

مقدمة

البحث عن نظرية

* ليس عندنا نقاد يكتبون ، ولكن عندنا
كتاب ينقدون ، فلا يوجد الناقد المتخصص في
هذا الفن أو ذاك ، وإنما يوجد نقاد ، هم أصلا
كتاب يقولون رأيهم في كل شيء ، ولأنهم
فضلاء ، بلغ بهم الفضل أن يكون لهم الرأي
فيما يعلمون وما لا يعلمون !

obeikandi.com

ليس عندنا نقد ، فالنقد عندنا شيء .. أى شيء ، كلام .. مجرد كلام يتراوح بين الكتابة اللامنهجية ، والرأى الشخصى الخالص ، والتعبير لمجرد التعبير . وليس أدل على ذلك من فوضى النقد عندنا واختلاف النقاد حول مشروعية العمل ، فضلا على درجات التقويم . فالعمل الفنى الواحد يحكم عليه ناقد بالنجاح التام ، ويحكم عليه ناقد آخر بالفشل التام ، ولو حاولت أن تعرف الخط النقدى لهذا الناقد أو ذاك لما استطعت الى ذلك سبيلا ، لأنه بنفس المقياس الذى يمجده به الناقد هذا العمل الفنى - شعرا كان أو قصة أو مسرحية - يحكم بالاعدام على عمل فنى آخر .. هكذا بلا سابق نظرية ولا نظرة ولا اتجاه . والأمثلة على ذلك أكثر من أن تعد ، وحسبنا مثال واحد من كل منشط من مناشط التجربة الثقافية .. ففى الشعر نجد العقاد ، حتى الآن وبعد أن أصبح ملكا للتاريخ ، لا يزال موضع خلاف ، ولا يزال النقاد يختلفون لا حول تقدير عبقريته الشعرية . بل هم يختلفون عليه أصلا .. هل هو شاعر أم لا ؟! وفى الفكر نجد سلامة موسى هو الآخر موضع خلاف .. خلاف لا يدور حول قياس وزنه الفكرى ، بل حول ما اذا كان ناقلا ومترجما وكفى ، أم رائدا ومفكرا وصاحب اتجاه . وفى المسرح نجد رشاد وشذى كذلك مشدودا بين طرفين لا يلتقيان .. طرف يعده كاتب مسرحيا أصيلا يجمع بين الموهبة الفنية والفهم العميق لأصول الدراما ، وطرف آخر يجرده من كل علاقة بالابداع الفنى ، ويرى أن قيمته الحقيقية فى النقد عموما ، والنقد المسرحى بنوع خاص . وفى القصة يجيء احسان عبد القدوس مثلا صارخا للكاتب الذى يراه البعض روائيا عصريا من الطراز الأول ، سواء فى مضامين أعماله أو فى أساليب تعبيره ، ويراه البعض الآخر كاتباً لا ترتفع أعماله على مستوى القصص السينمائية التى تخاطب وجدان المراهقين . وبعد هذا كله ، أمامنا الشعر الجديد ، ومدى ما يثار حوله من جدال ؟ فمن النقاد من لا يعترف به أبدا ، ولا يكاد يفرق بينه وبين النشر والنثر الفنى

على أكثر تقدير ، ومنهم من يرى فيه قمة المد الابداعى ، وغاية التجديد
فى الشعر العربى الحديث .

أضف الى ذلك أنه ليس عندنا نقاد يكتبون ، ولكن عندنا كتاب
ينقدون ؛ فلا يوجد الناقد المتخصص فى هذا الفن أو ذاك ، وانما يوجد
نقاد هم أصلا كتاب يقولون رأيهم فى كل شيء . . . ولأنهم فضلاء بلغ
بهم الفضل أن يكون لهم الرأى فيما يعلمون وما لا يعلمون ، مع أن النقد
شيء والكتابة شيء آخر ؛ والا اذا كان سهلا على المؤلفين أن ينقدوا فلم
لا يكون سهلا على النقاد أن يكتبوا شعرا أو قصصا أو مسرحيات ؟ يقول
الفيلسوف الكبير بوتراند رسل فى مطلع تصديره لكتاب « تاريخ
الفلسفة الغربية » « الاعتذار واجب لهؤلاء الاخصائيين الذين اختصوا
أنفسهم بدراسة هذا المذهب أو ذاك . وبدراسة الفلاسفة فرادى ، فقد
يجوز لى أن أستثنى ليبنتز ، ثم أقرر بعد ذلك أن كل فيلسوف ممن
تناولت بالدرس يجد عند سواى من يعلم عنه أكثر مما أعلم » . وهذه
الروح نفسها التى لا تقتصر على الفلاسفة والاكاديميين وحدهم ، هى
مانجدها فى صحافة الغرب ، افتتح أية جريدة أو مجلة تجد لكل فن
ناقده المتخصص . . وهاهو على سبيل المثال الملحق الأسبوعى لجريدة
« الصنداي تايمز » تجد فيه هارولد هوبسون لنقد المسرح ، وديريك
بروز لنقد السينما ، وديزموند تيلور لنقد الموسيقى ، وجون رسل
للقند التشكيلى ، وريموند مورتيمر لنقد الكتب الثقافية العامة فضلا على
جيرمى راندال فى الراديو ، وموريس ويجن فى التليفزيون ، وريتشارد
باكل فى الباليه ، وويلز باول فى الأوبرا . وهذا على العكس تماما
مما نجده فى صحافتنا ؛ ففى أية صحيفة من الصحف أو مجلة من المجلات
نجد كتابا تخصصوا فى عدم التخصص ، أعنى تخصصوا فى كل شيء !
فهم شُعراء ينقدون المسرح ، وهم روائيون يكتبون فى النقد
السينمائى ، وهم مسرحيون يقولون آراءهم فى الفن التشكيلى ، وهم
معلقون سياسيون يكتبون فى الفلسفة والموسيقى والأوبرا والباليه .
وهكذا بمقدار ما نفتقر الى الناقد أصلا ، نفتقر الى الناقد النوعى الذى
يقول كلمته فى هذا الفن أو ذاك ، فاذا هى الكلمة الحجة والرأى الأخير .

بهذه الروح الواعية ، والفهم المضى ، يمكن للكلمة الناقدة أن
تكون ذات فعالية فى تطوير العمل الفنى ، وفى جعل أدب النقد على
جانب من الأهمية لا يقل عن أدب الخلق والابداع ، أما أن يظل النقد
عندنا كما هو الى الآن قائما على العلاقات الشخصية ، صادرا لا عن مدارس

النقد بل عن « شلل » النقد ، معبرا عن رغبات المؤلفين أنفسهم في بعض الأحيان ! حتى أصبح عندنا نقاد تابعون للكتاب ، وحتى أصبح من السهولة بكثير أن تقول لى من هذا الكاتب لأقول لك من هو ناقده . أقول : انه لو ظل النقد عندنا كما هو الى الآن ، فلن يكون لنا نقد ولا أدب لأن مناخا كهذا كفيل بالقضاء على النقد من حيث هو فن قائم بذاته له مشكلاته القائمة وأهدافه البعيدة ، وكفيل بعد ذلك بالقضاء على معطيات النقد من أعمال فنية وأدبية . فالعلاقة بين وجهى العمل . . النقدى والابداعى . . كالعلاقة بين سطح السائل فى الأوانى المستطرقة ؛ اذا زاد أحدهما زاد الآخر ، واذا نقص أحدهما نقص الآخر على نفس المستوى . وب نفس المقدار .

