التقليد و التجديد في النقد الأدبي الفارسي و العربي

الدكتور نور محمد علي القضاة[1]

الملخص

ظهرَ في النقد القديم الفارسي و العربي اتجاهان متعارضان، أحدهما يدعو للعودة و التمسّك بأصول الأدب و الشّعر كما كانت عليه عند القدامى، و الآخر يروّجُ للتغيير و التجديد في هذا المجال، فظهرت على السّاحة الأدبية صورة غير مكتملة الملامح لتزاعاتٍ بين أتباع هذين الاتجاهين، أمّا في العصر الحديث فقد احتدمت هذه التزاعات بين أتباع التجديد و مناصري التقليد، و ذلك إثر انفتاح المجتمعات العربيّة و المجتمع الإيراني على الثقافات الغربيّة، فمن داعٍ يدعو إلى نسيان الماضي و التجديد على أسسٍ غربيّة إلى آخر يرفضُ و بشدّة كل ما له صلة بالثقافات الغربيّة، يتخلل ذلك بعض الآراء التي تدعو إلى الوسطيّة في هذا كلّه، لكن كان النّصر في نهاية المطاف لأتباع التجديد الذين انقسموا بدورهم إلى مجددين محافظين و مجددين إفراطيين و ما تناولته في هذه الدراسة صورة عامّة توضّح حقيقة العلاقة بين أصحاب كلا الاتجاهين قديماً و حديثاً و حقيقة الخط الذي انتهجه أعلام هذين التيّارين النقديين.

المفردات الرئيسة: نقد أدبي، تقليد، تجديد، نقد عربي، نقد فارسي، نقّاد.

مقدمة

النقدُ حالةٌ تلازم أيّ نشاط إنساني، حيث إنّ مجرّد قيام الإنسان بإنتاج عمل ما فإنّ ذلك يستدعي استجابةً أو استجابات ممن يحيطون به تكون متباينة حسب تباين الأشخاص، و العملُ الأدبيّ نشاط إنساني احتفّ به النقدُ منذ بدايته و تطوّرا معاً حيثُ تأتي النصوص الأدبية لتقدّم مادةً خصبةً للعملية النقدية للمراجعة و الملاحظة و التقسيم ثمّ الانقسام إلى مناهج و مدارس في قراءة النصّ الأدبيّ و التعامل معه و الحكم عليه،كما يقدم النقدُ بدوره دور الوسيط بين عالم الأديب الخاصّ و جمهور المتلقّين، وهو بهذا يقدّم للأدبِ فهماً جديداً و تقويماً يدفع إلى التطوّرِ شكلاً و مضموناً.

---

١ . أستاذ مساعد في جامعة اليرموك ــ كلية الآداب ــ قسم اللغات الساميّة و الشرقيّة

noorq@yu.edu.jo

تاريخ الوصول: ٨/١٠/ ١٣٨٨ تاريخ القبول: ٢٤/١٢/ ١٣٨٨

و قد اتّسعت دائرة النقد باتّساعِ ظاهرة الأدب حين تلاقحت الحضارات و تلاقت الثقافات، فكان الأدب خير سفيرٍ يمثّلُ الوجه الحضاريّ لكلّ أمةٍ، فكان التأثّرُ و التأثيرُ نتيجة حتمية لهذا التلاقي، ونشأ الأدب المتأثّر، واتّخذ النقد أيضاً المسار ذاته فظهرت المناهجُ التي تدمجُ الخصائص النقديّة لكلّ أمةٍ بمعطياتٍ نقديّةٍ وافدة.وغنيٌّ عن الذكر أنّنا حين نتحدث عن تأثّر الأدب الإسلامي في مرحلة ما بالمناهج الغربيّة و طبيعة هذا التأثّر و أهم روّاد النقد الأدبي في حينه فإنّنا معنيّون بتتبّعِ ذلك ضمن البيئتين العظيمتين اللتين تُشكّلان الحاضن الأهم لما نُسمّيهِ أدباً إسلاميّاً، و أعني بهما الأدب العربي و الأدب الفارسي.

ليس من المستحسن و لا من الطبيعي أن نحسن الحديث عن الأدب الغربي و بيئاته الأدبيّة و مناهجه النقديّة، فنكون قادرين على الحديث عنه و التمييز ما بين مستويين: المستوى الخاص بإعتبار ما يخصّ كلّ ثقافة من الثقافات الغربيّة و يميزها عن غيرها، وبين المستوى العام حين نقول الأدب الغربي باعتبار ما ينتظم من الجهود الأدبيّة و العمليّة النقديّة على مستوى الثقافة الغربيّة برمّتها. حيث ندرك تلك السِّمات العامّة الناظمة للحركة الأدبيّة عند الغرب باعتباره وحدةً واحدة، ثم نعجزُ عن إدراك تلك السِّمات المشتركة بين بيئتين تنتميان إلى تراثٍ واحدٍ و تصطبغانِ بصبغةٍ أدبيّة متقاربة و تشترك حركتهما الأدبيّة معاً عبر تاريخٍ طويل، مما يدعو إلى توجيه عمليّات المقارنة أيضاً إلى داخل الأدب الإسلامي إضافة إلى عمليّات المقارنة مع الغرب، ليظهر إلى الوجود الأدبيّ مصطلح نفرضُهُ فرضاً عمليّاً على ساحة الأدب المقارن و هو مصطلح الأدب الإسلامي و (النقد الإسلامي)، لا بإلغاء الخصوصيّات بل بالنظرِ إليها على أنّها تنوّع في إطار أدبٍ واحدٍ.

أعود من هذا الاستطراد و أقول بأنه و لذلك كلّه جاءت دراستي هذه محاولةً متواضعة في رسمِ صورةٍ واضحةٍ لواقع العمل النقدي للأدب الإسلامي ببيئتيه العربيّة و الفارسيّة و مدى تعاطي هذا النقد الأدبي عبرَ رُوّادهِ من كبار النقاد القدامى من أمثال خلف الأحمر وأبي عبيدة بن المثنّى وابن سلام الجمّحي و قدامة والجاحظ و شمس قيس الرّازي و أبو هلال العسكري و نصير الدين الطوسي و رشيد الدين وطواط، وكبار النقّاد المعاصرين من أمثال طه حسين و العقّاد و نُعيمة و قسطاكي الحمصي و علي دشتي و محمد القزويني و سعيد نفيسي و ملك الشعراء بهار و نيما يوشيج و غيرهم مع مستجدّات النقد في زمانهم و مدى تمسّكهم بالقديم أو ابتعادهم عنه و اقترابهم من الجديد أو تحفّظهم عليه، متلمّساً خلال ذلك، التفاعلَ البينيّ في مجال النقد ــ القديم منه على وجه الخصوص ــ في مراحل شهدت حضوراً لأكابر النقّاد العرب و الإيرانيين.

من التّراث النقدي

برزت القضايا النّقدية بالمعنى المتخصص في الأدبين العربي و الفارسي حين بدأ النقدُ يأخذُ شكلاً أو أشكالاً منهجية أدّت إلى تباين المذاهب النقديّة تبعاً لآراء النقّاد في مسائل تمسُّ العمل الأدبيَّ، و هي مسائل تَمحْورَ حولها الخلاف حتّى سُمّيت قضايا نقدية فيما بعد، و بظهور نقّاد كبار من وزن الجاحظ و عبد القاهر و نصير الدين الطوسي و شمس قيس الرازي و غيرهم، أخذ النقد اتجاهاً جديداً ظهرت من خلاله قضايا ربّما لاتزالُ هي القضايا الأم التي تنطوي تحتها قضايا نقديّة مختلفة في النقد الغربي الحديث، فقضيّة اللفظ و المعنى مثلاً هي الجذر النقدي التاريخي لقضيّة الشكل و المضمون التي أُثيرت في مطلع العصر الحديث في الغرب، كما إنّ قضيّة السّرقات الأدبيّة التي أثارها نقّاد العصر العبّاسي هي الجذر النقدي لمسألة التأثّر و التأثير الغربيّة الحديثة، بالإضافة إلى قضايا مثل اللفظ و المعنى و قضية عمود الشعر و غيرها من القضايا التي كان لها انعكاساتها على نظريات غربية حديثة و التي كانت مثار جدل و اختلاف بين النقّاد العرب و الإيرانيين قديماً و حديثاً و أدت إلى انقسامهم حولها بين مجددٍ و مقلّد.

