الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبدالرحمان ميرة-بجاية-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في النقد الأدبي الحديث

مطبوعة بيداغوجية موجهة لطلبة السنة الثانية ليسانس نظام ل.م.د السداسي: الثالث.

إعداد الأستاذة:
معاندي عبلة (أستاذة محاضرة صنف "أ")

السنة الجامعية: 2026/2025

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

لا أحد يماري في أهمية الدور الذي يلعبه النقد الأدبي في تشكيل الوعي وتجديد المفاهيم وصياغة الرؤى المعرفية و تنمية القيم الجمالية والأخلاقية، فارتباطه الوثيق بالأدب يضعه في الصميم من المشروع الحضاري والمعرفي ، من هنا تبرز أهمية استقصاء حصيلة المنجز النقدي وتتبع مساراته وتفسير تحولاته وفهم ممارساته المنهجية والمعرفية ، كما تبرز أهمية رصد مراحل تطوره عبر تاريخه الذي هو جزء لا يتجزأ عن تاريخ هذه الأمم ؛ فهو بمثابة عدسة قوية لفهم الذات الحضارية بملابساتها وإشكالاتها التي عادة ما تحيل إلى طبيعة علاقتها بالآخر بكل ما يكتنف هذه العلاقة وما ينشأ عنها وما تؤول إليه في قادم تشابكاتها وتجاذباتها على مدار الزمن .

لقد مرّ النقد الأدبي العربي في تاريخ تطوره الممتد بمراحل متعددة قبل أن يصل إلى ما هو عليه اليوم، وكان في كل مرحلة من مراحل تطوره ونموه يتأثر بأحداث العصر الذي نشأ فيه، ليعود ويؤثر بدوره تأثيرا له أهميته في إحداثيات العصر وكل ما يدور فيه من قضايا وإشكالات. والمتأمل في مسار الفكر النقدي العربي منذ ما يعرف بعصر النهضة الحديثة إلى يومنا هذا، يلحظ أن حركة التطور التي شهدها هذا الفكر كانت – وماتزال – نتاج المثاقفة والاحتكاك مع الآخر والاطلاع على فكره.

ضمن هذا الإطار، تأتي هذه السلسلة من المحاضرات الموجهة لطلبة السنة الثانية ليسانس في الأدب العربي ، لترصد أبرز المدارس والتيارات التي شكلت ملامح النقد الأدبي العربي الحديث ملقية الضوء على أبرز ما قدمه النقاد العرب من نتاجات متعددة الخصائص متغايرة السمات ترتبط بإحدى أهم المراحل التي مر بها النقد الأدبي العربي عبر تاريخه الممتد؛ وهي ما بات يعرف بمرحلة "النقد الأدبي العربي الحديث "باعتبارها مرحلة تحول كبرى في مسار الفكر النقدي العربي ، غيّرت وجهته وحملته على الخروج من إسار التقاليد النقدية المتوارثة ، كما دفعته إلى مواكبة المستجدات العلمية والفكرية التي راجت في الغرب. وكان من آثار النهضة العربية أن التفت دارسو الأدب العربي إلى الرافد الغربي فسلكوا المسالك نفسها التي انتهجها الغرب في دراساتهم النقدية، ليتمخض عن ذلك ظهور اتجاهات نقدية مثلت نقلة نوعية من النقد التقليدي إلى آفاق منهجية أوسع أكثر علمية وتنظيما.

على هذا النحو، وابتداء من جيل الرواد التجديديين الذين قادوا حركة التحديث الفكري والأدبي والنقدي، بدأت معالم التأليف المنهجي ترتسم، رويدا رويدا، فبدأ النقاد العرب بدرجات متفاوتة حسب طبيعة الاتجاهات النقدية التي ينتمون إليها والرؤى الفكرية التي ينطلقون منها، مسيرة تطورية قوامها التفاعل الحي والمواكبة الحثيثة لما يطرأ على الساحة النقدية الغربية من تحولات ومستجدات. وما اللحظة النقدية الراهنة إلا امتداد عضوي لهذه المرحلة الفارقة التي أرست لبنات الوعي النقدي المستجد. من هنا تكتسب هذه المرحلة أهميتها العلمية والبيداغوجية بوصفها نقطة تحول حاسمة ومفصلية في تاريخ الفكر النقدي

العربي، لا يمكن تجاوزها، لما توفره من أرضية معرفية وفكرية ومنهجية صلدة يبنى عليها فهم تطورات الخطاب النقدي العربي، واستيعاب مرتكزاته النظرية وأسسه الإجرائية والمنهجية.

ضمن هذه الرؤية، يشكل الاهتمام بهذه المرحلة النقدية المفصلية ومحاولة الإحاطة بأسئلتها المتعددة تحديا علميا وتعليميا، يتطلب من أساتذة المادة ضرورة الإلمام بالمادة العلمية المقررة، إلى جانب القدرة على الربط الخلاق بين هذه المادة وسياقاتها التاريخية والثقافية، وكذلك تيسير فهمها بأساليب بيداغوجية وإدراك مقاصدها للدارسين المهتمين بهذا المجال البحثي. لا غرو، هي مهمة شاقة يقع عبؤها على الباحثين المختصين وأعضاء هيئة التدريس؛ هؤلاء ملزمون بالاستجابة الواعية والملائمة للتطورات الحاصلة في مجال تعليمية النقد، هذه التطورات التي أصبحت تفرض علينا أكثر من أي وقت مضى تحيينا مستمرا لمعارفنا ومقارباتنا البيداغوجية، بما يضمن تقديم محتوى معرفي متجدد، يستجيب لحاجات الطلبة/ الباحثين في هذا المجال، وينمي فيهم مهارات التفكير النقدي من تحليل وتفسير وتقييم واستدلال واستنتاج...

وانطلاقا من هذه الاعتبارات، واستنادا إلى المقرر الدراسي الرسمي المعتمد وزاريا، تم تنظيم المحتوى التعليمي للمادة في المحاور التالية:

1-مدخل إلى النقد العربي الحديث1

2- مدخل إلى النقد العربي الحديث2

3- النقد الإحيائي

4-إرهاصات التجديد في النقد العربي

5-جماعة الديوان

6-جماعة أبولو

7- جماعة الرابطة القلمية

8- النقد التاريخي

9- النقد الاجتماعي

10- النقد النفسي

11- النقد الواقعي

12- النقد الجديد

تقدّم هذه المحاور رصدا منهجيا شاملا لأهم الاتجاهات النقدية العربية الحديثة التي سادت المشهد النقدي العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى أواسط القرن العشرين، وتركز على توثيق وتتبع مسارات النقد العربي في أطواره المتداخلة /المتفاعلة. وقد حرصنا في عرضنا لهذه المحاور التعليمية أن نراعي خصوصيات هذه المرحلة الأكاديمية، من خلال المواءمة بين الرصانة العلمية، وسلاسة العرض، والوضوح المنهجي، بما يضمن للطالب تكوينا نقديا متينا قائما على مرتكزات معرفية واضحة وأهداف تعليمية محددة، تنمي قدراته على البحث في مجال النقد الأدبي وتوجهها الوجهة الصحيحة، وهذا من خلال ما يلي:

-تمكين الطالب من استيعاب مفاهيم النقد الأدبي الحديث والتمييز بين مناهجه المختلفة.

- تعريف الطالب بأهمية السؤال النقدي، ودوره الفعال في المشهد الثقافي والمعرفي.

-تعزيز قدرة الطالب على تحديد الفروق الجوهرية بين النقد القديم والنقد الحديث، وتمكينه أيضا من التمييز بين مختلف الاتجاهات النقدية التي ظهرت في النقد العربي الحديث من حيث المنطلقات الفكرية والمنهجية والأسلوبية.

-الإلمام بالسياقات التاريخية والثقافية والفكرية التي رافقت نشأة النقد العربي الحديث باتجاهاته المختلفة.

- توجيه الطالب نحو قراءة نقدية واعية للمنجز النقدي العربي الحديث في ظل التأثيرات الغربية.

-تسليط الضوء على أهم النقاد الرواد الذين ساهموا في إرساء معالم النقد العربي الحديث وتطويره.

- الكشف عن القضايا النقدية المحورية التي شغلت اهتمام النقاد العرب في تلك الفترة التي أثارت اهتمام النقاد العرب المحدثين.

ونحن إذ نضع هذا الجهد البحثي بين أيدي الطلبة والباحثين، فإننا نأمل أن يشكل إضافة علمية رصينة تثري مكتبة النقد، وتحفز على المضي قدما في دروب البحث العلمي في المجال النقدي برؤية نقدية واعية ومتبصرة. بذلنا ما في وسعنا لتقديم عمل يلبي تطلعات الباحثين ويساعدهم في مسار تكوينهم الأكاديمي في هذا المجال الحيوي، الذي ما يزال يحتاج إلى تضافر الجهود البحثية من أجل تطويره وتعزيز حضوره داخل الفضاء الأكاديمي.

المحاضرة الأولى
مدخل إلى مفهوم النقد الأدبي الحديث1

مدخل:

لا يجادل أحد في أهمية المفاهيم وضرورتها المعرفية، فهي مرتكز أساس من مرتكزات الفهم الصحيح، ولهذا يعد تحديد المفاهيم واستكناه أصولها، المدخل الأمثل والأنسب لمطارحة مختلف الإشكاليات واستيعاب مختلف الظواهر ومن بينها الظاهرة النقدية التي شهدت تحولات حاسمة في العصر الحديث، تحولت على إثرها إلى حقل معرفي معقد متداخل مع علوم ومعارف إنسانية مختلفة: كالفلسفة وعلم التاريخ، علم الاجتماع، علم النفس، اللسانيات.... وعليه، فإن الحديث عن العبارة الاصطلاحية المتكونة من ثلاثة ألفاظ:" **النقد الأدبي الحديث**"، كما أن الحديث عن مناهجه، قضاياه، مقولاته، مساراته المختلفة يقتضي منا -بدءا -تقصي تاريخية المفهوم ومساره التطوري من المعنى اللغوي المعجمي إلى المعنى الاصطلاحي المستحدث بفعل عوامل المثاقفة والاقبال على ثقافة الآخر الغربي، قبل التطرق إلى الإشكال المفهومي الناجم عن صك المصطلح في حد ذاته وربطه بملفوظ "الحديث'، وهو ملفوظ ملتبس يحتاج إلى مراجعة وإعادة نظر.

أولا- **النقد: المفهوم والدلالة:**

يقول الناقد **محمد مندور** في كتابه المعنون" **النقد المنهجي عند العرب**": «ليس من شك في أن تحديد مدلول المصطلحات العلمية يكون جانبا من بناء العلم ذاته. والناظر إلى المعنى الذي يقصد إليه من النقد الأدبي، سواء عندنا أو عند الأوروبيين، لا يكاد يتبين حدوده على وجه دقيق»[1] .

والواقع أن النقد العربي الحديث –على الرغم من المقدمات التراثية التي أطرت بداياته التأسيسية-قد استند في مجمله إلى مقتضيات النقد الأدبي القادم من الغرب مرتكزا على مدارسه ومناهجه، ناهلا من نظرياته وأفكاره، ولعل هذا ما يدعونا إلى استقصاء مفهوم النقد في مظانه الغربية قبل النظر في أشكال استخدامه عند العرب.

1-النقد عند الغرب:

إن الباحث عن أصول كلمة النقد في التراث الغربي، سيجد أنها ذات جذر في اللغة اليونانية، ثم عم استعمالها وتداولها في الثقافة الغربية بدلالات عدة هي:

1-الحكم: وهو أحد أقسام المنطق الذي يتناول الحكم.
2-القرار القضائي.
3-التمييز (Criticus)[2]، أي تمييز المرض.

[1] - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ص10.
[2] - ينظر: ناظم عودة، تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط1، 2009، ص108-109.

4-الأزمة المرضية (Crisis) وانتقل هذا المفهوم إلى المسرح فصار يدل على: نقطة التحول في العرض، أو تدل على الأزمة، أي تلك المرحلة في القصة أو المسرحية التي يمتد فيها الصراع إلى درجة يتحتم فيها الوصول إلى حل حاسم.
5-اللحظة الحرجة، ولحظة التحول في مرحلة المرض (Critical)
6-معيار، ميزان (Criterion)كانت مستعملة لدى الرواقيين في القرن الثالث قبل الميلاد،
7-القالب، مبدأ السبر والتعبير، هكذا تستعمل كلمة (Criterium) في الإنجليزية،
8-نزعة نقدية أو انتقادية (Criticism) وهذا هو مذهب عمان **وئيل كانط** القائم على جعل نظرية المعرفة الأساس لكل مبحث فلسفي.
9-دراسة النصوص الأدبية(Critique)استعمل هذا المصطلح للمرة الأولى في القرن الثالث قبل الميلاد لدى الفلاسفة الرواقيين, و كانت اللفظة تشير -بالتحديد- إلى نشاط النحاة المتمثل في التمييز النحوي ، وظلت كلمة(ناقد) في عصر النهضة تعني النحوي أو بدقة أكثر" دارس النصوص الأدبية" الذي يعنى بتحقيق ما تلف منها ، ويذهب الباحث عبد المالك مرتاض في كتابه " في نظرية النقد "إلى أن هذا المصطلح نشأ في الغرب زهاء عام ثمانين وخمسمائة وألف للميلاد، وأن أول من اصطنع مصطلح (le critique) هناك ، في صيغة المذكر ،صارفا إياه إلى من يمارس ثقافة النقد أو(la critique)في صيغة المؤنث، كان هو **سكاليني**(**Scaligner**)، وقد كان يصرف دلالته إلى نحو ما يعني في التأثيل الإغريقي فن الحكم (l'art de juger)".[1]

وكما هو جلي فقد ارتبطت ممارسة الوظيفة النقدية في الموروث الثقافي الغربي بإصدار الحكم، ليبقى النقد الأدبي في أعم معانيه هو الحكم على الأعمال الأدبية وعرضها، وتعريف الذوق والتقاليد الأدبية، وتحديد المقصود بالعمل الممتاز، ومن هنا يكون النقد تلك العملية التي تزن، وتقيم وتحكم. وخلافا لبعض الآراء، لا يتعامل النقد مع العيوب فحسب. فالنقد الحصيف يحدد خاصيات الجودة وخاصيات الرداءة، الفضائل والنقائص وهو لا يعلن الإطراء أو الازدراء، بل يقابل بين مظاهر الإخفاق ومظاهر التميز، ثم يصدر الحكم المتأني.

1- أما عند العرب:

يحيلنا الجذر اللغوي لكلمة (نقد) في المعاجم العربية إلى مهمة معيارية، تتركز في تمييز الجيد من الرديء والحكم عليه، ذلك أن هذه الكلمة في أصلها اللغوي (النقد والتنقاد والانتقاد) تعني تمييز الدراهم وإخراج المزيف منها. وقد استعملت الكلمة في مجالات عديدة ظلت تدور حول هذا المعنى العام.

[1] - عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2010، ص25.

بالفعل، لقد ارتبط أصل المصطلح عند العرب بصناعة الصيرفة، لكنه ارتبط كذلك بمجموعة من المعاني الضرب أو النقر بالإصبع، الاعطاء، اختلاس النظر، العيب والاغتياب... ومن هذه المعاني اللغوية ولا سيما المعنى الأول (تمييز الدراهم) تولد المعنى الاصطلاحي للنقد وهو تمييز جيد الكلام من رديئه، ومن الصعب تحديد أول من استعمل اللفظة بمدلولها الاصطلاحي لأن النقاد العرب القدامى عرفوا النقد معنى وممارسة و لم يعرفوه مصطلحا وإنما كانوا يعبرون عن مدلوله بعبارات أخرى كقولهم العلم بالشعر وصناعة الشعر[1] وبهذا المعنى استعملها جمهور الكتاب والعلماء مثل **ابن سلام الجمحي وابن قتيبة والجاحظ** وغيرهم ، وقد كان هؤلاء وغيرهم يقيمون ويوظفون مفهومه على أساس العلم بالشيء والحذق به ،والبراعة في المعرفة ، والدقة في الإدراك ، يقول ابن سلام: وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين ، ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان(...) ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طرز ولا وسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة... [2]

ولئن ذهب بعض الباحثين إلى أن قدامة بن جعفر هو أول من استعمل لفظة النقد بمدلولها العلمي المحدد في كتابه المعنون نقد الشعر وفيه يقول: «...ولم أجد أحدا وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا ...أما علم جيد الشعر من رديئه، فإن الناس يخيطون في ذلك منذ تفقهوا في العلوم فقليلا ما يصيبون»، إلا أن باحثين آخرين -مثل إدريس الناقوري-يعتقدون أن قدامة «استعمل الكلمة بعد أن أصبحت متداولة على ألسنة الشعراء والعلماء والمتأدبين في القرن الثالث والنصف الأول من القرن الرابع للهجرة»[3].

مهما يكن من أمر، فقد ظل ورود كلمة النقد في تلك المراحل من تاريخ الأدب العربي في دائرة الدلالة الاصطلاحية المعبرة عن سياق نقدي محدود بحدود ما يوجبه فعل التمييز الذي هو جوهر العلاقة اللغوية والدلالية بين الناقد والمنقود، ومن اللافت أن هذا الاستخدام الاصطلاحي قد استمر حتى العصر الحديث، مؤكدا رسوخ العلاقة الدلالية بين" النقد" و"التمييز"، ومن ذلك ما يورده الناقد محمد مندور معرفا النقد بأنه «فن دراسة النصوص وتمييز الأساليب»[4]. وغير بعيد عن هذا المعنى الاصطلاحي، يستعرض الناقد محمد غنيمي هلال المفهوم الحديث للنقد الأدبي معتبرا أن جوهره يقوم «أولا على الكشف عن جوانب النضج الفني في النتاج الأدبي، وتمييزها مما سواها عن طريق الشرح والتعليل. ثم يأتي بعد

[1] - إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1982، ص369,
[2] -جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2014، ص136.
[3] - إدريس الناقوري، المرجع نفسه، ص 370.
[4] - محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة،

ذلك الحكم العام عليها».[1] أما الناقد فيذهب في كتابه المعنون الأدب ومذاهب النقد فيه إلى أن النقد «فن يتوصل به إلى فهم النص الأدبي وتذوقه وتحليله وتمييز مواطن الحسن والقبح في معانيه وألفاظه، في صوره وأساليبه، في عواطفه وأخيلتهـ في صدق قائله وانطباقه على مشاعره، ثم مقارنته بغيره من النصوص وتقدير درجته بما تفتضيه أصول هذا الفن»[2]

وكما هو جلي فإن هذه الاجتهادات التعريفية الحديثة تتقارب في نتائجها وتتشاكل فيما بينها غير مبتعدة عن جوهر المعنى اللغوي الأساسي الذي استعار منه مصطلح النقد اسمه، في النطاقين الغربي والعربي على حد سواء-، وهو ما يقودنا إلى نتيجة هامة مفادها أن مصطلح النقد الأدبي في أصل دلالته يحمل مهمة معيارية بما أنه يحيل إلى معنى التمييز وما ارتبط به من معاني الحكم، الفحص، التقويم، التقييم .... وهو المعنى الاصطلاحي الذي درج عليه الدارسون ردحا غير قصير من الزمن.

3-حول صفة الحديث:

لا يكتمل الحديث عن المفهوم الاصطلاحي للمركب النعتي" النقد الأدبي الحديث" دون الوقوف على معنى كلمة الحديث التي تتخذ –هاهنا موقع الصفة، يقول الباحث محمد حسن عبد الله في كتابه المعنون مداخل النقد الأدبي الحديث: «إن وصف النقد بأنه الحديث أضافه المترجمون والمثقفون بالثقافات الغربية من العرب ليدلوا على المصدر الجديد الذي أخذوا عنه، وليضعوا هذا النقد الحديث في مقابلة أو تعارض مع "النقد العربي القديم"، و"النقد (الغربي) الحديث" من اختلاف يمس جوهر فكرة النقد، ومناهجه، وأهدافه. إن مصطلح النقد الأدبي، مأخوذ عن أصل يوناني معناه: الحكم، أو التفكير، ولا يختلف هذا عن معنى كلمة نقد في المعجم العربي، فهي بمعنى التمييز والحكم أيضا، ولكن الاختلاف يظهر في:

أ- التكوين الثقافي، الفلسفي، الاجتماعي الذي يستند إليه الناقد.

ب- الأنواع الأدبية التي يتخذها الناقد "وثائق" يستقرئ أفكاره وأحكامه من خلالها، كما يتخذها مادة لتطبيقاته.

ت- الاستمرار المعرفي المتنامي، عبر جدلية ثقافية تبحث عن الجديد، وتتقبله وتستثمره، ثم تتجاوزه بارتياد معرفي جديد ...وهكذا...»[3].

---

[1] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د ط، 1997، ص9.

[2] -رشيد العبيدي، الأدب ومذاهب النقد فيه، مطبعة التفيض، بغداد، ط1، 1954، ص96.

[3] - محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ص14-15.

ويبدو أن هذه النقاط المشار إليه أعلاه، هي مكامن القوة التي تلازم النقد الغربي الحديث وتضمن تفوقه على النقد العربي الذي ظل محصورا ومحاصرا بجملة من نقاط الضعف لعل أهمها : التركيز على الجانب اللغوي البلاغي دون غيره من الجوانب، الاقتصار على الشعر دون غيره من الأنواع الأدبية، التجزيئية وعدم الاهتمام بالتشكيل الشامل لمكونات القصيدة الذي يمكن أن يعزى إلى انحسار الوعي النظري و تضاؤل الوعي بالعلاقة بين الابداع الأدبي والمجتمع وغيرها من النقاط التي ارتأى الباحث محمد حسن عبد الله توصيفها بعوامل النضوب أو الجمود الإبداعي / النقدي التي يعمقها -حسب رأي الباحث دائما -وجود «نضوب وجمود في التطور الاجتماعي ، ونظم الحكم التسلطية المتوارثة، وتحجر الأنساق الطبقية، وإلقاء المقاليد لعناصر أجنبية لعدة قرون تصلبت فيها شرايين الحياة العربية»[1].

والحاصل مما سبق قوله أن صفة الحديث ليست صفة نابعة من صميم النقد العربي المنعوت بها، أو لنقل ليست نابعة من عمق التجربة النقدية العربية التي تصبو إلى التغيير والتجديد ومجاوزة القديم في وعيه وقيمه ورؤاه ، بقدر ما هي صفة طارئة عليه ، بالنظر إلى أن عملية التحديث في العالم العربي استندت إلى معايير منبثة أصلا من التجربة الحضارية الغربية ، يقول عبد الله إبراهيم:.* اقترنت ولادة العصر الحديث مع الممارسة الغربية في ميادين المعرفة و الاكتشافات الجغرافية، ومؤسسة الدولة بركائزها الاقتصادية والاجتماعية والعسكرية والسياسة. ومن الواضح أن صفة الحديث التصقت بالمضمون الأيديولوجي الذي أشاعته الثقافة الغربية بما يوافق منظورها، ويترتب ضمن الأفق العام لتصوراتها، فيما يخص العالم والانسان.»[2]

ولئن كانت صفة الحديث أقدم في الظهور من مصطلح الحداثة، فإنها باتت صفة ملازمة له في النطاق الغربي، وضمن هذا المساق يمكننا القول* إن الحداثة حركة فكرية حديثة وشاملة كرؤية جديدة للعالم، آذنت بميلاد نظام معرفي جديد في أوربا، وأنزلت العقل منزلة السلطة المرجعية المعرفية الوحيدة في إدراك العالم الطبيعي والاجتماعي، وتكريس الإنسان هدفا نهائيا للتحرر والتقدم، وكأنها ثورة تتجه صوب التجديد وإلغاء القديم ، عنوانها العقل القاطع للصلة بينه وبين الماضي البالي ، كما يصوره أصحابها ، آخذا طريقه نحو التحديث في شتى مجالات الحياة.»[3]، وبهذا المفهوم الذي يحيل إلى القطيعة مع الماضي بتراثه وتقاليده، انتقلت الحداثة إلى سياقنا العربي ، وتوافقت مع ما يحمل عصرنا مع شعور

---

[1] - المرجع نفسه، ص 15.

[2] -عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2003، ص15.

[3] - بوزبرة عبد السلام، طه حسين ونقد الحداثة، جداول للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2011، ص30.

بالانهزام، وعقدة النقص في مواجهة الآخر، والتي حاول الكثيرون ربطها بالموروث القديم للأمة، ومحاولة الثورة عليه والتخلص منه، والبحث عن كل ما هو جديد يتوافق مع روح العصر العلمي والمادي، ويوافق الإيديولوجيات الوافدة على عالمنا الإسلامي.[1]

[1] - علي محمود علي العمري، المحصل في فلسفة الحداثة، دار النور المبين، الأردن، 2017، ص 9.

المحاضرة الثانية

مدخل إلى مفهوم النقد الأدبي الحديث2

النهضة العربية وحركة البعث الأدبي:

مدخل:

يبدي الكثير من الباحثين العرب في الفكر والأدب والنقد اهتمامًا مركزيًا بإشكالية النهضة العربية لكونها نقطة تحوّل حاسمة صاغت مسار المشروع التحديثي العربي، وكونت الإطار السوسيو ثقافي والمعرفي الذي تعزي إليه الكثير من إشكالات الواقع الحضاري العربي، لهذا ليس مستغربًا أن تعود قضية النهضة بأسئلتها المعقدة وبكلّ حيثياتها (من حيث المؤشرات، الميكانيزمات، النتائج...) كلّما جرى الحديث عن التأريخ للمشروع النهضوي العربي بتعثراته وآفاقه، ولا يخرج المبحث النقدي العربي الحديث عن هذه القاعدة.

منذ بداية القرن الماضي وحتى اللحظة الراهنة، لم تتوقف الاجتهادات ولا الآراء للإجابة عن سؤال النهضة، فثمة عشرات المتون ومئات البحوث، التي انشغل أصحابها باستقصاء مبادئ النهضة، ودراسة شروط التقدم ـ اختلفت فيها الرؤى وتعددت المناهج وتنوعت الاجتهادات، ما بين الابستمولوجيا والايدولوجيا، ما بين التنظير المتعالي والتفكير الواقعي في ما بقي السؤال قائماً، مفتوحاً على الأجيال، بعد أن هزمت التجارب وأخفقت المحاولات العربية في الوصول إلى تحقيق تطلعاتها، سواء بسبب تجريداتها النظرية أم أحلامها العائمة، أم لعجز في قدراتها الذاتية.

أولا: حول مفهوم النهضة:

يرى المفكر **مالك بن نبي** أن توجيه الأشياء الإنسانية يعني أولا تعريفها، وفي التاريخ منعطفات هائلة خطيرة يتحتم فيها هذا التعريف؛ والنهضة في العالم العربي الإسلامي إحدى تلك المنعطفات المفصلية لأنها تشكل لحظة فارقة بين عهدين .وحينما يصل التاريخ إلى مثل هذا المنعطف من دورة الحضارة، فإنه يصل إلى المنطقة التي تتصل فيها نهاية عهد ببداية عهد آخر .ويتجاوز فيها ماضي الأمة المظلم مع مستقبلها المشرق البسام[1]، وهكذا حين نتحدث عن النهضة نحتاج أن نعرفها في ضوء دلالات المصطلح في اللغة العربية قبل أن نستكشف المفهوم في سياق شرطه التاريخي .

1- النهضة لغة:

لابد من التذكير –بداية- أن لفظة النهضة هي الترجمة العربية الأكثر تداولا وانتشارا للمصطلح الغربي(**Renaissance**)التي تعني في دلالتها اللغوية الانبعاث والولادة من

[1] - ينظر: مالك بن نبي، شروط النهضة، تر: عبد الصبور شاهين، عمر كامل مسقاوي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1986، ص79.

جديد، وكما أشرنا إليه سابقا، فإن لهذا المصطلح أبعاده وحمولته التاريخية الثقافية والاجتماعية والسياسية. أما النهضة فتعني في لسان العرب: النهوض البراح من الموضع، والقيام عنه، نهض ينهض نهضا ونهوضا: قام من مكانه، وارتفع عنه إلى العدو: أسرع إليه يحاربه، وأنهضته أنا فانتهض، وأنهضته أي حركته للنهوض، واستنهضته لأمر كذا: إذا أمرته بالنهوض له وناهضته إذا قاومته ...ونهض النبت إذا استوى ... والنهضة الطاقة والقوة، وأنهضه بالشيء قواه على النهوض به.... وطريق ناهض أي صاعد في جبل وهو النهض وجمعه نهاض ...ومكان ناهض مرتفع، والنهضة بسكون الهاء العتبة من الأرض[1]. وكما هو جلي، فإن هذه الدلالة اللغوية تحيلنا إلى حركية النهوض وفاعليته أو لنقل دلالة الشروع في فعل ما والاضطلاع بالأمر والقيام به.

2-النهضة اصطلاحا:

تحمل كلمة النهضة عدة مضامين حسب سياقات ورودها، فيقصد بها: **الانبعاث** الإحياء واليقظة والتقوية، والصحوة، والتحديث والتقدم والتجديد والفاعلية الحضارية والبعث الحضاري، وبشكل عام يمكن القول: إن النهضة من ناحية التعريف الاصطلاحي، هي ارتقاء كيان مجتمعي من حال جمود وتخلف إلى حال تحرك ونهوض. ذلك أنها تعني أساسا التغيير الجذري الشامل للهياكل الأساسية لهذا الكيان، وبنيته الإنتاجية، وعلاقاته الاجتماعية، فضلا عن نظم القيم والمعتقدات السائدة فيه، تغييرا ينبع من ذاتيته، دون أن يعني هذا انقطاعا مطلقا عن أي تأثر بخبرات نهضة أخرى [2]...، ولا ينفصل هذا التعريف الاصطلاحي عن التعريف التاريخي الذي يعني في التجربة الأوربية الانتقال من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة، بما يعنيه هذا من تغير كياني جذري طال جميع جوانب الحياة المعنوية والمادية.

وكما هو جلي من خلال هذا التحديد الاصطلاحي، فإن عصر النهضة مصطلح تاريخي يطلق على فترة الانتقال من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة، كما يدل على التيارات الفكرية والثقافية التي ظهرت بداية في إيطاليا لتنتشر بعد ذلك في سائر أوربا. وهي عصر المناداة بمفاهيم جديدة تقضي التحرر من سيطرة الكنيسة والإقطاع والاهتمام بسلطان الفكر المادي.

أما عربيا فالأمر يختلف، حيث يطلق مصطلح النهضة على جملة التطورات التي عرفتها بعض الأقاليم العربية كمصر وبلاد الشام وتونس، على ما بين بيئات التطور العربية من تفاوت في مواقيت النهوض. ـمثلما يؤكد ذلك اختلاف القراءات:

[1] - أحمد ابن منظور، لسان العرب، ج15، دار إحياء التراث ومؤسسة التاريخ العربي، ط2، 1997، ص357-358.
[2] - مجدي حماد، ثورة مصر مشروع نهضة عربية، دار النهضة العربية، بيروت، 2012، ص458

ثانيا:بدايات النهضة: معرفة الآخر:

1-حملة نابليون بين التضخيم والتفكيك.

أ-القراءة الأولى:

ارتبطت بداية النهضة العربية – تاريخيا – في الكثير من الدراسات الغربية والعربية بحملة نابوليون على مصر، التي دامت 3 سنوات (1798-1801)، ويذهب العديد من المهتمين بالحركة النهضوية – أو التنويرية – إلى أنّ حملة نابوليون " أحدثت ردّ فعل ضخم تمخّض عنه انقلاب واسع النطاق في الكيان العربي"، حتى أن الباحث " حامد حفني داود" يعدّها بمثابة العصا السحرية التي أيقظت الشعور في الشّرق إلى خلع اللباس القديم الذي كانت تحياه مصر في ظلال العصور الوسطى وارتداء ذلك اللباس الجديد الذي جاء ومشرق هذه الحملة..."

إنّ التفوق العسكري الفرنسي، فضلاً عن التفوق العلمي والتنظيم الإداري والتشريعي... وغيرها من منجزات الحادثة الأوروبية، كلّ هذه المعطيات إذن ساهمت في وضع الوعي العربي أمام تخلّفه للمرة الأولى، في حدّة معرفية، جذرية، حادّة حطت من حضور الاحتلال الفرنسي مرآة تكتمل فيها معرفية الوعي بحدوده الذاتية.

إذن، بعد الركود الحضاري الذي عمّ المنطقة العربية في العهد العثماني أحدثت الحضارة الأوروبية تنساح في جنيات مصر ومنها إلى بقية البلاد العربية، كما يؤكده المؤرخ الإنجليزي **الجود (Elgood)**: " لقد ترك الاحتلال الفرنسي في مصر أثر ا لا يمحى فقد ظلّ المصريون يعجبون بنابليون بعد خروجه من ديارهم، وظلت طرق الإدارة الفرنسية مهيمنة على حكومة مصر، وظلّت عادات التفكير الفرنسية تسيطر على الطبقة المستديرة لمصر..."

لقد شكّلت " صدمة الآخر" من هذا المنظور " قناعة عند النخب الطليعة العربية مؤدّاها " أنه لا سبيل إلى مجاوزة التخلف ومحو الشعور المؤرق بالهزيمة والإنكسار، إلا بمعرفة أسرار تقدم ذلك الأخر الذي انطوى التعامل معه على نوع من التضاد العاطفي والفكري متعدد الأبعاد..."

بالفعل، لقد امتزج التطلع إلى معرفة الأخر والانبهار به وتقليده شعور مضاد قوامه النفور الخوف والتوجس (بسبب الطبيعة الاستعمارية للتواجد الأوروبي في البلاد العربية، بالإضافة إلى الوازع الديني...)، وهذا الأمر الذي حدّا بالإنتلجانسيا العربية إلى تبني خيارات فكرية وايديولوجية متباينة لا تزال تمارس تأثيرها إلى يومنا هذا، وهذا تحت مظلة اتجاهات عدّة بدوال عدّة (التوفيقيون، الإصلاحيون، الإحيائيون، المسلمون، العلمانيون، اليساريون...)

ب-القراءة الثانية:

يرى بعض الباحثين العرب المعاصرين من منطلق تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النهضة – أنّ المثقفين العرب عمدوا إلى تضخم دور حملة نابوليون، ويعود ذلك – كما يؤكد **عبد الله إبراهيم**، إلى عدة عوامل من بينها: "غياب النقد التاريخي واهمال المراجعة الدورية التي تستخلص من وقت لآخر القيم المعرفية من الأحداث التاريخية، اللجوء إلى النتائج السهلة والسريعة، بالإضافة إلى الهوس الذهني الامتثالي لمقولات أشاعتها الثقافية الغربية المتمركزة حول ذاتها"[1]. إنّ التركيز على حملة نابوليون وتبجيلها هو حسب نفس الباحث، امتثال القوة الاستعمارية ولخطابها في وصف الظواهر الأدبية والفكرية، بينما قصّر أمر الحملة وطابعها العنيف والاستيطاني لم يكن من شأنه أن يسمح لـ " الحداثة" بمد جذور لها في مصر."

هذا الخطاب – إذن- ضخّم من جهة دور الحملة الفرنسية، لكنه قزّم واستبعد من جهة أخرى دور بلاد الشام في بلورة ملامح النهضة العربية، ذلك أنها عرفت الطباعة، والترجمة والمدنية، والتثاقف مع الآخر/ الغرب، قبل حوالي قرنين من بداية الحملة الفرنسية. بالفعل لقد كانت ثمة علاقات سياسية وثقافية أكيدة بين الشوام المسيحيين الناطقين بالعربية وبين أوربا، وقد نشأت علاقات مبكرة بين المراكز المسيحية في حلب ولبنان. وفي كلا البلدين تركز النشاط الثقافي في الأديرة والمعاهد الدينية إضافة إلى المدارس التابعة لهما، التي كان عددها في تزايد مستمر (...). كان كثير من رجال الدين الموارنة في لبنان يدرسون في المعهد الماروني في روما، وقد اشتهر منهم كثيرون، ترجموا من العربية عددا من الكتب في التاريخ واللاهوت والأدب. وكانت اللغات الأوربية تدرس في العديد من المدارس التي أسست لبنان.

ويلخص " عبد الله ابراهيم" إلى أن حملة نابليون " حدث تاريخي شأن غيره، لا يمكن تحميله بقيم ثقافية وحضارية خاصة تجعله حدثا استثنائيا ومتفردا في مسار التاريخ..."

2-جهود محمد علي وخلفاؤه:

لقد وفد "**محمد علي**" إلى مصر مع الحملة التي أرسلتها الدولة العثمانية إلى مصر لإخراج الفرنسيين منها، ثم انتدب واليا على مصر سنة 1805، ولقد استطاع **محمد علي** أن يستأثر بالحكم ليبدأ بعد ذلك في تشييد البناء الجديد لمصر الحديثة، وقد بدأ ذلك بتكوين جيش (تأسيس مدرسة حربية المدادية وإرسال بعوث عسكرية إلى فرنسا وإيطاليا)، وكذا إنشاء المستشفيات ومدارس الطب، كما أسس مطبعة بولاف التي كانت تقوم في ذلك الوقت بطبع صحيفة الوقائع المصرية، كما أوفد محمد علي بعثات علمية من الطلاب المصريين إلى

[1] - عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2013، ص 15.

أوروبا (فرنسا خاصة)، وقد شكلت أولى هذه البعثات النواة الأولى التي على أساسها نظمت المدارس الحديثة.

وكان من أهم طلاب هذه البعثات " رفاعة الطهطاوي" صاحب كتاب " تخليص الإبريز في تلخيص باريز " الذي صدر عام 1834. على هذا النحو، «كان سلوك محمد علي في مجال السياسة المدنية وإصلاح الحكم، وسلوك الطهطاوي الموازي له في مجال الفكر والثقافة مؤشرين قويين على بدء مسار إصلاح يجعل من النهوض بالبلاد وتغيير أحوالها موضوعه الأثير، وهذ النشاط المصلح هو مل تم تعريفه وجرت الإشارة إليه بمصطلح جديد على العرب والمصريين تلك الأيام هو مصطلح النهضة الذي حمل الدلالة على ديناميكية غير معهودة خلال العصرين المملوكي والتركي السابقين .»[1]

وقد أوصل أحفاء **محمد علي** عملية التحديث، خاصة منهم " **اسماعيل** " (دام حكمه من 1863 إلى 1879) وقد تزايد في عهده النفوذ الغربي وحضوره في مصر، كما تزايدت حركية التشييد والبناء والإصلاح (إقامة المصانع، بناء المدارس، تشييد الجسور...)، كما ازدهرت في عهده حركة التأليف الفكري من طبع وترجمة وتأليف وحرية فكر وصحافة ومسرح...

ويمكن الإشارة في هذا السياق إلى دور الثورة العرابية التي انطلقت سنة 1881، والتي جعلت الشعب المصري يستيقظ لشخصيته (بروز مفهوم القومية العربية)، ومن ثم كانت الثورة العرابية نقطة الانطلاق في تغيير المفاهيم السياسية وتعديل المفاهيم الاجتماعية.

وقد أثرت الثورة العرابية على الحياة الفكرية والثقافية لمصر، لتساندها ثلة من المفكرين ورجال الإصلاح منهم: **جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، قاسم أمين** وغيرهم.

