الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمّه لخضر بالوادي
كليـــــة اللـغـــات والآداب
قسم اللغة والأدبي العربي

دروس على الخطّ في مادة:

اتجاهات نقدية حديثة

دروس موجّهة لطلبة السّنة الأولى ماستر
تخصّص: أدب عربيّ حديث ومعاصر

إعداد الدّكتور علي دغمان
أستـــــاذ محاضـــر "أ"

الموسم الجامعي: 1444هـ- 1445هـ/ 2022م- 2023م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

توطئة

بين يدي الطالب مجموعة دروس على الخط في مادة **"اتجاهات نقدية حديثة"**، وهي دروس موجهة لطلبة السنة الأولى ماستر دراسات أدبية؛ تخصص: أدب حديث ومعاصر.

تسعى هذه الدروس إلى استقصاء حركة النقد منذ نشأته وإلى زماننا الحديث، متتبعة في ذلك حركة تطوره في ظل التحولات الاجتماعية والفكرية الحاصلة في محفله التاريخي، مستهدفة في ذلك مفهومه، ومنظوراته، وأسسه الفكرية، وكذا تقاناته التي لم تنفك عن التطور منذ بداياته الأولى.

جدير بالتذكير أن قراءتنا لحركة النقد لا تتم في مستواها الإفرادي، أي مقاربة النقد بوصفه أداة موضوعية لمقاربة نص جمالي، بل تتم في مستواها التركيبي، أي مقاربة النقد في ظل الاتجاه الفكري الذي يحويه وينبثق منه، وعليه فقد توخينا في هذه الدروس متابعة الحركة التطورية للنقد من خلال الجهود الجماعية التي كرستها جماعة نقدية محددة يحسن الاصطلاح عليها بالاتجاه.

ذلك أن تأسيس المقاربة على هذا الوجه سيلزمنا بمتابعة النقد ضمن دائرة نشاطه الجماعي، وليس بصفته نشاطا فرديا قد يميز فردا محددا بقدر ما يميزه بدوره، وهو ما يفضي إلى نتائج موضوعية مؤسسة طالما أن مقدماتها سليمة.

هذا كله، وغيره، هو ما سنستشفه في الدروس الحالية.

في مفهوم النقد

مفتتح

شغل النقد الأدبي مساحة واسعة في فضاء العربية قديمها وحديثها بوصفه فعالية تدرجت في مسارها منذ بروز أحكامها الأولى ذات الطبيعة العفوية والانفعالية والجزئية إلى التوجيه والوساطة والموازنة فالتحليل، ثم بوصفه موضوعا تناوله الدارسون على مراحل بالتحليل للوقوف على مبادئه ومرجعياته وتطوراته، فنتج إثر ذلك كله ركام هائل من الدراسات عُنيت بمفهومه وطبيعته ووظيفته من أجل تحديد نظريته ومنظوره وأعرافه الإجرائية، سنحاول في هذه المحاضرة تسليط الضوء على قضية واحدة من قضاياه؛ وهي: المفهوم.

1- لغة

- النَّقْدُ: هو تمييز الدراهم، وإخراج الزيف منها[1]،
- والتَّنَقَادُ والتَّنَقُّد: هو تمييز الجيّد من الرديء في كلّ شيء[2]، من ذلك:
- نَقَدَ الشَّيْءَ: بيّن حسنه ورديئه، أظهر عيوبه ومحاسنه[3]؛
- ونَقَد الشّعر، وهو من نَقَدَةِ الشّعر ونُقَّادِهِ: إذا اِنْتَقَدَ الشّعر على قائله، أي أدام النظر إليه ليخلّص جيّده من رديئه[4].

يبدو أن مفردة "النقد" قد تحددت معجميا بمعنى التمييز؛ وهو فعالية تنحصر في سياق بنيوي محدد هو الصيرفة، ثم اتسعت دلالاتها فاشتملت الأدب بفنونه المتنوعة، وغدت تُعنى بمداومة النظر في نصوصه لتخليص جيّدها من رديئها، الأمر الذي يفترض انتقال النقد من طور المعاينة حيث يكون حكمه نابعا من الانفعال طالما أنه يتبع شعرا يقوم

1)- ابن منظور، ***لسان العرب***، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط1، 1300هـ- فصل النون، حرف الدال، مادة (نقد)، 4/ 436.

2)- الزبيدي، ***تاج العروس من جواهر القاموس***، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1291هـ- 1971م، مادة (نقد)، 9/ 203.

3)-أحمد مختار عمر، ***معجم اللغة العربية المعاصرة***، عالم الكتب. نشر. توزيع. طباعة، القاهرة- مصر، ط1، 1429هـ- 2008م، 4/ 2264.

4)- الزمخشري، ***أساس البلاغة***، تحقيق: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون: دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان،ط1، 1419هـ- 1998م، مادة (نقد)، 2/ 297- 298.

على المشافهة والإنشاد وجريان الطبع الشعري، إلى طور الفحص والتدقيق حيث يكون حكمه صادرا من التحليل والدراسة طالما أنه يتبع شعرا يقوم على التخطيط والكتابة والاحتكام إلى الصنعة الشعرية.

2- اصطلاحا

نتابع في هذه الجزئية مجموعة من التحديدات المقترحة من أجل تقعيد نظري لمفهوم النقد الأدبي قديمه وحديثه، وهذا عرض موجز لها:

2-1- قديما

تجاذب مفهوم النقد الأدبي القديم مجموعة من النقاد، سنعرض لبعض من تحديداتهم المقترحة وفق النسق الآتي:

عرّف أبو سلام الجمحي النقد بوصفه صناعة على غرار العلوم والصناعات المعروفة في زمانه، تتميز بمفهوم وأدوات تخصها إذ تعينها على معالجة موضوع دراستها، إلا أنه اكتفى من ذلك كله بالتعويل على خبرة ودراية الناقد أثناء تناوله للموضوع الشعري والحكم عليه بالجودة أو الرداءة، في مقابل ثقة الشاعر والجمهور بحكمه النقدي، وذلك في قوله:

«للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات [...]، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا مسّ ولا طراوة ولا دنس ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها وستُّوقها ومُفرَّغها [...]، يعرف ذلك [...] عند المعاينة والاستماع، بلا صفة يُنتهى إليها، ولا علم يُوقف عليه، وإنّ كثرة الممارسة للشيء لتعين على العلم به.»[5]

كما شكّل اعتراض الجاحظ على أبي عمرو الشيباني فيما تعلق باستحسان أو استهجان الشعر بناء على المعاني بالنسبة للثاني، والأسلوب بالنسبة للأول، أساسا في بلورة مفهوم جديد يخص النقد الأدبي، وعلى الرغم من أنه في جوهره يُعنى بصناعة الشعر إلا أنه يُعنى بتحديد طبيعة ووظيفة النقد الأدبي، طالما يسدّد طريقة عمل الناقد،

5)- محمد بن سلام الجمحي، ***طبقات الشعراء***، منشورات محمد علي بيضون: دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1422هـ-2001م، ص36- 37.

- بهرجها وزائفها وستُّوقها ومُفرَّغها من الدراهم: التي لا قيمة لها.

على غرار نظم الشاعر، من خلال تبيين كيفيات النظر إلى الشعر وتناوله، فاقترح مفهوما للنقد لتلك الفترة يتأسس بالنظر إلى أسلوبه القائم على معطيات شعرية هي: اللفظ، والوزن، والتصوير، وأصالة الموهبة والذوق الشعريين، وهي معطيات شعرية تُقدِّم الشكل على المعنى؛ فالجاحظ يرى أن حقيقة الشعر تكمن في كيفيات قوله لا معانيه، وهذا لا يعني إهمال المعنى لمجرد الاحتفاء بشكله، إنما تقديم الثاني على الأول باعتبار أنّ الشعر هو فن القول لا المعنى، أو كما عبّر عن ذلك في التنصيص التالي:

«المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني. إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحّة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير.»[6]

بينما حدّده قدامة بن جعفر بوصفه علما قائما بذاته يمتلك أدواته الخاصة التي تميزه بنفسه عن غيره من النقود التي عنيت، بحسب منظوراتها العلمية المختلفة، إما بالوزن والقافية، أو بالغريب والنحو، أو بالمعاني وأغراضها، وأهملت النظر في عناصر الشعر الأربعة: اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية، بطريقة متراكبة لا مجزأة بحيث تبيّن أصالة الناقد في كشفه لمواطن الجمال التي ميّزت النص الشعري موضوع الدراسة بقدر كشفها لموهبة الشاعر المبدع الذي اجترح صورا جمالية غير مسبوقة بأسلوب مبتكر ومعان خلاقة، فاقترح تعريفا للنقد يحدد طبيعته وظيفته بأنه:

«علم جيّد الشّعر من رديئه.»[7]

يمكن القول بأن مفهوم النقد الأدبي القديم قد توزعه منظوران، عوّلت عليهما الأطروحات السابقة لتبنّي تحديد يخصّ طبيعته ووظيفته، وهما:

أ- الحكم النقدي، ويقصد به تعقب آثار الأدباء والشعراء والخطباء للدلالة على أخطائهم والإشادة بمحاسنهم ونشرها قصد التوجيه والتعليم[8].

---

6)- الجاحظ، ***الحيوان***، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1385هـ- 1965م، 3/ 132.

7)- قدامة بن جعفر، ***نقد الشعر***، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص62.

8)- أحمد الشايب، ***أصول النقد الأدبي***، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة- مصر، ط10، 1994م، ص115.

ب- الوسيلة النقدية، وتتمثل في مفردات الصناعة، والعلم، والعيار، ونظرية النظم، وعمود الشعر؛ وهي كلها تعني: الوسائل والمقاييس التي ينبنى عليها الحكم النقدي[9].

يوهم المنظوران بالاختلاف الشديد بينهما، ذلك أن مصطلح الصناعة، أو العلم، أو العيار، قد ولج ساحة النقد الأدبي القديم متأخرا بأشواط عن "الحكم" الذي سبقه إلى إنتاج نقدي ضخم اتسم بغياب المنهج أو تصور نقدي مخطط له بعناية، مكتفيا بالذوق الأدبي وحده في تمييز جيد النصوص من رديئها باعتبار أنه: «ليس للجودة في الشعر صفة، إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز.»[10]

غير أنهما يكملان بعضهما البعض حيث لا بدّ للناقد أن يتسلح بأدوات ومقاييس توفرها الوسيلة النقدية، بحيث تعينه على تدقيق النظر في النصوص المعالجة حتى يخرج بحكم نقدي مؤصّل يبتعد قيد الإمكان من النظرة الذاتية المخلوطة، ويقترب بذلك من النظرة الموضوعية المؤسّسة، ولا يتأتى ذلك إلا بمداومة في النص الشعري بحثا عن مكامن جماليته؛ ذلك أن: «موضوع الصناعة في الجملة فهو الشيء الذي فيه يُنظرُ، وعن أعراضه الذاتية يُبحثُ.»[11]

2-2- حديثا

انتشرت مجموعة من المفاهيم الخاصة بالنقد الأدبي الحديث، سنتناول بعضها من خلال التصورات الآتية:

اقترح شوقي ضيف تعريفا للنقد الأدبي الحديث، يجعله مستقلا بنفسه بما يتوفر عليه من أدوات منهجية، وطرائق تحليلية، وطروحات فكرية جمالية، تعينه على كشف جماليات النص الأدبي، وتحليلها من أجل تقدير قيمتها الفنية، كما تميزه عن غيره كتاريخ الأدب الذي يُعنى بتطوره، والبلاغة التي تبحث الأسلوب وخصائصه التعبيرية، لكنه محتاج إلى الأدب؛ لأنه يتّخذه موضوعا له:

---

9)- جابر عصفور، ***مفهوم الشعر؛ دراسة في التراث النقدي***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ط5، 1995م، ص23.

10)- ابن رشيق، ***العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده***، حقّقه وفصّله وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، دمشق- سوريا، ط5، 1401هـ- 1981م، 1/ 119.

- الفرند في السيف: ما يرى فيه من انعكاس الضّوء.

11)- السجلماسي، ***المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع***، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط- المغرب، ط1، 1401هـ- 1980م، ص218.

- الفرند في السيف: ما يرى فيه من انعكاس الضّوء.

«النقد تحليل القطع الأدبية وتقدير ما لها من قيمة فنية.»[12]

بينما حدّده عز الدين إسماعيل بوصفه وسيطا ينتج لنا نصا نقديا إثر تفسيرات ممكنة للنص الأدبي، فتحل النص الأول محل النص الثاني، بما قدمه من كشوفات متميزة وتبريرات مقبولة، ليقوم بين فهم المبدع لواقعه، وفهم القارئ للنص المبدع، وهو معنى يكشف أهمية النقد في واقعنا الأدبي بقدر ما يحيل على خطره، إذ يتبدى المنجز النقدي بمثابة فهم شخصي يلقيه في ذهن القارئ صحيحا كان أم خاطئا، ذلك أنّ النقد عند عزّ الدين إسماعيل هو:

«تفسير للتفسير، أي الصورة الفنية التي خرج فيها الأدب.»[13]

فيما اقترح وليد قصاب مفهوما واسعا للنقد، فجعله لا يقف عند مساءلة النصوص الأدبية، بل يتجاوزها إلى النصوص الأخرى الثقافية منها أو الفلسفية أو السياسية، إلخ؛ ذلك أنه قد تصور النقد فعالية فكرية تنزع بطبيعتها إلى الانفتاح على نصوص أخرى لمزاولة نشاطها الذي يتميز بمداومة النظر في الخطابات بحثا عن جمالياتها الممكنة للكشف عنها، وتحليلها لإعلاء مكانتها، أو العدول عنها إلى غيرها، إذ تُشكل نتائج هذه الفعالية خامة ستسهم، إذا عُني بها، في توسيع فضاء النوع والنظرية والتاريخ العام للظاهرة المدروسة سواء كانت أدبية أم فكرية أم نقدية نفسها، طالما أن النقد عند وليد قصاب هو:

«نشاط فكري لا غنى عنه في أوجه الحياة جميعها، إذ هو معيار تسديد وتقويم ومراجعة لأي مسار معرفي.»[14]

توزع النقد الأدبي، حديثا، بين منظورين، هما:

أ- علم؛ باعتبار تقيده بالنظريات الفكرية والأصول العلمية التي توجه منظوره النقدي وتسده[15]، فينتج النص النقدي مغتنيا بطروحاته الفكرية والعلمية مفتقرا إلى أسلوب جميل.

---

12)- شوقي ضيف، ***النقد***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط5، (د.ت)، ص9.

13)- عز الدين إسماعيل، ***الأدب وفنونه؛ دراسة ونقد (الأدب- النقد- الشعر- القصة- المسرحية- المقال- ترجمة الحياة- الخاطرة)***، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1435هـ- 2004م، ص39.

14)- وليد قصاب، ***مناهج النقد الأدبي الحديث؛ رؤية إسلامية***، دار الفكر- آفاق متجددة، دمشق- سوريا، ط2، 1430هـ- 2009م، ص9.

ب- فن؛ لأن النقاد يعالجون أفكارهم معالجة فنية، فهم كالأدباء يُعنون بمعانيهم أثناء تفسيرهم لقيم الآثار الأدبية المدروسة كما يُعنون بأساليبهم أثناء عرضهم لتلك المعاني، بهدف التأثير في قرائهم(16).

مهما يكن القول يمكننا النظر إلى النقد بأنه علم وفن؛ فهو علم بما يتوفر عليه من أدوات منهجية ونظريات علميه تحدد نظرته للأدب وتصوب تحليله؛ وهو فن باعتبار أسلوبه الذي يحلل من خلاله أفكار الأدب، ويعرض معانيه للقراء.

15)- عبد العزيز عتيق، ***في النقد الأدبي***، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1391هـ- 1972م، ص264.
16)- شوقي ضيف، ***المرجع السابق***، ص9.

في تطوّر النقد

مفتتح

عني العرب بالنقد منذ القدم، وإن كانت عنايتهم لم تعرف التقعيد ولا التأصيل، بالرغم من أنه قد خطا خطوات واسعة بلغت به مكانة عالية خاصة في القرن الثالث الهجري، إذ خلصته من علوقه بمباحث اللغة والنحو والبلاغة، وأحلته مكانة تخصه بما قدمه لنفسه من أدوات وطرائق في النظر والتحليل، إلا أنه لم يصدر عن مفهوم خاص بالنقد ونظرية ومنهج يحددان طرائق النظر وتحليل الأثر الأدبي، فضلا عن أدوات التحليل الموضوعية كالقياس والمقارنة والتفسير والشرح، وأغلب ما شاع هو نقد بني على الذوق، ومتابعة بعض الجزئيات في القصيدة، تتوزعها أحكام عامة حول اللغة أو المعنى أو العروض أو العرف الشعري، وظل على هذا المنوال إلى فترة جموده، ثم انحطاطه، منذ القرن الرابع فالخامس الهجريين، وما تبعها من القرون التي سبقت زمان النهضة الحديثة، أي الفترة التي سيعرف فيها النقد الأدبي طريقه، فينطلق من عقاله.

1- في العصر الجاهلي

لم يعرف العرب في الجاهلية مصطلح النقد ولا مفهومه، فضلا عن الاعتراف بطبيعته ووظيفته، لكنهم مارسوه بطريقة أقرب إلى التجربة المبهمة، على غرار ما ألفوا ممارسته في حياتهم العقلية والعامة، فقد مارسوه كما مارسوا الشعر، وبلغوا به مكانة مرموقة كما بلغوا بالشعر مكانته المرموقة طالما أنه متابع لحركة تطور الشعر حيث بلغت القصيدة الجاهلية مكانة متميزة، وما شيوع ظاهرة عبيد الشعر أو الشعراء الحوليين أو المحككين، والاحتكام إلى الشعراء، وضرب خيمة في سوق عكاظ للنابغة للنظر في الشعر والشعراء، وحكاية المعلقات، إلا صورة عن دور النقد ومكانته البليغة في العقلية الجاهلية.

لكنها تظل صورة بسيطة، بل هي أقرب إلى السذاجة، إذ تأخذ حجمها الطبيعي في حدود المعرفة النقدية وممارساتها المعروفة عن تلك الفترة الزمنية المتقدّمة، ذلك أن النقد

الجاهلي ذاتي تأثري الطابع فقد بُني على الموهبة الفطرية والذوق فيما يصدره من أحكام انفعالية تقف عند حدود الاستحسان والاستهجان التي يعوزها التبرير والتعليل[17]، ما عدا بعض الإشارات الجزئية التي يُوجّهها الناقد تجاه مواضع محدّدة من القصيدة لغوية أو عروضية أو معنوية بهدف تشنيعها أو تفضيلية تُعلي مكانة شاعر على حساب آخر[18]، من ذلك النقد العروضي الموجه للنابغة الذبياني تنبيها على الإقواء الذي وقع فيه؛ والإقواء هو اختلاف حركة الروي بين الضمّ والكسر في القصيدة الواحدة[19]، وذلك في قوله: (الكامل)

سَقطَ النّصيفُ، ولمْ تُردْ إسقاطَهُ فتناولتْهُ، واتّقتْنا باليدِ

بمُخضَّبٍ رَخْصٍ، كأنَّ بنانَهُ عَنَمٌ يكادُ منَ اللّطافةِ يُعْقَدُ[20]

وكذلك التنبيه على الخطأ اللغوي الذي وقع فيه المتلمّس، إذ استعمل الصيعرية في غير موضعها من الاستعمال اللغوي؛ والصيعرية سمة في عنق الناقة لا الجمل، كما في قوله: (الطويل)

وقدْ أتناسَى الهمَّ عنْدَ احْتضارِهِ بِناجٍ عليْهِ الصّيْعَرِيَّةُ مُكدَمِ[21]

أما التنبيه على الخطأ المعنوي الذي وقع فيه المهلهل؛ وهو المبالغة في التخييل الشعري الذي يتنافى مع الطبع الجاهلي المبني على النظرة الموضوعية في وصف طبيعة الأشياء المحيطة به، ذلك أن المسافة بينه وقد كان على شاطئ الفرات من أرض الشام وحجر تقدّر بالأيام، فوصف بيته بأنه أكذب بيت قالته العرب[22]، وهذا قوله: (الوافر)

---

17)- أحمد أحمد بدوي، ***أسس النقد الأدبي عند العرب***، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1996م، ص5.

18)- مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، ***في النقد الأدبي القديم عند العرب***، دار مكة المكرمة للطباعة والنشر، مصر، (د.ط)، 1419هـ- 1998م، ص29.

19)- إميل بديع يعقوب، ***المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1411هـ- 1991م، ص60.

20)- النابغة الذبياني، ***ديوانه***، تحقيق وشرح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط3، 1416هـ- 1996م، ص107.

- النصيف: كلّ ما غطّى الرأس. المخضّب: المصبوغ بالحنّاء. الرخص: اللّيّن النّاعم. البنان: طرف الإصبع. العنم: نبت أحمر يُصبغ به.

21)- المتلمّس، ***ديوانه برواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي***، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية، معهد المخطوطات العربية، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1390هـ- 1970م، ص320. وقد عده محقق الديوان ضمن الشعر المنحول على الشاعر. القطعة التي ورد فيها هذا البيت في الديوان. يُنظر: ***مرن***، الهامش، ص318- 320.

- الناجي: البعير السريع الذي ينجو براكبه. الصيعريّة: سمة في عنق الناقة لا تكون إلا في الإناث. المكدم: الغليظ الصّلب.

22)- المرزباني، ***الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1415هـ- 1995م، ص90.

فلو لا الرّيحُ أَسْمِعُ منْ بِحُجْرٍ صَليلَ البِيضِ تُقرعُ بالذّكورِ[23]

بينما يتمظهر النقد التفضيلي بمثابة نموذج يجمع بين النظرة التركيبية والتعميم والتعبير عن الانطباع الكلي دون لجوء للتعليل، وتصوير ما يجول في النفس بصورة أقرب إلى الشعر نفسه[24]، فهو نقد ينبثق من ذاتية تعبر في حالة انفعال نفسي عن استحسان أو استهجان للأثر الأدبي، فيصدر حكمها متأثرا بتلك الحالة أو الشعور عفويا دون النظر في أسبابه الجمالية أو تعليلها تعليلا موضوعيا، وهو الذي نلمسه في القصة الشهيرة التي دارت بين الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم وعبدة بن الطيّب والمخبّل السعدي حينما تحاكموا إلى:

«ربيعة بن حذار الأسدي في الشعر، أيهم أشعر؟ فقال للزبرقان: أما أنت فشعرك كلحم أسخن لا هو أنضج فأكل ولا ترك نيئا فينتفع به، وأما أنت يا عمرو فإن شعرك كبُرود حِبَرٍ يتلألأ فيها البصر، فكلما أعيد فيها النظر نقص البصر، وأما أنت يا مخبل فإن شعرك قصّر عن شعرهم وارتفع عن شعر غيرهم، وأما أنت يا عبدة فإن شعرك كمزادة أحكم خَرزُها فليس تقطر ولا تمطر»[25].