نقول هذا على مستوى النقد التطبيقى الذى يجعل من صاحبه ناقدا نوعيا له رأيه الخاص فى هذا العمل أو ذاك ، ولكنه الرأى القائم على فهمه لطبيعة العمل الفنى أو الأدبى من ناحية ، المعبر عن رأى صاحبه المنهجى أو الموضوعى من ناحية أخرى ، تاركين النقد بمعناه النظرى الأكثر عمقا والأبعد مدى ، الذى يتمثل فى إقامة مذهب أو وضوح نظرية أو شق اتجاه . فعلى امتداد ثقافتنا العربية الحديثة ومنذ عصر التنوير حتى الآن لا نكاد نجد الناقد النظرى الذى يعبر عن ذواتنا الأصيلة دون ما انعزال عن العالم من حولنا ، ولا نكاد بالتالى نتعرف على ملامح عامة أو سمات بارزة لنظرية عربية فى النقد ، مع أن نظرية النقد هى الأصل الذى يجيء النقد التطبيقى فرعاً له ، وهى الأساس الذى لابد منه لقيام نقد نوعى يتناول العمل الفنى أو الأدبى اما بالتفسير أو بالتحليل أو بالتقويم . . التفسير النفسى أو الاجتماعى ، والتحليل الجسمى أو الايديولوجى ، والتقويم الكلى أو التكاملى الذى يضع فى اعتباره هذه الجوانب مجتمعة .

هذا الطراز من النقد هو الطابع الغالب على ثقافة عصرنا ، وهو الطراز الذى لا نلقاه فى آداب لغتنا المعاصرة ، ونلقاه فى آداب اللغات العالمية الأخرى ، مما يجبرنا الى اثارة هذه الأسئلة :

لم لا نرى بين نقاد الأدب المصرى تلك النظرة الشكافية العميقة الواسعة التى تتناول كل شيء . . من علم الطبيعة وعلم النبات وعلم الحياة ، الى التاريخ والسياسة والاجتماع ، الى النقد والفن والدين ، فضلا على أدب الثقافتين الشرقية والغربية ، وفلسفة العالمين القديم والحديث ؟

لم لا نرى بينهم تلك النماذج الخلاقة من النقد الفلاسفة أو فلاسفة

النقد ، الذين لا يقفون عند التقبل والبحث ولا يكتفون بالتحصيل الخالص بل يمزجون معارفهم بالعقل والوئاب والحس المرهف ، على نحو يمكن الواحد منهم من أن يصبح خلية فكرية حية مملوءة بالحركة والحياة ؟

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معاني « الأصالة » على نحو ما تتمثل في الكثرة من نقاد الأدب العالمي المعاصر ، فنشرة ولو سابر ، ان هزلان ، النقاد ، رينا أن كلا منهم قد تجسد فيه هذا المعنى .. معنى الأصالة مع تفاوت في النسب واختلاف في المقادير .. منهم من اتجه بالنقد اتجاها موضوعيا يعتمد على التراث كما فعل ت.س. اليوت ، ومنهم من اتجه به اتجاها شخصيا يعتمد على السيرة كما فعل ف.و. بروكس ، ومنهم من غلبت عليه النزعة التقويمية كما عند ايفور ونترز ، ومنهم من غلبت عليه النزعة التفسيرية كما عند أ.أ. رتشاردز ، ومنهم من أخذ باتجاه الترجمة في النقد .. أى شرح العمل الأدبي شرحا خلاقا كما في حالة ادموند ويلسون ، ومنهم من أخذ بالاتجاه الرمزي في النقد .. بمعنى تناول العمل الفني بوصفه رمزا يحتاج الى تفسير كما في حالة كنت بيرك ، ومنهم من رأى وجوب اخضاع النقد للمنهج العلمي كما فعل نورثروب فراي ، ومنهم من رأى وجوب اخضاعه للمنهج العلمي بل والمعملي كما فعل جون كراو رانسوم . ومنهم من اعتمد في مذهبه النقدي على التفسير الاجتماعي كما فعل وليم امبسون ، ومنهم من اعتمد على التحليل اللغوي كما فعل رتشارد بلاكمور ، ومنهم أخيرا مود بوكين التي أقامت مذهبها النقدي على التحليل النفسي ، وجين آلن هاريسون التي أقامت على الدراسات الانثروبولوجية ، وكنستانس رورك التي عولت في مذهبها النقدي على الماثور الشعبي .

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معاني « المعاصرة » على نحو ما تتمثل في نقاد العالم المعاصرين ، ممن آمنوا بأن آفاقا جديدة من المعرفة قد فتحت أمام النقد المعاصر ، على نحو جعل ناقدا مثل جون كراو رانسوم يفرق بين نقد قديم ونقد جديد ، مؤكدا أن عصرنا هذا يتميز تميزا غير عادي في النقد ، وأن الكتابات النقدية المعاصرة تختلف من حيث النوع وتفوق من حيث الدقة كل ما كتب من نقد في القديم . فالمعاصرة هي الصفة الجوهرية التي تميز بين نوعين من النقد يختلف كل منهما عن الآخر تمام الاختلاف ، والمعاصرة هي التي استطاعت أن تضم ضروب المعرفة الانسانية في استعمال منهجي منظم يؤدي الى بصيرة نافذة في الأدب .. فمن التحليل النفسي استعار النقاد المعاصرون الفروض الأساسية عن

عمل اللاشعور وكيف يعبر عن رغباته الكامنة بالتداعي ، ومن أصحاب علم النفس الاجتماعي أخذوا فكرة الكليات وهي أساس الاتجاه التكاملي في علم النفس ، ومن علماء النفس الاكليين استقوا معلوماتهم عن التعبيرات المرضية للعقل الانساني ، ومن علوم الاجتماع استعاروا نظريات ومقدمات عن طبيعة المجتمع والتغير الاجتماعي والصراع الاجتماعي وصلة هذا كله بالأدب والظواهر الثقافية الأخرى ، ومن المذاهب الانثروبولوجية أخذوا معلوماتهم عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعي ، وكان الفولكلور مصدرا خصباً للمعلومات الخاصة بالشعائر الشعبية الموروثة وبالأساطير والمعتقدات التي تركز عليها نماذج الفن الشعبي وموضوعاته ، كما كان الحقل الجديد من الدراسات اللغوية السمانية بمثابة أفق جديد أمام اتجاهات النقد الجديد . أما العلوم الفيزيائية والبيولوجية فقد أمدت النقد بعناصر أساسية كالطريقة التجريبية نفسها ، ونظريات ذات فائدة نظرية عظيمة مثل « التطور » ومبادئ مثل « النسبية » و « المجال » و « اللامحدودية » .

فأين هذا كله من النقد بمعناه الشائع عندنا حتى الآن ؟

أين هذا كله من حركة نقدية خلت من كل معاني الأصالة والمعاصرة ، وأقصد بالأصالة أن يصدر الناقد في نظريته عن نفسه أولا بحيث تجيء هذه النظرية نابعة أصلا من طبيعة الأدب في بلاده ، معبره بعد ذلك عن مزايا لغة هذا الأدب في الفن والتعبير . أما المعاصرة فمعناها أن يعيش الناقد واقع عصره ، معبرا عن روحه مستفيدا من إنجازاته معتزلا مع قضاياه محاولا بعد ذلك الا يطل عليه من الخارج متاملا بل أن يحياه من الداخل نائرا حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره .

والسؤال الآن هو هذا ؛ هل يرجع خلو العربية من نظرية عامة في النقد الى ظروف خارجة وأسباب طارئة تزول جميعا بزوال الدواعي والأسباب ، أم هو سبب أصيل في بنية الطبيعة العربية ، يجعلها قاصرة عن الابداع النقدي ، عاجزة عن تصور النقد في اطار نظري عام ؟

أغلب الظن أن الداء الذي أصيبت به الحركة النقدية في ثقافتنا المعاصرة ليس هو داء القصور وإنما هو داء التقصير ، التقصير عن الاستمرار بارهاصات النقد التي بدأها العرب القدامى ، في ضوء ثقافة غربية معاصرة وممارسة نقدية فعالة وهادفة . ذلك لأنه اذا كان هذا الداء الذي أصيب به النقد الأدبي والفني، قد نجحت من الاصابة به فنون الأدب والفن نفسها،

فهذا أدعى الى الايمان بالعبقريّة العربية ، وقدرتها على الابداع فى مجال النقد ، على نحو ما أبدعت فى مجال المعطيات النقدية نفسها من شعر ومسرح ورواية وقصة قصيرة .