3-تفاعل الأدب والنقد مع شروط النهضة:

لقد امتدت الحركة النهضوية إلى ميداني الأدب والنقد، لترسم وتصوغ أهم معالم واتجاهات وإشكالات المسار الأدبي والنقدي في مرماه التحديثي، ولعله من ناقل القول التأكيد على التباين والتفاوت الذي عرفته الكتابات الأدبية والدراسات النقدية آنئذ، وإن اشتركت جميعا في التأرجح بين عاملي: الثقافة الغربية والتراث العربي الإسلامي.

بالنسبة لحقل النقد الأدبي، فقد ظل هذان العاملان منذ نهاية القرن التاسع عشر عاملي شد وجذب – كما يؤكد **سعد البازعي** في كتابة - استقبال الآخر- الذي اختزل سيرورة الفعالية النقدية العربية، حيث يقول : " ضمن الاشتغال بالبلاغة في أوّل الأمر بوصفها الأداة

[1] - محمد الطيب قويدري، مفهوم التراق في النقد العربي الحديث، دار (E- Kutub Ltd)، لندن، ط1، 2018، ص56-57.

الرئيسية لدراسة الأدب والامتداد الطبيعي الموروث الغربي فيما يتصل بتلك الدراسة، إلى الانفتاح التدريجي والمتزايد، عبر العقود المتعاقبة، على الثقافة الغربية وتبني تياراتها ومدارسها ومفاهيمها النقدية، تمتد قصة النقد العربي الحديث في توتر متصل يشغله الحنين إلى الموروث، وما يتضمنه من محافظة على الهوية، حينا، وتغريه الحداثة الغربية، وما يلوح فيها من تغيير ومواكبة حينا آخر".

أما فيما يخص الأدب، فيرى الباحث حفني حامد داود " أن فجر العصر الحديث لم يعرف تجديدًا في الأدب الحديث، " ذلك لأنّ التطور الأدبي لابد من أن يكون مسبوقًا بعدّه مراحل يتم بعدها التطور وتتلخص هذه المراحل على الترتيب: 1/- مرحلة النقل والترجمة، 2- مرحلة الجمع والاستيعاب، 3- مرحلة النصبح والتمثل الفني، 4- مرحلة الخلق والإيداع.

وهو ما لم يجتمع في فجر النهضة العربية، حيث ظل الأدب (.... وشعرا) يدور في سجن الصناعة اللفظية والهرجة اللغوية.

وقد تبلورت الوثبة الأولى نحو التجديد حسب نفس الباحث مع ظهور الثروة العرابية، حيث برز رواد للشعر وقد امتلئوا حماسًا لبحث واستعادة الشعر في رونقه القديم الأصيل الذي عرف به في عصور الزاهرة من الجاهلي إلى العباسي " وقد كانت ثورته الفنية أشبه بردة فعل لهذه الثورة العرابية التي كانت في حقيقتها وسيلة لاستعادة الشخصية المصرية المتحررة من كل تأثير أجنبي" وقد كان رائد هذه الحركة **محمود سامي البارودي**.

" وقد جاء بعد حركة البعث التي أحياها البارودي حركة المدرسة الكلاسيكية المجددة التي تزعمها أمير الشعراء **أحمد شوقي**، فحركة الشعراء التطوريين، وقد كان هؤلاء الشعراء أشبه بالقنطرة التي سار عليها الشعر العربي الحديث من مرحلة البحث والإحياء إلى مرحلة الخلق والتجديد".

المحاضرة الثالثة

النقد الاحيائي

مدخل:

لقد شكل الاتصال بالحضارة الغربية والاستفادة من بعض منجزاتها المادية والفكرية إلى جانب الاستدعاء التراثي في سبيل الحاضر بالماضي التليد ، أهم ما ميز النهضة العربية، ويبدو أن فعل استدعاء التراث الذي هيمن على حركة النهضة العربية إنما هو في الأساس آلية دفاعية ضد ثقافة الآخر، وخوف حضاري من الذوبان والاضمحلال فنحن أمام رد فعل ثقافي من نوابغ رجال النهضة هدفه الأسمى وغايته المثلى التمسك بثوابت الهوية الثقافية و بعث مشاعر القومية العربية للوقوف في وجه سياسة التتريك العثمانية والرد على التحدي الغربي وتدارك الواقع الثقافي والاجتماعي المتقهقر ، وهو ليس غير ذي صلة بتردي الوضع اللغوي والأدبي ...هذا كله شكل تحديا كبيرا أمام النخبة الطليعية آنذاك ، فما كان منها إلا ارتياد طريق المواجهة متسلحة بسلاح التراث وتمجيد رموز الماضي وإبداعاته في مجالات القول الشعري والنثري والفكري والديني ، مرسخة بذلك الطابع المحافظ و الانكفائي للمشروع النهضوي العربي. ولن نبالغ إذا قلنا في هذا الصدد إن مدرسة الاحياء والبعث التي ظهرت في أواخر القرن التاسع العشر كرست من خلال نتاجاتها الأدبية والنقدية هذا الطابع الإصلاحي المحافظ الذي يبرز بجلاء قوة النموذج التراثي وصلابته ورسوخ معاييره وقيمه في بنية الخطاب الإحيائي.

أولا: الإحياء النقدي: دلالة المفهوم وسؤال النشأة.

المدرسة الاحيائية أو حركة البعث أو الكلاسيكية الجديدة أو الاتجاه المحافظ أو الاتجاه الاتباعي...تسميات عدة علقت بالحركة الأدبية / النقدية التي ظهرت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وامتدت إلى السنوات الأولى من القرن العشرين، وقد تمثل مسعاها في العودة بالأدب العربي إبداعا إلى المستوى الذي كان عليه في عصور ازدهاره ونقدا إلى استمداد وتبني نفس المفاهيم التي أنتجت ذلك الأدب، وهذا يعني أن المشروع الاحيائي كان يرمي في مجمله إلى إعادة بعث الموروث النقدي العربي المواكب لعصور ازدهار الأدب العربي، كما يعني أن «صفة الناقد الاحيائي تطلق على الذين استمدوا من ذلك التراث مع إعادة صياغة مقولاته، وأولئك الذين اتخذوا منه موقفا معاكسا- خاصة من جانبه الإبداعي-ثم طرحوا على الساحة نماذج مستمدة من الخارج»[1]، هكذا امتد الاهتمام الاحيائي إلى الدراسات الأدبية، فظهرت كتب يستعيد بعضها البلاغة العربية ، ويؤسس البعض الآخر لآفاق جديدة في النقد والتعبير الأدبي، ومن تلك : الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية **لحسين المرصفي**، وفلسفة البلاغة لجبر ضومط، وتاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب **وفيكتور هيغو** لروحي الخالدي، ومنهل الرواد في علم الانتقاد **لقسطاكي الحمصي**، وكتاب المواهب الفتحية في علوم اللغة العربية لحمزة فتح الله وكتاب ارتياد السعر في انتقاد الشعر لمحمد

[1] عبد الحكيم راضي، النقد الاحيائي وتجديد الشعر في ضوء التراث، دار الشايب للنشر، القاهرة، ط1، 1993، ص30.

سعيد ، وكتاب علم الأدب مقالات لبعض مشاهير العرب لويس شيخو، وكتاب دليل الهائم في صناعة الناثر والناظم ... والمطلع على هذه المؤلفات وغيرها مما دبجته أقلام الاحيائيين لن يجد كبير عناء في الكشف عن وجود اختلاف وتباين في الرؤى عند أصحابه . بالفعل لم يكن موقف الاحيائيين من التراث موحدا ومتجانسا ولا يمكن اختزاله في خانة واحدة. وفي هذا الصدد يرى بعض الباحثين أن جهود الاحيائيين واتجاهاتهم ومواقفهم من التراث النقدي وتصوراتهم من دور مفاهيمه في تجديد الشعر، تتوزعها اتجاهات أو مواقف ثلاثة:

-الاستمداد المباشر من التراث

-إعادة صياغة للمقولات القديمة

-تنكّب التراث (تجنب التراث والإعراض عنه) واستشراف النموذج الأجنبي[1].

وكما هو جلي، فإن الاتجاهين الأولين يصدران عن موقف واحد، هو موقف القبول بالتراث والاعتراف به بينما ينطلق الاتجاه الأخير من تصور انتقادي للتراث يشكل ارهاصا أوليا لظهور دعوة التجديد التي رفع لواءها الرومانسيون العرب لاحقا.

والجدير بالذكر في هذا السياق، أن العديد من الباحثين المهتمين بتتبع مسار النقد العربي الحديث منذ لحظته الاحيائية، قد ركزوا على أصحاب الموقف الأول متخذين من بعض أعلام النقد الاحيائي وعلى رأسهم الشيخ **حسين المرصفي** نموذجا تمثيليا لهذه الحركة باعتباره صاحب الخطوة الجدية الأولى على تجديد النقد كما عرفه القدماء.

ثانيا- معالم الرؤية الاحيائية ومقوماتها التراثية:

إن أهم ما يميز النهج الاحيائي هو السعي الحثيث إلى استعادة الارتباط الوثيق بالتراث العربي النقدي في أزمنة ازدهاره وإشعاعه وقوته، وذلك «بالعودة إلى السمت الإنشائي التقليدي العربي واصطفاء ما جاد من أساليبه، فأعيد الاعتبار إلى فحول الشعراء، وبوجه خاص، الثالوث المكون من البحتري وأبي تمام والمتنبي، حتى أمست مطاولة القدماء قيمة عليا وغاية منشودة»[2]. إن الحرص على الاحتكام إلى النموذج الشعري القديم تنطلق من منطلق الاعتقاد بتفوق التراث وضرورة الصدور عنه والاستمداد المباشر منه ، يقول **شكيب أرسلان**(أحد أعلام الاحيائية) منوها بالبارودي ومشيدا بطول باعه في تقليد القدماء والنسج على منوالهم في الانشاء الشعري:" وعلمنا أن من المعاصرين من قدر أن يضارع الأولين وأن يسامي بنفسه أنفسهم وكنا من قبل نظن الأولين غاية لا تدرك" ذلك أن انتهاج نهج المبدعين القدماء هو غاية ما يمكن أن يصبو إليه المعاصرون من الشعراء:" أنا لا أعرف إلا مذهبا واحدا هو مذهب العرب وهو الذي يريد أن يسميه السكاكيني المذهب القديم وهو الذي

[1] - عبد الحكيم راضي، النقد الإحيائي وتجديد الشعر في ضوء التراث، ص30.

[2] - محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1998، ص99

يجتهد كل كاتب في العربية أن يحتذي مثاله ويقرب منه ما استطاع لأنه هو المثل الأعلى والغاية القصوى" .

ليس مستغربا والحال هذه، أن تتركز جهود الكثير من النقاد الاحيائيين على استدعاء النموذج التراثي من خلال:

- البعث الكلي للتراث البلاغي، عن طريق تحقيق المصنفات القديمة، وهذا ما كان يقوم به يومئذ التيار السلفي المحافظ في الثقافة العربية. وقدم خريجو الأزهر خدمة جليلة للثقافة العربية بتحقيق المصنفات العربية القديمة في اللغة والأدب والفكر والعلوم.
- إعادة تبويب وتصنيف المفاهيم البلاغية القديمة، وهذا ما يقوم به التيار المعياري التقليدي، الذي أراد أن يوظف هذا في مجال التربية والتعليم.
- العمل على ما سمي: تيسير المفاهيم البلاغية، ومحاولة كسر الحدة المعيارية في هذه المفاهيم، والتصريح بأن البلاغة فن ذوقي قبل أن يكون علما معياريا

والواقع أن الاهتمام الاحيائي بالمبحث البلاغي واللغوي مرده إلى الإرادة القوية والتصميم القاطع على صيانة اللغة العربية والحفاظ عليها في صورتها الفصيحة والسليمة من اللحن والوهن، ذلك أن اللغة –كما نعلم - مقوم أساسي من مقومات الهوية العربية الإسلامية ودرع حصين يصون الأمة ويحفظ كيانها من الاندثار، في دلالة واضحة على خضوع المسعى الاحيائي لسلطة المرجع القومي أو الديني، ولذلك فكل الدعوات التي أطلقت لإصلاح الأسلوب الأدبي ، كانت مبنية على تصور مثالي يرجع إلى العصور الذهبية التي أنتجت الأسلوب السامي ، ولم تكن مبنية على تصورات ذات صلة بثقافة العصر ومقتضيات الواقع، في انعكاساتها المادية والروحية واللغوية والثقافية...

ثالثا: الشيخ المرصفي وجهوده النقدية:

تتبدى **جهود المرصفي** في النقد في كتبه التي خلفها، وأشهرها (**رسالة الكلم الثمان**) و(**دليل المسترشد في فن الانشاء**) و(**الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية**). وقد كان لهذا الكتاب الأخير أكبر الأثر في إحياء النهج العربي القديم وترسيخ سمت الأساليب البيانية الناصعة حتى يتطبع الذوق، وكان **محمود سامي البارودي** ومن نحا نحوه من الشعراء مثل **شوقي وحافظ إبراهيم** وغيرهما، ممن اصطفاهم **المرصفي** ونوه بشعرهم معتبرا أنهم حافظوا على سمت الأساليب العربية الأصيلة.

يقول **المرصفي**: "... فتقرر بجميع ما سبق أنه لا طريق لتعلم صناعة الانشاء إلا حفظ كلام الغير وفهمه وتمييز مقاصده. وها أنا مستشهد على ذلك بما هو حاضر معنا في هذا

العصر المخالف بالكلية للعصور التي كان أمر الشعر والكتابة الصناعية قائما فيها و رغبات الملوك وأعيان الأمراء فيها متوفرة إذ كانت الدولة عربية وأمراؤها من العرب أو من غيرهم وهم مضطرون لإتقان معرفة لسانهم حسب ما كانت الحاجة إليه ويتوقف تحصيل الأغراض عليه ، وبتغير الدولة تتغير الأحوال ، فإن الكتابة الصناعية بلسان الدولة القائمة بالغة درجتها باللسان العربي أو أعلى كما تسمعه من العارفين بطرائف اللسانين ومحاسن اللغتين وليس يقوى أمر كما هو بديهي إلا بحسب قوة الحاجة إليه -هذا الأمير الجليل ،ذو الشرف الأصيل ، والطبع البالغ نقاؤه ، والذهن المتناهي ذكاؤه محمود سامي البارودي لم يقرأ كتابا في فن من فنون العربية غير أنه لما بلغ سن التعقل وجد من طبعه ميلا إلى قراءة الشعر وعمله فكان يستمع بعض من له دراية وهز يقرأ بعض الدواوين حتى تصور في برهة يسيرة التراكيب العربية ...ثم اشتغل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حتى حفظ الكثير منها دون كلفة. واستثبت جميع معانيها ناقدا شريفها من خسيسها واقفا على صوابها وخطئها مدركا ما كان ينبغي وفق مقام الكلام وما ينبغي، ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء ولشعر الأمراء **كأبي فراس والرضى والطاغرائي** تميز عن شعر الشعراء كما ستراه. ومصداق ذلك ما سألقيه عليك من قصائد أنشأها إلى آخر ما قال"[1].

وكما هو جلي يتداخل حديثه عن الشعر والاحياء مع عرضه موقفه النقدي من الشعر والشاعرية.

1-الشاعرية:

- موهبة فطرية في الأساس.
- تدعمها الثقافة.
- تنميها الدربة والمران.

2-الشعر:

- مستوى لغوي خاص له خصائصه المباينة لخصائص المنثور.
- لا يقوم بالوزن فقط، ولا بالقواعد اللغوية والعروضية.
- الخيال والتصوير والصياغة الخاصة عناصر أساسية فيه.
- لا سبيل إلى حصر أساليب الشعراء التي تخضع لسنة التطور.
- إن القصيدة يجب أن تكون متماسكة.
- إن عبارات الأبيات يمكن أن تتصل دون أن يعاب ذلك.

[1] - حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، ج2، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة، ط1، 1888م، ص473-474.

- تتوقف قيمته على تحقيق الغاية منه انطلاقا من مبدأ وضع القول موضعه.

والحاصل مما سبق أن **المرصفي** في حديثه عن الشعر قد اعتمد التراث معينا يستمد منه أصوله النقدية كما اعتمده معينا يستمد منه مثله الفنية في جهد إحيائي يستهدف الوصول إلى الجديد دون الاستغناء عن القديم، لقد كان الشيخ **المرصفي** يبذل كل ما في وسعه ليضفي على مؤلفاته شيئا من روح العصر وثقافته. ولكن على الرغم من هذا المجهود النقدي ظلت محاولته ناقصة، فمشروعه النقدي لا يعدو أن يكون تجميعا للمقاييس والمفاهيم والنظريات التقليدية، المطعمة بشروحات تقليدية مبتسرة لا تتعدى حدود الشروح اللغوية وتدبيج المقاييس المعيارية لتكون بمثابة شروط جمالية، لا يمكن تجاوزها أو القفز عليها.

المحاضرة الرابعة
إرهاصات التجديد في النقد العربي

مدخل:

لقد مثلت جهود بعض الإحيائيين الارهاصات الأولى لحركة مثاقفة نقدية قوامها النموذج الغربي وغاياتها إرساء لبنات نقد عربي جديد، هذه الحركة سرعان ما تجلت وترسخت بنهوض جيل نقدي ناشئ، حاول التأسيس لمنظور نقدي جديد في الأدب والثقافة، وإن كانت بدايات هذا المشروع التجديدي ماثلة في صورة "مقارنة "سرعان ما تحولت إلى عمليات تسريب بواسطة الانتقاء والمصالحة. ومنذ صدور كتاب **روحي الخالدي** وبعده بقليل كتاب **قسطاكي الحمصي** احتل" الآخر" موقع النموذجية، وأصبح المطلوب هو الاستفادة منه، مما سهل دخول المذاهب الأدبية والنقدية في فترة قصيرة، واختلط النقد نفسه بغيره من أشكال الدراسة الأدبية والفكرية.

وعلى الرغم من الصعوبة التي قد يجدها الباحث في وصف فكر هذا الجيل الناشئ بصفة منهجية واضحة محددة بسبب ما يطبع كتاباتهم من مرجعيات متباينة وأفكار تنتمي إلى حقول منهجية وفلسفية مختلفة، إلى أن سمة التجديد تجمع ها الجيل في بوتقة واحدة، لهذا استحق بجدارة التسميات التي علقت به من قبيل: جيل الرواد، جيل الأساتذة، النقاد التجديديون، الأكاديميون...

والحاصل مما سبق أن نقد **طه حسين، والعقاد، وميخائيل، وأحمد أمين** وغيرهم بمثابة إعلان عن انتقال النقد إلى مرحلة أكثر منهجية وحداثة.

ولن نغالي إذا اعتبرنا الأفق الرومانسي الإطار الأمثل الذي وجـّه مساعي التجديد في الأدب والنقد العربي الحديث على السواء –وهذا ما سنفصل فيه لاحقا-

أولا: الرومانسية الغربية: المفهوم والنشأة.

على الرغم من اختلاف المنظرين والباحثين حول صياغة تعريف موحد لمفهوم الرومانسية، إلا أن الاتفاق معقود بينهم إلى أن الرومانسية أو الرومانتيكية (Romantisme) مصطلح مشتق من الاسم رومانس (Romance)والنسبة إليه رومانتيك بقلب ما ينطق ce إلى تاء، ولفظة رومانس بدورها مشتقة من الكلمة اللاتينية(Romanus) التي أطلقت في العصور الوسطى على ضرب من القصص التي تتناول البطولة والفروسية النبيلة والمغامرات الجريئة. وكانت هذه القصص (الرومانسيات) المنظومة في العصور الوسطى أقرب إلى الملاحم في الشكل والبناء ، وكانت من الشيوع و الانتشار بحيث سجل منها عدد كبير في اللغات المتفرعة من اللاتينية ، من أشهر مؤلفيها : **كريتيان دي تروي، جوتفريد فون ستراسبرج، السير جون وين، السير توماس مالوري** ، أما عن أهم القصص الشعرية والنثرية التي ظهرت في القرون الوسطى، فيمكن الإشارة إلى **رومانسية الإسكندر**

، فلوار إي بلانشفلير، أوكاسان ونيكوليت، رومانسات الملك آرثر والكأس المقدسة....[1]، وكما هو جلي فإن مصطلح الرومانسية/ الرومانتيكية لم يتبلور في تلك الفترة المبكرة ، وفي هذا الصدد يذهب الباحث مجدي وهبة في معجمه المصطلحات اللغوية والأدبية لمجدي إلى أن « أول من ابتدع مصطلح الرومانتيكية (Romantisme)هو الكاتب الفرنسي **ستاندال** (1783- 1842)في مبحثيه المسميين **"راسين وشكسبير"** (1823-1825)» [2]. أما الباحث نبيل راغب فقد ذهب في كتابه موسوعة النظريات الأدبية إلى أن« أول استخدام للرومانسية كنظرية أدبية ونقدية كان في عام 1776 الباحث والناقد الفرنسي **ليتورنير** بإلقاء سلسلة محاضرات عن مسرح شكسبير، وترجمة مسرحياته الرومانسية إلى الفرنسية، كنظرية في النقد الأدبي محاولا ربطه بالشخصيات التي تفكر كثيرا وعميقا في نفسها وحريتها وحبها وآلامها وآمالها ولا يستطيع تصور حياتها بدون هذه الأحاسيس والانفعالات التي تعتبر زادها الحقيقي اليومي »[3]، ومهما يكن من أمر، فإنه يبدو للعيان أن هناك تغيرا أساسيا في فهم الرومانسية بدأنا نشهده في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ،بحيث أصبح مصطلحها يشير إلى «التأمل الفلسفي العميق في الكون والحياة والطبيعة، والتفكير الذي تشوبه مسحة من الحزن لإدراك الانسان لحقيقة مصيره الذي يؤكد له دائما أن كل الأشياء الجميلة المبهجة إلى زوال »[4]

وعلى هذا، يمكن القول بأنه في أواخر القرن الثامن عشر استقر التصور الاصطلاحي للكلمة ليشير إلى التيار الابتداعي/ التجديدي الذي جاء مناهضا للقيم الكلاسيكية، ولم يتم لهذا المذهب الانتصار إلا بعد أن هوجمت حصون المذهب الكلاسيكي على يد الأدباء والفلاسفة من دعاة التجديد طوال القرن الثامن عشر، وخاصة في النصف الثاني منه. وبهذا المعنى كانت الحركة الرومانسية نتيجة وذروة لعملية طويلة من التطور. لكن تطورها البطيء لا يلغي، ولا حتى يناقض، المفهوم الشائع عن مجيء الرومانسية كثورة، رغم ما يبدو على هذا القول من تضاد، لأنه كان يعني قلبا في نظريات الخلق، في مقاييس الجمال، في المثل وفي أنماط التعبير.

ثانيا: المدارس الرومانسية الغربية.

[1] - ينظر: ماهر البطوطين الرواية الأم (ألف ليلة وليلة في الآداب العالمية ودراسة في الأدب المقارن)، مؤسسة الهنداوي، المملكة المتحد، 2022، من ص37 إلى 46.

[2] - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، كتبة لبنان، بيروت، ط2، 1948، ص 190.

[3] - نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 2003، ص312

[4] -. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1983،2، ص215

1- الرومانسية الألمانية: برزت في أواخر القرن الثامن عشر بقيادة فريديريك شليجل، وتتميز بالثورة على المبادئ والنواميس الجمالية الموروثة من أرسطو واستبدالها بالوجدان والانفعالات الشخصية، واعتبار الرواية النثرية أهم نوع أدبي...على العموم، ينقسم الرومانسيون الألمان إلى جيلين متميزين هما، (الرومانسيون المبكرون) و (الرومانسيون المتأخرون) الذين يدعون أحيانا (الرومانسيون الشباب) والجيل الأول يشكل أول جماعة رومانسية أوربية، يبدأ تاريخها من 1797 حتى السنوات الأولى من القرن التاسع عشر. وكان مركزها لمدة قصيرة مدينة برلين، وكان مركزها لمدة قصيرة مدينة برلين، ثم مدينة بينا الجامعية ... ويبدأ الطور الثاني في حدود 1810-1820 تحت اسم (رومانسية هايدلبرك)[1] . أهم أعلام هذه المدرسة: **الاخوان شليجل، نوفاليس، شيلنج.**

2-المدرسة الانجليزية: برزت هي الأخرى في أواخر القرن الثامن عشر، لكنها لم تبلغ مرحلة النضوج إلا في القرن التاسع عشر مع أشعار توماس جراي، ووليام بليك ، وبلغت قمتها في أشعار **وردزورث وكيتس وبايرون وكولردج وشيللي،** وبرغم غياب الوئام فيما بينهم نتيجة طبائعهم الثورية المتقلبة الجامحة، فإن الخصائص والعناصر الرومانسية الجوهرية وحدت توجهاتهم ، وأجلستهم على قمم الرومانسية الإنجليزية فيما يشبه الفريق المتكامل، فأشعارهم زاخرة بالعواطف الجياشة، والأحاسيس العميقة، والفردية المغرقة في الذاتية، والغموض الميتافيزيقي...[2]، كما دعا هؤلاء إلى ***تحرير*** الشعر من ***القوافي*** الجامدة ومن الإفراط في استعمال المحسنات البلاغية، وجعل الأدب أداة للتعبير عن نفسية الكاتب تعبيراً صادقاً، والاهتمام بالطبيعة الخارجية في الوصف الشعري.

3-المدرسة الفرنسية: تأخر ظهورها إلى حدود 1820 حين نشر **لامارتين** أول مجموعة شعرية في الاتجاه الجديد بعنوان: **تأملات شعرية،** لكن المسرح إلا مع مسرحية **هوغو: هرناني** عام 1830، ويعزى هذا التأخر حسب بعض الباحثين إلى عاملين أساسيين:

1- رسوخ تقليد الكلاسكية المحدثة.

2-تدخل الأحداث السياسة، وبخاصة ثورة 1789

يعد جان **جاك روسو** –حسب العديد من مؤرخي الأدب – الرائد الأول لهذه المدرسة، بالإضافة إلى أدباء آخرين سجلوا أسماءهم في قائمة أهم أعلام الرومانسية الفرنسية على غرار: لامارتين، **ستاندال، فيكتور هوغو،** هذا الأخير الذي كان يصر أن يعرف الرومانسية

[1] - عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ص219-220.
[2] -نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص315-316.

بأنها الثورة الفرنسية محققة في الأدب، والثورة الفرنسية تعني الحرية، وتعني الوطنية، وتعني نبذ كل القيود الأجنبية.[1]

أما إذا جئنا إلى تحديد أهم الظروف التي واكبت صعد المد الرومانسي'، فإنه يمكن تلخيصها فيما يلي:

- الثورة الفرنسية التي كانت أحد البواعث الأساس لهذا الفكر، بحيث سعى الإنسان إلى التحرر من قيود الإقطاع والتمرد على سلطة رجال الدين المسيطرة على المجتمع. فهي جاءت للقضاء على الملكية الخاصة وإعادة الاعتبار للفرد والاعتراف بحقوقه.
- الثورة الصناعية التي دفعت بالإنسانية دفعا عنيفا نحو تيار جديد في الحياة، وبالتحديد شجعت الطبقة الشعبية إلى مناهضة الطبقات الاجتماعية الأخرى (البرجوازية، الأرستقرطية) ماديا.

من هنا كانت الرومانسية مذهبا فنيا، يتغذى من آلام الانسان ومسراته، مهتما بالمشاعر الانسانية، متشبعا بأفكار تحررية. أما النقد الرومانسي، فقد جاء ليبرز الخصائص الجمالية واللغوية في الأعمال الابداعية. وبذلك أصبح الاهتمام النقدي مركزا على العاطفة والخيال على أن الابداع نوع من المعرفة الحسية والجمالية خلافا للأدب الكلاسيكي الذي عماده العقل والمنطق. ومن أهم النقاد الرومانسيين **كولريدج، ورد زورث، غوته،شيللي وبيرون** وغيرهم.

ثالثا: الرومانسية في السياق العربي:

مثلت الرومانسية الغربية منهلا فكريا وجماليا ارتاده جيل من الشعراء /النقاد ،بل شكلت رد الفعل الجمالي ازاء الحرية المسلوبة فكريا واجتماعيا وثقافيا .وكان الواقع الذي شهد مولد الرومانسية العربية في أوائل هذا القرن 20، واقعا مشحونا بالقلق والصراع وانعدام الاستقرار ،وقد ساعد على ظهورها انفتاح الوعي عند بعض من الكتاب على ما كان من نقل وترجمة للعلوم و تفاعل مع الثقافة الغربية عبر البعثات العلمية، وحملات الاستشراق التي سمحت بالاحتكاك المباشر مع أدباء وشعراء من الغرب أمثال **بودلير ،رامبو ،مالارميه وغيرهم.**

-إضافة إلى عجز الإحيائيين عن استيعاب قضايا العصر، فلم يعد شعر المناسبات مثلا يستجيب لمتطلبات الوقت الراهن (قضايا المجتمع) إذ لم يكن يصدر عن تجربة حية. فهو لا يعبر عما يجيش في الصدر من عواطف وأحاسيس بقدر ما كان زينة اجتماعية تخضع للصنعة والزخرفة اللفظية.

[1] - عمار حلاسة، نظرية الشعر، شركة البيروني للنشر والتوزيع، الأردن، 2013، ص146

-كما أن البناء التقليدي للقصيدة العربية القائم على تعدد الأغراض والاستطراد للخروج من فن إلى آخر لم يعد يخدم مواضيع الحياة والواقع الاجتماعي المعيش.

فبدأ الوعي النقدي العربي يطرح العديد من الإشكالات الجديدة المتعلقة بماهية الإبداع وطبيعته، فوضع بذلك القيم الفكرية والجمالية التي قعّد لها نقاد الإحيائية محل الشك. فانطلقت أول صيحة للتجديد في الشعر العربي الحديث من اتجاهات ثلاث: أوله صدر من شعراء جماعة الديوان (**شكري والعقاد والمازني**)، ثانيها عن شعراء المهجر (الرابطة القلمية) ثالثها عن جماعة أبولو. وكانت بمثابة ثورة جذرية شاملة على نظرية النقد التي سادت مرحلة الإحياء وما قبلها.

وتجدر الإشارة إلى ان شعراء الرومانسية العربية، هم أنفسهم نقادها على خلاف ما كان سائدا من قبل، حيث سعى هؤلاء إلى تبني وجهة نظر جديدة ازاء الممارسة الشعرية والنقدية احتذاء بالأنموذج الغربي شعريا ونقديا. فهذا الجيل الذي جاء بعد **شوقي**، كما يصفه **العقاد**: «كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، هي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءاتها على أطراف من الأدب الفرنسي، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر ... ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق إفادتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى». وقد وجد هذا الجيل فعلا، منابر الجامعة التي ينتمون إليها، وصفحات الجرائد والمجلات ومقدمات الدواوين الشعرية، متنفسا فكريا مكنهم من صقل تجاربهم الأدبية والنقدية، فعرف معهم الخطاب النقدي العربي الحديث مرحلة نوعية مغايرة معرفيا وجماليا للمرحلة الإحيائية.

1-جماعة الديوان وجهودها النظرية

مثلت هذه المدرسة الوجه الجديد للتفاعل العربي مع النقد الغربي، حيث ذهب كل من الثلاثة: **العقاد** (1889-1964)، **المازني** (1889-1949) **وشكري** (1886-1949) إلى التعريف بالنظريات الجديدة للأدب وخاصة الشعر وما ينبغي أن يكون عليه في العصر الحديث.

وقد استمدت هذه الجماعة تسميتها هذه عن الكتاب النقدي **"الديوان في الأدب والنقد "** الذي أصدره **العقاد والمازني** في جزأين 1920-1921. وقد أراد صاحباه أن يكون في عشرة أجزاء، لكن لم يسعفهما الحظ -وفيه شن العقاد هجوما على الأصنام الأدبية، ومن بينها أحمد شوقي الذي قال عنه: «كنا نسمع الضجة التي يقيمها **شوقي** حول اسمه في كل حين فنمر بها سكوتاً كما نمر بغيرها من الضجات في البلد، لا استضخاماً لشهرته ولا لمنعة في أدبه عن النقد، فإن أدب شوقي ورصفائه من اتباع المذهب العتيق، هدمه في اعتقادنا أهون

الهينات، ولكن تعففاً عن شهرة يزحف إليها زحف الكسيح...»[1] كما تعرض **المازني** إلى نقد **شكري** في الفصل الأخير من هذا الكتاب، عنونه "صنم الألاعيب" مما جعل شكري يعتزل الشعر ويبتعد عن الأضواء. ومع أنه (**شكري**) لم يشارك في تأليف كتاب الديوان، إلا أن آراءه ومواقفه النقدية المبثوثة في مقالاته، وفي مقدمات دواوينه، لا تختلف كثيرا عن أراء صاحبيه. فثلاثتهم -وبتأثير ثقافتهم الإنجليزية -كانوا يتطلعون إلى تجديد مفهوم الشعر وتصحيح وظيفته.

فتميزت تنظيراتهم النقدية والجمالية بطرحهم للعديد من المصطلحات والمفاهيم، من أهمها: **وحدة القصيدة، التجربة الشعرية والصدق في العاطفة. إلى** جانب دعوتهم إلى ظهور شخصية الشاعر الفنية وضرورة استلهامه من الطبيعة وتناوله لشتى المعاني والموضوعات الانسانية.

بالمقابل عارضوا اتجاه التقليدين أمثال شوقي، **حافظ إبراهيم ومصطفى صادق الرافعي** ...واتهموهم بالتقليد لاهتمامهم بالشكل ورصف الألفاظ في العبارة وصقل وتكرار القوالب الشعرية القديمة، فحاربوا التفكك الذي مس بناء القصيدة ووحدتها.

ومن هنا، يمكن أن نقسم المبادئ التي قام عليها مذهبهم إلى قسمين:

- **الأول خاص بمفهوم الشعر (ضرورة الشعر ودوره) .**
- **الثاني خاص بماهية التعبير (طريقة التعبير والبناء الفني).**

أ-القضايا النقدية عند جماعة الديوان:

-من ناحية مفهوم الشعر، فقد قام تنظيرهم النقدي على الأسس الآتية:

1. لم يحصر أعضاء جماعة الديوان الشعر في تعريف محدد، وإنما تعددت أقوالهم حوله، حيث يرى **العقاد** أن: «من أراد أن يحصر الشعر في تعريف محدد، كمن يريد ان يحصر الحياة نفسها في تعريف محدود». ولكنهم اتفقوا على ان الشعر تعبير يرتبط بالعالم الداخلي للشاعر، فهو التعبير الجميل عن الشعور الصادق.

فالشعر تعبير عن الذات وهو ضرورة من لوازم الحياة، لأن الأدب ليس حلية لفظية ولا زينة اجتماعية-المناسبات-، وإنما تعبير عن كل ما يعتري النفس من أحاسيس حية، حيث يقول **شكري**: «لو كانت الحياة شجرة لكان الجمال ثمرتها وزهرها والشعر طائرها، ولولا الشعر افتقد جمال الحياة، وكل حي شاعر بمقدار ما يحس الجمال في الأشياء».

[1]- العقاد والمازني ، الديوان في الأدب والنقد، ص 11.

2. لا يقتصر التعبير عن الذات على ما يعتمل داخل النفس الإنسانية، بل يتعداه إلى الخارج، مما يجعل الشعر واسعا منفتحا على الوجود، ليكون مرآة الحياة يعكس حسنها وقبحها، شرها وخيرها، وفي الوقت نفسه يحمل قيمة إنسانية؛ ومن ثمة لا يمكن حصره في تعريف واحد. يقول **شكري** في مقدمة ديوانه لألئ الأفكار:

وإنما الشعـــر مربة لغـــــانيـــــة * هي الحياة فمن سوء واحسان**

وإنما الشعر تصويرة وتذكرة * ومتـــــــــعـــــة**

وخيـــــال غـــــير خـــــوان

وإنما الشعر إحساس بما خفقت* له القلوب كأقـــــدار**

وحـــدثان

فلا يمكن إدراك الحياة ومعرفتها إلا من خلال الشعر، الذي يعد مرآة التي منه نفس الشاعر.

وقد لخص **المازني** مفهومه للشعر في بيت شعري يقول فيه:

وما الشعر إلا صرخة طال حبسها ***يرن صداها في القلوب الكواتم

وبالتالي، أكدو على أن الشعر وجدان وعاطفة من خلال الشعار الذي قدم به **شكري** الجزء الأول من ديوانه ضوء الفجر:

ألا يا طائر الفردوس **** إنّ الشعرَ وجدان**

3. إن الشعر في جوهره عاطفة، و«ليس شعر العاطفة بابا جديدا من أبواب الشعر كما ظن بعضهم، فإنه يشمل كل أبواب الشعر. وبعض الناس يقسم الشعر إلى أبواب منفردة فيقول: باب الحكم، باب الغزل وباب الوصف.. الخ، ولكن النفس إذا فاضت بالشعر أخرجت ما تكنه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة»[1] فاذا كانت النظرة التقليدية إلى الشعر ترى أن الخروج من فن على بخر بندا أساسيا في بناء القصيدة العربية القديمة، مما يجعلها تتصف بالنمذجة أو النسقية، فإن شكري يرى أن القصيدة يجب أن تقوم على عاطفة واحدة، إذ لا يمكن أن نجزأها إلى مجموعة من العواطف.

إن للشاعر نظرة إلى العالم تميزه عن غيره، فهو لا يتقيد بقالب، ولا ينصت إلا لما تمليه عليه تجاربه، والمعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه، وأحوال نفسه وعبارات عواطفه. وعلى الشاعر أن يبحث عن جوهر الأشياء لأن الشعر مزيج من المعنى والشعور. لذا يرى شكري أن: «الشاعر ابن طبعه ومزاجه، وان الشعر ضروب متغايرة ونفوس متباينة، فالشعر خلق خيالي مستقل بذاته من صنع الشاعر، لذلك تظهر فيه شخصيته الفنية لا شخصيته كانسان». والقصد من ذلك انفتاح الشاعر على المذاهب الفلسفية في

[1] -محمد مندور ، النقد والنقاد المعاصرون، ص46.

تعبيرها عن حالات النفس المختلفة، فيكون الشعر بذلك تعبيرا عن عواطف النفس البشرية التي تتجاوز حدود الزمان والمكان لا تعبيرا عن نفس صاحبه.

4. إذ كانت هذه الجماعة ترى أن الحياة وتجارب الإنسان هما منبع المضامين الشعرية، فإن العقاد يقر بأن التجديد في المضمون لا يعني أن يتحدث الشاعر عن الموضوعات العصرية، وإنما التجديد يكمن في طرائق التعبير ويبرز في التصوير وكيفية الوصف. فالمدح مثلا ليس علامة في ذاته في التقليد، بل قد يكون أحيانا علامة على العصرية إذا صدر عن نفس صادقة وشعور خالص. فالشعر الحديث لا يشترط فيه أن يكون خاليا من أغراض تقليدية منها المدح والهجاء وما إليها، لأن العبرة ليست في إحلال غرض جديد محل غرض قديم، إنما العبرة في صدقه وفي تعبيره عن ذات الشاعر وتوهج وجدانه.

