الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

القسم: اللغة والأدب العربي
الميدان: لغة وأدب عربي
الشعبة: دراسات نقدية
التخصص: الأدب والمناهج النقدية

آليات النقد الأدبي في كتاب "في نقد الشعر" لمحمود الربيعي

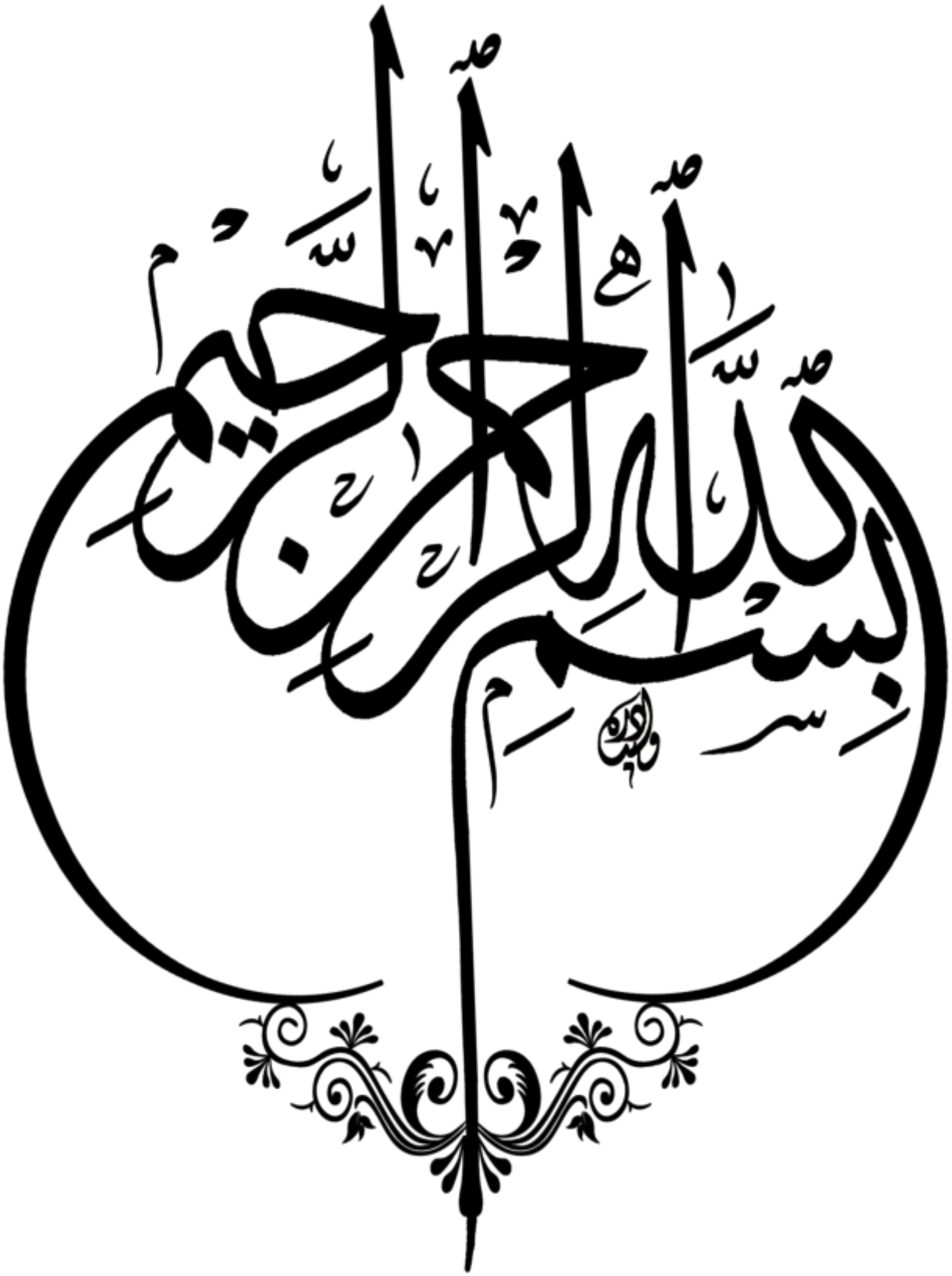
أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د)

إعداد الطالب: مصطفى زروقة

إشراف: أ. د. مصطفى ولد يوسف

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د كمال علوات	أستاذ	جامعة أكلي محند أولحاج البويرة	رئيسا
أ.د مصطفى ولد يوسف	أستاذ	جامعة أكلي محند أولحاج البويرة	مشرفا ومقررا
د. يحي سعدوني	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أكلي محند أولحاج البويرة	ممتحنا
أ.د بوعلام رزيق	أستاذ	جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج	ممتحنا
د. عبد الله بن صفية	أستاذ محاضر "أ"	جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج	ممتحنا

تاريخ المناقشة: 26 سبتمبر 2024


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى: ﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾[سورة الأحقاف، الآية: 15]

نحمد الله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، ونشكره شكرا جزيلا على كل نعمه وفضله علينا، فالشكر والحمد لله دائما وأبدا

كما نتقدم بالشكر والعرفان تنشدها خفقات قلوبنا، وتجمعها باقة من التكريم والتقدير إلى الأستاذ المشرف الدكتور "مصطفى ولد يوسف" الذي رافقنا طيلة مشوارنا في إعداد هذا البحث، بتوجيهاته القيمة وإرشاداته النيرة

كما لا ننسى أن نقدم أسمى عبارات الشكر والإمتنان إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة.

والشكر موصول أيضا إلى كل من ساعدني في إنجاز هذه الأطروحة من قريب أو من بعيد.

مصطفى

مقدمة

تزدحم المداخل النّقدية الّتي تتناول النّص الأدبي على الساحة المعاصرة، فهي تتوازى أحيانا، وتتقاطع أحيانا، وتتعاون أحيانا، وتتعارك أحيانا، ففي الستينيات وفي أعقاب حركة النّقد الجديد، كانت التساؤلات الدائرة على لسان المتخصصين وغير المتخصصين تدور حول ماهية النّقد الأدبي، بدعوى أنّ هذا الأخير أصبح يعتمد على مفاهيم العلوم الإنسانية والتجريبية أساسا في دراسته للأثر الأدبي، هذا الاتجاه يعد في نظر بعض النّقاد اتجاها مضادا لطبيعة الأدب، ولا يدخل في نطاق النّقد أو البحث الأدبي، نظرا لأنّ الأثر الأدبي لا يحتل مكانة أساسية في هذه الدراسات.

كما أنّ هناك بعض النّقاد الآخرين، يرون أنّ الوظيفة الأساسية للنقد هي الوصول إلى المعاني الخفية العميقة في الأثر الأدبي، وأن مراعاة طبيعته تتطلب الاعتماد على نظرية عامة للعلامات، فلمعرفة الأدب؛ يجب الاستعانة بدراسات العلوم الإنسانية، لكي تساعدنا على فهم معانيه ودلالاته المتعددة، وتعد بذلك وظيفة الناقد وظيفة علمية نظرا لأنّه يعتمد على تحليل اللغة الرمزية للأثر.

وقد ذهب بعض النّقاد من أنّ وراء النّقد الأدبي الجديد المعاصر ابستمولوجيا خفية تود أن تحقق نمطا من الوضعية الجديدة، فالكتابات الشائعة الآن في ميدان النّقد الأدبي في أوربا أو في أمريكا أصبحت تتميز بحرصها الشديد على التزام حدود العلمية، وهذا الاتجاه قد ظهر في كتابات كثير من النّقاد والباحثين العرب، ومن بين هؤلاء النّقاد، الناقد المصري محمود الربيعي الّذي يعد من البارزين في الساحة النّقدية لما قدمه من مجهودات على مستوى النّقد الأدبي، فالناقد محمود الربيعي من النّقاد المتأثرين بالنقد الجديد – الأنجلوساكسوني– وهذا النّقد له أسسه ومرتكزاته الّتي يعتمدها في دراسة الأثر الأدبي.

ونحن في هذه الدراسة بصدد تسليط الضوء على كتاب "في نقد الشعر" لمحمود الربيعي، الّذي يعد من أهم الكتب النظرية في نقد الشعر، لنقف على الآليات النّقدية المعتمدة في الكتاب.

فالإشكالية المطروحة هي: ما هي الآليات الّتي اعتمدها الناقد محمود الربيعي في مؤلفه "في نقد الشعر"، وما موقفه من النظريات النّقدية الأربعة، وهل توصلت هذه النظريات إلى إعطاء مفهوم محدد وشامل للشعر، وما مدى تأثير هذه النظريات في النّقد العربي؟

ومن هنا يمكن طرح الأسئلة التالية:

- ما هي الآليات النّقدية الّتي اعتمدها محمود الربيعي في كتابه "في نقد الشعر"؟
- ما هو المنهج الّذي اتبعه محمود الربيعي في كتابه؟
- هل هناك علاقة تأثير وتأثر بين النّقد العربي والغربي؟
- ما هي أهم النظريات النّقدية الّتي اعتمدها الناقد في نقد الشعر وما موقفه منها؟
- ما هي أهم الخصائص والآليات الّتي يتميز بها منهج محمود الربيعي؟

وبناء على هذا فقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الاستقرائي الّذي يخول لنا استقراء الحقائق والأفكار النّقدية لمحمود الربيعي.

وفي دراستنا هذه جملة من الدوافع من وراء اختيار هذا الموضوع، يمكن إجمالها فيما يلي:

- جدة الموضوع.
- فالموضوع له أهمية كبيرة للدارسين والمتخصصين في نقد الشعر.
- كذا ميولنا إلى الدراسات النّقدية في مجال الشعر.

ومن أهداف هذه الدراسة، معرفة المحطات النّقدية الّتي مر بها تاريخ نقد الشعر، وكذلك معرفة مواطن التأثير والتأثر بين النّقد العربي بنظيره الغربي، وبالتالي ملامسة الآليات النّقدية الّتي اعتمدها الناقد محمود الربيعي في كتابه "في نقد الشعر" ومدى موقفه منها.

وفي ظل هذا التقديم وطرح التساؤلات، ومعرفة الدوافع والأسباب، والسعي لبلوغ تلك الأهداف المسطرة، جاءت الخطة على شكل: مدخل وفصلين، خاتمة إضافة إلى الملحق.

ففي المدخل تناولنا النظرية النّقدية ونقد النّقد، فقد تناولنا النظرية النّقدية، مفهومها موضوعها، خصائصها، أهدافها، روادها، وكذا علاقة النظرية النّقدية بالشعر، وتناولنا أيضا نقد النّقد الأدبي، مفهومه، موضوعه، فرضياته.

أمّا الفصل الأول فهو عبارة عن الآليات النّقدية عند محمود الربيعي، فتناولنا فيه مفاهيم نقدية، تحدثنا عن النّقد الجديد (الأنجلوساكسوني) مفهومه وأهم أعلامه، نشأته، وكذا الجذور والمرتكزات الّتي يعتمد عليها هذا النّقد، وتحدثنا أيضا عن الحركة النّقدية الجديدة في النّقد العربي الحديث، ثم تطرقنا لمصطلح النّقد الجمالي، مفهومه ونشأته.

كما تحدثنا عن مفهوم الشعر وغايته؛ ثم عرجنا في البحث عن تناول الآليات النّقدية عند محمود الربيعي، فقمنا باستخراج المنهج المتبع في كتاب "في نقد الشعر" لمحمود الربيعي، تحدثنا عن المنهج التاريخي، مفهومه ونشأته، كما تطرقنا إلى المنطلقات الفكرية لهذا المنهج.

وقد تحدثنا عن المنهج السيميائي، تعريفه، ثم تطرقنا بعد ذلك إلى العلاقة الّتي تربط النّقد العربي بالنقد الغربي، فتحدثنا عن مواطن التأثير والتأثر.

أما عن الفصل الثاني فقمنا بتقديم الكتاب، والدافع من تأليفه وأهميته للدارسين، وقمنا بقراءة في المصادر والمراجع الّتي اعتمدها محمود الربيعي في كتابه، ثم تحدثنا عن منهج الكاتب.

وبعد ذلك تطرقنا إلى النظريات النّقدية وموقف الربيعي منها، وقمنا بتبيين أهميتها، وتتبع التسلسل الزمني في أصل هذه المصطلحات وما مدى تأثر النّقد العربي بها.

وبعد الحديث عن هذه الفصول، جاءت الخاتمة لتعطي أهم النتائج الّتي استخلصناها من هذه الدراسة.

وفي هذه الدراسة قمنا بالاعتماد على العديد من المصادر منها: في نقد الشعر، في النّقد الأدبي وما اليه، من أوراقي النّقدية، قراءة الشعر، الّتي ساعدتنا في إنجاز هذه الدراسة، وأما المراجع فكانت منوعة فمنها الأدبيّة والنّقدية والفلسفية.

وأمّا عن الصعوبات الّتي اعترضت سبيل إكمال هذه الدراسة، عدم القدرة إلى الوصول لكل مؤلفات الربيعي الّتي تخدم هذا البحث.

وفي الأخير نشكر الأستاذ المشرف على نصائحه وتوجيهاته، ونسأل الله أن يوفقنا في إنجاز هذا البحث، فما توفيقنا إلا بالله رب العالمين.

مدخل

النظرية النقدية ونقد النّقد

أولا: النظرية النقدية

1- مفهوم النظرية النقدية:

1-1 عند العرب:

تعد النظرية النقدية كغيرها من النظريات لا يمكننا أن نضعها ثم تحكم بوجودها، أو بغير ذلك قبل أن نستقرئ كل ما لدينا من نتاج فكري، دونته أقلام المفكرين على مر العصور، والخطأ كل الخطأ أن تضع نظرية ما ثم تطبق عليها ما تريده، والصحيح ألا تضع نظرية، وإنما نستنبطها من خلال دراستنا وتحليلنا للمصادر والمراجع الأساسية[1].

نفهم من هذا الطرح أن النظرية النقدية مثلها مثل باقي النظريات التي لها قواعدها وشروطها التي تبنى عليها.

نشير إلى إن أي إنسان له حظ من الثقافة، يستطيع أن يعرف ما النظري، وما التطبيقي، فمنذ عصر مبكر استخدم النحاة لفظ "القياس" أو "النظر"، والنظر في المعاجم اللغوية هو الفكر في شيء تقدره وتقيسه، وعلى هذا نقول إن النظرية هي عملية كشف الأسس الفلسفية للأدب، سواء كان ذلك بطريقة الوصف الذي ينطوي تحت علم النقد، أم بطريقة الكشف الإبداعي في النظم أو النثر، ولا يغيب عن الذهن أن الرابط قوي جدا بين النقد المنهجي والنظرية النقدية، وأن القصد من النقد المنهجي ما كان مؤسسا على نظرية نقدية تعتمد أصولا معينة في فهم الأدب وفي اكتشاف قيم جمالية ونفسية وفكرية، واجتماعية في العمل الأدبي، كما لا يغيب عنا أن هذا النوع من النقد، ونقصد به النقد المنهجي عرفته مؤلفات العلماء والمفكرين العرب عرفته مؤلفات الجاحظ التي أثبتت منهجية النقد عنده وعلى هذا فالنظرية النقدية كاملة فيما تضمنته مؤلفات الجاحظ من أفكار ومعرفة[2].

---

[1] ينظر: هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، دار الرشيد للنشر، العراق، دط، 1981، ص13-14.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص13-14.

نستنتج من هذا أنّ النظرية النقدية قديمة وموجودة في مؤلفات كتابنا القدماء ونلاحظ أيضا أن النظرية النقدية مرتبطة بالفلسفة ارتباطا كبيرا ...

ممّا تجدر الإشارة إليه أنّ النقد هو بحث عن حقيقة النص، والبحث عن الحقيقة لا يصح أن يكون بلا منهج، وأسس نظرية يقوم عليها هذا المنهج مضافا إلى ذلك موقف الناقد الإنساني، ورغبته الجادة في البحث بصدق وموضوعية للبحث عن الحقيقة ولا شيء غيرها[1].

تسعى النظرية النقدية إلى إيصال الرسالة التواصلية إلى المتلقي وإبلاغه عن مضمونها.

تعد النظرية النقدية عند العرب تراثا علميا أصيلا استمدت أصالتها من أصالة أصولها ومكوناتها، ويرى الدكتور إحسان عباس في كتابه "فن الشعر" إن النظرية النقدية نتاج طبيعي لجهود فئتين من النقاد هما: النقاد اللغويون والنقاد المتأثرون بالفلسفة، مثل قدامة ابن جعفر وكلا الفريقين في رأيه لا يستمد روح المحافظة من طبيعة الشعب والمؤثرات الدينية فحسب وإنما يستمدها أيضا من طبيعة المذهب العلمي الذي كان يخضع له.[2]

إنّ النظرية النقدية متجذرة في عمق التاريخ. ومن هنا يمكن أن نشير إلى أن المحافظة ضرورة لازمة عند اللغويين، وهي كذلك عند المناطقة الذين يتعبدون الثقافة الهيلينية ومنطق أرسطو طاليس، إن النظرية النقدية عند العرب لم تقتصر على جهود هاذين الفئتين اللتين ذكرهما الدكتور إحسان عباس، وإنما جهود هؤلاء مع جهود غيرهم من الشعراء والكتاب والبلاغيين والنحويين وغيرهم، فهي بهذا ليست نتاج النفاد اللغويين، والنقاد المتأثرين بالفلسفة فقط، وإنما هي نتاج هؤلاء وغيرهم ممن لم تدخل الفلسفة في نتاجهم، وبالتالي لا نستبعد أن يكون لغير النقاد كالشعراء مثلا والبلاغيين وغيرهم أثر في

---

[1] ينظر: هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص15.

تكوين النظرية النقدية عند العرب، إن هذا الاصطلاح نقصد به دراسة الخطوط الرئيسية العامة التي سار عليها النقد العربي، والتي أثرت في نتاج الشعراء والكتاب وفكرهم، وهذه الخطوط العامة قديمة جدا في تاريخ النقد الأدبي قدم حياة الشعر الجاهلي.[1]

إن النظرية النقدية ركزت في تاريخها على أعمال عديدة لنقاد وشعراء ولغويين وكتاب ونحويين وفلاسفة.

ومما تجدر الإشارة إليه أن النظرية النقدية بمفهومها الحديث لم تكن واضحة المعالم قبل القرن الثالث للهجرة، وهذا يعني أنها كانت موجودة، ولكنها كانت كامنة في متون الأحكام النقدية التي صدرت عن مفكرينا، أو أدبائنا ونقادنا، فهي كامنة في نظرية الجمال في النظم عند الجاحظ[2].

نفهم من هذا أن النظرية النقدية موجودة ولكنها لم تكن واضحة قبل تاريخ القرن الثالث الهجري..

1-2 عند الغرب:

إذا تحدثنا عن تاريخ النظرية النقدية فإنه يعود إلى بداية ثلاثينيات القرن العشرين ويرتبط تأسيسها بمدرسة فرانكفورت وبالمفكرين الألمان أمثال "ماكس هور كايمر" و"تيودور آدورنو"، و"هيربرت ماركوزي"، وفي الوقت الراهن "يورغن هابرماس" وهي نظرية اجتماعية قامت في معهد فرانكفورت للبحث الاجتماعي وكانت ذات توجه ماركسي، وإذ انتظم عملها في عشرينيات القرن العشرين مع معهد فرانكفورت للبحث الاجتماعي فإنها في الثلاثينيات سعت جاهدة لفهم المد الفاشي، ولهذا أصر القائمون عليها بأن ينفوا أنفسهم إلى الولايات المتحدة الأمريكية، فاختفت نشاطاتها مدة من الزمن حتى أعيد تأسيسها عام 1949م بالتعاون مع جامعة فرانكفورت، لكن أدبياتها ظلت هامشية حتى للظهور مرة أخرى في الستينيات والسبعينيات، اتسم نشاطها في الستينيات بمحاولة العودة

---

(1) هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، ص15-16.

(2) المرجع نفسه، ص17.

إلى الماضي، خاصة حقية الثلاثينيات التي تميزت بانهيار الليبرالية الألمانية مع حلول عام 1933م.[1]

نفهم من هذا أن النظرية النقدية عند الغرب نظرية نشأت في ألمانيا وتحديدا في مدينة فرانكفورت وكان توجهها ماركسي.

ان فهم النظرية النقدية مرتبط ارتباطا وثيقا بفهم الموروث المتحوصل في مفردتي اسمها النظرية والنقد، خاصة أن مفهوم النقد حين يعاد إلى أصوله الإغريقية ومسيرة تطوره إلى عصرنا الحاضر يكتسب إيحاءات تغيب عن فهمنا لهذه المفردة، فالإيحاءات المتعاقبة على المفردة الإغريقية تتصل بنشاط الفصل، والحكم على الشيء، واتخاذ القرار.[2]

إن النظرية النقدية تعتمد على عنصرين مهمين وهما النظرية والنّقد.

أما عن النظرية النقدية (Critical theory) فقد أخذت أصلا من عنوان كتاب "لهوركايمر" لتشير إلى ذلك الركام النظري الذي خلفه أعلام مدرسة فرانكفورت، وتلخص تطلعاتها وتشكل برنامجها الفكري عند بداية نشأتها، وقد ظهر هذا المصطلح تحديدا عندما أما نشر هوركايمر عام 1937 دراسته حول النظرية التقليدية والنظرية النقدية، والتي تعد الوثيقة الأساسية في توضيح التوجه الفكري لهذه النظرية نلاحظ من هذا القول أن النظرية مرتبطة برائدها هوركايمر الذي أعطاها معان مختلفة.

نرى أن النظرية النقدية ترفض النظر إلى الوقائع الاجتماعية على أنها أشياء ومن ثم ترفض طابع الحياد الذي تتسم به الوضعية، وتحاول في المقابل أن تطرح فكرا لا يفصل بين النظرية والممارسة وتؤكد النظرية النقدية على انتسابها إلى الماركسية، دون أن تضيع الاختلاف مع قراءتها الكلاسيكية، وقد أخفقت مدرسة فرانكفورت في الالتزام بالطريقة

---

(1) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط5، 2007، ص55.

(2) المرجع نفسه، ص301.

والقاطعة التي اقترحها "هوركايمر" للنظرية النقدية، مثال ذلك أن "ماركيوز" قد تحول خلال الستينات إلى ناقد لهذه النظرية[1].

حين ذكر أنها لا تمتلك المفاهيم والأدوات التصويرية القادرة على سد الفجوة بين الحاضر والمستقبل[2].

إن النظرية النقدية عند الغرب هدفها هو أن تجمع بين ما هو نظري وما هو تطبيقي حتى تصل إلى الغاية المنشودة.

1-3 المنهج والاتجاه يؤلفان روح النظرية النقدية:

يمكن القول إن مفهوم نظرية (Theorie) مصطلح مشترك بين العلوم جميعا، فهو من المصطلحات التي تشيع في كل العلوم، وهو مفتاح المفاهيم التي تروج فيها، وأداة صارمة لجماع قواعدها وأصولها، وقد يعد مفهوم "نظرية من المفاهيم الجديدة في الفلسفة الحديثة وخصوصا في اللغة العربية حيث كان العرب يستخدمون هذا المصطلح معادل لمصطلح النظر بمعنى الفكر الذي يُطلب به علم أو غلبة ظن، لا النظرية بمفهومها العلمي الفلسفي المعاصر"[3]، موجود في أغلب العلوم حيث يعطي قيمة مضافة لها.

نرى أن مفهوم نظرية لا يخص علما معينا بل هو شامل لجميع العلوم وشتى المجالات المعرفية وهو مصطلح حديث النشأة. فالفرق بين النظرية والمنهج كالفرق بين الجزء والكل، فالنظرية تعني الارتكاز الفكري الذي يتحرك فيه الناقد، فهي فكر وواقع وهي أشمل وأعم من المنهج، لأنها بمثابة بوتقة تنصهر فيها مجموعة من المناهج التي تكون لبنات بنائها.[4]

---

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص301.

[2] توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، ترجمة: سعد هجرس، دار أويا، طرابلس، ط2، 2004، ص206-207.

[3] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص31.

[4] ينظر: هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، ص263

نفهم من هذا القول إن النظرية هي الأصل الذي يعتمد عليه الناقد وهي أشمل من المنهج.

إن الاتجاه هو المذهب في التعبير، فهو يتميز بصفات خاصة، ويتجلى فيه مظهر التطور الفكري يكون عادة وليد ما يضطرب في عصر ما فهو ثمرة لظروف ومقتضيات خاصة، والأدب العربي القديم لا يخلو من النزعات والاتجاهات التي نستطيع أن نضعها في المذاهب والاتجاهات الأدبية وهي ليست بعيدة عن المذاهب التي نعرفها الآن مثل المذهب الواقعي، أو المذهب الرمزي، وغيرهما، وعلى هذا فالمذاهب والاتجاهات لها جذور قديمة في أدبنا العربي خضعت غيرها من الأشياء إلى حركة التطور الأدبي حتى أصبحت مذاهب متكاملة لها أسمها النظرية ومحاولاتها التطبيقية بما أثارته من معارك نقدية حتى استقرت وفرضت نفسها وأقر لها بالثبات.[1]

نلاحظ أن الاتجاه أو المذهب كمصطلح بأني خاصة في المعارك القديمة في الأدب العربي.

ممّا تجدر الإشارة إليه أنه لا وجود للنظرية، إذا افتقدت الموضوعية، والآن نقول إنه لا وجود للمنهج الصحيح دون الموضوعية أيضا، وعلى هذا فإن الموضوعية قاسم مشترك يربط المنهج بالنظرية التي ترتبط بعوامل مشتركة بالمذاهب والاتجاهات المختلفة وبذلك فالمنهج والاتجاه هما روحا النظرية النقدية عند العرب.[2]

يتضح لنا من خلال هذا الطرح أن النظرية النقدية تعتمد على عنصرين مهمين هما المنهج والاتجاه والرابط بينهما هو الموضوعية، كما نشير إلى أن هناك أهمية لشروحات الشعر في دراسات النقد، لأنها تمثل مرحلة أولى من مراحله، ومن أقدم الشروح لدواوين الشعر القديم شرح السكري لشعر الهذليين وشرح ديوان أبي الطيب لابن جني، من شروح دواوين المحدثين، وقد امتازت هذه المؤلفات بالنظرة الموضوعية والنقد الموضوعي

---

[1] هند حسين طه: النظرية النقدية عند العرب، ص263-264.

[2] المرجع نفسه، ص265-266.

يستطيع أن يحدد قيم الأعمال الأدبية ويصل بعضها ببعض، ويربي ما يسمى بالذوق السليم ويخلق القدرة على التمييز بين ما هو فني وغير فني[1].

مما تجدر الإشارة إليه أن هناك دورا بارزا وفعالا لشروحات الدواوين الشعرية في تطوير الدراسات النقدية.

نشير إلى أن المنهج والاتجاه يؤلفان روح النظرية النقدية، لأن المناهج عبارة عن مجموعة من الآراء والأحكام والمقاييس النقدية السليمة التي تعد المحور الأساسي الذي تقوم عليه النظرية النقدية، وهي قائمة على الموضوعية التي تتوفر في هذه المقاييس النقدية السليمة، وهذا ما ينطبق على الاتجاه أو المذهب، فإنه الشق الروحي الآخر للمنهج في تكوين الأساس المتين للنظرية، لأنه يتمتع بصفات خاصة، وهي في صلب النظرية النقدية، كما يتجلى بمظهر التطور الفكري الناتج عن ولادته في إطار واقعه الأدبي، وهذه صفات متكاملة للنظرية النقدية عند العرب.[2]

نفهم من هذا الكلام ان النظرية النقدية تقوم على مجموعة من الأحكام والمقاييس النقدية التي تشترط وجود الموضوعية وللإشارة فإن هذا الأمر خاص بالنظرية النقدية عند العرب.

3- موضوع النظرية النقدية:

ومما يجدر الإشارة إليه أن النظرية النقدية عند الغرب مجالها الأدب وعلم الاجتماع لأن معظم ممثليها مختصون في علم الاجتماع، والتي من أهم ممثليها "تيودور آدورنو" و"ماكس هوركايمر"، و"هربرت ماركوز"، و"يورغن هابراس" وغيرهم والنظرية النقدية جاءت كرد فعل على الوضعية (Positivism) وهو تيار مثالي ادخل مصطلحه أوجست كونت، ولقي انتشارا في الفلسفة خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، يفتقر البحث خلاله

---

(1) توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، ص206-207.

(2) هند حسين طه ،النظرية النقدية عند العرب. ص266.

إلى النظرية التي توجه نتائجه وهدفه، ومن ثم ينكر أن الفلسفة نظرة شاملة للعالم، ويرفض مشكلاتها التقليدية[1].

من هذا الطرح نشير إلى أن النظرية لا تتفق مع التيار الذي يطلق عليه بالوضعية لأن هذا الأخير يرفض القول الذي يرى أن الفلسفة رؤية عامة للعالم.

إنّ أصحاب (مدرسة فرانكفورت) اتخذوا موقفا مناهضا لها فانتقدها "أدورنو" لعجزها عن اكتشاف المصلحة الذاتية التي قد تسهم في تحقيق تقدم موضوعي، بسبب القصور الكامن في أسسها المنهجية وفشلها في إقامة صلة قوية بين المعرفة من ناحية والعمليات الاجتماعية الحقيقية من ناحية أخرى، لذلك انتقدها "هابرماس" بسبب طبيعتها المحافظة، وقصورها عن فهم العلاقة الخاصة بين علم الاجتماع والتاريخ. نفهم من هذا القول أن تيار الوضعية انتقده ممثلي مدرسة فرانكفورت وأعطوه مبررات منطقية لذلك.

ومن هنا نرى أن ممثلي مدرسة فرانكفورت هاجموا سعي الوضعية إلى تحقيق المعرفة العلمية، كما ادعت الوضعية بأن علم الاجتماع هو علم متحرر من القيمة، وهذا ما يعني أن هذا العلم يمكن أن يكون أدائيا بالنسبة للقوى الاجتماعية المتسلطة، أو هو وسيلة للتحكم والهيمنة كما حدث في الرأسمالية المتقدمة.[2]

إن ممثلي مدرسة فرانكفورت هاجموا تيار الوضعية بادعائه بأن علم الاجتماع هو وسيلة للسيطرة والتحكم سواء من قبل المجتمع المتسلط أو من قبل الطبقة الرأسمالية.

4- خصائص النظرية النقدية:

إن النظرية النقدية عبر السنين أصبحت أكثر وعيا بآلياتها الخاصة ولكنها ضلت موقفا معاديا ومنتقدا للتشكل الاجتماعي المعاصر، فهي تجتهد في تنظير الحاضر بوصفه لحظة بين الماضي والمستقبل، وبهذا ترى نفسها مرآة المجتمع التاريخية التي من شأنها أن تجعل المرء يدرك طبيعة المجتمع العابرة المتغيرة مما يجعله أكثر قدرة على تحليل

(1) توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، ص266.

(2) المرجع نفسه، ص212-213.

الوضع الاجتماعي وبالتالي تحديثه وتطويره خاصة أن النظرية النقدية تؤمن بإمكانية تحليل البنى الاجتماعية ومن ثم تصحيحها وتطويرها حتى تتناسب مع التاريخية".[1]

نلاحظ من خلال هذا الطرح أن النظرية النقدية أصبحت أكثر تطورا وهي بدورها مرآة عاكسة للمجتمع.

نشير في هذا الصدد إلى أن النظرية النقدية تسعى إلى مناهضة تشكلات القوى التي تؤسس الهيمنة وتعممها مظهرة محدوديتها وقصورها وتعسفها، فهي على عكس كثير من نظريات ما بعد البنيوية تنطلق من فرضية أننا نعيش في عالم من الألم والإحباط وباستطاعتنا رفع الأذى، إن النظرية النقدية عموما دورا حاسما في تحقيق مثل هذا المطلب، وتتحدد خصائص النظرية النقدية فيما يلي:

1- توجه سلوك الإنسان وأفعاله من خلال استهدافها تنوير المرء الملتزم به.

2- للنظرية النقدية محتواها الإدراكي الذاتي الخاص بها، وبهذا فهي شكل من أشكال المعرفة.

3- النظرية النقدية تختلف معرفيا ابستمولوجيا بشكل أساسي عن نظريات العلوم الطبيعية حيث أن خاصية العلوم الطبيعية تتأسس على كونها ذات صيغة موضوعية[2].

إن النظرية النقدية ترفض الهيمنة وترى أنها قاصرة فهي على العكس من العديد من النظريات كما أن النظرية النقدية تختلف معرفيا عن النظريات العلمية الطبيعية.

ويمكن الإشارة إلى أن النظرية النقدية تعد ذات صيغة تأملية انعكاسية من هذه الخصائص تبرز النظرية بوصفها نظرية تأملية انعكاسية تمنح أتباعها نوعا من المعرفة التي تنتج تنويرا وانعتاقا، أما اعتراض النظرية النقدية على النظرية الوضعية فيتمحور حول أن الوضعيين يعتقدون أن بنية المعرفة هي فقط بنية معرفة العلوم الطبيعية التطبيقية ولذلك فإن منظورهم ينكر المعرفة التأملية الانعكاسية أي أن الوضعيين ينكرون

---

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص300.

[2] المرجع نفسه، ص300.

أن تكون النظرية النقدية تأملية انعكاسية وكذلك في الوقت نفسه إدراكية، من هذا المنطلق سعت النظرية النقدية إلى مناهضة التوجه الوضعي، وإلى إعادة الثقة والمشروعية إلى المعرفة التأملية.[1]

من كل هذا نستنتج أن النظرية النقدية في اعتراضها على النظرية الوضعية تعطي أدلة على ذلك حيث ترى أن الوضعين يزعمون أن بنية المعرفة لا توجد إلا في العلوم الطبيعية.

5- أهم روادها:

يختلف رواد مدرسة فرانكفورت في كثير من الأفكار والآراء والتصورات، ويتفقون في بعض النقاط المشتركة والمعينة، وكما نرى أن هناك فرقا بين النظرية النقدية الكلاسيكية والنظرية النقدية الجديدة، فمثلا النظرية النقدية القديمة عند العرب تعتمد على نقاط عدة منها :المشاكلة والاختلاف وقضية اللفظ والمعنى النظم والتفسير... وغيرها من الأمور والقضايا، أما عند الغرب في الوقت المعاصر، فالنظرية النقدية الأدبية عند جابر عصفور تعتمد على النزعة الشكلية الروسية النظريات الماركسية الواقعية الاشتراكية السوفيتية النظريات البنيوية نظريات ما بعد البنيوية نظرية القراءة النقد النسائي، وحسب ما نرى فإن "ماكس هوركايمر" من أهم مؤسسي مدرسة فرانكفورت ومن أهم رواد النظرية النقدية .

ومن هذا المنطلق يقدم "هوركايمر" مقابل الوضعية وعلى النقيض منها نظرية جدلية تظهر فيها الحقائق الفردية بذاتها في ترابط لا لبس فيه دائما، وتسعى لأن تعكس الواقع في كليته، كما أن الفكر الجدلي يوحد المكونات التجريبية في تركيبات من الخبرة.[2]

إن "هوركايمر" أعطى بديلا للتيار الوضعي وهو النظرية الجدلية الفلسفية.

---

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص300-301.

[2] المرجع نفسه، ص44.

يتبين لنا أن هناك العديد من ممثلي النظرية النقدية الغربية ومن بين هؤلاء نذكر على سبيل المثال لا الحصر (يورغن هابرماس، ماركيوز، أدورنو، ووالتربنيامين وفردريك لوبوك، وإيريك فروم، ولوفينتال والفريد شميث... الخ).

6- أهدافها:

إن "هوركايمر" مع فلاسفة فرانكفورت فهموا الماركسية على أنها العلم النقدي للمجتمع، وأن مهمة الفلسفة متابعة العملية النقدية والتحري عن أشكال الاغتراب الجديدة، وقد أخذت مساهمته الخاصة شكل تحليل نقدي للعقل، فلئن يكن العقل قد صاغ في الماضي مثل العدالة والحرية والديمقراطية، فإن هذه المثل حل بها الفساد في ظل هيمنة البورجوازية التي أدت إلى تحلل حقيقي للعقل، ومن هنا بدت الحاجة إلى نظرية نقدية جدلية تستطيع أن تتعقل اغتراب العقل بالذات.[1]

إن ممثلي مدرسة فرانكفورت فهموا الماركسية بأنها علم يعتمد على نقد المجتمع والفلسفة هي التي تراقب هذا النقد وترمي هذه النظرية عند هوركايمر إلى تحقيق جملة من المهام نذكر:

1- الكشف في كل نظرية عن المصلحة الاجتماعية ولذتها وحددتها، وهنا يتوجه "هوركا يمر"، كما فعل "ماركس" إلى تحقيق الانفصال عن المثالية الألمانية ومناقشتها على ضوء المصالح الاجتماعية التي أنتجتها.

2- والمهمة الثانية عنده أن تظل النظرية النقدية على وعي بكونها لا تمثل مذهبا خارج التطور الاجتماعي التاريخي، والمقياس الوحيد الذي تلتزم به أنها تعكس مصلحة الأغلبية الاجتماعية في تنظيم علاقات الإنتاج، بما يحقق تطابق العقل مع الواقع وتطابق مصلحة الفرد مع مصلحة الجماعة.

---

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص206.

3- أما الهدف الثالث الذي تسعى إليه فهو التصدي لمختلف الأشكال اللامعقولة التي حاولت المصالح الطبقية السائدة أن تلبسها للعقل وأن تؤسس اليقين بها على اعتبار أنها هي التي تجسد العقل[1].

إن النظرية النقدية لها مهام عديدة منها: تحقيق المصلحة الاجتماعية، كما تحارب الأشياء اللامعقولة، وتحاول الانفصال عن المثالية الألمانية.

7- علاقة النظرية النقدية بالشعر:

إن النظريات النقدية الأدبية معظمها –تستنتج من قضايا متداولة لدى الأدباء من خلال أعمالهم الإبداعية (شعر، رواية، قصة...الخ)، مثلا في القديم كانت هناك قضايا عديدة يتداولها الأدباء والمبدعون مثل: قضية اللفظ والمعنى المشاكلة والاختلاف النظم...الخ وغيرها من المواضيع التي شغلت النقاد والمنظرين وإشكالات النقد وقضاياه الفنية، وجمعها في نظريات خاصة بكل جنس من الأجناس الأدبية.

تحتاج النظرية النقدية الحديثة، وملامح الأجناس الأدبية إلى مراجعة بين الحين والآخر، في محاولة للوقوف على سمات التطور الذي لحق بمسيرة الأدب العربي، ولا شك أن نظرية الشعر التي كانت أكثر النظريات التي حظيت بجانب كبير في الساحة النقدية والإبداعية معا، ما تزال تشهد مزيدا من هذا النشاط، وتشهد في إطاره قفزات من التطور تبدو الصلة فيها أحيانا واضحة بين بعض حلقاتها، وتغمض هذه الصلة أو تختفي في حلقات أخرى، بما يعود أثره على ملامح النظرية وقارنيه معا.[2]

ومما تجدر الإشارة إليه أن نظريات الأدب وموضوعاته، ترمى أساسا إلى آليات التحكم في كيفية قراءة النصوص الأدبية، وتقدم افتراضات عن هذه النصوص وتناقشها صراحة، وربما تقدم فرضيات عن طبيعة النصوص الأدبية، وادعاءات بشأن قيمة تلك النصوص، أو الطريقة التي يجب أن تقرأ بها، ويمكن أن تدلنا على نقاط القوة والضعف

---

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص206، 207.

[2] أحمد درويش، في نقد الشعر الكلمة والمجهر، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996، ص11.

في القراءة بطريقة معينة، ويمكن أن تقدم لنا قراءات بديلة تكتشف في النص معاني مختلفة قد نراها جذابة أو مرغوبة أو مفيدة".[1]

إن هناك علاقة وطيدة بين كل من النقد والشعر والنظرية فكل مصطلح من هذه المصطلحات يكمل الآخر.

[1] ريفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقود عبد الكريم: مكتبة الأسرة، مصر، دط، دت، ص14.

ثانيا: نقد النقد الأدبي

إن حقل نقد النقد الأدبي لدى الدارسين والأكاديميين، هو حقل صعب نوعا ما تنظيرا وتطبيقا، ونحن دراستنا كانت في حقل تقد النقد الأدبي، فكان لزاما علينا التنويه إلى ماهية نقد النقد الأدبي والتعريج إلى ما يتناوله هذا الاختصاص من أدوات في الأدب. إن البحث في مجال نقد النقد الأدبي هو بحث في صميم فلسفة النقد.

خصص محمود الربيعي جل كتاباته للنقد الأدبي تنظيرا وممارسة، وهو الذي كلف الحقل المعرفي كلفا شديدا منذ ستينيات القرن الماضي، بيد أن الناظر في هذه الكتابات يجد أن الممارسة التطبيقية طغت على التنظير، ورغم ذلك لا يعدم المتتبع لدراسات "الربيعي" وأبحاثه العديد من التصورات والأفكار والآراء التنظيرية حول مفهوم نقد النقد الأدبي موضوعه والمواد التي يشتغل عليها نقد النقد الأدبي بإضافة الى تاريخ النقد الأدبي والفرضيات والتنظير.[1]

1- مفهوم نقد النقد الأدبي:

إن مصطلح نقد النقد الأدبي من المصطلحات التي برزت إلى عالم الأدب في القرن العشرين، سواء في الأدب العربي الحديث أو في الأدب الغربي.[2]

فهو مصطلح طغى في القرن العشرين في النقد الأدبي العربي والغربي معا.

وجل الدارسين الذين ورد عندهم هذا المصطلح إلا وعرفوه بالشكل الذي يتناسب ودراستهم، أو استعملوه دون تعريفه مستنبطين ذلك المعنى النقدي للنقد أي النقد الذي يتولى دراسة الأعمال النقدية.[3]

أي لا تختص بدراسة الأعمال الأدبية التي هي من اختصاص النقد الأدبي، هذا التفريق يجعل نقد النقد معرفة مستقلة بنفسها ومكتفية بذاتها[4].

---

(1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، دار غريب، القاهرة، مصر، دط، د.ت، ص121.

(2) عبد الحكيم الشندودي، نقد النقد حدود المعرفة النقدية، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2016، ص16.

(3) المرجع نفسه، ص16-17.

(4) المرجع نفسه، ص17.

هذا يعني أن نقد النقد الأدبي يأتي بعد العملية النقدية للأعمال الأدبية.

أما عند محمد الدغمومي فنقد النقد هو: بناء معرفي وظيفي يعمل باستراتيجية واحدة وينتج معرفة تصب في مجرى المنهجيات.[1]

هذا التعريف يختلف عن باقي التعريفات، ويلاحظ من خلاله أنه تم الفصل بينه وبين النقد الأدبي، وإنما أيضا بينه وبين التنظير النقدي والنظرية الأدبية.

أن نقد النقد يسعى أن يكون علما أو معرفة علمية خاصة تتولى التفكير في الطريقة التي يتم بها التفكير في الأدب. فهو يروم أن يكون ابستيمولوجيا جهوية أو استيمولوجيا فرعية.[2]

إن نقد النقد ليس هو الوحيد من يتخذ النقد الأدبي مجال اشتغاله هذا يعنى أن هناك دراسات أخرى تشتغل وتعتمد على النقد الأدبي، من بين هذه الدراسات الأعمال التي تتناول تاريخ النقد وتطور الأفكار النقدية، والتي تنتهج اتجاهات أو مذاهب أو التفصيلات التاريخية الكبرى التي عملت فيه، ومجمل المؤثرات التي كانت وراء تحوله في كل حقب من حقب التاريخ الإنساني.[3]

إن "سرج دوبروفسكي (Serge Doubnorsky) إقترح مصطلح نقد النقد ربما لأول مرة وذلك في مقدمة كتابه (لماذا النقد الجديد؟ Pourquoi to nouvelle critique de حيث قال بالحرف:(une critique de la critique) ومن هنا نقول إن تودوروف جاء بعد دوبروفسكي فأطلق هذا المصطلح بنفسه على كتاب نشره بهذا العنوان، أما إذا ذهبنا إلى العرب فإنهم كانوا قد عرفوا هذا الضرب من التعبير العلمي، وخصوصا المتكلمين منهم. ومما تجدر الإشارة إليه أن الذي توقف لدى مثل هذا المعنى، وكان قريبا من الاستعمال الحديث، في

(1) عبد الحكيم الشندودي، نقد النقد حدود المعرفة النقدية، ص17.

(2) المرجع نفسه، ص17-18.

(3) المرجع نفسه ص18-19.

حقلي البلاغيات واللسانيات إنما هو عبد القاهر الجرجاني الذي اصطنع لأول مرة في العربية مصطلح معنى المعنى.(1)

إن مصطلح نقد النقد في الساحة الأدبية العربية في العصر الحديث كان حاضرا في النصف الثاني من القرن العشرين، وقد استعمله "عباس محمود العقاد" بشكل واضح ومقصود ومعبر عن وعي نقدي، وكان هذا الاستعمال في المقدمة التي كتبها لديوانه (قبل الأعاصير) الذي صدر عام 1920.(2)

ثم جاء بعد الناقد المصري عباس محمود العقاد والنّاقد لطفي الخولي والذي أثار موضوع نقد النقد، في مقال نشره في جريدة الأهرام العام 1962.

كما يمكن التنبيه إلى أن مصطلح نقد النقد لم يقتصر وروده في النقد الأدبي العربي الحديث على الحديث الضمني في أثناء الكتب أو المقالات، بل ورد مضمنا في عنوانات كتب نقدية.(3)

ومن بين هؤلاء الكتاب وكتبهم المضمن فيها مصطلح. نقد النقد فقد ضمنه الدكتور عبده عبد العزيز قلقيلة عام 1975 في عنوان كتابه (نقد النقد في التراث العربي). وضمنه نبيل سليمان عام 1983 في عنوان كتابه (مساهمة في نقد النقد الأدبي). وفى ذلك محمد الدغمومي عام 1990 وكان (نقد النقد).(4)

ومن هنا نقول إن مصطلح نقد النقد في الساحة النقدية العربية كان حاضرا في محاولات النقاد العرب.

---

(1) عبد الحكيم الشندودي، نقد النقد حدود المعرفة النقدية، ص53-54.

(2) عبد العظيم السلطاني، مقاربات في تنظير نقد النقد الأدبي، تموز ديموزي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2018، ص55.

(3) المرجع نفسه، ص56.

(4) المرجع نفسه، ص56.

مما تجدر الإشارة إليه أن نقد النقد ليس تنظيرا وأن التنظير ليس نقدا للنقد، فالتنظير والنقد هما معا، من هنا يقودنا الحديث عن موضوع نقد النقد.[1]

حيث اهتدى بعض النّقاد إلى أن "نقد النقد" أو ما سموه بالنقد الشارح عبارة عن مجموعة من الكتابات التي تراجع النشاط النقدي في فعل الممارسة من منظور الوصف والتفسير والتقييم، أي أن هذا الخطاب للآليات التي يشتغل بها الخطاب النقدي. لكن ما يتميز به نقد النقد عن الخطاب يخرج عن النقدي هو تقييم المدونة النقدية في إطار يقوم على إعادة قراءتها من جديد.[2]

لا يخفى على النقاد والباحثين صعوبة تحديد وضبط مفهوم ثابت ومتفق عليه للنقد الأدبي عموما، إذ لكل مدرسة أو اتجاه أو مذهب نقدي مفهومه الخاص الذي استنبطه إما من ممارسات نقدية على نصوص معينة، أو تأثرا بمرجعيات ثقافية وعلمية مختلفة، هذا بالإضافة إلى تطور مفهوم النقد وتغير معانيه ودلالته عبر العصور، واختلاف ذلك من ثقافة إلى أخرى.

ومن يتتبع مفهوم النقد الأدبي على مر تاريخه سواء عند العرب أو الغرب سيجده تقريبا "مرة الحكم على الأدبية ودراستها، وأخرى فن تمييز الأساليب وشرحها وتفسيرها وثالثة الكشف عن نمط العلاقات التي تنتظم بنية النص الأدبي وتوصيفها وأخيرا وليس آخرا كما يقال، فن تأويل النصوص وقراءتها قراءة موضوعية من واقع بنية النص ومنطق تشكله، وقد وجد النقد قبل هذه التحديات كما أنه لن يقف عندها، إذ كلما ظهرت كتابات جديدة، وانفتح النقد على حقول معرفية مختلفة واتصل بثقافات متعددة، وترسخت على أساس من ذلك أدوات وأليات قرائية جديدة، عادة ما يظهر تحديد جديد للنقد الأدبي الذي يصطبغ بالديناميكية والتحول المستمر.[3]

---

[1] عبد العظيم السلطاني، مقاربات في تنظير نقد النقد الأدبي، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص56.

[3] المرجع نفسه، ص57-58.

والحق أن محاولة حصر مفاهيم النقد الأدبي في الثقافتين العربية والغربية منذ كان تمييزا لجيد الكلام من رديئة وصولا إلى استوائه قراءة نقدية، بكل ما يحمل مصطلح قراءة من معنى، وتحليل هذه المفاهيم ودراستها والمقارنة بينها يحتاج إلى دراسة مستقلة لا نروم في هذا الموضع من البحث سلك دروبها.

فقد قدم محمود الربيعي في كتاباته مجموعة من المفاهيم والتحديدات للنقد الأدبي سعى من خلالها إلى بيان جوهر وماهية هذا الحقل المعرفي، والمتأمل في هذه المفاهيم يجدها تتفق ولا تكاد تختلف إلا في بعض التفاصيل والجزيئات الصغيرة، بل تقوم هذه المفاهيم شارحة ومبينة لبعضها البعض، فهو مثلا يذهب إلى أنه "لا خلاف على أن نقد النقد الأدبي هو علم أو فن لتفسير النصوص الأدبية وبيان قيمتها.[1]

وفي موضوع أخر يرى أن النقد هو علم أو فن تحليل الأدب، بل إن هذا المفهوم يتحول إلى عقيدة نقدية راسخة لا تتزعزع، هو-ذو طبيعة إجرائية- فيقتضي، من بين ما يقتضي، تتبع المصطلح «اصطلاحي/ معجمي باعتباره ذاتا قائمة بذاتها ومرتبطة بغيرها ، حيثما ورد في مختلف المجالات والمقامات والسياقات والأنساق والتراكيب... ودراسته دراسة مصطلحية ونقدية تأطيرا ومواكبة وتتويجا تكشف عن حقيقته اللغوية والدلالية والمفهومية، وعن قيمته في ميزان العلم الذي ينتمي إليه، والرؤية النقدية التي تحكمه وتوجهه وهذا البعد يفترض تتبع المصطلح منذ لحظة ولادته عن طريق مراعاة ورصد جميع العناصر المكونة للمصطلح".[2]

2- موضوع نقد النقد الأدبي:

إن موضوع نقد النقد هو المادة التي يشتغل عليها. كما ننوه إلى أن نقد النقد تفكير معرفي، وجد أصلا لتتبع النقد الأدبي ومدار حركته وطرق اشتغاله.[3]

---

(1) عبد العظيم السلطاني، مقاربات في تنظير نقد النقد الأدبي، ص57.

