• الفصل الرابع

تصنيف المناهج النقدية

قبل أن نتصدى للمنهجية نذكّر القارئ بالفارق الذى أوضحناه بين « علوم تدرس الأدب » و « المناهج النقدية لدراسة الأدب » . والعلوم التى استعرضناها فى الفصل الأول ، التاريخ وعلم الاجتماع وعلم اللغة وغيرها ، ليس لها وظيفة محدّدة تحكم على العمل ما إذا كان جميلا أم لا . وعلى النقيض فإن المناهج التاريخية والاجتماعية واللغوية وغيرها لأنها كثيرا ما تنطلق من مجال دقيق من اختصاصات علومها فإنّها تتهيأ بالضرورة لإبداء رأى جمالى . ولنوضح هذا بأى مثال ، وليكن من اللغة .

شىء أن يستخدم لغوى مثل **رفائيل لابيسا** كتابات روبين داريو فى كتابه « تاريخ اللغة الإسبانية » ، وهو دراسة نفعية فيها يحتك اللغوى بالعمل الأدبى تماسًّا ، لكى يظهر ما فى كتابات داريو من تجديد فى اللغة والنحو . وشىء آخر أن يخضع لغوى مثل **توماس نبرّو** ، فى كتابه « دراسات فى

الصوتيات الإسبانية » مقطّعات روبين داريّو الراقصة لآلة « كيموجرا فيكو Quimo grafico » ليجرد إيقاعاته ، وهى دراسة جزئية يقوم بها علم اللغة فى جانب من عمل أدبى . وشىء آخر أن يعرض لغوى مثل رايموندو ليدا ، فى مقدمته لكتاب روبين داريو « قصص كاملة » ، رأيا جماليا فيه ، من خلال وصفه لأصالة العمل الذى يتكلم عنه ، وهو منهج لغوى وأسلوبى فى النقد الأدبى .

والآن ، هيّا إلى تصنيفنا .

هيّا نصنف النقد ثلاثيا تبعا للاهتمام المفضل الذى ارتضته كل مرحلة من المراحل فى تطور الإبداع الفنى ، قلنا طبقا للاهتمام المفضل ، لأن الناقد يتأمل الدورة كلها ، ومن ثم لا يوجد نقد جزئى ، ولكن هناك اختيارات فى شرح بعض لحظات التتابع ، ووصفها وتحليلها .

مِمَّ يتألف التطور الذى أشرنا إليه ؟ . كاتب ما يعبر عن تجربة خاصة ، فيشكّل الكلمات بطريقة تثير فى القارئ تجربة مماثلة للتجربة الأصلية ، وفى هذا الأسلوب اللغوى الذى ندعوه أدبا :

● نشاط خلاّق .

● وعمل مُبْدع .

● وردّ فعل .

ولكل مرحلة من هذه المراحل طريقة نقد محدّدة .

نقد النشاط الخلاّق يدرس فى المقدمة كل ما يتصل بنشاط الكاتب ، ويفسر تكوين الأدب .

ونقد العمل المُبدَع يدرس أولاً العمل نفسه ، ماذا به وماذا هو ؟ ويصفه بطريقة موضوعية .

ونقد رد الفعل يدرس بدءاً ما يتلقاه القارئ من العمل الأدبى ، أى العلاقة بين العمل والقارئ ، وليس الصلة بين الكاتب والعمل .

والنقاد الذين يفسرون سوابق ظاهرة أدبية يتبعون المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية ، والذين يحلّلون النص نفسه يتبعون المناهج الموضوعية والشكلية والأسلوبية ، والذين يمثلون وجهة نظر الجمهور يتبعون المناهج العقيدية والانطباعية والتعديلية .

ودراسة مراحل التطور فى طرفيه ، تكوين العمل واللقاء الذى يقابل به ، تكوّن النقد الخارجى ، ودراسة العناصر

الثلاثة المكوّنة للعمل ، وهى الموضوع والشكل والأسلوب ، تمثل النقد الداخلى .

● **النشاط الخلاّق :**

قلنا : هذا النقد يدرس تفضيلا كل ما يتصل بنشاط الكاتب ، ويفسر تكوين الأدب .

والكاتب إنسان من لحم وعظم ، فريد وأصيل ، وعندما يبدأ الكتابه فإن كل وجوده ، ذاته ، يرتبط بالأشياء بقوة ، ويرسل بخطته فى التعبير من خلال الظروف التى قُدّر له أن يعيش فيها ، ظروف عصره ووطنه ولغته وتبعيته الاجتماعية . ويرى **جان بول سارتر** ، فى كتابه « ما الأدب » وصدر عام ١٩٤٨ ، أن النقد يتكوّن من فهم كيف أن كل كاتب يختار طريقة وجوده ، متأرجحا بين الضعة والبطولة ، متخذا موقفا أمام عصره ، متوجها إلى معاصريه ، ممارسا مسئوليته مكافحا فى مملكة الفانين . ويتخطى الكاتب الظروف التى تحيط به ، ويؤكد حريته فى أدب ملتزم هو فى العمق تحقيق لخطة حياته ذاتها ، الوحيدة والمطلقة .

ليست الوجودية وحدها هى التى تعرض مشكلة النقد الأدبى على هذا النحو ، فبعد الحرب العالمية الثانية بدأ نقاد

آخرون فى فرنسا ، بعيدون جدا عن سارتر ، يصفون ويحكمون من خلال فلسفات متنوعة على الأخلاق المنطوية فى الكاتب الذى يدرسونه ، أمثال : جيتان بيكون ، وبيير - هنرى سيمون ، وموريس نادو ، و د . م . ألبير . وكل الذين يغارون على الإبداع الأدبى يتساءلون عن الشئ نفسه : بأى وسيلة نقيس قيمة ما كتبه الكاتب فى هذا البناء التاريخى - الاجتماعى - الحيوى ؟ . وعلى هذا السؤال يرد النقاد مستخدمين المناهج : التاريخى والاجتماعى والنفسى .

١ - المنهج التاريخى :

فى الفصل الذى عقدناه عن العلوم التى تدرس الأدب قلنا إن التاريخ المدنى والسياسى يمكن أن يستخدم معلومات يأخذها من الأدب ، دون أن يعنى هذا تقويما للأدب ، وأن تاريخ الأدب يمكن أن يعيد بناء كل الانتشار الموضوعى لمادة الأدب دون أن يحكم جماليا على الإبداع الفردى ، وفى هذه الحالة نحن أمام نقد تاريخى للعمل الخاص ، وبفضل استقصاءات التاريخ الأدبى ، والثقافة التاريخية الواسعة ، يستطيع الناقد أن يحدد فى الزمن لحظة تكوين العمل الأدبى بدقة .

نحن مثلا أمام عمل قديم ، ليكن ملحمة « أراوكانا La Araucana » [1] ، تأليف ألونسو دى أرثيًا . إنها سلسلة من الكلمات كُتبت منذ أربعة قرون تقريبا . كيف يمكن لهذه الرموز القديمة التى طبعت على ورق أن تثير فينا ماعاشه أرثيا وعبّر عنه ؟ . لقد تغيرت الظروف ، ولا نفهم الآن كثيرا من الأشياء ، وأحيانا يفلت منا معنى بعض الأشعار ، وعندما نكون قادرين على التعمق فى القراءة ، ألا يحدث أن تكون تجربتنا مختلفة عن الأصل ، ومن ثم تصبح « أراوكانا » عملا جديدا فى كل مرة نقرؤها ؟ وإذا استطعنا أن نصنع طريق التاريخ ثانية ألا نجد أنفسنا فى أرثيا ونقرأ كلماته كما كانت فى عصرها ؟ .إن التاريخ والفلسفة يعيدان إلى الكتاب حيويته الأولى ، وبهذا الذكاء الذى كان فى أعوام ١٥٦٩ و١٥٨٩ م ، ومع كل خطوب الدهر فى زمن تأليفها ، نجعل الكتاب يفعل مفعوله فى أعماقنا ، وعلى نحو ما فنحن أرثيا ، وضعنا أنفسنا فى وجهة نظره لحظة الإبداع ، ووهمنا لا يبتدع عملا جديدا ، وإنما يتمتع بالعمل الذى سوف ننقده .

---

(١) ملحمة فى لغة عالية ، تصف غزو الإسبان لشيلى ، واللقاءات الدموية بين الجيش الإسبانى وسكان البلد الأصليين ، وصدرت فى جزئين عام ١٥٦٩ و ١٥٨٩ وتعد من روائع الأدب الإسبانى . (المترجم) .

بكلمات أخرى : عندما نسترجع الظروف الأصلية التى أُبدعت فيها قصيدة ما بواسطة البحث التاريخى ، فإن المنهج التاريخى يجعل من الممكن أن نعيد إبداعها ثم الحكم عليها . وواضح أن هذه المعرفة التاريخية ستكون غير كافية إذا نحن طبقناها على الذوق والجاذبية والخيال أيضا . فالمنهج التاريخى يساعد فى الوصول إلى الرأى النقدى . (وعلى النقيض فى تاريخ الأدب يمكن ألاّ يكون لا ذوق ولا جاذبية ولا خيال ، لأن البحث هنا بعيد عن النقد ، وله قيمته فى نفسه) . والحكم الآن ممكن ، حكم على القيمة الجمالية التى هى فى نواتها الثمرية ، حكم تاريخى . وهكذا ، كما فى تاريخ الفلسفة ، أو اللغة ، أو الأحداث المدنية والسياسية ، تتأكد الفعالية التى يولد معها ، فى داخل السلسلة ، فكرة ، أو اعتقاد دينى ، أو مثل لغوى ، أو مؤسسة ، أو حرب .

إن منهج النقد التاريخى يثبت الميلاد السعيد لعمل جميل ، وهناك تواريخ أدب لا تثبت القيم ، كما يوجد نقد أدبى يثبت القيمة دون أن يدخلها فى تاريخ ما . ولكن الناقد التاريخى يحول القيمة إلى حدث ، وهكذا يساوى الجمالَ بالتاريخ ، ويستوعب العمل الخاص فى طريقته ، ولكنه يحكم على العمل لا على الطريقة ، كما لو أن رجلا عاديا أحب امرأة ،

وليس الأنوثة الخالدة التى توجد فى كل النساء ، لكن لا أحد يمكنه أن يحضنها أو يقبلها ، ولا يبحث عن تقدم خارج العمل وإنما عن التقدم الذى أحدثه الكاتب فى طريق داخلى ، كى يصل بعمله إلى الكمال ، ودون شك فإن هذا التقدم نحو الكمال يصنع فى التاريخ أمثال : أرثيًا ، وسور خوانا إنيس دى لاكروث ، وأندريس بيو ، وروبين داريو ، وبابلو نيرودا ، يتتابعون فى الزمن .

ولكن الناقد لا يرى تقدما متسلسلا من واحد لآخر ، وإنما يرى التقدم الذى صنعه هؤلاء الكتاب ، فى لحظاته التاريخية الخاصة ، داخل أرواحهم ، والناقد المؤرخ يمكن ألاّ يحاول تاريخا حرفيا ، مع تفسير وحيد . زد على ذلك ، إنه كثيرا ما يفضل فك هذا التاريخ من مجموع واحد إلى دراسات عديدة ، كل واحدة منعزلة عن الأخرى ، ولكنه سوف يضع العمل فى سياق تاريخى ، وإذن فهو يعرف أن للحكم على « أراوكانا » يجب اعتبارها قبل ، وليس بعد ، « أراوكو دومادو Arauco domado » [٢] تأليف بدرو دى أونيا ،

---

(٢) كتب الشاعر ، وهو شيلى ، هذه الملحمة عام ١٥٩٦ ، ليعارض بها أراوكانا . (المترجم) .

وكلتا الملحمتين كُتبتا بعد ملحمة « أورلاند الغاضب » ، للكاتب الإيطالى أريوستو ، دون اللجوء إلى آراء بعيدة عن رأى الجمال .

ويستطيع الناقد أن يؤسس مستوى من الأعمال الأدبية يشى بتحديد الأساليب الجماعية ، وعند ما يدع الناقد عملا معينا ويتطلع إلى مجموعة واسعة ، ويؤكد آراءه عن القيمة فى سطور متموجة رقيقة ، تميز الأدب الشعبى عن الأدب الفنى ، أو الأدب الذى يؤثر البراعة الزخرفية التى توازن بين الشكل والمحتوى فى تعبير ممتاز وإنسانى عادة . وإذا قام بنقد مقارن فلكى يفهم ظاهرة أدبية خاصة بمساعدة ظاهرة شبيهة ، تتم فى بلادى أخرى بشكل أكمل ورؤية أفضل ، فإذا درست « مسرحية الملوك المجوس » الدينية فى إسبانيا القرن الثانى عشر أو الثالث عشر ، مثلا ، فسوف يلقى عليها ضوءا من التوضيح معرفة أسرار العصور الوسطى فى فرنسا أو فى إيطاليا .

عندما نقوم بنقد المصادر سوف نشير إلى الخيوط التى تربط عملا بسوابقه ، ولكن أهميته ستكون فى استقصاء ماذا صنع الكاتب وكيف بالاستعارات التى تلقّاها ، ولن يميّز مجموعة من

الكتاب المشهورين فحسب ، وإنما سوف يقول لنا إن صوت هذا الكاتب الممثل يتكلم باسم الجميع . ولو أننا عندما نقوم بكل هذا نلجأ إلى مفاهيم التاريخ الأدبى : العصور ، والقوميات ، والمدارس ، والأنواع ، والتشابه والتناقض ، غير أننا لا نستخدمها فى حرية ، وإنما تخضع لخاصية كل عمل ، والمستويات التى ركبها المؤرخ قبل تجريديا فى فضاء الفكر ، تبدو الآن فى خدمة الحكم على عمل محدّد .

ماذا يصنع هؤلاء المؤرخون - وهم فى غالبيتهم من الألمان - أكثر من صنع إطار معيب ، وقد استنتجوا من قراءة بعض الأعمال « روح العصر » ، وفى الحال عادوا إلى الأعمال نفسها لكى يكتشفوا فيها من جديد Zeitgeist ، وفى هذا الواجب الميتافيزيقى نسوا أن يقولوا لنا ما إذا كانت هذه الأعمال المدروسة تساوى أولا تساوى كفن . إن روح العصر لا يفسر لنا لماذا نجد فى المنعطف التاريخى نفسه ، وحتى عند المؤلف ذاته ، عملا جيدا وآخر سيئا ، حتى ولا ذرّى تبن الحبوب !

كيف يتاح للمعرفة الغائمة لعصر ما أن تكشف لنا عن جودة قصيدة ما ، إذا لم تستطع هذا أيضا سيرة المؤلف نفسه ؟

فى أحسن الحالات فإن هؤلاء المفكرين لا ينقدون وإنما يكتبون تاريخ الأفكار أو الأشكال الثقافية ، فهو المنهج التاريخى يناور بطريقة أخرى . وإذا قدم لنا المؤرخ تشكيلا للثقافة ، يتحدث فيه عن عباقرة وطنيين ، ذوى أسلوب رومانى أو قوطى ، أو ينتمى إلى عصر النهضة ، أو الباروك أو الروكوكو ، أو الكلاسية الجديدة ، أو الرومانسية ، أو عن الأجيال أو عن نسب شعب ، وغيرها ، فإن الناقد يستخدم الآن هذه المصطلحات ، إذا أحب ، نوافذ يطل منها على داخل العمل ، كمصابيح لإضاءته . أو أن يكوّن مفاهيم أخرى مثل « المقر الحيوى » ، وبها تظر **أميركو كاسترو** فى داخل الأدب الإسبانى وخارجه .

وهيًا نبطئ قليلا مع **أميركو كاسترو** ، وهو ينتمى إلى مدرسة النقد التاريخى الإسبانية التى بدأها **مينينديث بلايو** وبلغت قمة الكمال فى أبحاث **رامون مينينديث بيدال** ، ثم تلاميذه ، وتلاميذ تلاميذه . وابتداء من كتابه « تفكير ثربانتيس » ، وصدر عام ١٩٢٥ ، وبه جدّد كاسترو الدراسات التى تدور حول **ثربانتيس** ، وأصبح فى الصف الأول من الإنسيين الأوربيين ، ولكنه لم يبق هناك ، وإنما عدّل وجهات نظره الذاتية ، فأطل علينا عام ١٩٤٨ بتفسير جديد للثقافة

الإسبانية ، فى كتابه « إسبانيا فى تاريخها » . وهذا التفسير ، وقد نقحه ووسعه ، وأكمله فى كتبه الأخرى التى أعاد طباعتها ، إحدى الإضافات الهامة إلى جهود المؤرخين . وقد وصف كاسترو إسبانيا بأنها شخص وظائفه مفصّلة فى بناء تاريخى نشط ، وكل شعب له « مقره الحيوى » ، ولسنا معه بصدد علم « نفسية الشعوب » القديم ، ولا فكرة إسبانيا الوضعية ، المحددة بعوامل خارجية ، وإنما بصدد فهم خاصية الوجود الإسبانى ، فإسبانيا شخص وُلد فى القرن الثامن الميلادى من الصراع مع المسلمين واليهود ، واندفع نحو أفق من الإمكانات ليكمل خطة نشطة ، ومضت إسبانيا تصنع نفسها ، وليس لديها كثير من التدريب الفكرى ، وإنما لديها المزيد من قوة العقيدة المتحمسة والمنفعلة .

حدس **أميركو كاسترو** بالتاريخ له قيمة فى ذاته كما هو ولكن بما أن هذا الحدس وُلد من تعايش داخلى مع آثار الأدب الإسبانى أعطانا نقدا ، فضلا عن نظرية الفهم التاريخى ومنهجه . وتحليلات كاسترو للنصوص الإسبانية بالغة الدقة ، وجدّد جذريا تقويم الأعمال الكلاسية وطريقة وصفها . وباختصار ، استخرج كاسترو من حياة إسبانيا بعض الأبنية الفكرية الموضوعية ، والأعمال الأدبية ، الموجودة هناك ،

وفحصها تسمّعا ، كخطة فعّالة ، موجودة وتاريخية . والمنهج الذى استخدمه لمتابعة هذا الشعب - الشخصية ، الذى ندعوه إسبانيا ، هو المنهج نفسه الذى استخدمه فى متابعة دون كيخوته ، إنه التاريخ كرواية ، والرواية كتاريخ ، والنقد هو فهم التداخل الوظيفى بين العمل الأدبى والشعب : « من خلال التعبير الأدبى واللغة يمكن أن نصل إلى رسم الخطوط الأولية لسير الحياة الإسبانية الداخلية ، أى أن ندرك شيئا من اتجاهها المفضل حيث تأمل تكوين بنائها الحيوى » [٣] .

فَلْنر نقادا آخرين .

لقد اختار **إريش أورباخ** سلسلة من النصوص ذات معنى ، وعلى حين مضى يفكك مختلف تقنياتها مزعا ، ليلتقط الواقع قدّم لنا تاريخا للواقعية . أو استقصى فى الأدب الوسيط موقف الكاتب إزاء الجمهور الذى يتوجه إليه [٤] .

واستطاع **كارل فوسلر** أن يبعث حياة شاعر وعصره انطلاقا

---

(٣) أميركو كاسترو ، الواقع التاريخى لإسبانيا ، المكسيك ١٩٥٤ .

(٤) إريش أورباخ ، ايماءات : الواقع فى الأدب ١٩٤٢ ، والترجمة الإسبانية المكسيك ١٩٤٦ . واللغة الأدبية والجمهور ، برن ١٩٥٨ ، والترجمة الإيطالية ، ميلانو ١٩٦٠ .

من الأعمال المقروءة [٥] . ومضى فوسلر وكورتيوس وأورباخ يصنعون التاريخ من الفلسفة ، ومع هذه الموجة الألمانية من يلتقى ليو سبيتزر ، على الأقل فى أعماله الأخيرة .

وفى فرنسا فإن ماريل رايمون صنع تاريخا بكتابه « من بودلير إلى السريالية » ، لا باحث مصادر أو تأثيرات ، وإنما انطلاقا من التشابه الداخلى بين الأعمال .

باختصار . إذا جهلنا التاريخ فسوف نشوه معنى النصوص ، والمنهج التاريخى لا يصحح الأخطاء المحتملة لقراءة عفوية فحسب ، وهى خدمة تجريبية قليلة الأهمية ، وإنما أيضا يرد إلى كل عمل الحياة واللون اللذين كان عليهما عند مولده . وقد كان ديلثيى ، أحد كبار الأساتذة الأعظم تأثيرا فى النقد المعاصر ، من أنصار هذه المنهجية التاريخية : الحياة مندمجة فى التاريخ والحياة إبداع التاريخ ، وكان هناك آخرون ، أكثر قربا إلى لغتنا (يعنى الإسبانية) : الإيطالى كروتشه ، والإسبانى أورتيجا إى جاسيت .

---

(٥) كارل فوسلر ، لوبى دى بيجا وعصره ، مدريد ١٩٣٣ .

شكرا للتربية التاريخية ، نستطيع بفضلها أن نستمتع بآداب عصور مختلفة ، وحضارات ولّت ، كما لو كنّا نواصل استمتاعنا بالتراث الأدبى العظيم فى فرص متتابعة . لا لأن قيمة الأعمال بالغة النسبية ، حتى أن دون كيخوته لثربانتيس لها من القيمة مثل دون كيخوته تأليف خوان مثالبو ، وإنما لأننا نلتقط القيمة بالدقة من نسبية الإمكانات التاريخية ، والنسبية ليست بالضرورة ذاتية ، والإحساس بالوجود الإنسانى خيط من الزمن فى سدى نسيج التاريخ ، يوقظ فينا الرغبة فى التجسس على الأعمال الأدبية من وجهات نظر عديدة ، ومن ثم تكون رؤية القيمة أكثر وضوحاً وروعة . وفضلا عن ذلك ، فإن المنهج التاريخى يعلّمنا الحكم لأنه يستخرج من أعمال محدّدة المستويات الضرورية لتمييز الظواهر الخاصة بالفن ، والظواهر المتغيرة كالتاريخ نفسه .

٢ - المنهج الاجتماعى :

إذا كان علم الاجتماع الأدبى يدرس أشكال النشاط المتبادل بين كل الأشخاص الذين يتدخلون فى عالم الأدب ، فإن النقد الاجتماعى يفسر نوعيا كيف أن الكتابة حدث ذو طبيعة اجتماعية .

