د. اسماعيل أدهم من روّاد النّقد الأدبي الحديث في تراثنا المعاصر ٢(*)

د. سامي سويدان

من مساهماته المنهجيّة في الدراسة الأدبيّة

تشكّل مساهمات د. أدهم النقديّة الأدبيّة جزءاً لا يتجزّأ من نشاطه الثقافي الإصلاحي، إذ كانت عنايته الكبيرة بالإنتاج الأدبي المعاصر مناسبة لتأكيد مقولاته الفكريّة الخاصّة بالحضارة العربيّة ووجهةِ نظره الداعية إلى الأخذ بالنموذج الأوروبي. ولذلك ركّز اهتمامه على أولئك الشعراء والأدباء الذين توسّم في أعمالهم ما يؤكّد مواقفه أو يقترب منها. فانصرف إلى دراسة شعر جميل صدقي الزهاوي وأحمد زكي أبو شادي وخليل مطران وكتابات إسماعيل مظهر وتوفيق الحكيم وطه حسين ويعقوب صرّوف. ومهما عرفت هذه الدراسات من مظاهر اضطراب ومواطن خلل وشطحات انحراف فإنّها تبقى من أهمّ الدراسات الأدبيّة المختصّة، وتشكّل علامة معرفيّة فارقة في المسار التاريخي للنقد العربي المعاصر لا يمكن إنكارها ولا ينبغي التهاون بشأنها.

بيد أن د. أدهم لم يقدّم هذه الأسس بصورة نظريّة مستقلّة، وإنّما جاء بها في مقدّمات دراساته المتفرّقة وفي أثنائها، بحيث يقتضي تحديدُها وبلورتها استقصاءها في مظانّها ضمن هذه الدراسات جميعها. وقد يكون في هذا الوضع بالذات حيث تلتحم النظريّة بالممارسة ما يمثّل الميزة الثانية الكبرى لنشاط د. أدهم النقدي. فليس لديه فصل بين ما هو نظري تأمّلي وما هو عملي إجرائي، بل هناك التحام كامل بين الطرفين يستدعي اكتفاءه غالباً بطرح المسائل النظريّة المتعلّقة بموضوع المعالجة النقديّة التي يقوم بها، الأمر الذي يجعل بعض المسائل المطروحة مبتسرة أو جزئيّة، أو معرّضة للاستعادة والتكرار. وأمّا الميزة الثالثة لمساهمات د. أدهم النقديّة فقد تكمن في تلك الآراء النيّرة المتميّزة المبثوثة في أعماله، وهي في مجملها مبتكرة وملائمة تتصدّى لكثير من القضايا العامّة التي كانت مطروحة وتعالج الكثير من المسائل الخاصّة بالمؤلّفات الأدبيّة وأصحابها. وربّما أتاح تتبُّع إنتاج د. أدهم النقدي في أطروحاته

(*) يتابع د. سامي سويدان في هذه المقالة ما كان قد بدأه في العدد الماضي من «الآداب». وكان قد عرّف بالدكتور اسماعيل أدهم، فإذا هو من أبٍ تركيٍّ وأمٍّ ألمانيّة، وإذا هو عبقريّ أنجز معظم أعماله في الفيزياء والرّياضيّات والتاريخ والدراسات الإسلاميّة والآداب العربيّة وهو يعاني من مرضٍ دفعه إلى الانتحار قبل أن يبلغ الثلاثين من العمر. وتحدّث د. سويدان عن بعض آراء أدهم الفكريّة، ولاسيّما إلحادُه، ونفوره من القوميّة العربية واللّغة الفصحى، وإيمانه بأنّ القرآن وحده هو ما يمكن الاستدلال بآياته على وقائع التاريخ ـ وهو الأمر الذي دفع السلطات المصريّة إلى مصادرة دراسته في التاريخ الإسلامي. ويتبع الجزء الثاني من دراسة د. سويدان جزءٌ ثالثٌ وأخير خاصّ بموقف اسماعيل أدهم من أدب توفيق الحكيم وشعر خليل مطران.

المنهجيّة العامّة وفي تصوُّراته الخاصّة بالأدب العربي وفي معالجاته العينيّة المجدّدة توضيحَ الأبعاد الفعليّة لهذه الميزات الثلاث وأهميّتها في تحديد معالم نقد أدبي منهجيّ موضوعيّ لم يفقد حتى الآن قسماً وافراً من فعاليته وحداثته.

أ ـ الرؤية العامّة والمنهج النقدي

ربّما كان مستغرباً أن يصدر عن د. أدهم رأي يقول باستحالة تعريف الشعر لأنّه «**نفحة علويّة** تعلو عن التحديد» مع ما يستتبع ذلك من استحالة تعريف الشاعر الذي «يقول الشعر» وخلوصٍ إلى التأكيد التالي: «أمّا القواعد التي يرجع إليها في دراسة الشعر والشعراء فهي تستمدّ خطوطها من تحليل الشعر وهي دراسة ذاتيّة أكثر منها موضوعيّة، وفنيّة أكثر منها علميّة» (III: ١٧٩) لا لأنّ مثل هذا القول يلغي أيّ مقاربة موضوعيّة للشعر (والأدب؟) ليلتقي في ذلك مع المعايير الذاتيّة السائدة في النقد أيّامه، أو لأنّه يتناقض مع شخصيّة صاحبه العلميّة وحسب، بل لأنّه يتناقض مع عمله النقدي ككل في منطلقاته المنهجيّة كما في إجراءاته العمليّة.

إلاّ أنّ د. أدهم وهو يؤكّد هذا الرأي بصدد الشعر يعلن إمكان «تحليلٍ ماهيته» (III: ١٧٩) سبيلاً لفهمه، كأنّ هذا التحليل مستقلٌ عن ذلك التعريف، أو كأنّه لا يصل به في النهاية إلى الإحاطة بموضوعه وتحديد ماهيته.

يبقى هذا الرأي مع ذلك مفرداً واستثنائيّاً. وكان قد سبق للدكتور أدهم أن نشر عام ١٩٣٨ بحثاً مستفيضاً حول استعمال أدباء العربيّة ومفكّريها لمصطلحات الفن والأدب والفنّان والأديب، وهو يشير إلى اختلافهم الشديد في تحديدها. ولكنّه يقول لاحقاً: «إنّ الاتفاق يكاد يكون تامّاً بين كتّاب العربيّة على أنّ الفن والأدب هما التعبير الحسن عن الأفكار والمشاعر»، ويرى أن هذه النظرة «صحيحة لو نظرنا للفن أو الأدب من جهة العرض أو الإبراز؛ وأمّا من ناحية إظهار ماهية الفن، فهذه النظرة تقصر عن بيانها، ولو أضاف هؤلاء الباحثون إلى التحديد الذي يضعونه ما يخلصون به من الخلوص بجوهر الفن والأدب من الشعور، لكان لهم تعريف أقرب إلى الواقع..» (I: ١٥٠، م(١)). فهو هنا يميّز بين العرضي والجوهري في الفن (والأدب)، وإذ يتّفق مع جملة من الكتّاب الآخرين في تعريفهم للوجه الأوّل فإنّه يشير إلى ما يجدر إنجازه لبلوغ تحديد الوجه الثاني، وهو ما يحقّقه عمليّاً في أبحاثه النقديّة.