(2) محمود الربيعي، في النقد الأدبي "وما إليه"، دار غريب، القاهرة، مصر، دط، 2001، ص249-250.

(3) عبد الحكيم الشندودي، نقد النقد حدود المعرفة النقدية، ص26.

هذا يقودنا للحديث عن بعض الإشكالات التي تعترض النقد، وهى أن النقد الأدبي تتعد أشكال ظهوره – بل إن كثيرا من الكتابات تتضمن ملامح نقدية، وتصبح هذه الأعمال تتقاطع والنقد الأدبي في كثير من العناصر والمواقف الفكرية، هذا إن لم نقل أنها نقد أدبي ويبقى فقط تحديد أي نوع من النقد هي.[1]

وهنا نشير إلى ما تعرضه علينا بعض المنابر الإعلامية، صحفا كانت أو مجلات أو دوريات، والتي كشفت بحمولتها النقدية، بمناهجها، بمفاهيمها، صورة من صور النقد لا يمكن التغاضي عنها ولا تجاوزها.

كما يمكن لنا أن ننوه إلى بعض الإشكالات الأخرى التي يجب على ناقد النقد أن يعيرها الاهتمام قضية فصل النقد الأدبي في مستواه النظري عن المستوى التطبيقي.[2]

لأن لكل منهما خصوصياته التي تميزه عن الأخر. ولأن الأول يبحث في الأسس الفلسفية للمعرفة النقدية، وفى التحديد الاصطلاحي لمفاهيمها وآلياتها الإجرائية، بينما الثاني يقف في مستوى الممارسة، وفى مستوى اختباري لتلك المفاهيم والإجراءات.[3]

إن من يتأمل في مسار النقد الأدبي العربي القديم سيجد أن هناك أشكالًا مختلفة من النقد، غير مدركين للاختلافات المتأصلة بينهما، وأنهم يكمنون في مفاهيم مختلفة مثل مفهوم النقد.

لقد رأيت هذا مفهوماً متداولًا في الثقافة العربية القديمة، خاصة بين النقاد الذين تناولوا تاريخ نقد النقد. ولدى سؤاله عن بعض الأسئلة حول مرتبة النثر والشعر، ونقاط الاختلاف والانسجام بينهما، ووظيفة كل منهما، أجاب: لماذا؟ عندما سئلت؟ قال: الكلام

---

(1) عبد العظيم السلطاني، مقاربات في تنظير نقد النقد الأدبي، ص27.

(2) المرجع نفسه، ص27.

(3) المرجع نفسه، ص27.

مبني على الأشياء التي تعتمد على الصورة والصورة لما يقسم بينما هو عقلاني وما هو ممكن بالحواس فضاء هو أوسع، وتختلف المجالات فيه.[1]

ومن هنا يمكن أن نذكر المواد التي يشتغل عليها نقد النقد وهي كالآتي:

1-2 النقد الأدبي:

إن النقد الأدبي يشكل موضوعا لنقد النقد، غير أن مفهوم النقد الأدبي أصبح اليوم، وفي ظل التضارب والاختلاف في أمس الحاجة إلى التحديد، فاستعمال مصطلح النقد الأدبي بإطلاق تام قد يسئ إلى عمل نقد النقد.[2]

ومن هنا نشير إلى أن النقد حديث حول الأدب، أو هو ذلك الخطاب الذي يتحمل مسؤولية إعطاء الأثر معنى، هذه المسؤولية التي يتحملها تجعل منه سلطة معرفية تتولى النظر الى الأدب والتفكير فيه.[3]

ومما تجدر الإشارة إليه أن طرح سؤال (ما النقد؟) ليس متعلقا فقط بطبيعة الجواب عنه، بل أيضا في طابعه وفي بنيته الداخلية المتعددة والتي تتشكل من عناصر سمتها المميزة هي التعدد والتنوع.[4]

ومن هنا يرد الدكتور محمد الدغمومي طابعه الإشكالي. إلى جملة من العناصر المكونة لنظامه والذي حصرها في ست عناصر وهي:

1. إشكالية الموضوع الأدبي. في تلونه وتغيره وكثرته وطول تاريخه
2. علاقة النقد بموضوعات إجرائيا.
3. طبيعة المعرفة التي يوظفها لهذه العلاقات

(1) عبد العظيم السلطاني، مقاربات في تنظير نقد النقد الأدبي، ص28.

(2) عبد الحكيم الشندودي، نقد النقد حدود المعرفة النقدية، ص27.

(3) المرجع نفسه، ص28.

(4) المرجع نفسه، ص29.

4. يشكل توظيف هذه المعرفة التي لا يبقى عليها في حدود وجودها في تلك العلوم بتكييفها وكسر حدودها.[1]

إن النقد الأدبي عند محمود الربيعي يتصف بمجموعة من الصفات وينهض بعدد من الوظائف، تحدد ماهيته وجوهره، وتميزه عن النشاطات الأخرى، من ذلك قوله: إن النقد علم ولفظ علم لا يراد به في هذا الموضع بالذات العلم بالمعنى التجريبي والفيزيائي المحض، لأن طبيعة موضوع النقد (النص الأدبي) وما يميزه من أثر ذاتية صاحبه عليه، والواقع والظروف التي ظهر فيها، وتوظيفه للصور الفنية من مجازات وغيرها، ينأى بالدراسة النقدية عن العلمية الصرفة، بل إن انتقاء النصوص للمقاربة والتحليل يخضع في أغلب الاختيارات الذاتية، وربما المقصود بالعلمية هنا هي الموضوعية المتأتية من تحليل النص الأدبي بعيدا عن سياقاته وظروفه الخارجية التي أسهمت من قريب أو بعيد في ظهوره.[2]

كما يوحي ببعض ذلك المفهوم الأخير الذي قدمه "الربيعي" للنقد، أو أن المراد به علمية منهجه ولغته، وفي ذلك يقول: نحن في عصر التفكير العلمي، وإذا أردنا لفرع المعرفة الذي نهتم به، وهو النقد الأدبي، أن يحرز القيمة اللائقة به فلابد أن نسعى إلى تقريبه من ركب العلم العام، بأنه نجعل أدواته جميعا علمية منهجه، ووسائله، ولغته، وهو أمر ظفرت به فروع عدة من المعرفة ، مثل النقد الأدبي والّتي تنتمي إلى حقل الدراسات الإنسانية، لكن السؤال الذي يبقى مطروحا: كيف يتم ذلك؟ وبأي طريقة؟ ما دمنا نتعامل مع نصوص أدبية تتميز بالتفرد والتنوع والاختلاف.[3]

---

(1) عبد الحكيم الشندودي، نقد النقد حدود المعرفة النقدية، ص29.

(2) محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد لأدبي، –دراسة–، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999،

ص10.

(3) المرجع نفسه، ص10.

وينظر "الربيعي" للنقد الأدبي أيضا على أنه فن، لكنك تجده مرة يجعل لفظ الفن بين قوسين متبوعا بعلامة تعجب، ومرة مجردا من كل ذلك، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الربيعي ليس على يقين تام بأن النقد فن، وعلى الرغم من أنه يصرح باعتقاد ذلك اعتقادا جازما، وإلا لما ينجح إلى توظيف علامة التعجب. التي تدل على الانفعال والاستنكار والاستغراب؟

والحق أن اعتبار النقد الأدبي علم وفن في وقت ذاته هو جمع بين المتناقضات، إذ يختلف كل واحد منهما عن الأخر، كما أشير إلى ذلك سابقا، في الوسيلة والغاية ومعيار الصدق، كما أن النظر إلى النقد الأدبي على أنه فن هو خلط بين الإبداع والنشاط المنصرف إلى دراسته وفهمه.(1)

ويذهب محمود الربيعي أيضا إلى أن النقد هو تحليل أو تفسير النصوص الأدبية، ويبدو أنه لا يرى أيضا فرقا بين المصطلحين، وعلى الرغم من أن التحليل هو تفكيك لهيكل النص ومعرفة لبنياته، وكيفية تشكلها، أو هو باختصار إجابة عن السؤال: كيف قال النص ما قاله أما التفسير فهو بحث في الأسباب والدوافع والسياق والنتائج، إنه باختصار إجابة عن الأسئلة من نوع: ماذا قال النص؟ ومن قال؟ ولم قال؟ وغيرها.

والمتأمل في هذه المفاهيم لا يسعه إلا أن يقتنع بأن مفهوم النقد الأدبي عند محمود الربيعي، يرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم القراءة الفاحصة عند النقاد الجدد، من جهة وبقضية التقاليد الأدبية التي أرسى دعائمها "ت.س. إليوت" في مقالته الشهيرة: "التقاليد الأدبية والموهبة الفردية" وفي العديد من كتاباته، من جهة أخرى.(2)

---

(1) محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد لأدبي، ص10.

(2) محمود الربيعي، مقالات أدبية قصيرة، ص194.

2-2 المنهج النقدي:

إن لكل عمل نقدي منهج نقدي يسلكه ويبني تصوره للمسألة المدروسة من خلاله، فهو عبارة عن خطة مضبوطة الخطوات ومتناسقة العناصر تشتغل بشكل منسجم ومتدرج.[1]

فأي عمل نقدي أو أدبي لابد أن يسلك طريقا واضحا ممنهجا. كما أن المنهج لغة هو الطريق الواضح، أما اصطلاحا فهو خطوات منظمة يتخذها الباحث لمعالجة مسألة أو أكثر ويتتبعها للوصول إلى نتيجة.

إن المنهج في تاريخ النقد هو مفهوم عصري حديث، ارتبط ظهوره بتطور العلوم الحديثة.[2]

إن القدامى رغم تعاطيهم النقد إلا أنهم لم يتوصلوا إلى بناء منهج من المناهج عكس العصر الحديث، وبالضبط القرن العشرين الذي ازدهرت فيه المناهج النقدية بشكل ملفت للنظر حتى دعى بعصر النقد.

ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه المناهج ارتبطت ارتباطا كليا بالمرجع الفلسفي المؤطر للنظرية الأدبية، كالماركسية والوجودية واللسانيات والبنيوية.[3]

وهذا يعني أن معظم المناهج الحديثة مرجعياتها ومنطلقاتها كانت فلسفية.

إن التحولات التي مست النظرية الأدبية أدت إلى تعديل أو خلق لمنهج أو مناهج جديدة وهذا ماأدى إلى سعي هذه المناهج، وانطلاقا من اقترانها بالعلوم وخاصة البيولوجيا والمنطق إلى أن تتصف بصفة الصرامة والموضوعية، واعتماد البرهنة والاستدلال، ومن ثم الوصول إلى العلمية في كل دراساتها النظرية والتطبيقية.

---

(1) عبد الحكيم الشندودي، نقد النقد حدود المعرفة النقدية، ص34.

(2) المرجع نفسه، ص34.

(3) المرجع نفسه، ص34.

2-3 المصطلح النقدي:

مما تجدر الإشارة إليه أن الدراسة النقدية الحديثة تطمح إلى بلوغ مسعاها المتمثل في الاتصاف بالعلمية، يظهر ذلك من خلال كثرة المصطلحات التي تستعملها.[1]

إن هذه المصطلحات تشكل إشارات دالة على نوع المعرفة التي تزاولها الدراسة، ذلك أن المصطلحات ترتبط بمرجعيتها الفلسفية ارتباطا كليا، ومن ثم فهي تعكس الخلفية المعرفية التي تنطلق منها الدراسة، فهنا تكمن مهمة المصطلح وتشير أيضا إلى أن هذا المصطلح يشكل حضوره عنوانا للمنهج المعتمد في الدراسة النقدية، فيتولى الإفصاح عنه فينوب بذلك الباحث .الذي قد يسكت عن منهجه فيكتفي بتطبيقه دون الإعلان عنه أو الإشارة إليه.[2]

فنقول انه هنا تكمن أهمية المصطلح في الدراسة النقدية، فهو المعين الرئيسي على ضبط ميكانيزمات اشتغال المنهج النقدي ومن هنا نقول إن التاريخ أثبت أن كثيرا من المصطلحات التي تستعمل في الوقت الحالي للأدب والنقد هي في الواقع دخيلة عليهما، ولم ينعها من صلبهما، بل هي وليدة التقاطعات التي تحدث بينهما وبين كافة العلوم.[3]

ومن هنا نشير إلى أن موضوع نقد النقد الأدبي يعتمد في مادته على عناصر مهمة تساهم في تكونه، وهي عناصر أساسية وهي: النقد الأدبي، المنهج النقدي، المصطلح النقدي.

2-4 نقد النقد وتأريخ النقد الأدبي:

إن الصلة بين نقد النقد وتاريخ النقد الأدبي تبدو للوهلة الأولى، صلة مقدمة أو بعيدة، غير أن المتأمل لنقد النقد من حيث فرضياته السابقة، يفترض أن من واجبه يكون مدركا لحياة النقد الأدبي، ويكون محركا لكل تفاصيله وحيثياته الدقيقة. كما أن فحص تاريخ النقد

---

(1) عبد الحكيم الشندودي، نقد النقد حدود المعرفة النقدية، ص37.

(2) المرجع نفسه، ص37.

(3) المرجع نفسه، ص38.

الأدبي لا يخلو من بعد نقدي، أي أنه لا يتم إلا بفعل تحقيق يترجم فيها للنقد الأدبي وتنظيمه وتقويمه وتأويله.[1]

ومما تجدر الإشارة إليه تحقيب النقد يتضمن لزوما نوعين من الوعي: النقد والوعي وأي منهج للتحقيب يستوجب .تشغيلهما معا.

وهذا يقودنا للقول بأن التأريخ للنقد وتحقيبه بقدر ما سيكون قراءة، يكون تأويلا، وكل تأويل للماضي يعني استعادته في ضوء أسئلة الحاضر وحاجاته، وإعطاءه معنى يناسب الموقع التاريخي.[2]

كما لا نغفل أن نقول بأن المعنى سواء أكان إيجابيا مفيدا أم كان معنى سلبيا إقصاؤه الأمر الذى يشرح سبب اختلاف التأويلات التاريخية للنقد وغيره، ويسمح بإعادة التاريخ والتحقيب.[3]

إن نقد النقد له علاقة وصلة تربطه بالنقد الأدبي وتاريخه إذ لا بد لنقد النقد أن يقف عليها.

5-2 فرضيات نقد النقد والتنظير:

يمكن لنا أن نشير إلى أن الفرضيات التي يعمل عليها نقد النقد هي فرضيات تسمح له بممارسة التحقيق، أي اختبار نشاط نقدي أو عمل نظري، بينما فرضيات التنظير هي توصيات توجه الفعل التنظيري إلى إنتاج معرفة منظمة لحل المشكل المتعلق بالموضوع المفكر فيه.[4]

(1) محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط1، 1999، ص53.

(2) المرجع نفسه، ص55.

(3) المرجع نفسه، ص55-56.

(4) المرجع نفسه، ص56.

كما يمكن الإشارة إلى نقطة مهمة ألا وهي أن نقد النقد والتنظير يعملان في مجال مشترك، ألا وهو مجال الأدب والنقد الأدبي، فنقد النقد يحتاج إلى التنظير وهذا الأخير يحتاج إلى نقد النقد[1].

ومما تجدر الإشارة إليه أن الفرضيات التي يمكن أن يختص بها نقد النقد قد لا تكون أجنبية عن فرضيات التنظير، لكن هذا لا يمنع من أن تظهر فرضيا تهما مختلفة بحكم الاستراتيجية. التي يعملان من أجلها، وأن نسمي فرضيات نقد النقد فرضيات تحقيق وفرضيات التنظير فرضيات تغيير وتأسيس.[2]

ومن هنا نستخلص أن الفرضيات التي يجب أن ينطلق منها نقد النقد هي فرضيات تسمح بالإحاطة بفعل النقد الأدبي في حركته وشتى علاقاته.[3]

ومن بين هذه العلاقات التي يصعب إحصاؤها نذكر:

- علاقة المفاهيم النقدية بالمفاهيم والممارسة المعرفية الأخرى
- علاقة النقد الأدبي بالنظريات الأدبية
- النقد الأدبي والأبنية الثقافية للمجتمع.
- حركة النقد الأدبي في الزمان
- أنظمة التنظير للنقد والأدب".[4]

ومن هنا فإنّ نقد النقد والتنظير يعملان في مجال وإطار مشترك، لا يمكن أن يستغنى أحدهما على الآخر في الدراسة والتحليل.

---

(1) محمد الدغومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص56.

(2) المرجع نفسه، ص56.

(3) المرجع نفسه، ص56.

(4) المرجع نفسه، ص57.

الفصل الأول

الآليات النّقدية عند "محمود الربيعي" من خلال كتابه "في نقد الشعر"

أولا: مفاهيم نقدية

1- النّقد الجديد:

1-1 مفهوم النّقد الجديد وأهم أعلامه:

شهد النقد حركة جديدة مغايرة لما كان عليه النقد السياقي من قبل، فقد غير النظرة النقدية وظهر بذلك مصطلح ما يسمى النقد الجديد بالنقد الجديد فما هو النقد الجديد؟ وما هي أهم الخصائص التي تميزه عن غيره؟

ركز النقاد الجدد على البنية الداخلية للنص، وحاولوا إعادة الاعتبار لقراءة النص وإيجاد البنية الفنية والجمالية للنص الفصل النص عن كل شيء خارجه وانتبه لتفسيره الأساسي في الستينيات من القرن الماضي، وبعد نقاش بين مؤيديه، ظهر شكل جديد من النقد الجديد في فرنسا، يُدعى النقد الجديد، في أيدي مجموعة من النقاد. بدأ هذا الجدل والتنافس مع الكاتب رولان بارت عام1963، بالنسبة للنهج "البنيوي والسيميائي والموضوعي" الجديد الذي سيطر على القطاع المالي الفرنسي منذ ستينيات القرن الماضي. [1]

من كل هذا يمكننا أن نرى أن النقاد الجدد قد اهتموا بالقيمة الجمالية للنصوص من خلال التركيز على هيكلها والوظيفة العاطفية للغة.

وإذا قارنا بين النقدين الفرنسي والأمريكي من حيث الانسجام والاعتماد المتبادل نجد أن النقد الفرنسي الجديد أكثر انسجاماً من النقد الأنجلو أمريكي بسبب تأثيره على الفكر اللغوي السويسري والشكلية الروسية. يمكنك أن ترى ذلك هم مرتبطون ببعضهم البعض.

وأخيراً نصل إلى، من بين السمات التي يقوم عليها النقد الجديد، أن نذكر: دراسة النصوص الأدبية بشكل منفصل عن السياق الذي ورد فيه عند تفسير النص، من الضروري البدء بالنص والعودة إليه.[2]

---

[1] ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967، ص499

[2] المرجع نفسه، ص499.

إن عبارة "النقد الجديد New criticism تدل على حركة نقدية أنجلو أمريكية سادت خلال النصف الأول من القرن العشرين. [1]

ويمكن ان نشير الى أن سنة 1941 سنة حاسمة في مسارها ونقطة انعطاف في تاريخ النقد العالمي برمته، لأنها السنة التي ظهر فيها إنجيل. "هذه الحركة، كتاب جون كرو رانسوم" Gohn Crowe Ransom (1888-1974)" الذي صار عنوانه اسما للمدرسة كلها.[2]

فهذا الكتاب يعد مصدرا رئيسيا لأفكار مدرسة النقد الجديد.

كما نشير إلى أن تسميه النقد الجديد قد تلتبس -آحيانا- بنظريتها الفرنسية، حيث شاع مصطلح "النقد الجديد" بصيغته الفرنسية (Nouvelle critique) خلال الستينيات من القرن الماضي، أثناء السجالات الحادة التي دارت بين أنصار النقد الأكاديمي التقليدي وأنصار النقد الحداثي.[3]

أنه على رغم التداخل الاصطلاحي، فقد لاحظ كثير من الدارسين تشابها مدهشا - على مستوى المفاهيم- بين (النقد الجديد) والشكلانية الروسية والبنيوية الفرنسية.[4]

هنا يمكن أن نطرح سؤالا هو ماهية النقد الجديد؟

فنجيب هو ذلك النقد الذي يؤكد على كلمات النص ذاته لا البحث خارج النص، أي أنه الاتجاه الذي يهمش سلطة المؤلف من النص بمعنى أنه يدعو إلى التركيز على المعنى النصي للعمل الأدبي بدل من التركيز على الظروف الخارجية التي أحاطت به.[5]

هذا يعني أن النقد الجديد يهتم بكل ما هو نصي أي يركز على مضمون النص دون الاهتمام بما هو خارجه.

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط3، 2010، ص49.

[2] المرجع نفسه، ص49.

[3] المرجع نفسه، ص49.

[4] المرجع نفسه، ص50.

[5] فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، 2008، ج1، دط، ص141.

كما يمكن الإشارة إلى أهم أعلام النقد الجديد في العالم الغربي وهم: "رتشاردز، إليوت، بروكس، بيرك، تيت رانسوم، راين". وكان النقد الجديد عندهم مسيطرا الثلاثة عقود من الثلاثينيات إلى نهاية الخمسينيات.[1]

هؤلاء الرواد هم من أهم أقطاب المدرسة النقدية الجديدة في الغرب.

2-2 نشأة مدرسة النقد الجديد:

وبالعودة إلى الظروف التي ظهرت فيها الحركة: في البداية، كان معظم أقطاب النقد الجديدة هم الشعراء المستقلون أو الصحفيون أو موظفو المراكز التعليمية البعيدة. وفي عام 1937 انتقل رانسوم إلى أوهايو من خلال شكل أكاديمي ينأى بنفسه عن الترجمة البسيطة أو تذوق البحث أو البحث عن المحتوى دون نسيان الدور الذي لعبه "إمبسون" في إنجلترا ولواحد من أكثر طلاب "ريتشارد" إنتاجاً في جامعة كامبريدج.

إن مصطلح "النقد الجديد" ينطبق أيضاً على حركة نقدية أخرى ظهرت في فرنسا في ستينيات القرن الماضي، لذا فإن تواتر مصطلح النقد الجديد، حتى دون دلالة أنجلو أمريكية هو النهج النظامي الجديد (البنيوي، السيميائي، المواضيعي...) الّذي هيمن على القطاع المالي، خاصة منذ الستينيات.

إن النقد الجديد (الأنجلو أمريكي) ظهر في سياق مواجهة بعض الاتجاهات الوجدانية الذاتية (الانطباعية) والوثائقية (التاريخية) التي عطت على النص وغمرته بما ليس منه[2].

إن مدرسة النقد الجديد استلهمت أفكارها من المدرسة التصويرية (Imagism) الشكلية التي أسسها الشاعر الأمريكي "ازراباوند"188-1972 (Eza Pound) في بدايات القرن الماضي.[3]

وكذلك استلهمت الأفكار النقدية الحداثية التي جاء بها الشاعر الناقد الأمريكي الأصيل الإنجليزي الجنسية توماس إليوت:(1888-1961) (Thamas Stearns iliot) بشأن

---

(1) ينظر، عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، دط، دت، ص115.

(2) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص50.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص50.

نظرية المعادل الموضوعي، وكذلك أعمال ريتشاردز، وهؤلاء يعدون من أهم الشخصيات التي أخذت المدرسة أفكارها منهم Ivor Armstrong Richards 1233–1979"[1]

يمكن الإشارة إلى كل هؤلاء المساهمين في أفكار المدرسة النقدية الجديدة، يضاف إليهم، فرانك ريموندليفيز، جون كرورا انسوم، ألان تيت، روبرت بين، كليانت بروكس ووليام كيرتز، ويمزات، كينيت بيرك، وريتشارد بالمير بلا كمور، ومن الأسماء التي اطلقت على الأمريكيين النقاد الجنوبيين، والنقاد الريفيين، على أن الاسم الذي استقر هو النقاد الجدد.[2]

ومما تجدر الإشارة إليه أن معظم أقطاب النقد الجديد، في البداية التي كانوا شعراء أو صحفيين أحرارا أو موظفين في مراكز استراتيجية تبتغي الترسيخ الأكاديمي للنقد الجديد في شكل هجرة مهنية.[3]

ويمكن القول إن النقد الأمريكي الجديد جاء من الجنوب ردا على العقلية المنتشرة في الشمال وبديلا جماليا الأفكار عقمة تسود المجتمع التقني الصناعي.[4]

نشير أيضا إلى أن في رأي هؤلاء، إذ تسمح الاستجابة الأدبية بتحقيق التكامل الحسي خلافا للعقلية العلمية التي تنهب الحياة الجمالية نهبا.[5]

وجاء النقد الجديد بأفكار جديدة تناهض تلك الأفكار والمناهج النقدية التي كانت سائدة في ذلك الوقت.

1–3 جذور ومرتكزات مدرسة النقد الجديد:

يمكن الإشارة إلى أن النقد الجديد إذا أردنا إدراجه تحت مظلة ما، فلا شك أن المظلة الشكلانية هي التي تناسب النقد الجديد، والشكلانية عموما تضم كل نقد يتسم بالتطبيق،

---

[1] ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص51.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص313.

[3] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص52.

[4] إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، دج، ط1، 2010، ص69–70.

[5] المرجع نفسه، ص70.

وتركز على الوحدة المتجانسة للصنعة الفنية، وكذلك على أهمية الأسلوب.[1] ومن المرتكزات نذكر:

– فلسفة كانط:

إن جذور النقد الجديد تعود إلى المفاهيم المثالية عند كانط وكوليريدج لمفهوم المخيلة والوحدة العضوية، وممارسوه ومنظوره على تفوق اللغة الأدبية على لغة العلم[2].

مما تجدر الإشارة إليه أن الفلسفة المثالية وأفكار الفلاسفة ومفاهيمهم أثر كبير في نشأة بعض المفاهيم الأدبية والنقدية كمذهب الفن للفن والرمزية وغيرها. [3]

هذا يعنى أن النقد الجديد يرتكز على مفهوم المثالية التي أتى بها الفيلسوف كانط.

– العلوم التجريبية:

إن النقد الجديد لم ينشأ من فراغ ولم ينته أيضا إلى فراغ، لقد كان امتداد لتجريبية الفلسفة الغربية وتمردا عليها، ودعوة للأخذ بالمنهاج العلمي ورفضا لما ديته، وكان أيضا ثورة على الرومانسية وامتدادا لها. [4]

ومما تجدر الإشارة إليه أن الدعوة إلى الانسحاب إلى داخل النص إلى دراسته من الداخل تمثل محاولة النقاد الجدد للأخذ بالمنهج العلمي وتجريبيته. [5]

كما نشير أيضا إلى (آرت بيرمان) حيث يشرح في دراسته الجانب التجريبي قائلا: إن عملية تحليل بسيطة للنقد الجديد سوف تظهر ومن هنا اتجاهاته التجريبية الواضحة المتمثلة في نظرية جمالية تقوم على علم النفس بدلا من الميتافيزيقا.[6]

---

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص312.

[2] المرجع نفسه، ص117.

[3] فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ص141.

[4] المرجع نفسه، ص312.

[5] المرجع نفسه، ص141.

[6] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص116.

ومن هنا ففي الفلسفة التجريبية كما يرى بيرمان توجد كل الأفكار وكل مضامين العقل داخل التجربة، والأفكار الأساسية تأتي عن طريق الإدراك الحسي والتفكير.[1]

فالنقد الجديد اعتمد على آليات المنهج التجريبي في مقاربته للنصوص الإبداعية.

– مذهب الفن للفن:

مما تتجدر الإشارة إليه أن أصحاب الفن للفن يدعون إلى الجمال الخالص، ويمكن أن تجد جذور هذه النظرية في أعمال العديد من الكتاب من أمثال شانتسيري وهنتشون وديدرو.[2]

يمكن الإشارة أيضا إلى –آدجار آلان بو– الذي كان له دورا هما وبارزا في هذه النظرية وقد أثرت آراؤه تأثيرا مباشرا على الشاعر الفرنسي –بودلير– الذي ربط القيمة الجمالية بالرمز ربطا محكما.[3]

وتذكر أيضاً –أوسكار وايلد– الذى نادي بأن الجمال إنما هو رمز من الرموز التي تكشف عن كل شيء.[4]

ونرى أيضا أن مدرسة الفن للفن تدعوا إلى الجمال والفن والعاطفة دون حدوث أي نفع للإنسان.

فمدرسة النقد الجديد اعتمدت على مذهب الفن للفن كعنصر أساسي في التحليل الأدبي.

1–4 خصائص مدرسة النقد الجديد:

إن مدرسة النقد الجديد كباقي المدارس لها أسسها وخصائصها التي تعتمدها في البحث والتحليل. ومن أهم هذه الخصائص نذكر:

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص117.

[2] محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص47.

[3] المصدر نفسه، ص48.

[4] المصدر نفسه، ص48.

– دراسة النص الأدبي بعد إقتلاعه من محيطه السياقي، فمن النص الانطلاق وإليه الوصول، دون اعتبار بقصد به الناس ووجدانية المتلقي

– اتخاذ القراءة الفاحصة (Close Reading) وسيلة تحليلية مركزية في الدراسة النصية: تتقصى معجم النص وتراكيبه اللغوية والبلاغية ورموزه وإشاراته وكل العناصر الجوهرية التي تضئ دلالاته وتفك مغاليقه.

– الاهتمام بالطبيعة العضوية (Organicism) للنص الأدبي ودراسته بوصفة وحدة عضوية متجانسة العناصر التي هي مكوناته الداخلية الأساسية.

– الاهتمام بالتحليل العلمي للنص، ونبذ التقييم. المعياري ما أمكن ذلك.

– نبذ الالتزام ورفض استخدام الأدب وسيلة لغاية رسالة معينة (اجتماعية، سياسية، أخلاقية)[1]

وهذه الأفكار والخصائص تعد من أهم مميزات النقد الجديد التي اعتمدتها في التحليل الأدبي طوال مسيرة هذه المدرسة.

1–5 الحركة النقدية للنقد الجديد في النقد العربي الحديث:

معظم المناهج والمذاهب الغربية الأدبية والنقدية أثرت بطريقة أو بأخرى في الأدب العربي، عن طريق الأدباء العرب واحتكاكهم بالغرب عن طريق ما يسمى بالمثاقفة.

انتقل النقد الجديد إلى الوطن العربي مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، وكان من الطبيعي أن يحمل لواءه جمع من النقاد المتغلغلين في أوساط الثقافة الإنجليزية. [2]

ونذكر من بين هؤلاء النقاد الدكتور رشاد رشدي فارس هذه المرحلة، الذي ناضل وعارك في سبيل ترسيخ هذه الحركة النقدية الجديدة عبر كتبه المختلفة. [3]

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص53–56.

[2] المرجع نفسه، ص57.

[3] المرجع نفسه، ص57.

وبعد رشاد رشدي جاء بعض طلبته الذين حملوا الراية معه وبعده اضطلعوا بتقديم النظرية النقدية الجديدة لدى النقاد الغربيين الجدد عبر سلسلة كتيبات. [1]

ومن بينهم محمد عناني صاحب كتاب النقد التحليلي وسمير سرحان بكتابه النقد الموضوعي وكذلك عبد العزيز حمودة في كتاب له بعنوان علم الجمال وفايز إسكندر بكتاب النقد النفسي. [2]

إن ما عرف في نقدنا العربي المعاصر باسم (المنهج الفني) يمكن أن يكون صدى عربيا مباشرا لمدرسة النقد الجديد. [3]

ومن بين الأسس التي يقوم عليها (المنهج الفني) نذكر:

– النظر إلى النص الأدبي على أنه ليس نسخة من الواقع ولكنه معادل فني له، فهو كائن مستقل على حد تعبير مصطفى ناصف.

– دراسة النص الأدبي في حد ذاته مستقلا عن محيطه السياقي.

– النص كيان فني يقتضي دراسة لغوية جمالية.

– النظر إلى النص الأدبي كصورة عضوية متكاملة موحدة الشكل والمــضمون.

– الدعوة إلى التحليل ونبذ التقييم. [4]

وهذه الأسس تشبه الأسس والخصائص التي ذكرناها سابقا في حديثنا عن الخصائص العامة للمدرسة النقدية الجديدة –النقد الجديد–.

إن من دعاة منهج النقد الجديد العربي الناقد محمود الربيعي، فقد دافع عن استقلالية النص الأدبي، الذي تحول لديه إلى عقيدة نقدية راسخة[5].

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص57.

[2] المرجع نفسه، ص58–61.

[3] المرجع نفسه، ص58.

[4] المرجع نفسه، ص58–61.

[5] المرجع نفسه، ص59.

حيث يقول محمود الربيعي: تتلخص عقيدتي النقدية في استقلال العمل الأدبي عن كل ظرف من ظروف تكوينه: وبخاصة ما يتصلب الظروف السياسية والاجتماعية، إنني أؤمن بأن العمل الأدبي نشاط بشري حيوي كامل في ذاته، مستقل بنفسه، له أصالته وقدرته التوجيهية المستقلة للحياة. [1]

استخلص الناقد المصري "محمود الربيعي" من قراءة النصوص التي أحدثها النقاد الجدد وسيلة إجرائية تعمق بها في النصوص الشعرية، محاولًا فحصها من حيث الأدلة والبنية اللغوية.

2– النقد الجمالي:

إن علم الجمال هو من أقدم العلوم عبر التاريخ، حيث تطرق لهذا العلم في العهد اليوناني وغيره العديد من الفلاسفة وكذلك الأدباء المشتغلين بالفن والشكل.

2–1 مفهوم علم الجمال:

يمكن الإشارة إلى أن علم الجمال ظهر على يد "باو مجارتن" الفرنسي حين أصدر كتابه الذي أسماء الإستيطيقا Aesthetic في جزاين 1750 وعام 1780، وكان يقصد به علم الجميل في الطبيعة وعلم الفن رغم إرهاصات هذا العلم منذ أن وجد الإنسان. [2]

كما تجدر الإشارة إلى أن هذا العلم قد تأثر بالمذاهب والاتجاهات أكثر كانت سائدة آنذاك، مثل الفلسفة والتحليل النفسي وعلم الاجتماع والاتجاه التاريخي.

كما نشير أيضا لتعريف الجمال حسب عالم الجمال الفرنسي –فلدمان– يقول: علم الجمال هو بحث في أحكام الناس الجمالية. وحسب العالم الفرنسي –سوريو– يقول: إن غاية علم الجمال في الوقوف على المقولات الأساسية أو المبادئ الصورية الجوهرية الثابتة، أما هيجل فيرى أن الجمال والفن نتاج إنساني".[3]

---

[1] محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، دار غريب، القاهرة، دت، ص16.

[2] محمد علي غوري، مدخل الى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، مجلة القسم العربي، العدد 18، 2011، ص132.

[3] المرجع نفسه، ص132.

فنستنتج من هذه التعاريف الثلاثة أن هناك من يربط الجمال بالطبيعة وغيرها بمعزل عن الإنسان، وهناك من يربطه الإنساني، وهناك من يربطه بالكائن الإنساني.

أما إذا نظرنا إلى مصطلح الجمال من الناحية اللغوية عند العرب. وجدناها في معجم لسان العرب لابن منظور تعني الجمال مصدر للجميل والفعل جمل.

جمل الشيء: إذا جمعه بعد تفرق.

أجمل: اعتدل واستقام.

الجميل: طائر[1]

إن كلمة الجمال في قاموس تاج العروس تعنى الحسن ويكون في الخلق والخلق. [2]

ومن كل هذه المفاهيم فكلمة الجمال تعنى الحسن والبهاء.

ويمكن الإشارة إلى رأي عز الدين إسماعيل حول مصطلح الجمال فقال: إن معناها في البداية كان علم المحركات الحسية، ثم تطور إلى علم المعرفة الحسية، ثم إلى علم المعرفة الحسية الغامضة، وأخيرا إلى علم الجميل أو علم الجمال.[3]

هذا رأى عز الدين إسماعيل في تدرج مراحل علم الجمال حتى أصبح علما قائما بذاته.

ومن الذين قاموا بإعطاء مفاهيم عدة في تعريف الجمال. بركات محمد مراد: حيث يرى بوجود ثلاثة اتجاهات في تعريف الجمال متبينا آراء الغربيين وهي:

– اتجاه يعتبر علم الجمال مجرد دراسة للمفاهيم والمصطلحات الجمالية هذا راي عالم الجمال الفرنسي –فلدمان–.

– اتجاه يعتبر علم الجمال دراسة للصور الفنية وهذا رأي عالم الجمال الفرنسي – سوريو–

---

[1] ينظر، محمد علي غوري، مدخل الى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، ص133.

[2] محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس مادة جمع، دت، ج7، ص263، 264.

[3] ينظر، محمد علي غوري، المدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، ص134.

– أما الاتجاه الثالث فيربط الاتجاهين الأول بالإنسان حيث يرى أن الفن نتاج إنساني والتذوق بعد إنساني، والصور الفنية نتاج إنساني، وهذا رأي هيجل.[1]

هذه ثلاثة آراء حول علم الجمال الّتي توضح رؤية المفكرين الثلاثة: "فلدمان" و"سوريو" و"هيغل".

علم الجمال شأنه شأن أي علم من العلوم يبدأ بذرة تنمو وتكبر وتتفرع إلى فروع وأغصان وأوراق وثمار... وتتطور علاقته مع فروع المعرفة الأخرى. نشأ علم الجمال مع أوائل الفلسفة بوصفه رؤى في موضوعات وأبواب جمالية، منها ما كان في باب على الجمال مباشرة، ومنها ما كان يبدو بعيداً عن علم الجمال، ومع مرور الزمن والغناء الفكر الجمالي بدت تتضح معالمه رويداً رويداً، خرجت من مساحة الدراسات الجمالية بعض المفاهيم والأفكار، ودخلت إلى ميدان علم الجمال مفاهيم وموضوعات كانت تبدو بعيدة أو مستقلة، وصارت بحكم الضرورة والطبيعة جزءاً من الموضوعات الجمالية. [2]

على الرغم من أن علم الجمال ما زال ملتصقاً بالفلسفة، و بموضوعاتها وفروعها، إلا أنه بات على درجة من التعاظم والتمايز كبيرة جداً. قد لا تقل غنى وتنوعاً عن أي علم من العلوم الأخرى، له موضوعاته وميادينه وفروع ومناهجه وعلاقاته... وعلى الرغم من أنه ليس مستقلاً بعد عن الفلسفة، ولا تستحب ذلك مبدئيا، فإنه لا يقل قيمة وتكاملاً وغنى عن العلوم التي حظيت باستقلالها عن الفلسفة.[3]

وننوه هنا الى أن علم الجمال متصل بالفلسفة، وعلى الرغم من ذلك فله موضوعاته ومناهجه الخاصة به.

نشير إلى أن في البحث في جذر الجمال ومصدر الجميل في اللغة العربية تجده في الفعل الثلاثي جمل وقوله عز وجل: (ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون) أي

---

[1] ينظر، محمد علي غوري، المدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، ص133.

[2] عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، الناشر حدوس وإشراقات، الأردن، ط2، 2013، ص99.

[3] المرجع نفسه، ص99.

بهاء وحسن والجمال الحسن يكون في الفعل والخلق، وقد جعل الرجل بالضم جمالاً فهو جميل والتجمل تكلف الجميل، وامرأة جملاء أي حسناء، ومنه الحديث: إن الله جميل يحب الجمال أي حسن الأفعال كامل الأوصاف، وقول أنشده ثعلب لعبيد الله بن عتبة:

وما الحق أن تهوى فتشعف بالذي هويت إذا ما كان ليس بأجمل

والمجاملة: المعاملة بالجميل.

ومن هذه المفاهيم يبدو التحديد الجمالي متجلياً بالمثل الأعلى في العالم الميتافيزقي حينا، وبجمال الفعل الإنساني متجلياً بأحسن الصور في العالم الفيزيقي حيناً أخر.[1]

هذه بعض المفاهيم لمصطلح الجمال

2-2 نشأة علم الجمال:

بلغت الدراسات الجمالية مبلغاً مهماً في الحضارة اليونانية على أيدي سقراط وأفلاطون وأرسطو والفيتاغورثيين وغيرهم. أما في الحضارة العربية الإسلامية فقد حدث انعطاف هائل في تاريخ الفكر الجمالي إذ وجدنا كثيراً من أعلام علم الجمال وخاصة منه علم الجمال الأدبي الذي وضعت فيه مئات بل آلاف المؤلفات من عشرات الأعلام".[2]

علم الجمال علم حديث النشأة نسبيا، فهو لم ينشأ عمليا، بإجماع الباحثين والدارسين والمؤرخين الجماليين إلا في أواسط القرن الثامن عشر على يدي الفيلسوف الألماني "الكسندر باومجارتن A.G.Boumgarrten" في كتاب تأملات فلسفلية في موضوعات الشعر فهو بإقرار جميع المؤرخين والباحثين الجماليين أول من وضع لفظ Esthetic التي دلّ بها على الجديد وحدد مفهومه وميدانه ووضع القواعد له وللتقويم الجمالي. فميز بين نوعين من المعرفة: معرفة حشية وهي معرفة غامضة، ومعرفة عقلية وهي معرفة

---

[1] عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص91.

واضحة، وبينهما نوع وسط هو امتثالات واضحة ولكنها ليست متميزة، وهي ميدان علم الجمال".[1]

إن اللفظ Esthetic المعروف عربيا بالاستيطقا أي علم الجمال ذو حذر لاتيني هو Aisthesis، ولا غرابة في ذلك فهذه اللغة هي الجذر المباشر لمختلف اللغات الأوروبية الغربية منها خاصة، لا عجب في أن تدرج هذه المفردة بعد قولبتها في مختلف اللغات الأوربية فالإنجليز يستخدمون Estetica والفرنسيون يستخدمون Esthetique والألمان يستخدمون Aesthik والطليان يستخدمون Aesthetics وتعني هذه المفردة التي ملأت الدنيا وشغلت الناس لاحقاً في أصلها الإحساس ولذلك حسب بعضهم أنها تعني نظرية الإحساس أو علم الإحساس وهي تعني في الأصل معنى واحداً يفهم في ثلاثة أوجه:

1- المعرفة الحسية أو الإدراك الحسي

2- المظهر المحسوس

3- الصورة الأولية لإحساساتنا.[2]

ولكن إن كان علم الجمال بوصفه اصطلاحاً محدداً قد ظهر على "يدي الكسندر باو مجارتن" في أواسط القرن الثامن عشر فإن الدراسات الجمالية والبحث. في المشكلات الجمالية ليس حديث النشأة على الإطلاق، فإلنا كلما توصلنا رجوعاً إلى الوراء في عمل التاريخ وحدنا ما يدل على أن الإنسان والمفكرين كانوا يتعاملون مع الموضوعات الجمالية، ناهيك عن أن الممارسة الفنية وحدت مند وحد الإنسان كما تشير الدراسات التاريخية والأنثروبولوجية.[3]

إنّ علم الجمال ليس علما حديثا، ظهر مؤخرا على يد "باو مجارتن" بل إنه قديم، فالمفكرين قديما يبحثون في المشكلات الجمالية.

---

[1] عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، ص91.

[2] المرجع نفسه، ص92.

[3] المرجع نفسه، ص92.

وقد بلغت الدراسات الجمالية مبلغاً مهماً في الحضارة اليونانية عامة وحاصة على أيدي "سقراط وأفلاطون وأرسطو والفيثاغورثيين وغيرهم". أما في الحضارة العربية الإسلامية فقد حدث العطاف هائل في تاريخ الفكر الجمالي إذ وحدنا كثيراً من أعلام علم الجمال وخاصة منه علم الجمال الأدبي الذي وضعت فيه مئات بل آلاف المؤلفات من عشرات الأعلام الذين اكتشفنا بعضاً غير قليل منهم، وما زال الكثير منهم بعيداً عن متناول الباحثين والدارسين لعل أبرزهم الجاحظ والتوحيدي وابن قتيبة والجرجاني والكفوي وابن خلدون والنويري والماوردي وغيرهم كثير. [1]

وفي أوروبا العصر الوسيط اهتم الفلاسفة كلهم بالدراسات الجمالية الذين أحدثت على أيديهم بعداً صوفيا إلى حد ما، أو بعداً دينيا على الأقل، ومن هؤلاء توما الأكويني، وسان السلم وأوجسطين وغيرهم.

في أوروبا العصر الحديث لحضت الدراسات الجمالية لقضا واسعة طلب تنامي بوثائر متسارعة على ظهر اصطلاح على الجمال على يدي الكسندر باومجارتن، وإن كانت جهود ديكارت وكانت وهيجل وشوبنهاور عظيمة في هذا المجال، وعامة جهود كانت وهيجل وبعد هذه الأجيال أحدث وتأثر البحث الجمالي في التوسع والتنوع والغنى والانتشار على صارت في القرن التاسع عشر ثم العشرين من أكثر الموضوعات شغلاً للباحثين والمفكرين وعلى الفلاسفة. حتى وحدنا في أواسط القرن التاسع عشر أحد الشعراء يقول: «لا يعج زماننا بشيء بقدر ما يعج بعلماء الجمال». فكيف لو تقدمنا قليلاً أو نحو مئة سنة؟ سيكون العجب أكبر.[2]

نشير الى أن علم الجمال هو العلم الذي يدرس الجمال بكل تجلياته.

---

[1] عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، ص92.

[2] المرجع نفسه، ص93.

2-3 فلسفة الجمال:

لم تستقل فلسفة الجمال وتصبح فرعا من فروع الفلسفة إلا في النصف الأخير من القرن الثامن عشر، وقد وضح ذلك الفيلسوف الألماني باومجارتن Baumgarten عندما عرف هذا الفرع باسم الأستطيقا Aesthetics وحدد موضوعه في تلك الدراسات التي تدور حول منطق الشعور والخيال الفني وهو منطق يختلف كل الاختلاف عن منطق العلم والتفكير العقلي.[1]

ومنذ ذلك التاريخ تقريبا صار لعلم الجمال مجاله المستقل عن مجال المعرفة النظرية وعن مجال السلوك الأخلاقي.[2]

وأشار في تأكيد هذا الاتجاه أيضا الفيلسوف الألماني الكبير عمانوئيل كانط Kant الذي انتهى إلى القول بأن الخبرة الجمالية لا ترجع إلى النشاط النظري الذي يقوم به الذهن والذي يحدد شروط المعرفة في علوم الرياضة والفيزياء، كما لا ترجع إلى النشاط العلمي الذي يحدد السلوك الأخلاقي المعتمد على الإرادة ولكنه يرجع إلى الشعور باللذة الذي يستند على اللعب الحربين الخيال والذهن[3].

وليس معنى ذلك أن مشكلات علم الجمال لم تدرس قبل ذلك التاريخ، فالتفكير الفلسفي الذي عني بتعريف الجمال والفنون الجميلة كان موجودا منذ عصر سقراط وحتى قبله في اليونان. [4]

وتعنى فلسفة الجمال بنظريات الفلاسفة وأراءهم في إحساس الإنسان بالجمال وحكمه به وإبداعه في الفنون الجميلة كما تعنى بتفسير القيم الجمالية.

---

(1) أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2013، ص11.

(2) المرجع نفسه، ص11.

(3) المرجع نفسه، ص11.

(4) المرجع نفسه، ص12.

ولذلك لا يتم تفسير نظريات الجمال بغير الإشارة إلى نظريات الفن وتاريخ الفنون على نحو ما تقتضي الفلسفة الأخلاقية البحث في دوافع السلوك وغاياته أو يقتضي المنطق البحث في تاريخ العلوم وطرق التفكير.[1]

إن الجمال قد يدرك في الطبيعة كما يدرك في الفن ولكن إدراك الجمال الطبيعي لا يقتضي من الإنسان تدريبا معينا فهو إدراك مباشر مثله مثل الإدراك العادي للأشياء والموجودات، ولكن حقيقة هذه الأشياء والموجودات تظهر بوضوح في علم الطبيعة أو الفيزياء وكذلك يدرب إحساس الإنسان بالجمال بواسطة الفن كما يدرب يمكن إدراكه للواقع بواسطة العلم.[2]

فنحن نطمئن إلى المعرفة العلمية عندما تحاول فهم حقيقة الأشياء الموجودة في الواقع وكذلك نطمئن إلى الرؤية المدربة بالفن عندما تحاول تفسير الجمال.[3]

فمن خلال التعبير الجميل الفني يظهر إحساس الإنسان وذوقه وقيمه، وكذلك يمكن لأي شيء سواء كان طبيعيا أو صناعيا أو. موضوعا من الحياة العادية أن يتحول إلى موضوع له قيمة جمالية إذا أحسن الإنسان التعبير عنه.[4]

علم الجمال يعنى إذن بالقيم الجمالية كما تبدو من خلال الأعمال الفنية، وفي هذا الموضوع، يقول أحد كبار المفكرين في علم الجمال الفرنسي: إن الطبيعة ليس لها قيمة جمالية إلا عندما تنظر إليها من خلال فن من الفنون، أو عندما تكون قد ترجمت إلى لغة أو إلى أعمال أبدعتها عقلية الفنانين والمبدعين[5]

يعني هذا أن القيم الجمالية لابد أن تكون حاضرة في علم الجمال من خلال الأعمال التقنية للمبدعين.

---

(1) أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، ص12.

(2) المرجع نفسه، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص13.

(4) المرجع نفسه، ص13.

(5) المرجع نفسه، ص14.

3– مصطلح الشعر:

إن الفنون الأدبية كثيرة ومتنوعة، ولكل فن خصائص تميزه عن باقي الأجناس الأخرى ومن هذه الفنون الإبداعية الشعر القصة الرواية الأقصوصة، المقالة، الخاطرة، المسرح وغيرها من الفنون الإبداعية الجمالية التي تعبر عن أحاسيس الإنسان، وتعطيه إحساس بالوجود وبمكانته في هذا المجتمع ولكن ما يهمنا هنا ونريد التحدث عنه هو الشعر.