2- في صدر الإسلام

أفضى ظهور الإسلام، وتجذره في وجدان الإنسان العربي، إلى انعطافة تاريخية في فكره ونظرته للحياة عكستها فنونه الأدبية والنقدية، إذ شكلت تعاليم القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ذهنية الناقد، وأفضت إلى بلورة نهج واضح حدد أدواته، وسدد أحكامه بما يتماشى مع الرؤية الإسلامية القويمة التي تحتفي بمبادئ الدين والأخلاق، فكان رسول الله- صلى الله عليه وسلم- أول ناقد في الإسلام، وقد تمثل منظوره النقدي في ثلاثة مستويات، وهي:

---

23)- المهلهل، ***ديوانه***، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص41.
حجر: قرية باليمامة. الصّليل: الصّوت ذو الرّنين. البيض: الخوذ. الذّكور: أجود السّيوف.

24)- إحسان عباس، ***تاريخ النقد الأدبي عند العرب؛ نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري***، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط4، 1404هـ- 1983م، ص13.

25)- المرزباني، ***المصدر السابق***، ص93.
- البرود من الثياب: ما لم يكن دقيقا ولا لينا. الحبرة: نوع من الثياب القطنية أو الكتانية التي اشتهرت اليمن بصناعتها. مزادة: وعاء من جلد يوضع فيه الماء. خرزها: ثقبها وخياطتها.

أ- نقد المضمون؛ وهو نقد يُراعي متابعة المضمون الشعري لتعاليم الدين الإسلامي، والهدي النبوي الشريف، بحيث يدعو إلى نمط من القول تصلح به الحياة، فيهيب بمحاسن الأخلاق والأقوال والأفعال ويشجب خلاف ذلك، فيستحسن إذا توفر على ذلك كله أو يستهجن إذا خلا منه، من ذلك حكم رسول الله- صلى الله عليه وسلم- على بيت لبيد بن ربيعة العامري: «أشعر كلمة تكلّمت بها العرب قول لبيد: ألاَ كلّ شيْءٍ ما خلا الله باطلٌ.»[26]، لتقاطع المعنى الشعري المتسامي، وإن كان جاهليا، مع وحي الروح الإسلامية وتعاليمها السمحة، وهذا بيته: (الطويل)

ألاَ كلّ شيْءٍ ما خلا اللهَ باطلٌ وكلُّ نعيمٍ لا محالةَ زائِلُ[27]

ب- نقد الشكل؛ فقد كان الرسول- صلى الله عليه وسلم- ينهى عن التكلف والمبالغة؛ لأنها تشين الكلام إذ تبعد الأسلوب الشعري الرصين عن الطبع السمح السهل الذي تألفه العرب وأكده الإسلام مصداقا لقوله تعالى: ﴿قل ما أسألكم عليه من أجر وما أنا من المتكلفين﴾[28]، وقوله صلى الله عليه وسلم: «هلك المتنطعون»[29]، ويدعو إلى مسايرة الطبع السليم؛ لأنه يجري الكلام طبيعيا فيصل النفس ويتملكها بكل سهولة، والإيجاز وحسن انتقاء الألفاظ التي تشاكل المعاني وتليق بها، فتؤدي وظيفة مزدوجة تجمع بين جمال المبنى بحسن سبكه، والمعنى بتعالي قيمه الروحية السامية، من ذلك تحديده للمعنى الواسع في بيت النابغة الجعدي بسؤاله: «إلى أين أبا ليلى؟» فكان جواب النابغة: «إلى الجنة»، وكان تأمينه- صلى الله عليه وسلم- على جواب الشاعر بمثابة تأكيد للمعنى وإغلاقه على صورته الأخيرة: «إن شاء الله»[30]، وهذا هو بيت النابغة الجعدي: (الطويل)

بلغْنا السّماءَ مَجْدَنا وجُدودَنا وإنّا لنَرجُو فوْقَ ذلكَ مَظهرَا[31]

---

26)- الترمذي، ***الجامع الكبير***، حققه وخرج أحاديثه وعلق عليه: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1996م، حديث حسن صحيح، رقم (4849)، 4/ 531.

27)- لبيد بن ربيعة العامري، ***ديوانه***، دار صادر، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص132.

28)- ***سورة ص***، الآية: 86.

29)- النووي، ***رياض الصالحين***، تحقيق جماعي، تخريج: محمد ناصر الدين الألباني، إشراف: زهير الشاويش، المكتب الإسلامي، 1412هـ- 1992م، ط1، رقم الحديث (148)، ص105.

- المتنطع: المتشدد في غير موضع التشديد.

30)- ابن قتيبة، ***الشعر والشعراء***، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط1، 1982م، 1/ 289.

31)- النابغة الجعدي، ***ديوانه***، جمعه وحققه وشرحه: واضح الصمد، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 1998م، ص71.

جـ - الحكم على الشعراء؛ إذ يصدر حكم الرسول –صلى الله عليه وسلم- من مبدأ فني محض يتأسس على درجة الفنية التي يتوفر عليها شعر الشاعر بغض النظر عن الموقف العقدي أو الفكري تجاهه، سواء كان متفقا معه كقصة تفضيله حسان بن ثابت على عبد الله بن رواحة وكعب بن مالك، بحسب قدراتهم الشعرية في التعبير عن الدعوة الإسلامية والدفاع عنها، والترويج لمبادئها السامية وأخلاقها الرفيعة، أو مختلفا معه إذ لم يقف حكمه على الشعراء في زمن الإسلام بل رجع به إلى الجاهلية، فاعترف بشاعرية امرئ القيس ونصبه على رأس الشعراء، بالرغم من أنه شاعر لم يسخر شعره في خير أو حق، إلا أنه قد افتتح نهجا شعريا لم يسبقه إليه أحد، من ذلك ما ورد في الأخبار أن حسان بن ثابت سئل عن أشعر الناس، فكان جوابه امرؤ القيس، فأيّده النبيّ وصدّق على قوله، وهذا رأي يخص درجات الفنية التي يتميز بها شعر امرئ القيس، لكنه يختلف عن رأيه الصادر عن عقيدته الذي أعلنه صريحا مفصلا ليبيّن نظرة الإسلام لهذا الشاعر وأمثاله، وهذا قوله - صلى الله عليه وسلم- :

«رفيع في الدنيا، خامل في الآخرة، شريف في الدنيا، وضيع في الآخرة هو قائد الشعراء إلى النار.»[32]

3- في العصر الأموي

تطور الأدب في العصر الأموي تطورا ملحوظا، نتيجة تدفق المال، والانفتاح على أجناس جديدة، والتوسع في الحياة، والتعرف على المدنية ومتطلباتها، فتحولت الحساسية الأدبية للشاعر الأموي تبعا لتطور الحساسيات الفكرية والاجتماعية والسياسية، فنتج شعر جديد كله رقة وخفة وظرف، وتذوق رفيع للجمال وأساليب القول[33]، كما استتبعه كذلك رقي في النقد[34] انقسم إلى مدارس ثلاث نتبينها في الآتي:

أ- مدرسة الحجاز، وتعرف أيضا بمدرسة **"الغزل"**، وقد تميز نقدها بطابع الذوق الفني والرقة، والروح الإنسانية، وهو غالبا ما يتجه إلى المعاني التي وعاها النص، والتي

32)- السيوطي، ***شرح شواهد مغني اللبيب***، ذيّل بتصحيحات وتعليقات: محمد محمود ابن التلاميد التركزي الشنقيطي، لجنة التراث العربي رفيق حمدان وشركاه، (د.م)، (د.ط)، (د.ت)، 1/ 23.

33)- محمد زغلول سلام، ***تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري***، منشأة المعارف جلال جزي وشركاه، الإسكندرية- مصر، (د.ط)، 1982م، ص85.

34)- أحمد أمين، ***النقد الأدبي***، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة- مصر، ط3، 1963م، 2/ 421.

كان الناقد يعرضها على ذوقه الحضري، فيقبل منها ما يراه موائما لهذا الذوق، وما هو أليق لعاطفة الحب وأنسب لفن الغزل، كما اشتهر نقد هذه المدرسة بنقد **"الذوّاقين"**، وهم جماعة نقدية اشتهرت بتذوق الشعر وتدارسه وتقويمه وإبداء الرأي فيه بالرغم من أنهم لم يعانوا تجربته إذ لم ينظموه ولا تفرغوا له، واشتهر أيضا بنقد **"الشعراء"** وهم جماعة من الشعراء مارسوا الشعر ونقدوه، إذ صدر نقدهم عن تجربة شعورية، وجمع بين النظرية والتطبيق(35).

من أشهر نقاد هذه المدرسة سكينة بنت الحسين وابن عقيل الذي تحدد نقده بمقاييس كشفت عن تطور الوعي النقدي وتقدمه بما ارتقى إليه من موضوعية مبنية على أسس علمية قوامها التحليل والتفسير والتعليل، وإن كان مبدأه الذوق وغايته التكيف مع العمل الفني لإدراك معطياته الجمالية والبحث عن متعة التذوق والتأثير، كما خلعت على حكمه النقدي وزنا وذلك عند تفضيله عمر بن أبي ربيعة عن سائر شعراء عصره، وهي: دقة المعنى، ورقة اللفظ، ولطفه، وسهولة المخرج؛ بمعنى: حسن التخلص في الانتقال من غرض إلى آخر، ومتانة الحشو، أي: ترابط النص وتماسك أجزائه(36)، وهذا نص ابن عقيل:

«لشعر عمر ابن أبي ربيعة نوطة بالقلب، وعلوق بالنفس ودرك للحاجة، ليست لشعر غيره. وما عصي الله جل ذكره بشعر أكثر مما عصي بشعر عمر بن أبي ربيعة. فخذ عنّي ما أصف لك أشعر الناس من دق معناه، ولطف مدخله، وسهل مخرجه، ومتن حشوه، وتعطفت حواشيه، وأنارت معانيه، وأعرب عن حاجته.»(37)

ب- مدرسة الشام، وهي مدرسة **"المدح"** التي قامت في قصور الخلفاء وأنديتهم، وقد تميز نقدها بالذوق الفطري المصقول بطول النظر في الشعر، واستيعاب نماذجه، وتمثل طرائق العرب في التعبير والتصوير(38)، وهو نقد اتجه غالبا إلى تقييم الشعر في

35)- مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، ***المرجع السابق***، ص107- 108.
36)- محروس منشاوي الجالي، ***النقد الأدبي في أطوار تكوينه عند العرب***، دار الطباعة المحمدية، مصر، ط1، 1979م، ص168-169.
37)- أبو الفرج الأصفهاني، ***الأغاني***، تحقيق: إحسان عباس وآخران، دار صادر، بيروت- لبنان، ط3، 1429هـ- 2008م، 1/ 62.
38)- حسن جاد، ***دراسات في النقد الأدبي***، (د.ن)، (د.ط)، (د.ت)، 1977م، ص44.

ضوء اقترابه وابتعاده عن القيم الفنية الموروثة وبخاصة في شعر المدح[39]، حيث راعوا فيها مدى اتباع الشاعر للمعنى، ودقة الوصف، والتعبير عن الغرض[40]، وكان على رأس هذه المدرسة الخليفة عبد الملك بن مروان، الذي كان صاحب ذوق أدبي راق، إذ كان كثيرا ما يدقق في المعاني الشعرية لمادحيه، فينفذ إلى أعماق قصائدهم بذوقه اللطيف وحسه المرهف ليكشف جمال القصيدة فيستحسنها، أو رداءتها فيستهجنها، من ذلك رفضه لقصيدة كثير عزة إذ لم يرض عن وصفها الذي طابق واقعها، فضلا عن أنه صوره كمن يحتاط لنفسه في الحرب إذ جعله يرتدي درعا حصينة محكمة الصنع يثقل حملها على الضعيف، وكأنه توقع منه المبالغة في تصويره بالشجاعة والإقدام والبطولة، ليجعله نموذجا يليق بقائد الجند بقدر ما هو نموذج يليق بخليفة المؤمنين، وهذا نص الخبر النقدي:

«أنشد كثير عبد الملك مدحته التي يقول فيها: [الطويل]

على ابنِ أبي العاصِ دِلاصٌ حصينةٌ أجادَ المُسدّي سَرْدَها وأذالَها

يَؤُودُ ضَعيفَ القَوْمِ حَمْلَ قَتيرِها وَيَسْتَضْلِعُ القَرْمُ الأشَمُّ احْتِمالَها[41]

فقال له عبد الملك: قول الأعشى لقيس بن معد كرب أحبّ إليّ من قولك إذ تقول: [الكامل]

وَإذا تَجيءُ كتيبَةٌ مَلْمومَةٌ خَرْساءُ يَخْشَى الذّائِدونَ نهالَها

كُنْتَ المُقَدَّمَ غَيْرَ لابِسِ جُنَّةٍ بِالسّيْف تَضْرِبُ مُعْلِمًا أبْطالَها[42]

فقال يا أمير المؤمنين، وصف الأعشى صاحبه بالطيش والخُرْق والتّغرير، ووصفْتُك بالحزم والعزم. فأرضاه.»[43]

جـ ـ مدرسة العراق، أو المدرسة **"اللغوية"**، وهي مدرسة تنتمي إلى بيئة علمية ثقافية امتزجت فيها الأصول العربية بالأجنبية، فتأثر نقاد هذه المدرسة بالمنهج العلمي الذي اعتمد على قواعد النحو وأصول اللغة، يقيسون الأدب بمقاييسها، ويحاولون أن

39)- محمد أحمد العزب، ***عن اللغة والأدب والنقد؛ رؤية تاريخية ورؤية فنية***، دار المعارف، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1980م، ص282.

40)- محروس منشاوي الجالي، ***النقد الأدبي في أطوار تكوينه عند العرب***، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة- مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص157.

41)- الدلاص: الدروع اللينة الملساء. المسدّي: الذي ينسج الدروع ويسردها. السرد: النسج وتداخل الحلق. أذالها: أطال ذيلها. القتير: رؤوس المسامير في حلق الدرع. يؤوده حملها: يعجزه. استضلع: استثقل. القرم: السيد المحترم، والمعظّم من الرجال، والشجاع طيب الأفعال.

42)- الكتيبة الملمومة: المجتمعة. الخرساء: الكتيبة التي لم يسمع لسلاحها قعقعة ولا لرجالها جلبة. النّهال: الرّماح والسّيوف.

43)- المرزباني، ***المصدر السابق***، ص178- 179.

يخضعوا الشعر لها، فجرت المفاضلة بين الشعراء، والموازنة بين أعمالهم الشعرية، والتمييز بين طرائق التعبير على أساس من فحولة الأسلوب، كما جرت في المقابل حركة نقدية مالت إلى تقييم الشعر في ضوء التزامه بالقيم الدينية والخلقية(44)، الأمر الذي وزع نقد هذه المدرسة إلى قسمين: فمنهم من كان يميل إلى الأصول المقررة في اللغة والنحو والعروض، إذ ركز نقاده في القصيدة على اللفظ من جهة الإعراب والأوزان والقوافي، ومنهم من كان يميل إلى الأصول الأدبية الفنية في التعبير والتصوير، إذ تتبعوا ناحية الصياغة والصناعة والثقافة في القصيدة، فاستحسنوا الرقيق السهل منها، واستهجنوا الخشن الصعب منها، واعترفوا بالمعاني الصائبة، ورفضوا الفاسدة منها(45).

من نقاد هذه المدرسة: أبو عمرو بن العلاء، والحضرمي، وعنبسة الفيل، وحماد الراوية، والأصمعي، وأبو عبيدة، والمفضّل الضبي وخلف الأحمر الذي نقد جريرا نقدا فنيا دقيقا من خلال تناوله عنصرين من عناصر الشعر هما: المعنى الذي تورّط فيه جرير وجانب فيه الصواب، واللفظ الذي لم يُحكم جرير صنعته وسبكه(46)، وهذا نص الخبر النقدي كما أورده المرزباني:

«قال الأصمعي: قرأت على خلف شعر جرير، فلما بلغت قوله: [الطويل]

ويومٍ كإبهامِ القطاةِ مُحبَّبٌ هواهُ غالبٍ ليَ باطِلُهْ

رُزقْنا به الصّيدَ الغريرَ ولمْ نكنْ كمنْ نبلُهُ محرومةٌ وحبائلُهْ

فيا لكَ يومًا خيرُهُ قبلَ شرّهِ تغيَّبَ واشيهِ وأقصرَ عاذِلُهْ

فقال: ويله! وما ينفعه خير يؤول إلى شر؟ قلت له: هكذا قرأته على أبي عمرو. فقال لي: صدقت، وكذا قاله جرير؛ وكان قليل التنقيح مشرّد الألفاظ، وما كان أبو عمرو ليقرئك إلا كما سمع. فقلت: فكيف كان يجب أن يقول؟ قال: الأجود له لو قال: فيا لك يوما خيره دون شرّه. فاروه هكذا؛ فقد كان الرواة قديما تصلح من أشعار القدماء. فقلت: والله لا أرويه بعد هذا إلا هكذا.»(47)

---

44)- محمد أحمد العزب، ***المرجع السابق***، ص282.

45)- طه أحمد إبراهيم، ***تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري***، دار الحكمة، بيروت- لبنان، ط1، 1937م، ص45.

46)- محروس منشاوي الجالي، ***المرجع السابق***، ص200.

47)- المرزباني، ***المصدر السابق***، ص156- 157.

4- في العصر العباسي

تطور النقد الأدبي في العصر العباسي تطورا كبيرا فبلغ مكانة مرموقة نظرا لعوامل عدة منها: غزارة الثقافة وتعدد روافدها، عناية الخلفاء والأمراء بالشعراء، خصومة النقاد حول الشعراء وانقسام آرائهم تجاههم وتعددها، نشاط حركة الترجمة والنقل، أثر القرآن على الأدب والنقد، الحركة اللغوية، العوامل الاجتماعية، أسهمت في الارتقاء بحركة النقد في العصر العباسي، وبلغت به مكانة مرموقة(48)، فانقسم تبعا لذلك إلى اتجاهات ثلاثة، هي:

أ- الاتجاه الأول، اتسم بكونه عربيا أصيلا لم تمازجه ثقافات وافدة ولا عوامل دخيلة، وهو المتمثل في اللغويين والنحاة أمثال الخليل والأصمعي والمبرّد ممن كانت لهم دراية باللغة وأصولها والشعر وروايته، فعالجوا النقد حسب ما انتهى إليه علمهم في مصنفات مستقلة، رتبوا فيها الشعراء إلى **"طبقات"** كما فعل ابن سلام، أو تناولوا فيها الحديث عن الشعراء وأخبارهم ومنزلتهم كما فعل ابن قتيبة في كتابه **"الشعر والشعراء"**.

ب- الاتجاه الثاني، وهو عربي أيضا، اعتمد على الطبع والذوق، ثم دعمته الثقافات المتنوعة التي نهضت به وغذته، لكنها لم تقض على أصالته وسمات عروبته؛ وهو ما نلمسه في نقد **"الموازنة"** عند الآمدي، ونقد **"الوساطة"** عند الجرجاني، ونقد **"الشكل"** أو **"البلاغي"** عند الجاحظ، وقد اتسم نقد هذا الاتجاه باستقصاء البحث وشمول الفكرة واتضاح العلة والموازنة بين الشعراء.

جـ - الاتجاه الثالث، تأثر فيه أصحابه بالتيارات الثقافية الأجنبية شكلا وموضوعا حيث خضع النقد للمنطق والفلسفة وغلب فيه العقل على الذوق والفكر على الحس، وقد تمثل هذا الاتجاه في كتاب **"نقد الشعر"** لقدامة بن جعفر، الذي كان تأثره فيه بمنطق اليونان واضحا(49).

ثم تطورت العقول، وتهذبت المدارك، واتسعت المعارف، وتنوعت الثقافات العربية والأجنبية المترجمة عن الفرس والهند واليونان، فانتقل النقد الأدبي، منذ أواخر القرن

48)- مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، ***المرجع السابق***، ص129- 140.
49)- ***المرجع السابق***، ص141- 142.

الثاني للهجرة، نحو العمق والدقة، والتحليل الواضح، والتحليل المفصل[50]، وأخذ يحاول في تدرج الوصول إلى النقد المنهجي القائم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ويتناول بالدرس مدارس أدبية، أو شعراء أو خصومات يفصل فيها القول، ويبسط عناصرها، ويبصر بمواضع الجمال، والقبح فيها[51]، وقد اشتهر في هذا المجال جماعة من النقاد كان لهم نشاطهم المؤثر في عالم النقد، منهم: ابن سلام صاحب كتاب ‘‘طبقات فحول الشعراء’’، والجاحظ صاحب كتاب ‘‘البيان والتبيين’’، وابن طباطبا صاحب كتاب ‘‘عيار الشعر’’، وقدامة بن جعفر صاحب كتاب ‘‘نقد الشعر’’، والقاضي الجرجاني صاحب كتاب ‘‘الوساطة بين المتنبي وخصومه’’، والآمدي صاحب كتاب ‘‘الموازنة بين الطائيين: أبي تمام والبحتري’’، وأبو هلال العسكري صاحب كتاب ‘‘الصناعتين: الكتابة والشعر’’، والمرزوقي صاحب كتاب ‘‘شرح ديوان الحماسة لأبي تمام’’، وعبد القاهر الجرجاني صاحب كتابي: ‘‘دلائل الإعجاز في علم المعاني’’، و‘‘أسرار البلاغة في علم البيان’’.