وفي ضوء هذه الرؤية، أعاب **العقاد** على عبد المطلب:

أرى ابن الأرض أصغرها مقاما * فهل جعل النجوم بها مرامــا**

زهـــاه رونـــــــــــق الخـــضراء لمـــــــــــا

****** ***تلفت في مجرّتها وشامـــا**

فشـــــدّ على كـــــــــــواكبها معـــــيّرا *****

وحـــــــــلق في جـــــــوانبها وحاما

إلى قوله:

فهب لي ذات أجنحة لعلي *** بها ألقى على المحب الإمامـــا**

فخاطبه قائلا: «وقد سمعت القصيدة كلها في الجامعة المصرية فقلت: أنني أعجب بقوة الأسر في العبارة ولكني أراك الآن في صميم التقليد وإن تحسب أنك نجوت منه بطيارة، فلو لا أن العرب وصفوا الناقة التي يبلغون بها الممدوح لما وصفت الطيارة التي تبلغ الإمام».

ومع أن **العقاد**، قد تبنى التصور نظريا، إلا أنه لم يستطع أن يثبته ممارسة، فهو لا يختلف عن عبد المطلب أو شوقي (ممن هاجمهم) شعريا، بحيث نسج على منوالهم في المدح والرثاء. فجاء شعره شعرا مناسباتيا أكثر مما هو عاطفي وإنساني.

أما من **ناحية ماهية الشعر طريقة التعبير والبناء الفني**، فقد قام مذهبهم على الأسس الآتية:

1. التعبير واسع كالشعر: لا ينحصر في قالب ولا يتقيد بمثال "كما يقول العقاد في وحي الأربعين، ولذلك يجب التخلص من جميع القيود. ومن ثمة كانت دعوتهم على التحرر من قيود القافية وتنويع القوافي وإرسالها. وقد كان لشكري قصائد تحرر فيها من القافية ذاتها (الشعر المرسل)

2.إن تأثر جماعة الديوان بالرومانسية الإنجليزية في قضية الخيال، جعلها تعتبر الخيال وسيلة من وسائل التعبير وليس غاية في ذاته، واهتمامهم بالخيال ناجم عن هجومهم على الأدب التقليدي، وطرائقهم في التعبير وعن رفضهم للاتجاه الحسي في الوصف.

فالخيال عند **شكري** مقوم من مقومات الشعر قائلا: «الشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال والفكر، إيضاحا لكلمات النفس وتفسيرا لها». وقد ميز بين الخيال والوهم انطلاقا من قراءته لكتاب **كولردج** "حيوات أدبية" على أساس أن «**التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق. والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النوع الثاني يغري به الشعراء الصغار ولم يسلم منه الشعراء الكبار، ومثله قول أبي العلاء**»

فالتخييل هو أن تظهر طبيعة الشيء أو ما يشبه، فهو بمثابة القوة المبدعة والخلاقة والعامل الأساسي لكل إدراك إنساني.

أما الوهم، فهو أن يتوهم الشاعر صلة بين الشيئين ليس لهما وجود، ومثل بقول **أبي العلاء المعري**:

واهجم على جنح الدجى ولو أنه ***أسد يصول من الهلاك بمخلب.

شبه الليل الداجي بالأسد الهصور الذي يدافع عن نفسه ويهاجم بمخالبه، فلا صلة في رأي شكري بين المشبه الليل والمشبه به الأسد. فالشاعر توهم وجود صلة بين الليل والأسد لا وجود لها.

بينما يرى في قول **البحتري:**

كالكوكب الدري أخلص ضوءه **حلك الدجى حتى تألق وانجلى

ففي البيت خيال خلاق وليس وهما؛ لأن بين الممدوح الذي هو المشبه والكوكب اللامع الذي هو المشبه يه صلة في كونهما يبددان سواد الظلمة والشك. فالصلة بين الأمرين موجودة واضحة.

نحن نعتقد أن تفريق **شكري** بين الوهم والخيال لم يكن واضحا بالقدر الكافي الذي يجعلنا نميز بين دقائق الصور والأخيلة، لا سيما أنه قد أخذهما عن **كولريدج** الذي أضفى عليهما مفهوما فلسفيا.

3-وبغض النظر عن تمكن عدم تمكن هذه الجماعة عن استيعاب بعض مفاهيم النظرية الغربية، إلا أنهم استطاعوا أن يظهروا سمات التعبير الشعري باعتباره تعبيرا تصويريا، وإيحائيا أكثر مما هو ايصال وتقرير وفق النظرة التقليدية للشعر. فنظرتهم إلى التشبيه مثلا

تتفق مع رمزية التعبير، إذ يراد به التعبير عن أثر المشبه في النفس أو الايحاء بهذا الأثر، مما يفتح مجالا للتأويل والقراءات المختلفة.

لقد تبنى **العقاد** هذا الفهم الجديد لوظيفة التشبيه في الشعر، فجعل منه أحد الأسلحة العنيفة التي هاجم بها أحمد شوقي وشعره قائلا: «**اعلم أيها الشاعر، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدّها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو. ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به... وإذا كان وَكْدُكَ من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتُدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتُدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه**»[1].

4-ومن أهم القضايا النقدية التي ثارت فيها جماعة الديوان على مدرسة الإحيائيين، هي تفكك القصيدة العربية القديمة لاعتمادها على وحدة البيت. فالبيت في القصيدة العربية وحدة مستقلة بذاتها، بحيث يمكن التقديم والتأخير في القصيدة، لأن البيت لا يرتبط بما قبله وما بعده. لذلك دعوا إلى وجوب توافر وحدة في القصيدة. فها هو العقاد يوضح معنى التفكك قائلا: «أما التفكك، فهو أن نكون القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية، وليست هذه الوحدة بالوحدة المعنوية الصحيحة». ويذهب شكري إلى أن قيمة البيت تكمن في الصلة بين معناه وبين موضوع القصيدة. «فالبيت جزء مكمل ولا يصح أن يكون شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة بعيدا عن موضوعها». وفي هذا التصور اختراق لفكرة استقلالية البيت وإفادته في تركيبه التي اعتنقها القدامى.

ومن هنا، شكلت الوحدة العضوية حضورا مائزا في كتابات جماعة الديوان والعقاد على وجه التحديد. وهو مفهوم مقتبس عن فكرة **كولريدج** الذي ينظر إلى القصيدة على أنها كائن حي يستمد كل عضو منها حياته ووظيفته من سائر الأعضاء مثلما يستمد الكيان كله حياته من حياة أعضائه وأجزائه. وبذلك جعلوا الوحدة شرطا لكمال القصيدة فنيا، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي في انسجام لأعضائه وتكاملها وتناسقها، فلا يأخذ أحدها مكان ٱلآخر ولا يغني عنه، وهي وحدة شعورية فكرية، تقوم على خيط نفسي يربط بين أجزاء القصيدة.

[1] - العقاد والمازني ، الديوان في الأدب والنقد، ص2.

انطلاقا من هذه الفكرة، شن العقاد هجوما عنيفا على شعر شوقي، إذ حكم على قصيدته في رثاء **مصطفى كامل** بالتفكك، لمجرد أنه استطاع إعادة ترتيب أبياتها على نحو جديد دون أن يبدو عليها التخريب، فأعاب عليه عدم الصدق في العاطفة.

أما **عبد الرحمن شكري**، فيقصد بالوحدة العضوية مراعاة **التناسب والانسجام** بين مكونات الشعر المختلفة كالعاطفة والخيال والفكر، ولا ترتبط بالغرض والموضوع وحده.[2] فهو يرى أنّ تعدد الموضوعات في القصيدة العربة التقليدية لا يخل بوحدتها، لان النفس إذا افاضت بالشعر أخرجت ما تكنه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة.

5-لقد اتفقت جماعة الديوان على أن الصدق الفني لا يعني مطابقة الفن للواقع مطابقة حرفية ولا توافقه مع الوقائع والأحداث التاريخية. إنما الصدق: «جوهر الجمال وأس البلاغة وقوام الذوق السليم ...الصدق في الكتابة هو النفاذ إلى روح الموضوع، والإحاطة بأصوله ومقوماته». اما مطابقة الشعر للواقع في التواريخ فهذا جمع للمعلومات حول الموضوع لا صلة لها بروحه.

6-لم يهمل أعضاء جماعة الديوان العناية بالجانب الموسيقي في القصيدة متمثلا في الوزن والقافية ،وقد عدها **العقاد** خاصية أساسية في الشعر العربي لذلك رفض إلغاءها ولكنه دعا إلى التجديد فيهما ليتسعا الأغراض الشعرية المختلفة .لذلك يرى أن :«**أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغاليف نفسه ،وقرأ الشعر الغربي ،فرأى كيف ترحب أوزانهم بالقاصيص المطولة ،والمقاصد المختلفة ،وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر** ».وقد مثل بتجربة زميليه **المازني وشكري** اللذين نوعا في القوافي فنظما قصائد في بحر واحد وقواف شتى بين مرسلة ومزدوجة ،فكسرت رتابة القصيدة العربية بتجدد قوافيها وتنوعها وفسحت المجال للشاعر العربي أن ينظم في أغراض جديدة كالشعر الملحمي والشعر القصصي .ومن ذلك قول **شكري :**

فصوت الليل من صوت الضمير ***مهيب القول كالهادي النذيـــــــر

يئـــــــن صداه في صم الضـــــــلـــــــــوع ***ويكسو النفس ثوبا من خشوع

فيا مأوى من عـــــــــــــنت الحيـــــــــــاة * فإذا انا مـــــــت لا تهجـــــــــر زفـــــــاتي**

يبدو واضحا أن دعوتهم إلى تنويع القوافي لم تلغ تمسكهم بها. فهي عند شكري من مقومات الشعر الأساسية، وعند **العقاد والمازني** الجانب الشكلي في الشعر العربي. وهذا

يعني أنهم لم يبتدعوا نوعا جديدا من الشعر يخرج عن نسقية القوافي، وإنما حاولوا فقط التوسع فيها.

2- نقد وتقييم لتجربة جماعة الديوان النقدية:

-لم تتمكن هذه الجماعة من تحديد مفاهيمها النظرية تحديدا دقيقا، فأغلبها مستمدة من التراث الرومانسي الغربي عامة والإنجليزي خاصة.

-لم يستندوا في تنظيراتهم إلى نقد تطبيقي، إذ لم يعمدوا إلى تحليل نماذج شعرية عديدة لتوضيح أكثر تلك المفاهيم كالخيال والوهم والوحدة العضوية.

-وفقوا نظريا وأخفقوا شعريا، حيث ظل نتاجهم الشعري قريبا من الشعر التقليدي.

-اختلاط مفهومي الوحدة العضوية والفنية عند العقاد. فلقد أقر بعض البحثين أن الوحدة لا تتوافر إلا في فنون الأدب الموضوعي ذي الطابع الواقعي المسرح، القصة والأقصوصة. أما الشعر الغنائي فمن التعسف مطالبة الشاعر بها ولا تكاد أن تتصور فيه لكونه يقوم على تداعي المشاعر والخواطر في نسق وضعي محدد. وهي دعوة سليمة فقط من ناحية جمالية وفلسفية.

-لم يتعد تجديدهم على صعيد الوزن والقافية المحاولات التي سبقهم إليها شعراء الأندلس وما نادوا به من شعر وجداني، فقد كان في حقيقته ثورة عارمة على المقلدين من الجيل السابق.

-استطاعوا أن يزعزعوا فكريا قداسة النموذج الشعري العربي، فتحرروا من القيود العروضية واخترقوا القوالب اللفظية، بينما تفاعلوا مع الآخر وسعوا إلى معرفته وقراءته.

وأخيرا، لا يمكن أن ننكر أن هذه الجماعة قد تبوأت بمفاهيمها الجديدة مكانة بارزة في الحركة النقدية العربية الحديثة، فكان لكتاب الديوان أثر نوعي في بروز اتجاه جديد في الأدب والنقد العربيين. كما أنها فتحت أفاقا واسعة أمام الشعراء للسير قدما نحو تجاوز الموروث العربي القديم، وأثرت في المدارس النقدية التي لحقتها أو بالأحرى التي تزامن ظهورها معها كمدرسة أبولو.

المحاضرة الخامسة

جماعة الديوان

مدخل:

لقد بات واضحا –إذن- أن بداية تأسيس النقد العربي الحديث اقترنت بشكل واضح ومباشر بإرادة ثابتة وجازمة ورغبة قوية في مواكبة روح العصر -أو لنقل تمثيل- روح العصرية في الأدب، ولأن الشعر هو محور الأدب العربي وقضيته الأولى إلى غاية تلك الفترة، فقد كان الرهان على تكوين رؤية جديدة للشعر، وهذا من خلال زعزعة الحدود التي ضربت طوقا على الشعرية التقليدية فاختزلت الشعر في حدود الوزن والقافية. من هنا عمل رواد التجديد جاهدين على تجديد الأفق النظري للقصيدة العربية، ونزع هؤلاء إلى تحرير القصيدة من: البلاغة التقليدية، والموسيقى التقليدية، والمقومات التقليدية في اللغة والأسلوب والموضوعات والمعاني. لقد سعى هؤلاء الرواد جاهدين إلى إعادة تعريف الشعر تعريفا يلتفت إلى جوهر الشعر وماهيته ووظائفه ومقاصده.

أولا: جماعة الديوان: أصل التسمية وسؤال النشأة:

تعددت الأسماء التي أطلقت على الاتجاه النقدي الأدبي الذي التمّ به كل من **عباس محمود العقاد وعبد الرحمان شكري وإبراهيم عبد القادر المازني،** في أوائل هذا القرن تعددا ملحوظا فتارة سمي باسم الحركة التجديدية أو حركة تجديد الأدب أو مدرسة التجديد في الأدب العربي، كل ذلك في مقابل حركة البعث الأدبي. وتارة سمي باسم مدرسة الديوان أو جماعة الديوان. ويمكن القول إن الاسم المميز لهذه الحركة والذي يمكن الاعتماد عليه في إبرازها دون أن يتوارد إلى الذهن غيرها هو جماعة الديوان أو مدرسة الديوان، فهذا هو الاسم الجامع المانع كما يقال، الدال على هذه الحركة التجديدية في الأدب والنقد.[1]

يربط جل الباحثين نشأة هذه الجماعة بتاريخ صدور كتاب الديوان سنة 1921' وإلى عنوان الكتاب أيضا يعزى أصل التسمية. وإذا ما تتبعنا الكتابات التي تعرضت في دراساتها للجماعة، فسنجد أن جل هذه الكتابات تقرر أن أفراد جماعة الديوان هم: عبد الرحمان **شكري والمازني والعقاد**. مما يجعل الدارس يتساءل ما محل عبد الرحمان شكري في الجماعة، وهو-أي شكري-لا علاقة له بكتاب الديوان؟ كل هذا يجعل الدارس للجماعة، لا يمر دون أن تستوقفه هذه التسمية لما تطرحه من استفهامات تحتاج إلى حل إشكالها. المعروف أن كتاب الديوان قد ألف بعد أن انفصل **شكري** عن زميليه بعد خصومته مع **المازني،** والأدهى من ذلك أن قد حوى بين دفتيه نقدا لاذعا **لشكري،** يخرجه من دائرة الشعراء المجددين، حيث سماه **المازني** بصنم الألاعيب ورماه بالجنون ومرض الأعصاب. من هنا يبدو لنا واضحا أن هناك مغالطة تكتنف تاريخ ونشأة هذه الجماعة ، وانطلاقا من هذه المغالطة ذهب العديد من النقاد إلى أن جماعة الديوان لم تبرز في عالم النقد والأدب إلا حين أصدرت كتابها سنة

[1] - ينظر: سعاد محمد جعفر التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، جامعة عين شمس، مصر، 1973، ص51

1921، إلا أنه في واقع الأمر النشاط الأدبي والنقدي للجماعة بدأ قبل ذلك بسنوات ، أي منذ أن أصدر شكري ديوانه الشعري الأول عام 1909، وهذا يعني أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال التحدث عن جماعة الديوان بدون شكري ، فهو المؤسس الأول للجماعة والمنظر لها ، بل لن نكون من المبالغين إذا قلنا أن العقاد والمازني قد تتلمذا على يد **عبد الرحمان شكري** قبل أن يكتمل نضجهما في الاتجاه الجديد [1]. وإذا كان الأمر كذلك فإنه يمكن القول إن ارهاصات التجديد في الاتجاه الوجداني قد بدأت مع شكري وذلك منذ أن أصدر الجزء الأول من ديوانه ضوء الفجر عام 1909 وقد لخص فيه اتجاهه في بيت شعري شهير، يقول فيه:

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

وفي هذا الصدد يقول الناقد **محمد مندور** مؤكدا الدور الطليعي **لعبد الرحمان شكري** في معركة التجديد: " عند تحديد أو محاولة تحديد مكانة شكري في حركة التجديد في أدبنا العربي المعاصر لا مفر من أن نعطي الأهمية الأولى لإنتاجه الشعري الذي حقق فيه ما يمكن أن نسميه مذهبا جديدا في تراثنا الشعري، وهو المذهب الذي أخبرنا **المازني** أنه كان قد انتهى إليه وهما لا يزالان طالبين في مدرسة المعلمين العليا. وبفضل هذا المذهب الذي حققه شكري فعلا في الدواوين السبعة التي نشرها في الفترة التي تقع بين سنة 1909 وسنة 1918 يحق **لشكري** أن يحتل مكانه بين نقاد الأدب وموجهيه"[2]. والجدير بالذكر أن هناك اختلافا بين الباحثين في تحديد رائد هذه الجماعة، "البعض قدّم **العقاد** رائدا لها، والبعض الآخر ذكر **عبد الرحمان شكري**، بينما وقف فريق ثالث موقفا وسطا فقال: إن أعضاء جماعة الديوان قد قادوا معركة مزدوجة، أحد سلاحيها قرض الشعر، وقد قام به شكري خير قيام، والسلاح الآخر حملة نقدية عنيفة على الشعراء والأدباء الذين وسموهم بالتقليد والسير في الدروب المطروقة البالية، وقام به العقاد خير قيام".[3]

ثانيا: جماعة الديوان وأفق التجديد النظري:

لقد تطلع جيل الرواد المجددين وفي طليعتهم جماعة الديوان إلى جعل القصيدة تتصف بالعصرية روحا وشكلا وذات قدرة على امتصاص الثقافة المتنوعة، والتطور من القصيدة التقليدية إلى النص ذي الوحدة الموضوعية والخيالية والفكرية، المنتجة في سياق زماني ومكاني يمكن تحديده. وهو جزء من السعي إلى تفكيك المفهوم الموروث للقصيدة، وتحويله

[1]- ينظر: عمار حلاسة، نظرية الشعر، دار البيروني للنشر والتوزيعن الأردن، 2013، ص30،29،28

[2] - محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص 44، 45.

[3] - سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد، ص76.

من مفهوم متعال، يلتف ببردة سميكة من الأنسجة الجمالية: عادات بلاغية وأسلوبية، توازنات إيقاعية، مؤثرات عاطفية، أعراف شكلية، ممارسات لغوية معينة إلى مفهوم عصري يحرر القصيدة في مضمونها وفي فكرتها وصورتها الموسيقية وأخيلتها من تلك القيود النمطية والقوالب الجاهزة التي أثقلت كاهلها وأبقتها في حالة ركود ردحا طويلا من الزمن.

لقد مارس الديوانيون دعوتهم التجديدية من خلال النماذج الشعرية التي أبدعوها والتي حملت في أطوائها بذور التغيير وأصول هذه القيم الجديدة ولقد كانت دواوين هؤلاء الثلاثة بما تحمله من ملامح التجديد بمثابة شرارة ثورة التجديد الشعرية في النطاق العربي. ولقد كانت هذه الدواوين تصدّر بمقدمات يكتبها أحدهم، مضمنا إياها دعوته إلى التجديد وموضحا فيها رؤيته النقدية إزاء قضايا التجديد، كما تضمنت هذه المقدمات حملة هؤلاء على رواد المدرسة الكلاسيكية. لكن يبقى كتاب الديوان أهم إنجاز نقدي ينسب إلى الجماعة، فقد حوى زبدة فكرهم وجوهر فلسفتهم، حيث أودعوه أصول مذهبهم وأهم المبادئ التي نادوا بها، يقول المؤلفان في مقدمة الكتاب: "وأوجز ما نصف به عملنا –إن أفلحنا فيه-إنه إقامة حد بين عهدين، لم يبق ما يسوغ *اتصالهما والاختلاط* بينهما، *وأقرب ما نميز به مذهبنا* أنه *مذهب* إنساني مصري عربي. إنساني *لأنه* –من ناحية – يترجم عن طبع الانسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة. ومصري لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية، وعربي لأن لغته العربية، فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت، إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره إلا عربيا بحتا يدير بصره إلى عصر الجاهلية. وقد مضى بسرعة لا تتبدل، وقضى أن تحطم كل عقيدة أصناما عبدت قبلها، وربما كان نقد ما ليس صحيحا أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح، وتعريفه في جميع حالاته، فلهذا اخترنا أن نقدم تحطيم الأصنام الباقية على تفضيل المبادئ الحديثة، ووقفنا الأجزاء الأولى على هذا الغرض، وسنردفها بنماذج للأدب الراجح من كل لغة، وتكون كالمسبار والميزان لأقدارها."[1]

كما هو واضح، فإن هذا الملخص الوصفي للمذهب النقدي الذي تبنته الجماعة، يعبر عن المزاج الثقافي السائد في النصف الأول من القرن الماضي والمتجه إلى محاربة القيم الجامدة ثقافيا واجتماعيا، ولقد كان لهذه الجماعة تأثير كبير على الساحة الأدبية العربية، فقد كان لها تأثيرها المباشر وغير المباشر على الحركات والجماعات الأدبية التي تلتها وعلى رأسها جماعة أبولو، والذي يُحمد لهذه المدرسة أنها لم تخرج عن القديم في دعوتها للجديد،

[1]- العقاد والمازني، الديوان في الأدب والنقد، هنداوي ي آي سي، المملكة المتحدة، 2018، ص7 – 8.

ولعل تقديم الأعمال التراثية لفطاحل الشعراء العباسيين لدليل واضح على إيمانهم بدور هذا الشعر القديم والقيمة التي يكتسيها.

ثالثا: مواطن التجديد عند جماعة الديوان:

لقد اهتم **شكري** وصاحبيه اهتماما واضحا بإعادة صياغة **مفهوم جديد للشعر** يعيد ربطه بالحياة، من هنا اعترافهم بعدم إمكانية حصر الشعر في تعريف محدود وفي ذلك يقول **العقاد:**" من أراد أن يحصر الشعر في تعريف محدود كمن يريد أن يحصر الحياة نفسها في تعريف محدود"[1]، ولهذا ليس مستغربا أن تتعدد أحاديثهم عن الشعر، وفي كل حديث يتناولون جانبا من جوانبه الكثيرة المتعددة، ومن أبرز هذه الجوانب تعريفهم للشعر بأنه تعبير وإصرارهم الشديد على أن الشعر تعبير يرتبط بالعالم الداخلي للشاعر [2]. هذا جوهر مفهوم الشعر عند جماعة الديوان مثلما تكشف عنه كتاباتهم النقدية التي يختزلها قول شكري الذي أتينا على ذكره أعلاه: **ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان**

الشعر عند جماعة الديوان وجداني ذاتي، بمعنى هو تعبير عن النفس الإنسانية في فرديتها وتميزها، يقول **شكري** في ديوانه: والشعر ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساسا شديدا[3] ، وضمن نفس المنحى يرى العقاد أن الشعر هو "التعبير الجميل عن الشعور الصادق "[4]من هنا أهمية أن يكون الشاعر صادقا في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه، وأحاسيس الشاعر أو الأديب هي التي تخلع على اللغة سمة الشاعرية. ولقد أصبح الشاعر في المفهوم الجديد الذي أتت به جماعة الديوان هو من يشعر بجوهر الأشياء، ومن ينطلق من عبقريته الذاتية فيغوص في كنه الأشياء، فيرى منها ببصيرته ما لا تراه الشخصية العادية، ويصل بموهبته إلى الحقيقة العميقة الثاوية، ويستخرجها من داخل هذه الأعماق البعيدة و"ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وأنما مزيته أن يقول لك ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به" [5].

ومن هذا المنطلق فرقت جماعة الديوان بين **شعر الصنعة** (شعر القشور) **وشعر الطبع** الذي يمثل جوهر الشعر وحقيقته، وما الطبع في عرف الديوانيين إلا الانطلاق من الشعور وهو الشعار الأهم الذي تحمله مدرسة الديوان في مذهبها التجديدي.

يعدّ مفهوم **الوحدة العضوية** من المفاهيم المحورية في التجربة الإبداعية والنقدية عند جماعة الديوان، وقد جاء في الديوان: "إن القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما، يكمل فيها

---

[1] العقاد، وحي الأربعين، دار القلم، لبنان، ص4

[2] - التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص134.

[3] - عبد الرحمان شكري، ديوان عبد الرحمان شكري، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017، ص161

[4] - العقاد، المرجع نفسه، ص4

[5] - العقاد والمازني، الديوان، ص22.

تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغنب الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة، أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة مكانها وفائدتها وهندستها "[1] ويعني هذا أن توافر الوحدة العضوية في القصيدة يقتضي وجود صلة محكمة بين أجزاء القصيدة فيكون بعضها سببا من بعض فإذا هي جسم مكتمل التكوين كما لو صبت في قالب واحد. وقد كان العقاد أكثر أعضاء الجماعة حماسة في الدعوة إلى مبدأ الوحدة وّقد عمد في معرض نقده شعر **شوقي** وإزرائه به، لتفككه وافتقاره إلى الترابط والاتساق ـ إلى تغيير ترتيب الأبيات في قصيدة من قصائده المدحية للاستدلال على أن هذه العملية لا تفضي إلى تغيير في روح القصيدة، وعلى أن الشاعر يفتقر إلى الحس الشعري السليم والرؤية العميقة المتصلة والكاملة"[2].

هكذا رأى **العقاد** في قصائد **شوقي** نماذج مفككة نستطيع أن نقدم أي بيت منها أو نؤخره دون أن تختل بها البنية أو تضطرب بينما القصيدة وفق **كولردج** هي كائن حي يستمد كل عضو منها حياته ووظيفته من سائر الأعضاء مثلما يستمد الكيان كله حياته من حياة أعضائه وأجزائه، وفي ذلك يرى العقاد أنك "ترى الارتباط قليلا بين معاني القصيدة العربية ولا ترى قصيدة انجليزية تخلو من رابطة تجمع أبياتها على موضوع واحد، او موضوعات متناسقة. ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت، وكانت وحدته عندنهم القصيدة. فالأبيات العربية طفرة بعد طفرة، والأبيات الإنجليزية موجة تدخل في موجة لا تنفصل من التيار المتسلسل الفياض؛ وسبب ذلك كما قدمت هو أن الحس لا يربط بين المعاني وإنما يربط بينها التصور والتعاطف والملكة الشاعرة. "[3] ويذهب بعض الباحثين إلى أن **العقاد** خلط بين الوحدة العضوية والوحدة الفنية "ظنا منه أنهما شيء واحد، فهو يشير إلى الوحدة الفنية بوصفها تتضمن وحدة العمل الأدبي ...دون أن يتبين أن المفهوم الأخير مفهوم كلاسيكي متعارض تماما مع المفهوم الرومانسي أو الوجداني الذي كان يبشر به بينما الوحدة العضوية تعود إلى الفلسفة الحلولية الرومانسية التي ترى ذات الشاعر متماهية مع العالم ومتجلية في النص الذي تنتجه ..." [4]

1- الخيال الشعري:

---

[1] - المرجع نفسه، ص122، 123.

[2] - محمد ناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد حامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1998، ص 105.

[3] - العقاد، ساعات بين الكتب، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2014، ص445

[4] -سعد البازعي، استقبال الآخر الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص102.

وقد كان من أهم مظاهر التجديد عند أصحاب مدرسة الديوان الاعتداد بمفهوم الخيال بوصفه مصدرا مهما لخلق الصورة الشعرية وذلك بالنظر إلى قوة الخيال الخلاقة وفاعليته الدينامية في توليد الصور الفنية، ولأن الأمر كذلك، فقد آمن الديوانيون بمنزلة الخيال الهامة في الفن، فتحدثوا عنه باستفاضة في كتاباتهم، وقد كان ***عبد الرحمن شكري*** أكثرهم اهتماما بالخيال وماهيته ووظيفته في عملية الإبداع متأثرا بنظرية الخيال عند الرومنسيين الغربيين، وخاصة ما كتبه كل من **وردزورث وكولردج**. ففي حدود تأثير ***الخيال*** في الصورة الشعرية، نجد شكري يميز بين الخيال والوهم، يقول في ديوانه: " ينبغي أن نميز في معاني الشعر وصوره بين نوعين: نسمي أحدهما التخيل والآخر التوهم.

فالتخيل أن يظهر الشاعر الصلات بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق. والتوهم أن يتوهم الشاعر بين الشيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النوع الثاني يغرى به الشعراء الصغار، ولم يسلم منه الشعراء الكبار..."[1]، بهذه التفرقة يضع شكري يده على أهم ما يميز ملكة الخيال ويميزها عن الوهم، مساهما –بالتالي- في تغيير المفهوم القديم الذي سار عليه الشعراء في الصورة الشعرية ـ لأن الخيال لا يقاس بما وضع الشاعر من تشبيهات واستعارات، لكن يقاس بما وظف من خيال استطاع أن يتفرد به عن الخبال العام ويتميز عنه."[2]

أما على **المستوى الإيقاعي** ، فقد دعت الجماعة إلى إباحة التحرر من القافية وحثت على تنويعها في القصيدة الواحدة ، وشكري كان أول البادئين في كتابة الشعر المرسل ، ومن أوائل الذين تمردوا على القافية الواحدة، وقد جاراه في ذلك العقاد الذي اعترف في كتابه المعنون (يسألونك) قائلا: "كانت مشكلة القافية في الشعر العربي على أشدها قبل ثلاثين سنة، ولم تكن هذه المشكلة قد عرفت قط في العصر الحديث في العصر الحديث قبل استفاضة العلم بالآداب الأوربية ، واطلاع الشعراء على القصائد المطولة التي تصعب ترجمتها في قصيدة قافية واحدة كما يصعب النظم في معناها مع وحدة البحر والقافية.

وكان زميلنا الأستاذ **عبد الرحمان شكري** يعالج حلها بإهمال القافية، ونظم القصائد المطولة من بحر واحد وقوافي شتى . زكنت وزميلي الأستاذ المازني نشايعه في الرأي ...إلى أن يقول: ولكني أراني اليوم وقد انقضت ثلاثون سنة على كتابة تلك المقدمة، ولا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعي عن الاسترسال في متعة السماع، ويفقدني لذة القراءة الشعرية والقراءة النثرية على السواء؛ لأن القصيدة المرسلة عندي لا تطربنا بالموسيقية الشعرية، ولا تطربنا بالبلاغة المنثورة النى نتابعها ونحن ساهون عن القافية غير

[1] - ديوان عبد الرحمان شكري، ص262،261.
[2] - عمار حلاسة، نظرية الشعر، دار البيروني للنشر والتوزيع - الأردن، 2014، ص61.

مترقبين لها من موقع إلى موقع ومن وقفة إلى وقفة. والظاهر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء."[1]

وكما هو جلي، فإن **العقاد** بعد طول الممارسة قد أصبح لا يستسيغ اختلاف القافية أو التحرر منها تحررا تاما في الشعر الجديد لأن ذلك يضعف إيقاع هذا الشعر وموسيقاه. وبالمثل فإن العقاد يرى أن الدعوة إلى إلغاء الأوزان الشعرية غير مبررة بل هي عدوان يجب التصدي له، مؤكدا أن " فن النظم في اللغة العربية فن دقيق كامل الأداة مستغن بأوزانه عن سائر الفنون. ومن هنا يظهر لنا كل الظهور أن الدعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافي في اللغة العربية لا تأتي من سليم ولا تؤدي إلى غاية سليمة"[2] وهو نفس الموقف الذي تبناه المازني حين كتب مؤكدا أن "الوزن ضروري للشعر وليس هو بالشيء المصطلح عليه ولكنه جوهري، وإن شئت فقل هو جثمان الشعر، وليس يكفي أن تدعوه ثوبا فيخلعه الشاعر على معانيه فتشير بذلك إلى أنه منفصل عن الشعر؛ لأن الإنسان لم يخترع الوزن –لا ولا القافية- ولكنهما نشآ منه ، ولا شعر إلا بهما أو بالوزن على الأقل ."[3]

والموقف الحاد للعقاد من قضية الشعر الحر يؤكد هذا المنحى الرافض لأي محاولة ترمي إلى التخلي عن موسيقى الشعر العربي وأوزانه، ومن ذلك التعامل الصارم للعقاد مع نصوص الشعر الحر، حين كان مقررا للجنة الشعر في المجلس الأعلى للثقافة، حيث أحال ديوان صلاح عبد الصبور إلى لجنة النثر للاختصاص طاعنا في شرعية وشعرية ما يكتبه الشعراء اشباب من نصوص متحررة من سلطة الأوزان والقوافي.

رابعا: أوجه القصور والانتقادات التي وجهت إلى جماعة الديوان:

مما سبق يتضح أن مشعل التجديد الذي رفعه الديوانيون ما لبث أن خبا وهجه بفعل العديد من الأسباب لعل أبرزها:

استلابية الرؤية والخضوع المطلق لمرجعية الآخر الغربي، ويظهر ذلك من خلال الاعجاب والافتتان بالمذهب الرومانسي بتبني مقولاته وتصوراته عن قصور الممارسة ومحدودية الطرح النقدي حيث لم يكن المازني والعقاد يتمتعان بكياسة نقدية تكشف عن موضوعية علمية تؤسس لأعراف جديدة في تناول النص الأدبي، لا بل إن مفهوم النص الأدبي نفسه لم يكن قد تأسس بعد، وظلت تلك الممارسات مجرد انتقاءات واجتزاءات ملفقة من هنا وهناك.

[1] - عباس محمود العقاد، يسألونكن، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د ط، 2013، ص75-77.
[2] - عباس محمود العقاد، اللغة والشاعر، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، د ط، 2014، ص24-25.
[3] - إبراهيم عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، د ط، 2010، ص20.

استخدام أسلوب السخرية والاستهزاء، حيث نهج صاحبا الديوان نهجا قائما على التهكم القاسي، والحط من قيمة الأديب.

الخلافات التي دبت بين أعضاء الجماعة، والتي أدت إلى افتراق أعضائها بداية بانصراف شكري عن الجماعة ثم انصراف المازني ليبقى العقاد بمفرده.

طغيان النزعة الفردية، فقد سمى **العقاد** مدرسته بمدرسة الفرد المستقل.

ولئن كانت جماعة الديوان قد وضعت الأسس لتحول جذري عن افتراضات وأسلوب الكلاسيكيين، فإنه أصبح على جماعة أخرى هي جماعة أبولو أن تحمل أفكارها، وأن تؤسس الرومانسية بوصفها اتجاها شعريا مسيطرا في مدة الحرب. كان مقر جماعة أبولو مصر مثل جماعة الديوان، ولكنها خلافا للجماعة السابقة التي تكونت من ثلاثة أشخاص فقط، كانت أبولو شاملة في مشهدها الأدبي ومعانقة منهجيات وأساليب شعرية متعددة، وأيضا جنسيات مختلفة شاملة شعراء من تونس والسودان والعراق والمهجر ومصر ذاتها.

المحاضرة السادسة
جماعة أبولو

مدخل:

قدمنا فيما سبق لمحة عن جماعة الديوان وأشرنا إلى دورها الريادي في النطاق العربي باعتبارها أول حركة تجديدية نقدية رفعت لواء الثورة على القيود والتقاليد الشعرية التي رسختها المدرسة الكلاسيكية فتمردت في وجه القصيدة العربية القديمة وسعت إلى

إرساء معالم جديدة لمفهوم الشعر وغاياته ووسائله، لكن سرعان ما انفرط عقد هذه الجماعة وخفت بريقها، فجاءت جماعة أبولو لتستكمل مسيرة التجديد التي بدأها الرواد الأوائل وتسير بخطى واثقة ورؤية أكثر عمقا ونضجا ، يؤكد الباحث جابر عصفور أن ظهور مجلة أبولو وجماعتها جاء على طريق ممهدة كان لجماعة الديوان وجماعة المهجر الفضل فيها[1]، وهذا يعني أن عملية التطور الشعري كانت تتم ببطء وتأن حتى ما إذا ظهرت جماعة أبولو أخذت في التبدي والظهور وأصبحت الدعوات للتجديد تعلن صراحة وتطبق بشكل فعلي.

أولا: سؤال النشأة والتأسيس:

تأسست هذه الجمعية الأدبية سنة 1932، دعا إليها الشاعر أحمد زكي أبو شادي، وأسند رئاستها إلى أمير الشعراء أحمد شوقي، ثم تقلدها الشاعر خليل مطران وجعل نفسه كاتب سرها، وقد انضم إلى هذه الجماعة علي محمود طه، والشاعر التونسي **أبو القاسم الشابي**، وكذاك الأديب إبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل وحسن كامل الصيرفي والتيجاني يوسف البشير وكمال كيلاني وأحمد ضيف وأحمد الشايب غيرهم، واتخذت الجماعة لنفسها مجلة فنية تعبر عن لسان حالها دعتها مجلة أبولو، وهي تعد حسب الناقد **محمد زكي العشماوي"** أول مجلة أدبية رائدة في الشرق العربي، جمعت من الطاقات والتف حولها الأدباء و الكتاب والشعراء ما لم يتوافر لأية مجلة أدبية أخرى. ولو أتيح لهذه المجلة أن تعيش عمرا أطول لكان للأدب والشعر في هذه الفترة شأن آخر"[2]. بل هناك من الباحثين من يذهب إلى أنها أول مجلة خصصت للشعر ونقده في العالم العربي[3].

بالفعل، نشأت هذه الجماعة في ظروف صعبة اتسمت بالصراعات السياسية والاجتماعية والأدبية، وليس غريبا أن تكون في نفوس شباب هذه الجماعة رغبة في التحرر من قيود القديم، من أجل الحديث، لمواكبة التقدم ، وقد عبر أحمد زكي أبو شادي رائد هذه الحركة عن هذا المسعى التجديدي/ التحريري بالقول: إني أوقن أن الكون في تحول مستمر، وأن الفكر الإنساني في تبدل وتطور، وأن ما تراه حسنا الآن قد لا يرضى عنه جيل مقبل كما أننا لم نرض عن كثير ما استحسنه أسلافنا، ولكن كل هذا لا يعني أن جهدنا عديم الجدوى، ولن يطالبنا العقل أكثر من الوفاء لعصرنا الحاضر خاصة ولجوهر الفكر الإنساني عامة. بيد أن فكرة التطور والتجديد التي يعتنقها **أبو شادي** ويدعو إليها لا تتنافى مع فكرة قبول كل الأطياف الأدبية حتى الكلاسيكية منها، يقول أبو شادي دائما : ... فالشعر شعر في أية لغة بأحاسيسه وارتعاشاته وومضته وخيالاته، وبحقائقه الأزلية وبمثاليته وبحقائقه الأزلية ومثالياته ، وإذا قدرنا ألوان هذا الشعر المتجرد أو المرسل أو الحر أو الرمزي أو السريالي

[1] - ينظر: جابر عصفور، تحولات شعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2016، ص 41.
[2] - محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ت، ص 94
[3] - عمر فاخوري، تاريخ الأدب العربي، ض32

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 هي لغة هي بمجموع آدابها، وأن الخير كل في تنوع ضروبها، لا في حصرها، ومهب الحصر مضاد للحرية، فيحين أن الحرية هي صديقة الآداب والفنون، بل والمعارف عامة، فالإملاء على الشعراء والتحكم فيهم هو أولا قتل لمواهبهم، ثم قتل للشعر وممكناته، ثم إفقار للغة وآدابها.."[1].