فالابداع الفنى والابداع النقدى وجهان لعملية واحدة ، وان كان ثمة قصور أو تقصير فى جانب ، فمعناه أن الجانب الآخر يعانى من نفس القصور أو التقصير ، ولا يمكن أن يكون هناك انفصام جوهري بين الجانبين لأن وحدة الظاهرة الأدبية تأبى هذا الانفصام ولا ترضاه ، وأقصى ما يصيب العملية الإبداعية هو التخلف فى أحد جانبيها نتيجة لاعادة النظر فى المفاهيم الجمالية والنقدية القائمة ، فى ضوء ما جاءت به الثورات الفكرية من تقنيات نقدية جديدة ، أو اتجاهات جديدة فى البحث .

وعلى ذلك فإذا كان النقد عندنا متخلفا عن الفن ، المتخلف بدوره عن الأدب فذلك راجع الى ظروف بعضها موضوعي ، والبعض الآخر ذاتي ، وأقصد بالموضوعي : ما يتعلق بمواضعات الواقع الخارجى ، والذاتى : ما يتعلق بظروف النقاد أنفسهم ، فنحن لا نستطيع أن نضع أيدينا على نظرية عامة تصدر عنها كافة الاتجاهات سواء فى الفكر أو فى الفن فى الأدب أو فى الحياة . وأقصد بالنظرية العامة مايرادف «الفكرية» العريضة التى يقف فوقها كل منشط انسانى ، كما فى حالة البراجماتية فى أمريكا والتجريبية فى إنجلترا والعقلية فى فرنسا والمثالية فى ألمانيا والواقعية فى الاتحاد السوفيتى ، ومن هنا كانت اشتراكيتنا العربية حتمية حل أولا وقبل كل شئ ، لأنها ليست مجرد خلاص اجتماعى واقتصادى ولكنها أيضا خلاص فكرى ، كما أنها لا تلعب دورا حاسما فى تأمين النظام فحسب بل وفى ارساء القاعدة الفكرية للمجتمع الجديد .

أما ان النقد أكثر تخلفا من الأدب والفن ، فذلك لأننا فى الأدب وفى الشعر بخاصة لنا تراثنا القديم ، الذى تعد جهودنا الحالية بمثابة تطوير له واستمرار به مهما كانت ثورية هذا التطوير . وفى الفن سواء فى الفن التعبيرى أو فى الفن التشكيلى ، استطعنا الى حد كبير أن نتعرف على ملامحنا الفنية الأصيلة ، التى ليست ترجمة ولا اقتباسا من أية ثقافة أجنبية دخيلة أو داخلية ، وهذا كله على العكس من موقفنا النقدى الذى لا هو تطوير لتراث قديم ، ولا هو تعبير عن واقع معاصر ، فقد قطعنا صلتنا تماما بمحاولات النقد الأولى التى قام بها العرب القدامى من أمثال ابن سلام وابن الأثير والإمدى والجرجاني وأبى هلال العسكري ، وعلى الرغم من بساطة هذه المحاولات وبكارتها ، إلا أن قيمتها الكبرى فى كونها نابعة

أصلا من طبيعة الأدب العربى ، متجانسة بعد ذلك مع مزايا اللغة العربية فى الفن والتعبير . فابن سلام فى كتابه « طبقات الشعراء » وابن الأثير فى كتابه « المثل السائر » والآمدى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائفتين » والجرجاني صاحب كتاب « الوساطة بين المتنبي وخصومه » وأبو هلال العسكري فى كتابه « سر الصنائع » هؤلاء جميعا لم يصدرُوا فى تأليفهم عن ثقافة اغريقية وافدة ولا عن مزاج شخصى خالص ، ولكنهم صدرُوا عن المجتمع العربى الاسلامى نفسه وحقيقة مصالحة وطبيعة مشكلاته ومحاولاته الدائمة من أجل النمو والاستمرار ، عن طريق لسانه العربى ، وطريقة هذا اللسان فى النطق والتعبير .

بهذا الاستبصار الواعى العميق ظهرت على أيدي نقاد العرب القدامى علوم اللغة العربية المختلفة كالبلغة والبديع والمعاني والبيان ، كما ظهرت الفروق الأساسية بين الأدب العربى الأصيل والأدب اليونانى الدخيل سواء فى مناهج النقد ووسائله ، أو فى موضوعاته وقضاياها . ومن هنا كانت ثورة نقاد الأدب العربى الاسلامى - الى جوار الأصوليين من الفقهاء ومتكلمي الاسلام - على معطيات الثقافة اليونانية . . سواء فى النقد ممثلا فى كتاب الشعر ، أو فى الفكر كما هو ممثل فى كتب المنطق والالهيات . فهم بعد أن نقلوا كتاب الشعر وهضموه ، وحذا حذوه بعض النقاد من أمثال قدامة ابن جعفر ، الذى حاول وضع علم للشعر وعلم للنثر يقومان على الفروق الشكلية التى مكن لها أرسطو بمنطقه فى كل ميادين المعرفة ، سرعان ما لفظوه ونحوه وأعلنوا تنصلهم منه سواء فى الأدب أو فى نقد الأدب ، وكل ما بقى من تأثير أرسطو وقدامة ظل واقفا عند علوم اللغة المختلفة من نحو وبلغة وعروض ، وهذه كما لاحظ الدكتور مندور بحق من أدوات النقد ولكنها ليست اياه ، لأن النقد الأدبى نشأ عربيا وظل عربيا صرفا تماما كما حدث على الصعيد الفلسفى عندما انبهر بعض مفكرى الاسلام من أمثال الفارابى وابن سينا وابن رشد ، انبهروا بمعطيات الفلسفة اليونانية حتى تمثلوها تمثلا أبعدهم عن جوهر الفكر الاسلامى ، وحقيقة صراعه مع واقع المجتمع فى ذلك الحين . الأمر الذى ترتب عليه ظهور نوع من الاغتراب الروحى العميق بين هؤلاء المفكرين بثقافتهم المشائية من جهة ، وبين المجتمع العربى بمطالباته الاسلامية من جهة أخرى ، فكان أن لفظهم المجتمع العربى الاسلامى وأعلن أنهم لا يمثلونه فى شىء ، وأنهم دوائر منفصلة تعبر عن فكرها الشخصى ومزاجها الخاص . وهذا ما سبق أن عبرنا عنه فى كتاب « حقيقة الفلسفات الاسلامية » بقولنا ان أصالة

الفكر الإسلامى تلتبس عند غير الفلاسفة ، عند الأصوليين من الفقهاء وعلماء الكلام .

أعود فأقول : اننا قطعنا صلتنا بهذه المحاولات التى قام بها نقاد العرب القدامى ، فبدلاً من أن نصدر عنها فى ضوء ثقافات أجنبية حديثة وهادفة ، وفى ضوء متطلباتنا الجديدة من أجل التعرف على ملامحنا النقدية الحقيقية ، دون ما انعزال عن العالم من حولنا ، أخذنا بمقاييس النقد الأجنبى وطبقناها تطبيقاً جامداً ، فأحدثنا فجوة عميقة بين آدابنا المعبرة عنا ، وبين النقد الذى هو غريب عليها كل الغربة . وهكذا ضاعت الحقيقة الأدبية بين نوعين من النقد كلاهما بعيد عن الصواب ، النقد السلفيون الذين استظهروا علوم الأوائل - دون ما احاطة بعلوم المحدثين - وحاولوا تطبيقها على فنون لا تخضع بطبيعتها لمقاييس النقد التى قال بها القدامى ، لأنها فنون مستحدثة على آدابنا ، جديدة على لغة هذه الآداب ؛ والنقاد المحدثون الذين أحاطوا بقواعد النقد الأجنبى ومدارسه الحديثة ، وحاولوا تطبيقها على آداب اللغة العربية دون ما احاطة بتراث هذه اللغة وعبقريتها الخاصة فى الفن والتعبير ، ودون ما اعتبار للظروف البيئية والاجتماعية التى فى كنفها نبت العمل الفنى ، وعلى أرضها نما وكتبت له الحياة . والخلاص هو فى اجتماع هذين الجانبين فى النقد التكاملى ، الذى يضرب ضربه فيعيد حركتنا الفنية والأدبية الى صوابها ، ويرصف الطريق واسعا وطويلا أمام النقد العربى بمشكلاته الخاصة وقواعده الأصلية . . . كى نعود فنرى قيمنا الحقيقية لا الزائفة وهى تحتل مكان الصدارة ، كى نعود فنحس بمسئولية الكلمة الناقدة وفعاليتها فى صياغة الواقع من جديد ، كى نعود فنقدر على التمييز بين الحق والباطل بين الخير والشر بين التبع والجمال .

