• الفصل الثالث

طرق دراسة النقد

فى الأعوام الأخيرة ظهر نقد النقد وهو يهدد بأن يصبح علما جديدا ، ونشير فيما يلى إلى بعض طرق دراسة النقد :

١ - نقد النقد :

إحدى الطرق تتمثل فى اختيار نصوص عدد قليل من كبار النقاد فقط ، وفك رموز مفاهيمهم الفردية عن العالم ، ونظرياتهم عن الأدب ، وقوائم قِيَمهم وأساليبهم ، أى أن نصنع مع النقاد ما يصنعه النقاد مع الشعراء ، أبحاث مستوعبة عن : كولردج ، وسنت - بيف ، ودى سنكتيس ، وبرونتيير ، وأرنولد ، وبراندس ، وكروتشه ، ومينيندث بلايو، وفيجيريدو ، وتيبوديه ، وبدرو إنريكيث ، وأورينيا، وسبيتزر .

ومن نقد نقّاد معيّنين ، يمكن أن نعبر إلى نقد أكثر تجريدا ، إلى نقد النقد ، وقد سمّى الألمانى سيجفريد ملتشينجر أحد

كتبه ، بالدقة : « نقد النقد » . ذلك لأن النقد الحر ، وقد توقف فى ألمانيا منذ عام ١٩٣٣ بسبب النازية ، لم يستطع أن يسترد عافيته بعد هزيمة هتلر عام ١٩٤٥ . ويعتقد ملتشينجر فى تفاؤل أن « نقد النقد » يجب أن يأخذ على عاتقه مسئولية المهمة الضرورية العاجلة بإرساء « مستويات نوعية » مستقلة عن كل الاتجاهات ، « وبما أن الأدب فى عصرنا جمّع كثرة من القيم تسمح بالتقاء الكلاسيين والمحدثين ، وتقبل الاتجاهات الأكثر تنوّعا ، فقد أصبح فى إمكاننا إنشاء «مستويات نوعية » بسهولة لم تتوفر يوماً . (انظر إضافته فى : موقف النقد الأدبى ، فى الجلسة الأولى للحوار العالمى حول النقد الأدبى ، باريس ١٩٦٤) .

سوف يكون مبالغة أن نطلب من النقد أن يفتش جيوبه ، وأن يخرج على الأقل قائمة بالقيم الجمالية المطلقة ، ويكفى أن يتحرك الضمير لكى يعترف لنا بشىء متواضع جدا : مبحث نقدى فى مبادئ العلوم مثلا ، يوضح بأمانة حدود معرفة النقد الأدبى . ويتعلق بعامة بأعمال تتجاوز النقد ، فهم ينقدون ما هو خارج النقد وبعيد عنه ، مثلا : قصيدة أو رواية ، ولكن بدلاً أن ينقدوا عملا خياليا سوف ينقدون عملا

هو بدوره ينقد عملا خياليا ، وما يصنعونه هو ما ندعوه « نقد النقد Metacritica » . ويمكن أن ندعوه « ما بعد النقد » ، وهو العمل الذى يشير إلى نقد آخر ، وهذا بدوره لأنه موضع التحليل يمكن أن نسميه « نقد - غاية » ، وكلا المصطلحين ، وأخذناهما بمزاج رائق من الفن العسكرى الخاص بالنقل ، مرتبطان ، فمصطلح « ما بعد النقد » يتطلب أن نذكر « النقد - غاية » ، والنقد فحسب يمكن أن ندعوه أيضا « نقد - غاية » إذا كان هدف التحليل « ما بعد النقد » ، هل هذا مفهوم .

٢ - تاريخ النقد :

طريقة أخرى ، هى إعادة بناء تاريخ النقد ، وهو تاريخ عريض لم يقدّره الأدب جيدا ، وكان هناك من أسقطه من الغربال .

يرى **أفلاطون** (٤٢٧ - ٣٧٤ ق . م) أن الشعر مهما كان إلهاما نوع من الجنون أو احتدام إلهى غير منطقى ، ولابتعاده عن الحقيقة لا يصلح للاستخدام فى التعليم ، ويصبح أيضا خطرا على العادات ، والشاعر يحاكى أشـياء هى بدورها نسخ مجردة من الأفكار المطلقة ، وهكذا الفن الأدبى ،

« أدنى يتزوج من أدنى ، ويحمل بأولاد أدنَوْن » . ويجب على الدولة أن توجه هذا الأدب ، ومن هنا يكون الرأى النقدي اجتماعيا .

ويرى **أرسطو** (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م) أن المتعة التى يمنحها لنا الأدب مصدرها قدرتنا الطبيعية على محاكاة الواقع وأن نحاكى فنيا البشر والمواقف التى يمكن أن تكون أفضل أو أدنى مما هى عليه فى الحياة اليومية (مأساة أو ملهاة) ، فالأدب يشكّل التجارب الإنسانية العفوية ، وعندما يصوغها لا يتوقف عند مجرد رواية ما حدث ، وإنما يحدثنا أيضا عما يمكن ، أو يجب ، أن يحدث . فالتاريخ يحكى الخاص ، والشعر ، وهو أكثر فلسفة ، يحكى العام . والشاعر ليس مجنونا ، أو بلا أخلاق ، ومحاكاته ليست مجرد نسخ للأفكار المطلقة ، ويجب أن نحكم عليه من خلال مواهبه المنسجمة مع البيئة التى صوّرها .

أفلاطون وأرسطو يصفان إذن المعنى النظرى والعملى للشعر ، وتسمع صدى هذا الوصف عبر كل أنحاء العالم القديم ، عند هوراس ، وكينتيليا نو ، وأفلوطين ، ولونجينو ، وتبلغ مواقف هوراس ولونجينو أقصى حدود التطرف .

ويعتقد هوراس (٦٥ ق . م - ٨ م) أيضا أن الأدب محاكاة ، ولكنه لا يحاكى الطبيعة فحسب ، وإنما يحاكى الأدب نفسه أيضا ، ويؤمن بنماذج الماضى الإغريقية ، ويحوّل فضائلها إلى قواعد . وكتابه « فن الشعر » ينهض على أساسٍ من معرفة الحياة وتعلّم الفن . وهو محافظ ومعتدل ، ومفكر ومعلّم ، والتلمذة المجتهدة تساوى أكثر من الخيال الأصيل .

ويفضل لونجينو (٢١٢ - ٢٧٣ م) الاستمتاع بتعبيرات العباقرة الممتازة ، الذين يرتفعون محلّقين ، ويتركون على الأرض ، فى أسفل ، قواعد معاصريهم ، ونقده نقدُ إنسانٍ سليم الذوق ، ذوق سليم تكوّن عبر تجارب قراءات عريضة ، وتفتنه بقوة فقرة ، أو جملة ، وهّاجة البريق فريدة . وهذه اللحظات الأدبية الممتازة والرفيعة يمكن الحكم عليها موضوعيا لأنها باقية رغم الدراسات المتكررة ، وتغيّر الأنماط ، وتنوّع العصور والثقافات واللغات . الأدب العظيم يذهلنا لأنه قمة التعبير عن طاقات الأرواح الفردية .

