

القِسْمُ الثَّالِثُ

عَنْ النَّقْدِ الْأَدَبِيِّ

[ تاريخه وقضاياه ]

obeikandi.com

## مدى — ل

في هذه الصفحات التالية . حديث عن ظواهر النقد في القديم والحديث لا نستطيع أن نسميه تاريخاً . فالتاريخ يستقصي الظاهرة ويعمم الحكم . . . ولا نستطيع أن نسميه فلسفة جمالية ، فالفلسفة الجمالية تعنى بالتجريد والشمول . . . ولا نستطيع — حتى — أن نسميه نقداً موضوعياً . فالنقد الموضوعي حركة في النص لتحديد قيمه الفنية والجمالية . . . ولكننا قد نستطيع أن نزعّم أن فيه من يقظة الحس التاريخي ومن إيقاع الفلسفة الجمالية ومن استهداف النقد الموضوعي . وإن كان لم يتغور حقائق هذه المقولات ليعطى فيها عملاً أكاديمياً شاملاً يقول كلمته الأخيرة . إذا كانت في الفكر النقدي — أساساً — كلمة "أخيرة" تقال .

ومهما يكن من شيء ، فإن استشراف حركة النقد في تخلقها وصيرورتها وجدلها اللاتهاني ، يمكن أن يضيف إلى واقع الوجود الإنساني المعاش واقع الوجود الفني المفكّر ، لا يهم أن يكون بحجم المغامرة في صميم الحركة الخالقة . أو أن يكون استشرافاً مجرداً استشراف .

هل أعتذر عن قصور هذه الصفحات ؟

أمل أن تحمل ، هي بنفسها ، اعتذارها بين يديها . . . وأن تنحني في طلب الغفران !

obeikandi.com

## عن النقد . . ماهو ؟

( ١ )

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

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

( ٢ )

وإذا كان الأدب - كما هو معروف - عملاً إبداعياً يستلهم وحيه من الواقع الطبيعي والواقع الإنساني ، فإن النقد عمل تحليلي يستلهم قيمه من واقع العمل الأدبي مستعيناً في ذلك بمجموع خبرات الناقد الحياتية المباشرة . وتأسيساً على ذلك : فإن علينا أن نفهم أن النقد مرحلة تالية للإبداع ، لأن الإبداع هو المجال الحيوي الذي يمارس النقد فيه وجوده الحقيقي . ويتمنص من ظواهره الفنية قواعده النقدية . . على أنه في العصر الحديث ، وبعد أن استقرت تقاليد الأنواع الأدبية ، أخذ النقد بزمام المبادرة ، فبشّر

(١) انظر : النقد الأدبي للدكتورة سحر القلماوي ص ١٢ - ١٣ .

بكثير من القيم الجديدة ، وعمل على خالق كثير من المناخات الفنية التي احتضنت أبرز تيارات العصر المتسمة في عمومها بسمات البكارة والتمرد والانقلاب . . . كما أن علينا أن نفهم أن هذا العمل التحليلي الذي يقوم به النقد ليس مجرد شرح مدرسي للنصوص يتناول المفردات والمعنى والهدف ولكنه عملية تحليلية تكشف طبيعة العناصر المكونة للعمل الأدبي مادة وبناء ، تشكيلا جمالياً وروئية فنية تسكن هذا التشكيل ، قيا أدبية ووسائط تحمل هذه القيم الأدبية ، إلى آخر ما يمكن اكتشافه في العمل الأدبي من مادة وصور وبناء وتشكيل وقيم ، مع التركيز في كل أولئك على تحديد نوعية الأسلوب الذي يواجه به كل فنان مادته وتشكيله ( على أن نفهم أفضة الأسلوب بمعناها الواسع فليس المقصود بذلك طرق الأداء اللغوي فحسب ، بل المقصود منحى الكاتب العام وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء . . فيدخل في معنى الأسلوب - مثلا - أن هذا الكاتب أو ذاك مثالي أو واقعي ، كما يدخل فيه أنه مترسل أو متكلف في طريقة الأداء اللغوي (١) . أي أن النقد يتكئ على مجموعة من الأساسيات في مواجهته للنص المنقود حتى يستطيع في النهاية أن يعطي المتلقي إضاءة كاشفة تضيء كل جوانب العمل الإبداعي ، فهو ( يرجع إلى أسس فنية خاصة بالأجناس الأدبية ، وبالمعاني التي يتناولها الكاتب وصلتها بالحقيقة والمجتمع ، والغرض الفني الذي يهدف إليه ، ثم في صياغة المعاني وعرضها : ويرجع - كذلك - إلى مجموعة من النظريات والإدراكات النفسية والاجتماعية وهي أسس ثقافته الفنية ، كما يرجع إلى مجموعة من القيم التي 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 ، يشر في كل عمل أدبي المسائل الخاصة على حسب أهداف الكاتب ومدى نجاحه في إخراجها ، وفي هذه الاعتبارات الأخيرة تتمثل ذاتية الناقد ، إلى

(١) د . محمد مندور - في الأدب والنقد ص ١٠ .

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

( ٣ )

والنقد يدخل في مباراة ليس مع النص المنقود وحده فحسب ، ولكن كذلك مع مراحل النقد التي تعاقبت على هذا النص ، مصادقة أو مصادمة ، وهذه الوجهة في النقد تحيله إلى تاريخ فني بكامله ، لأنه يقفز بنا - من مواجهة النص وحده - إلى مواجهة الحركة النقدية المتواترة ، فيعارض أويؤيد ، ويطلعنا من خلال هذا الجدل مع فكر الآخرين - في عصره وفي كل العصور - على جوانب مختلفة من الرؤية النقدية التي يمكن أن يواجهها بها نص أو مجموعة من النصوص .

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

(١) د . محمد فنيحي هلال - النقد الأدبي الحديث ص ١٨ .

(٢) د . رشاد رشدي - ما هو الأدب ص ٥٧ - ٥٨ .

من هنا نرى أن العملية النقدية مسددة إلى اتجاهين في وقتٍ معاً ، فهي من جهة تواجه النص لا سبطان ظواهره الفنية والجمالية والإنسانية ، وهي من جهة أخرى تواجه التقاليد النقدية المستقرة لتدير معها حواراً قد يفضي إلى الموافقة . وقد يفضي إلى المفارقة . وقد رأينا كيف واجه النقد الحديث واحدة من هذه الظواهر النقدية المستقرة - فيما يتعلق بشكل العمل الفني وضمونه - وكيف استطاع أن ينتقل منها لظاهرة بديلة .

( ٤ )

ومهمة النقد هي أن يقربنا من العمل الأدبي وأن يضيف إلينا فهماً لهذا العمل فهمة 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 موغلاً في الزمن التاريخي حينذاك يصبح على النقد أن يهيء النص للقراءة المعاصرة ، وأن يهيء المتلقي للقراءة التراثية ، وأن يعيد - من خلال هذا الفعل النقدي الجسيم - تشكيل المتلقي والتراث ، وهي مهمة هائلة تستدعي ثقافة موسوعية تشمل الحاضر والماضي ، وتستقرئ ملامح المستقبل البعيد .

ولست تلك فقط هي مهمة النقد ، فإنه مطالب كذلك بتأصيل الأنواع الأدبية المستحدثة ، وبنوع من محاكاة الإبداع الأدبي على ضوء فلسفة ذاتية يشترك فيها العقل والوجدان ، وبالتحرر الكامل من جواذب التعصب الذي يحجب الرؤية الواضحة والاستشفاف السليم ، وبالمعرفة الشاملة لمفاهيم المصطلح النقدي على نحو قاطع ويقيني ، حتى لا يضل في غابات هذا المصطلح أو يتعامل به على نحو من التجوز العائم الفضياف .

وللقد صلات حميمة بكافة العلوم الإنسانية التي تكب على دراسة الإنسان بما هو إنسان ، كالفلسفة والتاريخ والاجتماع والنفس وعلوم اللغة ، وليست هذه الصلات الحميمة بهذه العلوم الإنسانية اوتناً من الترف الذاتي الذي يمارسه النقد هكذا بلا تبرير ، وإنما هي صلات جذرية تكوّن الخلفية الثقافية التي ينبغي توافرها للعملية النقدية حتى تستطيع أن تنجز مهماتها بنوع من النفاذ والشمول واستقصاء البعد الحقيقي الذي يتميز به نوع عن نوع ، ويتفاضل فنان عن فنان .

وتتضح صالة النقد بالفلسفة في كون الفلسفة بحثاً عن ( الحقيقة ) في الإنسان والكون وما وراء الكون ، وفي كون النقد بحثاً في الأدب الذي هو سياحة مستمرة في طبيعة الإنسان والكون وما وراء الكون . . أى أن الفلسفة - في بحثها عن الحقيقة - تجريد وسيلته التأمل ، والنقد - في بحثه عن الحقيقة - تجسيد وسياته الفن ، أى أنهما يلتقيان جميعاً على طريق البحث عن جواهر الأشياء .

وقديماً نشأ النقد في حضن الفلسفة اليونانية على أيدي آباؤها الأولين ، سقراط ، وأنلاطون ، وأرسطو . . ولم تذبل بينهما هذه العلاقة الحميمة بل استطردت فيما سمي حديثاً بعلم الجمال .

وإذا كانت الفلسفة قديماً قد أوغلت في رصد قوانين الوجود ككل شامل ينطوى النقد والإبداع جميعاً في إهابه ، فإن علم الجمال الحديث كان أقرب إلى التحدد في دوائر الوجود الفني ، فقد نشأ هذا العلم ليبحث عن طبيعة الجمال في الفن ، وعن البواعث والعلل التي تثير هذا الحس الجمالي في الخالق والعمل والمتلقى على السواء . . أى أن الفلسفة الجمالية لم تلهث وراء استظهار حقيقة الجمال في الطبيعة لأن وجود الجمال في الطبيعة وجود موضوعي يوشك أن يكون هو الطبيعة نفسها ، واكتفائها توفرت

على استظهار حقائق الجمال في الفن الذي هو ثمرة طبيعية لتقاء الفنان بالطبيعة .

ويمكن أن نرند (بيدور) الفلسفة الجمالية الحديثة إلى عصور التفكير اليوناني القديم ، فنجد أفكارا أو مداخل إلى هذه الفلسفة الجمالية في فكر أفلاطون الذي زعم أن الشعر محاكاة - في النهاية - لعالم المثل ؛ وهو عالم (الجمال المطلق) . ثم فكر أرسطو الذي رأى أن الشعر يشير فينا نوعا من المتاع الجمالي أو اللذة الفنية ، ويطهرنا من العواطف الضارة عن طريق إطلاقه لانفعالاتنا الحبيسة أو مشاعرنا المكبوتة . ثم لدى (لورنجينوس) في القرن الثالث الميلادي ، الذي 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 الجمالي الناشئ عن تكويناته الخاصة .

( ٦ )

ويتصل النقد ( بالتاريخ ) اتصالا وثيقا ، لأن النقد لا يستطيع أن يعمل في ظل ( اللاتاريخي ) ، 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 الموضوعي يتلاقيان تلاقيا جدليا إذ أن التاريخ هو لإطار الطبيعي الذي تتخلق فيه الظواهر الأدبية كموضوع للنقد ، وتتخلق فيه الظواهر النقدية المصاحبة للإبداع كحركة تحليلية وتركيبية تفسر العمل وتصدد إلى ملاحظة الكل الرابط بين الأعمال ، وفي هذه وتلك تتأثر الحركة النقدية بملامح المرحلة التاريخية سياسيا واجتماعيا وعقليا ، بحيث يمكن أن نفهم روح العصر من مقولات الإبداع ومقولات نقد هذا الإبداع في ذلك العصر .

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

تسميته ( النقد التاريخي ) : إذ لم يعد التاريخ بحثاً عن الامتداد الزمني في الماضي بوصفه إطاراً لما وقع فيه من حوادث ، ولكنه أصبح كشفاً عن القيم الإنسانية فيما تكشف عنه هذه الحوادث من قوانين إنسانية محدودة بعواملها التاريخية ، كقوانين الاقتصاد السياسي في المجتمعات الماضية ، أو كموامل التقدم الثقافي أو انحطاطه ... وفي كل ذلك يحاول المؤرخ أن يستنبط قواعده عن حقائق التاريخ بوصفها حقائق موضوعية ، ولكنه يرتبها في سلسلة منطقية خاصة خاضعة لهدفه الذي يرمى إليه في التأويل ، وبهذا يكون التاريخ كشفاً عن قيم إنسانية في الماضي ، وهذه القيم لا يمكن أن تكون موضوعية محضة ، إذ تتطلب شرحاً وتأويلاً ، والحقائق التاريخية فيها ليست إلا لبنة أو تلة لقضايا المؤرخ ، وفيها يعود المؤلف في شروحه الصادرة عن فهمه للماضي إلى الحاضر ليوسع آفاقه وينمي جوانبه ، فتتولد المعاني الإنسانية مجردة في عاقبة الأمر من معناها الزمني لتصبح مقوماً من مقومات الحضارة ، أرقضية من قضايا الحاضر التي توجه المستقبل ، فتكشف بذلك عن الخصائص الدائمة للوجود الإنساني (١) .

فإذا كانت هذه خصائص فلسفة التاريخ ، فهي قريبة قرابة قريبتين من خصائص فلسفة النقد ، فالاستقصاء الكمي لم يعد مهمة النقد الحديث بقدر ما عادت هذه المهمة محاولة للكشف عن مجموع القيم الإنسانية والجمالية التي يحملها النص الأدبي ... وحتى هذا الكشف عن مجموع هذه القيم لم يعد هو المهمة الوحيدة للنقد الحديث بقدر ما عادت هذه المهمة محاولة تأويل هذه القيم وتوظيفها في 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 الحضاري بكل ما ينهض عليه هذا المستقبل الحضاري من قيم وخصائص ومقومات .

## (٧)

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

(١) انظر : النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيم هلال ص ٧

إلى أعماق الظاهرة الإنسانية في محاولة لرصد ذبذبات الذات واضطرابها بين المد والانحسار في غيمها وإشراقها جميعاً ، يقدم للنقد الأدبي ثروة هائلة من المعارف النفسية التي يستطيع ( في ضوءها ) أن يفسر الظاهرة الأدبية وأن يلقي على بواعثها وحقائقها معاً بعض الأنوار الكاشفة التي تضع أيدينا على كثير من خفاياها ومنجنياتها الشاجنة .

فقضايا ( التجربة الأدبية ) و ( الصدق الفني ) و ( الخيال ) و ( الأصالة ) و ( العاطفة ) و ( الشخصية ) و ( الأسلوب ) وغيرها من قضايا النقد الأدبي يمكن أن نستهدى في فهمها بعلم النفس لما لها من صلات واشجة بعالم الذات وما يكتنف هذا العالم من مؤثرات بيئية واجتماعية وعقلية وحضارية .

وكما يلاحظ ( هربرت ريد ) فإن النقد الحديث لا ينجس نفسه في ( دائرة العمل الفني ) وحده فحسب ، ولكنه يتخطى هذه الدائرة لكي يواجه ( العملية الفنية ) نفسها ، وما يمكن أن يكون عليه الفنان في لحظات الخلق والإبداع من مستوى عقلي وانفعالي وغوي إذا جاز أن يقال (١) .

غير أن النقد يواجه — في اتصاله بعلم النفس — عديداً من التحديات التي ينبغي أن يتيقظ لها جيداً ، حتى لا تستحيل العملية النقدية إلى لث وراء حقائق علم النفس ، وحتى لا يصبح النقد تشريحاً نفسياً يبعد بالتقييم النقدي عن رصد ظواهر النص الجمالية إلى رصد ظواهر المبدع النفسية وحتى لا تتعادل دلالة الجوده مع دلالة الرذاعة في العمل الأدبي بما هما شاهدان صادقان على طبيعة المناخ النفسي وطبيعة الملكة الخالقة ، وحتى لا تنحصر ( النفس ) كما لم لا نهائي في ( علم النفس ) كناهج محدود وغير مستقرة ، ونظر إليها من خلال هذا المنظور الضيق القلق .

وإذن فقضايا النقد أن يعمل في ضوء علم النفس ، لأن يصطنع حقائقه ومناهجه وقضاياها ، فلكل علم طبيعي أو إنساني تخومه الواضحة المحددة وأن اختلفت في بعض الزوايا والاتجاهات من هنا أو من هناك .

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

## ( ٨ )

وبين النقد وعلوم اللغة ليس مجرد صلة أو وشائج رابطة ، ولكن بينهما تلازماً وجودياً ، بمعنى أن النقد عمل باللغة وعمل في اللغة ، لأن الفكر باللغة ههمة خرساء لا تبين ، ولأن اللغة بلا تفكير مجرد حجارة لا تنبئ عن احتمال بناء . . . ومن هنا كان النقد في حاجة - دائماً - إلى المعرفة البصيرة بتاريخ اللغة ، وبتطور دلالاتها ، والوقوف على معاني الألفاظ الاشتقاقية ومعانيها الاصطلاحية . فإن هو استظهر هذه القضايا على نحو من الأصالة والوعي أمكن أن يخلق في المناخ الأدبي اتجاها نحو تعصير اللغة وتطوير دلالات الألفاظ ، وتجاوز النمط القاموس إلى أنماط الالتحام المباشر بمعاينة الخلق والتعبير . . . وهذا هو ما يعطى الفنان إمكان التمرد على أدب الذاكرة ، وإمكان التمرد في وجه تجميد اللغة قاموساً ودلالة عند عصر البداوة أو عند عصر التنوين وإمكان أن لا يخلط في فهمه لنماذج التراث إذ يصبح ملماً إلاماً شاملاً بتاريخ الوضع اللغوي ، وتواريخ تطور الدلالة بتطور العصور . . . وليست المعرفة اللغوية التي يطالب باستظهارها النقد هي مجرد المعرفة التاريخية بنشأة اللغة وتطور دلالاتها جيلاً بعد جيل :

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

(١) انظر : النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال ص ٧

وتأسيساً على ذلك نستطيع أن نفهم وثيقة 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 للفلسفي : وهو النقد الذى يحاكم النص فى ضوء قوانين فلسفية شاملة تقوم أساساً على مجموعة من الإدراكات الجمالية المعللة .

والنقد التاريخي : هو النقد الذى يفسر ظواهر الأدب على ضوء قوانينها الذاتية المشتبكة مع قوانين كافة الظواهر الفاعلة فيها والمنفصلة بها فى إطار الزمن الماضى والزمن المعاصر والزمن المستقبل .

والنقد النفسى : وهو النقد الذى ينظر إلى الأثر الأدبى على أساس أنه تعبير عن العالم الذاتى للفنان ، بكل ما يمجج به هذا العالم من عواطف ونوازع ومكبوتات ، ثم يبنى تقويمه لهذا الأثر فى ضوء بلاغة الفنان واقتداره على إبراز هذا العالم الذاتى فى إبداعه .

والنقد اللغوى : وهو النقد الذى يتعامل مع النص من خلال الالتزام بقضايا اللغة قاموساً ودلالة ووضعاً ، ويحرص مع ذلك على دفع الإبداع فى اتجاه الحساسة اللغوية تركيباً واشتقاقاً وفعلاً فى قوانين الحمل والسياقات .

والنقد الاجتماعى : وهو النقد الذى يرى فى الفن مرآة عاكسة للعصر ويقيسه بمدى ما عبر عنه من هموم اجتماعية كانت تملأ وجدان هذا العصر وطووع معين من أطوار التاريخ عاش فى قلبه الفنان .

ومهما يكن من أمر هذه التحديدات المقاربة أو هذه الاتجاهات الأساسية  
 في النقد ، فإن قضية صميمية ينبغي أن تستقطب اهتمام 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 جدوة أو يقترض من هنا زادا ، على أن تصير هذه كلها دماً  
 يصب في شرايينه وليس وجهاً مستعاراً يخلع في ملامحه الشائنة وجهه  
 الحقيقي .

obeikandi.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 يوصلوا لهذه الظواهر وأن يعودوا بها إلى أصول كونية قديمة قدم هذا العالم الكبير ، وكانت جهود اليونانيين فى هذا الصدد موازية لجهود أخرى بدلوها على صعيد التأصيل للفكر الفلسفى والفكر الاجتماعى والفكر السياسى والفكر لأخلاقى .

وطبيعى أن تكون نشأة النقد كنشأة غيره من العلوم - ساذجة وفطرية بائنة ، وقد مارس الشعراء هذا النقد البادىء حين راجعوا إبداعهم الشعرى مرة بعد مرة ، وحين عن 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 لأدب اليونانى هوميروس ، فإن من المؤكد أن ملحمتيه السالفتين لم تخلقا من لاشئ كما لاحظ ذلك « بارورا » ( وأن عمل هوميروس كانت خاتمة تراث طويل من شعر الأناشيد وأنه مدين لهذا التراث بقصصه ولغته ، عروضه وكثير من حيله الشعرية التى جعلت شعره سهلا أخذا ، 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 والزواة اللذين تدخلوا بالتغيير اللغوى والبيانى فى بعض مارووه من شعر « هوميروس » وشعر « هيسود » الذى

عاش بعده بنحو قرن وتوجه بإبداعه الشعري إلى التعبير عن حياة الفلاحين  
وأعمالهم وما يموج في أعماقهم من رؤى وانفعالات . . وقد ظل الرواة  
يمارسون هذا الفصل التقدي فيما يرونه من أشعار حتى القرن السادس قبل  
الميلاد حين دوت هذه الأشعار.

## ( ٣ )

وكان هذا التدوين نفسه مرحلة تالية لمرحلة النقد الذي مارسه الرواة  
عسا صاحب هذا التدوين من تحقيق ودراسة للنصوص بعد جمعها  
واستقصائها ، مما يعد بحق أول مراحل النقد العلمي النابع من واقع إبداعى  
غرض نفسه - بتدوينه - على ذاكرة التاريخ الصحيح .

## ( ٤ )

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

## ( ٥ )

و حين حملت الفلسفة عبء التصدى للإبداع بالنقد ، وكان ذلك  
بداية لتأصيل الأنواع الأدبية وتجسيدها لقوانينها التقنية والجمالية ، وقد بدأ  
أبو الفلسفة اليونانية « سقراط » هذه الرحلة بتحديد مصادر الشعر فرأى أن  
الإهام - لا الحكمة - هو المنبع الذى يصلر عنه الشعراء في إبداعهم الشعري  
( فالشعراء لا يصدرون في الشعر عن حكمة . ولكنه ضرب من النبوع والإهام

(١) د . شونى شيف : في النقد الأدبي ص ١٢

أهم كالتقديسين أو المتبشرين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون  
معناها (١) .

كما رأى أنه مادام الإلهام هو المصدر الحقيقي للشعر العظيم ، فلا بد أن  
يكون هذا الإلهام صادراً 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 إشراف 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 تمثلاً  
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 والمدرجات 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 - للقامة .

تقليد أو محاكاة للمحاكاة، وهو من هذه الوجهة كذلك ينبغي أن يزداد وبطرد عن جمهورية أفلاطون المثالية (١).

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

(١) أنظر : جمهورية أفلاطون ترجمة ، نوادر كريا - 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 في جسده وأعضائه مؤلف بحيث تتحقق الصلة بين كل عضو وآخر ، ثم بين الأعضاء جميعاً (١) .

## ( ٧ )

ويظهر أرسطو تغير ملامح الحركة النقدية اليونانية تماماً ، فقد ارتضى منهج (الاستقراء) في مواجهة منهج (الاستنتاج) الذي كان قد ارتضاه من قبل أستاذه أفلاطون ، واستطاع أرسطو من خلال منهجه الاستقرائي أن ينتهي به إلى قواعد عامة جعلها أساساً لعمله النقدي والعلمي : النقدي كما في كتابه (الشعر) و (الخطابة) . والعلمي كما في سائر أعماله التي خاض بها في مجالات المنطق ، والحيوان والنبات ، وفلسفة ما وراء الطبيعة .