لو حدث هذا من زمان لما تكبد نقاد أدبنا الحديث كل المشاق التى تكبدوها ليعيدوا النقد الأدبى فنا عربيا له سماته الخاصة وملامحه الفريدة ، وله بعد هذا كله مشكلاته القائمة ونتائجه البعيدة . صحيح أن الخطى الأولى التى خطاها جيل الرواد أو جيل عصر التنوير من أجل صياغة نظرية عامة فى النقد ، شهدت ألوانا هائلة من التعثر ؛ إذ لم يكن لديهم تصور عام لفلسفة شاملة يصدر عنها كل منشط فكري أو فنى أو حياتى ، ولكن الجيل الحاضر من نقاد الأدب والفن . . جيل عصر التحرير . . استطاع لايمانه بالاشتراكية العربية أصول عقيدة وفلسفة ثورية ، أن يبلور محاولات الرواد ، وأن يضع يده على الملامح الواضحة لنظرية النقد .

ونظرة فاحصة للقطاع الطويل في حركتنا النقدية ، ترينا مدى ما أسهم به كل ناقد من أجل وضع نظرية عامة في النقد ، ومدى تفاوتهم في كم الثقافة وكيف الإبداع ، ومدى حرصهم على حل المعادلة الصعبة . . معادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

والمواقع ان حركة التنوير التي بدأت في أواخر القرن الماضي بالعودة الى تراثنا العربي القديم ، على نحو ما بدأ عصر النهضة الأوروبية باحياء التراث ، كان لها اثرها الفعال في ظهور رائد من السمين حسين . . . الذي حاول ان يرتد الى منابع النقد الشعري القديمة ، ليعتصم أصول هذا الفن من جديد ، فمن الطبيعي أن تلازم النهضة الأدبية التي كان محمود سامي البارودي رائد البعث في جناحها الشعري وعبد الله فكري رائد البعث في جناحها النثري ، من الطبيعي أن تلازمها نهضة مماثلة في دراسة الادب ونقده ، نقدا ودراسة يعتمدان على بحث علوم اللغة العربية وطرائق النقد عند العرب القدامى . غير أن كتاب الشيخ المرصفي الذي أودعه خلاصة مذهبه في بحث النقد العربي ، كان شبيها بكتب الأمالي العربية كأمالى المبرد وأمالى القالى وغيرهما ، كل ما هناك من فارق بينه وبين هؤلاء ، أن كتاب الشيخ لم يقتصر على الأدب وروايته ، بل شمل جميع علوم اللغة العربية الأخرى من نحو وصرف وعروض وبديع وبيان . . ومن هنا كانت تسميته « الوسيلة الأدبية للعلوم العربية » وكانت غايته أن يكون أداة تعلم اللغة العربية وآدابها ، ووسيلة انشاء الشعر والنثر في عصره . وهكذا نرى أن قيمة الشيخ المرصفي قيمة تاريخية أكثر منها قيمة ثقافية ، فهي تكاد تنحصر في بحث القديم ووصله بالحياة في عصره دون أن يصدر في ذلك عن تصور كامل لمعنى التجديد ، وإحاطة كافية بثقافة الغرب . ومن هنا بقى الشيخ المرصفي جيبس دائرة لا يتعداها . . بعث القديم وحياء التراث .

ولكن بعث القديم وحده لا يكفي ، وحياء التراث كما هو شيء لايفيد؛ لذلك ألحت الحاجة الى وجود من يبعث القديم في ضوء الجديد ، ويحيى التراث ليجعله وقودا فكريا وروحيا في مطلع عصرنا الحديث ، وكان ذلك هو ما حاوله مصطفى صادق الرافعي فقد اتجه هذا الرائد أول ما اتجه الى التجديد في الشعر والنثر على السواء ، محاولا أن يربط الأدب بواقع الانسان ، وأن يجعله حميم الاتصال بوجوده ومشاعره ، مدخلا في اعتباره الجانب المستحدث من المدنية والحضارة . ولذلك فهو يهاجم القديم والقديما ، ويعيب على التقليديين انشغالهم بمظاهر القديم ومعاله ، دون

الالتفات الى ما جد على الحياة من تطور ، وما حصل لها من تغيير :
فالموضوعات التقليدية تحبس الموهبة وتعوق الخيال ، ولا تنطلق من طيات
النفس وأغوار الضمير ، لتخاطب كافة الجوانب فى الانسان .

ومن هنا اهتدى الرافعى الى منهجه البيانى فى النقد ، الذى لخص
مراحلته فى الطبع الفياض الذى يصدر عنه الأديب ، ثم العناية بالتراكيب
اللغوية والجبرى على نهج الفصحاء ، وأخيرا المران على قواعد البلاغة والتمرس
بأساليب المجيدين من الشعراء . غير أن الرافعى طغى عليه الاحتفال
بالأسلوب والعناية بالبيان ، طغيانا جعل أدبه أقرب الى أدب الزخرف كما
قال طه حسين أو أدب الصنعة كما وصفه سلامة موسى . وبذلك باعد
الرافعى بين أدبه وبين ذوق العصر ، فظل بعيدا عن عصره ، غريبا على
معاصريه ، مستغلقا على من جاءوا بعده كل الاستغلاق . ولم يكن لمنهجه
البيانى من فضل الا فضل بعث القديم ، لا جامدا جافا كما فعل الشيخ
المرصفى ، ولكن نابعا من ذات الأديب معبرا عن خليجات روحه وومضات
ضميره ، وذلك فى ضوء حماسة دينية مصدرها القرآن ، وغيرة قومية
مرجعها الحرص على أصالة اللغة العربية .

وعلى الرغم من احساس الرافعى بضيق الدائرة التى يتحرك فيها
الأدب العربى ، وضرورة المصالحة بينه وبين آداب اللغات الأخرى :
« وما زالت أجناس الأمم يضيق بعضها بأشياء ويتسع بعضها بأشياء
فلسنا مقيدين بالفكر العربى ولا بطريقته ، وعلينا أن نضيف الى محاسن
لغتنا محاسن اللغات الأخرى » ، الا أنها كانت مجرد كلمات يجارى بها
روح العصر دون محاولة جادة وأكيدة لتحقيقها ، وانما ظل الرجل يعنى
بتزييق الكلمة حتى أصبح أدبه أقرب الى فن الأرابيسك الذى يبهرك بدقة
الصنعة وبراعة الصانع ، دون أن يكون فيه شئ يقال ؛ وهكذا ظل أدب
الرافعى شكلا بلا مضمون ، أو أسلوبا خاليا من الفحوى .

فى محيط من التطلع الى التجديد تقصر عنه إمكانات الأفراد ، وفى
مضطرب من ايجاد تصور شامل لتطوير الأدب العربى فى ضوء الثقافات
الأجنبية ، وفى جو خانق دعت الحاجة فيه الى تصحيح مقاييس الشعر
بخاصة ، وفنون النشر بوجه عام ؛ ظهر عباس محمود العقاد . العملاق الذى
ضرب ضربته فتلاقت على قلمه الثقافتان . العربية الأصيلة والغربية
الوافدة ، وتجلت قيمته المرحلية فى الاتجاه الى الانسان باعتباره مصدرا
للآداب والفنون ، لا الى اللغة لنستقى منها الانسان .