النزاع بين القدامى و المحدثين في الأدب العربي القديم كان موجوداً و إن كانت معالمه غير واضحة بشكلٍ كبير، فابن قتيبة في مقدمة كتابه **الشعر و الشعراء** يقول بأنّه لم ينظر بعين الاحترام إلى القدماء بسبب تقدّمهم، و لم يحتقر المتأخّرين بسبب تأخّرهم، و أنه يعرف من بين الأدباء من يظن الشعرَ السيءَ حسناً بسبب تقدّم قائله، و يستحقر الشعر الحسن بسبب تأخر صاحبه. (ابن قتيبة، ١٣٦٣، ٨٦) و هو يطرح في هذه المقدمة مسائل مهمّة، منها: تقسيم الشّعر إلى أربع طبقات و بناء القصيدة الجاهلية و الدفاع عن الحداثة و الشّعراء المحدثين. (ابن قتيبة، ١٣٦٣، مقدمة الكتاب) و نجد ابن عبد ربه يعتقد "بأنه لا أفضلية للقدماء بسبب تقدّمهم و لا أذى يلحق بالمحدثين بسبب تأخّرهم". (ابن قتيبة، ١٣٦٣، ١٤٩) و هذا يدلّنا على وجود مثل هذا النوع من الصراع، و عندما نرى ابن رشيق يُورد باباً في كتابه **العمدة** تحت عنوان (بابٌ في القدماءِ و المحدثينَ)، فذلك يدلّنا على اهتمامهم بالمجدّدين و مقايستهم بالمتقدّمين، ولكن يجب ألاننسى بأن مثل هذه القضايا كانت قليلة و محصورة.

في النقد الأدبي العربي نجدُ أنّ ظهور كلمة النقد اقترنت بالعصر العباسي، و أول ما عُرفت مقترنة بالأدب في هذا العصر، فقد ظهرت في كتاب قدامة بن جعفر (نقد الشّعر). (هبه و المهندس، ١٩٨٤، ٤١٧) و قد افتتح هذا العصر الأدبي الخليل بن أحمد الفراهيدي بوضعه علم العروض و استعار مصطلحات من بيت الشَّعر و الذي عُدَّ مقياساً لعمود الشِّعر.(صبحي، ١٩٨٤، ١٧) و هنا لابدّ من التمييز بين مدرستين نقديّتين ظهرتا في أواخر القرن الثاني هما: مدرسة المحافظين التقليديين الذين اعتمدوا مقاييس النقد الأموي كالذوق الفطري و النقد اللغوي، و مدرسة المجدّدين الذين وسّعوا آفاق النقد ليشتمل قضايا تمسُّ الأدب في جوانبه المتعدّدة. (أمين، ١٩٦٧، ٤٧٣) و نستطيع من خلال

دراستنا لكلا المدرستين و لآراء النقاد حول الشعراء الجاهليين و الإسلاميين أن نصل إلى معايير النقد في تلك المرحلة، و أن نرسم صورة واضحة المعالم لكيفية تعاملهم مع السّنن الأدبية و التجديد فيها.

فأصحاب المدرسة التقليديّة يشبهون نمط الأمويين في طرحهم النّقدي إلاّ أنّهم كما يلاحظ الأستاذ أحمد أمين كانوا أعمق و أوسع لأن المادّة الشعريّة عندهم أصبحت أغزر كما أصبح النقد صناعتهم، و خرجوا من الحكم المجرّد إلى التعليل. (أمين، ١٩٦٧، ٤٧٢) فهاهو خلف الأحمر يبرز أهميّة النقد للأديب نفسه في جوابه لشاعرٍ قال له: إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنهُ فما أبالي ما قلت فيه أنت و أصحابك. فأجابه: إذا أخذت درهماً فاستحسنتهُ فقال لك الصّرافُ إنّه رديء فهل ينفعُك استحسانُكَ إيّاه. (هويدي، ١٩٩٨، ٨) فالاستحسان المجرّد لم يعد مقياساً كافياً عند نقّاد هذه المدرسة بل لابدّ من خبرة الصرّاف و موازينه الصحيحة.

ويرى كثير من الباحثين أن الأصمعي يمثّل أهمّ أصحاب هذه المدرسة، فهو يعرّف الشاعر البليغ على أنه من طبّق المفصّل و أغناك عن المُفَسّر، و هو يحدّد بذلك مقاييسه النقديّة بأن الجودة تكون بالالتزام بالأصول النحويّة و القواعد اللغويّة المفصّلة ــ و هو مترَعٌ نحوي ــ و الميل إلى سهولة الألفاظ و المعاني بعيداً عن التعقيد و الصعوبة التي تحوج القارئ إلى تفسير مطوّل.(عبّاس، ١٩٧٨، ٥٤) و هو يعتبر كذلك بأنّ البراعة في قول الشّعر موقوفةٌ على إمعان النّظر في شعر السابقين و روايته و كذلك المعرفة بعلم العروض و النحو، و أن يكون الشاعر على معرفة بالأنساب حتى يطّلع على مناقب و عيوبهم الناس و يصيّر ذلك لخدمة الهجاء و المديح في شعره. (القيرواني، ١٩٨١، ١٣٣) وفي كتابه (الكامل في اللغة و الأدب) يرجّح المبرد كأغلب أدباء عصره القدماءَ على المحدثين، ولهذا السبب يفضل البحتري بسبب قربه من أسلوب القدماء على أبي تمام الذي كان له أسلوبه الخاصّ به. (زرين-كوب، ١٣٨٢، ١٥٠)

إنّ سيطرة التراث الأدبي و السنن الأدبيّة على المحافظين منعتهم من النّظر إلى ما سوى كل ما هو قديم، فالسنن الأدبيّة وُجدت بالتدريج و بَنت أسساً قويّة يصعبُ زحزحتُها، فهي تحبس أتباعها في طيفها بحيث يصعب عليهم الخروج منه، فنجدهم يطبقون أسس التراث الأدبي بحذافيره، لذلك كان من الصعوبة بمكان ظهور شخصيّة الأديب و فرديّته في مجتمعٍ تقليدي، خاصةً إذا كانت هذه الشخصيّة تسير بعكس تيّار تلك التقاليد.

مثل هذه المدرسة التقليدية عند العرب نجدها عند الأدباء الإيرانيين، ولكن لابدّ من معرفة أنّ آراء النقّاد الإيرانيين في هذه المدرسة متأثّرة إلى حدّ كبير بنظرياتٍ كان النقّاد العرب قد تناولوها من قبل، فأبو هلال العسكري في كتابه (الصناعتين) يرى أنّ الشّاعرَ إذا أراد أن يقول شعراً يجبُ عليه أن يستحضر معانيه أولاً و أن يختار لهذه المعاني ما يناسبها من الألفاظ الحسنة و أن يحفظها و أن يشتغل

بنظمها عندما يكون مرتاحاً و نشيطاً. (العسكري، ١٩٥٢، ٢٢٤) فمثل هذا الكلام نجده عند شمس قيس الرازي في كتابه **المعجم**. (الرازي، ١٣٧٣، ٣٩٠)