تبعاً لفلسفة كل ناقد وفهمه يتوقف عرضه لدور المجتمع ، عاملا حاسما أو مرافقا ، فى قيمة الإبداع الشعرى . فى الحالة الأولى يصدر العمل عن المجتمع بالضرورة ، وفى الحالة الثانية يمكن أن تظهر القيمة فى المجتمع الأقل مناسبة لها ، أو على النقيض ، لا تظهر حيث يتوقعونها ، ولكن عندما تظهر تكتسى ثوبا اجتماعيا ، وفى كلتا الحالتين يدرس المنهج الاجتماعى تأثير الجماعة فى القيمة الجمالية ، بل ويُعلى من قيمة كاتبٍ ما لأن عمله شفّ جيدا عن عروق المجتمع .

المنهج الإجتماعى يرى الأدب فى المجتمع ، ويمكن أن يدرس المجتمع بعناية من خلال خطط ثلاث :

أولا : المجتمع الواقعى ، حيث ظهر الكاتب ، وحيث أنتج عمله .

ثانيا : المجتمع الذى ينعكس مثاليا فى نطاق العمل نفسه .

وأخيرا ، قد يكون عبارة عن أدب العادات ، سياسيا أو هاجيا أو أخلاقيا ، أو خطة إصلاح اجتماعى فى العمل ، مثلا : إذا أمعنا النظر فى رواية « مرتين فيبرو » لمؤلفها **خوسيه هرنانديث** ، فإن الناقد الاجتماعى يستطيع :

١ - أن يرسم إجمالا أصول هرناندیث الاجتماعية ، فهو وُلد فى بيت نبيل ، وتعاطف مع القضية الاتحادية ، ونشأ فى أعوام عاصفة سياسيا ، وتربى فى الأعمال الريفية الشاقة ، وهو ثائر ، وعسكرى ، وموظف ، وصحفى ، وخصم لدود للرئيسين : **ميترى وسارميينتو** وصديق فيما بعد للرئيس **أفيّانيدا** [٦] .

٢ - أن يلاحظ كيف جرت حياة مرتين فييرو ، وكروث ، وبيشكاتشا الابن الأكبر ، وبكارديا ، وآخرين ، وسط التوترات بين الريف والمدينة ، بين العاصمة بونس أيرس وبقية أنحاء الدولة .

٣ - أن يعرف كيف اخترق هرناندیث المواقف السياسية والتربوية والأخلاقية ، ذهابا عام ١٨٧٢ ، وإيابا عام ١٨٧٩ [٧] .

---

(٦) Mitre , Bartolome (١٨٢١ - ١٩٠٦) سياسى أرجنتينى وكاتب ، شارك فى أحداث وطنه ، وتولى رئاسة الجمهورية . Sarmiento Domingo (١٨١١ - ١٨٨٨) صديق لمترى ، وهو كاتب أرجنتينى ، وتولى رياسة الجمهورية . و Avellaneda , Nicolas (١٨٣٦ - ١٨٨٥) ، كان صحفيا وكاتبا أرجنتينيا ، وتولى رياسة الجمهورية . (المترجم)

(٧) إثكييل مرتينيث إسترادا ، فى : موت وتشويه مرتين فييرو ، المكسيك ١٩٤٢ ، مجلدان ، وبدون استبعاد مناهج أخرى اعتمدت بإحكام على اجتماعية القصيدة .

يبحث المنهج الاجتماعى عن مقام الكسر المشترك : الكاتب يشترك مع أفراد طبقته الاجتماعية ، والتجربة التى يعبر عنها يشاركه فيها أفراد آخرون ، ومحتوى عمله ينهض على ملاحظة التصرف الإنسانى ، والعمل نفسه ينعكس فى ضمير القراء الاجتماعى ، وسيكون ممثلا لنوعه ... وهذا البحث عن مقام الكسر المشترك يجعل المنهج يمتص عادة ما هو جلى فى الأدب ، لكى يعتذر عن المحصلة القليلة التى أعطتها المحاولات الأولى لعلم الجمال الاجتماعى ، ونردد مع روجيه باستيد فى كتابه « الفن والمجتمع » أن علم الاجتماع بمعناه الدقيق لما يوجد .

يمكن أن نذكر أكواما من أمثلة المنهج الاجتماعى الذى طبّقه النقاد الماركسيون ، وبخاصة فى روسيا ، حيث تكاد قوته تصبح رسمية . ومن المعروف أن المدرسة الماركسية استطاعت القضاء على المدرسة الشكلية فى روسيا عام ١٩٣٠ ، والتى يعود أصلها إلى عام ١٩١٥ - ١٩١٦ ، وبلغت أوجها بعد عام ١٩٢٠ . وفضلا عن ممارسة النقد فرضت مذهب « الواقعية الاجتماعية » ، ويتطلب من الكاتب عندما ينسخ الواقع بصدق أن يظهر البناء الاجتماعى ، وأن يشير إجمالاً إلى قوة الحزب الشيوعى . ولهذا يصر النقد

الماركسى ، على الأقل فى روسيا فى الأعوام التى سبقت الحرب العالمية الثانية ، على تقويم الشخصيات كأبطال أخلاقيين ، ويعتقد **جورجى مالينكوف** - مثلا - أن مفهوم « الطراز » إنسانيا واجتماعيا أنه « المظهر الأساسى للفكر الملتزم فى الفن ، ومشكلته دائما سياسية » .

وبعد الحرب العالمية الثانية أصبح النقد الماركسى الروسى تزميا ، مغرما بالتعليم . والنقد الماركسى ، على نحو ما عرضه **أبيفجورف** فى كتاب « الفن والمجتمع » وصدر عام ١٩٦١ لا يقنعنا ، وربما كان **جورج لوكاش** أعلى مؤشر فى النقد الماركسى ، وهو مجرى يكتب عادة فى اللغة الألمانية ، ويرى أن الأدب ظاهرة تاريخية لها أصولها الضاربة فى أعماق كفاح الطبقات . ويجب على الناقد أن يقع على القانون الذى يفسر حتمية العلاقة بين المجتمع والفن ، وتجب الإشارة إلى طريق أصل الزهرة . ولقد دمّر النظام الرأسمالى وحدة الحياة الإنسانية وكمالها ، وهى كلٌّ فردى واجتماعى ، ورسالة الشيوعية هى بناء شخصية الفرد كاملة فى نطاق التقدم السياسى نحو العدالة ، وعندما يتخذ لوكاش من كبار الروائيين فى القرن التاسع عشر مثالا ، فلكى يوضح لنا دورهم فى هذه المعركة الأيديولوجية .

منذ تكوّن المجتمع البرجوازى بدا أن الفرد والمجتمع قد انفصلا . والرواية ، وهى نوع أدبى برجوازى ، اتجهت نحو بُعدين متطرفين وزائفين : الوصف المثالى المجمّل لأفكار مختلطة مشوشة عن الحياة الخاصة ، التى لا توجد إلا فى الورق فحسب ، كما يقول جيمس جويس ، من جانب : ووصف طبيعى ، من جانب آخر ، ولأنه يغالى فى وصف أساس المجتمع بيولوجيا وآليا ينتهى بإفقار الواقع نظريةً ونماذج تجريدية خالصة ، كما يرى **أوبتون سينكلير** .

الأدب الحقيقى واقعى ، ويعرض فى شكل نماذج الالتحام العضوى بين الفرد والنمو التاريخى والاجتماعى ، عند بلزاك ، وتولستوى ، والروائيين الروس الآخرين مثل شولخوف .

يعرفون المذهب أوْ لا يعرفونه فقد التزم الروائيون الواقعيون بكفاح عصرهم ، وأعمالهم وثائق للدورة التاريخية ، كما هى دليل على التقدم السياسى أيضا . وأحيانا يوجد فى الروائى صراع بين مفهومه الشخصى للحياة الاجتماعية وإرادته الجمالية فى رسم الواقع كما يراه ، مثلا كالصراع بين القناعات والأوهام عند بلزاك ، وردود أفعاله المتوهمة ، والصدق القوى الذى أعلن معه سقوط النظام الاجتماعى فى عصره .

وفى حالات أخرى يجب على الناقد أن يقول رأيه لا فى غايات الروائى ، وإنما فى الإطار الاجتماعى الذى يقدمه فعلا ، وإذا تعارض هذا الإطار مع وجهة نظر الروائى السياسية ، أو لم يتعارض فهذه مسألة ثانوية . ويتفحص المنهج الاجتماعى جوهر الرواية ، حيث الخصائص والمواقف محدّدة ضرورةً بالجدلية المادية للتاريخ . يقول لوكاش « إنه منهج بسيط جدا يتكون أولا وقبل أى شئ ، من دراسة الأسس الاجتماعية الواقعية بعناية ، والتى فوقها ، لنَقُلْ ، أقيم وجود تولستوى ، والقوى الاجتماعية الواقعية التى تحت تأثيرها نمت شخصية تولستوى الإنسانية والأدبية .

« وفى المقام الثانى ، وفى علاقة وثيقة مع السابق ، يتساءل الناقد : ماذا تمثل أعمال تولستوى ؟ ما محتواها الفكرى والثقافى الحقيقى ؟ وماذا صنع المؤلف لكى يبنى أشكالها الجمالية فى الكفاح من أجل تعبير مناسب لذلك المحتوى ؟ فقط بعد دراسة متحررة من الأوهام اكتشفنا وفهمنا هذه العلاقات ، ونحن فى وضع يسمح لنا بأن نقدم تفسيرا صحيحا لوجهات النظر الواعية التى عبّر عنها المؤلف ، وأن

نقيّم بدقة تأثيره فى سير الأدب » [٨] . ومن الواضح أن المجتمع يجذب لوكاش ، فى العمق ، أكثر من الأدب ، وأن السياسة تشده أكثر من دراسة المجتمع .

وناقد آخر هام فى ماركسية اليوم ، هو الإيطالى **جالفانو ديلاّ فولپ** ، مؤلف « نقد الذوق » ، وصدر عام ١٩٦٠ ، وهو أستاذ جامعى ، وفى ردّ فعل ضد مثالية **كروتشه** ترك جانبا تفسيرات الشيوعيين وتابعيهم وفروضهم ، ودرس الأبنية الشعرية بخاصة ، من وجهة نظر المادية التاريخية .

فى النقد الماركسى توجد مسلّمات يمكن أن تُقبل بسهولة أكثر من الأخرى ، مثلا : مسلّمة غير مدهشة فى شئ : أن العمل الأدبى ليس نيزكا سقط ، عَرَضا ، فوق الأفراد ، وإنما

---

(٨) جورج لوكاش ، دراسات فى الواقعية الأوربية ، لندن ١٩٥٠ ، ورغم ماركسيته تعرض لوكاش لمضايقات من الحزب الشيوعى ، لأنه لم يكن ملتزما عقيديا بما فيه الكفاية ، ولم يخدم بما فيه الكفاية متطلبات السياسة الروسية . أنيما يتصل بوجهة النظر الماركسية المستقيمة فى النقد الأدبى الإجتماعى . انظر : جوزيف ريفاى ، لوكاش والواقعية الإشتراكية ، لندن ١٩٥٠ .

قلت : ترجم الكتاب إلى اللغة العربية أمير اسكندر ، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بالعنوان نفسه : « دراسات فى الواقعية الأوربية » ، القاهرة ١٩٧٢ . (المترجم)

إبداع فرد فى مجتمع تحكمه عوامل كثيرة ، من الاقتصادية حتى الأيديولوجية ، وفى مرحلة من التطور التاريخى محدّدة بدقة . وأيضا يمكن أن نقبل بسهولة نسبية مسلّمة أن العمل ليس مجرد انعكاس للمجتمع فحسب ، وإنما يظهر مع غاياته ذاتها ، ويحرك مشاعر القراء ، وبهذا المعنى يسهم فى تطوير المجتمع ، وحتى يمكن أن نقبل مسلّمة أن أى عمل ، وهو يتطلب رؤية العالم ، فى رؤية جماعية أكثر منها فردية ، له معنى أكثر أهمية من مجرد محتواه القولى . نعم ، إذا كان ممكنا أن نقر البناء الفنى والبناء الاجتماعى فلأن العمل فى التحليل الأخير هو العالم الفنى الصغير للعالم الاجتماعى الصغير ... ولكن ليس من السهل قبول نظرية القيم النقدية الماركسية التى تعتقد أن عملا ما يعتبر جيدا أو رديئا طبقا لتلاقيه سياسيا مع تحرير الطبقات المطحونة ، مع الدعوة إلى كفاح ذكى ومتفائل ، أو على النقيض يشل العمل الاجتماعى بمواقف غير منطقية ، سلبية وساقطة ، ومتخصصة فى فكرة عبثية : كل شئ أو لا شئ ، مقتنع دينيا وجماليا . والكتّاب الذين أنكروا ، رغم عدم الشك فى ذكائهم وامتياز كتاباتهم ، أن يبسطوا فى كل عملهم الإحساس بقانون التقدم الاجتماعى يجعلهم النقد الماركسى مسئولين لأنهم لم يقولوا : ما إذا كان

الموضوع الاجتماعى أو الأيديولوجى الثورى غائبَين عن هذا العمل ، وأنهما أفلتا من المؤلف ، وحينئذ يجب أن نشى بها كقيم سلبية ينقصها الوضوح ، وتتسم بالتفاهة فى طريقة وصف النشاط الإجتماعى ، والعجز فى استخدام المواد الفنية التى وضعها المجتمع فى حوزته ، لكى يستخدمها فى دقة كما يجب ، وهكذا تعاقب الكاتب عن القيم التى يجهلها ، ولا تريد أن تكافئه عن القيم التى يعرفها .

يعتقد **ليفين ل . شوكينج** فى دراسته عن اجتماعية تكوّن الذوق الأدبى : أن النقد لكى يقوّم القيمة الجمالية بدقة لا يجب أن يمعن النظر فى العمل نفسه وإنما فى تأثيره فى الجمهور ، بقول : « الطريقة الوحيدة لتقييم فنٍّ ما استطاع أن يفرض نفسه هو استمرار تأثيره » و « عندما يفوز عمل ما فى الاحتفاظ بشهرته على امتداد أجيال كثيرة لا بد أن يكون قد انتقل من طراز اجتماعى يجسم الذوق إلى آخر . ولأنه استطاع أن يقدم شيئا إلى جماعات تختلف كثيرا فى مزاجها النفسى ، مثل الذين يتعاقبون فى اتجاه الذوق عند مرّ القرون ، لقد أظهر العمل أنه يمتلك قيما قادرة على تجاوز عصر محدد » [٩] .

---

(٩) ليفين ل . شوكينج ، الذوق الأدبى ، المكسيك ١٩٥٠ .

وإذا كانت هذه الفكرة فى التقييم الاجتماعى « الوحيدة » كما يقول **شوكينج** ، فسوف تظل خارج النقد الأدبى المعاصر كائنا لا أحد يستطيع أن يتوقع القبول الذى سوف تعطيه لها الجماعات الاجتماعية المتغيرة فى المستقبل . وفى العمق ألا تبقى وظيفة النقد المحترمة محطّمة ؟ وعندما يؤكد بالأحمر على دراسة أصل الأدب وتأثيره اجتماعيا ، فسوف يعلن بصوت مرتفع أن الرأى الأخير فى العمل هو ما سيقوله الزمن ألا ينكرون على النقد سبب وجوده ، وهو تكوين حكم ؟

عند دراسة العلاقات بين المجتمع والأدب يمكن أن نؤكد على أحدهما : المجتمع أو الأدب ، وقد اختار **روبير إسكاربيه** جانب المجتمع فى كتابه « علم الأدب الاجتماعى » عند تخطيطه للظاهرة الأدبية : الإنتاج (الكاتب ووسطه ، ومشكلات التعبير) ، والتوزيع (الطبع ، والبيع ، ونقد العمل) ، والاستهلاك (معنى القراءة اجتماعيا من جانب الجمهور مباشرة) . وأكثر صقلا تخطيطات علم اجتماع المعرفة التى تتكون من إضافات ماكس ويبير ، وكارل منهايم وماكس شيلير ، وجورج سيميل ، وأرنست كاسيير ، وآخرين . وتحلل العلاقات المتبادلة بين أشكال التعايش الاجتماعى والأيديولوجيات ومفاهيم العالم ، والأذواق والأساليب وغيرها

وعمل أساسى فى هذا الاتجاه من العمل ، هو كتاب أرنولد هوزر ، « التاريخ الاجتماعى للفن » عام ١٩٥١ ، حيث يطبق أيضا بطريقة منظمة نظرية الأيديولوجيات على الأدب ، وعلى رسم الطبقات الاجتماعية ، وخصائص الحركات التاريخية الكبرى .

٣ - المنهج النفسى :

يعمل التاريخ والمجتمع واللغة بالتحديد فى إنسان من لحم وعظم ، ويتكون المنهج النفسى من فهم هذا الإنسان .

سوفسطائى يمكن أن نلخص كلامه عند العبث ، نسمع أفكاره ، ونعرف أنها سوفسطائية .

● فلنَفْترض أننا سوف نأخذ بمنهج سنت - بيف حرفيا : «هذه الثمرة من تلك الشجرة » ، ولتفسير عملٍ ما ننطلق من معرفة نفسية المؤلف ، ومن الواضح أن معرفة المؤلف هذه يجب أن تكون سابقة ، ومن ثم نستبعد آليا نقد أى عمل مجهول المؤلف ، أو مشكوك فى أبوّته ، أو أبدعه إنسان لا نعرف عنه غير القليل .

● لنفترض أن علم النفس وصل إلى معرفة الإنسان بدقة بالغة ، حتى أصبح قادرا على التنبؤ بأى عمل سوف يُكتب :

هل يمكن أن نعتبر نقداً الحكم على عمل يُقرأ قبل أن يكتب ؟

● لنفترض أن آلة ما ، فى زمن غير معروف ، طبعت الأحرف الهجائية فى كل إمكاناتها التركيبية ، ربما تنتهى بأن تعطينا عملا ، ليس مقروءا فحسب ، وإنما ممتع أيضا . أيمكن أن نخضع هذا العمل ، وصنعته آلة ، دون أن تتدخل نفسية المؤلف ، لحكم نقدى ؟

فى كلمات أخرى ، بما أن غاية النقدِ الأدبُ وليس علم النفس ، فإن النقد لا يمكن أن يتحول إلى علم نفس ، وكل حصاد العمل إلى مظهر نفسى يقدم لنا نظرية عن الشخصية الإنسانية ، وليس نقدا أدبيا .

ونظرا للصعوبة التى نلقاها فى دراسة نفسية الكاتب ، وقلة ما هو علمى فيما يمكن التكهّن به من علاقات نفسية بين كاتب وعمله ، يؤكد إ . أ . ريتشاردز أن نفسية حدث القراءة أقرب إلى النقد من نفسية حدث الكتابة . وهذا الموقف حمل ريتشاردز على الحديث عن نفسية القارئ ، انطلاقا من نظرية المعانى ، وهناك يوجد أفضل فكرِه .

ومع التقدم نحو نظرية « للتأثيرات النفسية فى الشعر » أصبح هذا الفكر غير صالح للنقد الأدبى ، فالشعر - انظر كتاب النقد التطبيقى - ذو قيمة فى تنظيم اندفاعات القارئ العصبية . وعلى النقيض ، يعتقد **هربرت دينجليس** ، فى كتابه الذى أشرنا إليه من قبل ، أن النقد العلمى الوحيد الممكن هو النقد الذى يؤجج عملا ما ، ويقدم فروضا نفسية عن المؤلف .

فَلْننظر كيف يتصرف هذا النقد النفسى مع شاعر ، وليكن هذا الشاعر **خوان رامون خمينيث** [١٠] : قصائده معلومات يجب أن نستخلص منها ، بطريقة العلوم ، بعض الخصائص العامة : خوان رامون خمينيث وُجد ، ونعرف عنه ما يكفى لكتابة سيرته ، ولكن استخدام ما هو واضح فى سيرته لتفسير قصائده سيكون عملا قليل العلمية ، كما لو أن فلكيًا متديّنا لكى يؤمن بوجود الله يشرح النظام الشمسى على أنه إرادة إلهية لخير البشرية ، بدل أن يتابع منهجيا حركة الأجسام

---

(١٠) درس عباس محمود العقاد هذا الشاعر فى كتابه : « شاعر أندلسى وجائزة عالمية » ، وذلك بمناسبة حصول الشاعر على جائزة نوبل عام ١٩٥٦ ، وصدر عن دار المعارف بالقاهرة . (المترجم)

الفلكية فى ضوء قانون الجاذبية العالمى . فالناقد يجب أن يقرأ القصائد ، وأن يبحث عن مبدأ موحِّد ، وعندما يعثر عليه يمكن أن يدعوه خوان رامون خمينيث ، ولكن خوان رامون خمينيث هذا ليس هو خوان رامون خمينيث الذى فى السيرة . ذلك أن الإنسان خوان رامون يمكن أن يكون جمعُ الطوابع حدثا فى حياته ، ولكن هذا الحدث لا يخدم القارئ فى « المختارات الشعرية الثانية » . خوان رامون خمينيث ، وتولى الناقد إيجاده ، هو فرض نفسى ضرورى لفهم إبداع قصائده المتوالى والمتعمّد .

وإذا كانت معرفة كل صروف الدهر المتصلة بالسيرة تسمح لنا بأن نفهم شخصية إنسان ما ، ومعرفة هذه الشخصية تماما تسمح لنا بأن نفهم عمله ، فقد أصبح لدينا « علم نفس » بالغ الدقة كعلم الفلك ، وبما أن الأمر ليس كذلك فمن الخير لنا أن نكون نقّادا جيدين من أن نكون علماء نفس سيّئين . وأن تكون ناقدا جيدا يعنى أن تميز خوان رامون خمينيث المفترض وأن تلحق فقط بهذا الفرض النفسى ضرورةً الخصائص التى تعبر عن الصفات الأساسية فى القصائد المدروسة ، وليس تفضيل خوان رامون خمينيث الواقعى على خوان رامون خمينيث المفترض . فالواقعى لا ندركه ، والمفترض على

النقيض تكوّن أمام أعيننا ، ونحن نفكر فى رويّة : أى طراز من الناس سيكون كفئا لإنتاج « المختارات الشعرية الثانية » و « الحمار وأنا » .

وهكذا بدل أن يفسر الناقد الشعر من خلال سيرة الشاعر ، يستثمر تصوره انطلاقا من ملاحظة الشعر ، مبدعا فكرة كيف يجب أن يكون من أبدعه . وهذه الفكرة لا تسمح لنا أن نستنتج ما إذا كان خوان رامون خمينيث له أخت أم لا ، ولا كاتب السيرة أيضا ، وهو يعرف أنه لا يمكن أن يتنبأ فى عام ١٩٥٠ ، بالعمل الذى سوف يكتبه خوان رامون خمينيث فى عام ١٩٥٧ .

