الجمهوريـــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــة الشعبيـة
وزارة التعليـــم العالـــي و البحث العلمـي
★★★★★

جامعة 20 أوت 1955 ـ سكيكدة ـ
كليـــــــــة الآداب واللغـــــات
قسم اللغـــــــــة والأدب العربي

محاضرات النقد الأدبي الحديث

بحث مقدم لإتمام متطلبات التأهيل الجامعي

إعداد الأستـــــاذة : مسعـــودة قطش

الفئة المستهدفة : السنة الثانية ل.م.د

السنة الجامعية: 2018/2017

عنوان الليسانس: أدب عربي

السداسي: الثالث

الأستاذ المسؤول عن الوحدة التعليمية الأساسية:

الأستاذ المسؤول على المادة:

المادة: نقد أدبي حديث (محاضرة+أعمال موجهة)

أهداف التعليم:

المعارف المسبقة المطلوبة:

محتوى المادة:

السداسي الأول: وحدة التعليم الأساسية	مادة: نقد أدبي حديث	المعامل: 02	الرصيد: 04

رقم	مفردات المحاضرة	مفردات الأعمال الموجهة
01	مدخل إلى النقد العربي الحديث 1	إرهاصات النقد العربي الحديث
02	مدخل إلى النقد العربي الحديث 2	مرجعيات النقد العربي الحديث
03	النقد الإحيائي	حسين المرصفي
04	إرهاصات التجديد في النقد الحديث	رمضان حمود
05	جماعة الديوان	نصوص جماعة الديوان
06	جماعة أبولو	نصوص جماعة أبولو
07	جماعة الرابطة القلمية	نصوص جماعة الرابطة القلمية
08	النقد التاريخي	طه حسين، شوقي ضيف...
09	النقد الاجتماعي	سلامة موسى
10	النقد النفسي	النويهي، مصطفى سويف،العقاد...
11	النقد الواقعي	محمد مندور
12	النقد الجديد	رشاد رشدي ...
13	القضايا النقدية 1	الصدق الفني/ الخيال/الجنس الأدبي ...
14	القضايا النقدية 2	النقد الحديث بين النظري والتطبيق

طريقة التقييم:يجري تقييم المحاضرات عن طريق امتحان في نهاية السداسي، بينما يكون تقييم الأعمال الموجهة متواصلا طوال السداسي.

المراجع: (كتب، ومطبوعات، مواقع انترنت، إلخ)

1. **النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور**
2. **النقد والنقاد المعاصرون، محمود تيمور**
3. **نشأة النقد العربي الحديث، عز الدين الأمين**
4. **النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب**

مقدمـــــة

مقدمة

جاء عصر النهضة على الوطن العربي حاملا إشارات توحي بضرورة السعي من أجل النهوض والاستفاقة من السبات العميق الذي كان يغط فيه، فكانت اليقظة والنهضة إيذانا بإدراك الإنسان لمكامن عجزه وسعيه ولسد الثغرات التي ملأت واقعه، وكان للجانب الفكري والثقافي في حياة الإنسان نصيب من هذه النهضة، فكان هذا العصر فاتحة لعلوم ومعارف عديدة شقت طريقها إلى الإنسان العربي، نتيجة للاحتكاك بالآخر، واطلاعه على منجزاته.

ولأن النقد هو موضوع دراستنا فسنحاول من خلال هذا البحث تناول موضوعات النقد الأدبي العربي الحديث، الذي مسه التطور شأنه شأن كل مقومات الحياة الأدبية في تلك الفترة؛ ومنه كان سعينا حثيثا للبحث في إسقاطات هذه الحقبة الزمنية على النقد العربي وما أفرزته من اتجاهات ومدارس رسمت معالم النقد العربي الحديث وكذا المعاصر أو مناهج ما بعد الحداثة، وقد جاءت المحاضرات في هذا البحث مرتبة وفق ترتيب استدعى فيه زوال كل منهج ظهور الآخر، حتى ظهور المناهج النسقية، ومن بين الإشكالات التي طرحناها وكانت محور اشتغالنا في هذا البحث ما يلي:

– ما هي دواعي النهضة الأدبية في بداية القرن العشرين في الوطن العربي؟، وكيف كان واقع النقد العربي الحديث؟.

– ماهي الخلفيات والأسس التي ارتكز عليها النقد العربي الحديث في بداياته؟

–كيف كان التأثر بالثقافة الغربية ؟ وإلى أي مدى كان هناك تمازج بين الثقافة الغربية والتراث العربي القديم؟.

– ماهي الأسس التي قام عليها النقد الإحيائي؟.

– ماهي المدارس النقدية العربية التي دعت إلى التجديد في الشعر العربي؟ وماهي منطلقاتها؟.

– ما لمقصود بالنقد التاريخي؟ ومن هم رواده عند الغرب ؟ وكيف كان تلقيه من طرف النقاد العرب؟.

– ما لمقصود بالنقد الواقعي؟ وما هي تصوراته وإجراءاته؟ ومن هم أعلامه؟.

– ما هو مفهوم المنهج الاجتماعي؟ ، وما هي اتجاهاته؟

– ماهو مفهوم النقد النفسي؟، من هم أعلامه الغربيون ؟ كيف كان تلقيه من طرف النقاد العرب؟

– ما لمقصود بمدرسة النقد الجديد، وما هي طبيعة هذا النقد؟ والمرجعيات التي تأسس عليها؟من هم أعلامه؟ وما هي اتجاهاته؟.

– ما هي أهم القضايا النقدية التي شغلت بال النقاد العرب قديما وحديثا ؟ ما لمقصود بالصدق الفني؟ وقضية الشكل والمضمون ؟ والالتزام ما ذا يعني؟ ما لمقصود بقضية الحداثة والمعاصرة؟.

ومن أجل الإجابة عن هذه التساؤلات استعنا بالعديد من المراجع التي استقينا منها معلومات كثيرة أفادتنا وأضاءت طريق بحثنا، يمكن أن نذكر منها:في الشعر الجاهلي لطه حسين، النقد الإحيائي وتجديد الشعر لعبد الحكيم راضي، الديوان في النقد والأدب لعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، النقد الأدبي لكارولیو فيللو، البلاغة والنقد محمد كريم الكواز، المعجم المفصل في الأدب لمحمد التنوخي، النقد والنقاد المعاصرون لمحمد منذور، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه لمحمد عبد المنعم خفاجي، معجم المصطلحات الأدبية لمحمد فتحي...

وفي الأخير نطلب من الله السداد والتوفيق، وأن يكون هذا الجهد المتواضع فاتحة لبحوث علمية أخرى تلامس جوانب ربما نكون قد أغفلناها.

المحاضرة الأولى

مدخل إلى النقد العربي الحديث-1-

المحاضرة الأولى: مدخل إلى النقد العربي الحديث-1-

الفئة المستهدفة : السنة الثانية ل.م.د

المدة الزمنية : ساعة ونصف

تمهيد :

لا يمكن لدارس الانطلاق في رصد تفاصيل وحيثيات النقد الأدبي الحديث دون التطرق لما اصطلح عليه بالنهضة، بما يحمله المصطلح من دلالة تحيل على التغيرات الجذرية التي عرفها العالم الغربي والعربي، و هذا نتيجة الوعي الذي بدا يسري في شرايين العالم العربي إثر الانفتاح الذي وقع على العالم الغربي بشكل غير مقصود ولدواعي استعمارية.

وقبل الحديث عن النهضة العربية التي حدثت على وقع غربي من الواجب البدء بالحديث عن النهضة والأسباب التي أفضت إلى حدوثها في العالم الغربي، فقد وقع التحول من التمركز حول العالم الماورائي / الأسطوري / الديني إلى العودة والالتفاف حول الإنسان بوصفه دنيا قائمة بذاتها، ومن الاعتقاد بسيطرة القوى الخارقة والميتافيزيقية على العالم إلى استيقاظ هذا الإنسان وإدراكه لما حوله، وسيلته في ذلك العقل وسبيله العلمية والموضوعية، وهي أهم ركائز العقل،و لم يكن هذا ليحصل لولا الحرص على إنهاء سطوة الكنيسة وطغيانها على المشهد، وهذا بالرغم مما تحمله من هالة تقديسية .

لقد حدثت اليقظة العقلية عند العرب وهو ما سيؤثر على كل بقاع العالم، هذه اليقطة التي لا نوم ولا سبات بعدها ، اليقظة التي أعادت الاعتبار للذات الإنسانية وللعقل البشري الذي كان مهمشا ومقصيا، فكان لزاما أن تتنحى جانبا العقائد البالية والخرافات، التي سيطرت على العقل البشري وكبلته لفترة زمنية غير قليلة، وكان التأثير جليا على حياة الإنسان الغربي بل لم يقتصر عليه وتعداه إلى باقي الأمم والشعوب، ليصل العالم العربي، فكانت الحملات الاستعمارية السبب في حدوث الصدمة عند الشعوب العربية والتفطن إلى ما آلت إليه أوضاعها، فكان لزاما حدوث الاستفاقة والنهوض، كما ساهمت الأوضاع السياسية التي سادت البيئة العربية آنذاك في زيادة حجم الوعي بضرورة تغيير الأوضاع، خاصة بعد ضعف

الدولة العثمانية وتكالب الأمم والدول الغربية على ممتلكاتها بغية اقتسامها فيما بينها. هذه القوة هي الدولة العثمانية(السلطنة)، فبعد اقتسام ممتلكات الرجل المريض –الدولة العثمانية– صار الاتصال بين العرب والغرب واقع فرض نفسه، وأكد عليه اختزال موازين القوة، فمن النقيض إلى النقيض صار العالم الغربي سيدا بعد ما كان مسودا، وصار العالم العربي مسودا بعد ما كان سيدا، تلك هي أهم مفارقة لفتت انتباه الإنسان العربي إلى ثغرات التفكير عنده، وإلى الوعي بما هو حصيلة مجموعة من الصدمات التي تلقاها، كان فيها الطرف الأكثر تهميشا والمحور الأكثر اهتماما في آن.

أما التهميش فيعكسه عدم مشاركته في صناعة هذه النهضة، رغم ما قيل بشأن محاولة العرب القدماء المسلمين في الأندلس رسم معالم تلكم النهضة والتي أوجها آخر ما وصلت إليه البحوث الفلسفية والعلمية المختلفة، وأما مركزيته فتكمن في تحول أنظار العالم الغربي إليه، نظرة ملؤها الطمع في أراضيه قصد استغلالها، استغلال كان سببه التنوع الطبيعي. فتم جره إلى ساحة الحروب والنزاعات التي كانت شعار الحربين العالميتين الأولى والثانية، فصارت المفارقة شاسعة بين الحضارتين.

كلها إرهاصات لطرق في التفكير مختلفة تتمحور حول ضرورة التغيير من أحل إعادة الاعتبار لهذا الوجود البشري الذي تم إهماله، رغم أنه المركز الذي ينبغي احترام حقوقه، هذا الاحترام لا يشمل جميع البشر، ولكن تكون فيه الذات أحق بالتقدير في مقابل الآخر الذي يمكن أن يستغل من أجل الذات، وهذا مغزى القول بالذاتية والمركزية. فالحركات الاستعمارية مثلت أكبر صور الاستغلال لفائدة الآخر – الغرب – في مقابل الذات المستغلة –العرب – من أجل السعي إلى استكمال شروط النهضة وإمكاناتها بنهب ثروات هذا الضعيف(العرب) الذي صار ملكا مستباحا لعدم وجود قوة تحميه أو ترد عنه الظلم.

وفي مقابل هذا كله كانت الحركات التحررية في العالم العربي تيارا معاكسا ومضادا لهذه النوايا، إذ تجلت فيها صور الدفاع عن الذات (العرب)، وهي تظهر في صورة الضعيف مهضوم الحقوق والمستغل، وإن كانت المعطيات عكسية إلا أنها تعكس في كل حالاتها هذا التقديس للذات والمركز. وانطلاقا من جملة معطيات من واقع جديد أقل ما يقال عنه أنه العصر الأكثر طرحا لحقيقة الوعي والصدمة في آن وأسباب التعرف والانفتاح، وكذا الاتصال بين العالمين العربي والغربي، في ظروف اصطلح على تسميتها بالنهضة، بما هي صورة تعكس عودة إلى الحياة بعد سبات طويل دام قرون طويلة.

فما هي الملابسات التي أحاطت بازدهار النقد الأدبي الحديث؟ وما هو واقع النقد العربي الحديث في ظل هذه الظروف؟ وهل من تبريرات لواقعه؟.

1– مفهوم النقد الأدبي عند العرب:

كان للظروف التي أحاطت بالعالم الغربي أثر كبير، استطاع الإنسان استجابة لها أن ينحو منحى جديدا في جميع المجالات دون استثناء، خاصة ما تعلق الأمر فيها باستعادة وجود بشري كان ضائعا ومهمشا وتحت وصاية سلطات مختلفة، كانت كلها تجمع على استعباده، والتركيز هنا سيكون على مجال ما بين جملة المجالات التي أحاطت بالإنسان في تلك الفترة، سيكون الحديث عن النقد بوصفه صورة تعكس طريقة التفكير الإنساني وسط هذا الجديد الذي يحمله العصر بمستجداته.

استعمال مصطلحات نقد قديم قدم المعنى العام الذي يحيل إليه المفهوم/ وتعدد المجالات التي ارتبط بها، فليس النقد موضوع الأدب فحسب ولكنه موضوع يتسع باتساع المجالات التي تعنى بها وظيفته، وفي المعنى اللغوي"النقد لغة: تمييز الدراهم وغيرها كالنقاد والانتقاد والتنقد، نوقدها ينقدها نقدا، وانتقدها وتنقدها، نقده غيرها نقدا، أعطاها فانتقدها،

قبضها، ونقد الشيء إذا نقده بأصبعه، وناقدت فلانا إذا ناقشته في الأمر ونقد الرجل الشيء بنظره، ونقد إليه اختلس النظر نحوه، ونلاحظ شدة تقارب معنى النقد الأصلي والنقد المجازي"[1] فكلاهما يراد به التمييز والفصل.

واستعمال النقد في مجال الأدب قديم قدم الكتب النقدية العربية التي ارتبطت باسمه، وهو كذلك لا يتعلق بالنثر أو الشعر فقط، ولكن يطال كل منهما بالتمييز والدراسة"والنقد في الأدب عبارة قديمة ذكرها الزمخشري (ت **538** هـ) وكانت معروفة قبل عصره بقرنين من الزمان، فابن قدامة ألف نقد الشعر (ت**337** هـ)، وورد لفظ النقد والنقاد في كتاب الموازنة للآمدي (ت **371** هـ) كما أن ابن رشيق وسم كتابه ب (العمدة في صناعة الشعر ونقده ت **463** هـ) وغير ذلك..."[2].

ويعود ظهور النقد إلى فترة زمنية أقدم من ظهور المعاجم، وكان الأمر في المعنى واللغوي والاصطلاحي متشابهان"، ونلاحظ أن نقد الشعر ونقد النثر ونقد الأدب اصطلاحات عرفت في كتب الأدب والنقد قبل ظهور المعاجم، وأن المعنيين اللغوي والاصطلاحي لا يختلفان، فنقد الأدب تناوله ودراسته، والنظر فيه، ومناقشته، وسمات القبح التي اتضح بها، ونقد الأدب، إبراز ما فيه من عيوب وما فيه من محاسن، ونقد الأدب إشارة بإجادة المجد وثلب للمقصر المسيء فالنقد هو العدل بالمشاهدة والفحص لا بالأهواء والميول"[3]، فالأصل في النقد ارتباطه بالتمييز بين الجيد والرديء بين الحسن والسيء، مع اختلاف طرق الوصول إلى هذه الأحكام بين الذاتية والنظر والمشاهدة، وبين الدراسة والتحليل.

[1]- محمد التنوخي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، سنة 1999، ص764.

[2]- محمد التنوخي، المعجم المفصل في الأدب، ص764.

[3]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2- مفهوم النقد الأدبي عند الغرب :

وحول مصطلح النقد الأدبي تتضح المفارقة في القول بانتماء هذا المصطلح النقد الأدبي جديد على الساحة العربية، لم تعرفه لغتنا إلا في العصر الحديث بعد الاتصال بالغرب، هو ترجمة حرفية للمصطلح الغربي (littéraire criticisme)، الذي يعني مجموعة الأساليب المتبعة مع اختلافها باختلاف النقاد لفحص الآثار الأدبية والمؤلفين والمحدثين بقصد كشف الغامض و تفسير النص الأدبي والإدلاء بحكم عليه، في ضوء مبادئ أو مناهج بحث يختص بها ناقد من النقاد"[1].

[1]- محمد كريم الكواز: البلاغة والنقد – المصطلح النشأة التجديد- دار الانتشار العربي – بيروت لبنان-ط1، سنة 2006، ص57.

وعن تاريخ ظهور النقد الأدبي، تكاد تجمع البحوث على اقترانها بالقرن السادس عشر في إيطاليا، والسابع عشر في فرنسا وألمانيا، أما في العالم العربي، فيعود المصطلح للقرن العشرين "يبدو أن المدة الزمنية التي بدأنا نعرف فيها المصطلح الجديد تعود إلى مطلع القرن العشرين، ولا شك أن هناك فروقا جوهرية بين المصطلح القديم والمصطلح الحديث تعود إلى طبيعة كل منهما، فالنقد الحديث وسع دائرة، ,أكثر شمولا لعناصر الأدب، وأكثر ارتكازا على الثقافات المتعددة، والمعارف المتنوعة، فهو نقد اتجاهات وفلسفات، ينتهي آخر الأمر غلى مدارس نقدية، ويفرض البحث في فلسفة الأدب، وأهدافه ومصادره ووظائفه في الحياة وفي خصائصه الجمالية ومبادئه الفنية وأصالته المتميزة، بينما النقد القديم، وفي معظم أحواله، نقد جزئيات: يعنى بالبيت والبيتين، ولا يعنى بالقصيدة كاملة، يغفل التعليل والتحليل لما يصدر من أحكام، وغالبا ما تكون أحكامه متأثرة بالمواقف الدينية أو المذهبية أو القبلية"[1].

ومنه صار واضحا القول بانفصال النقد القديم عن النقد الحديث لاختلاف الصورة التي تظهر كل منهما، بالانطلاق من جملة الظروف والأسباب التي تنتمي إلى الصورة الأولى والصورة الثانية، إذ لا تكتفي بالحكم وربط القصيدة بقائلها، وتلجأ إلى ما وصل عليه العصر الحديث من انتهاج السبل العلمية والموضوعية في دراسة هذه القصائد دراسة كلية "ولعل التوافق العجيب بين اللفظ العربي (نقد) المنقولة الدلالة من تمييز الدراهم إلى تمييز الأساليب، واللفظ الإنجليزي (**Criticisme**) المشتق من فعل قديم بمعنى (يميز أو يحدد)، جعل من اليسير نقل المفاهيم الأوروبية حول مصطلح النقد إلى الفكر العربي المعاصر، فضلا عن أن كثيرا من الأنماط الأدبية الحديثة اقتفت آثار الآداب الأوروبية، وإذا كانت المفاهيم الغربية للنقد تلتقي عند كون النقد الأدبي يعتمد على فحص المؤلفات والمؤلفين القدماء أو المعاصرين، لتوضيحهم وشرحهم وتقديرهم، فهذا المفهوم موجود بعبارات مختلفة عند النقاد العرب المعاصرين مهما اختلفت

[1] – محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد المصطلح النشأة التجديد، ص58.

اتجاهاتهم النقدية، بحيث يمكن القول بأن هناك شبه اتفاق على أن النقد هو فن تمييز الأساليب، كما أن التصورات الحديثة لمفهوم النقد ومهمة الناقد لم تعد كما كانت عليها في الماضي، ولم تعد المشكلات الأساسية التي تستوقف النقد الحديث التي كانت تعترض طريق النقد القديم"[1] .

وبالنظر للنقد الأدبي الحديث صار من الممكن القول بوجود المنهج وسيلة من خلالها يتم دراسة القصيدة، والمنهج في اصله حصيلة مجموعة من الظروف الراهنة التي انتهى إليها البحث عند فرديناند دي سوسير (**ferdinand de saussure**) ومقاربة الأسباب العلمية – هذا بخصوص اللغة – أما القول بالمنهج مطلقا فالأمر يتعلق بكل المناهج التي ظهرت في العصر الحديث، والتي نهلت من علوم قائمة بذاتها والأمر يخص علم التاريخ وعلم الاجتماع، وكذلك علم النفس بما هو حصيلة البحوث الفرويدية؛ فإن مناهج النقد الأدبي" تعددت واختلف الوصول إلى غاياتها تابعا لاختلاف الزاوية التي انطلق منها كل اتجاه، وهذا الاختلاف لا يعني بطبيعة الحال نسخ اللاحق للأسبق من هذه المناهج، فالسابق له أصالته وأهميته التأسيسية لأي فكر لاحق، واللاحق أيضا يكتسب قيمته وأهميته باكتشافه أدوات جديدة ووسائل نقدية تمكنه من الاقتراب أكثر من كنه العمل الأدبي وفك شفراته والإمساك بمكوناته وقوانينه التي تحكمه، فالمناهج النقدية هي نتاج ثقافي ونقدي متراكم قد تتآزر مع بعضها في فهم النص الأدبي ومقاربته وقد تتوازى بحيث يأخذ كل منهج منحى مختلفا ومتميزا عن غيره من المناهج ليكتسب خصوصيته واستقلاليته".[2]

ومن هذا المنطلق كان النقد الأدبي الحديث صورة لمجموعة من الظروف والأسباب التي أسست لعصر النهضة، بما هو إيمان بمبادئ تقدمية في منهجها ولكنها في الآن نفسه غير

[1]– المرجع السابق، ص59.

[2]– محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث، جامعة الأزهر، غزة، د .ت، ص2.

مفصولة تماما عن الماضي، الماضي اليوناني في العالم الغربي، إذ على أساسها كانت البداية، وقد تلقى العالم العربي كل معطياتها بوسيط الاتصال الجبري الذي فرضته الحركات الاستعمارية، وضرورة الانفتاح التي أوجزتها الصدمات الثقافية، فما هي هذه الظروف والأسباب؟.

3- إرهاصات النقد العربي الحديث:

كان للانفتاح على جديد العالم الغربي الأثر الكبير على النقد العربي الحديث، وذلك من خلال اطلاعه على آخر ما وصل إليه النقد في بيئته، فـ " لقد خضع النقد في انجلترا في عصر النهضة للاتجاهات النقدية السائدة في أوروبا، وبخاصة في إيطاليا في القرنين الرابع عشر والخامس عشر وإننا نعني بعصر النهضة ذلك البعث الجديد للتراث الفكري الذي ساد اليونان وإيطاليا قديما"[1]، وإعادة بعث التراث اليوناني بدأت بجمع مخطوطاته المكتوبة باللغة اليونانية القديمة، فبدأت على إثرها أوروبا تتجاوز مرحلة القرون الوسطى انطلاقا من إعادة بعث تراثها اليوناني" فلقد بدأ بترارك (**pétrarque**) (**1304-1374**)، يجمع المخطوطات اللاتينية في ذلك العصر، تلك المخطوطات التي حافظ عليها أهل أوروبا إبان القرنين التاسع والعاشر، ولقد تطرق البحث إلى المكتبات المهجورة والأديرة وغيرها من الأماكن الأثرية، وبهذا خرجت كتابات شيشرون (**cicero**) وكونتيليان (**quintilien**) من الظلمة إلى النور، وكذلك أيضا مؤلفات الكثير من الشعراء والكتاب والمؤرخين والخطباء، وقرب نهاية القرن الرابع عشر وصل العالم اليوناني مانويالكريزولوراس (**manuelchrysolors**) إلى فلورنسا وأخذ يعلم لغته اليونانية هناك، ثم تواردت المخطوطات اليونانية بعد ذلك إلى إيطاليا بكثرة غير معهودة "[2].

---

[1]- فائق متى اسحاق، مذاهب النقد ونظرياته في انجلترا قديما وحديث، الجزء الأول، مكتبة الأنجلو مصرية –مكتبة النقد الأدبي، القاهرة، ص49.

[2]- المرجع نفسه، ص80.

فكانت الثقافة اليونانية ركيزة متينة قامت عليها الحضارة الغربية وعلى أساس هذه المخطوطات وباقتراب القرن الخامس عشر بدأت تتشكل معالم الاتجاه النقدي، وتظهر بعض الآراء في النقد" ولم يقتصر هذا الذوق الفني على النواحي الأدبية فقط بل تعداه إلى أمور الحياة ومشاكل العالم والاتجاهات الفكرية بوجه عام، ولقد تعرضت هذه الدراسات اليونانية للطبيعة البشرية وأفاضت في الحديث عن الناحيتين الفكرية والخلقية، وتمركزت هذه الدراسات حول الإنسان وعظمته وقوة فكره مما ميزه عما عداه من سائر المخلوقات "[1]، وإعادة الاعتبار للتاريخ اليوناني من طرف أهله كان جزءًا من جهود كثيرة قام بها العالم العربي أيام ازدهاره في الأندلس.

ففي الوقت الذي ركز فيه العالم الغربي في مرحلة النهضة على إعادة إحياء التراث اليوناني مركزين على الجانب الأدبي، تمت قبل ذلك ترجمة أعمال اليونانيين من طرف العالم العربي وتطوير علومهم خاصة في مجال الفلسفة والطب" فلقد أضاف علماء العرب وفلاسفتهم أمثال الفارابي والغزالي وابن سينا (**avicenne**) وابن رشد (**averroes**) الكثير لما سبق أن عرفه العرب عن الفكر اليوناني، ويرجع الفضل للعرب في هذا المضمار في القيام بحركة شاملة نحو تنسيق الاتجاهات الفكرية السائدة حينذاك فأصبح للمعرفة بشتى نواحيها هدف معين وإطار محكم التواصل ومنهاج قويم ومنهاج نسج على منواله علماء الغرب وفلاسفتهم حينما انتقل الفكر العربي إلى أوروبا بعد فتح العرب للأندلس سنة 710 ميلادية".[2]

وقد نقلت هذه العلوم بعد ترجمتها إلى العالم الغربي عن اللغة العربية أثناء الحضارة التي أقامتها في الأندلس عصر ازدهار العرب والمسلمين في مجال العلوم والفلسفة، فكانت قرطبة عاصمة استقبلت الطلبة الوافدين عليها، من أجل تحقيق حضارة لا تقوم على الرفاهية والراحة فقط ولكن من احل وضع ركيزة صلبة تستمر من خلالها الحضارة الإسلامية ويكتب لعلمائها

[1]– فائق متى إسحاق، مذاهب النقد ونظرياته في انجلترا قديما وحديثا، ص81.

[2]–المرجع نفسه، ص82.

الخلود، ولكن لم يستمر الأمر بهم حتى تحولت أحلامهم في القيام بحضارة تكون مركزها الخلافة الإسلامية إلى أوهام أدى إليه التحالف ضد بعضهم البعض لصالح العدو المسيحي، إلى حين تم تقديم الأندلس بهم بعدما صارت أرضها جنة، وارتقى التفكير فيها وصارت النهضة قد قاربت ظهورها، حتى استحال كل شيء في الأندلس إلى الصليبيين وهرب من تبقى من المسلمين ليحافظوا على حياتهم، فانتهت الحضارة العلمية في الأندلس قبل أن تنجلي معالمها، وبقيت مجرد حبر على ورق ضاعت معظم صفحاته وأخذ بعضها الآخر.

وعودة إلى بدايات النقد عند الغرب، كانت بداياته غير واضحة تماما، سبب ذلك التشتت الذي كان يعيشه الفكر الغربي في تلك الفترة، و كذلك لأن المعطيات الجديدة لم تتحدد معالمها جيدا، فكان التركيز منصبا بداية الأمر على الفنية و مدى ملائمة الموضوع و كذا البعد عن الغموض و الإبهام قدر المستطاع ، هذه الملامح لم تتضح رغم محاولات بعض النقاد في تلك الفترة الحديث عن محاور مهمة كالبلاغة و الزخرفة الفنية، فاهتم توماس إليوت بموضوع البلاغة مع شيشرون ، وكانت أعمال توماس ولسون حول فن البلاغة و كذلك روجر إشمام، إذ تعرض لأساليب الكتابة بالإضافة إلى الأساليب التربوية[1].

و رغم كل هذه المحاولات ظلت كلها تدور حول تقييم النقد، لا البحث عن إبعاده الفنية و الجمالية، ذلك أن البدايات في كل اتجاه عادة ما تتسم بهذه السمات الذاتية و طبيعي أن نجد النقد في هذا العصر ينحو ناحية نفعية بالإضافة إلى أهدافه الخلقية، فلم يقدر الأدب على أساس اتجاهاته الفنية و قوته في مران المرء و إعداده للحياة العملية و تلك هي خلاصة اتجاهات النقد في عصر النهضة[2]، وفكرة النفعية نابعة من الأصل من اعتماد العقل وسيلة من خلالها يتم الحكم على الأعمال الأدبية، فلم يعد يسعى النقد إلى البحث عن العيوب و لم

[1]- فائق متى إسحاق ، مذاهب النقد و نظرياته في انجلترا قديما و حديثا ، ص82.

[2]- المرجع نفسه، ص91.

يعد عمله أن يفحص المؤلفات الفكرية فحصا تافها و هزيلا في بعض الأحيان، إنه حسب شاتوبريان نفسه (نقد مواطن الجمال).[1]

فكانت الظروف السياسية و الاجتماعية سببا في ظهور نقد جديد مختلف، تميز بخصائص وعناصر أدت إلى هذا الجديد" لقد أنشئت اعتبارا من ذلك الحين الأسس العقائدية للنقد الأدبي في الوقت نفسه، حيث سيخلق التطور السياسي و الاجتماعي أوضاعا ملائمة لنشأة النقد الحقيقي على أنه فن خاص بل و أبعد من ذلك باعتباره مهنة، إن ما كان ينقصه حسب رأي تيبوديه في الحياة العامة و خاصة في الحياة الأدبية وجود جهازين كبيرين تزداد أهميتهما في القرن التاسع عشر ، جهاز الصحفيين و جهاز الأساتذة و لقد أخذت الصحافة إبان الثورة مظهرا يماثل ما نعرفه الآن ،كما أنشأ نابليون الجامعة، و لقد ابتدأ فعلا عصر النقد حيث شرع الصحفيون و الأساتذة بعد الاستبدادية الامبراطورية بالتفكير و التكلم و الكتابة في شيء من الحرية".[2]

وبالإضافة إلى ما ذكر سابقا حول الحرية التي فرضتها الصحافة و الطباعة بوصفها صور للنهضة أحدثت الجديد و الانقلاب في عصر النهضة، كان أيضا للجديد الذي طرحته الحياة و الذي أنعكس في فنون الأدب المختلفة و التي ظهرت استجابة للعصر، وعلى أساس تغير النقد و حددت مبادئه، و الأمر هنا يتعلق بجملة الفنون التي أصبحت مجالا للشعر" و هناك فنون أدبية يمكن أن تنسب إلى هذا العصر بخصائصها الفنية الجديدة و استطاعت أن تحتل منزلتها في عالم الأدب، و أن تبرز بروزا مشهودا بين فنونه المعروفة و أن نجد من الأدباء تطلعا

[1]- كارولي و فيللو، النقد الأدبي : ترجمة فيني سالم ، مراجعة جورج سالم، منشورات عويدات—بيروت باريس- ط2،1984 ، ص22.

[2]-المرجع نفسه، ص 23

إليها و غايته بها، واستطاعت في وقت قصير لا يحسب في أعمار الأمم أن تصل إلى الذروة أو تقاربها من حيث الازدهار و النضج الفني في نظر كثير من النقاد"[1].

وبخصوص الأنواع الجديدة ، ظهر الشعر السياسي و كذا الاجتماعي و هي أغراض جديدة اقتضتها مجموعة من الظروف تتعلق معظمها بالحياة التي أصبح يعيشها العالم العربي على اثر الحركات الاستعمارية و صور الاضطهاد و الظلم، وكلما يقتضي للتعامل معها سبل جديدة في النقد تتعدى مسألة الفنية و الجمالية، وإلى جانب هذه الأغراض الشعرية ظهرت فنون نثرية جديدة في مقدمتها القصة و الرواية .

و مجمل القول؛ يرتبط النقد العربي الحديث بالتيارات الفكرية الغربية على اختلافها، فكانت النهضة بما هي صورة لوعي الفكر الغربي ما أحاله على العديد من المستجدات، صدمة أصابت العالم العربي فأيقظته بدوره من وهم الانتساب للخلافة العثمانية و من التخلف الذي جره الحكم العثماني، و هو في نفس الوقت فرصة بما سمحته الحركات الاستعمارية من هجرة و ترجمة لعلوم أهلها، و أصحابها و في القول كذلك إشادة بمجهود العرب القدامى في الأندلس الذين كان لهم الفضل في التوسط بين الحضارة اليونانية و الغربية الحديثة، من خلال ترجماتهم لأعمال الفلاسفة اليونان و ما أضافوه بدورهم من أفكار كانت تطويرا لمجمل ما قيل في الحضارة اليونانية، فكان الانقلاب الجذري الذي أنبات به النهضة إرهاصات للصورة الجديدة التي صار يكتسيها النقد بما هو طرق لسبل مختلفة عن التقييم الذاتي الذوقي الذي لا ينتسب لأي تيار أو اتجاه.

[1]- بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض،ط3 ،1983، ص16.

و القول بهذه الإرهاصات هو طرق لمجمل المرجعيات المباشرة التي استقى منها النقد آلياته الإجرائية الجديدة في سبيل مخاطبة العقل الذي تم تحريره من ظلمات القرون الوسطى و من استعباد الكنيسة التي كبلته قرون عديدة كان فيها الإنسان عبدا لعالمه الماورائي.

نصوص و تطبيقات :

يقول سيد قطب" وظيفة النقد الأدبي و غايته كما أوضحنا في هذا الكتاب، تتلخص في تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، و بيان قيمته الموضوعية، و قيمه التعبيرية، و الشعورية، و تعيين مكانه في خط سير الأدب و تحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته ، و في العالم الأدبي كله، و قياس مدى تأثره بالمحيط، وتأثيره فيه و تصوير سمات صاحبه و خصائصه الشعورية و التعبيرية، و كشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه و العوامل الخارجية كذلك".[1]

-انطلاقا من النص، ما الفرق بين النقد في صورته القديمة، والنقد الجديد الذي يحاول رسم حدوده سيد قطب في هذه العبارات ؟.

و يقول كذلك:" ليست غاية العمل الأدبي إذن أن يعطينا حقائق عقلية، ولا قضايا فلسفية ولا شيئا من هذا القبيل، كما أنه ليس من غايته أن يحقق لنا أغراضا أخرى تجعله محصورا في نطاقها مصبوبا في قوالبها، ليس الأدب مكلفا أن يتحدث مثلا عن صراع الطبقات، و لاعن النهضات الصناعية، كما أنه ليس مكلفا أن يتحول إلى خطب وعظية عن الفضيلة و الرذيلة، ولا عن الكفاح السياسي و الاجتماعي في صورة معينة من الصور

[1]- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله و مناهجه، دار الشروق ، القاهرة، ط6، 1990، ص7.

الوقتية الزائلة، ذلك إلا أن يصبح أحد هذه الموضوعات تجربة شعورية و خاصة للأديب تنفعل بها نفسه من داخلها، فيعبر عنها تعبيرا موحيا مؤثرا"[1].

– ما هو المحور الأساسي الذي يدور حوله النص الإبداعي / الأدبي حتى يجوز وصفه بالعمل الإبداعي ؟.

[1]– المرجع نفسه ، ص12

المحاضرة الثانية

مدخل إلى النقد العربي الحديث-2-

المحاضرة الثانية : مدخل إلى النقد العربي الحديث -2-

الفئة المستهدفة : السنة الثانية ل.م.د

المدة الزمنية : ساعة ونصف

تمهيد :

يعلن عصر النهضة عن اختلاف ركائز التفكير ومبادئه، وتكون المستجدات السابقة الذكر أهم العوامل التي أعلنت عن استيفاء عصورا بأكملها، ثم إدراجها ضمن دائرة التخلف والرجعية والماضي الذي ينبغي تجاوزه من أجل تحصيل حاضر أفضل مختلف، إذ بإمكانه تبديد ظلمات القرون الوسطى، وبعث الأمل من جديد بوساطة نور العقل البشري، كان لا بد من البحث عن بديل يحل التفكير الماورائي/ الديني، ولأنه لا شيء ينطلق من فراغ كانت الحضارة اليونانية وجهة رواد عصر النهضة بحثا فيما خلفه فلاسفتها عما يمكن محاكاته، ولم يكن الأمر مباشرا إذ كان علماء العرب وسيطا من خلال الترجمات التي قامت بها لهذا التراث اليوناني القديم خاصة كتب أرسطو (**aristote**) وأفلاطون (**platon**) زعماء الفكر اليوناني...

فتعلق الأمر في البداية بالفكر والتفكير وإرساء مبادئ معينة لمنظومة فكرية قوامها العقل والمنطق بما هما دليل الإنسان ومرشده وهذه أفكار لطالما ارتبطت بأرسطو إذ ركز عليها بالبحث، وكان المنطلق الصوري خلاصة ما انتهت إليه البحوث الفلسفية آنذاك، فصار العالم منظورًا إليه بطريقة مختلفة، وكان المنطق فيها بالتصور خلاصة ما انتهت إليه البحوث الفلسفية آنذاك، فصار العالم منظورا إليه بطريقة مختلفة لا علاقة له فيها بالتصور الماورائي، ولكن للعقل منهج في التقصي يمكن من خلاله التفسير والبحث وبعدها الوصول إلى نتيجة، هذه النتيجة هي صورة لليقين الذي ينشده الإنسان ويسعى قصارى جهده من أجل الوصول إليه وتحقيق الراحة النفسية التي ينشدها العقل، فتجيب عن الأسئلة التي تشوش تفكيره.

ولم يبق الأمر متعلقا بعمليات ذهنية عقلية، ولكن تجاوزت كل هذا التقارب الواقع والعالم الحسي والمادي، وكل هذا بشر بميلاد البحث العلمي التجريبي الذي يرى ضرورة المطابقة بين الفكر/ العقل والواقع من أجل تحقيق البعد المادي، وكان الانطلاق من سبل التفكير هذه كفيل بالإعلان عن نهاية مرحلة تاريخية كان الاعتقاد فيها سائدا حول العالم الماورائي، والبحث في سبل التفكير هذه

يهدف إلى مقاربة مذاهب ومرجعيات النقد العربي الحديث الذي كان مجالا من بين جملة المجالات التي تحكم في مصيرها الجديد، الذي أعلن عنه عصر النهضة بما هو انفتاح على كل الحضارات والعلوم، وهو في الوقت نفسه تخلص من سيطرة كانت تكبل الفكر وتعيقه.

فكانت المعرفة بابا واسعا دخل منه النقد تفكيرا أكثر وضوحا وموضوعية، بعيدا عن كل أشكال الذوق والتذوق الفني...فكانت أولى مستجدات النقد ارتباطه بمفهوم المنهج بعدما صار للعقل منطق خاص به يتمثل في مجموعة خطوات يراد الوصول من خلالها إلى نتيجة، هذه النتيجة تكون حصيلة مجموعة من الأسباب، فكان الضبط هو أولى الأهداف التي عمل النقد على تحقيقها في عالم الأدب والعلوم الإنسانية، فتقاربت بوساطة منهج العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية وصارت سبل الوصول عند كليهما متشابهة، يكون العقل هو أساسها، بوصفه منظومة محددة ومضبوطة.

ورغم اختلاف العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية –كون هذه الأخيرة أكثر ارتباطا بالجانب الإنساني– إلا أن العقل في النهاية كان وسيطا في الإحساس والشعور وكذا أساسا في الذوق، فلا يخلو التفكير في هذه الفترة من اعتماد العقل، منه جرى التقريب بين سائر العلوم على اختلافها، علوما طبيعية كانت أو إنسانية، وتأكد الارتباط التام بين هذين الطرفين نتيجة انتهت إليها البحوث اللغوية عند فرديناند دي سوسير، حيث أكد انفصال علم اللغة عن خدمة العلوم الأخرى، إذ هي علم قائم بذاته لخدمة اللغة في ذاتها ولذاتها، فصارت للغة سبل في التحليل تقارب سبل التحليل في العلوم الدقيقة.

وكانت آراء سوسير فتحا عظيما دخل العالم من خلاله تصورًا جديدا مختلفا للغة استثمرته البحوث النقدية فيما بعد، وصار المنهج رفيقا دائما للغة شأنه في ذاك شأن باقي العلوم، وفي المقابل انفصلت العلوم الإنسانية عن بعضها البعض، فكان علم النفس وعلم الاجتماع وعلم للتاريخ والفلسفة...، كل يملك ما يثبت علميته وانفصاله عن غيره، ورغم عدم وضوح معالم التفكير الفلسفي والعلمي في بداية عصر النهضة إلا أن الأمر اختلف فيما بعد وتدرج تعلق المنطق والعلم

بهذه المجالات حتى صار أداتها ووسيلتها في المقاربة، فتكون الإشكالية في نهاية هذا التمهيد متعلقة بالمرجعيات التي أسست لنقد عربي حديث، تراوحت ظروفه بين الفلسفية والعلمية وكذا ضرورة التبويب بوساطة المصطلح.

فما هي المرجعيات التي أحاطت بالنقد العربي الحديث والتي أدت إلى اختلاف صورته؟، وماذا يقصد بالتيار العلمي وكذا الفلسفي الذي ارتبط به التفكير النهضوي؟، وبماذا ترتبط قضية المصطلح كما ظهرت في العصر الحديث؟.

كلها مستجدات انتهت إليها جملة التغييرات التي مر بها العالم بعد مرحلة الضعف والانحطاط إبان القرون الوسطى وتزامنا مع عصر اصطلح على تسميته بعصر النهضة **(RENAISSANCE)** بما تحمله هذه الكلمة من دلالة على الخروج من دائرة الغموض والإبهام إلى علم تضبطه حدوده وقوانينه، إذ ينفصل عن كل تفسير أسطوري كان يملأ الفجوة بينه وبين واقعه، ورغم الاعتقاد بالمنظومة الأسطورية إلا أن العالم من خلالها بقي مخيفا وبقي الإنسان عبدا لإرادات ما ورائية خارقة رغم ما يزحزح هذه الاعتقادات من لحظات يتدخل فيا العقل، عقل تم تحميده وتقييده بجملة من الاعتقادات المضللة والمموهة، إلا أن الاستيقاظ والفتح على يد رواد النهضة من مفكرين قادوا ثورة ضد الكنيسة وقوانينها وقالوا بإمكانية تحرير الإنسان عن طريق سبل العقل والعلم.

1-التيار العلمي:

أصبح للنقد مناهج خاصة به تميزه وتحدد له حيزا وسط باقي العلوم "فلم يعد الدارس يكتفي بالمعاني اللغوية، والنكت النحوية، والصور البيانية للألفاظ والتراكيب، لكنه جاوز ذلك إلى منهج عريض عميق، يعتبر الأدب ثمرة طبيعية لشيئين هما البيئة والأديب؛ ويريد بالبيئة أهم ما تحمل من

معنى، لتشمل جميع المؤثرات الطبيعية والصناعية، والسياسية والاجتماعية والعلمية والفنية التي توافرت لشعب ما في عصر من العصور فكانت عوامله الأدبية وتربته الصالحة لنضج الأدب وغرس الأدباء"[1].

