وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الرحمن ميرة- بجاية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في النقد العربي الحديث

مطبوعة بيداغوجية موجهة لطلبة السنة الثانية ليسانس

تخصص: أدب عربي

«أعدت بغرض استكمال متطلبات ملف الأستاذية»

إعداد الأستاذ:

د. حسين خالفي

السنة الجامعية:2025/2024

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

مفردات مادة النقد الأدبي الحديث: محاضرات وتطبيقات

عنوان المحاضرة	التطبيق
1- مدخل إلى النقد العربي الحديث1	إرهاصات النقد العربي الحديث
2- مدخل إلى النقد العربي الحديث2	مرجعيات النقد العربي الحديث
3- النقد الإحيائي	حسين المرصفي
4- بدايات التجديد في النقد الحديث	رمضان حمود
5- جماعة الديوان	نصوص جماعة الديوان
6- جماعة أبولو	نصوص جماعة أبولو
7- جماعة الرابطة القلمية	نصوص جماعة الرابطة القلمية
8- النقد التاريخي	طه حسين وشوقي ضيف
9- النقد الاجتماعي	سلامة موسى
10- النقد النفسي	النويهي، العقاد، مصطفى سويف
11- النقد الواقعي	محمد مندور
12- النقد الجديد	رشاد رشدي
13- القضايا النقدية1	الصدق الفني -الخيال- الجنس الأدبي
14- القضايا النقدية2	التصوير الفني في القرآن الكريم لسيد قطب
15- القضايا النقدية3	النقد الحديث بين النظري والتطبيقي

مقدمة

تشتمل هذه الوثيقة البيداغوجية على مجموعة من المحاضرات في النقد العربي الحديث، موجهة لطلبة السنة الثانية ليسانس، دراسات أدبية ونقدية ولغوية، وهي مشفوعة بجملة من نصوص التطبيقية المختارة بعناية موجهة للتحليل، تهدف لتعميق فهم الفئات المستهدفة بالمسائل والقضايا التي تم تناولها نظريا في المحاضرات.

تهدف هذه المحاضرات والنصوص، المعدة وفق منهجية أكاديمية تتوخى التبسيط والتناول المتدرج لقضايا النقد الأدبي الحديث تنظيرا وتطبيقا، تعريف الطلبة بالتحولات التي طرأت على النقد العربي الحديث بالمقارنة بالنقد القديم في مختلف عصوره، حيث أصبح النقد القديم في مراحله المختلفة تراثا نقديا امتد تأثيره إلى غاية الفترة الحديثة، التي أعيد فيها النظر في آليات ومناهج النقد العربي، تماشيا مع التحولات التي عرفها الأدب الحديث، ابتداء من عصر النهضة إلى غاية منتصف ستينيات القرن الماضي، وهي فترة بروز وتطور النقد الحديث، الذي شرع في تجديد النقد والأدب أولا من خلال نشاط حركة الإحياء الأدبي والنقدي، حيث عني الأدباء والنقاد ببعث وأحياء التراث العربي عبر الدعوة لمحاكاته وتقليده، قبل أن يظهر التيار التجديدي ويتطور بتأثير من التيار الرومانسي، الذي لاقى صدى وتجاوبا في الثقافة العربية، ثم وصولا إلى مرحلة علمنة ومنهجة النقد الحديث، التي أفضت إلى تشكل منظومة المناهج التاريخية أو السياقية.

لقد حرصنا على تقسيم المحاور الكبرى للمحاضرات إلى فصل تمهيدي وأربعة فصول، حيث تناولنا في الفصل التمهيدي الموسوم بمدخل إلى النقد العربي الحديث البدايات الأولى للنقد الحديث وعوامل انبعاثه، وكذا تأثير المرجعيات النقدية الغربية التي كان لها أكبر التأثير في تجديد حركة النقد الأدبي عربيا، والخوض في هذه المرجعيات الغيرية الدخيلة، لا يعني بأي حال تغييب المرجعيات الأخرى الأصيلة، ونقصد هنا المرجعيات التراثية التي كان لها تأثيرها في توجيه النقد العربي، ليس عند الإحيائيين فقط بل عند المجددين أيضا، لكن تفادينا الخوض في تفاصيلها المتشعبة بحكم أنها كانت موضوع مقياس النقد القديم في السنة الأولى، لهذا لم يكن التفصيل فيها مجديا ومفيدا، بحكم أنها تشكل معارف سابقة للطالب في هذه المرحلة، لهذا كان التركيز أكثر على التعريف بالمرجعيات الغيرية الجديدة والتي تأثرت بالنظريات العلمية والفلسفية.