لقد تضمنت افتتاحية العدد الأول من المجلة (سبتمبر 1932) فكرة الجمعية ونظامها ومبادئها المتمثلة في:

1. السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفا
2. ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً، والدفاع عن صوالحهم (مصالحهم) وكرامتهم.
3. مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر[2].

ولعله من الجدير بالذكر أن الرئاسة الشرفية للجمعية أسندت إلى الشاعر **أحمد شوقي** أحد رموز حركة الإحياء اعترافا بأستاذيته وريادته، في دلالة واضحة عن اتساع الأفق الفكري للحركة وانفتاحها على كل المبادرات الفكرية والفنية والإبداعية مهما كان اتجاهها، لهذا آمن شوقي بالجمعية وأشاد بها في أبيات شعرية قال فيها[3]:

أبولو مرحبا بك يـا أبولو فإنك من عكاظ الشعر ظل

عكاظ وأنت للبلغاء سوق على جنباتها رحـلوا وحلوا

وينبوع من الإنشاد صاف صدى المـــــتأدبـــين بـه يـــقلّ

ومضمار يسوق إلى القوافي سوابقها إذا الشعـراء قلّوا

يقول الشعر قائلهم رصينا ويحسن حين يكـثر ويقـــــــلّ

ولولا المحسنون بكل أرض لما ساد الشعوب ولا استقلوا

عسى تأتينـــــــــــنا بمعلقــات نـــــروم على القـــديم بها نـــــــــــدل

---

[1] - أحمد زكي أبو شادي، قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2014، ص9.

[2] - ينظر: ناظم عودة، تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2007، ص221.

[3] -أحمد شوقي، الشوقيات، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2020، ص 796، 797.

لعل مواهبا خفيت وضاعت تذاع على يديك وتســـــتغلّ

وكما هو جلي، فإن أبولو كانت شاملة في رؤيتها الفنية منفتحة على مذاهب عدة بما فيها المذهب الكلاسيكي ومعانقة منهجيات وأساليب شعرية متعددة بعيدا عن أي تزمت فكري، وقد احتضنت مجلتها الكثير من الشعراء والكتاب والنقاد في مصر وخارجها دون أن تفرق بين المحافظ والمجدد وبين المشهور والمغمور، فنشرت **لشوقي، ومطران،** ومحرم، والعقاد، والرافعي **وزكي مبارك، ومحمد الأسمر، وإبراهيم ناجي، وعبد الحميد الديب، وسيد قطب، ومحمد عبد المعطي الهمشري، ومحمود غنيم، وأبي القاسم الشابي، ومحمد مهدي الجواهري، والتيجاني يوسف بشير، وإيليا أبي ماضي، وإلياس أبي شبكة، وآل المعلوف** وغيرهم واستمرت في الصدور حتى شهر ديسمبر عام 1934. والجدير بالذكر أن بعض الباحثين برون أن جماعة أبولو استمرت في النشاط إلى غاية سنة 1946 تاريخ هجرة **أحمد زكي أبوشادي** إلى أمريكا، وقد ارتأى الشاعر الطيب إبراهيم ناجي أن يؤسس رابطة الأدب الحديث على أنقاضها، وقد استمرت هذه الرابطة إلى حدود 1953 ثم نغير اسمها، فأصبح رابطة الأدب الحديث التي ترأسها الناقد **مصطفى عبد اللطيف السحرتي** وبعدها تسلم الرابطة **عبد المنعم خفاجي**[1].

1- في أصل التسمية وسببها:

وتسمية جماعة أبولو بهذا الاسم يؤكد على امتدادها واتساع أفقها- حيث يعود أصل تسمية أبولو *إلى اللفظة الانجليزية* **(Apollo)**، التي تعود بدورها إلى (Apollon) وهو إله النور، الذي يدعى بالإغريقية كذلك **فيبوس**(PhoibOS)، وهو ابن **زيوس** (Zeus) **وليتو(Lét)**، وهو إله الغيب والموسيقى والشعر، الذي تكثر الإشارة إليه في اشعر الرومانسي الغربي. والواقع أن هذه التسمية قد أثارت الكثير من اللغط والجدل بين أعضاء الجماعة، وكان **العقاد** على رأس المعترضين على التسمية وقد كتب كلمة صغيرة ينقد *فيها* تسمية *المجلة* باسم أبولو *ويقترح تسميتها* باسم عطارد وهو إله الفنون والآداب لدى الكلدانيين. وعلى الرغم من هذه الانتقادات، فقد استقر الأمر على تسميتها بأبولو الذي هو في نظر العديد اسم عالمي وليس فيه أي انتقاص للمأثورات العربية، ويعلل **أحمد زكي أبو شادي** سبب التسمية، "بأنه الرغبة في أن تحكل اسما فتيا عالميا يلائم صيغتها "[2] وكما يرى شوقي ضيف فإن أبولو رب كل شعر عند الإغريق، لا يفرق في ربوبيته بين شعر وشعر ولا بين مذهب فني ومذهب.[3]

---

[1] - ينظر، منصور قيسومة، اتجاهات الشعر العربي الحديث، في النصف الأول من القرن العشرين، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2014، ص87.

[2] - محمد أحمد ربيع، تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر، الأردن، ط2، 1006، ص 32

[3] - شوقي ضيف، الأدب العربي في مصر، ص 70

وكما هو جلي، فقد نهضت جماعة***أبولو*** على دعائم ثابتة من الدعوة إلى عالمية الأدب، وإلى التعاون بين الشعراء، وفتح المجال أمام الجيل الناشئ من الشعراء من كل الاتجاهات، ولعل هذا مما أثار حفيظة الكثيرين فتعرضت الجماعة لعاصفة قوية من النقد وتعرض روادها لحملات من النقد، ولم تهدأ المعركة بين أبولو وخصومها إلا بتوقف المجلة عن الصدور سنة.1935 دون أن تعمر طويلا. وعلى الرغم من قصر المدة الزمنية التي مارست فيها الجماعة نشاطها الإبداعي والنقدي، إلا أنها استطاعت أن تترك بصمتها القوية على حركة الشعر العربي.

ثانيا: المرتكزات النقدية وسؤال التجديد:

يرى الباحث **كمال** نشأت في كتابه المعنون:" أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي" أنه من حيث الأسس العامة، فإن مدرسة أبولو –في دعوتها التجديدية- لم تضف جديدا إلى دعوة جماعة الديوان، وأن «أراءهما تكاد تكون واحدة، وهي أن الدعوة إلى محاربة شعر المديح والصناعة والتقليد والدعوة إلى التأثر بالحياة العصرية والاهتمام بوحدة القصيدة والترجمة عن نفس الشاعر وأعماقه وهي أهداف أولية يجب أن تستقر في نفوس الناس قراء ومنشئين كأساس متين حتى يمكن أن تقوم فيما بعد مذاهب أدبية محددة الملامح والقسمات»[1] .

وهذا يعني فيما يعنيه أن جماعة أبولو تقف على الأرضية نفسها التي تقف عليها جماعة الديوان وهي أرضية التجديد والثورة على التقليد ، لكن رغم ذلك فإنها تتميز عن الأخيرة (أي جماعة الديوان) في أنها احتضنت نمطا من الدراسات النقدية أكثر عمقا ونضجا من دراسات الديوان، حيث انبثقت عن جماعة أبولو حركة نقدية جديدة تضم عددا من النقاد أمثال **مصطفى عبد اللطيف السحرتي، أحمد الشايب ، صالح جودت، عبد العزيز عتيق ،** وقد كان لهذه الحركة الناهضة حضورها المميز في المشهد النقدي آنئذ، فهي « وإن لم تعمل على التنظير المنظم لشعرية أبولو ، وإنتاج رؤية فلسفية لجماليات هذه الشعرية، إلا أنها استطاعت أن تقدم بعض التفسيرات ، والتحليلات النقدية المقنعة. وامتازت بكونها أكثر إيمانا بقيم التجديد، وأكثر إدراكا لحيثياته، ويقف في طليعة هؤلاء النقاد: حسن صالح الجداوي، الذي أفلح في استخدام لغة نقدية أكثر علمية في تحليل " الشفق الباكي" وللدفاع عن ذلك المشروع بوضع مقاربات تقدم حججا نظرية مستنبطة من التراث والمعاصرة، تدعم

[1] - كمال نشأت، أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي، ص 418

شرعية التساؤل الذي طرحه في 1926: لماذا لا نستعمل بحورا متجاوزة في القصيدة الواحدة؟»[1]

والواقع أن هذا التساؤل، يؤكد الدور المحوري الذي لعبته هذه الجماعة في مسألة التجديد في موسيقى الشعر العربي الكلاسيكي، ومزاولة هذا التجديد مزاولة حقيقية تمثلت في:

أ- كتابة الشعر المرسل، المتنوع القوافي أو المطلق القافية.

ب- كتابة القصيدة ذات البحور المتنوعة.

وقد كان لذلك أثره في ميلاد حركة الشعر الحر، ذلك أن **بدر شاكر السياب** (1926، 1964)، ونازك الملائكة (1923-2007) المتثقفين بآداب الغرب، ولا سيما الشعر الإنجليزي والأمريكي، كانا حسني الاطلاع على نزعات التجديد في مصر ولبنان وسورية.[2]

وقد رعت مجلة أبولو كل النزعات التجديدية، مثلما تشهد على ذلك قصيدة الشراع للشاعر **خليل شيبوب** التي نشرت في العدد الثالث والصادر بتاريخ نوفمبر 1932، وقد علق **أحمد زكي أبو شادي** على القصيدة قائلا: وإنما يرجع تقديرنا للشعر الحر إلى سنوات مضت، وفي اعتقادنا أن الشعر الحر وإلى الشعر المرسل إذا أردنا أن ننهض به نهضة حقيقية لاسيما في مجال القصص والتمثيل. وكما هو واضح، فإن هذا التعليق هو دعوة صريحة للنظم بطريقة جديدة على غرار تلك الموجودة لدى الغربيين لأن ذلك سيفتح آفاقا جديدة أمام الشعر العربي ... وبهذا تكون جماعة أبولو هي البوابة الأولى التي عبر من خلالها الشعر الحر في مجال التجديد والثورة على القديم.[3] وقد كان للمجلة دورها الرائد في ذلك من خلال:

-اتخاذ طريق المهادنة عوضا عن طريق الهدم والانتقاد والمهاجمة.

- إتاحة الفرصة لجميع النماذج الشعرية الجديدة لشعراء عرب من مختلف الأمصار.

-ترجمة نماذج شعرية أوربية وإرفاقها بالشروحات والتعريفات والتوضيحات اللازمة، سعيا إلى توسيع أفق القارئ العربي لقبول فكرة التجديد.

- إفساح المجال للنقد ونشر الدراسات الأدبية وخصوصا في مجال الأدب المقارن، وقد ساهم ذلك في إرساء رؤية نقدية جديدة متماسكة متكاملة، سعت الجماعة إلى بلورتها.

ثالثا: أهم الانتقادات الموجهة للجماعة:

[1] - ناظم عودة، تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، لا 2009، ص224.

[2] - المرجع نفسه، ص 224.

[3] - ينظر: آمنة مصطفى حسن، النقد الذاتي في الشعر المعاصر، دار لوتس للنشر الحر، ط1، 2021، ص46

وتجدر الإشارة إلى أن التوجه الانفتاحي الذي أخذت به الجماعة قد جعل بعض الدارسين يرون أن الجماعة بلا هوية واضحة، وينكرون أن يطلق عليها اسم مدرسة لأنها تضم -كما أسلفنا أعلاه- أدباء وشعراء لا ينتمون إلى تيار أدبي واحد، ضمن هذا المساق، ينفي الناقد شوقي ضيف أن يكون لجماعة أبولو هدف شعري أو مذهب أدبي معينـ «بل هي جماعة كل شعر، ويتضح هذا في اختيار رئيسها وأعضائها، ففيهم كثير من شعراء الإحياء مثل شوقي وخليل مطران وأخمد محرم وغيرهم. فهي جماعة تفقد التخطيط الفني منذ أول الأمر، ليس كجماعة الجيل الجديد السابقة التي حملت مذهبا أدبيا بعينه ضد شعراء النهضة، وظلت تدافع عنه آمادا طويلة، وتنتج تحت شعاره دواوين من ذوق معين ووجهة معينة.»[1] بهذا يقرر هؤلاء الباحثون أن «هذه ***الجماعة*** تفتقد الأسس الفكرية والنظرية التي تعطى لنظراتهم صفة المذهب.

وعلى العكس من هذا الرأي يذهب باحثون آخرون إلى أن عدم وجود مذهب أدبي محدد تعرف به جماعة أبولو لا ينفي كونها مدرسة لها طابعها ولونها الخاص وكان اللون الغالب على نتاج هذه الجماعة كما هو معروف هو اللون الرومانسي الذي شكل –في واقع الأمر – الرافد المذهبي الذي جرت فيه وصبت مياهها في تياره، هذا الأخير الذي قام عليه شعر الجماعة وصدر عنه نقدها، ودار حوله معظم ما أنتجه أعضاء الجماعة من قصص وأشعار. بل يمكن القول، إن جماعة أبولو كانت أقرب الجماعات الأدبية/ النقدية السابقة لها واللاحقة، إلى هذا التيار الرومانسي الوجداني الذاتي.

[1] - شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر، ط 10، ص 71

المحاضرة السابعة
جماعة الرابطة القلمية

أولا: الحركة المهجرية: بواعثها ودواعيها:

لقد بدأت موجات الهجرة من بعض بلدان الشرق الأوسط لاسيما لبنان وسوريا نحو العالم الجديد (القارة الأمريكية بشقيها الشمالي والجنوبي) منذ أواسط القرن التاسع عشر، واستمرت خلال النصف الأول من القرن العشرين. وقد اجتمعت أسباب عدة: سياسية واقتصادية ودينية وفكرية على بروز هذه الظاهرة وشيوعها، يلخصها بعض الباحثين فيما يلي: «تفتحٌ ووعيٌ موجه نتج عنهما شعورٌ عميقٌ بالقلق والاختناق الفكري والنفور والاضطهاد، يذكيه إرثٌ ضخم من أحاديث المذابح والحزازات الطائفية، ثم إحساس متضخم بالعسر والحاجة في بلد صغير ضيق الأرض يحكمه الإقطاع السياسي والديني وتنتشر فيه الرشى والدسائس ومظاهر الصراع الاستعماري الحاد»[1].

ولو أمعنا النظر في هذه الأسباب، لوجدنا أن القوة الدافعة على الهجرة ومغادرة الديار والأوطان كانت –وما ترال-هي التوق إلى الحرية والحياة الكريمة. هكذا توالت موجات الهجرة إلى القارة الأمريكية، وقد كانت من بين تلك الجماعات المهاجرة فئة من الشباب المثقف الواعي والأدباء الذين عانوا، وحملوا في مهاجرهم هموم أوطانهم وأدبهم وعملوا على نهضة هذا الأدب وتجديده تنظيرا وتطبيقا.

1-جماعة المهجر الشمالي وجماعة المهجر الجنويي:

ولقد انقسمت هذه الفئة المثقفة من الشباب إلى جماعتين: جماعة المهجر الشمالي، أي الولايات المتحدة الأمريكية، وجماعة المهجر الجنوبي، وعلى الأخص البرازيل. *غير أنه لا بد لنا من القول إن فئة المهجر الشمالي-عل قلة عددها – كانت أبعد أثرا من فئة الجنوب. وعلى الرغم من كون الذين ظهروا في الميدان الأدبي بقوة من مهاجري الجنوب، وذاعت آدابهم في العالم العربي، كانوا فئة قليلة، فإن مهاجري الشمال-والذين تفوقوا منهم أيضا كانوا فئة قليلة كذلك-كانوا أبرز أثرا وأوسع آفاقا- وأعمق إحساسا بإنسانية الأدب والشعر، وصلتهما بالحياة الإنسانية والإنسان، لقد كانوا في أدبهم متحررين من كل تأثير قديم في الفهم وفي الإنتاج، فظهر أثر هذا التحرر في أدبهم مما طبعه لطابع متميز في حريته وسعته.»[2]

هكذا انتظم المهجريون الشماليون في جمعية أدبية أسسوها في نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1920، أطلقوا عليها تسمية الرابطة القلمية، فيما أنشأ المهجريون الجنوبيون بعد قرابة عقد من الزمن جماعة أدبية أخرى في ساو باولو البرازيل أسموها العصبة الأندلسية (سنة 1932)، وكان الشاعر **ميشال معلوف** رئيسها، **وداوود شكور** نائبا للرئيس ونظير زيتون أمينا للسر، وقد ضمت من الأعضاء خلال عقدين من السنين تسعة وعشرين عضوا من الشعراء والكتاب. وكما سبقت الإشارة إليه، فإن الرابطة القلمية التي

[1] - عبد الكريم الأشتر، النثر وفنونه في المهجر الشمالي، معهد الدراسات العربية المالية، القاهرة، 1961، ص39.
[2] - عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، مصر، ط3، 1977، ص17.

أسسها المهجريون الشماليون، كانت أكثر إيغالا في التجديد واندفاعا نحوه ، كما كانت أبعد شأوا وأعمق تأثيرا ،فيما كانت العصبة الأندلسية أقل إقبالا على الجديد وأكثر إقبالا على القديم ومحافظة عليه، كما أنها حصرت جل نشاطها في الشعر، بينما ارتأى أعضاء الرابطة القلمية الخوض في مختلف الفنون النثرية ، وكان نثرهم شعرا رائعا ساحرا،وكتبوا في القصة ، فكانت أقاصيصهم ورواياتهم من أجود ما عرفه الأدب العربي في فن القصة، كما كانت لهم مساهمات نقدية لا يخفى أثرها في تاريخ النقد العربي الحديث.

2-الرابطة القلمية: سؤال التأسيس:

لقد احتاجت الحركة الأدبية المهجرية إلى كيان معنوي يجمع القائمين بها ويوحد جهودهم وأعمالهم، فاقترح أحدهم فكرة مفادها أن يكون للمهاجرين الأدباء رابطة تضم شملهم وتجمع قولهم وتوحد مسعاهم. في سبيل خدمة اللغة العربية وآدابها. فقوبلت الفكرة بالاستحسان والتأييد من الجميع الذين قرروا العمل على تحقيقها وإبرازها إلى حيز الوجود، وكان من بين الأدباء الحاضرين في تلك الجلسة **جبران خليل جبران ونسيب عريضة، ووليم كاتسفليس ورشيد أيوب، وعبد المسيح حداد، وندرة الحداد، وميخائيل نعيمة** وبعد انتهاء الاجتماع اتفقوا على عقد جلسة جديدة ليضعوا النقاط التي يتألف منها دستور رابطتهم · هكذا ولدت الرابطة القلمية في جلسة عقدت يوم العشرين من أفريل سنة 1920، وقد حرص المجتمعون في هذه الجلسة كل الحرص «على أن لا ينضوي تحت لوائها إلا رجال تقاربت أذواقهم ، وتآلفت أرواحهم ، وانتفى التحاسد من قلوبهم، ولا همّ بعد ذلك إذا تفاوتت مواهبهم كل التفاوت ، واختلفت أساليبهم كل الاختلاف . فالمهم أن تبقى العصبة متماسكة، متجانسة، متساندة.»[1]

وعلى هذا الأساس، ضمت الرابطة عشرة أعضاء توافرت فيهم الصفات المطلوبة، وأولئك العشرة، مرتبين حسب السن، هم: **رشيد أيوب، ندرة حداد، جبران خليل جبران، وليم كاتسفليس، وديع باحوط، إلياس عطا الله، نسيب عريضة، ميخائيل نعيمة، إيليا أبو ماضي، عبد المسيح حداد**[2]. وقد انتخب هؤلاء الأعضاء بالإجماع **جبران** ليكون رئيسا للجمعية، ويعاونه في إدارتها، **ميخائيل نعيمة** مستشارا، **ووليم كاتسفليس** خازنا وأمينا للصندوق، وقد كلفوه بوضع دستور للرابطة، مهّد له بمقدمة مما جاء فيها: «ليس كل ما سطر بمداد على قرطاس أدبا. ولا كل من حرر مقالا أو نظم قصيدة موزونة بالأدب. فالأدب الذي نعتبره هو الذي يستمد غذاءه من تربة الحياة ونورها وهوائها...والأديب الذي نكرمه هو الأديب الذي خص برقة الحس، ودقة الفكر، وبعد النظر في تموجات الحياة وتقلباتها، وبمقدرة البيان عما تحدثه الحياة في نفسه من التأثير...إن هذه الروح الجديدة التي

[1] - ينظر: ميخائيل نعيمة، سبعون حكاية عمر- المرحة الثانية، دار نوفل للنشر، بيروت، ط7، 1991، ص173.
[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ترمي إلى الخروج بآدابنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار في جميل الأساليب والمعاني...هي أمل اليوم وركن الغد. كما أن الروح التي تحاول بكل قواها حصر الآداب واللغة العربية ضمن دائرة القدماء في المعنى والمبنى هي في عرفنا سوس ينخر جسم آدابنا ولغتنا. وإن لم تقاوم ستؤدي بها إلى حيث لا نهوض ولا تجديد...إذا ما عملنا على تنشيط الروح الأدبية الجديدة فلا نقصد بذلك قطع كل علاقة مع الأقدمين.

فبينهم من فطاحل الشعراء والمفكرين من ستبقى آثارهم مصدر إلهام لكثيرين غدا وبعد الغد. إلا أننا لسنا نرى في تقليدهم سوى الموت لآدابنا. لذلك فالمحافظة على كياننا الأدبي تضطرنا للانصراف عنهم إلى حاجات يومنا ومطالب غدنا. وحاجات يومنا ليست كحاجات أمسنا.»[1] تكشف هذه المقدمة عن بعض ملامح الروح الجديدة، روح التحرر الأدبي التي انبعثت لتغير النظرة إلى الأدب العربي بتجديده وتعميق صلته بالحياة، وجعل التجربة الكتابية تنفتح على آفاق أوسع مما كانت تدور حول فلكه من النماذج القديمة في الأدب العربي. وقد تجسدت هذه الروح التجديدية في كتابات هؤلاء المهجريين في أكثر الفنون الأدبية شعرا ونثرا، قصة ومسرحا وتأملات وفلسفة ونقدا...

وينبغي أن نلفت النظر إلى أن البرنامج الذي سطرته الرابطة كان طموحا، حيث كان يتضمن القيام بأعمال كثيرة منها: نشر مؤلفات عمالها ومؤلفات سواهم من كتاب العربية المستحقين، وترجمة المؤلفات المهمة من الآداب الأجنبية. وأن تمنح جوائز مالية في الشعر والنثر والترجمة تشجيعا للأدباء، ولكن بسبب نقص الموارد المالية لم تصدر سوى كتاب واحد هو " مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921[2]، وقد ضم هذا الكتاب الذي هو أشبه بالبيان الأدبي، مجموعة من القصائد والقصص القصيرة والمقالات التي كتبها أعضاء الجمعية، وبالإضافة إلى هذا الكتاب، فقد شكلت مجلة السائح التي أسسها عبد المسيح حداد منبرا هاما لأعضاء الجمعية، حيث كانت تنشر إنتاج شعراء الجمعية وكتّابها، وتصدر أعدادا سنوية مخصصة لأعمالهم. والجدير بالملاحظة أن أكثر أعضاء الرابطة نشاطا في الإنتاج الأدبي وغزارة المادة وأبعدهم أثرا: **جبران ونعيمة وأبو ماضي**.

مهما يكن من أمر، فقد ظلت الرابطة القلمية حية بأعضائها العشرة نحو إحدى عشرة سنة –من سنة 1920 إلى سنة 1931، ثم انفرط عقدها بموت جبران وعودة بعض أعضائها إلى بلدانهم، ووفاة أعضاء آخرين.

3-النقد المهجري:

لقد شكّل تأسيس الرابطة القلمية وإعلان قانونها الذي يتضمن مقاييس أدبية، إيذانا بتنظيم حركة الثورة على القديم في وجهه الأدبي، هذه الثورة التي لم تعد مجرد صيحات

[1] - ميخائيل نعيمة، سبعون حكاية عمر- المرحة الثانية، ص174.
[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تطلق أو مقالات متفرقة تكتب في الصحف والمجلات كما كان يفعل المهجريون من قبل، بل هي وضع المقاييس النظرية من ناحية، ثم خلق نتاج يحققها ويتبناها ويطبقها من ناحية أحرى[1].

والجدير بالتذكير والتنويه هنا أن المهجريين الشماليين قد مارسوا ثورتهم على القديم، قبل تأسيس الرابطة، لكن ثورتهم كانت عارمة تحركها الحمية والاندفاع والتعصب للجديد، لم يتهيأ لها الرجوع إلى أصول فكرية وفنية عميقة ، وتقدم لنا مقالات جبران خليل جبران ورسائله أحسن مثال على ذلك، لا سيما مقالته المشهورة (لكم لغتكم ولي لغتي) الذي تقدم دليلا ساطعا على طبيعة هذه الثورة وتصور أبعادها، يقول: «لكم لغتكم ولي لغتي، لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق، ولي من لغتي نظرة في عين المغلوب، ودمعة في جفن المشتاق، وابتسامة على ثغر المؤمن ، ولكم منها ما قاله **سيبويه والأسود وابن عقيل**، ومن جاء قبلهم وبعدهم من المضجرين المملين، ولي منها ما تقوله الأم لطفلها ، والمحب لرفيقته، لكم لغتكم عجوز مقعدة، ولي لغتي صبية غارقة في بحر من أحلام شبابها ـ أقول : إن ما تحسبونه بيانا ليس بأكثر من عقم مزركش وسخافة مكلسة، أقول لكم إنه لا ينقضي هذا الجيل إلا ويقوم لكم من أبنائكم وأحفادكم جلادون».[2]

كما هو جلي، تتضمن هذه المقالة دعوة صريحة وجريئة للتحرر من قواعد اللغة والانعتاق من قوالبها الموروثة (المعاجم والعروض والتفاعيل والقوافي...)، وهي تمثل قمة الثورة التجديدية المتطرفة على قيود التقاليد الأدبية التي ما فتئت تثقل كاهل الأدباء العرب.

بمثل هذا العنف والإصرار أعلن جبران ثورته الأدبية منذ بدأ يكتب المقالة في بعض صحف المهجر. ويمكن أن تلخص هذه الثورة في كلمة واحدة هي (التحرر)، وفي كلمة أخرى إيجابية هي (الصدق)؛ التحرر من القديم في صوره الأدبية واللغوية كلها، والصدق في الإنتاج حتى يخالط شفاف القلب، على نحو ما دعت الرومانسية في الثورة على الكلاسيكية ، وهي الثورة التي تأثر بها جبران، لكن ثورته هذه لم تتجاوز الحد التأثري الانطباعي ولم تصل إلى مستوى النقد المعلل الذي وصل إليه **ميخائيل نعيمة** في كتابه الغربال وربما يكون هذا السبب الذي جعل بعض الباحثين يذهب إلى أن« مقالة جبران خليل جبران هي صورة مشوهة وغير منهجية للحملة على القديم، ولكن **ميخائيل نعيمة** يضع الغربال مضمنا إياه مقالات مختلفة فيها الاتزان والرصانة، وتحمل دعوة إلى أن توضع للأدب العربي مقاييس نقدية تلائم العصر»[3].

- **كتاب الغربال ودوره في التجديد الأدبي:**

[1] ـ عبد الكريم الأشتر، النثر وفنونه في المهجر الشمالي، ص 467.
[2] ـ محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، مجلة المعرفة، العدد 283-284، سبتمبر 1985، ص125.
[3] ـأحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية- مصر، 2013، ص 69.

الغربال في الأصل هو مجموعة من المقالات النقدية التي نشرها نعيمة في الصحف والمجلات أو كتبها كمقدمات لبعض مؤلفاته، صدر الكتاب لأول مرة سنة 1923.

والجدير بالذكر أن الكتاب يتضمن مقالا بعنوان الديوان، وهو مقال لم يتم نشره من قبل، أشاد فيه نعيمة بالنزعة التجديدية عند كل من العقاد والمازني، ولعل هذا ما جعل بعض الباحثين يعتقدون أن هذا الكتاب هو مجرد صدى لكتاب الديوان، بينما يدرك الناظر في الكتابين، أنهما رايتان رفعتا في زمن متقارب في مصر والمهجر لتحطيم المقاييس الأدبية القديمة والدعوة إلى مقاييس حديثة في فهم الأدب وتقييمه متأثرتان بالثقافات الأجنبية الفنية التي يسر لهؤلاء الرواد الاتصال بها أو مخالطتها مخالطة يسرت لهم الارتفاع إلى مستوى القضايا الكبيرة التي يعرفها عصرهم، ومن هنا إحساس هؤلاء المجددين بحاجتنا إلى النقاد الذين يصححون مقاييسنا الأدبية:" لأن أذواق السواد الأعظم منا –كما يقول نعيمة-مشوهة بخرافات رضعناها من ثدي أمسنا، وترهات اقتبلناها من كف يومنا، فالناقد الذي يقدر أن ينتشلنا من خرافات أمسنا وترهات يومنا، والذي يضع لنا اليوم محجة لندركها في الغد هو الرائد الذي سنتبعه، والحادي الذي سنسير على حدوه."[1]

ينقسم كتاب الغربال إلى قسمين: الأول نظري، ويقدم فيه المؤلف مفهومه للنقد (مقالة الغربال)، كما يقدم المقاييس الجديدة للأدب ويحدد المنهج النقدي الذي تبناه، وهو المنهج التأثري الذاتي، كما يظهر في مقاله عن الغربلة: "إن لكل غربااه، لكل موازينه ومقاييسه، وهذه الموازين والمقاييس ليست مسجلة لافي السماء ولا في 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، وما أوتيه بعد ذلك من مقدرة البيان لإيصال ما يقوله إلى عقل القارئ وقلبه، فالناقد الذي توفرت له مثل هذه الصفات لا يعدم أناسا ينضوون تحت لوائه ويعملون بمشيئته فيستحبون ما يحب، ويستقبحون ما يقبح وهو وراء منضدته سلطان تأتمر بأمره وتتمذهب بمذهبه، وتتحلى بحلاه وتتذوق بذوقه ألوف من الناس إذا طرق سبيلا سلكوه وإذا صب نقمته على صنم حطموه، وإذا أقام لهم إلها عبدوه وبخروا له وسبحوه."[2] ونجد في هذا القسم مقالة بعنوان (المقاييس الأدبية) تعتبر ثمينة من حيث تحديدها للمقاييس الثابتة التي يتبناها نعيمة في فهم الأدب وقياسه. وهي باختصار:

أولا: حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية...وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثيرات.

[1] -ميخائيل نعيمة، الغربال، دار نوفل، بيروت، ط15، 1991، ص17.
[2] - ميخائيل نعيمة، الغربال، ص16-17.

ثانيا: حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة، وليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقة، حقيقة ما في أنفسنا وحقيقة ما في العالم من حولنا.

ثالثا: حاجتنا إلى الجميل في كل شيء، ففي الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال.

رابعا: حاجتنا إلى الموسيقى، ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه، فهي تهتز لقصب الرعد ولخرير الماء ولحفيف الأوراق، لكنها تنكمش من الأصوات المتنافرة وتأنس وتنبسط بما تآلف منها..."

وكما هو واضح فإن هذه المقاييس ذاتية صرفة تعتمد كلها على دقة إحساس الناقد وفطنته ونفوذه، وليس فيها من الموضوعية سوى أنها تحاول أن تحدد –تحديدا عاما-جوانب النظر في النص الأدبي ليعين ذلك على تذوقه والحكم عليه، مع إغفال واضح لجانب التعبير والشكل، وهو إغفال يعود إلى موقف **نعيمة** من اللغة.

هذه المقاييس تكشف عن المنزع الرومانسي الذي انطوى عليه خطاب نعيمة، ويكفي هنا أن نعود إلى التعريف الذي قدمه للشعر حتى نتأكد من الأمر، يقول نعيمة معرفا إياه: الشعر هو غلبة النور على الظلمة، والحق على الباطل. وهو ترنيمةُ البلبل ونوح الورق. وخرير الجدول وقصف الرعد. وهو ابتسامة الطفل ودمعة الثّكلى، وتورد وجنة العذراء وتجعد وجه الشيخ هو جمال البقاء وبقاء الجمال. الشّعر لذة التمتّع بالحياة، والرعشة أمام وجه الموت. وهو الحب والبغض. والنعيم والشقاء. وهو صرخة البائس وقهقهة السكران ولهفة الضعيف وعجب القوي. الشعر ميل جارف وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها. هو انجذاب أبدي لمعانقة الكون بأسره والاتحاد مع كل ما في الكون من جماد ونبات وحيوان. هو الذات الروحية تتمدد حتى تلامس أطرافها أطراف الذات العالمية، وبالإجمال، فالشعر هو الحياة باكية وضاحكة، وناطقة وصامتة، ومولولة ومهللة، وشاكية ومسبحة، ومقبلة ومدبرة." [1]وهذا معناه أن الشعر هو أفق جامع للمتناقضات في حالات الطبيعة والانسان.

ويحدر التنويه إلى أن كتاب الغربال يتكون من 21 مقالة منها مقالات نظرية: مقالة النقد البناء التي يتحدث فيها عن الغربلة كما أسلفنا، ومحور الأدب والرواية التمثيلية العربية، والمقاييس الأدبية، والشعر والشاعر، ومقال قصير معنون: فلنترجم.

أما **القسم الثاني من الكتاب،** فهو تطبيق عملي لتلك المقاييس على مجموعة من الكتب والدواوين العربية غير العربية التي صدرت في المهجر والوطن العربي. وقد تناول هذا القسم بعض القضايا النقدية التي تناولتها أغلب المقالات التطبيقية منها:

[1] - ميخائيل نعيمة، الغربال، ص67- 77.

الهجوم النقدي على الأدب العربي التقليدي في مقالتي الحباحب ونقيق الضفادع ونقد العروض الفراهيدي في مقالة الزحف والعلل.

كما تناول **نعيمة** في نقده التطبيقي مجموعة من المؤلفات الأدبية، مثل مقالة عن ديوان القرويات **لرشيد خوري**، ومقالة أخرى عن الريحان في عالم الشعر، ومقالة عن ديوان الساق **لجبران خليل جبران**، ومقالة عن قصة ابتسامات ودموع لماكس مولر ومقالة عن ديوان الأغاني لمحمد الشريفي، ومقالة عن كناب الديوان للعقاد و**المازني** ومقالة عنيفة بعنوان الدرة الشرقية وفيها ينقد نقدا لاذعا قصيدة **لأحمد شوقي** وغيرها من المقالات.

ولئن كان هذا الكتاب يحمل هجوما عنيفا على الأدب العربي التقليدي ورموزه، إلا أنه يقدم لنا -في المقابل-طرخا جديدا وتصورا مغايرا قائما على ضرورة إعادة النظر إلى وظيفة الأدب وإلى طرق نقده برؤية منفتحة على الآخر الغربي.

المحاضرة الثامنة

النقد التاريخي

مدخل:

يرى بعض المهتمين بالفعاليات النقدية أن المنهج التاريخي أول المناهج النقدية في العصر الحديث، ارتبط ظهوره بمرحلة تاريخية مهمة، اصطلح على وسمها بالحداثانية (Modernisme)، وهي مرحلة امتدت من نهاية القرن التاسع عاشر، وظلت محتواه إلى الخمسينيات من القرن العشرين.

وقد ارتكن الغرب في هذه المرحلة إلى مرجعية الفلسفة الوضعية، ومبادئ التفكير العلمي (المنطق والتجريب)، وقد تأثرت شتى الحقول المعرفية بهذا التوجه المعرفي الجديد، على قاعدة من العلم في محاولة لاكتساب الظاهرة الأدبية صلابة الظاهرة العلمية، فعمد بعض النقاد إلى إسقاط منهاج العلوم الطبيعية على الدراسات الأدبية، وراح بعضهم الآخر ينادي بضرورة توخي الدقة والموضوعية والتوثيق العلمي في الدرس النقدي على غرار العلوم الأخرى.

لكن على الرغم من اختلاف الآليات الإجرائية عند هؤلاء النقاد، ظل القاسم المشترك في دراستهم هو ذلك الوعي التاريخي بالظاهرة الأدبية، هذا الوعي الذي شكل منعرجا حاسما في مسار الدراسات النقدية عند الغرب والعرب على السواء، مكنت النقد الأدبي من اكتساب المزيد من الدقة والموضوعة والضبط.

أولا: تعريف المنهج التاريخي:

قبل الخوض في تعريف المنهج التاريخي دعونا نتساءل أولا: ما مفهوم المنهج؟

يعرّف المنهج في معاجم اللغة بأنه« الطريق الواضح الذي يسلكه الباحث في بحثه، أما مصطلح منهج الذي يتداوله الدارسون فيعرفه عبد الرحمان بدوي بأنه طائفة من القواعد العامة التي تنطوي على إشارات وتوجيهات كلية يهتدي بها في أثناء بحثه من أجل الوصول للحقيقة العلمية.»[1] من هنا تتبين أهمية المنهج بوصفه أهم مقوم من مقومات البحث العلمي كما أنه مقياس لجودة البحث، وهذه الجودة تتوقف على الالتزام به، لأنه ينبني على قواعد، وقوانين وخطوات علمية إجرائية محددة تكسب البحث الدقة والموضوعية والقيمة العلمية، علما أن مناهج البحث العلمي تختلف باختلاف موضوع البحث وباختلاف الباحثين وقدراتهم ، وتتعدد الآراء حول أنواع مناهج البحث، فهناك من يحددها من ثلاثة أنواع: المنهج الوصفي، المنهج التاريخي، المنهج التجريبي، وهناك من يحدد أربعة أنواع من المناهج ، هي: المنهج الوصفي، المنهج التاريخي، المنهج التجريبي، منهج دراسة الحالة، وغير ذلك من التقسيمات التي يتبناها الباحثون في دراساتهم للمنهج العلمي.

[1] -نبيل خالد أبو علي، البحث الأدبي اللغوي، دار الكتاب العلمية، لبنان، ص19

مهما يكم من أمر، فإن المنهج التاريخي هو أحد المناهج الهامة والأساسية في البحث العلمي، بل أكثر من هذا يذهب العديد من الباحثين إلى اعتباره «أول المناهج النقدية في العصر الحديث، وذلك لأنه يرتبط بالتطور الأساسي للفكر الإنساني وانتقاله من العصور الوسطى إلى العصر الحديث، وهذا التطور الذي تمثل على وجه التحديد في بروز الوعي التاريخي، وهذا الوعي التاريخي هو الذي يمثل السمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث والعصور القديمة»[1] ، يتبين من هذا القول الأهمية التي يكتسيها مفهوم التاريخ بوصفه مفهوما محوريا في عصرنا الحديث ،«و التاريخ له معنيان: عام وخاص.

