

نحو نظرية تكاملية في النقد الأدبي

مقاربة في نقد النقد

تأليف / د. محمد عبد الحميد خليفة

إهداء

إلى كل ناقد مخلص ..

إلى كل ناقد منتمٍ إلى أصوله وعروبه ..

إلى كل ناقد مستثير ينظر إلى الماضي بعين المراجعة لا التقديس ، وإلى الحاضر

والمستقبل بعين المنابهة والنقد ..

أهدي كتابي هذا

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين ، وصلوات الله وسلامه على عباده المرسلين ، وبعد :

فلقد تزامن التفكير فى هذه الدراسة ، منذ أن كنا على مشارف ألفية جديدة ، حيث تراجع فيها الثقافة نفسها ، كما تراجع الصيارفة حساباتهم . ولأن النقد جزء من الثقافة فعليه هو الآخر أن تراجع نفسه ، وهذا العبء هو ما ينهض به نقد النقد ، فى ظل النزعة الكوكبية التى تعيد قولبة العالم من جديد .

إن نقد النقد أصبح نشاطاً أشد ضرورة فى هذه الآونة للوقوف على خصوصية نقدنا قبل أن يذوب هو الآخر فى عولمة نقدية جديدة . لذا تحاول هذه الدراسة التى تنتمى إلى نشاط نقد النقد أو " ما بعد النقد Metacriticism " أن ترسم صورة تقارب حقيقة النقد والإبداع فى فترة شهدت زخماً إبداعياً ونقدياً على مستوىي التنظير والتطبيق . وتكاد تجمع الدراسات التى تعنى بالتنظير للنقد الأدبي ومناهجه فى الثلثين الأولين للقرن العشرين على أن مناهج النقد فى هذه الفترة هى المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية ، ثم المنهج الداخلى المتخصص فى الفن الأدبي ذاته . غير أن هذه الدراسات غالباً ما أضافت منهجاً خامساً متصلاً بها جميعاً ، أطلقت عليه " المنهج التكاملى " ، وزعمت أنه جماع المناهج السابقة كلها ، ومحصلتها ، ونادت بضرورة مراعاته عند التطبيق ، نظراً لما يحتويه هذا المنهج من رؤية أشمل وأرحب ، لكن العجيب فى الأمر أن حديث هؤلاء النقاد عن المنهج التكاملى كان هامشياً ؛ من باب تنمة القول ، واستكمال شكل الكلام حول المناهج . نعم لم يفرد أى منهم فصلاً بعينه يحقق فيه القول عن ملامح هذا المنهج ؛ مفهومه ، إجراءاته ، وآليات عمله ، كما فعل حينما فصل فى بقية المناهج . من هنا تولد لدينا تساؤل عن حقيقة وجود ما يسمى بـ " المنهج التكاملى " .

وقد دعم من هذا السؤال وجود مفهومين مختلفين للتكاملية لدى بعض هؤلاء الباحثين ، الذين عنوا بالتنظير لها . وما لبث أن هلّ الثالث الأخير من القرن حتى هبّت معه رياح غربية جديدة

عصفت بكثير من مفاهيمنا النقدية المعروفة ، وبذرت فى تربتنا - بدلاً منها - مفاهيم منهجية أخرى ، قائمة فى الأساس على الرؤى الأحادية ، التى لم تعد تعترف بدور السياق الخارجى للنصوص ولا بصلته بمبدعه ، ونقلت سلطة الدلالة إلى النص الأدبى ذاته حيناً أو إلى قارئه حيناً آخر ، والعجيب أن معظم النظريات التى تبنت هذه الرؤى الأحادية التى عُرفت بنظرية الحداثة وما بعدها قد ادعت لنفسها القدرة على الرؤية التكاملية أو الشاملة فى قراءة النص .

من هنا أصبح السؤال عن التكاملية أكثر إلحاحاً ، خاصة بعدما سُمعت أصوات فى الآونة الأخيرة عند الغرب نفسه تنادى بضرورة عودة السياق مرة ثانية ، وبعدها نودى من جديد إلى ألوان من النقد تشتبك من جديد مع المجتمع والثقافة ، وتحاول إعادة الإنسان إلى بؤرة الإهتمام بعد زمن من إقصائه . ومن هنا كان اختياري التكاملية موضوعاً للدراسة ، مفترضاً أنها اتجاه لا منهج ، وذلك لمرونة المصطلح الأول عن الثانى . وبقي لى اختيار الوعاء الزمنى للدراسة ، فاخترت فترة ما بين عام ١٩٢٥ م إلى آخر الستينيات لأسباب منها :

- أن طرفها الأول " ١٩٢٥ م " قد شهد إنشاء الجامعة المصرية ، أى بداية تعرّف البيئة المصرية ، ومن ثم العربية على المنهجية العلمية ، من خلال الجامعة ، ومن خلال تجمع عدة عوامل - سيأتى تفصيلها - أتاحت أن يكون هذا التاريخ بداية عهد جديد يتسم بالمنهجية العلمية ، مهد له الربع الأول من القرن العشرين ، كما أنه يعد البداية الحقيقية بظهور كثير من رواد نقدنا المحدثين فى المعترك الفكرى والثقافى بعامه ، وأهمهم طه حسين . أما آخر الستينيات فكان فى الأصل لسبب واحد وهو أنه مع نهاية الستينيات كانت نهاية كثير من الرواد ، منهم طه حسين رائد جيله ، لكن بعد القراءة المتتبعة لتاريخ هذه الفترة تبين لى أن آخر الستينيات كانت فترة تعد بحق علامة فارقة ومنعطفاً حاداً فى تاريخ أدبنا ، بل نقدنا الحديث لا يمكن تجاوزها ، فهى تفرق الثلث الأخير من القرن ، بما حمله من متغيرات وخصائص عما قبله من خصائص وسمات ، وقد زاد من أهمية ذلك أن آخر الستينيات كان أيضاً حداً فاصلاً بين مفهومين مختلفين للتكاملية .

ودرستنا ذات شقين رئيسيين ، أولهما تنظيرى تأصيلى لما أطرحه من نظرية تكاملية يمكن بها مقارنة الإبداع ذاته ، أو مقارنة نقد هذا الإبداع وهو - أى الأخير - ما تنهض به هذه الدراسة فى شقها الثانى التطبيقى الذى أحاول فيه - فى كتابنا هذا - اختبار تلك المقولات النظرية على أعمال نقادنا الرواد الذين ظهروا فى هذه المرحلة ، إذ اضطررنى إلى ذلك عدم وجود صيغة يكاد يتفق عليها النقد حول التكاملية من حيث هى نظرية لها قواعدها وفلسفتها الخاصة ، فكان لزاماً على أن أقف لأعيد تنظير مفهوم التكاملية وإعادة طرحه طرْحاً نظرياً جديداً متماسكاً واضحاً قدر الطاقة ، يمكن الانطلاق منه للنظر فى ملامحه لدى النقد التطبيقى للشعر .

لما سبق جاءت الدراسة فى بابين متصلين :

الأول : خصصته للجدل النظرى صدرته بعرض تاريخى للنقد فى مصر فى الربع الأول للقرن العشرين ، لأنه كان إرهاباً للمنهجية النقدية فيما بعد على يد جيل الرواد ، ثم تناولت حركة النقد فى مصر منذ إنشاء الجامعة المصرية حتى آخر الستينات ، فبيّنت تقلب النقد حينذاك بين ثلاث نظريات نقدية كبرى ، الأولى : " كلاسيكية " ، والثانية : " رومانسية " ، والثالثة : " واقعية " . ومع بداية الستينيات بدأت نظرية رابعة ذات ملامح غربية إنجليزية على يد د . رشاد رشدى عُرفت بنظرية " النقد الجديد " ، وفى فترتنا التى اخترناها للدراسة التطبيقية ظهر جيل من رواد نقدنا الحديث الذين حملوا على عاتقهم عبء النهضة والتنوير سواءً من داخل الجامعة أم من خارجها ، وعلى يدهم ظهرت الاتجاهات النقدية ؛ من خارجية وداخلية فى نتاجهم النظرى والتطبيقات على السواء ، فكانت هذه الفترة من أغنى الفترات النقدية وأخصبها فى هذا القرن ، ثم بيّنت أهمية فترة آخر الستينيات بوصفها فترة فارقة بين عهدين أدبيين ، ومن ثم نقديين ، تأكيداً خصوصية حقبة ما بين ١٩٢٥ م إلى آخر الستينيات إلى حد أنه يمكن فى ظنى خلعها من القرن كله لاستقلاليتها .

وبين يدي التكاملية كان لابد لى من طرح بعض الإشكاليات التى تتصل بها قبل الخوض فى التكاملية ذاتها ، فكان الفصل الأول عن إشكالية المناهج الأحادية وفيه تحدثت عن أهمية المنهجية عموماً والنقد بخاصة ، ثم رأيت تنمة غير مباشرة لما سبق ، أن أعرض لبعض المناهج النقدية الأحادية الأوروبية التى أخذت طريقها إلى بيئتنا العربية فى الثلث الأخير من القرن فيما عُرف بنظرية " الحداثة " وما بعدها ، التى ادعت لنفسها أنها تحمل بين طياتها مفتاحاً تكاملياً فى قراءة النصوص الأدبية ، فاخترت منها أربع مدارس رئيسية هى :

مدرسة النقد الجديد ، والأسلوبية ، والبنوية ، والتفكيكية ، وناقشت زعمها وآليات عملها جميعاً ، وقد افترضت منذ البداية أن هذه المدارس جميعها اتفقت فى ثلاث قضايا كبرى ومحددة تعد قواسم مشتركة بينها ، ولأن القضايا الثلاث مضادة جميعاً لمفهوم التكاملية ولا تتفق وعقيدتها كما سيأتى ، كان لابد لى أن أختم هذا الفصل بأخطر هذه القضايا وهى السياق لمناقشتها وبيان أهمية السياق الخارجى ، لا فى ذاته وإنما فى دعم القضية الجمالية ، رداً على من ينكرون عليه ذلك ، فعرضت للسياق بعامة من حيث هو أثر للتبادل المعرفى بين العلوم الإنسانية ، وألمحت إلى تاريخ السياق وأهميته وأنواعه . واخترت السياق التاريخى ثم الاجتماعى ثم النفسى ، وطرحت فى أثناء ذلك بعض الإشكاليات التى تعن للباحث فى النقد ومناهجه .

ثم كان الفصل الثانى - محور الكتاب - الذى يعد طرحاً من جانبنا حاول فيه التأسيس لمفهوم التكاملية تأسيساً قائماً فى الأساس على مجموعة تصورات وافتراسات علمية ما أمكنه ذلك ، فعنى فيه بالتكاملية لغةً واصطلاحاً ، وبيّن أن هناك مسلمات ثلاث تعتقها التكاملية ، وأن هناك أسساً تقوم عليها وأن هناك آليات مختلفة فى عملها ، كما بيّن الفروق المحايثة للتكاملية كالتوفيقية والتلفيقية . كما اهتم هذا الفصل أيضاً بالقضيتين السابقتين اللتين تتبناهما نظرية الحداثة وما بعدها ،

كإنكار الدلالة وإنكار التقويم ، كما بيّن الفصل أن للتكاملية فلسفة خاصة ، وكذلك لها هي الأخرى مفهومها للأدب الذى يتناسب وفلسفتها ، ثم فصل القول فى شكل النقد الداخلى الذى ستبدأ به مقاربتها أو ستنتهى إليه ، وبين موقفها تجاه الأنواع المختلفة لهذا النقد لدى تراثا النقدى العربى ، وكذلك النقد الأوروبى الحديث ، ثم بيّن أن التكاملية يمكن أن تحدد دائرة عملها فى ثلاثة مستويات وأشار إلى أهمية مستوى معين دون الآخرين ظناً أنه يكشف عن التكاملية الحقيقية .

أما الفصل الثالث والأخير من الباب النظرى فكان عن التكاملية فى الدراسات النقدية الحديثة ، وقد عُنيت فيه بمناقشة البحوث التى كتبت عن التكاملية وفصلت بين نوعين منها ، فمنها ما أُلِّمَّ بالتكاملية بنفس المفهوم الذى تناولناه فى الكتاب ، ومنها ما جرى وراء المفهوم الحداثى المختلف عن مفهومنا له ، وتتبع هذه الدراسات فى النقيدين الغربى والعربى ، وقد أثرت أن يتأخر هذا الفصل عن سابقه حتى لا أرجئ الحديث عن مفهوم التكاملية ويظل معلقاً ، فأثرت أن يكون واضحاً منذ البداية .

أما الباب الثانى " التطبيقى " ؛ فقد كان فى خمسة فصول وجاء تمثيلاً لعنوان الكتاب ، فإذا كنت قد اخترت دراسة ملامح التكاملية فى النقد الأدبى فى مصر ، فى نقد الشعر منذ إنشاء الجامعة المصرية حتى آخر الستينيات ، وإذا كنت قد افترضت فى الباب النظرى مفهوم التكاملية ، فبيّنت ما شاع حوله من جدل ، فإنى قد اخترت من نقاد ما بين ١٩٢٥ م إلى آخر الستينيات خمسة نقاد - على سبيل العينات - ، وما كان اختياري هؤلاء النقاد لشخصهم بل لآثارهم العلمية ، فما يهمنى بالدرجة الأولى ما خلفه لنا هؤلاء النقاد من آثار نقدية تطبيقية وفيرة تسمح لى بالتنقيب عن التكاملية فى نقد هذه الفترة التطبيقى ، أما النقاد أنفسهم أصحاب هذا النقد فقد أثرت - على الجهة الأخرى - فى اختيارهم عدة عوامل :

الأول : اختلاف بيناتهم العلمية ؛ إذ اخترت ثلاثة من الجامعيين الرواد هم طه حسين ومندور والنويهى ، واثنين من غير الجامعيين وهما العقاد والسحرتى .

أما العامل الثانى : اختلاف ثقافتهم ، فبينما تغلب على طه حسين ومندور الثقافة الفرنسية ، فإنما يخضع النويهى وكذا العقاد إلى الثقافة الإنجليزية سواء بطريق مباشرة بالنسبة للأول أم غير مباشرة للثانى ، أما السحرتى فيمثل عصامية الناقد متعدد الثقافات ، تشهد بذلك كتبه - فى حواشيها - من إنجليزية وفرنسية . ولا شك أن اختلاف البيئة العلمية ومن ثم الثقافة الأجنبية تسهم فى طريقة نقده أو تناوله للنصوص جملة ، كما تناولت كل ناقد من هؤلاء النقاد للبحث عن التكاملية فى نقده ، تبعاً لآثاره حسب تاريخ ظهورها وذلك لرصد التطور الذى ربما يلحق بالمنحى التكاملى على طول دراساته النقدية ومركزاً البحث عن التكاملية فى مستواها الأول أى مستوى تطبيقها على نص مفرد ،

دونما إغفال للمستويين الآخرين لتطبيقها ، وهما : مستوى تطبيقها على الكتاب المؤلف ، أو مستوى تطبيقها على مجموع نتاج المؤلف .

وبعد انتهاء الباب الثانى والكتاب كله كانت خاتمة الكتاب التى أجملت بها أهم ما توصل إليه من نتائج ، ثم ذيلت الكتاب بقائمة ضمت أهم المصادر والمراجع العربية والمترجمة والأجنبية والدوريات التى أفاد منها .

وبعد :

فإن أهل العلم بمنطق البحث ومناهجه يجمعون على أن البحث العلمى فرضية ليس بمقدور الباحث أن يصادر منذ البداية فيؤكددها أو ينفيها ، وأن الصياغة الصحيحة للسؤال العلمى ربما كانت أكثر أهمية من محاولة الإجابة عنه ، وأن وضع الإشكالية المعرفية وضعا سليما ، يقطع نصف الطريق إلى فضها .

من هنا أرجو أن يكون هذا العمل المتواضع الذى أقدم له محاولة تسهم فى وضع لبنة واحدة فى صرح البحث العلمى الذى لا يمكن ادعاء بلوغه ، فحسبى المحاولة وإن كان هناك فضل فمن الله ، وإن كانت الأخرى فمن نفسى ، وما أبرئ نفسى إن النفس لأمارة بالسوء .

هذا والله أسأل ثواب المجتهدين ، وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين .

د. محمد عبد الحميد خليفة

الإسكندرية فى خريف ٢٠١٣

التعميم

الحركة النقدية في مصر منذ إنشاء الجامعة المصرية
حتى آخر الستينيات

[١]

مع نهايات (١) القرن التاسع عشر بدأت تهب على مصر والشام رياح البعث والإحياء والتجديد على مستوى الإبداع والنقد ، بعدما ساد التقليد الساحة الأدبية ، واكتفى بعض المؤلفين بمراجعة آثار القدماء بشرحها حيناً ، وبتأليف الحواشي والتعليق عليها حيناً آخر . فعلى مستوى النقد : كان النقد اللغوى الذى يعد امتداداً لنقد القدماء يتربع على عرش النقد ، يتعقب فيه أصحابه السقطات اللغوية لدى الشعراء ، مذيّلين دراساتهم بتفصيلات حول ما يصح من تراكيب نحوية وصرفية ، جانببت المبدع وأوقعته ، وكانت أحكام هذه النقدرات مرتبطة بأهواء قائلها ، وأذواقهم الشخصية ، تعكس انطباعاتهم الخاصة . لكن من الملاحظ أن إيقاع التطور فى ذلك الحين كان أسرع مما قبل ؛ فمنذ حوالى الربع الأخير من القرن السالف والربع الأول من القرن العشرين أخذت المفاهيم الجديدة تنمو شيئاً فشيئاً ، كما ظهرت آثار تحمل أفكاراً ، يُحكم عليها بالتتورية فى زمنها . كان كل هذا بفضل تضافر مجموعة من العوامل ، تضافرت جميعاً لتصبح مسناً للأفكار ويصقل المفاهيم ، خاصة المفاهيم النقدية التى شاعت فيها تحكمية الذوق وغياب الموضوعية ، وبروز ألوان من النقد الشخصى (٢) .

(١) يعد عملنا فى هذا المبحث تلخيصاً وإجمالاً لما فصلته عديد من الدراسات التى تناولت هذه الفترة بالبحث ، ولعل هذه الدراسات هى أوفى ما كتب وما يمكن الاستناد إليه والوثوق بما جاء فيها ، وهى إما كتب منشورة أو بحوث مخطوطة مثل :
أ - اتجاهات نقد الشعر فى مصر ، د . عبد الواحد علام ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، " وقد رجعت إليه مخطوطاً " : ماجستير ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة .

ب - التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد ، د . عبد الحى دياب ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٦٨ م .
ج - تطور النقد العربى الحديث فى مصر ، د . عبد العزيز الدسوقي ، طبعة المكتبة العربية ، ١٩٧٧ م .
د - تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث فى مصر فى الربع الأول من القرن العشرين ، د . حلمى على مرزوق ، دار المعارف ، ط ١ ، ١٩٦٦ م .

هـ - المعارك الأدبية حول الشعر فى مصر من بداية القرن العشرين وحتى بداية الحرب العالمية الثانية ، محمد أبو الأنوار محمد على ، دكتوراه مخطوطة ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧١ م .

و - نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر ، د . عز الدين الأمين ، دار المعارف ، ط ١٩٧٠ م .
ز - النقد الإحيائى وتحديد الشعر فى ضوء التراث " [١] الاستمداد المباشر من التراث " ، د . عبد الحكيم راضى ، دار الشايب للنشر ، ط ١ ، ١٩٩٣ م .

(٢) راجع : التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى ، د . بدوى طبانة ، الفصل الأول ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ١ ، القاهرة ، ١٩٦٣ م .
المعارك الأدبية حول الشعر فى مصر ، محمد أبو الأنوار ، ص ٣١٢ . اتجاهات نقد الشعر فى مصر ، عبد الواحد علام ، ص ١٨ وما بعدها .

ولقد تمثل أول هذه العوامل في ظهور تيار تجديدي مصلح ، بدأ في الظهور من أواخر القرن التاسع عشر ، وقد ارتبط هذا التيار بأسماء بعينها من الأعلام ^(١) ، صرفوا همهم إلى تكوين ذوق أدبي أصيل ، والنظر إلى التراث النقدي العربي نظرة جديدة فاحصة وموثقة ، وتحرير النصوص من الحواشي ، ولعل الشيخ " حسين المرصفي " ١٨٨٩ " أهم هؤلاء الأعلام ، بوصفه أحد من اتخذوا من التراث سبيلاً لا للإحياء فحسب ، بل للتجديد ، بعدما مرره بمرحلتى " الانتقاء والانتقاد " ^(٢) ، وربما كان لصنيعه هذا " التجديدي " فيما بعد صدق لدى رواد مدرسة الديوان في أول العشرينيات . وفي هذه الفترة كان هناك تفاعل ثقافي بين البيئتين المصرية والشامية ، يتجلى في إحداها ما يجد في الأخرى ، فظهرت في العقد الأول أسماء ثلاثة من النقاد كانت آثارهم مَعِيناً ارتوى منه مثقفو الربع الأول من القرن العشرين ، فأسهموا في ظهور نوع من المنهجية في النقد ، تطورت بعد ذلك في العشرينيات وما بعدها ، وارتبطت هذه الآثار ^(٣) بأسمائهم ، إشارة إلى ما كان من دورهم التجديدي في النقد ، وربما كان الخالدي والحمصى خاصة (أقرب إلى العلماء منهم إلى النقاد الأدباء أو الكتاب) ^(٤) .

أما في العقد الثاني في مصر خاصة ، فقد كان مخاضاً خرج منه أعلام ^(٥) ممن أُتيح لهم الجمع بين الدراسة التقليدية بالأزهر ثم الجامعية ، وممن أُتيح لهم التدريس بالجامعة بعد ذلك ، وهؤلاء الأعلام أسهموا جميعاً في إرساء قيم فكرية وأدبية جديدة ، فقامت على أفكارهم نهضتنا بعد ذلك ، لما تمتع به بعضهم من الجمع بين الثقافة العربية من جهة والفرنسية أو الإنجليزية من جهة أخرى ؛ وبذا يتأكد لدينا أن العقد الثاني كان بحق مخاضاً في تاريخ نقدنا الحديث بشتى ما تفرع عنه من تيارات ؛ وذلك لما اتسم به أعلام هذا العقد خاصة من تطلعات وطموحات وثورة (ولعل هذا العقد من الزمان كان يحمل بين أطوائه كثيراً من الخصائص النفسية والروحية ومعالن القلق والتمرد التي أثرت

(١) مثل : محمد سعيد ، أحمد فارس الشدياق ، محمد عبده ، حسين المرصفي ، حمزة فتح الله ، اليازجي . راجع : تطور النقد العربي الحديث في مصر ، د . عبد العزيز الدسوقي ، الباب الأول . التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد ، عبد الحى دياب ، الباب الأول .

(٢) النقد الإحيائي وتجديد الشعر في ضوء التراث ، د . عبد الحكيم راضى ، ص ١٥٩ وما بعدها .

(٣) مثل : أ - مقدمة إلياذة هوميروس لسليمان البستاني ، ١٩٠٣ م .

ب - تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو ، ت . روى الخالدي ، ١٩٠٤ م .

ج - منهل الورد في علم الانتقاد لقسطاكي الحمصى ، ١٩٠٧ م ، جزءان ، ١٩٢٥ م ، الجزء الثالث .

راجع : الأدب العربي في آثار الدارسين ، ت . مجموعة من الباحثين ، الجامعة الأمريكية ، بيروت ، بحث د . محمد يوسف نجم ، ص ٣١٨ ، ٣١٩ ، دار العلم للملايين ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٦١ م .

(٤) تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر في الربع الأول من القرن العشرين ، د . حلمى مرزوق ، ص ٣٢٣ ، ٣٢٤ .

(٥) من مثل : طه حسين ومحمد حسين هيكل ومصطفى عبد الرازق وأحمد أمين وأحمد حسن الزيات وأحمد ضيف وأمين الخولى وزكى مبارك وعبد الوهاب عزام وغيرهم .

راجع : تطور النقد العربي الحديث في مصر ، د . عبد العزيز الدسوقي ، ص ٢٣٩ .

على طلائع هذا الجيل ، فجعلتهم يخطون فى الحياة الأدبية والنقدية أعمق الخطوط البارزة ويقودون تيارات نقدنا الأدبى الحديث (١) .

ولما يبدأ العقد الثانى هذا القرن ، حتى شهد حدثاً ، كان له أعمق التأثير بعد ذلك فى تلوين دراسة الأدب وغيره من الفنون بلون جديد من البحث العلمى المنظم ، لم يعهده من قبل الدارسون ، وهو حدث إنشاء الجامعة الأهلية ١٩٠٨ م (٢)

بدأت الجامعة الأهلية من " ١٩٠٨ - ١٩٢٥ " فتحاً جديداً فى حياة الثقافة المصرية ، حيث عملت على بعث الحياة الفكرية فى مصر ، وإعداد جيل مثقف يحمل تبعة الصراع السياسى والفكرى فى هذه الفترة القلقة من حياة البلاد ، ويكتشف خصائص هذه الأمة وما كان لها من مجد عريق (٣) . ولعل ما كان من فضل ما قدمته هذه الجامعة من ألوان جديدة فى البحث يُعزى إلى جماعة المستشرقين (٤) الذين بدأت الجامعة رسالتها بهم .

ولم يمض العقد الثانى ونصف الثالث من القرن حتى أتت هذه المؤسسة الأكاديمية ثمارها ، وكانت جميعها رسائل للدكتوراه (٥) ، عُدت بواكير العطاء الجامعى .

وما دمنا فى ذكر المؤسسات التى كان لها عميق الأثر فى بعث الحياة الفكرية والأدبية وتجديد دراسة الأدب ، نذكر ما كان لمدرسة دار العلوم العليا من بعض الفضل فى دراسة الأدب ، فرغم ما وُجِّه إليها من نقد فى مناهج دراستها (٦) ، فإنها لم تخل من بعض أذكىاء العلماء النابهين من دارسى الأدب كالشيخ توفيق العدل ، الذى كان له حظ الاطلاع على الثقافتين الألمانية والإنجليزية ، وغيره ممن حملوا على عاتقهم مهمة التدريس بها والتأليف (٧) .

ولعل مما يتصل بما نحن بصدده من الحديث عن المؤسسات الثقافية ودورها فى النهوض الفكرى أول القرن بمصر ، تَمَتُّع الشارع الثقافى المصرى آنذاك بما كان من صحف ودوريات ، كان

(١) تطور النقد العربى الحديث فى مصر ، د . عبد العزيز الدسوقي ، ص ١٩٨ .

(٢) راجع الظروف التى لا بست ولادة فكرة مشروع الجامعة الأهلية وما ثار حولها من جدل ، بحث : تطور النقد والتفكير الأدبى فى الربع الثانى من القرن العشرين ، دكتوراه مخطوطة ، إعداد عبد الحكيم عبد السلام على العبد ، كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، ١٩٨٤ م ، ص ١٤ ، ١٥ .

(٣) الأدب العربى فى آثار الدارسين ، بحث د . محمد يوسف نجم ، ص ٣٢٨ .

(٤) من مثل جويدى ونالينو وسانتينا وماسينيون وليتمان وجاستون فييت ومولر . راجع : تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث فى مصر فى الربع الأول من القرن العشرين ، د . حلمى على مرزوق ، ص ٣٦٤ .

(٥) من مثل : تاريخ أبى العلاء المعرى لطف حسين ١٩١٤ م ، حياة صلاح الدين الأيوبي لأحمد بيللى ١٩٢٠ م ، أبو الطيب المتنبى لمحمد كمال حلمى ١٩٢٠ م ، عمرو بن العاص لحسن إبراهيم حسن ١٩٢١ م ، الأندلس وأول عهد العرب بها لتوفيق حامد المرعشلى ١٩٢٢ م ، الأخلاق عند الغزالي لركى مبارك ١٩٢٣ م .

راجع : الأدب العربى فى آثار الدارسين ، بحث د . محمد يوسف نجم ، ص ٣٢٨ .

(٦) فى الأدب الجاهلى ، د . طه حسين ، المقدمة .

(٧) الأدب العربى فى آثار الدارسين ، بحث د . صالح أحمد العلى ، ص ١٣ . وانظر : التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد ، د . عبد الحى دياب ، ص ٩٠ وما بعدها . ويراجع : بحث أثر دار العلوم فى الحياة الأدبية فى مصر ، إعداد محمد صادق الكاشف ، ماجستير مخطوطة ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٦ م .

جلها منابر ثقافية عظيمة الأثر ، ساعدت على رواج الأفكار الجديدة بما زخرت به من مقالات نقدية وما استتبعته من خصومات ومعارك أدبية ، عملت على بعث النشاط الأدبي ؛ فمجلة مصباح الشرق التى أنشأها إبراهيم المويلحى منذ القرن الماضى كانت فتحاً ثقافياً ، خاصةً على المستوى النقدى ، ولعل اسمها مرتبط بمحمد إبراهيم المويلحى الذى كتب أول نقد لديوان شوقى ١٨٩٨ م فى طبعته الأولى ، وكان نقداً لاذعاً ، أراد صاحبه ألا يكون كعادة سابقه من النقاد المقرزين المادحين فحسب (٢) ، فعدت مصباح الشرق مدرسة فى طلب الأدب الرفيع ، يتعلم فيها كثيرٌ من الأدباء والنقاد الناشئين ، فخر بها الأدباء اللامعون كالشبرى والعقاد وغيرهما (٣) .

ولا شك أن مثل هذه المنابر الثقافية كانت إلى جانب الجامعة تهئ جواً علمياً أو على الأقل نزعة علمية ، بفضل ما كانت تقدمه من أبحاث تنحو نحواً علمياً من استقصاء وبحث على غرار ما يكتبه الأوروبيون ، فالمقتطف مثلاً شهدت أول القرن نقداً فيه قدرٌ من الموضوعية والمنهجية وسمو عن لغة السباب ، مثل ما كتبه أسعد داغر فى شعر حافظ إبراهيم ، وخليل ثابت فى شعر شوقى ، فالثانى مثلاً لم يكن يعتمد فى نقده لشوقى على ذوقه الشخصى (بل كان يستند إلى أسس نقدية يحاكم من خلالها النصوص الأدبية التى يتناولها بالنقد والدرس ، ولهذا اكتسب النظرة الموضوعية التى جعلته يفرق فى شعر شوقى بين التجارب الإنسانية والنزعات الفنية ، وبين الشعر الذى تفرضه الظروف والملابسات وطبيعة حياته وارتباطه بالبلاط . ثم هو لا يقدر الماضى ، بل يتناوله بالتمحيص والتقويم ، وينتقد ما لا يراه متلائماً مع طبيعة العصر وحاجاته الفكرية وأشواقه الروحية) (٤) .

ولم يقتصر النقد على الشعر فحسب ، بل رأينا نقداً ناضجاً مكتمل الأداة لفن القصة على يد يعقوب صروف ، ولفن المقالة كما ظهر ناضجاً على يد أحمد لطفى السيد بالمؤيد (١) ، وغيرها من صحف ومجلات (٢) هذه الفترة ، التى امتلكت زمام الحركة الثقافية حينذاك . ومن تتمة

(٢) التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد ، عبد الحى دياب ، ص ٥٨ وما بعدها .

(٣) تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث فى مصر فى الربع الأول من القرن العشرين ، د . حلمى على مرزوق ، ص ٢٠٥ .

(٤) تطور النقد العربى الحديث فى مصر ، د . عبد العزيز الدسوقي ، ص ١٥٠ ، ١٥١ .

(١) تطور النقد العربى الحديث فى مصر ، د . عبد العزيز الدسوقي ، ص ١٣٨ وراجع ص ١٣٥ .

(٢) نذكر منها على سبيل المثال :

أ - البيان (١٨٩٧ - ١٨٩٨ م) ، علمية طبية أدبية ، أصدرها فى القاهرة إبراهيم اليازجى وبشارة زلزل .

ب - الجامعة (١٨٩٩ - ١٩٠٨ م) شهرية أصدرها فى مصر وأمريكا فرح أنطون ، واستمرت ست سنوات .

ج - الجريدة (١٩٠٧ - ١٩١٤ م) يومية أصدرها فى القاهرة حزب الأمة برئاسة أحمد لطفى السيد .

د - الزهور (١٩١٠ - ١٩١٣ م) أدبية شهرية أصدرها فى القاهرة أنطون الجميل وأمين تقى الدين .

هـ - الضياء (١٨٩٨ - ١٩٠٦ م) أدبية شهرية أصدرها فى القاهرة إبراهيم اليازجى .

و - اللطائف (١٨٨٦ - ١٨٩٦ م) شهرية متنوعة أصدرها فى القاهرة شاهين مكاريوس .

ز - المقتبس (١٩٠٦ - ١٩٠٩ م) أدبية متنوعة شهرية أصدرها فى القاهرة ثم فى دمشق محمد كرد على .

القول فى هذا المضمار نذكر أنه إلى جانب هذه المجالات كانت هناك المنتديات الأدبية فى بيوتات الوجهاء والأعيان المعنيين بالأدب ، وكذلك المقاهى والصالونات الأدبية . كل هذا إلى جانب الجامعة صنع مناخاً أولياً فى انتهاج المنهج العلمى والفلسفى فى البحث واللقاءات فى المنتديات الأدبية مثلاً والصالونات كانت ذات أهمية فى كونها مجالاً خصباً لتلاقح الأفكار وتبادل الآراء والجدال ، وكذلك الخصومات والمعارك الأدبية (٣) .

وثالث أهم العوامل التى كان لها كبير الأثر فى تهيئة الجو الثقافى العام بمصر فى الربع الأول من هذا القرن هو جو الحرية النسبية على المستوى السياسى الذى انعكس بدوره على الجو الثقافى الأدبى ، فتجلى فيه بكامل صورته ، فلقد كان لهذا العامل السياسى أثره فى دعم حركة الثقافة والأدب ، وكان كثيرٌ من الخصومات الأدبية وقتها انعكاساً للاستراع السياسى ، خاصةً بعد ظهور عدد من الأحزاب السياسية ، ذات الأيدلوجيا والبرامج الخاصة بها ، وضمها مجموعة من كبار الكتّاب والصحفيين ليكونوا لسانها المبين عن أفكارها وقضاياها ، فما وفره كرومر من حرية نسبية للمطبوعات ، والاتفاق الودى بين فرنسا وإنجلترا ١٩٠٤ م وحادثة دنشواى ١٩٠٦ م وغيرها من الأسباب كان من أقوى العوامل التى شجعت على نشوء عدد من الأحزاب (٤) السياسية ١٩٠٧ - ١٩٠٨ م ، وربما كان حزب الأمة أعظم هذه الأحزاب جميعاً تأثيراً فى فكرنا الحديث ، ذلك لأنه (كان يضم نخبة من المثقفين التقت أعلامهم على صفحات الجريدة ١٩٠٧ - ١٩١٤ م ، وكان هؤلاء الكتّاب يمثلون طليعة المدرسة الحديثة فى مصر ٠٠٠٠ وقد أخذ هؤلاء الكتّاب المثقفون يغذون الأدب المصرى الحديث بما يمدّه بأسباب القوة والمنعة والحياة ويدعون إلى تمصيره واستقلاله عن الأدب العربى القديم ويبشرون بالآداب الغربية (١)) . تجمعت أجواء الحرية السياسية السالفة الذكر شيئاً فشيئاً حتى انفجرت فى أقوى صورها على يد ثورة ١٩١٩ ، فأخذ يتزايد الإحساس بالقومية المصرية ، وأخذ الإحساس الوطنى لدى المثقفين المصريين يبحث عن هويته العربية ليتمخض فى النهاية عند إضفاء صفة المشروعية المصرية على

ح - المقتطف (١٨٧٦ - ١٩٥٢ م) شهيرة علمية فكرية أصدرها فى بيروت يعقوب صروف وفارس نمر حتى ١٨٨٤ م ثم نقلت إلى القاهرة ابتداءً من ١٨٨٥ م .

ط - الهلال (١٨٩٢ - ١٩٥٦ م) شهيرة متنوعة أصدرها فى القاهرة جورجى زيدان ، ولا تزال تصدر حتى يومنا هذا .

(٣) تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث فى مصر فى الربع الأول من القرن العشرين ، د . حلمى على مرزوق ، ص ٣٦٧ وما بعدها .

(٤) من أهمها : الحزب الوطنى الذى أنشأه مصطفى كامل ، وحزب الإصلاح على المبادئ الدستورية الذى أنشأه على يوسف ، وحزب الأمة الذى أنشأه حسن عبد الرازق وعبد العزيز فهمى ولطفى السيد وسواهم ، والحزب الوطنى الحر الذى أنشأه محمد وحيد الأيوبى ، وحزب المصريين المستقلين وسواها من الأحزاب التى اجتذبت النخبة من مثقفى ذلك الحين .

(١) الأدب العربى فى آثار الدارسين ، محمد يوسف نجم ، ص ٣٢٠ . ويراجع : تطور النقد والتفكير الأدبى فى الربع الثانى من القرن العشرين ، عبد الحكيم عبد السلام على العبد ، ص ٤٨١ وما بعدها . وأهم هؤلاء المثقفين المشار إليهم : محمد حسين هيكى وطه حسين وعباس العقاد وإبراهيم المازنى وعبد الرحمن شكرى وعبد العزيز البشرى ومحمد السباعى ، وعبد القادر حمزة ومصطفى صادق الرافعى ومصطفى عبد الرازق وسلامة موسى .

الجامعة ١٩٢٥ م لتتحقق بذلك السلطة الشرعية (٢) .

وقد تزامن إلى جانب الأحزاب السياسية وثورة ١٩١٩ اللتين كانتا بالإضافة إلى نشأة الجامعة الأهلية - إحدى صور الحرية - ، تزامن معها ظهور روح جديدة فى النقد ، ظهرت بدايتها منذ العقد الثانى حتى كان مولدها أول العقد الثالث على يد مدرسة الديوان ١٩٢١ م التى كان روادها العقاد وشكرى والمازنى ، حيث يعد ظهور كتابهم الديوان بياناً رسمياً لمدرسة انتهجت سبيل النقد الإنجليزى فكانت ثورة أدبية فصلت بين القديم والجديد من جهة ، وبين المجددين أنفسهم من جهة أخرى (٣) ، وعن طريق هؤلاء الرواد انتقلت المفاهيم الرومانسية الإنجليزىة فى النقد إلى نقدنا العربى ؛ وقد أسهمت حركة الترجمة وتأليف الكتب والمجلات بالإضافة إلى الصالونات والندوات فى دعم انتقال المفاهيم الرومانسية الإنجليزىة إلى نقاد هذه الحقبة (٤) .

هكذا اتضح لنا فى التخطيط العام للمشهد النقد

(٢) بورديو : حقل السلطة والحقل الثقافى والمظهر الخارجى للطبقات بمجلة *Scolies* ١٩٧١ ، باريس العدد ١ ، نقلاً عن محمد مندور وتنظير النقد العربى ، محمد برادة ، ص ٥٤ وانظر ص ٥٣ .

(٣) المعارك الأدبية حول الشعر فى مصر من بداية القرن العشرين وحتى بداية الحرب العالمية الثانية ، دكتوراه مخطوطة ، إعداد محمد أبو الأنوار ، ص ٢٨٦ ، ويراجع بحث : حركة نقد الشعر فى مصر من بداية النصف الثانى من القرن العشرين بين النظرية والتطبيق ، دكتوراه مخطوطة ، إعداد هدى وصفى ، ص ١١ ، جامعة عين شمس .

(٤) أثر النقد الإنجليزى فى النقاد الرومانسيين فى مصر ، جيهان السادات ، دار المعارف ، ١٩٩٢ م ، ص ٣٢ - ٤٥ . ويراجع : تطور النقد والتفكير الأدبى فى الربع الثانى من القرن العشرين ، بحث دكتوراه ، إعداد عبد الحكيم عبد السلام على العبد ، ص ٨٦ ، وما بعدها .

ى أول القرن العشرين وجود تيارين رئيسيين توزعا النقد الأدبى ، أحدهما تقليدى والثانى تجديدى ، تزعم الرافعى التيار الأول السلفى ، وتزعم جماعة الديوان ومعهم أدباء الرابطة القلمية التيار الثانى التنويرى ، وقد يضاف تيار ثالث حاول التوفيق بينهما (١) .

وباصطلاح آخر ، كان هناك تيار كلاسيكى وآخر تجديدى غلبت عليه فى أحكامه التأثيرية ولم تتبلور فيه القاعدة الموضوعية ، وقد شمل هذا النوع نقد كثيرين من أصحاب التيارين اللذين امتدا إلى العقد الثالث (٢) .

ولكن من الملاحظ أن الدعوة إلى التجديد النقدى كانت نظرية أكثر منها ممارسة تطبيقية ، فمثلاً كان هناك أول القرن دعوة إلى تجديد الأدب العربى ، خاصة فى أوزانه وقوافيه ، إلا أن معظم الدراسات التطبيقية كانت مختلفة إذ هى نَحَتْ نحواً قديماً تتسج على منواله (٣) .

وصفوة القول أن الربع الأول من القرن العشرين قد شهد على المستوى السياسى أحزاباً وانقسامات ، وعلى المستوى الاجتماعى والأدبى شهد صراعاً بين القديم والجديد فى شتى نواحي الحياة الاجتماعية والأدبية (٤) ، وعلى المستوى الفكرى كانت هناك ثلاث دعوات كانت سبباً فيما عرضنا من صراع سياسى واجتماعى وأدبى وهى : الدعوة العربية والدعوة الإسلامية والدعوة الغربية (٥) .

هكذا كان اختلاف وجهات النظر على شتى المستويات فى الربع الأول من هذا القرن ، واصتراع الساحة المصرية بخصومات سياسية ومعارك أدبية فى ظل الاتجاهات الفكرية المختلفة ، كان زخماً ونشاطاً وتفاعلاً مهد لنشوء مناخ آخر يرى النقد الأدبى فيه فرصة أعمق للتبلور وتحديد اتجاهاته العامة ، خاصة بعد قيام الجامعة المصرية ١٩٢٥ م ، وظهور جيل من النقاد الأكاديميين اتجهوا جميعاً إلى دراسة النص الأدبى دراسة منهجية علمية على الأغلب وفق ما يتجه النقاد الأوروبيون من نقد نظرى وتطبيقى ، وقد ظل عطاؤهم حتى أواخر الستينيات على وجه التقريب .

[٢]

وقفنا عند فترة العشرينيات التى افترضنا أنها كانت تمثل مخاضاً حاول النقد فيه أن يكتشف نفسه من جديد بعدما توفرت له الحرية والمؤسسات التنويرية والمنابر الصحفية ، فى جو نشط فيه

(١) الأسس الفنية للنقد الأدبى ، د . عبد الحميد يونس ، المقدمة ، ص ٩ ، الناشر دار المعرفة ، القاهرة ، ط ٢ ، يوليو ١٩٦٦ م .

(٢) المذاهب النقدية ، د . ماهر حسن فهمى ، ص ١١٩ وما بعدها ، دار قطرى بن الفجاءة للنشر والتوزيع ، الدوحة ، قطر ، د . ت .

(٣) اتجاهات نقد الشعر فى مصر ، إعداد عبد الواحد علام ، ص ٤ وما بعدها .

(٤) الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر ، د . محمد محمد حسين ، الجزء الثانى ، ص ٢٤٨ وما بعدها ، ط ٦ ، الرسالة ، بيروت ،

١٩٨٣ م ..

(٥) النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهات رواه ، د . محمد زغلول سلام ، ص ١٥٧ ، الناشر منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨١ م .

الزخم الفكرى والخصومات الأدبية ، وبدأ الفكر الأوروبى يغزو الأفكار العربية . فكان من نتيجة هذا التماس تلاقيح فى الأفكار ، وارتفاع الأصوات بضرورة التجديد .

ولقد تجمعت فى العشرينيات مجموعة من الأحداث المختلفة ، جعلته أشبه بالعلامة الفارقة بين العهدين ، فبعدما ظهر كتاب " الديوان " (١٩٢٠ ، ١٩٢١) بثالوثه الثائر على القديم والداعى إلى التجديد فى النقد الأدبى ، جاءت الجامعة المصرية سنة ١٩٢٥ م لتصبح تنويعاً للسلطة المصرية فى خوضها نوعاً جديداً من البحث الحر ، ثم تأتى سنة ١٩٢٦ لتفجر بدورها قضية ، ويدوى فيها اسم صاحب القضية " طه حسين " ؛ أما القضية : فقضية انتهاج الشك منهجاً فى دراسة الشعر الجاهلى ، الأمر الذى قوبل فيه كتابه " فى الشعر الجاهلى " سنة ١٩٢٦ م بحدة وعنف ، لكنه سنة ١٩٢٧ فى طبعته الثانية " فى الأدب الجاهلى " بدأ طه حسين (يطرح قضية المنهج باعتبارها حلاً لمعضلة التخلف الثقافى وما يصاحبه من إرهاب لكل فكر جديد) (١) ، ليبدأ من هذا الحين الميلاد الحقيقى للتفكير النقدي المنهجي ، الذى تزعمه طه حسين (٢) ، فإليه يُعزى فضل السبق فى إرساء المنهج (٣) الذى كانت الحاجة إليه ماسة حينها ، فلم تكن أزمة البحث حينئذٍ أزمة طارئة ، بل كانت (أزمة مستحكمة أدى إليها الجمود الذى ران على طرق التأتى إلى اللغة والأدب فى علوم العربية قروناً طويلة (٤)) ، بل كان مجرد ظهوره فى ذلك الحين وكأنه (سهم انتزع عذرية الخمول التى يحتفى بها الفكر العربى (٥)) .

وبالجملة كان ظهور طه حسين الفعلى فى العشرينيات مرتبطاً بطرح إشكالية المنهج ، فبدأ منذ هذا الحين عهد جديد تزعمه طه حسين وأمّ ريادته ، وأصبح رائداً لجيل بأكمله ، سرت فيهم أفكاره ، وحملوا معه حيناً وبعده حيناً آخر مسئولية التجديد فى دراسة الأدب ونقده على أسس منهجية . وأكد أن هناك إجماعاً بين مؤرخى الأدب والنقد على ريادة طه حسين وفضله فى تبشيره بالمناهج الحديثة فى البحث والدرس ، التى بدأها فى كتابه " الشعر الجاهلى " ، ثم عاود إتمامها فى حلقة ثانية سنة ١٩٢٨ م حينما نشر مقدمة كتاب " ضحى الإسلام " لأحمد أمين أول مرة بالسياسة الأسبوعية ، ثم حلقة ثالثة (١) فى كتابه " مستقبل الثقافة فى مصر " (٢) .

(١) نقد الشعر عند محمد مندور ، د . جابر عصفور ، مجلة الكاتب ، ص ٩ ، القاهرة ، عدد ١٨٦ ، سبتمبر ، ١٩٧٦ م .

(٢) ثورة الفكر فى أدبنا الحديث ، ت . غالى شكرى ، ص ٣١٧ ، القاهرة ، ١٩٦٥ م .

(٣) اتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث " دراسات تطبيقية " ، ص ٥٢ ، وانظر أيضاً ص ١٠١ ، د . إبراهيم عبد الرحمن ، القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٩٤ م .

(٤) فصول (طه حسين وعباس العقاد) ، مج ٩ ، ع ١ ، ٢ ، د . لطفى عبد البديع ، بحث " طه حسين ومصير النقد العربى " ، ص ٧٠ ، أكتوبر ١٩٩٠ م .

(٥) فصول (قراءات تطبيقية) ، مج ١٥ ، ع ٤ ، شتاء ١٩٩٧ م ، بحث " طه حسين وتفكيك مبدأ المقايسة " ، تأليف عبد الله إبراهيم ، ص ١٦٠ .

(١) السياسة الأسبوعية ، ١٥ / ١٢ / ١٩٢٨ ، ص ٦٤٥ .

(٢) راجع : مستقبل الثقافة فى مصر ، مج ٩ ، صفحات ، ٣٦٣ ، ٣٦٤ على سبيل المثال .

إلى هذا الحد كانت قضية المنهج بمثابة العقيدة الراسخة عند طه حسين فهو (المعلم لها ، والمصلح الكبير فى إشاعتها وتعميقها والزود عنها)^(٣) .

لما تقدم فإننى أعدُّ " طه حسين " مؤسسةً فى ذاته ، هيمن بفكره ومنهجه على جيله والجيل الذى يليه ، الذين امتد عطاؤهم حتى السبعينيات ، فلم يكن من محض المصادفة أن تبدأ سلسلة أعلام الأدب الحديث التى تصدرها الجامعة الأمريكية أول أعدادها بطه حسين ، ويبرر مقدم الكتاب ذلك بقوله : (وقد بدأنا السلسلة بطه حسين لأسباب مختلفة ، من بينها أن جيل طه حسين هو الجيل الذى خطا بالأدب خطوات فساحاً ، وقدم أول إسهام حقيقى فى مجال الدراسة الأدبية وفى الميدان الثقافى بشكل عام)^(٤) .

ويؤكد أحد الأساتذة مدى ما كان من تأثير هذا الرائد فى جيله وما تلاه من جيل ، فإذا كان منهجه مركباً - على النحو الذى سيأتى بسطه - من مجموعة من المناهج فإنه قد انحل إلى عدة مناهج فيمن جاء بعده من نقاد تتلمذوا عليه^(٥) ، وإن كانوا قد اتجهوا نحو الخارج أكثر^(٦) . ولكن من هم أعلام هذا الجيل والجيل الذى يليه ؟

إننا فى هذا التخطيط العام لاتجاهات النقد وأهم أعلامه فيما بين سنة ١٩٢٥ إلى آخر الستينيات نلقى الضوء على بعضهم بوصفهم رموزاً لهذه الحقبة النقدية ، وبوصفهم أساتذة لجيل آخر جاء بعدهم وما زال عطاؤه النقدى ممتداً حتى الآن .

يعد " العقاد " أحد من شاركوا " طه حسين " دعوة التجديد فى النقد منذ العقد الثانى فالثالث ، وكثيراً ما يقترن اسماهما عند الحديث عن نهضتنا الفكرية والأدبية فى آخر الربع الأول من هذا القرن ، فهما (مرجعان أساسيان لمن يريد التعرف على منجزات ثقافتنا العربية الحديثة ، ويود استشراف مستقبلها)^(١) ، فما يجمع بينهما أكثر مما يفرق : فكلاهما جعل من مهمته وصل قراء العربية بأدبهم القديم ، وكلاهما أخذ على عاتقه التعريف بالأدب الغربى وأعلامه^(٢) ، وكلاهما كان واسع الأفق تحمّل تبعه نهضتنا ، وكلاهما كان له إسهام فى النقد التطبيقى خاصة على الشعر ، وكلاهما كان عضواً بمجمع اللغة العربية وحصل على جائزة الدولة التقديرية ، وكلاهما مؤمن بضرورة الحرية الفكرية . ورغم

(٣) المعارك الأدبية حول الشعر فى مصر ، إعداد محمد أبو الأنوار محمد على ، ص ٢٧١ .

(٤) أعلام الأدب المعاصر فى مصر ، سلسلة بيوجرافية نقدية بيبلوجرافية ، ١ - " طه حسين " ص (و) ، د . حمدى السكوت ، د . مارسيدن جونز ، الناشر : مركز الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية ، دار الكتاب المصرى ، القاهرة ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٢ م .

(٥) دراسات عربية " الشعر ، القصة ، التاريخ " ، د . إبراهيم عبد الرحمن محمد ، د . غفت الشرقاوى ، ١٩٧٧ م ، مكتبة الشباب ، ص ١٠٨ .

(٦) اتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث " دراسات تطبيقية " ، د . إبراهيم عبد الرحمن محمد ، مكتبة الشباب ، ١٩٩٤ ، ص ٤٣ .

(١) فضول (طه حسين وعباس العقاد) ، مج ٩ ، ع ١ ، ٢ ، أكتوبر ١٩٩٠ م ، بحث : " طه حسين وعباس العقاد موازنة لبعض مواقفهما النقدية " ، ت . عطاء كفاى ، ص ١٣٤ .

(٢) نفسه ، ص ١٣٤ ، ١٣٥ ، (بتصرف) وراجع مجلة القاهرة ، عدد ١٠٢ ، ١٥ ديسمبر ١٩٨٩ ، عدد خاص عن العقاد وطه حسين فى عيدها المئوى ، مقال د . شكرى عباد ، ص ٧٠ .

مخالفة العقاد في الانتماء السياسى والحزبى لطفه حسين ، فإنه وقف بجانبه وقت أزمة الشعر الجاهلى ١٩٢٦ م ، فدفاعه عن موقف طه حسين كان فى الحقيقة دفاعاً عن ضرورة الحرية الفكرية ، فأظهر العقاد أنه عملاق وفوق الهوى والمغنى الرخيص (٣) .

وإذا كان لطفه حسين فضل إرساء المنهج الجديد والدعوة له ، فلعقاد ومعه المازنى فضل إرساء الذوق الجديد - إن صح التعبير - ومهاجمة التكلف فى القول وإصلاح الذوق الفاسد ، فقد كان ما يكتبه العقاد فى العقدين الثالث والرابع يُعد (٠٠٠ كتابات بدلت مفاهيمنا الأدبية وقلبت معاييرنا النقدية قلباً لا نغالى إذا قلنا إنه كان رأساً على عقب (٤)) ، وهنا يجدر بنا الإلماع إلى أن العقاد قد هاجم قصر نوع من المناهج النقدية على النقاد الأكاديميين بالجامعة ، ففى رأيه أنه ليس حكراً عليهم فحسب ، بل يشمل كثيرين من خارج الجامعة مثله (٥) .

ولقد كان لكل من الرائدین السابقين تلاميذ عاصروهما وتأثروا بأفكارهما واتجاههما العام فى النقد الأدبى وأصبحوا بدورهم أساتذة لجيل آخر بعدهم ، فإذا كان " مندور والنويهى " تلميذين لـ " طه حسين " الذى وجههما إلى دراسة الأدب وأعانهما على السفر إلى أوروبا ليصقلا ذوقهما وينهلا من الآداب الأوروبية ، فإن " سيد قطب " يعتد بأستاذية " العقاد " له ، كذلك يبدو " مصطفى عبد اللطيف السحرى " أحد النقاد العصاميين ، فالمنتبج لآثاره الغزيرة يجد آثار سعة استيعابه لما كتب جيل الرواد فى مصر ، واطلاع واسع على الآداب الأوروبية ، فهو خلاصة جيدة للنقاد السامع واسع الاطلاع . وإن كان أستاذه رائداً آخر هو " أبو شادى " مؤسس جماعة أبوللو الأدبية .

فأما " مندور " فيعترف صراحةً بأستاذية " طه حسين " وعمق تأثيره فيه ، ويضيف أنه قد تعلم منه التحرر الفكرى ، والاتجاه إلى الآداب الأجنبية ، وتذوق الشعر العربى القديم (١) . أما " النويهى " فيعترف أن طه حسين هو الذى وجهه فى درس الأدب إلى ربطه بالحياة (٢) .

أما " سيد قطب " ومعه " مندور " فقد كان الاثنان من ألمع الأسماء التى ظهرت على صفحات مجلتى " الرسالة والثقافة " (٣) ، آخر الثلاثينيات بعدما انتهى " طه حسين " من مقالاته " حديث الأربعاء " بالسياسة الأسبوعية فى نوفمبر ١٩٣٤ م ، فإذا كان " مندور " ذا ثقافة فرنسية واطلاع على الآداب الغربية ، فلقد كان " قطب " ذا حس مرهف وذوق أصيل ، جعله هو الآخر يبرز فى ميدان النقد الأدبى بفضل ما كان ينشره آنذاك من مقالات نقدية .

(٣) المعارك الأدبية ، محمد أبو الأنوار ، ص ٢٨١ .

(٤) مجلة الثقافة ، ع ٤ ، أبريل ١٩٦٤ م ، مقال " العقاد ناقد الشعر " ، د . محمد النويهى ، ص ١٧ .

(٥) نقلاً عن فصول فى النقد الأدبى الحديث ، ت . عبد الحى دياب ، ص ١٠٠ ، الدار القومية للطباعة والنشر ، المؤسسة المصرية العامة للأنباء والنشر والتوزيع والطباعة ، ١٩٦٥ .

(١) معارك أدبية ، د . محمد مندور ، ص ٢١ ، ٢٢ (بتصرف) ، نخبة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د . ت .

(٢) نقلاً عن " محمد النويهى ناقدًا " بحث ماجستير مخطوطة ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، إعداد محمد محمد عليوه ، ١٩٩٢ م ، ص ٤٠٤ .

(٣) أعلام الأدب المعاصر فى مصر ، " ١ - طه حسين " ، السكوت ، ص ٤٦ .

أما " السحرتى " فكان مؤمناً بما سماها " التقديمية " ، ويعنى بها الإيمان بالجديد وعدم الخوف منه ، فهو يدعو إلى الانفتاح الواعى على أية اتجاهات أدبية جديدة يقول :

(علينا أن نفتح صدورنا لدراسة كل مذهب جديد ، وإذا خيفت البلبلة من مسايمة مذهب أدبى جرى ، فهذه البلبلة إن حدثت فلن تطول ، وهى عندى خير من الإخلاق إلى الجمود ، والقناعة بما ورثه السلف من قرون وقرون (٤)) .

ولا يكاد بحث يؤرخ لنقد هذه الفترة إلا ويتعرض لكل هؤلاء الرواد خاصة طه حسين والعقاد ومنصور (٥) ، فلا يمكن فى تاريخ نقدنا الحديث تجاوزهم ، أو إغفال دورهم الريادى ، فورود ذكرهم جميعاً فى أية دراسة تتناول نقدنا الحديث يعنى أصالتهم من جهة ، كما يعنى مسوغاً ضمناً لى من جهة أخرى ، عندما اختارهم البحث نماذج تمثل النقد الحديث خاصة فى بعده التطبيقى تمثيلاً جيداً .

وعلى الجانب الآخر يمكن القول تعميمياً بتقلب النقد فى مصر على مدى السبعة عقود المنقضية من هذا القرن بين ثلاث مدارس نقدية كبرى هى : المدرسة الكلاسيكية ثم الرومانسية ثم الواقعية ، وبشئ من التحديد يمكن فى تخطيطنا العام للنقد النظرى فى خلال هذه الفترة الممتدة القول بأن المدرسة الكلاسيكية قد بسطت هيمنتها على الساحة النقدية فى مصر حتى نهاية الربع الأول من هذا القرن على الأغلب (٦) ، وربما قبله بزمان ليس بالقليل من القرن الماضى ، ودليل ذلك هيمنة اتجاهاتها الفقهية والشكلية واللغوية والبلاغية على نقد تلك الفترة التطبيقى . أما المدرسة الرومانسية فإننى أرجح ميلادها متزامناً مع فترة المخاض الفكرى التحررى والأدبى الجديد ، التى شهدتها العشرينيات من هذا القرن - كما أشرنا سابقاً - وامتدت هيمنة الرومانسية على مدى ما يقرب من ربع قرن أى حوالى منتصف القرن العشرين ، ودليل ذلك على المستوى الإبداعى : ظهور الأفكار الرومانسية التى تتغنى بالفردية ، وتتحو نحواً مثالياً ، كما ظهر ذلك على يد مدرسة الديوان ١٩٢٠ م و ١٩٢١ م ، ثم على يد مدرسة أبوللو ١٩٣٢ م ، أما على المستوى النقدى فقد كان ما طرحه كتاب " الديوان " من جهة وكتاب " الأدب الجاهلى " لطف حسين من جهة أخرى اتجاهات جديدة فى مفهوم الأدب بوصفه تعبيراً لا بوصفه محاكاة . وتبعاً لمفهوم الرومانسية للفن فى أنه تعبير ، فقد نشط فى مصر الاتجاهان : التاريخى بمفهومه الشامل (٧) ، والاتجاه النفسى العلمى (٨) .

ثم تبدأ منذ بداية الخمسينيات المدرسة الثالثة " الواقعية " لتعكس بدورها تحولاً فكرياً عاماً فى المجتمع المصرى نحو الجماعية وطرح الفردية ، فنشط الإبداع الذى يدعو إلى الإصلاح الاجتماعى والسياسى

(٤) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، السحرتى ، ص ١٤٠ ، القاهرة ، ١٩٤٨ .

(٥) راجع النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهات رواه ، د . محمد زغلول سلام . النقد الأدبى أصوله واتجاهاته ، د . أحمد كمال ذكى . مدارس النقد الأدبى الحديث ، محمد عبد المنعم خفاجى ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩٥ م . كما يراجع ما سبق الاستشهاد به من آثار الخواشى السابقة .

(٦) راجع النقد الإحيائى ، د . عبد الحكيم راضى ، القسم الأول .

(٧) راجع سيطرة هذا الاتجاه على مؤلفات أحمد ضيف وطه حسين والعقاد وأحمد أمين .

(٨) راجع من الوجهة النفسية ، محمد خلف الله أحمد ، ١٩٤٧ م .

، ويمجد الاشتراكية والديمقراطية ، وبرزت مفاهيم الالتزام فى الأدب ومسئولية الفنان ، وسيطر الاتجاه الاجتماعى فى النقد فأزاحت الواقعية ما كانت تتبناه الرومانسية من قبل من أن الأدب تعبير ، فاستبدلت به مفهوماً آخر للأدب فى أنه " انعكاس " لا " تعبير " ، لكن عُمر هذه المدرسة الواقعية فى مصر كان أقصر من عُمر المدرستين السابقتين ، إذ أنه لمع زمناً قصيراً سرعان ما خفت فى الستينيات على النحو الذى سيأتى تفصيله .

لكن تجدر الإشارة إلى أن المدرسة الواقعية ارتبط اسمها باسم مجموعة من نقاد الخمسينيات كـ " مندور " (٤) من جهة ، و " عبد العظيم أنيس " و " العالم " (٥) من جهة

ثانية ، و " لويس عوض " (١) و " سلامة موسى " (٢) من جهة ثالثة . ولكن هل كان تقلب هذه الاتجاهات النقدية الثلاثة فى مصر تقلباً آلياً ، منفصلاً عن الواقع الفكرى والسياسى المصرى ؟ أم كانت هناك أسباب وعلل جعلت من ظهور هذه الاتجاهات ظهوراً طبيعياً ومنطقياً ؟

إن الأفكار السائدة فى مجتمع ما ، والثقافة المسيطرة على العقل المشترك فيه ، فى ظل نشاط حركتى الترجمة والتعريب ، وفى أجواء تتقابل فيها الفلسفات الوافدة مع الأفكار المحلية فتتصادمان وتتخاصمان ، أو تتصالحان ويتم تلاقح بين أبعاضها ، إن كل هذا هو المؤجّه الأول للاتجاه السياسى للمجتمع بأسره ، كما أنه يسهم فى خلق جو ثقافى يتناسب والجوين الفكرى والسياسى تناسباً غالباً ما يكون تناسباً طردياً ، أو بصيغة أخرى : تعكس التيارات الثقافية ومن ثم الأدبية والنقدية الفكر الاجتماعى السائد والسياسة الحاكمة ، فمع نمو طبقة من البرجوازيين وبزوغ الرأسمالية أيام التحررية فى الربع الثانى من هذا القرن كانت الرومانسية (٣) فى الأدب تعبيراً عن حرية الإنسان ، وفى النقد تعبيراً عن أشياء أخرى خارجة عن النص ذاته . ومع بدايات الربع الثالث من هذا القرن ظهرت أصوات تحد من الفردية وتدعو إلى الجماعية وتتطلع إلى الإصلاح السياسى والاجتماعى العام ، حتى كانت أحداث سنة ١٩٥٢ م وما تلاها من أحداث حاولت تحقيق الدعوات الإصلاحية والعدالة الاجتماعية ، لينكمش حينئذٍ الاتجاه الرأسمالى ويتراجع أمام الاتجاه الاشتراكى ، وتعالى الأصوات بضرورة النظر إلى الواقعية الاجتماعية ، فتسيطر على الأدب نزعة اجتماعية ، ويترتب على ذلك نقد

(٤) كما فى كتابه النقد والنقاد المعاصرون ، فى الأدب والنقد ، المعارك الأدبية .

(٥) كتابهما فى الثقافة المصرية ، ١٩٥٥ م .

(١) كما فى مقدمة كتاب " برومبيوس طلبياً " ، لشيلر ، ١٩٥٩ م .

(٢) كما فى كتاب الأدب للشعب ، ١٩٥٦ م .

(٣) مقدمة فى نظرية الأدب ، د . عبد المنعم تليمة ، ص ٢٥٧ وما بعدها ، الناشر الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية ، عدد (٦٧) ، سبتمبر ١٩٩٧ . وراجع : نظريات معاصرة ، د . جابر عصفور ، ص ٨٨ ، الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب " مهرجان القراءة للجميع " ، ١٩٩٨ م .

نو طابع أيديولوجي ملتزم^(٤) ، ويتعمق الشعور القومي العربي الواحد ويعلو حتى ينكسر فجأة على صخرة سنة ١٩٦٧ م ليتبدد الحلم ، ويُصدم الجميع في ثقافتهم وأفكارهم فيراجعون كل شيء ، وهنا يبدأ المثقفون في عدم الوثوق في الأفكار السياسية السائدة ، ويحاولون البحث عن مخرج من أزمتهم في فكر جديد سرعان ما ظهر لهم بعد سنوات قلائل في الانفتاحية وعودة طبقة البرجوازية^(٥) من جديد ، لكنها هذه المرة قد اختلفت عن سابقتها منذ عشرين عاماً ليظهر جيل جديد من المثقفين والنقاد يكره بمرارة ربط كل شيء بالسياسة وأوله الأدب ، فتوقعوا داخل النص الأدبي ، باحثين عن القيمة داخله لا خارجه ، وبرز مفهوم جديد للفن بعامته والأدب على وجه الخصوص بوصفه " خلقاً " لا " انعكاساً " ولا " تعبيراً " ولا " محاكاة " .

والطريف في الأمر هو أن المراحل التي مر بها النقد الأدبي في عالمنا العربي وفي مصر خاصة تبدو مماثلة للمراحل ذاتها التي مر بها النقد في أوروبا ، مع فارق تاريخ ظهور كل مرحلة في بيئتها . وفي ذلك يقول أحد النقاد :

(ويبدو أن حركة نقد الشعر منذ قرن أو أكثر أي منذ اللقاء الفاجع مع الغرب الأوروبي وحتى الوقت الحاضر قد مرت في أربعة تطورات عامة ومن ثم تلامحت فيها أربعة اتجاهات : التطور الأول ركز فيه النقد على التاريخ ، والتطور الثاني ألح فيه على المبدع ، والتطور الثالث نحا نحو البيئة الاجتماعية ، أما التطور الرابع المعاصر فقد انتهى فيه إلى النص ودار حوله ، ومن ثم ركز على إشكالية التلقي ودور القارئ في قراءة النص وإعادة إنتاجه^(٦)) .

كما يؤكد باحث آخر ما ذهبنا إليه من أن هناك أربعة آثار هامة ظهرت في خلال الفترة التي نتعرض لها بالبحث كان لها أكبر الأثر في قلب النقد خلالها بين نظريتي التعبير والانعكاس في النقد ، يقول : (ومن هنا فقد كان اختيارنا لكتب أربعة هي " الديوان " للعقاد والمازني و " في الشعر الجاهلي " لطفه حسين ، ومقدمة لويس عوض لترجمته لمسرحية شيلر " برومثيروس طليقاً " ، ثم كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس " في الثقافة المصرية " لأن الكتابين الأول والثاني قد مثلا الدعوة الواضحة الأولى للفكاك من أسر المنهجية التقليدية سواء في الأدب أو في دراسته ، وهي دعوة اعتبرت فيما بعد دعوة النظرية الرومانسية - أي نظرية التعبير - في الأدب والنقد . أما الكتابان الثالث والرابع فقد مثلا أيضاً دعوة أخرى جاءت لتواجه الدعوة الأولى بعد نحو ربع قرن من الزمان وهي الدعوة إلى الالتزام الاجتماعي للأدب أو ما يعرف بالواقعية^(٧)) .

(٤) نفسه (تليمة) . وراجع : حركة نقد الشعر في مصر من بداية النصف الثاني من القرن العشرين بين النظرية والتطبيق ، دكتوراه مخطوطة ، د .

هدى وصفى ، ص ٥١ .

(٥) نفسه . وراجع : مقال د . عبد المنعم تليمة أيضاً ، مجلة الطليعة ، ١٩٧٤ ، ص ٤ .

(٦) المغامرة النقدية ، د . نعيم اليافي ، ص ٦٤ ؛ الناشر منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٥ م .

(٧) البحث عن مناهج النقد العربي الحديث ، ص ١٢ ، د . سيد البحراوي ، الناشر دار شرقيات للطبع والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٣ م .

على هذا النحو فإن هذه الفترة قد تميزت بتجاور اتجاهات نقدية ثلاثة متزامنة حيناً ، أو كان الغلبة لأحدها حيناً آخر ، ذلك كله إلى جانب الاتجاه الفنى الذى يعتمد إلى دراسة النص من داخله ، لكن من الملاحظ أيضاً أن سمة التجاور بين الاتجاهات الخارجية الثلاثة والاتجاه الفنى لم تكن قائمة فى ظنى على التخاصم والانفصال ، أو التوازي المحايث بينها جميعاً ، بل كانت قائمة على التصالح والتماس البينى وعلى التقاطع الآنى .

ظل النقد إذن بدايةً من عشرينيات هذا القرن حتى أواخر الستينيات أسيراً لنظريتي " التعبير والانعكاس " مع ملاحظة وفرة النقد التطبيقي فى فترة " نظرية التعبير " على عكس " نظرية الانعكاس " التى نشط النقد النظرى فيها على حساب التطبيق (١) .

ولعل من تمام القول فى هذا المبحث أن نرصد الكيفية التى عولج بها نقد هذه الفترة ، فعلى أى أساس تناولت الدراسات النقد التطبيقى على مدى العقود الستة المنصرمة من القرن العشرين ؟

يمكننا رصد ثلاثة أساليب انتهجها من تصدى لنقد النقد فى خلال هذه الحقبة التى نعنى بها : أ - فأولها أسلوب تقسيم النقد على ما يمكن تسميته بالأساس النوعى ؛ إذ كان دأب من تناولوا هذه الحقبة بالوصف أن يصفوا نقدها من خلال أنواع الاتجاهات النقدية ، التى شاع تحديدها فى ثلاثة خارجية : " تاريخية ، اجتماعية ، نفسية " ، إضافةً إلى رابع داخلى " فنى " ، بغض النظر عما تثيره هذا التسميات من تداخل حيناً ولبس حيناً آخر ، مغفلين قيام هذا التقسيم النوعى على أساس رؤية أحادية ، وكانت دراسات هؤلاء إما بحوثاً جامعية وإما كتباً وضعت لتشريع للنقد النظرى وتبيين اتجاهاته (٢) ، وجل هذه الدراسات رأت من اليسير قسمة أنواع النقد على اتجاهات أربعة : خارجية وداخلية ، ثم حاولت بعد ذلك تلمس أسماء نقاد يمثلون كل اتجاه .

ب - وكان هناك أسلوب ثانٍ اختار تقسيماً زمنياً لوصف نقد هذه الحقبة ، وهو نوعان : أحدهما : قائم على منطق من البحث يقبله العقل ، وذلك لأن الفترة التى يختارها الباحث حينذاك ثابتة فى خصوصيتها واستقلالها عما تسبقها أو تلحق بها من حَقَب (٣) ، وثانيها : تقسيم كان اختيار الباحث لإطاره الزمنى مجرد تحديد لفترة يتناولها بالبحث ، أكثر منه دلالة على خصوصية أو غلبة نوع ما من النقد فيه (٤) .

(١) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، د . شكرى عياد ، ص ١٣١ ، " عالم المعرفة " ٢٢ ، الكويت ، سبتمبر ١٩٩٣ م . وراجع :

: حركة نقد الشعر فى مصر ، إعداد هدى وصفى ، ص ٦٣ .

(٢) نذكر على سبيل المثال الدراسات والبحوث الجامعية التى تتناول اتجاهات بعينه فى النقد تأريخاً وتشريعاً ، وكذا البحوث الجامعية ، وكل هذه الدراسات والبحوث معنونة باصطلاح " الاتجاه " أو " المنهج " ، راجع قائمة المراجع .

(٣) مثل تطور النقد والتفكير الأدبي فى مصر فى الربع الأول من القرن العشرين ، د . حلمى مرزوق .

(٤) مثل تطور النقد والتفكير الأدبي فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين ، بحث دكتوراه ، إعداد عبد الحكيم عبد السلام ، ومثل حركة نقد الشعر منذ النصف الثانى من القرن العشرين ، هدى وصفى ، ومثل المعارك الأدبية حول الشعر فى مصر من بداية القرن العشرين وحتى بداية الحرب العالمية الثانية ، إعداد محمد أبو الأنوار محمد على .

ج - وهناك منحى ثالث تناول فيه أصحابه واحداً من أعلام النقد بعينه ، للتعرف على نوع نقده ، وربما كان أصحاب هذا المنحى أقرب من سابقهم لأنهم لم يعدوا بحوثهم حول اتجاه بعينه ، ثم حاولوا تلمس أسماء من النقاد يمثلونه ، فكانت فرصة هؤلاء أعظم بعد استقصاء أعمال هذا الناقد ليقولوا كلمتهم الأخيرة ، فإما ناقدهم يغلب عليه اتجاه ما أو أنهم وجدوا أنفسهم فى النهاية لا يستطيعون وضعه ضمن أى اتجاه منها جميعاً ^(١) ، لأنها جميعاً تتقاسمه . لكن من جهة أخرى قد تسبب مقياس " الغلبة " فى الوقوع فى مشكلات أخرى ، فلأن الناقد ونقده لا يتجزأ رأينا اسم ذاك الناقد مرة فى اتجاه نفسى ، ثم يضطر إلى إدراجه مرة أخرى ضمن اتجاه آخر ، فـ " طه حسين " مثلاً ناقد اجتماعى حيناً وفنى حيناً آخر ، و " العقاد " نفسى حيناً واجتماعى آخر ، وقل مثل ذلك فى " النويهى " و " سيد قطب " وغيرهم من الرواد الذين عُرِفوا بسعة ثقافتهم وتعددتها فى خلال فترتنا من ١٩٢٥ حتى آخر الستينيات . من هنا كان من الضرورى إعادة النظر فيما يطرحه منظرو النقد من قسمة اتجاهات النقد إلى عدد بعينه ، ذلك لأنهم جميعاً مجمعون على خطأ أحادية الاتجاه ، وأن يحصر الناقد نفسه فى رؤية جزئية ضيقة الأفق .

وتقادياً لمثل هذه المعايير كان اختيار الاتجاه التكاملى - بوصفه يحمل بين طياته شتى الاتجاهات الخارجية والداخلية - والبحث عن ملامحه لدى زمرة من النقاد التطبيقيين .

وبعد فإذا كنا قد وقفنا على صورة موجزة للنقد منذ إنشاء الجامعة المصرية ، حتى آخر الستينيات ، وألمحنا إلى اتجاهاته ونظرياته التى تقلب فيها فإننا مضطرون إلى وقفة أخرى نطل فيها على ما طرأ على النقد من متغيرات طرأت عليه منذ الستينيات حتى أواخر القرن ، ذلك لأن إلقاء الضوء على فترتى ما قبل الجامعة المصرية وما بعد الستينيات ربما يكشف لنا عن خصوصية فترتنا التى عُنيّا بها ، ويؤكد ما افترضناه من أن تحولاً قوياً قد أصاب المنهج النقدي منذ ستينيات القرن ، فماذا كان من أمر النقد فى مصر فى خلال العقود الثلاثة الأخيرة ؟ هذا ما ستكشف عنه السطور التالية .

[٣]

لقد كان لما شهدته مرحلة الخمسينيات من سيطرة الشعور القومى العربى ، والدعوة إلى الإصلاح الاجتماعى فى ظل الاشتراكية ، وميل الاتجاه الفكرى العام نحو اليسار ، وتبنى المفهوم الالتزامى للأدب ، بالإضافة إلى الإلحاح على ربط الأدب بالحياة وظهور صيحات الأدب للمجتمع والأدب الهادف أثرٌ فى نفوس جيل من النقاد الذين تعرفوا على النقد الإنجليزى خاصة عند إليوت فى إنجلترا ، وما كانت تموج به أوروبا من تيارات تهتم بجمالية الأدب وتدعو إلى نقده من الداخل ، بل قطعه عن

(١) مثل ما توصل إليه صاحب رسالة " محمد النويهى ناقدًا " ، دار العلوم ، القاهرة ، ص ٤١٧ ، إعداد محمد محمد عليوه ، ماجستير مخطوطة . ومثل د . السعيد الورقى فى بحثه : " النظرية التكاملية فى النقد عند العقاد " ، ص ١٩ ، فى كتابه : دراسات نقدية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ط ١ ، ١٩٨٩ م .

سياقه التاريخي والاجتماعي ، وقد كان هذا الأثر سيئاً في نفوسهم فضاقوا بربط الأدب بالسياسة ، وما كادت نكسة ١٩٦٧ م تنتهي حتى اشتدت صيحات هؤلاء النقاد بضرورة الحرية في النقد وضرورة عزله عن أى سياق خارجي ، لأنهم أضحوا كافرين بالسياق ، مؤمنين بالنص وحده ، وهذه الأزمة لم تقف حدودها في مصر فحسب بل شملت نقاد الوطن العربي جميعاً ، وفي ذلك يشير أحدهم بقوله : (إن مشروع ربط النص بالمجتمع يأخذ مكانه داخل الأزمة الثقافية والنقدية التي اشها الوطن العربي في أخريات الستينيات وبداية السبعينيات ^(١)) .

كانت ١٩٦٧ م أزمة فجرت الأفكار بضرورة مراجعة كل شئ حتى الأدب ذاته ، وبدأت الدعوة نحو النقد الجديد أو نحو النقد الموضوعي أو التحليلي أو الداخلي أو الجمالي إلى آخر هذه التسميات تأخذ طريقها إلى الساحة الثقافية في مصر لتضطرم بمجموعة من نقادنا - أى نقاد ما بين ١٩٢٥ م إلى آخر الستينيات - الذين سلكوا في نقدهم جميعاً سبيل وصل الأدب بأطره المرجعية من سياسة أو مجتمع أو بالمبدعين ، وقد تمخض هذا الصدام عن خصومتين أو معركتين بين جيلين : جيل النقاد الرومانسيين والواقعيين من جهة ، وجيل من أطلق عليهم النقاد الجدد من جهة أخرى .

أما أولى المعركتين فكانت بين " محمد مندور " ممثلاً للجيل الأول - وناصره آخرون - ، وبين " رشاد رشدي " زعيماً للجيل الثاني - وله تلامذة مؤمنون باتجاهه - ، والمعركة الثانية كانت بين " محمد النويهي " الذي يمثل الجيل الأول ، وبين " مصطفى ناصف " ممثلاً للجيل الثاني ، وكانت مجلة " الآداب البيروتية " مسرحاً لهذه المعركة .

وبعد ، فماذا كان من أمر المعركتين المشار إليهما ؟ .

قدمت بالذكر سيطرة الفكرين السياسى والاجتماعى على الثقافة في خلال الخمسينيات لتصبح ثقافة إنتاج لا استهلاك ، وكان من أثر ذلك ربط نقاد الجيل الأدب بالحياة .

ومع بداية الستينيات ظهر " رشاد رشدي " بأفكاره التي تدعو إلى طرح مفهوم جديد للأدب بوصفه خلقاً لا صلة له بالحياة أو المجتمع ، ودعا إلى أدبية الأدب خلاصاً أو فكاكاً من سيطرة السياسة عليه ^(٢) ، فدعوة " رشاد رشدي " ومن لف لفه كانت تعكس بدورها الاتجاه الفكرى العام إلى التحرر من السلطة بعدما فشلت الاشتراكية في أن تحقق الوحدة ^(٣) التي كان يطمح إليها العقل الجمعي حينها ، وقد ظهرت بذور دعوة " رشاد رشدي " نظرياً مع بداية الستينيات ، في دراستين صغيرتين ألح فيهما على مفهومه الأدب بوصفه خلقاً ، ظهر ذلك في كتابيه : " ما هو الأدب ؟ " الذي ظهر سنة ١٩٦٠

(١) مجلة علامات في النقد ، بحث " الخطاب النقدي العربي الجديد وإشكالية المعنى " ، تأليف محمد بن بوعليبة ، ص ٣٠٣ ، ٣٠٤ ، مج ٨ ،

الجزء ٣٢ ، صفر ١٤٢٠ هـ - مايو ١٩٩٩ م ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، المملكة العربية السعودية .

(٢) راجع حركة نقد الشعر في مصر ، هدى وصفي ، ص ٦٦ وما بعدها ، مجلة القاهرة ، ع ٨٥ ، ١٥ يوليو ١٩٨٨ م (لقاء مع الدكتور

شكري عباد عن إشكالية النقد العربي) ، ص ٢٢ .

(٣) من أعلام التنوير ، د . جابر عصفور ، ص ١١٨ ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ م ، " مكتبة الأسرة " .

م ، و " مقالات فى النقد الأدبى " سنة ١٩٦٢ م ، وقد تزامن فى هذه الحقبة ظهور دراسات لآخرين ممن خرجوا من عباءته فتجاوزوا النظرية إلى التطبيق (١) .

وملخص نظرية " رشاد رشدى " ورؤيته فى الأدب والنقد تقوم على عدة عناصر نجمها فيما يأتى :

- ١ - استقلالية القصيدة عن حياة صاحبها وعن مجتمعه أو عصره الذى يوجد فيه .
- ٢ - الأدب غاية فى ذاته ، وليس وسيلة لتحقيق غايات أخرى خارجية ، فالأدب للأدب ولذاته .
- ٣ - وظيفة النقد التحليل لا التفسير ، تحليل العناصر الفنية للعمل الأدبى فى تكاملها ، وتقويمها وفقاً لقوانين العمل الداخلية .

٤ - رفض المناهج التأثرية والاجتماعية والنفسية والالتزام بالنقد الموضوعى .

٥ - العمل الأدبى كيان واحد لا ينقسم ، والشكل والمضمون شئ واحد هو العمل الأدبى (٢) . وما فتأ " رشاد رشدى " ينعى على النقد المعاصر له إصابته بضيق النظرة ، التى تربطه بالخارج ولا تنظر إلى عالمه الداخلى (٠٠٠٠) والنظرة الضيقة تريد للأدب أن يكون أداة ٠٠٠٠ مجرد وسيلة إلى غاية : أما الأدب كأدب ، وأما الفن كفن فلا قيمة له عند أصحاب هذه النظرة (٣) .

ولقد تصدى جماعة من النقاد لدعوة " رشاد رشدى " ، وفى مقدمتهم " محمد مندور " الذى تزعم جماعة منهم مثل " عبد القادر القط " و " محمد غنيمى هلال " للرد عليه ، ولقد سلخوا جميعاً سبلاً ثلاثاً ، فبينما ركز " مندور " على ضرورة ربط الأدب بالحياة (٤) ، ركز " القط " على ما سماه بضرورة التكاملية فى النقد بين الخارج والداخل (١) ، أما " محمد غنيمى هلال " فركز على تنفيذ دعواه بردها إلى أصولها عند الناقد الإنجليزى " ت . س . إليوت " (٢) .

(١) من مثل دراسة د . محمد عنانى عن كلينث بروكس فى كتابه " النقد التحليلى " ١٩٦٢ م ، ودراسة د . سمير سرحان عن النقد الموضوعى ، حيث عرض فيه أفكار ماثيو أرنولد ١٩٦٢ م ، ودراسة د . عبد العزيز حمودة عن علم الجمال والنقد الحديث ، ويمكن ضم كتاب قضايا النقد الأدبى والبلاغة ، د . محمد زكى العشماوى ، ١٩٦٧ م ، وغيره من دراسات د . لطيفة الزيات ، د . إبراهيم حمادة ، التى لم يكن فى ظنى من محض المصادفة ظهورها جميعاً خلال الستينيات . ولقد صدق حس د . زغلول سلام عندما ألمح إلى وجود مدرسة أنجلو سكسونية نقدية تنهياً للظهور عام ١٩٦٤ م ، وذلك فى خاتمة كتابه " النقد العربى الحديث أصوله - قضاياها - ومناهجه ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٤ م .

(٢) (يتصرف) من " ما هو الأدب ؟ " ، د . رشاد رشدى . حركة نقد الشعر ، هدى وصفى ، ص ٦٩ وما بعدها .

(٣) مقالات فى النقد الأدبى ، د . رشاد رشدى ، ط ٢ ، ١٩٧٩ م ، ص ٢٥ .

(٤) معارك أدبية ، د . محمد مندور ، ص ٦٨ وما بعدها ، وكان عنوان هذه المقالات التى أفرد لها للرد على رشاد رشدى " النقد الأدبى من الداخل أم من الخارج ؟ " وعاونته فى تلك الحملة لويس عوض .

(١) قضايا ومواقف ، د . عبد القادر القط ، ص ٧٨ - ٨٦ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ م .

(٢) فى النقد التطبيقي والمقارن ، محمد غنيمى هلال ، ص ١٣١ - ١٤٠ ، ومن الجدير ذكره أن غنيمى هلال قد أبان فى مقالات نشرها بمجلة الثقافة حينها والكتاب السابق ذكره أن إليوت نفسه له مرحلتان : الأولى : تبنى فيها جمالية الأدب ونقده موضوعياً من الداخل ، والثانية : تخلّى فيها عن معظم آرائه وأعاد وصل الأدب بالحياة ، وأوضح هلال اعتماد رشدى على مرحلة إليوت الأولى النقدية مغفلاً الثانية التى رجع فيها إليوت عن بعض آرائه ، راجع : حركة نقد الشعر ، هدى وصفى ، ص ٧٠ وما بعدها ، وتجدر الإشارة إلى أنه إذا كان رشدى قد تأثر بإليوت من جهة

وما أظن ما دعا إليه " مندور " فى ندوة عُقدت ببيته من ضرورة إنشاء أول رابطة للنقاد العرب (٣) إلا رداً على دعوة " رشاد رشدى " وحواريه ، حيث أيد المشتركون بالندوة رأى " مندور " فى ضرورة النقد من الداخل والخارج معاً وهى ما حاولت هذه الرابطة أن تحققه .

فى ذلك الحين بدأ النقد ينقسم إلى ثنائية الخارج والداخل ، فبينما تبينى " رشاد رشدى " وجماعته النقد من الداخل تبعاً لمفهومهم الأدب بوصفه خلقاً وتبنيهم أدبية الأدب ، كان جيل ما قبل الستينيات وأبرزهم " مندور " - وهذا ما نؤكد - يتبنى تكاملية النقد من الخارج والداخل معاً . هذا وإن كانت دعوة " رشاد رشدى " تجد صدى لها الآن وإن اختلفت تسمياتها على النحو الذى سوف يأتى ذكره ، فإننا لا نعدم أصواتاً لنقاد واعين (٤) ما زالوا يؤكدون على رفضهم الصريح لها جملة .

أما المعركة الثانية فكانت عندى امتداداً للأولى ، وذلك لما بينهما من شبه وتناظر ، وبدأت فى النصف الثانى من الستينيات ، حينما أصدر " د . مصطفى ناصف " كتابه " دراسة الأدب العربى " سنة ١٩٦٦ م ، داعياً فيه إلى المذهب الجمالى فى النقد ، الذى لا يرى جمال النص يأتى من إحالته إلى أى سياق خارجى عنه ، وإنما يأتى من عالمه الداخلى بفضل تشكيله اللغوى الخاص ، فنهض " النويهى " وسدد إلى " ناصف " وجماعته ثلاث مقالات نشرها جميعاً بالأدب البيروتية (٥) ، وألقى بعضها فى محاضرات على طلبة معهد الدراسات العربية سنة ١٩٦٦ م و١٩٦٧ م ، ثم ضمها كتابه " وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى " (٦) ، وفيها أخذ " النويهى " دعوة النقد الجمالى الاستطائقي التى تبناها كتاب " ناصف " بحوار طويل متصل يحصه ويفند حججه ويبطلها حجة حجة ويبيّن كذب هذا المذهب وإفلاسه باعتماده على عزل النص الأدبى عن أى إطار مرجعى وإفراغه من محتواه العاطفى والفكرى والمادى وملئه بما يدعى صاحبه من وجود رمز أسطورى ، وهى دعوات متهافئة تكشف عن فقر يصيب حياتنا النقدية بالعمق والإفلاس ، ف " النويهى " فى كتابه هذا لا يفتأ ينادى بأن الأدب للحياة ومن الحياة ، وليس كما يظن دعاة ما يسمى " بالمذهب الجمالى " أنه نشاط لغوى مستقل ومنقطع عن مجتمعه ومبدعه وما يلبس ذلك من ظرف اجتماعى أو نفسى ،

ويتطرق بعض النقاد الواقعيين فى ربطهم الأدب بالسياسة فى مصر من جهة أخرى ، فإن إليوت نفسه كان مضطراً إلى نظريته " النقد من الداخل " فى مرحلته الأولى بسبب سيطرة نقد سانت بييف وتين على النقد الأوروبى حينها حيث كره مغالاة ربط الأدب بالتاريخ .

(٣) معارك أدبية ، د . محمد مندور ، ص ٧٧ وما بعدها ، وكان من المشتركين بالندوة : د . عبد القادر القط ، د . غنيمى هلال ، د . لويس عوض ، أنور المعداوى ٠٠٠ وآخرون .

(٤) مثل د . شكرى عباد ، مجلة القاهرة ، ع ٨٥ ، ١٩٨٨ م .

(٥) مقالات النويهى الثلاث كانت :

أ - أيها الجماليون : كفاكم هذا العبث ، (بيروت ، الأدب ، يونيو ١٩٦٦ م) .

ب - نقد المذهب الجمالى (٢) : من الرمز إلى الهزء (الأدب ، يوليو ، ١٩٦٦ م) .

ج - نقد المذهب الجمالى (٣) : هل نستغنى عن الصدق ؟ ، (الأدب ، أغسطس ، ١٩٦٦ م) .

(٦) وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى ، د . محمد النويهى ، القسم الثانى " نقد المذهب الجمالى " ، الناشر : مطبعة الرسالة ، القاهرة ، ١٩٦٦ م ، ١٩٦٧ م ..

علماء بأن هذا النوع من الدراسات الجمالية تعد صورة أجنبية أو هي مستجلبة من أصلها الغربى حيث لم يراع فيه أصحابه ظروف نشأة هذا المذهب عند الغربيين الذى كان رد فعل لسيادة الواقعية المسرفة فى الحرفية ، وبالتالي فمن الجهل البين عند " النويهى " تطبيقه على أدبنا العربى ذى الطبيعة المغايرة وبيئتنا العربية ذات الظروف المختلفة عن نظيرتها الأوروبية (٢) .

وقد ساند " النويهى " فى حملته على أولئك الجماليين مجموعة من النقاد (٣) الذين آمنوا بدعوة " النويهى " فى ضرورة ربط الأدب بالحياة ، وبصيغة أخرى فى أن جمال الأدب يأتى من تصويره الصادق والجيد للحياة فى تشكيل لغوى جميل .

ويدافع أحد الباحثين عن إلحاح " النويهى " بضرورة ربط الأدب بالحياة من أن " النويهى " يهتم بالجمال فلا يراه ناتجاً عن أى وهم أو صور خارجية مجردة ، بل هو (٠٠٠) ناتج من إتقان الشعر لفهم تجارب الإنسانية الحاشدة ، ونجاحه فى تصوير مشاكل البشر وآمالهم وما فيهم من جرائم النقص ومطامح النبل ، وما تضطرب به نفسياتهم وحياتهم من مسرات ومتاعب ونجاح وإخفاق وعزاء وأمانى (٤) .

من جهة أخرى فإن إلحاح " النويهى " على العلاقة الوثيقة بين الأدب والحياة يعكس نظرياً رأيه فيما يسمى بمدرسة الفن للفن ، فاحتقاله بهذه العلاقة (٠٠٠) يمكن أن يعد فى حد ذاته ثورة على مدرسة الفن للفن ، فهو يرى أن هذه المدرسة منافية للفن والحياة معاً ، لأنها تعزل الفنان عن المجتمع والحياة ، ولأنها تفصل مادة الفن عن صورته ، ولأنها تقيم فوق المجتمع الإنسانى والحياة الإنسانية دولة لا يُعلى عليها هى دولة الجمال المطلق ، فى حين أنه يرى أن الفن لا يعيش بمعزل عن الحياة ، لأنه ما كان له أن يوجد لو لم توجد الحياة (١) .

وما يهمنا من المعركة الثانية أيضاً هو ما أهمنا من الأولى ، حيث كشفت هى الأخرى عن اتجاهين متميزين فى مفهوم الأدب بوصفه تعبيراً ومن ثم نقده من الخارج والداخل معاً وتبنى جيل الستينيات وما بعدها - ومنهم " ناصف " - مفهوم الأدب بوصفه خلقاً ، ومن ثم نقده من الداخل اعتماداً على تأويل رموزه ورد بعضها إلى الأسطورة . هكذا أكدت لنا الخصومتان السابقتان بين جيلين مختلفى الوجهة والاتجاه تمايز حقبة ما فى تاريخ نقدنا الحديث التى رسمنا حدها الزمنى ما بين ١٩٢٥ م وآخر الستينيات (٢) .

(٢) نفسه ، (بتصرف) .

(٣) منهم : أ - وحيد النقاش ، عبث الجماليين ، مجلة الآداب ، بيروت ، يوليو ١٩٦٦ م ، ص ١٥ ، ١٧ .

ب - عبد الجليل حسن ، نقد المذهب الجمالى (٢) ، الآداب ، أغسطس ١٩٦٦ م ، ص ١٣ .

(٤) " محمد النويهى ناقدًا " ، بحث من إعداد محمد محمد عليوه ، ص ٩ - ١٤ .

(١) " محمد النويهى ناقدًا " ، بحث من إعداد محمد محمد عليوه ، ص ٣ - ٤ .

(٢) نذكر أن أحداث ١٩٦٧ م قد قوّت هذا التمايز ، بل خلقت اتجاهات أكثر تطرفاً فى قراءة النقد الموروث على المستوى العربى وفى النقد الحاضر على نفس المستوى فأعاد بعض النقاد مراجعة تراثنا النقدى وسلكت فى ذلك قراءاتهم سبلاً ثلاثاً : فهناك قراءة انتقائية للتراث النقدى

والخلاصة أن شتى الاختلافات في الاتجاهات النقدية خلال الستينيات خاصةً التي زادت حدتها بعد ١٩٦٧ م كانت نتيجة لما هيمن على أنفس الداعين إليها من وعى (ينسرب فيه الشعور بالدونية الذي يبعثه إدراك التخلف في حضرة الآخر الغرب الرأسمالي والاشتراكي على السواء والتبعية له . وفي الوقت نفسه الرغبة الدفينة المكبوتة المقموعة في الاستقلال عنه والتميز إزاءه (٣)) . لذا سميت فترة الستينيات بالفترة " الحرجة " (٤) وذلك على مستوى الإبداع والنقد .

والواقع أن هناك إجماعاً بين جميع النقاد على أن آخر الستينيات تعد بداية لعهد جديد في نقدنا العربي بعامه وفي مصر على وجه الخصوص ، وهو عهد كثر فيه الجدل النقدي خاصة على المستوى النظري بدأ يشتد منذ بداية السبعينيات ، وتحددت ملامحه في الثمانينات في صورة منظومات لمجموعات منهجية في النقد تتباين في إجراءاتها الداخلية إلا أنها تتفق جميعاً في ملامح عامة مشتركة تشكل منها منظومات متجاوزة في آن واحد .

وكان لزاماً علينا أن نختم هذا المبحث بجملة هذه الاتجاهات في تخطيط عام لها وذلك للوقوف على نقاط الاختلاف بينها وبين نقد ما قبل الستينيات ، وما دعانا لهذا إلا افتراضنا المسبق بأن معظم ما ظهر من نقد السبعينيات وما بعدها يركز على مجموعة من المسلمات التي تبعده عما نبتغيه من نقد حقيقي قصدنا تسميته بـ " المتكامل " .

فمع بداية السبعينيات شهد مجتمعنا المصري اتجاهاً اجتماعياً واقتصادياً ينحو نحو فكر بديل عن الاشتراكية ، تلمسه في الفكر الرأسمالي الذي يصحب معه معاني الحرية والانفتاح ، وبصيغة أخرى فإذا كانت الخمسينيات والستينيات سياسياً هي سنوات المشروع القومي فإن السبعينيات قد شهدت موت هذا المشروع ، وإذا كانت الأولى هي سنوات المواجهة فالثانية كانت سنوات الموازنات والحلول الفردية والعزلة التي ابتدأت منذ زيارة السادات لإسرائيل وما تبعها من سياسات الانفتاح الاقتصادي (١) ، وسيطرة ثقافة الاستهلاك بعد ثقافة الإنتاج ، أدت كل هذه العوامل إلى جانب تعرف نقاد هذه الفترة على التيارات النقدية الوافدة حينها إلى تبني مفهوم جديد للأدب بوصفه خلقاً ومن ثم تبني نقده داخلياً بعد عزله عن خارجه لتؤكد فرضية أن بداية السبعينيات كانت نقطة تحوّل على كل المستويات اتسمت بالقطيعة المعرفية عما سبقتها من حقبة (٢) ، فمع بداية السبعينيات بدأت أزمة النقد في مصر بفضل

تزعمها " زكي نجيب محمود " و " فهمي جدعان " ، وأخرى تنويرية تزعمها " طيب يتزني " و " حسن حنفي " و " أدونيس " و " حسين مروة " ، وثالثة تنويرية دعا إليها " محمد عابد الجابري " و " محمد أركون " ، راجع : قراءة جديدة لثرائنا النقدي ، د . جابر عصفور ، ص ١١٩ - ١٣٤ (بتصرف) ، المقدمة ، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٩٨٨ م ، تأليف مجموعة من الباحثين .

(٣) نفسه ، ص ١٤٥ .

(٤) الفترة الحرجة في أدب الستينيات ، ت . رياض نجيب الريس ، الناشر : رياض الريس للكتب والنشر ، London , 56 Knighto bridge ، ط ٢ ، أكتوبر ١٩٩٢ م .

(١) التجريب والمؤسسة : تجربة جماعتي " إضاءة ٧٧ " و " أصوات " ، سامية محرز ، في مقال لها بالإنجليزية نشر بمجلة ألف ، نقلاً عن : التناس في شعر السبعينيات ، فاطمة قنديل ، ص ٢٦ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، " كتابات نقدية (٨٦) " ، مارس ١٩٩٩ م .

(٢) البحث عن مناهج النقد العربي الحديث ، د . سيد البحراوي ، ص ١٠٥ ، التناس في شعر السبعينيات ، فاطمة قنديل ، ص ١٩ - ٢٦ .

ما ظهر خلالها من اتجاهات ونظريات أوغلت فيما بدأه " رشاد رشدى " من علمية النقد ، حيث استحال النقد علماً فى أبراج عاجية يسكنها الأكاديميون ، ولم يعد الشارع الثقافى يتفاعل - كما كان - مع نقد الساعة لأن نقد أولئك النخبة المستعلية ثقافياً وإجرائياً على قرائهم قد سكن صفحات مجلات ^(٣) متخصصة لا يطلع عليها إلا أولو العزم من النقاد المتخصصين أو أصدقائهم المعجبون (بقدراتهم الفذة على القيام بتلك التمرينات الذهنية العجيبة المرهقة ^(٤)) .

ويؤكد بحث آخر تنبئ نقاد بداية السبعينيات إلى الثمانينيات فكراً نقدياً جديداً معتمداً على علم اللسانيات ، من أبرز مكوناته البنيوية والأسلوبية ^(٥) ثم السيمولوجية ^(٦) ، وينكر أحد النقاد من مخضرمى تلك الفترة نقد السبعينيات جملةً ، الذى شهد ظهور نوع من النقد

المبهم والمتعالى ، وظهر نوع من النقد الساديين ^(١) .

ومما يفيد ذكره فى هذا المبحث الذى نتعرف فيه بشكل تعميمى على أسماء المناهج النقدية ذات الأصول الأوروبية التى هيمنت على نقدنا فى السبعينيات ، وتحددت فى الثمانينيات أن نورد ما لخصه نقاد اليوم من مثل هذه الأنواع المتباينة ، فمن ذلك افتراض منظومة نتصور فيها المنهجيات النقدية المولدة عن نظريات الأدب وهما مجموعتان أساسيتان (٠٠٠٠ الأولى : هى مجموعة المنهجيات التاريخية وتشمل المنهج التاريخى والتنسيقى والمنهج التاريخى الاجتماعى السوسولوجى والمنهج التاريخى النفسى فى مرحلة من مراحله ، والثانية : هى مجموعة المناهج اللغوية الأسلوبية ، ثم تبدأ منهجيات البنيوية ونجلها فيما يلى ، وهى المتصلة بالبنيوية وتفكيكها ثم المتصلة بنظم الإشارات فالسيمولوجيا ثم المتصلة نهاية الأمر بالنص وقراءاته ^(٢)) ، ويؤكد فى موضع آخر على تجاورية كل هذه النظريات - وهذا مكنم الخطر - (فهى لا تنتظم فى نسق تاريخى يعتمد على نموذج التطور والتعاقب الزمنى ^(٣)) ، ويلخص باحث آخر ما انتهت إليه حركة النقد خاصة فى الثمانينيات لا فى مصر خاصة بل على المستوى العربى على وجه العموم ، فقد بدت حركة النقد حينذاك تتقاسمها أربعة محاور هى : النص والشعرية واللغة والاستقبالية ^(٤) هذا على مستوى التنظير النقدى ، أما على مستوى الإجراء النقدى فى هذه الحقبة ظهرت مقاربات نقدية متباينة حيناً

(٣) ارتبط ظهور هذا النوع من النقد بمجلة فصول خاصة التى ظهرت أوائل الثمانينيات .

(٤) مجلة إبداع ، ع ٥ ، مايو ١٩٩١ م ، ص ٤٣ بحث : " حالة النقد الآن من النقد الحديث إلى البنيوية " ، بقلم د . سمير سرحان ، والطريف أن الكاتب فى مقاله يؤكد على بداية أزمة نقدية سنة ١٩٧٠ م عند الغرب أيضاً .

(٥) حركة نقد الشعر ، هدى وصفى ، ص ٥٧٥ . محمد مندور وتنظير النقد العربى ، د . محمد برادة ، ص ٨ .

(٦) مجلة القاهرة ، مقال " مقاربات النقد المعاصر " ، فاضل ثامر ، ص ١٠٢ ، ع ٩٦ ، يونيو ١٩٨٩ م .

(١) دراسات نقدية فى الأدب المعاصر ، مصطفى عبد اللطيف السحرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ م ، ص ٤ وما بعدها .

(٢) مجلة القاهرة ، مقال " النقد العربى وأزمة الهوية " ، د . صلاح فضل ، ص ٥٦ ، ع ١٦٠ ، مارس ١٩٩٦ م .

(٣) مجلة فصول ، مج ٧ ، ع ٣ ، ٤ ، أكتوبر ١٩٨٦ م ، مارس ١٩٨٧ م ، د . صلاح فضل فى بحثه " نص شعري فى ثلاثة مناهج نقدية " ، ص ٢٥١ .

(٤) المغامرة النقدية ، د . نعيم الياثى ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٥ م ، (بتصرف) ، ص ٦٣ - ٧٤ .

ومتشابهة حيناً آخر ، تختلف فى كل منها النظرة إلى النص من حيث اعتباره لدى بعض النقاد منغلقاً ، أو اعتباره مفتوحاً إلى آخر تلكم الثنائيات ، أما هذه المقاربات فأهمها :

- **التصويرية :** كما عند " نعيم اليافى " فى كتابه " تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث ١٩٨٣ م " ، وملخصها أن الشعر يقوم على المجاز أى على خرق العادة اللغوية .

- **الأسلوبية :** كما عند " عبد السلام المسدى " فى كتابه " الأسلوبية " وملخصها أن الدراسة تُحدد بالوقوف عند الشفرة الرسالية - الخطاب .

- **الدلالية :** كما عند " الداية " وهى تركز على علاقة الدال بالمدلول فى ضوء المعجم الشعرى والعلاقة الاعتباطية والانزياح الدلالى .

- **البنىوية :** كما عند " يمنى العيد " فى كتابها " فى معرفة النص " ١٩٨٣ م ، وعند " كمال أبى ديب " فى كتابه " جدلية الخفاء والتجلى " ١٩٧٩ م . والبنىوية ملخصها دراسة شبكة العلاقات والأنساق وبُنَى النص الظاهرة والباطنة فى ثبوتها وحركتها .

- **السيمائية :** كما عند " محمد مفتاح " فى كتابه " فى سيمياء الشعر القديم " ١٩٨٣ م ، وملخصها دراسة العلاقات والإشارات والرموز .

- **التشريحية :** كما عند " عبد الله محمد الغزامى " فى كتابه " تشريح النص " ١٩٨٧ م ، وملخصها البحث عن دور القارئ والسعى نحو تفكيك النص وإعادة إنتاجه من جديد (١) .

ونحن إذ نعتذر عما يبدو من إسراف فى إيراد ألوان مختلفة ، وأمشاج مختلطة من ألوان المقاربات النقدية ، فإننا نؤكد أننا قصدنا ذلك قصداً للفت النظر مبدئياً على الأقل إلى مدى ما وصلت إليه الساحة النقدية الآن من ازدحام فى النظريات ، لكل منها فلسفته الخاصة ، وإجراءاته الداخلية ، فكثرة تلكم المقاربات وضجيج مصطلحاتها وصخب مروجيها لا يكشف فى ظنى عن خصوبة فى فكرنا المعاصر ، أو عافية فى الحالة النقدية بقدر ما يكشف عن غياب منهج واحد ينتظم جميعها أو بعضها فى نسق يتناسب وفكرنا الأدبى هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فقد احتوت هذه المناحي المتباينة على قواسم مشتركة فيما بينها يمكن إبراز أهمها فيما يأتى :

(١) المغامرة النقدية ، د . نعيم اليافى ، (بتصرف) ، ص ٦٣ - ٧٤ ، لكن من الجدير الإشارة إليه أن جملة هذه المناحي النقدية الواردة - ولا أقول مدارس - مثلها فى الأساس كتب وبحوث ، فهى أقرب إلى أن تسمى مقاربات أو طرق نقدية لا مدارس محددة .

- ١ - أنها جميعاً تشترك فى العلمية والآلية .
- ٢ - أنها اتجهت نحو الوصفية على حساب غياب الأحكام التقويمية .
- ٣ - أنها اتجهت إلى النص ذاته على حساب إهدار السياق الخارجى .
- ٤ - أنها جميعاً رفضت علاقة النص بمبدعه ، بل أعلنت موت المؤلف صراحةً .
- ٥ - أنها أنكرت قصدية المؤلف للمعنى ، وجعلته - أى المعنى - يتولد من النص ذاته .
- ٦ - أنها لم تعترف بتفسير النص ولكن شرحه من الداخل وتأويله اللانهائى ..

ولكن يبرز لنا سؤال مُلِح ، وهو ماذا كان موقف نقادنا المعاصرين إزاء تلك المناهج النقدية الغربية ، خاصة حينما زُرعت فى تربتنا العربية ؟

أما عن رأى الباحث فربما عكسته جملة النتائج السالفة التى كشفت عن تعارض جلى بين هذه المناهج وبين ما يزعمه من تكاملية يظنها بديلاً عنها كما سيتضح . وعلى الجانب الآخر فهناك كثيرون من نقادنا المعاصرين انتهوا إزاءها إلى الرفض حيناً ، أو التحفظ حيناً آخر .

ففى سؤال صريح عن مدى وجود نقد عربى دماً ولحماً الآن خاصة ونحن على مشارف قرن جديد ، يجيب د . شكرى عياد : (أقولها صراحةً ، لا يوجد عندنا شئ عربى ، لا فكر عربى ، ولا أدب عربى ، ولا لغة عربية ، وإنما نحن خليط لم يتبلور فيه شئ ، يمكننا أن نقول عنه الممثل الحقيقى لهذه الحضارة ^(١)) .

ويؤكد ناقد آخر أن مناهجنا المعاصرة كلها غربية المنشأ تعكس التبعية الذهنية والاستلاب ، وهى معربة غير عربية ، نتيجة انفتاحنا غير المشروط على الغرب ^(٢) ، وقد كان لتباين البيئتين الغربية والعربية أثر عميق فى إصابة نقدنا المعرب بالخلل ^(٣) ، فضلاً عن " الخطأ والقصور " ذلك عند التطبيق ؛ نتيجة لبعده عن العلوم الإنسانية ^(٤) ، وعلى المستوى النظرى ، يمكن إجمال عيوب نقدنا الحديث فيما يأتى ^(٥) :

- أ - الاضطراب والارتجال .
- ب - الغموض والبلبلية والالتواء .
- ج - اضطراب المصطلح النقدى .

(١) مجلة القاهرة ، ع ٨٥ ، مايو ١٩٨٨ م ، د . شكرى عياد ، " ندوة إشكالية النقد العربى " ، ص ٢٣ .

(٢) خطاب المنهج ، د . عباس الجرارى ، ص ٤٠ وما بعدها ، منشورات السفير ، ط ١ ، ١٩٩٠ م .

(٣) نفسه ، ص ٢٠ .

(٤) شعرنا القديم والنقد الجديد ، د . وهب رومية ، ص ٢٦ ، عالم المعرفة ، الكويت ، مارس ١٩٩٦ م .

(٥) نفسه ، (بتصرف) ، ص ١٧ - ٢١ .

ويلمح باحث آخر إلى أن المناهج النقدية الحديثة فى عالما العربى خاصة البنيوية والتشريحية رغم أصلها الأوروبي إلا أننا قد رأينا استخدام نقادنا العرب لها استخداماً لا يوحى بأوروبيتها ، بل جاءت مصطلحات هذه المناهج معبرة عن ذاتية مترجميها وفهمهم الخاص لها (٠٠٠٠ أن البنيوية والتشريحية والسيمولوجية لدى كُتابنا هى ممارسات نظرية وتطبيقية فيها من الثقافات العربية أضعاف ما فيها من الفرنسية والإنجليزية ، وربما أقول - بلا تحفظ - أن فيها من الذاتية الشخصية للمؤلف المعين أكثر مما فيها من العموميات الثقافية والتاريخية الماثورة بالوعى العام (١) .

خلاصة القول إننا افترضنا مسبقاً أهمية فترة ما بين ١٩٢٥ م وآخر الستينيات بوصفها اتسمت بظهور عدد من جيل الرواد فى النقد الأدبى أسهموا بنقدتهم التطبيقية والنظرى على السواء فى إثراء حياتنا الأدبية عامدين إلى دراسة النص الأدبى ونقده من الداخل بوصفه خلقاً ، ومن الخارج بوصفه تعبيراً عن مبدعه حيناً أو البيئة والتاريخ حيناً آخر ، مؤكدين تجاورية النقاد إما عند الناقد نفسه ، وإما عند النص ذاته ، ولقد تبين لنا أيضاً أن الستينيات كانت صخرة انكسر عليها هذا النقد الذى نفترض تكاملية إلى قسمين ليصح منه قسم واحد هو النقد من الداخل فى خلال الستينيات وما بعدها ، ويتبدد القسم الثانى أى النقد من الخارج ويكاد يصير هباءً منثوراً أمام طوفان نقد السبعينيات وما بعدها ، وعواصف الحداثة وما بعدها . فيغلب اليقين على الظن بخصوصية فترة ما قبل الستينيات عما لحقتها من حقبة ، ويدعم يقيننا أحدهم حينما يقرر أنها (أزهى مرحلة عرفها النقد العربى الحديث وهى فترة ما بين العشرينيات والسبعينيات من القرن العشرين (٢) .

(١) ثقافة الأسئلة ، د . الغراس ، ص ٢٠٣ ، كتاب النادى الأدبى الثقافى ، ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م .

(٢) اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث ، د . عبد المجيد حنون ، ص ٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ م .

الباب الأول

الدراسة النظرية

الفصل الأول : إشكالية المناهج الأحادية .

الفصل الثانى : مفهوم التكاملية .

الفصل الثالث : التكاملية فى الدراسات النقدية الحديثة .

الفصل الأول

إشكالية المناهج الأحادية

مقدمة

المنهج النقدي وإشكالياته

إن صح أن تطور أى جهاز نقدي لأية أمة ، هو فى الأساس يرتبط بتطور جهازها الإبداعي ذاته ، فإنه يصح أيضاً القول بأن الجهازين معاً مرتبطان فى تطورهما وتجدهما بتطور آخر متزامن معهما لأنه يعد الأساس لهما ، إنه التطور الفكرى لدى أية أمة تسعى لتطوير جهازها الإبداعي ومن ثم النقدي (إن التجدد على المستويين معاً الإبداعي والنقدي يرتبط بمسيرة هذين الضربين من النشاط من جهة ، وبالتغيرات التى تطرأ على البناء الفكرى للأمة بصفة عامة ، وعلى علاقة المبدع والناقد - معاً - بالتغيرات التى تطرأ على العلاقات الاجتماعية ^(١)) .

وإذا تحدثنا عن المنهج النقدي لدى أية أمة ، فنحن نقصد بذلك مجموع الأسس النظرية (للتفكير والوسائل العلمية لدراسة أى علم فإن الحاجة إليه ماسة على المستوى الفكرى وعلى المستوى الأخلاقى فى آن . وكأن المنهج قيادة للفكر وقيادة للأخلاق فى نفس الوقت ^(٢)) ، ومن هنا نادى كثير من المعنيين بقضية المنهج فى عالمنا العربى بضرورة إعادة مراجعة مناهجنا النقدية الحالية ، التى يعد معظمها أجنبياً مستجلباً ، وذلك من أجل البحث عن هويتنا فى منهج جديد ^(٣) ، خاصة إذا علمنا خضوع كل منهج عند نشأته إلى خصوصية تاريخية واجتماعية ، وانطواءه على فلسفة خاصة به فى بيئته الأولى . كل هذا يعطى للمنهج قدراً نسبياً من الفعالية عند التطبيق فى عصر وظروف مختلفين لعصر وظروف نشأته الأولى ، لذا يجب عند مراجعة المناهج إدراك هذه الخصوصية ، ومن ثم إدراك النسبية فى كفايته الأدائية من حين إلى آخر . وتطوير المنهج على هذا الأساس لا يتم إلا على مستوى عناصره المتغيرة لا الثابتة ^(٤) .

ونوع النقد نفسه كالمنهج يخضع هو الآخر لعدة مؤثرات تلابس ظهوره فى زمن ما وفى بيئة ما ، فالنقد مثل الفكر (ينتمى إلى نظام عصره ومناخ عصره وثقافة عصره ^(١)) فكل الاثنين : " المنهج ، نوع النقد " يخضعان على نحو ما رأينا فى نشأته لخصوصية تاريخية وظروف

(١) مجلة فصول " الشعر العربى الحديث " ، المقدمة ، ص ٤ ، التحرير / مج ٧ ، ١٤ ، ٢ ، أكتوبر ، ١٩٨٦ م ، مارس ١٩٨٧ م .

(٢) مجلة الكاتب ، بحث " نقد الشعر عند محمد مندور " ، د . جابر عصفور ، ص ١٠ ، ع ١٨٦ ، سبتمبر ١٩٧٦ م .

(٣) المنهجية فى الأدب والعلوم الإنسانية ، ت . ع . العروى وآخرون ، من مداخلة د . حمادى صمود ، الناشر : دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ١٩٨٦ م .

(٤) مجلة عالم الفكر ، بحث " إشكالية المنهج فى الخطاب النقدي العربى الحديث " ، ص ٤٦٤ ، د . عبد العال بوطيب ، مج ٢٣ ، ع ٢٤ ، ديسمبر ١٩٩٤ م .

(١) المغامرة النقدية ، د . نعيم الياثى ، ص ١١ .

أخرى تحكم نوع المنهج المستعان به من ناحية ، ونوع النقد من ناحية أخرى ، لكن من ناحية ثالثة فقد يتحكم نوع النقد نفسه فى المنهج المستعان ، أى أن لكل نقد مناهجه الخاصة به .

فعلى سبيل المثال يمكن حصر تسعة مناهج مختلفة يتحكم فى اختيار كل ثلاثة منها نوع واحد من النقد ، فالنقاد (الذين يفسرون سوابق ظاهرة أدبية يتبعون المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية ، والذين يحللون النص نفسه يتبعون المناهج الموضوعية والشكلية والأسلوبية ، والذين يمثلون وجهة نظر الجمهور يتبعون المناهج العقيدية والانطباعية والتعديلية ^(٢)) .

وعلى هذا فإن قضية المنهج بوصفها قضية تعنى بها نظرية المعرفة "الأبيستمولوجيا" قضية شائكة ومثيرة للجدل ، وهى بعد ذلك النقاش والجدل الكثير حولها لم تُفرغ كل حملتها ^(٣) ، ولم يصل فيها أحد إلى قرار أو كلمة أخيرة ، فليس هناك من بين المناهج المطروحة منهج واحد يسمح بالقول إنه (الصالح والدائم أو الأصلح والأدوم ، بإطلاق ، كما يظن كثير من الدارسين والمبتدئين منهم بصفة خاصة طالما أن المنهج هو ذلكم الوعى وتلكم الرؤية وذلكم الهدف ^(٤)) .