على أيّ حال فقد ظهر في اوائل العهد السلجوقي أول كتاب يمكن تسميته بكتاب للنقد الأدبي يحمل عنوان (ترجمان البلاغة) لمحمد بن عمر الرادوياني، يشتمل هذا الكتاب على فنون البلاغة المختلفة، سعى الكاتب في طياته إلى ترجمة المصطلحات البلاغية من العربية إلى ما يقابلها بالفارسيّة. (زرين‌كوب، ١٣٨٢، ٢٠٥) و لا يخرج الكاتب في هذا الكتاب عمّا قالهُ القدماء حول الشّعر و صناعته، و يبدو فيه و في غيره من كتب النقد الفارسيّة_ إن صحّ تسميتها بذلك _ أنّ درجة الاهتمام بالمعاصرين و مقايستهم بالمتقدّمين أقلّ بكثير مما هي عند النقّاد العرب، ومع ذلك فإن الصّراع بين المتقدّمين و أتباعهم و المتأخّرين و من ساندوهم _ و إن لم يكن محتدماً_ فقد كان ملموساً، فها نحن نشاهد رشيد الدين وطواط في كتابه **حدائق السّحر** _وهو من أهمّ كتب القدماء في مسائل البديع و نقد الأدب_ يأتي على ذكر ثلاثين شاعراً ممن سبقوه، و لكنّه لا يولي اهتماماً لشعراء كبار عاصروه كخاقاني و انوري و غيرهم.(ر.ك.وطواط، ١٣٦٢، الكتاب) و كما يبدو في صفحات هذا الكتاب المهمّ فقد سعى رشيد الدين إلى إحكام قواعد كل ما هو قديم ونفي كل ماهو مُحدث، ولهذا السّبب فقد ذمّ الشاعرَ ازرقي الهروي الذي خرج عن أسلوب القدماء في تشبيهاته و حاول أن يبدي نوعاً من التجديد في ذلك، واتّهمَ من أُعجبوا به بقلّة الفهم و الدراية فيقول:" و ليس من المستحسن ما قامت و تقوم به جماعة من الشعراء من تشبيه شيء بشيءٍ موجود في الوهم و الخيالِ و ليس موجوداً في العيان، كتشبيه الفحم المتّقد ببحرٍ من المسكِ موجهُ ذهبي، و لا يوجد في العيانِ بحرٌ من المسك و لا أمواجٌ من الذّهبِ، و قد افتتن أهل زمان أزرقي به لقلّة معرفتهم، و ذلك يجري على كلّ التشبيهات في شعره".(وطواط، ١٣٦٢، ٤٢)

يرى الدكتور سيروس شميسا أن الأدباء الإيرانيين في هذه المرحلة و تحت تأثير الكتب العربيّة لم يهتمّوا بمباحث أرسطو و ما قاله حكماء اليونان:" و لم يولوا اهتماماً لتعريف الأدب على أنّه كلامٌ مخيَّلٌ، بل كان همّهم _كالأدباء العرب_ ينصبّ في نقد الألفاظ و المعاني، بل و على خلاف رأي المتصوّفة الذين كانوا يميلون للمعنى، كانوا يهتمّون باللفظ أكثر، لذلك نجدُ أن كلّ ما قاموا به كان سطحيّاً ".(شميسا، ١٣٨١، ٨١) وهذا القول صحيحٌ إذا ما استثنينا النقّاد المجدّدين، أما المقلّدين فقد كانوا يعملون بدأب لتقوية أصول القدماء و آرائهم، فنجدُ (عنصر المعالي كيكاوس) يتكلّم في كتابه (قابوسنامه) بكلامٍ يتّسم بالحكمة و المعرفة عن كيفيّة قول الشّعر و ما يجب أن يكون عليه الشّاعر وما الذي يجب عليه الإهتمام به، ولكنّه في ذلك أيضاً لا يخرج عن إطار التقليد للقدماء.(كيكاوس، ١٣٦٢، ٢٣٠، ٢٢٩، ٢٣٢) كما و نرى شمس قيس الرازي في كتابه المعجم يؤكّدُ على أنّ أساليب

الشّعر كالمدح و الذمّ و الدعاء و غيرها يجبُ أن تسير على خطى القدماء و أن تقلّدهم، و يفضّلُ في كتابه التقليد على الإبداع، معتبراً كل ماهو جديد خروجاً عن طريق الصواب. (رازي، ١٣٧٣، ٣٩٥)

أمّا أصحاب المدرسة المجدّدة فقد حاولوا توسيع آفاق النقد و أثاروا قضايا نقديّة جديدة، مثل السرقات الأدبية و العلاقة بين اللفظ و المعنى في النّصّ الأدبي و قضية عمود الشّعر و قضية القديم و الحديث في الشعر و أُسس التفاضل بينهما و قضية الصّنعة الأدبيّة و التكلّف، و كذلك فقد كان لظهور بعض الشعراء كأبي تمام و البحتري و المتنبّي دورٌ مهمّ في تطوّر هذا النوع من الصّراع ليشمل المقايسة بين الشعراء ولكن في حُلّةٍ جديدة، (زرين‌كوب، ١٣٨٢، ١٥٣) حتّى أنّ البعض ألّف كتباً لمقايسة شعراء محدثين ثاروا على التقليد، كالآمدي في كتابه المعروف (الموازنة بين الطائيين) و القاضي عبد العزيز الجرجاني في كتابه (الوساطة بين المتنبي و خصومه).

على أيّ حال فقد جاء أتباع المدرسة المجدّدة بنظريّات مهمّة مازالت حتّى يومنا هذا محلاً للجدل، ونجد بين أتباع هذه المدرسة أشخاصاً عرّف النقد الأدبيّ بهم كابن سلام و الجاحظ و ابن قتيبة و قدامة و الجرجاني، فنظرية القدماء و المحدثين لها أصداء كبيرة عند ابن قتيبة، و تعدّ هذه النظرية من أهمّ نظرياته النقديّة، حيثُ دافع بشدّةٍ عن المحدثين من الشّعراء بانياً دفاعَهُ على أنّ الإبداعَ ليس خاصّاً بعصرٍ دون آخر، كما أنّ ما نراه اليوم قديماً كان في حينه محدثاً و أنّ العبرة في الجودة لا في الزّمن.(ابن قتيبة، ١٩٦٦، خلاصة من مقدمة الكتاب) كما أنّنا نجدُ القاضي عبد العزيز الجرجاني في كتابه (الوساطة) يدافع عن المحدثين من الشّعراء، و يذكر أنّ شعرهم هو أقرب لطباع أهل زمانهم، و يعتبر الشاعر المتأخّر مظلوماً لقلّة المعاني التي سبر غورها الشعراءُ المتقدمين، فإن قصد الإبداع و استخدام الصناعات البديعة اتهموه بالتصنّع، و إن صرف نظره عنها اتهموه بنقص المعاني و الصناعة الأدبيّة، و يساوي الجرجاني أقلّ الشعراء المحدثين شأناً بكبار الشعراء المتقدمين بسبب ما سبق. (عبّاس، ١٩٧٨، ٢٣٢)

و من أتباع هذه المدرسة أيضاً ممن تجد ربنا الإشارة إليهم؛ عبدالقاهر القاهر الجرجاني الذي قدّم في نظريّته المعروفة بنظريّة (النّظم) رؤية متكاملة لعلاقة اللفظ بالمعنى، هذه النظرية التي أصبحت تُعرف فيما بعد بعلم المعاني في البلاغة العربيّة، ما يهمنا في نظريات عبد القاهر هو نظرته للتجديد في الشّعر، ففي كتابه (أسرار البلاغة) يرى أنّ جمالية صور الخيال في الشّعر تعودُ إلى الابتعاد عن التقليد الذي أصبح عند الشعراء عادةً، و في الإبداع و خلق الحيرة كذلك. (الجرجاني، ١٩٧٨،١٧٠) و يثني على تعالي الشّاعر عن استخدام التعابير القديمة و ما تعارف عليه الشعراء من صور بلاغية و فنيّة و الإبتعاد عن التشبيهات العاديّة المبتذلة و الغور في إبداع الصور الغريبة. (الجرجاني، ١٩٧٨، ١٨٠ ، ١٨٣)

و بالنظر إلى مدرسة المجدّدين في النقد الأدبي الفارسي نجدُ أنّ القلّة القليلة منهم أصحاب آراءٍ جديدةٍ تُشجّع المحدثين و الحداثة، فأغلب النقّاد الفرس كانوا من المحافظين الذين تأثّروا إلى حدّ كبيرٍ بما قاله المحافظون العرب، وكان همّهم الأوّل هو تقوية أسس القديم و أصوله و أساليبه الأدبيّة، ولكن هذا لم يقف حائلاً دون وجود نقّادٍ يمكن تسميتهم بالوسطيين، الذين كانوا يشجّعون الإبداع القائم في الأصل على قاعدة القدماء، فهاهوذا خواجه نصير الدين الطوسي في كتابه **أساس الاقتباس** ينتهج نهجاً جديداً غير مسبوق في نقد الشّعر، فهو يبني كتابه على أسس منطقيّة يبتعدُ فيها عن إصدار الأوامر و النواهي و ما يجب و ما لا يجبُ، كتلك التي نراها في كتاب **قابوسنامه** و **المعجم** و غيرها من الكتب، و يؤكّدُ على مدى أهميّة الخيال في الصور البلاغيّة، فكلما كانت الصور غريبة و مبتدعة كانت أكثر تخييلاً و تبعث على انفعال النفس بشكلٍ أقوى. (طوسى، ١٣٦٧، ٥٩٠)