المنهج العام ينظر في البحوث التي تنظر إلى الفرد في علاقته بالتطور البشري، وفي الحقل الأدبي يقتضي دراسة الأديب أو الحركات الأدبية العامة تبعا للتطور الفني والاجتماعي والسياسي والديني واستعمل هذا المنهج في ألمانيا وإيطاليا واسبانيا وفرنسا بحذر وقلما درست أسسه الفلسفية، والتأريخ بالمعنى الخاص يأخذ من التأريخ أضيق دلالاته أي ارتباط الحدث بزمن، ومن ثم تقسيم الأدب إلى عصور وصفات كل أدب من كل عصر وعلاقة هذه الصفات بالصفة الغالبة للعصر في منحاه السياسي الغالب»[2].

مما سبق يظهر بجلاء أن المنهج التاريخي هو منهج نقدي يقوم على إبراز الصلة بين الأدب والتاريخ بمعنى أنه يربط النص وصاحبه بالبيئة والعصر والمجتمع، ويُعنى بكشف جوانب العمل الأدبي من منظور الأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية المحيطة به والتي يتخذها وسيلة لفهم الأدب واستكناه أغواره والوقوف على خصائصه.

ثانيا: بعض النماذج من النقد العلمي (الأكاديمي، التاريخي):

1- في السياق الغربي:

لم يكن النقد الأدبي بمنأى عن التطورات العلمية الهائلة التي شهدها القرن التاسع عشر، -لا سيما التطور الحاصل في العلوم التجريبية-، من هنا أخذت الحركة الأدبية تتجه في صراعها مع العلم ومحاولتها استرداد مكانتها إلى استعارة قوانين العلوم التجريبية على أيدي ثلاثة من المفكرين الفرنسيين بصفة خاصة هم: **سانت بيف هيبوليت تين وفرديناند برونتيير**، وقد سعى هؤلاء جاهدين إلى انتهاج النهج العلمي وتطبيقه في دراساتهم الأدبية، فأنشأوا ما يسمى النقد العلمي الذي يفسر الأدب تفسيرا علميا مستقى من قواعد العلوم.

أ-سانت بيف (Saint Beuve) (1805-1868م): لقد آمن هذا الناقد بأن الأدب ليس إلا مرآة عاكسة عن شخصية الفرد، وأنه كما تكون الشجرة تكون ثمارها، وأن النص تعبير عن مزاج فردي

[1] - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، مصر، ط1، 2002، ص25.
[2] - حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1996، ص 62.

حاول تفسير أعمال الأديب الفرد على ضوء حياته الخاصة بصورة مفصلة، وقد دفعته نزعته الوضعية إلى البحث في نشأة الكاتب وفي طباعه الخاصة، وفي مكوناته الثقافية والنفسية، وعاداته وأفكاره، وذلك من أجل الوصول إلى اكتشاف العامل المشترك الذي يوجد بينه وبين غيره من أدباء بيئته وعصره، أو بالأحرى الخصائص التي تجعله ينتمي إلى نمط أدبي معين أو فكري معين، فالأدباء عنده أنماط وفصائل كفصائل النباتات والحيوانات، يتشكلون وفق الظروف والمؤثرات الخارجية، «فالهدف الأساسي **لسانت بيف** هو البحث عن القاسم المشترك بين الأدب المبحوث فيه وبين بقية الأدباء، كي يصنف بعد ذلك ضمن الفصيلة المناسبة ، مصطنعا لنفسه نظريته المعروفة ب(التاريخ الطبيعي لفصائل الفكر)»[1]

ب-**هيبوليت تين(H_Taine)**: (1868-1896): يعده العديد من الباحثين أبا للمنهج التاريخي في القرن التاسع عشر ، لأنه اهتم بإظهار الصلة الحتمية التي تنشأ بين الأدب والبيئة التاريخية التي تنتجه ، منطلقا من رؤية نقدية تقوم على الاعتقاد بوجود قوانين ضرورية تتحكم في عالم الفرد وعالم الجماعة وتحدد اتجاه التطور لديهما، وقد تبنى (تين" أسلوب العالم الوضعي، حتى يتسنى له التوصل إلى القانون العلمي الذي يحكم التطور الفني، وقد أجمل الشروط العامة المتحكمة في تطور الأدب في (السلالة – البيئة- العصر) متأثرا في مسعاه هذا بنظرية داروين (1809-1882) وكتابه المهم: أصل الأنواع والاختيار الطبيعي.

1- العرق(الجنس): ويقصد به تلك الاستعدادات الفطرية الوراثية التي تميز مجموعة من الناس انحدروا من أصل واحد، كالمزاج الانفعالي، والتفاعل بين الملامح الجسدية والسمات النفسية، إلى جانب الدوافع الفطرية التي تؤثر في الأفعال الإنسانية، وذلك من منطلق أن كل جنس من الأجناس البشرية خضع لعوامل واحدة من البيئة الطبيعية، ونظام الحكم، والعادات والتقاليد...

2-البيئة(الوسط): ويقصد بها الفضاء الجغرافي والاجتماعي في آن واحد أو لنقل بتعبير آخر المكان الذي ينشأ فيه أفراد الأمة بما يفرضه من روابط حياتية وقواسم مشتركة في العادات والتقاليد والأخلاق والقيم الروحية...، فالبيئة هي ما يحيط بالجنس من عوامل طبيعية ترجع إلى حالة الإقليم الذي يسكنه، والعوامل السياسية والاجتماعية التي تؤثر في تفكيره. علما أن طبيعة الإقليم تؤثر في الجنس البشري تأثيرا دائما ملازما، أما العوامل السياسية والاجتماعية فإنها تتغير بتغير المراحل والعصور فتأثيرها ليس ثابتا ودائما.

3- العصر (الزمن): ويقصد به المرحلة التاريخية وما يميزها من أحداث سياسية واجتماعية وثقافية ودينية، علما أنّ هذه الأحداث وما يحيط بها من ظروف وملابسات تكوّن طابعا يترك أثره على الأدب، ظروف سياسية وثقافية وفنية.

[1] -عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص23.

ج- فرديناند برونتير (Ferdinand Brunetiere) (1849-1906): هو أحد تلامذة تين، وقد سعى إلى تأسيس نقد علمي يقوم على التصنيف والتفسير والحكم، وذلك من خلال تطبيق قوانين نظرية **داروين** التطورية على الآداب، وقد أنفق جهودا معتبرة في تطبيقها على الأدب، معتبرا أنّ الأنواع الأدبية كائنات عضوية متطورة، فكما تطور القرد إلى إنسان – حسب رأيه طبعا-، كذلك تطور الأدب من فن إلى آخر [1]، منتقلا من البساطة إلى التركيب حتى يصل إلى مرحلة من النضج قد ينتهي عندها ويتلاشى وينقرض، ذلك أنّ كل جنس أدبي له زمان خاص به يولد وفيه ينمو ويموت. فله حياة خاصة به على امتداد زمني ولهذا فهو يدرس هذا الجنس الأدبي من منظور علاقاته مع مختلف الأجناس، تبعا لحركة الزمن الذي عاشه.

والملاحظ من خلال هذه النماذج النقدية التي أتينا على ذكرها أعلاه، أن الميزة الواضحة في مناهج هذه الدراسات هي الخلط بين حقلي العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية، وهو الأمر الذي حذا ببعض النقاد إلى الدعوة إلى الفصل بين الحقلين، ومن بين هؤلاء:

د-جوستاف لانسون (Gustave Lanson) (1887-1934): وإليه ينسب مذهب اللانسونية وهو أحد المناهج العلمية التي سادت الأوساط الجامعية بفرنسا منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر واستمرت حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين، وتقوم اللانسونية على فكرة جوهرية مؤداها استقلال منهج البحث في الأدب عن غيره من مناهج البحث في العلوم المختلفة، يقول لانسون في فقرة مطولة : «لقد كان تقدم علوم الطبيعة خلال القرن التاسع عشر سببا في محاولة استخدام مناهجها في التاريخ الأدبي غير مرة، وذلك أملا في إكسابه ثبات المعرفة العلمية، وتجنيبه ما تأثرات الذوق من تحكم وما في الأحكام الاعتقادية من مسلمات غير مؤيدة . ولكن التجربة قد حكمت بإخفاق تلك المحاولات. وأقوى العقول هي التي انزلقت إلى الثمل باكتشافات العلم الكبيرة، أقول هذا وأنا أفكر في تين وبرونتيير اللذين لن آخذ مرة أخرى في نقد مذهبهما.

فلقد أصبح من الواضح اليوم أن قصدهما إلى محاكاة عمليات العلوم الطبيعية والعضوية واستخدام معادلاتها قد انتهى بها إلى مسخ التاريخ الأدبي وتشويهه. لا يمكن أن يبنى أي علم على نموذج غيره، وإنما تتقدم العلوم المختلفة بفضل استقلال كل واحد منها عن الآخر استقلالا يمكنه من الخضوع لموضوعه. ولكي يكون في التاريخ الأدبي شيء من العلم عليه أن يبدأ فيحظر على نفسه محاكاة العلوم الأخرى مهما كان نوعها»[2]. ولعل هذا ما جعل **لانسون** ينكر على مؤرخي الأدب أيضا استخدام منهج البحث التاريخي العام مميزا بين تاريخ الأدب والتاريخ العام.

---

[1]- ينظر : يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 16، 17.

[2] - لانسون أنطوان ماييه، منهج البحث في الأدب واللغة، تر: محمد مندور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص 28، 29

وعليه، فإن ما يجب أخذه من العلم هو الروح العلمية وليس منهج هذا العلم أو ذاك، لهذا تعد المقاربة التاريخية اللانسونية " الترجمة العلمية للنزعة التاريخية في دراسة الأدب ونقده، وضرورة الاهتمام بالتوثيق، وعدم قبول الأشياء كمسلمات، والاعتماد على العقل والبرهان، والتعامل مع النصوص من منطلق تحديد درجة نسبتها إلى أصحابها وتوثيقها، ودراسة المصادر الأدبية، وعلاقات التأثير والتأثر بين الأدباء، وعلاقات الآداب المحلية بالآداب العالمية. وقد شدد **لانسون** على ضرورة المزج بين الذوق والمعرفة: وهما في الحقيقة أساس اللانسونية فقد جمة بهما بين النقد العلمي والنقد التأثري، وقد ألقى **لانسون** في هذا الصدد عدة محاضرات كما نشر عدة مقالات أهمها مقالة منهج البحث في تاريخ الأدب سنة 1910، والذي ترجمه إلى العربية الناقد المصري **محمد مندور**.

والجدير بالذكر أن تأثير **لانسون** لم يكن حكرا على الفرنسيين، بل امتد ليشمل العديد من الباحثين العرب الذيم تتلمذوا على يده مباشرة: أحمد ضيف وطه حسين، أو تتلمذوا على يد تلاميذه: زكي مبارك، محمد مندور، سهير القلماوي، محمد غنيمي هلال وغيرهم.

ثالثا: النقد التاريخي (العلمي، الأكاديمي...) في السياق العربي:

لقد شهدت العقود الأولى من القرن العشرين بروز جل جديد من النقاد العرب سمي "بجيل الأساتذة"، أو "جيل الرواد"، على رأسهم **طه حسين، عباس محمود العقاد...**

هذا الجيل حاول إذن أن يؤسس "لمنظور نقدي جديد في الأدب والثقافة، واعتمد على إعادة قراءة التراث الإبداعي في ضوء التيارات المنهجية الحديثة، ووضع المخططات الأولى لتاريخ الأدب العربي، بإبراز أقوى نماذجه وشخصياته، وارتياد آفاق الأجناس الأدبية المحدثة إبداعيا ونقديا في القصة والرواية والمسرح، وقبل ذلك توظيف الأدب والنقد لدينامية النهضة العربية، باعتباره حامل رسالة في التقدم الثقافي والاجتماعي، وصاحب دور خلاق في قيادة الفكر وتوجيه الحياة العامة بمختلف مظاهرها وفعالياتها".

لقد سمح تكوينهم الثقافي/ الأكاديمي واطلاعهم على الثقافة الغربية، ببروز وعي نقدي كبير تجسد عبر دراساتهم المختلفة، وإن كان يعوزها بعض الوضوح المنهجي، ذلك أنه كثيرا ما امتزج فيها البحث الموضوعي بالانطباع الذاتي.

لقد اكتسح المنهج التاريخي ساحة التفكير النقدي العربي عبر بوابة المشرق لينتقل بعد ذلك إلى البلدان المغاربية، وقد استطاع أن يهيمن على الساحة النقدية ردحا طويلا من الزمن، محاولا تطوير أساليبه وتطويرها لدرجة يمكن القول معها إن هذا المنهج مفرد بصيغة الجمع. يعد جورجي زيدان من أوائل الذين حاولوا تقليد المنهج التاريخي في الدراسات الأدبية، وذلك في كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية) ، ونذكر أيضا : والشيخ **أحمد**

الاسكندري في كتابه (الوسيط في الأدب العربي وتاريخه) والأستاذ **مصطفى صادق الرافعي** في كتابه (تاريخ آداب العربية).

وإلى جانب هذا الجيل ظهر جيل تبنى هذا المنهج واحتكموا إلى مقرراته ، ومن أبرز رموز هذا الجيل: **طه حسين** لاسيما في كتابه (في ذكرى أبي العلاء) وأحمد أمين في سلسلة (فجر الإسلام، ضحى الإسلام، ظهر الإسلام) ، والعقاد في كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي)، وبعدها توالت الدراسات القائمة على هذا المنهج على أيدي الكثير من الدارسين والنقاد ، وعلى رأسهم الناقد محمد مندور ، الذي يعد أول من أرسى معالم اللانسونية في نقدنا العربي، حين أصدر كتابه (النقد المنهجي عند العرب) مذيلا بترجمته لمقالة **لانسون** الشهيرة (منهج البحث في الأدب) وكان ذلك في حدود سنة 1946 [1] وقد استمر تأثير هذا المنهج إلى ما بعد ستينيات القرن المنصرم ومن رموزه «**شوقي ضيف وسهير القلماوي وعمر الدسوقي** في مصر، **وشكري فيصل** في سوريا، **ومحمد صالح الجابري** في تونس و**عباس الجراري** في المغرب، أما في الجزائر- فيمكن أن نذكر: **بلقاسم سعد الله وصالح خرفي وعبد الله ركيبي ومحمد ناصر وعبد الملك مرتاض** (في مرحلة أولى من تجربته النقدية...)»[2].

1-العقاد والنقد العلمي / الفلسفي:

يمثل **عباس محمود العقاد** أهم رواد "جيل الأساتذة" الذين قاموا بدور رئيسي في تطوير مفاهيم الأدب، وتنمية الفكر النقدي، وتأسيس الوعي المنهجي بالأدب تاريخا وتحليلا، فلقد كان الرجل متعدد المشارب العلمية والفكرية، يجمع بين الثقافة الإسلامية والثقافة الأوروبية، بين العمل الصحفي والترجمة، بين النقد الأدبي والإبداع الشعري، إنه بتعبير مختزل –ذو منهج موسوعي، "قد كتب عن فلسفة النشوء و الارتقاء وعن نظرية السوبرمان وعن أصول الاختلاف الفيزيولوجي بين الرجل والمرأة وعن فلسفة الجمال وعن نظرية المعرفة، وعن "كانت" "**وماكس نوردو**" وعن "**شوبنهور**" و"**المتنبي**" و"**المعري**" وعشتار وفلسفة كل واحد منهم في الأدب والحياة، وعن المنفلوطي و"مي" و"درويش" و"إيزيس" و"توت عنخ آمون" وما إلى ذلك مما يطول استقصاؤه".

لقد تأثرت الرؤية النقدية **للعقاد** بخلفيته المعرفية الثرية التي تواشحت فيها الفلسفة بالعلم ليغدو نقده محفلا معرفيا تتداخل فيه مختلف المعايير عند التقويم والحكم النقدي، يقول: "إنني أقرأ هذه الكتب وأعتقد أن العلاقة بينها متينة، وإن كانت تفترق في الظاهر لأنها ترجع إلى

[1] - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص19
[2] - المرجع نفسه، ص 19، 20

توسيع افق الحياة أمام الإنسان، فكتب فلسفة الدين تبين إلى أي حد تمتد لحياة المختلفة وأنواعها المتعددة..."[1].

وعليه فقد كان يعرض آراءه النقدية على منظار الفلسفة والمنطق تارة، وعلى منظار الحقائق العلمية وقوانينها تارة أخرى، حتى أنه كان من أنصار المدرسة التطورية في العلوم الطبيعية على غرار العديد من النقاد الغربيين والعرب، الذين وظفوا الداروينية في مجال بحوثهم الأدبية.

ذلك هو نهج العقاد، سيماه الشمول أي محاولة التوفيق بين مزايا المذاهب دون التسليم لأحدهما بالحقيقة المطلقة، منهج تكاملي حاول به العقاد أ، يظهر الصلات والعلاقات الضرورية بين الأشياء والظواهر، أو بتعبير آخر أن يقف به على "منطق الحياة" ما دام الأدب –عنده- "محاكاة" للحياة أو إستنكاه لمنطقها أو غاياتها البعيدة".

2-طه حسين والمنهج التاريخي:

لقد تأثر **طه حسين** –على غرار العقاد- بنظريات **تين سانت بيف وبرونتير**، غير أن تأثره بهؤلاء كان ضئيلا مقارنة بالعقاد، فبتأثير من المنهاج الوضعي ورؤية تبين وضع دراسته حول **أبي علاء** ثم **المتنبي**، متخذا من شخصية الشاعر، وما يكونها من عواطف وميول وأهواء، وسيلة إلى فهم العصر الذي عاش فيه الشاعر والبيئة التي خضع لها وجنسيته التي نجم منها، إلا أن **طه حسين** لا يلبث أن يغير رؤيته متبنيا منظور **لانسون** للنقد منتقدا كلا من **تين وسانت بيف وبرونتيار** متسائلا في كتابه "في الأدب الجاهلي" عن جدوى محاولاتهم قائلا: «وأما الأدب فقد أسرع به هؤلاء الثلاثة (...) إلى هذه الصبغة العلمية التي حاولوا أن يصبغوه بها. ولكن أوفقوا فيما حاولوا؟ كلا لم يوفقوا ولا يمكن أو يوفقوا، لا لشيء إلا لما قدمناه من أن تاريخ الأدب لا يستطيع بوجه من الوجوه أن يكون موضوعيا صرفا...»[2]ويبدو أن المنهج الذي سلكه **لانسون** في البحث الأدبي قد طبع أهم مؤلفات **طه حسين** النقدية بميسمه، فلا يخفى أن هناك تطابقا كبيرا بين تعريفات وتصورات **لانسون** للأدب ونقده وتاريخه وبين الرؤية التي تبناها **طه حسين** في العديد من مؤلفاته على غرار : في الأدب الجاهلي، حديث الأربعاء .

وفي هذا الأمر دلالة واضحة على أن «الوعي بمسألة المنهج عند طه حسين، قد عرف تطورا وتدرجا متناميا في الفهم والاستيعاب والتطبيق, فالبداية كانت تجسد مرحلة التأثير والانبهار بهذا المنهج ، على اعتبار أن الأدب هو حصيلة طبيعية لحتمية تاريخية؛ وقد اهتم طه حسين خلال هذه المرحلة بالتطبيق الصارم لهذا المنهج، كما دعا إليه مؤسسوه ، ورواده أمثال :(تين _سانت بوف –برونتيير-ولنسن)عصارة عمله في هذه المرحلة. إلا أن طه

[1] - العقاد، المجموعة الكاملة، المجلد الثاني والعشرون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1982، ص107.
[2] - طه حسين، في الأدب الجاهلي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017، ص40.

حسين تابع النظر في أعماق المنهج وفي أصوله ومفاهيمه، فتطور بذلك وعيه به وازدادت معرفته بخصائصه»[1]

ويعد كتاب **طه حسين** المعنون" في الأدب الجاهلي" (الصادر سنة 1927) المثال الأبرز لحضور المرجعية اللانسونية بقوة في صياغة منهج البحث عنده، علما أن هذا الكتاب هو طبعة جديدة معدلة ومنقحة من كتابه المشهور في الشعر الجاهلي الصادر سنة 1926، هذا الأخير الذي تعرض لهجوم وحملة غير مسبوقة من طرف خصوم طه حسين من المحافظين المتمسكين بالأساليب القديمة في البحث.

والواقع أن منهج البحث الأدبي عند طه حسين في كتابه (في الأدب الجاهلي) لا يختلف في شيء عن منهج لانسون، فهو يتبنى الطرح اللانسوني في رفضه للتيار العلمي ممثلا في سانت بيف وتين وبرونتيير يقول : وأما الأدب فقد أسرع به هؤلاء الثلاثة الذين قدمنا الإشارة إليهم إلى هذه الصيغة العلمية التي حاولوا أن يصبغوه بها ،لكن أوفقوا فيما حاولوا؟ كلا لم يوفقوا ولا يمكن أن يوفقوا ، لا لشيء إلا لما قدمناه من أن تاريخ الأدب لا يستطيع بوجه من الوجوه أن يكون موضوعيا صرفا ، وإنما هو متأثر أشد التأثر أقواه بالذوق، وبالذوق الشخصي قبل الذوق العام[2] وقد نادى طه حسين في المقابل إلى دراسة الأدب العربي والتأريخ له بالاعتماد على منهج يجمع بين العلم من جهة والفن من جهة أخرى ، شأنه في ذلك شأن لانسون . يقول طه حسين مستنتجا: «فتاريخ الآداب إذن يجب أن يجتنب الإغراق في العلم ، كما يجب أن يجتنب الإغراق في الفن ، وأن يتخذ لنفسه بين الأمرين سبيلا وسطا».[3]

هكذا شكلت اللانسونية رافدا هاما ألهم طه حسين في مسعاه الجاد إلى إعادة قراءة الموروث الأدبي قراءة جديدة تتبنى أسس التفكير العقلاني والبحث المنهجي ، كما ألهم عددا من تلاميذه وعلى رأسهم محمد مندور.

3-محمد مندور و اللانسونية:

لقد شكلت اللانسونية محطة أولية هامة في مسار التكوين النقدي لمحمد مندور، الذي بدأ نشاطه النقدي لانسونيا بعد عودته من فرنسا حيث زاول دراسته الجامعية متتلمذا على يد كبار الأساتذة ، "وقد أعجب **مندور** بأساتذة السربون جميعا وبصفة خاصة كبير أساتذة الأدب في فرنسا غوستاف لانسون الذي وإن لم يتتلمذ عليه وهو حي ، إلا أنه تتلمذ عليه من خلال كتاباته عن تاريخ الأدب الفرنسي ، ومقاله عن منهج البحث في الأدب ، وبذلك يكون قد تتلمذ عليه من المنهج التاريخي نظرية و تطبيقا". و لم يتوان مندور عن الدعوة إلى المنهج

[1] - حسين مسكين، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط1، 2020، ص36-37.
[2] - طه حسين، في الأدب الجاهلي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2014، ص40.
[3] المصدر نفسه، ص42.

التاريخي اللانسوني تحت مسمى" المنهج التأثري في تفسير النصوص" ، وقد اجتهد في ترسيخه وإرساء دعائمه في الساحة النقدية العربية ، من خلال ما أنتجه من مؤلفات كان لها صدى مهم ودور واضح في انتشار المبادئ اللانسونية بين النقاد العرب خاصة من تلاميذه، من أهم مؤلفات مندور التي انتهجت النهج اللانسوني: كتابه المعنون" في الميزان الجديد " الذي شكل اللبنة الأولى في تكوين رؤيته النقدية و مقاربته المنهجية ، وكتاب "النقد المنهجي عند العرب" الذي اعتمد فيه مندور على الكثير من المفاهيم النقدية اللانسونية ووظفها في قراءة التراث النقدي العربي .

كما أنه قام بترجمة بحث **لانسون ومايليه** تحت عنوان : منهج البحث في الأدب واللغة وضمنه في الجزء الثالث من هذا الكتاب مؤكدا على الأهمية التي يكتسيها منهج **لانسون** في إظهار أصالة المنهج الأدبي وتميزه من غيره من المناهج ، كما أنه يدعونا إلى أن لا نأخذ من العلوم الرياضية خططها ومعادلاتها بل روحها التي هي كما يقال روح أخلاقية بحتة[1]. و هو الموقف الذي تبناه مندور ودافع عنه مؤكدا أن روح العلم غير قوانين العلم ، فروح العلم حسب رأيه هي قبل كل شيء :" أمانة عقلية، وخضوع للموضوع ، وتأب على التصديق، و تنحية للهوى ، ثم استقصاء للتفاصيل ، وقصر من الأحكام ، وتدعيم للإحساس بنظرات العقل ، واتخاذ الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة بتحديده ، وتمييزه ، ومراجعته ، وتعليله ما أمكن التعليل"[2] .

كما هو جلي فإن للنقد منهجه الخاص النابع من طبيعة الأدب ذاتها؛ فالأدب هو فن لغوي جميل، و بالتالي فإنه لا مندوحة من اعتماد الذوق الشخصي سبيلا لمواجهة النصوص الأدبية كمرحلة ضرورية وأساسية وأولية في النقد ، ولكن الناقد لا يستطيع الاكتفاء بها ، بل يجب أن ينتقل إلى مرحلة أخرى تفسر وتبرر التأثيرات التي تلقاها عن العمل الأدبي ، هذه المرحلة هي الكفيلة بتحويل الذوق الخاص إلى معرفة موضوعية

رابعا: الانتقادات الموجهة للنقد التاريخي:

لقد استطاع النقد التاريخي أن يكرس حضوره الفاعل في السياق العربي لعقود عدة، حيث حظي بقبول وانتشار واسعين بين أوساط الباحثين والنقاد العرب الذين احتكموا إلى مبادئه في دراساتهم المتعلقة بتاريخ الأدب والنقد العربيين، فجعلوا منه إطارا مرجعيا ومرتكزا منهجيا لا غنى عنه في فهم الظواهر الأدبية وتفسيرها، فكان بدعوى" الاستفادة من تجارب الغير والتقدم المنهجي الكبير الذي أحرزه الباحثون الأوربيون في مجال الآدب واللغة "[3]، متغافلين عن الاختلاف الكبير بين الأدبين العربي والغربي، وما يقتضيه السياق

[1] - ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1996، ص393.
[2] - محمد مندور، في الميزان الجديد- مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2020، ص158
[3] - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص3.

التاريخي من خصائص مميزة لكل منهما، متغاضين عن كثير من العيوب والنقائص التي عانى منها منهج البحث في التاريخ الأدبي ،ولعل أبرزها:

-التركيز على المرجعيات الخارجية والسياقات المحيطة بالعمل الأدبي ، وهو ما يجعل منه منهجا سياقيا يركز على الظروف الخارجية (السياسية والاجتماعية)الحافة بالعمل الأدبي ، ويهمل –في المقابل- خصوصية الطابع الفني المتفرد لهذا الأخير، وبالتأكيد فإن الاهتمام بالبيئة العامة على حساب النص الإبداعي أدى إلى تحويل الكثير من النصوص إلى وثائق يستعان بها عند الحاجة إلى تأكيد بعص الأفكار و الحقائق التاريخية [1] .

-اعتماد التحقيب السياسي أساسا لتحقيب المادة الأدبية ، والمشكلة مع هذا التحقيب "أنه غير متأصل: خارجي، كما أنه لا يكشف أي شيء من تطور الأدب أو تغيراته. إن التحقيب التاريخي والسياسي لا يشير إلى أي منظومة قيم متأصلة يتم اشتقاقها عن طريق تحديد مسار التطور الأدبي ، أو عن طريق -المقارنة أو المغايرة، والاتجاهات الشعرية ، العصور الأسلوبية/ البيانية إلخ"[2]

-الاستقراء الناقص وتعميم نتائجه، وقد اعتمد المنتسبون إلى هذا المنهج عادة على الاستقراء الناقص لبعض جوانب الظواهر المدروسة ، ثم عمموا نتائج هذا الاستقراء وأصدروا الأحكام بناء عليها وكأنها أحكام عامة جازمة توصلوا إليها بعد استقراء كامل وتتبع تام ، مع أنها في الحقيقة نتيجة استقراء ناقص لا يصلح دليلا لإصدار الأحكام وتعميمها ،« ذلك من خلال اختيار نصوص معينة ، أو مصادر معينة أو شعراء وأدباء معينين، ثم يجري من خلال هذه النصوص والمصادر إصدار الأحكام العامة الشاملة على عصور بكاملها واتهامها بأنها كانت عصور شك ومجون كما حدث ذلك تماما حين أصدر الدكتور طه حسين مثل هذا الحكم على القرن الثاني الهجري وكانت مصادره هي كتاب الأغاني، ونصوصه هي شعر المجون ، وفي مقدمتهم أبو نواس وبشار»[3].

-اتساع رقعة المجالات البحثية المتصلة بالبحث التاريخي في الأدب، «ولا يملك الباحث الأدوات التي تمكنه من البحث فيها، فتجهيز مادته فيها. فعلوم السياسة والاقتصاد والاجتماع والتاريخ لها أدواتها و طرائقها ووسائل تحليلها ، والبحث في الأدب –عادة-يقوم على تشكيل مادة جديدة من هذه العلوم محدودة للغاية ، وإن لم تكن معدومة، لأنه لا يملك الوسائل والأدوات التي تجعله يضيف إضافة حقيقية للمادة المدروسة ، حيث يكون تابعا لغيره

[1] -يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص20

[2] - أسعد دوراكوفيتش، من الاستشراق إلى علم الاستشراق، تر: عدنان حسن، الآن ناشرون وموزعون، 2019 الأردن ، ط1، ص231

[3] -أنور الجندي، خصائص الأدب العربي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1985 ،é، ص75.

ومستخدما مادة سابقة التجهيز دون أن يتمكن من إضافة شيء إليها أو تعديل مقولة من مقولاتها».[1]

لهذا كله كانت الحاجة ماسة لإعادة النظر في الطرح التاريخي للأدب، كما كانت الحاجة ماسة لتأسيس أطر منهجية جديدة لدراسة الظاهرة الأدبية.

[1] - صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر و مصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002،ص40.

المحاضرة التاسعة
النقد الاجتماعي

مدخل:

لا تظهر المدارس والاتجاهات النقدية فجأة من دون مقدمات، بل تتوالد وتتفاعل ويفضي بعضها إلى بعض. والمتتبع لمسار الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي يلحظ بوضوح ارتباطه الوشيج بالاتجاه التاريخي، حتى أن هناك من الباحثين من يرى أن المنهج الاجتماعي ولد في أحضان المنهج التاريخي، ولذا قيل: إن المنهج الاجتماعي جزء من المنهج التاريخي وامتداد له، بمعنى أن "المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان"[1] .

من الواضح الجلي إذن، أن هناك تشابها بين النقدين: التاريخي والاجتماعي، فقد ربط أصحاب النقد التاريخي الإبداع الأدبي في بعض جوانبه –مثلما رأينا سابقا-بالمجتمع بصورة ما، في حين أن أصحاب الاتجاه الاجتماعي ساروا شوطا كبيرا إلى الأمام وتعمقوا في ربط الأدب والأديب نفسه بالبيئة والمحيط والمجتمع بطبقاته المختلفة،" ليكون الأدب، استنادا إلى ذلك، ممثلا للحياة على المستوى الجماعي لا الفردي، كون المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية ـ فالقارئ حاضر في ذهن الأديب وهو وسيلته وغايته في آن معا"[2]

مهما يكن من أمر، فإن ظهور الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي، هو محصلة لتراكم عدد من الدراسات والتحليلات التي جعلت من المعرفة بالظروف التاريخية والاجتماعية مدخلا لفهم الآثار الأدبية وتذوقها تذوقا حقيقيا، وقد كان لتطور علم الاجتماع وتطور العلوم الطبيعية أثرا مهما في تشكيل هذا الاتجاه وتحديد معاله وآلياته وأبعاده.

أولا: عوامل ظهوره وانتشاره:

يشير بعض دارسي المهتمين بالمجال النقدي إلى أن" فكرة تفسير الأدب والحدث الأدبي عن طريق المجتمعات التي تنتجهما وتتلقاهما وتستهلكهما قد عرفت عصرها الذهبي في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر، ذلك أن الثورة الفرنسية قد طرحت العديد من الأسئلة التي لم يكن عصر التنوير قبل عام 1789 ليطرحها إلا بشكل جزئي. فلقد ولد مجتمع جديد وجمهور جديد وحاجات جديدة واحتمالات جديدة، ولم يسبق لأي فيلسوف أن عاش في مجتمع متوّر (révolutionné) "[3]، وهذا يعني أن التوجه الجديد إلى دراسة الأدب من منظور اجتماعي، جاء استجابة لشرطه التاريخي، لهذا يمكن اعتباره بمثابة "إعادة قراءة ثورية ولدت قوى بدت جديدة وربما كانت كامنة أو مخبوءة: البرجوازية الليبرالية، البورجوازية الصغيرة والطبقة المفكرة الباحثة عن ذاتها ناحية الشعب، الطبقات الجديدة التي

[1] ـ صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1- 2002، ص45.
[2] ـ أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، 2011، ص368.
[3] ـ عبد الله خضر حمد، موسوعة علوم اللغة العربية (النقد الأدبي)، مكتبة القلم، بيروت، ط1، 2023، ص 273.

أطلق عليها فيما بعد، الطبقات الكادحة التي انتزعت من أكواخها ، بعد أن وعدتها النظرية الاجتماعية الجديدة أن تكون مقود التاريخ " [1] .

ثانيا: أهم الرواد:

يرى بعض الباحثين أن **جان باتيت فيكو** هو صاحب أول محاولة جادة ومنظمة للربط بين الأدب والواقع الاجتماعي، فهو أول من عد الأدب جزءا من المؤسسة الاجتماعية والسياسية للدولة في العصر الحديث. إن ثمار مجهوداته الفكرية مجتمعة في كتابه مبادئ العلم الجديد الذي صدر سنة 1725، يقول الناقد **مونسي حبيب**: "إن الجديد الذي ميز أعمال فيكو في كتابه مبادئ "العلم الجديد" ربطه بين الأنواع الأدبية والواقع الاجتماعي، حيث رأى أن كل نوع إنما يجسد مرحلة اجتماعية يسود فيها ذوق ما. يعلى من شأن هذا النوع دون الآخر، وذلك لوجود تنافذ بين النوع والواقع تأثرا وتأثيرا، الأمر الذي جعل فيكو يربط بين الملاحم والمجتمعات العشائرية، وفن الدراما وظهور المدينة/الدولة، وفن الرواية والمطبعة وانتشار التعليم... وهذه نظرة متقدمة، تنفتح ليس على كون الأدب ظاهرة اجتماعية، وإنما على كونه مؤسسة اجتماعية تتفاعل من خلال عاملي الزمان والمكان والظروف التطويرية للمجتمع"[2]

وفي هذا السبيل مضت حركة النقد الأدبي في القرن التاسع عشر- تتطلع إلى ربط النتاج الأدبي بالمعطى الاجتماعي ، و ظهرت بوادر الاهتمام بذلك عند **مدام دوستايل** في كتابها الذي يحمل عنوان: الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية، الصادر عام 1800، وهو كتاب يتناول تأثير الدين والعادات والتقاليد والقوانين في الأدب، وتأثير الأدب فيها ، ويمكن عد هذا الكتاب من الأعمال الممهدة لسوسيولوجيا الأدب، فقد أبرزت فيه **دوستايل** جدل التأثير والتأثر المستمر بين الأعمال الأدبية والشروط التاريخية والاجتماعية ، ورأت أن كل عمل أدبي يتغلغل في بيئة اجتماعية وجغرافية ما، حيث يؤدي وظائف محددة فيها، ولا حاجة إلى أي حكم قيمي، فكل شيء وجد لأنه يجب أن يوجد .

وقد وسع **هيبوليت** تين الحدود النظرية للمنهج الذي وضعه كل من **فيكو ومدام دوستايل** في أبعاد ثلاثية تشمل عامل الجنس وعامل البيئة وعامل الزمن، مما يضفي على منهجه طابعا شموليا.

بالفعل، يعد الناقد الفرنسي **هيبوليت تين** من أهم الباحثين الذين طوروا المنهج الاجتماعي في دراسة الأدب ، ويمكن عد التحليلات التي ضمها كتابه المعنون " تاريخ

[1] - عبد الله خضر حمد، موسوعة علوم اللغة العربية (النقد الأدبي)، ص 174.
[2] - حبيب مونسي، القراءة والحداثة (قراءة الكائن والممكن في القراءة العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 200، ص202

الأدب الإنجليزي" الصادر عام 1863، أحد أبرز التطبيقات الممثلة للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب وتحليله، وعلى الرغم من أن تين لم يكن متخصصا في مجال علم الاجتماع إلا أنه استطاع أن يستعمل الأسلوب العلمي في نقده وأثر بهذا في عصره تأثيرا كبيرا، وقد أكد **تين** الصلة بين الأدب والمجتمع و حلل بعض عناصر هذه العلاقة ، ووقف بوجه خاص عند مكونات الادب الاجتماعية وربط الأدب بعوامل العصر والجنس والبيئة. والواقع أن تين استطاع أن يوسع آفاق الأفكار التي طرحت قبله في هذا الميدان، مضيفًا إلى بعدي العصر والواقع الاجتماعي بعدًا جديدًا هو الجنس أو العرق، مكونًا بذلك ثالوثه المعروف بالبيئة والجنس واللحظة التاريخية.

أما الذي عمق المفهوم الاجتماعي للأدب ومنح للنظرية الاجتماعية بعدها المنهجي المنظم وشكلها الفكري الناضج، هو المفكر المادي المعروف كارل ماركس صاحب النظرية المعروفة باسمه، وكان له آراء عديدة في الأدب شاركه فيها صديقه فريدريك إنجلز ملخصها أن الأدب خاضع للقوى الاقتصادية والأيديولوجية وليس لأية قيم فنية جوهرية أو مستقلة.

الفكر الماركسي يقوم على قناعة مؤادها أن "مجموع العلاقات الإنتاجية يشكل البنية الاقتصادية للمجتمع وهو الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه بنية قانونية وسياسية عليا تتوافق معها أشكال محددة من الوعي الاجتماعي، ويتحكم نمط الإنتاج في الحياة المادية بحركة الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية عموما (ماركس: مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي، 1859).

وقد كانت **لماركس وإنجلز** آراء عامة في الآداب والفنون تنطلق بطبيعة الحال من تلك التنظيرات، فأنماط الحياة العقلية –ومنها الادب- خاضعة في المنظور الماركسي للقوى الاقتصادية والإيديولوجية وليس لأية قيم فنية جوهرية أو مستقلة.

ثالثا: أهم المرتكزات النظرية:

يتكئ الاتجاه الاجتماعي على جملة من الدعائم النظرية من بينها:

-القيم الجمالية (ومنها الأدب) قيم نسبية تاريخية، تخضع للحركة الأفقية التصاعدية للتاريخ، بحيث يتحرك تاريخ الفن من البدائي إلى التطور المعقد.