ورغم الجدل الثائر حول المنهج ، لا يمكننا نفى أهميته فى ذاته بوصفه معرفة نوع من الخبرة ، أو بوصفه منظومة متكاملة (تبدأ بالوعى والرؤيا المشكلية لروح المنهج وكنهه اللامرئى ، وتنتهى بالعناصر اللازمة لتحقيق ذلك الوعى وتلك الرؤيا من خلال الكشف والفحص والدرس والتحليل والبرهنة للإثبات أو النفى ^(٥)) ، وإذا كنا لا نستطيع نفى أهمية المنهج فى ذاته (فإننا لا يمكننا أيضاً نفىه حين يستعين النقد به لأن النقد المنهجى القائم على أسس علمية وموضوعية ، يضيئ للنقد والناقد على السواء سبل العمل والتقدم بخطوات ثابتة واثقة إلى الأمام . فلعل أهم فائدة للنقد المنهجى هو قضاؤه على التأثيرية المحضة التى يصاب بها غالباً نقادنا . وكذا تعليقه للذوق الفطرى الذى يكون غالباً ذوقاً غير مضبوط لقيامه على التأثيرية ^(٦) . فالنقد المنهجى بما يقوم عليه من " دقة

ذهنية " ^(١) ضمان للحد من الطرطشات العاطفية والنزوات التأثيرية فهو كقطب المغناطيس الذى يحول المتنافر والمتباعد من برادة الحديد إلى المتناسق والمتحد فى إطار خاص وبُعد له حدوده . وعلى المستوى الأعم تبدو الأهمية القصوى للنقد المنهجى حينما يقضى على الفوضى والمرض فى حياتنا الأدبية ويستبدل بهما نظاماً وعافية تشيع فى أوصال النشاط الأدبى والنقدى بعامة

(٢) مناهج النقد الأدبى ، ت . إنريك أندرسون إمبرت ، ترجمة د . الطاهر أحمد مكى ، ص ١٠٥ ، دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٩٢ م .

(٣) ظواهر نصية ، د . نجيب العوفى ، ص ٦ ، عيون المقالات ، ط ١ ، الدار البيضاء ، ١٩٩٢ م .

(٤) خطاب المنهج ، عباس الجرارى ، ص ٧٣ ، منشورات السفير ، ط ١ ، ١٩٩٠ م .

(٥) نفسه ، ص ٧ .

(٦) راجع : أ - منهج البحث فى تاريخ الأدب ، بقلم لانسون ، ص ٣٩٦ وما بعدها ، بكتاب النقد المنهجى عند العرب ، مندور ، نخضة مصر ، د . ت .

= ب - مجلة الكاتب ، بحث " نقد الشعر عند محمد مندور " ، ص ١٤ ، د . جابر عصفور ، ع ١٨٦ ، سبتمبر ١٩٧٦ .

(١) مناهج النقد الأدبى ، ترجمة د . الطاهر مكى ، ص ٥ .

، وماذا لو تصورنا غياب هذا النوع من النقد ، إننا إذاً سنشهد تعرض حياتنا (٠٠٠ لمأسى مهلكة ، ونتائج زور ، وعاش الناس فى ضلال وأوهام (٢)) .

لكنه يبرز لنا سؤال فى هذه المرحلة التى بدا فيها أهمية النقد المنهجى وهو : أى المناهج الأكثر ملائمة فى التناول النقدى ؟ ، وقد يفضى بنا هذا السؤال بل يواجهنا بأخطر القضايا ، التى لم يتوصل فيها إلى فصل حاسم فى إشكالها وهى قضية "الاختيار " فأى المناهج يختارها الناقد ؟! وكما حاول أحد النقاد الإجابة عن ذلك السؤال باختياره منهجاً ما وظن عند هذا الاختيار أنه قد خرج من هذه المعضلة ، كلما وقع اختياره ذاك فى فخ "الأحادية " .

إن سيطرة منهج واحد هى فى أى دراسة نقدية غالباً ما تكون نتيجة لأحد سببين : إما أن هذا المنهج هو فى حد ذاته موضوعة العصر ، وإما أن الناقد قد انبهر بأدوات هذا المنهج الجديد فأعجبته فطبقها على النصوص ودعا الآخرين إلى تطبيقها ، وهذان السببان أظن أنهما كانا ضمن غيرهما من الأسباب التى دفعت بعض نقادنا فى مصر - فى العقود الثلاثة الأخيرة خاصة - إلى تبني رؤية منهجية أحادية ، غير ملتفتين إلى مجموعة من الملاحظات والقضايا التى تحكم اختياراتهم للمنهج الملائم ، وحتى إذا تم للناقد اختيار المنهج تبدو مشكلة ثانية من جهة أخرى ، وهى اختلاف النقد فى تطبيقهم للمنهج الواحد . إذ يمكننا أن نخلص إلى أن : (يعتبر اختيار المنهج هو المشكلة الرئيسية فى مجال النقد الأدبى بل يكاد يكون مشكلته الوحيدة لولا ظهور الاختلافات الفردية عند تطبيق المنهج الواحد . وهذه الاختلافات الفردية ليست أقل حجماً من الخلافات المنهجية (٣)) . ولعل الأحادية تأخذ أشكالاً مختلفة لدى بعض المقاربات التطبيقية ، وتبعاً لذلك نراها تقضى إلى نتائج قاصرة غير شاملة ، وقد تبدو حيناً عندما يتناول الناقد مجموع نتائج أديب ما بعقيدة فكرية مسبقة وهنا تغيب الموضوعية تحت أسر الأحادية .

وأظهر مثال على ما يمكن أن تفعله أحادية النظرة فى نقد ناقد ، ما رأيناه من أمر ما انتهى إليه بعض نقاد نجيب محفوظ من تناقض بعد دراستهم أدبه القصصى (فنحن نلتقى به عند باحث وقد صورته كاتب الاشتراكية الأول الذى وقف حياته وإنتاجه للدفاع عنها ، كما نلتقى به عند باحث آخر وقد أصبح كاتب الإسلامية الروحية (١)) .

وهذا مثال آخر يمثل ما فعلته الأحادية التى بدت من إقحام اتجاه واحد فى نقد أحد الشعراء القدماء وهو دراسة " العقاد " النفسية عن " أبى نواس " التى لم تقبل حماس الكثيرين فاتكاؤها على بعض الفرضيات النفسية وإسقاطها على " أبى نواس " مقابل إنحائه النصوص ذاتها ، جعلها دراسة عرجاء ، وفى ذلك يقول أحدهم : فإن معظم ما جاء به العقاد لم يكن مقنعاً فى حججه ويبدو أن سبب

(٢) المذاهب النقدية ، د . ماهر حسن فهمى ، ص ٩ .

(٣) مجلة فصول ، مقال د . أحمد مجاهد ، ص ٢٨١ ، وذلك فى أثناء عرضه كتاب د . شكرى عياد " دائرة الإبداع " ، مج ٧ ، ع ١ ، ٢ ، أكتوبر ، ١٩٨٦ / مارس ١٩٨٧ م .

(١) نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة ، ت . عبد المحسن طه بدر ، ص ٧ ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٧ م .

ذلك إنما يرجع إلى شمولية الحكم بعرض مصطلحات نفسية عائمة غير قابلة للإسقاط على شخصية أبي نواس مما أدى به إلى فقد التوازن بين هذه المفاهيم النفسية وربطها بحياة الشاعر . ونتيجة لذلك (فإن هذه الدراسة جاءت بتأويلات تلقائية كتعليقه للوازم التلبيس والعرض والارتداد ، من غير حجج مقنعة والتي لا تستند في حكمها على استنتاج النتائج الفنية الذى يحتوى على وظائف نفسية قد تعيننا على استكشاف لاوعى الشاعر الذى يعكس سجله التاريخي ، أما أن يكون الاعتماد كلية على وقائع الأحداث والأخبار التاريخية للشاعر بمعزل عن الإبداع الفني فذلك ما يدعو إلى التقليل من أهمية التحليل النفسى الذى نهجه " العقاد " فى دراسته هذه الذى يتقبلها المنهج الحديث بنقد أصولها (٢)

ذلك كان مثلاً لما يطرحه اتجاه نقدي " واحد " من بعض الإشكاليات التى تعترض طريق نجاحه فى تحقيق نقد شعري ناضج وأكثر إثارة ، فأخطر نتائج هذه الأحادية كما جسدها لنا المثالان السابقان هو قصور الحكم وضياح التقويم السليم القائم على الموضوعية فى التناول وجعل النص الأدبي ذاته يقدم للناقد مسوغات تقويمه تقويماً صحيحاً ، أما أن يتعسف الناقد فى إدخال النص الأدبي داخل قالب ضيق عليه ويدعى بعد ذلك أنه يستطيع تقويمه فإنى أظن أن هذا التقويم ذا الأساس الواحدى يعد - كما سماه أحدهم - (ضرب من البلطجة الفكرية (٣) .

وأخيراً ، لقد قدمنا بالذكر أن النقد فى خلال الستينيات قد انقسم إلى ثنائى الخارج والداخل ، ولقد مثل النقد الخارجى ثلاثة اتجاهات رئيسية : التاريخية ، والاجتماعية ، والنفسية ، أما النقد الداخلى فلقد مثلته اتجاهات شتى هى ما أطلق عليها نقد الحداثة وما بعدها فى أوروبا ، ومن ثم تسربت بوعى أو بلا وعى إلى نقدنا العربى منذ السبعينيات والثمانينيات وامتد أثرها إلى آخر القرن ، لكن الجدير ذكره أن كلاً من النقيدين إذا مؤرس وحده عُدَّ فى ميزان العدالة المنهجية مظهرًا للأحادية ، لذا كان من اللازم أن نفرّد مبحثين آخرين نتناول فيهما كلا النوعين من النقد " الداخلى والخارجى " بشئ من التفصيل ، الأول : نبين فيه صورة لتكلم المناهج الداخلية التى جعلت اللغة مفتاح أستاذ يفتح على كل النصوص وتعد بديلاً عن أية اتجاهات نقدية خارجية خاصة أننا قد رأينا جملة هذه المناهج الحداثية قد فرضت نفسها على ساحتنا النقدية منذ السبعينيات ، وذلك وصولاً إلى ما يفترضه البحث فى إشكاليته التى جعلها همه منذ البداية وهى أن ما يدعيه بالتكاملية تصل بين نوعى النقد ولا تنتظر لأحدها دون الآخر إيماناً منها أن النقد السياقى - على أهميته فى ذاته - إذا طبق وحده كان نقداً أحادياً ترفضه التكاملية ، وكذلك الأمر على مستوى النقد الداخلى ، وإيماناً منها أيضاً أن النص الأدبي يعد صورة مختزلة لشبكات متداخلة من العلوم الإنسانية والجمالية تعكسها مراها متعددة ، بعضها يعكس ما يعد تعبيراً عن الخارج ، وبعضها يعكس ما يعد خلقاً داخلياً . أما

(٢) الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى ، د . عبد القادر فيدوح ، ص ١٦٥ - ١٦٦ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ،

١٩٩٢ م .

(٣) نحو نقد أدبي معاصر ، ت . د . عيسى الناعورى ، ص ٩ ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس ، ١٩٨١ م .

المبحث الثانى : فنتصور أنه إجابة عن ما أثارته المناهج الداخلية حينما أنكرت السياق الخارجى للنصوص مدعية عدم جدواه فى دعم قضية جمال النص .
فلعل مناقشة جملة هذه القضايا تمهد السبيل للحديث عن التكاملية التى نعى بالتأصيل لها .

أولاً - إشكالية المناهج الداخلية :

اتصالاً بقضية الأحادية السابقة سأحاول فى هذا المبحث إلقاء الضوء على الساحة النقدية الغربية خاصة فى النصف الثانى من القرن العشرين ، لتتعرف على ما شهدته من متغيرات ثقافية ونقدية ، تُعروف عليها بعصر الحداثة وما بعدها . ولقد تجمعت لى جملة من الملاحظات أرجو أن أخصها فى هذه السطور آملاً نشرها كاملة بتفصيلاتها لما تتطوى عليه - فى ظنى - من أهمية .
وجملة هذه الملاحظات ذات أهمية فى موضوعنا من أكثر من وجه ، فأولها : أنها تتضمن عرضاً لبعض النظريات النقدية الحداثية التى تعكس فى ظنى صورة جلية لسيطرة الأحادية ، ومع ذلك نراها قد ادعت لنفسها التكاملية أو على الأقل الشمولية فى النظرة ، وثانيها : أنها - أى هذه المدارس النقدية - قد اتفقت جميعها فى ظنى على ثلاثة أسس تعد قواسم مشتركة بينها جميعاً ، وهذه الأسس قد ظهر لى أنها مضادة لما أسميته اتجاهًا تكاملياً فى نقد النص .

فأول المدارس النقدية التى أود الإلماح إليها هى مدرسة النقد الجديد **New Criticism** التى يعزى لإليوت فضل إرسائها منذ عشرينيات القرن فى كتابه " الغابة المقدسة " ١٩٢٠ م (١) ، فيما سعى بالاتجاه الموضوعى فى النقد الذى تبنى مفهوم أن الأدب خلق ، ولعل هذا الاتجاه كان يعكس فى أصله تغيراً ملحوظاً فى الطبقة الاجتماعية ، إذ كان رواده - إلى جانب إليوت - ينتمون إلى الطبقة البرجوازية ، التى حملت لواء الرومانسية من قبل أى فى القرن التاسع عشر ، فإذا كانت الرومانسية ومفهومها بأن الأدب تعبير قد كانت نتاجاً لصعود تلك الطبقة وتقدمها الثورى (فإن مفهوم الخلق كان نتاجاً لفكر نفس الطبقة فى زمن أفولها وإبان أزمتها الفكرية والروحية والأساس الفكرى لهذا المفهوم يبدو فى كتابات مجموعة من المفكرين ، لعل أهمهم وأقربهم إلى الفكر الفنى إرنست هيوم ١٨٨٣ - ١٩١٧ م (٢) ، ولقد أصبحت الفلسفة المثالية على يد النقاد الجدد محافظة رجعية بعد تخليها عن دورها التقدمى ، فجاءت أفكارهم رجعية ضيقة وذات روافد لا أدريّة وحسب متطرفة .
الخلاصة أن جماعة النقاد الجدد رغم ما اشتهر عن فلسفة نقدهم منذ أول صياغة قدمها أحدهم لمصطلح النقد الجديد وهو جون كورو رانسوم فى كتابه النقد الجديد **New Criticism** ١٩١٤ م ، من حيث استناد هذه الفلسفة إلى النص ذاته بوصفه يشكل سلطة وأيقونة ، فرغم ذلك كله (لم يقدموا

(١) فى نقد الشعر ، د . محمود الربيعى ، ص ١٤٦ ، الناشر: دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ١٩٧٧ م .

(٢) مقدمة فى نظرية الأدب ، د . عبد المنعم تليمة ، ص ٢٧٨ .

كجماعة واحدة نظرية واحدة متجانسة^(٣) ، فلقد تباينت آراء النقاد الجدد حول المرجعية التي تؤول إليها الدلالة أو معنى القصيدة ، وقد لخص لنا الناقد الأوروبي " بيرمان " تباين مواقفهم في جمل غاية في الدقة والتكثيف ، فمعنى القصيدة (٠٠٠٠٠) يمكن أن يشير لا إلى العالم الخارجي ، بل إلى الدوافع الإنسانية الداخلية عند ريتشاردز في مرحلة مبكرة وإلى المشاعر والعواطف الإنسانية عند هيوم ورائسوم ، وإلى التنويعات الأخلاقية عند ونترز وإلى التنظيم المنطقي عند رائسوم وإلى جزء من العالم الخارجي تم عزله وتصويره في كليته عند تيت وإلى بناء درامي تبرز وجوده عند بروكس^(٤) ، كذلك انطوت مدرسة النقد الجديد على قاعدة إرجاء تقويم النص مقابل التعامل معه ككيان مستقل ونتاج طبيعي تعامل وصفاً علمياً ، خاصة بعد صيحة الشاعر الناقد " كونراد أيكين " حين قال في كتابه " شكليات " ١٩١٩ م : (٠٠٠٠) ألن نتعلم أبداً أنه ليس حول الشعر شئ غيبى أو فوق الطبيعي وأنه نتاج طبيعي عضوى ذو وظائف يمكن الكشف عنها وأنه محط التحليل ، وقد يكون من المؤسف أن يترك نقادنا وشعراؤنا هذه المهمة للعلماء بدلاً من أن يباشروها هم أنفسهم^(١)) ولكن تجدر الإشارة أنه قد وجهت بعض الاتهامات إلى هذا اللون من النقد أهمها : أنه نقد نزع نحو الآلية والميكانيكية والفقر .

وقد هاجم الناقد " نورمان فورستر " في كتابه " الدارس الأمريكي " ١٩٢٩ م زملاءه النقاد الجدد بأنهم : (٠٠٠) سقطوا فرائس الاتجاهات الميكانيكية السائدة في العصر^(٢) . كذلك اتهم هذا اللون من النقد بالانعزالية ، فهو نقد يستبد به مجموعة من النقاد في مبدأ يجافى الديمقراطية الأدبية ، ومنها أنه قد شعر تلاميذ هؤلاء النقاد بأوربا وهم يتركون قاعات الدرس بعد تلقيهم هذه التحليلات النصية المرهقة بطريقة " القراءة الفاحصة " أنهم أمام " نقاد " يعرفون هم وحدهم سر صنعتهم ويضنون بهذا السر على من سواهم ، فضلاً عن أن موهبة " النقد الجديد " (موهبة ذات بعد واحد ، فهي تأخذ خيطاً واحداً من خيوط العمل الأدبي (هو قلبه) ، وتعزله عن بقية خيوط النسيج ، ثم تعامله على أنه النسيج كله^(٣)) ، ولعل من أظهر ما أخذ على مدرسة النقد الجديد إنكارهم السياق ، وكان الناقد الأمريكي " بروكس " أكثرهم تعرضاً لهذا الاتهام^(٤) . ولقد أغفل من تولى الترويج

(٣) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر ، ديفيد بشيندر ، ترجمة د . عبد المقصود عبد الكريم ، ص ٢٨ ، الناشر : الهيئة العامة المصرية للكتاب الألف ، ١٩٩٦ م .

(٤) نقلاً عن : " المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك " ، عبد العزيز حمودة ، ص ١٣٦ ، سلسلة كتب " عالم المعرفة " ، أبريل ١٩٩٨ م ، الكويت .

(١) فصول ، بحث " النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية " ، د . عز الدين إسماعيل ، ص ١٧ ، ١٨ ، مج ١ ، ع ٢ ، يناير ١٩٨١ م .

(٢) نفسه ، ص ١٨ .

(٣) عالم الفكر ، بحث " مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي " ، د . محمود الربيعي ، ص ٣٢٠ ، مج ٢٣ ، ع ٢ ، ديسمبر ١٩٩٤ م .

(٤) النقد التحليلي ، د . محمد عناني ، ص ٢٣ ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ١٩٩١ .

لهذا اللون من النقد عندنا - كرشاد رشدى - أن إليوت نفسه له مرحلتان (٥) ، تخلق فى المرحلة الثانية عن أفكاره بإهدار السياق ، فعاد مؤكداً أهميته (٦) .

لكن منذ الخمسينيات والستينيات وما بعدها حيث عصر الحداثة وما بعدها ظهرت بأوروبا مدارس نقدية لوحظ اتصالها بالنقد الجديد - المفرخ الأول لها - وأهم هذه المدارس ثلاث : البنوية ، التفكيكية ، نظريات التلقى ؛ فمما لا شك فيه (أن جذور النص الأدبى المغلق والنص اللغوى المغلق الذى سيركز عليه البنيويون فيما بعد ، ثم الحديث عن النص المفتوح ولا نهائية المعنى عند التفكيكيين تبدأ فى داخل تربة النقد الجديد الذى يجمع بين كل هذه المتناقضات ، هذا بالإضافة إلى أن النقد الجديد فى مرحلته النفسية عند ريتشاردز ، يعتبر رائداً مبكراً لنظريات التلقى التى سوف تزدهر فى فترة السبعينيات المفصلية والتى ستترك الدلالة ليحددها القارئ ، كل قارئ (٧)) ، كما تجدر الإشارة إلى نمو الدرس اللغوى الحديث فى تلك الآونة خاصة بعدما قدم فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ م - ١٩١٣ م) الذى بدأت على يديه التفرقة بين اللغة والكلام ليفتح بذلك علم اللغة الحديث أبواباً جديدة لدرس الأنثروبولوجيا والأدب ، ويجتذب المهتمين بالدراسات الإنسانية عامةً ودارس الأدب على وجه الخصوص ، بل جعلت الدراسات الحديثة من اللغة مفتاح أستاذ يفتح على كل العلوم الإنسانية ويسعها ويكون بديلاً عنها فى دراسة الأدب ، ولعل ما كان لفلسفة " هيجل " من أثر فى محاولة علم اللغة ابتلاع العلوم الإنسانية ، ففكرته حول وحدة الثقافة أعطت اللغة تلك المكانة ؛ فاللغة هى أساس هذه الوحدة وهى الجهاز الذى تدخل فيه كل أنواع النشاط البشرى لتخرج " مصنعة " فى شكل لغة ، هى أدواتنا للتحليل والتركيب ووسيلتنا لتحديد قيم الأشياء (٨) .

(١) وكانت " الأسلوبية " Stylistics : إحدى إفرازات الجو اللغوى السائد على الساحة النقدية ، فاستثمرت المنجز اللغوى ، وتعددت مدارسها . وكانت الأسلوبية الأدبية التى أسسها العالم النمساوى " ليو سبيتزر " أقربها فى مقارنة النصوص الأدبية ، لكنها قامت على عدة مسلمات أهمها (٢) : أن نقدها النص ينبغى أن يكون داخلياً ، وأن يأخذ نقطة ارتكازه فى محور العمل الأدبى لا خارجه ، وأن جوهر النص يوجد فى روح مؤلفه ، وليس فى الظروف المادية الخارجية ، وأن على العمل الأدبى أن يمدنا بمعاييره الخاصة لتحليله ، وأن المبادئ المسبقة عند النقاد الذهنيين ليست إلا تحديدات تعسفية ، كما أن اللغة تعكس شخصية المؤلف وتظل غير منفصلة عن بقية الوسائل الفنية

(٥) النقد الموضوعى ، د . سمير سرحان ، ص ٩ ، ١٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ .

(٦) النقد الأدبى الحديث ، د . محمد غنيمى هلال ، ص ٣٠٥ وما بعدها ، دار تحفة مصر للطبع والنشر ، د . ت .

(٧) المراسم المحددة ، حمودة ، ص ١٣٩ .

(٨) عالم الفكر ، بحث " الأدب والعلوم الإنسانية " ، د . شكرى عباد ، ص ١٣٣ ، مج ٢٣ ، ع ٣ ، ٤ ، ١٩٩٥ م .

(٩) فصول ، بحث " الأسلوب والأسلوبية مدخل فى المصطلح وحقول البحث ومناهجه " ، د . أحمد درويش ، ص ٦٧ ، (بتصرف)

، مج ٥ ، ع ١ ، ١٩٨٤ م .

الأخرى التى يملكها ، وأخيراً أن العمل الأدبى بوصفه حالة ذهنية لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الحدس والتعاطف .

ولقد اتهمت الأسلوبية الأدبية - وكذا النقدية بأمریکا - بالأحادية ، حينما ادعت لنفسها صفة الشمولية الداخلية فى ظل عدم اكترائها بالسياق الخارجى للنص ^(٣) ، وهنا تنتقى عنها سمة التكاملية إذ أنها لم تقدم فى تفسير العمل وتقويمه لقصورها الشديد عن تحقيق ذلك ^(٤) . كما يبدو قصورها فى منهجها ، فالنص الأدبى لغة متميزة يستلزم مناهج متميزة عن المناهج اللغوية ، وأهم من ذلك أنه يظل مثيراً لقضايا المعنى والتأويل والقيمة ، وهى قضايا لم تحل بأى منهج لغوى حتى الآن ^(٥) ، فهى ذات منهج جزئى لا يستطيع (سبر أغوار رؤى الكاتب الاجتماعية وغيرها بأدواتها اللغوية الجزئية ^(٦)) ، ولعل إهدار الأسلوبية لتقويم النص وبعدها عن دائرة الحكم فيه أفضى إلى خلخلتها وتهافت ادعائها الشمولية والتكامل ، على عكس النقد الذى يتجاوز وصف النص إلى تقويمه (ففى النقد إذن بعض ما فى الأسلوبية وزيادة وفى الأسلوبية ما فى النقد إلا بعضه ^(٧)) ، وغاية ما تفعله

الأسلوبية عند التطبيق هى أنها تكعب لغتها ^(٨) .

وبعد ، يختم باحث آخر حديثنا الموجز عن الأسلوبية بتأكيد انحسار تيارها عند أهلها فى أوربا ، الأمر الذى يؤذن (بانفضاض سوقها وبوار سلعتها بل إن من أهل النقد من ينكر عليها صفة العلم ، ويرى أن اتكائها على عكازين من الدرس اللسانى والتحليل الإحصائى لا يمكن أن يعجل بدخولها فردوس العلوم المنضبطة ^(٩)) . هذا عند الغرب ، أما عندنا فيؤكد الباحث على إصابتنا بالدوار المعرفى عند مواجهتنا أول مرة الأسلوبية فجرثومتها (٠٠٠٠ لما تزل عقابيلها فاعلة فى الجسم العربى حتى زلزلته زلزالاً شديداً وتقطع أهل العلم أمرهم بينهم ^(١٠)) .

(٢) أما البنيوية (Structuralism) : التى تمثل عصر الحداثة منذ الستينيات بأوروبا ، فلنلاحظ أولاً وقوف الفلسفة الوجودية من ورائها ^(١١) ، هذه الفلسفة التى عكست بدورها ما شهدته

(٣) نفسه . ؛ صلاح فضل ، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ، ص ٤٩ ، بنفس العدد .

(٤) فصول ، بحث " الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف " ، د . محمود عياد ، ص ١٢٩ ، مج ١ ، ع ٢ ، ١٩٨١ م .

(٥) نفسه .

(٦) فصول ، بحث د . محمود عياد السابق ، ص ١٣٠ ، مج ١ ، ع ٢ ؛ وراجع أيضاً : " مفاهيم نقدية " ، ت . رينيه ويليك ، ترجمة محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، ص ٤٤٠ .

(٧) نفسه " عياد " ، ص ١٣١ ؛ وراجع أيضاً : الأسلوبية والأسلوب ، د . عبد السلام المسدى .

(٨) مناهج النقد الأدبى ، ت . إنريك أندرسون ، ترجمة د . الطاهر مكى ، ص ١٩٤ .

(٩) عالم الفكر ، د . سعد مصلوح فى تقديمه العدد ، ص ٧ ، مج ٢٢ ، ع ٣ ، ٤ ، يونيو ١٩٩٤ م .

(١٠) نفسه .

(١١) المرايا المحدبة ، د . عبد العزيز حمودة ، ص ١٤٥ .

الساحة الأوروبية ما بعد الحرب العالمية الثانية من التفكك فى النسيج الاجتماعى ^(٧) وخلخلته وتفتتت الفكر بالإحساس بالغربة ، والميل إلى الانغلاق وتفتتت كل مركب إلى عناصره البسيطة بهدف الفحص الجزئى ، فظهور البنيوية داخل هذا الواقع الاجتماعى فى الستينيات يعكس بدوره نمطاً يؤكد على انعدام الاتصال المباشر بين الإنسان والواقع ، فأى اتصال بينهما لا يمكن تحقيقه إلا من خلال (.....) أنساق علامية متكاملة ، قد قامت فعلاً بتشكيل الواقع وشحنه بعالم كامل من الدلالات الظاهرة والكامنة ، كما يؤكد هذا النمط الطابع المركب وغير المتوازى للأنساق العلامية المختلفة . ومن ثم نشأت ضرورة إبراز خصوصية البناء أو النظام المتصل لكل نسق علامى ، وعدم إدراكه فى إطار منظور شمولى للمجتمع ^(٨) ، ولقد أشيع أن البنيوية مذهب فى النقد غير أنها منهج للبحث ^(٩) ليس أكثر ، لكن اللغة قد لعبت دوراً محورياً فى أعمال البنيويين ^(١٠) من أمثال رونالد بارت وميشيل فوكو ولاكان ، الذين وضعوا أنفسهم فى سجن اللغة ، فأضحوا (مهووسين بالطبيعة المؤسسية للغة ، وبقدرتها اللامتناهية على الخلق ^(١١)) ، ولقد تركز إجراء البنيوية على الانطلاق من الكل المتكامل (للتوصل عن طريق التحليل إلى العناصر التى يتضمنها ^(١٢)) ، وعلى هذا عدّ تحليلها تحليلاً للبناء لا تحليلاً للعناصر ^(١٣) .

لكن ما يهمنى مما سبق هى بعض المغالطات التى احتوتها البنيوية خاصة عندما ادعت قدرتها على التصدى للنص الأدبى ودراسته ، فمن ذلك وهمٌ سيطر على روادها فى أنهم يقدمون بالبنيوية منهجاً يتسم بالشمولية والتكامل ، ذلك حينما حدد بول دى مان شموليتها المزعومة فى أنها تقوم على إدراك عناصر النص فى ضوء الكل ، ولا يفهم الكل إلا فى ضوء الوحدة الرابطة لعناصره الداخلية ^(١٤) ، فبعض النقاد يترك متعمداً تصورات المشتقة فى دراسة النصوص على هيئة شذرات ^(١٥) وفى حالة غير متكاملة . ومما يثير كثيراً من الشكوك والتحفظات حول منهجهم أنهم جميعاً يطبقون

(٧) فصول ، بحث هورست ، شتاينميز " حول إهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير فى دراسة الأدب " ، ترجمة مصطفى رياض ، ص ٦٨ ، مج ٥ ، ع ٣ ، يونيو ١٩٨٥ م .

(٨) ألوان من النقد الفرنسى ، د . محمد على الكردى ، ص ١٨٦ ، ١٨٧ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، (كتابات نقدية ، ٦ ، فبراير ١٩٩٧ م) .

(٩) " البنيوية وما بعدها من ليفى شتراوس إلى دريدا " ، ت . جون ستروك ، ترجمة د . محمد عصفور ، المقدمة ، عالم المعرفة " ٢٦ " ، فبراير ١٩٩٦ م ، الكويت .

(١٠) هذا عند البنيوية النصية ، لا البنيوية التوليدية الاجتماعية كما عند ليسيان جولدمان .

(١١) البنيوية وما بعدها ، ترجمة د . محمد عصفور ، ص ٢٢ .

(١٢) " مدخل إلى مناهج النقد الأدبى " ، تأليف مجموعة من الباحثين ، ص ٢١١ ، ترجمة : د . رضوان ظاظا ، عالم المعرفة ، الكويت ، آيار ١٩٩٧ م .

(١٣) " مناهج النقد الأدبى " ، ترجمة د . الطاهر مكى ، ص ١٧١ ، ١٧٢ .

(١٤) " النظرية الأدبية المعاصرة " ، ت . رمان سلدن ، ترجمة د . جابر عصفور ، ص ١٧٣ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة " آفاق الترجمة ١٠ " ، ط ٢ ، مارس ١٩٩٦ م .

(١٥) فصول ، بحث " المؤرخ والنص والناقد الأدبى " ، آلن دوجلاس ، ص ٩٧ ، ٩٨ ، مج ٤ ، ع ١ ، ديسمبر ١٩٨٣ م .

منهجاً قد أعد سلفاً في ذهن الناقد ، ثم يفرضه فرضاً على النصوص ، ومن هنا تدعو ناقدة أوروبية إلى ضرورة البحث عن منهج آخر أكثر شمولية ^(٩) ، بل ينفي ناقد أوروبي آخر أية صلة تربط الأدب بالبنوية فهما عدوان (إن البنوية والأدب عدوان لدودان ولا يمكن التوفيق بينهما أبداً وفي نهاية الأمر كان الموت مصير البنوية ^(١٠)) .

أما ثانياً ما احتوت عليه البنوية من مغالطات فيتمثل في انغلاقها على نفسها ورفضها لأي إطار مرجعي خارج عنها ، حتى المؤلف ^(١١) ، إلى الحد الذي أعلن فيه صراحةً موت المؤلف على يد رولان بارت ^(١٢) ، ورغم إنكار البنيويين المؤلف والسياق ، خاصة بعد شهرة مقولة " أن البنوية ضد التاريخ بل ضد الإنسان والإنسانية عموماً " ^(١٣) ، فإننا رأينا أحد البنيويين في أثناء تنظيره يؤكد اضطرار الناقد البنيوي أحياناً عند التطبيق للرجوع إلى مبدع النص وسياق كل جملة شعرية مشحونة بالرمز يقول : (٠٠٠ إن شفرة اللغة الشعرية يمكن أن تنغرس جذورها في الملامح الشخصية للمبدع ، وسوف يكون حل شفرات النص إذاً صعباً وليس أمام المتلقى إلا اللجوء إلى سياق النص ^(١٤)) .

وثالث ما يمكننا أن نوجهه للبنوية من عيوب هو وصفيتها المغرقة في التحليل ، الأمر الذي يجعل من لغة البنيويين الإجرائية ، لغة تلفت النظر إلى ذاتها لا إلى الموضوع المدروس . ورغم احتواء البنوية داخلها على مجموعة شديدة الاختلاف من البنيويات التي تعكس فلسفات متباينة ، فإنها جميعاً تشكو - رغم اهتمام الكثيرين بها في فرنسا - من الميل (إلى الابتعاد عما اعتبره قضية النقد الأساسية وتحليل العمل الفني المتكامل وتقويمه ^(١٥)) . ولقد نهض أحد النقاد في إنجلترا وألف كتاباً ^(١٦) ، يعد غضبة وثورة ضد البنوية التي اجتاحت فرنسا ، وأكد أنها قد انتهت إلى ما سماه بالتسلية واللعب ^(١٧) ، كما أكد - وهذا ما يهمنا - عدم جدوى وعدم نجاح تطبيق المناهج النقدية الحديثة في أوربا كالبنيوية على أدب ثقافة مغايرة من جنس ولغة آخرين ، ويقول : (إن مناهج النقد

(٩) " مدخل إلى مناهج النقد الأدبي " ، ت . مجموعة من الباحثين ، ترجمة د . رضوان ظاظا ، و " الحديث " للكاتبة جيزيل فالانس ، ص ٢٥٧ .

(١٠) " الفكر الأدبي المعاصر " ، جورج واطسون ، ص ١٣٥ ، ١٣٦ ، ت . د . مصطفى بدوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ م .

(١١) " المرايا المحدبة " ، د . عبد العزيز حمودة ، ص ٥٧ .

(١٢) " درس السيميولوجيا " ، رولان بارت ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي ، فصل " موت المؤلف " ، ص ٨١ وما بعدها ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط ٢ ، ١٩٨٦ م .

(١٣) " في النظرية الأدبية والحداثة " ، د . حلمي مرزوق ، ص ٢٥ ، ط ١ ، ١٩٩٧ م ، الإسكندرية .

(١٤) اللغة العليا " النظرية الشعرية " ، ت . جون كوين ، ترجمة د . أحمد درويش ، ص ١٦٩ ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ١٩٩٥ .

(١٥) مفاهيم نقدية ، ت . رينيه ويليك ، ترجمة د . محمد عصفور ، ص ٤٥٨ ، ٤٥٩ .

(١٦) " الفكر الأدبي المعاصر " ، ت . جورج واطسون ، .

(١٧) نفسه ، ص ٢٣ .

الجديد الفرنسي لم توجد لكى يستخدمها الغير ولا سيما أولئك الذين ينتمون إلى ثقافات أخرى . وحتى هؤلاء الذين ابتدعوا هذه المناهج لا يستخدمونها مدة أطول من أسابيع أو أشهر^(٨) .

(٣) التفكيكية (Deconstruction) :

وهى المدرسة الثالثة التى كانت تولدًا طبيعياً عن البنيوية ، فالملاحظ أولاً وقوف الفلسفتين " الظاهرتية والتأويل " ^(١) من ورائها ، كما وقفت الوجودية من قبل من وراء البنيوية . كما يلاحظ ثانياً أن التفكيكية (مقارنة فلسفية أكثر منها أدبية ^(٢)) . والتفكيكية بإيجاز تقوم على تصور النص الأدبى مفككاً ، وبه فراغات مبنوثة بين ثنايا مقاطعه ووحداته البنائية يمكن ملؤها ، وعندئذ يظهر معنى جديد للنص - غير النص الأصل - الذى يمكن تفكيكه هو الآخر - بدوره - إلى نص ثالث وكذلك رابع إلى آخره ، الأمر الذى جعل معانى النص لا حصر لها (مما يعنى فى النهاية أنه ليست هناك " حقيقة " أبدية ولا حتى نسبية ، ولا حتى التفكيك نفسه ^(٣)) .

وهكذا تتجه استراتيجية التفكيكية إلى البنائية والرقص على أجناب الدلالة ، حيث لا نص ولا دلالة ، فأساس استراتيجيتها تقوم على مجموعة مسلمات هى : (تحقيق المعنى ، موت المؤلف ، انتفاء القصديّة ، المنظور اللغوى ، غياب مركز ثابت للإحالة ، اللعب الحر للدوال ، المراوغة ، التفسيرات اللانهائية ، الانتشار ، التناص ٠٠٠٠ إلخ ^(٤)) ، وعندهم أن هناك قوة لا شعورية أو لغوية داخل النص لا يمكن السيطرة عليها (فالدال يتقلت بعيداً عن المدلول ، والمتعة تذيب المعنى ، السيموطيقى يقضى على الرمزي ، والإرجاء Difference يوقع الشقاق بين الدال والمدلول ، والقوة تخل بنظام المعرفة السائدة ^(٥)) ، وتبعاً لمفهوم النص إذ أنه من المعلوم أن النص قد مر بمرحلتين : - " مغلق " وقد مثلته البنيوية ، " ومفتوح " وقد مثلته التفكيكية ^(٦) . وعليه فقد انتقلت سلطة الدلالة من النص ذاته كما عند النقاد الجدد والبنيويين إلى القارئ الناقد ^(٧) الذى أصبح بيديه مفاتيح النص .

(٨) نفسه ، ص ١٠٩ .

(١) " المرايا المحدبة " ، د . عبد العزيز حمودة ، ص ١٤٥ .

(٢) " نظرية الأدب المعاصر " ، ت . ديفيد بشبندر ، ترجمة د . عبد المقصود عبد الكريم ، ص ٧٥ .

(٣) جريدة الأهرام ، عدد الجمعة ٢٧ / ٢ / ١٩٩٨ م ، ص ٩ ، " مصطلحات فكرية " ، " التفكيكية " .

(٤) المرايا المحدبة ، د . عبد العزيز حمودة ، ص ٣٣٩ .

(٥) " النظرية الأدبية المعاصرة " ، تأليف رمان سلدن ، ترجمة د . جابر عصفور ، ص ١٩١ .

(٦) مجلة علامات " فى النقد " ، مج ٨ ، الجزء ٣٢ ، بحث " ظاهرة التلقى فى الأدب " ، د . محمد على الكردى ، ص ١٢ وما بعدها ، النادى

الأدبى الثقافى ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، مايو ١٩٩٩ م .

(٧) راجع : أ - عالم الفكر ، مج ٢٣ ، ع ٣ ، ٤ ، د . شكرى عباد ، " الأدب والعلوم الإنسانية " ، ص ١٣٤ .

ب - " البئر والعسل " ، قراءات معاصرة فى نصوص تراثية ، ت . حاتم الصكر ، ص ٨ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات

نقدية (٦٩) ، ديسمبر ١٩٩٧ م .

ولعل أشد ما انتقدت به التفكيكية هو إفراطها اللامتأهي في التأويل ^(١) ، علاوة عن إنها لا تعترف بأية قيم ثابتة في المجتمعات ^(٢) .

وكما بدا لنا فإن هناك مناطق مشتركة اتفقت فيها نظرية الحداثة وما بعدها ، وقد افترضت تحليلاً اثولوجياً يعلل اتفاق هذه المذاهب في مجموعة من القضايا بعينها ليس هذا موضع الخوض فيه ^(٣) ، أما أهم القضايا التي اتفقت فيها نظرية الحداثة وما بعدها فقد سبق أن أشرت إليها حينما تحدثت عن تجليات مثل هذه المناهج الحداثية في نقدنا التطبيقي في خلال العقود الثلاثة الأخيرة بعالمنا العربي ، لكن يحسن بي إعادة صياغتها في ثلاث قضايا كبرى تأكدت لدى بعد العرض الموجز لأهم هذه المناهج الحداثية الأوروبية وهذه القضايا هي :

١ - إنكار السياق الخارجي للنصوص والاعتداد بالنص :

فلقد اتفق النقد الجديد وما تلاه من أسلوبية ثم بنيوية وتفكيكية على إنكار أى مرجعية خارجية عن النص ذاته حتى المؤلف نفسه قد أعلن موته صراحة • وذلك بحجة عدم جدوى السياق الخارجي في تحليل النص جمالياً وبحجة أنه يقيد تأويله •

٢ - عدم الاعتراف بقصدية المؤلف :

إذ ترتب على إنكارهم سياق النص ومؤلفه تحول مرجعية الدلالة إلى سلطة النص ذاته عند النقاد الجدد ، أو إلى علاقات وحداته عند البنيويين ، أو إلى سلطة القارئ ذاته عند التفكيكيين ، ليصبح النص مفتوحاً لعدد لانهاى من الدلالات في ظل التأويل الهيرومنطيقى •

٣ . غياب التقويم في ظل الوصفية :

إذ أصبح المنهج الوصفى هو الغالب بل الأساس في مقارنة النصوص ، إذ قد (تتنازل النقد المعاصر - طائعاً - عن عرش التقييم ، وأثر تأجيل الحكم في قضايا الأدب ، ومد حلقات التداول والنظر إلى ما لا نهاية ^(١)) ، وتبعاً لذلك أصبحت لغة هذا النقد الوصفى لغة علمية

ج - " نظرية الأدب المعاصر " ، ديفيد بشبندر ، ص ٣٧ .

(١) التأويل والتأويل المفرط ، ت . إمبرتو أكو ، ترجمة ناصر الحلواني ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، " آفاق الترجمة (١٦) " ، أغسطس ١٩٩٦

• م

(٢) جريدة الأهرام ، عدد ١٣ / ٣ / ١٩٩٨ م ، " مصطلحات فكرية " ، ص ٩ ، " علم القيم "

(٣) ملخص تحليلي أن مناهج النقدية الحداثية ترجع إلى ما يسمى " بالثقافة الكتابية " على عكس المناهج السياقية التي ترجع في ظني إلى ما يسمى " بالثقافة الشفاهية " ؛ استفدت في هذا بكتاب : " الشفاهية والكتابية " ، ت : والترج أونج ، ترجمة د . حسن البنا عز الدين ، ص ٢٣٩ ، عالم المعرفة ، ع ١٨٢ ، فبراير ١٩٩٤ م ، الكويت .

(١) فصول ، بحث " نص شعري في ثلاثة مناهج نقدية " د . صلاح فضل ، ص ٢٥٢ ، مج ٧ ، ع ١ ، ٢ ، أكتوبر ١٩٨٦ م / مارس ١٩٨٧ م . وراجع : " مفاهيم نقدية " ، رينيه ويليك ، ص ٤٣٩ .

أرسقراطية متأبئة تلفت النظر إلى ذاتها أكثر مما تلفته إلى النص ذاته ، وقد نسى المتحمسون لتطبيق مثل هذه المناهج العلمية ، بكل ما تستلزمه إجراءات تطبيقهم من صرامة الجداول والإحصاءات والرسوم ، نسوا جميعاً (٠٠٠) إن عملية النقد الأدبى ليست مجرد قواعد تُطبّق أو دراسات معملية وجداول وإنما هى قبل كل شئ حس فنان وعطاء متدفق (٢) .

كانت هذه النتائج الثلاث هى ما استطعت تحديدها بوصفها قواسم مشتركة بين ما ذكرته أنفا من مناهج ادعت لنفسها التكاملية فى مقارنة النص واستعدادها لتكون بديلاً للنقد الأدبى وهنا أؤكد تهافت هذه المناهج إذا طبقت على أدبنا العربى ذى الطبيعة المغايرة لطبيعة الأدب الغربى فلسفةً ولغةً ، إضافة إلى أنها لا تفرق فى الأساس بين ما يستحق أن يطلق عليه نصاً أدبياً وبين أى شئ آخر مكتوب ، وأسأل : ما هو الضابط المعقول الذى يفرق بين نصين أحدهما جيد والآخر ردىء ؟ وهل كل الحبوب تصلح لمطحنة النقد ؟! ، وهل كل نظم يستقيم نحوه ويضعف معناه أو يسف ، أو لا يدل على معنى فى الظاهر ، يعتد به نصاً ، ويستأهل جدل الشعوذة للغوية ، ويسهر الخلق الغفير - من أرباب الدلالة والتأويل والخطاب والنصية إلى آخر هؤلاء - جراها ويختصم ؟!

إن ما قدمته من إجراءات تلکم المناهج لا أراها تجيبنا على مثل هذه الأسئلة . والعجيب فى الأمر أنه رغم تمسك بعض النقاد الأوروبيين ببعض هذه المناهج وتابعهم فى ذلك بعض نقادنا فإنهم جميعاً تجاهلوا أصواتاً الآن قد عادت من جديد تنادى بأهمية السياق (٣) عند درس النص ، كما أغفلوا تحذير أحدهم (٤) من إفراغ الدراسة النقدية من عنصر التقويم ، فتجاهل التقويم يقضى على الدراسة النقدية بالفشل . وبالنسبة لبعض هذه المذاهب جملة : فإن أحدهم يؤكد أن مدرسة النقد الجديد أصبحت الآن زيفاً وهماً (٥) ، كما دلت أحدث دراسة أوروبية (١) على ما خُذع فيه البنيويون عن أنفسهم وما وقعوا فيه من خلط وعدم دقة فى استخدام مصطلحاتهم .

وبعد ، فإننا بعد هذا العرض الموجز لمثل هذه المناهج الحداثية التى شاعت بأوروبا فى النصف الثانى من القرن العشرين وظهور تجلياتها فى نقدنا العربى فى العقود الثلاثة الأخيرة ، وبعد وقوفنا على معاييب ثلاثة تضمنتها إجرائياً فإننا نؤكد فى ضوء ذلك كله حاجتنا إلى منهج جديد يتجنب ما وقعت فيه المناهج الحداثية من أحادية ، ويقبل على النص بنظرة أشمل ورؤية أرحب .

(٢) مقالات فى النقد الأدبى ، د . السعيد الورقى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ، ١٩٨١ م .

(٣) ألوان من النقد الفرنسى المعاصر ، د . محمد على الكردى ، المقدمة .

(٤) " مفاهيم نقدية " ، رينيه ويليك ، ص ٤٤٠ .

(٥) " آفاق العصر " ، د . جابر عصفور ، ص ١٣٥ ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ . وراجع : " الفكر الأدبى المعاصر " ، جورج واطسون ، ص ١٠١ .

(١) هذا الكتاب هو : " الخدع الثقافية " لمؤلفيه : آلان سوكال وجان بريكمون ، ظهر عام ١٩٩٨ م ، راجع فى ذلك : مجلة علامات (فى النقد) ، مج ٨ ، الجزء ٣٢ ، صفر ١٤٢٠ هـ - مايو ١٩٩٩ م ، فى بحث " الخطاب النقدى العربى الجديد وإشكالية المعنى " ، ت . أ . محمد بن بو عليبة ، ص ٢٨٨ .

لكن قبل طرح هذا المنهج الذى نفترض تلافيه هذه المعايير ، ننف إزاء أكبر بل أخطر هذه المعايير جميعاً التى عرضنا لها ، إنه السياق الخارجى للنص الأدبى ، إذ أجمعت كل المناهج الجديدة على إنكاره واتخذت منه موقفاً عدائياً بحجة أنه يقيد النص والناقد . ولأن خطورة إنكارهم السياق الخارجى لم تقف عند حد إنكاره فحسب بل كان إنكار السياق أساساً لإنكارهم معنى النص وقصدية المؤلف كما كان سبباً وأساساً أيضاً فى إنكارهم التقويم فيما بعد ، لهذا كله رأيت من اللازم أن أفرد مبحثاً آخر للسياق الخارجى لبيان أهميته ليس فى ذاته وإنما فى دعم قضية النقد الداخلى الجمالى رداً على من ينكرون عليه هذا الدور ، فهذا المبحث إذاً دعوة صريحة من الباحث للعودة إلى النقد الذى يعتمد السياق الخارجى الذى أكد التاريخ صموده مدى قرون طوال على عكس مناهج أخرى حدثية كان إفراغها من السياق الخارجى سبباً فى تداعيتها وفقدان الثقة فى نتائجها .

ثانياً - إشكالية الدراسة الخارجية :

الفلسفة أم العلوم ، مهما طرأ على وحدتها من تجزؤ أو تشظى ، ومهما جار عليها عصر التخصص العلمى . واختفاء هذه المسلمة لا ينفى وجودها الفعلى فى تاريخ العلوم ، التى أدت كثرتها وتنوعها إلى تناسى الأصل الأم . ولدى متابعة الانشطار الأول للفلسفة ، كان الناتج مجموعتين من العلوم ، انحلتا بعد ذلك إلى علوم مستقلة بذاتها ؛ أما المجموعتان فهما : العلوم الطبيعية التى ركزت وجهتها تلقاء السماء والأرض ، مطيلة النظر فى الآفاق العلوية والسفلية المحسوسة ، باحثة وراء إدراك القوانين الخفية المتحكممة فى سير بعض الظواهر الطبيعية ، وتطورت سبل المشتغلين لهذا البحث العلمى الخالص منذ أن كانت سبلاً تعتمد على الاستنباط حيناً والاستدلال حيناً آخر إلى أن دخلت حيز التجريب . أما المجموعة الثانية فكانت العلوم الإنسانية ، التى اختارت ما خفى شكله وظهر أثره فيما يربط الإنسان بالإنسان من وشائج وعلاقات حميمة ، وفى دائرة أوسع فيما يربط الإنسان بمجتمعه والإنسانية من حوله .

ويعود بداية انفصال العلوم الإنسانية عن حضن الأم " الفلسفة " إلى ما يزيد على قرن ونصف قرن ، لكنها فى خلال ذلك العمر طورت وسائلها ، من أجل تحقيق غايتها ، مشابهة فى ذلك ما سلكته نظيرتها العلوم الطبيعية ، حيث اصطنعت الأولى (من الوسائل لتعيين الظواهر الاجتماعية وتحليلها وقياسها واكتشاف العلاقات بينها إجراءات شبيهة بتلك المتبعة فى العلوم الطبيعية ^(١)) ، لكن العلوم الإنسانية لم تحقق نجاحاً يوازى ما حققته العلوم الطبيعية ، ذلك لما انطوت عليه مناهج العلوم الإنسانية من عدم توافر الدقة التى حققتها الأخرى ، الأمر الذى دعا الوضعيين إلى تطبيق مناهج العلوم الطبيعية التجريبية على العلوم الإنسانية بقصد إنقاذ تأخرها عن ركب التقدم الذى شهدته

(١) عالم الفكر ، مج ٢٣ ، ع ٣ ، د . شكرى عياد ، " الأدب والعلوم الإنسانية " ، ص ١٢٥ ، يونيو ١٩٩٥ م .

العلوم الطبيعية ، خاصة فى ظل الثورة الصناعية ، فدعا الفيلسوف الإنجليزى جون ستيوارت ميل إلى تعميم مناهج العلوم الطبيعية على أختها الإنسانية ، وفى ذلك يقول أحدهم : (لقد رأى الوضعيون أن الخلاص الوحيد لتأخر العلوم الإنسانية عن العلوم الطبيعية يكمن فى ضرورة تطبيق نفس المنهج التجريبى للعلوم الطبيعية على العلوم الإنسانية ، سعياً للوصول إلى قوانين كلية يقينية ، وتجنباً للذاتية وعدم الدقة فى مجال الإنسانيات ^(٢)) .

من جهة أخرى ظهر ممن يشتغلون بفلسفة العلوم من ينادى بضرورة إيجاد منهج آخر غير العلوم الطبيعية يطبق على العلوم الإنسانية ، نظراً لفشل العلوم الطبيعية فى تطبيق مناهجها الصارمة على العلوم الإنسانية ، لأن التباين بين النوعين يبدو واضحاً فى مهمة كل منهما ، فمهمة (الدراسات الإنسانية مختلفة عن مهمة العلوم الطبيعية ٠٠٠٠ فالأخيرة تهتم بصياغة بناءات فرضية تتعلق بتتابع وارتباط الأحداث ، وتعالج الدراسات الإنسانية ، عالماً ينطوى على معنى بالنسبة للفعالية ، وهى تعمق فهمنا لمختلف ألوان التعبير ، إنها تجعل فهمنا أكثر عمقاً وتنظيماً ، كما تمكنا من الوقوف على المعانى الكامنة فى حياة الناس ^(٣)) ، وقد أقام ه . ب . ريكمان نظريته فيما سماه " الفهم " بديلاً للعلوم الإنسانية

عن الطبيعية ^(٤) ، ويؤكد ريكمان أن السعى لأجل إدراك معرفى واعٍ يحتم علينا الاستعانة بشتى العلوم المساعدة ، التى تسهم فى صنع أو فى تكوين هذه المعرفة ذاته ، يقول : (ولكن حينما نبحث فى مشكلة المعرفة برمتها - كما هو الشأن فى نقطة بدايتها الفلسفية - لا نستطيع أن نهرب من منظورات علم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ التى يحدث داخلها أى فعل معرفى ولما كنا نتعامل مع المعرفة برمتها كان من العسير علينا أن نخطو خارج نطاقها) ^(١) ، من هذا تبدو علوم كالتاريخ والاجتماع والنفس تمثل سياقاً لأى تعبير بشرى ، يسهم فى تفسيره وإلقاء الضوء على أسبابه . وما دام الأدب يمثل بدوره تعبيراً ، تظهر إذا الصلة الوثيقة بين الأدب من جهة وبين تلكم العلوم .

هكذا يسير كل من الأدب من ناحية والعلوم الإنسانية من ناحية أخرى فى خطين متوازيين لا يلتقيان لتمايز طبيعة كل منهما ، لكن رغبة نشأت عند بعض العلماء وعند آخرين من النقاد ، دفعتهم جميعاً إلى العمل من أجل تقاطع هذين الخطين ، وعند هذا اللقاء الحميم أو التماس الظاهرى بين هذين القطبين المختلفين من النشاط الإنسانى ، يتولد لنا نوعان من الدراسات يجب التمييز بينهما نظراً لخلط كثير من المشتغلين بهذين الحقلين فى وصف أو صياغة المصطلحات الدالة على هذه الدراسات ؛ فأول ما نود تمييزه من هذين النوعين هو ما نسميه بالدراسة " الوثائقية النفعية " ، مقابل

(٢) فصول ، د . نصر حامد أبو زيد ، بحث " الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص " ، ص ١٤٦ ، مج ١ ، ع ٣ ، أبريل ١٩٨٦ م .

(٣) منهج جديد للدراسات الإنسانية " محاولة فلسفية " ، ت . ريكمان ، ترجمة د . على عبد المعطى محمد ، د . محمد على محمد ، ص ١٣٨ ، ط ١ ، مطبعة مكاوى ، بيروت ، ١٩٧٩ م .

(٤) منهج جديد للدراسات الإنسانية " محاولة فلسفية " ، ت . ريكمان ، ص ١٣٨ .

(١) منهج جديد للدراسات الإنسانية " محاولة فلسفية " ، ت . ريكمان ، ص ١٢٨ - ١٢٩ .

النوع الثانى وهو " الدراسة النقدية " ، ففى الأول تستخدم العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع أو التاريخ أو النفس الأدب أداة لها وخادماً لأهدافها ، حينما تنظر إلى النص الأدبى بوصفه سجلاً اجتماعياً أو وثيقة تاريخية تنعكس عليها أحوال المجتمع وظروفه وتاريخه ، وهنا لا يهتم هؤلاء الباحثين العلماء الالتفات إلى ما يختص به الأدب من فن وجمال . وفى الثانية يصبح دور هذه العلوم عكسياً ، إذ تصبح هى خادمة للأدب ، وبصيغة أخرى : يتخذها الأدب علوماً مساعدة وأدوات يتوسل بها إلى تحليل ظاهرة أو تفسير ما أشكل داخل النصوص ، وهذه هى مهمة الدراسات النقدية ، فهى كما رأينا ليست وثائق ذات غايات نفعية ، بل تتمحور اهتماماتها نحو السمة الجمالية والآليات الفنية ، التى جعلت من النص المدروس نصاً أدبياً . ويلخص أحد النقاد هذين النوعين المختلفين من الدراسات الناتجة عن تداخل حقلين من الدراسات الإنسانية والأدبية بقوله : (فالأدب يجرى خادماً لهذه العلوم فيما ندعوه " الدراسة النفعية " على حين أن هذه العلوم نفسها التاريخ وعلم الاجتماع واللغة والتربية تقوم بدور الخادم للأدب عند دراسته ، ولا تكاد تجرؤ على أن ترفع بصرها وتتنظر فى الوجه الجمالى المتألق لسيدتها : الأدب (١)) . وأرى خلاصاً لما يقع فيه البعض من خلط فى إطلاق مسمى ينتمى إلى النوع الأول من الدراسات أو الثانى منها ضرورة تقديم الاسم الدال على نوع الدراسة فى صياغة العنوان ؛ فعلى سبيل المثال إذا كانت هناك دراسة من النوع الأول - نفعية - وهى دراسة تنتمى إلى علم النفس فى الأصل وتتخذ من النصوص الأدبية أداة لها كى تزودها مثلاً ببعض البيانات والفروض ، فإن هذا النوع من الدراسة ينتمى إلى ما يمكن تسميته " علم النفس الأدبى " (٢) ، فتقديم لفظ " النفس " على لفظة " الأدبى " يهتم فى الدلالة على أنها دراسة نفسية فى الأصل ، علمية نفعية ، على عكس دراسة نقدية أدبية تستضى بما يسمى الملاحظة النفسية فيجب حينئذ أن يقدم فى عنوان الدراسة ما يدل على أنها دراسة تنتمى إلى الحقل النقدى لا النفسى وهنا تسمى " المنهج النقدى النفسى " ، وقل مثل ذلك فى " علم الاجتماع الأدبى " (٣) ، على عكس " المنهج النقدى الاجتماعى " .

وما دمنّا فى معرض إزالة اللبس لبعض المصطلحات المستخدمة فى هذا المضمار ، نشير إلى أن هناك اختلافاً شائعاً بين المشتغلين فى مجال النقد والعلوم الإنسانية ، فبعضهم يستخدم مصطلح " العلوم الإنسانية " ترجمة للمصطلح الإنجليزى Humanities ، وبعضهم يستبدل به مصطلحاً آخر هو " العلوم الاجتماعية " ترجمة للمصطلح الفرنسى Sciences Humaines ، وهناك من يستخدمون

(١) مناهج النقد الأدبى ، ت إريك أندرسون امبرت ، ترجمة د . الطاهر أحمد مكى ، ص ١٧ .

(٢) مثل الدراسة النفسية للأدب . ت . مارتن لينداود . ترجمة د . شاكر عبد الحميد ، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة آفاق الترجمة رقم ١٨ - أكتوبر ١٩٩٦ م) .

وتراجع : دراسات فرويد فى الغرب وتلميذه يونج ، وفى مصر دراسات للدكتور مصطفى سويف ، د . مصرى حنوره ، وهم جميعاً علماء نفس وليسوا نقاداً .

(٣) مثل : سوسيلوجيا الأدب ، ت / روبر اسكاربيت ، ترجمة آمال انطوان عرمونى ، منشورات عويدات - بيروت " زدنى علماً " باريس ط ٢ ، ١٩٨٣ م .

مصطلح " علوم الروح " ترجمة للمصطلح الألماني Geisteswissenschaften ، وكل هذه المصطلحات تفضى إلى معنى واحد وهو العلوم الإنسانية ، وقد يبدو لدى ناقدٍ بعينه مثل " ريكير " (٤) الألماني استخدام ترجمتين مختلفتين ، الأمر الذى يوحى باختلافهما خاصةً إذا تصورنا ترجمة أبحاث هذا الناقد إلى العربية .

وما دمنا نناقش بشكل نظرى مدى العلاقة بين العلوم الإنسانية والنقد الأدبى ، فإننا نثير سؤاليين مهمين هما : عندما يستعين النقد بهذه العلوم فهل يستعين بمناهجها أم يستعين بموضوعها ؟ وهذا السؤال يجزنا إلى سؤال آخر عن كيفية هذه الاستعانة ؟

أرجح الآراء تؤكد أن مناهج العلوم الإنسانية لا العلوم ذاتها هي التى يستعين بها الناقد الأدبى ، ذلك إن كان يريد إبداء حكم جمالى على النص ، أما العلوم ذاتها فلا تسهم فى إبداء هذا الحكم الجمالى ، فهذه العلوم (٥٠٠٠) ليس لها وظيفة محددة تحكم على العمل ، ما إذا كان جميلاً أم لا . وعلى النقيض فإن المناهج التاريخية والاجتماعية واللغوية وغيرها لأنها كثيراً ما تنطلق من مجال دقيق من اختصاصات علومها فإنها تنتهياً بالضرورة لإبداء رأى جمالى (١) ، من جهة أخرى هناك رأى مختلف مضمونه أن موضوع العلوم الإنسانية أيضاً يسهم فى كشف (بعض السمات المكونة للنص بوصفه نصاً) (٢) . لكن الحاصل يؤكد أن أكبر فائدة تمت من جراء التماس بين النقد والعلوم الإنسانية هي استفادة الأول من مناهج الثانية ، ففضلاً عن إسهام مناهج العلوم الإنسانية فى إبداء الحكم الجمالى ، فإن النقد أفاد أيضاً عند التطبيق من ما تستخدمه مناهج هذه العلوم من إجراءات داخلية (فقد دخل على أساليب النقد مجموعتان مساعدتان : جاءتا من جهتى معطيات العلوم والبحوث الجديدة لتفتح للدراسات النقدية وسائل وطرقاً بحثية مستحدثة ، ومن جهة أخرى الإحصاءات وتطبيقاتها لتمدها بأدوات جديدة . وكان استخدام هذه الوسائل مدهش النتائج فى أحيان ، لدرجة يمكن معها القول إن استفادة الدراسات النقدية من مناهج العلوم الأخرى ، ومن المبتكرات التقنية للعلم الحديث ، أدى إلى تنوع مناهجها وتعقدها ، ومن ثم تطورها نحو أساليب جديدة) (٣) .

وهكذا تعين العلوم الإنسانية النقد على بناء منهجه الخاص به ، الذى تعد من أولى مهامه (ملاحظة الارتباط بين الخبرة الأدبية ومعرفة الحياة الإنسانية) (٤) ، فهذه الإفادة بين الحقلين تزيد من خصوبة

(٤) فصول ، " ألن دوجلاس " ، بحث " المؤرخ والنص والناقد الأدبى " ، ص ٩٨ ، مج ٤ ، ع ١ ، ديسمبر ١٩٨٣ م ، وهنا ألفت إن هذه الإشكالية تمثل إحدى مظاهر إشكالية المصطلح العلمى ومن ثم المصطلح النقدى الذى لا أرى مانعاً من توحيد اتفاق العلماء عليه ، ولالأوروبيين سابقة فى ذلك ، حينما اتخذوا قراراً بشأن توحيد مصطلحي : " السيميولوجية " الفرنسى ، و " السيميوطيقا " الإنجليزى فى مصطلح واحد هو " السيميوطيقا " بقرار اتخذته " الجمعية العالمية للسيميوطيقا " التى انعقدت فى باريس (يناير ١٩٦٩) ، راجع : مجلة فصول ، بحث " السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد " ، د . أمينة رشيد ، ص ٤٢ ، مج ١ ، ع ٣ ، أبريل ١٩٨٦ م .

(١) مناهج النقد الأدبى ، ت . إنريك أندرسون امبرت ، ترجمة د . الطاهر أحمد مكى ، ص ١٠٣ .

(٢) فصول ، " ألن دوجلاس " ، بحث " المؤرخ والنص والناقد الأدبى " ، ص ٩٨ ، مج ٤ ، ع ١ ، ديسمبر ١٩٨٣ م .

(٣) فصول ، د . محمد حافظ دياب بحث " النقد الأدبى وعلم الاجتماع " ، ص ٦٠ ، مج ٤ ، ع ١ ، ديسمبر ١٩٨٣ م .

(٤) عالم الفكر ، د . شكرى عياد ، " بحث الأدب والعلوم الإنسانية " ، ص ١٢٨ ، مج ٢٣ ، ع ٣ ، ٤ ، يونيو ١٩٩٥ م .

الحقل النقدي ، بفضل ما تم عند التقائهما من تلاقح فى الأفكار وتطعيم للمنهج ، فضلاً عن أهمية ذلك كله عندما يتعرض النقد إلى وسيلتى المقارنة والتحليل بقصد كشف أصالة العمل المدروس ومنزلته بين أعمال أخرى تنتمى لنفس المؤلف أو لنفس الجنس الأدبى ، وفى ظنى أن إفادة النقد الأدبى من شتى المعارف والعلوم تتناسب وطبيعة النقد ذاته الذى لا يعرف السكون والقلوب والجمود ، فهو - بوصفه علماً إنسانياً هو الآخر - لا نرى علماً (٠٠٠) أسرع فى التطور وأمضى فى الحركة وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبى (١) .

ولقد أثبتت التجربة استحالة الفصل القسرى بين مناهج العلوم والنقد الأدبى فى بحث الظاهرة الإنسانية ، وهى المنطقة المشتركة بين شتى هذه الأنشطة الإنسانية ، وهذا ما يؤكد الحقيقة العلمية القائلة (بأن الكلمة الأخيرة لم تقل ، ولعلها لن تقال أبداً . فالمعرفة كشف متصل ، يزيد من وعى الذات لذاتها ، للأشياء من حولها ويحررها من ضيق الأفق ، ومن البلادة والغلظة والتجمد والتحيز) (٢) .

هذا كله مع ملاحظة قضية مهمة لا يجب أن تغيب عن عين الناقد الذى يفيد من شتى العلوم ، وهى قضية أنه يحترق فى أرضه هو " الأدب " وليست أرض غيره من العلوم فتحقيق التوازن والوعى بالذات وبالعمل المدروس يحققان النجاح ولو نسبياً فى دراسة النص ، وإذا اعترض معترض على أخذ الناقد بالعلوم الإنسانية ، بحجة أنها تقوم على الموضوعية أى موضوعية الباحث منفصلة عن الموضوع المدروس ، فيمكن الرد عليه بالمسلمة التى أقرها فلاسفة العلوم وهى القائمة على (أن ذات الباحث جزء من موضوع البحث وهذا هو أساس معنى العلم فى العلوم الإنسانية بأسرها) (٣) . وبصيغة أخرى ، فذات الباحث فى العلوم الطبيعية غيرها فى العلوم الإنسانية ، فإذا كانت مستقلة بعيدة عن الموضوع المدروس فى الأولى فإنها تندغم فى الموضوع المراد درسه فى الثانية لتصبح جزءاً منه .

وإذا ما رأينا فيما سبق أن النقد الأدبى أسرع العلوم إلى عدم الثبات والجمود ، الأمر الذى يسمح له بتجديد مناهجه وإفادته من شتى المعارف من حوله ، فإنى أؤكد أيضاً أن موضوع النقد أى الأدب نفسه يسمح للنقد بالإفادة مما حوله من علوم ومعارف ؛ ذلك لأن الشعر - وهو أهم الأجناس الأدبية وأعظمها مكانة - يتمتع بمجال أوسع من شتى العلوم والمعارف ، لأنه فى حالة نضجه وسموه لديه القدرة على استيعابها والتهامها جميعاً فى عالمه الخاص : (فالشعر أوسع مجالاً من العلم والفلسفة أيضاً ، ولن يعسر عليه حين يبلغ حداً مناسباً من النضوج أن يلتهمها جميعاً ، ولن ننكر عليه إلمامه بالحقائق العلمية والفلسفية فيما يلم به من حقائق أخرى تتناسب طبيعته) (٤) ، لكن من البديهي التأكيد مرة أخرى على ضرورة تحقيق التوازن الذى لا يفسده إفراط الناقد فى الإفادته من العلوم الإنسانية

(١) الرؤية المعاصرة فى الأدب والنقد د . محمد زكى العشماوى ، ص ١٣٦ ، الناشر : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، شباط ١٩٨٣ م .

(٢) فصول " النقد الأدبى والعلوم الإنسانية " ، المقدمة ، التحرير ، مج ٤ ، ع ١ ، ديسمبر ١٩٨٣ م .

(٣) قراءة جديدة لثرائها النقدي ، د . جابر عصفور ، تأليف مجموعة من الباحثين ، ص ٦٧٣ ، ٦٧٤ ، مج ٢ ، أبوللو للنشر والتوزيع ، القاهرة . وراجع : منهج جديد للدراسات الإنسانية ، محاولة فلسفية ، ت : ريكمان .

(٤) مجلة الكتاب ، سيد قطب ، مج ٣ ، ج ٢ ، ص ٢١٨ ، السنة الثانية ، ديسمبر ١٩٤٦ م .

، فإذا أراد الناقد أن يجعل من نقده نقداً شاملاً عميقاً ، يقضى به على شتى التيارات والمذاهب النقدية الكثيرة والمختلطة فعليه أن يوسع من أفق دراسته وينفتح على ما حوله من علوم مساعدة ، ولا يخندق دراسته في إطار ضيق محدود ، وهذا الانفتاح على الغير والتصالح معه بهدف التعاون والإفادة يجب فيه أن يظل الناقد - كما قلنا - واعياً لنفسه ولنقده ولمجال تخصصه ، وبالجمله فإن هذه النظرة الشاملة يجب : (أن تقسح صدرها لكل المعارف على ألا تستعبدنا هذه المعارف) (١) .

ما سبق يجعلنا نقدم خطوة لبحث قضية مفصلية في تاريخ نقدنا الحديث إنها قضية " النقد السياقي Contextual " ، فقد ظل النقد زمناً موضوعاً للخصام بين النقاد ، والخلاف بين النظريات النقدية ، فهناك نقاد ، ومن ورائهم نظريات نقدية تؤيد النقد السياقي ، وتؤكد ضرورة أن يدرس النص في سياقه التاريخي أو الاجتماعي أو في سياق نفسي مبدعه ، مقابل نقاد آخرين ومن ورائهم نظريات نقدية أخرى قطعت - على النحو الذي بيناه - النص عن أى سياق خارجي له ، مؤكدة الاستقلالية التامة للعمل الأدبي دون أى ارتباطات بدلالات مرجعية . ونحن إذ كنا قد تحدثنا عن النظريات النقدية الجديدة المنكرة سياق النص ، واتخذنا من مدرسة النقد الجديد والأسلوبية والبنوية والتفكيك أمثلة لهذا الاتجاه ، فإننى أفرد هذا المبحث للحديث عن الاتجاه المقابل ، الداعي إلى ربط الأدب بسياقاته المختلفة في ظل ما أحرزته العلوم الإنسانية من منجزات ، وما سلكته من مناهج أفاد منها النقد في جانب من جوانبه على النحو الذي أشرت إليه عالياً .

وهنا ينبغي أن نفرق بين نوعين من السياق ، جرى استخدام النقاد لهما في النقد : فأولهما السياق الخارجي ؛ أى أن يدرس النص في أطره المرجعية تاريخياً واجتماعياً ونفسياً ، وهو ما اصطلاح النقاد على تسميته " النقد الخارجى " ، والنوع الثانى يهتم بالسياق الداخلى ذلك بأن تدرس الجملة الشعرية في سياق أخواتها داخل النص ذاته بوصفه أى النص يشكل نسقاً معيناً تتسرب فيه الدلالات وتجرى بين ثنايا علاقاته الداخلية ، أو بدرس النص جملة في سياق غيره من النصوص التى تنتمى إلى جنس أدبها ، من نظام أدنى إلى نظام أعلى ، وقد يطلق على السياقين الخارجى والداخلى ثنائى : السياق الحالى ، والسياق المحلى أو اللفظى .

ومهما يكن من أمر فإننا معنيون في هذا الجزء بالسياق الخارجى في ظل العلوم الإنسانية أو السياق الحالى للنصوص الأدبية . فما فلسفة هذا النوع من السياق ؟ وما أهميته ليس في ذاته وحسب وإنما في قدرته على دعم قضية النص الأساسية " الجمالية " ؟ هذا ما سأحاول تلخيصه في السطور التالية .

يقول جيروم ستولنتيز : (إن الشئ لا يمكن أن يفهم منعزلاً ، وإنما يفهم فقط بدراسة أسبابه ونتائجه وعلاقاته المتبادلة) (١) ، وفي هذه المقولة نلاحظ صدقاً لفلسفة الوجود ، ووحدة المعرفة ، بل نلاحظ

(١) الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد ، د . محمد زكى العشماوى ، ص ١٣٥ .

(١) النقد الفنى دراسة جمالية وفلسفية ، ت . جيروم ستولنتيز ، ترجمة فؤاد زكريا ، ص ٦٨٠ ، ٦٨١ ، الناشر : مطبعة جامعة عين شمس ،

ما يؤكد انتماء كل المعارف والعلوم إلى أم واحدة وهي الفلسفة ، فدرس الشئ في سياقه إنما هو رده ، أو النظر إليه في ضوء عائلته المعرفية قبل أن ينبثق منفصلاً عنها ، هذا بالإضافة إلى أن مسألة رد الشئ إلى سياقه تعد نزعة فطرية ، يُدفع إليها الباحث دفعاً غريزياً ، ذلك لأنه (يمتلك الإنسان بشكل طبيعي نزعة ربط سياق معين بكل ظاهرة قابلة للملاحظة) (٢) ، وليس الأمر كما ذهب إليه " فنجشتين " وهو أن أية تعبيرات تعد كأنها وقائع ذرية تقوم بذاتها ويمكن إدراكها وهي منعزلة عن بعضها ، بل العكس (إذ التعبيرات كلها يكون لها سياقات تصنيفية وأخرى وجودية ومعظمها يتضمن بعضها البعض الآخر) (٣) .

وبناءً عليه فإن أى نص ينحدر طبيعياً من سياق له يعد مرجعه الأساسى ، ولقد بيّنت فيما سبق أسباباً عدة : تاريخية واجتماعية وثقافية ، جعلت ثقافة أمة من الأمم تهتم في درسها النصوص الأدبية على وجه الخصوص بمرجعية النص وإطاره السياقى .

ولقد أكد غير باحث أهمية الدرس السياقى على وجه العموم لدى دراسة أى تعبير ، لكن ما يهمنى فى هذا الموضوع هو درس النقاد سياق النص تاريخياً واجتماعياً ونفسياً ، فإذا كان من أهم مهام ناقد النص هو تفسيره النصوص ذاتها ، فإن التفسير الجيد يتحتم عليه أن يكون له إطار مرجعى خارج النص ، فلا يمكن أن يتحقق التفسير الجيد إلا (٠٠٠ من زاوية خارج النص) (٤) . والإطار المرجعى لأى نص هو أفقه الواسع ، الذى يطرح الأسئلة وتلتزم أجوبتها داخل النص ، فى ضوء هذا الإطار تكون عملية تحديد الناقد معانى النص ، وتنظيمها (عملية خلاقة منتجة وليست تكراراً لما يقوله النص) (٥) ، وربما أعظم خدمة يقدمها التفسير الخارجى لأى نص هو ما يمكن تلخيصه فى عبارة إيضاح النص وإنارته من الخارج (٦) .

من جهة أخرى ، فرغم ما يبدو من انفصال ما بين الفنان بوصفه عالماً فى ذاته له رؤيته الخاصة ، وبين الحياة الاجتماعية والمادية ، فإن هذا الفنان (٠٠٠٠ مهما يكن من عبقريته وأصالته وتفرّده يتأثر فى التكوين النهائى فى طبيعته الفنية بأحوال الجنس والبيئة والعصر التى عاش فيها من سياسية ومعاشية ومادية وفكرية قد يكون هذا التأثير جلياً وقد يكون مستتراً خفياً ، لكنه لابد موجود وعلىنا فى

(٢) عالم الفكر ، " مشكل المنهج فى قراءة بعض الكتابات المنقبية بالمغرب " ، د . عبد الله أحمد بن عتو ، ص ٢٤١ ، مج ٢٥ ، ٢٤ ، ديسمبر ١٩٩٦ م .

(٣) النقد الفنى ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، ص ٢٥٢ .

(٤) فصول ، بحث " حول إهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير فى دراسة الأدب " ، هورست ، ترجمة مصطفى رياض ، ص ٦٨ ، مج ٥ ، ٣٤

، ج ١ ، يونيو ١٩٩٥ م .

(٥) نفسه ، ص ٦٩ .

(٦) نفسه ، ص ٦٦ .

كل حال أن نتبينه ونستجليه ونتعرف الحدود التي فرضها على الشاعر قبل أن نفهم إنتاجه الفهم المصيب ، ونقدّره التقدير الصحيح (١) .

ولعل كل ما تقدمه الدراسة الخارجية للنص هي أنها تجعل الناقد يجيد قراءته للنص حينما يراه على حقيقته (فالمعرفة المستمدة من خارج الأثر قد تعين القارئ على أن يجيد القراءة ، أى أنه يرى الأثر كما هو في حقيقته) (٢) ، وعليه فإن دراسة الناقد النص الأدبي في ضوء المناهج الخارجية يعد شرطاً تحليلياً ، أى أن الدرس الخارجى للنصوص (٠٠ يتصدى لتعليل الأدب وشرحه وأخيراً لإرجاعه إلى أصوله) (٣) . وبالتالي تعطى هذه المناهج الخارجية حكماً عقلياً ، إذا أضيفت إلى الحكم الجمالي المستمد من داخل النص كانت الحصيلة من وراء ذلك نقداً متكاملأً (٠٠٠ فإذا أنت حللت النص تحليلاً علمياً من ناحية تاريخ أحداثه أو مدى التطابق بين معانيه وبين الحقائق الملموسة وأخذت النظريات العلمية في النفس أو في الاجتماع أو غيرها وحاولت تطبيق القواعد والنظريات العلمية على ذلك النص كان عملك إدراكاً لحقيقة النص إدراكاً عقلياً لكنه ليس من التذوق الجمالي في شئ) (٤) ، فلا يمكن للناقد أن يتعرض للنص من داخله أى للعناصر التي تشكل منه نصاً جمالياً إلا بمعونة الدراسات الخارجية (٥) .

ومهما يكن من أمر فإننا لا نقصد بأهمية الدرس السياقي أن تقوم الدراسة النقدية عليه فحسب ، بل أن تقوم إلى جانب الدراسة الداخلية لأنها - أى الخارجية - في ظني تفيد بشكل ما فائدة لا تنكر في التعرف أحياناً على بعض قضايا الفن الخالصة داخل النص . ولقد اقتضى المنهج منا الحديث عن السياق الخارجى وحده ، ولا يعنى هذا فصله عن الدراسة المتخصصة النقدية لأن الفصل بينهما على مستوى وصفنا له ، وعلى مستوى تطبيق الناقد له أيضاً يعد فصلاً شكلياً مجازياً (١) لا أكثر ، وتظل الدراسة الخارجية مجدية ومأمونة لا تحفظ عليها طالما (هي تبحث في المحيط البعيد الواسع للعمل الفني) (٢) .

وبعد ، فنحن مضطرون بعد هذه التوطئة التي وضعنا بها معنى السياق عامةً وفلسفته وأهميته إلى الحديث عن كل سياق وحده ، نتناول تاريخه وأهميته . وإذا كنا قد تحدثنا فيما سبق عن الأهمية

(١) مجلة الآداب ، بحث : " المنهج التاريخي الاجتماعي في دراسة الأدب " ، د . محمد النويهي ، عدد ديسمبر ١٩٦٥ م بيروت .

(٢) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ت . ديفيد ديتشس ، ترجمة د . محمد يوسف نجم ، ص ٤٠٨ ، مراجعة د . إحسان عباس ، الناشر : دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧ م .

(٣) نظرية الأدب ، رينيه ويليك ، ص ٨٩ .

(٤) المذاهب النقدية ، د . ماهر حسن فهمي ، ص ٩٦ .

(٥) مداخل الشعر ، ت . باختين لوتمان ، ترجمة أمينة رشيد ، سيد البحراوي ، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة آفاق الترجمة ، ص ٦٦ ، مايو ١٩٩٦ م .

(١) مناهج النقد الأدبي ، ترجمة د . الطاهر مكى ، ص ٢١٩ .

(٢) النقد الأدبي ، أصوله ومناهجه ، سيد قطب ، ص ١٠٩ .

الخارجية لأية سياق في ذاته ، فإننا محتاجون للحديث عن أهمية السياق حينما يدعم الدراسة الداخلية الجمالية ، فهذه القضية نؤكد لها بداءة ؛ نظراً لأن هناك كثيراً من نقاد الحداثة وما بعدها ينكرونها ، وبصيغة أخرى فما سوف يأتي ذكره هو تبيان لأصالة السياق ، وردُّ على من ينفون عنه أية وظيفة جمالية . لكننا سننعمد إثارة جملة من الإشكاليات المنهجية التي تعترض الباحث ، حينما يتصدى للحديث عما يسمى السياق التاريخي أو الاجتماعي ، فطالما شاع لبس بين الباحثين في تعريف كل من السياق التاريخي والسياق الاجتماعي ، وهنا نشير إلى أننا سوف نتخلى عن مصطلح سياق إلى المصطلح العلمي الشائع وهو " المنهج " .

ولقد اتفق منظرو النقد على أن مناهج النقد الخارجية ثلاثة :

- أ - المنهج التاريخي .
- ب - المنهج الاجتماعي .
- ج - المنهج النفسي ، أو منهج الملاحظة النفسية .

أولاً - منهج النقد التاريخي

لقد كان المنهج التاريخي دون غيره ، هو أصل المناهج التاريخية الاجتماعية النفسية وأقدمها ظهوراً ، بل لا نبالغ إذا قلنا إن كل المناهج الخارجية هي في الأصل أجزاء منحدره من سلالاته ومتطورة بعد ذلك ، آخذة أشكال مناهج خاصة ومستقلة استقلالاً ، تزامن مع تطور العلوم الإنسانية ، فأصبح لها تمايزها عن بعضها بعضاً ، الأمر الذي أظهرها جميعاً في النهاية مختلفة ومتباعدة .

وهنا يمكننا القول بأن للمنهج التاريخي وجهين :

الأول : يتصل بتوثيق النصوص وتحقيق صحتها بنسبتها إلى قائلها تاريخياً والتأكد من مصادرها المنقولة منها ، سواء أكانت مصادر شفاهية أم مكتوبة ، وكذا التعرف على الأسباب التاريخية ، أو الظرف الذي أنتجت بسببه النصوص ، وهذا الوجه الأول عربي النشأة والتطور على النحو الذي سوف يأتي ذكره .

أما الوجه الثاني : فقد اهتم بمؤلف النص ذاته من حيث نشأته وسيرته والبيئة المحيطة إضافة إلى الزمان والمكان اللذين لا يسا إنشاء العمل ، وهذا الجهد أوروبي الملمح والصياغة والتقنين .

ولسوف نبدأ بتاريخ هذا المنهج عند العرب لأنه - وكما وضعه علماءهم - لا يثير الإشكال ، الذي يثيره عند الغرب .

(١) في بيئات الإسلاميين

- أ - " المحدثون ، المفسرون ، الأصوليون " :

أما عند العرب فتاريخ اهتمامهم بسياق النصوص يأخذ شكلاً أكثر علمية ، ذلك لأنه نشأ في بيئة غير بيئة النقاد أو الأدباء ، بل نشأ عندهم في بيئة الإسلاميين ، وهنا نخص السياق التاريخي الذي كان في ظني أسبق من أى سياق آخر خارجي في النشأة . ولقد أغنانا أحد البحوث (١) عن متابعة نشأة السياق التاريخي في البيئة العربية الإسلامية ، ولذا فإننا نعتمد عليه فيما نورد من حقائق أثبتتها تاريخ مناهج العلوم الإسلامية ، فلقد كانت حاجة المسلمين منذ بداية ظهور الإسلام قوية في اتباع منهج علمي في رواية الخبر الديني في بيئة اعتمدت على الرواية الشفهية وتأخر فيها التدوين زمنياً ، لذا أحتيج إلى وضع قواعد علمية يضمن بها الرواة صحة الرواية في مرحلتى " التحمل والأداء " (٢) ، وكانت أعلى مراتب المرحلتين عندهم تقوم على " السماع " (٣) ، ولقد تجاوز العلماء المسلمون ذلك إلى وضع قواعد علمية للنقد من الخارج ومن الداخل ، وهو ما عُرف في بيئتهم ، خاصةً بيئة المحدثين بنقد " السند والمتن " ، الأمر الذي جعلهم يؤسسون علماً قائماً بذاته في نقد السند وهو ما عرف بعلم " الجرح والتعديل " (٤) .

ولقد تجاوز تطبيق العلماء المسلمين منهجهم ذاك على الأخبار الدينية إلى الأخبار التاريخية ، ثم جاء تطبيقهم إياها على الخبر الأدبي ليكون تنويعاً لشتى جهودهم العلمية في إرساء قواعد منهج النقد التاريخي ، وقد جاء تطبيقه على الخبر الأدبي في شقين : يتناول الأول ما قبل النص من نقد الرواة والمصادر ، والثاني يتناول النص ذاته ، تصحيحاً لمتنه وتفسيراً لمعانيه (١) .

أما في بيئة المفسرين ، فإننا نرى صورة أخرى لهذا المنهج التاريخي ناضجة عند من تعرضوا لتفسير القرآن على مختلف مراحلهم الزمنية ، ويعد مصطلح " أسباب النزول " هو المبحث الذي يتضح فيه اعتداد المفسرين بضرورة وضع النص القرآني في سياقه التاريخي لأجل إنارة النص من داخله بالعودة المستمرة إلى تاريخ نزول النص والظروف والملابسات المحيطة بنزوله ، وأوضح الشواهد على ما نقول ما قرره " القرطبي " في مقدمة تفسيره من أنه قد اعتمد إلى جانب التوثيق التاريخي والتفسير اللغوي أسباب النزول لتعين في تفسير النصوص (٢) ، ولم يكن هذا جهد المفسرين فحسب بل كان جهد الأصوليين بعامة ، فاحتقارهم بأسباب النزول يؤكد (٠٠ أن لها دخلاً كبيراً في تفسير النص وتحديد معناه) (٣) .

(١) منهج النقد التاريخي الإسلامي والمنهج الأوروبي ، د . عثمان موفى ، ط ٤ ، الناشر : دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٤ م .

(٢) نفسه ، راجع الفصل الثالث " مراحل رواية الخبر " ، ص ٥٩ - ٧١ .

(٣) نفسه ، راجع الفصل الرابع " مراتب التحمل والأداء " ، ص ٧٣ - ٨٦ .

(٤) نفسه ، الباب الثاني " نقد الخبر " ، ص ٩٧ - ١٧٢ .

(١) منهج النقد التاريخي الإسلامي والمنهج الأوروبي ، د . عثمان موفى ، الباب الثالث " المنهج بين النظرية والتطبيق " ، ص ١٧٥ - ٢٤٦ .

(٢) الجامع لأحكام القرآن للقرطبي ، ج ١ ، ص ١٥ ، لأبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصارى ، الجزء الأول ، تقديم الشيخ محي الدين الميسر ، دار الفكر للطباعة ، بيروت ، ١٩٩٣ م .

(٣) دراسة المعنى عند الأصوليين " علماء أصول الفقه " د . طاهر سليمان حموده ، ص ٥١ ، ١٩٩٨ م ، الناشر : مكتب كوبرتية إخوان ، بيروت .

ويبدو جهد الأصوليين واضحاً عند دراستهم القرائن المخصصة للعام في القرآن ، فدراستهم هذه (تدل على إدراكهم الواعى لعناصر السياق ، أو الموقف الكلامى ، وأثرها فى تحديد المعنى ، وهى قرائن حالية كالحس والعقل والعرف أى العادة) (٤) ، ومن أهم علماء الأصول الذين احتقوا بالسياق عند درسمهم قضايا علوم القرآن : الغزالى ، ابن القيم ، الشاطبى ، البدخشى ، وتعد إحدى جماعات الأصوليين وهى " الواقفية " (٥) أكثر الجماعات غلواً فى الاهتمام بالسياق عند درسمهم للنصوص الشرعية .

ب - فى بيئة الأدباء " النقاد ، البلاغيون " :

أما إذا انتقلنا إلى بيئة نقاد الأدب والبلاغيين العرب ، وقفنا على احتفاء بالسياق التاريخى والثقافى للنصوص التى يرويها النقاد أو ينظر فيها البلاغيون ، أما نقاد الأدب فقد تأثروا بما سبق عرضه من جهود المحدثين والمفسرين والأصوليين فى احتقائهم بـسياق النص ، وشاهد ذلك إبقاؤهم على " الإسناد " ونقد المصادر ، كما يلاحظ ذلك فى المؤلفات الأدبية للجاحظ ، وابن سلام ، وكذلك ابن قتيبة والآمدى وأبى الحسن الجرجانى وأبى هلال وابن رشيق ، حيث كانوا جميعاً (يثبتون النصوص لأصحابها ، ثم يبحثون عن السرقات بين السابق واللاحق ، ومن منهم أحسن وأجاد فى الأخذ ، ومن منهم قصر وأفسد المعنى ، ويتحدثون عن أثر البداوة والحضارة فى الأدب ٠٠٠ إلخ ، وهذا من أوليات " المنهج التاريخى ") (١) ، ويلاحظ فى أعمال هؤلاء النقاد امتزاج دراسة السياق التاريخى بالدراسة الفنية ، فأول ما ظهر المنهج التاريخى على يد هؤلاء النقاد ظهر ممتزجاً مع المنهج الفنى الذى عرفوا به .

وإذا تقدمنا خطوة رأينا نضج المنهج التاريخى واكتمال نموه قد جاء على يد " أبى الفرج الأصفهاني فى كتابه " الأغاني " (٠٠٠ الذى يثبت النصوص ويرويها سلسلة عند الرواة ، ويصح بعض الروايات ، ويضعف البعض ، ويذكر مناسبات النصوص وما يدور حولها من حوادث وروايات ، ويعرف بالشاعر وطبقته ومزاجه) (٢) . وأما عند البلاغيين فيعكس مبدأ " لكل مقام مقال " أهمية السياق والموقف الكلامى الذى سيق فى النصوص الأدبية ، ولقد أكد عبد القاهر الجرجانى فى أسرار البلاغة (٣) على أهمية السياق الثقافى للكلام فى تمييز معنى النص .

٢) عند الغرب

(٤) نفسه ، ص ١٨٩ .

(٥) نفسه ، ص ١٩٠ .

(١) النقد الأدبي ، أصوله ومناهجه ، سيد قطب ، ص ١٥٣ .

(٢) نفسه ، ص ١٥٤ .

(٣) أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجانى ، نقلاً عن : دراسة المعنى عند الأصوليين ، د . طاهر سليمان حموده ، ص ١٨٦ ، ١٨٧ .

أما المنهج التاريخي في أوروبا فيرجع تاريخه منذ القرن السادس عشر حتى الثامن عشر ، حينما درست الفنون في ظل التاريخ ، حتى إذا جاء القرن التاسع عشر أصبحت فكرة درس الشئ في سياقه أكثر تحديداً ومشروعية ، وفي ذلك يقول أحدهم : - ويعنى السياق التاريخي خاصةً - (غير أن النقد السياقي لم يمارس أبداً بذلك النطاق الواسع ، والنجاح ، اللذين مورس بهما في الأعوام المائة الأخيرة ، بل إن ظهور النقد السياقي ونموه قد يكون أبرز تطور في تاريخ النقد منذ منتصف القرن التاسع عشر) (٤) .

لكن المنهج التاريخي في أوروبا ارتبط بأسماء ثلاثة من أشهر النقاد الفرنسيين هم : سانت بييف (١٨٠٤ - ١٨٦٩ م) الذي وضع منهجاً في تاريخ حياة المؤلف وسيرته الذاتية حينما أكد أنه يعتنى بـ (دراسة كل شخص ٠٠٠ لكى نقيم له وصفاً حيويًا حافلاً حتى يمكن أن ينزل فيما بعد في موضعه الصحيح من سلم الفن) (٥) . أما هيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣ م) فهو واضع نظرية الثلاث (التاريخي الذي يرجع إليه أى تأليف أدبي وهو (الجنس ، الحاضر ، البيئة ، أى الشخصية القومية والعصر أو الحقبة والظروف الاجتماعية العامة . والعمل الأدبي بهذا يصبح فى الغالب نتاجاً لهذه العوامل) (١) . ثم برونيتير وهو تلميذ تين ، الذى غالى فى تطبيق المنهج التاريخي إلى الحد الذى جعله يطبق نظرية دارون على الإنتاج الأدبي وتطوره .

ويمكن القول بأنه على يد هؤلاء النقاد وغيرهم أصبح النقد التاريخي علماً ، وصل عند بعضهم إلى حد الحتمية العلمية ، لكن يمكننا أيضاً بلورة الأسباب التى دفعت النقد إلى أن يسلك المنهج التاريخي . منها : رغبة المفكرين فى علمية النقد ، خاصة بعد ما بدا من تقدم فى العلوم الاجتماعية ودراساتها بالمناهج العلمية . وكذلك رغبتهم فى تطبيق النزعة العلمية والوضعية فى النقد لمواجهة انتشار النقد الانطباعي التأثيرى غير المعلى وكذا مواجهة تحكم الذاتية والأهواء فى أنفس النقاد وذلك من أجل خلق روح نسبية موضوعية فى النقد . وأخيراً نظرتهم إلى الأدب بوصفه ظاهرة اجتماعية ، ولم لا ؟ فقد نظر هؤلاء المفكرون إلى الدين نفسه كظاهرة اجتماعية ، وإذا كان الأدب ظاهرة اجتماعية فلقد جاءت هذه النظرة إلى الأدب لتواجه نظريات أخرى تقول بأن الأدب نوع من السحر أو الإلهام (٢) .

وقد دفع هذا اللون من النقد التاريخي واحداً من كبار النقاد بفرنسا إلى التخفيف من غلواء العلمية ، فطرح نقداً تاريخياً جديداً مطعماً بالذوق المدرب للحد من علمية النقد من ناحية ومن تحكّم

(٤) النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، ص ٦٨٠ .

(٥) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ت . ستانلى هايمن ، ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ترجمة د . إحسان عباس ، د . محمد يوسف نجم ، وقد وضع بييف نظريته فى كتابه " أحاديث الاثنين " سنة ١٨٥٠ م .

(١) أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب ، ص ٨٣ ، وانظر أيضاً مقالات فى النقد الأدبي ، د . ابراهيم حمادة ، دار المعارف ، ١٩٨٢ م .

(٢) النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، ص ٦٨٢ (بتصرف) .

الذاتية من ناحية أخرى وهو الناقد جوستاف لانسون^(٣) الذى كان له أثر عميق فى كثير من تلامذته بفرنسا وفى مصر^(٤) أيضاً فى خلال الفترة التى نؤرخ لنقدها .

لكن تجدر الإشارة أن المنهج التاريخى بعامة قد أثار عديداً من المشكلات المنهجية ، ففى ظنى أنه كان أصلاً لعدد من المناهج التى كانت جزءاً منه قبل استقلالها ، حتى بعض المناهج التى ظهرت فى ظل الحداثة يمكن تلمس أصلها فى المنهج التاريخى ، وبالتالي يظهر مدى هيمنة هذا المنهج على المناهج التى جاءت بعده ، الفرق فقط يكمن فى اختلاف الأسماء الذى يوحى باختلاف المضامين ، مثل ذلك ما يأتى :

١ - ففى أوروبا انتهى أحدهم^(٥) إلى أن نقد " تين " تاريخى أكثر منه اجتماعى ، لما ينتهى إليه من نتائج تعميمية أحياناً وافترضية أحياناً أخرى .

٢ - كثيراً ما خلط النقد ما بين المنهجين " التاريخى والاجتماعى " ، فجعل بعضهم النوعين نوعاً واحداً فأطلقوا عليه التاريخى حيناً ، أو الاجتماعى حيناً آخر ، وسبب ذلك فى ظنى يرجع إلى ما طرحه " تين " من ثلاثية " العرق " ، " البيئة " ، " العصر " ، فقد أخذ بعضهم البيئة بمفهومها الاجتماعى . وغلبها على باقى العناصر التاريخية وسمى المنهج بالاجتماعى ، فمن هؤلاء مثلاً : " العقاد " الذى يسمى منهج " بيف " بـ " الاجتماعى " ^(١) ، وتابعه فى ذلك " محمد النويهى " ^(٢) ، وللنويهى رأى فى ثلاثية " تين " فهو يستبعد " عامل الجنس " ويستبدل به عاملاً أكثر طبعية وهو " الوراثة " و " التكوين الشخصى والغددى للمؤلف " ^(٣) ، ومع ذلك فنراه يتوسط الأمر حينما يجمع المنهجين فى منهج واحد يسميه " المنهج التاريخى الاجتماعى " ^(٤) ، وقد مضى " د . ماهر حسن فهمى " على منوال " العقاد " و " النويهى " حينما سماه المنهج الاجتماعى ^(٥) . ولسنا أول من يرصد هذا الخلط بين المنهجين فلقد أشار إلى هذا ناقد آخر ، مؤكداً أن ما بين المنهجين من تقارب هو سبب وقوع الكثيرين فى الخلط بين اسميهما ، يقول : (إن الاتجاه الاجتماعى يمكن أن ينضوى تحت المنهج التاريخى السابق لأن هناك الكثير من التقارب والتواصل بل والتماثل بين

(٣) منهج البحث فى تاريخ الأدب ، جوستاف لانسون ، ضمن كتاب النقد المنهجي عند العرب ، ترجمة محمد مندور ، ص ٣٩٧

(٤) من مثل أحمد ضيف ، طه حسين ، محمد مندور ، راجع : اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث ، ت . عبد المجيد حنون ، الناشر : الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ م .

(٥) النقد الأدبى ، ت : كارلوني وفيللو ، ترجمة كيتى سالم ، ص ٥٢ وما بعدها ، مراجعة : جورج سالم ، سلسلة " زدنى علماً " منشورات عويدات ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٩٦ م .

(١) مجلة " المجلة " ، ع ٦٣ ، ابريل ١٩٦٢ م ، " حديث أجرى مع العقاد " ؛ وراجع : يوميات (الجزء الرابع) ، ص ٦٣١ ، دار المعارف ، ١٩٨٣ م ، ط ٢ .

(٢) الشعر الجاهلى منهج فى دراسته وتقويمه ، د . محمد النويهى ، ص ٢١٠ ، الجزء الأول ، الدار القيمية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ت .

(٣) ثقافة الناقد الأدبى ، د . محمد النويهى ، ص ٨٠ على وجه الخصوص ، مطبعة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٤٩ م ، وفى ظنى أن النويهى قد ألّف هذا الكتاب للرد على العقاد حينما اعتد الأخير بعامل " الجنس " كما فى كتابه عن ابن الرومى .

(٤) مجلة الآداب ، المنهج التاريخى الاجتماعى ، د . محمد النويهى ، بيروت ، ديسمبر ١٩٦٥ . وراجع : ثقافة الناقد الأدبى ، الشعر الجاهلى .

(٥) المذاهب النقدية ، د . ماهر حسن فهمى ، راجع ص ١٩٥ على وجه الخصوص .

المنهجين من حيث خصائص وسمات كل منهما وطريقة أو أسلوب الدراسة والتحليل للأدب^(٦) . ورغم تنبيه الناقد السابق إلى الخلط بين المنهجين ، إلا أنه قد وقع نفسه في هذا الخلط عندما أدرج بعض النقاد في المنهج التاريخي ثم أعاد إدراجهم مرة أخرى تحت المنهج الاجتماعي^(٧) .

٣ - وكما كان عامل " البيئة " عند " تين " سبباً في تداخل مفهومي المنهجين التاريخي والاجتماعي ، كانت أفكار " سانت بيف " في تاريخ حياة الفنان سبباً في نزاع آخر ، وهذه المرة كان النزاع بين المنهجين التاريخي والنفسي ، فكلاهما قد بنى قسماً كبيراً من منهجه على أفكار " بيف " ، فسيرة الفنان الشخصية تعد معلومات تاريخية عند أصحاب المنهج التاريخي ، بينما ما طرحه أو تعكسه هذه السيرة مما سماه " بيف " نفسه (قسماً النفس La Forme de L' esprit)^(٨) دفعت النفسيين بدورهم أن يدخلوا هذا الجهد ضمن مقومات منهجهم . وهكذا أيضاً لم تكن أول من يثبت تداخلاً بين بعض أجزاء المنهج التاريخي مع بعض آخر في النفس بل سبقنا إليه من أكد ذلك^(٩) .

ومهما يكن من أمر فلسفة المنهج التاريخي ، وتاريخ نشأته عند العرب والأوروبيين ، ومهما أثاره من جدل منهجي بينه وبين مناهج أخرى ، فإننا نركز هنا على أهميته في النقد الداخلي للنصوص الأدبية ، رداً على من ينكرون جدواه في كشف بعض القضايا الأدبية المتصلة بالنص ذاته ، وكذلك رداً على من أرادوا تقليص أظافر الدرس السياقي الخارجي بعامته بدعوى أنه قد أدى إلى أفكار غير ملائمة عن فن المبدعين^(١٠) .

ولقد بينت فيما سبق أهميته خارج إطار النص بما يزوده للناقد من أضواء كاشفة تعين على فهمه في ظرفه ومحيطه ، فما أهميته إذا بالنسبة لعالم النص الجمالي ؟

في ظني أن المنهج التاريخي أفعل ما يكون نتيجةً عند تصديده للنصوص القديمة ، التي يفصل بون شاسع من الزمان بين لحظة تأليفها وبين لحظة نقدها ، ذلك لأنه يستخدم وسائله الخاصة من تحقيق النص وتوثيقه ، ومن ثم إعداد التحضير على مائدة التحليل والتقييم ، فوصل النصوص بتاريخها يعد جزءاً (من معناه وقيمه^(١١)) . ومن جهة أخرى تعين الدراسة التاريخية على (استكشاف الموروث الذي يقع الأثر الأدبي في نطاقه والمقياس الذي يحكم به عليه^(١٢)) ، وحسبنا

(٦) المدخل لدراسة الفنون الأدبية ، ت . مجموعة من الباحثين ، والنص والناقد المشار إليهما : د . محمد عبد الرحيم كافور في بحثه " النقد الأدبي الحديث واتجاهاته " ، ص ٢١٨ ، كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية ، الدوحة ، قطر ، دار قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٢ م .

(٧) نفسه ، ص ٢١٧ وما بعدها .

(٨) Wallace Fowlie , The French Critic , p . 10

نقلاً عن : المراسم المتجاورة ، د . جابر عصفور ، ص ٤٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٣ م .

(٩) تدارس النقد الأدبي الحديث ، د . محمد عبد المنعم خفاجي ، ص ٢١٢ ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩٥ م .

(١٠) مشكلة المعنى في النقد الحديث ، د . مصطفى ناصف ، ص ١٥٦ ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٠ م .

(١١) مناهج النقد الأدبي ، ديفيد ديتشس ، ص ٥١٠ .

(١٢) نفسه ، ص ٤٩٧ .

مثالٌ واحد ندلل به على تلك الأهمية ، فقضية وثيقة الصلة بالنص كقضية " العاطفة " لدى مؤلف بعينه تختلف درجةً ونوعاً من نص إلى آخر خاصةً إذا كان الغرض الشعري واحداً ، فهنا يسعفنا المنهج التاريخي (فنحن لا نستطيع أن نقرر ضعف العاطفة هنا وقوتها هناك ، إن لم يسعفنا المنهج التاريخي الذي يوضح لنا الدافع للإبداع الفني ^(٦)) .

أما إذا تعاون المنهج التاريخي مع الفني كانت النتيجة أشد فعالية وأكثر إثارةً (وأكثر النقد المثمر النفاذ للآثار الأدبية السابقة ينتقل بطلاقة بين نظرات تاريخية وأخرى جمالية خالصة ^(١١)) ، والفصل بين المنهج التاريخي وبين الفني يعد فصلاً بين مادة الأدب وصورته ، فلا يمكننا الوقوف على مدى جودة شعر شاعر إلا بالتعرف على محيطه التاريخي والاجتماعي ، لأنه سيتضح لنا مدى استيعاب الشاعر وهضمه وفهمه لتجارب الحياة ، فالجمال عندئذ يكمن في صدقه في التعبير ، بل أعلى من ذلك في كيفية تحويله للعالم المادي من حوله إلى عالم جمالي آخر خاص به ، كما أن المنهج التاريخي يكشف عن كثير من أسرار قدرة الشاعر في إذابة تجارب غيره في تجاربه وموضوعات سابقه في موضوعاته وصور سابقه في صورته الفنية ، وهي إحدى القضايا التي يبحثها النقد الآن فيما يعرف بـ " التناص الشعري " .

وأخيراً فإن نقد نقاد محدثين لنصوص أدباء سابقين عليهم ، غالباً ما يكون نقداً ظالماً إذا لم يرفع النقد المقاييس النقدية التي ينقدون الأدباء على أساسها ، إذ يجب نقدهم بوضع أعمالهم موضعها التاريخي المحايث لإنشائها وتطبيق مقاييس عصرهم عليهم وليس عصر من بعدهم ^(٢) .

ثانياً – منهج النقد الاجتماعي

التداخل الشديد بين ما سميته هنا " المنهج الاجتماعي " وما أطلقت عليه سابقاً " المنهج التاريخي " ، أعفاني من الحديث عن تاريخ المنهج الاجتماعي إذ نشأ في عباءة واحدة ، إلا أن ما أعطى للمنهج الاجتماعي خصوصية تسمح له بالاستقلالية النسبية سببان : الأول : هو اتساع مفهوم البيئة – على النحو الذي عرضت له سابقاً عند " تين " – بوصفها المحيط أو الظرف الذي نشأ فيه الأديب متأثراً بجماعته وتقاليدهم الاجتماعية والثقافية ، والسبب الثاني : جاء مع أفكار الواقعيين والماركسيين من شرق أوروبا إلى وسطها ، وشيوع مفاهيم الاشتراكية في الأدب ، والأدب للحياة والأدب للمجتمع ، ومسئولية الفنان ، والتزامه بأيدولوجية فكرية تتحكم في ما ينتجه من إنتاج أدبي ، ولدى التصور الماركسي لنوعين من البنى في المجتمعات : بنية تحتية يقودها العمال في ظل نظام اقتصادي تحكمى ، وبنية فوقية يمثلها المثقفون العاكسون لطموحات فئة العمال . فكل هذه المفاهيم –

(٦) المذاهب النقدية ، د . ماهر حسن فهمي ، ص ١٦ .

(١١) مناهج النقد الأدبي ، ديفيد ديتشس ، ص ٥٠٧ .

(٢) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ، ج ١ ، راجع المقدمة ، د . محمد محمد حسين ، ط ٦ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٨٣ م .

رغم وجود بعض الاختلافات فيما بينها - تصب في المنهج الاجتماعي العام ، الذي يتعرف فيه الناقد على الطبقة الاجتماعية ، التي ينتمى إليها الفنان ، وما يتصل بهذه الطبقة أو الشريحة من ثقافة وعادات انعكس جميعها في فنه ، كما يدرس الناقد الاجتماعي مدى التزام فنان ما بقضايا عصره ومجتمعه ، أو مدى انسلاخه عنها ، أو مراوحته بين هذا وذاك إلى آخر تلكم المفاهيم .

• تاريخه عند الغرب :

وتاريخ المنهج الاجتماعي يعود في أوروبا إلى تاريخ المنهج التاريخي ذاته ، وكما قلنا فلقد نظر بعضهم إلى الأدب بوصفه ظاهرة اجتماعية ^(١) كالدين - الذي نظروا إليه أيضاً بوصفه ظاهرة اجتماعية - وكذلك اللغة بوصفها نشاطاً اجتماعياً . ومع تقدم العلوم الإنسانية ، أصبح لعلم الاجتماع أكثر من اتجاه ، كل منه له أهميته التي تختلف عن غيره .

فأول ما نذكره هو الاتجاه " الوثائقي " ^(٢) الذي يتخذ من النص وثيقة دالة على معلومات ذات طابع نفعي لعالم الاجتماع ، وثاني أنواع اتجاهاته وهو ما يتصل بدراسة النصوص الأدبية . إلا أن هناك فريقين تعصبا لآرائهما في العلاقة بين علم الاجتماع والأدب : وأول الفريقين قد غالى في تطبيق مسلمات علم الاجتماع ذي الطابع التجريبي الإحصائي على الأدب .

والفريق الثاني قد غالى أيضاً على الطرف الآخر حينما رفض أية صلة بين علم الاجتماع التجريبي أو غير التجريبي والنص الأدبي ، لكن من المحقق أن هناك من نقاد الأدب من اتخذ موقفاً وسطاً ، حين آمن بضرورة تكاملية الدرس الأدبي والاجتماعي من أجل فائدة النقد . وفي مقدمة هذا الفريق (٠٠٠٠ لوكاتش وتلميذه جولدمان ينهجون منهجاً نظرياً ، متأثراً بالتحليل الماركسي للمجتمع ، ويتبعون عن المنهج التجريبي باختبارات وقياساته وإحصاءاته معتمدين على التحليل الفني للأعمال الأدبية " الموضوعات والشخصيات والأسلوب ٠٠٠ إلخ " ليصلوا من خلاله إلى " الرؤية " التي تصل إبداع الأديب الفرد بتوجهات فئة اجتماعية ما ^(٣)) .

ولقد أفرد لوكاتش كتاباً أكد أن شغله الشاغل فيه : (هو أولاً وقبل كل شئ المشكلات الجمالية ، وهو يصر على أن المنهج العلمي الذي يتبناه لا يحل علم الجمال في علم الاجتماع ، ولكنه يعطى مفتاحاً لفهم المشكلات الجمالية التي طالما دق على أبوابها المثاليون دون أن تفتح لهم ^(١)) ، ولقد أكد غير واحد على أنه إذا كان لعلم الاجتماع اتجاهات شتى أصلية وفرعية ، فالمتفق

(١) النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، ص ١٨٢ (بتصرف) .

(٢) راجع : أ - مجلة المورد ، مج ١٥ ، ع ٣ ، ١٩٨٦ م ، ص ٨٩ ، د . نوري حمودي القيسي ، بحث " الشعر وثيقة تاريخية تغني أحداثه وتحقق وقائعه " .

ب - أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب ، ص ٨٠ .

(٣) عالم الفكر ، بحث " الأدب والعلوم الإنسانية " ، د . شكري عياد ، ص ١٣٢ ، مج ٢٣ ، ع ٣ ، ٤ ، يونيو ١٩٩٥ م .

(١) دراسات في الواقعية الأوروبية ، ت . جورج لوكاتش ، ترجمة أمير إسكندر ، مراجعة د . عبد الغفار مكاوي ، راجع : مقدمة المترجم ص ١٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ م .

عليه أن ثمة اتجاهاً بعينه هو أقرب إلى دراسة الأدب وهو الاتجاه ذو الطابع الفلسفى (التاريخى الجدلى ^(٢)) .

وعلى أية حال فإن القرن التاسع عشر يعد العصر الذهبى لنمو المنهج الاجتماعى فى النقد خاصة فى البيئة الفرنسية (٠٠٠٠) إذ سادت حينئذ قناعة مفادها أنه تم العثور على سر عمل المجتمعات وحركتها انطلاقاً من النموذج الفرنسى الذى أصبح أكثر وضوحاً وأيسر للقراءة بفضل الثورة الفرنسية ^(٣)) .

• عند العرب :

أما تاريخ المنهج الاجتماعى عند العرب فكان جزءاً من المنهج التاريخى ، بدا متناثراً فى تطبيقات النقاد الأوائل ^(٤) ؛ حينما التفتوا إلى عامل البيئة وقسموا الشعراء تبعاً لها حاضرة أو بادية . ثم إن تصنيف بعضهم ^(٥) الشعراء بحسب الطبقة الاجتماعية التى ينتمون إليها كمثّل شعراء الصعاليك ، وشعراء البلاط ٠٠٠ إلخ ، فكل هذه النظرات وإن لم يجمعها نسق منهجى واحد عند العرب ، إلا أنها جميعاً اعتبارات اجتماعية كانت نصب أعينهم عند دراستهم للأدب .

• إشكالية منهجية :

وقبل الخوض إلى ما يهمنى عن أهمية المنهج الاجتماعى ، نشير أيضاً قضية منهجية حول تسمية بعضهم المنهج الاجتماعى باسم آخر ، قد يثير اللبس إذ يُظن أنه منهج آخر ، مؤكداً مرة أخرى على عدم وجود اتفاق بين مؤرخى النقد وعلمائه على تحديد أسماء المناهج بقصد تنظيمها ، وعدم خلط الآخرين بينها ، فأما ما يتصل بالمنهج الاجتماعى فهناك من أطلق عليه المنهج التاريخى إذ جعله جزءاً منه أو على العكس جعل التاريخى أعم منه على النحو الذى سبق أن بيّناه ، فضلاً عن هذا هناك آخرون درجوا فى بحوثهم على استخدام اصطلاح آخر لهذا المنهج ، وهذا الاصطلاح كان فى أصله قسماً من المنهج الاجتماعى كما وضحنا عالياً فسموه " المنهج الالتزامى " ^(١) ، تأسيساً على مفهوم الالتزام بفلسفة ما ، يعتقد فيها الأديب .

(٢) عالم الفكر ، بحث " التفسير الاجتماعى للظاهرة الأدبية " ، د . فتحى أبو العينين ، ص ١٩٠ ، مج ٢٣ ، ع ٣ ، ٤ ، يونيو ١٩٩٥ م . وراجع أيضاً : فصول ، بحث " النقد الأدبى وعلم الاجتماع " ، د . محمد حافظ دياب ، ص ٦٨ وما بعدها ، مج ٤ ، ع ١ ، ديسمبر ١٩٨٣ م .

(٣) مدخل إلى مناهج النقد الأدبى ، ترجمة د . رضوان ظاظا ، ص ١٦٥ .

(٤) مثل ابن سلام فى الطبقات .

(٥) راجع : طبقات فحول الشعراء ، محمد بن سلام الجمحى ، ج ١ ، ص ١٧٩ وما بعدها ، تحقيق محمود محمد شاكر ، القاهرة ، د . ت .

(١) مثل محمود عبد الحسين البستاقى فى بحثه " المناهج النقدية فى نقد المعاصرين ، دكتوراه مخطوطة ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٣ م ، ومثل عبد الواحد غلام فى بحثه " اتجاهات نقد الشعر " .

والآن نتجه إلى أهمية الدرس الاجتماعي للأدب فيما يتصل بالنص ذاته بوصفه نصاً جمالياً ،
 رداً على من أشرنا إليهم من المغالين في رفض هذا اللون من الدرس بحجة أنه لا يسهم في الدراسة
 الفنية ذاتها وأنه درس بعيد عن النص وخارج دائرته الجمالية ، إن أول ما نؤكدده هو أن الدراسة
 الاجتماعية تسهم بشكل مباشر في كشف ما يسمى بـ " التقاليد الفنية " التي يرثها الأدباء في
 وعيهم أو لا وعيهم ، وبصيغة أخرى فالفنان ليس فلتة فنية في ذاته ، بل خلاصة لفن عصره
 ومجتمعه ، فإذا كان هناك تأثير لمجتمع ما على أديب ما (٠٠٠٠) فإن هذا التأثير هو تأثير فني ،
 فأدب أبي العلاء المعري مدين للحقبة التاريخية التي عاشها ولكنه مدين لهذه الحقبة فنياً ، وبمعنى
 آخر إن أدب أبي العلاء المعري متأثر بالتقاليد الأدبية في عصره ، وملتزم بالأصول الفنية التي
 ورثها الشعر في عصره . وإن فنه ليس إلا انعكاساً طبيعياً لقيم الفن في عصره (٢) ، ولعل مثلاً
 على ما سبق يزيده جلاءً ، فادعاء النقد الداخلي أنه وحده الذي يدرس أخص أدوات التصوير الفني
 بالنصوص كالاستعارة قد يكون باطلاً حينما تكون هذه الدراسة الداخلية سطحية بينما قد يسهم
 الدرس الاجتماعي - حينما يكون عميقاً - في تحليل (٠٠٠) المجال الاجتماعي الذي منه التقط
 استعارته مثلاً (٣) .