وقبل الانتقال إلى تقصّي هذا التحديد في الأبحاث المذكورة نلحظ ما تدلّ عليه الملاحظة الآنفة الذكر من اطلاع واسع وتدقيق متطلّب، ومن انفتاح علمي يجعل صاحبه ـ وهو المنتصر للتيّارات الحديثة في الأدب والنّقد ـ يقول: «إنّ مصطفى صادق الرافعي وزعيمَ المدرسة القديمة في الأدب العربي الحديث وهو عندي أكثر كتّاب العرب فهماً لماهية الفن وحقيقة الأدب ـ يقدّم في مبحث له في **المقتطف** (م ٨١، ج ٢، يوليو ١٩٣٢، ص ٤٩ ـ ١٦٥) مقالاً عن فلسفة الأدب يضع فيه بياناً لماهية الفن وحقيقته؛ فلتنظر في موضعها هناك» (I: ١٥١، تتمّة م(١)). وإذا كان يتعذّر علينا العودة إلى المرجع المذكور فإنّ مداخلات د. أدهم نفسه في هذا الموضوع توضح مراميه. فبالنسبة إليه فإن «الشاعر هو ذلك الإنسان الذي يستوعب الحياة في الأشياء ملء نفسه ويفيض بها من شعوره ووجدانه فتخرج نابضة بأسرار الحياة الروحيّة. ورسالة الشاعر ـ إن كان ثمّة رسالة له ـ لا تخرج عن **التعبير عن الحياة في سرِّها الروحي**، ومن هنا لا يختلف الشاعر في رسالته عن رسالة الفنّان مصوِّراً كان أو نحّاتاً أوموسيقيّاً؛ ولذا ـ نرى عن حقّ ـ أنّ الشعر غاية في ذاته لأنّه يتضمّن أغراضه في نفسه، من حيث هو **شعور يخالط الحياة فيجيء منها**» (II: ١٦٥) و«الفنّان هو ذلك الإنسان الذي يستوعب الطبيعة ـ من حيث هي مظهر العالم الخارجي ـ عن طريق شعوره وإحساساته ويعرضها بمعانيها نابضة بالحياة. ورسالته لا تخرج عن العرض للطبيعة في سرِّها الروحي بدون أيّ تعليق عليها» (I: ١٥٠؛ راجع أيضاً II: ١٣٣).

إنّ هذا التصوُّر للشعر والشاعر يحمل فهماً جديداً إلى السّاحة الأدبيّة والنقديّة يتجاوز ما كان يتردّد لدى طلائعها الرومنطيقيّة من أفكار حول الدور المركزي للذّات والعلاقة الحيويّة بين مشاعرها والطبيعة... إلى أبعاد فلسفيّة قد لا تكون الهيغليّة الألمانيّة في التأكيد على السرّ الروحي للحياة بعيدة عنها من جهة، وإلى اعتبارات جماليّة محدثة تلتقي مع آخر الأطروحات الأوروبيّة في النقد التي لاتزال حتى اليوم تحتفظ بقيمتها مع ما رفدتها به المساهمات الألسنيّة من دعم وتمكين، في التأكيد على لزوميّة الشّعر أو غايته الذاتيّة من جهة ثانية. إلاّ أنّ هذه اللّزوميّة تأتي لدى د. أدهم متلبّسة بنظرته العامّة المثقلة بالمعطيات النفسانيّة إلى عمليّة الإبداع. فهو يرى الشعر «تجربة الدنيا تملي على الشاعر صوراً من الحياة» تخالط شعوره وتجيء من وجدانه فتجعل أغراض الشعر مقتصرة على «التعبير عمّا في الوجدان من معاني الحياة وصورها التي خالطته» (II: ١٦٥). «**فالشاعر إنسان لا يعنى بالجمال إلاّ قدر ما هو مثبت في تضاعيف الحياة التي تبدو معكوسة في إطار ذاته**»... (II: ١٦٦) كما أنّ تعبيره «**يستمدّ خطوطه من طبيعة مزاجه وذاتيّته التي تأثّرت بأوضاع المحيط الطبيعي والبيئة الاجتماعيّة. فمن هنا لنا أن نعتبر الشعر مظهراً نفسيّاً يدلُّ على وجه تفهُّم الحياة والإحساس بها**» (II: ١٦٦). هذا المظهر النفسي بالذات هو الذي يشكّل إحدى الركائز الأساسيّة التي ينهض عليها منهج د. أدهم النقدي

ويجعله يُشْغَل برسم الصورة النفسيّة للشخصيّة التي يدرس إنتاجها الإبداعي في الإطار الطبيعي والاجتماعي الذي تنشأ وتنمو وتتفاعل فيه، ليحدِّد من خلالها سمات هذا الإنتاج. ويمضي في تشديده على العلاقة بين الذّات والحياة أو الطبيعة على أنّها قاعدة العمل الشعري إلى حدّ أنّه يجعل الشاعريّة رهنَ هذا التفاعل الجدلي بين الشعور والوجود: «لمّا كان الشعر من حيث هو فيض الشعور والوجدان نتيجة اهتزاز أوتار النفس البشريّة أمام الحياة الكامنة في الأشياء، فإنّه على قدر الاهتزاز وقوّته يكون مقدار عمق الشاعريّة في الشعر، ذلك أنّ الهزّة التي تستولي على نفس الشاعر كلّما كانت قويّة تكشّفت أسرار الحياة ومعانيها لوجدان الشاعر في حقيقتها. فتجعل الشاعر قادراً على النفوذ عن طريق وجدانه إلى ماوراء المظاهر الخارجيّة للأشياء. ومن هنا يمكن أن يُقال إنّ الطبيعة تلقي جانباً من معانيها الخالدة لنفس الشاعر في اهتزازات أوتار نفسه أمامها. فالشاعر أشبه بآلةٍ موسيقيّة أمام الطبيعة. والطبيعة كالأنامل التي توقِّع عليها، والأنغام التي تخرجها الآلة أشبه ما تكون بالشعر الذي يفيض به وجدان الشاعر» (II: ١٦٨). ولو بدت الصورة المقرَّبة للمعنى هنا تجعل الشاعر في وضع المتأثِّر والمنفعل يؤدّي دوراً سلبيّاً أكثر منه إيجابيّاً، فإنّ التعبير في مجال آخر يبدي عن حقيقة موقع الشاعر ودوره، حيث «عمق استيعاب الفنّان للطبيعة، وإبرازه وعرضه لإحساساته ومشاعره والمنحى الذي يذهب إليه في الإبراز والعرض، تعطي لفنّ الفنّان قيمته وتجلي عبقريته» (I: ١٥٠). وإذا كان د. أدهم يرى في الإحساسات والأفكار مواد إنسانيّة عامّة هي «ملك للمجموع البشري» (II: ١٧٥) أو تشكّل «قدراً مشتركاً بين الفنّانين» (II: ١٧٦) فقد اعتبر كذلك أن طريقة سوقها وصورة التعبير عنها وطراز تصويرها «شيء شخصي يعطي لكلّ فنّان طابعه الخاصّ» (II: ١٧٦) وفيه يتمثّل إبداع الفنّان أو أصالته كملك شخصي وذاتي.