إنّ نقطة الالتقاء بين مدافعي القديم و مناصري الحديث، هو أنّهم جميعاً كانوا متفقين على أن الأفضلية للقدماء، أو أنّ البعض منهم لم يستطع أن يخرج نفسه ولو ظاهريّاً من دائرة سلطة التقليد، فكانوا مع تجديدهم يهابون القديم و القدماء، فابن قتيبة على الرّغم من تجديده إلا أنّه في مقدمة كتابه **الشعر و الشعراء** يعيب على الشعراء الابتعاد عن طريق المتقدّمين في صناعة الشّعر، فلا يجوز لشاعرٍ أن يبكي على منزلٍ معمورٍ لأنّ القدماء لم يبكوا ولم يقفوا إلا على الأطلال. (ابن قتيبة، ١٣٦٣، ١٠٣)

في النقد الأدبي المعاصر

شهد أواسط القرن العشرين في الدول العربيّة ــ خاصّة مصر ــ و في إيران نضوجاً للمدارس النقديّة التي تتوافق و تتباين بقدر اقترابها و ابتعادها عن التوقّف عند حدود القديم الموروث أو الأخذ بالجديد، و الواقع أننا في رصدنا لهذه المرحلة يمكن أن نرى بوضوح أهميّة إعادة النظر فيها بشكلٍ أدقّ و أعمق نظريّاً و تطبيقياً، لأنّها تحمل أهمية خاصة، فهي مرحلة تشكّل نضوجاً لمناهج نقديّة جديدة و بلورةً أوضح للمصطلحات و المفاهيم المتداولة في العملية النقديّة الحديثة، و اللافت للنظر في خصوصيّات هذه المرحلة أنّها شهدت تطوراً بالغ الأهميّة تمثّلَ في مجيء الناقد المتخصّص، بمعنى ظهور النقد الأكاديمي.

نشطت الحركة النقديّة في مصر منذ مطلع القرن العشرين و حازت مصر على نصيب الأسد في الحركة النقدية العربية حيث كانت من جهة أمّاً لمعظم النقّاد و من جهةٍ أخرى حاضناً لنقاد عرب وفدوا إليها للمشاركة في تلك النهضة الأدبيّة النقديّة التي كانت تشهدها في تلك الفترة، و قد واكب النهضة الأدبية وأدباءها كمحمود باشا البارودي و عبدالله فكري حركةٌ نقديّة كان من رموزها

الشيخ حسين المرصفي و تلميذه حسن أبو زيد سلامة من مشايخ الأزهر، و يُعدُّ كتاب **الوسيلة الأدبية للعلوم العربية** للشيخ المرصفي الكتاب الأهم في النقد، حيثُ تعرَّض فيه لدراسة النصوص الأدبيّة المعاصرة كشعر البارودي و نثر عبدالله فكري، و لا يظهر في هذا الكتاب أثرٌ للتأثّر بالنقد الغربي مع إتقان المرصفي للفرنسيّة، و إن كان كتابه يحمل إشاراتٍ ربّما تفتح الطريق أمام التجديد في النقد، حيث يرى الدكتور محمد مندور أنّ كتاب المرصفي سبق في الإشارة إلى (الوحدة العضويّة) في القصيدة بحديثه عن نسق القصيدة.(مندور، بيتا، ١٧)

على أنّه لم يظهر في النقد العربي الحديث دراسات تتّسم بالمنهجيّة إلا في أوائل القرن العشرين، ففي مطلع هذا القرن ظهر الناقد قسطاكي حمصي مؤلف كتاب (منهل الروّاد في علم الإنتقاد) و الذي طُبع في عام (١٩٠٧م) و هو من أوائل الكتب التي أقامت دراستها النقديّة على النقد العربي القديم و النقد الغربي الحديث، و قد صدّر كتابه بعرضٍ للتراث النقدي العربي ثمّ عرضٍ لتطوّر النقد الغربي من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر، و يمكننا القول مع الدكتور زغلول سلام إنّ هذا الكتاب فتح الطريق إلى النقد الغربي للاقتباس و التطبيق و فهم طرقه في معالجة النصوص و استخراج الخصائص المختلفة للأدب و الأدباء، مما كان له أثرٌ كبير في حركة النقّاد الكبار من أمثال العقّاد و المازني و طه حسين و حسين هيكل. (سلام، ١٩٨١، ١٩٨)

ومن بين هؤلاء النقاد الكبار برز عبد الرحمن شكري و إبراهيم المازني و عبّاس العقّاد و الذين تأثّروا بدعوات قسطاكي حمصي بالتعامل مع النقد الغربي في الدراسات العربيّة، و كثيراً ما يُذكرُ هؤلاء الثلاثة معاً لاشتراكهم المتزامن في نقد الشعراء الكبار في ذلك الوقت و مهاجمتهم واتهامهم بالتقليد و الجمود، و دعواهم المتأثّرة بالمناهج الغربيّة إلى إيجاد روح جديدة في الشّعر بعيداً عن محاكاة شعر الأقدمين، فعبد الرحمن شكري من النقّاد البارزين في نشر اتجاهاتٍ جديدة في الشّعر مع أنّ ما قاله مشافهةً حول نظرياته يعدُّ أضعاف ما كتبه كما يقول الدكتور محمد مندور نقلاً عن العقّاد.(مندور، بيتا، ٤٢) إذًا فالمعركة بين المحافظين و المجدّدين مازالت على قدمٍ و ساقٍ، و سنرى اشتداد وطيسها كلّما اقتربنا من منتصف القرن.

بالنسبة للمازني فقد كان من أبرز فرسان المعارك النقديّة، إذ اشتهر بهجومه الشديد على شوقي و مدرسته التقليديّة في الشّعر، و يرى الدكتور مندور أنّ حياة المازني الأدبية تنقسم إلى قسمين:فهناك مازنيٌ قديم نجدهُ في شعره و معاركه النقديّة و مازنيّ حديث نجده في قصصه و مقالاته الأدبيّة.(مندور، بيتا، ١٢٩) وقد سار على نهج زميليه؛شكري و العقّاد في الدعوة إلى التجديد الأدبي و الشّعري بشكلٍ خاص، و قد اشترك مع العقّاد في تأليف كتاب **الديوان** الذي يُعدُّ منهجاً لمدرسةٍ عُرفت باسم مدرسة الديوان التي اعتمدت الخط الإنجليزي في النّقد في التفاعل مع الحركة النقديّة الغربية في موازاة

الخط الفرنسي الذي يُمثّله طه حسين وتوفيق الحكيم و محمد حسين هيكل.أما العقّاد فهو أبرز الثلاثة و أغزرهم إنتاجاً و أوسعهم شهرةً و قد أوضح نظرياته النقديّة في كتابه الديوان، و الذي يميّز العقّاد بتقديري هو تلك الثقافة الواسعة في الميادين الفكريّة المتعدّدة التي أسهمت بلاشك في اتّساع دائرة المعرفة لديه و بروزه في عدّة ميادين من أهمّها النقد.

في بداية كتابه (الديوان) يقول العقّاد موضّحاً مذهبه النقديّ و وجهته:" و وجهته الإبانة عن المذهب الجديد في الشّعر و النّقد و الكتابة و قد سمع الناسُ كثيراً عن هذا المذهب في بضع السنوات الأخيرة، و رأوا بعض آثاره ... و هو مذهبٌ إنساني مصري عربي؛ إنساني لأنّه من ناحيةٍ يُترجمُ عن طبع الإنسانِ خالصاً من تقليد الصناعة المشوَّهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانيّة عامّة و مظهر الوجدان المشترك بين النّفوس قاطبةً، و مصري لأنّ دُعاته مصريون تؤثّرُ فيهم الحياة المصريّة، وعربي لأنّ لُغته العربيّة، فهو بهذه المثابة أتمّ نهضةٍ أدبيّة ظهرت في لغة العرب منذ وجدت، إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعمّ مظاهره إلا عربيّاً بحتاً يديرُ بصرهُ إلى عصر الجاهليّة ".(العقاد و المازني، ١٩٤٥، ١٠) يمكن استجلاء ملامح مذهب العقّاد في النّقد من خلال هذا النّص و هي:١ــرفض الجمود على ما هو قديم و موروث.٢ــالإنفتاح على المذاهب الإنسانيّة، و هذا ما يبرز في نقده التطبيقي في كثيرٍ من مقالاته و كتبه لاسيّما النقد الإنجليزي، و هنا لا أستطيع موافقة محمد مندور في استعراضه القيّم لمنهج العقّاد النقدي حين يرى وجوب إستبعاد النتاج الأدبي للعقّاد و النتاج الفكري و الفلسفي في تناولنا للعقّاد كناقد.(مندور، بيتا، ٦٣) بل أرى أن الإطلالة الواسعة و المتعمّقة على العلوم التي اتّصل بها العقّاد ستمنحنا إضاءات أكبر على منهجه النّقدي و ليس أدل على ذلك من دفاعه عن نمط الشعر الفلسفي التأملي ــ الأمر الذي ذكره الدكتور مندور ــ و الذي هو حصيلة إطلاعه على عالم الفلسفة، كما ضمن الشعر الفلسفي في نتاجه الشعريّ، فكيف نفصل بين النّاقد و الأديب و المفترض أن يكون أدبه أوّل مصداقٍ لنقده.٣ــ الحرص على عدم الذوبان في ثقافة الآخر و مناهجه، و لابدّ من أن نشير هنا إلى أن جماعة الديوان و على الرّغم من إدخالهم مفاهيم جديدة و مضامين بديعة إلى الشّعر إلا أنّهم من حيث الشكل لم يتخطّوا خطوط التقليد الحمراء.