5- عصر الجمود

لا يمضي القرن حتى دخل النقد الأدبي مرحلة الجمود تبعا لجمود الشعر، إذ لم تظهر في الشعر أساليب وأنماط جديدة، على القرن الثالث، تجعل النقاد يلاحظون ويدرسون، فأصيب النقد بدوره بالجمود الذي أصاب الشعر قبله، واقتصرت الجهود النقدية على إعادة الملاحظات النقدية الماضية من دون إضافة جديدة تذكر، ولعل أبرز كتاب ظهر بعد القرن الرابع كتاب ‘‘العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده’’ لابن رشيق، وهو تلخيص للملاحظات النقدية السابقة، عرضها في نحو مائة باب، اشتملت على فنون البديع، والأوزان والقوافي، وماهية الشعر وموضوعاته ومعانيه، فبدا عمله معاكسا لعنوان كتابه، إذ لم يُعن بالنظر في صناعة الشعر ونقده نظرة عامة وشاملة، واكتفى بإبداء الملاحظات العابرة التي يعوزها التطبيق والتعليل، كمحاولته تأصيل الشعر من خلال تحديد مفهومه في أركانه الأربعة وهي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، ونظريته التي

50)- حسن جاد، ***المرجع السابق***، ص56.
51)- محمد مندور، ***النقد المنهجي عند العرب***، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، (د.ط)، أفريل 1996م، ص5.

ربطها بالنية أو القصد؛ مشيرا إلى فكرة الوعي الأدبي بطبيعة الشعر التي تفترض دراية الشاعر بتشكيل القصيدة وفق الأصول النظرية لجنس الشعر التي تفترق عن جنس النثر لفظا ومعنى ووزنا وقافية[52]، وفكرته عن اللفظ والمعنى التي رأى بارتباطهما ارتباط الجسم بالروح[53]، أو حكمه على ابن الرومي بأنه كان شاعرا يجيد توليد المعاني وذلك بالتدقيق فيها ومتابعة سرد تفاصيلها بإحكام شديد حتى يجهز على المعنى بأكمله[54]، أو اعترافه بشعرية الكتاب الشعراء الذين تميزوا برقة الأسلوب وجيشان العاطفة وليونة الطبع ووفرة التوليد[55]، علاوة على إشارته المبكرة إلى الأوزان من طريق الألفاظ الشعرية، فرأى بأن الشاعر يوقع شعره بالألفاظ الشعرية التي تعكس طبيعة شعوره وانفعاله لا بالأوزان التي تتشكل ألفاظ القصيدة تبعا لمقدار حركاتها ونسبها، فيبدو خطابها سطحيا طالما أنه دون روح منفلت أو معنى معبر، كذلك بحثه موضوع القديم والجديد[56]، والبيئة وأثرها على الشاعر والقصيدة[57]، وحركة الإبداع والاختراع[58]، لكنه ظل مكتفيا خلال عرض آرائه النقدية بإبداء ملاحظات عابرة دون تطبيقها على مجموعة من النصوص بهدف التحليل والتعليل وتأكيد أصالة حكمه النقدي وفق منهج واضح الأسس[59].

كما يطالعنا في القرن السابع ابن الأثير بكتابه "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، وعلى الرغم من أنه قد أشاد بجهده النقدي منذ استهلال كتابه بدعوى مفادها أنه فوق كل أديب وناقد، إلا أن كتابه لا يعدو مجرد مجموع يكرر آراء من سبقه من النقاد، وربما كانت مقالته الأولى في الصناعة اللفظية التي تحدث فيها عن جمال الألفاظ أجمل ما طرحه في كتابه، حيث فصّل القول في صفات اللفظة المفردة، متوسعا في

52)- ابن رشيق، ***العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده***، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع و للطباعة، دمشق- سوريا، ط5، 1401هـ- 1981م، 1/ 119- 120..
53)- ***م.ن***، 1/ 124.
54)- ***م.ن***، 2/ 238.
55)- ***م.ن***، 2/ 106.
56)- ***م.ن***، 1/ 90.
57)- ***م.ن***، 1/ 119، 120، و134.
58)- ***م.ن***، 1/ 262.
59)- شوقي ضيف، ***فنون الأدب العربي؛ الفن التعليمي: 1- النقد***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط5، ص116- 120.

تصوير فصاحتها ووحشيها وغرابتها وابتذالها، ومطنبا في بيان جزالتها ورقتها[60]، ثم فصله الأخير، الذي خصّه ببحث السرقات الشعرية، الذي خالف فيه من سبقه من النقاد القائلين بحيازة الشعراء السابقين للمعاني المبتدعة وإغلاق بابها على الشعراء المتأخرين، فرأى أن باب الابتداع مفتوح إلى يوم القيامة، ولكن الشعراء قد حجروا على خواطرهم وعقولهم، وتقيّدوا بما قاله السابقون لا في المعاني فحسب، بل حتى في التشبيهات والاستعارات والمحسنات اللفظية[61]، ولكي يدلل على رأيه النقدي تجاوز الوقوف عند المعاني المتداولة عند الشعراء وحدها، إلى إيراد قصيدتين في موضوع مشترك وقارن بينهما في المعاني، موضحا ما اتفق فيه الشاعران وما اختلفا وأيّهما يفضل صاحبه[62]، لكنه لم يثب على خطته هذه، إذ سرعان ما ارتد فجرى في إثر سابقيه من الوقوف عند المعاني والصور الجزئية[63].

وهذا بيان ذلك. قال أبو تمام في مرثية لولدين صغيرين: (الكامل)

مَجْدٌ تَأَوَّبَ طَارِقًا حَتَّى إِذَا قُلْنَا أَقَامَ الدَّهْرَ أَصْبَحَ رَاحِلاَ[64]

وقال المتنبي في مرثية لطفل صغير: (الطويل)

فَإِنْ تَكُ في القَبْر فَإِنَّكَ في الحَشَا وَإِنْ تَكُ طِفْلاً فَالأَسَى لَيْسَ بالطِّفْل[65]

أما اتفاقهما في المعنى ففي قول الأول: (الكامل)

لَهْفِي عَلَى تِلْكَ الشَّوَاهِدِ فِيهِمَا لَوْ أَخَّرَتْ حَتَّى تَكُونَ شَمَائِلاَ[66]

وقول الثاني مع زيادة في الصنعة اللفظية تحسب له على حساب الأول تتمثل في المطابقة بين صمت اللسان/ ومنطق الفصل: (الطويل)

بِمَوْلُودهمْ صَمْتُ اللِّسَانِ كَغَيْرِه وَلَكنَّ فِي أَعْطَافهِ مَنْطِقُ الفَصْلِ[67]

---

60)- يُنظر: ابن الأثير، ***المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر***، قدّمه وعلّ عليه، أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، (د.ط)، (د.ت)، 1/ 163- 208.

61)- يُنظر: ***م.ن***، 3/ 225- 292.

62)- يُنظر: ***م.ن***، 3/ 265- 270.

63)- يُنظر: ***م.ن***، ص.ن.

64)- يُنظر: ***م.ن***، م.ن.

65)- يُنظر: ***م.ن***، 3/ 266.

66)- يُنظر: ***المصدر السابق***، 3/ 267.

67)- يُنظر: ***م.ن***، ص.ن.

- أعطاف: (ج) عِطْف: زاوية، جانب الشيء، وعند الإنسان جانبه من رأسه إلى وركه.

بينما يكمن الاختلاف بينهما في كثير من المواضع، من ذلك قول أبي تمام: (الكامل):

أَنْ تُرْزَ في طَرَفَيْ نَهَارٍ وَاحِدٍ رُزْأَيْنِ هَجَا لَوْعَةً وَبَلاَبِلاَ

فَالثِّقْلُ لَيْسَ مَضَاعَفًا لِمَطِيَّةٍ إلاّ إذَا مَا كَانَ وَهْمًا بَازِلاَ(68)

وقول المتنبي: (الطويل)

عَزَاءَكَ سَيْفَ الدَّوْلَةِ المُقْتَدَى بِهِ فَإِنَّكَ نَصْلٌ وَالشَّدَائِدُ نَصْلُ(69)

وقد مال ابن الأثير للمتنبي حيث رأى أنّ صورة (والشدائد نصل) أكرم لفظا ومعنى من صورة أبي تمام (إنّ الثقل يضاعف للبازل من المطايا)، وكما هو واضح فإنّ ابن الأثير لم يخف إعجابه الكبير بأبي تمام، إلا أنّه قد أقرّ بشاعرية المتنبي على أبي تمام في هذه القصيدة(70)، نظرًا لبعد رؤيته الفنية وتناهيها، واتساع معانيه وتغوّرها، وجودة أسلوبه وجدّته، واتفاق حكمته العميقة ونبرته المفاخرة وإيقاعه الدافق مع سياق القصيدة وجوها العام الذي يدور حول الحزن والرثاء.

68)- يُنظر: ***المصدر السابق***، 3/ 268- 269.
- الرَّزْءُ: المصيبة والنازلة والداهية. اللّوْعَةُ: حرقة الحزن والحب الشديد. المَطِيَّةُ: المركوب من الدواب كالإبل والجياد والحمير، والمطية تعني أيضا الوسيلة. البازِلُ: الجمل الذي انشقّ نابه وذلك في سنته التاسعة يستوي في ذلك الذكر والأنثى.
69)- يُنظر: ***المصدر السابق***، 3/ 268.
- النَّصْلُ: حديدة السيف والسهم والرمح والسكين تكون حادة قاطعة،
70)- يُنظر: ***المصدر السابق***، ص.ن.

في نشأة النقد الأدبي الحديث
ـ الظروف والمؤثرات ـ

مفتتح

عرف النقد العربي انطلاقته الحقيقية في العصر الحديث لأسباب منها ما تعلق بالنهضة الأدبية التي شملت بالضرورة النقد الأدبي باعتباره يتخذ من الأدب موضوعا له، ومنها ما تعلق باتصاله بالنقد الأجنبي وتأثره بنظرياته ومناهجه، مما أفضى إلى بلورة وعي نقدي جديد نظرا لاختلافه عن القديم فهما وتنظيرا وممارسة، ثم بمواكبته الفاعلة لحركة تنامي الأدب الحثيثة، فأسهم في تطورها بقدر ما طور منظوراته وآلياته، وهو الذي سنتابعه في المحاضرة الحالية.

1- النهضة الأدبية

أدت جملة من العوامل إلى نشوء نهضة للأدب العربي في العصر الحديث، تبعتها أخرى في النقد الأدبي باعتبار أن أحدهما عاكسا للآخر بالضرورة، فتطور الأدب يتبعه تطور في النقد والعكس غير وارد، ذلك أن الأدب هو مادة للنقد، ومنه فكلما تطورت مادة النقد، تطور النقد بدوره، بما يضيفه عليها من كشوفات جمالية، توجه فعالية الإبداع، وتحكم أدواتها الفنية والتعبيرية، ولعل أبرزها:

العناية بحركة التعليم والتعلم، وذلك بإعادة الاعتبار للمدارس التقليدية كجامع الأزهر والأموي والزيتونة والقرويين[71]، في مقابل إنشاء مدارس حديثة لتكوين إطارات وكفاءات ستلقى عليهم مهمة بناء البلاد العربية، والنهوض بمستقبلها[72].

لأجل ذلك كان لا بد من الارتقاء بحركة التعليم فاستقدم الأساتذة الأوروبيون، ثم تبعتها البعثات العلمية التي خصّ بها الطلبة المتفوقون للاستزادة من كافة أنواع العلوم المتنوعة[73].

71)- الأمير شكيب أرسلان، ***النهضة العربية في العصر الحاضر***، الدار التقدمية، بيروت- لبنان، ط1، 2008م، ص48.
72)- محمد علي داود، ***دراسات في الشعر العربي الحديث***، مكتبة الكرنك، دمنهور- مصر، ط1، 1413هـ- 1992م، ص12.

فنشطت بذلك حركة الترجمة لتقريب المفاهيم بين الأساتذة الأوروبيين والطلبة العرب أولا، ثم لنقل مجموع المعارف التي تعرف عليها طلبة البعثات العلمية في أوروبا إلى البلاد العربية ثانيا، سرعان ما تلتها ترجمات أدبية للمذاهب والتيارات والأعمال الأدبية العالمية الشهيرة، فتشكلت بوادر نهضة أدبية إلى جانب سابقتها النهضة العلمية(74).

كما نشطت في المقابل حركة الطباعة التي بدأت علمية عُنيت بطباعة الكتب العلمية والمدرسية، ثم لم تلبث أن تبعتها حركة طباعة أدبية أسهمت في تحقيق وإخراج أمهات الكتب التراثية، ثم الأعمال الأدبية العالمية المترجمة(75).

فيما أدى ظهور الطباعة إلى انتشار حركة الصحافة التي اضطلعت بدور توجيهي إذ عملت نشر العلم والأدب في الوسط العربي بما أثارته من موضوعات ترتبط بهما، وإصلاحي بما نشرته من أفكار وموضوعات عن القومية والتقدمية والنهضة العلمية والأدبية في آن معا، بحيث أسهمت بطريقتها، بالإضافة إلى المجلات العلمية التي لحقتها بعد زمن يسير، في تغيير حساسية الشعوب العربية، واتجهت بها نحو غايات التجديد والإبداع والابتكار(76).

علاوة على ظهور الجماعات الأدبية التي كان هدفها تبادل الفكر والحوار بين الأدباء في كافة مسائل الأدب ومدارسه واتجاهاته مع نشر الإبداع والدراسات الأدبية المختلفة(77)، والمجامع اللغوية بدمشق والعراق والقاهرة التي أنشأت عقب حركة الترجمة رغبة في تطويع اللغة العربية لنقل آثار الحضارة الغربية، فأثريت اللغة العربية بما أصدرته تلك المجامع من المصطلحات العلمية والأدبية، والتحقيقات اللغوية، والمعاجم الحديثة(78).

---

73)- أحمد هيكل، ***تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب العالمية الكبرى الثانية***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط6، 1994م، ص27.

74)- حسين علي محمد، ***الأدب العربي الحديث: الرؤية والتشكيل***، مكتبة الرشد ناشرون، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط6، 1437هـ- 2006م، ص17- 18.

75)- عمر الدسوقي، ***في الأدب العربي الحديث***، دار الفكر، القاهرة- مصر، ط8، 1973م، 1/ 51- 54.

76)- شوقي ضيف، ***الأدب العربي المعاصر في مصر***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط10، 1992م، ص34- 37.

77)- حسين علي محمد، ***الأدب العربي***، ص17- 18.

78)- الأمير شكيب أرسلان، ***النهضة العربية في العصر الحاضر***، ص46.

كما أنه لا يمكن إغفال جهود المستشرقين في النهضة العربية، بالرغم من أن حركتهم قد خدمت في البدء الأهداف الاستعمارية إلا أنها اتجهت فيما بعد إلى الناحية العلمية الخالصة التي وثقت أواصر الاتصال الفكري بين الشرق والغرب، فخدموا واقع النهضة العلمية والأدبية بما قدموه من بحوث في تاريخ نشأة اللغة العربية وتطورها، ونشر نفائس المخطوطات بطبعات متقنة، ونشرها والتعريف بها في الأوساط العربية والغربية، وتأليف دائرة المعارف الإسلامية، وتطوير الدراسات الأدبية(79).

2- المؤثرات الأجنبية

تأثر النقد العربي الحديث بالنقد اليوناني، خاصة بأفلاطون الذي ادعى أن الشعر يحاكي الواقع كالمرآة؛ فهو مضر وغير نافع بما ينشره من أخلاق سيئة في أوساط المجتمع السليم، ثم بتلميذه أرسطو الذي عارض فكرته ورأى بأن الشعر محاكاة تفضل الواقع، وذلك من طريق الشفقة والخوف الذي يبعثه في الجمهور فيحدث التطهير؛ فالشعر عنده نافع للمجتمع بما أنه مفيد في تطهير الأخلاق وتهذيبها، وممتع بما نجده من راحة بهذا التطهير(80).

فيما تأثر بالنقد الكلاسيكي الذي تأثر بدوره بمفهوم المحاكاة عند أرسطو، وتناولوا الشعر من حيث علاقته بالواقع، أي كونه محاكاة أو إبداعا واختراعا، كما تناولوا علاقته بالمتلقي، فاستبدل درايدن التعرف في المحاكاة بالتطهير معترفا أن الدرس الأخلاقي أو الموعظة السلوكية التي هي غاية المأساة لا تتحقق إلا من خلال إمتاع المشاهد بما يرى ويحس ويسمع(81)، والتعبير وهو البنية المتخيلة التي يخترها الشاعر ليقدم من خلالها حقائق العمل الأدبي، وهذه البنية تشتمل على الحبكة والأسلوب، على أن مفهومه للحبكة لا يبتعد كثيرا عن مفهوم المحاكاة عند أرسطو طالما أنها تُعنى بتنظيم الحكاية أو الأسطورة تنظيما يجعلها مشاكلة للواقع أو تجعله ممكن الحدوث(82)، والعاطفة التي تحقق النشوة عند جنسون وهو بذلك لا يخالف أرسطو في أن المأساة محاكاة لكنها تحاكي

79)- حسين علي محمد، ***الأدب العربي***، ص28.
80)- رشيد يحياوي، ***مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية***، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1994م، ص43.
81)- ديفيد ديتشس، ***مناهج النقد الأدبي بين النظري والتطبيق***، ترجمة: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 1967م، ص120.
82)- ***المرجع السابق***، ص126.

الحقائق الجزئية العارضة والمتغيرة بطريقة تجعل المسرحية مرآة صقيلة تنعكس فيها الحياة بالمعنى الواسع للكلمة(83).

بينما اتجه النقد الرومانسي بالنظرية النقدية في اتجاه آخر جديد يعرف بنقد التعبير أو نظرية التعبير، حيث تصورها وردزورث في الشعر بوصفه تدفقا تلقائيا للعواطف الجياشة التي تنتج عن الألفاظ البسيطة المألوفة والإيقاعات الموسيقية العذبة التي تشبه بموسيقاها أغاني الفلاحين(84)، الذي ينتج متعة وهي الشرط الأساس للتعلم، كما أنها الإفادة التي سماها أرسطو تطهيرا، فيما اعتبر كولردج الشعر العظيم وليد ملكة خاصة هي الخيال الثانوي أو الخلاق وليس الخيال الأولي، فهو الذي يعدّ الشاعر الموهوب التصورات التي تنصهر وتتخلق في القصيدة من جديد على نحو تختلف فيه عن أصولها اختلافا شديدا(85)، مما عجّل بظهور نقد جديد يعنى بالربط بين الشكل الجديد والمحتوى الشخصي للنصوص، فظهر سانت بيف بنقده الشخصي أو السيري الذي يبحث في حياة الأديب وأخباره ليكوّن فكرة وافية عن شخصيته ونفسيته ومزاجه(86)، بينما رأى ماثيو آرنولد أن الشعر نقد للحياة محددا تبعا لذلك معيار الحكم على القصيدة الجيدة في الطاقة الدرامية، والانفعال القوي، والأسلوب الرفيع، والعاطفة الجياشة، والإحساس العفوي، والقدرة على الإلهام الإنشادي(87).

هذا وقد استفاد النقد الأدبي الحديث من طروحات العلوم والمعارف الإنسانية كالفلسفة التي وجهت عنايتها بالشكل الجميل والسامي عند كانط وشيلر، ورصد العلاقة بين تجليات الفكر المطلق والشكل الفني عند هيجل، والجميل والسامي دليل على قوة الإرادة عند شوبنهاور إذ هما يتحققان إلا في الأعمال الفنية باعتبار أنهما من ابتكار الإنسان وإبداعه(88)، والتاريخ الذي ركز على ربط العلاقة بين الفنون والزمن والعوامل

---

83)- ***م.ن***، ص128، ص140.

84)- زكي نجيب محمود، ***قشور ولباب***، دار الشروق، القاهرة- مصر،ط2، 1408هـ- 1988م، ص18.

85)- إسحاق فائق متى، ***مذاهب النقد ونظرياته في إنجلترا قديما وحديثا***، مكتبة الإنجلو مصرية، القاهرة- مصر، (د.ط)، (د.ت)، 2/ 23.

86)- محمد مندور، ***في الأدب والنقد***، دار نهضة مصر ، القاهرة- مصر، ط1، 1970م، ص76.

87)- ماثيو آرنولد، ***مقالات في النقد***، ترجمة وتقديم: علي جمال الدين عزت، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (د.ط)، 1966م، ص8.

88)- إ. نوكس، ***النظريات الجمالية (كانط- هيغل- شوبنهاور)***، عربه وقدم له: محمد شفيق شيّا، منشورات يحسون الثقافية، بيروت- لبنان، ط1، 1405هـ- 1985م ، ص39، 103، 153.

التاريخية كما فعل هيبوليت تين في أبحاثه النقدية المرتكزة على بحث الأدب من منطلقات ثلاثة هي الجنس والبيئة والزمن[89]، وعلم النفس الذي درس العلاقة بين الأدب ونفسية صاحبه أو من خلال الرموز التي يقدمها أدبه للهروب من التعبير عن حاجاته الأساسية كما فعل فرويد في دراسته للأحلام بحثا عن الرغبات المكبوتة[90]، ويونغ بحثا عن الأشكال العليا بوصفها مزيجا بين وعي الفرد المبدع ولاوعي الجماعة التي تختزن في ثقافتها رموزا حيوية تثير الإحساس بها وتعبر عن وعي المجتمع بذاته[91]، وعلم الاجتماع الذي تجاوز التركيز على المبدع إلى التركيز على القارئ أو المجتمع كما فعل مدام دي ستايل وبونالد في أبحاثهما النقدية التي تصورت أن الأدب تعبير عن المجتمع[92]، ثم غدا انعكاسا له عند الماركسية لا يكتفي بتصويره نظرا لارتباطه الوثيق الجدلية التاريخية، بل يسعى إلى تغييره من خلال تصويره للقوى الكامنة فيه المهيأة للنجاح في تطويره[93].

89)- مؤلف جماعي، ***مدخل إلى مناهج النقد الأدبي***، ترجمة: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، ذو الحجة 1417هـ- مايو/ أيار 1997م. يُنظر: الفصل الرابع، بيير باربيريس، ***النقد الاجتماعي***، ص180- 182.

90)- ميجان الرويلي وسعد البازعي، ***دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط2، 2000م،ص225- 226.

91)- محمد ياسين، ***الأسطورة والأدب***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1996م، ص 32.

92)- بيير باربيريس، ***النقد الاجتماعي***، ص170.

93)- فتحي أبو العينين، ***«التفسير الاجتماعي للأدب»***، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع3-4، 1يناير 1995م، ص165- 201.