وبعد ذلك كله فإن النقد يغرق فى العمل لا فى الفرد ، وعندما نبنى خوان رامون خمينيث المفترَض فإنما نصنع فى وقت واحد نقدا وعلم نفس . نصنع نقدا لأننا نميز فى شعره بعض الملامح الثابتة ، وعلم نفس لأن ما نميزه يجب أن يتفق مع الطبيعة الإنسانية المشتركة . وينهى **دينجل** كلامه : « الشاعر المفترض هو الإضافة الوحيدة المشروعة التى يمكن للنقد أن يقدمها للنفسية الفردية للشاعر المتأثر » . ولكن دينجل ليس ناقدا أدبيا ، ولو أنه طبّق منهجه على وردز

وورث وسوينبورن وبراونينج ، وإنما متخصص فى دراسة مبادئ العلوم المختلفة نقديا Epistemologique .

والآن ، هيّا إلى نقد النقاد ، لنرى كيف يستخدمون هناك المنهج النفسى .

إحدى مقاطعات هذا النقد تتكون من دراسات عن نظام شعور الكاتب ، وعن « طرازه » النفسى ، وعن البواعث التى ترج داخله أكثر ، وعن دوافعه الواعية واللاشعورية ، وعن اختياراته العقلية ، وطريقته فى الإدراك والتعبير . ولكن يجب أن نفرّق بعناية بين أن يستخدم علماءُ النفس الأدبَ لاكتشاف الأبنية الداخلية بعامة ، والمنهج النقدى الذى يهتم بالأدب أولا ، ويستخدم علم النفس لتقويمه على نحو أفضل .

يرى عالم النفس جونج - مثلا - أن الأدب أحد مظاهر الحدث النفسى الكثيرة ، ولهذا يقترح علم النفس أن نمعن النظر فى تكوين العمل الفنى من جانب ، وفى العوامل التى تجعل المرء مبدعاً فنيا من جانب آخر ، يقول : « هناك اختلاف جوهرى فى التصور بين دراسة الأدب حين يقوم بها عالم نفس والنقاد ، وما يراه الناقد هاما ، وذا قيمة حاسمة ، يمكن أن يكون غير ذى أهمية بالنسبة لعالم النفس . وثمة نتاج أدبى

مشكوك جدا فى قيمته ، كثيرا ما يكون مهما للغاية بالنسبة لعالم النفس (١١) .

ويواصل جونج قوله : « ما يسمى « الرواية النفسية » لا يشد عالم النفس من أية وجهة نظر كما يمكن أن يظن الناقد » وحين نتأمل الرواية النفسية فى مجموعها نجدها تفسر نفسها لأن الروائى قام بتفسيره الذاتى ، ومن ثَمَّ لم يبق لعالم النفس إلاّ أن يوسعه . إن الروايات الأكثر جاذبية لعالم النفس هى التى لا يفسر فيها المؤلف دوافعه الشخصية ، إذن هناك مكان للتحليل النفسى ، حتى ولو فى مغامرات شرلوك هولمز ، وتناولها كونان دويل من قبل ، ونجد الشئ نفسه فى أمثلة من الأدب العالى : لقد التقط جوته فى الجزء الأول من ملحمته فاوست مادته من الضمير الإنسانى العادى ، وشرح بطريقة مرضية حب مرجريت المأسوى ، وفى الجزء الثانى على النقيض ، تجاوزت الثروة الإلهامية الهائلة بكل وفرتها قدرةَ جوته التشكيلية حتى احتاجت لخدمات عالم النفس . ولكن عالم النفس بالطبع لا يصنع نقدا أدبيا ، يستطيع أن يفهم

---

(١١) كارل جوستاف جونج ، « علم النفس والشعر » ، فى فلسفة العلم الأدبى طبعة إ . إرماتينجير .

عملاً ما حتى يصل إلى العمق حيث « اللاوعى الجماعى » ، أى الاستعداد النفسى مشكلا بقوة الإرث ، ولكن قيمته الفنية لا تخصه . وبالطريقة نفسها يستطيع عالم النفس أن يفهم اختلال أعصاب الشاعر ، وملامحه النرجسية ، وأنانيته ، وأحقاده ، ورذائله ، ونقائص أخرى ، ومعها يجب أن يدفع الثمن غاليا عن عبقريته المبدعة ، ، أما التمعن فى القيمة ، قيمة الشاعر وليست قيمة الشخص ، فسوف تفلت من عالم النفس .

إن حياة الفرد مثل لحن ، والأدب الذى ينتجه الفرد تنوعات من لحنه العميق . ولأن موضوع عملٍ ما حيوى ، نجده أيضا فى حياة مؤلفه ، ومعرفة الفرد نفسيا تسمح لنا بأن نقوّم عمله على نحو أفضل . وليس ثمة شك إذن فى أن السيرة مفيدة جدا ، السيرة مفيدة جدا لأنها تقدم لنا أخبارا متصلة بحياة الكاتب الخاصة والعامة . ولكن السيرة نوعاً أدبيا أو إضافةً إلى التاريخ شئ ، والمنهج النفسى شئ آخر ، وموت **خوسيه مرتى** فى « دوس ريوس » ينتمى إلى تاريخ البطولة ، وديوانه « إسماعيل الصغير Ismaelillo وقصائد حرة » ينتمى إلى تاريخ الشعر فحسب . والنقد لا يهتم إلا بما يقتحم الرغبة الخلاّقة فعلا : المزاج ، والمغامرات العاطفية ، والعادات ،

والأصول العائلية ، والحوادث العارضة ، والحكايات والنوادر فى مرحلة حيوية ، وطريقة ربح لقمة العيش ، والنشاط السياسى ، والأحلام والكوابيس عندما ينام ، والخيالات عندما يحلم يقظا ، وذلك كله فى النهاية يمكن أن يدخل فى النقد أو لا يمكن ، الأمر يتوقف أم لا على أن هذه الأشياء سبق أن دخلت فى حمل الكاتب فنيا أولا . كيف نعرف ذلك ؟ هنا تكون المغامرة الخاصة بهذا المنهج ، وتتجلى فى دقة الناقد كى لا يقع فى فظاظة التفكير .

لنترك جانبا علماء النفس المحترفين ، الذين يستخدمون الأدب دون أن يدرسوه فى ذاته ، مثل **فرويد وجونج** وآخرين ، فهناك نقاد آخرون ذوو تربية نفسية ، أو لهم هواية بعلم النفس يهجمون على العمل الأدبى بأوهامهم ، ومن أتباع « علم النفس السلوكى » ، أنصار نظرية الشكل ، ومن ملاحظات **جانش** عن استعداد « المخيلة لاستحضار الصور » ، وغيرها يطلبون فى العلم الأدبى تأكيد مناهجهم فى استطلاع سر روح الكتّاب . ويقولون : إذا كانت شخصيات عملٍ ما تتصرف بطريقة درسها علم النفس فهو دليل على فهم المؤلف : شكسبير لا يعرف شيئا عن التحليل النفسى ، ومع ذلك يستطيع المحلل النفسى اليوم أن يدرس المخلوقات الشكسبيرية

كما لو كانت حية ، أى أن هذه المخلوقات « حية فنيا » . وهاملت حى لأن الدكتور إرنست جونز [١٢] استطاع أن يجد له « عقدة أوديب » ، دون أن يعتمد على الأعمال ، لأنها فقرات من اعتراف شخصى ، قد تكون راقدة فى ديوان ، مثل مرضى ومُشخَّصين .

يستخدمون المناهج النفسية لكى يغوصوا فى العمل ، وفى العمل لكى يغوصوا فى شخصية المؤلف المختل الأعصاب ... شخصيات معينة فى مسرحية أو رواية ، تتصهر فى بوتقة تُنمذجها فى « طرز » ، مجرد تعميم فوق الطبيعة الإنسانية ويبقى تصور الكاتب مبدعا مبسّطا . ويرى بعض علماء النفس أن الكاتب ، بفضل الفن ، يتيح لرغباته المكبوتة أن تتسرب ، والبعض الآخر يرونه على النقيض ، يكبح جماحها أكثر ، معتقلا نفسه فى رموزه [١٣] .

---

(١٢) إرنست جونز ، هاملت وأوديب ، نيويورك ١٩٤٩ .

(١٣) إدموند برجلير ، الكاتب والتحليل النفسى ، نيويورك ١٩٥٠ ، ويعتقد أن كل رجل يسيطر عليه شعور قوى بالميل إلى صدر المرأة ، يصبح فكرة ملحة ، ويدافع الكاتب عن هذه العقدة ، ويشبه ، فيما وراء الوعى ، اللبن الذى سحبته الأم مرة من ابنها ورفضت أن تعطيه صدرها بالحبر الذى يدلقه كلمات فوق الورق . نحن نكتب باللبن .

علماء النفس مثل الماركسيين ، يحاولون إزاحة اللثام عن الأدب ، وإظهار مخزون الظواهر فى عالم اللاوعى حتى يحتفظ بها المؤلف ، أو الشخصيات الأدبية فى كهوف مظلمة . وقد استنتج فرويد نفسه من إحدى مسرحيات سوفوكليس المأسوية اسم « عقدة أوديب » ، واستخدمها فيما بعد فى تحليل مسرحية « هاملت » ورواية « الأخوة كرمزوف » . وذهب تلاميذه إلى أبعد من هذا ، فكل فنان عندهم مختل الأعصاب إذا لم يشفه نشاطه الخلاق فيحُول على الأقل دون تردِّيه ، وما هو اجتماعى فى كثير من الأدب الخيالى يتمثل فى تناقض ظاهرى ، هو الهروب من المجتمع الذى يحلم به بسبب هذا الاختلال العصبى .

وفى سَبْر ما هو جنسى تعوَّد نقاد الأدب المتخصصين فى التحليل النفسى أن يغتصبوا نزاهة الأعمال الفنية ، وما هو أسوأ : المعنى . والمحللون النفسيون ليسوا مقتنعين فيما يبدو من أن كاتبا ما ، كتب عملا ما ، وفى كل حالة فإن هذا الكاتب لم يكتب ما يعتقد ، وإنما كتب ما أملاه عليه « شئ » ما من أعماق الكهوف . ويصبح عمل ما أكثر ثراء ودلالة كلما أظهر لنا جوانب أكثر من الحالات الداخلية التى لا يريد المؤلف نفسه أن يظهرها ، أو لا يعرف أنها موجودة .

هذه المناهج النفسية شديدة المخاطرة ، وبخاصة عندما تريد أن تغوص فى أعماق الكتّاب غير المحدثين [١٤] . والمعقّدون والمقهورون موجودون دائما فى الحياة الإنسانية ، ولكن كتّاب الماضى ، ويخضعون لفن من الكتابة تأملى وتقليدى ، لا يدلقون داخلهم مباشرة فى أسلوبهم . وقد يكون المنهج النفسى صالحا لجويس ، أو بروست ، ولكنه لا يصلح لرابليه أو الراهب أنتونيو دى جيفارا .

---

(١٤) انظر سبيتزر ، حول أفكار أميركو كاسترو بمناسبة « قروى الدانوب » لأنتونيو دى جيفارا ، فى مجلة معهد كارو إى كويرفو ، بوجوتا ، يناير - أبريل ١٩٥٠ ، العام ٢٦ رقم ١ .

وفى تعليق على « اللغة والتاريخ الأدبى » يصر سبيتزر على ملاحظات شبيهة ، والآن بمناسبة منهج كينيث بروك ، فى « فلسفة الشكل الأدبى » ١٩٤٠ ، يبحث فى التداعيات العاطفية التى تعمل كأشكال ثابتة فى عمل ما . يقول : هذا المنهج قابل للتطبيق على أولئكم الشعراء الذين يظهرون فعلا هذه التداعيات العاطفية ، أى أولئكم الشعراء فحسب الذين يتركون أنفسهم تشف فى كتاباتهم عن مخاوفهم وأمزجتهم . ويجب أن نستبعد كل كتاب ما قبل القرن الثامن عشر ، وهو العصر الذى اكتشفت فيه نظرية « العبقرية الأصلية » وطبقت . ومن الصعب جدا أن نكتشف قبل هذا القرن فى أى كاتب تداعيات فردية ، أى تداعيات لا تعود إلى تقليد أدبى .

وفى الأدب غير الحديث ثمة قوالب جيدة صنعها التقليد الأدبى ، وكبار الكتاب إذ ذاك لا يتركون لاوعيهم يشفّ بسهولة فى كتاباتهم ، ودراسة التماسك النفسى فى كل ما يكتبه الكاتب عن « المعقدين » الذين يلونون كل صفحة عن التداعيات العاطفية ، والانبساط والذعر والإحباطات وغيرها ، أسهل فى الأدب الحديث ، ومارسها الذين كانوا يُدْعون « العباقرة الأصلاء » منذ القرن الثامن عشر . ومنذ ذاك الوقت ، أو لنقل منذ ديديرو تحررت أحاسيس المؤلفين من القوانين التقليدية واستخدموا أسلوبا شخصيا . وفى القرنين التاسع عشر والعشرين اجتاحت الأدبَ الأعصابُ المختلّة ، والتمتمة ، والجنون بفكرة معينة ، والاعترافات الحميمة ، والأحقاد ، وعرى الروح المتدفق ، والرموز الغامضة للدوافع المكبوتة ، وغيرها .

ولكن المنهج النفسى خطر حتى فى الأدب الحديث ، وقد أذاع **جون ليفينجستون لويس** ، وقام بتحليل نفسى لامع لكولريدج [١٤] ، الإخفاقات العلمية لبعض محللى مدرسة

---

(١٤) جون ليفينجستون لويس ، الطريق إلى إكسندو ، دراسة فى طرق الخيال ، بوستون ١٩٢٧ .

فرويد بمناسبة التفسير الذى قام به واحد منهم ، وهو روبيرجراف لقصيدة « كوبلا خان Kubla Khan » ، فهذه القصيدة ليست حلما ، وإنما هى ، بكلمات كولردج نفسه ، « رؤية فى حلم » وبعض أشكال القصيدة فى الظاهر من وراء الوعى ، ولكنها تجئ من عمق القراءات (مثلا : قراءة الفردوس المفقود لملتون) أكثر مما تجئ من عمق اللاوعى . ألا يبالغ أيضا وليم إمبسون [١٥] عندما يبحث ، ويعيد البحث ، منساقا وراء فرويد فى « أليس فى بلاد العجائب » ، حتى يبلغ به حد التعسف أن يرى فى حكاية الأطفال هذه رموزا جنسية تظهر شذوذ مؤلفها لويس كارول ؟

ويرى هربرت ريد أن التحليل النفسى والنقد يعملان معا ويمهدان للعمل الأدبى ، وواضح أن ما يلتقيان عنده هو العمل بوصفه نتاجا لتطور داخلى ، وليس تطور المنتج فى نفسه ، وقد أقرّ بالصعوبات ، وبلادة هذا المنهج ، ومن ثَمّ فهو لايطبق دون شك ، هذا المنهج عندما ينقد ، باستثناء دراسته عن وردز وورث ، وفيها انطلق من الشعر كى يشرح حياة الشاعر [١٦]

---

(١٥) وليم إمبسون ، بعض أشعار باستورال ، ١٩٣٥

(١٦) هربرت ريد ، طبيعة النقد ، (فى طبيعة الأدب ، نيويورك ١٩٥٦) .

وقد درس **ألبير بيجين** ، فى « الروح الرومانسى والأحلام»، وظيفة اللاوعى فى الإبداع الفنى ، ولكنه رفض مناهج التحليل النفسى التفسيرية .

ليست القصيدة قذفا عفويا من حياة الشاعر النفسية ، نعم هناك اضطراب المشاعر ، وهى مثل هبّات ريح شديدة ، وتتزايد الأمواج ، يدفع بعضها بعضا ، ويولد بعضها من بعض ، وتتخلى عن أن تكون أمواجا ، وتجعل من نفسها مراكب . والشاعر وهو ينظر ، ويعاود النظر ، يشعر بقابلية حياته هذه ، ويقرر أن يضفى عليها تماسكا ، ويحدث المعنى الشعرى توترا سحريا فى الرغاوى ، وتطفو فى صورة فينوسية ربات رائعات الأجسام ، يركبن سفنا من زجاج ، ولدينا الآن سفن متماسكة ، مع منفحة ضوء ، ومظهر ماسة ، تقودها حيوات غالية ، تغنى لنا ، وتدعونا إلى التصادم . وكل ذلك يخرج من هياج الداخل ولكنه ليس خفق الداخل ، وإنما أسطول يحلّق فوق ، ويمضى متبخترا بسواريه العالية .

ما الذى حدث ؟ تأمل الشاعر داخله ، وارتقت نفسيته إلى خطة فكرية جديدة ، وأصبح سيد أهوائه وليس عبدها ، أى أنه لم ينته عاطفيا ، وإنما حوّل محتوى العاطفة إلى رموز .

انتصر فكريا ، وتحررت مشاعره من حمولتها المادية ، وأصبحت الآن صورا جمالية ، وما هو ذاتى أصبح موضوعيا طبقا لتخطيط فنى . وفى لحظة الإلهام تماما ينتهى التيه النفسى وتبدأ الفنية . ويجب على الناقد أن يفهم هذا الأسلوب وأن يحسه هكذا ، فكّرا مُوَضّعا وليس نفسية خالصة . وحصر العمل فى ملامح شعورية خالصة احتقار ظالم لنظامه ، وبنائه ، ووحدته ، ويتمتع المؤلف ، دون شك ، بمزاج ، ولكن عمله على النقيض منه ليس له « مزاج » بالمعنى الذى يفهمه علم النفس من هذا المصطلح (١٧) . حسنٌ أن نستنتج حالات داخل الكاتب ، ولكن النقد لا يمكن أن يقف عند هذا الحد . وفى النقيض يذوب العمل فى نفسية فرد ما ، ومن ثم لا يكون هناك نقد .

حقا إن الأدب - جوهريا - تجربة الكاتب ، والقراءة تنقل لنا هذه التجربة المبدئية . ويتجسس المنهج النفسى على كل ما هو جلى مما يمكن أن يلتقطه حول داخل المؤلف : أسراره ، ورسائله

---

(١٧) إرنست كاسيرير ، دراسة فى الإنسان : مدخل لفلسفة الثقافة الإنسانية ١٩٤٤ ، الترجمة الإسبانية ، المكسيك ١٩٤٥ . وفلسفة الأشكال الرمزية ، نيوهافن ١٩٥٣ . وسوزان لنجير ، Philosophy in a new key ، نيويورك ١٩٤٢ ، والإحساس والشكل ، نيويورك ١٩٥٣ ، وفلسفة العاطفة ، وأمادو ألونسو ، الدراسات الثلاث الأولى للمادة والشكل فى الشعر ، مدريد ١٩٥٥ .

ويومياته الشخصية ، واستطلاعاته الصحفية ، وتصريحاته فى سيرته الذاتية ، وبياناته الجمالية وغيرها . وأيضا فيما يمكن أن يلاحظه مباشرة فى أعماله ، وفى مخطوطاته ، واختلاف النسخ ، وتباين روايات نقولها ، فى شواهد الذين حضروا لحظة الإبداع . ولكن ذلك كله لا يكفى ، وفهم الكاتب نفسيا دائرة ، أى أنه يحيط بالكاتب وعمله ، ولن يفلت شئ مما هناك .

يصل المنهج النفسى إلى القارئ عن طريق قراءة صفحاته ، وفى الحال ، أو فى الوقت ذاته ، تفسّر صفحاته إعلاءً داخل هذه الشخصية . ليس هوى : فهذا الحدس وهذا التفسير يعتمدان على تفحص دقيق كامل ، والرغبة فى تفسير العمل عن طريق السيرة الخارجية أمر هوائى ، وما يحسب هو وصف البناء الداخلى الواقعى . مثلا ، التقط **ارنست روبيرت** حدسيا طوايا الكاتب الداخلية ، وليكن بلزاك أو بروست ، وعندما اتحد معه ذاتيا أمكن أن يتنزه عبر معرض أعماله ، وأن ينظر إلى رفده ، وحتى يمكن أن يطل على العالَم من خلال نوافذه . يقول فى فصل « عمل الناقد » ، فى كتابه عن «مرسيل بروست » : « النقد الحقيقى يهدف إلى اكتشاف العناصر التى تتكون منها روح المؤلف ، وليس آراءه ولا مشاعره . وهذا النوع من النقد لا يُتعلّم ، لأن الملامح

الخاصة التى ينهض عليها لا يمكن البحث عنها ، وإنما يجب أن تبهرنا فجأة . وموهبة النقد ليست إلا القدرة على أن تكون حساسا معهم » .

عودة الجمل المتصاهرة تجعلنا نشك فى أنه توجد سببية خفية ، وإذا جمعنا الملامح المتميزة ، وتأملناها ، وفكرنا فيها كلها ، أعددنا أنفسنا للحدس بفكر المؤلف ، لكى نضئ ما هو « طاقة » عند **بلزاك** ، أو « معرفة » عند **بروست** . وقد قام **بدرو ساليناس** بنقد حدسى نفسى مماثل لروبين داريو ، وتناول بأسلوب قوى موضوعاته العاطفية الملحّة . (انظر تعليقنا عليه فى المجلة الجديدة لفقه اللغة الإسبانية ، المكسيك يناير - مارس ١٩٤٩ ، العام الثالث العدد رقم ١) .

سيرة المؤلف يجب أن تتوافق مع العمل ، حتى إذا كتب أحدهم عملا واحد فقط ، فإن خصائص الكاتب يجب أن تتفق مع خصائص هذا العمل الوحيد ، وكل ما عدا ذلك يمكن أن يكون سيرة ، ولكنه ليس نقدا . والمنهج لا يطبق سببيا ، وإنما يُفهم ، أى أنه لا ينطلق من السبب (شكسبير الإنسان الواقعى) لكى يفسّر عملا . ويمكن أن نجهل مثلا من يكون شكسبير الإنسان ، ولهذا من الممكن أن نطبق المنهج النفسى

على الأعمال المجهولة المؤلف ، وحتى التجسس نفسيا على أعمال لها مؤلف معروف كما لو كانت مجهولة المؤلف . ولنتذكر شكوى أميركو كاسترو الحقّة بمناسبة استخدام سيرة شكسبير وثربانتيس ، لكى يحكم على أعمال كل منهما . لسنا على ثقة بأن شكسبير ألف الأعمال التى ينسبونها إليه ، والقليل الذى نعرفه عنه لا يمنعنا إذن أن نأخذ مسرحه بجدية . أكان شكسبير مهرجا عاميا وغير أديب ؟ لا يهم : هنا هاملت ومكبث ، والملك لير ، لنحترمها ، فربما نتوصل إلى أن الذى كتبها عبقرى لما يزل مجهولا . أما ثربانتيس فعلى النقيض ، كان ضحية سيرة مستقصية تناولته من أخمص قدميه إلى قمة رأسه . ثربانتيس رجل متواضع صورة من « دون كيخوته » دون أدنى شك ... والنتيجة : عبر قرون كان هناك أكاديميون رفضوا أن يحترموا عمل « نابغة غير ضليع » .

