جامعة جنوب الوادي

كلية التربية (التعليم الأساسي بقنا)

مادة /اتجاهات النقد الأدبي

الفرقة الثالثة / شعبة اللغة العربية

إعداد وتدريس

أ م د/ إيمان محمد إلياس

أستاذ الأدب والنقد المساعد

كلية الآداب بقنا– قسم اللغة العربية

الفصل الدراسي الثاني 2022–2023

الفهرس :-

1- المقدمة 2-4

2الفصل الأول

3-المبحث الأول النقد الأدبي الدلالة والجذور 8- 4-

4-المبحث الثاني :-الأدب والبنية والنقد والبلاغة ومابينهما من روابط 8 -18

- المبحث الثالث :- القارئ والأدب 18- 21

الفصل الثاني :-تاريخ النقد

المبحث الأول :- النقد عند العرب في الجاهلية والإسلام 22-27

المبحث الثاني :- الشعر عند اليونان وصداه عند العباسيين 27-39

الفصل الثالث :-

المبحث الأول :- مصطلحات وأعلام في النقد 40 -45

المبحث الثاني :- هدف الناقد من نقده 45- 46

المبحث الثالث :-1- النقد والدراسات التاريخية 50 - 47

نماذج نقدية – الناقد الصحفي 50 - 65

الفصل الرابع :- مناهج النقد الكلاسيكية والحديثة

المنهج التاريخي –الفني – النفسي – الاجتماعي – المتكامل –البنيوي –نظرية التلقي 67-119

المصادر والمراجع 120

1

المقدمة :-

1- النقد الأدبي :-

أ-متصل اتصالا كبيرا بجملة علوم وفنون، فهو من ناحية متصل بالإبداع أو الخلق أو الإنشاء، والنقد أقل من الإبداع، لأنه ينتظره حتى يتم، فإذا تم حكم عليه النقد بالحسن أو القبح

ب-ويلاحظ أن هناك دائما عداء بين النقاد والأدباء الإبداعيين، وفي الغالب يقتصر الأديب على الناقد، كما يقال أيضا: إن الناقد عادة يميل إلى مهاجمة الابتكار الذي يدعو إليه الأديب، لأن الأديب متحرر من القيود ما أمكن، يسير حسب ذوقه ما أمكن. والنقاد يتبعون غالبًا قواعد متجمدة لا مرونة فيها ،يريدون أن يطبقوها ولا يخرجوا عنها.

.وهذا ظاهر في سلسلة التاريخ الأدبي من عهد اليونان إلى عهد الرومان إلى وقتنا هذا .

ج- وكما يلاحظ ثالثًا أن الناقد الجيد لا يمكن عادة أن يكون أديبًا جيدا، لأن الناقد مقيد بقواعد وقوانين تمنعه من التحليق في الجو الخيالي الحر الذي يتطلبه الأدب

2- والناقد :-على العموم يجب أن يكون ذا حظ كبير من العقل، وحظ كبير من الذوق.ونتساءل هل لا بد للناقد من معرفة آداب أخرى حتى يمهر في نقد لغة أم ليس بضروري. وعلى كل حال فاطلاعه على الآداب الأخرى يوسع أفقه ويزيد في تجاربه والنقد الأدبي يخضع لقواعد خاصة كما يخضع كل علم،

3- والنقد الأدبي ككل علم ناشئ عن ملكات خاصة تنمو بالتربية والتمرين، فلو سِألتً عن ناشئ يريد أن يعد نفسه ليكون ناقداً أي طريق يسلك؟ أقول: إنه يجب عليه أولا أن يُكثر من قراءة الأدب ويتفهمه ويحاكي جيده، كالذي روي أن ناشئًا عربيًا سأل أستاذهً كيف يشدو في الأدب؟ فنصحه أن يحفظ ديوان الحماسة ثم يجتهد أن يجعل شعره نثراً بليغا. فلما فرغ من ذلك طلب منه الإعادة.

ثم أمره أن ينساها، والظاهر أن الشيخ نصح بذلك لأن الناشئ إذا نسيها نسي مادتها وبقيت أنماطها في ذهنه يستمد منها عند حضور ما يناسبها.

4- ثم يجب أن يسائل نفسه بعد هذا، هل منهج النقد الأدبي منهج تفسيري أو حكمي؟ أعني أن واجب الناقد أن يفسر القطعة الأدبية فقط، ويكتفي بذلك ويترك الحكمً لها وعليها للقارئ بحسب ذوقه، أو وظيفته أيضا الحكم عليها بالحسن أو القبح. قال بهذا قوم، وبذاك قوم، وسيأتي توضيح ذلك. ثم يسائل نفسه: هل قوانين الأدب مقررة ثابتة أو خاضعة للتغيير بتغير الزمان؟

الفصل الأول :-

المبحث الأول :-

النقد الأدبي(الدلالة والجذور):-

هذه الجملة مكونة من كلمتين: أدبي منسوب للأدب، وخير تعريف للأدب أنه التعير عن الحياة أو بعضها بعبارة جميلة ونقد:- وهي كلمة تستعمل عادة بمعنى العيب، ومنه حديث أبي الدرداء: «إن نقدت الناس .نقدوك وإن تركتهم تركوك» أي إن عبتهم عابوك.

وتستعمل أيضا بمعنى أوسع، وهو تقويم الشيء والحكم عليه بالحسن أو القبيح. وهذا يتفق مع اشتقاق الكلمة، فإن أصلها من نقد الدراهم لمعرفة جيدها من رديئه يقول الشاعر:-

تَّنفي يَداها الحَصى عن كل هاجِرةٍ نفى الدَّنانير تنقادُ الصيارِيف

فمعنى النقد هنا استعراض القطع الأدبية لمعرفة محاسنها ومساوئها، ثم قصرت على العيب لما كان من مستلزمات فحص الصفات ونقدها عيب بعضها، وهو بهذا المعنى ضد التقريظ، فالتقريظ مدح الشيء أو الشخص والثناء عليه، مأخوذ من «قرظ الجلد» إذا بالغ في دباغته بالقرظ، وبهذا المعنى يستعمله بعض الكتاب المحدثين في بداية العصر الحديث، فيقولون في الصحف باب النقد والتقريظ يريدون بذلك ذكر المساوئ والمحاسن.

وقيلت كلمة نقد بمعنى اختلاس النظر نحو الشئ .تقول :نقد الرجل الشئ بنظره ينقده نقدا، ونقد إليه بمعنى اختلس النظر نحوه ،ومازال ينقد بصره إلى الشئ إذالم يزل ينظر إليه .والإنسان ينقد الشئ بعينيه وهومخالسة النظرلئلا يفطن إليه .

وكلمة نقد تأتي بمعنى (الإعطاء) وفي مختار الصحاح :- نقده الدراهم ،ونقد له الدراهم أعطاه إياها فانتقدها أي قبضها.

ونحن هنا سنستعمل الكلمة بمعناها الواسع وهو تمييز جيد الإبداع من رديئه . والنقد في اصطلاح الفنيين

هو دراسة النص الأدبي وتحليله، ومعرفة قيمته ودرجته في الفن، سواء كانت القطعة أدبًا أو تصويرا أو حفرا أو موسيقى.

وتسمى الملكة التي يكون بها هذا التقدير الذوق، وهذا الذوق ليس ملكة بسيطة، بل هي مركبة من أشياء كثيرة يرجع بعضها إلى قوة العقل، وبعضها إلى قوة الشعور كما سيأتي توضيح ذلك.

النقد الأدبي:-

و يقصد به معرفة القواعد التي نستطيع بها أن نحكم على القطعة الأدبية أجيدة أم غير جيدة، فإذا كانت جيدة أو رديئة فما درجتها من الحسن أو القبح، ومعرفة الوسائل التي تمكننا من تقويم ما يعرض علينا من الآثار الأدبية.

فالنقد الأدبي متصل اتصالا كبيرا بجملة علوم وفنون، فهو من ناحية متصل بالإبداع أو الخلق أو الإنشاء، والنقد أقل من الإبداع، لأنه ينتظره حتى يتم، فإذا تم حكم عليه النقد بالحسن أو القبح.

ويلاحظ أن هناك دائما عداء بين النقاد والأدباء الإبداعيين، وفي الغالب يقتصر الأديبً على الناقد، كما يقال أيضا: إن الناقد عادة يميل إلى مهاجمة الابتكار الذي يدعو إليه الأديب، لأن الأديب متحرر من القيود ما أمكن، يسير حسب ذوقه ما أمكن، والنقاد يتبعون غالبًا قواعد متجمدة غير مرنة يريدون أن يطبقوها ولا يخرجوا عنها.

وهذا ظاهر في سلسلة التاريخ الأدبي من عهد اليونان إلى عهد الرومان إلى وقتنا هذا

وكما يلاحظ ثالثًا أن الناقد الجيد لا يمكن عادة أن يكون أديبًا جيدا، لأن الناقد مقيد بقواعد وقوانين تمنعه من التحليق في الجو الخيالي الحر الذي يتطلبه الأدب.

والناقد على العموم يجب أن يكون ذا حظ كبير من العقل، وحظ كبير من الذوق أما الآداب الأخرى فإن الباحثون يتجادلون في أنه هل لا بد للناقد من معرفة آداب أخرى حتى يمهر في نقد لغته أم ليس بضروري .. وعلى كل حال فاطلاعه على الآداب الأخرى يوسع أفقه ويزيد في تجاربه

والنقد الأدبي يخضع لقواعد خاصة كما يخضع كل علم، وكما تخضع الفلسفة. وهذه القواعد مأخوذ بعضها من الفلسفة، وبعضها من علم النفس، وبعضها من الأخلاق، وبعضها من علم الجمال .

والنقد الأدبي ككل علم ناشئ عن ملكات خاصة تنمو بالتربية والتمرين، فلو سِأُ لتً عن ناشئ يريد أن يعد نفسه ليكون ناقد اً أي طريق يسلك؟ أقول: إنه يجب عليه أولا:– أنُ يكثر من قراءة الأدب

ويتفهمه ويحاكي جيده، كالذي روي أن ناشئًا عربيًا سأل أستاذهً كيف يشدو في الأدب؟ فنصحه أن يحفظ ديوان الحماسة ثم يجتهد أن يجعل شعره نثراً بليغا. فلما فرغ من ذلك طلب منه الإعادة، ثم أمره أن ينساها، والظاهر أن الشيخ نصح بذلك لأن الناشئ إذا نسيها نسي مادتها وبقيت أنماطها في ذهنه يستمد منها عند حضور ما يناسبها.

ثم يجب أن يسائل نفسه بعد هذا، هل منهج النقد الأدبي منهج تفسيري أم حكمي؟ أعني أن واجب الناقد أن يفسر القطعة الأدبية فقط، ويكتفي بذلك ويترك الحكم لها وعليها للقارئ بحسب ذوقه، أو وظيفته أيضا الحكم عليها بالحسن أو القبح. قال بهذا قوم، وبذاك قوم، وسيأتي توضيح ذلك. ثم يسائل نفسه: هل قوانين .الأدب مقررة ثابتة أو خاضعة للتغير بتغير الزمان؟ ماذا يجب على الناقد أن يكون غرضه من نقده؟

النقد الأدبي والنقدالحديث ترقى كثيراً بكثرة المران وزيادة الخلف عما فعله السلف، فقد كان أوائل النقاد يلقون النقد على عواهنه من غير تعليل. وكان ارتكاز النقد الأدبي فيما بعد على علم النفس في رقيه فقط

وحين يبدأ الإنسان في النقد يبدأ في استعمال اصطلاحات معينة مثل وزن وبحر وقافية واستعارة . وتشبيه، وغير ذلك من ألوف المصطلحات. فالأسلوب هو طريقة تعبير الإنسان عن نفسه، والأسلوب الجيد هو الذي يحسن التوضيح كما يريده الإنسان. فقولنا اثنان واثنان أربعة تعبيرا جيد؛ لأنه يبني ما نريد أن نقوله في جلاء.

ولكن ليس كل ما نريد أن نعبر عنه في هذه الدرجة من السهولة، وليس كل ما نريد أن نعبر عنه في الدرجة من الاعتماد على العقل، ولا هذا التعبير أيضا فيه جمال فن، فهناك أشياء أخرى نحس بها في داخل أنفسنا ونريد أن نخرجها إلى العالم الخارجي عن طريق القول.

وهذه الأشياء لا تتصل بعقلنا وتفكيرنا فقط، ولكنها تتصل بروحنا وعواطفنا وكياننا كله، ولذلك يكون فيها خفاء هذه العواطف ودقة هذه الروح وتعقد هذا الكيان. فيكون التعبير عنها نوعا آخر لا يكتفي بمجرد هذا

التقرير السهل البسيط الذي وجدناه في تعبير" اثنان واثنان أربعة» بل يلجأ إلى فنون أخرى يدخلها في –

الأسلوب حتى يمكنه حسن التعبير، كالتشابه والاستعارة والمجاز والكتابة ونحو ذلك مما وضع له علم البلاغة.

ومن أجل هذا اختلفت التعبيرات الأدبية باختلاف الأشخاص في هذه العواطف، والاختلاف في النفوس. ولهذا أيضا اختلفت أساليب الأدباء اختلافًا كبيراً. أما الأساليب العلمية فليس فيها هذا الاختلاف،

بل هي متحدة متشابهة. وسبب ذلك أن الأساليب العلمية تقوم على العقل وحده، والعقل يكاد يكون قادراً متشابها عند الناس ليسوا يختلفون فيه اختلافهم في العواطف، وتضارب العوامل النفسية، ولذا كانت التعبيرات عن أغراض هذا العقل متقاربة متشابهة. بل قد يلجأ العلماء إلى استعمال الرموز المطبقة الحسابية والجبرية والهندسية، فيقل هذا الاختلاف في التعبير .

وبعكس هذا تماما نجد الأساليب الأدبية، فهي متنوعة متعددة الصور ، وهذا يسلمنا إلى القول بأنه ليس من قاعدة واحدة تنقد بها كل أنواع الأساليب الأدبية، ويحكم بها على جودتها، وإنما نحكم على كل أسلوب بأحكام نستمدها من الأسلوب نفسه. فننظر إلى طبيعة الأسلوب، وطبيعة المعنى، ومقدار انسجامها، وننظر إلى درجة إجادة الأسلوب في التعبير عن المعنى.

ولكن هناك أشكالا من الأساليب تجمع كل طائفة منها متشابهة مشتركة يكون من السهل خضوعها لقانون نقدي عام يطبق عليها فالأسلوب العلمي :-

لا يراد منه إلا الإفهام، ولذلك يجب أن يكون سهلا خاليًا من كل تعقيد، بسيطا عاريا عن كل زخرفة أوتنميق،مساويا للمعنى لايزيد عنه مساوياًللمعنى لايزيد عنه ولاينقص،مرتبا ترتيبا منطقيا متيناً

وإذا كان النقد الأدبي فناً وجب أن يخضع لكل قوانين الفن، فهناك قواعد أصلية تشترك فيها كل الفنون ومنها الأدب.

وهذه القواعد منها ما هو مستمد من علم النفس، ومنها ماهومستمد من علم الجمال وغير ذلك. وكلما تقدم الناس في فهم علم الجمال زاد تقدمهم في فهم قواعد الفن، وتبع ذلك تقدمهم في التطبيق على النقد الأدبي.

والناقدون والأدباء تناولوا دراسة تاريخ الأدب من نواح مختلفة، فبعضهم تناوله من الناحية التاريخية، فهم مثلا يدرسون العصر الجاهلي ثم العصر الإسلامي، ثم العصر العباسي وهكذا. وحجتهم في ذلك أن الأدب

ظل للحياة الاجتماعية وممثل لها، ولا يمكن فهم الأدبً حق الفهم إلا إذا فهمت البيئة التي أنتجته. فمثلا لا يمكننا أن نفهم قصيدة الشاعر طرفة إلا إذا فهمنا حالة البيئة التي كان يعيش فيها طرفة من أصدقاءيصادقهم، ويلهو معهم ويعاقر معهم الخمر وينفق عليهم وعلى نفسه ماله. ولا تفهم شعر المتنبي إلا إذا فهمنا الأوساط التي جال فيها وقال فيها قصائده، ففهمنا حال حلب إذ ذاك وما كان فيها من حروب صليبية ونحو ذلك، وفهمنا حال مصر وما كان له فيها من أحداث.

والدواعي التي دعته إلى قول الشعر فيها، وفهمنا حال العراق وما قاله فيه ونحو ذلك، وهي أمور لا بد منها لفهم شعر المتنبي. ولا نفهم أبا نواس حتى نفهم العصر العباسي على حقيقته وهو الذي نبغ فيه أبو نواس، وكيف كانت حالته الاجتماعية.

المبحث الثاني :-

الأدب والبيئة والنقد ومابينهما من روابط

والنقد الأدبي في كثير من الأحيانً يعتمد على الدراسة التاريخية، فلسنا نستطيع أن ننقد جريرا والفرزدق والأخطل ونقدر شعرهم تقديرا صحيحا إلا إذا علمنا قبيلة كل منهم ومنزلة الشاعر من قبيلته، ومنزلة قبيلته والكتب الأدبية .من القبائل، والحالة الاجتماعية والسياسية إذ ذاك، والدواعي التي دعت إلى التهاجي بينهم نفسها لا نستطيع أن نفهمها كما ينبغي أن تفهم إلا إذا فهمنا الجو الذي ألفت فيه، فكتاب الأغاني مثلا إنما نفهمه يوم نفهم كل ما كان يحيط بالمؤلف من بيئةُ .

ولسنا الآن نستطيع أن نفهم رموز أغانيه؛ لأننا لم نعلم الكثير عن الموسيقى في عصره، كما لا نفهمه إلا إذا علمنا لماذا كان مؤلف الكتاب وهو من نسل الأمويين يذكر الكثير من عيوب بني أمية، ولماذا يسير على منهج الأدب المكشوف لا الأدب المستور، ولماذا يعتمد على رواية السند، ونحو هذا من الأسئلة التي لا يمكن الإجابة عنها إلا بعد دراسة عصره.يقول الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم : -

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِيْنَـا وَلاَ تُبْقِي خُمُـوْرَ الأَنْدَرِيْنَـا
مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فِيْهَـا إِذَا مَا المَاءَ خَالَطَهَا سَخِيْنَـا

بينما نجد شاعر عربي في بيئة حديثة يعبر عن شعوره بألفاظ بسيطة ولكنها في العصر الحديث أكثر وقعا وتأثيرا يقول محمود درويش :- شهادة جامعية ،وأربيعة كتب ، ومئات المقالات ،ومازلت أخطئ في القراءة تكتبين لي" صباح الخير " وأقرؤها أحبك.

بل نذهب إلى أكثر من هذا فنقول: إن أفكار الشاعر أو الأديب هي لدرجة كبيرة وليدة بيئته، فمحال أن يكون طرفة عباسيًا أو أبو نواس جاهليًا، بل لا يمكن أن يكون أبو نواس إلا عباسيًا عراقيًا، ولا يمكن أن يكون البهاء زهري إلا قاهريًا أيوبيًا، بل إن شكل الشعر وطريقة النظم ونحو ذلك خاضعة للبيئة التي نشأ فيها.

قد يقال: إنا نرى بعض الشعراء يَنبُغون في عصر واحد، وفي قطر واحد، ومع ذلك نرى بينهم من الفروق ما قد يفوق الفرق بين بعضهم وبعض الشعراء في غير عصرهم.

ألا ترى الفرق الكبير بين أبي العتاهية في زهده وأبي نواس في فجوره، وهما متعاصران؟ أو ما ترى الفرق بين عمر بن أبي ربيعة وسلاسته، والفرزدق وخشونته؟ بل ما لنا نذهب بعيد؟ ونحن نرى الفرق كبيرا بين شعرائنا اليوم في مصر، فبعضهم بعيد الخيال سهل الألفاظ، والآخر قريب الخيال غريب اللفظ؟ فنقول: إنا لا ننكر أن هناك فروقًا كبيرة بين أدباء كل عصر في المعاني والألفاظ، وفي الأسلوب، وفي المنحى الذي ينحوه في أدبه.

ولكن شيئًا من ذلك لا يضعف ما نقول، فإن شعراء كل عصر مع الاختلاف بينهم تجمعهم جامعة واحدة، وتؤلف بينهم وحدة كالأسرة الواحدة يكون فيها المذكر والمؤنث، والغضوب والحليم، والذكي والغبي.

كذلك من الواضح أن كل أمة في عصر من العصور لها طابع . ولا يختلفون إلا في المنظر والعرض خاص يطبع أدبها، وهذا الطابع هو نتيجة بيئته.

والأدب العربي نفسه وإن اشترك كله في الخضوع لقوانين اللغة العربية من نحو وصرف وبحور شعر وقافية فإنه يختلف إلى درجة كبيرة باختلاف البيئة التي أنتجته، فالأدب العراقي غير الأدب الحجازي، وكلاهما غير الأدب الأندلسي، وكلها غير الأدب المصري.

والعالم بالبيئة الاجتماعية والتطورات التي طرأت على الأمة وتاريخها علما تاما يستطيع أن يتبني تأثير . ذلك كله في أدبها، وإذا عرض عليه شعر لم يسمعه من قبل أمكنه أن يعرف من أي إقليم هو، وفي أي

عصر كان، والعالم بهذا كله يستطيع أن يذكر السببَ لم كثرت الأزجال في مصر، والسببَ الذي من أجله نبعت الموشحات وكثرت في الأندلس، ولم كثُرت المقامات في العراق.

من هذا كله تظهر لنا قيمة الدراسة التاريخية في فهم الأدب، وقد حدا ذلك بعض الباحثين إلى دراسة الأدب حسب قانون النشوء والارتقاء، وأبانوا خضوعه لهذه القوانين، وألفوا كتبًا في الأدب المقارن بينوا فيها أن الأدب بأنواعه آخذ في سلم الرقي تبعا لرقي الأمة الاجتماعي.

وهكذا يقودنا الأديب إلى نوع من أدب قوي موحد ذي كيان قائم بذاته، وحياة مستمرة خاصة، ولكنها متطورة تتبدل في مراحل وأطوار مختلفة.

ودارس الأدب من ناحيته التاريخية يجب أن يدرس أمرين اثنين: الأول: ما فيه من حياة مستمرة، أو بعبارة أخرى الروح القومية فيه، والثاني المراحل المختلفة لهذه الحياة المستمرة، أو الطريق الذي يحمل فيه الأديب الروح المتغيرة للعصور التالية، ويعبر عن هذه الروح.

وليست دراسة الأدب التاريخية تعني فقط سردا زمنياً للرجال الذين كتبوا أو شعروا في هذه اللغة، والكتب التي ألفوها، والتغيرات التي طرأت على اللغة والأذواق، ولكننا نعني الاستكشاف المستمر عصرا بعد عصر لعقل الأمة وخلقها.

قد يختلف الكاتب أو الشاعر عن النموذج القومي، ولكن عبقريته رغم ذلك ستظل تستمد الروح المتميزة لجنسه، فنحن نتكلم عن الروح الإغريقية، أو الروح العربية، ولسنا نعني أن كل الإغريق فكروا وشعروا على طريقة واحدة، وأن كل العرب فكروا وشعروا بنفس الطريقة، وإنما نعني أننا حين نلغي كل الاختلافات كالتي تكون بين الرجل والرجل، والرجل والمرأة، يبقى على العموم طابع واحد متميز من الخلق الجنسي،

ويبقى عنصر قوي يشمل كل الإغريق وكل العرب.

وربما كان المانع الأكبر من اقتباس العرب من الأدب اليوناني الفروق الاجتماعية والذوقية بين الأدبين. فالعرب بذوقهم العربي وبيئتهم العربية لم يستسيغوا الأدب اليوناني كما استساغوا علم اليونان وفلسفتهم، لأن الأدب ذوق عاطفي، والذوق والعاطفة مختلفان. وأما العلم والفلسفة فعقليان، والعقل متقارب. وإنما اقتبسوا من الآداب الأخرى الشرقية كالفارسية والهندية لأنها تقارب الذوق العربي.

هذا إلى أن الحياة الاجتماعية أو البيئة الاجتماعية عند اليونان من ظهور نساء على المسرح اليوناني، وتعدد آلهته وتنادر نابع من البيئة اليونانية فرق بين الأدبين ومنع اقتباس العرب منهم.

والشاعر أو الكاتب هو المصور الكامل لعقل الجنس الإغريقي أو العربي، وهكذا يصبح الأدب ملحقًا لما نسميه التاريخ ،وشرحا عليه.فالتاريخ يعنى بالأشياءالتاريخية من حضارة الناس ويصور الصورة الظاهرة لوجودهم، ويخبرنا بما عملوا وما لم يعملوا وعيوبها .

أما الأدب، فهو الذي يجب أن نرجع إليه إذا أردنا أن نميز أو أن نفهم ميزات الأمة العقلية وبهذا

يكون الأدب هو روح العصر، ونتاج المجتمع، وتكون دراسة أدب عصرنا تعبيرا عن روحه ومثله

والقارئ لهذا يروعه أن يجد صفات كثيرة متحدة تبدو في أدباء العصر الواحدُ وحسبنا أن نقارن بين امرئ القيس ومعاصريه من الشعراء لنعلم مصداق ذ لك. ومع الفرق بين زهد أبي العتاهية وخلاعة أبي نواس

المدقق يرى أن بينهما صفات مشتركة .

وهذا ماتجه إليه الناقد الفرنسي «تين» فإنه أبان بطريقة علمية قوية خضوع الأدب للعناصر الثلاثة: الجنس والوسط والزمن. ويعني بالجنس ما يرثه الناس من المزاج والنفسية، وبالوسط الأوساط المحيطة بهم من مناخ وبيئة طبيعية، وأحوال سياسية واجتماعية ونحوها. وبالزمن روح العصر أو روح تلك المرحلة المعينة للتطور القومي الذي وصلت إليه الأمة في ذلك العصر.

ويتبع دراسة الأدب من الناحية التاريخية الطريقة المقارنة في دراسة الأدباء أفرادا لما قلناه من العلاقة بين الأديب وحياة الجنس والعصر، فإن كل من ينتقل من أدب أمة أو عصر إلى أدب أمة أو عصر آخر سيدهشه التغير التام في الجو الفكري والخلقي.

ولما كانت دراسة الأدب هي محاولة ربط الظواهر ببعضها ببعض، كان على الدارس أن يلحظ في دقة . الفروق بين الأدباء والعصور، وأوجه الاختلاف الأساسية التي تظل مبهمة عادة، فيجب أن يدرس الطرق المختلفة عن وسائل التعبير، وعن المسائل العظمى للأدب من حب وبغض، وغيرة وأمل. وأفراح وأحزان، ومشاكل القدر الخالدة، وكيف يكون التعبير عن هذه المسائل ونحوها باختلاف العصور.

وسيلاحظ الدارس أن أهمية الموضوعات في كل عصر تختلف، فبينما يختفي موضوع من الموضوعات، ويصبح عديم الأهمية، إذا بموضوع آخر يظهر ويبرز إلى الأمام.وكيف يبرز موضوع عند أمة ولايبرزعند

الأخرى.وكيف تعبر أمة عنه، وكيف تعبرالأمة الأخرى وهكذا من مسائل عديدة.

حتى إن الأديب الواحد قد يعبر عن مسألة بتعبيرات معينة إذا هو عالجها في الأدب العربي، ثم هو نفسه يعالجها بطريقة أخرى إذا عالجها في الأدب الفارسي، وذلك يظهر بين التعبير والموضوع في التصوف العربي، والتصوف الفارسي الإسلامي.

واتجه آخرون إلى دراسة الأدب من حيث هو فن، وقالوا: إن الذي يعنينا أكثر من كل شيء آخر هو تقرير الآثار الأدبية بقطع النظر عن بيئتها أو قائلها، وأن نجيب عن الأسئلة الآتية: ما منزلة هذه القطعة الفنية؟ ما موضع الحسن أو القبح فيها؟ ما الذي جعلها أثرا فنياعلى مر الأجيال؟ وهذه الأسئلة ترينا قلة الارتباط بينها وبين دراسة البيئة أو حياة الأديب؛ فكثيرًا ما نجد في ديوان الحماسة أو غيره: «وقال آخر» ولا يذكر القائل، ولا يبين هل إسلامي هو أم جاهلي، وهذا لم يمنعنا من الإعجاب بالأبيات أحيانًا ووضعها في درجتها التي تليق بها.