3–1 مفهوم الشعر

– **لغةً:** ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة "شعر": شَعر علم شعر فلان وحكى ليت شعري، ليت علمي، وأشعره الأمر:

أعلمه إياه، والشعر: منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية.[1]

شعر فلان– شعرا: قال الشعراء، شعر فلان شعرا: اكتسب ملكة الشعر وبه شعور أحسبه وعلم.[2]

إن كلمة "شعرية" تعود في أصلها إلى الكلمة "شعر" ومادة «شعر» في اللغة العربية تدل على العلم والفطنة، يقال: «شعر به» أي علم، و«أشعره الأمر» و«أشعره به»: أعلمه إياه، «شعر به» عقله وتطلق على الكلام المخصوص بالوزن والقافية، يقال: «شعر الرجل» أي: قال الشعر.[3]

يقول الفيروز أبادي: شعر من شعراً وشَعراً وشعري... وشعوره: أي علم به، وفطن له، وعقلهُ، وليت شِعري فلانا أي ليتني شَعَرتُ، وأشعرهُ الأمر: أعلمه، والشِّعرُ: غلب على منظوم القول، لشرفه بالوزن والقافية.[4]

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج7مادة (شعر)، دار صادر، بيروت، ط1، 2005، ص88–89.

(2) إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، ج1، مادة (شعر)، المكتبة الإسلامية تركيا، ط1، 1972 ص484.

(3) أحمد مطلوب، الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3، م40، 1989، دط، ص23.

(4) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، 2008، دط، ص866–868.

أما في "المعاجم الحديثة" فقد ورد في "معجم الوسيط": شعر فلانٌ شِعراً أي: قال الشعر

وبه شعوراً: أحس به وعلم[1].

فكل هذه التعريفات تصب في مصب واحد ألا وهو العلم والفطنة فالشعرية في اللغة من شعر والذي يعني العلم.

بالعودة إلى الأصل اللغوي لمصطلح الشّعريّة في العربيّة، نجده يرجع إلى الجذر الثلاثيّ "ش ع ر"، فقد جاء في قاموس مقاييس اللغة لصاحبه ابن فارس: "الشين والعين والراء، أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على عِلْمٍ وعَلَمٍ... شعرت بالشيء إذا علِمْتُه وفطِنْتُ له"...).[2]

وفي لسان العرب لابن منظور، نجد شعر بمعنى عَلِمَ... وليت شعري، أيّ ليت عِلْمِي والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، أيّ يعلم... وسُمّيَ شاعراً لفطنته.[3]

- اصطلاحا:

مما تجدر الإشارة إليه أن الخطة الأولى لتحديد مفهوم الشعر عند حازم القرطاجني هي الحد، والحد مصطلح قديم لا يبعدنا كثيرا أو قليلا عن مفهوم "الماهية فالحد قول دال على الماهية وهو من هذه الناحية طريق من طرق التعريف يشتمل على ما به الاشتراك وعلى ما به التميز، أي أنه ينطوي بداهة على تحديد الخصائص النوعية التي تجعل

---

[1] إبراهيم الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، مج2، دار الدعوة، دت، دط، ص484.

[2] ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتّاب العرب، مادة "ش ع ر"، ج3، دط، 2002، ص209.

[3] ابن منظور، لسان العرب، منشورات مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، مادة "ش ع ر"، مج01، ج01، 2005، ص2044.

الشيء المعرف يتشابه مع غيره أو يتميز عنه[1]. إن الوصول إلى الحد في الشعر يتم عبر طريقتين: طريق عام يميز دائرة الفن التي تحتوي الشعر عن ما عداها وطريق خاص يميز الشعر نفسه عن بقية الأنواع المندرجة معه في دائرة الفن، ومن هذه الزاوية يتابع حازم إنجازات الفلاسفة السابقين عليه، ويسير على هدى من تقاليدهم ابتداء من الفارابي وانتهاء بابن رشد.[2]

نفهم من هذا أن الحد هو الماهية وللوصول إليه يجب توفر طريقين الأول يميز الشعر المنتمي إلى دائرة الفن والثاني يميز الشعر عن الفنون الأخرى.

إنّ حازم القرطاجني يرى أن الفن بوجه عام يتميز عن الفلسفة والتاريخ وما شابههما بأنه نشاط تخيلي له طبيعته النوعية التي تتجلى على مستوى التشكيل وعلى مستوى التأثير، وفي دائرة النشاط التخيلي تلتقي أنواع للفن –مثل الموسيقى الرسم والنحت مع الشعر على أساس أنها جميعا أنشطة تخيلية، تساهم مخيلة المبدع أساسا– في تشكيلها وتتوجه بعد التشكيل إلى مخيلة المتلقي فتثيرها، أو تحدث فيها تخيلا.[3]

نرى من كل هذا أن حازم القرطاجني يميز بين ما هو فني عما سواه كالفلسفة والتاريخ وغيرهما.

أما ابن طباطبا فيرى بأن الشعر كلام منظوم وأن الفرق بينه وبين النثر إنما يكمن في النظم، وأن نظمه معلوم محدود، ويجب أن نقرأ بأن هذا التعريف على قصوره لم يتعرض لذكر التقفية التي تعرض لها قدامة بقوة، ولكنه يشارك تعريف قدامة في النص على أن الشاعر مستغن عن العروض، إذا كان صحيح الطبع والذوق.[4]

---

[1] نقلا: جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط5، 1995، ص189.

[2] المرجع نفسه، ص189.

[3] المرجع نفسه، ص189.

[4] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص122.

نلاحظ من خلال هذا التعريف أن هناك فرقا بين الشعر والنثر يكمن في النظم بالنسبة للشعر وغير النظم بالنسبة للنثر ويبقى هذا التعريف قاصرا.

يعد الشعر في العصر الحديث أداة تعالج قضايا المجتمع الراهنة وتعبر عما يحس به من أفراح وآلام.

يعد الشعور مجالا للشعر، سواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة. كشف فيها عن جانب من جوانب النفس، أو نقد من خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون أو مشكلة من مشكلات المجتمع، تتراءى من ثنايا شعوره وإحساسه، فإثارة الشعور والإحساس مقدمة في الشعر على إثارة الفكر على النقيض من المسرحية والقصة، فإثارة الفكر من طبيعة العمل فيهما قبل إثارة الشعور، ولذا كان موقف القاص أو المسرحي من المسائل والمشكلات موقعا تحليليا.[1]

على حين يظل موقف الشاعر في تصويره تجميعيا أكثر منه تحليليا، نفهم من هذا القول إن الشعور والإحساس هو بمثابة الشعر الأول ثم يأتي بعد ذلك الفكر بعكس المسرحية والقصة فغايتها الأولى الاهتمام بالأفكار ثم المشاعر والأحاسيس.

ونجد أن الكثير من الكلام المنظوم لا يدخل في الشعر إذا خلا من الإيحاء ومن التعبير عن تجربة، وإذا لم تتوافر له قوة التصوير، وإذا نظرنا إلى الشعر الكامل في صفته من حيث هو شعر، ثم إلى النثر بوصفه نثرا، أمكننا أن نفرق بين لغتيهما من حيث الإدراك الفني العام والموضوع: فلغة الشعر لغة العاطفة ولغة النثر لغة العقل.[2]

نفهم من هذا الكلام أن هناك فرقا بين الشعر والنثر، تميزه لغة كل منهما فالشعر بلغته الشاعرية، والنثر بلغته الفكرية.

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط7، يوليو، 2007، ص365.

[2] المرجع نفسه، ص356–375.

وهذا يعني أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم أو الكاتب، فعبارته يجب أن تشف في يسر عن القصد، والجمل فيه تقريرية، وموضوعه حدث من الأحداث أو مسألة من المسائل المبنية أولا على الفكر، أما الشعر فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه، وبما حوله شعورا يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنيا عن خبايا النفس، أو الكون استجابة لهذا الشعور وفي لغة هي صور، فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية والشعر يقصد الشاعر فيه التأمل في تجربة ذاتية محضة، أو ذاتية لها طابع اجتماعي لينقل صورتها الجميلة والشعر هو الخلق الأدبي الموقع الشيء الجميل، والشعر في استعانته بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح، والتعبير عما يعجز التعبير عنه[1].

ومما تجدر الإشارة إليه هو أنه رغم وجود الفروقات بين الشعر والنثر إلا أن الهدف واحد وهو تطوير الفنون الأدبية والأدب بصفة عامة.

كما أن هناك تعريف للشعر أورده "المعري" في (رسالة الغفران) يقول عن الشعر بأنه كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبائه الحس، فاهتمامه بالوزن وتقديمه على كل عنصر آخر مشابه لما وجدناه عند الفارابي. ومن الغريب أن لا يذكر صاحب اللزوم في التقنية أمر القافية في هذا التعريف، مع أنه مشغول الخاطر بها وبأنواعها وبعيوبها حتى ألف فيها كتابا مستقلا؛ ولعل ربطه الشعر بالغريزة هو الذي جعله يغفل القافية لأن الوزن يشملها، ولأن الغريزة تتصل بالوزن وحده.[2]

إن للشعر مفاهيم عديدة لا يمكن ذكرها كلها ومن هنا يمكن أن تذكر بعض التعاريف لنقاد وكتاب غربيين، ومن هذا يمكن أن نشيرا لى أن هناك تعريفات كثيرة للشعر؛ أوردها هدسن في كتابه "مقدمة لدراسة الأدب لنقاد وشعراء معروفين نذكر بعضها:

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص357–360.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص381.

الشعر تأليف موزون وهو فن جمع المتعة إلى الحقيقة حيث يدعو الخيال لمساعدة المنطق، وجوهره الابتكار (جونسون).

ما الشعر غير الفكرة والكلمات التي تحل العاطفة نفسها فيها بطريقة تلقائية وهذا التعريف الشعر هو الخلق الموقع للجمال (ادغار آلان بو) وهو حسب راسكين: (إرضاء ركائز قبيلة للعواطف النبيلة عن طريق الخيال").[1]

وهكذا نرى أن تعريف الشعر يختلف من شخص لآخر، ومن حقبة زمنية إلى أخرى. وهذا نتيجة الطبيعة والأفكار السائدة لكل مجتمع من المجتمعات، ومدى اهتمامه بالشعر والشعراء، كما نرى أيضا أنه لا يوجد تعريفا جامعا مانعا للشعر لتشعبه.

– الشعر محاكاة للطبيعة، غايتها التطهير، بإحداث توازن في النفس، يخلصها من القدر الزائد عن حاجتها من عواطفها الغريزية، وبخاصة من القدر الزائد من عاطفتي الخوف والشفقة (أرسطو).

– الشعر محاكاة للطبيعة غايتها المزاوجة بين المتعة والفائدة (هوراس).

– الشعر محاكاة للطبيعة هدفها تعليمي أخلاقي (سدني).

– الشعر تعبير تلقائي عن فيضان للمشاعر الغلابة (وردز ورث).

– الشعر بنية هندسية من الحواس الشّخصية المعادلة للمشاعر (إليوت).

– الشعر إرساء ركائز نبيلة للعواطف النبيلة (راسكين).

– الشعر أن تقول شيئا عظيما بطريقة بسيطة (إدوارد فتزجيرالد).

– الشعر هو تسجيل ردود فعل الإنسان في مواجهة الحياة (لويس ماكنيس).

– الشعر مجال يرتاد فيه المرء دهشته بالخاصة (كريستوفر فري). [2]

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص8–9.

[2] محمود الربيعي، في النّقد الأدبي "وما إليه"، ص80–81.

وبعد كلّ هذه التعريفات الّتي أوردها النّاقد محمود الربيعي, يطرح تساؤلا يقول: هل نستطيع أن نستخلص شيئا مما سبق؟ أو هو الشتات، ثم يعقب قائلا: إنني أرى من بين هذا الّذي يبدو شتاتا صيغة يمكن استخلاصها بل والاتفاق عليها، وهي أنّ الشعر فن قولي».[1]

وأنا بدوري أتساءل هل كلّ فن قولي حسب الربيعي يُعد شعرا، فأنا أرى أنه لا يزال الغموض حول مفهوم الشعر.

3-2 مهمة الشعر:

لا يوجد فن من الفنون الأدبية إلا وله دور وغاية يسعى من أجل بلوغها، كما يمكن القول إن تحدد مفهوم الصنعة عند ابن طباطبا نتيجة لكيفية وعيه بالأزمة التي يعانيها الشاعر المحدث، والوظيفة الاجتماعية للشاعر هي التي قادته إلى تحديد مفهوم الصنعة فمن الطبيعي أن توجه مسار تعامله مع مهمة الشعر بشكل أو بآخر، ودلالة ذلك واضحة في أن ابن طباطبا تصوره للمهمة على أساس من المديح والهجاء وما يتصل بهما من أغراض ذات صلة بوظيفة الشاعر الاجتماعية.[2]

نفهم من هذا القول إن ابن طباطبا تحدث عن الصنعة وحدد مفهومها نتيجة لدور الشاعر في المجتمع.

إن النماذج التي يعتمد عليها ابن طباطبا في تحديد مهمة الشعر هي نماذج الشعر القديم، فمهمة الشعر حسب ابن طباطبا هي في الدلالة التي تؤكد تصوير الشعر القديم للجوانب المادية والمعنوية من حياة العرب تصوير الجوانب المادية يعني أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها...الخ، وتصوير الحياة المعنوية يعني أن الشعر القديم يصور جوانب القيم المختلفة في حياة

---

[1] محمود الربيعي، في النّقد الأدبي "وما إليه"، ص81.

[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص44.

العرب، وهذا يعكس ما في طبائعها وأنفسها من الأخلاق الحميدة والذميمة في رخائها وشدتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها.[1]

إنّ مهمة الشعر عند ابن طباطبا يتمثل في وصف الحياة المادية والمعنوية للعرب كما يمكن أن نشير إلى أن الشعر يصور حياة العرب والحالات المتصفة في خلفها من حال الطفولة إلى حال الهرم، ومن حال الحياة إلى حال الموت، وسواء كان الشعر تصويرا للخلق والخلق أو للجانب المعنوي والمادي من الحياة، فقد كان دائما وبسبب ذلك التصوير متسما بالصدق، ينقل الأشياء كما هي ويصور الحالات تصويرا لا يخالف ما ذهبت إليه العرب في معانيها التي أرادتها.[2]

وبذلك يتبين لنا أن للشعر دورا كبيرا فهو يجسد واقع معيشي وينقل أفراح وأحزان الآخرين، بالإضافة إلى ذلك فهو يربي ويعلم إذا كان شعرا صادقا ذا بعد إنساني هادف.

3-3 صناعة الشعر:

إن صناعة الشعر تعد أهم عمل نقدي في تاريخ التراث الأدبي الكلاسيكي في الحضارة الغربية، فقد سيطر هذا العمل الخالد على الساحة النقدية الأوربية في عصر النهضة وفي عصر التنوير (القرن الثامن عشر)، كما كان الملهم للعديد من المدارس النقدية والنقاد على مدى التاريخ الأوربي قديمه وحديثه، تبين صناعة الشعر أن المعرفة عند أرسطو تعتد في المقام الأول على قراءة منهجية تحليلية متأنية وعميقة للنص الأدبي، فعلى الرغم من كونه فيلسوفا إلا أنه لم يعالج الأدب في المجرد والمطلق، ولكن حلله من خلال التعامل مع النص الأدبي بشكل مباشر باعتبار هذا النص اكتمالا للفعل المحاكي.[3]

---

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي . ص45.

[2] المرجع نفسه ، ص44-45.

[3] عيد الدحيات، النظرية النقدية الغربية من أفلاطون الى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2007، ص40-41.

يمكن الاشارة الى أن صناعة الشعر في الغرب وفي المرحلة الكلاسيكية كان من أهم القضايا النقدية وركزت عليه الكثير من المذاهب والمدارس النقدية والأدبية. ومن هنا جاء نقد أرسطو على شكل وثيقة نقدية راقية لرجل عرف كيف يلاحظ ويشاهد ويفصل الأنواع والأجناس الأدبية ويحلل خصائصها ومميزاتها، لقد نظر أرسطو للأدب اليوناني في عصره كبينة للمعرفة عليه اكتشافها والوقوف عليها، ومن خلال عالم الطبيعة أخذ يسجل ملاحظاته ويدون مشاهداته على ما كان يقرأ في الكتب المخطوطة وما يُرى على المسرح اليوناني فأرسطو لم ينطلق من نظام يفصل بين ما هو مادي وما هو تجريدي في ثنائية متضادة ولكنه انطلق من أن المادي والتجريدي موجودان في الشيء نفسه. [1]

نفهم من هذا الكلام أن أرسطو له أهمية كبيرة في تاريخ الشعر والنقد. يمكن القول إن النص الأدبي في شكله النهائي ما هو إلا تجسيدا لهذه الوحدة، ولهذا نقبل على اكتشاف هذا النوع الجديد من المعرفة متخذا من النص ذاته دليله ومرشده في تبيان ماهيته وطبيعته وهدفه، كما يقول أرسطو في صناعة الشعر أن هنالك سببين لبداية الشعر، كلاهما طبيعي؛ الأول يكمن في المحاكاة التي هي ميزة مغروسة في الإنسان منذ الطفولة تميزه عن سائر الحيوان، فالإنسان يحصل على معارفه من خلال المحاكاة، أما السبب الثاني فيعود إلى أن المتعة واللذة كذلك يأتيان من المحاكاة.[2]

ان النص الأدبي له أهمية كبيرة بحيث يستخرج منه أغلب القضايا كما يشير أرسطو إلى أن بداية الشعر كانت لعاملين هما: المحاكاة والمتعة واللذة.

3-4 التجربة الشعرية:

وما تجدر الإشارة إليه أن التجربة نقصد بها الصورة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي، وإخلاص فني، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم، بل ليغذي شاعريته بجميع

---

[1] عيد الدحيات ،النظرية النقدية الغربية من أفلاطون الى بوكاشيو، ص41-42.

[2] المرجع نفسه، ص363.

الأفكار النبيلة والشاعر الحق هو الذي تتضح في نفسه تجربته، ويقف على أجزائها بفكره ويرتبها ترتيبا قبل أن يفكر في الكتابة. [1]

نفهم من هذا الكلام أن التجربة الشعرية متعلقة بالنفس الداخلية للشعر. يمكن القول أيضا إن التجربة الشعرية يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس، أو في الفرد إزاء الأحداث التي تحيط به، إذ أن الصورة الشعرية وما تتضمنه من إيحاء اقوى تعبيرا وأثرا والشاعر يعبر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي، سواء كانت تعبيرا عن حالة من حالات نفسه هو، أم عن موقف إنساني عام تمثله، ولذا كان في طبيعة التجربة والتعبير عنها ما يحل الجمهور وعلى تتبعها لأنه يتوقع أن يرى فيها ما يتجاوب، وطبيعة التجربة التي جعلها الشاعر موضع خواطره ليجلو صورتها.[2]

نفهم من هذا أن التجربة الشعرية عامل مهم لدى الشاعر. يمكن القول إن التجربة مهما تكن عاطفية شعورية فإنها لا تعزف قط عن الفكر الذي يصحبها وينظمها ويساعد على تأمل الشاعر فيها، ولا ينجح الشاعر في التعبير عن تجربته حتى تصير أفكاره الذاتية موضوعية بأن يجعلها موضوع تأمله والتجربة الشعرية إفضاء بذات النفس بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره، في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته، كما أن محور التجربة الشعرية يكمن في الصدق، الذي هو أساس كل شيء، فدون هذا الصدق يصبح العمل الإبداعي ناقصا ولا معنى له، ولا يوصل رسالة هادفة بناءة يستفيد منها القارئ.[3]

التجربة الشعرية هي الخبرة النفسية للشاعر حين يقع تحت سيطرة مؤثر ما، فينفعل به فاذا سيطر على نفس الشاعر موضوع أو فكرة أو مشهد من مشاهد الحياة فتأثر به

---

[1] عيد الدحيات، النظرية النقدية الغربية من أفلاطون الى بوكاشيو، ص41.

[2] المرجع نفسه، ص363.

[3] المرجع نفسه، ص363–364.

واستغرق فيه، فجاشت نفسه وتحركت خواطره واندمج فيه بوجدانه وفكره وصاغه في الإطار الشعري الملائم، فهذه هي التجربة الشعرية.

3-5 الشعر والثقافة:

يعد الشعر من أهم ثقافات الأمم، ويعد ثقافة تاريخية علمية عن حياة الأمم. ويمكن الإشارة إلى أن أرسطو يرى أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ، لأن التاريخ لا يعنى إلا بحياة تتصل بالماضي، أما الشعر فهو الذكرى والحلم الماضي الذي يمتد إلى المستقبل من خلال الحاضر، فالشعر قراءة عميقة للحياة أو نقد الحياة على تعبير الناقد والشاعر الإنجليزي "ماثيو آرنولد"، والشعر هو الوجه الثاني للفلسفة والفكر، أدرك أكثر النقاد العرب القدامى ثنائية العملية الإبداعية لاسيما في الشعر، أي الموهبة والثقافة شأنهما في هذا شأن بعض اتجاهات النقد الحديث.[1]

نلاحظ من كلام أرسطو أن الشعر أفضل من التاريخ من ناحية أن التاريخ، لا يهتم إلا بالماضي بعكس الشعر الذي يهتم بالماضي والحاضر والمستقبل، يمكن القول إن "إليوت" في مقاله (التقاليد والموهبة الفردية) يحرص على التنبيه المستمر والتأكيد الدائم على الثقافة كأساس جوهري في تطور الموهبة ونضجها، إن الثقافة عنصر إخصاب يوسع آفاق الإبداع والخيال الشعري، ويثري الوعي العميق بقضايا العصر والتاريخ والوجود الإنساني، وأرضية ينطلق منها الشاعر لامتلاك أدواته الفنية الأكثر تطورا ونضحا من الممارسة والخبرة.[2]

نستنتج من هذا الرأي أن "توماس إليوت" يدعو إلى الثقافة التي تطور الموهبة والإبداع والشعر بصفة عامة، لأن الشاعر ينطلق منها وينتهي إليها، وعند اكتمال الثقافة والتجربة على نحو ممتاز، ومن هنا يمكن الإشارة إلى رأي "بول فاليري" يقول: إن الشعر خلق لغة في قلب لغة"، إذ أن اللغة الشعرية هي إيقاع وصورة ورمز، إنها الوجود

---

(1) إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، دط، دت، ص27–28.

(2) المرجع نفسه، ص28–29.

الشعري كله وتتصل الثقافة باللغة اتصالا عضويا (نظرية اللغة والتفكير) الشعر إبداع ضمن إطار الموروث، وهو محاولة للتأسيس من نوع آخر ينتجه الخيال ملتحما بالواقع، والذاتي مندمجا في الموضوعي، وينبغي لكل نهضة شعرية أن تقوم على ثقافة تمتد إلى الأصول، إلى قرون كاملة من النتاج الحضاري، الذي يجب على الشاعر أن يتمثله أحسن تمثيل في كتابته.[1]

فالشاعر الحق يتمتع بثقافة موسوعية وله شعور مرهف حساس يعالج من خلاله مشكلات الحياة وما يدور في المحيط الاجتماعي بلغة راقية مؤثرة في الوجدان.

3-6 علاقة الشاعر بالمجتمع:

نرى أن هناك علاقة وثيقة بين الشاعر والمجتمع، فالشاعر هو اللسان الناطق باسم المجتمع، فتهمه قضاياه، يدافع عنها بقلمه وقد نشأ من رحم هذا المجتمع، فهو اجتماعي بطبعه ويشارك أفراد مجتمعه في بيئة وواقع واحد سواء في الأفراح أو المآسي، وهو حاضر في كل المناسبات ويمكن الإشارة إلى أن علاقة الشاعر بالمجتمع تتفرع إلى ثلاثة اتجاهات:

– الموقف الاجتماعي للشاعر: من حيث صلة العوامل الاقتصادية والبيئة الاجتماعية والقيم الاجتماعية التي تمد شعره أو تتمثل فيه.

– المضمون الاجتماعي أو الغاية الاجتماعية التي يحاول الشاعر أن يحققها.

– التأثير الاجتماعي للشعر لاعتماد الشعر على الجمهور صغيرا كان ذلك الجمهور أم كبيرا.[2]

إذن فالشاعر عليه أن يتحرى بالموضوعية، ويوظف في شعره كلاما صادقا هادفا وبناء، يكون المثل والقدوة والأسوة الحسنة لأفراد مجتمعه فيكون بذلك الشاعر الّذي يؤدي رسالة هادفة في مجتمعه.

---

[1] إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية، ص27–29.

[2] إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص134.

ثانيا: الآليات النقدية عند محمود الربيعي:

1- المنهج المتبع في الكتاب:

اعتمد النّاقد محمود الربيعي في كتابه "في نقد الشعر" على المنهج التاريخي، وذلك من أجل التتبع الزمني للنظريات النّقدية في تاريخ نقد الشعر، ومن أجل فهمها فهما عميقا وصحيحا، يتتبع تاريخ كلّ نظرية والمفاهيم النّقدية المستخدمة في كلّ نظرية، وذلك بالتقصي عن حقيقة كلّ مصطلح والظروف الّتي نشأ فيها.

1-1 مفهوم المنهج التاريخي:

"يعرف المنهج التاريخي في النّقد الأدبي بأنّه المنهج الّذي يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لفهم الأدب، ودراسة وتحليل ظواهره المختلفة".[1]

فالمنهج التاريخي يساعد الباحث في التقصي عن الحقائق وشرح الظواهر.

1-2 نشأته:

إنّ هناك إرهاصات للمنهج التاريخي في النّقد العربي، وملامح كثيرة لمقاربات نقدية تملك رؤية تاريخية نقيس الأدب على وفقها، من ذلك ما فعله ابن سلام الجمحي في طبقاته حين أفرد مباحث لشعراء القرى والمدينة ومكة واليهود، وهذا يعد إرهاصا مبكرا للرؤية التاريخية.[2]

كما لا نستطيع أن نتجاهل ما أدركه ناقد كالأصمعي من أثر المتغيرات الاجتماعية والعقدية والقيمية في شعر الشاعر المخضرم حسان بن ثابت، كما لا يمنعنا أيضا من ذكر ناقد عربي آخر هو القاضي الجرجاني، الّذي ربط في نقده بين أحوال البداوة والتمدن الاجتماعي والصياغة الأدبيّة من خلال عادات الناس وألسنتهم وأخلاقهم".[3]

---

[1] وليد قصاب، مناهج النّقد الأدبي الحديث، دار الفكر، دمشق، 2007، ص21.

[2] ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006، ص41.

[3] المرجع نفسه، ص41-42.

أمّا عن أعلام المنهج التاريخي في النّقد الحديث فهم: "فرديناند برونتير F.Bruntiere" و"سانت بوف S.Beuve" و"هيبوليت".[1]

كما نشير إلى أنّ المنهج التاريخي يعد أوّل المناهج النّقدية ظهورا في العصر الحديث "فقد ارتبط بالفكر الإنساني وبالتطور الأساسي له، وانتقاله من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة".[2]

وما تجدر الإشارة إليه أنّ المنهج التاريخي "قد تبلور داخل المدرسة الرومانسية وانبثق عنها، فالرومانسية هي الّتي بلورت الإنسان بالزمن، وتصوره للتاريخ".[3]

ومن هنا نرى أنّ "الحركة الرومانسية جاءت لتعكس هذا الوضع بشكل أساسي، ولترى مسيرة الإنسان في الزمن طبقا لقوانين النشوء، والارتقاء، والتطور، والانتقال من المراحل البدائية إلى المراحل الأكثر تقدما".[4]

وثمة ناقدان إنجليزيان مهمان في هذا السياق التاريخي، وهما: "بن جونسون Ben Johnson" و"دردن Dryden"، فالأول قيد ملحوظات نقدية مهمة في كتابه "كشوف Timber" فأدرك بنقده في المقارنة بين تغير الطرائق والتقاليد الفنية وتباينها من عصر إلى عصر ما جعل "ديفيد ديتش D.Faiches" يصفه بأنّه "ناقد تطبيقي عظيم في الأدب الإنجليزي".[5]

وبالإشارة في هذا السياق أنّ الدفعة القوية الّتي تلقاها المنهج التاريخي كانت على يد هؤلاء الأعلام الثلاثة، مستفيدين من تطور العلوم التجريبية على يد هؤلاء الأعلام الثلاثة مستفيدين من تطور العلوم التجريبية مثل نظرية "تشارلز داروين" في النشوء والارتقاء

---

(1) بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ص42.

(2) المرجع نفسه، ص42.

(3) المرجع نفسه، ص42.

(4) إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النّقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، ط1، 2001، ص17.

(5) بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ص42–43.

فالنّاقد والمفكر الفرنسي "فرديناند برونتيير" هو أوّل من دعا بعد "سبنسر Spenser" الّذي طبق النظرية في ميدان الاجتماع والأخلاق، إلى تطبيق هذه النظرية على الفنون الجميلة والأدب.[1]

أمّا في حديثنا عن "سانت بوف" و"هيبوليت"، "فقد اختطا نهجا نقديا مستفيدين من نظريات علم الأحياء، وهما من أعطيا للمنهج التاريخي اسمه بين مناهج النّقد الأدبي".[2]

ونشير إلى أنّ الحس التاريخي يتجلى عند "سانت بوف" من خلال "اعتبار العمل الأدبي ليس غاية في ذاته، وإنّما هو وسيلة لاكتشاف خصائص الإنسان الّذي يقف وراءه، والحديث عن الخصائص المميزة للشخص هو وجه من وجوه استقراء التاريخ".[3]

إنّ موضوع النّقد عنده، هو الحياة النفسية والاجتماعية للمؤلف، "إنه كتابة السيرة الذاتية أو إعادة كتابتها، وما النّص إلا وثيقة أخرى لتسهيل عملية البحث في شخصية صاحبه".[4]

ثم بعد ذلك يأتي دور النّاقد الفرنسي "هيبوليت تين" الّذي "حاول أن يتجاوز المزالق الّتي سقط فيها أستاذه "سانت بوف"، فحاول أن يبتعد عن تلك الذاتية الّتي عرف بها "بوف" ورأى أنّ ثمة ثلاثة عوامل تؤثر في الأدب وهي: الجنس أو النوع– البيئة– العصر".[5]

نفهم من هذا أنّ "هيبوليت تين" يرى في كلامه ونظريته أنّ العمل الأدبي مركب من هذه العناصر الثلاثة الأساسية، الّتي يمكن من خلالها تحليل وإعطاء الأحكام على الأعمال الأدبيّة وفهمها.

وجاء بعد ذلك النّاقد "جوستاف لانسون G. Lanson" الّذي تأثر بالنقد الوضعي الألماني وخاصة بـ"ويليام شيرير Wilhelm Scherer" في كتابه "تاريخ الأدب الألماني"،

---

(1) ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ص43.

(2) المرجع نفسه، ص44.

(3) حميد لحميداني، الفكر النّقدي الأدبي المعاصر، منشورات الآداب، فاس، ط3، 2014، ص44.

(4) إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النّقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص20.

(5) المرجع نفسه، ص21.

إلى جانب أنّه أولى اهتماما بالغا بالخلفيات البيوغرافية، وقد جعل في مؤلفه الأدب نتيجة من نتائج مؤثرات ثلاثة:

– الإرث الثقافي– المعيش– الرؤية الشّخصية.[1]

كما يمكن لنا أن نلخص نزعة "لانسون" التاريخية الّتي تجلت في الجوانب التالية:

– دراسة نتاج أدبي في سياق حياة كتاب كبار.

– تمييز العصور الأدبيّة وتحديد الاتجاهات المهيمنة فيها.

– إظهار الطابع التسلسلي للظواهر الأدبيّة من عصر إلى عصر.

– ربط الحوادث الأدبيّة بوقائع التاريخ والظواهر الاجتماعية.[2]

إنّ "لانسون" "من أبرز النّقاد الّذين ينتمون إلى المنهج التاريخي في النقد، ويرجع إليه الفضل في بلورة المنهج التاريخي في أوائل القرن العشرين، وكان له تأثيرا كبيرا على النّقاد العرب الّذي اعتمدوا هذا المنهج في مؤلفاتهم واتجاهاتهم النّقدية من أمثال طه حسين ومحمد مندور".[3]

ونشير أيضا إلى أنّه ومهما يكن من أمر، ومهما تكن المآخذ، فإنّ هذا لا ينفي أنّ "سانت بوف" و"هيبوليت تين"، قد رسخا قواعد منهج جديد في النّقد يسمى بالمنهج التاريخي.[4]

ويعد كلّ امن "برونتير" و"سانت بوف" و"هيبوليت تين" و"غوستاف فلانسون" المؤسسين الحقيقيين للمنهج التاريخي.

---

[1] ينظر: حميد لحميداني، الفكر النّقدي الأدبي المعاصر، ص53–54.

[2] المرجع نفسه، ص54–55.

[3] إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النّقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص22–23.

[4] المرجع نفسه، ص24.

1-3 المنطلقات الفكرية لهذا المنهج:

إن معرفة التاريخ السياسي والاجتماعي لأي أدب من الآداب هي لازمة لا غنى عنها في دراسة هذا الأدب وفهمه وتفسيره، "يعد النّص الأدبي وثيقة تاريخية هامة فهو من مصادر فهم التاريخ ودراسته".[1]

ومما تجدر الإشارة إليه «أن النّقد التاريخي تأثر بالفلسفة الوضعية، وبنظرية داروين في تطور الأجناس عند الحيوان، وفي أصل الأنواع»[2] كما وضحنا هذا سابقا.

1-4 ملامح النّقد التاريخي:

هناك ملامح عديدة نذكر أهمها:

- تعرف سيرة المؤلف، وتتبع حياته، ومراحل نشأته، والظروف المختلفة الّتي أثرت فيه.
- ينظر أصحاب هذا المنهج إلى النّص الأدبي على أنّه حقيقة تاريخية واجتماعية.
- يلتزم هذا المنهج عند دراسة العمل الأدبي الموضوعية.
- النّاقد التاريخي هو نقد تفسيري، ينظر إلى العمل الأدبي على أنّه واقعة معينة.
- النّقد التاريخي نقد حكمي.[3]

وبعد هذه الرؤية للمنهج التاريخي، نلاحظ أنّ النّاقد محمود الربيعي لم يوفق في تطبيق هذا المنهج التاريخي بكل جوانبه وإجراءاته، بل طبق جزءا منه في مؤلفه "في نقد الشعر" الّذي نحن بصدد دراسته، ومثال ذلك أنّ النّقد التاريخي يرى أنّ الأدب وثيقة تاريخية واجتماعية، وهذا يتعارض مع فكر محمود الربيعي، وكذلك فيما يخص نقطة تعريف سيرة الكتاب وتتبع حياتهم ومراحل نشأتهم، والظروف المختلفة الّتي أثرت فيهم.

---

[1] وليد قصاب، مناهج النّقد الأدبي الحديث، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص25.

[3] المرجع نفسه، ص25–26–27.

2- المنهج السيميائي:

ركز النّاقد محمود الربيعي في مؤلفه -في نقد الشعر- على تخصيص معجم مصطلحاتي خاص بتخصص نقد الشعر، وألفاظ علمية دقيقة، لها معاني ودلالات عميقة، في تعبيره عن النظريات ومختلف الآراء والمفاهيم النّقدية الخاصة بهذه النظريات، فمحمود الربيعي يدعو إلى علمنة الأدب أي يجعل أدواته ووسائله علمية.

وهذا ما أدى محمود الربيعي إلى الاعتماد على المنهج السيميائي للإشارة إلى المصطلحات وما تحمله من معنى.

2-1 تعريفه:

المنهج السيميولوجي، أو السيميائي، أو السيميوطيقي: "هو المنهج الّذي يهتم بدراسة حياة العلامات اللغوية وغير اللغوية في النّص دراسة منتظمة، وينطلق من التركيز على العلاقة بين الدال والمدلول".[1]

إنّ السيميائية أو السيميولوجية "تولي أهمية لدراسة الرموز والإشارات وأنظمتها حتى ما كان منها خارج اللغة الّتي تشكل الحيز الداخلي للخطاب".[2]

أمّا إذا تحدثنا عن أهم مؤسسي هذا العلم، فنجد عدد من العلماء والفلاسفة والنّقاد، فاذا طلبنا السيميائية بوصفها علما، فإنّ علينا أن نشير إلى "دو سوسير F.De.Soussure" و"شارل موريس Ch. Moris"، وإذا أردتها منهجا نقديا واستراتيجية مطورة في قراءة الخطابات الإبداعية قراءة سيميائية، أو قراءة النّص بوصفه ممارسة دالة كان علينا أن نذكر "رولان بارت R.Barthes" و"جاك لاكان J.Laca" و"جوليا كريستيفا J.Kristeva"، وإذا أردناها في الفلسفة فأمامك "كاسيرر Cassirer" في رمزية الأشكال. [3]

---

[1] إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النّقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص285.

[2] المرجع نفسه، ص285.

[3] ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ص187.

يمكن الإشارة إلى أنّ الاتجاه السيميائي لم يظهر بوصفه منهجا نقديا إلا مع الستينيات من القرن العشرين، وذلك بعدما أخذت البنيوية في الانحسار نتيجة انغلاقها على النّص، وإلغائها لكل السياقات المتصلة بالفضاء الخارجي.[1]

2–2 فك شفرة العنوان–في نقد الشعر–:

إذا كانت الفاتحة تشكل ظاهرة تناصية تستمد دلالتها من تلاقي النصوص، فإنّ العنوان على شكل ذلك يثير تساؤلات لا نلقى لها إجابة مع نهاية قراءتنا للكتاب أو أي شيء آخر سواء أكان الكتاب شعرا أو نثرا، من الواضح أنّ العنوان يعد العنصر الأول الّذي يظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري محفز للقراءة».[2]

كما أنّ اختيار اسم "في نقد الشعر" كعنوان للكتاب ليس مجانا، كما تعتبر العلاقة الأولى (عنوان/ نص) المدركة عبر هذا التدرج الرسالة الأولى الّتي يسعى الكاتب إلى تبليغها للقارئ بهدف إثارة في فضوله وتحريضه على قراءة النّص المكتوب، فعنوان الكتاب الّذي وضعه النّاقد محمود الربيعي "في نقد الشعر" هو عبارة عن شبه جملة من جار ومجرور ومضاف ومضاف إليه، لا يفهم إلا بطريقتين: أن يكون للقارئ خلفية عن الموضوع وزادا من المعارف إضافة إلى القراءة الجيدة للنّص المكتوب، أما العلاقة الثانية الممتدة من النّص إلى العنوان فإنّها تقودنا إلى النظر في النّص على أنّه آلة لقراءة العنوان "في نقد الشعر" «وبناء على الدلالة يدخل العنوان والنّص في علاقة تكاملية وترابطية الأول يعلن والثاني يفسر، وعن هذه المنطلقات النظرية نلاحظ أنّ العنوان يتقدم في البداية بوصفه إسنادا مستقلا لا يملك من مضمون دلالي سوى ما يحدده القاموس، ويبقى مع ذلك خاضعا لاحتمالات دلالية مختلفة يصعب علينا إزاءها ترجيح هذا الاحتمال الدلالي أو ذاك، ولتفادي هذه الصعوبة نسلم في البداية بأنّ مضمون العنوان ليس ثابتا ولا يمكن أن

---

[1] ينظر: إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النّقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص286.

[2] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دت، ط1، 2006، ص80–81.

نضبط تجلياته الدلالية في استقلاليته، ومن هذا وجب علينا أن نرده إلى نظام النّص الّذي ينتمي إليه».[1]

إنّ العنوان يعتبر مفتاحا تأويليا وعلامة جد متفوقة، فالعنوان هو الدال ومتنه هو المدلول، كما يعتبر العنوان أيضا هو المبتدأ وموضوعه هو الخبر، وعلى هذا شد انتباه كثير من الدارسين في العصر الحديث ونذكر منهم الباحث البنيوي الفرنسي "جيرار جنيت" في كتابه "عتبات" وبذلك نقول: لا يفهم العنوان إلا من خلال تقاطعه مع متنه، فلا متن بدون عنوان ولا عنوان بدون متن.

ويمكن أن نحلل العنوان "في نقد الشعر" على مستويين:

أ– على مستوى البنية:

جاء العنوان الّذي وضعه النّاقد المصري محمود الربيعي لكتابه الموسوم بـ"في نقد الشعر" نسبة لتأثره بعدة كتاب قدماء من بينهم قدامى بن جعفر صاحب كتاب "نقد الشعر" كما جاء العنوان في كلمتين –اسمين– وحرف جر، وعدد أحرف هذا العنوان هو عشرة أحرف، وهو يحتوي على ثلاثة أحرف رئيسية في الحروف الهجائية العربيّة وفي كلام العرب بصفة عامة وهي: الألف واللام والعين، وهذا العنوان يوحي بالعلاقة الوطيدة بينه وبين النّص، فالعنوان "في نقد الشعر" يعتبر هو المبتدأ أو العلامة الدالة على ما يوجد داخل الكتاب وما يحتويه من معلومات ومعارف، فيعتبر هو الخبر واللب الّذي يبرع من خلاله النّاقد في إظهار قدراته الفكرية واللغوية في معالجة قضايا معينة تساهم في تطوير الأدب، كما يمكن القول إنّ العنوان جاء في قسمين، الأول يتحدث عن النّقد والثاني يتحدث عن الشعر أي الإبداع.

فنحن نرى أنّ هناك توافق بين العنوان "في نقد الشعر" والمحتوى –المضمون– الّذي يندرج تحت هذا العنوان.

---

[1] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص81–82.

ب- على مستوى الدلالة:

تتوزع العناصر المشكلة للعنوان وفق نموذج تواصلي يكشف عن مدى حرص النّاقد لتعميق هذا النموذج وجعل المضمون برمته يتحرك في نطاقه، وتوحي هذه الدلالة التواصلية بمدى حاجة النّاقد إلى تعميق الارتباط بالقديم ومعالجة بعض قضاياه النّقدية الخاصة بالشعر والإبداع، كما أنّه لم يُغفل في معالجته لبعض القضايا الحداثية، فهو امتزاج بين القديم والحديث لإعطاء الأفضل والأحسن والوصول إلى نتائج مرضية في النّقد والإبداع.

ولقد اعتمد أيضا النّاقد محمود الربيعي في مؤلفه "في نقد الشعر" على النّقد البنيوي وذلك في تحديد المفاهيم والمصطلحات النّقدية الخاصة بنقد الشعر، إذ يركز محمود الربيعي على النّص الأدبي في حد ذاته، ولا يهمه السياقات الخارجة عن النّص سواء اجتماعية أو نفسية وغيرها.

حيث يرى النّاقد محمود الربيعي أنّ معالجة النّص الأدبي من داخله هو التحدي الحقيقي الّذي يواجه الدارسين .

فيستخدم "محمود الربيعي" معجما بنيويا خاصا بتخصص نقد الشعر، حيث يعطي لكل مصطلح معناه الخاص به في ظل التغيرات التي طرأت عليه، ومن بين هذه المصطلحات مصطلح الشعر، والنظرية الرومانتيكية، النقد الواقعي، نظرية المحاكاة، نظرية الشعر الهادف، النظرية الكلاسيكية، النظرية الموضوعية والمعادل الموضوعي.

3- علاقة النّقد الغربي بالنقد العربي (التأثير والتأثر):

يربط النّاقد محمود الربيعي النّقد العربي بالنقد الغربي، ويوضح بأنّ هناك نقاط تأثر وتأثير بين النّقدين، ويوضح ذلك من خلال مؤلفه -في نقد الشعر-، فيرى بأنّ النّقد الكلاسيكي لم يؤثر على النّقد العربي، أمّا النّقد في نظرية الشعر الهادف والنظرية الرومانتيكية فكان لهما تأثير كبير على النّقد العربي والنّقاد على حد سواء، وهذا ما سنوضحه في آلية التأثير والتأثر بالتفصيل عند محمود الربيعي.

إنّ النّاقد محمود الربيعي يدعو إلى توحيد منهج عربي منفرد قائم بذاته مستقل عن المناهج الغربية، وهذا يكون حسب رأي محمود الربيعي بالقراءة الواعية والتأمل المستمر للتراث الإنساني العربي، وكذا الثقافات المختلفة، ويركز على تراثنا العربي، لما فيه من أفكار نقدية مهمة تساعد على تحقيق الأهداف المرجوة.

تعد هذه الآلية (التأثير والتأثر) من أهم الآليات الّتي اعتمدها النّاقد محمود الربيعي في كتابه– في نقد الشعر–، حيث سلط الضوء على العلاقة الّتي تربط الأدب الغربي بنظيره العربي، وقام بالمقارنة بينهما، حيث ركز على ثلاثة نقاط مهمة وهي:

– النقطة الأولى نطرحها في شكل سؤال: هل هناك تأثير لنظرية المحاكاة الإغريقية على النّقد العربي؟

– النقطة الثانية هي تأثير النظرية الهادفة في النّقد العربي الحديث.

– أمّا النقطة الثالثة فهي تأثير النظرية الرومانتيكية في جماعة الديوان.

– 3–1 نظرية المحاكاة الإغريقية وعلاقتها بالنقد العربي:

في البداية يمكن الإشارة إلى أنّ النظرية الكلاسيكية لها تأثير في معنى المحاكاة وفي معنى الشعر ككل، وخاصة عند أرسطو، وقد كان هذا التأثير شديد على النّقد الأدبي في جميع عصوره، ولقد حكمت هذه النظرية تفكير النّقاد البلاغيين من أمثال "هوراس" في كتابه –فن الشعر– و"لونجينوس" في كتابه "في الإبداع الفني".[1]

وهنا يمكن القول أن ليس معنى هذا أنّ النّقد البلاغي لم يضف جديدا إلى المفهوم الإغريقي للمحاكاة، فقد أصبح بمعنى المصطلح، في بعض جوانبه «محاكاة الشعراء السابقين في العصر الذهبي الإغريقي، باعتبارهم الأمثلة العليا في تطوير الفن الشعري، كذلك أخذ المصطلح يكتسب مغنى زائد على معناه الإغريقي السابق، وذلك باتجاهه إلى توفير عنصر المتعة للسامعين».[2]

---

[1] ينظر: محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص32–33.

ولقد كان عصر النهضة الأوروبية عصر إحياء التراث الكلاسيكي من جميع النواحي فسيطرت فكرة المحاكاة على مفهوم الشعر، وذلك بعد فترة الإهمال الّتي تعرض لها الشعر والفنون عامة، في العصور الوسطى، وظل هذا المفهوم يحتل مكانا هاما في الفترة الّتي تلت عصر النهضة، «وفي الفترة الّتي تعرف بالفترة الكلاسيكية الجديدة».[1]

يعد مصطلح المحاكاة من أهم المصطلحات الطاغية على الشعر، في مختلف العصور، كذلك بقي مصطلح المحاكاة يحتل مكانا واضحا في لغة النّقد الأدبي في معظم القرن الثامن عشر، لكنه يلاحظ «أنّ هذا المصطلح قد اختلف مفهومه من ناقد إلى ناقد آخر في هذ الفترات، مع أنّه ظل محتفظا بطابعه الكلاسيكي العام».[2]

وهنا نشير إلى أنّه قد شهد الجزء الأخير من القرن التاسع عشر، حملة تشكيك عامة وعنيفة في الأساس الّذي تقوم عليه فكرة المحاكاة برمتها، واتجهت هذه الحملة إلى النيل من عظمة الطبيعة الخارجية، وكان من أهم دعاة الانتفاض على الطبيعة "جيمس وسلر James Whsitler" في كتابه "الفن الرقيق".[3]

وفي هذا الصدد قد ساعد –وسلر– على نشأة فكرة لاحقة تقول بأنّ الفن هو الّذي يطور الطبيعة، لأنّه يمدها بالمثال الّذي تسعى إلى الوصول إليه، ومعنى هذه الفكرة أنّ الفن أعظم من الطبيعة، وكذلك أنّه من الممكن أن يعدل الفن من الطبيعة، ويجعلها تتطور في اتجاه معين.[4]

وهذه الفكرة يمكن ربطها بما يراه أرسطو من أنّ المحاكاة الشعرية تهدف إلى تكملة الناقص، وإصلاح المعوج في الطبيعة، على أنّ هناك فارقا في الأساس بين النظريتين، إذ يحتل القالب الفني محور الاهتمام عند أرسطو، بينما العالم الداخلي للفنان هو كلّ شيء في

---

(1) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص33.

(2) المصدر نفسه، ص33.

(3) المصدر نفسه، ص33.

(4) المصدر نفسه، ص33–34.

تفكير القرن التاسع عشر، وقد توجت هذه الأفكار بفكرة جريئة مشهورة للكاتب "أوسكار وايلد Oscar Wilde" خلاصتها «أنّ الطبيعة هي الّتي تحاكي الفن وليس العكس».[1]

وفي هذا الصدد يقول "أوسكار وايلد": «إنّ الطبيعة ليست هي الأم العظيمة الّتي حملتنا في بطنها، إنّها من صنعنا... إنّ الإنسان لا يرى أي شيء إلا إذا رأى عنصر الجمال في ذلك الشيء، وعندئذ فحسب، يوجد ذلك الشيء، إنّ الناس الآن يرون الضباب، لا لأنّ الضباب موجود، ولكن لأنّ الشعراء والرسامين علموهم الجمال الغريب الّذي يؤثر الضباب عن طريقه، ولعلّ الضباب قد وجد في لندن منذ قرون... ولكن أحدا لم يره، ولذا فنحن لا نعلم عنه شيئا، إنه لم يكن له وجود حتى جاء الفن فاخترعه».[2]

فهذا الكلام لـ "أوسكار وايلد" يؤكد على أنّ الفن أعظم من الطبيعة، وعلى أنّ الفنان هو الّذي يرسم الطبيعة وجمالها في أذهان الناس.

وليس معنى هذا أنّ فكرة ارتباط مفهوم الشعر بالمحاكاة قد قضى عليها إلى الأبد أمام تلك الحملة العنيفة، إنّما ما تزال تلقى اهتمام شديدا حتى وقتنا هذا، ولا يعد ذلك إلى أهميتها التاريخية، وإنّما يعود كذلك «إلى أنّ كثيرا من النّقاد ما يزالون يرون فيها سندا قويا يمكن أن يفسر الفن على أساسه في مختلف العصور».[3]

وهنا نرجع إلى النقطة الأساسية في هذا الموضوع وهي: هل لنظرية المحاكاة الإغريقية أثر على النّقد العربي؟ والإجابة عن هذا السؤال إجابة مباشرة وهي أنّ نظرية المحاكاة هذه لم يكن لها أثر يذكر على النّقد العربي، كما أنّه لم يكن لها مقابل على الإطلاق في ذلك النّقد. [4]

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص34.

[3] المصدر نفسه، ص34.

[4] المصدر نفسه، ص36.