يمكن أن نستخدم المعلومات التى فى السيرة لفهم معنى النص . لنقرأ هنا حكاية ، العلاقة بين النص والحكاية ليست واضحة ، شكرا لكاتب السيرة ، فبفضله أمكن أن نخرج إلى الضوء هذه العلاقة ، وأيضا شكرا لكاتب السيرة لأننا يمكن أن نلقى الضوء على الاختلاف أو التشابه بين الكاتب ومعاصريه .

استطلاع ما يجرى فى عقل المؤلف ، حيلةً وخفية ، عندما يتصور عمله ، هو فى الحقيقة نقد أدبى ، إذا وجّهنا إلى التعرف على مستواه الجمالى ، ولم يستطع علماء النفس أبدا أن يفرّقوا أدنى تفرقة بين التطورات العقلية التى تلد المهارة أو الحقارة : النقد هو الذى يطوّع الملاحظات النفسية الممكنة لتمييز الجمال فى عمل ما .

ويتسع النقد النفسى لمن يستقبلون من العمل الأدبى أبخرة غامضة ، ولو أنهم لا يقبلونه ، وكان **بول فاليرى** هو الذى أرسل فى عام ١٩٢٠ تعبير « الشعر الخالص » ، ولم يُؤْتَمنه وعلى النقيض فهمه الأب **هنرى بريمون** ، حقيقة مطلقة ومعجزة ، فائقة الوصف ، وبإشعاعه اندمج فى كتابات الشعراء [١٨] ، ومثل ما إن الصوفية يشعرون بأنهم تلاشوا فى حب الله ، هكذا يتلقى الشعراء سر هذا النوع الخالص ، الذى هو الشعر . ومع أن التخطيط ميتافيزيقى ، فإن وصف الظاهرة لا يمكن إلاّ أن يكون نفسيا ، نفسية الإبداع عند

---

(١٨) هنرى بريمون ، الشعر الخالص ، باريس ١٩٢٦ وفى الكتاب نفسه توضيح من روبير دى سوزا ، وقد شغل النقاش حول الشعر الخالص فى فرنسا سنوات من ١٩٢٥ إلى ١٩٣٠ .

الشاعر ، ونفسية الإبداع عند القارئ ، ويمكن فقط أن نستخلص جوهر الشعر بملاحظة تأثيراته فى الشاعر وفى القارئ .

النقد إذن اكتشاف المنطقة الأعمق فى الروح ، بحثا عن ميتافيزيقية الشعر ، ولا حتى اكتشاف ، لأن « الشعر الخالص » مثل موجة كهربية ، تمر عبر القصيدة ، وتكهربنا حتى قبل أن نفهمها ، لأنه ليس مهما أن نفهم مدلول القصيدة ، ولا حتى إذا شئت من الضرورى أن نقرأها كلها ، ويرى بريمون : « أن ثلاثة أبيات أو أربعة نأخذها صدفة ، من صفحة مفتوحة تكفى ، وما أكثر ما تكفى بعض المقطعات ». ومن جانبه استقصى **موريس بلانشو** فى نقده حدثَ الكتابة ذاته ، ورأى أن صحبة المؤلف وهو يكتب أفضل من شرح العمل نفسه ، ولم يحصر نفسه فى النص ، وإنما أراد أن يفهم العبور من الصمت إلى الكلمة ، وكيف أن كلمة النص تظل محتفظة بصمتها سرا .

● **انتقال :**

الآن ونحن نودع نقد النشاط الخلاق ، ونمضى إلى نقد العمل المُبدَع ، نلقى نظرة أخيرة إلى الوراء : التاريخ ، وعلم

الاجتماع ، وعلم النفس ، ألا ترى أنهم جنود فى غرفة واحدة؟ وأكثر من هذا : عندما نستخلص من عمل مجدّد إطار الكاتب العقلى ، مع مفكرة صغيرة جميلة فى المجتمع والتاريخ ، لايُظهر دائما أسبابا تجئ من الماضى ، أى من تكوين العمل ، وإنما يظهر أحيانا غايات تمتد إلى المستقبل أيضا ، أىْ أهمية العمل نفسه . وبعد كل عمل ، لأنه إبداع إنسانى ، حقيقة تنساب عبر الزمن ، فالشعر فن الزمن .

ومن هذا الجانب فإن مناهج نقد النشاط الخلاّق تقودنا إلى مناهج نقد العمل المُبْدَع . مثلا : النقد الذى يشير إلى الاتجاه الفلسفى الذى يحمله ذلك العمل الخاص ، وهو كما لو أن مؤلفا لم يتلق أية فلسفة من الماضى ، يعهد إلى العمل الذى يكتبه بمهمة البحث عن موقع قابل فى سير الفلسفة الذى لا يتوقف ، ويقترح **رامون فرناندیث** فى Messages ١٩٢٦ ، أن نضيف مستوى الفلسفة إلى مستويات النقد الثلاثة التى تحدث عنها تيبوديه ، مستويات : الأساتذة والفنانين والمحافظين . والبناء الفلسفى لعمل ما وهو أدنى « هو جسم الأفكار ، ينظمه فرض ، يفسر مميزات العمل الجوهرية ، ويربطه بمشكلات الفلسفة العامة التى ينطوى عليها » .

هكذا يصير التاريخ « تاريخ أفكار » ، ولكنه تاريخ حى ، نُباغته فى لحظة فى عقل مؤلف العمل . وحالة أخرى يمثلها **جاستون بتشيلار** ، فرغم دراساته عن الخيال الشعرى ، أو بدقة أكثر : كيف يمثل الشعراء العناصر الأربعة : النار والماء والأرض والهواء ، ترك علم النفس ، واهتم بعلم دراسة الظواهر الإنسانية Fenomenologia ، وبهذا المعنى يجب أن نصنفه بين النقاد . يقول : المحلّلون النفسيون يدرسون الفرد خلف العمل على حين أنه يهتم بالحدث الشعرى فحسب ، أو الطبيعة المنعكسة فى العقل المبدع ، وأحيانا يستخدم مصطلح جونج ، ويحدده بأمثلة مثل « اللاوعى الجماعى » . والحق أنه ليس من الممكن تقسيم النقاد ، وكثيرون من الذين يدرسون تكوين العلم بدقة هم أيضا أفضل من يحلل العمل نفسه .

وإذا تابعنا النقد الجديد ، وهو سويسرى فرنسى ، أو فرنسى فحسب ، متتبعين خطى : مرسيل رايمون ، وألبير بيجين ، وجاستون بتشيلار ، فسنجد أنه أفرز مجموعة هامة مثل مجموعة جورج بوليه ، ورولان بارت ، وشارل مورون ، وجان بول ويبير ، وهو اتجاه لا يرفع عينيه عن النص ، بحثا عن معماره ، ويمكن أن نعرضه فى القسم التالى إلى جانب

الشكلية ، ولكنه من جانب آخر مسلّح بنظريات فلسفية ونفسية وماركسية .

أحد هذه الاتجاهات ، الأكثر قربا من النقد ، والذى يبحث عن النماذج الأسطورية الأصلية فى الأدب ، وقد تبعثرت عبر التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس ، من قرّاء ليفى بريل وجيمس ج . فرازر ، وكارل ج . جونج ، وإرنست كاسيير . وهؤلاء النقاد أفادوا من الـ : Antropologia ، وهو علم يبحث فى أصل الجنس البشرى وعاداته ومعتقداته وتطوره وأعرافه ، ومن التحليل النفسى ، ودراسة الأشكال الرمزية فى الأساطير وفى تاريخ العقائد ، لإظهار كيف تنشأ الاستعارات الشعرية من رؤية سحرية للعالم ، وهو أمر أظهر ما يكون وأوضح فى الشعوب البدائية .

وهناك إضافات نقدية تقليدية جيدة مثل : « فكرة المسرح » وصدر عام ١٩٤٩ ، لمؤلفه **فرانسيس فرجوسون** ، و « الينبوع الملتهب » لمؤلفه **فيليب هولرايت** ، وصدر عام ١٩٥٤ . وفى الإسبانية طبق جوستابو كورّيا المنهج فى كتابه « شعر غرسية لوركا الأسطورى » وصدر عام ١٩٥٧ . وأحد الأعمال التى استغلت منهجيا فكرة البناء المشترك للإبداع الأدبى

والتفكير البدائى هى التى كتبها واين شوميكر فى كتابه «الأدب واللاعقلى : دراسة فى الخلفية الأنثروبولوجية » ، وصدر عام ١٩٦٠ .

الروح الجمعى ، وليس الإحساس وحده ، يُستثار فى النشاط الجمالى ، والاتجاهات غير المنطقية التى تجئ من ماضى الفرد ، وحتى من النوع ، تدخل فى اللعبة . ومن السهل إظهار الشبه بين اللغة البدائية واللغة الأدبية ، كما يرى مذهب الروحيين مثلا . فالقصة والرواية ، والملهاة ، والدراما ، والملحمة ، والشعر الغنائى خلّدت فى مجال الأدب عاداتٍ نفسيةً نشأت عن أصل غائب فى التاريخ . وإلى حد ما فإن نمو الكاتب عقليا يوجز نمو النوع الإنسانى كله ، وعند الكتابة يهبط إلى عمق مظلم مشترك بين الجميع ، ويستخرج من هناك أساطير نتعرف عليها ، لأن القراء أيضا عرفوها فى أعماق أنفسهم . فوصف عقل همجى يساعد إذن فى فهم عقلية فنان مصقول ، والملامح المتشابهة بين الفنان والعصبى والحالم تعود فى أصلها إلى النفسية الأسطورية السحرية عند الأطفال والشعوب الأقل نموا .

دراسة الأدب يمكن أن تستفيد إذن ، مع إضافات الأنتروبولوجى ، فى فهم العناصر غير العقلية فى أى عمل

شعرى . وعقل الكاتب ، ثائراً ومتوترا فى لحظة الإبداع نفسها يرتد نفسيا إلى حالة الطفل والإنسان البدائى . ومثل هذه القضايا غير العقلية أبعد من أن تنتقص من قيمة الأدب الجمالية ، وإنما تضيف إليها قيمة الحقيقة . ومع أن الأدب يتفهم الواقع بطريقة لا تحتاج إلى تفكير كثير ، لكنه فى الواقع طريق إلى المعرفة ، وسريعا يعرف العقل الإنسانى وعلاقاته بعالمه المحيط به .

والفنان بعد ذلك كله متخصص فى أن يعرض علينا صور ما يدركه ، والنقد الأدبى يتعمق فى معرفة سر هذه اللغة التصويرية ، وهى فى الوقت نفسه لغة مخلوقات لم تتعود التعليل المنطقى . فالأدب معرفة ذاتية لما هو جوهرى فى الفرد لمعرفة من نكون نحن حقا ، من وراء ما نود أن نكون .

ونحن نحكم بالجودة على الأدب الذى يواجهنا مع الصراعات النفسية التى تُمعت بالمعاشرة اليومية ، لأنها بالدقة تثير فينا مزيدا من القلق ، وهذه الصراعات المخبفة يصفها لنا الأدب من منظوره ، ويوضّعها على البعد .

بكلمات أخرى ، يحولنا إلى مشاهدين لمرآة تتميز بأنها ترد رموز المشاعر الجمعية ، وهذا المنهج ذو الأصل الأنتروبولوجى

ينتمى ، لاحتضانه أدبا كثيرا ، إلى نقد النشاط الخلاّق ، ولهذا عرضناه هنا ، ولكنه يدعونا إلى الانتقال إلى نقد العمل المُبْدع .

● العمل المبدَع :

هذا النقد ، ونعلنها من بداية الفصل ، يدرس فى المقام الأول العمل الأدبى نفسه : ماذا هنا ، ما هو ؟ ويصفه بطريقة موضوعية .

أن نفهم تكوين العمل الأدبى شئ هام ، ولكن ما يجب أن نحكم عليه ليس التكوين وإنما العمل ، وفضلا عن كل القوى المشاركة فى التطور الأدبى ، يجب أن يهتم النقد فقط بتلك التى تشف فى العمل . وليكن هذا بؤرة الاهتمام النقدى ، فلا شئ آخر أكثر واقعية واستقرارا ، وإذا كان من الممكن أن يكون هناك علم أدب فمن الضرورى أن ينهض على دراسة العمل منهجيا ، فالأعمال بعد كل شئ موضوعات تخضع للملاحظة والتحليل ، كالأشياء التى تدرسها العلوم الأخرى تماما ، وإذن فمناهج البحث الأدبى تشبه المناهج العلمية . وعندما لا تكفى ملاحظة العمل يلجأ النقاد إلى الفروض ، التاريخية والاجتماعية والنفسية ، مثل رجال العلم لا أكثر

ولا أقل . ويظل العمل على أية حال هو الأساس . وهذا العمل بناء من الرموز الطبقية ، فى مستويات مختلفة المعنى بناء وُلد بلا اضطراب ، فى تطور عقلى واجتماعى وتاريخى ، وثمة هوة بين العمل والقوى التى تخلقه ، فقد وثب العمل « وثبة وجود » كما يقول ميتافيزيقى ، وأصبح الآن موضوعا جميلا . وبقى علم النفس والمجتمع والتاريخ فى الجانب الآخر من الهوة ، وعبثاً نبحث فى الفراغ عن الأسباب التى تفسر جمال هذا الموضوع . وفى تفسير سببى لا بد أن نفسر سببا بسبب سابق ، وهذا مع آخر - أسبابُ أسبابِ أسبابٍ ! - وهكذا فى عودة بلا نهاية ، حتى نصل إلى فكرة السبب الأول الثابت ، فكرة ليست أقل ميتافيزيقية من وثبة الوجود .

عزل العمل عن ظروفه لا يعنى أننا سوف نحلل فقط المعلومات الفلسفية فى مادته وشكله وأسلوبه ، هذا أيضا يصبح خارجا ومتحذلقا ، فالعمل الأدبى صيغ فى كلمات ، والكلمات ، على خلاف الألوان والخطوط والأحجام والإيقاعات وهى وسائل فنون أخرى ، لا تخضع بسهولة للتعبير الجمالى الخالص ، ذلك أن الكلمات تنقل مفاهيم وآراء وتعليلات ، وتحمل رسالة ثقافية ، مهما كان العمل غنائيا .

لا يوجد شاعر خالص يمكن أن يفرغ كلماته من العناصر العقلية التى تحملها الكلمات ، إذ بدون حد أدنى من الفكر المنطقى لا تكون كلمات . وهذا الفكر المنطقى فى تنافس مع المعنى الشاعرى ، ويمكن أن يزعج القارئ ، ولكنه يمنع فى الوقت نفسه أن يكون البناء اللفظى تافها . والأدب يفسر الواقعَ إلى جانب ما تثيره صوره الجمالية ، ومن هذا الجانب يعاود الظهور ما هو إنسانى حقا فى موقفه الإجتماعى ، وفى فرصته التاريخية . وتحليل العمل بدقة لا يحتاج إلى تفسيرات تجئ من الخارج ، يكفى فى ذاته لنكتشف فى العمل كل عالم المعانى ، ولا نمارس الفصل بين المحتوى والشكل لأن ما يهمنا بالدقة هو إدراك الوحدة التى تضفى على أجزاء العمل تماسكا ، أجزاء من الصوت حتى الفكرة ، ويجب أن نصفها تفصيلا ، ولكن دون أن نفقد النظرة الكلية . وأما النقد الداخلى فهو الذى يدرس العمل فى ذاته ، فى مواجهة النقد الخارجى الذى يدرس علاقة العمل بالكاتب والقارئ .

عندما يدّعى النقد الخارجى أن الأدب لا بد أن يكون له سبب ، فإن النقد الداخلى يجيب أيضا : إن الفكر سبب ، ولا يجب أن نبحث عن الفكر فى التاريخ أو فى علم الاجتماع

أو فى علم النفس ، وإنما هو فى هذه النقطة من تطور الكاتب عقليا حيث يتخلى كل من التاريخ والاجتماع وعلم النفس عن دوره كما هو ، ويصبح صورة منظمة كلاميا . وإذا دحض النقد الخارجى أنه توجد أسباب أكثر أسبابا من الأخرى (الأسباب الخارجية أكثر من الداخلية) فكل ما يجب عمله هو أن نذكّر بحكاية الأخوة التوأم : صاح أحدهم : « نحن سواسية ، ولكنى أنا أكثر سواسية من الآخر » !

يمكن أن نكسر نقّاد النقد الداخلى على أسر مختلفة ، تبعا لتفضيلهم المنهج الموضوعى أو الشكلى أو الأسلوبى .

١ - المنهج الموضوعى :

هناك من يحفر فى الموضوعات ، كما هو الحال فى كل المناهج ، واستخدامها يمكن أن يكون أكثر أو أقل سطحية ، وأشد أو أدنى عمقا ، والموقف الأكثر سطحية يتمثل حين يفكرون فى موضوعات خارج الأدب ، لكى يبحثوا عنها فيما بعد فى داخل العمل الأدبى . يفكرون - مثلا - فى جغرافية بلد ما ، ثم يصنفون الروايات تبعا لموقع الحدث : فى الريف أو المدينة . ويفكرون فى بعض الأشياء ، ثم يصنفون القصائد تبعا لمن يتغنى بالبحر أو الحب أو الأخلاق . ويفكرون فى

مشكلات الحياة ثم يصنفون المسرحيات تبعا لموضوعها ، وكلها عمليات نقد أساسية جدا ، ثم يهبطون بالأدب إلى قائمة « المطروقات » لكنهم يحدثوننا قليلا عن الأعمال نفسها . ومع هذا التصرف ، وعندما تقوّم الأعمال ، يكون الرأى عادة سطحيا .

إذا كانت الموضوعات التى فكروا فيها خارج الأدب تبدو « عظيمة » أو « تافهة » ، فهناك من يأخذ على عاتقه مسئولية أن الموضوعات ، لا غيرها ، هى التى تضفى العظمة أو التفاهة على العمل الأدبى . وإذا كان موضوع « اللّه » يبدو للناقد أعظم من موضوع القُبلة فسوف يقول لنا إن الشعر الدينى أعظم من الشعر العاطفى . وحين يستخدمون المنهج الموضوعى على هذا النحو يصبح زائفا ، لأن ما يستحق العناء حقا هو دراسة الموضوع شخصيا ، وليس الموضوع فى حد ذاته ، فالموضوع لا ينفصل عن التصور النهائى الذى أضفاه الكاتب عليه ، ومن ثم فالمنهج الموضوعى يجب إذن أن يراقب موضوع العمل الأدبى محددا ، وليس مجرد موضوع تجريدى فيه ، ولا يقسّم العمل إلى شكل ومحتوى ، وإنما يضيئ موضوعاته لكى يراها أفضل ، سواء أكانت واقعية أم مثالية ، وعندما يرى الموضوعات على هذا النحو تبدو نشيطة وفاعلة على

امتداد الحدث ، وفى المشاهد والمواقف المتناثرة فى المجاز والاستعارات ، وفى شكل لازمة تنتظم العمل كله ، أو فى وثبة المقفز يقوم بها الكاتب من بعض المواد المختارة .

عملٌ ما ، ولْيَغْفر لنا القارئ أننا نبالغ فى الإلحاح ، هو وحدة غير قابلة للتجزئة أو الانقسام ، وعلينا أن نلتقطه فى كينونته الوحيدة ، ولكن عندما نفكر فيه فإن طريقتنا فى التفكير عادة أن نقسّمه محتذين نماذج العلوم التى تجزئ معرفة الواقع .

هناك نقاد إذن يقسمون العمل ، وهو أمر ليس سيئا ، إذا لم يخلط بين نموذج كينونة هذا العمل وبين طريقة معرفته ، أى إذا أخذ هؤلاء النقاد فى الحسبان أن ما يقسّمونه ليس العمل ، وإنما معرفتنا به . فبناء العمل شئ ، وشبكة المفاهيم التى يصطادون بها شئ آخر .

أول تقسيم يعرض لنا هو تقسيم العمل إلى شكل ومحتوى ، وفكرة أن العمل شكل ومضمون قديمة جدا ، وبلاغة القدماء تتحدث عن « الفكرة العارية » و « الفكرة المزخرفة » ، وفكرة قديمة كذلك ملاحظة أن الشكل والمحتوى يكوّنان واحدا هو الشئ نفسه ، وفى فقرات من كتاب **فيلوديمو دى جادرا**

من القرن الأول قبل الميلاد ، يعيب على **نيبتوليمو دى باروس** أنه فصل الموضوع عن شكل القول ، وقد أخذنا هذه المعلومة عن **بنديتو كروتشه** ، وهو أحد الهادمين الأشد عنفا لتقسيم العمل إلى شكل ومحتوى .

ولكن كروتشه نفسه وقع على الأقل فى تناقضات أخرى يود أن ينكرها . لا مفر ، فهو يفكر فلسفيا ، أو إن شئت بمفاهيم ، وكل مفهوم عندما يجرد الواقع من بعض الملاحظات التى لها مقام كسر مشترك ، يستثنى أخرى تنتظم فى الحال فى مفاهيم متعارضة : مادة وفكر ، لا أنا وأنا ، محتوى وشكل ، وهكذا ، وفى تاريخ علم الجمال الجدل حول ما إذا كان هناك محتوى وشكل أم لا مسألة ألفاظ . كروتشه إذن ينكر التمييز بين المضمون والشكل ، ولكنه على النقيض يميز بين الحدس والمفهوم ، وعند التفكير فى الحدس فصله عن المادة (عواطف ومشاعر) . وأكثر من ذلك : كروتشه برهن بقوة كبيرة على تطابق الحدس - التعبير ، كما فى وحدة المضمون والشكل ، وكان عليه أن يلجأ إلى تقسيمات أخرى .