في الخطّ الموازي لخط العقّاد و المازني و شكري المتأثّر بالمناخ الإنجليزي يظهر الخط المتأثّر بالنقد الفرنسي مُمثّلاً بالناقد الكبير الأستاذ طه حسين و الناقد المهجري ميخائيل نُعيمة، فطه حسين صاحب مدرسةٍ كبيرة في النقد لها أتباعها إضافة إلى كونه أديباً و مؤلفاً في شؤونٍ فكريّةٍ مختلفة، و تغلب عليه في الجانب الفكري الدعوة إلى التجديد على الأسس العلمانيّة كما يظهر هذا جليّاً في كتاب **مستقبل الثقافة في مصر**، إلا أنه في الجانب النقدي لا يخلو من المحافظة على التّراث العربي النقدي مع دعوته إلى التجديد في النقد على أسسٍ غربيّةٍ، يقول الدكتور محمد زغلول سلام:" و أفاد طه حسين من

مناهجهم (مناهج علماء الغرب) في دراساته و نقده، فطبّق منهج ديكارت العقلي في دراسته للشعر العربي بصورةٍ جريئة لم تُعهَد في النقد ... و لكنّ المنهج العقلي الذي احتطّهُ كان الجديد في الكتاب ".(سلام، ١٩٨١، ٣٥٠) [١] كما نلمح إتّكاءهُ على مؤثّرات خارج النصّ الأدبي في العملية النقديّة في القضيّة التي أثارها عند تعرّضه لنقد حافظ و شوقي و هي قضيّة (الصدق الفني)، فيجب بمفهومه أن يكون الشعر مرآةً لما في نفس الشّاعر من عاطفة بحيث تمثّل هذه المرآة عاطفة الشّاعر تمثيلاً صادقاً.(حسين، ١٩٨٠، ١٠٩)و الواقع أنّ قضيّة صدق العاطفة و كذبها و إن كانت في نفس الشاعر إلا أنّ ملاحظتها و تتبّع نفسيّة الشاعر يحتاج إلى معرفةٍ بنفسيّته و هو تقاربٌ مع المنهج النفسي و خروجٌ عن النقد المجرّد للنصِّ، هذا مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ طه حسين قد عارض منهج التحليل النفسي. و الذي أتعجّل بتسجيله هنا أننا ندرك تراوح هؤلاء النقّاد بين المناهج النقديّة قبولاً و رفضاً كما ظهر عند طه حسين و عند العقّاد و غيرهما و هو نتيجة حتميّة للانفتاح المفاجيء الهائل على المعارف الغربيّة الذي سرعان ما اصطدم مع خلفيّاتهم الموروثة العربيّة، فتجد أحدهم يستعملُ مذهباً ثمّ يعارضهُ ثمّ يعودُ للتوازن بين مذهبين مع عدم تحريرٍ واضحٍ للمصطلحات و المفاهيم، و هو الأمر الذي أخذ ينضُجُ و يميلُ إلى الوضوحِ منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين.

تجدرُ الإشارة هنا إلى مدرسة أدباء المَهجَر الذين قدّموا عملاً نقديّاً هامّاً و تجديداً في ميدان النقد الأدبي يُمثّلهُ خيرُ تمثيلٍ كتاب **الغربال** لميخائيل نعيمة و الذي وضعه في عام (١٩٢٣) أي بعد عامين من صدور كتاب **الدّيوان**.يضمُّ هذا الكتاب إحدى و عشرين مقالةً تتناولُ الموضوعات التالية:١ــ رفض الأدب العربي التقليدي و النقد الجامد المقتصر على الجانب اللغوي ٢ــ الهجوم على العروض التقليدي و رفض البنية العموديّة للقصيدة ٣ــ النقد التطبيقي ٤ــ المقالات التي يُنظّر فيها لمذهبه النقديّ مثل: الغربلة، محور الأدب و المقاييس الأدبيّة.(أُنظر:نعيمة، الغربال) لا نريدُ هنا الولوج في منهاجه النّقدي فهو ليس محلاً لدراستنا، و لكن لابدّ من الإشارة إلى أنّ رفضه للعروض الشّعري يتناقض مع ما ذكرهُ في مقالته (المقاييس الأدبيّة) و التي يشير فيها إلى الحاجات الإنسانيّة التي لابدّ للأدب من إشباعها، و من جملة هذه الحاجات يذكر نعيمة الحاجة إلى الموسيقى، و يقول بأن أرواحنا

---

١. أدخل طه حسين منهج الشك الفلسفي الديكارتي في النقد الأدبي مع فارقٍ لابدّ من تسجيله و هو أن ديكارت اتخذ الشكّ وسيلة إلى المعرفة اليقينيّة ــ و هو منهج ترجع جذوره إلى الإمام الغزالي (٥٠٥ هـــ) الذي صرّح في كتابه (المنقذ من الضلال) بأنه إستعمل الشك في دراسته لجميع المذاهب التي يزعم أصحابها بأنها موصلة إلى الحق كالفلاسفة و أصحاب الكلام منتهياً به شكّه إلى يقينٍ معرفي بأن التصوّف بما فيه من روحانيّات و تذوّق هو المنهج السليم.(أُنظر :المنقذ من الضلال، الغزالي، تحقيق الشيخ محمد الجابري، مصر، مطبعة الأزهر الشريف، ١٩٥٤، ص ١٠ و ما بعدها.)ــ إلاّ أن ولوج طه حسين طريق الشكّ أوصله لا إلى معرفة يقينيّة بل إلى ريبة مطلقة في مصادر الشعر الجاهلي بدعوى أن معظمه منحولٌ، الأمر الذي فتح معارك نقديّة و تاريخيّة، و كان من أهم الردود عليه ردّ الدكتور ناصر الدين الأسد في كتابه (مصادر الشّعر الجاهلي).

تميل إلى الأصواتِ و الألحانِ و تنكمشُ من الأصوات المتنافرةِ.(نعيمة، ١٩٧٨، ٥٠ــ٦٠) و هو و إن كان يرمي إلى التخلّص من السّجن العروضيّ إلا أنّه لم يفلح في استصحابه روح السّخرية من العروض و ما فيه من موسيقى.