ويستعين د. أدهم، في سعيه لتكوين الصورة الشخصيّة للفنّان أو الأديب أو الشاعر بمقولات ومناهج علميّة تجعله يتوخّى من دراساته «بعض التوجيه نحو الموضوعيّة في البحث وذلك نتيجة لأسلوب بحثها العلمي ووسائل درسها التحليلي» (I: ٨٣). «**فربط الفكر الإنساني في وحدة عامّة والنزول بها عند حكم الموازنة العصبيّة في الإنسان والعمل لتركيزها في الفعل العكس** [العكسي] **الأصيل** (Unconditioned Reflex Actions) **والمتحوّل عنه** (Conditioned Reflex Action) **يجهّزنا بتكأة علميّة نستند إليها في نقدنا الأدبي وتحليلنا ودراستنا لآثار الفكر الإنساني وتمضي بنا إلى أغوار النّفس البشريّة؛ وتجعلنا على اتّصال بنهر المعاني الذي يتدفّق في النّفس الإنسانيّة**» (III: ٩٥) ويشكّل أساس العمليّة الإبداعيّة في الفن والشّعر. كما تتيح متابعةُ الأفعال العكسيّة الأصيلة في تفاعلها مع المؤثّرات والعوامل البيئيّة التعرُّف إلى القالب المتفرِّد الذي تستند إليه الشخصيّة الإنسانيّة في تميّزها عن سواها... (III: ٢١٦ - ٢١٧). وهكذا لا يكون تتبُّع السيرة الشخصيّة لأديب أو شاعر سرداً لأحداث حياته، بل يكون سعياً لتحديد علمي لملامح شخصيّته النفسيّة المتميِّزة التي تشكِّل العامل الأهمّ في عمليّة الإبداع وتسم الإنتاج الإبداعي بطابعها الذاتي المتفرِّد. وانطلاقاً من هذه الأبحاث الموضوعيّة في النقد يدين د. أدهم ما يسمِّيه «اللّغو الكتابي [الذي] لا يخلُص منه معظم كتّاب العربيّة» (I: ١٧١ - ١٧٢، م(١)) وهو اللغو الذي لا طائل من ورائه من حيث المعنى وإن روعي التنسيق والتأليف في ألفاظه.

رغم الأهميّة الكبيرة التي تمثِّلها وجهة نظر د. أدهم النقديّة في تصوُّره الفلسفيّ الطابع لعمليّة الإنتاج الأدبي أو الشّعري، وفهمه العلمي النفساني لخصوصيّات تمايزها، وأخذه الريادي جماليّاً بالغاية الذاتيّة للشعر، فإنّ إنجازه الأكبر يتمثّل في ما قدّمته مساهماته النقديّة من منهجيّة لدراسة الشعر والأدب تبقى معظم أطروحاتها الأساسيّة - كمقولات التوافق والتماسك بين المادّة أو المعنى والشكل أو الأسلوب، والتناسب أو التعادل بين الدلالة والتعبير، والبناء أو التركيب باعتباره مجالاً لتجلّي الإبداع الفنّي... - محتفظة، رغم ما يخالطها من شوائب تعود في معظمها إلى غلبة المقاربة النفسانيّة البدائيّة على ما عداها وإلى الحدود المعرفيّة للمرحلة والتباس بعض المفاهيم المعتمدة، بقيمة استثنائيّة وفعاليّة لاتزال راهنة إلى حدٍّ كبير.

يميّزُ بين الشعر وموضوعه؛ ويدعو إلى الحذر في اتّخاذ موضوع الشعر أساساً للنظر في الشاعريّة.

فالدكتور أدهم يقيم تمييزاً بين الشعر وموضوعه. وبالنسبة إليه فإن الشاعريّة التي تجتاح الوجدان وتبلغ به إلى رؤى متميِّزة، والشكل الكلامي الذي تتخذه كي تظهر أو تخرج من العالم المضمر إلى العالم الظاهر، والجوّ الناشئ عن اتّساقها في شكل محدَّد، تكوّن جميعها بوتقة واحدة هي الشعر؛ وهي ككل يقابلها الموضوع الذي تتناوله الشاعريّة وتستنزل منه أخيلتها ومجازاتها التعبيريّة. فموضوع الشّعر إذاً خارج عن الشعر وإن كان يقابله (III: ١٧٠) وينبغي ألّا يتّخذ الموضوع قاعدة لبحث الشاعريّة إلّا من ناحية المدى الذي يسمح به للتواردات الشّعريّة أن تنطلق. فموضوع «الموت» الذي يطلق الذهن إلى ماوراء المنظور ويربط اللّامنظور بالمنظور والغيب بالواقع

هو أرحب مدى من موضوع «الكروان» ذي التواردات المحدودة نسبيّاً (II: ١٧١). إلّا أنّ الشّاعريّة يمكن أن تلج من الموضوعات المحدودة ظاهريّاً (II: ١٧١) إلى الأبعاد الكليّة فتصل من عنصر الحياة القائم في «الكروان» مثلاً إلى الحياة العامّة (III: ١٧٢). ولذلك ينبغي الحذر الكبير «في اتّخاذ موضوع الشعر أساساً للنظر في الشّاعريّة ومداها وقيمتها؛ ذلك أن الشاعريّة تبدو بكل معانيها في القطعة الشعريّة، من حيث تصبّ الشّاعريّة فيها معانيها المستنزلة من الموضوع الذي تنسحب عليه. وهكذا يتبيّن معنا كون الشّاعريّة تبدو في انسحاب الشاعر على الحياة» (II: ١٧٢).