وقد يلاحظ القارئ أنه تم استدراك بعض من هذا في الفصل الأول الموسوم بالنقد الاحيائي وبدايات التجديد، لأن الإحياء كان بعثا للنظريات النقدية التراثية، ومحاولة مقاربة الأدب الحديث عن طريقها، وقد تناولنا في هذا الفصل أهم ممثلي حركة الإحياء النقدي التي ظهرت في بداية النهضة، نتيجة للتغيرات الاجتماعية والسياسية التي عرفتها المجتمعات العربية، ودفعت إلى تبني خيار البعث والإحياء في مرحلة معينة منه، انتهت ببروز دعوات التجديد الأولى من خلال دعوات ومساهمات فردية من الأدباء والنقاد، الذين انطلقوا في التجديد من خلال انتقاد حركة الإحياء ونتائجها الوخيمة على الأدب العربي، وانتقادهم لم يكن في أي حال من الأحوال، كما قد يفهم البعض، انتقادا للتراث النقدي والأدبي، بل كان انتقادا للإحيائيين أنفسهم، الذين حاولوا بعث وتجديد الأدب ونقده من خلال نظرتهم للحاضر بمنظورات ماضوية، أي محاولتهم قراءة الحاضر والمستقبل عبر أدوات ووسائل الماضي، دون اعتبار لمستجدات وتغيرات العصر الحديث، لهذا كله احتدم الصراع الفكري بين المحافظين ودعاة التجديد.

أفضى هذا الصراع الفكري بين المحافظين المقلدين ودعاة التجديد إلى تغليب كفة المجددين، وهذا بعدما انتظم المجددون في جماعات ومدارس أدبية ونقدية، بدت أكثر قوة وإقناعا بضرورات التجديد، وهي الجماعات التي تناولنا نماذج منها في الفصل الثاني المعنون بالمدارس الأدبية والنقدية: النقد التأثري الذاتي، ونقصد جماعة الديوان وأبولو في مصر، والرابطة القلمية في المهجر الشمالي، وهي أشهر الكيانات الأدبية والنقدية التي حملت على عاتقها مهمة التجديد في الأدب العربي ونقده، واتخذت من التيار الرومانسي مرجعية أثيرة لها للتحرر من قيود التقليد والتحجر والتصنع نحو آفاق التعبير الإبداعي الحر والمطبوع، وقد أدت تطبيقاتهم النقدية التجديدية إلى تكريس منهج تأثري ذاتي في البداية، ثم سرعان ما انتقلت تطبيقاتهم إلى تطبيق المناهج التاريخية والسيرذاتية في دراساتهم الأدبية، نتيجة اطلاعهم على النظريات الوضعية التي استثمرت في النقد الأدبي.

أدى هذا التطور النظرية النقدية العربية إلى اعتماد النقد العربي في فترة لاحقة على المناهج التاريخية (السياقية)، ابتداء بالمنهج التاريخي في صيغه المختلفة، ابتداء من ظهور مؤلفات تاريخ الأدب، وتتبعها للتطور التاريخي للأدب العربي ونقده، ثم من خلال النقد التاريخي الوضعي، حيث حاول رواده التعامل مع النص تعاملا يستفيد من نظريات ومناهج العلوم في النقد الأدبي، قصد علمنته ومنهجة وسائل وآليات القراءة النقدية، وهو ما مهد لتطبيق المنهج التاريخي اللانسوني،

حيث يتم المزج بين الدراسة الفلسفية والتاريخية والتأثرية للنصوص الأدبية، قصد الوصول إلى معرفة نافذة حول النص.

خرج من رحم هذا المنهج منهج سياقي آخر هو المنهج الاجتماعي، الذي ربط الأدب بالمجتمع، واستفاد في مراحل لاحقة من نظريات علم الاجتماع، وخاصة من نظرية ماركس قصد بسط نقد اجتماعي يشرح النص ويفسره انطلاقا من سياقاته الاجتماعية الخاصة والعامة.

كما استفاد النقاد من علم النفس، وخاصة من نظريات سيغموند فرويد وتلامذته في التحليل النفسي، بعدما مهد سانت بيف لهذا النقد عبر تركيزه على تتبع شخصية الكاتب في النص، وانطلاقا من هذا تكرس النقد النفسي، الذي عرف تطبيقات عديدة عند الكثير من النقاد العرب، أفضت إلى تجسيد نقد نفسي يحاول الاحاطة بالعوامل النفسية للمبدع، قصد فهم وتفسير ابداعه الأدبي والتمكن من شرحه وشرح ظروف الابداع النفسية.