وتبريرا على هذا القول يرى محمود الربيعي أنّ مفهوم المحاكاة عند الإغريق يتجه إلى الشعر المسرحي في المقام الأول، وإلى الشعر الملحمي في المقام الثاني، وإذا سلمنا بأنّ التراث الشعري العربي ليس تراثا تمثيليا ولا ملحميا، أو بعبارة أخرى، ليس شعر محاكاة، فهنا ندرك السبب في عدم تأثر النّقد العربي بنظرية المحاكاة الإغريقية. [1]

وهذا الرأي لمحمود الربيعي أقرب إلى المنطق من باب أنّ الشعر العربي والنصوص الشعرية، لم تعرف طابع الملحمة، بل كانت نصوص تمثيلية، مما جعلها لم تستفد من المحاكاة الإغريقية.

وهنا يقر محمود الربيعي بأنّ غياب أثر نظرية المحاكاة الإغريقية عن النّقد العربي حقيقة، وهذه الحقيقة لها ما يصوغها، ولكن بعض النقاد العرب المحدثين يسجلون غياب شعر المحاكاة عن التراث العربي، وتعد المحاكاة عن النظرية النّقدية العربيّة، بكثير من الحسرة والأسف، وهنا يقول محمود الربيعي «أنّه لا يعيب التراث العربي مطلقا أن يخلو من ظاهرة من ظواهر النّقد الإغريقي».[2]

فيرى محمود الربيعي أنّ النّقد العربي له مقوماته الخاصة به، والأصيلة فيه، كما كان للنقد الإغريقي مقوماته الخاصة به والأصيلة فيه، وعلى الّذين يفتشون في حرص بغية الوصول إلى ظلال للمحاكاة الإغريقية في النّقد العربي، متعسفين في تفسير بعض النصوص أحيانا.[3]

أرى أنّ القارئ المطلع على التراث الشعري العربي، لا يجد المحاكاة الإغريقية متضمنة في هذه النصوص الّتي تميل إلى التمثيل، عكس النصوص الإغريقية الّتي تميل إلى المسرح والملحمة.

---

[1] ينظر: محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص36.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص36.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص37.

3-2 تأثير النظرية الهادفة في النّقد العربي الحديث:

في هذه القضية يقر محمود الربيعي بأنّه في النّقد العربي القديم لا يوجد فيه ما يشير إلى اعتناق النّقاد لذلك المذهب التعليمي الّذي يربط الشعر بغايات أخلاقية محددة، والحق أنّ المقاييس الّتي كان يقوم عليها نقد الشعر عند العرب مقاييس فنية خالصة في عمومها، أمّا الأخلاق التي كانت تعني في نظرهم التعاليم الدينية والأهداف التعليمية، فقد كانت خارجة عن مهمة الشعر.[1]

وتوضيحا لهذا الكلام يعطي محمود الربيعي نماذج من النّقد الأدبي، فهذا ابن سلام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشعراء" يتحدث عن شعراء أخلاقيين وشعراء غير أخلاقيين في الجاهلية، ولكنه لا يرتب على ذلك أي حكم نقدي يتخذه أساسا للمفاضلة بين هذين الفريقين من الشعراء، إنّما تقوم أسس المفاضلة عنده والّتي قسم الشعراء إلى طبقات طبقا لها– على مسائل أخرى لا صلة لها بالأخلاق، يقول ابن سلام: «فكان من الشعراء من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره، ولا يستبهر بالفواحش، ولا يتهكم في الهجاء، ومنهم من كان يتعهر ولا يبقى على نفسه ولا يستتر».[2]

ونشير هنا إلى أنّ ابن سلام «قد عد في الطبقة الأولى من طبقات فحول الشعراء الجاهليين اثنين ممن قال عنهم يتعهرون في شعرهم، هما امرؤ القيس والنابغة».[3]

أمّا عن ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء" يشير محمود الربيعي إلى أنّه خالٍ من أية إشارة إلى ربط الشعر برسالة أخلاقية.[4]

أمّا النّاقد الآمدي، صاحب الموازنة، فيرى محمود الربيعي بأنّ كتابه يعد بحق نموذج جيد في النّقد التحليلي، وهو يعتبر القمة الّتي انتهى إليها النّقد العربي القديم في

---

[1] ينظر: محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص57.

[2] المصدر نفسه، ص57–58.

[3] المصدر نفسه، ص58.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص58.

عصر ازدهاره والمثال الكلاسيكي العالي الّذي يقصد إليه في استخلاص روح هذا النقد، ومنهج الآمدي «منهج فني خالص، فهو لا يضع سوى القياس الأدبي مقياسا يقيس به الشعر ويفاضل على أساسه بين أبي تمام والبحتري».[1]

رأيت أنّ هذا الكلام عن الآمدي الّذي أورده محمود الربيعي، لا يتعارض مع آراء بعض النّقاد من حيث أنّ كتاب الموازنة للآمدي يعد نموذج حقيقي للنقد العربي القديم.

وكتابه يبدأ بذكر حجج أنصار كلّ من أبي تمام والبحتري، ونواحي الامتياز الّتي يرى كلّ فريق أنّها تميز صاحبه من الآخر، ويلاحظ أنّه لا توجد من بين هذه الحجج الّتي يسوقها أنصار الشاعرين– على كثرتها– حجة تقوم على أساس أنّ هذا الشاعر، أو ذاك، إلى قيمة خلقية محددة، أو أنّ شعره يهدف إلى أهداف تعليمية من نوع ما. [2]

وبعد أن يسوق حجج الفريقين يحدد الآمدي منهجه الّذي سيسير عليه في كتابه، وواضح أن هذا المنهج الّذي اتبعه الآمدي، منهج أدبي صرف، «فمحاسن الشاعرين، ومساوئهما محاسن مساوئ موضوعية، تتعلق بخصائص الشعر، لا تتعلق بأي اعتبارات خارجية فالسرقات الشعرية، والإحالة في الشعر، ثم تناول الجانب الموسيقي الّذي يتمثل عنده في العروض والقافية كلّ هذه مقاييس موضوعية تبدأ من النّص الشعري، وتنتهي إليه».[3]

أرى أنّ هذه المقاييس المعتمدة من طرف الآمدي هي مقاييس نقدية أدبيّة صرفة تُعنى بالنصوص الأدبيّة الشعرية من أجل تحليلها وتنقيحها.

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص58.

[2] المصدر نفسه، ص58.

[3] المصدر نفسه، ص58–59.

ونشير هنا إلى أنّه في المرات النادرة الّتي يبدو الآمدي فيها متأثرا ببعض النظريات الفلسفية، والّتي يعمد فيها إلى التجريد النظري في الحكم على الشعر لا يشير إلى أي عنصر أخلاقي تعليمي في العناصر الّتي يقوم عليها تعريف الشعر.[1]

ولا ينتهي كتاب الموازنة قبل أن يصرح الآمدي برأيه القاطع الّذي يفصل بين الشعر وبين أي هدف فيه منفعة ما، ويقول الآمدي عن فضائل الكلام: «أن يكون الكلام صدقا، وأن يوقع موقع الانتفاع به، وأن يتكلم به في حينه، وأن يحسن تأليفه، وأن يستعمل منه مقدار الحاجة».[2]

ويبدو أنّ الآمدي بكلامه هذا، «قد حسم الخلاف حول هذه المسألة، وقرر وجهة ينظر النّقد الأدبي فيها بطريقة قاطعة، وهي الفصل بين الحكم الأدبي وأية غاية نفعية أو أخلاقية».[3]

ومن هنا اتضح منهج الآمدي وأسلوبه الّذي اتبعه في كتابه، والّذي يخلو من أية غاية أخلاقية أو نفعية تربطه بالأدب.

وهذا النوع من الحكم يبدو واضحا في نقد ما بعد الآمدي عند ناقد مثل القاضي الجرجاني في كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه" «الّذي يرد فيه على من أخذ على المتنبي بعض أبيات تتنافى والخلق القويم، وتعاليم الدين، متخذا من هذا مدخلا للطعن في شاعريته».[4]

حيث يقول الجرجاني: «والعجب ممن ينتقص أبا الطيب، ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة، وفساد المذهب في الديانة... فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحي اسم أبي نواس من

---

(1) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص60.

(2) المصدر نفسه، ص60.

(3) المصدر نفسه، ص61.

(4) المصدر نفسه، ص61.

الدواوين ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، وكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليهم بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعري وأضرابهما، ممن تناول رسول الله– صلى الله عليه وسلم– وعاب من أصحابه بكما خرسا». [1]

فهذا الكلام للقاضي الجرجاني دليل واضح على أنّ الدين يكون بمعزل عن الشعر، أي يفصل بين الغاية الفنية في الشعر والغايات الأخلاقية، فهذا التحليل كان في النّقد القديم حول قضية ربط الشعر والأدب عامة بقضية أخلاقية ووضحنا ذلك بالنفي كما قلنا.

أمّا القضية في الفكر العربي الحديث قد اتخذت شكلا آخر، وأول ما يلاحظ هنا أنّ النقاش حول هذه المسألة، مقتفيا أثر الفكر الأوروبي الحديث، لم يحصر نفسه في نطاق الشعر، وإنّما جعل مجال تناوله الأدب عامة، «وينبغي أن يكون واضحا أنّ الّذين دعوا إلى أن يكون الأدب هادفا في النّقد العربي الحديث، يدينون بأفكارهم هذه دون أن يكون في ذلك ما يعيبهم، للفكر الأوروبي، سواء منهم من لم يلتزم بفكر مذهبي بعينه كسلامة موسى، أو التزم بمذهب خاص مثل محمود أمين العالم». [2]

وهنا نبدأ الحديث عن سلامة موسى، «حيث دعا إلى ربط الأدب بالحياة الحاضرة ومشكلاتها دعوة قديمة، تعود إلى سنة 1933 حين أصدر كتابا بعنوان "الأدب الإنجليزي الحديث" وقد دعا في مقدمة الكتاب دعوة قريبة من دعوة النّقد الماركسي الّتي سبق الحديث عنها بأنّها تربط الأدب بالواقع الحاضر، وتجعله يعنى بمشكلات المجتمع». [3]

لكن آراء سلامة موسى حول هذه المسألة تبلورت في كتاب أصدره بعد ذلك بعشرين عاما وأسماه "الأدب للشعب"، وهو مجموعة من المقالات، يناقش قسم كبير منها صلب هذا الموضوع، وأول ما يلاحظه القارئ لهذا الكتاب أنّ الأنواع الأدبيّة الّتي يريد لها سلامة موسى أن تكون ملتزمة أنواع مضطربة وليست محددة، فهو يتحدث عنها كأنّها

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص61.

[2] المصدر نفسه، ص62.

[3] المصدر نفسه، ص62.

مقابل للشعر والموسيقى والرسم والنحت، يقول سلامة موسى: «فيجب حين نقرأ الأدب، أن نضرب كما نضرب من الشعر أو الموسيقى أو كما نضرب عند رؤية رسم عظيم أو تمثال رائع».[1]

نفهم من هذا أنّ سلامة موسى يخرج الشعر من دائرة الأدب الملتزم حسب كلامه.

وفي معرض حديثنا عن سلامة موسى لا يخفى تأثره بالمذهب الاشتراكي في الاجتماع والأدب وإعجابه الشديد به، فهو يقتنع بآراء نقاد الواقعية الاشتراكية، مما جعله يهاجم دعاة الجمال في الأدب، ويصفهم بالتزوير أحيانا، ويصل التأثر بالمذهب الاشتراكي وبالأدب الاشتراكي عنده حين يجعله مرادفا للأدب الإنساني».[2]

وهنا يقر محمود الربيعي بأنّ لسلامة موسى بعض الأخطاء والتناقضات الّتي تجعله يتناقض مع نفسه أحيانا، ما يتورط أحيانا من الحكم على الماضي بالموت وذلك في قوله: «عندما تخمد الحياة أو تهمد في الشعب تهفو إلى الماضي وتثير ذكرياته في اشتياق كما لو كان يشتاق إلى الموت، لأنّ في الماضي كثيرا من سمات الموت، بل هو الموت، وهذا الماضي يشيع في نفوس أبنائه عقائد في حين أنّ المستقبل يطالب بالمنطق والعقل والتزام الحقائق».[3]

وتعقيبا على هذا القول فإنّ الحقيقة تبدو على العكس مما يقول به سلامة موسى، فإنّ الالتفات إلى الماضي واستخلاص تقاليده الحية لتكون أساسا لفهم الحاضر وتطويره، ولبناء المستقبل، مسألة لا يختلف عليها كثير من نقاد العالم، وقد بينت مجد ناقد لم يعد الحكم عليه على أنّه ناقد عظيم محل اختلاف، هو النّاقد "توماس إليوت"، إنّ الحاضر

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص61–62.

[3] المصدر نفسه، ص68.

الثقافي الغربي الّذي تعجب به سلامة موسى كلّ الإعجاب مبني أساسيا على التقاليد العظيمة لماضي الغربيين الّتي استخلصوها بمجهوداتهم من تراث الماضي.[1]

وننتقل إلى فكرة أخرى لسلامة موسى، فنقول إنّ التطرف والتعميم هما الصفتان الغالبتان على فكر سلامة موسى، وهما اللذان جعلاه يصدر بعض الأحكام العامة الخطيرة على الأدب العربي فيقول: «ونستطيع أن نقول لهذا السبب، إنّ الأدب القديم كان ملوكيا يحافظ على التقاليد ويؤيد مذهب الدولة ويكره الثورة بل لا يعرفها، ولذلك يحدثنا مؤلف الأغاني عن القصور والخمور والمغنيات والموائد والفروسية الحربية أمّا الشعب فلا وجود له عنده».[2]

وهنا يمكن القول «هل يمكننا اعتبار الأدب القديم بأنّه كان كله ملوكيا؟ وهذا غير صحيح، وهل يمكن أن نرتب على هذا اعتبار كتاب الأغاني الصورة الممثلة للأدب العربي هذا على فرض صفة له بأنّه مقصور على الخمور والمغنيات والموائد، فهذه كلها أحكام عامة».[3]

هذه بعض القضايا الّتي تناولها محمود الربيعي حول سلامة موسى والّتي أبدى فيها رأيه، بناء على ما قمنا بتوضيحه سالفا، فكانت مواضيع مهمة، نقدها الربيعي بكل موضوعية.

ونشير هنا إلى أنّ الدعوة إلى ربط الأدب بقضايا المجتمع بلغت ذروتها من حيث التحمس الشديد، ومن حيث الوضوح النظري، في الحملة الّتي شنها محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس على النّقاد المحدثين –التقليديين– من أمثال طه حسين والعقاد، وعلى

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص68.

[2] المصدر نفسه، ص69.

[3] المصدر نفسه، ص69.

الأدباء المشهورين من أمثال توفيق الحكيم والمازني، وعلى الشعراء جميعا فيما عدا الشعراء الشبان الّذين يكتبون في قالب الشعر الحر[1].

وفي هذا الصدد تبدأ آراء محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس بتحديد لمفهوم الثقافة عندهما في صورتهما العامة يقول الكاتبان في التعبير عن مفهوم الثقافة عندهما: «فالثقافة كتعبير فكري أو أدبي أو فني أو كطريقة خاصة للحياة، إنّما هي في الحقيقة انعكاس للعمل الاجتماعي الّذي يبذله شعب من الشعوب بكافة فئـــاته وطوائفه، ومظهر لما يتضمنه العمل الاجتماعي من علاقات متشابكة، وجهود مبذولة واتجاهات، فالأساس الّذي تقوم عليه الثقافة إذن ليس شيئا جامدا، أو عقيدة محددة، وإنّما هو عملية لها عناصرها المتفاعلة، واتجاهها المتطور».[2]

نفهم من هذا الكلام أنّ الكاتبان يربطان مفهوم الثقافة بما هو انعكاس للمعاملات الاجتماعية، ويشيران إلى أنّ الثقافة لا تقوم على العقيدة الجامدة –هذا الكلام ليس له أساس من الصحة في نظري– من حيث أنّ الدين ليس بهذا الوصف الّذي وصفوه به، فالدين متحرك تنفى عليه صيغة الجمود.

فالأدب إذن حسب قولهما ينبغي أن يكون تعبيرا عن حركة المجتمع الحية الناشئة عن مجموع العلاقات وضروب الاحتكاك بين طبقاته، وتعبيرا عن المشكلات الملحة لهذا المجتمع، والكاتبان بهذا يعتبران الأدب نتاج اجتماعي، يعني هذا أنّ صورة الأديب وخياله ومشاعره ومزاجه الفكري مستمدة من واقع المجتمع الّذي نشأ فيه. [3]

وليس معنى هذا الإلحاح الشديد من قبل الكاتبين على المضمون الاجتماعي أنّهما يهملان الصياغة الفنية أو القالب، لكن هذا لا ينفي التزامهما وتأثرهما الشديدين بالمذهب اليساري في النّقد، هنا يعبر محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس عن إيمانهما بضرورة

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص71.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص74.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص74.

القيم الفنية للعالم الأدبي، ويذهبان في القول بأنّ في الالتزام بالمضمون الاجتماعي عاملا مساعدا للكاتب على تجويد أدواته الفنية، بينما عدم الالتزام به يعرض الكاتب للإخفاق الفني وعدم السيطرة على القالب».[1]

ونشير هنا إلى أنّه لا تقف العناية بالناحية الفنية –في رأي الكاتبين– عند هذا الحد وإنّما تتجاوزها إلى ناحية أخرى شديدة الأهمية، وهي الاعتقاد بأنّ المضمون، مهما كان هاما وعظيما لا يزيد على كونه تقريرا من تقارير الدعاية، إذا وضع في صورة فنية هابطة».[2] فبهذا لابد أن يكون المضمون عظيما، إذا حافظ على الشكل العظيم.

وخلاصة القول عندهما في مفهوم العمل الأدبي، أن مضمونه يعكس أحداثا اجتماعية وأن الصورة الأدبيّة تشكيل لهذا المضمون الاجتماعي، وإبراز لعناصره وتنمية لمقوماته وأن تأكيد المضمون الاجتماعي للأدب لا ينفي تأكيد قيمة الصورة وأهميتها، وأن نقد مثل هذا العمل إنّما هو استيعاب لمقوماته جميعا، فالكشف عن المضمون الاجتماعي ومتابعة عملية الصياغة مهمة واحدة، فالعلاقة بين الصورة والمادة في العمل الناجح علاقة تآزر واتساق».[3]

فكلّ هذه الأفكار الّتي أوردها محمود الربيعي هي أفكار نظرية للكاتبين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس تربط الأدب بالمجتمع.

وهناك نقطة لابد من الإشارة إليها وهي قضية الشعر الحر في رأي الكاتبين، «يسلك شعراء الشعر الحر الّذين توصلوا إلى إحداث ثورتهم في الشكل والمضمون لأنّهم توصلوا إلى إدراك هذه الحقيقة، ويمتاز شعر هذه الطبقة بالعودة إلى الارتباط بالحياة الاجتماعية العامة، ومعالجة المشكلات الذاتية من خلال المشكلات الاجتماعية، وبأنّه أحدث صورة

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص76.

[2] المصدر نفسه، ص77.

[3] المصدر نفسه، ص77–78.

في الشكل، وفي ظل هذا الحديث فإنّ كلّ الشعر العربي الحديث مرفوض، فيما عدا الاتجاه الأخير، وهو الشعر الحر».[1]

وفي هذا الصدد يضرب لنا محمود الربيعي بعض الأبيات الّتي يراها الكاتبين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس أنّها نماذج راقية:

النموذج الأول:

أقمت في الريف لا أشقى بطاغية من الرجال ولا لاه ولا ضال

وعشت بالرطب من بقل وفاكهة فيما ملكت وماء فيه سلسال

أطلت فيه اعتزال العالمين ولي بكل ناحية همـــي وأشغالـــي[2]

ألاحظ هنا في هذه الأبيات أنّها ضعيفة بالنسبة للعديد من الأشعار، والسؤال الّذي أطرحه هنا هو ما هو المقياس الّذي يقيس به الكاتبان الشعر كي يحكمون عليه بالجودة أو الرداءة، فهذه الأبيات في نظرهما هي أجود الأبيات.

النموذج الثاني:

هذا أنا، عند القتال وفي يدي أمل الخلود

هذا أنا، والمدفع الرشاش والحقد المبيد

وأبي هنالك في الحقول النائيات من الصعيد

متجمعا في جلسة هي سعده يوم الحصيد

يستنبت الأرض الشحيحة بالجهود وبالجهود[3]

نفس الشيء في هذه الأبيات، لا أرى أية قوة في هذه الأبيات، لكي تكون في مصاف أحسن الأشعار.

أمّا عن النموذج الثالث:

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص80.

[2] المصدر نفسه، ص81.

[3] المصدر نفسه، ص81.

كيف نغفو في بلاد ثائرة كيف نغفوا والّذي فرقنا

وأحال العيش نارا ساعره أشعل النار بجوف القاهرة

أشعل النار البغي العاهره وخبت نار القتال الطاهرة

محمود الربيعي في تعقيبه على هذه الأبيات والنماذج الّتي أوردناها، يقول «هل هذا هو الفن العالي الّذي وصلت إليه نهضتنا الشعرية؟ وهل هذا يتفق مع ما يعتقده صاحبا هذا الاتجاه من أنّ الموضوع العظيم إذا لم يقدم في صورة عظيمة فأنّه لا يعدو أن يكون كتيبا من كتيبات الدعاية؟ ينبغي أن نملك من الإخلاص لمهمتنا ما نقول به عن هذا شعر سخيف وضعيف بالرغم من– مدفعة الرشاش– وبالرغم من– حقول الصعيد–و– الحصيد–».[1]

ويمكن أن أشير إلى نقطة هنا وهي أنّ هناك تناقض في رأي الكاتبان، ألا وهو تمجيدهما للشعر الحر، وبأنّه الشعر الّذي أحدث ثورة جديدة في تاريخ الشعر، وبأنه الشعر المقبول على سائر الشعر، ومن ثم يقران في النموذج الأول ألا وهو الشعر القديم بأنّه أحسن الشعر– بوأن تلك الأبيات هي أجود الشعر.

وقد حمل لواء الدعوة إلى ربط الأدب بالمجتمع في مرحلة متأخرة نسبيا، ناقد خصص الجزء الأعظم من أعماله لنقد الشعر هو الدكتور محمد مندور، وقد بدأ حياته النّقدية وطورها بعيدا عن مثل تلك الدعوة، ولكنه عادى فنادى بما سماه "المنهج الإيديولوجي" في النقد، الّذي يجعل من وجود الفنان في المجتمع وجودا هادفا، ويربطه بالقضايا والمعارك الّتي تضطرب بها بيئته، وهو من هذه الناحية متفق مع منهج الواقعية الاشتراكية. [2]

وفي إشارة إلى هذا الاتفاق فيتضح بصفة خاصة حين يدعو هذا المنهج إلى الاهتمام بموضوعات الحاضر، والتهوين من موضوعات الماضي، يقول الدكتور محمد مندور في

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص81–82.

[2] المصدر نفسه، ص83.

هذه النقطة: «وهو –المنهج الإيديولوجي– عندما يعرض للمصادر الّتي يستقي منها الأديب موضوعاته قد يفضل التجربة الحية المعاشة على التجربة التاريخية البالية، وبخاصة إذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب أو تشغل مجتمعه أو إنسانيته الراهنة».[1]

هذه إشارة من محمود مندور للمنهج الإيديولوجي، حيث يقترب هذا المنهج من منهج الواقعية الاشتراكية حين لا يكتفي بكون الأدب انعكاسا لمشكلات المجتمع المعاصر، كما أنّ محمود مندور يضع المنهج الإيديولوجي بحق أنّ ما كان يسمى في أواخر القرن الماضي بالفن للفن لم يعد له مكان في عصرنا الحاضر، ويرى النّقد الإيديولوجي كذلك أنّه لم يعد من الممكن أن يظل الأدب والفن مجرد بصدى للحياة، بل يجب أن يصبحا قائدين لها».[2]

يوضح محمد مندور أن المنهج الإيديولوجي صد فكرة مذهب الفن للفن، ويرى أنّ الفن والأدب لابد أن يقود الحياة الاجتماعية ككل.

وعلى أساس كلّ هذه الحقائق نرى أن المنهج الإيديولوجي في النّقد يناصر اليوم عدة قضايا أدبية وفنية كبيرة مثل قضية الفن للحياة، وقضية الالتزام في الأدب والفن، وقضية الأدب والفن الهادفين، وقضية الواقعية في الأدب والفن».[3]

نلاحظ أنّ كلّ القضايا الّتي يناصرها المنهج الإيديولوجي تزاوج بين الأدب والفن وتجعلهما واحدا.

وفي محاولة التوفيق بين التزام الأديب وحريته يحرص محمد مندور على نفي أية شبهة تربط بين المنهج الإيديولوجي والحد من حرية الأديب حيث يقول: «والشيء الّذي نحرص على أن نختم به حديثنا عن المنهج الإيديولوجي في النّقد، هو أنّه منهج لا يريد أن يسلب الأديب أو الفنان حريته، وكلّ ما يرجوه هو أن يستجيب الأديب والفنان لحاجات

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص83.

[2] المصدر نفسه، ص84.

[3] المصدر نفسه، ص85.

عصره، وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية، وهو لابد مستجيب إذا فهم وضعه الحقيقي في المجتمع وأدرك بمسؤوليته الكاملة، ونهض بالدور القيادي الحر الّذي يعزز مكانة الأديب والفنان ويرتفع بها إلى مستوى الإيجابية الفعالة الّتي تعتبر الاحتفاظ بالقيم الفنية والجمالية أهم وسيلة لتحقيقها، فالأدب والفن بغير القيم الجمالية والفنية، لا يفقد طابعه المميز فحسب، بل يفقد أيضا فاعليته».[1]

على حسب هذا الكلام يوضح محمد مندور بأنّ الأدب والفن معا لابد أنّ تكون فيه روح القيم الجمالية والفنية، وإلا فقد طابعه المميز وفاعليته في آن واحد.

وخلاصة المنهج الإيديولوجي الّذي دعا إليه محمد مندور أنّه منهج تفسيري يوضح أبعاد العمل الأدبي، ويحلله تحليلا وافيا حتى يحقق مفهوم النّقد الأدبي كعمل خلاق يثري العمل الفني، ويكشف جوانبه الّتي قد تبقى مستغلقة، ثم هو منهج تقويمي يستخدم التقاليد النّقدية الّتي توصلت إليها الإنسانية عبر القرون في الحكم على الأعمال الأدبيّة، ووضعها موضعها الصحيح».[2]

لكن ما يعاب عليه هو أنّ هذا المنهج متكامل من الناحية النظرية، أمّا الناحية التطبيقية فلم نرى أنّه أخضعه للتطبيق.

بعد هذه المجهودات الّتي تمت في الفكر النّقدي العربي الحديث في قضية ربط الشعر والأدب عموما بالمجتمع تبقى نظرة حاولت أن تربط بين الاشتراكية والأدب، وهي نظرة تقترح عبارة– الأدب للحياة– بدل– الأدب للمجتمع– وذلك لتتفادى من ربط الشعر والأدب عموما بمشكلات بعينها، أو بمشكلات بمجتمع بعينه، من شأنه أن يحصر مجال الأدب في نطاق ضيق، ويربط مصيره وقيمه بمشكلات مجددة ومؤقتة».[3]

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص85.

[2] المصدر نفسه، ص85.

[3] المصدر نفسه، ص86.

ونشير في هذا المقام أنّ صاحب هذه النظرة هو الدكتور لويس عوض الّذي يحاول توضيحها، أولا يعرض مختلف المدارس الأدبيّة والفنية المثالية المعادية للفكرة الاشتراكية المنافية لها، من مدرسة الفن للفن، إلى مدرسة توماس إليوت الأدبيّة الّتي يسميها مدرسة –الكتلة الجديدة– إلى مدرسة الإنسانية الأدبيّة في أمريكا وغيرها».[1]

وفي هذا الصدد ينتهي الكاتب إلى رفض هذه المدارس جملة، لأنّها تختلف مع مفهومه الّذي ارتضاه للاشتراكية، وهو المفهوم الّذي يجعل منها مرادف للإنسانية، وفي رأيه أن المدارس الّتي تبعت الماركسية بصفة خاصة لا تصلح لخدمة المجتمعات الماركسية، لأنّها مادية، ولأنّها تجرد الإنسان من إرادته الذاتية، ولأنها تذيب شخصية الفرد في شخصية الجماعة، ولأنّها تجعل من الأدب وسيلة للدعاية».[2]

فهذه مجموعة من الأسس الّتي جعلت لويس عوض يرفض كلّ المدارس الاشتراكية وتجعله يفكر في فكرة وسطية الّتي سنوضحها.

وكذلك ينتهي إلى رفض هذه المدارس لأنّها لا تنظر إلى الإنسان من حيث هو إنسان ولكن من حيث هو عامل في مصنع، أو فلاح في حقل، أو طبيب في مستشفى، أو مدير في إدارة، أو فنان في مرسم...الخ، أمّا الاشتراكية الحقة فإنّ المقياس الأول لما يفعله الفرد أو تفعله الجماعة فيها هو تأكيد إنسانية الإنسان، ومن خلال رفضه للمدارس المثالية وللمدارس المادية يرتضي فكرة وسطا تجمع بينهما وتقوم على ربط الأدب بالحياة كقضية مسلمة».[3]

وعلى هذا الأساس يحاول التوفيق بين شيئين لطالما افترقا، تعترف هذه النظرة بتراث الماضي، وأدب الحاضر، وما يمكن أن ينتج من أدب في المستقبل، وقد يصح من القول بأن القضية المحددة الّتي طرقها النّقد العربي الحديث، وناقشها مناقشة متحمسة، قد

---

(1) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص87.

(2) المصدر نفسه، ص87.

(3) المصدر نفسه، ص87.

انتهت إلى مرحلة غائمة تجعل كلّ شيء مقبول مرفوضا، وتحاول المصالحة بين أشياء متباعدة في تاريخ الفكر الإنساني».[1]

وخلاصة لكل ما قلناه هو أننا وضحنا كيف كان تأثير النظرية الهادفة في النّقد العربي الحديث، وقمنا بتحليل أهم الآراء في هذا الباب، كما وضحنا كيف نفى محمود الربيعي تأثير هذه النظرية في الأدب القديم.

3-3 تأثير النظرية الرومانتيكية في جماعة الديوان:

يقول محمود الربيعي بأنّه لا يعرف أحدا قبل الأخوين –شلجيل– استخدم مصطلح رومانتيكي ورومانتيكية في المجال الأدبي، ولا يعرف أحدا قبل محمد مندور أطلق مصطلح

–شعراء الديوان– على شكري المازني والعقاد، ويرى محمود الربيعي «أنّ المصطلحان مستقران، ومن الخير استخدامهما وإعطاؤهما مزيدا من الاستقرار، لأنّ ذلك يساعد على ضبط لغة الدرس النّقدي المقارن لدينا على وجه الخصوص، ولغة الدرس الأدبي على وجه العموم».[2]

والديوانيون هم أوّل من عبر عن أفكار منظمة أحدثت نقبا في جدار الكلاسيكية العربيّة وتطلعا إلى بناء مدرسة حديثة في معنى الأدب وغاياته، وكان توجه هؤلاء رومانتيكيا».[3]

إنّ حركة التجديد في النّقد العربي الحديث الّتي تمت في مطلع القرن الماضي اضطلع بها ثلاثة نقاد شعراء هم شكري والمازني والعقاد –كما أشرنا آنفا–، عرفت حركتهم التجديدية باسم جماعة الديوان– نسبة إلى كتاب في النّقد أصدره العقاد والمازني

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص88.

[2] محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، دار غريب، القاهرة، 1996، ص89.

[3] المصدر نفسه، ص89.

سنة 1921 وسماه (الديوان) «وكان في نية المؤلفين البلوغ بهذا الكتاب عشرة أجزاء، ولكنه توقف بعد الجزء الثاني».[1]

وهذا الكلام فيه اتفاق لجميع الدارسين، من حيث أنّ جماعة الديوان هم كلّ من شكري والمازني والعقاد.

ويمكن الإشارة إلى أنّ المصطلح النّقدي الشائع –جماعة الديوان– يشمل في الاستعمال آراء شكري في النقد، وشكري لم يكن له نصيب في تأليف هذا الكتاب، وكلّ ما عليه، حملة نارية حملها المازني عليه، سماه فيها– صنم الألاعيب– واتهمه بالجنون، وحاول تحطيمه مع بقية الأصنام، إنه لشيء مؤسف ولافت للنظر حقا أن يكون شكري، وهو أحد أعمدة هذه الجماعة المجددة، كما تشهد آثاره، وكما يشهد العقاد والمازني، هدفا للتحطيم».[2]

فالحملة العنيفة الّتي شنها المازني ضد شكري أثارت جدلا واسعا في النّقد العربي ولدى الدارسين من النّقاد.

إنّ هذه الحملة تؤكد لنا أنّ الخلاف لم يكن خلافا فكريا على الإطلاق وإنّما كان نتيجة جفوة بين الصديقين، والخطأ الّذي تم هو نقل المسألة من حدودها هذه وإلباسها صفة الموضوعية، وفي عام 1921 ظهر الجزء الأول والثاني من كتاب–الديوان– الّذي اشترك في تأليفه العقاد والمازني، وفيهما فصلان كتبهما المازني في نقد شكري وشعره، وفي لهجة عنيفة يتخللها السب واتهام شكري بالجنون، وانتهز بعض الكتاب هذه الجفوة بين الشاعرين فراحوا يزيدون النار ضراما، وظهرت بعكاظ ثم بمجلة أبولو مقالات في هذا الموضوع».[3]

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص103.

[2] المصدر نفسه، ص103.

[3] المصدر نفسه، ص106.

فهذه البدايات الأولى في الصراع الّذي جرى بين المازني وشكري، والّذي أعطوه حجما أكبر من حجمه، وقام بعض الكتاب باغتنام الفرصة بإشعال النار بينهما كما قلنا.

وكان الأستاذ مختار الوكيل قد أصدر كتابا نقديا بعنوان "الشعراء المجددون" أشاد فيه بفضل شكري وأدبه، كما أصدر الدكتور رمزي مفتاح كتابا بعنوان "رسائل في النّقد" في أوّل سبتمبر 1934 يعتذر فيها عما بدر منه ويعلن فضل شكري وتوجيهه له، كما نشير إلى أنّ هؤلاء الثلاثة المجددين يمتلكون وجهة نظر واحدة في مفهوم الشعر، متأثرة أبعد التأثر بالنظرية الرومانتيكية وبأفكار الرومانتيكيين الإنجليز بصفة خاصة».[1]

ولإثبات هذا التأثير نورد النص التالي من كلام العقاد، فهو اعتراف صريح: «فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين تفي أواهر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النّقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى».[2]

في هذا القول إشارة إلى تأثر هذه الجماعة – الديوان– بالأدب الإنجليزي بدرجة كبيرة عن باقي الآداب الأخرى.

ويشير العقاد في موضع آخر إلى أن «هازليت هو إمام هذه المدرسة كلها في النّقد لأنّه هو الّذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضيع المقارنة والاستشهاد وقد كان الأدباء المصريون الّذين ظهروا في أوائل القرن العشرين يعجبون

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص106.

[2] المصدر نفسه، ص108.

"بهازليت" ويشيدون بذكره ويقرؤونه، فكان الأدباء المصريون مبتدعين في الإعجاب له لا مقلدين و لا مسوقين».[1]

نجد العقاد ينفي صفة التقليد والتسويق من قبل الكتاب المصريين، في قضية التأثر بالأدب الإنجليزي.

حيث يعقب محمود الربيعي على هذا الرأي فيقول: «أنّ هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزي ولكنها مستفيدة منه مهتدية بضيائه، ولها بعد ذلك رأيها في كلّ أديب من الإنجليز كما تقدره بهي لا كما يقدره أبناء بلده، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية الّتي تستحق اسم الفائدة».[2]

أرى أنّ التأثر والاستفادة من مذهب ما أو منهج يؤدي إلى التقليد في غالب الأحيان.

وفي توضيح مفهوم الشعر يرى شكري أنّ الشعر نتيجة لانفعال عاطفي جارف، من شانه بأنّ يجعل الأساليب الشعرية تتدفق كالسيل، ولكن هذا الطغيان العاطفي لا يطغى على وضوح الأنغام الشعرية في ذهن الشاعر، حيث يرى شكري أنّه لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات انفعال عصبي.[3]

يشير محمود الربيعي إلى أنّ هذا التعريف لشكري يشبه كثيرا كلام وردز ورث من أنّ الشعر انسياب تلقائي للمشاعر القوية، والعواطف عند شكري مثارة على نحو جارف، والأساليب الشعرية تتدفق كالسيل، وهذا شبيه بالانسياب التلقائي للمشاعر القوية عند وردز ورث، والشيء الّذي يستحق التنبيه أنّ شكري أضاف إلى معنى عبارة وردز ورث شيئا مهما هو قوله: «لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبة انفعال عصبي».[4]

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر.ص108.

[2] المصدر نفسه، ص108.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص109.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص109–110.

وهذه العبارة تشير إلى أنّ شكري– إلى جانب تأثره في معنى العملية الشعرية بالرومانتيكيين، وبـ"وردز ورث" بصفة خاصة– متأثر بالمدرسة النفسية مدرسة فرويد وتلاميذه، الّتي ترى في الفن تعبيرا عن حالة اضطراب عصبي يتصف بها كلّ الفنانين».[1]

وفي حين تطور علم النفس تطوره الهائل على يد فرويد المدارس الّتي أتت من بعده اختلفت الاتجاهات في هذه المسألة، وكان أشهر هذه الاتجاهات هو من أنّ فرويد وتلاميذه يرون أن الإنتاج الفني إنّما هو نتيجة لاضطراب في الأعصاب، والفنان عند هؤلاء إنسان يعاني من حالة مرضية حقيقية، فهو مختل الأعصاب، ويبدو أن هذه الفكرة منتشرة على نحو واسع في الغرب في المائة والخمسين سنة الأخيرة، كما أنّها تنال موافقة المدارس المعاصرة في علم النفس.[2]

يشير الربيعي إلى تأثر شكري بوردز ورث– في تحديد مفهوم الشعر، والإضافة الّتي ميزت تعريفه عن تعريف– وردز ورث– هي علم النفس الّتي تأثر بها شكري كما وضحنا ذلك.

أمّا من وجهة نظر النّقد الأدبي فهي مسألة مختلف عليها مثل كثير من المسائل، فبينما يتحمس لها بعض النّقاد تحمسا شديدا يعارضها بعضهم معارضة شديدة، ومن أشهر المتحمسين لها النّاقد "أدموند ولسن E. Wilson" الّذي وضح ذلك في مقلة له بعنوان "الجرح والقوس"، أمّا النّاقد "ليونيل تريلنج L. Trilling" فقد دحض هذه الفكرة في مقالة له بعنوان "الفن والاضطراب العصبي" وهو يعزو خضوع الأدباء للتحليلات النفسية، وبذلك هو ينفي اضطرابهم العصبي. [3]

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص110.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص110.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص111.

فنشير هنا إلى أنّ شكري يربط بالشعر بالعالم الداخلي للشاعر حين يربطه بعواطفه وهذا الربط يعبر تعبيرا واضحا عن جوهر النظرية الرومانتيكية الّتي نقلت موضوع الشعر من عالم التصوير الموضوعي للطبيعة أو لأفعال الناس، إلى عالم النفس الشاعرة، والربط بين الشعر والعواطف واضح في كلّ أعمال شكري، واضح كذلك من تسميته لقصيدة من أهم قصائد هذا الديوان– كلمات العواطف– وواضح أيضا في أعماله النّقدية، فالشعر عند شكري مهما اختلفت أبوابه لابد أن يكون ذا عاطفة، وإنّما تختلف العواطف الّتي يعرضها الشاعر، ولا يعني بذلك شعر العواطف بكلمات ميتة تدل على التوجع أو ذرف الدموع، فإنّ شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب، وذكاء وخيال واسع، لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها».[1]

يشير محمود الربيعي إلى أنّ شكري في كلّ عمل له توجد إشارات توضح ربط الشعر بالعواطف، وبالنظرية الرومانتيكية بصفة عامة.

يقول شكري: «إنّ قلب الشاعر مرآة الكون فيه يبصر كلّ عاطفة جليلة شريفة، فاضلة أو قبيحة مرذولة وضيعة»، فهذه العبارة بالغة الأهمية من حيث أنّ مرآة الشاعر عند الكلاسيكيين، والكلاسيكيين الجدد، هي الطبيعة، وكان الفن مرآة الطبيعة، أما الرومانتيكيون فقد نقلوا المرآة من الطبيعة إلى ذات الشاعر، فأصبحت مرآة داخلية، يتأملها الشاعر، ويرى فيها الكون».[2]

ومن هنا فشكري عبر عن مبدأ بالغ الأهمية والّذي يعد مبدأ من مبادئ الرومانتيكية الّتي حددت معالم الشعر الرومانتيكي، فأحدثت بذلك ثورة في مفهوم الشعر.

بعد الربط الوثيق عند شكري وبين الشعر والعواطف، ويرى أنّ الشعر تعبير عن العواطف، وقد بلغ من أهمية هذه القضية في التراث الرومانتيكي أن النّاقد هـ. أبرامز Abrams. M .H في كتابه "المرآة والمصباح" الّذي يتردد ضمن مراجع هذا الكتاب،

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص112.

[2] المصدر نفسه، ص113.

والطي يسمى النظرية الرومانتيكية في الشعر– النظرية التعبيرية–، والناظر في نقد شكري يدرك بسهولة أنّه كان يعتنق هذه النظرية في مفهوم الشعر، فالشعر عند شكري هو كلمات العواطف والخيال والذوق السليم، والشيء الّذي يختلف فيه شكري هنا بعض الاختلاف عن الرومانتيكيين هو حديثه عن هذه الأصول الثلاثة: العواطف والخيال والذوق، كأنها طاقات مستقلة كلّ واحدة منها عن الأخرى، على حين التفكير الرومانتيكي يعامل هذه الطاقات على أنّها عناصر متعاونة تكون طاقة كلية واحدة. [1]

فهنا نلاحظ عملية التأثر من طرف شكري بالغرب، وبالتحديد بالناقد "ابرامز" وبفكرته –النظرية التعبيرية–.

كما أنّ الشعر من وجهة النظر الرومانتيكية لا يقتصر مفهومه على التعبير عن العواطف، وإنّما يتجاوز ذلك إلى شيء آخر هو توصيل هذه العواطف المعبر عنها إلى نفوس القراء والسامعين، والمهم أنّ هذه الفكرة الرومانتيكية تبدو واضحة عند شكري وتوضح بأنّه ليس الشاعر من يملأ أذهان قومه بالمعاني الجديدة والآراء الجليلة، وإنّما الشاعر الّذي يملأ قلوبهم بالرغائب الجديدة والّذي يقوي عواطفهم لأنّ العواطف هي القوة المحركة في الحياة، والأديب العظيم هو من كانت كلماته كهرباء النفوس».[2]

فمن كلام شكري يظهر التأثر بأفكار الرومانتيكيين، وبالفكرة الأساسية لديهم من إيصال العواطف إلى نفوس المستمعين والقراء.

يرى محمود الربيعي أنّ ثورة الرومانتيكيين في عالم الشعر لم تكن رفضا للتراث الكلاسيكي، وإنّما كانت على عكس ذلك، تمجده وتحترمه، والرومانتيكيون لا يخفون إعجابهم الشديد بالتراث الإغريقي، وهم مدينون له في أعمالهم، ويكفي أن نعرف أنّ كتاب "شيللي P.B Shelley" للأساطير في أعماله الشعرية يعود إلى تأثره بإعجابه العميقين

---

[1] ينظر: محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص113–114.

[2] المصدر نفسه، ص114.

بالتراث الكلاسيكي، إنّما كانت الثورة الرومانتيكية موجهة أساسا إلى العصور اللاحقة للعصر الكلاسيكي، وخاصة ما يسمى بالكلاسيكية الجديدة».[1]

يرفض الرومانتيكيون ما يسمى بالكلاسيكية الجديدة لأنّ الشعر في نظرهم ابتعد عن التقاليد القديمة، فتراجع كثيرا، فقد أهمل حياة الإنسان ودوره.

يقول "وردز ورث Words worth" رفض رفضا قاطعا بالمعجم الشعري الّذي كان مستعملا في القرن الثامن عشر، ويرى أنّ الشعراء القدامى في كلّ الأمم كتبوا شعرهم مدفوعين بشعور حقيقي متصل بحوادث حقيقية، لكن فيما تدهور حال الشعر والشعراء وأصبحوا متسرعين إلى الشهرة، فاستعملوا لغة مجازية بطريقة آلية وربطوها بمشاعر لا تتصل بها من بعيد أو قريب، وبذلك ابتعدوا عن اللغة الحقيقية، ونحن نجد شكري عنده فكرة شبيهة بها في شقها العاطفي واللغوي، فيقول شكري: «وإذا نظرت في الشعر العربي وجدت أنّ شعراء الجاهلية وصدر الإسلام، كانوا أصدق عاطفة ممن أتى بعدهم، والسبب في ذلك أنّ النفوس كانت كبيرة، والعواطف قوية، لم يتلفها بعد الترف والضعف، وغير ذلك من الصفات الّتي تطرقت إلى الأمة في عهد الدولة العباسية وما بعدها من العصور، فأصبح العبث والمغالطة، والمغالاة الكاذبة والتلاعب بالألفاظ، فتدهور حال الشعر».[2]

فنلاحظ أن فكرة شكري تشبه فكرة وردز ورث إلى حد بعيد، بما وضحناه عن كلاهما.

وهناك تأثر أيضا لشكري بالنقد الرومانتيكي، من حيث أنّ شكري يشير إلى أنّ الشعر يكشف عن الصلات الّتي تربط بين أعضاء الوجود ومظاهره، وهذه العضوية خصيصة من الخصائص الّتي دعا إليها النّقد الرومانتيكي، والّتي ظهرت في شعر الشعراء الرومانتيكيين كما أنّ هدف الشاعر الرومانتيكي ليس في الكشف عن عالم الحس

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص115.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص116.

المحيط بنا، بمقدار ما هو الكشف عن العالم الكامن وراء عالم الأشياء المحسوسة، لأنّ هذا العالم الآخر هو العالم الحقيقي، وهكذا يرتاد الشاعر الرومانتيكي عالمه الخاص هذا فيصبح متنبئا بالنسبة لبني قومه.[1]

يمكن أن نشير هنا إلى أنّ شكري يرى أننا ينبغي أن نفكر في الطبيعة المحيطة بنا على أنّها كائن حي، وهو يتخذ من هذا سببا للحملة على المذهب التقليدي الّذي لا يرى في هذه الطبيعة إلا مظاهر جامدة ميتة، كما أنّ شكري يربط بين الشعر والحقيقة، ويُجمع الرومانتيكيون من أنّ غاية الشعر الكشف عن الحقيقة وتجلياتها، وشكري يرى أنّ الشعر ليس كذبا بل هو منظار الحقائق، ومفسر لها. [2]

هذه بعض مواطن التأثر بالرومانتيكيين لدى شكري.

بداية نلاحظ أنّ المازني رومانتيكي من رأسه إلى قدمه، والخصائص الرومانتيكية واضحة عنده، لا في كتاباته النّقدية فحسب، وإنّما في أدبه الإنشائي كذلك، سواء في ذلك القصة القصيرة أو الرّواية أو الشعر، بل إنّ هذه الخصائص تتضح حتى في مقالاته الاجتماعية، وصوره القلمية، كما أنّ المازني لديه إعجابا شديدا بكل إنتاج فني يحمل طابعا رومانتيكيا، وقد ظهر ذلك بوضوح في تحليله لرباعيات الخيام».[3]

هذه إشارة من محمود الربيعي على المازني والخصائص الّتي تميز أدبه ونقده.

وإذا أردنا أن نزيد موقف المازني النّقدي توضيحا فيمكن أن نقول إنه يرى ما يراه الرومانتيكيون، من أنّ الشعر تعبير عن العواطف، ولديه عبارة صريحة ومهمة في هذا المجال تقول: «ثم تأمل الشعر، أليس شعورا مترجما وقصة مروية، وخاطرا مجلوا»، ويزداد موقفه المتأثر بالرومانتيكيين وضوحا في دفاعه عن (المذهب الجديد) في الشعر الّذي قال به أفراد "جماعة الديوان"، وذلك حين يناقش "المذهب القديم" مناقشة مسهبة لا

---

[1] ينظر: محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص117–118.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص119–120.

[3] المصدر نفسه، ص120.

تخرج، في إطارها العام، على أن تكون توضيحا لما يرى الرومانتيكيون في معنى الشعر، وهو يصل من خلال وقوفه ضد ما يقول به بدعاة "المذهب القديم" إلى تقرير جوهر النظرية الرومانتيكية في الشعر من أنّه تعبير عن العواطف، ومن ثم فهو صورة للحياة اعن طريق انعكاسه في مرآة الشعور».[1]

نفهم من هذا الكلام أنّ المازني يوضح رأيه اتجاه الرومانتيكية بتقرير جوهرها في الشعر من أنّه تعبير عن العواطف.

والمازني في استيفاء جوانب تأثره بالمدرسة الرومانتيكية يعالج موضوع المشاركة الوجدانية، وكذلك يتناول المازني قضية امتياز الشاعر في الحس والإدراك عن بقية الناس وهي مسالة أشار إليها "وردز ورث"، وظهر أثرها في تفكير "جماعة الديوان" ويتناول القيمة الخلقية العظيمة الّتي يحفل بها الشعر، وهي ليست قيمة أخلاقية بالمعنى الديني، كما أنّها ليست نفعية بالمعنى المادي، ولكنها قيمة أخلاقية بالمعنى الإنساني العام، لأنّها قيمة تعمق الحس، وتهدي الإنسانية عن طريق الرؤية الفنية الصحيحة، وهذا كله تفكير جد قريب من التفكير الرومانتيكي في قيمة الشعر وهدفه».[2]

هذه بعض النقاط الهامة الّتي توضح تأثر المازني بالمدرسة الرومانتيكية وأهم روادها.

والآن ننتقل في الحديث عن نقطة التأثر لدى عباس محمود العقاد، لقد عاش العقاد يدعو إلى مجموعة من المبادئ النّقدية يمكن أن نجد لمعظمها جذورا رومانتيكية، ومن هذه المبادئ الصدق الشعوري، وقياس الأصالة الشعرية بمقدار تعبيرها الصادق عن الحالة الشعورية الّتي كان العمل الشعري نتيجة لها، وهذا مقياس رومانتيكي في جوهره، وهو المقياس الّذي يميز الرومانتيكية عن كلّ من الكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة».[3]

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص122–123.