الاتجاه الإحيائي في النقد
بين الانقياد والاتقاد

مفتتح

عرف النقد الأدبي انطلاقته الحديثة في فجر العصر الحديث، من خلال جملة من العوامل التي أسهمت في نهضته وتطوره، وهي عموما العوامل نفسها التي أفضت إلى تطور الأدب الحديث ونهضته، وبتطور الأخير عرف النقد انطلاقة واسعة وعميقة في آن، ذلك أن النقد يجعل من الأدب موضوعه الوحيد، وكلما نضج الأدب وتطور، تطور النقد بدوره ونضج، مما عجل في تكوين مساحة خاصة بالنقد تمتلك نظرية ومنهجا خاصين بها، ما فتئت أن أصبحت نظريات ومناهج ومدارس متنوعة بتنوع منظوراتها، وطرائق نظرها في النص الأدبي، وأدواتها المنهجية والتحليلية، لكنها مرت بفترة نهوض بطيئة بالنظر إلى نقاد تلك الفترة، الذين بحثوا عن طرائق لانتشال النقد من أزمته، وانتظرنا مدة تجاذبتها بعض الإخفاقات والتجاوزات قبل أن يعرف النقد الأدبي أخيرا هذا المسار المتطور الذي عرف به الآن.

1- ارتياد السّعر في انتقاد الشّعر

هو كتاب لمحمد سعيد (؟- ؟)[94]، نشر متسلسلا في مجلة روضة المدارس، وقد تحدث فيه عن منزلة العلوم الأدبية معتبرا أنها المعين الذي تستفيد منه جميع العلوم في معرفة الإعجاز وأسرار النظم في القرآن الكريم، وأن الشعر هو خلاصتها الصافية حيث عرفه بأنه: «ألفاظ موزونة متساوية ذوات قافية، ألفاظه قليلة الكمية ينطبق على معاني كثيرة الكيفية، وأهواء معنوية عشقتها النفس فأودعتها في أهداب الحسّ، ووجوده عن خاصية في طبع طوع، يختص به بعض النوع، وجيده على قدر هوى النفس الغالب واتقاد الفكر الأدبي وذكاء الحس الثاقب»، كما عرف النقد بوصفه: «المحكّ الذي يُتبيّن به الخالص من الزيف»، بينما ورد منهجه في تأليف الكتاب على غير فصل وباب، معللا ذلك بأنه أسلوب ينفي الممل ويروق للقراء، فورد الكتاب بذلك مجموعة من الأخبار عن

94)- لم نقف على سيرته الذاتية فيما بين أيدينا من مصادر ومراجع.

منزلة البيان ووصف البلاغة عموما، وبلاغة القرآن وإعجازه بصفة خاصة، وعن قيمة الشعر ومنزلته وتأثيره، وموقف الرسول صلى الله عليه وسلم، في تقديره وسماعه له وتأثره به، علاوة على موقف الصحابة رضي الله عنهم ومعرفتهم به وإنشادهم له، ثم حالات إنشاده وأهمية التروي فيه والتنقيح له(95).

أما مواقف الكتاب فقد برز منها حديثه عن وظيفة اختياراته التي جمعت بين اللذة والإفادة، ولا يعلم من هذه الإشارة إن كانت نتيجة قراءة واعية في النقد القديم عند من يرون أن وظيفة الأدب أو دوره يجب أن يجمع بين اللذة والإفادة، أو المتعة والتعليم، أو أنها مجرد فكرة عابرة، وتكراره للمبدأ القديم من أن أحسن الشعر أكذبه، أو جنوح الشاعر للكذب حيث تناوله من خلال قوله تعالى: ﴿يقولون ما لا يفعلون﴾، ففسره مستندا إلى ما يشبه في الدراسات النفسية فكرة التعويض؛ وهي التعبير في الشعر عما لا يستطيع الشاعر إتيانه في حياته العملية.

بالإضافة إلى إشارته في معرض الحديث عن وظيفة الشعر إلى موهبة الأديب وثقافته وإصراره على وجود الطبيعة الخاصة به التي ترتبط بقدرته على التقديم الحسي للأفكار، مشيرا إلى دور الباعث أو المحرك الخارجي الذي يبعث الطبع المستعد الكامن فتكون الإجادة ويكون الاستحسان، وقد أجمل ذلك كله في تعريفه للشعر الذي جمع فيه بين عناصر التعريف الشكلي القديم كما في قوله: «ألفاظ موزونة متساوية ذوات قافية، ألفاظه قليلة الكمية ينطبق على معاني كثيرة الكيفية، وأهواء معنوية عشقتها النفس فأودعتها في أهداب الحسّ»، ولكنه ضمنها إشارات مغايرة تتضمن العاطفة من جهة، وتشير إلى الموهبة أو الطبع الخاص من جهة ثانية، كما في قوله: «ووجوده عن خاصية في طبع طوع، يختص به بعض النوع، وجيده على قدر هوى النفس الغالب واتقاد الفكر الأدبي وذكاء الحس الثاقب.»(96)

95)- عبد الحكيم راضي، ***النقد الإحيائي وتجديد الشعر في ضوء التراث***، دار الشايب للنشر، القاهرة- مصر، ط1، 1993م، ص41-42.

- يقع مفهوم الشعر كاملا في الصفحة 45.

96)- ***المرجع السابق***، ص42- 45.

علاوة على حديثه عن أهمية الكسوة اللفظية للمعاني وضرورة العناية بها، فـ«العاقل يكسو المعاني وشي الكلام في قلبه، ثم يبينها بألفاظ كواسٍ في أحسن زينة، والجاهل يستعجل بإظهار المعاني قبل العناية بتزيين معارضها واستكمال محاسنها»، وهي فكرة تعيد تناول فكرة الصياغة اللفظية للجاحظ وقدامة والشريف وعبد القاهر الجرجانيين، إلا أنها تتكامل مع فكرة التعويض عما يعجز الشاعر عن إتيانه في الواقع، مما يفضي به إلى القول منطلقا وراء أهوائه وعواطفه الغالبة عليه بعيدا عن التكلف غير متقيد بشيء إلا بمقتضيات الصياغة الفنية التي يشيد بها، وينتقد المخلين بها، والمقصرين فيها[97].

2- المواهب الفتحية في علوم اللغة العربية

هو كتاب نقدي للشيخ حمزة فتح الله (1849م- 1918م)، يبحث فيه علم العربية المسمى علم الأدب بمعناه القديم الواسع، مع غلبة المباحث اللغوية عليه، وغياب عنصر التنظيم في عرضه، ووضوح المقصد التعليمي، نظرا لاهتمامه الزائد بالنحو واللغة[98]، كما أوضح ذلك في مقدمة كتابه التي شرح فيها منهجه ومحتواه والغاية من ورائه:

«وعمدت في علوم هذه اللغة إلى تنسيق قلائد ونظم فرائد وضم شتيت وجمع مفترق [...]، غير مقيد بفن أو علم من الفنون الأدبية والعلوم العربية دون آخر، بل إنني أستطرد الكلام في جميعها استطرادا [...]، مع التحري وجودة الانتقاء في اختيار ما أنقله من كتب أو خطب أو منظوم أو منثور في ضروب شتى وأنواع مختلفة من العلوم العربية [...]، هذا مع مراعاة العموم في ذلك كله، أي أننا لا نتكلم في مقام من المقامات بنحو مخصوص ولا من جهة واحدة، ولا من فن دون فن، بل من جهات شتى ووجوه مختلفة وطرق متعددة [...]، ولا ندع فيما ننقله لغة ولا إعرابا ولا بيانا ولا إغرابا ولا ما ينتظم في سلكه من الأسرار المودعة والفوائد المجتمعة إلا نبها عليه، وأشرنا بحسب الإمكان إليه.»[99]

فهو لم يتقيد على مستوى العرض بفن أو علم، كما أنه اعتمد في منهجه على الاستطراد متابعا طريقة المتقدمين في تصنيف ملفاتهم، ككتاب الكامل للمبرّد، والبيان والتبيين والحيوان للجاحظ، لاعتقاده بأن هذه الطريقة لا تقتصر على تنمية الإنشاء

97)- ***م.ن***، ص45- 46.
98)- عمر الدسوقي، ***في الأدب الحديث***، 2/ 216.
99)- الشيخ حمزة فتح الله، ***المواهب الفتحية في علوم اللغة العربية***، المطبعة الأميرية، القاهرة- مصر، ط1، 1908م، 1/ 4- 5.

فحسب، بل تمتد إلى مجال الأخلاق والتربية، وكذلك إلى اكتساب اللغة، وإلى العلم بالشعر أيضا، بمعنى نقده وتمييز جيده من رديئه، لذلك بنى كتابه على أربع دعائم استهلها بالمقدمة وما اشتملت عليه من المقاصد، ثم بالقصائد، فالمحاكمات (المقارنات) العشر، فالرسائل والخطب، وقد تخلل ذلك كله شرحا ضافيا لما بدا له من الحديث في فنون اللغة والأخبار على النحو الذي وصله، واتبعه في ملفات الجاحظ والمبرّد، فتتضح بذلك نظرته الفنية التي عالجها في كتابه، وهي نظرة تستند إلى التراث في انتقاء النصوص الشعرية والنثرية التي اتخذها مادة لشرحه وتحليلاته ومقارناته ومنطلقاته للمسائل التي أدار حولها دروسه، وهي نظرة تظهره بمظهر الإحيائي الذي يكتفي بإعادة استحضار نصوص التراث وتوظيفها كما وظفها فيه أعلام ذلك التراث في الماضي[100].

3- علم الأدب ج1، ج2

وهو كتاب تعليمي يتكون من جزأين، عني الأب لويس شيخو (1859م- 1927م) بتأليف جزئه الأول متناولا فيه علم الإنشاء والعروض، إذ يقوم نمط تأليفه على الجمع بين تقديم المفاهيم المختلفة مما تتصل بالكتابة والخطابة والأدب والشعر بلغة عصرية وطريقة مبسطة، وبين تقديم النصوص التراثية الأصلية المتصلة بمختلف هذه الموضوعات على نحو تفصيلي، كما تقوم بنيته على طرح الأسئلة في الموضوعات المختلفة ثم الإجابة عنها بطريقة تحتفظ في كثير منها على صياغتها التراثية، مع الإحالة على المصادر التي يستمد منها مادته وحكمه النقدي[101]، وهذا مقطع مما ورد في المقدمة موضحا فيها الغرض من:

«وضع كتاب ينهج لطلاب المدارس طرق الكتابة ومعاهدها ويرشدهم إلى مصادرها ومواردها [...]، ولما ألممت في بدء الأمر بمقصدي خالج قلبي تعريب كتاب من كتب الأجانب لسعة نطاق تأليفهم في هذا الجانب. لكني رأيت قبيحا أن أعدل عن مخيّم جهابذة العرب، لأقيّد نفسي بإسار تقليد معلول النسب. وعليه شمّرت عن ساعد الجدّ في مطالعة قسم كبير من مصنفات جلّة الأدباء المبرّزين في إرشاد الكتّاب إلى فنون الإنشاء على مناحي البلغاء [...]، وقد تحقّقت أنّ إدّراك الوطر بتخليص أوضاعهم وتبويبها،

100)- عبد الحكيم راضي، ***النقد الإحيائي***، ص48- 52.
101)- **م.ن**، ص56.

وكشف أسرارهم وتقريرها، وتدوين مقاصدهم وتهذيبها، فصرت أجتلي من أنوارهم، وأجتني من أثمارهم وأسلك على آثارهم، حتى جاء والحمد لله كتابا مختصرا شاملا [...] بمنهاج تُستشَفُّ من ورائه نتائج أفكار المتقدّمين، لا يمجّه ذوق المتأخّرين [...] محلّى بفقر وشواهد مأخوذة عن مشاهير الكتّاب، وجعلته في جزأين أودعت الأول قواعد فنّ الكتابة من نظم ونثر، والثاني قوانين فنّ الخطابة مردفة بعلم نقد الشعر، وأتبعتهما بكتابين آخرين يتضمّنان مقالات أشهر كتّاب العرب في هذه الفنون، وهما كتابان فريدان في بابهما.»[102]

أما الجزء الثاني من الكتاب الذي شارك في تأليفه الأب جبرائيل إدّه (1848م-1914م)، فعنوانه: علم الأدب- مقالات لبعض مشاهير كتّاب العرب، وهو كتاب ضمنه المؤلف كثيرا من النصوص حول الشعر، والأدب بصفة عامة، وهي نصوص منقولة عن مختلف مصادر الأدبي العربي، فقد نقل في قسمه الأول علم الأدب لدى حديثه عن الخيال والخيالي، وتفسير الذوق في مصطلح أهل البيان، والارتياض والممارسة، والفصاحة والبلاغة والمعاني عن الزمخشري والجرجاني والحاج خلفا وابن خلدون والثعالبي وابن عبد ربه والوطواط وأبي هلال وابن الأثير والسيوطي والشهاب الحلبي[103].

كما نقل في قسمه الثاني مقالات لبعض مشاهير كتّاب العرب لدى تطرقه إلى الكلام في تحديد الشعر، وصناعة الشعر وأنواع الأشعار، ووزن الشعر ولحنه، وأجزاء صناعة المديح من حيث الكمية، وصناعة الأشعار القصصية، وكيفية التخلص إلى ما يراد محاكاته، وأنواع المحاكاة غير المقبولة، وفي القدماء والمحدثين، وفي المقلين من الشعراء، وفي المغلبين من الشعراء، والمطبوع والمصنوع، وأقسام الشعر، وصناعة المديح، والافتخار، والرثاء، والاقتضاء والاستنجاز، والعتاب، والوعيد والإنذار، والهجاء، والاعتذار، وسيرورة الشعر والحظوة في المدح، وما أشكل من المدح والهجاء، والبديهة والارتجال، وآداب الشاعر، وعمل الشعر وشحذ القريحة، والمقاطع والمطالع، والمبدأ والخروج والنهاية، عن ابن خلدون وابن رشد، والسيوطي، وابن رشيق[104].

102)- الأب لويس شيخو، ***علم الأدب***، مطبعة الآباء اليسوعيين المرسلين، بيروت- لبنان، ط1، 1887م، 1/ 3.
103)- عبد الحكيم راضي، ***النقد الإحيائي***، ص56- 57.
104)- ***المرجع السابق***، ص57- 59.

ويتجلى طابع النقل الصريح عن القدماء دون تدخل من الناقل ما خلا القليل من التصرف أو الاختصار أو التصرف والاختصار معا، حيث ينص على ذلك في كل موضع يجريه، أما الانتقاء والنقد والتوجيه للنصوص وإعادة توظيفها إذا لزم الأمر فهو المفقود في الكتاب الذي وقع النقل فيه أحيانا عن مصادر ليست أصولا في بابها كأخبار الشعراء في كتاب المزهر للسيوطي وهو كتاب متأخر في علوم اللغة وجميع مادته منقول عن مصادر قديمة، غير أن قيمة النقول جيدة في ذاتها إذ وردت ملبية لحاجات الفترة التي صدر فيها الكتاب وما بعدها.

4- دليل الهائم في صناعة الناثر والناظم

وهو كتاب لشاكر البتلوني (كان حيا سنة 1876م)[105]، يُعنى كما دلّ عليه عنوانه ببحث صناعة الشعر والنثر معا، ينقسم إلى قسمين أولهما في أدب الكاتب وصناعته، وقد تضمن بابين أحدهما في آداب العلم والتعليم، والآخر في آداب الكاتب، أما القسم الثاني من الكتاب فهو في شذرات مختلفة من أقوال الكتّاب، مما يجعل مادة الكتاب، رغم أنها مادة تجمع بين عنصري التنظير والإبداع، مجرد نقول أخذها البتلوني بالكامل عن المؤلفين السابقين، كما اعترف بذلك بنفسه في المقطع التالي:

«فجمعت لذلك هذا الكتاب مأخوذا عن مصنّفات جلّة العلماء المشهورين في الفنّين جميعا، ورتّبته أبوابا وفصولا نقلت فيها نصوصهم ورصّعتها في أثنائه ترصيعا، ثم أردفتها بطائفة من أقوالهم [...] لتكون مثالا يحتذيه السالك على طريقتهم بعد مطالعة ما سبق من الأبواب. وختمته أخيرا بفقر متفرّقة نقلتها من كتبهم في معان شتّى من الوصف، يمكن أن يستعين بها الكاتب حيث اضطرّ إليها، أو يستظهر بها على الذكرى فيهتدي إلى تراكيب أخر مما يجري في أسلوبه عليها.»[106]

فقد نقل الكلام من نصوص نظرية أثرت فصوله، وهي: في أركان الكتابة، وأدوات الكتابة، والصناعة اللفظية بقسميها: اللفظة المفردة والكلام، وانقسام الكلام إلى فنّي النظم والنثر، والسجع، وكيفية عمل الشعر ووجه تعلّمه، والفصاحة، والبلاغة، والمبادئ

105)- عمر رضا كحّالة، ***معجم المؤلفين***، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط1، 1414هـ- 1993م، 4/ 290.
106)- شاكر البتلوني، ***دليل الهائم في صناعة الناظم والناثر***، نظر فيه وضبطه وصححه: الشيخ إبراهيم اليازجي، المطبعة الأدبية، بيروت- لبنان، ط2، 1890م، المقدمة، ص1- 2.

والافتتاحات، والتخلص والاقتضاب، عن المثل السائر والعقد الفريد والمقدمة ووصية أبي تمام للبحتري في إبداع الشاعر وثقافته وزهر الآداب وأدب الدنيا والدين، كما نقل الكلام من نصوص إبداعية أثرت القسم الثاني من الكتاب، وهو القسم المتعلق بإيراد شذرات مختلفة من أقوال الكتاب مع نسبتها إلى أصحابها.

أما هدف النقول الإبداعية في القسم الثاني من الكتاب، فهو الاهتداء إلى تراكيب شعرية جديدة نتيجة مداومة النظر في تراكيب البلغاء القديمة، وهي فكرة جيدة من حيث المعنى إذ تفتح أبوابا على التجديد من خلال بحث التراث وتنخيله، لكنها عجزت عن وصول الغاية من الفكرة؛ لأنها توقفت عند حدود الاحتذاء والاستعانة عند الاضطرار بذلك التراث شعره ونثره على السواء[107].

5- الوسيلة الأدبية إلى علوم العربية

وهو كتاب لصاحبه الشيخ حسين المرصفي (ت 1889م)، الذي أبدى في تعامله مع التراث موقفا اتسم بالانتقاء والانتقاد، وهو موقف مختلف عن مواقف سابقيه المتسمة بالتسليم والانقياد، فوردت محاولته على مستوى المنهج إحيائية واعية وناضجة، وعلى مستوى الهدف تجديدية أصلية، يتحقق ذلك في عنوان الكتاب ذاته، ثم في طبيعة المحتوى والسياق الذي ورد من خلاله الحديث عن فن الشعر، كل ذلك يؤكّد الطابع الإحيائي للكتاب؛ طابع الاستمداد من القديم في عصور ازدهاره في محاولة لبعثه شكلا وتجاوزه مضمونا حسب الحاجة بما يلائم مقتضيات العصر، وتلك هي الغاية التجديدية التي سعى إليها كتاب الوسيلة الذي وصف بأنه أول كتاب ألّف في علوم اللغة العربية في القرن التاسع عشر على منهج حديث، وأن هذا المنهج كان إحياء وتجديدا بكل ما يحتمله المصطلح من معنى[108].

يصدر الموقف النقدي للمرصفي عن مجموعة من المبادئ الأساسية، لعلّ أبرزها عدم التحامل في النقد[109]، وهو موقف يتفرّع عنده عن مبدأ أصيل في تفكيره يقوم على

107)- عبد الحكيم راضي، ***النقد الإحيائي***، ص63- 64.
108)- محمد خلف الله أحمد، ***معالم التطور الحديث في اللغة العربية وآدابها***، دار إحياء الكتب العربية القاهرة- مصر، ط1، 1961م، ص127- 128.
109)- عبد الحكيم راضي، ***النقد الإحيائي***، ص90.

تحقيق الحق، وتقرير الصواب، وتحصيل الصلاح[110]، مقدما مثالا عمليا على ذلك في نقده للباقلاني إلى نقد امرئ القيس والبحتري رغبة في إثبات إعجاز النص القرآني وتفوّقه على ما عداه من صور الفن القولي، مؤكدا أنه من الظلم مقارنة الشعر بالقرآن المبرّأ من أي نوع العيوب، والمسلّم بإعجازه، وهذا نموذج لنقد المرصفي للباقلاني إثر تحامله على شعر امرئ القيس انتصارا للإعجاز القرآن الكريم:

«فأنت ترى هذا الشيخ كيف عمد إلى قصيدة قد اتفق العلماء وأهل الأدب على تقدّمها في الجودة وعلوّها في البلاغة حتى جعلوها رأس القصائد السبعيات، فأفسد بالنقد صورتها، وغبّر وجه بهجتها، ولكن أقول إنه مع نورانية كلامه، وسلاسة عباراته، قد تحامل على امرئ القيس بعض التحامل وما كان ينبغي، فإن التحامل في مقام البرهنة يوجب نفرة عن الاستماع، واستصعابا عن الانقياد، ويكون ذلك سببا لضياع الحق، ولست أقول إن كلام المخلوق أينما بلغ من رتب البلاغة يكاد يُداني كلام الخالق الذي لا تخفى عليه خافية، ولكن أقول إنه لا ينبغي أن يُبخس كلام حقّه، ولا يُوفّى قسطه، ويُعترف له بحظّه منها.»[111].

الاستقلال بالرأي والبعد عن التقليد[112]، وهو أيضا موقف يتفرّع عن مبدئه في رفض قيود الإمعية، والتبعية للغير[113]، إذ يريد به عدم الاغترار بشهرة المشهور من الآثار الأدبية أو النقّاد أو الأدباء، فلا ينبغي الانقياد لشهرة المشهور من الآثار الأدبية، ولا للقدماء فيما قرّروه من مبادئ وأصول في النقد، حيث اتخذ من قصيدتي التهامي في رثاء ولده، وأخرى في المدح نموذجا يعرض خلاله لرأيه النقدي في هذه القضية على النحو التالي:

«بين القصيدتين بون بعيد والشاعر واحد، فما كلّ حين يجود الطبع بما تهوى النفوس [...]، وبعد فليس في القصيدة غير أبيات وإنما أوردتها لتعرف ما أشرنا إليه من

110)- الشيخ حسين المرصفي، ***الكلم الثمان***، (د.ن)، (د.ب)، (د.ط)، 1881م، ص65.
111)- الشيخ حسين المرصفي، ***الوسيلة الأدبية***، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة- مصر، ط1، 1292هـ، 2/ 441.
112)- الشيخ حسين المرصفي، ***الكلم الثمان***، ص65.
113)- عبد الحكيم راضي، ***النقد الإحيائي***، ص90.