من جهة أخرى فإن المنهج الاجتماعي يسهم في الحد من التأويل المفرط لبعض الدلالات ؛
 بمعنى أن الدراسة الاجتماعية والثقافية لمجتمع وعصر الأديب ، الذي ندرس نصه ونحدد المعاني
 المحتملة لمدلولاته تسهم في تحديد دائرة المعاني المحتملة بالنظر إلى المدلولات بوصفها إفرازاً
 لمجتمع ما ، تحكمت فيه ثقافة ما ، وشاعت فيه استخدامات لغوية ما ، وهذا ما تنبئ إليه اللغويون
 حديثاً حينما قسموا تغير الدلالات إلى : تغير دلالي انحطاطي أو هابط ، وتغير دلالي متسامي أو
 صاعد (٤) ، ويليخص لنا " النويهي " خطة عمل الدراسة الاجتماعية لضمان نجاحها في الكشف
 الجمالي للنصوص بقوله : (٠٠٠) الخبرة الجمالية اللغوية وحدها ، معزولة عن ظروفها
 الاجتماعية ، لن توصلنا إلى فهم الشعر ، كما أن النظر في الظروف الاجتماعية وحدها دون تأمل
 في علاج الشعر لها ، وإعادته تنظيمها وخلقها ، لن توصلنا إلى فهم الشعر . إنما الحقيقة
 جامعة ؛ فنحن نستقي من الظروف الاجتماعية معلومات تاريخية تساعدنا على فهم الشعر فهماً
 مبدئياً ووضعه في السياق الصحيح المناسب لفهمه وتقديره ، ثم نمعن النظر في الشعر نفسه ،
 متذكرين رسائله الخاصة في الإحالة فنستعمله في تعميق تلك المفاهيم ونستعمله أيضاً في تصحيحها

(٢) فضايا النقد الأدبي والبلاغة ، د . محمد زكي العشماوي ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ م ، ص ١٣ . وانظر : يوميات

العقاد ، ج ٤ ، ص ٦٣١ .

(٣) مناهج النقد الأدبي ، ترجمة د . الطاهر مكي ، ص ٢١٩ .

(٤) دراسة المعنى عند الأصوليين ، د . طاهر سليمان حموده ، ص ١٧١ .

والإضافة إليها ثم نعود فنفرق بين الجانبين ، الظروف الاجتماعية والعمل الأدبي ، فيزيد كل منهما فهما للآخر وتعمقنا إياه في وحدة حسية منسجمة (١) .

هذا ما يتصل بجدوى الدرس الاجتماعي في الوقوف على الدلالة الشعرية وفهمها فهماً يقرب إلى المنطقية والدقة . وإذا كان التقويم هو دراسة نقدية داخلية من الدرجة الأولى فإن الدرس الاجتماعي أيضاً يسهم في إصدار حكم قيمة (٠٠٠ إن الشاعر كفنان - في مجال العرض والتقييم - لا يمكن أن يفصله عن الشاعر كملتزم كمرتبط بمشكلات الجموع بصورة أخلاقية (٢)) . كما أن الدرس الاجتماعي يعيننا في معرفة الاختلاف والتطور لكل من التفكير واللغة حين نقارن بين شاعرين في عصر واحد ولكن في بيئتين مختلفتين ، كما يعيننا على تقدير كل عمل بالنسبة لبيئته لا لبيئتنا ، وبالجمله فإن الجنس الأدبي ذاته قد يكون أكثر فعالية مع منهج دون آخر ، ولطالما تحدث النقاد عن جدوى الدرس الاجتماعي خاصة مع النثر الفني أكثر منه مع الشعر (٣) . ، فلقد قدم المنهج الاجتماعي نتائج طيبة حينما درس الرواية والقصة خاصة ، فتاريخ هذين الجنسين الأدبيين قد ارتبطا بالدرس الاجتماعي أكثر من ارتباطهما بالدرس النفسي على سبيل المثال . وبعد ، فقد رأينا أمثلة موجزة لما يمكن أن يقدمه منهج النقد الاجتماعي في دراسة أخص ما تهتم به الدراسة الداخلية الفنية . ولعل منكرى الدراسة الخارجية إذن يعترفون به منهجاً في الدراسة الشاملة ، أو على الأقل معاوناً لا يمكن إنكاره بجرة قلم .

ثالثاً - منهج النقد النفسي

لقد كان علم النفس أحد أكثر العلوم الإنسانية نجاحاً ، لما أحرزته الكشوف النفسية على مدى ما يقرب من قرن ونصف قرن من نتائج مذهلة ، أدهشت الجميع ، عندما وضع علماء النفس أيديهم على مناطق ظلت مجهولة ، على مدى قرون ، وعندما فتحوا أبواباً لم تكن لتفتح ، ودخلوا سراديب ودهاليز لم تكن مطروقة من قبل وفي أيديهم مصباح ، محا كثيراً من ظلمات النفس الإنسانية وأسرارها . ودعم فرويد وتلامذته من بعده هذا النجاح عندما قدم تفسيرات مبتكرة عن الفنانين وفنهم . وتلقف نقاد الأدب الدرس النفسي ، وجعله بعضهم من أوائل الدراسات الإنسانية حول النص ومبدعه .

(١) مجلة الآداب ، بيروت ، ديسمبر ١٩٦٥ " المنهج التاريخي الاجتماعي " . وانظر : " وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي " ، د محمد النويهي .

(٢) كلمات في الأدب ، ت . أنور المعداوي ، ص ٧٩ ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ١٩٦٦ م .

(٣) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ت . ديفيد ديتشس ، ترجمة د . محمد يوسف نجم ، ص ٥٦٦ .

ومن المقرر أن الاتجاه النفسى العام عندما تعاون مع النقد الأدبى ، أصبحت هناك ثلاث دوائر محددة يعمل فيها هذا المركب ^(١) ، فأولى الدوائر تهتم بعملية الإبداع الفنى أو الخلق الأدبى نفسها ، من حيث كونها نشاطاً سيكولوجياً معقداً ، تبرز فيه فردية إنسان عن آخر . أما الدائرة الثانية أو الوسطى فهى البحث فى تلك الصلة الوثيقة التى تربط العمل بمبدعه ، انطلاقاً من فرضية أن أى عمل فنى هو بالضرورة مرآة تعكس الحالة النفسية لمؤلفه ، أو على الأقل تدل عليه من طريق ما . أما الثالثة فكانت وجهتها تلقاء مُستقبل العمل الفنى وملتقيه ، من حيث الأثر الذى يتركه هذا العمل فى نفسيتهم ودلالته .

والحقول الثلاثة التى تعمل فيها الدراسات النفسية تنتمى إلى الجهود الأوروبية أكثر من انتمائها إلى العربية ، ذلك لأن تاريخ الاتجاه النفسى على وجه العموم قد كان امتداداً لأحد أجزاء المنهج التاريخى خاصة عند " سانت بيغ " الذى لفت النظر - بدرسه لسيرة المبدع الشخصية - إلى ما سُمى بالقسمات النفسية ^(٢) التى يمكن رسمها لمؤلفين من خلال مؤلفاتهم . وعلى أية حال فإن أول واضع لمصطلح النقد النفسى Psychocritique فى أوروبا هو شارل مورون سنة ١٩٤٨ م ^(٣) . غير أن إسهام العرب فى هذا المجال كان محصوراً فى دائرتين فقط من الدوائر الثلاثة التى يعمل فيها منهج النقد النفسى ، وهما : الأولى ؛ التى تهتم بعملية الإبداع ذاتها ، والثالثة ؛ التى تهتم بالأثر النفسى الذى يتركه فى القارئ .

أما دائرة بحث دلالة النص على نفسية قائله فلم يعرفها العرب ^(٤) ، فمجمال جهودهم كانت فى ما يسمى بمنهج الملاحظة النفسية التى بدأت شظرات متفرقات عند بعض النقاد ، حتى أتم عبد القاهر الجرجانى جمعها وبنائها فى نسق منسجم مع نظريته فى النظم . أما تطبيقنا الحديث للمنهج النفسى فلم يكن امتداداً لنقادنا العرب القدماء ، بل استمداداً لما وضعه الأوروبيون ^(٥) ونظموه حديثاً .

من جهة أخرى فلقد زاد أحد النقاد على الدوائر الثلاث التى تحدد مجال علم النفس فى إطار الدراسة الأدبية ، أخرى رابعة ، هى أخص من سابقتها بالنقد الأدبى ، وحددها بقوله : أنها تهتم بدراسة (الأنماط والقوانين التى توجد فى الأعمال الأدبية ^(٦)) . ولعله يقصد جدلية العلاقة بين

(١) التفسير النفسى للأدب ، د . عز الدين إسماعيل ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ م . وراجع : مجلة القاهرة ، بحث " التحليل النفسى

كمنهج فى النقد الأدبى " ، د . مارى تيريز عبد المسيح ، ص ٢٧ وما بعدها ، ع ٣ ، فبراير ١٩٨٥ م .

(٢) المرایا المتجاوزة ، د . جابر عصفور ، ص ٤٨ .

(٣) مدخل إلى مناهج النقد الأدبى ، ت . مجموعة من الباحثين ، ترجمة رضوان ظاظا ، ص ٩٧ .

(٤) النقد الأدبى أصوله ومناهجه ، سيد قطب ، ص ٢٠٩ .

(٥) نفسه ، ص ١٩٤ .

(٦) نظرية الأدب ، ت . رينيه ويليك ، أوستن وارن ، ص ١٠١ والحديث لوارين .

نفسية المؤلف والشكل الفني لعمله ، وبشكل آخر تلك الدراسة التى تبعد عن النظر إلى النص بوصفه وثيقة نفسية وذلك بالتسلح بنظر (جدلى علمى فى علاقة المضمون بتشكيله ^(٢)) .

ومهما يكن من أمر فإننا معنيون بمدى جدوى الدراسة النفسية للناقد الأدبى ، ومدى بُعد أو قرب هذه الدراسة فى دعم الدراسة الجمالية محور الدراسات النقدية . وأول ما نقرره هو أن مجال علم النفس فى كشفه عن عملية الخلق والإبداع يفيد - بشكل مبدئى - الناقد فى أنه ينير له بعداً لا شك مفيد للخلفية التى ينطلق الناقد منها فى وصفه وتحليله ، كما أن درس النصوص الأدبية بوصفها نتاجاً للاشعور الفردى " عند فرويد " ، و " اللاشعور الجمعى " عند يونج " ()
... يمكن أن تؤدى إلى اكتشافات مهمة حول اقتران " الخبرة الأدبية " بنوع من المعرفة الحدسية التى استطاع علم النفس ، فى مرحلة تالية أن يثبت صحتها بوسائله الأقرب إلى الموضوعية . وفى الوقت نفسه توحى آراء " لاكان " حول التوترات النفسية الناشئة عن استعمال اللغة بإمكانية استخدامها لتفسير " الخبرة الأدبية " كمحاولة لاستعادة التوازن بين الذات والخارج ^(٣)) .

كما أن الدرس النفسى هو أجدى ما يكون نفعاً مع جنس بعينه من الأدب وهو الشعر ، بل مع نوع بعينه من الشعر وهو الشعر الغنائى ، وفى ذلك يقول أحدهم : (القصائد الغنائية التى يحاول صاحبها أن يعرض فيها حالته الذهنية هى الأشبه بأن تقود الناقد إلى تفسير نفسى لحالة الشاعر أكثر من القصائد التى ضعف فى مبناها العنصر الشخصى ^(٤)) . وذلك لأن الشعر الغنائى أكثر أنواع الشعر تعبيراً عن ذات الشاعر وعالمه الخاص الذى يفرض غالباً عليه مشاعر معينة ومفردات خاصة تحدد معجمه الشعرى . وهذه القضية تجرنا إلى قضية أهم وهى تحديد الدلالة الشعرية ، فالسياق النفسى يسهم هو الآخر - كالتاريخى والاجتماعى - فى الحد من الإفراط فى التأويل ، وتضييق دائرة احتمال الدلالات (فالتقاؤل والتشائم من الغرائز الإنسانية التى تؤثر فى

العادات الكلامية للناس ، وهى ذات أثر فى التغير الدلالى ، إذ يتشائم المرء من ذكر اللفظ السيئ المعنى ، فيعدل عنه إلى لفظ آخر حسن المعنى ^(١)) .

من جهة أخرى فإن الدراسة النفسية تلقى الضوء على أحد العناصر الأدبية وأقصد به " العاطفة " التى تعد قوام النصوص الشعرية والمتحكم الأول فى بنائها العضوى ، فدرجة العاطفة - قوة ، وضعفاً - يسعفنا فى تفسيرها المنهج النفسى حينما يوضح لنا (نفسية الفنان

(٢) مقدمة فى نظرية الأدب ، د . عبد المنعم تليمة ، ص ٢٧٥ .

(٣) مجلة عالم الفكر ، " الأدب والعلوم الإنسانية " ، د . شكرى عياد ، ص ١٣٣ ، مج ٢٣ ، ع ٣ ، ٤ ، ١٩٩٥ م .

(٤) مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ت . ديفيد ديتشس ، ص ٥٤٤ .

(١) دراسة المعنى عند الأصوليين ، د . طاهر سليمان حموده ، ص ١٧٣ .

فترة الإبداع^(٢) ، كما أسعفنا من قبل المنهج التاريخي حينما بيّن لنا الدوافع من وراء إثارة هذه العاطفة ودرجتها . كما أن الدرس النفسى قد يفيدنا فى كشف بعض الغموض الذى يتلبس رمزاً شعرياً ما فى إحدى القصائد ، فالناقد لا يمكنه تفسير الرموز منعزلة عن الواقع الاجتماعى ، وكذا بعيداً عن التكوين النفسى للمبدع ذاته ، فهذان العاملان يلقيان الضوء لا شك على تفسير الرمز الذى يتكئ على تشكيل فنى محسوس .

ولقد كان لعلم النفس خاصة على يد " يونج " فضل عظيم فى تفسير الرموز العليا التى تقبع فى قاع النفس الإنسانية من أثر ترسبات أساطير ومعتقدات قديمة تشترك فيها جماعة إنسانية ما ، والعجيب أن جل من أنكروا ربط النص بسياقه التاريخي والنفسى وغالوا فى إنكارهم ، قد وقعوا فى مفارقة بل تناقض فى موقفهم بعامة ، فرغم إنكارهم السياق فى تنظيرهم النقدي فإننا رأيناهم جميعاً يعتمدون فى تطبيقهم السياق ، خاصة التحليل النفسى ، الأمر الذى يبين عن فشلهم عند التنظير أمام التطبيق .

ويجمل أحدهم مدى ما تسهم به الدراسة النفسية^(٣) فى إثراء النص وصفاً وتحليلاً ، وكذلك حكماً وتقويماً أحياناً ، بمعنى أنه رغم وصفية هذه الدراسة إلا أنها لا تخلو من معيارية مباشرة أو غير مباشرة ، وهذه الأخيرة تعين الناقد على أخص مهامه وهى إصدار حكم قيمة (إذن فإن علم النفس يدخل فى النقد الأدبى من طرق عديدة فهو يستطيع أن يعين على تفسير عملية الخلق بعامة ، ويستطيع أن يهئ وسيلة للكشف عن الأثر الأدبى بالإشارة إلى حياة صاحبه والعكس ، ويستطيع أن يعين على جلاء المعنى الحقيقى فى نص ما . وهو ليس معيارياً بصورة مباشرة ، فى أية واحدة من هذه النواحي وإن كان فى الثالثة قد يصبح معيارياً بطريقة غير مباشرة ، إذ أنه يستطيع أن يبين أن الأثر الأدبى الذى قد يكون فى الظاهر محيراً مضطرباً قد يكون فى الواقع دراسة عميقة لجوانب معينة من الشخصية الإنسانية^(٤) .

كانت هذه جوانب موجزة حاولنا إلقاء الضوء فيها على أهمية الدرس النفسى فى الدراسة النقدية الداخلية ، ولقد تجنبنا أهميتها خارج النص ، فذلكم أمر معروف ، ومقرر ، فضلاً عن أنه لا يعنينا فى هذا المقام ، فلعل أصحاب النقد الجمالى ، والتأويلى ، قاطعى النص عن خارجه يؤمنون بجدوى الدرس النفسى فى دعم الدرس النقدى المتخصص .

وكما رأينا بعض النقاد ينسبون المنهج النفسى فى أصل نشأته إلى المنهج التاريخى باعتباره جزءاً منه ، رأينا نقاداً آخرين يجعلون من المنهج النفسى أباً لمنهج آخر جاء بعده سرعان ما استقل بنفسه وكوّن إجراءات خاصة به ، وهو ما اصطلح على تسميته " المنهج الأسطورى " . ولقد كانت هناك عوامل شتى أسهمت فى ظهور الاتجاه الأسطورى منها التقدم المذهل الذى أحرزه

(٢) المذاهب النقدية ، د . ماهر حسن فهمى ، ص ١٦ .

(٣) قضايا ومواقف فى التراث النقدى ، د . عبد الواحد علام ، ص ٢٦ ، ٢٧ ، القاهرة ، ١٩٨٣ م .

(٤) مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ت . ديفيد ديتشس ، ترجمة د . محمد يوسف نجم ، ص ٥٤٤ .

علم الأنثروبولوجيا ، فاتفق (الأنثروبولوجيا والأدب فى الموضوع وهو " الإنسان " بمطلق معنى الكلمة ، مع اختلافهما فى طريقة تناول ، يترتب عليه إمكان التعاون بينهما ، حين يستفيد أحدهما من طريقة الآخر ، أو من النتائج التى تحققت بفضل هذه الطريقة ^(١)) . ومنها ما قدمه العالم النفسى " يونج " تلميذ " فرويد " من نظرية جديدة ، حيث نقل محور الاهتمام من الدوافع النفسية المتعلقة بالجنس - كما يراها " فرويد " - إلى دوافع أخرى ، سماها " يونج " " اللاوعى الجمعى " (لقد جعل " يونج " الدافع الرئيسى جمعياً لا فردياً ، وهو رد فعل عام ، مبنى على موقف نموذجى ، ويعود بجذوره إلى ما قبل التاريخ ، وما قبل ذاكرة الإنسان ، وهكذا يرتبط التفسير الأدبى بمعنى أسطورى فى عقل الجماعة ، لا بموقف جنسى فردى فى نفس الأديب ^(٢)) ، كما أن التاريخ أيضاً رافد ومكون للاتجاه الأسطورى ، ولعل الأصل الاشتقاقى لكلمة الأسطورة عند اليونان يفضى إلى لفظ التاريخ ^(٣) .

لكن ما يهمنى فى هذا الموضوع هو الإشارة فحسب إلى أن التفسير الأسطورى - لمن يعتبره منهجاً خارجياً - قد يكون ذا نفع وقيمة تجاه بعض النصوص القديمة التى أبدعها شعراؤنا العرب الذين دفعت سذاجتهم وسليقتهم العفوية إلى التعبير عما ترسب فى ذاكرتهم وقبع فى لا وعيهم الثقافى تعبيراً نمطياً وعفويّاً . كذلك يكون هذا التفسير الأسطورى ذا أهمية لدى نصوص شعرائنا المحدثين والحدثيين الذين امتاز بعضهم بسعة الثقافة وتوظيف الموروث الأسطورى العربى والإنسانى بعامة فى صورهم الشعرية المركبة . لذلك كله فإن التكاملية التى تفتح ذراعيها لشتى أنواع هذه السياقات لا توافق من غالوا فى إنكار قيمتها كمثل من اعتبر هذا التفسير الأسطورى مثلاً ضرب من ضروب الحداثة المموهة (يزيّف الواقع الشعرى ، ويحط من قدره ، ويجرّده من حيويته ، فتغيب منه صورة الواقع الاجتماعى غيبة مطلقة ، وتختفى منه صورة المرحلة التاريخية التى عاشها أصحاب هذا الشعر اختفاءً تاماً ^(١)) ، لكن التكاملية لا توافق أيضاً من يغالى فى تطبيقه وقصر الدراسة عليه بمقاربة أحادية ^(٢) .

ومن الجدير ذكره أن هذا الاتجاه الذى لا يخلو من قيمة مثلما لاقى دعاءً ومطابقين

(١) مجلة عالم الفكر ، " الأدب والعلوم الإنسانية " ، د . شكرى عياد ، ص ١٣١ ، مج ٢٣ ، ع ٣ ، ٤ ، ١٩٩٥ م

(٢) عالم الفكر ، " مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى " ، د . محمود الربيعى ، ص ٣٠٤ ، ع ٢ ، مج ٢٣ ، ديسمبر ١٩٩٤ م .
وراجع أيضاً : الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى ، د . عبد القادر فيدوح ، ص ٤١٤ وما بعدها . وراجع أيضاً : مناهج النقد الأدبى ، ت . ديفيد ديتشس ، ص ٥٤٦ .

(٣) طه حسين مائة عام من النهوض العربى " فى الذكرى المثوية لمولده " ، بقلم مجموعة من الباحثين ، بحث د . أحمد عثمان ، " الآداب الأوروبية القديمة ، الأدب اليونانى والأدب اللاتينى " ، ص ٢٥٢ . ؟ وراجع أيضاً : " تاريخ الفلسفة الحديثة " ، د . يوسف كرم ، ص ٤٦ ، دار المعارف ، ١٩٥٧ م .

(١) شعرنا القديم والنقد الجديد ، د . وهب رومية ، ص ١٢٥ ، سلسلة " عالم المعرفة " ، مارس ١٩٩٦ م ، الكويت .

(٢) وهنا ألفت أن التكاملية - كما سيتضح - تعد التفسير الأسطورى منهجاً داخلياً أكثر منه خارجياً .

أول الأمر بأوروبا^(٣) ، لاقى أيضاً آخرين انتفعوا به فى نقدنا الحديث^(٤) رغم اختلاف مناهجهم فى التطبيق . فالخلاصة أن هذا التفسير قد تزداد حاجة التكاملية إلى الاستعانة به ، حينما يحتاج الناقد الأدبى المتكامل الذى يتصدى لفك بعض رموز الصورة الشعرية ، فحينئذ قد تكون هناك حاجة لانتقائه إلى مصادر هذه الصورة ، التى ربما تكون ذا خلفية تاريخية أسطورية ، لكن من المهم التأكيد على ضرورة ضبط الناقد نفسه ، ووعيه بذاته وبالعامل المنقود حتى لا يقع فريسة للتهويمات والسفر بعيداً فى المجهول الذى لا يربطنا به سوى الظن والترجيح على أغلب التقدير ، وحتى لا يفضى عمله - وكما يقول أحد الأوروبيين - إلى تكرار نفسه واللاشئ^(٥) .

وبعد ، فلقد أطلت بعض الشئ فى عرض قضية السياق الخارجى وإشكالياته ، ولم يكن لى بُد من هذا ، للنتيجة التى تقدم الخلوص إليها من أن جملة المناهج الداخلية الحداثية قد غالت فى إنكاره جملةً ، إلى جانب ما غالت أيضاً فيه من إنكار قصدية المعنى وإنحاء التقويم . ولقد زعمت أن هناك منهجاً " تكاملياً " يحاول تبئى ما أنكرته تلك المناهج الحداثية ورفضته ، فما هى هذه التكاملية ؟ وما فلسفتها ؟ وما قواعدها ؟ وما رأيها فى قضية قصدية المؤلف أو لانهائية الدلالة ؟ وما موقفها من تقويم النص ، هل هى اتجاه نقدى أو منهج للنقد ؟ وإذا افترضنا وجودها بالقوة ففى أى من النقاد توجد بالفعل ؟

جملة من الأسئلة ستحاول الصفحات التالية الإجابة عنها .

(٣) مثل كتاب " بودكين " " الأنماط العليا فى الشعر " .

Bodkin , M . , Archetypal Patterns in Poetry , Oxford , 1934 .

ومثل " بيتينا " فى كتابه " المنهج اليونجى فى دراسة الأدب " .

Bettina , K . A , Jungian Approach to Litterature , U . S . A , 1984 .

نقلاً عن : مجلة عالم الفكر ، مج ٢٣ ، ع ٢ ، ص ٣٠٤ .

(٤) مثل د . على البطل فى دراسته " الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى " ، دار الأندلس ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ م ،

ومثل دراسة د . نصرت عبد الرحمن " الواقع والأسطورة فى شعر أبى ذؤيب الهذلى " ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ١٩٨٥ م .

(٥) مفاهيم نقدية ، رينيه ويليك ، ص ٤٨٢ .

الفصل الثانى

مفهوم التكاملية

هناك * شبه إجماع من النقاد على ضرورة رفض الأحادية ومن ثم ضرورة أن يوسع الناقد رؤيته ، كما أن من الواضح أيضاً أن كل من وقف ضد الأحادية ، من الضروري أيضاً أن يكون من المؤمنين بتعاون المناهج النقدية وأن يسند بعضها بعضاً ،

حتى لو كان هذا التعاون وهذه التساندية تقوم على منهجين نقديين على الأقل مختلفين :
أحدهما : خارجي ، والثاني : داخلي . وكما رأينا فإن فشلاً لمنهج الواحد في الدراسة النقدية – وبصيغة أخرى – فشل الأحادية يعود لأسباب مختلفة منها ما يتصل بطبيعة النص الأدبي ذاته ، ومنها ما يتصل بتهاافت وضعف المقاربة النقدية اليتيمة ، خاصة إذا ادعت لنفسها القدرة على القول النهائي في العمل الأدبي .

أما ما يتصل بطبيعة النص الأدبي ذاته ، فهذا أمر واضح ، فإذا كان قد مر بنا سابقاً قدرة الشعر – خاصة – على التهام كل المعارف واستيعاب شتى العلوم ، فيجب علينا إذن أن ندعم ذلك بمسألة أن الشعر (. . . لا يسلس قياده لأي معيار واحد ^(١)) ، فالشعر ذاته بوصفه فناً لغوياً له تشكيله الخاص وعالمه الفريد يتأبى على أية محاولة تتعسف في اختزال كل ما فيه من خلال منهج نقدي واحد ، فهو إذا كان ينتمي إلى عالم الفن في حدّه ، فإنه تتوزع انتماءاته – أيضاً – عوالم أخرى منها المجتمع الذي نشأ فيه الشاعر وخضع لتقاليدهِ الاجتماعية والفنية ، ومنها نفس المؤلف الثائرة الفائرة ، ومنها تاريخ نشأة الشاعر والعوامل المؤثرة في توجيهه أدبياً . . . إلخ .

ومهما ادّعت أية دراسة مهما كان المنهج الذي اختطته لنفسها من قدرة وكفاءة منهجية في قتل النص تحليلاً وتأويلاً فإن ذلك لا يلغى حقيقة لا يجب أن تغيب عن أعيننا وهي أن (. . . الدراسات هي التي تموت ، وتبقى النصوص حية لا تعرف الموت ^(٢)) ، ذلك لأن (الفن أعظم من مفسريه ^(٣)) .

وأما ما يتصل بالمنهج الأحادي نفسه ، فإن إجماع النقاد على أن سبب رفضهم الأحادية النقدية سبب واحد لا ثاني له : هو ضيق النظرة الذي يحتم في النهاية وجود نتائج نسبية يسهل نقضها (. . . وقيمة كل نقد فإنما هو نسبي قاصر موارد . . ليست هناك مقولة نقدية في أثر أدبي تعد كاملة تصوره على حقيقته أو تصدع بالقول الفصل في أمر جودته أو عدمها ^(١)) حتى النقاد الذين

* ابتدأت في هذا الفصل ذى الطابع التنظيري مما انتهت إليه بعض الدراسات الحديثة العربية التي تلخص جهود السابقين ، والمترجمة الموثوق بقدرتها في النقل عن الأوروبيين .

(١) دراسة في النقد الإنجليزي الوصفى ، ت جورج واطسون ، ترجمة وتقديم وتعليق د . عناد غزوان إسماعيل ، جعفر صادق الخليلي ، ص ٢٦٤ .

(٢) شعرنا القديم والنقد الجديد ، ت . د / وهب رومية ، ص ٣١ .

(٣) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ت : ديفيد ديتشس ، ترجمة د / محمد يوسف نجم ، ص ٥٩٨ .

(١) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ت : ديفيد ديتشس ، وراجع مجله فصول ، بحث " التفسير والتفكيك والأيدولوجية " ، ت كريستوفر بتلر ، ص ٨١ ، ٣٤ ، ٥٥ ، يونيو ١٩٨٥ م .

وقعوا أسيرى الأحادية فى نقدهم التطبيقي ، يجدون أنفسهم مضطرين عند التنظير من أشد محاربي المنظور الأحادى فى النقد ، داعين إلى التعددية ، ومد آفاق الرؤية النقدية بعيداً لتجاوز هيمنة منهج بعينه وانفراده بالنصوص . ومن هنا ظهرت دعوات كثرة النقاد إلى التكاملية . فما هى هذه التكاملية ؟ يمكننا الوقوف على ثلاثة اصطلاحات ، نخصها بالبحث ، ونبين دلالة كل منها على النحو التالى :

أ - التوفيق ، أو " التوفيقية " : Electicism

إن التوفيقية عند الفلاسفة نوع من العمل الذى يجمع من الفلسفات المتعارضة بعض آرائها المتطابقة ، فى وحدة متماسكة ، فمذهب التوفيق على هذا يمكن تعريفه بأنه (الجمع بين الآراء والمذاهب المختلفة ، ومحاولة التأليف بينها ، لتكوين مذهب واحد متماسك الأجزاء ^(٢)) ، هذا بالنسبة للفلسفة ، أما بالنسبة للفكر بعامة ، من حيث هو توجه أيولوجى ، فستبرز التوفيقية بوصفها إحدى تجليات الجدل المثلثى ^(٣) بين كل من : السلفية والوسطية والتحديثية . فالتصنيف العام للتيارات الفكرية يبرز التوفيقية كمنزعة فكرية يجمع بين الثنائيات المتعارضة على المستويات الفلسفية أو الدينية أو الاقتصادية أو الاجتماعية . ولا يعنى هذا أن المنحى التوفيقى يختص به العقل الأوربى دون غيره .

ففى تراثنا الفلسفى الإسلامى ، نشهد اتجاها توفيقيا ، حاول التقريب ، أو التوفيق ، ما بين بعض الثنائيات التى تبدو متعارضة ، بقصد الجمع بينها ، من مثل محاولات التوفيق بين : " الدين والفلسفة " ، " النقل والعقل " . هذا فى القديم ، ويمثل هذا الاتجاه فى تراثنا الإسلامى كوكبة من كبار مفكرينا أمثال ^(٤) :

- أ - أبو نصر الفارابى ، المتوفى ٣٣٥ هـ / ٩٥٠ م ، فى كتابه " الجمع بين رأى الحكيمين " .
 - ب - أبو الوليد بن رشد ، المتوفى ٥٩٥ هـ / ١١٩٨ م ، فى كتابه " فصل المقال فيما بين الحكمة والشرعية من اتصال " .
 - ج - ابن سينا ، المتوفى ٤٢٨ هـ / ١٠٣٧ م ، فى كتابه " تسع رسائل فى الحكمة والطبيعات " .
- أما فى العصر الحديث فقد كانت هناك محاولات للتوفيق بين الدين والعلم مثل محاولة : الشيخ محمد عبده ، ١٨٤٩ - ١٩٠٥ ، فى كتابه " الإسلام بين العلم والمدنية " .

(٢) المعجم الفلسفى ، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية (الجزء الأول) د / جميل صليبه ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، لبنان ، مكتبة المدرسة ، بيروت ، لبنان ، (الطبعة الأولى) ١٩٨٢ م .

(٣) مجلة عالم الفكر ، بحث " المنهج التوفيقى ، إشكالية اللا حسم فى الفكر والواقع " د . محمد جابر الأنصارى ، ص ٢٢٧ ، ع ٣ ، ٤ ، مج ٢٦ ، ١٩٩٨ م .

(٤) نفسه ، بتصرف .

ولا تقتصر التوفيقية على المستوى الفكرى فحسب ، بل على المستوى الثقافى للأمم ، بمعنى أنها تعنى عند آخرين الجمع بين ثقافتين ^(١) ، مختلفتين لغةً وجنساً .

وقد بدأ الحديث عن التوفيقية بهذا المفهوم ، عندما بدأ الاحتكاك فى خلال هذا القرن بين ثقافتنا العربية والثقافة الأوروبية ، والتعاون بينهما ، الذى يقوم على الأخذ والإفادة فى أغلب حالاته ، بين " القديم والجديد " ^(٢) ، بين " الأصالة والمعاصرة " ، بين " التقليد والحداثة " ^(٣) . فالتوفيق بهذا المعنى يعنى التصالح ، من أجل الوصول إلى موقف معتدل ، إلى " الوسط الذهبى " ^(٤) ، ومع ذلك فالتوفيقية عند أحدهم وإن كانت تراعى موقفين متباينين ، فإنها لا تستطيع الوصول إلى موقف ثالث ولذا فهو يطرح بديلاً عنها فيما يسميه " بالوسطية " ^(٥) .

أما ما يتصل بالنقد الأدبى القائم على عنصر التوفيق ، فربما أفضل صيغة متماسكة له نجدها عند د . إبراهيم عبد الرحمن ، الذى بلور تعريفه نظرياً ، إذ نلاحظ فى هذا التعريف أنه لا يقوم إلا فى ضوء وجود عناصر نقدية تنتمى إلى ثقافات مختلفة ، وله مرحلتان :

" الاختيار " ، و " الربط الجيد " ، إذ نختار من شتى المناهج عناصر نربط بينها فى نسق واحد ، يقول : (٠٠٠٠ النقد التوفيقى Eclective Criticism هو صيغة نقدية جديدة يؤلفها الناقد المثقف من المذاهب والاتجاهات والفلسفات النقدية المختلفة ويتخير عناصرها تخييراً خاصاً ثم يربط بينها ربطاً يفقد فيه كل اتجاه أو مذهب خصائصه المميزة ليصبح عنصراً فى بناء نقدى متكامل صالح للتطبيق ، دون معاناة من مخاطر المذاهب التى اختيرت عناصره منها ^(٦)) .

وتؤكد صاحبة دراسة حركة نقد الشعر فى مصر فى النصف الثانى من القرن العشرين أن نقاد هذه الفترة قد سعوا فى تطبيقاتهم إلى تحقيق صيغة توفيقية فى النقد تنسم بتجاورية المناهج الأوروبية والعربية معا (٠٠٠٠ إن النقد فى هذه المرحلة قد استطاع . ولا شك . أن يؤسس درس الأدب العربى فى ضوء مناهج الدرس الغربى ، إلا أن حصيلة الممارسة النقدية عند رواد هذه المرحلة كانت بناء صيغة توفيقية ، أو نقد توفيقى Eclective Criticism تتجاوز فيه المصطلحات والمفاهيم المتباينة أحياناً ^(١)) .

(١) ثقافتنا فى مواجهة العصر ، د . زكى نجيب محمود ، راجع فصل : " التوفيق بين ثقافتين " ، ص ٥٧ وما بعدها ، دار الشروق ، طبعة خاصة ، ١٩٩٧ م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(٢) الاتجاهات الوطنية ، الجزء الثانى ، د . محمد محمد حسين .

(٣) مجلة الطليعة ، مقال د . عبد المنعم تليمة ، ص ١٦٤ ، ١٩٧٤ م .

(٤) ثقافتنا فى مواجهة العصر ، د . زكى نجيب محمود ، ص ٢٨٠ .

(٥) الوسطية العربية مذهب وتطبيق ، الكتاب الثالث ، نحو وسطية معاصرة ، د . عبد الحميد إبراهيم ، ص ١٥ ، دار المعارف ، ط ١ ، ١٩٩١ م .

(٦) اتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث ، د . إبراهيم عبد الرحمن محمد ، ص ٢٦٧ .

(١) حركة نقد الشعر فى مصر من بداية النصف الثانى من القرن العشرين بين النظرية والتطبيق ، إعداد هدى وصفى ، ص ٤٤ دكتوراة مخطوطة ،

ومع غياب هذا المنحى التوفيقى منذ الستينيات وعلى مدى ما يقرب من ثلاثة عقود ، فقد شهدنا فى نهاية الثمانينيات (٢) عودة إلى التوفيقية بنفس المفهوم الآنف الذكر .
وبناء على ذلك كله يتضح لنا أن التوفيقية تشير صراحةً إلى نوع من الجمع الواعى بين عناصر مختلفة نوعاً أو ثقافةً أو لغةً ، ونحن نستخدم لفظ " الواعى " ذلك لأننا سنرى الآن اصطلاحاً آخر يشير إلى هذا الاتجاه لكن مع غياب الوعى المنهجى الذى يعد عصب المنهج ، والخط الفاصل بين الاصطلاحين .

ب - التلغيفية : Syncretism

أما التلغيفية إذا صح أنها مذهب ، هو ما أشرت إليه ، عند ختام الحديث عن التوفيقية ، ويعنى نوعاً من الجمع بين الآراء المتعارضة ، بغض النظر عما يكون بينها من انسجام ، أو ارتباط منطقى ، فهو بهذا المعنى يمثل الوجه الآخر للتوفيقية ، ولكن فى شكلها السلبى التعسفى غير المنطقى فى ربط الأجزاء . فإذا كانت التوفيقية تُرادف التلغيفية فى قيام كل منهما على فكرة الجمع بين العناصر المختلفة أو المتضادة ، إلا أنها تستخدم غالباً فى معرض المدح ، أما استعمال التلغيفية (٠٠٠) فى مقام الذم أكثر من استعماله فى مقام المدح (٣) .
ولأن اصطلاح التلغيفية يلفت القارئ إلى معنى معيب ، إذ أن ظاهره يشير إلى اللا منهج ، فإننا لا نجد أحداً يدعى صراحةً أنه صاحب منهج تلغيفى ، لأن ادعاءه سيكون إذاً بمثابة اتهامه بغياب الوعى المنهجى ، ومع ذلك فيمكننى بكل اطمئنان الاكتفاء بمثال إحدى المحاولات المنهجية التى أطلق عليها مبتكرها اصطلاحاً آخر ، حتى يكون بمنأى عن توجيه الاتهام والنقد المباشرين له ، وهى - أى هذه المحاولة المنهجية فى ظنى - تعد عين التلغيفية ، فضلاً عن أنها تعكس جانباً من جوانب الفوضى المنهجية فى حياتنا النقدية وخضوع هذه المناهج غالباً لما يمكن تسميته " الموضات المنهجية الحديثة " . أما هذا المنهج فهو ما سماه صاحبه " ب " المنهج المقولاتى (١) ، حيث يخرج علينا أحد المبتدعين بمنهج نقدى يدعى جدته وأصلاته معاً ، إذ لم يكفِ ذلك الكم الهائل من الأنواع المتباينة من النقود التى تضرب فى كل جنب وتلعب على كل وتر . يدعى صاحبنا منهجاً هو الغاية وبه يتم الكمال ؛ حيث نظر فى كل الفلسفات القديمة والحديثة . على تباين اتجاهاتها . فأفرغها جميعاً فى مصطلحات محددة سماها " مقولات " ، ثم حار فيها عندما وجدها عشريناً ! فأعاد تصنيفها فى مجموعتين : فعشرة منها " مفردات " ، وأخرى " مركبات " . ولما لم تنجح هذه المحاولة إذ ظهرت

(٢) نفسه ، ص ٥٧٦ .

(٣) المعجم الفلسفى ، د . جميل صليبة ، ج ١ ، ص ٣٣٧ .

(١) مجلة علامات فى النقد ، بحث " مقارنة النص الشعرى بالمنهج المقولاتى " ، أ . محمد السمرغنى ، ص ١٦ - ٤٢ ، النادى الأدبى الثقافى ، مح ٨ ، ج ٣١ ، فبراير ١٩٩٩ م ، المملكة العربية السعودية .

فضفاضة لا يربطها نسق . رغم ما يدّعيه لها من نسق . ادّعى أيضاً أن هذه المقولات العشرين تنتظمها دلالات خمس .

ثم يخرج علينا الناقد المبتكر الخالق بادعاء أكثر دهشة ، إذ يظن أن ما قرره من منهج " مقولاتي " كان طبعاً في يده ، استطاع به نقد أدب كُتِبَ باللغة الفرنسية وآخر بالعربية . وهذه إحدى صور الفوضى النقدية التي حاول أحد مروجيها عرضها علينا بوصفها منهجاً جديداً ، فيه من الشمولية والتكامل ما يجعلنا نستغنى بسواها من أجلها . ثم لا يكفيه هذا كله فيقرر أن منهجه الجديد ذاك يعد منهجاً توفيقياً ^(٢) .

وبعد فقد رأينا صورتين لمنهج ذي صيغة تركيبية يحاول الجمع بين الآراء المتباعدة أو المتباينة . إلا أن أشهرها ، وأكثرها جرياً على ألسنة المعنيين بالمناهج النقدية هو اصطلاح " التكاملية " الذي عُني هو الآخر بجمع العناصر المختلفة التي تتصل بنقد النص . وهو ما نبسط الحديث عنه في السطور التالية .

جـ. التكامل أو التكاملية : Integration

١ - اصطلاحاً وتاريخاً :

إن لهذا الاصطلاح . دون سابقه . وجوداً معروفاً ومحدداً في شتى العلوم الطبيعية كالفيزياء ، والإنسانية ، كعلم الاجتماع وعلم النفس ، ومعاني هذا الاصطلاح في شتى هذه العلوم تدور حول وجود ما يشبه منظومة تشتمل على عناصر مختلفة في نسق يجمع بينها . ولعل " سبنسر " من أوائل من حددوا دلالة هذا المصطلح ، فهو عنده يشير إلى الانتقال من حالة ، إلى حالة أعلى ؛ (٠٠٠ بين حالة غامضة ومشتتة إلى حالة واضحة ومؤلفة ^(١)) .

هذا على مستوى العلوم كلها ، والتكامل يشير إلى نوع من الحالات العقلية ، (كاندضمام العناصر الذهنية المتفرقة بعضها إلى بعض ^(٢)) . وعند علماء الاجتماع يتضح التكامل بوصفه منهجاً . في أنصح تعريف له . حينما يُعرّف ما يسمونه بـ " التكامل الوظيفي " بأنه : (وحدة أو انسجام داخل نسق معين ، يقوم على الاعتماد المتبادل بين أجزائه المتخصصة ^(٣)) .

على الوجه الآخر فإن هناك من القواميس ما يعرف Integration في الفرنسية بقوله :

(٢) نفسه ، ص ٢٢

(١) المعجم الفلسفي ، د . جميل صليبة ، ج ١ ، ص ٣٣٢ ، وراجع أيضاً : المعجم الفلسفي ، د . يوسف كرم ، د . مراد وهبة ، يوسف شلالة ، ص ٤٧ ، مطابع كوستا توماس ، القاهرة ، ١٩٦٦ م .

(٢) نفسه ، (صليبة) ، ص ٣٣٢ .

(٣) قاموس علم الاجتماع ، د . محمد عاطف غيث ، ص ٢٥١ ، الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ م .

qui (n . F Action d' intergrer , de s' integrer Astonout . Qpération consiste a assembler les différentes parties d' un système et a assurer leur compatibilité ainsi que le bon fonctionnement du système complet) .

أى : (هى فعل الدمج والاندماج فى علم الفلك ، هى عبارة عن عملية تقوم على تجميع الأجزاء المختلفة لنظام ما والتأكد من توافقها وكذا حسن سير النظام الكامل (٤)) .

وبهذا نفهم أن المصطلح يشير " لغة " إلى حالة من " الاندماج " ، أما حالة التكامل " لغة " فيمكن تلمسها فى اصطلاح آخر أطلق عليه فى الفرنسية Complémentarité وهو :

(n . F Caractère de ce qui est Complémentaire principe de Complementarité (phys) . (٥))

أى أن الاصطلاح يشير إلى مبدأ التكاملية الذى يعد صفة كل تكاملى ، خاصة فى الفيزياء ؛ حيث شاع استخدامه فى الأصل هنالك .

ولأمر ما تُرجم اصطلاح Integration إلى التكاملية رغم إشارته إلى الاندماجية ، ومع ذلك فإن الفرق بينهما قد يكون يسيراً إذا اعتبرنا أن الاندماج حالة ، والتكاملية مبدأ ، فإذن يمكن إسقاط الأول على الثانى واندغامه فيه ، ويصبح إطلاق التكاملية حينئذٍ أمراً مقبولاً ، استخدمه الفيزيائيون للتعبير عن حالة من الاندماج ، ثم انتقل إلى العلوم الإنسانية ، فأشار فى علم الاجتماع إلى ما سبق ذكره . ويؤكد ذلك أن بعض الباحثين قد ترجموا اصطلاح " Complémentarité " إلى " التكاملية " ترجمةً لأحد مناهج علم النفس للباحث " يوسف مراد " إذ كتب تحت عنوان :

" Qu ' est – ce que le Complémentarisme ? "

" Les Opérations : raffermissement , Soumission , fusion , résistance conduisent à un état d' harmonie et d'

équilibre connu sous le nom de Complémentarité " . (١))

أى أن هناك ثمة عمليات مثل الاستقرار والخضوع والانصهار والمقاومة تؤدى إلى حالة من التناسق والتوازن المعروفة تحت اسم " التكاملية " .

على أننا نشير إلى تعرّف تراثنا الإسلامى – الصوفى – إلى اصطلاح الكمال مجرداً حينما تعرضوا إلى كونه مقاماً يرتفع فوق كل المقامات ويجمعها ، فهو المرآة الجامعة بين صفات القَدَم وأحكامه وبين صفات الحدثان (٢) . وقد أكد ابن قيم الجوزية أن " الكمال " موقف وسطى بين "

Petit Larousse illustre , p. 533 , Librairie Larousse , Paris , 1985 .

(٤))

وراجع أيضاً فى معنى الاندماجية : قاموس المورد ، ص ٤٧٢ ، دار العلم للملايين ، منير البعلبكي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨١ م .

(٥) نفسه ، p. 227 .

(١) – Anthologie de la littérature arab econtemporaine , les essais par Anouar Abd el

Malek , p. 312 , aux éditions du Seuil , Paris , 1965 .

راجع أيضاً :

الجلال " و " الجمال " (٣) . ولعل " عبد القادر الجيلي " أحد كبار المتصوفة (ت ٨٠٥ هـ) قد أفاض حديثاً في هذا المقام (٤) . المهم أنى أردت من وراء هذه الإشارة الإلفات إلى تجذر اصطلاح التكاملية في صورته المجردة في تراثنا الإسلامي بمفهومه المقارب لمفهومنا الآن في جمعه وشموليته .

2 - فلسفتها :

وتعد التكاملية . على كل حال . ذات خلفية فكرية أو بنية فلسفية تُعد إطارها الفكرى التى تولدت منه ، وبصيغة أخرى فإن التكاملية فكرة تنتمى إلى نزعة فكرية فى أوربا جاءت عقب (فترات التطرف المذهبى والتضارب الفكرى (٥)) ، فى القرن التاسع عشر ، وفى الفلسفة الألمانية على وجه الخصوص يمكننا الوقوع على فلسفة اتجهت نحو المطلق والكلى والمجرد من أجل الوصول إلى نظرة شاملة للوجود ، (فالألمان هم أسبق الفلاسفة إلى فصل الحياة الباطنة عن الحياة الظاهرة ، وهم أول من ذهب إلى هذا التجريد فى النظر والتصور ، وهذه الفلسفة هى المسئول الأول بلا شك عن المبادئ المطلقة فى الحياة التى اعتنقها أنصار المدرسة التطورية وهى المسئول الأول . فوق ذلك . عن مبادئ إرادة الحياة وإرادة القوة وما استتبعها من نظرية السوبر مان أو الإنسان الأعلى وما شابهها من الأفكار المطلقة التى يفسرون بها الحياة (١)) ، وإيمان هؤلاء الفلاسفة بوحدة الوجود مطلقاً دفع كل واحد منهم إلى افتراض فرض مطلق (٢) يفسر به الوجود ، يتفرع عنه افتراضات أخر ، وإذا ضمنا هذا إلى نظرة فيلسوفهم شيلنج (١٧٧٥ - ١٨٥٤ م) للفن ، إذ عدّه المفسر الأكبر لوحدة الوجود (فإنه يظهره على اتحاد ما يبدو منفصلاً فى الطبيعة . وفى الطبيعة . أى أن الفن هو الطريقة الوحيدة لتصوير وحدة الفكر والطبيعة ، وحدة العارف والمعروف وأن عنده تمحى متناقضات الوجود (٣)) .

Concurrence ou Complémentarité , collectif , I . R . I . V . , Paris .

(٢) معجم مصطلحات الصوفية ، د . عبد المنعم الحفنى ، ص ٢٧ ، دار المسيرة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .

(٣) نقلاً عن الوسطية العربية ، د . عبد الحميد إبراهيم ، ص ١٥ .

(٤) معجم مصطلحات الصوفية ، د . عبد المنعم الحفنى ، ص ٦٩ .

(٥) تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث فى مصر فى الربع الأول من القرن العشرين ، د . حلمى على مرزوق ، ص ٤٥٨ . لكن تجدر الإشارة إلى

أن الإسلام يمتلك رؤية ذات مفهوم شامل متكامل للوجود تميز عن المفهوم الغربى الذى تسبب - فى مرحلة ما - فصله بين عناصر الوجود بين المادية واللاهوتية إلى غياب هذه الرؤية الشاملة ، راجع : " فى النقد الإسلامى المعاصر " ، د . عماد الدين خليل (بتصرف) ص

١٣٦ ، ١٤٣ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط ١ ، ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م ، وراجع أيضاً

= " كتاب منهج الفن الإسلامى " ، أ . محمد قطب ، ص ٤٦ وما بعدها ، دار الشروق ، الطبعة الشرعية الخامسة ، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م

(١) تطور النقد والتفكير الأدبى ، مرزوق ، ص ٤٥٨ ، ٤٥٩ .

(٢) تاريخ الفلسفة الحديثة ، د . يوسف كرم ، ص ٢٥٢ .

(٣) نفسه ، ص ٢٦٢ .

ليأتى من بعد شيلنج هيجل بفلسفته التى ينحو فيها نحو التركيب والمطلق والكلى ، حيث تتم على يده الفلسفة الكلية (حيث ينتهى الروح المطلق إلى تمام الشعور بذاته ، ويجمع فى تركيب أعلى وأخير بين الأضداد التى صادفتها فى تطوره (٤))

ولقد مهد للتكاملية خاصة فى أواخر القرن التاسع عشر مفهوم ساد الأوساط العلمية بعدما حققته العلوم البيولوجية والسيكولوجية من نشاط وأحرزته من نتائج باهرة . إنه مفهوم وحدة الإنسان . ، فتبادلت العلوم فيما بينها نتائج كل منها ، واستعار بعضها مناهج بعضها الآخر فى ميدانه الخاص ، فالإنسان (وحدة متماسكة ، والفصل بين هذه الدراسات التى تتناول الإنسان فصل ظاهرى فى الواقع) (٥) ، حتى الناقد الفرنسى " هيبوليت تين " قد تأثر بنظرة " هيجل " الشاملة وطبقها فى نقده فى هذه المرحلة التاريخية بأوروبا ، يقول أحدهم عن " تين " :

(like Hegel , he tries to combine such collectivism with individualism) (١) .

أى أنه مثل " هيجل " يحاول الجمع بين الشمولية والفردية فى محاولة مزجية .

رأينا فيما سبق لوناً من الفكر أو التفكير ، نحاً نحو الكلية أو المطلق تأسيساً على التركيب والجمع بين الأضداد ، وهذا اللون الذى يعكس جوانب من الفكر الفلسفى فى ألمانيا على وجه الخصوص ، يعكس أيضاً وبنوع آخر ما يشبه رد فعل لما شهدته العلوم بعد ذلك من الاتجاه إلى التخصص أو التخصص الدقيق ، حيث تفتتت العلوم . ومن ثم المناهج لتصبح أشبه بالبلورات الكثيرة المتعددة التى تزايد عددها مع زيادة الكشوفات العلمية وتقدم المعرفة . الأمر الذى دفع أصواتاً فى الآونة الأخيرة إلى النداء مرة أخرى بضرورة الحد من التشظى المعرفى والمنهجى ، وخلق منظومات جديدة كلية تنتظم المناهج والأفكار الجزئية ، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن ما شهدته العلوم والمعارف من تجزؤ عكس حالة من الغربة المنهجية والعلمية على مستوى الجزء الواحد تجاه باقى الأجزاء ، كما عكس خصاماً بينها ، وانقطاع سبل التلاقى والاتصال . الأمر الذى دفع آخرين فى الآونة الأخيرة أيضاً إلى القول بضرورة وصل الأجزاء وإشاعة الصلح القائم على التعاون بين المناهج وهذه الأخيرة قد اشتدت الدعوة إليها وعلت النداءات لتوحيدها ، وهذا التصالح هو ما خلق لنا تعبيرات على الساحة الثقافية لم تكن معهودة من قبل من مثل " المعرفة البينية " ، و " تضافر الاختصاصات " Multidiscipliner " ، " الحضور العلائقى " .

(٤) نفسه ، ص ٢٧٦ .

(٥) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده ، د . محمد خلف الله ، ص ٣ ، (قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية) ، طبعة ثانية ومعدلة ، ١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠ م .

A History of Modern Criticism 1750 – 1950 , René Wellek , volume Four , p. 37 , (١) first published in Great Britain 1966 , reprinted 1970 , 1965 by Yale University , London .

وتضاف الاختصاصات يعكس التبادل القائم على التعاون بين شتى العلوم عند دراسة ظاهرة ما ، وبصيغة أخرى هو (جماع من المداخل المتباينة المستقلة التي تتعاون فيها علوم متنوعة على دراسة ظاهرة من الظواهر من مختلف جوانبها ، أو موضوع من الموضوعات من مختلف أبعاده ^(٢)) .

أما اصطلاح " الحضور العلائقي " فيعكس هو الآخر نوعاً من الحضور الملحاح لدى كل حقل معرفي مستقل ، فتمايز حقل معرفي ما يتأسس في ضوء علاقته مع آخر ، علاقة تعكس الأخذ المتبادل بينهما ، أى أن (٠٠٠ كل حقل من حقول الإنسانية أو العلوم الاجتماعية حاضر في كل حقل غيره على المستوى العلائقي ، وذلك بالمعنى الذى لا ينقص استقلال الحقل ، بل يميزه بمدى الحضور العلائقي الذى لا يؤسس الهوية الذاتية للحقل إلا في علاقته بآخر غيره يلتقى وإياه لقاء التفاعل والتعاون في دوائر المعرفة المتجاوبة ^(١)) .

لكن تجدر الإشارة إلى أن ما سبق كان تلخيصاً موجزاً لرحلة اصطلاح التكاملية الذى ظهر من خلاله أنه كان يشير في الأغلب إلى ما يمكن تسميته " التكامل المعرفي " أى بين المعارف الطبيعية منها والإنسانية ، أو بين المعارف الإنسانية وبين بعضها الآخر في تداخل مساحات من حقولها المعرفية كما أشرنا . أما التكاملية منهجاً ، فإننى أظن أنها كانت مرحلة تالية ، متأخرة بعض الشيء ، بدأت بعد استقلال العلوم الإنسانية ، إذ حاول كل علم منها أن يعتنق التكاملية بوصفها منهجاً له في البحث ، ولعل علم النفس كان أول هذه العلوم الذى حاول انتهاج التكاملية في البحث كان هذا حينما استخدمها منهجاً محدداً في وصف وتحليل النفس الإنسانية ، ويرجع على سبيل المثال تاريخ استخدام اصطلاح " التكاملية " . بوصفها منهجاً في ظنى . في مصر أول مرة إلى عام ١٩٤٥ م على يد د . يوسف مراد ، الذى أسس جمعية علم النفس التكاملية ، أو المدرسة التكاملية في علم النفس لتكون مدرسة مصرية عربية تتميز عن المدارس التحليلية والسلوكية في أوروبا ، حيث تصور النفس الإنسانية منظومة من المكونات والمتفاعلات المختلفة النوع ، وبذا لا يمكن تحليلها إلا في ضوء مكوناتها التى تسهم في نموها ، إذ أنها لا تنمو (بمعزل عن جسد الإنسان ، ولا عن مجتمعه (ثقافته) ولا عن ملكات عقله ^(٢)) . على هذا الأساس يمكن الانتقال إلى النقد الأدبي بوصفه هو الآخر علماً إنسانياً يمكنه انتهاج التكاملية .

وعلى هذا المستوى من التماس بين العلوم المختلفة ، يمكننا قدماً الحديث عن التكاملية التى نحاول التأسيس لها بوصفها اتجاهاً أو منهجاً يفيد من شتى العلوم الإنسانية ذات الوجود المتوازي والمستقل عن طريق تلمس نقطة الالتقاء أو التقاطع بين مناهجها من جهة وبين النقد الأدبي من جهة

(٢) آفاق العصر ، د . جابر عصفور ، ص ٤٥ .

(١) آفاق العصر ، د . جابر عصفور ، ص ٥٦ .

(٢) جريدة الأهرام ، الجمعة ٢٥ / ٤ / ١٩٩٧ ، صفحة الثقافة ، " مفكر من عصرنا " ، د . يوسف مراد . وراجع أيضاً : الموسوعة الفلسفية ، د . عبد المنعم الحفنى ، ص ٤٢٧ ، ط ١ ، الناشر : دار ابن زيدون ، بيروت ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، د . ت .

أخرى ، فرغم استقلال وتوازي العلوم الإنسانية مثلاً إلا أن (٠٠ مساحات من حقولها المعرفية تتداخل أحياناً فيتداخل بالضرورة نظامان أو أكثر . وفى هذه الحالة يكون أحد هذه النظم أساسياً ، وتكون النظم الأخرى نظاماً مساعدة . وقد يتلاقح نظامان أساسيان فيولدان نظاماً جديداً ، كعلم النفس الاجتماعى ، وعلم النفس اللغوى ، وعلم الاجتماع اللغوى (٣) .

كل هذا الجدل النظرى حول الفلسفة الشمولية التى تتبناها التكاملية المعرفية يفضى بنا إلى تصور ثلاث مسلمات نظن أن التكاملية النقدية تتبناها متقاديةً فى ذلك ما وقعت فيه المناهج الأحادية ، وهذه المسلمات نظن أنها تشكل ركائز العقيدة التكاملية ، فما هى هذه المسلمات ؟ هذا ما ستكشف عنه السطور التالية .

أ . فى ضوء ما سبق أصبح النقد التكاملى إذن نظاماً جديداً متولداً عن تداخل بين نظامه الأساسى " الجمالى " ونظم معرفية أخرى " العلوم الإنسانية " على النحو الذى أشرنا إليه . فالاعتماد المتبادل بين شتى العلوم ، وتعاونها جميعاً أصبح الآن واقعاً مؤكداً واتجاهاً معاصراً عالمياً أهم سماته (٠٠٠ تصاعد درجات التبادل وتزايد علاقات التفاعل ما بين النقد الأدبى وغيره من حقول المعرفة المغايرة ، سواء فى الدراسات الإنسانية أو الاجتماعية أو العلوم الطبيعية ، خصوصاً بعد أن انزاحت الحواجز التقليدية بين علوم الإنسان ومعارفه ، وتواصلت الحقول والمجالات فى شبكات علائقية من الدوائر التى لم تعد تعرف الاكتفاء الذاتى (١) .

على هذا الأساس ، ننتهى مؤكدين أهمية السياق الخارجى فى درس النصوص الأدبية ، إذ أنه . أى الدرس السياقى . سيكون إذن أحد مظاهر هذه التكاملية التى سينتهجها النقد الأدبى . ومما يؤكد أهمية الدرس السياقى ، ما ظهر من آراء الآن تنادى بضرورة الاحتفال به منهجاً فى الدراسة ، إلى جانب المنهج الداخلى .

فبعدما أنكر كثير من النقاد فى أوربا السياق واشتدوا فى إنكاره ، رأينا الآراء تعود مؤكدة دوره فى دراسة النص ، والغريب أن الدعوة المعاصرة إلى تبنى السياق الملابس تاريخياً واجتماعياً للنص جاءت على لسان بعض اللغويين ، الذين أنكر زملائهم من قبل كل أنواع السياق ودعوا إلى نبذه وقطع النصوص عن أطرها المرجعية ، فاللغوى " فيرث " (٢) يُعدّ من أشد الداعين حماسة لسياق النص ، ومثله أيضاً " فندريس " ، و " ستيفن أولمان " فى كتابه " دور الكلمة فى اللغة " (٣) . كانت هذه أول مسلمة يمكننا تسجيلها من المسلمات العامة للنقد التكاملى أى اعتماده السياق .

(٣) مجلة فصول ، (النقد الأدبى والعلوم الإنسانية) ، مقدمة العدد ، التحرير ، ص ٥ ، ع ١ ، مج ٤ ، ديسمبر ١٩٨٣ م .

(١) نظريات معاصرة ، د . جابر عصفور ، ص ١٠ .

(٢) دراسة المعنى عند الأصوليين ، د . طاهر سليمان حمودة ، ص ١٧٨ ، وراجع أيضاً : ألوان من النقد الفرنسى المعاصر ، د . محمد على الكردى .

(٣) نفسه ، (حمودة) ، وقد ترجم كتاب أولمان إلى العربية د . كمال بشر .

ب . وليس معنى إفادة النقد من مناهج العلوم الإنسانية أن يتحول النقد علماً ، بل نقصد من وراء تعاونه مع العلوم إشاعة روح العلم فى أوصال هذا النقد وليس قوانين العلم ، وشتان بين الاثنين . وهذا ما دعى إليه " لانسون " من قبل للقضاء على الذوق المبهم والتأثرية المطلقة الذين عانى النقد منهما زمناً ، وهذا أيضاً ما بيّنه تلامذة " لانسون " فى غير موضع حينما دعوا إلى الذوق المدرب أو المعلل الذى تخلقه روح العلم لا قوانينه ، فهذه الروح إذن تعنى (٠٠٠٠ أمانة عقلية ، وخضوع للموضوع وتأب على التصديق ، وتنحية للأهواء ، ثم استقصاء للتفاصيل ، وقصر من الأحكام ، وتدعيم للإحساس بنظرات العقل ، واتخاذ الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة بتحديدده ، وتمييزه ، ومراجعته ، وتعليه ما أمكن التعليل . روح العلم موقف تقفه النفس من الناس والأشياء ٠٠٠ (١) .

فبعد الرحلة الطويلة التى عاشها النقد منذ أرسطو حتى الآن كان علماً فى حقبة تاريخية ، أو ذوقاً خالصاً فى حقبة أخرى ، وقَلَّ وجود مواقف توفى بينهما ، فإن محصلة هذه الرحلة الطويلة ونتيجتها التى وصل إليها النقد بنفسه أنه لا يمكن أن يكون علماً فحسب أو ذوقاً فقط ، بل هو يجمع بين العلم والذوق (٢) ، فقيمة ما تراه التكاملية فى جمعها بين الذوق والعلم ، أو فى إشاعة روح العلم أنها أى التكاملية لا تعطى فرصة لنقدها أن يكون وصفاً خالصاً كما رأينا فى المناهج النقدية الحديثة التى اتسمت بالعلمية والوصفية مقابل غياب المعيارية ، لكن عندما لا تتحكم قوانين العلم فى النص وتحكم فيه الوصفية الخالصة ، عندئذٍ يمكن لأحكام القيمة أن يكون لها وجود مجاور للوصف ، فقيمة التكاملية على هذا النحو تكمن فى التقويم ، الذى ليس هو عملاً مكماً للوصف فحسب ، كما أنه ليس من استكمال شكل المنهج التكاملى فى شئ ، بل يبرز التقويم فى أنه حاجة يقتضيهما الفن والخلق على السواء ، فالفن الحقيقى لا يستغنى عن التقويم لأن ما ينتهى إليه من إصدار حكم قيمة يبعث على الاطمئنان تجاه مراجعة الفن لذاته من أجل الوصول إلى الكمال الفنى . أما أن التقويم حاجة خلقية فهذا أمر لا شك فيه لأنه يكشف عن النزاهة فى كامل صورها عند الناقد ، كما أنه يوفر على النقد عبء التصدى لنصوص تافهة وغثة قبل أن تتسرب إلى وصفية النقد ، أو يكشف زيفها وإفلاسها بعد وصفها .

فالتكاملية على هذا النحو ترى للتقويم دورين :

أحدهما : قبل الوصف ، والثانى : يأتى تالياً للوصف ، بمعنى أن الدور الأول يكون فيه التقويم أشبه بالمرشح أو المصفاه التى تحجز الأعمال الغثة عن آلة النقد الوصفى لأن النصوص فى هذه الحالة بادية الضعف والفقر . والدور الثانى للتقويم يكون فيه قاضياً حيث يسمح لهذه النصوص كلها أن تدخل محكمة النقد حتى إذا ما تم وصفها وتحليلها كان للتقويم كلمته النهائية الفاصلة . هذا ما أردته

(١) فى الميزان الجديد ، د . محمد مندور ، ص ١٨٤ .

(٢) مجلة علامات فى النقد ، بحث " النقد الأدبى وحضور الذات " ، د . حسنى محمود ، ص ١٤٢ ، النادى الأدبى الثقافى ، جدة ، مج ٨ ، ج ٣١ ، فبراير ١٩٩٩ م ، المملكة العربية السعودية . وراجع تعريف النقد بأنه : " فن منظم " ، فى : أصول النقد الأدبى ، أحمد الشايب ، الباب الثانى ، الفصل الرابع ، ص ١٥٦ - ١٦٧ .

بالتكاملية أو ما أرادته التكاملية ذاتها فهي إن صح التعبير جهازٌ نقدي له آلتان : الأولى : قطاعة للنصوص بقصد وصفها وتفسيرها وتحليلها ، والثانية : مُرشحة للنصوص بقصد رفضها أو قبولها . فالتكاملية بتبنيها التقويم تتف في وجه الذين يقبلون كل النصوص غثها وثمينها ^(١) بحجة أنه نص أدبي مغلق على إشارات ورموز مفترضة داخله .

وعلى هذا النحو يمكن القول تعميمًا أن التكاملية تحاول رأب الصدع ، وتقريب الهوة ، ما بين الثنائيات التي تبدو متميزة أو متعارضة ، إيماناً منها أن الفصل بين طرفي كل ثنائي منها كان فصلاً متعسفًا ، دفعت إليه عوامل فلسفية وتاريخية على النحو الذي سبق بسطه تفصيلاً . ثم إنه - أي الفصل بين طرفي كل ثنائي - بعد ذلك يعد فصلاً شكلياً مجازياً ، وضع للتمييز النظري فحسب .

فالنقد التكاملي ذو رؤية شمولية ، يخلق نحو الكمال والمطلق بجناحين لا يستغنى عن أحدهما : " المثالية والواقعية " ^(٢) من أجل اتخاذ مكاناً وسطاً يجمع فيه بين " النقد الداخلي والخارجي " ، بين " القراءة الكامنة والقراءة المتعالية " ^(٣) من أجل الوصول إلى " الدلالة الكلية الظاهرة ، والدلالة الكلية المضمرة " ^(٤) و " الشرح ، التقويم والتفسير ، التحليل " ^(٥) أي عن طريق " المعيارية ، والوصفية " ^(٦) من أجل تحقيق " الإمتاع والإفادة " ^(٧) إلى آخر تلكم الثنائيات التي تسبب وجودها في وقوع المناهج النقدية في كثير من المزالق كالقصور والابتسار المنهجي ومن ثم إلى نتائج جزئية نتيجة لسيطرة الرؤى الأحادية .

إن التكاملية التي تجمع داخلها شتى المناهج الخارجية والداخلية في مزيج متجانس (٠٠) تكفل لنا صحة الحكم على الأعمال الأدبية ، وتقويمها تقويماً كاملاً ^(١) .

ج . وما دمنا نعدد المسلمات الثلاث للتكاملية ، وما دمنا قد وقفنا على أهم مسلمتين لها : في تبنيها السياق الخارجي ، وفي تبنيها التقويم إلى جانب الوصف . ثرانا مضطرين في هذا الجزء إلى الحديث عن ثلاثة هذه المسلمات وأقصد " المعنى " فللتكاملية رأى في معنى النص ودلالته . ولقد رأينا النقد منذ الستينيات قد انتهى إلى رفض ثلاثة من أهم قضايا النقد ، حيث رفض السياق الخارجي

(١) أشهر هؤلاء الناقد الأمريكي نورثوب فراى في كتابه " تشريح النقد " .

(٢) النقد الأدبي الحديث ، ت . محمد غنيمي هلال ، ص ٢٧٧ ، دار نخبة مصر للطبع والنشر ، د . ت ، وراجع : المغامرة النقدية ، د . نعيم البائي ، ص ٢٢ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٥ م .

(٣) البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ص ٢٠ ، ٢١ .

(٤) من الصوت إلى النص " نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري " ، د . مراد عبد الرحمن مبروك ، ص ٩٢ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية (٥٠) ، أبريل ١٩٩٦ م .

(٥) مجلة فصول ، بحث " الماركسية والنقد الأدبي " ، ت . تيرى إيجلتون ، ترجمة د . جابر عصفور ، ص ٤٣ ، مج ٥ ، ع ٣ ، أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٥ م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(٦) نفسه ، بحث " النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية " ، د . عز الدين إسماعيل ، ص ١٦ ، مج ١ ، ع ٢ ، ج ١ ، يناير ١٩٨١ م .

(٧) في النقد الأدبي ، د . شوقي ضيف ، ص ٤٦ ، دار المعارف ، ط ٦ ، ١٩٨١ م .

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، أ . سيد قطب ، ص ١١٦ ، وراجع مفاهيم نقدية ، رينيه ويليك ، ص ٤٣٩ .

، ورفض التقويم ، كذلك رفض وجود معنى واحد مركزي للنص . أما التكاملية فهي على عكس ذلك تماماً إذ تتبنى السياق والتقويم - كما أوضحنا - ، كذلك تخالف من دمرُوا المعنى المركزي للنص بدعوى التأويل ، ولانهائية الدلالة . وهذه القضايا الثلاث تشكل ملامح التكاملية في شكلها العام . فماذا ترى التكاملية في معنى النص ودلالاته ؟

لقد أوضحنا في موضع سابق خطورة القول بتدمير معنى النص المركزي ، وإنكار قصدية المؤلف ، وبيّنا أن سلطة النص وكذا سلطة مؤلفه قد انتقلت مع عصر ما بعد البنيوية إلى سلطة القارئ حيث يمكن للمتلقى - أى متلقى - تأويل النص بحسب ما يتفق وثقافته ، الأمر الذى جعل دلالة أى نص ذات طبيعة انفلاتية مراوغة في كل الاحيان .

وبيّنا أن ذاك ، مكنم الخطر من وراء هذا الاتجاه التأويلي في أنه يفتح الباب على مصراعيه دون ضابط لكل من هبّ ودبّ من النقد من جهة ومن أدعياء النقد من جهة أخرى ، أن يدلو كل منهم بدلوه في هذا النص المفتوح حيث تنتهك حرمة النص ليصبح ملكاً مباحاً ومشاعاً للجميع ، كما أن هذا الاتجاه لا يفرق بين ناقد وآخر ، فضلاً على أنه لا يفرق بين نص وآخر ، تفرقة تعريف وتصنيف ، لا تفرقة تقويم وتعديل .

وتطرح التكاملية وجهة نظر تنسجم وعقيدتها الوسطية إذ أنها تفصل بدايةً دلالة النص أو معناه إلى نوعين :

أولهما : معنى " ثابت مركزي " هو الظاهر عند قراءة النص ، ويكشف عن قصدية المؤلف ، يشبه ذلك المعنى الذى يورده شراح الدواوين فى ضوء التفسير اللغوى المعجمى المعروف لدى جل شراح الدواوين العربية .

وثانيهما : معنى " ثانوى " أى إنه أى معنى يحتمله النص ، ويقع فى دائرة بها مجموعة من المعانى المحتملة ، التى ترتبط بطريق ما بذلك المعنى المركزي الأم .

والفرق الذى تطرحه التكاملية من وجود بعض المعانى المحتملة ، من جهة وما تطرحه المناهج النقدية الحديثة " التأويلية من معانٍ محتملة " ، أيضاً يكمن فى أن التكاملية لا تفتح النص لكل دلالة يمكن إقحامها ، أو تأويلها من النص ، بل لا تنكر معانى أخرى للنص لكن فى إطار مجموعة من العناصر التى تحكم هذه المعانى المحتملة من مثل الظرف التاريخي ، والاجتماعي الذى لابس النص ، وكذلك فى ضوء سيرة المبدع وثقافته وحالته النفسية إضافة إلى ما أسميته المعنى المركزي الظاهر الذى يعكس قصد المؤلف ، فكل هذه العناصر فى وجهة نظر التكاملية تقوم بعمل المراقب أو الحاكم أو الضابط لأية دلالة أخرى للنص تتناسب والعناصر المتحركة فيه . هذا على عكس المناهج التأويلية الحديثة التى ترجع المعانى المحتملة للنص لإحدى سلطتين : إما سلطة النص بوصفه ينغلق على شبكة من العلاقات والنظم تفرز دلالاته . كما عند البنيويين . وإما سلطة القارئ بوصفه كائناً له ثقافته الخاصة يقوم بعملية تشبه المغامرة أو السباحة أو الكشف المتصل بإزاء النص المفتوح حيث ينتج عدداً لا نهائياً من الدلالات كما عند التفكيكيين .

فالتكاملية إذاً لا تنكر التأويل في ذاته ، بل تنكر عليه إطلاقه ، وعدم قناعته ، وهي ترى أن سلطة المؤلف والسياق الخارجى هما أول من يتحكم فى بعض الدلالات المحتملة ، إضافة إلى سلطة النص أحياناً إذا تعذر توليد المعانى فى ضوء سلطته الخارجية ، وهي تنكر أن تكون سلطة القارئ مطلقة وحاكمة لتوليد الدلالات ، لأنها ترى فى ذلك تطرفاً وشططاً يبعدان النقد عن حقيقتين يجب أن يعيهما ، وهما أن الجرى وراء مقولة " لا نهائية الدلالة " لا يميز نصاً عن آخر ، فكل ما هو مكتوب سيكون نصاً بقطع النظر عن أدبيته التى تصنع منه نصاً أدبياً . والحقيقة الثانية . قد أشرنا إليها سابقاً . وهي أن هذه المقولة لا تميز بين ناقد وناقد ، إذ أن كل قارئ للنص سيكون ناقداً بقطع النظر عن نوع القراءة التى يقارب بها النصوص ، فقراءة المنفعة غير قراءة المتعة غير قراءة الكشف غير قراءة من لا يستطيع القراءة النقدية أصلاً .

وتأكيداً لسلامة التكاملية فى طرحها مستويين من المعنى " مركزى محورى " ، و " ثانوى محتمل " نسوق طرحاً آخر يوازيه ووثيق الشبه به ، هذا الطرح جاء على لسان أحد كبار (١) من عنوا بالنظرية الهرمينوطيقية فى أوربا وهو " هيرش " الذى طرح مصطلحين يمثلان مستويين من المعنى فى النصوص : أولهما : " المعنى Meaning " والثانى " المغزى Significance " ؛ فالأول عنده ثابت لا يتغير فى النص ، على عكس الثانى الذى يشير إلى المعنى المتغير " التأويل " . إلا أن هيرش يعتقد بأن الهرمينوطيقا تبحث عن المعنى على عكس النقد الذى يبحث عن المغزى (٢) وهذا ما تختلف معه التكاملية ، إذ ترى أن النقد يبحث عن المعنى أولاً ثم إلى ما يمكن أن يكون فوقه من مغزى واحد أو متعدد ، يشف عنه المعنى الثابت ، أو يكشف عنه السياق والمؤلف معاً ، أو يرشحه النص ذاته بوصفه جملة من العلاقات التى يحكمها بناء لغوى .

ولقد رأينا الناقد الإيطالى " إمبرتو إكو " يهاجم أصحاب التأويل خاصة الذين أفرطوا فيه ، ويضع ما سماه معياراً اقتصادياً للحد من الإفراط فى تأويل الدلالات ، إذ يرى أنه يجب على الناقد أن يضع مجموعة من الاحتمالات حول المؤلف وظرف النص التاريخى ، وذلك لأنه يفيد فيما يسميه بـ " البحث فى الإطار الثقافى للرسالة الأصلية " . وعلى الناقد عنده أن يجرب مجموعة من المعانى المحتملة وسيجد نفسه والنص معه يمنع دخول عدد من المعانى البعيدة (١) .

والتكاملية حينما تطرح مستويين للدلالة : مركزى محورى ، وثانوى متغير ، لا تنسج على منوال الأوروبيين كما يُظن ذلك من العرض السابق ، لكنها تتبع فلسفتها التوفيقية التى تقيد من ترانثا العربى القديم من جهة ومن النقد الأوروبى الحديث من جهة أخرى فى هذا المجال ، إذ أنها تؤسس

1 – 10 (١) . Hirsh , E . S . JR , Validity in Interpretation vole university , press , 1969 , p . p .

(٢) نقلاً عن : إشكالية القراءة وآليات التأويل ، د . نصر حامد أبو زيد ، ص ٤٧ (بتصرف) .

(١) التأويل والتأويل المفرط ، د . إمبرتو إكو ، ترجمة ناصر الحلوانى ، ص ٧١ وما بعدها ، (بتصرف) .

طرحها حول نوعي المعنى على ما وضعه علماء الأصول وغيرهم في تراثنا الإسلامي ، حيث تلخص إحدى الدراسات الحديثة جهودهم في وضع نظرية حول المعنى : فالدلالة تنقسم على يد ابن القيم مثلاً ^(٢) إلى دلالة " حقيقية " ، ودلالة " إضافية أو نسبية " بحسب ما يقصده المتكلم وما يفهمه السامع ، وعند الآمدي . الفقيه الأصولي . أن المعنى نوعان : " ظاهر " و " مؤول " ^(٣) ، ويعرف التأويل بأنه : (حمل اللفظ على غير مدلوله الظاهر منه مع احتمال اللفظ له ، والصحيح من التأويل ما اعتمد على دليل في صرف اللفظ عن ظاهره ^(٤)) .

ويضع الآمدي شروطاً مقيدة للتأويل منها (أن يكون المتأول أهلاً لتلك ، وأن يكون اللفظ قابلاً للأقاول ، بأن يكون اللفظ فيما صرف عنه محتملاً لما صرف إليه ، وأن يكون الدليل الصارف للفظ عن مدلوله الظاهر راجحاً على ظهور اللفظ في مدلوله ليتحقق صرفه عنه إلى غيره ^(٥)) .

على هذا النحو نخلص إلى أن علماء الأصول في تراثنا الإسلامي قد تنبهوا إلى أن النص قد يحتمل معنى واحداً أو معنيين اثنين ومعاني أخرى فرعية عنه ، لكنها ذات صلة بالمعنى الحرفي الأول ، فيستطيع (دارس النصوص بصفة عامة ، أو المستمع العادي أن يفهم من النص اللغوي منطوقاً كان أو مكتوباً معنيين أو أكثر بحيث يكون هناك تلاقٍ بين هذه المعاني ، ذلك أن النص اللغوي في سياق الحديث محتقاً بالقرائن يدل على معنى أو أكثر بظاهر ألفاظه المكتوبة أو المنطوقة . بيد أنه في نفس الوقت قد يدل على معاني أخرى لا تدل عليها الألفاظ بحرفيتها ، وإنما هي من مستلزمات المعاني الأولى ولواحقها التي يدركها ذهن السامع ، وينتقل إليها فور سماعها أو بشئ من التدبر فيها ^(٦)) .

أفادت التكاملية إذن مما وضح من أصول في هذه القضية لدى علمائنا المسلمين الذين أكدت المناقشة السابقة أنهم أسبق من غيرهم ^(٢) في الاعتراف بوجود معنى للنص فوقه معاني إضافية مؤولة ، وفضلاً عن ذلك وضعوا شروطاً تقيد التأويل ولا تطلعه ، وتنظم طرقه ولا تبعث بها إلى الفوضى التي انتهت على يد التفكيكيين عند مناداتهم بلا نهائية الدلالة .

(٢) دراسة المعنى عند الأصوليين ، " علماء أصول الفقه " ، د . طاهر سليمان حمودة ، ص ٦١ .

(٣) نفسه ، ص ١٨ .

(٤) نفسه ، ص ١١٢ .

(٥) نقلاً عن نفسه ، ص ١١٢ .

(٦) دراسة المعنى عند الأصوليين ، د . طاهر سليمان حمودة ، ص ١٢٧ ، ومن مظاهر دقتهم تقسيمهم طرق الدلالة إلى مراتب أربع فأقواها دلالة العبارة ، ثم الدلالة بالإشارة ثم الدلالة بالفحوى ، ثم الدلالة بالافتضاء هذا على يد الحنفية والشافعية . فضلاً عن مفهوم " المخالفة " أقوى طرق الدلالة وأوسعها ، ص ١٣٥ .

(٢) قد تبين من خلال النصوص المقتبسة أن علماءنا المسلمين كانوا أسبق من الأوروبيين المعاصرين ، إذ طرح علماءنا نظرية " التلقى " وأكدوا تعدد الدلالات بتعدد قراءة النص أو سامعيه .

بالانتهاء من قضية المعنى ونظرة التكاملية إليه ، نكون قد انتهينا من الملامح العامة أو قل المسلمات الأساسية الثلاث التى تشكل قاعدة مفهوم التكاملية أى موقفها تجاه قضية السياق الخارجى ، وتجاه قضية التقويم والمعارية ، ثم تجاه قضية المعنى وتعدد . لننتقل بعد ذلك إلى مجموع القواعد التى تدخل فى بناء التكاملية ، بعدما فرغت " أى التكاملية " من عرضها أهم المسلمات التى تشكل عقيدتها البديهية فمن ذلك :

أ - قاعدة الشراكة **Partnership** : أى القاعدة العريضة لمنهج يتسم بالانفتاح على الغير ، ويمد يده لكل نوع من المعرفة يريد التعاون معه إيماناً منه أن يداً واحدة لا تصفق ، وأن الرؤية الواحدة مهما كانت غنية متخمة ذات ثقة بإجراءاتها هى فى النهاية رؤية غافلة عن الكثير وإن وعت بالقليل ، فالمشاركة بين ألوان المناهج والمعارف لا تسهم فى تحقيق تكاملية ناجحة فحسب ، بل تضمن لها مستقبلاً آمناً غير مهدد بالانهيار . كما أنها قاعدة تتنوع فيها أسهم العلوم المساعدة وتتعدد أملاً فى تحقيق نتائج مطمئنة ذوات أسهم رابحة فى عالم المنهج .

وللشراكة قسمان ، هما عمادا التكاملية ، عند أحدهم هما : (٠٠٠ الاشتراك

والإشراك بالتبادل فى تحقيق الكمال وتأمينه ^(١)) ، لكن هذه القاعدة لا تتم اعتبارياً لكنها تقضى إلى قاعدة ثانية مترتبة عليها .

ب - قاعدة الاختيار **Selection** : فالتكاملية حرية مطلقة فى اختيار شركائها " المناهج " ، ولأنها ترى الوسطية مكاناً لها والتوفيقية فلسفتها ، فإنها تنظر بعينين اثنتين : عين إلى نقدنا العربى القديم ، وأخرى إلى النقد الحديث بثتى صوره ، حيث تعمل الأولى على مراجعة التراث العربى واستبقاء الصالح منه القابل للتطوير . كما تعمل الثانية على استيعاب المناهج الأوروبية بعمق وبجدية وبوعى ، فلا ننقل عن الغرب رطاناتهم بل المبادئ التى نعتقد أنها تتسجم . بصورة مبدئية . وطبيعة أدبنا المنقود ^(٢) ، كما أننا لا نحمل أدبنا العربى على المقاييس الغربية فنحشره حشراً داخل أدرج

(١) مجلة الفكر العربى ، مجلة الإنماء العربى للعلوم الإنسانية ، بحث " التعبيرية والتكاملية " ، د . الأب فريد جبر ، ص ٢٠ ، ع ٤٢ ، السنة السابعة ، حزيران " يونيو " ١٩٨٦ م ، بيروت .

(٢) راجع : وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى ، د . محمد النويهى ، ص ١١ ، وراجع مجلة عالم الفكر ، بحث " إشكالية المنهج فى الخطاب النقدى العربى الحديث " ع ١ ، ٢ ، مج ٢٣ ، ١٩٩٤ م ، د . عبد العالى بو طيب ، ص ٤٦٥ .

أجنبية عنه ، ولا نتعسف كذلك فى تطبيق المقاييس الغربية عليه ، بل السبيل فى ذلك يكون بتطعيم (٣) مقاييسنا العربية بأخرى غربية تتسجم وطبيعة الأول .

وبإزاء هذه القضية . أى قضية المناهج الأوروبية ومناهجنا العربية . تلفت التكاملية إلى إشكالية النقل من المناهج الأوروبية ، واضعةً فى حسابها أن : (قضية " المذاهب الأدبية والنقدية " هى إذن فرع من قضية أكبر : قضية العلاقة بين الثقافتين العربية والغربية (٤)) ، وتأسيساً على وعى التكاملية بتلك المفارقة بين الثقافتين فهى تدعو نفسها كما تدعو مطبقها إلى ضرورة الوعى عند النقل من الغرب بخصوصية الاصطلاح النقدى الغربى وانطوائه على بنية فلسفية متلبسة بزمان ظهوره ومكانه فى بيئته الغربية .

وأهم من ذلك كله ، فإن قاعدة الاختيار تقصد بها التكاملية أن النص ذاته . موضوع النقد . يختار تحديداً من كم المناهج المطروحة أمامه ما يتناسب وطبيعته أو موضوعه أو ما يسمى بالغرض الفنى الذى يرمى إليه ، فمنذ السبعينيات وحتى الآن ، ونحن نرى تطبيقاً للمناهج الحديثة النقدية غايتها إثبات كفاية المنهج الإجرائية دونما أى اعتبار لخصوصية الموضوع الأدبى ذاته والعكس هو الصحيح أى أنه يجب على الباحث اعتبار المنهج أداة تأتى تبعاً للموضوع وحتى لا يقع الباحث كما يقال بين المطرقة والسندان (١) .

وعلى سبيل المثال فتاريخ النص يحدد بداهة بعض مناهجه ، إذ أن النص القديم زمنياً قد يحتاج إلى مناهج تاريخية أو اجتماعية إلى جانب منهجه الفنى ، بينما النص الحديث أو المعاصر قد يجدى معه المنهج النفسى إلى جانب المنهج الجمالى كما أن العلم مسبقاً بمبدع النص وسيرته قد يطرح منهجاً دون آخر ، فإذا كان النص لأبى نواس أو ابن الرومى كان للمنهج النفسى أولويته قبل باقى المناهج ، وكذلك إن كان النص لعمر بن كلثوم أو الأعشى أو لأحد شعراء صدر الإسلام كان المنهج التاريخى أجدى إلى جانب بقية المناهج المستخدمة وقُل ذلك فى شعراء عصورنا الأدبية المختلفة .

وإذا أردنا التحديد أكثر أكدنا أن الغرض الشعرى قد يكون بدوره مقتضياً مناهج دون أخرى ، فـ " الوصف " (٢) مثلاً هو أقرب إلى عالم الفن ، لذا كان المعول الأول على المنهج الجمالى ، على عكس المديح أو الهجاء اللذين يقدم فيهما المنهج التاريخى أو الاجتماعى تفسيراً يتناسب والغرض

(٣) قضية الشعر الجديد ، د . محمد النويهى ، ص ١٢٥ ، جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات العربية العالية ، الناشر : المطبعة العالمية ، القاهرة ، ١٩٦٤ م .

(٤) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، د . شكرى محمد عياد ، ص ١٧ .

(١) مجلة عالم الفكر ، بحث " إشكالية المنهج فى الخطاب النقدى العربى الحديث " ، د . عبد العالى بو طيب ، ص ٤٦١ ، وراجع : نظرية التلقى ، ت . روبرت هولب ، ترجمة د . عز الدين إسماعيل ، ص ٤٠ .

(٢) شعرنا القديم والنقد الجديد ، د . وهب رومية ، ص ١٤٦ .

الشعري ، وقل مثل ذلك أيضاً فى باقى الأغراض الشعرية كالغزل والرياء وما عرف بشعر المناسبات ٠٠ إلخ .

فإيثار أحد المناهج على الآخر لدى أى نص (لا يكون إلا فى الموضع الذى يكون فيه أحدها أجدى من الآخر . فلا محل للتفضيل المطلق ، ولا للمفاضلة الحاسمة بين هذه المناهج (٣))

ويلخص أحد النقاد الأوروبيين هذه المصادقية النقدية ، حينما يؤكد أن الوسائل والمناهج التى يستخدمها الناقد مع النص الأدبى بهدف تقييمه لا يقمها الناقد من تلقاء نفسه على النص ، بل يفرضها النص ذاته بما يثيره من إشكاليات ، يؤكد هذا حينما يقول : (إن كل مؤلف يبسط لمن يريد أن يفحصه المبادئ اللازمة للحكم عليه . وهذه المبادئ يمكن استنباطها بأن نسأل أسئلة ثلاثة : ما غرض المؤلف الذى يرمى إليه ؟ وهل الغرض الذى يرمى إليه المؤلف غرض معقول ؟ وهل استطاع أن يبلغ هذا الغرض ؟ ٠٠٠٠ وبعبارة أخرى اكتشف الغرض ! احكم على قيمته ! ثم انقد صنعة المؤلف !) (٤)

ونخلص إلى أن قضية اختيار النص مناهجه تشبه إلى حد كبير ما طرحه الفيلسوف الهرمينوطيقى " جادامر " حول مفهوم " اللعبة " (١) ، فاللعبة . أى لعبة . حينما يبدأها اللاعب فإنه يستتر خلف قوانينها التى تفرض نفسها على أدائه لها ، كذلك أظن أن النص ذاته يفرض على الناقد قوانينه وبصيغة أخرى مناهجه .

فخلاصة قاعدة الاختيار هو الإمعان فى النظر وتقليبه بين كل المناهج واستعارة بعضها دون بعض . لكن الاختيار أو الاستعارة لا تكون فى أخذ منهج وطرح آخر ، بل ربما تقصد التكاملية استعارة بعض أجزاء منهج ما وطرح الباقي منه ، ومدار هذا الاختيار ومحك تلك الاستعارة النص ذاته ، كما أشرنا ، فلربما احتاج النص من المنهج التاريخى جانبه التوثيقى التحقيقى لدى نص مجهول النسبة ، أو ربما أهمه من المنهج النفسى قسمه الفرويدى حول اللاشعور الفردى إزاء نص ينطوى على افتراض معاناة مبدعه من بعض العقد النفسية ، أو قسمه اليونجى إزاء نص تشف رموزه عن بعض الأساطير القابعة فى اللاوعى الجمعى للإنسان ٠٠٠ إلى آخره .

كذلك يمكن للتكاملية الاستعارة من المناهج الداخلية " الجمالية " أحدها أو أبعاض مختلفة منها ، فنص يحتاج إلى منهج لغوى فى الأساس الأول غير آخر يحتاج إلى أحد مستويات التحليل اللغوى والتركيز عليه ، غير ثالث يلفت إلى أسلوبه واستخدام مبدعه معجماً شعرياً خاصاً ، فذاك

(٣) النقد الأدبى - أصوله ومناهجه ، أ . سيد قطب ، ص ١١٦ .

(٤) قواعد النقد الأدبى ، إبرلاس كرومبى ، ص ١٨١ ، ترجمة د . محمد عوض محمد ، سلسلة المعارف العامة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٦ م .

(١) نقلاً عن : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، د . نصر حامد أبو زيد ، ص ٣٩ .

النص حينئذٍ يحتاج بالطبع إلى منهج أسلوبى وبالأدق إلى أسلوبية خاصة إحصائية وصفية تفسر ظواهره الأسلوبية .

فالاختيار والاستعارة إذن لا يكونان على مستوى المناهج فحسب ، بل على مستوى أصغر أحياناً ، حينما تهتك منهجاً فتقيد ببعضه دون الآخر .

ج . قاعدة التركيب والانسجام : (Synthesis)

وهذه تلى مباشرة قاعدة الاختيار الاستعارية إذ تتجه التكاملية نحو ما اختير من المناهج أو ما استعير من أبعاضها لتصنع منه مركباً متماسكاً تختلف صورته باختلاف كل مقارنة تكاملية من نص لآخر ، أى مركباً مؤقتاً غير دائم ، متغيراً غير ثابت ، بمعنى أن صيغته النظرية تتشكل حسبما النص المنقود ، قابلة لإعادة التشكل فى صيغة جديدة مع نص جديد .

إن قاعدة الاختيار والاستعارة تركت فرصة لإجراء حوار ونقاش للمناهج كلها على اختلافها أو تباينها ، فهذا منحنى أول ، يكمله منحنى آخر ، أى قاعدة التركيب . وليس المقصود بالتركيب هنا هو التلفيق أو الترقيع الذى تبدو فيه التكاملية متخاضمة الأجزاء ، لا تجانس أو انسجام بينها بل الأمر عكس ذلك . ولعل النص الآتى يكشف بمقدرة عن هذين المنحنيين المكملين لبعضهما إذ يقول : (المنحنى الأول نجعل فيه المناهج تتحاور ، يناقش بعضها بعضاً ، تدخل جميعها . على تخالفها وتباينها . وبغير استثناء حلبة الحوار ، يفحص كل منها أدواته المعرفية وينقد ذاته ، ثم يتوجه نحو المناهج الأخرى ، يستمع إلى طرائقها وإجراءاتها ووجهة نظرها ، يفحصها ويحاورها ، ومن خلال هذين الحوارين ، مع الذات ومع الآخر تدرك أماكن الضعف والقصور ، كما تدرك مواطن القوة والثبات ، وبذلك تتكامل القسّمات الإيجابية والسلبية لكل منهج ، تتفاعل وتتلامح . المنحنى الثانى هو محاولة لإقامة نوع من التركيب المتوازن ، المؤقت أو الدائم بين القسّمات المشرقة لكل منهج ، واستعمالاتها أو تطبيقها كل من مكانه ووفق نصه المناسب له ، وبذلك نخلق نوعاً من التعددية المتجاورة والمتجاوبة ليس على مستوى الأفكار فحسب بل على مستوى المناهج أيضاً ^(١)) .

إن ذلك المزيج المنهجي تظهر فيه بوضوح شخصية الناقد المتكامل حين ينجح فى وضعه بوتقة حسه المرهف وذكائه الخاص ليصنع منه سبيكة منهج مطهّرة من خَبَث القصور اللاحق بأحدها . إن التكاملية بهذا المعنى دفقة تركيبية ^(٢) تحمل أهم شروط نجاحها وهو الانسجام (Cobéremce) ^(٣) .

(١) المغامرة النقدية ، د . نعيم الباقى ، ص ٣٤ - ٣٥ .

(٢) مناهج النقد الأدبى ، ترجمة د . الطاهر أحمد مكى ، ص ٢٢٩ ، وراجع أيضاً : نظرية الأدب ، رينيه ويليك ، أوستين وارن ، ص ٩١ .

(٣) مجلة فصول ، بحث " نحو تأويل تكاملى للنص الشعري " ، د . فهد عكام ، ص ٤٠ ، ع ٣ ، ٤ ، ٨ ، ديسمبر ١٩٨٩ م .

وقيمة ذلك التركيب أو المزيج يعكس مزج شتى الدلالات المتصلة بالنص ، فالتفاعل الإيجابي بين الدلالة الأدبية من جهة ، والدلالة التاريخية أو النفسية من جهة أخرى (٠٠٠)
تسليط الضوء على جملة الوظائف التي يمكن أن تتدرج معاً داخل إطار النص الواحد قد يقدم إلينا شواهد قيّمة على بنية ما يدعى بنمطية الثقافة (٤) .

وبعد ، فإن قضية الإفادة من شتى المناهج المطروحة . خارجية وداخلية . وتركيبها في مزيج منسجم يبرز لنا قضية خطيرة تهدد بناء مفهوم التكاملية الذي نحاول تشييده قدر الطاقة ، إنها قضية منهجية تصوغ نفسها في سؤال تطرحه وهو :
على أي أساس تجمع التكاملية بين المناهج ؟

أ يكون الأخذ من كل المناهج بنسب متساوية أم بنسب متراوحة ؟
ما المعيار الذي بموجبه تأخذ التكاملية وتترك من المناهج المطروحة ؟

زعمت بعض البحوث النقدية أن التكاملية لا تكون منهجاً حين تأخذ بنسب متباينة من شتى المناهج (١) ، بل السبيل هي مراعاة تساوى النسب بين المناهج . وهذا عندي هو عين التلقينية . .
وتوضيحاً لذلك أقول إن التكاملية تؤمن بأن النص ذاته أو الموضوع المدروس هو الذي يحدد مناهجه ، التي ستستخدم في دراسته ، كما يحدد درجة أخذه أو استعانتته من كل منهج كماً وكيفاً ، فذاك نص يبرز فيه العنصر التاريخي أكثر من أي عنصر آخر لطبيعة النص ذاته ، ونص آخر يبرز فيه العنصر النفسي أو الأسطوري عن باقي العناصر وذلك لأن النص ذاته قد اقتضى ذلك وليس الناقد هو الذي يحدد سلفاً أنه سيصنع تكاملية منهجية تقوم على أساس التكافؤ المتوازن في الأخذ من المناهج المختلفة ، فقط هناك منهج واحد فوق الاختيار ، يعد قاسماً مشتركاً في أي دراسة تختار مناهجها هو المنهج الفني . الدراسة المتخصصة . الذي تشترط التكاملية وجوده أساساً في أي دراسة نقدية فهو العنصر الثابت وباقي المناهج تمثل المتغير أو المتحول .

وأخيراً فمن فضل القول إضافة عامل جديد ، ربما تكون له أهميته في عملية الاختيار بين المناهج المطروحة ، يتصل باستناد التكاملية إلى خلفية فكرية تنبع من فلسفتها الشمولية ، ألا وهو فهمها الأدب ، فالتكاملية هي الأخرى فهمها الخاص للأدب ، ولم لا ؟ فإذا كانت الرومانسية ترى الأدب تعبيراً ، والواقعية تراه انعكاساً ، وإذا كان النقد الجديد يراه خلقاً ، فإن التكاملية ترى فيه كل ذلك دونما استبعادٍ لواحدة من النظرات الثلاث ، تمزج بينها جميعاً مزجاً توفيقياً . لا تلفيقياً . بمعنى أنها تنطلق من أفق مفتوح تجاه النص الأدبي باعتباره نصاً كونياً خلقه مبدع له عالمه الخاص به ،

(٤) مجلة عالم الفكر ، بحث " جدليات النص " ، د . محمد فتوح أحمد ، ص ٤٠ ، ع ٣ ، ٤ ، مج ٢٢ ، يونيو ، ١٩٩٤ م .

(١) اتجاهات النقد المعاصر في مصر ، شايف عكاشة ، ص ٢٨٢ .

وباعتبار هذا المبدع كائناً اجتماعياً يعيش اللحظة التاريخية ويتفاعل معها وتؤثر فيه ، وإذا كانت (دراسة الإنسان خلاصة لدراسة الكون) ^(٢) فإن النص الأدبي في نظر التكاملية هو صورة مختزلة للكون يعكسها عقل المبدع " الإنسان " وإحساسه . فالنص الأدبي في نظر التكاملية هو مجموعة من الأحداث التاريخية والعلاقات الاجتماعية مُرّت عبر عقل المبدع وخياله الخالق ، وإحساسه المرهف ، فخرجت بعد تحطيمها وإذابتها وصهرها في تشكيل جديد جسده اللغة . وصفوة القول أنه في النص الأدبي دقة تركيبية تتناولها التكاملية بإعادة تحليلها وتصنيفها ومن ثم تقويمها .

كان ما سبق هو تلخيص لما تثيره التكاملية حول نفسها من جدل نظري ، فماذا لو تلاحمت لدينا الآن صيغة التكاملية النظرية وأردنا التعرف على جانبها التطبيقي حينما نتناول النصوص بالدراسة والفحص ، وبطريقة أخرى فإن التعرف على الآلية التي تعمل بها التكاملية والخطوات العملية التي تخطوها عند التطبيق تلقى الضوء عليها بوصفها منهجاً لا يقف عند حد الجدل النظري فحسب ، بل لديه من الكفاية الإجرائية ما يجعله قابلاً للممارسة الفعلية .

تفترض التكاملية ثلاثة مستويات تطبيقية تقع في دائرة عملها ، وهي مستويات تبدأ من الأدنى إلى الأعلى ، أي من الخاص إلى العام .

وقبل تبيان هذه المستويات تجدر هنا الإشارة إلى أن التكميلية التي يقعد لها تعد نظرية أو منهجاً ذا شقين أو قل فائدتين :

الفائدة الأولى أنها منهج يمكن به مقارنة النصوص الإبداعية مباشرة أي دراسة النص الشعري دراسة شاملة وفقاً للمناهج التي يحددها النص الإبداعي ذاته .

أما الشق الثاني أو الفائدة الثانية للتكاملية أنها منهج ليس في النقد الأدبي فحسب بل في نقد النقد ، يمكنه أن يدرس النصوص النقدية الشعرية ذاتها فضلاً عن النصوص الإبداعية ، ليحدد أو قل ليقس مدى تطبيق النقاد لها في دراستهم النصوص الإبداعية . وبذا فالتكاملية تقدم نفسها نقداً مباشراً للنص الإبداعي ، كذلك تقدم نفسها نقداً لنقد النص الإبداعي ، وهذا - أي الأخير - هو ما حاولته دراستنا هذه خاصة في قسمها الثاني التطبيقي .

فما جملة هذه المستويات الثلاثة التي تراها التكاملية بشقيها عند التطبيق ؟

إن أول المستويات الثلاثة :

أ - مستوى النص " المفرد " :

(٢) سوسيلوجيا الأدب ، ت . روبير اسكاريت ، ترجمة آمال أنطوان عرموني ، ص ٦ ، منشورات عويدات ، بيروت ، " زدني علماً " ، باريس ، ط ٢ ، ١٩٨٣ م .

أى تطبيق الناقد التكاملية على نص شعري . قصيدة واحدة ، أو مقطوعة . بحيث يتناول عملاً شعرياً مفرداً لدى أى مبدع ليبدأ فى تحليلها خارجياً وداخلياً وصولاً إلى ما تحمله من دلالات مختلفة تشكل قيمتها فى ذاتها أمام نصوص أخرى تنتمى إلى نفس المؤلف ، أو نفس الموضوع أو الغرض الشعري ، أو تنتمى إلى المدرسة الفنية التى تجرى فى فلكها . وهنا قد تستعين التكاملية بإحدى الوسائل النقدية كالموازنة فى كشف الفروق بكل ما تحمله الكلمة من معنى أى الفروق الأدبية وغير الأدبية بين النص المنقود ونظيره الذى قد تسهم الموازنة بينهما فى إنارة بعض الجوانب الفنية وحل بعض الإشكاليات التى قد تعن للناقد التكاملى فى أثناء عمله ، كإشكالية التأثير والتأثر ، التناص ٠٠٠ إلخ .

ب - مستوى الكتاب " المؤلف " :

أى كتاب فى النقد التطبيقى لمؤلف ما تعرّض فيه لشتى المناهج النقدية يمكن أن يوصف حينئذٍ بالتكاملية إذ أن الكتاب لم تسيطر عليه رؤية نقدية واحدة . كمثّل ما فعل العقاد والنويهى فى كتابيهما عن أبى نواس . ، بل قصد إلى تجربة كل المناهج وتوظيفها فى كتابه خاصة إذا كان هذا الكتاب يتناول فيه مؤلفه أعمالاً شعرية لمبدع واحد ، مثل مؤلفات طه حسين عن نتاج مبدعين كل منهم فى كتاب خاص كما فعل فى كتبه الثلاثة عن أبى العلاء ، وكتابه عن المتنبى . ويعد كتاب محمد النويهى " الشعر الجاهلى منهج فى

دراسته وتقييمه " نموذجاً لتطبيق التكاملية على هذا المستوى " الكتاب " والمستوى السابق " النص " كما يصرح هو بذلك (١) ، كما سيتضح أكثر فى القسم " التطبيقى " من البحث .

ج . مستوى المؤلف فى مجموع أعماله النقدية التطبيقية :

فتكون التكاملية حينئذٍ صفة للناقد ذاته أكثر منها لنقده ، بمعنى أن تنتظر التكاملية فى أعمال ناقد تطبيقى مثل طه حسين أو مندور أو العقاد ٠٠ إلخ لترى مدى إفادة الناقد من شتى المناهج موزعة على مجموع أعماله إذ قد يكون فنياً هنا وتاريخياً هناك بينما يكون نفسياً أو اجتماعياً فى هذا أو ذاك دون أن يستعبده منهج واحد على طول أعماله .

ولعل هذا المستوى من التكاملية هو الشائع فى معظم الدراسات التى تصف نقد الآخرين مثل بحث د . جابر عصفور عن طه حسين فى كتابه [" المرايا المتجاورة " ، دراسة فى نقد طه حسين "] ، واصطلاح " المرايا المتجاورة " إذ يعكس نقد طه حسين فى شتى زواياه إلا أنه يعكس عندنا أيضاً

(١) صرح النويهى نفسه بذلك فى ختام الكتاب ، ص ٨٨٢ . كما كاد يصرح طه حسين بذلك أيضاً فى كتابه مع أبى العلاء فى سجنه ، ص

مفهوم التكاملية بوصفها أى التكاملية تعكس نفس الزوايا فى نقد ناقد ما ، وقد تلزم الإشارة إلى أن صنيع د . عصفور قد أسسه على نموذج بنيوى ^(٢) وهو الأساس الوظيفى للمرأة .

وما يهمنى فى هذا السياق ما قدمه عصفور من صيغة متماسكة تفسر فلسفة اصطلاح " المرايا المتجاوزة " وإجراءاته إذ يقول : (٠٠٠٠ نواجه التجاور المكانى للعناصر المكونة للفكر النقدي منعكساً على العناصر المكونة للعمل الأدبى . فتختفى كلية الثانية تحت وطأة جزئية الأولى ، ويتحول العمل الأدبى إلى أجزاء متجاوزة تدرس منفصلة . وتفرض الطبيعة التوفيقية للفكر تعاقب الاستجابات النقدية المتجاوزة مكانياً فى الكتاب أو المقال والمتعاقبة زمانياً . أحياناً . فى الإجراء ، فيبدأ الدرس الأدبى بالحديث عن البيئة أو العصر ، ويثنى بالشخصية أو سيرة الأديب ويثالث بالجمال من حيث ارتباطه بمثل عليا ، ومن حيث هو أداء لفظى يؤثر فى الناقد ، بعبارة أخرى يتحول العمل الأدبى إلى أدرج ، تفرغ محتويات كل منها ، لتملاً فراغ ما يناسبها من العنصر المستقل فى فكر الناقد ، فتوضع بعض المحتويات تحت عنوان العصر أو البيئة ، أو الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية ٠٠٠ إلخ ، مرة ، ويوضع تحت عنوان السيرة أو الحياة الشخصية مرة ثانية ، ثم ينقسم ما يتبقى من العمل الأدبى ليوضع تحت بطاقات أخرى . أو عناوين . تناسب ما تبقى من عناصر . وتتعاقب الاستجابات النقدية فى عمليات إجرائية متجاوزة تبدأ بعصر العمل وبيئته وتنتهى بمعانيه وألفاظه . وعندما تتبنى العناصر المكونة للفكر النقدي على هذا النحو يلزم . فى حالة قراءتها ودرسها . احترام تجاورها المكانى . ودراستها على ما هى عليه من خلال علاقتها بالتشبيه الجذرى ، وهو المرأة تلك التى تصبح مرايا متعددة منفصلة . لكنها تظل مرايا متجاوزة) ^(١) .

تلحم المستويات الثلاثة فى ظنى تشكل دائرة عمل التكاملية ، لكن تجدر الإشارة إلى أن المستوى الأول أصعبها جميعاً ، فلقد يسهل على من يشتغل بنقد النقد إفراغ أعمال ناقد ما ومن ثم إعادة تصنيفها كلُّ بحسب المنهج الغالب ، ثم تعميم القول بالتكاملية وهذا هو عمل المستويين الثانى ، والثالث على الأخص ، أما المستوى الأول فهو فى ظنى الاختبار الحقيقى للناقد الجيد حينما يبرز لنا خلال دراسته النص المفرد أبعاده ودلالاته المختلفة بعرضه على المناهج جميعها لبيان أيها أنسب معه ومن ثم أجدى فى إخراج دراسة مشبعة حول النص المنقود . فالتكاملية تتغيا لفت أنظار الدارسين عامة إلى مواضع نجاح المناهج النقدية ومدى كفايتها الإجرائية ، كما تود وضع إصبعها على مواطن الجمال والجلال والقوة فى نص ما بقصد تحديد قيمته فى ذاته وبوصفه نصاً أدبياً مستحقاً هذا اللقب

(٢) مجلة فصول ، " المرايا المتجاوزة - عرض ومناقشة " ، د . شكرى عباد ، مج ٣ ، ع ٤ ، ص ٣١٠ ، ١٩٨٣ م ، وراجع " التراث والقراءة فى الخطاب النقدي عند جابر عصفور " ت . ابن الوليد يحيى ، ص ٢٨٥ وما بعدها ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية (٩٠) ، القاهرة ، ١٩٩٩ م .

(١) " المرايا المتجاوزة ، د . جابر عصفور ، ص ٥٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ م .

أى " نص أدبي " (تتناص فيه النصوص ، ويتداخل منه ما هو خارج عنه بما هو مكون له ، وتتعاقد فيه معطيات الماضى ومنجزات الحاضر (٢)) .

فتعميم القول بالتكاملية فى كتاب ما ، أو مجموع مؤلفات كاتب ما لا يجدى مثلاً يجدى على مستوى النص الواحد . وبصيغة أخرى فإذا انتهت أية دراسة وصفية لتثبت التكاملية فى مجموع مؤلفات ناقد ما أو فى كتاب ما لهذا الناقد ، فإن هذه النتيجة لا تتفع إلا صاحب الدراسة ذاته ، ولا تتفع حينئذ النصوص أو الناقد . موضوع الدراسة . كما أنها لا تتفع باقى الدارسين ، على عكس دراسة أخرى تتناول نصاً بعينه تؤكد تكاملية درس ناقد له ، فهذا النوع الأخير من الدراسات ينفع النص المنقود ذاته كما ينفع الناقد ، وأخيراً بل أهم من ذلك ينفع باقى الدارسين الذين يقفون على نموذج يحدد لهم التكاملية . وهذا ما يحاوله كتابنا إذ لا يهم أن يكون طه حسين أو العقاد أو غيرهما تكاملياً فى نتاجه على وجه العموم ، أو تكاملياً فى أحد مؤلفاته بقدر ما يهمه النظر فى مدى تكاملية إزاء النص الواحد بعد الآخر فى مجمل نتاجه . وبهذا يضع البحث أسلوباً جديداً لحساب التكاملية لدى أى ناقد ، إذ تتكون تكاملية " طه حسين " مثلاً من مجموع كل النصوص التى نجح طه حسين فى درسها تكاملياً وسيسقط من حسابه إذاً نصوصاً كانت دراستها أحادية غير متكاملة .

إن التكاملية بهذا الشكل تثير سؤالين : أولهما : كيف يكون الإجراء الذى يحكم التكاملية عند تطبيقها على أى نص ؟ وثانيهما : هل هناك زمرة من النقاد يمكن للتكاملية أن تجد نفسها فى نقدهم ؟ والإجابة عن هذين السؤالين تشكل وضع آخر لبُنيّتين فى حديثنا عن التكاملية نظراً وتطبيقاً .
إن الإجابة عن السؤال الأول يقتضى منا طرح تصور للكيفية التى تطبق بها التكاملية على النص الأدبي ، فمنها :

أ - بداية الإجراء :

لقد حار منظرو المناهج حول سؤال : من أين نبدأ ؟ فبعضهم اتجه إلى القول بأن تكون المقاربة النقدية بداية من خارج النص إلى داخله ، وبعضهم جعل النص نقطة الانطلاق . من الداخل إلى الخارج . وأما التكاملية فترى أن المسألة جدلية ، بمعنى أن تبدأ من النص ذاته إلى خارجه لتعود مرة أخرى إلى داخله ، إذ يدفع النص بما يحمله من دلالات غير أدبية إلى سياقه الخارجى بقصد اختبار هذه الدلالات ، ثم تكون رحلة العودة من الخارج حيث الظرفان التاريخى والاجتماعى إضافة إلى الظرف النفسى إلى الداخل مرة أخرى ، بقصد إزالة إبهام ما ، ينشأ حول رمز أو استعارة أو شفرة

(٢) مجلة كلية التربية ، عين شمس ، بحث " نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي " ، د . قاسم المومنى ، جامعة اليرموك ، ص ٧٢ ، ع

فنية قد يسهم السياق الخارجى بوسع معناه فى حلها ، وكما تشرح إحدى الباحثات الأوروبيات واحدة من صور آليات هذا العمل الشامل بقولها :

(The text is seen as a way of arriving as something interior to it : the convictions of the author , or his or her experience as part of that society at that particular time . To understand the text is to explain it in terms of the author's ideas , psychological state or social background . Books about authors often begin with a brief biography discussing the influence of the family , the environment or the society) .^(١)

بمعنى أنه يتم التعامل مع النص من خلال تجربة الكاتب كجزء من المجتمع فى هذا الوقت بالذات . ولفهم النص فيجب أن نوضحه من خلال أفكار الكاتب ، الحالة النفسية أو الخلفية الاجتماعية . وغالباً ما تبدأ الكتب الخاصة بكتاب معين بسيرة ذاتية تناقش تأثير العائلة والبيئة أو المجتمع . وقد مر بنا التعرف على إمكانية أن يسهم السياق الخارجى فى دعم إحدى القضايا الجمالية .

ستبدأ إذاً التكاملية من أصغر الوحدات التى تشكل بناء النص داخلياً من الصوت إلى النص مروراً بالكلمة ، فالجملة ، فالصورة الكلية له وتنتهى إلى خارج النص^(١) لكشف ما به من دلالة خارجية اجتماعية مثلاً (٠٠٠٠ من خلال المنظور الشمولى لهذا النص الشعري . على أن هذه الدلالة لا يطرحها الناقد مسبقاً قبل تحليل النص من خلال دراسته لحياة الشاعر وطبقته وممارسته الحياتية فى واقعه ثم يطبقها على النص ، بل لابد أن تأتى الدلالة الاجتماعية للنص نتيجة طبيعية وتلقائية للتحليل الموضوعى الذى يبدأ من الصوت ثم ينتهى عند الدلالة الكلية للنص^(٢)) .

إن المروحة المنهجية المستمرة بين الداخل والخارج والعكس تؤكدتها التكاملية لأسباب وفوائد منها :

١ - البحث عن أسباب النص :

فإذا ادعى مدع أن أسباب النص لا تكون إلا فى خارجه فإن التكاملية تدعو إلى التوازن فى البحث عن السبب إذ تطرح سبباً آخر للنص فى الفكر الذى لا يكون خارج النص وإنما يكون داخله أى فى هذه النقطة (من تطور الكاتب عقلياً حيث يتخلى كل من التاريخ والاجتماع وعلم النفس عن دوره كما هو ويصبح صورة منظمة كلامياً . وإذا دحض النقد الخارجى أنه توجد أسباب أكثر أسباباً

Critical practice , Catherine Belsey , p . 13 , published in 1980 by Methven & Co . L T D , London and New York .

^(١) من الصوت إلى النص " نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعري " ، د . مراد مبروك ، ص ٩٧ .

^(٢) نفسه .

من الأخرى والأسباب الخارجية أكثر من الداخلية) . فكل ما يجب عمله هو أن تذكر بحكاية الأخوة التوأم إذ صاح أحدهم : (نحن سواسية ، ولكنى أنا أكثر سواسية من الآخر (٣)) .

٢ - فهم النص وتحديد معانيه :

إذ أن التكاملية فى نظرتها الشمولية إلى داخل وخارج النص تسهم فى فهم النص لأن النص وسياقه يتضافران فى خلق " أفق معرفى " يساعد على فهم دلالاته المختلفة ، فعلى هذا الأساس (تكون عملية تنظيم المعنى ، النابعة من المواجهة بين النص والإطار المستخدم ، عملية خلّاقة منتجة ، وليست تكراراً لما يقوله النص (١)) ، وسيسهم ما سميناه " أفق النص " بعدئذ فى تحديد الدائرة الدلالية التى سوف يفرز فيها النص دلالاته المحتملة والممكنة على النحو الذى فصلنا فيه القول آنفاً من وجود معنى مركزى متصل بمبدع النص وأطره المرجعية ، تدور فى فلك المعنى المركزى ومجاله معانٍ أخرى فرعية تستمد طاقتها الدلالية وتكتسب مشروعيتها من المعنى المحورى الأم فى النص وتقسيم النقاد تغير دلالة النص إلى انحطاطى هابط أو متسامى صاعد (٢) يعد تأكيداً لما يقوم به المنهجان التاريخى والاجتماعى من دور محورى فى هذا الصدد .

٣ - تصحيح بعض الأوهام التى أدت إلى انقسام المعرفة ومن ثم ازدواجية النقد :

فحركة التكاملية الدائبة من الداخل إلى الخارج وارتدادها مرة أخرى إلى الداخل ستحاول وضع إصبع مؤرخى النقد على موضع الداء فى الدراسات النقدية الحديثة وهو توهم وجود جمال جوهرى قائم بذاته مستقل عن اللذات الحسية والانفعالات العاطفية المعهودة ، فزعم بعضهم وجود حقيقة جمالية منفصلة يرد إليها النقاد الأساس فى تفسير الجمال فى الفن معزولة عن سائر مشاكل الحياة الإنسانية (٣) .

ومن جهة أخرى فإن التكاملية إن لم تحل معضلة النقد فى ازدواجيته بين الداخل والخارج ، فإنها على الأقل ستكشف (أن تلك الازدواجية وذلك الانتقال بين القطبين المتقابلين للخارج والداخل هو مصدر الحيرة الواضح للنقد الأدبى والدراسات اللغوية (٤)) ، إذ ظلت الذهنية النقدية فى أوروبا

(٣) مناهج النقد الأدبى ، ترجمة الطاهر مكي ، ص ١٥٦ ، ١٥٧ ، وراجع أيضاً : نظرية الأدب ، رينيه ويليك ، أوستين وارن ، ص ٨٩ .