ومنذ هذه اللحظة فإن النقد يولد ، وينمو ، ويذبل ، ويُبعث مع مولد الأدب ونموه وذبوله ، وبعثه .

خلال العصور الوسطى بالكاد كان هناك نقد ، وحتى القليل منه الذى تمّ كان لاهوتيا ، فى شكل شروح للرموز والمجازات، وأصالة **دانتى** (١٢٦٥ - ١٣٢١ م) ناقدا أنه ، لقلة تعايشه مع النقد الإغريقى الرومانى ، فكر فى الأدب بمصطلحات « المدرسيين » ، وفهم أن من الممكن تدريس الأدب العظيم والتلذُّذ به ، مكتوبا فى لغة الجماهير ، وهى لغة مهذبة ، وسائدة ، ومعها موضوعات جديدة ، وشكل أدبى أعلى : شكل الشعر الغنائى . واهتم **بوكاشيو** (١٣١٣ - ١٣٧٥ م) بالثقافة الكلاسية أكثر ، وبتغيّر العصور ، ودافع عن الأدب ضد الهجوم المبتذل ، والمتحذلق ، وضد الرجال العمليين ، واللاهوتيين قصيرى النظر ، فالشعر نبيل وأرستقراطى ، ولا يخاف الوثنيين .

كان النقد فى **عصر النهضة** نشاطا أدبيا مستقلا ، وبدأ نظريا وعمليا مع نبش كتاب الشعر لأرسطو ، وطبعات الكلاسيين ، وأخذوا يتناقشون حول اللغة ، والنماذج ، والقواعد ، والأنواع ، ودافعوا عن قيمة اللغة الشعبية ، وهاجموا هيبة اللغة اللاتينية ، وأسهم فى هذا الدفاع أمثال : دانتى ، وبترارك ، وبوكاشيو ، وعاونهم عليها فكرة أن الكلمات الحديثة أكثر مناسبة للموضوعات الجديدة ، وترجمات

التوراة إلى غير اللاتينية ، والقوميات النامية . وحاكى النقادُ الأدبَ الكلاسى ، الرومانى أكثر من الإغريقى ، ولكن الإحساس بأن وراءهم مباشرة ماضى العصور الوسطى غير المثقفة جعلهم يفتشون عن أشكال أخرى فى عصرهم نفسه ، وبعامة كان الفكر النقدى أرستقراطيا : يحترم لغة الطبقات العليا ، ويحتقر اللغة الشعبية ، ويوجب الابتعاد عن التعبير العفوى ، وعلى النقيض أثرى صناعيا المعجم والتراكيب . وكانت ممارسة الأنواع الأدبية أيضا تعتمد على البناء الاجتماعى ، فكل نوع يرتبط بطبقة معينة من الناس . فى المسرح مثلا تشير المأساة والملهاة والمسرحية الهزلية إلى التفاوت بين طبقات المجتمع ، وكانت « اللياقة واللباقة وآداب التصرف Decoro » مثالا يحتذى ، وهى فى الوقت نفسه بلاطية وشاعرية ، والخلط بين الأنواع يعادل اغتصاب هذه « اللياقة واللباقة وآداب التصرف » . ومن بين المجموعات العديدة التى عرفها عصر النهضة يبرز : اسكاليجيرو ، ومينتورنو ، ودى بيلاى ، وسدنى ، ولوديفيكو كاستيلفيترو بخاصة ، فهو الذى صاغ قانون الوحدات المسرحية : المكان والزمان ، واحتفى بعمل الشاعر ، على صعوبته ، لكى يمتع الجمهور جماليا ، أكثر من احتفائه بمحاكاة القدامى لغايات تربوية .

فى القرن السابع عشر انتقل ثقل النقد من إيطاليا إلى فرنسا ، وكان بوالو (١٦٣٦ - ١٧١١ م) مثلا دقيقا للذوق الكلاسى الجديد ، ولم يكن أصيلا ، واقترح تعليم الشعراء قواعد المنطق ، فبالعقل نكتشف الحقيقة الطبيعية ، والحقيقة هى الجمال . وهذا ما قام به الكلاسيون ، ولذا يجب دراستهم ، أو إن شئت يجب احتذاء الكلاسيين لأنهم استخدموا المعنى الجيد . والمعنى الجيد ، على نحو ما فهمه بوالو ، هو المهم . وهذا المعنى الجيد يتطلب مثلا أن نحترم قانون الوحدات المسرحية الثلاث ، ويستبعد من الملحمة كل ما هو مسيحى .

وقد انتشر هذا النقد مع قانونه الكلاسى الصارم فى كل أنحاء أوربا . ولنأخذ لذلك مثلا : فى إنجلترا أخضع ملتون (١٦٠٨ - ١٦٧٤ م) الإبداع الأدبى لمُثُل الحرية ، الخلقية والسياسية ، وتجلى تأثير الكلاسية الجديدة واضحا فى دريدن (١٦٣١ - ١٧٠٠ م) ، وهو أقل تعصبا لمذهبه بفضل حبه لشكسبير . وظل بوب (١٦٨٨ - ١٧٤٤ م) يردد قواعد «الإحساس العام » الصارمة التى سنّها الفرنسى بوالو . وفى إسبانيا انساح المذهب فى صيغ الباروك (الجدل حول جونجرة مثلا) . لقد التفتت قواعد هذا المذهب إلى الأدب الكلاسى وراءها ، وكان أحد أواخر النقاد فى هذه السلسلة ، وهو

صمويل جونسون (١٧٠٩ - ١٧٨٤ م) ، محافظا ومعلّما ولكنه ظل حاسما فى رفض مسرح الوحدات : الزمان والمكان.

وحول منتصف القرن الثامن عشر بدأت القواعد الكلاسية تنهار ، وذلك عندما فقدت البلاغة قيمتها نهائيا ، وبدأ يرتفع نقد قادر على التناغم مع الواقع المباشر ، ورائداه : فيكو ، وليسينج .

وقليلا قليلا ، لنَقُل ابتداء من هردر ومَن تلاه ، تربت عيون النقد لكى تدرك ما هو تاريخى ، ورفضت نظرية المحاكاة والقواعد والأنواع ، وعلى النقيض ، أخذت تنظر إلى التعبير عن المشاعر والأفكار العامة التى يمكن أن نستخرجها من أى عمل.

لا يمكن أن نحصر نظرية جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢ م) الأدبية فى صيغة ، لأنه لم يقدمها واضحة ، رغم أنها انتشرت فى ألمانيا منذ بدء الرومانسية حتى فترة ذم مبالغات الرومانسية الفرنسية المتأخرة ، وهو يرى أن التراث الإغريقى القديم له قيمته فى نفسه ، ولكنه يعتبر الشعر إلهام الإنسانية نفسها ، لتوسطه بين آلاف وآلاف من الناس مبعثرين على سطح الكرة الأرضية ، وهكذا أثبت فكرة « الأدب العالمى » [١] .

---

(١) انظر دراستنا لهذه الفكرة تفصيلا فى كتابنا : الأدب المقارن : أصوله وتطوره ومناهجه ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٩ . (المترجم) .

