكن أن يكون بالضبط كالبناء المعمارىّ ، فالمهندس إذا رسم مسماراً على خريطة فلا شىء يغيره أما المؤلف فإنه لايضمن بقاء جزئية على حالها لو اندفعت شخصية فى اتجاه آخر على أثر كلمة فجائية لفظتها شخصية أخرى . إن المسرحية عجينة تتطور فى يد مؤلفها ، إنها شجرة تنمو تحت إشراف بستانى ، إن المؤلف بالنسبة إلى أشخاص المسرحية كالقدر بالنسبة إلينا فالقدر يعرف ما هو صانع بنا فى نهاية الأمر ، لكنه يترك لنا حرية الكلام والحركة التى تقتضيها دوافعنا الداخلية)(١) .

وهكذا تتكامل رؤية رائد من رواد المسرح العربى — إنلم يكن رائده الوحيد — للأساس النقدى الذى يمكن أن نحاكم على ضوئه الظاهرة المسرحية (موضوعا) و (حوارا) و (بناء) وقيمة هذهالرؤية أنها ليست رؤيةتنظيرية

---

(١) انظر : فن الأدب — لتوفيق الحكيم — ١٥٥ — ١٦٠ . وانظر كتابنا : دراسات فى الأدب — ص ١٩١ — ٢٠٣ .

مجردة تجسد الحقائق النقدية من منظور محايد . ولكنها رؤية تنظيرية مستلهمة من معاناة واقع إبداعى عاشه الكاتب وعاناه ، وخرج من مجموع ممارساته الفعلية فى الكتابة الفنية بمثل هذا الاستقصاء النقدى الذى يتعانق فيه الخلْق والتأصيل .

(٤)

وقد يكون من المفيد أن نضع هنا بعض الفروق الصميمة بين العمل القصصى والمسرحىّ حتى تتضح الرؤية ، وتستقر مقولات النقد على فهم صحيح .

فالحوار (فى المسرحية) يوشك أن يكون الفيصل الحاسم بينها وبين القصة ، فبينما تتردد القصة بين الاتكاء على الأسلوب السردى والأسلوب التصويرى مع بعض الحوارات ، فإن المسرحية لاتفارق أساسية الحوار لأنه ما هيّتها وبناؤها جميعاً .

والوحدة العضوية أساس فى القصة والمسرحية جميعا ، ولكنها فى القصة وحدة مَرَاخية يطوعها القصاص لكثير من المرونة والاسترسال الذى يتيحه تعدد الأشخاص بما لايطاق فى المسرح . . أما فى المسرحية فهى وحدة متضامنة سريعة الإيقاع ، وحدة قافزة متحفّزة ، وحدة تتعارك باستمرار لتخلق الجو الدرامىّ وتكثف وحدة الإحساس .

وفى القصة يمكن للمؤلف أن يتدخل ليشرح وجهة نظر معينة ، أو ليعلق على حادثة بذاتها ، أو ليضيف لمسة هنا أو لمسة هناك . . أما فى المسرحية فلا يمكن للمؤلف حتى أن يطل بوجهه وإلا أصيب العمل المسرحى بالإحباط .

وفى القصة نحس أننا أمام تشريح للحياة أو أمام لقطات من حياة . أما فى المسرح فنحس أننا أمام لقطة واحدة من الحياة يحاول المؤلف أن يركز حولها كل بؤر الإشعاع حتى تصلنا حارة دافقة متوهجة . . وبذلك تكون

قيمة القصة النهائية فى استقصائها وشمولها ، وقيمة المسرحية النهائية فى تركيزها وتكثيفها .

وفى القصة قد لانرى الرمز إلا قليلا ، لأن رؤية الشخصيات رؤية تامة هى بعض أصول الفن القصصى . أما فى المسرح فنحن نرى الرمز طاغيا ، لأن الزمن هنا لايتسع إلا لنوع من الإيماء لا لأنواع من التفصيل .

وفى القصة يمتاز الأسلوب بالتعمق والاستقصاء والإطناب والشمول لأن القصاص مطالب بأن يجسد لنا عالم الشخصية فى كل طور من أطوار حياتها المادية والنفسية . . أما فى المسرح فالإيجاز والتركيز واللمح وتكثيف المواقف هى السمات الأساسية فى أسلوب التعبير .

(٥)

ومادمنا قد تطرقنا إلى مصطلح (الأسلوب) فقد يكون من المجدى هنا تماماً أن نحاول الاقتراب من حقيقته .

وللأسلوب معنيان : فهو إما بناء العمل الفنى بكل مفرداته وعناصره ، وإما طريقة التعبير ووسائله اللغوية وخصائصه اللفظية .