وإذا كان ما يهمننا هنا هو الجانب النقدي من فكر أرسطو ، فإننا نلاحظ أن نظرية المحاكاة التي نادى بها أفلاطون من قبله قد استقطبت جانباً كبيراً من نشاطه النقدي ، حتى ليتمكن أن يقال : إن هذه النظرية ظلت محوراً لفكره النقدي فقبل جوانب منها ورفض جوانب أخرى ، ووافق على بعض أسسها الفلسفية كما هي ، وخطأ ببعضها الآخر إلى الأمام خطوات هائلة أو حائلة . . . فقد وافق أرسطو أستاذه أفلاطون على أن الشعر ضرب من ضروب (المحاكاة) للطبيعة ، ولكنه خالفه في طبيعة هذه المحاكاة ، فهي ليست تقليداً حرفياً للطبيعة ولكنها إعادة خلق الطبيعة ، ثم مضى أرسطو في مخالفة أستاذه خطوة أخرى ، فرأى أن الشعر إذا كان يحاكي الطبيعة محاكاة خالقة فإن الطبيعة لا تحاكي شيئاً وراعها ، على التقيض مما رأى أستاذه من أن الطبيعة تحاكي بدورها عالم المثل . . . وقد أعطى أرسطو للقضية تفصيلات مفيدة ، فزعم أن بعض الفنون التي تحاكي الطبيعة بالأون والشكل (كالتصوير والحت) تقرب من نقل الطبيعة كما هي ، وأن بعض الفنون التي تحاكي الطبيعة بالصوت (كالرقص والموسيقى والشعر) تبعد

(١) انظر : أفلاطون - فيديروس - ص ٣٦٤ .

عن نقل الطبيعة كما هي ، لأنها تعيد صياغة الطبيعة كما يراها الفنان أو كإبراهيم الشاعر . . . وكما يحدث في نقل الطبيعة الحامدة أو محاكاتها يحدث في نقل الطبيعة الحية ( الإنسانية ) ومحاكاتها ، فالشاعر يضيف إلى الطبيعة أو يختصر ويصور العواطف خيراً أو شراً مما هي ، أى أن الفن في النهاية ليس نقلاً حرفياً مما أزيأ للأصل المحاكى .

ويقدم أرسطو المحاكاة وفق عناصر ثلاثة : -

١ - وسيلة المحاكاة : التى تختلف باختلاف الفنون المعبر بها عنها ، لأنها في الأدب غيرها في التصوير غيرها في الموسيقى ، فمثلاً هي في الشعر الوزن أو الإيقاع واللفظ والنغم ، وهي في الفنون التشكيلية الامتداد المكاني الذى يقابله الامتداد الزماني في فن الشعر .

٢ - موضوع المحاكاة : فالفن يحاكي الطبيعة الحامدة 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 في المحاكاة الأولى تحاكي الفصل بالرواية عنه ، ولأن المسرحية في المحاكاة الثانية تحاكي الفصل بالفعل ذاته .

ويرى أرسطو أن المحاكاة من جهة ، ولذة العلم من جهة ثانية ، هما الحافز الحقيقي الذى دفع الإنسان القديم إلى قول الشعر ، لأن المحاكاة نزعة راسخة في طبيعة الإنسان ، والشعر كفن إيقاعى يتوافق مع ميل هذا الإنسان المبتدئى إلى الإيقاع والانسجام . . ولأن لذة العلم نابعة من شره 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 الحقيقي الحافز وراء عماية الإبداع الشعرى .

والشعر - كما يرى أرسطو - لا يصور الحياة كما هي ، محدودة  
 تافهة التفصيلات ولكنه يصورها كما ينبغي أن تكون ، على أن نثق أن عالم  
 الممكن الذي يخلقه الشاعر أكثر حلولاً مادياً من عالم التجارب ، لأنه يحاكي  
 فوق الأشياء الواقعية ويمد طموحه إلى ما ينبغي 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 يقتصر هذا العام من استقرار الملامح الخاصة لمجمل الظاهرة  
 ويقرر أرسطو : ( أن الشعر أسمى من التاريخ منزلة فلسفية وأخطر منه  
 مضموناً ، وذلك لأن أقوال الشعر أقرب في طبيعتها إلى طبيعة الأحكام  
 الكلية ، على حين أن أقوال التاريخ تنحى عن أحداث جزئية فردية ) .  
 وليس معنى ذلك أن أرسطو يعمم الأحكام أو يقرر حقائق كلية تصدق على  
 مفردات كثيرة في آن واحد ، لأن القصد هنا متوجه إلى جانب ضميمي  
 من الحقيقة ، وهو : ( ضرورة الحدوث ) . . . ( ومن هذا الجانب  
 نستطيع أن ننظر إلى التاريخ على أنه وصف للحوادث التي تنبهم الروابط  
 السببية بينها بحيث لا نرى رؤية واضحة كيف تعي الحادثة الفلانية علة  
 أو معلولاً للحادثة الفلانية ، بسبب كثرة التفصيلات التي تكتنف المواقف  
 وتلقها في ضباب الغموض ، وأما الشعر والتراجيديا بصفة خاصة ، فيصور  
 الرابطة الضرورية المحتومة التي تجعل مصير الإنسان نتيجة لازمة عن شخصيته  
 وطرائق سلوكه (١) .

وقد قسم أرسطو الشعر إلى أنواع : قصصى وغنائى وتمثيلي . . . .  
 ولكنه لم يشترط الوزن في الشعر حتى يصبح شعراً ، لأن من النظم نظماً  
 موزوناً ولكنه لا يرق بحال إلى مرتبة الشعر الحقيقي.

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

(١) د. زكي نجيب محمود في مقدمة كتاب الشعر لأرسطو - ص ( ز )

تعتمد على وزن خاص ولا تتحدد بزمن معين ، ولذلك كانت تطول طولاً صرفاً ، بخلاف المسأسة التي تجسد الفعل عن طريق الحضور المسرحي في مصاحبة نوع من الأوزان والأنغام محددة بوحدة زمنية قصيرة .

وقد وضع أرسطو للمرحية أصولاً يجب أن تراعى ، وهى :

وحدة الزمان .

وحدة المكان .

وحدة 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 شيء ، 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 في تاريخ الحركة النقدية والإبداعية المعاصرة ، مع التسليم بحتمية تطوير بعض من مقولاتها الفنية والفكرية لثلاثم منطلق العصر وطبيعة الإبداع فيه .

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

في طبيعة الفرق بين لغة النثر ولغة الشعر ملاحظاً أن طرائق البيان في النوعين واحدة ، كما أنه يلاحظ أن كل نوع من أنسواع الخطابة له أسلوبه الذي يلائمه .

وهكذا نرى أن أرسطو لا يتناول عناصر الأدب تناولاً يتسم بالشمول فحسب ، ولكنه يعيل - إلى جانب الشمول والاستقصاء - إلى دراسة الأنواع الأدبية على أضواء من الفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال جميعاً ، ثم يفضي من هذا المنحى التحليلي إلى منحى آخر أخطر وأعظم هو منحى التأصيل والتنظير في مثل هذه المرحلة الباكرة من عمر الزمن والتاريخ والإنسان .

واستجابة لهذه السطوة الفكرية التي فرضها أرسطو على الفكر النقدي ، دار النقد الروماني في فلكه وسار في غباره ونوع على اللحن الأساسي الذي أطلقته قيثاره هذا الرائد الحليل ، فكانت أعمال ( سيشرون . . . وكوينتيليان . . . وهوراس ) متابعة فاهمة للأعمال النظيرة في الفكر اليوناني . وكانت أعمال ( لونجينوس ) نوعاً من الانطلاق المكبل إذا شئنا أن نقول ، فقد أتيج له شيء من المقارنات بين الآراء اليونانية والآراء الرومانية في بعض مسائل الأدب والفن ، وإن ظل أسير المسدى الذي تركه الفكر اليوناني مليئاً بكنوز الكشف ، ولآلىء الأعمال . ١

( ٨ )

ويمكننا أن نتميز في هذه المرحلة الباكرة من عمر النقد ملامح ( المنهج التأثري ) الذي صاحب ظهور فنون الأدب وبخاصة فنون الشعر ، وهو خطوة طبيعية في طريق التطور النقدي الذي يبدأ بالضرورة من نقطة التأثير المباشر بالنص والحكم عليه من خلال هذا التأثير الوهسي . . . كما يمكننا أن نتميز ملامح ( المنهج الاعتقادي ) . وعلنا نجد مثلاً واضحاً لذلك في نقد الشاعر اليوناني الكوميدي أرسطوفان لكبار شعراء التراجيديا من اليونان القدماء وهم

٤٠ ايسكيلوس وسوفوكليس ويورويديس في مسرحية (الضفادع). والدارس  
 لأدب أرسطوفان وحياته لن يغيب عنه أنه في هذا التحكيم قد صدر عن  
 معتقداته الدينية والاجتماعية الخاصة . بحكم أنه كان من كبار الأثرياء  
 المحافظين اجتماعياً والمتزمين دينياً. مما يؤكد أن منهجه النقدي منهج اعتقادي  
 تلا منهج التأثرى تاريخياً (١) كما يمكننا كذلك أن نتميز ملامح ( المنهج  
 الموضوعى ) الذى ولد على يد أرسطوفى كناسه : ( الخطابة ) و ( الشعر )  
 قائماً على أسس ومبادئ خاصة بكل فن .

(١) انظر ، الأدب وفنونه - للدكتور محمد مندور - ص ١٤١

## عن النقد العربي القديم

( ١ )

بدأ النقد العربي - في الجاهلية - نقداً ساذجاً تلقائياً يلقي بالأحكام اللغوية العامة التي تتناول اللفظ والمعنى الجزئي من وجهة انفعالية تأثرية لا تستند في أحكامها إلى قواعد مقررة أو فلسفات عامة تميز اتجاهاً عن اتجاه. كانت الأسواق ولقاءات الشعراء بجماهيرهم ، في الجاهلية والإسلام معاً ، هي المجال الذي تتحرك فيه الظاهرة النقدية التي حمل الشعراء أنفسهم رأيها الأولى فنقد بعضهم بعضاً واستدرك بعضهم<sup>١</sup> على بعض ، وتشكل من خلال ذلك اتجاهان :

اتجاه نقدي ذاتي : يمارس الشاعر فيه ألواناً من المراجعات الفنية التي يعاود فيها تنقيح عمله الشعري وتسوية مثاله الفني شكلاً ومضموناً ، وقد أطلق على بعض الإبداع الشعري الذي خضع لهذه الظاهرة مصطلح ( الحوليات ) لأن الشاعر كان يستغرق في كتابة القصيدة الواحدة من هذا النوع حولاً كاملاً ، أى أنه كان يكتب القصيدة على مراحل ، ويعاود المراجعة والتفكير ومعاناة الخلق في كل مرحلة قبل أن يستطرد منها إلى المرحلة التي تليها ، وهذا حتى يصل في نهاية الحول إلى نهاية القصيدة ، حتى قالوا : ( خير الشعر الحولي المنقح ) ويعد الشاعر الجاهلي ( زهير ) مثالا ناطقاً على مثل هذا الاتجاه ... وطبيعي أن جمهور الشعر من جهة ، وطموح الشاعر من جهة أخرى ، ومجد القبيلة التي ينتمي إليها من جهة ثالثة ، كانت من وراء هذه المراجعات وهذه المعاودات :

واتجاه نقدي غيري : مارس الشعراء والنقاد فيه ألواناً من الاستدراكات الفنية على هذا الشاعر أو ذاك فالنايغة - مثلاً - كانت تضرب له قبة حمراء ويتناشد الشعراء أمامه قصائدهم فيحكم لشاعر<sup>٢</sup> ، ويستدرك على شاعر ، ومن

أشاد بهم الأعشى والخنساء ومن استدرك عليهم حسان بن ثابت حينما أشده  
قصيدة قال فيها :

لنا الحفئات الغريلمعن في الصحى وأسيفنا يقطرن من نجدة دما  
ولدنا بنى العتقاء وابنى محرق فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنا

فقال له النابغة : ( أنت شاعر ، ولكنك أقللت جفانك وأسيفك 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 تعليلاً رائعاً وإن كان جزئياً ،  
فقال لزوجها : علقمة أشعر منك ، قال : وكيف ذلك ؟ قالت :  
لأنك قلت :

فللسوط أهوب وللساق درة وللزجر منه وقع أخرج مُهذَّب

فجهدت فرسك بسوطك في زجرك ، ومريته فأنبهته بساقك . . .  
أما علقمة فقال :

فمضى على آثارهن بحاصب وغيبة شربوب من السدم ملهَّب  
فأدر كهن ثانياً من عنانه يمر كمر الرائح المتحلب

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

( وبقيت الحال كذلك حتى ظهر الإسلام ، فهض الشعر واختصم  
الشعراء حول هذا الدين الجديد ما بين داعٍ إليه منتصرٍ له وداعٍ عنه  
مناهضٍ له ؛ وكان الرسول وخلفاؤه يؤثرون من الشعر ما هو بسبيل إلى  
الأخلاق الفاضلة والتعاليم الإسلامية ، ولعل عمر بن الخطاب في نثقه زهير  
ابن أبي سلمى كان مثلاً لنقد الإيجبي القائم على التفسير والتعليل حين قال  
فيه : إنه كان لا يعاقل في الكلام وكان يتجنب وحشى الشعر ولم يمدح

حداً إلا بما فيه (١) .

وهكذا كان النقد في العصرين الجاهلي و صدر الإسلام تَمْحاً فطرياً ساذجاً يجرى على نمط من التفضيل بين شاعر وشاعر ، أو بين بيت وبيت . أو بين معنى ومعنى ، دون أن يترقى من ذلك إلى تَمْحِ الظواهر العامة المشتركة أو الفارقة مما يصلح أساساً لتقنين مذهب أو تأصيل اتجاه . . . ثم كان ( إلى جانب ذلك ما فعلته قريش في أنها وقفت موقفت المتخير الناقد تختار من كل قبيلة أحسن ما عندها من ألفاظ وأصاليب ، وتبسط سلطان لغتها على القبائل الأخرى ، فكان الشعراء يشعرون بلغة قريش ) (٢) .

### ( ٢ )

وفي العصر الأموي : بدأت طلائع النقد المعلن - الذي يضع التقاليد الجاهلية مثالا لما يريد من شعر - في الظهور كقوة نقدية منظمة بعض الشيء فدار حول فحول الشعراء وشعراء الغزل ، وشعراء الأحزاب السياسية المختلفة ووجد بجانب هذا النقد الفني نقد آخر لغوي ينهض على أساس من الصلة بين الأدب وأصول النحو واللغة والعروض مع بعض من الإطلاقات الفنية الناقدة ، واتسع النقد فلوحظت فيه علاقة الشاعر بشعره : وعلاقة البيئة بالإبداع والمبدع ، وعلاقة النوعية العقائدية بالتنوع الفنية ، إلى جانب ما ظهر من تصحيح النظر في الشعر من حيث صحة الإسناد والرواية والأصل (٣) وقد ازدهر النقد الأموي في بيئات ثلاث : في الحجاز وفي العراق وفي الشام .

أما في الحجاز فقد ظهر أدب يتسم بالرقّة والإغراق في التعبير عن حياة

(١) أحمد الشايب - أصول النقد الأدبي ص ١١٠ .

(٢) أحمد أمين - النقد الأدبي ص ٤١٦ .

(٣) أنظر : أصول النقد الأدبي - الشايب - ص ١١٠ ، ١١١ .

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

وأما في العراق : فقد كان الشعر العراقي يشابه الشعر الجاهلي في موضوعه وفحولته وأسلوبه ، فالفخر بالأصول والعصديات والصراع بين الثمراء خلف لنا شعر النقائض والأراجيز : واحتذاء النمط الجاهلي خلف لنا نوعاً من النقد يقاضل بين الشعراء ويوازن بين أعمال الشعرية ، ويميز بين طرائق التعبير على أساس من فحولة الأسلوب . . . ونمو الحركات السياسية ، خلف لنا نوعاً من الشعر الذي يرفض التوجه للثمراء والتسبح بالملوك واستجداء المال بالمدح - كما في الشعر الخارجي - نمت إلى جواره حركة نقدية مالت إلى تقييم للشعر على ضوء التزامه بالقيم الدينية والحلقية .  
وأما في 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 في شعر المديح (١) .

فكل النقد في هذه البيئات المختلفة في هذا العصر الأموي كان يدور - كما يقول أحمد أمين : ( حول تفضيل شاعر على شاعر ، وميزة شاعر على شاعر وميزة الشعراء بعضهم على بعض ، وتخيير الألفاظ ، وحسن الصياغة أو قبحها . . . وكل ذلك مبني على الذوق الفطري الذي تهذب به البيئة وترقيه الحضارة ) (٢) .

### ( ٣ )

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

(١) انظر : النقد الأبن لأحمد أمين - ص ٤٦٩ 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 ملح أويكاد - على تعبيد الطريق أمام خلق جديد من جهة أخرى .

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

#### ( ٤ )

ثم حاول المتكلمون في النقد محاولات موفقة مع بدايات التأثر بالفكر المترجم ، فدفعوا النقد في اتجاه الاستفادة من الفكر الفلسفي اليوناني ، كما في صحيفة بشر بن المعتز - وهو من المعتزلة - من تركيز على مجانية التوعر والتعقيد والتكلف واغتصاب الخلق الفني ، ومراعاة التوازن والانسجام بين أقدار المعاني وبين أوزان المستمعين ، وبين أقدار الحالات ( فتجعل لكل طبقة كلاماً ولكل حالة مقاماً حتى تقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار الحالات ) (٣) . وهذا هو مقتضى الحال كما

(١) انظر : النقد - للدكتور شوق ضيف ص ٤٥ .

(٢) أحمد أمين - النقد الأدبي ص ٤٤٤ .

(٣) بشر بن المعتز - الصحيفة - عن كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري ص ١٣٥ .

فهمه أفلاطون وأرسطو . . وكما في فكر الجاحظ - وهو من المعترلة أيضاً - من فهم جيد لبعض أصول النظرية النقدية ، كالذى نراه عنده من فهم لطبيعة الوحدة الموضوعية في القصيدة الذى سماه (القرآن) وهو النسلس المنطقي بين الأبيات فيما يرويه الرجاز ، ثم يفسره بالتشابه والمواقفة ، ويوضحه بروايته لما قاله بعض الشعراء لآخر : ( أنا أشعر منك . . . لأنى أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه ) . . . وكالذى نراه 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 أحياناً مستقلاً بعضها عن بعض ( . . . لو أن شعر صالح بن عبد القدوس . . . كان مفرقاً فى أشعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما هى عليه بطبقات ، ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثلاً لم تسر ، ولم تجر بحرى النوار ، ومتى لم يخرج السامع من شىء إلى شىء لم يكن لذلك عنده موقع ) (١) .

(٥)

وحين انقسم النقاد إلى مشايخين للقديم ومشايخين للجديد ، جاء ابن قتيبة ليضع فى مقدمة كتابه ( الشعر والشعراء ) رأيه المصحّف 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 مختاراً له سبيل من قلد ، أو استحسنت باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، أو إلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين ، وأعطيتهما كلا حظهما ووفرت عليه حقه . فإنى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه فى متخيرته ، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عندنا إلا أنه قيل

في زمانه ، أو أنه رأى قائله . ولم يقصر الله العلم والشعر و البلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، وكل شرف خارجية في أوله فتمد كان جرير والفرزدق والأخطل أمثالهم يعدون محدثين ، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى حمت بروايته . ثم صار هؤلاء قدما عندنا بعد العهد منهم وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا ، كالحريبي والعتابي والحسن بن هاني وأشباههم . فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له ، وأنشأنا به عليه ، لم يضعه عندنا آخر قائله أو فاعله ولا حدائنه منه ، 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 في شعره أكثر من الجيد في شعر غيره (٢) . . . وهذه نظرة تقدمية في عصره بلا جدال . ولكن ابن قتيبة لم يحافظ على هذه النظرية التقدمية في نقده لشعر وتقييمه لشعراء ، فقد ارتد في مواطن أخرى من الكتاب إلى القول بأنه : ( ليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فيقف على منزل عامر ، أو يكسب عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العاق ) (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 عضواً ، فجاء بشار ومسلم وأبو نواس ومن تقيلتهم فكثرت 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 بتحديدته لخصائص مذهب البديع من جهة ووضع 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 مجالاً 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 بصيرة وليست لهم تجربة فيها ، مما أنتج بواراً فلسفياً 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 معاً في تطبيق المنطق ، حدوداً ورسوماً على تقسيماته وتفرعاته ، ولكنه وضع منهجاً 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 ) انظر : 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 أذ الخصومة بين الأدباء حول أيهما أفضل : أبو تمام أو البحتري . . . فآلف الصولى كتابه ( أخبار أبي تمام ) مشايخا لأبي تمام ، وآلف الآمدى كتابه ( الموازنة ) مشايخا للبحتري .. وقد أقاما منهجهما فى الكتابين على النظر فى شعر الشاعرين والموازنة بين ما قالا فى موضوع ، أو التقيا معا على معنى ، أو قاربا فى مطلع .

( ٩ )

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

( ١٠ )

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

الزعمية، لأن الإعجاز في القرآن مُعْطَى إلى تعالى على النقد أن يقول فيه كلمته الأخيرة ، أما الشعر فَمُعْطَى لإنسانٍ تتوجه إليه الحركة النقدية بالجرح والتعديل دون مبالاة .

( ١١ )

وتوالت حركات النقد فظهر كتاب (القيمة) للتعالي الذي لم يحل من نظرات نقدية صائبة مع توجهه في الأساس إلى التراجم المطولة والوجيزة . وظهر كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني ليضيف بعضاً آخر من هذه النظريات النقدية . . . وظهر كتاب (الصناعتين) لأبي هلال العسكري منوعاً فيه على الأسس التي اشتقها قدامة ومطبقاً عليها وإن مال - كسابقه - إلى البلاغة أكثر من ميله إلى النقد .

( ١٢ )

ثم توج الحرجاني هذه الرحلة بكتابه (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز) أما الكتاب الأول (أسرار البلاغة) فقد جنح جنوحاً واضحاً صوب البحث البلاغي التعميدي، فدرس (الحقيقة) و (المجاز) و صحح للقدماء تصورهم المضطرب للمجاز وقسمه إلى نوعين : (مجاز لغوي) و (مجاز عقلي) ثم قسم المجاز اللغوي إلى نوعين : أحدهما يقوم على التشبيه ، وأما الآخر فعبارة عن كل لفظ استعمل مكان لفظ آخر أصله بينهما ، وقد سمي عبد القاهر المجاز الأرسطي الذي يميز إطلاق اسم الجنس على النوع ، واسم النوع على الجنس ، واسم النوع على نوع آخر (مجازاً مرسلًا) ، أما المجاز الذي يقوم على التشبيه والذي يسميه أرسطو (صورة) فيسميه عبد القاهر (استعارة) . أما المجاز العقلي فهو من ابتكار عبد القاهر ، وقد نَشَقَّ في الدفاع عنه جهداً غير قليل ، وإن كان الأساس الذي بنى عليه تمييز هذا المجاز المعروف محل نظر كما يرى الدكتور طه حسين (١) .

(١) انظر : تمهيد في البيان العربي - الدكتور طه حسين - في مقدمة كتاب نقد الأندلس

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

وكانت أصالة عبد القاهر الجرجاني أظهر من سواه في نظريته في النظم ( وقد من فيها نواحي جمالية التقى فيها مع بعض علماء الجمال في العصر الحديث ، وانتبه إلى دقائق في طبيعة اللغة وصلتها بالتفكير ، وفي صلة الصياغة بالفكرة ، وفي قيمة المعينات وصلتها بعلاقات الألفاظ في التركيب ، وتأزر الحمل في بناء الصورة الأدبية . وكان في كل ذلك فيلسوفاً من فلاسفة النقد ، وتجلت في فلسفته أصالته على الرغم من إفادته من أرسطو عن فهم وبصيرة (٢) .

(١) المصدر السابق ص ٣١ .

(٢) دكتور / محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي الحديث ص ٦٨٨ .