وعمل الدارس الفرنسي سانت بيف (**ST. BEEF**) لم يكن سوى بوابة من خلالها دخل النقد عالم الموضوعية والعلمية وقد أسهم في إرساء دعائمها هيبوليت تين (**HIPPPOLYTE TIN**)، "إذ نجح أكثر من غيره في تبرير وجود النقد العلمي وفي رسم مبادئه، يجب أن لا نحكم إلا باسم مقاييس موضوعية، وأن نبحث بلا كلل عن المميزات والأسباب ومع ذلك فإنه لم يكن إلا مثاليا مشغوفا بالتجريد، وفكرا نظريا قليل القدرة على الملاحظة الدؤوبة الدقيقة، ولا نجد في نقده، بالرغم من الظواهر، أي إلمام مجد بالسببية الاجتماعية، ولا أي مفهوم جدي عن السببية النفسية"[2]، فكان سانت بيف وهيبوليت تين أولى النقاد الذين أرسوا دعائم العلمية والموضوعية إلى عالم النقد في العصر الحديث ومحاولاتهم لم تكن سوى البدائية التي أعقبتها مجهودات أخرى أدخلت النقد في مجال العلم وجعلت منه مجالا لكل العلوم والمعارف في هذا العصر.

فارتبط النقد في بدايته بباقي العلوم التي ظهرت في عصر النهضة، وكان يؤدي وظيفة لخدمتها وتعلق الأمر في بدايته بعلم النفس وعلم الاجتماع، أساس هذا الارتباط هو الاعتقاد بانعكاس الأدب نتيجة حالة نفسية معينة أو واقع ما...، ورد الأدب لهذه الأسباب،ف"هانكان يجعل النقد بوجه خاص وسيلة لتحليل حالات نفس لدى فرد أو بيئة، إننا نستطيع أن نتساءل لو قبلنا هذه النظرة إلا أن تسمح المعرفة المسبقة لظروف الأثر بإيضاح أكثر واقعية للأثر الأدبي، على كل حال فإن حركة جدلية قد تكون أكثر منطقية، خاصة وأن الأثر وحده لا يستطيع أن يمدنا بالمعلومات عن نفسية الكاتب، و علم النفس التحليلي قد أدرك ذلك، وهناك كثير من التحفظات حول علم النفس

[1]- كارلونيز فيلولي، النقد الأدبي، ص35.

[2]- المرجع نفسه، ص49.

الاجتماعي الذي ورثه هنكان عن تين، والذي معها أن يرى تنوع الطرائف التي يعبر بها الكاتب عن رؤية العالم الخاص لمجموعة من الناس هو رسولها الحي والشاهد عليها"[1]

[1]- كارلونيز فيلولي، النقد الأدبي، ص 63 - 64 .

والبحث في التيار العلمي هو إحالة مباشرة لمفهوم المنهج كما أشار ديكارت (**descartes**) بعد استثمار الفلاسفة اليونانيون القدماء" في مقابل أرسطو وعلم العصور الوسطى، صار للكواكب تاريخ، وأصبح للكون تاريخ، أصبحت البقع الشمسية أيضا تاريخية، وانتهت فكرة أرسطو عن النجوم الخالدة، وغير القابلة لفساد والسموات الخالدة، وافترض ديكارت خلق الكون من الحركة وتركز المادة. واستعاد ديكارت فكرة جاليلو عن العالم الواحد، أي فكرة العالم المتغير من دون تقسيم العالم إلى عالم سفلي متغير وآخر علوي خالد، والقاعدة الثالثة من القواعد لهداية الروح عن العلاقات من الحدس والاستنباط تحلل ما نقدر أن نستخلصه من القدماء، وقد اكتشف ديكارت أن قراءة القدماء لا تنفع من دون منهج، كما اكتشف أن علماء الرياضيات القدماء كانوا لا يمثلون منهجا بمعنى أنهم كانوا يكتشفون خواص الدوائر، تمثيلا لا حصرا الواحدة تلو الأخرى، عن طريق حيل بعينها، لذلك كان هدفه هو الجزء الثاني من خطاب في المنهج، صياغة المبادئ الجديدة أي المنهج"[1].

وفكرة الوصل إلى منهج كانت وجودا أكده كانط (**kant**)، عندما انتصر العلم على المعتقد و صار للعقل سبل أخرى للتفكير غير السبل العقيمة التي كانت تمليها الكنيسة فبحث كانط في خطأ المعتقد و زيفه مقارنة بالمنهج الذي ارتبط بمعايير علمية "كان يسود القرن السابع عشر نوع من الشك الذي يمارسه مونتاني **montaigne**،كما ساد ذلك القرن التناحر بين العقل والاعتقاد حيث كان الاعتقاد غير عقلي بطبعه، في ضوء ذلك كان طموح ديكارت الصريح هو أن يعيد بناء الفلسفة في كتاب الولمبيكا، روى الكواليس التي كانت تطارده و الأشباح التي كانت تطارده في الكنيسة ، و كانت هذه الأشباح تشير إلى الخطأ الذي كان يضايقه، من هنا استخلص ديكارت قواعد المنهج

[1]- وائل غالي، تاريخ العلوم العربية و تحديث تاريخ العلوم-بحث في إسهام رشدي راشد – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 2005، ص 60.

لهداية الروح العلمي وصاغ مقاييس الصواب والخطأ و مقياس استخراج الصواب من الخطأ، و قد قصد بذلك أن يضيف نظاما جديدا للتحولات التي طرأت منذ ثلاث أجيال"[1].

و كلها روافد ومرجعيات ساهمت في صبغ النقد الأدبي الحديث صبغة مختلفة عن سابق عهده، وصار يملك آليات منهجية تحيل إلى انتمائه و انفصاله عن علم معين.

2-التيار السلفي :

تحتل المرحلة الفكرية صدارة عصر النهضة بما هي إعادة إحياء التراث اليوناني و الأفكار التي انتهى إليها أرسطو، ومبادئ المنطق الصوري و أساس القول بالعقل المنطقي عند أرسطو هو مبدأ عدم التناقض، وقبل التفصيل في مسألة مبادئ العقل المنطقي، وجب الإشارة إلى الجديد الذي أضافه ديكارت إلى سبل الوصول إلى الحقيقة، فإلى جانب وقوفه مع السبل و الخطوات التي اقرها أرسطو من قبل، إذ قال بمنهج الشك طريقا للوصول إلى الحقيقة، وهو ما اصطلح على تسميته بالكوجيتو الديكارتي" للبحث عن الحقيقة يلزمنا و لو مرة واحدة في حياتنا ، أن نشك في جميع الأشياء ما أمكننا الشك"[2].

فيكون الشك أساس في الوصول إلى الحقيقة و لا يمكن الوصول إلى الصدق ما لم نمر بالخطأ مرحلة ضرورية في الشك "في أنه من المفيد أيضا أن ننعت بالخطأ كل ما كان يحتمل الشك بل من المفيد جدا أن ننعت بالخطأ كل ما تصورنا فيه أقل داع للشك ، وذلك حتى يمكننا لو تأتى لنت اكتشاف بعض الأشياء تظهر لنا بيئة الصدق بالرغم من احتياطنا هذا، اعتبرها أكثر الأشياء يقينا و أيسرها معرفة"[3]، و بالانطلاق من الشك يكون العقل هو الفاصل في حقيقة هذه القضايا

[1]- وائل غالي، تاريخ العلوم العربية و تحديث تاريخ العلوم-بحث في إسهام رشدي راشد – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة،2005، ص 60.

[2]- ديكارت، الشك المنهجي، من كتاب محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي، الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة ، إفريقيا الشرق2000 ، المغرب، ط2، 2010، ص47.

[3]- المرجع نفسه، ص48.

وموضحا لمواطن اليقين و الصدق فيها،"ولكن يجب أن يلاحظ أي لا أقصد أن تستخدم هذه الطريقة الشاملة في النقد، أي عند شروعنا في النظر في الحقيقة، إذ من المؤكد أنه فيما يتعلق بتوجيه حياتنا كثيرا ما يلزمنا إتباع آراء هي راجحة فقط، وذلك لأننا لو حاولنا التغلب على كل شكوكنا، لكان ذلك ما يكاد يفوت علينا دائما فرص العمل، وكذلك عندما تتعدد الآراء الراجحة في موضوع واحد ولا نستطيع ترجيح الواحد منها على الآخر، يقضي العقل باختيار أي واحد و إتباعه بعد ذلك على أنه يقيني أكبر اليقين"[1].

وقد ربط بين الوجود و التفكير و ضرورة اقتران كل طرف بالآخر عن طريق القول بالكوجيتو، وهي سبل يسعى من خلالها ديكارت للوصول يقينا إلى الحقيقة التي لا تحتمل الشك، بعد الشك فيها أولا إن كوني أرى الفكر شاكا في حقيقة الأشياء الأخرى يقتضي اقتضاء بديهيا و يقينيا أني موجود في حين أنني موجود إلى أي مكان، ولا يعتمد على شيء مادي، بمعنى أن النفس التي تقوم متميزة عن البدن هي أيسر منه معرفة، وأنه لو لم يكن الجسم موجودا على الإطلاق لكانت النفس موجودة بتمامها"[2].

والقول بالشك طريقا في الوصول إلى الحقيقة ليس تثمينا لما جاءت به البحوث الأرسطية من قبل حول سبل الوصول إلى الحقيقة، و رغم كل المحاولات للتأسيس لأسس و مبادئ المنطق الصوري يعزى فيه الفضل للمعلم الأول أرسطو كاملا و منتهيا و للعلم" أن المنطق الأرسطي، تصدى للرد على السفسطائيين إذ يأخذ مسلماتهم كما هي و يحولها إلى صور منطقية في شكل مقدمات و نتائج يرغمهم على التسليم بها وهو ما يعرف في المنطق الأرسطي بالقياس"[3]، ولا يستقيم هذا المنطق إلا

[1]–ديكارت، الشك المنهجي ، من كتاب محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي، الفلسفة الحديثة ، نصوص مختارة ، إفريقيا الشرق2000 ، المغرب ط2، 2010، ص47.

[2]–ايمانويل كانط، نقد العقل الخالص، من كتاب محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة ص51.

[3]– لعموري عليش، مبادئ عامة في المنطق، ص34.

بالاعتماد على مجموعة أسس أولها الهوية وثانيها مبدأ العلية والسببية والحتمية وعدم التناقض والثالث الموفوع.

وعلى كل يقوم المنطق على قوانينه يتحرى من خلالها الوقع في الزلل"فموضوع المنطق، الصوري هو أن يضع القواعد التي تجعل الفكر متفقا مع ذاته، ولا يتناقض مع هذه الوقائع التي وضعها بذاته، وبالتالي، هو يبحث في أي القوانين التي يحتاج إليها الفكر لكي يستطيع أن يصل من مقدمات إلى نتائج صحيحة بواسطة المقدمات نفسها"[1]، فالتناسق والانسجام هو أساس الترتيب في الوصل إلى النتائج انطلاقا من الأسباب التي تمنع الفكر في الوقوع في التناقض.

3-المنظومة المصطلحية :

بما أن الأمر متعلق بقيام نظرية معرفية ومنهج علمي، فالأمر يقتضي منظومة مصطلحية تضمن حقوق التخصص، وتحديد المصطلح عمل يقتضي في حد ذاته لمراحل اللفظة والمفاهيم التي ارتبطت به قصد تخصيصه ليلائم حقل التخصص فـ"منهج البحث يقتضي التحديد والكشف عن الملابسات التي تمر بها المفاهيم أو المصطلحات، فرز المراحل التي تشكلت فيها دلالة المصطلح أو اتخذت لها سمات محددة، لذلك لا بد من الوقوف على الجدر اللغوي، والانطلاق منه إلى إشكال الدلالة الأخرى"[2]، ومنه صار البحث جاريا عن مصطلحات يمكن إدخالها ضمن مفهوم النقد عامة، انطلاقا من حقيقته" والنقد في حقيقته تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة، أو إلى الأدب خاصة، يبدأ بالتذوق، أي القدرة على التمييز، ويعبر منها إلى التفسير والتهليل والتقويم، وهي خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى، وهي متدرجة على هذا النسق كي يتخذ الموقف نهجا واضحا، مبنيا على قواعد جزئية أو عامة، مؤيدا بقوة الملكة بعد قوة التمييز"[3].

[1]- لعموري عليش، مبادئ عامة في المنطق، ص34.

[2]- محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد –المصطلح النشأة والتجديد، ص141.

[3]- المرجع نفسه، ص 54.

ولتحقيق أهداف تخدم التخصص صار المصطلح أكثر إشكالية يتناولها كل مجال قبل أن تقوم له قائمة "لقد بات المصطلح –بعامة– أداة لا غنى للمرء عنها، إذا ما أراد الخوض في خضم الفكر والغوص في بحره الزاخر، في زمن تطورت فيه أنماط الحياة الإنسانية و رحبت أفاق الفكر وتنوعت اختصاصاته، وتعددت وسائل التواصل والاتصال بين البشر في مختلف الميادين، ودقت تقنياتها وتعقدت آلاتها، بذلك يشكل العمود الفقري بالنسبة للحقول المعرفية الأخرى"[1]، والمصطلح عادة ما ينطلق من العام قصد تخصيصه، فهو يمكن أن يدرج ضمن دائرة بحث تخصص بعينه"والمصطلح النقدي جزء من المصطلح العام، وهو اللفظ الذي يسمى مفهوما معينا داخل تخصص لا يلزم من ذلك أن تكون التسمية ثابتة في جميع الأعصر، ولا في جميع البيئات ولا لدى جميع الاتجاهات –بل يكفي مثلا– أن يسمى اللفظ مفهوما نقديا لدى اتجاه نقدي ما ليعتبر من ألفاظ ذلك الاتجاه النقدي أي مصطلحاته، أي أنه مجموع الألفاظ الاصطلاحية لتخصص النقد"[2].

علما أنه تم تحديد المصطلح في المعاجم من خلال وضع الحدود التالية "هو لفظ موضوعي اتخذه الباحثون والعلماء لتأدية معنى معين يوضح المقصود، والمصطلح من مشكلات الأمم في كل العصور، وقد ظهرت مشكلة المصطلح العربي منذ بدؤوا بتدوين القرآن وتأليف الكتب، وتضخمت المشكلة حيث شرعوا بالنقل والترجمة، فعمدوا غلى إلى نبش العربية لاستخراج مصطلح يناسبهم، وإن عجزوا استخدموا اللفظة الإغريقية أو الهندية... وعدوها مصطلحا يفي بالغرض، ومجال المصطلح الفلسفة والعلوم والدين والقانون، فظهرت بعض الكتب في الكتب مثل التعريفات للجرجاني ولكل علم مصطلحاته كما لكل حرفة، وتعقدت الأمور في العصر الحديث مع كثرة العلوم الوافدة، فقام العلماء

[1]– إدريس بن فرحات، مصطلح النقد في كتاب الأدب والنقد لعبد السلام المسدي، رسالة ماجيستر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، تخصص نقد عربي ومصطلحاته، 2011–2012، ص1.

[2]– أحمد مطلوب، نحو معجم لمصطلحات النقد الحديث، مكتبة لسان العرب – لبنان ناشرون، ط1، 2001، ص63.

يؤلفون كتبا ومعاجم في المصطلحات، فظهرت كتب في مصطلح الفلسفة ومصطلح التاريخ، ومصطلح اللغة، بالإضافة إلى ما تصطلح عليه المجامع اللغوية والعلمية"[1].

ومجمل القول، ارتبط النقد الأدبي الحديث بعديد المرجعيات التي كانت سببا في إرساء ركائزه ضمن باقي العلوم التي ظهرت في العصر الحديث، فتأثر بدوره بنفس الظروف التي أصابت العالم بالتغيير والتجديد، فكانت العلمية والموضوعية شعار الدراسات في فترة العصر الحديث، فارتبط النقد بدوره بهذا التيار وصار النقد علما له أسسه ومبادئه التي كانت تجعله في بداية الأمر خدمة لباقي العلوم النفسية والاجتماعية، اعتقادا منهم بصدور الأدب عن الظروف، والأدب هو تفسير لهذه العوامل إلى أن تم الفتح اللغوي على يد فاردیناند دي سوسير؛ فنحى باللغة منحى مختلفا ظهر على إثره ما يسمى بعلم اللغة، أو اللسانيات، أما المرجع الثاني فكانت الفلسفة العقلية بما طرحته من أفكار أسست لمفهوم المنهج من جهة، وقامت بتعليم الإنسان كيفية الوصول إلى الحقيقة عن طريق الشك. وهو ما يفسر الكوجيتو الديكارتي (أنا أفكر إذن أنا موجود)، وهي القاعدة التي تأثر بها كثير من النقاد العرب في عصرهم، وأخيرا كان لزاما على الناقد أن يملك منظومة مصطلحية تميزه عن غيره وتقيم ركيزة علمه في عصر صار فيه المصطلح دليل التخصص وميزته.

نصوص و تطبيقات:

"إن ما نذهب إليه هو أن علم النقد علوم، لذا وجب الحديث عن علوم النقد، فكثيرًا ما نستعمله وبتسميات مختلفة، إنما هو يندرج ضمن تلك العلوم، فشرحنا النصوص الأدبية مثلا في المؤسسات التربوية لا يخرج عن باب النقد، بل هو أحد علومه الفرعية، بل إن ما درجنا على تسميته اختصاص الأدب، إنما هو من باب النقد أساس، وليس الأدب إلا المادة التي تعتمد في الدرس، إلا أن قصدنا بالأدب (الأدب الوصفي) وعند ذلك وجبت التسمية الثانية لا الأولى، نجد على سبيل المثال أيضا

[1]- محمد التنوخي، المعجم المفصل في الأدب، ص797.

الدراسة الأدبية أو القراءة أو نظرية الأدب فهي أمور وإن تنوعت تسميتها فجامعها واحد، هو النقد"[1].

-حلل وناقش النص، معتمدا على المرجعيات التي أحاطت بالنقد الحديث والمعالم التي ميزته عن سابقه.

" ترتكز الاتجاهات الإنسانية في النقد الأدبي الحديث على عنصرين أساسيين هما الخبرة والقيمة، ويحاول الناقد في هذا الاتجاه أن يستجلي المعاني من خلال خبرته، معتمدا في ذلك على منظومة القيم التي يحتفظ بها في داخل نفسه، وذلك ما يجعل الناقد الذي ينتمي إلى ثقافته إيديولوجية معينة يرفض القيم التي تنادي بها ثقافة أو إيديولوجية أخرى تتعارض مع إيدولوجيتيه"[2].

- بالانطلاق من النص؛ كيف يمكن تفسير القول بتخصص النقد وانفصاله.

[1]- توفيق الزيدي، في علوم النقد الأدبي، قرطاج 200، ط1، 1997، ص17.

[2]- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص9.

المحاضرة الثالثة

مدخل إلى النقد العربي الحديث-2-

المحاضرة الثالثة: النقد الإحيائي

الفئة المستهدفة : السنة الثانية ل.م.د

المدة الزمنية : ساعة و نصف

تمهيد:

كان لجامع الأزهر دور كبير في المحافظة على شعلة اللغة العربية في عهود الظلام متقدة، و هو الذي أنجب أمثال حسين المرصفي، ولعلّ في إشادة المرصفي بشعر محمود سامي البارودي دليل كاف على تقد هذا الوعي والإحساس باستقلال الشخصية الأدبية والخروج من عبودية القديم وهيمنته، والشاهد في هذا المجال نجده في هذه النقائض التي كتبها البارودي تباريا مع فحول الشعراء القدامى.

فكانت وجهة التيار الإحيائي نحو الأدب القديم الجاهلي والعباسي بحثا عن مواطن القوة من أجل التركيز عليها في عملية بعث القصيدة العربية، فكانت فكرة التقليد هي الأساس الذي انطلق منه أصحاب هذا الاتجاه من حيث شكل وبنية القصيدة الحديثة، المعجم اللغوي المعتمد، والإيقاع الموسيقي، ولأن التيار الإحيائي كان الأول من حيث الظهور عقب النهضة مباشرة، فإن الرؤية لم تكن واضحة والطريق- طريق الإبداع –لم تكن بادية المعالم، وبسبب هذه الرؤية الضبابية سيطر مبدأ التقليد والاتكاء على الموروث الشعري العربي والنسج على منواله في سبيل بناء قصيدة عربية حديثة، ولأنه لا يمكن الانطلاق من العدم في عملية الصوغ الشعري كان لزاما البحث عن المثال الذي يمكن الاحتذاء به حتى وإن كان ينتمي إلى فترات زمنية بعيدة بالنسبة لعصر النهضة.

فكانت المحافظة أهم خصيصة طبعت الاتجاه الإحيائي، وكان الاتكاء على الموروث والنهل والاقتباس من أعمال القدامى سواء كانوا شعراء أو نقادا،فظهرت مدرسة البعث البعث والإحياء في الشعر وكذا في النقد، فكان إحياء أساليب الشعراء القدامى من خلال المعجم الشعري القديم والصور الشعرية القائمة على التصوير البياني واعتماد الإيقاع الموسيقي التقليدي والبحور الخليلية و وحدة الوزن والقافية، وظهر ت مدرسة النقد الإحيائي التي أيضا اعتمد روادها على أقوال النقاد القدامى التي تضمنتها كتب النقاد العباسيين، فأعادوا إحياءها، وكل عدا كان سعيا من أجل الحفاظ على الهوية وتأصيل الشعر العربي وربطه بجذوره وعدم الانسياق وراء القوالب الغربية التي لا تعبر عن

المضامين المحلية، وهو ما كرسه الوضع الذي كانت ترزخ تحته معظم الدول العربية وهو الاستعمار، فكان هذا الاتجاه مقاوما لجهود ومحاولات طمس الهوية العربية واجتثاث مقوماتها.

ومن أجل ذلك حاولنا الإجابة عن التساؤلات التالية :ما المقصود بالاتجاه الإحيائي؟، ما هي أهم المبادئ التي دعا إليها؟، وما هي سلبيات وعيوب هذا الاتجاه؟.

1- مفهوم الاتجاه الإحيائي:

ورد في المعجم المفصل في الأدب ما يقابل مصطلح الاتجاه الإحيائي وهو القول بإحياء الأدب في مايلي: " ظن المفكرون أن إعادة الحياة إلى جسم الأدب غدت من المستحيلات بعد غفوة دامت خمسة قرون تحت نير العصر العثماني، لكن رياح الثقافة الغربية هبت على الشرق فأحيت مواته، وأعادت الحياة إلى جذوره اليابسة فثبتت فروعه بدعائم راسخة وخاف لفيف من الأدباء على الأدب العربي من هجمة الغرب أن تذوب شخصيته، وتزول معالمه، وحين استيقاظ رجال الفكر في عصر النهضة من سباتهم العميق أو تنبه الأدباء من غفوتهم نظروا إلى العصر العباسي الذهبي بمنظار المشتاق، يستعيدون به أمجادهم، ويستلهمون تراثهم، فاعملوا الفكر في إزاحة غشاوة التقهقر والانحطاط بادئ ذي بدء، ثم أخذوا يدرسون إنتاج الأقدمين من أدب ونقد، ثم ما لبثوا أن أخذوا بالإبداع بعد الإتباع"[1]، وبذلك تعتبر مدرسة البعث والإحياء أولى المدارس الأدبية العربية التي ظهرت عقب النهضة مباشرة، وتبنت مبدأ العودة إلى الموروث بهدف الحفاظ على الأدب القديم وإتباعه من منطلق التميز والجودة.

2- تميزت القصيدة العربية بمجموعة من التقاليد الشعرية التي كرسها القدامى، شعراء كانوا ونقادا، منذ العصر الجاهلي وحتى العصر العباسي، وقد عمل النقاد العباسيون على إرساء دعائم القصيدة من خلال جهدهم التنظيري، كالآمدي والمرزوقي والقاضي الجرجاني وابن طباطبا، هؤلاء النقاد أسهموا في

[1]- محمد التنوخي، المعجم المفصل في الأدب، ص 39-40.

تحديد شروط ومقومات كل جزئيات القصيدة العربية من لفظ ومعنى وشروط إتيانهما، وكذلك الصور الشعرية وأسلوب بنائها، والبنية الإيقاعية والموسيقية.

والعودة للتراث هي محاولة استدعاء لتلك الركائز والدعائم التي قامت عليها القصيدة عند القدامى، والتي كان الشكل أو الهيكل الملمح الأبرز فيها، ثم اللغة أو المعجم الذي اهتم به أقطاب هذا الاتجاه وذلك قصد استعادة نقائها وصورها القديمة التي تحيل على الأصالة وتمثل ركيزة أساسية للهوية العربية التي لا يشوبها انحراف وتشوه.

لذلك كان التركيز على إحياء وبعث المعجم اللغوي القديم من طرف نقاد وأدباء هذه المدرسة، حتى وإن كان هذا التركيز أبعد اللغة الشعرية عن مجاراة روح العصر الحديث، وقد قيل في هذا الصدد:" انحرف كثير من الناس في العصور القديمة وفي هذا العصر الحديث عن هذه اللغة المعربة الفصحى فأنتجوا آثارا فيها لذة فيها متعة، و لكننا لم نعدها أدبا ولم نرفعها إلى هذه المرتبة التي تضع فيها الآثار الرائعة التي نستمد منها غذاء القلوب والعقول والأرواح... وليس أدل على ذلك من أن العرب في جميع عصورهم لم يعنوا بشيء قط عنايتهم بفصاحة اللفظ وجزالته، ورقة الأسلوب ورصانته"[1].

إضافة إلى قضية اللفظ والمعنى اهتم أفراد مدرسة البعث الإحياء والبعث بقضية الإيقاع أو الموسيقى الشعرية، ولم تحد نظرتهم إلى هذه القضية عن ما أفرده القدامى من تكريس لمبدأ وحدة الوزن والقافية واعتماد البحور الخليلية، فالشعر عندهم هو" قول موزون مقفى يدل على معنى... والشعر ألفاظ موزونة متساوية، ذوات قوافي، ألفاظه قليلة الكمية، تنطبق على معان كثيرة "[2]. وبهذا انحصر دور الإحيائيين في محاولة ربط الشعر العربي بجذوره بغرض تأصيله وحمايته من الاندثار والزوال.

[1] – بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي الحديث، ص 71.

[2] – عبد الحكيم راضي، النقد الإحيائي وتجديد الشعر، دار الشايب للنشر، حلب، ط1، 1993، ص 46.

3–أعلام النقد الإحيائي:

من أبرز نقاد مدرسة البعث والإحياء الشيخ حسين المرصفي مؤلف كتاب **الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية،** وقد كان النقد عنده لغويا نحويا يتتبع السقطات النحوية و البلاغية، وكان الأدب تقليدا للنماذج الأدبية القديمة القائمة على الصناعة اللفظية التي قعدت بالأدب العربي قرونا إذ كان هم الأديب شاعرا أو كاتبا هذه الألاعيب التي سدت منافذ التجارب الإنسانية.

و يمكن القول أن كتاب" **الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية**"، الذي صدر جزؤه الأول عام **1872**م، من أسس النهضة الأدبية الحديثة، فقد ترك أثره في رواد النهضة الأدبية الحديثة وقد رأى محمد مندور أنه شديد الشبه بكتب الأمالي العربية القديمة كأمالي أبي علي القالي، وأمالي المبرد وغيرهما، وإن اختلف عن الأمالي القديمة، في أنه لم يقتصر على الأدب وروايته بل شمل جميع علوم العربية من نحو وصرف وعروض وفصاحة وبيان وبديع ومعان، ثم الأدب بفرعيه الشعر والنثر، متحدثا عن كل فن على حده.

– حسين المرصفي والوسيلة الأدبية :

يصنف المرصفي ضمن النقاد الإحيائيين، ومع ذلك فالقارئ لكتاب(الوسيلة الأدبية) يجد أن المؤلف أضاف إلى نظريات القدامى في النقد جانبا من ذوقه الشخصي وإحساسه و خبرته بمواطن الحسن في الكلام، فهو يبدأ نقده برصد معاني الألفاظ، حتى يتضح المعنى ثم يبصر القارئ بمواضع الحسن في الكلام.

كما وضع المرصفي أمام الشعراء والكتاب الوسائل المعينة على تحقيق عملية البناء الأدبي الجيد، غير أن ما قاله المرصفي في ذلك لا يخرج عما قاله القدماء من حيث صحة المعنى وشرفه

وانسجامه وتوافقه مع الألفاظ فالألفاظ التي تريدها في مقام الحماسة ليست كالألفاظ التي تريدها في مقام الغزل والتشبيب، فلكل فن من الفنون ألفاظ توافقه .

وقد ضمن المرصفي كتابه (**الوسيلة الأدبية**) فصولا بأكملها من كتب النقاد القدامى، كاعتماده على آراء ابن الأثير في صناعة الإنشاء، حيث يقول نقلا عن كتاب(**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**)، وأهم ما تحدث عنه المرصفي في كتابه أنه وضع منهجا لمعاصريه وتلاميذه لتجويد إنتاجهم الشعري والسمو به إلى مرتبة الأدب العربي القديم البالغ الروعة والجمال، ويتمثل في حفظ أكثر ما يستطيع الشاعر من الشعر الجزل القديم، وأن ينسى ذلك المحفوظ حتى لا يظل عبدا له، ولا ينقلب شعره إلى ترقيع من الذاكرة، يقول المرصفي: " اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا أولها الحفظ من جنسه، أي من جنس الشعر، أو من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في نفسه ملكة ينسج على منوالها، يتخير المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب، وهذا المحفوظ المختار، أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين؛ مثل بن أبي ربيعة وكثير وذي الرمة وجرير وأبي نواس وحبيب والبحتري والرضي وأبي فراس، وأكثر شعر كتاب الأغاني لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله والمختار من شعر الجاهلية. ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر ردي ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، ومن قل حفظه أو عدم ولم يكن له شعر إنما هو نظم ساقط. واجتناب الشعر أولى بمن بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم. وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ؛ وربما يقال إنه من شرطة نسيان ذلك المحفوظ، لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة إذ هي صادرة بعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها، انتعش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه لأمثالها من كلمات أخرى"[1].

وفي تعريف الشعر يرفض المرصفي ما كان يدور عند العروضيين من أن الشعر هو "الكلام الموزون المقفى"، ويرى ذلك غير كاف فيقول: "وقول العروضيين في حد الشعر- إنه الكلام الموزون المقفى- ليس بحد الشعر الذي نحن بصدده ولا برسم له وصناعتهم، إنما تنظر في الشعر

[1]- عبد الحكيم راضي، النقد الإحيائي و تجديد الشعر، ص 126.

باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة. فلا جرم أن أحدهم ذلك لا يصلح له عندنا، فلا بد من تعريف يعطينا حقيقة هذه الحيثية. فنقول: إن الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[1].

والمقياس العام للشعر لدى المرصفي هو صحة المعنى وتخير اللفظ، بخلوه من التنافر والغرابة بمناسبته لموضوعه، وجودة التركيب بسلامته من الغموض والحشو وبمتانة السياق، وحسن الاستعارة ولطف الإشارة وغرابة النادرة والبعد عن الزخرفة بالمحسنات، وعدم القصد للنكات.

هذه هي أهم آراء المرصفي النقدية، ولا ريب في أنها قد أسهمت في بعث النظريات القديمة في النقد بعثا جديدا .

2-الشيخ حمزة فتح الله 1849- 1918:

ولد الشيخ حمزة فتح الله بالإسكندرية عام **1849**م، وانتقل إلى القاهرة، فتعلم بالأزهر واشتغل بالصحافة في مصر وتونس، ثم عمل في وزارة لتربية نحو ثلاثين عاما أمضاها في التدريس والتفتيش وللشيخ عدة كتب منها (**الكلمات غير العربية في القرآن الكريم**) و (**المواهب الفتحية**)، ولا يخرج الشيخ حمزة عن الاتجاهات النقدية المألوفة، في كتب النقد القديمة التي رأينا بعضها مع الشيخ حسين المرصفي، وكان كتاب (**المواهب الفتحية**) عبارة عن محاضرات ألقاها الشيخ (حمزة) في دار العلوم كانت أولاها في عام **1888**م، ومنهج الشيخ (حمزة) في مقارناته العشر، أنه كان يعنى بنسبة الشعر إلى قائله، وقد ينسب الشاعر إلى بلده، ويذكر سبب إنشاده للشعر، ويعنى بشرح اللغويات وإعرابها، ويتبين أصل المعنى البيت ومن سبق إليه، وقد يعقد موازنة بين مطلع القصيدة المنقول عنها مع القصيدة الجديدة، وفي المفاضلة بين نص ونص يرى الشيخ حمزة فتح الله أنه متى تقاربت المعاني في بيت أو بيتين أو جملتين أو جمل عسر التعبير عن علة كون هذا أجود من ذاك وكأن المعول عليه في التفضيل إنما هو الدوق البحث، السليقة السليمة، بل قد يوجد من الكلام في غير المقارنة مع ما يبلغ

[1]- محمد منذور ، النقد والنقاد المعاصرون، ص 8.

في حسن اللفظ والمعنى مبلغ يأخذ بمجامع القلوب، إن حاولت التعبير عن صفة ذلك الحسن، استعصت عليك العبارة، وضاق عنها نطاق الإمكان، حتى قالوا إن ذلك كالحسن في وجوه ملاح، يعرف ولا يوصف، لأن الشعر قد يتقارب فيه البيتان الجيدان النادران فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود، إن كان معناها واحدًا أو أيهما أجود، وإن كان معناهما مختلفا.

والناقد لا يخرج عن القاعدة العامة في النقد العربي القديم، وهو تحقيق الكتب إلى أصحابها والمفاضلة بين الشعراء. ويرجع في تفضيله بين الأبيات التي تتقارب في معناها، أو يكون معناها واحدًا إلى الذوق البحت حينما يصعب التحليل والتعليل، لأن الأبيات تسمو في هذه الحالة على التعليل والتحليل ولا يمكن اكتناه أسرارها الفنية وخواصها الأدبية.

3- محمد المويلحي ونقده لديوان شوقي:

هو محمد بن مصطفى المويلحي المتوفي عام **1930**م بحلوان، درس في مدرسة الخرنشف ثم تلقى دروسه العليا في البيت على يد ناظر (مدرسة الألسن) وغيره من المعلمين، ثم التحق بخدمة الحكومة، وزار إيطاليا وفرنسا وإنجلترا، ومن آثاره (**حديث عيسى بن هشام**) و (**رسائل الأخلاق**)، ومحمد المويلحي في نقده لديوان شوقي تتجلى صورة النقد القديم عنده، ويتحدث عن منزلة النقد للشعر والأدب في عصور ازدهار اللغة، ونعى على نقاد عصره منهجهم القاصر في النقد الذي يقوم على التقريض والمبالغة في المدح، ومع أن المويلحي فهم مهمة النقد إلا أن نقده كان نقدا لغويا منصبا على رصد معاني الألفاظ وصحة المعاني والأفكار، كما كان نقدًا تأثريا في بعض الأحيان.

وعلى العموم فإن الاتجاه الإحيائي في النقد يؤثر الشعر البدوي الجزل على الحضري السهل. والإحيائيون يبغضون الضرورة في الشعر وهو إلى مذهب القدماء من أعلام اللغة ورواة الشعر أدنى منه إلى مذهب المحدثين، ويقوم النقد الإحيائي على أسس منها:

– أن يجعل الشعراء الأدب العربي القديم مثلهم الأعلى، فيحاكونه في بناء القصيدة وفي أغراضها وأوزانها وقوافيها، وفي قيامها على وحدة البيت، واستقلال كل بيت استقلالا تاما في لفظة ومعناه عن سائر أبيات القصيدة.

– أما الأساليب التي يرضى عنها النقاد الإحيائيون، فلا بد أن تكون صورة عن الأساليب العربية القديمة المستوفية لشروط البلاغة والفصاحة، ومن ثم فلا بد أن تكون الألفاظ مختارة منتقاة، مناسبة لموضوعها فيها عذوبة وفخامة وخالية من الغرابة والتنافر، فلا تقبل الألفاظ السوقية المبتذلة، مع إيثار الجزل منها على الحضري في السهل.

– أما المعاني فينبغي أن تكون صحيحة شريفة، ولا ينبغي على الشاعر أن يكرر المعنى الواحد في قصائد عدة.

– أما التراكيب فيجب أن تكون سليمة من الغموض والحشو والغرابة والتعقيد، غير مشتملة على ضرورة من الضرورات، وأن تكون بعيدة عن التكلف والزخرف والمحسنات، مشتملة في الوقت ذاته على حسن الاستعارة ولطف الإشارة، واضحة تسابق معانيها ألفاظها، و أن لا تكون قليلة المعنى كثيرة النقد.

نصوص وتطبيقات:

– يقول المرصفي في كتاب الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية:" اعلم أن الأدب معرفة الأحوال التي يكون الإنسان المتخلق بها محبوبا عند أولي الألباب، الذين هم أمناء الله على أرضه، من القول في موضعه المناسب،فإن لكل قول موضعا يخصه، بحيث يكون وضع غيره فيه خروجا عن الأدب، كما قال جرول الشاعر المشهور بالحطيئة : فإن لكل مقام مقالا"[1].

– حلل القول وناقشه مستخلصا مفهوم الأدب عند المرصفي.

[1]– حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص37 .

– جاء في كتاب الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية قول المرصفي: " والقول العام في الشعر أنه وإن كان صناعة من الصناعات، يجود بدقة معناه، وملاحة لفظه، وإحكام بنائه، كما سيأتي بيانه، ويرد بخلاف ذلك، لكنه متغير الأمر والحال بتغيير العوائد تغييرا عظيما، إذ لم يكن من حوائج الناس الأصيلة، إذ كان بمنزلة الفاكهة التي لا تطيب إلا بعد الغذاء، و أول مغير له الإسلام، وقول الله عز وجل (و الشعراء يتبعهم الغاوون ، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون)، معناه أن الشعراء كانوا مترسلين مع الأهواء، لا يمنعهم مانع ولا يردعهم رادع، حسبما تقتضيه وساوس الشهوات، ولهم قوة على تحسين القبيح، تقبيح الحسن، وسفهاء الناس لهم تبع، فكان يتولد من ذلك ما يتولد من الفتن والفساد بين الناس"[1].

– ناقش القول مبرزا رؤية وتصور المرصفي حول مفهوم الشعر.

[1]– المرجع السابق، ص 43.

المحاضرة الرابعة

إرهاصات التجديد في النقد العربي الحديث

المحاضرة الرابعة: إرهاصات التجديد في النقد العربي الحديث

الفئة المستهدفة : السنة الثانية ل.م.د

المدة الزمنية: ساعة ونصف

تمهيد :

منذ سقوط بغداد على يد التتار والأدب العربي يشهد تراجعا حثيث الخطى على مدى الأحقاب المتتابعة، حتى انطفأت شعلته وبهت بريقه إلا من وميض باهت ينبعث من حين إلى آخر من بين دجور الظلام الذي عم الحياة الأدبية بفنونها المختلفة .

واستنادا إلى حركه التاريخ فقد تبدل هذا الحال في أواخر العقد الأخير من القرن الثامن عشر، إذ أفاق الأدب العربي من سباته وتحرر من جموده، وبفضل هذه النهضة استعاد الأدب حيويته ونضارته وأصبح عاملاً من عوامل تكوين الأمة ورافدا من روافد تقدمها وازدهارها، وبدأ السعي الحثيث لاستعادة الأمجاد الضائعة، فكانت العودة إلى التراث بفرزه والتنقيب فيه بغرض إحيائه وبعث الروح فيه، وهذا الوضع ينطلق من ركيزة الماضي وأمجاده و هي نفسها الفكرة التي آمن بها العالم الغربي في بداية نهضته، فلم يكن ظهور اتجاه البعث والإحياء في الأدب العربي الحديث عقب النهضة إلا محاولة للتجديد والخروج من الركود والجمود الذي امتد لقرون متتالية.

والبدء بالحديث عن التجديد هو عودة للتقليد، وأبرز مثال عن ذلك كتاب **الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية** للمرصفي، الذي انبثق عن الأدب العربي القديم فكان صورة عنه، وهو ما أفضى فيما بعد إلى الوقوع في دائرة التقليد الأعمى والجمود، بظهور نماذج شعرية فارغة من المحتوى مسبوكة في قوالب جامدة،ذلك أن التأثر الكبير بالنماذج التراثية جعل أدباء تيار البعث والإحياء يتقوقعون في محيط الأسلاف التقليديين، ويتمسكون بقوالبهم اللغوية ومعجمهم الشعري، مما أدخل اللغة في دائرة الرتابة والجمود وأبعدها عن التعبير عن العصر وأدواته، وبعبارة أخرى قتلها في صورها التقليدية، لأجل ذلك جاء التيار التجديدي منطلقا من الثقافة الغربية في إطار السعي إلى تحديث الأدب العربي وتجديده.

فكانت إرهاصات التجديد لهذا النقد، انطلاقا من عيوب الصورة التي انتهى إليها اتجاه الإحياء والبعث في العالم العربي، فخرجت إرادة التغيير والتجديد من رحم إرادة البعث والإحياء، وظهر من النقاد والشعراء في العصر الحديث من يؤمن بهذه الفكرة وينادي بها، وصار زعماء حركة الإحياء

زعماء حركة التجديد، نذكر على سبيل المثال أحمد شوقي الذي بدأ إحيائيا وانتهى مجددا، ونذكر أيضا الشاعر والناقد الجزائري حمود رمضان...الذي انطلق من الأدب الجزائري والواقع في ظل الظروف الاستعمارية ورأى أنه من التخلف المحافظة على النماذج القديمة وضرورة الالتفات للعالم الغربي، والأخذ عن هذا القوي الذي صار واقعا هو الاعتراف بريادته وتفوقه.

وقد كان رمضان حمود من بين دعاة الإصلاح في الجزائر،وكان وثيق الصلة بالتراث،شديد الحرص على بعث النماذج الأدبية القديمة وإحيائها فكانت نظرته إلى التراث نظرة احتفاء وإشادة، لذلك فهو لم يخرج عن دائرة التقليد والمحافظة.

ومن أجل ذلك يبقى السؤال مطروحا عن أهم الشخصيات التي كانت سباقة للتجديد في الأدب العربي، و ما هي أهم آثارها؟ وأين تكمن مواطن التجديد في الشعر والنقد على حد سواء؟.

إرهاصات التجديد عند العرب:

تغيرت نظرة العرب من الإعجاب والانبهار بالموروث الأدبي الذي ينتمي إلى العصر العباسي أو غيره من العصور القديمة، إلى محاولة التطلع إلى الثقافة الغربية، وذلك لإدراكهم أن الآخر تجاوزهم وتفوق عليهم،فظهرت دعوات عديدة تنادي بضرورة الانفتاح على الثقافة الغربية والاتصال بالآخر، و"المتتبع للكتابات النقدية يجد أن إرهاصات الانفتاح على آداب الأمم الأوروبية بدأت تتسلل وتأخذ طريقها في الربع الأخير من القرن التاسع عشر عبر مقالات متناثرة في الصحف و المجلات، بأقلام يعقوب صروف وقسطاكي الحمصي ونجيب حداد، وإبراهيم اليازجي وغيرهم"[1].

ظهر هذا الاتجاه الجديد في الشعر والنقد مناقضا للاتجاه الإحيائي الذي يتخذ من الموروث منطلقا في الإبداع، حيث أصبح الأدب الغربي يمثل الأنموذج الذي يجب أن يحتذى به في سبيل الارتقاء بالأدب العربي ليصل على مصاف الآداب العالمية التي قطعت أشواطا كبيرة في التطور، ولا يمكن أن يحدث هذا إلا إذا تخلى الأدباء والنقاد العرب عن التقليد الأعمى للنماذج التراثية التي تجعل الأدب بعيدا عن التعبير عن روح العصر ومجاراته" ففي المقتطف ديسمبر سنة **1887**م، بدأ يعقوب صروف يدعو إلى

[1]– دخيل الله حامد أبو طويلة الحديدي، الرؤية الجديدة للنقد الشعر عند عبد الرحمن شكري،جامعة أم القرى،مكة، ص 33.

الاهتمام بالنقد، وتخصيص حيز كبير لقضاياه ومشكلاته، والعناية بنقد الكتب التي تصدر...وأشار إلى منابعه الثقافية فذكر أن من أشهر النقاد عند الانجليز ديدرون وبوب وكوليريدج وهازلت و براون وماكولي"[1].