ويرى وردز وورث (١٧٧٠ - ١٨٥٠ م) أن الشاعر إنسان يتحدث إلى أناس آخرين عن المشاعر التى أحدثتها فيه مواقف وأشياء عادية ، دون أن يخضع لغير قواعد عبقريته الفردية : « الشعر فيضان المشاعر القوية عفويا ، ومصدره شعور نتذكره فى لحظات الهدوء ، ونتأمل هذا الشعور حتى يختفى الهدوء تدريجا ، كنوع من رد الفعل ، وينتج عنه على مهل شعور يشبه ذلك الذى كنّا نتأمله من قبل ، وهو ما كان يوجد فى العقل حقا » .

ويواصل كولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤ م) هذا التفكير مؤكدا على حقيقة أن الأسلوب الأدبى الخلاّق يحاول تحقيق الوحدة العضوية سواء فى ضمير الشاعر أو بين عناصر قصيدته ، وهذه الوحدة لا تقدم المعرفة ، وإنما تهبنا اللذة الجمالية فى محيط الخيال المستقل .

فى القرن التاسع عشر أعلن الرومانسيون : الأخوان شليجيل ، ومدام دى ستال ، وسنت - بيف ، ودى سنكتيس الحرب على النماذج الثابتة ، وتحالفوا مع قوى المجتمع والحياة والشعور والتوهم . وكانت الرومانسية فى فرنسا تثير جدلا كبيرا ، مثلا : يرى فيكتور هيجو (١٨٠٢ - ١٨٨٥) أن

الأدب ينمو داخل المجتمع ، ومن العبث أن يقلّد أبناء اليوم قواعد الأمس ونماذجه ، لأن الشخصية التاريخية تغيرت ، والفن يجب أن يتغير أيضا ، والعبقرية الحرة هى التى تحرك هذا التغيير .

وجاء رد الفعل فى الحال ، فأرادوا تفسير الأدب ، وعرض **سنت - بيف** (١٨٠٤ - ١٨٦٩) فهم الكاتب فرداً فى نطاق جماعة اجتماعية ، قبل الحكم على عمله ، ومن هنا كان منهجه القائم على دراسة سيرة المبدع . وسمع **أرنولد** (١٨٢٢ - ١٨٨٨ م) تفسيرات الطبيعيين ، وهو أقرب إلى الإنسانيات منه إلى العلم ، ولكنه اتخذ جانبا ، وتفاعل مع الدعوة إلى خلط الأدب بالنشاطات العملية ، واعتنى بتذكر اللحظات الممتازة مع تعبيرات عظماء الأساتذة ، وكان يرى أن الشعر يحتل مكانة أعلى من الدين والفلسفة والعلم .

وعلى النقيض ، هناك من اعتبر الأدب ظاهرة طبيعية ، فطبّق **تين** (١٨٢٥ - ١٨٩٣ م) فى دراسته الأدب مناهج العلوم البيولوجية والاجتماعية ، ورأى أن أى قصيدة هى وثيقة عن إنسان يحكمه العرق والعصر والبيئة . ومع ذلك فإن مفهومه عن التطور كان أقرب إلى هيجيل منه إلى الطبيعيين .

والأدب يتبع حركات المجتمع التاريخية ، ويرتبط باللحظة ، أى روح العصر .

انطلاقا من فكرة أن المرء محكوم بالإرث والوسط ، خلق **إميل زولا** (١٨٤٠ - ١٩٠٢ م) نقدا ورواية تصرّفا تجريبيا ، مثل العلوم الفيزيائية والطبيعية . وكان برونتيير كاثوليكيا ولكنه اقترض من نظرية تطور الأنواع البيولوجية مفهوم الأنواع الأدبية التى تولد وتنمو وتموت ، فى نطاق الكفاح من أجل البقاء ، وكان برونتيير رغم قروضه الداروينية يفكر فى السببية الداخلية فحسب ، وفى تأثير بعض الأعمال الأدبية فى أخرى ، ويرى أن قوانين الأدب تختلف عن قوانين العلوم الطبيعية . ومن ثَمّ أعطانا وصفا لوظائف المسرحية والرواية والشعر .

وفى نهاية القرن التاسع عشر نجد أسرتين من النقاد طبقا لما يؤمنون به : « الفن للفن » أو « الفن النافع » . وإلى الأسرة الأولى ينتمى النقاد البرناسيون والرمزيون والجماليون والمثاليون . وإلى الأسرة الثانية ينتمى النقاد الواقعيون والاجتماعيون والعلميون ، مع مواقف تعليمية وأخلاقية ودعائية .

ويرى تولستوى (١٨٢٨ - ١٩١٠ م) أن الفن نشاط اجتماعى ، ويعبر البعض عن مشاعره رمزيا ، وهذه الرموز تجعل القارئ يعيش التجربة الأصلية ، والفن العالى هو الذى يؤثر فى جماهير عريضة من الإنسانية ، وملامحه أخلاقية ، لأن التعبير عن حب الله ، أو عن مشاعر الشعب المشتركة ، يساعد على نمو الفرد والمجتمع . ولم يكن ماركس ناقدا أدبيا ولكن بعض اقتراحاته حركت النقاد ، مثل الألمانى فرانز مهرينج (١٨٤٦ - ١٩١٦ م) والروسى جورجى بليخانوف (١٨٦٥ - ١٩١٨ م) ، للبحث عن العوامل الجبرية الاجتماعية وراء العمل الأدبى . نعم إنه اعترف باستقلال الأدب ذاتيا ، وهو ما أنكره الماركسيون المتشدّدون فى القرن العشرين .

فى القرن التاسع عشر فحسب ، انضم النقد بكل كرامته علماً إلى تاريخ الأفكار . وفى القرن العشرين كما سنرى فيما بعد ، نما ، وزاد نموا ، نقول زاد نموا لأن نقد القرن التاسع عشر كان شديد الإحساس جدا بسعة انتشار مناهجه الثورية جغرافيا ، لأنه لم يتوقف عند فرنسا وإنجلترا وبلاد أوربية قليلة ، ولم يكتف بعرض الأذواق والأطر التاريخية والشروح ، أو عند وظيفته الخلاّقة فى نطاق الإنسانيات ، ونتيجة

إحساس النقد بنفسه على هذا النحو القوى جاء جوه المتواضع ، والحق أن النقد حمل اسم النقد هذا فقط منذ القرن الثامن عشر ولكن نقاد القرن العشرين ، على النقيض من الذين انتهينا من وصفهم فى هذا العرض السريع الموجز ، يعرفون جيدا أن معرفة القيمة موضع شك كبير ، ومن ثَمّ آثروا العمل بوسائل تحليلية فى معامل متخصصة .

ذلك تاريخ طولى للنقد ، ولكن التاريخ شبكة من الخيوط المتداخلة ، وأهداب الثوب تتأرجح متقاطعة ، ثم تعاود الانفصال فتعترضها خيوط متشابكة ، ونسالات محلولة ، أشبه بنسيج العنكبوت ، وما أروع أن ننسج من هذا كله شباكا تاريخية ! مثلا : تاريخ الذين أسئ فهمهم بين ما يصنعه الشعراء وما يريد النقاد ، وتاريخ النطحات التى صوّبتها الأحزاب السياسية والدول والكنائس للنقاد الذين تجرّأوا على الخروج إلى ساحة النضال ، وتاريخ التأثيرات التى أحدثتها سببية **ديكارت** ، وتجريبية **لوك** ، ومثالية **ليبنز** فى النقد القومى ، فى فرنسا ، وإنجلترا ، وألمانيا ... لقد احتفظت كل ثقافة باختياراتها الذاتية ، ولكن الحركات النقدية فى القرن العشرين أصبحت أكثر عالمية ، وحين يلد بلد ما حركة نقدية سرعان ما تأخذ طابعا عالميا .