إذن الغرض من النقد الأدبي تقدير الصفات الأساسية التي يجب توافرها لتكون القطعة أثرا فنياً أدبياً

فوجهوا عنايتهم نحو تأثر الأدب بالأديب وصدوره عنه، ولاحظوا في ذلك أن نفس الأديب هي المنبع الذي صدرت عنه القطعة الأدبية، فيجب أن تدرس هذه النفس ليفهم ما يصدر عنها، فالكتاب الذي ألف والقصيدة التي نظمت، لا يمكن فهمهما حق الفهم إلا إذا فهمت نفسية القائل واتجه آخرون إلى دراسة حياة الأديب لاالأدب نفسه .

وهذا من غير شك صحيح إلى درجة كبيرة، فأنت لا تفهم ديوان الأخطل إلا إذا علمت أنه كان نصرانياً وعلمت مقدار تدينه، ولا تفهم قصائد البارودي فهما صحيحا إلا إذا علمت نشأته، والمناصب التي تقلب فيها، والمحن التي انتابته.

بل هناك أبيات وقطع نرى عند قراءتها أنها تحتمل نوعين من التأويل والشرح، ومعرفة الشاعر هي التي تعين على ترجيح أحد التأويلين .

إن شئت فانظر إلى الدواوين وقارن بينها، تجد أن بعض الجامعين اكتفى بترتيب الديوان على حروف الهجاء، وبعضهم رتبها حسب أدوار حياة الشاعر، أو قدم للقصيدة بمقدمة تشرح الظروف التي بعثت على قول القصيدة، وترى الفرق كبيرا في فهم النوعين من الدواوين؛ فترتيب الديوان حسب عمر الشاعر، وذكر .

الظروف قد ألقى نورا على القصيدة يوضح جوانبها وما في ثنايا السطور. على حين أن ترتيب الديوان على حروف الهجاء لم يُفد من هذه الناحية أية فائدة .

وكذلك الشأن في الكتب، فأنت إذا علمت أن أمالي القالي ألفها أبو علي للأندلسيين، وأنه أراد أن ينقل علم المشارقة إلى المغاربة أعطاك ذلكً تصحيحا يعينك على فهمه وترتيبه. وإذا علمت أن ابن أبي الحديد شارح نهج الكتاب لونً البلاغة شيعي معتزلي جعلك ذلك أقدر على فهم الكتاب. فإذا علمت أن مؤلفًالم يكن ثقة قدرت الكتاب تقديرا أقرب إلى الحق ... وهكذا ... ولكن ينبغي أن لا يفوتنا أن المغالاة في هذه الناحية ضارة بالفن، فكثيرا ما تكون معرفة حياة المؤلف أو الأديب أو الشاعر سببًا في عدم تقدير القطعة الفنية تقديرا صحيحا، فقد يبخس بعض الناس حق الأخطل لأنه نصراني أو يرفعونه فوق منزلته لأنه نصراني أيضا.

وكذلك قد يؤثر في نفس القطعة ما تعرفه عن منشئها من ورع وسمو خلق، أو تهتكَ أو ضعة، أو انتساب إلى حزب سياسي يعجبك أولايعجبك.

وقالوا ليس يهمنا كثيراً معرفة ما إذا كان مجنون ليلى شخصا حقيقيا مآ دمنا نستطيع أن نقوَ م القصائد المنسوبة إليه تقويما حقيقياً. وليس يهمنا من الناحية الفنية أكان ديوان امرئ القيس من شعر امرئ القيس أم من شعر خلف الأحمر أو غيره، كما لا يهمنا إن كانت هذه الصورة لروفائيل أو لغيره ... إن ذلك قد يهم المؤرخ ويهم مؤرخ الفن، ولكن لا يهم الناقد؛ كما لا يهم من يريد أن يعرف مساحة بيت أن يعرف من مالكه ولا من بانيه ولا جمال هندسته أو قبحها. وهم يقولون: إن الفنان قد قدم لك قطعة فنية لتحكم لها أو عليها، فأصدر حكمك عليها وحدها.

والأديب لم يقدم حياته لتحكم لها أو عليها. والواجب أن يحكم على قيمة الفنان بما يقدمه لا على ما يقدمه بقيمته هو والحق أن قدرا من معرفة حياة الفنان لازم لفهم ما صدر عنه من فن،وهو القدرالذي يرسل الضوء على الآثار الفنية .

والنقد بهذا الشكل، أقرب إلى العلم منه إلى الفن،.فأما ما وراء ذلك فليس يهمنا في موضوعنا فهو يقررالقواعد النظرية أكثر مما يبني طريقة استخدامها، ويوضح النظريات التي يمكنك أن تعرف بها القطعة الفنية ومقدار جودتها. ولكن لا يتعرض كثيرا لتدريبك وتبيين الطرق العملية لتكون فنانًا

ماالفرق بين النقد والبلاغة :-

وبذلك نستطيع أن ندرك الفرق بين النقد وفن البلاغة، فالفرق بينهما من وجهين:-

الأول: أن البلاغة تغلب فيها الناحية الفنية، فهي تقصد أكثر ما تقصد إلى تمرين المتعلم أن يأتي بقطع بليغة، أما النقد فيوضح النظريات التي تقدر بها تلك القطع.

والثاني: أن البلاغة أكثر ما تعني بالشكل وصورة الكلام، فهي تفرضان المعاني حاصلة في ذهن الكاتب، ثم تعلمه كيف يصوغها ويخرجها في قالب بليغ.

أما النقد فيتعلق بما وراء الشكل، بمقدار ما في القطعة مثلا من عواطف، وبمقدار ما في القصيدة من خيال..

وهكذا، فإذا عنيت البلاغة بالنظم وتأليف الكلام وتركيب الجمل ومظاهر الأسلوب، فالنقدْ يعنَى بمنابع الأسلوب من فكر وعاطفة وخيال ونحو ذلك مما لا يتعلق بالشكل.

على أنه يجب ألا يغرب عن الذهن أن علم النقد على رأي مؤلفي العرب — وقد قسموا العلوم إلى علوم نضجت واحترقت، وعلوم لم تنضج، وعلوم نضجت ولم تحترق — لمً ينضج بعد، ولم تحدد موضوعاته تحديدا دقيقا؛ لأنه لا يزال في طور التكون بخلاف فن البلاغة أو كما يقولون علم البلاغة.

يتضح لنا مما تقدم أن النقد الأدبي غرضه أن يستكشف العناصر التي لا بد منها لما يسمى أدبًا، والتي إذا تحققت على الوجه الأكمل كانت المثل الأعلى للقطعة الأدبية، والتي هي المقياس الذي نقيس به الآثار ولكن هل هذا ممكن؟ وهل هناك أصول للصفة التي وصفوا؟ وهل يمكن تأسيس علم ؟ غرضه ماذكرنا؟.ا شك قوم في إمكان هذا، بل أحالوه، ووجهت اعتراضات عدة على هذه المحاولات.

أولا: أن النقد الأدبي يعتمد على الذوق، والذوق بحكمه على الأشياء لا يستند على أحكام عقلية، وإذ ذاك لا يمكن أن تكون هناك قواعد يصدر عنهاً الحكم وتتخذ مقياسا، ألا ترى أن الناس إذا اختلفوا في قطعة فنية لم يستطع أحدهم استخراج حجج عقلية يقنع بها الآخرين. فالأدب فن شأنه شأن الحب، وكما قال الشاعر:-

ليس يُستحسن في شرع الهوى عاشق يحسن تأليف الحجج

بُنى الحب على الَجور فلو أنصَف المحبوب فيهَ لسمج

وإنا لنرى هناك مقياسا لكل المسائل النظرية، وللبحث عن الحقائق تتحاكم إليه، ووضعت قواعد المنطق للسير على ما يقتضيه العقل لإقامة البرهان. ونستطيع أن نقول بعد الامتحان: إن هذا صواب وهذا خطأ. ولكن فيما يتصل بالفن وفيما يتصل بالأشياءُ التي تصدر عنه، وفي الأحكام التي تصدر عليها، ليس الشأن كذلك، فإذا رأيت صورةُ وقلتٌ : إنها جميلة، فمعنى ذلك أنها تسرني وتلائم ذوقي، وليس في إمكانك أن تقول إن هذاحق أوباطل كما تقول في الحقائق العلمية.وليس الأدب إلا ضربا من الفن.

ومما يسلم به كل باحث أن هناك فرقًا بين ذوق وذوق، وأن هناك ذوقًا أرقى من ذوق كما قال الأستاذ «تين»: «إن الفكرة الأولى في الجمال تنشأ عن الألوان، فالطفل قبل أن يشعر بلذة الجمال شكل أو جمال حركة تأخذ ببصره الألوان الزاهية والصور البديعة». وإني أميل إلى تقرير ذلك عند القرويين، فإنه تغلب عليهم هذه الفكرة في الجمال حتى في تقدير جمال النساء، فمن أخذوا بحظ قليل من المدنية يميلون إلى الألوان القوية كالأحمر القاني والأصفر الفاقع ونحن إذا قرأنا شعر الجاهليين في وصف النساء، وجدنا :الصفات المادية من مثل قوله:-

بيضاء باكرها النعم فأصاغها بلباقة فأدقّها و أجلها

حجبت تحيتها فقلت لصاحبي ماكان أكثرها لنا وأقلها

وحديثها السحر الحلال لو أنها

ولكن لا يلتفتون إلى جمال الحديث وجمال خفة الروح، كما يقول بشار العباس

لأن جمال الحديث يتصل بالمعنى أكثر مما يتصل بالماده وقل مثل ذلك في الأدب، فالقطع الأدبية التي تعجب الشعبّ المنحط لا تعجب الأديب الراقي من ناحية الألفاظ ومن ناحية المعاني. وهذا من غير شك يرجع إلى اختلاف الذوقّ وتدرجه في الرقي، بل إن الأديب نفسه إذا رقى استحسن ما لم يكن يستحسن، واستهجنً ما لم يكن يستهجن تبعا لرقي الذوق، وإذا كان الذوق يرقى وينحط فهو خاضع لنظام وقوانين يمكن دراستها.

وهناك مقاييس للذوق الراقي والذوق المنحط يمكن أن تصاغ في قالب قواعد علمية، بل صيغت بالفعل .في علم الجمال، وإن لم يستكشف جميعها بعد .

.فليس الحكم النقدي يصدر اعتباطا أو يلعب فيه بالألفاظ، وإنما هو مبني على ذوق خاضع للبحث العلمي

الاعتراض الثاني: اعترض أيضا بأننا نرى حتى الأدباء المتضلعين يختلفون فيما بينهم اختلافًا كبيرا عند الحكم على القطعة الفنية وعلى الأديب، فنرى علماء الأدب يختلفون في أيهم أفضل، جرير أم الفرزدق أم الأخطل؟ وأيتهما خير: مقامات الحريري أم مقامات البديع ... ونحو ذلك.

ونراهم يختلفون في أحسن مقامة للحريري وأحسن قصيدة لأبي نواس والمتنبي، وأحسن قول قاله امرؤ القيس أو النابغة. وإذا كان الأدباء وهم الخبراء في الفن — يختلفون هذا الاختلاف، فليس هناك من أمل في وضع .قواعد ثابتة يمكن الخضوع إليها واتخاذها مقياسا .

والجواب عن هذا أن الاختلاف في الذوق مسلم به؛ ولكن ما اتفق عليه الأدباء أكثرٌ مما اختلفوا فيه، وليس بينهم من يشك في أن كلا من الفريقين ضعيفٌ. كما أن مقامات الحريري كذلك، وأن عدي بن زيد شاعر ضعيف، وهكذا. هناك ضروبا من الاتفاق عدة، وهذا الاتفاق دلّل على أن هناك معاني في نفوس الأدباء ومقاييس متفقً عليها يصدرون عنها هذه الأحكام المتفقة.

فالنقد الأدبي ينبغي أن يسمح بهذا الاختلاف البسيط بين الأدباء ولا يضيره ذلك، فإن وراء هذه الأصول والقواعد التي اتفقوا عليها أو هي في نفوسهم محل اتفاق— شخصية تسبب هذا الاختلاف، فمن غلبت عليه فكرة اِلتشاؤم وألمً من عيوب الناس واحتقر شئونهم مثلا يميل إلى شعر أبي العلاء. ومن قضى حياته في لهو وسرور وخمر وتشبيب ونحو ذلك فضل شعر أبي نواس، وهكذا .

وهذا الاختلاف في التفضيل لا يؤثر كثيرا في قواعد النقد التي تقرر مركزا أدبيّاً ممتازا لكل من أبي العلاء وأبي نواس.

الاعتراض الثالث: واعترض ثالثً يحصى، فلا يمكن أن يوضع إذن لغير المحدد قواعد محدودة تحيط به وتنطبق على كل أنواعه. فشعر أبي العلاء الباكي، وشعر أبي نواس الضاحك، وشعر أبي العتاهية الجاد، وشعر ابن الحجاج الماجن، وشعر المتنبي العاقل، وشعر العباس بن الأحنف العاشق، وشعر مؤدب، وشعر .فاحش، وأنواع من الشعر لا تحصى، ومن النثر الفني لا تحصى.

كل هذا يجعل من المستحيل أن توضع له قواعد تجمعه، ومقاييس تقتبس منه؛ لأن الأدب سجل الحياة، ومناحي الحياة عديدة ومتابعها مختلفة: عقل وشعور وخيال وما إلى ذلك، وكل منبع من هذه المنابع له .ضروب وألوان لا يحصرها عد، فكيف يمكن وضع قواعد ومقاييس تجمع شملها وتحدد قيمتها

فوراء هذا التنوع أسس يحاول هذا العلم ضبطها ووضع مقياساً لها، فمثلاً مجال الخيال متنوع أنواعا لا عداد لها، ولكن هذا لا يمنع أن يضبط الخيال، وتوضع له قواعد، ويحدد له مقياس ينطبق على أنواعه. الكثيرة .

الاعتراض الرابع: وهناك اعتراض رابع، وهو أن الأدب إنما يصدر عما في نفس الأديب من عبقرية ونبوغ، والقطعة الأدبية تتلون بلون هذه العبقرية وما للأديب من شخصية، وهذه العبقرية أو الشخصية لا تخضع لقواعد؛ لأن كل عبقرية من طبيعة خاصة ولها ميزات خاصة لا يشاركها فيها غيرها، ومن أجل هذا كان نتاجها، وهو القطع الأدبية له كذلك ميزات خاصة لا يشاركها فيها غيرها.

وهذا يجعل وضع قواعد شاملة من المستحيل إن واجب النقد أن لا يكتفي ببيان شعر المتنبي مثلا، وما يشبه النقد الأدبي فيه غيره من الشعراء وما ينفرد به لأن هذا لا يعرفنا المتنبي حق المعرفة، وإنما واجبهً أن يشعر القارئ بطعم المتنبي، ويجعله يتذوقه ويحس أن له طعما خاصا يخالف بقية الطعوم وهكذا في كل الأدباء ... وهذا ما لا يمكن أن توضع له قواعد ثابتة .

وجوابنا هنا كجوابنا السابق، وهو أن هذا يوضح صعوبة البحث، ولكن لا يوصل إلى النتيجة التي وصل إليها المعترض من استحالة البحث، وأيضا فليس من خصائص النقد أن يشعرك بطعم كل أديب، فهذا شيء لا يكونه النقد؛ بل تكونه القراءة الشخصية لآثار الأديب. وإنما الناقد يستحسن الآثار الأدبية أو يستهجنها ثم يضع لاستحسانهً واستهجانه عللا معقولة.

وهذا هو موضوع النقد فهو يضع القواعد التي يرجع إليها في الاستحسان أو الاستهجان، ويرى إن كان يمكن تطبيق ذلك على جميع الآثار الفنية أو لا . والآن نخرج من هذه الاعتراضات بنتيجة واحدة، وهي أن هذا العلم محفوف بصعاب كثيرة، وأن هناك نواحي لا يمكن وضع قواعد لها كالشخصية المختلفة للأدباء؛ وقواعد يمكن وضعها وتطبيقها على الأدب عامة.

كما يمكننا القول هنا أن علم النقد يريد أن يخرج بالنقد من أن يكون مجرد استحسان أو استهجان لا يستند على تعليل، فكل ما كان مبنيًا على ذوق الناقد وحده، ومجرد ادعائه أن هذا بليغ وهذا غير بليغ؛ لأنه يتذوقه أو لا يتذوقه، واكتفاؤه أن يصوغ عباراته بالاستحسان والاستهجان في قالب جميل كما يفعل عبد القاهر

الجرجاني وأبو هلال العسكري في كثير من المواضع، كل هذا ونحوه لا يفيدنا كثيرا في موضوعنا، ولا يصح أن يعد من علم النقد.

كذلك يجب أن ننبه هنا على أن قواعد النقد لم يلاحظ في وضعها الفنان بقدر ما لوحظ الحكم على الآثار الفنية، فليس الغرض الأساسي منها أن تعلم الشاعر كيف يشعر، ولا الكاتب كيف يكتب. وإنما تعلم الناقد كيف يحكم على الآثار الفنية. فهي قواعد مستنبطة من الفن وليس الفن مستنبطا منها، ويجب أن نلفت النظر إلى أننا بهذه القواعد لا نريد أن نهدر الذوق الخاص بالناقد فإن له دخلا كبيرا في قيمة الناقد؛ ولكن مما لا شك فيه أن هذه القواعد تساعد ذوق الناقد على تعرف الصواب.

-المبحث الثالث

القارئ الناقد للأدب :-

وأيًا ما كانت اتجاهات الدراسات الأدبية يجب على قارئ الأدب أن يقرأ القصيدةً أولا قراءة دراسية، ثم يقرؤها بعد ذلك قراءة نقدية، ففي القراءة الأولى يحاول أن يتعمق في نفسية الشاعر وأن يتفهمها، وأن يملأ قلبه مما كان يفعمه من عواطف وإحساسات، أن يحيط نفسه بنفس الجو الشعوري الذي كان الشاعر فيه ينشئ قصيدته. أما في القراءة الثانية فعليه أن يقارن بين هذه القصيدة وغيرها من جنسها، ويزداد تعمقًا في فهم ملحاتها وتبني إشارتها .

وبديهي أن القراءة الثانية لا تكون إلا بعد القراءة الأولى، فنحن لن ننقد قصيدةً حق النقد إلا إذا درسناها أولا، وتفهمناها وتعرفنا روح صاحبها، وتعمقنا في عواطفهِ وشعوره وانسجمنا في جوه العاطفي. ثم إن قيمة القراءة الثانية تتوقف على مقدار القراءة الأولى من الجودة والإتقان ونحن في نقدنا للقصيدة لانعني للقصيدة لا نعني إلا بالناحية الأدبية العاطفية دون أن نهتم بالمسائل الخلقية أو المناقشات الفلسفية. فهذ النقد هو ما نسميه النقد الأدبي .

وكل ما في الأمر أن الغربيين رزقوا بأدباء وعلماء مبتكرين، فتحوا الطريق أمام غيرهم، فجاراهم من

بعدهم، ولم نرزق نحن هذه الفئة، فإذا عددنا ابن خلدون مبتكرً ا لعلم الاجتماع، فقلما نجد له زميلا، وربما كان من أسباب ضغط الكنيسة على المسيحيين في العصور الوسطى، أكثر من ضغط علماء المسلمين، فهذا الضغط الشديد ولد الانفجار، وربما كانت بيئة الأوربيينً لها دخل أيضا في نشاطهم وجدهم في مكافحة الحياة، وعدم احتمالهم للظلم الكثير، والقسوة الزائدة، وقد علل المهندس ولكوكس الإنجليزي عدم الابتكار عند الشرقيين بأن لهم لغتين منفصلتين عن بعضهما تمام الانفصال.

اللغة الفصحى في الكتب والصحف والمجلات، واللغة العامية في البيوت والشوارع، وقال: «إن استعمال اللغة في الحياة اليومية يكسبها حياة، ويجعل للكلمات والتراكيب هالة غير المعاني التي في الأعاجم.
بخلاف ما إذا قصرت اللغة على الكتب والمجلات، فلما فقدت اللغة الفصحى حياتها بعدم استخدامها في البيوت والشوارع خمد الفكر معها.» وهو تعليل يصح أن ينطبق على الحياة الأدبية وحدها دون الحياة العملية والفكرية .

على كل حال ظلت حياة النقد خامدة في العصور الأخيرة، حتى حدث الاحتكاك في العصور الحديثة . بين الشرق والغرب فحيي النقد من جديد، وكان لنا نقدان: نقد مؤسس على ما لنا من تراث قديم، كالأغاني والعقد الفريد، وزهر الآداب، ونقد مؤسس على نقد الإفرنج. وكلا النقدين تقليد لا ابتكار، واختلاف النقد تابع لاختلاف منهج الأدب.

فهناك أدب يحتذي القديم في أسلوبه وموضوعاته، وله مدرسة قائمة بذاتها تستنكر الأدب الغربي، ولا تتذوقه؛ وهناك أدب يستوحي الأدب الغربي ويقلده، ولا يؤمن بالأدب العربي وله مدرسته الأخرى. وقد يكون هناك قوم من أهل الأعراف أخذوا من الغرب معانيه وموضوعاته، ومن الشرق جزالة أسلوبه وجميل تعبراته .... ولكل وجهة هو موليها.

فلما جاء العصر الحديث كان أول ما رأينا رسالة مخطوطة في دار الكتب المصرية لشابين عمدا إلى أدباء عصرهما فسميا كل أديب باسم خاص يرمز إلى أسلوبه وخاصيته، فسميا أديبًا كان رفيع الرقبة بديك

الجن، وأديبًا آخر كان يصفر بالصاد، فقالا عليه: إنه خير من نطق بالصاد، وسميا أديبًا كان طويل اللحية بابن مكانس، وسمى أحدهما صاحبه بالشاب الظريف، وهكذا، وهو نوع من النقد خفيف لطيف

وجاء بعدهما الشيخ حسين المرصفي في كتابه «الوسيلة الأدبية» وكان يتعصب للبارودي، فكان البارودي قد عارض بعض الشعراء كالشريف الرضي وأبي نواس، فوازن بين قصائدهم التي هي من باب واحد. ووزن واحد، وأشار إلى محاسن كل، فكان هذا أيضًا نوعا من النقد.

وجاء بعد ذلك المازني والعقاد وألَّفا كتابهما الديوان في نقد شعر شوقي فوضعا شوقيًا في الميزان ونقاده من ناحية أنه يخاف من النقد ويرشو الصحف لمدحه وهاجماه مهاجمة عنيفة، فنقداه مثلا في قصيدته في رثاء

:محمد بك فريد من مثل قوله:-

كل حي على المنيةغاد تتوالى الركاب والموت حاد

ذهب الأولون قرنا فقرنا لم يدم حاضرولم يبق باد

هل ترى منهم وتسمع عنهم غير باقي مآثر وأياد

فيقولان: إن هذه من الأقوال العديدة المألوفة، حتى لنسمعها من المكدين والشحاذين كقولهم: دنيا غرور، والذي عند الله باق، وما أكثر ما داست الدنيا على الجبابرة ووضعتهم تحت التراب

ويقول :-

تطلع الشمس حيث تطلع صبحا وتُتَّحى لمنجل حصاد

تلك حمراء في السماء وهذا أعوج النصل من مراس الجلاد

فينقدانه من حيث أنه حدد زمن الوفاة بطلوع الشميس صباحاويوم يكون القمر منجلا حصادافلا موت ظهر ولاعصرا ....إلى أخره .

وفي قوله :-

وعلى نائم وسهران منه قدر لاينام بالمرصاد

وقد سرق هذا المعنى من قصيدة أبي العلاء التي عارضها بهذه القصيدة وهي

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم

واستمرا على هذا المنوال في نقد شوقي والمنفلوطي وقد نظرا في نقدهما بعين الغرب ومقاييس نقده، وإن كان يؤخذ عليهما شيء فشدة النقد وقسوته والمبالغة فيه وجاء بعدهما الأستاذمصطفى السحرتي فألف كتابا سماه " الشعر المعاصرعلى ضوء النقد الحديث ".

فتتبع بعض الشعراء بالنقد على النمط الأوربي الحديث وأوضح المذاهب المختلفة في النقد من . مذهب فني ومذهب واقعي وتكلم في مقاييس النقد الأدبي والانفعالات الشعرية والفكر في الشعر والموسيقى الشعريةوالشعر الرمزي.

ثم نقد الشعر في مصر واستعراض من نقدوا كالعقاد والمازني في (الديوان) وكتاب (على السفود) للرافعي، وحديث (الأربعاء) للدكتور طه، وكتاب (في الميزان) للدكتور مندور.

والاتجاه السائد للآن في الأدب والنقد هو الاتجاه الغربي .وهكذا ... فكان حلقة جديدة في النقدالمعاصر فيهما. ومحاولة تطبيق النظريات الغربية ومقاييس النقد الغربي على الأدب العربي.

والذي نلاحظه أن الأدب في السنين الأخيرة .مع الفوارق الكبيرة بين الأدبين لاختلاف البيئتين ونتاجهما ارتقى أكثر مما ارتقى النقد، فلا يزال النقد يتعثر من حكم بالهوى، ومدح من غير حساب، وذم من غير حساب، ونقد من غير دراسة عميقة للنتاج الذي ينقده، وعدم رجوع إلى مقاييس ثابتة، وعدم حرية في النقد، دعا إليه عدم سماحة المنقودين وضيق صدورهم بالنقد؛ وعدم احتمالهم أيً تجريح ولو كان بسيطا. فنحن أحوج ما نكون الآن إلى نقد يؤسس على قواعد ثابتة، وحكم عادل من الناقد، وسماحة صدرالمنقودين.

تاريخ النقد

المبحث الأول :-عند العرب في الجاهلية

لئن صدقت نظرية «تين» في أن أدب كل عصر وكل أمة نتيجة للبيئة الطبيعية والاجتماعية للأمة، فهي عند العرب في الجاهلية أصدق، وقديمًا قال العرب: «إن الشعر سجل العرب» ولو توسعوا قليلًا لقالوا أيضًا: إن الأدب على العموم سجل لهم، وليس الشعر وحده؛

فالأدب العربي الجاهلي نتيجة صادقة لبيئته، وحياتهم الطبيعية جعلتهم يقصدون إلى أغراض معينة استلزمتها الحياة الصحراوية في البادية، والتي تشبه الصحراوية في المدن، فعواطفه وعقليته وأسلوبه، نتيجة لنوع حياته؛ فالحياة عنده قاسية مجدبة، وهو في هذه الحياة المجدبة كان يغني وفقًا لقانون التعويض، كالذي نراه في بيئاتنا من أن أكثر الناس بؤسًا في الحياة أشدهم ولوعًا بالتغني، ليروح عن نفسه، وقد كان العربي يغني لنفسه، ويشرك في غنائه ناقته أو جمله.

ومن هنا نشأ أول ما نشأ من الشعر الرجز الذي يساير نغمات سير الجمل، وكان لهذا الرجز أثر سحري في نفس الشاعر وجمله، إذ يجعلهما يسيران مسافة بعيدة من غير أن يتعبا، ثم تطور الرجز إلى القصائد المختلفة الأوزان.

لم يصلنا من الشعر القديم شيء يسجل بدايته الساذجة الأولى ، وإنما وصل إلينا الشعر بعد أن نضج، وتاريخه يرجع إلى نحو قرن ونصف قبل بعثة النبي صلى الله عليه وسلم لا قبل ذلك.

وحياة البادية القاحلة هذه جعلتهم يتنقلون كثيرًا، ويبعدون عمن يحبون كثيرًا، فقالوا في وصف الحبيبة وفي الغزل وفي الوصل والهجر وفي الوقوف على الأطلال وفي وصف الحيوان الذي يرونه، ونحو ذلك.

وإذا كانت حياتهم قبلية تغنوا بمدح قبيلتهم وهجاء القبائل الأخرى، وتمدحهم لأعماله من ينتسب إليه، وكان الشاعر كما يدل عليه اسمه ذا منزلة عالية في قبيلته، إذ هو الذي يدافع عن أعراضهم، ويمجد محامدهم، ويناضل عنهم؛ ولذلك لما جاء الإسلام اتخذ هذا النوع وسيلة أيضًا من وسائل الدفاع في الخصومة، وضم النبي ﷺ إليه حسان بن ثابت وغيره، علمًا منه بأن هذه سنة عربية لا بد منها.