وقد برزت عدة عوامل ساهمت في إحداث التقارب العربي الغربي، كالاحتكاك المباشر بالغرب عن طريق البعثات العلمية التي أرسلت للدراسة في الغرب، والاطلاع المباشر على المنجز الثقافي الغربي

فكان التعرف على الأنواع الأدبية التي كانت غير معروفة عند العرب، فقام عدد من الكتاب العرب بالعمل على نقلها إلى اللغة العربية، وتعريف القارئ العربي بهذه الأنواع و الأجناس الأدبية، كالرواية والقصة القصيرة والمسرحية بنوعيها الشعرية والنثرية، كما شكلت الصحافة عاملا مهما في ربط جسور التواصل بين الأدباء العرب والمنجز الثقافي الغربي، وفي نشر الدعوة إلى التعرف على الثقافة الغربية والنسج على منوال الكتابات الابداعية والنقدية الغربية، كما فعل نجيب شاهين في مقال بعنوان **الشعراء المحافظون والشعراء المصريون** نشره في مجلة **المقتطف** عدد يناير عام **1902**م، ومما جاء في مقاله" فمن كان من زمرة الشعراء والمتشاعرين الذين ينظمون الشعر أو يدعون النظم، لا تكاد ترى واحدا في المائة يحاول مجاراة العصر، ونبذ القديم واقتباس الجديد وتقليد الشعراء العصريين من الأمم الأخرى، والسبب في ذلك اقتصار شعراءنا على درس الشعر العربي، وعدم الاحتفال بدرس الشعر الأجنبي، إما لأنهم يجهلون اللغات الأجنبية ويحسبون أن آلهة الشعر لا توحي إلا إليهم وأن ما ينظمه الشعراء الأجانب نفاية وسفها"[2].

ولم يكن نجيب شاهين الوحيد الذي دعا إلى الالتفات إلى الأدب الغربي ومحاولة الاستلهام منه، وسنعرض لبعض الأدباء والدارسين الذين كانوا رائدين في الدعوة إلى التجديد ومجاراة الآداب الغربية.

[1]- المرجع السابق، ص 34.

[2]- المرجع نفسه، ص36.

2- رواد التجديد في العالم العربي:

يعتبر خليل مطران من أبرز رواد التجديد في الأدب العربي الحديث،فقد سبق أفراد جماعة الديوان في الدعوة إلى التجديد،ذلك انه كان قد درس في فرنسا فتعرف على الأدب الفرنسي عن قرب فأدرك الفرق بينه وبين الأدب العربي الذي كان يفتقر إلى الكثير من الأجناس الأدبية التي ظهرت في الآداب الغربية وتأصلت فيها، في حين أن القارئ العربي يجهل وجودها أصلا لخلو الأدب القديم منها، كالرواية والمسرحية، فجاء التوجه إلى الأدب الغربي نظرا للتناقض الصارخ الذي كانت تعبر عنه التجارب الأدبية العربية، بين صورة الواقع وبين القصائد التي يكتبها الشعراء محاكاة للقديم، على الرغم من أن وظيفة الشعر هي التعبير عن الواقع بتفاصيله وحيثياته، فكان لابد من ضرورة الانتقال والتجديد ذلك أن "ما شهده الإنتاج الأدبي العربي في العقود الأخيرة من تطور نوعي في أشكال إبداعه وتنويع في أساليب أدائه،بات معه سائغ التمسك بمناهج عتيقة لما قد يؤول إليه تباعد الشقة بين مادة أدبية متطورة وأجهزة نقدية أظهرت التجربة محدوديتها، وقصورها عن استنطاق هذه المادة...واتضح عجزه عن تجاوز الأحكام الذوقية الانطباعية ومعالجة الأدب بما فيه القديم خارج المفاهيم الجارية مفاهيم الصدق والحق والأمانة و في تصوير الواقع ونقله"[1].

وفي التطرق لمسألة السبق في الدعوة إلى التجديد في الأدب العربي لا يمكن لعارف إنكار جهد الكاتب طه حسين، الذي كان متأثرا بالفكر الفلسفي الغربي، ذلك أنه تبنى الفكر الديكارتي المبني على نظرية الشك، فتكون الدراسة النقدية في رأي طه حسين عملا مختلفا عن الوظيفة التقليدية للناقد القديم، حيث أنه إذا " تناول نصا شعريا قديما كمعلقة لبيد على سبيل المثال نراه يمتح من كل مصادر المعرفة في سبيل تأكيد المباشر للناقد إزاء العمل المنقود، ودعم الانطباعات الذاتية

[1]- محمد ناصر العجيمي، النقد الأدبي العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي المحامي، سوسة، تونس، ط1، 1998، ص15.

الخالصة، كما تتجلى الطبيعة الأساسية لهذا النقد في وجوب اهتزاز الناقد إزاء جزئيات اللغة خلال السياق العمل الشعري"[1].

ومن بين المجددين أيضا في الشعر العربي الحديث أفراد جماعة الديوان وعلى رأسهم عبد الرحمن شكري، وقد قيل عنه" كان شكري أبرز هذا الثالوث وأكثر من فصل في الاختلاف بين شعر الديوان وشعر من سبقوه"[2]، وقد قيل عنه شاعر" البدع لأنه يمعن في الإتيان بالأفكار الجديدة ولكنه مؤمن برسالته، وهي أن ينقل الشعر من مجرد أداة وصف إلى أداة تعبير وجدان"[3]، ورغم أن آراءه التجديدية كانت سديدة إلا أنه لم يعمد على التنظير، فقد ركز على الإبداع، في حين كان يقدم آراءه النقدية في مقدمات دواوينه، وبخصوص رأيه في الشعر والشعراء، دعا إلى " الذاتية وتخليص الشعر من الصخب، الوحدة العضوية في القصيدة، فهي مثل التمثال الذي يكمل كل جزء فيها سائر الأجزاء، التحرر من القافية بتنويعها أو التحرر منها نهائيا، العناية بالمعنى وإدخال الأفكار الفلسفية والتأمل في الكون كله والإنسانية"[4].

ارتبط التجديد في الأدب العربي بشخصيات عديدة نقادا ومبدعين، كل أدلى بدلوه حسب اختصاصه، وكانت كتاباتهم تعبر عن هذه الرغبة في التجديد، وتدعو إلى الانفصال عن النماذج التقليدية ورسم أخرى مسايرة للعصر الذي يعيشه الإنسان الحديث.

[1]- سامي منير عامر، وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعارف، جامعة الإسكندرية، 1984، ص 60.

[2]- المرجع نفسه، ص 45.

[3]- حمدي المسكوت و مارسدن جونز، أعلام الأدب المعاصر في مصر- عبد الرحمن شكري-دار الكتاب المصري، القاهرة ،د.ت، ص 45.

[4]- المرجع نفسه، ص 47-48.

نصوص وتطبيقات:

يقول رمضان حمود:

لا تلمني في حبها وهواها لست أختار ما حييت سواها

هي عيني ومهجتي وضميري إن روحي وما إليه فداها

إن عمري ضحية لأراها كوكبا ساطعا ببرج علاها

فهنائي موكل برضاها وشقائي مسلم بشقاها

إن قلبي في عشقها لا يبالي تنطوي الأرض أم يخر سماها

قد قضى الله ان تكون كصوت وقضى أن يرد روحي صداها

لم أُنل حبيبي إلا صدودا وصدود الحبيب نار وراها

هجرتني من غير ذنب ولكن كل ذنبي في كون قلبي اصطفاها

قيدتني وخلفتني أسيرا في يد الوجد محرقا بلظاها

فارقتني بلا وداع وخافت من وداعي تعلقي برداها

تركتني ولم تراعي هيامي عذبت مهجتي بشحط نواها

هكذا سنة المحبة تقضي بشقائي دمت أبغي لقاها

إيه يا دهر فارفَقَن بقلب يحمل خطب هموم سواها

أيها الطائر! المحلق فوقي أجد فيك حكمة وانتباها؟

أترى هل تكون مني رسولا يحمل السر للحبيب وجاها؟

بلغناها مقالة من صديق حين تأتي ديارها وتراها

-انطلاقا من هذه الأبيات، حدد مكامن التجديد في شعر رمضان حمود.

المحاضرة الخامسة

مدرسة الديوان في النقد

المحاضرة الخامسة : مدرسة الديوان في النقد

الفئة المستهدفة : السنة الثانية ليسانس ل .م .د.

المدة الزمنية: ساعة ونصف.

تمهيد :

بعد أن سيطر التيار الإحيائي على الساحة الأدبية لفترة من الزمن، ظهر التيار التجديدي الذي تأسس على مبادئ و تصورات غربية المنشأ، احتضنها طائفة من الأدباء والنقاد العرب و أعجبوا بها إعجابا جعلهم ينظرون إلى التراث نظرة تختلف عما كان سائدا من قبل عند الإحيائيين خاصة من احتفاء بالموروث يصل أحيانا حد التقديس، ولأن مشارب المجددين مختلفة، حيث أنهم أعلنوا ولاءهم علنا لتصورات المذهب الرومنسي، فإن تشكل القصيدة عندهم أيضا كان مختلفا، فانبرت عن ذلك قصيدة عربية في حلة جديدة تقطع كل صلة لها بالقصيدة التراثية وتحاول جادة الانعتاق من التقاليد الشعرية القديمة.

جاءت هذه الأفكار كنتيجة حتمية لدراسة عميقة لأعمال النقاد والفلاسفة الغربيين، وتبلورت بشكل فعال في تجمعات و مدارس أدبية، ومنها انبثقت جماعة الديوان التي مثلت أكبر الدعوات إلى التجديد وبعث الروح في الشعر العربي الحديث، التي تأسست من إتحاد ثلاثة أدباء درجوا على قراءة الشعر الغربي ذو النزعة الرومنسية، فخبروا جمالياته وإيقاعاته، وانبهروا به أيما انبهار، هذا الثلاثي يتشكل من عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني و عبد الرحمن شكري، وقد توحدت دعواتهم إلى التجديد نظرا لاغترافهم من ذات المعين، وقد شمل التجديد عندهم كل مكونات القصيدة العربية التي نأت بنفسها عن الواقع على يد الإحيائيين فكان لزاما من منظور المجددين أن يتغير القالب الذي يؤطرها لكي تنسجم مع المعطيات الجديدة، ولم تقتصر دعوتهم على استبدال المعجم المهجور بالمعجم المألوف و المتداول وإنما تعدت ذلك إلى القول بضرورة إقرار منظومة فكرية مختلفة تفرض بدورها واقعا وقالبا شعريا مختلفا.

فكان التمرد على التقاليد الشعرية القديمة السمة الأبرز لهذا الاتجاه، تمردا يقدم البديل من التصورات و المبادئ التي تناقض في كثير من الأحيان ما كان مكرسا في القصيدة الإحيائية، وأهم هذه المبادئ الصدق في التجربة الشعورية، وسيكون موضوع حديثنا جماعة الديوان لأنها رائدة التجديد في الأدب العربي حيث صدعت بالدعوة إلى التخلي عن كل ما من شأنه تكبيل الشاعر

والحد من حريته، دليلهم في ذلك الفكر الجديد الذي وصل إليهم عن طريق الإطلاع على ثقافة الآخر والتشبع بها ثم محاولة رسم خطى جديدة للقصيدة العربية، تقوم على التطلع للمستقبل ورفض الانصياع للموروث الذي يقود إلى الجمود والانغلاق والرتابة.

وقد سعينا للإجابة عن العديد من التساؤلات المتعلقة بنشأة الجماعة والمبادئ و التصورات التي دعت إليها، وهل كانت لها مؤلفات تأسيسية ارتكزت عليها أبانت عن طبيعة هذه الجماعة و أهدافها ؟.

1-نشأة جماعة الديوان :

شاعت في الأدب العربي الحديث مصطلحات المدرسة والجماعة والمذهب والاتجاه التي قد تحيل من خلال التوظيف على ذات المعنى،وقد اصطلح على أحد أقطاب التجديد في الشعر العربي الحديث ب "جماعة الديوان" نسبة إلى كتاب الديوان الصادر عام **1921**م، ويمكن تحديد مفهوم هذه الطائفة الأدبية بالقول: جماعة الديوان مصطلح لفظي يطلق على الاتجاه الذي التزم به كل من الأدباء عباس محمود العقاد، عبد الرحمن شكري،إبراهيم عبد القادر المازني، وذلك نسبة إلى كتاب الديوان لذي أصدره العقاد و المازني سنة **1921**، هذا الثلاثي الذي يرتبط من حيث وحدة الثقافة والرؤية تجاه الشعر العربي، ويعتبر الحديث عن هذه الجماعة غير مكتمل إن لم نورد أقوال وآراء أفرادها حول عديد القضايا ونبدأ باستعراض ما قاله العقاد في مقدمة الكتاب شارحا ماورد فيه مبينا المبتغى من وراء كتابته؛ حيث يقول" هو كتاب يتم في عشرة أجزاء، موضوعه الأدب عامة، ووجهته الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر و النقد والكتابة، وقد سمع الناس كثيرا عن المذهب الجديد في بضع السنوات الأخيرة، ورأوا بعض آثاره وتهأ الأذهان الفتية المتهذبة لفهمه...فنحن بهذا الكتاب في أجزائه العشرة وبما يمليه من الكتب نتمم عملا مبدوءا ونرج أن نكون فيه موفقين إلى الإفادة مسددين إلى الغاية"[1]، كما تحدث عن مذهب الجماعة المختلف عن التيار التقليدي " وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصري عربي، إنساني لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة..."[2].

وبهذا ظهرت مدرسة الديوان للوجود لكن أعضاءها لم ينشروا إلا جزأين من العشرة أجزاء التي تحدث عنها العقاد، وهذا بعد انفراط عقد الجماعة نتيجة للخلافات الحادة التي نشبت بين أفرادها.

---

[1]- عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني، عبد الرحمن شكري، الديوان في النقد و الأدب، دار الشعب للطباعة، القاهرة،1921 ، ص 3-4.

[2]- المرجع نفسه، ص4.

الآراء النقدية لجماعة الديوان:

أثار نقاد مدرسة الديوان الكثير من الإشكالات المتعلقة بقضايا القصيدة الحديثة، وقد تبنوا موقفا معارضا لآليات بناء القصيدة عند الإحيائيين، وقد ساهمت آراؤهم في تحقيق نقلة نوعية للشعر العربي الحديث وسمته بطابع جديد، وفيما يلي استعراض للبعض هذه الآراء والمبادئ.

1- **مبدأ التمرد على الأساليب القديمة :**

لقد عملت مدرسة الديوان منذ نشأتها على التمرد في وجه القصيدة العربية التقليدية شكلاً ومضموناً وبناءً ولغة، لأن روادها فتنوا بنماذج الشعر الغربي الذي لا يغرق في هذه القيود، والتي كانت القصيدة العربية اصطنعتها لنفسها أو اصطنعتها لها عصور التخلف والانحطاط و التقليد.

أ- في الشكل: ثاروا على نظام القصيدة الطويلة ذات النسق الموحد، وجنحوا إلى شعر المقطوعات وشعر التوشيح ، وشعر تعدد الأصوات، وثاروا على نظام القافية الموحدة، فنوعوا فيها على فترات متقاربة تتردد بين البيتين والأبيات القليلة، بل امتد شعر شكري على القافية بكاملها، فألغاها في العديد من قصائد .

ب- في المضمون: تمردوا على محدودية الفضاء المتناول عن بقية آفاق الوجود، ومحدودية الطموح والانحصار في توافه الأمور، وتمردوا على رضوخ الشاعر حيال ما يراه في الكون من تناقض ونقص ودعوا إلى ضرورة التعبير عنها، وعن إيقاعها في ذهن الشاعر، وتمردوا على تعالي موضوعات الشعر عن الواقع التاريخي الذي تحياه الجماهير، ورفضوا التفاهة التي غلبت على الحياة والشعر، وخلو الشعر من عناصر التفكير والإحساس، ورفضوا شعر المناسبات، ووصف الأشياء وتعديد أشكالها وألوانها وعدم الشعور بجوهرها ونقل هذا الشعور، وتمردوا على بقاء الشعر قيمة لسانية وليس قيمة إنسانية وتمردوا أيضا على ضياع المواقف الشخصية في الشعر، وفقدان ذاتية الرؤية وخصوصية الأسلوب

وتمردوا على الغموض وفرقوا بينه وبين العمق، وتمردوا على فساد المعنى بما ينطوي عليه من تعسف وشطط ومبالغة ومخالفة للحقائق، أو الخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جدواه وخلو مغزاه .

ج – في البناء: رفضوا التفكك الذي يحيل القصيدة إلى مجموع أبيات، لا تربطها وحدة معنوية صحيحة، فنادوا بالوحدة العضوية .

د– في اللغة: تمردوا على ما سمي بلغة الشعر أو القاموس الشعري، ودعوا إلى تحرير اللغة الشعرية من القوالب الجاهزة، واستبدال معجم مهجور أو خطابي أو مبتذل أو مكرور بمعجم آخر متداول ومتعال على الدلالات الوضعية المحدودة للألفاظ، وتقرب العمل الشعري من حركة العصر وحيوية المعاناة وتأمل الفكر وإشعاع الوجدان .

2– مفهوم الشعر ووظيفته :

شكلت قضية مفهوم الشعر مركز اهتمام كبي لدى أفراد الجماعة، وهذا بسبب اختلاف منابع ثقافتهم ونهلهم من تصورات الفلاسفة والنقاد والشعراء الانجليز أمثال هازلت وكوليريدج وورث زورث، ولأن مذهب شعراء الديوان بعيد عن الصنعة والتكلف فقد دعوا إلى قول الشعر بانسيابية وتلقائية وتحري الصدق في التعبير عن التجربة التي عاشها، وقد جسد الشاعر عبد الرحمن شكري هذا المبدأ في قوله:"ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان"[1]، وبذلك ألغيت ركيزة أساسية قام عليها الشعر الإحيائي وهي الصنعة التي كرسها ورسخها مبدأ التقليد الذي كان شائعا عند الإحيائيين، فكان " الشعر في نظرهم تعبير مباشر عن نفس الشاعر، والشاعر باعتباره إنسانا يعيش في المجتمع ، ويشعر بقومه ويتجاوب مع ما في وطنه من أحداث، فإنه إذا عبر تعبيرا صادقا عن نفسه فهو يعبر بطريقة غير مباشرة عن جنسه عن مجتمعه وعن بيئته وعن عصره"[2].

[1] – المرجع السا بق، ص 76.

[2] – سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، جامعة عين شمس، القاهرة، 1973، ص 137.

وقد أصر العقاد و المازني على بعض المقاييس المتعلقة بالشعر وخاصة مقياس الصدق وهي دعوة إلى ترك الصنعة والقول بالطبع، فتكون بذلك وظيفة الشعر هي التعبير عن الخواطر والمشاعر، فيكون الشعر نابعا من الذات الإنسانية، أي أن يكون شعر حياة ومعاناة.

3- أفراد جماعة الديوان:

تكونت علاقة صداقة بين عبد الرحمان شكري وإبراهيم عبد القادر المازني، وكان للصحافة فضل في تعرف المازني على العقاد حيث شاركا في تحرير مجلة (البيان) سنة **1911** م، بالإضافة إلى نشاطات مختلفة جعلت الأديبين "لا يكاد يذكر أحدهما دون الآخر".

أما تعارف شكري والعقاد فيرجع الفضل فيه إلى المازني الذي كان في انجلترا وكان يتحدث كثيرا عن شكري، ولما عاد شكري إلى مصر **1913**م، تم اللقاء بينه وبين العقاد وبهذا تشكل عقد جماعة الديوان.

4- العوامل التي شكلت اتجاه جماعة الديوان :

1- وحدة الثقافة.

2- اتفاق النظرة إلى الأدب.

3- الاتجاه الجديد الذي أرادوا أن يمنحوه للأدب العربي.

4- الاشتراك في الظروف الاجتماع.

نصوص و تطبيقات :

جاء في كتاب الديوان قول المازني:" وعلى نفسها جنت براقش، فنحن نكتب هذه الفصول لنظهر لشوقي ومن على شاكلته عجز حياتهم ووهن أسلحتهم ونضطرهم إلى العدول عن أساليبهم المستهجنة بأسا من صلاحها في هذه الأيام، إذ يعلمون أنها لا تعصم من النقد الصحيح و لا تموه على الناس أقدارهم إلا ريثما تنكشف أسرارهم، ونقول لشوقي في أن سنة الله لم تجر بأن يقوض الغابر المستقبل، ولكنها قد تجري بأن يقوض الحاضر الغابر والمستقبل الحاضر، فإن كان يكربه أن يتنفس الناس الهواء كما يتنفسه ولا يشتفي إلا بأن يصغر الدهر من كل بقية صالحة فلا شفى الله نفسه من غيظها ولا أبرد عليها وغرة قيظها، وإنه ليلذ لنا أن نكون نحن حربه وبلاءه و أن نستطيع الإدالة للحق من الباطل في غرض من الأغراض فإنها لذة نادرة في هذا العالم".

- انطلاقا من النص وضح وجهة نظر أعضاء مدرسة الديوان في الكتابة الإبداعية في العصر الحديث وأهم الشروط التي ترتبط بها ؟.
- تحليل قصيدة محمود سامي البارودي " **قلدت جيد المعالي حلية الغزل**" :

قَلَّدْتُ جِيدَ الْمَعَالِي حِلْيَةَ الْغَزَلِ	وَقُلْتُ فِي الْجِدِّ مَا أَغْنَى عَنِ الْهَزَلِ
يأبى لىَ الغىَّ قلب لا يميلُ بهِ	عَنْ شِرْعَةِ الْمَجْدِ سِحْرُ الأَعْيُنِ النُّجُلِ
لَمْ تُلْهِنِي عَنْ طِلابِ الْمَجْدِ غَانِيَةٌ	عنْ غرةِ النصرِ ، لا بالبيضِ في الكللِ
كمْ بينَ منتدبٍ يدعو لمكرمةٍ	فِي لَذَّةِ الصَّحْوِ مَا يُغْنِي عَنِ الثَّمَلِ
لَوَلا التَّفَاوُتُ بَيْنَ الْخَلْقِ مَا ظَهَرَتْ	وَبَيْنَ مُعْتَكِفٍ يَبْكِي عَلَى طَلَلِ
فانهض إلى صهواتِ المجدِ معتلياً	مَزِيَّةُ الْفَرْقِ بَيْنَ الْحَلْيِ وَالْعَطَلِ
ودعْ منَ الأمرِ أدناهُ لأبعدهِ	فالبازُ لمْ يأوِ إلاَّ عاليَ القللِ
قدْ يظفرُ الفاتكُ الألوى بحاجتهِ	في لجةِ البحرِ ما يغنى عنِ الوشلِ
وَكُنْ عَلَى حَذَرٍ تَسْلَمْ، فَرُبَّ فَتىً	وَيَقْعُدُ الْعَجْزُ بِالْهَيَّابَةِ الْوَكَلِ
وَ لا يغرنكَ بشرٌ منْ أخى ملقٍ	ألقى بهِ الأمنُ بينَ اليأسِ وَ الوجلِ

لوْ يعلمُ ما في الناس منْ دخنٍ	فرونقُ الآلِ لا يشفى منَ الغللِ
فَلا تَثِقْ بِوَدَادٍ قَبْلَ مَعْرِفَةٍ	لَبَاتَ مِنْ وُدِّ ذِي الْقُرْبَى عَلَى دَخَلِ
وَاخْشَ النَّمِيمَةَ ، وَاعْلَمْ أَنَّ قَائِلَهَا	فَالْكُحْلُ أَشْبَهُ فِي الْعَيْنَيْنِ بِالْكَحَلِ
كمْ فريةٍ صدعتْ أركانَ مملكةٍ	يصليكَ منْ حرهاَ ناراً بلاَ شعلِ
فاقبلْ وصاتي ، وَ لا تصرفكَ لاغيةٌ	وَمَزَّقَتْ شَمْلَ وُدٍّ غَيْرِ مُنْفَصِلِ
إني امرؤٌ كفنى حلمي ، وأدبني	عنى ؛ فما كلُّ رامٍ منْ بنى ثعل
فَمَا سَرَيْتُ قِنَاعَ الْحِلْمِ عَنْ سَفَهٍ	كرُّ الجديدينِ منْ ماضٍ وَ مقتبلِ
حلبتُ أشطرَ هذا الدهرِ تجربةً	وَلاَ مَسَحْتُ جَبِينَ الْعِزِّ مِنْ خَجَلِ
فَمَا وَجَدْتُ عَلَى الأَيَّامِ بَاقِيَةً	وَذُقْتُ مَافِيهِ مِن صَابٍ، وَمِنْ عَسَلِ
لكننا غرضٌ للشرَّ في زمنٍ	أَشْهَى إِلَى النَّفْسِ مِنْ حُرِّيَّةِ الْعَمَلِ
قامتْ بهِ منْ رجالِ السوءِ طائفةٌ	أَهْلُ الْعُقُولِ بِهِ فِي طَاعَةِ الْخَمَلِ
منْ كلَّ وغدٍ يكادُ الدستُ يدفعهُ	أدهى على النفسْ منْ بؤسٍ على ثكلِ
ذَلَّتْ بِهِمْ مِصْرُ بَعْدَ الْعِزِّ، واضْطَرَبَتْ	بُغْضاً، وَيَلْفِظُهُ الدِّيوانُ مِنْ مَلَلِ
وَأَصْبَحَتْ دَوْلَةُ «الْفُسْطَاطِ» خَاضِعَةً	قواعدُ الملكِ ، حتى ظلَّ في خللِ
قومٌ إذا أبصروني مقبلاً وجموا	بَعْدَ الإِباءِ، وَكَانَتْ زَهْرَةَ الدُّوَلِ
فَإِنْ يَكُنْ سَاءَهُمْ فَضْلِي فَلا عَجَبٌ	غَيْظاً، وَأَكْبَادُهُمْ تَنْقَدُّ مِنْ دَغَلِ
نزهتُ نفسيَ عما يدنيونَ بهِ	فَالشَّمْسُ وَهيَ ضِيَاءٌ آفَةُ الْمُقَلِ
بئسَ العشيرُ ، وبئستْ مصرُ منْ بلدٍ	وَ نخلةُ الروضِ تأبى شيمةَ الجعلِ
أرضٌ تأثلَ فيها الظلمُ ، وانقذفتْ	أضحتْ مناخاً لأهلِ الزورِ وَ الخطلِ
وَأَصْبَحَ النَّاسُ فِي عَمْيَاءَ مُظْلِمَةٍ	صواعقُ الغدرِ بينَ السهلِ وَ الجبلِ
لَمْ أَدْرِ مَا حَلَّ بِالأَبْطَالِ مِنْ خَوَرٍ	لَمْ يَخْطُ فِيهَا امْرُؤٌ إِلَّا عَلَى زَلَلِ
أَصَوَّحَتْ شَجَرَاتُ الْمَجْدِ، أَمْ نَضَبَتْ	بَعْدَ الْمِراسِ، وَبِالأَسْيَافِ مِنْ فَلَلِ
لاَ يدفعونَ يداعنهمْ ، وَ لوْ بلغتْ	غدرُ الحميةِ حتى ليسَ منْ رجلِ ؟

خَافُوا الْمَنِيَّةَ ، فَاحْتَالُوا، وَمَا عَلِمُوا	مسَّ العفافةِ منْ جبنٍ ، وَ منْ خزلِ
فَفِيمَ يَتَّهِمُ الإِنْسَانُ خالِقَهُ	أنَّ المنيةَ لاَ ترتدُّ بالحيلِ
هيهاتَ يلقى الفتى أمناً يلذُّ بهِ	وَ كلُّ نفسٍ لها قيدٌ منَ الأجلِ ؟
فَمَا لَكُمْ لاَ تَعَافُ الضَّيْمَ أَنْفُسُكُمْ	مَا لَمْ يَخُضْ نَحْوَهُ بَحْراً مِنَ الْوَهَلِ
وَتِلْكَ مِصْرُ الَّتِي أَفْنَى الْجِلاَدُ بِهَا	وَلاَ تَزُولُ غَوَاشِيكُمْ مِنَ الْكَسَلِ؟
قومٌ أقروا عمادَ الحقَّ وامتلكوا	لَفِيفَ أَسْلافِكُمْ فِي الأَعْصُرِ الأُوَلِ
جَنَوْا ثِمَارَ الْعُلاَ بِالْبِيضِ، وَاقْتَطَفُوا	أَزِمَّةَ الْخَلْقِ مِنْ حَافٍ وَمُنْتَعِلِ
فَأَصْبَحَتْ مِصْرُ تَزْهُو بَعْدَ كُدْرَتِهَا	منْ بينِ شوكِ العوالي زهرةَ الأملِ
لَمْ تَنْبُتِ الأَرْضُ إِلاَّ بَعْدَمَا اخْتَمَرَتْ	فِي يَانِعٍ مِنْ أَسَاكِيبِ النَّدَى خَضِلِ
شَنُّوا بِهَا غَارَةً أَلْقَتْ بِرَوْعَتِهَا	أقطارها بدمِ الأعناقِ وَ القللِ
حَتَّى إِذَا أَصْبَحَتْ فِي مَعْقِلٍ أَشِبٍ	أمناً يولفُ بينَ الذئبِ وَ الحملِ
أخنى الزمانُ على فرسانها ، فغدتْ	يردُّ عنها يدَ العادي منَ الملل
فأيَّ عارٍ جلبتمْ بالخمولِ على	منْ بعدِ منعتها مطروقةَ السبلِ
إِنْ لَمْ يَكُنْ لِلْفَتَى عَقْلٌ يَعِيشُ بِهِ	ما شادهُ السيفُ منْ فخرٍ على زحلِ
فبادروا الأمرَ قبلَ الفوتِ ، وانتزعوا	فَإِنَّمَا هُوَ مَعْدُودٌ مِنَ الْهَمَلِ
وَ قلدوا أمركمْ شهماً أخا ثقةٍ	شِكَالَةَ الرَّيْثِ، فَالدُّنْيَا مَعَ الْعَجَلِ
ماضي البصيرةِ ، غلابٌ ، إذا اشتبهتْ	يكونُ رداءً لكمْ في الحادثِ الجللِ
إنْ قالَ برَّ ، وَ إنْ ناداهُ منتصرٌ	مسالكُ الرأي صادَ البازَ بالحجلِ
يحلو البديهةَ باللفظِ الوجيزِ إذا	لَبَّى ، وإنْ هَمَّ لَمْ يَرْجِعْ بِلا نَفَلِ
وَلاَ تَلَجُّوا إِذَا مَا الرَّأْيُ لاَحَ لَكُمْ	عزَّ الخطابُ ، وَ طاشتْ أسهمُ الجدلِ
قدْ يدركُ المرءُ بالتدبيرِ ما عجزتْ	إنَّ اللجاجةَ مدعاةٌ إلى الفشلِ
هَيْهَاتَ، مَا النَّصْرُ فِي حَدِّ الأَسِنَّةِ ، بَلْ	عَنْهُ الْكُمَاةُ ، وَلَمْ يَحْمِلْ عَلَى بَطَلِ
وَطَالِبُوا بِحُقُوقٍ أَصْبَحَتْ غَرَضاً	بقوةِ الرأي تمضي شوكةُ الأسلِ

وَ لاَ تخافوا نكالاً فيهِ منشوكمْ	لِكُلِّ مُنْتَزِعٍ سَهْماً، وَمُخْتَتِلِ
عيشُ الفتى في فناءِ الذلَّ منقصةٌ	فالحوتُ في اليمَّ لا يخشى منَ البللِ
لا تتركوا الجدَّ أوْ يبدو اليقينُ لكمْ	وَ الموتُ في العز فخرُ السادةِ النبلِ
طوراً عراكاً ، وأحيانا مياسرةً	فالجدُّ مفتاحُ بابِ المطلبِ العضلِ
حتى تعودَ سماءُ الأمنِ ضاحيةً	رياضةُ المهرِ بينَ العنفِ وَ المهلِ
هذِي نَصِيحَةُ مَنْ لاَ يَبْتَغِي بَدَلاً	وَيَرْفُلَ الْعَدْلُ فِي ضَافٍ مِنَ الْحُلَلِ
أَسْهَرْتُ جَفْنِي لَكُمْ فِي نَظْمِ قَافِيَةٍ	بِكُمْ، وهَلْ بَعْدَ قَوْمِ الْمَرْءِ مِنْ بَدَلِ؟
كالبرقِ في عجلٍ ، والرعدِ في زجلٍ	مَا إِنْ لَهَا فِي قَدِيمِ الشِّعْرِ مِنْ مَثَلِ
غَرَّاءُ، تَعْلَقُهَا الأَسْمَاع مِنْ طَرَبٍ	وَالْغَيثِ فِي هَلَلٍ، وَالسَّيْلِ فِي هَمَلِ
حَوْلِيَّة، صَاغَهَا فكْرٌ أَقَرَّ لهُ	وَتَسْتَطِيرُ بِهَا الأَلْبَابُ مِنْ جَذَلِ
تلوحُ أبياتها شطرينِ في نسقٍ	بِالْمُعْجِزَاتِ قَبِيلُ الإِنْسِ وَالْخَبَلِ
إِنْ أَخْلَقَتْ جِدَّةُ الأَشْعَارِ أَثَّلَهَا	كالمرفيةِ قدْ سلتْ منَ الخللِ
تفنى النفوسُ ، وَ تبقى وَ هيَ ناضرةٌ	لَفْظٌ أَصِيلٌ، ومَعْنىً غَيْرُ مُنْتَحَلِ

المحاضرة السادسة

جماعة أبو لو

المحاضرة السادسة : جماعة أبولو

الفئة المستهدفة : السنة الثانية ل.م.د

المدة الزمنية :ساعة و نصف

تمهيد :

اتخذت هذه الجماعة من أبولو إله الفنون والعلوم والإلهام في الأساطير اليونانية اسما لها، وكانت لها مجلة تحمل الاسم نفسه، ورغم أن هذه الحركة (**1932–1936م**) لم تعمر طويلا فقد تركت آثارا كثيرة، و يرجع الفضل في تأسيسها إلى زكي أبو شادي و خليل مطران و إبراهيم ناجي وعلي محمود طه و زكي مبارك وأحمد محرم.

وقد كانت مدرسة أبولو ثاني المدارس الداعية إلى التجديد بعد انفراط عقد جماعة الديوان وتفككها، وضمن هذا التيار ارتبطت جماعة أبولو بدورها بعديد القضايا النقدية التي انطلقت من واقع الشعر الذي صار بدوره تجربة شعرية وجدانية و إنسانية في الوقت نفسه.

فماهي طبيعة هذه الجماعة ؟ وما هو تاريخ نشأتها؟ وأين مواطن التجديد في شعرها ونقدها؟ وهل لها ما يميزها عن غيرها من حركات التجديد؟.

1- نشأة الجماعة :

تأسست الجماعة على يد أحمد زكي أبو شادي عام **1931م**، وأسندت رئاستها إلى الشاعر أحمد شوقي، ثم تقلدها خليل مطران، وأصدرت مجلة باسمها" **مجلة أبولو**"، ونشرت في عددها الأول فكرة الجماعة وأهدافها وغايتها، وأسباب اختيار هذا الاسم، الذي اشتق من الميثولوجيا الإغريقية التي ترى بأن أبولو هو إله الشعر و الموسيقى" ولكن أبولو رب كل الشعر،لا يفرق في ربوبيته بين شعر وشعر، ولا بين مذهب فني ومذهب، ولعل هذا أول ما يلاحظ على تلك الجماعة، فلم يكن لها

هدف شعري ولا مذهب أدبي معين "[1]، وعن أصل التصور اليوناني لهذا الإله يذكر معجم آخر " أبوللو Apollonien هو إله النور والموسيقى والشفاء والنبوءة والشعر عند اليونان و الرومان وصفة أبوللوني تستخدم لتصف كتابة تتسم بالرصانة ورباطة الجأش والاتزان والانضباط الذاتي"[2].

وقد قطعت جماعة أبولو أشواطا كبيرة في التجديد فقد كانت الجماعة أجرأ من ممن سبقها في الدعوة إلى التجديد، حيث عمد أفرادها إلى إسقاط التصورات والرؤى على القصيدة العربية، لذلك نجد أن معظم آثار المدرسة إبداعية وليست تنظيرية، وقد"أحدثت آثارا كبيرة في النهضة الأدبية المعاصرة، وقد دعا أبو شادي إلى الأصالة و الفطرة الشعرية و العاطفة الصادقة وإلى الوحدة التعبيرية والتناول الفني السليم للفكرة والمعنى والموضوع، ودعم وحدة القصيدة"[3]، وقد انكب الأبوليون يعبرون عن ذواتهم،" ويلح شعراء هذه المدرسة في التعبير عن نفوسهم وعن فلفسة الألم التي تنطوي عليهم جوانحهم، ويمزجون مشاعرهم بمراثي الجمال في الطبيعة"[4]، وبذلك ازداد ارتباط أفراد الجماعة بالطبيعة وبالذات الإنسانية ، وهب المواضيع الأساسية التي اعتنى بها شعراء المدرسة.

أهدافها وخصائصها:

تمثلت أهداف هذه المدرسة فيما يلي:

1- السمو بالشعر العربي وتجديده.

2- مناصرة النزعات الفنية في عالم الشعر.

3- تحسين الوضع الاجتماعي والأدبي والمادي للشعراء والدفاع عن كرامتهم.

---

[1]- محمد التنوخي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 2 ، 1999 ، ص319.

[2]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس،1986 ، ص7.

[3]- محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الكتب، القاهرة، ص42.

[4]- المرجع نفسه، ص 42.

4- تعميق الاتجاه الوجداني والانفتاح على الغرب، ومحاورة التراث بأسئلة جديدة وبطرائق خلاقة.

وأكثر ما اعتنى به شعراء هذا التيار هو الشعر الذاتي الذي يدور حول المرأة وما يثيره الحديث عنها من معاني (الحنين والشوق، اليأس والأمل، الارتماء بين أحضان الطبيعة والزهد في الحياة، مواجهة الحياة والاستسلام للموت)، مما جعل الحياة عندهم تتراوح بين السعادة المطلقة والشقاء المطلق، ولكل شاعر من شعراء هذه الحركة طريقته الخاصة في الكشف عن مجهولات ذاته:

زكي أبو شادي: انكفأ على ذاته لتضميد جراحها والتغني بآمالها، إلى أن طغت ذاتيته على شعره، بل وطغيانها على حياته كلها .

إبراهيم ناجي: يدور جل شعره حول المرأة لحاجته إلى حب يملأ فراغ قلبه .

حسن كامل الصيرفي: فشل في الحب فيئس من الحياة وانكمش على الذات متغنيا بأحزانها وآلامها .

أبو القاسم الشابي: هام بالجمال وعشق الحرية بسبب مرضه وإحساسه بانفراط عقد حياته .

عبد المعطي الهمشري: ولع بالطبيعة واستشرف ما وراء الحياة من خلال الموجودات .

علي محمود طه: تغنى بمظاهر البهجة والسرور منغمسا في متع الحياة.

من أبرز ما دعت إليه جماعة أبولو القول بلا جدوى القافية مقارنة بالمضمون، لأن القافية تصنع يقضي على شرط الطبع في الشعر لأن" التضحية بالوزن والموسيقى و القافية والقافية في الشعر العربي قد استطاعت أن تعوضنا عنها مزايا فنية لم تكن لتتحقق في نظرهم مع وجود الأوزان والقوافي"[1] .

[1]- بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي،دار المريخ، القاهرة، ط 3 ، ص269.

وإلى جانب القضاء على هاجس القافية، تبنوا مبدأ الصدق في التعبير عن التجارب الشعورية، بحيث يكون الشعر شعر حياة ومعاناة، ويفضل شعراء أبولو البساطة في القول ذلك أن" البساطة واقع جمالي يرتبط بعملية التنوع، من هاتين الصفتين يبدو التعبير الجمالي في ظاهر الأشكال رغم بساطة هندستها الفنية"[1].

[1]– شفيق بقاعي وسامي هاشم، المدارس و الأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1979، ص 15.

كما اهتم شعراء أبولو بالخيال ورأوا بأنه شرط أساسي من شروط قيام القصيدة عند المجددين "الخيال هو تلك القوة الحية التي يستطيع الإنسان بواسطتها تبيان العالم الخارجي"[1]، فارتبط الخيال بالرومانسية أكثر من الكلاسيكية فكان التجديد في العالم الغربي إعادة صياغة لمبادئ الرومنسية وهو ما فتح الباب لظهور أنواع شعرية جديدة كالشعر المرسل.

ومن أبرز ما دعت إليه جماعة أبولو إضافة إلى ذلك الإيجاز في عنوان القصيدة التخلي تماما عن شرط القافية، وبذلك رسم أفراد الجماعة صورة جديدة للغة العربية وكذا صياغاتها، مما جعل اللغة عندهم تبتعد عن الحوشي و الغريب وتقترب أكثر من المألوف والمتداول إضافة إلى اعتماد آلية الرمز التي تمنح الألفاظ تعددا دلاليا انطلاقا من السياق، ومن أبرز الموضوعات التي اعتنى بها شعراء المدرسة الحب، المرأة، الطبيعة لذلك شاع عندهم الشعر الوجداني.

ولم يكن لجماعة أبولو مذهب شعري بعينه، كما كان لحركة الديوان، التي انتمت للحركة الرومانسية ضد الاتجاه الكلاسيكي في الشعر، ولم يكتبْ لها بيان شعري يحدد نظرتها إلى الإبداع وقضاياه المتفرقة، من أسلوب ومضمون وشكل وفكر... الخ، بل اكتفى أبوشادي بتقديم دستور إداري للجماعة، يحدد الأهداف العامة لها من السمو بالشعر العربي، وتوجيه جهود الشعراء في هذا الاتجاه، والرقي بمستوى الشعراء فنيًا واجتماعيًا وماديًا، ودعم النهضة الشعرية والسير بها قدما إلى الأمام.

انتخبت الجماعة أمير الشعراء أحمد شوقي كأول رئيس لها، وبعد وفاته بعام واحد تلاه خليل مطران، ثم أحمد زكي أبو شادي، واستمرت الحركة من (**1932– 1936م**) ، وكانت لها مجلة دورية هي مجلة أبولو التي توقفت عام (**1934م**)، و التي تعد وثيقة أدبية وتاريخية وفكرية لهذه الجماعة التي نازعت حركة الديوان سيطرتها، وحّلت محّلها، فأنتجت جيلاً شعريًا ينتمي إلى الاتجاه الرومانسي بحق،

[1] – المرجع السابق، ص 15 .

من أمثال: إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل، ومحمد عبد المعطي الهمشري وغيرهم.

وكان أثر مطران على الجماعة بارزًا، باعتراف محمد مندور وقولة إبراهيم ناجي المشهورة: (كلنا أصابتنا الحمى المطرانية)، ويقصد بها نزعته التجديدية في الشعر وطابعه الذاتي الرومانسي.

ورغم أن هذه الحركة الشعرية لم تُعَمَّر طويلاً، إلا أنها تركت أصداءها في العالم العربي، وراسلها العديد من الشعراء والنقاد أمثال: أبي القاسم الشابي، وآل المعلوف، عيسى إسكندر، كما نرى هذه الأصداء في بعض نتاج شعراء الحجاز أمثال: محمد حسن عواد وحسين سرحان،و تجاوب معها ميخائيل نعيمة رائد حركة التجديد في المهجر، وقد نص على تجاوبه معها في مقدمة ديوانه وكتاب الغربال.

اتسمت جماعة أبولو بأنها عمّقت الاتجاه الوجداني للشعر، وانفتحت على التراث الشعري الغربي بوساطة الترجمة من الشعر الأوروبي، ودعت إلى تعميق المضامين الشعرية واستلهام التراث بشكل مبدع، واستخدام الأسطورة والأساليب المتطورة للقصيدة، ولفتت الأنظار إلى تجريب أشكال جديدة للشعر المرسل والحر، كما التفتت إلى الإبداع في الأجناس الشعرية غير الغنائية لاسيما عند أبي شادي، ومهدت الطريق لظهور مجلة وحركة أخرى هي حركة مجلة الشعر في بيروت (**1957**م).