ولما كان الانسان فى حقيقته « ذاتا » وذاتا حرة ، على اعتبار أن الله
هو أعلى الذوات ، لأنه أكثرها حرية على الإطلاق ؛ كانت الحرية عند العقاد
هى الأصل فى فكرة الجمال ، كما أنها الأصل فى معنى الحياة • وتفسير
ذلك فلسفيا أن الحياة مادة وروح أو شكل وفحوى أو هيولى وصورة ،
ولا سبيل الى ادراك الروح أو الفحوى أو الصورة بغير المادة أو الشكل
أو الهيولى ، ومن هنا نشأت الضرورة عند العقاد ، والضرورة عنده معناها
التباس المعنوى بالمحسوس أو المطلق بالمقيد لتظهر الحياة للعيان •

وهذا الذى يقال عن الحياة فى علاقتها بالضرورة والحرية يقال مثله
عن الجمال ، ففكرة الجمال فى الحياة عند العقاد هى بعينها فكرة الجمال
فى الفنون ، معناهما واحد ؛ ولا يختلف هذا المعنى فى جوهره الدفين وإن
اختلف فى أوصافه الظاهرة ، بحيث نخلص الى أن الجمال هو الحرية أو
هو مظهر من مظاهرها ، حينما يعلو على العوائق والقيود •

وعلى هذا الأساس استطاع العقاد أن يحل مشكلتى الشكل والمضمون
فى الأدب ، فالشكل فى الأدب ضرورة ، والأديب الحق هو ذلك الانسان
الملمه الذى يوفق لاختيار الأشكال التى تنسبنا الأشكال ، وتؤدى عملها
فى أن تساعد المعنى على الظهور ، لا أن تشغل الناظرين بالظواهر عما
وراءها من المعانى والدلالات • وتلك هى غاية التعبير الأدبى ، أن يكون
إناء ينضح بما فيه ، ورمزا يدل على ما وراءه • والكلام عما فيه وما وراءه
يقودنا بالضرورة من الكلام عن جانب الشكل الى الكلام عن جانب المضمون،
فعند العقاد أن هذه النظرة فى التوفيق بين الحرية والقيود ، أو فى « تغليب
الحرية على الضرورة » هى وحدها الكفيلة بأن تطلق للأديب العنان ، كي
يتصور الحياة تصورا أعمق ويصورها تصورا أصدق ، فالأعمق والأصدق
فى مضمون العمل الأدبى نتيجة لازمة وطبيعية لهذه النظرة •

ومن هنا •• من قيمتى الأعمق والأصدق على مستوى فلسفة
الجمال ، خرج العقاد بمنهجه النفسى على مستوى النقد الأدبى ؛ فهذا
المنهج قائم على ما يؤمن به العقاد من أن أدب الأديب إنما هو صورة نفس
صاحبه وتاريخ حياته الباطنية ، وأن عمل الناقد هو البحث عن الأديب
فى أدبه ، واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب • وهذا هو المنهج
الذى استخدمه العقاد فى دراسته عن ابن الرومى ، كما يدل عليه عنوان
كتابه « ابن الرومى •• حياته من شعره » الذى استخدمه أيضا فى
دراسته عن أبى نواس ، وفى مقالاته عن أبى الطيب وأبى العلاء • وكذلك

فى كتب العبريات التى صدر فيها العقاد عن المنهج نفسه محاولا أن يرسـ
صورا نفسية لا سيرا تاريخية سواء لعمر أو لعلى ، لمالـد أو للحسين ،
لمحمد أو للمسيح على نحو ما رسم صورا نفسية لمن ذكرناهم من
الشعراء .

ولكن الذى ترتب على رد الجمال الى الحرية عند العقاد ، هو تحول
الجمال الى حقيقة ميتافيزيقية معزولة ، تنشد البحث عن الجميل فى ذاته .
دون أية علاقة تربطه بالواقع الخارجى . كما ترتب على استغراقه فى
المنهج النفسى ، أنه عزل الأديب عن واقعه التاريخى بل وعن اطار عصره ،
ونظر اليه على أنه « شئ فى ذاته » لا علاقة له بالحياة ، ولا صلة لأدبه
بالجنس أو بالبيئة أو بالقيم السائدة فى عصره . لذلك دعت الحاجة الى
منهج آخر جديد يضع فى اعتباره هذه الأبعاد الجديدة ، وبمقتضاء يمكننا
أن نفسر اختلاف أدب أمة ما عن غيره من آداب الأمم الأخرى ، كما نفسر
الاختلاف فى نفس الأدب فى عصر عن عصر وفى بيئة عن بيئة ، وبالمثل
نفسر اختلاف أديب عن أديب . . وكان هذا المنهج هو المنهج التاريخى
الذى دعا اليه طه حسين واستخدمه بالفعل فى دراسته عن « ذكرى أبى
العلاء المعرى » وفى غيرها من الدراسات .

ولقد استمد طه حسين أصول منهجه التاريخى فى النقد من المدرسة
الفرنسية التى تزعمها الناقد الكبير هبوليت تين ، وحرص فيها على
تعريف الأوربيين بعلم التاريخ وعلاقته بالحياة الاجتماعية ، ومؤدى
نظريته ان الانسان من صنع الوراثة والبيئة والعصر ، وبذلك لا يكون
الفن صورة للفرد ولا تصويرا للذات ، وانما هو فى حقيقته تعبير عن
الجنس وعن الزمان والمكان . ومن هنا انطلق طه حسين بمنهجه التاريخى
القائم على هذه العناصر الثلاثة . . الجنس والبيئة والعصر ، والذى لايعنى
بالأدب الا من حيث هو مرآة للمجتمع ، ولا يهتم بالشاعر وحياته الا بالقدر
اللازم لفهم شعره . فالانسان بمواهبه ومعنوياته ان هو الا أثر من آثار
البيئة بمعناها الاجتماعى الواسع ، لا يكاد يفترق عن الحيوان والنبات
فى انتفاء الفكرة وانعدام الارادة .

وصحيح أن طه حسين لم يقف عند هذا المنهج التاريخى بحدوده
العلمية الجامدة واطاره المذهبى الجاف ، وانما أدخل عليه بعض الأصول
الفنية التى اتخذها معيارا للنقد ومحكا للقيم الأدبية ، ولعل من أهم هذه
الأصول . . الصدق الفنى وحرية الأديب . فقد طالب طه حسين الأديب

بأن يعبر عن واقع احساسه بحرية كاملة لا يرضخ فيها لقيود العرف ، وأن ينزل على حكم الذوق في التعبير بلسان العصر ، فلا يصطنع لغة غير لغته ، ولا يتكلف أسلوبا غير أسلوبه ، وإنما يستجيب لمشاكل العصر ودواعي التطور .

أقول انه على الرغم من أن طه حسين لم يقف عند حدود المنهج التاريخي ، وإنما أضاف اليه عنصرى الصدق الفني وحرية الأديب الى الحد الذى جعله يقول كلمته المشهورة : « خسرت الأخلاق وريح الادب » بمعنى أن حرية الأديب مكفولة ، حتى ولو أدت به هذه الحرية الى مجافاة الأخلاق ، فقد كان طه حسين بمنهجه التاريخي بمثابة الوجه الآخر للعقاد بمنهجه النفسى . . الأخير حصر نفسه فى ظروف الأديب الداخلية . . أعنى ظروف حياته النفسية ، ووقف الأول عند ظروف الأديب الخارجية . . وأقصد بها ظروف الجنس والبيئة والعصر . لذلك كان لابد لمنطق التطور من مرحلة جديدة يتم فيها الجمع بين النقيضين فى مركب واحد ، اذ نصل الى ما يقارب التفسير الصحيح عندما نحاول أن نتبين طريقة التفاعل الديناميكي بين شخصية الشاعر أو الأديب ، وبين واقع بيئته وأحداث عصره . وتلك كانت بداية الدعوة الى المنهج الاجتماعى الذى حمل لواءه **سلامة موسى** ، واستقى خطوطه وملامحه من فلسفته الطبيعية التطورية ، التى تحاول دائما فهم « الجمال » فى ضوء ادراكها لنشاط « الطبيعة » ، وتسعى باستمرار لتأصيل جذور « الفن » فى صميم « الواقع » وأحشاء « المجتمع » . فعند سلامة موسى أن « الجمال الطبيعى » هو الركيزة الأساسية لكل « جمال فنى » ، على اعتبار أن الجمال غاية من غايات الطبيعة ان لم نقل انه هو نفسه الغاية التى بلغتها الطبيعة . . ولكن هل معنى هذا أن الجمال غاية ؟ . . يجيب سلامة موسى على ذلك بقوله ، ان من شأن الحضارة البشرية أنها تحيل ما فى الطبيعة من وسائل الى غايات ، فالأوانى والتماثيل واللوحات والرسومات وغير ذلك من المنتجات الفنية ، كلها نشأت وسائل لغايات فأصبحت هى ذاتها غايات بل ان اللغة نفسها قد استحالت عند بعض الكتاب الى غاية ، عندما أحالوها الى ايقاع موسيقى وحلاوة لفظ ورشاقة عبارة .