هناك إذاً مادّة الشعر وشكله من ناحية، وموضوع الشّعر من ناحية ثانية. «أمّا المادّة في الشعر فهي الأخيلة والمعاني والتأمّلات والصور والعواطف والأحاسيس والمشاعر، ممّا تعمُدُ الشاعرية إلى استنزاله من الموضوع عن طريق غشيانها والانسحاب عليها» (II: ١٧٤). والمادّة خاضعة لمزاج الشاعر تختلف باختلافه، فهناك من الشعراء من يتعلّق بالأشكال أو الألوان أو الخلجات النفسيّة (II: ١٧٥) دون أن يشكّل هذا الطرح لخصوصيّة التعامل مع المادّة تناقضاً مع ما سبق ذكره أعلاه من كونها ملكاً إنسانيّاً عامّاً. ولمّا لم تكن ثمّة مادة دون شكل، فإنّ المادّة تتجسّد في تعبير خاصّ مستمدّ من مقدرة الشاعر التعبيريّة (II: ١٧٥ ـ ١٧٦). كذلك ليس هناك من شكل محض «ذلك أنّ الشّكل من حيث هو التعبير، يحتوي ضمناً على ما يعبّر عنه» كما يؤكّد د. أدهم (II: ١٧٧) محيلاً قارئه على Mathew Arnold في **Essays** وF.H. Bradley في **Poetry for Poetry**. وهو يردّ المادّة أو المعاني «إلى قسمين: معانٍ صمّاء يُقْصَر الذهن فيها على عدم التنقُّل والسكون في الحالة الوعيّة وذلك نتيجة للخواء المعنوي؛ ومعانٍ متحرّكة حيث يدعو المعنى فيها معنى آخر» (I: ١٧٠). وكلّ من القسمين يحتاج في ترجمة رموزه إلى ألفاظ يتخذها «وسيلة للظهور؛ فهنا الألفاظ أشكال للمعاني» (I: ١٧٠) وهذه الأشكال بما تدلّ عليه من معانٍ وصور تثير في الذهن عن طريق التداعي أو صلات التقارب والتشابه اللّفظي معانيَ وأخيلة جديدة تصحبها صور حسّيّة أو معانيَ صمّاء جوفاء لا يصحبها غير مشاعر اتجاهيّة. وفي هذا البيان، كما يخلص د. أدهم إلى الاستنتاج، «حلّ مشكلة المعنى واللّفظ التي تلاك بدون إدراك في العالم العربي من أعلام الأدب» (I: ١٧١). لكن هذه المشكلة لم تكن همّ د. أدهم في تمييزه المادّة أو المعاني عن الشكل أو الأسلوب، فهذا التمييز يأتي لديه تمهيداً وتوطئة لإرساء منهجه النقدي في دراسة الشعر والأدب.

في إطار هذا التمييز ـ إذا صحّ أنّه لا يمكن تصوُّر مادّة بلا شكل ـ يحسب د. أدهم أنّ «في الإمكان على سبيل المفارقة تصوُّرَ المادّة بلا صورة، لا من ناحية الواقع ولكن أخذاً على جانب التصوّر» (II: ٤٢٢) ودليله على ذلك ما يوجد في تاريخ الآداب والفنون: «كيف أنّ مادّة معيّنة تلبَس صوراً مختلفة؛ وكيف أنّ الفكرة الواحدة والإحساس الواحد والصورة الخياليّة الواحدة، تتخذ قوالب تتباين وتتفاضل في دلالتها على الفكرة وقدرتها على احتوائها؛ وهذا هو سرّ التغيير والتبديل في شكل التعبير» عند جملة من المبدعين (II: ٤٢٠). إن مراجعة العبارة وتنقيحها وتبديلها وتغييرها ليست إلّا تدقيقاً «يراد به الانتهاء إلى أن تكون العبارة انعكاساً صحيحاً عن الحالة الداخليّة المستولية على نفس الشاعر أو الكاتب أو المنشئ أو الأديب» (II: ٤٢٠). فالتنقيح وسيلة للانتهاء إلى الصورة التعبيريّة التي تعكس ما في النفس، يسند ذلك «ذوق أدبي خلص بالارتياض إلى كلام البلغاء بسليقة وقعت على الصلات الخفيّة التي تربط الألفاظ عندهم بما وراءها من المعاني والأحاسيس والأخيلة، وعلى أوجه الموافقة بين الألفاظ فلا يقع بين أفرادها من الشذوذ أو عدم التآلف شيء» (II: ٤٢٠). على هذا الأساس تكون غاية التعبير البلوغ بالأسلوب حدّ الإيحاء بالجوّ الوجداني ـ الشعري لصاحبه. فالشّاعريّة فيض وجداني يتّخذ قالباً أسلوبيّاً تامّاً «مبدعاً جوّاً شعريّاً يتّفق مع الجوّ الذي كان عليه الحشد في الوجدان» (II: ١٧٨) أو أنّ الجوّ الشعريّ «يتّخذ الألفاظ التي تخلق بذاتها في عالم الشعر نفس الجوّ الذي يحسّ به الشاعر في عالمه الداخلي مجرّداً. وعن طريق هذا الجوّ الذي يخلقه الشّاعر من الألفاظ في شعره ننتقل إلى الجوّ الذي كان هو فيه، فنشعر وكأنّنا نحيا فيه معه ونتحرّك» (II: ١٧٠). وبقدر ما يتلاءم الشكل أو الأسلوب مع مادّته يتحقّق في الشعر هذا الإيحاء بجوّه الوجداني ويصبح في الإمكان الحديث عن كمال شعري بقدر ما ينجز من تلاؤم أو تناسب في العمل الشعري. إنّ «ظاهرة التناسب أو ما يسمّيه البعض الاتّزان (أو التعادل equipoise) بين شكل التعبير والمادّة التي يحتويها التعبير» (II: ٤٢٠) نجدها عند كبار الشعراء والفنّانين والأدباء الذين «تتناسب عندهم الصناعة الفنيّة مع الروح الفنّيّة. ولمّا كانت الشّاعريّة في الشعر هي الرّوح التي تحلّ في التعبير الشعري، أو بتعبير أدقّ، لما كانت هي الحالة النفسيّة القائمة وراء الجسم المادّي للقصيدة، فإن الكمال Perfection في الشعر يقوم على أساس الاتّزان بين الروح الشعريّة والتعبير الشعري من جهة من جهاته...» (II: ٤٢٠ ـ ٤٢١).