(١) مجلة فصول بحث " حول إهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير فى دراسة الأدب " ، ت . هورست شتاينتميز ، ترجمة مضطفى رياض ، ص ٦٩ .

ع ، ٣ ، مج ٥ ، يونيو ١٩٨٥ م .

(٢) دراسة المعنى عند الأصوليين ، د . طاهر سليمان حمودة ، ص ١٧١ .

(٣) راجع مناقشة د . محمد النويهي هذه القضية بالتفصيل وتقويمه إياها فى كتابه " محاضرات فى طبيعة الفن ومسئولية الفنان " ، ص ١٢ وما بعدها .

(٤) المرايا المحدبة ، د . عبد العزيز حمودة ، ص ١١٢ .

مثلاً طوال ما يربو على ألفى عام بين طرفى نقيض (تارة يؤكد المحاكاة على حساب الاستقلال وتارة يؤكد الاستقلال على حساب المحاكاة ، وأحياناً أخرى يحاول جاهداً أن يوفق بينهما بشتى الوسائل ^(٥)) .

٤ - الحكم على النص الأدبي حكماً عقلياً فى ضوء مرجعيته الخارجية ، وحكماً جمالياً فى ضوء تشكيله الداخلى :

وسوف يكون جمال النص بعد ذلك ليس خاضعاً لسلطة النص وحده بل لمدى تصويره وتعبيره عن نفسية مبدعه وواقع عصره وبيئته .

ب - آلية النقد المتخصص " من الداخل " :

إن التكاملية ستجد نفسها إزاء جملة من المناهج الداخلية المطروحة منها ما هو تقليدى موروث ، ومنها جديد مستجلب فأيهما تأخذ وتعتمد ؟ وأيها تطرح وتستبعد ؟ وعلى هذا فالتكاملية تحاول مراجعة تراثنا النقدى العربى لتستثمر منجزاته النقدية وقوعاً على القيم النقدية التى سبق إليها نقادنا العرب غيرهم من النقاد المحدثين ، لأنها قيم نقدية تتسم بأصالتها وتجذرها فى العقل العربى ، فلقد عالج مثلاً قدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري عديداً من المشكلات النقدية الهامة وقدموا نظريات محددة تكشف عن قضية هامة وتلفت إليها النظر ألا وهى توافق التفكير النقدى حينذاك بالتفكير الشعرى ^(١) ، بل تولده منه ، الأمر الذى يكشف عن معاشية النقاد القدماء القصيدة وقضاياها الداخلية .

ثم تتقدم التكاملية خطوة لأجل المزاجية ، إذ ستأخذ التكاملية من تراثنا النقدى (.....) ما كان لصيقاً بطبيعة القصيدة العربية ، وأن تمرره عبر معارفنا العصرية ، حتى يأخذ شكلاً يتواءم مع عصرنا ، دون أن يفقد صلته بالماضى ^(٢) .

وهنا لنا وقفة يسيرة تجاه تراثنا النقدى ، نتعرف فيها على ثراء هذا التراث ، وقدرته على أن يقدم لنا نظرية متماسكة للنقد الداخلى ، تحاول التكاملية كما أشرنا استثمارها وتنميتها فيما تتعرض له من نقد النص الشعرى . وذلك بديلاً لها عن ضجيج ألوان النقد الداخلى الحداثى رغم ما يتهم به تراثنا النقدى أحياناً من اعتماده على نظرات جزئية ، وغياب النظرة الكلية الشاملة ^(٣) للنصوص المنقودة ،

(٥) الفكر الأدبى المعاصر ، جورج واطسون ، ص ٧٧ ، ٧٨ .

(١) استشراف الشعر ، د . صبرى حافظ ، ص ٣٠ .

(٢) نفسه ، ص ٣٣ .

(٣) مجلة فصول ، بحث " النقد العربى القديم والمنهجية " ، د . عبد القادر القط ، ص ١٤ ، مج ١ ، ع ٣ ، أبريل ١٩٨٦ م .

فإنه قد زخر بمجموعة من النقاد كانوا أسبق من غيرهم في رسم بعض الملامح العامة للنقد ، ولفت النظر إلى أهم القضايا المتصلة بنقد النص فمن ذلك :

١ - عُرف التخصص في النقد الأدبي على يد الجاحظ لدى مقولته " طلبت علم الشعر ٠٠ " إذ يفند أحد الباحثين هذه المقولة ، ويخلص إلى أن النقد كما يعكسه نص الجاحظ (عند الأصمعي تشكيل لغوى وعند الأخفش مادة نحوية وعند أبي عبيدة أداء دلالي ، وهذه المذاهب الثلاثة عندما تكتنف النص تستثمر منه كل كوامنه . ومع هذا فالجاحظ لم يذهب مذاهبهم ولم يظفر بما يريد عندهم . لقد وجده عند أدباء الكتاب فما الذى عند أولئك ؟ الجاحظ وخلال سياقه لا يعد الاتجاه اللغوى والنحوى والدلالى نقداً ، ومن ثم مال إلى تقويم النص فنياً وكشف جماله وتذوقه ^(١)) ، ويضيف الباحث قائلاً : (وهذا التخصص أبرز لنا فئات متميزة . فالخليل عالم بموسيقاه ، والأصمعي عالم بلغته ، والأخفش عالم بنحوه وابن وهب والزيات يعرفان مناحيه الجمالية . والشعراء يدعون أنهم أعرف من أولئك لأنهم دفعوا إلى مضايقه ^(٢)) .

على هذا النحو يمكن تمييز مناهج نقادنا الرواد (فالقاضي الجرجاني صاحب منهج فنى نفسى إنسانى . وقدامة بن جعفر صاحب منهج عقلى وعبد القاهر الجرجاني تميز بمنهجه التحليلي ، وجاءت الشمولية عند القرطاجنى ^(٣)) .

٢ - أما حازم القرطاجنى فيعد أبرزهم جميعاً بما قدمه من نظرية نقدية متكاملة العناصر فى نقد النص من داخله ، وبما طرحه من مصطلحات وإجراءات تحكم عملية نقد النص . ولعل أهم ما سبق به القرطاجنى نظراءه المتأخرين ، خاصة فى أوروبا ما صاغه من نظرية تحدد كيفية تماسك القصيدة ، حيث يتحقق الاتساق والانسجام فى كل فصل منها ^(٤) ، وبين فصولها المختلفة . ولقد صاغ القرطاجنى نظريته فى كتاب ^(٥) عُدَّ من أدق ما ورثناه من كتب النقد اللافتة ، إذ استوعب القرطاجنى ما قاله سلفه ^(٦) فى كيفية تماسك النص وأحسن هضمه وتمثله ، ومن ثم طرح نظريته التى حدد فيها . وكما يقول أحدهم . أنواع التماسك أو الاتساق النصى إلى ثلاثة أنواع ^(٧) ليس هذا مقام تفصيلها .

(١) قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، بحث " ملامح الموروث فى الظواهر النقدية المعاصرة ، د . حسن الهويل ، ص ٥١٥ ، ٥١٦ ، مج ٢ ، تأليف مجموعة من الباحثين ، أبحاث ومناقشات الندوة التى أقيمت فى نادى جدة الأدبي الثقافى .

(٢) نفسه .

(٣) نفسه ، ص ٥١٥ .

(٤) يعنى القرطاجنى بمصطلح الفصل الأبيات التى لا تقل عن اثنين ولا تزيد عن أربعة .

(٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبى الحسن حازم القرطاجنى ، تحقيق محمد بن الخوجة ، تقديم محمد الفاضل بن عاشور ، دار الغرب الإسلامى ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٦ م .

(٦) مثل الجاحظ وابن طباطبا والحاتمى .

(٧) نجيل فى ذلك إلى لسانيات النص " مدخل إلى انسجام الخطاب " ، د . محمد خطايب ، ص ١٦٢ (بتصرف) ، طبعة المركز الثقافى العربى ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩١ م . وراجع أيضاً : نظرية حازم القرطاجنى النقدية والجمالية فى ضوء التأثيرات اليونانية ، مكتبة نهضة الشرق ، القاهرة ، ١٩٨٦ م ، د . صفوت عبد الله الخطيب . ويضاف إلى جهود القرطاجنى حول تماسك النص جهود المفسرين وعلماء علوم القرآن فى تراثنا

فخلاصة ما سبق نشير إلى ما أكده غير باحث من صلاحية نقدنا القديم خاصة إذا مررناه عبر النقد الحديث فى شتى عطاءاته المفيدة والمناسبة عند تطبيقها لمعالجة أدبنا العربى ، (صالحة كل الصلاحية لنقد شعرنا الغنائى الحديث ، من ناحية معناه ، ولفظه ، وعاطفته ، وخياله ^(١)) . ولا نحتاج إذاً أن نكرر القول مؤكدين أن النص ذاته كما أشرنا هو المحك ، والقول الفصل فى اختياره المناهج الداخلية التى تتعامل معه ، بل بعض أجزاء من المناهج وليس كلها حسب طبيعة النص وتاريخه وموضوعه ٠٠٠ إلخ .

٣ - وقد تقيد التكاملية مما قدمه عبد القاهر الجرجانى من نظريته التى ارتبط اسمها به أى " النظم " فما قدمه من تحليل لغوى ، وما لفت إليه من تحليل ذوقى معلل فى بعض النصوص التى مرت على من سلفه دون أن يلتفتوا إلى سر جمالها ورونتها ، كما ستقيد ممن جاء بعد عبد القاهر وسلخوا سبيل منهجه الفنى وحاولوا استثماره وتطبيقه على نصوص حديثة ، كسيد قطب الذى عدّه أحدهم ^(٢) خير خلف لخير سلف أى الجرجانى ، وهنا يؤكد أحدهم أن (٠٠٠ المنهج الفنى لم يتزعزع وهو على صورته الراهنة فى العصر الحديث إلا على يد سيد قطب حقيقة ^(٣)) .

إن التكاملية ستقيد من المنهج الفنى ، حينما يؤكد . أى المنهج الفنى . أن عمله يسير فى خطين متوازيين ، فأحدهما يعمل فى الجو العام والثانى يعمل فى الجو الخاص لدى مؤلف ما (فأما عمله فى الجو العام ، فهو التوجيه والتقييم ، ووضع الأسس وتشخيص المذاهب ، وتصوير أطوارها ومناهجها ، وأما عمله مع كل مؤلف ، فهو وضع " مفتاحه " فى أيدي قرائه الذين يقرءون أعماله متفرقة ، ولا يدركون الطبيعة الفنية التى تصدر عنها هذه الأعمال ^(٤)) .

وستهتم التكاملية بعد ذلك بدراسة النص الأدبى دراسة شاملة ، وسيكون من أهم أهدافها تحديد (نوع العمل وعوامل بقاءه وأسرار جماله وقوته ثم علاقته بالآثار الأدبية العالمية ويحدد الناقد فى هذا المنهج أيضاً خصائص الأديب الفنية ويتعرف من خلال آثاره على اتجاهه الأدبى وعلى قيمه التعبيرية والشعورية ^(٥)) .

الإسلامى من مثل الزمخشري فى الكشف ، والرازى فى التفسير الكبير والزرخشى فى البرهان والسيوطى فى الاتقان ، وفى تناسق الدرر فى تناسب السور ، وابن عاشور فى التحرير . راجع لسانيات النص ، خطابى ، ص ٢٠٥ .

(١) أسس النقد الأدبى عند العرب ، د . أحمد أحمد بدوى ، ص ٦٧٥ ، نضرة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، د . ت .

(٢) المنهج الفنى فى النقد عند سيد قطب ، إعداد محمد أديب عبد الراضى إدريس ، ص ٣٠٠ ، ماجستير مخطوطة ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٠ م .

(٣) المبادئ العامة لتفسير القرآن الكريم ، محمد حسين الصغير ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، ١٩٨٣ م .

(٤) مجلة الثقافة ، سيد قطب ، ص ٢٣ ، ع ٢١٦ ، السنة الأولى ، ٦ صفر ١٣٦٣ هـ - ١ نوفمبر ، ١٩٩٤ م .

(٥) حركة النقد الحديث والمعاصر فى الشعر العربى ، ت . إبراهيم الحاوى ، ص ٩٥ . وراجع النقد الأدبى أصوله ومناهجه ، سيد قطب ، فصل " المنهج الفنى " .

والواقع أن استثمار التكاملية للمنجز الفنى فى نقدنا العربى لا يعنى انقطاعها عن المناهج المتصلة بالنص ذات الأصول الأوروبية كالنقد الجديد والبنوية ، إن هذا لا تقصده التكاملية بل هى تحاول الالتقاء على أسس أصيلة نابغة من الفكر النقدى العربى لأنها ستواجه نصوصاً عربية اللغة والأسلوب ، لكن التكاملية تطور آليات عملها ، فهى دائمة التشكل بحسب النص المنقود ، وستفيد من إحصاء الأسلوبية لتفسير تكرار ظاهرة لغوية فى نص ما إذا لزم الأمر ، كذلك ستفيد مما قد يطرحه النص ذاته بوصفه فناً لغوياً من شكل العلاقة الرابطة أجزاء النص بعضها ببعض . إنها تحاول إيجاد نقد تكاملى عربى الملامح والإجراء ، ستضبط الموضوعية وروح العلم الاستغراق فى التأثيرية أو الذوقية ، وستجعل من آلياتها تابعاً لما يكتنفه النص من قضايا جمالية وتكنيكية فى الأساس الأول ، فالقصيدة الحديثة على سبيل المثال قد جنحت إلى " التركيبية " ، وأصبحت مهمومة بقضايا جديدة لم تكن من قبل ، لذا ستركز التكاملية تجاه هذا النوع من القصيدة على التحليل ، والتقويم ()

... فليس باستطاعة المنهج الوصفى أن يستوعب قضايا القصيدة الجديدة ، وليس بمقدوره النفاذ إلى أغوارها . بل لابد لهذا الأمر من منهج تحليلي يميل إلى المعيارية (١) .

بما سبق نكون قد أجبنا عن السؤال الأول الذى تثيره التكاملية وهو عن تحديد نقطة الانطلاق وآلية عمل التكاملية داخل النص . لننتقل إلى إجابة السؤال الثانى وهو فى أى النقاد أو النظريات النقدية يمكن أن تجد التكاملية نفسها ؟

لقد قدمنا أن مفهوم جماعة من النقاد الأدب يحدد النظرية النقدية التى ينتمون إليها ، فالنظرية الكلاسيكية ترى الأدب محاكاة امتداداً تقليدياً للمفاهيم الأرسطية والرومانية ، ثم تأتى النظرية الرومانسية التى ترى الأدب تعبيراً ، فتربط الأدب بنفس مؤلفه حيناً أو الحياة بوسع معناها حيناً آخر ، والنظرية الواقعية ترى الأدب انعكاساً للمجتمع خاصة طبقاته التحتية . أما نظرية النقد الجديد وما تلتها من نظريات فترى أن الأدب خلق له عالمه الذى لا يتحكم فيه سوى تشكيله اللغوى .

على هذا الأساس وفى ضوء إيمان التكاملية بثلاث مسلمات : " تبنى السياق الخارجى ، قصدية الكاتب مع احتمال دلالات أخرى مضبوطة ، تبنى التقويم " فإننى أرى أنها تجد نفسها فى أصحاب النظرية الرومانسية من النقاد بشكل مؤكد ، وفى أصحاب النظرية الواقعية بشكل نسبى ، وبصيغة أخرى أفترض أن النقاد الذين فهموا الأدب على أنه تعبير عن موقف ذاتى متصل بنفس المبدع ، أو موقف جماعى متصل بالحياة والمجتمع هم هؤلاء النقاد الذين ستبحث التكاملية عن وجودها الفعلى فى نقدهم .

وذلك لأن الرومانسية تكاد تكون النظرية النقدية التى حاولت تحقيق التوازن بين ثنائى الخارج والداخل إبداعاً ونقداً ، وفى ذلك يقول أحدهم : (أن الرومانسية نفسها كحركة أدبية تمثل محاولة

(١) استشراف الشعر ، د . صبرى حافظ ، ص ٣٧ .

لإعادة بعض التوازن لثنائية الخارج والداخل بعد أن مالت لفترة طويلة نحو محور الخارج المادى المحسوس^(١) ، وهى كما عرفت لدى البعض بأنها نظرية التعبير كانت نظرية لها وزنها وثقلها فى وقتها ، وقبل أن يزاخمها على ساحة النقد نظريات أخرى متعددة حداثة ، إلى حد أن باحثاً آخر يصفها بأنها كانت : (٠٠٠ رأس حربة نقدية موازية لطليعة إبداعية وفكرية فى حركة متجاوبة الأبعاد والمستويات والمجالات^(٢)) .

وإذا أكد النص الأول أن الرومانسية تتبنى السياق الخارجى فثمة رأى آخر يزيد على هذا أن الرومانسية تحد من الإفراط فى التأويل^(٣) ، وتعدد الدلالات على النحو الذى رأيناه عند التكيكيين ، فضلاً عن أن الرومانسية النقدية لم تكن وصفية فحسب ، بل جمعت ما بين الوصفية والمعارية ، كما يبدو ذلك عند نقادها التطبيقيين ، وكما سنرى ذلك جلياً فى القسم الثانى من البحث .

وصفوة القول نقرر توافر مسلمات التكاملية وأسسها لدى الفكر النقدى الرومانسى لما سبق من أسباب ولسبب آخر هو تأكيد الرومانسية فكرة وحدة الوجود ، ووحدة الفن ، إذ يتجلى فيها الالتحام الشديد بين الإنسان والكون والحياة ، والتواشج القوى بين المادية والروحية ، ويلخص أحدهم ذاك بقوله :

(ينظر الفكر الرومانسى إلى العالم ، نظرة توحد بين عناصر الكون والذات والمجتمع فى الفن ، ونظرة توحد بين المبدع وإبداعه فى النقد ، لكنها نظرة تحاول أن تجد لها سنداً علمياً موضوعياً لما تصل إليه من نتائج لذلك تبحث عن أسس وأصول عقلية فى النظر إلى " النص الأدبى " لتحقيق فكرة العدالة والنظر المتساوى لكل المبدعين ، رغم ما يشوب تلقيهم النقدى للأدب ، من نزعة تأثرية واستقبال عاطفى للنص . فقد استفاد النظر الرومانسى من روح " العصر " العلمى ، خاصة بعد ذبوع نظرية " دارون " وتجليها فى مذهب " برونيتير " . ومن تواشج النظر الاجتماعى النفسى للفن والفكر والأدب والفلسفة فى عصرها الحديث ، ومن المنجزات العلمية والروح الحضارى العام الذى تتعايش فيه كل هذه العناصر المادية والروحية والفكرية^(٤)) .

هذه هى التكاملية بوصفها صفة للنقد ، لا بوصفها صفة للناقد . وبصيغة أخرى فإنى قد تحدثت عما يمكن أن يكون عليه نوع من النقد شامل فى دراسة النص يفيد من شتى المناهج النقدية من أجل خدمة النص ذاته ، وإفراغه من كل ما يتضمنه من أبعاد جمالية وفكرية . لكن تتجلى لنا حينئذ مشكلة تطبيق هذه التكاملية ، فإذا كان تطبيقها على مستوى مجموع إنتاج ناقد بعينه ، أو على مستوى مؤلف واحد من مؤلفاته يسيراً ، فإن تطبيقها على مستوى نص واحد مفرد سيبدو عسيراً ، ذلك

(١) المراهى المحدبة ، د . عبد العزيز حمودة ، ص ١١٥ .

(٢) نظريات معاصرة ، د . جابر عصفور ، ص ٢٣ .

(٣) مشكلة المعنى فى النقد الحديث ، د . مصطفى ناصف ، ص ١٧ .

(٤) مجلة القاهرة ، بحث " مفهوم نقد الشعر عند المازنى " ، د . مدحت الجيار ، ص ٢٩ ، ع ١٠٣ ، يناير ١٩٩٠ م .

لأن التكاملية حينئذ ستنتهي إلى تأليف مجلد ضخم في نقد نص واحد . كما سيبين الناقد الأوروبي " هايمن " (١) . لذلك فإن نجاح التكاملية لن يتحقق إلا بفريق عمل متعاون أو داخل المؤسسات الثقافية كالجامعة أو المجلة المتخصصة . كما بين " هايمن " ذلك أيضاً .

وهنا تبدو لنا التكاملية طموحاً فكرياً أكثر منه واقعاً ، وبصيغة أخرى إننا لا نقصد تطبيقها بالمعنى الحرفي لكلمة التطبيق فذاك مثال يستحيل تحقيقه بل أود من وراء ذلك كله على الأقل التفكير في باقى المناهج عند تطبيق أحدها على نص ، والإفادة قدر طاقة الناقد ، وقدر طاقة النص ذاته من كل منهج يعد قديماً أو حديثاً من أجل فائدة النص ، أن ندخل النص فيما يمكن أن نسميه . معصرة النقد المتكامل . لأجل الحصول على جل ما به من عصارة فكر الكاتب وفنه ، وتصفية هذه الخلاصة ومن ثم تصنيفها في صورة فصول أو مزايا متجاوزة تعكس النص من شتى زواياه .

إن التكاملية بهذا المعنى تثبت وجودها بالقوة وتطمح إلى وجودها بالفعل ، إنها لا تدعى غروراً قول كل شئ في النص وحول النص ، لكنها لا تقنع في الوقت نفسه بما تحققه من نتائج . فهي دائمة التطلع إلى المزيد من سعة الأفق وهي دائمة الطموح إلى تحقيق المثالية التي لن تتحقق وسلاحها في ذلك فلسفتها التوفيقية وإيمانها بأهمية الحركة الدائمة نحو المطلق لأن الكمال كما يقول " شوبنهاور " غاية مثلى في ذاته يسعى إلى تحقيقها الإنسان دون أن يبلغها ، فقد شبه " شوبنهاور " الإنسان في الحياة بـ (الحمار الذي يصعدون به جبال الألب ويضعون على رأسه حديدة يعلقون فيها العلف بحيث لا يناله ولا يغيب عن نظره ! فهو أبداً صاعد وهو أبداً بعيد من ذلك العلف المأمول ! ولكنه يصعد ويصعد وينسى مشقة الصعود ويتلهى عن الجوع ويقوم بأداء ما هو مسخر فيه . وكذلك الإنسان يفتأ ينظر إلى الأمل الذي بين عينيه فيخطئه أو يصيبه ولكنه يستعين به على الصعود في مرتقى الحياة ويؤدى ما هو مفروض عليه وهو بحسب أنه ساعٍ إلى طعامه ، فلنستقر على هذا إذا كان لابد من استقرار ، ولنعلم إن رضينا أو غضبنا أننا ما لنا غيره من قرار (١) .

ومن فضل القول أن نؤكد أن التكاملية تؤمن أيضاً بأن النص رغم تعدد مفسريه وكثرة ما يمكن أن يقال فيه وحوله هو أعظم من مفسريه وهو دائم التآبي وكثير الاستعصاء على رؤى متعددة ناهيك عن رؤية واحدة ، فنظرة سريعة إلى التفسيرات حول نص ما (تكشف لنا هذه النظرة السريعة أنه لم يتم بعد التوصل إلى تفسير نهائى لأى نص ، ولا حتى لمجموعة من التفسيرات التي يكمل بعضها البعض لتؤدى إلى تفسير كلى أو نهائى (٢)) ، فعظمة عملية النقد تكمن . وكما تؤمن التكاملية . في

(١) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ستانلى هايمن ، ترجمة د . إحسان عباس ، د . محمد يوسف نجم ، ج ٢ ، ص ٢٥٢ وما بعدها ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٨ م .

(١) ساعات بين الكتب ، العقاد ، ج ١ ، ص ٣٥٦ ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ١٩٨٦ م .

(٢) مجلة فصول بحث " حول إهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير في دراسة الأدب " ، ت . هورست شتايتز ، ص ٦٧ .

نسبته ، فالتفسير إذا يُعد (كياناً نسبياً قابلاً للتغيير ولا يجوز أن يُعتقد أن في ذلك خسارة ، وإنما ذلك هو الجانب المثير والساحر لعملية التفسير ^(٣)) .

أما التكاملية بوصفها صفة للناقد فقد أكد " هايمن " ^(٤) . كما سيأتى . أن ناقداً يحمل تلك التبعة الثقيلة لا يمكن له أن يوجد في الواقع فهو ناقد مثالى لا وجود له ، بل مناط تحقيق التكاملية يوجد . كما أكد . بإزاء النقد ذاته فيما يسمى " مآدبة " ^(٥) يتناوب عليها النقاد . لكن ليس هناك ما يمنع أن يتصف أولئك النقاد الذين أتصور أنهم سوف يسهمون . داخل مؤسسة أو فريق عمل . فى بناء وإعداد مآدبة النقد التكاملى ، أن يتصفوا بصفات لو تجمعت فى واحد منهم . وهذا كما أشرنا أمر بعيد المنال . لكان ناقداً تكاملياً ، وأهم هذه الصفات هى الشمولية فى النظرة وسعة الأفق ، والثقافة ، والقدرة على المزج ، ونفاذ البصيرة ، والذكاء . كل تلك الصفات لازمة لناقدنا (فكل من يمارس النقد فى الأدب والفن يدرك خطورة المهمة التى ينهض بها . فعليه أن يدعّم أحكامه بالحجج السليمة سواء كانت هذه الأحكام مدحاً أم قدحاً ولا يتأتى للناقد هذا إلا إذا كانت له ثقافة واسعة وفهم عميق للموضوع الذى هو بصدد نقده وخبرة شاملة فى المقارنة بين الأمثلة والنماذج فى مجال الفن أو الأدب ^(٦)) .

وناقداً التكاملى كما يؤكد " هايمن " (سيحتقب كل المقدرة وكل ضروب الكفاءة الكامنة وراء تلك الطرق ، فتكون لديه كفاءة ذاتية فذة وعلم واسع كافٍ فى كل هذه الميادين ، وقدرة على انتحال الوضع الملائم كلما تغير الموقف ، وليس على ناقدنا المثالى أن يؤدى أكثر مما يؤديه الناقد العملى فحسب بل عليه أن يعرف أكثر منه وأن يتجاوزه مدىً وبعداً وكياناً وأن يكتب خيراً منه بطبيعة الحال ^(٧)) .

سيجمع الناقد التكاملى إذاً كل قواه الشخصية كالعالم والفيلسوف تجاه النص المنقود فى التحام (وعناق قوى وحميم ^(٨)) ، وسيستطيع حينئذ معايشة النص ، ومن ثم تفسيره ، تعينه على ذلك قدرة ذاتية فيه تمكّنه من مزج شتى الاعتبارات الفلسفية والاجتماعية والجمالية ^(٩) ، وسيطلب أخيراً من ذاك الناقد أن تتوافر فى أحكامه الموضوعية ، ذلك لأن من أهم ما يؤثر فى تطبيقه التكاملية الشاملة ما يسلكه هذا الناقد دون وعى من خط فكرى وثقافى يشكلان أيديولوجيته .

^(٣) مجلة فصول بحث " حول إهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير فى دراسة الأدب " ، ت . هورست شتايتز ، ص ٧١ .

^(٤) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، راجع ص ٢٥٤ - ٢٦٢ .

^(٥) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، ستانلى هايمن ، ج ٢ ، ص ٢٥٤ - ٢٦٢ .

^(٦) المنطق ومناهج البحث ، محمد الشنيطى ، ص ٢٩ .

^(٧) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، ص ٢٥٠ .

^(٨) مناهج النقد الأدبى ، ترجمة د . الطاهر مكى ، ص ٢٣٠ .

^(٩) النقد الأدبى الحديث ، أصوله واتجاهاته ، د . أحمد كمال زكى ، ص ٨٨ .

وفى النهاية يجدر بنا أن نلفت إلى فرضية علمية أخرى . فإذا كان البحث قد افترض لوناً من النقد ، أطلق عليه " تكاملى " ، وإذا كنا قد افترضنا منذ سطور أن هذه التكاملية يمكن أن تجد نفسها لدى نقاد النظرية الرومانسية ، فإننا ننتهى فى هذا القسم الذى كان مهموماً بجدل نظرى إلى فرضية أخيرة يثيرها البحث . فإذا كان النقد يأخذ فى سيرورته وتنوعه أحد اصطلاحين " الاتجاه أو المنهج " . فبأيهما توصف التكاملية ؟

وتأسيساً على ما وضعه علماء البحث والمناطق من أن (روح البحث العلمى هى صوغ الفروض واختبار صحتها ^(٤)) ، مروراً من الحدس الافتراضى (إلى اليقين الأدبى الذى يختلف عن اليقين العلمى ^(٥)) ، فإننى أفترض أن التكاملية هى أقرب إلى أن تكون اتجاهاً لا منهجاً . ذلك لأن اصطلاح المنهج يلفت إلى إجراءات محددة ، وقواعد مضبوطة ، وهو بعد ذلك تام البناء ، مكتمل العناصر . لذا كان أخص من اصطلاح الاتجاه الذى هو أعم منه ، فاصطلاح الاتجاه (على قدر كبير من المرونة ، ويستعين بفرضيات معينة . ونظراً لذلك فهو يجمع بين " الاحتمال والكمال " ، الاحتمال الذى يقتضى التفكير فى البحث ، وتدرج به إلى طريقة نهتدى بها للوصول إلى الغاية المبتغاه ، وبين الكمال الذى نعتقد فيه على أنه المسلك المستوفى المعالم ، والشامل لجميع الشروط ، ويؤدى مسالكه إلى غاية تستدرج البحث فى مسار نمائه إلى أنجح السبل ، والاتجاه بهذا التصور يعد طريق البحث

عن النظرية ، نستشف من خلاله السبيل للوصول إلى الحقيقة التى نريدها عن طريق الاستدلال والتجريب ^(١)) .

فاصطلاح الاتجاه التكاملى إذاً يحاول البحث عن وجوده الفعلى لدى نقد النقاد التطبيين ، كما سنحاول ذلك فى القسم الثانى . أما كونه منهجاً ، فذلك ما أستبعده وأختلف فيه مع سيد قطب أول من قدم صياغة نظرية له تحت اسم " المنهج التكاملى " ذلك لأنه اتجاه عام قد يأخذ أشكالاً متعددة بتعدد مطبقيه ، فسيكون إذاً اتجاهاً إذا أردنا التأسيس له نظرياً ، ويمكن تسميته منهجاً فى حال تطبيق أحد النقاد له .

وبصيغة أخرى فقد يمكننا القول مثلاً إن نقاداً ثلاثة سلكوا اتجاهاً تكاملياً فى نقدهم . كلٌ على حده . قصيدة ما ، لكن يسلك الناقد الواحد فى نقده تلك القصيدة منهجاً مختلفاً عن زميليه وإن كان الاتجاه العام فى النقد ثابتاً فى تكاملية ، لذا يمكننا القول إن المنهج قد يعكس عند التطبيق شخصية الناقد وأسلوبه الذى يتميز به فى المعالجة والتحليل .

(٤) أصول علم النفس ، د . أحمد عزت ، راجع ص ٣٠٤ ، دار المعارف ، ط ١١ ، ١٩٧٧ م .

(٥) مقدمة فى المنهج ، د . عائشة عبد الرحمن ، ص ٧٤ .

(١) الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى ، د . عبد القادر فيدوح ، ص ١٠ ، ١١ ، وراجع : النقد العربى وشعر المحدثين فى العصر العباسى "

محاولة لقراءة جديدة " د . عبد الحكيم راضى ، ص ٢١ ، دار الشباب للنشر ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٣ م .

وأخيراً وبعد الفراغ من هذا الفصل أعود فأؤكد أنى قد بنيتة على مجموعة تصورات وفرضيات علمية ، حاولت بها وضع الإشكالية المعرفية وضعاً سليماً لأجل الإسهام فى فضلها .

الفصل الثالث

التكاملية

فى الدراسات النقدية الحديثة

حاولنا فىما سبق وضع تصور لما افترضنا أنه السبيل المثلى لمقاربة النصوص الأدبية مقارنةً بتقادى الوقوع تحت أسر الأحادية ، وهو ما سميناه بالاتجاه التكاملى ، الذى حددنا فلسفته وافترضنا نسقه العام . ونحن لا نزعـم أننا أول من قد تحدّث عن التكاملية . اتجاهاً أو منهجاً . بل نظن أننا أول من أفرد لها بحثاً بوصفها بديلاً عن المناهج الأحادية ، وزعمنا أنها تتبنى نظرة شاملة خارج النص وداخله إضافةً إلى تقويمه فى ضوء هذا وذاك . وإتماماً للحديث عن التكاملية نرى من الضرورى الوقوف على جملة الدراسات التى ألمحت قبلنا إلى التكاملية ، وذلك من أجل وضع صورة مقارنة لتاريخ رحلة التكاملية منذ بداية التنظير للنقد الأدبى ومناهجه فى خلال هذا القرن ، فكيف كان المنظرون للنقد ومناهجه يكتبون عنها ؟

بالنظر إلى دعواتهم يمكننا تقسيمها إلى أكثر من نوع :

- فهناك دعوات حينما نعت على الأحادية النقدية ضيقها ، دعت إلى التكاملية ، لكن دون التصريح بمسماها ، بل اتخذت دعواتها مسميات أخرى ، تدور حول معنى التكاملية التى ناقشنا تأصيل مصطلحها .
- وهناك دعوات أخر نادت بالتكاملية صراحةً بالمفهوم الذى قصدناه ، إلا أن كلا النوعين من الدعوات لم يوقفنا على الكيفية المنهجية التى تقوم عليها التكاملية ، وبصيغة أخرى لم يقدم بحثٌ . بشكل نظرى . مفهوماً متماسك القواعد يحكم التكاملية نظريةً لها بنيته الخاصة ، ونسقتها الذى تتنظم فيه مقولات تقضى إلى التكاملية ، على النحو الذى حاولناه فى الفصل السابق .

(١) أما النوع الأول : فتبدو دعوته للتكاملية من خلال تأكيد دعائه ضرورة الأخذ بالدراسات الخارجية ، من تاريخية ونفسية ٠٠٠ إلى آخره ، إلى جانب الدراسة الفنية ، أى تعاون الدراستين من النقد الداخلى والخارجى ، إذ تعجب أحد الأوروبيين من مَن يفصل بينهما قائلاً : (فمن يقدر على الاستخفاف بأدوات الفهم الحديثة التى ندين بها إلى علم التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس واللسانيات) (١) .

فالمنهج النفسى على سبيل المثال (٠٠٠ نقد جزئى ، ويجب قبول محدوديته أمام بقية أشكال النقد) (٢) .

(١) مدخل إلى مناهج النقد الأدبى ، ت . مجموعة من الكتاب ، ترجمة د . رضوان طاز ، ص ١٢ .

(٢) نفسه ، ص ٧٤ .

ويؤكد آخر على سمة " التبادلية " التى يجب أن تتسم بها التكاملية بقوله : (كل الفروع تتبادل نتائجها فيما بينها عندما يكون دارس الأدب ناقداً جيداً ، وكل الطرز تختلط عندما يحكم عليها الناقد الجيد) (١) ، ويتساءل آخر منكرًا وقوف النقد على النص ذاته دون اتصاله بالعلوم الإنسانية ، يقول : (٠٠٠٠٠) وكيف يمكن أن يستغنى علم للأدب أو تحليل نصي عما تلقنه العلوم الأخرى بصدد الخطاب البشرى ، من علم التحليل النفسى والأثنولوجيا وتحليل الأيدولوجيات (٢) ، وعما ينتهى إليه المنحى الأحادى فى النقد من نتائج خاطئة يقول آخر : (٠٠٠) تداخل العلوم وتعاونها هو أمر مثمر ، وأن عدم توافر مثل هذا التداخل وذاك التعاون يؤدي إلى نظرية واحدة الجانب وإلى نتائج خاطئة (٣) ، كما يطرح أحدهم - على الأقل - ضرورة التفكير فى باقى المناهج عند تطبيق أحدها ، يقول : (لكن منهجاً وحيداً للقراءة لن يشبع كل الأغراض بالتساوى) (٤) .

تلكم كانت أمثلة لبعض دعوات النقاد الأوروبيين إلى ضرورة التعاون المنهجي بين شتى العلوم الإنسانية والدراسة الفنية ، وهناك صورة أخرى فى ظنى أنها دعوة عملية نحو التكاملية تبدو من خلال التأليف النظرى للنقد ، إذ نجد أحد المؤلفات (٥) قد انقسمت فصوله إلى قسمين : أحدهما يتناول النقد الخارجى بكل أنواعه ، والقسم الآخر خُصص للنقد الداخلى فى شتى مداخلاته .

الخلاصة أنه قد تم لبعض المؤلفين الأوروبيين الحديث عن التكاملية ، وإن أخذت تعبيراتهم حولها أنواعاً مختلفة ومتقاربة فى آنٍ ، فهى عند أحدهم تسمى " منهج الفهم " (٦) ، وعند ثانٍ " الرؤية الكلية " (٧) ، وعند ثالثٍ " الكلية " (٨) .

وبالنظر فى نقدنا العربى الحديث نقف على دعوة جيل نقادنا إلى التكاملية القائمة على التصالح والتعاون ما بين النقد المتخصص ، والنقد السياقى الخارجى ، خاصة بعدما بولغ فى قطع النص عن الحياة إذ ترتب عليه غياب الرؤية الشمولية التى تربط الأدب بالحياة ، إلى حد أن أكد أحدهم أن نقدنا الحديث قد تحوّل إلى عبث وتخليط (إذ لم يكن هذا النقد صادراً عن رؤية شمولية للحياة

(١) مناهج النقد الأدبى ، ترجمة د . الطاهر أحمد مكى ، ص ٢١٩ .

(٢) مجلة فصول " المعرفة - الأيدولوجيا - الأسطورة " ، ت . جيرمينال ، ترجمة بشير القرى ، ص ١٣٠ ، ٣٤ ، مج ٥ ، يونيو ١٩٨٥ م .

(٣) منهج جديد للدراسات الإنسانية ، " محاولة فلسفية " ، ت . ريكمان ، ترجمة وتعليق د . على عبد المعطى ، د . على محمد ، ص ٢٤٩ .

(٤) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر ، ديفيد بشبندر ، ص ٢٠ .

(٥) مثل كتاب نظرية الأدب ، ت . رينيه ويليك ، أوستين وارين ، راجع فهرست الكتاب فى توزيع فصوله .

(٦) منهج جديد للدراسات الإنسانية " محاولة فلسفية " ، ت . ريكمان ، ص ١٠٠ ، ١٠١ ، وقد اقترحه منهجاً للعلوم الإنسانية عموماً .

(٧) مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ت . ديفيد ديتشسى ، ترجمة د . محمد يوسف نجم ، ص ٦٠٠ .

(٨) مفاهيم نقدية ، ت . رينيه ويليك ، ترجمة د . محمد عصفور ، ص ٤٤٤ .

ومفاهيم محددة عن الإنسان وموقفه من الحياة والواقع ، وعن الشعر وعلاقته بهذه الحياة وهذا الواقع ، ووظيفته التى ينبغى أن ينهض بها (١) .

هذا وإذا علمنا أن ما شهدته القصيدة العربية من تطور بدأ مع نهاية الستينيات ومازال حتى الآن ، إذ تحولت إلى ما يسمى القصيدة التركيبية ، متعددة الأصوات ، أصبح من اللازم وجود منهج نقدى يستطيع التعامل معها اعتماداً على التحليل والمعارية ، وهذا المنهج النقدى هو ما بحث عنه أحدهم (٢) ، مؤكداً أن هناك ضرورات فكرية وحضارية وفنية ، كلها تدعو إلى ضرورة وجود منهج نقدى تحليلى معيارى شامل يستطيع التصدى لكل مشكلات القصيدة الحديثة ، بعدما أصبح النقد الوصفى قاصراً عن حل هذه المشكلات .

وناقذ آخر يأسى لعدم وجود صيغة فكرية واحدة ينتظم فيها الفكر العربى الأصيل والوافد (٣) ، ويمثل بالنقد الأدبى إذ ليس هناك منهج نقدى يعبر عما سماه " دماغ عربى مشترك " ، فلقد توزعت النقد اتجاهات خارجية وداخلية مختلفة حيث لم يوجد ما يجمع كل هذا فى نقد شامل موحد (٤) .

ويضطر أحد من تحمس بالأمس للنقد الموضوعى التحليلى تنميةً لما بذره رشاد رشدى فى الستينيات ، يضطر اليوم إلى الاعتراف بضرورة وجود نقد يتبنى الحكم الأدبى ، وربط الأدب بالحياة ، ملخصاً سمات هذا المنهج النقدى بقوله : إنه يجب وجود نقد (٥٠٠) يضع مقاييس محددة للقيمة الأدبية والفنية ويصدر الأحكام النقدية التى تفصح عن القيمة الحقيقية للعمل سواء من الناحية الفنية أو علاقته بالمجتمع (٥) ، ويرى آخر أنه : (ينبغى علينا الاعتراف بأن أية نزعة أحادية فى تناول الظاهرة الإبداعية غير كافية بحد ذاتها . فالظاهرة الأدبية هى من التعقيد والتشابك بحيث لا يمكن أن تحسم بالولاء لسلطة النص وحدها ، أو لسلطة القراءة فقط ، أو لأى من السلطات الخارجية أو الداخلية الأخرى) (١) .

كما أن هناك نقاداً آخرين ، يؤمنون بضرورة التكاملية فى نقدنا العربى ، إلا أنهم بإزاء تحقيقها بدا حماسهم يصاب بالفتور : فأحدهم يؤمن بالتكاملية انطلاقاً من كون النقد مغالبة فكرية وذوقية معاً ، ومن أن هناك عوامل تاريخية واجتماعية ونفسية تدخل فى صناعة الأدب ، لكنه يتردد فى إمكانية تحقيقه ، ذلك لأنه يرى (٥٠٠٠) من الصعب تصور طريقة ملموسة للتوفيق بينها (

(١) شعرنا القديم والنقد الجديد ، ت . وهب رومية ، ص ٢٢ .

(٢) استشراف الشعر " دراسات أولى فى نقد الشعر العربى الحديث " د . صبرى حافظ ، راجع : الفصل الأول " البحث عن منهج " .

(٣) ثقافتنا فى مواجهة العصر ، د . زكى نجيب محمود ، ص ١٣٣ - ١٤٥ .

(٤) نفسه ، ص ١٤٣ .

(٥) مجلة إبداع " حالة النقد الآن من النقد الحديث إلى النبوية " د . سمير سرحان ، ص ٣٩ ، ع ٥ ، مايو ١٩٩١ م .

(١) مجلة القاهرة " مقاربات النقاد المعاصرين " د . فاضل ثامر ، ص ١٠٣ ، ع ٩٦ ، يونيو ١٩٨٩ م .

(٢) ، وهذا ناقد آخر يؤكد أن نقدنا اليوم يفتقد من يجمع شتاته ليكون إماماً للنقاد ويقضى على حالة الإخفاق والفشل التي يعيشها اليوم ، لكن حماسه لهذا النقد الشمولى سرعان ما يفتر أيضاً إزاء إمكانية تحقيقه إذ يستبعد ذلك ، فذلك النوع من النقد المأمول (ربما كان ممكناً لو استطاع ناقد أن يحيط بكل هذه المعالم والاتجاهات وأن يكون منها وحدة متكاملة ، فيها ما هو طبيعى قريب ، وفيها ما هو متكلف بعيد ، وهيهات !!) (٣) .

تباين إذن موقف النقد إزاء التكاملية ، فبين متحمس لها ، وبين متردد تجاه تحقيقها ، وعلى الجانب الآخر يلاحظ المتتبع للكتابات النقدية الحديثة عندنا شيوع مجموعة من الاصطلاحات يريد بها كاتبوها معنى التكاملية فى الربط بين النقادين الخارجى والداخلى ، فهو نقد " مركب " (٤) عند أحد النقاد ، وهو " توفيقى " (٥) عنده أيضاً ، وهو " تلفيقى " (٦) عند ثانٍ ، كما أنه " الانتقائية " (٧) عند ثالث ، وهو " الكلاسيكية الحديثة " (٨) عند رابع ، وهو " المزوجة " أو النقد الشامل . . . إلخ .

لم يقدم لنا أحد من هؤلاء النقاد صيغة نظرية لذلك المفهوم ، لكن لا يعنى ذلك عدم وجوده فى أذهان هؤلاء النقاد ، فالملاحظ أنه ثمة مفهوم للتكاملية النقدية موجود إلا أن جل النقاد لم يتفقوا على اصطلاح واحد يحدد دلالاته على المستوى النظرى خاصة .

على أن هناك قلة منهم صرح بالتكاملية منهجاً فى النقد يجب تطبيقه فى دراسة النصوص بوصفه منهجاً شاملاً ، يجمع فى طياته شتى المناهج النقدية الأخرى من خارجية وداخلية ولأن ليس هناك اتفاق . كما سبق أن أشرنا على هذا المصطلح النقدى . رأينا بعضهم يستخدم مصطلح " التكاملية " استخداماً مفارقاً ومبايناً لاستخدام جماعة آخرين ، وبصيغة أخرى نرى أنفسنا بإزاء معنيين للتكاملية ، أحدهما ما وافق رأينا ، وثانيهما استخدام خاطئ ومضلل للتكاملية ، ولهذا النوع نفرد مبحثنا التالى :

ظهر فى آخر الفترة التى نَصِفُ نقدها بحث ، عقد فى صدر حديثه عن المناهج النقدية فصلاً بعنوان " المنهج التكاملى " (١) ، وإذا كان العنوان فى جملته يبعث على الاطمئنان والأمل فى

(٢) فى النقد الأدبى ، بحث " حول حدود النقد الأدبى " ، د . حسام الدين الخطيب ، ص ٥٧ ، إعداد لجنة من الباحثين .

(٣) التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى ، د . بدوى طبانة ، ص ٤٩ .

(٤) اتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث ، د . إبراهيم عبد الرحمن ، ص ٤٣ .

(٥) نفسه ، ص ٢٦٧ .

(٦) المناهج النقدية فى نقد المعاصرين ، دكتوراه ، مخطوطة ، ١٩٧٣ م ، إعداد محمود عبد الحسين البستانى ، ص ٥٥٩ .

(٧) مساهمة فى نقد النقد الأدبى ، ت . نبيل سليمان ، ص ٨٢ .

(٨) معالم على طريق الكلاسيكية العربية الحديثة ، " طه حسين ، محمود تيمور " ، د . محمد خلف الله أحمد ، ص ٦ .

(٩) النقد الأدبى الحديث - أصوله واتجاهاته - د . أحمد كمال زكى ، ص ٨٧ - ١٢٥ ، ط ١٩٧٢ م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

حديث أحد النقاد عن هذا المنهج تفصيلاً فإن هذا الاطمئنان سرعان ما تبدد ، ذلك لأن حديث المؤلف عما سماه " الاتجاه التكاملى " لم يحتوِ على مفهوم محدد للتكاملية وما تتضمنه من إجراءات فى مقاربة النص الأدبى على النحو الذى سبق أن افترضنا صورته بالفصل السابق أو على النحو الذى جرت عليه بعض الدراسات التى تناولت التكاملية - كما سيأتى بسط ذلك بعد قليل - . ويطالعنا المؤلف فى بداية الفصل حينما يصرح نافياً عن مصطلح المنهج التكاملى كل شئ ، بانياً رأيه على الظن والترجيح إذ يقول : (لعل هذا المصطلح لا يخضع لأى تعريف فنى واضح المعالم ، فهو ليس نقداً تاريخياً خالصاً ولا نقداً بلاغياً ضيقاً محدوداً ... كما أنه لا يقف عند حدود معينة بقدر ما يقف عند الشكل التعبيري ودلالاته ، وقد يطيل الوقوف عند النسيج باعتباره قالباً لمعانٍ تنقل ويمكن أن تحلل) (٢) ، فالواضح أن المؤلف يقصد من وراء " الاتجاه التكاملى " اتجاهاً محدداً فى إطار النص ذاته لا خارجه ، مردداً وجهة نظر النقد الجديد المؤمن بجمالية النص ذاته فى داخله بوصفه نشاطاً لغوياً مغلقاً على نفسه .

وأعجب من هذا أنه أخذ يحشد أسماء مجموعة من النقاد ، بحجة أنهم يمثلون هذا الاتجاه التكاملى المزعوم ، مثل : طه حسين وسهير القلماوى وأمين الخولى وصلاح عبد الصبور وعبد القادر القط إلى جانب محمد خلف الله وفاروق خورشيد . دون أن يفصل بين نقدهم النظرى أو التطبيقى ، ودون أن يفصل بين نقاد الشعر أونقاد القصة أو القصة الشعبية .

ولقد تابع غير باحث ذلك المفهوم الخاص عن التكاملية ، فوصف ناقد آخر (١) نقد صلاح عبد الصبور بالتكاملية على نفس الطريقة التى تحدّث عنها ناقدنا السابق ، بل زاد عليها حين قصد بأن تكاملية نقد صلاح عبد الصبور تتمثل فى مجموعة آرائه النقدية المتناثرة فى شتى آثاره ، التى يمكن لم شتاتها فى اتجاه تكاملى . وهذا باحث آخر حينما تصدى لبيان الاتجاهات النقدية فى إحدى فتراتنا النقدية الحديثة ، عقد أحد فصول بحثه عن " الاتجاه العلمى التكاملى " (٢) ، ورغم ورود ذكر التكاملية فى غير موضع من الرسالة على الوجه الجامع بين شتى الاتجاهات النقدية ، إلا أنه - وهذا من الغريب - عندما أفرد فصلاً خاصاً عن ذاك الاتجاه ، لم تكن هناك تكاملية ولم يكن هناك نقد ، يعتمد النقاد الخارجى والداخلى ، بل قصد به جانباً واحداً من الفن الداخلى كالموسيقى والوزن والعروض والقافية .

والراجح عندى أن ما دفع هؤلاء النقاد إلى تسمية نوع من النقد الجزئى المهمم بداخل النص وجماليته بالنقد التكاملى ، هو فهمهم عن إيوت رائد هذا النقد الجمالى حينما أطلق على من

(٢) نفسه ، ص ٨٧ .

(١) اتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث ، د . إبراهيم عبد الرحمن ، ص ٢١٥ .

(٢) تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين ، بحث دكتوراه مخطوطة ، الفصل الثالث ، جامعة الإسكندرية ، إعداد عبد الحكيم عبد السلام على العبد ، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م .

يشتغل به " الناقد الكامل " (٣) ، وحينما وصف نقد " كلينث بروكس " (٤) بأنه نقد " تكاملى " أى يهتم بالنسيج الفنى فى تكامل عناصره الداخلية ، كما كان من أهم تلك الأسباب : ادعاء المدارس النقدية التالية لمدرسة النقد الجديد كالبنيوية أنها تقدم نقداً متكاملاً شاملاً (٥) ، وهى بالطبع تقصد شمولية ضيقة فى إطار النص ذاته لا خارجه .

كان هذا عرضاً نظرياً موجزاً لبعض الكتابات التى يظن أنها تحدثت عن التكاملية فى نقدنا العربى ، سبقناه بعرض آخر نظرى عن أهم المصطلحات التى شاعت فى كتابات الغرب والعرب على السواء تحوم حول مفهوم التكاملية الحقيقى دون أن تؤصل له أو تعطيه حقه فى البحث النظرى ، وبقي لنا الآن أن نفرغ إلى بيان أهم الدراسات التى تبنت مفهوم التكاملية - الذى قصدناه - بالتنظير له والتأصيل بمقوماته فى الأدبين الغربى والعربى .

(٢) لقد أخذت الاتجاهات النقدية الأساسية حظها من التقنين والتحديد النسبيين منذ وقت مبكر ، إلى الحد الذى يمكن لأى باحث أو بحث ، يتناول أنواع المقاربات النقدية وحصرها فى اصطلاحات يحسن السكوت عندها ، بحيث لا تثير حين ترد فى أى بحث يقوم بتناولها على المستوى النظرى أو التطبيقى أى سؤال عن ماهيتها ، فالاتجاه التاريخى وكذا الاجتماعى والنفسى . بالنسبة للاتجاهات الخارجية على وجه الخصوص . أصبح كل منها معروفاً لدى الأوساط التى تعمل فى حقلها المعرفى ، أو حين انتقل إلى الحقل النقدى بعد ذلك ، حتى الاتجاه الفنى مهما ورد ذكره فى أية دراسة تتناوله هى الأخرى تنظيراً أو تطبيقاً مهما اختلفت مسمياته بوصفه اتجاهاً يصب اهتمامه فى النص ذاته ، لا يثير هو الآخر سؤالاً عن ماهيته عدا ما يثيره هو أو غيره من بعض الإشكاليات الداخلية فيه التى نشأت من جراء اختلاف النقاد أنفسهم فى الإجراء الذى يعمل تبعاً له .

أما إذا شئنا البحث عن منهج نقدى يأخذ حظه من الثبات والشهرة كغيره من الاتجاهات السابقة وأعنى به ما يسمى بالمنهج التكاملى فلا نجد له إلا ذكراً يسيراً يشير إلى منهج أو طريقة ، يحاول بها الباحث الإفادة من شتى الاتجاهات والمناهج من حوله على النحو الذى أشرنا إليه .

وباستقراء الكتب التى تتناول المناهج النقدية ؛ وهى كتبٌ حملت على عاتقها مهمة التشريع والتنظير للنقد الأدبى وطرق مداخلاته ، بحثاً عن وجود فعلى ومستقل لما يسمى بالمنهج التكاملى مثله فى ذلك مثل المناهج الأخرى يمكننا الوقوف على بعض المؤلفات التى لا يتجاوز

(٣) مجلة فصول ، ص ٢٦٦ ، ع ١ ، مج ٤ ، أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ، ١٩٩٣ م .

(٤) النقد التحليلي ، د . محمد عناني ، ص ١٦ ، ١٧ ، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١ م .

(٥) اللغة العليا " النظرية الشعرية " ، ت . جون كوين ، ترجمة د . أحمد درويش ، راجع الباب الثانى " الشمولية " ، ص ٧٧ - ١٣٠ ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومى للترجمة ، ط ١٩٩٥ م .

عددها أصابع اليد الواحدة ، ولذا فسوف نختار منها أربعة مؤلفات كان في كل منها فصل خاص عقده مؤلفه عن " التكاملية " بالمعنى الذى نقصده فى كتابنا ، وغايتنا من وراء عرض ومناقشة هذه المؤلفات هو أن نلفت النظر إلى أن المنهج التكاملى وإن كان قد أساء إليه مؤرخو النقد بوضعه فى الظل بعيداً عن التأصيل وإلقاء الضوء على تاريخه أو هرباً من تحمل تبعه الحديث عن اتجاه تكاملى شامل يفيد من كل الاتجاهات الأخرى ونأياً بأنفسهم من أن يطالبهم أحد بذلك أو على الأقل يواجههم بسؤالٍ صريح : هل التكاملية منهج مثل باقى المناهج أم هل هى طريقة لم تَرَقَ إلى مستوى المنهج المحدد أو على الأقل الاتجاه العام ؟

وكلا السؤالين يكلف من يتصدى للإجابة عنهما مسئوليةً وحرَجاً ، فتفادى جل النقاد أفراد بحث مستقل عن المنهج التكاملى فى النقد لهذا السبب أو لسبب آخر هو إنهم غير مؤمنين أصلاً بوجوده منهجاً قائماً بذاته .

أما ما اخترناه من مؤلفات أفردت للتكاملية حيزاً ليس بالقليل فلسوف ننظر فى بعضها ونرى ما أعطته للمنهج التكاملى من وجود شغل حيزاً على طاولة المناهج النقدية .

أ - نبدأ بدراسة قيمة الناقد الأوروبى " ستانلى هايمين " (١) الذى يعد . فى ظنى . المصدر الأول لكل من تصدى بالتنظير للمناهج النقدية فى العربية ، فحديث من جاءوا بعده فى ظنى أيضاً قد اعتمد فى صياغة آرائه على هايمين بالدرجة الأولى ، وأول ما يلفت النظر فى دراسته :

١ - أنه جعل للتكاملية وجهين أولهما : كونها صفة للناقد ذاته وليس للنقد ، فأدار حديثه عن الناقد المتكامل إشارة إلى أن التكاملية صفة تلفت إلى الناقد نفسه أكثر مما تلفت إلى نقده .

٢ - شاع استخدام المؤلف صفة " مثالى " (٢) للناقد الذى يتصدى لهذا العبء النقدى ؛ وهى صفة لافتة تعبر عن مدى صعوبة وجوده بالفعل وإن كان موجوداً بالقوة .

٣ - أما المنهج التكاملى فهو تركيبات متجانسة لشتى المناهج النقدية قائم على أساس الاستعارة (٣) من هذه المناهج ما يشكل مركباً متجانساً نقدياً .

٤ - وطالما أنه منهج ألصق بالناقد ذاته ، فوجب إذن توافر صفات محددة لهذا الناقد تشير إلى قدرته الفذة فى الاستيعاب والحكم ، حيث ستكون لديه (. . . كل ضروب الكفاءة الكامنة وراء

(١) " النقد الأدبى ومدارسه الحديثة " ، ت . ستانلى هايمين ، ترجمة د . إحسان عباس ، د . محمد يوسف نجم ، ج ٢ ، ص ٢٤٥ وما بعدها .

(٢) نفسه ، ص ٢٥٠ .

(٣) نفسه ، ص ٢٤٥ .

تلك الطرق ، فتكون لديه كفاءة ذاتية فذة وعلم واسع كافٍ في كل هذه الميادين ، وقدرة على انتحال الوضع الملائم كلما تغير الموقف ، وليس على ناقدنا المثالي أن يؤدي أكثر مما يؤديه الناقد العملي فحسب بل عليه أن يعرف أكثر منه وأن يتجاوزه مدى وبعداً وكياناً (١) ، ثم يلجح المؤلف إلى أنه ليس من الضروري أن يقوم ناقد واحد بهذا الجهد بل مع تلامذة له ، يعاونونه حتى يتمكن فريق العمل من العطاء الكلي نحو هدف مركزي واحد .

والخلاصة أنه لا ينكر وجود هذا الناقد المثالي في الحقيقة ، كما أنه لم يقطع بوجوده بالفعل ، لذا فإنه يقدم ما يراه من الناحية النظرية لازماً بقطع النظر عن إمكانية تحقيقه في الواقع ، ونلاحظ ذلك من خلال تسمية هذا الناقد المتكامل بـ " الناقد المثالي " فهو مثالي ونقده مثالي ، وبصيغة أخرى هو طُموح فكري وأمل مرتقب يكاد يكون من المستحيل تحقيقه ، وفي هذا يقول المؤلف صراحة : (إن صورة ناقدنا المثالي هذه شقشقة لسانية فحسب ولكنها شقشقة مفيدة فيها سمو المثل الأفلاطونية واستحالتها معاً) (٢) .

هـ - لكن المؤلف يعود لمناقشة إمكانية وجود تكاملية في النقد ذاته وليس عند الناقد ، فتحدث عن مدى إمكانية وجود هذا النوع من النقد ولكن داخل إطار عمل تعاوني جماعي وهو ما نادى به إليوت من قبل ، ثم أخذ يناقش مخاطر هذا النوع الذي طرح اسماً جديداً وهو " مآدبة " وفيه يُختار النقاد المتخصصون والمتفقدون فيما بينهم على طرق البحث ، ثم يبدأون عملهم حول عمل بعينه ، وذكر المؤلف أن هذا لا يمكن تحقيقه في كتاب بل في مؤسسة ثقافية بعينها وهي المجلة أو الجامعة ، وبهذا يمكن الحصول على دراسات متخصصة مستقصية لجوانب الموضوع رغم ما يمكن أن يعوق مثل هذه المشروعات من معوقات مثل جهل أحد النقاد مثلاً بموضوع ما ، والإشراف من جهة المؤسسة الثقافية على هذا المشروع وتمويله مالياً (٣) .

وملخص القول أن هايمن قد طرح للتكاملية وجودين أحدهما لدى الناقد " المثالي " ، والثاني لدى النقد ذاته " مآدبة " ، ثم وقف ولم يرجح واحداً على الآخر ، فلكل منهما مشكلات تعترض طريق تحقيقه في الواقع ، فبينما الأول تتضح صعوبته في استحالة وجود ناقد مثالي كامل الاستيعاب ، فإنما تكمن صعوبة الثاني في كونه عملاً تتضافر جهود أعضاء متخصصين في مؤسسة ثقافية ضخمة للنهوض به ، والناقد المثالي المتكامل قد ينفق مجلداً ضخماً في نقد عمل أدبي واحد ، أو ينفق عمره كله في نقد مجلد واحد ، أما النقد المثالي المتكامل فلسوف يقدم مجلدات يكتبها نقاد ، كلُّ في تخصصه ، داخل مؤسسة ثقافية واحدة . والملاحظ أن المؤلف

(١) " النقد الأدبي ومدارسه الحديثة " ، ت . ستانلي هايمن ، ص ٢٥٠ .

(٢) نفسه ، ص ٢٤٥ .

(٣) نفسه ، ص ٢٦٢ وما بعدها .

عندما طرح كلا الاحتمالين فإنما كان يشير إلى إمكانية تحقيق أحدهما . رغم صعوبته غالباً . إذا تعذر تحقيق الآخر .

ب - أما أسبق الدراسات النقدية العربية التي أفردت للتكاملية النقدية مبحثاً مستقلاً بذاته في أثناء التنظير النقدي ومناهجه فقد قدمها سيد قطب ، حيث غدّ كتابه (١) أول تلکم الدراسات التي عرضت بشكل مقنن نظرياً للاتجاهات النقدية الخارجية والداخلية ، فبعدما أسهب في تبيان تاريخ الاتجاهات التاريخية والنفسية والفنية ، وبعدما وقف على ما يركز عليه كل اتجاه ، حين يواجه النص الأدبي ، خلص في النهاية إلى المنهج المتكامل ، الذي يتميز بالشمولية ، مفيداً من كل هذه الاتجاهات بوصفها زوايا متعددة للنص يجب إلقاء الضوء عليها .

وحديث قطب عن التكاملية ينصب عليها ، بوصفها منهجاً نقدياً أكثر منها صفة للناقد ذاته ، فقيمة هذا المنهج عنده رهينة بما يحققه من غايات النقد ذاته يقول : (وهكذا ننتهي إلى القيمة الأساسية لهذا المنهج فالنقد وهي أنه يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه ؛ ويتناول صاحبه كذلك ، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة ، ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية ، وأنه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخاص ، دون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي ، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية . إلى حد كبير أو صغير . وهذا هو الوصف الصحيح المتكامل للفنون والآداب) (٢) .

ج . ويقدم د . شوقي ضيف بحثاً (٣) عدّه خصيصاً للباحثين في الأدب ، أو بالأحرى في تاريخ الأدب ، لينير لهم السبل المختلفة ، التي تخدم زوايا النص المراد دراسته أي المناهج الخارجية والداخلية ، لكن حديثه في ظني ينسحب أيضاً على النقد الأدبي ، فالكتاب فيه خلط ما بين تاريخ الأدب والنقد الأدبي ، ومع ذلك فإن حديثه عن المناهج النقدية وطرق استفادة الناقد

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، أ . سيد قطب ، ط ١ ، ١٩٤٧ م .

(٢) نفسه ، ص ٢٢٨ .

(٣) البحث الأدبي " طبيعته - مناهجه - أصوله - مصادره " ، د . شوقي ضيف ، ط ١ ، ١٩٧٢ م .

منها لدعم دراسته الأدبية لا يقل عن حديث سابقه في تقديم التكاملية منهجاً يقضى على الأحادية المنهجية ، فالبحث الأدبي عنده (أعقد من أن يخضع لمنهج معين ، أو قل إنه لا يمكن أن يحتويه منهج بعينه ، ولذلك كان من الواجب على الباحث أن يفيد من هذه المناهج والدراسات جميعاً ، وهو ما نسميه بالمنهج التكاملية) (١) ، إذ (. لا يكفي منهج واحد ولا دراسة واحدة لكي ينهض بعمله على الوجه الأكمل ، بل لابد أن يستعين بها جميعاً حتى يمكن أن يضطلع ببحث أدبي قيم) (٢) .

وعنده أن عقل الباحث هو حجر الزاوية في تطبيق هذه التكاملية ، إذ يستحيل إلى مرآة (تعكس أضواء كل تلك المناهج فهي تعكس فكرة الفردية والأصالة والمدرسة أو الفصيلة الأدبية وأفكار البيئة والعصر والظروف والتطور التاريخي والحاجات الاقتصادية للمجتمع والتزام الأديب ومدى تمثيله لمجتمعه ، ورواسب اللاشعور الفردي واللاشعور الجمعي وعناصر الجمال الكلي للتعبير وموسيقاه ، كما تعكس انطباعات الباحث الممتعة وصلة الأديب بالتراث الفني وأيضاً تعكس تحليلات لغوية ونحوية وبلاغية دقيقة) (٣) .

ولكي تحقق التكاملية متعة العقل والقلب معاً ، يرى المؤلف أن تطبيقها يجب حينئذ أن يقوم على أساسين هما " التوضيح ، التقويم " (٤) ، وبذا يتم للمؤلف بيانه المفصل عن المنهج التكاملية نظرياً ، مبيناً ما يقوم عليه هذا المنهج من مقومات وأسس ، موضحاً أهميته الكامنة في شموليته .

د - ثم تأتي بعد ذلك دراسة د . ماهر حسن فهمي ، التي خصّها لبيان المذاهب النقدية ، من خارجية وداخلية ، منتهياً كعادة المنظرين لهذا النوع من التأليف إلى طرح المنهج التكاملية (٥) ، حلاً لمشكلة المناهج ، خاصة عندما تسيطر الأحادية المنهجية على أية دراسة نقدية حيث تنتهي إلى نتائج ضيقة غير شاملة ، ويمثل لهذه الأحادية بلوحة ينظر إليها أحدهم برؤيته الخاصة ، بقوله : (. . . فالناظر إلى لوحة لوردة مثلاً قد يرى تناسق الألوان ، وآخر يرى ما وراء التناسق الشكلي والعطاء الحسي من إحياءات بمعنى الربيع والحب ، وثالث لا يرى إلا الدلالة المأسوية في قصر عُمر كل جميل في هذه الحياة ، ولكن الناقد الفني هو الذي يستطيع أن يكشف أبعاد العمل

(١) البحث الأدبي ، د . شوقي ضيف ، ص ١٣٩ .

(٢) نفسه ، ص ١٤٣ .

(٣) نفسه ، ص ١٤٥ .

(٤) نفسه ، ص ١٤٥ .

(٥) المذاهب النقدية ، د . ماهر حسن فهمي ، ص ٢١٢ وما بعدها .

الفنى كلها فيما يسمى بالاتجاه التكاملى فى النقد الأدبى (^(١)) ، وتقوم التكاملية عنده على مرحلتين : الأولى : يسيطر فيها الناقد على نصه حيث تسيطر ذاتيته ، أما الثانية : فتراجع فيها ذات الناقد حيث يسيطر النص عليه ، وبعد ذلك تأتى مرحلة أخرى تتحقق فيها رؤيته النقدية المتكاملة وعنها يقول : (وهنا ينظر الناقد نظرة شمولية للعمل الأدبى ، نظرة فاحصة تستفيد من كل العلوم المساعدة والخبرات الجمالية ، فيما يسمى بالمنهج التكاملى) (^(٢)) ، ويلفت المؤلف إلى أن الدراسة المتكاملة تبدأ بالدراسة الخارجية أولاً وتنتهى بالدراسة الداخلية تأسيساً على أنه . أى الفن . هو إذاعة ذاتية عن الفنان (^(٣)) ، وهذه لفظة انفردت بها هذه الدراسة عن سوابقها حينما حددت نقطة انطلاق الناقد فى سياحته التكاملية ، كما أن هذه الدراسة أيضاً قد انفردت بلفظة أخرى لم تتطرق إليها الدراسات السابقة التى عرضنا لها ، إذ ختمها المؤلف بتقديم نموذج تطبيقي على أحد النصوص الشعرية الحديثة (^(٤)) زعم فيه أنه يعكس التكاملية فى صورتها العملية التطبيقية غير أنه . للمؤسف . لم نجد فيها سوى دراسة نقدية داخلية اعتمدت على التحليل الجيد والغوص وراء الأدوات الفنية التى منحت النص سمته الجمالية ، ولا أثر فيها لأية دراسة خارجية . مما عرض لها نظرياً . الأمر الذى يجعل حديث المؤلف عن التكاملية فيه من المفارقة والتناقض ما يخيّب ظن القارئ .

هـ . ونشير أخيراً إلى أحدث الدراسات المنادية بالتكاملية صراحةً ، وهى دراسة د . قاسم المومنى التى طرح من خلالها ما سماه " القراءة الأدبية التكاملية " (^(٥)) فهو منهج يتناسب مع فضاء النص الرحب يستأنس بشتى الدراسات فيما قبل النص وبعده .

ومما يدخل فى هذا الباب دراسات أخرى أَلَمّت على مفهوم التكاملية ومُسّته عن قرب دون أن تصرح به أو تدّعى لنفسها تطبيقه ، وبصيغة أخرى فإن البحث عن كتابات حاولت تقريب الهوية بين الدرس الخارجى للنص المعتمد على العلوم الإنسانية من جهة ، والدرس الداخلى الفنى له من جهة ثانية يفضى بنا إلى الاطمئنان بوجود صيحات تحاول اتخاذ موقف وسط ، وتنتهج منهجاً معتدلاً ، قضاءً على الغلو فى العلمية من جانب ، والنصية من جانب آخر ، وهى ليست دراسات نموذجية فى تطبيق هذا المفهوم بل عدّت . فى ظنى . محاولات منهجية نحو التكاملية ، فما هى أهم هذه المحاولات ؟

(١) المذاهب النقدية ، د . ماهر حسن فهمى ، ص ٣٦ .

(٢) نفسه ، ص ٢١٢ .

(٣) نفسه ، ص ٢١٩ .

(٤) حاول تطبيق المنهج التكاملى على نص " مصاير الأيام " لأحمد شوقى ، ص ٢٢٧ وما بعدها .

(٥) بحث : " نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبى " ، مجلة كلية التربية ، عين شمس ، ع ١٥ ، ١٩٩١ .

أ - فى الفرنسية :

(١) اللانسونية :

وهى أحد المناهج العلمية التى سادت الأوساط الجامعية بفرنسا منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر واستمرت حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين ، وهى تنسب إلى جوستاف لانسون المتوفى ١٩٣٤ أكبر النقاد الأكاديميين بفرنسا وقتذاك ، الذى أسس منهجاً فى وقت سيطر فيه النقد الوضعى بل النزعة الوضعية على كل المستويات فى القرن التاسع عشر (١) .

ولقد كفتنا إحدى الدراسات (٢) التى صرفت همها إلى منهج هذا الرجل وأثره فيمن جاء بعده حتى فى نقدنا العربى ، وبلورت هذه الدراسة هذا المنهج وصاغت مفهومه الذى أطلق عليه المنهج التاريخى ، فهو (٠٠٠٠٠) ذلك المنهج الذى يدرس الأدب دراسة داخلية وخارجية اعتماداً على علوم ومعارف مساعدة حسب مفهوم الأستاذ جوستاف لانسون (٣) ، وهو منهج يقوم على أساسين فنى داخلى ، وعلمى خارجى يتوسل بهما إلى تفسير النص ومن ثم تقييمه (٠٠٠٠) إن اللانسونية خطة عملية لدراسة الأدب والتأريخ له حسب المنهج التاريخى تجمع بين الذوق والمعرفة فى التعامل مع الأثر الأدبى قصد الاستمتاع به وفهمه فهماً عميقاً بغية الحكم عليه ووضع موضع الخلق به (٠٠٠٠) (١) ، ويؤكد المؤلف قدرة اللانسونية على تحقيق الموضوعية بفضل ما تستخدمه من علوم مساعدة ، ولخص أهدافاً خمسة يهدف إليها منهجها العلمى الشامل ، ثم يعود فيؤكد مرة أخرى على أهم صفة تتصف بها اللانسونية وهى " الوسطية " ما بين العلم الخالص والفن الخالص (٠٠٠) قامت اللانسونية على أساس الفلسفة الوضعية ، ثم تطعمت بأفكار الاشتراكية الديمقراطية مع توسطها بين التزمّت العلمى والتطور الذوقى ، فكانت منهجاً بسيطاً فى أسسه الفلسفية ومضمونه المنهجى (٢) .

والطابع " التركيبى " هو أهم سمات اللانسونية التى أصبحت موجة علمية اجتاحت الأوساط الجامعية فى فرنسا وخارجها ، وهى . أى اللانسونية . إن كانت منهجاً فى الأصل وضع لتاريخ الأدب فإنها تنسحب على النقد الأدبى بوصفه فرعاً عن تاريخ الأدب فى وجهة نظر الأوساط الجامعية بفرنسا حينذاك ، (٠٠٠) كانت اللانسونية رؤية تركيبية Synthese للجو النقدى والفلسفى والعلمى ٠٠٠٠

(١) تاريخ الأدب الفرنسى ، جوستاف لانسون ، ترجمة محمد محمد القصاص ومحمود قاسم ، مراجعة سهر القلماوى ، المؤسسة العربية الحديثة

للطبع والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ج ٢ ، ص ٣٨٠ .

(٢) اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث ، د . عبد المجيد حنون .

(٣) نفسه ، ص ٧ .

(١) اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث ، د . عبد المجيد حنون ، ص ٨١ ، ٨٢ .

(٢) نفسه ، ص ٢٤٩ .

جمع فيها لانسون ما بين حلاوة الذوق ونقاء المعرفة فجاءت نغمة جديدة ترضى أذواقاً عديدة بطابعها التركيبي (٠٠٠) (٣) .

ويوضح أحد نقادنا المتأثرين باللانسونية أهمية هذا المنهج وتكامليته من حيث قيامه أساساً على الإفادة من شتى المناهج بقوله إنه : (٠٠٠ المنهج العلمي الجامعي الأكاديمي الذي يوازن بين كافة المناهج ويأخذ من كل ما يلائمه بعد تسديده والتخلص من أخطاره) (٤) . ولقد تحكمت اللانسونية . لا شعورياً . في نقدنا العربي عندما مُدَّت سبل التواصل العلمي بين نقادنا خاصة في العقدين الثالث والرابع من هذا القرن وبين النقد الفرنسي ، حيث تعرّف جيل ذلك الحين على اللانسونية وتعلموا على لانسون وتلامذته ، فتسرب منهج لانسون في أعمالهم النقدية ، بل تسرب إلى الأوساط الجامعية العربية ، وصار منهج لانسون (٠٠٠٠ بوعى أو بغير وعى المنهج السائد في إعداد الرسائل والأطروحات الجامعية تحت أسماء مختلفة ، فمرة يسمى المنهج العلمي ، ومرة التحليلي النقدي ، ومرة التكاملي ، وغير ذلك من المصطلحات التي تختلف في معناها المعجمي ، إلا أنها لا تختلف كثيراً في مضمونها العلمي ، وبذلك صار العرب من غلاة اللانسونية من حيث لا يدرون) (١) .

ولقد اختار المؤلف ثلاثة من أهم نقادنا الرواد بوصفهم يمثلون منهج لانسون نظرياً وتطبيقياً وعدّ منهم :

• أحمد ضيف الذي كان أسبقهم في التعرف على اللانسونية والتبشير بها في مصر وتطبيقها على أدبنا العربي على نفس الطريقة التي طبقها موريس كروازي على الأدب اليوناني ، ولانسون على الأدب الفرنسي ، وعن صلة ضيف الوثيقة باللانسونية ، وغير المسبوقة في الدعوة إليها في أدبنا العربي يقول المؤلف : (٠٠٠ وعموماً فإنه أول من ثار على مناهج دراسة الأدب العربي وتدريسه ، واقترح بديلاً عن ذلك ، يتمثل في الاقتداء بالأوروبيين وتطبيق المنهج الجامع ما بين الذوق والمعرفة بعيداً عن أى تعصب علمي أو مذهبي أو ذوقي ، والاستعانة بالعلوم المساعدة للوصول ما أمكن إلى الحقيقة الصحيحة فكان بذلك أول لانسوني عربي من حيث الصلة والدعوة) (٢) . ويؤكد كاتب آخر على أن منهج ضيف المتأثر في الأصل بلانسون يعد منهجاً تكاملياً ، صاغه ضيف نظرياً (٣) في كتابه " مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ١٩٢١ " ، وطبقه بالجامعة ، ويلمح كاتب آخر أيضاً على سمة هذا الكتاب التوفيقية (٤) .

(٣) نفسه ، ص ٩٣ .

(٤) الأدب وفنونه ، د . محمد مندور ، ص ١٤١ ، مطبعة البابي الحلبي ، ١٩٦٢ - ١٩٦٣ م .

(١) اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث ، د . عبد المجيد حنون ، ص ٩٥ .

(٢) نفسه ، ص ١٢٧ .

(٣) مجلة فصول " أحمد ضيف - المحاولات المبكرة في النقد الأدبي الحديث " ، د . على شلش ، ع ٣ ، ٤ ، مج ٩ ، فبراير ١٩٩١ ، ص ٣٦ .

• وإذا كان أحمد ضيف هو أسبق نقادنا في النقل عن لانسون وإشاعة منهجه بالجامعة ، فإن هناك ناقلين آخرين تأثرا بلانسون ومنهجه الشامل ، وهما : طه حسين ، ومحمد مندور ، وإذا كنا قد بسطنا القول في أحمد ضيف ، إلا أننا نؤجل الحديث عن الآخرين في موضع آخر ، لأنهما . أى طه حسين ومندور . ممن اختارهم البحث لبسط الحديث عنهما تفصيلاً في القسم الثاني منه .

هكذا كانت اللانسونية إحدى المحاولات الناضجة منهجياً على طريق التكاملية ، حيث يتمثل تقاربها للتكاملية في محاولتها إيجاد نقد علمي بعيد عن جفاء العلم ، وكذا بعيد عن تحكمية الذوق الأعمى ، بطرحها منهجاً ذا ملمح تركيبى يفيد من شتى العلوم والمعارف ، واللانسونية بعد ذلك إحدى المحاولات التطبيقية ، المرتبطة باسم مؤسسها الفرنسى لانسون .

(٢) ولا نبعد عن فرنسا ، إذ يبرز في سمائها بعد لانسون ببضعة عقود اسم ناقد آخر ارتبطت به محاولة تطبيقية أخرى عدّها هي الأخرى إحدى المحاولات المنهجية سعياً وراء إيجاد صيغة تتوسط المغالاة في أحد القطبين : الدراسة الخارجية ، والدراسة النصية ، تلك محاولة **لوسيان جولدمان** فيما عرف بـ " البنيوية التوليدية " (١) .

وفى ظنى أن مساهمة جولدمان تعد امتداداً للنزعة التركيبية التى سادت فرنسا فى القرن الثامن عشر خاصة على يد المفكرين " بول هازار " و " أرنت كاسيزر " مؤلف كتاب فلسفة التتوير ، وقد (٢) وضحت التركيبية عند جولدمان فيما عرف عن اتجاهه الشامل (٣) الذى جمع بين النص من جهة والأيدىولوجية الاجتماعية من جهة أخرى ، وهذه الرؤية الشاملة التركيبية هى ما يمثلها عنده مصطلح " الرؤية المأسوية " (٤) .

(٣) لكن جولدمان قد اتهم بمغالاته بعض الشئ فى الدراسة الاجتماعية الأيدىولوجية للأدب ، الأمر الذى دفع إحدى تلامذته إلى طرح مفهوم أكثر شمولية من مفهوم أستاذها فى دراسة النص خارجياً فى ظل المجتمع وعلم النفس وداخلياً اعتماداً على التحليل الدلالى ، وهى محاولة الكاتبة الفرنسية " **جوليا كرسيفا** " التى أطلقت على منهجها ذاك السيموطيقا التحليلية أو الدلائلية L'analyse Sémantique وذلك عام ١٩٧٤ م بأحد كتبها (٥) ، ويمكننا تلخيص نوعى الدراسة

(٤) المرايا المتجاوزة ، د . جابر عصفور ، ص ٥٦ .

(١) نظريات معاصرة ، د . جابر عصفور ، ص ٨٣ وما بعدها .

(٢) ألوان من النقد الفرنسى المعاصر ، د . محمد على الكردى ، ص ٦١ .

(٣) نفسه ، ص ٣٥ .

(٤) نفسه ، وراجع أيضاً مفاهيم نقدية ، رينيه ويليك ، ص ٤٥٥ .

(٥) Julia Kristeva , La Révolution du long âge Poétique , Paris , E . D ., du seuil , 1974 ,

الموضوعية واللغوية في منهج كرسيتفا إلى ما سمته أولاً مرحلة تكوين النص génio - texte وثانياً التشكيل الدلالي الاجتماعي للنص Phéno - texte ، فمحاولة كرسيتفا التطبيقية تعد (٠٠٠ أعمق المحاولات ، في هذا الصدد ، التي تنطلق كذلك من منظور الأيديولوجيا الماركسية ولكنها تتم في إطار قراءة منهجية معاصرة ، تعتمد على تركيبة فريدة ينصهر فيها التحليل النفسي الفرويدي والتحليل الاجتماعي الماركسي مع البناء اللغوي ٠٠٠٠ (١) .

ب . في الإنجليزية :

وفي عبور سريع لبعض محاولات المنهجية التطبيقية لدى النقاد الناطقين بالإنجليزية ، نقف وقفات سريعة ، ملمحين إلى بعضها ، كي نشير إلى وجود تطبيقي حاول التوفيق بين نوعي الدراسة الأدبية خارجياً وداخلياً فمن ذلك :

١ - محاولة الناقد الإنجليزي جراهام في النصف الثاني من هذا القرن حينما طرح منهجاً جديداً في النقد يقوم على التوفيق بين الاتجاه الشكلي والاتجاه الأخلاقي . على حد تعبيره . ، إذ حاول (أن يوفق بين المناهج الشكلية والأخلاقية المتضاربة ليجد تقارباً بينهما نستطيع من خلاله تقييم العمل الأدبي على أسس إنسانية (٢) .

٢ - ويوقفنا إدوارد سعيد في أحد مقالاته (٣) على مصطلح " الوعي النقدي " الذي يحاول به تأسيس نظرية نقدية عربية توفيقية على أساس عقلي سليم ، ويتحدث أحد الباحثين عن هذا المصطلح الذي يحمل داخله بعداً شمولياً في النقد بقوله : (الوعي النقدي المستقبلي الذي هو حضور فاعل في الوجود المنفتح إلى الأمام ، لأنه بحث دائم في أفق مفتوح من التغير (٤)) .

٣ - ونشير أيضاً إلى اتجاه نقدي شاع بالولايات المتحدة أطلق عليه " الاتجاه المترفع " ، اتجه صاحبه إلى تأسيس نقد يجمع بين المثل والأخلاق والعلم والجمال (١) ، كذلك يمكن الإشارة إلى مصطلح باختين " كرونوتوب " الذي حاول به الربط بين الدراسة التاريخية الاجتماعية والدراسة الأدبية في مزيج توفيق (٢) .

= نقلاً عن ألوان من النقد الفرنسي المعاصر ، د . محمد علي الكردي .

(١) ألوان من النقد الفرنسي المعاصر ، د . محمد علي الكردي ، ص ١٤٦ . وراجع مجلة فصول " مشروع تنظيري في وصف الدال بين القراءة والكتابة ، إجراء شكل الشكل " ، د . المنصف عاشور ، ع ١ ، مج ٥ ، ١٩٨٤ م ، ص ٩٧ .

(٢) مجلة القاهرة ، د . ماري تريبز ، " النقد الإنساني والتوفيق بين النظريات الشكلية والأخلاقية " ، ع ٢٣ ، يوليو ١٩٨٥ ، ص ١٨ .

(٣) مجلة الكرمل ، مقال " انتقال النظريات " ، ت . إدوارد سعيد ، ع ٩ ، ١٩٨٢ م ، ص ٢٧ .

(٤) آفاق العصر ، د . جابر عصفور ، ص ١٤ . وراجع أيضاً بحث : " نقد النقد والتواصل مع الذات والآخر " د . سهيل فرح ، ص ١١٤ -

١٢١ ، بمجلة الفكر العربي ، ربيع ١٩٩٩ ، ع ٩٦ ، السنة العشرون ، بيروت .

(١) النقد الأدبي " الأدب الأمريكي في نصف قرن " ، المقدمة ، ت . وليم فان أوكونور ، ترجمة صلاح أحمد إبراهيم ،

ج . فى العربية :

١ - إذا أردنا عبوراً سريعاً على تراثنا النقدي ، لاستوقفنا أسماء اعلام تجاور مع نقدهم الفنى أنواع أخرى من النقد الآخذ من العلوم الإنسانية لسبب قوئى أم ضَعْف ، ولعل عبد القاهر الجرجاني يعد كبيرهم الذى علمهم النقد المنهجى فى مزيج فنى ونفسى واجتماعى ، ومن قبل عبد القاهر زمرة أخرى من النقاد الذين طبعت نقدااتهم منهجية فيها روح العلم مبنوثة فى ثنايا الدراسة الفنية الخالصة كالآمدى وغيره ممن تناولتهم إحدى الدراسات (٣) بوصف تلك الروح المنظمة فى نقدنا العربى .

٢ - وفى نقدنا الحديث نتلمس روح التوفيق بين الدراستين الداخلية والخارجية فى التطبيق النقدي لدى جماعة النقاد الرومانسيين الذين آمنوا أن الأدب تعبير ، وقد مرت بنا أمثلة لأحمد ضيف ، ونزید هنا إلماحاً إلى أمين الخولى ، خاصة فى إحدى دراساته (٤) التى دعا فيها نظرياً إلى ضرورة سلك مناهج جديدة فى التفسير والنقد والبلاغة ، وتعد دراسة (٥) لعبد المجيد عابدين من أهم الدراسات التى تظهر فيها الصورة التطبيقية للتكاملية سافرة ومتماسكة .

٣ - أما طه حسين والعقاد ومندور وقطب والنويهى والسحرتى ، فلقد شاعت فى آثارهم روح التكاملية التوفيقية فى صورها التطبيقية ، ولهم جميعاً نفرد قسماً بذاته نبسط الحديث عنهم بوصفهم تكاملين غالباً فى دراستهم .

ومما يلفت إلى مفهوم التكاملية نوع من الطرح النظرى لدى بعض النقاد صيغ فى ثنائيات ، تغطى التكاملية النظرية ، وإن كان هؤلاء النقاد لم يقصدوا بهذه الثنائيات تقديم صياغة جديدة عن الاتجاه التكاملى ، ولقد مر بنا أن أبسط ثنائى إذا وصل بين طرفيه كانت التكاملية وهو ثنائى " الخارج والداخل " ، أو النقد السياقى ، والنقد الفنى ، النقد الذى يعتمد المقولات المرجعية ، والنقد المعتمد على المقولات الجمالية المستمدة من النص ذاته ، ويمكن لنا أن نسقط ثنائى الخارج والداخل على ثنائيات أخرى توازيها فمن ذلك :

الناشر : دار صادر للطباعة والنشر ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٠ م ، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر ، بيروت ، نيويورك ، ١٩٦٠ م . وراجع نظرية الأدب ، ت . رينيه ويليك ، أوستن وارين ، ص ٦٩ وما بعدها .

(٢) النقد الأدبى ، ت . برنول وآخرين ، ترجمة د . هدى وصفى ، ص ٧ ، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة " آفاق الترجمة " ، ع ٣٠ ، يونيو ، ١٩٩٧ .

(٣) النقد المنهجى عند العرب ، د . محمد مندور ، حيث تراجع محاولات نقادنا الأوائل ذات السبيل العلمية المنهجية المنظمة فى النقد كالآمدى والجرجاني .

(٤) مناهج تحديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب ، أمين الخولى ، دار المعرفة ، ط ١ ، ١٩٦١ م ، ص ٣١٩ - ٣٦٤ .

(٥) بين شاعرين مجددين " إيليا أبو ماضى وعلى محمود طه المهندس " ، مطبعة مجيمر ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٥٥ م .

١ - " المثالية " ، " الواقعية " (١) :

تلكما فلسفتان تحكمان نوعى النقد حيث يستند النقد الداخلى إلى مرجعية فلسفية مثالية ، كما يستند النقد الخارجى إلى مرجعية فلسفية واقعية تؤمن بما حول النص أكثر مما تؤمن بالنص ذاته ، الفلسفة الأولى دعمت وجود الاتجاهات الجمالية فى النقد التأثرى ، فالفن للفن ، بينما أثرت النزعة الواقعية فى خلق رابطة بين الأدب والحياة والالتزام ٠٠٠٠٠ إلخ .

والخلاصة أنه يمكن القول بأن الاتجاه الخارجى فى النقد ينتمى إلى النزعة الواقعية فى بنيته وخلفيته الفلسفية . أما النزعة المثالية فتتحكم فى النقد الجمالى ، فالفكر الفلسفى ومن ثم المعرفة قد حكمها قطبان أساسيان : الفلسفة الواقعية والفلسفة المثالية فى الغرب ، وأكد ذلك مجموعة الفلاسفة الذين ينتمى بعضهم إلى هذا والبعض الآخر إلى ذاك (وعلى هذا الأساس نستطيع أن نجمع بطريقة شبه قسرية بين " لوك " و " هيوم " و " هوبز " و " هيغل " و " نيتشه " كممثلين لقطب الخارج فى إرجاع المعرفة الإنسانية ، و " ديكارت " و " بيركلى " و " كانط " كممثلين أساسيين لقطب الداخل ، مع التسليم المبدئى بأن ذلك التبسيط يتجاهل بعض الفوارق الجوهرية التى يمكن أن تتقل واحداً من هؤلاء ، فى مرحلة ما من تطور فكره الفلسفى أو فى جزئية ما منه إلى المعكس المقابل) (١) .

٢ - " الاستدلالية " ، " الاستقرائية " :

منهجان فى الفكر النقدي يوازيه ثنائى آخر هو " المعيارية " : و " الوصفية " ، وهذه الثنائية بدورها (موازية تماماً لثنائية أخرى تبدو لنا ماثلة فى عمل الناقد الأدبى وعمل الباحث فى نظرية الأدب . فالعمل النقدي إذن عمل معيارى استدلالى ، أما البحث فى نظرية الأدب فعمل وصفى استقرائى . العمل النقدي يحتاج إلى المعايير التى يستند إليها فى سبيل الوصول إلى غايته ، وهى إصدار الحكم على العمل الأدبى ، أما البحث فى نظرية الأدب فإنه يستخدم ما يلزمه من أدوات الوصف من أجل تحقيق غايته وهى صياغة القوانين العامة التى تحكم الظاهرة الأدبية ، على أن عمل الناقد المعيارى وعمل الباحث فى نظرية الأدب وإن اختلفا إجرائياً ومنهجياً ما زال ينتميان إلى ما يمكن أن نصلح على تسميته بالنشاط النقدي (٢) .

(١) النقد الأدبى الحديث ، د . محمد غنيمى هلال ، ص ٢٧٧ ، (بتصرف) .

(١) المراسم المحببة ، د . عبد العزيز حمودة ، ص ١١٢ .

(٢) مجلة فصول ، " النقد الأدبى بين المعيارية والوصفية " ، د . عز الدين إسماعيل ، ص ١٦ ، ع ٢ ، مج ١ ، يناير ١٩٨١ م ، راجع أيضاً :

النقد الأدبى الحديث ، أصوله واتجاهات رواده ، د . محمد زغلول سلام ، ص ١٤٩ .

٣ - " الإمتاع " ، " النفع " :

وهو بدوره ثنائى قامت عليه النظرية الكلاسيكية فى النقد منذ أرسطو ثم هوراس (٣) .

٤ - " التقويم " ، " التوضيح " :

فهذان العنصران بدورهما ثنائىة تقوم عليها أية دراسة أدبية أو نقد ، فإذا أراد الأخذ والإفادة من كل المناهج فسيجد نفسه يعمل على طرفى هذا الثنائى ، إذ كل المناهج (٠٠٠ لا تعدو هذين الطرفين ، وهو بعد ذلك يحاول أن يستثمر تلك المناهج فى بحوثه الخاصة ، ويضيف إليها من جهوده العلمية الغزيرة ومن انطباعاته الشخصية ما يجعلنا نشعر حين نقرأه بمتاع لعقولنا وقلوبنا ، متاع هنى (٤) .

٥ - " القراءة الكامنة " ، " القراءة المتعالية " (١) :

كلاهما نوعا المداخلة النقدية لدى أى نص ، مداخلة كامنة أى فى النص ذاته ، والثانية متعالية تنظر فى أطره المرجعية من نفسية وتاريخية واجتماعية .

٦ - " الدلالة الكلية الظاهرة " ، " الدلالة الكلية المضمرة " :

وهذان الطرفان يرى أحدهم أنهما إذا طبقا تطبيقاً جيداً ضمنا لنا نقداً شمولياً ، الطرف الأول فى هذا الثنائى يهتم بالنص فى تشكيله الجمالى الداخلى حيث يدرس (مجموع هذه الدلالات الفونيمية والمورفولوجية والتركيبية والصورية المتتابة والمتضافرة ٠٠٠٠ ولما كانت هذه الدلالة مرتبطة بالتراكيب والسياقات اللغوية المكتوبة والمنطوقة ، وهذه التراكيب والسياقات مجسدة أمامنا فى الشكل اللغوى وغير مضمرة لذلك نطلق على هذه الدلالة الكلية الظاهرة للنص ٠٠٠٠٠ لكن النص الأدبى المنطوق أو المكتوب ليس منعزلاً عن بيئة منتجه " قائله أو كاتبه " ٠٠٠٠ وهذه البيئة متعددة الأبعاد الثقافية والاجتماعية والسياسية والفكرية والفنية ٠٠ لذلك فإن إدراك أهمية كل هذه الأبعاد فى تشكيل الدلالة الكلية للنص أمر لا غنى عنه ، لكن هذه الدلالة الكلية لا تكون ظاهرة أو

(٣) فى النقد الأدبى ، د . شوقي ضيف ، ص ٤٦ ، دار المعارف ، ط ٦ ، ١٩٨١ م .

(٤) البحث الأدبى ، د . شوقي ضيف ، ص ١٤٥ .

(١) البنيوية وما بعدها ، ت . جون ستروك ، ترجمة محمد عصفور ، ص ٢٠ ، ٢١ .

مباشرة لكنها تكون مضمرة وتخضع للتأويل ، لذلك نطلق على هذه الدلالة " الدلالة الكلية المضمرة أو التأويلية " (٢) .

٧ - " الدراسات السيموطيقية " ، " نظرية المحاكاة " (٣) :

ثنائي آخر يوازى مصطلحه الأول النقد الداخلى أى الدراسة الجمالية المتخصصة ، ويوازى الثانى نقده الخارجى بوصف النص نتاجاً لسياق نفسى أو اجتماعى خارجى ينتمى إليه ويحاكيه .

٨ - " الشرح Explanation " ، " التفسير Interpretation " :

إذ يشير المصطلح الأول " الشرح " إلى النقد الداخلى الذى يتجه إلى النص ذاته و(ينتهك سر الأدب (١)) ، أما التفسير فيشير إلى النقد الخارجى من حيث هو (٠٠٠) فهم الشئ فهماً ناتجاً من ملاحظة الأسباب والدوافع (٢) .

٩ - " الإخلاص فى المعرفة " ، " الإخلاص فى المراقبة " :

فالطرف الأول فى هذا الثنائى يشير إلى نوع من السلوك النقدى الذى يضمن الإفادة من شتى المناهج الداخلية التى تهتم بالنص ذاته والقضاء على المذهبية الضيقة (٣) ، بينما المصطلح الثانى يشير إلى سلوك آخر يهتم بالجانب التاريخى المحايث للإنتاج الأدبى لضمان وضعه موضعه الصحيح ومن ثم تقويمه والحكم عليه فى موضوعية .

مما سبق يتضح وجود ثنائية تحكم النقد الطامح إلى الشمولية والتكاملية ، وليس ذلك بمستغرب إذا علمنا أن النقد ذاته قسمان : خارجى وداخلى ، إذ يُرد هذا التمييز بين نوعى النقد إلى (٠٠٠٠ نفحة وضعية ، بل إنه التمييز الذى كرسته الميتافيزيقا الغربية عبر تاريخها (٤)) . فجميع من طرح الثنائيات السابقة إنما هو فى ظنى يسعى نحو تأسيس نقد يتجنب المذهبية الضيقة أو الأحادية ، ذلك بوضعه لونين من النقد متكافئين ، متعادلين فى الأهمية ، يسند أحدهما الآخر ويكمله

(٢) من الصوت إلى النص " نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعري " ، د . مراد مبروك ، ص ٩٢ ، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة " كتابات نقدية " (٥٠) ، أبريل ١٩٩٦ م .

(٣) نظرية الأدب المعاصر ، ديفيد بشيندر ، ص ١٨ .

(١) مجلة فصول ، " الماركسية والنقد الأدبى " ، ت . تيرى إيجلتون ، ترجمة د . جابر عصفور ، ص ٤٣ ، ع ٣ ، مج ٥ ، يونيو ١٩٨٥ .

(٢) مشكلة المعنى فى النقد الحديث ، د . مصطفى ناصف ، ص ١٦٥ .

(٣) كلمات فى الأدب ، ت . أنور المعداوى ، ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٤) مجلة علامات فى النقد ، " التفكير استراتيجىة شاملة " ، د . عبد السلام بنعبد العالى ، ص ٨ ، النادى الأدبى الثقافى ، المجلد الثامن ، الجزء ٣١ ، فبراير ١٩٩٩ م ، المملكة العربية السعودية .

فيتحقق بذلك لون آخر من التوازن أو التكامل القائم على المروحة الإيجابية بين الطرفين ومد جسـر من الجدل النظري والعقلي يصل بينهما كي يعبر الناقد مطمئناً على ضوء كشافين عظيمين يحققان له الإنارة الكاملة للنص ، إذ يمكن حسب مفهوم " إنارة النص " القول بتقسيم (المدارس والمذاهب النقدية المختلفة إلى مجموعتين تقفان على طرفي نقيـض ، أو على الجانبين المتعارضين لمفهوم الإنارة : هل تجيء الإنارة من خارج النص أم من داخله ؟

الجانب الأول يضم كل ما نعرفه من مدارس الخارج كالنقد التاريخي والنقد الاجتماعي والنقد الذاتي أو الرومانسي والواقعي ، والواقعي الاشتراكي ، وكل مذهب آخر يرى الاستعانة بعناصر من خارج النص لتفسيره أو تحليله . أما الجانب الثاني فيضم كل المذاهب المعروفة القائلة بموضوعية تناول النـقد للنص ، وهو جانب اكتسب أهميته مؤخراً إلى حد كبير ، وارتبط بالطبع مع روح العصر التي تنادي بالأخذ بالموضوعية ^(١) . لكن السؤال الذي كان يطرح نفسه هو عن ملامح السبيل التي يمكن بها الوصل بين القطبين ، وإقامة جسر متين بين خارج النص وداخله يعبّر عليه النقاد في حركة مستمرة آمنة .

وهذا ما حاولته بالفصل السابق ، ورأيت أن الاتجاه التكاملي يطمح إلى تحقيقه نظرياً ، بل يسعى إلى تأكيد وجوده منعكساً في تطبيقات بعض نقادنا من ١٩٢٥ إلى آخر الستينيات فماذا كانت ملامح التكاملية في نقدهم ؟ هذا ما اختص به الباب التالي .

(١) المرايا المحدبة ، د . عبد العزيز حمودة ، ص ٢٨٠ .

الباب الثانى

الدراسة التطبيقية

. تمهيد

الفصل الأول : فى آثار طه حسين

الفصل الثانى : فى آثار محمد مندور

الفصل الثالث : فى آثار النويهى

الفصل الرابع : فى آثار العقاد

الفصل الخامس : فى آثار السحرتى

تمهيد

لقد حاولت في الباب الأول من البحث رسم صورة مقارنة لما افترضت أنه اتجاه تكاملي في النقد ، وبعد العرض للمراحل التي مر بها نقدنا الحديث من سيطرة الرؤى الأحادية ، يعود النقد إلى لون من الشمولية التي لا تتبنى عنصراً وتترك آخراً بل تحاول التوفيق بين شتى المقاربات الخارجية والداخلية للنصوص ، وتأسيساً على هذا أقمت جدلاً نظرياً ، حاولت فيه التأسيس لما رأيته حلاً لمعضلة الأحادية فكان الاتجاه التكاملي - في ظني - هو ذلك الحل ، وإمعاناً في تأكيد هذه النظرية ، كان من اللازم إتمامها بالتطبيق الذي سأفرد له الصفحات التالية .

لكن تجدر الإشارة إلى أن ما سيتناوله هذا الباب من نقد تطبيقي كان بمثابة الشاهد والعينة معاً ، فمن حيث هو " شاهد " فلأنني أردت من ورائه دليلاً يمثل التكاملية النظرية في صورتها التطبيقية كما أظنها عند نقادنا من إنشاء الجامعة المصرية حتى آخر الستينيات . وأما من حيث هو " عينة " فلأن اختياري أسماء بعينها من نقاد هذه الحقبة للنظر في ملامح التكاملية بنقدهم كان بمثابة العينات التي روعي في اختيارهم اختلاف بيناتهم النقدية ، ومن ثم فإن شواهدهم النقدية التطبيقية تمثل هي الأخرى شريحتين مختلفتين إحداهما : تمثل النقد الأكاديمي أي الذي ارتبط أصحابه بالجامعة ، والثانية : تمثل النقد خارج الجامعة ، فأصحابه من النقاد غير الأكاديميين العصاميين الذين اجتهدوا بفضل ثقافتهم حتى أوجدوا لأنفسهم قدماً راسخة في هذا الحقل المتنوع المزدهر .

كما فضل البحث أيضاً في خطته أن يكون هؤلاء النقاد متنوعى الثقافة الأوروبية بقدر المستطاع ، فلاشك أن الثقافة الأجنبية التي أسهمت في تكوين شخصية الناقد وذهنيته النقدية لا بد وأن تؤثر في نقده ، وبصيغة أخرى سيعكس نقده حينئذ ألواناً شتى من طرق التأتي لمعالجة النصوص ، فبينما يمثل " طه حسين ومندور " الثقافة الفرنسية فإن " النويهى والعقاد " يمثلان الإنجليزية ، كما أنه يدخل في تكوين " السحرتى " الثقافتان في الوقت الذي يمثل فيه " سيد قطب " العصامية والاجتهاد الشخصي في تحصيل الثقافة وتكوين ذوق شخصي رفيع .

ثمة ملاحظتان أود التنبيه إليهما في صدد هذا الباب ، فأولاهما : أنى قد وضعت في اعتباري ما لفت إليه بعض مفكرينا العرب حينما أكدوا أنه على المستوى الفكرى عامة فإن الفكر العربى والمصرى خاصة قد نحى على وجه العموم نحواً توفيقياً وذلك ما بين ١٩٣٠ م إلى ١٩٧٠ م (١) . وذلك على يد الطبقة الوسطى - البرجوازية - الذين أخذوا يقاومون الاستعمار بيد ، ويلتمسون عون

(١) تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربى ، د . محمد جابر الأنصارى ، ص ١٦٣ ؛ عالم المعرفة ، الكويت ، نوفمبر ١٩٨٠

م ؛ وراجع : بحث حركة نقد الشعر في مصر من بداية النصف الثانى من القرن العشرين بين النظرية والتطبيق ، إعداد هدى وصفى ، ص ٤٤ .

باليد الأخرى . وثانيتها : أن جُل نقاد هذه الحقبة الرواد كادوا يتفقون على مفهوم واحد للشعر (٢) . وعلى أية حال فستكشف الصفحات التالية اختبار مثل هذه المقولات النظرية بعد استقراء النصوص التطبيقية .

(٢) في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث ، أ . د عثمان موافى ، ص ٢٢٣ ، دار المعرفة الجامعية ، الطبعة الرابعة ، ١٩٩١ م .

الفصل الأول

طه حسين

(١٨٨٩ - ١٩٧٣)

لم يكن من محض المصادفة أن يبدأ الباب الثاني بـ " **طه حسين** " ، إذ قدمنا الحديث عن مكانته ومنزلته بوصفه رائداً لجيله ، ولأجيال بعده ^(١) سارت تقنقى أثره فكراً ومنهجاً . فهو كما رأينا يعد أول من طرح مشكلة المنهج حلاً لمعضلتنا الثقافية ، وهو كذلك تحمّل تبعه الدعوة إلى الحرية ، وهو بعد هذا وذاك رائد النقد التطبيقي والدراسة الأدبية منذ وقت باكر من هذا القرن . ولم يكن " **طه حسين** " ناقدًا " وحسب ، بل كان مفكراً ليبرالياً ، أصبحت أفكاره ملكاً مشاعاً ^(٢) لمن جاءوا بعده .

أما منهجه في الدراسة الأدبية فقد كان منهجاً مركباً ، انحلّ ^(٣) إلى مناهج أكثر تحديداً وخصوصية عند تلامذته وتلامذة تلامذته . فلا يمكن لأية دراسة تؤرخ أو تصف مناهجنا في خلال هذا القرن أن تتجاوز " **طه حسين** " مفكراً ومؤرخاً للأدب وناقداً له . ومهما يكن من أمر فيحسن بنا - ونحن نتحدث عن نقده ذى الصفة التكاملية - أن نرصد بين يدي هذه الدراسة جملة من الملاحظات لا شك أنها تلقى بعض الضوء على بعض الجوانب في نقد " **طه حسين** " التطبيقي ، وتجب عما يثيره من تساؤلات فمنها :

١ - احترازه الدائم لدى جل دراساته الأدبية في أنه لا يكتب نقداً ، ومن ثم يترك لقارئه حرية إطلاق أى مسمى يروونه لما يكتب من دراسات . وهذا الاحتياط الذى يحرص " **طه حسين** " عليه يكشف لنا إصراره على عقيدة الحرية ^(٤) فى البحث ، التى آمن بها ولا يريد لشيء أن يحد منها ، فهو حر فيما يود أن يقول ، والقارئ أيضاً حر فى أن يسمى قوله ما يشاء .

٢ - وهذا ما أكده غير باحث ^(٥) عندما حددوا أساسين يقوم عليهما فكر " **طه حسين** " ونقده وهما " الحرية والتعقل " .

٣ - وهذه وقد سبق الإشارة لها لكننا هنا نؤكدهما وأقصد اختلاط أمر النقد الأدبى بتاريخ الأدب عنده اختلاطاً يجعل البحث عن اللغات النقدية عنده أمراً شاقاً بعض المشقة .

وسوف تكون لنا وقفة أخيرة عند ختام القول عن " **طه حسين** " ، نحاول فيها إجمال ملاحظتنا القائمة على استقراء النصوص ، تبعاً لتاريخ ظهورها . لكننا كما اخترنا أعلاماً بعينهم ، نمثل بنقدهم التطبيقي للتكاملية ، فإننا أيضاً نختار من مجموع أعمال كلٍ منهم التطبيقية عينات أو شرائح تلقى الضوء على مدى انتهاجهم نقداً متكاملًا ، ولهذا سأحاول التركيز فى هذا الفصل على أهم آثار " **طه حسين** " النقدية التى نحا فيها نحواً تكاملياً ، بحسب تاريخ ظهورها .

(١) دراسات عربية ، د . إبراهيم عبد الرحمن ، د . عفت الشرقاوى ، ص ١٠٨ .

(٢) اتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث ، د . إبراهيم عبد الرحمن ، ص ١٠١ .

(٣) دراسات عربية ، د . إبراهيم عبد الرحمن ، د . عفت الشرقاوى ، ص ١٠٨ .

(٤) جاء ذلك على سبيل المثال فى مقدمته لكتاب " مع المتنبي " ، " مع أبى العلاء فى سجنه " ، ولقد أكد " طه حسين " فى كتابه " ألوان " ، ص ٢٨٤ ، دارالمعارف ، ضرورة إتاحة الحرية والديمقراطية أمام النقد والناقد .

(٥) فلسفة وفن ، د . زكى نجيب محمود ، ص ٣ ، ٤ ، الرؤية المعاصرة فى الأدب والنقد ، د . محمد زكى العشماوى ، ص ٤٦ .

واعتماداً على هذا نتجاوز كتابه " فى الأدب الجاهلى " (١) بوصفه كتاباً قد عُنى فى الأساس بقضية منهجية ذاعت شهرتها وتحدث حولها الكثير ، لكننا نتوقف فحسب لنشير إلى أن هذا الكتاب يعد فى ظنى بياناً لمشروع " طه حسين " المنهجى والفكرى معاً ، هذا المشروع الذى سيحاول فيما بعد البناء على قواعده النظرية . فما انتهى إليه " طه حسين " فى هذا الكتاب من مقياس التاريخ الأدبى وهو ما سماه (المقياس الأدبى) " ص ٥٠ " يعد موقفاً وسطاً حاول فيه إقامة مقياس يتقادى جفاف العلم ويحد من الذوق الخالص ، وقد عدّه أحدهم (٢) إحدى صور التأثير المباشر بمنهج " لانسون " التاريخى ، وهذا ما دفع آخر إلى إطلاق مسمى منهجى آخر على صنيع " طه حسين " فى هذا الكتاب ، إذ أطلق عليه (منهج التداخل والامتزاج) (٣) إشارة إلى محاولته مزج العلم والفن فى مقياس وسط ، يحاول به التأريخ للأدب ، ولعل آخر ما يلفتنا فى هذا الكتاب سبقه إلى استخدام مصطلحى (النقد الخارجى ، الداخلى) " ص ٢٥٩ " الذين شاع استخدامهما إبان أزمة النقد فى الستينيات على نحو ما سبق أن بيّنا . ولعل دراسته بعض شعر " أوس " (٤) و " الحطيئة " (٥) ، خاصة الثانى منهما يعد بداية للدراسة المتكاملة التى نحا فيها نحواً وسطاً بين العلم والفن . علماً بأنه كان معنياً بإثبات وجود مدرسة فنية جاهلية يمتد نسبها إلى ما بعد الإسلام .

أما إذا طالعنا كتابه " حديث الأربعاء " الذى كان مجموعة من المقالات فى الصحف السيارة (٦) ، فأول ما نسجله أنه اختار لمقالاته عنواناً يوازى ما كان يكتبه الناقد الفرنسى " سانت بييف " على نفس النمط تحت عنوان " أحاديث الاثنين " (٧) ؛ ومهما يلفت عنوان مقالاته من موازاة للمنهج التاريخى الفرنسى ، فإننا نرى محاولات نقدية حظ الفن فيها أعظم من حظ التاريخ بعض الشيء ، فأولى هذه الدراسات : دراسة حول " كعب بن زهير " (٨) وهى تعد امتداداً لما قاله عنه فى كتابه " الأدب الجاهلى " ، حينما تعرض إلى مدرسة " أوس " ذات التصوير الحسى ؛ ففى " حديث الأربعاء " يتناول " كعباً " فى المقدمة الغزلية لمطولته ، متخذاً فى نقدها فناً سبيل المقارنة تارةً بشعر أبيه " زهير " ، وأخرى بشعر " للنابعة " ، لكن الدراسة فى مجملها لم تكن واضحة فى عرض المناهج النقدية مطبقة على شعر " كعب " ، بل كانت ومضات تظهر حيناً وتختفى حيناً ،

(١) " فى الأدب الجاهلى " ، المجلد الخامس ، المجموعة الكاملة من مؤلفات " طه حسين " ، صدر أول مرة عام ١٩٢٧ م .

(٢) اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث ، د . عبد المجيد حنون ، ص ١٧٨ ، ١٧٩ .

(٣) تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث فى مصر فى الربع الأول من القرن العشرين ، د . حلمى على مرزوق ، ص ٥١٨ ، ٥١٩ .

(٤) فى الأدب الجاهلى ، ص ٢٧١ وما بعدها .

(٥) نفسه ، ص ٢٩٦ - ٣٠١ ، وفى دراسته للحطيئة تعرض لإحدى قصائده الدالية ، الدرس التاريخى لسيرته وشخصه وكذا بروز التصوير الحسى فى شعره .

(٦) ظهرت أولى مقالات " حديث الأربعاء " فى ديسمبر ١٩٢٢ م ، ذلك بجريدة السياسة ، ثم ضُم إليها مقالات أخرى نشرها بنفس العنوان فى جريدة الجهاد ١٩٣٥ م .

(٧) أعلام الأدب المعاصر فى مصر ، سلسلة بيوجرافية نقدية ببلوجرافية ، (طه حسين) ، د . حمدى السكوت ، ص ٣٩ .

(٨) حديث الأربعاء ، الجزء الأول ، " ساعة مع كعب " ، ص ١١٨ - ١٣٠ ، المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين ، المجلد الثانى ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٠ م .

لكنها فى النهاية تشكل دراسة شبه متكاملة لبعض قصيدة " كعب " . لكننا نقف على بعض الدراسات التى يبدو فيها " **طه حسين** " قد أحسن الإفادة من شتى المناهج فى دراسة النص الأدبى ، وهى دراسات تعد فى مجملها متكاملة ذلك لأن إخراجها الأول كان فى صورة فصول نشرها تباعاً فى الصحف السيارة ، أتاحت له وقفات متأنية تجاه بعض النصوص دراسةً ونقداً :

وأول هذه الدراسات – فى ظنى – دراسة مطولة " سويد بن كاهل " المعروفة بـ " العينية " ، إذ كانت دراسته إيها دراسة جيدة ، هيمنت عليها مناهج ثلاثة : التاريخى والاجتماعى والفنى ، لتشكل جميعاً دراسة متكاملة . وسوف نصّف هذه الدراسة تبعاً لتناول " **طه حسين** " نصّها الشعرى منهجياً :

أخذ " **طه حسين** " القصيدة جملة قبل الخوض فى أبياتها مأخذاً كلياً تاريخياً وفنياً جميلاً ، فلفت إلى إعجاب القدماء والرواة بهذه العينية ، مستعيناً بـ " الأصمعى " عن " أبى الفرج " و " ابن سلام " و " ابن قتيبة " ، ومما يتصل بالدرس التاريخى اللانسونى شكه فى أن أحد أبياتها جاء متأخراً عن الآخر ، ودليل " **طه حسين** " على ذلك فنى خالص ، يقول :

(وكان الحق أن يتقدم هذا البيت :

وَكَذَلِكَ الْحَبُّ مَا أَشْجَعُهُ يَرْكَبُ الْهَوْلَ وَيَعْصِي مَنْ وَزَعُ

فيأتى قبل البيت الذى سبقه :

هَيْجَ الشَّوْقِ خِيالٌ زَائِرٌ مِنْ حَبِيبٍ خَفِرَ فِيهِ قَدْعُ " ص ١٦٣ .

وأكبر الظن أن الشاعر قد وضعه هذا الموضع ولم يتأخر إلا فى أفواه الرواة (" ص ١٦٦ .

وفى آخر الدراسة التى تناول فيها الأبيات يرجح أن القصيدة فى الأصل قصيدتان إحداها : كانت قبل الإسلام ، والأخرى : بعده ، أو أنها واحدة كتب جزء منها قبل الإسلام والآخر بعد الإسلام ؛ ودليله على ذلك أيضاً ذوق مدرب لما فيها من تصريحين ومعانٍ دينية ، فضلاً عن ذكره نسب " سويد " وشيئاً من حياته . يقول : (وأحسب أن هذه القصيدة ليست قصيدة واحدة ، وإنما هى تأتلف من قصيدتين ، قيلت أولاهما فى الجاهلية ، وقيلت أخراهما فى الإسلام ، أو هى قصيدة واحدة بدأت فى الجاهلية ، ثم أضاف إليها الشاعر فى الإسلام هذه الأبيات التى يكثر فيها ذكر الله والتحدث بنعمته ، وتصور فيها الغيبة على نحو ما صورت فى القرآن الكريم) " ص ١٦٦ ، ١٦٧ .

ويكمل الملمح التاريخي آخر اجتماعي يبدؤه من القصيدة جملةً وتفصيلاً ثم ينتهى إلى خارجها ليعود إليها ثانية وهو وإن جاء ضعيفاً ، فإنه استغلها أحسن استغلال فى تحليل القصيدة وجمالها الساذج الهادئ ، فالبيئة البدوية الساذجة الهادئة كان لها أعظم الأثر فى بداوة الشاعر فى معانيه ولفظه وصوره وخياله جميعاً . يقول : (وانظر إلى قوله " إذا الريق خدع " فهو أيضاً يصور سذاجة الشاعر وبداوته ، وبعده عن تكلف المترفين ، فصاحبه معنية بالنظافة لا تهمل ثغرها ، فهى لا يفسد فمها إذا فسدت الأفواه ، ولا يتغير ريقها إذا تغير الريق ، وواضح أن هذا كلام لا يقوله المترفون ، وإنما يهملونه ويتجافون عنه ، ولكن صاحبنا بدوى يصور بيئة بدوية) . " ص ١٦٢ " .