ما يهمنا الآن من هذه ، (النظرية والتطبيق ، والتعبير والاتصال وغيرها) ويعيننا على تحديد المنهج الموضوعى الذى

يشغلنا ، تقسيم كروتشه ، وتمييزه بين الشعر والأدب ، فالشعر فى أبيات أو منثورا ، تعبير عما يرى الفرد أن له قيمة فى داخله ذاته ، والأدب على النقيض ، نشاط مثل التحضّر والتهذيب ، يقوم به أناس يتواصلون بطريقة متحضرة (الشعر جـ ١ ص ٦ ، بارى ١٩٣٦) ، وبحث مضمون عمل أدبى إذن يمكن أن يتم من خلال خطتين : فى خطة الشعر نبحث معالجة الموضوع حدسيا ، وفى خطة الأدب نبحث الإفادة من الأعراف الإجتماعية .

عند تجزئة محتوى عمل أدبى تظهر عدة عناصر يجب على الناقد أن يسميها . كيف ؟ هل يخترع الألفاظ المناسبة ؟ المصطلحات ليست واضحة دائما ، وفى كل الحالات يسرع إليه خطر أن رفاقه لا يقبلونها . أنأخذ فى الاعتبار أصل الكلمات الموجودة ، ونبقى مع تلك التى ، طبقا لمعناها الكلاسى ، تميز منطقيا المحتوى الذى يراد وصفه ؟ آه ، الكلمات القديمة تغيرت كثيرا ، بحكم أنها عاشت على امتداد قرون طويلة ، وفى بلاد مختلفة ، حتى أن جذرها الصرفى لا يفسر شيئا أحيانا . أنتراجع أمام الإحساس الشخصى باللغة ، والاستعمالات الجارية هنا وهناك ؟ إن لغة الناقد حينئذ قد تغالى فى الذاتية والنسبية ، ويمكن فى دقتها العلمية أن تفسد . هل هى ترجمة

أو تطبيق مصطلحات ظهرت فى مصطلحات نقاد آخرين أصحاب شهرة عالمية ؟ ما هو سئ ، فضلا عن التحذلق ، أن هذه المصطلحات فى الفرنسية أو الإنجليزية أو الألمانية أو الإيطالية أو الروسية تعمل داخل نظام خاص بمعانى الكلمات بعيد عن نظامنا [أى الإسبانى] فإذا اقتلعناها منعزلة تفقد معناها الكامل ، دون أن نحسب أيضا أنها تتطلب نظرة على الواقع ، ومفاهيم العالم ، ومواقف إزاء الحياة ، وكلها لا تتصل بما فى وجودنا القومى .

ليس هناك حل إذن !

فى مخزن اللغة الإسبانية توجد ألفاظ متنوعة جاهزة : موضوع ، مادة ، قضية ، مطروق ، لازمة ، ثابتة ، فكرة ، حجة ، حكاية ، برهان ، نظرية ، أطروحة ، شعار ، خرافة ، وغيرها . ولكن ظلال معانى الكلمات التى تميز عملا عن آخر ليست واضحة ولا ثابتة ولا عالمية . وما يجب عمله إذن أن نحلل عناصر عمل محدد ، وأن نصنفها موضوعيا ونميزها ، وإذا عمّدناها حدّدنا الاسم الذى نعطيه لها فى نطاق مسئوليتنا عن المصطلحات النقدية .

وإليك بعض الأشياء التى يمكن أن نراها فى محتوى عمل ما :

● مادة خارجة عن الأدب ، انتقلت خلال تجربة الكاتب فى زمن خاص ، وانتقلت من الواقع إلى العمل ، إنها الطبيعة الواقعية والموضوعية . وطبقا لنظريات انسجام البيئة عند الإغريق ، فإن الفنانين يحاكون ، أو على أية حال هو عالم موجود علانية ، ومنه يشتقون العمل الفنى مباشرة ، أو بطريقة غير مباشرة .

● أمكنة شائعة ، تحملها الموروثات الأدبية ، وتدخل فى العمل : إنها مواد أدبية ، بها يصنعون الأدب .

● موقف اخترعه أحد من قبل ، وبما أن الأفراد أساسا سواسية ، فهذا الموقف يكرر مواقف أخرى اخترعها أفراد آخرون .

● بعض الدوافع التى تحتذى اتجاها معنيا تحرك الأحداث ، وهذه الأحداث تتحقق فى وقائع ، وهذه الوقائع تقرر سير العمل .

● بعض الرموز ، صورها وتقسيماتها الفكرية ، يتوقف بعضها على بعض ، تنتظم وتنتهى ببناء كلّ ممتد .

● تجربة حية ، محددة ، ووحيدة ، ومعقدة ، وكلية ، حيث

تنعكس شخصية الكاتب الأصلية ، تجربة تنتشر بمعنى ثابت فى موضوعات فرعية متعدّدة ، على طريقة المبدأ المنتج .

من بين باحثى الموضوعات يتميز **إرنست روبرت كورتيوس** بكتابه « الأدب الأوربى والعصر الوسيط اللاتينى » ، وصدر عام ١٩٤٨ ، وفيه أعطانا قائمة وافية بـ « المطروقات » [١٩] ، أو إن شئت بالتعبيرات الثابتة ، والأمكنة الشائعة ، وتقسيمات الفكر ، والخطب ، التى تنحدر من الأدب القديم وانتقلت إلى عصرى النهضة والباروك .

ولكن تجزئة الأعمال الفنية هذه ، فى « مطروقات » عامة ، اعتناء بقائمة الأمكنة الشائعة يهمل ما هو فردى ، وهذا ما لاحظته **مارية روزا ليدا دى ملكييل** عندما علّقت على عمل كورتيوس . ومارية روزا ليدا نفسها حالة ممتازة للفهم المشوّق للبحث الذى يجب أن يتناول المطروقات فى عمل خاص وهى ممتازة فى أعمالها ، حيث تقارن بين الموضوعات لترى كيف تظهر فى الموروث الأدبى ، ووازنت بين موضوعين

---

(١٩) أوضحنا فى كتابنا الأدب المقارن : أصوله وتطوره ومناهجه ، مصطلح « المطروقات » ، أو الأقوال المكرورة » ص ٣٥٥ وما بعدها . دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٩ . (المترجم)

متشابهين ، التقاء واختلافا ، فى أعمال مؤلفين مختلفين لا علاقة بينهم ، أو تغير الدوافع الأدبية منذ القدم حتى اليوم [٢٠] .

مثل طيب آخر لما يمكن أن يضيفه النقد الموضوعى حين يطبق على مؤلف واحد ، مثل **خورخى منريكى** ، تأليف **بدرو ساليناس** ، وفيه أظهر كيف أن الموضوعات الأدبية الكبرى فى العصر الوسيط اصطفت فى كوكبة [٢١] . ويمارس

---

(٢٠) مارية روزا دى ملكيل : القصة الشعبية الإسبانية الأمريكية ، ١٩٤١ - وخوان دى مينا شاعر ما قبل عصر النهضة الإسبانية ، ١٩٥٠ - وفكرة الشهرة فى العصر الوسيط القشتالى ، ١٩٥٢ ، الأصالة الفنية فى لاثليستينا ، ١٩٦٢ - ومقالات أخرى عديدة ، بعضها جمعتها فيما بعد فى : دراسات إسبانية ومقارنة ، ١٩٦٦ . لكى ترى مصنع النقد الموضوعى من الداخل ، وفى قمة عمله ، نشير إلى الدراسات الهامة والعبقرية والموجزة التالية لمارية روزا ، فقد فتحته لنا ، وأظهرت لنا وقائعة ، فى بحثها الذى لم يتوقف : التقليد الكلاسى فى إسبانيا ، وبمناسبة جيلبرت هيجيت ، والتقليد الكلاسى فى المجلة الجديدة لفقه اللغة الإسبانية المكسيك ، المجلد ٥ ، العدد ٢ ، أبريل - يونية ١٩٥١ . وملحق لموارد رولين بيتش ، والعالم الآخر فى الأدب الوسيط ، المكسيك ١٩٥٦ . بقاء الأدب القديم فى الغرب ، بمناسبة كتاب إرنست روبرت كورتيوس « الأدب الأوربى » ، فى مجلة فقه اللغة الرومانية ، مجلد ٥ و ٢ و ٣ نوفمبر ١٩٥١ وفبراير ١٩٥٢

(٢١) بدرو ساليناس ، خورجى منريكى أو التقليد والأصالة بونس أيرس ١٩٤٧ .

جان - بول ويبير نقدا موضوعيا على أساس نفسى ، فهو يبحث فى العمل عن عناوين تجربة جراحية تبرز فى موضوعات ملحّة .

قياس المسافة التى يحتلها موضوع ما فى أى عمل ، وهو منهج وُصف بأنه سطحى كما تذكر ، يشبه الهندسة . والمنهج الذى نطربه الآن يشبه أكثر « تحليل الوضع » أو « الهندسة اللا كمية » أو دراسة خاصية الشخصيات الهندسية التى تتغير فى نظام من التحول المستمر ، أى تلاحظ العلاقات التى تحتفظ فيما بينها بالموضوعات . وفى علم « الهندسة اللاكمية » لا يهم قياس الوجوه ، أو رأس الزاوية ، وإنما عدد الوجوه ورءوس الزوايا المترابطة . والموضوعات مهما كانت عالميتها ، أى مهما كان كثيرا ما نعرفه عن الأدب العالمى ، تظهر فى كل عمل بخصوصية مختلفة ، ولهذا فإن ما يقوم به النقد الموضوعى ، فى العمق ، هو إبراز الموضوعات كاستعارات فردية .

إنه إذن دراسة الأشياء الخاصة .

٢ - المنهج الشكلى :

قليلا ، كرد فعل جدلى ضد الاتجاه إلى تفادى تحليل النص كى يُتخذ ذريعة للحديث عن تكوينه أو انطباع القارئ ، عرف

النقد بقوة ، وبخاصة فى الأعوام الأخيرة ، طرازا من النقد يقال إنه تخصص فى بناء العمل شكلا . وهؤلاء النقاد بالغوا ولكنهم على الأقل طردوا من المعبد هؤلاء التجار الذين يخلطون التجارة بالعبادة . ويبالغون فى إنكار وجود ما ليس النص نفسه ، وحتى يسقطون التاريخ الذى كتب فيه ، ويصلنا النص من الفراغ ، كأضواء زمن مضى ، تلك التى تدعوها النجوم . إذا كان ممكنا تاريخ أدب ، وإذا كان ممكنا علم نفس للإبداع الأدبى ، فلأننا هنا ، أمام أعيننا ، توجد رواية أو قصيدة أو دراما ، نحللها .

هكذا يقول الشكليون .

وهذا ما فعله أساتذة البلاغة ، ولكنهم الآن يقدمون مناهج جديدة ، وحتى يقيمون مدارس ، وسوف يكون أسهل أن نخصص لكل واحدة منها مجلدا من أن نقوم بجمعها كلها فى ملخص من صفحة واحدة ، ومع فوضى العين حين تقفز هنا وهناك فى رؤية إجمالية واسعة ، وغير منظمة ، سنذكر قليلا من اتجاهات النقد المتخصص فى الأشكال والأبنية ، مثل بعض رهبان علم الجمال الألمانى ، أو « تفسير النص » الفرنسى ، والشكلية الروسية بين عامى ١٩١٦ و ١٩٣٠ ،

ومن أعلامها : فيكتور خير مونسكى ، وفيكتور شكلوفسكى ويورى تينيانوف ، وبوريس توما شيفسكى ، ورامون جاكوبسون ، وهذا الأخير هو الأكثر أهمية من بينهم لتأثيره فى بلاد أخرى ، فقد أثر جاكوبسون فى تشيكوسلوفاكيا حيث تميز جان موكاروفسكى ، ورينيه ولك . وكان البولونى رومان إنجاردن من الأوائل ، فى تلك الأيام من عام ١٩٣١ ، فى دراسة استقلال العمل ذاتيا ، كموضوع مستقل عن المؤلف وظروفه . وهناك دعاة « النقد الجديد » [٢٢] فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وهم لا يتفقون تماما مع الشكلية وإنما يطبقون أيضا التحليل النفسى والأنتربولوجى واللغوى ، ومن بين أعلامهم : كلينث بروكس ، و و . ك ويمسيت ، وجون كراو رينسون ، وألين تيت ، وإيفور وينترز ، وكينث بورك ، و ر . ب بلاكمور ، ووليم إمبسون ، وروبرت بين وارين ، وغيرهم .

---

(٢٢) لمزيد من المعرفة عن اتجاه « النقد الجديد » فى الولايات المتحدة ، والشكلية الروسية انظر كتابنا ، الأدب المقارن : أصوله وتطوره ومناهجه ، ص ٢٥١ ، وما بعدها (المترجم) .

وفى سويسرا درس بعض النقاد من فرنسيّى اللغة ، ولكنهم يعرفون الألمانية اتجاهات « دراسة الظواهر » والأسلوبية والبنائية الألمانية ، وأبدعوا نقدا جديدا امتد إلى فرنسا ، وقد تكلمنا عنهم فى نهاية الفصل الخاص بالنشاط الخلاّق ، ونضيف إليهم هنا أسماء : رينيه جرار ، وجان استاروبنسكى وجان روسيه ، وقد اعتبروا العمل غاية واستطاعوا أن يطبقوا عليه منهج هوسيرلّ فى دراسة الظواهر منطقيا ، (رومان إنجاردين ، العمل الأدبى ، هلّ ١٩٣١) ، أو التحليل البنائى مستلهما منهج هيدجر الأنطولوجى (جوهانز بفيبيفر ، الشعر : نحو فهم ما هو شعرى ، المكسيك ١٩٥١) . ولكن هذه التحليلات لكى تصل إلى جوهر الفن الشعرى (ويمكن أن نضيف إليها اقتراحات بيرجير ، وولف ، وآخرين) يبدو أنها تتجه إلى أشياء مثالية غير تاريخية أكثر من اتجاهها إلى أعمال محدّدة ، وللحظات يبدو أنها تتجه إلى صنع مصطلح [٢٣] .

نقاد البنائية ماهرون فى استخدامم العناصر التى ترتبط بمستويات لغوية مختلفة ، والشعر وظيفة تسود فى أحد هذه المستويات البنائية : هذه الوظيفة تتمثل فى التعبير بواسطة

---

(٢٣) وليم إلتون ، على هامش النقد الجديد ، ١٩٤٨ .

الكلمة ، كلمة تحقق بدورها ، بالطبيعة ، وظيفة تعبيرية . أى أنها بالنسبة للبنائية ، ومقدمتها اللغة كشكل اتصال ، رسالة الشعر هى الكلمة نفسها ، والوسيلة غاية ، (رومان جاكبسون علم اللغات والشعر فى : الأسلوب فى اللغة ، نيويورك ١٩٦٠) .

يمكن أن نحلل العمل الشعرى إلى مستويات ، وإذا جاءت متزامنة فى الوقت نفسه تكوّن نظاما أفقيا يجب أن يقطع المسافة من أسفل إلى أعلى ، ومن أعلى إلى أسفل ، وقد وصف **رومان جاكبسون** ، الذى تحدثنا عنه قبلا ، هذه المستويات فى كتابه العمل الأدبى ، جـ ١ ، ١٩٣١ :

● مستوى الأصوات المنطوقة التى تتكون فوقها أبنية رنانة أكثر تعقيدا .

● مستوى الوحدات المعنوية التى تميز وجود الموضوعات المتخيلة .

● مستوى تعدد « الجوانب الموجزة » ، وهى نماذج ممكنة ، وفيها يجب أن يظهر العالم الخيالى أمام نظر القارئ .

● مستوى الموضوعات المعروضة وحظوظها المختلفة [٢٤]

ليس ذلك لأن الشكليين يقسمون العمل إلى محتوى وشكل وإنما لأنهم يرون أن كل العمل يوجد فى شكل يمكن تحليل معلومات بنائه التفصيلية ، أى أن العمل له شكل داخلى مصدره الحدس الفنى ، وعرض هذا الشكل الداخلى فى اللغة التى كُتب فيها يعطينا « شكلا موضوعيا » قابلا للتحليل .

ما يُدرَس ليس مادة العمل وإنما تنظيمه ، تحليل بناء وليس تحليل عناصر ، وإذا فكّك الشكليون عملا فإنما ليعيدوا تركيبه . والعناصر التى لا تكون جزءا من بناء ليس لها وجود جمالى ، وجمعُها فى قائمة ، وعدّها فى إحصاء ليس إلاّ إضاعة وقت . والتحليل لا يعتبر العمل وثيقة نفسية ، أو سيرة لشئ عاشه مؤلفه ، وأقل من هذا بكثير أن نعتبره وثيقة للغته أو لأدب قومى ، وإنما هو خالصا وببساطة موضوع فعلى معقد ومغلق ومكتفٍ بذاته ، ومليئ بالمعانى التى تشع من بؤرة مقصودة

---

(٢٤) انظر موجزا لهذا التحليل المعقد فى : فيكتور م . هام ، الأنطولوجية فى فن العمل الأدبى : Romon Ingarden's Das literarische kunstwerk فى : القالب النقدى ، نشره ب . ر . سوليفان ، وشنجتون ، ١٩٦١ . وكتاب آخر مفيد هو : نموذج النقد ، لمؤلفه ف . م . هام ، طبعة مزيدة ، ميلووكى ، ١٩٦٠

حتى محيط الكلمات لكى تعود إلى محيط البؤرة ، وتتابع هكذا فى دوائر مضيئة .

وقد فضح و . ك . ويمسات « خدعة القصد » و « الخدعة العاطفية » ، أى الرغبة فى تفسير العمل من خلال أصله فى عقل المؤلف أو نتيجته فى عقل القارئ ، وأنها مناورات لتفادى مشكلات النقد التقنية ، ويخلطون بين نظام الطبيعة ونظام الفن ، فالعمل الفنى معمار قوى من المعانى التى بُنيت تقنيا . ويجب أن نضع بين قوسين كل ما هو بعيد عن العمل نفسه ، وما إن يُسمّى حتى نأخذ فى تحليل العمل . وأنواع النقد الأخرى التى بدل أن تلاحظ التقنية تلاحظ الشاعر العبقرى ، أو ردود المستمعين ، إنما تهرب من الفن إلى الطبيعة (٢٥) .

بعض الشكليين لا يهتمون بالسياق التاريخى ولا بالقيمة الجمالية للعمل الذين يحللونه ، هكذا يقولون . والحق أنهم لا يستبعدون التاريخ ، وإنما يعتبرونه معروفا ، ويثقون فى أن القارئ يضع لحسابه كل شئ فى مكانه . فالأنواع تنشأ عن

---

(٢٥) و . ك . ويمسات ، الصورة الفعلية ، فى : دراسات فى معنى الشعر ، جامعة كينتوكى ، برس ، ١٩٥٤ .

تقليد ، والقصائد وليدة أسباب ، والكلمات يتغير معناها ، والنقاد الشكليون يطلبون من التاريخ كل المعلومات التى يحتاجونها ، ولكنهم بعد ذلك يلصقون أبصارهم بالنص ، وعندما يحللون لغويا نصاً ما يفترضون أيضا معرفة تاريخ اللغة .

أمّا القيمة الجمالية فلا يمكن تجنبها غايةً مهما كان المحلل واختيار عمل ما هو فى حد ذاته حكم ، وكل تحليل يسجل قيمة ، ويواصل هذا الاتجاه ، ومن الممكن تحليل النصوص الفقيرة جماليا تحليلا طيفيا ، وقد حلل ليو سبيتزر إعلانات تجارية ، وحتى فى هذه الحالات فإن القيمة ، حاضرة أو غائبة فى النصوص ، موضع النظر فى عقل الناقد ، ولو أنه لا يصفه بوضوح فإنه يتوجه إليه مع استراتيجية عرضه . وعندما وضع **رومان إنجاردن** فى تحليله للظواهر التصور التقويمى بين قوسين ، وحين عرض الأنطولوجية (= علم الكائنات) العامة لعمل فعلى ، كان عليه أن يرسم خريطة لكل القارة ، وفى نطاقها يرى دولة الأدب ، وحتى مقاطعة ذهبية ، حيث توجد القيم الجمالية الأكثر نقاء .

ومهما يكن ، فمن المؤكد أن الشكليين ، ولو أنهم يتذوقون العمل قبل أن يحملوه إلى المصنع ، تعودوا ، فى عملية الهدم

نفسها ، أن يتجاهلوا قيمته . أو يكتفوا ، كما فى المدرسة الروسية ، بتأكيد قيمة الأشكال الجديدة والمدهشة . وهم يُبعدون عن لغة النقد مفاهيم « خيال » و « عبقرية » ، وحتى مفهوم الجمال ، وإذا قالوا إن عملا ما كلاسى فلكى يشيروا إلى تلك الأعمال التى لها « بناء قوى » (مصطلح نظرية البناء Gestalttheorie) ، أى أشكال واضحة ، محدّدة جيدا ذات تعادلات مناسبة ، تبلغ قمة التوتر والنمنمة .

تعوّد المذهب الشكلى أن يعانى من علتين ، الأولى تفضيله الأدب الغنى فى أشكاله وألغازه ، وغاياته الخفية ، ورموزه الغامضة . وبما أن مثل هذا الأدب يسمح للمحلل بحرية أوسع فإن المنهج الشكلى يهدف ، مشكورا ، إلى أكثر من تقويمه . والثانية ، أنه يفضل لغة علمية حملت هؤلاء النقاد على أن يلغوا من التحليل الجوانب النفسية والجمالية ، لأنه لا يمكن الإمساك بها علميا . وهكذا ، عندما يبقون وحدهم مع هيكل الموضوع يزيفون العمل ويفقرونه ، ومع إرادة ممتازة فى الدقة يبعدون الجهاز التاريخى الاجتماعى النفسى ، ويصفون الخصائص البنائية لصفحة ، ولكن تفلت منهم عناصر ذات قيمة عالية .