( م ١٩ - عن اللغة والأدب )

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 تقده بالترعة الخيالية .. وكتب ابن شهيد الأندلسى رسالة ( التوايح والزوايح ) وفيها أنطق الجنب 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 تبدأ كلها. وإن كانت فيها لمحات نقدية تلوح هنا وهناك . ككتاب ( زهر الآداب ) للحصرى وكتاب ( المستطرف من كل فن مستظرف للأبشهبى (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 التنوع المنظم القائم على تعريف علل التأثير 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 اهتمّ النقاد بنواح موضوعية تقوم على اعتبارات من صحة اللغة ،

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

ومجازاة أساليبها التقليدية . ثم صحبت هذه - بل سبقها في الأهمية - نهضة الدراسات القرآنية ، وتفهم نواحي الإعجاز في القرآن وتبين ما بين فن القرآن والفنون الأدبية الأخرى من صلات وأخذت طوائف الشعوب الإسلامية من عرب وغيرهم تتفاعل في تفكيرها وثقافتها ونبغ في الأدب العربي طوائف من غير أهله كانت لهم أذواقهم الموروثة . وخلق شئون السياسة والأحزاب والعصبيات جماعات من الشعراء والخطباء والكتاب تخصصت في فنونها ، ودفعت بها نحو الكمال الفنى . حتى إذا ما جاء القرن الثالث - وكان الفكر العربي قد وصل إلى مرحلة التأليف المنظمة في 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 نواحي من موضوع النقد ، وحشدوا لها النصوص وبهذا تكاملت أدوات البحث النوقى والنظرى في الموضوع ، وتبها الجول لأصحاب العقول العظيمة من أمثال عبد القاهر ( ١ ) .

( ١٥ )

وبعض الباحثين يرى أن النقد العربي قبل القرن الرابع كان نقداً غير منهجى ( فقد ظهر النقد عند العرب نقداً ذوقياً ولكنه كان جزئياً ، 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 نقداً منهجياً يتناول النصوص باستقصاء ودراسة وإمعان وتحليل وتعليل وإن ظل النوق عربياً وكان الفضل في ذلك لنقاد القرن الرابع ، وأما من سبقهم كابن سلام وابن قتيبة فقد كانوا مؤرخى أدب أكثر منهم نقاداً . وهم إن عرضوا لبعض المسائل الأدبية والمقاييس العامة لم يكن في نظرهم استقصاء ولا دراسة

(١) محمد خلف الله أحمد - من الوجهة النحوية في دراسته الأدب ونقده - ص ١٠٦-١٠٨

للتصوص ، والنقد ليس تلك التعميمات التي لا طائل تحتها وإنما هو تحليل  
التصوص والتمييز بين الأساليب (١) .

( ١٦ )

كما يرجع بعض الباحثين مقاييس النقد العربي عند نقاد العرب  
بعمامة ( إلى تقليد القدماء أو محاذاتهم ، وإلى الرجوع إلى العرف اللغوي في  
المعاني الخزئية . وإلى الذوق الأدبي الذي يعوزه التجديد في كثير من  
الأحيان ثم إلى الإبداع والإعراب مما لا يبالون فيه بالموقف وحقيقته ) . . .  
ومع ملاحظة أن هذا لا يقلل من قيمة هذا النقد في حينه . فقيمته تاريخية  
( إذ أنه يشرح آراء الصفوة من قراء تلك العصور فيما ازدهر لديهم من  
أدب ، ويكشف عن النواحي الفنية المحضبة في التعبير عن المعاني الخزئية ) .  
وعلى أن هذا النقد بلغ في بعض مناحيه ذروة عالية من التوفيق ، وخاصة  
النقد العذري والنقد الفلسفي الصوفي حيث ( سما فيهما نقاد العرب إلى  
قيم إنسانية ومعان فلسفية كانت صورة صادقة لأدب العرب العاطفي  
والفلسفي معا ) (٢) :

( ١٧ )

ويسلسل بعض الباحثين اتجاهات النقد العربي القديم على أساس أنها  
بدأت في العصر الجاهلي والأموي فطرية تعمد الإحساس وانثلقى المباشر  
والذوق البسيط ثم أخذت في أوائل العصر العباسي تترقى وتعتقد تحت  
ضغوط الترقى الاجتماعي والتعقد الحضاري الذي فتح نوافذه لثقافات  
وفلسفات تركت في الذهنية العربية الناقدة انطباعات عميقة . وقد تعاونت  
بيئات ثقافية مختلفة على النهوض بقضية النقد في هذه المرحلة فحاول  
اللغويون وضع الشعراء في طبقات وفصائل وأعاد الشعراء أنفسهم النظر

(١) د . محمد مندور - النقد المنهجي عند العرب - ص ٤٩

(٢) د . محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي الحديث ص ٦٩٠ .

في أدوائهم الفنية مما انتهى عند شاعر كابن المعتز إلى صياغة نظرية في ( البديع ) . وعكس المتكلمون نموذج من التأثير بالفكر اليوناني المترجم في حديثهم عن مقتضى الحال ونظرية البيان والبراعة في الخطابة . وحاولت بيثة الفلسفة أن تُسرعَ للنقد على هدى من كتابات أرسطو وكان قدامة ابن جعفر مظهر هذه المحاولة . ثم نبغت ظواهر الصراع بين القديم والحديد . وبين الشعراء وخصوصهم . فطمّ سيل الحديث عن المعرقات وشاع في النقد حس الموازنة والمفاضلة وتحسين جانب اللفظ أو تحسين جانب المعنى ، ثم نمت الدراسات القرآنية فحالت بالنقد إلى تأمل النص القرآني من الوجهة الفنية ، ثم وضع عبد القاهر نظريته في المعاني والبيان وبعدها تجمّد المدّ وانحسر التيار (١) .

كما يرى : ( أن النقد العربي كان في جملته نقدا عمليا يتصل بالجزئيات ولا ينفك عنها إلا قليلا ، فقد كان محوره غالبا البيت والعبارة ولم ينظروا في الأدب أو الشعر نظرة عامة ، فقد شغلهم النظرة الجزئية بحيث يمكن أن نقول إن نشاطهم النقدي كان أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد الخالص ، ولا ننكر أنهم تركوا كثيرا من الأحكام العامة إلا أنها تجرى على أسنهم في جمل مركزة ، وقلما حلّوها وقد نجدهم يشيرون إلى التأثير 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 التآثرات النفسية بالكلام فكل ما يقولونه في هذا الصدد لا يحلّونه ، إنما هي ومضات خاطفة ومن الصعب أن نجعل لهم فلسفة جمالية أو نجعل لهم نظريات نقدية بالمعنى الدقيق لهاتين الكلمتين ، وهذا طبعاً باستثناء عبد القاهر في كتابه « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » (٢) .

(١) انظر في النقد الأدبي - للدكتور شوق ضيف - ص ٣٠ - ٣١

(٢) د . شوق ضيف - في النقد الأدبي - ص ٣١ .

( ١٨ )

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

١ - مقاييس شعرية تقليدية . كما نقد الآمدي أبا تمام بأنه لم يصف  
المرأة بما درج عليه الشعراء السابقون من ضمور الخصر ، وروى الأطراف .  
وكما يذكر الجرجاني طرق وصف السلاح عند الشعراء الماضين و غرضهم  
من ذلك .

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

قد كنت معموراً بأحسن ساكن  
ثأرٍ بأحسن دمنة ورسوم  
لأن الديار لاتصبح رسوماً وساكنها ثأرٍ فيها .

٣ - مقاييس بيانية : تتصل بالاستعارات والتشبيهات التي تكون  
الصور وتبني الخيال المؤلف . ومقياس الجودة فيها القرب وعدم  
الإغراب وصدق الدلالة ، لذلك عابوا على أبي تمام قوله :

لانسقني ماء الملام فلئننى صبباً قد استعذبت ماء بكائي  
لجعلله للملام ماء ، وعابوا على المتنبي قوله :

لميتٌ بلى الأطلال إن لم أقف بها

وقوف شحيح ضاع في التزب خاتمته

بأنه أراد المبالغة في طول الوقوف فبالغ في تقصيره .

٤ - مقاييس إنسانية : وهي التي ينتزعها النقاد من طبائع النفوس ،

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

دعا شوقه<sup>١</sup> ياناصر الشوق دعوة

فلباه<sup>٢</sup> ظل<sup>٣</sup> الدمع يجرى ووابله

وعلى البحرى قوله :

نصرت لها الشوق اللجوج بأدمع

تلاحقن في أعقاب وصل تصرّما

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

وإن شفتي عبّرة مهراقة

٥ - مقاييس عقلية ، ومردّها الثقافة العامة ، والتجارب اليومية

فلما قال أبو تمام :

تَعَجَّبُ أن ترى جسمي نحيفاً كأن المجد يدرك بالصرع

عابوه بأن الصراع ليس من النحلة والجسامة في شيء ، ولو قال

كأن المجد يدرك بالجسامة لأصاب ، وللأمدى رد على النقد يمكن التماسه في كتاب الموازنة (١)

(١٩)

وبعض الباحثين يرى أن أهم الخطوط البارزة التي سار عليها النقد العربي القديم حتى نهاية القرن الرابع الهجري هي : (النقد الجمالي) الذي يقوم على نقد الصورة والموازنة وهو صلب النقد العربي وأهم ما فيه ، وقد صدر فيه النقد القديم عن إحساس بالثورة على المقاييس العربية الأولى التي نشأت في مدارس النحو واللغة والتقنين الفني والمنطقي وهو عودة إلى حد ما إلى الذوق البحث في التقويم ، واتخاذ العلوم القديمة كأسس ثقافية

(١) أحد الشاب - أصول النقد الأدبي - ص ٢٤٥ - ٢٤٧ .

للقائد ، 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 محصوراً فى تخومه الداخلية فلم يتجاوزها إلى ملح ما قد يكون هناك من 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 ، ويزن ملاحظنا العاة 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 أوماً 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 بلاشتراك ص ١١ وما بعدها ويمكن أن نجد أصول التقسيم على نحو أوفى وأعمق وأسبق فى كتاب ( النقد المنهجى عند العرب ) للدكتور محمد مندور .

وحتى الوزن والقافية لم يبحثوا فيما بحثا جديدا . فاقترضوا على الزعم بأن الشعر والنثر كلام و « الكلام » لغة ، فالنقد نقد لغوي خالص . وكانت نتيجة هذا التصور الكاذب أن تولى النقد غير أهله ، وأن استحال الأدب العربي إلى الخيال التي سار عليها في تطوره ، وإن جاز لنا أن نتحدث عن تطوره بالمعنى الحصب الحقيقي) ..... ثم يردف بعد ذلك قائلا في كثير من الانفعال الجارح : ( والشئ المولم حقاً هو أن الشعر قد دخل منذ البداية في باب علوم العربية ، لأنه كان يدرس لاستخلاص الشواهد النحوية والصرفية واللغوية . فكان ثمة هوة هائلة بين علماء العربية وعلماء الثقافة الإنسانية فلم يتوقع لغوي - وما كان أشد غرورهم وتبجحهم بالدعوى - أن يتلقى درساً من فيلسوف أو رجل مشغول بالفلسفة وعلوم الأوائل . وأن المناظرة التي زعم أبو حيان التوحيدي وقوعها بين أبي سعيد السيرافي وبين أبي بشر متى بن يونس . بين ذلك اللغوي القح وبين هذا المثقفت بعلم الأوائل - تقول : إن هذه المناظرة هي خير دلائل على العقلية السائدة في ذلك العصر . أعنى القرن الرابع الهجري : هوة لا يمكن عبورها بين علماء العربية وعلماء العلوم اليونانية : وادعاء وقع من جانب الأولين ، وانصراف من جانب الآخرين عن الدعوة لمذهبهم وأفكارهم ونزعاتهم (١) .

وقد حمل الدكتور بدوي هذه الحملة القاسية على العقل العربي الناقد تعقيباً على لمحة ذكية في نقد الشعر وفهمه على السواء للشيخ الرئيس ابن سينا حين تنبه إلى أن الفارق الأكبر بين الشعر العربي والشعر اليوناني (هو أن الأخير يبحث في الأفعال والأخلاق CaFacteres بينما الشعر العربي يدور حول الوصف للموضوعات أو الانفعالات) ويعقب الدكتور بدوي، على ذلك بقوله : ( ولو وجد الناقد العربي الحاذق في القرن الخامس الهجري وما تلاه لاقتنص

(١) الشدق - المنطقا - الشعر - لابن سينا - ( المقدمة ) بقلم د . عبد الرحمن

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

ومهما كانت صوابية المقولات التي تحمّس لها الدكتور بدوى . فإنها لا يمكن أن تكون مقدمة طبيعية عادلة لنتيجة جائرة وغير طبيعية كذلك التي انتهى إليها من مصادرة العقل العربي في مجال من مجالات الفاعلة . . هو مجال النقد .

### ( ٢١ )

وهكذا نستطيع - إذا نحن تجاوزنا إطلاقات هذا الحكم الأخير - أن نقول إن العقل العربي القديم أعطى في النقد هذا العطاء الثرى ، وإذا كان قد بدأ ساذجا وانتهى فيلسوفا فتلك طبيعة الطبيعة ذاتها . لقد نوع على أساس الذوق والعلم ، والذات والموضوع . والشكل والمحتوى ، والأصالة والمعاصرة ، والتأصيل والتطبيق والأخذ والعطاء ... وعقل هذا حجمه لا يمكن أن يرثى بالقبلة ولا بالجمود . . لقد حمل راية التطور حتى في تعريفاته للأشكال الأدبية وحلى قممها الشعر ، وبدىسى أن التعريف هو فلسفة النوع الأدبي في شكلها النهائي ، لقد عرف الشعر بأنه ( كلام موزون مقفى ) - القدامة - ثم عرفه بأنه ( كلام موزون مقفى يدل على معنى ) - قدامة - ثم عرفه بأنه ( صناعة وضرب من الصناعات وجنس من التصوير ) - الجاحظ - ثم عرفه بأنه ( تصوير ما في النفس للغير ) - الباقلاني - ثم عرفه بأنه ( كلام موزون تقبله الغريزة بشرائط ) - المعري - فوصل بالتعريف إلى الحد الفلسفي عند قدامة ، ووصل به إلى حد الجمالية الشكلية عند الجاحظ ، ووصل به إلى حد التعبيرية عند الباقلاني . ووصل به

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 الانصاف له من أحقاد سلوية ظالمة فى التاريخ القديم والحديث . . . ثم لماذا نسقط من ذلك تعريف ابن سينا للشعر مهما كانت درجة استفادته فه 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 بلا حدود، ولكنى على ثقة واثقة من أن هذه المغامرة - لو حدثت - تستحق بالتأكيد كل ما يبذل فيها من معاناة ومكابدة وأهوال ، لأن المرذود الفكرى حينذاك سيكون فى حجم المغامرة وأعمق . إن صعودنا إلى فكر هذه المراحل يسلحنا بالمعرفة الحقيقية التى نستطيع بها أن نحصل على حق المواطننة فى هذا العصر المائج بمقولات الفن والمعرفة ، أما صعودنا عن هذا الصعود فأشبه شئ بمن يسافر فى الحلم إلى أصقاع بعيدة ، ويصحو ، فإذا حدوده جدران أربعة فى غرفة مغلقة فى فِرَاشٍ تتشاءب عليه كل الأشياء ..

obeikandi.com

## عن النقد الأوربي الحديث

### مدخل

( ١ )

ظل النقد حتى بدايات العصور الحديثة مجرد وسيط بين القوة الإبداعية والقوة المتذوقة ، أى بين الفنان والمتلقى ، بمعنى أن النقد ظل مكتفياً 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 وسيطاً أو مجرد ( شارح ) للعمل الفنى ، ودخل ميدان الفعل النقدي الخالق الذى يعيد - من خلال قراءته للعمل - خلق العمل نفسه من جديد ، أى أنه استغنى عن مهمة التعليق على مضامين العمل وإيجاءاته من حيث مقاصد المؤلف ، وأعاد خلق هذا العمل ، وأضاف إليه من ثقافته ورويته 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 بالأداب 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 زمنياً له ، وأن العصر الحديث يبدأ بالقرن السادس عشر . . . ومن هنا استطاع القول بأن النقد فيما بعد عصر النهضة ( القرن السادس عشر والسابع عشر ) أخذ يتجه إلى التأصيل والتنظير ، ولم يلبث أن تجدد فى اتجاهات ومذاهب فنية متكاملة لم تكن موجودة فى النقد القديم ،

فالكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية ... الخ هي من خلق الحركة النقدية الحديثة ، أى ما بعد عصر النهضة ، وقد يعل ذلك بنشوء اتجاهات 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 وارتقاؤها تفسيراً لمضامينها ، وتقييماً لجمالياتها ، وتبشيراً 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 مما : فن خارجه أثرت الفلسفة وعلوم الاجتماع فى هذا الاستقلال بدءاً من ( كانت وشيلر ، واسبنسر ، ودوركايم ) حين حاولوا الإدلاء بأرائهم النظرية فى الفن ، وفى النقد ضمناً ... ثم حاول بعضهم ( سانت بوف ) أن يجعل من النقد جزءاً من اليقين العلمى ، وحاول البعض الآخر ( تين ) أن يجعل من النقد حتمية منهجية تسيروفق قانون الجنس والبيئة والعصر ... أما القوى الداخلية التى أثرت فى النقد ، فقد تمثلت فى الممارسات النقدية نفسها ، وبعد ( كولردج ) رائد هذا الاتجاه فى محاولاته المزوجة بين الفاسفة والدين والشعر ، وأبرزت نظريته فى الوحدة العضوية ، والوحدة الدرامية ، منطلقاً من أهم منطلقات النقد الحديث .

## الاتجاه الكلاسيكي

( ١ )

من المعروف أن المذهب الكلاسيكي سيطر على أوربا خلال القرون السابقة للقرن التاسع عشر ، ( وكانت إيطاليا هي التي ابتكرته في القرن السادس عشر ، ومنها عم جميع الأقطار الأوربية ، فظلت له السيادة في خلال القرون : السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر ، وكان متحكما التحكم التام في الإنتاج الأدبي كل هذه القرون ) (١) . . . وقد عمد النقاد الكلاسيكيون إلى استخلاص مجموعة من القيم والتقاليد والمقاييس والأطر والأنواع الفنية من واقع الأدبين الرائدتين : اليوناني والروماني ، اللذين فتر بهما الأدب الكلاسيكي ، ووضعوها أمام المبدعين ليعمد إليهما هؤلاء فيصبون في إطارها نتاجهم الفني ، فأنقلوهم - من جهة - بعبء هذه القيود الصارمة ، وسلبوهم - من جهة أخرى - أروع ما عندهم من تفجرات الخلق وحرريات الابتكار .

( ٢ )

وإذن فقد كان الناقد الكلاسيكي محاضرا بقوانين قبلية صارمة في النقد ، ( ولم يكن يترك الناقد ينقد القطعة الأدبية بقيمتها الذاتية ، أو بتأثيرها على نفسه أو بطبيعتها الخاصة وما تمليه هي نفسها من قوانين لنقدها ، بل كان أمامه قوانين محددة لا عمل له إلا فرضها فرضا على تلك القطعة ، فكان ذلك يلغى من شخصية الناقد ، ويعطل من مقدرته النقدية الخاصة ، ويححو ذوقه الخاص محورا تاما ) (٢) .

وقد غالى الاتجاه الكلاسيكي في تمجيد ، بل وعبادة التقاليد النقدية اليونانية والرومانية ، حتى رأينا واحداً مثل (بوب) زعيم الكلاسيكية

(١) أحمد أمين - النقد الأدبي - ص ٢٦٩ .

(٢) أحمد أمين - النقد الأدبي - ص ٣٠٠ - - ٣٠١ .

الإنجليزية يتغنى في شعره بروعة التقاليد القديمة وبعظمة القدماء فيقول :  
 ( إن قوانين القديم - وقد امتكشفت ولم تنشأ إنشاء - لمي الطبيعة نفسها  
 ونكمتها الطبيعة بحدها النظام، ويضبطها المنهج والقيد فإن الطبيعة - شأنها  
 شأن الحرية - يحدها وتضبطها قوانين قد رسمتها هي بنفسها لنفسها  
 وإذن فيجب أن نقدر قوانين القدماء حق قدرها ، فإن تقليد الطبيعة  
 ليس إلا أن نقلدهم ) .

## ( ٣ )

يقول الدكتور غنيمي هلال : ( وفي الكلاسيكية كلها تجلت الفلسفة  
 «العقلية» ومن الناحية الفنية سارت الكلاسيكية على فصل الأجناس الأدبية  
 بعضها عن بعض وحافظت بعامة على الوحدات الثلاث في المسرحية على  
 حسب تأويل الايطاليين لها عن أرسطو وعلى نظرية محاكاة الأقدمين ...  
 والعقلية عند الكلاسيكيين أساسا لفلسفة الجمال في الأدب إذ الأدب  
 انعكاس للحقيقة، وعندهم أن الحقيقة هي في كل زمان ومكان ، والعمل  
 هو الذي يحدد رسالة الشاعر الاجتماعية ، ويعزز القواعد الفنية الأخرى ،  
 وهو عماد الخضوع للقواعد عامة ، ثم إنه هو الذي يوحد بين المتعة والمنفعة ،  
 ولا يصح أن يحاكي الأقدميون 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 في معناه قديما كما عرفوه عن أرسطو ؛ إذ  
 لخيال غريزة عمياء وقسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان ، وعندهم  
 أن الشعر المسرحي « لغة العقل » بل إن « سانت افريمون » عاب الشعر نفسه  
 باسم العقل . وفضل عليه الفكرة الواضحة في الشعر ، وفي هذا المجال  
 زدوج تأثير العقلية الكلاسيكية والديكارتية معا ، وكان من نتيجة ذلك أن  
 ضعف الشعر الغنائي وهان شأنه ، وبخاصة في الأدب الفرنسي . 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 بمخلق الجماهير الى 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 ومحافظه وتقاليد . وقد نستطيع أن نمر على أساسيات النقد الكلاسيكى من خلال هذه المحاور التالية :

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

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

٣ - المبالغة فى الصنعة ، وتجريد الصياغة ، وترسيخ دعائم الأسلوب أى الخضوع الكامل لقواعد اللغة وأصولها بلا تمرد ولا خروج ولا انطلاقات تعبيرية ، أى أنها تعنى بتمديد الظاهرة التعبيرية القديمة ، على ما فى هذه المحاولة من مشقة الاطراد على طريق الكمال .

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

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

٥ - الإغراق في اللياذ برحائب المدينة ، بكل ما في المدينة من قيود ومواضعات ، والابتعاد عن الطبيعة الحرة المليئة بالأسرار والاطلاقات .

٦ - الجرى على قاعدة فصل الأجناس الأدبية بعضها عن بعض ، وتحديد كل جنس بمخصائصه الذاتية التي يتميز بها عن غيره من الأجناس .

٧ - الرجوع في التأليف المسرحي إلى أصل عام هو (مشاكل الحياة) .

(٥)

وفي نهايات القرن الثامن عشر ، بزغت في إنجلترا أولاً ، ثم في ألمانيا ثانياً ، ثم في فرنسا بعد ذلك ، معارضات جماعية للاتجاه الكلاسيكي الحديث أو الكلاسيكية الحديثة . كانت في إنجلترا معارضة واهنة متقطعة ، وكانت في ألمانيا لامعة قوية ، وكانت في فرنسا محاصرة باضطهاد السلطة الحاكمة اضطهاداً أوهناً ولكنها لم يقض عليها . إلا أن هذه المعارضات أسفرت في النهاية عن تشكيل ملامح اتجاه جديد ، عرّفت في المصطلح الأدبي ( بالحركة الرومانتيكية ) التي نستطيع أن نقول إنها كانت نقيضاً كاملاً للحركة الكلاسيكية .