ردّ على نعيمه نقّاد يُعتبرون أكثر منه انفتاحاً على الجديد و الحداثة، و من هؤلاء الدكتور محمد مندور حيث يقول:" و من البديهي أننا لا نعترض على مهاجمة الأستاذ ميخائيل نعيمة لعروض الخليل و التهكّم به تعصّباً لهذا العروض في ذاته بل تعصّباً لموسيقى الشّعر التي تُعتبر من مقوّماته الأساسيّةِ التي إذا فقدها فقدَ خاصيّةً من الخصائصِ الكبرى التي تميّزهُ عن النّثر الذي لابدّ هو الآخر أن تكونَ له موسيقاهُ و أن يكونَ له إيقاعهُ النّفسي".(مندور، بيتا، ٣٢)

و لكي يكتمل الكلام لابدّ من إشارةٍ ــ و لو كانت عابرة ــ إلى (جماعة أبولو) التي أوجدها أبو شادي في عام ١٩٣٤م.على الرّغم من تعارض هذه الجماعة مع جماعة الديوان وهجومها الشديد على العقّاد و حتى شوقي، إلا أنها كانت تسرّع عمليّة التحوّل التي بدأها العقّاد و رفاقهُ بالتجديد الأدبيّ و إرساء قواعد الرومانسيّة في الأدب العربي، و هذا يبدو جليّاً من الاسم الذي أطلقته على نفسها و على المجلة التي أصدرتها فيما بعد، فأبولون عند اليونان هو اله الشمس، و مع أن هذه الجماعة المجسَّمة في أبي شادي كانت تدعو للتجديد الأدبي و بقوّة، و تعتبر الخضوع للقيود القائمة من قبْل أمراً موفوضاً، إلا أنّها كانت تعتبر التراث في حدّ ذاته مهضوماً و أنّ اللغة مقدّسةٌ أيضاً، و لكن لابدّ من الإبداع في الخيال و الفكر و الإحساسِ.(الدسوقي، ١٩٧٢، ٥٠٦)

أمّا في إيران فقد كان للإنقلاب الثورة الدستورية (١٩٠٦م.) الأثر الكبير في الحياة بجميع مجالاتها السياسيّة و الاقتصاديّة و الثقافيّة، و لم يكن الأدب و النقد الأدبي بمنحى عن هذا التّغيير الأساسي، فما نراه اليوم من مفاهيم جديدة في النقد الأدبي في إيران، تعود أصولها على وجه التقريب إلى هذه المرحلة التي بدأت معها معارك حامية الوطيس بين المقلّدين و المجدّدين، فنجدُ أنّ الدعوة للتجديد و التغيير بدأت بمهاجمة القدماء بشدةٍ، و ما يتّفق عليه الأدباء هو أنّ مقالة (ميرزا فتحعلى آخوندزاده) التي صدرت عام (١٨٧١م.) و التي تحمل عنوان قريتقا (كريتيك) أو النقد، كانت البداية الحقيقية للنقد الأدبي بمفهومه الحديث، حيث يعلن آخوندزاده في هذا المقال أنّ النقد هو أساس تقدّم الأمم و تطوّرها، منتهياً بعد ذلك إلى وضع أسس جديدة للنقد الأدبي.(آخوندزاده، ١٣٤٩: ٩-٨) و يرى آخوندزاده أن النقد يعني الاستهزاء و المسخرية، فيقول في نقده لأشعار الشعراء القدامى كجلال الدين الرومي (مولانا) و (سعدي الشيرازي) و هو يشبّه أشعارهم بالخرافات المندرسة:" لوكان للنصائح و المواعظ أثر لكانت مواعظ سعدي في كتابيه **گلستان** و **بوستان** حوّلت ايران إلى جنة الفردوس، ولكن النصائح بشكل عام سواء كانت من باب الترغيب أو من باب الترهيب، ليس لها أثر في النفس

البشريّة، على العكس من ذلك النقد و الاستهزاء، الذي يرافقه الإحساس بالعار بين الأقران إذا ما عمل به، فهو بالنتيجةِ يمنعُ الإنسان عن فعل السّوء.(آخوندزاده، ١٣٥٧:٢٠٨)

يفرّق آخوندزاده بين النثر و النّظم فنجده يميل إلى نوع من الواقعيّة الاجتماعيّة، و يعتقد أن المضمون الجديد بحاجةٍ إلى قالبٍ جديد، و يقصد بالمضمون الجديد احتياجات الحياةِ الاجتماعية و الأفكار الجديدة، لذلك نجده ينتقدُ شعراء مثل (قاآنی) بسبب تكرارهم لمضامين الحياة السابقة و يعتبر ديوانه و من شابهَهُ من الشّعراء مليئاً بالتفاهات.(آخوندزاده، ٢٥٣٥: ٢٩ و٣٠) مثل هذه الآراء النقديّة أيضاً نجدها عند أشخاص آخرين مثل (ميرزا آقا خان كرمانی)(١٨٩٨م) ــالذي كان متأثراً بآراء آخوندزاده إلى حدٍ كبير ــو ميرزا ملكم خان (١٩٠٨م) و زين العابدين مراغه‌ای (١٩١١م.).

يمكن اعتبار (آقاخان) من أوائل المجدّدين المخالفين للتقليد و من الدعاة إلى التجديد في الشّكل حيث يقول:" و عوام النّاسِ يعتقدون أن المقصود من الشّعر هو الوزن و القافية، في حين أنّ الوزن و القافية هي ممّا عرض على الشّعر و ليسا من جوهره... و لا ضيرَ في أن تكون قوافي الشّعر غير منتظمة... و لا يوجد لعلم الجمال أسس و قواعد ثابتة".(آدميت، ١٣٥٧:٢١٤)

كما نرى هنا فإن نقد التقليد و السنن الأدبيّة قد بدأ بشكلٍ واضح و جسور، و نستطيع من خلال مثل هذه الانتقادات تلمّسَ أهمّ خصائص النقد و الشعر و النثر في هذه المرحلة (مرحلة الثورة الدستورية) و كذلك تأثير الأفكار و التحوّلات الغربيّة على أذهان المثقّفين الذين كانوا لا يرونَ في أيّ عملٍ أدبيٍّ لا يرقى إلى التحدّث عن الانقلاب الثقافيّ الجديد إلاّ مجرّد خُزعبلات، و ربّما لم يأتِ هذا العصيان على الأدب الكلاسيكي من فراغ؛ففي عهد (القاجار) و بالأخص في عهد فتحعلی شاه (١٧٩٨ــ ١٨٣٤) ظهر الأدب الفارسي في حلّةٍ جديدة تُسمّى اليوم بمدرسة (الرجوع) الأدبية، أي العودة إلى تقليد الأدب الفارسي القديم، و لم يرقَ أدباء هذا العصر بالشعر الفارسي إلى ما كان عليه فتحوّل الأدبُ و الشّعرُ منه على وجه الخصوص إلى مرتعٍ لكلّ شويعرٍ متصنّعٍ متكلّفٍ يقول الشّعر بلغةٍ بعيدةٍ كلّ البعد عن لغة أهل العصر و فهمهم.(پارسی نژاد، ١٣٨٠: ١٧ــ١٨) لذا كان من الطبيعي أن يتحوّل النقد إلى أداة تُستخدمُ في إنقلابٍ ــثقافي بالدرجة الأولىــ يدحضُ كلّ عوامل الظلم و الإستكبار التي يُعدُّ هذا اللون من الأدب التقليدي واحداً منها.

و فجأةً استيقظ الأدباء المحافظون و مدافعو التقليد من سباتهم العميق، فإذا بهم يُواجَهون بعاصفةٍ شديدة من الانتقاد تهدّدُ بهدم ما بَنوهُ و بناهُ القدامى، فهبّ البعض منهم للدفاع عن الأصالة، فظهر على جبهة المحافظين أدباء مثل أديب الممالك فراهانی و بديع الزّمان فروزانفر و وحيد دستكردی و غيرهم ممّن ترعرعوا مع دواوين الشّعراء المفلقين القدامى. لم يكن هؤلاء الأدباء مستعدّون للسماح بالإخلال بموازين الآباء و الأجداد، فوجدوا ــ على حدّ ظنّهم ــ طريقةً مناسبةً لدفع هذا الهجوم

المباغت، فأخذوا ينظمون الشّعر بأسلوب القدامى و يدخلون المضامين الجديدة في أشعارهم؛ كوصف التكنولوجيا الحديثة بطائراتها و قطاراتها و التعبير عن مفاهيم جديدة كالديمقراطيّة و غيرها.(آرين پور، ١٣٨٢: ٥٧٠) و العجيب في الأمر أنّ نقّاداً من أمثال (تقىزاده) و (محمد القزوينى) ممّن يُعدّون من أعلام التجديد، كانوا ينظرون إلى آراء بعض المجدّدين بعين السّخرية، و كانوا يتّهمونهم بالجهل، و هذا يذكّرنا بالتخبّط الذي كان يقعُ فيهُ بعض النقّاد العرب نتيجةَ عدمِ وضوحِ فكرة التجديدِ لديه، و ربّما كان هذا أمراً طبيعيّاً و من متطلّباتِ ما يُسمّونه في علم الاجتماع بالمرحلة الانتقاليّة (Transition) التي يتحوّلُ فيها المجتمع و ينقلب رأساً على عقب و تظهرُ فيها الأزمات الفكريّة و الأخلاقيّة و الروحيّة.