ويقع هذا المنهج عادة ، بسبب طبيعته نفسها ، فى أيد سيئة ، ومع ذلك فالمنهج ليس مسئولا فى أنهم يفضلون البنّائين عن المهندسين المعماريين ، أو فلننقله بطريقة أخرى : فى المنهج الشكلى يتساهل العمال المساعدون أكثر ، ويمكنهم فقط أن يؤدوا واجبهم فى عمل آلى ، وقد بالغوا فى الآلية حتى أنهم بدأوا فى الأعوام الأخيرة يستعيضون عنهم بآلات أليكترونية قادرة على التصنيف والإحصاء ، وفهرسة أى لون من الكلمات (٢٦) . وقد عارض **تشارلز برينو** ، وهو

---

(٢٦) لقد بدأوا يصنعون إنسانا آليا ، له عقل إليكترونى ، يقرأ النصوص ، ويحدد الكلمات ، ويحصى كل مرة تظهر فيها فى السياقات المختلفة ، ويخزن معلوماته ، وفى سرعة خاطفة يمكن أن يدون الفقرات التى نحتاجها فى بطاقات . وتوافقات مؤلف ما أو كتاب ما التى كانت من قبل تطبع بجهود جماعية كبيرة تطبع الآن بسهولة . ويمكن أن يفهرس ألفاظ التوراة أو أعمال شكسبير كلها ، حرفا بحرف ، والنقاد الذين يستخدمون الرسوم البيانية بطريقة الآلات المفكرة بدأوا يستعدون ، وإحدى حالات الصبر المقبولة هى حالة Syntopicon التى أضافها مورتيمر ج . أدلر إلى « أشهر كتب العالم الغربى » فى ٥٤ مجلدا ، ١٩٥٢ ، وهو يصنف الكتب طبقا لأفكارها المشتركة ، وينظمها فى فهرس هجائى من « أنخل Angel » إلى « عالم Warld » ، وكل فكرة (والأفكار ١٠٢) مقسمة إلى أخرى فرعية بين عدة « مطروقات » ، وكل فكرة مطروقة تشير إلى عدة فقرات من « الكتب العظمى » وإذا عرف القارئ كيف يستخدم لوحة التوزيع هذه يمكن أن يستعلم ما الذى يقوله كتاب ما حول موضوع معين ، وأى جدل أثاره ، إلى آخره . =

يكون عالما ، أسلوبية سبيتزر لأنها تحتاج إلى مزيد من المهارة بأخرى تعتمد على التصنيف الصارم ، والإحصائيات ، وقوائم الكلمات التى تتردد كثيرا ، والأساليب التى تميز اللغة ، والتعداد ، وفهرسة الصور الأدبية وغيرها .

لقد بدأوا الجانب الأكبر من العمل فى مادة الأدب بمساعدة الآلات ، أو بمساعدة نظريات آلية ، والمنطقيين ، والنحو التحويلى ، وغيرها ، ومع العقل الآلى الذى يعدّ ويقيس ويفصل إحصائيات ، ويجمع تجاوز الكلمات ، فيما يتصل بما يريد أن يقوله كاتب ما ، ولا يمكنهم وضع النقد ، ولا إزاحته عن موضعه ، وأبعد من هذا الاستعاضة عنه بغيره ، ويحظى النقد بترف استخدام كل ما سبق عندما يراه ملائما له ، ويرفض تجاهل إمكانات تطبيق الرياضيات الجديدة عند دراسة الأشكال الفنية .

وما حدث فى الماضى أنهم كانوا يطبقون على الإنسانيات نفس تقنيات العلوم الفيزيائية ، ولكن المعالجة الكمية تثرى

= عن استخدام الصور والإحصائيات . انظر : إديث ريكرت ، مناهج جديدة فى دراسة الأدب ، شيكاغو ١٩٢٧ . وأودنى يول ، دراسة ألفاظ الأدب إحصائيا ، كمبردج ١٩٤٤ .

معرفة الموضوعات موضع القياس فى العلوم الفيزيائية فحسب ، وعلى النقيض ، الظواهر التى يمكن أن تقاس فى علم النفس ، وعلم الجمال ، وعلم اللغة ، والتاريخ ، وعلم الاجتماع ، وغيرها ، هى الأقل أهمية ودلالة ، ومن ثم فإن المعرفة هنا تفقرها . ولكن الرياضيات ليست محدودة بما يمكن أن يُعدّ وما يمكن أن يقاس ، وإنما تجمع إلى ذلك دقة التجربة ، وحرية الخيال ، ويمكن أن ترافق النشاط الجمالى . وفى الحقيقة تعمل الرياضيات فى بعض الحقول التى تسمح بدراسة العلاقات الوظيفية التى كانت من قبل تفلت منهم ، كعلاقات الأدب مثلا .

يمكن أن نستخدم نظريات : الجملة ، والجماعة ، والمعلومات ، والألعاب ، والهندسة اللاكمية ، فى تحليل ظواهر إنسانية تعتمد على التغيير النوعى . وهى نظريات يمكن أن تساعد الناقد لأنها تربط مستويات الأفراد المنفصلين بعضهم عن بعض بقيم غير متواصلة . وبعد كل هذا ، فعدم التواصل الذى تدرسه الرياضيات فى مجموعه النوعى هو إحدى خصائص الإبداع الأدبى الجوهرية ، مثلا : ما أكثر ما استعمل نقاد الشعر الرمزى فى نهايات القرن الماضى مفهوم « الكلمة الصائبة Mot juste » .

فى نطاق الشكلية نستطيع أن نميز بين حالتين :

● أشكال توجد فى اللغة ، أشكال بمعنى الكلمة الدقيق ، وندركها لأول وهلة .

● أشكال طائرة فى الهواء حول اللغة ، أشكال أيديولوجية يتعلمها الذكاء قليلا قليلا ، وربما نستطيع أن نميز ، محتذين اقتراح منتدى براغ اللغوى ، بين شكل خلاصة تطور لا ينفصل عن المحتوى ، ولكنه لا يزال هكذا ، ولأنه لغوى ، ومادى ، وحسى ، يميل نحو ما هو خارجى . وبين « بناء » خلاصة عالم عقلى من الدوافع والموضوعات والخصائص والحبكات ، وكله فى مستويات غير متجانسة ، ويعرض من خلال العمل على كفاءتنا فهما توحيديا .

وحين يتذوق النقاد الشكليون الأشكال الحقيقية يكونون حذرين فى الإحصائيات ، والسرد والتعداد والإشارات ، ومَنْهجة العناصر اللغوية والنحوية والصوتية . وحين يتذوقون الأشكال المثالية يرسمون لنا هندسة العمل ، والهندسة اللا كمية : إيقاعات البناء ، والأطر التجريدية ، وحلول المشكلات المعروضة ووجهات النظر ، وتدريبات الكاتب وتقنياته ، أى عناصر

الفكر الشكلية . وقد شذّب **جورج بولتى** البناء المسرحى ، وترك له « ستة وثلاثين موقفا دراميا » عام ١٩١٢ ، ونمّى **إتيان سوريو** هذه الدوافع المشكلّة ، وشعّبها إلى « مئتى ألف موقف درامى » ، باريس ١٩٥٠ . وأدرك **خوان كاسالدويرو** عناصر عملٍ ما بديهةً ، ثم وصف علاقاتها الوظيفية المتبادلة . وما حدس فيه مرات كثيرة ليس قيمة البناء المباشرة نفسها ، وإنما مستويات تاريخية وأيديولوجية وجمالية (قوطى ، من عصر النهضة ، باروكى ، روكوكو ، رومانسى ، واقعية ، انطباعية ، تكعيبية) أو شبكة معقدة من الرموز والموضوعات . ولكن عمله النقدى تركّز فى التحليل البنائى الصارم ، فهو يرسم مثلا الأشكال الديناميكية فى حبكات ثربانتيس (أبنية مقسّمة فى مجموعات : أوزان ثنائية أو ثلاثية ورباعية ، إلى آخره) . أو صب الأدب فى نماذج نقد الفن ، وأحيانا زاد عليها ، كما فى استخدام مستوى التكعيبية ، وطبقه على جبرائيل ميرو . أو أن يكتشف فى نظرة العناصر الموحدة فى أى عمل لكاتب ما (رموز الأسلوب الذى يحمل مؤلّفا معينا من المادة إلى الفكر ، واستحضار دوافع ما باستمرار ، ودراسة المكان والزمان ، ومفاهيم عقيدية

عن الخطيئة الأصلية ، ونماذج بطولية للحرية) ، أو يحل النص إلى جزئياته اللغوية وأشكال التركيب (٢٧) .

وينطلق دامسو ألونسو من حدس فى عمل ما ، ويسلك طريقه نحو علم الأدب . وثمة جانب مهم فى تنمية نظام بحثه فهو يعرض المنهج الشكلى بالأمثلة ، ويرى أن معرفة العمل الأدبى تتم على درجات :

١ - القراءة . (القارئ يحدس فى وحدة العمل ، أو ينسخ حدث الكاتب الأصلى ، وثمة مجازفة أن يخطئ) .

٢ - النقد . (القارئ يقوّم حدسه نفسه ، وفى حماسة المبدع يوصّل الرأى الذى اتخذه ، لكى يفصل الأعمال القيمة من تلك التى ليست كذلك) .

٣ - الأسلوبية . (يستقبل القارئ عملا اختاره النقد من قبل ، ويحلل شكله الداخلى بأقصى ما يستطيع من علمية)

هذه الأسلوبية ليست علماً حتى اليوم ، ولكن مع تقنيات تزداد فى كل مرة دقة سوف تكون قاعدة علم فى المستقبل .

---

(٢٧) سلسلة المعنى والشكل فى « روايات مثالية » ، ١٩٤٣ ، وأعمال Persiles y Segismunda ، ١٩٤٩ ، ومسرح ثربانتيس ١٩٥١ ، ودراسات فى الأدب الإسبانى ، مدريد ١٩٦٢ .

الأسلوب رمز الشكل الأدبى ، شكل يوحّد بين ما هو معنى وما هو فحوى ، والأسلوب داخلى ، لأن تفضيلات اللغة تفضيلات فكرية . ومهما يكن وصف العمل من الخارج أو الداخل ، فإن وحدة العمل غاية الدراسة . والعمل بعيد عن التاريخ ، إذاً لا معنى له خلال أجيال القراء الانطباعيين ، وإنما فجأة يقدّم بناء موضوعيا ثابتا . وتاريخ الأدب لا يصنع نقدا وأبعد من هذا بكثير أسلوبية . ومن الممكن مع أشكال تشبه الرياضيات أن نوضح « جموع » عمل ما أو سلسلة من الأعمال : العلاقات المتبادَلة ، والموازنات ، ونماذج تنظيم مجموعات متشابهة عند مؤلفين مختلفين أو عصور متنوعة ، والتى يجب ألاّ تخلط بينها وبين وصف البلاغة آليا ، وهى تجهل الشرط الأساسى للمعرفة الأدبية : أى أن يقوّم الحدس الأصلى . فقط يمكن أن تخطئ قدرة القارئ الناقد الحدسية ، وإذن لا بد من التأكد بفرض عملى مأخوذ من العلم [٢٨] .

كان الجانب الشكلى عند **دامسو ألونسو** موضع التقدير من **أوخنيو دورس** ، لأنه بالدقة يجئ موازيا للنص إلى جانب

. (٢٨) الشعر الإسبانى دراسة فى المنهج والمصطلحات الإسلوبية ، مدريد ١٩٥٠ . وستة مرافئ فى التعبيرالأدبى الإسبانى ، مدريد ١٩٦١ . ومنارات أنتونيو متشادو فى : أربعة شعراء إسبانيين ، مدريد ١٩٦٢ .

علمه الثقافى نفسه [٢٩] . ومن المعروف أن دورس المناهض لما هو تاريخى يرى أن الثقافة يجب أن تُدرس فى كتل متجامعة أزليا : (دهر ، عيد الغطاس ، أساليب) ، وهى نوع من الرقى ضد الزمن الذى يترك العمل الفنى متخشبا فى معمار ثابت . ويرى دورس أيضا أن من بين كل نماذج النقد – الحرفى ، والوصفى ، والتاريخى ، والملهم ، والتفسيرى – فإن هذا الأخير فقط حقيقى ، وبخاصة نقد « الأشكال السائدة » ، فوق الخصوصية وفوق الزمن ، ويجب أن نأخذ من إيقاعاتها المتكررة نبض كل عمل .

والحق أن الشكلية تعودت أن تتخاصم مع التاريخ ، وقد عاب **إدموند ويلسون** على **ت . س . إليوت** طابع نقده البعيد عن التاريخ [٣٠] ، وهو ذم يستحق نصفه فقط ، لأن

---

(٢٩) أوخنبو دورس ، دامسو ألونسو فى « معجم جديد جداً » ، مدريد ١٩٤٦ . وانظر أيضا : خوسيه ل . أرنجورن ، فلسفة أوخنبو دورس ، مدريد ١٩٤٥ .

(٣٠) إدموند ويلسون ، تفسير الأدب تاريخيا فى : ثلاثية المفكر ، طبعة منقحة ، نيويورك ١٩٤٨ . و ت . س . إليوت : التقليد والذكاء الفردى ، فى : سر الغابة ، نيويرك ١٩٢٠ .

إليوت ، مثل شكليين آخرين كثيرين ، يدرك العمل فى التاريخ ، ولكن عينه تتوقف عند الأشكال التاريخية أكثر مما تتابع الأحداث . وفيما يتصل بأعمال العصور المختلفة سنّ التفرد والمستوى المميز لكل عمل ، ثم انتقى قواعد ثابتة .

إن إدراك حضور الماضى ، وتقريب الآثار الرفيعة فى أى أدب حتى تصبح آنية وليست منكرة للتاريخ ، هى فى كل حالة تجميد للتاريخ . ويعتقد **إليوت** أن تضامن الكاتب مع شكل جماعى أكثر أهمية من أصالته : شكل ثقافة قومية ، أو شكل موروث أدبى ، أو شكل نظام . ويتلاشى الكاتب عند ما يضحى بشخصيته لعقلية تسمو به : أعماله ، ومن هنا يجب أن نحكم عليها طبقا للحظات الماضى الأدبية . ويتطلب النقد الحقيقى نظاما كلاسيا ، ويعطى إليوت ، وكان كاثوليكيا ، هذا النظام الكلاسى معنى دينيا فضلا عن المعنى الجمالى .

● **المنهج الأسلوبى :**

قبل كل شئ ، صفة « أسلوبى » تعنى نماذج مختلفة من دراسة اللغة والأدب ، وعلينا أن نستبعد منها تلك التى ، على الرغم من تسميتها هكذا ، لا تتسع لما يُفهم هنا من « الأسلوبية » ، وعلى العكس نأخذ نقدا تطبيقيا على أنه

يدخل فى الأسلوبية ، حتى لو كان يجئ تحت أسماء أخرى . وحين يستشير القارئ قائمة المصادر التى أوردناها آخر الكتاب سيجد حربا أهلية بين التعاريف . وللخروج من الزنقة نقول : إن غاية الأسلوبية الأسلوب ، وبما أن كلمة « أسلوب » تشير إلى الكلام فى اللحظة نفسها التى ترمز فيها إلى الفكر، فإنها تؤخذ إلى جانب مفاهيم أخرى تجئ ثنائية عادة : اللغة والكلام ، الفحوى والمعنى ، التوصيل والتعبير ، الموضوعى والذاتى ، الفردى والجماعى ، والمادة والفكر ، والتعدد والوحدة ، تعلّم التقنية والارتجال العفوى ، الأنا والآخر ، تاريخ وبناء ... ازدواجية زائفة ، لأن كل مفهوم يتبع الآخر ، ونحتاج إلى تركيب كليهما لتمييزه فى وظيفة اللغة الرمزية . والتعبير الواقعى لهذه الوظيفة يؤديه متكلم محدّد وهو ، مندمجاً فى اللغة تاريخياً ، يُعبّر عن نفسه بكل حرية ويحقق أسلوبا ذاتيا . والناقد يجب أن يركز فى هذا الأسلوب، فى البناء الرمزى ، المستقل ذاتيا ، وقد خلق قيما لم تكن موجودة من قبل . والجديد فى الأسلوب نسبى ، لأن جذوره تضرب فى واقع الدوافع والنماذج والظروف التى سبقت العمل نفسه . ولكن مهما تكن النسبية فهى دائما جديدة ، لأن تذكر العناصر كان حراً .

يوجد بين الشكلية والأسلوبية تذبذب نحو الإغراء والتقارض ويوجد اختلاف أيضا . فالشكلية ، على الأقل فى الحالات المتطرفة ، تحاول أن تلغى من التحليل الشاعر المبدع ، وحتى بهجة الجمال . والأسلوبية على النقيض ، تتمتع بالقصيدة بناءً مقصوداً وترحب بوجود الشاعر ، والعمل ليس نتاجاً وإنما طاقة منتجة . ويكون تركيز الأسلوبية بعامة فى بحث القيمة الجمالية كما التقطها كلام الكاتب .

قلنا « الكلام » ولم نقل « اللغة » ، لأن هناك أسلوبية كلام وأسلوبية لغة ، ومن الأوفق أن نبقى على التفرقة ، وقد ميز **فردناند دي سوسير** بين اللغة ، وهى نظام من الرموز له قيمة ، اصطلحت عليه جماعة من الناس لكى تستطيع التفاهم فيما بينها ، وبين الكلام ، وهو الاستخدام الخاص والفردى لهذه اللغة . وعلم اللغة يدرس اللغة ، ويمكن أن يدرسها أسلوبيا إذا لاحظ عناصرها غير المنطقية . يقول **بالى** : « تدرس الأسلوبية اللغة من وجهة نظر محتواها المؤثر » .

ولكن أسلوبية اللغويين هذه ، أو أسلوبية اللغة كما عند شارل بالى ، وماروزو ، وكريسو ، وديفوتو ، عامل مساعد للمنهج الأسلوبى فحسب ، يستخدمه النقد الأدبى . وعندما

أرسل هؤلاء اللغويون من أتباع سوسير فكرة « الوسائل التعبيرية » عند الفرد ، أو فكرة « الاختيار » الحر لهذه الموارد ، فقد خدموا النقاد دون أدنى شك ، ولو أن خدمتهم هذه لم تكن كبيرة مثل خدمة اللغويين المثاليين الذين أصروا ، وعلى رأسهم فوسلر ، على أن أحداث اللغة فى خدمة الفكر الإنسانى ، ولكن مع هذا لا يجب أن نخلط بين الأسلوبيتين ، وتوجد قائمة مصادر وفيرة العدد عن مشكلات الاختلاف بين أسلوبية اللغويين وأسلوبية النقاد [٣١] . ويخصنا فى هذا الفصل أسلوبية النقاد فحسب ، ومن يود قياس المسافة بين كلتا الأسلوبيتين نحيله إلى هذه المصادر :

انظر مثلا : دراسة الأسلوبية ، تأليف **جياكومو دفوتو** (فيرنزى ١٩٥٠) .

يرى دفوتو أن النقد يهمل القواعد اللغوية العامة ، ويعبر من النص الأدبى إلى تفسير موقف تعبيرى شخصى محدّد ، والأسلوبية على العكس ، تنطلق من اللغة نظاماً ، وتراجع

---

(٣١) أشير إلى قائمة مصادر المصادر التى يمكن انتقاءها من : بنيفوتو تيرشينى ، التحليل الأسلوبى ، النظرية ، والتاريخ ، والمشكلة . ميلانو ١٩٦٦ . وستيفن أولمان ، اللغة والأسلوب ، أكسفورد ١٩٦٤ .

« الاختيارات » الجاهزة التى عَرَضت للكاتب ، وطريقته فى الاختيار بين الإمكانات اللغوية التى استجابت لمتطلباته التعبيرية . وثمة « لغة فردية » وسط بين لغة كل جماعة وكلام أى فرد . وبينما الناقد يفسر دوافع التعبير الجمالى ، فإن الأسلوبى يصنف القوانين اللغوية لا الجمالية التى تجعل هذه الدوافع ممكنة . وبينما الأمر عند الناقد تقييم عمل سابق على التحليل ، هو عند الأسلوبى تصنيف « ذخائر الاختيار التقديرى » الذى واجه الكاتب فى دائرة مجموعته اللغوية ، سابق على دراسة « الاختيار الحقيقى » الذى انتهى من عمله . وبينما الناقد يقطع صلة العمل بالتقليد ، الأسلوبى يصلها .

هكذا ، كما توجد فى المجتمع مؤسسات وقضاة وشرطة تطبق القوانين للحفاظ على الأمن العام ، كذلك فى حياة اللغة وهى أيضا نظام اجتماعى ، هناك لغويون يفسرون سلوك النصوص الأدبية فيما يتصل بالنماذج التقليدية . وبين الكلام شعرا واللغة قواعد ، تمارس الأسلوبية نوعاً من القضاء على « اللغة الفردية » ، وغايتها مع ذلك ليست قياسية ولا بلاغية ، وإنما تتركز فى تقديم كل ما هو تحت تصرف الكاتب كاختيار فى نطاق نظام لغوى ، وتظل حرية الفرد فى التعبير خاضعة للحدود التى يفرضها « النظام » .

إلى هنا انتهى جياكومو دفوتو .

ولكن ، وسبق أن نبهنا إليه ، لا تهمنا فى هذا الفصل أسلوبية اللغويين ، وإنما النقد . ومن الواضح أن الكاتب يستخدم لغة ، ولكنها عند استخدامها ليست لغة الجميع ، وإنما كلامه هو ، والمنهج الأسلوبى إذن يدرس التقليد اللغوى للمجتمع الذى جاء منه موضع اهتمامه ، ويدرس موقف الكاتب أمام هذه اللغة ، ومُثل التعبير الشخصى التى تشجعه ويدرس أيضا تكوين العمل لغويا ، وعند مواجهة جماله عاريا سوف يصف ما يرى ، وهو رقيق ، عباءةً شفافة تقريبا من الرموز المطوية فوق كل ثنية من جسمه . وأسلوبية اللغة سابقة على أسلوبية الكلام .

كان **فوسلر** ، عندما حلل إحدى خرافات لافونتين ، هو الذى فتح الطريق أمام النقد الأسلوبى على قاعدة مثالية ، ومع أنه من أنصار **كروتشه** لكنه لم يذوّب اللغة فى علم الجمال . وأكّد الاستقلال الذاتى لعلم اللغة ، مواصلا فكر « الشكل الداخلى » الذى حدّده **ولهيلم هومبولت** ، وبدأ ، دون أن يتخلى عن اللغة كاستعمال اجتماعى فى تقليد تاريخى ، يحلل العلاقة بين التعبير اللغوى والبناء النفسى لكاتبٍ ما .

علاقة ، أو إن شئت نشاط دائر ، وصورة « الدورة » هذه ستكون على طريقة ما يجب على **ليو سبيتزر** أن يطوره .