وكان لتنقلات العرب إلى العراق والشام وفارس وللأحداث السياسية والاجتماعية التي حدثت لهم وللحروب التي كانت بينهم أثر كبير في شعرهم، وعمل كل ذلك عمله في نضج الشعر وصبه في القوالب المعينة، حتى وصل إلينا ناضجًا كما نرى، ولا شك أنه مرت به أدوار طويلة قبل أن يستوي: من إقواء وبساطة معان وخطأ في التفاصيل ونحو ذلك، ثم زال ذلك كله على مر الزمان، ونقد النقاد.

ومهما اختلط العرب بغيرهم في أول أمرهم، وتثقفوا بثقافات غيرهم من الأمم، وتأثروا بالديانات المختلفة، من يهودية ونصرانية ووثنية، فقد ظل الشعر العربي محتفظًا بشخصيته، وإن اكتسب شيئًا فشيئاء قليل يذوب في الشخصية العربية.

ويروي الرواة أنه كان للعرب أسواق يجتمعون فيها ويتناشدون الأشعار ويتناقدون، فكان ذلك أيضًا عاملًا اجتماعيًّا في ترقيق الألفاظ وتدقيق المعاني وترقية النقد ... وعلى الأخص سوق عكاظ، ويروون عنه أن النابغة الذبياني برز في نقد الشعراء وتفضيل بعضهم على بعض، كما فضل الأعشى والخنساء على غيرهما من الشعراء، وعابوا هم عليه الإقواء في قوله:

أمِن آل مية رائح أو مغتدي عجلان ذا زاد وغير مزود

زعم البوارح أن رحيلنا غدا وبذاك حدثنا الغرابُ الأسود

فغير شطر البيت ونبه إلى أن الإقواء معيب ويتجنبه فيما بعد.

إلى جانب ذلك ما فعلته قريش في أنها وقفت موقف المتخير الناقد تختار من كل قبيلة أحسن ما عندها من ألفاظ وأساليب، وتبسط سلطان لغتها على القبائل الأخرى مكان الشعراء يشعرون بلغة قريش.

وقد كان النقد المروي لنا نقدًا مبنيًّا على الذوق الفطري فنقد طرفة بن العبد مثلا المتلمس إذ يقول:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مقدم

فقال طرفة: استنوق الجمل؛ لأن الصيعري سمة في عنق الناقة لا في عنق البعير. وروي أن بعض شعراء تميم اجتمعوا في مجلس شراب، وكان بينهم الزبرقان بن بدر، والمخبل السعدي، وعبدة بن الطيب، وعمرو بن الأهدم، وتذاكروا في الشعر والشعراء، وادعى كل منهم أسبقيته في الشعر، وتحاكموا،

فقال الحكم: أما عمرو فشعره برود يمنية، تطوى وتنشر، وأما الزبرقان فكأنه رجل أتى جزورًا قد نحرت فأخذ من أطايبها وخلطه بغيره، وأما المخبّل فشعره شهب من الله يلقيها على من يشاء من عباده، وأما عبدة فشعره كمزادة أحكم خرزها، فليس يقطر منها شيء ...

وهذان نوعان من النقد مختلفان، فالأول ينقد ألفاظًا أو معاني حرفية، والثاني يفاضل بين الشعراء وبين مزاياهم وعيوبهم، وهو على كل حال نقد بدائي ...

وبجانب ذلك نوع ثالث من النقد وهو الحكم على بعض القصائد بأنها بالغة منزلة عليها في الجودة بالموازنة بغيرها، فقالوا: إن قصيدة سويد بن أبي كاهل التي مطلعها:

بسطت رابعةُ الحبل لنا فوصل الحبل منها ما انقطع

من خير القصائد، وسموها اليتيمة، وقالوا في قصيدة حسان:

لله در عصابة نادمتهم يومًا بخلق في الزمان الأول

بأنها من خير القصائد ودعوها البتارة.

ومن هذا النوع اختيارهم القصائد المشهورة التي سموها المعلقات إن صحت هذه الرواية.

وبهذا لم يكن النقد مبنيًّا على قواعد فنية، ولا على ذوق منظم ناضج، إنما هو لمحة الخاطر، والبديهة الحاضرة.

الفصل الثاني :- المبحث الثاني

النقد في العصر الإسلامي

وقد احتاج النقد إلى زمن طويل في الإسلام حتى يؤسس على قواعد ثابتة، ولئن كان كثيرا من هذه الروايات النقدية غير صحيح. فإن أساسها كلها صحيح، يدل على الذوق البدائي في النقد في العصر الجاهلي.

على أنا نرى أنه كان تابعًا للشعر فالشعر كان إحساسًا أكثر منه عقلًا، وكان النقد كذلك،.... فالشاعر يهتاج للحوادث التي تقع حوله، فيقول في ذلك بعاطفته وشعوره، والناقد يزن ما قيل، ويصغي في نقده إلى عواطفه وشعوره.

والعربي من طبعه أن يكون دقيق الحس مرهف الإحساس، يهتاج لأقل سبب، ويهدأ أيضًا لأقل سبب، وكما ينفعل الشاعر بعواطفه فيشعر، ينفعل الناقد بحسه فينقد، وكلاهما بدائي ساذج، هذا في أدبه، وهذا في نقده، ويعجبني قول التبريزي لما سمع الشاعر الذي قيل إنه جاهلي يقول:

(دق حتى دق فيه الأجل) إلخ إنه معنى يدق عن الذوق الجاهلي، فهو شعر منحول منسوب إلى تأبط شرًا.

الشعر ونقده عند اليونان

إن الحكيم أرسطاطاليس, وإن كان اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه ونبه على عظيم منفعته وتكلم في قوانين عنه, فإن أشعار اليونانيين إنما كانت أغراضاً محدودة في أوزان مخصوصة, ومدار جل أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود, ويجعلون أحاديثها أمثالا وأمثلة لما وقع في الوجود. وكانت لهم أيضاً أمثال في أشياء موجودة مثل كليلة ودمنة ومثل ما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها. وكانت لهم طريقة أيضاً – وهي كثيرة في أشعارهم – يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه, وتنقل الدول وما تجرى عليه أحوال الناس وتؤول إليه. فأما غير هذه الطرق, فلم يكن لهم فيها كبير تصرف, كتشبيه الأشياء بالأشياء, فإن شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه, وإنما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال.

ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال, والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى, وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها, وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم, وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاؤا, لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية.

هذا هو تلخيص القدر وجد في " :فإن أبا علي بن سينا قد قال عند فراغه من تلخيص كتابه في الشعر هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول "أرسطو". وقد بقي منه شطر صالح ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق, بحسب عادة هذا الزمان, كلاما شديد التحصيل والتفصيل. وأما هنا فلنقتصر على هذا المبلغ." .انتهى كلام ابن سينا.

وفي كلامه إشارة إلى تفخيم علم الشعر, وما أبدت فيه العرب من العجائب, وإلى كثرة تفاصيل الكلام في ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسالبيه, واتساع مجال القول في ذلك.

وإنما يجب أن يقتصر في التأليف من هذه الصناعة على ظواهرها ومتوسطاتها, ويمسك عن كثير من خفاياها ودقائقها لأن مرام استقصائها عسير جدا، مضطر إلى الإطالة الكثيرة، ولأن هذه القوانين الظاهرة والمتوسطة أيضاً من فهمها وأحكم تصورها وعرفها حق معرفتها أمكنه أن يصير منها إلى خفايا هذه الصنعة ودقائقها، ويعلم كيف الحكم فيما تشعب من فروعها.

وإنما صح أن تقع الأقاويل الصادقة في الشعر. والشعر لا يناقض اليقين ما يتقوم به وهو التخييل, فقد يخيل الشيء ويمثل على حقيقته. فلذلك وجب أن يكون في الكلام المخيل صدق وغير صدق. ولا يكون في الكلام المقنع ما لم يعدل به إلى التصديق إلا الظن الغالب خاصة, والظن مناف لليقين.

فالشعر إذن قد تكون مقدماته يقينية ومشهورة ومظنونة. ويفارق البرهان والجدل والخطابة بما فيه من التخييل والمحاكاة, ويختص بالمقدمات المموهة الكذب. فيكون شعرا أيضاً ما هذه صفته باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل, لا من جهة ما هو كاذب, كما لم يكن شعرا من جهة ما هو صدق, بل بما كان فيه أيضاً من التخييل. فلاختصاص الشعر باستعمال المحاكاة في المقدمات الكاذبة ما يقصر على النسبة إليه كلام شعري إذ هو المختص باستعمال المقدمات الكاذبة يخيل فيها :فيقال ,كل كلام مخيل مقدماته كاذبة أو بها لا من حيث هي كاذبة. وإن شارك جميع الصنائع في ما اختصت به, وكان له أن يخيل في جميع ذلك, فالتخييل هو المعتبر في صناعته, لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة.

[ب- ماهية الشعر وحقيقته.]

الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب على النفس ما قصد تحبيبه إليها, ويكره إليها ما قصد تكريهه, لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه, بما يتضمن من حسن تخييل له, ومحاكاة مستقلة بنفسها

أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام, أو قوة صدقه أو قوة شهرته, أو بمجوع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثره.

فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه, أو خفي كذبه, وقامت غرابته. : وإن كان قد يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويه على النفس وإعجالها إلى التأثر له قبل, بإعمالها الروية في ما هو عليه. فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تحيله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام. .فأما أن يكون ذلك شيئا يرجع إلى ذات الكلام فلا.

وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة, واضح الكذب, خليا من الغرابة, وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى, إذ المقصود بالشعر معدوم منه, لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه, لأن قبح الهيأة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب, وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه ويشغل عن تخيل ذلك. فتجمد النفس عن .التأثر له, ووضوح الكذب ينزعها عن التأثر بالجملة

فإن حسنت الهيأة والمحاكاة ولم يكن الكذب شديد الوضوح, خادعا النفس عما تستشعره أو تعتقده من الكذب, وحركاها إلى اعتماد الشيء بفعل أو اعتقاد أو التخلي عنه تحريك مغالطة, فهذا أدنى مراتب .الشعر إذا لم يعتد بما ذكرناه أولا

وإنما يرجع الشاعر إلى القول الكاذب حيث يعوزه الصادق والمشتهر بالنسبة إلى مقصده في الشعر. : فقد يريد تقبيح حسن وتحسين قبيح, فلا يجد القول الصادق في هذا ولا المشتهر, فيضطر حينئذ إلى .استعمال الأقاويل الكاذبة

فأما إذا قصد تحسين حسن وتقبيح قبيح, فإنه متمكن من القول الصادق والمشهور فيهما. وأكثر أقوال الشعراء في هذين القسمين, إذا لم يقصدوا المبالغة في ما يحاكونه ويصفونه, صادقة. اللهم إلا أن يقصدوا المبالغة في تحسين حسن أو تقبيح قبيح فيتجاوزون حدود أوصافه الحقيقية ويحاكونه بما هو أعظم منه حالا أو أحقر ليزيدوا النفوس استمالة إليه أو تنفيرا عنه.

ولا يخلو الشيء الحسن من أن يكون أحسن ما في معناه, أو أن يكون ثم ما هو أحسن منه. وكذلك القبيح قد يوجد أقبح منه أو لا يوجد. فالحسن الذي لا أحسن منه, والقبيح الذي لا أقبح منه, ولا يوجد مساو لهما في معنييهما, لا ينبغي أن يكون الأقوال فيهما صادقة في الأولى والأكثر, فإن محاكاته بما هو دونه تقصير به وليس هناك إلى ما يطمح به. فأما الحسن والقبيح اللذان يوجد في معناها ما هو أعظم منهما أو ما يساويهما, فإن الأقاويل الشعرية ترد فيهما صادقة وكاذبة, بحسب ما يعتمده الشاعر من اقتصاد في الوصف أو مبالغة.

وإذا حقق القول وجدت الأقاويل أيضاً في تقبيح الحسن وتحسين القبيح قد تكون صادقة لأن كل شيء حسن يقصد محاكاته وتخييله, وإن أحسن ما في معناه, فقد يوجد فيه وصف مستقبح. وكذلك الشيء القبيح, فإنه وإن كان لا أقبح منه, قد يوجد فيه وصف مستحسن.

فقد قال الجاحظ:

" ليس هناك شيء إلا وله وجهان وطريقان. فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين, وإذا ذموا ذكروا أقبحهما".

وأنا أذكر الأنحاء التي يترامى إليها صدق الشعر أو كذبه بما يقتضيه أصل الصناعة ويوجبه. وهو تحسين حسن لا نظير له. فهذا يجب أن تكون وهي ثمانية أنحاء, الذي يعتمده المطبوعون من الشعراء: الأقاويل فيه صادقة وكذلك تقبيح القبيح الذي لا نظير له.

وتحسين حسن له نظير. وكثيرا ما يقع في هذا أيضاً الصدق إذا اقتصد في أوصافه واقتصر على الوقوف عند حدودها. وكذلك أيضاً إن اقتصد في محاكاته بغيره واقتصر به على المشابهة دون الغاية التي يطمح فيها عن محاكاة الشيء بالشيء إلى قول هو هو.

وفرق بين قولك في الشيء:

إنه مثله وشبهه, إذا لم ترد في نفسك معنى التشبيه, وتكون قد حذفت :وبين قولك ,إنه الشيء الآخر الحرف الدال عليه إيجازا, بل أردت أن يصير به اثنينية شيئين اتحادا. وهذا يكون في المشابهة وغيره قال أبو علي بن سينا:-

"المجانسة اتحاد في الجنس, والمشاكلة اتحاد في النوع, والمشابهة اتحاد في الكيف, والمساواة اتحاد في الكم, والموازاة اتحاد في الوضع, والمطابقة اتحاد في الأطراف, والهو هو اتحاد في شيء من اثنين يجعل اثنين في الوضع تصير به اثنينيتهما اتحادا بنوع من الاتحادات الواقعة بين اثنين مما قيل."

وكثير من الناس يغلط فيظن أن التشبيه والمحاكاة من جملة كذب الشعر, وليس كذلك. لأن الشيء إذا أشبه الشيء فتشبيهه به صادق, لأن المشبه مخبر أن شيئا أشبه شيئا, وكذلك هو بلا شك. ولأن التشبيه بإظهار الحرف وإضماره قول صادق, إذا كان في أحد الشيئين شبه من الآخر -ورد التشبيه في القرآن لأن الماء يشبه السراب بلا شك, والهلال شبيه بالعرجون القديم ولا بد. وكذلك جميع تشبيهات الكتاب العزيز, الشبه فيها ظاهر- فقد تبين أن الوصف والمحاكاة لا يقع الكذب فيهما إلا بالإفراط وترك الاقتصاد.

وقد يقع الصدق أيضاً في تحسين القبيح, .وحكم تقبيح القبيح الذي له نظير حكم ضده الذي فرغت منه ووقوعه في ما هو الغاية في القبح أقل من وقوعه في ما هو دون الغاية من ذلك. وكذلك حكم تقبيح .الحسن, فإن الصدق في ما هو الغاية في ذلك أقل منه في ما دونها

ولنقسم الآن الكلام الشعري بالنسبة على الصدق والكذب القسمة التي يتبين بها كيف يقع الكذب في عن الأقاويل الشعرية منها ما هو صدق محض, ومنها .صناعة الشعر, وما الذي يسوغ منه وما لا يسوغ .ما هو كذب محض, ومنها ما يجتمع فيه الصدق والكذب

فالذي لا يعلم كذبه .والكذب منه ما يعلم أنه كذب من ذات القول, ومنه ما لا يعلم كذبه من ذات القول من ذات القول ينقسم

.على ما لا يلزم علم كذبه من خارج القول, وإلى ما يعلم من خارج القول أنه كذب ولا بد

:وأعني بالاختلاق .هو الاختلاق الإمكاني :

:وعنيت بالإمكان .من غير أن يكون كذلك

.أن يذكر ما يمكن أن يقع منه ومن غيره من أبناء جنسه, وغير ذلك مما يصفه ويذكره

:والذي يعلم من خارج القول أنه كذب ولا بد

.الاختلاق الامتناعي, والإفراط الامتناعي والاستحالي :-

والمقصود بالإفراط:-

.هو أن يغلو في الصفة فيخرج بها عن حد الإمكان على الامتناع أو الاستحالة

هو ما لا يقع في الوجود وإن كان متصورا في الذهن, :بأن الممتنع ,وقد فرق بين الممتنع والمستحيل كتركيب يد أسد على رجل مثلا

والمستحيل:-

.....هو ما لا يصح وقوعه في وجود, ولا تصوره في ذهن ككون الإنسان قائما قاعدا في حال واحدة فأما الإفراط الإمكاني فلا يتحقق ما هو عليه من صدق أو كذب, لا من ذات القول ولا من بديهة العقل, بل يستند العقل في تحقق ذلك إلى أمر خارج عنه وعن القول, إلا أن يدل القول على ذلك بالعرض. فلا يعتد بهذا أيضا. وإنما نسميه إفراطا بحسب ما يغلب على الظن.

والاختلاق الإمكاني يقع للعرب من جهات الشعر وأغراضه.

وجهات الشعر:-

هو ما توجه الأقاويل الشعرية لوصفه ومحاكاته مثل: الحبيب, والمنزل, والطيف في طريق النسيب.

فمثل هذه الجهات يعتمد وصف ما تعلق بها من الأحوال التي لها علاقة بالأغراض الإنسانية,

والأغراض:-

هي الهيئات النفسية التي ينحى بالمعاني المنتسبة على تلك الجهات نحوها ويمال بها في صغوها لكون الحقائق الموجودة لتلك المعاني في الأعيان مما يهيء النفس بتلك الهيآت, ومما تطلبه النفس أو تهرب منه, إذا تهيأت بتلك الهيآت.

وكان الشعراء اليونانيين يختلقون أشياء يبنون عليها تخاييلهم الشعرية ويجعلونها جهات لأقاويلهم, ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه, ويبنون على ذلك قصصا مخترعا نحو ما تحدث به العجائز الصبيان في أسمارهم من الأمور التي يمتنع وقوع مثلها.

فالكذب الاختلاقي في أغراض الشعر لا يعاب من جهة الصناعة لأن النفس قابلة له, إذ

لااستدلال على كونه كذبا من جهة القول ولا العقل. فلم يبق إلا أن يعاب من جهة الدين. وقد رفع الحرج عن مثل هذا الكذب أيضاً في الدين, فإن الرسول صلى الله عليه وسلم كان ينشد النسيب أمام المدح, فيصغي إليه ويثيب عليه.

فأما القسم الثالث وهو القول الصادق, فمنه القول المطابق للمعنى على ما وقع في الوجود, ومنه المقصر عن المطابقة بأن يدل على بعض الوصف ويقع دون الغاية التي انتهى إليها الشيء من ذلك الوصف. فهذا النوع من الصدق في الشعر قبيح من جهة الصناعة وما يجب فيها.

فأغراض الشعر إذا منها حاصلة, ومنها مختلفة. والحاصلة منها ما تكون الأقاويل فيها اقتصادية وتقصيرية وإفراطية.

وصنف يحتمل الصدق والكذب: وهي الحاصلة التي أقاويلها إمكانية.

فقد تبين أن أفضل المواد المعنوية في الشعر ما صدق وكان مشتهرا, وأحسن الألفاظ ما عذب ولم يبتذل في الاستعمال.

وكلامنا ليس واجبا على الشاعر لزومه, بل مؤثرا حيث يمكن ذلك .

وتبين بهذا أن قول من قال :-:

إن مقدمات الشعر لا تكون إلا كاذبة كاذب,

إن الألفاظ الشعرية لا تكون إلا حوشية ولا تكون مستعملة, لأن الألفاظ المستعملة والمقدمات الصادقة أولى ما يستعمل في الشعر حيث يمكن ذلك ويكون الوضع والغرض لائقا به.

وما مثله في قصر الشعر على الكذب مع أن الصدق أنجع فيه إذا وافق الغرض إلا مثل من منع من ذي علة ما هو أشد له موافقة بالنسبة إلى شكاته واقتصر به على أدنى ما يوافقه مع التمكن من هذا وذلك.

فإن كان هؤلاء الذين رأيهم هذا نفسوا على الشعراء وقوع الصدق في كلامهم, فلا خلق أشد نفاسة من هؤلاء. وإن كان جرى عليهم سهو وغلط في ذلك, فما أجدر هذه الفطر البشرية والفكر الإنسانية بذلك!

وقد قال أبو علي ابن سينا:-

"الأقاويل الشعرية مؤتلفة من المقدمات المخيلة من حيث يعتبر تخييلها, كانت صادقة أو كاذبة. وبالجملة تؤلف من المقدمات من حيث لها هيئة وتأليف تقبلها النفس بما فيها من المحاكاة, بل ومن الصدق, فلا مانع من ذلك".

ثم قال ابن سينا:

"ولا يلتفت إلى ما يقال من أن البرهانية واجبة والجدلية ممكنة أكثرية والخطابية ممكنة متساوية لا ميل فيها ولا ندرة, والشعرية كاذبة ممتنعة. فليس الاعتبار بذلك, ولا أشار إليه صاحب المنطق".

وقال أبو علي أيضاً في موضع آخر:

"وليس يجب في جميع المخيلات أن تكون كاذبة, كما لا يجب في المشهورات وما يخالف الواجب وبالجملة التخييل المحرك من القول متعلق بالتعجب منه .قبوله أن تكون لا محالة كاذبة إما لجودة هيأته أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو حسن محاكاته".

وأكثر ما يمال بالأقاويل الشعرية في صغوى الصدق والكذب بحسب هذين المقصدين في مواطن إدارة الآراء

فقد تبين من هذا ومما قبله أن الشعر له مواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الصادقة, ومواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الكاذبة, ومواطن يصلح فيها استعمال الصادقة والكاذبة واستعمال الصادقة أكثر وأحسن, ومواطن يحسن فيها استعمال الصادقة والكاذبة واستعمال الكاذبة أكثر وأحسن,

إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق والتخييل معا, وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به".

الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن ينهض السامع نحو فعل " :وقد قال أبو نصر في كتاب الشعر الشيء الذي خيل له فيه أمر ما من طلب له أو هرب عنه".

سواء صدق بما يخيل إليه من ذلك أم لا كان الأمر في الحقيقة على ما خيل له أو لم يكن" :ثم قال الشعر كلام مخيل موزون, مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيلة, صادقة كانت أو كاذبة, لا يشترط فيها –بما هي شعر– غير التخييل.

والتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى, ومن جهة الأسلوب, ومن جهة اللفظ, ومن جهة النظم والوزن.

ولشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم. فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي لأن في ذلك مناسبة زائدة,

ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر, واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها, ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها لأن في ذلك تحسبنا للكلم بجريان الصوت في نهاياتها,:

إن الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقفى فإنما يرومون أن يحتذوا فيه حذو العرب. وليس ذلك " موجودا في أشعارهم القديمة".

وإنما التزمت العرب إجراء اللواحق المصوتة على أعقاب الكلم ونهاياتها على قانون في موضع (لوجهين)لا يتعدى, في كل موضع منها صورة مخصوصة من المجاري :

ولنرجع على ما كنا بسبيله من المتكلم فيما تكون عليه النفس من استعداد لقبول المحاكاة

.والتأثر لها أو غير ذلك

:فنقول :-

إن الاستعداد الذي يكون بانطواء السامع على هوى يكون غرض الكلام المخيل موافقا له فينفعل له بذلك أمر موجود لكثير من الناس في كثير من الأحوال. يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء, من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيها ضدمااعتقده هؤلاء الزعانفة .

كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي " :على حال قد نبه عليها أبو علي ابن سينا فقال فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين: حال كان ينزل فيها منزلة " فيعتقد قوله ويصدق حكمه, ويؤمن بكهانته أشرف العالم وأفضلهم, وحال صار ينزل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم!

وإنما هان الشعر على الناس هذا الهون لعجمة ألسنتهم واختلال طباعهم. :

فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحركة جملة فصرفوا النقص إلى الصنعة.

والنقص بالحقيقة راجع إليهم وموجود فيهم, ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا. فرأوا أخساء العالم قد تحرفوا باعتفاء الناس واسترفاد سواسية السوق بكلام صوروه في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة, من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي بها يتقوم الشعر.

وكأن منزلة الكلام الذي ليس فيه إلا الوزن خاصة من الشعر الحقيقي منزلة الحصير المنسوج من البردي وما جرى مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب والحرير, لم يشتركا إلا في النسج كما لم يشترك الكلامان إلا في الوزن.

ولكثرة القائلين المغالطين في دعوى النظم وقلة العارفين بصحة دعواهم من بطلاهم لم يفرق الناس بين المسيء المسف إلى الاسترفاد بما يحدثه وبين المحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر.

فجعلوا قيمتهما متساوية, بل ربما نسبوا إلى المسيء إحسان المحسن وإلى المحسن إساءة المسيء. فصارت نفوس العارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة .

ولأن النفوس أيضاً قد اعتقدت أن الشعر كله زور وكذب على ما رآه قوم ابن سينا رادا عليهم. وكان يجب على هؤلاء إن كان لهم علم بالشعر ألا يحملهم الحسد فيما قصرت عنه طباعهم على أن يتكلموا في ذلك بغير تحقيق.

وربما قال قائل: إذا كانت الأقاويل الشعرية منها ما يخيل الشيء ويمثله نفسه بتعرف صورة الشيء مما أعطاه ومثله القول المخيل, كالذي يحاكي بالدمية صورة امرأة فتعرف صفاتها بها, ومنها ما يترك فيه المعنى المخيل للشيء ويخيل بما يكون مثالا لذلك المعنى, كالذي يتخذ مرآة فيقابل الدمية بها فيريك تمثالها فتعرف أيضاً صورة الشيء المحاكى بالدمية بالتمثال الذي يبدو للدمية في المرآة.

وقد رأينا من يرى الدمية أو تمثالها في المرآة لا يتحرك لها ولا لتمثالها بنسبة مما كان يتحرك لرؤية الشخص الذي حوكيت صورته بالدمية. فيجب على هذا أن لا يكون التحرك لما يتخيل من الشعر بنسبة من التحرك لمشاهدة الأشياء التي خليت.

وأنتم تقولون إن الأقاويل الشعرية ربما كان التحرك لما يتخيل من محاكاتها أشد من التحريك لمشاهدة الشيء الذي حوكي, وابتهاج النفس بما تتخيله من ذلك فوق ابتهاجها بمشاهدة المخيل.

فيقال له أولا:- إن الدمية والشخص الذي صورت على صورته يختلف اعتبارهما في تحريك النفوس. فالدمية تحركها بالتعجيب من حسن محاكاتها وإبداع الصنعة في تقديرها على ما حكي بها, والشخص الذي هو تمثال له إن كان مستحسنا فإنه يحرك الذي هي تمثال له من هذا الطريق, بل الأمر في الأكثر على ذلك.

والقول المخيل قل ما يخلو من التعجيب, بل كأنه مستصحب له من أقل ما يمكن من ذلك في القول المخيل على أكثر ما يمكن. والتعجيب في القول المخيل يكون إما من جهة إبداع محاكاة الشيء وتخييله كما كان ذلك في الدمية, ويكون من جهة كون الشيء المحاكي من الأشياء المستغربة والأمور المستطرفة. وإذا وقع التعجيب من الجهتين المذكورتين على أتم ما من شأنه أن يوجد فيهما فتلك الغاية القصوى من التعجيب. وللنفوس على ما بلغ هذه الغاية تحريك شديد.

ثم يقال لمن اعترض بأن محاكاة الشيء يجب أن يكون التحرك لها أقل من التحرك لمشاهدته أن تمثلنا في المحاكتين بالدمية والمرآة على جهة من التسامح. وإنما ينبغي أن يمثل حسن المحاكاة في القول بأحسن ما يمكن أن يوجد من ضروب تصاوير الأشياء وتماثيلها.

قال الخليل بن أحمد :-

" الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه. فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويحتج بهم ولا يحتج عليهم ويصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل".