ومن فوق هذه القاعدة الجمالية التى تحيل الوسائل الى غايات وترى فى الفن نشاطا فعلا يقوم به الانسان من أجل تغيير الواقع ، انطلق سلامة موسى الى منهجه الاجتماعى فى النقد ، الذى تأثر فيه بزعماء المدرسة الفرنسية من أمثال دوركيم وليفى وبريل وغيرهما ، ممن ذهبوا الى

أن الأدب انعكاس للمجتمع ورد فعل للحياة الاجتماعية ، ومن ثم استعانوا بالأدب على فهم كل من المجتمع والحياة . ومن هنا ربط سلامة موسى بين « الحياة والأدب » فى كتابه المسمى بهذا العنوان ، ثم عاد ليضع الأدب فى خدمة الشعب فى كتابه الذى سماه « الأدب للشعب » .

وهذا ما عبر عنه سلامة موسى تعبيراً جامعاً قال فيه « ولكن مادام الأدب فى خدمة المجتمع ، فانه يجب أن يندغم فى مشكلات المجتمع ، ويجب أن يرفع احساسنا الى طرب الحزن أو الفرح أو الغضب أو المرح أو القلق أو الاستطلاع حتى يحملنا على التفكير ، وحتى يحيل حياتنا الفردية الى حياة اجتماعية، تترفع عن الهموم الشخصية الصغيرة ، وتضطلع بالهموم الانسانية الكبرى » .

وهكذا نرى أنه على الرغم مما فى نظرية النقد عند سلامة موسى من متناقضات ، اذ تبدأ بفلسفة طبيعية تطورية ولا تعدم العناصر المثالية الروحية ، فانها فى عمومها نظرية اجتماعية تفسر معنى الفن ببيان صلته بالمجتمع ، وتحصر على أن تربط الأدب بموضوعات الحياة ، وتجعل الأديب يستهدف بكتابات صالح الشعب . غير أن وظيفة الأدب والفن وهما فى الحياة ، فضلا عن دور الأديب أو الفنان فى ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، كلها عناصر غفل عنها سلامة موسى ولم يضعها فى الاعتبار ، وذلك لعدم ظهور فلسفات جديدة غير الفلسفة التطورية ، فلسفات من قبيل الاشتراكية والوجودية اللتين نتج عنهما ذلك المنهج النقدي الجديد الذى يعرف باسم المنهج الأيديولوجى ، والذى يعد محمد مندور بحق رائدا له فى ثقافتنا العربية المعاصرة .

وتتجلى القيمة المرحلية لمنهج النقد الأيديولوجى عند محمد مندور فى أنه لم يقف عند حدود الاهتمام بالموضوع بل تجاوزته الى العناية بالمضمون ، أى الى ما يفرغه الأديب أو الفنان فى الموضوع من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر . ذلك لأن الموضوع الواحد قد يصب فيه أديبان مختلفان مفهومين متناقضين تبعا لاختلاف نظرة كل منهما اليه ، واختلاف طريقة معالجته له . ومن هنا رأيناه يفضل التجربة الحية المعاشة على أية تجربة أخرى ، وبخاصة اذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب وتهم مجتمعه ويحتاجها واقعه الانسانى الحاضر . فالمنهج الأيديولوجى الذى دعا اليه محمد مندور هو الذى يركز على منطق العصر وحاجات

البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى
أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر ، الذى
تضطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة اصطراعا يسير بالمجتمع
نحو الأنفع كأعمق وأشمل ما يكون ، ونحو الارتفاع كأعلى وأجمل ما
يكون .

والذى يهمنا الآن هو أن اهتمام محمد مندور المتصاعد بأولوية
المضمون فى تقويم العمل الأدبى أو الفنى ، هو الذى أدى به الى تطوير
منهجه النقدي فى ضوء الفلسفة الأيدولوجية الجديدة ، تلك التى تنادى
بوجوب التزام الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير
الانسانية كلها . ومن هنا كانت مناصرته لقضية الالتزام فى الأدب
والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائد ؛ فالأديب الملتزم هو الذى
يقدر مسؤوليته ازاء قضايا الانسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد ،
والفنان الهادف هو الذى يسعى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد
مدى . أبعد من الحاضر وأفضل وأكثر اسعادا للبشر !

وهكذا كانت دعوى محمد مندور فى صحيحها هى الدعوة الى جوهر
كل فلسفة اشتراكية ، تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر
تقدما وغاية أكثر شمولاً . ولكن الدعوة الى الجوهر أقرب الى التعميم
النظري منها الى التخصيص التطبيقي ، كما أن الفلسفة الاشتراكية عنده
كانت فكرة ونظرية أكثر منها ممارسة وتطبيقا ؛ لذلك كان لابد من
تحديد مفهوم الاشتراكية - لا جوهرها - تحديدا أكثر وضوحا وأشد
مباشرة ، لأنه اذا كان الأدب تعبيراً ذاتياً عن موضوعية المجتمع وحتمية
تطوره ، فهل هو تعبير دياكتيكي يتفاعل مع الأصل والجذور ، يأخذ منها
ويعطيها ، وبالتالي يصبح له دوره المحدد فى الحياة ، وموقفه الواضح من
المجتمع ؟

والاجابة على هذا السؤال اجابتان أو هما اجابة واحدة ، ولكنها ذات
وجهين هما وجهها التطبيقى الاشتراكي الذى كان محمد مندور بحق جوهره
الفكرى الأصيل ، أحد هذين الوجهين هو الاتجاه الذى يأخذ بالاشتراكية
على المستوى العقائدى الهادف ، والآخر هو الاتجاه الذى يأخذ بها على
المستوى الواقعى الملتزم ، الأول تزعمه لويس عوض وتبلور الثانى على
يد محمود أمين العالم .

أما الاتجاه الأول ، فقد بدت ارهاصاته النقدية تتضح فى كتابات

لويس عوض الأولى وبخاصة مقدماته لقصيدة شيللى « برومثيروس طليقا »
ولمقالات « فى الأدب الانجليزى الحديث » ولديوان « بلوتولاند » تلك
المقدمات التى عبر فيها عن مفهومه الاشتراكى ، الذى يربط ما بين الظاهرة
الأدبية والظاهرة الاجتماعية بكافة جوانبها السياسية والاقتصادية
والفكرية . غير أنه اذا كان قد أعلن فى بيانه « الانسانية الجديدة »
عن اتجاهه الى مفهوم انساني عام ومجرد للأدب والفن ، مفهوم لا يقتصر
على حدود الموقف الاجتماعى بل يتعداه الى الانسان بوجه عام . فاننا نراه
فى مرحلته الاخيرة ٠٠ فى كتابه عن « الاشتراكية والأدب » وفى التطبيقات
الواقعية التى يقدمها فى دراساته النقدية ، نراه يركز اهتمامه نحو
توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع على أساس فكرنا الاشتراكى
وفلسفتنا الجديدة ، كما نراه ينادى بفكرة الأدب الإيجابى الهادف أى
الأدب القائد للمجتمع - ولكن ٠٠ مع اعقام لمفهوم الالتزام كما ينادى به
الماركسيون على الأخص - ويعيب السلبية والغيبية والرومانسية على
كثير من الكتاب . ومن هنا كان زعيما لهذا الاتجاه الذى سار فيه كل من
الدكتور عبد الحليم يوسف فى دراساته عن الأدب الشعبى ، التى ربط
فيها بين صورة الأدب ومادته على نحو ما ربط غاية الأديب واحتياجات
المجتمع ، والدكتور عبد القادر القبط فى دراساته عن الأدب المصرى المعاصر،
التي تحدث فيها عن السلبية فى القصة المصرية ، والدكتور على الراعى فى
تطبيقه لهذا المفهوم الاجتماعى على دراساته فى الرواية المصرية ، وفؤاد
دواودة فى كلامه عن الرومانسية فى كتابه عن النقد المسرحى .