ضمن هذا المنظور يصبح مفهوماً اعتبار د. أدهم الدراسة الأسلوبيّة المحض قاصرة وإن كانت ممكنة، ويصبح بالتالي متيسّراً تقديم فهم معياري موضوعي للشعر، إذ إن بالإمكان دراسة الأسلوب من حيث دلالته من جهة ولذاته من جهة ثانية. في هذه الجهة الأخيرة تكون دراسة الأسلوب على أساس تجريده من المعاني

والتأمُّلات «قصراً على النظر في تلاؤم نبرات الكلام ونسق الألفاظ وسهولة العبارات ووضوح التعبير، إلى جانب تميّز الأسلوب بالدقّة والحركة والوحدة. غير أنَّ مثل هذه الدراسة تظلّ قاصرة حتى يلاحظ المعنى الذي يحمله الأسلوب، لأنَّ المعنى أحياناً يحمّل الأسلوب شكلاً خاصّاً يتّفق وجوّه الخاص. . .» (II: ١٧٧) «وكم من قالب أفسد على المعنى جلاله وعلى الجوّ الشعري علويّته من حيث تنافره مع جوّه الشعري. ومن هنا نرى أنَّ الشعر الصحيح هو ذلك الشعر الذي يتّفق قالبه الخارجي مع الجوّ الذي يحمِله المعنى معه، والذي تتماسك فيه المادّة مع الشّكل» (II: ١٧٧ ـ ١٧٨).

على هذا النحو من البناء المنطقي المتماسك يعرض د. أدهم تصوّره الخاصّ للشِّعر الذي يشكِّل قاعدة عمله النقديّ. فهو إذ يفصل موضوع الشعر عن الشعر نفسه، ويقصر النظر في هذا الأخير على نصوصه، ويميّز في هذه النصوص المادّة أو الدلالة أو المعنى عن الشكل أو الأسلوب أو القالب، لا يرى مانعاً من قيام دراسات أسلوبيّة أو بلاغيّة للشعر، وإنَّما يراها قاصرة ما لم تكتمل بدراسة المعنى، معيّناً أهمّ مقياس نقدي في دراسة الشعر: مقياسٍ لايزال راهن الفعالية، وهو الحكم على الشعر الجيِّد بمقدار تلاؤم أسلوبه ومعناه أو تماسك مادّته وشكله، وتمظهر هذا التماسك في بناء العمل الشعري حيث يبرز الدور المتميِّز للعنصر الموسيقي فيه. فـ«في الشعر الصحيح يظهر المعنى مع القالب والقالب مع الجوّ الشعوري في بوتقة واحدة تتماسك فيها اللّبنات في بناء واحد ليتمخّض عن الشّعر» (II: ١٧٨). والشّاعر يستعين بأصوات الكلام لتأليف الوحدة الموسيقيّة الدالّة على المعنى، وهذه الوحدة الموسيقيّة تخلق الجوّ الشعري الذي يجعل المتلقّي يشعر بروح الشعر في القصيدة. . . (II: ١٧٠) والملاحظ هنا، في هذا الدور الحيوي الذي يوليه د. أدهم للبعد الموسيقي في الشعر، أنّه يأخذ به كوحدة كلّيّة معادلة لوحدة المعنى أو حالة الوجدان وملتحمة بوحدة الشكل وبالبناء الكلّي للعمل الشعري من ناحية، وأنّه لا يقصره على النمط التقليدي السائد في التزام الأوزان الخليليّة والقوافي من ناحية ثانية، كما هو الحال في إعلانه بوضوح أكبر «**أن الشّاعريّة تستعين بالأوزان أو القوافي أو ما يقوم مقامها لتخرج إلى العالم الظاهر متميِّزة بنبرات يتميّز بها الشعر عن بقيّة ضروب الكلام. فالشاعر يستعير الأوزان أو القوافي أو ما يقوم مقامها. . . ليؤلِّف وحدة موسيقيّة يتمكّن أن يصبّ فيها الخلجات التي تتردَّد في وجدانه. وهو حين يصبُّ هذه الخلجات في الألفاظ فإنّها تتصاعد فتكون وحدة لا يمكن أن تفصل الألفاظ فيها عن الشعور. والشّاعر في ذلك كالموسيقي، و**«كما أنّه لا يوجد في الموسيقى أنغام في جانب ومعانٍ يعبِّر عنها بهذه **الأنغام في جانب آخر، بل يوجد هناك فقط صوت تعبيري**»(*) **كذلك في الشعر لا يوجد ألفاظ وحدها ومعانٍ وحدها، إنما ألفاظ تعبيريّة عمَّا في وجدان الشاعر، هي مظهر الشاعريّة والشعر نفسه**» (II: ١٦٩ ـ ١٧٠).

أخيراً يتوقَّف د. أدهم عند جانب مهمّ في هذه الوحدة الكلّيّة للعمل الشعري هو تركيب بنائها أو تأليفه الذي يكاد يحصر فيه تمثُّل الإبداعيّة، ليدرس خصوصيّة هذه الإبداعيّة بناء لنمط التركيب أو التأليف الذي يراه يتمّ على قاعدة التداعي أو توليد المعاني. فحسب رأيه «تتجلّى مقدرة الفنّان في ثلاثة أشياء: تفنّنه في العرض، ومنحى قالبه في عرض الفكرة، وقدرته على الإبداع» (I: ١٦٢). ولكن هذه الأشياء الثلاثة تحيل في الحقيقة على واحد هو التركيب أو التأليف الذي هو العرْض وقالب العرض والإبداع نفسه، وهو يقوم على التداعي. إذ «لما كان الإبداع الفنيِّ يكاد يكون وقفاً على التركيب والتأليف ـ أعني طراز البناء edifice من حيث تنسيق الإحساسات والمشاعر والأخيلة والأفكار في أوضاع جديدة مدفوعة إلى ذلك بقاعدة التداعي ـ فمن الأهميّة بمكان النظر في سير التداعي ومجرى قاعدته في الخلوص بالبناء الفنيِّ» (I: ١٦٩). وقاعدة التداعي أن «يدعو المعنى معنى آخر عن طريق المشابهة، والصورة صورة أخرى عن طريق المقاربة، تجري في ذهن الفنّان بما يتكافأ وطبيعته. . .» (I: ١٦٨). فالمعاني والصورة والأخيلة وحدات قائمة بذاتها في الذهن، أو وحدات وعيّة، كلّ وحدة تستغرق أو تختصّ بجزء من موضوع؛ والفنّان يتناولها على هذا الأساس. وعن طريق التداعي الذي يجريه «استناداً على صلات التشابه والتقارب بين الأجزاء المؤلّفة للموضوع يحطِّم حدود الوحدة الوعيّة فينشرها مستغرقة كل الاستغراق في الموضوع من حيث هو كلٌّ مؤتلف. وهذه المقدرة، مقدرة التوليد، هي أساس الموهبة الفنيّة». . . (I: ١٦٩ ـ ١٧٠). فإذا كان الأمر كذلك أصبح بالإمكان الحكم على أصالة العمل الإبداعي على أساس النظر في هذا التوليد المكوّن للبناء الفنيِّ، لتمييز الحقيقي من المزيَّف بناء لتعبيره عن ذات الفنّان أو نقله لتجارب الآخرين: «. . . ليس هناك في قاعدة الفن أدب جديد وأدب قديم، وإنَّما يوجد أدب حقّ صحيح وأدب مزيَّف باطل، أساس معرفته النظر في وجه التوليد للمعاني وهل هو مستنزل من طبيعة الفنّان الخاصّة(**) أم منقول عن الغير ليس له أساس في نفس