[2] المصدر نفسه، ص124–125.

[3] المصدر نفسه، ص126.

ونشير في هذا الصدد أنّه من القضايا الأساسية الّتي رتبها العقاد على مسألة الصدق الشعوري في هذه أنّ يكون شعر الشاعر دليلا على شخصيته وكاشفا عنها، فكلّ شعر لا يضع أيدينا على السمات الأساسية لشخصية صاحبه شعر زائف، وكلّ شعر يعطينا صورة لشخصية صاحبه هو الشعر الصحيح، وقد نقل العقاد هذه القضية الرومانتيكية مرحلة أبعد من هذا، فقال أنّ الشعر الصادق هو الّذي لا يكون فحسب صورة للمشاعر فيدل على شخصية صاحبه، وإنّما يكون كذلك صورة لحياة صاحبه، وحول هذه الفكرة دار كتاب العقاد "ابن الرومي، حياته من شعره"».[1]

أرى أنّه ليس بالضرورة أن يكون في الشعر سمات لشخصية صاحبه، للحكم على أنّ الشعر جيد أو زائف رديء.

إنّ منهج العقاد منهج ذو شقين رئيسيين، فهو من ناحية منهج رومانتيكي ينظر إلى شعر الشاعر على أنّه تعبير عن النفس، أو كما يقول هو ترجمة باطنية لنفسيته وهو من ناحية أخرى، منهج "بيوجرافي" يتناول شعر الشاعر على أنّه صورة لأحداث حياته، وانعكاس لسيرته الذاتية، وهذا المنهج طبقه في كتابه "ابن الرومي، حياته من شعره"».[2]

وفي إشارة عن المنهج البيوجرافي الّذي اعتمده العقاد في دراسته وكتابه، نرى أنّ النّقد الحديث، في اتجاهه العام، يقف من المنهج "البيوجرافي" موقفا مشككا– إن لم نقل موقفا معارضا– أما بخصوص مفهوم الشعر عند العقاد، والتأثير الرومانتيكي عليه، فقد كان يعتنق في معنى الشعر النظرية القائلة بأنّ الشعر تعبير عن العواطف، وهي النظرية الرومانتيكية الّتي قال بها زميلاه شكري والمازني».[3]

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص126–127.

[2] المصدر نفسه، ص127.

[3] المصدر نفسه، ص130–131.

نلاحظ أنّ كلّ من شكري والمازني والعقاد– جماعة الديوان– يعتنقون فكرة أنّ الشعر تعبير عن العواطف، كما نلاحظ أنّ المنهج البيوجرافي المعتمد من طرف العقاد مرفوض من قبل النّقد الحديث.

إنّ الفكرة النّقدية الأساسية الّتي أدار عليها العقاد نقده العنيف لشوقي في كتاب "الديوان" تعود بأصلها إلى قضية الصدق الرومانتيكي، أو دلالة الإنتاج الفني على شخصية صاحبه، وهي مسألة مترتبة على الأصل الأساسي لديهم، القائل بأنّ الشعر تعبير عن العواطف، والعقاد لم يجد ملامح شخصية شوقي في شعره، فوصل من ذلك إلى أنّ شعره مصنوع، وليس شعرا أصيلا صادقا.

ثم عاد العقاد إلى شوقي في كتابه "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي" فناقش شعره مناقشة طويلة خلص منها إلى النتيجة نفسها الّتي يمكن أن تتلخص في كلمتين: لا دلالة في شعر شوقي على شخصيته، ومن ثم فهو شعر مصنوع وليس شعرا مطبوعا».[1]

تعد هذه وجهة نظر العقاد باتجاه شوقي، أرى أنّها نظرة قاصرة لا تعبر عن الشاعر أحمد شوقي تعبيرا حقيقيا، فرغم كلّ هذا فيعد أحمد شوقي شاعرا كبيرا بإجماع العديد من النّقاد والمختصين.

والقارئ لنقد العقاد يجد الأصول العامة للنظرية التعبيرية تتردد فيه بدرجة عالية، وهي أحيانا مختصرة أشد الاختصار من مثل قوله عن الشعر إنه (التعبير الجميل عن الشعور الصادق)، وقوله عن الشاعر: (إنّما الشاعر من يشعر ويُشعر)، وقوله عن الأدب: (فالتعبير عن النفس هو الأدب في لبابه)، وهناك انطباع للعقاد يعود به إلى صفوف الرومانتيكيين الّذين يرون في الأدب ضرورة عاطفية وطبيعية حيث يقول: (إنّ حاجة الشاعر إلى الغناء كحاجة الطير إلى التغريد).[2]

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص132.

[2] المصدر نفسه، ص134–136.

وكلّ هذه الأقوال الّتي قالها العقاد عن الشعر والشاعر والأدب ترجع في أصولها إلى تأثره بالنظرية الرومانتيكية.

وهناك نقطة أخرى مهمة أثارها العقاد ودافع فيها عن وجهة نظر تؤكد أنّه متأثر بالرومنتيكية ويرى رأيها، هي مسألة العلاقة بين الشعور والفكر، وقد كان من الاعتراضات الّتي وجهت إلى الرومانتيكيين أنّهم بدعوتهم إلى سيادة العواطف والمشاعر يهملون جانبا مهما في النفس الإنسانية هو الجانب الفكري، إنّ الرومانتيكيين يتعاملون مع العالم الداخلي للإنسان كله، وأنهم ينظرون إلى هذا العالم على أنّه وحدة متعاونة من الطاقات والقوى تتكامل إبان الإبداع الفني فيتشكل ما يعرف بالبصيرة الشعرية الّتي تجمع كلّ عناصر النفس من الشعور إلى العاطفة، إلى الذهن، إلى الحدس، إلى التخيل، وتكون هذه العناصر جميعها هي القوة الّتي تفتح العمل الشعري، انطلاقا من هذه الفكرة نجد العقاد يدافع عنها مقدما معنى الوجدان في ضوء جديد يربطه بالفكر ربطا وثيقا».[1]

هنا إشارة من عباس محمود العقاد للعلاقة الّتي تربط الشعور بالفكر ويدافع عن هذه العلاقة دفاعا شديدا، ويلح على ضرورته بوصفه عاملا لا يتنافى مع الوجدان بل يتكامل معه، ويدافع كذلك عن موقفه الخاص ضد اللذين اتهموا شعره بأنّه شعر عقلي فيقول: (كيف يتأتى أن تعطل وظيفة الفكر في نفس إنسان كبير القلب، متيقظ الخاطر، مكتنز الجوانح بالإحساس كشاعر عظيم)».[2]

هذا العقاد فيمن شككوا أنّ العقاد لا يولي أهمية للفكر في العملية الشعرية، كما يمكن القول إنّ العقاد يُمجد الخيال الّذي يستوعب عنده كلّ شيء في هذا العالم، ولقد مجد الرومانتيكيون الخيال، وأعطوه مكانة لم تكن له قبلهم، فالعقاد يجعل من الخيال مرادفا للشعر نفسه. وهناك نقطة أخرى تعكس تأثر العقاد بالروح الرومانتيكية الّتي تدين لتراث

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص136–137.

[2] المصدر نفسه، ص138.

الأمة الكلاسيكي، وترى أنّ التدهور إنّما يأتي من البعد عن روح هذا التراث، فتكون بذلك الصنعة والتزييف».[1]

فتمجيد العقاد للخيال كان متأثرا بذلك بالرومانتيكيون، وكذلك نفس الشيء بالنسبة لزميلاه شكري والمازني، وكذلك تأثر العقاد بتراث الأمة الّذي يرى أنّه لابد منه ولولاه تكون الصنعة والتزييف في الشعر.

وهناك أيضا رأي العقاد في ارتباط الشعر بالحقيقة، وهو رأي لا يخرج عما يرى زميلاه، وعما يرى الرومانتيكيون، أو المتأثرون بالفكر الرومانتيكي عموما، فالشعر يرمي عند هؤلاء إلى الكشف عن الحقيقة وتعميقها، ويضع العقاد رأيه في هذه القضية، قضية الارتباط بين الشعر والحقيقة فيقول: (... لا بل الشعر حقيقة الحقائق، ولب الألباب)».[2]

يجعل العقاد الحقيقة ملازمة للشعر، إذ يرى لا شعر دون حقيقة.

ونشير أيضا إلى الاعتقاد بأنّ الطبيعة كائن حي وسمة من السمات الّتي تميز التفكير الرومانتيكي، والرومانتيكيون يطورون هذه الفكرة أحيانا حتى يصلوا إلى القول بحالة اتحاد بين الشاعر والطبيعة شبيهة بتجربة الغناء الصوفي، وقد اهتم العقاد بهذه الفكرة حينما يعيب على شوقي في وصفه للربيع وقوفه من الطبيعة عند الملاحظة السطحية، والمظاهر الّتي يدركها كلّ الناس، ثم يقدم ابن الرومي على أنّه الشاعر الّذي أدرك معنى حركة الطبيعة».[3]

هذه بعض الملامح والمؤثرات الّتي أوردها محمود الربيعي (لجماعة الديوان) وتأثرها بالنظرية الرومانتيكية، كما وضحناها في هذا المبحث.

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص139.

[2] المصدر نفسه، ص140.

[3] المصدر نفسه، ص140–141.

وضحنا أنّه لا يوجد تأثير للمحاكاة الإغريقية على النّقد العربي، على عكس تأثير النظرية الهادفة في النّقد العربي الحديث، وكذلك تأثير النظرية الرومانتيكية في جماعة الديوان.

وما ألاحظه في هذا البحث الّذي قام به الناقد محمود الربيعي وبالتحديد في تأثير الرومانتيكية في (جماعة الديوان) أنّه ركز على هذه الأخيرة، وأغفل كلّ من جماعة أبولو وجماعة المهجر.

وكذلك لم يبين الربيعي في النظرية الموضوعية مواطن التأثير والتأثر عند العرب والغرب، فلم يتطرق إلى ذلك، بل أشار إشارة عابرة من أنّ هناك تأثير لهذه النظرية دون توضيح أو تفصيل.

الفصل الثاني

النظريات النّقدية وموقف محمود الربيعي منها

أولا: حول الكتاب ومنهج الربيعي:

1- تقديم كتاب في نقد الشعر "لمحمود الربيعي":

كتاب "في نقد الشعر لمحمود الربيعي كتاب نقدي نظري يتحدث عن النظريات النقدية للشعر، صدر عن دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع بالقاهرة، ويتكون من مائتي صفحة يحتوي على مقدمة وستة فصول وخاتمة، وبعض المصادر والمراجع المكتوبة بالعربية والإنجليزية وبعض المصطلحات المستعملة في نقد الشعر.

تحدث في المقدمة عن النقد الأدبي ساعيا بذلك إلى تقريبه من ركب العلم العام، فجعل أدواته جميعا علمية، ويقصد بذلك منهجه ووسائله ولغته، ويرى أن النقد الأدبي عند العرب حين يواجه النصوص مباشرة يخفق إخفاقا ذريعا، ويتحول إلى مجرد تسجيل مجموعة من الانطباعات المبعثرة التي لا تفيد النص ولا القارئ ولا النّقد ويرجع السبب في ذلك الإخفاق إلى أن الناقد الأدبي في البيئة العربية لم يتأهل بعد بالمؤهلات العلمية الضرورية الّتي تجعله قادرا على تحقيق نتيجة مفيدة في مجال النّقد العلمي، فثقافته متواضعة وأسلحته فقيرة، ولكي يخرج من كل هذا -الأزمة- لا بد من إعادة النظر في وسائله التي ينقد بها التي أقامها على أسس عمية تستند إلى رصيد من التقاليد والقواعد الحية وطريقته الوحيدة إلى ذلك أن يكون على وعي بحركة النقد العالمي في حاضره وماضيه، وبعد كل هذا يمكن القول أن الناقد الدبى بعد أن يتأمل يصبح عمله نشاطا عمليا إيجابيا.

يقول الربيعي بأنّ النهضة بدأت في الساحة العربية في مجال النقد الأدبي كما بدأت في غيره، وهو يفند التصور الخاطئ بأننا قد تجاوزنا في مجال النقد الأدبي مرحلة البداية.

وقام بكتابة بحثه هذا في مفهوم الشعر وغايته، وذلك من خلال النظريات النّقدية العامة في العالم وبالتالي حصر الموضوع بالتحدث عن نظرية الشعر ورغم ذلك قال بأنه

وجد المجال متسعا بشكل يصعب من وراءه تقديم صورة واقعية عن النقطة التي يبحث فيها.

في الفصل الأول تحدث محمود الربيعي عن النظرية الكلاسيكية الّتي ترى بأنّ الشعر محاكاة، وتحدد التقاليد الكلاسيكية مفهوم الشعر، ومفهوم الفنون كلها على أساس أنّها محاكاة للطبيعة، وقد تردد هذا المصطلح أكثر من تردد في أعمال أفلاطون وأرسطو غير أن هذا لا يعني أن مصطلح "محاكاة لم يكن معروفا في الفكر الإغريقي قبل هذين المفكرين، وقد استعملها الفكر الإغريقي قبل أفلاطون وأرسطو كثيرا واستعملها في وصف الفنون، أما أفلاطون وأرسطو فقد أعطيا للكلمة معناها الكلي الذي صارت به مصطلحا، كما تناول معنى الشعر في النقد الإغريقي، كما اهتم هذا الفصل بوجهة النظر الحديثة التي تحاول أن تشكك في الفكرة المشهورة المتوارثة من أن أفلاطون كان عدوا للشعر بالمعنى العام والمطلق، وقد تبين في ذلك أنه لا يعادي إلا شعر المحاكاة، ولا يعادي من شعر المحاكاة ما كان محاكاة لما هــو خير، ولكن مفهوم الشعر في التقاليد الكلاسيكية كما تأثرت به الأجيال فأصبح محكوما إلى حد كبير بأفكار أرسطو، ويعتبر أرسطو أول ناقد منهجي في تاريخ النقد الأدبي إذا استعملنا كلمة "ناقد" بمعناها الضيق، فقد خصص لنقد الشعر عملا كاملا هو كتابه الموسوم بـ: "فن الشعر"، وقد عالج فيه أمور عدة رسمت بعد ذلك بوضوح حدود النظرية الشعرية في عصره وواقع تراث أمته، كما حدد معالم النظرية الشعرية عن طريق تأثيره تفي تاريخ نقد الشعر في جميع الحقب التاريخية في أوروبا كلها.

ومهما جاء من نظريات نقدية جديدة في الشعر مخالفة لنظرية أرسطو في عالم النقد الغربي، ومهما قيل من آراء قد تبدو ثورة على مفهوم الشعر عنده، فهناك حقيقة ثابتة وهي أن كتابه نقد الشعر يكون الأساس الذي تعتمد عليه النظرية الشعرية في معناها العالمي، كما أخذ أرسطو على عاتقه مناقشة طبيعة الشعر ليثبت أنه نشاط إنساني حقيقي، وللمحاكاة الفنية عند أرسطو وظيفة محددة هي أنها تميز الفنون العملية والجميلة من

ناحية، وعن العلوم الطبيعية من ناحية أخرى، كما يمكن القول إن التفكير الكلاسيكي كله بني على المعاني الجديدة المحددة التي أضفاها أرسطو على مصطلح المحاكاة أو على مفهوم الشعر.

كما أن الناقد "محمود الربيعى" ينفي تأثير نظرية المحاكاة الإغريقية على النّقد العربي ويرجع ذلك إلى أنّ نظرية المحاكاة الإغريقية لم يكن لها أثر يذكر على النقد العربي، ولم يكن لها مقابل على الإطلاق في النقد، كما أن مفهوم المحاكاة عند الإغريق يتجه كما اتضح إلى الشعر المسرحي في المقام الأول، وإلى الشعر الملحمي في المقام الثاني، وأن التراث الشعري العربي ليس تراثا تمثيليا ولا ملحميا، وبعبارة أخرى ليس شعر محاكاة، وقد اعتمد الناقد في الفصل الأول مصدرين أساسيين هما: أعمال أفلاطون وأعمال أرسطو وهو يستخدم من هذه الأعمال محاورتي الجمهورية والقوانين لأفلاطون، وكتاب الشعر لأرسطو، ومن أهم مراجع هذا الفصل المقالة الصافية التي كتبها "مكيون" عن النقد الأدبي وفكرة المحاكاة في القديم وهي منشورة ضمن مقالات كتاب النقاد والنقد، وإلى جانب هذه المقالة كتاب "واري" عنوانه "النظرية الجمالية الإغريقية" وكتاب آخر مهم هو لـ: "جلبرت مري" عن التقاليد الكلاسيكية في الشعر.

الفصل الثاني فتحدث الناقد من خلاله عن نظرية الشعر الهادف وقال بأن محور الاهتمام بالنسبة لمعنى الشعر قد اختلف اختلافا بينا من وجهة نظر نقد عصر النهضة وأصبح هذا الاهتمام مركزا على الشعر لا باعتباره فشاطا موجها إلى الطبيعة، ولكن باعتباره نشاطا موجها إلى الجمهور في المكان الأول، وكان أول عمل نقدي اهتم بتوضيح هذا التعديل الهام في مفهوم الشعر هو كتاب السير "فيليب سدنى" المسمى "اعتذار عن الشعر" أو "دفاع عن الشعر". وجاء مفهوم الشعر كما يقرره هذا الكتاب في كلمتين فيقال أنه "محاكاة هادفة" وواضح أنّ "سدني" في حديثه عن الشعر يدور في فلك المفهوم الكلاسيكي الذي يمثله أرسطو، ولكننا نلاحظ أنه في الوقت الذي لا تمتد فكرة أرسطو عن الشعر إلى أي هدف أبعد من البناء الفني، أما فكرة سدني فتختلف عنه بحيث ترتبط

بوظيفة أخلاقية محددة، ومعنى هذا أن للشعر هدفا معينا هو التأثير على الجمهور، إنه يحاكي ليتخذ من هذه المحاكاة وسيلة يهدف بها إلى إمتاع الجمهور، ثم يتخذ من هذا الإمتاع وسيلة تعليمية، كما يتوافق سدني في تفكيره مع أرسطو حين ينتهي في دفاعه عن الشعر بأنه يحتل مرتبة أعلى من الفلسفة والتاريخ، ومن أهم مصادر هذا الفصل كتاب سدني "اعتذار أو دفاع عن الشعر" وهذا الكتاب له قيمة كبيرة في التراث النّقدي الإنجليزي.

وجاء في الفصل الثالث حديثه عن أثر النظرية الهادفة في النقد العربي الحديث أساسا حول مفهوم التأثير والتأثر، لأن قضية الأدب الهادف في النقد العربي الحديث كانت نتيجة مباشرة لتأثر كتابنا بتيارات أجنبية، وأشار أيضا إلى النقد العربي القديم، وقال بأنّه لا يجد فيه ما يشير إلى اعتناق النقاد لذلك المذهب التعليمي الذي يربط الشعر بغايات أخلاقية محددة، وقد اعتمد محمود الربيعي في هذا الفصل على كتاب "الأدب الإنجليزي الحديث" و"الأدب للشعب" لسلامة موسى، وكتاب "النّقد والنّقاد المعاصرون" لمحمد مندور، وكتاب "في الثقافة المصرية" لمحمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس.

أما الفصل الرابع فقد تحدث فيه عن مفهوم الشعر من خلال النظرية الرومانتيكية التي ترى بان الشعر تعبير عن المشاعر، كما يعتبر المفهوم الرومانتيكي مخالفا لمفهوم المحاكاة والمفهوم الهادف، فهذين الأخيرين يتجهان أساسا إلى العالم الخارجي باعتباره الموضوع الأول لفن الشعر، أما المفهوم الرومانتيكي فيركز على العالم الداخلي للشاعر وهو يربط مفهوم الشعر وكل خصائصه بهذا العالم، فالنظرية الرومانتيكية تعتبر نظرية كبرى فقد كانت ثورة على مفهوم الشعر فيما سبقها من تاريخه، أما مادة الفصل الرابع فقد كانت مصادرها الأعمال النقدية للرومانتيكيين الإنجليز وهي : كتاب كوليردج "البيوغرافيا الأدبية" ومقدمة ورد زورث، ورسائل كيتس، وكتاب شيللي "دفاع عن الشعر" بالإضافة إلى هذه المصادر الأساسية استعان في الفصل الرابع ببعض المراجع منها كتاب "أبرامز" "المرأة والمصباح" وكتاب "باورا" المعروف بـ: "الخيال الرومانتيكي".

أما عن الفصل الخامس فقد تمحور موضوعه حول أثر النظرية الرومانتيكية في جماعة الديوان، فيما يتصل بمعنى الشعر وغايته في النقد العربي الحديث، فحركة التجديد التي تمت في مطلع هذا القرن كانت على يد ثلاثة نقاد شعراء هم: شكري والمازني والعقاد والتي عرفت حركتهم التجديدية باسم "جماعة الديوان"، ومن أهم مصادر هذا الفصل كتاب شعراء مصر وبيئاتهم في القرن الجيل الماضي وديوان عبد الرحمان شكري، وكتاب النقد والنقاد المعاصرون لمحمد مندور، وحصاد الهشيم لإبراهيم عبد القادر المازني.

أما الفصل السادس وهو الفصل الأخير من الكتاب فقد تحدث فيه عن النظرية الموضوعية، فقد جاءت فكرة الموضوعية نقيضا للفكرة الرومانتيكية في الشعر، وتعتبر النظرية الموضوعية أهم نظرية في نقد الشعر في القرن العشرين، فقد حدد معالمها "توماس إليوت" وأهم مصادر هذا الفصل: أعمال توماس إليوت النقدية، ومثال ذلك مقالة "التقاليد والموهبة الفردية" ومقالة "هاملت ومشكلاته" ومن كتبه نذكر "الغاية المقدسة" وفائدة الشعر وفائدة النقد" و"في الشعر والشعراء".

كما ذكر الناقد (محمود الربيعي) بعض المصادر والمراجع باللغة العربية وباللغة الإنجليزية نذكر بعضا منها باللغة العربية: (الآمدي في الموازنة بين أبو تمام والبحتري الجرجاني في الوساطة بين المتنبي وخصومه، والعقاد في "ابن الرومي"، وشكري في كتابه "الاعتراف"، وعوض في كتابه "الاشتراكية والأدب"، والمازني في كتابه "قبض الريح" وباللغة الإنجليزية نذكر:

".- ARNOLD, M, ESSySInCriticism, London; 1960

.- ELIOT.T.S.O n poetryandpaets, London, 1965

.- WILDE, O, Intetions, London, 1919

وفي خاتمة هذا الكتاب تحدث فيها (محمود الربيعي) عن خلاصة كل فصل من الفصول الستة، وأهم ما ميز هذه الفصول من أفكار مع ذكر أهم المفكرين والنقاد الذين ميزوا كل فصل.

2- الدافع من تأليف الكتاب وأهميته:

يرى النّاقد محمود الربيعي أنّ مجال النّقد الأدبي عندنا لا يزال يتسع لكتاب في النّقد النظري، على الرغم من وجود أصوات ترتفع بين الحين والحين تنادي بالتوقف عن الحديث عن نظريات النّقد، والاتجاه إلى نقد النصوص الأدبيّة نفسها، وتقول هذه الأصوات إننا قد شبعنا، من الكلام عن النظريات النّقدية، ولكننا لا نحسن مع ذلك تناول النّص الأدبي تناولا مفيدا».[1]

وقد بدأ العمل بالتعرف على حدود هذه النظريات النّقدية العامة، لا في محيط الشعر وحده، وإنّما في محيط بغيره كذلك من القوالب الفنية المعترف بها كالرواية والمسرحية والقصة القصيرة، ولنه واجه بذلك محيطا مضطربا واسعا، ولم يكن من الممكن أن يجعل موضوع بحثه شاملا للنظرية النّقدية بالنسبة لكل هذه القوالب الفنية، المعترف بها كالرواية والمسرحية والقصة القصيرة، ولكنه واجه بذلك محيطا مضطربا واسعا، ولم يكن من الممكن أن يجعل موضوع بحثه شاملا للنظرية النّقدية بالنسبة لكل هذه القوالب الفنية، وقرر أن يحصر الموضوع في نظرية الشعر فوجد المجال متسعا بشكل يصعب مع تحقيق ما يرجوه».[2]

وقد حمله هذا الاتساع في الموضوع على اختيار نقطة يمكن أن تعتبر مدخلا لدراسة هذه القضايا الدقيقة، فوجد في موضوع مفهوم الشعر وغايته نقطة صالحة للعلاج،

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص05.

[2] المصدر نفسه، ص07.

باعتبارها تحقق التصور العام لحد الشعر وهدفه، وترسم الإطار العام الّذي يمكن أن تدخل فيه وتملأه أبحاثا أكثر تخصصا في مجال الشعر».[1]

نرى أنّ هذا الكتاب "في نقد الشعر" يتناول مفهوم الشعر وغاياته كما توضحهما النظرية النّقدية عبر العصور، ويحفل بآراء مجموعة من أبرز نقاد الشعر في الأدبين العالمي والعربي أمثال: أرسطو، أفلاطون، وهوراس، وسدني، وجونسون، وباوند، وإليوت، وكيتس وبايرون، وردز ورث، وكوليريدج، وشكري، والعقاد، والمازني، وسلامة موسى، مندور أمين العالم، أنيس منصور، وغيرهم.

فمنهجه يجمع بين العرض المستقصي والتحليل الوافي، كما يجمع بين المقارنة والتقييم.

يعد هذا الكتاب ورقة مهمة للدارسين والباحثين في مجال نقد الشعر، كما يحوي على مصطلحات نقدية، تفيد الباحثين، حيث ترسم لهم خارطة الطريق للخوض في مثل هكذا دراسات.

3- قراءة في المصادر والمراجع المعتمدة في الكتاب:

يعتمد الفصل الأول من هذا الكتاب على مصدرين أساسين هما: أعمال أفلاطون وأعمال أرسطو، وهو يستخدم من هذه الأعمال محاورتي الجمهورية والقوانين لأفلاطون وكتيب الشعر لأرسطو.

وأهم مراجع هذا الفصل المقالة الضافية الّتي كتبها "مكيون" عن النّقد الأدبي وفكرة المحاكاة في القديم وهي منشورة ضمن مقالات كتاب النّقاد والنّقد بإشراف "كرين Crane" وتشرح هذه المقالة فكرة المحاكاة عند كلّ من أفلاطون وأرسطو شرحا تفصيليا.

وإلى جانب هذه المقالة يوجد بين هذه المراجع الهامة لهذا الفصل كتاب "واري Warry" الّذي جعل عنوانه: "النظرية الجمالية الإغريقية".

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص08.

وثمة كتاب آخر يعد من المراجع الهامة لهذا الفصل هو كتاب "جلبرت ماري Murry" عن "التقاليد الكلاسيكية في الشعر".

ولعلّ أهم مصدر في الفصل الثاني على الإطلاق هو كتاب سدني- اعتذار أو دفاع عن الشعر.

أمّا باقي الفصول الأخرى فجاءت المصادر والمراجع منوعة ما بين عربية وإنجليزية ومترجمة، من بين هذه المصادر والمراجع:

- الآمدي وكتابه "الموازنة بين أبو تمام والبحتري".
- "ابدل ليون" وكتابه "القصة السيكولوجية".
- التونسي محمد خليفة صاحب كتاب "فصول من النّقد عند العقاد".
- الجرجاني وكتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه".
- الجمحي صاحب كتاب "طبقات فحول الشعراء".
- جون بول سارتر وكتابه "ما الأدب".
- شكري نعبد الرحمن وكتابيه "الاعتراف والثمرات" وكذلك ديوانه الشعري.
- محمود أمين العالم مع عبد العظيم أنيس وكتابهما "في الثقافة المصرية".
- عباس محمود العقاد وكتابه "ابن الرومي حياته من شعره وغيرها من الكتب".
- ماوتسي تونغ وكتابه "أحاديث في ندوة الأدب والفن".
- محمد مندور وكتابه "النّقد والنّقاد المعاصرون".
- سلامة موسى وكتابه "الأدب الإنجليزي الحديث.
- كذلك كتاب كولويردج "Biographia literaria".
- مقدمة وردز ورث الشهيرة The preface.
- وكذلك كتاب "رسائل لكيتس.
- كتاب شيللي "دفاع عن الشعر".
- كتاب أبرامز المسمى "المرأة والمصباح".
- كتاب باورا المعنون بـ "الخيال الرومانتيكي".

- كما اعتمد محمود الربيعي على أعمال توماس إليوت النّقدية.

هذه لمحة عن أهم المصادر والمراجع الّتي استعان بها النّاقد محمود الربيعي، نلاحظ أن هناك توازنا بين المصادر والمراجع العربيّة بنظيرتها الغربية، نلاحظ أيضا أنّ هناك تعدد وتنوع في المصادر والمراجع الّتي استعان بها النّاقد محمود الربيعي في كتابه هذا، كما نشير إلى أنّه قد رجع إلى المصادر الأصلية وأمهات الكتب، سواء باللغة العربيّة أو باللغة الإنجليزية.

4- المنهج النّقدي عند محمود الربيعي:

يمكن الإشارة إلى أنّ مجمل المنهج الّذي يتبعه محمود الربيعي في النّقد الأدبي، هو أنّه لابد من أن نبدأ بالنص وننتهي إلى الظروف الاجتماعية للمؤلف والبيئة وليس العكس.[1]

ويقول أيضا محمود الربيعي عن هذا المنهج بأنّه في الخمسين أصبح واضحا عنده، وبأنه لا سبيل إلى النهوض بالنقد الأدبي، سوى سبيل العمل الشاق والتأهيل الرفيع، وفتح النوافذ على العالم لمعرفة ما لدى الآخرين وتخصيص كلّ الجهد الخالص للقراءة- النّصية، وذلك لتأصيل تقاليد القراءة النّقدية الفاحصة (القراءة الفاحصة هي ما يؤمن به النّقاد الجدد).[2]

- ماذا نعني بالقراءة- النّصية-؟

إنّ منهج القراءة النّصية- لا يعد محمود الربيعي صاحب هذه القراءة- فالتركيز على النّص منهج عربي قديم، منذ القاضي الجرجاني، والآمدي، فقد قال الجرجاني، بعزل النّص عن حياة صاحبه وظروفه الاجتماعية، والنظر إليه على أنّه إفراز لتقاليد نوعية، فيريد محمود الربيعي أن يكون منهج القراءة كفيلا بالوصول إلى معنى الأدب وبيان قيمته من داخله.[3]

---

[1] ينظر: محمود الربيعي، مقالات أدبية قصيرة، دار غريب، القاهرة، 2001، ص36.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص36.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص37.

كما يوضح محمود الربيعي بأنّ «الفصل بين النّص والبيئة والمؤلف يكون بشكل جامد وإنّما مجمل منهجه النّقدي يكمن بوضوح بأن نبدأ بالنص نفسه، دون أن يكون في الذهن فكرة مسبقة، يمكن أن تؤثر على فهمنا للنّص». [1]

- الآليات النّقدية الّتي يعتمد عليها منهج محمود الربيعي:

يرى محمود الربيعي بأنّ «النّاقد الحق هو الّذي لا يضيع وقته في الدوران حول النّص وهو الّذي يمكنه من العثور على هذه المفاتيح، وبمثل هذا العمل من داخل النّص يصبح النّص النّقدي نصا موازيا».[2]

أولى هذه الخصائص الّتي يستطيع أن يلمسها القارئ هي الوضوح، إنّ الوضوح في لغة النّقد الأدبي- بل في كلّ شيء من العلم- جوهره، وسر نجاحه، ولا يكون ثمة وضح في لغة النّقد الأدبي إلا إذا كانت الأمور واضحة في ذهن النّاقد الأدبي، فاللغة تكشف عقل صاحبها».[3]

أمّا الخاصية الثانية هي النزوع إلى الجانب التطبيقي أي العمل من خلال النصوص لأنّ محمود الربيعي يرى أن معالجة النّص الأدبي من داخله هو التحدي الحقيقي الّذي يواجه المشتغلين بهذا الحقل، كما أنّ محمود الربيعي على وعي كامل بأنّ التطبيق الكثير المتكرر الّذي يُعنى بفحص الأدب، وتفاعل عناصره، هو الّذي يوجد النظرية المستنبتة في أرض الثقافة العربيّة.[4]

أمّا عن الخاصية الثالثة وهي- استقامة المنهج وإطراده- يقول عن هذه الخاصية الباحث محمد حماسة عبد اللطيف، الّذي قدم كتاب محمود الربيعي الموسوم بـ: "في النّقد الأدبي وما إليه" بأنّ الّذي يقرأ منهج وأعمال محمود الربيعي، لا يستطيع مهما أوتي من

---

[1] محمود الربيعي، مقالات أدبية قصيرة، ص37.

[2] محمود الربيعي، النّقد الأدبي وما إليه، دار غريب، القاهرة، 2001، ص12.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص13-14.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص14-15.

الحذق والمهارة ومهما أجهد نفسه في تلمس المآخذ، أن يجد فكرة في عمل تناقض اختها في عمل آخر. [1]

أنا أرى بأنّ لكل عمل إذا ما تم نقصان، فالبشر يصيبون ويخطؤون، ومثال ذلك أنّ النّاقد محمود الربيعي يؤمن بعدم إعطاء الأحكام القيمية على أي عمل من الأعمال الأدبيّة أو النّقدية أو أي كاتب ما، ونجده أحيانا يطلق حكما نقديا ونضرب لكم مثالا حيث أعطى أحكاما نقدية على كلّ من المازني وتوفيق الحكيم، وأعطا نموذجين من شعرهما وقال بأنّ هذه النماذج متداعية وفجة، وقال بأنّ هذا الشعر سخيف وضعيف.

والخاصية الرابعة ترى بأنّ هذا المنهج منهج منتج، ويعني بهذا بأنّ قارئه يستفيد من قراءته، ويتعلم. [2]

وفي الخاصية الخامسة لهذا المنهج الربيعي أنّه لا ينفي الآخر، ولا يرفضه، بل يقبله ويحاجه، ويناقشه.

هذه أهم الخصائص والآليات الّتي امتاز بها المنهج النّقدي للنّاقد محمود الربيعي.

---

[1] ينظر: محمود الربيعي، النّقد الأدبي وما إليه، ص16.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص17.

ثانيا: النظريات النّقدية:

1- النظرية الكلاسيكية:

سنتحدث في هذا الفصل عن النظريات الأدبية النقدية الخاصة بالإبداع الشعري وهي أربع نظريات مهمة في تاريخ النقد الأدبي الشعري وهي: النظرية الكلاسيكية، نظرية الشعر الهادف، النظرية الرومانتيكية، النظرية الموضوعية، وسنبدأ أولا بالحديث عن النظرية الكلاسيكية.

عندما نتحدث عن النظرية الكلاسيكية فإنه يتبادر إلى أذهاننا وعلى الفور مصطلح المحاكاة، الذي يعد من أهم المصطلحات وأخطرها من ناحية المعنى، وعلى ما يدل عليه هذا المصطلح.

وقبل أن نتحدث عن مصطلح المحاكاة يجب أن نشير إلى معنى النظرية الكلاسيكية؛ فالنظرية الكلاسيكية تتكون من كلمتين؛ النظرية: والتي تعني المرتكز العلمي والمفاهيمي الذي يتحرك من خلاله الناقد، وقد أشرنا إلى ذلك سابقا، أما الكلاسيكية: فهي كلمة مشتقة من التعبير Scriptor classique، الذي استخدمه المؤلف اللاتيني للإشارة إلى أن الأدب الأسمى متميز عن أدب الطبقات الدنيا Scriptor Proletorius، وكلمة كلاسيكي وصف يطلق في اللغة الإنجليزية الحديثة على معان ثلاثة وهي:

- الكتاب ذي الصفة البارزة، أو العمل الأدبي الشهير الجيد كأعمال شكسبير.
- القديم وبخاصة ما يتعلق بالإغريق واللاتين.
- الكلاسيكية المناقضة للرومانسية. [1]

وما تجدر الإشارة إليه أن أول من استعمل لفظ الكلاسيكية الكاتب اللاتيني "أوتوس جيليوس" في القرن الثاني الميلادي في كتابه (ليالي إيثاكا)، عنما وضع تغبير الكاتب

[1] نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، ص28-29.

الكلاسيكي كاصطلاح مضاد للكاتب الشعبي؛ وهو يقصد به الكاتب الارستقراطي الذي يكتب من أجل الصوفة المثقفة"[1].

ونرى بأن الكلاسيكية قد مرت بعدة مراحل زمنية بحيث أن معناها يتغير بتغير الحقبة الزمنية وبتغير الأمكنة وحتى العلماء مثلا الكلاسيكية في العهد اللاتيني كان لها معنى معين وإذا ذهبنا إلى العصر الوسيط –القرون الوسطى– كان لها معنى آخر.

"فالمذهب الكلاسيكي ساد في أوربا منذ القرن السابع عشر حتى أواخر القرن الثامن عشر، كما أنه امتد في بعض البلدان الأوربية إلى جزء من القرن التاسع عشر"[2].

كما يجب علينا أن نشير إلى صفات وخصائص الكلاسيكية الغربية، نذكر منها:

- الاهتمام بالشكل التعبيري.
- الضبط والتركيز.
- شكلية اللغة، أي استخدام لغة محددة مقنعة بعيدة عن العامية.
- الكلاسيكية متصلة بالفلسفة العقلية، أي تحترم العقل والمنطق.
- الكلاسيكية موضوعية أكثر منها ذاتية.
- تجعل الشعر تعليميا أخلاقيا"[3].

هذه بعض النقاط التي أوردناها عن الكلاسيكية، كي يتسنى لنا فهم القضايا التي تتضمنها النظرية الكلاسيكية كموضوع المحاكاة التي سنتحدث عنها الآن.

1-1 نظرية المحاكاة:

من خلال هذا الطرح نجد أنّ التقاليد الكلاسيكية هي التي قدمت مصطلح المحاكاة للنقد الأدبي ولعله أخطر مصطلح عرفه هذا العلم على الإطلاق، وتحدد التقاليد الكلاسيكية مفهوم الشعر، ومفهوم الفنون كلها على أساس أنها محاكاة للطبيعة، وقد أثار هذا

---

[1] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص511.

[2] محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، ص07.

[3] نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، ص29–30.

المصطلح جدلا واسعا حول معناه، وحول الفنون الشعرية التي تدخل في مفهومه... وكذلك حول ما إذا كان في إطلاقه على الفنون مصطلحا للذم يكون الشعر به نشاطا مجردا عن عناصر الأصالة يتحتم إخراجه من حيز النشاط الإنساني المفيد، أو مصطلحا للمدح يكون الشعر به نشاطا إيجابيا خلاقا"[1].

فمحمود الربيعي من قوله هذا يشير إلى أهمية مصطلح المحاكاة مع خطورته في الآن نفسه في النظرية الكلاسيكية، فالنقد الأدبي التقط مصطلح المحاكاة من التقاليد الكلاسيكية وهذا المصطلح أي المحاكاة هو مصطلح متشعب وله احتمالات ودلالات عدة، وتردد مصطلح المحاكاة أكثر ما تردد في أعمال أفلاطون وأرسطو، غير أن هذا لا يعني أن الكلمة لم تكن معروفة في الفكر الإغريقي قبل هذين المفكرين، لقد استعملها الفكر الإغريقي قبل أفلاطون وأرسطو كثيرا، واستعملها في وصف الفنون، ولكن هذين المفكرين قد أعطيا الكلمة معناها الكلي الذي صارت به مصطلحا، وأدارا عليها كثيرا من الأفكار الرئيسية في الفن"[2].

نفهم من هذا القول لمحمود الربيعي أن مصطلح المحاكاة كان موجودا في النقد اليوناني القديم قبل مجيء أفلاطون وأرسطو ولم يكن مصطلح المحاكاة آنذاك مصطلحا كليا في معناه، وبمجيء أفلاطون وأرسطو كثيرا ما تحدثا عن مصطلح المحاكاة، وأعطوه مكانة خاصة، وأصبح يعنى بالشعر خاصة وبالفنون الإبداعية الأخرى عامة.

- المحاكاة عند أفلاطون:

هناك أفكار عديدة تنسب إلى أفلاطون، وأهم هذه الأفكار معاداته للشعر، وأن الشعر عنده يفسد الأخلاق وخال من القيم والأفكار الحميدة والنبيلة، وهذا ما أثبته –خاصة– نقاد القرن التاسع عشر.

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص16.

وهذا ما نجده عند محمود الربيعي بقوله: "والفكرة التقليدية التي تبنت وتعمقت عن أفلاطون، وبخاصة من قبل نقاد القرن التاسع عشر هي عداوته للشعر وكيلت الاتهامات ضده وإصداره الأحكام الشديدة عليه، ومعاملته بالجملة على أنه نوع من النشاط الذي لا أصالة فيه، والذي يتجه علاوة على ذلك إلى تخريب أذهان الناشئة وغير الناشئة"[1].

وهذه الفكرة التي نسبت لأفلاطون وهي عداوته للشعر، هناك من يدحضها من قبل نقاد القرن العشرين، ويحاولون بذلك نزع صفة السلبية التي باتت لصيقة بأفلاطون، وهذا ما أكده الناقد محمود الربيعي من خلال قوله: "...ولكن كثيرا من نقاد القرن العشرين يحاولون تفسير هذا المصطلح عند أفلاطون على أساس من فلسفته العامة، ومن مجموعة السياقات الكثيرة والمختلفة التي ورد فيها المصطلح عنده، ويحاول هؤلاء النقاد بذلك أن ينفوا عن أفلاطون صفة الناقد السلبي، الناقد الذي يعمد إلى الهدم، ولا يقدم بديلا إيجابي لما يرفضه من قيم، كما أنهم يحاولون أن يستخلصوا من عباراته بعض المعاني التي ترد على الشعر باعتباره"[2].

ونفهم من هذا القول أيضا أن نقاد القرن العشرين بحثوا عن مصطلح المحاكاة عند أفلاطون وفهموه فهما جيدا وعميقا، وفي السياقات والمواطن التي ورد فيها ومن ثم أعطوا حوصلة ونتائج، هذه الأخيرة أعادوا بها الاعتبار للشعر، وأولوه المكانة التي يستحقها.

وهناك رأي لسليمان محمد سليمان عن المحاكاة عند أفلاطون يقول: "يتوسع أفلاطون في المحاكاة ويفسر بها حقائق الوجود ومظاهر هو عنده أن الحقيقة، وهي

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص16.

موضوع العلم ليست في الظاهرات الخاصة العبرة، ولكن في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود"[1].

يقصد بهذا أن المحاكاة عند أفلاطون تُستعمل في تفسير حقائق الموجودات، والمتمثلة في عالم المثل وهو عالم صافي وخالص، وهذا الرأي يوافق رأي محمود الربيعي بحيث يرى أن "مفهوم مصطلح المحاكاة مرتبط عنده أساسا بنظريته العامة في المعرفة والتي تقول إن العالم الحقيقي الوحيد هو عالم الأفكار العامة، أو عالم المثل، أما عالم الأشياء فليس سوى ضلال وانعكاسات للعالم الحقيقي"[2].

وهناك فكرة أخرى للمحاكاة عند أفلاطون أوردها محمود الربيعي وهي "أن أفلاطون يستخدم مصطلح المحاكاة في معنى واسع جدا، لا يقتصر على الشعر وحده ولا على الفنون وحدها، بل لا يقتصر على موضوع بعينه على الإطلاق، إنه يستعمل عنده أحيانا للتمييز بين بعض أوجه النشاط، وبعضها الآخر، وهو في بعض الأحيان يستعمل ليشمل كل نسق إنساني أو طبيعي أو عضوي أو كوني، أو إلهي، والمعنى الأساسي لهذا المصطلح عنده أنه يعني ما هو كائن ظاهرا بالنسبة لما هو كائن حقيقة، إذا كانت الأشياء كائنة حقيقة فضلا لها وانعكاساتها محاكاة (كائنات ظاهرية)، وإذا كان ما يصنعه الصانع كائنا حقيقة فتمثيل هذا الصنع محاكاة (كائن ظاهري)".[3]

فالمحاكاة لدى أفلاطون لها مفهوم عام وشامل بحيث لا ترتبط بأي موضوع معين من المواضيع ولا فن معين من الفنون، وأن الظاهر هو محاكاة للواقع حقيقة، وهذا الرأي الذي أوردناه هناك ما يوافقه هو رأي محمد غنيمي هلال حيث يقول في هذا الصدد: "واللغة بدورها محاكاة لما ندركه من الأشياء التي هي بدورها محاكاة... وفي هذا تدل

---

(1) سليمان محمد سليمان: المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد والإبداع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005، ص13.

(2) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص16.

(3) المصدر نفسه، ص17.

المحاكاة –عند أفلاطون– على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسنا أو سيئا، حقيقيا أو ظاهرا، فحين تحاكي طبيعة الأشياء بالحروف والمقاطع والكلمات والجمل تكون المحاكاة إذا دلت على خصائص الموجود، وسيئة إذا تجاوزت هذه الخصائص"[1].

ومن هنا يتوضح لنا أن المحاكاة لا تخص الشعر وحده بل تتعداه إلى الفنون والموضوعات الأخرى.

"إن فلسفة أفلاطون المثالية تجعل الخالق في الأعلى والواقع الطبيعي في الأسفل، أي أن الواقع الطبيعي ما هو سوى ظل أو انعكاس للواقع المثالي"[2].

وهنا يتبين لنا أن المحاكاة تكون بين عالمين؛ عالم مثالي علوي ميتافيزيقي وعالم واقعي طبيعي سفلي.

"يتحدث أفلاطون عن الشعر في المراحل الأولى من تناوله حديثا فيه إعجاب ساخر أحيانا ومقنع أحيانا أخرى، فهو يرى في بعض مراحل هذا التناول أن الشاعر إنسان غير عادي، حيث إنه يوحي إليه، والشاعر لا يستعمل اللغة استعمالا عاديا، وإنما يستعملها".[3]

بطريقة فيها إلهام إلهي يشبه الجنون، وهذا يجعله يحتل مرتبة وسطى بين العراف والمجنون فهو أحيانا يتمثل الأول وأحيانا يتمثل الثاني، وقد يوحي هذا الكلام من بعيد بأن الشاعر يتمتع بما لا يتمتع به الفيلسوف، حيث يتحرر من القيود والالتزامات التي توضع عادة على الأخير"[4].

---

[1] سليمان محمد سليمان: المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد والإبداع، ص14.

[2] شايف عكاشة، نظرية الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجائر، ج1، دط، دت، ص09.

[3] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص17.

[4] المصدر نفسه، ص17.

وهنا يتبين لنا أنّ الشعر عند أفلاطون له قيمة كبيرة بحيث يرى أفلاطون أن الشاعر هو شخص غير عادي، وحتى اللغة المستعملة غير عادية، وبالتالي هنا توجد قوى خارقة للعادة توحي للشاعر من أجل قول الشعر بطريقة تسحر أعين الآخرين وتذهلهم.

"ويتحدث أفلاطون عن الشكل، أو عن طريقة التناول الشعري في كتاب الجمهورية نواجه الأول مرة مصطلح المحاكاة (Mimesis) مرتبطا عنده الشعر في الجزء الثاني والثالث من الجمهورية وفي الكتاب الثالث يستخدم أفلاطون المحاكاة بمعنى التشخيص وذلك حين يتخلى الشاعر عن التعبير عن النفس كما في الشعر الغنائي، ويستعمل الكلام في المسرحية أو في بعض أجزاء الملحمة ليصور أو ليشخص إنسانا آخر"[1].

وفي هذا القول نرى أن المحاكاة عند أفلاطون ارتبطت بالشعر، وهي تعني التشخيص، أي تصوير أحداث وشخصيات وبالتالي هنا المحاكاة تبتعد عن النفس وأغوارها وتتجه نحو الآخر لتشخيصه وتصويره، وهذا ما نلاحظه في المسرحية والشعر الغنائي وغيرها. "يستخدم أفلاطون المحاكاة للتمييز بين ثلاثة أساليب شعرية، الأسلوب الأول أسلوب القص الخالص الذي يحكي فيه الشاعر عن نفسه، وهو لا يسمي هذا النوع من الشعر شعر محاكاة، ومعنى ذلك أن هذا النوع خارج عن النوع الذي يوجه إليه الهجمات، والأسلوب الثاني أسلوب القصص المختلط الذي يتحدث فيه الشاعر أحيانا بشخصه، وأحيانا عن طريق محاكاة الشخصيات، والأسلوب الثالث أسلوب المحاكاة الذي يتحدث فيه الشاعر على لسان الشخصيات التي يخلقها في المأساة والملهاة"[2].

ومن هنا نرى أن المحاكاة لدى أفلاطون اقترنت بين أساليب شعرية ثلاثة:

1. القصص الخالص (ذات الشاعر)،
2. القصص المختلط بين ذات الشاعر وبين محاكاة الشخصيات،
3. المحاكاة (تعبير الشاعر بلسانه عن شخصيات يخلقها هو).

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص18-19.

كما نفهم من القول السابق أن الأسلوب الأول هو القصص الخالص خارج عن دائرة المحاكاة الشعرية، وهذا ما يعني أنه بعيد عن الهجمات الأفلاطونية.

"وواضح من هذا التقسيم أن النوع الأول يقصد به الشعر الغنائي وما جرى مجراه، ويقصد بالثاني الشعر الملحمي، ويقصد بالثالث الشعر التمثيلي، ويفهم من حديث أفلاطون أنه بفضل شعر المحاكاة الخالص من بين هذه الأنواع"[1].

ومن كل ما قلنا نخلص إلى تقسيم الأساليب الشعرية على النحو الآتي:

1. الشعر الغنائي= القصص الخالص= ذات الشاعر.
2. الشعر الملحمي= القصص المختلط = بين ذات الشاعر والشخصيات.
3. الشعر التمثيلي= المحاكاة= تعبير الشاعر بنفسه عن الشخصيات.

ويمكن القول إن هناك صنف واضح من الشعر والشعراء يقصيهم أفلاطون من جمهوريته بحيث أن "الذي يقصيه أفلاطون من جمهوريته نوع واحد من الشعراء وهو الشاعر الذي مهمته المتعة فحسب... وإلى هذا الحد يستبقي أفلاطون الشاعر الذي مهمته أن يحاكي أعمال الخيرين غير أن الموقف تغير في الكتاب العاشر، فقد أقصى كل نوع من الشعر القائم على المحاكاة واستبقى الشعر الذي هو مدائح للآلهة وللناس الخيرين... إذن فالذي رفضه أفلاطون هو الشعر من أجل المتعة، أما لماذا يقصي هذا النوع من الشعر فلأنه في نظره يثير العاطفة، والعواطف التي تثار عن طريق التراجيديا والكوميديا تعرقل النشاط اليومي"[2].