قلت أن لويس عوض فى اتجاهه نحو تهذيب الأدب وتوظيفه لخدمة
فلسفتنا الجديدة ولقيادة الانسان فى المجتمع ، كان يحرص دائما - على
حد تعبير أحد الماركسيين - على اعقام مفهوم الالتزام كما ينادى به
الماركسيون بوجه خاص ، لذلك كان لابد لهذا الاتجاه « المعقوم » من أن
يناضل نضالا مريرا حتى يضرب ضربه فيثبت وجوده ويتولى مكان
الصدارة فى حركتنا النقدية المعاصرة . وهذا ما حدث بالفعل فى المعركة
القصيرة والقريبة التى دارت بين لويس عوض وبين محمود أمين العالم ،
وكان موضوعها حرية الناقد وحرية الأديب ٠٠ فالدكتور لويس عوض
لا يريد للنقاد أن يصدروا البيانات السياسية باسم النقد الأدبى ، وإنما
يريد لهم أن يتحرك ضميرهم الأدبى والفنى قبل ضميرهم السياسى ،
ومعنى هذا انه لا يريد للناقد أن يكون حارسا على الثورة أكثر من الفنان ،
حتى لا ينتقل الناقد من تحليل العمل الفنى ورصد ظواهره الى تحديد
موقفه من الواقع الاجتماعى .

وهذا ما رد عليه محمود أمين العالم ردا دافع فيه عن حرية الفكر النقدي دفاعا حارا وحادا ، على اعتبار أن حرية الابداع الأدبي لا يجوز لها أن تحجر على حرية الناقد بأى حال من الأحوال ، فبالقدر الذى يكون فيه الأديب حرا وبالمعنى الذى يمارس به هذه الحرية ، لابد للناقد أن يكون حرا هو الآخر ، وليس الحجر على حرية أحدهما إلا حجرا على حرية كليهما ، بل إن حرية الابداع من حرية النقد ، وحرية النقد من حرية الابداع ، ولا حرية لأحدهما بغير حرية الآخر .

والذى يهمنا الآن هو أن هذه المعركة بين طرفى الواقعية الاشتراكية . الاشتراكية بمعناها العقائدى الهادف ، والاشتراكية بمعناها التقدمى الملتزم ، لم تقف عند هذا الحد بل تعدته عند محمود أمين العالم إلى إعادة النظر فى وظيفة الأدب والفن ، وموقفهما من واقع تجربتنا الاجتماعية . فعند الناقد الملتزم أن الأدب والفن أنهما لا نقد للحياة وكشف وتنمية قيمها الجديدة ، ولما كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة من حيث تأثير الحياة فى الأدب وتأثير الأدب فى الحياة ، فإن النقد هو الآخر لابد له أن يشارك فى هذه المسيرة الوظيفية المتفاعلة : فالمسيرة النقدية غير منفصلة عن مسيرة الأدب والحياة معا فى تفاعلها وتوافدهما ، تفاعلا وتراخفا ينطويان على معنى التكامل والالتزام .

وموقف محمود أمين العالم من هذا الواقع الاجتماعى ، هو موقف من يؤمن بأن الأدب قوة فعالة فى صياغة الحياة وفى تنمية القيم وفى تقدم المجتمع ، وبالتالي موقف من يؤمن بأن النقد لابد وأن يكون حارسا على المجتمع . حارسا على مافيه من قيم تقدمية ، حريصا عليها متجها بها دائما نحو مزيد من التقدم والاستمرار . وعند محمود العالم أن هذا الموقف وحده هو الكفيل بتنمية الحوار الفكرى وإخصاب القيم الجديدة وتعميق الحرية على جانبى النقد والابداع ؛ وهو ما عبر عنه بأنه « خروج بالأدب والفن من رقابة الدولة إلى رقابة الأدباء والفنانين أنفسهم ، وهى غاية الفايات فى حياتنا الثقافية والديمقراطية عامة . فكما تعلقو رقابة جماهير الشعب على أجهزة الدولة تعلقو كذلك رقابة الأدباء على أنفسهم ، مرتبطين بحيم الثورة الاجتماعية ارتباطا واعيا مسئولا ، » .

والذى نخلص إليه الآن من هذا الموقف الذى انتصر له العالم ، هو أنه قد أصبح علما على اتجاه جماعة النقاد الذين نادوا بضرورة تحل الأديب أو الفنان لمسئوليته ، وطالبوه بأن يلتزم بوسائله الفنية الخاصة - مشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله . وهو الاتجاه

الذى يضم كلا من عبد العظيم أنيس ورشدى صالح وعباس صالح
وبدر الديب ولطيفة الزيات والناقد المهجرى محيى الدين محمد .

الى هنا تكون نظرية النقد قد بلغت قمة مدعها التطورى ، فى محاولتها
بلورة الفكرة النقدية على أساس نظرى واضح ، وصياغة مفهومى الأدب
والفن صياغة مذهبية شاملة ، ووصولها فى آخر الأمر الى المرحلة التى
يصبح فيها الأدباء رقباء على أنفسهم رقابة الوعى والمسئولية والالتزم
الحر . والذى يحسب لنظرية النقد فى تطورها المرحلى خلال تاريخ
نهضتنا الثقافية ، هو أنها استطاعت لأصالة فيها وحياة أن تشكل متصلا
ديالكتيكيا واحدا ، كان ينساب فى ثنايا هذه المراحل جميعا ، فلا يجرى
كلا منها قفزة غير مفاجئة أو طفرة غير متوقعة ، بل كل مرحلة تنذر
بالمرحلة التى بعدها ، والتى تحمل فى طياتها بذور المرحلة الجديدة .

هذا الحس الديالكتيكى الواعى الذى اتسمت به نظرية النقد فى
أدبنا المعاصر ، من طوائع عصر النهضة حتى الوقت الحاضر ، هو الذى
جعلنا نضع فى الاعتبار كل من أسهم فى بلورة النظرية ، ومحاولة صياغتها
فى اطار مذهبى ، فهذه المحاولة هى بصمات فكر صاحبها على جبين النظرية
وهى فى الوقت نفسه موجة فى تيار كبير يشملها ، ويعبر عن حاجتها
العربية الملحة الى نظرية عامة فى النقد ، تصدر عنها كافة المناشط
الأدبية والفنية ، بل وكافة المناشط فى الفكر والحياة . من هنا كان اغفالنا
لبعض النقاد ممن لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم النقدية الجادة ، ولكنها
العناصر التى لا تجعل منهم نقادا ، بقدر ما تجعلهم بحاثا يصدر عن
ثقافتهم الخاصة وفكرهم الذاتى ، دون أن يشكلوا خيطا فى النسيج أو
مرحلة على الطريق . فهم دوائر منعزلة تعيش على هامش الحياة النقدية
دون أن تتحرك بعلمها وثقافتها فى جوف هذه الحياة ، ودون أن تعبر
بعلمها وثقافتها عن الاحتياجات الملحة التى تفرضها هذه الحياة . هؤلاء
النقاد هم جيل الجامعيين الذين أسهموا ببحوثهم الأكاديمية فى حياتنا
النقدية ، فجاءت هذه الاسهامات مجموعة من الاتجاهات المتباينة ، التى
تعبّر عن رسائل أصحابها الجامعية ، أو مجموعة ما تلقوه من دراسات
ويلقونه اليوم من محاضرات . ولعل أهم هذه الاتجاهات وفى طبيعتها
هو « اتجاه النقد الموضوعى » الذى تبناه الدكتور رشاد رشدى ، واستقاء
من نظرية المعادل الموضوعى فى تفسير العمل الفنى ، التى قال بها الشاعر
والناقد الانجليزى ت . س . اليوت - وقد ضم هذا الاتجاه تلامذه
الدكتور رشاد رشدى وبعض أساتذة الأدب الانجليزى . من أولئك