## الاتجاه الرومانتيكي

(١)

إذا كانت الكلاسيكية - كاتجاه نقديّ - تمثل جانب التقاليد المرعية والأصول المقدسة والخصائص المميزة للأنواع والأجناس، فإن الرومانتيكية - كاتجاه نقدي أيضاً - تمثل جانب الثورة على التقاليد والأصول والخصائص المقدسة، واستلهاهم الواقع الأدبي - وليس الموروث الأدبي - عناصر نظريتها النقدية، واتجاهها الجمالي، وإبحارها المستمر وراء الانقلاب على الوضعية النمطية في الإبداع والتقد على السواء، بحيث يمكن أن يقال بأن الرومانتيكية كانت صرخة احتجاج في وجه الكلاسيكية التي أغرقت في احتذاء الأنماط وتقديس الأصول، وتوثين العقل الرصين، فسخرت من القواعد والتقاليد وأعطت الذوق والعاطفة والإلهام حرية التحليق والطيران... وداست فوق مواضع أدب المدينة لتعيش بأدبها حرية وبكارة الإحساس في رحائب الطبيعة الحية... واتجهت إلى النفس الإنسانية بكل عوالمها الروحية والشعورية رافضة أن تحبس نفسها في سجن الواقع المادي الغليظ... وطرحت القوالب الجاهزة جانباً، لترود آفاق الخلق الفني شكلاً ثيراً ومضموناً يعكس حركة الحاضر، ويستشرف المستقبل ولا يستخفي في 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 (الإغريقي واللاتيني) ضد الحديد بقيادة يوالو... ومعركة الحديد (راسين وكورني) ضد القديم بقيادة بيرو... قد هدأت في صدر القرن الثامن عشر، لتفتح للتيار الفلسفي العارم أن يحتل مكانه الهائل على خريطة القرن في ظل الانهك الذي عانت منه فرنسا في ظل حروب لويس الرابع الذي توفي سنة ١٧١٥ م، فإن جماعات من الفلاسفة المتحررين

أخذوا في التجمع لينادوا بالانطلاق في الفكر ، والتحلل من التقاليد والدين ، وتشوير الجماهير على واقعها المخزن ؛ لأنهم كانوا يعرفون تماما أن الانسحاق الاجتماعي وحده لا يثير الجماهير ، ولكن الوعى الجماهيري 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 مذهبي 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 فيها ضالتها (٢) .

### ( ٣ )

والرومانتيكية - كحركة إبداعية - تتسم بالعاطفة الحارفة التى تتحلل 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 ومواقفاته 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 .. ويتخلص الطبيعة من آلهة الخوف والحرافة ، 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 حضيفض الهتك الهابط إلى معانقة اللذات الأرضية النازلة ، بلا توسط بين وضعية الارتفاع ووضعية الهبوط ..

(١) انظر : فى الأدب والنقد للكتور محمد منلور ص ١٢٥ - ١٢٦

(٢) انظر : المرجع السابق - ص ١٢٦

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

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

#### ( ٤ )

أما الرومانتيكية - كحركة نقدية - فيمكن تلخيص أهم مبادئها - كما حددها أحمد أمين - فيما يلي :

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

٢ - ( لا يمكن أن يتخذ من عصر عصور الأدب قواعد ومبادئ تعرض قرضاً على عصر آخر ، فلكل عصر قوانينه الخاصة ، فإذا كانت هناك قوانين عامة للتطبيق على مختلف العصور ، فلتكن مرتبة بحيث تتسع دائرتها لقوانين كل عصر ) ،

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

(١) د . محمد مندور - في الأدب والنقد - ص ١٣١ .

ويجب أن يجتهد في أن يكون أكبر عدد ممكن منها مستمداً من أعمال القديرين من الشعراء والكتاب : لا أن يكون مفروضاً على تلك الأعمال ) ،

٤ - ( ليست الوحدة في حد ذاتها قالباً جامداً لا يتبدل ، بل لأنها تتغير بتغيير النوع نفسه ، وأحياناً تتغير بتغيير أوضاع النوع ) .

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

٦ - ( الأدب يجب أن يحكم عليه بالنظر إلى ذاته وملاساته ، فلا يراعى في نقده إلا هو نفسه ، فإذا وجدت فيه ثمار ، فإن وجود هذه الثمار يلغى ما قد يوجد به من أسواك . )

٧ - ( غاية الأدب التي يرمى إليها هي اللذة العاطفية وروحه هي الخيال . وجسمه هو الأسلوب ) .

٨ - ( لكل إنسان أن يجب ما تميل إليه نفسه ، وميوله هي حقائق يجب أن تراعى في نقده ) .

٩ - ( ليس شيء مطلقاً يتوقف على الموضوع الذي يختاره الأديب ، إنما يتوقف على معالجة الأديب لهذا الموضوع ، أجاد في معالجته أم لم يجد ؟ ) .

١٠ - ( ليس ضرورياً أن يكون الشاعر الجيد ، أو الكاتب ، رجلاً جيد الخلق ، وإن كان مما يؤسف له أن لا يكون كذلك ، وليس الأدب عبداً خاضعاً لقوانين الأخلاق ، وإن كان خاضعاً لقوانين معاملة الناس ومجانسة عادات المجتمع . و « البعض يحذفون هذا الاحتياطي الأخير » . )

١١ - ( العقل الجيد صفة جيدة حقاً ، ولكن ينبغي أن لا يبالغ في قيمته ، ومالا يتفق مع العقل ليس ضرورياً أن يكون شيئاً رديئاً . . وهذه حملة ضد

مبالغة الكلاسيكية في الباقة الذهنية ، وفي 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 في الناقد أن يكون قادرا على تلقي الإحساسات والشرط الثاني أن يكون قادرا على التعبير عن هذه الانفعالات ونقلها إلى الغير . )

١٤ - ( ليس يمكن أن يوجد جمال قبيح ، فالجمال نفسه يبرر ويحمل ) ( ١ ) .

( ٥ )

وهكذا انقضت الرومانتيكية على الكلاسيكية فسخرت الأساس الفلسفي الذي تقوم عليه ، وأعدت للقيم الفنية شبابها الذي تحقق به نوعا من الإلهام والخلق في التعبير عن عالم الذات الإنسانية يرتبط في حركته بإبداع قيم جديدة ليست جاهزة ولا مفروضة، وإنما هي تابعة من صميم العمل الفني ومستلهمة من قوانينه الخاصة وتقاليد المستحدثة ، ثم لتعود به الإبداع إلى مناطق جديدة مجسد من خلالها التجارب الباطنة ، والطبيعة العفراء وعالم الروى الغاص بأحزان الوجود وأفراح الكون وأحلام الهروب من غلاظة الأشياء . . لقد بدأت الرومانتيكية - كما يقول (ارنست فيشر) : ( كحركة احتجاج من جانب البرجوازية الصغيرة على كلاسيكية النبلاء ، على القواعد والأنماط ، على الشكل الارستقراطي وعلى المضمون الذي استبعدت منه جميع قضايا « العامة » من الناس ) ( ٢ )

( ١ ) أحمد أمين - النقد الأدبي ص ٣٦٥ - ٣٦٦ .

( ٢ ) ارنست فيشر - ضرورة الفن - ص ٧٠

وهكذا كان هؤلاء الرومانتيكيون ( لا يرون أن هناك موضوعات ممتازة  
 فكل شيء يمكن أن يكون موضوعاً للفن ) (١) ... لقد كتب نوفاليس يؤكد  
 احتراء الرومانتيكية لنوعية من الموضوعات التي كانت محرمة من قبل ، ورأى  
 أنها ( تعنى إضفاء مغزى رفيع على الأشياء المألوفة ، وإلقاء مظهر باهر  
 على الأشياء المعتادة ، وإسباغ روعة المجهول على ما نصادفه في كل يوم )  
 كما رأى فيشر نفسه أنها ( تهجر حديقة الكلاسيكية الأنيقة المرتبة وتخرج  
 إلى البرارى الرحبية في العالم الفسيح ) (٢) .

---

(١) المرجع السابق - ص ٧٠

(٢) المرجع السابق - ص ٧٠

## الاتجاه الواقعي

( ١ )

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

وإذا كانت المثالية تحليفاً فوق الواقع ونظرة خبرية مطلقة إلى بواعثه وظواهره معا ، فإن الواقعية تقف من ذلك على النقيض ، لأنها التحام حميم بالواقع ونظرة شريفة إلى بواعثه وظواهره جميعاً . فالعالم - من الوجهة الواقعية - محكومة بالخسة والنذالة والجلين والاعتصاب والشر بلا حدود ، حتى ان ( بلزاك ) زعم الواقعية يصرح على لسان ( واستنباك ) أحد أبطاله قائلاً : ( يجب أن تسقط بين الناس كقنبلة . أو تتسلل بينهم كوباء ، أما الشرف فلا فائدة منه . إن الناس ينحنون أمام قرة العبقريّة وهم يكرهونها ) . . . وعلى هذا النحو من الشائرم والنظرة السوداء المطلقة ، عمقت الواقعية من مفهومها الأماسي في المسرح والنصّة والتصوير والنحت والفلسفة ، وقاد ( بلزاك ) و ( موباسان ) و ( هنري بيك ) وغيرهم عملية الخلق نحت راية الواقعية من هذا المنظور . . . وإذا كان ( روسو ) قد مهد للرومانتيكية في القرن الثامن عشر ، وآمن بالمثالية وبخبرية الطبيعة البشرية ، وبعدون الاجتماع بالافساد على هذه الخبرية . . . فقد كان ( فرلنير ) بنزوعه العقلاني - في نفس القرن - يمهّد للواقعية ويسخر من الخبرية المزعومة في طبائع البشر .

( ٢ )

وعلى الرغم من أن الواقعية تلاحظ الواقع ملاحظة شاملة ، وتعتبر عن طوإياه وزواياه ، فإنها لا تهمل جانب الخيال والخلق . . . وعلى الرغم من أنها تستلهم مادتها من الواقع الشعبي ، فإنها لا تهمل استلهم القضايا ذات الطابع الميتافيزيقي أو ذات الطابع التاريخي أو ذات الطابع الإجمالي وعلى الرغم - كذلك - من أنها تؤثر الحركة الإبداعية من خلال الفن الموضوعي ، إلا إنها - كذلك أيضا - لا تهمل الإبداع من خلال الأدب الذاتي .

وإذا نحن اعتبرنا الاعتراف بوجود واقع موضوعي هو القسمة المميزة للواقعية في الفن ، كما يقول ( أرنت فشر ) ( فيجب أن لا تنصر ذلك الواقع على العالم الخارجي الموجود بشكل مستقل عن وعينا ، فالشيء الموجود بشكل مستقل عن وعينا هو المادة . أما الواقع فيضم جميع التأثيرات المتبادلة العديدة التي يمكن أن يدخل فيها الإنسان بقدرته على التجربة وانهم . إن الفنان الذي يرسم منظرا طبيعيا ، يستفيد بقوانين الطبيعة التي اكتشفها علماء الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا ، لكن ما يصوره في الفن ليس هو الطبيعة المستقلة عن شخصه ، وإنما هو المنظر الطبيعي كما يبدو من خلال إحساسه ومن خلال تجربته الخاصة . وليس الفنان مجرد أداة مرتبطة بجهاز حسي يستطيع إدراك العالم الخارجي ، بل هو - أيضا ينتمى إلى عصر معين ، وطبقة محددة ، وأمة بعينها ، وله مزاجه الخاص وشخصيته المستقلة ، ولهذه كلها دورها في تحديد الأسلوب الذي يرى به ويعاني ويصور المنظر الطبيعي . إنها جميعا تشترك في خلق واقع أكبر بكثير من مجرد مجموعة الأشجار والصخور والسحب ، مجموعة الأشياء التي يمكن أن توازن أو تحسب أو تقاس . إن هذا الواقع تحدده جزئيا نظرة الفنان الفردية والجماعية ، والواقع في 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 الفني يجمع بين الواقع والخيال ، والحنين عند « شكسبير » و « جويلا » أكثر واقعية من الفلاحين والصناع الممسوخين الذين نراهم في 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 « سانكو باترا » أكثر واقعية ، حتى اليوم من مئات الشخصيات المصقولة الركيكة التي تحفل بها روايات « مستعدة 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 ثاوبا فى تركيب هذا الواقع المتناقض المليء بالتذالة والقبح والانحراف ، فسرى أن هذه النظرة الغائمة إلى الواقع لم تلبث فى أحضان الواقعية نفسها أن اتجهت إلى مصادقة الواقع وتبى جانب الإيجاب والخيبة فى بنائه وصورته .

( ٣ )

من هنا تشققت الواقعية إلى واقعات متعددة : الواقعية الحرفية . . . . .  
والواقعية التمذبة . . . . . والواقعية الاشتراكية .

(١) أرنت فيشر - ضرورة الفن - ص ١٣٧ - ١٣٨ .

وإذا كانت الواقعية الحرفية قد أوغلت في رصد الواقع كما هو ، واستحالت من خلال ذلك إلى تسجيل يوشك أن يكون فوتوغرافيا لما هو كائن بالفعل فقد كانت - في نفس اللحظة التي تمارس فيها هذا الفعل التسجيلي - تحفر قبرها بيدها ، لأن الواقع الحقيقي أروع من صورته ، ولأن إيجاءه أشمل وأغنى من إيجاء هذه الصورة ، ثم لأن الفن اختيار وليس إحصاء - كما أسلفنا - . ومن هنا فقد تجاوز الحس الأدبي هذه الواقعية الحرفية وجنح صوب الواقعية النقدية .

والواقعية النقدية - وقد نشأت في ظل المجتمع الرأسمالي - مارست فعلها النقدي من منطلق الإيمان بشرية الواقع ، فهي متجهة عابسة متشائمة لا تؤمن 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 . فن نظرة التعالي الارستقراطية التي كان « فيلدنج » ينظر بها إلى البرجوازية النامية ، وهو عنصر لا ينقص ( بايرو ن ) أو استندال أو لزاك أيضا « إلى الاستنكار الكامل لمجتمع ما بعد الثورة ( استندال وفلوپير ) 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 الضروري أن ترتبط نظرة الفنان الواحد بشكل محدد من أشكال التعبير ) (١) ٥

أما الواقعية الاشتراكية ، فتدبتت - منذ البدء - تغليب جانب الخير والثقة في اقتدار الإنسان على التزام الجانب الأضوأ أو المتفائل ، ثم هي تُشير بوضوح إلى « موقف » لا إلى « أسلوب » . ( إن الواقعية

(١) أرانت فيشر - صورة الفن - ص ١٣٩

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

وبدعى أن هذا المنطق يتطابق تماما مع مقولة أن ( الفن اختيار ) . . ( وفضلا عن ذلك فإن مانسميه واقعا ليس إلا الصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة ، فأى شئ لا يتخذ وجوده إلا من الصورة الذهنية التي لدينا عنه ، ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أن نلونها باللون الذي نريده والذي فيه مصلحة لأنفسنا ولمجتمعا (٢) ) .

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

#### ( ٤ )

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

(١) المرجع السابق ص ١٣٩

(٢) من حديث الكاتب الروسى (سيمونوف) إلى الدكتور محمد مندور . انظر : الأدب

ومذاهبه - لمتدور - ص ٢٠١ ، ٢٠٢

والاتجاه الأول يقصد فيه إلى تفسير الأدب بوصفه جزءاً من البيئة العليا للمذهب الفكرى ولهذا يجب أن يدرس في علاقاته الديالكتية بالبيئة الدنيا للمذهب الفكرى فالأدب بوصفه جزءاً من المذهب الفكرى - تعبير عن رؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بمحتمية من الحقائق ، وهذه الحقيقة ليست في طبيعتها فردية ، بل اجتماعية ، فطريقة التفكير لطبقة من الناس تفرض نفسها على أفراد تلك الطبقة من الكتاب ، فيشعرون بها ويعبرون عنها في أعمالهم الأدبية ، ولكل عصر من العصور موضوعاته العامة المتصلة أو ثقت اتصال بالبنية الاجتماعية ، ففى عصور التخيل تكثرت 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 آماني الطبقات الصاعدة ... وتفسير العمل الأدبى - على هذا النحو - يعنى فيه بالمضمون والقيمة 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 لانفسى ، فكل عمل أدبى يعد صحيحاً مشروعاً إذا صور جانباً واقعياً 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 فنياً غنياً فى واقعياته ) ( ٢ ) .

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

( ١ ) الدكتور غنيمى ملال - النقد الأدبى الحديث - ص ٣٤٠ - ٣٤١

( ٢ ) د غنيمى ملال - النقد الحديث - ص ٣٤٠ - ٣٤١

هو نقد محكوم عليه منذ البداية بـمحتمة البوار والإحباط ٠٠٠ وليس معنى ذلك أن ترتبط الحركة النقدية بواقع الحركة الإبداعية ارتباطاً تابعاً ولكن معناه أن تظل الحركة النقدية على موقعها في الطبيعة من زيادة الأصمغ المجهولة للفن - على أن تحمل بين أهدافها طبيعة الارتباط بهذه النوعية الفنية - وتعمل من خلال قوانينها الخاصة حتى لا تكسر الجسر الواصل بين طبيعة العمل الفني الذى هو مجال النقد ، وطبيعة العمل النقدى ، الذى هو ممارسة الفعل الخالق فى هذا المجال .

obeikandi.com

## الاتجاه البرناسي

( ١ )

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

وقد تزعم هذه الحركة (لو كنت دى ليل) الذي أطلق صيغته الغاضبة في وجه الرومانسية محتجا على ترخصها في بيع مشاعرها الذاتية للجماهير . (أيتها الدهماء ، آكلة اللحوم ، فليجرجر من أريد قلبه الدامى فوق ساحتك الساخرة ، أما أنا ، فلا أريد أن أبيعك نشوقى أوألمى ، لأننى لن أسلم حياتى انباحك) (١) .

أى أن البرناسية كانت معارضة للرومانسية ، فبينما تصدر الرومانسية عن ذاتية محضة تجعل من الفن وسيلة إلى البوح بالأم 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 الصوروعالمنا من الخيال وأبعادا من الجمال التشكيلي على نسق شعري . . . 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 النقدي الذي تحاكم به الظاهرة الفنية في إطار المذهب البرناسي هو : مسافة الاقتراب أو الابتعاد عن غاية كون الشعر غاية في ذاته . . . وهو مسافة الاقتراب أو الابتعاد عن مناطق الذاتية أو الموضوعية

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

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

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

### ( ٣ )

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

( ولهذا يابجأ البرناسيون إلى الصور المجسمة . . . ليسجلوا مظاهر الصور الكلية للأشياء والموضوعات التى يعالجونها ، كأنما هذه الصور مرآة تعكس جوهر الأشياء ) (٢) (٣) ( فالصور تتوالى تجسيمية نظرية كألوان

(١) د . محمد غنمى هلال - النقد الأدبى الحديث - ص ٤٢٢ - ٤٢٣ .

(٢) المرجع السابق - ص ٤٢٣ .

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

وإذن فالصورة التجسيمية ( البلاستيكية ) هنا ليست مقصودة للمآها وإنما هي مقصودة للتعبير عن شعور معين أو فكر معين ( إذ أنها لا تقف عند حد التجسيمات لمجرد الجمع بين صفات ملموسة ، وإنما تعني بتقديم الصور الحزبية التجسيمية لإبراز شعور أو فكرة فلسفية في الصورة الكلية ، أي الموضوع الذي يقدمه الشاعر ) (٢) .

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

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

( ٤ )

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

(١) نفس المرجع - ص ٤٢٤ .

(٢) نفس المرجع - ص ٤٥٤ .

(٣) د . سهر القلماوي - مذاهب النقد الأدبي - بالاشتراك - ص ٢٦ .

الأساطير وإنطاق شخصوها ، إلى (توصيف) الشعر ، أى جعله وصفاً خالصاً ، فاستطاع بذلك أن يحقق (الموضوعية) التى أرادها من جهة ، وأن يعمق 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 وصفاً خالصاً ، ينحت صورته وأخيلته وجمالياته من اللغة ، كما ينحت الفن التشكيلي تماثله من الرخام . . . ثم مسافة الاقتراب أو الابتعاد عن مباشرة التعبير عن مشاعر الذاتية . أو عن إحالة هذه المشاعر إلى واقع (موضوعي) يرى فى المشهد (الموصوف) للشاعر .

( ٥ )

وقد أثارت دعوة (الفن للفن) غباراً كثيفاً تابعته الحركة النقدية بالانصافية والتصحيح : فليس الفن للفن دعوة ضد الالتزام الأخلاقى ، كما أنه ليس دعوة ضد الالتزام الاجتماعى ، بل إنه لا يضع القضية الأخلاقية فى ذاكرته أساساً ، وهناك نشاطات روحية لا تخضع لمعايير الأخلاق . . هناك الحقائق الرياضية - وهى نشاط روحى إنسانى - لا توصف بالخير ولا بالشر ، ولكن توصف بالصواب والخطأ . والفن كتنشاط روحى إنسانى لا يوصف هو الآخر بالخير ولا بالشر ، ولا حتى بالصواب والخطأ ولكنه يوصف بالجمال والقيبح ، أى أن الحقائق الجمالية لا تخضع لمنطق الخير والشر الأخلاقيين ، ولا لمنطق الصواب والخطأ الرياضيين ، وإنما تخضع لمنطق الجمال والقيبح 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 : الأذوب و مذاهبه - للدكتور محمد مندور - ص ١١٥ .

( ٦ )

ثم إن هناك - في هذا الصدد - مغالطة تاريخية ينبغي أن ننبه لها ، وهي أن الالتزام الاجتماعي لا يعنى إغراق الفن في واقع البؤس الذي تعانيه الطبقات المطحونة فحسب ، دون التطلع إلى آفاق الجمال والمتاع ، لأن هذا الواقع الجمالي نصف المعادلة الوجودية ، ولا ينبغي للفن أن يتجاوزه أو يتخطاه . ( وليس من شك في أنه إذا كانت الإنسانية في حاجة إلى من ينتقم لها من البؤس والشقاء . فهي أيضاً في حاجة لانتقل مساساً لمن ينتمى لها من القبيح وفساد الذوق وانحطاطه ، وطبقات الشعب العاملة لانتقل حاجة إلى الغذاء الروحي عنها إلى الغذاء المادي والعقلي ) (١) -

( ٧ )

وعلى أية حال فقد أحدث فعل الاتجاه البرناسي وانجاه الفن للفن رجعة هائلة في مسار الحركة النقدية التي كانت قد استسلمت تماماً 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 في الاتجاه الرمزي الذي اجتاحت الواقع الإبداعي والواقع النقدي جميعاً ، وترك موطنه الذي ولد فيه ليغزو العالم بجسارة هائلة وشمول فريد .

obeikandi.com

## الاتجاه الرمزي

( ١ )

ظهرت الرمزية في رهبان 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 تعبيراً 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 لوجود 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 لوجود له إلا فى الذهن البشرى ، فإن وسيلة إدراك هذا العالم ، وهى اللغة ، عاجزة تماماً عن نقل حقائق الأشياء ، وإنما قصارها أن تكون مجرد رموز تشير إلى مدلولاتها فى الواقع الخارجى كما تلقاها أذهاننا عن هذا الواقع . . وإذن فاللغة ليست وسيلة للفهم الإدراكى الواضح ، بقدر ما هى وسيلة للإحاء والرمز . وهذا يتفق مع طبيعة فهم الرمزيين للأدب من حيث كونه ليس سعباً وراء تقرير حقائق معينة ، بقدر ما هو إحاء بهذه الحقائق المعينة . وإذن فلنجد اللغة من دلالات الوضعية المحدودة ، ولتقرب بها من ماهية الموسيقى التى لاتقول شيئاً محددًا بذاته ، وإن كانت تخلق حالة ما يعيشها المتلقى على نحو من التدامج والتوحد ، حتى تصبح هذه اللغة رمزاً يعبر عن الغامض والمتشابك واللامحدود فى التجربة الإنسانية والتجربة الكونية جميعاً .

( ٣ )

وحتى تصل الرمزية إلى هذه الغاية في تصورهما لطبيعة اللغة، فقد فتحت تيارات الحواس كلها على مجرى واحد تتشابك فيه وتتحد كل المراتب والمسموعات والمشموحات والمحسومات والمعقولات، لتصل من خلال ذلك إلى الجمال المثالي الكامن وراء هذا العالم المحس في شتى مجالاته ومناحيه، ثم أضافوا إلى هذا اللون من ترانس الحواس : إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية، ومختم ضرورة الإيقاع وتطويع الكلمات وكسر نمطية الرتبة 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 - اتجاه غيبي خاص بطريقة إدراك العالم الخارجى بالوجود الذهني الذي ينحصر فيه أو الوجود الفعلي .