أثار المنهج النفسي كثيرا من ردود الفعل المؤيدة لتوجهاته المنهجية، كما أثار زوبعة من الآراء الرافضة للتفسيرات النفسية للأدب ومبالغتها في الاعلاء من اللاشعور، وأبرز الرافضين للنقد النفسي هم دعاة النقد الواقعي أو الإيديولوجي، وكثيرا ما يلتبس هذا النقد مع النقد الاجتماعي، ويقدم على أساس أنه هو نفسه النقد الاجتماعي، وهذا راجع ربما إلى أنهما يغترفان من المرجعية الفكرية نفسها، وهي المرجعية الماركسية وإرثها الهيغلي، وقد يميل معظم الدارسين إلى تسمية النقد الاجتماعي، نظرا لأن الواقعية تيار أدبي في الأساس، وهو الذي وجه النقد وجهة اجتماعية، وقد يبدو هذا مقنعا، لكن الحقيقة أن النقد الواقعي يستمد وجوده ومرجعيته من الواقعية الاشتراكية ومن التيار الوجودي أيضا، وكذا من منظومة المصطلحات التي كرسها مثل مفهوم الأدب الهادف ومفهوم الالتزام في الأدب، وهي المفاهيم التي دفعت نحو ابتكار تسمية موازية للنقد الواقعي هي النقد الإيديولوجي، وعرف عربيا من خلال جملة من النقاد في الفترة الحديثة، ولا تزال تطبيقاته مستمرة إلى الفترة المعاصرة.

شكلت هذه المناهج المذكورة آنفا منظومة المناهج السياقية أو التاريخية، وتمثل أوج تطور النقد العربي الحديث، وعرفت امتدادات في النقد المعاصر، وقد خصصنا لها الفصل الثالث من هذه الوثيقة، وتمثل مرحلة التطور المنهجي للنقد العربي الحديث.

بينما تم تخصيص الفصل الخامس للنقد الجديد الأنجلوأمريكي في امتداداته العربية، وقد أفضى هذا النقد الجديد، الرافض للتفسيرات الانطباعية والتاريخية والماركسية على حد سواء، إلى تكريس ودعم ما يسمى عربيا بالمنهج الفني، وهو منهج تميز بالثراء المنهجي والمصطلحي في إطار النقد الجديد، فقد يسمى نقدا موضوعيا أو تحليليا أو جماليا أو نفسيا، لكنه يتفق في الهدف ذاته، وهو أنه يعيد الاعتبار للنص وعناصره الداخلية، ويبتعد عن التفسيرات السياقية الخارجية، وقد مهدت هذه النظرة النقدية الجديدة لظهور منظومة المناهج النسقية التي بدأت مع النقد الجديد الفرنسي، لهذا يعد النقد الجديد، وكذلك الشكلانية الروسية، وسيط عبور من النقد الحديث إلى النقد المعاصر.

راعينا في هذه المحاضرات قدر المستطاع طابعها الأكاديمي فحاولنا تبسيط المفاهيم دون إخلال بجوهر المادة العلمية، وقد اعتمدنا على منهجية ثابتة نسبيا، تعتمد على الانتقال من العام إلى الخاص ومن التنظير إلى التطبيق، واحترمنا قدر المستطاع المسار التاريخي والتطوري للاتجاهات النقدية العربية في مختلف مراحله، كما حاولنا دائما تحديد نطاق مختلف الموضوعات بتحديد إشكالية لكل موضوع متناول، ولما كان الهدف هو الإحاطة بالتنظير النقدي العربي الحديث فقد اعتمدنا في معظم المحاضرات على منهجية تعتمد على التمهيد للموضوع وطرح اشكالاته، ثم تناول مرجعياته النقدية التراثية أو الغربية، انطلاقا من أن النقد في بداياته اتخذ مرجعيته الأساسية من النقد التراثي، وعندما شرع في التجديد انصرف بطريقة شبه كلية إلى المرجعيات الغربية، لكن تطرقنا لهذه المرجعيات لم يكن متعمقا، بحكم أن التعمق في هذا يفترض أن يكون في مادة المناهج النقدية الغربية، ولهذا حاولنا التعمق أكثر في تناول النماذج التنظيرية والتطبيقية العربية وتنويع هذه النماذج، ومحاولة التعمق في المفاهيم المفتاحية، وكذا القضايا النقدية المطروحة أكثر، لأنها تبدو أهم بالنسبة لهذه المرحلة، كما أن التطرق للجوانب المتعلقة بالنقد التطبيقي تبدو أحيانا سطحية، وقد يبدو تناولها لا يتجاوز الوصف نحو التحليل، بحكم أن هذا ما سيتم تناوله في مقياس المقاربات النقدية في السنة الدراسية نفسها، لهذا اكتفينا بدراسة المسائل التنظيرية في النقد العربي الحديث.