(*) برادلي في محاضراته «الشّعر للشّعر»، ألقيت في الخامس من يونيه سنة ١٩٠٢ بجامعة أكسفورد وينظر تلخيص عربي لها من قلم الدكتور أحمد زكي أبو شادي في كتابه **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع** القاهرة ١٩٢٧، ج [؟]، ص ١٠ ـ ٢٣، وعلى وجه خاص ص ٢٠ ـ ٢١.

(**) من بين أدباء العربيّة عرف هذه الحقيقة مصطفى صادق الرافعي زعيم =

الفنّان والأديب» (I: ١٧٠).

هكذا تكتمل الأطروحات النقديّة للدكتور أدهم وتعود لتلتئم في أبعد معاييرها الفنيّة مع منطلقاتها التكوينيّة الأولى في النظر إلى ماهية الأدب والشعر عبر ذلك الدور الذي ينوطُهُ بالذات الوجدانيّة الخاصّة أو نفسيّتها المتميِّزة، لتتحدَّد من خلالها معالم منهجه النقدي. وإذا كان لنا أن نستعرض الجانب الإجرائي لهذا المنهج في ممارسته العمليّة فإنّنا نرى ضرورة التوقُّف قبل ذلك عند بعض آرائه الخاصّة بالأدب العربي تحديداً، كتوطئة نلج منها إلى الممارسة المذكورة.

نظرتُه إلى الأدب العربي، بوصفه أدباً ذاتيّاً ساكناً، مشبعةٌ بعنصريّة طاغية قد تُردُّ إلى تأثّره بكتابات المستشرقين، ومعرفتِهِ المحدودة بالتراث العربي، وركودِ الدراساتالنقديّة العربيّة الرصينة.

ب ـ في الأدب العربي: أحكام عامّة

نظرة د. أدهم إلى الأدب العربي امتداد لنظرته إلى الحضارة العربيّة، مشبعة مثلها بعنصريّة طاغية. إنّه يؤكّد على عدم إمكان تخليص خصائص أدب أيّ أمّة من العوامل والمؤثّرات التي كوّنت طبيعة الأمّة وجعلت لها روحاً ثابتة تميّزها عن غيرها، ويسمّي هذه الروح «روح الأمّة» (II: ٨٢، راجع أيضاً III: ٥١). بيد أن هذه الروح التي تتبدّى هنا سمات تاريخيّة مميّزة وثابتة تتقدَّم في سياق آخر وكأنّها تراث الأمّة بمجمله كما يصلها من الماضي ويرافق حاضرها ويحتوي مقدّمات مستقبلها (III: ٤٨). ورغم ما في هذين التحديدين من اختلاف فإن د. أدهم يمضي، في ميل واضح للأخذ بالأول منهما، إلى تعيين أهمّ سمات الأدب العربي كما يراها منبثقة من روح الأمّة العربيّة. وأوّل ما يلحظه في الآداب العربيّة «**أنّها ذاتيّة تنقصها الطاقة على التجرُّد من الشخصيّة وجعل الظواهر الموضوعيّة في طبيعتها**. . . (II: ٨٢) وتفسير ذلك عنده «**أنّ طبيعة العربي تأثّرت بفكرة الوحدة والاطراد التي غرستها فيه طبيعة البلاد التي نشأ فيها، ومن هنا كان غرض العربي فرديّاً أن يتفتّح عن نفسه وأن يصوِّر إعجابه وبسالته وشجاعته وأنفته وشغفه بالحرّيّة**» (II: ٨٢). والنتيجة الناشئة عن ذلك أن بقيت هذه الآداب «**خلواً من الروح الفنيّة التي تلقي نوراً شعريّاً على دائرة غنيّة من الفكر. ومن هنا كان غرض الأدب العربي رسم الحياة والطبيعة كما هما بالنسبة له مع إضافة القليل من الخيال**» (II: ٨٢).

أمّا السمة الثانية للأدب العربي التي يجدها د. أدهم متأتّية من طبيعة العربي فهي السكون. فهذا الأدب يهتمّ بمتابعة التفاصيل بدقّة متناهية كما هو حال طرفة في وصفه للجمل «إذ يصفه بدقّة تشريحيّة ولكن ينقصها التجرّد عن الذاتيّة» (II: ٨٣) خلافاً للآداب الأوروبيّة التي تتميّز بالزخامة أو الديناميكيّة في قوّتها ودراميّتها. إنّ ذاتيّة العربي تلتحم بسكونيّته لتجعله «**غير تاريخي، إذ يرى التفاصيل في الظواهر جنباً إلى جنب ولكن يفوته تطوّرها وتحوّلها المتنقّل دائماً**» (II: ٨٣، راجع أيضاً II: ١٨٣) «**فهو هنا يجمع الأشياء متناسبة وغير متناسبة، من غير رباط يصلها فتبقى منفصلة. وهو إلى هذا صاحب خيال مطرد فهو في حكم العقل بلا توثُّب ولا عمق**» (II: ١٨٣ ـ ١٨٤). وهذا ما يفسِّر برأي د. أدهم قعود العرب عن التصوير الذي يستلزم «التجرُّد عن الذاتيّة والعرض للظواهر الطبيعة [الطبيعية] في طبيعتها الموضوعيّة، وهذه بعيدة عن طبيعة العقل العربي» (II: ٨٤، أنظر أيضاً III: ٥٥).