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

٣ - اتجاه لغوى خاص بالبحث في 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 ) في كتابه عن ( الرمزية والأدب العربى الحديث ) حيث يقول : ( تنفرع أهداف الرمزية إلى اتجاهات ثلاثة :

١ - اتجاه فلسفى غيبي .

٢ - اتجاه سيكولوجى نفسانى :

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

٣ - اتجاه أدائي لغوى غايته الجمال والكمال في الفن (١) . . . ثم  
يمضى إلى تفصيل القول في كل اتجاه من هذه الاتجاهات .

كما يرى بعض الباحثين أن الحركة الرمزية تتميز بمجموعة من  
الخصائص التي يمكن إجمالها فيما يلي :

١ - الاحتجاج على طغيان النزعة العلمية والوضعية والواقعية في  
الأدب ، والتحرك بهذا الاحتجاج من خلال إطار عام صوفي باحث عن  
الحقيقة في فضاء عالم الجمال المثالي .

٢ - أثبتت هذه الحركة أن هناك أوجه تشابه بين التجربة الجمالية  
( الاستطيمية ) والتجربة الدينية والصوفية ، فقد حاول ( مالارميه ) أن  
يصور الجمال المثالي - أي تجربته المتماثلة فوق الطبيعة - في لغة الطبيعة  
والأشياء المنظورة . . . تماما كما حاول ( دانتي ) أن يصور عالمه اللامرئي في  
صورة مرئية لاجئا إلى الرموز المستمدة من عالمه المسيحي . . . والحديد في  
هذه الظاهرة هو دلالة الرموز على تجربة جمالية لا تجربة دينية .

٣ - أهم ما يميز شعراء هذه الحركة هو إخلاصهم اللامحدود لثلاثهم  
الأعلى ، لقد جنبهم ذلك الوقوع في المباشرة والخطائية وقلق الجماهير  
والوعظ الأخلاقي . . . إن ( الجميل والجمال ) هو كل ما بهم ، وإن كان  
قد ( اتسع مدلوله عندهم فصار يسع القبح والتبجح )

٤ - اهتم هؤلاء الشعراء بالعنصر الموسيقي في الشعر ، وجعلوا  
واجبهم الأساسي - كما يقول فاليري - أن يستردوا من الموسيقى ما أضاعه  
منها الشعراء (٢) .

(١) أنطون غطاس كرم - الرمزية والأدب العربي الحديث - ص ٧٢ .

(٢) انظر : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر - للدكتور عبد الغفار

مكاوي - ج ١ - ص ١٦ - ١٧ .

## ( ٤ )

وتطالب الرمزية ( في 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  
 إمكانات اللغة وعملية نحت الصور والأخيات منها ، فإنها قد تتخذ أيضا في  
 الشعر الغنائى ذاته منهجا أوسع من جزئيات الرموز والتعبيرات ، وذلك  
 بفضل الخيال الخالق الذى يستعين به الشاعر لتصوير رؤى شعرية تعبر  
 عن مكونات النفس وخواطرها ) (١) .

ولكى يرفع الرمزيون الشعر إلى مرتبة الصفاء الخالص فقد عمدوا إلى  
 الإيحاء لخلق حالة معينة في نفس المتلقى .. وإلى الإبهام والحلم حتى يتجنبوا  
 الإبهام ركافة الوضوح المبتدل ، وحتى يقتنعوا الحقيقة بالحلم لأن الحلم  
 هو الحقيقة ... وإلى الإيقاع ، فإذا روعى التناسب الإيقاعى ، وهو روح  
 الشعر ، كان للقصيدة تأثير الهى حدسي يتعدى الوعى ويخضعه .. وإلى  
 التخلص من العنصر الثرى الذى يفرض الفكرة ويوجب الترابط المنطقى  
 بين أجزاء النص ويرمى العمل كله في وهاد الوضوح .. وإلى الحروف  
 المتلونة لإثراء الأداء التعبيرى وتوسيع قاعدة المردود الإيحائى للشعر . .  
 وإلى الامتزاج في 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 الخواجج للتعبير أخضعوا التعبير للخواجج . .  
 وإلى التعبير بالطريقة الكتابية . بإيراد الحروف كبيرة أو صغيرة . متفرقة

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

أو مترابطة متقاربة أو متباعدة ، مع إعطاء ( الفراغ ) دوراً في تأدية المعنى إذا كان المعنى مقصوداً من الأساس . . وإلى الغموض الذى ينشأ من طبيعة الجهود العليا المبذولة في الخلق وتسوية الأشكال (١) .

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

### ( ٥ )

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

وبديهي أنهم يجامون — من واقع هذه النظرة — للعمل المسرحي ظاهراً

(١) انظر : الرمزية والأدب العربى الحديث — لأنطون غطاس كرم — ص ٧٦ - ٧٧ .

(٢) بول فاليرى — الرويا الإبداعية — ص ١٠ .

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

وبطناً ، فالمستوى الظاهري هو الأحداث والشخص والحوار المتبادل  
وعنفوان الصراع . . . والمستوى الباطني هو المعنى التجريدي الذي يوحى  
بجو معين أو حالة نفسية معينة . كما أن المدرج الرمزي يتعالى على فئات  
الواقع ليصور حقائق القضايا الكبرى ، ويتعالى على المحل الضيق ليعكس  
الطموح الإنساني في شموله العريض .

( ٦ ) .

ومهما يكن من شيء فقد انتصر الرمزيون للشكل ، ودعوا إلى استقلال  
الشعر عن كل غاية إلا نفسه ، وبدت عنايتهم بالغة بتحليل العمل الأدبي  
وبنيته من وجهة النظر الجمالية ، ولاحت صورهم ذاتية لا موضوعية  
كما هي عند البرناسيين ، وتجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل  
والوعي الباطني ، ومثالية تتعلق بعواطف ونواطر دقيقة عميقة تقصر  
اللغة عن جلالها (١) .

ومع ذلك . فقد وجد الفنان الرمزي نفسه أمام عقبتين لا يمكن له أن  
يتخطاهما ، ولقد حاول ونجح في كثير ولكنه فشل في كثير أيضاً -  
كما لاحظ ذلك ما لارميه - ( نجح في إشعار الناس بجلال شعور الفنان  
وتفرده وغموضه وجمال عجزه وسحر هذا القصور الإنساني ، 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 في نظر الفنان الرمزي له صفة المحدودية بدرجة  
ثيرة ، فأعلن إفلاسه من أن يجرد اللفظ من قيد المعنى تجريداً كافياً ليكون  
كالنغم الموسيقي . كما أعلن إفلاسه من أن ينقل الفن اللفظي إلى فن النغم  
إن الموسيقى فن جليل ، ولكن الشعر لا يمكن أن يكون من أجل هذا

(١) انظر : النقد الأدبي الحديث - للدكتور غنيمي هلال - ص ٣٢٥ .

موسيقى . إنه فن قريب ولكنه مختلف له آفاقه هو . . كذلك أعلن الرمزيون إفلاسهم أمام الحقيقة التي عجلت الحوادث بإبرازها أمامهم . إن الفنان إذا انعزل عن المجتمع وغرق في أحاسيسه السامية محاولاً أن يعبر عنها ، يكسب بالعزلة ، ولكنه في الوقت نفسه يفقد أداة معينة له على هذه المحاولة وهي 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 الرمزي حتى من حواريه ورواده الأوائل ( مالا ريميه وغيره ) بدأت قواعد الرمزية في الاهتزاز والتخلخل وبدأت طلائع اتجاهات أخرى تزحف صوب الساحة الإبداعية والنقدية لتأخذ مكانها الطبيعي وفق قانون التطور في تعاقب الأشياء .

### ( ٧ )

ويمكن أن نتأمل الفرق بين الإبداع البرناسي والإبداع الرمزي من خلال محدودية الإشعاع في الجمال الفني البرناسي ، ولا محدودية هذا الإشعاع الجمالي في الفن الرمزي ، ( وقد رأيت الرمزية - وهي المذهب الإيحائي - أن البرناسيين يقفون عند حدود الصور المرئية ، وأنهم على الرغم من لوحاتهم الرائعة في الشعر . يقتصرون على الحسيات والتجسيات فتظل صورهم جامدة لا حركة فيها ولا عمق ولا مرونة ، وبرى الرمزيون أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية . . على أن يتجاوزها الشاعر ليحبر عن أثرها العميق في النفس . في البعيد من المناطق اللاشعورية . وهي المناطق الغائرة في النفس . ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق

لإيحاء بالرمز المنوط بالحدس . وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجى إلا بمقدار ما تتمثله وتتخذة مناقد للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير . فالصور الرمزية ذاتية لا موضوعية كما هي عند البرناسيين وهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعى الباطنى ، ثم هي مثالية نسبية لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تنصرف للغة عن جلاها ) . (١)

## الاتجاه الوجودى

( ١ )

الوجودية مذهب فلسفى اجتاح العالم بعد الحرب العالمية الثانية ، واختلط فيه الفكر الفلسفى المجرد بالحس الفنى الإبداعى ، ربما لأن الصراع الحاد 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 الشئىئى المحدد ، ولكن الكم الإبداعى الذى تركه هذا الاتجاه - على المستويين معا - يشكل ظاهرة لافتة من ظواهر العصر بضخامته وعمقِيَّتِهِ وشموله .

والوجودية - كمذهب فلسفى - ترى أن ( الوجود ) سابق على ( الماهية ) أى أن المثال الأفلاطونى الذى قيل إن الوجود قد شكّل 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 ماهيته فهو مسئول إذن عن هذه الماهية ، أى أنه ( ملتزم ) .

ومن فكرة ( الالتزام ) هذه ينطلق الأساس النقدى للأدب الوجودى ، فهو أدب ملتزم يستهدف شرح العالم من خلال مواقف حرة تضع الإنسان فى قلب الجدل الوجودى فاعلاماً ومسئولاً وصائراً 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 في قضية ( الالتزام ) بين النثر والشعر ،  
ففى النثر لا يبد من الالتزام ، لأن النثر طريقة من طرائق التفكير ، يدرك  
الكاتب ( الالتزامى ) معها أن ( الكلام عمل ) وأن ( الكشف نوع من  
التغيير ) وأنه لا يستطاع الكشف عن شىء ( إلا حين يقصد إلى تغييره ) ..  
ومن هنا تتحدد رسالة الكاتب بمدى كشفه عن سر الإنسان ( لىكى يتحمل  
الناس بعد ذلك كل تبعه تنجم عما يتخذون من مواقف حيال ما يحلو لهم من  
موضوعات ) ، ولا ينبغى أن يقلل هذا الكشف من قيمة الطريقة الفنية  
للكتابة . على أن يظل الأسلوب الفنى غير ملحوظ ( فالجمال هنا قوة دمهنة  
تدق عن الإدراك ) ( يعمل عمله عن طريق الإيحاء ) وإذن فلا يبد من  
هدف كامن فى الأدب حتى يصبح أدبا و جوديا ملتزما ، يرفض أن يغيب  
في دهانيز نظريات الفن للفن أو التحليل النفسى الكادح وراءه لاشعرور  
الكاتب فى أدبه ، أو الفكرة العامة غير المرتبطة بموقف خاص ، أو غير  
أوائك 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 سلبياً مسفها بعرضه مساره  
ورجوه 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 نكتب ؟ ولين نكتب ؟ وما موقف الكاتب فى

( ١ ) انظر : ما الأدب - بلان بول سارتر - ترجمة د . محمد غنيمى هلال -

العصر الحديث؟ وهذا يلقي 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 لتستشف من خلالها ، متى شئنا - كما نستشف من خلال الزجاج - المعنى المدلول عليه، فتوجه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى ونعده غرضاً لنا . فالنائر دائما وراء كلماته متجاوز لها ليقرب دائما من غايته فى حديثه . ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته . والكلمات للمتحدث خادمة طيبة ، وللشاعر عضية أبية المرامس 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 فيما 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 يرفعون باللغة عن أن تكون نفعية ) ،  
 ( فليس لنا إذن أن نتصور أن هدف الشعراء هو في استطلاع الحقائق  
 أو عرضها ) ، ( وهم لا يفكرون كذلك في الدلالة على العالم وما فيه ) .  
 وبالتالي لا يرمون إلى تسمية المعاني بالألفاظ ، لأن التسمية تتطلب توضحية  
 تامة بالاسم في سبيل المنسئ (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 - في قصده إلى تغيير ما يراه معيبا في عالمه المنى  
 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 في ذلك العالم الفنى ، وعن  
 تعمقه في تصوير جوانب خاصة من أنفسهم ، ثم عن الشعور بالزمن في  
 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 في موقفه الإنسانى ،  
 ويرجع الناقد في ذلك إلى ذات نفسه ، ولكن لا مجال في هذه الذاتية  
 للتحكم ، بل هى تجريدية في حدود معرفة نوع التقدم الذى تتضمنه  
 دعوة الكاتب . ونسبته إلى ما حقيقته الإنسانية من إقبال ، وإلى  
 ما يمكن بعد ذلك أن تحققة ، فالكاتب شاهد على عصره ، فإلى أى مدى

(١) انظر : ما الأدب - بلان بول سارتر - ص ٩ .

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

---

(١) انظر : النقد الأدبي الحديث - للدكتور محمد فنيس - هلال - ص ٢٥١ وما بعدها .

obeikandi.com

## اتجاهات أخرى

(١)

ومنذ مطلع القرن العشرين ، لم تقتصر الحركة النقدية على هذه الاتجاهات الرئيسية التي شكلت مذاهب عامة في النقد ، وإنما ظهر عديد من النقاد الكبار الذين تركوا اتجاهات أخرى ، ولم يكن هذا راجعاً إلى كثافة المنضويين تحت راية اتجاههم بقدر ما كان واجعاً إلى أحجام هؤلاء الرواد واقتدارهم الذاتي على الإشعاع والتأثير .

من هؤلاء ( بنيدتوكر وتشي ) الناقد الإيطالي المعاصر .. و ( ريتشاردز ) الناقد الإنجليزي المعاصر . . و ( ت . س . اليوت ) الناقد الأمريكي الإنجليزي المعاصر .

أما كروتشي فقد بدأ حياته النقدية عام ١٩٠٨ بتفنيده كل مدارس النقد القائمة حينذاك ، لأنها جميعاً تنتسب إلى الماضي وترتمي في أحضانها . ثم أصّل ( للاتجاه الجمالي ) في النقد . فأكد على قيمة التعبير بصرف النظر عن المضمون . وكرر أن غاية الفن الجمال وليس أي شيء وراءه . واتسع بمعنى التعبير فجعله مرادفاً للصورة الأثر الفني ، ورفض أن يكون الفن محاكاة للواقع أو نقلاً مطابقاً له ، لأنه خلق جديد ، ونظر في الفن إلى البناء الكلي وليس إلى الأجزاء المفردة ، وعزل الفن عن المجتمع وكان الفن " شيء والمجتمع شيء آخر (١) .

أما ويتشاردز فقد حاول أن يرسى بكتابه ( مبادئ النقد الأدبي ) دعائم ( اتجاه نفسي جديد ) . . ( فالإنسان تتملكه نزعات مختلفة ، تتطلب التعبير عن نفسها بالعمل ، ولكن من النادر أن تجده هذه النزعات

(١) انظر : البحث الأدبي - للدكتور شوق ضيف - ص ١٢٤ وما بعدها .

التعبير العلمى المناسب لها ، فيترتب على ذلك أن يعوق بعضها البعض ويقف فى سبيله ، فبتشتت الجهود ، 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 ريتشاردز مجموعة من المبادئ النقدية التى لا تختم فى الشعر قانوناً عاماً يجب على الشاعر اتباعه من حيث التفكير أو التخيل ، ولا فى الكلمات صفات عامة ينبغى مراعاتها من حيث القبح والحمال ، ولا فى الأوزان نمطاً ما خارجاً عنا ، ولا فى الانطباع التى يتركها الفن من حيث هو انطباع ذاتى يمكن أن يصبح رائعاً لأن التوصل جيد ، ويمكن أن يصبح رديئاً لأن التجربة تافهة . إلى آخر ما ترك هذا الناقد من إعطاء نقدى .

أما ت . س . إليوت . فقد 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 أولاً وقبل كل شيء هو الأدب نفسه ، أى وعى الكاتب بالتقاليد الأدبية وإلمامه بالأعمال الأدبية التى سبقتة وعاصرتها ) ( 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 سماه ( بالمعادل الموضوعى ) الذى فتنت به الحركة النقدية المعاصرة فتوناً كبيراً . . والمعادل الموضوعى يعنى ( أن العمل الفنى لى يحقق الأثر المطلوب يجب أن يترجم الإحساس إلى شئ مجسم محسوس ، أى أن العمل الفنى لا ينتقل الإحساس كما هو بل يعادله ،

( ١ ) . . رشاد وشلدى - مختارات من النقد الأدبى المعاصر - المقدمة ص - ٢٠ .

( ٢ ) . د . رشاد وشلدى - ما هو الأدب - ص ١٦ .

وهذه المعادلة تتضمن أن الإحساس الذى يشيره الفن يختلف عن الإحساس الذى تشير الحياة .. وبناء عليه فإذا لم يترجم الإحساس إلى ( معادل موضوعى) انتقل إلى القارئ 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 تملكت فى ظلها . لِنَضْحِ كُلُّ أَوْلئك على طبيعة الفن الذى يبدعه الفنان بلا فكاك : : كما أضاف ( سانت بييف ) إلى هذا المنهج ضرورة استقطاب حياة الفنان الخاصة . وفهم إبداعه على ضوءها دائما ، . . . كما يمكن أن تميز 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 ( ليمتروفاجيه ) على رأس هذا الاتجاه : . . . كما يمكن كذلك

(١) د . رشاد رشدى - ما هو الأدب - ص ٢ - ٤ .

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

(٣) نفس المرجع - ص ١٣ .

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

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

## عن النقد العربي الحديث

( ١ )

حين بدأ البارودي تجربته الشعرية ، كان ذلك إيذاناً بمولد حركة نقدية جديدة موازية لنوع هذه الحركة الشعرية التي قادها هذا الرائد الحليل . ومن حسن الحظ أن الحركة النقدية لم تكن موازية فحسب ، وإنما كانت قائدة للاتجاه الإحيائي في الشعر ، وكان الشيخ حسين المرصفي هو صيحة البدء في هذه الحركة بكتابه الرائد : ( الوسيلة الأدبية ) الذي خصص جانباً كبيراً منه للمقارنات والموازنات بين البارودي وغيره من شعراء العصور الإسلامية الأولى ، واستعان في ذلك بآراء النقاد العرب القدامى ، من أمثال : الجاحظ وأبي هلال العسكري والرماني والخرجاني والآمدي وابن سنان وابن الأثير وغيرهم . فأحيا بذلك الأصول النقدية العربية القديمة ، وشارك في توجيه الشعراء الإحيائيين إلى نماذج الشعر العربي القديم في عصور سطوعه واثلاقه .

وقد نثر المرصفي في تضاعيف كتابه بعضاً من القضايا النقدية الهامة ، من ذلك : ( أنه ينبه إلى أن « لكل لسان أحكام في البلاغة تخصه » وهو تنبيه يقرب - وهو القول القديم - مما يذهب إليه النقاد المعاصرون من أن مستويات التعبير في الفن الأدبي وجمالياته في لغة من اللغات تختلف عنها في لغة أخرى ) ومن ذلك أيضاً أنه : ( ينبه إلى أن امتلاك قواعد الفن لا يصنع بذاته فناً ، فيرى أن معرفة « قوانين البلاغة » لا تجدى وحدها في وجود الشاعر المنفوق والناثر المحجود ، لأن هذه القوانين كالقوانين الإعرابية التي لا تجدى وحدها في وجود الكاتب ، إنما الحدوى لديه في معايشرة النماذج الفنية القديمة ، والاحتذاء بها ) ومن ذلك كذلك ( أنه يكاد يلح صدور قواعد الفن وتقاليدته عن سياق حياة الجماعة وتاريخ أذواقها ،

فيقول بأن محور الشعر الستة عشر إنما هي « موازين طبيعية » صادرة عن حقائق الشعر العربي وتاريخه (١) .

إلا أن المرصفي نهج في سائر كتابه بعد على طريقة القدماء في النقد ، فأكد مثلاً على أن البيت الشعري في القصيدة وحدة شعرية مستقلة بذاتها ، حيث يقول في مستهل حديثه عن الشعر : ( إنه كلام مفصل قطعاً متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة ، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً ، ويسمى الحرف الأخير الذي تنشق فيه رويماً وقافية ، وينفرد كل بيت بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده ، وإذا أفرد كان تاماً في بابه ، في مدح أو تشبيب أو رثاء ، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً ما آخر كذلك ، ويستطرد للخروج من فن إلى فن ، ومن مقصود إلى مقصود ، بأن يوطيء المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثاني ، 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 في الرثاء إلى التأثر وأمثال ذلك ) (٢) :

ومهما يكن من شيء 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 هي :

النظر إلى النقد كفن قائم بذاته بعيداً عن الخوض في مسائل البلاغة الاصطلاحية أو النحو القاعدي أو غيرهما من العلوم المماثلة .

(١) انظر النقد الأدبي للدكتور عبد المنعم تليمة - بلاشتراك - 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 .

الذالرجوع - في العملية النقدية - إلى مقاييس النقد العربي القديم ، ومحاولة تطبيقها على الأدب الحديث .

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

التنبه إلى عديد من القضايا النقدية ، كالوحدة العضوية ، والنقد الجمالي والنفسي والتاريخي والاجتماعي ، وقضية الانتحال ، وقضية الصدق الفني (١) .

ويمكن أن نضم إلى حركة الإحياء حركة تالية ترددت في نظرها النقدي بين المؤروث النقدي القديم والمحبوب الحضاري الحديث . وإن مال ميزانها النقدي نحو التجديد والحداثة . وقد تمثلت هذه الحركة الرافدة في جهود رجيل من النقاد الذين وجدوا في الساحة النقدية منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين من أمثال : محمد المويلحي ، ويعقوب صروف ، وقسطنكي الحمصي ، وإبراهيم اليازجي . وإبراهيم المويلحي . ومصطفى لطفى المنفلوطي . وجرجي زيدان ، ومصطفى صادق الرافعي ، على خلاف أولئك جميعا في مدى الاستجابة لروح العصر أو مدى الاستجابة لروح التراث . وفي التوجه بالعمل النقدي إلى قوانين الصياغة العلمية أو قوانين الصياغة البيانية .

وقد نخلص من دراسة الاتجاه إلى بعض الخصائص الذاتية الفارقة التي يمكن إجمالها فيما يلي :

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

(١) انظر : تطور النقد العربي الحديث في مصر - للدكتور عبد العزيز الدسوقي - ص ٨٢ ، ٨٣ .

نشدان مقاييس عملية وموضوعية مستهامة من قراءاتهم في الآداب الغربية .

إطلاعهم النقدي على الأنواع الأدبية الأخرى : كالقصة والرواية والمسرح بعد انحصار النقد السالف في النوع الشعري وحده .

خوضهم في قضايا : الصدق الفني ، والخيال والوهم ، والنقد النظري والنقد التطبيقي ، ومحاولة تحديد المصطلحات .

واختص البيانون منهم بالاتجاه نحو : نثنية الأسلوب من العجمة والبطانة وفساد التركيب ونحو التأكيد على سلامة السياق اللغوي ، ونحو الدعوة إلى احتذاء النماذج الممتازة في الموروث الشعري العربي القديم (١) .