- الأدب يتوقف على الأحوال الاقتصادية والظروف الموضوعية للمجتمع، فكل طريقة من طرق الإنتاج تقترن ببعض العلاقات الطبقية التي تولد مجموعة من الوقائع الاجتماعية تتسبب في ظهور أفكار وعواطف محددة ترتبط بالمعايير والقيم الفنية الأدبية السائدة في العصر.

- العلاقة بين الأبنية الاجتماعية والأبنية الثقافية والإبداعية ليست علاقة مباشرة وفورية، ولكنها تسفر عن نتائجها بإيقاع بطيء.

وهكذا لعبت الماركسية دورا موجها أو خلفية مرجعية للمناقشات النظرية لهذا الاتجاه النقدي، غير أن الكثير من النقاد الماركسيين تبنوا نظرة تبسيطية للعلاقة الجدلية بين الوجود المادي والوعي الإنساني، نظرة تركز على مرحلة الانعكاس ولا تتخطاها، نظرة جعلت الفكر الماركسي مجرد إيديولوجيا للبروليتاريا مهمتها الوحيدة الكشف عن الصراع الطبقي.

وقد سارع بعض المنظرين والنقاد المنتسبين إلى هذا التيار إلى انتقاد مثل هذا الطرح القاصر الذي يصير من البناء الفوقي مجرد نسخة عن الواقع، وعملوا على تطوير أدواتهم المعرفية وتصفيتها من الشوائب التي علقت بالماركسية، مصدرهم المنهجي الخصب، واستعانوا في ذلك بمختلف المعارف الإنسانية في محاولة جادة لتنمية رؤية موضوعية لا تتغاضى عن طبيعة الأدب وجوهره.

وقد ساعد ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة واتساعه بتنويعات متعددة *، كان من بينها علم اجتماع الأدب أو سوسيولوجيا الأدب على مقاربة مسألة الأثر الأدبي معالجة تختلف عن تلك المعالجة التي تأخذ بها الدراسات التقليدية.

سوسيولوجيا الأدب: هو منهج تأثر في نشأته بالتطورات التي حدثت في نظرية الأدب ومناهج علوم الاجتماع، وقد تمخض عنه في منتصف القرن العشرين تياران متوازيان ومتباعدان في الإبان ذاته.

1-التيار الأول: علم اجتماع الظواهر الأدبية (Sociology of litterary facts)

هو تيار تجريبي، يعمل على دراسة الظاهرة الأدبية كأنها جزء من الظاهرة الاقتصادية ويستنجد في ذلك بالتقنيات التحليلية (الإحصائيات، البيانات، تحليل المعلومات...)، من رواده **روبير إسكاربيه** (Robert Escarpit).

هذا التيار يقوم بتفسير الظواهر انطلاقا من قاعدة معلومات محددة، فمثلا دراسة الإنتاج الروائي في فترة محددة يستدعي وضع البيانات الإحصائية الشاملة له وكذا التوصيف الكمي لهذا الإنتاج: عدد القصص والروايات، عدد الطبعات، عدد القراء، درجة الانتشار...

وما يؤاخذ على هذا التيار إهمال أصحابه للكيف، وعدم قدرتهم على الكشف عن الخواص النوعية للأعمال الأدبية.

2-التيار الثاني: السوسيولوجيا الجدلية (Dialectical Sociology)

*- منها علم اجتماع الفن، علم اجتماع المعرفة، علم اجتماع الثقافة.

أسهم عدد من المفكرين في صياغة هذا الاتجاه منهم المجري **جورج لوكاش(Georg Lukacs)**، الذي قدم دراسات تدخل في (سوسيولوجيا الأجناس الأدبية)، حاول من خلالها الربط بين نشأة الجنس الأدبي وطبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع ما، كدراسته حول طبيعة نشأة الرواية في ظل البورجوازية الغربية.

وقد مهدت كتابات لوكاش لبروز أحد أكبر ممثلي هذا التوجه وهو الفرنسي الروماني الأصل لوسيان غولدمان(Lucien Goldmann)، الذي سعى إلى تأسيس علم حقيقي للواقع الإنساني [1]، وذلك من خلال اصطناع جملة من المصطلحات الجديدة والتقنيات الإجرائية التحيلية المبتكرة جعلت الاتجاه الذي تبناه يطلق عليه (علم اجتماع الإبداع الأدبي(Sociologie of literary creation) أو البنيوية التكوينية(Genetic Stucturalism).

يتصدر أعمال **غولدمان** كتاب إلا له الخفي الصادر سنة 1955 ويهتم فيه بدراسة الرؤية المأساوية في فكر باسكال ومسرح راسين، وكتاب "من أجل سوسيولوجيا للرواية" الصادر سنة 1964 ويركز فيه على دراسة أعمال **أندري مالرو** الروائية.

يقدم **غولدمان** من خلال البنيوية التكوينية تصورا منهجيا ذا حمولة إيديولوجية، يستند إلى جملة من المبادئ.

– الأعمال لا تعبر عن الأفراد وإنما عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، لهذا كلما كان الأديب على درجة عالية من العمق، كان تجسيده للمنظور الجماعي أقوى.
– التمييز بين الأدباء يتم بحسب قدراتهم في تمثيل الضمير الجماعي، حيث هناك من يمتلك وعيا مزيفا، وهناك من يمتلك القدرة على التمثيل الصحيح للوعي الصادق والممكن.
– العمل الأدبي نمط بنائي يعبر عن موقف معين لجماعة معينة إزاء حركة التاريخ، وهذا يعني أن بناء الأثر يتضمن عناصر دينامية ترتبط بسلوك وفكر الجماعة.
– تبنى مفهوم "رؤية العالم" كنموذج تفسيري لفهم علاقة الأفراد المبدعين بالثقافة، وهي حسب **غولدمان** "المجموع المعقد للأفكار والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية (جماعة تتضمن، في معظم الحالات، وجود طبقة اجتماعية) وتضعهم في موقع التعارض مع مجموعات إنسانية أخرى"[2].

إن البحث عن التماثل البنيوي الذي يمكن أن يقوم بين إيديولوجية الفئة الاجتماعية وفكر العمل الأدبي، يعد محاولة جريئة من **غولدمان** للمزاوجة بين الماركسية والبنيوية، ودليلا واضحا على التكيفات الكثيرة التي دخلها النقد الماركسي استجابة للمتغيرات الثقافية الغربية، غير أن هذه الجهود اكتنفتها صعوبات إجرائية كثيرة أهمها:

[1]- لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ص.23.
[2]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000، ص43.

✓ النظر إلى النص الأدبي سواء أكان مبتذلا أو متعاليا على أساس أن له مضمونا قابلا للإدراك، يمكن إبراز معناه الاجتماعي على المستوى الموضوعاتي، لهذا يمكن أن نضم هذا النوع من المقاربات إلى خانة سوسيولوجيا المضامين.

✓ الانشغال بالبنى الخارج نصية، أي التركيز على أشكال الوعي، وعن التماثل البنيوي ورؤى العالم والواقعة التاريخية، وبهذا يتغاضى هذا المنهج عن التعامل مع النصوص كبنى لسانية وأنظمة من الدلائل اللفظية، متناسيا أن الحياة الاجتماعية تدخل في علاقة متبادلة مع الأدب –قبل كل شيء- بواسطة مظهرها اللفظي- كما يرى.....-.

لهذه الأسباب وغيرها يرى جاك دوبوا (Jacque.Dubois) أن سوسيولوجيا الأدب أصبحت تخصصا متجاوزا عتيقا تتموقع على مسافة متساوية من السوسيو نقد الذي يعد أكثر اهتماما بالنص [1].

ثالثا: النقد الاجتماعي في السياق العربي:

يشكل النقد الاجتماعي أحد أهم التيارات النقدية التي أثرت في مسار النقد الأدبي العربي الحديث، وقد بزغ هذا الاتجاه في أواسط القرن المنصرم، نتيجة لتضافر مجموعة من العوامل التاريخية والاجتماعية والسياسية التي دفعت النقاد العرب إلى البحث عن أداة منهجية جديدة لفهم الأدب وعلاقته بالمجتمع.

بالفعل لقد جاء ظهور هذا الاتجاه في الوطن العربي نتيجة لما عرفه هذا الأخير من تغيرات حاسمة «بدأت تتبلور بعد الحرب العالمية الثانية مع وصول البورجوازية الصغيرة إلى السلطة فارضة أفكارها على المجتمع. فضلا عن دخول الفكر الاشتراكي إلى الوطن العربي وتأثيره السياسي والثقافي والأدبي، وظهور الحركات التحررية وتبلور القومي الاشتراكي وما أحدثته نكبة فلسطين عام 1948 في الوجدان العربي من تأثير ووعي بالواقع الاجتماعي المتدهور». [2]

والجدير بالذكر أن المعارك النقدية التي احتدمت بين أنصار التوجه الاجتماعي (الفن للمجتمع) وأنصار التوجه الجمالي (الفن للفن) قد لعبت دورا حاسما في ظهور وتطور النقد الاجتماعي في الوطن العربي، حيث ساهمت في خلق مناخ فكري نشط، شجع النقاد الذين

---

[1]- أنظر، الطاهر روانينية، سوسيولوجيا الأدب وسوسيولوجيا الكتابة، مجلة اللغة والأدب، جامع الجزائر، العدد 15، أفريل 2001، ص9.

[2] - أحمد العزي صغير، الخطاب الإبداعي المعاصر، دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2018، ص231.

يؤمنون بأهمية الأدب كمرآة تعكس الواقع الاجتماعي، على المضي قدما في الدفاع عن رؤيتهم النقدية محاولين تطويرها وترسيخها. ولئن استطاع جيل الستينيات وما بعدها أن يبلور رؤية أكثر عمقا، إلا أن بذور هذا الاتجاه بدأت مع جيل العشرينيات، وبالتحديد على صفحات جريدة الفجر التي أصدرتها المدرسة الحديثة سنة1925، ثم استمرت في النمو والتطور بعد ذلك في أعمال مجموعة كبيرة من الكتاب مثل: **عباس محمود العقاد، وشبلي شميل، وسلامة موسى وأحمد الشايب وإسماعيل** مظهر وغيرهم [1]. وقد تسببت التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية التي عرفها الوطن العربي عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية في تصدر هذا الاتجاه المشهد النقدي، وقد وصلت هذه التغيرات أوجها في فترة الخمسينيات مع صعود المد الثوري

وتنامي الوعي الوطني والقومي والطبقي وتعالي الأصوات المنادية للتحرر الكامل من الاستعمار الغربي نجد بعض الدعوات إلى الاهتمام بالاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي عند **شبلي شميل، وسلامة موسى، وعمر الفاخوري**، وقد اقترب هذا المنهج من المدرسة الجدلية عند محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنبس، ولوبس عوض، حتى كان تجليه في النقد الأيدلوجي عند محمد مندور.

رابعا: أهم عيوب النقد الاجتماعي:

-التركيز على المضمون وإهمال العناصر الفنية والسمات الجمالية للعمل الفني ذاته، فقد اهتم النقاد الاجتماعيون بشكل مفرط على الدلالات الاجتماعية والرسائل السياسية التي يتضمنها العمل الأدبي، متجاهلين أهمية الشكل الفني وكيفية تأثيره على المحتوى. لقد تحول العمل الأدبي إلى مجرد وثيقة اجتماعية، وتم تقييمه بناء على مدى تمثيله للواقع الاجتماعي، بدلا من قيمته الفنية والجمالية.

- الوقوع في شراك النظرة الأيديولوجية، فقد اتخذ النقد الاجتماعي طابعا أيديولوجيا / دعائيا صريحا، وتعامل مع الأدب بوصفه انتاجا إيديولوجيا يخضع لمنطق الأيديولوجيا مثله في ذلك مثل أشكال الإيديولوجيا الأخرى كالدين والفلسفة والخطب السياسية... مكرسا بذلك تبعية الخطاب الأدبي للخطاب الإيديولوجي ، لتتفشى لغة نقدية جديدة لا قبل للخطاب الأدبي بها ، من مثل : ناقد يساري، ناقد يميني، الكتابة الرجعية، الكتابة التقدمية، الوعي الحقيقي ، الوعي المزيف، المثالية، المادية التاريخية، البنية الفوقية والبنية التحتية، الرؤى الطبقية.[2]...هكذا تحولت الممارسة النقدية

[1] -ينظر: صبري حافظ.

[2] -محمود ميري، أسئلة النقد الأدبي العربي الحديث خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين، دار الأمان، الرباط، 2015، ص79.

إلى أداة لدحض إيديولوجيات معينة والانتصار لأخرى، وهذا التحيز الإيديولوجي من شأنه أن يقلل من قيمة النقد الأدبي وينفي عنه صفة الموضوعية.

- النزوع إلى تقديم فهم اختزالي تسطيحي للظاهرة الأدبية من خلال تبسيطها والعمل على تفسيرها من خلال جانب واحد دون الجوانب الأخرى، وهذا يشير الى ميل النقاد الاجتماعيين إلى تفسير العمل الأدبي بشكل أساسي من خلال عدسة القضايا الاجتماعية أو السياسية التي يتناولها دون مراعاة التعقيدات التي يتطلبها التشكيل الفني وتعدد التأويلات والقراءات المتحتملة له، ليتحول العمل الأدبي بمقتضى ذلك إلى مجرد خطاب إيديولوجي مباشر وصريح، مما يفقده قيمته الذاتية (الفنية والابداعية) التي تجعله مميزا عن باقي الخطابات.

- تجاهل الذاتية الفردية للكاتب الاديب كفرد مبدع له رؤيته الفنية الخاصة وتجاربه الشخصية وخياله الإبداعي المميز الذي يمكنه من تجاوز الواقع وإملاءاته، ولئن كان الأديب الفنان كائنا اجتماعيا شديد الصلة بالواقع والمجتمع، فإنه أيضا كائن مبدع خلاق بفكره وفنه.
-طغيان الصبغة التوجيهية على معظم كتابات النقاد الاجتماعيين، وهذا من منطلق إيمانهم الراسخ بالدور الاجتماعي الوظيفي للأدب والنقد على حد سواء، الأمر الذي خول لهؤلاء النقاد شرعية القيام بمهمة الرقيب الذي لا ينفك يراقب الأدب يحدد له وجهته ويصحح له مساره.

المحاضرة العاشرة

النقد النفسي

أولا: النقد النفسي: التأصيل المعرفي:

لقد كان انفتاح النقد الأدبي الحديث على العلوم المختلفة، ومن ضمنها العلوم الاجتماعية والإنسانية، هو المؤهل لاكتساب صفة العلمية، لهذا لم يتوان النقاد المحدثون عن الإفادة من مختلف الحقول المعرفية وفي مقدمتها علم النفس الذي استطاع أن يجيب عن الكثير من

الأسئلة المتعلقة بالأدب ويكشف عن العديد من الجوانب الخفية في عملية الخلق والإبداع الفني.

وقد أسهم هذا التقاطع المعرفي بين النقد الأدبي وعلم النفس في ظهور ما بات يعرف بالنقد النفسي(النفساني) وهو باختصار منهج نقدي حديث يستخدم مفاهيم وأدوات التحليل النفسي في دراسة وتفسير الأعمال الأدبية، ويهدف إلى فهم الشخصيات والأحداث من خلال دراسة الدوافع النفسية والعواطف. هذا المنهج يرتكز على أسس علمية ويستند إلى نظريات تحليلية، أبرزها نظرية **سيغموند فرويد** يركز النقد النفسي على دراسة اللاوعي في العمل الأدبي، ويعتقد أن الأديب يعبر عن رغباته ودوافعه اللاشعورية من خلال الأحلام والرموز والصراعات النفسية التي تظهر في نصوصه النقد الأدبي النفسي يركز النقد النفسي على دراسة شخصية الأديب والكشف عن جوانبها المختلفة، باعتبار أن الأدب هو تعبير عن نفسية الأديب وعقله اللاواعي. لذلك يهتم بدراسة سيرة الأديب وظروف حياته وتجاربه النفسية وعقده النفسية.

مهما قيل عن عودة جذور علم النفس إلى حوارات أفلاطون ونظرية التطهير النفسي لأرسطو الذي عده بعضهم الأب الشرعي له، إلا أن البروز الفعلي لهذا الحقل المعرفي كان في نهاية القرن التاسع عشر على يد رائد علم النفس "سيغموند فرويد"(1856-1939) (Sygmund Freud)، ونظريته في التحليل النفسي (Psychanalyse).

لقد استطاع فرويد أن يكشف الضوء عن ناحية هامة من الحياة النفسية أغفلها علماء النفس في الماضي، فقد كان جل اهتمامهم متجها إلى دراسة الظواهر النفسية الشعورية، ولم يكن أحدد منهم مهتما بالكشف عن أهمية تأثير العمليات اللاشعورية التي تحرك سلوك الإنسان وتحكم سيطرتها في بعض الأحيان على قوة الشعور، فتدفع الإنسان إلى القيام بصور النشاط المختلفة السوية والشاذة على السواء.

والتحليل النفسي «منهج من مناهج علم النفس الكلينيكي غايته الكشف، بواسطة طرائق مختلفة، عن هواجس النفس وعللها الباطنة، عبر إثارة الذكريات، والرغبات الجنسية، والصور المتماشجة تحت أنظمة من الأفكار اللاواعية المعقدة التي يسبب وجودها الذي لا يكاد يبني اضطرابات نفسية، وربما جسمية أيضا، وكثيرا ما يحدث ذلك تأثيرات، كلما أثاره المعالج وازدجاه، نحو حال الوعي، وأما الإجراءات المتبعة في المعالجة فإنها لا تكاد تخرج عن المساءلة المباشرة للمعالَج، وتأويل الأقوال التلقائية التي يوجه إليها المريض بكل التلطّفات الممكنة بالإضافة إلى الالتجاء إلى تأويل الأحلام»[1]. وبطبيعة الحال، لاقت النظرية الفرويدية الكثير من الانتقادات، لهذا اهتم فرويد في العديد من مؤلفاته بإثبات نظريته

[1]- انظر عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2002، ص.137.

بالبراهين والحجج ردا على خصومه، وقد استعان بالأدب منذ بدايته النظرية الأولى عام 1897 ، ففي كتابه تأويل الأحلام يبرز اكتشاف الصراع الأوديبي، وفي تحليل مسرحية سوفوكل الشهيرة "أوديب" ومأساة هاملت تعزيز لهذا الاكتشاف .هكذا لجأ فرويد إلى الأعمال الأدبية ملفتا النظر إلى الصلة الوثيقة بين الإنتاج الأدبي والعالم الباطني، جاعلا من كشوفات التحليل النفسي اتجاها أدبيا ونقديا وفكريا جديدا كان له تأثير كبير في توجيه الإبداعات في القرن العشرين [1]، لتتوالى أعماله التي خص بها الأدب والفن، منها:

- النكات وعلاقتها باللاوعي.
- ذكرى من طفولة ليونارد دافينشي.
- الأنا والهو.
- الغرابة المقلقة
- موسى مايكل أنجلو.
- دوستويفسكي وجريمة قتل الأب.

ومن هنا، فإن فرويد وصل من خلال الأعمال والأبحاث التي قام بها لدراسة الشخصيات والظواهر الفنية إلى اكتشاف نظريته في اللاشعور داعما هذه الأبحاث في مجال الطب النفسي، فاتحا بذلك آفاقا جديدة لدراسة الآثار الفنية والأدبية وفق حقائق علم النفس.

ثانيا: فرويد واللاشعور الفردي(Personal Unconscious):

لقد نظر **فرويد** (**Sigmmund Freud**)إلى الإبداع الفني والأدبي بوصفه نوعا من التعبير عن المكبوت القابع في أعماق النفس مثل الأحلام والجنون تماما، ويمتد هذا الكبت من الطفولة، فيفرغ الفنان شحنته ويعبر عن رغبته ومخاوفه بالكتابة.

الأدب عند **فرويد** وأتباعه تعبير عن اللاشعور الفردي، الذي يضرب جذوره في البنى العاطفية والجسدية للحياة النفسية للفرد، فالأدب يتكون من محاولة إشباع رغبات أساسية. «يعتقد فرويد بوجود غريزتين أساسيتين: غريزة الحياة أو الشبقية (إيروسية، من إيروس(Eros) أو الليبيدو(Libido) (وهي مصطلحات مترادفة) وغريزة الموت أو التدمير أو العدوان ثناتوس(Thanatos)»[2] . تقوم النظرية الفرويية على افتراض مؤداه أن «الليبيدو هو القوة الكامنة المفتقة لعمليات الإبداع. والليبيدو يعمل في المستويات الثلاثة: الهو، الأنا، الأنا الأعلى: مصدره الهو، كابته الأنا الأعلى، منظمه وموجهه هو الأنا»[3]. ولا تكون الرغبة رغبة ما لم يحل بينها وبين الإشباع عائق ما: كالتحريم الديني والحظر

[1] - انظر: عبد الله خضر، الأدب العربي الحديث ومذاهبه، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017، ص134
[2] - خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 200، ص6.
[3] - المرجع نفسه، ص71.

الاجتماعي أو السياسي، ولهذا تكون الرغبة حبيسة تستقر في اللاوعي من عقل الفنان أو الأديب، لكنها تجد لنفسها متنفسا من خلال صيغ محرفة وأقنعة من شأنها أن تخفي طبيعتها الحقيقية [1]

والتحليل النفسي للأدب يهتم بطرق تحويل وترجمة الرغبة والحدث والتجربة إلى ذاكرة وإلى فعل لغوي، فالفرد المبدع حسب المنظور **الفرويدي** يعيش أزمة صراع بين رغباته وواقعه الشيء الذي يجعله دائم البحث عن مخرج، الذي هو الإبداع الفني، لهذا ليس مستغربا أن يعد فرويد نتاج الإبداع مماثلا لأي منتج آخر من منتجات الخيال وخاصة الأحلام، بما هي تجليات و إشباعات رمزية للرغبات والتخيلات وأحلام اليقظة واللاشعور. وضمن هذا المنظور اعتمدت مقاربة فرويد التحليلية النفسية للأدب على عديد من المفاهيم يركز فرويد على ظاهرة (الحلم) عند المبدع. ففي الحلم تجد الرغبات متنفسا لها، فتظهر بلا قيود[2]، وذلك من خلال صيغ محرفة وأقنعة:

1-**التكثيف (Condensation) :** حذف وخلط مواد اللاوعي في وحدة متكاملة –أو لنقل- هو اندماج أكثر من صورة، وأكثر من فكرة ليكون المعنى صريحا، والحلم فقيرا، مكثفا وموجزا إذا قرناه بمحتواه الغني بالأفكار والصور، فكل عنصر من عناصر الحلم متعلق بأسباب كثيرة كاملة، وخفية، ويظهر تحليل حلم ما أنه يختزل رغبات كامنة.

مثال: حلمت زوجة شابة بأنها اشترت قبعة سوداء. التحليل **الفرويدي** لهذا الحلم: الزوجة متعبة من زوجها الفقير، والمريض، وهي تتمنى موته في اللاوعي كي تتزوج الرجل الثري الذي أحبته قبل الزواج، وبذلك تستطيع أن تشتري ما يحلو لها، ورمز الرغبة في شراء ما تستطيع تمثل في ارتداء القبعة التي هي رمز للسيدة الثرية، وتمثلت الرغبة في موت الزوج باللون الأسود للقبعة، والقبعة السوداء رمز للحداد، وكان التكثيف في صورة واحدة هي القبعة السوداء التي اختزنت أفكارا شتى وصورا متنوعة.

2-الإزاحة (Displacement): إبدال موضوع الرغبة اللاواعية الممنوعة بأخرى مقبولة اجتماعيا وعرفيا.

مثال: حلمت سيدة "أ" أنها خنقت كلبها الأبيض الصغير. التحليل الفرويدي لهذا الحلم: السيدة "أ" تبغض أخت زوجها وتتمنى موتها في اللاوعي، وجاء هذا الحلم ليشبع هذه الرغبة الدفينة غير المقبولة اجتماعيا وأخلاقيا، ولعبت الإزاحة دورها في وضع الكلب مكان أخت الزوج، وهذا بهدف الإفلات من سلطة الرقابة، والتمكن من الإشباع. ولهذا جاء الحلم حلا

[1] - ينظر: سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص333
[2] - حسن المسكين، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 49

توفبقيا بين تمني الموت للمرأة (أخت الزوج) وبين مفعول المراقبة، هاهنا يمثل الحلم الحل الوسط بين الرغبة والأنا الأعلى[1].

3-الرمز(Symbol): يرى فرويد في الرمز تمثيلا لمواد مكبوتة لا شعورية في العادة، فالرموز التي ترد في الأحلام هي تحقيق لرغبات مكبوتة في اللاوعي (أغلبها جنسية)، وهي رغبات ممنوعة وغير مشروعة اجتماعيا تحرمها الرقابة الأخلاقية وتنبذها. وبما أن هذه الرقابة لا تنعدم تماما أثناء النوم، فإن الرغبات تظهر مقنعة وفي أشكال استعارية رمزية ولا بد للتحليل النفسي لرفع القناع عنها وحل رموزها." وعلى هذا فإن لكل عمل أدبي أو فني مظهرين: أحدهما خفس وثانيهما ظاهر. وعلى الناقد النفسي أن يستعين بكل الأدوات التي تمكنه من تحليل النص أو العمل الفني تحليلا يصل به إلى معرفو المحتوى الخفي"[2].

لقد لجأ **فرويد** إلى تاريخ الأدب، وتوقف بكثير من التفصيل عند الأعمال التي كتبها الأدباء، فهو يرى أننا نرتاح لمسرحية **"أوديب ملكا" لسوفوكليس** الذي عبر عن رغائبنا كمتفرجين، أما **شكسبير** و**دوستفسكي** فقد عبرا في **"هملت"** و**"الإخوة كرامازوف"** عن الرغبة الخاصة التي تفسرها عقدة أوديب في مفهوم فرويد، وانتهى هذا المحلل النفساني إلى القول بأن الأدب قدم أولى صور التحليل النفسي وأن الأدباء الكبار كانوا أوائل المحللين النفسيين.

كما توقف **فرويد** عند بعض الأعمال الأدبية والشعرية وبعض الرموز الأخرى للتدليل على نظرياته في التحليل النفسي، خاصة تلك المرتبطة بالظواهر المرضية مثل العصاب وانفصام الشخصية وغيرهما ، وكان ربط الأدب بمثل هذه الظواهر المرضية إيذانا باعتبار المبدع إحدى حالات الشذوذ التي يمكن عن طريق تحليلها الكشف عن الحالات السوية، لذلك ليس غريبا أن يهتم المحلل النفساني بالتاريخ الشخصي للمبدع مركزا على مرحلة الطفولة، وليس غريبا أن يربط بعض المحللين النفسانيين بين الأدب والعبقرية والجنون بدعوى أن الإبداع الأدبي في جوهره هو مظهر من مظاهر وصول التأزم والتوتر في نفس المبدع إلى ذروته، وعدم قدرته على التكيف النفسي مع عقبات البيئة الاجتماعية ومواجهة أحداث الحياة الضاغطة,

وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن دراسات العبقرية والجنون أسهمت في نشأة فرع من فروع الدراسات النفسية والأدبية، هو الذي يسمى "علم نفس الإبداع".

[1] - إبراهيم فضل الله، علم النفس الأدبي مع نصوص تطبيقية، ص 43.
[2] - إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، دار المسير وللنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص57.

"علم نفس الإبداع" لا ينطلق من مقولات تصورية خالصة، وإنما يحاول دائما أن يضع الفروض النظرية موضع الاختبار والتجربة، وذلك عن طريق دراسة حالات الإبداع دراسة "إكلينيكية" ميدانية (الاختبارات والأسئلة العلمية، دراسة المسودات...)، في محاولة للكشف عن كيفية تفاعل الذات مع اللغة، وعمليات التصويب وأسبابها العميقة ونتاجها في إشباع النموذج الذي يريد المبدع أن ينشئه لأن المنظور النفسي يفترض أن عملية الإبداع ذاتها إنما تمضي في سبيل الاقتراب من نموذج هذا الإشباع [1] ، فهي القناة التي من خلالها يمكن تحقيق الاشباع الذاتي للرغبات اللاشعورية المكبوتة.

وهكذا فإن أهم القضايا التي نجمت عن هذا التوجه هو الخوف على النقد من أن يصبح عملية ذاتية محصنة لا تحدها أطر ولا تخضع لغير قوانين الذاتية التي يعيها الفرد أو لا يعيها.

لكن لم تلبث مدارس علم النفس أن تطورت وتشعبت إلى اتجاهات أخرى.

كارل يونغ واللاشعور الجمعي (Collective unconscious):

يعد **كارل بونغ** (1875-1961)(Carl Young) أحد أبرز علماء النفس بعد **سيغموند فرويد** وقد كان تلميذا له، لكنه سرعان ما انتقد نظريته في علم النفس التحليلي التي تعتمد على اللاوعي الفردي، مؤسسا نظريته الجديدة في التحليل النفسي

كان **كارل يونغ** تلميذا ورفيقا **لفرويد** لكنه لم يلبث أن استقل عنه وأسس مفاهيمه عن "اللاوعي الجماعي"، الذي تستقر فيه النماذج العليا أو الصور البدائية.

بمعنى أن الشخصية الإنسانية تتجاوز حدود التجربة الفردية لتستوعب تجربة الجماعة، ذلك أنها تحتفظ برواسب نفسية لتجارب الإنسان البدائي، هذه الرواسب والأنماط العليا والتراكمات الموروثة تختمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة لتدخل في تركيب طريقة التخيل الإنساني، وطريقة التصور والشعور، وفي منظومة القيم والفاعلية النفسية الإنسانية وهذا ما تعبر عنه الأساطير والأديان والأحلام والأعمال الأدبية...

هكذا بين يونغ أن اللاشعور ليس مسألة فردية يحددها تاريخ الشخصية منذ مرحلة الطفولة ، بل هو بالإضافة إلى ذلك مسألة جماعية يحددها التاريخ البشري ككل، وهذا معناه أن اللاشعور الفردي متجذر في اللاشعور الجمعي الذي يختزن رواسب من أعماق أعماق الماضي، وهو ما أطلق عليه يونغ تسمية النماذج العليا (Architypes)، وهي حسب تعريفه: صور ابتدائية لا شعورية أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لا شعورية، لا تحصى

[1] - ينظر: صلاح فضل، في النقد الأدبي، اتحاد كتاب العرب، سوريا، د ط، 2007، ص41

شارك فيها الأسلاف في عصور بداية وقد ورثت في أنسجة الدماغ بطريقة ما؛ فهي –إذن- نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية [1].

وفي ضوء ذلك ، يتحدد موقف يونغ من الأدب، فهو« يرى أن الفنان أهم بكثير ـبل ربما لا يمكن مقارنته بمريض الأعصاب ـ مما أتاح الفرصة لظهور تحليل نفسي جديد للأدب، وسعى يونغ عوضا عن ذلك إلى تقصي مظاهر النماذج البدائية العليا في الأدب والفن والأساطير والرموز والصور الشعرية والأدبية يعكسها إبداع هؤلاء الأدباء والفنانين في أعمالهم المختلفة ، ويعبرون عنها بطريقة حلمية، وبوساطة تلك الرواسب المتحدرة إليهم عبر العصور القديمة وتجارب الأسلاف السحيقة، مما نتج عنه ما سمي بالمنهج الأسطوري في دراسة الأدب وتفسيره كما عرف **نورثروب فراي(Northrop Frye)**»[2]

رابعا: ألفرد آدلر وعقدة النقص (Infériorité Complex) :

لقد وجه خلفاء فرويد انتقادات هامة إلى التحليل النفسي الفرويدي، ومن أبرزهم تلميذه عالم النفس **ألفرد آدلر (Alfred Adler)** (1870-1937)، الذي نفى أن تكون الغريزة الجنسية السبب الوحيد لظهور الأمراض العصابية والباعث الأول على الفن، مؤكدا أن الشعور بالنقص هو السبب الرئيسي في نشأة العصاب، وأن الباعث الأساسي على الفن هو غريزة حب الظهور أو حب السيطرة والتملك. إن عقدة النقص –حسب آدلر-هي المنطلق السيكولوجي للطبيعة البشرية، فهي حالة لاشعورية تعتري معظم الناس بمستويات متفاوتة. ويقصد بالنقص هاهنا الشعور بالدونية والقصور والانحطاط وانعدام القيمة، بسبب نقص عضوي أو نفسي أو شعور بتدني المكانة الاجتماعية أو الاقتصادية، مما يؤدي بالفرد إلى أن يعوض ذلك لا شعوريا عن طريق المبالغة في طلب القوة والسيطرة على الآخرين

في ضوء هذه النظرية نجد أن الإنسان "مدفوع بالرغبة في التفوق، وهي رغبة وإن كان يغذيها الشعور بالنقص وعدم الكفاءة إلا أنها عنصر إيجابي من شأنه أن يدفع الإنسان في حياته إلى التوافق مع الأهداف والمثل الاجتماعية"[3]. ذلك أن الشعور بالدونية هو قوة من قوى الدفع، وهو نقطة البداية التي تخرج منها كل دوافع الطفل ـ يقول **آدلر**: إن مشاعر الدونية، وعدم الثقة بالنفس، هي التي تحدد هدف الفرد في الوجود، وهناك ذلك الميل منذ اليوم الأول في الحياة عندما نطالب بأن يهتم بنا الوالدان، وسنجد أن أول المؤشرات على نمو وتطور الرغبة في أن يعترف الجميع بوجودنا يسير جنبا إلى جنب مع الشعور بالدونية،

[1] ـ ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص264
[2] ـ علد الله خضر أحمد، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017، ص50
[3] ـ إبراهيم فضل الله، علم النفس الأدبي، دار الفارابي ـ لبنان، ط 1- 2011- ص54

والغرض من هذه المؤشرات هو الحصول على حالة يمكن للفرد أن يبدو فيها متفوقا على البيئة المحيطة "[1] .

لقد أكد **آدلر** في نظريته عن النمو النفسي الاجتماعي أن الفرد ينطوي على قوة مبدعة هي التي تصوغ وتتحكم في مسارات حياته و تجعله مسئولا عن حريته وعن أنشطته الواعية وأن هذه القوة المبدعة تؤثر بعمق على الأوجه الخاصة بوجود الإنسان: الإدراك والذاكرة والخيال والأحلام ، وفي هذا الصدد ، يحدثنا تاريخ الإبداع الأدبي والفني عن عديد من الأمثلة للإنجازات الاستثنائية التي يمكن أن تعزى إلى الجهود المبذولة من أجل التغلب على مشاعر النقص والدونية **(Inferiority Feeling)** . وقد دعم **آدلر** فكرته هذه بذكر بعض الأمثلة منها: الخطيب اليوناني المشهور **يموستين** الذي نمى موهبته في الخطابة كتعويض لما شعر به من نقص في القدة على الكلام. وبيتهوفن الذي ألف أعماله الموسيقية الكبرـ حينما بدأ يصاب بالصم، وربما يشكو من نقص في حاسة السمع لازمته منذ بداية حياته[2]. في ضوء ما تقدم، يمكننا القول إن الإبداع الفني-عند **آدلر**- هو عبارة عن عملية تعويضية عن النقص الحاصل عند الفرد المبدع، هذا النقص الذي يصبح حافزا أساسيا ودافعا قويا للتفوق والتميز.

خامسا: ملامح الاتجاه النفسي في النقد العربي:

1-سياق النشأة والتطور

من المهم التنويه في بداية الأمر إلى أننا حين نتحدث عن المنهج النفسي في النقد العربي القديم، فإننا لا نقصد تلك الملاحظات والإشارات ذات المنحى النفسي التي أبداها بعض النقاد العرب القدامى حول عملية الخلق الفني والدواعي النفسية التي تحركها، وهي بذلك-أي هذه الملاحظات والإشارات - لا تمت بصلة إلى علم النفس التحليلي الحديث الذي دشنه فرويد وأتباعه من الباحثين الغربيين. وقد برزت هذه اللفتات النفسية-إذا صح التعبير- منذ العصر العباسي، "خاصة عند **ابن قتيبة** في مقدمته للشعر والشعراء، وتبعه في ذلك **أبو هلال العسكري** في الصناعتين **والقاضي الجرجاني** في الوساطة -

[1] - ألفرد آدلر، الطبيعة البشرية، تر: عادل نجيب بشرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص 82.
[2] - إبراهيم المغازي، في سيكولوجية الإبداع، عالم الكتب، القاهرة- ط1- 2015، ص61.

واتضحت ملامح النقد النفسي بشكل جلي عند عبد القاهر الجرجاني في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، إلا أن آراء هؤلاء لا تعدُو أن تكون مجرد إشارات ضمن أحكام نقدية ذات أبعاد سيكولوجية لافتقار أصحابها إلى رؤية نقدية واضحة ذات أسس معرفية دقيقة ، جعلتهم لا يتعمقون في القضايا النقدية ذات الطابع السيكولوجي إلا ظاهرا دون الغوص في أعماقها"[1]. وهو الأمر الذي يؤكد أن هذه الجهود النقدية المبكرة -على الرغم من أهميتها –لا تعدو أن تكون مجرد إشارات تفتقر إلى ما يؤسسها معرفيا، فهي لا تستند إلى مرتكزات نظرية صلبة تدعمها.

مما تقدم يتضح -أن "الاتجاه النفسي في النقد العربي هو حديث الولادة والنشأة، وإن أصحابه حاولوا الإفادة من كل شيء جديد، لا سيما في مجال نظريات علم النفس، فكانت أبحاثهم خلاصة دراسة علمية فكرية، مستمدة من أبحاث الغرب"[2]، فسعوا في خطوة أولى إلى هضم ما أنتجه الغرب في هذا المجال والتعمق في أسسه المعرفية قبل تبنيه وتطبيقه على الابداع العربي.

ويرى بعض الباحثين أن تاريخ ظهور الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث يعود إلى بدايات القرن العشرين، على يد الناقد **قسطاكي الحمصي** صاحب كتاب " منهل الوراد في علم الانتقاد الصادر سنة 1907، ويؤكد هؤلاء الباحثون أن الحمصي هو أول من ربط النص الأدبي ربطا نفسيا بصاحبه وبأحداث حياته وسيرنه الشخصية في تاريخ النقد العربي الحديث [3]، بينما يذهب باحثون آخرون إلى أن الانطلاقة كانت مع جماعة الديوان وما تبعها من جماعات رومانسية (أبولو- المهجر)، وضمن هذا المساق، يرى الباحث زين الدين المختاري أن« الانطلاقة الحقيقية للنقد النفسي كانت في العصر الحديث على يد جماعه الديوان 1921 ومن حذا حذوها من أساتذة جامعيين وأكاديميين، ولعل الطابع المميز لهذه الجماعة ومن جاء بعدها هو الانكباب على دراسة شعراء متميزين تجلت في سلوكهم وفي شعرهم النزعة الفردية»[4].