بالإضافة إلى ما تركه لنا شعراء هذه الجماعة من دواوين ومجموعات شعرية تبدو فيها النزعة الرومانسية هي الأقوى مضموناً وشكلاً وانفعالاً، فإن مجلة أبولو التي كانت تنشر على الملأ قصائدهم وأفكارهم، كانت المنبر الذي التفّ حوله الشعراء من العواصم العربية والمنارة التي نشرت إشعاعاتهم.

ومجلة أبولو تعد وثيقة فنية تاريخية فكرية لهذه الحركة، التي لم تعمّر طويلاً لكنها شعريًا كانت أكثر تأثيرًا من حركة الديوان التي عاقتها عن النمو الشعري هيمنة العقاد مُنظِّرًا وقائدًا، وارتبطت إنجازاتها بالنقد أكثر مما ارتبطت بالشعر، وغرَّبت عنها عبد الرحمن شكري الذي ينسجم شعره مع شعر الجيل الثاني لحركة أبولو.

وبرز دور الشاعر بوصفه فنانًا في حركة أبولو، كما برزت أهمية التجربة النفسية والوجدانية في عملية الإبداع الشعري بعيدا محاكاة نماذج القدماء، وتحوّلت قضايا الشعر من قضايا المجتمع إلى قضايا الذات، واستكشف بعض شعراء الجماعة لغة شعرية جديدة متماسكة أكثر صفاءً ونقاءً من شعر التقليديين وأغراضهم الشعرية الموروثة.

ورغم أن هذه الحركة الشعرية لم تُعَمَّر طويلاً، إلا أنها تركت أصداءها في العالم العربي، وراسلها العديد من الشعراء والنقاد، أمثال: أبي القاسم الشابي، وآل المعلوف، و عيسى إسكندر.

نصوص و تطبيقات:

يقول أحمد زكي أبو شادي:" ...فالشعر شعر في أية لغة بأحاسيسه وارتعاشاته وومضته وخيالاته، وبحقائقه الأزلية ومثالياته، وإذا قدرنا ألوان هذا الشعر المتجرد أو المرسل أو الحر أو الرمزي أو السريالي ونحوها، فليس معنى ذلك أننا نبخس الضروب الأخرى من الشعر حقها، أو ندعو إلى إغفالها، كما يدعو إلى ذلك بعض الأدباء الذين لا يقدرون أن ثروة أية لغة هي بمجموع آدابها، وأن الخير كل الخير في تنوع ضروبها، لا في حصرها، ومذهب الحصر مضاد للحرية، في حين أن الحرية هي صديقة الآداب و الفنون..."[1] .

- حلل النص مبينا ماهية الشعر كما يراه أحمد زكي أبو شادي.

ويقول أيضا:" وهذا ما يجب على العالم العربي أن يحتذيه حتى تصير حرية الشعور والفكر والنظر فيه النبراس الوهاج للتقدم المنشود، و على ذلك فنحن إذا مجدنا هذا الضرب أو ذاك من الشعر فلسنا بغافلين عن مزايا الضروب الأخرى، ولا يمكن بأي حال أن ندعو إلى الحد من الحرية أو أن نحارب الإبداع، وإنما نحارب الإبداع الضحل و الفقر و المرجعية والعجز التي تتظاهر بعكس حقيقتها وتجني

[1]- أحمد زكي أبو شادي، قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص9.

على الأصالة والعبقرية، ونحن لا نتحكم في ميول أي شاعر و حسبنا أن يكون مخلصا يهدي إلينا عصارة قلبه ونفثات روحه..."[1] .

– أين يمكن إدراج المحافظة على المعايير الجديدة وفق تصور أبو شادي.

– يقول أبو القاسم الشابي:

إذا الشّعْبُ يَوْماً أرَادَ الْحَيَاةَ فَلا بُدَّ أنْ يَسْتَجِيبَ القَدَر

وَلا بُدَّ لِلَّيْلِ أنْ يَنْجَلِي وَلا بُدَّ للقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِر

وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الْحَيَاةِ تَبَخَّرَ في جَوِّهَا وَانْدَثَر

فَوَيْلٌ لِمَنْ لَمْ تَشُقْهُ الْحَيَاةُ مِنْ صَفْعَةِ العَدَم المنْتَصِر

كَذلِكَ قَالَتْ لِيَ الكَائِنَاتُ وَحَدّثَني رُوحُهَا المسْتَتِر

وَدَمدَمَتِ الرِّيحُ بَيْنَ الفِجَاجِ وَفَوْقَ الجِبَال وَتَحْتَ الشَّجَر

إذَا مَا طَمَحْتُ إلى غَايَةٍ رَكِبْتُ الْمُنَى وَنَسِيتُ الحَذَر

وَلَمْ أَتَجَنَّبْ وُعُورَ الشِّعَابِ وَلا كُبَّةَ اللَّهَبِ المسْتَعِر

وَمَنْ لا يُحِبّ صُعُودَ الجِبَالِ يَعِشْ أَبَدَ الدَّهْرِ بَيْنَ الحُفَر

فَعَجَّتْ بِقَلْبِي دِمَاءُ الشَّبَابِ وَضَجَّتْ بِصَدْرِي رِيَاحٌ أُخَر

وَأَطْرَقْتُ ، أُصْغِي لِقَصْفِ الرُّعُودِ وَعَزْفِ الرِّيَاح وَوَقْعِ المطَر

وَقَالَتْ لِيَ الأَرْضُ – لَمَّا سَأَلْتُ : " أَيَا أُمُّ هَلْ تَكْرَهِينَ البَشَر؟"

[1]– أحمد زكي أبو شادي، قضايا الشعر المعاصر، ص 9.

"أُبَارِكُ فِي النَّاسِ أَهْلَ الطُّمُوحِ وَمَنْ يَسْتَلِذُّ رُكُوبَ الخَطَر

وأَلْعَنُ مَنْ لا يُمَاشِي الزَّمَانَ وَيَقْنَعُ بِالعَيْشِ عَيْشِ الحَجَر

هُوَ الكَوْنُ حَيٌّ ، يُحِبُّ الحَيَاةَ وَيَحْتَقِرُ الْمَيْتَ مَهْمَا كَبُر

فَلا الأُفْقُ يَحْضُنُ مَيْتَ الطُّيُورِ وَلا النَّحْلُ يَلْثِمُ مَيْتَ الزَّهَر

وَلَوْلا أُمُومَةُ قَلْبِي الرَّؤُوم لَمَا ضَمَّتِ الميْتَ تِلْكَ الحُفَر

فَوَيْلٌ لِمَنْ لَمْ تَشُقْهُ الحَيَاةُ مِنْ لَعْنَةِ العَدَمِ المُنْتَصِر!"

وفِي لَيْلَةٍ مِنْ لَيَالِي الخَرِيفِ مُثَقَّلَةٍ بِالأَسَى وَالضَّجَر

سَكِرْتُ بِهَا مِنْ ضِياءِ النُّجُومِ وَغَنَّيْتُ لِلْحُزْنِ حَتَّى سَكِر

سَأَلْتُ الدُّجَى: هَلْ تُعِيدُ الْحَيَاةُ لِمَا أَذْبَلَتْهُ رَبِيعَ العُمُر؟

فَلَمْ تَتَكَلَّمْ شِفَاهُ الظَّلامِ وَلَمْ تَتَرَنَّمْ عَذَارَى السَّحَر

وَقَالَ لِيَ الْغَابُ فِي رِقَّةٍ مُحَبَّبَةٍ مِثْلَ خَفْقِ الْوَتَر

يَجِيءُ الشِّتَاءُ ، شِتَاءُ الضَّبَابِ شِتَاءُ الثُّلُوجِ ، شِتَاءُ الْمَطَر

فَيَنْطَفِىء السِّحْرُ ، سِحْرُ الغُصُونِ وَسِحْرُ الزُّهُورِ وَسِحْرُ الثَّمَر

وَسِحْرُ الْمَسَاءِ الشَّجِيِّ الوَدِيعِ وَسِحْرُ الْمُرُوجِ الشَّهِيّ العَطِر

وَتَهْوِي الْغُصُونُ وَأَوْرَاقُهَا وَأَزْهَارُ عَهْدٍ حَبِيبٍ نَضِر

وَتَلْهُو بِهَا الرِّيحُ فِي كُلِّ وَادٍ وَيَدْفنُهَا السَّيْلُ أَنَّى عَبَر

وَيَفْنَى الجَمِيعُ كَحُلْمٍ بَدِيعٍ تَأَلَّقَ فِي مُهْجَةٍ وَانْدَثَر

وَتَبْقَى البُذُورُ التي حُمِّلَتْ ذَخِيرَةَ عُمْرٍ جَمِيلٍ غَبَر

وَذِكْرَى فُصُولٍ ، وَرُؤْيَا حَيَاةٍ وَأَشْبَاح دُنْيَا تَلاشَتْ زُمَر

مُعَانِقَةً وَهْيَ تَحْتَ الضَّبَابِ وَتَحْتَ الثُّلُوجِ وَتَحْتَ الْمَدَر

لَطِيفَ الحَيَاةِ الذي لا يُمَلُّ وَقَلْبَ الرَّبِيعِ الشَّذِيِّ الخَضِر

وَحَالِمَةً بِأَغَانِي الطُّيُورِ وَعِطْرِ الزُّهُورِ وَطَعْمِ الثَّمَر

وَمَا هُوَ إِلاَّ كَخَفْقِ الجَنَاحِ حَتَّى نَمَا شَوْقُهَا وَانْتَصَر

فصدّعت الأرض من فوقها وأبصرت الكون عذب الصور

وجاءَ الربيعُ بأنغامه وأحلامهِ وصِباهُ العطِر

وقبلّها قبلاً في الشفاه تعيد الشباب الذي قد غبر

وقالَ لَهَا : قد مُنحتِ الحياةَ وخُلّدتِ في نسلكِ الْمُدّخر

وباركَكِ النورُ فاستقبلي شبابَ الحياةِ وخصبَ العُمر

ومن تعبدُ النورَ أحلامهُ يباركهُ النورُ أنّى ظَهر

إليك الفضاء ، إليك الضياء إليك الثرى الحالِمِ الْمُزْدَهِر

إليك الجمال الذي لا يبيد إليك الوجود الرحيب النضر

فميدي كما شئتِ فوق الحقول بِحلو الثمار وغض الزهر

وناجي النسيم وناجي الغيوم وناجي النجوم وناجي القمر

وناجي الحياة وأشواقها وفتنة هذا الوجود الأغر

وشف الدجى عن جمال عميقٍ يشب الخيال ويذكي الفكر

ومُدَّ عَلَى الْكَوْنِ سِحْرٌ غَرِيبٌ يُصَرِّفُهُ سَاحِرٌ مُقْتَدِر

وَضَاءَتْ شُمُوعُ النُّجُومِ الوِضَاء وَضَاعَ البَخُورُ ، بَخُورُ الزَّهَر

وَرَفْرَفَ رُوحٌ غَرِيبُ الجَمَالِ بِأَجْنِحَةٍ مِنْ ضِيَاءِ الْقَمَر

وَرَنَّ نَشِيدُ الْحَيَاةِ الْمُقَدَّسِ فِي هَيْكَلٍ حَالِمٍ قَدْ سُحِر

وَأَعْلَنَ فِي الْكَوْنِ أَنَّ الطُّمُوحَ لَهِيبُ الْحَيَاةِ وَرُوحُ الظَّفَر

إِذَا طَمَحَتْ لِلْحَيَاةِ النُّفُوسُ فَلا بُدَّ أَنْ يَسْتَجِيبَ الْقَدَرْ

– حلل هذه القصيدة مستخلصا سمات الشعر عند شعراء مدرسة أبولو.

المحاضرة السابعة

الرابطة القلمية

المحاضرة السابعة: الرابطة القلمية

المدة الزمنية: ساعة ونصف

الفئة المستهدفة: السنة الثانية ل.م.د

تمهيد:

بالموازاة مع الحركات التجديدية التي سادت في الوطن العربي في بداية القرن العشرين، ظهرت حركة تتبنى ذات التوجه لكن في بلاد المهجر، حيث استوطن عدد من الأدباء العرب واستقروا هناك، في أمريكا الشمالية و الجنوبية، ورغم بعدهم عن أوطانهم إلا أنهم استمروا في الإبداع بلغتهم الأم – اللغة العربية– وظلوا أوفياء لها، بل زادهم الشعور بالغربة والحنين تعلقا بها وتمسكا بالتعبير بها، فانبرى عن ذلك اتجاه أدبي قائم بذاته وهو ما اصطلح عليه بأدباء المهجر، هذا الاتجاه الذي يتميز إيداعه بعدد من السمات ساهم في تأصيلها نمط و طابع الحياة التي يعيشها هؤلاء الأدباء.

فظهرت على إثر ذلك جماعتين أدبيتين هما؛ الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية، كانت دعوتهما إلى التجديد تسير جنبا إلى جنب مع دعوة جماعة الديوان وتتوافق معها، من حيث التشبع بالنزعة الرومنسية ومن حيث التصورات والمبادئ التي تقوم عليها القصيدة العربية، وقد كانت وسيلتهم لنشر هذه الأفكار الصحافة وذلك عبر المقالات التي تكتب باللغة العربية، والأهمية التي تكتسيها هذه الجماعات الأدبية في المهجر هي وجودها على أرض أجنبية فينتظر منها المتلقي دائما الجديد، وقد كان لأفراد هذه الجماعة إنتاج غزير بالمقارنة مع الأدباء في الوطن العربي.

كان الدافع وراء الكتابة عند أدباء المهجر الحنين إلى أرض الوطن، فبرعوا في فن النثر، وكانت اللغة عندهم أكثر تحررا من الشروط الشكلية ومن القوالب القديمة البالية، وبحكم مسايرتهم لأحداث العالم العربي تميز إنتاجهم وتقدم مراحل متطاولة في التجديد، فأصبح أفراد هذه الجماعة بمثابة الأساتذة بالنسبة للعالم العربي، فما هي يا ترى طبيعة هذه الجماعة، وما هي المبادئ التي دعت إليها؟ وما هي أهدافها ؟.

1- نشأة الجماعة وأهدافها:

تعتبر الرابطة القلمية من أهم المدارس الأدبية التي ظهرت في بلاد المهجر، والتي تشكلت من طائفة من الأدباء عاشوا في قارة أمريكا في جزئها الشمالي، برئاسة جبران خليل جبران، وكان مستشارها ميخائيل نعيمة وخازنها وليم كاتسفليس، ومن أبرز أعضائها إيليا أبو ماضي ونسيب عريضة، وعبد المسيح حداد، ووديع حواط، وإلياس عطا، رشيد أيوب وندرة حداد و الريحاني ونعمة الحاج، وقد كتبوا في الشعر وفي القصة والرواية والنقد، وقد تميز أدب جبران ونعيمة وإيليا أبو ماضي بالنزعة الفلسفية، حيث شاع عندهم التأمل في ماوراء الحياة و الوجود" وعن الرابطة القلمية صدرت الأعمال الأدبية التي توضح إلى أي حد بعيد مدى إغراق المهجريين في التأمل في كل مجالات الوجود وما وراء النفس الإنسانية و الطبيعة و ماوراءها، وقيم الحياة من خير وشر وحب وبغض، وفي مقدمتهم ميخائيل نعيمة بشعره ونثره ومنهجه النقدي...،وفي كتابه الغربال يقول:إذن فالأدب الذي هو أدب، ليس إلا رسولا بين نفس الكاتب ونفس سواه والأديب الذي يستحق أن يستحق أن يدعى أديبا هو من يزود رسوله من قلبه و لبه"[1].

وقد صدر كتاب الغربال عام 1923م، و حرص الكتاب على أن يؤكد" أن ميخائيل نعيمة كانت قد توافرت لديه عندئد من الثقافة و الخبرة بالحياة ما مكنه من أن يستقر في فلسفة نهائية في وظيفة الأدب وفي منهج النقد... وهذا ما نشهده عندما نطالع في غربال تلك الحملات القوية العنيفة على أنصار الأدب التقليدي ومن يسميهم ضفادع الأدب"[2].

[1]- صابر عبد الدايم، أدب المهاجر، ص 18

[2]- محمد منذور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة، مصر،1997، ص 20.

2-الآراء النقدية لميخائيل نعيمة من خلال كتاب الغربال:

أجمع الدارسون على أن ميخائيل نعيمه كان ينظر إلى الأدب نظرة متسامية وينطلق في تصوراته من جانب ذاتي وجداني؛ وكذا من مبدأ دراسة الإنسان من الداخل ومراعاة ظروفه الاجتماعية ومدى ارتباطه بالزمان وبالمكان.

وبما أن توجُّهه الفكري يجمع بين الأدب والفن والفلسفة فإننا سنقف في هذه الدراسة المقتضبة على حصيلة آرائه في الأدب والنقد اعتمادًا على كتابه القيِّم " **الغربال**" الذي يشكِّل مدرسة متميزة في مسيرة النقد العربي الحديث.

1- مفهوم الأدب:

يهدف كتاب الغربال (الذي صَدَرَتْ طبعته الأولى سنة **1923**م) إلى تأسيس تصور نقدي مغاير والدعوة إلى أدب جديد، لهذا يرى د. محمد مندور أن غاية هذا الكتاب هي «الهجوم العنيف على الأدب العربي التقليدي المتزمِّت وعلى التحجُّر اللغوي ثم على العروض التقليدي»[1]، وهذا لا يعني أن ميخائيل نعيمه قد وقف عند هذا الحد وإنما حاول من خلال عمله أن يؤكد على ضرورة إعادة النظر إلى وظيفة الأدب وإلى طرق نقده بعقلية متفتحة، ومن ثم فإذا كانت المدارس الأدبية الحديثة في الغرب قد اهتمت بقضايا الإنسان وتمفصلاتها في الإبداع الأدبي فإن هذه الفكرة قد سيطرت على أدباء المهجر انطلاقًا من دوافع سياسية مثل تصدُّع الأنظمة السياسية في العالم العربي، هيمنة الاستعمار على جل البلدان العربية، توقيع وعد بلفور في العام **1917**، وأخرى ذاتية.

في هذا الصدد يرى ميخائيل نعيمه أن الأدب الحقيقي هو «رسول» بين الكاتب والقارئ، وأن وظيفته تنحصر في تناول الإنسان (هذا –الحيوان المستحدث– الذي هو أحقُّ بالعناية من سواه) وسبر أغوار النفس البشرية، أي أنه تعبير عن الحياة النفسية والاجتماعية من جميع نواحيها.

هذا التحديد للأدب كان نابعًا من احتكاكه بالثقافة الغربية؛ ذلك أنه حينما كان متأثرًا بالأدب الروسي كان يريد من الأديب أن يلتزم بما يجري داخل مجتمعه من ثورات والتبشير بها، لكنه حينما

[1]– محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، بدون تاريخ، ص29.

انغمس في الحياة الأمريكية انسحب من عالم المجتمع وارتدَّ إلى ذاته وإلى عوالمها، ثم اعتبر نفسَ الإنسان محور الأدب أي الإنسان كوحدة في الوجود، لا كفرد في المجتمع لهذا "لا يخلد من الآثار إلاَّ ما كان فيه بعض من الروح الخالدة، ولا يمكن للأدب إلا أن يكون مسرحًا يظهر عليه الإنسان بكلِّ مظاهره الروحية والجسدية"[1]، أما الأديب الذي يستحق أن يدعى أديبًا فهو "من يزوِّد رسوله من قلبه ولبِّه".[2]

نستنتج من هذه التحديدات أن قيمة الأدب لدى نعيمه تكمن في قدرته على اختراق وكشف باطنية الإنسان وكينونته الحقيقية، وأن الأعمال الخالدة (كأعمال شكسبير مثلاً) هي التي تمتلك خصوصية التعبير الرصين عن زمنها وفضائها، وتسعى في نفس الوقت إلى رصد الجانب الحضاري والإنساني في المجتمع.

2- مفهوم الكاتب:

الكاتب المجيد سواء كان شاعرًا أو روائيًّا أو صحافيًّا هو الذي " يرى بعيني قلبه ما لم يره كلُّ بشر، وهو الذي يُعِدُّ لنا من كلِّ مشهد من مشاهد الحياة درسًا مفيدًا أعطته الطبيعة موهبة إدراك الحق قبل سواه"[3].

[1]- ميخائيل نعيمة، الغربال، ص26.

[2]- المرجع نفسه، ص27.

[3]- ميخائيل نعيمة، الغربال، ص50.

انطلاقًا من هذا التحديد لهوية الكاتب يرى نعيمه أن الشاعر محاط بهالة من القدسية، حيث اعتبره نبيًّا وفيلسوفًا ومصوِّرًا وموسيقيًّا وكاهنًا؛ نبي لأنه يرى بعينه الروحيَّة ما لا يراه كلُّ بشر، ومصوِّر لأنَّه يقدر أن يسكب ما يراه ويسمعه في قوالب جميلة من صور الكلام، وموسيقي لأنَّه يسمع أصواتًا متوازية حيث لا نسمع نحن سوى هدير وجعجعة، وأخيرًا الشاعر كاهن لأنَّه يخدم إلهًا هو الحقيقة والجمال.

3- مفهوم الشعر:

إن هذا التعريف للكاتب/الشاعر يقوم على بُعد حداثي، لهذا فإذا كانت حداثة الشعر العربي ذات منابع أجنبية انحدرت من الترجمة أو من احتكاك فكري وثقافي بشعراء أوروبا وأمريكا، فإن ميخائيل نعيمه باعتباره رائدًا من رواد الشعر الحديث، قد أنشأ رؤيته عن الشاعر والشعر انطلاقًا من تشبُّعه بالأدب الروسي" الذي نهل من مَعينه بعد أن لمس فيه ثورة على الماضي وجهاد الأدباء في سبيل التحرر من أوضاع القديم، ومحاولته وضع الإنسان وجهًا لوجه أمام الحياة"[1].

[1] – الحبيب محمد علوان، ميخائيل نعيمة: حياته وتفكيره، دار بوسلامة للطباعة، تونس، 1986، ص193.

ومادام يستمد غذاءً لقريحته من الحياة فهو لا يقدر إلا أن يعكس أشعة تلك الحياة في أشعاره، من هنا كان أول شيء يبحث عنه نعيمه في الشعر هو «نسمة الحياة» التي ليست إلا انعكاس بعض ما

في داخله من عوامل الوجود في الكلام المنظوم.

وبما أن الشعر هو حامل «نسمة الحياة» فإنه يقوم بالضرورة على عنصر الإلهام، كما يقود الخيال الذي يتسم بقدرته على الوصول إلى الحقيقة، لهذا آمن نعيمه بأن الخيال يتفوق على الحواس الأخرى التي تُستخدَم في البحث عن الحقيقة، بل آمن بسموِّه على العقل الذي "يغالي الناس في تكريمه، مع أنه ليس سوى ولد جموح يقوده الخيال من أنفِهِ ولكن قلَّما يمشي به بعيدًا".

يحرص نعيمة على عقد مقارنة بين كلٍّ هذه العناصر التي هي الخيال والإيمان والعقل والمنطق في محاولة لتحديد درجة ومعنى كلٍّ منها أمام الآخر؛ فالعقل إذا تسامى كان خيالاً، والخيال إذا انحطَّ كان عقلاً، والمنطق إذا لانت مفاصله صار إيمانًا، والإيمان إذا أصيب بتصلب في شرايينه صار منطقًا.

هذا هو رأي نعيمه في الشعر، وهو الذي جعله يعلن حربًا على الشعر العربي الإحيائي وانحطاطه، حيث أنكر أن يكون للعرب شعراء يوازون الشعراء الغربيين، أمثال شكسبير وموليير، لهذا عَزَا الانحطاط الذي انتهى إليه الشعر إلى الشاعر العربي نفسه، لأنه لم يكن شاعرًا وإنما كان «نَظَّامًا»، يقلِّد الأقدمين فيما جروا عليه من وصف في أشعارهم واستعمال لغتهم التي لا تمسُّ الحياة اليومية. ولتفادي هذا الانحطاط ركَّز على مهمة الشاعر وهي «الابتعاد عن التقريرية» أو التسطيح لأنها توقع الشاعر في شرك النظم؛ كما أنه نادى بـ«صدق العاطفة» في كلِّ أثر أدبي وفي الشعر على الخصوص، لأن جمود الأدب العربي وسلبياته يرجع إلى انعدام هذه الخاصية فيه، وهي التي يسميها نعيمه (الإخلاص) فيما يقوله الشاعر أو الأديب، أي الصوت الداخلي الذي يولِّد بين أنامله والقلم تجاذبًا طبيعيًّا كما بين المغناطيس والحديد.

4- مفهوم اللغة :

تحتل قضية اللغة في الفكر الأدبي لدى ميخائيل نعيمه مكانة هامة، سواء في كتابه" **الغربال**" أو في غيره من الأعمال الأدبية التي عالج فيها هذه القضية، كروايته "**مذكرات الأرقش**"، حيث لاحظ بروزها مدعاة للخصام بين الناس والواقع، كما يرى أنها "وُجِدَتْ لخدمتهم، ولم يوجدوا لخدمتها؛ وأن ليس على وجه الأرض لغة كاملة بتركيبها، كافية لتأدية كلِّ انفعالات النفس وتماوجات العواطف والأفكار؛ وأن لا نفع من أيَّة قاعدة لغوية إلا بقدر ما ترفع من الالتباس وتساعد في دقَّة التعبير"، وكلُّ قاعدة لا ترفع التباسًا ولا تساعد في دقة التعبير هي قيد من حديد، وبالتالي فإن " أوسَع اللغات وأجملها أبسطُها هي لغة الأفكار والقلوب، أما لغة الشفاه والألسنة فسُلَّم يصعد به البشر إلى لغة الأفكار والقلوب، فأبعدهم عنها أكثرهم قواعد وأدناهم من أسفل السُّلَّم وأقربهم منها أقلُّهم قواعد وأعلاهم في السلَّم".[1]

إن هذا الرأي يزكِّي ما قاله نعيمه في كتابه" الغربال" عن اللغة، وذلك عندما اعتبرها مؤسَّسة إنسانية ابتدعها الإنسان من أجل التواصل، ومن ثم فإن تطورها أمرٌ حتمي يرتبط بتغير الإنسان لأنها كائن حيٌّ يتعرض للانقراض والموت، إنها "كالشجرة تبدِّل أغصانها اليابسة بأغصان خضراء وأوراقها الميتة بأوراق حيَّة"[2]، لذا يجب ربط تطور اللغة بتطور المجتمع بدل العمل على إقبارها كما يفعل البعض (**ضفادع الأدب**)، خصوصًا أن " البشرية مشت [...] ومشت معها لغاتُها، فلا البشرية اليوم هي نفس البشرية التي كانت منذ قرون، ولا لغاتها هي اللغات التي كانت قبل هذا العصر، وليس مَن ينكر ذلك إلا أعمى البصر والبصيرة، أما السرُّ في تقلُّب لغات البشر فليس في اللغات بل في البشر أنفسهم، لأن الإنسان أوجد اللغة ولم توجِد اللغةُ الإنسان"[3].

---

[1] – ميخائيل نعيمة ، مذكرات الأرقش ، مؤسسة نوفل، بيروت، 1982، ص44 .

[2] – ميخائيل نعيمة، الغربال، ص96.

[3] – المرجع نفسه، ص93.

وبما أن الإنسان هو الذي أوجد اللغة فإنها تقوم بدور حيوي في التعبير عن حياته، لذلك نلمس في كتاب الغربال حسًّا متقدمًا في التعامل مع اللغة واعتبارها أداة «تواصل» و«مادة» للكتابة والإنتاج الأدبي يجب العمل على تهذيبها وتنسيقها لإعطائها دقة ورقة، لأنها ليست سوى «مستودع رموز».

5- وظائف الناقد:

- مبدع: عندما يرفع النقاب، في أثر ينقدُه، عن جوهر لم يهتدِ إليه أحد حتى صاحب الأثر نفسه.

- مولد: لأنَّه في ما ينقد ليس في الواقع إلاَّ كاشفًا نفسه.

- مرشد: لأنه كثيرًا ما يردُّ كاتبًا مغرورًا إلى صوابه، أو يهدي شاعرًا ضالاً إلى سبيله.

إلى هذه الميزات كلِّها، يضيف نعيمه إلى الناقد ميزة أساسية وهي إمكانية التوغل إلى روح المبدع ومعايشة حالاته النفسية، " فيصبح الناقد كأنه الشاعر وكأن القصيدة من وضعه"[1]، وهذا ما يذكِّرنا بـ«**النقد المتعاطف**» لدى مارسيل بروست الذي ينحصر في فهم النتاج من الداخل والتماهي مع صاحبه، وبديهي أن هذا «التماهي» لا يمكن أن يتم إلا عبر اللغة الأدبية التي اعتبرها نعيمه «مستودعًا للرموز»، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، لا ركامًا من الكلمات والمفردات والقواعد، لهذا تتصارع في الأدب العربي فكرتان:" فكرة تحصر غاية الأدب في اللغة، وفكرة تحصر غاية اللغة في الأدب"[2]، وقد انتصر نعيمه للفكرة الثانية لأنها ترى في الأدب "معرض أفكار وعواطف و نفوس حساسَّة [...]، لا معرض قواعد صرفية نحوية، وكشاكيل عَروضية بيانيَّة"[3].

في هذا الصَّدد يمكن القول بأن نعيمه يقترح علينا قراءة ذكية للنص، لأنه -كنتاج أدبي - لا يُعَدُّ "معرضًا للأزياء اللغويَّة والبهرجة العَروضيَّة"[4]، وإنما هو شبكة من الرموز تقوم القراءة بتفكيكها عبر "قراءة الأفكار والعواطف كما تنبت وتنمو في الأرواح، لا كما ينطق بها اللسان"[5]. وبما أن المبدع

---

[1] - ميخائيل نعيمة، الغربال، ص20-21.

[2] - المرجع نفسه ، ص 99.

[3] - المرجع نفسه ، ص 101.

[4] - المرجع نفسه ، ص 27.

[5] - المرجع نفسه ، ص 101 – 102.

الفنان لا يسكب كلَّ فكره، ولا يجسِّم كلَّ عاطفته في كلام أو خطوط أو ألوان أو ألحان، فإن أفصح وأبلغ وأعمق وأوسع قراءة هي "القراءة بين السطور"[1]، ومادامت اللغة «مستودع رموز»، نرمز بها إلى أفكارنا وعواطفنا، فإنها عاجزة كأداة عن الإفصاح عما يجول في النفس، أما الرمز الذي تعبِّر عنه فهو خاضع للتجديد .

3- نصوص وتطبيقات:

يقول ميخائيل نعيمة في كتابه الغربال:" لكل ناقد غرباله، ولكل موازينه ومقاييسه، وهذه المقاييس ليست مسجلة لا في السماء ولا على الأرض، ولا قوة تدعمها وتظهرها قيمة صادقة سوى قوة الناقد نفسه، وقوة الناقد هي ما يبطن به سطوره من الإخلاص في النية، والمحبة لمهنته، والغيرة على موضوعه، ودقة الذوق، ورقة الشعور، وتيقظ الفكر... فالناقد الذي توافرت له مثل هذه الصفات لا يعدم أناسا ينضوون تحت لوائه، ويعملون بمشيئته، فيستحبون ما يحب، ويستقبحون ما يقبح، فيصبح، وهو وراء منضدته، سلطانا تأتمر بأمره، وتتمذهب بمذهبه، وتتحلى بحلاه، وتتذوق بذوقه ألوف من الناس"[2].

- اشرح أهم المقاييس النقدية التي تحدث عنها ميخائيل نعيمة.

[1] - ميخائيل نعيمة، الغربال ، ص 101 - 106 .

[2] - المرجع نفسه، ص 16.

المحاضرة الثامنة

النقد التاريخي

المحاضرة الثامنة : النقد التاريخي

الفئة المستهدفة : السنة الثانية ل.م.د

المدة الزمنية : ساعة ونصف

تمهيد:

عرفت أوربا مع مطلع القرن التاسع عشر نهضة علمية تركت أثرا بارزا على حياة الإنسان، بعد أن تطورت العلوم التجريبية تطورا مثيرا للذهول تاركة نتائجها العلمية الواضحة على واقع المجتمع، وعلى علوم الكيمياء والفيزياء والطبيعة، وعلم الأحياء الذي شهد تطور دراساته عن الكائنات العضوية، حيث سعى العلماء من خلاله إلى دراسة الكائنات الحية التي تم تصنيفها في فصائل من أجل الكشف عن خصائصها المتميزة وسماتها التي تنفرد بها عن سواها.

ولعل خير من يمثل هذه النظريات العلمية، نظرية تشارلز داروين في النشوء والارتقاء، وهي النظرية التي فصلها في كتابة (**أصل الأنواع**)، شارحا كيفية تطور الكائنات الحية من نشأتها البسيطة إلى كائنات أخرى أكثر تطورا وتعقيدا، يأتي في مقدمتها الكائن البشري.

لقد كان لهذا التطور العلمي المذهل تأثيره على مختلف حقول العلم والفكر والأدب والثقافة، فلقد حاول فريق من علماء الاجتماع و علماء النفس والأخلاق الاستفادة من تلك النظريات وتطبيقها في مجال دراساتهم، ومن ذلك ما فعله العالم الانجليزي (سبنسر) في مجال علم الاجتماع والأخلاق وعلم النفس، وما قدمه (أوغست كونت) في فلسفته الوضعية في علم الاجتماع، وكذا بحوث العالم الاجتماعي الشهير (دوركايم).

1-نشأة التاريخية في الأدب والنقد:

لم يكن الأدب وصنوه النقد بعيدا عن التحولات العلمية المذهلة التي تجري في جميع الحقول المعرفية، فراح نفر من المتخصصين يلتمسون الصلات التي تؤهلهم لاصطناع مناهج واحتذاء آلياتها والتشبه بها، ولنا في جهد الناقد والمفكر الفرنسي (برونتيير) خير مثال؛ و الذي استغل نظرية النشوء والارتقاء (لداورين) حاول إسقاط تصوراتها على الأدب والأدباء، بعدما شهد تطبيق سبنسر لها في ميدان الاجتماع والأخلاق.

والمنهج التاريخي"هو منهج يعتمد على النصوص و الوثائق التي هي مادة التاريخ الأولى، ودعامة الحكم القوية، فيتأكد من صحتها، ويفهمها على وجهه، ولا يحملها أكثر من طاقتها و لذا يستعيد الماضي، ويكون أجزاءه البالية ويعرض منه صورة تطابق الواقع ما أمكن"[1]، فالمنهج التاريخي يعتمد الدارس وفقه على قوانين وقواعد يسقطها لدراسة الظواهر التاريخية التي تنتمي إلى فترة زمنية معينة، والناقد التاريخي للنص الأدبي يهتم بتقصي الظاهرة الأدبية، ويبحث في أسبابها ونتائجها وهذا بجمع أكبر عدد ممكن من المعطيات المتعلقة بها لذلك فهو"يستعين بتاريخ العصر ونظمه السائدة على استجلاء النص الأدبي، وإدراك ما خبأه الزمن وراء حروفه، والعلم بما تضمن-أو أشار إليه- من وقائع وأحداث ومواقع و أعلام، وتحديد ما كان لألفاظه ومصطلحاته من دلالات خاصة"[2]، وبذلك يكون التاريخ بالنسبة للناقد وسيلة وليس غاية في حد ذاته، وسيلة من خلال اعتماد أحداثه لتفسير النص الأدبي، ويكون النص بالنسبة له بمثابة الوثيقة التاريخية الشاهدة على العصر الذي كتبت فيه.

و من أهم رواد النقد التاريخي الذين أسسوا لهذا المنهج حتى أضحى منهجا قائما بذاته، سانت بيف(1804-1869) وهيبوليت تين(1828-1893) وفرديناند برونتيير(1849-1906)، وقد مضى هؤلاء الدارسون يستلهمون من صرامة العلوم الدقيقة وآلياته من أجل إخضاع الدراسة الأدبية لشيء من العلمية وإبعادها عن الأحكام الخاضعة للذوق و الانطباع، وبرونتيير من بين هؤلاء الذي استفاد من نظرية النشوء و الارتقاء لداروين، فرأى بأنه اعتبار أن الأدباء كائنات حية يمكن إخضاعهم لقانون التطور العضوي، وبالتالي يمكن تطبيق هذا القانون على الفنون الجميلة والأدب تطبيقا يوضح كيفية نشأتها ونموها عبر العصور وتطورها ثم تلاشيها متأثرة بظروف عصرها.

[1]- مجمع اللغة العربية، معجم الفلسفة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983، ص 195.

[2]- علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1979، ص 398 .

ومن أهم النتائج التي وصل إليها (برونتير)؛ أن التطور في حقل الظواهر كثيرًا ما يؤدي إلى ظهور نوع جديد تتجلى فيه بقايا نوع سابق، على نحو تطور الكائنات العضوية في نظرية داروين، حيث تنشأ بسيطة ثم تتعقد متفرعة إلى أجناس ما تلبث أن يشوبها التطور والاكتمال فالتدهور فالتحلل، وهذا ما دفعه إلى تقسيم الأدب إلى أجناس.

لقد كتب (فرديناند برونتير) عددا من المقالات صدرت في مجلة بعنوان (**تطور أنواع الأدب**)، تناول في كل مجلد دراسة تطور فن من الفنون الأدبية، كتطور الدراما، القصة، الخطابة، مستقصيا أصول كل فن منها وكيفية تطوره واستوائه إلى فن ناضج، ولعل أبرز ما توصل إليه في دراسته لتطور خطب الوعظ الديني التي كانت سائدة في القرن السابع عشر هو إقراره بتحولها إلى الشعر الغنائي المعروف بالشعر الرومانسي في القرن التاسع عشر، إذ لاحظ أن موضوعات الخطابة الدينية تدور في فلك عظمة الإنسان و حقارته وفناء الحياة وعدم الاطمئنان إليها، في مقابل الثقة بالطبيعة والسكون إليها، وهي موضوعات الشعر الرومانسي، فالتشابه قائم بينهما من خلال ضعف الطبيعة البشرية وبرمها من الحياة واستشعار زوالها وولعها بالطبيعة وجلالها.

وإذا كان برونتير قد سعى إلى كتابة تاريخ طبيعي للأدب أو لفنونه من خلال تناسلها بعضها عن بعض، فإن عملا نقديا متخصصا في نقد الأدب والأدباء مستوحى من نظريات علم الأحياء، أكسب المنهج التاريخي اسمه الجديد في إطار مناهج النقد الأدبي، والمقصود به جهود (سانت بيف) و (هيبوليت تين).

لقد حاول سانت بيف تأسيس تاريخ طبيعي للأدب، محاولة منه لتصنيف الأدباء إلى أصناف وطوائف على النحو الذي درج فيه العلماء لتصنيف النبات والحيوان وهم يحددون فصائلها، و كان شديد الإيمان بالعلاقة التي تربط شخصية الأديب بأدبه، إذ تبدو الشخصية مفتاحا لفهم نتاجها الأدبي وتذوقه، لذلك قطع سنين طويلة في تتبع سير الأدباء تتبعا تفصيليا دقيقا، إذ كان يسعى إلى التعرف على حياتهم الخاصة من خلال ارتباطهم بجنسهم ووطنهم وثقافتهم وأسرتهم وأصدقائهم ولا

سيما المقربين، وأهواء تلك الشخصيات أذواقهم ونجاحاتهم وبدايتها ولحظات ضعفهم وبدء تحطمهم، وبعبارة أوسع فقد رغب في دراسة الشخصيات الأدبية من خلال مظاهرها العقلية والمادية والأخلاقية، واصطلح على هذه الدراسة ب(**وعاء الكاتب**)،"واشتهرت أوروبا بالسيرة النقدية **biographie**، وفي منتصف القرن الماضي بدأ سانت بيف بنشر أحاديث الاثنين، موجزها إن دراسة النقد الحق بنظره يتكون من دراسة كل مؤلف حسب أحوال طبيعته لكي يقيم له وصفا حيويا حافلا حتى يمكن أن ينزل – فيما بعد وفي موضعه الصحيح من سلم الفن"[1].

[1]– حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ، 1996، ص64.

من ذلك ما قدمه عن الكاتب الروائي الفرنسي فيكتور هيجو، ولعل سانت بيف يؤكد أن الأدب في النهاية ليس سوى نتاجا لشخصية الفرد الخالق، وهو في كل هذا يسعى إلى تصنيف أفكار الأدباء وتسهيل مهمة تقسيمهم إلى طوائف تبعا للتشابه والاختلاف فيما بينهم على غرار تصنيف سلالات الأحياء الأخرى.

أما هيبوليت تين (**1828–1893**) تلميذ سانت بيف فإنه يتفق مع أستاذه في النظرة العامة لكنه كان أكثر انبهاراً بقوانين العلوم الطبيعية و حتميتها الصارمة، فإذا كان بيف يرى الأدب أشبه ما يكون بالثمرة المتكونة من شجرتها (شخصية الأديب) ، فإن تين يرى أن الإنسان ليس سوى إنسان من نوع أسمى، ينتج الأدب والأشعار والفلسفات بطريقة تشبه تماما إفراز دودة القز خيوط الحرير لقد وجد هذا الناقد أن القوانين الجبرية العامة هي التي تظلل الأديب و تخضعه لمشيئتها ، فهو يراها لا تخرج عن عوامل ثلاثة رئيسية هي الجنس، البيئة، العصر ، وإليها يرجع الدور الفاعل في تكوين الأدباء و تميزهم واحدا من الآخر؛ ويقصد بالجنس (السلالة) المتمثلة في مجموعة الصفات التي يرثها الشخص من أمته لتمنحه خواصها فما يميز الأديب الجرماني مثلا غير ما يميز الأديب العرب، أما البيئة (المكان) فتعني عنده مجموعة الخصائص و المميزات الإقليمية التي يحيا في ظلها أديب ما و تترك أثرها فيه، أما العصر (الزمان) فيتمثل في واقع التيارات السياسية التي تسود مجتمعا ما في حقبة زمنية و الظروف الاقتصادية و العلاقات الاجتماعية و العوامل الثقافية و الدينية التي حيا وأنشأ في ظلها الأديب أدبه.

" وكما نعلم أن التاريخ عصور... وكل عصر له حلقات لها صلة بما قبلها وما بعدها، والناقد يتابع نقده في ضوء التاريخ لهذه العصور، ويقتضي النقد أن يربط بينها ويربط تطور الظاهرة الأدبية من عصر إلى عصر سلبا أو إيجابا... وما كان لهذه الروابط من علاقة بنظائرها في التقسيم الزمني على الأساس السياسي، وهو بلا شك غير ملزم بالخضوع إلى التقسيم السياسي، فقد تضعف الدولة أو الأمة سياسيا واقتصاديا وإداريا ويبقى الأدب قويا وقد تضعف الدولة أو الأمة ويبدو الأدب

ضعيفا"[1]، هكذا يسلم تين أن الأدب كالطبيعة لا يعرف مجالا للقوانين الفردية، والأدباء عامة يخضعون جميعاً لقوانينه العامة، وأنه لفهم الأدب فهما صحيحاً ينبغي الرجوع إلى التربة التي أنبتته و العوامل التي أعانت على نمائه.

المنهج التاريخي في النقد العربي الحديث:

لقد ساير بعض النقاد العرب اتجاه النقد التاريخي كما برز في النقد الغربي ، ومن هؤلاء عباس محمود العقاد في كتابه (**شعراء مصر و بيئاتهم في الجيل الماضي**) و طه حسين في عدد من كتبه و دراساته مثل كتاب (**مع المتنبي**) و (**ذكرى أبي العلاء**) و (**حديث الأربعاء**) ،" ولم يبق شك في تأثر طه حسين بتين، فعلى غرار تين الذي يرى أن الكاتب أو الشاعر ما هو إلا أثر لمؤثرات الجنس والبيئة والزمان، ترغمه على أن يصدر ما كتب أو نظم من آثار، يخبرنا طه حسين بأنه لن يدرس حياة أبي العلاء وحدها، وإنما يريد أن يدرس أيضا البيئة الإسلامية في عصره"[2]، و في كتاب (**حديث الأربعاء**) تناول ظاهرة شعر الغزل بلونيه الصريح و العذري، دارسا البيئة الحجازية و بيئة البادية للكشف عن أثر الظروف السياسية و العوامل الاقتصادية في نشأة هذين المذهبين الفنيين في عصر بني أمية.