وقد ظهرت جهود هؤلاء جهود أخرى عملت في مجال ( العث اللغوي ) منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، واتخذت هذه الجهود وجهات متعددة : فبينما عكف أمثال البستاني والشمرون والشدياق على وضع معاجم حديثة تستدرك على المعاجم القديمة وتحاول تعصير المفهوم المعجمي .. عكف أمثال عبد الله فكري على الإحياء اللغوي من خلال احتذاء النمط التعبيري العربي القديم . . كما عكف أمثال الشيخ محمد عبده على التجديد اللغوي في مستويين وفي آن معا : مستوى الممارسة الإبداعية من خلال ابتداع أساليب محدثة تشير إلى الاتجاه الصحيح في الإبداع الأدبي . . ومستوى التوجه إلى التراث بالدراسة المعاصرة والفهم المعاصر فتقدم قراءة جديدة لعالم عبد القاهر الجرجاني في كتابيه الجليلين : ( دلائل الإعجاز ) و ( أسرار البلاغة ) . كما دفع بتلاميذه وحوارائه إلى العمل في الاتجاهين معا : اتجاه الإبداع المعاصر ، واتجاه قراءة التراث قراءة جديدة .

(١) انظر : تطور النقد العربي الحديث في مصر - للدكتور عبد العزيز الدسوقي -

وانتقل النقد العربي الحديث من مرحلة الإحياء الخالصة ، ثم مرحلة التردد بين الإحياء والتجديد إلى مرحلة التجديد الكاملة ، على أيدي طائفة من المفكرين الذين نهلوا من الثقافة العربية كما يمثلها هذا الموروث الحضارى العربى العظيم فى شتى منازع الفكر والوجدان ، ثم امتدت نهمهم العقلى إلى ما وراء الموروث الحضارى العربى من موروث حضارى « إنسانى » يمثل أبعاد الحركة العقلية العالمية ، فأكبوا عليه ، تبصرا بمحافظته ، وفهماً لأسراره ، واستظهراً لكل قيمه الجمالية والتكنيكية والغائية فتكوّنت لديهم أساسيات نقدية معينة ، واجهوا بها حركة الإبداع العربية الحديثة فى الشعر والقصة 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 الراقع العربى مجموعة من الأساسيات النقدية التى يتعامل بها مع واقع الإبداع فى هذه المرحلة ، تقييماً لخصائصه ، وتحليلاً لتقنياته ، وتأصيلاً لأنواعه .

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

ولكن لا بد هنا من استدراك أولى ، هو أن هؤلاء المفكرين من أمثال العقاد وطه حسين وسلامة موسى وغيرهم . لم يحددوا أنفسهم في اتجاهات جامدة لا يخرجون عليها على الإطلاق . وإنما عملوا على محاور مختلفة ، فقد كتب طه حسين كتابه المهاجم في ( الأدب الجاهلي ) من منظور علمي موضوعي ، وكتب العقاد كتابه ( شعراء مصر وبيئاتهم في الجليل الماضي ) من منظور اجتماعي . . . وكتب سلامة موسى كتابه ( البلاغة العصرية ) من منظور حضاري . . . إلا أن ذلك كله لا يلغى في النهاية حقيقة أن هؤلاء الرواد وأمثالهم عكفوا في سواد إبداعهم النقدي على تأصيل اتجاهات غلبت على نتاجهم الفكري ، هي الاتجاهات التي حددناها منذ قليل .

وإذا كان لا بد من رصد بعض ملامح هذه المرحلة العامة ، فيمكن أن نركز منها ( في الشعر ) على ما يلي :

أن يكون الشعر قيمة إنسانية وليس مجرد قيمة لسانية .

أن العمل الشعري بنية حية وليس قطعاً متناثرة . ومن هنا يجب أن تتوافر فيه الوحدة العضوية التي يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة .

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

أن يكون الشعر زاخراً بالفكر الفلسفي إلى جوار كونه زاخراً بالحس الشعري ، حتى تتعادل فيه كفة التفكير وكفة الوجدان (١) .

أن تركز العملية النقدية على الأساس الموضوعي القائم على تفرس ملامح النص ، والأساس التاريخي القائم على محاولة استكشاف وضع النص على خريطة الواقع الإبداعي .

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

(١) انظر : ظواهر التردد الفني في الشعر المعاصر - للمؤلف - 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 ودلالات (١) .

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

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

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

أن يستلهم العمل الأدبى فى البيئة لأن يعكسها ، وأن تقف 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 فتمور 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 والموبلى ،  
 و صروف ، والحمصى واليازجى ، والمنقلوطى ، والرافعى وغيرهم . . . ثم  
 مرحلة ( التجديد ) النقدى التى مثلها : طه حسين ، والعقاد ، وشكرى ،  
 والمازنى ، والخلوى ، وعبد الرازق ، وسلامة موسى وغيرهم . . . مرحلة  
 ( التأصيل ) النقدى إذا جاز أن يقال .

ولسنا نغنى هنا بالتأصيل مجرد وضع الأصول للأنواع الأدبية المختلفة  
 على مستوى نظرى ، فأغلب هذه الأصول توفر عليها ولحظها نقاد المرحلتين  
 السابقتين أو فنقل أصحاب مدرسة التجديد على وجه محدد . . . وإنما نغنى  
 هنا بالتأصيل استقرار الأصول النظرية النقدية على صعيد الحياة الفنية  
 والفكرية العربية من جهة ، وتشقق هذه الأصول إلى مدارس نقدية حدد  
 على ضوءها 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 المنبشر  
 بقيم فنية جديدة ، وإنما اكتفى بمتابعة وتأييد مغامرات الحركة الإبداعية  
 الجسور التى أفرزت فى الشعر حركة ( الشعر الحر ) . وفى النثر عديداً  
 من التقنيات التعبيرية والبناية 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 ،

لم تكن القصيدة العربية تعرفها ، وربما كانت على النقيض ، تسير في غير اتجاهاتها ، إلا أن جهودهما النقدية الرائدة استطاعت أن توصل لقيم : كالوحدة العضوية ، والاستيطان الذاتي ، وشعر الفكر والوجدان . . . كما بشر الأخير بقيم نقدية خاض من أجلها معارك كادت أن تقتلعه من وجوده وبخاصة في مجال الدراسات الأدبية : كالشك المنهجي ، وخلع الدراسات عن أي موضوع تنصدي بالدراسة له ، والنظر في محاكمة الأعمال الفنية إلى أضلاع المعادلة الإبداعية من فنان وبيئة وعصر وتكوين ثقافي . . . وما هكذا فعل نقاد المرحلة الأخيرة التي ارتضينا لها مصطلح (التأصيل) دلالة وامزة إليها أودالة عليها ، فقد اكتفوا بالوقوف إلى جوار الحركة الإبداعية في مغامراتها الجسورة على أصعدة الشعر والقصة والمرح جميعاً .

ربما تكون وضعية الرواد - كمبدعين - هي التي خلقت منهم نقاداً طليعين بشروا بقيم نقدية لم تكن موجودة في الساحة النقدية قبل حلولهم الفني والفكري ، بينما اكتفى نقاد المرحلة الأخيرة - مرحلة التأصيل - برصد مجموع القيم النقدية التي ينجلي عنها غبار المعارك الفنية التي خاضها الإبداع المعاصر مع قوى المحافظة والتقليد ، وأيضاً مع قوى التغيير والتجديد . . . إلا أن ذلك لا ينفي في النهاية متولة أنهم لم يبشروا بقيم نقدية في حجم حضورهم التاريخي والثقافي والحضاري ، وإن كانوا قد نهضوا بعبء ماسميناه (التأصيل) وهو في النظر النقدي عمل جليل جليل .

ز و أبرز ملامح التأصيل ، كما أصلفنا ، اتجاه هؤلاء النقاد إلى تحديد المدارس الفنية على أساس نقدي ، تحديداً نهائياً ، اشك في وضع أصوله رواد مرحلة (التجديد) ، وألح عليه نقاد مرحلة التأصيل ، حتى صار مسلمة من مسلمات حياتنا النقدية ، وصارت ( م ٢٢ - من اللغة والأدب )

لكل مدرسة فنية ملامحها الفارقة التي تضعها على موقعها الحقيقي من خريطة الواقع الإبداعي المعاصر بلا نشوز أو اعتساف .

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

وفي المسرح هناك مدارس : الذهنيين والحركيين والظليعيين .

وفي القصة هناك مدارس : الرومانسيين والواقعيين والميتافيزيقيين واللامنتمين :

وفي الدرامات الأدبية هناك : التاريخيين والاجتماعيين والفنيين والفسانيين والشموليين .

وهكذا أخذت حركة الإبداع المعاصر - من منظور هؤلاء التأميليين - تستقر في اتجاهات ومدارس ما كان يعرفها الأدب العربي قبل هذا القرن العشرين على الأقل من المنحى النقدي الذي يفصل اتجاهها 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 حقي ، ولويس عوض ، وعبد القادر القبط ، ومحمد النورسي ، وعز الدين اسماعيل وإحسان عباس ، ومحمود العالم ، ومصطفى السحرتي ، وشوقي ضيف ، وغيرهم . . . وقد ساعدهم على النهوض بهذا العبء الجسيم أرتال من مؤرخي الأدب ، وأرتال من دارسي الأدب كذلك ، فاستقر نهائياً على صعيد الواقع الأدبي للمعاصر مفهوم المدارس الفنية . وطمح الجيل التالي إلى مزيد من التحديد العلمي ، فاختلف أحياناً حول حرفية التسميات التي أطلقت

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

...

obeikandi.com

عن الأسس الفنية لنقد الشعر

obeikandi.com

## الشكل والمضمون

( ١ )

إذا كان أرسطو - في النقد اليوناني القديم - قد أضفى على الشكل بعض الاهتمام الذي يمكن أن يكون قد أوحى بتفضيله له على المضمون، فإنه في الواقع لم يعمد إلى الفصل بين الشكل والمضمون على الإطلاق . بل إنه أوماً إلى الصلة بينهما ، وإلى التلازم الدقيق الذي يربطهما ، وإلى وحدة العمل الأدبي من خلالهما .

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

( ٢ )

وقد تحدث الجاحظ عن قضية الشكل والمضمون ، أو قضية ( اللفظ والمعنى ) في مواطن متفرقة من كتبه ، وانتصر للفظ انتصاراً واضحاً في مثل قوله : ( المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والتمروى والبدوى ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخبير اللفظ ، وسهولة الخرج ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ) . . كما نقل الجاحظ عن من قال قوله ( . . المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً ، وأعاره البليغ نخرجاً سهلاً ، ومنحه المتكلم قولاً متعشقا ، صار في قلبك أحلى ، ولصدرك أملا ، والمعاني إذا كسبت الألفاظ الكريمة ، وألبست الأوصاف الرفيعة تحولات عن مقادير صورها ، وأربت

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

أما ابن قتيبة فقد ذهب في مقدمة كتابه ( الشعر والشعراء ) إلى أن البلاغة قد تكون في اللفظ ، وقد تكون في المعنى ، وقد تكون فيهما معاً وقد تخلو منهما جميعاً . ومهما يكن من قيمة هذا التقسيم فإن النظرة التجزئية إلى العمل الإبداعي كانت هي ما تزال أنظرة السائدة على طبيعة النقد العربي في هذه المرحلة ، بدليل أن ابن قتيبة هنا يعطى إمكان أن تكون البلاغة في اللفظ وحده ، أو في 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 مطنقة وأن نعتبر الكلمات وعاء أجوف غير مفهوم :

وقد نوع على رأى ابن قتيبة قدامة بن جعفر ، حيث تحدث في كتابه (نقد الشعر) عن جودة اللفظ ورداءته ، وعن جودة المعنى ورداءته ، وعن اختلافهما 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 عزز الشكل عن المضمون والحديث عنهما كعالمين مستقل أحدهما عن الآخر كلال الاستقلال ، أو حتى بعض الاستقلال .

وكذلك فعل أبو هلال، العسكري في كتابه (الصناعين) : فقد أعطى اللفظ والمعنى اهتماماً كبيراً ، حيث خصص للمعنى باباً وضح فيه متى يكون

حسناً مستقيماً يقبله النقاد ، ومتى لا يكون ذلك . وخصص للفظ باباً آخر نقل فيه عن الجاحظ بعض كلامه ، مبيناً قيمته وما يحمله على النص من جمال وبلاغة . . وبذلك وضع أبو هلال نفسه على طريق الامتداد لهؤلاء الذين سبقوه في 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 نستطيع أن نعبّر بلفظ لا يسكنه معناه ، أو نتراسل بمعنى لا يحمله لفظه ، وما هكذا يمكن أن تكون الوضعية الصوابية في 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 ، في كتابه ( العمدة ) حيث يقول في 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 في الفكر النقدي العربي القديم ، فكما أن الكائن الحى لا يسمى كائناً حياً إلا بتدماج جانبي المادة والروح فيه ، فإذا انفصل أحدهما عن الآخر أصبح هذا الكائن الحى إما جيفة متخثرة أو تجر يداً غير متعين ، فكذلك الكائن اللغوى لا يمكن أن يسمى كائناً لغوياً إلا إذا تدمج فيه جانبا اللفظ والمعنى أو جانبا الشكل والمضمون . فليس هناك شكل مفرغ من المعنى ، ولا معنى مجرد عن الشكل ، كما لحظ ذلك ابن رشيق ، وراى به اتجاهأ جديداً في حركة الفكر النقدي القديم .

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

إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني، فرفض أن ينظر إلى بلاغة العمل الفني من خلال اللفظ وحده أو من خلال المعنى وحده، وركز على فهم بلاغة النص من نوعية (العلاقات) التي يمكن أن تقوم بين الألفاظ في العبارات وبين المعاني، وسمى ذلك (النظم) وقال: (ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض) وشرح ذلك فقال: (ليس الغرض بنظم الكلم أن توالي ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها، وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل، وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وأنه نظير الصياغة والتمحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير . . . ولو كان القصد بالنظم إلى اللفظ. نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها، لكان ينبغي أن لا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه، لأنهما يحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساساً واحداً، ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئاً يجهله الآخر) (١). . . وكان هذا الفعل النقدي العظيم من جانب عبد القاهر بمثابة دخول حقيقته إلى عالم التنظير على أساس صوابي، لا يفصل فيه بين اللفظ والمعنى، ولا تمحرق فيه الجسور بين الشكل والمضمون، ولكن تقوم العلاقة بين شطري المعادلة الفنية على أساس من الحدل الوجودي الذي يتحقق فيه وجود النقيض في وجود النقيض، إذا افترضنا أساساً أن هناك إمكاناً لافتراض النقيض. بمعنى أن وجود اللفظ يتحقق في وجود المعنى، ووجود المعنى يتحقق في وجود اللفظ، أي أن الشكل كوجود فني متوقف في تحققه على تحقق الوجود الفني للمضمون، كما أن المضمون كوجود فني متوقف في تحققه على تحقق الوجود الفني للشكل. وهكذا يتوافد الحدل على ضفتي الشكل والمضمون بلا انتهاء.

وبعد عبد القاهر يلبس الحسن الإبداعي في مجال الفكر وينحسر هذا

المدت الجسور لتخلفه عصور من التيبس الفكرى المقلد أو القاعد حتى عن التقليد (١) .

## ( ٣ )

وقد أعطى الفكر التقدمى 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 اتصالاً يوشك أن يكون عضويّاً بقضية ( الشكل والمضمون ) التى نحن بصدها الآن :

( كولردج ) يقيم نقده على أساسيات يمكن إحاطها فيما يلى .

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

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

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

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

(١) انظر فى النقد الأدبى - الدكتور شوق صيفت - ص ١٦١ وما بعدها .

فالوزن والموسيقى ليسا شيئين طارئين على التجربة الشعرية ، ولكنها جزء من عناصر هذه التجربة ملتحم بها ومتدامج 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 الفنى لأن هذا المضمون لا يتخلّقى إلا من خلال العمل الفنى ذاته ، وينتهى إلى القول بأن المضمون والشكل يجب أن يميّزاً 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) . فسيان 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 أكد على أن ( العاطفة أو الحالة النفسية ليست مضموناً خاصاً ، وإنما هى الكون كله منظوراً إليه من ناحية الحدس ) (٤) .

كما أكد على رفض الفصل بين الحدس والتعبير ، أو بين الصورة وترجيحها المادية فقال : ( فأتى لشيء خارج عن الداخل وغريب عنه . أن يجمع إلى هذا الداخل ويعبر عنه ؟ كيف يمكن لصوت أولون 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 والتشكير

(١) انظر : كولردج - للدكتور محمد مصطفى بدوى - ص ٩٣ وما بعدها .

(٢) المجلد فى فلسفة الفن - ترجمة الدكتور سامى الدروبي - 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 والسيان التى ارتآها علماء النفس أن تحل مسألة الاتصال هذه بين التعبير والصورة . وهذا ما اضطر بعضهم إلى افتراض أن فى المسألة سرّاً . . . فهم من رأى أن السر تزواج عجيب ، وهؤلاء من أصحاب الذوق الشعرى ، ومنهم من رأى أنه نوع من الموازاة النفسية الجميلة . . . وكان ينبغي قبل أن نلجأ إلى السر 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 نصاغ 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 التضج وأصبحت فكرة حقاً . دارت الألفاظ فى كياننا كله ، فحركت عضلات الفم ، ورنّت فى داخل الأذن ومتى كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية حقاً ، رأيتها ترنح 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 يقول - إلى لحظتين : ( لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة : يعنى الوصول إلى التعبير . ثم لحظة جمال التعبير : وعلى هذا الأساس صنفوا التعبيرات فى زمريتين : 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 : ( فاهما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء ) (١) .

وعلى هذا الأساس فإن أدوات الشاعر - مثلاً - من محور وألفاظ وقواف لبست سوى جزء من كيانه الشعري ، لأنك إذا جردته منها ، لما بقى هنالك من فكرة شعرية كما ينحيل إلى بعضهم : بل لما بقى شيء البتة ( إنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافي وهذه الأبحر ) (٢) ،

وهكذا يضع كل من كولردج وكروتشه رؤية نقدية حاسمة في 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 المتشبيء . وأنهما معاً هما هذا الوجود الجدلي الصائر المتلاحم (٣) :

والواقع أن عالم الجمال يجهل الصورة الفارغة كما أنه يجهل أيضاً المادة الخالصة ( وليس فعل التأمل عبارة عن نشاط ذاتي يخضع 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 وجداني ، 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 : قشايبا للنقد الأدبى المعاصر - دكتور محمد زكى المشجاري - ص ٢٤٩

وما يبدوا .

(٤) انظر مشكلة الفن - دكتور زكريا ابراهيم - ص ٢٥ .

## ( التجربة الشعرية )

( ١ )

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

( ٢ )

والتجربة تعني في النهاية معايشة كاملة لإحساس معين ، من بدء ملاحظته إلى تخلقه فنياً ، إلى تشكله النهائي عالماً له وهجه واقتداره على الحلول فيها بشكل معين يدفعنا دفعا إلى خلقه في إطار فني ، كما خلقتنا هو على مستوى عاطفي وفكري . . . وبدلتهى أن معايشتنا لإحساس معين لا تعد ( تجربة شعرية ) إلا إذا تحققت بالفعل في عمل شعري يحمل بوحها ومخاضها جميعاً ، فإذا استطاع العمل الشعري أن يقتنص إيقاع هذه

(١) هاملتون - الشعر والتأمل - ص ٨٨ .

التجربة في تناغم واتساق فقد أعطى تجربة شعرية ناجحة ، أما إذا أفلت الحيط من يده ، وتخطى في رحلة التعبير من بدء إلى ختام ، ومن ختام إلى بدء ، ومن توهج إلى انطفاء ، ومن انطفاء إلى توهج ، دون وعى بنأى بما يفعل . فقد أحبط تماما في إعطائنا تجربة شعرية حقيقية .

قد يقصد الشاعر إلى عبثية الترتيب المنطقي ، أو إلى إحداث نوع من الفوضى الذهنية والعاطفية في القصيدة ، ليشير إحساسا معنا ، أو يهاق حالة معادلة تشي بتشوش الأشياء وهنا تكون تجربته الشعرية تجربة ناجحة . أما إذا حدثت الفوضى وعبثُ الترتيب على الرغم من إرادته الفنية . أو تحت ضغط قصور معين من وعيه البنائي ، فإن التجربة الشعرية تصبح تجربة جهيضة ، وتصبح القصيدة خالية من حس التجربة بلا حدود .

( ٣ )

وليس معنى التناغم في معايشة التجربة أن يجبس الشاعر نفسه في ( موضوع ) معين لا يتعداه ، من خلال القصيدة ، إلى ما سواه ، كما يحاول بعض الباحثين أن يفهم من مصطلح التجربة . . ( فالموضوع ) أساساً لم يعد هماً من هموم القصيدة الحديثة ، وربما أعطى تراحم الأضداد في مضمون القصيدة شعراً أروع بكثير مما يعطيه الخاطر الواحد المستقصى ، المهم هو أن يظل الشاعر قادراً - من خلال وعيه البنائي - على حبسنا بين قوسين من عالم القصيدة فلا نقلت منه لا إلى الملل ، ولا إلى المراقبة من خارج القوسين ، ولا إلى الصحو الكامل الذي بنفينا خارج الحالة الشعرية . .

إن الفرق الحقيقي بين شعر ( التجربة ) وشعر ( الذاكرة ) : أن شعر التجربة غائص في قرارة الأشياء بينما يكتفي شعر الذاكرة بالطواف من حولها . . وأن شعر التجربة ( يكتشف ) في كل مرحلة أصقاعاً جديدة بينما ( يتذكر ) شعر الذاكرة معالم اكتشفها له سابقوه . . وأن شعر التجربة

(مخلق) عالماً لم يكن مخلوقاً بينما يكتفى شعر الذاكرة ( بوصف ) عالم مخلوق بالفعل، وأن شعر التجربة يسير في استقصاء الخاطر سيراً ( عميقاً ) بينما يكتفى شعر الذاكرة في استقصائه للخاطر بالسير على مستوى ( أفقى ) ، وأن شعر التجربة يحاول الوصول من خلال الجزء إلى الكل بينما يكتفى شعر الذاكرة بالتركيز على هوامش الأجزاء .. وأن شعر التجربة يمثل مغامرة في الكون بالفن ، وفي الكون والفن ، وفي الكون الفن ، بينما يكتفى شعر الذاكرة بإبلاغ المکرور الذى يحتل قامات من سبقوه ، ويكسب على آثار أقدامهم تأملاً وتقليداً .. وأن شعر التجربة يعطينا وجه شاعره المنفرد الواضح بينما يكتفى شعر الذاكرة بارتداء كل أفتحة الآخرين .

ويذهب 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 وقشرتها ، فالمعاناة الحقيقية الخالقة فى الفن هى المدخل إلى الفن الحقيقية الخالق . ولكن من الضروري أن نلاحظ أن الشاعر لا يعانى هنا - بالضرورة - معاناة مباشرة ، فالشاعر ليس إلهاً يعانى كل مفردات الظاهرة الكونية على نحو مباشر ، ولكنه قد يعانىها بالمعاشة العاطفية ودعمومة التفكير فى إنتاجها كما هى ، أو كما هى عند الأغيار ، وهو حين يستدعى فكره وذاكرته وخياله وعاطفته ليعيش التجربة الغيرية فلأنما يوهل نفسه بالضرورة لمعاناة (الصدق الفنى) فإذا استطاع أن يحتفظ للتجربة الغيرية فى إبداءه بوهجها اللاهب ، وبكارتها الناضرة ، فقد استطاع أن يمارس فعلاً فنياً على مستوى إيجابى .. وإذا كان الشعر يتولد من (الرغبة الجائعة) لا من الرغبة المشبعة التى لا يتولد عنها شئ ما - كما يقولون( ) - فإن عطش الشاعر إلى ممارسة الفعل الكلى ، فى نفس الوقت الذى هو فيه

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث - للدكتور محمد غنيمى خلال ص ٣٩٣ .

محاصر بمحدوديته البشرية ، يمكن أن يشعل فيه هذا العطش الأسطوري الكوني بلا ملال .