٣ - فلسفات النقد :

طريقة ثالثة ستكون دراسة فلسفة اندفاعات الناقد ، الضمنية والصريحة . وهناك نقاد يقدمون لنا بطاقة عضويتهم وعندما أظهر لنا **ألبير تيبوديه** مثلا تحمسه لآراء برجسون ، قال لنا كيف أنه يبحث فى التاريخ الأدبى عن استمرار القوة الشخصية الخلاقة لكل كاتب فى أعمال غير متوقعة دائما . وبالنسبة للنقاد والآخرين على النقيض يجب أن نحتال لكى نخرج من العمل تحمسه لهذا النظام أو ذاك من الأفكار ، وطبقا لرولان **بارت** ، فى « دراسات نقدية ، باريس ١٩٦٤ » ، تسود فى النقد الفرنسى أربع فلسفات : الوجودية والماركسية والنفسية والبنيوية . وليست هذه وحدها هى التى تسود فى بلاد أخرى . وربما لهذا من الأفضل أن نفكر لا فى المواقف القومية ، وإنما فى المواقف الأساسية التى يمكن أن تُتخذ أمام مشكلة المعرفة ، فى حالة معرفة الواقع الأدبى هذا .

تفسير الواقع فى الفن يتذبذب بين قطبين متعارضين : الموضوعى ، والذاتى . عين فكرية تسجل ، سلبيا ، وجود العالم الخارجى ، تحاكيه ، وتمثّله ، وعين تبنى فى حماسة عالما مثاليا تتخيله وتعبر عنه . ولقد قيل إن نظرية المحاكاة سادت منذ **أرسطو** حتى منتصف القرن الثامن عشر ، وأن نظرية التعبير

تسود منذ روسو حتى اليوم . وهو رسم تخطيطى بالغ الإيجاز ، وأهم منه التعرف فى كل زمن على هذه الذبذبة بين تفسيرات الفن الواقعية والمثالية . وحتى تفسيرات الذين يشعرون بأن هذه الذبذبة إنما هى لعبة ثقافية ، يعيشون فى كل المواقف ، ويفهمون حياة الفن مع كل الحروف : فى ، بين ، مع ، منذ ، ونحو الواقع ، وربما كانت هذه التجربة الكاملة لا موضوعية ولا ذاتية ، وإنما هى وجودية ، مهما يكن التقدم إلى الأمام الذى حدث فى الأعوام الأخيرة .

ولأن النقد المعاصر هو الذى يهمنا هنا سوف نعرض لفلسفات اليوم ، ونستطيع إذن أن نحدّد هذه الاتجاهات المتعدّدة فى ثلاثة اتجاهات كبرى : الواقعية ، والمثالية ، والوجودية ، وفى هذه الاتجاهات الثلاثة تصب بعض موجات القرن التاسع عشر ، والينابيع الجديدة فى القرن العشرين .

● **الفلسفة الواقعية :**

فى معرفة الأدب الغاية المعروفة ، وليس الفاعل الذى يعرف ، هو العامل الحاسم . ويظهر الأدب سجلا لشئ انتهى ولشئ محدّد فى بناء مفروض موضوعيا ، وينتمى إلى عالم الموضوعات الواقعية التى توجد خارج الشعور ، وكلّنا ندركها وليس عندنا علاج لها ، فهى مفروضة علينا من الخارج .

ومن الطبيعى ، مع نتيجة تأكيد وجود الأدب واقعيا فى نطاق عالم واقعى ، أن يهدف النقد الواقعى إلى ربط القيمة الجمالية لقصيدة أو رواية أو مسرحية بشىء ليس أدبا ، ويولغ فى وظيفة الانسجام والتكيّف مع البيئة ، وساد مستوى المحاكاة تفسيرا وحكما . ولا ترى الواقعية الأدب شيئا مستقلا ، وإنما نتيجة أسباب غير أدبية ، ولشرح الأدب يقتتلون مع علم الإجتماع ، وعلم وصف الأجناس البشرية ، وعلم النفس ، والفيزياء ، وحتى الميتافيزيقا ، ويأتى الأدب عندهم محدّدا دائما من الخارج . وتعوّد النقاد عند البرهنة على علاقة ضرورية بين سبب ونتيجة أن يصوغوا القوانين التى تسمح لهم بالحكم مقدّما على ما سيجئ . ولكن هؤلاء المتنبئون ، فى تواضع ، يفضلون أن يتنبّأوا عن الماضى . وفضلا عن ذلك ، بما أن العمل كلاًّ لا يجذبهم ، وإنما هذا الجانب الذى يرتبط بالمشيمة فحسب ، انتهى هؤلاء النقاد إلى تقطيعه إلى شكل ومحتوى ، ويصرفون النظر عن الشكل ، ويقلّبون فى المحتوى ، بحثا هناك عن مواد اجتماعية وتاريخية ولغوية ودينية وسياسية وأيديولوجية ومأثورات شعبية .

● الفلسفة المثالية :

مركز الجاذبية فى معرفة الأدب فى الفاعل الذى يعرف ، وليس فى الموضوع المعروف . والأدب شئ يقع فى الضمير ، ضمير الكاتب أو ضمير القارئ ، وكل ما يكوّن الأدب عرض ذاتى ، وندرك الأدب داخليا ، وإذا سجل الأدب شيئا خارج الضمير لا نستطيع أن نعرفه ، وإنما نعرفه فقط ظاهرة نفسية .

ومن الطبيعى أن يتجه هؤلاء النقاد نحو المتعة أو الرأى الجمالى الخالص ، وكما يبالغ الواقعيون فى قيمة التكيّف مع البيئة ، وقيمة العرض ، يبالغ هؤلاء فى القيمة التصويرية والتعبيرية ، ولمواجهة القيمة الجمالية للعمل الأدبى مباشرة يفهمونها من النص ، وهو شبكة من الرموز يتشابه بواسطتها إحساس الكاتب وإحساس القارئ ، والنص ليس الشىء الوحيد الذى يجذبهم إليه ، ولكن تحليل النص سيكون نقطة الانطلاق نحو أى بحث موسع . ويسمى هذا النقد أيضا « داخليا » ، لأن النصوص هى الأكثر طيات ، والأكثر بُؤرا ، فى عالم الأدب ، وكل ما عدا ذلك ، من الطبيعة والمجتمع والتاريخ وحتى حياة الكاتب نفسها تقع فى الجانب الخارجى من الأدب .

● الفلسفة الوجودية :

يقول ناقد مؤرخ ووجودى : فى معرفة الأدب من الزيف أن نمارس « الواقعية » من جانب ، و « المثالية » من جانب آخر فالأدب ليس شيئا موضوعيا ولا صورة ذاتية ، وإنما هو تعبير مطروح ، ألقى به فى الحياة التاريخية إحساس إنسانى معين . ومعنى العمل الأدبى يجب أن يفهم فى ضوء صلاته بالزمن الذى عاش الكاتب فيه .