فلأجل ما أشار إليه الخليل, رحمه الله, من بعد غايات الشعراء وامتداد آمادهم في معرفة الكلام واتساع مجالهم في جميع ذلك, يحتاج أن يحتال في تخريج كلامهم على وجوه من الصحة, فإنهم قل ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم, فليسوا يقولون شيئا إلا وله وجه, فلذلك يجب تأول كلامهم على الصحة والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه.

والنقد الذي أشار إليه سيف الدولة في بيتي المتنبي وبيتي امرئ القيس هو أن صدر البيت الأول من قول امرئ القيس يقضي ظاهر الكلام أن يوصل بعجز البيت الثاني ويوصل صدر البيت الثاني بعجز الأول, وكذلك يظهر في باديء الرأي أن صدر البيت الأول من قول المتنبي يصلح أن يتمم بعجز البيت الثاني .ويتمم صدر الثاني بعجز الأول. :فيقال في قول امرئ القيس

كأني لم اركب جوادا ولم أقل ... لخيلي كري كرة بعد إجفال

ولم أسبأ الزق الروي للذة ... ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

:ويقال في قول أبي الطيب

وقفت وما في الموت شك لواقف ... ووجهك وضاح وثغرك باسم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ... كأنك في جفن الردى وهو نائم

.وقد احتج أبو الطيب لامرئ القيس بما أوردناه وبقي أن نبين وجه الحجة في قول أبي الطيب

:فنقول :-

إن أبا الطيب أراد أن يقرن بين أن الردى لا نجاة منه لواقف وبين أن الممدوح وقف ونجا منه, وبين أن الأبطال ريعت وانهزمت وأن سيف الدولة لم يرع ولم ينهزم, وابتسام الثغر وانبلاج الوجه مما يدل على عدم .الروع

لأنه جعل الردى في هذا الموضع بصورة الناظر المبصر "كأنك في جفن الردى وهو نائم" :وإنما قال : الذي لا يعيب عنه شيء ولا يخفى عليه مقتليه ولأن السبل إلى المهج واضحة له. فلما نجا الممدوح تعجب في سلامته منه وخفائه عنه مع كونه بالموضع الذي يبصر فيه, فقدر سببا لخفائه عنه النوم .الشاغل للأجفان عن رؤية ما دنا منها

وقد يكون عدم التمكن في المعاني من أنحاء أخر قد ذكرت في مواضعها من هذا الكتاب. وإنما نبهت بهذا المعلم على هذا الضرب الواقع في المعاني التي يوضع بعضها بإزاء بعض لنسب تقتضي ذكر المعنى مع ما يناسبه وإيقاعه على جانب ما يليق به.

ح- معرف دال على طرق المعرفة بما يكون من المعاني أصيلا في بابي المدح والذم, وما ليس منها أصيلا في ذلك.

مصطلحات وأعلام في النقد :-

(نظرية المحاكاة):

ظهرت نظرية المحاكاة – أول نظرية في الأدب – في القرن الرابع قبل الميلاد و قد صاغ مبادئها أفلاطون و من بعده تلميذه أرسطو – وقبل هذا التاريخ بكثير نعثر على آراء متفرقة و أقوال متناثرة تدور حول طبيعة الأدب ووظيفته .

يرى أرسطو بأن الشعر نوع من المحاكاة ، وهو يستخدم المصطلح ذاته الذي استخدمه أفلاطون لكنه يمنحه مفهوما جديداً متباينا عن مفهوم أفلاطون الذي كان يرى أن الشعر محاكاة للمحاكاة وبالتالي فهو صورة مزيفة ومشوهة عن عالم المثل أو الحقيقة الخالصة .وإذا كان أفلاطون قد عمم مفهوم المحاكاة على كل شيء في الواقع أو في العالم الطبيعي ، فإن أرسطو قد قصر مفهوم المحاكاة على الفنون . كما رفض أرسطو رأي أستاذه القائل بأن المحاكاة نقل حرفي (أو مرآوي على حد تعبير أفلاطون)

والشاعر عند أرسطو لايحاكي الأشياء ومظاهر الطبيعة فحسب بل يحاكي أيضا الانطباعات الذهنية وأفعال الناس وعواطفهم والإنسان المحاكي إما أن يكون مثاليا عظيما أو أقل مستوى فالتراجيديا تحاكي المثاليين العظام والكوميديا الأقل مستوى .

أفلاطون 427–347 ق.م

تحدث أفلاطون عن فن الشعر في كتاباته التي جاءت على شكل محاورات و أهمها (أيون) (الجمهورية) (القوانين) ولم يخصص أفلاطون كتاباً مستقلاً يعالج فيه الظاهرة الأدبية الفنية . فآراؤه حول الادب تستقى من هذه المحاورات .

يرى أفلاطون أن كل الفنون قائمة على التقليد (محاكاة للمحاكاة). وينطلق في هذا من إيمانه و استناده إلى الفلسفة المثالية التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة . لذلك يرى أن الكون مقسم إلى عالم مثالي و عالم محسوس طبيعي مادي ومهما يكن الأمر فإن أفلاطون يعد بحق أول منظر للفن و الأدب في التاريخ

أرسطو 384–322 ق.م

وقد استطاع أرسطوتلميذ أفلاطون أن يضع أول كتاب في تاريخ البشرية هو كتابه ((الشعر)) معتمداً على آراء أستاذه لكنه رافض لها منذ البداية وحتى النهاية . وقد تتلمذ أرسطو على يدي أفلاطون لمدة عشرين عاماً [17–37] وترك الاكاديمية أثر وفاة مؤسسها أفلاطون .

وكتاب ((الشعر)) يعد تعليقاً ورداً غير مباشر على كتابات أستاذه أفلاطون مع أنه لم يذكر اسم أستاذه صراحة . ولابد من التنويه بأن كتاب ((الشعر)) لأرسطو قد هيمن على العقل الأدبي و النقدي الأوروبي لمدة تزيد على الألفي عام ، فقد ظل أساساً للنقد الإنجليزي و النقد الكلاسيكي التقليدي الأوروبي حتى أوساط القرن الثامن عشر .

وليم ووردزورث (1770–1850)

كتب وليم ووردزوورث بالأشتراك مع صديقه كوليردج وظهر هذا الديوان المشهور عام 1798 ووردزورث ديوان (غنائيات) .و قد ظهرت الطبعة الثانية عام 1800 باسم ووردزورث مع مقدمة بقلمه تبين الآراء النقدية التي كتبت على أساسها القصائد .

ويعد الديوان بداية لمسار جديد للشعر كما تعد المقدمة التي كتبها ووردزورث من النصوص النقدية الهامة في تاريخ النقد الأدبي .

وكما كانت آراء أفلاطون الباعث وراء كتابة أرسطو كتابه الهام (الشعر) فإن مقدمة (ووردزورث)كانت الباعث وراء كوليردج لكتابة كتابه الهام (سيرة أدبية) يعتبر من أهم النصوص النقدية في التراث العالمي.غير أن ما يهمنا هنا هو أفكاره التي أوردها في مقدمة ديوانه (غنائيات).

يقول في مقدمته (أن كل شعر جيد هو فيض تلقائي لمشاعر قوية)

صموئيل تيلور كوليردج (1772-1834)

يعده الكثيرون ألمع اسم في تاريخ النقد كله بعد أرسطو حتى القرت التاسع عشر ، فقد كان كوليردج شاعراً و فيلسوفاً وناقداً كبيراً و صاحب نظرية الخيال .

رفض كوليردج فلسفة (كانت) في الخيال التي كانت تتمثل في أن الخيال هو مجرد وسيلة لجمع الجزيئيات الحسية المتفرقة .إذ كان يرى أن الخيال (ليس تذكر شيئ أحسسناه من قبل و قد تجرد من قيود الزمان و المكان و من كل علاقاته و ارتباطاته .

ويرى كوليردج أن الخيال نوعان (إنني اعتبر الخيال إذن إما أولياً أو ثانوياً .

فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً و هو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق .

أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية ، و هو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ، ولكنه يختلف عنه في الدرجة.

الأيديولوجيا والأدب :-

الأيديولوجيا كلمة غير عربية ، ولا توجد باللغة العربية كلمة مرادفة لمعناها بدقة ،ودارت حولها في الفكر الفلسفي الأوروبي مناقشات واسعة و تعريفات متعددة تصل إلى التناقض . حسبنا أن نأخذ الأيديولوجيا بمعنى علم الأفكار , أو نظام من الأفكار و المفاهيم الاجتماعية ...أي مجموعة من التصورات التي تعبر عن مواقف محددة تجاه علاقة الانسان بالإنسان و علاقة الانسان بالعالم الطبيعي و علاقته بالعالم

الاجتماعي . وهي بهذا توازي مصطلح العقيدة و إن يكن مصطلح العقيدة يتصل بالدين و هي تتصل بقيم سياسية واجتماعية وثقافية .. الخ.

النقد النظري :-

هو الجانب الذي يتصل ببحث القواعد والأصول ، وبالفلسفة العامة لهذه القواعد والأصول ، وبالفلسفة العامة لهذه القواعد والأصول ،التي تتخذ ركيزة للعمل النقدي التطبيقي .

النقد التطبيقي :-

النقد التطبيقي هو الصورة الموضوعية المتحققة من خلال ممارسة الناقد لعمله ،واستغلاله لتلك المعرفة الأساسية النظرية بقضايا النقد ومشكلاته ،وبالقواعد والأصول العامة التي يتكون منها البناء النقدي .

نقد النقد :-

أما نقد النقد فهو كل كتابة تتناول الكتابة النقدية ذاتها بالتقد .بمعنى دراسة الكتاب النقدي وتحليله وتفسره وإبداء الرأي فيما صدر فيه من آراء .

النقد الإبداعي:-

هو إلى حد كبير لون من ألوان الإنتاج الأدبي ، فيه قدر كبير من الانفعال و النشاط النفسي . صورة متكاملة و إن كانت مغايرة للعمل الأدبي الأول . يصلح هذا النوع من النقد لأن يكون مادة للنقد مرة أخرى .

الناقد :-

لايكشف عن الحياة مباشرة ، إنما هو يستكشفها من خلال عمل أدبي بعينه ،وهو الحلقة التي تربط بين العمل الأدبي والحياة ، وواجبه أن يحدد هذه العلاقة .

يبدأ الناقد عمله بأن يواجه هذا السؤال الأول : ماهذا الشئ الذي أتناوله بالنقد ؟ فإذا انتهى بعد الفحص إلى أنه عمل أدبي ، جاء دور السؤال الجوهري ، ماقيمة هذا العمل ؟ثم ينتهي الناقد إلى إصدار حكم .

القواعد الفنية :-

هي الأصول الفنية التي ينبغي مراعاتها في الشعر ، أو بالأحرى في المسرح الشعري ،وبالرغم من أن أرسطو لم يفرض على المبدعين هذه القواعد فرضا ،إلا أن فكرة التزام المبدع استقرت بينهم وأصبحت واجبة جاء لسنج وأعاد النظر في هذه القضية ، وانتهى إلى أن هذه القواعد إنما اشتقت أساسا من أعمال حتى كبار المبدعين ، وأنه لذلك يحق لكل مبدع متمكن من أدواته أن يدخل عليها من التعديل ماتدعوه إليه ضرورة الإبداع

نظرية التعبير:-

مذهب أدبي وفني يستهدف في المقام الأول التعبير عن المشاعر والعواطف والانفعالات الوجدانية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث الخارجية في نفس الأديب ، وقد ظهرت ردا على نظرية المحاكاة الأرسطية التي همشت الذات وأعلت من سلطة الواقع والمجتمع . وتعتبر أكثر النظريات الأدبية تأثرا بالذاتية المفرطة ، فهى تقوم على فلسفة مثالية ذاتية تعتبر الشعور والوجدان والعاطفة جوهر الفرد فهو حر في التعبير عن ذاته بحرية مطلقة فقد كان شعار هذه النظرية " دعه يعبر عن ذاته " .

وصفت نظرية التعبير بكونها تمردا على كل القواعد التي بنيت عليها نظرية المحاكاة ، فالكتابة اتفاق حربين الكاتب والقارئ ،وبذلك تكون قد تجاوزت الاعتماد على الواقع كما كان الأمر بالنسبة لنظرية المحاكاة

تراجعت أدبية العمل الأدبي بسبب اهتمام هذه النظرية بالفرد المبدع واهمالها للأسلوب والشكل الفني حتى أصبح الإنتاج الأدبي مجرد انعكاس للحالة النفسية للمبدع يسقطها على البيئة والواقع .

-يعتبرإيمانويل كانت وفريدرك هيجل من أهم المؤسسين لنظرية التعبير لأنهما وجهها الأدباء للذاتية والفردية وقد كان شعار هذه النظرية " دعه يعبر عن ذاته ".

- وصفت نظرية التعبير بكونها تمردا على كل القواعد التي بنيت عليها نظرية المحاكاة لتجاوزها الواقع .

-كانت كان يرى الشعور طريقا إلى المعرفة الحقيقية

ويرى هيجل الفن إدراكا خاصا للحقيقة وأن الخيال هو أداة ذلك الإدراك .

الخلاصة كما لخصها الرواد "إن الأدب تعبير عن الذات والعواطف والمشاعر فالقلب هو نور الحقيقة لاالعقل وأن وظيفة الأدب تتمثل في إثارة انفعالات وأحاسيس المتلقين وعواطفهم

–نشأت نظرية التعبير في إنجلترا على يد ووردز وورث وكوليردج اللذين أصدرا ديوانا مشتركا بعنوان "غنائيات "1798فتركا أثرا بارزا في النقد الإنجليزي والعالمي .

–وألقت تلك النظرية بظلالها على الأدب العربي في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين مع ظهور مدارس التجديد الشعري التي تبنت الاتجاه الرومانسي مثل مدارس الديوان وأبوللو والمهجر والتي تصدت للاتجاه الكلاسيكي / الاتباعي المتمثل في مدرسة الإحياء والبعث ونتج عن ذلك اهتمام كبير بالذات والوجدان وإبراز قيمة الفرد التي أهملها التقليديون ،وقد ظهر ذلك في النظريات التي وضعها هؤلاء الشعراء في مقدمات دواوينهم التي أبدعها عبد الرحمن شكري والمازني والعقاد .

المبحث الثاني :– هدف الناقد من نقده:–

ماذا يجب على الناقد أن يكون غرضه من نقده؟

النقد له اتصال وثيق بالفلسفة. وقد أبان «كانت» في فلسفته العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والنقد، فيجب على الناقد أن يقرأ آراء «كانت» الفلسفية في هذا الموضوع.

صلة النقد بالعلوم الإنسانية :–

والنقد الأدبي يترقى كثيرا بكثرة المران وزيادة الخلف عما فعله السلف، فقد كان أوائل النقاد يلقون النقد على عواهنه من غير تعليل. وكان ارتكاز النقد الأدبي فيما بعد على العلم في رقيه، فقد بحث علماء النفس مثلا فيما عند الأديب النفسي وعلم الاجتماع سببًا كبيرا من غريزة حب الاستطلاع، وحب نفسه، وبما عنده من عجب أو إعجاب إلى آخره.

وبحث علماء الاجتماع مثلا في أن الأديب هل ينبغي أن يوجه أدبه إلى خير مجتمعه أو هو غير مقيد بقيد، بل يترك نفسه تتجه كما تشاء من غير قيد يعبرون عنه بـ(الفن للفن).

وإذا كان النقد الأدبي فنًّا وجب أن يخضع لكل قوانين الفن،:–

فهناك قواعد أصلية تشترك فيها كل الفنون ومنها الأدب، وهذه القواعد منها ما هو مستمد من علم النفس، ومنها ما هو مستمد من علم الجمال وغير ذلك. وكلما تقدم الناس في فهم علم الجمال زاد تقدمهم في فهم قواعد الفن، وتبع ذلك تقدمهم في التطبيق على النقد الأدبي.

والناقدون والأدباء تناولوا دراسة تاريخ الأدب من نواح مختلفة:-

فبعضهم تناوله من الناحيةً التاريخية، فهم مثلا يدرسون العصر الجاهلي ثم العصر الإسلامي، ثم العصر العباسي وهكذا. وحجتهم في ذلك أن الأدب ظل للحياة الاجتماعية وممثل لها.

النقد والبيئة :-

ولا يمكن فهم الأدبً حق الفهم إلا إذا فهمت البيئة التي أنتجته. فمثلا لا يمكننا أن نفهم قصيدة طرفة إلا إذا فهمنا حالة البيئة التي كان يعيش فيها طرفة من أصدقاء يصادقهم، ويلهو معهم ويعاقر معهم الخمر وينفق عليهم وعلى نفسه ماله. ولا تفهم شعر المتنبي إلا إذا فهمنا الأوساط التي جال فيها وقال فيها قصائده، ففهمنا حال حلب إذ ذاك وما كان فيها من حروب صليبية ونحو ذلك، وفهمنا حال مصر وما كان له فيها من أحداث، والدواعي التي دعته إلى قول الشعر فيها، وفهمنا حال العراق وما قاله فيه ونحو ذلك، وهي أمور لا بد منها لفهم شعر المتنبي. ولا نفهم أبا نواس حتى نفهم العصر العباسي على حقيقته وهو الذي نبغ فيه أبو نواس، وكيف كانت حالته الاجتماعية.

المبحث الثالث:-

النقد والدراسات التاريخية :-

والنقد الأدبي في كثير من الأحيان يعتمد على هذه الدراسة التاريخية، فلسنا نستطيع أن ننقد جريرا والفرزدق والأخطلً ونقدر شعرهم تقديراً صحيحا إلا إذا علمنا قبيلة كل منهم ومنزلة الشاعر من قبيلته، ومنزلة قبيلته من القبائل، والحالة الاجتماعية والسياسية إذ ذاك، والدواعي التي دعت إلى التهاجي بينه

والكتب الأدبية نفسها لا نستطيع أن نفهمها كما ينبغي أن تفهم إلا إذا فهمنا الجو الذي ألفت فيه، فكتاب الأغاني مثلا إنما نفهمه يوم نفهم كل ما كان يحيط بالمؤلف في بيئتة.

ولسنا الآن نستطيع أن نفهم رموز أغانيه؛ لأننا لم نعلم الكثير عن الموسيقى في عصره، كما لا نفهمه إلا إذا علمنا ماإذا كان مؤلف الكتاب وهو من نسل الأمويين يذكر الكثير من عيوب بني أمية، وماذاا يسري على منهج الأدب المكشوف لا الأدب المستور، ولماذا يعتمد على رواية السند، ونحو هذا من الأسئلة التي لا يمكن الإجابة عنها إلا بعد دراسة عصره.

بل نذهب إلى أكثر من هذا فنقول: إن أفكار الشاعر أو الأديب هي لدرجة كبيرة وليدة بيئته، فمحال أن يكون طرفة عباسيًا أو أبو نواس جاهليًا، بل لا يمكن أن يكون أبو نواس إلا عباسيًا عراقيًا، ولا يمكن أن يكون البهاء زهري إلا قاهريًا أيوبيًا، بل إن شكل الشعر وطريقة النظم ونحو ذلك خاضعة للبيئة التي نشأفيها قد يقال: إنا نرى بعض الشعراء يَنبُغون في عصر واحد، وفي قطر واحد، ومع ذلك نرى بينهم من الفروق ما .قد يفوق الفرق بين بعضهم وبعض الشعراء في غير عصرهم

ألا ترى الفرق الكبير بين أبي العتاهية في زهده وأبي نواس في فجوره، وهما متعاصران؟ أو ما ترى الفرق بين عمر بن أبي ربيعة وسلاسته، والفرزدق وخشونته؟ بل ما لنا نذهب بعيدا؟

ونحن نرى الفرق كبيرًا بين شعرائنا في بداية العصر الحديث في مصر، فبعضهم بعيد الخيال سهل الألفاظ، والآخر قريب الخيال غريب اللفظ؟ فنقول: إنا لا ننكر أن هناك فروقًا كبيرة بين أدباء كل عصر في المعاني والألفاظ، وفي الأسلوب، وفي المنحى الذي ينحوه في أدبه، ولكن شيئًا من ذلك لا يضعف ما نقول، فإن شعراء كل عصر مع الاختلاف تجمعهم بينهم جامعة واحدة، وتؤلف بينهم وحدة كالأسرة الواحدة .

كذلك من الواضح أن كل أمة في عصر من العصور لها طابع خاص يطبع أدبها، وهذا الطابع هو نتيجة بيئته.

والأدب العربي نفسه وإن اشترك كله في الخضوع لقوانين اللغة العربية من نحو وصرف وبحور شعر وقافية فإنه يختلف إلى درجة كبيرة باختلاف البيئة التي أنتجته، فالأدب العراقي غير الأدب الحجازي، التطورات التي طرأت على الأمة وتاريخها ومن هذا كله تظهر لنا قيمة الدراسة التاريخية في فهم الأدبي .ا

.

النقد والعصر :-

ودارس الأدب من ناحيته التاريخية يجب أن يدرس أمرين اثنين: الأول: ما فيه من حياة مستمرة، أو بعبارة أخرى الروح القومية فيه، والثاني المراحل المختلفة لهذه الحياة المستمرة، أو الطريق الذي يحمل فيه الأديب الروح المتغيرة للعصور التالية، ويعبر عن هذه الروح.

وليست دراسة الأدبً التاريخية تعني فقط سردا زمنيّا للرجال الذين كتبوا أو شعروا في هذه اللغة، والكتب التي ألفوها، والتغييرات التي طرأت على اللغة والأذواق، قد يختلف الكاتب أو الشاعر عن النموذج القومي، ولكن عبقريته رغم ذلك ستظل تستمد الروح المتميزة لجنسه، فنحن نتكلم عن الروح الإغريقية، أو الروح العربية، ولسنا نعني أن كل الإغريق فكروا وشعروا على طريقة واحدة، وأن كل العرب فكروا وشعروا بنفس الطريقة .

الأدب عاطفة والعلم عقل :-

الأدب ذوق عاطفي، والذوق والعاطفة مختلفان. وأما العلم والفلسفة فعقليان، والعقل متقارب. وإنما اقتبسوا من االنقد الأدبي الشرقية كالفارسية والهندية لأنها تقارب الذوق العربي.

هذا إلى أن الحياة الاجتماعية أو البيئة الاجتماعية عند اليونان من ظهور نساء على المسرح اليوناني، وتعدد آلهته وتنادر نابع من البيئة اليونانية فرق بين الأدبين ومنع اقتباس العرب منهم.

والشاعر أو الكاتب هو المصور الكامل لعقل الجنس الإغريقي أو العربي، وهكذاً لمانسميه التاريخ وشرحا عليه، فالتاريخ يعني في الأمم بالأشياء

يصبح الأدب ملحقً التاريخية من حضارة الناس، ويصور الصورة الظاهرة لوجودهم، ويخبرنا بما عملوا وما لم يعملوا.

أما الأدب، فهو الذي يجب أن نرجع إليه إذا أردنا أن نميز أو أن نفهم ميزات الأمة العقلية والنفسية وعيوبها.

وبهذا يكون الأدب هو روح العصر، ونتاج المجتمع، وتكون دراسة أدب عصرنا تعبيراِ له. والقارئ لهذا يروعه أن يجد صفات كثيرة متحدة تبدو في أدباء العصرُ عن روحه ومثُل الواحد. وحسبنا أن نقارن بين امرئ القيس ومعاصريه من الشعراء لنعلم مصداق ذلك.

ومع الفرق بين زهد أبي العتاهية وخلاعة أبي نواس، فإن المدقق يرى أن بينهما صفات مشتركة.

وهذا ما اتجه إليه في بحثه الناقد الفرنسي «تين» فإن أبان بطريقة علمية قوية خضوع الأدب للعناصر الثلاثة: الجنس والوسط والزمن. ويعني بالجنس ما يرثه الناس من المزاج والنفسية، وبالوسط الأوساط المحيطة بهم من مناخ وبيئة طبيعية، وأحوال سياسية واجتماعية ونحوها. وبالزمن روح العصر أو روح تلك المرحلة المعينة للتطور القومي الذي وصلت إليه الأمة في ذلك العصر.

ويتبع دراسة الأدب من الناحية التاريخية الطريقة المقارنة في دراسة الأدباء أفرادا لما قلناه من العلاقة بين الأديب وحياة الجنس والعصر، فإن كل من ينتقل من أدب أمة أو عصر إلى أدب أمة أو عصر آخر سيدهشه التغير التام في الجو الفكري والخلقي. ولما كانت دراسة الأدب هي محاولة ربط الظواهر بعضها ببعض.

كان على الدارس أن يلحظ في دقة الفروق بين الأدباء والعصور، وأوجه الاختلاف الأساسية التي تظل مبهمة عادة، فيجب أن يدرس الطرق المختلفة عن وسائل التعبير، وعن المسائل العظمى للأدب من حب وبغض، وغرية وأمل. وأفراح وأحزان، ومشاكل القدر الخالدة، وكيف يكون التعبير عن هذه المسائل ونحوها باختلاف العصور.

وسيلاحظ الدارس أن أهمية الموضوعات في كل عصر تختلف، فبينما يختفي موضوع من الموضوعات، ويصبح عديم الأهمية، إذا بموضوع آخر يظهر ويبرز إلى الأمام وكيف يبرز موضوع عند أمة ولا يبرز عند الأخرى، وكيف تعبر أمة عنه، وكيف تعبر عنه الأمة الأخرى، وهكذا من مسائل عديدة.

حتى إن الأديب الواحد قد يعبر عن مسألة بتعبيرات معينة إذا هو عالجها في الأدب العربي، ثم هو نفسه يعالجها بطريقة أخرى إذا عالجها في الأدب الفارسي، وذلك يظهر بين التعبير والموضوع في التصوف العربي والتصوف الفارسي الإسلامي. واتجه آخرون إلى دراسة الأدب من حيث هو فن،

وقالوا: إن الذي يعنينا أكثر من كل شيء آخر هو تقرير الآثار الأدبية بقطع النظر عن بيئتها أو قائلها، وأن نجيب عن الأسئلة الآتية: ما منزلة هذه القطعة الفنية؟ ما موضع الحسن أو القبح فيها؟ ما الذي جعلها أعلى مر الأجيال؟ وهذه الأسئلة ترينا قلة الارتباط بينها وبين دراسة البيئة أوأثرا فنيا .

«وقال آخر» ولا يذكر القائل، ولا يبني هل إسلامي هو أم جاهلي، وهذا لم يمنعنا من الإعجاب بالأبيات أحيانًا ووضعها في درجتها التي تليق بها.

النقد والشخصية الأدبية :-

. فالغرض من النقد الأدبي إذن تقدير الصفات الأساسية التي يجب توافرها لتكون القطعة أثرا فنيًا أدبيًا واتجه آخرون إلى دراسة حياة الأديب لا الأدب نفسه، فوجهوا عنايتهم نحو تأثر الأدب بالأديب وصدوره عنه، ولاحظوا في ذلك أن نفس الأديب هي المنبع الذي صدرت عنه القطعة الأدبية، فيجب أن تدرس هذه النفس ليفهم ما يصدر عنها، فالكتاب الذي ألف والقصيدة التي نظمت، لا يمكن فهمهما حق الفهم إلا إذا فهمت نفسية القائل.

وهذا من غير شك صحيح إلى درجة كبيرة، فأنت لا تفهم ديوان الأخطل إلا إذا علمت أنه كان — نصرانيًا وعلمت مقدار تدينه، ولا تفهم قصائد البارودي فهماً صحيحا إلا إذا علمت نشأته، والمناصب التي تقلب فيها، والمحن التي انتابته. بل هناك أبيات وقطع نرى عند قراءتها أنها تحتمل نوعين من التأويل والشرح، ومعرفة الشاعر هي التي تعين على ترجيح أحد التأويلين.

إن شئت فانظر إلى الدواوين وقارن بينها، تجد أن بعض الجامعين اكتفى بترتيب الديوان على حروف الهجاء، وبعضهم رتبها حسب أدوار حياة الشاعر، أو قدم للقصيدة بمقدمة تشرح الظروف التي بعثت على قول القصيدة، وترى الفرق كبيرا في فهم النوعين من الدواوين؛ فترتيب الديوان حسب عمر الشاعر، وذكر الظروف قد ألقى نورا على القصيدة يوضح جوانبها وما في ثنايا السطور.

على حين أن ترتيب الديوان على حروف الهجاء لم يُفد من هذه الناحية أية فائدة. وكذلك الشأن في الكتب، فأنت إذا علمت أن أمالي القالي ألفها أبو علي للأندلسيين.