تفاوت القول على الشاعر الواحد، فلا تغترّ بشهرة المشهور، ولكن تُحكِّم معرفتك وعرض ما تجده على تقرّره من القوانين التي بموافقتها ومخالفتها يردأ القول ويجود.»[114]

ويتبع هذا البصر بما يلائم فيؤخذ به، ورفض ما لا يلائم حتى لو كان صالحا في عصره الذي صدر فيه؛ لأن الظروف تتغير، والأذواق تتطوّر، وليس ضروريا أن يكون ما صلح في زمان صالحا لزمان آخر[115]، وتبعا لذلك فقد وردت تطبيقاته على النصوص الشعرية في شكل مواقف يتخّذها، ويلزم قارئه باتباع ما ينقله من نصوص تطابق موقفه النقدي خلال التنصيص على الفكرة في الموضوع الشعري المتناول بالبحث والدراسة، من ذلك اعترافه من أن الغرض من نقله لمجموعة من الأصول المتعلقة بالمكاتبات من صبح الأعشى للقلقشندي هو إطلاع القارئ عليها مع استعمال ذوقه في الاستحسان حتى يخرج منها إلى ما يناسب وقته ويستصوبه أهل عصره، وذلك في قوله:

«انتهى ما أوردت نقله من كتاب صبح الأعشى في هذا الموضع، وإنما أوردته بصورته مع قابليته للاختصار لأكون قد أحضرت ذهنك كلاما لمؤلف جليل في التعريف بصناعة الإنشاء يكون له مجال بعد فهمه، واعتبار ما يرشد إليه أن يحاول تهذيب عبارة تفيد معناه وتبيّن مغزاه، ثم إنه ليس الغرض من إيقافك عليه أنك تتبع كل ما يأمرك به وينبّهك عليه دون أن تستعمل ذوقك في الاستحسان وأنت مستند إليه مسترشد به، حتى تخرج منه إلى ما يناسب وقتك ويستصوبه أهل عصرك الذين أحوالك مربوطة بأحوالهم ومنافعك معقودة برضاهم، فلكل مقام مقال، ولكل زمان رجال.»[116]

ثم تلا ذلك مجموعة من النقاد سلكوا النهج التراثي في نظرتهم إلى الشعر وتطبيقهم قواعد البلاغة القديمة في النقد، منهم: إبراهيم اليازجي وإبراهيم المويلحي ومحمد المويلحي، وظل نقدهم بعيدا عن التأثر بالمذاهب الأدبية الجديدة، واكتفوا بتناول اللفظ من حيث جودته وصحته، وعدم تعاظل حروفه، وانسجامه مع غيره، وأدائه السليم للمعنى، كما تعاملوا مع المعنى من حيث الإحالة والتعسف والخطأ والوهم، وما شاكل ذلك مما كان

114)- الشيخ حسين المرصفي، ***الوسيلة الأدبية***، 2/ 563.
115)- عبد الحكيم راضي، ***النقد الإحيائي***، ص90.
116)- الشيخ حسين المرصفي، ***الوسيلة الأدبية***، 2/ 588.

مألوفا في النقد القديم، والمقاييس البلاغية المعروفة عند العرب، كقول محمد المويلحي في معرض نقده لبيت شوقي المشهور: [الخفيف]

خَدعُوها بِقَوْلِهِمْ حَسْناءُ وَالغَواني يَغُرُّهُنَّ الثّناءُ

خدعوها تعني ختلوها، وأرادوا بها المكروه من حيث لا تعلمه، ثم إنه يفهم من خدعوها أن المشبب بها غير حسناء؛ لأن الخداع لا يكون بالحقيقة، وإذا أردت أن تخدع الشوهاء فقل لها حسناء، وهو ما ينافي قوله في البيت الثاني: [الخفيف]

أتُراهَا تَناسَتِ اْسْمِيَ لَمّا كَثُرَتْ في غَرامِها الأسْماءُ[117]

117)- عمر الدسوقي، ***في الأدب الحديث***، 2/ 216- 217.
- الغواني: (ج) غانية؛ وهي المرأة الحسناء التي استغنت بجمالها عن الزّينة.

النزعة التجديدية في النقد العربي

مفتتح

جدّت أثناء عصر النهضة عوامل كثيرة أفضت إلى تطور النقد الأدبي ونضجه، من ذلك عامل الانفتاح على المنتج الغربي بما حواه من حصيلة فكرية وفلسفية وأدبية ونقدية متنوعة، إذ قُيّض له في هذا الزمن مجموعة من الأدباء والنقاد ممن امتلكوا ذائقة توّاقة للتجديد، فاطلعوا على التراث الغربي اطّلاعا مباشرا أو من طريق الترجمة، علاوة على تمحيصهم الجيد للتراث العربي الأدبي والنقدي معا، فاستفادوا من ذلك كله بأن أخرجوا لنا نقدا جديدا، بدا مهلهل الملامح في الأول، لكنه سرعان ما تحدد في مسار يخصه، بما توفر لديه من أفكار وأدوات منهجية، أفضت إلى تطوير الأدب بقدر ما أسهمت في تنويع أدواته، وتوسيعها، وتعميقا.

1- مصطفى لطفي المنفلوطي (1876م- 1924م)

رغم أن المنفلوطي لم تتح له الظروف المناسبة لينهل من الثقافات الأجنبية، إلا أنه استطاع بما توفر له من سلامة طبعه، وأصالة ذوقه، ورقة حسه، وكثرة اطلاعه على ما ترجم، أن يقترح تعريفا للشعر اقترب إلى درجة كبيرة من المفهوم المتداول في العصر الحديث، إذ اعتبر الشعر فنا من الفنون الجميلة المتولد عن الطبع والشعور[118]، كما في قوله التالي:

«وهل الشعر إلا نثارة من الدرّ ينظمها النّاظم إن شاء شعرًا. وينثرها النّاثر إن شاء نثرًا! أو نغمة من نغمات الموسيقى يسمعها السّامع مرّة من أفواه البلابل والحمائم، وأخرى من أوتار العيدان والمزاهر، أو عالم من عالم الخيال يطير فيه الطّائر بقادمتين من عروض وقافية، أو خافقتين من فقر أو أسجاع.»[119]

كما تقدم برأي جديد حول العروض وموسيقى الشعر، فرأى أن الوزن والقافية لا يرتبطان بجوهر الشعر إلا بمقدار ما ينتمي الصبغ واللون إلى النسيج، وأن الغناء والحداء هو الذي أوحى بهما أول الأمر، فاعتبر لأجل ذلك أن:

118)- عمر الدسوقي، ***في الأدب الحديث***، 2/ 219.
119)- مصطفى لطفي المنفلوطي، ***مختاراته***، مطبعة السعادة، القاهرة- مصر، ط4، 1373هـ- 1954م، ص49.

«الكاتب الخيالي شاعر بلا قافية ولا بحر. وما القافية والبحر إلا ألوان وأصباغ تعرض للكلام فيما يعرض له من شؤونه وأطواره ولا علاقة بينها وبين جوهره وحقيقته، ولولا غريزة في النفس أن يردّد القائل ما يقول ويتغنّى بما يردّد ترويحا عن نفسه، وتطريبا لعاطفته ما نظم ناظم شعرا، ولا روى عروضي بحرا [...].

أما الشعر فأمر وراء الأنغام والأوزان، وما النظم بالإضافة إليه إلا كالحلي في جيد الغادة الحسناء، أو الوشي في ثوب الديباج المعلّم، فكما أن الغانية لا يحزنها عطل جيدها، والديباج لا يزري به أنه غير معلّم كذلك الشعر لا يذهب بحسنه وروائه أنه غير منظوم ولا موزون.»(120)

لا شك أن المنفلوطي لا يغفل الدور الأساسي للنغم في الشعر، إلا أنه كان يهاجم النّظّامين الذين راعوا الصلة بين الشعر والوزن فأدخلوا في باب الشعر كل منظوم، وإن تجرّد من سمات الشعر الأصيلة، وأغفلوا في المقابل ماهية الشعر وجوهره، فأنشئوا قصائد خالية من أركان الشعر كلها، فلا عاطفة ولا خيال ولا سمو في التعبير(121)، خلافا للبحر والقافية اللذين يتكرران في القصيدة بطريقة مسطّحة، ومفرغة من أي دلالة أو معنى:

«وتلك الصلة هي التي خلطت بينهما وعمت على كثير من الناس أمرهما، وهي التي أدخلت النظّامين في عداد الشعراء وألقت عليهم جميعا رداءً واحدا لا يستطاع معه التمييز بينها إلا لقليل من النقّاد المستبصرين، فأصبحنا نقرأ القصيدة ذات المائة بيت فلا نجد بيتا، ونتصفّح الديوان ذا المائة قصيدة فلا نعثر بقصيدة، وأصبحنا لا نكاد نجد بيننا قارئا غير شاعر؛ لأنه لا يوجد في الناس شخص واحد يعجزه تصوّر تلك النغمة العروضية وتصويرها حتى العامّة والأميين.»(122)

ولا يفوته اقتراح تعريف ثان للشعر رومانسي الطابع، في شيء من التفصيل والإسهاب، دعما لتعريفه الأول، وتأكيدا لموقفه النقدي من الشعر الجيد والجديد، من خلال تحديد شروطه ومعالمه، بحيث تكشف عن غاية الأدب في نقل الأثر الذي يحسه الأديب

120)- ***المرجع السابق***، ص49- 51.
121)- عمر الدسوقي، ***في الأدب الحديث***، 2/ 220.
122)- مصطفى لطفي المنفلوطي، ***مختاراته***، ص122.

إلى القارئ، ومشاركته في أحاسيسه بطريقة تحرص على مشاركة القارئ للأديب في المعاناة والتجربة، لا نقلها نقلا سطحيا يظهر القارئ بصورة المتفرج من بعيد:

«وعندي أنّ أفضل تعريف له أنه تصوير ناطق؛ لأن القاعدة المطّردة هي التأثير، وميزان جودته ما يترك في النفس من الأثر، وسرّ ذلك التأثير أنّ الشاعر يتمكّن ببراعة أسلوبه وقوة خياله، ودقة مسلكه وسعة حيلته من هتك ذلك الستار المسبل دون قلبه وتصوير ما في نفسه للسامع تصويرا يكاد يراه بعينه ويلمسه ببنانه، فيصبح شريكه في حسه ووجدانه، يبكي لبكائه ويضحك لضحكه ويغضب لغضبه، ويطرب لطربه ويطير معه في ذلك الفضاء الواسع من الخيال فيرى الطبيعة بأرضها وسمائها وشموسها وأقمارها ورياضها وأزهارها وسهولها وجبالها وصادحها وباغمها وصامتها من حيث لا ينقل إلى ذلك قدما، ولا يلاقي في سبيله نصبا.»[123]

2- مصطفى صادق الرافعي (1880م- 1937م)

اعتبر الرافعي أن العلم والتجربة وكثرة الأسفار ضرورية للشاعر تغذي فكره وتجدد نشاط خياله وعقله وتلهمه الصور، وذلك في قوله:

«إنما قوة الشعر في مساقط الجو ففي كل جو جديد روح للشاعر جديدة. والطبيعة كالناس، هي في مكان بيضاء وفي مكان سوداء؛ وهي في موضع نائمة تحلم، وفي موضع قائمة تعمل، وفي بلد هي كالأنثى الجميلة، وفي بلد هي كالرجل المصارع، ولن يجتمع لك روح الجهاز العصبي على أقواه وأشده إلا إذا أطعمته مع صنوف الأطعمة اللذيذة المفيدة ألوان الهواء اللذيذ المفيد.»[124]

كما أرجع جودة الشعر إلى ما ينطوي عليه من أسرار، تعتمد على إفصاح المعنى السليم بقدر اعتمادها على صحة المبنى الذي يجاري حساسية العصر وتطوراته، بحيث ينتج الشعر مطابقا معناه لمبناه من جهة دقة التأليف واتساقه، ومعبرا في كفاءة عن شعوره تجاه الحياة من خلال جمال التصوير وبروز الموقف الفني، بطريقة تقوم على الملاءمة بين الأسلوب والشعور والعقل، وذلك في قوله التالي:

---

123)- *م.ن*، ص52.

124)- مصطفى صادق الرافعي، ***وحي القلم***، راجعه واعتنى به: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، ط1، 2002م، 3/ 284- 285.

«إن جودة الكلام ترجع إلى ما فيه من أسرار الوضع اللغوي الذي تعتمد على إبانة المعنى في تركيب حي من الألفاظ يطابق سنن الحياة في دقة التأليف وإحكام الوضع وجمال التصوير وشدة الملاءمة.»[125]

فيما اعتبر أن الشعر الجيد هو الشعر المتأثر بالحياة، بحيث ينجح في تمثيلها تمثيلا حقيقيا وفي ذلك خلوده[126]، كما اعتبره تمثيلا حقيقيا للشاعر فدعا إلى دراسة أخلاق الشاعر وحياته لتفسير شعره، وحتى يبلغ الشعر تلك المكانة عليه أن يتحلى بنظرة شاملة؛ لأن الشعر الجيد لا يتسع لبسط المعاني وإلا سقط في حضيض النظم[127]، وأن يبتعد عن التكلف الذي يفرض فيه الفكر على الإرادة، والإرادة على العاطفة، وأن يبتعد عن تقليد القدماء في مبانيهم وإيقاعاتهم وصورهم ومعانيهم، بل عليه أن يفسح لخياله المجال الواسع بحيث تنبثق معانيه عفوية خصبة إذ تنتج شعرا جيدا غير مسبوق بقدر ما تعبر عن الحياة تعبيرا جديدا وخلاقا[128]، فهو ينظر إلى الشعر الجيد بوصفه تصويرا للطبيعة ملونا بالعاطفة حتى يؤثّر في نفس القارئ، وقد أوجز ذلك كله من خلال توضيح نظرته للشعر، ونقده له على النحو التالي:

«وأنا حين أكتب عن شاعر لا يكون همي إلا البحث في طريقة ابتداعه لمعانيه، وكيف المّ وكيف لحظ، وكيف كان المعنى منبهة له، وهل ابتدع أم قلّد، وهل هو شعر بالمعنى شعورا فخالط نفسه وجاء منها أم نقلا فجاء من الكتب، وهل يتسع في الفكرة الفلسفية لمعانيه، ويدقق النظرة في أسرار الأشياء، ويحسن أن يستشفّ هذه الغيوم التي يسبح فيها المجهول الشعري، ويتّصل بها ويستصحب للناس من وحيها، أم أن فكره استرسال وترجيم في الخيال وأخذ للموجود كما هو موجود في الواقع؟ وبالجملة هل هو ذاتية تمرّ فيها مخلوقات معانيه لتخلق فتكون لها مع الحياة نفسها حياة من نفسه أم هو تبعية كالمسمار بين طرفين يكون بينهما وليس منهما ولا من أحدهما.»[129]

125)- مصطفى صادق الرافعي، ***تاريخ آداب العرب***، راجعه وضبطه: عبد الله المنشاوي ومهدي البحقيري، مكتبة الإيمان، القاهرة- مصر،ط1، 1997م، 2/ 157.
126)- ***المصدر السابق***، 2/ 214.
127)- ***م.ن***، 2/ 72.
128)- محمد صادق الرافعي، ***رسائل الرافعي***، الدار العمرية، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص67.
129)- مصطفى صادق الرافعي، ***تاريخ آداب العرب***، 2/ 157.

3- طه حسن (1889م- 1973م)

يتبدى المنهج النقدي عند طه حسين بأنه مزيج يجمع بين التراث العربي الذي يظهر في أسلوبه وفكره، وعلمه بالأدب شعره ونثره، قديمه وحديثه، وبين حضارة الغرب الأدبية والنقدية على السواء، من ذلك تأثره بمنهج الشك عند ديكارت، مما أكسب منهجه النقدي ملمحا غربيا يتميز بالروح العلمية، في مقابل الملمح العربي المفتتن بروح الأدب العربي[130].

على أن الغالب على منهج طه حسين هو المنهج التاريخي الذي يعتبر المبدع وإبداعه أثرا من آثار البيئة بمعناها الاجتماعي الواسع[131]، وقد استعار طه حسين أسسه النقدية الخاصة من ثلاثة نقاد أسهمت تعاليمهم في توضيح مفهوم انعكاس الأدب عنده، ومن ثم في بلورة منهجه التاريخي، فقد أخذ طه حسين في دراسته لأبي العلاء المعري من سانت بيف العامل البيولوجي، ومزاج وثقافة أبي العلاء المعري لإظهار الصورة الكلية، أو كما يسميها سانت بيف قسمات النفس للمعري الأديب الإنسان بوصفه انعكاسا لبيئة محددة[132].

كما تأثر بنظرية برونتيير التي استقاها من المجال البيولوجي، بالضبط من نظرية الصراع لداروين، ثم كيّفها لتستجيب لميدان الأدب والنقد، فغدت تُعنى بتطور الأجناس الأدبية من خلال مبدأ الصراع والبقاء للأنفع، ومنه فقد نظر طه حسين للأدب بوصفه تمثيلا لصراع بين قوى نافعة، وغير نافعة[133].

فيما أخذ من هيبوليت تين فكرة الحتمية التاريخية، ومردها إلى ثلاثيته المشهورة: العرق والبيئة واللحظة التاريخية، حيث ترى أن المبدع وإبداعه كلاهما نتاج عصره، وانعكاس له، وهو الذي دفع بطه حسين إلى التدقيق في حياة أبي العلاء[134]، وتقديمها في صورة تعكس معاني: الحزن، والألم، والمأساة.

130)- حلمي مرزوق، ***تطور النقد والتفكير الأدبي***، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية- مصر، ط1، 2004م، ص389.
131)- ***م.ن***، ص467.
132)- أبا عوض، ***الحركات الفكرية في العالم العربي الحديث***، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب، (د.ط)، 1983م، ص30.
133)- ***المرجع السابق***، ص284.
134)- أحمد علبي، ***طه حسين رجل فكر وعصر***، دار الآداب، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1985م، ص343.

لكنه عقب عودته من فرنسا عدّل قليلا من حدّته العلمية وجفافها ببعض من الرقة الأدبية ونضارتها، فغدا منهجه النقدي مجموعا يمزج بين النزعة العلمية المبنية على نظريات وأسس وقواعد موضوعية، وبين النزعة الأدبية المبنية على معايير الصدق الفني وحرية الأديب والتذوق الجمالي(135).

فكان من نتائج تدرجه في النقد المنهجي أن قدم لنا أحكاما أسهمت في تطوير الأدب بقدر ما أسهمت في تشكيل ملامح النقد الجديد، ومن بين تلك الأحكام رأيه في المثل الأعلى للشعر، إذ رأى بأنه:

«الكلام الموسيقي الذي يحقق الجمال الخالد في شكل يلائم ذوق العصر الذي يقال فيه ويتصل بنفوس الناس الذين ينشد بينهم، ويمكنهم من أن يذوقوا هذا الجمال حقا فيأخذوا بنصيبهم النفسي من الخلود.»(136)

ورأيه في الشعر الجيد أنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة، تمثل تمثيلا فطريا بريئا من التكلف والمحاولة، فإذا خلت نفس الشاعر منها، أو عجزت هي عن أن تنطق الشاعر بما يمثلها فليس هناك شعر، وإنما هناك نظم لا غناء فيه(137)، فضلا عن رأيه في الشعر الخالد بأنه هو الذي يلائم كل العواطف في كل الأزمان والبيئات، وهو الذي يخاطب العواطف الإنسانية العامة(138).

علاوة على أنه من الأوائل الذين درسوا الشعر القديم دراسة حديثة، واعتبر أن القصيدة القديمة تتمتع بوحدة معنوية، لأجل ذلك درس معلقة لبيد وأخذ يبيّن ما فيها من وحدة معنوية، وتنسيقها وملاءمتها الشديدة للموسيقى التي تجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية، ووضح أن هذه النغمة المتصلة هي التي كونت وحدة القصيدة المعنوية(139).

"4- محمد حسين هيكل (1888م- 1956م)

135)- حلمي مرزوق، ***تطور النقد والتفكير الأدبي***، ص470.
136)- طه حسين، ***حافظ وشوقي***، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص27.
137)- ***م.ن***، ص109.
138)- طه حسين، ***حديث الأربعاء***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط14، 1993م، 2/ 83.
139)- طه حسين، ***في الأدب الجاهلي***، دار المعارف، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1962م، ص258.

استهل هيكل مشروعه النقدي بالتفريق بين النقد الذاتي الذي يصدر حكمه عن انطباعات الناقد دون الرجوع إلى أساس أو قاعدة نقدية تذكر، ورأى أنه ينحدر مباشرة من التراث القديم الذي يعوزه منهج يقوم على التحليل والتفسير المنضبطين وفق وتيرة علمية ثابتة، وبين النقد الموضوعي الذي يصدر حكمه من خلال أسس نقدية محددة تنبثق من نظرية في الفن والفكر أو من منهج نقدي معروف، يقوم على الفحص والتدقيق والمراجعة بهدف الوقوف على حكم نقدي يخص ظاهرة جمالية تميز نصا أدبيا، وبديهي أن يكون النقد الموضوعي عنده هو الصالح لتوسيع أثر الفعالية النقدية في الساحة العربية، لكنه على غرار منظومة العلم والفكر والثقافة الحالية كلها من نتاج الحضارة الغربية التي هيمنت على فضاء الفكر والإبداع العربيين لدرجة التوجس من أن تطمس معالمها الحضارية، فبحث عن مشروعه الخاص الذي يأخذ من الغرب ما يوسع به أفقه النقدي لكن من دون أن يطمس هويته العربية[140].

وهو الذي دفعه أن يستهل مشروعه النقدي بالدعوة إلى أدب قومي يُعبّر عن هموم بلاده[141]، ويمجد تاريخها العريق[142]، ويتغنّى بجمال طبيعتها[143]، فهو أدب يتسم بطابع خاص إذ يميزه عن القديم بوصفه عنوانا للعصر الحديث الذي ينتمي معرفيا إلى الحضارة الغربية[144]، ثم بما يقدمه من الصور والمعاني الجديدة التي تغتني بالخيالات الخلاقة، فتبعث لذة في النفوس، وتدفع الذهن إلى التفكير، بالإضافة إلى وضوح شخصية الأديب في أدبه باعتبار صلة ما يكتب بقلبه، وعقله، وكل حياته[145]، ولا يتحقق ذلك إلا إذا وصف حياته وحياة وطنه وشعبه، وكل ما توحي به مظاهر الحياة حوله للعقل والقلب والحس والشعور، وبذلك ينجح هذا الأدب في ربط صلة وثيقة بين حاضره وماضيه[146].