ومن الطبيعى مع مفهوم يشمل ما هو واقعى وما هو مثالى فى كل وجود تاريخى ، أن يبدأ هؤلاء النقاد بالانتقال إلى داخل البناء الوظيفى البالغ التفرّد الذى بناه الكاتب ، وإلى داخل ظروفه ، ومن هناك يطلبون الوحدة التى تعمق قيمة التاريخ ، والعكس صحيح . إن الشاعر والروائى والمسرحى يدعم قيما جمالية تكونت فى ضميره وهو يرقب إمكانات أفقه التاريخى ، وإذن فما هو جمالى وما هو تاريخى يلتقيان معا فى وجود الكاتب شخصيا ، وفى مراجعة عمله ، ومن ثم يجب على الناقد أن يوضح بدقة تأريخية الفن هذه ، ويحاول النقد التاريخى أن يمسك بالقيم الجمالية فى نطاق التاريخ ، وبالتاريخى فى نطاق القيم الجمالية . وباختصار فإن وحدة الجوهر جمالية وتاريخية .

والوجوديون لا يحصرون العمل الفنى فى محاكاة الأشياء الخارجية كما هو الحال عند الواقعيين ، ولا فى حدس خالص

يتجسم فى مادة كما هو الحال عند المثاليين ، وإنما فى تعبير لا يبذل جهدا لكى يبقى فى أحد المحورين ، الموضوعى والذاتى ، وهو مثل رقاص يندفع بقوة عشر مرات وألف مرة بهذه الذبذبة العنيفة التى هى واقعنا . ويرى **تيوفيل سبويرى** أن العمل الأدبى بناء وخطة يعيد القارئ خلقهما ، والتحليل البنيوى لهذا العمل يجعلنا نشارك إنسانا ما فى إحساسه الفعّال وقدره التاريخى ، وطريقته الجديدة فى تشكيل العالم ، يقول :

النقد « يأخذ التاريخ فى جدية ، لأن الإنسان لا يصنع شيئا خارج التاريخ ، ولكنه لا يعتبر الإنسان أو عمله نتيجة للتاريخ ، مجرد حلقة فى سلسلة من الأسباب والنتائج ، مثل النهاية فى نسق متتابع من التأثيرات ، وإنما يعتبر نظرة الكاتب نفسها ، وبناء عمله ، بداية جديدة جاشت فى أعماق كيانه ، وتكشف عن بنية الوجود الأساسية » (٢) .

ويرى النقّاد الوجوديون أن العمل يتولد فى إنسان اختار النشاط الأدبى ، ومن الفعل الحر المسئول عن اختيار كتابة هذا العمل ، وليس شيئا غيره ، وهو ما علينا أن نحلله عالميا فى ضمير الكاتب .

---

(٢) تيوفيل سويرى ، مبادئ نقد بنائى ، فى Trivium ، زيوخ ١٩٥٠ ، المجلد ٨ .

٤ - أنواع النقد :

وثمة نموذج آخر فى دراسة النقد يكون بتصنيفه إلى أنواع . وإذا كنّا قد كسرنا الأدب على أنواع ، وأنواع أصغر ، فلماذا لا نصنع الشئ نفسه مع النقد ؟ ، فنستطيع أن نحدد مجالات عمله ، وأن نتعرف إلى أفكاره البنائية ، وأن نرى كيف يرفع بنيانه .

● النقد الذى يقبل وجود الأنواع واقعيا ، ملحمة ومأساة وشعرا غنائيا وغيرها ، كما لو كانت نظما أو ممالك طبيعية ثابتة تفرض قوانينها على الكتاب ، و « نقد الأنواع » هذا هو الأكثر كلاسية ، مثل ما جاء من عند **أرسطو وهوراس** . وتعوّد أن يكون جماليا ، ولو أنه يضطرب ويتغير موقفه فى مقعده الأكاديمى ، ولم يقرر أن يشغل نفسه بمصاحبة الأعمال الفردية فى نزهاتها الحرة عبر التاريخ . ويفضل أن يدعى لنفسه اكتشاف المحاور فى عمق تصنيفات الأدب ، وهو لايحدثنا فقط عن الشعر والرواية وإنما عن صفاتهما الجوهرية : الشاعرية والروائية ، وغيرها . وكان نقد الأنواع فى العصور الكلاسية صارما ومستبدا وتعليميا ، وأصبح هذا النقد فى الأزمنة الأخيرة أكثر تجريبية دون أن يتخلى عن صرامته [٣] .

---

(٣) إرفنج إهرينبرس ، نماذج الاقتراب من الأدب ، نيويورك ١٩٤٥ . وبول فان تيجيم ، قضية الأنواع الأدبية ، فى Helicon ، ١٩٣٨ ، المجلد ١ .

● النقد الذى يتابع الأدب القومى كمجموعة مغلقة ، وبمنطق صارم يتسلح بالمستويات الجغرافية واللغوية والعنصرية التى تتحكم ، كمستويات الأنواع ، بقوانين مقررة ، فى نشاط الكتاب الخلاق . وإذا درسنا أسلوبا عالميا ، كالكلاسية الجديدة مثلا ، فسوف يقول **هنرى باير** : إن الفرنسى حالة قومية منعزلة [٤] ، وسيستخدم **جوزيف نادلر** تاريخ الأدب الألمانى فى توضيح الخصائص العرقية لكل قبيلة أو منطقة [٥] .

● النقد الذى يجس نبض عملٍ ما لكى يدرك خفقات نظام عظيم لدورة التقاليد الدموية .

● النقد الذى يبحث فى العمل عن سمات المولد . البقعة التى يتركها العصر الذى ظهر فيه ، ولأن التغييرات الأدبية فى عصرنا الحاضر تندفع بسرعة أكبر بكثير مما كانت عليه ، فإن نقد العصور أصبح نقد أجيال [٦] .

---

(٤) هنرى باير ، الكلاسية الفرنسية ، ١٩٣٣ . وترجم الكتاب إلى الإسبانية بعنوان : ما الكلاسية ؟ ، المكسيك ١٩٥٣ .

(٥) جوزيف نادلر ، تاريخ الأدب الشعبى الألمانى ، ٤ مجلدات ، برلين ١٩٣٨ - ١٩٤٠ .

(٦) يشير ألبيرتيبوديه فى كتابه « وظيفة النقد » إلى هذه الأنواع المعمارية الأربعة ، والتى أوجزنا تصنيفها على النحو التالى : النوعان الأولان ، ويفضلهما النقد الكلاسى ، جماليان ومنطقيان - والنوعان الآخران ، ويفضلهما نقد القرن التاسع عشر ، نشطان وتاريخيان .