وأنه أراد أن ينقل علم المشارقة إلى المغاربة أعطاك ذلك فهما صحيحا يعينك على فهمه وترتيبه.

وإذا علمت أن ابن أبي الحديد شارح نهج الكتاب لونً البلاغة شيعي معتزلي جعلك ذلك أقدر على فهم الكتاب. فإذا علمت أن مؤلفًا لم يكن ثقةّ قدً رت الكتاب تقديرا أقرب إلى الحق ... وهكذا ... ولكن ينبغي أن لا يفوتنا أن المغالاة في هذه الناحية ضارة بالفن، فكثيرا ما تكون معرفة حياة المؤلف أو الأديب أو الشاعر سببًا في عدم تقدير القطعة الفنية تقديراًصحيحا، فقد يبخس بعض الناس حق الأخطلً لأنه نصراني أو يرفعونه فوق منزلته لأنه نصراني أيضا

من أجل هذا ألح بعض الأدباء في إبعاد حياة الأشخاص، . ، أو اهتمامهم سياسي يعجبك أو لا يعجبك وعدم حسبان ذلك في تقديمٍ أو خياليًا ما الفن.

وقالوا ليس يهمنا كثيرً ا معرفة ما إذا كان مجنون ليلى شخصا حقيقيا ّما دمنا نستطيع أن نقوً م القصائد المنسوبة إليه تقويما حقيقيًا. وليس يهمنا من الناحية الفنية أكان ديوان امرئ القيس من شعر امرئ القيس أم من شعر خلف الأحمر أو غيره، كما لا يهمنا إن كانت هذه الصورة لروفائيل أو لغيره ... إن ذلك قد يهم المؤرخ ويهم مؤرخ الفن، ولكن لا يهم الناقد؛ كما لا يهم من يريد أن يعرف مساحة بيت أن يعرف من مالكه ولا من بانيه ولا جمال هندسته أو قبحها.

وهم يقولون: إن الفنان قد قدم لك قطعة فنية لتحكم لها أو عليها، فأصدر حكمك عليها وحدها. والأديب .لم يقدم حياته لتحكم لها أو عليها. والواجب أن يحكم على قيمة الفنان بما يقدمه لا على ما يقدمه بقيمته هو ً والحق أن قدرا من معرفة حياة الفنان لازم لفهم ما صدر عنه من فن، وهو القدر الذي يرسل الضوء على .الآثار الفنية. فأما ما وراء ذلك فليس يهمنا في موضوعنا وهو النقد الأدبي

والنقد، بهذا الشكل، أقرب إلى العلم منه إلى الفن، فهو يقرر القواعد النظرية أكثر مما يبني طريقة استخدامها، ويوضح النظريات التي يمكنك أن تعرف بها القطعة الفنية ومقدار جودتها،

وبذلك نستطيع أن ندرك الفرق بين النقد .ولكن لا يتعرض كثيرًا لتدريبك وتبيين الطرق العملية لتكون فنانًا وفن البلاغة، فالفرق بينهما من وجهين:-

الأول: أن البلاغة تغلب فيها الناحية الفنية، فهي تقصد أكثر ما تقصد إلى تمرين المتعلم أن يأتي بقطع بليغة، أما النقد فيوضح النظريات التي تقدر بها تلك القطع.

والثاني: أن البلاغة أكثر ما تعني بالشكل وصورة الكلام، فهي تفرض أن المعاني حاصلة في ذهن الكاتب، ثم تعلمه كيف يصوغها ويخرجها في قالب بليغ. أما النقد فيتعلق بماً وراء الشكل،

وهكذا، فإذا عنيت البلاغة ...بمقدار ما في القطعة مثلا من عواطف، وبمقدار ما في القصيدة من خيال بالنظم وتأليف الكلام وتركيب الجمل ومظاهر الأسلوب،

. فالنقد يعنى بمنابع الأسلوب من فكر وعاطفة وخيال ونحو ذلك مما لا يتعلق بالشكل

على أنه يجب ألا يغرب عن الذهن أن علم النقد على رأي مؤلفي العرب — وقد قسموا العلوم إلى علوم نضجت واحترقت، وعلوم لم تنضج، وعلوم نضجت ولم تحترق — لمً ينضج بعد، ولم تحدد موضوعاته تحديدا دقيقًا؛ لأنه لا يزال في طور التكون بخلاف فن البلاغة أو كما يقولون علم البلاغة.

يتضح لنا مما تقدم أن النقد الأدبي غرضه أن يستكشف العناصر التي لا بد منها لما يسمى أدبًا، والتي إذا تحققت على الوجه الأكمل كانت المثل الأعلى للقطعة الأدبية، والتي هي المقياس الذي نقيس به الآثار الأدبية لنعرف قيمتها.

ولكن هل هذا ممكن؟ وهل هناك أصول للصفة التي وصفوا؟ وهل يمكن تأسيس علم غرضه ما ذكرنا؟

شك قوم في إمكان هذا، بل أحالوه،

. ووجهت اعتراضات عدة على هذه المحاولات

وأهم هذه الاعتراضات، أولا: أن النقد الأدبي يعتمد على الذوق، والذوق بحكمه على الأشياء لا يستند على أحكام عقلية، وإذ ذاك لا يمكن أن تكون هناك قواعد يصدر عنهاً الحكم وتتخذ مقياسا، ألا ترى أن الناس إذا اختلفوا في قطعة فنية لم يستطع أحدهم استخراج حجج عقلية يقنع بها الآخرين. فالأدب فن شأنه شأن الحب، وكما قال الشاعر:-

ليس يُستحسن في شرع الهوى عاشق يحسن تأليف الحجج

بنى الحب على الجور فلو أنصف المحبوب فيه لسمج

وإنا لنرى هناك مقياسا لكل المسائل النظرية، وللبحث عن الحقائق تتحاكم إليه، ووضعت قواعد المنطق للسير على ما يقتضيه العقل لإقامة البرهان.

ونستطيع أن نقول بعد الامتحان: إن هذا صواب وهذا خطأ. ولكن فيما يتصل بالفن وفيما يتصل بالأشياءُ التي تصدر عنه، وفي الأحكام التي تصدر عليها، ليس الشأن كذلك، فإذا رأيت صورةُ وقلتٌ : إنها جميلة، فمعنى ذلك أنها تسرني وتلائم ذوقي، وليس في إمكانك أن تقول:–أن هذا حق وهذا باطل كما تقول في :الحقائق العلمية وليس الأدب إلا ضربا من الفن .

فإذا سمعت أو قرأت قطعة فأعجبتني قلت إنها جيدة، أي إن ذوقي يستحسنها وإذا لم تستحسنها أنت فلك ذوقك، وليس هناك مرجع نحتكم إليه. وكل ما قيل في شأن قواعد الاستحسان والاستهجان ليس إلا ضربًا من التحكم أو اللعب بالألفاظ، أو استخدامً القدرة البلاغية تعمل في الإقناع عمل الحجج المنطقية ومحال ذلك.

وإن شئت مثلا لذلك فاقرأ ما يقوله عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز، يقول: «ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع، فلفظ

الأخدع في بيت الحماسة:–

تلفت نحو الحي حتى وجدتني وجعت من الإصغاء لينا وأخدعا

وبيت البحتري:–

وإني وإن بلغتني شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدعي

: فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن. ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام:–

يادهرّ قوم من أخدعيك فقد أضجججتُ هذا الأنام من خُرفك

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والإيناس .والبهجة.»

فأنت ترى أن عبد القاهر لم يرجع في كلامه إلى حكم عقلي ولا تعليل منطقي، وإنما ترى أن الدعوة والبرهان .من صنف واحد، كلاهما يعتمد على الذوق من غير حجة

وقد أجيب عن هذا الاعتراض بأن مما لا شك فيه. ومما يسلم به كل باحث أن هناك فرقًا بين ذوق وذوق، وأن هناك ذوقًا أرقى من ذوق كما قال الأستاذ «تين»:

«إن الفكرة الأولى في الجمال تنشأ عن الألوان، فالطفل قبل أن يشعر بلذة لجمال شكل أو جمال حركة تأخذ ببصره الألوان الزاهية والصور البديعة». وإني أميل إلى تقرير ذلك عند القروييني، فإنه تغلب عليهم هذه الفكرة في الجمال حتى في تقدير جمال النساء، فمن أخذوا بحظ قليل من المدنية يميلون إلى الألوان القوية كالأحمر القاني والأصفر الفاقع ونحن إذا قرأنا شعر الجاهليين في وصف النساء، وجدنا الصفات المادية من مثل قوله

بيضاء باكرها النعيم فصاغها بلباقة فأدقّها وأجلها

حجبت تحيتها فقلت لصاحبي ماكان أكثرها لنا وأقلها

ولكن لا يلتفتون إلى جمال الحديث وجمال خفة الروح، كما يقول بشار العباسي:-

وحديثها السحر الحلال لو انها

.لأن جمال الحديث يتصل بالمعنى أكثر مما يتصل بالمادة

وقل مثل ذلك في الأدب، فالقطع الأدبية التي تعجب الشعبّ المنحط لا تعجب الأديب الراقي من ناحية الألفاظ ومن ناحية المعاني. وهذا من غير شك يرجع إلى اختلاف الذوقّ وتدرجه في الرقي، بل إن الأديب نفسه إذا رقى استحسن ما لم يكن يستحسن، واستهجنً ما لم يكن يستهجن تبعا لرقي الذوق، وإذا كان الذوق يرقى وينحط فهو خاضع لنظام وقوانني يمكن دراستها.

وهناك مقاييس للذوق الراقي والذوق المنحط يمكن أن تصاغ في قالب قواعد علمية، بل صيغت بالفعل في علم الجمال، وإن لم يستكشف جميعها بعد فليس الحكم النقدي يصدر اعتباطا أو يلعب فيه بالألفاظ وإنما .هو مبني على ذوق خاضع للبحث العلمي .

الاعتراض الثاني: اعترض أيضا بأننا نرى حتى الأدباء المتضلعين يختلفون فيما بينهم اختلافًا كبيرا عند الحكم على القطعة الفنية وعلى الأديب، فنرى علماء الأدب يختلفون في أيهم أفضل، جرير أم الفرزدق أم الأخطل؟ وأيتهما خير: مقامات الحريري أم مقامات البديع ... ونحو ذلك. ونراهم يختلفون في أحسن مقامة —للحريري وأحسن قصيدة لأبي نواس والمتنبي، وأحسن قول قاله امرؤ القيس أو النابغة. وإذا كان الأدباء وهم الخبراء في الفن — يختلفون هذا الاختلاف، فليس هناك من أمل في وضع قواعدً ثابتة يمكن الخضوع .إليها واتخاذها مقياسا

والجواب عن هذا أن الاختلاف في الذوق مسلم به؛ ولكن ما اتفق عليه الأدباء أكثرٍ ّ مما اختلفوا فيه، وليس بينهم من يشك في أن كُلا من الفرزدق وجريرشاعر عظيمٌ كما أن مقامات الحريري كذلك، وأن عدي بن زيد شاعر ضعيف، وهكذا. هناك ضروب من الاتفاق عدة، وهذا الاتفاق دلّل على أن هناك معاني في نفوس الأدباء ومقاييس متفقً عليها يصدرون عنها هذه الأحكام المتفقة.

فالنقد الأدبي ينبغي أن يسمح بهذا الاختلاف البسيط بين الأدباء ولا يضيره ذلك، فإن وراء هذه الأصول والقواعد التي اتفقوا عليها أو هي في نفوسهم محل اتفاق — شخصية تسبب هذا الاختلاف، فمن غلبت عليه فكرة التشاؤم ألمً من عيوب الناس واحتقر شئونهم مثلا يميل إلى شعر أبي العلاء. ومنَ قضى حياته في لهو وسرور وخمر وتشبيب ونحو ذلك فضل شعر أبي نواس، وهكذا.

وهذا الاختلاف في التفضيل لا يؤثر كثيرا في قواعد النقد التي تقرر مركزا أدبيٍّ ممتازا لكل من أبي العلاء وأبي نواس.

الاعتراض الثالث:

واعترض ثالثً يحصى، فلا يمكن أن يوضع إذن لغير المحدد قواعد محدودة تحيط به وتنطبق على كل أنواعه. فشعر أبي العلاء الباكي، وشعر أبي نواس الضاحك، وشعر أبي العتاهية الجاد، وشعر ابن الحجاج الماجن، وشعر المتنبي العاقل، وشعر العباس بن الأحنف العاشق، وشعر مؤدب، وشعر فاحش، وأنواع من الشعر لا تحصى، ومن النثر الفني لا تحصى كل هذا يجعل من المستحيل أن توضع له قواعد تجمعه،.

ومقاييس تقتبس منه؛ لأن الأدب سجل الحياة، ومناحي الحياة عديدة ومتابعها مختلفة: عقل وشعور وخيال وما إلى ذلك، وكل منبع من هذه المنابع له ضروب وألوان لا يحصرها عد، فكيف يمكن وضع قواعد ومقاييس تجمع شملها وتحدد قيمتها

وقد أجيب عن هذا الاعتراض بأن هذا التنوع والاختلاف يجعلان مهمة النقد الأدبي صعبة لا مستحيلة. . فوراء هذا التنوع أسس يحاول هذا العلم ضبطها ووضع مقياسً لها، فمثلاً مجال الخيال متنوع أنواعا لا عداد لها، ولكن هذا لا يمنع أن يضبط الخيال، وتوضع له قواعد، ويحدد له مقياس ينطبق على أنواعه الكثيرة.

الاعتراض الرابع: وهناك اعتراض رابع، وهو أن الأدب إنما يصدر عما في نفس الأديب من عبقرية ونبوغ، والقطعة الأدبية تتلون بلون هذه العبقرية وما للأديب من شخصية، وهذه العبقرية أو الشخصية لا تخضع لقواعد؛ لأن كل عبقرية من طبيعة خاصة ولها ميزات خاصة لا يشاركها فيها غيرها، ومن أجل هذا كان نتاجها، وهو القطع الأدبية له كذلك ميزات خاصة لا يشاركها فيها غيرها.

وهذا يجعل وضع قواعدً شاملة من المستحيل إن واجب النقد أن لا يكتفي ببيان شعر المتنبي مثلا، وما يشبه الشعراء وما ينفرد به لأن هذا لا يعرفنا المتنبي حق المعرفة، وإنما واجبهً أن يشعر القارئ بطعم المتنبي، ويجعله يتذوقه ويحس أن له طعما خاصا يخالف بقية الطعوم، وهكذا في كل الأدباء ... وهذا ما لا يمكن أن توضع له قواعد ثابتة.

وجوابنا هنا كجوابنا السابق، وهو أن هذا يوضح صعوبة البحث، ولكن لا يوصل إلى النتيجة التي وصل إليها المعترض من استحالة البحث، وأيضا فليس من خصائص النقد أن يشعرك بطعم كل أديب، فهذا شيء لا يكونه النقد؛ بل تكونه القراءة الشخصية لآثار الأديب. وإنما الناقد يستحسن الآثار الأدبية أو يستهجنها ثم يضع لاستحسانهً واستهجانه عللا معقولة، وهذا هو موضوع النقد فهو يضع القواعد التي يرجع إليها في الاستحسان أو الاستهجان، ويرى إن كان يمكن تطبيق ذلك على جميع الآثار الفنية أو لا.

والآن نخرج من هذه الاعتراضات بنتيجة واحدة، وهي أن هذا العلم محفوف بصعاب كثيرة، وأن هناك نواحي لا يمكن وضع قواعد لها كالشخصية المختلفة للأدباء؛ وقواعد يمكن وضعها وتطبيقها على الأدب عامة، كما يمكننا القول هنا أن علم النقد يريد أن يخرج بالنقد من أن يكون مجرد استحسان أو استهجان

لا يستند على تعليل، فكل ما كان مبنيّا على ذوق الناقد وحده، ومجرد ادعائه أن هذا بليغ وهذا غير بليغ؛ لأنه يتذوقه أو لا يتذوقه، واكتفاؤه أن يصوغ عباراته بالاستحسان والاستهجان في قالب جميل كما يفعل عبد القاهر الجرجاني وأبو هلال العسكري في كثير من المواضع، كل هذا ونحوه لا يفيدنا كثيرا في موضوعنا، ولا يصح أن يعد من علم النقد، كذلك يجب أن ننبه هنا على أن قواعد النقد لم يلاحظ في وضعها الفنان بقدر ما لوحظ الحكم على الآثار الفنية.

فليس الغرض الأساسي منها أن تعلم الشاعر كيف يشعر، ولا الكاتب كيف يكتب. وإنما تعلم الناقد كيف يحكم على الآثار الفنية. فهي قواعد مستنبطة من الفنً وليس الفن مستنبطا منها، ويجب أن نلفت النظر إلى

أننا بهذه القواعد لا نريد أن نهدر ً الذوق الخاص بالناقد فإن له دخلا كبيرا في قيمة الناقد؛ ولكن مما لا شك فيه أن هذه القواعد تساعد ذوق الناقد على تعرف الصواب.

وأيًا ما كانت اتجاهات الدراسات الأدبية يجب على قارئ الأدب أن يقرأ القصيدة ً أولا قراءة دراسية، ثم يقرؤها بعد ذلك قراءة نقدية، ففي القراءة الأولى يحاول أن يتعمق في نفسية الشاعر وأن يتفهمها، وأن يملأ قلبه مما كان يفعمه من عواطف وإحساسات، أن يحيط نفسه بنفس الجو الشعوري الذي كان الشاعر فيه ينشئ.

أما ا لقراءة الثانية فعليه أن يقارن بين هذه القصيدة وغيرها من جنسها،وبديهي أن القراءة الثانية لاتكون إلا بعد القراءة الأولى، . ويزداد تعمقا في فهم ملحاتها وتبني إشارتها.

فنحن لن ننقد قصيدة حق النقد إلا إذا درسناها أولا، وتفهمناها وتعرفنا روح صاحبها، وتعمقنا في عواطفهِ وشعوره وانسجمنا في جوه العاطفي. ثم إن قيمة القراءة الثانية تتوقف على مقدار القراءة الأولى من الجودة والإتقان.

ونحن في نقدنا للقصيدة لا نعني إلا بالناحية الأدبية العاطفية دون أن نهتم بالمسائل الخلقية أو المناقشات الفلسفية. فهذا النقد هو ما نسميه النقد الأدبي.

وحين يبدأ الإنسان في النقد يبدأ في استعمال اصطلاحات معينة مثل وزن وبحر وقافية واستعارة وتشبيه، وغير ذلك من ألوف المصطلحات. فالأسلوب هو طريقة تعبير الإنسان عن نفسه،

والأسلوب الجيد هو الذي يحسن التوضيح كما يريده الإنسان. فقولنا:اثنان واثنتان وأربعة تعبير جيد،:

لأنه يبني ما نريد أن نقوله في جلاء، ولكن ليس كل ما نريد أن نعبر عنه في هذه الدرجة من السهولة، وليس كل ما نريد أن نعبر عنه في الدرجة من الاعتماد على العقل، ولا هذا التعبير أيضا فيه جمال فن، فهناك أشياء أخرى نحس بها في داخل أنفسنا ونريد أن نخرجها إلى العالم الخارجي عن طريق القول، وهذه الأشياء لا تتصل بعقلنا وتفكرينا فقط، ولكنها تتصل بروحنا وعواطفنا وكياننا كله، ولذلك يكون فيها خفاء هذه العواطف ودقة هذه الروح وتعقد هذا الكيان. فيكون التعبير عنها نوعا آخر لا يكتفي بمجرد هذا التقرير اثنان واثنان أربعة» بل يلجأ إلى فنون أخرى يدخلها في الأسلوب»السهل البسيط الذي وجدناه في تعبير

حتى يمكنه حسن التعبير، كالتشابه والاستعارة والمجاز والكتابة ونحو ذلك مما وضع له علم البلاغة. ومن أجل هذا اختلفت التعبيرات الأدبية باختلاف الأشخاص في هذه العواطف، والاختلاف في ً النفوس. ولهذا

أيضا اختلفت أساليب الأدباء اختلافًا كبيرا. أما الأساليب العلمية فليس فيها هذا الاختلاف، بل هي متحدة متشابهة. وسبب ذلك أن الأساليب العلمية تقوم على العقل وحده، والعقل يكاد يكون قدرا متشابها عند الناس ليسوا يختلفون فيه اختلافهم في العواطف، وتضارب العوامل النفسية.

هذا هو أدهى ما في الأمر، فقد نما في العصر الحديث أدب طفيلي من الشرح والتعليق، ونما إلى حد ضخم أنتج بالتالي نتاجات طفيلية ثانوية شديدة التعقد من النقاد الذين يكتبون عن النقاد، والذين يأخذون على عاتقهم أن يفسروا تفسيرهم لتفسير الحياة الذي في الأدب الحقيقي! وهكذا يتضخم لدينا العدد، ليس فقط عدد الكتب التي عن الكتب، بل عدد الكتب التي عن الكتب التي عن الكتب! لدينا تواريخ النقد، ولدينا الدراسات التحليلية لطرق هذا الناقد وغيره، ولدينا مقالات المجلات التي تلخص فيها هذه الدراسات وتناقش وهكذا نتعرض لأن نحصل على معرفتنا بكثير من أجود الأدب العالمي بطريق ثانوي أو حتى بطريق ثالث

«قد اعتبرت هؤلاء كجزء من عظمة الطبيعة»، وهكذا نرفض هذا الاعتراض الذي يوجه إلي النقد ما دام . قائما على اعتبار أنه مختلف في النوع من الأدب الإنشائي الذي يستمد موضوعه ووحيه من الحياة مباشرة. .فإن النقد الحق يستمد أيضا موضوعه ووحيه من الحياة، وهو أدب إنشائي أيضا في طريقته الخاصة.

. مثل هذا النقد كان دائما يبحث عن مرشد له في الماضي، ولذلك كان يرفض فعليًا مبدأ التطور وحق الروح الجديدة في الأدب في أن تنبعث في اتجاهات جديدةً لنفسها. وكان يتجاهل الحقيقة العظيمة التي أكدها وردسورث والتي تتضح مرارا في التاريخ الأدبي: «إن كل أديب — إلى الحد الذي تبلغ إليه عظمته وابتكاره — قد خلق الذوق الذي يجب أن يتخذ حتى يستمتع به» ويمكننا أن نضيف، وقد وضع المبادئ التي يجب .أن تطبق في الحكم على عمله.

.وتمثل لهذا النوع من النقد القديم بمثالين من أشهر أساتذته وهما أديسون وجونسون

فيحاول نقدً ا منظما للفردوس المفقود، فيفحصها بواسطة قوانين الشعر القصصي، ً Addison فأما

المحاسن التي هي ضرورية في هذا النوع من الشعر. Aenid ويرى أهي تطابق الإلياذة والإينيد

وكيف تستكشف هذه القوانين للشعر القصصي؟ وكيف نعرف المحاسن التي هي ضرورية لهذا النوع من الشعر بالدراسة الدقيقة لهومير وفرجيل وأرسطو. فبمقدار مطابقة الشاعر الإنجليزي لهؤلاء يكون نجاحه أو سقوطه، وهكذا أخطأ ملتن حين جعل واقعة قصته محزنة.

بينما أرسطو قد قرر كقاعدة عامة أن القصيدة القصصية يجب أن تنتهي انتهاء سارا، وأخطأ ملتن إذ كان يتبع روح سپنسر وآريوستو أكثر مما كان يتبع روح هومير وفرجيل، ولكن من الغريب أن نجد أديسون قد لاحظ مبدأ التطور في الأدب واستحالة الأخذ بأرسطو نفسه كعقيدة نهائية فيقول

قوانين أرسطو للشعر القصصي التي وضعها من تفكيراته في هومير لا يمكن الادعاء »

بأنها تنطبق بالضبط على القصائد القصصية التي قد ألفت منذ عصره؛ إذ إنه منً الواضح لكل قاض نزيه أن قوانينه كانت تكون أكثر كمالا لو أنه درس الإينيد التي ألفت بعد موته ببضع مئات من السنين». ونحن بالضرورة لا نملك أنفسنا من أن نتساءل: أوً لم تكن قوانين أرسطو تكون أكثر كمالاً لو أنه درس الإينيد ً Johnson وأما جونسون .بل أيضا الفردوس المفقود؟ وهكذا يتضح عبث وضع مبدأ نهائي في الأدب فكان نقده أيضا على هذا المنوال، فهو كما قال ماكولي سيطر في القرنني ١٧ ،١٨ وقد عرفنا عيوبه في تاريخ النقد.

وقد أيقن أن نوع الشعر الذي ازدهر في عصره والذي كان هو يسمع الثناء عليه من طفولته كان أحسن » نوع من الشعر». وهكذا كان حين يحاول في نقده أن يضع مبادئً نقدية يحكم بمقتضاها، فإنه كان يلتمس

هذه المبادئ في هذا الشعر، فكان دائما يرجعٍ إليه، وكانت النتيجة أنه لم يستطع أن يرى إلا خطا ضئيلا من المعنى والجودة في أيً شعر آخر، وهكذا أخفق في أن يرتفع إلى عظمة شكسبير وملتن، وكان ظالما كل الظلمً تجاه جراي، وكان دائما يعارض ويسخر من كل حركة في الأدب يرى فيها علامات ثورة ضد ما كان يرى أنه القصيدة الأدبية الصحيحة.

تأثير الروح الجديدة في النقد والآن إذا انتقلنا من أديسون وجونسون اللذين يعدان كممثلين للنقد الذي سيطر في إنجلترا حتى الأزمنة الحديثة نسبيٍّا.

إذا انتقلنا منهما إلى كتابات أي ناقد في العصرٍ نشعر توا بتغيير عظيم فالرأي القديم في غايات النقد قد تحسن وإن لم الفكتوري يهجر نهائيٍّا، والطرق القديمة قد أهملت عمليٍّا، ويجب بالطبع ألا نظن أن نقادنا قد انقطعوا عن اعتبار أنفسهم وعن أن يعتبرهم الآخرون مشرعين وقضاة في آن واحد.

أو أنهم لم يعودوا يغيرون عن استحسانات شخصية يؤيدونها بالإشارة إلى مبادئ ونماذج، فإننا لا نجد إلا في مواطن متفرقة النظرة العلمية قد اعتنقت بشدة إلى حد الأغراضً التشريعية والحكمية قد أهملت تماما. ولكن النقد يظل يّقدر، وفي تقديره يستعمل حريته في استخدام المبادئ الجمالية ونماذج المقارنة، وهكذا، حتى ماتيو أرنولد مع تخوفه من عصره هو الدور النهائي للأدب الكلاسيكي في إنجلترا وتلته الرومانتيكية هو عصر تنيسون وماكولي وماتيو أرنولد وكارليل .

. ولكن برغم ذلك فإن التغير العام ملحوظ، فالناقدً الحديث — وأرنولد grandstyle ««الأسلوب العظيم نفسه يمكن أن يتخذ نموذجا — يشغل أكثر نفسه الاهتمام العظيم بأن يفهم وأن يفسر أكثر من أن يوزع وهذا المذهب يعني أن المفكر يكون حرا في اعتناق مختلف eclecticism التقاريظ والانتقادات، بينما مبدأ الـ الآراء من مختلف المذاهب وألاً يكون ملزما بمذهب واحد لا يغيره ولا يعتنق إلا آراءه،

بل هو يستمد بحرية من مختلف المصادر ما يوافقه في الرأي والذوق، وهذا المذهب وهو أحد المميزات البارزة لعصرنا، والطرق النشوئية الارتقائية التي تغزو بسرعة كل ميدان فكري، قد اجتمعا لكي يعطياً الناقد الحديث سعة في النظرة ومرونة في الفهم وتسامحافي العطف وإدراكا ملا يصيبً الشخصية والعلاقات التاريخية من التغير والنمو، وكل هذه كانت معدومة تماما من النقد في المدارس القديمة .

ضرورة النقد الحكمي والبرهنة على أحقيته إن أغلب ما يقوله مولتون بشدة عن سخف النقد القديم وعبثه وقلة فائدته يجب علينا نحن أبناء الجيل الحديث الذين نشأنا بين الطرق الجديدة في التفكير أن نوافق عليه، وفي نفس الوقت يستحيل في اعتقادي أن نوافقه على حد استنتاجاته الرئيسية، لستً الآن أناقش المسألة العامة عما إذا كان من الممكن جعل النقد الأدبي علما كما جعل علم النبات الجيولوجيا علمين، وإنما نقطة الخلاف عندي هي إنكاره التام للنقد الحكمي .