قال الشاعر :

صَقَلْتُهُ بِقَضِيبٍ نَاضِرٍ مِنْ أَرَاكِ طَيِّبٍ حَتَّى نَصَعُ
أَبْيَضَ اللَّوْنِ لَذِيذاً طَعْمُهُ طَيِّبَ الرِّيقِ إِذَا الرِّيقُ خَدَعُ

ويبدو المنهج الفنى واضحاً من خلال إعجاب " طه حسين " العظيم بالقصيدة فى سذاجتها وعدم تكلفها وتصوير الشاعر للخيال ، وسلاسة الأبيات وانتظامها ، بل اشتغالها على الأغراض الشعرية القديمة من غزل وفخر ووصف وهجاء ، متخذاً سبيل **الموازنة** بين الشاعر و " بشار " فى أحد المعانى عندهما ، يقول : (وقد كان الشاعر سهل اللفظ فى غير إسفاف ولا ابتذال ، وقد كان الشاعر لا يتحرج من اصطناع الكلمات التى تغرب بعض الشئ ، إذا أطال القصيدة ، أو دفعته القافية إلى شئ من البحث والتفتيش عن الألفاظ . وسترى حين تقرأ القصيدة أن الشاعر كان يحسن بناء قصيدته ، فلا يضطرب فيها ، ولا يختلط عليه الأمر ، وإنما يتصور الأغراض التى يريد أن يقول فيها الشعر ، ثم يلائم بينها ملاءمة حسنة ، ثم يتمثل قصيدته كما يتمثل المهندس صور البناء الذى يريد أن يقيمه ، ثم يندفع فى إنشاد القصيدة فلا يكف حتى يتم ما كان يريد أن يقول) " ١٥٩ ، ١٦٠ " ، ويقول : (فانظر بعد ذلك إلى هذه الأبيات التى يتحدث فيها عن الخيال

هَيَّجَ الشَّوْقُ خَيَالٌ زَائِرٌ مِنْ حَبِيبٍ خَفِرَ فِيهِ قَدْعُ

ولا تخفك كلمة " القدع " هذه فمعناها الحياء ، وأحسب القافية هى التى دعته فجاءت غير مستكرهة ، ولا نابية بالبيت :

شاحطٌ حازَ إلى أرْحَلِنَا عُصَبَ الغَابِ طُرُوقاً لَمْ يُرْعَ

فهذا الخيال الذى فيه خفر وحياء ، لم يمنعه خفره وحيأؤه أن يجتاز الآماد البعيدة ، وأن يقتحم عصب الغاب فى غير خوف ولا روع ليزور الشاعر ، وإذن فكلمة " القدح " هنا لها معناها وقيمتها (" ص ١٦٢ .

ويظهر الملمح النفسى فى لمحة خاطفة سرعان ما يختفى فى تحليل " طه حسين " وكان ذلك عندما بدأ تحليله بآخر أبيات القصيدة قبل أولها ، فقد حلل نفسياً ما أراده الشاعر من أثر أحب أن يُترك فى نفس سامعيه ، وكذلك أراده " طه حسين " فى نفس متلقيه ، يقول : (إنما أردت أن أقيم بين يديك هذه الصورة التى أقامها الشاعر لنفسه ، وجعلها آخر قصيدته ، كأنما أراد أن تبقى فى نفس الذين يسمعونهم ويقرءونه ، فلا يقع فى نفوسهم منه إلا هذا التأثير القوى ، تأثير الليث العزيز الأبى ، الذى يستقر إلا أن يهيج هائج ، والذى يطمئن فى الأرض ما اطمأنت به الأرض ، فإذا ضاقت به ، أو فسدت عليه ، أو سيم فيها ما لا يحب ، تحول عنها إلى أرض أخرى ملائمة له لا يلقي فيها شراً ، ولا يسام فيها ضيماً ، وإذا كنت متعجلاً إلى قراءة القصيدة من أولها ، فانظر معى إلى هذا الغزل ، واقرأ معى هذه الأبيات ، واعجب معى بما ستجد فيها من سذاجة حلوة ، قد اتخذها الشاعر وسيلة إلى وصف أشياء قد أكثر الشعراء من وصفها ، فحببها إليك ، ونفى عن نفسك ما قد يعترىها من الملل ، إذ نظرت فى أشياء طالما عرضت عليها :

بَسَطْتُ رَابِعَةَ الْحَبْلِ لَنَا فَوَصَّلْنَا الْحَبْلَ مِنْهَا مَا أَسْعُ) . " ص ١٦١ .

ثم ننتقل إلى دراسة أخرى أو إلى ساعة أخرى عقدها " طه حسين " مع الشاعر " المثقب العبدى " حيث تتجلى لنا مناهج ثلاثة : تاريخية ، فنية ونفسية فى درس نونيته التى مطلعها :

أَفَاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكَ مَعِينِي وَمَنْعُكَ مَا سَلَّتِ كَأَنَّ تَبِينِي

فيبدو تطبيقه المنهج التاريخى من خلال حديثه عن الرواة القدماء ومناقشتهم القصيدة النونية وحظها من الشيوع قديماً حتى وقتنا الراهن ، كما يظهر ذلك من خلال نص يرجح فيه " طه حسين " نقصاً ما بالقصيدة واقتضاباً . يقول : (وأكبر الظن أن القصيدة قد اقتضبت اقتضاباً ، وضاع منها جزء غير قليل ، لم يصل إلى الرواة ، أو لم يصل إلى المفضل الضبى على أقل تقدير) " ص ١٧٠ . ولعله يعتمد فى هذا الترجيح على ما أشرنا أى ذوقه المدرب .

أما المنهج الفني فيبدو في تعليقه العام على القصيدة ، يقول : (والحق أنك تقرأ هذه القصيدة فتروعك معانيها ، وتروك ألفاظها في كثير من المواضع ، وتعجبك ألفاظها لمتانتها وجزالتها ، في غير غرابة ولا عنف) " ص ١٧٠ " ، وكذلك يتجلى الدرس الفني في تحليله صور القصيدة الجزئية ، رابطاً بين ضرورة فهم التاريخ بالأدب ، وكذلك العكس ، ففي بيت المثقب الثالث ، يؤكد معلقاً على قول الشاعر (وثقبن الوصاوص) أى البراقع أنه لذلك سمى شاعرنا بـ " المثقب " ، لأنه كان يعمل مثقباً للبراقع ، فمعرفة التاريخ والمجتمع الملايسين للقصيدة تزيل ما قد نستغربه نحن اليوم من بعض ألفاظها .

ويبدو أثر المنهج النفسى فى قول " **طله حسين** " فى قوله عن الشاعر وموضوع قصيدته : (فهو ينشئ قصيدته فى العتاب ، وهو يفكر من غير شك فى صاحبه الذى سيعاتبه حين ينتهى إليه أكثر مما يفكر فى صاحبه التى يطلب إليها المتاع ، فإذا تحدث إلى حبيبته بهذه اللهجة الغليظة القاسية ووجه إليها هذا النذير الخشن الغليظ ، فهو خليق إذا تحدث إلى صاحبه أن يكون حازماً صارماً متشدداً قاطعاً ، لا يحب الهوادة ولا اللين) " ص ١٧١ " ، ثم إنه بإزاء بعض أبيات القصيدة التى قد تبدو ليست ذا قيمة جمالية فى نفس قارئها المعاصر لما احتوت عليه من أسماء أماكن ومواضع ، نراه يجيد تحليل بل تشريح هذه الأبيات فنياً ونفسياً مبدئياً مفارقة إحساس الشاعر لدى ذكر هذه المواضع ، وإحساسنا نحن الآن بها ، يقول معلقاً على أبيات " المثقب " :

لَمَنْ ظَمُنْ تَطَالَعُ مِنْ ضُبَيْبٍ مَرَزَنْ عَلَى شِرَافِ فَذَاتِ رَجُلٍ وَهُنْ كَذَاكَ حِينَ قَطَمَنْ فَلَجًا	فَمَا خَرَجَتْ مِنَ الْوَادِي لَحِينٍ وَنَكَّبَنِ الذَّرَانِخَ بِالْيَمِينِ كَأَنَّ حُمُولَهُنَّ عَلَى سَفِينِ
--	---

(لا ترعك هذه الأسماء التى يذكرها الشاعر ، والتى لا تدل فى نفسك على شئ ، فقد كانت تدل فى نفس الشاعر وسامعيه على شئ كثير ، كأن ذكر هذه الأماكن خير ما يستطيع الشعراء أن يعمدوا إليه ، ليصوروا ما يملأ نفوسهم من اللهفة واللوعة والحنين لفراق المسافرين ، وفى تسمية هذه الأماكن تصوير لما يجده من اتباع نفسه للمسافرين فى رحلتهم الطويلة بعد أن عجز طرفه عن أن يتبعهم ، فهم الآن فى هذا المكان ، وهم بعد ساعات فى ذاك المكان ، وهم الآن ينحرفون إلى شمال ، وهم بعد حين ينحرفون إلى يمين ، وسل نفسك حين تودع من تحب ، وحين يمضى به القطار ، وتستقر بك الدار ، أليست تصوره لك خاطرك ، وقد انتهى به القطار إلى هذه المدينة أو تلك ؟ أليست تحب أن تتبعه أو أن تسايره ؟ أليست تقول : إنه الآن هنا وإنه الآن هناك ؟ أليست سعيداً ما استطعت اتباعه ومسايرته على علم ، فإذا انتهى إلى غايته ، ولم تستطع أن تتبعه فيما يأتى من حركات ، وفيما يضطرب فيه من مكان ، فأنت محزون ملتان ؟ فكذاك كان الشعراء الأولون ، يتبعون أحباءهم ما

استطاعوا ، مُلجّين في هذا الاتباع مصورين ما يسلكون من طريق) " ص ١٧١ ، ص ١٧٢ " ، ولعلنا سوف نرى كيف أن " النويهي " فيما بعد قد استثمر منهج أستاذه " طه حسين " ذاك في التحليل وطوّره لا سيما حينما لفت " **طه حسين** " إلى ضرورة معايشة الشعر القديم ومعرفة بعض دلالاته التاريخية والاجتماعية .

لننتقل بعد ذلك إلى منحى آخر نحا فيه " **طه حسين** " نحواً جديداً في العرض لفن أدبي امتازت به الحقبة الأموية وهو الغزل ، فصنع " **طه حسين** " هذا ليس كسابقه ، إذ أنه يتعرض جملة لشتى المؤثرات التاريخية والاجتماعية والنفسية التي عملت على رواج فن الغزل بنوعيه العذري والإباحي في العصر الأموي ، ثم يبدأ بعد ذلك في التمثيل لهذا الفن بشعر بعض الغزليين ، وهنا يمكننا العثور على الدراسة الفنية لدى كل شاعر يتناوله بالنقد ، وإذا ضمنا هذه الدراسة الفنية إلى ما قدمه " **طه حسين** " بين يديها من دراسة موضوعية ، أمكننا حينئذ تصور تكاملية عامة على مستوى الفن " الغزل " ، وعلى مستوى المبدع ذاته ، بعدما رأينا صورة لهذه التكاملية على مستوى نص مفرد بعينه .

ولعل المنهج التاريخي يبدو من خلال شكه الشديد في حقيقة ما يروى من أخبار الغزليين وشعرهم ، ثم إن الحالة السياسية كان لها أكبر الأثر في خلق ظروف أتاحت وجود شعر الغزل لدى أقوام بأعينهم في بلدان بعينها ، وأما الدرس الاجتماعي فيبدو من خلال عرضه للحياة الاجتماعية التي عاشها الحجازيون حينذاك ، فظهور طبقة أرستقراطية ثرية تعيش فراغاً قد أتاح ظهور قصاص معينين في تلك البلدان . ويبدو الملمح النفسي عنده من خلال ما عرضه من إحساس ما باليأس ، شاع في نفوس هذه الطبقة .

وصفوة القول : إن " **طه حسين** " قد قدم بهذه الدراسة الخارجية مجموعة المؤثرات والأسباب بين يدي حديثه الذي سوف يأتي مفصلاً عن شعر الغزل بنوعيه في الحقبة الأموية ، وفي هذا يخضع لمنهج " تين " في نظريته التي أقامها على ثالث البيئة ، الزمان ، المكان ، وحتميته في إفراز نوع من الفن والفنانين ، يقول : (فهذان القسمان من الغزل أثر من آثار الحياة السياسية في أيام بني أمية . اضطرت هذه الحياة السياسية أهل الحجاز إلى الابتعاد عن العمل وأوقعت في قلوبهم اليأس ، ولكنها أغنت قوماً ، فلهوا وفسقوا ، وأفقرت قوماً آخرين فزهدوا وعفّوا وطمحوا إلى المثل الأعلى . كذلك أفسر ظهور هذين الفنين من الغزل . ثم لا ينبغي أن أنسى مؤثراً آخر أثر في هذين الفنين تأثيراً عظيماً ، وهو الغناء .) " ص ١٩٤ " .

ثم ينتهي معمماً إلى القول : (نعتقد أن الشعراء من أهل البادية والحاضرة في البلاد العربية تأثروا بكل هذه المؤثرات التي ذكرناها ، فقالوا ما قالوا من الشعر العفيف وغير العفيف) " ص ١٩٥ " ، وكذلك يستأنف حديثه عن نفس الأسباب مستخدماً المناهج الثلاثة في بحثه " شعر الغزليين " ، فيقول : (٠٠٠ لم تتغير إذن حياتهم المادية في جملتها ، بل ظلوا يلقون من الضيق ويقاسون من الشظف مثلما كانوا يلقون ويقاسون في العصر الجاهلي . أما حياتهم العقلية والمعنوية بنوع خاص فقد

تغيرت تغيراً شديداً . وحسبك أن تقارن حياة بدوية متأثرة بهذه الطائفة من الآراء التي كان يتأثر بها الجاهليون ، بحياة بدوية أخرى متأثرة بالقرآن الكريم وما فيه من دين وخلق وأدب وحكمة ونظام ، لتشعر بالفرق بين نفسية البدوى المسلم فى أول عهد الناس بالإسلام ونفسية البدوى الجاهلى . " ص ٢٢٥ " ، ثم ينتهى بعد هذه الدراسة الموضوعية المقارنة بقوله : (أظن أن الأسباب التي أثرت فى نشأة هذا الغزل واضحة جلية الآن ، وأظن أننا نستطيع أن ننقل منها إلى شئ آخر ، إلى هذا الغزل نفسه وإلى خصائصه ومميزاته .) " ص ٢٢٧ " .

عند هذا الحد ينتهى دور الدراسة الخارجية التى شملت المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية ليأخذ سبيله بعد ذلك إلى فن الغزل نفسه ، ولكن هذه المرة لم يكن نقده الفنى عن شعر الغزل جملة ، بل لدى شاعر معين يمثل هذا الفن ، وإزاء ذلك يبدأ المنهج الفنى - بدوره هو الآخر - عند دراسة شعر شاعر معين منهم ، فعن شعر جميل مثلاً يروى أبياتاً له أولها :

أَبَيْنُ إِنَّكَ قَدْ مَلَكَتِ فَاسْجَحِي وَخَذِي بِحِظِّكَ مِنْ كَرِيمٍ وَاصِلِ " ص ٢٣١ "

ويحكم لصالحها بالجودة الفنية معللاً ذلك ، ثم ينثر الأبيات ويحل منظومها بقصد شرحها ، أما تقديره إياها أسلوبياً فقولته : (وهل تقدر هذا الجمال الفنى الذى يمثله هذا الالتفات من الغيبة إلى الخطاب ثم من الخطاب إلى الغيبة ، كلما دعا إلى ذلك موضوع الحديث ؟ ثم هل تعلم أرق من هذا الكلام عاطفة وأرقى منه شعوراً ؟!) . " ص ٢٣١ "

وبعد هذا ينتقل إلى شاعر آخر هو " قيس بن ذريح " فيروى له أبياتاً مطلعها :

أَقْضَى نَهَارِي بِالْحَدِيثِ وَالْمُنَى وَيَجْمَعُنِي وَالْهَمُّ بِاللَّيْلِ جَامِعُ " ص ٢٣٣ "

مبدئياً إعجابه الشديد بها ، معللاً هذا الإعجاب . فيقول : (أما أنا فأرى أن هذه القصيدة آية من آيات الغزل العربى ، فيها جمال اللفظ ورصانته ، وفيها جلال المعنى ومتانته ، وفيها جمال هذه النفس التى تألم هذا الألم الشريف ، وتذعن لقضاء الله وقدره هذا الإذعان الشريف) . " ص ٢٣٣ " ، وما كان أحوج شعر " الأحوص الأنصارى " ، " عمر بن أبى ربيعة " إلى دراسة فنية من جهة " طه حسين " ، فلقد أشبعهما - خاصة عمر بن أبى ربيعة - دراسة تاريخية واجتماعية ونفسية . " ٣٠٠ - ٣١١ " ، لذا نظن أنه لو كانت هاتان الدراستان قد توجتا فنياً ، لكانتا من الدراسات المتكاملة الجيدة فى هذا الجزء .

ولا يختلف صنيع " **طله حسين** " فى الجزء الأول عنه فى الجزء الثانى ^(١) . إذ يتخذ هذه المرة من الفن نفسه أحياناً مدخلاً لدراسة شبه متكاملة ، لدى شاعر بعينه فمن ذلك :

أنه قبل بحثه عن " أبى نواس " ، قدم حديثاً مسهباً عن الحياة السياسية والاجتماعية الجديدة فى عصر " أبى نواس " ، وقد حاول تأكيد فكرته ، التى يلهج بذكرها من بحث إلى آخر ، وهى أن عصره كان عصر مجون وجد فى الحياة الأدبية والاجتماعية على السواء ، وفى البحث المشار إليه تعرّض إلى خمريات " أبى نواس " ، بعدما ذكر طرفاً من شعر الخمر قبله من الجاهلية حتى عصر " أبى نواس " ، ليؤكد تفرد " أبى نواس " بهذا الفن خاصة عن سابقه ومعاصريه ولأحقه .

ومن جيد تفسيرات " **طله حسين** " التاريخية والاجتماعية - بغض النظر عما ذكره من روايات - نسان يبينان عن حس الرجل وذوقه معاً فى التماس مذهب فنى سلكه " أبو نواس " فى التوفيق بين الشاعر وعصره ، والتماس مذهب سياسى للرجل كان مؤثراً فى آراء بعض النقاد له وهو الشعبوية . يقول : (على أن من الحق أن نعرف لأبى نواس شيئاً غير هذا الفسق والإغراق فى المجون ، وهو أنه كان يريد أن يتخذ - ويتخذ الناس معه - فى الشعر مذهباً جديداً ، وهو التوفيق بين الشعر وبين الحياة الحاضرة ، بحيث يكون الشعر مرآة صادقة تتمثل فيها الحياة) " ص ٤١٠ " ، ويقول أيضاً : (على أن المذهب الجديد ، على حسنه واستقامته ، وعلى أن أبى نواس موفق فيه ، لم يسلم من أشياء تمكنا من أن نفهم بغض الناس له ، ونعيمهم عليه ، فهو ليس مذهباً شعرياً فحسب ، وإنما هو مذهب سياسى أيضاً . يذم القديم - لا لأنه قديم - بل لأنه قديم ، ولأنه عريب ، ويمدح الحديث - لا لأنه حديث - بل لأنه حديث ، ولأنه فارسى . فهو إذن مذهب تفضيل الفرس على العرب ، مذهب الشعبوية المشهور) " ص ٤١٠ " .

هذا عن النقد الخارجى للنص ، أما عن النقد الداخلى لقصيدة " أبى نواس " التى مطلعها

لا تَبْكِ لَيْلَى وَلَا تَطْرَبِ إِلَى هِنْدٍ لَهْنَدٍ وَاشْرَبِ عَلَى الْوَرْدِ مِنْ حَمْرَاءِ كَالْوَرْدِ

فيتضح من قوله : (وليس من السهل أن تقول لماذا حسنت هذه الأبيات ، ولكنك تشعر فيها بجمال يجذبك ويستهويك ، دون أن تستطيع له تحديداً ؛ جمال فى اللفظ وجمال فى المعنى ، فليس فى اللفظ كلمة غريبة أو حرف ينبو على السمع ، بل هى ألفاظ متخيرة ليست بالمبتذلة ، ولا التى لا يفهمها عامة الناس ، وليس فى المعنى شئ مستغلق أو شئ مبتذل ، بل هى معان مألوفة ، ولكن استطاع الشاعر أن يقارب بينها ، فيحدث من هذه المقاربة جمالاً ولذة ، ما كنت لتحسهما ؛ لولا أن قرن لك الشاعر هذه المعانى بعضها إلى بعض) . " ص ٤١١ " ، كما يبدو ذلك أيضاً من قوله : (

(١) حديث الأربعاء ، الجزء الثانى .

فهذه الطائفة من التشبيهات يتلو بعضها بعضاً ، ويكمل بعضها بعضاً ، هي التي تحدث في نفسك اللذة ، وتبعثها على الإعجاب . وانظر إلى هذا البيت الأخير ، وإلى شطره الثاني بوجه خاص ، تجده حضرياً ، فانياً في الحضارة ، ومترفاً مغرقاً في الترف ، يعبر عن حضارته وترفه ، بلفظ كاد يصل إلى قلبك دون أن تسمعه :

لِي نَشْوَتَانِ وَلِلدُّمَانِ وَاحِدَةٌ شَيْ خُصِّصْتُ بِهِ مِنْ بَيْنِهِمْ وَحْدِي

ص ٤١٢ .

وخلاصة قول " طه حسين " أن شعر الخمر عند " أبي نواس " يمثل - قبل كل شيء - تعبيراً صادقاً عن البيئة البغدادية الاجتماعية في تطورها ، ومن ثم كان " أبو نواس " أبرز المجددين في الحياة الأدبية من فن ، ذلك عندما نعى على القدماء بكاءهم الأطلال ، وكذلك تجديده للحياة العامة في بغداد . ولن نقف بإزاء ما كتبه بعد ذلك " طه حسين " عن " أبي نواس " ، إذ أنه على مدى سبعة فصول ، خصصها لخمريات ، وغزله ، وباقي فنون شعره " ص ٣٩١ - ٤٥٩ " ، نجد دراسة موسعة ، تلامحت فيها المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية ، إلا أنه - للمؤسف - لا نقع على دراسة فنية تناولت فناً من هذه الفنون أو نصاً يمثل أحدها ، فما نجده هو أحكام انطباعية على نص ما جملةً ، دونما التعرض تفصيلاً لخصائصه الفنية . الأمر الذي يجعلنا مغالين إن قلنا بوجود دراسة فنية مفصلة ترضى النقد والفن معاً .

ويعد بحثه " الحسين بن الضحاك " دراسة تكاد تكون متكاملة ، فلقد تعرض بشئ من التفصيل لحياة " الحسين " وأخلاقه وطباعه ، وهذا منهج تاريخي نفسي ، وفيه أيضاً روح المنهج الاجتماعي ، لأن عصر " الحسين " هو عصر " أبي نواس " الذي سبق الحديث عنه ، أما المنهج الفني فقد ظهر لي من خلال أمرين : الأول : هو هذه الموازنة التي اصطنعها " طه حسين " بينه وبين " أبي نواس " لتبيان الفرق بين الشخصيتين والفنين ، والثاني : من خلال هذه العبارات الانطباعية ، وشبه التفصيلية عن فن " الحسين " . أما بحثه التاريخي والنفسى معاً ، فقد قدمه " طه حسين " بين يدي دراسته ، " فالحسين " على طول عمره ، زخرت حياته بالابتسام مع امتلائها بالعبر ، رغم ضلوعه التي اشتهر بها ، وفي ذلك يقول : (٠٠ وحياته كلها عبر وعظات ، ولكنها عبر وعظات مبتسمة ، ليست بالمظلمة ولا العابسة ، ٠٠٠ وكان الشاعر من المعمرين ، بلغ المائة أو كاد ، وعاصر طبقات من الشعراء وألواناً من حاشية الخلفاء ، ولكنه ظل محتفظاً بشخصيته الوداعة المبتسمة ٠٠٠٠ كان خليعاً ، بل كان يُعرف بالخليع ، وكان كثير المجون ، مسرفاً فيه) " ص ٤٩٣ " ، و " الحسين " يعد كذلك ذا صلة وشيجة بخلفاء عصره ، وشعره يعد وثيقة صادقة لتاريخه (كان متصلاً بالخلفاء اتصالاً شديداً ، يعاشرهم ويرافقهم ، ويتدخل في حياتهم الخاصة ، وربما تدخل إلى أكثر مما ينبغي ، وكان الخلفاء يبحثون عنه ، ويحرصون على عشرته ، ويبذلون في ذلك غير

قليل من الإلاحاح والعطاء ، ٠٠٠٠ وكان شعره كله أو أكثره مرآة لحياة القصر فى أيام طائفة غير قليلة من الخلفاء) " ص ٤٩٤ " ، وبعد لفته إلى قيمة شعر " الحسين " الوثائقية ، ينتهج ناقدنا فى هذه الدراسة الموضوعية سبيل الموازنة بين " الحسين " وبين " أبى نواس " ، لأجل تمييز شخصية " الحسين " رغم مشابقتها " أبى نواس " (فقد كان الرجلان مسرفين فى المجون ، متهاكين على الخمر ، مشغوفين بوصفها وذكر آلاتها ، وكان مذهبهما فى ذلك واحداً أو مقارباً ٠٠٠ كان الرجل فاسقاً لا يجرد فسقه ، ولا يظهره للناس عارياً " كأبى نواس " ، كما أنه لم يكن يحليه ولا يزينه ، فيخلع عليه أثواب الورع والدين) . " ص ٥٠١ "

أما الجانب الفنى فى دراسة " **طه حسين** " " للحسين " ؛ فالملاحظ فيه أنه عام ، لم يقف فيه تجاه نص بعينه لنقده وتقويمه ، بل يشمل شعر " الحسين " بوصف فنه لغةً ولفظاً ومعنى وموسيقى ، يقول عن طبعه الشعرى : (مجود إذا فكر ، مظفر إذا بحث ، موفق إلى اللفظ المتين ، والأسلوب الرصين ، فى غير جفوة ولا غلظة ، لا يعرف التكلف فى لفظ ولا معنى ، وإنما ينطلق لسانه مع سجيته ، وسجيته سهلة مرسلة ، غنية غزيرة المادة ، لا تكاد تنتضب ، ولا ينالها إعياء أو كلال) " ص ٤٩٣ " ، وكذا يوازن بين لغة " الحسين " فى ألفاظه ومعانيه وبين لغة " أبى نواس " ، فالأول ذو لغة نقية (وغلبت المتانة والرصانة على ألفاظه وأساليبه ، وغلبت الجودة على معانيه) " ص ٥٠٢ " ، أما موسيقاه فخفيفة تصلح للغناء (٠٠٠ أثر أو كاد يؤثر دائماً القصار من بحور الشعر ، ومن هنا اجتهد فى أن يضيف إلى هذه الأوزان الشعرية العروضية أوزاناً أخرى موسيقية . فانظر إلى هذا البيت ، فهو يمثل ما أريد تمثيلاً

صحيحاً يقول :

قد غابَ لا آبَ من يُراقبنا ونام لا قامَ سامرُ الخدم

فانظر إلى قوله " غاب لا آب " وإلى قوله " ونام لا قام " تجد إلى جودة المعنى وظهور حرص الشاعر على لذته ، هذا النغم الموسيقى ، الذى زواج بين غاب وآب ، وبين نام وقام) " ص ٥٠٣ . "

بهذا تنتهى دراسة " **طه حسين** " عن " الحسين " ، وهى كما رأينا جمعت ما بين الدراسة الموضوعية والدراسة الفنية ، بها من العمومية الشاملة فن الرجل ، ما لم يتح لنا فرصة من وجودها لدى أحد نصوص الشاعر المفردة .

أما عن دراسة " **طه حسين** " " لبشار بن بُرد " فقد جاءت فى بحثين ؛ أولهما : " بشار بن برد " دراسة عن حياة بشار وخصاله وما عرف به من زندقة وشعبوية وسوء خلق وكذب ، وجعل البحث الثانى " شعر بشار " عن فن هذا الشاعر ، وقد انتهج المنهج التاريخى فى دراسة حياة " بشار

" وظروف تأليفه بعض القصائد ، والنفسى فى حديثه عن كذبه فى فنون الشعر جميعاً وصدقه فى الهجاء خاصة ، أما الفنى فقد جاء ليقرر أحكاماً عامة عن أسلوبه وإجادته الفنية ، لكننا نختار إحدى القصائد الميمية التى تعرض لها " طه حسين " بالنقد شبه المتكامل ، وأعنى قصيدته التى مطلعها :

أبا جعفر ما طول عيش بدايم ولا سالم عما قليل يسالم

ويبدو أثر المنهج التاريخى فى بحث " طه حسين " عن أسباب الشاعر لهذه القصيدة يقول : (ولهذه القصيدة قصة ، تمثل لنا نفس بشار أيضاً ، قالها لإبراهيم بن عبد الله بن الحسن يمدحه بها ، ويحرضه فيها على المنصور ، ويهجو فيها المنصور . فلما قمعت ثورة إبراهيم وقتل ، خاف بشار ، فحوّل القصيدة ، وكأنه لم يمدح بها إبراهيم ، ولم يهج بها المنصور ، وكأنه هجا بها أبا مسلم الخراسانى ، فوضع أبا مسلم موضع أبى جعفر ، وحذف من أبيات القصيدة ما لم يكن سبيل إلى تحويله) " ص ٥٢٨ " ، ثم يتقدم بإصدار حكم قيمة بالجودة لصالح القصيدة ، معللاً هذه الجودة بما يتناسب واتجاهه النقدى " الرومانسى " فجودتها ترجع قبل كل شئ إلى الصدق العاطفى الذى لوّن أبياتها (على أن صدق بشار ليس وحده الذى يحلّى هذه القصيدة ، فلفظها متين كما ترى ، ومعانيها جياذ ، وإن كانت ليست من العمق والندرة بحيث تكفل البقاء لقصيدة من القصائد ، ولكن فيها قوة غير مألوفة) . " ص ٥٣٠ "

ويبدو أن " طه حسين " يصدر فى نقده عن إيمان عميق بعقيدة " سانت بيّف " النقدية ، إذ أن السبيل الأمثل عنده للحكم على شعر شاعر هو تلمس " روحه وشخصيته " " ٥١٨ " ، وهذا ما جعل دراساته النقدية فى هذا الكتاب بأجزائه الثلاثة تسير وفق خطة ملخصها : البحث التاريخى والاجتماعى العام لعصر الشاعر ، ثم يدلف إلى بعض أشعاره التى تمثل شخصيته وروحه الشائعة فى أدبه جملة ، أى من الخارج إلى الداخل .

ونختم القول عن الجزء الثانى من " حديث الأربعاء " بوصف لأحد النقاد ، الذى يجمل رؤيته عن " حديث الأربعاء ، الذى يعد فى جملته تاريخ أدب ، إذ يصفه بقوله : (وبصفة عامة فإن الجزئين الأولين من هذا الكتاب - فى طبعاته الحديثة - تشيع فيها ألوان من التحليل الناقد والتعليل المقنع والفكر الأصيل . والملاحظ أن المقالات التى نشرها فى السياسة والتى تشكل النصف الثانى من الجزء الأول وكل الجزء الثانى تدخل كلها تقريباً فى باب التاريخ الأدبى ^(١)) .

وإذا تركنا الجزء الثانى إلى الجزء الثالث والأخير من " حديث الأربعاء " ، وقفنا على بعض الدراسات الأدبية والنقدية لشعراء محدثين ومعاصرين ، ونقف عند ثلاث منها ، لتوافر أكثر من منحنى

(١) أعلام الأدب المعاصر فى مصر ، ١ - طه حسين ، د . حمدى السكوت ، ص ٤٥ .

فى دراسة نصوصها الشعرية رغم اعتراف " **طه حسين** " نفسه أن عنصر المعاصرة (٢) يحجب حريته فى دراسة المعاصرين ، على عكس القدماء الذين يوفرون جواً من الحرية فى بحثهم ودرسهم . ولكن دراساته فى هذا الجزء تُعد بعد ذلك دراسات متفاوتة فى قيمتها النقدية ، فبعضها تمس التكاملية مساً من بعيد ، وبعضها الآخر فيه إشباع للدراسة المتكاملة .

فى بحثه " شعراؤنا ومترجم أرسطاطاليس " (٣) دراسة لثلاث قصائد لـ " شوقى " و " حافظ " و " نسيم " ، قالها الشعراء الثلاثة فى مدح أو فى الاحتفال بترجمة لطفى السيد كتاب أرسطاطاليس " الأخلاق " ، ونظرة عامة لهذه الدراسة توقفنا على أن " **طه حسين** " قد اختار من كل قصيدة أبياتاً معينة لينتقدها ، ولكن المنهج الغالب فى هذه الدراسة هو التاريخى ، ثم الفنى ؛ أما المنهج التاريخى فيبدو من إشارة " **طه حسين** " إلى أن هذه القصائد الثلاث قد ألّفت جميعاً احتفالاً بترجمة الكتاب المذكور ، فإذن هذه هى المناسبة . والمنهج الموضوعى حيث عاب " **طه حسين** " على " شوقى " و " حافظ " - وربما كان " شوقى " ذا حظ وافر من هذا العيب - إذ أنهما يجهلان " أرسطو " ، وهم جميعاً لم يقرأوا الكتاب ، ولم يتجاوزوا مقدمة المترجم ، ولذا فقد وقع " شوقى " مثلاً فى تشبيهات خاطئة حينما أضاف التوحيد إلى " أرسطو " ، ولكن كلامه كان أقرب إلى " أفلاطون " منه إلى " أرسطو " ، وقد أخذ نقده الفنى سبيلاً فقهيّاً ، ركز فيها على ما وقع من الشعراء من سقطات فى القافية دفع إليها الشعراء ، وشئ من الحشو من أجل إتمام القافية ، ولكن " **طه حسين** " لا يكتفى بالتعليل ، بل يغلب على هذه الدراسة الفنية السمة التقويمية ، يشير إلى مواضع الإجادة أو الإساءة الفنية بها .

ثم تلفتنا دراسته ديوان " الملاح التائه " للشاعر " على محمود طه " فهو يطوف فى ديوانه مبدياً إعجابه فى جمل انطباعية ، وأظهر ما طبقه من مناهج : الفنى ثم النفسى ، أما المنهج الفنى فيبدو فى إعجابه بلغة الشاعر لفظاً وأسلوباً وموسيقى ومعانى (وأريد أن أضيف إلى ما يعجبني فى شعره ، أنه حلو الأسلوب جزل اللفظ ، جيد اختيار الكلام ، وأن لألفاظه ومعانيه رونقاً أخاذاً تألفه النفس وتكلف به وتستزيد منه ، وأن فى شعره موسيقى ، قلما نظفر بها فى شعر كثير من شعرائنا المحدثين ، وأنه قد استطاع أن يلائم ، إلى حد بعيد ، لا بين جمال اللفظ وجمال المعنى فحسب ، بل بين التجديد والاحتفاظ باللغة فى جمالها وروائها وبهجتها وجزالتها ٠٠٠٠ يسئ فى القافية كثيراً ٠٠٠٠ وأخرى ألوم عليها الشاعر لوماً غير رفيق ، وهى تقصيره فى ذات النحو أحياناً ، وفى ذات اللغة أحياناً أخرى) " ص ٧٢٧ .

أما بالنسبة لخياله الشعرى (فهو يغلو فى الخيال أحياناً حتى يجاوز المؤلف . . . ، يجسم ما لا سبيل إلى تجسيمه) " ص ٧٢٨ " ، ومن الملاحظات النفسية التى كانت سبباً فى إعجاب **طه حسين**

(٢) حديث الأربعاء ، ج ٣ ، المجموعة الكاملة ، ص ٦٧٤ .

(٣) نفسه ، ص ٦٦٤ .

بشعره ، عناصر شخصية " على محمود طه " التي انطوت على (خفة الروح . وعذوبة النفس ، وفيها هذه الحيرة العميقة ، الطويلة العريضة ، التي لا حد لها ، كأنها محيط لم يوجد على الأرض . هذه الحيرة التي تصور الشاعر ملاحاً تائهاً حقاً) " ص ٧٢٤ " ، وهو بعد شاعر ذو شخصية بارزة في شعره عن بيئته " ص ٧٢٧ .

ويبدو منحنى " **طه حسين** " ذاك في دراسة أخرى للشاعر " إبراهيم ناجي " خاصة في ديوانه " وراء الغمام " " ص ٧٣٠ - ٧٣٧ " ، ويزيد عليها قليلاً حينما يقارن بين شخصية " ناجي " من خلال شعره وبين شخصية سابقه " على محمود طه " ، فبينما يبدو الأخير متعباً جباراً مدوياً في سمع قارئيه ، يبدو " ناجي " وديعاً ورفيقاً هادئاً لا يتعب قارئيه " ص ٧٣٢ .

أما عن دراسته " لبساط الريح " للشاعر اللبناني " فوزي المعلوف " ، فتعدّ في ظني من أجود الدراسات التي ضمها هذا الجزء من الكتاب لما طبق فيها من مناهج نقدية ، كالمنهج الفني ، والنفسي ، والتاريخي ، مع أنها قصيدة واحدة . حيث أعجب بها " **طه حسين** " إعجاباً شديداً وقد عنون بها الشاعر ديوانه " على بساط الريح " ، وبحثه التاريخي يبدأ حينما يعرفنا " **طه حسين** " بجهله الشاعر فهو لم يعرفه إلا من أبيه حين زيارته مصر ، كل ما يعرفه عنه : (فقد نشأ هذا الفتى في لبنان . . . عاش هذا الشاب بين الأمل والذكرى والحنين) " ص ٧٥٩ ، ٧٦٠ .

ثم يدلف إلى النقد الفني ، مصرحاً بإعجابه الشديد بالشاعر وشعره جملة ، إذ حظى شاعرنا بحظٍ خطير من الإجازة الفنية ، أما إزاء قصيدته " بساط الريح " فلا يخفى " **طه حسين** " جمالها العظيم الذي يأتي من تفصيلها رغم قصرها ، كما يأتي من خلال طريقة عرضها فهي قصة يسيرة ولكنها رائعة في يسرها ، قصيرة ولكنها بارعة على قصرها ، تلخيصها سهل ولكنها لا تحتل التلخيص ، لأن جمالها لا يأتي من جملتها وإنما يأتي من تفصيلها ، وهو لا يأتي من خلاصتها وإنما يأتي من هذا الشرح الذي بسطت به هذه الخلاصة تبسيطاً وعُرضت فيه عرضاً جميلاً) " ص ٧٦١ " ، ثم يعلل جمال القصيدة من وجهين آخرين : - من خيالها الساذج البسيط ، وما شد أجزاءها من وحدة عضوية جعلتها تبلغ الغاية إبداعاً وروعة ، يقول : (ولكن جمال القصيدة لا يأتي من الوصف ، وإنما يأتي من هذا الخيال الفلسفي الساذج ٠٠٠ وقد قسمت القصيدة أقساماً ورتبت أناشيد ، وألف بين هذه الأقسام والأناشيد تأليفاً طبيعياً منطقياً يكون وحدةً منسقة بديعة التنسيق) " ص ٧٦١ .

وهكذا رأينا أن بعض الدراسات النقدية تتخلل تاريخه الأدبي ، الذي عني به في حديث الأربعاء " بأجزائه الثلاثة ، ومن اللافت للنظر أن " **طه حسين** " قد أشار في غير موضع (١) من " حديث الأربعاء " على أنه ينتهج مناهج شتى " خارجية وداخلية " في دراسة الشعراء . وأشعارهم ، ولعل أسبق هذه النصوص التي تعد بمثابة بيان لآلية دراسته الأدب ما كتبه عام ١٩٢٣ في وقت

(١) حديث الأربعاء ، ج ١ ، ص ١٢ ، ١٧٧ .

عده أحدهم ^(٢) وقتاً باكراً بالنسبة لحديث النقاد عن مناهج النقد ، إذ تساءل " **طه حسين** " عما يقصده الناقد ويتغيا الوصول إليه من وراء دراسته الشعراء (إلام تقصد إذا عرضت لشاعر من الشعراء وأردت أن تقرأ شعره وتفهمه ثم تنقده ؟! تقصد فيما أظن إلى أشياء . . .) ^(٣) ، ثم ينتهي إلى أنه يقصد إلى ثلاث غايات : فهم الشاعر فهماً نفسياً شاملاً ، ثم فهم بيئته وعصره اللذين نجم فيهما ، ثم إلى اللذة الفنية الصرفة التي ينجح الشاعر في إيصالها المتلقى ، فبهذه الغايات الثلاث التي تشكل في جملتها أسس نقده بعامة يصل " **طه حسين** " إلى رؤيا ذات بعدين متلازمين يتحقق بهما نوع من التكاملية القائمة على ازدواجية الموضوعية والذاتية ، يقول : (عقلك وشعورك يعملان إذن حين تقرأ الشعر ، وحين تنقده ، لأنك تريد أن تفهم وتريد أن تلتذ ^(٤)) ، وربما كان هذا ما دفع أحدهم ^(٥) إلى وصف حديث الأربعاء بعامة بالتكاملية وعند آخر ^(٦) هو أقرب إلى التكاملية .

وقبل أن ننقل إلى كتاب آخر أجاد " **طه حسين** " في نقد النصوص به نقداً تكاملياً ، وهو كتابه " مع المتنبي " ، يقتضى المنهج التاريخي الذي نتتبع فيه دراسات " **طه حسين** " الإشارة إلى دراستين ^(١) تلتا " حديث الأربعاء " تاريخياً ، ذلك لأن منحى الرجل فيهما كان كمنحاه فيما سبق من دراسات ، إذ بدأ كعادته من خارج النص حيث التاريخ والبيئة لينتهي إلى شواهد شعرية سبقت لأجل التمثيل لقضية تاريخية ، غير أن الملاحظ أنه قد عمد إلى سبيل المقارنة سواء أكانت في الدراسة الموضوعية أم في الدراسة الفنية ، وهذه الثانية على أية حال كانت قليلة غير مشبعة ، تارة بين " شوقي " و " حافظ " في بيان اختلاف شخصيتيهما وبيئتيهما " ص ٤٨١ ، ٥١٠ " ، وتارة بين ابن الرومي وأبى تمام في ثقافتيهما وشئ من مذهبهما الشعري " ص ٦٨٥ وما بعدها " فالدراستان قد جرى " **طه حسين** " فيهما على نفس المنهج الذي تناول به شعراء " حديث الأربعاء " ، لذا نعبرهما إلى دراسة أخرى ظهرت بعدهما .

أما كتابه " مع المتنبي " ^(٢) فيُعدّ أبرز آثار " **طه حسين** " عناية بالفن والمبدع معاً ، فالمطلع عليه يجد فيه انعكاساً لحالة من الرضا العلمي " **لطه حسين** " ، شاخصة في ثنايا تحليلاته حول المتنبي ، وسياحته في عالمه الفني ، إلا أن صنيع طه حسين المنهجي فيه لا يختلف كثيراً عن صنيعه مع من كتب عنهم من أدباء الجاهلية والإسلام في "حديث الأربعاء"

(٢) معالم على طريق الكلاسيكية العربية الحديثة " طه حسين ومحمود تيمور " ، د . محمد خلف الله أحمد ، ص ٣٦ .

(٣) حديث الأربعاء ، ج ٢ ، ص ٣٧٢ .

(٤) نفسه ، ص ٣٧٣ .

(٥) نشأة النقد الحديث في مصر ، د . عز الدين الأمين ، ص ٢٤٩ .

(٦) مدارس النقد الأدبي الحديث ، د . محمد عبد المنعم خفاجي ، ص ٢٣٨ .

(١) الدراسة الأولى : حافظ وشوقي ، المجموعة الكاملة ، المجلد الثاني عشر ، القسم الأول ، صدر أول مرة عام ١٩٣٣ م .

الدراسة الثانية : من حديث الشعر والنثر ، المجلد الخامس ، المجموعة الكاملة ، صدر أول مرة عام ١٩٦٣ م .

(٢) مع المتنبي ، المجلد السادس ، المجموعة الكاملة ، صدر أول مرة عام ١٩٣٦ م

، إذ التزم " **طه حسين** " منهجاً تاريخياً يوازي تاريخ حياة " المتنبى " بأطواره المختلفة وتقلبه في البلاد

فهو بإزاء كل طور من حياة المتنبى رأيناه يحاول معاشته طوراً بطور ، منذ مولده حتى ختام تطوافه في الأمصار ، يرصد تطور فنه وخصائصه في ظل أحداث السياسة الملازمة لهذا الطور أو ذاك ، كاشفاً عما يصدر عنه المتنبى في كل حين من نفسية وميول .

ولقد هيا " **طه حسين** " لنفسه في هذا الكتاب جواً حراً أتاح له أن يرى " المتنبى " ويُقَوِّم حياته وفنه ، بعيداً عما يكتنف " المتنبى " الإنسان والشاعر من جدل وآراء مختلفة حيناً ومختلطة حيناً آخر .

ورغم المنهجية التي اختطها " **طه حسين** " لنفسه في هذا الكتاب ، فإننا نُصِرَّ على التنقيب عن مواضع التكاملية في دراسة نص بعينه " للمتنبى " ، ولا شك أن ذاك يصبح شاقاً بعض الشيء ؛ لأن " **طه حسين** " كان - كعادته - يطرح القضية التاريخية أو النفسية ثم يمثل بها من شعر " المتنبى " ، أو أنه يدلل على طور من حياة الرجل بشئ من شعره يمثل ذلك الطور أصدق تمثيل ، ولسوف نطرح عن بحثنا إلقاء الأحكام جزافاً بتكاملية هذا الكتاب ، فلا يعيننا أن يكون نقده تاريخياً في هذا الموضع منه أو نفسياً في ذاك أو فنياً في ثالث ، فذلك - كما أشرت وأؤكد - لا يكشف عن كفاية التكاملية اتجاهاً في النقد ، ثم إنه بعد ذلك لا يجدى أو يضيف جديداً في وصف منهج " **طه حسين** " وذلك لأن حكماً كمثال هذه الأحكام عائماً غائماً من باب تحصيل الحاصل ، حيث لا إضافة جديدة أو رؤية محددة يُختبر فيها نقد " **طه حسين** " .

ولعل أولى لفتاته شبه المتكاملة التي نلمح إليها لنتجاوزها إلى غيرها ، كانت حول إحدى

قصائد " المتنبى " التي مطلعها :

أَهْلًا بدارٍ سَبَاكَ أَغْيَدُهَا أَبْعُدُ مَا بَانَ عَنْكَ خُرْدُهَا " ص ٤٩ "

فهذه القصيدة تدل - تاريخياً - على أن " المتنبى " قد أتم حين تأليفها مرحلة الصبا ، حيث بدأ في النضوج فنياً وبدنياً ، قالها في بغداد يمدح بها (رجلاً رسمياً " محمد بن عبد الله العلوي ") " ص ٤٩ " ، والممدوح رجلٌ علوي ليس من ذوى السلطان العباسي ، ومدَّحه إياه ليس حباً فيه أو في العلويين ، " فالمتنبى " حينما وصل إلى بغداد - وكما يبدو " **طه حسين** " من القصيدة - كان محتفظاً بمذهبه السياسي ، منحرفاً عن السلطان العباسي القائم في بغداد ، كما أن القصيدة تكشف عن تحفُّظ " المتنبى " واحتياطه وأنه لا يمدح ذلك العلوي إلا (ملتصقاً لنواله ، يريد أن يستعين بهذا النوال على الرحيل من بغداد إلى الشام) " ص ٥٥ " .

أما القصيدة ، فهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام : غزل ووصف ومدح ، و " **طه حسين** " له مدخلان إلى نقدها : فالأول : يبدو حين النظر إليها جملة ، إذ تبدو فيها طبيعة " المتنبى " الفنية سمحة مواتية

متدفقة ؛ ويعلل ذلك بما اختاره لها " المتنبى " من بحر تناسب وسهولتها ، فالذوقية هنا ظاهرة فى وصف " **طه حسين** " القصيدة (ولعلنا نحس أن هذه القصيدة كانت تتدفق من نفس الشاعر كما يتدفق السيل ، وتتحدّر منها انحداراً يوشك أن يكون عنيفاً . ولعل مصدر هذا الإحساس هذا البحر الذى اختاره الشاعر) " ص ٥٢ " ، والمدخل الثانى لنقده هو تناوله القصيدة تفصيلاً ، لينتهى " **طه حسين** " إلى ملاحظة حول معانيها التى تبدو معانى غير مبتكرة مألوفاً ، كما لا تبدو فيها شخصية " المتنبى " الفنية قوية " ص ٥٤ " ، وهناك خصيصتان يرصدهما فيها وهما : " المطابقة والمبالغة " ص ٥٥ .

أما الدراسة التى تلفتتا إليها ، فدراسته للامية " المتنبى " التى مطلعها :

أحيا وأسرُّ ما قاسيتُ ما قتلاً والبئى جارَ على ضغفى وما عدلاً " ص ٦٣

فلقد غنى بدراسة أحد أطوار " المتنبى " من بغداد إلى الشام ، ونظر فى شعر " المتنبى " فى هذا الطور ، ليقف على التطور الفنى المتزامن مع تطور حياة هذا الشاعر وتقلبه من بغداد إلى مواضع مختلفة بالشام ، ولقد صرف " **طه حسين** " همه الأول إلى رسم صورة مقارنة لتوقيت القصائد التى قالها " المتنبى " فى ذلك الطور ، وكان سبيله فى ذلك التوثيق التاريخى تعتمد على واحدة جغرافية ، والثانية نفسية ، يقول : (ومع ذلك فقد يخيل إلى أن توقيت هذه القصائد إن لم يكن ممكناً كله ، فليس مستحيلاً كله . ولى إلى ذلك التوقيت طريقتان ٠٠٠ فأما الطريقة الأولى ، وهى الطريقة النفسية ، إن صح هذا التعبير ، فإنى أستنبطها من طبيعة الحياة العقلية والشعرية التى كان يحياها " المتنبى " قبل أن تلم به الكارثة) " ص ٦٠ " ، - أى السجن فى الشام - ، فالطريقة الجغرافية التى ألمحنا إليها والثانية النفسية التى نقلنا نص " **طه حسين** " عنها طريقتان اهتدى إليهما " **طه حسين** " لوضع توقيت صحيح أو مقارب للصحة ، ذلك لمحو (الغموض الذى أحيط به هذا القسم عمداً فى الديوان ، بما اصطنع فيه من تقديم وتأخير) " ص ٦٢ .

ثم يحصى " **طه حسين** " عدد القصائد والمقطوعات التى قالها " المتنبى " فى شمال الشام - وهى إحدى المراحل الجغرافية الأولى من الطور الثالث المشار إليه آنفاً - فى ست عشرة قصيدة ومقطوعة ، منهن لاميته التى نتحدث عنها ، يلخص لنا خصيصتين لونتنا شعر " المتنبى " فى هذه المرحلة بشمال الشام ، فإحدهما بروز قرمطيته فى شعره ودعوته إليها مع بعض التحفظ والاحتياط ، والثانية - وهى فنية - إذ يبدو فى ذلك الشعر (تقليد للقدماء ، ولأبى تمام خاصة ، واعتماد ظاهر على الطباق والمبالغة ، يسرف فيهما إن استعصت عليه القريحة ، ويقتصد فيهما إن واتاه الطبع) " ص

٦٦ " . وبعد هذين الملمحين النفسى ، والفنى ، يتجه مباشرة إلى نقد اللامية ، خاصة أبياتها السبعة الأولى الغزلية .

فمدوح المتنبى بهذه القصيدة يلح " **طه حسين** " إلى أنه المضرى الوحيد من بين المدوحين بتلك القصائد الستة عشرة ، فهو (سعيد بن عبد الله بن الحسين الكلابى القيسى) " ص ٦٣ " ، فقصيدته " المتنبى " فيه (خليقة ببعض التفكير . لأننا نلتمس فيها صبا الشاعر وطفولته ، لا فى اللفظ وحده ، بل فى الشعور والتفكير أيضاً .) " ٦٧ " .

وقد تميز نقد " **طه حسين** " لأبيات الغزل الأولى من هذه القصيدة بأنه نقد فنى جزئى ، لم يأخذ القصيدة جملة ، بل أخذ أبياتها ، بل أشطرها تفصيلاً ، فالبيت الأول بل الشطر الأول المشار إليه عالياً يكشف عن لون من المعازلة والتكلف فى أداء معنى يسير دار حوله " المتنبى " ، فهو يريد أن يقول أنه يحتمل من البين ما لا سبيل إلى الحياة معه (فاصطنع هذا الفعل فى أول البيت ، ثم أضاف إليه هذه الجملة الحالية ، ثم لم يستطع أن يؤدى هذه الجملة الحالية نفسها دون شئ من المعازلة حين جمع بين هذين الموصولين فى قوله " أيسر ما قاسيت ما قتلا " ولعله أشفق من التنافر الذى يأتى من كثرة القافات ، فأثر هذا التعقيد اليسير) " ص ٦٧ " . أما الشطر الثانى فلا يجد فيه " **طه حسين** " إضافة جديدة على المعنى ، بل أن قافيته فيها إكراه وطباقه ظاهر لا عمق فيه رغم جماله .

ويواصل " **طه حسين** " نقده فى شكل فقهى لغوى بلاغى فى البيت الثانى حيث الطباق ، والثالث حيث تبدو مبالغة الشاعر وجهده ونقف عند نقده للبيت الرابع :

بما يحفنيك من سحر صلى دنفاً يهوى الحياة وأما إن صددت فلا " ص ٦٨ "

فلا يعجب " **طه حسين** " أن يفاجئ " المتنبى " القارئ بهذا الحلف ، وتلك الباء ، وما به من حذف وإضمار ، إذ يود " المتنبى " أن يقول لصاحبه : صلى دنفاً يهوى الحياة ما وصلته ، فأما إن صددت عنه فليس يهواها ، ف " المتنبى " يتعمد الجهد والتكلف لإغاطة مخاصميه طالما أن النحو يسمح له بذلك ، فهو يوغل فى هذا التكلف .

ويلح " **طه حسين** " إلى ظاهرة التعقيد فى شعر " المتنبى " التى بدأت معه من هذه القصيدة فهى كالمعازلة فى شعر " الفرزدق " فكلاهما مقصود لذاته (٠٠٠) ومن التعقيد الذى تقرضه الضرورة إلى التعقيد الذى يصبح مذهباً من مذاهب الشعر ، وفناً من فنون الأداء . مثل المتنبى فى ذلك مثل الفرزدق الذى كان يرى المعازلة وسيلة من وسائل الأداء الشعرى . ويتعمد تجاوز المألوف ليغيظ خصومه من النحويين) " ص ٦٩ " .

على هذا النحو جرى " طه حسين " فى نقده الأبيات نقداً لغوياً ، حريصاً على التماس مواضع تطور فن الشاعر التى توازى تطوره تاريخياً . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن نقده هذه القصيدة يلفتنا إلى جنوح نقده الفنى جنوحاً تقديمياً - إن صح التعبير - بمعنى أننا نرى فيه بعداً حدثياً قلماً نجده فى نقده بعامية ، وأعنى بهذا البعد مدرسة النقد الجديد ذات المنهج التحليلى الموضوعى للنص ، لكننا لا نطيل فى هذه الملاحظة ، بل نترك الكلام لأفضل من سبقنا حديثاً عن منهج " طه حسين " التحليلى فى هذه القصيدة خاصة ، إذ يحدد نجاح " طه حسين " فى تحقيق الموضوعية فى نقده بقوله : (استطاع النقد التحليلى عند طه حسين أن يحقق الموضوعية من ناحيتين : أولاً : من معاملته للأثر الفنى باعتباره وحدة متكاملة تتعاون فيها عناصر الإيقاع والنغم مع العاطفة مع الصورة مع الفكرة فلا تكون الفضيلة فى الكلام لعنصر دون آخر بل لمدى ما فى هذه العناصر مجتمعة من قدرة على الإيحاء بالمعنى أو الموقف .

ثانياً : من أن لكل أثر فى حالته الخاصة به وعناصره التى يتألف منها وهذا بالضرورة سوف يحصر الناقد فى نطاق الأثر الذى أمامه فلا يخضع لقوانين أو مقاييس تأتية من الخارج (١) .

وصنيع " طه حسين " فى اللامية يشبه صنيعه فى قصيدة أخرى فى نفس الطور السابق من حياة " المتنبى " ، وأعنى بها قافيته التى مطلعها :

أَرْقُ عَلَى أَرْقٍ وَمِثْلِي يَأْرُقُ وَجَوَى يَزِيدُ وَعَبْرُهُ تَرَقُّقُ " ص ٧٢

التي تمثل صدق " المتنبى " ، وتترجم عن حزن وتفكير فلسفى لازم " المتنبى " بعد ذلك باقى حياته . كما نشير أيضاً إلى نقده قصيدة أخرى تمثل مذهب " المتنبى " الرمزى ، وتكلفه الإشارة والإيماء وعلمه بمذاهب المتصوفة ، لأن ممدوحه فيها كان متصوفاً ، وما يلفت " طه حسين " فيها أنها تمثل قمة امتلاك " المتنبى " ناصية الفن ، فقد كتبها وهو فى الخامسة والعشرين وجمالها يرجع إلى تكلف " المتنبى " جهد الملائمة بين العقل والفن . " ١١٩ "

ومطلع هذه القصيدة :

أَمِنْ أَزْدِيَارِكَ فِى الدُّجَى الرَّقَبَاءُ إِذْ حَيْثُ أَنْتِ مِنَ الظَّلَامِ ضِيَاءُ " ص ١١٩

(١) طه حسين ، ثورة فى المنهج وأخرى فى الكلمة ، د . محمد زكى العشماوى ، ص ٦ ، طبعة أمانة الدعوة والفكر بالاتحاد الاشتراكي العربى ، محافظة الإسكندرية د . ت .

وهناك دراسة ذات منهج تاريخي واجتماعي ثم نفسى (٢) قدم بها " **طه حسين** " بين يديّ دراسته شعر " المتنبى " فى حلب ، وفى ظل " سيف الدولة " وبيئة حلب السياسية والاجتماعية والجنسية وكذلك الحياة العقلية ، كما تعرض فى هذه الفصول لرصد جملة الخصال الفنية أو الخصائص الأدبية التى امتاز بها شعر " المتنبى " فى هذا الطور بحلب ، ثم يمضى " **طه حسين** " ليمثل بقصيدة " المتنبى " الميمية فى مدح " سيف الدولة " فى أنطاكية التى مطلعها :

وفاؤكما كالرّبع أشجاء طاسمة بأنّ تُسعدّا والدّمعُ أشفاهُ ساجمةُ " ص ١٩١ "

وقبل أن يخوض " **طه حسين** " فى نقد القصيدة نراه يمهّد لها ولغيرها من مدائح " المتنبى " فى " سيف الدولة " ، إذ يقارن بين مدائحه " لبدر بن عمار " فى طبرية وبينها " لسيف الدولة " بأنطاكية ، فبينما يبدو عند " بدر " مندفعاً مقبلاً ، فإنه يبدو أمام " سيف الدولة " ذا أناة وروية ، ويعلل " **طه حسين** " ذلك تعليّلين : أحدهما تاريخي والآخر نفسى ، أما التاريخي : فيبدو فى سن " المتنبى " الذى مدح فيه " بدرًا " إذ كان فى الخامسة والعشرين شاباً فتياً مندفعاً ، وكان سنه لدى مدح " سيف الدولة " الرابعة والثلاثين ، حيث كان رجلاً ذا أناةٍ وحيطه وتروى ، يحتاط ولا يعطى كل ما عنده ، يظهر الحكمة ليثبت مكانته الجديدة فى بيئة جديدة عند ممدوح جديد . والثانى تعليل نفسى ، حيث يرى " **طه حسين** " أن (المتنبى كان يظهر أمام سيف الدولة بمظهرين متناقضين ، فأما أحدهما : فمظهر الأناة والحذر ، وأما الآخر فمظهر الحرص على إرضاء أميره العظيم) " ١٩٠ " . ويجمل التعليّلين بقوله : (وأنا أقدر أثر الشباب فى ذلك الاندفاع وأثر الكهولة فى هذه الأناة . بل أنا أقدر أيضاً أن المتنبى كان بائساً يائساً حين أتيح له الاتصال ببدر ، وأنه كان راضياً مطمئناً حين اتصل بسيف الدولة . بل أنا أقدر بعد هذا وذاك أن المتنبى كان قليل الشهرة ، ضئيل الحظ من نباهة الذكر حين اتصل ببدر بن عامر ، وكان بعيد الصوت مرتفع المكانة حين اتصل بسيف الدولة . وكل هذا كاف لتعليل اندفاعه فى طبرية ، وأناته فى أنطاكية) " ص ١٩٠ " .

ويمضى فى تناول القصيدة جزئياً ، ناثراً معانيها ، حتى تستقيم أمام القارئ ، ويبدو له مدى ما قصده " المتنبى " من إغراب فى تركيبه النحوى ليدوخ النحويين وكذلك الفقهاء ، ويفاجئ السامعين باستهلال غير مألوف ، ثم يمضى ليبين ما احتوت القصيدة من أقسام ، كوصف " المتنبى " ما أقيم من سرادق لاستقبال " سيف الدولة " المنتظر بما رُسِم عليه من تصاوير ، وهنا يأخذ نقد " **طه حسين** " شكلاً مقارناً بين هذه المعانى التى سبق من قبل " أبو نواس " و " البحتري " إليها وبين إعادة " المتنبى " استثمارها والتجديد فيها ، كذلك يفعل " **طه حسين** " فى نقده أبيات مدح " سيف الدولة " ووصف جيشه فى المعركة ، فرغم أنه مسبوق فى بعضها إلا أنه قد جدد فيها ، ولا يخفى بعد

(٢) مع المتنبى ، الفصول (١ ، ٢ ، ٣) ، من ص ١٧٠ - ص ١٩٠ .

ذلك جمال ألفاظ القصيدة من حيث فخامتها وجزالتها . ولقد أخذ نقد القصيدة ما يربو على عشر صفحات " من ص ١٩١ إلى ص ٢٠٣ " ، ظهر خلالها حكم " **طله حسين** " لصالح القصيدة و " المتنبي " معاً بالجودة والجمال الفنيين .

وعلى أية حال فإن هذه الدراسة النقدية للميمية جاءت أقرب إلى التكامل ، " **فطه حسين** " ينطلق من التاريخ العام للطور ثم إلى التاريخ الخاص للقصيدة ، ثم يدلف إلى النقد الفني ممزوجاً بإشارات نفسية يعلل بها لإحدى الظواهر الفنية التي قد تعرض له ، وأحياناً يعود ثانية من النص ذاته إلى خارجه " التاريخ " مُعداً في ذلك النص وثيقة تاريخية لقضية ما .

وقبل أن نترك الميمية إلى قصيدة أخرى انتهج في نقدها " **طله حسين** " منهجاً شبه متكامل ، نشير فحسب إلى دراسته قصيدة أخرى ، قدم لها ولغيرها من القصائد التي مدح بهن " سيف الدولة " في أثناء غزواته ضد الثوار في الداخل ، حيث شاع في هذه الدراسة المنهج التاريخي ثم الفني والذوقي ، وأعنى بها لاميته التي مطلعها :

إلام طماعية العاذل ولا رأى في الحب للعاقل ^(١)

أما دراسة " **طله حسين** " التي نحن بصددتها الآن فقد نهج فيها منهجاً حدثاً في تأويل النص ، ومحاورته واستنطاق ما فيه ، الأمر الذي يذكرنا بما أسلفنا فيه القول من أن التكاملية إن كانت تتكرر التأويل المفرط للنص ، فإنها لا تتكرر أيضاً تأويله في حدود ما يبيحه النص من دلالات شتى تتناسب وظروف القصيدة وتركيبها الخاص . أما القصيدة فهي لاميته التي أولها :

لِيَالِي بَعْدَ الظَّاعِنِينَ شُكُولُ	طَوَالَ وَلِيلِ الْعَاشِقِينَ طَوِيلُ
يُنْ لِي الْبَدْرَ الَّذِي لَا أَرِيدُهُ	وَيُخْفِنَ بَدْرًا مَا إِلَيْهِ سَبِيلُ
وَمَا عِشْتُ مِنْ بَعْدِ الْأَحَبَّةِ سَلْوَةٌ	وَلَكِنِّي لِلنَّائِبَاتِ حُمُولُ " ص ٢٤٠ "

فهذه القصيدة تعد من أجمل شعر " المتنبي " الذي واصل فيه التغنى بنشوة النصر مع " سيف الدولة " في إحدى غاراته ، وتعكس إحساساً نفسياً ظاهراً في أبياتها الأولى خاصة ، إذ فيها (حزن دفين يصدر أحياناً عن نفس الشاعر التي لم تدرك من آمالها شيئاً ، أو لم تكد تدرك منها شيئاً ، ويصدر أحياناً أخرى عن حال هذه الأمة الإسلامية التي تُبلى فتحسن البلاء ، وتجاهد فتحسن الجهاد ، ولكنها حيث هي لا تتقدم خطوة ، ولعلها تتأخر خطوات . هذه الحرب التي أبلى فيها سيف الدولة

(١) ديوان المتنبي ، ص ٢٦٩ ، دار صادر ، بيروت ، د . ت .

كأحسن ما يُبلى الأمراء المجاهدون ، ماذا أفاد منها المسلمون ؟! وماذا أفاد منها سيف الدولة ؟! وماذا أفاد منها المتنبي إذا تعمقت في الأمر ونفذت إلى حقائق الأشياء) " ٢٤٠ " .

ويقف " **طه حسين** " ملياً تجاه أبياتها الغنائية الأولى ، فيبدع في تأويلها بمنهج نقدي ، لم يعوّدنا عليه إذ رأينا نقده الفني دائماً أسير ازدواجية اللفظ والمعنى ، فالأبيات الثلاثة الأولى يرى فيها بعداً جمالياً خاصاً ، إذ يقول : (هذه الليالي المتشابهة التي أمضته وثقلت عليه لتشابهها ، لم لا تكون رمزاً لهذه الحياة المتشابهة التي تمضي وتثقل بتشابهها ؟) " ص ٢٤١ " ، وتثير لفظة "

البدر " في البيت الثاني تساؤلاً آخر في نفس " **طه حسين** " ، يحاول الإجابة عنه وفكرة الرمز الشعري تسيطر عليه ، ويتساءل فاتحاً باب الاجتهاد في تأويله : (لم لا يكون البدر رمزاً لهذه الآمال النائية وهذه الهموم البعيدة التي تآقت إليها نفس الشاعر منذ أحس الحياة وقدر على النشاط ، والتي أنفق ما أنفق من حياته دون أن يبلغها أو يدنو منها ؟ !) " ص ٢٤١ " ، ويستمر " **طه حسين** " في نقد هذا الغناء الحزين على هذه الصورة التي يشارك فيها " المتنبي " أحزانه ، فهذه القصيدة في جملتها تُعد (أروع ما قال المتنبي لسيف الدولة من الشعر) " ص ٢٤٠ " ، وقد أحسن المتنبي بعد ذلك تخلصه إلى مدح سيف الدولة " ص ٢٤٤ " .

ومهما يكن من أمر فإننا قد رأينا في هذا النقد الجمالي حادثة وجدة سبق إليها " **طه حسين** " من جاءوا بعده وتحدثوا عن عدم الاكتراث بقصدية المؤلف والتحرر من واحدة الدلالة ، وهو يعلق على تأويلاته بقوله : (وما يعني أن يكون المتنبي قد أراد هذا أو لم يرد ، فأنا لم أطلب من الشاعر أن يفهمني ما أراد حقاً ٠٠٠ وإنما أريد من الشاعر البارع كما أريد من الموسيقى الباهر أن يفتح لي أبواباً من الحس والشعور ومن التفكير والخيال) " ص ٢٤٢ " .

طورُ آخر من أطوار " المتنبي " التاريخية والفنية ، في مصر ، لنقف أو ليوقفنا " **طه حسين** " كعادته في صدر هذا الطور على دراسة مطولة وبحث مسهب للحياة التاريخية والسياسية والاجتماعية بكل صورها وكذلك الحياة العلمية والأدبية التي كانت تعيشها مصر إبان حكم الإخشيديين " من ص ٢٧٦ إلى ص ٢٩٥ " .

ولقد قدم " **طه حسين** " بهذا العرض بين يدي حديثه عن شعر " المتنبي " في مصر بعد رحيله عن حلب ، فذكر الاستقرار السياسي والإرث الحضاري التليد والازدهار الثقافي والعلمي والاقتصادي الذي كانت تتمتع به مصر حينذاك ، ثم ألمح إلى نفسية " المتنبي " الحمقاء والذليلة للسلطان مقابل ذكاء كافور ووزرائه ، ثم أطلق حكماً عن شعر " المتنبي " في هذه الفترة بأنه من أجود شعره جملة وأقله سقطاً ، معللاً بأن " المتنبي " أدرك أنه وسط سياسيين وأدباء لا تخدعهم الكلمة ولا يهيجهم المديح .

ونختار من هذا الطور إحدى قصائد المتنبي البائية في كافور ومطلعها :

مَنْ الْجَاذِرُ فِي زَيْ الْأَعَارِبِ حُمَرُ الْحَلَى وَالْمَطَايَا وَالْجَلَابِيبِ (١)

وقد عرض لها بالتحليل النفسى والفنى معاً ، وقبل أن نستعرض ذلك النقد النفسى الفنى ، نحسب أنه إذا ضُمّ نقده الفنى البيانى واللغوى إلى النفسى ، ثم إلى ما قدمناه سابقاً من دراسة تاريخية واجتماعية شاملة اجتمع لدينا عمل شبه متكامل فى الدراسة الأدبية عنده ، فهذه القصيدة قسمان : - أحدهما غزل وغناء ، والثانى مدح " لكافور " والمآح إلى " سيف الدولة " و " المتنبى " نفسه . وملتفت " **طله حسين** " إلى قسمها الأول ، حيث يتغزل المتنبى بالأعرابيات وهو جزء أعجب به القدماء كثيراً ، لكن " **طله حسين** " يذهب إلى فهمه مذهباً آخر مخالفاً إياهم ، لأنه يرى أن " المتنبى " فى هذا الجزء قد تعتمد الرمز والإيماء فى ذكر الأعرابيات والإطالة فى وصفهن ، يقول : (وأذهب فى فهمه أنا مذهباً آخر . فأرى فيه حنيناً إلى حياته فى شمال الشام ، حيث البداوة أغلب من الحضارة ، وحيث البأس أظهر من اللين ، وحيث المخاطرة والمغامرة والتعرض للمكروه ، وكأن الشاعر قد ضاق بهذه النعمة الهائلة وهذا الخفض الآن فى مصر ، وشاقه صليل السيوف وصهيل الجياد ولكنه لم يستطع أن يجهر بما يجد من ذلك ، فاتخذ الأعرابيات كناية عنه ورمزاً له ، كما اتخذ الحضريات كناية عما كان فى مصر من حياة ناعمة فاترة فيها تكسر وخسوع) " ص ٣٠٢ - ٣٠٣ . ونختار أحد أبيات القسم الأول شاهداً على هذا النقد النفسى ثم الفنى ذى الطابع الذوقى الانطباعى ، وهو قوله :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى واشئى وبياض الصبح يغرى بى " ص ٣٠٣ "

ويتساءل عما يعجب فى هذا البيت ، مؤكداً أن اللافت فيه هو هذا الطباق الكثير الذى يحدث موسيقى ترضى النفس وأصحاب البديع ، ولولا ما يحسه " **طله حسين** " فى قافية هذا البيت من انحدار ثقيل لرضى عنه ، (فأنت بين اثنين : - إما أن تجعل قوله " يغرى بى " فى مقام الكلمة الواحدة ، فتنتطق بها موصلة ولا تشعر بما فيها من التفرق لتستقيم لك القافية على نظامها الموسيقى المألوف ، وإن فقد أفسدت النطق وأسأت إلى الصوت اللغوى نفسه . وإما أن تنطق بهذه الجملة على وجهها ، فتشعر بأن لفظها يتألف من فعل وحرف وضمير وتبر بالياء ، إن جاز هذا التعبير ، وإن فقد صح لك النطق اللغوى ، ونبت عليك القافية نبواً شنيعاً) " ص ٣٠٣ . وقبل أن نترك هذا الطور من حياة " المتنبى " ، وقبل أن نترك أيضاً الكتاب كله نختم بالإشارة إلى دراسته إحدى قصائد المتنبى التى قالها فى أثناء هربه إلى الكوفة التى مطلعها :

(١) ديوان المتنبى ، ص ٤٤٨ ، دار صادر ، بيروت ، د . ت .

أَلَا كُلُّ مَاشِيَةِ الْخَيْزَلَى فَدَى كُلِّ مَاشِيَةِ الْهَيْذَبَى ^(١)

وقد أبان فيها " **طه حسين** " عن نفسية " المتنبي " وتيهه وغروره وفخره ، كما أبان عن جمال القصيدة وفنها وموسيقاها السريعة والملائمة للموضوع " من ص ٣٤٢ إلى ص ٣٤٣ ، عند هذا الحد نكتفى بما قدمنا من شواهد من كتابه " مع المتنبي " رأينا فيه منهج " **طه حسين** " يصنفه على أساس من الأطوار التاريخية والفنية المتعاقبة ، قدم فى صدر كل طور بحثاً تاريخياً ثم بنى على هذا الأساس التاريخى ما يراه من خصائص فنية ، ميزت شعر المتنبي فى هذا الطور أو ذاك ، وكانت دراساته بعض القصائد مجرد تمثيل لما يعتقد " طه حسين " .

أما الدراسة النفسية فقد وجدناها بعد ذلك ممتزجة غالباً بالدراسة الفنية إزاء كل قصيدة خاصة مطلعها ^(٢) . الأمر الذى دفع بعضهم إلى إطلاق أحكام عامة على صنيع " **طه حسين** " فى هذا الكتاب ، إذ رأى أحدهم ^(٣) أنه يمثل أحكاماً انطباعية وذوقية ، وهذا يبدو صحيحاً ، لكن تجدر الإشارة بعد استقرار الشواهد التى مثلنا بها سابقاً إلى أنها كانت أحكاماً انطباعية حقاً ، لكنها معلة تعليلاً يعود فيه " **طه حسين** " إلى ذوقه مرة أو إلى مقاييس القدماء اللغوية مرة أخرى ، لكنه ليس تأثيراً خالصاً ، بل ينجح إليها بحيث (٠٠ لا تتفصل فيه قيم الأثر الفنى التاريخية الموضوعية عن قيمه الفنية والجمالية الأخرى ^(١)) ، كما يرى آخر ^(٢) شيوع المنهج النفسى فى هذا الكتاب وهذه ملاحظة جيدة لأنها غير سافرة معلنة عن نفسها ، بل كما قلنا ممزوجة بالدراسة النقدية الفنية خاصة عند دراسته مطالع القصائد .

ورغم أن هناك بحثاً بعينه قد خصه صاحبه لوصف نقد " **طه حسين** " فى كتابه " مع المتنبي " فإنه - أى البحث - لم يشر إلى ملامح التكاملية على مستوى النص المفرد ، بل اكتفى بأن يؤكد أن هناك اتجاهين حكما نقد " **طه حسين** " فى هذا الكتاب هما الموضوعى والفنى ^(٣) ، ومع ذلك فإننا لا نعدم من يصف صنيعه فى الكتاب جملة بأنه منهج مركب ^(٤) أو تكاملى ^(٥) ، لجمعه

(١) ديوان المتنبي ، ص ٥٠٩ .

الخيـزلى : مشية للنساء فيها ثقاقل وتفكك ، الهيدبى : ضرب من مشى الخيل فيه جد ، يعنى : كل امرأة حسنة المشية فدى كل فرس سريعة الخطو .

(٢) نقد طه حسين للمتنبي ، شحاذة مطر شحاذة ، بحث ماجستير مخطوط ، ص ٢١٥ كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، ١٩٨٠ م .

(٣) اتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث ، د . إبراهيم عبد الرحمن ، ص ٣٦ .

(١) طه حسين ، ثورة فى المنهج وأخرى فى الكلمة ، د . محمد زكى العشماوى ، ص ١٢ - ١٣ ؛ وراجع : نقد طه حسين للمتنبي ، شحاذة مطر شحاذة ، ص ٣٠٨ .

(٢) المذاهب النقدية ، د . ماهر حسن فهمى ، ص ١٨١ .

(٣) نقد طه حسين للمتنبي ، شحاذة مطر شحاذة ، ص ٢٩٨ - ٣١٢ .

(٤) اتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث ، د . إبراهيم عبد الرحمن ، ص ٤٣ .

(٥) دراسات عربية ، الشعر - القصة - التاريخ ، د . إبراهيم عبد الرحمن ، د . عفت الشقراوى ، ص ٥٥ - ٥٦ ، ص ١٠٩ .

بين الدراسة العلمية والفنية ، وهذه الأحكام تصف منهج " **طه حسين** " على مستوى الكتاب بعمامة ، أما على مستوى النص المفرد فيبدو لى نقده تكاملياً ، على النحو الذى حاولت كشفه منذ سطور . ثم ينتهى بنا التطواف إلى كتابه " مع أبى العلاء فى سجنه " (٦) وهو على صغره نسبياً أمام كتابه السابق " مع المتنبى " ، فإنه غنى بتلون الاتجاهات النقدية ، الأمر الذى يدفعنا إلى الحكم عليه جملة بتكاملية ، ولن نكرر ؛ فنؤكد أن هذا الكتاب يخضع إلى اتجاه " **طه حسين** " العام فى الدراسة الأدبية ، مثله فى ذلك مثل باقى مؤلفاته التى عرضنا لها ، فكون " **طه حسين** " يختار أن تكون بعض كتبه معنونة بأسماء الشعراء فذاك دليل أو بيان مبدئى للخطبة المتبعة فى دراسته ، كما أن ذلك يعكس عندنا اهتماماً بشخصية الشعراء ومدى صدقهم فى التعبير عن أنفسهم وواقعهم فى أشعارهم .

وتأسيساً على ما سبق يمكننا القول بأن الفصول الخمسة الأولى من هذا الكتاب أى من أوله حتى ص ٣٧٩ تمثل الدراسة الموضوعية التى يصدر بها " **طه حسين** " - كعاداته - دراساته الأدبية ، أما ما يلى ذلك من فصول فتمثل الدراسة الفنية للزوميات ، وهذا هو عين التكاملية على مستوى الكتاب فى جملته . ويحسن بنا أن نقف عند هذه الملاحظة قبل أن نبث عن دراسة متكاملة أخرى على مستوى نص مفرد .

تطالعنا فى هذه الدراسة الموضوعية دراسة نفسية جيدة ، حاول " **طه حسين** " من ورائها تلخيص طبيعة " أبى العلاء " ونفسيته ، إما بمعاشيته حياة " أبى العلاء " وتقمصه حياته وظروفه الشخصية ، وإما بموازنة تلك النفسية الشاكة المتشائمة بنفسية غيره من الشعراء الذين يشبهونه بطريقة أو بأخرى ، فأخلاق " أبى العلاء " قد اتسمت بالكبرياء والعزلة ، فإذا كان الرجل (ذكى القلب أبى النفس وحشى الغريزة آذاه ذلك وشق عليه ، وآثرت نفسه الحرمان مع العزة ، والإباء على الظفر مع التعرض للشفقة والرحمة والإحسان ، ومن هنا تقوى فى نفس أبى العلاء عاطفتان كان لهما أعظم الأثر فى حياته وأعظم السيطرة عليها : عاطفة الحياء من جهة ، وعاطفة سوء الظن من جهة أخرى . عاطفة الحياء ، لأن ذكاء قلبه وإباء نفسه واعتداده بشخصيته ، كل ذلك يحمله على أن يرغب أشد الرغبة فى أن تكون كغيره من الناس فى الملاءمة بين حياته وبين قوانين الطبيعة ، وفى الملاءمة بين حياته وأوضاع الاجتماع) " ص ٣٥٨ .

ثم يعقد موازنة بين شخصية " أبى العلاء " و " بشار " خلاصتها أن " أبى العلاء " بينما هو إنسى الولادة وحشى الغريزة ، كان " بشار " إنسى الولادة والغريزة معاً ، ولا ينسى " **طه حسين** " بعد ذلك فرق ما بين الرجلين من اختلاف فى البيئة والجنس اللذين نجم منها كلٍ منهما " من ص ٣٦١ إلى ص ٣٦٣ " ، ثم يوسع دائرة موازنته فيضع " أبى العلاء " فى موازنة مع " بشار " ، من جهة و " "

(٦) " مع أبى العلاء فى سجنه " ، المجموعة الكاملة ، المجلد العاشر ، صدر أول مرة عام ١٩٣٩ م ، القسم الثانى .

المتنبى " (١) من جهة أخرى فى اشتراكهم جميعاً فى صفة الكبرياء . يقول : (فوازن بين الكبرياء عند هؤلاء الشعراء الثلاثة ووازن بين ما تركت كبرياؤهم من آثار لهم أولاً ولغيرهم من الناس بعد ذلك . فأما كبرياء بشار فقد أذاقته لذات عارضة وبغضته إلى الناس ، وانتهت به إلى بطش السلطان ، ثم أبقت له آثاراً يعجب بها الناس إعجاباً فنياً خالصاً ولكنهم قلما ينتفعون بها فى تقويم الأخلاق والعقول ، ولعل إساءتها إلى الأخلاق والعقول أن تكون أكثر جداً من إحسانها . أما كبرياء المتنبى فقد حرمت عليه اللذة وجرعته الألم أثناء حياته ، وأذاقته الذلة والهون ، وانتهت به إلى أن يغتاله بعض الأعراب فى الصحراء ، وأبقت للناس منه آثاراً يعجبون بها إعجاباً فنياً يختلف قوة وضعفاً باختلاف الأذواق والميول ، ولكنها لا تجعل من صاحبها مثلاً يحتذى ولا نموذجاً يتوخى فى تقويم العقول والأخلاق ، ولعلها أن تكون إلى إثارة الغرور والاقتناع بالقول دون العمل والرضا بالعرض دون الجوهر أدنى منها إلى إشعار النفس بهذا التواضع الخصب المنتج الذى يجعل صاحبه نافعاً لنفسه وللناس . أما كبرياء " أبى العلاء " فقد جرعته مزاجاً من

الألم واللذة أثناء حياته الطويلة ، ولكنه ألم يظهر النفس ولا يفسدها ، ولكنها لذة ترفع النفس ولا تضعها وتقويها ولا تضعفها . والغريب من أمر هذه الكبرياء التى لا أعرف أن شاعراً عربياً قد شقى بمثلها أنتجت " لأبى العلاء " تواضعاً لا أعرف أن شاعراً أو فيلسوفاً عربياً سعد بمثلها) " من ص ٣٦٧ إلى ص ٣٦٨ .

وبداية من الفصل السادس ، يبدأ " **طه حسين** " دراسته الفنية العامة لفن " أبى العلاء " فى اللزوميات ، إذ كان منهجه عامة منهجاً ذوقياً انطباعياً يرسل انطباعاته الشخصية إرسالاً ، مظهره حب الشدائد وميله إلى " أبى العلاء " محسناً أكان فى عين القراء أم مسيئاً ، كما لوحظ أيضاً أنه قد تناول فنه من خلال عنصرى اللفظ والمعنى عند " أبى العلاء " ، وذكر أن " أبى العلاء " كان يؤثر المعنى على اللفظ . ومن مظاهر أحكامه العامة على فن " أبى العلاء " جملة فى لزومياته قوله : (وإنما المحقق أن الجيد من شعر اللزوميات قليل يمكن أن يستخلص فى مجلد مخيف يجمع إلى الجمال الفنى خلاصة الفلسفة العلانية كلها) " ص ٤٠٣ . ومن نقده الفنى أيضاً رصده جملة من الخصائص الفنية التى دفع إليها " أبو العلاء " بسبب التزامه قافية ملزمة مثل التكرار ، وخضوعه للقافية وحدها الذى جعله يحكم اللفظ وحده فى المعنى والفن ، وذلك فى لون من البديع ، وإضاعته للوحدة المعنوية للقصيدة " من ص ٤٠٤ إلى ٤١٤ " ، ثم يتجه بعد ذلك سبيلاً علمياً إحصائياً يحاول به تعليل ما ذكره من حكم انطباعى على فن اللزوميات فى بعض القوافى التى خُدع فيها " أبو العلاء " . يقول : (فهو قد يصادف الحروف التى لا يتأتى له معها النظم الكثير . مع التزام ما لا يلزم فيكتفى منها بأيسر ما يمكن من تحقيق الشرط . فهو

(١) فى كتابه " ألوان " ، مج ٦ ، " الأدب المظلم " ، أعاد الحديث عن تشاؤم الأدباء فى أوروبا وعند أبى العلاء والمتنبى عند العرب .

لا ينظم على الظاء مع غيرها من الحروف إلا عشرين بيتاً قسمها على ثمانى مقطوعات ، فى الظاء المضمومة مقطوعتان ، وفى الظاء المفتوحة مقطوعتان وفى الظاء المكسورة ثلاث مقطوعات ، وفى الظاء الساكنة مقطوعة واحدة . ولم ينظم فى الغين إلا أربعة عشر بيتاً فى مقطوعات ست . وواحدة فى الغين المضمومة ، وواحدة فى الغين المفتوحة ، وواحدة فى الغين المكسورة وثلاث فى الغين الساكنة . ونظم فى الواو سبعة وعشرين بيتاً فى مقطوعات ست . واحدة فى الواو المضمومة ، واثنان فى الواو المفتوحة . وواحدة فى الواو المكسورة ، واثنان فى الواو الساكنة . (" ٤١٢ ، ٤١٣ " .

ويمضى فى التعليل المؤسس على الذوق الشخصى من جهة وما بيّنه فن طبيعة الرجل النفسية من جهة أخرى حينما يقول : (والظريف أن أبا العلاء قد كان يُخَدَع عن فنه أحياناً ، فيظن أنه يشق على نفسه ويكلفها الصعب العسير من الأمر ، على حين أنه لم يكن من ذلك فى شئ ، أو قل أنه كان يعرف أنه لا يتكلف مشقة ولا عناء ، ولكن الطريق لا تستقيم له فيمضى فيها ليستوفى فى الشرط الذى شرطه على نفسه من جهة ، وليرضى حاجته إلى الفلسفة والغناء من جهة أخرى) " ٤١١ " ، لكن الموضوعية كانت غالباً ما تغيب فى نقد " **طه حسين** " " أبا العلاء " ، فحبه له جعله يبرر بعض مظاهر الخروج عن القصد أحياناً عنده ، فهو يحاول مثلاً إنصافه فيما قاله من شعر هجاء يشمل الناس جميعاً والأنبياء والديانات ، وأعتقد أن " **طه حسين** " قد جانبه الصواب فى هذا الحكم الانطباعى الذى لم يأت عليه ببرهان ، يقول : (وإنما هو صاحب أخلاق يريد التهذيب والتأديب والإصلاح ، وقد تغلبه الحدة أحياناً فتجور به عن القصد وتخرجه عن طور الفيلسوف إلى طور الشاعر الهجاء ، ولكن حسن النية على كل حال قاصد إلى الخير والبر) " من ص ٤١٥ إلى ص ٤١٦ " .

ولا نجد فى الكتاب على وجه التقريب دراسة متكاملة على مستوى نص مفرد سوى أربعة أبيات ، تناولها بالنقد الفنى من حيث المعنى والخيال وهذه الأبيات هى :

يدل على فضل المات وكونه إراحة جسم أن مسلكه صعبُ
ألم تر أن المجد تلقاك دونه شداًدُ من أمثالها وجب الرغبُ ؟
إذا اقترفت أجزاءنا حط ثقلنا ونحمل عبأً حين يلتم الشعبُ
وأمسى ثوى راعيك وهو مودع ولو كان حياً قام فى يده قعبُ

ففى هذه الأبيات معنى يشف عن نفسية " أبى العلاء " المتشائمة " ص ٣٧٩ " ، فهو - أى المعنى - (فى نفسه واضح مستقيم لا غموض فيه ولا عوج وهو فى الوقت نفسه مظلم قاتم عظيم الحظ

من التشاؤم ، يصور التئام الجسم الحى على أنه شر تصدر عنه الجهد والتعب ، ويصور افتراق هذه الأجسام على أنه خير تصدر عنه الراحة والهدوء ، فهو يزهد فى الحياة ويرغب فى الموت) " ص ٣٨٠ " ، ويخدم ذلك المعنى (الخيال الذى يسبقه فيمهد له والذى يتلوّه فيزيد الاقتناع به والاطمئنان إليه) " ص ٣٨١ " ، وفى نفس الصفحة يلفتنا تعبير " **طه حسين** " الحداثى حينما يصف أسلوب " أبى العلاء " فى هذه المقطوعة " بالانحراف " : (وأما أسلوب هذا الشعر وهذا النظم فقد وقفت عند انحرافه عن مذهب الشعراء المجودين وانصرافه إلى مذهب الفلاسفة المحققين ، ألتست تراه فى البيت الأول يعرض الأمر على أنه قضية فلسفية ، يقيم عليها الحجة ويقارع دونها بالبرهان ، ويصطنع فى ذلك ألفاظ الفلاسفة والمتكلمين ، ويتكلف فى إخضاعها لهذا الوزن الطويل بعض المشقة والجهد ؟) .

وتجدر الإشارة إلى أن حب " **طه حسين** " " لأبى العلاء " جعله لا يدرسه بقدر ما يعايشه ، الأمر الذى جعل الحرية الفكرية فى ظنى تتسرب إلى نفس " **طه حسين** " بوعى أو بغير وعى ، لكنه على أية حال يدرس ظاهرة فى تاريخ أدبنا العربى أو حالة لها خصوصية تركيبها التاريخى والنفسى والاجتماعى يتناوله ومركبه العام ، بل يطالب قارئه أن يتناولوه من هذا المنظور الكلى الذى دخل فى صناعته كالتاريخ والبيئة وعلم النفس ثم الفن ذاته ، يقول : (فلنأخذ أبا العلاء كما هو ، كما أرادت فطرته وبيئته وظروفه أن يكون ، ولنرث له من هذا البؤس المُلحّ وهذه الحيرة المضنية ، ولنستمتع بهذه اللذة الحلوة المَرّة التى نجدها عندما نسمع صوته المشرق الحزين ينشر هذا الشعر الذى إن صور شيئاً فإنما يصور رجولة قوية ومروءة صادقة وقلباً رحيماً وعقلاً ذكياً نافذاً وشكاً مهما يعنف فهو لا ينتهى بصاحبه إلى هذا التمرد الوقح الذى نجده عند كثير من الذين أسرفوا فى الثقة بعقولهم) " ص ٤٣١ : ٤٣٢ " .

ولقد صدّقنا " **طه حسين** " حينما نص فى مقدمة كتابه " صوت أبى العلاء " (١) أن عمله يعد ترجمة لفن " أبى العلاء " لا نقداً ولا بحثاً ، نعم صدّقنا " **طه حسين** " إذ كان عمله نثراً فنياً جميلاً يحاول فيه " **طه حسين** " معارضة " أبى العلاء " ، فى فنه الشعرى ، وهو نثر موضوعى ، إذ أنه ينثر أبيات " أبى العلاء " ولكنه فن جميل يعكس إعجاب " **طه حسين** " من جهة بهذه الأبيات ، كما يعكس براعة " **طه حسين** " نفسه فى تفكيك القصيدة وإعادة تركيبها نثراً فنياً جميلاً . وجملة القول أن لغة " **طه حسين** " فى حل هذا النظم يعد إبداعاً موازياً للنص الشعرى ذاته ، ومن ثم فإنه لا يلفت إلى النص الأسمى بقدر ما يلفت إلى ذاته بفضل البراعة الفنية التى صيغت فيها ترجمة الشعر .

وإذا استحضرنّا ما كتبه " **طه حسين** " عن ذكرى " أبى العلاء " (١٩١٤ م) ووضعناه إزاء بحثيه التالين " مع أبى العلاء فى سجنه ١٩٣٩ م " ، " صوت أبى العلاء ١٩٤٤ م " ، أمكننا أن

(١) صوت أبى العلاء ، المجموعة الكاملة ، المجلد العاشر ، صدر أول مرة عام ١٩٤٤ م ، القسم الثالث .

نؤكد في اطمئنان بتكاملية ما كتبه " **طه حسين** " عن " أبى العلاء " جملةً ، فإذا كان التاريخ والدراسة الخارجية تغلبان عليه في كتابه الأول ، فإن الفن يغلب عليه في الكتابين التاليين ، وإذا كان في ذكرى " أبى العلاء " قد أنفق ثلثي كتابه صوب التاريخ والفلسفة وأفرد الثلث الباقي لفن الرجل ، فظلم فنه حينما غلبت على دراسته ما هو خارج الفن ، فإنه - وكما يؤكد أحدهم - قد عاد في كتابه " مع أبى العلاء في سجنه " فأ نصف فن الرجل وفي ذلك يقول : (ولعل كتابه الصغير " مع أبى العلاء في سجنه " ، يمثل هذا التطور في رؤيته النقدية ، فهو بعد أعوام طوال يعود إلى شخصية أبى العلاء ، فيدرسها دراسة فنية عميقة تخرج منها وقد حببت إلى نفسك هذه الشخصية وازدادت فهماً لأدبها ، وتذوقاً له وبصراً بأسرار جماله ^(١)) ، ويؤكد آخر ^(٢) أن ذكرى " أبى العلاء " إذا كان كالبناء تام التركيب قد عُدت أدراجها سلفاً ليملاًها " **طه حسين** " ، فإنه في كتابه " مع أبى العلاء في سجنه " قد أحسن فهم أبى العلاء عن ذى قبل .

أما إذا أشرنا إلى موضوعية أحكام " **طه حسين** " عند " أبى العلاء " ، رأيناها موضوعية هشة ، فلقد افترض أحدهم أن الحكم بقيمة شعر " أبى العلاء " عند " **طه حسين** " لحب " **طه حسين** " له يختلف عن حكمه على شعر رجل مثل " بشار " لبغضه إياه ، افترض الكاتب أن حكم " **طه حسين** " على هذين الشاعرين يرجع إلى بعد أخلاقى ، فأخلاق " أبى العلاء " في سيرته أفضل عند " **طه حسين** " من أخلاق " بشار " في سيرته (ولكن سلامة هذا الفرض لا تستقيم على أى حال ، لأنه فرض متقطع لا تستجيب له السياقات المتكاملة ^(٣)) ، لكن الكاتب يكشف بعد ذلك عن وقوع " **طه حسين** " في تناقض بينه وبين نفسه ، فهو في مواضع أخرى حكم بالقيمة لصالح " بشار " و " أبى نواس " و " مطيع بن إياس " برغم سوء أخلاقهم .

وبهذا الإشكال الذى أثاره " **طه حسين** " فى نقده الفنى ، وأعنى به إشكال الموضوعية فى الحكم ، ننتهى من كتاب " مع أبى العلاء فى سجنه " ، وبانتهائه نكون قد قضينا وطرنا من نقد الدكتور العميد . فما مثلنا من شواهد نقدية من كتبه السابقة يوقفنا على ملامح الدراسة النقدية التكاملية كما عكستها نصوصه النقدية على المستوى النصى المفرد الذى آثرنا التركيز عليه .

ومن هذا التطواف يمكننا الوقوف على جملة من الملاحظات أثارها نقد " **طه حسين** " التكاملية الذى يمكن حله إلى عناصره المكونة قبل أن نودعه إلى غيره من النقاد ، فمن ذلك :

(١) تطور النقد العربى الحديث فى مصر ، د . عبد العزيز الدسوقي ، ص ٢٧١ .

(٢) فى الميزان الجديد ، د . محمد مندور .

(٣) المرايا المتجاوزة ، د . جابر عصفور ، ص ٤٥٤ .

أولاً : لوحظ في نقد " طه حسين " الفنى التحليلى تجاه النصوص خضوع هذا النقد إلى ثنائية " اللفظ والمعنى " ، فهو يتناول لفظ النص من حيث جزالته ومتانته حيناً ، ومن حيث سهولته ورّفته حيناً آخر ، كذلك شغله المعنى المتكلف والمعنى الجديد المبتكر إلى آخر ما يمكن أن يقال تحت هذين القطبين ، ولقد لاحظنا هذا على مستوى نقد " طه حسين " التطبيقى ، على الرغم من أنه كتب بعد ذلك بزمان نقداً نظرياً أنكر فيه أن يفصل الناقد بين اللفظ والمعنى ، وأكد على خطأ الزعم بإمكانية الفصل بين صورة الأدب ومادته (وقد استبان لك كما استبان لى أن من أعسر العسر

أن تفصل بين صورة الأدب ومادته . فالأدب يوشك ألا يخضع لهذا النوع من التحليل الذى يعتمد إليه العلماء وأصحاب الكيمياء منهم خاصة ، فإذا عمد النقاد إلى تحليله فهم يقاربون ولا يحققون (١) . لكن الواضح هو فصله عند التطبيق بين هذين العنصرين ، وبقي لنا أن نحاول تلمّس سبب ذلك ، فسببه عندى يرجع إلى جملة من العوامل ، فأولها : أن حكمه بالقيمة لصالح اللفظ أو ضده مفصلاً عن ذلك الحكم لدى المعنى ، يعد نتيجة طبيعية لفصله فى الأصل بين نوعين من القيمة فى النصوص : القيمة الموضوعية فيما يحمله النص من معلومات تاريخية أو اجتماعية ، والقيمة الفنية التى تحصل له عند تذوق النص ، وهذا ما أكدّه أحدهم (٢) بإزاء كتابه " مع المتنبى " ، أما أنا فأطمئن إلى أن هذا العامل قد شمل تأثيره كل نتاج " طه حسين " النقدى .

أما العامل الثانى : الذى حصر نقده الفنى بين قطبى اللفظ والمعنى ، فهو أن ذلك النوع من النقد يتناسب وطريقة " طه حسين " فى تناول النص تناولاً غلبت عليه الصفة الجزئية (٣) ، فأخذّه الأبيات بيتاً بيتاً بشكل جزئى موضوعى دفعه أن يسلك هذه السبيل لطواعيتها ومناسبتها إياه ، ومن ثم ربط ذلك بما قدمه من بحث حول بيئته ونفسيته ، وبعد ذلك فإن هذا النقد يمكن أن ينحل ببسر إلى مصادره الأولى التى امتاح منها وهى المصادر النقدية القديمة التى طالما سيطرت على نقد القدماء ، " كابن قتيبة " و " الأمدى " وغيرهما ، وهذا الأمر يعكس أصوليته - ولا أقول أصالته - إذ عاين " طه حسين " فى عصره مناهج نقدية تحليلية شتى قلما كان يفيد منها ، وهو بعد ذلك إذا أفاد من بعضها كانت بمثابة اللمحات المتوهجة فى نقده الفنى ، كما ألمحنا بعض شواهد ذلك خاصة فى كتابه " مع المتنبى " ، ومع ذلك فعدم إفادته من النقد الحديث وخضوعه لثنائى اللفظ والمعنى قد وضح أثره السلبى جلياً عندما وقع فى حيرة تجاه بعض النصوص الحديثة كنصوص شعراء المهجر ، أيقبلها لجمال معانيها وجدتها أم يردّها لعدم خضوع لفظها للمعيارية اللغوية القديمة ؟ (٤)

وثمة ملاحظة على الناقد " طه حسين " وهى عدم موضوعيته حيناً ، إلى جانب غلبة أحكامه الانطباعية غير المعللة حيناً آخر ، ولقد ظهرت أحكامه الانطباعية تجاه نصوص وضح إعجابه

(١) خصام ونقد " المجموعة الكاملة " ، المجلد الحادى عشر ، ص ٥٨٥ .

(٢) نقد طه حسين للمتنبى ، شحاذة مطر شحاذة ، ص ٣٠٤ .

(٣) المرایا المتجاورة ، د . جابر عصفور ، ص ١٨٧ .

(٤) نفسه ، ص ٢٠٢ .

الشديد بها إلى درجة أن لغته النقدية أصبحت لغة مراوغة انحرفت عن قصدها الإخباري واتجهت صوب صياغة إعجابه في لغة أدبية إنشائية تكاد تقلد النص الأصلي وتستعلى عليه حتى أصبح نقده في هذا الحين يلفت إلى نفسه ولا يلفت غالباً إلى موضوعه ،

ويشير د . عصفور إلى حالة الإعجاب الشديدة التي تتلبس " **طه حسين** " بنص ما ، فيقول : (إذا كان الجنوح إلى الخطاب الإنشائي يعنى ابتعاد لحظات الحديث النقدي عن التحليل ، وخضوعها لتموجات العواطف الآنية - فإنه يكشف عن معاناة الناقد - المخاطب - في اقتناص القسمات الخاصة بالعواطف أو الانفعالات المسيطرة على اللحظة . مثلما يكشف عن معاناة في توصيل هذه العواطف إلى القارئ - المخاطب ^(١)) . وهذا ما يفسر ميل لغته النقدية إلى المجاز والإنشاء من أمر واستفهام وأفعال التفضيل ، ويضيف د . عصفور محلاً لأسباب أحكامه الانطباعية وعدم موضوعيتها بقوله : (إن اعتماد الناقد على " القلب " أكثر من اعتماده على " العقل " هو الأصل في كل هذا التذبذب ، الذي يصيب أحكامه النقدية مثلما يصيب تفسيراته . ويزداد هذا التذبذب حدة بازدياد تقلب الإشارة المرجعية لتقلب اللحظات ، وتغير الوضع المكاني للأعمال الأدبية فيما بين القطبين المتناقضين للحب والكره . والصعوبة اللافتة التي يعانها الناقد - في مثل هذه اللحظات هي التبرير والتعليل ^(٢)) .

ولقد دفعت الملاحظتان السابقتان - فصله بين اللفظ والمعنى ، وانطباعيته وعدم موضوعيته إلى جانب اشتطاطه في بعض موازناته - بعض النقاد المعاصرين إلى أن يخرج " **طه حسين** " من دائرة النقد ويتهم نقده جملة بالخط والزيف ^(٣) . والواقع أن هذا يعبر عن وجهة نظر نقدية خاصة ، وقد لا تتفق معها وجهات نظر نقاد آخرين في تقييم نقد " **طه حسين** " لذا أرى أن هذا لا ينقص من إسهامات " **طه حسين** " في مجال الدراسة الأدبية والنقدية خاصة إذا وضعنا في الاعتبار مدى ما حققه أو على الأقل فتح دونه الباب من حرية البحث وتحديد المنهج ولفت أنظار الشباب إلى نماذج مضيئة في تراثهم الشعري ، وإذا وضعنا في اعتبارنا أيضاً طبيعة المرحلة التاريخية التي عاش فيها " **طه حسين** " أدبياً ومفكراً سياسياً أمكننا ألا نسرف في الطعن عليه ، بل لا نغمطه كل جهوده الإيجابية .

ثالثاً : أما عن دراسته النص من الخارج ، فلعل الاتجاه التاريخي قد حظى بالمكان الأول في فكره النقدي ، ولم لا ؟!

(١) المرايا المتجاوزة ، د . جابر عصفور ، ص ٤٤٠ .

(٢) نفسه ، ص ٤٦٣ .

(٣) علامات على خارطة النقد الأدبي ، د . أحمد محمد البدوي ، ص ١٦ .

إن دراسته النقدية التي عرضنا لها كانت في الأساس تاريخ أدب لا نقداً ، أو هي تقع موقعاً وسطاً بينهما ، وإذا حاولنا حل مركبه النقدي - أو باصطلاح أحدهم ^(١) تفكيك مبدأ المقايضة في نقده - فيمكننا رصد أكثر من موجه غربي ، حكم نقده جملة ، فكل القضايا في الفكر والبحث النقدي التي تناولها " طه حسين " هي في الأصل قد جاءت عنده من خلال مقايسته لنظائرها عند الغرب ولعل تأثيره بما سمى النقد الأكاديمي في فرنسا أظهر من أن نسرف في التحدث عنه ، فلقد تتلمذ لرأبدي هذا اللون من النقد " إميل فاجيه " (١٨٤٧ - ١٩١٦ م) و " جوستاف لانسون " ^(٢) (١٨٥٧ - ١٩٣٤ م) وهو اتجاه حاول الجمع بين التاريخ العلمي والذوق المدرب ، وقد ظهر أثر هذا الاتجاه في جل نتاجه خاصة " الأدب الجاهلي " ، " حديث الأربعاء " .

أما الاتجاه النفسي فلقد رأينا وجوده الممتزج بالاتجاه الفني على عكس التاريخي الذي غالباً ما كان يصدر به دراساته ، قد أكد أحدهم رسوخ قدم " طه حسين " في هذا الاتجاه - أي النفسي - في كل نقده ، وعد نفسه أي " طه حسين " من فريق القاصدين ^(٣) في هذا المجال ، واهتمامه بالصدق الشعوري لدى دراسته الشعراء ، أعظم دليل على سلوكه هذا الاتجاه ، فهو يشترك مع " العقاد " في هذا السلوك (فأخذ كلاهما علم النفس من أقرب طريق بناءً على التجربة المباشرة التي تتوخى الواقع وتلهج بصدق الشعور ^(٤)) ، رغم ما بين الاثنين من اختلاف عند تطبيق ذلك الاتجاه ، على نحو ما سنشير إليه عندما نتحدث عن العقاد . أما الاتجاه الاجتماعي فيعد أحدهم ^(٥) " طه حسين " أهم ممثل لهذا الاتجاه الذي أفاض فيه الحديث عن البيئة العربية لدى أي شاعر تناوله بالدرس والبحث .

وأخيراً فيحسن بنا كي نتم الحديث عن " طه حسين " بعدما عرض الفصل لمواضع التكاملية في أهم مستوياتها ، وأعني به مستوى التطبيق على النص المفرد ، يحسن بنا أن ننهي هذا الفصل بمن تعرضوا لهذه التكاملية عنده على مستوى نتاج الرجل كله . خاصة وأننا في نهاية كل كتاب تعرضنا له بالبحث والدرس بيننا الآراء التي أكدت تكاملية ، فكان ذلك إشارة إلى التكاملية في مستوياتها الثانية أي الكتاب المفرد ، وبذا تكتمل صورة التكاملية في مستوياتها الثلاثة : النص المفرد وهو عملنا المفصل في الفصل ، الكتاب المفرد المشار إليه في نهاية كل كتاب ، مجموع نتاج " طه حسين " النقدي وهو ما سيلي الحديث عنه توأ :

(١) مجلة فصول ، د . عبد الله إبراهيم ، بحث " طه حسين - تفكيك مبدأ المقايضة " ، ص ١٦٠ وما بعدها ، مج ١٥ ، ع ٤ ، شتاء ١٩٩٧ م .

(٢) طه حسين مائة عام من النهوض العربي ، في الذكرى المئوية لمولده ، بقلم : مجموعة من الباحثين ، د . محمود علي مكي ، بحث " عصور الأدب العربي " ، ص ١٣٤ ، وراجع : اللانسونية وأثرها في رواد الأدب العربي ، د . عبد المجيد حنون .

(٣) مجلة فصول ، د . عصام يحيى ، " الاتجاه النفسي في دراسة الأدب ونقده " ، ص ١٤٣ ، مج ٩ ، ع ٣ ، ٤ ، فبراير ١٩٩١ م .

(٤) نفسه ، بحث : د . لطفى عبد البديع ، " طه حسين ومصير النقد الأدبي " ، ص ٧١ ، مج ٩ ، ع ١ ، ٢ ، أكتوبر ١٩٩٠ م .

(٥) المذاهب النقدية ، د . ماهر حسن فهمي ، ص ٢٠٤ .

١ - يؤكد د . خلف الله هذه التكاملية العامة بوصفها موقفاً فكرياً يطلق عليه " الكلاسيكية الحديثة " ويشير إليها قائلاً : (هذه الملاءمة الواعية بين السلفية والتجديد - وهى لب الكلاسيكية العربية الحديثة - برهنت على أنها الضمان الذى يمنع كفتى الميزان أن تثقل أحدهما ^(١)) ، فهذه الكلاسيكية الحديثة تعنى تلك الوسطية فى الموقف النقدى الذى جمع فيها " **طله حسين** " بين الموروث من جهة والوافد من جهة أخرى محاولاً إيجاد صيغة وسطية تضمن له المراهنة بها على طوعية أدبنا العربى فى الخضوع لها .

٢ - كما يؤكد قول أحد النقاد المعاصرين أن نقده خاصة فى " حديث الأربعاء " و " مع المتنبى " و " أبى العلاء " (لم يقتصر على النظرة الجزئية أو التفسير الموضوعى وحده بل تجاوزت هذا التصور الكلى للشاعر وشخصيته وعصره ٠٠٠ وهو فى كل ذلك معتمد على الشعر قبل الشاعر ، وعلى الأثر الفنى قبل التاريخ ^(٢)) . وما سماه " التصور الكلى " يعكس النظرة الشمولية للعمل الأدبى التى ترى بها التكاملية النص بتاريخه وعصره وبيئته ومبدعه فى دفقة تركيبية واحدة .

٣ - أما أفضل صيغة لمفهوم التكاملية لدى نتاج " **طله حسين** " جملة ومنسحباً على النص المفرد ذاته هى ما قدمها د . عصفور فى دراسة مركزة ، كثف فيها د . عصفور لغته الواصفة نقد " **طله حسين** " تكثيفاً جعلها صيغة محكمة ، وقد يشفع لطولها قدرتها على التعبير المحكم والشامل فى آن ، يقول عن الإجراء الذى اتبعه " **طله حسين** " عند تطبيقه التكاملية ، وهو الإجراء الذى حكمته طبيعة فكره التوفيقى بعامة ومبنياً على الأساس الوظيفى الذى يلعبه مفهوم المرأة (ولذلك نواجه التجاور المكانى للعناصر المكونة للفكر النقدى منعكساً على العناصر المكونة للعمل الأدبى . فتختفى كلية الثانية تحت وطأة جزئية الأولى ، ويتحول العمل الأدبى إلى أجزاء متجاوزة تدرس منفصلة وتقرض الطبيعة التوفيقية للفكر تعاقب الاستجابات النقدية المتجاوزة مكانياً فى الكتاب أو المقال والمتعاقبة زمانياً - أحياناً - فى الإجراء ، فيبدأ الدرس الأدبى بالحديث عن البيئة أو العصر ، ويثنى بالشخصية أو سيرة الأديب ويثالث بالجمال من حيث ارتباطه بمثل عليا ، ومن حيث هو أداء لفظى يؤثر فى الناقد ، بعبارة أخرى يتحول العمل الأدبى إلى أدراج تفرغ محتويات كل منها ، لتملأ فراغ ما يناسبها من العنصر المستقل فى فكر الناقد ، فتوضع بعض المحتويات تحت عنوان العصر ، أو البيئة ، أو الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية ٠٠٠٠ إلخ ، مرة ، ويوضع البعض الآخر تحت عنوان السيرة أو الحياة الشخصية مرة ثانية ، ثم ينقسم ما تبقى من العمل الأدبى ليوضع تحت بطاقات أخرى - أو عناوين - تناسب ما تبقى من عناصر . وتتعاقب الاستجابات النقدية فى عمليات إجرائية متجاوزة تبدأ بعصر العمل وبيئته وتنتهى بمعانيه وألفاظه . وعندما تتبنى العناصر المكونة للفكر النقدى على هذا النحو يلزم فى حالة قراءتها ودرسها - احترام تجاورها المكانى - ودراستها على ما

(١) معالم على طريق الكلاسيكية العربية الحديثة ، د . محمد خلف الله أحمد ، ص ٦ .

(٢) الرؤية المعاصرة فى الأدب والنقد ، د . محمد زكى العشماوى ، ص ٥٥ ، ٥٦ .

هى عليه من خلال علاقاتها بالتشبيه الجذرى ، وهى المرآة تلك التى تصبح مرايا متعددة منفصلة . لكنها تظل مرايا متجاوزة ^(١) .

هذه هى الآلية التى حكمت نقده كما وضحها النص السابق ، وهى بعد كاشفة عن الاتجاه التكاملى فى نقد " **طه حسين** " . هذه التكاملية التى عبر عنها د . عصفور بالتوفيقية التى تقوم فلسفتها فى الأساس على التصالح ^(٢) والتجاوب بين عناصر يبدو بينها التعارض والانتقاء .

وإذا كان " **طه حسين** " أستاذ لجيله ولأجيال بعده ، فمن أولئك الذين خرجوا من عباءته واحتفظوا فى نفس الوقت بخصوصية فى شخصياتهم واستقلالية فى نظرتهم حالت دون ذوبانهم فى شخصيته .

الفصل الثانى

محمد مندور

(١٩٠٧ - ١٩٦٥ م)

(١) المرايا المتجاوزة ، د . جابر عصفور ، ص ٥٨ .

(٢) نفسه ، ص ١٣ .

يعد " محمد مندور " أبرز من تعلموا على يد " طه حسين " ، وتخرجوا في مدرسته الأدبية ، فقد كان صاحب الفضل عليه في توجيهه وجهة الأدب والنقد ، ولا نخوض بعد ذلك فيما كان بين الرجلين من علاقة ود حميم أو فاطر ، كما إننا لن نسرف في الحديث عن تضلع " مندور " في الساحة الأدبية والقضائية وفي المعتزك السياسى وبلاط الصحافة فكل هذا مبسوط فى بطون الكتب ، التى أرخت " لمندور " وحياته ونضاله ، كما أن " مندورا " ذاته أغنانا عن الحديث بشأنه ، فى حديث صحفى مطول أدلى به قبل وفاته بعام (١) .

إن ما يلفتنا فى " محمد مندور " ناقداً هو أن حياته النقدية توزعتها ثلاث مراحل كبرى ، ذكرها فى حديثه الصحفى ، وعليها اعتمد من كتب عن نقده .

أما أولى هذه المراحل : المرحلة التأثرية خاصة فى خلال الأربعينيات ؛ ويمثلها كتاباه : " النقد المنهجى عند العرب " و " فى الميزان الجديد " .

والمرحلة الثانية : الوصفية التحليلية وتمثلها آثاره ، التى كان نواتها المحاضرات التى ألقاها بالمعهد العالى للدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية ، خاصة فى خلال الخمسينيات ، مثل ما كتبه عن " المازنى " و " مطران " و " ولى الدين يكن " و " إسماعيل صبرى " و " الشعر المصرى بعد شوقى " .

(١) مجلة " المجلة " ، حوار أجراه فؤاد دواره ونشر فى عددى ديسمبر ١٩٦٤ م ، فبراير ١٩٦٥ م ، ويضاف إلى هذين المقالين مقال ثالث بعنوان : " مذهبي فى النقد " ، ع ١٠٣ ، يوليو ١٩٦٥ م . والجدير ذكره أن فؤاد دواره قد نشر حواراً مع مندور فى كتابيه : أ - عشرة أدباء يتحدثون ، ط ٣ ، ١٩٩٦ م ، القاهرة ، فى طبعة مزيده ، ص ٢٢٣ - ٢٧٨ . ب - محمد مندور ، سلسلة " نقاد الأدب " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع ١٧ ، ١٩٩٦ م .

والمرحلة الثالثة : الأيدلوجية التى ختم بها حياته الفكرية والنقدية حينما كتب عن " النقد والنقاد المعاصرون " ، وعن نقد المسرح والنقد التوجيهى (٢) .

ونعود فنؤكد أننا معنيون فى هذا الفصل بالبحث عن هذه الدراسات النقدية التى اتبع فيها " محمد مندور " سبيلاً متكاملةً فى مستوياتها الثلاثة ، وبالأخص مستوى تطبيقها على نص مفرد . لكن قبل المضى قدماً فى هذا الصدد تجدر الإشارة إلى أن " مندوراً " الناقد قد أسهم إلى جانب نقده الأدب ودراسته ، فى لون آخر من الكتابة النقدية وهو ما يسمى بـ " نقد النقد " ، بمعنى أنه قد كرس بعض نشاطه النقدى للتعليق على نقد آخرين من النقاد القدماء كما فى " النقد المنهجى عند العرب " أو المحدثين ، كتعليقه على " العقاد " الناقد وغيره .

كما تجدر الإشارة أيضاً إلى الاختلاف الواضح عند من كتبوا عن " مندور " الناقد ، إذ وُضع مرة ضمن النقد ذوى الاتجاه الجمالى وأخرى مع زمرة النقاد التحليليين ، كما اشتهر عند معظمهم بأنه يمثل الاتجاه الاجتماعى أو الإنسانى . والمتأمل فى هذه الآراء المختلفة يسهل عليه تبريرها إذا ردها إلى تأثر من وضعوه ضمن هذا الاتجاه أو ذاك لما أشرنا إليه من تقسيم " مندور " نفسه حياته النقدية إلى ثلاث مراحل متعاقبة زمنياً ومختلفة إجرائياً . لهذا كله آثرنا الالتزام باتجاه التكاملية ، الذى نعى به فى هذا البحث ، لننتعرف على ملامحه عنده ، متبعين فى ذلك ما اتبعناه فى حديثنا عن " طه حسين " ؛ أى تتبع دراساته تاريخياً ، للوقوف على الخط البيانى الذى يعكس الانحناءات النقدية كما ترسمها آثاره .

ففى كتابه " فى الميزان الجديد " (١) جمع " مندور " بين الدراسة الأدبية والنقد ، كما أبان عن نظريته الجمالية فى النقد ، حين دعا إلى " الأدب المهموس " . ولم يخلُ هذا الكتاب من مجموعة من الأبحاث فى النقد النظرى وكذا التطبيقى والدراسة الأدبية ، تسرى بين أوصال آراء " مندور " ، فيها النزعة الجمالية التى بدأ بها مراحل النقدية التالية ، لكن هناك دراسة نقدية يصح أن نلاحظ شمولية " مندور " فى بلورتها ، إلى حد أننا نظن تكامليتها ، وأعنى بها دراسته حول قصيدة " أختى " لميخائيل نعيمة " ، فنلاحظ أن حماسه لهذه القصيدة جعله يوجه لها طاقته ويستثمر ملكته النقدية فى تبيان مواضع الجمال والخلود الإنسانى فى هذه القصيدة .