لم يكن **ليو سبيتزر** فيلسوف لغة أو أدب ، وإنما عالم فقه لغة ، اختار بعض النصوص التى تعرّف فيها على قيم جمالية عالية ، وحللها فى عناية مستأنية ، وبدا للوهلة الأولى كما لو أنه صاهر **كروتشه وفوسلر** ، إلا أن أبحاثه الأسلوبية كانت فى الواقع مستقلة عنهما . كانت نقطة انطلاقه نفسية ، وحتى اقترض من **فرويد** ، فكان يرى انعكاس العمل كاملا ، وانعكاس شخصية الكاتب كلها فى شذوذ الأسلوب ، أو فى الملامح الشاذة المعقدة ، وفى هذه المرحلة الأولى التى استمرت على نحو ما ، حتى عام ١٩٣٠ ، شكّل منهجه هكذا :

« حين نبتعد فى انفعال عن حالتنا النفسية العادية فسوف يقابلها فى المجال التعبيرى تجاوز فى الاستعمال اللغوى العادى ، والعكس بالعكس ، واستخدام شكل لغوى تجاوز ما هو عادى إشارة إلى حالة نفسية محددة ، وباختصار : التعبير اللغوى الخاص انعكاس لخصوصية ظرف فكرى . (التفسير اللغوى للأعمال الأدبية ، ١٩٣٠) .

ماذا يفهم سبيتزر بالدقة من « تجاوز اللغة العادية ؟ » . التنبؤ ليس سهلا : تجاوز بالنسبة إلى اللغة التى يستخدمها الأفراد فى المجموعة نفسها ، فى عصر معين ، أو تجاوز بالنظر إلى لغة الكاتب نفسه على نحو ما كان يستخدمها فى كتاباته ذاتها ؟ . مهما يكن ، علينا أن نأخذ فى الحسبان أن سبيتزر يرى اللغة العادية أو تجاوز القاعدة كليهما نشاط شخصى . ودراساته الأولى تدور ، إذن ، حول مصطلحات رابليه الحديثة عن تجديدات الرمزيين الفرنسيين النحوية ، وغيرهم . ويصف سبيتزر منهجه بأنه « دائرة فهم لغوية » : من ملاحظة التفصيلات فى محيط دائرة العمل إلى مركز شخصية المؤلف ، والعكس بالعكس ، فى ذبذبة بين الاستقراء والاستنتاج ، وبين العوارض والجواهر ، وبين الأحداث والفروض .

هكذا يعمل سبيتزر : يبدأ فى القراءة ، وفجأة يحس بأنه يرتجف بشئ ما يدعوه « اليقظة » . وفى الحال يحاول تفسير هذا الملمح الأسلوبى الأول المكتشف ، أصله النفسى الممكن والتاريخى . ثم يبدأ التفكير فى فرض ، وفى الحال يصنف ملامح أخرى مختلفة ، ولكنها تقبل التفسير نفسه ، وهكذا أصبح الفرض ثابتا ، ومن المعلومة إلى الفرض ، ومن الفرض

إلى المعلومة ، وإذا كل الفروض التى بحثت تقود إلى النتيجة نفسها . ويقول سبيتزر إنه وجد المبدأ الذى يشخص العمل الأدبى .

العمل فى نظر سبيتزر كلٌ يصدر تماسكه الداخلى عن عقل المؤلف ، عقل له طاقات نظام شمسى ، وتدور علاقات العمل حول فكرة مركزية فى مداراتها الخاصة بها : علاقات اللغة ، والدوافع ، والحبكة وغيرها . وكل معلومة تعطينا مفتاحا للتعمق فى مركز العمل ، ومن المركز يستطيع الناقد أن يلقى نظرة على التفصيلات الأخرى ، والبرهنة على ما إذا كان مثل هذا « الأصل الفكرى » ومثل هذا « الأصل النفسى » يفسر المجموعة التى يراها . وأسلوب كاتب ما هو البلورة الخارجية « للشكل الداخلى » للعقل ولكلام هذا الكاتب ، وإذا استخدمنا صورة أخرى لسبيتزر قلنا: الدم الحيوى للإبداع الشعرى يكون دائما ، وفى كل الأجزاء ، هو نفسه ، إذا شككنا الجسم فى اللغة أو فى الأفكار أو فى التأليف .

لاحظْ أن سبيتزر لا يكتفى بتحليل الملامح اللغوية فحسب وإنما يدرس أيضا الدوافع والأفكار ، وقرائن ليست لغوية ، وفى كلمات أخرى يدرس بناءه الكلى . ولكن الجانب البنائى

فى نقده الأدبى يبدو أكثر وضوحا بعد عام ١٩٣٠ ، عندما أحس فجأة بأنه غير راض عن منهجه نفسه ، وفهم ، لأنه أصلا نفسى ، أنه يكون مفيدا لأدباء القرنين التاسع عشر والعشرين ، وليس لكتاب القرون السابقة ، فهم شموس فى التعبير عن فطرتهم ، مع رغبة غير عادية فى التفرد .

كان ذلك عندما اهتم سبيتزر بأبنية تزداد فى كل مرة اتساعا ، وظهر الأسلوب كمستوى سطحى يجب دمجه مع مركز هو فى شخص الكاتب ، نعم ، ولكنه يُظهر أيضا رؤى عالمية فى تاريخ الثقافة . ولقد كان من الضرورى إعادة بناء النظام الأسلوبى لكاتب ما ، ولكن هذا النظام يستخدم بدوره فى إعادة بناء نظم تاريخية . وما صنعه سبيتزر ، إذن ، لم يكن تذوُّق أساليب فردية ، وإنما أيضا أساليب جماعية ، وصيغتها ، وتتضمن مرحلتى أسلوبيته ، يمكن أن تكون الآتية :

« كل تجاوز أسلوبى فردى عن القاعدة الجارية عليه أن يمثل طريقا تاريخيا جديدا يبدأ بالكاتب ، وعليه أن يظهر تغييرا فى فكر العصر ، تغيرا أحس به الكاتب ، وأراد أن يترجمه فى شكل لغوى جديد بالضرورة (« اللغة وتاريخ الأدب » ، ١٩٤٨) .

وأكثر من ذلك : تخلى عن تسمية نقده « أسلوبية » ، وعلى النقيض فضّل أن ينكبّ على ما حدّده بأنه « علم معانى الكلمات التاريخية » ، مثل مستوى كلمة « Stimmung » ، ويرى فيها الأصل القديم لفكرة انسجام العالم ، فى نطاق الإطار العالمى للثقافة (انسجام أفكار العالم الكلاسية والمسيحية ، بلتيمور ١٩٦٣) .

لا يعتقد سبيتزر فى منهج يُنسب إليه ، ومنهجه فى العمق تجربة أدبية حية واعية بنفسها ، وشديدة الوعى حتى أن سبيتزر استطاع أن يرسم خطتها نفسها فى صفحات من سيرته الذاتية ، ونقده الذاتى ، والحوارات التى سوف نشير إليها فى المصادر فى نهاية الكتاب . وهذا المنهج الشخصى جدا لا يمكن أن يُنقل ، وفى أحسن الحالات لا يمكن أن يساعد الطلاب فى إثراء تحصيلهم عملاً فنيا . ويتعمق سبيتزر حدسيا فى النصوص ، وما هو أزيد يقوم به الذكاء ، والتربية اللغوية وعمل القراءات ، وإعادة القراءة بلا كلل أو ملل ، ولم يكن يعتقد فى إمكان تكوين طلاب ، ومع ذلك كان له .

وبينما المدرسة الأسلوبية تواصل عملها مع أساتذة آخرين أحيانا ، فإن الأسلوبية لا تستهدف التفسير وإنما الوصف .

وهى لا تجيب عن سؤال لماذا لأى عمل ، وإنما عن سؤال ما هو ؟ وكيف بُنى ؟ . ورأينا أن ذلك لا يفترض فصل العمل فى جانب ومؤلفه فى جانب آخر ، ومن ظروف السيرة الذاتية التاريخية الاجتماعية النفسية إلى الأسلوبية يتعلق به ما يؤدى إلى انبثاق الفن الخلاّق ، أو نقْل الحياة إلى الشعر . ومن ثم فنحن لا نعتقد أن الأسلوبية مناهضة للتاريخية ، فهى تحتضن الجميع : حياة الكاتب ، وبيئته ، وتربيته ، وأفكاره ، ولكن بؤرة الاهتمام هى طاقة الكاتب المنجبة : ماذا يصنع بكل ما يدخل فيها. وغاية المنهج أن يكعّب لغته التى هى وسيلة التعبير .

تحتاج الأسلوبية إلى الحدس (للقيم الجمالية ، ونماذج التصرف الوهمية ، والتلاطف مع المؤلف ، وغيرها) ، وإلى معرفة مهنية باللغة (حالة اللغة ، وفى داخلها يفتح الكاتب طرقا جديدة) .

ويصدر منهج الأسلوبية المتقصى عن حركة تتركب من جاذب مركزى وطارد مركزى :

فى حركة جذب مركزية ، من العناصر الخارجية نحو الداخلية ، ومن الفحوى إلى المعنى ، يدرس المنهج الأشكال

الأسلوبية التى تظهر عند كاتب ، ويقارن بين استخداماته وبين الكتّاب الآخرين الذين سبقوه أو خلفوه .

وفى حركة طرد مركزية ، من الداخل إلى الخارج ، ومن الإحساس إلى الرمز ، يدرس نظام الظواهر ، من التى تستحق كاتبا يضع أصالته فى التماع ، ويقدم لنا عرضا للمواد اللغوية التى رتبها مؤلف معين لتعبيره الفردى .

الأسلوبية يمكن أن تحلل ملامح معزولة فى التعبير الفردى وفى التعبير الجماعى . مثلاً : أساليب الاستعارة والمجاز ، والتطابق ، والحوار الداخلى ، وفعالية الفكاهة ، والخيال ، وقوة القص ، وتجربة الزمن فى الأنماط الفعلية ، والمنظور الذى ترى شخصيات الرواية من خلاله الواقع فى لعبة الحدث ، والانطباعية والتعبيرية ، والتلميحات الفطنة ، وإيقاعات الكلام ، والواقع المعروض ، والمعمار العقلى ، واستخدام الإمكانات اللغوية هوائيا ، والتنافر بين المستويات النحوية والنفسية ، وغيرها . ولكن ما يجذبه فى العمق ليس الملامح المتناثرة ، ولو أن وظيفتَها مراجعتُها واحدةً فأخرى ، وإنما العلاقة بين مفهوم العالَم لكاتب ما وأسلوبه ، نوع من التناسق المثبت سلفا بين العناصر والمجموع ، بين مجموع العمل

والمكوّنات التشكيلية ، وبين هذه المكوّنات ونظرة جمالية غير مرشية .

الأسلوبية تتغذى من فلسفة مثالية ، والمنظّرون الأقوى تأثيرا فى تكوين الأسلوبية الإسبانية هم : **كروتشه وفوسلر وسبيتزر** ، ومن الإسبان الصديقان : **دامسو ألونسو وأمادو ألونسو** ، وكان الأول فى تحليل نصوص من أدبنا أسلوبيا ، مع إحساس كامل بإمكانات المنهج الجديد . وعندما درس أمادو ألونسو ما يوجد من وهم ، ومن انفعال ، ومن إرادة ، أو إيماءة تقدير ، فى التصغيرات ، وفى أدوات التعريف والتنكير ، وفى أفعال الحركة ، فى اللغة القشتالية (= الإسبانية) ، فإنما كان يمارس أسلوبية اللغة . وعندما باغت بهذه الوسيلة التقنية اللذةَ المبدعة فى استخدامات اللغة القشتالية التى ترد صيغها عند **بابى إنكلان** أو **جويرالدس** فإنما كان يستخدم أسلوبية الكلام .

المنهج الأسلوبى يُغرق مشرطه فى الكلام : جانب اللغة الفردى ، والعاطفى ، والتقويم ، والمخيلة ، والبليغ ، والفنانى ، وكل كلمة معنى (إشارة منطقية إلى الغاية) وتعبير (إشارة إلى واقع المتكلم النفسى) . والمنهج الأسلوبى لا يترك حجرا

دون أن يحركه بحثا عن هذه الإشارات التعبيرية . يقول أمادو ألونسو : « نقطة انطلاقنا أنه إذا كان لكل تعبير لغوى معنى تبنته اللغة ، فإن له أيضا مجموعة من القوى الموحية ثبتتها اللغة » . ومن المعرفة الخاصة بالقيم الخارجة على منطق اللغة ننتقل إلى تحليل قيم الكلام التعبيرية فى عمل ما ، أو فى مؤلف ما ، أو فى مجموعة متشابهة من المؤلفين .

وشدّد أمادو ألونسو بشخصيته القوية على جانب من الأسلوبية يهمله الآخرون : إن دراسة الأدب تفسيريا يجب أن تتجه نحو تحقيق أقصى قدر من المتعة الجمالية ، يقول : « لا يبدو لى أبدا أننى وضعت مزيدا من الثقة فى جانب من العمل الأدبى أهمله النقد دائما ، وهو ما يمضى فيه الشاعر عاملا ، وعمله مع مهماز متعة جمالية .

المتعة الجمالية فى صناعة العمل الأدبى تدخل أساسا فى العمل الأدبى نفسه ، وفى المجال الشاعرى بقوة ، وهذه المتعة الجمالية هى الأخيرة ، وهى المبرر الأساسى . وقد ثبت النقد التقليدى حين افترض المتعة الجمالية فى كل عمل فنى ، ولكنه لم يعتمد معها بالتحديد تحليل كل عمل وتقويمه .

« تهتم الأسلوبية أولًا بهذه المتعة الجمالية ، المحرك الأساسى فى الإبداع الأدبى » وأفضل دراسة أسلوبية هى التى تنفخ فى جذوات المتعة الموضوعية هذه فى العمل الأدبى حتى تجعل « اللهب الذى يشتعل أشد رغبة فى الاشتعال » يتدفق من جديد ، و « كل بحث استقصاء ، وكل دراسات التقنية الأسلوبية فى نهاية المطاف فى خدمة هذه المهمة . والكل يوجز ، كبرنامج ، للتمكن من نظام التعبير فى قصيدة أو عند مؤلف ، بغية الوصول إلى المتعة الجمالية كاملة » .

● **انتقال :**

وهكذا ، بما أننا سوف نودّع المناهج التى تفسر النشاط الخلاّق ، نشير إلى بعض المعابر التى تقودنا إلى مناهج تحليل العمل المُبدَع ، وعند توديع هذه نشير إلى انتقالات أخرى تقودنا إلى المناهج التى تساوى عند بعض النقاد إعادة خلق العمل الذى يقرأونه ، لأن من المؤكد أن من يحب أن يتنزه لا فرق عنده بين المناهج ، وهى طرق أيضا . وكثيرون من المتخصصين فى تحليل العمل الأدبى يعتقدون فى تطبيقه موضوعيا على الموضوع والشكل والأسلوب على حين أنهم ينحرفون به نحو نقد ذاتى . تقول **مارية روزا ليدا ملكييل**

وأبرزناها كثيرا لعمق بحوثها الثقافية الموضوعية : « كيف نعتقد فى موضوعية الناقد الأدبى المستحيلة ؟ أنا أشعر به منجذبا نحو المؤلف الذى يدرسه ، إعجابا به وتلطفا ، وكلاهما لا يتطلب فهما ، وأيضا للزهو القديم بأننا نشرب من ينابيع لَمًّا تمسّ ، ونقطف زهورا مجهولة » .

● القارئ يعيد إبداع ما قرأ :

هذا النقد ، ونعرّفه مع بداية الفصل ، يدرس تفضيلا مايتلقاه القارئ من العمل الأدبى ، أى العلاقة بين العمل والقارئ ، وليس العلاقة بين الكاتب والعمل (حتى ولا داخل عمل ما ، والعلاقة بين الشكل الداخلى والشكل الخارجى)

يقول هؤلاء النقاد : من المفيد أن نرصد تكوين العمل والعمل نفسه ، ثم يضيفون : ولكن القضية الأدبية لا تنتهى هناك . فالكاتب يُخضع عمله لتأمل القراء ، والقراء هم الذين يغلقون الدورة ، ويعطون المعنى النهائى للأدب . والناقد أحد هؤلاء القراء ، وهو قارئ خاص ، يعلّم الآخرين فن القراءة . والناقد إذن يضع نقطة النهاية لهذه الموجة من التعبير التى وُلدت من الفرد وظروفه ، وسلكت طريقها عبر أشكال عمل ما خرجت من هناك ، والآن عندما تعاود الظهور تتغير صورتها نموذجا ، فى شعور من يقرأه ، ويطلب الحكم عليه .

وقد انصرف ناقد متخصص ، هو إيفور أرمسترونج رتشاردز ، كلّية تقريبا إلى اكتشاف ما يتلقاه القارئ من العمل . عمل هو بالنسبة له مَركب ينقل حالة قيّمة من داخل الكاتب إلى داخل القارئ . إن وصف العمل تقنية خالصة ، أما النقد فعلى العكس وصف تطور نفسى ، وهو يُعنى بطريقة الاتصال النفسى ، وبتطور القيمة نفسيا (٣٢) . وبفضل إمكانية إيصال العمل يعيش القارئ تجربة شبيهة بالتجربة التى عاشها الكاتب ، والآن يحس الكاتب بالرغبة ، أو النفور وكل ما يرضى رغباته قيم . وأحيانا لا يُرضى العمل رغبة ، لأن نتائج تحقيق الرغبة وإرضائها ، يتطلب إحباط رغبات أخرى أكثر أهمية . وثمة دافع مهم هو الأقل تبديدا لإمكاناتنا .

لكى نعيش فى نظام اجتماعى علينا أن نضحى ببعض الدوافع فى سبيل الأخلاق القائمة ، والأدب يؤثر فى العقول ، ومن ثم يسهّل ضبط القيم مع الظروف التى تكوّن الحياة الجماعية . والعمل الأدبى له قيمة حين يكون فى مستوى عقولنا ، أو يحسّن مستوى الهيئة التى نعيش فيها .

---

(٣٢) إ . أ . رتشاردز ، مبادئ النقد الأدبى ، لندن ١٩٢٤ .

فكرة القيمة لا تتبع إذن مجرد المتعة التى نحصل عليها خلال القراءة ، وإنما من التنسيق الواسع فى النظام العصبى ، تنسيق غير محسوس غالبا ، لدوافعنا نحو الحرية وكمال الحياة ، ويمكن أن يصنف الأدب فى ضوء قيمة حالات الحماسة التى تثيرها فينا قراءاته . ويرى رتشاردز أن مهمة النقد الأولى هى تحسين استقبال القارئ للعمل ، ومن هنا نقده التطبيقى ، وصدر عام ١٩٢٩ ، الذى يقوم على البحث التجريبى فى اختلاف ردود الأفعال بين عدد كبير من الأشخاص أمام نص واحد ، قاعدته نفسية ، وقليله تربوى ، ويتعامل مع الأدب كأى شكل آخر من أشكال التوصيل ، كثمرة طبيعية بلا قيم خفية ، ونهايته قليلة النتاج ، وثمة عمل ما يضطرنا إلى النظام ، ولكنه ليس نظاما ضروريا ، لأننا فى العمق نعيش حياتنا الخاصة حين نقرأ ، ومن الحق أن ريتشاردز يضيف : « إنّ تجربة قارئ جيد قصيدة » ، ولأنه لم يحدد لنا كيف يكون القارئ جيدا ، يبقى الأمر نسبيا : ليس هناك أحكام ، وإنما هناك انطباعات .

ويصر نقّاد آخرون مثل فاليرى على أن هناك فصلا بين إنتاج عمل واستهلاكه . العمل نهاية نشاط الكاتب وبداية نشاط القارئ . وخارج هذين النظامين من النشاط فإن العمل

مجرد غاية ، يفقد كرامته كظاهرة فكرية وتعوزه القيمة . وبالنسبة لفاليرى : القارئ فقط يفقد حريته ، ويتمتع ببهجة الإحساس بأنه أسير داخل نظام رائع ، لأن من تأثيرات العمل أنه يخلق فى المستهلك حالة من الحماسة تشبه حالة الحماسة الابتدائية التى كانت عند المنتج ، ودون شك يمكن أن يظهر خلاف فى تفسيرات القصيدة نفسها ، ويتابع فاليرى قوله : « ولكن التنوع الممكن لتأثيرات العمل المشروعة ليس بشىء إلا تسجيل الفكر . وهذا التنوع يرتبط بتعدد الطرق التى تعرض للمؤلف خلال عملية إنتاجه ، وكل عمل فكرى يكون دائما كما لو كان مصحوبا بجو ما ، غير محدد ، ولكنه محسوس على نحو ما . ويؤكد فاليرى على عدم التواصل بين المؤلف والعمل والقارئ ، بين العاطفة والشكل ، بين الشعر والتاريخ ، وعلى قصيدة غير شخصية ، صافية ، ووحدة مطلقة من النغم والمعنى .

وعلى النقيض ، الذين سوف نراهم الآن يعلنون حق القارئ فى تقييم الأصداء التى يوقظها العمل فيه ، وحريته فى أن يتحرك بالإيحاءات غير المحدّدة التى تعرض له ، وتفسير مايمسه منها ، والمنهج لتكوين رأى عن هذه الصورة يمكن أن يكون : عقيديا أو انطباعيا ، أو تعديليا .

١ - المنهج العقيدى :

النقاد العقيديون هم أولئك الذين يحكمون طبقا لعقيدة ، أو لفكرة قائمة وثابتة وصلبة ومستبدة ، وهم يؤمنون ببعض مبادئ الجمال ، وفى لمحة واحدة يبرهنون على ما إذا كانت قد تحققت أم لا . ومن الواضح أنهم يقدّرون القيمة لا فى العمل وإنما فى بيئته الجمالية . وفى كل حالة ، ما يعجبهم هو انعكاس القيم المقدسة سلفا فى عمل معين قبل أن يُكتب . وما هو جميل عندهم يوجد خارج النشاط الجمالى ، وإذا صرفنا النظر عن قيمة الجنة الخالدة ودخلنا فى العمل سوف يندهش النقاد من الزيارة المجيدة ، ويبتهجون بالضيافة التى يقدمها لهم العمل . ومن السهل أن ينقدوا ، أن ينقدوا بابلونيرودا لأنه نيرودا ، وفى العمق ينقدونه لأنه لم يكن شاعرا آخر ، من ؟ . النقاد لا يعرفون ، ووراء هذه النقود يمضى العقيديون تاركين بصماتهم فى كاتب عظيم ... لم يوجد ولا يمكن أن يوجد ، لأنه ليس إلا خلاصة ظلال أفكار بالكاد ويبدو أنهم يتخذون من أعمال الماضى نموذجا ، ولكنهم فى الواقع يحلمون بعمل مستقبلى لن يكتب أبدا . وهم يلمحونه طائفا فى أحلامهم ، ويشعرون قليلا بأنهم سادته ، ويفضلون العمل الذى أمامهم . وهم ، على نحو ما ، فنانون لا يستطيعون

الخروج عن ذواتهم (وهم فى هذا يشبهون الانطباعيين) ، وبدل أن يحترموا أشكال التعبير المختلفة ، يحدث عندهم رد فعل ضد ما يقرأون ، ويستولون على عمل غيرهم ، ويريدون تعديله طبقا لمثاليتهم الذاتية عن الفن .