ونستنتج من كل هذا أن أفلاطون لا يرفض الشعر جملة وتفصيلا، رغم تراجعه عن بعض الأمور الخاصة بالشعر فيبقى الشعر جيدا ومقبولا أحيانا ومرفوض وسيء أحيانا أخرى كما وضحنا سابقا.

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص19.

[2] إحسان عباس، فن الشعر، ص137-138.

"لكن أفلاطون يقود في الباب العاشر من الجمهورية حملته الشهيرة على الشعر التي كان لها صدى عميق في تاريخ النقد الأدبي كله... وهذا الجزء يعتبر وثيقة نقدية عظيمة الأهمية، وبخاصة لأنها تمثل أقدم وثيقة، فيما يمكن أن يسمى اليوم بالنقد الفلسفي...تشتمل هذه الوثيقة–وهي حوار بين جلوكون وسقراط– بالإضافة إلى كونها مثالا حيا للحوار السهل الممتنع، وللتدرج الساحر الذين اشتهر بهما أفلاطون"[1].

ويمكن القول أن هذه الوثيقة لها أهمية كبيرة حيث تناولت مصطلح المحاكاة وفسرته تفسيرا من دائرة الشعر التمثيلي، وهذا التفسير يقترب معناه من معنى النقل الحرفي والتقليد الذين يبعدان عن الحقيقة بثلاث مراحل وهي:

1. مرحلة الفكرة الإلهية الخالدة، ومثلها بالسرير الأول، أو فكرة السرير التي يعتبرها الحقيقة الوحيدة بالنسبة له.
2. مرحلة الشيء كما هو مستعمل، ومثاله هو السرير الذي يصنعه النجار.
3. مرحلة تمثيل هذا الشيء، ومثاله اللوحة التي يرسمها الرسام لذلك السرير.[2]

وعلى كل حال يبقى أفلاطون الشاعر من الأوائل الذين تحدثوا عن الشعر وأولوه القبول تارة والرفض تارة أخرى، وهذا ما يبقى من وجهة نظره، ونحن هنا جمعنا أهم الأفكار التي قالها أفلاطون وقيلت فيه مع شيء من التحليل والتفسير.

– المحاكاة عند أرسطو:

رغم ما قيل عن الشعر من قبل أفلاطون وغيره، إلا أن أرسطو يعتبر البوصلة في تاريخ النقد الأدبي الشعري، من خلال كتابه فن الشعر الذي لخص فيه أفكاره الخاصة بالشعر.

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص19–20.

[2] المصدر نفسه، ص24.

وما يدل على ذلك ما أورده محمود الربيعي في كتابه في نقد الشعر حيث يقول: "ولكن مفهوم الشعر في التقاليد الكلاسيكية كما تأثرت به الأجيال التالية، أصبح محكوما إلى حد كبير، بأفكار أرسطو ويعتبر أرسطو أول ناقد منهجي في تاريخ النقد الأدبي"[1].

إذا استعملنا كلمة ناقد بمعناها الضيق، فقد خصص لنقد الشعر عملا كاملا هو كتيبه المشهور (فن الشعر)، وقد عالج فيه من المسائل ما رسم به بوضوح حدود النظرية الشعرية في عصره ومن واقع تراث أمته، كما حدد معالم النظرية الشعرية في عصره عن طريق تأثيره في تاريخ نقد الشعر في جميع مراحله التاريخية، في أوربا كاملها"[2].

وبالتالي نقول إن أرسطو وأفكاره الموجودة في كتابه المشهور (فن الشعر) يجب أن يمر عليها كل دارس مختص في الأدب وخصوصا الناقد في مجال النقد الشعري.

"ومهما جد من نظريات نقدية في الشعر مخالفة لنظرية أرسطو في عالم النقد الغربي، ومهما قيل من آراء قد تبدو ثورة على مفهوم الشعر عنده، فهناك حقيقة ثابتة وهي أن كتيبه (فن الشعر) يكون الأساس الذي تعتمد عليه النظرية الشعرية في معناها العالمي"[3].

ويمكن القول إن كتاب (فن الشعر) لأرسطو قاعدة أساسية للنظرية الشعرية في الأدب وفي النقد بصفة عامة، وليس في بلاد معينة أو في قارة ما بل في العالم بأسره.

كما يمكن القول إن "مفهوم الشعر عند أرسطو هو محاكاة للطبيعة... وقد عني بتحديد مدلول مصطلح المحاكاة فأكسبه دلالة جديدة هي دلالة أدبية محضة، فالمحاكاة عنده شيء مقصور على الفن الإنساني لا يتعداه إلى سواه"[4].

ومن هنا يتبين لنا أن مفهوم الشعر عند أرسطو يختلف عن مفهوم الشعر لدى أفلاطون من ناحية مصطلح المحاكاة، فالمحاكاة عند أفلاطون لا تقتصر على الشعر أو فن

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص19-24.

[2] المصدر نفسه، ص25.

[3] المصدر نفسه، ص25.

[4] المصدر نفسه، ص26.

من الفنون ولا حتى موضوع معين من المواضيع –كما أشرنا سابقا– أما المحاكاة عند أرسطو فمجالها الفن الإنساني وفقط.

وما يوضح ذلك أيضا هذا القول: "يحصر أرسطو المحاكاة في الفنون، سواء كانت فنونا جميلة كالموسيقى والرسم والشعر أم فنونا عملية نفعية كفن البناء والنجارة مثلا، على حين يعمم أفلاطون المحاكاة في كل الموجودات، ويفسر بها أنواع المعارف المختلفة ومنها الشعر والفن[1]:

فالمحاكاة عند أرسطو متعلقة بالفنون الإنسانية مثل الموسيقى الرسم، والشعر وهذا ما يسمى بالفنون الجميلة، وهناك فن البناء والنجارة والخياطة وغيرها وهذا ما يسمى بالفنون النفعية العملية.

"وللمحاكاة الفنية عند أرسطو وظيفة محددة هي أنها تميز الفنون العملية والجميلة من ناحية، عن العلوم الطبيعية من ناحية أخرى، والفن عنده يحاكي الطبيعة الإنسانية، ولكنه لا يحاكي العالم المثالي ولا يحاكي ظواهر الأشياء كما يذهب أفلاطون"[2].

ويمكن القول إن المحاكاة الفنية الأرسطية لها دور يتحدد في التفريق لين الفنون المختلفة العملية منها والجميلة عن العلوم الطبيعية، كما أن أرسطو كما قلنا يرى أن الطبيعة الإنسانية يحاكيها الفن، وهذا الأخير لا يحاكي عالم المثل والظاهرة الشيئية كما عند أفلاطون.

"وتختلف المحاكاة عند أرسطو بحسب أداتها (وهي الخطوط والألوان في فن الرسم، والأصوات في فن الموسيقى، واللغة بوزنها وموسيقاها في فن الشعر، كما تختلف بحسب الموضوع الذي تحاكيه (فإذا صورت أفعال الناس بصورة أحسن مما هي عليه في الواقع فنحن في دائرة المأساة، وإذا صورتها بصورة أسوأ مما هي عليه في الواقع فنحن في دائرة الملهاة)، وكذلك تختلف بحسب الطريقة التي يعالج بها الموضوع؛ حيث يمكن أن

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص48

[2] محمود الربيعي: في نقد الشعر، ص27.

يجمع الشاعر بين عنصري القصص والحوار، أو يستخدم القصص الخالص، أو الحوار الخالص).[1]

ونرى أن هناك تشابه في التقسيم الذي قام به أرسطو وبين تقسيم أفلاطون للمحاكاة -كما وضحنا سابقا- بحيث يجعل كل منهما المحاكاة ثلاثة أصناف، أما المحاكاة عند أرسطو فهي تنقسم إلى:

1. المحاكاة حسب الأداة التي يستعملها.
2. المحاكاة حسب الموضوع الذي تحاكيه (المأساة والملهاة).
3. المحاكاة حسب الطريقة المتبعة التي يعالج بها الموضوع، سواء كان المزج بين القصص والحوار أو كلا منهما على حدى.

كما يمكن أن نشير إلى نقاط مهمة لكل من أفلاطون وأرسطو في نظرتهما إلى تقسيمات المحاكاة الشعرية بحيث أن هناك فرقان هامين في هذا التقسيم، أولهما أن أفلاطون يفضل من بين هذه الأنواع الثلاثة شعر المحاكاة الخالصة، بينما لا يجعل أرسطو من المحاكاة أساسا للتفضيل، وإنا يفاضل بين قالبي المأساة والملحمة، وثانيهما أن أفلاطون إنما يفضل شعر المحاكاة الخالصة إذا كان موضوع المحاكاة شيئا خيرا؛ فهو يجعل أساس التفضيل أخلاقيا، بينما يجعل أرسطو أساس التفضيل أدبيا، حيث يفضل المأساة على الملحمة لأنها أبلغ في إحداث الأثر الأدبي المطلوب"[2].

نقول إن أفلاطون يفضل شعر المحاكاة الخالص وموضوعه الخير، فأساس التفضيل عنده مبدا أخلاقي، أما بالنسبة لأرسطو في تفضيله لا يدخل المحاكاة وإنما يجعل المفاضلة بين المأساة والملحمة، والمأساة عنده أبلغ من الملحمة، وبالتالي تفضيل أرسطو كان أدبيا، فهذا هو الفرق بين أفلاطون وأرسطو في نظرتهما وتقسيمهما للمحاكاة الشعرية.

---

[1] محمود الربيعي: في نقد الشعر، ص28.

[2] المصدر نفسه، ص29.

"يركز أرسطو فيما يتعلق بمهمة المحاكاة، أو مهمة الشعر المأساوي على الناحية الشكلية، أو ناحية البناء الفني تركيزا شديدا... والشاعر لديه يصنع الحبكة الفنية للأحداث ليرسم بذلك صور متكاملة محكمة لأفعال الناس، وهذه الحبكة الفنية تمثل عنده روح المأساة، وهو لذلك يضعها أولا في ترتيب الأهمية من بين أجزاء المأساة الستة وهي: الحبكة الفنية Plot، والصفات Characters، والفكرة Thought، واللغة Diction، واللحن أو الموسيقىSong Or Music والمنظر المسرحي Spectacle"[1].

هذا ما يوضح لنا أن أرسطو يعطي أهمية للشكل والهيكل الفني للشعر المأساوي أو المحاكاة، وعنده أيضا أن الشاعر هو الذي يصنع لنا الحبكة الفنية وهذه الأخيرة تمثل له روح المأساة، وهذا ما يوضح لنا أن للحبكة الفنية دور مهم وأهمية بالغة في صناعة الشعر.

كما يمكننا القول إن الحبكة الفنية كما يقول أرسطو: "هي محاكاة الفعل؛ وعندما يقول الحبكة الفنية فيقصد بها انسجام وترابط جميع الأجزاء الأخرى من التراجيديا (المأساة) أو أي عمل فني آخر"[2].

ونقول إن الحبكة الفنية تحاكي الأفعال في حلقة مترابطة ومنسجمة مع كل المكونات الأخرى من التراجيديا، وليس المأساة فقط بل حتى الأعمال الإبداعية الفنية الأخرى.

"مما تقدم ينبغي أن تتضح في الذهن بعض الحقائق بالنسبة لمعنى المحاكاة، ثم بعد ذلك لمعنى الشعر عند أرسطو:

1. يركز أرسطو اهتمامه على الشعر المسرحي القائم على تمثيل الفعل، ويبني عليه نظريته الشعرية، وهو لا يعطي أهمية كبيرة للشعر الغنائي لأنه يرى أنه ليس محاكاة للأفعال الإنسانية التمثيلية.

---

[1] محمود الربيعي: في نقد الشعر، ص29.

[2] عيد الدحيات، النظرية النقدية الغربية من أفلاطون الى بوكاشيو، ص46.

2. فالمحاكاة عند أرسطو لا تهتم بالمحيط الطبيعي الخارجي، باستثناء الكائنات الحية (الإنسان) والكائنات غير الحية وغيرها.

3. المحاكاة عند أرسطو هي محاولة لتقديم مقابل إيجابي للنموذج الذي يحاكيه الشاعر.

4. المحاكاة لا تهتم بالجزئيات، لأنها تتخذ من القوالب الضرورية، ومن القوانين الثابتة العامة التي تحكم الطبيعة الإنسانية موضوعا لها.[1]

5. إن الفن حين يحول موضوع المحاكاة إلى قالب أدبي ينبغي أن يتخذ من القوالب ما هو مناسب للمادة التي يعالجها؛ وبالتالي يعتبر هذا هو السبيل الوحيد القادر على إنتاج مقابل لهذه المادة، وهذا هو السر في العناية القصوى التي تعطي للقالب، أو للشكل في التقاليد الكلاسيكية بصفة عامة، وعند أرسطو بصفة خاصة"[2].

وهنا يمكننا القول إن أرسطو هو ورقة مهمة في تاريخ النقد الشعري، لما قدمه من أفكار وآراء تفيد المهتمين بالإبداع الشعري، وهذا ما لخصه في كتابه المشهور (فن الشعر)، كا لاحظنا أنه يهتم بالمحاكاة والحبكة الفنية والشعر المأساوي، المبدأ الأدبي، الفن الإنساني، الشكل أو القالب الفني...الخ.

2-1 نظرية المحاكاة الإغريقية والنقد العربي:

عندما نتحدث عن هذه النقطة يتبادر إلى أذهاننا سؤالا مهما، هو هل هناك علاقة بين نظرية المحاكاة الإغريقية وبين النقد العربي، أي هل لهذه النظرية أثرا على النقد العربي؟

والإجابة على هذا السؤال تكون مباشرة وهي أن نظرية المحاكاة هذه لم يكن لها أي أثر يُذكر على النقد العربي، كما أنه لم يكن لها مقابل على الإطلاق في ذلك النقد، فمفهوم المحاكاة عند الإغريق يتجه -كما وضحنا سابقا- إلى الشعر المسرحي في المقام الأول، وإلى الشعر الملحمي في المقام الثاني... وإذا سلمنا وينبغي أن نسلم بأن التراث العشري العربي ليس تراثا تمثيليا ولا ملحميا، وبالتالي فهو لا يعتبر شعر محاكاة، أدركنا السبب

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص30-31.

[2] المصدر نفسه، ص30-31.

في عدم تأثر النقد العربي بنظرية المحاكاة الإغريقية، والنقد العربي كما النقد الإغريقي، في أنه يعتمد على استخلاص قواعده العامة من واقع النصوص"[1].

فالإجابة بالنفي عن عدم وجود تأثير للمحاكاة الإغريقية على النقد العربي، هو كما نرى رأي منطقي، للدليل المقدم عن المحاكاة الإغريقية التي تعتمد على الشعر المسرحي والشعر الملحمي، هذا من جهة المحاكاة عند الإغريق، أما الشعر عند العرب فلا يعتمد على التمثيل ولا على الملحمة، وبالتالي منطقيا لا يعتبر الشعر محاكاة.

"غياب أثر نظرية المحاكاة الإغريقية عن النقد العربي حقيقة لها ما يسوغها، ولكن بعض النقاد العرب المحدثين يسجلون غياب شعر المحاكاة عن التراث العربي، ونقد المحاكاة عن النظرية النقدية العربية بكثير من الحسرة والأسف، كما يقول محمود الربيعي: "أنه لا يعيب التراث العربي مطلقا أن يخلو من ظاهرة من ظواهر النقد الإغريقي، مهما كان لتلك الظاهرة من خطر في تاريخ النقد العالمي، إن أحدا لم يقل بأن كل تراث شعري ينبغي أن يكون شعر محاكاة، وإلا احتل مكانة هابطة، كما أن أرسطو يمجد شعر المحاكاة ولا يهتم بالشعر الغنائي كثيراكما وضحنا، ولكن هذا الحكم ينبغي أن ينظر إليه في سياقه، وأن يحصر في نطاق الشعر الإغريقي"[2].

يمكن القول أن عدم تأثر النقد العربي بنظرية المحاكاة الإغريقية أمر واقع لا مفر منه، والمشكل لا يكمن في التأثر وعدمه ولكن المشكل يكمن في النقاد العرب الذين يرون ذلك نقصا، فيجب على الدارسين العرب أن يعتزوا بما لديهم من تراث وأصالة في تاريخهم العربي، لأن خلو النقد العربي من نظرية نقدية من النظريات الإغريقية خاصة وهذا هو مجال حديثنا، أو أوربية أو عالمية عموما، لا يعني ذلك ضعفا أو انحطاطا،

---

[1] محمود الربيعي: في نقد الشعر، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص36.

وإنما يجب أن نسلم بأن لكل أدب أو نقد محيطه الخاص والأسباب الذي دعت إلى نشوئه.[1]

كما وجه محمود الربيعي رسالة قوية لأولئك "الذين يفتشون في حرض بغية الوصول إلى ضلال المحاكاة الإغريقية في النقد العربي متعسفين في تفسير بعض النصوص أحيانا، وناعين على النقد العربي بنعمة خفية أنه لم ينتبه إلى الاستفادة من هذه النظرية، على هؤلاء أن يوفروا جهدهم في البحث والتنقيب، وأن يصرفوا هذا الجهد في ناحية أكثر فائدة"[2].

ومن كل هذا يمكن القول إن المحاكاة مرت بعدة مراحل فقد كانت عند اليونان قديما قبل مجيء أفلاطون وأرسطو، وهذين الأخيرين أعطوها معناها الكلي، كا أن المحاكاة عند أفلاطون لها معنى، وعند أرسطو يقصد بها شيء آخر، وهناك من تأثر بهذه النظرية وهناك من لم يعر لها بالا ولم يتأثر بها، مثل النقد العربي –وهذا لا يُعدّ عيبا– كما وضحنا وإنما يبقى لكل بلد خصوصياته الخاصة به.[3]

2– نظرية الشعر الهادف

الشعر الهادف هو الذي يرتبط بهدف معين، وهذا الهدف يشترط فيه أن يكون أخلاقيا، يؤدي رسالة هادفة تبني المجتمع وتربيه على السلوك الحسن، وبهذا يكون الشعر هادفا وأخلاقيا وواقعيا.

2–1 نظرية سدني للشعر:

يمكن الإشارة إلى أن مفهوم الشعر في عصر النهضة وما بعده قد احتفظ بالطابع الكلاسيكي العام من التفكير في الشعر على أنه محاكاة، ولكن تحول خطيرا قد طرأ على معنى المحاكاة لدرجة يمكن القول معها بأن معناها قدا بتعد عن معناها في التقاليد الكلاسيكية، ويمكن أن يقال هنا إن التعريفات الأساسية التي كانت توضع للشعر بعد

---

[1] محمود الربيعي: في نقد الشعر، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص37.

[3] المصدر نفسه، ص37

اكتشاف كتاب فن الشعر لأرسطو، وبعد ظهور النظرية الجمالية في إيطاليا في القرن السادس عشر، كانت تشتمل على مصطلح المحاكاة أو على مصطلح مرادف له، لكن هذا الاتفاق في التعريف بين نقاد عصر النهضة والتقاليد الكلاسيكية اتفاق جزئي؛ ذلك لأن محور الاهتمام بالنسبة لمعنى الشعر قد اختلف اختلافا بينا من وجهة نظر نقد عصر النهضة، وأصبح هذا الاهتمام مركزا على الشعر لا باعتباره نشاطا موجها للطبيعة، ولكن باعتباره نشاطا موجها إلى الجمهور في المكان الأول"[1].

نرى أن عصر النهضة قام بإحياء وتجديد الأفكار الكلاسيكية خصوصا فكرة أن الشعر محاكاة، بحيث أن الشعر في التقاليد الكلاسيكية يُعنى بالطبيعة، وهذا المفهوم مغاير في عصر النهضة بحيث أن الشعر يُعنى بالجمهور أو المتلقي. [2]

وكان "أول عمل نقدي عُني بتوضيح هذا التعديل الهام في مفهوم الشعر هو كتاب (ألسير فيليب سدني) المسمى (اعتذار عن الشعر) أو (دفاع عن الشعر)، ويُعد هذا الكتاب أول عمل نقدي ممتاز في التراث الإنجليزي، كما يعد ممثلا للاتجاه النقدي العام في عصر النهضة، ويمكن أن يعبر عن مفهوم الشعر، كما يقرره كتاب سدني في كلمتين فيقول: أنه محاكاة هادفة، وواضح أن سيدني في حديثه عن الشعر يدور في فلك المفهوم الكلاسيكي العام كما يمثله أرسطو"[3].

ومن هنا فإنّ كتاب سدني له أهمية كبيرة في التراث الإنجليزي وليس في إنجلترا فحسب، بل في عصر النهضة عموما كما أن الشعر لدى سدني في عموميته يتصل بمفهوم أرسطو في التقاليد الكلاسيكية، وهو يرى بأنه محاكاة هادفة.

"نلاحظ أنه بينما لا تمتد فكرة أرسطو عن الشعر إلى أي هدف أبعد من البناء الفني، ترتبط فكرة سدني عنه بوظيفة أخلاقية محددة، فيقول سدني بعد كلام طويل: "... لذا فإن الشعر محاكاة، ولذا يسميه أرسطو Mimsis، وهذا معناه التمثيل، أو التقليد أو

---

[1] محمود الربيعي: في نقد الشعر، ص39.

[2] المصدر نفسه ص39

[3] المصدر نفسه، ص40.

معناه...تقديم صورة متكملة بهدف التعليم والمتعة، ومعنى هذا الكلام بصراحة أن للشعر هدفا معينا هو التأثير على الجمهور، إنه يحاكي ليتخذ من هذا الإمتاع وسيلة يهدف بها إلى هدف تعليمي"[1].

فالشعر عند أرسطو يرتبط بالبناء الفني، بينما عند سدني فهو يرتبط بهدف معين هو هدف أخلاقي تعليمي إمتاعي يؤثر في الجمهور، ولا يعني هذا أن الشعر عند أرسطو لا يرتبط بهدف معين فقد حدد وظيفة الشعر عن طريق المأساة بين (العاطفة والشفقة) وهذا من دوره يؤدي إلى التطهير وبالتالي التأثير عن طريق الشعر عند أرسطو مرتبط بالتأثير النفسي الفني لا التأثير الأخلاقي.

"إن الفكرة التي أضافها سدني إلى معنى المحاكاة، من ربطها بهدف معين، ليست جديدة كل الجدة، فقد قررها من قبل بشكل خاطف النقاد البلاغيون وخاصة الناقد هوراس، وكان لذلك أثره على سدني الذي وسع الفكرة وقدمها مدعمة.[2]

ويكفي لكي ندرك أثر هوراس عل سدني أن نستحضر العبارة الآتية من كتاب هوراس (فن الشعر) فيقول: "يهدف الشعر إما إلى الفائدة أو المتعة، أو إلى جمع المتعة والفائدة معا"، وهذا لا يسلب سدني جدته وأصالته اللتين تتجليان في أنه لا يكتفي في شرح مفهومه للشعر عند هذا الحد، وإنما يطور فكرته في طريق آخر غير الطريق الكلاسيكي... فهنا يحدث التحول الهام في مفهوم المحاكاة الإغريقية على يد سدني، إذ تصبح محاولة من جانب الجمهور القارئ أو المستمع" لمحاكاة هذا العالم الذي يقدمه له الشاعر، وليست محاولة من جانب الشاعر لمحاكاة الطبيعة، إن الشاعر عند سدني لا يحاكي، ولكنه يخلق، والقارئ يحاكي ما يخلقه الشاعر".[3]

---

[1] محمود الربيعي: في نقد الشعر، ص40.

[2] المصدر نفسه، ص40.

[3] المصدر نفسه، ص40-41.

ربط المحاكاة بهدف معين عند سدني، تأثر بها عن طريق النقاد البلاغيين وبصفة خاصة عند هوراس، وللكن سدني يضيف جديدا إلى معنى المحاكاة يصبح بذلك مختلفا عن المفهوم الكلاسيكي من حيث أن الشاعر لا يحاكي الطبيعة، وإنما يقوم بعملية الخلق والقارئ يقوم بمحاكاة ما يخلقه الشاعر.

"يقترب سدني في تفكيره من أرسطو حين ينتهي في دفاعه عن الشعر إلى أن الشعر يحتل مرتبة أعلى من المرتبة التي تحتلها الفلسفة والتاريخ، بحيث أن لكل منهما عيوب، وعيوبهما تتمثل في الغموض والاضطراب أما الشعر فيجمع العناصر الجيدة في كل من الطريقتين، حيث يقدم الحقيقة العامة التي هي غاية الفلسفة، وهو يقدمها في أمثلة حاصة حية ومحسوسة كما يفعل التاريخ، إن الشعر يستخدم أمثلة خيالية يجعلها حية ومحسوسة بطريقته التصويرية الخاصة، ولكن ذلك لا يقلل من قيمته التعليمية عند سدني، وسبب ذلك أن العالم الذي يكشف عنه الشعر عالم مثالي كامل، وهو أقرب إلى الإدراك من عالم التجربة المحسوسة حين يقدم في صور حية محسوسة"[1].

يدافع سدني عن الشعر وبهذا يقترب تفكيره من تفكير أرسطو، حيث يرى أن الشعر أعلى وأفضل من التاريخ والفلسفة، بالإضافة إلى ذلك فهو يجمع بين الأفكار القيمة والجيدة لكل منهما، كما أن الشعر يستعمل الخيال ويجعل شيء محسوس بطريقة فنية تصويرية وهذا لا يقلل من قيمة الجانب التعليمي.

"إن سدني قد قدم المصطلح الإغريقي في ضوء جديد له قيمته الخاصة، وله أثره في تحديد خصائص الفكر النقدي لعصر النهضة وما تلاه فيما يتعلق بمفهوم الشعر، لقد فسر المحاكاة تفسيرا جريئا حين قال بأنها محاكاة الجمهور المتلقي للشاعر المبدع، وليست محاكاة الشاعر المبدع للطبيعة".[2]

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر. ص42.

[2] المصدر نفسه، ص43.

وهناك ناحية أخرى تجعل لأفكار سدني قيمة خاصة، وهي أنه خالف أرسطو الذي يقول باستقلال الشعر، وتبرير وجوده، حيث قال سدني بالفكرة الثانية، ولم يقل بالأولى فالشعر لديه ضروري ووجوده مبرر ولكنه ليس شيئا مستقلا، بمعنى أنه ليس غاية في ذاته، وإنما هو وسيلة لغاية أخرى تعليمية، وبذلك كله مهد سدني الطريق لنشأة اتجاهات نقدية بالغة الأهمية، كما أنه قال بالخلق الشعري، وتحدث عن أثر الشعر الغنائي في تحريك العواطف، مما جعل بعض الدارسين يقول بأنه هو الذي أطلق الشرارة الرومانتيكية الأولى"[1].

أخذ سدني مصطلح المحاكاة الشعري من المفهوم الكلاسيكي ثم إعطائه بعدا جديدا، مما كان له الأثر البالغ في تحديد الأفكار النقدية لعصر النهضة وما بعده، كما أن سدني خالف أرسطو وهذا الأخير يرى أن الشعر مستقل وأن له تبرير لوجوده، فهذه الفكرة الأخيرة يؤمن بها سدني، أما استقلالية الشعر فينفيها، وهو يرى أن الشعر ليس غاية في ذاته، وإنما يعتبر وسيلة لغاية تعليمية، كما أن سدني كان له أثر كبير في نشأة اتجاهات نقدية عديدة ويقال بأنه هو الذي مهد لظهور الرومانتيكية الأولى.

"ولقد كان سدني يرد في كتابه هذا في الدفاع عن الشعر على كتاب جوسون(Gosson) الذي أسماه مدرسة سوء الاستعمال (School Of Abus) والذي هاجم فيه الشعر هجوما شديدا، ووصفه بأنه مدمر للأخلاق يقول جوسون عن الشاعر: " إنه يقودك إلى العزف ثم إلى اللعب ثم المتعة ثم الكسل ثم النوم ثم الى الاثم ثم الموت، ومن الموت إلى الشيطان وجوسون هنا لا يعير عن رأيه بمقدار ما يعبر عن رأي مذهب جماعة دينية متطرفة من البروتستانت هي جماعة المطهرين (Puritans) وهي طائفة كانت تعادي الفنون عامة، وتنظر إلى كل أنواع المتعة على أنها إثم، ومعنى هذا أنه يمكن اعتبار كتاب سدني ردا على الموقف الديني المعادي للشعر، وهو يقول أن الشعر ليس

---

[1] محمود الربيعي: في نقد الشعر، ص43.

مدمر للأخلاق، وإنما هو داعية للأخلاق وقد يساعدنا هذا على فهم وظيفة الشعر التعليمية عنده بأنها وظيفة أخلاقية دينية"[1].

نفهم من هذا أن كتاب سدني جاء ردا على كتاب جوسون هذا الأخير هاجم الشعر وانتقده انتقادا لاذعا، وهذا تعبيرا عن جماعة المطهرين، وهي جماعة دينية متطرفة من البروتستانت، عُرفت بمعاداتها للفن بصفة عامة وكتاب سدني جاء ردا على كل هذا وهو يعتبر أن الشعر يدعو إلى الأخلاق وأن له وظيفة تعليمية دينية.

وقد بنى سدني دفاعه عن الشعر على نقاط رئيسية ثلاث متصلة:

1. أنه عاد إلى التاريخ فوجد أن الشعر كان من أهم الوسائل التعليمية التي غذت عقول الناس فساعدت بذلك على نقل البدائيين إلى مراحل حضارية أعلى.

2. أنه ناقش الشعر على أساس فلسفي فوجد أنه قادر على إبراز الحقيقة، والتعبير عن التجربة الإنسانية في صورة حية تغري بأتباعها.

3. أنه توصل بناء على هذا إلى أن الشعر يثري العقل الإنساني والشخصية الإنسانية بحيث يمكن للإنسان من إدراك الحقيقة، والإحساس بها، والتصرف طبقا لمقتضياتها"[2].

فدفاع سدني عن الشعر يعتمد على أمور مهمة:

1. التاريخ، ودليل ذلك أن الشعر وثق حقائق على مر التاريخ.
2. الفلسفة، فالشعر قادر على كشف الحقيقة.
3. الشعر يساهم في إثراء العقل البشري.

كان للتفسير الأخلاقي لوظيفة الفن، الذي أرسى قواعده كتاب سدني، تأثير عظيم على فترة الكلاسيكية الجديدة، إذ أصبحت الفكرة التي دعا إليها سدني، من أهم معالم الكلاسيكية الجديدة، وإذ أصبح مقررا أن الشعر الذي لا فائدة منه، أو لا هدف له، عر لا قيمة له، ولا أدل على تأثر الكلاسيكية الجديدة بأفكار سدني من اهتمامها الشديد بما أسمته

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص43-44.

[2] المصدر نفسه، ص44.

العدالة الشعرية (Poetic Justice) هذه الدعوة التي ظهرت أول مرة سنة 1678م، والتي تؤمن بأن الخير لابد أن يكافأ، وبأن الشر لابد أن يُعاقب، وقد أصرت هذه الدعوة على الوظيفة الأخلاقية للأدب باعتبارها مسألة أساسية لا يكمل معنى الأدب إلا بها"[1].

إن تفسير وظيفة الفن تفسيرا أخلاقيا من قبل سدني، كان له تأثيرا واضحا على الكلاسيكية الجديدة، وكان من أهم معالمها، ودليل ذلك هو اهتمام الكلاسيكية الجديدة بفكرة (العدالة الشعرية) التي تدعو إلى الوظيفة الأخلاقية والتي تعتبر عنصرا أساسيا في الأدب ومن كل هذا يتبين لنا أن كتاب سدني وأفكار لها أهمية كبيرة في تاريخ النقد الشعري.

2-2 ماثيو أرنولد ورأيه في الشعر:

"مما تجدر الإشارة إليه أن أثر النظرية الأخلاقية في الشعر لم ينقطع في أي عصر من العصور التالية لسدني، فقد ظهر أثرها في بعض الحركات التي كانت تصف على النقيض من فكر عصر النهضة، وفكر الكلاسيكية الجديدة كالحركة الرومانتيكية -كما اشرنا سابقا-، وبخاصة في كتاب شيللي (دفاع عن الشعر)، ولكن أثرها العميق ظهر عند ناقد العصر الفيكتوري ماثيو أرنولد (1822-1888م) الذي ربط الشعر بالأخلاق ربطا وثيقا أحله فيه محل الدين نفسه"[2].

إن أثر النظرية الأخلاقية في الشعر بقي متواصلا وهذا ما نلتمسه في عديد الحركات كالرومانتيكية وغيرها التي كانت ضد أفكار عصر النهضة، وفكر الكلاسيكية الجديدة وهذا ما نجده عند شيللي، أما أثرها الكبير نجده عند ماثيو أرنولد الذي جعل الشعر مرتبطا بالأخلاق، وجعله في مكانة الدين.

"يمكن الإشارة إلى أن والد ماثيو أرنولد توماس أرنولد، رجلا من رجال التربية والتعليم المشهورين في إنجلترا، وكان ابنه مثله زمنا قبل أن يختار أستاذا لكرسي الشعر في جامعة أكسفورد، وقد كان لنشأة ماثيو أرنولد في هذا الجو التربوي الخالص أثر في

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص44.

[2] المصدر نفسه، ص45.

اعتناقه، الفكرة القائلة بأن التربية التي تستمد منابعها أساسا من الثقافة بفروعها المختلفة، تعتبر أهم عامل من عوامل تثبيت قواعد الحرية الإنسانية، وهي الوسيلة الوحيدة لتربية الجنس الإنساني، وقد عاش ماثيو أرنولد في عصر طغى فيه العلم التجريبي على كل شيء وهدد بتدمير العناصر الإنسانية والروحية لدى الجنس البشري، وقد رأى ماثيو أرنولد أن الخلاص الوحيد للإنسانية من ميكانيكية العلم والصناعة إنما يكون بالرجوع إلى الشعر"[1].

هذا ما يوضح أن البيئة التي عاش فيها ماثيو أرنولد أثرت فيه وفي أفكاره حتى أصبح يناضل من أجلها، وأعطى حلا للخروج من دائرة العلوم التجريبية والصناعية وهو الرجوع إلى الشعر.

"لقد كان الدين في الماضي؛ كما يرى ماثيو أرنولد حاميا وموجها للرصيد الروحي عند الإنسان، وقد أدت الديانات وظيفة مفيدة وأساسية في هذا السبيل، ولكن الديانات تحولت في عصر العلم، إلى مجرد تنظيمات دينية، أو مؤسسات دينية تقوم بأداء وظيفتها بطريقة آلية متحجرة، ولهذا فهي ليست قادرة إطلاقا على حماية الحياة الداخلية للإنسان أمام طغيان العالم المادي، ولا مفر لديه نتيجة لهذا الموقف[2]. من أن يأخذ الشعر مكان الديانة في تطوير هذه الحياة الداخلية للإنسان وتنظيفها وصيانتها، وقد اعتمد بأنه يمكن أن يبحث في الشعر عن قيم إنسانية لها صفة الثبات والاستمرار وليس في وسع العلم أو الصناعة تهديدها أو القضاء عليها"[3].

وهذا الرأي هو ما يبرر في وضع ماثيو أرنولد الشعر المرتبط بالأخلاق مكان الدين وهذا الأخير الذي أصبح في عصر العلوم والصناعة لا يؤدي المهمة المنتظرة منه وهي

---

(1) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص45.

(2) المصدر نفسه، ص45.

(3) المصدر نفسه، ص45-46.

حماية حياة الإنسان الداخلية أي الروحية، ولهذا السبب أحل ماثيو أرنولد الشعر مكان الدين.

تجدر الإشارة إلى أن ماثيو أرنولد يعبر في مقالته المشهورة التي تحمل عنوان (دراسة الشعر) عن اعتقاده في المستقبل العظيم الذي ينتظر الشعر، هذا إذا كان الشعر شعرا عظيما بطبيعة الحال، وهو ينظر حوله إلى ألوان العقائد فلا يرى مذهبا إلا وهو مهدد بالانهيار والسبب في هذا عنده أن ألوان المذاهب والمعتقدات قد ارتبطت بالحقيقة المفروضة وحصرت نفسها في نطاقها، وأدى هذا إلى التحول إلى الشعر، ذلك لأن الشعر يعتمد على الفكرة العاطفية، ويصل نفسه بها والفكرة العاطفية هي الحقيقة الثابتة الخالدة، وليس الشعر في نظره غريبا عن الدين بل هو عنصر من عناصره المحسوسة، ويمكن أن يقال أنه أقوى هذه العناصر، يقول أرنولد أن المستقبل سيثبت بشكل أكيد عندما نتحول إلى الشعر، لا ليساعدنا على تفسير الحياة، أو ليخفف عنا من ضغطها فحسب، وإنما ليكمل لنا صورة هذه الحياة التي ستبدو ناقصة بالعلم وحده"[1].

يتنبأ ماثيو أرنولد بالمكانة العظيمة التي سيحظى بها الشعر في المستقبل، وذلك إذا كان الشعر راقيا وعظيما في ذاته، وهو يرى أن العقائد والمذاهب مهددة بالانهيار، بسبب انحصارها في الحقيقة السائدة والمفروضة، هذا ما أدى إلى التحول إلى الشعر والذي يعتمد على فكرة رئيسية، وهي الفكرة العاطفية، التي تعني الحقيقة الثابتة الخالدة، ويرى ماثيو أرنولد أن الشعر عنصر من عناصر الدين، وهو أقواها.[2]

2-3 نظرية الفن للفن:

إن آراء ماثيو أرنولد دفعت فكرة ربط الشعر بهدف أخلاقي تعليمي خطوة إلى الأمام وقد كان أرنولد متأثرا في هذا بسدني الذي أرسى قواعد هذه الفكرة كما سبق، كما كان متأثرا بكثير من المفكرين، الإنسانيين الذين أتوا بعد سدني أمثال: بيرك (Burke) ونيومان

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص46.

[2] المصدر نفسه، ص46.

(Newman)، وهذه الفكرة التي أشرنا إليها لاقت في تاريخها اعتراضا من مدرسة الفن للفن التي كانت ترى أن هدف الفن ينبغي أن يكون جماليا محضان وهذا الهدف الجمالي المحض منفصل بطبيعته عن الأهداف الأخلاقية، وعن أية أهداف أخرى"[1].

نلاحظ أن الفكرة التي تربط الشعر بهدف أخلاقي تعليمي، أي التي تربط الفن بالأخلاق هناك ما يعارضها وهي نظرية الفن للفن التي تدعو إلى فصل الأخلاق عن الفن، وأن يكون هذا الأخير جماليا محضا.

وقد اعتمدت نظرية الفن للفن، في قولها بأن الشعر نشاط خاص يعتمد على خصائصه الداخلية التي يتحدد بها مفهومه وقيمته، على أفكار نظرية سابقة قائمة على أساس أن المتعة في الفن أهم من أي هدف تعليمي ويمكن البحث عن أصول النظرية الجمالية التي دعا إليها أصحاب الفن للفن في أعمال بعض الجماليين الإنجليز من أمثال شافتسبيري (Shatesbury) وهتشسون (Hetcheson) والفرنسيين من أمثال ديدرو (Dederot)، كما يمكن البحث عنها عند المفكر الجمالي الألماني كانت (Kant)، وعند الكاتب الأمريكي إدغار آلان بو الذي أسهم في تحديد الفكرة التي دعا إليها أصحاب الفن للفن ونضجها، وقد أثرت آراؤه تأثيرا مباشرا على الشاعر الفرنسي بودلير (Boudlaire) الذي ربط القيمة الجمالية بالرمز ربطا محكما"[2].

يؤمن الرومانطيقيون بالفائدة في الشعر إلى جانب المتعة مدة طويلة من الزمن، ومنذ سنة 1835، اشتدت الدعوة إلى فصل الفن عن الأخلاق"[3] ثم جاء الرمزيون، فاتجهوا بقوة إلى تحقيق هذه الدعوة في الشعر فقال بودلير: "ليس للشعر غاية وراء نفسه، فإن اتجه الشاعر نحو غاية خلقية فقد أنقص من قوته الشعرية"[4].

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص47.

[2] المصدر نفسه، ص47-48.

[3] إحسان عباس: في نقد الشعر، ص152

[4] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص152

إن نظرية الفن للفن، ترى أن الشعر يعتمد على ذاته، وهذه النظرية تقوم على فكرة المتعة في الفن وهي أهم من أي هدف تعليمي، كما أن الرومانطيقيون يؤمنون بفكرة الماعة والفائدة في الشعر، والرمزيون يدعون إلى فصل الفن عن الأخلاق.

إن مدرسة الفن للفن لم تتحدد باعتبارها مدرسة ولم تشن حملتها القاسية ضد الفكرة السابقة التي تربط الشعر بالأخلاق إلا في أواخر القرن التاسع عشر، وفي إنجلترا على يد كتاب من أمثال أوسكار وايلد، الذي نادى بأن الجمال إنا هو رمز من الرموز التي تكشف عن كل شيء، لأنها لا تعبر عن أي شيء، والذي قفال بأن كل الفنون عديمة الفائدة، وقد فرق وايلد تفريقا حاسما بين الفن والحياة حين قال إن هدف سالفن هو العاطفة من أجل العاطفة، أما العطفة التي تهدف إلى استثارة فعل معين فذلك هدف الحياة، وقد ساقه هذا إلى القول بأن الفن نشاط غير أخلاقي، وعلى هذا النحو انفصل دعاة الفن للفن عن واقع المجتمع الذي كانوا يعيشون فيه، والبيئة التي كانت تحيط بهم وعاش أفراد هذه المدرسة"[1].

إن أوسكار وايلد يفرق بين الفن الذي يرى أن هدفه العاطفة من أجل العاطفة وبين الحياة، وأدى به ذلك إلى إخراج الفن من دائرة الأخلاقيات إلى اللاأخلاقيات، ومن ذلك ابتعد أصحاب الفن للفن عن الواقع الاجتماعي المعاش، وهذا ما أدى إلى عدم احترام المجتمع لهم.

"لم تكن مدرسة الفن للفن في البداية تهمل موضوع الفن، وإنما كان لما فيه رأي خاص يعبر عنه وايلد حين يقول: "إن الموضوع الجميل أو الشيء الجميل هو الذي لا يعود علينا بنفع ما [2]. وإذا كان الموضوع نافعا أو ضروريا لنا على نحو ما، أو كان له تأثير علينا بطريق أو بآخر، بالألم أو بالمتعة، فإن هذا الموضوع يكون خارجا عن مجال

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص48.

[2] المصدر نفسه، ص48

الموضوعات الملائمة للفن، إن الفنان ينبغي أن تكون لديه حالة من اللامبالاة بالنسبة لموضوع الفن"[1].

ولكن الشكل في العمل الفني طغى على اهتمام مدرسة الفن للفن في مراحلها المتأخرة وأصبح الشكل في نظر وايلد وهو رائد المدرسة في هذه المرحلة، كل شيء فهو عنده سر الحياة، كما سعت مدرسة الفن للفن جاهدة إلى إنشاء صلة وسيقة بين الشكل اشعري والموسيقى والفنون المنظورة، وقد كان هذا أيضا نتيجة لمجهودات الرمز بين الفرنسيين"[2].

ومن هذا نفهم أن مدرسة افن للفن لا تهمل فكرة الفن، وإنما ترفض الموضوع اذي فيه نفع لنا، كما هتمت بالشكل في الأعمال الفنية، وأصبح الشكل رائد هذه المدرسة في هذه الفترة أوسكار وايلد سر الحياة، كما سعت هذه المدرسة إلى الربط بين الشكل الشعري والموسيقى والفنون الأخرى المنظورة.

"وهكذا يتضح من الحديث عن الأسس الفكرية لأصحاب مدرسة الفن للفن أنها تقف على النقيض من النظرية التعليمية في الشعر التي تربط هذا الفن بغاية أخلاقية، وتهتم بموضوعه اهتماما، وهكذا كانت نظرية الفن للفن احتجاجا مباشرا على النظرية الأخلاقية كما عبر عنها أرنولد حين دعا بالغاية الأخلاقية للشعر"[3].

ومن كل هذ نرى أن دعاة الفن للفن يفصلون بين الفن والأخلاق وهذا كان نقيضا للحركات النقدية الأخرى التي تدعو إلى الربط بين الفقن والأخلاق، مثلما رأينا عند سدني، وماثيو أرنولد.

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص49.

[2] المصدر نفسه، ص49.

[3] المصدر نفسه، ص49.

2-4 النقد الماركسي والواقعية الاشتراكية:

يمكن الإشارة إلى أن نظرية الشعر الهادف ووجهت بحملة مضادة في أواخر القرن الماضي، ولكن هذه الحملة لم تستطع أن تحرز انتصارا بعيدا، وبقيت فكرة الشعر الهادف تحتل مكانا بارزا في النقاش النقدي في القرن العشرين، وقد تميز النقاش حول هذه القضية في العصر الحديث بتوسيع موضوع المناقشة بحيث أصبح لا يقتصر على الشعر، وإنما يشمل الخلق الأدبي كله، وهناك وجهتا نظر رئيسيتان متعارضتان في قضية ربط الأدب أو عدم ربطه بأهداف معينة الأولى يتبناها النقد الماركسي والثانية يقول بها النقاد غير الماركسيين في أوربا الغربية وأمريكا، إنه لا جدال في أن هناك قدرا مسلما به من الجانبين وهو أن الأدب بعيد الأثر في تطور حياة الأفراد والشعوب، ويتركز الخلاف في نقطة معينة وهي هل يرمي الأدب بطريقة مقصودة إلى خدمة أهداف بعينها؟

أما النقد الماركسي في عمومه فيقول بالإيجاب، وأما معارضو النقد الماركسي الذين يحبون أن يضعوا السؤال بطريقة مختلفة إذ يقولون: "هل يصح أن تكون مهمة الأدب مهمة دعائية؟ فيقولون بالنفي"[1].

كما قلنا أن النظرية الشعرية الهادفة وُجّهت لها انتقادات ولكن هذه الانتقادات والحملة التي أُعلِنت ضدها، لم تخرج بانتصار مهم، أما في العصر الحديث فتوسعت دائرة النقاش إلى الأدب بصفة عامة، ومعنى ذلك هل الأدب مرتبط بالأخلاق أم منفصل عنها، فظهر النقد الماركسي برأيه، وغير الماركسيين برأي آخر، فالأول بالإيجاب والثاني بالنفي.[2]

والنقد الماركسي تأثر تأثرا شديدا بنظرية ماركس الاقتصادية التي قالت بتفسير التاريخ تفسيرا ماديا، ولكنه كذلك متأثرا بالنقد الواقعي في القرن التاسع عشر، وقد ظهر أول ما ظهر في ألمانيا على يد فرانز مهرنج (Mehring)، وفي روسيا على يد جورجي

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص50.

[2] المصدر نفسه، ص51

بيلخانوف (Blekhanof) ويلاحظ أن هذين الناقدين لم يلتزما في نظرتهما إلى الأدب بجحود النظرية الماركسية في المجتمع أو الاقتصاد، وكل ما هنالك أنهما اعتقدا أن الإنتاج الأدبي ينبغي أن يرتبط بالمجتمع أكثر مما يرتبط بمقاييسه الجمالية الداخلية"[1].

ومن هنا نرى أن النظرية الأدبية الماركسية من افتراض أن الأدب ينبغي أن يُفهم مرتبطا بالواقع التاريخي والاجتماعي كما يفسر من وجهة نظر الماركسية والمسلمة الماركسية الأساسية تتمثل في أن الأساس الاقتصادي للمجتمع هو الذي يحدد طبيعة الأيديولوجيا والمؤسسات والممارسات (كالأدب) التي تشكل البنية الفوقية لذلك المجتمع"[2].

نفهم من هذا أن النقد الماركسي تأثر بالاقتصاد والتاريخ والواقع والمجتمع، والأدب يُفهم من هذه العناصر الأساسية، فهو يمثل البنية الفوقية التي يمتثل بها المجتمع.

مما تجدر الإشارة إليه أن النقد الماركسي بمعناه الضيق كان نتيجة لتطورات متأخرة نسبيا في روسيا الوفييتية، وقد كان من الممكن أن يوجد داخل الاتحاد السوفييتي نفسه أكثر من وجهة نظر نقدية، ولكن في حوالي سنة 1922م فرضت نظرية نقدية واحدة داخل روسيا وهي النظرية التي عرفت في النقد الأدبي بنظرية الواقعية الاشتراكية".[3]

تحتم على الأديب أن يصور الحقيقة تصويرا دقيقا، وأن اشتراكيا يهدف بأدبه إلى نشر الواقعية الاشتراكية، ومعنى هذا أن الأدب من وجهة النظر هذه ينبغي أن يكون أداة أيديولوجية لنشر المبادئ الاشتراكية على المستوى الجماهيري الواسع، وللأدب عند الواقعيين الاشتراكيين طبيعة ووظيفة فهو مثالي بمعنى أن يرينا الحياة لا كما هي عليه في

---

(1) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص50.

(2) ك.م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العكوب، دار Macvillan education LTD، في هامبشيرو لندن، ط1، 1988، ص88.

(3) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص50.

الواقع وإنما كما ينبغي أن تكون عليه طبقا للنظرية الاشتراكية، وهو تعليمي بمعنى أنه يقدم تعاليم معينة ويهدف إلى تقديم فائدة محددة"[1].

فرضت النظرية الواقعية الاشتراكية داخل الاتحاد السوفيتي وكانت لها شروط تفرضها على الأدباء من بينها يجب على الأديب أن يصور المجتمع المعاصر تصويرا واقعيا، كما يحب أن يكون اشتراكيا واقعيا، بحيث يسعى من خلال أدبه إلى نشر الاشتراكية كما يمكننا القول أن دور الأدب عند النظرية النقدية الواقعية الاشتراكية يتمثل في أنه مثالي أي طبقا للمنظور الاشتراكي، وتعليمي له فائدة وتعاليم محددة.