عقب تتبعه لشخصية عمر بن أبي ربيعة و نشأته و ظروف أسرته وواقع حالة الترف التي وجد الشاعر نفسه فيها و عزوفه عن السياسة لمل توافر له من رغد العيش ، وما تحقق للأسر الحجازية التي أغدق الأمويون عليها الأموال بغية إلهائها عن الخوض في أمور السياسة ، وهذا ما جعل أهلها يتفرغون لممارسة هذا الضرب المترف من الغزل اللاهي، خلافا لحياة البداوة، التي كانت تعيش ظروف سياسية و اقتصادية و منظومة من القيم الخلقية و الأعراف المعنوية مختلفة عن البيئة الحجازية الحضرية وهو أدى إلى نشوء نمط شعري جديد هو الغزل العذري.

[1]– حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه ، ص 64.

[2]– محمد شنوفي، تطور النقد المنهجي عند طه حسين، أطروحة دكتوراه –جامعة الجزائر،2005 – 2006، ص 88.

مآخذ المنهج التاريخي:

برغم ما حققه المنهج التاريخي من نتائج ملموسة في الدراسة الأدبية تحاكي نتائج قوانين العلم أبعدت النقد عن دوائر التفوهات اللفظية والأحكام البيانية غير المعللة التي كانت مسيطرة على الدرس الأدبي و النقدي، إلا أن الدارسين سجلوا بعض المآخذ نلخصها فيما يلي :

– على الرغم من فائدته في تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي ، أو فهم بواعث نشوء ظاهرة أدبية كظاهرة الشعر السياسي في العصر الأموي كشعر الخوارج و شعر الشيعة و الزبيريين، فإنه ارتبط بحقبة دون سواها، كما لا يتعدى خط الفهم و التفسير ، إذ يبقى عاجزاً على تقويم الظواهر الأدبية و توصيفها و الحكم عليها.

– حتى وإن استطاع المنهج التاريخي تفسير الظاهرة الأدبية تفسيراً عاما يبقى عاجزاً عن تفسير سر الفوارق الناتجة بين أدباء عصر واحد و بيئة محددة ، أو حتى تعليل ظهور عبقرية أدبية في عصر بعينه ، ما بين آلاف من المواهب الأخرى التي تعجز عن اللحاق بها و عن مشاركتها هموم العصر و ملامح البيئة و ظروف ثقافتها.

– يتعامل النقاد التاريخيون مع النص الأدبي كوثيقة من الدرجة الثانية شاهدة على العصر الذي كتبت فيه، مهمته دعم مصداقية الوثيقة الأولى(البيئة) أو شاهد عليها، في وقت تتجاوز الظاهرة الأدبية الواقع إلى ضروب من الرؤية و التشكيل الفني الذي يطمح إلى التعبير عما يفتقر إليه الواقع أو عما يحلم الأديب أن يكونه و يسعى إلى التبشير بما يمكن أن يتحقق.

– إنه منهج يهتم بمؤلف الظاهرة الأدبية لا الظاهرة نفسها، محرفاً بذلك مهمة النقد و ميدانه الأساسي من النص الأدبي إلى الاهتمام بالظروف الخارجية.

– إنه منهج يمكن الاستفادة من آلياته و تطبيقها على الظاهرة الأدبية المعاصرة متى توافرت معلومات عن ظروف حياتهم و ملابسات عصرهم و تياراتها وثائق و معلومات كافية ، لكنه غير مجد للأدب القديم الذي لم تصلنا منه إلا صور ناقصة مهمشة أو كما قال بيف نفسه (تماثيل مهمشة).

– إنه بعنايته بسيرة الأديب و ملابسات حياته و ظروف عصره و تيارات بيئته قد يلجأ إلى التعميم الخاطئ و الاستقراء الناقص أو التعسف في ربط المسببات بما يبدو أنه نتائجها الطبيعية و بما يقتضي الحذر و الدقة ، من ذلك التعسف عند(برونتيير) في تفسير ظاهرة نشوء الشعر الرومانسي في القرن التاسع عشر، غافلا عن مصادر نشوء هاتين الظاهرتين ، فالوعظ كما هو واضح شعيرة مستقاة من كتب الدين، و الشعر الرومانسي هو وليد أحداث تاريخية محددة تتصل بأحداث درامتيكية متمثلة في الكارثة التي نزلت بنابليون و فرسه وإحساس الشعب الفرنسي و جيل الأدباء أثار تلك الهزيمة و تجليها فيما بعد في أشعارهم الحزينة المتبرمة، وإن كنا نسلم بوجود بعض القواسم المشتركة في توالد السياقات الأدبية كظاهرة الشعر الحر عن الشعر العمودي و الرواية عن المقالة بما يجاري الفصائل الحية و تطورها.

على أنه لا يمكننا أن ننكر أن الإنسان ابن البيئة و الأديب لابد أن يكون متأثراً بالظروف المحيطة به، لكنها تبقى منطلقا فقط لفهم النصوص، لأن الأدب ينطوي على معانٍ و رموز و كنايات ، ولأن طبيعة هذا الأدب المجازية و أسراره الفنية و انزياحا ته اللغوية و مغامراته الشكلية تنوء عن دراسته بهذه الأساليب الخارجية.

نصوص وتطبيقات:

1- جاء في كتاب " في **الشعر الجاهلي**" للكاتب طه حسين قوله:"... فأخذت أبحث و أفكر وأقرأ و أتدبر، حتى انتهى بي هذا كله إلى شيء إلى أن الكثرة المطلة مما نسميه شعرا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم و أهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين، وأكاد لا أشك في أن ما بقي من الشعر الجاهلي

الصحيح قليل جدا لا يمثل شيئا ولا يدل على أي شيء، ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا الشعر الجاهلي"[1].

- ماهي برأيك الآليات التي اعتمد التي اعتمد عليها طه حسين في دراسته، و إلى أي منهج تنتمي؟.

2- ماهي برأيك أهم سمات الرواية التاريخية عند كتابها العرب خاصة جورجي زيدان؟.

[1]- طه حسين، في الشعر الجاهلي، دار الندوة، 1926، ص3 .

المحاضرة التاسعة

النقد الاجتماعي

المحاضرة التاسعة: النقد الاجتماعي

الفئة المستهدفة: السنة الثانية ل.م.د

المدة الزمنية: ساعة ونصف

تمهيد:

يمكن اعتبار كتاب (**الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية**) الصادر عام **1800**م، للكاتبة الفرنسية (مدام دو ستائيل) من أوائل الدراسات التي وظفت الرؤية الاجتماعية في دراسة الأدب، فأدخلت بذلك المفهوم القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع.

كما يمكن عد التحليلات التي ضمها كتاب الناقد الفرنسي هيبوليت تين الوسوم ب(**تاريخ الأدب الإنجليزي**) عام **1863**م، أحد أهم التحليلات المتضمنة لمعالم هذا الرؤية، لكن الذي أكسب هذه النظرية إطارها المنهجي المنظم هو المفكر المادي (كارل ماكس) صاحب النظرية المعروفة باسمه، بعد أن أصبحت على يديه نظرية متكاملة ورؤية فلسفية، دون إغفال ذكر أعمال الفيلسوف (هيجل) وعالمي الاجتماع المشهورين (أوجست كونت) و(دوركايم)، إلى جانب (جون ستيورات ميل) و (بليخانوف)، و (جورج لوكاتش)، و(هنري لوفيز)، و (لوسيان غولدمان).

وقد ارتبط الأدب بالواقع منذ عصر أرسطو وأفلاطون ونظرية المحاكاة دليل على ذلك، التي تتعلق عند أفلاطون بتلك الصورة الباهتة والمشوهة التي يظهر من خلالها العالم المثالي في الواقع، والأمر يخص كل ما فيه من الموجودات والسعي هنا دائم لتأكيد الكمال للعالم المثالي، ونسبة النقص للعالم الواقعي باعتباره عالما مشوها، لتتطور الفكرة فيما بعد ويصبح الأمر متعلقا بفكرة الانطلاق من الواقع من أجل رسم ملامح الفن أو الأدب، وعلاقة الأدب بالواقع جدلية فكلاهما يؤثر في الآخر، فالواقع يؤثر في الأدب ويعود ليتأثر به، لذلك نجد أن كثيرا من النقاد ينطلقون من الواقع بغية تفسير الأعمال الأدبية.

وكثيرا ما يستعير الناقد وفق الرؤية الاجتماعية كثيرا من آليات العلوم التجريبية التي تقوم على مبدأ الملاحظة الاستقراء والاستدلال، في سبيل دراسة الظاهرة الاجتماعية في إطار النص الأدبي، كما أنه يستعين بجمع عدد كبير من البيانات والإحصاءات المتعلقة بالظواهر الاجتماعية في سبيل تفسير

النص الأدبي، فتكون طبيعة الدراسة الاجتماعية للنص وصفية آنية يشكل الواقع الحالي فيها المادة الأنجع في الدراسة، لذلك لا يمكن على الإطلاق الفصل بين الأدب والواقع، وهو ما قالت به نظريات كثيرة؛ المحاكاة عند أفلاطون والانعكاس عند ماركس والجدلية عند لوكا تش وصولا إلى البنوية التكوينية عند غولدمان.

انطلاقا مما سبق سنحاول الإجابة عن عدد من التساؤلات المتعلقة بهذا الموضوع من قبيل :ما المقصود بالمنهج الاجتماعي؟، ما هي أهم المبادئ التي يقوم عليها النقد الاجتماعي للنص الأدبي؟ وما هي الآليات التي تؤطر الدراسة الاجتماعية للنصوص الأدبية؟ من هم أهم أعلامه عند الغرب؟ وكيف كان تلقي النقاد العرب لهذا المنهج؟ ؛هذه بعض التساؤلات التي سنحاول الإجابة عنها فيمايلي.

1- مفهوم المنهج الاجتماعي:

من بين أبرز الدارسين الغربيين المعاصرين الذين اهتموا بالنقد الاجتماعي بيير زيما **pierre zima** الذي يقول أنه ليس إلا :" دراسة سيميوطيقية أو أسلوبية بمنظور اجتماعي، وتنطلق دراسته بصفة أساسية من تحليل الخطاب اللغوي أو اللغوي /الاجتماعي أو اللهجات الجماعية في النص، باعتبارها بنى اجتماعية بالماهية، تحمل خصائص اللحظة التاريخية التي ينتمي إليها، فمن تحليل الأسلوب أو اللغة داخل النص يصل إلى الدراسة التركيبية الدلالية المتكاملة القادرة على كشف النص والمجتمع في نفس الوقت ودون انفصال"[1]، ويعتبر بيير زيما العلاقة وثيقة بين الدراسة الأدبية والمنهج الاجتماعي، وهي ناتجة عن الصلة الوثيقة التي تربط في الأصل الأدب بالواقع، وهناك من يرى أن: " إن علائق الفن بالمجتمع ذات أهمية حيوية، وأن تقصي هذه العلائق قد ينظم استجابة المرء الجمالية إلى عمل من أعمال الفن ويعمقها، إن الفن لايتخلق في فراغ وإنه ليس من عمل شخص حقا، بل

[1] – بيير زيما، النقد الاجتماعي(نحو علم اجتماع للنص الأدبي)، ت . عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص9.

من عمل خالق محدد في الزمان والمكان، يستجيب لمجتمع هو منه في القمة، لأنه جزؤه الناطق، فالناقد الاجتماعي، إذن يعنى بفهم الوسط الاجتماعي"[1]، والقول بالعلاقة بين الأدب والمجتمع عام لا يقتصر على دارس دون آخر.

[1]- ويلبرس سكوت، خمسة مداخل للنقد الأدبي(مقالات معاصرة في النقد)، ت. عناد غزلان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، 1984، ص 135.

2- الاتجاه الاجتماعي في الأدب والنقد:

ينطلق هذا الاتجاه من اعتبار الأدب ظاهرة اجتماعية والأديب لا ينتج أدبا لنفسه وإنما لمجتمعه منذ تفكيره في الكتابة وفي أثناء ممارسته لها عقب انتهائه منها، فالقارئ حاضر في ذهن الأديب، وهو وسيلته وغايته في آن معا.

وبهذا الطرح يقترب الأدب من الواقع، وتتحطم مقولات الفلسفة المثالية، و ترى الماركسية أن الأدب محصلة لعوامل مختلفة يقف في مقدمتها العامل الاقتصادي المادي الذي له أكبر الأثر في تشكيل رؤية الأديب وموقفه من الحياة والمجتمع، فالوجود الاجتماعي هو الذي يحدد وعي الناس، والأديب بحكم انتمائه الطبقي يصدر أفكاره عن طبقته وهمومها ومواقفها.

يرى ماركس أنه لكل مجتمع بنيتين/ دنيا: يمثلها النتاج المادي المتجلي في البيئة الاقتصادية للمجتمع، وعليا: تمثلها النظم الثقافية والفكرية والسياسية المتولدة عن البيئة الأساسية الأولى، وأن أي تغيير في قوى الإنتاج المادية لا بد من أن يحدث تغييرا في العلاقات الاجتماعية والنظم الفكرية. والأدب وفق هذه النظرية ينتمي إلى البنية العليا للمجتمع عاكسا بذلك البنية الدنيا، ومتأثرا بالتيارات الاقتصادية وبالانتماء الطبقي للأديب، وهذا ما يعرف بـ (**نظرية الانعكاس**)، ويشدد أعلام نظرية الانعكاس على" الدلالة الاجتماعية للأعمال الأدبية والفنية وعلى الصلة بين الأدب والمجتمع،غير أن مدى العلاقة بين الأدب والمجتمع وشكل هذه العلاقة قد ظل ومازال مثار جدل واسع بين أعلام هذه النظرية وخصومها، وبين أعلامها فيما بينهم على نحو ما نرى في كتابات بليخانوف ولوكاتش وأرنست فيشر "[1].

ومما لا شك فيه أن هذه الرؤية تناقض رؤية المثاليين الذين يرون أن الأدب تعبير عن الفردية المطلقة للأديب، مما حدا بهم إلى رفع شعا الفن للفن، في حين يرى الاجتماعيون أن الفن للمجتمع، فظهرت مصطلحات الأدب رسالة، وللفن وظيفة، وظهرت شعارات الفن الهادف و الأدب الملتزم

[1] - شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص 83.

و رسالة الفن. وبهذا لم يعد الفنان عازلا نفسه في برج عاجي، يحصر نشاطه في إطار القضايا الفردية والمعالجات الخاصة، وإنما أضحى اجتماعيا، له دور في رقي المجتمع و نهضته وتوعية أفراده وقيادتهم. وعليه جاءت موضوعاتهم محاربة لموجات الانطواء والانعزال المتفشية في النزاعات الوجودية والسريالية التي تصور الإنسان منفردا عن الناس، يحس بغربته وأزماته وضياعه في عالم غريب، ليس له مخرج، وحياته لا معنى لها.

إن مقولة الأدب الهادف تقود إلى رفض الأدب الغامض لأنه لا يمد جسورا مع متلقيه، ورفض أن يقتصر على المتعة المحضة دون أن يفصح عن أهداف واضحة، إلى جانب إدانة اهتمام الأدباء بقيم الطبقات المستغلة كالإقطاعيين والبرجوازيين وتعبيرهم عنها مهما بلغت أعمالهم من نضج وجودة، وعليه فإن مقياس جودة الأدب في النظرية الماركسية هو مدى قدرتهم على تصوير الواقع الاجتماعي وإخلاصه في التعبير عن طبيعة علاقاته.

3- اتجاهات الدراسة الاجتماعية للأدب:

- الاتجاه الكمي:

يطلق عليه علم اجتماع الظواهر الأدبية، وهو تيار تجريبي يستفيد من التقنيات التحليلية في مناهج الدراسات الاجتماعية، مثل الإحصائيات والبيانات وتفسير الظواهر انطلاقاً من قاعدة يبنيها الدارس طبقاً لمناهج دقيقة ثم يستخلص منها المعلومات التي تهمه[1] .

ويرى رواد هذا الاتجاه أن الأدب جزء من الحركة الثقافية، وأن تحليل الأدب يقتضي تجميع أكبر عدد من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية، فعندما نعمد إلى دراسة رواية ما؛ فإننا ندرس الإنتاج الروائي في فترة محددة، وبما أن الرواية جزء من الإنتاج السردي من قصة وقصة قصيرة وغيرها،

[1]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للطباعة و النشر، القاهرة، ط1، 2002 ، ص48.

فإننا نأخذ التوصيف الكمي لهذا الإنتاج من حيث عدد القصص والروايات التي ظهرت في تلك البيئة، وعدد الطبعات التي صدرت منها، ودرجة انتشارها، والعوائق التي واجهتها، ولو أمكن أن نصل إلى عدد القراء، واستجاباتهم، وغيرها من الإحصائيات الكمية؛ حتى يمكن لنا أن ندرس الظاهرة الأدبية كأنها جزء من الظاهرة الاقتصادية، لكنه اقتصاد الثقافة بمعنى أننا نستخدم فيها مصطلحات الإنتاج والتسويق والتوزيع، وكل ذلك نستخدمه لاستخلاص نتائج مهمة تكشف لنا عن حركة الأدب في المجتمع [1] .

ومن رواد هذه المدرسة "اسكاربيه"، وهو ناقد فرنسي له كتاب في علم اجتماع الأدب، ويدرس الأدب كظاهرة إنتاجية مرتبطة بقوانين السوق، ويمكن وفق هذا دراسة الأعمال الأدبية من ناحية الكم .

وبناء على ما سبق؛ يغفل هذا الاتجاه الطابع النوعي للأعمال الأدبية، فتتساوى لديه الرواية العظيمة ذات القيمة الخالدة بالرواية الهابطة التي تعتمد على الإثارة، فتُدرس الأعمال الأدبية على أساس أنها ظواهر اجتماعية تُستخدم فيها لغة الأرقام من حيث عدد النسخ وعدد الطبعات ومجموع القراء، فيَحكم في هذه الدراسات الأساس الكمي لا الكيفي؛ ولا تملك هذه المدرسة رؤيةً جمالية في الحكم على العمل الأدبي.

ومع ذلك نجد أن بعض دراسات سوسيولوجيا الأدب التجريبية لها أهمية بالغة في الكشف عن علاقة الإنتاج الثقافي بالمستويات المتعددة الفاعلة في بنية المجتمع من سياسية واقتصادية واجتماعي[2].

أما النقد الذي يوجه لهذا الاتجاه فبالإضافة إلى إغفاله للجانب النوعي للأعمال الأدبية،كما وضحنا سابقاً ، فإنه يكتفي برصد الظواهر ولا يتعمق في إمكانية تفسيرها وربطها ببعضها، بل ويقيم التوازي بين ظواهر غير متجانسة أصلاً؛ لأن الأدب إنتاج تخييلي إبداعي يغاير نوعياً طبيعة الحياة الخارجية، وهذه نقطة ضعف جوهرية تعيب دراسات علم اجتماع الأدب وتجعل نتائج عملها مجرد

[1] – المرجع السابق، ص 48-49.

[2] – المرجع نفسه، ص 54.

إضافة لمجموعة من البيانات والمعلومات التي تخدم علم الاجتماع ودارسيه أكثر من نقاد الأدب والمتخصصين فيه [1].

– اتجاه المدرسة الجدلية.

نسبة إلى "هيجل" ثم ماركس من بعده، ورأيهما في العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي والإنتاج الثقافي، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية[2].

ولطالما ارتبط الاتجاه الواقعي بالنقد الماركسي حيث أن" النقد الجدلي يسعى من ناحية إلى الكشف عن العلاقة الجدلية بين الأدب والواقع الطبيعي، ومن ناحية أخرى إلى محاولة كشف الأبنية وآليات هذه العلاقة المضمونية التشكيلية في تجلياتها وسياقاتها المختلفة"[3].

وقد برز "جورج لوكاش" كمنظِّر لهذا الاتجاه عندما درس وحلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتباره انعكاساً وتمثيلاً للحياة، وقدَّم دراسات ربط فيها بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع ما تسمى بـ"**سوسيولوجيا الأجناس الأدبية**"، تناول فيها طبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية وصعود البرجوازية الغربية[4].

ثم جاء بعده "لوسيان جولدمان" الذي ارتكز على مبادئ لوكاش وطوّرها حتى تبنى اتجاهاً يطلق عليه "**علم اجتماع الإبداع الأدبي**"، حاول فيه الاقتراب من الجانب الكيفي على عكس اتجاه "اسكاربيه" الكمي، وقد أسس غولدمان التجاه البنوي التكويني وهو" فرع من فروع البنوية نشأ استجابة لسعي بعض المفكرين و النقاد الماركسيين للتوفيق بين طروحات البنوية في صيغتها الشكلانية، وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي، أو ما يسمى أحيانا، في تركيزه على التفسير المادي

[1] - صلاح فضل، أعلام النقد المعاصر، ص 54.

[2] - المرجع نفسه، ص 69.

[3] – ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص372.

[4] - صلاح فضل، أعلام النقد المعاصر، ص 55.

الواقعي للفكر والثقافة"[1]، ويفسر غولدمان العمل الأدبي بقوله: " في العمل الأدبي يجد المحلل أو الناقد البنوي التكويني رؤية العالم هذه لا بوصفها من إبداع كاتب، وإنما بوصفها تكوينا معرفيا متجاوزا لذلك الإبداع، وكلما ازدادت قدرات المبدع ازداد اقترابه من تلك الرؤية وصدق تمثيله لها، حتى وإن لم يع ذلك، فثمة حتمية ماركسية في تلك العلاقة التعبيرية تأخذ شكل البنية، أو العلاقات الديناميكية بين عناصر العمل الأدبي"[2].

اعتمد "جولدمان" على مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابكة التي يمكن أن نوجزها في التالي:

– يرى "جولدمان" أن الأدب ليس إنتاجاً فردياً، ولا يجب أن ينظر إليه باعتباره تعبيراً عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أن الأديب عندما يكتب فإنه يعبر عن وجهة نظر تتجسد فيها عمليات الوعي والضمير الجماعي، فجودة الأديب وإقبال القرَّاء على أدبه يكون بسبب قوته في تجسيد المنظور الجماعي ووعيه الحقيقي بحاجات المجتمع، فيجد القارئ ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء، والعكس صحيح لمن يملكون وعياً مزيفاً "[3].

–الأعمال الأدبية تتميز بأبنية دلالية كلية، وهي ما يفهم من العمل الأدبي في إجماله، وهي تختلف من عملٍ لآخر، فعندما نقرأ عملاً ما فإننا نصبو إلى إقامة بنية دلالية كلية تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر في العمل الإبداعي، فإذا انتهينا من القراءة نكون قد كوَّنا بنية دلالية كلية تتكون من المقابل المفهومي والمقابل الفكري للوعي والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب[4].

واعتماداً على ما سبق نجد بين العمل الأدبي ودلالته اتصالاً وتناظراً، ونقطة الاتصال بين البنية الدلالية والوعي الجماعي هي أهم الحلقات عند "جولدمان" والتي يطلق عليها مصطلح "رؤية العالم"، فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبي المنفرد فحسب لكن الإنتاج الكلي للأديب.

---

[1] – ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص76.

[2] – المرجع نفسه، ص 78.

[3] - المرجع نفسه، ، ص 56-57.

[4] - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص 58.

كما قام لوكاش بإجراء عدد من الدراسات التي ترتبط بعلم اجتماع الأجناس الأدبية كما فأصدر كتاباً بعنوان "**من أجل تحليل سوسيولوجي للرواية**"، درس فيه نشأة الرواية الغربية وكيفية تحولاتها المختلفة في مراحلها المتعددة تعبيراً عن رؤية البرجوازية الغربية للعالم[1].

وقد استخدم بعض الدارسين العرب المنهجَ التكويني في تحليل ظواهر الأدب العربي، من أبرزهم "الطاهر لبيب" رئيس جمعية علماء الاجتماع العرب، وقد تناول ظاهرة الغزل العذري في العصر الأموي من حيث تعبيرها عن رؤية العالم لفئة اجتماعية معينة، حاول فيها أن يقيم العلاقة بين ظاهرة الغزل العذري وبين طبيعة الأبنية الاجتماعية والاقتصادية لهؤلاء الشعراء، ومدى نجاحهم في تقديم رؤية للعالم تعبر عن واقعهم الاجتماعي[2].

ثم حدث تطور في مناهج النقد الأدبي مما أدى إلى نشوء علم جديد هو "**علم اجتماع النص الأدبي**"، يعتمد على اللغة باعتبارها الوسيط الفعلي بين الأدب والحياة، فهي مركز التحليل النقدي في الأعمال الأدبية، فاتخاذ اللغة منطلقا للبحث النقدي في علم اجتماع النص الأدبي هو الوسيلة لتفادي الهوة النوعية بين الظواهر المختلفة[3].

وقد استطاع هذا المنهج الأخير من تجاوز ما وجّه لـ"رؤية العالم" من نقدٍ، إذ ليست سوى رؤية فكرية وذهنية وفلسفية، فعلم اجتماع النص تصور لغوي يرتبط بجذور الظاهرة الأدبية، ونجد الناقد

---

[1] - المرجع السابق، ص 58 .

[2] - المرجع نفسه ، ص 60.

[3] - المرجع نفسه ، ص 61.

"بيير زيما" في كتابه "**النقد الاجتماعي**" يتميز من خلال عرضه للاتجاهات التي سبقته و أهم الانتقادات التي وجهت إليها، ثم يقترح تصوراً أكثر نضجاً وتطوراً في سوسيولوجيا الأدب.

4- المنهج الاجتماعي في النقد العربي الحديث:

نجد في تراثنا النقدي القديم نقداً للمجتمع وسلوكياته كما كان الحال في كتاب "**البخلاء**" للجاحظ، والحرص على الربط بين المعنى الشريف واللفظ الشريف عند بشر بن المعتمر، وبعض الملاحظات المنتشرة في كتب النقد القديم التي تحث على الربط بين المستوى التعبيري ومستوى المتلقين.

أما في النقد الحديث فلم يكن للمنهج الاجتماعي رواد بارزون مقتنعون به، يربطون بين الإنتاج المادي والإنتاج الأدبي كما وجد في روسيا، ولكننا نجد بعض الدعوات إلى الاهتمام بالاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي عند سلامة موسى، وعمر الفاخوري، وقد اقترب هذا المنهج من المدرسة الجدلية عند محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، ولويس عوض، حيث رأى هؤلاء النقاد أنه من " الأولى أن ينظر النقد إلى العمل الأدبي على أنه جزء من نظام الحياة العام، فيحدد الأهداف التي يرمي إليها، والفكرة الاجتماعية التي يعكسها، وقد رفضت هذه الفئة من النقاد كل أشكال التحكم والسيطرة على مقدرات الشعب وثرواته، فحاربت البرجوازية والإقطاع بأشكالهما الاقتصادية والأدبية، وشجبت الأعمال الأدبية المؤيدة لهذه النظم القاسية"[1].ويعد محمد منذور من ابرز الدارسين العرب

[1] – أحمد عبد الحميد مهدي، المنهج الاجتماعي و رواده في النقد الأدبي الحديث، جامعة المدينة العالمية، ص 1.

الذين تأثروا برؤى وتصورات المنهج الاجتماعي، لكنه لم يلغ دور الانطباع في العملية النقدية، وقد " تجلى هذا الشعار في إعجابه بالأعمال الأدبية ذات المضامين الاجتماعية الواضحة، فهو يعجب برواية زينب لمحمد حسين هيكل، ويعتبره رائدا"[1].

وقد كان تأثر هؤلاء النقاد العرب بالمنهج الاجتماعي في الدراسة الأدبية نتيجة لتشبعهم برؤى النقاد الغربيين وتصوراتهم، أمثال بليخانوف وماركس ولوكاتش وغولدمان.

[1] – المرجع نفسه، ص 165.

نصوص وتطبيقات:

1- يعتبر سلامة موسى أن " التملق آفة الأدب، وهو يشوه الواقعية السليمة التي ينبغي أن يصورها تصويرا حيا، وهو هنا يعرض بطه حسين والعقاد اللذين سايرا الملك، فقد عاب سلامة موسى على طه حسين وصفه للملك فاروق بصاحب مصر، وبأن سلوكه الشخصي يعتبر قدوة للمواطنين، كما عاب على العقاد أنه وصف الملك فاروق بالفيلسوف، في حين هؤلاء الحكام وبخاصة الملك على الأدب والفن، ويفسر سلامة موسى اهتمام طه حسين والعقاد بالأدب القديم، أن هذا الأدب ملوكي، وأن المجتمع العربي نفسه كان أميريا إقطاعيا، ولهذا جاء الأدب منافقا لم يهتم بقضايا المجتمع".

- حلل القول وناقشه مبرزا الحدود بين الأدب الملوكي والأدب الاجتماعي.

2- يقول الشاعر عبد الوهاب البياتي في قصيدة **سوق القرية** من ديوان "**أباريق مهشمة** ":

الشمس، والحمر الهزيلة، والذباب

وحذاء جنديٍّ قديم

يتداول الأيدي، وفلاح يحدِّقُ في الفراغ

في مطلع العام الجديد "

يداي تمتلئان حتما بالنقود

"وسأشتري هذا الحذاء

وصياح ديكٍ فرّ من قفص، وقديس صغيرْ

"ما حك جلدك مثل ظفرك"

و "الطريق إلى الجحيمْ

من جنة الفردوس "أقرب" والذباب

:والحاصدون المتعبون

زرعوا، ولم نأكلْ "

"ونزرع ، صاغرين، فيأكلون

والعائدون من المدينة: يا لها وحشا ضرير

صرعاه موتانا، وأجسادُ النساء

"و"الحالمون الطيبون

وخوار أبقار، وبائعة الأساور والعطور

كالخنفساء تدب: "قبرتي العزيزة" يا سدوم

لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم

وبنادق سود ومحراث، ونار

تخبو، وحداد يراود جفنه الدامي النعاس

أبداً، على أشكالها تقع الطيور "

"والبحر لا يقوى على غسيل الخطايا، والدموع

والشمس في كبد السماء

وبائعات الكرم يجمعن السلال

عينا حبيبي كوكبان "

"وصدره ورد الربيع

والسوق يقفزُ، والحوانيت الصغيرة والذباب

يصطاده الأطفال، والأفق البعيد

وتثاؤب الأكواخ في غاب النخيل

حلل القصيدة مبرزا أهم ملامح الواقعية الواردة فيها.

المحاضرة العاشرة

النقد النفسي

المحاضرة العاشرة : النقد النفسي

الفئة المستهدفة : السنة الثانية ل.م.د

المدة الزمنية : ساعة ونصف

تمهيد:

يمكن أن نعزو بداية الاهتمام برصد الجانب النفسي في الأدب إلى كل من أرسطو وأفلاطون، حيث أن أفلاطون طرد الشعراء من جمهوريته انطلاقا من أن الشعر يؤجج العواطف وبالتالي يحدث ضررا على مستوى الذات الإنسانية، كما أن أرسطو أشار إلى ما يعرف بنظرية التطهير؛ التي فحواها أن الأعمال الأدبية تفضي إلى خلق مشاعر على مستوى النفس تؤدي إلى التطهر من المشاعر السلبية وخلق شعور التقزز من السلوكات السلبية، فتكونت نتيجة لذلك مفاهيم وتصورات حول الجانب النفسي للأدب، كما يمكن اعتبار البحوث التي حاول أصحابها من خلالها الإجابة عن التساؤل حول دوافع الكتابة الأدبية، والعوامل التي تدفع المبدع إلى خلق العمل الفني، وهذا السؤال ظل يتردد كثيراً في حلقات البحث الأدبي والإجابة عنه تعبر عن جوهر الكتابة و الإبداع الفني، فما هي الدوافع التي تدفع الشاعر لأن يقول قصيدة شعر؟ وما هي الدوافع التي تدفع الرسام لأن يرسم لوحة فنية ؟ و كذلك ما هي الدوافع التي تدفع راقصة البالي لتجسيم حالة تاريخية بواسطة حركات تعبيرية إيمائية ، وما هو الدافع الذي يدفع صاحب ناي لأن يعزف لحنا جميلا شجيا يروي قصة درامية.

وقد بذل عدد من الباحثين جهودا للإجابة عن هذه الأسئلة، فعلى سبيل المثال يتعرض عز الدين إسماعيل في كتابه (**التفسير النفسي للأدب**) لهذا الإشكال محاولا الإجابة عنه من خلال اعتباره أن الكاتب يكتب رغبة في كسب معاشه أو حبا في الشهرة و لا شك أنه خط أفكاره و تقدم

بها إلى المطبعة لمصلحة معينة ، وإن الأديب لا يكتب لكي يستمتع بثمار عقله بنحو أو آخر، و إنما هو يكتب لأنه يستمتع بعملية الإبداع ذاتها، فهذه المتعة تشكل حافزا للكتابة يتخلص عن طريقه من وطأة الظروف على نفسه، لأن الكتابة الأدبية لا تقف وراءها غرائز منفعية ذاتية أو معنوية فحسب، وإنما تقف وراءها دوافع كثيرة، ولقد أثبت الكثير من الدارسين أن عملية الإبداع تقف دائما وراءها دوافع غريزية و أحاسيس من الصعب على المرء أن يفسرها، وتشبه هذه الحالات حالات الحلم و كذلك حالات الحلم الذي يرد في اليقظة ، وتشبه حالات نزول الوحي، لأن المبدع – رساما أو روائيا أو قاصا أو شاعرا أو فنانا تشكيلياً – يمر بلحظات عصابية، و في هذا الصدد يذكر الكثير من المبدعين أنهم يتعذبون كثيرا أثناء الكتابة حسيا ونفسيا وأنهم يتعرضون لخلوات كثيرة.

1– دوافع عملية الإبداع :

لقد كان الشاعر في العصر الجاهلي يرد عملية الإبداع إلى وجود شيطان، و الشيطان هو الكائن الخرافي المحتجب عن أنظار الناس و هو الذي يلهم الشاعر بالشعر، حتى أن أحدهم قال :

إنني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى و شيطاني ذكر

أما الرومنسيون في العصر الحديث فردوها إلى حالة عقلية (ضرب من الجنون)،في حين نجد لأن الناقد العربي مصطفى سويف في كتابه (**الأسس النفسية للإبداع الفني**) يرد عملية الإبداع لدى الشعراء منذ القديم إلى دوافع نفسية، ف "هوميروس" شاعر اليونان الكبير قبل كتابة إلياذته استنجد و استجدى ربات الشعر حتى تمنحه الإلهام، فالإلهام دافع نفسي لعملية الإبداع الفني، والمبدع يجعل من عملية إعادة بناء العلاقات اللغوية عملا إبداعيا فريداً.

إن الكتابة الأدبية – دون ريب– هي فضاء للتجاوز و فضاء للإتيان بالمبهر و الخارق، و قد رأى الفيلسوف (شوبنهور) أن الفن وسيلة للفرار من مشكلات الواقع طلبا للسلام الخيالي، كما ذهب إلى تحديد الصلة بين الخيال و الحقيقة و الفنان لأنه ليس بين الحقيقة و الخيال صراع فكلاهما عنصر فعال في مجال أوسع هو عالم الأشياء و الأشخاص و الأحداث، إن الشاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة، بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال، فالخيال و الواقع كلاهما وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان، و إن لم يتضح لنا الخطأ في استنتاج أن رغبة الفنان في الهروب من الواقع الذي يدفعه إلى الإبداع الفني.

ونستخلص من هذا أن الفنان المبدع لا يمارس الهروب من نفسه من خلال العمليات الإبداعية، بقدر ما يمارس حضوره الواقعي، و لكن ذلك الهروب يحصل كتقنية أدبية جمالية.

2– مفهوم المنهج النفسي:

يقصد بالمنهج النفسي مجموع القواعد و النظريات و الأفكار و الاستنتاجات و الخلاصات التي تنسب إلى حقل علم النفس، والمطبقة على النصوص الأدبية، و نحن حينما نتناول هذا المنهج ليس هدفنا تطبيق نظريات علم النفس على الإنتاج الإبداعي شعرا كان أو رواية أو قصة أو مسرحية...، و إنما غايتنا التعرف على مدى استفادة الدراسات الأدبية من تصورات علم النفس، ذلك أن كل من علم النفس و الإنتاج الإبداعي مصدره واحد و هو النفس البشرية.

وقد تمكن الدارسون وفق الرؤية النفسية من الإجابة عن العديد من التساؤلات المتعلقة بالأدب، انطلاقا من شرح العمل الأدبي بالاعتماد على السيرة الذاتية للمؤلف، ورصد الحالات النفسية التي تعتري الشخوص في النصوص الأدبية، وبذلك أصبح التحليل النفسي بديلا عن الأحكام الذاتية والقيمية المفرغة من كل تحليل علمي دقيق.

وسوف نركز دراستنا لهذا المنهج على أحد أعلامه (سيغموند فرويد)، و الذي اشتهر كمؤسس لعلم النفس الحديث، و مما يحفزنا على ذلك أن فرويد اهتم بالإبداع الأدبي، و الإبداع الفني بصورة عامة باعتباره نشاطا إنسانيا مصدره النفس الإنسانية.

3– فرويد و التحليل النفسي للإبداع الأدبي:

لاقت أفكار فرويد رواجا كبيرا عند النقاد والدارسين حيث" كان معظم الأدباء قد تعرفوا على أفكار فرويد، ففي 1910، كان أ.أ بريل قد ترجم إلى الانجليزية ثلاث مساهمات في نظرية الجنس وفي1912، ترجم تفسير الأحلام، وكذلك كان الدكتور أرنست جونز قد نشر في 1910 محاولته الأولى في شرح هاملت بمنظور فرويدي"[1].

و أفضل أبحاثه التي تمثل وجهة نظره هذان البحثان:

– الأول: البحث الذي أقامه حول شخصية الرسام الإيطالي الشهير (ليوناردو دا فينشي).

[1]– ويلبرس سكوت، خمسة مداخل للنقد الأدبي، ص 75.

– الثاني: دراسته الرائدة حول الروائي الروسي (دوستويفسكي)،و ذلك من خلال روايته (**الإخوة كرامازوف**) أو (**الإخوة الأعداء**).

و قد اعتمد فرويد في دراسته لشخصية الكاتب الروسي على ظاهرة إصابته بمرض الصرع و استخلص فكرة الإستيطاء لديه، و منها نقد شخصيته، وتعمق في دراسة سيرة (دافنشي) وانتهى إلى أنه متعلق بفكرة الأمومة، وساعد فرويد على ممارسة التحليل النفسي كونه درس الطب وكان الفضل له في الكشف عن اللاشعور والشعور والكبت، وتقسيم الشخصية الإنسانية إلى أقطاب.

و" بدأت أبحاثه تعرف طريقها إلى النجاح بنشر كتابه **تفسير الأحلام**، الذي أتبعه بكتب أخرى أهمها ثلاث مقالات في نظرية الجنس، وقصده العقد الأول من هذا القرن طلاب كثيرون، معظمهم من بني جنسه، عملوا على نشر آرائه، بنشر الكتب والمجلات"[1].

[1]– ابن حلي عبد الله، الفكر الفرويدي وأثره في النقد العربي–جامعة الجزائر–1989، ص3.

ويعد سيغموند فرويد المؤسس الحقيقي والفعلي لعلم النفس الحديث، وقد ترك آثارا كثيرة بعضها نظري والآخر تطبقي، وتشكل مؤلفاته ثمرة نظريته النفسية، وقد ولد سنة **1856**م بالنمسا، وعاش في مدينة فيينا التي درس فيها الطب، واهتم خصوصا بالأمراض العصبية، ولكنه ما لبث أن تحول إلى (التنويم المغناطيسي) وذلك عام **1885**م، لينتقل بعدها لدراسة ما يعرف بالأمراض العصابية (الهستيريا)، وذلك بمدينة فيينا، وقد انتهى إلى أن وراء الأعراض الجسدية أعراضا نفسية، وحقق بذلك شهرة كبيرة، كما تمكن أن يتخطى ميدان الطب وصوره المعرفية إلى ما يعرف الآن ب(**علم النفس**) وغادر مدينة فيينا عام **1937**م، واختار أن يقيم في مدينة لندن إلا أنه لم يمكث بها طويلا حيث توفي عام **1939**م.

ومن أشهر العلماء الدين تأثر بهم وتعلم على أيديهم الطبيب (جوزيف برويار) والذي أخذ منه الكثير، ولعل أبرز فائدة جناها منه هي قاعدة (**الحديث المرسل**) أو (**التداعي الحر**) في العلاج، وفي هذه الطريقة يطلب الطبيب من المريض أن يتحدث وأن يسترسل في الكلام، وأن يقول كل شيء مهما كان بسيطا، وأن يذكر كل ماضيه من صباه أو طفولته يتذكر حاضره، وخلال هذا يكون الطبيب في حالة إصغاء تام، ليستنتج من اعترافات المريض البقعة التي يقبع فيها المرض، ويقوم بتشخيصها ثم يرشده نحو العلاج .

وقد أنفق فرويد سنة كاملة في باريس بين عامي(**1885-1886**م)درس خلالها منهج (شاركو) و هو عالم نفس فرنسي اشتهر خاصة باستخدام طريقة التنويم في العلاج، ولكنه لم يقتنع بها ورأى أن

نتائجها مؤقتة، كما أنها لا تمكن من الغوص في أعماق الذات البشرية. وقد برع فرويد في استخدامه لطريقة التنويم المغناطسي، ولكنه سرعان ما استبدلها بطريقة التداعي الحر، ثم طريقة تفسير الأحلام ، وكان يهدف من وراء ذلك إلى الكشف عن العقد المخبوءة والمنغرسة في اللاشعور، فهو يقوم باستنهاضها ثم بعثها إلى السطح ويقوم بعد ذلك بتحليلها واستخلاص النتائج التي ستقود المريض إلى أن يبرأ من مرضه.

و لفرويد كتابات كثيرة من بينها كتابه (**تفسير الأحلام**) الذي نشره (عام **1900**م)، ويعد من أهم الكتب التي تبرز فيها النظرية النفسية بشكل واضح، وتوسع هذا الاستخدام للأحلام بعد فرويد توسعا كثيرا كما يقول (**هال**)، فإن هذا الكتاب هو الكتاب هو أكثر من مؤلف عن الأحلام، هو كتاب عن ديناميات النفس لبشرية، وقد أبرز الأسس التي قامت عليها المدرسة النفسية عند فرويد وهي المجالات التالية:

1- الكبت و الطفولة الجنسية، و قد ذهب فرويد إلى أن طفولة الإنسان أساسية في أية محاولة أو أي مسعى لعلاجه، و هو ينطلق من أن مرحلة الطفولة تظل مصاحبة للإنسان.

2- كل سلوك له دوافع و رغبات، فحسب رأيه لا يوجد سلوك دون أن تكون له رغبات باطنية تدفعه للظهور.

3- إن رغبات الإنسان و خصوصا الرغبات الجنسية العنيفة و الجموحة قد تؤدي إلى أعراض من مثل الشلل.

4- اعتبر فرويد الأحلام بمثابة التعبير عن رغبات المكبوتة.

5- ارتكزت نظرية فرويد على قطبين أساسين لحياته الفعلية؛ الشعور، و اللاشعور؛ هذا الأخير عبارة عن مجموعة عن المشاعر المكبوتة والتي تختزن في مرحلة ما قبل الشعور، وهي أساسية للإنسان لأنها تخزن معلومات كثيرة وأساسية وتطفو هذه المعلومات حينما تكون الحاجة إليها.

والأصل في تصور فرويد أنه يأخذ عن الأدب منهلا يعتقد تجاوزه لقدرة علم النفس عن الإحاطة واستيعاب حيز اللاشعور البشري، فقد ورد عنه قوله" إن الشعراء والروائيين هم أعز حلفائنا وينبغي أن نقدر شهادتهم أحسن تقدير، لأنهم يعرفون الأشياء بين السماء والأرض لم تتمكن بعد حكمتنا المدرسية من الحلم بها، فهم في معرفة النفس شيوخنا، نحن العاديين لأنهم يرتوون من منابع لم يتمكن العلم من بلوغها"[1].