فيما طالب الأدباء بالاحتفاء بالصور والمعاني بدل العناية بالزخارف اللفظية، والصياغة اللفظية، والانغماس بأدبهم في وصف بيئتهم ونفوسهم وحياتهم، وتمثيل

140)- محمد حسين هيكل، ***في أوقات الفراغ؛ مجموعة رسائل تاريخية أخلاقية فلسفية***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، (د.ط)، 2012م، ص13- 20.
141)- محمد حسين هيكل، ***ثورة الأدب***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، (د.ط)، 2012م، ص140.
142)- ***في أوقات الفراغ***، ص19.
143)- ***ثورة الأدب***، ص128.
144)- ***في أوقات الفراغ***، ص363- 364.
145)- ***م.ن***، ص353- 354.
146)- ***ثورة الأدب***، ص122.

عصرهم أتمّ تمثيل، وذلك بالانكباب على دراسة الأدب الشعبي بما يحتويه من أناشيد ساذجة تعبّر عن خلق الشعب وصبره، وقوة احتماله، وما تحدّث به عن عبقريته الفطرية، وعن آماله وأحلامه(147)، وفحص مقولاته، وبنياته وأشكاله وأساليبه، وطرائق تعبيره، ومواقفه الفنية، للوقوف على أصول إبداعاته، وأسس رواجه وحسن تقبله بين الناس، بهدف استثمارها في أدبهم الجديد بحيث يجمع بين حكمة الماضي، وعنفوان الشعب، واستنارة الحاضر.

147)- عمر الدسوقي، ***في الأدب الحديث***، 2/ 243.

ظهور الجماعات والروابط التجديدية

مفتتح

جدّت خلال الثّلث الأوّل من القرن العشرين عوامل سياسيّة واجتماعيّة وفكريّة، أسهمت في نشوء حركات أدبيّة جديدة تنوّعت بتنوّع مرجعيّاتها وغاياتها، لكنّها اتّفقت على هدف واحد يكمن في زعزعة العالم العربيّ من جذوره، فـ «غيّرت من قيمه ونظرته إلى الوجود، ودعت إلى الثّورة على كلّ ما هو راسخ في مجتمعهم»[148]، من ذلك الشّعر الذي اتّخذته مهادًا لثورتها.

شكّل الإحساس الفائق بالحريّة الفرديّة لدى شعراء هذه الحركات حافزًا مباشرًا في تأثّرهم بالرّومانسيّة الأوروبيّة وتوجيه تجاربهم الشّعريّة التي التزمت بالتّعبير عن عوالمهم الدّاخليّة بطرائق تُقدِّم التّجربة النّفسيّة على أيّ اعتبار آخر طالما «يُؤمِن كلّ منهم بنفسه ويصدر عنها في شعره، وشعره إنّما هو تجارب نفسيّة خاصّة به يُصوِّر فيها حبّه ومشاعره وخواطره الوجدانيّة»[149] وقد تحقّق الأمر في ثلاث حركات بارزة كان لها الأثر البعيد في الشّعريّة العربيّة في العصر الحديث.

1- جماعة الديوان

تمثّلت الحركة الأولى في "جماعة الدّيوان" التي نشأت على أيدي ثلاثة شعراء هم: عبد الرّحمن شكري(1886م- 1958م)، وإبراهيم عبد القادر المازني(1889م- 1949م)، وعباس محمود العقّاد(1889م- 1964م)، الذين انتهجوا خطًّا شعريًّا مُنفتِحًا على دعاوى الإبداع والتّجديد ليعارضوا الخطّ الشّعريّ المُنغلق على تعاليم الاتّباع والتّقليد الذي انتهجه شعراء "الاتّجاه الإحيائيّ" وعلى رأسهم شوقي وحافظ[150].

كما دعت إلى التحرر والتجديد الشعري شكلا ومضمونا، وذلك من خلال الاهتمام بالجانب الذاتي في الشعر، أي الغنائي، والعاطفة، والإلهام، والخيال، والوحدة العضوية،

148)- مصطفى هدّارة، ***دراسات في الأدب العربي الحديث***، دار العلوم العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1410هـ- 1990م، ص25.
149)- شوقي ضيف، ***الأدب العربي المعاصر في مصر***، ص156.
150)- يُنظر: حسين علي محمد، ***الأدب العربي الحديث: الرؤية والتشكيل***، ص77.

وبساطة المعجم، وتجاوز بعض الأغراض الشعرية كالمدح والرثاء[151]، لكنها ظلت مجرد آراء نظرية إذ عجز أصحابها عن تطبيقها في آثارهم الشعرية.

خلفت الجماعة إرثا أدبيا كبيرا توزع بين الشعر والقصة والرواية والسيرة الذاتية، وكذلك النقد ككتاب الديوان الذي حوى الكثير من آراءهم الجديدة بخصوص الشعر، تلته الكثير من الكتابات النقدية المتنوعة التي أثارها شكري والمازني والعقاد حول قضايا الأدب بصفة عامة، ثم الشعر بصفة خاصة.

2- جماعة أبولو

فيما أنشأ الحركة الثّانية أحمد زكي أبو شادي (1892م- 1955م) بمعيّة نخبة من الشّعراء منهم: علي محمود طه (1901م- 1949م) وإبراهيم ناجي (1898م- 1953م)، واختاروا لها اسمًا من الميثولوجيا الإغريقيّة هو "أبولو"- ربّ الشّعر والموسيقى- يكون عنوانًا تنعكس عبره أهداف "جماعة أبولو" التي تتمثّل في السّمو بالشّعر من خلال توجيه شعرائه نحو غايات جماليّة بعيدة، والاهتمام بأحوالهم الأدبيّة والاجتماعيّة والماديّة، ومناصرة النّهضات الفنّيّة في عالم الشّعر[152].

دعت جماعة أبولو إلى الثورة على التقليد طلبا للتحرر والتجديد، والتركيز على الأسلوب من جهة البساطة في التعبير، والتغني بالطبيعة، والحب العذري المشبوب بالطابع الصوفي، وقد كانت متأثرة في ذلك بالشعر الرومانسي الغربي الذي يقوم تعبيره على الصورة، واللفظ الموحي، والصدق في التجربة الشعرية، مع توفره على الوحدة العضوية، على أن هذا لم يُعف إنتاج الجماعة الشعري من بروز نغمة الحرمان على سطحه[153]، الذي يرجع إلى ظروف العصر المأزومة عامة، وظروف أتباع الجماعة المزرية خاصة.

151)- عبد الرحمن عبد الحميد علي، ***النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد***، دار الكتاب الحديث، القاهرة- مصر، ط1، 1426هـ- 2005م، ص10.

152)- محمّد مندور، ***محاضرات في الشّعر المصريّ بعد شوقي***، مطبعة الرّسالة، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1955م، 1/ 91- 92.

153)- عماد علي سليم الخطيب، ***الأدب الحديث ونقده***، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، ط1، 1430هـ - 2009م، ص62- 63.

خلفت جماعة أبولو شعرا متنوعا بتنوع خلفيات شعرائها، إلا أنه استطاع تمثيل الأفق التجديدي للجماعة، كالشعر الذي خلفه كمال أحمد أبو زكي وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وأبو القاسم الشابي، أما في النقد فكتاب قضايا الشعر المعاصر لأحمد زكي أبو شادي.

على الرّغم من اتّفاق الحركتين في الأصول والأهداف، فكلاهما مُتأثّر بالاتّجاه الرّومانسيّ الذي تجاذبته المدرستان الإنجليزيّة والفرنسيّة مع تفاوت في النّسب لصالح الأولى، والاتّجاه المهجريّ المُتمثّل في كتابات خليل جبران (1883م- 1931م)، مع ثبوت تأثر الثانية بالأولى خاصة في الآراء التي تبنّاها أبو شادي بخصوص الدعوة إلى الشعر الجديد تقعيدا وإجراءً، فضلاً عن محاولاتهما الجريئة لتشكيل نصّ شعريّ جديد يستجيب لتطلّعات الذّات ودواعي العصر، كان فضل السّبق للأولى بينما بلغ مداه في الثّانية، وعلى الرّغم من أنّ "جماعة أبولو" لم تُعمِّر طويلاً فقد انتهت بعد عامين من إنشائها (1932م-1934م) إلاّ أنّ تأثيرها كان أوسع[154] من تأثير "جماعة الدّيوان"- كما نعتقد- نظرًا لإنجازاتها الشّعريّة المُتقدِّمة على مستوى الموضوع والشّكل معًا.

3- الروابط والجمعيات المهجرية

ونقصد بها جماعة «الأدباء العرب الذين هاجروا من البلاد العربية إلى الشّرق أو الغرب، وكوّنوا في بلاد المهجر جمعيات وروابط أدبية، وأخرجوا صحفًا ومجلات أدبية، وأصدروا دواوين شعرية في بلاد المهجر أو في البلاد العربية.»[155]

كما سعى أدباء المهجر إلى إنشاء جمعيات وروابط أدبية زادت عن الثلاثين، تمثّلت بدايتها مع الجنوبيين الذين أنشئوا جمعية "رواق المعرّي" في "سان باولو" بالبرازيل، ثمّ أسّس الشّماليون "الجمعية السّورية المتّحدة" في نيويورك، هدفها التّأليف بينهم بحيث تُعوّضهم عمّا فقدوه من روابط أسرية واجتماعية[156].

154)- نسيب نشاوي، ***مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية)***، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984م، ص225- 227.

155)- حسين علي محمد، ***الأدب العربي الحديث: الرؤيا والتشكيل***، ص103.

156)- محمد بن سعد بن حسين، ***الأدب الحديث: تاريخ ودراسات***، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط5، 1411هـ- 1990م، 1/ 124.

على أنّ انتشار الأدب المهجري ونقده في العالم العربي لم يحصل في الحقيقة إلاّ من طريق رابطتين أدبيتين، وهما:

1- الرّابطة القلمية

أنشأت سنة (1920م) في نيويورك. من مبادئها: الثّورة على الشّعر التّقليدي بزخارفه ومبالغاته، والدّعوة إلى التّجديد في الشّعر شكلاً ومضمونًا بحيث يمثل الحياة تمثيلا حقيقيا، وقد نشروها في مجلّة "الفنون" لنسيب عريضة، ثمّ في مجلة "السّائح" ثمّ في مؤلّفاتهم الخاصّة، كالغربال لميخائيل نعيمة.

دامت الرّابطة القلمية عشر سنوات، ثمّ توقّفت بموت نسيب عريضة وجبران خليل جبران ورشيد أيوب وعودة ميخائيل نعيمة إلى لبنان[157].

2- العصبة الأندلسية

أسّسها ميشيل معلوف سنة (1932م) في أمريكا الجنوبية وأصدر مجلة باسمها "العصبة"، عُرفت بميلها نحو المحافظة على القديم، وتوثيق الصّلات بين الشّعر الجديد والقديم؛ لأنّهم عاشوا بين مهاجري إسبانيا، وفيهم أدباء وشعراء يذكرون مجد العرب في الأندلس[158]، ومن روادها: إلياس فرحات (1893م- 1976م)، والقروي[159] (1887م- 1984م) ، وفوزي المعلوف (1889م- 1930م).

عرفت الجمعيات والروابط المهجرية بمغالاتها في التجديد، ونزعتها الإنسانية والروحية، والتأمل في دقائق الكون والحياة والموت، واتجاهها إلى الطبيعة، وشعورها الفائق بالغربة، فضلا عن ميلها إلى استخدام الرمز صورة ومضمونا[160]، على أن هذا الحكم لا ينبغي اتخاذه بمثابة التعميم الذي ينسحب على كل الجمعيات والروابط المهجرية، فقد تراوحت هذه السمات بنسب متفاوتة بينهم، فقد اشتركوا في بعضها، وأخلّوا ببعضها،

---

157)- يُنظر: صابر عبد الدايم، ***الأدب المهجر "دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية، في الأدب المهجري"***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط1، 1993م، ص18.

158)- يُنظر: محمد مصطفى هدارة، ***التجديد في شعر المهجر***، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، ط1، 1957م، ص52.

159)- هو: رشيد سليم الخوري (لبنان).

160)- عماد علي سليم الخطيب، ***الأدب الحديث ونقده***، دار المسيرة، الأردن، ط1، 1430هـ -2009م، ص62- 63.

وربما لم يقاربوا بعضها الآخر، ولكن الحقيقة أن الرابطة القلمية هي من توفرت فيها هذه السمات كاملة، علاوة على فضلها الكبير في الترويج لمبادئ الأدب الجديد ونقده في الساحة المشرقية، والتأثير عليها.

جماعة الديوان

مفتتح

أفضت حتمية التطور التي عرفها الأدب والنقد خلال العصر الحديث إلى التكتل، ونشوء الجماعات والروابط الفكرية، طلبا للرأي الأصيل، والمنهج القويم، والطرح السوي، فكانت جماعة الديوان أولى هذه الروابط ظهورا وانتشارا في الساحة العربية، إذ اكتسحتها بجملة من الأفكار والآراء الريادية أعادت من خلالها صياغة المشهد الأدبي والنقدي على السواء، فتناولت مفهوم النقد ومعانيه ومناهجه وأدواته، كما تناولت حد الشعر وماهيته ووظيفته وأسلوبه وبنيته وموضوعاته وأغراضه، بحيث انتقلت بالنقد والأدب إلى مرحلة جديدة تختلف كمّا ونوعا عن القديم، كما عدت فاتحة للجمعيات والجماعات والروابط الأدبية والنقدية التي أخذت من الغرب بقدر أخذها من العرب، فطوعت أفكار الاثنين لتخرج بأفكارها الخاصة؛ أفكار تستجيب لطبيعة المرحلة بقدر ما تعبر عن هويتها الثقافية بامتياز.

1- الأصول الغربية لثقافة جماعة الديوان

تأثرت جماعة الديوان بالرومانسية الإنجليزية في الروح أكثر مما كان في الأفكار والموضوعات، ونظرتها إلى الحياة، وموقفها من شعراء الجيل السابق[161]، نظرا للتشابه في المزاج واتجاه العصر كلّه، إذ يرجع إلى الاطّلاع الواسع على الأدب الإنجليزي والأمريكي الذي مثّلته مدرسة النبوءة والمجاز، ثم مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجاز، مما مكّنهم من الاطلاع على أدب كارليل وجون ستيوارت ميل وشيلي وبايرون ووردزورث وبراوننج وتنسيون وأمرسون ولونجلفو وبوو وتيمان وهاردي، على أنّ الجماعة قد اعتبرت هزليت إمام مدرستهم في النقد؛ لأنه من هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد، فكانت استفادة الجماعة من النقد الإنجليزي أكبر من استفادتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى[162]، على أن هذا القول لا

161)- محمود الربيعي، ***في نقد الشعر***، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 1998م، ص106.
162)- عباس محمود العقاد، ***شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي***، مطبعة حجازي، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1355هـ- 1937م، ص192- 194.

ينسحب على شكري؛ لأنه على العكس من صاحبيه كانت اهتماماته شعرية أكثر منها نقدية، وبالتالي فاستفادته من الشعر كانت فوق استفادته من النقد وفنون الكتابة الأخرى، ويخص بالذكر شاعرين إنجليزيين كان لهما الأثر الأكبر في تطور حساسيته الشعرية، فقد تأثر بالشاعر بيرون لقوة شعره، وشيلي لطموحه إلى المثل العليا[163].

2- مفهوم النقد عند الجماعة

ركز العقاد في تحديده لمفهوم النقد على عنصرين هما: المزايا التي تتوفر في الأثر الأدبي، وتستأهل اهتمام النقد فيشيد بها بهدف التخليد، والطبيعة التي تنتقي بين الأنواع فتركز على الأنواع ذات المزايا لتمنحها فرصة الحياة والاستمرار، ولا يتأتى ذلك إلا بالنقد يرشح الآثار الأدبية الصالحة للخلود، والعقاد لا يخفي تأثره بمذهب النشوء والارتقاء لداروين الذي استخلص مذهبه من الطبيعة، ومن عملها في الانتقاء بين الأنواع، نلمس ذلك في مفردات: مزايا، وأنواع، وطبيعة، وانتقاء، التي تنتشر في نص تحديد النقد عند العقاد على النحو التالي:

«إنّ النقد هو التمييز، والتمييز لا يكون إلا بمزية. والبيئة نفسها تعلمنا سننها في النقد والانتقاء حين تُغضي عن كل ما تشابه، وتشرع إلى تخليد كل مزية تنجم في نوع من الأنواع. فسواء نظرنا إلى الغرائز التي ركبتها في مزاج الأنثى، أو إلى الغرائز التي ركبتها في مزاج الفنان- وهذان هما المزاجان الموكلان بالإنتاج والتخليد في عالمي الأجسام والمعاني- فإننا نجد الوجهة في هذا أو في ذاك واحدة، والغرض هنا وهناك على اتفاق.»[164]

مما دفع العقاد بأن يقيد فعالية الناقد بعنصرين آخرين، وهما: الوجهة، أي الطريقة أو المنهج الذي يتبعه الناقد في انتقاء المزايا التي يتوفر عليها الأثر الأدبي بهدف نقدها، والغرض الذي ينبغي على الناقد أن يتوخاه أثناء بحثه في النماذج هو تحديدها، والإعلان عنها، والعمل على تخليدها.

163)- محمد مصايف، ***جماعة الديوان في النقد***، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982م، ص71.
164)- عباس محمود العقاد، ***ساعات بين الكتب***، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة- مصر، ط4، 1388هـ -1968م، ص51.

أما عن رسالة الناقد فقد حددها العقاد في البحث الهادف عن النماذج الصالحة للبقاء، ثم بما يقدمه من جهد يسهم بشكل كبير في ظهور إبداع الأديب المدروس، إذ يصعب على مزايا الأثر الأدبي أن تظهر وأن تخلد إلا بالناقد الذي يشترك مع المبدع في خلق الأشياء، إلا أن خلقه يقتصر على إحياء النماذج في عالم الآداب والفنون، ومع أنه خلق بالتبعية إلا أن ذلك لا يقل أهمية عن خلق الأديب ذاته، على نحو ما قرره العقاد في النص التالي:

«وكأنّا قد انتهينا إلى أنّ النقد الخالق هو ذلك النقد الذي يهتدي إلى النماذج في عالم الآداب والفنون، وأن وظيفته هي إحياء كل نموذج يهتدي إليه بمجاوبته وإذكاء فضائله وشحذ ملكاته.»(165)

بينما عني عبد القادر المازني ببحث وسائل الناقد، فأكد على دور العقل في إحكام عملية النقد، فيسهل الكشف، ويستقيم التفسير، ويصيب التقويم، وحذّر من الاعتماد كلية على الذوق والعاطفة مخافة المبالغة أو الانتقاص من قدر المبدع وإبداعه، وهذا لا يعني رفضه المطلق لهما إذ هما متلازمان في الأدب وأحدهما متأثر بالآخر، وكما أن رأي الجماعة واضح في اعتمادها عليهما في عملية النقد، فإنه لا بد للناقد في نظرها من الاعتماد عليهما في مرحلة معينة، وهي مرحلة التذوق والتقدير والحكم، إنما الذي قصده المازني هو الاعتماد على الفكر والذوق معا في عملية النقد، ذلك أن الذوق هو الذي يتجه بالناقد إلى اختيار أثر أدبي دون سواه، فيما يجتهد العقل في توضيح ذلك الاختيار بالشرح والتحليل والمفاضلة، كيفما أحس به الذوق، وتجاوبت معه العاطفة، ذلك أنه على الناقد:

«أن يفحص كل ما تقع عليه يده ليسجل غوامضه، ويمحص حقائقه، إن كان ثم حقائق يمكن استخلاصها، وأن يخطو بحذر، ويتوخى الاحتياط إذ كان العقل الإنساني نزاعا إلى التساهل، ميالا إلى تناول ما يتطلب الدقة بغير.»(166)

فيما اشترط عبد الرحمن شكري أن يتحلى الناقد بسعة اطلاع تجعله قادرا على تتبع أجزاء القضية كلها، وتعمق هذه الأجزاء بحيث ينتج لديه رأي واضح ودقيق، فيخرج بحكم نقدي بخصوصها يكون محددا وناضجا، وهذا لا يتأتى إلا إذا توفر الناقد على خبرة

165)- ***المرجع السابق***، ص52.
166)- إبراهيم عبد القادر المازني، ***قبض الريح***، المطبعة العصرية، القاهرة- مصر، ط1948،3م، ص167.

تامة بآداب اللغة العربية في جميع العهود، وبآداب الأمم الأخرى التي أثرت بطريق أو بآخر في أدبنا، أو في أساليب إبداعنا وأنماط تفكيرنا، ثم إن شكري لم يشترط هذا الشرط لولا تحققه في الجماعة نفسها، ونقاد الغرب المتأثرة بهم، وذلك على النحو الذي قرره شكري:

«ثم إنك لا تكون صادق الحكم في آداب اللغة العربية مثلا إلا إذا درست آداب العصور التي تعاقبت عليها. فإذا درست آداب عصر واحد كان رأيك أبعد ما يكون عن الصواب، ومثلك مثل الحكم الذي إذا سمع شهود الإثبات أقاد من المتهم قبل أن يسمع شهود النفي. فإذا أردت ألا تضل أصالة الرأي كان خليقا بك أن تعرف أنحاء الأمر الذي أنت حكم فيه.»(167)

3- المقاييس الأدبية عند الجماعة

نظرت الجماعة إلى الشعر بأنه ليس مجرد معاني خالصة، ولا مجرد مشاعر خالصة، بل هو قطعة من نفس صاحبه، وأن هذه النفس وعاء ومشاعر وأحاسيس وعواطف، وهذه كلها يجب أن يعبر عنها الشعر خير تعبير وأصدقه، ذلك أن الشعر بنظر الجماعة هو : «التعبير الجميل عن الشعور الصادق.»(168)

لذلك اشتركت الجماعة في عنايتها ببعض المقاييس الأدبية أثناء فحصها للأثر الأدبي، تمثلت في المعنى الذي اشترطت فيه أن يكون واضحا بقدر الإمكان، إذ اعتبرته شرطا أساسيا في نجاح الشاعر في تأدية رسالته، كما عدت التجاء بعض الشعراء إلى الغموض والتعمية ضعفا فنيا، وجهلا منهم بمتطلبات فن الشعر، كما بين ذلك العقاد في معرض نقده لقصيدة المواكب لجبران خليل جبران، إذ رأى أن معيار صحة المعنى عند الجماعة يجب أن يوافق الطبيعة والفطرة معا، إذ ينبغي على المعنى:

«أن يكون موافقا للفطرة الصحيحة، والطبيعة المألوفة.»(169)

167)- عبد الرحمن شكري، ***الثمرات***، مطبعة جرجي عرزوزي، الإسكندرية- مصر، (د.ط)، 1335هـ -1916م، ص34.
168)- عباس محمود العقاد، ***وحي الأربعين***، مطبعة مصر شركة مساهمة مصرية، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1933م، المقدمة، ص6.
169)- عباس محمود العقاد، ***الفصول***، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط2، 1387هـ - 1967م، ص64.