"إن هناك مجموعة كبيرة من النقاد السوفييت يدركون أن وسيلة الفن ليست الدعاية المباشرة وإنما هي تصوير الشخصيات والأحداث والمشاعر وتقديم كل ذلك في صور وقوالب فنية، وكما أن الأدب السوفيتي غلب عليه منذ الحرب العالمية الثانية الاهتمام بالناحية القومية، الأمر الذي ترتب عليه إعطاء أهمية قليلة للمؤثرات الأجنبية في الأدب القومي وللأدب المقارن الذي يقوم أساسا على الاهتمام بالصلات العالمية بين الآداب.[2]

أما في خارج الاتحاد السوفيتي فقد لاقت الواقعية الاشتراكية في النقد استجابة في الولايات المتحدة التي ارتفعت فيها الأصوات منادية بدراسة الأدب دراسة اجتماعية، وأشهر محاولة تتصف بهذه الصفة في تلك الفترة هي محاولة الناقد برنارد سميث في كتابه المسمى (العوامل الفعالة في الأدب الأمريكي) المنشور سنة 1939م، أما في إنجلترا فقد كان الناقد كرستوفر كودويل (Coudwell) أبرز ناقد متأثر بنظرية الواقعية الاشتراكية وكتابه المسمى بـ(الوهم والحقيقة) يعد مزيجا من الماركسية، وعلم الاجتماع والتحليل النفسي، وهو ثورة على الحرية البورجوازية الكاذبة، ولكن أشهر ناقد ماركسي على الإطلاق في العالم المعاصر هو جورج لوكاتش (Locas) وهو مجري يكتب بالألمانية، ومن أم كتبه (جوته وعصره) المشهور سنة 1947م والقصة التاريخية المنشور سنة

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص50-51.

[2] المصدر نفسه، ص51.

1935م، ويناقش هذين الكتابات اتجاهات الأدب في القرن التاسع عشر على أساس واقعي، ولكنه لا يهمل العوامل السياسية والاجتماعية، كما أنه لا يهمل القيم الأدبية البحتة"[1].

إن الأدب السوفيتي بعد الحرب العالمية الثانية اهتم بالجانب القومي، وهذا ما أدى إلى إغفاله للمؤثرات الأجنبية، والأدب المقارن، أما في الولايات المتحدة الأمريكية فالواقعية الاشتراكية في عالم النقد وجدت استجابة واسعة، ومن المتأثرين بالواقعية الاشتراكية في إنجلترا نجد كرستوفر كودويل، أما الناقد الماركسي المشهور على الإطلاق في عالمنا المعاصر جورج لوكاتش فـ "يمكن القول بأن النقد الماركسي في مجموعه لا يستخدم وسائل ماركسية خالصة، وإنما يستخدم م الوسائل ما يعتبر قاسما مشتركا بين الاتجاهات النقدية الكلية، كما أن موضوع الأدب في نظر النقد الواقعي الاشتراكي أهمية قصوى، وإن الأجب لابد أن يكون هادفا يعالج قضايا المجتمع ومشاكله[2].

"أما وجهة النظر الثانية التي تعارض الوجهة السابقة فيمكن أن نجد عنها تعبيرا واضحا ومعتدلا في قول الناقد الإنجليزي المعاصر (روى توماس) يقول: ...إننا إذا لم نكن في منتهى الحرص عند تحديد ما نعني بمعنى التعلم من الأدب، واعتقدنا أن للشعر هدفا أخلاقيا تعليميا[3].

فسوف يقودنا ذلك إلى خطأ عظيم، والواقع أن ذلك قد قاد كثيرا من الشعراء إلى نفس الخطأ، ونحن نجد أن الشاعر أو الكاتب المسرحي أو الروائي حين يقصد إلى خدمة أهداف أخلاقية كرفع الروح المعنوية، والتغني بمصالح الطبقة العاملة، تكون قصيدته أو مسرحيته أو روايته محل اهتمام ما دامت القضايا التي عالجها قائمة، وصحيح أن عمله قد يكتسب قيم تاريخية ولكن هذه مسألة أخرى، وأكثر من هذا فإن كتابته من أجل أهداف دعائية تجعل عينة مركزة دائما على الجمهور القارئ لا على الموضوع المعالج، إنه

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر. ص51-52.

[2] المصدر نفسه، ص53.

[3] المصدر نفسه: ص53.

سيهتم أولا وقبل كل شيء بالوصول إلى نتيجة معينة، وسيجعله هذا قاصرا عن أن يرى مادته الفنية بعين فنان، إن الكاتب الذي يهتم بالسيطرة على الجمهور ينتهي بفقدان السيطرة على مادته الفنية، ومن ثم تكون النتيجة تشويهها"[1].

نفهم من قول روي توماس أن الشعر الأخلاقي التعليمي الهادف هو خطأ عظيم ويستدل على ذلك على أن الأديب يركز على المتلقي والقارئ ويهمل موضوعه الذي يعالجه.

"غير أن هذا لا يعني إطلاقا أن جميع الأعمال التي كتبت بأهداف دعائية أعمال هابطة من الناحية الفنية، فلم ينكر أحد مثلا أن الروائي الإنجليزي جورج أورويل (Orwell) روائي ناجح وبخاصة في روايتيه الشهيرتين مزرعة الحيوان (Animal Farm)، سنة 1984م/ و(Ninteen Eighty-Four) مع أنهما دعاية صريحة موجهة ضد الشيوعية وفي تبرير نجاح مثل هذه الأعمال فنيا يقول أتباع وجهة النظر الثانية، أن الكاتب يبدأ مثل هذه الأعمال وأمامه هدف دعائي واضح، ولكن بما أن فنان أصيل فسرعان ما يطغى عليه فنه فيجبره على أن يغرق نفسه في المادة الفنية، وذلك يبعده عن هدفه الأصلي وهو الدعاية، وتكون النتيجة عملا فنيا ممتازا بالرغم من هدفه الدعائي المقصود"[2].

فيتبين من هذا الكلام بأن الأعمال الدعائية ليست كلها أعمال منحطة، ويدلل أصحاب هذا الاتجاه أن الكاتب عندما يكتب ويضع نصب عينيه هدف دعائي فطبيعته الفنية تسيطر عليه، فسرعان ما ينسى هدفه الدعائي، وينشغل بموضوعه الفني.

لا نستطيع أن نختم الحديث عن آثار هذه النظرية في الأدب الأوروبي قبل أن نشير إلى حركة "الإنسانيون الجدد New Humanists" التي يمكن أن تعتبر أثرا لاتجاه ماثيوأرنولد الأخلاقي في الشعر، وقد قامت هذه الحركة في العقد الثالث من هذا القرن باعتبارها رد فعل ضد التطرف الفردي عند الرومانتيكيين، وضد الواقعية الطبيعية

---

[1] محمود الربيعي. في نقد الشعر. ص53.

[2] المصدر نفسه ، ص53.

ويدعوا روادها من أمثال بابيت Babbitt ومور More، وفورستير Forster الذين يتركزون في أمريكا بصفة خاصة إلى الاهتمام بالقيم الإنسانية، ويصرون على استقلال الإنسان عن الطبيعة، وحرية إرادته ومهمة الأدب عندهم أخلاقية، ومن أهم ما يدعون إليه كذلك ضبط النفس، وتقليد النماذج الإنسانية الممتازة في الأدب"[1].

يُقصد بآثار هذه النظرية في الأدب الأوربي، أي ما ترتّب عن نظرية الشعر الهادف مثل حركة الإنسانيون الجدد، التي تعتبر من آثار اتجاه ماثيوأرنولد الأخلاقي، ودور الأدب لديهم أن يكون أخلاقيا.

2-5 أثر النظرية الهادفة في النقد العربي الحديث:

إن القضية في الفكر العربي الحديث قد اتخذت شكلا آخر، وأول ما يُلاحظ هنا أنالنقاش حول هذه المسألة، مقتفيا أثر الفكر الأوربي الحديث، لم يحصر نفسه في نطاق الشعر وإنما جعل مجال تناوله الأدب عامة، والسبب هو أن الشعر كان يتسع مفهومه قديما ليشمل كل أدب إنشائي، فكان طبيعيا أن يكون مصطلح الشعر هو الطاغي في الاستعمال في النقد الأدبي".[2]

لكن مفهوم الشعر في النقد الحديث قد انحصر في معنى الشعر الغنائي فحسب، وذلك بعد أن استُعملت القوالب المستحدثة الأخرى كالرواية والقصة القصيرة والمقالة والمسرحية، النثر أداة لها، وأصبحت هذه القوالب الموضوعية أقرب إلى تصوير المجتمع ومشكلاته عن الشعر، ومن ثم أصبحت القضية قضية الأدب الهادف لا الشعر الهادف في العالم كله، وكان الشعر ولا يزال داخلا في نطاق المناقشة، ولكن على نحو ضيق وبخاصة بعد أن استثنى سارتر الشعر من مفهوم الالتزام في الأدب الوجودي، وقصر ذلك على النثر"[3].

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص55.

[2] المصدر نفسه، ص62.

[3] المصدر نفسه، ص62.

فالنقد العربي القديم لم يتأثر بنظرية الشعر الهادف، أما النقد العربي الحديث فقد تأثر بها وبالفكر الأوربي، ونلاحظ أن طريقة تناول الشعر الهادف في الأدب الأوربي الحديث لم تقتصر على الشعر فقط، بل الأدب كله، لأن مفهوم الشعر قديما كان يشمل كل أدب إنشائي دون استثناء، أما الشعر في النقد الحديث نحصر معناه في الشعر الغنائي، ومن هنا أصبحت القضية أكثر اتساعا لتخرج من دائرة الشعر فقط لتشمل الأدب بصفة عامة.

وينبغي أن يكون واضحا منذ البداية أن الذين دعوا إلى أن يكون الأدب هادفا في النقد العربي الحديث يدينون بأفكارهم هذه، دون أن يكون ذلك ما يعيبهم، للفكر الأوربي سواء منهم من لم يلتزم بفكر مذهبي بعينه كسلامة موسى، أو من التزم بمذهب معين مثل محمود أمين العالم، ودعوة سلامة موسى إلى ربط الأدب بالحياة الحاضرة ومشكلاتها دعوة قديمة، تعد إلى سنة 1933 حين أصدر كتابا عن "الأدب الإنجليزي الحديث"، وقد دعا في مقدمة هذا الكتاب دعوة قريبة من دعوة النقد الماركسي التي سبق الحديث عنها بأنها تربط الأدب بالواقع الحاضر، وتجعله يعنى بمشكلات المجتمع، فيتخذ منها موقفا معينا ويسهم في حلها إسهاما مباشرا، وهو في ذلك متأثر بما كان يعرفه عن الأدب الإنجليزي الحديث الذي كان ينهج نهجا متأثرا بالفكر الاشتراكي"[1].

في النقد العربي الحديث هناك دعوة واضحة إلى الأدب الهادف من قبل مفكرين وأدباء ونقاد مثل محمود أمين العالم، وسلامة موسى وهذا الأخير دعى إلى ربط الأدب بالحاضر المعاش، وهو بهذا قريب من أفكار النقد الماركسي.

"يقول سلامة موسى: "وعندي أن التجديد في الأدب هذه الأيام لا يعني شيئا آخر سوى التجديد في الحياة، وهذا ما نفهمه من المجددين الإنجليز، فالأديب الإنجليزي يتصل بالحياة، ويتأثر بها ويؤثر فيها، وهو ينتقد أسلوب العيش أكثر مما ينتقد أسلوب الكتابة، وهذا خلاف ما نجده في طبقة الأدباء التقليديين في مصر، حيث الاهتمام.[2]

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص62-63.

كبير بالأسلوب الكتابي، في حين أنه ليس هناك اهتمام أصلا بأسلوب العيش، فإن الأديب التقليدي يعنى مثلا بأسلوب الجاحظ الكتابي فيحتذيه، ولا يعنى بأسلوب الفلاح المصري في العيش فينتقده ويطلب إصلاحه، وهو يكتب عن العرب وعن مجدهم وتاريخهم ولا يكتب عن مصر وعن نكباتها الحاضرة، وما تعانيه من مظالم اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية، ولذلك فإن أدبه سلفي، وهو أدب الكتب الذي يجعله يعيش وهو في عزلة عن الوسط الذي يحيط به كأنه في برج عاجي، وهو هنا يشبه أدباء القرون الوسطى في أوربا"[1].

نفهم من قول سلامة موسى أن التجديد في الأدب هو تجديد في الحياة، حيث إن الأديب يعيش لحياته في مجتمع وبيئة، وهذه الحياة يتأثر بها ويؤثر فيها، وهذا عكس ما نجده عند الكُتّاب والأدباء التقليديين في مصر.

"ولا شك أن الدعوة إلى ربط الأدب بقضايا المجتمع بلغت ذروتها، من حيث التحمس الشديد ومن حيث الوضوح النظري كذلك، في الحملة التي شنها محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس على النقاد المحدثين "التقليديين" من أمثال طه حسين والعقاد، وعلى الأدباء المشهورين من أمثال توفيق الحكيم والمازني، وعلى الشعراء جميعا فيما عدا الشعراء الشبان الذين يكتبون في قالب الشعر الحر، وقد كان الأساس النظري العام لهذه الحملة أن نقد هؤلاء وأدبهم وشعرهم بعيد عن الارتباط بقضايا المجتمع، فإن دعوة هذين المفكرين محددة في أنها تستمد من معين فكري، وهو الاتجاه الماركسي في النقد، وهي دعوة محددة كذلك في أنها لا تدعو دعوة نظرية مجردة، وإنما تربط نفسها منذ البداية بقوالب أدبية محددة من الشعر والنقد والرواية، وتواجه في صراحة ما يكتب من أدب في مصر المعاصرة فتتناوله بالتحليل بطريقة مباشرة وجريئة"[2].

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص71-72.

اتّسمت دعوة محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس إلى ربط الأدب بالمجتمع بالوضوح، كما أن أفكارهما تستمد من النقد الماركسي، وإن دعوتهما ليست نظرية مجردة بل تطبيقية تفاعلية.

"تبدأ آراء محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس بتحديد لمفهوم الثقافة عندهما في صورتهما العامة، وهما في هذه النقطة يكشفان عن اتجاههما الاجتماعي منذ أول خطوة وذلك حين يناقشان رأي توماس إليوت في جعل الدين أساسا للثقافة الإنجليزية وهما يعارضان هذا الرأي بشدة، باعتباره رأيا لا يمثل الواقع في شيء.[1]

يقول الكاتبان في التعبير عن مفهوم الثقافة عندهما: "فالثقافة إنما هي في الحقيقة انعكاس للعمل الاجتماعي الذي يبذله شعب من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه، ومظهرا لما يتضمنه العمل الاجتماعي من علاقات متشابكة، وجهود مبذولة واتجاهات فالأساس الذي تقوم عليه الثقافة إذا ليس شيئا جامدا، أو عقيدة محددة.[2]

وإنما هو عملية لها عناصرها المتفاعلة واتجاهها المتطور، لقد بلغت الدعوة إلى الأدب الهادف مداها المذهبي عند محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، وكانت بالنسبة لدعوة سلامة موسى أكثر تنظيما ومنهجية وأوضح من ناحية الأسس الفكرية التي تعتمد عليها، وأكثر دقة من حيث اهتمامه بالتطبيق على بعض القوالب الفنية الحديثة وفي مقدمتها الشعر والرواية"[3].

آراء محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس تنادي إلى اجتماعية الأدب كما ينادي بها سلامة موسى، ونقول أن الشعر الهادف الأخلاقي التعليمي قام بدور هام في النقد الشعري والأدب بصفة عامة، وكان من أهم أعلامه ومن دافع عنه فيليب سيدني، ماثيو

---

(1) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص72.

(2) المصدر نفسه، ص72.

(3) المصدر نفسه، ص72-83.

أرنولد... ويبقى الشعر الهادف ينال احتراما ومكانة لدى الأدباء والكُتّاب ويمكن أن نشير إلى أن الشعر الهادف والأدب الهادف عامة هو أدب واقعي.

3- النظرية الرومانتيكية:

3-1 معنى الرومانتيكية وبداية المصطلح:

يمكن الإشارة إلى أن المفهوم الرومانتيكي يركز عن العالم الداخلي للشعر بدلا من تركيزه على العالم الخارجي، ومن حيث إنه يربط مفهوم الشعر وكل خصائصه ربطا وثيقا بهذا العالم والواقع أن الكلام عن الرومانتيكية كلام صعب، وذلك على الرغم من كثرة ما قيل عنها، فقد اطلق مصطلح رومانتيكي، رومانتيكية على أشياء كثيرة جدا، لدرجة أنه أصبح لا يعني شيئا محددا في نظر بعض النقاد.[1]

ولا شك أن مفهوم الرومانتيكية الآن بعد الرحلة الطويلة التي قطعناها في البلاد الأوربية والتي انتهت هناك بموتها منذ أكثر من قرن من الزمن، يختلف من بلد أوربي إلى بلد آخر، فقد خضعت الأفكار الرومانتيكية في كل بلد لواقع ظروفه، لدرجة أصبح معها معنى هذا المصطلح غير محدد، ويتناقض في بعض البلاد عنه في بعض البلاد الأخرى، ولكن على الرغم من ذلك فإن هناك خصائص عامة مشتركة بين معاني الرومانتيكية أو لنقل الرومانتيكيات، في أوروبا كلها الأمر الذي يجعل من الكلام على نظرية رومانتيكية أوربية موحدة شيئا جائزا".[2]

فالمفهوم الرومانتيكي يركز على الأحاسيس والعواطف الداخلية أي العالم الداخلي للشاعر، والرومانتيكية تحمل معان عدة حسب خصائص كل منطقة، ولكثرة ما تحدثوا عنها حيث يختلف معناها من بلد إلى آخر.

إن الرومانتيكية مذهب أدبي من أخطر ما عرفت الحياة الأدبية العالمية، سواء في فلسفته العاطفية ومبادئه الإنسانية أم في آثاره الأدبية والاجتماعية، ومن العسير أن نعطي تعريفا قصيرا لهذا المذهب الأدبي المعقد الجوانب، وكثيرا ما يؤدي تعريف الأشياء إلى

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص 72

[2] المصدر نفسه، ص89-90.

هذا النحو إلى تنكيرها والتظليل في مفهومها، ونعرض لمدلوله الاشتقاقي، فالكلمة الفرنسية Romantisma والإنجليزية Romanticism والألمانية Romantic، والإسبانية والإيطالية Romanticismo ترجع في الأصل إلى كلمة Roman، وهذه الأخيرة كلمة فرنسية قديمة كانت تدل في العصور الوسطى على قصة من قصص المخاطرات شعرا أو نثرا، كانت تكتب أحيانا Romant، وانتقلت إلى اللغة الإنجليزية في شكل Romaut ثم نسب إليها في الإنجليزية Romantic وهي صفة تدل على ما ينسب إلى قصص المخاطرات".[1]

"يمكن الإشارة إلى أن تاريخ هذا المصطلح تاريخ معقد، يغلب عليه في مراحله الأولى الاضطراب، وعدم التحديد واتساع المفهوم، حيث كان يغطي أنواعا كثيرة من التعبير الأدبي، كان هذا المصطلح رومانتيكي يطلق في المراحل الأولى على الرومانس (وهو نوع قصصي شاع في العصور الوسطى، وكان يدور حول الحب والفرنسية ومغامراتها، وكان بعض قصص الرومانس يصاغ شعرا، وبعضها يصاغ نثرا، وعلى الأعمال الأدبية التي تقوم على المبالغات، وتحتوي على أشياء غير معقولة.[2]

وقد أطلق المصطلح بهذا المعنى في فرنسا في أواخر العقد السابع من القرن السابع عشر، وفي إنجلترا في منتصف العقد الثامن من القرن نفسه، أما في ألمانيا فقد تأخر إطلاقه بهذا المعنى عن هذا التاريخ نحو قرن من الزمان"[3].

نفهم من هذا أن الرومانتيكية مذهب خطير ومعقد من ناحية تاريخ هذا المصطلح ومفهومه، وكان مصطلح رومانتيكي يطلق في بداية الأمر عل قصص الحب والغرام والمغامرات البطولية والفروسية، والقصص المبالغ فيها، أي الخارقة للعادة.

وحين نتحدث عن تاريخ هذا المصطلح تبرز نقطة هامة هي استعماله في مقابل مصطلح آخر هو مصطلح "كلاسيكي" الذي كان يعني كل عمل أدبي كتب بروح التقاليد

---

[1] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص03.

[2] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص90

[3] المصدر نفسه، ص90.

الإغريقية والرومانية، وأول استعمال لمصطلح "رومانتيكي" في مقابل مصطلح "كلاسيكي".[1]

ثم على يد الأخوين شليجل Schlegels وهما أوجست وليام فون شليجل، وأخوه الأصغر فريدريك فون شليجل، وقد انتقل هذا المعنى من ألمانيا إلى شعوب الشمال، وبخاصة إلى الدنمارك والسويد، في العقد الأول من القرن التاسع عشر"[2].

إن فكرة استعمال مصطلح رومانتيكي مقابل مصطلح كلاسيكي أوردها محمد غنيمي هلال في كتابه الرومانتيكية، بحيث توافق ما أورده محمود الربيعي في كتابه "في نقد الشعر" قام المذهب الرومانتيكي على انقاض المذهب الكلاسيكي، ولم يتم لهذا المذهب الانتصار إلا بعد أن هوجمت حصون المذهب الكلاسيكي، على يد الأدباء والفلاسفة من دعاة التجديد طوال القرن الثامن عشر، فقد ظل مفهوم الكلمتين صعبا في تحديده، حتى تقابل المذهبان قبيل موت الكلاسيكية، في صراع قوي اشترك فيه أعلام كتاب أوربا جميعا، فاتضحت بذلك كل الوضوح معالم التجديد الرومانتيكية التي قامت على أطلال الكلاسيكية، وبالتأمل في ميراث الأدب الرومانتيكي تظهر خصائصه واضحة جلية تميزه كل التميز عن الأدب الكلاسيكي، وقد آثرنا أن نربط هذه الخصائص بعصرها بمقابلتها بالكلاسيكية أولا"[3].

نلاحظ أن مصطلح رومانتيكي أستُعمِل في مقابل مصطلح كلاسيكي، لأن خصائص كلا من المصطلحين في معظمها مختلفة، وأول من قام بهذه المقابلة هما الأخوين شليجل، كما نرى أن المذهب الرومانتيكي الجديد قام على أنقاض المذهب الكلاسيكي القديم.

ولم يستعمل هذا المصطلح في سياق أدبي في فرنسا قبل بداية الشعور بالتأثير الألماني الذي يعود الفضل فيه إلى "مدام دي ستايل""Madame Destael" (1766-1817)،

---

(1) محمود الربيعي، في نقد الشعر. ص90.

(2) المصدر نفسه، ص90.

(3) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، ص06-08.

وقد كتبت هذه السيدة كتابا اسمه "ألمانيا" نشر أول مرة في لندن سنة 1812، وفي باريس سنة 1814 وكان أثر الأخوين شليجل واضحا في كتاب مدام دي ستايل هذا، إن أول شاعر فرنسي تحمس للرومانتيكية تحمسا عظيما، متأثرا في ذلك بالأفكار الجديدة التي روجت لها مدام دي ستايل هو الشاعر ستيندال Stendhal[1] الذي سمى نفسه شاعرا رومانتيكيا، وكتب كتابا سنة 1835 تحت عنوان (راسين وشكسبير) أبدى فيه إعجابه الشديد بالرومانتيكية وبتأثير كتاب "مدام دي ستايل" انتقل التأثير الرومانتيكي إلى إيطاليا ثم بعد ذلك إلى إسبانيا.[2]

إن شعوب أوربا الشرقية عرفت الرومانتيكية في أوائل القرن التاسع عشر، وقد تكلم على الرومانتيكية كثيرا الشاعر الروسي "بوشكين Puskun"، كما أن الرومانتيكية بدأت بالفعل في إنجلترا بنشر ديوان "قصائد قصصية غنائية" The Lurical Ballads "لورد زورث" "Word sworth" ولكن أحدا لم يحس بهذه البداية حتى استعمل المصطلح بعد ذلك على يد رومانتيكيين آخرين من أمثال "والت سكوت W.scott"، أما مقابلة هذا المصطلح بمصطلح كلاسيكي فقد كان كوليردج أول من استعملها"[3].

نلاحظ أن الأخوين "شليجل" لهما دور كبير على مصطلح الرومانتيكية ومام دي ستايل تأثرت بكتاباتهما، وهي بدورها نقلت ذلك في العديد من مؤلفاتها، حيث تأثر العديد من الكتاب والشعراء بكتابتها في عديد من الدول مثل: فرنسا، إسبانيا، ألمانيا، إيطاليا، وغيرها من الدول.

3-2 مفهوم الشعر وأهدافه عند الرومانتيكيين:

إن الرومانتيكية محاولة لفهم الشعر على اعتبار أنه انعكاس للعالم الداخلي للشاعر وليس انعكاس للطبيعة أو بعبارة أخرى على أنه عملية خلق لا عملية صنعة، هذا هو

---

(1) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص90-91.

(2) المصدر نفسه، ص91.

(3) المصدر نفسه ، ص91-92.

الطابع المشترك العام بين ألوان الرومانتيكية جميعا"[1]. وواضح أن عالم الشاعر الداخلي هذا عالم واسع، فه يشمل الحالة الذهنية لديه، كما يشمل المشاعر والأفكار وطاقات الحدس والإدراك وقوة الخيال، وهذا القوة هي التي تعدل من هذه المشاعر وتنظمها وتجمع أشتاتها وتضعها في النهاية في قالب متلاحم متجانس هو العالم الشعري، فالشعر هو التعبير عن العلم الداخلي وحتى عن العالم الخارجي، كما ينعس في ذات الشاعر وذلك بعد أن تنظمه قوة الخيال الخارق عنده تنظيما فنيا، إن أدق عبارة تصور معنى الشعر عند الرومانتيكيين في نظر محمود الربيعي هي عبارة "الشعر تعبير عن المشاعر"، والواقع أن الشعر الرومانتيكي والآراء النظرية التي تدعمه تؤكدان هذه الحقيقة.[2]

وفي إطار هذا المفهوم العام للشعر عند الرومانتكيين تتحدد خصائص الشعر وهي خصائص مشتركة ومن بين هذه الخصائص نذكر:

إعطاء الخيال أهمية عظمى، اعتبار العالم الشعري عالم المعرفة بأعمق الحقائق والتفكير في الطبيعة على أنها كائن حي، إعطاء الجانبين الأسطوري والرمزي أهمية كبيرة في التعبير الشعري، كان جيرار دي نرفال يعتقد أن كل شيء يخلقه الخيال مثل الحقائق الأولى، وأن عالم الشاعر عالم من الرمز والأسطورة حيث يحيا كل شيء في حالة عمل واتصال"[3].

إن الشعر من وجهة نظر الرومانتيكيين هو التعبير عن العالم الداخلي للشاعر (أحاسيس، شعور...) وعن العالم الخارجي كما يراه الشاعر، وبالتالي الشعر هو تعبير عن المشاعر كما أن للشعر خصائص عدة منها: الخيال، الشعر عالم المعرفة والحقائق والأسطورة، والرمز...الخ.

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص92.

[2] المصدر نفسه، ص92-95.

[3] المصدر نفسه ، ص95.

- مفهوم الشعر عند كيتس:

يقول كيتس في رسالة من أهم رسائله، وقد بعث بها إلى جون تيلور في 27 فبراير 1828، غن الشعر ينبغي أن يدهشنا عن طريق التطرف الرقيق لا عن طريق الفردية، ينبغي أن يقرع القارئ بحيث يحس أن هذا الشعر يعبر عن أفكاره هو نفسه، وفي أعلى حالاته.[1]

وينبغي كذلك أن لا تقف اللمسات الجمالية فيه عند منتصف الطريق فتترك القارئ مقطوع الأنفاس بدلا أن تتركه راضيا، وينبغي أن تبدأ الصورة الشعرية وتتطور وتأخذ شكلها بطريقة طبيعية أيضا والشعر إذا لم ينبعث بصورة طبيعية كما تنبعث الأوراق من الشجر، فمن الخير أن لا ينبعث على الإطلاق، ويبدو من هذا الكلام أن معناه الاتحاد الكامل الذي ينبغي أن يتم بين الشاعر والطبيعة من ناحية، وبين الشاعر ووسائله الشعرية من ناحية أخرى. حيث يتم نوع من التلاحم العضوي بين كل العناصر التي تتدخل في تكوين الصورة الشعرية ويجعل الصورة النهائية للمشاعر تبدو وكأنها تفيض فيضا طبيعيا عن النفس، وكلام كيتس يعطينا أن من أخص خصائص الشعر.[2]

أنه يصل إلى القارئ فيفجر في نفسه من الأحاسيس المشابهة ما يجعله يحس بأنه في حالة من التعالي الفكري والنفسي وتلك ناحية هذه من نواحي التصور الرومانتيكي للشعر، إذ تعني أن الشعر عملية توصيل إلى جانب كونه عملية تعبير، فتوصيل المشاعر المعبر عنها إلى نفس الجمهور المتلقي خصيصة أصيلة من خصائص هذا الشعر، والأثر الذي يحدث إثر هذا التوصيل اثر شبيه بما كانت عليه مشاعر الشاعر وهو يقوم بعملية التعبير".[3]

---

(1) محمود الربيعي. في نقد الشعر. ص95.

(2) المصدر نفسه ، ص95-96.

(3) المصدر نفسه، ص96.

نفهم من هذا أن الشعر عند كيتس يجب أن يؤثر فينا أي في القارئ، ويعبر عن أحاسيسه، بحيث عندما يقرأ القارئ قصيدة شعرية ما، يجب أن تؤثر فيه ويقرؤها بحب كأنها تتحدث عنه بحيث يجد فيها الراحة والملاذ الذي يتوجه إليه كما يجب أن يكون هناك انسجاما بين الشاعر والطبيعة، فالشعر هو عملية تعبير وتوصيل في آن واحد.

- مفهوم الشعر عند ورد زورث:

يقول وورد زورث في معنى الشعر: "إن كل شعر جيد إنما هو انسياب تلقائي للمشاعر القوية " ويقول في موضع آخر شارحا لهذا المعنى الذي أعطاه للشعر فيقول: "لقد قلت أن لشعر انسياب تلقائي للمشاعر القوية، إنه يصدر عن العواطف التي تستعاد في حالة سكينة[1].

وهناك يتم نوع من التأمل في هذه المشاعر تختفي فيه تلك السكينة بالتدريج، وتحل مكانها عاطفة قريبة من تلك العاطفة التي كانت موجودة قبل عملية التأمل هذه، حيث تحتل هذه العاطفة الأخيرة الذهن بالفعل، في مثل تلك الحالة، تبدأ كتابة الشعر العظيم عادة، وفي حالة شبيهة بتلك الحالة تستمر هذه العملية، وهذا المعنى لا ينفي أن يكون الشعر.[2]

ومن وجهة نظر الرومانتيكية، تعبيرا عن المشاعر، لكنه تعبير مقصود جاء نتيجة لجهد فني، وتأمل وليس تعبيرا بسيطا ولا اسيابا تلقائيا يشبه انسياب الماء من النبع "[3].

فمعنى الشعر عند ورد زورث هو تدفق نتلقائي وقوي للمشاعر والعواطف عن طريق تأمل لهذه المشاعر وهذا لا يتعارض مع المفهوم العام للشعر عند الرومانتيكيين الذين يرون أن الشعر تعبيرا عن المشاعر.

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص96.

[2] المصدر نفسه، ص96-97.

[3] المصدر نفسه، ص97.

- أهداف الشعر الرومانتيكي:

وللشعر الرومانتيكي عموما هدفان فنيان: الهدف الأول هو توفير المتعة للمتلقي، وهذه المتعة نتيجة للمشاركة الوجدانية التي تتم بين الشاعر والمتلقي كما أن هذه المتعة نتيجة العنصر الجمالي الذي يحتوي عليه الشعر، "أما الهدف الفني الثاني للشعر الرومانتيكي فهو الكشف عن الحقيقة في أعمق صورها وأتمها يقول "ورد زورث": "إن الشاعر حين يغني أغنية ينضم إليه فيها كل بني البشر، إنما يكون بحضرة الحقيقة، وهو حين يصل إلى هذه المرحلة من التعبير الشعري[1]، المرحلة التي يعبر فيها عن مشاعر كل بني البشر من خلال التعبير عن مشاعره ومن ثم ينجح في توصيل هذه المشاعر غليهم وفي ضمهم إليه، في عملية تأثر جماعي أو غناء جماعي، حين يصل إلى هذه المرحلة يكون في موقف يمكنه من الكشف عن الحقيقة الإنسانية التي هو بحضرتها حتى إنها لتتجلى لنا وكأنها صاحبنا الحاضر وصديقنا الذي نراه".[2]

نفهم من هذا أن للشعر الرومانتيكي هدفان أساسيان؛ الأول يتمثل في المتعة ويقصد بها القيمة الجمالية الفنية الموجودة في الشعر والمتعة تكون نتيجة اتصال ومشاركة كل من المبدع (الشاعر) والقارئ (المتلقي)، فالشعار يتأثر بما يحيط حوله من طبيعة ومجتمع وينقل هذا التأثر في أبيات جمالية فنية ممتعة، والهدف الثاني يتمثل في البحث عن الحقيقة واكتشافها ويتجلى ذلك في الشاعر الذي يستطيع أن يعبر عن مشاعر وأحاسيس البشر عامة، وإيصالها إليهم.

3-3 أثر النظرية الرومانتيكية في جماعة الديوان:

إن حركة التجديد في النقد العربي الحديث التي تمت في مطلع هذا القرن اضطلع بها ثلاثة نقاد شعراء هم شكري والمازني والعقاد، وقد عرفت حركتهم التجديدية باسم "جماعة الديوان" نسبة إلى كتاب "في النقد" أصدره العقاد والمازني سنة 1921، وسمياه "الديوان"

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر. ص98-99.

[2] المصدر نفسه، ص98-99.

وقد كان في نية المؤلفين البلوغ بهذا الكتاب عشرة أجزاء لكنه توقف بعد الجزء الثاني[1]، ويلاحظ أن هذا المصطلح النقدي الشائع (جماعة الديوان) يشمل في الاستعمال آراء شكري في النقد وشكري لم يكن له نصيب في تأليف هذا الكتاب بحيث شُنّت عليه حملة نارية حملها المازني سماه فيها (صنم الألاعيب) واتهمه بالجنون وحاول تحطيمه، إنه لشيء لافت للنظر أن يكون شكري وهو احد أعمدة هذه الجماعة المجددة، كما تشهده آثاره وكما يشهد العقاد والمازني هدفا للتحطيم، والحملة العنيفة التي شنها المازني على شكري، تؤكد لنا أن الخلاف لم يكن خلافا فكريا على الإطلاق، وإنما كان نتيجة جفوة بين الصديقين"[2].

نلاحظ أن جماعة الديوان كما تسمى هي حركة تجديدية في النقد العربي الحديث ظهرت في مصر على يد كل من المازني وشكري والعقاد، وجماعة الديوان نسبة إلى كتاب ألفه كل من العقاد والمازني، وهو يشتمل على أفكار شكري ولكنه لم يكن شريكا في تأليفه نتيجة للخصومات التي دارت بينه وبين المازني".[3]

وعلى لسان العقاد يقول فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها عل أطراف من الأدب الفرنسي، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز، لم تنسى الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر، وفنون الكتابة الأخرى.[4]

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص99.

[2] المصدر نفسه، ص103-104.

[3] المصدر نفسه، ص107.

[4] المصدر نفسه، ص107-108

ولا أخطئ إذا قلت إن هازليت هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد، وقد كان الأدباء المصريين الذين ظهروا في أوائل القرن العشرين يعجبون "بهازلت".[1]

نفهم من هذا أن جماعة الديوان أخذت وتأثرت بأفكار الرومانتيكية في الشعر، بدليل هذا القول للعقاد الذي يوضح أن الأدباء المصريين والمنتمين إلى جماعة الديوان خاصة الأدب الفرنسي والإنجليزي والإيطالي والألماني وغيرها من الآداب التي عرفت الرومانتيكية في إبداعاتهم وحاصة الشعر.

نحاول توضيح مفهوم الشعر عند الشعراء النقاد الثلاثة وكيف أن هذا المفهوم يلتقي في عمومه وفي الكثير من جزئياته مع المفهوم الرومانتيكي، نبدأ أولا الكلام عن مفهوم الشعر عند شكري حيث يرى أن الشعر نتيجة لانفعال عاطفي جارف من شأنه أن يجعل الأساليب الشعرية تتدفق كالسيل يذكرنا هذا الكلام بما قاله ورد زورث من أن الشعر انسياب تلقائي للمشاعر القوية"[2].

إن شكري يربط الشعر بالعالم الداخلي للشاعر حين يربطه بعواطفه وهذا الربط يعبر تعبيرا واضحا عن جوهر النظرية الرومانتيكية التي نقلت موضوع الشعر من عالم التصوير الموضوعي للطبيعة أو لأفعال الناس إلى عالم النفس الشاعرة، والربط بين الشعر والعواطف واضح في كل أعمال شكري...، وواضح في إشارته العابرة الدالة في إثبات هذا البيت له على غلاف الجزء الأول من ديوانه: [3]

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

كما تأثر شكري بمجموعة من ألوان التفكير النقدي الرومانتيكي منها أن الشعر يكشف عن الصلاة التي تربط بين أعضاء الوجود ومظاهره، التفكير في الطبيعة المحيطة بنا على أنها كائن حي، الربط بين الشعر والحقيقة، أما المازني فيمكن القول بأنه

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص107-108.

[2] المصدر نفسه، ص109.

[3] المصدر نفسه، ص111-112.

رومانتيكي من رأسه إلى قدمه، والخصائص الرومانتيكية واضحة عنده، لا في كتاباته النقدية فحسب، بل في أدبه الإنشائي كذلك سواء في الرواية والقصة القصيرة أو الشعر.[1]

كما أن الخصائص الرومانتيكية تتضح في مقالاته الاجتماعية، يعرف المازني الشعر فيقول: "إنه خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجا ويصيب متنفسا، ومعنى ذلك أن الشاعر لا يقول الشعر بعمل إيرادي وفي موضوع يختاره من التاريخ أو من حياة الناس العاصرين له، وإنما يقول عندما تجيش الخواطر في صدره وتلتمس لها مخرجا فالمازني يرى ما يراه الرومانتيكيون وما يراه شكري، ثم يأتي بعد المازني وشكري العقاد الذي يعتبر من أهم نقاد جماعة الديوان وقد عاش العقاد يدعو إلى مجموعة من المبادئ النقدية يمكن أن نجد لمعظمها جذورا رومانتيكية ومن هذه المبادئ قضية الصدق الشعوري، وقياس الأصالة الشعرية بمقدار تعبيرها الصادق عن الحالة الشعورية التي كان العمل الشعري نتيجة لها، وهذا مقياس رومانتيكي في جوهره، قضية الشعر تعبير عن العواطف كما ينظر العقاد إلى شعر الشاعر على أنه تعبير عن النفس، وكل هذه القضايا رومانتيكية[2].

نفهم من هذا أن جماعة الديوان أعطت للشعر مفهوما رومانتيكيا تجسد في أعمالهم الشعرية والإبداعية وهذا لا يعني أن جماعة الديوان اقتصرت على المفاهيم الرومانتيكية مثل المفاهيم العربية القديمة الأصيلة ويمكن القول أن الرومانتيكية بصفة عامة اعتمدت على عناصر عديدة منها: الشعور والإحساس والعواطف والنفس البشرية والطبيعة الخ.

4- النظرية الموضوعية (Objectivism)

إن كلمة الموضوعية تعني المواضيع أو الموضوعات، وما دامت الموضوعات تُعنى بالموضوعات فهي تعتمد على العنصر الخارجي للشيء ولذات الإنسان، وبهذا فهي عكس النظرية الرومانتيكية التي تعنى بالعنصر الداخلي للإنسان، ومن هذا نقول إن

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص112.

[2] المصدر نفسه، ص111-120.

النظرية الموضوعية ظهرت على أنقاض النظرية الرومانتيكية والكلاسيكية معا، فالموضوع Le Thème هو الأساس الذي تعتمد عليه النظرية الموضوعية والتي سندرسها.

1-4 مفهوم الشعر لدى النظرية الموضوعية:

وقد ظهر الانتفاض على الفكرة الرومانتيكية عند ماثيو أرنولد، وبخاصة في مقالته "وظيفة النقد" التي هاجم فيها كل ما هو شخصي وخاص، وانتقد الشعراء الرومانتيكيين بشدة، ودعا إلى بعض المقاييس الموضوعية، وفي مكان آخر من نقده سمى الشعر "نقد الحياة" وقد قرر هذه الفكرة في معرض حديثه عن شعر "ورد زورث" قائلا: "من المهم أن نتمسك بأن الشعر في أعماقه نقد للحياة، وعظمة الشاعر تتجلى في تطبيقه الأفكار على الحياة تطبيقا قويا وجميلا"، فهذا النص يحتم أن يعمل الشاعر من خلال العالم المخصوص من خلال الأفكار المجردة، وهو ينعي بطريق غير مباشر على الرومانتيكية فقدانها هذا الاتصال بالعالم المحسوس في كثير من الحالات، بانطوائها على الذات"[1].

ومعنى ذلك أنه أعطى أهمية للعالم الخارجي وبإعطاء هذا الأخير أهمية أغفل الجانب الداخلي للإنسان، والذي يُنبت عليه النظرية الرومانتيكية، "وقد خطيت فكرة الموضوعية في الشعر خطوة كبيرة على يد البرناسيين الذين مثلوا رد فعل عنيفا للحركة الرومانتيكية، وقد رفض البرناسيون الشعر الذاتي، ونادوا بتركيز الجهود على شعر موضوعي لا تتضح فيه شخصية الشاعر[2]، وكذلك تدين النظرية الموضوعية كما أرسى قواعدها "إليوت" لأفكار هيوم وإزرا باوند الذي دعا إلى ما سماه التصويرية في الشعر، وأصبح المصطلح معبرا عن اتجاه هؤلاء الثلاثة، وهذه المدرسة التصويرية تدين بدورها للرمزيين الفرنسيين"[3].

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص147.

[2] المصدر نفسه، ص148-149.

[3] المصدر نفسه ، ص149.

وقد دعا التصويريون إلى أن يودع في الصورة الشعرية دقة اللغة، ووضوح الرؤية وتركيز الفكرة، وهناك نقاط معينة تتركز فيها فكرة هيوم الي أسهم بها في تطور مفهوم الشعر واتجاهه نحو الموضوعية، من هذه النقاط إنكاره لما يسمى بالموضوع الشعري، وتركيز الأهمية كلها في القالب الشعري، ومنها إصراره على أن شغل الشاعر الشاغل ينبغي أن يكون الصنعة الفنية لا التعبير الشخصي، وذلك يكون بإدراك الأبعاد الدقيقة لما يرى، سواء أكان هذا الذي يراه شيئا في الخارج، أم فكرة في الذهن ومنها أن الشعر مسألة صور ومجازات والمجاز يحول المعاني المحسوسة إلى صور، والصور في الشعر ليست مجرد حلية ولكنها جوهر لغة الشعر وهي التي تفرق بين لغة الشعر ولغة النثر"[1].

نرى أن الشعر حسب النظرية الموضوعية ومن يمثلها يعتمد على رفض الشعر الذاتي والتركيز على الشعر الموضوعي والدعوة إلى ما يسمى بمصطلح التصويرية، التركيز على الصنعة الفنية "أما باوند فقد قال إن كتابة الشعر ينبغي أن يهتم بها كما يهتم بكتابة النثر الجيد وقد وضّح باوند طريقته التصويرية في فهم الشعر بوسيلة طريقة الكتابة الصينية إنما يرجع في الأساس إلى أنها طريقة تصويرية، وقد أتاحت هذه الطريقة الصينية لباوند مثالا لرأيه في ما ينبغي أن تكون عليه لغة الشعر كذلك"[2].

يرى "باوند" أن الشاعر ينبغي أن يكون في موضوعيته مثل العالم وما الشعر في رأيه إلا نوعا من الرياضيات الفنية[3].

من خلال هذا الكلام نلاحظ أن باوند يدعو إلى الاهتمام بكتابة الشعر كما أن له طريقة تصويرية خاصة في فهم الشعر بحيث أرجعها إلى الطريقة الصينية واعتبر باوند أن الشعر مثل العلوم كالرياضيات وأن الشاعر أن يكون مثل العالم في تطبيقه للموضوعية.

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص148-149.

[2] المصدر نفسه، ص149-150.

[3] المصدر نفسه، ص150

2-4 مفهوم الشعر لدى إليوت:

يمكن القول إن أبا المفهوم الموضوعي للشعر بحق، والشاعر الناقد الذي خلص الجو الأدبي من أسر التفكير الرومانتيكي كلية، وبلور التفكير الموضوعي حول الشعر في نظرية واضحة، وحدد معنى الشعر الحديث عن طريق النقد النظري والإبداع الشعري هو الشاعر الناقد توماس "إليوت" فهو رائد المفهوم الحديث للشعر ومؤثر أبعد التأثير في مفهوم الثقافة عموما في العالم الغربي وأصبح شبيها بالشخصيات الأسطورية.[1]

وكانت ثقافته تضرب بجذورها في التراث الكلاسيكي وكان يحيط إحاطة الخبير بالفكر الأوربي في جميع أصوله وقد كان متأثرا بمجموعة الشعراء الإنجليز المعروفين بالشعراء الميتافيزيقيين في القرن الثامن عشر من أمثال "جوندن" و"مارثيل" و"كليفلاند"، كذلك كان لدى الرمزيين مثل "بودلير"، و"فلوبير" أثرهم البالغ عليه، هذا بالإضافة إلى أصحاب المدرسة التصويرية التي هو أحد أعضائها من أمثال هيوم وباوند.[2]

قاد "إليوت" الثورة في عالم الشعر في القرن العشرين فقلب وجه الصورة في كل من إنجلترا وأمريكا ثم أثر في أوربا، بل اثر في شعر القرن العشرين على نطاق العالم كله، يقول "ويليام كارلوس وليمس" شاعر أمريكي وناقد حديث: إن قصيدة "الأرض الخراب" نشرها "إليوت" سنة 1922، قد اكتسحت عالمنا... وقد أعادنا "إليوت" بها إلى حجرة الدراسة من جديد[3].

يتضح لنا من خلال هذا الكلام أن الشاعر والناقد "توماس إليوت" هو رائد المفهوم الموضوعي للشعر في القرن العشرين، ليس في إنجلترا أو أمريكا فقط بل في أوربا بحيث وصل صداه إلى العالم بأسره نتيجة لثقافته الواسعة وخبرته الكبيرة في التراث الكلاسيكي والفكر الأوربي ومن هذا فإن "إليوت" أعطى أهمية كبيرة للمفهوم الموضوعي وبإعطاء الأهمية لهذا الأخير فقد حرر الأدب من الأفكار الرومانتيكية.

---

(1) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص151

(2) المصدر نفسه، ص150

(3) المصدر نفسه، ص150.

"ومن هنا نلاحظ أنه من الصفات التي لا يشارك فيها "إليوت" الكثيرون أنه مفكر تقليدي مجدد والتناقض الذي قد يبدو في هذا الوصف تناقض ظاهري فحسب ذلك لأن دعوته المعروفة إلى التقاليد لم تكن بحال من الأحوال دعوة إلى السير على نهج التقاليد الكلاسيكية، كما فعل الكلاسيكيون الجدد في القرن 19 والقرن 18، وإنما كانت دعوة إلى إدراك الروح السارية في التقاليد والتي تجعل منها وحدة تكتمل حلقاتها باندماج فكر العصر فيها ومن ناحية أخرى فإن فكر العصر لا يفهم إلا إذا نُظِر إليه بوصفه حلقة مكملة لهذه التقاليد من جهة كونه امتدادا ضروريا لها[1].

إن الارتباط بالتقاليد والدعوة إلى الاستفادة من عنصري الثبات والنظام الموجودين فيها لم يطغ لحظة عند "إليوت" على الدعوى إلى الارتباط الشديد بواقع الحاضر الحي، وتمثله تمثلا صحيحا، إن عصرنا الذي نعيش فيه هو عصر الذهن والذكاء والعضوية والموضوعية، وإذا كان الشعر هو ترجمان العصر فلا بد أن تتجلى فيه هذه الصفات، ومصداقا لهذا كله فإن فكر إليوت يعكس مجد الإغريق وعظمة الرومان كما يعكس العصور الوسطى وعصر النهضة، وأخيرا يعكس نبض الحياة العادي في حياة كل يوم في أوربا الحديثة"[2].

نلاحظ أن "توماس إليوت" هو مفكر تقليدي ومجدد في آن واحد بحيث أنه لا يدعو إلى التقاليد الكلاسيكية بل يدعو إلى روح هذه التقاليد وهو يواكب قضايا عصره الجديدة ويعالجها، ومن هنا فهو مزيج بين العديد من الأفكار السائدة عبر العصور والأمكنة.

يرفض إليوت رفضا مؤكدا الفكرة الرومانتيكية في مفهوم الشعر من أنه تعبير عن العواطف الشخصية وهو يعرض رأيا متشددا ضد الرومانتيكية في مرحلة متقدمة جدا من كتاباته، إذ يقول في كتاب "الغابة المقدسة"، الذي نشر أول مرة سنة 1930 ما يأتي:

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص151.

[2] المصدر نفسه، ص151.

إن العنصر الباقي والجيد في الرومانتيكية هو عنصر حب الاستطلاع، حب الاستطلاع الذي يدرك أن أية حياة إنما تكون مشوقة وغريبة دائما إذا غصنا فيها بدقة وعمق، والرومانتيكية طريق مختصر إلى الغرابة التي لا ترتبط بالواقع وهي تنتهي بأتباعها إلى العودة إلى أنفسهم"، وقد هاجم "إليوت" رأي "وردزورث" السابق بأن الشعر تعبير عن المشاعر أو أنه استعادة للمشاعر في حالة سكينة، فهو يقرر أن هذه الصيغة للعواطف المستعادة في حالة سكينة ليست صيغة ملائمة للتعبير عن مفهوم الشعر"[1].

فالشعر عنده ليس عواطف ولا استعادة ولا سكينة، وإنما هو تركيز لمجموعة هائلة من التجارب، ثم شيء جديد تماما ينتج عن هذا التركيز، وهذا التركيز لا يحدث عن وعي أو قصد وإن كان الوعي والقصد موجودين في حالة كثيرة في مرحة الكتابة الشعرية ويمضي إليوت قائلا:

"إن مسألة الوعي وعدمه هذه هي التي تحدد قدرة الشاعر... ثم يلحظ اليوت الدعوة الرومانتيكية بعبارات مشهورة يقول فيها إن الشعر ليس تعبيرا عن العواطف ولكنه هروبا من العواطف كما أنه ليس تعبيرا عن الشخصية وإنما هو هروب من الشخصية"[2].

يرفض توماس إليوت الفكرة الرومانتيكية التي ترى أن الشعر تعبيرا عن العواطف ويرى إليوت أن الفكرة الجيدة الباقية في الرومانتيكية من حب الاستطلاع والشعر عند توماس إليوت ليس عبارة عن عواطف ولا استعادة ولا سكينة (كما يرى وورد زورث) وإنما الشعر عنده هو التركيز لمجموعة كبيرة من التجارب.