وقد حدد فرويد أقطاب الشخصية فيمايلي :

1- الهو: و هو قطب الشخصية الكامن في اللاشعور، وهو عبارة عن بئر في المكبوتات والنزوات اللاواعية وهو أيضا مستودع الذكريات، وعادة ما يكون (الهو) في صراع دائم مع الأنا الأعلى.

2-الأنا: ويلعب دور الوسيط بين اللاشعور والأنا العليا ويقوم بوظيفة إحداث التوازن على مستوى الشخصية.

[1]- جان بيلمان، التحليل النفسي و الأدب، ت.حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 7.

3–الأنا الأعلى: وهو الضمير و يمثل دور الرقيب، ويتشكل الأنا الأعلى من التعاليم التربوية والدينية والتأثيرات الثقافية و وصايا الأولياء وما هو متعارف عليه من قيم في المجتمع .

وملخص نظريته كما تجلت في كتابة (**الموجز في التحليل النفسي**) الصادر عام **1938** م والذي نشر كاملا عام **1946** م، يرى فيه فرويد أن منطقة الهو تحتوي على كل ما يتألف من الميول الغريزية والرغبات اللاواعية الدفينة والعميقة في الإنسان والمتوغلة في أصله الحيواني البعيد، أما الأنا فتتوسط بين الهو والعالم الخارجي وتسيطر عليها الحركات الإدارية نتيجة للعلاقات السابقة –الإدراك الحسي والفعل العضلي– وتقوم الأنا بمهمة حفظ الذات وتؤديها بتعلم معالجة المثيرات الخارجية فتذخر خبرات تتعلق بها في الذاكرة، وتتفادى المثيرا المفرطة القوة بالهرب، وتستقبل المثيرات المعتدلة بالتكيف وتتعلم أخيرا أن تعدل العالم الخارجي تعديلا يعود عليها بالنفع، وتسمى التوترات الناتجة عن الرغبات (الهو) باتجاه (الأنا)الألم، أما انخفاض هذه التوترات نتيجة إشباعها فيسمى (اللذة) وتسعى الأنا وراء اللذة وتتجنب الألم، ويتبع الزيادة المتوقعة في الألم ما يسمى ب (ندير القلق).

و من الواضح أن (الهو) و(الأنا العليا) على اختلافهما يتفقان في أنهما يمثلان الماضي فالهو يمثل آثار الوارثة و الأنا العليا ما أخذ عن الآخرين.

– إن الهو تنطوي على غريزة (التدمير) أما الأنا فعلى غريزة (التدمير) أما الأنا فعلى غريزة (الأيروس) أو الحياة و تقع في نطاقها غريزة حفظ الذات و حبها و غريزة حفظ النوع و حبه رغم تعارضهما و هدف الأيروس إنشاء وحدات جديدة تزداد حجمها فغريزة رابطة و الطاقة التي تعمل

وفقها اسمها (اللبيدو)، إن الأنا العليا تتحكم بظهور غريزة التدمير في منطقة الأنا من خلال علاقتها الماضوية.

و قد أثر فرويد تأثيراً كبيراً في معاصريه، كما انتشرت دراساته و بحوثه في جميع أنحاء العالم و استفادت منها الدراسات الأدبية كثيراً، من بين الذين تأثروا بتصورات فرويد الكاتب المسرحي الفرنسي (برني شتين) الذي استلهم في القرن الماضي بعضا من أفكاره ووظفها في مسرحياته ، ويذكر أن مسرحياته كانت تلقى رواجا كبيرا عند عرضها.

كما أن فرويد كان يدعو دائما في مقالاته و محاضراته الأدباء لأن يقرؤوا نظرياته لأنه في اعتقاده أن الأدباء يوظفون في أعمالهم الأدبية قضايا نفسية دون أن يدركوا ذلك، وقد أكد أن الشعراء قد سبقوا العلماء إلى اكتشاف اللاوعي (اللاشعور) كما دعا أطباء علم النفس لأن يقرؤوا الإبداع الأدبي .

وقد توسعت مدرسة فرويد و ظهر تلاميذ له، أضافوا إلى نظرياته و من هؤلاء (اريك فروم، ويلهام رايش، رينيه جيرار، وأبرزهم كارل غوستاف يونغ 1874-1961 وآدلر **1870-1938**، الذي اختلف مع أستاذه في فكرة أن الغريزة الجنسية هي السبب الوحيد في ظهور الأمراض العصابية وأنها تشكل الباعث الأول على الإبداع الفني، و" لعل الشيء الذي يميز نظرية آدلر إلى جانب هذا البحث هو اهتمامه بالجانب الاجتماعي، فالدوافع اللاشعورية في تصوره لا

يمكن أن تقوم بمفردها فهما مكتملا للطبيعة البشرية، إذ لابد من تفاعل عالم الشخصية الباطني بالعلاقات الشيئية الموضوعية"[1].

أما كارل غوستاف يونغ فيعتبر من أبرز تلاميذ فرويد، لكنه لم يستمر طويلا على نظريته إدا أنفصل عنها وانتقد صاحبها في كتابه (**أشكال و رموز الليبيدو**)، وهو لم يوافق أن العامل الجنسي هو المؤثر الوحيد في الشخصية، كما أنه يضيف تصورا جديدا لتصورات أستاذه "يسميه اللاشعور الجمعي أو الخافية العامة، ويعده المنهج الأساسي للأعمال الأدبية والفنية والبوتقة التي تنصهر فيها كل النماذج البدائية والرواسب القديمة، والتراكمات الموروثة والأفكار الأولى"[2].

وقد رأى يونغ في دراسته التي وسمها ب (**السيكولوجية التحليلية**)أن الإبداع يكون تحت

تأثير الرغبات الم

التي تدفع الإنس

طريق الإخراج ال

هذا الشيء يتح

أ- عبر الأحلام

ب-عبر الإبداع

[1]- زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998، ص 14

[2]- المرجع نفسه، ص 14.

ولم تؤثر نظرية الإبداع عند يونغ على الخلق الأدبي أو الفني فحسب، ولكنها أثرت أيضا على النقد وظهر ما يسمى بالنقد الأسطوري، كما تولدت عن أفكاره أيضا ما يسمى الآن ب (**الأنثروبولوجيا الثقافية**) كما تولد عن حالة (**اللاوعي الجمعي**) آراء نقدية كثيرة.

وقد راجت أفكاره في إنجلترا وأمريكا واشتغل الدارسون بالبحث عن الأساطير الأصلية للإنسانية، وذلك اعتماد على النصوص الأدبية وخاصة ما يعرف ب (**الأدب الإلهي والهبوط إلى الجحيم**)، وقد شكلت الآراء التي وردت في مؤلفات يونغ اتجاها جديدا لدراسة الإبداع الأدبي.

4–تلقي النقاد العرب للمنهج النفسي:

من أبرز الدارسين العرب الذين أعجبوا بتصورات فرويد وتلاميذه في مجال التحليل النفسي للأدب؛ نجد العقاد من خلال دراسته التي أجراها حول الشاعر (أبو نواس)، والتي اعتمد فيها على رسم الصورة النفسية للشخصية انطلاقا من ظروف العصر والبيئة والنشأة والسياسة والثقافة " و كل ما يتصل بهذه الظروف من عوامل الاستعداد الفطري من جانب تكوين الشخصية ذاتها، كالتكوين النفسي والخلقي والمزاجي، وينبغي أن نعرف أن هذه الظروف والعوامل لم تكن مقصودة لذاتها بوصفها أدوات معرفية، وإنما توسل بها الناقد الوصول إلى ملامح الصورة النفسية"[1].

وكذلك عز الدين إسماعيل من خلال كتابه"**التفسير النفسي للأدب**"، ومحمد النويهي من خلال دراسته الموسومة ب " **ثقافة الناقد الأدبي**"، إضافة إلى مصطفى سويف وكتابه" **الأسس**

[1]– زين الدين مختاري، المدخل إلى النقد النفسي، ص 22.

النفسية للإبداع الفني"؛ وقد بدا تأثر الكاتب مصطفى سويف بتصورات فرويد جليا من خلال كتاباته حيث يقول" وقد ذهب الباحثون في تفسيرها مذاهب عدة، عرضنا أهمها وهي القول بالإلهام أو الحدس أو التسامي الفرويدي والإسقاط عند يونغ"[1]، وبذلك تأصل هذا الاتجاه الجديد في النقد العربي الحديث، و الذي ينطلق من النفس البشرية من أجل تفسير الإبداع الأدبي باعتبارها نشاطا أو سلوكا إنسانيا صادرا عنها.

نصوص وتطبيقات:

جاء في كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني لمصطفى سويف قوله:" ليست الخبرة الجمالية ذاتية بحتة، إنها لا ترجع فقط إلى ما تنفعل به النفس فهي ليست في جوهرها إحساسا بالسار وبالمكدر، باللذة أو بالألم، وإن كانت الخبرة الجمالية مجسمة فيما يعتري النفس من حركات وانفعالات، كما أنها ليست في جوهرها إشارة إلى الموضوع الحسي الخارجي ولا تمثيلا به، ليست ضربا من التصور الذهني لا تعبيرا عن أمر موضوعي، أي أنها لا تنتمي إلى الواقع العلمي كما يصوغه العقل و إن كانت تلجأ إلى بعض الوسائل التعبيرية التي يستخدمها العلم من أصوات و أشكال، إن مجال الخبرة الجمالية إذن ليس المجال الذاتي البحت ولا المجال الموضوعي البحت، مجالها بينهما وإن كان يضمهما بشكل من الأشكال، ولدينا موقف الفنان المبدع إزاء أثره أقوى دليل على ما نذهب إليه،

[1]- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني،دار المعارف، القاهرة، ط4، ص22.

إذ أن موقف الفنان الحق يتضمن دائما عدم الرضا عن عمله، لأن الفن الحق ليس تقليدا ولا تركيبا"[1].

- حلل النص مبينا أسس النقد النفسي عند مصطفى سويف.

[1]- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، ص 21 - 22.

المحاضرة الحادية عشر

النقد الواقعي

المحاضرة الحادية عشر: النقد الواقعي

الفئة المستهدفة : السنة الأولى ل.م.د

المدة الزمنية : ساعة ونصف

تمهيد:

كثيرا ما يقع الخلط بين النقد الاجتماعي والنقد الواقعين ذلك أن الأصل في اعتمادها واحد وهو الواقع، إذ يعتقد أن النقد الاجتماعي رديف للواقعي وكل منهما يرى في الأدب صورة عاكسة للواقع الذي يحيط بالأديب، والفصل في هذا الوضع هو العودة لفترة ظهور كل منهم، فيتعلق الأمر باتجاه ظهور وفق رؤى معينة وتطور ليصل في النهاية إلى صورة مختلفة ومنفصلة عن الصورة الأولى ليشكل بدوره اتجاها آخر، فالنقد الاجتماعي كما تم توضيحه يرد تفسير الأدب إلى واقعه الخارجي، وفي اعتقاده أن الأدب يتشكل استجابة لهذا الواقع الذي يكون مرجعه في الإبداع مهمش، وفي الوقت نفسه كثير من الجوانب المتعلقة في العمل الإبداعي مهملة ومبعدة، وبها يتميز الكلام الفني عن غيره.

فجرى تطوير هذه الرؤية، ومع ظهور الواقعية الجديدة ارتسمت لهذه النظرية ملامح جديدة تتعلق في مجملها بعلم الجمال، فلا يتحقق الأول ما لم يراع فيه البعد الجمالي الذي يميزه، فصار البحث في الأدب عن الأبعاد الجمالية التي تعكس هذا الواقع بأبعاده الاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية... وصار جوهر الأدب هو البعد الجمالي الذي انطلق القول به من آخر ما وصل إليه علم الجمال الماركسي، وصارت العلاقة بين الأدب والواقع يرسي دعائمها القول بالجانب الجمالي الإبداعي.

فالنقد الواقعي من هذا المنطلق هو غوص في الأبعاد الجمالية للتجربة الإبداعية من أجل البحث عن المضامين المتعلقة بالواقع، يكون البحث فيها ليس سطحيا ولكن فتحا للمغاليق ودخول بوعي الناقد إلى أبعاد المضامين.

فالقول بالنقد الواقعي هو استدعاء لعلم الجمال في صورته الجديدة المتطورة في العصر الحديث، فيكون عمل الأديب ليس هو النقل الحرفي للواقع كما هو، أو كما أشارت إليه الآراء

المتعلقة بالنقد الاجتماعي، ولكن الأمر فيه متعلق بصورة وجدانية مختلفة تتكون بين المبدع و واقعه، فلا يصور الواقع انطلاقا من انفعالاته الحسية المباشرة ولكن بوعي جمالي يفترض توفره في المبدع، فيقارب الأشياء في الواقع لا كما يراها، ولكن بأبعاد مختلفة عن الواقع تمثل وعيا ويقظة بالعالم، وإن كان مصدرها الواقع كما هو ببساطته.

فيتعالى المبدع في التصوير الفوتوغرافي للواقع كما عرف عنه، ويصبح، ويصبح عمله أكثر وعيا من عرض أحداث مؤقتة على أرض الواقع، يكون تأثيرها متغيرا بتغير هذه الظروف،و المبدع هو الذي يتصرف عن الرؤية السطحية و يتعالى عنها ليصور العالم صورة راسخة فنية جمالية لا يحكمها الخيال بما هو هذا النقل النوعي للواقع كما هو، و يبطنه من خلال دلالات متعالية و يكون عمل الناقد إذن ليس القراءة السطحية و لكن عملا موازيا يضاهي عمل الأديب في بعض الأحيان، لأن وظيفته هي الكشف عن هذا المبطن في الكلام باستدعاء ذوقه الجمالي الذي يقارب من خلاله الصور الجمالية، فينبئ في بعض الأحيان عن دلالات في الأدب، حتى صاحب الإبداع لم ينتبه إليها.

وفق هذه النظرة ينتهي زمن النقد الذي يبنى على الاستحسان و الاستهجان، كما انتهى زمن التزود بمجموعة من القوانين التي تؤخذ عن مناهج في النقد مختلفة، ويصبح الناقد بدوره مبدعا إذ يمتلك القدرة على ذلك، ويكون قادرا على الفصل بين الوعي الاجتماعي و الواقع الاجتماعي، وهمنا تكمن خصوصية النقد الواقعي، إذ يتحدث عن واقع مختلف عن الواقع الحسي، إذ هو الواقع الذي يتكون في ذهن و مخيلة المبدع انطلاقا من الوعي به و اليقظة بمختلف عناصره.

و هنا يكون البون واسعا بين النقد الاجتماعي و النقد الواقعي، هذا الأخير الذي يكون عمل المبدع فيه و الناقد متميزين، إذ يتعالي التصور عندهم عن الواقع بالإضافة إلى البعد

الجمالي الذي يتشكل عند كليهما حالة التدوين و حالة النقد و المقاربة، وكل هذا تأثرا بالفلسفة الماركسية الحديثة المتعلقة بعلم الجمال، التي لا ترى ضرورة في النقل الحرفي للواقع و الساذج كما ترى الواقعية المادية و ضرورة التصوير الجمالي به لرفعه من بساطته و تغيره.

ومن هذا المنطلق- ما هي حدود النقد الواقعي؟، و ما هي روافده و مرجعياته؟، وكيف أثرت الواقعية الجديدة (الاشتراكية) عليه؟، و في العالم العربي من هم رواده و بمن ارتبط ؟، كلها أسئلة تحاول أن توضح النقد الواقعي و انفصاله عن النقد الاجتماعي و عن تأثير الرافد الفلسفي على النقد في هذه الفترة، وعن العودة التي تأكدت لعلم الجمال مع التيارات الحديثة و استعادة الإبداع لأهم ميزة تميزه عن غيره، خلافا لما صورته التيارات التاريخية و النفسية.

و كذا الاجتماعية تركيزها على المصادر الحسية، حيث يكون المبدع في كل حالاته ناقلا حرفيا أو منفعلا سلبيا أو مريضا عصبيا، دون الحديث عن أهم صفة تميز الإبداع و هو الوعي الجمالي الذي يتقاسمه هذه المرة كل من المبدع و الناقد.

وتتعالى وظيفة المبدع عن النقل الحرفي إلى الوعي بما ينقل، مشكلا صورة مختلفة تختفي ورائها الظروف الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية، و على الناقد المتسلح بهذا الوعي أن يمتلك القدرة على كشف هذه الحقائق من النقد انطلاقا من تحليل البعاد الجمالية التي يظهر فيها الناقد من خلال إضفائه لذوقه الجمالي، و الحديث عن هذا النوع هو إيذان برؤية معاصرة للنقد كما يبدو مختلفة عما كانت عليه من قبل.

1- في مفهوم النقد الواقعي:

يقتضي الأمر بداية ضبط مفهوم النقد الواقعي قصد فرز الحدود الدقيقة التي تفصل بين تصور الواقعية و النقد الواقعي، وقد بدأ استخدام مصطلح الواقعية في روسيا في الستينيات من القرن الماضي، حيث اتخذه بعض النقاد شعارا لهم، على أنه كان يعني لديهم حينئذ مجرد

التحليل و النقد، فالكاتب الواقعي ليس إلا عاملا يفكر، على حد تعبير أحدهم، وهو نفس التعبير الذي استخدمه (ماو) فيما بعد و قد برز في تلك الآونة موقف ديستويفسكي الذي كتب عام **1963**، يرفض الطبيعة الفوتوغرافية و يدافع عن اهتمامه الحي بالعناصر الخيالية الفريدة و يقول في إحدى رسائله الشهيرة: "إن تصوري عن الواقع و الواقعية يختلف إلى مدى بعيد عن تصورات نقادنا و كتابنا الواقعيين ، فمثاليتي أكثر واقعية من واقعيتهم، ثم يشير إلى عمق تناوله للقضايا إذا قورن بسطحية تصويرهم للحياة، ويضيف قائلا (يطلقون على خطأ الكاتب السيكولوجي، بينما أنا في حقيقة الأمر واقعي بأسمى ما تعنيه الكلمة، إذ أنني أصور أغوار النفس البشرية العميقة"[1].

و في مقابل هذا الخلط كثيرا ما يقع التداخل بين مصطلح الواقعية و الطبيعة،"و في ظل الخلط بين هذين المصطلحين قائما حتى الربع الأول من القرن العشرين، إلى أن نشر الناقد بيير مارتينو، كتابين هامين أولهما عام **1913**م، بعنوان (القصة الواقعية)، والثاني عام **1923**م، بعنوان (الطبيعة الفرنسية)، وحدد فيهما التمييز القاطع بين المصطلحين، فالطبيعة هي مبدأ زولا وتقتضي عرضا علميا للأدب و فلسفة مادية محددة، أما الواقعية فهي ذلك التيار الزاخر الذي يجرف في مساره كثيرا من إيديولوجيات و الفلسفات والذي اغتسل بمائه معظم كبار الكتاب العالميين في القرنيين الأخيرين"[2].

ورغم السعي دائما للفصل بين النقد الاجتماعي و الواقعي، إلا أن النقد الاجتماعي هو الأب الشرعي للنقد الواقعي، فمن التصوير الفوتوغرافي الواقع، إلى التمرد على هذا الواقع ومحاولة مجاوزته من خلال رسم صورة مختلفة، " وكانت جذور هذه الحركة التي نشبت في أوطان عديدة و متنوعة إلى أقصى مدى، واتجاهاتها الخاصة بأسلوب أشد تنوعا من ذلك، ومن هنا

[1]- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة، ط2، 1980، ص 18.
[2]- المرجع السابق، ص 19 .

نجدها تتسم بلون من التماسك الإيديولوجي الذي يدور حول التمرد الإنساني، و تكفي إشارة إلى بعض أعلامها الذين ينتمون إلى آداب مختلفة مثل (أناتول فرانس) و (رومان رولاند) و(توماس مان) لكي نرى بوضوح تلاقي اتجاهاتهم، و ليست الواقعية الغربية اليوم في موجتها الثالثة سوى امتدادا لهذا التمرد من وجهة النظر الاجتماعية الموضوعية مما يؤكد بصفة قاطعة استمرار تأثير زعماء التمرد هذا على اتجاهات المرحلة الأخيرة"[1].

[1]- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 22.

وقد ارتبطت الواقعية النقدية بالقصة و الرواية أكثر من غيرها من الفنون، ذلك أن هذين النوعين ارتبطا أكثر بوصف الواقع و نقله، وعلى اختلاف صور نقل هذا الواقع، يكون عمل الناقد الواقعي هو التوسط الجمالي من أجل الكشف عن هذا الواقع مبطنا و مغيبا"ونتيجة لذلك يخلص بعض النقاد المحدثين إلى أن كل من القصة إنما هي واقعية في بعض ظواهرها و غير واقعية في بعضها الآخر، ويجب على النقد أن يقتصر على تقييم نسبة الواقعية في كل عمل بمقارنة ما أجهد الكاتب نفسه في عرضه بما يمكن أن نراه بالفعل قد تحقق في هذا العرض، غير أن هذا المعيار النسبي سيكتب كثيرا من الموضوعية و الدقة عندما ندعمه بالأسس الجمالية للواقعية"[1]، لذلك كثيرا ما تذكر الواقعية و الواقعية الجديدة، "إن واقعية القرن العشرين اختلفت اختلافا كليا، وواقعية القرن التاسع عشر لاختلاف العالم الذي تصفه مع تمسكها بالمتطلبات الجوهرية لفن القصة الواقعية، بل قد إن النظرة الواقعية السائدة في القصص قبل المدرسة الواقعية في القرن الماضي، قد عادت إلى الظهور، وقد استفادت من تجارب هؤلاء الطبيعيين و الواقعيين و ما فتحوه من ميادين كانت محرمة على الكتاب و الفنانين"[2].

2-خلفيات وأصول النقد الواقعي:

تعود الجذور الأولى لظهور الواقعية الجديدة إلى المرحلة الحرجة التي عاشها الإنسان الغربي إثر سيطرة الرأسمالية، حيث سعى الإنسان إلى التأقلم وهو ما سمح بظهور الواقعية الجديدة، وأمام هذا التصور صار الاعتقاد أقرب إلى مفهوم الاشتراكية منه إلى الرأسمالية، فصارت الكتابة صورة مختلفة عن الواقع، وتفككها وتناقضها هو الحقيقة التي ينشدها، و"هنا يكتسب المضمون الاجتماعي الإنساني لمقولات الجمال والانسجام الجمالية أهمية حالية

[1]- المرجع السابق، ص 34.

[2]- ليلى عنان ، الواقعية في الأدب الفرنسي ، دار المعارف ، القاهرة، ص59.

ضخمة تتخطى الأدب والفن، إن الواقعيين الكبار في عصر الرأسمالية المزدهرة ولنأخذ نموذج بلزاك كمثل على ذلك، قد تحتم عليهم، من حيث هم مصورون صادقون للواقع أن يتخلوا بصورة حاسمة عن تقديم وعرض للحياة الجميلة والانسجام المنسجم، وقد استطاعوا إذا أرادوا أن يكونوا واقعيين كبارا، أن يصوروا الحياة المتنافرة والممزقة، الحياة التي تسحق كل ما في الإنسان من عظيم وجميل بلا رحمة، بل تفعل ما هو أسوء من ذلك، تمسخه وتفسده وتشده إلى القذارة، وكانت النتيجة النهائية التي وصلوا إليها هي أن المجتمع الرأسمالي مقبرة كبيرة للأصالة والعظمة الإنسانيتين العريقتين"[1].

وقد أثرت هذه التناقضات على أوروبا وروسيا وهو أثمر الاشتراكية أو الواقعية الجديدة، ولعل التناقضات والفجوات التي بدت واضحة على الواقع، جعلت الواقعية تمتنع عن ضبط القيم، وتنطلق من الواقع لتصنع منه عالما مختلفا، وقد جمعت الواقعية الجديدة بين العلمية والواقعية لانطلاقها من المحسوس والفلسفية التي تفارق من خلالها الواقع الحسي.

3- تلقي النقاد العرب للنقد الواقعي:

يعتبر محمد مندور وحسين مروة من أهم النقاد العرب الذين تبنوا المنهج الواقعي، وقد اتبع حسين مروة أسلوب النقد الواقعي، وقدم تجربة نقدية جديدة فيها الشق العلمي الموضوعي الواقعي والشق الجمالي الفني، حيث يقول في مقدمة كتابه (**دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**): "... ليس عندي أكثر من القول إنه محاولات متواضعة، لتطبيق المنهج الواقعي في الدراسة النقدية، وهو المنهج الذي أشعر بطمأنينة عقلية ووجدانية لأنني أنتهجه"[2]،كما أشاد

[1]- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ت. نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، ص1985، ص15.

[2]- حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، 1999، ص 9.

حسين مروة بتبني النقاد العرب للعديد من المناهج النقدية الحديثة، وتخليهم عن الاتكاء على الانطباعية في النقد، لأنها في نظره تسم الدراسة الأدبية بالتخلف.

وخلاصة القول أن الأدب كان شديد الارتباط بالواقع والحديث عن النقد الواقعي هو استحضار الفلسفة الماركسية في الجمال وطرق البحث عن الجمالية، انطلاقا من طرق المبطن و المغيب في كلام المبدع، وعلى إثرها يتحول عمل الناقد إلى عمل مقارب ومتجاوز لعمل المبدع في ذاته، حيث قالت الواقعية الجديدة بظروف مختلفة لواقع جديد هو في الأصل مختلف عن الواقع العادي، وقد تشبع النقاد العرب بتصورات النقد الواقعي كغيره من المناهج النقدية الحديثة، ومن أبرز هؤلاء النقاد محمد منذور وحسين ومروة وغيرهم...

نصوص وتطبيقات :

يقول محمد منذور: "...وإذا كانت مناهج البحث العلمية موضوع اهتمام الغربيين بوجه عام، فإننا نحن الشرقيين أشد منهم حاجة إليها، لعدة أسباب، منها ما يرجع إلى مزاجنا القومي، ومنها ما يرجع إلى نظم التعليم في بلدنا"[1].

ويقول كذلك: "واللغة التي هي مستودع تراث الأمم لا نزال نحن بعيدين عن استخراج ما في خباياها من حقائق إنسانية عامة، حقائق خاصة للسعي العربي والعقلية العربية، كما رست بها القرون المليئة بالأحداث، حتى ليصبح القول أننا لا نزال نعيش على ما خلفه علماء النحو والصرف والبلاغة الأقدمون، وعندما يدعي بعضنا التجديد لا يعدو في الحقيقة التطريز على ثوب خلق، حتى أصبحنا أشبه بمن يرقص في السلاسل"[2].

– انطلاقا من النصين ومن معطيات المحاضرة؛ أبرز الفرق بين النقد الاجتماعي والواقعي.

[1]– محمد منذور، النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة، 1996، ص 392.

[2]– المرجع نفسه، ص 393.

المحاضرة الثانية عشر

النقد الجديد

المحاضرة الثانية عشر: النقد الجديد

الفئة المستهدفة : السنة الثانية ل.م.د

المدة الزمنية : ساعة ونصف

تمهيد:

كان النقد الأدبي قبل النقد الجديد يركز على عدة طرق لتفسير الأدب، ولم يكن ثمة إجماع على تميز أي من هذه الطرق، فدرس بعض النقاد الأدب من خلال تاريخ المؤلف، وبينوا كيف أن الأعمال الأدبية كانت تمثل الحقبة التي كتبت فيها، بينما درس نقاد آخرون الأعمال الأدبية من خلال حياة المؤلف وأوضاعه وميوله، وقد اختلف النقد الجديد اختلافا بينا عن المدارس النقدية السابقة فتجاهل تاريخ المؤلف والحقبة الزمنية التي عاش فيها، فالناقد الجديد كان يعتبر أن هدف المؤلف من الكتابة لا علاقة له بتقييم العمل، ذلك أن العمل يفرز معاني جديدة لم يكن المؤلف يرمي إليها.

فكان ظهور النقد الجديد إعلانا عن تهميش كل وجود متعلق بالنص الإبداعي والأدبي، وهذا الأمر نحا بالنقد منحى مختلفا في كل التيارات التي ظهرت في العصر الحديث، فصار النص منظورا إليه شكلا منفصلا عن كل غائية أو نفعية، مهما كان المجال، حتى لو تعلق الأمر بالأخلاق والعقيدة، فمع ظهور هذا النوع من النقد بدت الإرهاصات الأولى التي تعلي من قيمة النص الإبداعي في مقابل باقي المجالات، تاريخية، اجتماعية، نفسية، والباحث عن تاريخ لهذا النقد لا يعدم الجذور القبلية، إذا يكون النقد الجمالي عند أرسطو فاتحة لهذا التصور في مقابل ما اعتقده أفلاطون سابقا، وقوله بالنقد الأخلاقي وضرورة ارتباط الفن بالقيمة الأخلاقية والنفعية هو سبب طرده للشعراء من جمهوريته.

ومع دخول العالم الغربي مرحلة القرون الوسطى صار الأدب وسيلة لخدمة الأغراض الدينية / العقيدة وكل ماله علاقة بالكنيسة وباستيقاظ العالم على إثر عصر النهضة، ولم يركز على الشكل في بداية الأمر بقدر ما كان التركيز على الإعلاء من شأن هذا الأدب الذي ينبغي أن يؤدي في نظرهم وظيفة ما، هذه الوظيفة هي التي ترفع من شأنه وتقديره، فتعلق الأدب في بداية الأمر بالمنهج الإحيائي سعيا منهم لاعتماده وسيلة قصد إحياء هذا التراث العريق الذي

سيصبح ركيزة الفكر النهضوي الحديث، وبعدها صار الاتجاه العلمي والفلسفي هو ما يسير اتجاهات الأدب، فانتمى إلى هذه العلوم باختلاف اتجاهاتها، فصار مع علم التاريخ وثيقة تاريخية ومع علم الاجتماع صورة مطابقة لواقع ينبغي دراسته، و مع علم النفس آثار نفسية يتركها المبدع تجنبا للكبت، ومنه لتجنب الوقوع في الأمراض النفسية، مع العلم أن النقد في كل حالاته لم يفقد قيمته التقييمية، وهو ما فصل بين هذه المناهج في مجالاتها، في مجال النقد والأدب، ولكن الأمر في النهاية استقر على ضرورة التركيز على شكل هذا الأدب بغض النظر عن عالمه الخارجي الذي كان يشكل مركز الاهتمام.

وفكرة التركيز على الأدب منفصلا عما سواه بدأت أول الأمر مع النقد الجديد في أمريكا، ولكن الفكرة تطورت وتم فيها استثمار آخر ما وصلت إليه البحوث العلمية واللغوية، فظهر في روسيا ما يسمى بالشكلانية الروسية لأن لكل اتجاه مبرراته التي أدت إلى ظهوره، ومع النقد الجديد انفصل الناقد عن إغراقه في تحري المناهج المختلفة قصد تفسير النص الأدبي، ولم يعد من قبيل التخصص أن يخدم الأدب مجالا آخر غير مجاله هو، وهو ما لفت الانتباه إلى القيمة الجمالية التي ينتظرها الناقد من المبدع قصد تحقيق الفنية والمتعة بالتركيز على النص.

والقول بهذه الأهداف التي صار ينشدها الأدب هي استدعاء لكل المناهج التي جاءت فيما بعد والتي تركز على النص الأدبي وشكله، دون البحث في محيطه وأسبابه، وهذه الأسباب التي أدى الإغراق فيها إلى اعتماده كل اتجاه منفصلا عن الآخر سبب التهميش الذي طالها كلها معا، في سبيل الإعلاء من شأن النص الأدبي، والتركز حول الشكل في العملية النقدية أجبر الناقد في المقابل أن يتخلى عن كل عواطف شخصية متعلقة بالأديب أو الأدب، وكذلك الردود الفعلية التي قد تؤثر على هذا الأدب الذي لم يعد في خدمة أي مجال ولا ينتمي إلى أي اتجاه، فارتبط النقد الجديد بتحرير الأدب من الغائية والنفعية التي طالما عدت شرطا في وجوده وصار التركيز فقط على الأدبية والشكل.

فلا يجوز الجمع بين مصطلحي النقد الحديث والنقد الجديد والمطابقة بينهما بحكم التشابه في ترجمة المصطلح، ذلك أن الأمر في النقد الحديث يشمل كل الاتجاهات التي سبق الحديث عنها والتي ارتبطت بالعصر الحديث، بينما الأمر بالنسبة للنقد الجديد يتعلق بفتح باب للأدب مختلف لا يتعلق الأمر فيه بالسياقات الخارجية، ولكن التركيز سيكون على النسق الداخلي للنص في العلاقات التي تربط بين ألفاظ وجمل هذا النص الأدبي فيما بينها، بمعزل عن عالمها وأسبابها ومؤلفها، والتخلص من كل سلطة وغاية وتلك هي مبررات النقد الجديد كما يبدو.

وانطلاقا مما سبق يمكن طرح التساؤلات التالية، و يتمحور التساؤل الأول حول ماهية النقد الجديد وحدوده التي ارتبط بها وثانيها حول المرجعيات التي أدت إلى ظهور هذا النقد المختلف والجديد؟ وأخيرا كيف كان تعامل النقد في هذه الفترة بغض النظر عن كل المبررات التي ارتبطت به سابقا، وهي أيضا تعمل على التذكير بالجانب الشكلي الجمالي الذي طالما افتقده النص الأدبي، كونه المادة التي صنع منها واغترابه بين الجوانب التاريخية والاجتماعية والنفسية، التي عملت كل مرة على تهميشه والقضاء على وجوده ومركزيته بما هو شكل فني جمالي، يستدعي ناقدا يتحسس فيه هذا الجانب الذي يميزه عن غيره من النصوص التي أعدت لأهداف مختلفة، فصار من الضروري الانتقال من فترة سياقية خارجية إلى أخرى نسقية داخلية/ شكلية جمالية.

1- مفهوم النقد الجديد:

تماثلت الأهداف التي سعت إليها مدرسة النقد الجديد مع تلك التي نادت إليها المدرسة الشكلانية الروسية، حيث دعت كلتا المدرستان إلى ضرورة فصل النص عن سياقه الخارجي بكل مستوياته بما فيها منتج النص أي المؤلف، واعتبر بنية مغلقة لا تحيل على ذاتها، التي تحقق

الأدبية و الجمالية انطلاقا من طريقة تشكلها، ذلك أن" العلاقة القائمة بين التوجهات الجمالية والأبعاد الفلسفية قارة وقائمة بالقوة، حتى وإن تبدى لنا غير ذلك مع بعض التوجهات الشكلانية أو تلك التي تدعو صراحة لإلغاء كل ما هو خارج النص أو سابق عليه، سواء كانت قيما ذاتية أو اجتماعية أو أخلاقية متصلة بسيرورة الحياة البشرية في تنوعها وتشابكها وتعقدها، والنقد الجديد الأنجلوسكسوني لا يشذ عن هذه القاعدة، فامتداداته النظرية تتجاذبها نزعتان هما، الانجذاب للفلسفة المثالية من جهة والنزعة المحلية المحافظة من جهة أخرى"[1].

ووفق هذا المنطلق دل مصطلح" النقد الجديد على حركة نقدية ظهرت في أمريكا خلال النصف الأول من القرن العشرين، وذلك سنة 1941م، بعد صدور كتاب الشاعر والناقد الأمريكي جون كرو رانسوم بعنوان **النقد الجديد**، ومنذ ذلك التاريخ شاعت هذه التسمية وارتبطت بنزعة النقد الأدبي، على أن هذه التسمية تلتبس أحيانا بنظيرتها الفرنسية حيث شاع خلال الستينات من القرن الماضي، إلا أن المصطلح كان وضع في بدايات القرن التاسع عشر على يد جون سبنجاردن في كتابه **النقد الجديد** سنة 1911، إلا أنه لم يلق رواجا كبيرا أنداك، ولقد بدا واضحا في كتاب رونسوم الذي وقف فيه عند أعمال بعض الأدباء المعاصرين له من الانجليز والأمريكان وفي مقدمتهم ريتشاردز أمبسون، إليوت، وفيه عاد النقاد للاهتمام بموضوع نقدهم والتركيز على معنى النص للعمل الأدبي بدلا من الاتجاه إلى تفسيره على ضوء الظروف الخارجية التي أحاطت به أو العوامل التي تكون قد أثرت في إنتاجه"[2].

[1] – عمر عيلان، النقد الجديد والنقد الروائي العربي – دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا، وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه، جامعة منتوري– قسنطينة – أطروحة دكتوراه دولة– في الأدب الحديث، 2005– 2006 ، ص3.

[2] – سهام مشري ، النقد الجديد عند رشاد رشيد – فصول من كتاب ما هو الأدب نموذج – جامعة قاصدي مرباح/ ورقة، ماستر في النقد الأدبي ومصطلحاته، 2014 – 2015 ، ص4.

فنحا هذا الاتجاه الجديد إلى تبني الدراسة النسقية و إبعاد النص عن سطوة السياق الذي سيطر على الدراسة الأدبية لفترة من الزمن ، فأصبح الدارس يخرج من دراسة النص الأدبي بنتائج تاريخية و نفسية واجتماعية، وغيب الجانب الجمالي وأقصي من مجال الدراسة ،ووفق هذا جاء النقد الجديد باعتباره" رؤية جديدة للأعمال الأدبية، فهو ينظر للنص كجسد مغلق منقطع على العوامل الخارجية (سيرة، حياة مؤلفه، نفسيته، بيئته...)، وكنسيج من العلاقات الداخلية المتشابكة التي ينبغي على الناقد أن يكتشفها، ويبرر وجود القوانين التي تتحكم بإنتاج النصوص الأدبية، فإنه قد لجأ لهذه الغاية إلى علم الألسنية ليستمد من قواعدها وقوانينها كل ما يساعده على القيام بتشريح لغوي ويفحص عمل الكتابة وهذه الرؤية الجديدة تدعو إلى ضرورة وجود ناقد معني بموضوع نقده، دون الاهتمام بالمؤثرات الخارجية وإلى ضرورة عزل النص عما يؤثر فيه"[1].

ولأن النص الأدبي وظيفته جمالية كان لزاما إعادة الاعتبار للدراسة الأدبية للنص التي تستقصي آليات بناء الأدبية والعناصر المساهمة في تحقيق الجمالية، من داخل النص وتغييب كل عنصر خارجي، لأنه لا يفضي إلا إلى ما هو غير أدبي، ذلك أن" النقد هو عبارة عن فكرة لكنه أيضا متعة، إنه نوع أدبي قلما نقرؤه، ولكن من منا لا يقرأ الشعر، إن حب الأدب هو تقدير لقيمة فرح الاكتشاف، أخيرا هي الحقيقة تنكشف ويتضح فرح اكتشاف ذلك الجزء المجهول والملعون أحيانا اكتشاف لا يمكن الوصول إليه إلا عبر النقد"[2].

وبذلك أعلنت المناهج التقليدية عن إفلاسها وظهر البديل الذي أعاد الاعتبار للدراسة الأدبية للنص و صار القول بضرورة النقد الجديد الشغل الشاغل للنقاد والأدباء، وذلك لأن

[1] – المرجع السابق، ص 4- 5 .

[2] – جان ايف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ت. قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة – دمشق– 1993، ص18.

"النهج التقليدي في النقد استنفذ طاقته في البحث وقدم أقصى ما في وسعه تقديمه، واتضح عجزه عن تجاوز الأحكام الذوقية والانطباعي ومعالجة الأدب بما فيه القديم خارج المفاهيم الجارية، مفاهيم الصدق والحق والأمانة في تصوير الواقع ونقله، سواء أتعلق ذلك بذات المبدع أم الحياة الاجتماعية عامة"[1]، وبذلك أصبح الطريق ممهدا أمام هذه المدرسة الجديدة لكي يدلي نقادها بدلوهم في مجال الدراسة الأدبية.

1- الأصول والمرجعيات:

اختلفت وتباينت المشارب التي استقى منها نقاد مدرسة النقد الجديد تصوراتهم وطروحاتهم، وتراوحت في المجمل بين الفلسفة الأوروبية من جهة والأمريكية من جهة أخرى، و"فيما يتعلق بالجانب الأول فإن هناك من يرى بأن النقد الجديد في أمريكا ينهل من منابع الفلسفة المثالية عند كانط و هيجل التي تناولت مفهوم الجمال الفني من منظور علاقته بالمتعة الجمالية وأثرها في النفس الإنسانية، وهذه الأفكار ساهمت بشكل كبير في ظهور توجهات فنية تركز بصورة كبيرة على المتعة الفنية أكثر من أي شيء آخر مثل مدرسة الفن للفن أو المدرسة الرمزية"[2].

[1] - محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص15.

[2] - عمر عيلان، النقد الجديد والنقد الروائي العربي، دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا، ص 3- 4.

أما بالنسبة لما يتعلق بالتصورات ذات المصادر الأمريكية والتي ساهمت في ظهور النقد الجديد في أمريكا فتتمثل في أطروحات ريتشاردز في إطار مقولة التفاعل النصي، فقد " بدا النقد الجديد في الولايات المتحدة، متأثرا بأعمال أيفور أومستلاونغ ريتشاردز (1983–1979) وإليوت، لكن يمكن القول أنه ظهر بصورة دقيقة عام 1924 بظهور كتاب(مبادئ النقد الأدبي) لريتشاردز، والذي كان بمثابة أطروحة أثارت إشكاليات وجدلا قويا لدى النقاد والدارسين وبخاصة في بريطانيا في النصف الثاني من القرن العشرين إلى كتاب معنى المعنى الذي ألفه بالاشتراك مع تشارلز أوغدن"[1]، و أطروحة ريتشاردز مبنية على تبني المقولات النصية وضرورة التركيز على الخصائص والمميزات المكونة للحقيقة الأدبية بالتركيز على اللغة التي تكتب بها هذه الأعمال الأدبية، هذه اللغة التي تحقق وظيفتين أولها الوظيفة الانفعالية وثانيها الوظيفة المرجعية المتعلقة بالرموز التي تكتب بها فينفصل النص كليا عن الواقع ويؤدي وظيفته في ذاته، فالشعر في أصل تكوينه لا علاقة له بالواقع لأنه لا يتطابق معه ولا يصوره ولكنه يهدف إلى وظيفة إثارة المشاعر والعوطف، وفي هذه النقطة تختلف مدرسة النقد الجديد عن الشكلانية الروسية، إذ تهمش القيمة الانفعالية وتركز على اللغة الشعرية فحسب"إذ نظرة ريتشاردز هذه على ما تحمله في طياتها من دعوة شكلية فهي تختلف عن المدرسة الشكلانية التي تهمل البعد الإنساني الانفعالي من النص، والتي تبناها النقاد الجدد في أمريكا فيما بعد، رغم عدم اطلاعهم على أدبيات المدرسة الشكلانية الروسية، فريتشاردز على الرغم من دعوته إلى الاهتمام والتمحيص في جزئيات النص الأدبي، لأن تفاعل عناصر النص مجتمعة هي التي تعطيه معنى ووظيفة، فهو

[1] – المرجع السابق، ص4.

بالمقابل يدعو بمبدأ تحديد انفعالية اللغة الشعرية في مستوى المؤلف والقارئ أي البحث عن القيمة الأدبية المتولدة عن التواصل مع النص"[1].

ينضاف إلى ذلك ما أسفرت عنه جهود نقاد مدرسة الجنوب من خلال مقولاتها حول النص الشعري والبلاغة الجديدة التي أسست لنظرية النقد الجديد،ويعزى إلى هذه المدرسة كذلك محافظتها" أطلق ج أ سنجاون مصطلح النقد الجديد على أعمال النقاد إليوت **(t.s.eliot)** وكلينيث بروكوس (**brooks kleanth**) وجون كرورونسوم (**ransom john crowe**) وغيرهم ممن خالفوا النقد النفسي والاجتماعي، وهذا النقد الذي ظهر في الولايات المتحدة الأميركية وأوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، يناقض المناهج الكلاسيكية النفسية والاجتماعية والذوقية، أصحابه يرون في النقد الكلاسيكي قصورا كونه يتناول قضايا مرضية بعيدة عن العمل الأدبي أو يعالج قضايا وظواهر اجتماعية وتاريخية بدل اهتمامه بحقائق وخبايا النص الأدبي.