● النقد الذى يبحث عن المصادر ، وقد عمّد الكلمة بول فان تيجيم فى كتابه الأدب المقارن ، مستخدما لفظ Chronologie أى تسلسل الأحداث تاريخيا ، من اللفظ اليونانى بمعنى مصدر ، وأى عمل يرتبط بظروف الكاتب بأواصر لا تنتهى ، والجانب الأكبر منها لا يمكن استرداده . وعندما يلحظ الناقد انتماءً ما ، أى خيطا محددا يربط عملاً ما بواقع جيلٍ ما ، يجد فيه مصدرا . والتمييز بين الأسر المتشابهة ، والاتفاقات العارضة ، والتأثيرات ، والمحاكاة ، والحوافز ، والمناقشات ، والتبديل ، والنسخ ، ومن الصعب جدا أن يعتاد الناقد ، إذا لم يأخذ حذره ، على اكتساب جو سرى مزعج [٧] . والحق أن المصادر ، كما يقول أندريه جيد ، توقظ ولكنها لا تخلق ، والمهم فى كل الحالات أن نرى كيف يصنع كاتب ما بمادة تلقاها .

هناك مصادر حية ، وهى تجربة الكاتب ، ومصادر مكتوبة ، ومصادر شفوية ، يمكن أن تكون إيجابية إذا استوحاها الكاتب ، وسلبية إذا كان له رد فعل ضدها ، ومصادر محسوسة وأخرى وراء الوعى ، وخارجية إذا كان اليقين بأن الكاتب قد استخدم

---

(٧) أمادو ألونسو ، أسلوبية المصادر الأدبية . روبين داريو وميجيل أنخل ، فى : مادة الشعر وشكله ، مدريد ١٩٥٥ .

المصدر يفرض نفسه علينا من الخارج بقوة الوثيقة ، أو داخلية إذا اكتشفنا عن طريق الإشارات فى العمل نفسه مصادر أمهات ، أو عارضة ، أو جزئية .

● النقد الذى يربط أشكال الأدب بأشكال فنون أخرى ، ونحن هنا لسنا بصدد مصادر مثل ما عند أرتورو مارسو في دراسته : روبين داريو وإبداعه الشعرى ، وصدر عن دار لابلاتا عام ١٩٤٣ ، حيث يوثق اللوحات التى ألهمت الشاعر بعض القصائد ، وإنما يغرز العلاقات التى بين الفنون والأداب .

ويرى هؤلاء النقاد أن التغييرات العامة فى الحياة الاجتماعية تؤثر فى الوقت نفسه فى كل وسائل التعبير الفنى . وفى كل وسط ، من رسم أو موسيقا أو أدب أو غيرها ، يجب على الفنان أن يبلور شكلا ذا قيمة ، وذلك هو الأسلوب ، وهو طريقة للرؤية وطريقة لعرض ما رآه . وبما أن أفراد عصر تاريخي ما لهم النظرة نفسها عادة ، والتقنية نفسها ، فالفنون تتقاطع فيما بينها ، مما يعنى أن التقنيات التى تُستخدم فى وسط يمكن أن تستخدم فى آخر ، وهكذا تظهر أشكال متشابهة .

وندرك أن ثمة أشكالاً أكثر قربا فيما بينها فى بعض الفنون أكثر مما هى بين الفنون الأخرى ، فهى فى المعمار

والرسم والنحت أكثر وضوحا مما هى عليه بين المسرح والأدب والموسيقا . ولكن لا توجد فى الحقيقة أشكال فنية أكثر واقعية من الأخرى ، لأن كل الأشكال رمزية ، وعند الحديث عن تشابه الشكل بين قصيدة وتمثال ، ولنَضْرب لذلك مثلا ، يجب أن نستعين لا بواقع مشترك ضرورة ، وإنما بمعاملة رمزية مشتركة للواقع الذى يمكن أن يكون متنوعا . وأى موازنة تقف عند الموضوعات الخارجية تكون سطحية وخاطئة وناقصة ، وإنما يجب أن تتم المقارنة بين نظم الأشكال الداخلية [٨] .

المقارنة من الخارج بين « عصر طغمة L'aprés midi d'un faune » لمالارميه ، وترجمتها رسماً لمانيه ، وموسيقيا لديبوسى ، ورقصا لنيجينسكى ليس نقدا أدبيا . فالنقد يحكم جماليا على بناء موضوع ما ، ويدرس فى كل الحالات وظيفيا المستويات اللغوية والتصويرية والموسيقية والراقصة .

---

(٨) الذين يهمهم هذا الاتجاه النقدى يمكن أن يعودوا إلى الفكرتين المتطرفتين : الإيجابية فكرة توماس موترو فى : الفنون وعلاقاتها المتبادلة ، نيويورك ١٩٤٩ ، والسلبية فكرة جيوفانى جيوفانينى فى : منهج فى دراسة الأدب فى علاقته مع الفنون الجميلة الأخرى ، فى : المجلة الأسيوية وفن النقد ، ١٩٥٠ ، المجلد ٨ ، لمن يرون أن هذه الموازنات المزعومة لا توجد إلا فى خرقة ناقد غير مسئول .

● النقد الذى يصور بالأشعة الرؤى العالمية المختفية فى الأعمال ، ذلك لأن كاتبا ما يحدس فى ذكاء بتجاربه الذاتية ، ويبين فى نظام وجلاء وتناسق عمله ، ويجئ فى المرتبة الأولى من الأهمية أن يفهم النقد موقفه أمام العالم . وهو ما صنعه جورج سنتيانا عندما ألف كتابه « ثلاثة شعراء فلاسفة » ، فقد أظهر لوكريشيو أمام الطبيعة ، ودانتى أمام الإنقاذ ، وجوته أمام الحياة .

● النقد الذى يقارن بين الآداب ، أو على الأقل يفتش عن التداخل بينها ، وعن عبقرية عمل ما ، أو شخصية ما ، أو مدرسة ما ، تتغير جذريا عادة إذا وضعها الناقد فى صلة مع أخريات ، وهذه الصلات يمكن أن تكون بين أدب قومى وآخر ، أو أن تكون أكثر طموحا فتجئ فى نطاق ما يسمى « بالأدب العالمى » ، ويميز « فان تيجيم » بين دراسة أدب مقارن يربط بين أعمال محدّدة لكتاب متنوعين قوميا (*) ودراسة « الأدب العام » الذى يظهر الحركات التى تضطرب فى كل جسم الثقافة العالمية ، فالأول يدرس مثلا تأثير بايرون فى هاينى ،

(*) مفهوم القومية هنا لغوى بحت ، أى فى لغات مختلفة ، انظر : كتابنا الأدب المقارن ، أصوله وتطوره ومناهجه . (المترجم) .

والثانى يدرس الرومانسية فى كل أوربا مثلا ، ولو أن هذه الدراسات تجد حتى الآن صعوبات فى تحديد موضوعها ومنهجها : ما الشئ الذى يقارن ، وكيف نتحقق من تأثير ما ، ومتى وأين بدأ ذلك الإيقاع أو ذاك يهز الذوق الأدبى ؟ ليس ثمة شك فى أنهم صححوا ضيق الأفق فى تواريخ الآداب المحلية ، وشجعوا التربية الإنسانية .

● النقد الذى يعيد بناء النصوص الضائعة من خلال دراسة السياق ، وبالطبع كان ذلك النقد مستخدما بين دارسى العصور الوسطى (مثل رامون مينينديث بيدال) ، ولكن يوجد أيضا واحد أو أكثر لديه فضول نحو الأدب الحديث بخاصة . وقد ترك روبرت **لويس ستيفنسون** روايته « سانتا إيفيس St . Ives » دون أن يتمها ، فكتب الناقد كيلر - كوتش ، بعد أن جس نبضها بدقة ، الفصول الستة الأخيرة ، محتفظا بروح العمل ، ومتخيلا النهاية على طريقة ستيفنسون .