فمهما تكن النتائج التي يحصل عليها بالنقد الاستدلالي فإنها نتائج لا يستطيع دارسٌ الأدب أن يقنع بها، فبينما يمكن أن يرحب بهذه الطريقة كأداة هامة جدا في النقد فإنه لا يمكن قبولها كبديل كامل عن كل الطرق الأخرى.

الناقد العلمي للأدب هو كما يقول مولتون: «ليس له أي شأن بالجودة النسبية أو المطلقة». فهو يعرف الاختلافات في النوع، ولكنه لا يعرف الاختلافات في القدر والقيمة، وهو يبحث عن القوانين والمبادئ لمجموعة ما من الأدب مثل الدراما الشكسبيرية، ويبحث عنها في العمل نفسه، فإذا وجدها حددها، ولكن ليس لديه فكرة يقولها عنها.

فمسألة ما إذا كان نقد الحياة الذي تحتوي عليه الدراما الشكسبيرية صائبًا أم غير صائب، وما إذا كانت المبادئ الفنية لصنعها حسنة أم رديئة هي مسائل تقع خارج ميدانه كباحث علمي عن الظواهر كما هي في الواقع نظرة عامة في النقد ولكن هذه الأسئلة وجميع الأسئلة التي من نفس النوع العام هي أسئلة لامناص منها وهي طبيعية ومشروعة، فهي تجبرنا على أن ننتبه إليها ونحن لا نستطيع أن نتجنبها، ونحن لنا الحق أن نطلب الإجابة عليها حتى ولو لغير سبب إلا مجرد إرشادنا في قراءتنا .وهنا تنعدم كل المشابهة

بين الأدب وبين العلم الطبيعي كالجيولوجيا، فالجيولوجيا تتناول ظواهر ليس فيها عناصرللشخصية ،

وللصدق والكذب، وللقوة العاطفية، وللنتائج الفنية .

ومثل هذه العناصر هي من جوهر الأدب الذي يوجد ليفسر الحياة في صور من الفن، والذي لذلك يجب أن يقدر بكل من صفتي التفسير والفن، وفي الجيولوجيا لا نتساءل إلا ما هو هذا الشيء وكيف صار إلى ما هو عليه .

فنشرح ذلك، وبالشرح تنتهي مطالبنا، وأما في دراسة الأدب فهذه الأسئلة تقود مباشرة إلى المسألة التالية عن أهمية الشيء الذي نشرحه بالنسبة لنا وللناس الآخرين، أي مسألة ميزاته وعيوبه الإنسانية والفنية ومن العبث أن يقال: إنه حتى أمام الذي يتناول موضوع الأدب كما يتناول موضوع الجيولوجيا في روح من الاختبار الخالص لا يكون وجود للمزايا والعيوب. فإن المزايا والعيوب يؤمن بها العلمي نفسه، كما يؤمن بها الأستاذ مولتون .

وحين نتعمق أبعد في دراسة الأدب فإن مسألة التقدير بالضرورة تتعقد وتزداد صعوبة، فنجد أنفسناً مرغمين على اعتناق حكم مخالف لما كنا نعتقده .

مثال في كيفية النقد :-

. ومثال ثالث هو أرنولد نفسه، الذي كان يعتقد أن رسالته أن يعلم الناس التجرد عن الهوى والميل، والذي قد بذل أقصى جهده في هذه الرسالة، ولكنه برغم ذلك نجد فيه علامات بارزة لميل خاص، ناشئ عن دراسته المبكرة في أكسفورد وعن ثقافته الأكاديمية الشديدة الضيق. وقد قاده هذا إلى أن يبالغ في قمة الأساتذة اليونان، وأن يبالغ في قيمة الدراسات الكلاسيكية كمدرسة للذوق، بل وقاده هذا في بعض الأحيان إلى أن .يرجع إلى الآراء القديمة عن المبادئ النقدية المحدودة وعن النهاية في الأدب .

وليس من اللازم أن نضيف أمثلة أخرى لما يعتور الحكم من فساد بسبب الأنواع المختلفة للميل والهوى التي تتعارض أحيانًا مع صحة نظرة الناقد ومع نزاهة آرائه وحيادها، وقد تكلمنا بما فيه الكفاية لتأكيد المبدأ الذي قررناه، وهو أنه في دراستنا لكتابات ناقد مامن الهام أن نتبنى أفكاره السابقة. وأن نتعرف تأثيرها على فكره وأن نقدرها التقدير العادل في تقديرنا لقيمة عمله

ومثل ذلك نقول عن نقاد المتنبي فكثير منهم عابوه وغالوا في إظهار عيوبه من غير حق حتى أتى .عبد العزيز الجرجاني فأنصفه وأنصف خصومه.

ولكن مؤهلات الناقد لا تعتمد على مواهبه الطبيعية فحسب، وهكذا ينشأ سؤال ثان عنً ذخيرته وبضاعته التي يتخذها لعمله. أغلبنا يعرف أناسا على علم زهيد ولا دربة لهم بالصنعة، ولكن شعورهم الغريزي بما هو جيد في الأدب قد أعطاهم برغم ذلك قوة غريبة على الإدراك والتقدير والتمييز. فمن الواجب ألا نحتقر الحكم النزيه الذي يصدره الهاوي القدير على قطعة أدبية، فإن لهذا الحكم في الحقيقة قيمة كبيرة ولو لمجرد أنه جديد مستقل وخالص من التأثير المخادع لأعظم نوع من أنواع الميل وهو ميل الاحتراف والمهنة، وفي نفس الوقت فإن النقد المنظم والعلم المنظم والمران على الصنعة هي أشياءً لازمة تماما.

وقد قال كاتب من أبرع النقاد الفرنسيين المحدثين: «ليس للقارئ العادي الذي تسيره الصدفة الحق في أن .يحكم على العمل والفن بدون تربية طويلة شاقة لذوقه.

.«فإذا لم تكن توجد الموهبة الفطرية فلا أقل من الخبرة المكتسبة بالصنعة والاحتراف

قد يكون في هذا القول نوع من المبالغة: ولكن صدقه العام لا يمكن إنكاره. فمن اللازم أن يكون لناقد الأدب كما لناقد الفن تثقيف خاص. ونعني بالتثقيف تحصيل المعرفةً وتهذيب العقل معا، فالناقد يحتاج إلى المعرفة لتغطية سعة النظرة ولتكون أساساً صالحا لحكمه، وهو يحتاج إلى تهذيب العقل ليجعل هذه المعرفة

قابلة لأن ينتفع بها وإن مقدار صلاحيته كمفسر وحاكم ليتناسب مع معرفته وتهذيبه، فإذا لم توجد المعرفة والتهذيب فإن آراءه مهما تكن لذيذة وموحية فإنها تكون تافهة القيمة

وهكذا يكون من العبث أن يحاول أحد الحكم على «الفردوس المفقود» دون أن يكون عارفًا للإلياذة . والإنيد والمعرفة التامة الدقيقة بأعظم منتجات العالم في القصةً التمثيلية والرواية النثرية هي شيء لا بد منه لأي واحد يحاول أن يصدر حكما على رواية أو على دراما، ومن العسير ألا نوافق أرنولد في قوله إن أقل ما ينبغي أن يكون عليه استعداد ناقد هو معرفة أدب كبير بجانب أدبه، وكلما كان مختلفًا عن أدبه كان ذلك أفضل، وليس هناك مبالغة قط في قوله: «إن الاستعداد الكامل يجب أن يحتوي على معرفة أحسن الأشياء في كل الآداب الأوربية القديمة والحديثة، وحتى في الآداب الشرقيةً القديمة،

وكما قيل« وإن انحصار المعرفة في أي نوع من الأدب سينتج حتما ضيق الحكم وانحرافه"

ومن الضروري الإلحاح في بيان حاجة الناقد إلى المران والنظام، لأنه شيء له أهمية عملية، فمن أشد الصفات الغريبة السيئة في نقد الصحف والمجلات المعاصرة. على الأقل في إنجلترا وأمريكا، حاجتها إلى الاتزان والرزانة والتعقل.

الناقد الصحفي :-

قد تظهر رواية جديدة لناشر، وقد يظهر كتاب ذو صفات خاصة تستحق كلمة من التقدير. فإذا قرأنا ما يكتب عنهما من ملاحظات في صحيفة ما، وجدنا ناقد الصحيفة وقد فقد نفسه في ثورة من الإعجاب والانفعال، فيعد العمل كآية فنية، ويعتبر مؤلفها للتو واللحظة فنانًا كاملا إذا قيس بسكوت وديكنز. ثم تمر بضع سنوات، فيختفي الكتاب العظيم ومؤلفه أو يتراجعان وينتهيا.

والناقد الصحفي الذي يبدو أنه غير قابل لأن تعلمه التجربة ينفجر بلا خجل في ثورة أخرى من الاحتقار وعدم التقدير لدى ظهور آية فنية أخرى من عبقري آخر من الطراز الأول. وهذه التصورات الباطلة للنقد الصحافي الدوري تدل بالطبع على تساهل في الذوق المعاصر.

فالناقد الصحافي لا يشعر إلا قليلا بمسئوليات مهنته، ولا يهتمً إلا قليلا بالمسائل الحقة في الأدب، إلى حد أنه لا يتوقف لكي يزن كلماته أو لكي يقدر الأهمية الحقيقية لآرائه، بينما الشعب الذي يطالع الأدب الدوري لكي يقرأه بأسرع ما يمكن وينساه بأسرع ما يمكن لا يفرض عليه بالطبع أي تقيد ولا يمكن الادعاء بأن

هذا التساهل المؤسف يمكن علاجه بمجرد زيادة المعرفة والتهذيب في هؤلاء الذين يتقدمون كمرشدين للذوق العام في المسائل الأدبية، ولكن ازدياد المعرفة والتهذيب سوف يساعدً بلا شك على أن يضمن بعضا من

هذا الاتزان والرزانة والتعقل التي يكون النقد بدونها أردأ من الرديء

ما ينبغي دراسته من النقد من عمل الناقد توجد نقط متعددة يجب أن توضع نصب العين في الدراسة المنظمة لعمل أي ناقد، فيجب أن تتعمق في صفاته ومؤهلاته الشخصية، وإلى أي حد تعينه هذه أو تعوقه في قيامه بعمل الحكم على كتاب معين أو مؤلف معين. ويجب أن نتنبه لكل علامة على الميل والهوى، وأن نتبني مصادرها وقيمتها، ويجب أن نختبر أسس أحكامه والمقياس الذي يشير إليه صراحة أو ضمنا

ويجب ألا نهمل أيضا مسألة هامة هي الروح العامة في عمله، فالناقد قد يكتب برغبة صادقة في فهم منقوده وفي تفسريه وفي إنصافه.

أو قد يكتب لكي يعرض علمه الخاص ومهارته الخاصة على حساب المؤلف، وقد يكون مهتما فقط بأن يرى ما هو حسن، أو قد يكون لائما معنفًا كثيرا متعاطفا معتدلا عفيفً التأنيب ومصمما على تصيد العيوب .والاقتصار على النقائص

ومهما يكن رأينا عن نقد أديسون سيئًا فإننا يجب أن نعترف بأن روحه العامة رائعة. فقد كان يعتبر من واجب الناقد الحق أن يبحث عن المحاسن لا عن العيوب، وكان يعد واجبه الأساسي أن يستكشف مواطن الجمال المختفية للأديب وأن يقدم إلى العالم هذه الأشياء التي تستحق الملاحظة

فهي على العكس من ذلك تماما، فإن عقيدته كانت كما يقول الأستاذ Jeffray Lord وأما الروح العامة لنقد سانتسبري: «إن المؤلف قد جاء أمام الناقد بحيل على عنقه، وقدً عفا عنه ولم يشنق تكرماًوتفضلا». وهي فكرة يقول عنها سانتسبري بحق إنها «فكرةً متجبرة وسخيفة معا»، ومع ذلك فإنها لم تنقرض بعد وقد سببت كثيرا من الضرر للنقد.

ولا ينكر أحد أن هناك مواطن تكون فيها قسوة النقد عادلة تماما، وأن التجبر دائما فإن الرأفة الضعيفة العمياء لا يمكن أن تكون صائبة قط.

والآن إذا كان خاطئً ليس علينا إلا أن نلح في أهمية أن نعتبر روح كتابات الناقد من مميزات عمله، وأن .نتبني الطريقة التي بها تدخل هذه الروح إلى أحكامه وتكونها

الفصل الرابع :-

مناهج النقد الأدبي
المناهج الكلاسيكية والحديثة

المنهج التاريخي

(الحياة مندمجة في التاريخ ....والحياة إبداع التاريخ)

نشأة المنهج:-

المنهج التاريخي عند أئمة النقد العربي الأوائل:-

محمد بن سلام الجمحي (ت 231هـ) صاحب كتاب (طبقات فحول الشعراء)

هو أبو عبد الله ،محمد بن سلام بن عبيد الله بن سالم الجمحي البصري

أول كتاب تراثي يتبع المنهج التاريخي" طبقات فحول الشعراء "

وهو من أقدم ماوصلنا من كتب طبقات الشعراء ،عرض ابن سلام في مقدمته لمسألة الشعر المنحول ، داعيا إلى ضرورة تنقية التراث الشعري من الزيف ،وترجم في كتابه لمائة وأربعة عشر شاعرا ،جعلهم على طبقات :

1-عشرة طبقات من الجاهلية :وتضم أربعين شاعرا

2- عشرة طبقات من الإسلاميين : وتضم أربعين شاعرا أيضا .

3- طبقة أصحاب المراثي : وهم أربعة شعراء .

4- طبقة شعراء القرى : وهم اثنان وعشرون شاعرا .

5- طبقة شعراء اليهود : وهم ثمانية شعراء .

وهذا التقسيم يستند إلى أسس ثلاث :-

أ-الزمان

ب- المكان .

ج-الجنس .

تتضمن نظرته إلى عنصر الزمان : في تقسيمه الشعراء إلى جاهليين وإسلاميين .

وإلى عنصر المكان : في جعله " طبقة لشعراء القرى "
وإلى عنصر الجنس :"طبقة شعراء اليهود "
ثم ... تجاوز المنهج التاريخي ، فأيده بأصل ومقياس رابع ،وهو :
د- عنصر الجودة الفنية .
وهى تتمثل عنده في : كثرة الشعر ، أو تنوع الأغراض ، أو وجود البواعث التي تحمل على قول الشعر ، أو قوة الطبع وجزالة الشعر .

2- المنهج التاريخي ...والدراسات العربية المعاصرة يتضح في(نموذج) الكاتب والأديب العملاق:-

(عباس محمود العقاد)

(1306-1383هـ =1889-1964)

اسمه كاملا:-عباس بن محمد بن إبراهيم بن مصطفى العقاد
إمام في الأدب ،مصري ، من المكثرين كتابة وتصنيفا مع الإبداع
أصله من دمياط ، انتقل أسلافه إلى المحلة الكبرى ،وكان أحدهم يعمل في (عقادة الحرير ،فعرف بالعقاد .
ولد عباس في أسوان ،وتعلم في مدرستها الابتدائية ،وشغف بالمطالعة .له العديد من المؤلفات الأدبية والثقافيه
فهو مفكر وأديب وشاعر ،وناقد ذو طبيعة جدية ،حلق في آفاق سامية نبيلة ، لايتدنى إلى مشكلات الحياة اليومية العادية .
ب- العقاد ...والمنهج التاريخي .... من خلال كتابه " شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي "
يقول العقاد في مقدمته :-
(أثر البيئة في شعرائنا الذين ظهروا منذ عهد إسماعيل وقبل الجيل الحاضر :هو موضوع هذا الكتاب ....، ومعرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر في كل أمة وفي كل جيل ، ولكنها ألزم في مصر على التخصيص ، وألزم من ذلك في جيلها الماضي على الأخص ،لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفة لاتجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية التي كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعا ، وهى حتى في هذه الجامعة لم تكن على نسق واحد ولارتبة واحدة ،لاختلاف درجة التعليم في

أنحائها وطوائفها ،بل لاختلاف نوع التعليم في من نشأوا على الدروس الدينية ، ومن نشأوا على الدروس العصرية ،واختلافه بين هؤلاء جميعا وبين من أخذوا بنصيب من هذا ومن ذاك)

جوانب القصور والضعف في المنهج التاريخي :-

1-تهميش الذوق الأدبي .....،بل الإعراض عنه جملة وتفصيلا .فالناقد الذي يحتكم إلى المنهج التاريخي لايعنيه من النص موضع الدراسة سوى الوقوف على العوامل المؤثرة

2-وقوف المنهج التاريخي عاجزا كسيحا أمام القضايا والموضوعات التي تفتقر لتلك المسائل والأمور التي تمهد للمنهج التاريخي أن يقوم بدوره الذي أسند إليه .

3-قيام المنهج التاريخي في كثير من الأحايين باستخدام أسلوب القهر والاعتساف ، فهو يخضع النصوص والقضايا لأصوله وقوانينه حتى بنتهي إلى النتائج التي يريدها .

4- تجاهل ظاهرة " العبقرية " والتي لاتعترف بالبيئة أو الجنس أو طبيعة العصر .

توصيف المنهج التاريخي :-

المنهج التاريخي

هو الصرح النقدي الراسخ الذي واجه أعتى المناهج النقدية الحديثة المتلاحقة التي "انبثقت خصما على المنهج التاريخي ، وكلها قد استمدت بصيغة من الصيغ قانونها الأساسي من الاعتراض عليه أو مناقضته جذريا"[1]. وهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعيين ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما ، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون.

فهو – إذن – يفيد في تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي ما ، ويعين على فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع ، انطلاقا من قاعدة (الإنسان ابن بيئته).

ويتكئ النقد التاريخي "على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية : فالنص ثمرة صاحبه ، والأديب صورة لثقافته ، والثقافة إفراز للبيئة ، والبيئة جزء من التاريخ، فإذا النقد تأريخ للأديب من خلال بيئته"[2] ، وعلى هذا فهو "مفيد في دراسة تطور أدبي ما ، لكن لا في الكشف عن نتائج هذه الدراسة ، فالمنهج

ومع القصور الواضح الذي يطبع (المنهج التاريخي) فإنه يظل "واحدا من أكثر المناهج اعتمادا في ميدان البحث الأدبي لأنه أكثر صلاحية لتتبع الظواهر الكبرى في الأدب ودراسة تطوراتها"[1]؛ إذ هو "المنهج الوحيد الذي يمكننا من دراسة المسار الأدبي لأي أمة من الأمم، ويمكننا من التعرف على ما يتميز به أدبها من خصائص"[2].

يعد "النقد العلمي" (*Critique Scientifique*)، الذي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر، شكلا مبكرا للنقد التاريخي، من أبرز ممثليه:

* هيبوليت تين / *H.Taine* (1828-1893)، الفيلسوف والمؤرخ والناقد الفرنسي الشهير الذي درس النصوص الأدبية في ضوء تأثير ثلاثيته الشهيرة:

1 - العرق أو الجنس (*Race*)؛ بمعنى الخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة المنحدرة من جنس معين.

2 - البيئة، أو المكان أو الوسط، (*Milieu*)؛ بمعنى الفضاء الجغرافي وانعكاساته الاجتماعية في النص الأدبي.

3 - الزمان أو العصر(*Temps*)؛ أي مجموع الظروف السياسية والثقافية والدينية التي من شأنها أن تمارس تأثيرا على النص.

على أن محمد مندور (1907-1965) يمكن عده الجسر "التاريخي" المباشر بين النقدين الفرنسي والعربي؛ فهو أول من أرسى معالم "اللانسونية" في نقدنا العربي، حين أصدر كتابه (النقد المنهجي عند العرب) مذيلا بترجمته لمقالة لانسون الشهيرة (منهج البحث في الأدب)، وكان ذلك في حدود سنة 1946، ثم أعاد طبع هذه الترجمة (مرفقة بترجمته لمقالة مايه "منهج البحث في اللغة") سنة 1964.

ومنذ الستينيات، أخذ النقد التاريخي يزدهر في كثير من الجامعات العربية على أيدي أشهر الأكاديميين العرب الذين تحولت أطروحاتهم الجامعية إلى معالم نقدية يقتفي آثارها المنهجية (التاريخية) طلبتهم، ويتوارثونها طالبا عن أستاذ، حتى ترسخ المنهج التاريخي ورسم ترسيما أكاديميا (يوشك أن يبدو مطلقا!)، وأصبح من المجازفة الأكاديمية أن يفكر الباحث الجامعي في بديل لهذا المنهج.

ومن رموز هذا المنهج: شوقي ضيف وسهير القلماوي وعمر الدسوقي في مصر، وشكري فيصل في سوريا، ومحمد الصالح الجابري في تونس، وعباس

وعموما فإن النقد التاريخي قد اتسم بالخصائص الآتية:

- الازدهار في أحضان البحوث الأكاديمية المتخصصة التي بالغت في ارتضائه منهجا واحدا لا يرتضى بدلا.

- الربط الآلي بين النص الأدبي ومحيطه السياقي، واعتبار الأول وثيقة للثاني.

- الاهتمام بدراسة المدونات الأدبية العريضة الممتدة تاريخيا، مع التركيز على أكثر النصوص تمثيلا للمرحلة التاريخية المدروسة (و إن كانت ثانوية وضعيفة فنيا، لأن في مرآويتها واستجابتها للمؤثرات التاريخية منْدوحة عن أي شيء آخر!)، مع إهمال التفاوت الكبير بين أدباء يتحدون في الزمان والمكان؛ كأن هذا المنهج عاجز – بطبعه – عن تفسير الفوارق العبقرية بين المبدعين المنتمين إلى فضاء زمكاني موحد.

- المبالغة في التعميم، والاستقراء الناقص.

- الاهتمام بالمبدع والبيئة الإبداعية على حساب النص الإبداعي، وتحويل كثير من النصوص إلى وثائق يستعان بها عند الحاجة إلى تأكيد بعض الأفكار

- التعامل مع النصوص المدروسة على أنها مخطوطات بحاجة إلى توثيق، أو تحف مجهولة في متحف أثري، مع محاولة لم شتاتها وتأكيدها بالوثـــائق والـــصور والفهارس والملاحق.

وهكذا تبدو الأهمية الأساسية لهذا المنهج في أنه يقدم جهودا مضنية في سبيل تقديم المادة الأدبية الخام، أما دراسة هذه المادة في ذاتها فإنها أوسع من أن يستوعبها مثل هذا القالب المنهجي الضيق.!....

المنهج النفساني

يستمد المنهج النفساني آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي (*Psychanalyse*)، أو"التحلفسي"[1] على حد نحت عبد الملك مرتاض، والتي أسسها سيغموند فرويد / *S. Freud* (1856-1939) في مطلع القرن العشرين، فسر على ضوئها السلوك الإنساني برده إلى منطقة اللاوعي (اللاشعور).

وخلاصة هذا التصور أن في أعماق كل كائن بشري رغبات مكبوتة، تبحث دوما عن الإشباع في مجتمع قد لا يتيح لها ذلك، ولما كان صعبا إخماد هذه الحرائق المشتعلة في لاشعوره، فإنه مضطر إلى تصعيدها؛ أي إشباعها بكيفيات مختلفة (أحلام النوم، أحلام اليقظة، هذيان العصابيين، الأعمال الفنية)، كأن الفن – إذن _ تصعيد وتعويض لما لم يستطع الفنان تحقيقه في واقعه الاجتماعي، واستجابة تلقائية لتلك المثيرات النائمة في الأعماق النفسية السحيقة، والتي قد تكون رغبات جنسية (بحسب فرويد)، أو شعورا بالنقص يقتضي التعويض (بحسب آدلر)، أو مجموعة من التجارب والأفكار الموروثة المخزنة في اللاشعور الجمعي

ويعتبر علم النفس من أهم العلوم وأقربها للنقد ،بل نستطيع القول أن مناهج النقد الحديثة قامت على أكتاف علم النفس .

وعلى تعدد الاتجاهات النفسية التي نهلت منها الدراسات الأدبية ، فإن النقد النفسي ظل يتحرك ضمن جملة من المبادئ والثوابت

منها :-

-ربط النص بلاشعور صاحبه .

-افتراض وجود بنية نفسية تحتية متجذرة في لاوعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النص

،لامعنى لهذا السطح دون استحضار تلك البنية الباطنية .
النظر إلى الشخصيات (الورقية) في النصوص على أنهم شخوص

1-عبد الله مرتاض -في نظرية النقد،دار هومة ،الجزائر 2002ص136.

- النظر إلى المبدع صاحب النص على أنه شخص عصابي (*Névrosé*)، وأن نصه الإبداعي هو عرض عصابي. يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي مقبول اجتماعيا.

وتجمع عامة البحوث والدراسات على أن الناقد الفرنسي شارل مورون / *C. Mouron* (1899-1966)، الذي إليه يعزى مصطلح النقد النفساني (*Psycho-critique*)، قد حقق للنقد الأدبي انتصارا منهجيا كبيرا؛ إذ فصل النقد الأدبي عن علم النفس، وجعل من الأول أكبر من أن يبقى مجرد شارح وموضح للثاني، مقترحا منهجا لا يجعل من التحليل النفسي غاية في ذاته، بل يستعين به **وسيلة منهجية** في دراسة النصوص الأدبية.

وعموما فقد استثمرت الدراسات الأدبية حقائق علم النفس ومفاهيمه بكيفيات شتى، عبر مجالات مختلفة نذكر منها:

1. دراسة العملية الإبداعية في ذاتها (سيكولوجية الإبداع)؛ أي ماهيتها النفسية وعناصرها وطقوسها الخاصة.

ولعل الدكتور مصطفى سويف أن يكون رائد هذا الاتجاه بكتابه (الأسس

(الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة)، والدكتورة سامية الملة (الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح)،....

وتشكل هذه الجهود "في الثقافة العربية نواة مدرسة لعلم نفس الإبداع"[1].

2. دراسة شخصية المبدع (الاتجاه البيوغرافي أو سيكولوجية المبدع)؛ بمعنى البحث في دلالة العمل الإبداعي على نفسية صاحبه.

ويمكن أن نذكر من رواد هذا الاتجاه في الممارسات النقدية العربية:

عباس محمود العقاد (1889- 1964)، وإبراهيم عبد القادر المازني (1890- 1949)، ومحمد النويهي (1917-1980)،...

3. دراسة العلاقة النفسية بين العمل الإبداعي والمتلقي (سيكولوجية التلقي أو الجمهور).

4. دراسة العمل الإبداعي من زاوية سيكولوجية (التحليل النفسي للأدب)؛ وهذا هو المجال الحقيقي للممارسة النقدية النفسانية التي يمكن أن نذكر من روادها: أمين الخولي ومحمد خلف الله أحمد وعز الدين إسماعيل ويوسف سامي اليوسف

3. دراسة العلاقة النفسية بين العمل الإبداعي والمتلقي (سيكولوجية التلقي أو الجمهور).

4. دراسة العمل الإبداعي من زاوية سيكولوجية (التحليل النفسي للأدب)؛ وهذا هو المجال الحقيقي للممارسة النقدية النفسانية التي يمكن أن نذكر من روادها: أمين الخولي ومحمد خلف الله أحمد وعز الدين إسماعيل ويوسف سامي اليوسف وجورج طرابلسي وخريستو نجم....

وتعد سنة 1938 تاريخا حاسما في علاقة النقد العربي بهذا المنهج؛ لأنها السنة التي أوكلت فيها كلية الآداب بجامعة القاهرة إلى كل من أحمد أمين ومحمد خلف الله أحمد مهمة تدريس مادة جديدة لطلبة الدراسات العليا تتناول (صلة علم النفس بالأدب)، وفي السنة الموالية نشر أمين الخولي (1896-1966) بحثا عنوانه (البلاغة وعلم النفس) كان محاولة لترسيخ دراسة خاصة بعلم النفس الأدبي.

---

1 – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص 59.