إنّ أطروحات د. أدهم هنا مليئة بالمفارقات، ولو اقتصرنا على أهمّها فإنّنا نشير إلى تلك التي تقوم بين منطلقاته النظريّة التي سبق عرضها ـ وهي التي يجري التشديد فيها على البعد الذاتي (الوجداني أو النفسي) في علاقة الشّاعر بالطبيعة والوجود ـ وبين تقديمه للذّاتيّة في الأدب العربي على أنّها المسؤولة عن إبقائه خالياً من الروح الفنيّة والغنى الفكري. والمفارقة الثانية تظهر بين مظاهر الذاتيّة العربيّة التي يثبتها د. أدهم نفسه من بسالة وشجاعة وأنفة وشغف بالحرّيّة ـ تنضح جميعها بالتغيُّر والقلق والاضطراب ـ وبين ما يؤكّده من سكونيّة في أدبها. المفارقة الثالثة هي بين ما يذكره د. أدهم من دقّة تشريحيّة في الوصف، وبُعد عن الموضوعيّة في التصوير. . . ولعلَّ انعدام التّاريخيّة، التي لا يجدر البحث عنها في الشعر الذاتي، وإن لم يكن هذا خالياً منها حكماً، قائم لا في الأدب العربي بل في إطلاقيّة النظرة العرقيّة للدكتور أدهم. ففي هذه النظرة يغيب التاريخ وتطرح المسائل بصيغ مثاليّة مطلقة لا تلتفت إلى الوقائع وتمايزاتها وتطوّراتها. فلا يلتفت إطلاقاً إلى الإنتاج «الموضوعي» للجاحظ أو أبي العلاء المعرّي وغيرهما من العرب، على سبيل المثال؛ ولا ينصرف الاهتمام إلى البُعد التاريخي ـ الحضاري في «سيفيّات» المتنبّي ناهيك عمّا فيها من عمق تصوير «موضوعي». . .

= المدرسة القديمة في الأدب العربي ـ انظر في ذلك المقتطف، م ٨١، ج ٤، نوفمبر ١٩٣٢، ص ٣٩٠ ـ ٣٩١.

وإذ تتردَّد أسماء شعراء كبشَّار بن برد وأبي نوَّاس وابن الرومي، وأدباء كابن المقفَّع، فإنَّ د. أدهم يسارع إلى التنبيه إلى عدم الخلط بين إنتاجهم وإنتاج «غيرهم من الأعاجم وبين أدب العرب فإن ما في أدبهم من الطلاقة الموضوعيّة راجع لوراثتهم الآريّة وإن أضعف منها تأثّرهم بالأخيلة العربيّة» (II: ٨٤ وانظر II: ١٨٥). وهو حين يقابل وصفاً عربيّاً بآخر يوناني (لطرفة بن العبد في المعلّقة وهوميروس في **الإلياذة**) يفوته أنَّ السياق كما الموضوع، كحدٍّ أدنى، في كلّ منهما مختلف عن الآخر. وفي الوقت الذي يؤكّد فيه عدم وجود مدنيّة عربيّة واعتباره ما يطلق عليه تجاوزاً ذلك، إسلاميّاً في الواقع (II: ٨٤) يلحظ في تاريخ الشعر العربي بضعة نماذج فرديّة قويّة يردّها إلى ثلاثة نماذج عرقيّة كان لتفاعلها برأيه أن يكوّن المدنيّة الإسلاميّة: النموذج العربي حيث يقصر الشاعر عن الإحاطة بالمعاني الشاملة ويسقط في الصور الفرديّة الضيِّقة فيبقى في الظاهر؛ والنموذج المصري الذي يستغرق فنّانه خلافاً للعربي في التجريد حتى الغموض، ويقع على المعاني المستترة والخفيّة دون أن يتمكّن من ربطها بأشكال الحياة الظاهرة فيبقى في الباطن؛ والنموذج اليوناني الذي ترتبط لديه هندسة الحياة المنظورة بقوانينها المستترة فيبلغ ـ خلافاً للعربي ـ المضمر، وبذلك يجمع الظاهر والباطن (II: ١٧٢ ـ ١٧٤).

إلّا أنَّ د. أدهم رغم اعتباره النموذج اليوناني المذكور أحد المكوّنات الثلاثة لعقليّة المدنيّة الإسلاميّة ومزاجها(II: ١٧٢) فإنّه من جهة أخرى يؤكّد ـ في مفارقة أخرى ـ أنّه بسبب قيام هذه المدنيّة على محور ديني «لم يتمكّن المسلمون من هضم الأدب الإغريقي بخياله الواسع وتصويره الزخم للحياة وميثولوجيّته الغنيّة بالرموز، لأنّ هذا كلّه يتعارض مع روح الإسلام أوّلاً ومع الطبيعة العربيّة الذاتيّة الساكنة ثانية» (II: ٨٤، راجع أيضاً II: ١٨٥) وقد أدّت طبيعة العرب المحافظة والدين الإسلامي إلى جمود في اللُّغة والأدب على المثال البديعي الذي صاغه النبي محمَّد في اللُّغة العربيّة بينما تطوَّرت اللُّغات الأوروبيّة مع الزمن (II: ٨٥).

على هذا الأساس من الجمود العربي ـ الإسلامي والتطوُّر الغربي ـ الأوروبي يطرح د. أدهم قضيّة الاتّباع والإبداع في الشعر العربي، فيرى في ما يذكره ابن خلدون عن قرض الشعر وتشبيهه القائم به بالنسّاج أو البنّاء، والصورة المنطبقة في ذهنه بالمنوال أو القالب، واعتباره الخروج عن هذا أو ذاك فساداً، خطير الدلالة على الاتّجاه الاتّباعي في الشعر العربي الذي غدت فيه أساليب الأقدمين قالباً أو منوالاً للّاحقين، وتحوَّل هذا الشعر من فن إلى صنعة، ومن تعبير وجداني إلى وشي زخرفي. ولذلك يرى «أنَّ الشعر العربي غنائي في روحه اتّباعي في مبناه» (II: ٢٠٠). «وفي الاتّجاه الاتّباعي يقوم البيت من الشعر محل القصيدة وتنتهي عندها أغراض الشّاعر» (II: ٢٠٠). من هنا وسم التفكُّك والتبعثر والتنافر والتناكب القصيدةَ العربيّة. وفي حين لم تصل الثورة ـ التي يجعل د. أدهم المتنبِّي في ريادتها ـ على القوالب إلى الخروج على الزخرف البياني الذي يعتبره من مستلزمات الشعر العربي (II: ١٩٠) لم تثر الإبداعيّة العربيّة الحديثة حسب رأيه على القوالب والتراكيب العربيّة، وإنّما عملت على نقل الأغراض الاتباعيّة في الشعر إلى أغراض أوروبيّة إبداعيّة، فكانت أقرب ما تكون إلى البرناسيّة الغربيّة (II: ١٩٧). ورغم هذه الثورة في الأغراض بقيت الإبداعيّة العربيّة عاجزة عن «استيعاب الأغراض الأوروبيّة كاملة، من حيث ارتبطت بعض الأغراض الغربيّة من جهة المعاني بالألفاظ العربيّة» التي تعطي هذه الأغراض مهما كانت معنويّة صبغة حسّيّة (II: ٢٠٣).