كانت العاصفة من القوة بحيث لم يستطع أحد الوقوف في طريقها، فقد كان (ملك الشّعراء بهار) (١٨٨٦ــ ١٩٥١م.) ــ الذي أصبح فيما بعد أحد المجددين المعتدلين ــ يظنّ أنّ الشّعر الفارسي قد وصلَ إلى قمة الكمال منذ قرون، فإذا به يواجهُ هجوماً عنيفاً من قبل الشّباب المتحمّس من أمثال (تقى رفعت) و (ميرزاده عشقى) الذين كانوا يعتقدون بوجوب التغيير في محتوى و شكل الأدب، و لم تُجدِ نفعاً محاولات (وحيد دستكردى) المُستَميتة من خلال مجلته التي كانت تُعرف بإسم (ارمغان) و التي كانت تصدر لسنوات عديدة.(دهقانى، ١٣٨٠: ٦٠) لذا و بعد فترةٍ قصيرة قبل بعضهم التجديد مكرهين، و ما نشبَ من خلافاتٍ بعد ذلك كان حول كيفيّة التغيير و شروطه، و كان من نتائج هذه الخلافات أن ظهر النقد الأدبي الفارسي بمفهومه الجديد تدريجياً، و أصبح التجديد الأدبي سيّد الموقف.

انقسم المتجدّون على أنفسهم إلى متجدّدين إفراطيّين برئاسة الأديب و الشاعر تقي رفعت ــ و الذين يشبهون إلى حدّ بعيد شعراء الرّفض في الأدب العربي المعاصر ــ و متجددين محافظين شكّلوا لأنفسهم جماعة أدبيّة عُرفت بجماعةِ (دانشكده)، أي الكليّة، برئاسة الشاعر (ملك الشعراء بهار)ــ والتي تشبه جماعة أبولو ــ و ذلك بعد أن أقدم (تقي رفعت)، مسؤول تحرير جريدة (تجدّد)، على الردّ بشكلٍ لاذع على أحد أفراد جماعة (دانشكده) كان قد نشر أبياتاً غزليّة يُعارض فيها الشّاعر الفارسي المعروف (سعدي الشيرازي) في مجلة الجماعة التي كانت تُسمّى أيضاً باسم (دانشكده). (آرين پور، ١٣٨٢: ٥٧٢، ٥٧٣) قام ملك الشعراء بهار بالدّفاع عن الشاعر (سعدي) بقوّة، و لكن لم يتوقف هذا الجدال عند هذا الردّ، فقد قام تقي رفعت بكتابة سلسلة من المقالات تحت عنوان (عصيان ادبي)، يقول فيها إنّ هذا العصيان الأدبي هو رافدٌ للعصيان السياسي و مكمّلاً للانقلاب في إيران، ثمّ أقدم على نشر سلسلة أخرى من المقالات تحت عنوان (مسألة التجدد الأدبي) ينتقدُ فيها (بهار) و نهجَه المتباطئ في التجديد الأدبي، بالإضافة إلى نشره لأشعار (من نوع جديد)، مما أدى إلى نشوب معارك

أدبيّة و لفظيّة إستمرت حتى فترة طويلة و اشترك فيها أشخاص من كلا التيّارين.(امين‌پور، ٣٥٦:١٣٨٣)

في نهاية المطاف استسلمَ المجدّدون المحافظون، و تبعَ ذلك انتحار تقي رفعت في عام (١٩٢٠م.) و اختفاء أبطال المعركة عن السّاحة الأدبيّة، مما أدّى إلى توقّف المناورات و الحروب الناشبة بين الطرفين. (امين‌پور، ٣٦٢:١٣٨٣) و المُلاحظ هنا هو اختفاءُ تيّار المقلّدين عن الساحة، و الذين كانوا يُدلونَ بدلوهم بين الفينة و الأخرى و يعرضون آراءهم المحافظة التي لا رجعة فيها، و لكن مع أن الحرب بين المجددين المحافظين والمجدّدين الإفراطيين قد انتهت في ظاهرها، إلا أن الجمرَ بقي مشتعلاً تحت الرّماد، لذا نرى أن قيم التيار المجدّد المحافظ تنعكس في هذه المرحلة و ما بعدها في أراء أدباء مثل: رشيد الياسمي و فرّخي اليزدي و الشاعر المعروف شهريار و برويز الخانلري و غيرهم، كما و تنعكس مبادئ مدرسة الإفراطيين في توجّهات أدباء مثل: شمس الكسمايي و محمد مقدّم و محمد علي الجواهري، الأمر الذي كان يُنبِئُ عن منعطفٍ جديد في هذا الصّراعِ لاحتْ بوادرهُ بعد عامينِ من انتحار تقي رفعت في القصيدة الحرّة (افسانه) أي الأسطوره، للشاعر نيما يوشيج (أبو الشّعر الفارسي الحرّ)، التي وضعت الشّعر الفارسي في مدار التجديد الحقيقي.

خاتمة

النقدُ الأدبيُّ من أهمّ فروع الأدب التي تؤثّرُ في انقسامهِ إلى أدبٍ مجدّد و أدبٍ مقلّد، فآراء و نظريّات النقّاد هي التي تُبرزُ لنا هذا النوع من النّزاعات الأدبيّة بين الأدباءِ المجدّدين و المقلّدين، و لا يمكن لأيٍّ كان تجاوز هذه النزاعات التي وُجدت مع وجود النقد بل و مع ظهور الأدبِ ذاته، إنّ النزاع بين القدماء و المُحدثين و المجدّدين و المقلّدين هو معركة حياةٍ أو موت، و لا يختصّ بطبيعة الحال بالأدب و الفنّ أو بدولةٍ دون أُخرى أو بمرحلةٍ زمنيّة معيّنة، بل هو من خصائص الحياة و الوجودِ، فالحياة هي الخطُّ الواصلُ بين الماضي و الحاضر، فإذا فقد الإنسانُ اتّصالهُ بالماضي و الحاضر و المستقبل فهو في عِدادِ الموتى، لذا نجدُ أنّه في مسيرة الأدبين العربي و الفارسي على الرّغم من اتّهام المحافظين للمجدّدين بالجهل و البحث عن الشّهرة، و اتّهام المجدّدين للمحافظين بالتحجّر و الخنوعِ، إلاّ أنّ كِلا الطرفين قد أذعَن في أعماقِ نفسهِ بأنّه لا غنى عن الآخر كما شاهدنا خلال دراستنا.

لم يكن النزاعُ بين الجديد و القديم في الأدب العربي و الفارسي القديم شديداً ــ إذا ما تجاوزنا بعض الآراء المتطرّفة التي كانت تنفي شعر المعاصرين بالكامل ــ و لم يكن ينتهي النّقاش بين النقّاد في الغالب إلى رفض الشّعر القديم أو الحديثِ بالكاملِ؛ فالمحدثون بشكلٍ أو بآخر هم تلاميذُ القدامى و كانوا يُكنّونَ لهم الاحترام و التقدير، و ما نراهُ في هذه المرحلة هو أنّ الأدباء لم يكونوا على علمٍ

بالنّظريّة الأدبيّة، و لم يكن الأديب قادراً على إعطاء الأسباب لانتهاجه نهجاً معيّناً و ذلك كما قلتُ بسبب انعدام النظرية الأدبية، لذا كثيراً ما نرى الشّعراء يظنون أنفسهم من أتباعِ التجديد في حين أنّ العكس صحيح، فالجهل بأمور كالأسلوب و التحوّل الأسلوبيّ و النظريّة الأدبيّة أمورٌ تعكسُ النظرة التقليديّة اللاشعوريّة للأدب في ذلك الزمان، لذا نجدُ أنّ (فرديّة) الأديب في هذه المرحلة لم تكن واضحة المعالم ــ باستثناء بعض الأدباء الذين يعتبرون من النوابغ ــ و كانت تُحيط بها هالة من الاستسلام للقدامى، و يستمرُّ هذا الوضع حتى بدايات النهضة الحديثة و التي انقلبت فيها الموازينُ الأدبيّة في الأدب الفارسي و العربي رأساً على عقب.