ب.موقف الخصوم (المعارضين):

يأتي محمد مندور في طليعة النقاد الداعين إلى فصل الأدب ودراسته عن العلوم المختلفة (و منها علم النفس)، وتنحية العلم عن الأدب ونقده، ومحاربة "تطبيق القوانين التي اهتدت إليها العلوم الأخرى على الأدب ونقد الأدب"، لأن "الأدب لا يمكن أن نجدده ونوجهه ونحييه إلا بعناصره الداخلية، عناصره الأدبية البحتة"[1]، مشيرا إلى أن الدعوة إلى هذا المنهج أو "الاتجاه الذي يدعو إليه الأستاذ خلف الله محنة ستنزل بالأدب، لأن معناه الانصراف عن الأدب وتذوق الأدب، والفرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها"[2]، وأن الاهتمام بالأديب – باسم علاقة الأدب بعلم النفس – سينتهي بنا "إلى قتل الأدب"[3]، ولو أننا نلحظ محمد مندور – في كتاباته النقدية المتأخرة – يخفف شيئا ما من لهجته الشديدة الرافضة تجاه هذا المنهج: "لم أنكر في تلك المرحلة حق الناقد بل واجبه في تفسير الأعمال الأدبية على ضوء الحالة النفسية للأديب ومقومات تلك الحالة، ولكنني أنكرت على النقاد ولا أزال أنكر أن يستعيروا في النقد الأدبي منهجا يأخذونه عن أي علم آخر، وذلك لأن للنقد – ويجب أن يكون – منهجه الخاص النابع من طبيعة الأدب ذاتها،

أما الدكتور عبد الملك مرتاض فهو من ألد أعداء القراءة النفسانية التي وصفها بـ:"المريضة المتسلطة"، ثم راح في دراسته (القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي) يصب جام غضبه على المنهج النفسي القائم على "افتراض مسبق يتجسد في مرضية الأديب، وإذن مرضية الأدب، بل أدبية امرض، فكأن هذا التيار لا يبحث إلا عن الأمراض، فإن لم تكن، توهمها توهما (...) لكي يبلغ غايته التي تتجسد في التماس الأعراض والأمراض ما ظهر منها وما بطن (...) والتي يجب أن تقارف الأديب وتلازمه ولا تزايله، فكل أديب – من وجهة نظر هذا التيار – مريض !، وإذن فكل أدب نتيجة لذلك مريض أيضا"[2]، وبعد ذلك يذكر من عيوب هذا المنهج:

---

* – منشورة ضمن أعمال (دورة الأخطل الصغير)، أبحاث الندوة ووقائعها، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 2000، ص ص 185 – 239.

1 – نفسه، ص 344.

2 – مجلة (تجليات الحداثة)، جامعة وهران، عدد 04، 1996، ص 18–19. وانظر: في نظرية النقد، ص ص 155 – 160.

عيوب التطبيقات النفسانية:

مما سبق، يمكننا أن نسجل على التطبيقات النقدية النفسانية جملة من المعايب، نذكر منها:

- الاهتمام بصاحب النص على حساب النص ذاته (الموضوع الحقيق للفعل النقدي).

- الربط بين النص ونفسية صاحبه، مع الاهتمام المبالغ فيه بمنطقة "اللاوعي" التي مثلها الدكتور عبد القادر فيدوح بـ: العلبة السوداء"[3] التي يجد فيها الباحث النفساني كل تفسير لأسرار العمل الإبداعي !.

- التسوية بين النصوص الرديئة والجيدة، وربما تفضيل الأولى على الثانية أحيانا حين تكون أكثر تمثيلا للفرضيات السيكولوجية*.

---

1 – عادل الفريجات: إضاءات في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص 194.

2 – نفسه، ص 203.

3 – فعل ذلك في تعقيبه على محاضرة خريستو نجم حول الأخطل الصغير، أنظر: دورة الأخطل الصغير – أبحاث الندوة ووقائعها، ص 364.

- الإفراط في التفسير الجنسي للرموز الفنية.

- التعسف في فرض بعض التأويلات النفسانية على النصوص (و إن كانت تأباها !) بغية تأكيد فرضية ما مسبقة، وفي ذلك يقول سامي الدروبي: "إن كـــثيرا من الدراسات السيكولوجية للآثار الأدبية يمكن أن توصف – دون أن تظلـــم – بأنها أجلست الواقع النفسي على سرير بروكست، فبترته تارة، ومطته تارة أخرى، بحيث ينطبق على السرير دون زيادة ولا نقصان"[1].

- الاهتمام بالمضمون النفسي للنص (السلوكات والعقد) علـــى حـــساب الشكل الفني؛ وفرويد نفسه يعترف بهذا العجز ويقر أن التحليل النفسي ليس لديه ما يقوله عن أدبية الأدب، لأن "الكشف عن التقنية الفنية ليس من اهتماماتـــه ولا من اختصاصاته"[2].

المنهج التكاملي

النقد التكاملي ضرب مختلف من ضروب النقد، لا يتقيد بمنهج واحد خلال العملية النقدية، بل يستعين بجملة من المناهج التي يقتضيها الطابع التركيبي المعقد للنص الأدبي.

ولعل الفرق بين سائر المناهج وبين المنهج التكاملي قي النقد الأدبي، كالفرق – في عالم السياسة – بين حكومة الحزب الواحد وحكومة ائتلافية تجمع وزراء من أحزاب مختلفة !.

تختلف تسميات هذا المنهج من ناقد إلى آخر، فهو المنهج "التكاملي" أو "المتكامل" أو "التركيبي" أو "المركب" أو "المتعدد" أو "المتكثر" أو "منهج اللامنهج" أو "منهج من لا منهج له"؛ أي "منهج من لا يركن إلى منهج واحد، وإنما من يغمس قلمه في كل المناهج والمحابر، يمتح منها ما يفيد ويغني ويعمق النص الذي بين يديه"[1]، أو (النقد الديمقراطي) أو (النقد الحواري) أو (النقد المفتوح)،....

ولعل خير من يمثل هذه "التكاملية المركزية"، نظريا وتطبيقيا، هو الناقد اللبناني سامي سويدان (المحسوب لدى العامة على المنهج البنيوي !)، الذي أعلن في مقدمة كتابه (أبحاث في النص الروائي العربي) قصور المنهج الواحد عن الإحاطة بالمعطيات الكلية للنص، لأن تعدد أبعاد النص وتنوعها يقتضي مساهمة أكثر من منهج في استقصائها، هذا الإسهام المشترك يولد "منهجا مركبا" أو "متعددا"، مع ضرورة تغليب منهج ما يتفق وغلبة المستوى المناظر له في النص[1].

وقد كرر هذا الصنيع المنهجي في كتابه (في النص الشعري العربي)، داعيا إلى التفاعل الجدلي بين المناهج لتشكيل "منهج متعدد"، انطلاقا من أن كل منهج يسمح بتناول النص في جانب من جوانبه أو وجه من وجوهه، غير أنه يظل قاصرا في الاستحواذ على أوجه الإبداع المختلفة أو مستوياته المتعددة في النص المدروس،[2] لكنه – كعادته – في غمرة هذه المنهجية المتعددة يعطي السيادة للمنهج البنيوي الذي يحظى – لديه – بوضع خاص ومحدد، بوصفه "منهج المناهج بامتياز"[3].

إلى جانب الدعوة إلى هذه الدائرة التكاملية الواسعة المشدودة إلى مركز منهجي، ثمة حرص كبير لدى آخرين على اتساق العناصر المنهجية المركب بينها في

حرص على تعرف مقولاته وأفكاره والإفادة مما يمكن الإفادة منه. ولهذا وظفت مقولات أسلوبية وبنيوية وسيميائية (سيميولوجية) وتفيكيكية وعلم نصية، وتأويلية، وجمالية تلقية، كما وظفت مقولات من النقد العربي القديم. أي إن ما نهجته هو منهج مركب من عدة مناهج تتسق جميعها في الأساسات والركائز المعرفية، وهو اتساق يجعل التركيب بين عناصرها أو بعضها أمرا مشروعا من الوجهة المنهجية"[1].

وإذا كان بعض النقاد يحرجون من الجهر بالانتماء إلى هذا المنهج المغضوب عليه !، فإن الناقد السوري الدكتور نعيم اليافي – بخلاف هؤلاء – من أشد المتشيعين لهذا المنهج، المجاهرين بالدعوة إليه تنظيرا وممارسة، المباكرين بتبني "المنهج التعددي التكاملي" منذ منتصف الستينيات؛ حين دارسته للتطور الفني لشكل القصة القصيرة في بلاد الشام، ولا يزال مطمئنا إلى ما كان يدعو إليه، مقتنعا بأن المنهج التكاملي هو "المنهج الذي يشرئب إليه النقد الآن وربما في العقود المنظورة الآتية"[2].

ثم راح - في مقام آخر – يحصر دعائم المنهج التكاملي في خمسة أسس، هي[2]:

1. الموسوعية؛ أي تسلح الناقد بالثقافة النقدية والمعرفية العريضة التي تمكنه من الإلمام بالظاهرة الأدبية المراد دراستها.

2. الانفتاح؛ أي انفتاح الناقد ذهنيا ونفسيا، وخروجه من شرنقة الذات لمصافحة الآخر، ومحاورته، كيفما كان امتداد هذا الآخر في الزمان والمكان.

3. الانتقائية؛ وهي من عواقب الموسوعية، بخلاف الأحادية الضيقة التي تلزمك بالانقياد إليها لأنك لا تملك خيارا آخر.

4. التركيب؛ أي بناء مجموعة من العناصر المنتقاة وفق خطة تصورية مرسومة تشدد على طبيعة العناصر المركبة. وطريقة التركيب، والغاية التي تستهدفها العملية التركيبية،بخلاف التلفيق الذي لا يعدو أن يكون مصالحة مؤقتة مهددة بالتفكك.

5. النص الإبداعي وخصوصيته التي تقتضي "المنهج المناسب للمتن

وقد رفضه كثير من النقاد كالدكتور سعيد علوش الذي امتعض من هـــذا المنهج (كما رسمه شوقي ضيف)، ووصفه بـــ "النظـــرة التوفيقيـــة والمتذبذبـــة"[1]، ويشاطره الامتعاض الدكتور جابر عصفور الذي يرى أن العمليـــة النقديـــة الـــتي تتصور النقد أخذا من كل منهج بطرف هي عملية "تلفيقية تـــؤدي إلى الفوضـــى وتضارب المفاهيم، وأحيانا يكون وضع الناقد الذي يأخذ من كل شيء بطـــرف أشبه بوضع جهاز الراديو الخرب الذي يذيع عشر محطات إذاعية في نفس الوقـــت، ولن يكون هناك أي شيء سوى التشوش".[2]

أما الدكتور شكري عزيز ماضي فقد أخذ على هذا المنهج مآخـــذ ثلاثـــة، أجملها في شكل ملاحظات ثلاث:

"أولا – يتكون (المنهج المتكامل) من مجموعة المناهج الأخرى، فهو لا يشتق مفاهيمه الأدبية ومعاييره النقدية من الحركة الإبداعية (الموضوع الأساسي للنقد) بل من المزج بين المناهج النقدية الأخرى!!.

ثانيا – إذا كان المنهج تعبيرا عن رؤية متكاملـــة لـــلأدب ودوره والنقـــد

المنهج الاجتماعى

يعتبر المنهج الاجتماعى من المناهج الأساسية فى الدراسات الأدبية والنقدية، وقد انبثق هذا المنهج - تقريبا - فى حضن المنهج التاريخى، وتولد عنه، واستقى منطلقاته الأولى منه: خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة، وتحولاتها طبقا لاختلاف البينات والظروف والعصور. بمعنى أن المنطلق التاريخى كان هو التأسيس الطبيعى للمنطلق الاجتماعى عبر محورى الزمان والمكان. إذ يشف المحور الزمانى عن إمكانية أن يرتبط التغير النوعى للأعمال الأدبية، بالتحولات التى تحدث فى الحقب التاريخية المختلفة، وعبر اختلافات المكان- أيضا- إذ إن لكل مكان زمانه وتاريخه وظروفه الخاصة.

لقد أسفر ذلك كله عن توجه عام للربط بين الأدب والمجتمع، ويمكننا القول بأن المنهج الاجتماعى هو الذى

تبقى فى نهاية الأمر من المنهج التاريخى، وانصبت فيه كل البحوث والدراسات التى كانت فى البداية متصلة بفكرة الوعى التاريخى. إذ سرعان ما تحول هذا الوعى إلى وعى اجتماعى يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع، وبفكرة الطبقات، وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعى، وليس على المستوى الفردى. بمعنى أنه كلما اعتبرنا الأعمال الأدبية تعبيرا عن الواقع الخارجى. كان ذلك مدخلا لربطها بتفاعلات المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته. باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلى للأعمال الإبداعية والفنية.

ولقد اسهمت نظرية الانعكاس التى طورتها الواقعية فى تعزيز هذا التوجه الاجتماعى لدراسة الأدب، لكن المشكلة الأولى التى واجهت الدراسات التى تربط بين الأدب والمجتمع، كانت تتمثل فى فرضية مؤداها أنه كلما ازدهر المجتمع فى نظمه السياسية والاقتصادية وفى ثقافته وإنتاجه الحضارى، نشب نوع من التوقع، بأن هذا لابد أن يصحبه - أو من الطبيعى أن يصحبه - ازدهار أدبى. غير أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات المختلفة أثبتت أن هذا التلازم ليس صحيحا. فكثير من الفترات التاريخية التى كانت تعانى فيها المجتمعات من تفكك سياسى، وتدهور اقتصادى، وتردٍ اجتماعى شهدت ازدهارا وتوهجا أدبيا وفنيا. ولعل ذلك يتضح إذا ضربنا مثلا من تاريخنا العربى. فالعصر العباسى الثانى الذى كان نموذجا لتفكك

الدولة وانتقال مركزية السلطة من العرب إلى الأعاجم، ونشوء الدويلات وتفسخ المجتمع وتحلل كثير من ظواهره كل تلك الظواهر السلبية هى التى اقترنت- على وجه التحديد - بنشوء كوكبة من كبار شعراء العربية، وهم الذين يمثلون ذروة الإبداع الشعرى فى الثقافة العربية.

إذن كيف يمكننا أن نقيم الربط بين تدهور المستويات الاجتماعية الاقتصادية والثقافية من ناحية وازدهار مستوى الإبداع الأدبى من ناحية أخرى؟

كيف يتم تفسير ذلك؟

لقد قدم الماركسيون ابتداء من ماركس نفسه تصورا لتفادى ذلك، يطلق عليه تصور العصور الطويلة، ويرى هذا التصور أن العلاقة بين الأبنية والاجتماعية من ناحية والأبنية الثقافية والإبداعية ليست علاقة مباشرة وفورية، ولكنها تسفر عن نتائجها بإيقاع بطئ، بمعنى أنه يمكن أن يكون هناك مظاهر للقوة فى المجالات المختلفة، ويكون الأدب فى موقف ضعيف، لأنه لم يستوعب بعد هذه المظاهر، وعندما يبدأ فى استيعابها وتمثلها، وتفاعله الداخلى للابتكار والإبداع نتيجة لها، يمكن أن تكون الدواعى التى أدت إلى هذا الازدهار قد زالت، فيبرز الازدهار على وجه الحياة فى الفترة التى تكون أسبابه فيها قد اختفت، لأن العلاقة تقتضى فترات تخمر، وفترات تأثير بعيدة المدى وبطيئة الإيقاع.

لكننا لو نظرنا إلى التاريخ فى جملته، نجد أن التوازى بين الجانبين يتم على مستوى العصور الطويلة، وليس على مستوى المنحنيات القصيرة جزئيا، أى إنه فى المثال الذى ضربناه، يمكن ان نقول إن هناك عصر ازدهار عربى، تمثل فى نشأة إمبراطورية عربية إسلامية كبرى فى امتلاكها لأدوات القوة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأيديولوجية على فترات متفاوتة، وأن هذه الإمبراطورية العربية الكبرى، لم تلبث أن تمخضت عنها ثقافة عربية ناضجة ومزدهرة فى مجملها. هذا ما يطلق عليها "قانون العصور الطويلة" الذى يرفض قياس الأدب فى علاقته بالمجتمع فى فترات زمنية وجيزة، وإنما يحاول أن يمد هذا القياس على فترات زمنية طويلة، وبهذا أمكن تفسير ظواهر ارتباط الأدب بالمجتمع، ارتباطا زمنيا طرديا، وليس عكسيا، بالرغم مما وجه إليه من انتقادات قبل ذلك.

كانت الماركسية والواقعية الغربية تعمل جنبا إلى جنب فى تعميق الاتجاه إلى الاعتداد بالنقد الاجتماعى. وبمنظور التلازم بين البنى الاجتماعية من ناحية، والأعمال الأدبية من ناحية أخرى، وقد أسهم فى ذلك ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة واتساعه بتنوعات متعددة. كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه "علم اجتماع الأدب" أو سوسيولوجيا الأدب، وقد تأثر هذا العلم فى نشأته بالتطورات التى

حدثت فى نظرية الأدب من جانب. وما حدث فى مناهج علوم الاجتماع من جانب آخر، وتبلور فى منتصف القرن فى تيارين متوازيين ومتباعدين فى الآن ذاته:

التيار الأول:

يطلق عليه علم اجتماع الظواهر الأدبية، وهو تيار تجريبى أمبيريقى، يستفيد من التقنيات التحليلية التى انتظمت فى مناهج الدراسات الاجتماعية مثل الإحصائيات والبيانات، وتحليل المعلومات، وتفسير الظواهر انطلاقا من قاعدة معلومات محددة، بينها الدارس طبقا لمناهج دقيقة ويستخلص منها النتائج التى تسفر عنها.

هذا التيار الأمبيريقى التجريبى فى دراسة اجتماعية الأدب، يرى الأدب باعتباره جزءا مكونا من الحركة الثقافية مثله مثل بقية مظاهر الحياة الثقافية، ويرى أن تحليل الأدب من هذا المنظور، يقتضى تجميع أكبر قدر – من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية، فعندما نعمد إلى دراسة الرواية، فإننا ندرس الإنتاج الروائى فى فترة محددة، ونضع البيانات الإحصائية الشاملة له، نجد أن الإنتاج الروائى جزء من الإنتاج السردى الذى يتمثل فى القصة والقصة القصيرة والرواية، فنأخذ فى التوصيف الكمى لهذا الإنتاج: عدد القصص والروايات التى أنتجت فى هذه البيئة، عدد الطبعات التى صدرت منها، ولو أمكن أن نصل إلى عدد القراء الذين تداولوها ، الاستجابات

المتعددة، درجة الانتشار، وما تعرضت له من عوائق، وما أثارته من ردود فعل، مستخدمين فى ذلك أكبر قدر من البيانات الإحصائية الأمبيريقية حتى يمكن لنا أن ندرس الظاهرة الأدبية كأنها جزء من الظاهرة الاقتصادية، لكنه اقتصاد الثقافة بمعنى أننا نستخدم فيها مصطلحات الإنتاج والتسويق والتوزيع وغير ذلك، كل ذلك يستخلص منه نتائج بالغة الأهمية، هى التى تكشف عن حركة الأدب فى المجتمع ومدى انتشاره أو تقلصه، وردود الفعل الناجمة عنه.

تزعم هذه المدرسة فى دراسات سوسيولوجيا الأدب نقاد غربيون، من أهمهم فى المدرسة الفرنسية "سكاربيه" وله كتاب فى علم اجتماع الأدب، وهو يدرس الأدب كظاهرة إنتاجية ترتبط فى آلياتها وفى قواعدها بقوانين السوق ويمكن عن هذا الطريق دراسة الأعمال الأدبية من ناحية الكم فى الدرجة الأولى .

أهم ما يؤخذ على هذه المدرسة، أنها تغفل الطابع النوعى للأعمال الأدبية، تستوى عندها الرواية العظيمة ذات القيمة الخالدة، مع تلك الرواية التى انتشرت لأنها تعتمد إلى الإثارة أو غير ذلك من الأشياء التى تؤدى إلى الانتشار، فى منظور هذا الاتجاه تستوى الرواية البوليسية مع الروائع الأدبية الخالدة، لأن الأساس الذى يحكم هذه الدراسات فى الدرجة الأولى يعتبر أساسا كميا، لا علاقة له بالكيف، فهو يدرس الأعمال الأدبية باعتبارها ظواهر

يتمتع بها كتاب القصة القصيرة على وجه التحديد فى مصر فى فترة حكمى عبد الناصر والسادات، أى فى ثلاثة عقود، منذ الخمسينيات وحتى بداية الثمانينيات ، وهى تتخذ منظورها من منطلقات منهجية، حيث ترى أن الإبداع القصصى هو أكثر أشكال الإبداع ارتباطا بحركة المجتمع، وأن هذا الإبداع - غالبا - ما يصطدم بعوائق تتمثل فى الممنوعات والمحرمات الاجتماعية، نتيجة للمنظومة القيمية السائدة، وهى الممنوعات الثلاثة التقليدية.

١- الممنوعات السياسية.

٢- الممنوعات الدينية.

٣- الممنوعات الأخلاقية.

ترى الكاتبة - وهذا هو المنطق الثانى المنهجى للدراسة - أن الحرية قرينة الإبداع، وأن مؤشر قمع الحرية هو أهم مؤشر لتدخل المجتمع فى تكييف الإنتاج الأدبى، لا عند ممارسة هذا المجتمع للحظر فحسب، ولكن حتى قبل أن يمارس هذا الحظر لدى الكاتب ذاته، بمعنى أن الكاتب الذى يعرف بحكم خبرته الاجتماعية أن أعماله تمنع إذا اتسمت ببعض الجرأة، فإنه يمارس على نفسه نوعا من الرقابة الداخلية، فالرقابة الخارجية تنتج رقابة داخلية يمارسها الكتاب ذواتهم. لذلك فإن مؤشرات المصادرة والحظر ومنع التداول والعقوبة بالسجن هى التى يمكن أن نقيس بها درجة حرية التعبير المسموع بها

فـى المجتمـع، ودرجـة حريـة التعبـير ذات علاقـة وثيقـة بالقيمة النوعية للأعمال الإبداعية، فهى ليست مؤشرا كميا فحسب، ولكنها مؤشر نوعى يمكن قياسه.

لقد عمدت الباحثة إلـى تحديـد حـالات الكتـاب المصريين، الذين تعرضت أعمالهم الإبداعية فى مجال القصـة القصيرة للحظر كليـا أو جزئيـا بمنـع النشـر أو الرقابة أو الحذف أو تعرضوا هم شخصيا للسجن نتيجة لنشرهم هذه الأعمال، أو اضطروا إلى التحايل على هذا الحظر بنشر أعمالهم والهجرة بها خارج حدود السلطة، فدرست تلك الحالات التى هاجر فيها الكتاب باعمالهم لينشروها فى أماكن أخرى تخلصا من الرقابة المفروضة عليهم.

هنـا نجـد أن تطبيـق "مارينـا سـتاغ" للمنهـج الأمبيريقى فى سوسيولوجيا الأدب أدى إلـى ربط التطور الحضارى لمجتمع مـن المجتمعـات بـالتطور الإبداعـى لكتابه، وأن قياس مستوياته يكون بمدى ما يتاح لهؤلاء الكتاب من هامش حرية ضيق أو واسع فى نشر أعمالهم التى تخالف منظومة القيم المستقرة فى المجتمع والتى تزعم السلطات المتعددة فى المجتمع أنها داعيـة لهذه المنظومة، والحريصة على عدم المساس بها، وهى فى حقيقة الأمر كما تكشف الدراسة ترعى مصلحتها ومصلحة المؤسسات التى تنتمى إليها.

علم اجتماع النص الأدبى، له إرهاصات كثيرة وتاريخ عريض هو الذى يمثل الحلقة الأخيرة فى سوسيولوجيا الأدب التى أفادت من تطور المناهج النقدية المحدثة ، البنيوية، والسيميولوجية والنصية، لكى تعثر على الواسطة الملائمة التى يمكن عن طريقها الدراسة العلمية الخصبة والجادة للعلاقة بين الأدب والمجتمع، الذى يمثل هذا التيار ناقد يسمى "بيير زيما"، وله كتاب بعنوان "النقد الاجتماعى"، استطاع من خلاله أن يبلور الاتجاهات التى سبقته، ويعرض أهم الصعوبات والانتقادات التى وجهت إليها، ويقترح تصورا أكثر نضجا وتطورا فى سوسيولوجيا الأدب.

المنهج النفسى الانثربولوجى

إن اعتبار المنهج النفسى والأنثروبولوجى من قبيل منظومة المناهج التاريخية، إنما يتم بشكل تقريبى - لأننا كما سنرى فيما بعد سنتبين أنهما امتدا بظلهما، وتجاوزا منطقة البحث التاريخى إلى منطقة البنيوية وما بعدها، فامتزجا بها وأصبحا جزءا مكونا من تجلياتها المتعددة. وللمنهج النفسى فى النقد الأدبى جذور بعيدة يمكن أن نشير إليها باقتضاب، لكنها تتمثل فى تلك المراحل التى لم تكن قد تبلورت فيها بشكل منهجى، دائما كانت تنبثق باعتبارها ملاحظات ترد فى بعض ظواهر الإبداع، وتفسر قدرا من وظائفه فى ضوء عدد من الملاحظات التقنية أو الفطرية، يمكننا - مثلا - أن نجد فى نظريات "أفلاطون" عن أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة فى مدينته الفاضلة، بداية لهذا الالتفات العميق للجانب النفسى فى بعث فلسفة الأدب، ووظائفه، كما يمكننا

أن نلاحظ أن "نظرية التطهير" ذاتها عند "أرسطو" إنما تربط الإبداع الأدبى بوظائفه النفسية. وإذا استعرضنا بعض اللوحات العميقة، والنفاذة التى نعثر عليها فى طوايا النقد العربى القديم سنجد أن كثيرا منها ردد مقولات متشابهة عن علاقات الشعر بنفس المبدع، وتعبيره عنها، وعن الروابط المتشابكة والمعقدة التى يمكن أن يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية من جانب، وبين بواعثها وأهدافها، ووظائفها النفسية لدى المبدع، ولدى المتلقى من جانب آخر... كل ذلك يمكننا أن نعثر على بلورة منظمة، واضحة له فى كتاب رائد من رواد النقد العربى الحديث وهو الأستاذ "محمد خلف الله أحمد" الذى نشره بعنوان "من الوجهة النفسية فى بحث الأدب ونقده".

برغم ذلك، فالمنهج النفسى بدأ بشكل علمى منظم مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد فى نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات "فرويد" فى التحليل النفسى وتأسيسه لعلم النفس ، استعان فى هذا التأسيس بدراسة ظواهر الإبداع فى الأدب والفن، كتجليات للظواهر النفسية، من هنا يمكن أن نعتبر ما قبل "فرويد" من قبيل الملاحظات العامة التى لا تؤسس لمنهج نفسى بقدر ما تعتبر إرهاصا وتوطئة له، لكن المنهج ذاته يبدأ مع تكون علم النفس، أو علم التحليل النفسى عند "سجموند فرويد".

كانت النقطة التى انطلق منها "فرويد" فى هذا الصدد تتمثل فى تمييزه بين الشعور واللاشعور، بين الوعى واللاوعى، بين مستويات الحياة الباطنية، واعتبار اللاوعى أو اللاشعور هو المخزن الخلفى غير الظاهر للشخصية الإنسانية، واعتباره متضمنا للعوامل الفعالة فى السلوك. وفى الإبداع وفى الإنتاج.

وكان اهتمامه منصبا – فى الدرجة الأولى – على تفسير الأحلام اعتبارها النافذة التى يطل منها اللاشعور، وباعتبارها الطريقة التى تعبر بها الشخصية عن ذاتها، وتلتف حول قوانين الكبت والمنع الاجتماعيين. وكان التناظر بين الأحلام من ناحية والفن والأدب من ناحية ثانية مغريا لاعتبار الفن مظهرا آخر من مظاهر تجلى العوامل الخفية فى الشخصية الإنسانية.

اعتبر "فرويد" الأدب والفن تعبيرا عن اللاوعى الفردى، ومجلى تظهر فيه تفاعلات الذات، وصراعاتها الداخلية. وذلك عندما حدد خصائص الحلم بمجموعة من الأوصاف، فى مقدمتها: التكثيف ... والإزاحة... والرمز، بمعنى أن الحلم يعمد إلى الظواهر المبسوطة فيوجزها بإسقاط تفاصيلها الكثيرة ، ويكثفها بطريقة بالغة، ثم يقوم بنقلها من مجال حسى إلى مجال حسى آخر، ويستخدم فى ذلك رموزا متعددة، وسرعان ما أدرك "فرويد" وتلاميذه أن هذه القوانين ذاتها المتمثلة فى التكثيف والإزاحة والرمز، هى التى تحكم أيضا طبيعة الأعمال الفنية

والأدبية على وجه الخصوص.