وثمة حيل أدبية كثيرة لها هذه القيمة النقدية فى إعادة بناء النصوص . وقد ملأ **خوسيه مرشانة** فجوة فى رواية Satiricon لمؤلفها **بترونيو** بفقرة صاغها فى اللاتينية ، وبلغت براعته قدرا من الدقة جعلت ألمانا متخصصين مشهورين يأخذون الحيلة على أنها نص حقيقى .

● وهناك النقد الذى يواجه التحريرات المتوالية للعمل نفسه [٩] ، وهو قبل أى شئ يفتح عينَىْ أى قارئ يحاول فى سذاجة أن يرى فى النص شكلا ثابتا وجامدا ، ويذكّر الغافل بأن العمل الأدبى إبداع ، وبالتالى يولد من التغيير . وهو يُظهر الفنان لحظة الاختيار بين عدة حلول ممكنة ، ويوضح أى الاتجاهات الثابتة يسود نشطا فى عقل الكاتب . ومكمن الخطر فى أن نقد التصويبات والتغييرات ، إذا تمت بسوء ، يمكن أن يهدم وحدة العمل ، وبدل أن يمسك بها تركيبا وهميا يقسمها إلى أطوار متنوعة . وسوف يكون زيفا أن نفترض أنه توجد رواية أولى تصدر عنها التحريرات التالية فى تعاقب تقدمى .

وإذا كانت فكرة أن النص الأخير ثابت أو جامد ساذجة ، فليست بأقل سذاجة فكرة أن النص الأول الذى نحتفظ به ثابت وجامد أيضا . والفكرة اللاهوتية التى تقرر أن « المحرك الأول ثابت » تُخفى تكوين العمل الحقيقى ، وهى بالغة التعقيد حتى أننا لا نستطيع توثيقها ، حتى لو كان النص الأول جزئيا

---

(٩) حول تغييرات مرسيل بروست توجد ، مثلا ، دراسات ليون بيير - كينت ، كيف يعمل بروست ، ١٩٢٨ . ود . أديلسون ، بدء ونهاية أسلوب بروست : نصوص مقارنة ، ١٩٤٣ . وجيانفرانكو كونتيني ، Jean santeuil , ossia » « L'infanzia della Recherche » .

وغير كاف . وهذا النقد يصلح إذن ، فقط ، بشرط تمييز العمر من الداخل .

● النقد الذى يفتش عن الترجمات والتلخيصات ، والتقليدات وحتى تقليد ما كان هزلا أو سخرية (١٠) .

● النقد الذى يتم فى شكل أدبى ، ونموذجه التقليدى فى أدبنا { أى الإسبانى } هو دون كيخوته ، وهو ممارسة رائعة للنقد الأدبى . وفى عصرنا ملاحظات النقد الأدبى التى بثها **بروست** فى « إلى البحث عن الوقت الضائع » ، أو دراسة **سنتيانا** فى « المتطهر الأخير The last puritan » ، أو ما كتبه **ألدوس هوكسلى** فى « نقطة مقابل نقطة Point contre point » .

● الحوار نقدا مع النقاد السابقين .

● وغير ما ذكرنا .

ولكن هذه الأنواع كلها ، أو الأنواع التى تفرعت عنها تذوب فى الواقع ، فى تصنيفات نقدية أخرى ممكنة .

---

(١٠) ل . ديفو ، المعارضة الأدبية : من البدء حتى يومنا ، باريس ١٩٣٢ . وكينيث ن . دوجلاس ، الترجمة فى الإنجليزية والإسبانية والإيطالية والألمانية ، لمؤلف بول فاليرى : المقبرة البحرية ، فى مجلة « اللغات الحديثة الفصلية » ، ١٩٤٧ . وأولاف بليكسن ، الترجمة الأدبية ومشكلاتها ، مونتبفديو ١٩٥٤ .

٥ - منهجية النقد :

طريقة أخرى لدراسة النقد - وتحاول أن تجدّف فى الفصل التالى - هى المنهجية .

والطرق الأربعة التى أوجزناها فيما سبق ، وهى : مواقف النقاد الشخصية ، ونمو النقد تاريخيا ، وفلسفة النقد ، وأنواع النقد ، تظهر الآن فى تصنيف جديد : أطْرزةُ النقد طبقا للمناهج التى يستخدمها : مناهج أساسية ، وكلها فى مواقف نزال بأسلحتها الخاصة فى يدها ، متأهبة لاتخاذ موقف من الأدب ، وفى الفصل التالى سنحاول القيام بتصنيف شخصى لهذه المناهج ، ولكن هنا ، وفى عجالة فحسب ، سوف نلخص بعض التصنيفات التى عرفها مؤلفون آخرون ، ونلحظ أن أيًا منها ليس مرضيا . فالذى لا يدع طرازا خارج الإطار يترك غيره . أو يفرّق ما جمعه آخر ، وهكذا ، وسوف يكون من الأفضل أن نغيّر الثقب الذى نطل منه لكى تكتمل النظرة الإجمالية عند العبور من تصنيف إلى آخر ، ونظرة تصلح الأخرى .

يرى **توماس كلارك بولوك** ، فى كتابه « طبيعة الأدب » وصدر عام ١٩٤٢ ، أن دراسة الأدب تبقى موزعة بين : نظرية ، وتاريخ ، ونقد ، وهذه الأخيرة تنقسم إلى :

● نقد يحلل مميزات العمل الأدبى .

● نقد يحكم على قيمة العمل ، والنقد الذى يحكم ينقسم بدوره إلى درجتين : نقد يقوّم من وجهة نظر الناقد الشخصية والانطباعية ، ونقد يقوِّم من وجهة نظر قواعد اجتماعية وجمالية وأخلاقية ارتضاها الناقد .

على حين يرى **ألبير تيبوديه** فى كتابه « وظيفة النقد » وصدر عام ١٩٣٠ ، أن هناك طرزا ثلاثة :

● النقد التلقائى ، وهو نقد القارئ العادى والصحفى .

● النقد المهنى ، وهو نقد الأساتذة .

● النقد الفنى ، وهو نقد الكتّاب أنفسهم .

ويقرر **جورج بواس** ، فى مؤلّفه « مبادئ النقد » وصدر عام ١٩٣٧ ، أن هناك طرازين من النقد :

● النقد الذى يدرس القيم الجمالية غايةً أخيرة .

● والنقد الذى يدرس القيم الجمالية وسيلةً للوصول إلى قيم أخرى تُعتبر أسمى ، كالخير والحق والعدل ، وغيرها .

ويرى **فيدلينو دى فيجييويدو** ، فى Aristarchos وصدر عام ١٩٣٨ ، أن هناك طرازين من النقد :

● نقدٌ علِم ، وتاريخ للأدب بكل المناهج الممكنة للوصل إلى معرفة موضوعية .

● ونقد موجّهٌ للفكر ، حدسى وتفسيرى ومبدع .