وقد لقيت هذه الدراسات التي أنجزها هذا الجيل الرائد رواجا كبيرا ومارست تأثيرا طويل المدى على نحو عميق في الساحة النقدية العربية الحديثة، «ويعد **عبد الرحمن شكري**، على الخصوص، من الرعيل الأول الذي استفاد من معطيات علم النفس في دراسة الشعر وتبعه **عبد القادر المازني** بمقال سنة1914 درس فيه شخصيه **ابن الرومي** دراسة نفسية، ثم **عباس محمود العقاد** في دراسة مماثلة للشاعر نفسه، **ولأبي نواس** وغيرهما، كما تناول

[1] - عبد الله خضر حمد، موسوعة علوم اللغة العربية، دار القلم، لبنان - ط 1، 2023، ص298.
[2] - محمد أنور إسماعيل النعيمي، الاتجاه النفسي في نقد السرد العربي، دار الكتب العلمية، ص28.
[3] - المرجع نفسه، ص 15-16.
[44] - زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص 6.

محمد النويهي بالدراسة النفسية الشاعرين أيضا. ولم تخل دراسات **طه حسين للمتنبي وأبي العلاء المعري** من هذا النزوع النفسي، وإن انتقد بشدة الاسراف فيه»[1].

والجدير بالذكر أن هذه الدراسات، وإن كانت تحتوي على عناصر من التحليل النفسي وعلم النفس، خاصة ما تعلق بتحليل الشخصيات والتركيز على جوانبها النفسية، إلا أنه يصعب إدراجها في خانة النقد النفسي بالمعنى الأكاديمي الدقيق، لأنها دراسات لم تنهج نهجا نفسيا خالصا، ويلاحظ الباحث **عمر عيلان** في هذا الصدد أن هذه البواكير« تمزج في أهدافها بين دراسة نفسية الشاعر دون الانتماء المعلن لمدرسة التحليل النفسي أو اتباع صريح لمبادئها. وإذا كانت دراسة طه حسين النفسية ذات منحى اجتماعي، فإن العقاد ينفي أن يكون قد كان من أتباع **فرويد و مريديه** أو حتى أن تكون دراساته عن الشعراء ذات بعد تحليلي نفساني»[2] وإن كان لا يخفي حماسته للتفسير النفسي للأعمال الأدبية يتضح مما سبق أن الاستفادة من التحليل النفسي في هذه المرحلة الباكرة من تاريخ النقد العربي الحديث ، لم تتخذ شكلا منهجيا متكاملا ، لأن النقاد الرواد في هذه المرحلة النقدية لم يكن هدفهم التأسيس لنقد نفسي عربي بل كان مسعاهم قائما على الاستعانة بإنجازات علم النفس ونتائج علماء التحليل النفسي وإدغامها في مناهجهم التكاملية التي تقوم على الجمع بين مناهج مختلفة في إطار البحث الواحد.

بعد هذه المرحلة الباكرة شرع النقاد العرب في تجديد طرائق الدراسة النفسية للأدب وتطوير أدواتها. ومنذ الأربعينيات ظهرت دراسات تتميز بوضوح في الرؤية ووعي أكبر بالمنهج، وقد لعبت المعارك النقدية دورا هاما في توسيع وتعميق أفق الرؤية، ولنا أن نذكر في هذا الصدد المعركة النقدية التي دارت بين **محمد مندور ومحمد خلف الله** حول مشروعية تطبيق المنهج النفسي في النقد الأدبي، وكان من حصاد هذه المعركة كتابه المعنون: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده (الصادر سنة 1947) الذي يعد من الدراسات العلمية الرائدة التي ساهمت في التأصيل للتوجه النفسي في دراسة الأدب العربي. كما كان للناقد محمد خلف الله أحمد الفضل في رسم أساسيات منهج العلاقة بين الأدب وعلم النفس في الجامعة المصرية، وذلك من خلال التأسيس لميدان جديد في قسم اللغة العربية بالجامعة المصرية سنة 1938 يعنى بدراسة صلة علم النفس بالأدب، وقد كان لهذا الميدان الجديد أثره البالغ في توجيه الدراسة النفسية للأدب توجيها جديدا.

يمكن الإشارة أيضا إلى جهود الناقد **حامد عبد القادر** في هذا الاتجاه، فقد كان من «هؤلاء الأوائل الذين أدخلوا مادة "علم النفس الأدبي" في الجامعات المصرية، وأرسوا

[1] - المرجع نفسه، ص 19
[2] - عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص123.

بالتنظير والتطبيق قواعد نظرية النقد النفسي، وهذا بكتابه " دراسات في علم النفس الأدبي».[1]

وإلى كل ما سلف، تنضاف جهود باحثين آخرين نذكر منهم: أمين الخولي ومحمد النويهي وغيرهما، ساهموا بالتأسيس لدعائم هذا الاتجاه في الساحة النقدية العربية، قبل أن يفسحوا المجال لظهور أجيال جديدة أغنت مكتبة النقد النفسي للأدب بمؤلفات طورت دراسة الأدب في ضوء معطيات علم النفس.

2-الأطر المرجعية التي توجه النقد النفسي العربي:

لقد مارس النقاد العرب المنتسبون إلى هذا الاتجاه قراءاتهم النفسية واستمدوا رؤاهم وتصوراتهم ومفاهيمهم من منبعين مهمين:

أ- **الاتجاه الأساس المسمى ب (علم الأدب النفسي)** الذي أخرجه المتخصصون في مجال الأدب والنقد، وأبرز رواد هذا الاتجاه طه حسين وعباس محمود العقاد وأمين الخولي ومحمد النويهي وعز الدين إسماعيل، وسار هذا الاتجاه نحو تفسير الأدب تفسيرا نفسيا او أن نفهم نفسية الأديب من خلال أدبه

ب-الاتجاه الاخر والمسمى ب (علم النفس الادبي) فقد أخرجه المتخصصون بعلم النفس لا سيما مدرسه علم النفس التكاملي ومجله علم النفس في منتصف الأربعينيات من القرن 20، ومن أبرز رواد هذا الاتجاه مصطفى سويف الذي قام بدراسة رائدة في هذا المجال عن الأسس النفسي للإبداع الفني في الشعر[2]

فقدموا دراسات تتراوح في مجملها بين التعريف بعلم النفس العام وبين المنهج النفسي التحليلي أو تعمل على القيام بمحاولات لتطبيق التحليل النفسي بما يتيح القراءة السريرية القائمة على استنساخ قيمة نقدية تربط بين المفاهيم التي تسعى الى البحث عن حقيقه الابداع وعلاقته بالأمراض النفسية أو على اعتبار أن المبدع هو المادة الأساسية للدراسة كما أن كل اهتمامها تركز على النصوص الشعرية وكل الخلاصات المتوصل إليها تصب في حقل الكشف عن نفسيه الأديب والمبدع انطلاقا من إنتاجه[3] .

سادسا: إشكاليات المنهج النفسي:

[1] زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص 54.
[2] -ينظر: محمد أنور إسماعيل النعمي، الاتجاه النفسي في نقد السرد العربي الحديث، ص16
[3] - عمر عيلان، النقد العربي الجديد، ص 124.

- التعامل مع النص الأدبي بوصفه وثيقة نفسية تعبر عن الاضطرابات والرغبات المكبوتة، وثيقة أقرب أن تكون أداة تشخيصية تستخدم في العلاج النفسي السريري منها نصا إبداعيا له خصوصيته الفنية وجوانبه الجمالية التي تميزه عن غيره من النصوص.
- الاختزالية/ السطحية: وهي تتضمن اختيار عناصر وأجزاء معينة من النص الأدبي والتركيز عليها دون إلقاء الضوء على غيرها من العناصر والأجزاء التي قد تقف حائلا أو عائقا في سبيل تطبيق النظريات أو الفرضيات النفسية التي ينطلق منها ويحتكم إليها الناقد النفساني، وهذا من شأنه أن يؤدي إلى تفسيرات متسرعة سطحية ومبسطة تفتقر إلى العمق والشمولية.
- ضرورة إلمام الناقد النفساني بأصول الأدب وعلم النفس –في الإبان ذاته- وهذا أمر نادر الوجود.
- عدم إمكانية عقد علاقة سببية بين العامل النفسي والإبداع (أي أن الكثير من الأفراد قد يتعرضون لنفس العوارض النفسية، لكن عدد قليل منهم يبدعون أعمالا أدبية، الأمر الذي يجعل الربط بين هذين الطرفين ربطا غير علمي وغير سببي).

-الإفراط في التركيز على شخصية المبدع وسيرته النفسية بكل ما يعتريها من اضطرابات وعقد نفسية

بوصفها المدخل الوحيد لفهم العمل الأدبي، وإغفال المعطى النصي الذي يختزل إلى مجرد مرآة عاكسة لنفسية صاحبه، بينما النص الأدبي كيان متكامل متعدد الطبقات والأبعاد يتجاوز كونه مجرد وسيلة للتعبير عن العقد النفسية للكاتب المبدع.

-تغليب البعد الجنسي في تفسير النصوص وتأويلها، حيث يفرط بعض النقاد النفسيين في تفسير الرموز الفنية على أنها مجرد تعبيرات وإيحاءات عن الرغبات الجنسية المكبوتة.

المحاضرة الحادية عشر

النقد الواقعي

أولا: الواقعية: سؤال المفهوم

تعد الواقعية واحدة من أكثر المذاهب الأدبية والنقدية أهمية في العصر الحديث، وقد استمدت أهميتها من عدة جوانب، أهمها: الاستمرارية والامتداد في الزمن، فقد عاصرت الرومانتيكية والطبيعية وغيرها من المذاهب واستطاعت أن تحل محلها وتتجاوزها، "دون أن تفقد قدرتها على التجدد والابتعاث وامتصاص ما في التجارب الأخرى من عناصر صائبة وتجديدات سديدة، من هنا تعددت وجوه الواقعية وتنوعت أصولها ، واتسمت في تطورها بالخصوبة ولم تقتصر على دورها في الماضي وإنما امتدت لتحتضن انتاج الغد بما احتوته من نزعة مستقبلية أصيلة."[1]

لقد ظهرت الواقعية وازدهرت كمذهب فني وأدبي في القرن التاسع عشر، لكن الجذور الفكرية للنظرية الواقعية ضاربة في القدم، فقد كان أول ظهور لها في جمهورية **أفلاطون** الباب العاشر، وقد اعتبرها **أفلاطون** فلسفة مناقضة للفلسفة الاسمية التي كانت سائدة في عصره.[2]

وقد انتقل الصراع بين النظريتين الواقعية والاسمية ليتحول إلى صراع بين الواقعية والمثالية، وهو الوجه الفلسفي للتناقض الذي حدث في الأدب بين النظرية الواقعية والنظرية الرومانسية، لما لهذه الأخيرة من علاقة بالمثالية كما هو معروف. من هنا يمكننا الإقرار بأن الواقعية قديمة العهد إلا أن مذهبها كفن ذي نظرة خاصة ظهر في القرن التاسع عشر، في ظل الصراع المحتدم بينها وبين الرومانسية، وهذا يعني أن الواقعية لم تتبلور نظريا وتتحقق فنيا إلا في هذا القرن، حيث انبثقت بوصفها ثورة على الرومانسية ورد فعل لها.

وعلى الرغم من أن الكتاب الألمان هم أول من استخدم هذا المصطلح على الأدب، إلا أنه سرعان ما التقطه الكتاب الفرنسيون وأقاموا منه هيكلا متناسقا متناميا،" حيث أصبح مصطلحا دقيقا وشعارا لمجموعة من الكتاب الكبار على رأسهم في الجيل الأول ستندال وبلزاك، ثم جاء الجيل الثاني فوجد نفسه مدموغا بهذا المصطلح ...ولعل أهم إضافة في الجيل الذي تلا بلزاك كانت تلك التي قدمها فلوبير لا بأعماله الإبداعية فحسب، وإنما بكثير من تأملاته النظرية أيضا"[3] هذا الأخير الذي تعرض للمحاكمة والمقاضاة بسبب روايته المشهورة مدام بوفاري التي نشرت أول مرة سنة 1857 وتحكي قصة امرأة تخرج عن التقاليد وترغب في عيش حياتها بتحرر. أثارت الرواية –التي عدها بعضهم في طليعة الروايات التي استوفت شرائط الواقعية – الكثير من الجدل في صدورها.

1-صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980، ص5.
[2] - نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان- مصر، ط1، 2003، ص704.
[3] - ينظر: صلاح فضل، المرجع نفسه، ص15-16

وكما هو واضح فإن ظهور الواقعية في الساحة الأدبية والفنية الفرنسية، قد أثار جدلا محتدما، هذا الجدل الفرنسي وجد له أصداء في بقية البلدان الغربية كإنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية وإيطاليا...مهما يكن من أمر فإن الجدل الذي أثارته واقعية الأدب والفن في النطاق الغربي –في تلك الفترة-لا يمكن استيعابه دون العودة إلى الهزات الاجتماعية التي حصلت في تلك الفترة : الثورة الصناعية وما خلقته من أوضاع اجتماعية جديدة، ويمكننا القول هاهنا إن "صعود الواقعية لم يبتعد عن صعود مجتمعها البورجوازي المتناقض فحملت تناقضه، وسارت على مسافة منه، حيث أخذت أشكالها الخاصة بها، فنظر بعضها إلى تراجع الواقع الجديد، وإدراك المسافة بين الواقع الموجود والواقع المنشود فارتد إلى الرومانسية، واكتفى بعض آخر بوصف ظواهر الأمور ، فذهب في النزعة الطبيعية، وبقي شكل ثالث يرصد الواقع في علاقاته الداخلية ، متابعا ومعمقا دلالة الواقعية، وخالقا في متابعته أشكالا فنية تقص سببية العلاقات الاجتماعية."[1]

ثانيا: تعدد الواقعيات:

وكما هو جلي فإن الواقعية في حقيقة أمرها واقعيات، فهي-منذ بداياتها -لم تكن اتجاها واحدا ولم تعبر عن موقف موحد اتجاه الواقع بكل ما يكتنفه من تعقيدات وتناقضات، فهناك العديد من الواقعيات المختلفة داخل الحركة الواقعية منها: الواقعية العظيمة، الواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية- الواقعية التقليدية الواقعية الجديدة، الواقعية العلمية، الواقعية الطبيعية، الواقعية السحرية، الواقعية القذرة، الواقعية السحرية... وغيرها من المفاهيم التي تعج بها مختلف الكتب والدراسات، في دلالة واضحة على مدى اتساع دائرة مفهوم الواقع الذي تشتق منه الواقعية دلالتها. حيث تحيل مفردة الواقع في معناها المبسط إلى العالم الخارجي عنا المشكل من أحداث ووقائع وأشياء، وهو ما يجعل معطيات الواقع متعددة متغايرة في الزمان، وعناصره متداخلة في المكان ومتغيرة باستمرار، " والواقع في شموله هو مجموع العلاقات بين الذات والموضوع، لا ماضيا فحسب بل ومستقبلا أيضا، لا أحداثا فحسب بل وتجارب ذاتية وأحلاما ومخاوف وعواطف وخيالات كذلك"[2].

إن الواقع متعدد الأبعاد والمستويات، متشابك تتداخل العوامل المؤثرة فيه والمكونة له، وتتعقد بصورة لا تمكننا الإحاطة به وتحويطه. هذا التعقيد الذي ينتقل إلى الواقعية – بوصفها تهتم برصد الواقع ويجعل منها إحدى أكثر المصطلحات النقدية اتساعا وتعقيدا مما أثار جدلا متواصلا مازال صداه متتابعا إلى يومنا هذا. ولأن الأمر كذلك، فمن الضروري تحديد زاوية النظر التي ننظر منها إلى الواقعية والزاوية التي ننطلق منها لمقاربة

[1] - فيصل دراج، الواقع والمثال، ص 25.
[2] إرنست فيشر، الاشتراكية والفن - تر: أسعد حليم، دار القلم، بيروت، ط1، 1973، ص 170

موضوعنا، ولعل أهم خطوة في هذا الاتجاه هي التساؤل بدءا عما إذا كانت الواقعية موقفا ورؤية للعالم أم أنها أسلوب ومنهج فني. يقول **ارنست فيشر**: ومن دواعي الأسف أن مفهوم الواقعية في الفن غامض ومطاط. فهي تعرض أحيانا على أنها موقف، أي على أنها الاعتراف بالواقع الموضوعي، بينما تعرض أحيانا أخرى على أنها أسلوب أو منهج. وكثيرا ما يتلاشى الحد الفاصل بين التعريفين. [1]

ولحل هذا الإشكال، يقترح فيشر تصوره الخاص لتعريف الواقعية، ووفقا لهذا التصور فإنه "من الأفضل من الناحية العملية أن تقصر مفهوم الواقعية في الفن على أسلوب محدد"[2] من دون أن نعتبرها موقفا، ذلك أننا لو نظرنا إلى الواقعية على أنها موقف، فسنجد أن الفن كله تقريبا هو فن واقعي، وهذا من شأنه أن يذهب بخصوصية المفهوم ويؤدي إلى تمييعه، أما إذا أضفنا إلى مصطلح الواقعية صفة "النقدية " أو "الاشتراكية" فإننا ندخل على الواقعية تمييزا لا ينهض على مستوى الأسلوب والشكل فقط وإنما على مستوى الموقف أيضا. فكلتاهما تندرجان ضمن الأدب الواقعي من حيث الأسلوب والمنهج، أما من حيث الموقف فإحداهما نقدية والأخرى اشتراكية.

بمثل هذا الطرح يميز فيشر بين أهم اتجاهين في الحركة الواقعية: الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية، بينهما ما هو مشترك، وما هو خاص إلى درجة التضاد.

1-الواقعية النقدية: يطلق عليها أيضا الواقعية الغربية أو الأوربية للتمييز بينها وبين الواقعية الاشتراكية، وهي" الشكل الذي أخذته الواقعية في القرن التاسع عشر (إذا استثنينا الواقعية الطبيعية). أي أن الواقعية ولدت وهي نقدية، لأن أوضاع المجتمع الأوروبي في منتصف القرن التاسع عشر، كانت تحول دون تبلور فكر ثوري جماهيري مؤثر في الفنون والآداب، وقد أدركت هذه الواقعية التناقض في المجتمع الرأسمالي بين عالم الأغنياء وعالم الفقراء وبين الأقوياء والضعفاء، فانتقدت هذا الواقع، وعبرت عن شكها في الجانب الخيّر من الانسان"[3]. لقد انتشرت الواقعية النقدية في كل أنحاء أوربا وتبناها العديد من كبار الأدباء الذين اتسمت رؤيتهم للواقع بنزعة نقدية لم تخل من نظرة تشاؤمية لإلحاحهم على جوانب النقص ومواطن الشر في نفوس الأفراد. ولعل هذه النزعة التشاؤمية المفرطة المصحوبة بالهجائية الناقمة على الأوضاع الاجتماعية والظروف التي نشأت فيها، هي التي تفسر الهجوم الذي لحق بالواقعية النقدية، فقد اتهم موقفها هذا بالسلبية والافتقار" إلى النضج السياسي وإلى الوعي الأيديولوجي وإلى الرؤية الجدلية وإلى الشمولية لأنه لم يستطع تفكيك

[1] - ارنست فيشر، الفن والاشتراكية، ص 169-170
[2] - المرجع نفسه، ص 171.
[3] - عبد الله خضر، الأدب العربي الحديث ومذاهبه، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2017، ص 121

الواقع و إعادة بنائه وفق نظرية ثورية بهدف تغييره وتحويله والقضاء عليه"[1] بمعنى أن الواقعية النقدية لم تتخط مرحلة النقد والاحتجاج والسخط ولم تكن تحمل مشروع رؤية مستقبلية، وهو ما استوجب إعادة النظر فيه وتصحيحه لاحقا، لهذا لم يلبث الاتجاه الواقعي أن اتخذ مسارا جديدا نمثل في الواقعية الاشتراكية

2-الواقعية الاشتراكية:

يعد **مكسيم غوركي** أول من صاغ اصطلاح الواقعية الاشتراكية مقابلا مضادا للواقعية النقدية، وذلك خلال انعقاد المؤتمر الأول للأدباء الشيوعيين السوفييت سنة 1934، وهو المؤتمر الذي شهد الإعلان الرسمي عن ميلاد الواقعية الاشتراكية وتكريسها مذهبا رسميا للمبدعين والنقاد في الاتحاد السوفييتي، وذلك بنص الدستور (دستور اتحاد الكتاب السوفييت)، والذي بمقتضاه فإن "الواقعية الاشتراكية هي المنهج الأساسي للأدب والنقد الأدبي السوفيتيين، وهي تتطلب من الفنان أو الأديب تمثيله الواقع في حالة نموه الثوري تمثيلا صادقا. وعلى هذا فإن صدق التمثيل الفني للواقع يجب أن يرتبط بنوعية العمال ويدعم إيمانهم بروح الاشتراكية"[2].

ومن هذا المنظور ترتسم العلاقة العضوية والوظيفية بين الواقعية بوصفها اتجاها أدبيا وفنيا والاشتراكية بوصفها إيديولوجيا لتحليل الواقع والوقائع، ولعل هذا ما يشير إليه التحديد الذي قدمه **أندريه جدانوف** للواقعية الاشتراكية معتبرا أن" رجال الفن السوفييتي هم مهندسو النفس البشرية، يقدمون على تربية العمال بالروح الاشتراكي والحماس الذي لا حد له للحزب الشيوعي والروح الوطنية السوفييتية."[3] هذا معناه أن الالتزام النضالي / الحزبي شرط من شروط ممارسة الأدب الاشتراكي، لأن هدف الواقعية الاشتراكية هو تقديم الواقع في تطوره الثوري.

يقول **جدانوف** في سياق آخر: "إننا نفرض على رفاقنا من موجهي الحقل الأدبي ومن الكتاب أن يهتدوا بشيء لا يمكن أن يقوم بدونه النظام السوفييتي وهو السياسة، وذلك بالطريقة التي يتربى بها شبابنا –لا بروح شرير خاو من الإيديولوجيا-وإنما بروح ثوري حقيقي."[4]

من خلال هذا الربط الآلي بين الأدب وخدمة السياسة، يحدّد **جدانوف** الملامح العامة المتضمنة في أطروحته الداعية إلى الأدب الثوري/ الحزبي المنحاز إلى قوى الشعب العامل-

---

[1]- المرجع نفسه، ص121

[2] - مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص429.

[3] - صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، مصر، ط2- 1980، ص80.

[4] - المرجع نفسه، ص71.

أو لنقل- الطبقة البروليتارية العاملة التي يقودها الحزب الثوري، وهي الأطروحة التي دافع عنها **جدانوف** في كتابه المعنون:" إن الأدب كان مسؤولا" معتبرا أن الأدب أداة قوية من أدوات خدمة الشعب مؤكدا أنه "ليس للكاتب أن يمشي الهوينى متسكعا وراء الأحداث. عليه أن يمشي في مقدمة الصفوف وأن يدل الشعب على طريق تطوره. يهتدي الكاتب بأسلوب الواقعية الاشتراكية، يعنى بدرس حياتنا دراسة نزيهة من صميم القلب، يجتهد أن يسبر بمسبار الفهم العميق أغوار مجاري تطورنا، وبذلك كله، وفي الوقت نفسه، يهذب الكاتب الشعب على ما هو واجبه ويسلحه بسلاح الفكر".[1]

والواقع أن ما دعا إليه **جدانوف** ما هو إلا السير على النهج الذي وضع أسسه وخطوطه العريضة الثالوث: **بيلنسكي وتشيرنيفسكي ودوبروليوبوف،** بالإضافة إلى أفكار الروسي الماركسي **بليخانوف،** التي أسست لعلم الجمال الماركسي، وكذلك آراء لينين حول الفن والأدب بما كتب عن **تولستوي** وبما وضع من نظرية الانعكاس خاصة.

وإذا كنا قد أشرنا إلى الدور المتميز لهؤلاء المنظرين الثوريين في وضع الأسس الفنية والفكرية للواقعية الاشتراكية أو كما يسميها البعض بالواقعية الجديدة، فإن علينا أن نتوقف عند أصولها السياسية والفلسفية لدى مؤسسي الفكر الماركسي الذي استندت عليه أصلا هذه المدرسة وهما **كارل ماركس وفريدريك انجلز.**

3-الإرث الماركسي:

على الرغم من أن الماركسية نظرية في الاقتصاد السياسي، وضعها ماركس مشتركا مع **فريديرك** انجلز في منتصف القرن التاسع عشر، إلا أنها تتضمن آراء مختلفة في الأدب والفنون معتمدة على أساس فكري للتفسير المادي للتاريخ (الجدلية المادية التاريخية)، ولقد اعتمد نقاد الواقعية الاشتراكية مبادئ النظرية الماركسية ، وهذا من خلال استلهام مقولاتهما المتفرقة في باب الجمال و الفن والأدب وفق المادية الجدلية والمادية التاريخية، وبخاصة منها مقولة: اجتماعية الظاهرة الأدبية ، ومقولة : العلاقة الجدلية بين البنية الفوقية والبنية التحتية، حيث تشكل قوى الإنتاج وعلاقاته معا ما – ما يسميه ماركس-البنية الاقتصادية للمجتمع، أو ما يسميه الفكر الماركسي عموما الأساس الاقتصادي أو البنية التحتية، من هذا الأساس الاقتصادي تنشأ في كل مرحلة بنية فوقية، وهي تتكون من أشكال محددة من الوعي الاجتماعي 'سياسية، دينية، أخلاقية، جمالية...) هي ما تسميها الماركسية باسم الايديولوجيا. ووظيفة الإيديولوجيا هي إضفاء الشرعية على سلطة الطبقة الحاكمة في المجتمع.

[1] - أندري جدانوف، إن الأدب كان مسؤولا، تر: رئيف خوري، دار القارئ العربي، بيروت د "، 1948، ص88-89.

وبطبيعة الحال، فإن الأدب -والفن عموما -جزء من إيديولوجيا المجتمع، إنه جزء من البنية الفوقية-أو لنقل-البنية المعقدة من الإدراك الاجتماعي، التي تبرر الموقف الذي تسيطر فيه طبقة اجتماعية على غيرها. ولذلك فإن فهم الأدب يعني فهم العملية الاجتماعية التي تشمله. بمعنى أن " البشر –خلال الإنتاج المادي لحياتهم –يدخلون في علاقات محددة لا بد منها، مستقلة عن إرادتهم، هي علاقات الإنتاج التي تتوافق مع مرحلة محددة من تطور قوى إنتاجهم المادية، ويؤسس مجموع هذه العلاقات البنية الاقتصادية للمجتمع، أي الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه البنية الفوقية السياسية والتشريعية، والذي تتوافق معه أشكال محددة من الوعي الاجتماعي. إن نمط إنتاج الحياة المادية يحدد عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام؛ فليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم، بل إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم"[1].

وكما هو جلي من خلال هذا الطرح المادي الماركسي، فإن الوجود الواقعي بأشكاله الاجتماعية والاقتصادية هو الذي يحدد وعي الناس ويؤثر في توجيه إدراكهم لقضايا الحياة المختلفة المادية والمعنوية. وقد كان هذا الموقف الماركسي من العلاقة بين" الوجود الاجتماعي والوعي الإنساني " مفصليا في تحديد معالم الرؤية النقدية عند الأدباء والنقاد الذين انتهجوا النهج الواقعي الاشتراكي لاحقا، منطلقين من أن الأدب جزء من البنية الفوقية للمجتمع ـ والبنية الفوقية بمبادئها ونظمها وأيديولوجياتها هي نتاج للبنية التحتية التي هي العامل الاقتصادي وحركة الإنتاج المادي، لمعنى أن الأدب ما هو إلا نتاج لسيرورة الأنماط الاقتصادية السائدة تبعا لطبيعة تحولاتها التاريخية المستمرة.

لقد شاع نتيجة للمبادئ السابقة أن النظرية الماركسية" تعتبر العامل الاقتصادي هو المؤثر الوحيد في البنية العليا الفكربة، ولكننا نجد انجلز نفسه يكتب محاولا تصحيح هذه الفكرة قائلا أنه طبقا للتصور المادي للتاريخ فإن العامل الحاسم في آخر الأمر في التاريخ هو الإنتاج وتكراره للحياة الواقعية، ولم يحدث أن قلت مطلقا –أو قال ماركس- أن العامل الاقتصادي هو العامل الوحيد الحاسم، لأن هذا يحيل النظرية إلى عبارة فارغة مجردة غير معقولة" [2].

ويتبين هاهنا أن العلاقة بين البنيتين التحتية والفوقية ليست بالبساطة التي يظنها البعض، فهي أولا ليست علاقة مباشرة بل تعتمد على العديد من الوسائط المعقدة، وهي إلى جانب ذلك – وهذا هو الأهم متبادلة، وهذا ما يؤول إلى القول: إن الأدب بإمكانه أن يلعب دورا فعالا في الصراع الاجتماعي بين الطبقات وهو وسيلة مهمة في تعزيز الوعي التاريخي

[1] -تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تر: جابر عصفور، مجلة فصول، المجلد 5، العدد3 يونيو 1985، ص23.
[2] - صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص62.

لديها، من هنا كان الإلتزام الاشتراكي الواقعي في الأدب وكان اعتبار الأديب مسؤولا اجتماعيا، واعتبار الأدب ذا وظيفة نفعية واقعية به ينشأ الإنسان على الوعي والتحرر والتطور والثورة والنضال في سبيل المبادئ الإنسانية العليا، وفهم علاقاتها السياسية والاجتماعية والاجتماعية والحضارية.

وبالتالي فالواقعية الاشتراكية تمتاز قبل كل شيء بالموقف الذي تلتزمه، وهو باختصار، الموافقة الأساسية من جانب الكاتب أو الشاعر أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكي وهي تتمسك بهذا الموقف لأنها تعتبره أساس الالتزام ودليلا على تبني الكاتب أو الشاعر أو الفنان وجهة النظر التاريخية في صراع الطبقات، وتقبله للمجتمع الاشتراكي".[1]

هكذا شكلت الرؤية المادية الماركسية مرجعا أساسيا في تشكيل مذهب الواقعية الاشتراكية في روسيا السوفييتية. وقد تهيأ المجال الخصب لتطبيق هذا المذهب بعد نجاح الثورة البلشفية سنة 1917 وانتصار النظام الاشتراكي، حيث بدأ النقد الأدبي (الواقعي) يرتبط بالماركسية بنسب عالية. ولقد احتلت واجهة هذا النقد حتى منتصف القرن الحالي تقريبا التجربة السوفياتية. ثم راحت المبادئ المستخلصة من التراث الماركسي اللينيني تغتني وتتطور بالإضافات الجديدة من أوربا الاشتراكية والغربية (**جورج لوكاتش، ارنست فيشر وروجيه غارودي** وغيرهم **...)** .

ثالثا: الواقعية في النقد العربي الحديث:

يكاد يجمع الباحثون المهتمون بالتأريخ للنقد العربي الحديث أن الواقعية الاشتراكية هي أكثر الاتجاهات الواقعية حضورا وتأثيرا على الساحة الأدبية والنقدية في الوطن العربي وقد امتد هذا الحضور والتأثير لعشريات عدة كما طال كل الأصقاع العربية. بالفعل ، لقد هيمن أصحاب هذا التوجه الآخذ بمبادئ الواقعية الاشتراكية ، هيمنة تكاد تكون مطلقة على المشهد النقدي العربي في النصف الثاني من الخمسينيات وعلى امتداد الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين ، و لهذا الحضور المكثف والقوي ما يبرره من الوجهة التاريخية، حيث ارتبط ظهور الواقعية الاشتراكية وانتشارها بجملة من التحولات الحذرية التي شهدتها الدول العربية في تلك اللحظة التاريخية، منها صعود المد التحرري من الاستعمار والفكر الثوري الاجتماعي. وكانت لثورة يوليو 1952 في مصر إشعاعها وتأثيرها الهائل في تكريس الوعي الثوري بضرورة تغيير الواقع والتخلص من عيوبه، ورفع شعارات الحرية والاشتراكية والوحدة، وقد استجاب الكتاب الشباب من الجيل الجديد لهذه التغيرات السياسية (خاصة بعد انتصار الإيديولوجيا الاشتراكية واتباع العديد من الدول العربية النهج الاشتراكي) وتفاعلوا

[1] - أسماء زريقات، النقد العربي الحديق، دار جليس الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012، ص 29

معها، فانجذب كثير منهام للواقعية الاشتراكية وناقشوا الطرائق التي يمكنهم بها كتاباتهم ملتزمة بالثورة ومبادئها، فدعوا إلى إنهاء الاستعمار والإقطاع والرأسمالية وخلق حياة أفضل للفلاحين والطبقات العاملة.

رابعا: أهم الأسماء النقدية في الاتجاه الواقعي:

والحال أن تلك الفترة التاريخية تميزت أساسا بتبلور الحل الاشتراكي كاختيار حتمي، ولعل هذا ما يفسر بروز الفكر الاشتراكي وانتشار الماركسية في الوطن العربي وتأسيس الأحزاب السارية والشيوعية والتنظيمات اليسارية والنوادي والروابط والاتحادات الفكرية التابعة لهذه التنظيمات ، والترجمة من الروسية إلى العربية لأدبيات الفكر الاشتراكي...، ولقد أنتج هذا التوجه اليساري في الثقافة طائفة من النقاد كان لهم دور بارز في إرساء دعائم المدرسة الواقعية في الأدب والنقد.[1]

من بينهم: **رئيف خوري وعمر فاخوري ومحمد مفيد الشوباشي، عصام حفني ناصف ، ولويس عوض، سلامة موسى** الذين كان لهم فضل السبق في الدعوة إلى الفكر التقدمي وارساء دعائم الواقعية في مرحلة مبكرة، بينما يحتفظ كل من الناقدين: **محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس** بحق الريادة في تأسيس المدرسة الواقعية في النقد الأدبي العربي ، وهذا من خلال كتابهما المعنون في الثقافة المصرية، الصادر سنة 1955، والذي عادة ما يؤرخ به للبداية الرسمية لظهور الواقعية الاشتراكية في النطاق العربي، لأنه –حسب بعض الباحثين- شكل أول محاولة نظرية منهجية لتحديد سمات النهج الواقعي في النقد، وليس من المبالغة القول إن هذا الكتاب لا يوال يحتفظ بأهميته التاريخية و المعرفية لعدة أسباب، لعل أهمها :"أن الكتاب استطاع أن يتجاوز الشذرات المتفرقة التي كانت تدعو إلى الواقعية بين حين وآخر، ليقدم في صفحاته بداية منهج، أي سلسلة من المعايير التي تحاول تحديد علاقات الكتابة الأدبية بالمرجع الخارجي ، وأثر الوعي الاجتماعي في تحديد المرجع الداخلي للكتابة الأدبية."[2]

في الواقع يشكل هذا الكتاب علامة فارقة في مسار الدعوة إلى ربط الأدب بقضايا المجتمع، باعتباره-أي الأدب-تعبيرا عن حركة المجتمع الحية الناشئة عن مجموع العلاقات وضروب الاحتكاك بين طبقاته، وتعبيرا عن المشكلات الملحة لهذا المجتمع، فالأدب –حسب ماورد في الكتاب-"نتاج اجتماعي ما في ذلك ريب (...) ومن المسلم به اليوم أن صور الأديب وخياله ومشاعره ومزاجه الفكري مستمدة من واقع المجتمع الذي نشأ فيه"[3].

[1] - فاروق العمراني، النقد والأيدولوجيا- مجلة علامات في النقد، العدد 26، المجلد 7، ديسمبر 1907، ص268.
[2] - فيصل دراج، الواقع والمثال، دار الفكر الجديد، لبنان، ط1، 1989، ص70-71,
[3] - عبد العظيم أنيس، محمود أمين العالم، في الثقافة المصرية، دار الثقافة الجديدة، مصر، ط3، 1989، ص32.

وبطبيعة الحال لا يمكن فصل هذه الدعوة النظرية عن الحركة النضالية التي كانت تفرضها تلك المرحلة التاريخية الحاسمة، باعتبار أن معظم مقالات الكتاب – وبالأخص تلك التي نشرت في الصحافة المصرية، ليست مجرد مقالات في مفهوم الأدب ومنهج النقد الأدبي، بل هي في عمقها كانت تشكل جزءا من معركة الديمقراطية المحتدمة في مصر آنذاك(1954)، وقد جاء في الكتاب:" واقعية في الأدب... وواقعية في الفن ، وواقعية في السياسة، وواقعية في التعليم...هذه هي الصيحات التي فرضت نفسها في المرحلة الأخيرة على الفكر المصري الحديث، والناس يتحدثون عن هذه الواقعية فيستجيبون لها استجابة غامضة ، قلما وقف عندها إنسان ليسأل نفسه عن مضمون محدد حقيقي لها...وأنا أزعم أن تيار الواقعية في الفكر المصري قد أصبح من القوة بحيث بات شاقا على كثير من المفكرين المصريين –الذين يهاجموه علانية ، وأن يناوئوه جملة، وأن يعلنوا صراحة أنهم أعداء الداء لمثل هذا الأسلوب من التفكير، لأن مشاكل العصر الحديث في مصر-في السياسة أو الأدب أو الاجتماع-تلح على الناس إلحاحا شديدا منذ زمن طويل."[1]

ولعل هذا ما يفسر الموقف المعارض الذي تبناه الناقدان من الأدباء والنقاد التقليديين المنتمين إلى الجيل السابق ابتداء من طه حسين إلى **العقاد** إلى **المازني** إلى **توفيق الحكيم**، لما في" أدبهم من جمود وانفصال عن حركة الحياة ولما رسبوه في وجداننا القومي من قواعد نقدية فجة لا تفضي بالإبداع الفني إلا إلى أزقة مقفلة"[2] ، وهو الموقف الذي يمكن رصد معالمة في الجانب التطبيقي من الكتاب. ابتداء من المقال الرابع المعنون: الأدب بين الصياغة والمضمون وعلى امتداد بقية صفحات الكتاب.

وقد كان هذا المقال في الأصل ردا على مقال للدكتور طه حسين، عنوانه" صورة الأدب ومادته"، حاول من خلاله الكاتبان الرد على التهمة التي طالت حركتهما النقدية وهي تغليب الجانب المضموني على الجانب الشكلي، وقد تضمن ردهما توضيحا للمفهوم الواقعي للأدب، فهما يريان أن" الأدب بناء متراكب ينمو نموا داخليا ويصوغ واقعا اجتماعيا صياغة متسقة".[3] هذه الرؤية التعريفية تقوم على مجموعة من الأسس العامة التي تقوم عليها حركتهما النقدية والإبداعية والتي تميزها عن أصحاب المدرسة القديمة، وهي كالتالي:

أولا: إن مضمون الأدب في جوهره أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية.

ثانيا: إن الصورة الأدبية أو الصياغة عملية لتشكيل هذا المضمون وإبراز عناصره وتنمية مقوماته.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 35.

[2]- عبد العظيم أنيس، محمود أمين العالم، في الثقافة المصرية ، ص39.

[3] - المرجع نفسه ، ص 45

ثالثا: إن تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي لا يتعارض مع توكيد قيمة الصورة أو الصياغة الأدبية.

رابعا: إن النقد الأدبي-على هذه الأسس السابقة-ليس دراسة لعملية الصياغة فحسب بل هو استيعاب لكافة مقومات العمل الأدبي وما يتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات. وبهذا يصبح الكشف عن المضمون الاجتماعي ومتابعة العملية الصياغية للعمل الأدبي واحدة متكاملة.