وتعتبر أطروحات ريتشاردز الأكثر تأثيرا على نقاد مدرسة الجنوب، حيث أدت إلى استقلال مدرسة النقد الجديد وقيامها ككيان مستقل يؤسس لمرحلة ما بعد السياقية، وينذر بمرحلة جديدة في النقد الأدبي تقوم على تغييب السياق بكل مستوياته والنظر إلى النص من الداخل وبحثا في أنساقه.

2- النقد الجديد عند العرب:

يعتبر الناقد رشاد رشدي من أبرز المتأثرين بمدرسة النقد الجديد، حيث انطلق في كتابه(**ما الأدب**)، من مقولات وتصورات هذه المدرسة، لكن دون الانفصال تماما عن مقومات الهوية العربية التي أولت للجانب الشكلي والجمالي الأهمية والقيمة، يتحدث ريتشاردز

[1] - عمر عيلان، النقد الجديد والنقد الروائي العربي، ص 4- 5.

عن قيمة البلاغة وعلاقتها مع النقد الجديد" وظل هذا المفهوم للبلاغة سائدًا إلى أن قامت مدرسة النقد الجديد في أعقاب الحرب العالمية الأولى فتغير مفهوم البلاغة ومعها مفاهيم الأدب والنقد نفسها، ويستشهد رشاد رشدي بما كتبه إليوت في فرنسا (**1919**)، حين قال بأن الفن ليس تعبيرا عن إحساس صادق مهما بلغ الإحساس أو التعبير عن شخصيته تعبيرا مباشرا بل هو تعبير عن هذه الشخصية بطريقة غير مباشرة..."[1].

ويستفيد من تصورات إليوت بمحاولته صياغة مفهوم جديد للبلاغة، وذلك" أن العمل الفني يتأتى من خلال إبداع موضوعي متميز يمكن أن يتوقع البشر بصرف النظر عن الزمان والمكان وفي هذا يقول رشاد رشدي، فالبلاغة وفقا للنقد الجديد ليست في صدق التعبير أو جمال الأسلوب أو إفصاحه عن شخصية الكاتب، بل كما يقول إليوت، في أن يخلق الكاتب معادلا موضوعيا للإحساس الذي يهدف إلى إثارته"[2]، كما يرى رشاد رشدي أن الربط بين الأدب والواقع ليس ضرورة ولا حتمية يجب الاحتكام إليها، كما أن التركيز على الأدب يقتضي فصله عن صاحبه" وإذ كانت هذه الموضوعية البلاغية تحتم فصل الأدب عن الحياة حتى يقوم بوظيفته خير قيام من أجلها أيضا، فإنها تحتم أيضا فصل العمل الأدبي عن شخصية الفنان يقول رشاد رشدي في ذلك: إن العمل الفني لا يمكن أن يكون تعبيرا عن شخصية الفنان الصحيح إنني أنظر بعيني الكاتب، ولكني لا أنظر إليه بل إلى ما يشير إليه"[3].

وكان رشاد رشدي من بين الداعين إلى الفصل بين الأدب والواقع انطلاقا من مقولة الشكل والمضمون، حيث أنه إذا "كان العمل الأدبي يصور الحياة فإنه في الوقت نفسه ليس صورة لنا، فالعمل الأدبي لا يمكن أن يكون إلى صورة لنفسه فقط، بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا

[1] – سهام مشري، النقد الجديد عند رشاد رشدي، فصول من كتاب ما هو الأدب، نموذجا، ص24– 25.
[2] – المرجع نفسه، ص 25– 26 .
[3] – المرجع نفسه، ص36.

بشيء خارجا عن نطاقه، لأن قيمة العمل الأدبي ليست فيما يمدنا به من معلومات أو خبرات مطلقة بل في الأثر المعين الذي يحدثه في نفوسنا كما هو كاملا كما أبدعه الفنان، ويؤكد رشاد رشدي على أن الحياة هي الأصل الذي نشأ عنه العمل الأدبي، وذلك بما فيها من مشاعر وخبرات مختلفة تشكل المادة الخام التي يصوغ منها الفنان عمله الأدبي، وبالتالي تبقى عناصر الحياة كما كانت بعد عملية الإبداع والتشكيل الفني"[1].

ويقر رشاد رشدي بمبدأ افصال العمل الأدبي عن صاحبه أو مقولة (موت المؤلف)، ويستند رشاد شدي في رأيه على فكرة مؤداها أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب أو بيئته ما تزال عالقة بأذهان الناس ويستشهد بالفيلسوف الإيطالي بنديتي كروتشي في أوائل هذا القرن، فأثبت أن الإحساس والخلق الأدبي يحتم أن ينقل هذا الإحساس من الذاتية و الموضوعية " فعدت الذاتية قيدا يكبل الإبداع ولا يمكنه تحقيق هذا الإبداع إلا عند تحري الموضوعية "[2]، فمهما كانت أصالة الآراء التي ينادي بها الكاتب أو عمق أفكاره أو جدة إحساسه، فهو " بدون القدرة الفنية لا يستطيع إلا أن يسير في حيز ضيق هو حيز ذاته، وهو في ذلك الحيز الضيق لا يستطيع أن يفعل هو و أن يعبر عن ذاته، والكاتب الذي لا يملك من القدرة الفنية القدر الكافي لحمايته من ذاتيه يجد نفسه منساق إلى التعبير عن هذه الذات حتى عندما لا يرغب في التعبير عنها، وعند ذلك يجد العمل الفني الذي يحاول بناءه ينهار ويتفكك ويفقد كيانه".[3]

[1] – المرجع السابق، ص38.

[2] – سهام مشري، النقد الجديد عند رشاد رشيد، ص45.

[3] – المرجع نفسه، ص 47.

إضافة إلى رشاد رشدي نجد عديد النقاد والدارسين العرب الذين نهلوا من معين مدرسة النقد الجديد وتأثروا بتصوراتها وحاولوا إسقاطها في دراساتهم حول الأدب العربي، نذكر إحسان عباس وعز الدين إسماعيل وشكري عياد وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهم كثير...

في الأخير يمكننا القول أن الاختلاف قائم وجلي بين مصطلحي النقد الحديث والنقد الجديد ، فلكل منهما دلالته وتصوراته وتوجهاته، وإن كان يمكن إدراج تيار النقد الجديد ضمن النقد الحديث من حيث التقسيم الأدبي القائم على مرجعية زمنية، إلا أن النقد الجديد نحا منحى مختلفا بالنقد في تلك الفترة، إذ ابتعد عن السياقات الخارجية المحيطة بالنص الأدبي، وتمركز حول النص الأدبي على الشكل والجمالية التي تجعله إبداعا أدبي، وقد تقاطعت تصورات مدرسة النقد الجديد مع تصورات المدرسة الشكلانية النقد الجدد، من حيث القول بعزل النص عن السياقات الخارجية وموت المؤلف ، والبحث في النص الأدبي انطلاقا من خصوصيته الشكلية، والتعامل معه كبنية مغلقة مكتفية بذاتها، ومن أشهر أعلامه ريتشاردز ورونسوم وإليوث، وعند العرب نجد أبرز المتأثرين بهم رشاد رشدي منهم رشاد رشدي وإحساس عباس وعز الدين إسماعيل.

نصوص وتطبيقات:

– حاء في كتاب ما الأدب لرشاد رشدي قوله : "المفهوم القديم للبلاغة والذي ساد عصورا وتغلغل في مدارس أدبية كثيرة حددها بأنها مجرد تعبير صادق عن إحساس صادق مارسه الأديب، ولذلك ظلت البلاغة مرتهنة بالأسلوب وليست بشكل العمل الأدبي ككل، واعتبر النقاد الأسلوب البليغ هو الأسلوب الذي يعبر تعبيرا صادقا عن شخصية الكاتب، أي أنه لم يكن فرق بين بلاغة الخطيب في عمله وبين بلاغة الخطيب في خطبته أو بلاغة الصحفي في مقالته، طالما أن منهم من يعبر عن فكره وموقفه وشخصيته وإحساسه تعبيرًا صادقا، وبالتالي

فليس فرق بين العمل الفني وبين كل من الخطبة أو المقالة فقيمة كل منها تنتهي بإدراك معناها أو مضمونها"[1].

– ويقول كذلك :" الفن ليس تعبيرا عن إحساس صادق مهما بلغ الإحساس أو التعبير عن شخصيته تعبيرا متعمدا مباشرا، بل هو تعبير عن هذه الشخصية بطريقة غير مباشرة، وذلك عندما يركز جهده في خلق شيء محدد كما يشبه ذلك تماما عمل النجار في صنعه للكرسي والمهندس في صنعه للآلة، فالكرسي والآلة ليسا تعبيرا عن شخصية صانعيها"[2].

– برأيك ماهي مبادئ النقد الجديد؟، كما عبر عنها رشاد رشدي.

[1] – سهام مشري، النقد الجديد عند رشاد رشيدي، ص24.

[2] – المرجع نفسه، ص 24– 25.

المحاضرة الثالثة عشر

القضايا النقدية -1-

المحاضرة الثالثة عشر : القضايا النقدية - 1 -

الفئة المستهدفة : السنة الثانية ل.م.د

المدة الزمنية : ساعة ونصف

تمهيد:

يبقى النص محافظا على طبيعته، وفي المقابل تتعدد مداركه وأبعاده انطلاقا من اختلاف النظرة إليه، ومنه اختلف النقد القديم عن النقد الحديث رغم أن المدونات وسيلتها اللغة العربية بما هي وسيط إبداعي متعلق بالأمة العربية، والأمر لا يتعلق باللغة العربية فحسب ولكن يشمل كل الأمم والحضارات باختلاف اللغة عند كل منهم، وقديما جرى الحديث كثيرا حول موضوع السرقات الأدبية وأثرها السلبي على النص الأدبي، وقضية عمود العشر وغيرها، وكثيرة تلك القضايا التي طرحت في النقد القديم كحصيلة انتهت إليها محاولات ضبط حدود النص الأدبي/ الإبداعي.

ورغم أن الدراسات النقدية العربية في البدايات سيطرت عليها الذاتية، إلا أن ظهور الدراسات اللغوية والبلاغية طبعها بطابع الموضوعية لانطلاقها في الأصل من القواعد الثابتة، ورغم ذلك ظل النقد محافظا على صورته، يطرح قضاياه هذه في مقابل النص الأدبي، والانتقال إلى العصر الحديث بدوره لا ينفي فكرة القضية ولكن يختلف في طرحها انطلاقا من اختلاف طرق وسبل النظر إلى هذا النص الأدبي الذي نحت به التيارات العلمية منحى المناهج النقدية التي غيرت طرق النظر من خلالها إلى النص الإبداعي، وصارت طرق دراسة النصوص علمية وموضوعية تماما، ولا يظهر الجانب الذاتي فيها إلا في اختيار المدونة الإعلامية التي يريد الناقد دراستها أو مقاربتها، وصارت وظيفة الناقد معادلة أو تفوق عمل المبدع، إذ لم تعد مجرد الحكم بالجودة والرداءة على النصوص لكن الانطلاق من النص الإبداعي بغية صنع نص جديد بإتباع مجموع الآليات التي يطرحها المنهج المتبع في قراءة النصوص. وعلى اختلاف هذه المناهج تعد وظيفة الناقد التفسير والتحليل إلى التأويل، وهي المرحلة التي يتجاوز فيها الناقد وظيفة المبدع، إذ يدخل النص عوالم لم تخطر على بال مبدعه أصلا من خلال كشف المبطن من دلالتها فينطبع النقد بالرؤى الجمالية للناقد، ويتحول النقد إلى عملية إبداعية جديدة يكون أساسها العمل الإبداعي الأول.

فانطلاق النقد من تخصصات مختلفة في تلقي العمل الإبداعي يقوم العمل فيه على تفسير الأدب من منطلقات مختلفة، بوسعه الانفصال عن النص المركز والانتقال إلى مناقشة قضيا تاريخية واجتماعية ونفسية، وكذا طرق الجانب الجمالي والبحث عنه في العمل الأدبي هو طرق لأبواب التأويل في التعامل، وذلك أن الأمر متعلق بالشق الذي يتجاوز ما يظهر من النص الأدبي إلى ما يعتقد أنه مبطن داخل النص، انطلاقا من طريقة كتابة هذا النص الذي يخضع فيه صاحبه لمجموعة من الشروط، أهمها القدرة على صناعة عالم مختلف عن العالم الواقعي بالانطلاق منه والوعي به، وتلك حدود التصور الجمالي والمنسجم للواقع، وصولا إلى النقد الجديد وتهميش السياقات الخارجية والتركز حول النسق النصي.

وكل هذه الظروف مجتمعة عاشها النقد في العصر الحديث، فاستدعى بدوره القضايا الجديدة والمختلفة عن قضايا النقد القديم، وكانت هذه القضايا حصيلة ما انتهت إليه البحوث والمناهج في عالم النص الإبداعي، والانطلاق فيها كان من كل هذه المناهج مجتمعة تقديرا منها لكل جديد أضفته إلى حقل النقد الأدبي، فصارت شعاراتهم قضايا للنقد الحديث، على الناقد المحدث أن يحيط بها وينطلق منها في دراسة النصوص الإبداعية، إذ صارت محاورا لا غنى للناقد الحديث عنها، إذ هي مفاتيح الكتابة الإبداعي وإشكالاته المطروحة وفق مستجدات العصر.

ومن هذا المنطلق أحاطت بالنص الإبداعي مجموعة من الأسئلة التي تعتقد أنها أبواب النص ومداخله، يتعلق الأمر فيها بقضية الصدق الفني، الذي أعاد الحياة للنص الإبداعي، وقضية الخيال بما هي مستجد طارئ على الشعر تجاوز فيه المبدع الأبعاد الحسية والواقعية والمادية إلى أخرى لا ترتبط بعالم الواقع، وكذا قضية الجنس الأدبي، وصار من الضروري الفصل في الأجناس الأدبية وفرز شعرها من نثرها، وكذلك قضية الشكل والمضمون والالتزام، وتفسير الأدب وتأويل النص وكذا الصورة الفنية، والإبداع الفني.

وقضيا أخرى مستحدثة ظلت في الدراسات النقدية المعاصرة محاور أساسية لمناقشة النقد، وهي قضية نقد النقد والحداثة وما بعد الحداثة، البنوية وما بعدها وأخيرا كانت قضية التناص طريقا جماليا يسلكه المبدع بوعيه ودون وعيه في الأعمال الأدبية، وهذه قضايا النقد المعاصر فيما بعد.

كلها أسئلة تحاول مقاربة النقد الأدبي الحديث، بما هو وضع جديد يعيشه انطلاقا من أوضاعه المختلفة التي أدخلت العالم في نهضة عمت كل المجالات، بما في ذلك النقد، كانت هذه اليقظة علمية وفلسفية، فآمنت كل المجالات بها وبنجاعتها في إخراج الفكر البشري من طور التخلف إلى الوعي بما أحدثته من ردة فعل منبهرة بآخر ما وصلت إليه هذه الدراسات في جميع المجالات، وكنقلة نوعية نحو عالم الحضارة والانفتاح على الآخر الذي انتقل من كونه مستعمرًا وعدوا إليه، كمصدر للوعي والفلسفة والعلم، فخرج العالم العربي من الطوباوية التي يعتقدها صفة التراث وعلى أساسها تم التعصب إلى طرق أخرى في التفكير، يكون البحث عن ثغرات العالم العربي ومطباته جانبا آخر في تفكيره .

1– قضية الالتزام:

كثيرًا ما يرد الالتزام في النقد الأدبي الحديث، ولهذا المصطلح عدة أبعاد للفهم، فالالتزام قد يحيل إلى المحافظة من جهة، ولكنه من جهة أخرى قد يعني شيئا مختلفا تماما، خاصة إذا تعلق هذا المصطلح بالعصر الحديث في جو تسوده إرادات التجديد وفق العلوم التي ظهرت وضبطت كل مجالات الحياة " إذن بالأدب الملتزم خلقي ولكن من خلال المتعة الفنية التي تجعل الخلق وتربية الوعي تابعين للجمال والمتعة تابعين للجمال، والمتعة الجمالية في الأدب، على أن هذا الخلق لا يقوم على إثارة الوساوس الأخلاقية، بل على دراسة شاملة عميقة بما يضعه المجتمع الجديد من مصاعب يعاني منها، أو يعاني منها بعض أفراده، فجانب المعاناة هو مجال جودة الأدب والفن، وهو مجال النقد الذاتي الخالص دون

الحديث عن معاني خلقية أو اجتماعية حديثا مباشرا، بل يجب البحث عن المواطن التي يعوزها التغير الفوري لتكون هي الموضوع في التجربة الأدبية"[1].

فينتقل هذا المصطلح من دلالة المحافظة إلى دلالة المعاصرة، وفي التزام المبدع بعصره الذي يعيش فيه، فيتناول قضاياه المختلفة بالدراسة والمناقشة في صورة خلقية وبطريقة فنية وإبداعية تحقق الأبعاد الجمالية المنتظرة من العمل الإبداعي بوصفه نصا مختلفا عن غيره" يخطئ من يعتقد أن الاتجاه العام في الأدب الملتزم يمثله الوجوديون وحدهم أو يمثله سارتر من بينهم، والحق أن سارتر قد انفرد من بين نقاد الغرب بالتعمق في فلسفة الالتزام وبسط أسسها والتدليل على ضرورة الالتزام لإنقاذ الأدب من التردي في هوة الدعاية والفردية المحضة التي تؤذن بفنائه، وتقوم دعوة الالتزام في وجه دعوة الأدب الخالص أو الفن للفن من ناحية، ثم إن هذه الدعوة - من ناحية أخرى- مدعمة بحرية الفرد التي تقيدها الحدود الإنسانية والوعي الاجتماعي، و هي لذلك على طرف النقيض من فلسفة الفن الواقعية الاشتراكية عند أتباع ماركس ومشايعي سياسته في الكتلة الشرقية التي تمثل في ذلك اتجاها مضادا لاتجاه الغرب، وهو اتجاه وضعي جبري يجحده دعاة الالتزام الغربي كل الجحود"[2].

والقول بقضية الالتزام يرتبط أكثر بالعمل النثري دون العمل الشعري، لأن طبيعة الأعمال النثرية من قصة ورواية تقتضي هذا الارتباط الفني بالجانب الاجتماعي الذي يعكس الشخوص والأحداث" والوجه الحق أن علينا أن نفرق بين عمل الشاعر وعمل الناثر في طبيعتها ووسائلها الفنية، فعمل الناثر قابل للالتزام لأنه اجتماعي بطبيعته، وفيه يخرج القاص والمؤلف والمسرحي حتما من حدود ذاته لتبرير تصويره الفني الاجتماعي من خلال الأحداث وتصوير الأشخاص"[3]، والالتزام هنا ليس بمعنى المطابقة لهذا الواقع، ولكن من خلال الخلق الذي يوفره الوعي وإرادة تغيير هذا الواقع "ودعاة الالتزام يخالفون الواقعية النقدية، إذ يرون أن الحيرة في الفن مستحيلة، لأن ذاتية الكاتب

[1] - محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ، القاهرة، ص146.
[2] - محمد غنيمي هلال، قضيا معاصرة في الأدب والنقد، ص147.
[3] - المرجع نفسه، ص151.

تتجلى في الإدراك نفسه، فإذا تأمل في هذا العالم، لما يحتوي عليه من مظالم، فلن يكون هذا التأمل عن برودة طبع، بل بالإيحاء بالسخط عليها والثورة لتغييرها، أي أنه يصور مساوئ العالم بوصفها مساوئ يجب أن تمحى، بالرغم من أن الأدب شيء والأخلاق شيء آخر نرى في أعماق فرائض الفن فرائض الخلق، على أن يكون هذا الخلق قائما على استخدام الناس كوسائل، بل على أنهم إرادات خيرة في مستقبل خير، ولا يتلاءم هذا الأدب الملتزم من النفعية في أية صورة لأن النفعية تجعل بواعث العمل الأدبي خارجية، فيحتفظ الكاتب بمظهر الموهبة، أي فن العثور على كلمات براقة ولكن في داخلها شيء ميت، فقد تحول الأدب إلى دعاية، وفي العهد الثوري حقا يجد العمل الأدبي البيئة المواتية لازدهاره، لأن تحرير الإنسان وسيطرة المجتمع الذي لا طبقات فيه، كلامها مثل العمل الفني غاية مطلقة ومطالب غير مشروطة، يستطيع العمل الفني أن يعكسها في مقاصده"[1].

2– قضية الشكل والمضمون:

إن البحث في قضية الشكل والمضمون قديم قدم النقد، ذلك أنها المسألة التي طرحت منذ القديم بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى أو المضمون، مع الاختلاف في تناول القضيتين بين القديم والحديث، ذلك أن الأمر متعلق في الحديث بدخول الجمالية عالم النص الأدبي، وقضية الشكل والمضمون في العصر الحديث أكثر تعقيدا منه في القديم، لأن الأمر يتعلق بجزء لا يمكن فصله عن جزئه الثاني، ذلك أن الشكل يعكس المضمون، والمضمون هو المادة الخام التي يتكون منها الشكل "ولهذا فإن علاقة اللفظ والمعنى عند كوليريدج هي علاقة حية، فلا نستطيع أن ننقل لفظة أو نغيرها إلا إذا تغير المعنى، وكذلك فإن كوليريدج في ضوء هذا الفهم جعل الشكل والمضمون جزءا لا يتجزأ من التجربة الشعورية، بل إنه جعل الوزن والموسيقى الشعرية عنصرا ملتحما بسائر العناصر الأخرى المكونة للقصيدة، لقد جعل الوزن ثمرة من ثمار الخيال، وجعل مصدر الوزن هي العاطفة أو الانفعال

[1] – المرجع السابق، ص 154.

التي تسيطر عليه الإرادة، فالوزن الشعري يتحقق من التوزان بين العاطفة والإرادة واضحة في سائر اللغة المنظومة حسب تدخل الإرادة، إن الوزن الشعري وحده، لا يمكن أن يقيم قيمة فنية في ذاته"[1].

فالأمر عند كوليريدج يتعلق بالكل الذي لا يمكن فصله، وهي العلاقة التي تربط بين الشكل والمضمون، فصارت قديمة تلك الصراعات التي دارت بين النقاد في قضية الشكل والمضمون، وأن الصورة الكلية تتحدد من خلال الصورة التي ينتهي الجمع بينهما شكل ومضمون " لا يظل شيء من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقتها الإيقاعية، ولا أسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحويه من معنى، فاللغة ليست لغة، بل أصوات، إلا إذا عبرت عن معنى، كذلك يعتبر المحتوى بدون شكلا استخلاصا لشيء ليس له وجود ملموس.لأننا لو عبرنا عنه بلغة مختلفة لأصبح شيئا مختلفا، ولا بد من أن تدرك القصيدة ككل حتى تتم عملية الإدراك، ولا تناقض بين الشكل والمحتوى ... لأنه لا وجود لأي منهما بدون الآخر، واستخلاص الواحد من الآخر قتلا للاثنين"[2].

وفكرة عدم القدرة على الفصل بين الشكل والمضمون قديمة وتم انتقالها من عصر آخر، وكذلك تحدث العرب في نظرية النظم مع الجرجاني، ومرت إلى النقاد العرب المحدثين بر العالم الغربي،" لكن هذا الإدراك لعدم إمكان الفصل بين الشكل والمحتوى ولتبادل العلاقة بين الاثنين قديم قدم أرسطو وقد عاد النقد الرومانسي الألماني إلى تأكيده، وانحدر هذا التأكيد بطرق ملتوية عبر كوليريدج أو الرمزيين الفرنسيين، إلى نقد القرن العشرين إلى كروتشه والشكلين الروس، والنقد الجديد في أمريكا وإلى تاريخ البنية الألماني"[3].

[1]- محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، أربد الأردن، ط1، 1991، ص18.

[2]- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ت. محمد عصفور، عالم المعرفة 110، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، 1987، ص46.

[3]- رينيه ويليلك، مفاهيم نقدية، ت. محمد عصفور، ص46.

1- الإبداع الفني:

وثالث القضايا التي تناولها النقد الحديث متعلقة بتلك العلاقة التي تجمع بين المبدع وأدبه بعيدا عن فكرة الذاتية والموضوعية، وتركيزا على الجانب الفني والإبداعي والخلقي الذي يصير إليه العمل الأدبي" إن العبرة في النقد الأدبي ليست الموضوع باعتباره شيئا خارجيا، ولا بالفكرة باعتبارها مجرد فكرة وإنما العبرة لما صار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن سيطر عليها الشاعر أو الأديب وبعد أن انصهرت في ذاته وبعد أن تحول إلى فن، إن كل موضوع وكل فكرة ليس إلا مجرد مادة من المواد الخام التي تتحول عند تناولها إلى شيء جديد"[1]، فالإبداع والخلق هو أساس النقد الحديث" فالموقف الذي يتخذه أديب هذا العصر من الأحداث السياسية أو الاجتماعية هو موقف الفنان أولا وقبل كل شيء، موقف الفنان الذي يرى وراء كل حدث وكل قضية سياسية أو اجتماعية دلالة إنسانية ما يحدث تتحول الحادثة أو القضية المرتبطة بزمن ما أو مجتمع ما إلى قضية إنسانية تكتسب الخلود و اللازمنية عن طريق تأمل الفنان ورؤيته الخاصة"[2].

فيتعالى العمل الأدبي عن الارتباط بزمان ومكان يتعلق بأحداث متغيرة وعارضة، ليصبح هذا الوجود الأبدي والأزلي، وسيلته في ذلك اللغة بما هي مادته الخام التي يشكل منها هذا المضمون، وتكون الموسيقى هي أدوات هذه اللغة التي تريد تحقيق الإبداع الفني.

2- الخيال:

أحد أهم القضايا الكبرى في النقد الأدبي الحديث، ورغم الحديث عن هذا المصطلح في الثقافات العربية والغربية القديمة، إلا أنهم لم يعيروه اهتماما كبيرا ولم يتم الإعلاء من شأنه إلا على يد الفيلسوف الألماني كانط إذ يرى " أن الخيال أجل قوى الإنسان وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى

[1] - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979، ص30.

[2] - المرجع نفسه، ص31.

الإنسان عن الخيال، وتبع كانط في هذا الفهم الرومانسيون وأصحاب المذاهب الأدبية"[1]، ومن هذا المنطلق يمكن القول إن قضية الخيال كانت أهم المحاور التي تناولها الرومانسيون في العصر الحديث، لما لها القدرة على تجسيد المبادئ التي نادوا بها، فارتبط الخيال بشخصيتين وورد زوورث وكوليريدج، فأما وورد زووت فيرى أن " الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التي بها تمتزج- معا- العناصر المتباعدة في أصلها و المختلفة كل الاختلاف، كي تصير مجموعا متآلفا منسجما، وهو يرى أن الخيال لا يدرك إلا عن طريق الشعور، فإذ كان الأمر كذلك، فإن قوى العقل لا تستطيع أن تضعف أو تنقص من الخيال شيئا، وعلى هذا الأساس يكون الخيال ذا مكانة تفوق قوى العقل الأخرى على شرط أن تكون الصور التي ينتجها منسقة متآزرة، تتآلف على تصوير الحقيقة"[2].

أما الأمر بالنسبة لكوليريدج فمتعلق بالخيال الأولي والخيال الثانوي" فأما الخيال الأولي فهو الخيال الذي عن طريقه يستطيع الأديب أن يلم بجميع أجزاء الصورة الشعرية وتفاصيلها الدقيقة، ولكي نوضح الأمر نسوق مثالا على ذلك، لو كان أمامي وردة فإن الخيال الأولي يجمع أجزاء الصورة كلها من أوراق وساق ورائحة... هو إدراك علمي- إن صح التعبير- ويقابل هذا ما أسماه بالخيال الإنتاجي"[3]، أما الخيال الثانوي" فهو أشد خطرًا من الخيال الأولي، لأن الأديب أو الشاعر في هذه المرحلة يلجأ إلى اختيار الجزئيات التي يريدها فهو يشترك مع الخيال الأولي في هذه الناحية من حيث أنه يصطحب الوعي الإرادي، ولكنه يختلف عنه من حيث الدرجة وطريقة العمل، لأنه يلجأ إلى اختيار جزئيات من الصورة ويقوم بتحليها والتأليف بينها ويصهرها في بوتقة نفسه ليخلق منها شيئا جديدا، إنه يذيب ويتلاشى كي يخلق من جديد"[4].

[1] - محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، ص53.

[2] - محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، ص54.

[3] - المرجع نفسه، ص54.

[4] - المرجع نفسه، ص54.

كما ارتبط الخيال بالرمزيين والبرناسيين والسرياليين، وقد ارتبط الخيال بمفهوم الحقيقة تماما عند الرومانسيين حيث " إنها حقيقة ذات طابع ذاتي تعمل على إيجاد عوالم من صنع الخيال، ولكنها غير منفصلة عن الكون المنظور، بل إنها تعطيه أعلى حق له، عن طرق إلقاء الضوء على الحقيقة الكامنة من وراء كل مظهر له، في محاولة تتسم بالإصرار الكامل من أجل الاهتداء إلى ما هو باق وأساسي، فالشاعر على وعي تام بالقدرة الرائعة للخيال في كشف الحقيقة للإنسان وإنكار هذه القوة الخلاقة إنما يعني إنكار حقيقة راسخة ليست مما يسهل الاهتداء إليها في التجربة المعتادة أو حتى في الدراسات المتخصصة، فهذه الحقيقة التي يتوصل إليها تتميز بدقتها وعمقها، إنها لا تعطينا استبصارًا عميقا بالحياة، رغم أن تلك الحقيقة قد تختلف عن الحقيقة العلمية أو الحقيقة الفلسفية فالخيال ذو صلة وثيقة بالواقع والحقيقة، وإلا فماذا يكون الشعر؟ وماذا تكون فائدته، إذ لم يكن يكتف من حقائق؟ إنه لن يكون عندئذ ذا صلة بالحياة، ويكون تقدير الشعر وتذوقه أمرا عميقا لا قيمة له" [1].

[1] – فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، أطروحة دكتوراه في النقد والبلاغة، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، 1989، ص6.

3- الجنس الأدبي :

إن قضية التجنيس قديمة تم تناولها عند اليونان، والقضايا الكبرى المتعلقة بالشعر والملحمة والدراما، وفي العصر الحديث ثم إحياء هذا الجانب من الإبداع ولكن بالتركيز على جانب آخر من خلال ما يمكن الفصل بين الأجناس، فيضبط الجنس الأدبي من خلال قالبه الفني ومقتضياته، فأولى الأجناس التي تعرض لها العصر الحديث بين الذاتية والموضوعية، فأما الذاتية فمتعلقة بالشعر الغنائي والموضوعية تلك التي توجه المسرحية والقصة وتعرض الخطابة في انفصالها جنسا مختلفا " فخصائص الجنس الخطابي أنه خارجي في علاقته بنفس الخطيب وأنه نفعي مباشر، فأما السمة الأولى فمظهرها حرص الخطيب على التوجه إلى جمهوره، وتجاوزه نطاق ذاته حتما، إلا في حدود ما يستغله من الحديث عن صفات شخصية بقصد التأثير في الجمهور بقدر ما استقر في ذهن جمهوره عنها، وهو مع ذلك غير موضوعي في وسائله، إذ من الواضح أنه وقد انحاز إلى رأي أو جانب، سواء كشف عنه منذ البدء أم مهد للكشف عنه بتعبئة مشاعر جمهوره أولا، فلا تستلزم الخطابة من حيث هي، أن تكون ذاتية تكشف عن الجانب النفعي للخطيب، ومع ذلك لا يصدق عليها أنها موضوعية محايدة تجاه ما تعرض له مسائل"[1].

وكل هذه الصفات التي ترتبط بالخطابة تجعلها بمنأى عن التجنيس الأدبي، لأنها لا تحقق قيمة معينة، يمكن من خلال تبويبها وادعاء انتمائها إلى جانب معين، وتطهير الأدب سواء أكان شعرا أم قصة ومسرحية من الطابع الخطابي لم يتم إلا في العصر الحديث، وحول تصنيف الأجناس يعد الشعر الغنائي ذاتي من حيث مصدره" ولذلك كانت نظرة الشاعر إلى جمهوره ثانوية بالقياس إلى إخلاصه في تصوير أطوار نفسه، وإن لم تنقطع صلته به عن طريق التراسل في المشاعر، ولكن الصلة بين الشاعر والجمهور كانت أقوى في العهد الرومانتيكي الأوروبي، ويقابله في أدبنا شعراء الديوان والمهاجرين إلى

[1]- محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص157.

أمريكا، ثم تولدت الرمزية فنفذت في مفهوم الشعر الغنائي وسيطرت عليه، ولن تزال ، في النزعة الواقعية للشعر في حين ترتبط التجربة الكلية بواقع الشاعر، مع رؤية واضحة"[1].

وثاني هذه الأجناس المسرحية، بالرغم من أصلها الدرامي الذي ارتبط بالشعر إلا أن طبيعتها تقربها من النثر، أكثر من الشعر، لأنها مرتبطة بالمدينة، وتكون القصة وريثة شرعية لجنس الملحمة فترتبط هي بدورها بالنثر من أجل تحقيق غاية القص الاجتماعية غاية الإنسانية.

4- الصدق الفني:

أن يكون الشعر صورة لما يخالج النفس من عواطف ومشاعر وجدانية، لا تكلف فيها ولا صنعة، فالشاعر الصادق هو الشاعر الذي يحقق الطبع، وهذه سمات تحيل إلى أصالة الشعر" وبالتالي أصبح مقياس الأصالة الفنية عندما يتمثل في أن يكون ديوان الشاعر مرآة صادقة تتجلى فيها صورة ناطقة لحياته وأن يصدر الشاعر عن طبعه، ولا يروض الكلام فيما يتعارض مع هذا الطبع وهذا وحده يجعل فنه وحياته شيئا واحدا"[2]، وأهم ما قيل بشأن هذه القضية كان من طرف أعضاء جماعة الديوان " لذلك من أجل توفر الصدق على الشاعر أن يلتزم بمجموعة من الخصائص المتعلقة به أولا وبالموضوع الذي يقول فيه شعرا، واعتبروا أن القول الذي يمكنه أن يعمم على الجميع هو قول لا يتوفر على الصدق والنزاهة لا يتحرى الدقة"، وقد تفرع عن مقياس الصدق الفني قضايا أخرى أثارها العقاد والمازني، منها قضية شعر الطبع وليس شعر الصنعة هو الشعر الحقيقي، والشعر المطبوع عندهما هو الذي يعبر عن نفس صاحبه أصدق تعبير وهو بذلك يعتبر شعرا عصريا، وفي ذلك قول العقاد، كان شعر العرب مطبوعا لا تصنع فيه وكانوا يصفون ما وصفوا في أشعارهم... لأنهم لو لم ينطقوا به شعرا لجاشت به صدورهم زفيرا، وجرت به عيونهم دمعا واشتعلت أفئدتهم فكرا، وأما نحن فلا موضوع لتلك الأشياء من أنفسنا، والشعر العصي كهذا الشعر في أنه شعر الطبع، وأنه أثمر من آثار روح العصر في

[1]- محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص162.

[2]- سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص153.

نفس أبنائه، فمن كان يعيش بفكره ونفسه في غير هذا العصر فما هو من أبنائه، وليست خواطر نفسه من خواطره"[1].

ومجمل القول، حمل العصر الحديث للنقد عديد الأفكار الجديدة التي عدت انعطافا شديدا في تاريخ البشرية جمعاء، فكانت العلمية والفلسفية هي مرشد البشرية إلى هذه المستجدات، وجملة المناهج التي ظهرت في ذلك الفترة استطاعت أن توجه تفكير الإنسان منحنى مختلف، وهو ما أوجز الحديث عن مجموعة من القضايا التي ميزت النقد الحديث عن غيره، وجملة هذه القضايا أهمها الالتزام بما هو صورة تحيل إلى ضرورة ارتباط الأدب بعصره ومؤلفه وبخصوص الشكل والمضمون أعاد العصر الحديث التأكيد على عدم القدرة في الفصل بين الشكل والمضمون، وهو استدعاء لنظرية النظم من جهة وتأكيد على آراء كوليريدج من جهة ثانية وحول الإبداع الفني تمركز النقد الحديث حول ضرورة قيام العمل الإبداعي على مفهوم الخلق والإبداع وانفصاله عن كل صنعة، ويكون الخيال مستجد حمله العصر الحديث وأولاه اهتماما كبيرا وجعل الأدب محوره الخيال وحول الجنس الأدبي، ثم تجنيس الأدب بين شرط الذاتية والموضوعية وفصل الخطابة عنهما، وأخيرًا يكون الصدق الفني شعار الإبداع في العصر الحديث بما هو دلالة على الطبع والبعد عن التكلف.

نصوص وتطبيقات:

- "والخيال أحد القوى الخفية التي استرعت انتباه العلماء منذ وقت مبكر، فكان لا بد أن يحظى باهتمام واسع، لما للخيال من صلة وثيقة، إن لم يكن بكل أنواع النشاط الثقافي، فعلى الأغلب بأكثره سواء تركز ذلك في دائرة الفنون كالشعر والرسم والموسيقى أوفق المعارف العلمية"[2].

-"وحين تتفرع هذه المسائل يبدو هذا التصور واضحا، فلم يكن عند الإغريق المتقدمين كلمة يطلقونها على الخيال وقد استعملت كلمة (**FANTASIA**) على حين أنها لا تعني عند أرسطو

[1]- المرجع السابق، ص154.

[2]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي – القاهرة، 1412، 1992، ص2.

سوى الإدراك الحسي الضعيف، وبمعنى التذكر شبه الباهت لشيء سبقت معرفته، وقد كان الشعور بالحاجة إلى كلمة تعني الخيال مرهصا بتقدم ملحوظ للنظرية الجمالية"[1].

– " هناك إدراك حسي وتفكير صرف، وذلك الإدراك الحسي عند باومجارتتن فيه كثير من الغموض على حين أن التفكير الصرف واضح كل الوضوح، وسبب هذا الغموض هو أن الجميل في الأجزاء الغامضة من الوعي البسيط، وبذلك هناك نوعان من المعرفة غامضة (إستيطيقا)، ومعرفة عقلية واضحة (منطق)، وتختلف الحقيقة المنطقية عن الإستيطيقا في أن الحقيقة الميثافيزيقة أو الموضوعية تتمثل حينا في العقل، عندما تكون الحقيقة منطقية بالمعنى الضيق، وحينا فيما يشبه العقل وملكات الإدراك البسيطة عندما تكون إستيطيقا"[2].

– انطلاقا من النصين السابقين، كيف يتميز العمل الإبداعي بوساطة الخيال.

[1] – المرجع السابق ، ص13.

[2] – عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص16.

المحاضرة الرابعة عشر

القضايا النقدية -2-

المحاضرة الرابعة عشر: القضايا النقدية -2-

الفئة المستهدفة: السنة الثانية ل.م.د

المدة الزمنية: ساعة ونصف

تمهيد:

عرف النقد في العصر الحديث الكثير من المستجدات، كانت في الأصل انعكاسا للواقع الجديد الذي صار يعيشه الإنسان في ظل الظروف الراهنة، أجبر فيها العالم العربي على التخلي عن آخر سبيل التمسك بالتراث والمحافظة سعيا منهم إلى التعايش مع واقع صار يفرض نفسه، بطريقة لا يمكن فيها تهميشه أو تجنبه، لأن تيارات التجديد آثارها كانت قوية، بحيث استطاعت أن تقنع الجميع بالأفكار التي صار إليها العمل وكذا الفلسفة والفكر، فظهر في العالم العربي بين أوساط الشباب العديد من الجماعات التي تنادي بالتجديد، منها ما كان داخل الوطن ومنها من استقر في المهجر وأعلن عن مبادئه.

وفي كل هذه الجماعات على اختلافها دعوة صريحة إلى تبني الصور الجديدة للأدب والنقد، صور صارت بعد الانفتاح والترجمة تحمل لغة مشتركة يمكن فهمها ومن ثمة الاقتداء بها، فصار للأدب أقلام جديدة يكتب بها وصار للنقد مفاتيح مختلفة عن تلك التي ورثها عن النقد القديم، ويتعلق الأمر في المفاتيح بتلك القضايا النقدية التي تناولها العصر القديم والتي لم تعد تجدي مع الصورة الجديدة والأهداف التي صار يشهدها الأدب في هذا العصر.

فصار لزاما على الأديب أن يلتزم بمجموعة من القواعد في كتابته، انصبت مجمل التيارات الحديثة في الأدب على هدف الغائية والنفعية، التي تنتظر من الأديب حال كتابته، وعلى الناقد أن يوسع المدارك من خلال دراسته اعتمادا على اتجاهات علمية مضبوطة يتم من خلالها خدمة الإنسانية والتعبير عن خلجاتها وانفعالاتها في طابع فني جمالي، سوى الاتجاه الأخير الذي نفى عن الأدب كل قيمة نفعية إلا التركيز على النسق النصي، الذي يخضع بدوره بمجموعة من الشروط التي تفصله عن غيره من الكلام وتقيم حدوده الخلقية والإبداعية وكذا الفنية والجمالية.

والقول بهذه الظروف مجتمعة أدى إلى ظهور القضايا الكبيرة في العالم الغربي، ثم انتقلت إلى العالم العربي التي كانت مدارسه محطة لاحتواء هذا الجديد المبتكر، والتركيز على الجماعات هو بالضرورة استحضار لهوية أعضائها الذين كانوا شعراء ونقاد في نفس الوقت وهو ما يطرح الإشكالية التي تقع بين استجلاب القضايا كوسائل، ومدى تطبيقها في الأعمال الإبداعية في العصر الحديث، فالتحول الذي طرأ في المنظومة النقدية والأدبية شمله تحول في المنظومة الفكرية والتصورية، ومنه صار لزاما على المبدع إذا أراد الاعتراف بأدبه وإبداعه أن لا يحيد عن هذه الظروف التي أسس لها مناهج كبرى أخذت عن العلم والفلسفة الإستراتيجية في التفكير.

وصارت ضرورة احتواء الواقع تتوجب على المبدع أن يتسلح بهذه الشروط التي لا غنى للشاعر ولا للناقد عنها، ونتيجة كثرة اطلاع المثقف العربي على هذه الأفكار في موطنها ومطالعة إبداعاتهم، صار بتفكيره ينتمي للعالم الغربي من حيث الشروط الإبداعية، غير أن المختلف بينهم وبين العالم الغربي محافظة العرب على اللغة العربية في الكتابة، وهو السبب الذي جعل من شرط الإحاطة بالعلوم العربية ركيزة لا يمكن القول خارج أطرها وقوانينها، أما ما عدى ذلك فالمبدع ابن واقعه الذي صار التعبير عنه ليس بسيطا، ولكن رؤية فلسفية إنسانية عامة وشاملة، فكان الجديد في الإبداع هو مدى التزام المبدع بروح العصر الذي احتضنه، وينسب إلى كتاب العصر الحديث الكثير من الإبداعات التي كانت بمثابة الفتح الجديد في طرق الكتابة فحق لها أن تصنف ضمن الأعمال الإبداعية الجديدة في هذا العصر.

وانطلاقا من هذا التصور عرف الإبداع الفني تصنيفا جديدا لم يعرفه من قبل وفق التجنيس الأدبي، فظهر النثر مقابلا للشعر، وتم تطوير العلوم التي أنشئت حول الجمالية من قبل البلاغة مثل، كما تم وضع منظومة مصطلحية كبيرة جديدة سواء تعلق الأمر بحقل النقد أو حتى حقل الإبداع، إذ صارت هناك ألفاظ جديدة تحرر من خلالها الفكر العربي من المعجم العربي القديم، وفق صورة حضارية مدنية، كما تم استحداث سبل جديدة ورؤى مختلفة للقول

احتضنها الخيال باتساعه وتعدد مداركه، في مقابل طريقة في التفكير اقتضت منه الانطلاق من الواقع قصد تجاوزه وليس مطابقته، وتم القضاء على شعر المماليك الذي اتصف بالزيف والتكلف، وأعيد مناقشة المسائل الكبرى في النقد القديم وتغيير وجهة النظر فيها انطلاقا من فكر أكثر شمولية، كقضية اللفظ والمعنى.