لجأ "فرويد" - كما هو معروف - إلى تاريخ الأدب يستمد منه كثيرا من مقولاته ومصطلحاته في التحليل النفسي، فسمى بعض ظواهر العقد النفسية - مثلا - بأسماء شخصيات أدبية، مثل عقدة "أوديب" ، وعقد "ألكترا"... وغيرها ، كما لجأ إلى تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية، وبعض الأعمال الأدبية والشعرية، وبعض الرموز الأخرى للتدليل على نظرياته في التحليل النفسي ، وفي العلاقة بين الشعور واللاشعور وفي القوانين التي تحكم هذه العلاقة وهي قوانين التداعي وغيرها. كان "فرويد" يعمل في منطقة التحليل النفسي، ويهتم في الدرجة الأولى بالظواهر المرضية مثل العصاب... وانفصام الشخصية وغيرها، وكان ربط الإبداع الأدبي بمثل هذه الظواهر المرضية إيذانا باعتبار المبدع إحدى حالات الشذوذ التي يمكن عن طريق تحليلها الكشف عن الحالات السوية الأخرى، ولم يكن ذلك يقلق منهج "فرويد" ولا تلاميذه في التحليل، لأن نقطة ارتكازهم، وبؤرة اهتمامهم تتمثل في الدرجة الأولى في الكشف عن القوانين الخفية والمضمرة التي تعمل بها الذات الإنسانية... الكشف عن طبقات الشخصية - الكشف عن حالاتها المختلفة وتجلياتها والتوسل بكل ذلك لعلاج ما يصيبها من أمراض أو حالات شاذة.

المنهج البنيوى

ابتداء لم ينبثق المنهج البنيوى فى الفكر الأدبى والنقدى وفى الدراسات الإنسانية فجأة وإنما كانت له إرهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين فى مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانا وزمانا، لعل من أولها ما نشأ منذ مطلع القرن فى حقل الدراسات اللغوية على وجه التحديد، لأن هذا الحقل كان يمثل طليعة الفكر البنيوى، وإن لم تستخدم فيه منذ البداية المصطلحات البنيوية.

كانت أفكار العالم اللغوى السويسرى الشهير "دى سوسير" هى المنطلق لهذه التوجهات، لأن مبادئه التى أملاها على تلاميذه فى كورس الدراسات اللغوية فى جنيف كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوى فى اللغة وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التى يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية.

فى مقدمة هذه الثنائيـات، ثنائيـة اللغـة والكـلام، إذ ميز سوسير بين مجموعة القواعد والمبادئ المتصلـة بلغـة ما والتى تعمل فى ذهن الجماعة، وتمثل النموذج المرجعى للغة وبين الممارسات الفعليـة التـى تبرز فـى أداء الأفراد وحديثهم اليومى والتى يطلق عليها الكلام.

فإن الكلام عمل فردى آنى مختلف مشتت يقع فـى الزمن متغـير بينمـا اللغـة نمـوذج جمـاعى ذهنـى لا يـبرز على سطح الحياة وهو الذى يحكم عمليات الكـلام ويمثل مرجعيته التى يحتكم إليها.

تصور "سوسير" للغة قريب جدا من التصور الـذى يمكن أن نطلق عليه "الأبنية اللغويـة" وأن لـم يستخدم هذا المصطلح. أما الثنائية الثانية التى كان لها أهمية كبيرة فـى تحديد توجه الفكر اللغوى البنيوى وهـى التـى أقامهـا دى سوسير للتمييز ما بين محورين:

محـور تـاريخى تطـورى مـن ناحيـة يرتكـز علـى دراسـة الظواهـر فـى مسـارها وصيرورتهـا فـى الزمـن وتحولاتها المختلفة، ومحور تزامنى وصفى يعنـى بتحليل نظام الظواهر فى لحظـة زمنيـة معينـة بغض النظـر عـن تاريخهـا السـابق وتطورهـا اللاحـق وهـذان المحـوران سنجدهما يطبقان بعـد ذلك فـى كثير مـن الدراسـات التـى سميت منذ بدايـة القرن بالدراسـات التاريخيـة والدراسـات الوصفية.

وقد شب جدل حول مفهوم مصطلح البنية باعتباره تصورا ذهنيا مجردا وليس مجموعة من العلاقات الحسية في هياكل مادية يمكن أن يطولها الإدراك المباشر. كان هناك خلاف أو تساؤل وهو، هل البنية في الهيكل المادى الذى نراه أم هو التصور الذهنى الذى نخلقه بعقولنا ويدرك العقل به طبيعة هذا الهيكل المادى الخارجى؟

وانتصر مفهوم البنية باعتباره تصورا ذهنيا أكثر مما هو علاقات محسوسة مادية. وتبلور مفهوم البنية عند عدة قضايا يمكن ترتيبها على الوجه التالى خاصة فيما يتصل بالنقد الأدبى:

المبدأ الأول

إن الأعمال الأدبية برمتها تمثل أبنية كلية لأن دلالتها في الدرجة الأولى ترتبط بهذا الطابع الكلى لها. فكما نعرف في الرياضيات الحديثة على وجه التحديد بأن النتيجة الكلية لا تعد ترجمة لمجموع الأجزاء فحسب وإنما نابعة في الدرجة الأولى من طبيعة العلاقات الماثلة فيما بينها. هذا التصور الكلى للأبنية واعتبار البنى الجزئية ليست من الأجزاء المادية المحسوسة هو جوهر النظرية البنيوية، فالقصيدة لا تصبح مجرد مجموعة من الأبيات، نعاملها في الظاهر على أنها محصلة لهذه الأبيات يعنى ذلك أن القصيدة لا تبنى من أبيات كما توحى النظرة السطحية المتعجلة بل تبنى من مستويات – وهى التى

وقد شب جدل حول مفهوم مصطلح البنية باعتباره تصورا ذهنيا مجردا وليس مجموعة من العلاقات الحسية في هياكل مادية يمكن أن يطولها الإدراك المباشر. كان هناك خلاف أو تساؤل وهو، هل البنية في الهيكل المادى الذى نراه أم هو التصور الذهنى الذى نخلقه بعقولنا ويدرك العقل به طبيعة هذا الهيكل المادى الخارجى؟

وانتصر مفهوم البنية باعتباره تصورا ذهنيا أكثر مما هو علاقات محسوسة مادية. وتبلور مفهوم البنية عند عدة قضايا يمكن ترتيبها على الوجه التالى خاصة فيما يتصل بالنقد الأدبى:

المبدأ الأول

إن الأعمال الأدبية برمتها تمثل أبنية كلية لأن دلالتها فى الدرجة الأولى ترتبط بهذا الطابع الكلى لها. فكما نعرف فى الرياضيات الحديثة على وجه التحديد بأن النتيجة الكلية لا تعد ترجمة لمجموع الأجزاء فحسب وإنما نابعة فى الدرجة الأولى من طبيعة العلاقات الماثلة فيما بينها. هذا التصور الكلى للأبنية واعتبار البنى الجزئية ليست من الأجزاء المادية المحسوسة هو جوهر النظرية البنيوية. فالقصيدة لا تصبح مجرد مجموعة من الأبيات، نعاملها فى الظاهر على أنها محصلة لهذه الأبيات يعنى ذلك أن القصيدة لا تبنى من أبيات كما توحى النظرة السطحية المتعجلة بل تبنى من مستويات - وهى التى

أن نقول أن الزمن يقع فى هذه المنطقة والفواعل تقع فى المنطقة المجاورة والخطاب الروائى يقع فى المنطقة الثالثة وإنما كلها تسرى عبر مواقع النص الروائى بأكمله ولا تتركب البنية الكلية إلا من طبيعة الشبكة المتداخلة والمتراتبة والمنظمة فى هذه البنى الجزئية.

مفهوم البنية يصبح مفهوما بالغ الأهمية بمستويات المختلفة الكلية والجزئية فى تحديد طبيعة الأعمال الأدبية.

ويظل هدف البنيوية هو الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها ثم - وهذا أهم شىء - كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية على وجه الخصوص، واقتضى التركيز على هذا الجانب - الشعرية - اتخاذ عدة إجراءات موقوتة، منها ذلك المبدأ الذى أثار قضية كبرى فى الأوساط الأدبية والنقدية، لأنه كان يتمثل فى استعارة فهمها الناس - لكى يسخروا من البنيوية - فهما حرفيا. فقد أطلق البنيويون شعار "موت المؤلف" لكى يضعوا حدا للتيارت النفسية والاجتماعية فى دراسة الأدب ونقده وبدأ تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفه، أيا كان هذا المؤلف والعصر الذى ينتمى إليه والمعلومات المتصلة به.

وقد كان البنيويون يقصدون بهذا الشعار "موت المؤلف" ألا تصبح البيانات المرتبطة بالمؤلف هى جوهر الدراسة النقدية للأدب أو هى نقطة الارتكاز الاستراتيجية

الموجهة للعمل التحليلى النقدى. بل يجب أن تكون نقطة الارتكاز- عندهم - هى من النص ذاته، فقد كانت مقولة "موت المؤلف" كناية بلاغية عن هذه الاستراتيجية الجديدة.

عيب على البنيوية أنها تهدف إلى خلع الأعمال الأدبية عن جذورها وقتلها وهذا ليس صحيحا، فلا يوجد ناقد يحترم عمله ويدرك طبيعته لا يأخذ فى اعتباره السياقات المتعددة للنصوص الأدبية، لكنه يصبح مطالبا بألا يسرف فى الاعتماد على هذه السياقات، فلا يرى العمل إلا من منظورها، يصبح مطالبا بأن يوظف السياق لفهم النص بدلا من أن يوظف النص لفهم وشرح السياق، كانت- إذن- نظرة البنيوية إلى الأعمال الأدبية باعتبارها نظما رمزية دلالية تقوم فى الدرجة الأولى على مجموعة من العلاقات المتبادلة بين البنى الجزئية، وعلى العناصر المهيمنة على غيرها فى العمل الأدبى. وهذا هو الأهم فى نهاية المدار، الوظائف التى تحدد استراتيجيته والتى يمكن أن يقاس بها مدى كفاءته أو عجزه مع الأخذ فى الاعتبار أن البنيوية مالت بشكل واضح وصريح إلى إحلال مفهوم جديد للقيمة يختلف عن المفهوم القديم.

فقد كان النمط السائد من القيم التى تحكم النقد السابق على البنيوية يستمد من عناصر خارجة عن النص الأدبى فكانت أحكام القيمة فى النقد الأيديولوجى تربط بمدى تحقيق الأدب للأهداف الأيديولوجية، وكانت أحكام القيمة المرتبطة بالنقد التاريخى تتصل بمدى استمرارية

وخلود الأعمال الأدبية إلى غير ذلك من التيارات.

انطلق البنيويون على أساس رفض أحكام القيمة الخارجية وإحلال حكم أخر محلها هو الحكم الواقع، وحكم الواقع لا يتمثل هنا فى الحياة الخارجية ولا تياراتها وإنما يتمثل فى الدرجة الأولى فى النص الأدبى ذاته، الواقع هو النص الأدبى ذاته، ما ينبثق من النص وما يتجلى فيه وما يتمثل فيه من كفاءة شعرية ومستوى أدبى، كل ذلك هو الذى يمثل قيمته وليس علاقته بغيره من المستويات الخارجية سواء كانت نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو غير ذلك من المستويات. فإحلال حكم الواقع محل حكم القيمة كان من تلك المنطلقات المؤسسة للمفاهيم البنيوية.

كان المنطق الأساسى الذى تبناه البنيويون فى تحليلهم يتمثل باعتبارها أنظمة للعلامات تخضع لقوانين التراتب والتبنير أى هيمنة عنصر على بقية العناصر باعتباره مكمن بؤرة النص الدلالية والفعالية الوظيفية مما أدى إلى مجموعة جديدة من التصورات المرتبطة بكل جنس أدى على حدة لتعلقها بالخواص النوعية لهذه الأجناس الأدبية. عندئذ يتجلى لنا المشهد بأوضاع جديدة غير مسبوقة، ولأول مرة نرى أن منهجا نقديا لا يؤثر عنصرا على غيره إذ يتسع مداه لقراءة وتحليل جميع الأعمال الأدبية المنتمية إلى أى عصر على حد سواء ذلك لأنه لا يتبنى أيديولوجية خاصة ولا يؤثر منظومة قيمية معينة بل يتعامل مع مفاهيم الأدبية والشعرية، وهى مفاهيم

حاضرة فى النصوص الأدبية فى مختلف العصور كما نرى أنه لا يقدم جنسا أدبيا على غيره مثلما كانت تفعل التيارات السابقة الرومانتيكية فى تفضيلها للشعر باعتباره مجلى تفجر العواطف ومظهر توهج الخيال، فكان الشعر جنسها الإبداعى المفضل فى مقابل المسرح الذى كان المجال الأول للمبادئ الكلاسيكية، على أن الرومانسية استوعبت متغيرات التحولات الجديدة للأجناس الأدبية بروز الرواية للتعبير عن الطبقة البورجوازية الجديدة ولتبلور النزعة الفردية فيها مما جعلها قابلة للدخول فى إطار الرومانسية، لكن لو تذكرنا مثلا أن الثورة الرومانسية قد تسربت إلينا عبر ثلاثة تيارات شعرية هى:

(أ) مدرسة الديوان،

(ب) مدرسة المهجر،

(جـ) مدرسة أبو لو،

أدركنا مدى ارتباط الفكر الرومانسى بالشعر وتجليه فيه بنفس القدر الذى ارتبط فى الفكر الواقعى منذ منتصف القرن العشرين حتى اليوم بالقص والرواية على وجه الخصوص والسرد الذى يمكن أن يمسرح فى المسرح النثرى ابتداء من "ابسون" حتى الآن، بمعنى أن الرواية أصبحت هى الجنس المفضل للواقعية لأنها الوعاء الذى يكن أن يتسع لتقديم كون مصغر يحاكى فى قوانينه الكون الأكبر الذى نعيش فيه، ليس معنى ذلك أن الواقعية لم تدخل إلى مجال الشعر والمسرح وغيرهما، لكن معناه

وفيما يتصل بثقافتنا العربية، مثل التيار البنيوى منطلقا هاما لتجديد الخطاب النقدى فى العالم العربى عبر عدد من الدوائر المنتشرة فى مختلف أنحاء العالم العربى، وتمثل أبرزها فى مدرسة فصول فى مصر ومجموعات النقاد الشبان النشطين فى الترجمة والتأليف فى المغرب العربى، ويمكن أن نعتبر الكتاب الأخير الذى أصدره الدكتور "عبد السلام المسدى" عن البنيوية رصدا تقريبا للتيار البنيوى فى النقد العربى.

١- مصطلح "العلامة"

والعلامة عند "دى سوسير" تتكون من "دال" هو صورة صوتية، ومدلول هو المفهوم. أما عند "بيرس" فإن العلامة هى شىء ما يشير إلى شىء آخر سواه عند شخص ما فى ناحية أو صفة معينة والعلاقة بينهما هى علاقة الإحالة او المرجعية وفى نظرية (بيرس) السيميولوجية لكل علامة موضوع تشير إليه غير أنه لا يشترط أن يكون لهذا الموضوع وجود طبيعى.

٢- مصطلح "التبادل"

أخذ السيميائيون عن سوسير فكرة أن أية إشارة قبل ظهورها فى أى منطوق فعلى توجد فى شفرتها كجزء من قائمة تبادلية، أى من نظام من العلاقات التى تربطها بإشارات أخرى من خلال التشابه والاختلاف ففى اللغة ترتبط الكلمة تبادليا مع المترادفات والمتضادات والكلمات الأخرى من الجذر نفسه، والكلمات التى تشبهها صوتيا وغير ذلك. وتقدم هذه البنية التبادلية الميدان الممكن للاستبدالات التى تنتج عنها الاستعارات والتوريات والكنايات والمجازات الأخرى. وتؤدى فكرة التبادل إذا ما دفعت أبعد قليلا، إلى عملية توليد سيميائية غير محددة.

٣- مصطلح "التركيب"

وهو ذلك الجزء من السيمياء (عند تشارلز موريس) الذى يهتم بالقوانين التى تغطى القول والتأويل،

وبهذا المعنى يعنى شيئا شبيها جدا بالنحو، ويشير إلى علاقة الكلمات بعضها ببعض فى داخل فعل كلامى أو قول معين.

٤- مصطلح "الشفرة": CODE

يرى السيميائيون أن الفهم بأجمعه يعتمد على الشفرات أو السنين . فحينما نستخلص معنى من حدث ما، فذلك لأننا نمتلك نظاما فكريا، أو الشفرة، تمكننا من القيام بذلك، فالبرق كان يفهم ذات يوم على أنه علامة يصدرها كائن متسلط يعيش فى الجبال أو فى السماء، أما الآن فنفهمه على أنه ظاهرة كهربائية . لقد حلت شفرة علمية محل شفرة أسطورية، واللغات الإنسانية هى أكثر الوسائل المعروفة تطويرا للتشفير CODING ولكن توجد شفرات تحت لغوية (مثل تعابير الوجه) وفوق لغوية (مثل التقاليد الأدبية). ويتضمن تأويل الأقوال الإنسانية المعقدة استعمالا مناسبا لعدد من الشفرات فى وقت واحد.

نستطيع أن نخلص من ذلك إلى أن نظم الأدب بأجناسه المختلفة تعتمد على توظيف الإشارات اللغوية المكتوب بها هذا الأدب وتخليق شفرات أخرى مركبة فوقها لتحديد طرائق الدلالة الأدبية، فالشعر مثلا يوظف النظم الإيقاعية وأنماط التصوير العينى فى التخييل الشعرى كشفرات خاصة به، والمسرح يوظف شفرات

الفصل الخامس

نظريات التلقى والقراءة والتأويل

إن الجمع بين هذه العناصر الثلاثة يمثل إشكالية أولى لأنه على وضوح العلاقات القائمة فيما بينها باعتبارها تمثل منظومة متجانسة تقع فى دائرة الاعتداد بطرفى العملية التواصلية الأخيرين النص - القارئ، وتحليل جدالية التفاعل بينهما بتفسير عمليات القراءة وآليات التلقى وإمكانات التأويل، برغم ذلك فإن منشأ هذه التوجهات لم يكن متساوقا من الناحية التاريخية، وإنما برزت فى إشكاليات التأويل أولا وتبلور فى عمليات الاعتداد بأنواع معينة من القراء كما يطلق عليهم "القراء النموذجيون"، قبل أن يتم إلقاء الضوء بصفة أساسية على جماليات التلقى، أو طبيعة الاستقبال الأدبى وعلاقته بإنشاء الدلالة النصية، كما أن هناك إشكالية أخرى تتمثل فى اعتبار هذا التيار مما بعد البنيوية، لأن الواقع لم يشهد موازيا لها وليس منبتقا عنها، وتوخى فى الدرجة الأولى تغطية الجوانب التى أهملتها البنيوية باعتمادها على

"المحايدة النصية" وتجاهلها المتعمد للسياقات التاريخية والاجتماعية الخارجية عن حدود النص، جاء هذا التيار ليستكمل ما أجملته البنيوية وليضع العملية الأدبية فى دائرة التواصل الإنسانى بالنظر إلى طبيعتها وبنقل مركز الثقل من استراتيجية التحليل من جانب المؤلف - النص إلى جانب النص - القارئ.

وربما كان بوسعنا أن نعتبر مقال الناقد الألمانى الشهير "ياوس" فى نهاية الستينيات المعنون بـ "التغير فى نموذج الثقافة الأدبية" المنطلق الحقيقى لهذا التوجه برمته إذ إنه ألم بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية، وانتهى إلى أن هناك بدايات لثورة فعلية فى الدراسات الأدبية المعاصرة اعتمادا على فكرتى النموذج والثورة العلمية اللتين استمدهما من كتابات "توماس كون" فى بنية الثورات العلمية بوصفها إنجازا شبيها بإجراءات العلوم الطبيعية فهو يؤكد على أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوى على تراكم تدريجى للحقائق والشواهد التى يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة وحقيقة الأدب أن التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة، أن النموذج الذى وجهه البحث الأدبى ذات يوم ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التى توسمتها فيه الدراسات الأدبية ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المهمة مع استقلاله عن النموذج الأقدم، محل أسلوب التنازل العتيق إلى أن

يثبت مرة أخرى أنه غير قادر على الوفاء بوظيفته فى شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن، أن كل نموذج لا يحدد مجرد الإجراءات المنهجية المقبولة التى يتناول نقاد الأدب وفقا لها فحسب، بل يحدد كذلك المبدأ الأدبى النظرى برمته، وبعبارة أخرى فإن أى نموذج بعينه يخلق تقنيات التفسير والموضوعات التى يراد تفسيرها على السواء.

من هناك فإن "ياوس" يحدد العوامل الضرورية أو المطالب المنهجية للنموذج الجديد فى ثلاث نقاط:

أولا: انعقاد الصلة بين التحليل الشكلى الجمالى والتحليل المتعلق بالتلقى التاريخى شأنها شأن الصلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعى.

ثانيا: الربط بين المناهج البنيوية والمناهج التأثيرية وهو الربط الذى لا يكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها خاصة.

ثالثا: اختبار جماليات التأثير حيث لا تكون مقصورة على الوصف واستخلاص بلاغة جديدة تستطيع أن تحسن شرح أدب الطبقة العليا بالقدر نفسه الذى تحسن به شرح الأدب الشعبى والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرية.

وعندما يتوقف النقاد لرصد العوامل المؤثرة فى تكوين نظرية التلقى، فإن "ياوس" يحسب يوجزها فى خمسة مؤثرات هى على التوالى:

وهو "المنهج" ، لا لدراسة الأدب وتجليله فحسب بل للوصول إلى الحقيقة المتعلقة بالنص، وبعبارة أخرى فإن حرف العطف فى "الحقيقة والمنهج" لا ينبغى أن يفهم بمعناه الرابط، بل بمعناه المفرق، ومع أن الهدف الأساسى الذى يرمى إليه الكتاب فى هذا الصدد هو المنهج التجريبى فى العلوم الطبيعية فإن هجوم "جادامر" على المنهج قابل للتأكيد وللتطبيق كذلك على كثير ممن درج فى حملة مفردات نظرية التلقى. إن المنهج عند "جادامر" هو شىء يطبقه شخص ما على موضوع ما من أجل الحصول على نتيجة بعينها، وفى حالة العلوم الطبيعية، ثم الربط على نحو مغلوط وفقا لما يراه "جادامر" بين هذه النتيجة والحقيقة، وقد كان تجديد الهرمينوطيقا وهى علم الفهم والتفسير والتأويل مقصودا به مواجهة هذا الارتباط الضال وهو موقف مضاد لميل العلم الحديث لاستيعاب الفكر التأويلى وجعله فى خدمة العلم. يطرح "جادامر" الهرمينوطيقا بوصفها اتجاها مصححا ينتمى إلى نفس النقد من أجل تخطى القيود المحددة لكل محاولة منهجية.

ويؤكد "جادامر" أن الوعى ذا الطابع التاريخى العلمى هو أولا - وقبل كل شىء - وعى بالموقف التفسيرى، ولكى يوضح ما يعنيه بالموقف التفسيرى يقول أنه يمثل مرتكزا يحدد إمكانية الرؤية ثم يتقدم مستعيرا مصطلحا من الظاهراتية يجسد فكرته الأساسية عن الأفق باعتباره ركنا جوهريا فى مفهوم الموقف وعلى هذا

فالأفق يصف تمركزنا فى العالم ولا ينبغى أن نتصوره على مرتكز ثابت أو مغلق بل الأصح شىء ندخل فيه وهو يتحرك معنا ويمكن كذلك تعريفه بالإشارة إلى التحيزات التى تحملها فى أى وقت بعينه مادامت هذه التحيزات تمثل أفقا لا نستطيع أن نرى أبعد منه، ومن ثم يوصف حدث الفهم فى واحدة من أشهر استعارات "جادامر" بأنه امتزاج الأفق الخاص بالفرد المتلقى بالأفق التاريخى المستقل لنص أدبى ما على سبيل المثال فكرة أدبية خادعة، فليس هناك خط فاصل بين الأفق الماضى والأفق الحاضر. يقول "جادامر" عندما نضع وعينا التاريخى نفسه خلال الأفاق التاريخية فإن هذا لا يستطيع العبور إلى عوالم غريبة لا ترتبط على أى نحو بعالمنا ولكنها مجتمعة تكون الأفق الواحد الكبير الذى نتحرك من داخله والذى يعانق فيما وراء الحاضر الأعماق التاريخية لوعينا الذاتى، إنه أفق واحد فى الحقيقة ذلك الذى يعانق كل شىء احتواه الوعى التاريخى.

ومع ذلك فإن هذا الوهم أو هذا الإسقاط للأفق التاريخى هو مرحلة ضرورية فى عملية الفهم، إذ يعقبه مباشرة وعى تاريخى يعيد الترابط بين ما كان قد تبينه داخل النظام لكى يصبح مرة أخرى كيانا متحددا مع ذاته، ويذهب جادامر إلى أن تداخل الأفق يحدث فى الواقع ولكنه يعنى أنه عندما يطرح الأفق التاريخى فإنه ينحى فى الوقت نفسه على نحو يكاد يكون جدليا بحيث يبدو أن

الفهم هو وعى تاريخى قد أصبح واعيا بنفسه.

وكانت جماليات التلقى على نحو ما يسمى "ياوس" نظريته فى أواخر الستينيات وبداية السبعينيات تذهب إلى أن الجوهر التاريخى لعمل فنى ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه والأحرى أن الأدب ينبغى أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقى "فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أى من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور. ويسعى "ياوس" إلى تلبية المطلب الماركسى فى الوسائط التاريخية عن طريق وضعه الأدب فى سياق أوسع للأحداث كما أنه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق إحلال الذات المدركة فى المركز من اهتماماته ، وعلى هذا النحو اتحد التاريخ وعلم الجمال.

يقول "ياوس" تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية فى حقيقة أن أى استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختبار لقيمته الجمالية مقارنا بالأعمال التى قرئت من قبل والدلالة التاريخية التى فهمت من هذا، أن الفهم الأول سيؤخذ به وسينمى فى مسلسلة من عمليات التلقى من جيل إلى جيل وبهذه الطريقة سوف تتقرب الأهمية التاريخية للعمل ويتم إيضاح قيمته الجمالية.

٤ - وظائف النقد :

وظائف النقد عديدة ، ومجرد عرضها فحسب يشغل عدة صفحات ، هيًا نوازن بين بعض الوظائف التى تنتسب إليه :

● أن يخبرنا عن عملٍ ما لم يُقرأ بعد (ولكن النقد لا يطمح فى أن يعفى أحدا من قراءة النصوص ، فضلا عن أن بحثا فنيا مفصلا نقديا يصبح لا معنى له إذا كان من يقرأه لا يعرف المرضوع مباشرة) .

● أنه طريقة للتعليم ، وطريقة للإعلام ، وطريقة لإقناع الآخرين كى يفكروا مثلنا . (ولكن إذا كان النقد مقنعا فإن ذلك يحسب لصالح المؤلف الأصلى ، وليس لصالح الناقد)

● أن يقود الكتّابَ أنفسهم . (ولكن النقد يحتفظ للأدب باحترام زائد ، فلا يجتاحه عقيديا لكى يفرض عليه كهانته الذاتية) .

● أن يبعد بمسئولية شرطى ما هو جميل عما هو قبيح . (ولكن إذا كان هذا هو كل شئ ، يصبح النقد غير ضرورى ، لأن ذوق أى قارئ يمكن أن يقوم به) .

المراجع :-

1-"مناهج النقد الأدبي " ترجمة د/الطاهرأحمد مكي مكتبة الآداب بالقاهرة 1991 ط 1.

2-قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث د/محمد زكي عشماوي بيروت دار النهضة العربية 1979

3- النقد الأدبي . أحمد أمين . مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة القاهرة2012 .

4- مناهج النقد الأدبي الحديث .د صلاح فضل .