خامسا: من هذا نقرر كذلك أن العلاقة بين الصورة والمادة، أو بين الصورة والمادة، الصياغة والمضمون، لا تكون علاقة متآزرة متسقة إلا في الأعمال الأدبية الناجحة. أما العمل الأدبي الفاشل فهو ذلك العمل الذي يقوم بين صياغته ومضمونه تخلخل وتنافر، وعدم اتساق.[1]

1- النقد الإيديولوجي عند محمد مندور :

ومن الأسماء النقدية اللامعة التي تنفرد بموقعها المتميز في فضاء النقد الواقعي: الناقد **محمد مندور**، وكان من أهم الذين حملوا لواء الدعوة إلى ربط الأدب بالمجتمع في مرحلة متأخرة، بعد أن اجتاز العديد من المراحل التي تدرجت به إلى تبني المفهوم الواقعي في الأدب، فقد بدأ مندور حياته النقدية متأثرا بالمنهج الجمالي الذي يعتمد على الذوق المدرب و الانطباع المباشر(المرحلة التذوقية / التأثرية)، قبل أن ينتقل إلى مرحلة النقد التحليلي وبعدها إلى مرحلة "النقد الإيديولوجي" ، وهو المصطلح الذي وضعه **مندور** محاولا أن "بوضح في أسلوب هادئ بعيد عن المشاحنات المخاصمات الذي كان الطابع المميز لدعوة كل من سلامة موسى ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، والعلاقة واضحة بين الظلال التي تحيط بهذا المصطلح وبين المذهبية التي تتسم بها الواقعية الاشتراكية .ويقترب صاحبه، في محاولة تحديد مفهومه، من تفكير الواقعية الاشتراكية في كثير من الأحيان. والمنهج الأيديولوجي واضح في أنه يجعل من وجود الفنان في المجتمع في المجتمع وجودا هادفا، ويربطه بالقضايا والمعارك التي تضطرب بها بيئته"[2]

كما هو جلي، فإن هذه الرؤية التي تركز على علاقة الفن/ الأدب بالمجتمع قضاياه ومعاركه، تتفق ووجهة النظر الواقعية الاشتراكية التي تبناها متأثرا بتغيرات الواقع السياسي والاجتماعي المصري بعد ثورة 1952، كما ساهمت الجولة التي قادته إلى العالم الاشتراكي

[1] - المرجع نفسه، ص44.

[2] - محمود الربيعي في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ن ت، ص 83

(الاتحاد السوفياتي ورومانيا) في بلورتها وترسيخها، وهذا معناه أن التحول في الرؤية النقدية لمندور كان مرتبطا إلى حد كبير بتغير في موقفه السياسي والفكري، الأمر الذي جعله يحمل لواء النقد الأيديولوجي وسيلة لبث شعارات عهد جديد وللدفاع عن الأدب الواقعي المتفائل الملائم لمرحلة البناء الاشتراكي.

على هذا النحو، لم يعد الأدب مجرد تسلية أو هروب من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها، وبالتالي فالأديب يجب ألا يعيش في المجتمع ككائن طفيلي أو شاذ أو جبان هارب أو سلبي باك أو مهرج ممسوخ [1]وإنما يجب أن يكون إيجابيا أو خلاقا. هذه هي رسالة الأدب الهادف ودوره الوظيفي الذي يتوارى إزاءه مذهب الفن للفن مفسحا المجال لصعود مذهب الفن للمجتمع. إن مقولة الفن للفن لم يعد لها مكان في عصرنا الحاضر، لأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة ولتصويرها الدا\م نحو ما هو أفضل وأجمل وأكثر إسعادا للبشر[2] .

وقد استتبع ذلك أن اعطى النقد الأيديولوجي اهتماما كبيرا بعدة قضايا أدبية وفنية أصبحت مطروحة على الواقع الاجتماعي والثقافي في مصر مثل قضية الفن للحياة وقضية الالتزام في الأدب والحياة وقضية الأدب والفن الهادفين. وتفضيل الأدب أو الفن القائد على الأدب والفن الصدى[3]. وبطبيعة الحال فإن المقصود بالفن الصدى هاهنا هو كل فن يعمد إلى تصوير الواقع كما هو دون أن يعمد إلى إعادة النظر فيه والحكم عليه من خلال رؤية إيديولوجية.

ومن اللافت أن مندور رغم تعاطفه مع الاشتراكيين في مواجهتهم لدعوات الفن للفن لصالح التعامل مع الفن باعتباره سلاحا للكفاح ومحركا لوعي الجماهير إلا أنه لم يتوان عن الدفاع عن حرية الأدباء والفنانين مؤكدا أن المنهج الذي يدعو إليه لا يريده سالبا للحرية، بقوله: "إنه منهج لا نريد أن يسلب الأدب أو الفنان حريته، وكل ما يرجوه هو أن يستجيب الأدب والفنان لحاجات عصره وقيم مجتمعه بصورة تلقائية وهو لا بد مستجيب إذا فهم وضعه الحقيقي في المجتمع وأدرك مسؤوليته الكاملة"[4]

وعلى ضوء هذه الأسس العامة التي ذكرناها، يلخص مندور وظائف النقد الإيديولوجي في أمور ثلاث لا يخرج عنها:

1-**الوظيفة التفسيرية**: تفسير الأعمال الأدبية والفنية، وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها، وإدراك مراميها القريبة والبعيدة وفي هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلاقة قد تضيف

[1] - محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون ، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص188
[2] - المرجع نفسه، ص188.
[3] - محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص189.
[4] - المرجع نفسه، ص 190

إلى العمل الأدبي أو الفني قيما جديدة ربما لم تخطر للمؤلف على بال، وإن لم تكن مقحمة عليه.

2-**الوظيفة التقييمية:** تقييم العمل الأدبي والفني في مستوياته المختلفة، أي في مضمونه وشكله الفني،

ووسائل العلاج كاللغة في الأدب، والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال في الظلال في التصوير مثلا، وذلك وفقا لأصول كل فن مع مراعاة تطور تلك الأصول عبر القرون.

3-**الوظيفة التوجيهية:** توجيه الأدباء والفنانين في غير تعسف ولا إملاء ولكن في حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الأدباء والفنانين..

رأى فيها أن ثمة وظيفة اجتماعية للأدب لابد أن يضطلع بها، ولابد أن يصدر النقد الأدبي عن عقيدة راسخة، أو عن منهج فكري يعتنقه الناقد.

2-إشكاليات النقد الواقعي العربي:

في الختام يمكننا أن نخلص إلى أن المرحلة الواقعية الماركسية قد أثمرت على المستوى النقدي جملة من الدراسات والكتابات التي تفاوتت من حيث الأهمية والعمق، إلا أنها إجمالا كرست النظرة الإيديولوجية للأدب ورسخت تبعية المجال الفني للحقل السياسي مثلما تكشف عنه المفاهيم المتداولة في تلك المرحلة: (ناقد يساري، ناقد يميني، كتابة رجعية ، كتابة تقدمية- الرؤية الطبقية، الخيانة الطبقية، مثقف عضوي...)، ولهذا ليس مستغربا أن يهمل المنهج الماركسي في نسخته العربية الأبعاد الجمالية للخطاب الأدبي، على اعتبار أنها مجرد حلية تتزين بها الرسالة الإيديولوجية التي يحملها الأدب ، ويركز في المقابل على الجانب المضموني.

وقد سار ضمن هذا الاتجاه المضموني أغلب النقاد العرب الواقعيين مع تفاوت فيما بينهم من حيث التعمق والوضوح والتسلسل في دراساتهم التطبيقية، وأما المنطلق الذي انطلق منه أصحاب النظرية المضمونية[1] فهي مقولات من قبيل: أن (المضمون هو الذي يولد الشكل وليس العكس) و(الشكل هو التعبير عن حالة الاستقرار التي يمكن بلوغها في وقت معين). (أما المضمون فصفته المميزة هي الحركة والتغير). (وكثيرا ما يحدث أن يعبر عن المضمون الجديد في الأشكال القديمة. لكن لا يلبث المضمون الجديد بعد زمن أن يحطم الأشكال القديمة ويخلق أشكالا جديدة مكانه). في دلالة واضحة عن وجود انفصام بين المضمون والشكل وأسبقية الأول على الثاني وتحديده له، وذلك استنادا إلى دور الأدب كشكل من أشكال الانعكاس الموضوعي للواقع الاجتماعي والحياتي

[1] - بنظر: إشكالية الواقعية في النقد العربي المعاصر، ص347

هكذا اتخذ الكثير من النقاد العرب الواقعيين من مضمون العمل الأدبي مدارا لحديثهم، مركزين في ذلك على علاقة المضمون بالأيديولوجية الاشتراكية، ومدى مسايرته وللحركة التاريخية، محولين بذلك العمل النقدي إلى مجرد بيان سياسي أو تقرير إيديولوجي عن العمل الفني ومبدعه.

المحاضرة الثانية عشر

النقد الجديد

أولا: النشأة والمفهوم:

تطلق عبارة "النقد الجديد" (New criticism)على حركة نقدية أنجلو أمريكية شهيرة سادت خلال النصف الأول من القرن العشرين، ويرى المهتمون بتاريخ النقد الجديد أنه يعود إلى **إزراباوند** ومقولاته أيام جماعة " نادي الشعراء" في لندن عام 1907، وأن أشهر ممارسيه المؤسسين توماس ستينز **إليوت(T.S.Eliott)** و**إيفورار مسترونغ ريتشاردز(I.M.Ritchard**)ويضاف أحيانا إليهم فرانك ريموند ليفيز عن الجانب البريطاني، وعن الجانب الأمريكي كل من **جون كرو رانسوم (Jhon crowe Ransom) وألن تيت (Allen Tate) وروبرت بين وارين(Robert Pen Warren)وكليانث بروكس(Cleanth Brooks)وويليام كيرتز ومزات (William K. Wimsatt)** ....ومن الأسماء التي أطلقت على الأمريكيين الذين انتهجوا هذا النهج النقدي: النقاد الجنوبيون ، النقاد الريفيون، النقاد الهاربون ، على أن الاسم الذي استقر هو النقاد الجدد.

يذهب معظم الدارسين لهذه الحركة النقدية إلى أن تسمية النقد الجديد تعود إلى الناقد **الأمريكي جون كرو رانسوم** الذي وسم كتابه سنة1941 بالنقد الجديد، وقد عُدَّ هذا الكتاب بمثابة الإعلان الرسمي عن تكوّن هذه الحركة النقدية الجديدة. وقد تناول **رانسوم** في هذا الكتاب أعمال بعض معاصريه من النقاد الأنجلو أمريكيين مثل: **ريتشاردز، وامبسون، وت.س إليوت، وآيفور**، الذين دعوا إلى التركيز على النص الأدبي.

وإذا عدنا إلى ظروف نشأة هذه الحركة فإنه يمكن ملاحظة أن "معظم أقطاب النقد الجديد، في البداية، كانوا شعراء أو صحفيين أحرارا أو موظفين في مراكز تدريسية نائية، ومع نهاية الثلاثينيات ارتسمت حركة استراتيجية تبتغي الترسيخ الأكاديمي للنقد الجديد في شكل هجرة مهنية ؛ إذ انتقل رانسوم سنة 1937 إلى ولاية أوهايو حيث أسس مجلة كينيون إضافة إلى تأسيس ملتقى نقدي سنوي، وتحصل تيت عام 1939على زمالة بجامعة برينستون(...) وتعززت هذه الحركة سنة 1938 بصدور مختارات تدريسية جديدة بعنوان(فهم الشعر) لبروكس، ووارين، وضعت النقد الجديد في شكل مدرسي يدعو إلى الابتعاد عن الدراسة التراجمية أو التذوقية البسيطة أو البحث عن المضمون.

دون أن ننسى الدور الذي لعبه **امبسون** في انجلترا، وهو أحد أنجب طلبة **ريتتشاردز** في جامعة **كومبردج**، حيث طور بإيعاز منه منطق القراءة المفصلة في بحث تخرج حول تعدد المعنى في الشعر نشره عام 1930 بعنوان (سبعة أنماط من الغموض) محاولا من خلاله ابراز القيمة الأدبية للإبهام في الشعر. لتتوالى بعد ذلك الكتب التي تستهدف دارسي الأدب مثل كتابي **بروكس** (بالتعاون مع وارين): فهم الشعر وفهم الرواية بين عامي 1939 و1941. كما صدر له عام 1939 كتاب: الشعر الحديث والتراث.

وتجدر الإشارة إلى أن مصطلح النقد الجديد يطلق أيضا على حركة نقدية أخرى ظهرت في فرنسا خلال الستينيات من القرن الماضي، وهذا ما يعني أن هناك تداخلا اصطلاحيا بين صيغتين من النقد الجديد، الأولى أنجلو أمريكية والثانية فرنسية؛ بحيث تواتر مصطلح النقد الجديد، بغير دلالته الأنجلو أمريكية، ليكون عنوانا للمناهج النسقية الجديدة (بنيوية، سيميائية، موضوعاتية...) التي هيمنت على الساحة النقدية منذ سنوات الستينيات خصوصا. هذا التداخل الاصطلاحي، دفع بعض الكتاب إلى تبني التسمية الانجليزية(New criticism) للدلالة على النقد الجديد الأنجلوأمريكي، والتسمية الفرنسية (La nouvelle critique) للدلالة على النقد الجديد الفرنسي الذي سنتطرق إليه في محاضرة أخرى.

ثانيا: الأسس الفلسفية والطروحات النقدية:

يفترض النقد الجديد أن النص هو كيان منفصل يمكن فهمه من خلال أدوات وتقنيات القراءة المتأنية/ المغلقة (Close Reading)، ويؤكد أن لكل نص نسيجاً فريداً من نوعه، ويؤكد أن ما يقوله النص وكيف يقوله لا يمكن فصلهما. وتتمثل مهمة الناقد الجديد في إظهار الطريقة التي يمكن للقارئ من خلالها أن يأخذ العناصر الكثيرة والمتنافرة ظاهريًا في النص ويوفق بينها أو يحلها في كل متناغم وموضوعي. وباختصار، فإن الهدف هو توحيد النص أو بالأحرى التعرف على الوحدة المتأصلة فيه ولكنها محجوبة. إن وعي القارئ بعناصر شكل العمل وانتباهه إليها يعني أن النص سيخضع في نهاية المطاف للتدقيق التحليلي والضغط التأويلي الذي توفره القراءة القريبة. ببساطة، القراءة المتأنية هي السمة المميزة للنقد الجديد.

لا تنجلي المبادئ والأصول الجوهرية للنقد الجديد الأنجلو أمريكي، دون العودة إلى نظرية الخلق في الأدب والفن، هذه النظرية التي تجد جذورها في الفلسفة المثالية الذاتية لدى **إيمانويل كانت** (Immanuel Kant). وأبرز الجذور المتصلة بأطروحة نظرية الخلق في فلسفة كانت فصله بين الجميل والمفيد، وهو فصل أفضى به إلى الاهتمام بخصائص العمل الفني في ذاته، وحسبان كل عمل فني وحدة جوهرية ذاتية ينحصر فيها جماله، وتنحصر فيها الغاية منه، من دون النظر إلى مضمونه أو علاقته بما هو خارج عنه.

وعليه، كان أحد أهم الملامح المميزة للنقد الجديد الأنجلو أمريكي اعتباره العمل الأدبي تحفة، ووحدة منسجمة، وتأكيده على التأويل المحايث للنص، وعزله النص عن كل ما هو خارجه. وقد أتى التأكيد على العمل الأدبي في ذاته، بوصفه تحفة لا وثيقة، وبوصفه قيمة جمالية لا وسيلة توصيل، وذلك عبر التفريق بين الاستعمال العلمي والعملي للغة وبين الاستعمال الانفعالي. إن السمة البارزة لهذه المدرسة هي التركيز المطلق على العمل الأدبي، بعيدا عن الاعتبارات الأخرى، كحياة الشاعر وبيئته وخلفيته الاجتماعية، فالعمل الأدبي له

قوانينه الخاصة به، ومن ثم فإن مهمة الناقد عند النقاد الجدد ليست في أن يكشف عما يعبر عنه العمل الفني بل أن يرى العمل في ذاته ولذاته، فلا يقيّمه بمقاييس خارجة عنه.

ثالثا: أهم المرتكزات والخصائص المنهجية:

يرتكز النقد الجديد في صيغته الأنجلو أمريكية على جملة من الخصائص المنهجية العامة، يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

- الأدب فن والأصل فيه دراسة خصائصه الفنية والجمالية، وهذا ما يقتضي دراسة النص بعيدا عن محيطه السياقي؛ فمن النص الانطلاق وإليه الوصول، دون اعتبار لمقاصد المؤلف أو وجدانية المتلقي، أو القارئ، وقد صاغ في هذا الإطار **ويليام ويمزات**(W.k.wimsatt) **ومونرو بياردسلي**(M.Beardsley) المقولتين الذائعتين:

المغالطة القصدية عام 1946 والمغالطة التأثيرية (العاطفية) عام 1949، وتقضيان بأن البحث عن قصد المؤلف وهم لأنه غير موجود أو موجود بشكل محور، وأن الخلط بين العمل وبين ما يحدثه من نتائج على نفسية المتلقي في ظروف معينة وهم –أيضا-لأنه دلالة انطباعية لا معول عليها، ومادام النقد الجديد نقدا يطمح إلى الموضوعية فإن من الواجب صيانته من هاتين المغالطتين.

-تبني المقاربة النقدية للأعمال الأدبية اعتمادا عليها في ذاتها وليس على ما هو خارجها،وذلك باتخاذ القراءة الفاحصة وسيلة تحليلية مركزية في الدراسة النصية، تتقصى معجم النص وتراكيبه اللغوية والبلاغية ورموزه وإشاراته وكل العناصر الجوهرية التي تضيء دلالاته وتفك مغاليقه، ويدل هذا المفهوم المركزي على فحص النصوص المفردة بعيدا عن بيئتها الثقافية والاجتماعية....

- لقد بذل النقاد الجدد جهدا كبيرا لبيان أن الأسلوب والموضوع شيء واحد لا يمكن فصلهما، وأن أهم ما يميز أي عمل فني هو وحدته العضوية، وقد كانت مقولة **كلينث بروكس"** إن الشكل هو معنى" مقولة مركزية إجمالا في الوجهة النظرية للحداثة في الفن والأدب، وقد صاغها ضمن مقال بعنوان النقاد الشكليون عرض فيه أبرز مبادئ النقد الجديد وجاءت مقولته تلك في صدارتها، بحيث ترتب عليها عدم إمكانية الفصل بين الشكل والمضمون في العمل الناجح. وضمن هذا المسعى، كان الاهتمام الأساسي هو البحث عن الوحدة: هذا الكل الذي يشكله العمل الأدبي أو يفشل في تشكيله، والعلاقة بين الأجزاء المختلفة مع بعضها في بناء الكل. وقد ناهض بروكس – في ذات الإطار- ما أسماه هرطقة الشرح وبدعة التلخيص اللتين كانتا تناطان بمهمة الناقد تقليديا؛ لأن الشرح والتلخيص للقصيدة يقتضيان إمكانية أن ينفصل معناها عن شكلها.

-التأكيد على ضرورة أن يكون النقد أكثر علمية ودقة ومنهجية في تعامله مع العمل الأدبي، ولهذا من الضروري نبذ التقويم المعياري والابتعاد عن إطلاق الأحكام المسبقة التي قد تؤثر سلبا على العملية التحليلية، ولهذا فإنه ينبغي في النقد الأدبي الانطباعات الشخصية والمعرفة التاريخية واللغوية والدراسات الأخلاقية، وعلى نقاد الأدب أن يراعوا العمل الأدبي بوصفه موضوعا جماليا.

رابعا: نقد النقد الجديد:

- مما يؤخذ على النقد الجديد تجاهله للمعطى التاريخي والعوامل الخارجية، وعدم اهتمامه بالمؤلف والقارئ، ثم إن رفض النقاد الجدد لمفهوم الأدب بصفته انعكاسا للحياة أو لعلم النفس أو لتاريخ الأدب يحوّل الأدب على نحو لا يمكن إنكاره إلى شيء مستقل ذاتيا. وهذا يجعل الأدب مجردا إلى حدّ الغرابة، معزولا عن الحياة الحقيقية المحسوسة لمؤلفه وجمهوره.

- مما يؤخذ عليه أيضا، تطبيق منهج تجريبي على حقيقة غير علمية (النص الإبداعي)، وهو ما جعل بعض الباحثين يذهبون إلى أن النقد الجديد نقد ميكانيكي يجد ما يطلبه في كل نص يختاره، فيختار دائما ما يتناسب مع أدواته ومقولاته (كتفضيل الشعراء الميتافيزقيين على غيرهم واقتصاره على القصيدة الغنائية وفشله في التعامل مع النصوص الطويلة كالرواية والمسرحية)، ولا يشجع الدارس على البحث عن غير ما يجتره ممارسو هذا النقد.

- اتهم النقد الجديد أيضا بالنزعة النخبوية وبمجافاة الديمقراطية الأدبية، وذلك حين يعمل في دائرة شبه مغلقة على نفسها.

وقد أدت هذه الانتقادات وغيرها إلى أفول مدرسة النقد الجديد الأنجلو أمريكية مع بداية الستينيات، لتفسح الطريق أمام مدرسة شكلية جديدة ظهرت بفرنسا واشتركت معها في التسمية – كما أسلفنا أعلاه-.1

-النقد الجديد في النطاق العربي

يعود ظهور أولى ممارسات النقد الجديد في الوطن العربي إلى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، حيث تبنى العديد من النقاد العرب المتأثرين بالثقافة الأنجلوساكسونية الطروحات النقدية للتيار الشكلاني الأنجلو أمريكي. وتجدر الإشارة إلى أن مصر هي الأكثر تمثيلا لهذا التيار، ومن الأسماء النقدية التي ترد هنا: **رشاد رشدي، محمد عناني، سمير سرحان، زكي نجيب محمود، علي الراعي، محمود الربيعي،** يضاف إليهم **جبرا إبراهيم جبرا** الناقد والكاتب الفلسطيني. ومن بين الأسماء المشار إليها يبدو **رشاد رشدي** أبرز ممثل لهذا التوجه النقدي في هيئته الأكاديمية الممنهجة، وهذا عبر كتبه المختلفة (ما هو النقد،

مقالات في النقد الأدبي، النقد والنقد الأدبي، فن القصة القصيرة...)، وكذا عبر المعارك النقدية الطويلة التي خاضها مع عدد من النقاد المصريين الذين خالفوه الاتجاه، منهم **سلامة موسى ومحمد مندور**.

وفي كلتا المعركتين كان **رشدي** يؤكد أن " وظيفة النقد أن يرى العمل الفني كما هو على حقيقته، لأن العمل الفني ليس تعبيرا عن المجتمع أو عن الكاتب أو عن التاريخ أو عن البيئة أو عن أي شيء آخر، بل هو خلق عالم موضوعي كائن بذاته... و مهما كانت الصلات الأولى بين هذا العالم الموضوعي وهو العمل الفني وبين العالم الخارجي، وهو تجربة الفنان، فإن هذه الصلات قد انقطعت بمجرد أن تمت عملية الخلق، إذ بتمام هذه العملية يصبح العمل الفني كائنا له كيانه المستقل..."، وقد شاركه في مبادئه النقدية بعض طلبته "الذين- وبتوجيه منه- اضطلعوا بتقديم النظرية النقدية الجديدة لدى النقاد الغربيين الجدد، عبر سلسلة كتيبات، حيث نشر محمد عناني النقد التحليلي عام1962، عن **كلينث بروكس**، ونشر **سمير سرحان**" النقد الموضوعي عن ماتيو أرنولد ، كم نشر **عبد العزيز حمودة** كتابه علم الجمال عن **كروتشي**، ونشر **فايز اسكندر** النقد النفسي عن **ريتشاردز....**

وضمن هذا الإطار يمكن الإشارة إلى ناقد آخر كان من أوائل الدارسين العرب في الجامعات الانجليزية، ذلك هو الناقد الفلسطيني **جبرا إبراهيم جبرا**، الذي ذهب إلى إنجلترا في الأربعينيات ودرس في جامعة كامبردج مستفيدا بشكل خاص من دروس وكتابات الناقد الانجليزي الشهير **ف .ر. ليفيز**، حيث يقول واصفا هذه التجربة: " درست عليه (أي **ليفيز**) النقد ، وتتلمذت على مجلته النقدية (تمحيص)، وعن طريقه دخلت إلى ما كان في الأربعينيات حتى الستينيات يدعى بالنقد الجديد، أيام كنا نفضل كلمة الجديد عن الحديث لشعورنا منذ ذلك الحين بأن الحديث(الذي كانت بدايته الحقيقية في أواخر القرن الماضي) غدا مستهلكا وغير حديث".

والجدير بالتنويه أن ممارسي النقد الجديد من النقاد العرب، قد وضعوا تسميات منهجية عدة لتوصيف تجربتهم النقدية، كالنقد الجمالي عند روزا غريب، والنقد الموضوعي لدى سمير سرحان ومحمود الربيعي، والنقد التحليلي لدى محمد عناني، والتحليل اللغوي الاستاطيقي لدى مصطفى ناصف.... لكن تبقى تسمية المنهج الفني هي الأكثر تمثيلية لهذه التوجه النقدي العربي الجديد.

وبطبيعة الحال، فإن الأسس والمبادئ العامة التي يرتكز عليها هذا التوجه النقدي العربي الجديد لا تختلف عن تلك المعتمدة عند نقاد الحركة الأنجلو أمريكية، وقد اجتهد الباحث **يوسف وغليسي** في تلخيصها على النحو التالي:

- النظر إلى النص الأدبي على أنه ليس نسخة من الواقع، ولكنه معادل فني له، فهو كيان مستقل على حد تعبير مصطفى ناصف ينمو وفقا لمنطق داخلي أو علاقة صورة منعكسة في مرآة.

- النص كيان فني يقتضي دراسة لغوية فنية.

- دراسة النص الأدبي في ذاته مستقلا عن محيطه السياقي، أي التركيز على أدبية الأدب، والانطلاق من النص بعيدا عن صاحبه والظروف المحيطة به، ذلك أن للنص الأدبي حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج...

- النظر إلى النص كصورة عضوية متكاملة، موحدة الشكل والمضمون، فالشكل عند مصطفى ناصف " هو قوة المضمون ووحدته وتركيبه، وليس قالبه أو وعاءه الذي يحفظ فيه؛ لذا يدعو إلى وحدتها العضوية، نابذا فكرة تشبيه بعض الدارسين للشكل ب:"التكنيك الذي يتبعه اللص في سرقة المنزل، يستطيع هذا التكنيك أن ينتزع إعجابنا ويظل عمل اللص منكرا قبيحا".

- الدعوة إلى التحليل ونبذ التقييم وما ينجر عنه من إصدار لأحكام دون حيثيات، ودون مجرد الاستماع إلى عناصر القضية، ذلك أن التحليل موقف يتيح لنا رؤية الكثير واستيعاب الغريب برحابة أوسع، أما التقييم فكثيرا ما يجعلنا ننظر من وجه ونهمل الآخر، نحب معيارا ونرفض آخر، بل كثيرا ما يرتبط بمعايير غير أدبية(...)

وفي الأخير يمكننا القول إن هذه الاجتهادات النقدية، كان لها تأثير بالغ في إحداث نقلة نوعية في الممارسة النقدية تنظيرا وتطبيقا، حيث كشفت مؤلفات هؤلاء النقاد وغيرهم، عن وجود مسعى علمي لتكوين معرفة داخلية عميقة بالنص الأدبي.

الخاتمة

من المفيد ونحن نطوي صفحات هذا المؤلف البيداغوجي أن نؤكد على نقطة هامة مفادها أن مسار النقد العربي ليس مسارا منقطعا ومقيدا بزمن محدود، بل هو رحلة تطور ممتدة ومستمرة، تتداخل فيها الفصول والحلقات وتتوالد منها الأسئلة والإشكالات، ولأن الأمر كذلك فإنه لا يمكن فهم الراهن النقدي إلا في ضوء الماضي، فرهانات المعاصرة وتحدياتها تقتضي منا إعادة مراجعة المنجز النقدي قديمه وحديثه. من هنا تظهر أهمية العودة إلى مرحلة النقد العربي الحديث بالبحث والتقصي.

بالفعل ، لقد شكل النقد العربي الحديث حلقة محورية في سلسلة متداخلة من الحلقات النقدية، مرحلة تؤرخ لبداية انبثاق الوعي التجديدي وانحسار نفوذ الرؤية التقليدية المحافظة التي جثمت على أنفاس النقد أمدا من الزمن ؛ مرحلة تأسيسية فاصلة من مراحل النقد العربي كانت اللحظة النهضوية منطلقها ومرتكزها لتستمر في مسار تطوري تراكمي ما فتأ يستمد زخمه من التفاعل مع الآخر الغربي ، فالأفكار والمفاهيم والرؤى والإشكالات النقدية التي طرحها النقاد الرواد في هذه المرحلة ما تزال تمارس حضورها الفاعل في راهننا النقدي.

في هذا السياق العام يتنزل هذا الجهد المتواضع لتحقيق مقصد تعليمي يتمثل في تمكين الطلبة الباحثين من بناء تصور معرفي/ منهجي واضح عن التحولات التي طالت الفكر النقدي العربي الحديث حتى أواسط القرن العشرين، ومساعدتهم على تنمية مهارات التفكير النقدي سبيلا لفهم المنجز النقدي العربي، وتحليله في ضوء شروط انتاجه التاريخية والثقافية، وفي سياق العلاقة الإشكالية التي تربط الأنا العربي بالآخر الغربي.

وفي سبيل تحقيق هذا المقصد حرصنا أشد الحرص على تقديم المادة العلمية بأسلوب يراعي التدرج المعرفي ويضمن وضوح المعلومة وسهولة استيعابها، كما تم تنظيم المضامين التعليمية بشكل منهجي يضمن اتساق الرؤية النقدية ويستجيب لحاجات التكوين الجامعي في هذا المجال، مراعين في ذلك تحقيق أكبر قدر من التوازن بين الرصانة ألأكاديمية والوضوح البيداغوجي الذي تتطلبه العملية التعليمية. وفي ذات الإطار، سعينا جاهدين إلى إحاطة الطلبة بالسياقات الاجتماعية والثقافية التي أسهمت في بلورة التجربة النقدية العربية في العصر الحديث على تنوع أشكالها وتجلياتها، فعلى الرغم من تأثر النقاد العرب بالمنجز النقدي الغربي، إلا أن ذلك تم بالموازاة مع جهود حثيثة لتأصيل المفاهيم والمناهج الوافدة بالعودة إلى الروافد التراثية العربية التي طالما شكلت منبعا لا ينضب للهوية والخصوصية الثقافية.

من هنا يتضح أنه لا مجال للفصل بين المهمة التعريفية والمهمة التحليلية التأويلية، إذ لا يشحذ الوعي النقدي للطلبة الباحثين ولا تصقل قدراتهم المعرفية والأكاديمية إلا من خلال الجمع بين عرض المفاهيم واستكناه دلالاتها في سياقاتها الثقافية والاجتماعية. وتبقى الغاية الأسمى تكوين جيل من الباحثين قادر على تجاوز حدود المعرفة النظرية إلى معترك الممارسة النقدية الفعلية والفعالة.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمعاجم:

1. أحمد ابن منظور، لسان العرب، ج15، دار إحياء التراث ومؤسسة التاريخ العربي، ط2، 1997.
2. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، كتبة لبنان، بيروت، ط2، 1948.
3. مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
4. جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

ثانيا: الكتب المترجمة إلى العربية:

5. أسعد دوراكوفيتش، من الاستشراق إلى علم الاستشراق، تر: عدنان حسن، الآن ناشرون وموزعون، 2019 الأردن ، ط1.
6. إرنست فيشر، الاشتراكية والفن ـ تر: أسعد حليم، دار القلم، بيروت، ط1، 1973.
7. ألفرد آدلر، الطبيعة البشرية، تر: عادل نجيب بشرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 2005.
8. أسعد دوراكوفيتش، من الاستشراق إلى علم الاستشراق، تر: عدنان حسن، الآن ناشرون وموزعون، الأردن، ط1، 2019،
9. أندري جدانوف، إن الأدب كان مسؤولا، تر: رئيف خوري، دار القارئ العربي، بيروت د "، 1948،
10. ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، تر: إحسان عباس و محمد، دار الثقافة ، بيروت، 1958.
11. لانسون أنطوان مابيه، منهج البحث في الأدب واللغة، تر: محمد مندور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.
12. مالك بن نبي، شروط النهضة، تر: عبد الصبور شاهين، عمر كامل مسقاوي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1986.

ثالثا: المراجع باللّغة العربية:

13. إبراهيم المغازي، في سيكولوجية الإبداع، عالم الكتب، القاهرة ط1- 2015.
14. إبراهيم عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، د ط، 2010.
15. إبراهيم فضل الله، علم النفس الأدبي، دار الفارابي ـ لبنان، ط 1- 2011
16. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، دار المسير و للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007.
17. أحمد العزي صغير، الخطاب الإبداعي المعاصر، دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2018.

18.أحمد زكي أبو شادي، قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2014.
19.أحمد شوقي، الشوقيات، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2020.
20.أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية- مصر، 2013.
21.إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1982.
22.أسماء زريقات، النقد العربي الحديق، دار جليس الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012.
23.آمنة مصطفى حسن، النقد الذاتي في الشعر المعاصر، دار لوتس للنشر الحر، ط1، 2021.
24.-أنور الجندي، خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط2.، 1985.
25.أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، 2011.
26.بوزبرة عبد السلام، طه حسين ونقد الحداثة، جداول للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2011.
27.جابر عصفور، تحولات شعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2016.
28.حبيب مونسي، القراءة والحداثة (قراءة الكائن والممكن في القراءة العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا.
29.حسن المسكين، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، مؤسسة الرحاب الحديثة، لبنان، ط1، 2010.
30.حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1996.
31.حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، ج2، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة، ط1، 1888م.
32.خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط2000،1.
33.رشيد العبيدي، الأدب ومذاهب النقد فيه، مطبعة التفيض، بغداد، ط1، 1954.
34.زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط ، 1998.
35.سعاد محمد جعفر التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، جامعة عين شمس، مصر، 1973.
36.سعد البازعي، استقبال الآخر الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004.
37.شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر، ط 10.

38. صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر و مصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002.
39.صلاح فضل، في النقد الأدبي، اتحاد كتاب العرب، سوريا، د ط، 2007.
40.صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980.
41. طه حسين، في الأدب الجاهلي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017.
42.عباس محمود العقاد، اللغة والشاعر، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، د ط، 2014.
43.عباس محمود العقاد، يسألونك، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د ط، 2013.
44.عبد الحكيم راضي، النقد الاحيائي وتجديد الشعر في ضوء التراث، دار الشايب للنشر، القاهرة، ط1، 1993.
45.عبد الرحمان شكري، ديوان عبد الرحمان شكري، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017.
46.عبد العظيم أنيس، محمود أمين العالم، في الثقافة المصرية، دار الثقافة الجديدة، مصر، ط3، 1989.
47.عبد الكريم الأشتر، النثر وفنونه في المهجر الشمالي، معهد الدراسات العربية المالية، القاهرة، 1961.
48.عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2013.
49.عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2003.
50.عبد الله خضر أحمد، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017.
51.عبد الله خضر، الأدب العربي الحديث ومذاهبه، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2017.
52.عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2010.
53.عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط،1983 .
54.العقاد والمازني، الديوان في الأدب والنقد، هنداوي ي آي سي، المملكة المتحدة، 2018.
55.العقاد، ساعات بين الكتب، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2014.
56.العقاد، وحي الأربعين، دار القلم، لبنان.
57.علي محمود علي العمري، المحصل في فلسفة الحداثة، دار النور المبين، الأردن، 2017.
58.عمار حلاسة، نظرية الشعر، دار البيروني للنشر والتوزيع ـ الأردن، 2014.
59.عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010.
60.عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، مصر، ط3، 1977.
61.فيصل دراج، الواقع والمثال، دار الفكر الجديد، لبنان، ط1، 1989.

62.كمال نشأت، أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1968.
63.ماهر البطوطين الرواية الأم (ألف ليلة وليلة في الآداب العالمية ودراسة في الأدب المقارن)، مؤسسة الهنداوي، المملكة المتحدة، 2022.
64.مجدي حماد، ثورة مصر مشروع نهضة عربية، دار النهضة العربية، بيروت، 2012.
65.محمد أحمد ربيع، ت في اريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر، الأردن، ط2، 1006.
66.محمد الطيب قويدري، مفهوم التراق في النقد العربي الحديث، دار (E- Kutub Ltd)، لندن، ط1، 2018.
67.محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1998.
68.محمد أنور إسماعيل النعيميي، الاتجاه النفسي في نقد السرد العربي الحديث، دار الكتب العلمية،
69.محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005.
70.محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ت،
71. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د ط، 1997.
72. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1996.
73.محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
74. محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2020.
75.محمد ناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد حامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1998.
76.محمود الربيعيي في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ن ت.
77.محمود ميري، أسئلة النقد الأدبي العربي الحديث خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين، دار الأمان، الرباط، 2015.
78.منصور قيسومة، اتجاهات الشعر العربي الحديث، في النصف الأول من القرن العشرين، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2014.
79.ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000.
80.ميخائيل نعيمة، الغربال، دار نوفل، بيروت، ط15، 1991.

81.ميخائيل نعيمة، سبعون حكاية عمر- المرحة الثانية، دار نوفل للنشر، بيروت، ط7، 1991.
82.ناظم عودة، تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط1، 2009.
83.نبيل خالد أبو علي، البحث الأدبي اللغوي، دار الكتاب العلمية، لبنان.
84.نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 2003.
85.يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي.

ثالثا: المجلات:

86.تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تر: جابر عصفور، مجلة فصول، المجلد 5، العدد3 يونيو 1985.
87.الطاهر روانينية، سوسيولوجيا الأدب وسوسيولوجيا الكتابة، مجلة اللغة والأدب، جامع الجزائر، العدد 15، أفريل 2001.
88.فاروق العمراني، النقد والأيدولوجيا- مجلة علامات في النقد، العدد 26، المجلد 7، ديسمبر 1907.
89.محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، مجلة المعرفة، العدد 283-284، سبتمبر 1985.

فهرس المحاضرات

فهرس المحاضرات

مقدمة.....
.....أ-خ

1-مدخل إلى النقد العربي الحديث1.....9-14

2- مدخل إلى النقد العربي الحديث2
..... 16-22

3- النقد الإحيائي.....
..... 24-28

4-إرهاصات التجديد في النقد العربي.....30-42

5-جماعة الديوان.....
.....44-51

6-جماعة أبولو.....
.....53-58

7- جماعة الرابطة القلمية.....60-
66

8- النقد التاريخي.....
.....68-78

9- النقد الاجتماعي.....
.....80-87

10- النقد النفسي.....
.....89-99

11- النقد الواقعي.....101-113.

12- النقد الجديد.....115-120

-
الخاتمة.....122-123.....

- قائمة المصادر والمراجع.....125-129

- فهرس المحاضرات.....131.....