ومن هذا المنطلق يمكن طرح مجموعة من الأسئلة، تتعلق بحدود الإبداع والخلق في العالم العربي انطلاقا من مجموعة أفكار ثم الاقتناع بها لملامستها الأبعاد العلمية والفلسفية، كذلك مسايرتها لروح العصر الحديث كما ينبغي أن ينظر إليها، واستثمار الأفكار التي جاء بها أشهر أعلام العصر الحديث في مجال النقد أمثال كولريدج و ت. س إليوت، و ورد زورث وغيرهم، كثر ممن أعلنوا عن طرق جديدة في الكتابة تحقق الأهداف المنتظرة.

فما مدى التقارب الحاصل بين القضايا النقدية في العصر الحديث فيما يتعلق بالجانب النظري والتطبيقي؟، وهل كان لإيمان الأدباء بهذه المستجدات والأفكار داعي لاعتمادها في كتاباتهم الإبداعية؟.

1- قضايا النقد الحديث بين النظرية والتطبيق:

حاولت قضايا العصر الحديث أن تجمع بين رؤى الاتجاهات الجديدة في النقد من أجل ترسيخ قيم معينة، ولكي تنهض نظرية نقدية جديدة مطالبة بضرورة الالتزام، ليس بمعنى المحافظة، ولكن الالتزام بقضايا معينة، هذه القضايا تضمن قيمة الإبداع وأهميته لخدمة الإنسانية، وليس الذات فقط، ولتصوير واقع يتعالى عن النظرة البسيطة والسطحية والمطابقة "وفي الحقيقة فإن كان عمل أصيل داخل دائرة الفن يستطيع أن يجمع بين قضيتين بلا تعارض، تطوره في المجتمع، وتطور المجتمع بواسطته فهو يحمل إلينا قيما اجتماعية تضافرت وتشابكت في إطار هذا المجتمع، وهو في الوقت نفسه يحمل إلينا ذاتية الفنان و وجهة نظره التي تستطيع أن

تغير أو تعدل الكثير من القيم المتوارثة إذا أعطيت العبقرية المانحة لهذه القدرة (الفن) لا يستطيع أن يتجرد من مسؤوليته الاجتماعية، فإذا لم يكن باستطاعته أن يتجرد فليس باستطاعته الفنان أن يتخلص من مسؤوليته الأخلاقية عن النتائج التي قد تكون لفنه في مجتمعنا"[1].

فوظيفة المبدع أكبر من مجرد الإدراك الواعي لأبعاد المجتمع والإنسانية ولكن وظيفته تتجاوز هذه المدارك إلى عوالم أكثر اتساعا يعجز الإحاطة بها لاتساعها"وفي هذا المعنى الذي يؤكد قدرة الفنان على الإحساس بتموجات الحالة الاجتماعية، والرصد المتفتح لخلجات المجتمع والاستكشاف الواعي عن طريق التغيير الذي يرى الكاتب محمود تيمور، إن بوسع القاص الموهوب بحسه المرهف، ويقظته الحادة في الشعور بأرق الخلجات التي تسري في المجتمع قادر على أن يقنص الخفي العميق الكامن في واعية الجمهور، فلا يلبث أن يعبر عنه، أن يحيله إلى مادة مكتوبة وقد يكون فيما يزاول من ذلك مدفوعا بعامل لا شعوري تخفي عليه ملامحه، فهو يتأثر بالمجتمع الذي يعيش فيه فيترجم عن هذا التأثر قبل أن يحسه سواه في عمله القصص"[2].

وعلى إثر هذه الشروط جرى الإبداع و الخلق الأدبي في سبيل تحقيق هذه القيم الجديدة للإبداع، وفي العالم العربي كانت هناك كتابات شعرية تؤدي هذه الأهداف، وحول موضوع الالتزام يورد صاحب كتاب قضايا معاصرة في الأدب والنقد بعض النماذج التي تؤدي وظيفة الالتزام في الشعر الحديث، يقول:" وإذا أردنا أن نضرب مثلا بوضوح ما قاله سارتر وما قاله دعاة (الشعر الخالص) من شعرنا الحديث، فلنقارن هذا التعبير النثري الذي يشف في يسر عن قصد المتكلم بدون دلالة إيحائية حين نقول، إلى أين ذهب الخادم؟ يقول شاعرنا إبراهيم ناجي في قصيدته العودة: أين ناديك *** وأين السمر*** أن أهلوك بساطا وندامى؟، فالاستفهام

[1]- رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988، ص90.

[2]- رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص90.

في البيت يفتح أفاقا نفسية رهيبة رحيبة، ونظير ذلك الاستشهاد سارتر بيت الشاعر الفرنسي (رامبو) نترجمه شعرًا:

يا للفضول ويا لشم فصور***** من لي بنفس غير ذات قصورا"[1]

[1]- محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص148.

فيعلق سارتر على هذا البيت للشاعر رامبو قائلا:" فليس ثم مسؤول يتوجه الشاعر إليه بالاستفهام ولا سائل، إذ هل هو استفهام تقريبي؟، ولكن من الحق الاعتقاد بأن رامبو أراد أن يقول: إن كل الناس ذو نقائض... ولو أراد أن يقول ذلك لقاله، وفي الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا فلم يفعل سوى أن صاغ استفهاما مطلقا، ومنح تعبيرا جميلا منطلقا من روحه وجودا استفهاميا، وبذا صار الاستفهام شيئا... وليس هذا بدلالة بل هو جوهر ذو وجود خارجي"[1].

فالقول من هذا المنطلق يعتقد أن الشعر في ذاته لا يخرج عن تقاليده التعبيرية في الكلام العادي، ويختفي الشاعر وراء هذه الأساليب ليقرر حقائق لا تنطلق من ذاتية، ولكنه تقريري شامل لا يحيل إليه بذاته فقط، ولكن متعلق بالطبيعة البشرية جمعاء، وهنا يتعالى الشاعر عن الارتباط بذاتيته ويلامس أبعادا موضوعية إنسانية من خلال تراكيب ومؤلفات لغوية تخرج عن تقاليد استعمالها في قالب جمالي، لا يمكن إدراك أبعاده إلا من خلال ناقد تسلح ببصيرة ويقظة ووعي يحمله على تجاوز الظاهر من الدلالات ليقارب المبطن منها.

وحول قضية الشكل والمضمون سبق وأن قرر في النقد الحديث، عدم القدرة على الفصل بين الشكل والمضمون، ذلك أنها وجهين لعملة واحدة، وقد ساق صاحب كتاب قضايا النقد الحديث نموذجا شعريا لميخائيل نعيمة يدلل من خلاله عن قضية الشكل والمضمون كما اعتقده كولريدج، يقول:" ومهما يكن فإننا نرى أن نحاول تحليل نص شعري لندرك كيف يتضافر الشكل والمضمون في عملية الخلق الأدبي، وأقترح أن نختار نصا لميخائيل نعيمة يناجي فيها دودة الأرض، يقول:

[1]- المرجع السابق، ص 149 .

تدبين دب الوهن في جسمي الغاني ****** وأجري حثيثا خلف نعشي وأكفاني

ولولا ضباب الشك يا دودة الثرى ****** لكنت ألاقي في دبيبك إيماني

فأترك أفكاري تذيع غرورها ****** وأترك أحزاني تكفل أحزاني

وأزحف في عيشي نظيرك جاهلا ****** دواعي وجدي أو بواعث وجداني

ومستسلما في كل أمر و حالة ****** لحكمة ربي لا لأحكام إنسان[1]

هذه الأبيات تصف كيف يعكس الشاعر صورة هذه الدودة وهي تمثله وتصوره من الداخل، وعاد مرة أخرى ليعود إلى الصورة الخارجية كما تبدو لينتهي إلى شيء مختلف تماما عن الدودة وعن نفسه ويغدو موضوعا جديدا عاما" منظر الدودة ارتد إلى فلسفة تدور حول هذه الحياة والجري وراء ملذاتها، إنها مرآة عكست نفسية الشاعر، إنه توحد واضح بين الذات الخارجية والذات الداخلية، بل لعلني لا أبالغ إذا قلت إنها درجة من الصوفية وقد وصل إليها الشاعر"[2]، ويصور ميخائيل نعيمة من خلال هذه الأبيات صورة كلية تجمع في إنشائها الشكل والمضمون معا إذ أصبحنا كلا لا يمكن فصله.

والقول بإمكانية فصله هو طعن في قيمة القصيدة وهدفها الدقيق الذي أراده الشاعر والذي أوجزه صاحب الكتاب في قوله: " فهو ما يزال يشك ولولا هذا الشك لوجد في دبيب هذه الدودة إيمانه، ولكن من قبيل الحرية المختارة ترك أفكاره تجول حسب ما تهوى، ولكن النتيجة أن أحزانه بدأت تكفن أحزانه، إنه توحد واضح بين الذات الخارجية والذات الداخلية، إذ هذه الرؤية الجديدة كمنظر الدودة فتحت منافذ جديدة للشاعر زمانا ومكانا، إذ به يتوحد مع الطبيعة يتوحد شكله وإيمانه، تتوحد نفسه المتوقدة المضطربة من الطبيعة الخارجية، ومع ذلك

[1]- محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، ص 19.

[2]- المرجع نفسه، ص19.

فهو ما زال يعاني من شعور في نفسه لا يدري كنهه، إنه قلب مسلم وفكر عنيد يتقابلان في شيء من التناظر أمام حقائق الوجود"[1]، ولهذا يكون الشكل قالبا لاحتواء المضمون، الذي يؤدي فيه تغيير صورته إلى تغيير الدلالة كما يردها صاحب القصيدة (ميخائيل نعيمة).

وحول الإبداع الفني يعطي صاحب كتاب النقد الأدبي بين القديم والحديث صورة نموذجية لهذا الإبداع الذي بوساطته تتوحد الصورة الكونية في الصورة الجمالية، من ذلك قول عمر الخيام عندما نظر إلى إبريق الخمر أمامه" لقد كان هذا الإبريق عاشقا مثلي، وكانت يده هذه يدا معانقة لحبيب، استطاع إبريق الخمر في هذا الموقف أن يوحي موقف الإنسان من الموجودات، كما استطاع أن يمثل أمامه وحدة وجود فأصبحت كل الكائنات والموجودات، ترجع في أصول تكوينها إلى شيء واحد، وهكذا تحول إبريق الخمر من مجرد موضوع خارجي إلى موضوع داخلي بحيث،أصبح الإبريق وكأنه مجرد رمز عن مشاعر محددة وعن موقف إنساني معين وانتهى الأمر بأن أصبح الموضوع ذاتا والذات موضوعا"[2].

ونفس المرجع يدرج نموذجا آخر هو جبران الذي تشابه برأيه مع رأي عمر الخيام " فإن انتقلنا إلى جبران خليل جبران وقع موقفا مشابها لموقف الخيام في لحظة من لحظات الإلهام، وكان جالسا إلى جوار المدفأة في ليلة من ليالي الشتاء البارد فوصف نفسه وهو جالس يستدفئ بقوله (حطبة تستدفئ بحطبة)"[3]، وإن كانت الفكرة نفسها التي يطرحها الشاعر إلا أن الاختلاف يكمن في التعبير الفني عن هذه الفكرة وعادة هي تتوقف على مدى قدرة الشاعر ووسائله الفنية، وحول فكرة الخلق الأدبي يختلف حافظ وشوقي في التعبير عن نفس

[1]- محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، ص19.

[2]- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 32-33.

[3]- المرجع نفسه، ص33.

الفكرة (رثاء سعد)، وهذا الاختلاف نابع في الأصل من" طبيعة الشاعر نفسه وقدراته الفنية ومدى سيطرته على تجربته وتمكنه من عناصر فنه"[1].

يقول حافظ:

إيه يا ليل هل شهدت المصابا ****** كيف ينصب في النفوس الصبايا

بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح ****** أن الرئيس و لا و غابا

وانع النبرات سعد فسعد ****** كان أمضى في الأرض منها شبابا[2]

ويقول شوقي في نفس المناسبة:

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها ****** و انحنى الشرق عليها فبكاها

ليتني في الركب لما أفلتا ****** يوشع همت فناها و فتناها[3]

ومنه يمكن القول "إن الطبيعة الخاصة قادرة على أن تتحمس بالموقف، وأن تنقل إلى الأذهان أدق المشاعر وأخص الإحساسات التي يجيش بها صدر الشاعر عنصر هام وضروري في كل عمل فني، ولكن هذه الطبيعة القادرة على أن تتحمس وتنفعل، لن تكون لها قيمة بدون قوة الابتكار الأدبي التي تتمثل في القدرة على خلق لغة تجعل الإيحاء اللفظي من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والدقة بحيث يحقق ما يحقق من قيمة "[4].

[1] – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القيد والحديث، ص33.

[2] – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القيد والحديث، ص33.

[3] – المرجع نفسه، ص34.

[4] – المرجع نفسه، ص 35.

وحول الخيال تتعدد مداركه بتعدد مواطنه، فعند الرمزين يكون الإيحاء هو وسيلة هذا الخيال " فاللفظة توضح في مكانها بحيث توحي بأجواء نفسية رصينة لا تعرفها اللفظة بمعناها المعجمي فكلمة غروب مثلا قد توحي بمصرع الشمس وقد توحي بالزوال وانطماس معالم الحياة، ونسوق مثالا على ذلك من قصيدة نشيد السكون لخليل شيبوب، يقول:

أعد على نفسي نشيد السكون ****** حلوا كمر النسيم الأسود

واستبدل الأنات بالأدمع ****** واسمع عزيف اليأس في أضلعي

واستبقني بالله يا منشدي

فالميل سكران و أنفاسه ****** تلفح أجفاني و أحلامي

تنساب حولي زفرة زفرة ****** حاملة أكفان أيامي"[1]

وتختلف تجربة الخيال الرمزي عن البرناسي، وفي ما يلي ما يوضح الفرق بين الخيال الرمزي والآخر البرناسي، والقصيدة النموذج هذه المرة للبارودي في وصف القصر:

هل بالحمى عن سرير لملك من يزع ****** هيهات قد ذهب المتبوع و التبع

هذي الجزيرة فانظر هل ترى أحدا ****** ينأى به الخوف أو يدنو به الطمع

أضحت خلاء وكانت قبل منزلة ****** للملك منها لوفد العز مرتبع

والدهر كالبحر لا ينفك ذا كدر ****** وإنما صفوا بين الورى لمع[2]

[1]- محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، ص 57- 58.

[2]- المرجع نفسه، ص56.

وتفسير ذلك "لقد نقل البارودي نقلا مباشرا صورة القصر وما حل به، ومن خلال ذلك جعل القارئ يستشف هدفا سعى إليه البارودي، وهو استحالة الزمان، فإن الدهر بحر مضطرب لا يكاد يصفو الإنسان، فالبرناسيون يلجؤون إلى الصور المجسمة التي توحي للقارئ بصورة موازية ولعلهم في ذلك يتركون المجال للقارئ في عملية الخيال، فالخيال ليس خيالهم بل خيال القارئ أو السامع الآتي من أثر الموضوع الذي يطرحه الشاعر"[1].

وعن الخيال عند الرومانسيين وهم أهم من ارتبط مفهوم الخيال بهم، يسوق صاحب الكتاب الثانوي الذي يكون حسب تصوره معقدا بالمقارنة مع الخيال الأولي" أما في مرحلة الخيال الثانوي فهو يستبعد بعض الجزئيات ويختار جزئيات، فإذ هي عند الشاعر:

ومائسة تزهى وقد خلعا الحيا ****** عليها حلى حمرا وأردية خضرا

يذوب لها ريق الغمائم فضة ****** ويسكن في أعطافها ذهبا نضرً"[2]

فالشاعر هنا لم يذكر الساق والأوراق، ولكنه اختار من جزيئات الصورة ما يناسب إحساسه، فإذا هي مائسة تختال على مثيلاتها من الورود وتحول لونها أحمر إلى حلى لونها الأخضر إلى رداء جميل... هكذا فإذا نحن أما خلق جديد يختلف عن منظر الوردة المألوف... إنها قدرة عليا قادرة على تمثل الأشياء وتحليلها وصهرها لتخلقها من جديد، هذه مهمة الخيال الثانوي"[3].

ومجمل القول، تربعت قضايا النقد الحديث الجديدة عرش النقد والكتابة الإبداعية معا وصارت إستراتيجية في التفكير لا يمكن إنكارها، إذا أراد الناقد والمبدع أن يعيش في عصره دون

[1]- المرجع السابق، ص56.
[2]- المرجع نفسه، ص54.
[3]- المرجع نفسه، ص55.

أن يهمشه هذا العصر ويستبعده، وتجلى ذلك من خلال استثمار هذه القضايا في القصائد الشعرية، وكذا الانطلاق منها في دراسة الأعمال الشعرية، فاستطاع البحث أن يعطي بعض النماذج الإبداعية عن التزام الأدب بقضايا عصره، فكانت القصائد في معظمها صور لواقع أو تأريخ أو تفريغ لنفسية صاحبها، وحول الشكل والمضمون أجمع النقاد حول عدم القدرة على الفصل بين الشكل والمضمون في الأعمال الأدبية، لأنها كل لا يمكن فصله، وحول الخيال اتسعت قصائد العصر الحديث بمواطن طرقها لهذه الطريقة في الإبداع، فحدثت من خلال هذه النماذج المقاربة بين التنظير وتطبيق هذه القضايا في الإبداع.

نصوص وتطبيقات:

" إننا في مجال اللغة والأدب نخضع لمبدأ لا خلاف حوله هو مبدأ رمزية اللغة، فالكلمات في اللغة ليست إلا رموزا تتضمن شحنا من المشاعر والأحاسيس، إننا عندما ننظم قصيدة فنحن في الحقيقة ننظم كلمات وأرواحا، ولسنا كمن يرصف قطعا جميلة من الفسيفساء ذات الجمال الشكلي، إن الألفاظ لها أرواحا تختزن في داخلها مشاعر وأحاسيس وهي تتفاعل مع بعضها البعض داخل النص الأدبي، وهي في هذا التفاعل مع غيرها السياق قادرة على منح بعضها البعض دلالات خاصة، وهكذا تكون اللغة في يد الأديب عبارة عن أداة خلق، وإذا فهمنا رمزية اللغة على هذا النحو، فإننا بذلك لا يمكن أن نفصل بين الفكر الخالص المجرد أو المادة المجردة أو المادة وبين الشعور والإحساس، لذا فنحن نعجب كثيرا من أن نرى اليوم من المعاصرين من لا يزال يفهم الشعر والأدب على أنه شكل ومضمون، إن هذا الفهم يأباه العمل الأدبي والذوق الفني كما يأباه الفهم الصحيح لعملية الخلق الأدبي"[1].

- حلل لنص مبينا العلاقة التي تجمع بين الشكل والمضمون في العمل الإبداعي.

[1]- محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، ص18.

خاتمة:

في نهاية المطاف نأتي على نهاية هذا البحث، وقبل أن نضع نقطة النهاية وجب علينا أن نذكر بأبرز النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة، و التي كانت مقدماتها مجموعة من الإشكالات كانت تعترضنا في مدخل كل جزئية من جزئيات العمل، نجملها فيما يأتي:

- لطالما ارتبط النقد العربي الحديث بالتيارات الفكرية الغربية على اختلافها، فكانت النهضة بما هي صورة لوعي الفكر الغربي ما أحاله على العديد من المستجدات، وهو ما شكل صدمة أصابت العالم العربي، فأيقظته بدوره من وهم الانتساب للخلافة العثمانية و من تخلفهم الذي جره الحكم العثماني، وهو في نفس الوقت فرصة بما سمحته الحركات الاستعمارية من هجرة و ترجمة لعلوم أهلها، وأصحابها و في القول كذلك إشادة بمجهود العرب القدامى في الأندلس الذين كان لهم الفضل في التوسط بين الحضارة اليونانية و الغربية الحديثة ، من خلال ترجمتهم لأعمال الفلاسفة اليونان و ما أضافوه بدورهم من أفكار كانت تطويرا لمجمل ما قيل في الحضارة اليونانية ، فكان الانقلاب الجذري الذي أنبأت به النهضة إرهاصات للصورة الجديدة التي صار يكتسبها النقد بما طرق لسبل مختلفة من التقييم الذاتي الذوقي الذي لا ينتسب لأي تيار أو اتجاه.

و القول بهذه الإرهاصات هو طرق لمجمل المرجعيات المباشرة التي استقى منها النقد آلياته الإجرائية الجديدة في سبيل مخاطبة العقل الذي تم تحريره من ظلمات القرون الوسطى و من استعباد الكنيسة التي كبلته قرون عديدة كان فيها الإنسان عبدا لعالمه الماورائي ...

- ارتبط النقد الأدبي الحديث بعديد المرجعيات التي كانت سببا في إرساء ركائزه ضمن باقي العلوم التي ظهرت في العصر الحديث، فتأثر بدوره بنفس الظروف التي أصابت العالم بالتغيير و التجديد، فكانت العلمية و الموضوعية شعار الدراسات في فترة العصر الحديث، فارتبط النقد بدوره بهذا التيار و صار النقد علما له أسسه و مبادئه التي كانت تجعله في بداية الأمر خدمة

لباقي العلوم النفسية والاجتماعية اعتقادا منهم بصدور الأدب عن الظروف. و الأدب هو تفسير لهذه العوامل، إلا أن تم الفتح اللغوي على يد فرديناند دي سوسير الذي نحا باللغة منحى مختلفا ظهر على إثره ما يسمى بعلم اللغة، أو اللسانيات، أما المرجع الثاني فكانت الفلسفة العقلية بما طرحته من أفكار أسست لمفهوم المنهج من جهة، وقامت بتعليم الإنسان كيفية الوصول إلى الحقيقة عن طريق الشك، وهو ما قال به ديكارت(أنا أفكر إذن أنا موجود)، و هي القاعدة التي تأثر بها كثير من النقاد العرب في عصرهم، وأخيرا كان لزاما على الناقد أن يملك منظومة مصطلحية تميزه عن غيره و تقيم ركيزة علمه في عصر صار فيه المصطلح دليل التخصص و ميزته.

- في النقد الإحيائي كان الانتماء واضحا إلى التراث على عكس التيار المبني على المذهب الكلاسيكي، و الاتجاهات الذي أقامت مبادئها على أساسه في مطلع عصر النهضة في بدايتها بنيت على أساس التراث اليوناني عند الغرب، في حين استمد التيار الإحيائي مبادئه من التراث الجاهلي و العباسي في العالم العربي، فكان التركيز في محاكاة القدماء على العودة إلى الشكل القديم و هيكل القصيدة العربية القديمة من وحدة الوزن و والقافية، وأهم نقطة ركز عليها هؤلاء إحياء المعجم اللغوي القديم، آملين في إعادة إحياء اللغة العربية الفصيحة في صورها التقليدية، وتخليصها من اللحن والتحريف الذي لحقها أثناء عصر الضعف والانحطاط.

وكانت الاتجاهات الإحيائية تأخذ منحيين أواتجاهين اثنين كان الأول فيهما الدعوة إلى المطابقة في الشكل و المضمون للتراث العربي القديم، وكان هذا التيار محافظا حد التعصب، و في المقابل كان الاتجاه الآخر أكثر انفتاحا إذ اشترط في المبدع الموهبة و الطبع، و تلك هي مبررات الإبداع الفني في نظره، ولعل أهم من نادى بهذا الاتجاه حسين المرصفي في كتابه" الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية".

من العودة إلى للتراث القديم قصد الإحياء و إعادة البعث تتحول أنظار العالم العربي للوجهة الغربية بعدما أثبتت طرق التقليد عدم جدواها ، فكان الأخذ عن آخر ما وصل إليه تيار التجديد في العالم الغربي هو وجهة العرب، ومنها نهلوا عنهم طرق التفكير العلمية و الموضوعية و كانت وسيلتهم الترجمة في بداية الأمر، ثم تسنى لهم زيارة هذه الدول الغربية في المهجر، و منها اطلعوا على آخر ما وصلوا إليه في إنجازهم و صار لزاما على النقاد و الشعراء التحرر من النماذج القديمة و البحث عن سبل جديدة.

تعلق التجديد بشخصيات مختلفة كل له في مجاله ما يثبت اتجاهه للتجديد نذكر خليل مطران أحمد شوقي و طه حسين... و غيرهم كثير، و كانت مقالات الديوان صورة واضحة لتلك الرغبة في الانفصال عن النماذج التقليدية و رسم أخرى مسايرة للعصر الذي يعشه الإنسان الحديث.

تعد جماعة الديوان أولى الجماعات التي ظهرت في العصر الحديث، اهتمت بالشعر و النقد فرأت ضرورة إعادة النظر في قوانين حركة البعث و الإحياء و هذا بمسايرة العصر تأثرا بالمنظومة الفكرية التي صارت تحكم العالم بعد عصر النهضة، تأثر روادها بالحركة الفكرية في أوربا – انجلترا بالضبط، فتشبعوا بالثقافتين العربية و الغربية، وقرروا مجموعة من القواعد التجديدية في المجالين، الشعر و النقد و أصدروا كتابا نقديا لا يزال إلى اليوم مرجعا مهما في مجال النقد العربي الحديث، هو كتاب الديوان في الشعر و النقد يمكن إيجاز مجموعة من المبادئ التي نادوا بها في سبيل تحقيق التجديد ففي مجال النقد قالوا بضرورة الذوق و الطبع و الابتعاد عن التكلف و التصنع، اعتماد التقييم و التوجيه بعد التفسير و التحليل ، وكذا الاهتمام بالمضمون و يأتي الشكل في المرتبة الثانية، و كذلك اعتماد آخر ما وصل إليه التفكير العلمي و الفلسفي في العالم العربي، و في مجال الشعر جرى الحديث حول جدة الموضوعات و كذلك وحدة البنية و ظهور الشعر الموضوعي القصصي، و كذا التجديد في الإيقاع و الموسيقى و كذا التركيز على التلميح دون التصريح...

– يتعلق الأمر في جماعة الديوان بالحديث عن ثاني التجمعات الأدبية و النقدية التي ظهرت في العصر الحديث، و التي كان لزاما عليها الانطلاق من النتائج التي وصلت إليها مدرسة الديوان، وهذه الجماعة تنتمي للتيار الرومانسي المتشائم الذي صادف الظروف الصعبة التي عاشها العالمين العربي الغربي، فانفتحت الجماعة على العالم الغربي بشكل أوسع احتوى فيه ماضي و حاضر العالم الغربي تكون الإنسانية وسيطا بينهم، فإلى جانب القضايا التي اقترحتها مدرسة الديوان، من صدق و طبع و تجربة صادقة، أضافوا القول بعنوان للقصيدة يوجز الكلام حولها و يحتوي دلالاتها، وكذا التخلي تماما عن شرط القافية و الأخذ بالشعر المرسل واستشراف القول بشروط الشعر الحر.

و مع الجماعة تم رسم صورة جديدة للغة العربية و كذا صياغتها، وكله أبعد اللغة العربية عندهم عن معجمها القديم و استحدث الرمز بما هو آلية جديدة في التعبير طالت المرأة و الطبيعة و الحب ويتعلق الأمر في حب هذه المرأة بصورته دليلا على الحرمان و الفقد و كذا الألم ...

– تدخل الرابطة القلمية ضمن أدب المهجر، و هو الأدب الذي يكتب من طرف أشخاص مغتربين عن بلدهم الأصلي لسبب من الأسباب، وكذلك حدث مع شباب لبنايين و سوريين حين هاجروا إلى أمريكا و بالضبط نيويورك، عرفت هذه الجماعة بإنتاجها الوفير نتيجة إقامتها في بلد يحدث عنده الجديد دائما، وكذلك في ظروف أحسن بكثير من التي عاشوها في بلدهم الأصلي بسبب الاستعمار وقدم لهم إنجاز كتاب عبر آرائهم النقدية التي جمعت خلاصة لمقالاتهم التي كتبت في المجالات، هذا الكتاب وسم بالغربال و نسب إلى كاتبه ميخائيل نعيمة، وتتلخص الآراء الجديدة التي قالوا بها في طرقهم للجوانب الفلسفية في كتاباتهم، وهو ما يثبت تأثرهم بالجانب الفلسفي، كما أنهم يعدون اللغة رموزا من الدرجة الثانية إذا ما قورنت بالمضمون الذي ينتظر من الإبداع، اشتركت مع باقي الجماعات في معاداة الاتجاه التقليدي، استحداثهم لمفهوم الغربلة التي يتميز من خلالها كل ناقد عن غيره فتصبح مهمة النقد مهمة مميزة إذ يجب أن تتوفر في الناقد مجموعة صفات، و الحكم بالفشل على النقد الذي ينطلق من مبادئ وجدت قبلا.

– يرتبط النقد التاريخي بسبل الفلسفة العلمية التجريبية التي ظهرت في بداية العصر الحديث كصورة استثمرت سبل أرسطو في الاستقراء و الاستدلال، و الحديث عن هذا النوع من النقد هو استحضار لمفهوم المنهج بوصفه ينطوي على دلالة مزدوجة تتعلق الأولى بالمنهج الوصفي و الثاني بالمنهج التاريخي.

تنسب البدايات الأولى لاستخدام المنهج التاريخي في مجال النقد لكل من سانت بيف و تين و برونتيير، و قد حاول كل واحد منهم إحداث الجديد بإدخال العلم التجريبي في مجال النقد رغبة منهم بتفسير الأدب بالاعتماد على الظروف الخارجية التي يتدرج القول فيها باختلاف العصور و كان العالم العربي كالعادة في استقبال هذا الجديد تأثرا بهذه الشخصيات الرائدة، من بينهم نذكر طه حسين في كتابه تجديد ذكرى أبي العلاء المعري و في الأدب الجاهلي.

– يمكن القول بخصوص المنهج الاجتماعي أنه التصور الذي يرجع الفن إلى الواقع و يفسره انطلاقا منه، وعن أصل هذا النقد ، فيتعدد القول به بين القديم و الحديث ، فنظرية المحاكاة تتصدر النظريات في إحالتها إلى هذه الطريقة في النظر إلى الأدب ، وتعود أيضا إلى الماركسية و المادية الجدلية ، و أيضا إلى التصور العلمي التجريبي الجديد الذي يستثمر مبادئ علم الإجتماع بما هو علم قائم بذاته له مبادئه و قواعده و اسسه و مبرراته و يعزى الفضل في ظهور المنهج الإجتماعي إلى نفس الرواد الذين استغلوا نتائج البحوث العلمية في الدراسة النقدية التاريخية وصولا إلى البنيوية التكوينية عند لوسيانغولدمان.

و في العالم العربي تأثر النقاد كثيرا بما جاء به هؤلاء في مجال النقد و برز منهم كل من سلامة و موسى و محمد مندور ... و في العالم الغربي اشتهر كل من بليخانوف و لوكاتش و لوكاتش و ارنست فيشر...

ارتبط النقد النفسي بزعماء التحليل النفسي في العالم الغربي فرويد، ويونغ ، وأدلر ...فأقر فرويد بأستاذة و الشعراء و المبدعين في عالم علم النفس ، إذ يرى أن هؤلاء طرقوا مواطن يعجز عنها الطب

لإرتباطه بعالم الأرواح ، فربط النقد النفسي بين نتائج علم النفس الحديث و مواطن الشعور و اللاشعور و اللهو و كذا الكبت و العصاب و الأمراض النفسية ... مفسرة بها العمل الإبداعي فعدوا العمل الأدبي بمثابة أحلام دليل المواطن اللاشعورية و عدوا المبدع مصاب لحظة إبداعه بحالات شعورية و لا شعورية غامضة تكون الكتابة فيها لحظات للتفريغ من أجل تجنب الإصابة بالأمراض النفسية.

وانتقل منهج النقد النفسي إلى العالم العربي و نبغ فيه العديد من النقاد، نذكر منهم، محمد سويف و العقاد، و غيرهم من الشخصيات التي رأت بضرورة ربط العمل الإبداعي بنفسية المبدع و ليس العامل الخارجي أو الواقع كما تصورته المناهج النقدية السابقة، و كلها تدور في فلك المناهج السياقية .

– يتطور القول بانتماء الأدب إلى الواقع مع المناهج الاجتماعية ليصل إلى مرحلة يكون فيها قد وصل أوجه، وذلك بتغيير النظرة البسيطة السطحية التي كانت تربط بين الأدب و الواقع ربطا بسيطا مباشرا و فوتوغرافيا، إلى آخر أكثر تعقيدا و دلالة على الواقع، لا كما هو و لكن كيف يمكن أن يكون، وهنا يصبح الحديث عن واقع مختلف يتشكل من الفجوة التي يتركها الفراغ الذي يتوسط بين الواقع كما هو و الحلم الذي يراود الإنسان في احتماله، و للحديث عن النقد الواقعي استحضار للفلسفة الماركسية في الجمال و طرق البحث عن الجمالية انطلاقا من طرق المبطن و المغيب في كلام المبدع، على إثرها يتحول عمل الناقد إلى عمل مقارب أو متجاوز لعمل المبدع في ذاته، قالت الواقعية الجديدة بظروف مختلفة لواقع هو في الأصل مختلف عن الواقع العادي كباقي التيارات النقدية الحديثة، وبرز فيها مجموعة من الرواد أمثال محمد مندور و حسين مروة و غيرهم كثيرون ...

– يختلف النقد الجديد عن النقد الحديث انطلاقا من توجه كل واحد منهم، وإن كان يمكن إدراج النقد الجديد ضمن النقد الحديث بحكم الفترة الزمنية، إلا أن النقد الجديد نحى منحى مختلفا بالنقد في تلك الفترة إذ ابتعد عن السياقات الخارجية المحيطة بالنص الأدبي و تمركز حول النص الأدبي، و يركز على الشكل و الجمالية التي تجعله إبداعا أدبيا، و يتشابه الاعتقاد عند النقد الجديد

و البحوث التي وصلت إليها الشكلانية الروسية التي عزلت النص عن عوامله الخارجية و مؤلفه لتركز على الداخل، و يذكر ظهور النقد الجديد في أمريكا و قد تجلت مرجعياته في أطروحات ريتشاردز و مدرسة الجنوب، و هي إرهاصات انتهت إلى قيام هذه المدرسة كيانا مستقلا قائما بذاته، و قد انتقل الاعتقاد بمبادئ النقد الجديد إلى العالم العربي و تأثره به النقاد العرب نذكر منهم رشاد رشدي و إحسان عباس و عز الدين إسماعيل و جبرا إبراهيم جبرا و شكري عياد، إذ حاولوا الانطلاق من أفكارهم و استثمار البلاغة العربية و محاولة إيجاد مقابلات لها في البلاغة الجديدة الغربية التي انقضت بصورتها عن الصورة القديمة...

– حمل العصر الحديث للنقد عديد الأفكار التي عدت انعطافا شديدا في تاريخ البشرية جمعاء، فكانت العلمية و الفلسفية هي مرشد البشرية إلى هذه المستجدات و جملة المناهج التي ظهرت في هذه الفترة استطاعت أن توجه تفكير الإنسان منحى مختلف، وهو ما أوجز الحديث عن مجموعة من القضايا التي ميزت النقد الحديث عن غيره، وجملة هذه القضايا أهمها الالتزام بما هو صورة تحيل إلى ضرورة ارتباط الأدب بعصره و مؤلفه و بخصوص الشكل و المضمون أعاد العصر الحديث التأكيد على عدم القدرة في الفصل بين الشكل و المضمون و هو استدعاء لنظرية النظم من جهة و تأكيد على آراء كوليردج من جهة ثانية، و حول الإبداع الفني تمركز النقد الحديث حول ضرورة قيام العمل الإبداعي على مفهوم الخلق و الإبداع و انفصاله عن كل صنيعة و يكون الخيال مستنجد حمله العصر الحديث و أولاه اهتماما كبيرا و جعل الأدب محوره الخيال و حول الجنس الأدبي تم تجنيس الأدب بين شرط الذاتية و الموضوعية و فصل الخطابة عنهما، وأخيرا يكون الصدق الفني شعار إبداع في العصر الحديث بما هو دلالة على الطبع و البعد عن التكلف...

– تربعت قضايا النقد الحديث الجديدة عرش النقد و الكتابة الإبداعية معا و صارت إستراتيجية في التفكير لا يمكن إنكارها، إذا أراد الناقد و المبدع أن يعيش في عصره دون أن يهمشه هذا العصر و يستبعده، وتتجلى ذلك من خلال استثمار هذه القضايا في القصائد الشعرية، وكذا الانطلاق منها

في دراسة الأعمال الشعرية، فاستطاع البحث أن يعطي بعض النماذج الإبداعية عن التزام الأدب بقضايا عصره، فكانت القصائد في معظمها صور لواقع أو تاريخ أو تفريغ لنفسية صاحبها، و حول الشكل و المضمون أجمع النقاد حول عدم القدرة على الفصل بين الشكل و المضمون في الأعمال الأدبية، لأنها كل لا يمكن فصله، وحول الخيال اتسعت قصائد العصر الحديث بمواطن طرقها لهذه الطريقة في الإبداع، فحدثت من خلال هذه النماذج المقاربة بين التنظير و تطبيق هذه القضايا على الإبداع.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

- محمد التنوخي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، سنة 1999.
- محمد كريم الكواز، البلاغة و النقد دار الانتشار العربي ،بيروت لبنان، ط1، سنة 2006.
- محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث، جامعة الأزهر، غزة، د .ت.
- فائق متى إسحاق، مذاهب النقد ونظرياته في انجلترا قديما وحديث، الجزء الأول، مكتبة الأنجلو مصرية – مكتبة النقد الأدبي، القاهرة.
- كارولي و فيللو، النقد الأدبي : ترجمة فيني سالم ، مراجعة جورج سالم، منشورات عويدات– بيروت باريس– ط2 1984.
- بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض،ط3 ،1983.
- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله و مناهجه، دار الشروق ، القاهرة، ط6، 1990
- وائل غالي، تاريخ العلوم العربية و تحديث تاريخ العلوم–بحث في إسهام رشدي راشد – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 2005.
- وائل غالي، تاريخ العلوم العربية و تحديث تاريخ العلوم–بحث في إسهام رشدي راشد – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة،2005.
- ديكارت، الشك المنهجي، من كتاب محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي، الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة ، إفريقيا الشرق2000 ، المغرب، ط2، 2010.
- ديكارت، الشك المنهجي ، من كتاب محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي، الفلسفة الحديثة ، نصوص مختارة ، إفريقيا الشرق2000 ، المغرب ط2، 2010.
- إيمانويل كانط، نقد العقل الخالص، من كتاب محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة.
- لعموري عليش، مبادئ عامة في المنطق، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011.
- إدريس بن فرحات، مصطلح النقد في كتاب الأدب والنقد لعبد السلام المسدي، رسالة ماجيستر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، تخصص نقد عربي ومصطلحاته، 2011- 2012 .
- أحمد مطلوب، نحو معجم لمصطلحات النقد الحديث، مكتبة لسان العرب – لبنان ناشرون، ط1، 2001.
- توفيق الزيدي، في علوم النقد الأدبي، قرطاج 200، ط1، 1997 .
- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994.

- دخيل الله حامد أبو طويلة الحديدي، الرؤية الجديدة للنقد الشعر عند عبد الرحمن شكري، جامعة أم القرى مكة.
- محمد ناصر العجيمي، النقد الأدبي العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي المحامي، سوسة، تونس، ط1، 1998.
- سامي منير عامر، وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعارف، جامعة الإسكندرية، 1984 .
- حمدي المسكوت و مارسدن جونز، أعلام الأدب المعاصر في مصر- عبد الرحمن شكري -دار الكتاب المصري، القاهرة ،د.ت.

- محمد ناصر العجيمي، النقد الأدبي العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي المحامي، سوسة، تونس، ط1، 1998.
- سامي منير عامر، وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعارف، جامعة الإسكندرية، 1984.
- حمدي المسكوت و مارسدن جونز، أعلام الأدب المعاصر في مصر- عبد الرحمن شكري-دار الكتاب المصري، القاهرة ،د.ت.

- عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني، عبد الرحمن شكري، الديوان في النقد و الأدب، دار الشعب للطباعة، القاهرة،1921 .

- سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، جامعة عين شمس، القاهرة، 1973.

- ليلى عنان ، الواقعية في الأدب الفرنسي ، دار المعارف ، القاهرة.

- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ت. نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، 1985.
- حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، 1999
- عبد الحكيم راضي، النقد الإحيائي وتجديد الشعر، دار الشايب للنشر، حلب، ط1، 1993.
- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.
- محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الكتب، القاهرة.
- بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، القاهرة، ط 3 .
- شفيق بقاعي وسامي هاشم، المدارس و الأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1979.

- أحمد زكي أبو شادي، قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012.
- بيير زيما، النقد الاجتماعي(نحو علم اجتماع للنص الأدبي)، ت . عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991.
- ويلبرس سكوت، خمسة مداخل للنقد الأدبي(مقالات معاصرة في النقد)، ت. عناد غزلان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، 1984.
- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993.
- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للطباعة و النشر، القاهرة، ط1، 2002 .
- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة، ط2، 1980.
- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

- رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988.

- أحمد عبد الحميد مهدي، المنهج الاجتماعي و رواده في النقد الأدبي الحديث، جامعة المدينة العالمية.

- مجمع اللغة العربية، معجم الفلسفة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983.
- علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1979.
- حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ، 1996.
- محمد شنوفي، تطور النقد المنهجي عند طه حسين، أطروحة دكتوراه -جامعة الجزائر،2005 - 2006.
- طه حسين، في الشعر الجاهلي، دار الندوة، 1926.

- ابن حلي عبد الله، الفكر الفرويدي وأثره في النقد العربي- جامعة الجزائر – 1989.
- جان بيلمان، التحليل النفسي و الأدب، ت.حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.
- زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998.
- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني،دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت.
- محمد التنوخي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 2 ، 1999 .
- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس،1986 .
- محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الكتب، القاهرة.

- بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي،دار المريخ، القاهرة، ط 3، د.ت.
- شفيق بقاعي وسامي هاشم، المدارس و الأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1979.
- أحمد زكي أبو شادي، قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012.
- محمد منذور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة، مصر،1997 .
- الحبيب محمد علوان، ميخائيل نعيمة: حياته وتفكيره، دار بو سلامة للطباعة، تونس، 1986.
- ميخائيل نعيمة ، مذكرات الأرقش ، مؤسسة نوفل، بيروت، 1982.

- صابر عبد الدايم، أدب المهاجر، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1993.

- محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ، القاهرة.
- محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد الأردن، ط1، 1991.
- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ت. محمد عصفور، عالم المعرفة 110، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987.
- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979.
- فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، أطروحة دكتوراه في النقد والبلاغة، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، 1989.
- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.

الفهرس :

مقدمة .....أ-ب

المحاضرة الأولى: مدخل إلى النقد العربي الحديث-1- 01

المحاضرة الثانية: مدخل إلى النقد العربي الحديث-2- 18

المحاضرة الثالثة: النقد الإحيائي 32

المحاضرة الرابعة: إرهاصات التجديد في النقد الأدبي الحديث 43

المحاضرة الخامسة: جماعة الديوان 52

المحاضرة السادسة: جماعة أبولو 66

المحاضرة السابعة: الرابطة القلمية 79

المحاضرة الثامنة: النقد التاريخي 90

المحاضرة التاسعة: النقد الاجتماعي 101

المحاضرة العاشرة : النقد النفسي 117

المحاضرة الحادية عشر: النقد الواقعي 133

المحاضرة الثانية عشر: النقد الجديد.....143

المحاضرة الثالثة عشر: القضايا النقدية-1-.....157

المحاضرة الرابعة عشر: القضايا النقدية-2-.....172

خاتمة.....186

المصادر والمراجع 195

الفهرس 199