ويقول **هارولد أوسبورن** فى كتابه « علم الجمال والنقد » وصدر عام ١٩٥٥ إن هناك أربعة طرز من النقد :

● النقد النفسى .

● والنقد التاريخى .

● والنقد التفسيرى .

● والنقد التأثيرى .

ويتضمن النقد التفسيرى ، وهو الذى يفضله المؤلف ، كل الطرق الموضوعية لدراسة نص ما ، من مجرد الموسوعية حتى التحليل الأسلوبى .

ويرى **هارى هيدن كلارك** ، فى بحثه « لماذا ندرس النقد فى أمريكا الشمالية » ، وتضمنه كتاب « إنجاز النقد الأمريكى » ، ونشره سى . إ . براون عام ١٩٥٤ ، أنّ هناك أطرزا أربعة من النقد :

- التفسير التاريخى .
- وصف النصوص شرحا أو تفسيرا .
- الرأى الانطباعى .
- النقد الذى يحكم ويقوّم .

وأمّا **ف . ج . بيلليسكوف جانسن** ، فى كتابه « فن الشعر » وصدر عام ١٩٤١ - ١٩٤٥ ، فيرى أنه يوجد طرازان :

- نقد الدافع ، أى الغاية الخلاّقة .
- ونقد الإنجاز ، أى نقد الأسلوب الفنى ، تكوين العمل تقنيا .

وكلا النقدين يميزان القيمة الجمالية طبقا : لعالَميتها ، وتأثيرها الخاص فى القارئ . واتحاد طرازى النقد ، وطريقتى تمييز القيمة شديد الفعالية ، وبخاصة فى النقد المقارن ، وهو المنهج المفضل لتأريخ أدبى يهتم بتقييم الأصالة فى كل عمل .

وبالنسبة للناقد **تيوفيل سبويرى** ، فى كتابه الذى أشرنا إليه من قبل ، هناك طرازان من النقد :

● النقد المشاهد .

● والنقد المشارك .

والأول ينظر إلى العمل الأدبى كشىء بعيد ، ويقول لنا مايفكر فيه أو يحس به ، ومناهجه فكرية : تاريخية وفلسفية ونفسية وثقافية . أو شعورية : جمالية وتأثيرية وغنائية .

والنقد المشارك يرى العمل الأدبى حَدثاً ، بناءً يحتوى الناقد ويُلزمه بأن يبعث نشطا نفس حدث الإبداع الشعرى .

ويرى **واين شوميكر** ، فى « مبادئ النظرية النقدية » وصدر عام ١٩٥٢ ، أن هناك طرازين من النقد :

● نقد وصفى يتفرّع بدوره تبعا للمحلل ، فقد يذهب من الخارج إلى الداخل فيكون النقد الخارجى ، أو من الداخل إلى الخارج فيكون النقد الداخلى .

● نقد تقومى ، وينقسم بدوره طبقا للقيمة : فهى إما جمالية خالصة ، أو يقوّم قيما ليست جمالية ، كالأخلاق والحق ، وغيرها .

وفيما يرى **جى ميشو** ، فى كتابه « العمل وتقنياته » وصدر فى باريس عام ١٩٥٧ ، أنه يوجد منهج واحد فحسب

هو الذى يحملنا إلى المواجهة المباشرة مع عمل خاص ، على امتداد مراحل ثلاث متوالية : الحدس الجملى فى القراءة الأولى ، وفيها يظهر ذوق القارئ ، والتحليل العلمى الذى يعد لقراءة ثانية ، وفيها يتكوّن الحكم الجمالى كاملا ، وبواسطته يعاد خلق العمل نفسه بفن خلاّق ، إذا لم يكن الناقد انطباعيا ، وإنما رافق مولد العمل ، ومن أجله وُجد ، ولو للحظة على الأقل .

ويرى م . هـ . **أبرامز** ، فى « المرآة والمصباح » وصدر عام ١٩٥٣ ، أنه توجد من النقد ألوان أربعة ، ثلاثة منها تربط العمل بشئ آخر : مع واقع خارجى ، وهو العالَم ، ومع المؤلف الذى كتبه ، أى الفنان ، ومع القراء الذين يقرأونه ، وهم الجمهور . والنقد الرابع يحلل العمل نفسه ، حراً ومستقلا بذاته ، ويجئ فى مركز المثلث بالنسبة لألوان النقد الثلاثة الأخرى .

ويقرر **ألفونسو ريس** فى « التحديد » وصدر عام ١٩٤٤ ، أن الأدب حوار بين مبدع ، وهو موقف إيجابىٍ ، وجمهور ، وهو موقف سلبىٌ ، وفى الموقف السلبى توجد عدة

أطوار ، أطوار ذات نظام عام تتأمل الأدب كأىّ كلٌّ عضوى : تاريخ الأدب ، والواجب ، والنظرية الأدبية . وأطوار ذات نظام خاص تواجه نتاجات أدبية محدّدة ، هذا العمل أو هذه المجموعة من الأعمال ، وهذه الأطوار ذات النظام الخاص هى أطوار النقد الذى يقترب من أعمال محدّدة ، طاويا المراتب الثلاثة فى واحدة :

- الانطباع ، وهو استقبال العمل .
- التفسير ، وهو استخدام المناهج التاريخية والنفسية والأسلوبية ، وعندما تتوحد هذه تعطينا علم الأدب .
- الحكم ، وهو تاج النقد .

والآن ، فلنمض إلى الفصل الرابع ، حيث نجرّد هناك ، من كل نقد القرن العشرين ، بعض مواقف العمل الثابتة ، غير الشخصية ، والموضوعية . ولا نحتاج إلى أن نؤكد على أن مثل هذه الطرز المنهجية إنما هى مجرد إطارات فارغة ، بلا شخصيات . وفى خير القول إن شخصيات النقاد تتحرك خلف الإطارات ، وما أسرع ما نلمح بين الظهور والاختفاء واحدا أو آخر ، ومن النادر أن يضيىء ناقد طرازاً واحداً من النقد ، وحتى فى الحالات التى يحدد الناقد فيها نفسه ، من الواضح

أنه عندما يبدأ النقد يقدّم أكثر مما يعد [١١] . وإذا تجمّعت كل المناهج فسوف يكون عندنا خطة بحث متشابكة لا يستطيع ناقد أن يدخل فيها ويخرج . ولنتذكر أن ستانلى إدجار هايمان فى : النظرة المسلحة : دراسة فى النقد الأدبى الحديث ، نيويورك ١٩٤٨ ، عندما رسم كل الطرق التى عليه أن يقطعها لكى يكتشف عملا واحدا ، اختصر حتى العبث إمكانية « الناقد المثالى » ، ولكن أيضا الناقد الذى لا يصبر فى فطانة على منهج يمكن أن يتخلى عن بقية النظام .

---

(١١) بول هازار فى : دون كيشوته وسرفانتيس ، ١٩٣٢ ، يذهب إلى أبعد من « تفسير النص » . وأمادو ألونسو فى : شعر بابلو نيرودا وأسلوبه ، ١٩٥١ ، لم يقف عند التحليل الأسلوبى الخالص . وهربرت ريد يحتضن ، نظريا ، المنهج النفسى ، ولكنه لم يطبقه فى نقده ، طبيعة الأدب ١٩٥٦ .