إلا أننا هنا مضطرون إلى التنبيه على أن ( الصدق الفني ) ليس هو الصدق التاريخي الذي يطالب بالمطابقة بين الواقع الشعري والواقع التاريخي . وليس هو الصدق الأخلاقي الذي يطالب بهذه المطابقة من منظور الالتزام بالوجهة الأخلاقية المفارقة للكذب الأخلاقي . ولكنه الصدق الفني الذي يطالب بما وراء المطابقة أو المفارقة ، من الالتحام العاطفي والفكري والخيالي بموضوع التجربة ومفرداتها جميعا . وتجسيد هذا الالتحام في واقع شعري يتجاوز حتى موضوع التجربة ومفرداتها : إلى خلق عالم آخر معادل ، فيما هو مستقل ، لعالم التجربة الحقيقي ، من خلال أصالة ذاتية تمنح الشاعر جواز مروره الدائم إلى ذاته وليس إلى محفوظه عن الغابرين .

#### ( ٤ )

وليست عظمة التجارب في عظمة موضوعها الجليل أو الجميل ، ولكن التجربة قد تنحني على الموضوع العادي أو حتى الرديء وما تزال تنفذ في 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 الحقيقي القادر على تفجير الخلود في حصي الوادي ، وبائعة الخبز ، وواجهة الحانات . إن الشاعر الرديء لا يستطيع أن يعطي تجربة شعرية ممتازة حتى ولو كان موضوعه الكون بأسره ، ولكن الشاعر الممتاز يستطيع أن يعطي تجارب شعرية ممتازة حتى ولو كان موضوعه تذكرة ترام ، أو حشرة من هوام الطريق . كل ما هناك هو أن يكون الشاعر على قدر

عن الوعي البنائي يتيح له أن يعكس تجاربه في أشكال شعرية تقسم بالمهارة الفائقة ، والتنظيم السليم ، فليست عظمة الموضوع ، حتى ولاحدة التجربة ، هي التي تهب التجربة قيمتها الحقيقية ( وإنما الذي يضيف قيمة على التجربة هو تنظيم الدوافع فيها تنظيما تدرج عنه للحرية والحياة الغنية ) (١) . وأذن فسر قدرة الشاعر غير العادية كما يقول رتشاردز ( هو إلى حد ما في أن هذه التجارب أثناء معاناته لما تنسم بقدر من النظام أكثر من العادى . ويرجع ذلك إلى كون الشاعر يتميز بقسط غير عادى من اليقظة ، فتنشأ في ذهنه علاقات لا تظهر في ذهن الرجل العادى الذى يتصف بالحمود ، 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 متأسك ، وهى موضوع محير للاستبطان فهى عسوية فردية ولا يمكن تقسيمها ، كما أنها تتعدل أثناء نموها . فكيف إذن يستطيع الناقد أن يحللها تحليللا مفيدا ؟ ما الذى يصنعه حينما يتحدث عن هذا العنصر من القصيدة أو ذاك ، عن الشكل أو المضمون ، الصوت أو الصور ، الفكر أو الانفعال ، كما لو كان فى الإمكان تقسيم القصيدة إلى هذه الأجزاء ؟ . يجب علينا

(١) رتشاردز - مبادئ النقد الأدبى - ص ١٨٦ - ١٨٧ .

(٢) نفس المرجع - ص ٢٤٣ .

في المقام الأول أن نوضح هذه النقطة . وهي أنه ما من ناقد يستطيع أن يفسر القصيدة تفسيراً كاملاً ، لأنه ما من ناقد يستطيع أن يفسر تجربته تفسيراً كاملاً حتى لنفسه ، فقد يجد عدة أسباب لإعجابه ، ولكن مجموع هذه الأسباب مهما كانت صحتها ، « وقد يكون الناقد مخدوعاً فيها بلاشك » لا يوازي تجربته كلية ، تلك التجربة الفريدة المنسقة تنسيقاً كاملاً ، وفضلاً عن ذلك فإن تجربة القصيدة يكتمل نموها في نهاية عملية حيوية وتأخذ الصورة التي هي عليها بسبب هذه العملية ، وقد يقرب الناقد من الفهم الكامل لنفسه إن حاول أن يحلل لا إعجابه النهائي فحسب ، وإنما إن حاول أيضاً أن يتذكر كيفية نمو إعجابه ، غير أن الخطوات التي مرتبها أثناء تطور إعجابه ، والأسباب التي يظهر أنها دعته إلى هذا الإعجاب ، هي حلقات منفصلة ، ومهما كانت جودة السلسلة فإنها لا تعادل العملية الحيوية التي كانت متصلة . . . وهكذا فالأسباب التي هي مجردات لا يمكنها تفسير التجربة المحسوسة تفسيراً كاملاً ، وإن كان بتقديرها أن تلقى ضوءاً عليها ، إن واجب الناقد أن يحلل ولكن متى ضاعت كلية التجربة وتفككت عراها عن طريق التحليل ، أصبح من المستحيل إعادة تركيبها بنفس الصورة التي كانت عليها من قبل (١) .

ولعل مما يسهل على الناقد تتبع مراحل النمو في التجربة الشعرية احتفاظه بالانطباع الأول الذي يتلقاه عن هذه التجربة ، ثم مقاومته بين مرحلتها النهائية ومرحلتها السابقة ، ليس بمعنى أنه يكتشف في المراحل النهائية عناصر جديدة أضيفت إلى المراحل الأولى ، ولكن بمعنى أنه يلاحظ أن تيار الإبداع وإيقاع الخلق قد تغير كله ، بحيث يولّف في كل مرحلة كلاماً متكاملًا وليس مرحلة ، وعلى هذا الأساس فإن التجربة النهائية التي قد تعدى أي تجربة سابقة لها ( ليست كلاماً أكبر نصل إليه عن طريق الجمع بين أكثر من كل أصغر يحتويه هذا الكل الأكبر ، كما لو كانت المسألة مكانية

حرفة، ولكنها كل 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 أفي بناء خصائص  
 كلية تنتم بها التجربة على نحو من العموم والشمول، فإن ( كل عنصر من  
 عناصر تجربتنا القصيدة من القصائد ملون بلون جميع العناصر الأخرى،  
 فلولا معنى الأبيات وإبتاعها وتأثيراتها الحسية واللامسية وما إليها لما كان  
 لهذه الأبيات صوتها الذي يميزها. كذلك لولا صوتها وإبتاعها وغير ذلك  
 من الصفات الأخرى لما كان لها معناها الذي نجده فيها) (٢).

وإذن، فلكى يصل الناقد إلى فهم وتقييم التجربة الشعرية، فإن عليه  
 أن يتلبس حالة الشاعر لحظة الخلق، وأن يسلم نفسه بالإقتدار المميز الذي  
 يفصل بين نوعية من التجارب ونوعية أخرى، وأن يمتلك إمكان الحكم  
 السليم على التقييم الفنية التي تمنحني عليها التجربة (٣).

(١) المرجع السابق - ص ٦٨ .

(٢) نفس المرجع - ٥٣ - ٥٤ .

(٣) انظر : مبادئ النقد الأدبي - رتشاردز - ص ١٦٦ .

obeikandi.com

## ( الوحدة العنصرية )

( ١ )

نمثل ( الوحدة العنصرية ) للقصيدة في وحدة المشاعر التي تستقطبها ، وفي كيفية ترتيب الصور والأفكار ترتيباً متنامياً تتخاضق من خلاله القصيدة تخلقاً عضوياً طبيعياً ، يفضى فيه كل جزء إلى وظيفة إفضاء متسلسلا ، بحيث نصل في النهاية إلى بنية حية للقصيدة تشابه تماماً بنية الكائن الحي . في تساوقها وانسجامها وتشكيلها الطبيعي ، فلا يتلكأ الشاعر بعد فراقه من استقصاء خاطر والإفضاء إلى رصد خاطر آخر في متاهات العودة إلى خاطر الأول هكذا في اضطراب فكري غير متسق المسار . إن ترتيب الأفكار والإحساسات على أساس من منطقيتها أو سببيتها هو الذي يعطى العمل الشعري - الغنائي والقصصي - مبرر وجوده المتلاحم على نحو عضوي .

وإذا صحّ فإن الوحدة العنصرية قد تقوم على أساس من الوحدة الموضوعية ، إلا أنها تتجاوز وحدة الموضوع إلى وحدة البناء العضوي الذي لا يستقل فيه بيت عما سبقه وما لحقه ، ومع ذلك فينبغي أن نفهم ( الموضوع ) فهماً شعرياً بعيداً عن جفاف الفهم الثري المحدد للموضوع لأنها - أي الوحدة الموضوعية - ترشح إحساسات من جنس واحد ، وتثير أفكاراً من نوعية واحدة وتحدث آثارها في المتلقي على نحو متقارب ، مما يوهل بالفعل ، في ظلال هذه الأبعاد الثلاثة ، لميلاد الوحدة العنصرية التي تصبح نتاجاً طبيعياً لوحدة الإحساس ووحدة التعبير ووحدة الأثر . أي وحدة الربط الموضوعي والنفسية بين موجات القصيدة في مداه وانسيابها جميعاً .

(٢)

والوحدة العضوية في الشعر المسرحي وفي الملاحم أرسخ منها في الشعر الغنائي ، ومقاييسها أوضح ، لأن الترتيب والأحداث وتعاقب المناظر أو الأجزاء يجري في المسرح والملاحم على نظام ينهار العمل إذا اختل ، أما وحدة القصيدة الغنائية فمرجعها إلى ترتيب أجزاء الفكرة ، وتامى الصور ، ودلالة كل أولئك على طبيعة المد الشعوري في نظام منطقي عند غير الرمزيين ، وعلى نظام نفسي إيحائي عند الرمزيين .

(٣)

وفي التمدد العربي القديم ، فطن بعض النقاد إلى قيم قريبة من الوحدة العضوية ، ولكن فهمهم لهذه الوحدة كان أقرب إلى الحرص على وصل الصور ، أو (التحام الأجزاء) في عمود الشعر ، أما وحدة التجربة التي توثق هرا الأجزاء حتى تصبح كلا واحداً فهذا ما لم يفتنوا إليه إلا قليلاً ، بدليل أن ابن طاطبا - مثلاً - يرى أن قصري الشاعر في وصل الأجزاء أن يصل كلامه - على تصرفه في فونه - صلة لطيفة ( فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى . ومن الشكوى إلى الاستهجة ، ومن وصف الديار و لآثر إلى وصف القيد والنوق . . . بالطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله ، بل يكون مصلاً به وتمتزاً معه ) (١) . . أي أن التجربة الشعرية الواحدة هنا مفقودة أو تكاد ، وكل ما يسعى إليه الشاعر هو وصل هذا الشئ المتجاور من الإحساسات المتغايرة التي أوحى بها شرد النداعى وليست حس البناء . . واكن هذا لم يمنع أن يشير بعضهم إلى قضية الرحدد العضوية إشارات ذكية .

فالختمى يصع أساس النظر الحقيقي إلى الوحدة العضوية على مثل هذا النحو المديح ( بقصيدة مثله مثل خلق الإنسان في انصاف بعض أعضائه

ببعض ، فتمى انمصل واحد عن الآخر وبابنه في صحة التركيب ، غادر  
بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفى معالم جمانه ( ١ ) .

وابن قتيبة يؤكّد على ضرورة ارتباط أبيات القصيدة وانضوائها  
في وحدة فنية ، وعلى نوع من العلاقة المعنوية بين الأبيات في داخل  
الجزء الواحد من القصيدة ، بحيث ينتفى التكلف الذي ( ترى البيت فيه  
مقروناً بغير جاره ، ومضموماً إلى غير لفته ) ( ٢ ) . . ( والمثالث قل  
عمر بن بخأ 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 الجحاف إذا شئت ، فقال رؤبة :  
وكيف ذلك ؟ قال رأيت ابنك عقبه ينشد شعرا له أعجبنى ، قال رؤبة :  
نعم ، ولكن ليس لشعره قران . يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه ) ( ٤ ) . .  
ويوشك ابن قتيبة أن يؤسس بعض نظراته النقدية على قيمة ( التجربة )  
في القصيدة ، مشيراً إلى أن اختلال هذا الأساس يترك العمل الشعري  
مخوّفاً ومتراحي البناء ، فيقول : ( والمتكلف من الشعر وإن كان جيداً  
محكماً فليس به خفاء على ذوى العلم ، لتبين فيه منازل بصاحبه من طول  
التفكير ، وشدة العناء ، ورشح الجبين وكثرة الضرورات ، وحذف ما  
بالمعاني حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه ) ( ٥ ) .

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

( ١ ) الأعمدة - لابن رشيقي - ج ٢ - ص ١١٧

( ٢ ) الشعر والشعراء - ج ١ - ص ٩٦ .

( ٣ ) نفس المرجع والصفحة .

( ٤ ) نفس المرجع والصفحة .

( ٥ ) نفس المرجع - ص ٩٤ .

نصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمتة السائرة المرسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة ، في اشتباه أولها بآخرها ، اسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة الفاظ ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني<sup>١</sup> خروجاً لطيفاً . . . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً . . . لاتناقض في معانيها ، ولاوهي في مبانيها ، ولا تكلف في نسجها) (١) . . . ومثل قوله كذلك : (وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاوره أو قبحه فيلائم بينها ، لتتنظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتداء وصفه وبين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه ، كما أنه يجترز من ذلك في 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 في موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه) (٢) .

وعبد القاهر الجرجاني يقول : (واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت ، أن تتحد أجزاء الكلام ، ويدخل بعضها في بعض ، ويشد ارتباطان منها بأول ، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع يمينه ههنا في حال ما يضع يساره هناك ، نعم وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين) (٣) .

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

(١) عيار الشعر - ص ١٢٦ و ١٢٧ .

(٢) نفس المرجع - ص ١٢٤ .

(٣) دلائل الإجاز - ص ١٢٧ .

من النظرات الصائبة في هذا الاتجاه ، وبدهي أنه لا يحاكم بمنطق العصر الثقافي الذي نحياه . ولا بمعايير النقد اليوناني السابق عليه ، فلكل لغة مقاييسها الخاصة ، ولكل عقل مناقشته الذاتية والموضوعية التي يختلف فيها عن غيره من العقول السابقة عليه واللاحقة له ، واكل عصر كذلك قيمه الفنية والنقدية واللغوية والحضارية حتى في مجرد النظر إلى ظواهر الأشياء .

## ( ٤ )

وفي النقد الغربي الحديث تغير الوضع تغيراً شاملاً في فهم قضية الوحدة العضوية ، كما تغير بنفس الدرجة الشعر الغربي الحديث كذلك ، فالوحدة العضوية كمجموعة من الخواطر المتجانسة التي تتواتر في القصيدة على أساس من منطقية الربط لم تعد هي اللون الوحيد الذي يحتل الساحة الفنية ، تنتقل القصيدة الحديثة من خاطر إلى خاطر نقيض لتفجأ المتلقى وتثير فيه عناصر الدهشة والغرابة ، ومع ذلك فالقصيدة لا تفقد وحدتها العضوية من خلال هذا الجدل على الإطلاق . ربما كان الشاعر الحديث يشيع في قصيدته هذه لونا من الشعور الكلي المسيطر الذي يعمل من خلال الفعل ورد الفعل على السواء ، أو من خلال الشيء ونقيضه معا ، وهذه قدرة الشاعر الحقيقي الذي لا يفت المتلقى مع تنوعه في غنائه له . . وقد تعتمد الحركة النقدية الحديثة في تبرير هذا السلوك الشعري إلى القول بأن مظهر التشوش الفكري الذي يخلقه الشاعر الحديث في أدواته التعبيرية هو اتجاه عملي لفضح عوالم النفس الغامضة المتشابكة التي ترتد في فعلها الوجودي هي الأخرى من النقيض إلى النقيض . يقول وامبو : ( رضت نفسي على خلق الأحلام الوهمية البسيطة ، فكنت أرى في جلاء مسجدا في مكان مصنع ، وجوقة تصرب الدفوف أفرادها من الملائكة ، وعربات صغيرة متحركة المقاعد تسير في طرق السماء ، وحجرة استقبال في قاع بحيرة ، فأجد في

النهاية أن هذا التهويش الفكرى اكتسب صفة التقديس (١) . وإذن فالوحدة العضوية هنا نفسية ضاجة بالمفاجآت الإبحائية ، وليست نفسية تسير على أساس من التداعى الذى تدفع إليه حياة الشاعر الواقعية كما كانت فى الشعر العربى القديم (٢) . . ربما لأن الفكر التمدى الحديث محتضن 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 الثير 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 بالانصهر . . 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 نجدده يصفها وصفنا بطيئا بعض الشيء بأسلوب يخاو من العاطفة » وهذه الوحدة التى تحققها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التى تخلقها الطبيعة ذاتها ، التى هى أعظم الشعراء جميعا ، فبينما نفتتح أعيننا على منظر طبيعى منبسط أمامنا إنما نشعر بوحدة هذا المنظر (٤) .

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث - للدكتور محمد ظهري هلال - ص ٤٠٧ .

(٢) انظر : المرجع نفسه - ص ٤٠٧ .

(٣) اليزابيث دور - الشعر كيف تفهمه وتذوقه - ص ١٠٨ .

(٤) انظر : كولردج - للدكتور محمد مصطفى يدوى - النصوص المترجمة -

ويتفق جميع النقاد الفلاسفيين في كل العصور - كما يقول كولردج - مع الحكم النهائي الذي كونه الناس في جميع الأقطار ، على رفض أن تكون القصيدة سلسلة من الأبيات أو من الأسطر الموزونة التي يستأثر كل منها وحده بانتباه القارئ التام ، وبذلك يفصل نفسه عن السياق . أو أن تكون تأليفاً غير سوى يخلص القارئ سريعاً بالنتيجة العامة منه ، ولا يجتذبه فيه أي من الأجزاء التي يتألف منها (١) .

( ٥ )

وقد تركت حركة العقل النقدي الأوربي الحديث تأثيراتها الغائرة في العقل النقدي العربي الحديث ، في قضية ( الوحدة العضوية ) كأساس نقدي تحاكم الظاهرة الشعرية المعاصرة على ضوءه وربما كان هذا التأثير قد بدأ منذ أواخر القرن التاسع عشر واهنا متواضعا فترك بعض انطباعات نقدية في فكر آحاد من النقاد الذين فطنوا إلى ما في هذه الثقافة الأوربية من غنى حقيقي ، وربما امتد هذا التأثير منذ مطلع القرن العشرين ليصير جزءا من البنية النقدية العربية العامة . يحرك اتجاهاتها في اتجاهه ، ويجسد مقولاتها بما يلقي إليها كل يوم من كشف تثير فيها نوازع اليقظة وبواعث الطموح .

ولعل شيخنا الخليل ، الشيخ حسين المرصفي ، صاحب ( الوسيلة الأدبية ) أن يكون من طلائع الرواد الذين فطنوا إلى الوحدة العضوية في القصيدة الحديثة ، فنظر إلى الأبيات ( كقيم جمالية ) تؤلف في مجموعها ( قيمة جمالية ) واحدة هي القصيدة ، فقال : ( انظر هداك الله أبيات هذه القصيدة فأفردتها بيتا بيتا ، تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفسها بظرف ، ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق ، فلذلك

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

لا نجد بيتا يسمح أن يقدم أو يؤخر ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث) ..  
وهي ضربة معول باكراً فجرت النبع وعبدت الطريق .

وقد قفني على آثار هذه الدعوة خليل مطران في مقدمة ديوانه الشعري . فحمل إلى الحياة الأدبية جديدة المضمون هذه الوحدة العضوية وبنائها جميعاً . ولعل قيمة الدعوة المطرانية تأخذ قيمتها النهائية من وضعية مطران الفنية كشاعر يؤسس القضية النقدية وينوع على أسامها النقدي شعراً تتلامح فيه عناصر هذه القضية . . يقول مطران : ( . . هذا شعر ليس ناظمه بعده 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 في ذاته وفي موضعه ، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها ، وفي تناسق معانيها وتوافقها ، مع ندور التصوير ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعور الحر ، وتحري دقة الوصف وامتنافاه فيه على قدر (١) .

ثم مضى مطران يطبق هذه المقولات النقدية في شعره ، فوفق من ذلك إلى كثير رائع في شعره القصصي ، وأحبط من ذلك في كثير حائل من شعره الغنائي ، وليس هذا راجعاً إلى توفيقه هنا وإحباطه هناك هكذا بلا مبرر في معقول ومقبول ، ولكنه راجع إلى طبيعة النوع الشعري الذي عاجله مطران ، فهو في النوع القصصي قد امتلك حسن الوحدة العضوية لأن الانتقال في هذا اللون من فكرة إلى فكرة . ومن موقف إلى موقف ، يساعد على إمكان هذا الامتلاك . أما في النوع الغنائي فقد افتقد كثيراً هذه الوحدة العضوية لأن الفكر الغنائي بطبيعته غير قابل للتسلسل

المنطقي ، أو الانتقال السببي . بقدر ما هو قابل للتناظر على نحو الأشباه والأضداد في إطار عام من تشابه الحس أو وحدانية الوجدان .

ولكن الوحدة العضوية ، كفلسفة نقدية ، لم يفتن إليها في القدي العربي الحديث على نحو منهجي معلل غير ثالث الديوان العظيم : العقاد وشكري والمازني ، فقد فلسفوا هذه القضية وأصلوا لها في الفكر النقدي المعاصر ، وخاضوا تحت رايها معارك ضارية ضد اتجاهات شعرية ونقدية كانت سائدة قبلهم وفي حضورهم التاريخي ، لعل من أبرزها اتجاه المحافظين بقيادة شوقي وحافظ ، ومن سار على نهجها الشعري وهم كثير كبير .

ومهما يكن من شيء فقد أقام رواد مدرسة الديوان لالوحدة العضوية بناءها الفكري المتكامل الذي أصبحت به ليس مجرد سوانح تعرض في قول هنا أو إيماء هناك ، وإنما بناء نظريا يشترك بالحدل مع الأضداد على أسس فكرية واعية تماما . . وبديهي أن تأثيرات عميقة وفدت على مدرسة الديوان في فهمها لقضية الوحدة العضوية من الفكر النقدي الغربي بعامة ، والفكر النقدي الانجليزي على وجه الخصوص (١) . ولكن نقاد الديوان لم يستسلموا تماما لروح النظرة الغربية لاني هذه القضية ولاني غيرها من القضايا الأخرى ، ولكنهم لوانوا كل القضايا بفهمهم الذاتي المستقل . وبروح التحدي الحضاري الذي سلحوا به أنفسهم ، وكان صمة من أبرز سماتهم النقدية الصميعة :

وقد أعطى العقاد بالذات لهذه القضية تفصيلات عميقة مستقصية ، فقال : ( التصميعة ينبغي أن تكون عملا فنيا تماما يكمل فيها تصوير خاطرا ونواظر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقي بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل

(١) انظر : شعراء مصر وبيناتهم في الجليل الماضي - لبيان محمؤد العقاد ص ١٥١

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

ويقول : ( ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية فى الشعر فلم تجدتها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوى على خاطر مطرد ، أو شعور كامل الحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدج شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا يتميز لها عضو ، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة ، وكلما استقل الشئ فى مرتبة الخلق صعب التمييز بين أجزائه ( ٢ ) .

ويقول : ( إنك كلما شارفت فترة من فترات الاضمحلال فى الأدب ألفت تشابها فى الأسلوب والموضوع والمثرب ، 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 تلتصق بالموضوعات ، ورأيهم يحسبون البيت من القصيدة جزءا قائما بنفسه لأعضوا متصلا بسائر أعضائها ، فيقولون ؟ : أفخر بيت ، وأغزل بيت ، وأشجع بيت ، وهذا بيت القصيدة وواسطة العقد كأن الأبيات فى القصيدة حبات عقد تشتري 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 لا كوكب صامد متصل الأشعة يريك كل جانب ، وينترك كل زاوية وشعبة . أو كأنما 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 الشعري معارك عديدة ، من خلال شوقي ، وأضاف في 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 ظهرت جهود شكرى جهود العقاد على هذا الطريق ، فهو يرى أن البناء الشعري 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 التناهي والالتحام ( من حيث أنها شئ فرد كامل لا من حيث أنها أبيات مستقلة ) (٢) .