نقاد على هذا النحو كانوا موجودين دائما ، وحتى كانت عصور تاريخية عريضة ، كالكلاسية مثلا ، يزنون فيها قيم الأعمال طبقا لخضوعها للنماذج أو خروجها عليها ، وللتعاليم وقوانين النوع الأدبى ، وسلطان العصر الذهبى ، واليوم لا أحد يحب أن يسمح بأنه فى وحدة مع صاحب سلطة . ومع ذلك فمن المعروف أن الثعلب يفقد شَعره لا مهارته ، والموقف العقيدى ، مع أن العقائد تتغير ، هو فى العمق نفسه ، ونتعرف إليه عندما يقرر الناقد دهس المؤلف ، وتصفية عمله ، كما لو كان فى بيته نفسه ، وينصب من نفسه دليلا ، ويُعمل كهانته . ومن قبل كانوا يصوغون قوانين الأنواع ، والعصور الذهبية ، وإذا تبينوا أن كاتبا ما لم يوف بها أدانوه . والآن يصنع بعض العقيديين الشئ نفسه باسم عقائد أخرى : العبقرية القومية ، وروح العصر ، ومبادئ حركة سياسية ، أو نظرية كيف كان المرء أو كيف يكون ، وغيرها . وهكذا نرى النقاد يغضبون إذا سمعوا من يناديهم « عقيديون » ، وأنهم يضعون كاتبا ما فى أحدى كفتى الميزان ، وفكرة فى الكفة الأخرى .

يرى الاشتراكى سارتر أن كاتبا ما لا يمكن أن يكون عظيما مثل فلوبير إذا لم يتأثر شفقة أمام قمع « كومونة » باريس [٣٣] ويرى الكاثوليكى دو بوس ، أنه شئ يدعو للأسف أنّ توماس هاردى لم يدرك الخلود الإلهى ، وأن متاهضة الحداثة عند أونامونو حالت بينه وبين أن يقدّر روبين داريو ، وأنّ حداثة خوان رامون خمينيث حالت بينه وبين أن يقدر بابلو نيرودا [٣٤] ، وهم يحكمون على المغامرة باسم النظام ، والنقاد العقيديون لا يدركون أن عقائدهم هى اختيارات شخصية ، وإدراكات متحيزة ، ومشوهة ، وآراء احتمالية ، وفروض أكثر منها أحكاما .

٢ - المنهج الانطباعى :

يقول النقاد الانطباعيون : يوجد العمل الأدبى كتجربة قارئ نعيد تصوره فى عقلنا ، وهكذا : يحددون العمل الأدبى بهذا التطور العقلى ، وبلا شك فإن أى شخص يلوّن العمل الذى

---

(٣٣) حكومة بلدية باريس وفى البدء كانت شرعية ، ثم خلفتها فى عام ١٧٧٢ كومونة ثورية ، كانت بداية عهد فظيع من الرعب الأسود (المترجم) .

(٣٤) للمزيد عن هذه القضية ، انظر كتابنا : بابلو نيرودا ، شاعر الحب والنضال كتاب روز اليوسف ، القاهرة ١٩٧٥ .

يقرأه فى حرية ، طبقا لمزاجه ، وتربيته ، وحالة داخله ، وفضلا عن ذلك : عندما يقرأ شخص ما الصفحة نفسها مرتين يمكن أن يتغير تقديره ، وإذن يوجد من رواية دون كيخوته نسخ بعدد القراء ، وفى حياة القارئ الواحد توجد أكثر من رواية دون كيخوته ، بقدر عدد المرات التى قرأها . ويبدو للوهلة الأولى أن المنهج الانطباعى يتكون من أنه لا منهج له ولكن منهجا تعنى طريقة ، وكل امرئ يسلك طريقا هو منهجى فى الطريق الذى اختاره ، مهما بدا فوضيا لمن يرحلون عبر أراضٍ أخرى . والآراء حول عمل مقروء تساوى ما يساويه الذين يؤمنون بها ، وهو ليس منهجا محايدا ، لأن الناقد الانطباعى يأخذ جانب أفكاره ، ويلعب بكامل حريته ، وأيضا ليسوا دائما مبتدئين أو عفويين ، وفى الأعوام الأخيرة يمارسون الانطباعية أحيانا بعد مرحلة طويلة من الدراسة والتلمذة .

وقد عرّف **أوسكار وايلد** النقد بأنه « إبداع داخل إبداع آخر » ، والناقد يرى فى العمل الفنى ما ليس هو العمل ، ويُظهر ما لم يضعه الفنان فيها مطلقا ، والناقد بدل أن يفسّر العمل موضوعيا ، أى بدل أن يعيد فى كلمات أخرى الرسالة التى تمليها عليه ، يتعمق فى ذاتيته نفسها ، ويبحث لحسابه

عن الجمال ، ويقدمه لنا« الشكل الوحيد المتحضر للسيرة الذاتية . هذه التى لا تسجل الأحداث ، وإنما انطباعات حياته » [٣٥] . وضرب **أناتول فرانس** بنفسه تعريفه : « الناقد الجيد هو الذى يحكى مغامرات فكره عبر الأعمال الخالدة » [٣٦] . ولكن الانطباعى لا يعطينا دائما ردود فعل فكرية : أحيانا يقدمها لنا فسيولوجيا فحسب . ويقول **هوسمان** [٣٧] ، فى شئ من الفكاهة أيضا : إنه يتعرف إلى الشعر من خلال العلاقات الحسية التى ينتجها : علامة مصحوبة بقشعريرة ، وأخرى تتكون من الإحساس بغصّة فى الحنجرة ، وتبدأ الدموع تهراق من العيون ، وعلامة ثالثة تظهر فى فُم المعدة » . وإلى هذا اللون من النقد ينتمى أولئك الذين يعتقدون أن عملا ما محترم طبقا للدموع أو القهقهة التى يحدثها فينا . ولكن هذه العلامات ، وتظهر أيضا أمام أعمال بغيضة ، لا تعنى جماليا أى شىء .

---

(٣٥) أوسكار وايلد ، النقد كفن ، فى Intentions ، ١٨٩١ .

(٣٦) أناتول فرانس ، الحياة الأدبية ، باريس ١٨٨٨ ، مقدمة السلسلة الأولى

(٣٧) أ . إ . هوسمان ، اسم الشعر وطبيعته ، كمبردج ١٩٣٣ .

فيما يتصل بأتباع مذهب المتعة ، فإن وسيلة تقييم عمل ما عندهم هى المتعة التى يخلقها فينا : « أحب » أو « لا أحب » ، ومن هذه المشاعر الموجهة لا نحو الجمال وإنما نحو ما هو لذيذ ، يخرج نقد مليئ بالمخاطر ، وأحد هذه المخاطر أن مذهب المتعة ، إذا لم يكن لديه تربية تاريخية ، يمكن أن يمر جانبا أمام أعمال خالدة دون مبالاة . وشئ آخر : إن مذهب المتعة بدل أن يفهم عملا كما هو فى ظرفه التاريخى يُحل مكانه ، خداعا لنفسه ، عملا آخر يبتدعه شماتةً فى ذاته .

أحيانا ، تكون ردود الفعل الانطباعية أقل جفاء وأشد تعقيدا ، وتلمح قيمة عمل يثير المشاعر والأوهام والذكاء وإرادة الناقد الذى سيبدأ فى الكلام عن نفسه ، ويحتضن الناقدُ الشاعرَ ويغنى معه . ويوجد هنا دون شك نقص فى الاعتدال ، فالناقد ، كما رأينا ، يبدأ فى متابعة العمل كما لو أنه لم ينته وكامل ، ويعتقد أن عملاً ما يوجد فى القارئ ، ومن ثم ينمو عندما يغتنم هذا القارئ ، بلاغيا ، نصا لغيره لكى يعبر عن نفسه . وبهذا الموقف حيث لا يستسلم الذهول أمام الجمال وإنما يود أن يواصل صناعة الأدب ، وقد تعوّد أثورين - مثلا - أن يكتب صفحات ملهمة ، ولكنها ليست

فَطِنة . ومن المفيد بلا شك أن نسمع ما لدى شخصيات ذكية ومثقفة أدبيا وما تود أن تقوله عن كتاب ، إنها مدوّنة عن رحلة فى الذهاب والإياب من الحياة إلى الأدب ، ومن الأدب إلى الحياة . وفى هذه الحالة فإن نصوص كاتب ما تكون تعلة لكى يكتب كاتب آخر (٣٨) . وهذا هو كل شئ .

نحن نفكر فيما طرحه الانطباعى جانبا ، وثمة شاعر حاول بكل عزمه أن يعبر عن نفسه ، ومحاولته فعّالة على نحو ما ، وها هى أمام أعيننا فى شكل قصيدة . قصيدة : يعنى الاتجاه إلى بناء لغوى ذى قيمة جماليا ، نقرأها بحب ، ونتذوقها ، ونعجب بها ، ونتعمق فى تلذذنا . وتفرد القصيدة معناها فى شعورنا ، ولكن إذا توقفنا هنا ، وهو ما يصنعه الانطباعى ، نلغى الصلة الموضوعية بين إعجابنا والقصيدة التى أثارته فينا . ونحن غارقين فى التفكير نلمح حياتنا العاطفية ، ولكن من خلال مشاعرنا لا نلمح بناء العمل .

أما أن العواطف كانت فى جانب مستثارة بالقصيدة فليس ثمة شك ، ولكن أى صلة هذه ؟ . نحن كالانطباعى أيضا ، نسر بتأثير القراءة دون أن نسأل عن السبب الذى فى القصيدة

---

(٣٨) أندريه جيد ، سمى بشرف إحدى سلاسله النقدية : حجج .

وإذا أعطينا ردود فعلنا استقلالا ذاتيا ، أى أنه ليس مهما أي بناء أحدثها ، وإذا كان ردُّنا ، فى نوع من الحوار غير المعقول ، ليس له صلة بما تقوله القصيدة ، نبقى فى الخارج ، فى حدائق ما هو نفسى ، وليس فى قصر القيم .

يقول الانطباعى : « عن الذوق لا يوجد شئ مكتوب » ، وما يظنه إنكار لسلطان القيم هو الواقع الموضوعى لسلسلة من الكلمات لم يكتبها القارئ . والانطباعيون أنفسهم ليسوا من دعاة المساواة ، ويقولون : شىء أن يقرأ **خورخى جيين** أعمال **بيكر** ، وشئ آخر أن تقرأه خادم ، ولكن التصنيف السياسى للتصويت العام بين القراء والسذج لا يكفى ، وإنما نحتاج أيضا إلى تصنيف الأفكار أخلاقيا ، والشعر يمكن أن ينجب عواطف كثيرة ، ولكن العواطف كلها لا تصنع العدل مع القصيدة .

٣ - المنهج التعديلى :

هناك نقاد يفضلون مراجعة القيم الأدبية : يعنى إنارتها فى ضوء الحاضر . لأن العمل ما إن يُنتج حتى ينتمى إلى من يقرأه ، ومشروع أن يحمله إلى حياته نفسها ، وأن يراوده الشك من خيط إلى خيط ، والخطأ فى تطبيق آراء اليوم على

أعمال الأمس لا يفزعهم . ويعتقد هؤلاء النقاد أن الأعمال الأدبية فى طموحها لأن تكون خالدة عليها أن تقاوم البرهنة على أن ذوق كل عصر يخضع له . ولا يكفى أن نحرس غاية الروائى من الحسد ، ولا أن نعرف ما إذا كان أسعد من معاصريه أم لا : الآن يجب أن نعيد النظر فيما إذا كان لايزال مسعدا لنا .

الرحلة إلى الماضى جميلة ، لكى نقوِّم هناك ما كان يعنيه عمل ما فى لحظته التاريخية ، ما دمنا نواصل العودة دائما إلى قرننا العشرين ، ونتحمل مسئولية الحكم كأناس من اليوم إذ لا نجنى شيئا من إصرارنا على ترك أن نكون كما نحن . فنحن أبناء هذا العصر ، وبهذه الصفة سوف نشارك فى أدب كل العصور ، وذلك لا يعنى أننا ننتقص من أعمال الماضى ، فقط نقول ما يعنى بالنسبة لنا أساسا . وفضلا عن ذلك من الممكن أن نتفق مع الحكم الذى أعطى له من قبل ، وحتى من الممكن إذا راجعنا هذه الآراء أن ننصف حُكماً الأعمالَ التى لم ينصفها معاصروها . وإذا كانت إعادة النظر على النقيض ، ليست فى صالح العمل ، لابد أن تكون لدينا الجرأة فى أن نكون وقحين .

وبعد ذلك ، فإن الأدب يطالب بالعالمية ومن ثَم يجب أن يكون جديرا بالمعارك المتجددة من أجل تغيير الذوق ، ليست نسبية الذين يسندون العمل إلى ظروفه المباشرة ، ولا استبدادية الذين يأخذونه تعبيرا عن طبيعة إنسانية لا تتغير ، وإنما هو إمكانية تملك فى كل جيل أن تطل على الأدب ، وأن تقول لنا بصدق ما الذى تراه هناك .

النقاد التعديليون إذن يسألون كل عمل ، وكل مؤلف ، وقد عرف كيف يردّ على أهل عصره : هل عرفوا أيضا كيف يردون على عصرنا . وبعامة تظهر هذه التعديلات من الصراع بين الأجيال ، وتناقَش فى حقل الجدل ، وترتفع بنا وتنخفض ، وهكذا يضطر المؤرخ أن يفتح عينيه ، وأن يقبل أن الأدب ليس مادة مقدسة ، وإنما موجة حية من القيم موضع جدال . وحتى إليوت التقليدى والمحافظ يقول : « من حين لآخر ، لنقل كل مئة عام بالتقريب ، من المرغوب فيه أن يظهر ناقد ما ليراجع ماضى أدبنا ، وليضع الشعر والشعراء فى نظام جديد »[٣٩] .

---

(٣٩) ت . س . إليوت ، استخدام الشعر واستخدام النقد ، ١٩٣٣ .

وقد حاول أن يصنع هذا **إيفور وينترز** فلم يخش أن يجرح إحساس شخصيات الماضى فى الولايات المتحدة ، مثل شخصيات : **ميلفيل** ، **وبو** ، **وهنرى جيمس** ، لكى يفسح المجال أمام شخصيات أخرى يقدرها أكثر ، وكان **وينترز** أشد مثابرة فى مراجعة الكتّاب الذين من عمره أو أكثر شبابا ، وذلك لأن هذا الدافع الخالص المحترم عار من التاريخ ومن فقه اللغة ، ويقوم بدور أفضل فى نقد المعاصرين . والنقاد هنا ليسوا تعديليين فحسب ، وإنما مكتشفون أيضا ، ويخاطرون فى أشد الأعمال صعوبة : الحكم على الجديد . ويشكون فى الذين يقولون إنهم يقدرون **سور خوان إنيس** ، ولكنهم لا يجرؤون على إطراء أول قصيدة لشاعرة مجهولة ، ومن الواضح أنه ينقصهم المنظور الذى يعطى المسافة فحسب ، وعلى النقيض ، فإن معرفتهم الكلية بالعالم زائدة ، حيث يظهر الكتاب الجدد ، أنهم رفاق سفر ، معاصرون بقوة . وبفضلهم جميعا فإن الخبراء العاديين فى التضمين ، يصطادون سراعا أدنى الرغبات ، صيّادون فى الفجر ، يخطئون [٤٠] ،

---

(٤٠) هنرى بيير ، الكتاب ونقدهم . دراسة فى إساءة الفهم ، نيويورك ١٩٤٩ وهو تجميع للأخطاء التى ارتكبها النقاد فى كل العصور عند دراسة معاصريهم .

ولكن عندما يصيبون يثرون الأطر الأدبية ، ولا ينتظرون حكم الآخرين . وهم يتقدمون الجميع ، ويقدمون رأيهم الذاتى ، ويقفون على باب التاريخ ، ويندهشون فى هذه اللحظة لأن الجدد تجاوزوا العتبة ، وأكثر من ذلك : المكتشفون هم الذين ساعدوا الجدد على الدخول فى تاريخ الأدب ، وهم نقاد اللطف والحدس ، وهو نقد محترم أساسا .

كله جيد جدا : ولكن الناقد لا ينسى أنه ناقد وليس شاعرا . شاعر سريالى يستخدم حقه إذا كتب دون أن يقرأ **جرثيلاسو** ولكن النقد الذى يقرأ السريالية وليس **جرائيلاسو** سوف يثير عاصفة من السخرية ، إنه يجب أن يعرف الخريطة حتى لو لم يرحل . والذكاء دون إطار من الوضوح ليس ذكاء ، وعندما يسترخى نقد المعاصرين ينتهى باكتشاف عبقرى كل شهر ، وأحيانا عدد منهم كل شهر ، لأنه خشية الضياع يراهن على كل أرقام عجلة الحظ .

لنتصور النقد كما لو كان « بورصة » قيم ، حيث أسهُمُ الشعراء ترتفع وتنخفض تبعا لمحاضرة بعض من النقاد التعديليين تحلّقوا فى منتدى ، وقد ألقى **بورخس** الشاب بأسهم **لوجونيس** فى السوق ، كشئ قليل القيمة ، وبعد عام

عاد فاشتراها غالية ! . قصائد قليلة تعطينا شاعرا حقيقيا ، وتقدم لنا اثنين أو ثلاثة شعراء حقيقيين فحسب فى كل جيل . والنقد الذى يختار معاصرين ويتجه إلى معاصرين يجب أن يعالج عينيه مستشيرا من حين لآخر منتخبات القرن الأخير ، فهى مليئة بأسماء نُسيت اليوم ، وخالية من أسماء تسد الأفق على أيامنا ، ومع كل هذا يؤدى الناقد التعديلى واجبه ، نوعا من الوظيفة التنبؤية . ويعرف مثل الكاتب متطلبات عصره ، وكالكاتب أيضا يتقدم المجتمع ببضع خطوات ، ولهذا يستطيع أن يتنبأ بأشكال الكاتب المستقبلية ، ولما يزل فى صمت ، بدأ يبدع سرا ، وبهذا المعنى فإن الناقد أول شاهد على الكتّاب كيف يشعرون بمتطلبات عصرهم ، ويترجمونها فى هذا النشاط الخاص الذى ندعوه أدبا .

● انتقال :

من المناهج التى تفسر النشاط الخلاّق مَضينا خلال انتقال ناعم إلى المناهج التى تحلل العمل المُبْدَع لكى نمضى فى الحال من هذه ، عبر انتقال ناعم أيضا ، إلى مناهج بعض النقاد الذين يحاولون إعادة خلق العمل الذى يقرأونه فى داخلهم . والآن عبر انتقال ليس أقل نعومة كالذى سبق ، نغلق الدائرة ،

ونرى كيف أن النقاد ، عقيديين وانطباعيين وتعديليين ، مهما يكونوا ، لا يقفون عند حدود رد الفعل عفوياً أمام عمل معين ، وإنما يلقون نظرة على تكوينه ، أو إن شئت على النشاط الخلاّق على نحو ما يفسره التاريخ والمجتمع وعلم النفس . وبهذا نعود إلى النقطة التى كنا قد بدأنا منها .

فى المقام الأول ، يعرف القارئ ، أن ردود فعله تخرج عفوية من عمق نفسى واجتماعى وتاريخى . هل هذا منهج انطباعى ؟ . وهذا الانطباع يظهر ، نعم ، طابع من يكون عنده رد فعل أمام نص ، ولكنه يتآلف أيضا مع مزاج الذى كتب هذا النص ، ويربط الناقد ، فضولا منه ، بين سيرته الذاتية قارئا وسيرة المؤلف كاتبا ، وعن هذا الطريق يصل إلى فهم تطور إبداع العمل نفسيا . أهو منهج عقيدى ؟ . وهذا الموقف العقيدى يستخدم قواعد وافق عليها مجتمع معين ، ولكى يبرر الناقد قواعده تعوّد أن يُعمل اجتماعية الذوق . هل هو منهج تعديلى ؟ . وتعديل القيم هذا يصدر عن إحساس يدرك حدة التغيّرات من جيل إلى آخر ، وتعوّد الناقد أن يبنى أحكامه على جدلية تاريخية .

ثلاثة شواهد للبرهنة على ما قلت :

يقول الانطباعى **جول ليميتر** : « من الأوفق أن نقترب بفكر لطيف من معاصرينا ، أولئك الذين ليسوا فوق النقد ، ويجب قبل أى شئ أن نحلل الانطباع الذى تلقيناه من الكتاب ، ثم الانطباع الذى تلقّاه الكاتب من الأشياء ، وبهذه الطريقة يتحد المرء ذاتيا مع الكاتب الذى يحترمه ، ويصل إلى أن يغفر له أخطاءه » . (كتاب « المعاصرون ») .

ويقترح العقيدى **بيير لاسير** التشهير بأخطاء روسو وتابعيه فى « أطلال الفرد » و « الإخلال بنظام الطبيعة الإنسانية المتحضرة » ، ولكن تشهيراته تفترض دراسة مسبقة للمجتمع والسياسة من وجهة نظر القومية الفرنسية .

وتخصص التعديلى **بول سوداى** فى نقد المعاصرين : «يجب على الناقد أن يعدّل آراء الجمهور عارفا أن الخلف سوف يعدل آراءه » . ويضيف : ولكن هذه الوظيفة تتطلب معرفة بكل التاريخ ، « الأدب ضمير الإنسانية ، والنقد ضمير الأدب » .

باختصار : بما أن القراء الذين يتحدثون عن أنفسهم أيضا يركزون على النشاط الخلاّق لكاتب فى مجتمعه ، فى قامة التاريخ على نحو ما ، نعود هكذا إلى نقطة الانطلاق . وهذا

التدريب على العودة ، « عودة خالدة متواضعة ولكنها ليست بأقل تعقيدا » ، يفيد ، حتى لا نأخذ ، فى جدية خالصة ، تصنيف المناهج النقدية التى انتهينا من عرضها فى تناسق زائد ، لكى تكون حقيقية : ثلاث ، ثلاث ، ثلاث !