وحولاء الدكتور فاطمة موسى والدكتور فايز اسكندر والدكتور أمين العيوطى والدكتور سمير سرحان ثم فاروق عبد الوهاب أصغرهم سنا وأكثرهم نشاطا وانتاجا . ويلى هذا الاتجاه فى الأهمية « اتجاه النقد الاجتماعى » الذى ينادى بالتفسير الاجتماعى للأدب والفن ، ولكنه المفهوم الاجتماعى بشكله العام ومعناه الواسع ، الذى يلتقى عنده كل من يرى أن الأدب فى جوهره نشاط اجتماعى ، ورواد هذا الاتجاه هم الدكتور عبد العزيز الأهوانى والدكتورة سهير القلماوى والدكتور شكرى عياد والدكتور أحمد كمال زكى وأخيرا د . عبد المحسن بدر . والاتجاه الثالث فى ترتيب الأهمية هو اتجاه النقد الوجودى ، لا الوجودية فى صورة وجدان فرتى منعزل ولكنها الوجودية بفهمها التقدمى المتطور ، الذى تبلور أخيرا فى نظرية الالتزام عند جان بول سارتر ، وقد تمثل هذا الاتجاه فى مؤلفات الدكتور محمد غنيمى هلال التى أكد فيها « فكرة الموقف » وفى كتابات أنيس منصور الذى كان أول من دعا الى النقد الوجودى بعامة ثم الدكتور محمد القصاص فى محاضراته وأخيرا الدكتور عبد الغفار مكاوى وعبد الفتاح الدينى ومجاهد عبد المنعم مجاهد . والاتجاه الرابع من بين هذه الاتجاهات هو « اتجاه النقد النفسى » الذى يتبنى فكرة التفسير النفسى للإنتاج الأدبى على أساس من شرح العلاقة بين علم النفس والأدب ، لا شرحا فنيا كالذى رأيناه عند العقاد ، ولكن شرحا علميا يقوم على الأسس الموضوعية التى جاءت بها مناهج علم النفس الحديث ، ومن هنا كان محمد خلف الله أحمد بكتابه « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » ، رائدا لهذا الاتجاه ، وهو الاتجاه الذى سار فيه كل من الدكتور محمد التويهي فى كتابه عن ثقافة الناقد الأدبى ، وفى دراسته عن « نفسية أبى نواس » ثم الدكتور عز الدين اسماعيل فى كتابه عن « التفسير النفسى للأدب » ، وقد يصح لنا أن نضع المرحوم أنور المعداوى فى هذا الاتجاه بدراساته عن « منهج الأداء النفسى فى الشعر » وتطبيقه لهذا المنهج على الشاعر على محمود طه . وربما كان آخر هذه الاتجاهات هو « اتجاه النقد الشارح » الذى يحصر نفسه فى النص الأدبى ، ليتناول به الشرح والتفسير ، والكشف عما فيه من نواحي الابداع ، وهو الاتجاه الذى نجد أصوله فى محاولات النقد العربى القديم ، والذى طوره وأحياه فى ثقافتنا الحاضرة المرحوم أمين الحولى ومن ورائه الدكتورة بنت الشاطىء والدكتور شوقي ضيف والدكتور حسين نصار والدكتور ماهر حسن فهمى وبعض أساتذة كلية دار العلوم .

على أن هذه الدوائر المنعزلة والاتجاهات النائية ، التي جاءت لتعبر عن ذوات أصحابها وثقافتهم الخاصة ، دون أن تخضع لمنطق التطور أو ترتبط بحركة التاريخ ، ما كان لها أن تحول دون المسيرة الصاعدة لنظرية النقد في أدبنا المعاصر ، فالأصالة الكامنة في محاولات النقد العربي ، حررتها من هذه النظرات الجزئية ، التي جاءت محدودة بحدود الوعي الفردي ، ومكنتها من ادراك أهمية العلاقات الوظيفية في افضة النظرة الكلية العامة ، التي ترتبط بالواقعين التاريخي والاجتماعي نبي أن ، الاصيل والمعاصر في وقت واحد . وقد تمثل شطرا هذه المرحلة النقدية الجديدة في الكتابات الشبابية والمثقفة ، التي رأيناها في كتابات رجاء النقاش وغالى شكرى وأمير اسكندر من ناحية ، وفي كتابات جلال العشري (ان جاز لي أن اضع اسمي في هذا المقال) من ناحية أخرى .

فالشطر الاول على الرغم من كتاباته الجادة وانجازاته الحقيقية ، الا أنه في صحيحه جاء استمرارا وقد أقول تطورا لجيل الرواد ، الذي سبقه واتخذ كتاب هذا الجيل مصابيح على الطريق فرجاء النقاش استمرار للمنهج الايديولوجي عند محمد مندور مع محاولات جادة لتطويره في ضوء المفاهيم الذوقية والجمالية الحديثة ؛ وغالى شكرى استمرار للواقعية الاشتراكية التي رأيناها عند لويس عوض مع محاولات واضحة للخروج بها من حدود النزعة الدوجماطيقية ، وأمير اسكندر استمرار لمفهوم الالتزام بمعناه النقدي عند محمود أمين العالم مع محاولات مخصصة لاستخدام المرونة في تطبيقاته النقدية . وعلى الشطر الآخر من كتاب هذه الموجة النقدية الجديدة ، يجيء كاتب هذا المقال بمحاولاته التعرف على كنه النقد العربي وجوهره الاصيل ، من حيث هو نقد له سماته الخاصة وملامحه الذاتية ، التي ليست ترجمة ولا اقتباسا لمذاهب النقد الأجنبية . وهو اذ يصدر في محاولاته النقدية عن ارهاصات النقد الأولى التي قام بها نقاد العرب القدامى ، وعن مزايا اللغة العربية وعبقريتها الخاصة في الفن والتعبير ، انما يفعل هذا في ضوء ثقافة أجنبية هادفة ، وفي ضوء تجربتنا الاشتراكية الرائدة ، وهذا ما عبر عنه بمفهومي الأصالة والمعاصرة . الأصالة في أن نصد عن ذواتنا الحقيقية لا عن غيرنا من الذوات ، والمعاصرة في أن نحيا تجربتنا الواقعية دون أن نقطع صلتنا بتاريخنا الماضي ، ودون أن ننعزل عن العالم من حولنا .

تلك هي أبعاد نظرية النقد في حياتنا الثقافية ، وتلك هي خريطة الواضحة بمساراتها الماضية واتجاهاتها القائمة . وهي كما رأينا لم تكن

وصفة جاهزة وجدناها على قارعة الطريق ، ولكنها كانت وليدة جهد ومكابدة ومعاناة بكل ما فى معانى الجهد من محاولات ، والمكابدة من أخطاء ، والمعاناة من نواقص . وإذا كنا فى رحلتنا الشاقة نحو صياغة نظرية عامة فى النقد ، لم نعدم مثيلا لحالات انعدام القيم واختلاط المعايير ، نتيجة لفوضى النقد وفوضى الافرازات الاجتماعية الكثيرة التى تخرج متكررة على هيئة أدب وفن ، وهى الفوضى التى أشرنا اليها فى مطلع هذا المقال ، فما ذلك الا تعبير غير صحى عن حالة صحية ، هى حالة التنفس الفنى التى يمر بها مجتمعنا بعد أن ظل أحقابا طويلة حبيس دهاليز الصمت ، وهى أيضا حالة التنفيس النقدى ، التى يحاول هذا المجتمع عن طريقها أن يخرج من تقوقعه على ذاته وعلى أوجاعه وعلى مشكلاته وعلى مصادرتة فكريا وحياتيا داخل سراديب الظلام .

لذلك كان لابد لانساننا الاشتراكي الصاعد من أن ينفس ويتنفس ، كى يستعيد احساسه بالحرية والمسئولية ، وبمزيد من الارتباط بالحركة والنعل ، وبمزيد من المشاركة فى صياغة الواقع من جديد . صياغته أدبيا وفنيا ونقديا فى وحدة فكرية شاملة .

جلال العشرى