بدأت ملامحُ النقد الأدبي بمفهومه الحديث تتّضح للنقاد و الأدباء الإيرانيين و العرب على السواء مع قدوم القرن التّاسع عشر، و رافق ذلك عودة التراعات بين المجدّدين و المقلّدين، ولكنّها في هذه المرّة كانت أشدّ احتداماً، فالاصطدامُ بحضارة الغرب و نظريّاته الفلسفيّة لم يكن معدّاً لهُ من ذي قبل، و لكن ما يميّز هذه المرحلة هو ظهور الناقد المتخصّص و الباحث المنهجيّ، و ظهور المناهج النقديّة و تبلور المصطلحات الخاصّة بالنقد و النظريّة الأدبيّة بمفهومها الحديث، المحافظون في بداية الأمر كانوا يرون في الهجوم الثقافيّ الغربي خطراً يهدّد الثقافة و الأدب و اللغة، و ربّما كانوا محقّين في ذلك بعض الشيء، فالتجديدُ يجبُ أن يكون ذاتيّاً نابعاً من جوهر الأمّة و رسالتها و نهجها، و يجب أن يكون للتجديد هدفاً واضحاً فهو يستفيد من التجارب البشريّة بما يدخلُ في حاجة الأمّة ليزيدها قوّة و عزيمة، هذا الأمر كان يخفى على كثيرٍ من المطالبين بالتجديد الأدبيّ، فكان معنى التجديد في أنظار بعضهم يكمن في التقليد الأعمى للغرب في قضايا لا تمسّ جوهر ما يهمّ الأمّة، فنرى تخبّط بعض النقّاد في مناهجهم و أرائهم التجديديّة، فتارة هو مقلّد و تارة نجده مجدّداً، لكن مع التقدّم في الزمن و نضوج فكرة التجديد أصبح الجميع مقرّاً و معترفاً بوجوبه.

المصادر و المراجع

ــ آخوندزاده، ميرزا فتحعلى، **تمثيلات**، ترجمة محمد قراچه‌داغى، تهران، خوارزمى، چاپ اول، ١٣٤٩.

ـ ـــــــــــــــــــــــ، **مقالات فارسی**، به کوشش حمید محمدزاده، تهران، نگاه، ٢٥٣٥.
ـ ـــــــــــــــــــــــ، **الفبای جدید و مکتوبات**، به کوشش حمید محمدزاده، تبریز، إحیاء، ١٣٥٧.
ـ آدمیت، فریدون، **اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی**، تهران، پیام، ١٣٥٧.
ـ ابن قتیبه، عبدالله بن مسلم، **مقدمة الشعر و الشّعرای ابن قتیبه در آیین نقد ادبی**، ترجمة آذرتاش آذرنوش، تهران، امیر کبیر، چاپ اول، ١٣٦٣.
ـ ـــــــــــ، **الشعر و الشّعراء**، تحقیق أحمد محمد شاکر، مصر، دار المعارف، ١٩٦٦م.
ـ أمین، أحمد، **النقد الأدبي**، بیروت، دار الکتاب العربي، ط٤، ١٩٦٧م.
ـ امین‌پور، قیصر، **سنّت و نوآوری در شعر معاصر**، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ١٣٨٣.
ـ پارسی‌نژاد، ایرج، **روشنگران ایرانی و نقد ادبی**، تهران، سخن، ١٣٨٠.
ـ الجرجاني، عبدالقاهر، **أسرار البلاغة في علم البیان**، تصحیح السید محمد رشید رضا، بیروت، دار المعرفة، ١٩٧٨م.
ـ حسین، طه، **حافظ و شوقي**، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٨٠م.
ـ الدسوقي، عبدالعزیز، **جماعة أبولو و أثرها في الشّعر الحدیث**، مصر، الهیئة المصریة العامة للکتاب، ١٩٧٢م.
ـ دهقانی، محمد، **پیشگامان نقد ادبی در ایران**، تهران، سخن، ١٣٨٠.
ـ رازی، شمس قیس، **المعجم**، به کوشش سیروس شمیسا، تهران، انتشارات فردوس، ١٣٧٣.
ـ زرین‌کوب، عبد الحسین، **نقد ادبی**، تهران، امیر کبیر، ١٣٨٢.
ـ سلام، محمد زغلول، **النقد الأدبي الحدیث أصوله و إتّجاهات روّاده**، الإسکندریّة، دار منشأة المعارف، ١٩٨١م.
ـ شمیسا، سیروس، **نقد ادبی**، تهران، انتشارات فردوس، ١٣٨١.
ـ صبحي، محي الدین، **إحسان عبّاس و النقد الأدبي**، الدار العربیّة للکتاب، ١٩٨٤م.
ـ طوسی، خواجه نصیر الدین، **أساس الإقتباس**، به تصحیح مدرّس رضوی، تهران، دانشگاه تهران، ١٣٦٧.
ـ عبّاس، إحسان، **تاریخ النقد الأدبي عند العرب**، بیروت، دار الثقافة، ط٢ ، ١٩٧٨م.
ـ العسکري، أبو هلال، **الصّناعتین**، تحقیق‌علي محمدالبجاوي و محمد أبو الفضل إبراهیم، مصر، دار إحیاء الکتب العربیة، ط١، ١٩٥٢.
ـ العقّاد و المازني، **الدیوان**، القاهرة، مکتبة السّعادة، ١٩٤٥م.
ـ القیرواني، ابن رشیق، **العمدة في محاسن الشّعر و نقده**، تحقیق محي الدین عبد الحمید، بیروت، دار الجلیل، ١٩٨١م.
ـ کیکاووس بن اسکندر، عنصر المعالی، **گزیدة قابوسنامه**، به کوشش غلامحسین یوسفی، تهران، امیرکبیر، ١٣٦٢.
ـ مندور، محمد، **النقد و النقّاد المعاصرون**، القاهره، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، بدون تاریخ.
ـ نعیمة، میخائیل، **الغربال**، بیروت، مؤسسة نوفل، ١٩٧٨م.
ـ هبه، مجدي و کمال المهندس، **معجم المصطلحات العربیّة في اللغة و الأدب**، بیروت، مکتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.
ـ هویدي، صالح، **النقد الأدبي قضایاه و مناهجه**، لیبیا، منشورات جامعة السابع من إبریل، ١٩٩٨م.
ـ وطواط، رشیدالدین محمد بن محمد، **حدائق السّحر فی دقائق الشّعر**، به تصحیح عبّاس اقبال، تهران، کتابخانة طهوری و کتابخانة سنائی، ١٣٦٢

سنّت و نوآوری در نقد ادبی فارسی و عربی

دکتر نور محمد علی القضاه
استادیار گروه زبان‌های سامی و شرقی دانشگاه یرموک- اردن

چکیده

در نقد ادبی کهن فارسی و عربی دو جریان نقـدی متفـاوت پدیـد آمـد کـه یکـی از آن دو بـه بازگشت به اصول کهن ادب و شعر فرامی‌خواند و بر پایبندی بـه ایـن اصـول پـا مـی‌فـشارد،و دیگری به تجدید و نوآوری در این زمینه اهمیت می‌داد، از این‌رو تصویری نه چندان روشن از اختلافات میان دو گروه در صحنهٔ ادبیات آشکار گردید.در دورهٔ کنونی ایـن درگیـری‌هـاا میـان طرفداران نوآوری و پیروان سنتگرایی شدّت گرفت، شاید علت اصلی این امر رویکرد ایرانیان و عرب‌ها به غرب و دانش‌های غربی بوده باشد. یکی خواستار فراموشـی گذشـته و نـوآوری بـر اساس نظریه‌های نوین غربی است و دیگری با تعصّب هرچه تمامتر تمامی علـوم غربـی را ردّ می‌کند و نمی‌پذیرد، در این میان کسانی هستند که به میانه‌روی و اعتدال گرایش دارند،ولی این درگیری به سود هواداران نوآوری تمام شد که به نوبـهٔ خـود بـه دو گـروه نـوآوران سـنتگرا و نوآوران چپگرا تقسیم می‌شوند. آنچه اینجا بحث مـی‌شـود بررسـی حقیقـت ایـن تقابـل میـان نوآوری و سنتگرایی در نقد ادبی کهن و معاصر فارسی و عربی و همچنین توضیح رویکردهای مهمترین طرفداران دو گروه است.

کلیدواژه‌ها : نقد ادبی، تقلید، نوآوری، نقد عربی، نقد فارسی، ناقدان.