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

(١) المرجع السابق - ص ١٣١ - ١٣٢

(٢) انظر : ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر - للمؤلف - ص ١٦٧ (٢٥٢ - عن اللغة والأدب)

على حدٍ معاً . ومن طبيعة هذه الألوان جميعها أن تفضى فيها مرحلة إلى مرحلة تالية ، وأن يمتد فيها عمر من أعمار القصيدة في آخر سابقٍ عليه أولاً حتى له ، وأن تشي لوحة منها صديقة أو نقيضة بلوحة أخرى نقيضة أو صديقة كذلك . وهكذا أصبحت القصيدة نوعاً من الجدل العضوي المتلاحم طرداً وعكساً ، بحيث لا نستطيع أن تجزئ منها ليس بيت بل حتى بكلمة واحدة ، دون أن ينقض الهيكل ويتداعى البناء . وهذه هي الوحدة العضوية كما ينبغي دائماً أن تكون .

عن الأسس الفنية لنقد القصة والمسرحية

obeikandi.com

## الأسس الفنية لنقد القصة

(١)

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

أوهى - كما يقول تشارلتون - : ( ضرب من الخيال الثرى له مهمة خاصة به ، وهى أن تقص بعض أعمال الرجل العادى فى حياته العادية بعد أن تضعها فى شبكة من الحوادث كاملة الخيوط ، متبعة كل فعل إلى أدق أجزاءه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه ، موزلة فى دخيلة النفس حيناً لتبسطها ، كما تكونها أثناء وقوع الفعل ، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حيناً آخر : لا تترك 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 فننقل لبعض واقع الشخصية ، ليس من خلال منهج استقرائى أو تسجيلى فحسب ، وإنما من خلال منظور إبداعى ينفذ إلى جوهر هذا الواقع الإنسانى ويمنحه تشكيلاً فنياً يصبح به ماهو وغير ماهو جميعاً : 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 وملاحظته الفلسفة الخاصة ،

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

هى المنبع الطبيعى الذى يستلهمه الفنان كواقع عاشه وعاناه ، وثانيتها مجموع الخبرات التى حصلها من قراءاته وإطلاقاته لأن الفنان كإنسان ، محدود بمحدود حياته المادية وهى حدود صغيرة صغيرة مهما تراحت ، ولكن يملك تجربة أعرض وأعمق وأغنى ، فلا بد له من قراءة تجارب الآخرين ، الغابرين والمعاصرين .

ولا يتميز الفنان بوقوعه على نوعية معينة أو كم 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 أعلى 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 شكلاً ومضموناً وبناءً ولغة وأسوباً وروية :

ومن هنا تصبح القيمة الحقيقية للقصة كامة فى هذا الفعل الفنى ، وليس فى جلال موضوعها أو حقارتها ، فالموضوع الجليل ينزل به الفنان الردى إلى مستوى الثرية 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 جانباً 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 ناضجاً من وجهة التحليل والمعالجة . ١

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

الرواية : تعالج موضوعاً كاملاً أو أكثر ، زائحاً بجملة تامة أو أكثر ، فلا يفرغ القارئ منها إلا وقد ألم بحياة البطل أو الأبطال في 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 الحكاكي قواعد الفن الدقيقة ، بل يرسل الكلام كما يواتيه طبعه، والحكايات في الأكثر تكون منقولة عن أفواه الناس ، وصاحبها يعرف بالحكاك أو السمير (١) .

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

وبديهي أن كل قصاص له أن يرتضى الطريقة التي تلائمه ، ولكن ليس له بد من أن يراعى جانب القوازين العامة في التأليف القصصي ، لأنه

(١) انظر : فن القصص - لمحمود تيمور - ص ٤٧ - ٤٨ .

(٢) انظر : المرجع نفسه - ص ٤٨ - ٤٩ .

مع إهدار أي من هذه القوانين يشعر الناقد باختلال العمل القصصى ،  
ولادخل في ذلك للطريقة الخاصة ولا للمذهب الخاص . ويرى تيمور أن  
قصارى ما يمكن أن يقرر في هذا الصدد : ( أن هله الأصول والتواعد  
ليست لإأقيسة وموازن استخلصت لتكون أساساً تبنى عليه الأحكام في  
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 التي رأت أنها  
تشكل قواعد الخلق الحقيقي في فن القصص ، ومن هذه الأساسيات  
ما يتصل بعناصر العمل القصصى كالحادثة والسر والبناء والشخصية والزمان  
والمكان والفكرة . ومنها ما يتصل بالبناء الفنى للقصص كترابط الوحدات  
ترابط عضوياً ، ومواءمة الشكل للمضمون ، ومفارقة الأنواع بعضها  
لبعض ، واختلاف منظور فنى عن منظور فنى آخر ، والابتعاد عن  
الوعظية والخطابية ، وترك الفحوى لتتعلق بها الحوادث والشخصيات .  
ومنها ما يتصل بطرائق التعبير القصصى كصيغة القاص لمصطلحه اللغوى  
الخاص واصطناعه أسلوباً شخصياً يدل على فكره الذاتى ، وتعبيره عن  
الواقع ليس باغته هذا الواقع وإنما بلغة فنية خاصة ، وإنطاق شخصية  
بلغاتهم ومستوياتهم الفكرية والاجتماعية والنفسية واتخاذ أسلوب سردى  
فيه ومضة الفن ودينامية الحياة .

وقد فصل تيمور الحديث عن القواعد الأساسية التي يراها ضرورية في  
كتابة القصص ، حتى يكتمل لها بناؤها العضوى ، وحتى تصبح نوعاً أدبياً  
قائماً على ركائز نقدية تحدد فيه ما هو تلقائى وما هو مشروط ، وهو  
تفصيل يجمع أهم الخصائص فيما يلى :

(١) محمود تيمور - فن القصص - ص ٥٥

أولاً : أن تكون للقصة وحدة فنية ، وهذه الوحدة تتوافر فنية القصة ، وما الوحدة الفنية إلا أن يجعل الكاتب همه مقصوداً على إبراز الفكرة الأساسية مجتنباً جهد الطاقة أن يتطرق إلى آفاق أخرى .

ثانياً : أن يراعى في عرض الموضوع جانب التلميح ما أمكن ، وأن يحذر جانب التصريح ، فلا يشرح الكاتب الموضوع ويحلل الشخصيات في شكل مهلهل ، بحيث لا يترك شيئاً لفضيلة القارئ وذكائه . كما يجب أن يراعى كذلك عدم الإغراق في هذا التلميح حتى لا يتورط العمل القصصي في الغموض والإبهام .

ثالثاً : أن يعنى الكاتب برسم شخصياته ، وأن يجعلها تصدر في أفعالها وأفعالها عن منطق الحياة التي أراد لها المؤلف أن تعيشها بواعيتها الظاهرة وواعيتها الخفية أيضاً .

رابعاً : ألا تكون الشخصيات بوقاً ينقل ما يلقى إليها المؤلف من الكلام ، فيكون المتكلم هو المؤلف نفسه على لسان هذه الشخصيات البيغوية ، والواجب أن يبقى للشخصيات كيانهما المستقل ، وأن تظل حية في حركاتها وسكناتها ، وأن يحس القارئ من أعمالها حرارة هذه الحياة ، ويتعق من فعالها ما تتميز به من شمائل وحقائق .

خامساً : حتم أن يكون لكل قصة معنى ، وإلا كانت القصة لغواً لا جدوى له . ومعاني القاص إما مستمدة من الواقع أو مستخرجة من النفس البشرية . إلا أن المجد الأدبي لا يكون إلا من نصيب القصة التي يخلق كاتبها رد أصولها وعانيتها إلى أوصال الإنسانية بغرائزها الباقية وميولها الخالدة .

سادساً : يجب ألا تكون الفكرة المعالجة مصوغة في قالب وعظي أعلى هيئة حكمة وألا يظهر فيها تحبب أو انبئ عن شيء . بل يجب أن

تكون الحكمة أو الموعظة مطوية في غضون الحوادث ، خالصة إلى التارئ دون ظاهرة من المرئف . وأن يكون التجيد أو النهى كامنا فى أعطف السرذ غير ملموس بالكلام المكشوف .

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

ثامنا : أن تحزر 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 شائعا يفقدها بكارتها وبهاؤها ، 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 لا يزعم أنه استقصاء جامع مانع ، فليس فى الفن كلمة أخيرة ، ولا كلمة تتسم بالشمول والاستغراق ، لأن منطق التطور هو الذى يحكم ظواهر الأشياء .

( ٤ )

وبدئى أننا ينبغى أن نمرق فى النظرة النقدية بين القصة القصيرة والرواية باعتبارها أشيع الألوان القصصية فى هذا العصر . فالرواية عمل فى كبير تكون الأهمية فيه (للقائع) أما القصة فهى عمل فى قصير تكون الأهمية فيه (للشخصية) و (الدوافع) • كما أنه لا بد فى القصة من ملاحظة (التركيز) كقيمة أساسية من قيم السرذ والبناء والشخصية ، على التقبض من

(١) انظر • فن القصص - لمحمد تيمور ص ٥١ - ٥٥ .

العمل الروائي الذي 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 . أو عاطفة 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 يصبح 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 القصيرة ، وأن رسم الشخصية هو الموضوع الغالب على الرواية كما تقول ( أدبث هوارتون ) ولا يرجع إلى الطول والقصر ، ولا إلى الإسهاب والإيجاز ، ولا إلى العناية بالأسلوب الأدبى وقلة العناية بذلك الأسلوب • ولا إلى خطر الموضوع أو ثقافته فكل أولئك الصفات قد تتسابه فيها جميع هذه الأنواع (٢) .

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

(٢) انظر : أوان القصة الصغيرة فى الأدب الأمريكى - لنباس محمود العقاد - المقدمة .

obeikandi.com

## الأسس الفنية لنقد المسرح

( ١ )

المسرحية مجموعة من الأفعال المترابطة التي يستدعي بعضها بعضاً . وتنخلق تخلقاً عضوياً يفضى إلى نهاية ما ، وتمتجد هذه الأفعال في شخوص يتحركون على المسرح ، ويطورون الحدث من خلال الحوار المتبادل ، وليس من خلال السرد الخارجى ، أو الحكاية على لسان المؤلف وتتطلب المسرحية عقدة أو مجموعة من العقد الثانوية التي ترفد العقدة الأساسية : ويأخذ بعض هذه العقد برقاب بعض ، حتى تصل جميعاً إلى ذروة التأزم ، ثم تفضى جميعاً إلى الانفراج .

وقد ظلت الوحدات الأرسطية تسيطر على الخلق المسرحى منذ فجر التاريخ المسرحى 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 الكلاسيكية ، واصطنعوا لأنفسهم تقاليد أخرى تقرب أو تبعد عن التقاليد القديمة .

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

## ( ٢ )

وفي البناء المسرحى تختلف الروية بين التقليد والابتداع ، وبين الواقعية والرمزية ، وبين الحضور والتاريخ . . . ويختلف التسكين بين تكثير الفصول وتكثيفها ، وبين منطقية البناء ولامنطقيته وبين نمطية الشخص ونحريها . . . وتختلف طبيعة الموضوع والصراع بين التناهى والجمود ، وبين البشرية والابشورية . . . ويختلف الحوار والحركة بين الذهنية والجدلية وبين الدينامية والسكون ، وبين التسطيح والتعميق .

أما في المنحنى التعبيرى فله مسرح طوابع يشترط حلولها في النص حتى يمكن أن يكون قابلاً للحلول على خشبة المسرح . هذه الطوابع تتمثل في ضرورة التركيز ، وحتمية الإيجاز ، وتطويع اللغة لطباع الشخص وتطبيع المستوى الفكرى ، وإيحائية اللغة ، وصفاء العبارة ، وتوتر الإيقاع وتدامج الفكر والفعل .

من هذا المنظور الفنى يمكن أن نحكم الظاهرة المسرحية ، وأن نضيف هذا السؤال الصميمى كقانون أولى : ماذا قالت المسرحية للحياة والأحياء؟ وكيف قالتها؟ 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 وتقنياته . الغاية هى الموضوع ميتافيزيقياً و إنسانياً ، مثاليًا أو واقعيًا ، رجعيًا أو تقدميًا ، طبقياً أو شعبياً . . . والوسيلة هى الفنية ، كقاعدة الوحدات الأرمطية ، أو قاعدة فصل الأنواع ، والصراع الصاعد ، والشخصيات ، والحوار ، والإشارة .

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

بالفكر والنفس والخيال ، أى ( بالتأمل ) الذهني الذي ( يعيش ) الحركة وإن كان لا يشاهدها . إن المسرح الحركي يشير المتلقي عن طريق الحركة والحلول فوق خشبة المسرح المسائي ، أما المسرح الذهني فيمارس هذه الإثارة عن طريق التأمل والحلول في فضاء المشاعر والعواطف والتفكير إذا جاز أن يقال . . وفي كل الحالات لا بد من توافر عنصرى الحوار والصراع لأنه بدونهما لا يمكن تصور مسرح ، على أن يكونا معاً متصلين اتصالاً عضوياً بطبيعة العمل المسرحي وليس مستقلين عنه . فالحوار الفكرى المجرد ( محاورات أفلاطون ) ليس حواراً مسرحياً . والصراع العضلي المجرد ليس صراعاً مسرحياً . . لا بد أن يبطن الحوار بالفعل المتنامي ، وأن يبطن الصراع بالحوار الصاعد .

## ( ٣ )

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

١ - أن المسرح يشتمل أن يعالج العام ولا يعالج تفاصيل الحياة اليومية كالأرواية أى أنه فن تركيبى وليس فناً تحليلياً .

٢ - أن الموضوع فى العمل المسرحى 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 للموضوع من فنانه أروع ما عنده .

٣ - أن يكون الموضوع مما يمكن إخراجه على مسرح محدود بمساحة ممثلين آدميين ، بمعنى ألا يكون موضوعاً وصفيّاً تلعب فيه الجمادات والنباتات والعجماوات أدواراً يصعب إخراجهما على المسرح .

٤ - أن يظل الموضوع متخلّطاً في شخصيات المسرحية ، دون أن يتقع عليه ولا عليهم نقطة واحدة من مداد قلم المؤلف . تفضيح وجوده ، أو تكشف أن خلف مخاوفاته مؤلفاً .

٥ - أن يتحدد الموضوع في إطارات من وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان ، ومع ذلك فلا بد أن تتحرك في هذا الحيز الضيق أعظم الآسئ البشرية والمهازل الإنسانية (١) .

ويرى الحكيم أن المحور الصممي الثاني من محاور العمل المسرحي هو : ( الحوار ) وأن على الحوار وحده تقع كل الأعباء . وذلك أن الحوار هو أداة المسرحية وهو الذي يعرض الحوادث ، ويخلق الأشخاص ، ويقم المسرحية ومن مبدئها إلى ختامها . بل إن الحكيم ليغلو فيؤكد أن الحوار ملكة تولد مع الإنسان المرهوب أكثر مما هو شيء يكتسب .

وإذا كان الحوار صميمياً إلى هذا الحد فينبغي على المؤلف أن يتعمده بطول الممارسة والمراة . حتى يبوح له بأسراره ، ويسلم قياده له . لأنه بلا حوار حقيقي مكتمل يصبح العمل المسرحي جثة بلا حراك . ( فنه نعرف قصة المسرحية . وما انطوت عليه من حوادث ومواقف وهو لا يقصها علينا حكاية وقعت في الماضي ، ولكنه يقيمها أمام أعيننا في الحاضرة نابضة تتحرك .. فالحوار هو الحاضر . هو ما يحدث في اللحظة التي نحن فيها . حاضر أبدى لا يمكن أن يكون ماضياً أبداً ) . ليس ذلك فحسب . وإنما على الحوار يقع عبء تلوين الحوادث والمواقف باللون الموافق لنوع العمل المسرحي . إن للمأساة مصطلحها اللفظي المثير لطوفان الرهبة والجزع والجلال والخشوع . كما أن للمهابة مصطلحها اللفظي الحاشد بروح الفكاهة والمرح والسخرية والعبرة . ولا تقف مهمة الحوار عند هذا الحد ، ولكنه

يطالب بالسفر الداخلى- إلى أعماق الشخص والأحداث ، وخلق ( جو المسرح ) .

ويرى الحكيم أن هذه المهمات التي ينهض بها الحوار لا ينهض بها كأنواع أو عناصر مستقل- بعضها عن بعض ، ولكنه بوذى كل شئ في وقت معاً ، ( فقد يرسل العبارة من عباراته إرسالاً على لسان شخص من أشخاص المسرحية ، فإذا هذه العبارة محملة بمختلف المهام ، فيها إخبار بحادثة ، وفيها تكوين لشخصيته ، وفيها خلق لجو ، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح مثلها كمثل العبارة الموسيقية التي تنطلق محملة بالنغم الذي يروى ويلون ويكون ويشير ، كل هذا في لحظة ) .

ويورد الحكيم عديداً من الملاحظات على الحوار : فقد يجرى الحوار على منطق الحديث الواقعي بين الناس في الحياة . وقد يجرى على منطق الشعر المتجاوز لحرفية الواقع . . . وقد يجرى على منطق الواقع الخيوى لكننا نشم منه عطراً غريباً ينبعث من ثناياه بذكرنا بذلك العطر الشعري ، وقد يجرى على منطق العلاقة بين الإنسان وما هو أعلى . ( وهنا نجد أسلوب الحوار لا يتسلسل طبعاً بنظام واقعي ، ولكنه يجرى محمولاً على أكتاف الفكرة مرة ، وعلى أجنحة الشعر مرة أخرى ) (١) .

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

فالعرض هو : ( تقديم الأشخاص ، وطيف الحادثة التي ستضج ملاحظها فيما بعد . . وتتعدد ، ثم تنفرج عن الخاتمة ) . . . وتختلف طرق العرض باختلاف نوعية المؤلف ، ثم باختلاف نوعية الموضوع والشخصية .

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

والعقدة هي : (حادثة توشك أن تقع ، ويرتب على وقوعها نتيجة أو نتائج ، أو هي مشكلة اجتماعية أو عاطفية أو فكرية تنهبا للظهور ، وينجم عن ظهورها واشتباك أطرافها نتيجة أو نتائج) . . وقد تكون في المسرحية عقدة : وقد لا تكون ، وقد تتداخل العقدة مع العرض .

والحل : قد يكون جوابا عن الأسئلة التي أثيرت ، وقد يأتي نهاية لوقائع أستطردت ، وقد يأتي هو سؤالا كبيرا . وقد يجيء إحساسا عاما بسحابة غائمة أو شقيقة من القلق الهائل الهائم .

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

وهكذا تتكامل رؤية رائد من رواد المسرح العربي - إن لم يكن رائده الوحيد - للأساس النقدي الذي يمكن أن نحاكم على ضوءه الظاهرة المسرحية (موضوعا) و (حوارا) و (بناء) وقيمة هذه الرؤية أنها ليست رؤية تنظيرية

(١) انظر : فن الأدب - توفيق الحكيم - ١٥٥ - ١٦٠ . وانظر كتابنا : دراسات في

مجردة تجسد الخفائق النقدية من منظور محايد . ولكنها رؤية نظيرية مستلهمة من معاناة واقع إبداعى عاشه الكاتب وعاناه ، وخرج من مجموع ممارساته الفعلية فى الكتابة الفنية مثل هذا الاستقصاء النقدى الذى يتعاقب فيه الخلق والتأصيل .

## ( ٤ )

وقد يكون من المفيد أن نضع هنا بعض الفروق الصميمة بين العمل القصصى والمسرحى حتى تنضح 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 لانفراق أساسية الحوار لأنه ما هيأ وبنأؤها جميعاً .

والوحدة العضوية أساس فى القصة والمسرحية جميعاً ، ولكنها فى القصة وحدة مزاحية يطوعها القصاص لكثير من المرونة والاسترسال الذى يتيح تعدد الأشخاص بما لا يطاق فى المسرح . . أما فى المسرحية فهى وحدة متضامنة سريعة الإيقاع ، وحدة قافزة متحفزة ، وحدة تتعارك باستمرار لتخلق الجو الدرامى 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 يظل بوجهه وإلا أصيب العمل المسرحى بالإحباط .

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

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

وفي القصة قد لانرى الرمز إلا قليلا ، لأن رؤية الشخصيات رؤية تامة أ هي بعض أصول الفن القصصى . . أما في المسرح فتحن فرى الرمز طاغيا ، لأن الزمن هنا لايتسع إلا لنوع من الإيماء لا لأنواع من التفصيل .

وفي القصة يمتاز الأسلوب بالتعمق والاستقصاء والإطناب والشمول لأن القصص مطالب بأن يجسد لنا عالم الشخصية في كل طور من أطوار حياتها المادية والنفسية . . أما في المسرح فالإيجاز والتركيز والملح وتكثيف المواقف هي السمات الأساسية في أسلوب التعبير .

( ٥ )

ومادنا قد تطرفنا 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 غامضاً بعض الغموض ، لأن اللغة ملك شائع يستطيع احتيازه كل فنان من جهة ، ولأن الدلالات الوضعية للغة تنظور فى سبطء شديد من جهة أخرى . مما يجعل التمايز بين فنان وفنان يوشك أن يكون - فى هذا المجال - أمراً عسيراً . . ربما يلوح للنظرة العحلى أن ذلك كله هو القاعدة فى التعامل مع اللغة ولكن قليلا من الاستبصار بحركة

الخلق الفنى ندى كبار الفنانين يؤكد أن الأمر مختلف تماماً فإن كل واحد من هؤلاء يوشك أن يعيد اكتشاف اللغة من جديد . وقد لاحظ ذلك (هافلوك أليس) فى كثير من العمق ، يقول هافلوك أليس : ( فالكتاب يرى أن الألفاظ لها معانيها الغنية الموفرة الخاصة بها ، وأنها تعيش لتنمو أو تدبيل ، كما أنه تتبعت منها خيوط بينها وبين غيرها من الأشياء فى كل صوب ، وأنها تتخلج بالمعنى الدائم التغير الذى ينتشر جرسه فى مسافات بعيدة . فعمل الكاتب لا يقتصر غالباً أو دائماً على إعداد قائمة مسببة للأشياء التى يراها أو يحسها ، بل هو فنان يعتمد على الألفاظ اعتماد الرسام على الألوان فى الصورة التى يرسمها ، وكثيراً ما نجد أن كبار الكتاب تسهويهم الألفاظ لجزدة ، ومن أمثلة هؤلاء شكسبير وكيتس وفيرلانند . فعقل الكاتب يسير ويتحرك بين الألفاظ لا بين الأشياء ، والصلة بين الاثنين وثيقة ، إلا أن الألفاظ لكثرة ما استعملت وتكررت على الألسن اكتسبت معانى جملة واكتست بألوان كثيرة ، فأصبحت لها حياتها الخاصة بها ، التى تهتم الكاتب الفنان الذى لاتعنيه دراسة الأشياء التى يراها دراسة محددة مفصلة(١).

ويقول : ( ليس الأسلوب قطعة من الزجاج كل ما يهسنا 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 ونلذذ به . ولذلك يجب أن يكون جميلاً على قدر ما هو واضح(٢).

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

(١) انظر مقال الأسلوب لها فلوك أليس - من كتاب (مختارات من للنقد الأدبى المعاصر -

لدكتور رشاد رشدى ص ٨٨-٨٩ .

(٢) نفس المرجع - ص ٩٢ .

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

هذا 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 وإنطاقهما جميعاً بإيتماع موحد . وهذا هو الأسلوب .

في نهاية هذه الرحلة :

- أمل أن تكون هذه السطور قد قالت شيئاً مجدياً . . . .
  - وأن يكون الوقت الذي أنفق فيها كتابة أو سينفق فيها تلقياً غير ساربٍ في مائة الضياع . . .
  - وأن يكون حس الصواب فيها أغلب على حس الخطأ . .
  - وأن يكون للحبر الذي كُتبت به قدرة الشهادة على تراحم الطروح ومحدودية الطاقة . . .
  - وأن تكون خطوة على طريق يستدعى خطأً بلا نهاية ، حتى نشارف فيه إمكان الوصول : : مجرد (إمكان الوصول) !!
- د . محمد أحمد العزب