وإذن فالكاتب الذى يحاول أن يعبر عن (فرديته) فى التعامل مع (قاموس اللغة) أو (قواعد البناء) هو كاتب صاحب أسلوب . وقد يكون ذلك واضحاً بالنسبة إلى محاولات الكاتب فى بناء العمل الفنى من وجهة خاصة تنبىء عن فلسفته الخاصة فى هذا التركيب البنائى المعقد . . أما فى التعامل مع قاموس اللغة فقد يبدو الأمر غامضا بعض الغموض ، لأن اللغة ملك شائع يستطيع احتيازه كل فنان من جهة ، ولأن الدلالات الوضعية للغة تتطور فى بطء شديد من جهة أخرى . مما يجعل التمايز بين فنان وفنان يوشك أن يكون — فى هذا المجال — أمراً عسيراً . . ربما يلوح للنظرة العجلى أن ذلك كله هو القاعدة فى التعامل مع اللغة ولكن قليلا من الاستبصار تحركة

الخلق الفنى لدى كبار الفنانين يؤكد أن الأمر مختلف تماماً فإن كل واحد من هؤلاء يوشك أن يعيد اكتشاف اللغة من جديد . وقد لحظ ذلك (هانلوك أليس) فى كثير من العمق ، يقول هانلوك أليس : (فالكاتب يرى أن الألفاظ لها معانيها الغنية الموفورة الخاصة بها ، وأنها تعيش لتنمو أو تذبل ، كما أنه تنبعث منها خيوط بينها وبين غيرها من الأشياء فى كل صوب ، وأنها تختلج بالمعنى الدائم التغير الذى ينتشر جرسه فى مسافات بعيدة . فعمل الكاتب لايقتصر غالباً أو دائما على إعداد قائمة مسببة للأشياء التى يراها أو يحسها ، بل هو فنان يعتمد على الألفاظ اعتماد الرسام على الألوان فى الصورة التى يرسمها ، وكثيراً مانجد أن كبار الكتاب تستهويهم الألفاظ المجردة ، ومن أمثلة هؤلاء شكسبير وكيتس وفيرلاند . فعقل الكاتب يسير ويتحرك بين الألفاظ لا بين الأشياء ، والصلة بين الاثنين وثيقة ، إلا أن الألفاظ لكثرة ما استعملت وتكررت على الألسن اكتسبت معانى جمة واكتست بألوان كثيرة ، فأصبحت لها حياتها الخاصة بها ، التى تهم الكاتب الفنان الذى لاتعنيه دراسة الأشياء التى يراها دراسة محددة مفصلة)(١).

ويقول : (ليس الأسلوب قطعة من الزجاج كل ما يهمنا فيها أن تكون صافية خالية من الخدوش وهو كذلك ليس مجرد وسيلة شفافة لاترى ، ولاحلة يكتسى بها الفكر ، بل هو الفكر نفسه كما قال جورمونت ، أو إحالة الجسم الروحى إلى جسم مادى حتى يتسنى لنا أن نفهمه وندركه. ولذلك يجب أن يكون جميلا على قدر ما هو واضح)(٢).

ويقول : (. . . الكاتب العظيم لايتعلم إلا من نفسه ، فهو يتعلم الكتابة

---

(١) انظر مقال الأسلوب لهانلوك أليس – من كتاب (مختارات من النقد الأدبى المعاصر – للدكتور رشاد رشدى ص٨٨–٨٩ .

(٢) نفس المرجع – ص ٩٢ .

كما يتعلم الطفل المشى ، لأن قوانين منطق التفكير لاتختلف عن قوانين الحركة الجسمية ، على المتعلم أن يجرب الوقوع والتردد والوقوف قبل أن يدرك إدراكاً تاماً ذلك الروى القدس التى تتحقق به إنسانيته)(١) .

بهذا الاستبصار العميق يتضح أن الأسلوب هو تفرد الكاتب فى رؤيته وفى تعامله مع القاموس معاً ، ويتضح كذلك أن الكاتب الحقيقى هو القادر باستمرار على تفجير البكارة حتى فى أقدم الأشياء ، ودمج الشكل فى المضمون وإنطافهما جميعاً بإيقاع موحد . وهذا هو الأسلوب .

---

(١) المرجع السابق – ص ٩٤ .

فى نهاية هذه الرحلة :

- آمل أن تكون هذه السطور قد قالت شيئاً مجدياً . . . .
- وأن يكون الوقت الذى أنفق فيها كتابة أو سينفق فيها تلقيا غير سارب فى متاهه الضياع . . .
- وأن يكون حس الصواب فيها أغلب على حسّ الخطأ . .
- وأن يكون للحبرْ الذى كُتبتْ به قدرة الشهادة على تراحب الطموح ومحدودية الطاقة . . .
- وأن تكون خطوة على طريق يستدعى خُطاً بلا نهاية ، حتى نشارف فيه إمكان الوصول : مجرد (إمكان الوصول) ! !

د . محمد أحمد الغزب