ويمكننا إجمال الاتجاهات النقدية التى تقلبت دراسة " مندور " فيها على النحو الآتى :

- الاتجاه النفسى : فقضية الصدق هى عصب إيمانه بهذا الأدب وتسميته له بالمهموس ، يقول : (الشاعر القوى هو الذى يهمس فتحس صوته خارجاً من أعماق نفسه فى نغمات حارة ولكنه غير

(٢) عشرة أدباء يتحدثون ، ص ٢٢٣ - ٢٧٨ .

(١) فى الميزان الجديد ، تأليف د . محمد مندور ، الناشر : دار نضرة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، ١٩٨٣ م ، وأُلف أول مرة عام ١٩٤٤ م ، وكان فى الأصل مجموعة مقالات نُشرت بمجلة الثقافة والرسالة .

الخطابة التى تغلب على شعرنا فتفسده ، إذ تبعد به عن النفس ، عن الصدق ، عن الدنو من القلوب (" ص ٦٥ . " . ويلي بروز العنصر النفسى فى الرتبة لدى دراسته قصيدة " نعيمة " .

- الاتجاه الفنى : الذى نلاحظ فيه خطين : الأول : امتزاجه أحياناً بالعنصر النفسى - كما رأينا عند " طه حسين " أحياناً - . والثانى : اعتماده على التأثرية والانطباعية ، إذ عرض الأبيات على قلبه وإحساسه ثم تأمل ما تثيره ألفاظ القصيدة فى نفسه ؛ ولعل هذا ما دفعه إلى التركيز على لفظ القصيدة وموسيقاها ، لما يثيرانه فى نفس القارئ من مشاعر نفسية وإنسانية خصبه ، يقول : (" أخى " ! فأنا إذاً شريكه فى الإنسانية ، وأنا قريب منه وهو قريب منى ، ومتى قربت استطاع أن يهمس لأننى سأسمعه ، وسيشجبنى صوته الرقيق القوى المباشر ، وهو ينقل إلى قوة إحساسه بفضل قدرته على اختيار اللفظ الذى يستنفذ الإحساس العربى . " يقدس ذكر من ماتوا " وهذه ألفاظ لينة جميلة مؤثرة غنية . فيها قدسية الدين ، فيها نبل الوفاء ، فيها جلال الموت . مشاعر شتى تجمع إلى النفس ثروة رائعة . وهو يعظم " بطش أبطاله ") " ص ٦٦ . " أما الموسيقى فيوليها " **مندور** " اهتماماً خاصاً ، ذلك لمطابقتها الإحساس الغالب على القصيدة فهى كالترانيم الأوروبية (٠٠٠٠ فيه الموسيقى ، الشعر من " الوافر " ولكنه متصل باتصال الإحساس حتى لا أكاد أرى فيه ذلك الإيقاع Rythme الذى يفسد الكثير من موسيقى شعرنا عندما تستقل الأبيات موسيقاه بما يسميه الأوروبيون ترنيماً Melodie وفى هذا ما يماشى الحزن المتصل والألم الخشوع " ص ٦٨) .

بهذا التحليل المتعمق لألفاظ القصيدة ، يبرهن " **مندور** " على أهمية تعاون المنهجين الجمالى والنفسى فى كشف سر جمال القصيدة وخلودها ، لاسيما حينما يلفت إلى اعتبار ظروف تأليفها فى ملامح تاريخى ، إذ أشار إلى أن هذه القصيدة ألقت فى أثناء إحدى الحروب الكبرى ولذا عدها إحدى قصائد " أدب الملايسات " " ص ٦٥ . " وتكاد تكون هذه الدراسة هى الوحيدة فى مرحلة نقده الأولى الجمالية ، ولعلنا نلاحظ أخيراً أن المنحى الجمالى الذى نقد به القصيدة قد تأثر فيه بالمنهج اللغوى ، خاصة فى مستواه الصوتى ^(١) فى هذه الحقبة ، وتفسير ذلك يبدو هيناً ، إذا علمنا أن " **مندوراً** " حينئذ قد كان على صلة حديثة العهد بما درسه فى فرنسا عن أوزان الشعر وإيقاعاته .

ويبدأ " **مندور** " مرحلته النقدية الثانية " التحليلية " بمجموعة من الدراسات الأدبية ، حول بعض الشعراء ، نختار منها ما سلك فيها سبيلاً شاملاً الدراسة الخارجية والداخلية معاً ، ونتجاوز ما أوقف فيها جهده على الدراسة الموضوعية وحسب دون أن يتجه إلى الدراسة المتخصصة الداخلية ^(٢) ، ذلك التزاماً منا بأن الدراسة ذات الملامح التكاملية تشترط وجود دراسة فنية تعينها غيرها من الدراسات الخارجية .

(١) تطور النظرية النقدية عند محمد مندور ، ت . فاروق العمرانى ، ص ١٥٨ .

(٢) مثل : إبراهيم المازنى ، تأليف د . محمد مندور ، الناشر : مكتبة تحفة مصر ومطبعها ، الفجالة ، القاهرة .

محاضرات أُلقيت عام ١٩٥٤ م على طلبة قسم الدراسات الأدبية بمعهد الدراسات العربية العالية ، وفى هذه الدراسة يهتم مندور بالدرس الخارجى من تاريخى ونفسى ، ولم يتعرض لفن الرجل إلا فى لمحات خاطفة تعميمية كما فى ص ٥٦ وما بعدها

أما دراسته عن " مطران " (١) فقد حاول فيها " **مندور** " الإلمام بشخصية " مطران " وفنه في خطوط عريضة ، يحكمها المنهج الاستقرائي الانتقائي ، ولقد أمسك بأحد اعترافات " مطران " ، الذى يكشف عن طبيعته النفسية وأقام عليها الدراسة كلها ، مؤكداً أن هذه الطبيعة النفسية هي مفتاح شخصية الرجل وفنه معاً ، أما اعتراف " مطران " فقله : (٠٠٠ فى المعاودة وحدها تاريخ تكون شخصيتي ، فقد كان هناك عاملان يفعلان فى نفسى : شدة الحساسية ومحاسبة النفس ، ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسى على نمط خاص (٢)) .

ويستخلص " **مندور** " من اعتراف " مطران " مادة تمثل مفتاح شخصيته ، التى انعكست على شعره ، وبذلك يكون قد حدد لنفسه مدخله فى هذه الدراسة وأعنى به المدخل النفسى ، (فصفا المعاودة ومحاسبة النفس وشدة الحساسية أبت على الخليل أن ينهج هذا المنهج التقليدى ، حتى ليكاد يختفى الضمير أنا من شعره ٠٠٠٠ روى قصة غرامه المبرح بضمير الغائب فى سلسلة قصائد جمعها تحت عنوان واحد هو قصة عاشقين) . " ص ٤ " ، ثم ينتهى قائلاً : (٠٠ هكذا يتضح كيف أن طبيعة خليل مطران النفسية لم تسمح لحياته وآرائه وعواطفه بأن تظهر سافرة فى شعره وإن كنا نستطيع أن نستنتج بطريق غير مباشر بعض هذه الحقائق التى حرص على تنكيرها) " ص ٦ ، ٧ " .

أما دراسته التاريخية فتبدو واضحة ، عندما تعرض لأصل " مطران " الجنسى من جهة أبيه ، فقد خلص الباحثون إلى أنه عربى أزدى اليمنى الأصل ، وتقلت قبيلته شمالاً إلى غسان ثم إلى الشام حيث اعتنق الكاثوليكية بعد الأرثوذكسية ؛ أما أمه فيقول عنها الكاتب : (أما أمه ملكة الصباغ فكانت من أسرة فلسطينية عريقة ، وكانت تتذوق الأدب وتقرض الشعر وكذلك كانت جدته لأمه) " ص ٧ " ، ثم يتحدث عن ثقافته الواسعة ، فضلاً عن العربية قد أجاد الفرنسية والتركية ، ثم تعلم الأسبانية ، وتنقل من مهجره من باريس إلى البرازيل حتى استقر به المقام بالإسكندرية ، حيث جمع بين الأدب والتفوق التجارى ، ولقد عاش " مطران " ثلاثة أرباع قرن ، وكان هواه السياسى مضاداً للاستانة متغنياً فى بعض شعره بالحرية ، دون أن يجهر بذلك ، ودليل عشقه الحرية تغنيه بالمارسيليز نشيد الحرية للثورة الفرنسية " ص ٥ " .

ومما سبق لوحظ إفادة " **مندور** " المباشرة مما قرره " سانت بيف " حول أهمية إفادة الباحث من سيرة الأديب الشخصية واعترافاته الشخصية التى تسهم فى رسم قسماته النفسية ومن ثم فنه ، كذلك نلمح إفادته مما قرره " تين " حول أهمية اعتبار البيئة وأثرها ، فالبيئة التى أحاطت بـ " مطران " قد نمّت عنده اتجاهات معينة فى شعره ، كشيوع المناسبات العامة والخاصة حتى المبتذل منها . " ص ١٠ "

(١) خليل مطران ، تأليف د . محمد مندور ، محاضرات أُلقيت عام ١٩٥٤ م على طلبة قسم الدراسات الأدبية بمعهد الدراسات العربية العالية .

(٢) نقلاً عن نفسه ، وقد نشر مطران اعترافه ذاك بمجلة " المقتطف " عام ١٩٣٩ م .

أما ملامح الدراسة الفنية فأهم ما نلاحظه فيها اعتمادها على الانتقاء ، بمعنى أن " **مندوراً** " أخذ بعض النصوص عينات ، يستدل بها على مفتاح شخصية " مطران " " المعاودة ، محاسبة النفس ، شدة الحساسية . فرأيناه يلتقط هذا الخيط ويفترض أن هناك قدراً كبيراً من الرومانسية ظهرت في شعره الوجداني ذي العاطفة المتأججة ، وقد حاول " مطران " أن يكبح جماحها ويخفي هذه العاطفة وهذه الوجدانية تحت قيد الفكر والعقل ، ومن هذا الفرض يبدأ " **مندور** " في تلمس الشواهد التي تدل على صحة ذلك ، فاختار ثلاثة مواقف " من ص ١٩ إلى ص ٢٦ " يبدو فيها " مطران " شاعر الرومانسية الشرقية التي كبح جماحها العقل ، وهذه المواقف الثلاثة تتجلى من خلال ثلاث قصائد هي : " المساء " و " الأسد الباكي " و " الشاعر يوقع على وتره الأخير لحن الرضا وسكينة النفس " .

ثم يرصد " **مندور** " بعض الخصائص الفنية في شعر " مطران " ، هذه الخصائص التي أطلق عليها طبيعته الشعرية ، فمنها الخيال الذي جعله يتصور الشخصيات وينفعل بها كما في شعره القصصي ، ومنها الحلول الشعرى .

ففي قصيدة " المساء " مثلاً تحل الطبيعة في ذات الشاعر وينفعل بها . أما عن الصياغة الفنية في شعره فيدرجه " مندور " ضمن مدرسة " زهير " الشعرية التي تعاود النظر في الصياغة دون أن تفرط في اللفظية والبديع " ص ١٢ . فهي صنعة محكمة إلى حد الخفاء ، والسبب الأول عند " **مندور** " في صنعة " مطران " ما قلناه سابقاً أو افترضه " مندور " من مفتاح " مطران " النفسى " المعاودة " .

وفي القسم الثالث من بحثه عن " مطران " ينبهنا إلى صعوبة دراسته الفنية المتكاملة في شعر " مطران " وذلك لصعوبة فصل العناصر الفنية فيه فيقول : (والواقع أنه من الصعب أن تفصل في شعر مطران عناصره الفنية المتداخلة وذلك لأنه يصدر في هذا الشعر عن ملكة مركبة تجمع بين القصص والدراما والتصوير) " ص ٤٣ .

ولقد أخذ عينة أخرى من شعر " مطران " وهي قصيدته الطويلة (١٨٠٦ - ١٨٧٠) فحاول درسها فنياً ، مجملاً ما تحتويه هذه القصيدة من خصائص فنية وشخصيته على السواء ، فيقول : (٠٠٠ وهكذا يجمع الخليل بين وصف الملاحم وقوة الدراما ودقة التصوير في فن مركب لا نتردد في الجزم بأن مطران لم يحكم صياغته عندما أنشد هذه القصيدة لأول مرة في صدر شبابه ، وإنما أحكمه عندما عاد إليها بالمعاودة والتفتيح قبل أن يستهل بها ديوانه على نحو ما فعل طوال حياته في غيرها من القصائد التي نشرت لأول مرة في الصحف والمجلات والدوريات ثم تناولها بالمعاودة والتفتيح قبل أن تنشر في ديوانه) " ص ٥٠ .

فهكذا بدا لنا ما يضيفه المنهج التاريخي من قيمة إذا أحسن توظيفه ، وهذا ما فعله " **مندور** " عندما علل خلل صياغة بعض شعر " مطران " قائلاً : (٠٠٠ وبذلك تجتمع لنا في هذه القصيدة كافة

العناصر المركبة المتداخلة التي تتكون فيها شاعرية مطران بل وشخصيته الإنسانية (" ص ٥٣ .
وفى لفظة نقدية ذكية يقول :

(٠٠٠٠ . ولما كان مطران مدركاً لعنصر الدراما أى الحركة والصراع فى الحياة بفطرته الشعرية ، حتى
لنرى هذا العنصر متدفقاً فى أروع قصائده ، فإن وصفه قد جاء منسجماً مع نظرية لسنج التي تضمن
التفوق لشعر الوصف فى مجال الحركة وتتابع اللحظات فى الزمن) " ص ٤٢ .

وهكذا تلفتتا هذه الدراسة إلى تكامليتها بعامة وهذا ما دفع أحدهم إلى أن يصف منهجه فيها
بالانتقائية : (٠٠٠٠ نتبين أن المنهج الذى اتبعه لدراسة شعر مطران ، لا يخلو من انتقائية ، فعلم
النفس يجاور تاريخ الأدب ، والتفسيرات الاجتماعية تقاطع التقييم التأثرى وهو يستمد مقاييسه من
ثقافته الجامعية التي تستمر رغم تباعد المسافة الزمنية لفترة التلقى ، فى إمداده بمعايير المرجعية (١)
(، ويلاحظ أنه حينما تعرض لأداة الوصف عند " مطران " أشار إلى أن هذا الوصف كان منسجماً
مع نظرية " لسنج " ، فقد لوحظ فى ظنى امتداد مرحلته النقدية الجمالية

الأولى فيما كتبه بالمرحلة الثانية التي تقع دراسة " مطران " فى دائرتها ، حيث اهتم " **مندور** ")
بطرائق الأداء اللغوى للقصيدة ، وحرصه على التأنى إزاء العلاقات التي تشكلها والتوقف إزاء كل كلمة
أو صورة أو كيفية إيقاع (٢) .

أما عن دراسته عن " ولى الدين يكن " (٣) فهي فى رأى خالية من الدرس الفنى ، رغم أنها
حوت دراسة خارجية جيدة حول تاريخ " ولى الدين يكن " ونفسيته وبيئته ، لكن تجدر الإشارة إلى أن "
مندورا " بمنهجه الذى اتبعه فى هذا الكتاب قد أغرى أحد الباحثين ، فحكم على مناه فى هذه
الدراسة بأنه يعتبر نموذجاً لتطبيق المنهج التكاملى ، ذلك أن " **مندورا** " قد قسم كتابه إلى أربعة
حقول ، جعل كل حقل فى فصلين ، كرس الحقل الأول للدراسة التاريخية ، والحقل الثانى للدراسة
النفسية ، والثالث جعله للدراسة الاجتماعية ، أما الحقل الرابع فقد صرفه للدراسة الفنية الموضوعية .
فمنهج " **مندور** " على هذا النحو يقدم دراسة تكاملية تقوم على " التكافؤ والتوازن " (١) بين
الاتجاهات النقدية الأربعة ، وهذا الحكم لا يتفق وحكمنا عليه ، إذ أن " **مندورا** " — كما بيّنا —
لم يعط أى نص من النصوص الشعرية حظه من التحليل والنقد ، بل كان همه فى الحقل الرابع
تصنيف الأغراض الشعرية التي انتظمت شعر " يكن " فحسب دونما تحليل أو تقويم على مستوى
شعر " يكن " كله أو على مستوى نص مفرد يمثله .

(١) محمد مندور وتنظير النقد العربى ، د . محمد براده ، ص ٩٣ .

(٢) مجلة الكاتب ، نقد الشعر عند محمد مندور ، د . جابر عصفور ، ص ٣٦ ، ع ١٨٧ ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٧٦ م .

(٣) محمد مندور ، محاضرات عن ولى الدين يكن ، الناشر : مطبعة نضمة مصر ، الفجالة ، القاهرة ، ١٩٥٦ م ، محاضرات أُلقيت على طلبة
الدراسات الأدبية واللغوية بمعهد الدراسات العربية العالية ، ١٩٥٥ م .

(١) المناهج النقدية فى نقد المعاصرين ، بحث دكتوراه مخطوطة ، إعداد محمود عبد الحسين البستاني ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٣ م .

وتشبه دراسة " ولى الدين يكن " دراسة " إسماعيل صبرى " (٢) ، فقد طبق فيها " **مندور** " نفس المنحى الذى نجاه فى بحثه عن " يكن " ، فقد طبق منهجاً موضوعياً يتضمن دراسة خارجية ، وبحثاً عن أصالة " إسماعيل صبرى " وتلمس خصائصه النفسية والأخلاقية من خلال شعره ، و " مندور " يعتمد على مختارات من شعره التى تمثل تاريخ الرجل ونفسيته ، ولكننا نستطيع أن نخرج من هذه المحاضرات بمثال كان للمنهج الفنى فى الدراسة حظه الوافر ، وهى دراسته حول قصيدة " لواء الحسن " ١٩٠١ م (٣) ، إذ درسها " **مندور** " تاريخياً ونفسياً واجتماعياً ، أما ملامح الدراسة الفنية فتتضح فى تأكيده فى غير موضع أن شعر الرجل يعد أصدق تمثيل لمزاجه الوداع وطبعه السمع وذوقه القاهرى أو الصالونى وشاعريته الجميلة . وهو بهذا يطبق أحد أسس المنهج الأسلوبى بمعناه الأوروبى فى الدراسة الأدبية ، على يد " جورج بيفون " فى مقولته " الأسلوب هو الرجل " (٤) . ومن هذه الملامح أيضاً اعتماده على عنصر المقارنة ، فالاختلاف بين " صبرى " و " يكن " ظاهر فى شتى النواحي .

على هذا النحو سار " **مندور** " فى محاضراته عن " صبرى " ، ولعل طبيعة هذه الدراسة – أى كونها محاضرات – اقتضت أن تكون غير جزئية فى الدراسة الفنية إذ جاءت عامة شاملة شعر الشاعر ، قصد فيها أن يكمل الصورة العامة التى يرسمها لشعر الشاعر وحياته ، وهذا ما دفع باحثاً سابقاً (١) أن يقرنها – أى هذه الدراسة – إلى جانب دراسة " يكن " بوصفهما تمثلان الدراسة المتكاملة التى تتكافأ فيها الاتجاهات النقدية الأربعة وتتوازن . وإذا كان هذا الحكم فضفاضاً على مستوى دراسة " يكن " ، فإنه يقارب الحقيقة – ولا يمثلها – على مستوى دراسة " صبرى " التى أفاد فيها " **مندور** " من بعض مظاهر النقد الأسلوبى فى ميل شديد نحو الذوقية .

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن " **مندورا** " قد حاول الإحجام قدر ما استطاع عن إصدار حكم قيمة صريح ، إلا إذا اعتبرنا اختياره بعض الشعراء بالبحث والدرس كمثل " مطران " و " يكن " و " صبرى " لوناً غير مباشر من الحكم بالقيمة لصالحهم .

وما زلنا نسائر " **مندورا** " فى مراحلها النقدية ولن نتجاوز مرحلة نقده الوصفى التحليلى – المرحلة الوسطى – ، ليوقفنا إزاء مجموعة من الدراسات الأدبية القيّمة ، التى لا تخلو من لمحات تكاملية لافتة فى ثلاث حلقات تحت اسم " الشعر المصرى بعد شوقي " . ففى الحلقة الأولى

(٢) محاضرات عن إسماعيل صبرى ، ألقاها الدكتور محمد مندور على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية ، ١٩٥٥ م ، الناشر : مطبعة

الرسالة .

(٣) نفسه ، ص ٧٠ .

(٤) نفسه ، ص ١٩ .

(١) المناهج النقدية فى نقد المعاصرين ، بحث دكتوراه مخطوطة ، إعداد محمود عبد الحسين البستاني ، ص ٥٦١ .

(٢) من هذا الكتاب نلمح دراسة مجملية لصاحبى الديوان : " العقاد " و " شكرى " بوصفهما شاعرين صدرا فى أشعارهما عن دوافع نفسية خالصة ، ولقد غلبت الملاحظة النفسية على دراسته الشاعرين ، خاصة " شكرى " ، ولولا خفوت الملمح الفنى فى كلتا الدراستين لأصبحتا متكاملتين .

أما الجزء الثانى (٣) : فقد خصه " **مندور** " لدراسة شعراء " أبولو " بادئاً " بأبى شادى " ، إذ أفرد فصلاً بعينها أَلَمَّ فيها بحياة الرجل ونفسيته وفنه جملة ، الأمر الذى يشير إلى تكاملية حديثة على مستوى نتاج الشاعر جملة ، وفى فصل بعنوان " شاعرية مبكرة " من ص ٢٥ إلى ص ٣٠ " يعد دراسة تاريخية بالمعنى الحقيقى الذى قرره النقاد الفرنسيون الثلاثة ، وتحت عنوان " أبو شادى وشعره الغنائى " من ص ٢٢ إلى ص ٢٤ " تعد دراسة نفسية وفنية أكد فيها " **مندور** " طغيان الذاتية فى شعره وبروز شخصيته فى هذا الشعر ، وناقش قضية طبع الرجل الشعرى ، أما ما كتبه تحت عنوان " نضوجه وفلسفة شعره " من ص ٣١ إلى ص ٤٢ " فتعد دراسة نفسية وفنية معاً ، قد أحسن توظيف المنهجين التاريخى والنفسى فى الإجابة عن بعض الأسئلة وتفسير بعض الظواهر فى شعره ، مثل تفسيره ظاهرة غزارة إنتاج " أبى شادى " ، وظاهرة غموض شعره ونثريته أحياناً .

وفى مستوى أخص من سابقه يركز " **مندور** " على فن الأوبرا عند " أبى شادى " ليوليه هو الآخر دراسة متكاملة ، ففضلاً عما كتبه من تاريخ حياة الشاعر وتدخل العنصر الوراثى فى قوله الشعر " من ص ٢٥ إلى ص ٣٠ " يؤكد أن عام ١٩٢٧ م كان بداية كتابته مجموعة من المسرحيات الغنائية الشعرية مثل : إحسان - زنوبيا ٠٠٠٠ وغيرهما . أما الدراسة النفسية فتظهر من مقارنة " **مندور** " بين نفس " أبى شادى " ونفس أستاذه " مطران " لبيين اختلافاً جوهرياً بين النفسين ، فإذا كانت نفس " مطران " مقيدة فنفس " أبى شادى " مرسله ، ويفسر أثر هذه النفس فى فن الرجل وتأثيرها فيه ، يقول : (٠٠٠٠ ومثل هذه النفس الخصبة السيالة التى تقول الشعر على الهاجس وتتدفق فى كل واد ، لا تستطيع أن تتطلب فى فنها الاستواء والثبات على مستوى فنى محدد . وهى أشبه ما تكون بالسيل الجارف الذى قد يحتمل الدرر والأصداف كما يحتمل القش والزبد) " ص ١٧ " .

أما الملامح الفنية لهذه الدراسة فتبدو عامة غير جزئية ، ينحو فيها نحو التفسيرية ، إذ حرص على التلخيص النثرى لمضامين أوبرات " أبى شادى " مستعيناً فى ذلك التلخيص بشتى الاعتبارات التاريخية والنفسية ، ولعل من أظهر ملاحظاته فى أوبرات " أبى شادى " (أن معدن شعره فى هذه الأوبرات لا يختلف بالبداية عن معدن شعره العام فى قصائده ودواوينه) " ص ١٧ " ، كما أن لغته فيها مالت إلى السهولة والنثرية ، معللاً ذلك تاريخياً بثقافة " أبى شادى " الواسعة ، وليس معنى هذا

(٢) الشعر المصرى بعد شوقي ، الجزء الأول ، تأليف د . محمد مندور ، مكتبة نضضة مصر ومطبعها ، الفجالة ، القاهرة .

(٣) نفسه ، الجزء الثانى ، د . ت .

أن هذه السهولة طبعت جميع أوبراته ، بل لم يعدم أحياناً (٠٠٠ أن يسمو به الهاجس إلى ذرى الشعر وموسيقاه المرفهة) " ص ١٧ .

ثم ننتقل إلى دراسة أخرى تشبه دراسة " أبى شادى " من حيث المنحى العام فى البحث ، لكنها تفضلها وأعنى بها دراسته " الشابى روح ثائرة " " من ص ٦٣ إلى ٧٥ " ، إذ تعرض لشعر " أبى القاسم الشابى " فى دراسة فنية نفسية حظ التاريخ فيها قليل ، والدراسة بعامة تكاد تكون متكاملة ، إذ ألم " **مندور** " سريعاً بحياة " الشابى " وشخصه ومعاناته مع مرضه ، ثم تعرض لنفسيته التى وصفها بأنها روح ثائرة وجعل من هذا الوصف مفتاح شخصية " الشابى " فى شعره ، خاصة فى إرادته اللافتة للحياة .

لكن هناك نصاً مفرداً بعينه اتجه إليه " **مندور** " بالدراسة الشاملة وهو قصيدته " الصباح الجديد " " ص ٧٠ " تناولها بالدرس الفنى فحللها تحليلاً ينطوى على حكم قيمه لها بالروعة والجمال . ويمثل الملمح التاريخى فى هذه الدراسة ما كتبه عن حياة هذا الشاعر الخاطفة ، ومرضه الذى أودى به مبكراً " من ص ٦٣ إلى ص ٦٤ " . وقد اعترف " **مندور** " أنه كان يود تحقيق تاريخ قصائد " أبى القاسم " لولا أن الشاعر قد أخذه بسحر شعره فأنساه ذلك " ص ٧٣ .

وهكذا لم يعول " **مندور** " كثيراً على الدراسة التاريخية التى لابتست تأليف " الشابى " قصيدته ، لكننا نلاحظ اهتمامه بجانب آخر ، شكّل أهم ملامح دراسته وهو الملمح النفسى ، إذ ركز جهده حول شخصية " الشابى " ونفسيته التى تمثلها روحه الثائرة ، التى طبعت شعره كله بما فيه قصيدته " الصباح الجديد " ، وبهذه الروح يتميز شعر " أبى القاسم " عن شعر زملائه من جماعة " أبوللو " ، فمن (٠٠٠٠ هذه الروح استمد شعره الذى ربما كان أقوى هذه الجماعة طاقة شعرية وحدة عاطفة وثورة روح) " ص ٦٣ .

ويُدلف " **مندور** " من نفسية الشاعر إلى فنه لأثر هذه النفسية فى تلوين قصيدته أو بالأحرى شعره ؛ لأنها شكلت مظاهر جمال فنه جملة - على النحو الذى نهجه سابقاً عند " مطران " - وبخاصة " الصباح الجديد " ، فشاعرنا فى هذه القصيدة (٠٠٠٠ لا يقنع فى استخدام اللغة بالتعبير التقريرى ، بل ولا بالتصوير البيانى الذى يرنح الخيال ، ويطلقه من إसार الواقع ، وإنما ينجح مع كل هذا فى استخدام أصوات اللغة استخداماً موسيقياً منقطع النظير ، لأنه قد أصبح فى هذه القصيدة وسيلته للتعبير والإيحاء بذلك الجو النفسى المركب) " ص ٧٢ " ، وأهم ما يلفت " **مندوراً** " فى هذه القصيدة هو موسيقاها الجميلة التى تتساوى مع جوها النفسى وتتلاءم مع دعوة الشاعر المتكررة جراحه بالسكون ، وهى على أنها لا تصدر من نفس الشاعر بتأمل وتحليل مقصودين ، فإنها تستحق عند " **مندور** " التأمل والتحليل ، فهذه الموسيقى قد (٠٠٠٠ صدرت مجازاة لتيارات النفس ، وبأمر منها ، وقد استخدم فيها الشاعر ما يسمى بالقافلة أو القرار وهو تلك المقطوعة الثلاثية التى ترددت فى القصيدة عدة مرات ، وليس ترددها عن صنعة وترتيب وافتعال ، بل مجازاة لضرورة

نفسية يحسها الشاعر وهي ضرورة الإيحاء إلى نفسه بالصبر والتجديد ، ومغالبة الأسى والهموم التي تعاوده وتلح عليه ، وهو يصارعها صراعاً مستمراً داعياً جراحه إلى السكون وشجونه إلى السكوت ، ومبشراً روحه بأن الصباح قد أطل من وراء القرون) " ص ٧٢ .

وهكذا نلاحظ مرة أخرى في هذه الدراسة الفنية بروز العنصر اللغوي والصوتي بنوع خاص ، الذى يظهر حيناً ويختفى آخر ، كما نلاحظ أنه يسير أغوار القصيدة فى ضوء نفسيته إلى جانب لغته ، ليبين عن جمالها الحقيقى .

وتوقفنا دراسته عن الشاعر " على محمود طه " لأنها دراسة شاملة ، بدا فيها مستوعباً ما كُتب عن الشاعر وفنه لكُتاب سابقين على دراسته ، وعلى الرغم من أن هذه الدراسة ذات مستوى عام ، تناول فيه نتاج " على محمود طه " جملة متمثلاً فى سبعة دواوين ، فإننا نرى فيها نموذجاً لتضافر الاتجاهات النقدية تضافراً جيداً أخرج لنا فى النهاية دراسة متكاملة ومتماسكة فى آن عن شعر " على محمود طه " ، فتتبع حياة الرجل منذ مولده سنة ١٩٠٢ م بالمنصورة وتقلبه فى مراحل التعليم المختلفة ، وكذا تقلبه بين شتى الوظائف حتى انتهى به المطاف بدار الكتب وكيلاً لها سنة ١٩٤٩ م سنة وفاته " ص ٨٢ .

والمنهج التاريخى الذى هيمن على دراسة " **مندور** " الأدبية قد منحه الفرصة للوقوف على تطور نفسية الرجل وانعكاسها على فنه ، ومن هنا يقع " **مندور** " على الأساس النفسى المحورى فى حياة الشاعر وهى هذه الروح " الإبيقورية " التى شكلت فلسفته فى الحياة وإقباله على لذات الحياة ومتعتها . ولعل ديوانه " زهر وخمر " سنة ١٩٤٣ م يمثل هذه الروح أصدق تمثيل فى أهم أطوارها " ص ١٠٢ " ، أما ديوانه " الشوق العائد " سنة ١٩٤٥ م فيمثل خفوت حدة هذه الروح وانكماشها إلى جانب التواضع ، حيث أخذ بعد ذلك الشاعر فى تركيز مشاعره (٠٠٠) والتحديد فى تجارب الحياة) " ص ١٠٤ .

وبهذه اللغات التاريخية والنفسية يخلص إلى أهم خصائص فن الرجل ، فسمى شعره بـ " شعر التحليق " ، ولفت النظر إلى أنه (شعر ذاتى له معجمه الخاص ، ويخطئ من يظن أنه ينفذه بالعقل وحده دون الحس لأنه شعر الأداء الحسى والوجدان أو الخيال المحلق) " ص ٧٦ " ، ويلاحظ " **مندور** " أن الذاتية قد توارت بعد ذلك ، إذ غلبت الاجتماعية والموضوعية على القسم الثانى من ديوانه " شرق وغرب " سنة ١٩٤٧ م الذى كتبه تحت عنوان " أصوات من الشرق " ، مؤكداً أن هذا التغير طبيعى مواز لتقدم الشاعر فى العمر " ص ١٠٨ .

وينهى " **مندور** " بحثه بإنصاف " على محمود طه " ممن اتهموه بالضجيج اللفظى تارة ، أو الأداء النفسى تارة أخرى ، مصححاً ما شاع عنه بتأكيد أنه روح الشاعر الانبساطية قد تماشت مع فنه ، وأن تاريخ حياة الشاعر ونفسيته وأخلاقه قد اتفقت جميعاً فى جعله شاعر الأداء الحسى ، (٠٠٠٠ ولعله قد صور نفسه تصويراً صادقاً بلفظة " الملاح التائه " الذى يجذ فى البحث عن متع

الحياة بدلاً من أن ينطوى على نفسه ويستغرق فى تأملاته ساخطاً على الحياة متبرماً بها شاكياً من وطأتها (" ص ١١٠ " .

ولو أن " **مندوراً** " قد تناول نصاً مفرداً للشاعر بهذا البحث الشامل لجاء بحثاً تكاملياً جيداً على مستوى النص ، أما توزيعه على مستوى شعره جملة فقد أبهت ملامح التكاملية فيه .

وأول ما يلفتنا من دراسات فى الجزء الثالث من الكتاب (١) دراسته التى تناول فيها شاعرين مثلاً الكلاسيكية الجديدة فى ظنه ، أى فى أنهما قد صبّا مضامين جديدة فى الشعر فى قوالب كلاسيكية تقليدية ، وعلى الرغم من أن دراسة " **مندور** " هذه تدخل ضمن ما سميناه التكاملية فى مستواها العام أى فى مجموع شعر الشاعرين ، فإننا نشير إلى ملامح تكاملية هذا المستوى . فمن ذلك الملمح التاريخى الذى يتمثل فى أنه قد درس كلا من " عزيز أباطة " و " عبد الرحمن صدقى " فى ديوانيهما " أنات حائرة " " لأباطة " ، و " من وحى المرأة " لـ " صدقى " ، إذ لاحظ شخصية كل منهما وتاريخ ديوانيهما أن موت زوج كل منهما كان بداية لتفجر الشاعرية فيهما ، وتبدو إشارته النفسية حينما يلمح إلى صدق الشاعرين فى عاطفتيهما الحزينة التى لونت شعرهما .

أما الدراسة الفنية فتتضح فى أكثر من مظهر ، أولها فى أنه قد أقام الدراسة على أساس الموازنة بين الشاعرين من جهة وشعرهما من جهة أخرى ، وإن كنا نحس إعجابه بديوان " صدقى " عن ديوان " أباطة " ، ذلك لقربه من نفس " **مندور** " - وهو حكم نستشعر فيه غلغلة مرحلة " **مندور** " النقدية الأولى وهى الجمالية - يقول : (٠٠٠ ومما لا شك فيه أن عبد الرحمن صدقى بشعره وأدبه وظروف حياته واتجاه روحه ومنبته يعتبر أقل محافظة وحفاظاً على التقاليد من الشاعر عزيز أباطة الذى يلوح أن ميوله الدينية الروحية قد عززت فى نفسه نزعة المحافظة والحفاظ على التقاليد اللغوية والدينية والإمعان فى هذه المحافظة) " ص ٨٤ " .

وينتهى " **مندور** " إلى حكم صريح ، مبنى على التأثيرية فى قوله : (٠٠ وهكذا يبدو ديوان " من وحى المرأة " أكثر بساطة وإلفاً وواقعية مؤثرة من ديوان " أنات حائرة " الذى يبدو أكثر جلالاً وأحياناً أكثر قوة ولكنه أقل إلفاً وإن استوى الديوانان فى الصدق والحرارة وقوة التأثير مما يبرر المكانة المرموقة التى يحتلها هذان الديوانان فى شعرنا المعاصر) " ص ٩٥ " .

وأبرز ما يلفت فى أحكام " **مندور** " اهتمامه بالمضامين الصادرة من ذات الشاعر وتجاريه الشخصية لا الناتجة عن ذاكرته ، ولذا فهو يؤكد على جودة مضامين الشاعرين ، خاصة حينما صبّاها فى قالب تقليدى دون وعورة فى اللفظ أو غير ذلك ، وهذا هو مقياس الجودة الذى وضعه " **مندور** " لما سماه بـ " شعر الكلاسيكية الجديدة " . " ص ٨٢ " .

وخلاصة القول أن منحنى " **مندور** " فى دراسته شعراء هذا الكتاب ، التى قد نحت نحواً تكاملياً عاماً فرغم هذه التكاملية فلا نكاد نظفر بدراسة تكاملية على مستوى نص مفرد سوى دراسته

(١) الشعر المصرى بعد شوقي ، الجزء الثالث ، تأليف د . محمد مندور ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، ١٩٥٨ م .

لنص " إسماعيل صبرى " " لواء الحسن " ، وأيضاً دراسته لنص " الصباح الجديد " " للشابى " ، لكن " **مندوراً** " - كما يتضح من خطة كتابه - قد صرف همه إلى عرض أكبر عدد ممكن من شعراء " أبوللو " وهو يؤكد ذلك حين يدفعه هذا العرض إلى العجلة التى تكاد تنسيه أحد الشعراء مثل " أحمد رامى " الذى يقول عنه : (٠٠٠ على أننا فى زحمة هذا المهرجان الشعرى الطويل الذى استعرضناه لا نحب أن ننسى شاعراً فريداً فى أدبنا المعاصر هو أحمد رامى (١)) .

والملاحظ أيضاً أنه - أى **مندوراً** - قد أكد فى هذا الكتاب وتبعاً لذلك فى هذه المرحلة النقدية الوسطى أهمية الدراسة الخارجية عند رسم صورة الاتجاهات الأدبية المختلفة ، إذ يقول : (٠٠٠ ونحن لا نريد ، ولا ينبغي لنا أن نعزل الشعر والأدب عامة عن حياة المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، ولا أن نقصر البحث فى عوامل تطوره ونموه وتنوع اتجاهاته على النظريات الفلسفية أو النقدية للأدباء والنقاد (٢)) .

كما نؤكد أنه يصرح بتكاملية فى هذا الكتاب الذى اهتم فيه بدراسة مجموعة من الشعراء تبرز شخصيتهم بشكل واضح من خلال أشعارهم ، فهذه الشخصية البارزة (مكننتنا من أن نرسم أحياناً لبعض هؤلاء الشعراء صوراً روحية وفنية متكاملة (٣)) . وهذا ما رده أحدهم أى أن " مندوراً " فى هذا الكتاب خاصة قد استخدم شتى الطرق والاتجاهات النقدية من موضوعية وفنية ممثلاً فى أثناء الدراسة بشعر الشعراء عند أحدهم (٤) .

وتجدر الإشارة فى هذا الموضع إلى أن من كتبوا (١) عن " **مندور** " الناقد قد غالوا بعض الشئ فى منهجه النقدى عندما ردوه جملة إلى أساس لغوى بدأ به مرحلته الأولى ، إذ رأوا أن هذه الصيغة اللغوية فى نقده قد حكمت نقده جملةً . وأنا أرى غير ذلك ، وبصيغة أخرى أرى أن ما قيل حول الأساس اللغوى الذى حكم نقده جملة صحيح على مستوى النقد النظرى الذى كرس له " مندور " جزءاً كبيراً من نشاطه النقدى ، أما على مستوى التطبيق فإن الشواهد السابقة تؤكد خطأ هذا الزعم ، فنقد " **مندور** " التطبيقى للنصوص - خاصة فى مرحلة نقده الوسطى - لا يبرز هذا العنصر اللغوى

(١) الشعر المصرى بعد شوقي ، الجزء الثالث ، تأليف د . محمد مندور ، ص ١٠٢ .

(٢) نفسه ، ج ٢ ، ص ٤ .

(٣) نفسه ، ج ٣ ، ص ٦٩ .

(٤) محمد مندور وتنظير النقد العربى ، محمد براده ، ص ٩١ . وراجع كذلك : مندور ونقد الشعر ، بحث ماجستير ، إعداد : ربيع عبد العزيز ، كلية الآداب بسوهاج ، تحت إشراف أ . د . عثمان موائى .

(١) مثل :

١ - د . جابر عصفور ، نقد الشعر عند محمد مندور ، مجلة الكاتب ، ع ١٨٧ ، ص ٣٦ وما بعدها ، أكتوبر ، ١٩٧٦ م .

٢ - نقد الشعر عند محمد مندور ، إعداد بلواهم محمد ، ماجستير مخطوطة ، ١٩٨٣ م ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة .

إبرازاً يسوّغ لنا الحكم المطلق بتحكمية الرؤية اللغوية في نقده الفني ، ولعل اعتماد أصحاب (٢) هذا الزعم على مرحلة " **مندور** " التأثرية الأولى دون ما لحقها من مرحلتين أخريتين دفعهم إلى التعميم . وهذا الصنيع يشبه صنيعاً آخر ، اعتمد فيه كاتبان آخران (٣) على مرحلتى " **مندور** " الأولى التأثرية والثالثة الأيدلوجية ، مغفلين المرحلة الوسطى ومعممين الحديث عن الاتجاه النقدي " **لمندور** " .

وهذا كله يجرنا إلى ملاحظة جديرة بالذكر وهى وجود خلط مثير للبس لدى من يقرأ لمن كتبوا عن اتجاه " **مندور** " النقدي ، فهناك من يعمم تسمية اتجاه " **مندور** " بعامة بالتكاملية حيناً (٤) أو الأيدلوجية حيناً آخر (٥) ، دون تمييز بين نقد " **مندور** " النظرى أو نقده التطبيقي ، وفى ظنى أن " **مندورا** " نفسه قد أثار هذا اللبس عندما سمى منهجه بالتكامل فى المرحلة الأيدلوجية (٦) ، لكنه قصد بصفة التكاملية هنا نقده الأدب الموضوعى من قصة ومسرحية ، وهذا ما أكدّه أحدهم (١) من أن إطلاق تسمية منهجه بالأيدلوجى يعد تضليلاً .

وعلى أية حال ، فإن وصف نقد ناقد ما بالتكامل يُعد إطلاقاً لا تحقيق فيه ، وهو عندى يجب أن ينصرف إلى التطبيق أكثر منه إلى النظر ، إذ أننى لا أرى معنى فى أن هناك نقداً نظرياً متكاملًا سوى أن المراد منه هو جمع للشتات المتناثر من المقولات النظرية للناقد فى نسق ما ، وهذا إن كان يفيد الناقد - موضوع الكلام - ، فإنه لا يفيد النص ذاته الذى يجب أن يكون مركز هذا الجدل فى حالة مقارنته بشكل تطبيقي . ومن قبيل ذلك التعميم حكم بعضهم (٢) على اتجاه " **مندور** " النقدي بعامة بأنه اتجاه اجتماعي ، وربما كانت المرحلة الأيدلوجية التى ختم بها " **مندور** " حياته دافعهم إلى تغليب الأيدلوجية الاجتماعية على حياة " **مندور** " النقدية بعامة .

(٢) د . جابر عصفور ، " نقد الشعر عند محمد مندور " ، مجلة الكاتب ، أعداد ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، عام ١٩٧٦ م .

(٣) مثل :

١ - د . فاروق العمراني فى كتابه " تطور النظرية النقدية عند محمد مندور .

٢ - د . عبد المنعم تليمة فى بحثه " محمد مندور مرحلتان فى فكره وإنشائه ، الطليعة ، السنة التاسعة ، عدد ٥ مايو ١٩٧٥ م ، ص ١٦٤ ، ١٦٧ .

(٤) مثل : د . جابر عصفور ، فى مجلة الكاتب .

(٥) مثل : ١ - د . محمد برادة فى " محمد مندور وتنظير النقد العربى " ، ص ١٦١ .

٢ - د . محمود الربيعى فى " نقد الشعر " ، ص ٨٣ ، ٨٤ .

(٦) مجلة المجلد ، العدد ١٠٣ ، يوليو ١٩٦٥ م ، " مذهبي فى النقد " .

(١) " محمد مندور شيخ النقاد " ، ت . فؤاد قنديل ، ص ١٢٣ .

(٢) مثل :

١ - المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، د . شكرى عباد ، ص ٢٣ .

٢ - حركة نقد الشعر فى مصر من بداية النصف الثانى من القرن العشرين بين النظرية والتطبيق ، إعداد : هدى وصفى ، دكتوراه مخطوطة ، ص ٢٦٧ .

ومهما يكن من أمر فيمكننا القول بأن الدراسات النقدية التطبيقية التى نحا فيها " **مندور** " نحواً مقارباً للتكاملية كانت تقع ضمن مرحلته النقدية الوسطى التى وصفها " **مندور** " بالوصفية الموضوعية ولا نجد بعد ذلك دراسات تطبيقية للشعر فى المرحلة الثالثة الأيدلوجية . وقد كان سبيل " **مندور** " فى هذا النقد المتكامل يشبه إلى حد كبير سبيل " طه حسين " ، فهما يبدأان من الخارج إلى الداخل ، وبصيغة أخرى من التاريخ إلى النص حيث يتجاوز الاتجاهان الفنى والنفسى . الأمر الذى يؤكد أنهما أرادا كتابة دراسة أدبية لا نقد أدبى فى المقام الأول ، لمن يفرق بينهما .

الفصل الثالث

محمد النويهي

يعد " النويهي " ^(١) من أبرز النقاد ، الذين تخرجوا في مدرسة " طه حسين " العلمية ، حيث تشرب فكر أستاذه وعلمه ، كما يعد من أنبغ تلامذته وأعظمهم عطاءً للأدب العربي في مستوييه

(١) ولد الدكتور محمد محمد الدسوقي أحمد النويهي في عام ١٩١٧ م في قرية ميت حبيش البحرية ، القرية من طنطا ، حصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية جامعة فؤاد الأول " القاهرة " عام ١٩٣٩ م ، حصل على الدكتوراه من معهد الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن في عام ١٩٤٢ م ، عمل محاضراً في معهد الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن حتى عام ١٩٤٦ م ، رأس قسم اللغة العربية بجامعة الخرطوم لمدة تسع سنوات ، ابتداءً من عام ١٩٤٧ م ، ألقى مجموعة كبيرة من المحاضرات على طلبة المعهد العالي للدراسات العربية بالجامعة العربية من سنة ١٩٥٦ إلى ١٩٦٧ م ، استضافه قسم الأدب واللغات الشرقية بجامعة هارفارد أستاذاً زائراً في العام الدراسي ١٩٦٧ - ١٩٦٨ وقسم الدراسات الشرقية بجامعة بيرنستون في عام ١٩٧٢ - ١٩٧٣ م ، رأس قسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة منذ عام ١٩٧٣ وحتى وفاته عام ١٩٨٠ م . بتصرف من :

I - مجلة فصول ، مج ١ ، ع ١ ، بحث " دكتور محمد النويهي ناقداً ومعلماً " ، د . اعتدال عثمان ، أكتوبر ١٩٨٠ م .

النظرى والتطبيقي . فمؤلفاته تشهد ثراءً فكرياً وعلمياً ، وتعكس موهبة وذوقاً أصيلاً زاخراً بثقافة متنوعة ، استمد بعضها من التراث العربى ، والثقافة وبعض العلوم الإنسانية الأوروبية الحديثة .

و " **النويهي** " أحد نقاد النص الذين يعدونه تشكيلاً لغوياً له عالمه الجمالى الخاص ، إلا أنه فى الوقت نفسه كان من أشد الداعين إلى ضرورة ربطه بالحياة ، وقد ناضل فى سبيل الدفاع عن أدبنا العربى من أن تصيبه جرثومة الاستقلالية الجمالية أو الانعزالية . ولم يقف دفاعه عند حدود المؤسسات الجامعية التى عمل بها ، بل تجاوز ذلك إلى المنابر الصحفية ، فملاً المجالات العربية بالمقالات والبحوث التى تدافع عن وجهة نظره (٢) .

ومفهوم الأدب عنده يتلخص فى أنه تعبير عن تجارب حية عاشها الأديب ، ولحظات صدق مع النفس دفعت قريحته إلى أن تتفجر فناً وأدباً ، ويستمد الأدب جماله من هذه التجارب الحية ، التى صيغت فى شكل جمالى خاص له جماله النابع عن خصوصية لغته ، وجماله الذى تدعمه فى ذات الوقت ظروف نشأته التاريخية والاجتماعية ، لذا كان من المؤمنين بوصل الأدب بالحياة ، وبأنفس مبدعه الخالقة ، ومصدقاً لهذا قوله : إن (٠٠٠ الخبرة الجمالية اللغوية وحدها معزولة عن ظروفها الاجتماعية ، لن توصلنا إلى فهم الشعر ، كما أن النظر فى الظروف الاجتماعية وحدها دون تأمل فى علاج الشعر لها ، وإعادته تنظيمها وخلقها ، لن توصلنا إلى فهم الشعر ٠٠٠٠٠٠٠٠ إنما الحقيقة جامعة ، فنحن نستقى من الظروف الاجتماعية معلومات تاريخية تساعدنا على فهم الشعر فهماً مبدئياً ووضعها فى السياق الصحيح المناسب لفهمه وتقديره ، ثم نعمن النظر فى الشعر نفسه ، متذكرين وسائله الخاصة فى الإحالة فنستعمله فى تعميق هذه المفاهيم ونستعمله أيضاً فى تصحيحها وإضافة إليها ثم نعود فنفرق بين الجانبين ، الظروف الاجتماعية والعمل الأدبى فيزيد كل منها فهمنا للآخر وتعمقنا إياه فى وحدة حسية منسجمة (١) .

ولقد أسهم فى التنظير للنقد الأدبى ومناهجه مناقشاً هذه المناهج ، على الرغم من أنه كان من أشد المعترضين على أن يوضع للنقد أصول ومناهج (٢) ، إلا أنه بعد ذلك بما يقرب من عقدين أخذ ينظر فى بعض مناهج النقد الأدبى الخارجية اللازمة لفهم سياق النص - خاصة القديم منه -

ب - محمد النويهي ناقدًا ، بحث ماجستير ، مخطوطة ، إعداد محمد محمد عليوه ، المقدمة ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٢ م .

(٢) من أهم هذه المقالات :

أ - أيها الجماليون كفاكم هذا العبث ، بيروت ، مجلة الآداب ، يونيو ١٩٦٦ م .

ب - نقد المذهب الجمالى (٢) من الرمز إلى الهذر ، بيروت ، مجلة الآداب ، يوليو ١٩٦٦ م .

ج - نقد المذهب الجمالى (٣) هل نستغنى عن الصدق ، بيروت ، مجلة الآداب ، أغسطس ١٩٦٦ م .

ومنها أيضاً :

د - التجربة الواقعية والتجربة الفنية والقومية الغربية ، القاهرة ، مجلة الثقافة ، ع ٤٨ ، ١٦ يونيو ١٩٦٤ م .

هـ - كيف نقرأ الشعر العربى ونربط شكله بمضمونه ، القاهرة ، مجلة الرسالة ، ع ٥٦ ، ١٣ أغسطس ١٩٦٤ م .

(١) المنهج التاريخى الاجتماعى فى دراسة الأدب ، بيروت ، مجلة الآداب ، ديسمبر ١٩٦٥ م . وراجع أيضاً : وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى

والانفصام الجمالى ، د . محمد النويهي ، الناشر : مطبعة الرسالة ، القاهرة ، ١٩٦٦ - ١٩٦٧ م .

(٢) كان ذلك فى كتابه : " ثقافة الناقد الأدبى " ، ص ٥٩ ، فى معرض رده على كتاب سيد قطب " النقد الأدبى أصوله ومناهجه " .

كالمنهج التاريخي الاجتماعي . ويضاف إلى هذه الجهود التنظيرية موقفه تجاه تطبيق المقاييس الغربية عند الحكم على أدبنا العربي ذى الظروف والملاسات المختلفة عن نظيرتها الأوروبية ، فنظرة الأدب العربي إلى الأشياء نظرة واقعية وهى تتعارض مع النظرة المثالية الغربية للأشياء ، ومن هنا أكد خطأ من جرى من نقادنا العرب على حمل أدبنا العربي على المقاييس الغربية ^(٣) ، ونبه إلى أن السبيل المعتدلة هى أن نطعم ^(٤) أدبنا ببعض هذه المقاييس ، وحذر من النقل عن كتب الغرب النقدية ما حشيت به من رطانات ، مؤكداً أنه قد أسهم بنفسه فى تجنب ذلك فيما ينقد (٠٠٠) ولن نعد إلى نقل عن كتب النقد الغربية ، محشو بالرتانات الأجنبية ، فطالما تحدثنا من قبل عن خطر هذه الرطانات وضرر إقامها على أدبنا العربي بل سنشرح من مبادئ النقد الأدبى ما نعتقد أنه ينسجم مع طبيعة أدبنا ويصلح لحاجتنا الجديدة فى نهضتنا الراهنة ^(٥) .

واتصالاً بقضية المقاييس النقدية نلاحظ " **النويهي** " رأيين قد يبدو أنهما متناقضان ، لكن المتتبع لتاريخ تطور فكره النقدى يُحسن تبرير ذلك الموقف المتعارض ، فلقد رأيناه ينكر تحكيمية المقياس الخلقى فى النقد ، وكان ذلك فى معرض حديثه عن " بشار " ، فنقاد " بشار " (٠٠٠) قد ارتكبوا الخطأ الأول الذى يجب أن يتحاشاه الناقد الفنى ، وهو أن يدع رأيه الشخصى فى أخلاق الأديب يؤثر فى تقديره الفنى لأدبه ، وأقوالهم فى شعر بشار خير مثال أجده فى نقدنا الحديث على ضرر هذا الخطأ ووجوب حذر الدارس من الوقوع فيه ^(١) ، ثم عاد فى موضع لاحق ليؤيد الأدب الهادف رافضاً عند نقده أية دعوة يحملها هذا الأدب تضر الإنسانية وتصرفه عن قيم الحق والخير ، حتى ولو تحقق فى ذاك الأدب الجودة الفنية ، يقول : (إنتاج يحقق شرط الصدق ، ولكنه عظيم الضرر شديد الخبث . هذا نعود فنرفضه ، ولا يشفع له صدقه فى التعبير عن عاطفة منتجة القوية ، ما دامت من العواطف الضارة بالإنسانية ^(٢)) .

والعجيب أن من كتب عن **النويهي** قد أغفل هذه الملاحظة كما أغفل ما قدمنا ذكره من موقف **النويهي** إزاء قضية التنظير للنقد الأدبى ومناهجه من رفضه لها ثم إسهامه بعد ذلك فيها ^(٣) . أما عن وجهة نظره فى مفهوم الأدب ، فإنه يعد من أقوى المناصرين لمقولة أن الأدب تعبير ، وهو عنده تعبير عن عاطفة حقيقية عاشها الأديب ثم حققها جيداً فى نفسه وراجعها ثم نظمها مستعيناً فى ذلك بذاكرته ، ولذا فالصدق شرطه الأول فى قبول النص أو رفضه ^(٤) ، وهو بذلك يماشى النقاد

(٣) مثل : د . مصطفى ناصف فى كتابه " دراسة الأدب العربى " .

(٤) قضية الشعر الجديد ، النويهي ، ص ١٢٥ ، جامعة الدول العربية ، الناشر : المطبعة العالمية ، القاهرة ، ١٩٦٤ م .

(٥) وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى ، د . محمد النويهي ، ص ١١ .

(١) شخصية بشار ، النويهي ، ص ١٥٧ - ١٥٨ ، ط ١ ، ١٩٥١ م ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ويقصد بمؤلاء : النقاد : العقاد وطه حسين ، والمازنى ، راجع ص ١٨٨ .

(٢) عنصر الصدق فى الأدب ، النويهي ، ضمن كتابه وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى ، ص ٨٧ .

(٣) محمد النويهي ناقدًا ، محمد محمد عليوة .

(٤) وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى ، د . محمد النويهي ، ص ٨٤ .

الرومانسيين فى إنجلترا ، خاصة من أمثال ورد ثورث وكولردج (٥) ، ولسوف يتضح لنا عند النظر فى نقده التطبيقى صدق هذا الفهم للأدب ، فاختيارات " **النويهى** " نصوصاً جاهلية بعينها للنقد كان بناء على ذلك المفهوم .

ومما يتصل بموضوع الأدب أيضاً أن " **النويهى** " كان ذا موقف تاريخى تجاه الشعر الجديد ورواده من شباب الشعراء العرب ، وكان ذلك عام ١٩٦٤ م ، إذ شهد هذا العام مناصرته لهذا الشعر ووقوفه إلى جانب قائله ، وتشهد المجالات حينئذ مجموعة من مقالاته (٦) التى دفع بها مؤيداً ومدافعاً عن هذا اللون من الشعر ، ولعل دافع " **النويهى** " إلى اتخاذ هذا الموقف الإيجابى من الشعر الجديد ودعائه هو دافع قومى من الدرجة الأولى ، إذ رأى حاجة الأمة العربية بعد ما شهدته من مد ثورى وقومى إلى أشكال شعرية جديدة تصب فيها مضامينها الجديدة (١) ، ولقد ناصر " **النويهى** " فى هذا الموقف " محمد مندور " وبعض النقاد (٢) الذين أيدوا العنصر الموسيقى فى الشكل الجديد ، ولقد كانت موسيقى الشعر هى القضية المحورية التى جعلت هناك مؤيدين للشعر الجديد ومنكرين له (٣) ؛ أما " **النويهى** " فأظن أن آراءه عن موسيقى الشعر خاصة فى ارتباطها بمعناه تعود إلى محاضرات الناقد الإنجليزى " إليوت " عن موسيقى الشعر ، فقد ترجم " **النويهى** " هذه المحاضرات (٤) ، وهنا أزعم أنه صدر فى آرائه حول موسيقى الشعر عن هذه المحاضرات ، حيث أصبحت أحد مكونات " **النويهى** " النقدية التى انطلق منها للدفاع عن الشعر الجديد ، كما بان أن أيضاً آثارها فيما حله بعد ذلك من شعر جاهلى كما سيظهر ذلك فيما بعد .

(٥) نفسه ، ص ٧٤ .

(٦) وأهم هذه المقالات حسب نشرها تاريخياً :

أ - نازك الملائكة ونقد الشعر الجديد ، القاهرة ، مجلة الثقافة ، ١٨ فبراير ١٩٦٤ م ، ع ٣١ ، ص ٧ =

ب - نازك الملائكة وشعراء الشكل الجديد ، القاهرة ، مجلة الثقافة ، ٢٥ فبراير ١٩٦٤ م ، ع ٣٢ ، ص ١٠٤ .

ج - نازك الملائكة الناقدة العروضية ، القاهرة ، مجلة الثقافة ، ٢٥ فبراير ١٩٦٤ م ، ع ٣٢ ، ٣٣ ، ص ٣١٦ ، مارس ١٩٦٤ م .

د - الشعر الجديد وانتفاضتنا الكبرى ، القاهرة ، مجلة الثقافة ، ٢٤ مارس ، ع ٣٦ ، ص ١٤٠ .

هـ - عشاق القديم ، أنصار الجديد ، القاهرة ، مجلة الثقافة ٥ مايو ١٩٦٤ م ، ع ٤٢ ، ص ١٥ .

و - التجربة الواقعية والتجربة الفنية والقومية الغربية ، القاهرة ، مجلة الثقافة ، يونيو ١٩٦٤ م ، ع ٤٨ ، ص ١٧ .

ز - ثورة الشكل وثورة المضمون فى الشعر المطلق ، القاهرة ، مجلة الشعر ، أغسطس ١٩٦٤ م .

ح - دفاع عن شعراء الرفض ، القاهرة ، مجلة الرسالة ، ١٠ سبتمبر ١٩٦٤ م ، ع ١٠٧٨ ، ص ١٤٠ وما بعدها .

(١) مجلة الرسالة ، ع ١٠٦٦ ، ص ٢٧ ، ١٨ يونيو ١٩٦٤ م ، وذلك فى مقال له يرد فيه على الأستاذ عباس خضر .

(٢) نفسه ، مقال لمحمد مندور ، ص ٣ .

(٣) نفسه ، ع ١٠٦٥ ، مقال أحمد موفق جاد الله ، ص ٣٨ .

(٤) قضية الشعر الجديد ، النويهى ، بحث موسيقى الشعر لإليوت ، ص ١٧ وما بعدها .

وخلصه رأيه فى الموسيقى كما يعكسه " إليوت " أن (٠٠٠) موسيقى الشعر تامة الارتباط بمعناه ، وأن موسيقى الألفاظ لا تصدر من مجرد صوتها العارى مفصلاً عن معناها ، ولنتذكر أيضاً ما قلناه نحن من وجوب التقبل المتعاطف المشارك وعدم جدوى الدراسة الجامدة الباردة المحايدة (٥) .

ولقد صرف " **النويهى** " كتابه " قضية الشعر الجديد " إلى قضية الموسيقى وكيفية تجديد موسيقى الشعر وتنميتها منتهياً إلى مصادر الموسيقى الشعرية بقوله : (٠٠٠) وهكذا تتكون موسيقى الشعر من شيئين : الإيقاع العروضى العام من جانب ، والإيقاع الداخلى للكلمات كوحداث لغوية ، مضافاً إليها ما لها من نغم ، فموسيقى الشعر تصدر عما بين هذين الجانبين من تنوع وتوحد (١) .

وعلى أية حال فيلزم علينا أن نتجه إلى دراسات " **النويهى** " التطبيقية ، التى لا شك أنها ستعكس كل آرائه النقدية النظرية ، التى قدمنا موجزاً لها فيما سبق ، ولو كنا معنيين بتتبع آرائه النظرية فى الأدب والنقد وما يتصل بهما لطلال بنا الحديث ، ذلك أن " **النويهى** " غنىُّ ، بما حوت كتاباته الغزيرة بأفكار وقضايا تستحق الوقوف إزاءها ملياً ، لكنا معنيون بالدرجة الأولى بـ " **النويهى** " الناقد التطبيقى الذى انتهج فى دراساته سبيلاً شاملة متكاملة ، فلنتعرف إذن على صورة اتجاهه فى نقد بعض النصوص .

فى معرض حديث " **النويهى** " عن النقد النظرى ، ومناقشته الطرق العقيمة التى ينتهجها بعض النقاد فى دراسة النصوص ، يخرج علينا بأول كتبه الذى خصصه لذلك الغرض وهو كتابه " ثقافة الناقد الأدبى " (٢) الذى يشى بأن " **النويهى** " لم يُرد أن يبدأ حياته العلمية النقدية إلا بمراجعة الآراء والمسلمات التى تحكمت فى نقد بعض نقادنا المحدثين .

ولعل أول شواهد التكاملية النقدية عنده يعد فى أصله مثلاً تطبيقياً ساقه للرد على أولئك النقاد الذين تجمدت قريحتهم فى النظر إلى أبعاد التجربة الشعرية ، وحالت الشكلية والبلاغية دون الوقوع على أجمل ما فى النص الشعرى العظيم من صدق فنى ، ذلك لأن واحداً منهم لم يعايش تجربة الشاعر معاشة كاملة ، وباصطلاح النفسانيين لم يتقمص التجربة التى عاشها الأديب ، كما أنه لم يحسن قراءة النصوص قراءة تجعله ذا حس شديد ونظر عميق إلى معانيها . وهذا المثال كان دراسته مرثية الشاعر " ابن الرومى " ولده التى مطلعها :

بكاؤكما يشفى وإن كان لا يجدى فجدوا فقد أودى نظركما عندى

(٥) نفسه ، ص ٤٦ ، ٤٧ .

(١) قضية الشعر الجديد ، النويهى ، بحث موسيقى الشعر لإليوت ، ص ٢٣٣ .

(٢) نشر أول مرة سنة ١٩٤٩ م ، وعلى هذه الطبعة اعتمدنا .

و" ابن الرومى " قد جعله " **النويهى** " من أول كتابه حتى آخره نموذجاً لمثل هؤلاء الذين لم يحسن بعض نقادنا المحدثين تعليل بعض نبوغهم الشعري ، حينما ردوا عبقريته إلى جنسه ، أما " **النويهى** " فيرى ضرورة النظر إلى عوامل أخرى - فسيولوجية - كالوراثة ، والجهاز العصبى ، والغدد ، كلها قد يفسر لنا سبب تفوقه عموماً أو فى فن ما ، ومن هنا تبدأ أولى الملامح التكاملية فى دراسة " **النويهى** " مرثية " ابن الرومى " ، فهذه العوامل الوراثة إضافة إلى عامل البيئة التى عاش فيها " ابن الرومى " تلقى كثيراً من الضوء على تعليل خصائص شخصيته ونفسيته ، وليس كما زعم " العقاد " و " المازنى " من أن عامل الجنس هو الذى يعطى تفسيراً رئيسياً لمثل هذه الخصائص .

وبعد طرح " **النويهى** " هذا الملمح التاريخى بشكل ضاف وموسع ، يبرز الملمح النفسى فى دراسته ، ويلقى الضوء بدوره على بعض ظواهر فن الرجل ، " فابن الرومى " منكمش على نفسه شديد الطيرة يجيد التحليل النفسى لنفسه وللآخرين ، حاد المزاج ، شديد الحساسية .

أما الملمح الفنى فى هذه القصيدة بالذات فيبدو من خلال مفهومه لدراسة الأدب على أنه دراسة للحياة ، فهو يشرح القصيدة شرحاً لا يهتم فيه بالشكل البلاغى الجامد الذى لا يكشف بدوره عن صدق التجربة وعمق المأساة وثورة العاطفة وإصابة القلب ، فشرحه وتحليله هو أبرز دراسته الفنية للقصيدة ، إلى جانب أنه يقف كثيراً ليقص على القارئ تجربته الشخصية المشابهة ، أو أنه يحاول جاهداً إثارة القارئ أن يعيش أو يعايش هذه التجربة إما بالتذكر أو بالتخيل ، ساخطاً كل السخط على من ينظر إلى زينة اللفظ أو إحكام التشبيه دون أن يفهم المعنى الحقيقى للثناء ، فالحزن يتدفق حاراً من قلب الراى تدفقاً طبيعياً غير مبالغ فيه ، ومع ذلك فإن الحياة تجرى والشمس تطلع . ولنأخذ مثلاً على شرحه أحد الأبيات ، حيث ركز على فعل الموسيقى الشعرية وصدق نقلها لإحساس الشاعر ، يقول معلقاً على بيت " ابن الرومى " :

وانى وإن متعت يا بنى بعده لذاكره ما حنّت النيب فى نجد

داعياً دعوته التى سيكررها فى غير موضع من كتبه إلى القراءة السليمة الجهرية للأبيات مع ملاحظة ما بها من إيقاع لافت يعكس إحساس الشاعر بصدقه (قف أولاً أمام البيت الأول فيها وما فيه من تنغيم موسيقى فائق . اقرأ شطره الثانى واستمع إلى هذه النونات التى تحدث فيه نشيجاً شديد التأثير فى النفس . النون المشددة فى " حنّت " . والنون المشددة فى " النيب " والنون المفردة فى " نجد " ، كرره بتؤدة وترسل بضع مرات ترقب فيها هذه النغمة الحنون الوالهة حنّت النيب فى نجد . حنّت النيب

فى نجد . حنّت النّيب فى نجد . نّ ٠٠٠ نّ ٠٠٠ نّ ٠٠٠٠٠ ولا تهمل الكسرة الممدودة فى " النّيب " ، فلها فعلها العجيب فى تطويل هذه التنغيمّة الشاكية فاقرأه الآن بضع مرات أخريات ، ببطء أيضاً وترسّل ، ولست أعنى أن تقرأه بعينك ، فما فى هذا فائدة . بل لينطلق به لسانك) " ص ٣٧٠ ، ٣٧١ . ثم يطلب " النويهي " منا المقارنة (بين هذه التنغيمّة الشاكية وبين ما فى البيتين السابقين من صرخة مدوية ، فهذا فعل الثاكل المفجوع . يعلو فى حديثه ويهبط ، يلجأ تارة إلى الاحتجاج الصارخ الغاضب ، ويلجأ أخرى إلى الشكوى الضعيفة المغلوبة . فيعلو بقلوبنا نحن ويهبط ، فلا يتركها إلا وقد تضطرب لحزنه الصادق البليغ) " ص ٣٧١ .

وعلى هذا فالصدق هو المعيار الذى تقاس به جودة الشعر ، فما عرضناه من وسائل الأداء الموسيقى تكشف أساساً عن صدق " ابن الرومى " فى تجربته الشعرية ، ولهذا أكبر " النويهي " إياها وجعلها من أجود شعره ، وذلك حكم قيمة صريح على القصيدة .

ثم ننتقل إلى دراسة " النويهي " الثانية ، بحسب تاريخ تأليفها ، وأعنى بها كتابه " شخصية بشار " (١) ، ولفقتنا عنوان الكتاب إلى أن " النويهي " قد أراد من وراء هذا الكتاب أن يتحدث عن " بشار " شخصيته قبل فنه ، ولذا أنفق ثلثيه فى دراسة الشاعر من الناحيتين التاريخية والاجتماعية ، والنفسية ، ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل رأيناه يدعو صراحةً المتصدى لدرس الشعراء القدماء ضرورة أن يضعوا مجموعة العوامل الاجتماعية البيئية والنفسية التى شكلت شخصية الأديب ، وأثرت فى أدبه نصب أعينهم ، وقبل الخوض فى دراسة الشعراء ، كما ينبغى عليهم التعرف على آراء النقاد المعاصرين لهؤلاء الأدباء القدماء (ولكن الدراسة الأدبية الصحيحة – دعك من العدل – تقتضي أن ننظر إلى المشكلة لا من وجهة نظره هو وحده بل من وجهة نظرهم أيضاً ، حتى نتعرف عقيدتهم فيه وشعورهم نحوه . وحين نفعل ذلك لابد أن نراعى حالة مجتمعهم ومستواهم الفكرى والذوقى ، وتقاليدهم الدينية والخلقية ، وألا نتطلب منهم ما كانوا عنه عاجزين) " ص ٨١ .

ويهمنا فى هذا الكتاب نموذجان يبدوان فى ظنى دراستين تكامليتين ، وذلك باعتبار أن " النويهي " قد قدم على مدى مائة وست وستين صفحة دراسة موضوعية مفصلة عن بيئة الشاعر " بشار " وعصره وبعضاً من تاريخ حياته ، ولعلنا نتذكر أن ذلك الصنيع فى كتابة " الدراسة الأدبية " قد بدأه " طه حسين " " فمندور " كما رأينا ذلك فى الفصلين السابقين ، ليفرغ بعد ذلك كلاهما ومعهما " النويهي " فى هذا الكتاب إلى الدراسة الفنية التى تأتى تابعة للنصوص الشعرية التى يسوقها دلالة على أحد فنون " بشار " الشعرية .

فى ثلاثين صفحة تقريباً " من ص ١٦٦ إلى ص ١٩٦ " يبدأ " النويهي " فى تحليل أحد نصوص " بشار " وهو رأيته التى مطلعها :

(١) شخصية بشار ، ط ١ ، ١٩٥١ م ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، وعلى هذه الطبعة اعتمدنا .

قد لامنى فى خليلتى عمر واللوم فى غير كنهه ضجر

فإذا وضعنا فى اعتبارنا أن الصفحات المائة والست والستين السابقة دراسة موضوعية لنفسية " بشار " وحياته بجانبها المنير والمظلم فإن همّ " **النويهي** " هنا قد انصرف إلى التحليل الفنى الذى يربط بينه دائماً وبين ما قدمه من نفسية " بشار " وحياته ، فالمطلع على نفسيته وحياته لا يستغرب ما بالرائية من فساد وإيلام ، ويتساءل عنها (٠٠٠٠ أفستغربها من رجل لقي ما ذكرنا من المحن والآلام ، وعانى ما وصفنا من الإساءة والاضطهاد ، وذاق ما سجلنا من نكد الطبيعة ونكد البشر) " ص ١٩٦ " .

أما عن آرائه الفنية ، " **فالنويهي** " موضوعى فى حكمه عليها ، فقد رفضها أخلاقياً لكنه قبلها فنياً " ص ١٥٩ وما بعدها " ، هذا من جهة ، أما من جهة تحليله العام لأقسامها وعاطفتها الكاذبة أو المستترة وانسجام وزنها مع معانيها المتدافعة فنختار قوله : (٠٠٠ تتألف هذه الرائية من أقسام أربعة قسمها الأول بمثابة تمهيد للقصيدة وإعداد للجو ، وهو أبياتها الستة الأولى . وقسمها الثانى يصف الخطوات التدريجية التى اتخذها لإغراء الفتاة ، وهو الأبيات الستة التالية . وقسمها الثالث ، وهو باقى القصيدة ما عدا بيتيها الأخيرين ، يتحدث عن حزن الفتاة وجزعها لما أصابها ، وبيتاها الأخيران يعطيان رد بشار عليها) " ص ١٧١ " . ثم ينبه إلى المفتاح الذى بموجبه يستطيع قارئ الرائية حل العاطفة المسيطرة عليها ، فهى ليست عاطفة الغضب أو الحزن ، بل كان " بشار " فكهاً مرحاً حين قالها ، فمفتاح هذه العاطفة إذن هو أن نعرف أنه كان يتصنع فيها الغضب لكنه ليس غاضباً " ص ١٧١ " .

أما عن موسيقى القصيدة ، فيلفتنا إلى مصدرها الأول أى وزنها ، (٠٠٠ ثم انتبه فى قراءتك لهذه الأبيات إلى الوزن الذى اختاره بشار لها ، اختار لها بحر المنسرح ، وهو بحر شديد التقطع والاضطراب ، وهو بهذا يلائم ما يريد بشار أن يمزجه من انفعالين متناقضين) " ص ١٧٢ " . ثم يلمح أخيراً إلى ما بالقصيدة من قوة تعبيرية وتصويرية فى آن " ص ١٨٩ " .
والخلاصة أن دراسته لهذه القصيدة الرائية تكاد تكون متكاملة رغم أن حظ التحليل الفنى فيها متواضع إذا قيس بالدراسة الموضوعية .

ثم أتى " **النويهي** " بقصائد ومقتطفات غزلية لبشار يدرسها نفسياً وفنياً ، ولعل دراسته لقصيدته " صبية " " ص ١٩٩ وما بعدها " تعد أيضاً فى ظنى متكاملة وهى القصيدة التى مطلعها :

عجبت فطمه من نعتى لها أيحيد النعت ، مكفوف البصر ؟

وقد درسها نفسياً واجتماعياً وتاريخياً ، فاكشف من خلالها خصال " بشار " النفسية والخلقية ، فمنها مثلاً (. . .) أنه لم يكن قط إنساناً ناعماً ضعيفاً ، بل كان به منذ البداية بطبيعة تكوينه قدر من العنف والحدة والميل إلى المشاكسة (" ص ٢٠٨ " ، وقوله (. . .) إن به نزوعاً إلى الانتقام ومقابلة الخصومة بالخصومة ولكننا نرى فيه مع هاتين خصلة ثالثة ، هي الحنان على من يحبه والثناء لما يلم بهم (ص " ٢٠٩ " .

حتى إذا انتهى من هذه الدراسة الموضوعية بدأ فى دراستها فنياً فيعبر قائلاً : (. . . .) هذه دراستنا النفسية لهذه القصيدة المبكرة ، فلندرسها الآن دراسة فنية لنرى فيها ميزات صنعته الشعرية ، فإنها على تبكيها ترى خصائص فنه الغزلى التى سنراها فى سائر غزله (" ص ٢١٥ " . ونختار من نقده الفنى قوله (. . .) فأول ما يلفتنا فيها سهولتها اللفظية العظيمة ، وسلاستها ورقة جرسها (" ص ٢١٠ " . وعن أن القصيدة قصيرة و موجزة ومباشرة فى وصف تجربته الشخصية يؤكد " **النويهى** " ويضيف ملخصاً أن السهولة فى اللفظ والوزن وقصر القصيدة وعرضها دون مقدمة أو تزيد صفتان لم يستحدثهما " بشار " فى غزله بل سبقه إليهما " عمر بن أبى ربيعة " ، وبهذه المقارنة يحقق " **النويهى** " نقداً فنياً جيداً ، فيلاحظ أنه إذا قلنا اشتراك " بشار " و " عمر " فى الصفتين السابقتين ، إلا أن " بشاراً " يختلف عن " عمر " فى صفتين أخريين ، أولاهما : شكل الحوار الذى يأتى على لسان الصبية فى هذه القصيدة " فبشار " يحكيه بصوته هو ، لذا هناك اختلاط فى العاطفة يقصده " بشار " . أما " عمر " فسرده أو حوار أشخاصه مباشر . والخصلة الثانية التى يتميز بها " بشار " عن " عمر " (٠٠٠) هى أن بشاراً لا يكتفى - كما يكتفى عمر - بالسرد العادى المطرد ، بل هو مغرم بأن يأتى فى أواخر قصيدته بقلب فجائى وتحوير شديد لمجرى الحديث وتغيير لنبرته التى كانت سائدة منذ أول القصيدة فبيناً هو حزين أو شاك ، إذ به ينقلب إلى نكتة مرحة يتغير بها صوته تماماً (" ص ٢١١ " .

والخلاصة أن دراسته هذه القصيدة دراسة متكاملة ، حيث تضمنت دراسة نفسية واجتماعية ثم فنية ، والأهم من ذلك كله أنه قصد إلى اختيار هذه القصيدة بالذات بعد رائيته السابقة ، **ليقارن بينهما** من حيث : اختلاف نفسية " بشار " وفنه فيهما ، وليبين أن الرائية السابقة قد أثر فيها العامل النفسى والبيئى ، فجاءت غليظة خشنة . أما هذه الرائية فلأنها كانت مبكرة ، جاءت أقل حدة وخشونة . وقد أحسن " **النويهى** " أيضاً استخدام **المقارنة الفنية** بين القصيدتين ليبين ما طرأ على فن " بشار " - فى غزله خاصة - من تطور فى شعره ، ثم ليبين مدى أوجه الخلاف والوفاق بينه وبين سابقه زعيم الغزليين " عمر بن أبى ربيعة " .

وقبل أن نتجاوز كتاب " شخصية بشار " إلى غيره ، تجدر بنا الإشارة إلى ملاحظة لا بد من إثباتها ، إذ قد لوحظ أن " **النويهى** " - فى أثناء تحليله - قد اضطر إلى العدول عن اللغة الفصيحة فى التحليل إلى العامية الدارجة ، يحل بها أو بالأحرى يقرب بها بعض المعانى الشعرية للغتنا العامية ، وقد ظل هذا الصنيع ملازماً لتحليل " **النويهى** " أحياناً فى كتاباته اللاحقة ، ولقد نبهنا "

النويهي " نفسه إلى السبب الذي دفعه إلى ذلك كي يزيل احتجاج المنكرين له في قوله (٠٠٠) إنها لازمة لزوماً ، إذا أردنا تمثل هذا الشعر تمثلاً صحيحاً ، فهذا شعر عامي كان شديد العامية في عصره ، فلا نفهمه حق الفهم إذا اكتفينا بترجمته إلى أسلوبنا الكتابي الحديث ، بل لا مناص من أن نترجم الموقف كله إلى موقف شبيه به في حياتنا المعاصرة ثم نتذكر ما يصدر عن الأشخاص فيه من حوار باللهجة الدارجة (" ص ١٧٣ " .

وفي تحليل آخر لهذه الظاهرة التي شاعت عند نقاد جيل " **النويهي** " - أي نقاد الخمسينيات - تؤكد الباحثة (١) أن " **النويهي** " في ذلك خاصة قد تأثر بالناقدين الإنجليزيين " ووردز ورث " و " وت . س . إليوت " .

وقبل أن نفرغ لأكبر آثاره حجماً وأغناها من الوجهة النقدية ، نشير إلى أنه قد كتب بعد بحثه " شخصية بشار " أثراً ذا رؤية أو منهج أحادي ، وهو لم يدّع فيه إنه يكتب نقداً ، فعنوانه يشير إلى قصده الذي حمله على أن يكتب فيه (٢) ، لذلك لا نلتفت إليه . كذلك لا نلتفت إلى أثر تال له وقف فيه مؤرخاً لبعض الاتجاهات الأدبية في السودان فلفقاته النقدية به جاءت عامة غير مشبعة رغم وفرة الدراسة الخارجية لدى من تصدى لذكرهم من الشعراء الذين يمثلون الاتجاهين الرومانسي والواقعي (١) . كذلك نشير فحسب إلى دراسة تكاد تكون تكاملية وذلك في مؤلف آخر بعده ألفه لمناصرة الشعر الجديد ومناقشة قضاياها (٢) .

والواقع أن أهم كتابات " **النويهي** " التطبيقية ، كتابه القيم " الشعر الجاهلي " (٣) ، وقبل الخوض في هذا المؤلف الضافي ، يجدر بنا أن نشير إلى أهميته من وجهين : الأول لحساسية تاريخ نشره ، والثاني لما أثاره من قضايا نقدية ، خاصة عند التصدى لنقد شعرنا القديم . فأما تاريخ نشر الكتاب " ١٩٦٦ " فإنني أعده جاء في وقت احتدم فيه الخصام بين المنتصرين للنقد الجديد ، المنادى بضرورة استقلال الأدب ، وعزله عن سياقه الخارجي ، " كمصطفى ناصف " ، وبين المؤكدين ضرورة ربط الأدب بالحياة لأنه جزء منها ، ولقد فصلنا القول في هذا الخصام في الباب الأول من البحث ، لكننا نؤكد هنا أن تأليف " **النويهي** " هذا الكتاب في هذه الحقبة التاريخية ذاتها يعد رداً عملياً منه على أنصار الفريق الأول ، لما تتضمنه من كشف جمال النص القديم إذا درست ملابسات النص وظروف تأليفه تاريخياً واجتماعياً ونفسياً .

(١) حركة نقد الشعر من بداية النصف الثاني من القرن العشرين بين النظرية والتطبيق ، إعداد هدى وصفى ، الفصل الثاني من الباب الأول .

(٢) نفسية أبي نواس ، صدر عام ١٩٥٣ .

(٣) الاتجاهات الشعرية في السودان ، ط ١ ، ١٩٥٧ م ، مطبعة نخضة مصر ، القاهرة ، راجع الصفحات ٨٩ ، ٩١ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٣٤ .

(٢) قضية الشعر الجديد ، الناشر : المطبعة العالمية ، القاهرة ، ١٩٦٤ م ، ط ١ ، ص ١١٨ ، ١١٩ .

(٣) الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ، في جزئين ، الناشر : الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .

أما الوجه الثانى الذى نود الإشارة إليه فيكمن فى ما قدمه " **النويهى** " فى هذا الكتاب من نقد نظرى تشريعى ، إذ رسم لمن يتصدون لنقد الشعر القديم بعض الوسائل والطرق تكفل لهم نقداً جيداً قائماً على أسس علمية وفنية ، ويمكننا تلخيص جملة هذه الوسائل فيما يأتى :

- ضرورة أن يحسن الناقد القراءة السليمة - الجهرية - للشعر الجاهلى .
- وجوب **معايشة** النص وتمثله جيداً وتقص إحساس مؤلفه ، وبالجملة يتحتم على الناقد المشاركة الكاملة الإيجابية .
- ضرورة الاستعانة بالمنهج التاريخى الاجتماعى لبحث ظرف النص وسياقه .
- وجوب الالتفات إلى التشكيل اللغوى للنص والاستماع بدقة إلى موسيقاه الداخلية .
- إلفاته إلى الصدق الفنى العاطفى الذى يصدر عنه الشعر الجاهلى .
- التقويم الصحيح للشعر الجاهلى يقتضى الاستقراء التام والمعايشة الكاملة قبل صدوره .
- طبيعة الأبيات تحدد المنهج النقدى المناسب للتعامل معها .

وجملة هذه التنبيهات التى حاولنا تلخيصها تلفت إلى وجود رؤية نقدية تكاملية على المستوى النظرى . فلننظر على مستوى التطبيق ونبحث عن اتجاه " **النويهى** " النقدى التكاملى لنرى إلى أى حد نجح " **النويهى** " فى استغلالها .

على مدى أكثر من مائة وثلاثين صفحة " ١٦٦ - ٢٩٦ " بدأ دراسته التكاملية الأولى على مستوى نص مفرد هو عينية " الحادرة " التى مطلعها :

بَكَرَتْ سُمَيَّةُ بَكْرَةً فَتَمَعَّ وَغَدَتْ غَدُوَّ مُفَارِقٍ لَمْ يَرِعْ ^(١)

وقد جاء منهجه فى نقد القصيدة فيه من المصادقية العلمية ما يستحق أن نقف عنده بعض الوقت ، إذ أننا سنرى تنوع المناهج المستخدمة فى نقد القصيدة ، فبحسب غرض الأبيات يختار " **النويهى** " منهجاً محدداً ، سرعان ما يتحول عنه إلى منهج آخر يقتضيه غرض آخر بالقصيدة ، ولأن دراسة " **النويهى** " قد اتسمت بالطول والتفصيل فإننا سنحاول الإيجاز فى الإشارة لهذه الدراسة أو غيرها وسيكون سبيلنا إلى ذلك هى تلخيص لهذه الدراسة الضافية .

تبدأ الدراسة أولاً على الأبيات الثمانية الأول " من ص ١٦٦ إلى ص ٢٠٨ " . وهى أبيات فى فن الغزل ، جاهد فيها بكل سبيل فى شرح وتقريب الأبيات وتذليلها بكشف أغطيها الجاهلية ، وحاول بنجاح مذهب أن يجعل القارئ الحديث يعايش الأبيات بكل ما تحمله من لمحات نفسية حملتها الألفاظ والتراكيب شحناتها الجمالية ، وتفجير هذه الطاقات عبر الأداء اللغوى ، ففيها ملمح تاريخى

(١) البيت من : الكامل .

بكرت : عجلت وبادرت ، غدت : الغدو هو ذهاب أول اليوم ، مفارق : مسافر وراحل ، لم يربع : لم تقم بالمكان والربع .

فى توثيق الأبيات بالمفضليات ولمحة عن الشاعر وعصره ، ثم ملمح نفسى ظهر من خلال تصويره نفسية الشاعر من خلال تجربته الشعورية الصادقة ، ثم ملمح اجتماعى جاء من خلال تذكيره الدائم بضرورة اعتبار البيئة الجاهلية وقيمها خاصة معنى الماء والخضرة لديهم ، أما المنهج الفنى فقد كان من أول صفحة حتى آخر الدراسة فى تأكيد الأداء اللغوى بأصواته وتنغمياته لفظاً وجماً ، ومن تركيز على الصورة الفنية التى ترسمها الأبيات الثمانية آخذاً عنصراً عنصراً لهذه الصورة المتنامية منذ أول بيت حتى آخرها .

كانت هذه هى الدراسة الفنية لأبيات الغزل التى تبدأ بها عينية " الحادرة " فى الفصل الخامس ثم استغرقت الفصل كله ، حتى إذا أتينا إلى الفصل السادس " من ص ٢٠٩ إلى ص ٢٥٤ " رأيناها يفرد هذا الفصل لدراسة تاريخية اجتماعية - على حد تعبيره - وهذه الدراسة قد خصصها للسبعة أبيات الآتية بعد أبيات الغزل من نفس القصيدة التى كان فيها الفخر القبلى ، وفى خلال هذه الصفحات الطوال كان اهتمام المؤلف منصباً على شرح النص - كعادته - مستعيناً بدلالات الكلمات الحسية والمجازية . كما كان هذا الفصل بمنهجه التاريخى الاجتماعى مشغولاً بتصحيح كثير من الآراء والأفكار التى شاعت فى كتب تاريخ الأدب كمسلمات ، فناقشها المؤلف وصوب كثيراً منها وقدمها باعتبارها طرحةً جديداً فى الدراسة الأدبية مثل قضية بعض القيم الخلقية التى ورثناها من الجاهليين مسلمات ، مثل الكرم لقيمته إذ رأى فى تعليقه عاملاً اقتصادياً أغفله كثير من مؤرخى الأدب ، أما الفصل السابع " من ص ٢٥٥ إلى ص ٢٩٦ " فقد خصصه المؤلف لدراسة الستة عشر بيتاً المتبقية من القصيدة التى انصرف فيها الحادرة إلى الفخر بنفسه ، فيعود مرة أخرى لدراستها من الوجهة الفنية الجمالية كما فعل فى دراسته للأبيات الغزلية الأولى . ومن هنا يتضح أن المؤلف قد درس القصيدة على منهج خاص يقوم على أساسين : الأول : فنى خالص ، والثانى : موضوعى خالص ، فالفصلان الخامس والسابع مثلاً يعتبران دراسة جمالية رائعة لأنهما يتناولان فنين شعريين منفصلين ، كل منهما جدير بأن يحقق للقارئ المتعة الفنية والاستجابة الجمالية ، أما الفصل السادس فكان دراسة تاريخية اجتماعية لأنه يتناول فناً شعرياً منفصلاً عن سابقه وهو فن الفخر القبلى . والملاحظ أن دراسته الفنية كانت معقدة ومتصلة بالمنهج اللغوى خاصة فى مستواه الدلالى والصوتى ومنهج الملاحظة النفسية .

كان ذلك إجمالاً حاولنا قدر الطاقة الإشارة فيه إلى جهد " **النوبهى** " المنهجى ، وملمح تكاملية نقده العينية ، وحسبنا أن نضرب مثلاً واحداً يوقفنا على اتجاهه فى نقد العينية ، ونختار البيت الأول منها ، الذى أثبتناه منذ قليل ، وقد أنفق فيه " **النوبهى** " سبع صفحات " ١٦٦ - ١٧٣ " ، حيث جرى فى نقده مجرى المحلل المستقصى كل دلالة لغوية وصوتية حملها البيت ، مقلباً ألفاظه وتراكيبه بين الشروح القديمة وبين المعاجم اللغوية للبحث عن الدلالات التى كانت تحملها الألفاظ قديماً لبيان مفارقتها الآن ، وهو فى أثناء ذلك الإبحار فى خضم التجربة الشعورية التى يبينها البيت الأول يتذكر ويسترجع تجربة مشابهة مرت به ، كما يدعونا للبحث فى ذاكرتنا عن تجارب مماثلة

نستطيع بتذكرها فهم تجربة الشاعر بعد معاشتها ، وتحقق بذلك المشاركة العاطفية الكاملة بيننا نحن في العصر الحديث وبينه - أى الشاعر - فى القديم .

ويمكننا وصف منهج " **النويهي** " فى أنه يقوم أولاً عند نقد البيت الأول - وذلك كان دأبه فى باقى الأبيات - على حل نظمه ، وباصطلاح آخر تفكيكه لفحص كل مفرداته ، فليس هناك حشو فى كلمة " بكرة " بل إذا علمنا وتمثلنا لوعة الشاعر الداخلية التى يريد أن يسترها ، ظهر لنا سبب تأكيده معنى البكور فصاحبته فى عجل تقارقه وهو حزين مستنكر لقرارها . كذلك كلمة " فتمتعى " يؤكد " **النويهي** " أنها كانت ذات دلالة قديمة مفارقة لها الآن ، فالتمتع فى الشروح القديمة وكذا فى المعاجم والقرآن ليس هو التمتع الذى نحسه الآن (٠٠٠ فالفعل " تمتع " فى الاستعمال الأصيل لا يحمل معنى التلذذ السعيد كما نستعمله الآن ، بل يحمل معنى التعزى والرضى بالقليل وقبول الأمر الواقع والاستفادة منه فى حدوده الممكنة . لذلك يستعمل القرآن الكريم المتاع والتمتع للذة الحياة الدنيا ، ولا يستعملها للحياة الآخرة) " ص ١٦٩ " .

ويتلو مرحلة النظر فى الألفاظ المفردة عند " **النويهي** " مرحلة تحديد الفكرة والعاطفة اللتين تكمنان فى البيت ، فالشطر الثانى من نفس البيت (٠٠٠ فكرته الرئيسية هى العجب من سرعان نسيان المرأة وسرعة انقلابها ٠٠٠٠) " ص ١٧١ " . وبعد مرحلة الحل والتفكيك الجزئى لألفاظ البيت وتراكيبه يدعو " **النويهي** " إلى إعادة قراءة البيت ومرات ومرات للوقوف على نغمة الداخلى متعانقاً مع موسيقاه الخارجية ، فهو يشير إلى ذلك بقوله : (٠٠٠٠ ولكن الروعة الموسيقية التامة لهذه القصيدة لن تتجلى لنا من القراءة الأولى ، ولا من القراءة العاشرة ، بل تحتاج إلى أن نردد الأبيات مراراً حتى تستقيم على لساننا ، وتسهل على أسماعنا ، ويزول ما فى بعض ألفاظها وتراكيبها من وعورة القدم وتعرثر الغرابة ، حينذاك يتبدى لنا سحرها النغمى العجيب الذى لا يستطيع ناقد أن يستكشف جميع أسرارها . ذلك هو سحر الشعر الخالد الذى يظل كل تحليل عاجزاً عن تمام تعليقه ٠٠) " ص ١٧٢ " .

ثم يبدأ بحثاً مفصلاً فى الموسيقى الداخلية ، بادئاً بالإيقاع الذى يحدثه البيت الأول بما فيه من تنوينات (٠٠٠٠ جمال التنوين الذى يأتى فى آخر الكلمة " بكرة " فيقسم الشطر الأول إلى فقرتين موسيقيتين طويلة وقصيرة ، ويسمح للشاعر بإطالة الترجيع . وإلى جمال التنوين الآخر الذى يأتى فى آخر " مفارق " فيحدث رنيناً ثانياً يلتقط رنين التنوين فى الشطر الأول ويردده ويسمح لعاطفة الشاعر مرة أخرى بترجيع الأئين . ولنلاحظ أن كلا التنوينين يأتى فى نفس الموضع المضبوط من الشطر ، فيتجاوب الإيقاع الداخلى تجاوباً منتظماً بين كل من الفقرتين الطويلتين وكل من الفقرتين القصيرتين فى الشطرين ، هكذا :

بكرت سمية بكرتْ نْ نْ ٠٠٠٠٠٠ فتمتعى

وغدت غدو مفارقْ نْ نْ ٠٠٠٠٠٠ لم يربعى ٠٠٠) " ص ١٧٣ " .

واتصالاً بالبحث الموسيقى يلفت " **النويهى** " إلى روى القصيدة ومدى ما يسهم به إيقاعه من دعم جو القصيدة النفسى (٠٠٠٠) ثم لنلتفت إلى روعة هذه العين التى تأتى رويًا للشطرين ، وكيف تساعد بجرسها الصوتى على خلق جو الروع والجزع الذى يريد الشاعر إثارته ، وكيف تساعد العنان المرددتان فى قوله " غدت غدو " يُعَص بهما الفم فى مرارة الشكوى . ثم لنستمع فى الأبيات التالية إلى تكرار هذا الجرس العينى للروى المتكرر وكيف يربط البناء الموسيقى العام للأبيات المتفرقة مضاعفاً بتكرره جو الروع والجزع والشكوى (٠٠٠) " ص ١٧٣ " ، على هذا النحو جرى " **النويهى** " فى مقارنة بقية العينية .

ولقد أكد أحد الباحثين ^(١) أن دراسة " **النويهى** " هذه تعد دراسة متكاملة نموذجية ، لما اتسمت به من استخدام شتى المناهج النقدية من خارجية وداخلية . أما النموذج التطبيقي الثانى الذى درسه المؤلف فى الجزء الأول من هذا الكتاب هو " ميمية علقمة " التى مطلعها :

هل ما علمتَ وما استودعتَ مكثومٌ أم حبُّلها إذ نأثكَ اليومَ مضرومٌ ^(٢)

وقد استغرق دراستها الفصول الثلاثة الأخيرة من ٨ إلى ١٠ " من ص ٢٩٧ إلى ص ٤٣٢ " ، تناول فى الفصل السابع مقدمة القصيدة وهى فى النسيب ، وقد وقع اختياره عليها لما تحققه من المتعة الفنية ، فأقام هذه الدراسة - التى هى فى جملتها دراسة فنية - على موازنة النسيب فيها بالغزل عند " الحادرة " ، لكنه يؤكد عدم كفاية الشرح اللغوى القديم للقصيدة كلها ، بل يرى أن معانيها القوية فى ألفاظها الخشنة لا يمكن أن نتعرف عليها إلا بمفتاح تلمس العاطفة التى سيطرت على الشاعر ، والانفعال بها . أما الفصل التاسع فقد خصصه المؤلف لدراسة أبيات " علقمة " فى تشبيهه ناقلته بالظلم - أى ذكر النعام - وقد بيّن الكاتب هنالك هذه القصة وحدد فصولها واضعاً إصبعه على الكلمات المفاتيح فى هذه القطعة التى يغوص من خلالها لسبر أغوار النص مصوباً الشروح القديمة لبعض الأبيات ومرجحاً بعضها ، وقد اعتبر النص فى هذه المقطوعة وثيقة شخصية ، أمكنه تلمس بعض خصائص شعر " علقمة " من خلالها ، وكذلك أخلاقه وميله النفسى ، كما أن المؤلف أكد فى أكثر من موضع ضرورة الاستعانة بعلم الحيوان ليساعده على إثراء معلوماته حول حياة النعام وأخلاقه ودقائق حياته ، أما الفصل العاشر فجعله المؤلف حول دراسة الأبيات الحكمية فى القصيدة ،

(١) محمد النويهى ناقداً ، إعداد : محمد محمد عليوه ، ص ٤١٣ .

(٢) البيت من : البسيط .

استودعت : ائتمنت عليه ، نأثك : فارقتك ، مضروم : مقطوع .

مصطنعاً منهجاً مقارناً بين " علقمة " من جهة وبين شعراء آخرين للمفضليات وحماسة " أبى تمام " من جهة أخرى .

ونفعل فى ختام وصفنا منهج " النوبيه " النقدى فى هذه القصيدة ما فعلناه فى سابقتها ، أى نمثل بمطلعها لنتعرف على أحد مظاهر نقده الغنى من جانب " النوبيه " . فالملاحظ أنه بعدما ذكر طرفاً عن الشاعر " علقمة " تناول البيت الأول بالفحص اللغوى الدقيق ، لبيان دلالاته ، مستعيناً فى ذلك بالشروح القديمة المختلفة ، سالكاً ما يمكننى تسميته التأويل غير المفرط لما يمكن أن تحمله دلالة البيت الأول ، فيذكر أن كلمة وتزيد كلمة " مصروم " احتمالاً ثالثاً ، ورغم ما يبيده " النوبيه " من حيرة تجاه التأويلات الثلاثة فإنه يرجحها جميعاً ، ولنستمع إليه وهو يحدثنا عن الإمكانيين الأوليين اللذين تطرحهما كلمة " مكتوم " بقوله : (أحدهما هو : هى قد هجرتنى الآن وبعدت عنى ، لكن تراها فى وقت مستقبل ستعود فتصل حبل الود الذى قطعته ، فينبغى علىّ إذن أن أظل كاتماً لما استودعتنى من حبها إياى ، أم تراها لن تعود إلى مصادقتى أبداً ، فلا حرج على حينئذ من أن أبوح بما كان بيننا من الحب ؟ هذا هو الإمكان الأول ؛ والإمكان الثانى هو تراها لا تزال مشوقة إلى استئناف مودتنا فتظل وفيه لحبنا كاتمة إياه ، أم تراها ستنساه سريعاً ولا تعده إلا مجرد لهو وتسليه انقضت مناسبتها فتشيع خبره بين رفيقاتها متفاخرة بما كان من تدلّهى بها ؟) " ص ٢٩٨ . هذا ولولا خشية الإطالة ومطاوعة النفس وراء الاستطراد لكثرت الأمثلة وتنوعت الشواهد ، لكننا نقف عند هذا الحد ، فالتحليل العميق والمطول مبسوط فى الكتاب .

أما النموذج الثالث فهو دراسة ناقدنا لقصيدة " زهير بن أبى سلمى " الهزمية التى مطلعها : " ص ٤٥٢ "

عفا من آل فاطمة الجواء فِيمَنْ فالتقوادم فالحساء (١)

وهى دراسة متكاملة فى جملتها ، منهج " النوبيه " فيها يقوم على الدراسة الفنية الجمالية من حيث الأداء اللغوى على الطريقة التى طالما تحدث عنها سابقاً مستعيناً فى هذه الدراسة الفنية بمناهج حديثة فى رصد المقومات الجمالية التى تقوم عليها وعناصر الفن التى يكثر دورانها فيها يقول : (٠٠٠ ولعل القارئ قد لاحظ تردد فكرة أو " موتيف " الماء فى مختلف أقسام القصيدة) " ص ٤٩٨ . وكما ذكر فى " ص ٤٤٥ " فإنه يترك المقومات الفنية للقصيدة تأتى معلنة عن نفسها بعد الاستقراء المنهجى فى قراءتها . حتى إذا وصل إلى أبيات فى منتصف القصيدة ، رآها هى المحور الفنى الذى يشع الحيوية المتوحدة فى أجزاء القصيدة ، وهى بدورها تلفت النظر إلى خلفيتها النفسية : " ص ٤٩٥ . "

(١) البيت من الوافر ، عفا : : خلا ، الجواء ، يمن ، القوادم ، الحساء : كلها أسماء مواضع ببلاد غطفان .

- ٣٢ - وقد أغدو على ثبة كرام
نشأوى واجدين لما نشأ
- ٣٣ - لهم راح وراووق ومسك
تعل به جلودهمو وماء
- ٣٤ - يجرون البرود وقد تمشت
حماً الكأس فيهم والغناء
- ٣٥ - تمشى بين قتلى قد أصيبت
نفسهم ولم تُهرق دماء (١)

يقول : (٠٠٠ هذه الأبيات الأربعة التى وضعها زهير فى وسط قصيدته بالضبط ، يسبقها واحد وثلاثون بيتاً ويليهما واحد وثلاثون بيتاً ، هى فى صميمها واسطة العقد فى الهمزية كلها . تحتوى على عاطفتها الرئيسية ، وتعطى المفتاح لفهم حالتها النفسية المسيطرة ، وتشع حيويتها على ما سبقها وما تلاها من الموضوعات) " ص ٤٩٦ " حتى إذا جاءت أبيات فى الهجاء حظ المتعة الفنية فيها قليل رأيناها تدفع " **النويهى** " إلى دراستها تاريخياً لا فنياً ، نراه يتوقف ليطل علينا المنهج الاجتماعى سافراً كما ذكر فى " ص ٥٠٢ " وكما يقول أيضاً : (٠٠٠ وبهذه الأبيات الثلاثة أيضاً نأتى إلى قسم من القصيدة ربما لا يكون له نفس المتعة الفنية التى وجدناها فى الأقسام السابقة ، لكن له أهميته التاريخية الكبيرة ، إذ يساعدنا على فهم الكثير من تقاليد الجاهليين ومواضعاتهم الاجتماعية ومحاولة بعضهم أن يهذبوها ويرتفعوا بها لذلك سنعدل فى دراسة هذا القسم من الطريقة الفنية إلى الطريقة التاريخية الاجتماعية) " ص ٥٠٩ .

والخلاصة أن منهج " **النويهى** " فى هذه القصيدة أكدت فيه المصادقية المنهجية ، فالأبيات نفسها وفى موضوعها هى التى تحدد منهجها الذى ينبغى أن تدرس به . ونمثل بالبيت رقم (٣٢) الذى استشهدنا به واعتبره " **النويهى** " مع ما بعده من أبيات ثلاثة واسطة العقد فى القصيدة لنقف على صورة أخرى من صور نقده الفنى ذى الطابع الموسيقى الذى يبرز فيه مواضع الطرب والإيقاع ، يقول : (٠٠٠ وفى إنصائك لهذا البيت تأمل فى ملائمة الوافر بضرباته المتدافعة لهذه الأريحية المترافقة المتدفقة مع دقات الشباب وحيويته . ولاحظ أن الجنس الرائع بين " نشأوى " و " نشأ " قد جاء طبيعياً رشيقياً لا تكلف فيه فضاغف الموسيقى المطربة من ناحية وزاد من إبراز التراقص والخيلاء من ناحية أخرى) " ص ٤٩٧ .

(١) ٣٢ - ثبة : جماعة من الناس ، نشأوى : سكارى ، واجدين لما نشأ : قادرين على إيجاد ما يلزم من ألوان اللهو .

٣٣ - الراح : من أسماء الخمر ، الراووق : إناء تصفى به الخمر ، تعل : من العلل وهو الشرب الثانى والمراد إضافة المسك إلى الخمر فهى

طيبة .

٣٤ - البرود : جمع برد وهو الثوب الموشى ، تمشت فيهم : سرت ديبب الخمر فى مفاصلهم ، حماً الكأس : أثرها وحدامها الرأس .

٣٥ - تهرق : تقطر وتسال والمراد أن الخمر صرعتهم فهم كالقتلى دون دماء .

وفى الفصل الثالث عشر يتمم " **النوبيه** " دراسته لشعر " زهير " ، فينفق الفصل كله فى دراسة لاميته التى كتبها فى كهولته ليضع أمام القارئ نمطين من شعر " زهير " أولهما ، ما قاله فى شبابه بالفصل الحادى عشر ، وثانيهما ما قاله فى مشيبه فى هذا الفصل .
وقد تعرض " **النوبيه** " لإحدى قصائده وهى اللامية التى مطلعها :

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله وعُرى أفراس الصبا ورواحله

" **فالنوبيه** " بذلك يقصد إلى وضع هاتين القصيدتين المختلفتين فى عمر " زهير " ، ليجد القارئ بنفسه مدى ما طرأ على شعر الرجل من تطور ونضج ، وغرضه هو إيصال ما يحسه من متعة فنية وإشباع جمالى للقارئ ، فضلاً عن أنه يهدف إلى جعل القارئ نفسه يضع يده على جملة الخصائص الفنية التى يتميز بها شعر " زهير " بعامة مُجسداً فى هاتين القصيدتين ، ودأب " **النوبيه** " فى هذه القصيدة كدأبه فى سابقتها ، فالمنهج الفنى غالب على دراسته ، يهتم بشرح مقاطع القصيدة أى فنونها ، وبيان مصادر جمالها وقوتها ، ثم يثبت أن هناك وحدة حيوية تشد هذه الأغراض . ولا يخفى إعجابه بهذه القصيدة ؛ وهذا حكم صريح من جانبه يعلله بعلم موضوعية وأخرى ذاتية أثبتتها ، فمن علله الموضوعية التى تفسر حبه " زهيراً " : (٠٠٠ ارتقاعه فى تفكيره وفى مثاليته على المستوى السائد فى عصره الجاهلى ، ومقاومته لمقاييس الجاهليين الذين كانوا يتباهون بالبطش والاعتداء وقسوة الانتقام) " ص ٦٤٦ . ويبرر هذا المقياس وتمسكه به بعد المقياس الفنى بقوله : (٠٠٠ لكننا نطبقه لتحديد مرتبة الإنتاج المعين بين مراتب الفن المتصاعدة) " ص ٦٤٧ .

أما الأسباب الفنية التى جعلت " **النوبيه** " حكم قيمة صريحاً ، فمنها تجويده غير المخل أو المتكلف ، فهو تجويد فنى يزيد شعره طرافة وأصاله وتنوعاً لعمق التجربة وطولها ، فضلاً عن قوة الخيال والتصوير والابتكار . والسبب الفنى الثانى هو سبب كمى ، " فزهير " قد قدم للشعر العربى كمأ وفيراً من القصائد ، ولكنه جيد مبتكر ، فضلاً عن مقطعات أخرى جيدة . " ص ٦٤٦ ، ٦٤٧ .

أما المنهج النفسى فتبدو ملامحه فى هذه الدراسة ولكن بقلّة ، ومن ملامحه إشارة " **النوبيه** " إليه عند حديثه عن صدق فن المديح عند " زهير " . وتتضمن هذه الدراسة منهجاً اجتماعياً يكشف عن القيم الخلقية والاجتماعية عند الجاهليين كالكرم . لكننا نمثل بأحد الأبيات الأولى بالقصيدة ، وأعنى قول " زهير " فى البيت الثالث :

وقال العذارى : إنما أنت عمنا ! وكان الشباب كالخليط نزايله

وفى نقد هذا البيت يظهر أكثر من منحى نقدي ، فيه الفنى والموضوعى معاً ، فالشاعر لا يبكى على رحيل محبوبته ، بل يبكى على فراقه الشباب ، وما زال يصف حاله وهو شيخ لا يريد أن يعترف بشيخوخته ، لكن العذارى يفاجئنه بقولهن له : " أنت عمنا " ، وهنا يتذكر " زهير " أن الشباب مرحلة قد انقضت كخليط الجاهليين الذى ما إن يجتمعوا حوله زمناً حتى يفارقوه ويتفرقوا هم عنه .

وَعَوْدُ إِلَى الشطر الأول ، إذ ينقل فيه " زهير " تهكُّم العذارى عليه ، حيث يرى **النوبيه** " أن مجرد نقل " زهير " تهكمهن عليه ، يعد مشاركة منه فى هذا التهكم ، ويدعو إلى إعادة القراءة السليمة لهذا الشطر بقوله : (٠٠٠ وعليك أن تقول قولهن بنبرة أنثوية تركزها على " عمنا " ٠٠٠ وكلمة " إنما " تلفتتا إلى حقيقة أخرى ، هى أنه أحياناً ينسى حقيقة السن وفاصلها فيداعبهن ، فانظر كيف يكون رد فعلهن على هذه المداعبة من الاستغراب والحرج) " ص ٥٧٢ ، ٥٧٣ . ثم يدعو " **النوبيه** " قارءه إلى ملاحظة ما بهذا البيت من مدّات تناسبت وفكرته الأساسية ، وكذلك تناسبت وعاطفته المسيطرة (٠٠٠ أعد الآن قراءة البيت لتلاحظ المدات التسع التى دخلت كل كلماته ما عدا كلمة " أنت " لتسمح بالتطريب الشجى مع هذه الذكرى اللاذعة . لكن الذى يضاعف من مرارة هذه المعاملة هو إبطاؤه هو فى إدراك هذه الحقيقة) " ص ٥٧٣ ، أما الشطر الثانى من نفس البيت ، فيلفت " **النوبيه** " إلى ما به من حقيقة نفسية ، وأخرى اجتماعية بقوله : (٠٠ هذه الحقيقة النفسية التى تحدث لنا جميعاً هى ما يحاول الآن بسطه ، فهو فى الشطر الثانى من بيته الثالث يقر بالحقيقة الأليمة التى رفضها طويلاً ، أن الشباب مهما تطيل جبرته لا بد أن يفارقنا ونفارقه ، ويتخذ لهذا الفراق المحتوم مثلاً من حياتهم البدوية ، إذ تتجاوز قبيلتان فى موسم ما على مرعى واحد ، لكنها جيرة مقضى عليها بالانفصام إن عاجلاً وإن آجلاً . وهكذا ترى مرة أخرى أن " زهيراً " لم تتح له إجادة التعبير عن هذه العاطفة الإنسانية الشاملة الخالدة إلا لأنه تلمس لتعبيرها أداء منتزعاً من صميم بيئته وأحوال عصره) " ص ٥٧٤ .

أما الدراسة الأخرى اللافتة فى كتاب " **النوبيه** " فهى دراسته إحدى القصائد للشاعر الجاهلى " الجميح " ، وهى قصيدة صغيرة لا يتجاوز عدد أبياتها ثلاثة عشر بيتاً ، هذه التى مطلعها :

يا جَارَ نَضْلَةٍ قَدْ أَنَّى لَكَ أَنْ	تَسْعَى بِجَارِكَ فِي بَنَى هِذَمٍ
مُتَّظِمِينَ جِوَارِ نَضْلَةٍ يَا	شَاهَ الْوَجُوهُ لَذَلِكَ النَّظْمِ ! (١)

(١) القصيدة من الكامل الأحذ ، جار نضلة : يعنى بالخطاب بنى رواحة الذين أجاروا صديقه نضلة ، تسعى بجارك : أى تسعى لتنتقم وتثار من قاتلى نضلة " بنى هدم " .

وقد ساق " **النوبيه** " هذه القصيدة شاهداً على عاطفة الغضب الفائر الذى يختلف عن لون آخر من الغضب الهادئ الملاين ، الذى احتوته همزية " زهير " السابقة . وقد خصها " **النوبيه** " بالدراسة إلى جانب قصيدة أخرى قصيرة " ليزيد بن الحذاق " تشترك معها فى نفس العاطفة الغاضبة القوية .

أما قصيدة " الجميع " التى نحن بصدها الآن فلقد استغرقت معظم الفصل الحادى عشر " من ص ٥٢٩ إلى ص ٥٥٦ ، و " **النوبيه** " يؤكد أن الغضب العنيف بها لا ينجلي إلا بالقراءة السليمة للأبيات . وتعد هذه الدراسة تكاملية لما اشتملت عليه من ملامح نقدية خارجية وداخلية ، نجمها ثم نعود لنفصلها بعد ذلك : فالتكاملية فى ظنى تظهر من خلال توثيقه النص ، وذكر ظروفه التاريخية ، كما نلاحظ تأكيد المؤلف مدى الانسجام التام بين وزنها الأخذ والعاطفة الثائرة للشاعر ، وإن كانت هذه لمحة نفسية قد وظّفها الشاعر فنياً . أما التفسير الاجتماعى فكان أشد بروزاً فى هذه القصيدة ، ولقد ظهر من خلال شرحه ونقده إياها فى أهم ما تتضمنه من قضايا اجتماعية ، كعلاقة الشاعر بقبيلته والمسئولية التى التزم بها نحوها ، فضلاً عن عادات الجاهلية بين ممارسة الغدر وبين مثالية الوفاء . ويظهر الجانب الفنى فى موجات القصيدة الثلاث التى تسلم إحداها إلى الأخرى لتحقيق الوحدة العضوية ، ونفصل ما أجملناه من تكاملية التى تبدو ملامحها كما يأتى :

فالمنهج التاريخى يبدو فى حديث الناقد عن سبب القصيدة مؤكداً " ص ٥٢٩ وما بعدها " أن الشاعر يهجو بنى رواحة الذين أسلموا " نضلة " وهو من قبيلة الشاعر أسد إلى أعدائه بنى هدم لثأر كان بينهما . وعن الشاعر ذاته ونبذة عن شخصيته ، يقول : (٠٠٠ وكان غزاً أى كثير الغزوات ، وكان صاحب الغارة على إبل النعمان بن ماء السماء من ملوك الحيرة المشهورين) " ص ٥٣٠ . ويظهر أثر المنهج الاجتماعى من خلال الثقافة الاجتماعية التى أعانت المؤلف على تفسير بعض عادات العرب التى ورد ذكرها فى القصيدة كتفسيره الاجتماعى " الأنثربولوجى " لعادة العرب ربط البعير بجانب قبر صاحبه حتى يموت ، تعليقاً على لفظ " البلية " ببيت " الجميع " الأخير :

١٣ - أو من لأشعث بعلٍ أرملَةٌ مثلِ البليّةِ ، سَمَلَةُ الهدمِ (١)

فيستعين " **النوبيه** " بالسير " جيمس ليال " فى تشككه من أن تكون هذه العادة عقيدة عربية خاصة بهم فيقول : (٠٠٠ وسير جيمس ليال فى تعليقاته على المفضليات يوافق على هذا التشكك ويقول : إن هذه ليست إلا عادة من عادات الدفن المعروفة لدى جميع الشعوب والأزمان ، وإن البعير الذى يضحي به كان مقصوداً به أن يستعمله الميت فى عالم الظلام الذى يعيش فيه الموتى بعد دفنهم) " ص ٥٤٩ .

(١) أشعث : أى أغبر الرأس ، بعل : زوج ، البلية : البعير يربط بجوار قبر صاحبه بعد موته ويترك ليموت جوعاً ، سملة الهدم : بالية الثياب .

أما المنهج الفني : فيظهر من خلال الوحدة الفنية التي تمتاز بها هذه القصيدة رغم قصرها وتعدد انفعالاتها ، يقول : (٥٥٠ لكنك لا تستطيع أن ترجع وحدتها إلى مجرد قصرها ، فقد رأيناها على قصرها هذا تتكون من ثلاث موجات مختلفة . أولاها موجة السخرية السامة والتقبيح القوي لخيانة بنى رواحة . وثانيها موجة التعبير عن شهوة الانتقام الساحق الذي يتوعد به الجميع غطفان كلها ، من اشترك منها في الخيانة والقتل الغادر ومن لم يشترك . وثالثتهما موجة التحسر الموجه على فقد نضلة . هذه الموجات الثلاث تقود إحداها إلى الأخرى وتتمو كل منها نمواً عضوياً صادقاً وتسير جميعها في اتجاه واحد متعاونة على تحقيق هدفه بالطريقة الصحيحة التي يعينها الغربيون حين يطالبون القصيدة بهذه الوحدة) " ص ٥٥٠ .

ولعل من أبرز صور نقد " النويهي " الفني لهذه القصيدة ، إشارته إلى ما رُكبت عليه من انسجام بين عاطفتها الجياشة بالغضب وثورة الانتقام وبين وزنها الأحد ، فالتفعيلة الثالثة بها بتر " متقا " بدلاً من " متفاعلن " ، فهذا الحذف في وزن التفعيلة الثالثة يصنع بترًا مفاجئاً في نهاية كل شطرة من أشطر القصيدة ويصور لنا ما بها من عنف وهنا (٥٥٠ وأدركت أن الصوت يرتفع في " متقا " الأخيرة في كل شطر بصرخة طويلة حادة . وهذا ينسجم انسجاماً قوياً مع ما يغلى في نفس الشاعر من الغضب المزمجر والحقد المتلظى . فإذا تذكرت سرعة حركات الكامل في ذاته ، ثم أضفت إليها هذا البتر المفاجئ العنيف الذي يدخلها ، رأيت أن القصيدة بمجرد إيقاعها العام جيدة التصوير لهذا البدوي في أشد غيظه يجيش صدره كالمرجل ويلزل الغضب كل عَصَبَة من جسمه) " ص ٥٣٣ .