وفي تقويم إليوت لشعر الشاعر الرومانتيكي وليام بليك ينتقده من هذه الزاوية وهي اتجاهه الفردي، واستغراقه في التعبير عن شخصيته، ويقول إليوت عن بليك أي أنه عبقرية ينقصها إطار من الأفكار العامة المقبولة التي تحميها من الخوض في الفلسفة

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص152.

[2] المصدر نفسه، ص151-152.

الخاصة وتوجهها إلى الاهتمام بمشكلات الشعر الأساسية"[1] ورفض إليوت للرومانتيكية مرتبط برفضه للفكرة الليبيرالية التي كانت تقول بأن الهدف الأساسي للإنسان هو تطوير شخصيته تطويرا كاملا، ونتيجة لهذا الرفض من جانب إليوت فإنه لم يتحمس كثيرا حتى لشعر الرواد الكبار من الرومانتيكيين، كذلك فإن رفض إليوت الشعر الرومانتيكي، شعر التعبير عن الشخصية، يعني رفضه للمنهج (البيوجرافي) في النقد منهج تفسير الأدب على أساس من حقائق حياة المؤلف أو الظروف الشخصية التي أحاطت بإنتاج عمل فني ما.[2]

وهكذا يضع إليوت بحملته على العواطف الشخصية بوصفها القيمة الكبرى المنعكسة في شعر الشاعر من وجهة نظر الرومانتيكية وبتوجيهه الأنظار بقوة من الشاعر إلى الشاعر أسس النقد الموضوعي الذي يرى في الشعر بناء فنيا يأخذ رحلته في الزمن بحياة ذاتية لا تعتمد إطلاقا على مؤلفه أو ظروف تأليفه ويرى في النقد عملا موضوعيا يجعل هدفه الشعر لا ما حول الشعر من حقائق غير شعرية"[3].

إن العمل الفني لديه شيء جديد مختلف تماما عن المادة الأولية التي يتكون منها، وكل ما كان الشاعر ناضجا كان قادرا على الانفصال عن شخصيته الخاصة في حالة الإبداع الفني بحيث تكون هناك شخصيتان شخصية تحس وتجرب وتكون المادة الأولية للشعر ثم شخصية أخرى تحول هذه المادة الأولية إلى قالب فني ويعتقد إليوت أن الوصول إلى مرحلة الموضوعية في الشعر مسألة صعبة، وأن كثيرا من الشعراء يستطيعون التعبير عن المشاعر الخاصة القوية، ولكن القليل منهم هم الذين يقدرون على جعل هذه المشاعر من الأهمية بحيث تكتسب حياة جديدة في داخل القصيدة لا في تاريخ الشاعر"[4].

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص152.

[2] المصدر نفسه ، ص152.

[3] المصدر نفسه، ص153-155.

[4] المصدر نفسه، ص155.

نلاحظ أن رفض إليوت للرومانتيكية يعني هذا أنه رفض الفكرة الليبرالية (الرأسمالية) ورفض أيضا المنهج البيوجرافي (الذاتي) ويرى اليوت أن الموضوعية ليست عملا سهلا بل تتطلب جهدا كبيرا ومن هنا يمكن رؤية فكرة إليوت عن الموضوعية متبلورة في قوله عنها إنها قدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة، بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية ويستخدمها في خلق رمز عام" وهذا الرمز العام هو ما عبر عنه إليوت بأنه "معادل موضوعي" للمشاعر وقد استعمل إليوت هذا المصطلح أول في مقال له عن مسرحية هاملت لشكسبير سنة 1919، ويرى إليوت في هذا المقال أن مسرحية هاملت مسرحية غير ناجحة من الناحية الفنية وذلك لأنها عجزت عن أن تضع لنا عواطف المؤلف في معادل موضوعي.[1]

فكرة المعادل الموضوعي يقصد بها ترجمة المشاعر المثالية (عالم المثل) أي المجردة إلى عالم واقعي محسوس (أشياء محسوسة) وذلك عن طريق التعبير عنها فنيا من خلال إيجاد أحداث أو شخصيات أو غيرها التي يمكن أن تعد مقابلا موضوعيا لتلك العواطف الذاتية، يمكن القول أن النظرية الموضوعية اكتملت على يد الناقد والشاعر توماس إليوت، وذلك من خلال المعالم التي سطرها للشعر الموضوعي وإعطاء مفهوما خاصا ومن خلال أيضا رفض إليوت للنظرية الرومنتيكية.

3-4 هدف الشعر من المنظور الموضوعي

يمكن القول إن النظرية الموضوعية ترفض ابتداء أن يرتبط الشعر بهدف محدد أو فائدة محددة كما يفهم دعاة ربط الشعر بالأخلاق، وكما يفهم دعاة ربط الشعر بقضايا المجتمع ويتجلى هذا الرفض في قول إليوت: "إن محاولة ربط الشعر من قريب بأي

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص157.

مسائل اجتماعية أو دينية محاولة خطرة، إذ أنها تفرض على الشعر قوانين ينفذها والشعر لا يعترف بمثل هذه القوانين.[1]

نرى أن النظرية الموضوعية ترفض أن يكون الشعر مرتبطا بهدف معين ومحدد، مثلما رأينا ذلك في نظرية الشعر الهادف كما يمكن القول أن للشعر أثرا عاما ويتمثل في المتعة وهذه الأخيرة تختلف من نظرية إلى أخرى.

ليس محظورا على الشعر أن تكون له فائدة، ولكن المحضور أن يكون مفهومنا للشعر نابعا من تفكيرنا في فوائده، والشعر إذا خلّد مناسبة اجتماعية أو احتفى بمهرجان أو ازدانت به مناسبة دينية، فبها ونعمت، ولكن أثره الأهم من هذا والذي ينبغي أن نفكر في مفهومه على هدى منه، هو أن قد يحدث ثورات في الإحساس يحتاج إليها الإنسان من وقت إلى لآخر.[2]

نرى أن الشعر ليس عيبا أن يرتبط بهدف بل يجب أن يكون له هدف عام من أجل أن يوصل رسالة هادفة كما يمكن القول أن أفكار النظرية الموضوعية تشكلت على يد توماس إليوت الذي وضح ما معنى الموضوعية في إطار ما أتى به من أفكار، مثل فكرة المعادل الموضوعي في الشعر.

---

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر. ص159-160.

[2] المصدر نفسه ، ص161.

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة أن تسلط الضوء على آليات النّقد الأدبي في كتاب "في نقد الشعر" لمحمود الربيعي، وذلك من منظور نقد النّقد، وكذا التركيز في مرجعيته النّقدية، الّتي تتمثل في مدرسة النّقد الجديد (الأنجلوساكسونية)، وكذلك الحديث عن منهج الربيعي، ومناقشة أهم الأفكار النّقدية الّتي أوردها في كتابه، واستخراج أهم النظريات النّقدية الخاصة بنقد الشعر والحديث أيضا عن ما مدى تأثر النّقد العربي بنظيره الغربي وبيان موقف الربيعي من هذه النظريات.

وقد توصل البحث إلى جملة من النتائج والملاحظات يمكن رصدها فيما يلي:

- إنّ النظرية النّقدية كما رأينا في البحث أنّ مجالها هو الأدب، هذا عند العرب، أمّا عن الغرب، فبالإضافة إلى الأدب فمجالها علم الاجتماع لأنّها ترتبط بالبحوث والدراسات الاجتماعية في فرانكفورت.

- تختلف النظرية النّقدية معرفيا عن نظريات العلوم الطبيعية، حيث أنّ العلوم الطبيعية تمتاز بخاصية تتمثل في أنّها ذات صيغ موضوعية، أي أنّها تؤسس موضوعا، أمّا النظرية النّقدية فهي ذات صيغة تأملية انعكاسية.

- نلاحظ أنّ هناك علاقة وطيدة بين النظرية النّقدية والشعر، حيث يركز كلّ مصطلح على الآخر.

- نلاحظ أنّ مجال نقد النّقد، وموضوع اشتغاله هو النّقد بشقيه: النظري والتطبيقي.

- كما تبين لنا من خلال البحث أنّ النّاقد محمود الربيعي يعتمد على مدرسة النّقد الجديد (الأنجلوساكسونية) كخلفية نقدية للناقد، وكآلية جديدة في دراسة النصوص.

- نلاحظ أنّ من دعاة منهج النّقد الجديد العربي، النّاقد محمود الربيعي، فقد دافع عن استقلالية النّص الأدبي، الّذي تحول لديه إلى عقيدة نقدية راسخة.

- يركز محمود الربيعي على النّص الأدبي في حد ذاته، ولا يهمه السياقات الخارجية عن سواء اجتماعية أو نفسية وغيرها.

- ركز محمود الربيعي في كتابه "في نقد الشعر" على تخصيص معجم مصطلحاتي خاص بنقد الشعر، واستعمال ألفاظ علمية دقيقة، لها دلالات ومعاني عميقة، في تعبيره عن النظريات ومختلف الآراء والمفاهيم النقدية، فمحمود الربيعي بدوره دعا إلى علمنة الأدب أي يجعل أدواته ووسائله علمية.

- عن مجمل المنهج الّذي يتبعه محمود الربيعي في النّقد الأدبي، هو أنّه لابد أن نبدأ بالنص وننتهي إلى الظروف الاجتماعية للمؤلف والبيئة وليس العكس.

- لاحظنا من خلال البحث، أنّ أفلاطون يستخدم مصطلح المحاكاة في معنى واسع جدا، لا يقتصر على الشعر فقط وعلى على الفنون بل يتعداها.

- إنّ النظرية الكلاسيكية ونظرية الشعر الهادف وكذلك النظرية الموضوعية، يتجهون نحو العالم الخارجي، بعكس النظرية الرومانتيكية الّتي تركز على العالم الداخلي للشاعر.

- يُعد (سيدني) وكتابه الموسوم بـ: "دفاع عن الشعر"، ورقة مهمة في نظرية الشعر الهادف، وفي التراث الإنجليزي بصفة عامة.

- إنّ نظرية الفن للفن تدعو إلى فصل الاخلاق عن الفن، ومن هنا فهي تتعارض مع نظرية الشعر الهادف.

- إنّ الشعر عند أرسطو هو محاكاة للطبيعة، فالمحاكاة عنده شيء مقصور على الفن الإنساني لا يتعداه إلى سواه، وهذا عكس أفلاطون الّذي يستخدم مصطلح المحاكاة في معنى واسع جدا، لا يقتصر على الشعر فقط ولا على الفنون بل يتعداها.

- ركز النّاقد محمود الربيعي على النظريات النّقدية الغربية، وما مدى تأثير هذه النظريات على النّقد العربي، فنجد أنّه لا يوجد تأثير للنظرية الكلاسيكية الممثلة في المحاكاة الإغريقية على النّقد العربي، أمّا نظرية الشعر الهادف، فلها تأثير في النّقد العربي الحديث، أما بخصوص النظرية الرومانتيكية فلها تأثير في جماعة الديوان.

- يُعد "توماس إليوت" أهم شخص في النظرية الموضوعية، الّذي اعتبره محمود الربيعي أبو المفهوم الموضوعي.

- نلاحظ أنّ فكرة المعادل الموضوعي الّتي أتى بها "توماس إليوت"، يقصد بها ترجمة المشاعر المثالية (عالم المثل) أي المجردة إلى عالم واقعي محسوس، وذلك عن طريق التعبير عنها فنيا من خلال إيجاد أحداث أو شخصيات أو غيرها، الّتي يمكن أن تعد مقابلا موضوعيا لتلك العواطف الذاتية، كما يمكن القول إنّ النظرية الموضوعية اكتملت على يد النّاقد والشاعر توماس إليوت، وذلك من خلال المعالم الّتي سطرها للشعر الموضوعي، وإعطائه مفهوما خاصا به.

- يُعد كتاب "في نقد الشعر" لمحمود الربيعي، ورقة مهمة للدارسين والباحثين في مجال نقد الشعر، كما يحوي على مصطلحات نقدية، تفيد الباحثين، بحيث ترسم لهم خارطة الطريق للخوض في مثل هكذا دراسات.

- يشير محمود الربيعي في كتابه إلى أنّ مصطلح المحاكاة كان موجودا في النّقد اليوناني القديم قبل مجيء أفلاطون وأرسطو، ولم يكن مصطلح المحاكاة آنذاك مصطلحا كليا في معناه وبمجيء أفلاطون وأرسطو، كثيرا ما تحدثا عن مصطلح المحاكاة، وأعطيا للمصطلح مكانة خاصة، وأصبح يُعنى بالشعر خاصة وبالفنون الإبداعية الأخرى عامة.

- إنّ كتاب سدني (دفاع عن الشعر) له أهمية كبيرة في التراث الإنجليزي، وليس إنجلترا فحسب بل في عصر النهضة عموما، كما أنّ الشعر لدى سدني في عموميته يتصل بمفهوم أرسطو في التقاليد الكلاسيكية، وهو يرى بأنّه محاكاة هادفة.

- نشير إلى أنّ هناك حركة تسمى "الإنسانيون الجدد" وتعد هذه الحركة أثرا لاتجاه "ماثيو أرنولد" الأخلاقي في الشعر، وقد قامت هذه الحركة في العقد الثالث من هذا القرن باعتبارها رد بفعل ضد التطرف الفردي عند الرومانتيكيين، وضد الواقعية الطبيعية.

- يدعو أصحاب نظرية الفن للفن، إلى فصل الأخلاق عن الفن، وأن يكون هذا الأخير جماليا محضا، وبذلك هي ضد فكرة نظرية الشعر الهادف.

لاحظنا أن هناك تغير لمفهوم الشعر حسب كلّ نظرية من النظريات التي طرحها محمود الربيعي، فالشعر في النظرية الكلاسيكية محاكاة للطبيعة، أما في نظرية الشعر الهادف محاكاة للطبيعة هدفها تعليمي أخلاقي، وفي النظرية الرومانتيكية الشعر تعبير عن العواطف أما عن النظرية الموضوعية، فالشعر بالنسبة "لتوماس إليوت" هو بنية هندسية من الحواس الشّخصية المعادلة للمشاعر.

يربط الناقد محمود الربيعي بين النظرية الأدبية والنقد الأدبي، إذ يرى أن كل هذه النظريات الأربعة التي أوردها في كتابه "في نقد الشعر" هي نظريات نقدية تطورت من نظرية الأدب إلى نظرية النقد، كما أن التحولات التي مست النظرية الأدبية أدت إلى تعديل أو إيجاد لنظرية أو مناهج جديدة.

يرى محمود الربيعي أن لكل نظرية من النظريات النقدية دور ساهمت به بشكل أو بآخر في تطوير نقد الشعر، وإعطائه المفاهيم المختلفة التي ميزته في كل حقبة من الحقب فشكلت لنا مجموعة من النظريات حول ماهية الشعر وغايته.

ملحق

1- تقديم الكاتب (محمود الربيعي): [1]

هو محمود بخيت الربيعي، يعد أحد علامات النّقد البارزة في عالمنا العربي، ولد في 15 يناير 1932 في جهينة الغربية محافظة سوهاج بمصر، ويعد شاعرا، فقد نشر العديد من الأشعار والقصائد في الصفحة الأدبيّة لجريدة الزمان وجريدة الأهرام وغيرها من الجرائد، ولم يطبع له أي ديوان لحد الساعة.

ويعد ناقدا، حيث له العديد من الكتب والمقالات النّقدية الّتي سنذكرها في بيبلوغرافيا مؤلفات الربيعي.

ويعد مترجما حيث ترجم ثلاثة كتب هي:

- "تيار الوعي الرّواية الحديثة" لربورت همفري (Hamphrey).
- "الصوت المنفرد" لفرانك أوكونو (F. O'conno).
- "حاضر النّقد الأدبي" لمجموعة من الباحثين والنّقاد.

ويعد محققا، حيث حقق ديوان القطامى.

ويعد أستاذا جامعيا، بدأ إسهامه في مجال النّقد الأدبي من منتصف الستينيات بعد عودته من بعثته بالتعليمية إلى لندن، وقد تنوع مجال إسهامه فشمل المقال الأدبي، والبحث الأكاديمي وتأليف الكتب، والأحاديث الإذاعية، واللقاءات التلفزيونية، والمشاركة في لجان المجلس الأعلى للثقافة، والمجالس القومية المتخصصة، فضلا عن التدريس الجامعي بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة، وجامعة الجزائر، وجامعة الكويت، واستقر به المقام أخيرا في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وأشرف على عدد من الرسائل العلمية، وشارك في ترقية عدد من أعضاء هيئة التدريس، وشغل بعض المناصب الإدارية بالجامعة.

---

[1] جريدة اليوم، الموقع الإلكتروني (http://www.alyoum.com).

2- بيبليوغرافيا مؤلفات محمود الربيعي: [1]

ألف محمود الربيعي العديد من الكتب النّقدية وترجم بعضها إلى الإنجليزية إلى اللغة العربيّة، كما نشر العديد من البحوث والمقالات في المجالات والدوريات المتخصصة نذكر منها:

أولا: المؤلفات:

1- في نقد الشعر، كتاب في النّقد النظري، نشر عن دار المعارف سنة 1969، وعن دار غريب سنة 1998.

2- قراءة الرّواية، تحليل تطبيقي لست روايات من نجيب محفوظ، نشر عن دار المعارف سنة 1973 وعن دار غريب سنة 1998.

3- نصوص من النّقد العربي (مع مقدمة تحليلية)، نشر عن دار المعارف سنة 1986، وعن دار غريب سنة 2000.

4- مقالات نقدية، مقالات نظرية وتطبيقية، نشر في مكتبة الشباب سنة 1978.

5- قراءة الشعر، في النّقد التطبيقي، نشر عن دار غريب سنة 1997.

6- من أوراقي النقدية، نظري تطبيقي، نشر عن دار غريب سنة 1996.

7- في النّقد الأدبي وما إليه، نظري تطبيقي، نشر عن دار غريب سنة 2001.

8- مقالات أدبية قصيرة، نشر عن دار غريب سنة 2001.

9- في الخمسين عرفت طريقي (الجزء الأول من السيرة الذاتية لمحمود الربيعي)، نشر سنة 1991، وعن دار غريب سنة 2000.

10- بعد الخمسين، الجزء الثاني، دار غريب سنة 2004.

11- أوديب بين سوفكليس والحكيم، نشر عن دار الثقافة العربية، دون تاريخ.

---

[1] ينظر: محمود الربيعي، بعد الخمسين سيرة ذاتية، دار غريب، القاهرة، 2004، ص238-239-241-242-243-244-245-246-247.

12- الكتاب الأساسي (ج3) في تعليم العربيّة للأجانب، نشر بالاشتراك مع السعيد بدوي ومحمد حماسة عن جامعة الدول العربيّة سنة 1993.

13- النّقد والبلاغة (المستوى الخاص)، نشر بالاشتراك مع مصطفى الشعكة ويوسف الحمادي من وزارة التربية والتعليم سنة 1977.

14- الأدب والنصوص بالاشتراك مع علي البجاوي وإبراهيم يونس، نشر عن وزارة التربية والتعليم سنة 1986.

15- في حدود الأدب، هيئة العامة لقصور الثقافة، نشر سنة 2008.

ثانيا: الترجمة

16- F. O'connor, the lonely voice

ترجمة بعنوان- الصوت المنفرد- ونشر مرتين: الأولى عن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، سنة 1968، والثانية عن هيئة الكتاب، سنة 1993.

17- R. Hamphrey, Stream of conscious sin the modem novel

ترجمة بعنوان- تيار الوعي في الرّواية الحديثة- ونشر مرتين: الأولى عن دار المعارف سنة 1973 والثانية عن دار غريب سنة 2000.

18- The critical moment

ترجمة بعنوان- حاضر النّقد الأدبي- وهو لمجموعة من الباحثين والنقاد، نشر مرتين: الأولى عن دار المعارف سنة 1974، والثانية عن دار غريب سنة 1998.

ثالثا: النصوص المحققة

19- تحقيق ودراسة ديوان الشاعر الأموي: القطامى، هيئة الكتاب، 2001.

رابعا: البحوث والمقالات الثقافية

أ- البحوث:

1- قضية المعجم الشعري، وأثرها في النّقد الحديث، المجلة، 1966.

2- عقبات في طريق النّقد العربي الحديث، المجلة، 1967.

3- الصوت المتوحد، المجلة، 1968.

4- دراسة العقاد بين الشيوع والاحتكار، المجلة، 1969.

5- من اتجاهات النّقد في الغرب، حوليات دار العلوم، 1969.

6- أوديب توفيق الحكيم، المجاهد الثقافي (الجزائر)، 1970.

7- أوديب سوفكليس، المجاهد الثقافي، 1972.

8- بحيرة الزيتون وفن القصة القصيرة، المجاهد الثقافي، 1972.

9- أغنيات نضالية، المجاهد الثقافي، 1972.

10- تيار الوعي في الرّواية الحديثة، الثقافة، 1974.

11- قراءة قصيدة الأطلال، حوليات دار العلوم، 1975.

12- موسم الهجرة إلى الشمال، الموقف العربي، 1995.

13- كيف أقرأ العمل الأدبي؟، مجلة الكاتب، 1975.

14- قضية الأدب والمجتمع، الكاتب، 1976.

15- أزمة الحياة الأدبيّة، الكاتب، 1977.

16- عن القراءة والقراءة الأدبيّة، الهلال، 1978.

17- شعر العقاد، حوليات كلية الآداب (الكويت)، 1980.

18- نحو منهج في نقد الأدب العربي، الدوحة، قطر، 1981.

19- مدخل إلى قراءة الشعر (الكتاب التذكاري لاحتفال جامعة الكويت بدخول القرن الخامس عشر الهجري)، 1981.

20- لغة الشعر المعاصر، فصول، 1981.

21- نظرة في قصيدة جاهلية (الكتاب التذكاري للاحتفال ببلوغ محمود شاكر من السبعين)، 1982.

22- توازن البناء في شعر شوقي، فصول، 1982.

23- روعة الاقتراب من شعر المتنبي، إبداع، 1984.

24- النّاقد العربي الحديث في مفترق الطرق، العربي، 1986.

25- شارات المجد المنطفئة، العربي، 1987.

26- صراع مع الفن وصراع مع الطبيعة، دراسات عربية، 1987.

27- النّقد والحداثة (عرض ومناقشة)، فصول، 1984.

28- أثر اللّسانيات في النّقد العربي الحديث (عرض ومناقشة)، فصول، 1984.

29- إبداع في مرآة النّقد، إبداع، 1984.

30- من مشكلات الحداثة، إبداع، 1984.

31- بناء الرّواية (عرض ومناقشة)، عالم الكتاب، 1984.

32- لغة القصبة القصيرة، القاهرة، 1985.

33- ندوة "فصول"، مجلة فصول، 1986.

34- الشاعر والمدينة، عالم الفكر، 1988.

35- نجيب محفوظ والنّقد الأدبي، البيان (الكويت)، 1989.

36- مولع بشعر المتنبي، الهلال، 1991.

37- العقاد والشعر، النظرية والتطبيق، الشعر، 1991.

38- مستقبل الثقافة في مصر- قراءة حرة في نص تنويري، مجلة مجمع اللغة العربية، 1991.

39- شهادة نقدية، فصول، 1990.

40- ليالي المسك العتيقة، العربي، 1992.

41- مدن بلا نخيل، العربي، 1993.

42- نعيش ونتذكر (الكتاب لرحيل محمود قاسم)، 1993.

43- مداخل معاصرة لدراسة النّص الأدبي، عالم الفكر، 1994.

44- الرومانتيكيون والديوانيون، مؤتمر قضايا الأدب المقارن في الوطن العربي، 1995.

45- الشعر والنّقد، فصول، 1997.

46- الشيخ الّذي لم يكن تقليديا، فصول، 1997.

47- المرايا المحدبة (عرض ومناقشة)، الهلال، 1998.

48- البحث عن اليقين المراوغ (عرض ومناقشة)، العربي، 1999.

49- النّص المحفوظي، نظرة من قريب، فصول، 1999.

50- صورة الشعر العربي في قرن من الزمان، الهلال، 1999.

51- حرية الإبداع وحرية التلقي، إبداع، 1999.

52- الاستغراق الشعري، صور من المتنبي، مجلة ألف، 2001.

53- شنق زهران، الهلال، 2001.

54- لمن يكتب النّاقد؟، بالهلال، 2001.

55- في صحبة روائي عظيم، إبداع، 2002.

56- تواصل الأجيال، الهلال، 2002.

57- المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك (عرض ومناقشة)، الهلال، 1998.

58- الحب عندي هو تجويد العمل، العربي، 2002.

ب- المقالات:

59- نجيب محفوظ وعبقرية المكان، الأخبار، 12-12-1984.

60- معنى الحداثة، الأخبار، 04-12-1985.

61- مق ولة الغزو الثقافي، جريدة وطني، 16-12-1986.

62- البنيويون حولوا الأدب إلى إحصاءات، الشرق الأوسط، 01-10-1986.

63- الثقافة ووحدة الأمة، الأهرام، 25-12-1987.

64- حيرة التعليم الجامعي، الأهرام، 22-04-1988.

65- الأفكار لا الأفراد، الأهرام، 29-04-1988.

66- المؤتمرات الأدبيّة، الأهرام، 02-08-1988.

67- العلماء لا يقفون في الطابور، الأهرام، 02-09-1988.

68- فلنتأمل، الأهرام، 17-02-1989.

69- الظاهرة المحفوظية، الأهرام، 17-03-1989.

70- الابتكار والإلهام، الأهرام، 22-06-1989.

71- الكتاب المدرسي، الأهرام، 02-03-1990.

72- ذكريات ثقافية، الأهرام، 20-04-1990.

73- ترتيب الأولويات، الأهرام، 06-07-1990.

74- أبو حيان يحرق كتبه، الأهرام، 03-08-1990.

75- النّص الأدبي فلسفة خاصة لرؤية الواقع، الوفد، 15-01-1991.

76- الفقيه والحب، الأهرام، 11-06-1991.

77- المتصايحون بالتراث يقعون على أضعف ما فيه، الوفد، 04-04-1991.

78- منهجي في قراءة الشعر العربي (01)، الوفد، 01-12-1991.

79- منهجي في قراءة الشعر العربي (02)، الوفد، 17-12-1991.

80- الشعر والنقد، الأهرام الدولي، 30-12-1991.

81- افي مواجهة النّص الأدبي، الأهرام، 16-06-1995.

82- أرفص سياسة الهرولة، الوفد، 20-01-1994.

83- نجيب محفوظ المظلوم، الأهرام، 11-11-1994.

84- الزمن واللغة والحضارة، الأهرام، 16-06-1995.

85- سيد النساج، الأهرام، 08-03-1996.

86- على نقاد قصيدة النثر أن يحلوا التناقض في التسمية، الوفد، 07-01-1997.

87- أدب الاختيار، الأهرام، 30-09-1988.

88- دار العلوم بين ماضيها التاريخي وحاضرها الضائع، الجمهورية، 09-10-1988.

89- ذكريات حميمة (عن محمود شاكر)، الهلال، 1997.

90- شهادتي في العربي، جريدة العربي، 1998.

91- التكوين، الهلال، 1998.

92- رؤيتي للقرن الحادي والعشرين، الهلال، 1998.

93- إنجاز عظيم ولكن، الهلال، 1999.

94- إبراهيم عيسى ودوحة الشعر العربي، الأهرام، 22-12-2000.

95- حين تشوه المعاني، الهلال، 2002.

96- أبو المعاطي أبو النجا (صورة قلمية)، المحيط الثقافي، 2002.

97- الحق والباطل، العربي، 2002.

3- بعض المصطلحات المستعملة في نقد الشعر: [1]

الإحساس بالماضي	*Sence of The Past*
الإحساس التاريخي	*Historical Sense*
الإحساس الشعرى	*Poetic Feeling*
الإحساس النقدي	*Critical Sense*
الأدب الإبداعي	*Creative Literature*
الأدب التجريدي	*Abstract Literature*
أدب الدعاية	*Propaganda Literature*
الأدب القومي	*National Literature*
الأدب المقارن	*Comparative Literature*
الأدب الملتزم	*Committed Literature*
الأسطورة	*Myth*

[1] محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص193-200.

Poetic Style	الأسلوب الشعرى
Originality	الأصالة
Sentimentality	الإفراط العاطفي
Poetic Inspiration	الإلهام الشعرى
New Humanists	الإنسانيون الجدد
Harmony	الانسجام
Archetypal Patterns	الأنماط الأولى
Liteary Genres	الانواع الأدبية
Suggestiveness	الإيحاء
Poetic Metre Quantitative	البحر الشعرى البحور الكمية
Metres Parnassianism	البرناسية
Poetic Insight	البصيرة الشعرية
Poetic Structure	البناء الشعرى
Literary Influence	التأثير الأدبي
Literary History	تاريخ الأدب
Sensuous Experience	التجربة الحسية
Creative Experience	التجربة المبدعة
Poetic Experience	التجربة الشعرية
Texual Analysis	تحليل النص
Critical Analysis	التحليل النقدي
Association of Ideas	تداعى الأفكار
Greek Heritage	التراث الإغريقي
Chronological Arrangement	الترتيب التأريخى
Personification	التشخيص
Artificiality	التصنع

Poetic Imagery	التصوير الشعرى
Contrast	التضاد
Catharsis	التطهير
Emotional Expression	التعبير العاطفي
Interpretation	التفسير
Classical Traditions	التقاليد الكلاسيكية
Scansion	تقطيع الشعر بالموازين العروضية
Spontaneity	التلقائية
Poetic Prophecy	التنبؤ الشعرى
Tension	التوتر
Communication	التوصيل
Industrial Revolution	الثورة الصناعية
Sensuous Beauty	الجمال الحسي
Poetic Madness	الجنون الشعرى
Artistic Intuition	الحدس الفني
Industrial Civilization	الحضارة الصناعية
Historical Truth	الحقيقة التاريخية
Poetic Trach	الحقيقة الشعرية
Natural Truth	الحقيقة الطبيعية
Artistic Truth	الحقيقة الفنية
Moral Judgement	الحكم الأخلاقي
Verbal Ornaments	الحلى اللفظية
Disinterestedness	الحيدة
Rhetorics Poetic	الخطابة (البلاغة)
Creation Imagination	الخلق الشعرى

Primary Imagination	الخيال
Secondary Imagination	الخيال الأولي
Creative Imagination	الخيال الثانوي
Poetic Motives	الخيال المبدع
Subjectivity	الدوافع الشعرية الذاتية
Poetic Taste	الذوق الشعرى
Muses	ربات الشعر (عند الإغريق)
Poetic Licence	الرخصة الشعرية
Poetic Symbol	الرمز الشعرى
Spirit of The Age	روح العصر
Romanticism	الرومانتيكية
Poetic Vision	الرؤية الشعرية
Tranquility	السكينة
Poet Laureate	شاعر البلاط
Primitive Poetry	الشعر البدائي
Pictorial Poetry	الشعر التصويري
Didactic Poetry	الشعر التعليمي
Love Poetry	شعر الحب
Free Verse (Vers libre)	الشعر الحر
Animal Verse	شعر الحيوان
Religious Verse	الشعر الديني
Subjective Poetry	الشعر الذاتي
Elegiac Poetry	شعر الرثاء (في الأدب الحديث)، الإيليجية (في الأدب القديم، وهو الشعر المصبوب في الوزن الإيليجي المثنوي)
Pastoral Poetry	شعر الرعاة

Pure Poetry	الشعر الصافي
Lyric Poetry	الشعر الغنائي
Cavalier Poetry	شعر الفروسية
Narrative Poetry	الشعر القصصي
Panegyric Poetry	شعر المديح
Blank Verse	الشعر المرسل
Syllabic	الشعر المقطعي
Epic Poetry	الشعر الملحمي
Occasional Verse	شعر المناسبات
Accentual Verse	الشعر المنبور
Objective Poetry	الشعر الموضوعي
Metaphysical Poets	الشعراء الميتافيزيقيون
Critic-Poets	الشعراء النقاد
Symbolic Form	الشكل الرمزي
Organic Form	الشكل العضوي
Form and Content	الشكل والمضمون
Seminal Images	الصور الحوافل المتساوقة
Visual Images	الصور المنظورة
Living Image	الصورة الحية
Poetic Image	الصورة الشعرية
Moving Picture	الصورة المتحركة
Human Nature	الطبيعة الإنسانية
Second Nature	الطبيعة الثانية
Living Nature	الطبيعة الحية
Naturalism	الطبيعية

Emotion	العاطفة
Loose Emotion	العاطفة الفضفاضة
Controlled Emotion	العاطفة المحكومة
Prosody	العروض
Renaissance	عصر النهضة
Aesthetics	علم الجمال
Ambiguity	الغموض(الفني)
Human Action	الفعل الإنساني
Poetic Thought	الفكرة الشعرية
Poetics	فن الشعر
Art for Art's Sake	الفن للفن
Fine Arts	الفنون الجميلة
Visual Arts	الفنون المنظورة
Rhyme	القافية
Form	القالب
Law of Probability	قانون الاحتمال
Law of Necessity	قانون الضرورة
Close Reading	القراءة الفاحصة
Short Story	القصة القصيرة
Prose Poem	القصيدة النثرية
Neo-Classicism	الكلاسيكية الجديدة
Common Speech	الكلام العادي
Emotive Language	اللغة العاطفية
Metaphorical Language	اللغة المجازية
Local Colour	اللون المحلى

Tragedy	المأساة (التراجيدية)
Poetic Pleasure	المتعة الشعرية
Platonic Idealism	المثالية الأفلاطونية
Aesthetic Metahpor	المجاز الجمالي
Poetie Metaphor	المجاز الشعرى
Imitation (Mimesis)	المحاكاة
Moral Responsibility	المسؤولية الأخلاقية
Drama	المسرحية
Drama of Character	مسرحية الشخصية
Poetic Drama	المسرحية الشعرية
Drama of Action	مسرحية الفعل
Sympathy	المشاركة الوجدانية
Objective Correlative	المعادل الموضوعي
Artistic Suffering	المعاناة الفنية
Artistic Norms	المعايير الفنية
Poetic Diction	المعجم الشعرى (الأسلوب اللفظي الشعرى، الديباجة الشعرية)
Negative Capability	المقدرة السلبية
Epic	الملحمة
Comedy	الملهاة (الكوميدية)
Sociological Approach	المنهج الاجتماعي
Historical Approach	المنهج التاريخي
Psychoaanalytic Approach	منهجا التحليل النفسي
Biographical Approach	منهج السيرة الذاتية
Linguistic Approach	المنهج اللغوي
Descriptive Approach	المنهج الوصفي

Music of Poetry	موسيقى الشعر
Poetic Subject	الموضوع الشعري
Natural Genius	الموهبة الطبيعية
Melodrama	الميلودراما (مسرحية مثيرة يحتكم فيها للعاطفة العنيفة وتنتهي بنهاية سعيدة)
Stress	النبر
Poetic Prose	النثر الشعرى
Aesthetic Relativism	النسبية الجمالية
Theory of Evolution	نظرية التطور
Expressive Theory	النظرية التعبيرية
Poetic Theory	النظرية الشعرية
Organic Theory	النظرية العضوية
Pragmatic Theory	النظرية العملية
Theory of Knowledge	نظرية المعرفة
Poet-Critics	النقاد الشعراء
Social Criticism	النقد الاجتماعي
Literary Criticism	النقد الأدبي
Ideological Criticism	النقد الإيديولوجي أو الفكري
Rhetorical Criticism	النقد البلاغي
Impressionistic Criticism	النقد التأثري
Analytic Criticism	النقد التحليلي
Applied Criticism	النقد التطبيقي
Legislative Criticism	النقد التقنيني
Evaluative Criticism	النقد التقييمي
New Criticism	النقد الجديد
Modem Criticism	النقد الحديث

Creative Criticism	النقد الخالق
Negative Criticism	النقد السلبي
Emotive Criticism	النقد العاطفي
Practical Criticism	النقد العملي
Freudian Criticism	النقد الفرويدي
Philosophical Criticism	النقد الفلسفي
Marxist Criticism	النقد الماركسي
Professional Criticism	النقد المحترف
Contemporary Criticism	النقد المعاصر
Objective Criticism	النقد الموضوعي
Theoretical Criticism	النقد النظري
Psychological Criticism	النقد النفسي
Greek Criticism	النقد اليوناني
Realism	الواقعية
Socialist Realism	الواقعية الاشتراكية
Existentialism	الوجودية
Three Unities	الوحدات الثلاث (وحدة الفعل والمكان والزمان)
Organic Unity	الوحدة العضوية
Rhythm	الوزن الشعرى
Fancy	الوهم
Poetic Illusion	الوهم الشعرى

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع

المصادر:

- محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت.
- محمود الربيعي، في النقد الأدبي "وما إليه"، دار غريب، القاهرة، مصر، د.ط، 2001.
- محمود الربيعي، قراءة الشعر، دار غريب للنشر والتوزيع القاهرة.
- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، دار غريب، القاهرة، دت.

المراجع العربية:

- إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2007.
- إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، دط، دت.
- إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2011.
- إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط1، 1996.
- أحمد درويش: في نقد الشعر الكلمة والمجهر، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996.
- أحمد مطلوب، الشعرية، مجلة المجمع العلمي، العراقي، ج3، 1989، دط.
- أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2013.
- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط 1، 2006
- حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة / دار الكتب الشرقية تونس.
- حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، منشورات كلية الآداب، فاس، المغرب، ط3، 2014.

- سائد سلوم، علم الجمال، من منشورات الجامعة الافتراضية العربية السورية، دط، 2020،

- سليمان محمد سليمان: المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد والإبداع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005.

- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

- سيد قطب النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط 8، دار الشروق، القاهرة، 2003.

- شايف عكاشة: نظرية الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجائر، ج1، دط، دت.

- صلاح فضل، في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002.

- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ط2، دار المعارف، القاهرة، دط.

- عبد الحكيم الشندودي، نقد النقد حدود المعرفة النقدية، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2016.

- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، دط، دت.

- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد النظريات)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010.

- عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، الناشر حدوس وإشراقات، الأردن، ط2، 2013.

- عيد الدحيات: النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2007.

- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990.

- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط1، 1999.

- محمد حسين طه: النظرية النقدية عند العرب، دار الرشيد للنشر، العراق، دط، 1981.

- محمد حماسة عبد اللطيف، فتنة النص، (بحوث ودراسات نصية) دار غريب، القاهرة، دط، 2008.

- محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد لأدبي، -دراسة-، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1999.

- محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، دت.

- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط7، يوليو، 2007.

- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس مادة جمع، د.ت، ج7.

- محي الدين صبحي: نظرية النقد العربي وتطورها -الدار العربية -ليبيا -تونس 1984.

- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط5، 2007.

- نادية هناوي، ما بعد النقد فضاءات المقاربة ومديات التطبيق، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2017 .

- نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1984.

- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط3، 2010.

المجلات:

- أحمد مطلوب، الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3، م40، 1989، (د.ط).

- عبد العظيم السلطاني، مقاربات في تنظير نقد النقد الأدبي، تموزديموزي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2018.

- محمد علي غوري، مدخل الى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، مجلة القسم العربي، العدد 18، 2011.

المراجع المترجمة:

- اليزابيت فوغالو، تر: يونس لشهب، مناهج النقد الأدبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.

- بول هيرنادي: ما هو النقد، ترجمة: سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، 1989.

- ديفيد ديتشس مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق: ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، 1967.

- روبير إسكاربيت: السوسيولوجيا التجريبية، ترجمة: آمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط3، 1999م.

- ريفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقود عبد الكريم، مكتبة الأسرة، مصر، دط، دت.

- ستيفان كوليني، ترجمة:رمضان مهلهل سدخان، عن النقد الثقافي، الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع 3-4، 2010.

- ك.م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العكوب، دار Macvillan education LTD، في هامبشيرو لندن، ط1، 1988.

- ماثيو ارنولد، فصول في النقد، ترجمة علي أدهم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 1994.

المعاجم والقواميس:

- إبراهيم الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، مج2، دار الدعوة، (د-ت)، (د-ط).

- ابن منظور، لسان العرب، منشورات مؤسسة العلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، مادة (ش ع ر)، المجلد01، ج01، 2005.

- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، 2008، (د.ط).

- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تحقيق: أبو الوفاء نصر

- الهوريني دار الكتب العلمية، بيروت_لبنان، ط3، 2009، ج1.

- إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، ج1، مادة (شعر)، المكتبة الإسلامية تركيا، ط1، 1972.

- ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتّاب العرب، مادة (ش ع ر)، ج 3، د ط، 2002 .

الموسوعات:

- فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، دار المعارف، 2009، ج1 .

- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 2003.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

مقدمة.....أ-ج

مدخل

النظريات النقدية ونقد النقد

أولا: النظرية النقدية 06

1- مفهوم النظرية النقدية 06

1-1 عند العرب 06

1-2 عند الغرب 08

1-3 المنهج والاتجاه يؤلفان روح النظرية النقدية 10

3- موضوع النظرية النقدية 12

4- خصائص النظرية النقدية..... 13

5- أهم روادها 15

6- أهدافها 16

7- علاقة النظرية النقدية بالشعر 17

ثانيا: نقد النقد الأدبي 19

1- مفهوم نقد النقد الأدبي..... 19

2- موضوع نقد النقد الأدبي..... 23

2-1 النقد الأدبي 25

2-2 المنهج النقدي..... 28

2-3 المصطلح النقدي..... 29

2-4 نقد النقد وتأريخ النقد الأدبي..... 29

2-5 فرضيات نقد النقد والتنظير 31

الفصل الأول

الآليات النقدية عند "محمود الربيعي"

من خلال كتابه "في نقد الشعر"

أولا: مفاهيم نقدية 33

1- النقد الجديد 33
1-1 مفهوم النّقد الجديد وأهم أعلامه 34
1-2 نشأة مدرسة النقد الجديد..... 35
1-3 جذور ومرتكزات مدرسة النقد الجديد 36
1-4 خصائص مدرسة النقد الجديد 38
1-5 الحركة النقدية للنقد الجديد في النقد العربي الحديث 39
2- النقد الجمالي 41
2-1 مفهوم علم الجمال 41
2-2 نشأة علم الجمال 44
2-3 فلسفة الجمال 47
3- مصطلح الشعر..... 49
3-1 مفهوم الشعر..... 49
3-2 مهمة الشعر 55
3-3 صناعة الشعر 56
3-4 التجربة الشعرية 57
3-5 الشعر والثقافة 59
3-6 علاقة الشاعر بالمجتمع 60
ثانيا: الآليات النقدية عند محمود الربيعي..... 61
1- المنهج المتبع في الكتاب..... 61
1-1 مفهوم المنهج التاريخي..... 61
1-2 نشأته..... 62
1-3 المنطلقات الفكرية لهذا المنهج..... 65
1-4 ملامح النّقد التاريخي 65
2- المعجم السيميائي..... 66
2-1 تعريفه..... 66

2-2 فك شفرة العنوان-في نقد الشعر- 67
3- علاقة النّقد الغربي بالنقد العربي (التأثير والتأثر) 69
3-1 نظرية المحاكاة الإغريقية وعلاقتها بالنقد العربي 70
3-2 تأثير النظرية الهادفة في النّقد العربي الحديث 74
3-3 تأثير النظرية الرومانتيكية في جماعة الديوان..... 87

الفصل الثاني

النظريات النّقدية وموقف محمود الربيعي منها

أولا: حول الكتاب ومنهج الربيعي النقدي.....103
1- تقديم كتاب في نقد الشعر "لمحمود الربيعي".....103
2- الدافع من تأليف الكتاب وأهميته 108
3- قراءة في المصادر والمراجع المعتمدة في الكتاب 109
4- المنهج النّقدي عند محمود الربيعي.....111
ثانيا: النظريات النقدية 114
1- النظرية الكلاسيكية.....114
1-1 نظرية المحاكاة 115
1-2 نظرية المحاكاة الإغريقية والنقد العربي 127
2- نظرية الشعر الهادف 129
2-1 نظرية سدني للشعر 129
2-2 ماثيو أرنولد ورأيه في الشعر 135
2-3 نظرية الفن للفن 137
2-4 النقد الماركسي والواقعية الاشتراكية.....141
2-5 أثر النظرية الهادفة في النقد العربي الحديث 146
3- النظرية الرومانتيكية.....150
3-1 معنى الرومانتيكية وبداية المصطلح 150
3-2 مفهوم الشعر وأهدافه عند الرومانتيكيين 153

3-3 أثر النظرية الرومانتيكية في جماعة الديوان 157
4- النظرية الموضوعية (Objectivism)..... 160
4-1 مفهوم الشعر لدى النظرية الموضوعية..... 161
4-2 مفهوم الشعر لدى إليوت..... 163
4-3 هدف الشعر من المنظور الموضوعي..... 167
الخاتمة..... 170
ملحق..... 175
قائمة المصادر والمراجع..... 192
فهرس المحتويات
ملخص الدراسة

ملخص الأطروحة باللغات الثالث (عربي، إنجليزي، فرنسي)

ملخّص الدّراسة:

حاولنا في هذه الدراسة الّتي قمنا بها على توضيح أهم الآليات والمرجعيات الّتي اعتمدها النّاقد المصري بخيت محمود الربيعي في دراسته وتنظيره لنقد الشعر، وقد اعتمد النّاقد على مدرسة النّقد الجديد- الأنجلوساكسونية- كآلية جديدة في دراسة وتحليل النصوص الأدبيّة، كما أنّ مجمل المنهج الّذي يتبعه محمود الربيعي في النّقد الأدبي، هو أنّه لابد من أن نبدأ بالنص وننتهي إلى الظروف الاجتماعية للمؤلف والبيئة وليس العكس، وهذا ما يسمى بالقراءة النصية، وذلك من أجل تأصيل تقاليد القراءة النّقدية الفاحصة.

كما اعتمد النّاقد في تنظيره لنقد الشعر في كتابه الموسوم: "في نقد الشعر" على نظريات نقدية أدبيّة للشعر بالتأريخ والتحليل والوصف، فكانت أربعة نظريات نقدية مهمة وهي: النظرية الكلاسيكية، نظرية الشعر الهادف، النظرية الرومانتيكية، وأخيرا النظرية الموضوعية.

ففي النظرية الكلاسيكية تناول مصطلح المحاكاة الّذي يفسر مفهوم الفنون كلها على أساس أنّها محاكاة للطبيعة، ثم تطرق لهذا المصطلح عند كلّ من أفلاطون وأرسطو.

وفي نظرية الشعر الهادف ركز على نظرية سدني للشعر، الّتي ترتبط عنده فكرة الشعر بوظيفة أخلاقية محددة، وتطرق بعد ذلك إلى "ماثيو أرنولد" ورأيه في الشعر، وكذا مذهب الفن للفن بالإضافة إلى النّقد الماركسي والواقعية الاشتراكية.

أمّا النظرية الرومانتيكية فهي تركز على العالم الداخلي للشعر بدلا من تركيزه على العالم الخارجي، وكان التركيز أيضا على رأي كلّ من "كيتس" و"وردز روث".

أمّا عن النظرية الموضوعية فهي ترفض الشعر الذاتي، وتركز على الشعر الموضوعي وتدعو إلى ما يسمى بمصطلح التصويرية، كما نشير إلى أنّ "توماس إليوت" هو رائد هذه النظرية بالفكرة الّتي أتى بها وهي المعادل الموضوعي.

الكلمات المفتاحية: نقد الشعر، النّقد الجديد، نقد النّقد، النظرية الموضوعية، الكلاسيكية، الرومانتيكية، نظرية الشعر الهادف، التأثير والتأثر.

Abstract

The present study attempts to elucidate the most important mechanisms and references adopted by the Egyptian critic Bakheet Mahmoud Al-Rabei in his study of poetry criticism. The critic relied on the New Criticism school, as a new mechanism for studying and analyzing literary texts. Moreover, his approach to literary criticism is that we must begin with the text and end with the social circumstances of the author and the environment, not the other way around. This is known as textual reading in order to establish the foundations of thorough critical reading traditions. Furthermore, the critic relied on literary critical theories in his theorization of poetry criticism in his book titled On Poetry Criticism. He discussed four significant literary critical theories: classical theory, the didactic theory of poetry, the romantic theory, and finally, the objective theory. In the classical theory, he explored the concept of mimesis, which explains the entire concept of art as an imitation of nature. He also discussed this concept in the works of both Plato and Aristotle. In the didactic theory of poetry, he focused on Sidney's theory of poetry, which is associated with the idea that poetry has a specific ethical function. He also delved into the views of Matthew Arnold and his perspective on poetry, as well as the doctrine of art for art's sake, in addition to Marxist criticism and socialist realism. The romantic theory, on the other hand, emphasizes the inner world of poetry rather than its focus on the external world. It also concentrated on the views of both Keats and Wordsworth. As for the objective theory, it rejects self-expression in poetry and focuses on objective poetry, calling for the term imagism. It is worth noting that T.S. Eliot was a pioneer of this theory with the concept he introduced, which is the objective correlative.

Keywords*: poetry criticism; New Criticism; Critique of Criticism; Objective theory; Classical* theory; Romantic theory; Didactic theory of poetry; influence.

Résumé

Dans cette étude, que nous avons réalisée, nous avons essayé d'expliquer les références les plus importantes sur lesquelles le critique égyptien Bakhith Mahmoud al - Rubaie s'est appuyé sur l'école critique anglo-saxonne comme nouvelle méthode d'analyse et d'étude des textes littéraires, car elle doit commencer par le texte et se terminer par les circonstances sociales de l'auteur et de l'environnement, et non l'inverse. ce qu'on appelle la lecture textuelle.

Le critique de la critique de la poésie a également été approuvé dans son livre étiqueté pour critiquer la poésie sur les théories critiques littéraires de la poésie avec l'histoire, l'analyse et la description.

Il y avait quatre théories critiques: Classicisme, Poésie intentionnelle, Romantisme, Objectivité.

Dans la première théorie, le terme simulation qui explique le concept de tous les arts sur la base de la nature.

Dans la deuxième théorie, il s'est concentré sur la théorie de la poésie de SIDNEY, qui liait l'idée de poésie à une fonction éthique.

Dans la troisième théorie, où il est basé sur la science intérieure du poésie au lieu de se concentrer sur le monde extérieur.

Dans la quatrième théorie, elle rejette la poésie subjective et se concentre sur la poésie objective et appelle au terme pictorialisme.

Les mots clés : La critique de la poésie, La nouvelle critique, Critique de la critique, La théorie objectiviste, La théorie classique, La théorie romantique, La théorie de la poésie determine, L'influence