كذلك في الشعور الصحيح الذي اشترطوا فيه أن يكون صادقا، يتماشى مع الفطرة الإنسانية والطبيعة، فيكون شعور الشاعر بالحياة صحيحا وصادقا، وإحساسه عميقا بكل ما يحيط به من ظروف الحياة وملابساتها، ذلك أنه:

«ليس من الشعور الصحيح، ولا من الإحساس العميق أن يعبر الإنسان عن ألمه من قيود المدنية هذا التعبير، أو يظن أن بساطة الحياة تنجو بالحي من أحكام الوجود.»(170)

علاوة على عنصر الشكل الذي تناولته الجماعة من جهة اللفظ، فرأت أن لا قيمة له في ذاته، وأن قيمته تكمن فيما يرمز إليه من المعاني والمشاعر والأفكار، كما عبر العقاد عن ذلك بقوله:

«والألفاظ نوع من اختزال المعاني تشير إلى ما يمكن وروده منها على اللسان، أو هي رموز يقترن كل منها بخواطر وملابسات تتيقظ في الذهن متى طرقه ذلك اللفظ ولا يشترك فيه معه لفظ آخر وأن ترادفا في ظاهر المعنى، فالمترادفات لا تتشابه في المدلول تماما.»(171)

كما رأت الجماعة بضرورة احتفاظ لغة الشاعر بنصاعتها وسلامة قواعدها، مع مراعاة الواقعية في الاستعمال اللغوي، كما لا ينبغي استعمال الألفاظ والأساليب القديمة للتعبير عن القيم الاجتماعية والفنية لحياة اليوم، إلا إذا كان استعمالها لا يتنافى مع ظروف الحياة المعاصرة، وهو الذي وضحه عبد الرحمن شكري بقوله:

«فللشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح سواء كان غريبا أو مفهوما أليفا. وليس له أن يتكلف بعض الأساليب. ولا أنكر أن الشعر من قوانين اللغة. ولكن له وظيفة كبيرة غير وظيفة القواميس.»(172)

فيما عنيت الجماعة ببحث مظان التعبير الشعري، وحصرتها في الطبيعة التي نظرت إليها بوصفها ناطقة بحروف وكلمات ورموز مبهمة وعميقة في آن، وتكمن مهمة الشاعر في قراءتها وتقديمها إلى قرائه واضحة حتى يتسنى لهم مشاركته في فهم الطبيعة

170)- ***م.ن***، ص66.
171)- عباس محمود العقاد، ***خلاصة اليومية***، دار نصر للطباعة، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1968م، ص20.
172)- عبد الرحمن شكري، ***ديوانه***، جمع وتحقيق: نقولا يوسف، توزيع المعارف بالإسكندرية، مصر، ط1، 1960م، المقدمة، 5/ 267- 268.

والامتزاج بها، ولا يسهل ذلك إلا بتوفر شاعر يمتلك من دقة الشعور، وعمق الإحساس، ما يجعله قادرا على فهم إشارات الطبيعة، وتعمق معانيها ودلالاتها(173)، ثم في الشخصية ليغدو هذا النمط الشعري طابعا يميز ناظمه إذ يعبر عنه، وعن الحياة بمظاهرها المختلفة، بطريقة لا تكتفي بتصوير الواقع بأمانة، بل تريد أن يكون للشاعر شخصية فيما ينظم، فيحسن التعبير فيما نظم عن نفسه، وعن الحياة التي تحيط به(174)، علاوة على الوجدان والتأمل، حيث اشترطت الجماعة أن يقوم الشعر على الشعور والإحساس؛ لأنه القاعدة الأولى التي يعتمد عليها الشعر الرفيع، ولا بأس من اشتمال الشعر على عنصر التأمل والتفكير؛ لأنه العنصر الذي إذا استعمله الشاعر بصدق واعتدال وحكمة هو الذي يمكنه من تشخيص فلسفته الخاصة في الحياة(175).

بينما اشترطوا لهذا كله الصدق في الشعر، ذلك أن الحقائق الشعرية تبقى باردة، وقليلة التأثير في نفس القارئ، إذا لم يصدق الشاعر في التعبير عنها؛ لأن الصدق شرط أساسي في الشعر بالنسبة للجماعة، وهو الذي يصنع الفارق بين شعر الشخصية والوجدان وبين شعر الصنعة، فشاعر الشخصية يحس أولا، ويتذوق، ويكون لنفسه رأيا في الحياة والناس، ثم يجتهد في التعبير عن هذا الإحساس وهذا الرأي تعبيرا ملائما، وهذه الملائمة بين الإحساس والشعور والعواطف هي ما تسميه جماعة الديوان بالصدق في الشعر(176).

كما تناولت الجماعة موضوعات الشعر من جهتين، تمثلت الأولى في رفضها تقليد الشعراء المعاصرين للقدماء في بعض الأغراض، فيما تمثلت الثانية في قضية الموضوعات الشعرية حسبما تراها مناسبة للشعر الحديث، ذلك أنها تريد أن ترى شعرا يعبر عن نفس صاحبه ومشاعره بغض النظر عن الموضوع الذي قيل فيه، طالما أن الشعراء المعاصرين قد تناولوا الموضوع بطريقة باينت بينهم وبين من سبقوهم من الشعراء في الروح والطريقة والعمق والصدق(177).

173)- عباس محمود العقاد، ***مطالعات في الكتب والحياة***، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط2، 1386هـ، ص205.
174)- إبراهيم عبد القادر المازني، ***شعر حافظ***، مطبعة البوسفور، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1333هـ ، 1915م، ص205.
175)- عباس محمود العقاد، ***بعد الأعاصير***، دار المعارف، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1950م، المقدمة، ص12- 13.
176)- محمد مصايف، ***جماعة الديوان في النقد***، ص242.
177)- عباس محمود العقاد، ***شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي***، ص51- 52.

كما تناولوا التعبير الشعري أو الصياغة الشعرية، مخصصين القول على جزئية محددة هي الصورة الشعرية، فرأوا أنها أثر من آثار الملكة الخالقة، التي تعتمد بدورها على شعور واسع ودقيق يجعل الشاعر قادرا على التمييز بين الصور والأفكار في الطبيعة، فتوقظ مشاعره وتدفعه إلى التفكير المنظم، وتعينه على خلق صور مجردة تعبر عن نفسه وعن الحياة في آن واحد(178).

مما اتجه بهم إلى معالجة موضوع الخيال، فنظروا إليه بوصفه وسيلة ضرورية تساعد على اكتشاف الحقيقة وتوضيحها، واستنباط ما وراء الكلام من خواطر وأفكار، لتحقيق الغرض من الفن وهو إدراك حقيقة الحياة، وهذا الإدراك قد يكون سطحيا وضيقا، كما قد يكون عميقا وواسعا، والأمر إنما يتوقف على مدى قوة وسعة الخيال الذي يتمتع به الناظر في الحياة، ثم إن هذا الخيال لا يفيد الشاعر إلا إذا كان خيالا يستوعب ما يرى من الحياة ومظاهرها(179).

وانتهت الجماعة إلى موضوع الوحدة العضوية ورأوها نوعا من وحدة الخاطر أو الخواطر المتجانسة، وهي تتجسد في أمرين: يتمثل الأول في تماسك أبيات القصيدة كتماسك الأعضاء في الجسم الحي، بينما يتمثل الثاني في اختصاص كل جزء من أجزاء القصيدة بوظيفة لا يتجاوزها إلى غيرها تماما كوظائف أعضاء الجسم الحي وأجهزته التي تجعل القصيدة كالكائن الحي في انسجام أعضائه وتناسقها وتكاملها، واعتبرت تفكك القصيدة دليل على فقدان الإحساس، وأنها بلا روح، ولا سياق ولا شعور ينتظمها، ويؤلف بينها (180).

178)- عباس محمود العقاد، ***ابن الرومي: حياته من شعره***، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط6، 1386هـ -1967م، ص306.
179)- عباس محمود العقاد، ***وحي الأربعين***، المقدمة، ص10.
180)- العقاد والمازني، الديوان في النقد والأدب، دار الشعب للصحافة والطباعة، القاهرة- مصر،ط4، 1996م ، ص130- 131.

مدرسة أبولو

مفتتح

رغم أنّ مدرسة أبولو لم يكتب لها الاستمرار في فضاء الأدب العربي ونقده إلاّ مدّة لم تتجاوز العامين من إنشائها فقط (1932- 1934)[181]، غير أنّها استطاعت في هذه الفترة الوجيزة أن تَسمَ الأدب العربي ونقده بميسم لا يُنازعها أحد في أحقيتها له، وذلك من خلال دعوتها العريضة للتجديد التي ملأت سماء المشرق في تلك الفترة، فأسهمت بطريقتها الخاصة في تحريك المياه الراكدة لأدب بدايات القرن الماضي ونقده، إمّا بحثّ غيرها على متابعتها أو معارضتها، فانتعش الشعر في ضوء حركة التجريب الحثيثة التي طالت شكله ومضمونه وجوهره، كما اتسعت الجهود النقدية وتعمّقت إثر تجديد آلياته بما استجلب من المذهب الرومانسي الأوروبي، فتعزّز منظوره، وقوي حكمه، على المستويين النظري والإجرائي، فلمعت في الساحة الأدبية النقدية لتلك الفترة أسماء منها: أحمد زكي أبو شادي، خليل مطران، إبراهيم ناجي، حسن كامل الصيرفي، أبو القاسم الشابي[182]، محمد عناني، أحمد الشايب، مصطفى عبد اللطيف السحرتي، مختار الوكيل، صالح جودت، وعبد العزيز عتيق[183]، ميزت مدرسة أبولو بقدر ما شكلت فضاءهما بملامح جديدة، استجابت لحساسيات العصر، وتطوراته.

I- تحديد أوليّ

رفض النقّاد تصنيف أبولو كونها مدرسة، وأصرّوا على تسميتها بالجماعة أو الجمعية؛ لأنّها بنظرهم جماعة تفقد التخطيط الفنّي[184]؛ أو هي جماعة غير متجانسة ذات مذهب موحّد ذي خصائص مميزة[185]، والملحوظ أنّ المشترك بين أفراد الجماعة، على اختلاف ميولاتهم الشعرية المحافظة والتجديدية، هو تأثّرهم بالمذهب الرومانسي أولاً، وثورتهم على التيار المحافظ في المشرق بطريقة تلتقي مع أهداف الثورة الرومانسية على

181)- نسيب نشاوي، ***مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر: الاتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية***، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1984م، ص226.

182)- أحمد زكي أبو شادي، ***شعراء العرب المعاصرون***، قدّم له وترجم لشعرائه: رضوان إبراهيم، دار الطباعة الحديثة، القاهرة- مصر، ط1، 1958م، ص11، 31، 57، 65، 159.

183)- محمد مندور، ***محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي***، مطبعة الرسالة، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1955م، ص91.

184)- شوقي ضيف، ***الأدب العربي المعاصر في مصر***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط10، 1992م، ص70.

185)- محمد مندور، ***المرجع السابق***، ص93.

الكلاسيكية في أوروبا ثانيًّا، ثمّ دعواهم التجديدية التي طالت الشعر شكلاً ومضمونًا ثالثًا، فضلاً عن أنّ رفض التمذهب الأدبي، وإن كان مُبرِّرًا نقديًّا حكيمًا في ظلّ حساسيّة تلك الفترة؛ إذ لم يكن سهلاً تغيير هذه الحساسيّة بمجهود فردي أو جماعي في فترة وجيزة من الزمن، علمًا أنّ هذه الحساسية قد توزّعت بين قداسة الموروث الشعري الممتدّ إلى قرون سحيقة، كما أنّ أذواق الجماهير القارئة قد شكّلت على مواصفات الشكل الشعري المحافظ(186)، إلاّ أنّه لا يعني عدم امتلاك الجماعة لمبادئ نقدية وأدبية من شأنها تحديد ملامحها، بل يجعلها تتمتّع بقابلية على الانفتاح المرن والمستمرّ على كلّ جديد يُذكر رابعًا، وهو ما يجعلنا نُقرّ بمسمّى المدرسة، بدل الجماعة، أو الجمعية.

II- جهودها النقدية

أسهمت مدرسة أبولو في تشكيل ملامح النقد العربي الحديث بجملة من المقولات، نُتابعها في الآتي:

1- مفهوم الشعر

ثارت مدرسة أبولو على المفهوم التقليدي للشعر، واقترحت مفهوما جديدًا ينتصر لروح الشعر؛ وهو المعبّر عن الوجدان بصدق، بعيدًا عن الأطر الضيقة التي لا تخرج عن حدود: اللفظ، المعنى، الوزن، والقافية، فرأى إبراهيم ناجي أنّ الشعر خيال وإقناع وعاطفة وصور(187)، فيما اعتبر أبو شادي الشعر الحقّ الرفيع هو ما عبّر عن الشعور تعبيرًا فنيًّا أصيلاً، ولم يكن ابتذالاً ولا اجترارًا لما سبقه(188)، فحدّده في الشعر المعتمد على طاقته فحسب، لا على صنعة أو بهرج أو عروض، فاستوى عنده الشعر المحافظ، والوجداني، والرمزي، والسريالي، كما استوى عنده الشعر المرسل والحرّ والمنثور،

186)- كمال نشأت، ***أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث***، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1967م، ص417- 418.

187)- محمد عبد المنعم خفاجي، ***مدارس النقد الأدبي الحديث***، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة- مصر، ط1، 1416هـ- 1995م، ص56.

188)- أحمد زكي أبو شادي، ***دراسات أدبية***، الحلقة المائة والسابعة والأربعون من سلسلة «مصر وأمريكا»، (د.ن)، (د.ط)، (د.ت)، ص1.

طالما أنّ الشعر، مهما اختلفت لغاته أو شكوله وأطره التعبيرية المتنوعة، يظلّ شعرًا بأحاسيسه وارتعاشاته وومضاته وخيالاته، وحقائقه الأزلية ومثالياته [189].

2- التعبير بالصورة

دعت المدرسة إلى الانتقال بالشعر من مستوى التعبير بالألفاظ والجمل إلى مستوى التعبير بالصور الشعرية، حيث ذهب إبراهيم ناجي أنّه ينبغي على الشعر امتلاك أسلوب معبّر بالصور حتى يُفصح عن مواقف الشاعر وأفكاره وتجاربه وانفعالاته بشكل مُعبّر قويّ واضح، بحيث تبرز فكرة الشاعر في صورة حقيقية تزخر بالعاطفة والتجربة والانفعال، وتصبح وكأنك أمام مناظر تصوير متحرّكة مثيرة، لا مجرد تصوير عادي ميت؛ والتعبير بالصورة، كما فهمه ناجي، هو أسلوب يقوم على المبالغة في اعتماد التصوير الشعري والتركيز والضغط، بحيث يُنتج شعرًا يكون بمثابة صورة كلّية تنشأ إثر التوالي المكثّف للصور الجزئية المضغوطة لدرجة أن تحمل الكلمة الواحدة صورًا جزئية مجتمعة لا صورة واحدة، ممّا أفضى بطريقتهم إلى الرمزية في كثير من أشعارهم[190]، وهو الذي رافع لأجله بعض النقاد حين تصوروا أنّ التعبير عن التجربة الشعرية لا يتحقّق إلاّ من خلال الصورة الكلّية أو الصورة الجزئية[191]، كما اتّجه بعضهم إلى تقدير الفن الشعري بما فيه من صور شعرية[192]، وفي هذا مغالاة كبيرة إذ ينجم عنه التغاضي عن عدد كبير من القصائد التي تخلو من الصورة رغم احتوائها على أفكار عدّت بمثابة الفتح في زمانها، وهو الذي دفع بالسحرتي إلى محاولة إحلال الصورة الشعرية منزلتها المناسبة في التعبير الشعري، إذ لا ينبغي المغالاة في تقدير الصورة الشعرية على حساب باقي العناصر المُسهمة في الخلق الشعري، ولا ينبغي إنكارها إذ لا يُمكن النظر إلى القصيدة بالنظر إلى مبادئ الجماعة النقدية إلاّ بوصفها صورة كلّية، فرأى أنّها بِنْتُ

189)- أحمد زكي أبو شادي، ***قضايا الشعر المعاصر***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2014م، ص9.
190)- محمد عبد المنعم خفاجي، ***دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه***، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط1، 1412هـ- 1992م، 2/ 76-77.
191)- محمد غنيمي هلال، ***النقد الأدبي الحديث***، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1997م، ص416- 417.
192)- محمد عبد المنعم خفاجي، ***المرجع السابق***، 2/ 59.

التجربة والانفعال والفكرة، والحكم على القصيدة لا يكون بالصورة بل بالتجربة ومادتها وأدواتها، ومن أبرزها الصورة والإيقاعات الموسيقية[193].

3- التجربة الشعرية

دعت المدرسة إلى التجربة الشعرية؛ وهو أن تكون القصيدة نابعة من أعماق النفس، معبّرة عن ذات الشاعر، إذ لم تعد القصيدة بالنظر إلى المدرسة استجابة لمناسبة طارئة، أو حالة نفسية عارضة، ولذلك فقد حاربت شعر المناسبات بقوة؛ لأنّه غالبًا لا يكون تعبيرًا عن أعماق نفس الشاعر، ولا صدًى لانفعال عميق بفكرة القصيدة، وركّزت في المقابل على التجربة الشعرية؛ لأنّها بحسب أبي شادي تنبع من أعماق الشاعر حين يتأثّر بعوامل محدّدة، فتنبثق القصيدة كونها استجابة لانفعال قد يُخالطه التفكير أو يغادره، لكنّه لا يخلو من العاطفة أبدًا[194]، وهي عند السحرتي المقوّم الأساس الذي يُبرز القيمة الفنية للقصيدة بجلاء، وذلك إثر ملاحظة الناقد لمدى الاتّصال الدقيق للتجربة الشعرية مع صياغة هذه التجربة، أو انفصالها عنها[195].

4- الوحدة العضوية

دعت المدرسة إلى الوحدة العضوية للقصيدة، فتكون عملاً متكاملاً وبنية عضوية حيّة، تتفاعل عناصرها جميعًا، كما تتفاعل الأعضاء المختلفة في الجسم الحيّ، فتصبح القصيدة الغنائية عضوية أي ذات بنية حيّة تنمو بها من داخلها في اتّساق نحو نهايتها[196]، كما أشار إلى ذلك خليل مطران في مقدمة ديوانه بقوله: حريّ بنا النظر: «إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وترتيبها، وفي تناسق معانيها وتوافقها، مع ندور التصوّر، وغرابة الموضوع، ومطابقة كلّ ذلك للحقيقة، وشفوفه عن الشعر الحرّ، وتحرّي دقّة الوصف، واستيفائه فيه القدر.»[197]، أو كما عرفها السحرتي

193)- مصطفى عبد اللطيف السحرتي، ***النقد الأدبي من خلال تجاربي***، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1962م، ص94.
194)- أحمد زكي أبو شادي، ***من السماء***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2014م، ص11.
195)- مصطفى عبد اللطيف السحرتي، ***الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث***، مطبعة المقتطف والمقطّم، مصر، (د.ط)، 1948م، ص25.
196)- محمد عبد المنعم خفاجي، ***دراسات في الأدب الحديث ومدارسه***، 2/ 74.
197)- خليل مطران، ***الأعمال الشعرية الكاملة***، جمع وترتيب ومراجعة وتقديم: أحمد درويش، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 2010م، 1/ 16.

بقوله: «هي الرباط الذي يضمّ التجربة، والصور، والانفعالات، والموسيقى، والألفاظ في وشاح خفيّ أثيري، وبهذه الوحدة يتكامل القصيد وتدبّ فيه الحياة.»[198] فإذا اضطرب عنصر من هذه العناصر، اضطربت وحدة القصيدة، بل تلاشت منها تماما، والمدرسة لا تُخفي تأثّرها الكامل في هذه الدعوة بالرومانسيين، حيث رأى هؤلاء أنّ القصيدة في داخل التجربة تُصبح كلّ صورة من صورها بمثابة عضو حيّ في بنيتها الفنية، وهو ما يُسمّى عندهم بعضوية الصورة الشعرية، إذ تُشبه القصيدة الغنائية عندهم وحدة المسرحيات العضوية، كما قرّر هذا المبدأ الفنّي أوسكار وايلد محدّدًا القصيدة الغنائية عند الرومانسيين بأنّها ذات وحدة عضوية حيّة نامية، وهي الوحدة التي قصد إليها أبو شادي دائمًا في معرض دعوته إلى الوحدة التعبيرية، والوحدة الفنّية في القصيدة[199].

5- تجديد القصيدة الشعرية

رأت المدرسة أنّ القواعد الفنية الموروثة عن الشعر القديم، شكّلت مع مرور الوقت ضوابط شكلية حدّت من انفلات الشعر الحديث نحو فضاءات الخلق والإبداع الجديدين، فتمثّلها أبو شادي نوعًا من الاستعباد الفنّي؛ ذلك أنّ الوزن التقليدي بنظره يدفع الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع وتقنيات يستمدّها من عقله الباطن، وتُملي عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب، وتغلّبه على إبداعه وشخصيته، وتجعله غير قادر على التعبير عن كلّ الموضوعات والحالات الشعورية[200]، من أجل ذلك دعت المدرسة إلى تجريب أنواع شعرية جديدة، منها الشعر المرسل أو مجمع البحور، والنظم الحرّ أو الشعر الحرّ[201]، لتصبح القصيدة العربية أكثر مرونة وطواعية في يدي الشاعر، وليُمكن استخدامها في الشعر القصصي والمسرحي والملحمي الطويل النفس، ولتكون أكثر تعبيرًا عن ذاتية الشاعر ومشاعره العميقة، على أنّ هذا الخروج عن ضوابط القصيدة الشعرية كان مشروطًا بتنغيمات إيقاعية خاصة هي الشعر الحرّ عند أبي شادي، الذي عرّفه السحرتي

198)- مصطفى عبد اللطيف السحرتي، ***الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث***، ص82.
199)- زكي أحمد أبو شادي، ***قطرة من يراع في الأدب والاجتماع***، مكتبة ومطبعة التأليف، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1909م، 2/ 18-29.
200)- محمد عبد المنعم خفاجي، ***مدارس النقد الأدبي الحديث***، ص78.
201)- سلمى الخضراء الجيوسي، ***الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث***، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط2، تشرين الأول/ أكتوبر 2007م، ص574.