وأخيراً نختم القول في كتاب " النويهي " بوحدة من أروع دراساته المتكاملة ، فعلى مدى أكثر من مائة وثلاثين صفحة ضمها الفصلان الرابع عشر والخامس عشر درس بالتفصيل المتأنى والممتع في آن واحد ، إحدى قصائد الشاعر المخضرم عينيته التي مطلعها :

أَمِنْ الْمُنُونِ وَرَيْبِهَا تَوَجَّعُ ؟ وَالْدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مِنْ يَجْزَعُ^(١) ص ٦٥٩ .

وقبل أن نُفَصِّل ملامح التكاملية في هذه الدراسة ، نجمل القول فيها : إذ أول ما نلاحظه أن " النويهي " قد اختارها لأنها تمثل فن الرثاء ، ولأنها تساعد على تلمُّس الانسجام الصوتي مع العاطفة المسيطرة على القصيدة ، فخص الفصل الرابع عشر لأبيات الرثاء ، كما صرف الفصل الخامس عشر إلى أبيات قصة حيوان الوحش التي يتعزى بها عن مصابه في فَقْدِ أولاده الخمسة . كما نلّمح أساس

(١) البيت من : الكامل ، المنون : القضاء المحتوم ، تتوجع : تتألم ، الدهر : الزمن والقدر ، تجزع : الجزع ضد الصبر .

التقسيم الفني الذوقي ، حينما بيّن أن أبيات الرثاء تصور تصويراً بالغاً دقائق التصوير السمعى ، بينما تصور أبيات حيوان الوحش دقائق هذا التصوير فى نوعه الحركى . والدراسة فى جملتها يغلب عليها الدرس الفنى فالنفسى ثم التاريخى على النحو التالى :

فيبدو المنهج التاريخى من حديث " **النوبيه** " عن " أبى ذؤيب " وظروف تأليفه لهذه القصيدة وتوثيقها ، يقول مثلاً : (. . . وأبو ذؤيب - واسمه خويلد بن خالد - شاعر وُلد فى الجاهلية وأدرك الإسلام فأسلم وحسن إسلامه ، ومرثيته هذه تدور على تجربة فظيعة ، فهو لم يمّت له ولد واحد ، بل هلك أولاده الخمسة ، وتعاقب موتهم فى سنة واحدة . أما كيف حدث هذا فأنهم كانوا قد ذهبوا من موطنهم فى الحجاز ، حيث قبيلة هذيل قرب مكة ، إلى مصر ، فأصابهم الطاعون . ونحن نعرف من التاريخ أن طاعوناً عظيماً أصاب مصر فى سنة ١٨ هجرية ، وهذا يساعدنا على تأريخ القصيدة ٠٠٠٠٠٠ . ونحن مدينون فى هذا إلى المستشرق سير جيمس ليال فى تعليقاته على قصائد المفضليات) " ص ٦٥٨ ، ٦٥٩ " .

وعن إسلامه ووفاته : (٠٠٠٠ أسلم إسلاماً حسناً ، وأبلى بلاءً عظيماً فى فتوح العرب أيام عثمان وعمر رضى الله عنهما ، ومات بعد حوالى عشر سنوات من نظم هذه القصيدة فى أثناء عودته من إحدى الغزوات على سلطان الروم فى إفريقية ، بعد انتصار ساحق على جيش الروم وقتل قائدهم ، وشاء " الدهر " أن يكون موته ودفنه فى مصر ، الأرض التى وارت أبناءه الخمسة !) " ص ٧٧٨ " . أما عن أثر المنهج النفسى ، فيبدو بوضوح من اتخاذ " **النوبيه** " التفسير الفنى وسيلة إلى التفسير النفسى ليدعم الرؤية الفنية ، فمثلاً يقول معلقاً على البيت :

٣١ - فَنَكِرْنَهُ وَنَقَرْنَ وَامْتَرَسَتْ بِهِ سَطْحَاءُ هَادِيَةٌ وَهَادٍ جُرْشَعُ

حيث يصور فيه " أبو ذؤيب " احتماء الآتان ومرافقتها للحمار الوحشى ، مُلمحاً إلى دافع نفسى فى عقل " أبى ذؤيب " حينما نظمه يقول : (٠٠٠ ثرى هل كان أبو ذؤيب حين ابتدع هذه الصورة يتذكر " أميمة " أمّته أو زوجته المخلصة الوفية التى كانت هى الوحيدة التى جاءتة تواسيه وتحاول التسرية عنه فى مصابه ، لا نظن إنه كان يتذكرها بعقله الواعى ، لكن يخیل إلينا أنها كانت كامنة فى عقله الباطن) " ص ٧٤٧ " .

وشبيه بذلك أيضاً ما قاله عن تفسيره البيت :

٣٦ - يَعْثُرْنَ فِي حَدِّ الظُّبَاتِ كَأَنَّمَا كُسِيتَ بُرُودَ بَنِي تَزِيدَ الْأَذْرَعُ

إذ لفت النظر إلى حقيقة فنية - أصلها نفسى - شائعة فى شعر الجاهليين بعمامة مثلها هذا البيت ، فبينما الشاعر فى حالة حزن وألم ، رأيناه - فى صوره الشعرية - خاضعاً لقانون التداعى للمتضادات

، فيعلق " **النويهى** " على بعض ألفاظ البيت يقول : (٠٠٠ البرود تدل على الغنى واليسار والهناء ورغد الحال ، وهذه الخطوط مقترنة بالألم والعذاب والموت والفناء . وهذا يلفتنا إلى حقيقة فنية ذات أهمية فى الشعر القديم ، هى اجتماع الأضداد فى بعض التشبيه العربى ، والسر فى هذه الحقيقة يعرفه دارس علم النفس : وهو أن الأشياء تتداعى إلى الفكر بأضدادها أكثر مما تتداعى بأشباهاها (" ص ٧٥٣ ، ٧٥٤ " .

ثم يعلق على القصيدة بأقسامها وفصولها ليؤكد حقيقة نفسية - أظنها ما يسمى بالإسقاط - فيفسر ورود قصص حيوان الوحش فى شعر " أبى ذؤيب " ، الرجل المصاب فى أولاده قائلاً : (٠٠٠ وهو لم ينظم هذه العينية التى أعجب بها المسلمون القدامى أعظم الإعجاب ، ووضعوها فى الذروة العليا من الشعر ، ورفعوه بها على الشعراء جميعاً كما يرتفع جبل نعمان فوق السحاب ، إلا ليخفف عن نفسه بعض مصابه الأقدح . فإذا أعدنا النظر فيها أدركنا حقيقة مهمة ، هى أنه لا يتعزى بما ضرب من القصص فحسب ، بل يتعزى ويتلهى عن مصابه بمجرد النظم ، نعى بجهد النظم نفسه وما يلزمه به من تمثّل العاطفة وضبطها وصياغتها صياغة فنية تطهره منها ، وانتخاب الألفاظ وضم التراكيب وابتكار الصور وتنسيق الإيقاع والجرس والنغم) " ص ٧٧٨ " ، وهكذا يؤكد " النويهى " قضية الصدق الفنى والنفسى من حيث كون القصيدة تعبيراً فنياً عن تجربة حقيقية .

أما الدراسة الفنية للقصيدة ، فنجمل منهجه فيها ، مؤكداً أن هذا المنهج هو أخصب وأبرز وأهم المناهج التى تُدوّل فى دراسته ، وملاحم هذا المنهج تأتى من طرق شتى ، منها التحليل الجديد ومنها نقده للشروح القديمة ومنها ما يتصل بالشكل أو بالمضمون مع الربط الدائم بينهما ، ومنها ما صيغ فى صورة أحكام فنية وذوقية لها عللها ، ولروعة نقده الفنى فى هذه القصيدة بالذات ، فإننا سوف نختار بعض النصوص التى تصوره ، ولربما نطيل بعض الشئ فى النقل ، لكن عزاءنا هو ثراء الدراسة الفنية ، باستقصائها جميع اللفات والتشكيلات الجمالية :

ولعل أو ما يلفتنا هو وقوف " **النويهى** " بعد إيراد مطلع القصيدة ، ليعرض علينا خطته النقدية التى سينتهجها فى هذه القصيدة ، وبالأحرى يود أن يطرح - نظرياً - الإجراءات التى تحكم نقده الفنى المتكامل شكلاً ومضموناً ، يقول : (٠٠٠ والآن ندرس الأبيات لنفعل ثلاثة أشياء . ننظر فى مضمون كل بيت من فكرة وعاطفة . وننظر فى جانبه اللفظى من حروف وحركات ومقاطع وكلمات رابطين إياه بمضمونه ربطاً عضوياً حياً . وننظر أخيراً فى أثر كل بيت فى الإضافة إلى المضمون الكلى جزءاً بعد جزء ، لبناء الوحدة الفكرية والعاطفية المنسجمة وأثره فى تنمية الجانب اللفظى تفصيلاً بعد تفصيل حتى يتكون من مجموع الأبيات الشكل الشامل الذى يحتوى جميع العناصر المضمونة فى القطعة الشعرية فى انسجام نهائى فكرى وعاطفى ولفظى) " ص ٦٦٤ " .

وقبل المضى فى التمثيل لإيضاح ملاحم تطبيقه هذه الإجراءات ، نود الإشارة إلى أن ما رسمه " **النويهى** " من خطة منهجه الفنى أنها - أى هذه الخطة - لم يقتصر فى تطبيقها على هذه القصيدة فحسب ، بل انسحبت على كل القصائد الست التى كرس مجلدين صافيين فى نقدها .

ونعود إلى عينية " أبى ذؤيب " ، ليبين لنا " **النويهى** " أن أول طرق مقاربتها فنياً هو أن نحسن قراءتها جهراً ونتأمل أنفسنا حين النطق بألفاظها ، وكذا يجب على القارئ أن (٠٠٠٠ يتأمل " لوكنها " (١) فى الفم وقرعها للأذن ، وعليه فى النطق بها أن يشبع الضمة اللاحقة بها حتى تصير واولاً تطيل النغم وتردده : تتوجعو . يجزعو . ينفعو . مضجعو . ودعوا . ثقلعو . مصرعو . ٠٠٠ إلخ (" ص ٦٦٣ " . ومن هنا يلفتنا إلى أول ملمح جمالى يحسه القارئ لدى صوت حرف الروى " العين " ، وما شُحن به من دلالة شعورية وطعم مر ، وما لوقعه على الأذن (٠٠٠ من قرع خاص عفيف قوى الوضوح ، قوى التمثيل لانفعال الروح ، والجزع ، والفرع ، والهلع ، كبير الملاءمة لمشاعر التوجع والتجعب ، ولعل هذا هو السبب الذى جعل كل هذه الألفاظ اللغوية تختتم بحرف العين !) " ص ٦٦٢ .

ثم يمعن فى النظر إلى العينية ليفطن إلى حقيقة فنية فى شعرنا الجاهلى ، مثلتها عينية أبى ذؤيب فى أقسامها المختلفة ، وهى عدول الشاعر إلى كثرة التشبيه " التصوير البصرى " إذا أعوزه الوزن " التصوير السمعى " ، فهو هنا يقارن بين نوعين : بين تصوير " أبى ذؤيب " البصرى لتعثر الوزن ، على عكس " زهير " فى قصيدة أخرى حيث كان له تشبيه واحد لملاءمته وزنه ، فالشاعر الجاهلى (٠٠٠ كلما أعوزه الجانب السمعى المتمثل فى الإيقاع ازداد ميله إلى التعويض عنه بتنمية الجانب البصرى فأكثر من صور التشبيه يستعين بها على إبراز فكره وانفعاله) " ص ٧٣٧ .

وقد مثلت عينية " أبى ذؤيب " تلكما الظاهرتين ، فنتبع " **النويهى** " دقائق التصوير السمعى عندما تعرض لأبياته الحزينة فى الرثاء فى الفصل الرابع عشر وشفع هذه الدراسة ببحث موسيقى قيَم فى الأصوات وما يطرأ عليها من شدة أو درجة أى فى التنغيم ومستوياته المختلفة . ثم خص الفصل الخامس عشر للنوع الثانى من التصوير وهو التصوير البصرى الذى يمثله عنصر التشبيه ، ذلك حينما تعرض لأبيات العينية فى تصوير قصة حيوان الوحش وصراعه المتنامى المنطقى فى مشاهد مختلفة تعزى بها " أبو ذؤيب " عن مصابه فى فقد أولاده الخمسة ، فأهم لفظة جمالية فى هذا القسم من القصيدة هو اشتمالها على عاطفة صادقة إلى جانب براعة فنية فذة فى الأداء ، ولنترك أخيراً " **النويهى** " يصف ويعلل إعجابه بهذا القسم من القصيدة بقوله : (٠٠٠ فنحن من ناحية يروونا خلوصه الدقيق إلى نفسية الحمر ، واستجابته العميقة لحالاتها النفسية من سعادة ومرح فى أول القصة إلى عدو جاهد مفزوع فى وسطها إلى فرحة بالعثور على الماء قبيل آخرها إلى توجس كبير ثم مصرع رهيب فى خاتمتها .

ونحن من ناحية أخرى تروونا مقدرة على إجادة الوصف ودقة التصوير وتنويع وسائل الأداء مستغلاً إمكانيات اللغة أتم استغلال ومستغلاً إمكانيات الوزن أيضاً ثم مكماً له بشتى الوسائل الفنية حين لا يسعفه تمام الإسعاف . وبجمعه بين هاتين الخاصيتين يبلغ ما نعتقد أنه الذروة العليا لهذا النوع

(١) كذا جاءت بالأصل ، وأظن أن الصواب " لوكانها " .

من التحقيق الشعري . وقد لاحظنا بنوع خاص دقته في تصوير الحركة الدقيقة المضبوطة (" ص ٧٥٥ .

هذه كانت آخر الشواهد الستة ، التي حاولنا جهدنا الكشف عن اتجاه " **النويهي** " التكاملية في نقدها ، وكما رأينا فاتجاه " **النويهي** " ذو الملامح التكاملية لا يحتاج إلى زيادة تأكيد في هذا الكتاب ، ولعل أهم ما لفتني فيه أن نقد " **النويهي** " كان صادراً صدوراً طبيعياً من حيث المنهج المستعان به ، فلا يشعرك بتعسف في استخدام منهج أو إقحام في تطبيق رؤية نقدية لا تُمَتُّ للأبيات بِصِلَةٍ ، فطبيعة الأبيات ذاتها هي التي تفرض مناهجها التي تستخدم في التعامل معها ، بل تفرض بعضاً من المنهج الواحد إذا لم يكن المنهج في مجمله مناسباً في هذا المقام أو ذاك ؛ ولقد رأينا في أثناء حديثنا عن دراسته همزية " زهير " تصريحه باضطراره إلى العدول عن اتجاه فني في النقد إلى آخر موضوعي اقتضته أبياتُ ثلاثة لا حظ فيها من المتعة الفنية ولكن لها أهميتها التاريخية الاجتماعية ، وعلى العكس فعل في دراسته عينية " أبي ذؤيب " حينما اضطره بيت واحد إلى أن ينفق صفحاتٍ وصفحات في دراسته لغوياً - خاصة على المستوى الصوتي - فكتب بحثاً مطولاً جاهد خلاله في إيصال ما فيه من نموذجية الأداء الصوتي المتدرج

بحكم الانفعال المتصاعد ، وأعنى بهذا البيت قول " أبي ذؤيب " :

فَأَجَبْتُهَا : أَمَّا لَجَسْمِي أَنَّهُ أَوْدَى بَنَى مِنَ الْبِلَادِ ! فودعوا !

" ص ٦٧٩ "

فمراوحة " **النويهي** " بين المناهج النقدية في استخدامه إياها لم يكن كما ذكرت شكلياً ، بل عفويّاً ، وبالأحرى لقد أمكنني تسمية ذلك الاستخدام للمناهج بالمصادقية المنهجية . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن هذا الكتاب الذي استخدم فيه شتى المناهج يعد - في ظني وكما أشرت سابقاً - رداً عملياً على أصحاب المذهب الجمالي في النقد ، الذين يعزلون جمال النص عن ظروف تأليفه وكذا مبدعه ، " **فالنويهي** " يؤكد في غير موضع من كتبه وفي ختام هذا الكتاب أن جمال النص لا يأتي من صفة ميتافيزيقية معزولة عنه ولا ينتج عن إتقان الشاعر للوسائل الأدائية وبراعته في استخدامها وتطويعها (٠٠ بل الجمال الفني ، كما شرح المؤلف ووضح وألح وكرر في جميع كتبه السابقة ، ناتج من إتقان الشاعر لفهم تجارب الإنسانية الحاشدة ، ونجاحه في تصوير مشاكل البشر وآمالهم ، وما فيهم من جرائم النقص ومطامح النبل ، وما تضطرب به نفسياتهم وحياتهم من مسرات ومتاعب ونجاح وإخفاق وعزاء وأمانى) " ص ٨٨٣ ، ٨٨٤ .

وهذا بالفعل ما حاوله فى نقده قصائد الكتاب الست ، مبرراً وجود علاقة عضوية بين المضمون الاجتماعى أو التاريخى للأبيات وبين شكلها الجمالى (٠٠٠ وقد رأى القارئ كيف أننا فى كل موضع من مواضع دراستنا قد حاولنا أن نعقد الصلة بين هذا الشعر وتحقيقه الفنى وبين حياة أهله وطبيعة بيئتهم وأوضاع معيشتهم وما كان لهم فى زمانهم المعين وطرارز مجتمعهم المعين من تقاليد وعادات وممارسات وقيم ومثل) " ص ٨٨٤ " .

وجملة القول أن هذا الكتاب تتضح فيه **التكاملية فى مستوياتها : الكتاب المفرد ، والنص المفرد ، ولعلى لا أكون مبالغاً إن قلت إنه من أوائل الكتب التى تجلت فيها التكاملية ، خاصة على مستوى النص المفرد ، هذا بالمقارنة مع كل ما استشهدنا به من دراسات نقدية للنقاد الأكاديميين الثلاثة ، الذين اختارهم البحث لتكون دراساتهم ميدان البحث عن نصوص أدبية مفردة درست بطريقة تكاملية . لكن " النويهي " أصدق منا وصفاً لعمله فى هذا الكتاب وهو أولى أن يصف عمله ذاك بنفسه ، ذلك عندما وصف تطبيقه التكاملية على المستويين المذكورين فى ختام كتابه بقوله : (٠٠٠٠ وقد نؤننا فى تركيزنا على تلك التفاصيل المنهجية من فصل إلى فصل وإن كانت كلها متكاملة وكنا قد استخدمناها جميعاً فى دراسة كل قصيدة تناولناها) " ص ٨٨٢ " .**

ولقد أثار هذا الكتاب كثيراً من القضايا بفضل منهجه التكاملى الذى لفت النظر إليها ، كقضية قراءة الشعر الجاهلى ، وبصيغة أدق قراءته قراءة جيدة تتكشف فيها جمالياته الخاصة . كما لفت النظر إلى قضية توظيف المنهج المناسب لدراسة الشعر الجاهلى ^(١) ، إذ أوضح أنه لا مناص من المنهج الاجتماعى الذى يضئ السبل أمام القارئ ويكشف له عن هذه العلاقة الحميمة التى كانت تربط الشاعر الجاهلى ببيئته وما تتضمنه هذه البيئة من قيم أخلاقية ومواضع جغرافية ، فهذه الدراسة التاريخية الاجتماعية تدعم - لا شك - الدراسة الجمالية وتعللها للقارئ الحديث .

من هنا انطلقت دراسات " **النويهي** " النقدية على أساس من الربط بين شكل القصيدة الفنى وموضوعها الذى يتصل بالحياة الجاهلية ، والخلاصة أن " **النويهي** " كان دائم **المراوحة** بين الدراستين الخارجية والداخلية معتدلاً فى هذا التنقل . وليس معنى هذا أن يتجاوز بعض القضايا الجمالية التى يرى بعض النقاد دراستها معزولة عن أى سياق خارجى لها ، بل كان معنياً - فى أثناء الحديث عن بعض الملامح الجمالية فى الشعر الجاهلى - بتأصيلها ، لكشف النقاب عن أساسها التاريخى أو الاجتماعى ، فهو مثلاً لم ينكر الرمز فى الشعر بوصفه أداة جمالية ، لكنه على عكس " مصطفى ناصف " والجماليين يحسن **الربط** بين العوامل الاجتماعية والنفسية المكونة له وبين الرمز فى سياقه الشعرى ^(٢) ، ونختم القول عن هذا الكتاب برأى أحدهم فى منهجه غير المسبوق بقوله : (٠٠٠ أنه درس شعرنا القديم بطريقة لم ينتهجها باحث من قبل ^(٣)) .

(١) راجع : د . يوسف خليف ، حول كتاب " الشعر الجاهلى للنويهي " ، المجلة ، يونيو ١٩٦٧ م ، ص ٩٧ .

(٢) محمد النويهي ناقدًا ، إعداد محمد محمد عليوه ، ص ٥١ ، ٥٢ .

(٣) النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ، د . أحمد كمال زكى ، ص ١٨٧ ، ١٨٨ .

وعلى أية حال فقد وضع من الكشف عن أثر الاتجاه التكاملى فى نقد " **النويهي** " تأثره بمن سبقه من النقاد الرواد الذين خرجوا من معطف " طه حسين " أستاذ المدرسة النقدية التى أخذت بأسباب المنهجية الأوروبية والتراث القديم فى مزيج تركيبى وضع أساس المدرسة الأكاديمية فى النقد ، التى ما زالت تؤتى ثمارها حتى الآن ، ليس على المستوى المحلى وحسب ، بل على المستوى العربى كله ، مؤكدين أن هذه المدرسة النقدية الحديثة قد انحلت بعد الستينيات إلى مدارس أخرى ، سلك كل منها سبيلاً أكثر أكاديمية ، فظهرت المدارس الشكلية وأخرى التى تعنى بمضمون العمل ، كل هذا فى ظل المتغيرات النقدية الحداثية الوافدة من البيئتين النقديتين الكبيرتين بإنجلترا وفرنسا .

ولكن إن كانت هذه صورة النقد الأكاديمى ، كما مثله ثلاثة من نقادنا هم : " طه حسين " و " مندور " و " **النويهي** " ، فماذا عسى أن تكون صورة هذا النقد خارج أسوار الجامعة المصرية ، وبالأحرى نتساءل عن ملامح التكاملية فى النقد عند النقاد غير الأكاديميين ، هذا ما ستكشفه الصفحات التالية .

الفصل الرابع

العقّاد

(١٨٨٩ - ١٩٦٤ م)

لقد قدمنا بالذكر فى مدخل البحث ما كان من أثر بعض الرواد فى تأصيل المفاهيم الجديدة فى الأدب والنقد فى خلال فترتنا ، ما بين ١٩٢٥ م حتى آخر الستينات . وقد أكدنا هنالك أن " **العقاد** " كان أحد هؤلاء الذين أسهموا بشكل فعال فى إرساء قواعد جديدة للذوق الأدبى ، بفضل ما بشر به من ذوق جديد ، لم يكن معهوداً قبله ، فله يعزى فضل إرساء الذوق ^(١) ، كما عزى " لطفه حسين " من قبل فضل إرساء المنهج ، وألمحنا إلى دور هذين القطبين فى نهضتنا الفكرية على وجه العموم ، والأدبية النقدية بوجه خاص ^(٢) .

ومما يضاف إلى ريادة " **العقاد** " ، إيمانه بالحرية كصاحبه " طه حسين " ؛ فإيمانهما بحرية الفكر كان الدافع الأول من وراء ما حملاه على عاتقهما من حتمية التغيير والتبشير فى آن واحد ، فالفردية والحرية كانتا الأساسين لفكره ونقده ، بل كما يؤكد " مندور " ^(٣) هما أساسا فلسفته فى الحياة بعمامة .

وكان " **العقاد** " طوال حياته من المؤمنين إيماناً لا يتزعزع بأن **الأدب للحياة** . لكن تجدر الإشارة فى هذا المقام إلى أن " **العقاد** " كان أسبق من كل من : " مندور " و " النويهى " اللذين دافعا عن ضرورة الصلة بين الأدب والحياة ، فإذا كان " النويهى " مثلاً – كما قدمنا بالذكر – قد هاجم نظرة الجماليين فى الغرب ومعهم " مصطفى ناصف " عندنا فى قطعهم الصلة بين الأدب والحياة ، وتأكيدهم استقلالية الجمال عن أى إطار مرجعى خارج النص ذاته فى الستينيات ، فإن " **العقاد** " كان واعياً أول الثلاثينات بهذه القضية ، وكان رده عملياً إذ دلل بتأليفه كتاب " ابن الرومى " ١٩٣١ م على أهمية الربط بين الأدب والحياة ، مؤكداً أن النظرة الغربية التى تفصل بينهما سببها عندهم الفردية ، وزعزعة الإيمان بالمثل والأخلاق ، ودليل هذا قوله فى خاتمة كتابه " ابن الرومى " : (..... وحسبنا أن نتهم هذه الصورة لتكون قد بلغنا الغاية من وضع هذا الكتاب وأقمنا – فى عرض الطريق – أوضح الأدلة المحسوسة على وحدة المقاييس بين تعبيرات الشعر وتعبيرات الحياة . ونحسب أننا قد أقمنا هذا الدليل فى وقت الحاجة إليه عند قراء الأدب الغربى بيننا ^(٤)) ، ولا يفتأ "

(١) مجلة الثقافة ، ع ٤٠ ، ٢١ أبريل ١٩٦٤ م ، مقال " العقاد ناقد الشعر " ، د . محمد النويهى .

(٢) مجلة فصول ، مج ٩ ، ع ١٤ ، ٢ ، بحث : " طه حسين وعباس العقاد موازنة لبعض مواقفهما النقدية " : د . محمد عطاء كفاى ، ص

١٣٤ ، ١٣٥ ، أكتوبر ١٩٩٠ م .

(٣) النقد والنقاد المعاصرون ، ص ٨٢ ، وراجع أيضاً : " المعارك الأدبية حول الشعر فى مصر من بداية القرن العشرين وحتى بداية الحرب العالمية

الثانية " ، دكتوراه مخطوطة ، ص ٢٨١ ، إعداد محمد أبو الأنوار محمد على . وراجع : دراسات نقدية ، د . السعيد الورقى ، ص ٢١ ، ٢٢ .

(٤) ابن الرومى ، حياته من شعره ، ط ٢ ، ص ٣٣٧ ، الناشر : المطبعة التجارية الكبرى ، ١٩٣٨ م .

العقاد " يؤكد في غير موضع من كتبه ضرورة ربط الأدب بالحياة ومن ثم ربطه بالتاريخ والمجتمع وعلم النفس (٠٠٠٠ إن الأدب الصادق كالفن الصادق لا يستطيع بإرادته أو بغير إرادته أن

ينفصل عن الحياة الاجتماعية التي تنشأ بين ظهرانيها (١) .

واللافت في فكر "**العقاد**" بعامة ، إيمانه بالشمولية في النظرة ، هذه التي عددها إحدى أهم القواعد التي تقوم عليها فلسفة التكاملية ، فهو القائل : (٠٠٠) إنني أنظر إلى الدنيا نظرة فيها من الشمول أكثر مما فيها من التفصيل (٢) ، والشمولية عنده لازمة للناقد خاصة حينما يتصدى لإصدار أحكام نقدية تستلزم نظرة واسعة وثقافة شاملة يقلل من قيمتها التخصص الضيق في مجال دون آخر : (٠٠٠٠٠٠ فلا بد لميزان النقد اليوم من تمام الأداة التي ينتفع بها في هذه الصناعة ، ولا غنى للأديب ولا للعالم عن الإلمام بغير ثقافته الخاصة لتصحيح الحكم على حقيقة من حقائق المعرفة العامة (٣)) .

ولقد مر بنا حديث "**العقاد**" عن **الكمال** بوصفه غاية في ذاته يسعى إليها الإنسان دوماً دون أن يدركها لكنه يظل متطلعاً إليها دوماً ، كما أكد الفيلسوف " شوبنهاور " .
ولقد أرجع غير باحث (٤) أصول الفلسفة الشمولية عند "**العقاد**" إلى الفيلسوف الألماني " هيجل " صاحب النظرة الشاملة الكلية المطلقة ، فالشيء لا يعرف إلا في ضوء الكل : على المستوى الاجتماعي العام ، وعلى المستوى الأدبي فهو ينظر إلى العمل الأدبي (٠٠٠) بوصفه كلاً وأن ينظر بعد ذلك إلى الجزئيات في ضوء هذا الكل (٥) .

وتجدر الإشارة أخيراً إلى قضية أخرى أتاحت لنا تناول "**العقاد**" بوصفه ناقدًا نفترض تكاملية ، وأنه قد حصر نقده في الشعر دونما أي جنس أدبي آخر ، وهذا ما أكدته غير باحث (٦) أيضاً.

ولقد أكد أحد النقاد تكاملية نقد العقاد خاصة في مستواه النظري ، حيث ذكر أنه ينطلق من فلسفة (٠٠٠٠ متكاملة وافية الأبعاد تربط الأدب بذات الكاتب ، كما تربط الأدب بنزعة إنسانية

(١) يوميات ، ج ٤ ، ص ٦٣١ ، وراجع نصوص أخرى تؤكد ما ذهبنا إليه : ساعات بين الكتب ، ج ٢ ، ص ٦٦٠ ، يوميات ، ج ١ ، ص ١١٦ ، ١٢٠ ، آراء في الآداب والفنون ، ص ١٠٢ .

(٢) مراجعات في الآداب والفنون ، المجموعة الكاملة ، المجلد الخامس والعشرون ، ص ٤٢٧ ، الناشر : دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرسة ، ط ١ ، ١٩٨٣ م .

(٣) يوميات ، الجزء الأول ، ص ٣٧١ ، الناشر : دار المعارف ، ط ٤ ، ١٩٨١ م ؛ ط ١ ، ١٩٦٣ م .

(٤) الفلسفة الاجتماعية عند العقاد ، د . عبد الفتاح الديدي ، ص ٢٩ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٩ م . وراجع : تطور النقد والتفكير الأدبي في مصر في الربع الأول من القرن العشرين ، د . حلمي مرزوق ، ص ٤٥٨ .

(٥) مجلة الثقافة ، بحث " العقاد رائد الاتجاهات المعاصرة في الشعر العربي " ، د . محمد غنيمي هلال ، ص ٢٤ ، ع ٤٠ ، ١ أبريل ١٩٦٤ م .

(٦) على سبيل المثال : راجع : أعلام الأدب المعاصر في مصر ، سلسلة بيوجرافية نقدية ببلوجرافية " عباس العقاد " ، مج ١ ، ط ١ ، ١٩٨٣ م ، د . حمدي السكوت ، مركز الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية ، القاهرة ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ص ١٢٧ ، وراجع أيضاً : النقد والنقاد المعاصرون ، د . محمد مندور ، ص ٩٩ .

عميقة ، وبفلسفة فنية أعمق (١) . ولكي تتضح لنا هذه الحقيقة سنحاول الوقوف على نماذج من نقده التطبيقى ولتكن البداية كتابه " مراجعات فى الأدب والفنون " (٢) الذى ضم مجموعة من المقالات النقدية نظراً وتطبيقاً .

فى دراسة عامة تناول " العقاد " فى ثلاث مقالات " بشاراً " ، ووقفنا على نص مفرد " لبشار " ، تناوله بالدرس التكاملى ، لكنه آثر أن يدرس شعر " بشار " فى رؤية عامة توزعتها المقالات الثلاث ، حيث يبرز بوضوح الاتجاهان التاريخى والنفسى يتبعهما الاتجاه الفنى لشعر " بشار " . أما عن ملامح هذه الدراسة فيمكن وصفها على النحو الآتى :

. يبدو من عنوان المقالة الأولى " بشار شخصيته " أنها دراسة موضوعية فى تاريخ " بشار " ونفسيته ، إذ عرض لحياة الرجل المديدة ، وسيرته بين قومه ، وسبب وفاته وما أصابه من بعض البلى ، أحدثت خللاً عاماً فيه ، كمثل قوله : (٠٠٠) وأما فدية بشار فهى بصره الذى فجع فيه وهو جنين فى بطن أمه ، فكان ذلك أول خلل اعتراه فى التركيب وقد تكون له علاقة حميمة بالمزاج والأعصاب ونسله الذى فقده فى حياته ورثى منه فى هذه الصفحات ولداً وبناتاً صغيرين ، ولم نعرف بعد من سيرته أنه أعقب غيرهما خلفاً من الذكور والإناث) " ص ٥٢٤ .

. ويمضى " العقاد " فى هذا النقد التاريخى ساخراً ممن يقولون باعتزالية " بشار " أو تشيعه فيقول : (٠٠٠) وإن من الهزل أن يحسب لبشار رأى فى الدين والعصبية فيقال إنه كان معتزلياً أو مسلماً على هذا المذهب أو ذاك فما كان لذلك كله بشأن عنده يشغله أكثر من ساعة سمر أو كلمة يرسلها فى قطعة من الشعر) " ص ٥١٧ . كان هذا ملمح الدراسة التاريخى ، فماذا بعدها ؟

. أما دراسته النفسية فهى ممزوجة متلبسة بدراسته التاريخية نلمح ذلك منذ حدثنا " العقاد " عن طبيعة " بشار " ومزاجه إلى جانب ملامحه الجسمانية ، " فبشار " مثلاً عند " العقاد " ذو طبيعة حيوانية فكانت هذه الطبيعة إلى جانب ملامحه الشخصية عاملاً قوياً فى تشكيل شخصيته بعامة ، يقول : (٠٠٠٠٠) فكان وافى الجثمانية شديد الحيوانية من أصحاب ذلك المزاج الذى يغلب عليهم اللهو والفجور والشغف بالذات والملاهى) " ص ٥١٤ " وقوله : (٠٠٠) فطبيعة بشار وتربيته قد أرادت به أن يكون كما كان ماجناً خليعاً مستجيباً لشهوات الحس ومطالب الجسد) " ص ٥١٥ .

. أما الدراسة المتصلة بفن " بشار " فتبدأ فى ختام مقال " العقاد " الأول الذى يُقسّم فيه بذوقه شعر " بشار " إلى قسمين رئيسيين : أحدهما : بدوى خاصة فى فنون الشعر التقليدية ، وثانيهما : حضرى خاصة فى غزله يقول : (٠٠٠) أما شعره فرصين صحيح فى الأكثر الأعم مما وصل إلينا منه) ، وهو يقسمه قسمين : (بدوى تغلب فيه الجزالة والجفوة ، وحضرى تغلب فيه الرقة والنعومة) " ص ٥٢١ .

(١) عباس العقاد ناقدًا ، عبد الحى دياب ، ص ٧ .

(٢) ظهر أول مرة سنة ١٩٢٦ م .

ثم تأتى المقالتان التاليتان فى فنين " لبشار " اختارهما للدراسة الفنية العامة ، التى نلمح تأثير المنهج النفسى واضحاً فى تفسيره بعض الظواهر الفنية فكانت المقالة الأولى فى غزل " بشار " والثانية فى هجائه .

أما مقالة الغزل فنلمح نقده العلمى والنفسى فى تفسيره كثرة غزل " بشار " وولعه به ، حيث بدأ هذا الميل الفنى من جانب " بشار " إلى الغزل بسبب ميل طبيعته الحيوانية ذات غلبة الذكورة بها إلى المرأة من حيث هى جنس يحمل غلبة الأنوثة فيتم بذلك تكامل فطرى بين الطبيعتين المتفافتين ، يقول : (٠٠٠ والعشق بينهما هو الشوق الذى يجمع بين طبيعتين تسكن كل منهما إلى الأخرى ولا تنم ولا تهدأ إلا بالارتياح إليها) " ص ٥٣٢ .

ويرصد خصائص فنية عامة فى غزل " بشار " منها غلبة الحس عنده على الخيال ومرجع ذلك عند " العقاد " علمى نفسى وهو عمى " بشار " الذى دفعه إلى أن يعتمد على حسه أو ما تبقى له من حواس كالسمع والشم ليستدرك ما فاتته من حاسة البصر ، فلاحظ " العقاد " مثلاً ولع " بشار " بالطيب خاصة فى غزله ومدحه ، ولنترك " العقاد " يشرح قضية الحس فى شعره الغزلى خاصة ، يقول : (٠٠٠ أخذ الحس عنده مكان الخيال فأغراه ففقد البصر باستحضار ما فاتته من المحسوسات " التى لا يقنع بها المبصرون) . من هنا كان (مكان المحاسن المتخيلة من شعر بشار قد خلا وصغر إلا من فلتات قليلة يقلد فيها غيره على السماع ولا يعتمد فيها على الشعور والابتكار ، وتشغل ذلك المكان كله بصور الألوان والأصباغ واستنشاق الروائح والطيوب) " ص ٥٢٦ .

ويرصد " العقاد " ظاهرة تراسل الحواس - وإن لم يسمها - فيما أظن عند تعليقه على شعر " بشار " فى حديث النساء الذى كان يقوله : (٠٠٠ يشرك فيه حاستين بحظ حاسة واحدة ويصغى إليه أصواتاً مسموعة ثم يتصوره ألواناً منظورة فيها الصفراء والحمراء وأصباغ المطارف والأزهار والثمار ، لأنه - كما قلنا - كان يصرف الخيال إلى استيفاء ما فاتته من حظ البصر ويتم على هذا النحو ما يقصر عنه اللمس والشم والسماع) " ص ٥٣٠ .

أما المقالة الثانية التى تناول فيها بالدراسة هجاء " بشار " فهى أيضاً فى جملتها عامة رصد ، فيها ملامح رئيسية ، منها مثلاً ملاحظته أن أول شعر وآخر شعر كتبه " بشار " كان هجاء ، ورغم ذلك لم يكن " بشار " كـ " دعبل الخزاعى " أو " ابن الرومى " مطبوعاً فى هذا الفن (٠٠٠٠ فلم يتح له ما أتيح لهما من مزاج غاضب وخلق متوفر يساعده على البروز فى هذا الفن ، ويعدد الأسباب الموضوعية المختلفة التى عملت على كثرة هجاء بشار) " ص ٥٣٥ .

وفى مقاله " مثل من التصوير فى شعر ابن الرومى - علاقته بطيرته " يستشهد بإحدى قصائد " ابن الرومى " ويسوقها مثلاً على دقة تصويره وأثر طيرته فى تذوقه للجمال والقبح ، وهى تكاد تكون متكاملة لأنه لم يعط كل دراسة على حده حقها من الاستقصاء فى البحث والنقد لكنها متكاملة من حيث هى النص الشعرى الوحيد حتى الآن الذى وفر " العقاد " جهده لدراسته وشرحه بأكثر من منهج ، وهو على النحو التالى :

. بدأ الدرس التاريخي فى لمحة واحدة خاصة بمناسبة القصيدة ، فرأيناه يقول بين يدي هذه القصيدة بوصفها إحدى قصائد " ابن الرومى " فى المدح ، دالة على السبب الأساسى الذى دفعه للاستشهاد بها ، يصفها بأنها (٠٠٠٠ النونية التى قالها فى تهنئة عبيد الله بن عبد الله يوم المهرجان ، وهذه بعض أبياتها على غير اطراد :

مهرجان كأنما صورته كيف شاءت لخيرات الأمانى (" ص ٥٥٠ .

ويكتفى " العقاد " بواحد وثلاثين بيتاً من هذه القصيدة ، دفعه إلى هذا الاختيار دلالة هذه الأبيات دون باقى القصيدة على دقة تصوير " ابن الرومى " .

. وتبدأ الدراسة النفسية بداية من عنوان المقال الذى تعمد " العقاد " إدخال عامل نفسى فى تحليل الظاهرة الفنية ، وهو علاقة طيرة " ابن الرومى " بفنه على العموم ، وتصويره الأشكال والحركات وإحساسه الشديد بأبعادها ، فذوق الجمال الذى طُبِعَ عليه أو ملكة التصوير التى لا تقفأ تزحم خياله بالمناظر والهيئات لهما علاقة بالتشاؤم الذى اشتهر " ابن الرومى " بالإفراط فيه ، وهذا التشاؤم له عند " العقاد " تجاه " ابن الرومى " عاملان ، يتسبب أحدهما على الأقل فى طيرة " ابن الرومى " وهما كما يقول : (٠٠٠ الملكة التصويرية وملكة أخرى فنية هى " تداعى الفكر وتساق المعانى " التى كان ابن الرومى يؤلف بها بين أقصى الخواطر وأقصاها بحرف يصحفه أو معنى يعكسه أو مناسبة تهيئها له قريحته المتوثبة الحافلة) " ٥٥٣ .

أما الدراسة الفنية فتبدو من خلال شرحه ونقده الأبيات ، والكشف عن خصائصها الفنية ، يقول : (٠٠٠ فتأمل هذه الأبيات هل ترى فيها إلا صوراً تتوالى عليك بالمناظر التى تبصرها العين والخواطر التى تتلقاها النفس والحركات التى تؤلف بين ما ترى وما تحس تأليف الشريط المتحرك لما انطبع عليه من الأشكال والفضول ؟) " ص ٥٥١ .

ولعل هذه الدراسة هى الوحيدة فى نتاج " العقاد " النقدى كما أشرت تعرضت لنص مفرد بالنقد ، ولسوف يفرد " العقاد " فيما بعد كتاباً ضافياً عن " ابن الرومى " ، تعمق فيه درس شخصيته وسيرته وفنه بشئ من البسط والاستقصاء والتحليل المستطرد .

وبعد ، فلنكتف بهذين الشاهدين ، اللذين لا يحققان التكاملية النقدية بقدر ما يمثلان خطوة نحو الشمولية فى الدراسة والبحث فى وقت باكر .

والآن ننقل إلى كتاب آخر ^(١) ، ضم فيه مجموعة من مقالاته ، التى نشرها فى العشرينات ، احتوى بعضها على دراسات نقدية نظرية ، وبعضها مقالات ذات صبغة فكرية صحفية . لكننا لا نقع على دراسة نقدية تطبيقية متكاملة فى الكتاب بجزئيه سوى واحدة ، نلخصها على النحو التالى :

(١) ساعات بين الكتب ، ج ١ ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ١٩٨٦ م ، ونشر أول مرة بالقاهرة عام ١٩٢٩ م .

. ففي مقالته الثالثة " الشعر فى مصر " ٢ مايو ١٩٢٧ م " يقيم دراسة نقدية شبه متكاملة حول سينيتى " البحترى " و " شوقى " ، وأعتقد أن ما ساق " العقاد " إلى هذه الدراسة إلا إمعان الزرابة فى شعر " شوقى " ، فهذه المقالة وسابقتها إذن جزء من حملته على شعر " شوقى " التى بدأها فى الديوان وما زال فيها يلهج بكذب " شوقى " وتعمله فى شعره . ويمكننى وصف هذه الدراسة على النحو الآتى :

. فقد وضع الملمح التاريخى فى تساؤله عن سبب نظم " البحترى " لقصيدته ومن ثم تقليد " شوقى " لها ، فيتساءل (٠٠٠ فما الذى حدا بالبحترى إلى نظم القصيدة ؟! أهى عصبية للدين ؟ لا ! ٠٠٠٠ أهى إذن عصبية للجنس ؟ ! لا ! أم هو ولع البحترى بوصف الآثار) " ص ١٦٩ . وبعد نفى " العقاد " ذلك ، يقول معللاً تأليف " البحترى " لهذه القصيدة : (٠٠٠ فلا شئ إلا " الإحساس الفنى " حدا بالشاعر إلى نظم قصيدته والإطالة فيها ، ولا وحى إلا وحى الشاعرية فى حميمها أنطق العربى المسلم بالعبرة على أطلال الفرس المجوس) " ص ١٧٠ .

- كما يبدو الملمح النفسى فى حديث " العقاد " عن الصدق الفنى وصدق الإحساس عند " البحترى " ، أما " شوقى " فكل أحاسيسه فى القصيدة مجرد شعوضة (٠٠٠ ليس فيها من صدق الإحساس ظاهر ولا باطن ولا كثير ولا قليل) " ص ١٧١ .

. أما عن الدرس الفنى فيبدو من خلال عدة ملامح أهمها أنه قد أقام هذه الدراسة على أساس من المقارنة بين إحساسين ، والمقابلة بين قصيدتين حيث لا تصمد إحداهما فى مقارنتها بالأخرى ، والملمح الثانى فى حديثه العام عن شاعرية " شوقى " بأنها (٠٠ شاعرية التقليد) " ص ١٧٠ . فهو ضحل المعانى فاسد الإحساس قليل الفن ، أما " البحترى " فصادق الحس والفن عميقهما ، ولعل حكم " العقاد " التقويمى يأتى صراحةً فى جانب " البحترى " ، خاصة عند وصفه للإيوان ، فيعلق بقوله : (٠٠٠ ولن يقال فى وصف الإيوان الباذخ المهجور أو جز ولا أبلغ ولا أبرع من هذا المقال ولو شئنا لأطلنا المقابلة بين هاتين القصيدتين فإن ذلك أحرى أن يقنع من لم يقتنع بمكان الشاعرين بين الشاعرية) " ص ١٧٢ .

ولقد أكد أحدهم على سبْق " العقاد " معاصريه ولاحقه فيما سماه من " بناء الحكم على موقف " ، فعنده أن " العقاد " حينما حكم لسينية " البحترى " بناءً على الباعث الفنى ، والموقف الجمالى ، إنما قد سبق من جاءوا بعده فى الغرب بسنين ، وتحديثوا عن هذا الأساس النقدى (٠٠٠٠ ومن ثم فإن نقده على هذه الأسس نقد يتصل بالكل ، وأنه ثورة فى تاريخ النقد العربى ^(١)) . وبذا قدم لنا دراسة تكاملية أحسن فيها توظيف المناهج الخارجية فى تحليل بعض الظواهر الداخلة فى صميم الفن .

(١) عباس العقاد ناقدًا ، د . عبد الحى دياب ، ص ٣٤٤ ، الناشر : الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٦ م .

ثم يحين وقت أهم دراسات " العقاد " الأدبية ، وأعنى به " ابن الرومى حياته من شعره " (٢) ، وهو كتاب يُعدُّ من أفضل ما كُتب عن " ابن الرومى " فى هذا القرن ، لما تضمّنه من دقة منهجية ، ومعلومات وآراء عن " ابن الرومى " تُعد جديدة ، يبدو فيها صبر " العقاد " على التحييص العلمى بينها ، الأمر الذى جعل من هذا الكتاب الضافى مرجعاً أصيلاً لمن يريد تناول الشاعر " ابن الرومى " بالبحث والدرس بعده .

وأول ما نقرره قبل الخوض فى عرض ملامح التكاملية فى هذا الكتاب ، أنه كتاب أعده تكاملياً عاماً ، وبصيغة أخرى تكاملى على مستوى الكتاب ، أى على المستوى الثانى للتكاملية ، فليس به نص شعري واحد تناوله " العقاد " بالنقد الشامل بل كونه كتاب دراسة أدبية - كما يبدو من عنوانه - على الطريقة التى كتب بها " طه حسين " كتبه عن " أبى العلاء " و " المتنبى " ، جعله عندى متكاملاً فى مجموعته ، وفيما احتواه من فصول متنوعة تتجه جميعاً إلى درس " ابن الرومى " .

وتبدو ملامح التكاملية فيه فى انطلاقه من المناهج الخارجية من تاريخية ونفسية ، ليأتى بعد ذلك دور الدراسة المتخصصة فى إطار النص ذاته بوصفه فناً لا وثيقة ، ويمكننا تلخيص هذه التكاملية على النحو الآتى :

١ . فالدراسة التاريخية تبدو مهيمنة ، إذ يعد الفصلان الثانى والثالث تطبيقاً للمنهج التاريخى بمعنييه العلمى والنفسى ، حيث بدأ باستقصاء أخبار " ابن الرومى " من الوثائق التاريخية ، حتى إذا اجتمعت له صورة ناقصة للشاعر ، أتمها بالنظر إلى شعر " ابن الرومى " نفسه بوصفه وثيقة تاريخية فأكمل وأتم النقص الذى وقع فيه الخبر التاريخى ، يقول : (٠٠٠ هذه خلاصة الصورة التى استخرجناها من شعر الشاعر وأخباره ، وقد كان ينبغى أن نكتفى بها ونقف عندها لو كانت " الترجمة لذاتها " هى الغرض الوحيد من هذا الكتاب ٠٠٠٠ فمن الواجب علينا أن نبين مكان هذه الترجمة من شعر ابن الرومى وحاجة الأخبار التى بين أيدينا إلى التكميل من كلامه فى وصف نفسه عامداً وغير عامد ، وأن نبين كيف أن ديوان شعره قد تجاوز حد الترجمة الباطنية إلى الترجمة التاريخية) " ص ١٠٩ .

ثم تعرّض بعد ذلك لحياة الرجل وسيرته الذاتية منذ نشأته وحياته وأخلاقه إلى وفاته ، فتحدث عن طيرته ومزاجه ونهمه الشديد ، فمثلاً يقول عن سيرته : (٠٠٠) وابن الرومى لم يكن طالب معيشة وحسب ، بل كان طالب معيشة ومتعة ومسرة ، وكان منهوماً فى مطالبه كلها ، قليل الصبر على غواية المناغم واللذات أنى كانت وحيث أمكن منها الحول والحيلة) " ص ١٦٠ .

(٢) ظهر أول مرة بالقاهرة عام ١٩٣١ م .

ولا ينسى أن يترجم حتى لمن مدحهم " ابن الرومي " إن استلزم الأمر ذلك كما فعل " ص ٢٥٠ . ومن صور المنهج التاريخي العلمي والنفسي معاً حديث " العقاد " ، الذي استغرقه فصله الرابع عن عبقرية " ابن الرومي " ، التي ردها إلى جنسه اليوناني الأصل ، ودلل عليها بانكباب الرجل وحبّه المفرط للحياة وولعه بالطبيعة حوله واستقصائه لها في شعره وتقننه في تشخيصها وتصويرها .

أما الدراسة النفسية فقد أحسن " العقاد " توظيفها إلى جانب منهجه التاريخي والعلمي فهو يحقق أخباره ، ويستلهم من شعره صورة دقيقة ، تؤيد ما ذهب إليه " العقاد " من أخلاق الرجل وطبعه ومزاجه وطيرته وحسه الشديد بالحياة والأشياء من حوله ، وعالمه الطفولي الذي كان يعيشه طول عمره " ص ٣١٢ " ، لذلك كان منهجه نفسي ، غير نفساني ، على النحو الذي حدده أحدهم ^(١) .

أما الدراسة الاجتماعية فلقد احتواها الفصل الأول في تناول " العقاد " ، للظرفين البيئي والزمني الذي عاشهما " ابن الرومي " . وإلى جانب ذلك يمكن التماس منهج علمي في تقرُّد " العقاد " بالحديث عن فرضية إصابة " ابن الرومي " بالسُّكْر ، واختلال الأعصاب " ص ٦١ ، ١٠٧ ، ٢٦١ .

أما الدراسة الفنية فقد قيد لها الفصل السادس ، الذي أعطاه عنوان " صناعته " ، وقد لفت فيه النظر إلى جملة من الخصائص الفنية في شعر " ابن الرومي " ميّزته عن غيره ، مثل قوله : (٠٠٠ . فالعلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه ، وشدة استقصائه المعنى واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج عن سُنّة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النّظم وجعلوا القصيدة أبياتاً متفرقة) " ص ٣١٦ .

وعن إحدى ظواهر شعره اللغوية في أسلوبه يقول : (٠٠٠ وتلاحظ في صناعة ابن الرومي لازمة الأفعال المزيّدة والمشتقات التي يستخدم منها من جميع الصيغ والأوزان) " ص ٣٢٣ . وعن تعليقه ما يبدو من اقتباس ، أو تأثر ، أو سرقة من شعراء سابقين عليه ، أو معاصرين له (٠٠٠ فهذه المآخذ القليلة جداً في شعره تعاب ولكنها أخلق بأن تعد من المعارضة والمساوقة ، ولا تعد من السرقة والغصب أو هي على كمال حال ليست من سرقة المعدم الذي لا رزق له إلا رزق غيره) " ص ٣٢٠ .

وإذا نظرنا بعين المقارنة والتمحيص إلى النصوص السالفة الذكر خاصة التي تميز إحدى خصائص " ابن الرومي " الفنية ، ونظرنا إلى ما كتبه " العقاد " " ص ٤٤ " وما بعدها من حديث عن حالة الشعر في عصر " ابن الرومي " وخصائصه على وجه العموم ظهر لنا ما قصده " العقاد " من صناعة الرجل وتميُّزه الفني .

(١) عباس العقاد ناقدًا ، د . عبد الحى دياب ، ص ٢٩٢ .

ومن تمام صورة منهجه الفنى وبالتالى التكاملى العام ما ذيل به كتابه من مختارات مختلفة من شعر الرجل الأمر الذى يجعلنا نفترض أن اختياره شاعراً دون غيره لهذا الكتاب واختياره أشعاراً مخصوصة للاستشهاد بها فى تضاعيف الكتاب وإيراده جملة منها فى ذيله يتضمن كل هذا الاختيار والانتقاء حكماً فنياً بالجودة الفنية ، لأنها تعبر عن صورة الرجل من الناحية الفنية والنفسية بصدق شديد .

. وكما رأينا فلا يمكننا العثور على نص يحشد فيه " العقاد " أدواته الإجرائية بحيث يخرج نقده هذا النص متكاملأ ، بل يمكننا القول بأن الصورة التى خرج عليها الكتاب فى بُعدها المنهجى يمكن لها كما صدقت فى دراسة " ابن الرومى " وشعره عامة أن تصدق على نص واحد منه ، بمعنى أنك واجد المعلومات التى نهضت بها الدراسة الموضوعية فى الكتاب جملةً يصح خلعها جميعاً وتجميعها وضغطها ثم لصقها تجاه أى نص مفرد لأن حياة الرجل التاريخية ، ومزاجه ، وطباعه النفسية حتى خصائصه الفنية التى تفرّد بها ، تصب جميعاً فى كل شعره أو بعبارة أخرى يعكسها شعره .

وفى ظنى أن " العقاد " كان فى إمكانه أن يثرى الدراسة الفنية لشعر ابن الرومى " ، لكنه أثر أن تكون الدراسة الفنية على هذا النحو العام ، ودليل على هذا إنه كتب بعد كتابه ذاك عن " ابن الرومى " بخمسة عشر عاماً مقالاً بعنوان " سؤالان متباعدان " علق فيه على بعض فن " ابن الرومى " ، وتطرّق إلى حديث نظرى مطول عن الصورة الأدبية فى شعره ، وما اتسم به فنه من صور مرئية محسوسة ، فقال معلقاً على عناصر الصورة المرئية فى الشعر بعامة ، وعند " ابن الرومى " بوجه خاص (٠٠٠) فالصورة المرئية لها عناصرها التى تتم بها من جميع نواحيها : عنصر المنظر كله ، وعنصر اللون ، وعنصر الملمس ، وعنصر الوقت الذى تراها فيه ، وعنصر الموقع الذى تقع فيه من المكان وعنصر الحركة (١) .

من جهة أخرى ، فإن " العقاد " فى كتابه عن " ابن الرومى " قد تراجع بعض الشئ عما أكده قبل ذلك بسبع سنوات (٢) من أن عبقرية " ابن الرومى " تعزى إلى روميته ، ويؤكد ذلك أحد النقاد : (٠٠٠٠) والشئ البارز هنا هو عدول " العقاد " عما ذكره فى هذه المقدمة أن رومية ابن الرومى هى سر اختلافه عن شعراء العربية (٣) .

وعلى أية حال فإننا نختم القول فى هذا الكتاب بما بدأناه به من أنه يُعد - بعد كتاب طه حسين " ذكرى أبى العلاء يعد " - (٠٠٠) ثانى دراسة عصرية هامة تصدر فى مصر - وربما فى العالم العربى كله - لشخصية أدبية (٤) .

(١) يسألونك ، ص ٤٥ ، الناشر : لجنة البيان العربى ، مطبعة مصر ، القاهرة ، ١٩٤٦ م .

(٢) كان ذلك عند تقديمه لديوان ابن الرومى ، اختيار وتصنيف كامل كيلانى ، الأوقاف ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، ١٩٢٤ م ، ص ج ، م .

(٣) عباس محمود العقاد " ٥ " أعلام الأدب المعاصر فى مصر ، سلسلة بيوجرافية نقدية ببيوجرافية ، المجلد الأول ، ط ١ ، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م ، د . د . حمدي السكوت ، ص ١١٩ .

(٤) نفسه ، ص ١١٦ .

- ونتجاوز كتاب آخر " **العقاد** " ، يتضح من عنوانه مدى إكباره العامل الاجتماعي - البيئي - في الدراسة الأدبية ، وأعنى به " شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي " (٥) . ونشير إلى دراسة تناول فيها " محمود سامي البارودي " المتوفى ١٩٠٤ م " في أربع مقالات بالدرس والوصف العام شأنه في ذلك شأن منهجه عند دراسة أى شاعر في هذا الكتاب ، وتبدو الملامح التكاملية قليلة من الناحية التاريخية ، جيدة من الناحية الفنية والنفسية ، إلا أن منهجه يظل عاماً لم يفرد إحدى قصائد " البارودي " بالدرس المتكامل وملخص ملامح الدراسة المتكاملة يتمثل في :

- الملمح التاريخي : يبدو في إشارته الموثقة عن " البارودي " الشاعر والضابط دون أية تفاصيل عن نشأته وحياته وعلاقته بالثورة العربية ، إلا ذكره أنه كان ممن يحرصون على رضا جميع من حوله ، وأنه في جيله من الإحيائيين يعد طفرة في تاريخ الأدب . على الرغم مما ثبت من تمهيد لهذه الحركة الإحيائية ، يقول " **العقاد** " :
(٠٠٠ وعلى الرغم من هذا التمهيد الذى كان ضرورياً لازماً قبل نبوغ البارودي نقول إن وثبة هذا الإمام القدير توشك أن تنسينا تقدمها من التدرج والتمهيد لظهورها كالمفاجأة المتوحدة فى أفق ذلك الجيل) " ص ١٢٤ " ؛ وعن دراسة الأدب فى عصره يقول :
(٠٠ لأن دراسته لم تتناول غير الأدب من المعارف المباحة لقراء عصره سواء كانت فى المذاهب القديمة أو فى المذاهب الحديثة) " ص ١٢٧ " (١) .

- الملمح النفسى : يبدو من خلال تأكيد " **العقاد** " فى غير موضع على صدق البارودي فيما يعبر ، فشعر " البارودي " نفسه دال على نفسيته ووثيقة على صدق إحساسه ، يقول " **العقاد** " : (٠٠٠ استعرض ديوان البارودي كله لا ترى فيه بيتاً واحداً إلا وهو يدل على البارودي كما عرفناه فى حياته العامة والخاصة ، أو يدل على البارودي كما وصفته لنا أعماله وصوّره لنا مؤرخوه) " ص ١٣٣ " . وقوله : (٠٠ وكذلك ترى فى الديوان ترجماناً لكل خالجة من خوالج هذه النفس الشاعرة وأثراً من آثار تلك الحياة الباطنة والظاهرة) " ص ١٣٩ " ، ولعل من مظاهر هذا الصدق أن شعره فى حالة السلم يعكس وداعة نفسه وحبه للحياة وإقباله عليها ، وفى حالة الحرب يعكس جده وبطولته ونشاطه ، يقول " **العقاد** " : (٠٠ لأنه يطلب المتعة جندياً وشاعراً ويحس إحساس الجندي والشاعر) " ص ١٣٨ " .

(٥) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، الناشر : دار تحفة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د . ت ، نشر أول مرة فى القاهرة ، ١٩٣٧ م .

(١) كذا النص بالأصل ، وأعتقد أن صوابه " سواء أكانت فى ٠٠٠ أم فى ٠٠٠ " .

- الملمح الفني : أما الملمح الفني فيلخصه في صورة جمل يرسلها لتصف الخصائص الفنية العامة التي تطبع شعره ، ففضلاً عن أن " البارودي " إمام المطبوعين في عصره ورائد حركة الإحياء ، وشعره فيه من الصدق النفسى والفنى ما يجعله وثيقة دالة على إحساسه وطبعه ، فإن - وكما يقول " **العقاد** " ص ١٣٨ - الصدق والبلاغة والشاعرية صفات عامة وأساسية تطبع شعره في السلم والحرب . ومن أهم اللحاحات الذكية " **للعقاد** " تعليقه تفوق " البارودي " الشعرى بين شعراء جيله ، يقول : (٠٠٠ وموضع التفوق البارز

في شعر البارودي أنه قد ارتقى في التعبير عن " الشخصية " هذا المرتقى الرفيع في عهد كان حسن الشعر فيه أن يحكم الصناعة وينقل الخواطر العامة ليحسب من المتفوقين (البارزين) " ص ١٤٠ .

ويرصد أيضاً سمة أخرى تميز شعر " البارودي " أو بمعنى آخر تميز " البارودي " الشاعر الذى كان فضله على عصره أعظم من فضل عصره عليه ، فرغم ما ولع به من بعض التشبيهات العصرية ، فإنه قد صب تشبيهاته في قوالب تقليدية من حسن السبك والصياغة ، ومن هنا تبرز وتتولد سمة ثالثة وهى أنه كان يحاكي القدماء ويعارض فحولهم ، فهو قد أحيا بذلك الصياغة العربية الرصينة ؛ يقول : (٠٠٠ وربما كانت محاكاة البارودي للأقدمين هى أنفع ما فى شعره للأدب المصرى الحديث ، لأنه رد إلى المعاصرين يقين القدرة على مجازاة العباسيين والمخضرمين والجاهليين فى ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم فى المذاهب والأساليب ، وليس أدعى من هذه الثقة إلى الابتكار والاستقلال والاعتماد على النفس والإفلات من قيود التقليد) " ص ١٤٧ .

. هذا ولعل بروز العنصر الاجتماعى فى هذا الكتاب دفع بعض النقاد (١) إلى الحكم على منهج " **العقاد** " بعامة فيه وفى كتابه السابق " ابن الرومى " بأنهما كتابان يمثلان المنهج الاجتماعى ، ورغم هذا فإن باحثاً آخر يلمح بتكاملية الكتاب فى مجمله ، معللاً ذلك بأن " **العقاد** " : (٠٠ كان ينظر إلى العمل الأدبى كنسيج متشابك من خيوط كثيرة بعضها موضوعى وبعضها نفسى ، وبعضها جمالى ، وبعضها اجتماعى ، وقد تغلب بعض الخيوط على النسيج فيبدو ملوناً بلون الخيوط الغالبة ، ولكن ليس معنى ذلك إنه يفتقد بقية الخيوط الأخرى (٢) .

أما كتابه " شاعر الغزل عمر بن أبى ربيعة " (٣) فقد غلب عليه المنهج الفنى بالقياس إلى المناهج الأخرى ، وهذا ما صرح به " **العقاد** " نفسه فى غير موضع حينما أكد أنه لم يُردِّ التوسع فى الدراسة التاريخية فى تاريخ الشاعر وعصره لأنه يعنى بفنه أكثر منه وحسبه ما يعينه على هذا الجهد دون تتبع الروايات التاريخية على اختلاف بعضها يقول : (٠٠ وعلى هذا ندع الإسهاب فى

(١) المذاهب النقدية ، د . ماهر حسن فهمى ، ص ٢٠٤ .

(٢) تطور النقد العربى الحديث فى مصر ، د . عبد العزيز الدسوقي ، ص ٤٨٠ .

(٣) " شاعر الغزل عمر بن أبى ربيعة " ، المجموعة الكاملة ، المجلد السادس عشر ، " تراجم وسير " ، الناشر : دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ط

١ ، ١٩٨٠ م ، ظهر أول مرة بالقاهرة ، ١٩٤٣ م .

الحواشي والفصول التي لا تؤدي إلى طائل في هذه الدراسة الفنية وفي كل دراسة فنية على التعميم ، ونكتفي من أخباره وأحاديثه بما يفهمنا ديوانه أو بما يفهمنا سليلته وآثاره الفنية ، وهو على قلته يُعْنى ويفيد (" ص ١٧٢ " .

ولنتعرف على الدراسة في ملامحها التكاملية العامة على النحو التالي الذى نضطر فيه معترزين إلى الإكثار من إيراد النصوص ، ذلك لأننا قد رأينا أن كلام " العقاد " نفسه خير معبر عما يريد ، لما اتسمت به عباراته من إيجاز وإحكام .

فمن مظاهر الملمح التاريخي الاجتماعي إيراد سنة مولد " عمر " وسنة وفاته المُختلف فيها ، كذلك نشأته وبيئته الحجازية المنعمة وربط ذلك بأصل أمه اليمانية . ولأن ديوان " عمر " يكاد يكون غزلاً إلا أقله ، فقد قصر الكتاب على غزله لأنه أهم الفنون التي تميز بها " عمر " عن غيره ، فضلاً عن أن هذا الفن قد شغل كثيراً من معاصريه ، ومن هنا يدلف إلى دراسة تاريخية لعصر " عمر " ويناقش شيوع الغزل وانشغال العلماء والفقهاء والعامة به ، ونخلص في النهاية إلى نتيجة حتمية مؤداها أن عصرًا بهذا المزاج الاجتماعي والنفسي كان الغزل فيه حاجة ضرورية مُلحة ، يقول : (٠٠٠٠ . فالعصر الذى يكون هذا شأن الغزل عند علمائه وأمرائه وأصحاب المروءة فيه لا جرم يكون الغزل حاجة من حاجاته التي لا يُشبع منها ويكون شعر الشاعر الواحد قليلاً في التعبير عن هذه الحاجة التي تعم كل بنيه وبناته وتشغل كل متحدثيه ومتحدثاته) " ص ١٨١ " .

ومما يتصل بأسباب شيوع الغزل في هذا العصر أسباب تاريخية في جوهرها ولكنه يزيد عليها آخر متصل بطبيعة العرب النفسية الذين كانوا في أصلهم أهل بادية ، فهُم إذا ارتفع عنهم سلطان الدين أو خف . أسلسوا إلى الغزل لأنه يشاكل فطرتهم الطبيعية التي نشأوا عليها ، أما الأسباب التي قدمنا أن " العقاد " أوردها فمنها قوله : (٠٠٠ . والملحوظ من كل ما قدمناه أن خفض العيش وقلة الحاجة إلى نخوة القتال لهما اتصال بما شوهد من سهولة الغزل بين القبائل العربية ، ولهذا كان أكثره إلى سلالات اليمن التي عُرفت منذ القدم باسم " العربية السعيدة " لخفض عيشها ورقّة أخلاقها ، أو كما قيل إنها تلك اليمانية الضعيفة قلوبها) " ص ١٨٨ ، ١٨٩ " .

وتبعاً لحتمية الناقد الفرنسي " تين " تبدو حتمية الغزل كحقيقة واقعة كانت وليدة جملة ظروف تاريخية واجتماعية من قوله : (٠٠٠٠ . فمن الطبيعي أن ينشأ الغزل في هذه البيئة التي تغرى فيها المرأة بالغزل وتصغى إليه ، ومن الطبيعي أن ينشأ الشعراء الغزلون الذين يوافقون هذه البيئة من طرفيها بين جد وشغف ، وبين لهو وتزجية فراغ) " ص ١٨٩ " .

ومن مظاهر الملمح النفسي ملاحظة " العقاد " أن شعراء الغزل بعامة في هذا العصر مدرستان مختلفتان في النزعة والسليقة وجوهر العاطفة ، وإن تشابهتا في ظاهر المعنى وظاهر الحنين والشكوى . إحدى هاتين المدرستين هي " مدرسة الشعراء " الذين اشتهروا بحب امرأة واحدة كما اشتهر " قيس " بـ " ليلي " و " عروة " بـ " عفراء " و " جميل " بـ " بثينة " و " كُثَيّر " بـ " عزة " و " توبة " بـ " ليلي " . والمدرسة الأخرى هي مدرسة الشعراء الذين تغزلوا بأكثر من امرأة واحدة أو اشتهروا

بحب النساء عامة كـ " عمر " و " الأحوص " و " العرجى " و " قيس الرقيات " . يقول : (٠٠٠ ففرق كبير بين العاطفة المشكّلة لنفسية شعراء المدرستين فهناك مزاجان : الأول لدى من يعشقون امرأة واحدة فهُم موكلون بالوفاء لها ولديه باعث روحى وخلقى تجاه امرأته . ومزاج النوع الآخر لا يتصل بأى عهود خلقية أو روحية بل هو مزاج يجد نفسه بل يجد متعته وحاجته من عدم التقيد بامرأة واحدة بل بذل غزله وعواطفه بين أكثر من امرأة . فالنوع الأول عاشقون والنوع الثانى لاهون وكلا النوعين يتشابه فيما يقول من غزل ويختلف فى الباعث عليه) " ص ١٩١ " .

أما عن شاعر الغزل " عمر " فيؤكد " العقاد " إمامته مدرسة اللاهين العابثين المتغزلين بأكثر من امرأة ، ويورد بواعث شتى : نفسية ، اجتماعية ، تاريخية عملت جميعاً على إمامته ، يقول : (٠٠٠ وقد كان عمر بن أبى ربيعة إمام مدرسة اللاهين بالغزل غير مدافع أو كان أصلح زملائه لإتقان هذه الصناعة لأنه كان على يسار يعينه على اللهو والفراغ ، وكان على وسامة مقبولة وشأن يرفع من شأن غزله فى قلوب النساء ، وكان للورثة دخل فى غزله إذا صح ما قيل فى ترجمة حياته أن أمه كانت أم ولد يقال لها مجدنسبت من حضرموت وحمير ، ومن هناك أتاه الغزل إذ يقال غزل يمانى ودل حجازى (" ص ١٩٣ " ، ومن مظاهر هذا الملمح إثبات " العقاد " الصدق الفنى - وهو غير تاريخى - فى شعر " عمر " . يقول : (٠٠٠ وهذا هو الصدق الفنى الذى عيناه ، وهو ملازم لشعر أبى ربيعة فى معظم ما وصف ولو اخترعه اختراعاً أو أدخل عليه بعض التبديل والزيادة) " ص ٢١٥ " ، كما ألمح أحياناً إلى شخصية " عمر " المعشوق لا العاشق .

أما مظاهر ملمحه الفنى فهى متعددة فى هذا الكتاب حيث ينهض بها ثلاثة أرباعه ولكنها دراسة فنية عامة تشمل شعر " ابن أبى ربيعة " فى جل فنه الغزلى ، وهو إذ أثبت " لعمر " ذوقه العربى المتحضر وطبعه وإمامته لمدرسة ذات طبيعة خاصة فى الغزل ، فإنه بمقارنته بغيره قد حمل لنا بعض مظاهر تمثل ضعف صناعته الفنية ثم عللها لنا ، فمن ذلك قوله : (٠٠٠ ولكنه فى اعتقادنا لم يكن أفضلهم نظماً ولا أبرعهم قصداً ولا أقدرهم صناعة ، على إجادته الموفقة فى أبيات ومقطوعات) " ص ٢٠١ " ، ويضيف جملة من بعض الخصائص الأسلوبية فى شعره بقوله : (٠٠٠ إلا أن الأكثر من شعره يبدو عليه الجهد والإعياء فى تقويم البيت والوصول به إلى القافية ٠٠٠ وقلما تعرف له قصيدة لا يضطر فيها إلى تحويل الضمير من المؤنث إلى الجمع ومن المخاطب إلى الغائب فى البيت الواحد لضرورة الوزن ليس إلا ٠٠٠ وذلك فى شعره كثير جداً لا فائدة من إحصائه وهو يخطئ قواعد اللغة لضرورة الوزن والقافية) " ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ " ، ويعلل " العقاد " ذلك بقوله : (٠٠٠ ويبدو لنا أن ضعف صناعته من ضعف اطلاعه على شعر المجيدين إلا ما كان يسمعه ويسمعه غيره من شعراء زمانه ، ولعله كان ينجو من بعض هذا الضعف فى الصناعة لو وفر حظه فى الاطلاع والرواية ، لأنه كان على ذوق حسن فى الإعجاب بالجيد من الكلام ، كما يظهر من أخباره القليلة فى النقد والتعليق على الشعر الذى يسمعه من رواته ٠٠٠ فهو قمين أن يكثر من الإجابة لو أكثر من الاستجابة وأن يقوم من صناعته لو نظر فى صناعات المقتدرين من صاغة

القريض ولكنه كما يبدو من أخباره ومن كلامه كان معكوفاً على نفسه راضياً بما يصل إلى سمعه في غير ما جهد ولا متابعة) " ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

ثم يفرغ إلى المقارنة لدعم دراسته الفنية ، يقارن بين " عمر " و " بشار " ، فإذا كان الاثنان يتفقان في أنهما شاعران في مدرسة واحدة لا يتعرض الواحد فيها للتغزل بامرأة بعينها بل لهم أكثر من امرأة في معرض غزلهما ، فوجه المفارقة في هؤلاء النسوة طبيعتهم وطبقتهم يقول : (٠٠٠ فصاحبات بشار هن الجوارى والقيان والمستهترات باللهو من نساء الحواضر اللاتي لا عاصم لهن ، وصاحبات عمر هن الحرائر اللاتي يفرجن عن أنفسهن في غفلة الرقباء والأولياء ، وهؤلاء في الأدب والنشأة غير هؤلاء ، ولكن الشبه بين الطائفتين أن الحديث معهما حديث شاعر مشغول بالنساء جميعاً وغير مقصور على واحدة بعينها يخصها بالمناجاة والوفاء) " ص ٢١١ .

وفي معرض نقده الفني يلفت إلى مفارقة فنية في شعره فبينما يتمتع " عمر " بطبيعة فنية جيدة فإنه ليس ذا حظ من الصناعة الفنية . يقول : (٠٠٠٠ فعمر بن أبي ربيعة وافر الحظ من الطبيعة الفنية التي تفوق على شعرائها وأصبح إمام طريقتها ولكنه ليس بوافر الحظ من الصناعة النظامية التي يلجئه الضعف فيها إلى التحول عن معناه ، وإن لم يحوله عن فطرته التي لا حول عنها) " ص ٢١٦ .

ويحاول " العقاد " إزالة ما يحسه القارئ من تناقض في نقده الفني والنفسى " لعمر " بمعنى أنه لا يجد تعارضاً بين ما أثبت له من صدق فنى وطبيعة فنية وما نفاه عنه من صناعة فنية يقول : (٠٠٠ وخلاصة هذا جميعه أننا نستطيع أن نؤمن بصدق الشاعر في فنه دون أن نكلفه صحة الواقعة وصحة الصناعة ، بل لعلنا نرفعه إلى مقام الإمامة بين شركائه في الطريقة والمزاج ، وهو في تمحيص الخبر أو تمحيص الصناعة وراء هذا المقام) " ص ٢١٦ .

ولعل من آخر لمحات نقد " العقاد " الفني لغزل " عمر " ما صنعه حينما ذيل دراسته بمختارات من شعره - كدأبه عند " ابن الرومى " و " جميل بثينة " - ، ولكنه في هذه المرة يؤكد أن محل اختياره ثلاثة عوامل ، يمكننى تلخيصها في عاملين رئيسيين :

الأول : أن بعضها مختارات ساقها وثيقة نفسية تاريخية .

الثانى : كنماذج شعرية وفنية استعادها " العقاد " ورأها دالة على ما قاله آنفاً من الصدق الفنى والطبيعة الفنية والصناعة الفنية عند " عمر " ، وبالجملة ، فيمكننا أيضاً القول إن هذه النماذج تمثل عندى حكماً بالقيمة لصالح شعر " عمر " الغزلى . وبذا تتلاحم عندى ملامح التكاملية العامة فى دراسته شعر " ابن أبى ربيعة " وشخصيته ، هذه الدراسة التى جمعت بين الدراسة الخارجية وأبرز أبعادها البعد النفسى لما تنثريه شخصية الشاعر وشعره من تحليل نفسى ، ذلك إلى جانب الدراسة الفنية المتخصصة - وإن لم تقف كما أشرت على نص مفرد - التى شملت الإشارة المفصلة إلى جملة الخصائص الفنية ، مع ميل غير مباشر إلى التقويم .

ولا نتجاوز كتاباً آخر " **العقاد** " وهو عن شاعر الغزل " جميل " بئينة " (١) ، فبرغم صغره فإنه اشتمل على دراسة ترتبط بكتابه السابقين عن " ابن أبي ربيعة " ، و " ابن الرومي " ، فأما وجه ارتباطه بكتابه عن " عمر بن أبي ربيعة " هو أن " **العقاد** " قد وضع الدراسة الفنية لشعر " جميل " فى ميزان المقارنة مع شعر " عمر " ، وأما ارتباطه بكتابه عن " ابن الرومي " فيتضح من خلال صنيعة العام فى التناول شبه المتكامل ، رغم بُعد ما بين الكتابين من ناحية الاستقصاء فى البحث واستغراق القول فى كل منهما . فإذا كنا قد رأينا " **العقاد** " قد استقصى الأفكار وتتبع جذورها وأفرغ كل ما يريد أن يقوله عن " ابن الرومي " الأمر الذى جعل الكتاب يخرج على هذا الشكل الكبير الحجم والقيمة ، فإنه - أى " **العقاد** " - فى كتابه عن " جميل بئينة " قد استخدم نفس المنهج ، ولكنه لم يستقص فيه خبراً أو يتتبع فيه فكرة ، بل كان طابع المؤلف كما أراد له " **العقاد** " أن يكون " رسالة " كما قال فى مقدمة الكتاب . فضلاً عن أن السلسلة التى نُشر فيها الكتاب " اقرأ " حالت دون إخراجها على الشكل العميق المستقصى كما كان الأمر عند " ابن الرومي " .

ونجمل ملامح التكاملية فى هذه الدراسة فى الملاحظات التالية :

١ . كان حظ الدراسة الموضوعية أعظم كثيراً من الدراسة الفنية ، فيبدأ بالدرس التاريخي حينما لا يرى كتاباً أوفر فى الرواية وأوثق فى التحرى فى روايات الشعراء من كتاب " الأغاني " ، الذى يعده كما يقول : (٠٠٠ سند صالح لمعظم أقواله وأعماله) " ص ٦ " .

٢ . كما يظهر الدرس التاريخي الاجتماعي معاً فى حديث " **العقاد** " عن عصر " جميل " وبيئته التى هيأتها الظروف الاجتماعية أن تكون بيئة يشيع فيها الفن والغزل والحب ، ومصدر " **العقاد** " هنا شعر الشعراء الذى اعتبره وثيقة اجتماعية دالة على ما يقول . يقول : (٠٠٠ ومهما يكن من عُرف العصر والقبيلة فقد كان عرفاً يسمح بغزله ويستدعيه ويستبقيه أو كان عرفاً صالحاً لتشجيع العاشقين ، وإن لم يكن صالحاً بينهما لوائام الزوجين ، وتاريخ الآداب لا يجمع عقود الزواج ولا دعوات الزفاف ، ولكنه يجمع الشعر الذى قاله العاشق ولو جنى عليه ، وهكذا صنع بشعر جميل) " ص ٢٢ " .

٣ . ثم يظهر المنهج التاريخي والاجتماعي فى أقوى صوره ، التى علمنا أصولها عند " سانت بيف " و " هيبوليت تين " من حتمية فى الأفكار حينما يؤكد " **العقاد** " أن " جميلاً " كان ثمرة لعوامل محددة صنعت منه هذا الشاعر العاشق ، يقول : (٠٠٠ رشحته النشأة والخلة والخلقة ليكون جميل بئينة ، وجاء العصر والجوار فزكيا هذا الترشيح وأوسع له عن مداه ، فهو فى دوره الذى تمثل لنا به فى عالم الشعر غير غريب) " ص ٢٧ " .

٤ . ويظهر الملمح النفسى فى تحليل " **العقاد** " لحالة العشق بين " جميل " و " بئينة " ، فلقد عشقها عشقاً غُطلت فيه إرادته أو أسلم هو نفسه إلى هواه فعطّل إرادته . يقول : (٠٠٠ وتعطيل

(١) " جميل بئينة " ، الناشر : دار المعارف ، سلسلة " اقرأ " ، ط ٦ ، ١٩٩١ م ، ظهر أول مرة بالقاهرة عام ١٩٤٥ م .

الإرادة أصيل في الهوى كله ولاسيما الهوى الذي نسميه بالعشق أو نسميه بالغرام . لأن المرء يرتبط فيه بإرادة شخص آخر فهو مُقيّد بهذا الارتباط الذي لا تتفق فيه الإرادتان في جميع الأحيان) " ص ٣٤ " ، ثم يرد بنفس المنهج النفسى على " طه حسين " الذي يعلق على إحدى الروايات التي جاء فيها أن أهل بئينة أذاعوا أن " جميلاً " ما نسب هذا النسب في " بئينة " بل نسبه في أمة له شائنة ، فما كان من جميل إلا أن احتال للأمر ، وواعد " بئينة " حتى أضجعها وتركها نهباً لألسنة الناس تقطع بلقائها مع جميل ، يرى " طه حسين " تناقضاً في الرواية ولخصه بأن من يحب لا يتطرق إلى فضيحة محبوبة بهذا الشكل ، لكن " العقاد " بعدما يورد الرواية يرد على " طه حسين " برأى يلخصه بقوله : (٠٠٠) فالتناقض في القصة التي استشهد بها الدكتور طه في تقديرى يزول - أو يزول مؤداه - حتى اختلف التقدير . وربما اختلف التقدير فكان من أسباب تأكيد الخبر أو ترجيحه ولم يكن من أسباب استبعاده ونفيه ، لأن الرجل الذي يشغله النسيب هذا الشغل الشاغل يكرثه حقاً أن يقال إنه يتغزل بأمة شائنة وأنه مسلوب العقل مضيع الحياة في هواها ، ويهون عليه أن يعلن حقيقة هواه ولا يهون عليه أن يحتمل هذه الوصمة المنهية ، وعلاته في ذلك أنه لا يخشى ضرراً من الفضيحة على من يهوى لأنها قد اشتهرت قبل ذلك بملاحقته لها) . " ص ٤٨ " .

أما الدراسة الفنية فالللفت أنه قد أقامها على عنصر المقارنة بين " جميل " من جهة و " عمر " من جهة أخرى من حيث هما غزيران مشهوران رغم اختلافهما في نوع الغزل والصدق فيه . ولقد أفاد " العقاد " من دراسته الموضوعية الاجتماعية والنفسية في تحليل الفروق الفنية في غزل " جميل " إذا قورن بغزل " عمر " ، كذلك في تحليل ما اشتهر من اقتباس " جميل " البدوى البيئة من " عمر " الحضرى ، يقول : (٠٠٠) فالذى نرجحه أن جميلاً كان يحب أن يحاكى عمر في بعض ما قال ، ولكننا لا نرجح هذا الترجيح لنخلص منه إلى تقديم عمر على جميل في الصناعة الشعرية ، فهما فيها متكافئان يختلفان حيثما اختلفا في المزاج والخلقة ولا يدعو ذلك إلى تفضيل أحدهما على الآخر في صناعة النظم والتعبير ، وإنما نحمل اقتباس جميل من عمر على اقتداء البدوى بأهل الحضارة حيثما كان وكانوا ، ولاسيما إذا كان الحضرى شاعراً مقبول الشعر بين العلية والمترفين من أبناء المدينة وبناتها ، وهم أهل الطبقة التي تروغ من البدو خاصة من كان قريباً إلى معيشة المدن غير منقطع لخشونة البادية على مثال جميل) " ص ٨٩ " .

- وفى إطار المقارنة بين الشاعرين يظل جميل صادقاً في حبه عن " عمر " فمحبوب " جميل " واحد و " عمر " متعدد النساء وإن أجاد فنياً ، من هنا كان هناك فرق بين صدق الحب وجودة التعبير ومن هنا أيضاً يقول " العقاد " : (٠٠٠) ولا يزال الحكم على عشق جميل وغزل جميل وشعر جميل يتطلب الحكم على ثلاثة أشياء لا على شئ واحد ، وإن لم يكن من الضروري أن تتناقض هذه الأشياء) " ص ٩١ " .

- ويخلص " العقاد " فى وصف عام لشعر جميل بقوله : (٠٠٠) وحقيقة الرأى الذى يدل عليه شعره فيما نعتقد أنه كان شاعراً يجمع بين البلاغة والسهولة ، ويرتقى فى الصناعة الشعرية مرتقى لا

يعلو عليه شاعر من أبناء عصره ، وهم على الإجمال فطريون في هذه الصناعة) " ص ٩٢ " ، كذلك تظهر مرجعية نقد " العقاد " إلى ذوقه لا إلى التاريخ أحياناً عندما تصدى لأسلوب جميل الشعري وتركيبه اللغوي (٠٠٠) وشأن جميل في هذا شأن غيره من أبناء عصره وسابقه . يأتي بالكلام السهل البسيط لأن معناه سهل بسيط ولأنه يملك القدرة الفنية التي يعمد بها إلى المعاني المركبة فتسلس له فإذا هي محلوة في ثوب من البساطة يخدع السامع حتى ليحسبه خلواً من كل تركيب وقلما تجاوز الأبيات في القصيدة الواحدة واعتمد على الإطالة إلا تعثر والتقت بمن يتحدث عنه بين الخطاب والغياب وضمير المفرد وضمير الجمع في نفس واحد) " ص ٩٣ " .

ـ وأخيراً : فعمل من ضمن الدراسة الفنية ما ذيل به " العقاد " كتابه من مختارات من شتى فنون شعر " جميل " ، فهذا الاختيار يعكس ضمناً حكماً فنياً بالإيجاب .

وصفوة القول في النقد التكاملي عند " العقاد " إنه على مستوى الكتاب ، وليس له دراسة تكاملية على مستوى النص المفرد ما خلا دراسة واحدة ، الأمر الذي يؤكد إن " العقاد " وإن كان ناقداً متميزاً على مستوى التنظير إلا أنه يعد كذلك دارساً للأدب على مستوى التطبيق . ويلاحظ أن دراساته الأدبية التي عرضنا لها لم تخل من لفتات نقدية جمعت ما بين الدراسة الموضوعية ، تاريخية أكانت أم نفسية ، وبين دراسة فنية اتجهت نحو تلخيص جملة الخصائص الفنية التي يشتمل عليها فن شاعر ما إلى جانب بعض الأحكام التقويمية المعللة تعليلاً موضوعياً أو ذوقياً ، وهذا ليس غريباً على رجل كان جل اهتمامه بالتراجم لبعض أعلام الأدب والسياسة على السواء .

أما التكاملية في نقده فلقد بان لنا مما سبق أنها كانت خاضعة إلى إجراء واحد اضطرر في معظم ما كتب وهو الانطلاق من الخارج إلى الداخل ، من التاريخ والسيرة والبيئة إلى نفسية المبدع ثم إلى النص ذاته من الداخل ومن ثم فيمكنني حل هذه التكاملية إلى منهج الناقلين الفرنسيين " سانت بيف " و " هيبوليت تين " فيما أكده من حتمية تأثر الفن بسيرة صاحبه التاريخية وشخصيته وكذلك بيئته الاجتماعية ، ولم يكن معنى هذا أنه لا يعود من داخل النص إلى خارجه ثانية بل كان يفعل هذا لكن في حدود اعتبار النص ذاته وثيقة تاريخية أو نفسية ، تكمل نقصاً ما في كتب التاريخ أو التراجم .

هذا عن العنصر التاريخي الذي يمثل أهم وأكبر خيط في النسيج التكاملي ، أما العنصر النفسي فيعد ثانياً العناصر في النسيج أو ثانيها عندما تتحل عناصر التكاملية ، لكنه عنصر متصل بسابقه ، إذ أن أصله تاريخي قرره " سانت بيف " ، فبينما تلقف " طه حسين " نقد " بيف " التاريخي في جملته أخذ " العقاد " في استثمار وتنمية جانبه النفسي (١) .

(١) دراسات في الأدب والنقد ، إبراهيم عبد الرحمن ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، د . ت ، ص ٣٤١ .

ولعل آخر العناصر في هذا المركب هو نقده الفني ولا أقول الجمالي فبينما كثير من الباحثين قد تحدثوا عن وجود نقد جمالي عند " العقاد " وأثبتوا أن أصله يرجع إلى الفلسفة الألمانية ^(٢) فإنني لم أجد - وكما ظهر من خلال الشواهد التطبيقية السابقة - صورة لهذا النقد الجمالي ، بل هو نقد فني لا أثر فيه للفلسفة الجمالية عند الألمان ، فني من حيث اهتمامه بالخصائص الفنية أو بالتجويد في بعض الأساليب إلى غير ذلك ، ومن هنا أظن أن من تحدّث عن نقده الجمالي ذاك وعن إيمان " العقاد " بالحرية والجمال كانوا - فيما أزع - يقصدون نقده النظري لا التطبيقي .

ويشبه هؤلاء آخرون ، ^(٣) حكموا بتكاملية نقد " العقاد " فهؤلاء أيضاً في ظني قصدوا آرائه النقدية النظرية أكثر من التطبيقية وليس معنى هذا أن أنفي هذه التكاملية بل فقط أضعها موضعها الحقيقي ، فالتكاملية في نقده التطبيقية موجودة لكنها عامة وضعيفة ، فهي عامة لأنها لم تتناول نصاً مفرداً وهي ضعيفة لتتواضع حظ الدراسة الفنية إذا قيس بنظيرتها التاريخية أو النفسية ، أو إذا قيس بنفس الحظ الفني في دراسات " طه حسين " و " النويهي " التكاملية على نحو ما بيّنته سابقاً .

وأخيراً فإنني لست مع من يحكمون على نقده عامة بالنقد النفسي ^(١) وإنما مع من يحكمون عليه بأن منهجه لا يمكن تحديده قطعاً ^(٢) في جملته . وليس معنى هذا أن منهجه هو اللامنهج بل في اطمئنان أؤكد أن " العقاد " كان على الأقل ذا شمولية في النقد بفضل ثقافته المتنوعة . وكان ذا نظرة نقدية رومانسية تفهم الأدب في كونه تعبيراً صادقاً عن نفس مبدعه وظروفه الملبسة . وهذه النظرة هي ما لخصها أحد النقاد عندما وصف نظرية نقد العقاد التكاملية في مستوياتها النظرية والتطبيقية على السواء بقوله : (. . . نظرية كلية تسعى إلى التوفيق بين عدد من وجهات النظر ^(٣) التي تنتمي أغلبها إلى النظرية الرومانسية) .

هذا هو " العقاد " الذي كان له دور في تجديد ذوقنا الحديث الأمر الذي جذب إليه كثير من الكتاب والنقاد الذين أصبح لهم فيما بعد شأن يؤبه له ومن أهمهم " سيد قطب " الذي نلمح إليه في السطور التالية :

(٢) راجع في ذلك : مجلة الفكر العربي ، مجلة الإنماء العربي للعلوم الإنسانية ، مقال " الجمالية العربية لدى رواد الأدب العربي المعاصر ، د . عادل أحمد خليل السخاوي ، ص ١٠١ ، ع ٦٧ ، (كانون الثاني) - يناير ، (آذار) - مارس ، السنة الثالثة عشر ، ١٩٩٢ م ، بيروت . وراجع أيضاً : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، د . زكريا إبراهيم ، ص ٣٧٠ ، ٤٠٧ ، مكتبة مصر ، د . ت .

(٣) مثل : نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر ، د . عز الدين الأمين ، ص ٣٠ . وراجع : مجلة القاهرة ، مقال " عباس محمود العقاد إعادة تقييم " ، د . ماهر شفيق فريد ، ص ٢٨ ، ع ١٠٢ ، ديسمبر ١٩٨٩ م ، القاهرة .

(١) مثل : عباس العقاد ناقدًا ، د . عبد الحى دياب ، ص ٤٠١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ . وراجع أيضاً : مجلة الثقافة مقال " منهج العقاد في الدراسة الأدبية " ، د . عبد الحى دياب ، ص ٣٤ ، ع ٤٠ ، ٢١ أبريل ١٩٦٤ م . وراجع : المذاهب النقدية ، د . ماهر حسن فهمي ، ص ١٧٩ .

(٢) مثل : محمد خليفة التونسي ، عمر الدسوقي ، زغلول سلام ، راجع للأخير كتاب : النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهات رواده ، ص ٣٤٧ ، ٣٤٨ . وراجع أيضاً : النقد والجمال عند العقاد ، د . عبد الفتاح الديدي ، ص ١٠٣ .

(٣) دراسات نقدية ، د . السعيد الورقي ص ٢٤ ، في بحثه " النظرية التكاملية في النقد عند العقاد " .

. ولقد كان في نية الباحث وخطة البحث أن أفرد له فصلاً خاصاً عن هذا الرائد " سيد قطب " (٤) بوصفه أول من قدم لنا في تاريخ نقدنا الحديث أول كتاب يشرّع فيه لمناهج النقد (٥) في فلسفتها وحدود إنارتها للنص الأدبي ، وينتهي بعد مناقشة شتى المناهج النقدية من خارجية وداخلية إلى أهم هذه المناهج جميعاً في شموليته واستيعابه وأعنى به المنهج المتكامل في النقد . إلا أن البحث قد عدل عن هذه الخطة ، واضطر الباحث إلى الانصراف عن نيته لأسباب أهمها : أنه لم يتوافر لى شواهد من نقده التطبيقي تثبت انتهاجه التكاملية وذلك لندرته في آثاره هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لعناية " قطب " بالتحليل الفني والنفسي للقرآن الكريم (١) . فنقده للشعر - علاوة على قلته - صحفى الطبيعة (٢) ؛ ليس فيه بسط أو تأني يسمح لنا أن نجوب كتبه منقّبين مدققين .

. لكن تجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن " قطباً " قد اعترف بأنه من مطبقي المنهج الفني في النقد (٣) ، وكان هذا الاعتراف دافعاً أحد الباحثين (٤) إلى تناول ملامح منهجه الفني بالتفصيل معمماً القول بأن " قطباً " يُعد خير خلف لخير سلف - عبد القاهر الجرجاني - فهو امتداد له من حيث تطبيق المنهج الفني ، أو لعله قد اعتمد على قول أحدهم (٥) بأن المنهج الفني قد نضج وبدأ بالفعل على يد " قطب " ، مغفلاً أن هذا الكاتب الأخير كان يعنى المنهج الفني الذي دلف به " قطب " إلى آي القرآن الكريم كاشفاً عن سر جمالها . ونحن إذ نثبت " لقطب " جهوده في تأصيل النقد الفني إلا أننا لا نوافق من قصرنا نضوج هذا النقد الفني على " قطب " وحده ، فجيله بأكمله حمل على عاتقيه هذه المهمة ، من خلال رافدين عربى قديم وأوربي حديث ، كـ " طه حسين " ومن قبله " أحمد ضيف " ومن بعده " محمد مندور " الذين كانوا أهم رافد بشر بالنقد الفرنسي في بعده العلمي الأكاديمي اللانسوني ، والفني التأثري . كذلك كان " العقاد " و " المازني " اللذان كونا قناة رئيسية

(٤) وُلد سنة ١٩٠٦ في قرية موشا بأسبوط ، تخرّج في دار العلوم سنة ١٩٣٤ م ، عمل بوزارة المعارف ، أُوُفد في بعثة إلى أمريكا سنة ١٩٤٨ م لدراسة برامج التعليم ، استقال سنة ١٩٥٣ وانضم إلى الإخوان المسلمين ، وترأس قسم نشر الدعوة وتولى تحرير جريدتهم ، ثم سُجن وأُعدم سنة ١٩٦٦ م

(٥) النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، ظهر أول مرة سنة ١٩٤٥ م .

(١) يمثل ذلك كتابه " التصوير الفني في القرآن " و " في ظلال القرآن " .

(٢) مثال ذلك :

أ - كتابه " مهمة الشاعر في الحياة " وظهر أول مرة سنة ١٩٣٢ م حيث نقد في ص ١١٧ وما بعدها إحدى قصائد صديقه عبد العزيز عتيق نقداً عاماً مرسلاً فيه ذاتية وتحيز في شكل سافر ، دار الشروق ، د . ت ، القاهرة .

ب - كتابه " كتب وشخصيات " ظهر أول مرة سنة ١٩٤٥ م ، حيث تعرض لنقد ديوان العقاد " أعاصير مغرب " ص ٩١ وما بعدها ، نقداً عاماً مرسلاً كسابقه ، دار الشروق ، بيروت ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٨٣ م .

(٣) النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، ص ١١٣ ، وراجع مجلة الكتاب ، ص ١١١ ، مقال لسيد قطب ، مج ٣ ، ج ٢ ، ص ٢١٨ ، السنة الثانية ، ديسمبر ١٩٤٦ م .

(٤) المنهج الفني في النقد عند سيد قطب ، بحث ماجستير مخطوطة ، إعداد : محمد أديب عبد الراضى إدريس ، إشراف : د . عبد الفتاح محمد عثمان ، ١٤١١ هـ - ١٩٩٠ م ، جامعة القاهرة ، كلية دار العلوم ، قسمي البلاغة والنقد والأدب المقارن ، وراجع : سيد قطب ، حياته وأدبه ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ماجستير مخطوطة ، ١٩٨٠ م ، الباحث عبد الباقي محمد حسين .

(٥) المبادئ العامة لتفسير القرآن الكريم ، د . محمد حسين الصغير ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، ١٩٨٣ م .

تسربت من خلالها مفاهيم النقد الإنجليزي ومن بعدهم أسهم " النويهى " فى هذا الجهد . أما " أمين الخولى " فكان أهم من أفادوا نقدنا العربى بفضل ما أفاد منه من الثقافة الإيطالية .

خلاصة القول فإن هناك اتصالاً ما بين " قطب " وأستاذه " العقاد " ، جعل " قطباً " يفيد مما أرساه الثانى من نقد فنى لم يكن معهوداً من قبل فى الساحة الأدبية العربية ، كذلك تأثر به فى إكباره شعر الحالات النفسية - باعتزافه - ^(٦) لكن لأمرٍ ما قد تحول " سيد قطب " تحولاً فكرياً أيديولوجياً ، جعله يترك ساحة النقد والأدب وهو يمتلك أسلحتها إلى ساحة الفكر الإسلامى منذ بداية النصف الثانى من هذا القرن ، مجيلاً قلمه فى آفاق أرحب من التأمل ، وكشف ما سماه سحر القرآن النابع من نسقه وما استخدمه من أداة التصوير الفنى ^(١) ، بعد ما قد ملأ الصحف بعشرات من المقالات النقدية فى خلال الثلاثينيات والأربعينيات ^(٢) .

ولو كنا معنيين بتكاملية الناقد على المستوى النظرى فى التأليف ، لكدنا نقطع بتكاملية خاصة فى كتابه " النقد الأدبى أصوله ومناهجه " الذى عدّه أحدهم ^(٣) نموذجاً لهذه التكاملية ، أما الاستعداد للتكاملية من رصيد ثقافى وشمولية فى النظرة فهذا ما يظهر جلياً فى هذا الكتاب على وجه الخصوص ، الذى أكد آخر ^(٤) إنه ملتقى التيارات الثقافية من عربية وغربية .

^(٦) مجلة الرسالة ، ع ٥٤٤ ، ص ٩٧٣ ، السنة الحادية عشرة ، ١٩٤٣ م ، القاهرة .

^(١) التصوير الفنى فى القرآن ، ت : قطب ، ص ١٩ ، ٦١ ، دار المعارف ، ط ١٠ ، ١٩٨٦ م .

^(٢) ومن أهم هذه الدوريات : صحيفة دار العلوم ، المقتطف ، البلاغ الأسبوعى ، الأسبوع ، النهضة النسائية ، الوادى ، الأهرام ، الرسالة ، الشئون الاجتماعية ، العالم العربى ، الفكر الجديد ، الثقافة ، الأديب ، الكاتب ، الكتاب ، الإخوان المسلمون ، روز اليوسف .

^(٣) تجارب فى النقد الأدبى التطبيقي ، د . عودة الله منيع القيسى ، ص ٣٢ - ٣٥ .

^(٤) تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين ، إعداد د . عبد الحكيم عبد السلام على العبد ، ص ٢٢٥ ، دكتوراه مخطوطة ، الإسكندرية .

الفصل الخامس

السحرتى

أما " **السحرتى** " * فهو أحد النقاد العصاميين ، الذين أوجدوا لأنفسهم قدماً راسخة على الساحة الأدبية وسط جيل الرواد ، ولقد امتاز " **السحرتى** " بميزتين إحداهما : - إسهامه فى مجال النقد التطبيقي بعدد وافر من الدراسات ، وهى لحسن الحظ تقع فى فترة دراستنا المختارة ، والثانية : - أنه كرس قلمه لنقد عدد وافر من الشعراء كلهم من الشعراء الشباب الذين لم يلقوا عناية الكثيرين من نقاد جيلهم ، ولعل انضمامه الباكر إلى جماعة " أبوللو " أتاح له التعرف على الاتجاهات الشعرية الحرة ، فشجع أصحابها وتابع نتائجهم .

غير أن لاختيار " **السحرتى** " نموذجاً للبحث عن تكاملية نقده التطبيقي عندى أسباباً ، يجمل بنا أن نورد لها بين يديّ هذا الفصل : -

* ولد مصطفى عبد اللطيف السحرتى يوم ٢٣ ديسمبر ١٩٠٢ م بمدينة ميت غمر - دقهلية ، أتم تعليمه الابتدائي بميت غمر سنة ١٩١٦ م ، ثم أتم تعليمه الثانوى بمدرسة الزقازيق الثانوية فى عام ١٩٢٢ م ، نال جائزة الحقوق عام ١٩٢٦ م بالقاهرة ، سافر إلى باريس لتعلم القانون ثم عدل عنه إلى دراسة الأدب والصحافة بالسوربون ، وما لبث أن عاد بعد أشهر إلى ميت غمر حيث كانت هذه الفترة القصيرة فى باريس نقطة تحوّل عنده تجاه الأدب بعد ذلك ، وعند عودته اشتغل بالمحاماة ستة عشر عاماً حتى أواخر عام ١٩٤٢ م ، وقد بدأ أثناء تلك الفترة الكتابة فى الصحف والمجلات الأدبية كالسياسة الأسبوعية ، مجلة السفير ، الرسالة ، الطلبة المصريين ، البلاغ ، الوادى ، انضم إلى جماعة " أبوللو " عام ١٩٣٤ م ، حينما اتصل زعيمها أحمد زكى أبو شادى الذى ارتبط ارتباطاً قوياً فتأثر به أدباً ونقداً ، ثم تولى السحرتى عزياً دون زواج فى ١٩ مايو سنة ١٩٨٣ م ، وبعد تأليفه ديوان " أزمان الذكرى " - ديوانه الوحيد - عام ١٩٤٢ م هجر الشعر إلى النقد ، وكان رحمه الله ذا خجل شديد ، متواضعاً ، جم الأخلاق ، سمحاً فى معاشرته وتوجيهاته الأدباء (بتصرف من :

أ - السحرتى ناقداً ، د . كمال نشأت ، ص ٧ ، وما بعدها ، سلسلة " نقاد الأدب " (٨) ، الهيئة المصرية للكتاب ، ط ١ ، ١٩٢٢ م .

ب - " مع الرواد " ، د . نعمان عاشور ، ص ١٣٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١٩٩٦ م .

ج - " شعر اليوم " ، ت : السحرتى ، راجع مقدمة الكتاب ، بقلم : د . عبد الله عبد الجبار ، الناشر : رابطة الأدب الحديث ، ديسمبر ١٩٥٧ م

فمنها أنه أحد النقاد الذين زعموا الإيمان بالشمولية والتكاملية عقيدةً ومنهجاً ، ففي غير موضع من آثاره ، رأيناه أشد المناهضين للنظرة الأحادية في مقارنة النصوص ، مبيّناً ما تُحدثه من شرخ وتهافت في البناء النقدي ، فضلاً عن أن الشعر الحديث قد يصاب بالضرر والانتكاس إذا عولج بمنهج أحادي سواء أكان خارجياً أم داخلياً ، معللاً ذلك بقوله : (وأخشى أن ينتكس الشعر العربي نتيجة للنقد المذهبي البحت ، أو النقد الفني البحت لأن النقد الأول يسير وراء فلسفة مجلوبة لا تَمُت للواقع العربي بصلة ، ولأن النقد الثاني يهدم أغراض الشعر وأهدافه الحاضرة (١)) .

ومنها أنه قد اتجه بعد رفضه الأحادية إلى مناقشة كلٍ منها مبيّناً فساد المقاربة الواحدة ، فالنقد الفني الداخلي نقد غير كامل الأداة (١) ، وهو لا يجوز (في شرعة الحرية ، وسنة الثقافة ، ولا عقيدة الحضارة ، وهي الأقاليم الثلاثة التي يتجه إليها الناقد بقلبه وعقله وقلمه (٢)) ، ومن ثم يؤكد أهمية المناهج الخارجية ، خاصة في فهم النص الأدبي من داخله ، فللناقد حرية الاستعانة بأي منها من أجل ما يسميه " إنارة النص " (. . . فله أن يرجع إلى التاريخ كما أسلفنا ، وله أن يرجع إلى الفلسفة ، وله أن يرجع إلى التحليل النفسي ليفهم العمل الأدبي فهماً جيداً وعميقاً (٣)) هذا على مستوى النقد لأي نص عموماً ، لكن " **السحرتي** " يؤكد في موضع آخر أن ذلك إن كان لازماً لدى أي نص ، فإنه ألزم لدى النصوص الحديثة ، كمثّل أشعار جماعة " أبولو " ، فتقويمها تقويماً سليماً لن يستقيم إلا بمثل هذه النظرات الخارجية (إن فهم الحركة الأدبية التي قامت بها جماعة أبولو في مصر منذ بداية عام ١٩٣٢ م مثلاً يكون أكثر عمقاً إذا درسنا حالة البلاد الاقتصادية ، وسياسة حكومتها الديكتاتورية وسيكولوجية المجتمع في تلك الآونة (٤)) .

ومنها أيضاً أنه كان أحد من تصدّوا لنقد ما شاع في ستينيات وسبعينيات القرن من نقد أدبي ، إذ وصفه بأنه نقد متعال وسادٍ وغامض ومبهم ، استأثر به جيل من النقاد المتعاليين (٥) .

وأخيراً فعمل من جملة هذه الأسباب التي تبرر اختيارنا " **السحرتي** " نموذجاً للنقاد التكاملين دعوته الصريحة إلى التكاملية ، وضرورة أن يوسع الناقد من نظرتة ، ويفيد من كل ألوان النقد المتاحة من عربية وأوروبية ، لأجل دعم فهمنا النص وتقويمه بإلقاء أضواء من زوايا مختلفة عليه لكشف أسرار جماله ، وهو نفسه قد اعترف في غير ما موضع بأنه قد نزع في نقده إلى (. . . منهج متكامل

(١) " شعر اليوم " ، ت : مصطفى السحرتي ، رابطة الأدب الحديث ، ديسمبر ١٩٥٧ م ، ص ٢٠

(١) " النقد الأدبي من خلال تجاربي " ، السحرتي ، ص ١٥٠ ، محاضرات ألقاها على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية عام ١٩٦٢ م ، معهد الدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية ، القاهرة ، ١٩٦٢ م .

(٢) الأصالة الأدبية ، السحرتي ، ص ١٢٠ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ م .

(٣) النقد الأدبي من خلال تجاربي ، ص ١٤٩ .

(٤) الأصالة الأدبية ، ص ١٢١ .

(٥) دراسات نقدية في الأدب المعاصر " النقد - البحث الأدبي - الرواية - القصة القصيرة - المسرحية الشعرية " ، السحرتي ، ص ١٤ وما بعدها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ م ، القاهرة ، ولعلنا نلاحظ في موقفه هذا شبهةً قوياً بما رأيناه من موقف مندور والنويهي من قبل تجاه أصحاب النقد الجديد .

يجمع بين الناحيتين الجمالية والقيمية ^(٦)) ، إلا أن السبيل المثلى لتحقيق التكاملية بين شتى المناهج من داخلية وخارجية تكون بما سماه " توحيد " ^(١) هذه المناهج فى دفقة تركيبية واحدة ، ولا يعنى هذا أنه يقرر الاستعانة بها جميعاً لدى أى نص ، لكنه - فى لفظة جيدة - يشير إلى أن النص ذاته يعين الناقد على اختيار المناهج التى تتناسب وموضوعه ^(٢) .

ومن دراساتي لأعمال " **السحرتى** " النقدية يتضح لى أنه طَبَّق فى بعض منها الاتجاه التكاملى ، ولكى تتضح لنا هذه الحقيقة سنحاول عرض بعض أعماله النقدية تبعاً لتاريخ صدورها . ولعل أول آثار " **السحرتى** " التى نقف عندها دراسته عن أدب الطبيعة ^(٣) وهى - على صغر حجمها - حشد فيها تاريخ أدب الطبيعة فى الأدبين العربى والأوروبى ، معدداً شعراء هذا الفن فى تأريخ موجز ربما لا يتناسب وحجم الكتاب الصغير ، ومع ذلك فإن الكتاب لم يخل من بعض اللغات النقدية شبه المتكاملة على مستوى الفن الأدبى الذى كُرس له ، وهو أدب الطبيعة ؛ ومن هذه اللغات نلمح إلى واحدة وتستوقفنا أخرى ، فأما الأولى فكانت عن شعر " مطران " ، الذى عُنى فيه بالمرئى الطبيعية ؛ وفى لمحة تاريخية سريعة يؤكد أن له (فضل السَّبْق على الشعراء ، وفضل التوجيه إلى موضوعات الطبيعة ، ٠٠٠٠ وهو رائد متمصر انطبع بطابع هذا الوادى وخدمه بكل جوارحه عمراً طويلاً ، فأصبح أدبه معدوداً من صميم الأدب المصرى) " ص ٩٦ .

ويشير " **السحرتى** " إلى طرائق " مطران " فى تضمين الطبيعة فى شعره بأنه كان يمزجها حيناً بوجوده ، وحيناً آخر يفردا بالقصيد ، (فمن نماذج قصائده فى النوع الأول قصيدته الموسيقية الحلوة " تذكارات الطفولة ") " ص ٩٦ . ويوجز مشيراً إلى مواطن الجمال فى شعر " مطران " الطبيعى بقوله : (أما مطران فإنه وإن لم يبلغ درجة شوقى فى جمال الموسيقى وقوة التعبير ، فهو شاعر فنان استوت طاقته الشعرية مع مشاهداته الفنية ، وامتاز بتصويره الفنى والحسى معاً لمرئى الطبيعة) " ص ١٢١ .

لكننا نتجاوز ما كتبه عن " مطران " إلى شاعر آخر أبدى " **السحرتى** " صراحة إعجابه الشديد بشخصه وفنه وإيمانه برسالته الفنية ، وهو رائد " أبولو " " أحمد زكى أبو شادى " ، وفى دراسة " **السحرتى** " شعر " أبى شادى " الطبيعى تبدو الدراسة الفنية أغلب عن غيرها من الدراسات الموضوعية ، ويحمل الأسباب التى تعطى لفن الطبيعة عند " أبى شادى " فضل السبق على غيره من الشعراء بقوله : (ذلك أنه فسر مرائيها تفسيراً روحياً لاندماج ذهنه بأحداثها ، كما أنه يعد فى طليعة من زواج بين الطبيعة وبين النظرات التصوفية والعلمية ، وله فى هذه الناحية قصائد مفردة ، أبدعها

(٦) " النقد الأدبى من خلال تجارى " ، ص ١٦٦ ؛ وراجع أيضاً : جميع المراحل السابقة بصفحاتها ، ففيها جميعاً اعتراف من السحرتى بتكاملية فى نقده ودعوته النقاد إلى التكاملية .

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، السحرتى ، ص ٧ .

(٢) " النقد الأدبى من خلال تجارى " ، ص ١٦٤ .

(٣) أدب الطبيعة ، السحرتى المحامى ، مطبعة التعاون ، الإسكندرية ، ١٩٣٧ م ، ط ١ ، وعليها اعتمدت .

فى رأى قصيدة " طريقى حزين " (" ص ١٠٣ " ، وأهم ما فى الدراسة أن " **السحرتى** " قد لفت النظر إلى مواضع التفرد والابتكار التى انفرد بها " أبو شادى " عن أقرانه فى هذا الفن وذلك من مثل معانى النور والأطياف ، يقول : (وأنت تراه يدعم شعر النور بحقائق العلم الغامضة ، وهو فى هذا منفرد غير مسبوق ، إذ يرى أن فى الظلام نوراً وهذه فكرة علمية عجيبة بثها فى قصائد أخرى مثل قصيدته " أشعة الظلام ") " ص ١٠٣ " ، كذلك يشير إلى انفراد " أبى شادى " بالحديث عن " زهرة الخزامى " ، إذ لم يسبقه إليها أحد من الشعراء ، كما لم ينتبه أحد بوجودها ، ولكنه يعلل التفات أبى شادى لهذه الزهرة وكتابته قصيدة " أنفاس الخزامى " بقوله : (ولعل الذى نبهه إليها اشتغاله بتربية النحل من عهد الفتوة . اسمع إليه يقول :

أنى عطرٍ فاقَ أنفاسَ الخزامى فى حنانٍ يملأ الروحَ سلاماً ؟!) " ص ١٠١ " .

على هذا النحو رأينا كيف أسعف المنهج التاريخى " **السحرتى** " فى تحليل إحدى الظواهر الشائعة فى شعر " أبى شادى " .

وأخيراً يجمل لنا **السحرتى** أسباباً مختلفة ، تبرر حكمه على هذا اللون من شعر الرجل بال جودة والجمال ، بقوله : (وأما أبو شادى فقد خلق لنا الجو الشعرى وجمع تصويره للطبيعة الأوصاف المادية ، والمعانى الروحية والفلسفية الدقيقة) " ص ١٢١ " . هذا ما يمكن أن نخرج به من كتاب " **السحرتى** " عن أدب الطبيعة ، فالكتاب كما أشرنا يؤرخ لهذا الفن فى الآداب العربية والأجنبية ، لافتاً النظر إلى موضوعات الطبيعة وأهميتها فى تاريخ الشعر العربى .

ثم نقف سريعاً عند أحد كتبه الذى لاقى قبولاً عظيماً واستحساناً واسعاً وقت ظهوره لدى كثير من النقاد ، وأعنى به كتابه " الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث " (١) الذى يعد تطوفاً فى المذاهب الأدبية فى الوطن العربى ، وتنظيراً لمقومات الشعر وخصائصه ، مشفوعاً بشواهد شعرية كثيرة ومسهبة شملت شعراء من شتى أنحاء العالم العربى والغربى .

لكن ما يهمنى فى هذه الوقفة العجلة الإشارة إلى أن " **السحرتى** " لم يتناول نصاً أدبياً بالدراسة المتكاملة ، بل أخذ الكتاب طابع التكاملية فى عمومه ، إذ حاول - وكما يقول " ص ٢٥٦ " - تطبيق المنهج الفنى فى نقده لبعض الشعراء والمنهج النفسى كما عند نقده لمطران " و " بشارة الخورى " و " زكى مبارك " وغيرهم ، كما حاول تطبيق المنهج التاريخى فقابل بين بعض قصائد " شكرى " و " العقاد " . فخلاصة ذلك عندى الإشارة إلى تكاملية على مستوى الكتاب

(١) ظهر أول مرة سنة ١٩٤٨ م .

المؤلف لا على مستوى النص المفرد ، ولقد أكد بعض النقاد ^(١) أن هذا الكتاب اللامع يمثل شمولية " **السحرتى** " تمثيلاً جيداً ، كما أكد آخر ^(٢) تكاملية نظراً وتطبيقاً ، وذلك لما به من بعد جمالى وأيدولوجى ونفسى .

لكننا نقف إزاء أحد آثاره ، التى عُنِي فيها بالنقد الشامل ، وأعنى به كتابه شعراء مجددون " ^(٣) الذى تناول فيه سبعة من شعرائنا الذين لفتوا إليهم النظر بفضل فنهم الجيد ، وشخصياتهم المنطوية على سمات نفسية خاصة . ونختار دراسته حول الشاعر إبراهيم ناجى " لأنها تمثل منهجه فى معظم دراسات الكتاب ، ذلك المنهج الذى أراد **السحرتى** " أن تقوم خطته على رسم ملامح نفسية الأديب وشخصيته ، ومن ثم ربط ذلك كله بفنه جملة ، وأبرز ملامح هذا المنهج قيامه على الدرس التاريخى الذى يأتيه " **السحرتى** من ناحيتين : -

الأولى : علمية من خلال الملامح " الوجهية " التى طالما اعتمد عليها " **السحرتى** " للتعرف من خلالها على الشخصية ، فأول ما يلتفت إليه من ملامح " ناجى " الوجهية (هو وجهه المعبر وملامحه الناطقة بأبرز سماته ، العينان الواسعتان الحالمتان يغمرهما الحنان ، الأنف الكبير المجنح النام على الاعتداد والإباء وسعة الخيال ، هاتان الوجنتان العاليتان الناطقتان بالجرأة والمغامرة والإقدام ، هذا الفم الحسى الذى لا تفارقه الابتسامة أريدت الدنيا أو أشرقت ، هذان الفك الحادان العصبيان المنتهيان بذقن دقيق ضئيل دال على الوداعة والهودة واللين ، يعلوها جميعاً هذا الرأس الكبير العجيب فى كبره ، تبرز منه جبهة عالية نبيلة ذكية) " ص ٧٧ .