لكن د. أدهم لا يلبث أن يلحظ ـ في مفارقة إضافيّة ـ قيام الإبداعيّة العربيّة بمحاربة المقولة الاتباعيّة للشعر التي تعتبره كلاماً موزوناً مقفًّى يجري على أساليب العرب، إذ اعتبرت من ناحيتها أنّ «الشّاعريّة هي الأصل ولها أن تستعين بالأوزان والقوافي أو ما يقوم مقامها لتكون لها تلك النبرات الموسيقيّة التي تميّز الشعر عن بقيّة ضروب الكلام» (II: ٢٠٥). ونجده يستعيد ما كان قد أضحى في شيوعه أقرب إلى المسلّمات ـ وهو خطأ شنيع ـ حين يعلن أن وحدة البيت لدى الاتباعيّين تتيح تعديل ترتيب أبيات القصيدة دون أن يؤثّر ذلك على معانيها! بينما أتاح أخذ الإبداعيّين بأنَّ الأصل للشّاعريّة تسلسلاً في قصائدهم يتناسق مع عواطفهم «ومن هنا كانت وحدة القصيد في شعر الإبداعيين أظهر شيء» (II: ٢٠٥).

قد يكون من المفارقات أيضاً تقديم الإبداعيّة الغربيّة ممثّلة بالحركة الرومنطيقيّة أو الرومانسيّة على أنّها اعتنت بالخلجات الوجدانيّة من غير تقييدها بأحكام الفكر وقوانين العقل فأسّست لحركة مضادّة للاتباعيّة القائمة على قوالب وتراكيب ذهنيّة خافتة النبرات الوجدانيّة، دون ملاحظة القرابة الحميمة بين هذا التقديم وبين تصوُّر د. أدهم للشعر العربي من حيث قيامه على ذاتيّة وجدانيّة طاغية اتّخذها سبباً للإزراء به.

كما قد يكون وراء معظم المفارقات السابقة والآراء الخاطئة أو المختلّة التي أطلقها د. أدهم بصدد الأدب العربي غياب التحديدات التاريخيّة ـ الاجتماعيّة الدقيقة التي تتيح فهم حقيقة معطياته وتحوّلاته وتحول دون الأحكام المطلقة بخصوصه. لقد كان بوسع تعيين نمط الإنتاج السائد في المنطقة العربيّة (والإسلاميّة؟) وارتباطه بالنظام السياسي المسيطر وعلاقتها بالقوى الاجتماعيّة المنتجة والفاعلة أن يسمح بالتعرُّف بصورة أكثر حسّيّة ووضوحاً إلى المواقع التي كانت

الأعمال الإبداعيّة تنطلق منها أو تدافع عنها داخل الشبكة العامّة للصراعات الطبقيّة والاجتماعيّة والثقافيّة التي عرفتها هذه المنطقة في مرحلة تاريخيّة محدَّدة، والتي تجد فيها الانتماءات العرقيّة والدينيّة والسياسيّة والفكريّة المختلفة دورها الحقيقي فيما تجعل من اللّجوء إلى التفسيرات العرقيّة أو الدينيّة عملاً متهافتاً يستحيل عليه الإحاطة بموضوعات كالاتّباع والإبداع والجمود والديناميكيّة وغيرها...

قد يلامس د. أدهم شيئاً من ذلك في استعراضه «مجرى الأدب العربي في العصور الحديثة» (II: ٨٦ - ٩٤) حيث يشير إلى الغزو الأوروبي للبلدان العربيّة أوائل القرن التاسع عشر، ومحاولة محمد علي في مصر بناء أمبراطوريّة عربيّة بالأخذ عن الحضارة الغربيّة، ونشاط الإرساليات المسيحيّة الأوروبيّة في لبنان خاصّة كمركز رئيسي للتوغّل الثقافي والتجاري والاستعماري في المشرق العربي، كعوامل أساسيّة أدّت إلى الأخذ بالحضارة الغربيّة وإلى نهضة المشرق العربي ؛ إذ أدّى التأثّر بالآداب الغربيّة إلى تلقيح الآداب العربيّة بها وإلى تبلور الحركة الرومنطيقيّة في هذه الأخير تبلوراً وجد في أدب المهجريّين السوريّين في أميركا - وهو أدب غربي الروح والأخيلة - رديفه التجديدي الفاعل. بيد أنّ الإشارات تبقى محدودة وعابرة لا تلحظ لاحقاً في الإنتاج الأدبي مضاعفات العناصر التي تومئ إليها. وإذ تبدو هذه العناصر في الشكل الذي تُطرح فيه بحاجة إلى الترابط فإنّها تبقى بحدّ ذاتها قاصرة عن استيعاب علاقات التبعيّة الأساسيّة بين المراكز الإمبرياليّة (المتروبول) والمستعمرات أو مناطق النفوذ أو الأطراف التابعة من ناحية، وصراعات القوى المحليّة في إطار هذه العلاقات بالذّات من ناحية ثانية.

إنّ اتّسام مقاربة د. أدهم العامة للأدب العرب بالخلل في المنهج والتفاصيل قد يجد تفسيره في نظرته العنصريّة الخاصّة وتبنّيه للخطّ الكمالي الاستغرابي، وتأثُّره بالاستقطاب الثقافي الأوروبي التمركز وبكتابات المستشرقين، ومعرفته المحدودة بالتراث الفكري والأدبي العربي، وركود الدراسات النقديّة العربيّة الرصينة... وتبقى آراؤه مع ذلك جديرة بالتفكّر، مثيرة للنقاش، مغنية للبحث، لا تحول دون متابعة ممارساته النقديّة الإجرائيّة في دراسته لأعمال شعراء وأدباء عرب، بالتوقّف عند نموذجين منها: الأوّل دراسته لأدب توفيق الحكيم وقد نشرتها مجلّة الحديث الحلبيّة - السوريّة في عدد خاصّ مستقلّ عام ١٩٣٨، والثاني دراسته لشعر خليل خطران وقد نشرتها مجلّة المقتطف القاهريّة - المصريّة على حلقات متسلسلة في أعدادها الصادرة تباعاً من كانون الثاني ١٩٣٩ إلى أيّار ١٩٤٠.