بوصفه صناعة فنّية تخلق إيقاعات موسيقية تخصّها: كالتقيد ببحر واحد دون القافية؛ وهو الشعر المرسل، أو عدم التقيد بالبحر والقافية معًا؛ وهو الشعر الحر، وإن خالفت الإيقاعات التقليدية الموروثة(202)، والجدير بالذكر أنّ محاولة المدرسة لم تُقارب المفهوم الشائع للشعر الحرّ في فترة الخمسينيات؛ لأنّ تجربة الشعر الحرّ هي محاولة هدفت إلى التحرّر من نظام الشطرين أو نظام المقاطع الشعرية من نوع الموشّح(203)، وهو ما لم ينجح في تحقيقه أبو شادي شعريًا، ولا السحرتي نقديًا.

هذا، وقد دعت المدرسة إلى نبذ الصنعة والتقليد وبعض الأغراض الشعرية المُهتلكة كالمدح، وضرورة استعمال اللفظ الموحي، والأسلوب الفنيّ الخلّاق، بطريقة لا تدع مجالاً لتسرّب الخطابية أو العقلانية إلى الشعر، ممّا يسمح بتدفّق الشعور الصادق جليًّا على سطح القصائد، وظهور موضوعات إنسانية متميّزة بتناولها، والمبالغة في تصوير الطبيعة والالتجاء إليها تصويرا للخلجات الذاتية، أو هربًا من فظاعات الواقع الوخيمة، كما نادت المدرسة بضرورة تحلّي الشعر خاصّة الغزلي منه بالأسلوب الصوفي؛ كيما يُدثّر الحبّ الصوفي بنغمات وجدانية حانية وعميقة في آنٍ، فضلاً عن مجاراة الفكر والعقل للعاطفة في التعبير عن الخطرات النفسية تجاه قضايا الذات والكون بما توفّر من أنواع وأطر تعبيرية مُمكنة، فجرّب شعراؤها الشعر الغنائي والملحمي والقصصي والرمزي والمسرحي والمحافظ والمرسل والحرّ، فيما شدّدت المدرسة على ضرورة انفتاح الشعراء على المذاهب الأدبية المتنوّعة والمختلفة ليأخذوا من مبادئها ما يسعفهم في التعبير عن تجاربهم الشعورية، وتنمية أذواقهم الأدبية، في سبيل الارتقاء بالثقافة الأدبية والنقدية معًا(204).

202)- مصطفى عبد اللطيف السحرتي، ***الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث***، ص118- 122.
203)- سلمى الخضراء الجيوسي، ***الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث***، ص393- 394
204)- كمال نشأت، ***أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث***، ص410.

أدباء المهجر

مفتتح

رغم وفرة إنتاج أدباء المهجر الجنوبي على إنتاج أدباء المهجر الشمالي، إلاّ أنّ الأخيرين هم الذين وُفّقوا إلى إحداث ثورة في الأدب الحديث ونقده طالت الشكل والمضمون والموقف، والموضوعات التجريدية والأفكار الفلسفية والمذاهب حيث تأتي الرومانسية في مقدّمتها، وعليه سنُركّز حديثنا في هذه المحاضرة على أدباء المهجر الشّمالي، ونخصّ بالذّكر أدباء الرابطة القلمية للكشف عن جهودهم التي شكّلت معالم النقد الأدبي، وعمّقت أثرها في العصر الحديث، مُكتفين بثلاثة أدباء منهم اثنين يُعدّان من أبرز روّادها، فضلاً عن كونهما من أبرز مُؤسّسيها، وهما جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، بينما الأوّل، وهو أمين الريحاني، وإن لم يكن منتسبًا للرابطة، إلاّ أنّه كان مهجريًا أوّلاً حيث تأثّر في الغالب بالعوامل التي تأثّر بها غيره من أدباء المهجر الشمالي، ثمّ لتأثيره الكبير عليهم، وعلى أدباء المشرق العربي ثانيًا.

1- أمين الريحاني

سعى الريحاني إلى إحداث تغيير جذري في الأدب العربي الحديث، فقد كان الهدف من مهاجمته لعيوب الشعر هو الثورة على جمود الشكل وتكرار العبارة والفراغ الروحي والابتذال المعروفين عن قصيدة الكلاسيكية الحديثة، والمبالغة والافتقار إلى وحدة القصيدة والغموض في الشعر القديم، ونبرة الحزن والتركيز على الذات والتمييع والافتقار إلى التوازن في القصيدة الرومانسية، ونادى، في المقابل، بضرورة تحلّي الشعر العربي الحديث بعنصر الصدق والأصالة في التعبير الفنّي[205].

فيما دعا الشعراء إلى الالتزام الاجتماعي، أو كما عبّر عنه بالتزام الشاعر بحياة شعبه[206]، حيث تمثّل الحياة بمثابة موشور متعدّد الوجوه والزوايا، وطالب الشعراء بضرورة مُقاربتها ليس فقط من وجهات النظر التي قاربها القدماء من خلالها، بل عليهم تجاوزها إلى المواقف التي أهملوها أو جهلوها، مما يسهم في تشكيل الموقف الأدبي،

205)- أمين الريحاني، ***أدب وفنّ***، دار الريحاني، بيروت- لبنان، ط1، 1957م، ص104- 111.
206)- أمين الريحاني، ***أنتم الشعراء***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 203م، ص89.

وتوسيعه، وتعميقه في آن معًا، طالما أن الشاعر يركز على الجوانب المتعددة للحياة، فيراعي تنوّعها، وتغييرها المستمرّ[207].

بينما عدّ الريحاني من أوائل الأدباء العرب الذين ثاروا على تقعّر اللغة، والتبجيل الذي أسبغ على اللغة العربية في بدايات القرن الماضي، ونادى بحرية الشاعر في الاعتماد على ذوقه الخاصّ، وانفراده بحساسيته الفنّية؛ ذلك أنّ الكلمات ليست مجرد جرس موسيقي، أو معاني معجمية تتكرر بآلية، إنّما هي الحياة نفسها بما تمثله في نفسها من طاقة حيّة مُتجدّدة، وهذا لا يتأتّى إلاّ بخروج الشاعر عن مألوفها المعجمي، إلى اختلافها الصادر عن البحث والمعاناة[208].

على أنّ صوته التجديدي لم يبلغ مداه إلاّ بتجريبه كتابة الشعر المنثور، وقد اتّجه إليه لرغبة ملحّة في التعبير عن نفسه شعريًا، وهو ما لم يكن مُتوفّرًا في شعر تلك الفترة، إذ لم يكن الريحاني ليرضى عنه شكلاً ولا مضمونًا أو موقفًا، فكان الشعر المنثور هو الأنسب لما أتاحه من خيارات تعبيرية واسعة ومتنوعة على مستوى الشكل والمعنى والإيقاع والموقف، لم يعرفها الشعر العربي آنذاك، منها: وحدة الموضوع، وتقسيم القطعة إلى مقاطع تقصر أو تطول، واستخدام الجمل القصيرة المسجوعة، والعبارة الجزلة، وأساليب الدعاء والتكرار، والصور والاستعارات المستقاة من الطبيعة، ومحاولة شحن القطعة الأدبية بالعاطفة والصور والخيال بحثًا عن تموّجات نغمية[209] جديدة تعوّضً إيقاعها الشكلي المهجور، لأجل ذلك أطلق عليه لقب "أبي الشعر المنثور" في العربية[210]

207)- أمين الريحاني، ***أدب وفنّ***، ص55.
208)- أمين الريحاني، ***الريحانيات***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، ط، 2014م، ص346- 347.
209)- سلمى الخضراء الجيوسي، ***الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث***، ص129.
210)- أنيس المقدسي، ***الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية***، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط2، 1960م، ص420.

2- جبران خليل جبران

عدّ جبران مُجدّدًا كبيرًا في إبداعه لأسلوب جديد في النثر، انطوى على اندفاع شعري متميّز، جعله شاعرًا في نثره، فضلاً عن كونه شاعرًا لم يكتف بتجديد الشكل أو المضمون أو الموقف بل عبرهم جميعًا، سعياً وراء تحقيق نموذج شعري فريد، تتشكّل عبره إرادة قول الجديد بكيفية جديدة[211]، تحدّد في نمط عرف بالأسلوب الجبراني الذي يتمظهر مجتمعًا في الآتي:

أ- الإيقاع

نتج إيقاع الأسلوب النثري عند جبران عن أمرين، أوّلهما: رغبته في الوعظ ممّا دفعه إلى استخدام أساليب الاستفهام والنداء والتكرار، وثانيهما هو رومانسيته التي قرّرت الأسلوب الحرّ الذي بدا طبيعيًّا جدًّا في أسلوبه النثري، بما فيه من انسياب مُتماوج وانبساط في الإيقاع، في سلاسة عجيبة مصحوبة بحيويّة تكاد تكون مشحونة شحنًا قويًّا[212]، يرجع بعضها إلى رسوخ قدمه في الرومانسية وعيًا وفهمًا وتطبيقًا كالإيقاع الحالم والخيال المجنح، فيما يرجع بعضها إلى أساليبه المتنوعة البلاغية منها: كأسلوب التوازي والتضاد، والدينية كالأسلوب التوراتي والإنجيلي والقرآني اجتمعوا في صوفيته الشاملة التي عزّزت شعوره نحو الإنسانية بقدر ما عمّقت نظرته الكليّة نحو الحياة ومعانيها، فضلاً عن الأسلوب الرومانسي نفسها المتمثّل في نبرة الوعظ والإرشاد.

ب- اللغة

كان وعي جبران شديدًا بدور اللغة في إعادة صياغة مفهوم حديث وناضج للشعر، فحاول توظيف لغة جديدة في التعبير الشعري تميّزت بطاقة إيحائية وانتقائية غالبًا ما ترد مشحونة بمحتوى عاطفي يمنحها قوّة وتأثيرًا مباشرًا، ومردّ ذلك كلّه إلى اعتقاد جبران بحيويّة اللغة، وضرورة التجريب بتفعيل خيال الشاعر من أجل تجديد طاقتها واستمراريّتها، وهو ما لا يتأتّى إلاّ بإعادة النظر في اللغة نفسها، واعتبارها روحًا

211)- أدونيس، ***مقدمة للشعر العربي***، دار العودة، بيروت- لبنان، ط3، 1979م، ص100.
212)- سلمى الخضراء الجيوسي، ***الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث***، ص140- 141.

وجوهرًا لا قشرًا أو هيكل كلمات[213] يُردّدها الأدباء كما حفظتها لهم المعاجم، والآثار الأدبيّة القديمة.

ج- الصورة

ارتبط نجاح الصورة عند جبران بطريقة وصفه للأشياء التي تصدر عن كلمات قيمية؛ وهي الكلمات التي تُمثّل مفاهيم أو مشاعر ذات قيمة في كلّ زمان ومكان، مثل: الجمال، والحبّ، والعدل، والقوّة، والحياة، والموت، كذلك بأنسنة المجردّات أو التعبير عنها بصورة ملموسة، ممّا يحمل القارئ على الشعور بأنها حقيقية أو جوهرية، ويرسخ هذا الشعور باللجوء إلى أساليب رومانسية ملأى بالصور كالترانيم، والإيقاعات المتدفقة المنسابة، والتكرار، ممّا دفع بصوره في الأغلب إلى الإيغال في الرمزية، على أنّ استخدام جبران للرمز الشعري لم يكن إلاّ للإشارة إلى دلالة بعينها، وتمثيل فكرة أساسية بشكل ملموس وأكثر غنى، كالغابة التي ترمز إلى البساطة والهروب من تعاسة المدينة وفوضاها، والبحر الذي يرمز إلى الخلود ووحدة الكون جميعه، والليل الذي يرمز إلى غوص الشاعر في أغوار الذات[214].

3- ميخائيل نعيمة

ارتبط مفهوم النقد عند نعيمة بمفهوم الغربلة، ومعناها بحث الأفكار والشعور والميول في الآثار الأدبية لا في أصحابها[215]، وهو ما يجعل معنى الغربلة مرتبطًا بوظيفة النقد أكثر من ارتباطه بمفهومه، إذ يعزى إليه مهمّة الكشف عن قيمة الأثر الأدبي بوقوفه على حاجات مشتركة، تنتج تبعًا لحاجات الإنسان النفسية والروحية، وهي عنده حاجات ثابتة لا تتغير بتغير الأزمنة والأمكنة، يصلح أن نقيس بها قيمة الأدب، كما أنّ تحديدها يُعين على تشكيل مقاييسنا النقدية، فنتمكّن من إعطاء كلّ أثر أدبيّ حقّه، وهي: الحاجة إلى التعبير، والحقيقة؛ حقيقة ما في النفس والعالم، والحاجة إلى الجمال، والموسيقى[216].

213)- سلمى الخضراء الجيوسي، ***المرجع السابق***، ص141- 142.
214)- ***م.ن***، ص142- 143.
215)- ميخائيل نعيمة، ***الغربال***، دار نوفل، بيروت- لبنان، ط15، 1991م، ص13
216)- ***م.ن***، ص69- 71.

لأجل ذلك ظلّ نعيمة حبيس المنهج التأثري الذاتي[217]، من جهة اتباعه مقاييس ذاتية كالحاجات الأربع السابقة، وقوّة التمييز الفطرية التي توجد لنفسها قواعدها ولا توجدها القواعد، والتي تبتدع لنفسها مقاييس وموازين ولا تبتدعها المقاييس والموازين[218]، ثمّ نظرة التبجيل للناقد، وهو في ذلك لم يخرج من دائرة الرومانسية التي أعلت من شأن الفردية، وغذّت شعور التمركز حول الذات، بطريقة ارتقت بالأديب إلى درجة المثال؛ فهو عندهم، كما عند نعيمة: نبيّ وفيلسوف ومصور وموسيقي وكاهن[219]، مع ملاحظة إحلال الناقد محلّ الأديب في الاهتمام بالنسبة لنعيمة، إذ نظر إليه كونه مُبدعًا بما يكشفه من حقائق مستورة تُعلي من شأن الأثر الأدبي المدروس، ومُولّدًا فنقده للأدب يكشفه للجميع بما يُولّده من أفكار جديدة، ومُرشدًا بما يكشفه للأدباء من محاسن أعمالهم الفنية ومساوئها[220]، مثلما عُرف عنه قبل بأنّه مُمحّص ومُثمّن ومُرتّب.

اعتبر نعيمة أنّ الأدب والحياة متكاملين إذ لا حياة للأدب إلاّ بالحياة[221]، فهي وحدها من تُعينه على تدبّر موضوعاته، وتنويعها وتعميقها وتجديدها، وهي وحدها من تمنحه القدرة على التغلغل في أسرار العالم واكتشاف حقائقه وخباياه، فيغدو مرآة تنعكس عبرها نفس الأديب وقارئه معًا، بقدر ما تمنحه السمة التي تجعله أدبًا خالدًا[222]، وابتعاد الأدب عن الحياة يعني موته على نحو ما حدث له في زمن الانحطاط، وهو في ذلك لا يُخفي تأثّره بالأدباء والنقّاد الروس، وعلى رأسهم: بولنسكي وبوشكين وغوركي وتولستوي وتورغينييف[223].

فيما نظر نعيمة إلى الشعر النظرة ذاتها التي خصّها للأدب، فرأى الشعر الذي لا ينغمس في الحياة لا يمكن عدّه شعرًا بل نظمًا فارغًا، وأطلق على الشعراء الذين لم يفلتوا في الحياة أخيلتهم تمتاح من جوانبها بكلّ صدق وحرية مجرد نظّامين؛ ذلك أنّ الشاعر بنظره: «من يمُدّ أصابع وحيه الخفيّة إلى أغشية قلوبكم وأفكاركم فيرفع جانبًا منها ويُحوّل

217)- محمد مندور، ***النقد والنقاد المعاصرون***، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1997م، ص26.
218)- ميخائيل نعيمة، ***الغربال***، ص17.
219)- ***م.ن***، ص84.
220)- ***م.ن***، ص18.
221)- ميخائيل نعيمة، ***المجموعة الكاملة، (الأحاديث)***، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط1، 1974م، 9/ 643.
222)- ميخائيل نعيمة، ***الغربال***، ص26.
223)- جوزيف الخوري طوق، ***موسوعة ميخائيل نعيمة: الأديب العملاق***، دار نوبليس، بيروت- لبنان، ط1، 1999م، 5/ 24.

كلّ أبصاركم إلى ما انطوى تحتها، فتبصرون هناك عواطف وتعثرون على أفكار ولأوّل وهلة تحسبونها أفكار الشاعر وعواطفه ولكنّها في الحقيقة عواطفكم وأفكاركم»[224]، كما ناقش قضية الأوزان الشعرية فاعتبر أنّ استخدام الشعراء كان في الأول لغرض تسهيل نقل الأفكار والعواطف، ولمّا غدا الشعر حرفة ألزمت قائليها تعلّم علم العروض والتقيّد بتعاليمه، استحال الشعر نظما أجوف؛ لأنه عُني بالعروض بدل الشعر أو الحياة؛ فالشعر عنده ما هو إلاّ تلبية لحاجة روحية لدى الإنسان[225]، وهكذا أضرّ العروض بالشعر بل بالفنون الأدبية كلّها؛ لأنّه لفت أنظار الأدباء إلى الشعر، وصرفهم عن الفنون الأخرى[226].

أمّا عن اللّغة فقد رأى نعيمة بأنّها وُضعت خدمة لمصالح الإنسان، وهي لم تكتمل بين عشية وضحاها، بل تطلّب ذلك فترة طويلة من الزمن، وسيتطلّب تطوّرها أزمنة أطول، وعليه فقد نادى بضرورة تطوير اللّغة العربية حتّى تتماشى مع متطلّبات العصر الحديث أوّلاً، ثمّ تحلّيها بالمرونة المطلوبة حتّى تستجيب لفنون الأدب والحياة ثانيًا، لأجل ذلك دعا الأدباء والنقاد إلى نبذ أوزار أو طلاسم الماضي خلفهم كالنّحو والصّرف؛ لأنّها بنظره معوّقات موروثة من الزمن الماضي، تحول دون تطوّر اللغة والأدب ليسايرا تطوّر الحياة ومعانيها الدقيقة، وقد يتحقّق ذلك في اللّغة العامّية، إذ اعتبرها أقرب إلينا من الفصحى نظرًا لتماهيها في عقولنا وسلوكاتنا ومشاعرنا وتفاصيل حياتنا، ولم يتأتّ للعامّية ذلك إلاّ بتطوّرها المستمرّ أولاً، ثمّ بتخفّفها من بعض الالتزامات النّحوية والصرفية ثانيًا، وقد عرض إلى عقد مقارنة بين اللّغة العربية بوصفها شاهدًا على مدى انكماش اللّغة الفصحى، واقتصارها على المشتغلين بها كالأدباء مثلاً، واللّغة الإنجليزية بوصفها لغة عامّية اتّسع نفوذها فشمل العالم بأسره، وشرح كيف تهيّأ لها الأمر، وذلك بتركها الوقوف على الحركة الإعرابية في آخر الكلام، وعدم التفريق في الصفات بين المؤنث والمذكّر في صيغة التثنية والجمع مثلاً، وترك التمييز بين ذلك كلّه لفطنة القارئ؛ لأنّ العامّة بنظره

224)- ميخائيل نعيمة، ***الغربال***، ص102.

225)- ***م.ن***، ص80.

226)- ***م.ن***، ص76.

جماعة حيّة تتطوّر بتطوّر زمانها، ولا بدّ للغتها أن تتطوّر بتطوّرها[227]، وهذا لا يعني أنّ نعيمة من الدّاعين إلى تبسيط اللّغة الفصحى بحيث تغدو نوعًا من العامّية المنمّقة، لكنّ دعوته هذه تصطدم مع الواقع الموضوعي، فإذا كان نعيمة قد حُبِيَ بمعرفة مُستفيضة من علوم اللّغة كالنّحو والصرف حفظت أسلوبه من الخطأ بقدر ما جمّلته فغدا علامة من علامات الكتابة النثرية المتميّزة في العصر الحديث فهو مدعاة لغيره ليسلك طريقه لا ليصرفه عنه أو يزهّده فيه، كذلك الواقع اللّغوي حيث عُنيت أغلب اللّغات بتحديد الفرق الجنسي بين المذكّر والمؤنّث كالفرنسية والألمانية مثلاً على عكس الإنجليزية التي شذّت عن القاعدة[228]، كما تستعيد أحداثًا من التاريخ يبدو أنّ نعيمة قد نسيها بينا يُدين غيره بجريمة النسيان: «واهًا على هذا الشرق ما أضعف ذاكرته وأوهن قلبه! فسرعان ما نسي ميراثه[...]»[229]، إذ أسهمت هذه الأحداث في تطوّر اللّغة من حيث أرادت إضعافها، فقد تصدّى العلماء للدفاع عنها منذ العصر الأموي، وهو عصر تفشّي اللّحن والتصحيف بسبب اختلاط الأجناس والألسن، وذلك بإعادة ضبطها بقواعد تحميها، وتدفع عنها الضعف والفساد، كضبط الحركة الإعرابية في آخر الكلمة (الفتحة، الضمّة، الكسرة، والسكون)، ونقط الحروف، والترتيب الأبجدي، فالمعاجم، ثمّ تقعيد النّحو والصّرف، وهي التي سمّاها نعيمة بالأوزار والطلاسم!!

227)- ميخائيل نعيمة، ***في مهبّ الريح***، مكتبة صادر، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1953م، ص127- 134.
228)- غاستون باشلار، ***شاعرية أحلام اليقظة؛ علم شاعرية التأملات الشاردة***، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1411هـ- 1991م، ص40.
229)- ميخائيل نعيمة، ***المرجع السابق***، ص26.