أما الناحية الثانية : التى يتم بها الدراسة التاريخية فهى إلقاؤه الضوء على العامل الوراثى ، الذى أسهم بدوره فى تكوين هذه الشخصية الفنية المتوازنة ، وكذلك فى تكوين هذه الطبيعة الشعورية الدفاقة وطبيعته التفكيرية الهادئة وغلية الأولى على الثانية (فقد ورث من الأم مرحها الفائق وطيبة قلبها وحساسيتها ، ومن الأب جده ونزوعه إلى التفكير ٠٠) " ص ٧٨ .

كما يفيد من المنهج الاجتماعى فى إلمامه بالبيئة التى نضج بها " ناجى " وتعلم منها حب التأمل وانطلاق الخيال المجنح (ففى البيت الكبير الذى ولد فيه " ناجى " ، تفتحت عيناه على أسرة تقية ، ومسجد بالبيت يقام فيه ذكر الله ، وفى جيرة البيت ، وقعت عيناه على فناء تجمله أشجار التوت والجميز وأعواد الغاب كما وقعت على حقول رحيبة) " ص ٨٢ .

(١) مدرسة أبوللو الشعرية فى ضوء النقد الحديث ، د . محمد سعد فشوان ، ص ١٩٩ ، دار المعارف ، ١٩٨٢ م .

(٢) المناهج النقدية فى نقد المعاصرين ، إعداد : محمود عبد الحسين البستاني ، ص ٥٧٦ .

(٣) شعراء مجددون ، السحرتى " مطران ، أبو شادى ، ناجى ، الشايبى ، التيجانى بشير ، جلييلة رضا ، محمود أبو الوفا ، " رابطة الأدب الحديث ، القاهرة ، ١٩٥٩ م .

ثم يجمع مجموع العوامل الاجتماعية والتاريخية التي تبلورت وكأنها خميرة رُكِّبت في طبيعته وجعلت منه أبرز شعراء الاتجاه الوجداني بقوله : (أجل أحلام صباه وبيت الظلال وشجرة الجميز والحب الطفلى وإعطار المسجد ، هى الخميرة الأولى التى غدَّت حياته الشعورية ، وجعلت منه الشاعر الوجداني الأول فى مصر ، بل فى الشرق العربى بلا مرء ٠٠٠) " ص ٨٤ " .
ولعل أعظم المناهج ظهوراً فى الكتاب جملة وفى هذه الدراسة على وجه الخصوص المنهج النفسى ، ويمكننا القول أن تناول " **السجرتى** " إياه أخذ مسلكين :

. **الأول** : عام ألمح فيه إلى أن شخصية " ناجى " كانت تميل بطبيعتها النفسية إلى الانطوائية " ص ٨٥ فى أغلب حياته رغم ما يبدو من توازن فى شخصيته لكنها انطوائية فى غير كآبة أو تشاؤم كما يظن بعض النقاد " ص ٨٦ " بل كان مرحاً فكهاً .

. **أما المسلك الثانى** : فهو مسلك خاص اضطر فيه " **السجرتى** " إلى التفصيل ، وذلك لأنه كان فى معرض الحديث عن فن الغزل عنده ، ومفتاحه فى ذلك الحب عند " ناجى " الذى كان إكسير حياته " ص ٨٣ " ، والحب عند " ناجى " دافعه نفسى يؤكد " **السجرتى** " ويحض عليه إنه تأصل الحنان فى نفسه ويفسر ذلك بقوله : (وانفعال الحنو أوالحنان يندفع بصاحبه دائماً إلى الحب ، مع توافر اعتبارات نفسية واجتماعية . اندفاعاً لا تثنيه إرادة ، ولا تعصمه قريحة وقادة . اندفاعاً أشبه ما يكون تماماً باندفاع الفراشة إلى النور الحبيب وإن نالت منه حتفها) " ص ٨٩ - ٩٠ " ، وهذا الحب قد أخذ حوافره المتعددة عند " ناجى " ، فهو عنده جماع الحوافز العضوية والنفسية والإنسانية وكذلك الفنية " ص ٩١ " ، وقد كان " ناجى " ذا توجه روحى بدافع الحب فى شعره الأول (وأبلغ شاهد على هذا التوجه الروحى . ما نلمسه فى كثير من قصائده بديوانه الأول " وراء الغمام " فها هو ذا يلهج بالعيون ، ولا ينظر لجمالها بقدر ما ينظر لصفائها) " ص ٩٢ " .

أما الدراسة الفنية فالملاحظ فيها أنها لم تقف بإزاء نص مفرد ، بل كانت شاملة شعر الرجل ، كانت فى معظمها شواهد دالة على ما تقدم من بيان شخصية الرجل وطبيعته النفسية ، يجمعها " **السجرتى** " أولاً ثم يفصلها بعد ذلك ، فهو حينما أجملها كان يربط بينها وبين ما خلص إليه من سماته المعنوية ، يقول عن فن " ناجى " : (شعره الرفاف النابض ، الناطق بحيويته الدفاعة ، طلاقة التعبير الدالة على تحرره وجرأته ، ملكيته للعبارة الدالة على دقته واعتداده بكرامته وقوته التفكيرية ، تصويره المتحرك الرفاف ، الدال على نشاطه وقوة ابتكاره ، تجاربه الشعرية العميقة الناطقة بإخلاصه وصدقته وعمق نفسه وتجرده من التصنع والافتعال ، أسلوبه الواضح التلقائى ، الدال على صراحة ونبوغ ، جل موضوعات شعره ذاتية تدل على انطوائيته وأنيته والقليل منها يدل على موضوعيته وإنسانيته ٠٠) " ص ٨٧ - ٨٨ " . ويأخذ نقده الفنى فى " ناجى " من حيث الشكل أولاً ثم المضمون ، أما من حيث الشكل فتلخيصه فى قوله إن إبداع " ناجى " التعبيري فيتمثل فى أكثر من ناحية (فى لفظه النقى المختار ، وإيقاعه المتوائم مع الانفعال ، وخياله الرفاف

الوثاب ، ووحدته العضوية ، ولفاته الذهنية الذكية ، وأصدائه ذات الرجوع البعيد فى ذروة القصيد)
" ص ٩٦ .

ويقف " **السحرتى** " على ميزتين فى شعر " ناجى " ، أولاهما : تصويره الرفاف الحى ، والثانية :
لجوؤه إلى الاستعارة لا التشبيه " ص ٩٧ ، ٩٨ . أما موسيقاه فقد تأثر بها كثير من الشعراء لجمالها
(فإيقاعات ناج الموسيقية تسير معانيه وتتلون بانفعالاته وعواطفه ، رقيقة حنون عند هدوء الانفعال
وثائرة عالية الجرس فى ثورة نفسه وغضبته ، وقد تميز كثير من شعره بالنبضات والتصعيدات)
ص ٩٨ . أما نقده مضامين شعره فيلخصها " **السحرتى** " فى وصفه له بالأصالة والصدق فى
محتواها العاطفى " ص ١٠٠ .

ونختم القول فى هذه الدراسة بنموذج لنقد السحرتى إحدى قصائد " ناجى " فى قوله :

وما راع قلبى منك إلا فراشة من الدمع حامت فوق عرش من الورد
مجنحة صيغت من النور والندى ترف على روض وتهفو إلى ورد
بها مثل ما بى يا حبيبى وسيدى من الشجن القتال والظمأ المردى
لقد أقفر المحراب من صلواته فليس به من شاعر ساهر بعدى

وقفنا وقد حان النوى أى موقف نحاول فيه الصبر والصبر لا يجدى

فنقد " **السحرتى** " هذه الأبيات فى إعجاب شديد قد تجاوز فيه الموضوعية حينما ملأ نقده لتصوير " ناجى " ومعانيه وموسيقاه بكلمات التيه والإعجاب إذ يقول : - (ياله من تصوير حى رفاف فى موقف الوداع ، تصوير الدمعة بالفراشة صيغت من النور والندى . تتثال على الخد كما ترفرف الفراشة على الورد ، وأى تحليل بارع . تحليل لشتى الانفعالات المتصارعة فى موقف الانتظار ، وأية معاني جديدة عند " اللقاء " معانى الصفاء فى العيون ، والطيبة فى المقل ومعانقة الروح للروح ، وأية إيقاعات مساوقة لتنوع الانفعالات . . .) " ص ٩٥ .

ويؤكد قول أحد الباحثين المعاصرين ^(١) إن وصف " **السحرتى** " خصائص " ناجى " النفسية هى أقرب إلى وصف إحساسه الفنى تجاه " ناجى " لا إلى " ناجى " نفسه ، ويضيف هذا الباحث أن " **السحرتى** " لو كان قد درس الإرهاصات الشعرية الواقعية الأولى فى فن " ناجى " لخرج بنتائج أوفى ^(٢) عن فنه جملة ولما كانت مثالية " ناجى " قد جذبتة ناحيتها .

(١) دراسات فى النقد المعاصر ، " مصطفى عبد اللطيف السحرتى ناقدًا وأديبًا " بقلم : لفيف من أعلام الأدب والنقد ، مقال أ . فاروق منيب ، ص ١٨٨ .

(٢) السابق نفسه ، نفس الصفحة .

وعلى أية حال فهذه الدراسة تعد في رأيي دراسة تكاملية عامة من حيث تركيز الناقد على النقادين الخارجى " النفسى والتاريخى " والداخلى " الفنى " فى توازن لم يخل بأحدهما .
وهناك - رغم ما اتسم نقده الفنى غالباً بالتأثرية وبُعد كَثيراً عن الموضوعية ، ناهيك بالتعبيرات الخطابية والإنشائية التى تتسم بها صياغته - دراسة أخرى عقدها " **السمرتى** " للشاعر التونسى " أبى القاسم الشابى " ، وفى هذه الدراسة يتتبع " **السمرتى** " تاريخ حياة الشاعر وأحداثها من خلال منهج تاريخى واضح ، لكن انتهاجه المنهج التاريخى هذه المرة لم يكن بدراسة ما كُتب حول الشاعر كما كان الأمر عند " ناجى " ، بل كان فى اعتبار شعر " الشابى " وثائق تاريخية اعتمد عليها " **السمرتى** " عندما أعوزته الدراسات التاريخية ، فأشعار " الشابى " جزء لا يتجزأ من شخصه " ص ١٠٢ ، " فقصيدته " الجنة الضائعة " على سبيل المثال (هى وثيقة شعرية ثمينة تمدنا بكثير من أعماله فى طفولته) " ص ١٠٧ ، " أما قصيدته " إلى الله " فتعدُّ بدورها (وثيقة شعرية على غاية من الأهمية فى تعرُّف شخصيته فى السن الحرجة والتى يتوزع فيها المرء بين الشك واليقين) " ص ١٠٩ .

ومن خلال هذه الوثائق التاريخية وما توافر لديه من دراسات قليلة أمكنه تحديد ثلاثة أحداث جسام ، فعلت فعلها فى نفس هذا الشاب الرهيفة فأول هذه الأحداث موت حبيبته ، ثم موت أبيه ، ثم تنكر بيئته لأعز ما يملك وهو فنه ، وما لبث أن دهمه فى ريعان شبابه مرض عضال فى قلبه " ص ١١٣ ، " كذلك يرصد " **السمرتى** " قدرة " الشابى " العجيبة فى تجاوز محنته ومروره بمرحلة تحوُّل انتصر فيها على آلامه ، وعاد بعدها يتلمَّس حياته من جديد ، وفى ذلك يقول : - (ونحن نكاد نلمس هذا التحوُّل السوى إذا تعمقنا قراءة قصائده وأول قصيدة دالة على هذا التحول الجديد قصيدته " الاعتراف " وهى تروى كيف تغلَّب على محنته بوفاء أبيه ، وعودته إلى الحياة بقلب خافق للحب والفرح) " ص ١١٦ ، " ويمزج هذه الدراسة التاريخية بإيضاعات نفسية يكمل بها ملامح صورة هذا الشاعر الحساس ، فلقد اقترنت نزعتة الوجدانية المنطوية بمزاج حاد ، وحساسية يقظة مرهفة ، كانت سبب عذابه وشقائه ، ومصدر قلقه ومخاوفه ، وهذا القلق جعله يغالى فى تقدير همومه ومشاكله ، ويثور لما يقع له من أحداث تافهة أو خطيرة " ص ١٠٩ .

ويؤكد " **السمرتى** " أنه قد حاول محاولة جريئة فى تقسيم الأطوار النفسية التى مر بها شاعرنا فى ثلاثة : (طور نَعَم فيه بالراحة والاطمئنان فى الطفولة ، وطور استبدت به الكوارث فنأث به عن الاتزان وعصفت بشخصيته ، وطور تفتَّح فيه للحياة ، وعرف مواهب شعبه الكامنة وثرأه الفنى) " ص ١٣٥ .

أما دراسة فن " الشابى " فيوجهها إلى فنه التعبيري ، مبرزاً أجمل ما فيه وهو العنصر الموسيقى ، (فألفاظه منتقاه ، متساوقة الجرس ، وحروف الألفاظ آتية من منطقة الفم) " ص ١٢٩ . " أما إيقاعاته فهى متوازنة (لم يقتصر فى تنغيم موسيقاه على القوافى الخارجية ، بل إنه استخدم أصداء الأصوات المتماثلة ، كما نشهد ذلك فى قصيدته " قلب الشاعر ") " ص ١٣١ .

. أما صورته فمنوعة سمعية وبصرية ، وحركية وشميّة ولمسية ، وذهنية وتمتاز الأخيرة بالأصالة والتجديد ، ففي قصيدته " ذكرى صباح " يعلق " **السحرتى** " على ما جاء بها من صور خاطب فيها " الشابى " " الغاب " بقوله :

يا عروس الجبال ، يا وردة الآ مال يا فتنة الوجود الجليل

ليتنى كنت زهرة تشنى بين طيات شعرك المصقول
أو فراشاً أحوم حولك مسحو راً غريقاً فى نشوتى وذهول
أو غصوناً أحنو عليك بأوراقى حنو المسدلة المبتول
أو نسيماً أضم صدرك فى رفق إلى صدرى الخفوق النحيل
آه ! كم يسعد الجمال ويشقى من قلوب شعرية وعقول !

يقول : - (وقد جمعت صوراً بصرية ، وحركية وذهنية وسمعية متشابكة ، ومن هذه الصور الحركية البصرية نثنى الزهرة بين طيات الشعر ، ومن الصور الحركية الذهنية تحويم الفراش ، وهو غريق فى نشوة ، ومن الصور الجامعة بين الحركية والبصرية والسمعية ، ضم الصدر فى رفق إلى صدر خفوق) " ص ١٣٢ " . فقوافيه كما رأينا تتواءم والمعانى رقة وخشونة ، والصور متنوعة ، أما الأسلوب أنيق ناعم " ص ١٣٢ " لا وشى فيه ولا صنعة .

ومن الأعمال النقدية الأخرى التى طُبّق فيها " **السحرتى** " الاتجاه التكاملى بحثه " شعر اليوم " (١) الذى قدمه فى صورة لمحات تاريخية واجتماعية ونفسية وفنية جمعها بين يدى إحدى قصائد الشاعر " كامل أمين " ، وتكاد تكون هذه الدراسة الوحيدة فى هذا البحث التى نلمح فيها تكاملية بسيطة ، يقول : (ويهزنا الشاعر كامل أمين بقصيدته " أوراق الخوص " وهى من عيون الشعر الحاضر ، وفيها يسجل فى واقعية شاملة ، حالته النفسية ، وحالته المادية عند موت ابنه الصغير الذى لم يجد له الدواء قبل موته . والقصيدة مقفأة ، ولكنها ضمت عناصر التجديد ، فى صورها ، وفى وحدتها النامية ، وفى فكراتها المحددة ، وفى موسيقاه الموائمة لانفعالاتها وفيها يقول : بالأمس كنت أسيل فى الصحراء كالعرق الغزير) " ص ٢٢ " .

(١) " شعر اليوم " ، السحرتى ، رابطة الأدب الحديث .

كذلك نلمح إلى دراسة تناول فيها " **السحرتى** " اثنى عشر شاعراً بالعرض والدراسة ، وقد اشترك الأديب العراقى " هلال ناجى " فى تأليف هذا الكتاب ^(٢) بإسهامه هو الآخر بدراسات لاثنى عشر شاعراً آخرين ، لكنى اختار واحدة من دراسات " **السحرتى** " انتهج فيها اتجاهاً تكاملياً ، إذ قلب دراسته حول الشاعر " عبد الرحمن شكرى " بين أكثر من منهج ، فبدأً مما انتهت إليه نفسية " شكرى " الأبيّة الطامحة من انطوائية ملقياً الضوء التاريخى على البواعث التى أطاحت به وهزمتها قائلاً (صدمته الحياة فى شبابه ، ولقى فى الدنيا آى العذاب ، ولكنه وقف مجاهداً تقلبات الدهر وأوصابه بقوة العزيمة ، وذكاء فكره ، حتى مُنى بالهزيمة فى آخر المعركة إذ تحالفت عليه البيئة الجاهلة ، وناشه الأصدقاء بسهامهم فى بهرة الميدان ، فمات شهيد الحياة ، كما يستشهد فى الحرب الكماه) " ص ١٠ .

ثم يجمال " **السحرتى** " الدرس الفنى لشعر " شكرى " جملة بأنه من أوائل من كتبوا شعر الحالات النفسية والمعنوية ، ولعل إحساس الحب كان أعظم الأحاسيس التى سيطرت على فنه من أوله إلى آخره (وقد سبج بالحب فى جميع دواوينه ، من فجر الحياة إلى مغربها ، سبج بالحب فى إقباله وصدده ، واعتبر الحب عقيدة) " ص ١٢ ، ١٣ " ، ويرصد ما استحدثه " شكرى " من تجديدات فنية ، سبق إليها كاستخدامه القصة الشعرية ، كما يبدو ذلك فى قصيدته المرسلة " نابليون " والساحر المصرى (وفيها ترك القافية الموحدة واعتمد البحر) " ص ١٩ ، ٢٠ " ، وكذلك استخدام الديالوج فى شعره وشاهد ذلك قصيدته عتاب أم دلال) . أما صياغته ففيها جرأة تعبيرية وكثير من الأصالة الموضوعية ، كما فى قصيدته الصدى .

هذه إحدى صور نقد " **السحرتى** " لأحد الشعراء بهذا الكتاب ، الذى لا نريد الوقوف عنده طويلاً لأن ملامح التكاملية فيه لم تكن مفصلة واضحة ، بل هى عابرة ، فى سياق عرضه حياة الشاعر وأدبه عرضاً يملأه الإعجاب والجمال الخطابية .

وفى رأى أن من أكثر الدراسات النقدية التى طبّق فيها " **السحرتى** " الاتجاه التكاملى كتابه " دراسات نقدية " ^(١) الذى خصّه لنقد مجموعة متميزة من الشعراء الشباب الذين تجمعهم مع " **السحرتى** " مدرسة أدبية واحدة هى مدرسة " أبوللو " ، ويبرز فى هذا النقد قدراته فى التحليل والتقويم .

وأول ما يلفتنا من هذه الدراسة " من ص ٥٣ إلى ص ٦٦ " ديوان " لابد " للشاعر " محمود حسن إسماعيل " ، والواقع أن " **السحرتى** " لم يقف طويلاً أمام سيرته وحياته ، وبصيغة أدق كانت دراسته حول نقده التاريخى والاجتماعى والنفسى " أى النقد الخارجى " عابراً ، أما نقده الفنى فكان تطوفاً لقصائد هذا الديوان مع الخروج من حين إلى آخر للاستعانة بدواوين الشاعر الأخرى " الخمسة

(٢) شعراء معاصرون ، السحرتى بالاشتراك مع هلال ناجى ، القاهرة ، ١٩٦٢ م .

(١) دراسات نقدية

" ، للاستدلال منها على قضية يناقشها في ديوان " لابد " . ويمكننا تلخيص ما أجملناه من ملامح هذه الدراسة التي نظنها تكاملية على النحو التالي :

فالملح التاريخي يبدو عندما يتحدث عن الشاعر بوصفه رجلاً معروفاً له رسالة ظل طوال حياته يناضل من أجلها وهي " مناصرة الضعفاء " ، يقول : (رسالة وهب نفسه الثائرة المتمردة لها ، هي نصرة الضعفاء والمساكين ، والمظلومين ، وقد تجلت هذه الرسالة في أول ديوان له " أغاني الكوخ " حتى آخر ديوان له " لابد " مع شئ من الاختلاف في التناول) " ص ٥٣ - ٥٤ " ، أما الملح النفسي فيعد متصلاً بسابقه ، حيث لاحظ المؤلف أن " محموداً " في هذا الديوان تلتهب نفسه بالنزوع نحو التقديمية فنفسه ثائرة تقديمية ، يقول : (وفي هذا الديوان نلاحظ اتجاهاً جديداً جديراً بالتقدير والإكبار ، هو اتجاهه إلى التغيير ، وإلى الروح التقديمية اللاهبة . فإذا كان في عهده الشعري الأول ، يلتقى في الغالب بتصوير حال الضعيف ، والمقهور ، فإنه في العهد الحاضر يدفع إلى التقدم ، ومجاهدة كل عقبة في سبيل هذا التقدم وهذا ما يبرز لنا من قصائده الثلاث الأولى في هذا الديوان) " ص ٥٥ .

ويؤكد المؤلف أن هذه الروح التقديمية ليست جديدة تماماً في هذا الديوان ، بل يلاحظ أن نفسية " محمود إسماعيل " نزعت نحو التقديمية قبل هذا الديوان بقليل ، يقول : (ليست الروح التقديمية في هذا الديوان جديدة عليه ، ولا هي بنت ظهور الديوان ، ولكنها مغروسة في قلبه من قبل ، وهذا ما يشهد به ديوانه السابق " قاب قوسين ") " ص ٥٨ .

ويبدو الملح الاجتماعي في تفسير الناقد للتقديمية الظاهرة في قصائد هذا الديوان تفسيراً اجتماعياً ، فإن تغييراً شاملاً هز المجتمع المصري والعربي خاصة على يد " جمال عبد الناصر " ، يقول : (والذي حدا بالشاعر إلى هذا الإيمان بالتقدم ما رآه من تغير مذهب في المجتمع العربي ، فبعد أن كان في هذا المجتمع أمم ذليلة تدين بدين الغنم ، وبه يشكو الجائع أتى مضرم التغيير ، فأحدث الهزات بقوة من السماء وهذه المعاني وعنتها قصيدته " حادي التغيير ") " ص ٥٧ .

أما المنهج الفني فهو أبرز هذه المناهج وأوضحها فهو مثلاً يتناول التصوير الفني في شعر " محمود حسن إسماعيل " ليؤكد وضوح هذا الملح الفني " البياني " في شعره كله ، وفي هذا الديوان على وجه الخصوص ، وهذا الفن قد تمثل عنده في التجسيد والتشخيص ، يقول : (فقد تمكّن بمقدرته البيانية من التخلص من المباشرة والتقيرية ، ومن الموسيقى الرنانة في كثير من هذه القصائد ، وسار على منهجه التصويري الذي كان من أول رواده في مصر ، وهو خلع سمات الإنسان على الأشياء) " ص ٥٩ ، ويقول أيضاً : (وسم المعنويات بسمات الماديات وبالعكس ، وأسرف في ذلك إسرافاً عجبياً) " ص ٦٠ ، ويتمثل العنصر الثاني في منهجه الفني في الحديث عن موسيقى شعر " محمود وإيقاعاته مع تقويمه المجل عن افتتانه في هذه الموسيقى ، يقول : (أما موسيقاه وإيقاعاته ، فله محاولات كثيرة في تغيير الأوزان والبحور ، وله محاولات كثيرة في مسابقة الإيقاعات للحالات النفسية والانفعالات وقد وُفق في كثير من هذه المحاولات) " ص ٦٠ ، أما العنصر الثالث في

منهجه الفنى فيتمثل فى نقده لمعمار القصيدة ، أو أسلوبها فى شكله اللغوى عند شاعرنا ، فهو مثلاً يؤكد على ملمح لافت فى أسلوب شعر " محمود " وهو تنوع الأسلوب الشعرى ، يقول : (ولاحظ أن محمود حسن إسماعيل ، وهو يخاطب رجل الشعب من فلاح وعامل كان يخاطبه بأسلوب جزل رصين ، ويبنى قصائده على معمار فخم مترف ، وهذا الأسلوب سار عليه فى أغلب شعره ، نقول أغلب وبشعره لأن فى بعض شعره سهولة وسلاسة موائمة لروح العصر) " ص ٦٢ " ، ويفصل ما أجمله سابقاً بقوله : (والحقيقة أن محموداً ، مرةً يسلس كالنهر فى قصائده التصوفية ، ومرةً يجيش كالبحر فى قصائده الوطنية ، ومرةً يغمض فى قصائده النفسية ، التى يتحدث فيها عن أعماق نفسه وخلجات روحه) " ص ٦٢ .

ثم يختم حديثه عن أسلوب شعر " محمود " فى شتى دواوينه موضحاً الفروق الأسلوبية بينها جميعاً ، يقول : (فنون شتى من الأساليب مثل طبيعة الشاعر فى مراحلها المختلفة ، أسلوب رومانتي مجنح فى " أغاني الكوخ " ، وأسلوب سريالى فى " أين المفر ؟! " ، وأسلوب فصيح مزهر فى " لابد " ، وأسلوب جامع بين السلاسة والغموض ، والفصاحة فى ديوانه " قاب قوسين ") " ص ٦٣ .

أما ديواننا المعنى بنقده وهو ديوانه " لابد " فيخصه بهذا النوع من النقد قائلاً : (ولعل هذا الديوان الأخير يحمل زبدة فنه التعبيري ، فأنت تجد فيه قصيدة " ساعة مع الكوخ " تمثل أسلوبه الواقعي الجزل ، وقصيدة " النفس والخطيئة " التى أشرنا إليها أو " العودة إلى الله " تمثل أسلوبه السلس المشرق ، وتجد فى " صلاة الرماد " أسلوبه الغامض الملغز) " ص ٦٣ " ، ويقول : (قصيدته البديعة " فقرأ " وهى فى رأى من أجمل قصائد الديوان وأعلاها فناً لتسلسل فقراتها ، وطلاقة أسلوبها " ص ٥٤ .

الخلاصة أن نقد " **السحرتى** " الديوان " لابد " " لمحمود حسن إسماعيل " يعتبر نقداً **تكاملياً** ولكن على طول الديوان ، وليس على مستوى القصيدة الواحدة ، واللافت فى هذا النقد هو اهتمامه بالنقد الفنى قبل النقد الموضوعى ، فلم يسرف فى النقد المرجعى ، كما أنه يسمى نقده هذا بـ (الخواطر العابرة ، والإلمامات السريعة فى شعر الرجل) " ص ٦٦ " ، وأعتقد أن كلمات مثل " خواطر عابرة ، إلمامات سريعة ، وقفات ، إضاءات ، صور نقدية ، لفتات " وغير هذه الألفاظ ، فكلها ألفاظ يتذرع بها أصحابها ليسوّغوا لأنفسهم الهروب من النقد المتأنى والمحيط بأبعاد الموضوع .

ثم يبدأ " **السحرتى** " فى نقد نفسه من الدرجة الأولى وفنى من الدرجة الثانية ، وذلك فى نقده ديوان " صالح جودت " " حكاية قلب " ، وقد جاءت ملامح نقده على النحو التالى :

. النفسى : وقد ظهر هذا المنهج سافراً ، وذلك لأن " **السحرتى** " قد أقام الدراسة فى نقد ديوان هذا الشاعر على فكرة محورية وهى " الحب " الذى تعلّق به منذ طفولته ، وبصيغة أخرى المرأة فى كل جوانبها الحسية ، فهو – أى " صالح جودت " – ذو طبيعة تتزعج إلى الحب الحسى ، يقول : (هذه

طبيعة صالح جودت ، طبيعة فتنته بالحب ، طبيعة يسمونها بالطبيعة المفتونة بالجنس مثل طبيعة النحلة المفتونة بالزهر ولونه ، وطبيعة الفراشة المفتونة بالنور ، والهائمة به ، وإن أحرقتها (" ص ٧٧ " ، ثم يمزج ذلك النقد النفسى بنقد تاريخى ليربط بين سيرة الرجل الشخصية وطبيعته النفسية ، يقول : (وقد عاونه على توفيقه فى الحب ، ما اتسمت به شخصيته من لطف وجاذبية وتقاؤل ومرح وحب للدعابة ، وذكاء وسعة حيلة ، وسماحة . وبهذه السمات كان صالح محباً ومحبوفاً فى آن واحد ، كان طالباً ومطلوباً) " ص ٧٨ " ، ثم يخلص من هذا مؤكداً أنه رغم ما اتسمت به طبيعته من نزوع نحو المرأة ونزوع المرأة نحوه بأنه كان مطلوباً محبوباً ولكن فى غير نرجسية ، ولقد كانت لهذه الطبيعة الحسية أثرها فى اختيار الشاعر موضوعات معينة تدور عليها قصائده أى النساء ، فضلاً عن أثر هذه الطبيعة فى دعم الموسيقى الشعرية ، يقول : (هذه الطبيعة المفتونة الفاتنة ، قد انعكست على فنه الشعرى ، فدار شعره حول الحبايب وجرى أسلوبه فى موسيقى جذابة ، وعذوبة صافية ، شعره فى الصبا ، وشعره فى الشباب وشعره فى الكهولة لم تفارقه هذه السمات) " ص ٨٠ " .

- أما الفنى : فيمكن حصر منحاہ وتلخيصه فى نقطتين :

الأولى : أن " جودت " يمثل جماعة " أبولو " فى تجديدهم وجمال صياغتهم .

الثانية : أن شعر " جودت " بعامية يبرز فيه العنصر الموسيقى ، وينمو فى حلاوة وعذوبة ، فضلاً عن جزالة أسلوبه ، يقول : (وكان صالح من رواد الموسيقى الحلوة الرخيمة ، والأسلوب الجذاب وقد زاد موسيقاه حلاوة ورخامة بمرور الزمن ، كما نلمس ذلك فى مثل قصيدته " ميعاد ليلة الأحد ") " ص ٨٠ " ، ويختتم ذلك قائلاً : (فنون شتى من الموسيقى الخلابة ، والموسيقى الإبداعية المتوترة ، أبدعها هذا الفنان هى أهل لدراسة مستفيضة) " ص ٨٢ " ، على هذا النحو جرت الدراسة التى تلاحمت فيها الملامح النفسية والفنية فى أن لدى دراسته ديوان الشاعر مع ميل إلى المنهج التاريخى لدعم تفسير بعض القضايا المتصلة بفن الشاعر .

ثم يتناول " **السحرتى** " ديوان " عبير قلب " للشاعرة " روية القلبنى " بالدراسة العامة ومنهجه فى هذه الدراسة يتجه نحو المنهج النفسى ومن ثم الفنى على النحو التالى :

- النفسى : وقد برزت فى هذه الدراسة ملاحظة نفسية جيدة رصدها " **السحرتى** " ليكشف بها عن الحالة النفسية المسيطرة على الشاعرة والتى تعد محك تجربتها الشعرية ؛ فقصائدها وبالأحرى هذا الديوان وما قبله يمثلان قصة حب الشاعرة وهى متلهفة ، فرحة بحبيبها وهى لا تستطيع البوح بحبها له ، وفى ذات الوقت فإن حبيبها رزين ، صعب المراس ، وهنا يمنعها الكبرياء والعناد عن البوح له مما تسبب فى هدم حبها وهجر حبيبها ، يقول : (هذه هى قصة هذا الحب ، قصتها الشاعرة فى جل قصائد هذا الديوان ، أو بتعبير أدق قصتها فى أكثر من ثلاثين قصيدة من أربع وأربعين قصيدة حواها الديوان) " ص ٩٣ " ، ويضيف معللاً : (فحقيقة حيرتها وقلقها راجعة إلى كبريائها وعنادها) " ص

٩٦ " ، ثم يلفت إلى دلالة نفسية أخرى يصورها معجم " روحية " الشعرى وهى دلالة العطر الذى وجدت فيه هروباً من حيرتها وتوترها ، يقول ملاحظاً تكرار هذه الظاهرة الدلالية : (نراها تكرر فى غير وعى كلمات العطر ، والعبير ، والشذى ، وما اشتق منها وهذه الكلمات أكثر الكلمات دوراناً فى ديوانها ، حتى أنها أسمت ديوانها " عبير قلب " وهو عنوان دال كل الدلالة على هيامها بالعبير والعطر ، وأنها تجد فى عبير شعرها حظاً من الراحة والطمأنينة ، والأمن الروحى) " ص ٩٩ .

- أما الملمح الفنى : فيمثله إعجابه بالشعر الوجدانى فى ديوانها ، دون غيره من الفنون الأخرى ، فهو شعر يمثل حالتها النفسية أصدق تمثيل ويبين عن توترها وحيرتها ويخص من هذه القصائد الوجدانية القصائد الأربع : " لقاء الوداع ، غداً سوف يرحل ، ليلة الرحيل ، رحيل " ، يقول : - وهو ما أظنه حكم قيمة صريحاً على هذه القصائد - (وفى هذه القصائد الأربع ، تنكشف موهبتها الشعرية وتتجلى طلائعها التعبيرية ، وجمال موسيقاها وتوتر إيقاعاتها) " ص ٩٤ . ويضيف مشيراً إلى إحدى هذه القصائد : (وهذه القصيدة فى رأى ، من خير قصائد هذا الديوان وتعبيراً عن حالتها النفسية المتضاربة ، وكشفاً عن انفعالاتها وبخاصة حيرتها الظمأى ، وإذا لم يكن فى الديوان غير هذه القصائد الثلاث " الثوب الممزق " ، و " قلب الفنان " و " ظل ابتسامة " ، لكفاها شاهداً حياً على شاعرية روحية القلبنى) " ص ١٠٠ ؛ ثم يعمد إلى تقويم ما جاء بديوانها من هنات فى الشكل ليقول : (كسلها فى مراجعة قصائدها الأخرى ، وتجميل طائفة من تعبيراتها المتداعية ، وترك الوضوح الواضح فى الإعراب عن خوالج نفسها ، وتعسف القافية بقلمها) " ص ١٠١ .

والخلاصة أن الدراسة كما رأينا جاءت للتعريف بشعر الشاعرة ، وطبق فيها المنهجين النفسى والفنى على مستوى الديوان كله .

ثم يتعرض بالدراسة المتأنية لديوان " الحب والموت " للشاعر " عبده بدوى " ، وهى دراسة فنية ثم نفسية ، إذ أنه قد ركز على نقده الفنى الذى عكس تقديره وإعجابه الشديد بهذا الديوان ، وفيه يبدأ " **السحرنى** " بتعليل حبه وإعجابه بشعر الشاعر ، فهو شعر متفرد فى نوعه ليس اتباعياً جامداً أو جديداً مُرفاً ، وإنما هو : (شعر متفرد متميز ، فى نسجه المترف ، وفى تصويره الأصيل ونزوعه الرمزي ٠٠٠٠ هو أشبه عندى بشعر التصويريين الذين يعنون بالقلب الشعرى والصفعة الفنية عناية كبيرة ، ويرون أن الشعر صور ومجازات) " ص ١٥١ . هذا بالنسبة للشكل ، أما المضمون فهو محك تميزه : (وميزة هذا الشاعر أنه قد عبّر فى صدق عن مضامين عصره ، وكانت الموضوعية تغلب على تعبيره ، حتى فى كثير من شعره الوجدانى وشعره الغاضب الذى عبّر فيه عن أزمته النفسية فى فترة من الفترات) " ص ١٥٢ .

ومن أهم ملامح نقده الفنى ما رصده من مجموعة الظواهر الفنية التى تميز شعر الشاعر وتبين عن أصالة موهبته ، كبروز العنصر التصويرى فى شعره ، يقول : (بناء قصائده

على الصور فى عرضه لموضوعه ، فجل شعره قائم على العرض التصويرى ، لا الفوتوغرافى ، ويقوم هذا التصوير على خيال ابتكارى (" ص ١٥٢ " . ومن هذه الصور أن : (الحزن مكسور المنقار كأنه طائر ، والخوف له بطن ، والعمر يبكى شاكياً ، والصمت يغفو ، والليل يسرق الشعاع ويموت مثل الإنسان) " ص ١٥٢ " ، ومن هذه العناصر الفنية تشخيصه ، يقول : (كما أن الشاعر يخلع على الأشياء المادية سمات الإنسان وأعماله وحالاته ، فالأهداف فرحى والربوة تلم ثوبها والمندبل يغفو والكون يحلم) " ص ١٥٣ " . ومنها أيضاً ما يسميه النقاد " تراسل

الحواس " فى شعره : (تراسل الحواس ، العطور والألوان والأصوات فى تراسل وتجاور ، فالصوت قاتم والألوان لثغاء وللنور هديل وللضياء شهقة ، وغيره) " ص ١٥٣ " . ومن هذه العناصر أيضاً ما سماه " التطور الكيفى " : (ومن العناصر الفنية التى استخدمها فى شعره ، إيجاد التناظر فى بعض قصائده ، أو إيجاد التحول الشعورى ، وهو ما يسمونه بـ " التطور الكيفى " فى قصائد أخرى ليقوى الدرامية فى القصيدة) " ص ١٥٤ ، ١٥٥ " ، ويمثل فى ذلك بقصيدته " فى معبد فرعونى " . كذلك سبقه فى إدخال العنصر الحوارى فى بعض قصائده : (ولعل " عبده بدوى " كان من السباقين فى إدخال الحوار الثنائى والجماعى فى التركيبة الشعرية ، وقد وفق فى إدخال هذا العنصر فى ديوانه " باقة نور " ، وفى ديوانه " لا مكان للقمر " ، وفى هذا الديوان " الحب والموت ") " ص ١٥٦ " . ومنها أيضاً العنصر القصصى : (جعل من القصيدة قصة قصيرة أو وضع فى التركيب حديثاً يجرى بين الأشخاص وآية ذلك قصيدته " خمسة أصدقاء " بهذا الديوان) " ص ١٥٨ " . ومن نقده للموسيقى ملاحظته استخدام الشاعر الكثير للبحر المتدارك : (أن الشاعر مغرم كل الغرام بالبحر المتدارك وهو بحر قصير متوتر ، تقوم أكثر أنواع شعر الشاعر عليه) " ص ١٥٩ " .

ومن ملامح نقده الداخلى بيان المضامين التى احتوت عليها قصائد الشاعر كاهتمامه بالقرية وما يتصل بها من أخلاقيات ، وببعض القيم السياسية والاجتماعية فى هذا الديوان وغيره من الدواوين السابقة ، ويبدى إعجابه الفنى بإحدى قصائده يقول : (" النيران الوثنية " فهى من أروع قصائد الديوان فى معمارها ، وفى بيان نوع الحب الذى يميل إليه) " ص ١٦٧ " .

- ويتمثل الملمح النفسى فى تأكيده الصدق النفسى وفى أن شعر الرجل وثيقة تعكس خصائصه الشخصية والنفسية يقول : (هذا هو وجه " عبده بدوى " الذى عرف قلبه الوفاء والصفاء ، ومقت الغدر واللؤم) " ص ١٦٣ " .

كانت هذه خلاصة دراسته التى بدا " **السحرتى** " لنا من خلالها كأنه ناقد أكاديمى يجيد التحليل ورصد الخصائص الفنية وإعطاء مصطلحاتها العلمية خاصة الفنية منها .

ومن الدراسات النقدية ، التى اعتمدت على الاتجاه التكاملى دراسة " **السحرتى** " لديوان الشاعر " كيلانى حسن سند " فى ديوانه " قبل ما تسقط الأمطار " ، وهى دراسة تكاد تكون متكاملة ،

لولا أنها على عكس سابقتها متعجلة غير متأنية ، ونختار منها قصيدة " المزيفون " ، أما الديوان فيصرح لنا بنضجه ، ويتمثل هذا النضج في اتجاهه نحو المعاصرة بتناوله موضوعات عصره وتقدميته ، ويؤكد أن شعره المنهجي " العمودى " بعامة أجمل وأبرع وأنضج من شعره الحر فى هذا الديوان ، أما قصيدته " المزيفون " ؛ فيؤكد شغافية موسيقاها وألفاظها الناعمة المختارة " ص ١٨١ . ويلفتنا إلى ملمح نفسى هام لنتنبه له وهو وقوع الشاعر تحت أسر الخوف الشديد الذى جعله واضحاً بين ثانيا شعره بعامة وفى هذه القصيدة بخاصة ، ويؤكد أن هناك عاملين : بيئى ووراثى ، يدعمان ظاهرة الخوف الأبوى لدى الشاعر . " ص ١٨٣ .

أما فى دراسته للشاعر " حسن فتح الباب " فى ديوانه " فارس الأمل " فنلاحظ ارتكازها على وجهين أو منهجين : اجتماعى وفنى ؛ فأهم قضية يلفت إليها هى تبئى الشاعر للمذهب الاشتراكي الإنسانى الذى ظهر فى اختياره لموضوعات شعره ونضرب مثلاً لنقده بقصيدة " قصة صيادين " الذى جاء نقده إياها على النحويين التاليين اللذين يمثلان المصادقية المنهجية إذ أن الموضوع الشعري قد اقتضى منهجاً بعينه ، فالاجتماعى حيث يقول عن مذهب الشاعر فى هذا الديوان : (وأهم ظاهرة من الظواهر الحضارية فى هذا الديوان ، هى بروز الروح الإنسانى الاشتراكي فيه ، وتناوله للجماعات الكادحة فى آلامها وآمالها وأشواقها ، وتناوله للفرد ممثلاً لفئة من الفئات ، لا فرداً مستقلاً عنها) " ص ١٩٣ " ؛ والفنى إذ نلاحظ أولاً أن نقده لهذه القصيدة ليس نقداً فنياً شاملاً أو شافياً ، بل ينظر فحسب إلى وحدتها العضوية وعدم ترابط أجزائها مبرراً ذلك تبريراً تاريخياً بأن الشاعر قد كتب هذه القصيدة على فترات متباعدة ، يقول : (ومع هذا الاتجاه الجماعى الجديد ، ومع ما تحتوى عليه القصيدة من فقرات مضيئة . فيبدو لنا أن فقرات الشاعر من صورة لصورة بسرعة زائدة ، وتكريره لفكرة عناء الصيادين من فقرة لفقرة مما يؤثر فى وحدتها العضوية ، ويوزع الرؤية فيها ، ولا يجعلنا نستطيع تبين نقاط الاتصال بين أجزاء القصيدة) " ص ١٩٥ "

ونختم شواهدنا فى هذا الكتاب بدراسة " السحرتى " عن الشاعر " محمد الحيدى " فى ديوانه " أنشودة الغرباء " وفيها تتميز دراسة " السحرتى " على وجه العموم بالتكاملية ، فنلاحظ إجمالاً بروز المنحى النفسى بقوة ، يليه المنحى الفنى الذى لا يستغنى عنه ناقدنا فى كل دراساته ، ونفصل نقده على النحويين التاليين :

- نفسى : فشاعرنا رجل كانت تُحرّكه غريزته الحسية ، طبعت موضوعات شعره ، وهى طبيعة حارة ثائرة أما حسه مرهف ، وقد دعمت البيئة سواء التى تربى فيها أو التى انتقل إليها فى أوروبا ، هذه الملاحظة النفسية من جريه وراء حواسه وخوفه الشديد من الدنيا ، يقول : (ولكن شاعر " أناشيد الغربة " لظروف بيئية قاسية أو لجذور راسبة ممتدة فى الصغر وعاشت معه فى الكبر ، من مثل القسوة الأبوية أو التدليل والحماية البالغة فى الطفولة من أحد الأبوين ، لا ندري . كونت طبيعته على هذا الغرار المندفع ، وانطوى على نفسه وتركز حول ذاته ، وكره الحياة ، بل خافها خوفاً شديداً) "

ص ١٢٠ " ، أما البيئة الغربية ، فلقد أثرت هي الأخرى في نزوعه الحسى ، يقول : (ولقد عاش صاحبنا في أجواء الحرية في الغربية ، وتابع طبيعته الحارة المتدفقة ، فأنفذ تجاربه في كثير من الحرية والجرأة من بُعد) . " ص ١١٧ .

. فنى : وقد جاء هذا النقد كعادة " **السجرتى** " فى تبيان المحتوى العام أو المضامين أو الموضوعات التى طرقها الشاعر فى ديوانه ملمحاً إلى أنها أى الموضوعات ليست مضار الجودة الفنية ، يقول عن هذا المحتوى ملخصاً له : (فمحتوى الديوان ، الاندفاع وراء الغريزة على كره وجبر منه ، والكشف عن طائفة من مشاهد العالم الذى وقع بصره عليها وزفرات وأنات مما لقي من الحياة ، ونفثات متمردة ممسوحة بصبغة فلسفية عن مشكلات الوجود الميتافيزيقية) " ص ١١٥ . ويلفت إلى جودته فى تناول موضوعات شعره لا إلى الموضوعات نفسها بقوله : (وليس فى موضوعاته أهمية موضوعية كبيرة أو جديدة ولكن الأهمية العظيمة تقع فى تناوله الطبيعى الأليف الفاتن لهذه الموضوعات ولعل هذه التجربة فى ممارسة الكلمات هى أعظم تجاربه) " ص ١١٥ . ومن ملامح هذا النقد تأكيده أن من أهم سمات هذا الديوان ميل صاحبه إلى الوصف والتصوير الحسيين ، ويعلل ذلك قائلاً : (وإذا كان الشاعر يميل إلى هذا الوصف الجسماني فى المرأة ، دون وصف لروح المرأة ونفسها ، فذلك لأنه لا ينظر إلا بعينه إليها ، دون احتفال بقلبها أو عقلها وهذا ما يتوافق مع طبيعته الحسية ، ولا جناح عليه فى ذلك) " ص ١٢٥ .

ويلخص أنواع الصور المهيمنة على الديوان بعد حديثه عن سلاسة تعبيراته ، يقول : (والملاحظ أن الشاعر فى جل أوصافه يعتمد على الباصرة ، فأغلب صوره بصرية وقليل منها حركية ونادراً ما تجد صوراً سمعية ، فهو شاعر عين كما يقولون ، و " تصويره تصوير جمالى حسى " ، لا تصويراً يثير الفكر أو العاطفة غالباً ، أو يدعو إلى الاهتمامات البشرية) ^(١) " ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

من هذا كله يتضح لنا أن " **السجرتى** " دعا إلى التكاملية على المستوى النظرى ، وقد طبقها على المستوى العام فى دراسته الدواوين ، وعلى مستوى مؤلفاته ، وقد لاحظنا تكاملية أيضاً على مستوى بعض النصوص المفردة رغم قلتها إذا قيست بتطبيق التكاملية على مستوى نتاجه جملةً أو على مستوى الكتاب المؤلف . .

(١) و " تصويره تصوير جمالى حسى " ، كذا جاءت بالأصل ، والأصوب : " وتصويره تصويراً جمالياً حسياً .

خاتمة الدراسة وأهم نتائجها

لأن هذا البحث يفترض منذ البداية وجود ما يسمى " اتجاه تكاملى " ، ويحاول البحث عنه فيما خلفه لنا بعض نقاد الفترة من سنة ١٩٢٥ م حتى آخر الستينيات فى آثارهم النقدية التطبيقية فى الشعر ، كان تقسيم البحث إلى بابين :

أما الباب الأول : فقد اختص بالدراسة النظرية ، ورأيت من اللازم أن أصدّره بمدخل تناولت فيه الحركة النقدية فى مصر منذ إنشاء الجامعة المصرية حتى آخر الستينيات ، وفيه ألمحت إلى دور الربع الأول من القرن العشرين فى تمهيد البيئة المصرية بجو علمى جديد فى النقد والدراسة الأدبية ، إلى جانب تجمّع عدة عوامل فى العشرينيات ، أتاحت لهذه الفترة أن تكون بداية حقيقية لعهد جديد فى النقد المنهجى فى مصر ، أخذ صورته الفعلية على يد الجامعة المصرية ، وامتد العطاء بعد ذلك بظهور عدد من الرواد " كطه حسين " الذى يُعزى إليه فضل إرساء المنهج الجديد ، و " العقاد " الذى يُعزى إليه أيضاً فضل إرساء الذوق الجديد ، وبعدهما ظهر جيل من تلامذتهما واصل العطاء النقدى المنهجى داخل الجامعة وخارجها ، وعلى يدهم جميعاً لاحظت ظهور النقد فى صورة اتجاهات نقدية خارجية وداخلية ، وكذا تقلّبه بين نظريات نقدية ثلاث يختلف مفهوم كلٍ منها للأدب .

وكانت فترة الستينيات فى ظنى نهاية عطاء هذا الجيل ، وقد تأكد لى هذا بعدما وضح أن هذه الفترة كانت علامة فارقة فى تاريخ أدبنا بل نقدنا الحديث فى مصر ، من هنا أيضاً ظهرت أهمية الإطار الزمنى الذى سبق أن حددناه للبحث .

أما الفصل الأول :

فقد تناولت فيه إشكالية المناهج الأحادية التي زعمت لنفسها القدرة على قراءة النصوص قراءة تكاملية شاملة ، وهى تلك المناهج التى عُرِفَت بنظرية الحداثة وما بعدها التى غزت ساحتنا النقدية فى الثلث الأخير من القرن العشرين . وأخذت منها مدرسة النقد الجديد ، والأسلوبية ، والبنوية ، والتكيكية ، فناقشت زعمها ، وآليات عملها ، وأخذت أخطر ما اتقنت عليه هذه المدارس من قضايا ثلاث ، أى قضية : إنكارها جميعاً السياق الخارجى ، فناقشت هذه القضية ، وبَيَّنَت أهمية السياق ليس فى ذاته ، بل فى دعم القضية الجمالية " قضية النص الأساسية " ، رداً على من ينكرون عليه ذلك ، واخترت السياق التاريخى فالاجتماعى ثم النفسى تمثيلاً لهذا السياق الخارجى .

ثم كان الفصل الثانى :

الذى حاولت فيه مجتهداً التأسيس لمفهوم التكاملية ، فأبْنَت عن الفروق المحايثة بين التوفيقية والتلفيقية ومن ثم التكاملية ، وبَيَّنَت أن التكاملية تُعد ذات رؤية شاملة ، ولها مسلمات ثلاث تشكل عقيدتها الأساسية ، وهذه المسلمات التى تتبناها ، هى تلك القضايا التى سبق أن وقفت منها المناهج الأحادية من قبل موقفاً مضاداً ، فهى - أى التكاملية - تتبنى السياق الخارجى ، كما تتبنى التقويم ولا تعادى قصدية الدلالة . كما أن للتكاملية قواعد تقوم عليها ، وكذلك لها هى الأخرى مفهومها الخاص للأدب الذى ينبع من فلسفتها الشاملة ، وبَيَّنَت الآلية التى تُقارب بها النصوص ثم وضحت بعد ذلك إجراءات نقدها الداخلى النصوص ، وكيف يستفيد هذا الإجراء من تراثنا النقدى العربى ، وكذلك من النقد الحديث ، وبعد ذلك تصورت أن للتكاملية ثلاثة مستويات تشكل إطارها العملى ، وبَيَّنَت أن المستوى الأول أى مستوى تطبيقها على نص مفرد هو أهم هذه المستويات ، لأنه يكشف عن التكاملية الحقيقية التى تفيد البحث والباحث على السواء . ثم انتهيت إلى أن التكاملية أقرب إلى أن تكون اتجاهاً فى النقد لا منهجاً .

أما الفصل الثالث :

فكما هو ثابت خصصته لمناقشة جملة الدراسات النقدية الحديثة التى تناولت التكاملية ، وقد ظهر أن هذه الدراسات تقع فى أنواع ثلاثة : منها ما تناول التكاملية بمفهومنا مستخدماً فى ذلك نفس اصطلاحها ، ومنها ما دار حول معنى التكاملية مستخدماً مصطلحات أخرى معظمها أخذ شكل الجمع بين ثنائية الخارج والداخل ، والنوع الأخير تناول اصطلاح التكاملية ولكن بمفهوم مفارق لمفهومنا ، جرياً وراء من أعطى هذه التسمية للمناهج الأحادية الحداثية ، وبهذا ينتهى الجدل النظرى حول تاريخ التكاملية ومفهومها ، وقد بقى لنا أن نبحث عن وجودها لدى نقاد الفترة من ١٩٢٥ م إلى آخر الستينيات لنرى مدى إثبات فرضية وجودها فى هذه الحقبة من نفيها ، وبصيغة أخرى فإذا افترضنا وجودها بالقوة على المستوى النظرى فما مدى وجودها بالفعل على مستوى التطبيق ؟ .

ومن هنا جاء **الباب الثانى** بحثاً عن التكاملية فى آثار خمسةٍ من النقاد ، منهم ثلاثة من الجامعيين ، واثنان من غير الجامعيين راعيت فى اختيارهم جميعاً تنوع البيئة العلمية ، والثقافة الأجنبية .

فجاء الفصل الأول : بحثاً عن التكاملية " **فى آثار طه حسين** " النقدية للشعر فوققت على أن معظم ما كتب " **طه حسين** " كانت دراسات أدبية ولكنها لا تخلو من لفات نقدية ذات ملامح تكاملية جيدة ، لعل أهمها فى الرتبة كتابه (مع المتنبي) يليه كتابه (حديث الأربعة) بأجزائه الثلاثة ، ثم كتابه (مع أبى العلاء فى سجنه) ، وكان همّ الباحث البحث عن التكاملية فى مستوى تطبيقها على نص مفرد ، لكن هذا المستوى كان ضعيفاً إلى حدٍ ما عند " **طه حسين** " لأنه كان يهتم بتطبيق التكاملية على مستوى الفن الشعري ، أو على مستوى دراسته لشاعرٍ ما ، لكن التكاملية عنده على مستوى الكتاب ، أو على مستوى مجموع أعماله كانت ذا حظٍ وافرٍ ، فنقده بعض قصائد المتنبي كاللامية ، والقافية والميمية كانت أبرز الشواهد التى لمع فيها الاتجاه التكاملى ، غير أن منحاه التكاملى بعامة فى مستوياته الثلاثة كان يخضع فى إجرائه إلى الانطلاق من الخارج حيث التاريخ والاجتماع ثم إلى الداخل ، وغالباً ما كان درسه النفسى متلبساً بالدرس الفنى ، أما درسه الفنى فكان يأخذ ثلاثة أبعاد : - التقويم ، وذكر الخصائص الفنية ، والشرح الذى كان يأخذ سبيل ثنائية اللفظ والمعنى .

أما **الفصل الثانى :** " **فى آثار مندور** "

فإن التكاملية لم تبعد فى نتيجتها عن نتيجة أستاذه " طه حسين " وإن كانت نتيجة الأستاذ تُفضّل تلميذه ، إذ رأينا ندرة تطبيق " **مندور** " التكاملية فى مستواها الأول ، على أن التكاملية واضحة على مستوى الكتاب بل مجموع مؤلفاته ، وهناك ملاحظة يجدر الإشارة إليها وهى أن هذه التكاملية تقع فى مجملها فى مرحلة " **مندور** " النقدية التحليلية التى كان يحاضر فيها بالمعهد العالى للدراسات العربية ، وهنا نصح ما أشيع عن تكاملية فى فترة نقده الأيدولوجية الثالثة التى عُممت خطأً على نقد مندور جملة .

أما **الفصل الثالث :** " **فى آثار النوبه** "

ففيه لاحظت لأول مرة تطبيق التكاملية تطبيقاً جيداً جداً على مستوى النص المفرد فى ست قصائد جاهلية وذلك فى كتابه " الشعر الجاهلى " ، وليس معنى هذا أنه لم يتعرض لنفس المستوى من التطبيق فى بعض دراساته السابقة بل تعرّض إلى نفس المستوى من التطبيق الجيد فى دراساته المتناثرة فى بعض كتبه ، كثقافة الناقد الأدبى ، وشخصية " بشار " ، ومن هنا أيضاً يبقى "

النويهي " أول نموذج من النقد يقابلنا مطبقاً التكاملية فى مستوياتها الثلاثة تطبيقاً جيداً لعنايته بالمنهج الفنى وتحقيقه المصادقية المنهجية ، إذ أن النص ذاته هو الذى يستدعى المناهج اللازمة ، كما أن " **النويهي** " بتطبيقه التكاملية على هذا النحو يعتبر قد رد رداً عملياً على من يفصلون جمالية الأدب عن أطره المرجعية ، مؤكداً أهمية المنهج التاريخى الاجتماعى فى كشف كثير من قضايا النص الأساسية الجمالية ، وأخيراً لوحظ تأثر " **النويهي** " بمنهج أستاذه " طه حسين " لكن فى شكله المتطور الذى زاده النويهي استثماراً وتلقيحاً وإشباعاً للدراسة الفنية دون أن تتحكم فيه الدراسة الخارجية .

وفى الفصل الرابع : " فى آثار العقاد "

لم نجد ما يزعم كثير من النقد من تكاملية ، إذ وجدنا دراسات أدبية لا تخلو من نقد ذى ملامح تكاملية عامة فى مستواها الثانى أى مستوى الكتاب المؤلف ، أما تطبيق التكاملية على مستوى نص مفرد فهذا لم نعثر عليه ، ولعل من زعم تكاملية نقد " **العقاد** " قد قصد تكاملية نقده النظرى أو نقده بعامة ، وفى نقده التكاملى التطبيقى رأينا أنه قد صار فيه حسب خطة واحدة وهى الانطلاق من خارج النص من المنهج التاريخى أو الاجتماعى ثم إلى النصوص الأدبية ، متخذاً فى سبيل ذلك سبيل المقارنة وبعض صور النقد الفنى مع إحاطة بالمنهج النفسى . ومع ذلك فإنى أثبت أنه لو أن " **العقاد** " قد استثمر ما كتبه من نقد نظرى جمالى وما امتلكه من ذوق أدبى ، وطبق كل هذا فى نقده ودراساته الأدبية لأمكنه أن يُخرج لنا دراسات نقدية متكاملة جيدة خاصة وأنه ممن يؤمنون بالرؤية الشمولية ووصل الدراسة الخارجية والداخلية فى الأدب .

وفى الفصل الخامس : " فى آثار السمرتنى "

فلقد تناولت فيه دراسات " **السمرتنى** " النقدية التطبيقية وكلها لأدباء محدثين ، واستخدم فيها " **السمرتنى** " مناهج شتى كالنفسى والفنى والتاريخى ، ولكن جاءت هذه الدراسات تكاملية فى مستواها العام أى مستوى فن الشاعر أو مستوى الكتاب المؤلف ، وقلَّ وجود التكاملية على مستوى النص المفرد ، ورغم أن " **السمرتنى** " زعم لنفسه التكاملية فإن التكاملية جاءت فى معظمها غير عميقة ، أخلَّ بها أسلوبه النقدى الملى بالذاتية والجمل الخطابية .

وصفوة القول :

أنه من خلال الدراسة التطبيقية فإن الموضوعية تدفعنى إلى الاعتراف بأن ما كنت أنشده من خلال الدراسة النظرية من تكاملية فى آثار نقد الفترة من ١٩٢٥ م إلى أواخر الستينيات لم تكن لتوجد بالشكل المنشود ، وبصيغة أخرى فإن الدراسة التطبيقية - للمؤسف - قد نفت إلى حد

كبير ما افترضته الدراسة النظرية . وكما ذكرت فى المقدمة فإن البحث العلمى يعد فى أساسه فرضية ، وليس من الضرورى أن تكون نتيجتها الإثبات ، فإنى أستطيع فى نهاية هذه الفرضية الانتهاء إلى نفيها إلى حد ما - آسفاً - ولا ضير على فى الانتهاء إلى هذه النتيجة إذ الاستقراء قد أفضى إليها .

من ذلك كله يمكننى الخلوصل إلى أهم نتائج البحث التى يمكن إجمالها فى الآتى :

أولاً :

كشفت هذه الدراسة فى خلال العقود الستة من القرن العشرين على أن العشرينيات قد شهدت تجمع عدة عوامل جعلت منها مخاضاً حقيقياً للمنهجية النقدية ، وكانت الجامعة المصرية هى أقوى صور البيئات العلمية . كذلك كانت الستينيات علامةً فارقةً فى تاريخ أدبنا بل نقدنا فصلت بين مفهوميين للأدب ، وشهدت لأول مرة انكسار النقد إلى ازدواجية الخارج والداخل ، هذه الازدواجية التى أشعلت حولها خصومتان بين أنصار الخارج والداخل .

ثانياً :

تعد فترة ما بين ١٩٢٥ إلى آخر الستينيات من أخصب فترتنا النقدية نظراً وتطبيقاً ، حيث شهد النقد حينها اتجاهات خارجية وداخلية ، وقد لوحظ فى هذه الحقبة تقلب النقد بين النظرية الرومانسية التى رأت الأدب " تعبيراً " ، والنظرية الواقعية التى رآته " انعكاساً " ، وفى الستينيات ظهرت نظرية النقد الجديد التى رأت الأدب " خلقاً " . أما فى الثلث الأخير من القرن فقد شهدت الساحة المصرية والعربية غزو عديد من المناهج النقدية الأحادية الجديدة التى عرفت بنظرية الحداثة وما بعدها ، وكلها مناهج أوربية تتطوى على فلسفات أوربية ، والعجيب أنها ادّعت لنفسها امتلاكها الرؤية التكاملية الشاملة فى قراءة النصوص الأدبية .

ثالثاً :

انقثت المدارس النقدية الحداثية فى ثلاث قضايا وهى : إنكار السياق الخارجى ، والتقويم ، وقصدية الدلالة ، وتعدّ قضية السياق الخارجى أخطر القضايا الثلاث لأنها أصل القضيتين الأخريين ، فإسقاط السياق الخارجى انتهاك للنص وقيمه .

رابعاً :

تخضع جملة هذه المناهج " الحداثية " فى نشأتها - فى ظنى - لما يمكن تسميته الثقافة " الكتابية " ، بينما تخضع المناهج السياقية فى نشأتها لما يمكن تسميته بالثقافة " الشفاهية " .

خامساً :

اتضح لى أن التكاملية تُعد اتجاهًا يفترض التسليم بالسياق الخارجى والتقويم ، أما كونها منهجاً فذلك يكون بحسب منحنى تطبيق كل ناقد لها . كما ثبت لى كذلك أنها فى الأصل ترجمة للاصطلاح الفرنسى " Complémentarité " ، وقد شاع ترجمته خطأً عن اصطلاح آخر يعنى " الاندماجية " وهو " Intégrité " . وقد كان استخدام اصطلاح " المنهج التكاملية " أول مرة فى الدراسات الإنسانية بمصر فى " الأربعينيات " ، وكان أولاً فى مجال علم النفس على يد د . يوسف مراد ثم كان فى مجال النقد الأدبى على يد سيد قطب .

سادساً :

هناك ثلاثة مستويات تشكل الإطار العملى للتكاملية : مستوى النص المفرد ، ومستوى الكتاب المؤلف ، ومستوى مجموع مؤلفات الناقد ، وقد يضاف مستوى آخر وهو مستوى تطبيقها لدى تناول الناقد فناً شعرياً ما لدى أى شاعر .

سابعاً :

لم يكن تطبيق نقاد فترة من ١٩٢٥ إلى آخر الستينيات للتكاملية بالتصور المفترض ، إذ كان فى جملته تطبيقاً على مستوى الكتاب المؤلف ، وقلَّ تطبيقها على مستوى النص المفرد ، ولعل " النويهى " كان أبرز من طَبَّق التكاملية ، كما أصَّل لها البحث فى مستواها الأول فى كتابه " الشعر الجاهلى " يليه " طه حسين " فى كتابه " مع المتنبي " .

ثامناً :

من خلال تتبع الدراسات النقدية لدى النقاد - تاريخياً حسب نشرها - أمكننى ملاحظة تطور التكاملية لدى بعض النقاد : فبينما يبدأ " النويهى " أولى دراساته النقدية " ثقافة الناقد الأدبى " بملاحم تكاملية فإن هذه الملاحم قد تطورت معه حتى تأكدت وتجلت فى أقوى صورها فى آخر كتبه " الشعر الجاهلى " . كذلك كان الأمر مع " السحرتى " الذى يعد كتابه " دراسات نقدية " - آخر كتبه تأليفاً - من أظهر مؤلفاته التى تتضح فيها الملاحم التكاملية ، هذا بالطبع مع فارق تطبيق التكاملية بينه وبين " النويهى " . أما " طه حسين " و " العقاد " فإن تطبيقهما التكاملية لا يأتى فى تطوره

موازياً لنتاجهما النقدي بعامّة . كذلك كان " مندور " فى تطبيقه التكاملية مختلفاً ، إذ تقع تكامليته – كما ألمحت – فى مرحلته النقدية الوسطى .

تاسعاً :

تأكد لى أن سيطرة النقد التاريخى فى كتابات كلٍ من العقاد ، وطه حسين ، ومندور يرجع فى أصله إلى ما كتبه الناقدان الفرنسيان سانت بييف ، وهيوليت تين ، كما تأكد لى أيضاً خضوع الأخيرين لمنهج لانسون التاريخى المطعم بالذوق المدرب ، بينما كشف نقد النويهى الفنى على وجه الخصوص استيعابه الجيد لما كتبه إليوت من نقد فنى . أما السحرتى فلقد ظهرت أثر الثقافة الأجنبية فيما كتب من نقد خارجى ، فى حين ظلّ نقده الداخلى تقليدياً لا أثر فيه للثقافة الأجنبية .

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية والمترجمة

(أ)

. إبراهيم الحاوي :

١ - حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي ، الناشر : مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٤ م

. إبراهيم حمادة :

٢ - مقالات في النقد الأدبي " مجموعة مقالات مترجمة " ، الناشر : مكتبة الدراسات الأدبية ، ١٩٨٩ ، دار المعارف ، ١٩٨٢ م .

. إبراهيم عبد الرحمن :

٣ . اتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث " دراسات تطبيقية " ، الناشر : مكتبة الشباب ، ١٩٩٤ م .

٤ . دراسات عربية " الشعر ، القصة ، التاريخ " ، بالاشتراك مع د . عفت الشرقاوى ، الناشر : مكتبة الشباب ، ١٩٧٧ م .

٥ . دراسات فى الأدب والنقد ، الناشر : مكتبة الشباب ، القاهرة ، د . ت .

. إبر لاسل كرومبى :

٦ - قواعد النقد الأدبى ، ترجمة . محمد عوض محمد ، الناشر : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سلسلة المعارف العامة ، ١٩٣٦ .

. ابن الوليد يحيى :

٧ - التراث والقراءة فى الخطاب النقدي عند جابر عصفور ، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية (٩٠) ، القاهرة ، ١٩٩٩ م .

. إحسان عباس :

٨ - تاريخ النقد الأدبى عند العرب " نقد الشعر من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى " ، الناشر : دار الثقافة ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٩٢ م .

. أحمد أحمد بدوى :

٩ - أسس النقد الأدبى عند العرب ، الناشر : نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، د . ت .

. أحمد الشايب :

١٠ - أصول النقد الأدبى ، الناشر : مكتبة النهضة المصرية ، ط ٣ ، ١٩٤٦ م .

. أحمد كمال زكى :

١١ - النقد الأدبي الحديث - " أصوله واتجاهاته " ، الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ م .

. د . السعيد بيومى الورقى :

١٢ . دراسات نقدية ، الناشر : دار المعرفة الجامعية ، ط ١ ، ١٩٨٩ .

١٣ . مقالات فى النقد الأدبى ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ، ١٩٨١ .

. إمبرتو إكو :

١٤ - التأويل والتأويل المفرط ، المترجم : ناصر الحلوانى ، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، " سلسلة آفاق الترجمة (١٦) " ، أغسطس ١٩٩٦ م .

. أمين الخولى :

١٥ - مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب ، الناشر : دار المعرفة ، ط ١ ، ١٩٦١ م .

. إنريك أندرسون إمبرت :

١٦ - مناهج النقد الأدبى ، ترجمة د . الطاهر أحمد مكى ، الناشر : دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٩٢ م .

. أنور المعداوى :

١٧ - كلمات فى الأدب ، الناشر : المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ١٩٦٦ م .

(ب)

- باختين ، لوتمان ، كوندرا توف :

١٨ - مداخل الشعر ، ترجمة أمينة رشيد ، سيد البحراوى ، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، " سلسلة آفاق الترجمة (١٣) " ، مايو ١٩٩٦ م .

- د . بدوى طبانة :

١٩ - التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٦٣ م .

- ب . برونل ، د . ماريلينا ، د . كوتى ، ج . م . جليكسون :

٢٠ - النقد الأدبى ، ترجمة د . هدى وصفى ، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، " سلسلة آفاق الترجمة " ، ٣٠ يونيو ١٩٩٧ م .

- بلواهم محمد :

٢١ - نقد الشعر عند محمد مندور ، ماجستير مخطوطة كلية الآداب جامعة القاهرة ، إشراف د . جابر عصفور ، ١٩٨٣ م .

(ج)

- د . جابر عصفور :

٢٢ - آفاق العصر ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ م .

٢٣ - المرايا المتجاورة " دراسة فى نقد طه حسين " ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ م .

٢٤ - من أعلام التنوير ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، " مكتبة الأسرة " ، ١٩٩٥ م .

٢٥ . نظريات معاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، " مهرجان القراءة للجميع " ، ١٩٩٨ م .

. الجاحظ :

٢٦ - البيان والتبيين ، الجزء الرابع ، تحقيق عبد السلام هارون ، الناشر : دار الجيل ، بيروت ، د . ت .

. جستاف لانسون :

٢٧ . تاريخ الأدب الفرنسى ، ترجمة محمد محمد القصاص ، محمود قاسم ، مراجعة سهير القلماوى ، الناشر : المؤسسة العربية للطبع والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٦٢ م

٢٨ . منهج البحث فى تاريخ الأدب ، راجع النقد المنهجى عند العرب ، مكتبة نهضة مصر ، د . ت .

. الجمحى (ابن سلام) :

٢٩ - طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر ، القاهرة ، د . ت .

. جميل صليبا :

٣٠ - المعجم الفلسفى بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية ، الجزء الأول ، الناشر : دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، لبنان ، مكتبة المدرسية ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٢ م .

. جورج لوكاتش :

٣١ - دراسات فى الواقعية الأوروبية ، ترجمة أمير إسكندر ، مراجعة د . عبد الغفار مكاوى ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ م .

. جورج واطسون :

٣٢ . الفكر الأدبى المعاصر ، ترجمة د . محمد مصطفى بدوى ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ م .

٣٣ . نقاد الأدب " دراسة فى النقد الإنجليزى الوصفى " ، ترجمة وتقديم وتعليق د . عنان غزوان إسماعيل ، جعفر صادق الفليلى ، الناشر : منشورات وزارة الثقافة والفنون بالجمهورية العراقية ، " سلسلة الكتب المترجمة (٥٩) " ، ١٩٧٩ م .

. جون ستروك :

٣٤ - البنيوية وما بعدها من ليفى شتراوس إلى دريدا ، ترجمة د . محمد عصفور ، " سلسلة عالم المعرفة " ، الكويت ، عدد ٢٦ فبراير ١٩٩٦ م .

. جون كوين :

٣٥ . بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق د . أحمد درويش ، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، " سلسلة كتابات نقدية (٣) " ، أكتوبر ١٩٩٠ م .

٣٦ . اللغة العليا " النظرية الشعرية " ، ترجمة د . أحمد درويش ، الناشر : المجلس الأعلى للثقافة " المشروع القومى للترجمة " ، ١٩٩٥ م .

. جيروم ستولينتر :

٣٧ - النقد الفنى ، " دراسة جمالية وفلسفية " المترجم د . فؤاد زكريا ، الناشر : مطبعة جامعة عين شمس ، ١٩٧٤ م .

. د . جيهان السادات :

٣٨ - أثر النقد الإنجليزى فى النقد الرومانسيين فى مصر ، الناشر : دار المعارف ، ١٩٩٢ م .

(ح)

. حاتم الصكر :

٣٩ - البئر والعلل " قراءات معاصرة فى نصوص تراثية " ، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، " سلسلة كتابات نقدية (٦٩) " ، ديسمبر ١٩٩٧ م .

. د . حلمى على مرزوق :

٤٠ . تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث فى مصر فى الربع الأول من القرن العشرين ، الناشر : دار المعارف ، ط ١ ، ١٩٦٦ م .

٤١ . فى النظرية الأدبية والحادثة ، الإسكندرية ١٩٩٧ .

. حمدى السكوت ، د . مارسدن جونز :

٤٢ . أعلام الأدب المعاصر فى مصر " أحمد أمين " ، مع مقدمة نقدية بقلم د . عبد الحكيم حسان ، الناشر : مركز الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية ، دار الكتاب المصرى ، القاهرة ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨١ م .

٤٣ . أعلام الأدب المعاصر فى مصر " طه حسين " ، " سلسلة بيوجرافية نقدية بيوجرافية " ، الناشر : مركز الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية ، دار الكتاب المصرى ، القاهرة ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٢ م .

٤٤ . أعلام الأدب المعاصر فى مصر " عباس محمود العقاد " ، " سلسلة بيوجرافية نقدية بيوجرافية " ، الناشر : مركز الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية ، دار الكتاب المصرى ، القاهرة ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٣ م .

(د)

. ديفيد بشبندر :

٤٥ - نظرية الأدب المعاصرة وقراءة الشعر ، المترجم عبد المقصود عبد الكريم ، الناشر : الهيئة العامة المصرية للكتاب الألف " كتاب ٢٠٦ " ، ١٩٩٦ م .

. ديفيد ديتشس :

٤٦ - مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة د. محمد يوسف نجم ، المراجع د . إحسان عباس ، الناشر : دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧ م .

(ر)

. رمان سلدن :

٤٧ - النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة د . جابر عصفور ، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، " سلسلة آفاق الترجمة (١٠) " ، ط ٢ ، مارس ١٩٩٦ م .

د . رشاد رشدى :

٤٨ - مقالات فى النقد الأدبى ، الناشر : المكتب المصرى الحديث ، ط ٢ ، يناير ١٩٧٩ م .

روبرت هولب :

٤٩ - نظرية التلقى " مقدمة نقدية " ، ترجمة د . عز الدين إسماعيل ، الناشر : دار النادى الأدبى الثقافى بجدة (٩٧) ، ط ١ ، ١٩٩٤ م .

روبير اسكاربيت :

٥٠ - سوسيولوجيا الأدب ، ترجمة آمال أنطوان عرمونى ، منشورات عويدات ، بيروت ، " زدى علماً " ، باريس ، ط ٢ ، ١٩٨٣ م .

رولان بارت :

٥١ - درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالى ، الناشر : دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط ٢ ، ١٩٨٦ م .

ابن الرومى :

٥٢ - الديوان ، اختبار وتصنيف : كامل كيلانى ، الأوقاف ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، ١٩٢٤ م .

رياض نجيب الرئيس :

٥٣ - الفترة الحرجة " نقد فى أدب الستينيات " ، الناشر : رياض الرئيس للمكتب والنشر ، ط ٢ ، أكتوبر ١٩٩٢ م .

ه . ب . ريكان :

٥٤ - منهج جديد للدراسات الإنسانية " محاولة فلسفية " ، ترجمة وتقديم وتعليق د . على عبد المعطى محمد ، د . محمد على محمد ، الناشر : مكتبة مكاوى ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ م .

رينيه ويليك :

٥٥ - مفاهيم نقدية ، المترجم د . محمد عصفور ، الناشر : عالم المعرفة ، الكويت ، فبراير ١٩٨٧ م .

- ٥٦ . نظرية الأدب ، بالاشتراك مع أوستن وارين ، المترجم : محيى الدين صبحى ، المراجع : د . حسام الخطيب ، الناشر : مطبعة خالد الطرابيشى ، دمشق ، ١٩٧٢ م .

(ز)

. زكريا إبراهيم :

- ٥٧ - فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، الناشر : مكتبة مصر ، د . ت .

. د . زكى نجيب محمود :

- ٥٨ . ثقافتنا فى مواجهة العصر ، الناشر : دار الشروق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، طبعة خاصة ، ١٩٩٧ م .

- ٥٩ . فلسفة وفن ، الناشر : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٣ م .

(س)

. ستانلى هايمن :

- ٦٠ - النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، المترجم د . إحسان عباس ، د . محمد يوسف نجم ، الناشر : دار الثقافة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٧ م .

. د . سمير سرحان :

- ٦١ - النقد الموضوعى ، الناشر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ م .

. سمير غريب :

- ٦٢ - حيوية مصر ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، " مكتبة الأسرة " ، ط ٢ ، ١٩٩٦ م .

. د . سيد البحراوى :

٦٣ - البحث عن مناهج النقد الأدبي الحديث ، الناشر : دار شرقيات للطبع والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٣ م .

. سيد قطب :

٦٤ . التصوير الفني في القرآن ، الناشر : دار المعارف ، ط ١٠ ، ١٩٨٦ م .

٦٥ . في التاريخ " فكرة ومنهاج " ، الناشر : دار الشروق ، ط ٢ ، ١٩٧٨ م .

٦٦ . في ضلال القرآن ، الناشر : دار الشروق ، ط ١٧ ، ١٩٩٠ م .

٦٧ . كتب وشخصيات ، الناشر : دار الشروق ، بيروت ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٤٠٣ - ١٩٨٣ م .

٦٨ . مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر ، الناشر : دار الشروق ، ط ١ ، د . ت .

٦٩ . النقد الأدبي " أصوله ومناهجه " ، الناشر : دار الشروق ، ط ٥ ، ١٤٠٣ - ١٩٨٣ م .

(ش)

. شايف عكاشه :

٧٠ - اتجاهات النقد المعاصر في مصر ، طبعة ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٨٥ م .

- شحاذه مطر شحاذه :

٧١ - نقد طه حسين للمتنبي ، ماجستير مخطوطة ، كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، ١٩٨٠ م .

- د . شكرى محمد عياد :

٧٢ - المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، طبعة عالم المعرفة ، الكويت ، سبتمبر ١٩٩٠ م .

- د . شوقى ضيف :

٧٣ . البحث الأدبى " طبيعته ، مناهجه ، أصوله ، مصادره " ، الناشر : دار المعارف ، ط ٦ ، د . ت .

٧٤ . فى النقد الأدبى ، الناشر : دار المعارف ، مكتبة الدراسات الأدبية ، ط ٦ ، ١٩٨١ م .

(ص)

- د . صبرى حافظ :

٧٥ - استشراف الشعر " دراسات أولى فى نقد الشعر العربى الحديث " ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ م .

- د . صفوت عبد الله الخطيب :

٧٦ - نظرية حازم القرطاجنى النقدية والجمالية فى ضوء التأثيرات اليونانية ، الناشر : مكتبة نهضة الشرق ، القاهرة ، ١٩٨٦ م .

- د . صلاح فضل :

٧٧ - إنتاج الدلالة الأدبية " قراءات فى الشعر والقصة والمسرح " ، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، " كتابات نقدية (٢٣) " ، ديسمبر ١٩٩٣ م .

(ط)

د . طاهر سليمان حموده :

٧٨ - دراسة المعنى عند الأصوليين وعلماء أصول الفقه ، الناشر : مكتب كويرتية إخوان ، بيروت ، ١٩٩٨ م .

طه حسين :

٧٩ . حديث الأربعاء ، ج ١ ، مج ٢ ، المجموعة الكاملة ، الناشر : دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرسة ، بيروت ، ١٩٨٣ م .

٨٠ . حديث الأربعاء ، ج ٢ ، مج ٢ .

٨١ . حديث الأربعاء ، ج ٣ ، مج ٢ .

٨٢ . فى الأدب الجاهلى ، مج ٥ .

٨٣ . فصول فى الأدب والنقد ، مج ٥ .

٨٤ . من حديث الشعر والنثر ، مج ٥ .

٨٥ . مع المتنبي ، مج ٦ .

٨٦ . ألوان ، مج ٦ .

٨٧ . مرآة الإسلام ، مج ٧ .

٨٨ . مستقبل الثقافة فى مصر ، مج ٩ .

٨٩ . تجديد ذكرى أبى العلاء ، مج ١٠ .

٩٠ . مع أبى العلاء فى سجنه ، مج ١٠ .

٩١ . صوت أبى العلاء ، مج ١٠ .

٩٢ . خصام ونقد ، مج ١١ .

٩٣ . حافظ وشوقى ، مج ١٢ .

(ع)

. عائشة عبد الرحمن :

٩٤ . التفسير البيانى للقرآن الكريم ، الجزء الأول ، بنت الشاطئ ، " مكتبة الدراسات الأدبية (١٢٥)
(" ، الناشر : دار المعارف ، ط ٧ ، ١٩٩٠ م .

٩٥ . مقدمة فى المنهج ، الناشر : معهد البحوث والدراسات ، الأندلس ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ م .

. د . عباس الجرارى :

٩٦ - خطاب المنهج ، الناشر : منشورات السفير ، مكناس ، ط ١ ، ١٩٩٠ م .

. عباس محمود العقاد :

٩٧ . آراء فى الآداب والفنون ، الناشر : الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، بيروت ، د . ت

٩٨ . جميل بثينة ، الناشر : دار المعارف ، سلسلة اقرأ " ، ط ٦ ، ١٩٩١ م .

٩٩ . ابن الرومى " حياته من شعره " ، الناشر : المطبعة التجارية الكبرى ، ط ٢ ، ١٩٣٨ م .

١٠٠ . ساعات بين الكتب ، الجزء الأول ، الناشر : منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ،
١٩٨٦ م .

١٠١ . ساعات بين الكتب ، الجزء الثاني ، الناشر : منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ١٩٨٦ م .

١٠٢ . شاعر الغزل " عمر بن أبي ربيعة " ، المجموعة الكاملة لمؤلفات الأستاذ عباس محمود العقاد ، المجلد السادس عشر ، " تراجم وسير " (٢) ، الناشر : دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠ م .

١٠٣ . شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، الناشر : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د . ت .

١٠٤ . مراجعات في الآداب والفنون ، المجموعة الكاملة لمؤلفات الأستاذ عباس محمود العقاد ، المجلد الخامس والعشرون ، " الأدب والنقد (٢) " ، الناشر : دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرسة ، ط ١ ، ١٩٨٣ م .

١٠٥ . مطالعات في الكتب والحياة ، الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٨٧ .

١٠٦ . أبو نواس " الحسن بن هانئ " ، دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، د . ت .

١٠٧ . يسألونك ، الناشر : لجنة البيان العربي ، القاهرة ، ١٩٤٦ م .

١٠٨ . يوميات ، الجزء الأول ، الناشر : دار المعارف ، ط ٤ ، ١٩٨١ م .

١٠٩ . يوميات ، الجزء الرابع ، الناشر : دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٨٣ م .

عبد الله إبراهيم وآخرون :

١١٠ - معرفة الآخر " مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة البنيوية - السيميائية - التفكيك " ، الناشر : المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٠ م .

. عبد الباقي محمد حسين :

١١١ - سيد قطب " حياته وأدبه " ، ماجستير مخطوطة ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ،
١٩٨٠ م .

. عبد الحكيم راضى :

١١٢ . النقد الإحيائي وتجديد الشعر فى ضوء التراث (١) " الاستمداد المباشر من التراث ، الناشر :
دار الشايب للنشر ، ط ١ ، ١٩٩٣ م .

١١٣ . النقد العربى وشعر المحدثين فى العصر العباسى " محاولة لقراءة جديدة " ، الناشر :
دار الشباب للنشر ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٣ م .

. عبد الحكيم عبد السلام على العبد :

١١٤ - تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين ، بحث دكتوراه
مخطوطة ، كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، إشراف أ . د . عثمان سليمان موافى ، ١٩٨٤ م .

. عبد الحميد إبراهيم :

١١٥ - الوسطية العربية مذهب وتطبيق " الكتاب الثالث نحو وسطية معاصرة " ، الناشر : دار
المعارف ، ط ١ ، ١٩٩١ م .

. عبد الحميد يونس :

١١٦ - الأسس الفنية للنقد الأدبى ، الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، ط ٢ ، يوليو ١٩٦٦ م .

. عبد الحى دياب :

١١٧ . التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد ، الناشر : دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ،
القاهرة ، ١٩٦٨ م .

١١٨ . عباس العقاد ناقدًا ، الناشر : الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ م .

١١٩ . فصول فى النقد الأدبى الحديث ، الناشر : الدار القومية للطباعة والنشر ، المؤسسة المصرية
العامة للأنباء والنشر والتوزيع والطباعة ، ١٩٦٥ م .

د . عبد السلام المسدى :

١٢٠ - الأسلوبية والأسلوب ، الناشر : الدار العربية للكتاب ، ط ٣ ، د . ت .

د . عبد العزيز حموده :

١٢١ - المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة كتب عالم المعرفة (٢٣) ، الكويت ، إبريل ١٩٩٨ م .

د . عبد العزيز الدسوقي :

١٢٢ - تطور النقد العربى الحديث فى مصر ، الناشر : المكتبة العربية ، ١٩٧٧ .

د . عبد الفتاح الديدى :

١٢٣ . الفلسفة الاجتماعية عند العقاد ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٩ م .

١٢٤ . النقد والجمال عند العقاد ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ م .

د . عبد القادر فيدوح :

١٢٥ - الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى ، الناشر : منشورات اتحاد الكتاب العربى ، دمشق ، سوريا ، ١٩٩٢ م .

د . عبد القادر القط :

١٢٦ - قضايا ومواقف ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ م .

د . عبد المجيد حنون :

١٢٧ - اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية ، ١٩٩٦ م .

د . عبد المجيد عابدين :

١٢٨ - بين شاعرين مجددين " إيليا أبو ماضي وعلى محمود طه المهندس " ، مطبعة مخيمر ، القاهرة ط ١ ، ١٩٥٢ م ، ط ٢ ، ١٩٥٥ م .

د . عبد المحسن طه بدر :

١٢٩ - نجيب محفوظ " الرؤية والأداة " ، الناشر : دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

د . عبد المنعم تليمة :

١٣٠ - مقدمة فى نظرية الأدب ، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، " سلسلة كتابات نقدية (٦٧) " ، سبتمبر ١٩٩٧ م .

عبد المنعم الحفنى :

١٣١ . معجم مصطلحات الصوفية ، الناشر : دار المسيرة ، بيروت ، ١٤٠٧ - ١٩٨٧ م .

١٣٢ . الموسوعة الفلسفية ، الناشر : دار ابن زيدون ، بيروت ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، د . ت .

عبد الواحد أحمد علام :

١٣٣ . اتجاهات نقد الشعر فى مصر " ١٩٤٠ - ١٩٦٥ " ، ماجستير مخطوطة ، جامعة القاهرة ، كلية دار العلوم ، إشراف : أ . د . بدوى طبانة ، ثم نشرته مكتبة الشباب ، ١٩٧٩ م .

١٣٤ . قضايا ومواقف التراث النقدى ، القاهرة ، ١٩٨٣ م .

عثمان موافى :

١٣٥ . منهج النقد التاريخى الإسلامى والمنهج الأوروبى ، الناشر : دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ط ٤ ، ١٩٩٤ م .

١٣٦ . الخصومة بين القدماء والمحدثين فى النقد العربى القديم " تاريخها وقضاياها " ، الناشر : دار المعرفة الجامعية ، ط ٤ ، يناير ٢٠٠٠ م .

١٣٧ . دراسات فى النقد العربى ، الناشر : دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ط ٤ ، ١٩٩٩ م .

١٣٨ . فى نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر فى النقد القديم والحديث ، الناشر : دار المعرفة الجامعية ، الطبعة الرابعة ، ١٩٩١ .

. ع . العروى ، ع . كيليطو ، ع . الفاسى ، ع . الجابرى :

١٣٩ - المنهجية فى الأدب والعلوم الإنسانية ، الناشر : دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ١٩٨٦ .

. عز الدين إسماعيل :

١٤٠ - التفسير النفسى للأدب ، الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ م .

. عز الدين الأمين :

١٤١ - نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر ، الناشر : دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٧٠ م .

. د . على البطل :

١٤٢ - الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى ، الناشر : دار الأندلس ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ م .

. عماد الدين خليل :

١٤٣ - فى النقد الإسلامى المعاصر ، الناشر : مؤسسة الرسالة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م .

. عودة الله منيع القيسى :

١٤٤ - تجارب فى النقد الأدبى التطبيقى " من منظور إسلامى " ، الناشر : دار نشر عمان ، ط ١ ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م .

. عيسى الناعورى :

١٤٥ - نحو نقد أدبى معاصر ، الناشر : الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، ١٩٨١ م .

(غ)

. غالى شكرى :

١٤٦ - ثورة الفكر فى أدبنا الحديث ، القاهرة ، ١٩٦٥ م .

. د . الغراس :

١٤٧ - ثقافة الأسئلة ، كتاب النادى الأدبى الثقافى ، ١٩٩٢ م .

(ف)

. فاروق العمرانى :

١٤٨ - تطور النظرية النقدية عند محمد مندور ، الناشر : الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٨ م .

. فاضل ثامر :

١٤٩ - الصوت الآخر " الجوهر الحوارى للخطاب الأدبى " ، الناشر : دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢ م .

. فاطمة قنديل :

١٥٠ - التناص فى شعر " السبعينيات ، سلسلة كتابات نقدية (٨٦) " ، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مارس ١٩٩٩ م .

. فؤاد دواره :

١٥١ . عشرة أدباء يتحدثون ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ٣ ، ١٩٩٦ م .

١٥٢ . محمد مندور ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، " سلسلة نقاد الأدب (١٧) " ، ١٩٩٥ م .

. فؤاد قنديل :

١٥٣ - محمد مندور شيخ النقاد ، الناشر : دار الغد العربى ، القاهرة ، د . ت .

. فوزى عيسى :

١٥٤ - النص الشعري وآليات القراءة ، الناشر : منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٩٧ م .

(ق)

. القرطاجنى ، " حازم " :

١٥٥ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، محمد بن الخوجة ، تقديم : محمد الفاضل بن عاشور ، الناشر : دار الغرب الإسلامى ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٦ م .

. القرطبى " أبى عبد الله محمد بن أحمد الأنصارى " :

١٥٦ - الجامع لأحكام القرآن ، الجزء الأول ، المجلد الأول ، " قدم له فضيلة الشيخ خليل محيى الدين الميسى " ، الناشر : دار الفكر للطباعة ، بيروت ، ١٩٩٣ م .

. القيروانى " ابن رشيق " :

١٥٧ - العمدة ، الجزء الثانى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، الناشر : دار الجيل ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨١ م .

(ك)

. كارلونى ومعه فيللو :

١٥٨ - النقد الأدبى ، ترجمة كيتى سالم ، مراجعة جورج سالم ، منشورات عويدات ، بيروت ، " سلسلة زدننى علماً " ، ط٢ ، ١٩٨٤ م .

. د . كمال نشأت :

١٥٩ - مصطفى عبد اللطيف السحرتى ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، " سلسلة نقاد الأدب (٨) " ، ١٩٩٢ م .

(ل)

. لفيف من الباحثين :

١٦٠ - دراسات فى النقد المعاصر " مصطفى عبد اللطيف السحرتى ناقدًا وأديبًا ، رابطة الأدب الحديث فى القاهرة ، دار الطباعة المحمدية بالأزهر ، القاهرة ، د . ت .

(م)

. مارتن لينداود :

١٦١ - الدراسة النفسية للأدب ، المترجم : د . شاكِر عبد الحميد ، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، " سلسلة آفاق الترجمة (١٨) " ، أكتوبر ١٩٩٦ م .

١٦٢ . **ماهر حسن فهمي** : المذاهب النقدية ، الناشر : دار قطرى بن الفجاءة للنشر والتوزيع ، الدوحة ، قطر ، د . ت .

١٦٣ . **المتنبى (أبو الطيب)** : الديوان ، دار صادر ، بيروت ، د . ت .

. مجموعة من الباحثين :

١٦٤ . الأدب العربى فى آثار الدارسين ، الناشر : دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٦١ م .

١٦٥ . طه حسين " مائة عام من النهوض العربى " فى الذكرى المئوية لمولده ، الناشر : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، " مجموعة فكر للدراسات والأبحاث (١٤) " ، يشرف على السلسلة د . طاهر عبد الحكيم .

١٦٦ . فى النقد الأدبى ، مع مقدمة للأستاذ عبد اللطيف شرارة ، الناشر : مؤسسة ناصر للثقافة ، بيروت ، " سلسلة حصاد الفكر العربى الحديث (٥) " ، ط ١ ، ١٩٨١ م .

١٦٧ . قراءة جديدة لتراثنا النقدى ، " أبحاث ومناقشات الندوة التى أقيمت فى نادى جدة الأدبى الثقافى فى الفترة من ٩ إلى ١٥ / ٤ / ١٤٠٩ هـ الموافق ١٩ إلى ٢٤ / ١١ / ١٩٨٨ م " ، " كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة (٥٩) " ، المجلد الأول ، الناشر : أبوللو للنشر والتوزيع .

١٦٨ . قراءة جديدة لتراثنا النقدى ، " أبحاث ومناقشات الندوة التى أقيمت فى نادى جدة الأدبى الثقافى فى الفترة من ٩ إلى ١٥ / ٤ / ١٤٠٩ هـ الموافق ١٩ إلى ٢٤ / ١١ / ١٩٨٨ م " ، المجلد الثانى ، الناشر : أبوللو للنشر والتوزيع .

١٦٩ . المدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة د . رضوان ظاظا ، مراجعة د . المنصف الشنوفى ، الناشر : المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، " سلسلة عالم المعرفة " ، الكويت ، ١٩٩٧ م .

١٧٠ . المدخل لدراسة الفنون الأدبية ، كلية الإنسلنيات والعلوم الاجتماعية ، الدوحة ، قطر ، الناشر : دار قطرى بن الفجاءة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٢ م .

. محمد أبو الأنوار محمد على :

١٧١ - المعارك الأدبية حول الشعر فى مصر فى بداية القرن العشرين وحتى بداية الحرب العالمية الثانية ، دكتوراة مخطوطة ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧١ م .

. محمد أديب عبد الراضى إدريس :

١٧٢ - المنهج الفنى فى النقد عند سيد قطب ، رسالة ماجستير ، إشراف عبد الفتاح محمد عثمان ، مخطوطة ، جامعة القاهرة ، كلية دار العلوم ، قسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن ، ١٩٩٠ م .

. محمد براده :

١٧٣ - محمد مندور وتنظير النقد العربى ، الناشر : دار الفكر للدراسات والتوزيع ، " سلسلة كتاب الفكر (٣) " ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٦ م .

. محمد جابر الأنصارى :

١٧٤ - تحولات الفكر والسياسة فى الشرق العربى ، الناشر : عالم المعرفة ، الكويت ، نوفمبر ١٩٨٠ م .

. محمد حسن الصغير :

١٧٥ - المبادئ العامة لتفسير القرآن الكريم ، الناشر : المؤسسة الجامعية للدراسات ، ١٩٨٣ م .

. محمد خطابى :

١٧٦ - لسانيات النص " مدخل إلى انسجام الخطاب ، الناشر : المركز الثقافى العربى ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩١ م .

. محمد خلف الله أحمد :

١٧٧ - معالم على طريق الكلاسيكية العربية الحديثة " طه حسين ومحمود تيمور " ، الدراسات الخاصة ، جامعة الدول العربية ، الناشر : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٧٧ م .

. محمد زغلول سلام :

١٧٨ . أثر القرآن فى تطور النقد العربى ، قدم له الأستاذ محمد خلف الله أحمد ، الناشر : دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٦٨ م .

١٧٩ . النقد الأدبى الحديث " أصوله واتجاهات رواه " ، الناشر : منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨١ م .

١٨٠ . النقد العربى الحديث " أصوله ، قضاياها ، مناهجه " ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٤ م .

. محمد زكى العشماوى :

١٨١ . الرؤية المعاصرة فى الأدب والنقد ، الناشر : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٣ م .

١٨٢ . طه حسين " ثورة فى المنهج وأخرى فى الكلمة " ، الناشر : طبع أمانة الدعوة والفكر بالاتحاد الاشتراكى العربى ، محافظة الإسكندرية ، د . ت .

١٨٣ . قضايا النقد الأدبى والبلاغة ، الناشر : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ م .

. محمد سعد فشوان :

١٨٤ - مدرسة أبوللو الشعرية فى ضوء النقد الحديث ، الناشر : دار المعارف ، ١٩٨٢ م .

. محمد صادق الكاشف :

١٨٥ - أثر دار العلوم فى الحياة الأدبية فى مصر ، ماجستير مخطوطة ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٦ م .

. د . محمد عاطف غيث :

١٨٦ - قاموس علم الاجتماع ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ م .

. د . محمد عبد المنعم خفاجى :

١٨٧ - مدارس النقد الأدبى الحديث ، الناشر : الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩٥ م .

. د . محمد على الكردى :

١٨٨ . ألوان من النقد الفرنسى المعاصر ، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، " سلسلة كتابات نقدية (٦٠) ، ١٩٩٧ م .

١٨٩ . من الوجودية إلى التفكيكية " دراسات فى الفكر الفلسفى المعاصر " ، الناشر : دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٨ م .

. د . محمد عنانى :

١٩٠ - النقد التحليلى ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١ م .

. د . محمد غنيمى هلال :

١٩١ . فى النقد التطبيقى والمقارن ، الناشر : دار نهضة مصر بالفجالة ، القاهرة ، د . ت .

١٩٢ . النقد الأدبى الحديث ، الناشر : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د . ت .

. محمد فتحى الشنيطى :

١٩٣ - المنطق ومناهج البحث ، الناشر : دار الطلبة العرب ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٦٩ .

. محمد قطب :

١٩٤ - منهج الفن الإسلامى ، الناشر : دار الشروق ، الطبعة الشرعية الخامسة ،
١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .

. محمد محمد حسين :

١٩٥ - الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر ، الناشر : مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط ٦ ،
١٩٨٣ م .

. محمد محمد عليوه :

١٩٦ - محمد النويهى ناقداً ، ماجستير مخطوطه ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٢ م .

. محمد مندور :

١٩٧ . إبراهيم المازنى ، الناشر : نهضة مصر ومطبعتها بالفجالة ، القاهرة ، محاضرات أُلقيت على
طلبة قسم الدراسات الأدبية بمعهد الدراسات العربية العالية سنة ١٩٥٤ م .

١٩٨ . الأدب وفنونه ، محاضرات أُلقيت على طلبة الدراسات الأدبية واللغوية ، جامعة الدول العربية
، معهد الدراسات العربية العالية ، ١٩٦١ - ١٩٦٢ ، ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ ، الناشر : مطبعة البابى
الطبلى .

١٩٩ . الخليل مطران ، محاضرات أُلقيت على طلبة قسم الدراسات العربية العالية سنة ١٩٥٤ م .

٢٠٠ . الشعر المصرى بعد شوقى ، الجزء الثانى ، الناشر : مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بالفجالة ،
القاهرة ، د . ت .

٢٠١ . الشعر المصرى بعد شوقى ، الجزء الثالث ، الناشر : مؤسسة الثقافة الجامعية ، الإسكندرية ،
١٩٥٨ م .

٢٠٢ . فى الميزان الجديد ، الناشر : دار نهضة مصر للطبع بالفجالة ، القاهرة ، ١٩٨٣
م .

٢٠٣ . محاضرات عن إسماعيل صبرى ، ألقاها د . محمد مندور على طلبة قسم الدراسات الأدبية اللغوية سنة ١٩٥٥ م ، الناشر : مطبعة الرسالة .

٢٠٤ . محاضرات عن ولى الدين يكن ، محاضرات أقيمت على طلبة الدراسات الأدبية واللغوية بمعهد الدراسات العربية العالمية سنة ١٩٥٥ م ، الناشر : مطبعة مصر بالفجالة ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

٢٠٥ . معارك أدبية ، الناشر : دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة ، القاهرة ، د . ت .

٢٠٦ . " النقد المنهجى عند العرب " - دار نهضة مصر للطبع والنشر - الفجالة - القاهرة ، د . ت .

٢٠٧ . النقد والنقاد المعاصرون ، الناشر : دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة ، ١٩٨١ م .

. محمد النويهى :

٢٠٨ . الاتجاهات الشعرية فى السودان ، الناشر : الدار القيومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ت .

٢٠٩ . ثقافة الناقد الأدبى ، الناشر : مطبعة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٤٩ م .

٢١٠ . شخصية بشار ، الناشر : مكتبة النهضة المصرية ، ط ١ ، ١٩٥١ م .

٢١١ . الشعر الجاهلى منهج فى دراسته وتقويمه ، " فى جزئين " ، الناشر : الدار القيومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ت .

٢١٢ . قضية الشعر الجديد ، جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات العربية العالية ، الناشر : المطبعة العالمية ، القاهرة ، ١٩٦٤ م .

٢١٣ . محاضرات فى طبيعة الفن ومسئولية الفنان ، ألقاها د . محمد النويهى على طلبة الدراسات الأدبية واللغوية سنة ١٩٥٧ م ، جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات العربية العالية ، الناشر : المطبعة الكمالية بعابدين ، ١٩٥٨ م .

٢١٤ . نفسية أبى نواس ، الناشر : مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط ١ ، مايو ١٩٥٣ م .

٢١٥ . وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى ، محاضرات ألقاها د . محمد النويهى على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية ، جامعة الدول العربية ، معهد البحوث والدراسات العربية العالية ، الناشر : مطبعة الرسالة ، القاهرة ، ١٩٦٦ - ١٩٦٧ .

. محمود الربيعى :

٢١٦ - فى نقد الشعر ، الناشر : دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ١٩٧٧ م .

. محمود عبد الحسين البستانى :

٢١٧ - المناهج النقدية فى نقد المعاصرين ، دكتوراه مخطوطة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٣ .

. د . مراد عبد الرحمن مبروك :

٢١٨ - من الصوت إلى النص " نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعرى " ، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، " سلسلة كتابات نقدية (٥٠) " ، أبريل ١٩٩٦ م .

. مصطفى عبد اللطيف السحرتى :

٢١٩ . أدب الطبيعة ، الناشر : مطبعة التعاون ، الإسكندرية ، ١٩٣٧ م .

٢٢٠ . الأصالة الأدبية ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٣ م .

٢٢١ . خليل مطران " الرجل الشاعر ١٨٧٢ - ١٩٤٩ م " ، الناشر : مطبعة المقتطف بالمقطم ، ١٩٤٩ م .

٢٢٢ . دراسات نقدية ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ م .

٢٢٣ . دراسات نقدية فى الأدب المعاصر " النقد - البحث الأدبى - الرواية - القصة القصيرة - المسرحية الشعرية ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ م .

٢٢٤ . شعراء مجددون ، الناشر : رابطة الأدب الحديث ، القاهرة ، ١٩٥٩ م .

٢٢٥ . الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، الناشر : مطبعة المقتطف بالمقطم ، ١٩٤٨ م .

٢٢٦ . شعراء معاصرون ، بالاشتراك مع هلال ناجى ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

٢٢٧ . شعر اليوم ، الناشر : رابطة الأدب الحديث ، ديسمبر ١٩٥٧ م .

٢٢٨ . معروف الرصافى " شاعر العرب الكبير حياته وشعره " تأليف قاسم الخطاط ، مصطفى عبد اللطيف السحرتى ، محمد عبد المنعم خفاجى ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، المكتبة العربية ، وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٧١ م .

٢٢٩ . النقد الأدبى من خلال تجاربى ، محاضرات ألقاها أ . مصطفى السحرتى على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية ، ١٩٦٢ م .

. مصطفى ناصف :

٢٣٠ . دراسة الأدب العربى ، القاهرة ١٩٦٦ م .

٢٣١ . طه حسين والتراث ، كتاب النادى الأدبى بجدة ، ط ١ ، ١٩٩٠ .

٢٣٢ . مشكلة المعنى فى النقد الحديث ، الناشر : مكتبة الشباب ، ١٩٧٠ م .

٢٣٣ . نظرية المعنى فى النقد العربى ، الناشر : دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، د . ت .

٢٣٤ . منير البعلبكي : المورد ، الناشر : دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨١ م .

(ن)

. نبيل سليمان :

٢٣٥ - مساهمة فى نقد النقد الأدبى ، الناشر : دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، اللاذقية ، ط ٢ ، ١٩٨٦ م .

. د . نجيب العوفى :

٢٣٦ - ظواهر نصية " عيون المقالات " ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٩٢ م .

. د . نصر حامد أبو زيد :

٢٣٧ - إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، " سلسلة كتابات نقدية " ، أغسطس ١٩٩١ م .

. د . نصرت عبد الرحمن :

٢٣٨ - الواقع والأسطورة فى شعر أبى ذؤيب الهذلى ، الناشر : دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ١٩٨٥ م .

. نعمان عاشور :

٢٣٩ - مع الرواد ، الناشر : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٦ م .

. د . نعيم اليافى :

٢٤٠ - المغامرة النقدية ، الناشر : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٥ م .

(ه)

. د . هدى وصفى صميده :

٢٤١ - حركة نقد الشعر فى مصر من بداية النصف الثانى من القرن العشرين بين النظرية والتطبيق ، رسالة دكتوراه مخطوطة ، كلية الألسن ، جامعة عين شمس ، إشراف أ . د . محمود عونى عبد الرؤوف ، ١٤٠٣ هـ - ١٩٩٢ م .

(و)

. والترنج أونج :

- ٢٤٢ - الشفاهية والكتابية ، ترجمة د . حسن البنا عز الدين ، " سلسلة عالم المعرفة (١٨٢) " ، الكويت ، فبراير ١٩٩٤ م .

. وليم فان أوكونور :

- ٢٤٣ - النقد الأدبي " الأدب الأمريكي في نصف قرن " ، ترجمة صلاح أحمد إبراهيم ، الناشر : دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٠ م ، بالإشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر ، بيروت ، نيويورك ، ١٩٦٠ .

. د . وهب أحمد رومية :

- ٢٤٤ - شعرنا القديم والنقد الجديد ، الناشر : عالم المعرفة ، الكويت ، مارس ١٩٩٦ م .

(ى)

. د . يوسف كرم :

- ٢٤٥ - تاريخ الفلسفة الحديثة ، الناشر : دار المعارف ، ١٩٥٧ م .

ثانياً : المراجع الأجنبية

أ - المراجع الفرنسية :

1) **Anouar Abdel - Malek** , Anthologie de la Littérature arabe contemporaine , Aux éditions du Seuil , Paris , 1965 .

2) **Collectif** , Concurrence ou Concurrence ou complémentarité , I . R . I . V , Paris .

3) **Petit Larousse illustré** , 1985 , librairie larousse , Paris .

ب – المراجع الإنجليزية :

1) **Catherine Belsey** , Critical Practice , Published in 1980 by Methren & Co .L TD. London and New Yoork .

2) **Rene Wellek** , A History of Modern Criticism 1750 – 1950 , reprinted 1970 – 1965 by Yale university , Jonathan Cape LTD . 30 Bedford square , London WCI .

ثالثاً : الدوريات

. الآداب : ديسمبر ، بيروت ، ١٩٦٥ م

. الآداب : يونيو ، بيروت ، ١٩٦٦ م .

. الآداب : يوليو ، بيروت ، ١٩٦٦ م .

. الآداب : أغسطس ، بيروت ، ١٩٦٦ م .

. إبداع : العدد السادس والسابع ، السنة الأولى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يونيو - يوليو ١٩٨٣ م / شعبان - رمضان ١٤٠٣ هـ .

. إبداع : العدد الخامس ، مايو ١٩٩١ م .

. الأهرام : ٢٥ / ٤ / ١٩٩٧ م .

. الأهرام : ٢٧ / ٢ / ١٩٩٨ م .

. الثقافة : العدد (٢٤) ، ٣١ ديسمبر ١٩٦٣ م .

. الثقافة : العدد (٣٩) ، ٤ أبريل ١٩٦٤ م .

. الثقافة : العدد (٤٠) ، ٢١ أبريل ١٩٦٤ م .

. الثقافة : العدد (٤٨) ، ١٦ يونيو ١٩٦٤ م .

. الثقافة : العدد (٢١٦) ، السنة الأولى ، ٦ صفر ١٣٦٣ هـ ، ١ نوفمبر ١٩٦٤ م .

. الرسالة : العدد (٥٤٤) ، السنة الحادية عشرة ، ١٩٤٣ م ، القاهرة .

. الرسالة : العدد (١٠٥٦) ، ١٩٦٤ م .

. الرسالة : العدد (١٠٦٦) ، ١٩٦٤ م .

. الطليعة : ١٩٧٤ م .

. الطليعة : السنة التاسعة ، عدد ٥ مايو ١٩٧٥ م .

- **عالم الفكر** : " آفاق الأسلوبية المعاصرة " ، المجلد الثانى والعشرون ، العدد الثالث والرابع ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، يناير - مارس - أبريل - يونيو ١٩٩٤ م .

. **عالم الفكر** : " النظرية النقدية الحديثة " ، المجلد الثالث والعشرون ، العدد الثانى ، ديسمبر ١٩٩٤ م .

- **عالم الفكر** : " النظام الدولى الجديد - الأدب والعلوم الإنسانية " ، المجلد الثالث والعشرون ، العدد الثالث والرابع ، يناير - مارس - أبريل - يونيو ١٩٩٥ م .

. **عالم الفكر** : المجلد الخامس والعشرون ، العدد الثانى ، أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٦ م .

. **عالم الفكر** : المجلد السادس والعشرون ، العدد الثالث والرابع ، ١٩٩٨ م .

. **مجلة علامات فى النقد** : المجلد الثامن ، الجزء الواحد والثلاثون ، النادى الأدبى الثقافى ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، فبراير ١٩٩٩ م .

- **مجلة علامات فى النقد** : المجلد الثامن ، الجزء الثانى والثلاثون ، صفر ١٤٢٠ هـ - مايو ١٩٩٩ م .

. **فصول** : المجلد الأول ، العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨٠ م .

- **فصول :** " مناهج النقد الأدبي المعاصر " ، المجلد الأول ، الجزء الأول ، العدد الثاني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يناير ١٩٨١ م .

- **فصول :** " النقد الأدبي والعلوم الإنسانية " ، المجلد الثالث ، العدد الرابع ، ١٩٨٣ م .

- **فصول :** " النقد الأدبي والعلوم الإنسانية " ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٣ م .

- **فصول :** " الأسلوب والأسلوبية " ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، ١٩٨٤ م .

- **فصول :** " الأدب والأيدولوجيا " ، المجلد الخامس ، الجزء الأول ، العدد الثالث ، أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٥ م .

- **فصول :** " الأدب والأيدولوجيا " ، المجلد الخامس ، الجزء الثاني ، العدد الرابع ، يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٥ م .

- **فصول :** " مناهج النقد الأدبي المعاصر " ، المجلد الأول ، الجزء الثاني ، العدد الثالث ، أبريل ١٩٨١ م .

- **فصول :** " الشعر العربي الحديث " ، المجلد السابع ، العددان الأول والثاني ، أكتوبر ١٩٨٦ م ، مارس ١٩٨٧ م .

- **فصول :** العددان الثالث والرابع ، أكتوبر ١٩٨٦ م ، مارس ١٩٨٧ م .

- **فصول :** " دراسات فى النقد التطبيقي " ، المجلد الثامن ، الجزء الثاني ، العددان الثالث والرابع ، أكتوبر ١٩٨٦ م ، ديسمبر ١٩٨٩ م .

- **فصول :** " طه حسين وعباس العقاد " ، المجلد التاسع ، العددان الأول والثاني ، أكتوبر ١٩٩٠ م .

- **فصول :** " اتجاهات النقد العربى الحديث " ، المجلد التاسع ، العددان الثالث والرابع ، فبراير ١٩٩١ م .

- **فصول :** " قراءات تطبيقية " ، المجلد الخامس عشر ، العدد الرابع ، شتاء ١٩٩٧ م .

- **الفكر العربى ، مجلة الإنماء العربى للعلوم الإنسانية :** " إشكالية المنهج " ، العدد (٤٢) ، حزيران (يونيو) ١٩٨٦ م .

- **الفكر العربى ، مجلة الإنماء العربى للعلوم الإنسانية :** العدد (٦٧) ، السنة الثالثة عشر ، كانون الثانى (يناير) - آذار (مارس) ١٩٩٢ م .

- **الفكر العربى :** العدد (٩٦) ، السنة العشرون ، بيروت ، ربيع ١٩٩٩ م .

- **القاهرة :** العدد الأول ، الهيئة العامة للكتاب ، الثلاثاء ٥ فبراير ١٩٨٥ م - ١٥ جمادى الأول ١٤٠٥ هـ .

- **القاهرة :** العدد الثالث ، فبراير ١٩٨٥ م .

- **القاهرة :** العدد الثالث والعشرون ، الثلاثاء ٩ يوليو ١٩٨٥ م .

- **القاهرة :** العدد (٨٥) ، ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .

- **القاهرة :** العدد (٩٦) ، ١٥ يونيو ١٩٨٩ م .

- **القاهرة :** العدد (١٠٢) ، ١٥ ديسمبر ١٩٨٩ م .

- **القاهرة :** العدد (١٠٣) ، منتصف يناير ١٩٩٠ م .

- **القاهرة :** العدد (١٦٠) ، مارس ١٩٩٦ م .

- . الكاتب : العدد (١٨٦) ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٧٦ م .
- . الكاتب : العدد (١٨٧) ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٧٦ م .
- . الكاتب : العدد (١٨٨) ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٧٦ م .
- . الكاتب : العدد (١٨٩) ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٧٦ م .
- . الكتاب : المجلد الثالث ، الجزء الثانى ، السنة الثانية ، ديسمبر ١٩٤٦ م .
- . الكرمل : العدد التاسع ، بيروت ، ١٩٨٢ م .
- . كلية التربية ، جامعة عين شمس : العدد (١٥) ، ١٩٩٩ م .
- . المجلة : العدد (٦٣) ، أبريل ١٩٦٢ م .
- . المجلة : عدد ديسمبر ١٩٦٤ م .
- . المجلة : عدد فبراير ١٩٦٥ م .
- . المجلة : عدد يوليو ١٩٦٥ م .
- . المجلة العربية للعلوم الإنسانية : العدد (٤٣) ، السنة الحادية عشر ، مجلس النشر العلمى ، الكويت ، ١٩٩٣ م .
- . المجلة العربية للعلوم الإنسانية : العدد (٤٨) ، ١٩٩٤ م .
- . المورد : المجلد الخامس عشر ، العدد الثالث ، بغداد ١٩٨٦ م .

. النهضة النسائية : العدد (٢١٤) ، السنة الثالثة عشر .

الفهرس

مقدمة

الباب الأول

الدراسة النظرية

مدخل : " الحركة النقدية في مصر منذ إنشاء الجامعة المصرية حتى آخر

الستينيات " .

١ - العشرينيات بداية لعهد جديد في النقد بفضل تضافر مجموعة من العوامل الفكرية والثقافية أهمها إنشاء الجامعة المصرية .

٢ - شهدت فترة ما بين ١٩٢٥ - إلى آخر السبعينيات
ظهور جيل الرواد كطه حسين والعقاد الذين تحدت على
يدهم الاتجاهات النقدية من خارجية وداخلية ، وفي هذه
الفترة تقلب النقد بين ثلاث نظريات كبرى أهمها النظرية
الرومانسية والنظرية الواقعية .

٣ - الستينيات تعد منعطفًا حادًا في تاريخ نقدنا وبداية
لعهد جديد شهد انحسار النقد الخارجي أمام طوفان النقد
الداخلي بأنواعه المختلفة الأجنبية الأصل .

الفصل الأول :

إشكالية المناهج الأحادية

- ١ - المنهج النقدي وإشكالياته .
- ٢ - المناهج الأحادية " النقد الجديد ، الأسلوبية ،
البنائية ، التفكيكية " .

٣ - السياق الخارجى " أهميته ، تاريخه عند العرب
والغربيين ، السياق التاريخى ، الاجتماعى ، النفسى " .

الفصل الثانى :

مفهوم التكاملية

- ١ - التوفيقية ، التليفية ، التكاملية " مفهومها وفلسفتها " .
- ٢ - مسلمات ثلاث تؤمن بها التكاملية .
- ٣ - قواعد ثلاث تقوم عليها التكاملية .
- ٤ - مستويات ثلاثة تشكل الإطار العلمى للتكاملية .
- ٥ - آلية عمل النقد التكاملى .
- ٦ - التكاملية والنقد الداخلى
- ٧ - التكاملية والنظرية الرومانسية
- ٨ - التكاملية اتجاه لا منهج .

الفصل الثالث :

التكاملية فى الدراسات النقدية الحديثة

- ١ - أ - دعوات نعت على الأحادية النقدية ضيقها ، ودعت إلى التكاملية

ولكن دون التصريح بمسماها .

ب - الدراسات الغربية والعربية التى تناولت التكاملية بنفس المفهوم

والاصطلاح .

ج - دراسات استخدمت اصطلاح التكاملية بمفهوم مفارق لمفهومها .

٢ - محاولات منهجية جادة تعد خطوة نحو التكاملية ، جلتها أخذ سبيل الجمع بين ثنائيات الخارج

والداخل " فى الفرنسية ، والانجليزية ، والعربية " .

الباب الثانى

الدراسة التطبيقية

الفصل الأول : طه حسين

الفصل الثانى : محمد مندور

الفصل الثالث : النويهى

الفصل الرابع : العقاد

الفصل الخامس : السحرتى

الخاتمة وأهم النتائج

ثبت المصادر والمراجع

الفهرس