وقد راعينا كذلك عدم تجاوز المسار التاريخي للنقد الحديث، وحاولنا عدم تجاوز الفترة الحديثة، سواء في ما يتعلق بمرجعيات النقد وبممارساته العربية حتى لا ندخل في إطار النقد المعاصر، لأن الكثير من المسائل المتناولة سيتم استئناف تطورها في النقد العربي المعاصر، لكن

وفق زاوية نظر جديدة، تتفق أحيانا مع النظرة الحديثة، التي ستصبح مرجعية أساسية لها، وتختلف عنها أحيانا أخرى اختلافا جذريا.

فصل تمهيدي

المرجعيات والإرهاصات

المحاضرة الأولى : مدخل إلى النقد العربي الحديث1
الارهاصات

توطئة

مر النقد العربي بمراحل كثيرة إلى أن وصل لعصر النهضة، وهو العصر الذي كان يمثل إيذانا لبروز أدب ونقد حديثين، يمكن أن يستفيد فيهما الأدب ونقده بطريقة مزدوجة من نموذجين أو مرجعيتين رئيسيتين، هما:

أولا: التراث الأدبي والنقدي العربي في مختلف عصوره، ومحاولة مد الجسور وردم الهوة وتقليص المسافة بين النقد الحديث وهذا التراث النقدي، خاصة وأنه عرف في تطوره فترة انقطاع طويلة، امتدت لأكثر من ستة قرون، أي طيلة ما سمي بعصر الانحطاط، حيث عرفت فيه الحياة الأدبية تقهقرا كبيرا نتيجة تأثرها بالحياة السياسية والاجتماعية والثقافية العامة، وهو عصر فقد فيه الأدب العربي، وخاصة الشعر منه ألقه وتوهجه، الذي عرف بهما طيلة العصور السابقة إلى درجة سمي بديوان العرب، وقد أدى هذا إلى إضعاف النقد الأدبي باعتبار تبعيتهما المتبادلة لبعضهما البعض، إلى أن حل عصر النهضة، الذي كان إيذانا لمرحلة جديدة من مراحل النقد العربي، لم تجد من وسيلة أمامها في بداية الأمر، سوى العودة إلى التراث الأدبي لتحديث الأدب ونقده، وإحياء هذا التراث وبعثه من جديد، بعدما مسه الكثير من الضعف في عصر الانحطاط، وهذا ما كان يمثل التيار الكلاسيكي أو المحافظ في الأدب الحديث ونقده.

أما ثانيا: اتجه النقد نحو الاستفادة من النظريات النقدية الغربية، التي ستشكل مرجعية دعاة تجديد الأدب ونقده، خاصة عندما بدأت عيوب النقد والأدب الاتباعي المحافظ تظهر تباعا في نصوصهم، التي لم تعد تلائم طبيعة العصر الذي عرف تغيرات جذرية، حيث لم تعد النظرة الإحيائية التقليدية تلائم طبيعة المجتمع الذي بدأ يتشكل، ويتحرر تدريجيا من التراث وينشد التجديد في النقد والأدب ومجالات الحياة الأخرى، وقد وجد ضالته في الأدب الغربي ونقده فاتخذه مرجعية أساسية للتجديد النقدي والأدبي، ورغم صراعه الطويل مع تيار المحافظين، إلا أن التيار التجديدي استطاع أن يفرض نفسه، باتخاذه استراتيجية تجديدية مبنية على التدرج في

التجديد مع عدم القطيعة كليا مع التراث، بل محاولة ربط التجديد دائما بهذا التراث. وقد كان التجديد حتمية لابد منها، تماشيا مع التطور الحاصل في المجتمع العربي آنذاك، وهو التطور الذي كان من الطبيعي أن يشمل الأدب ونقده باعتبارهما بنى فوقية تؤثر وتتأثر بالبنى التحتية التي عرفت تغيرات جمة.

1- الإطار التاريخي للنقد العربي الحديث

اعتاد مؤرخو الأدب العربي، ومنهم شوقي ضيف، إلى التأريخ للأدب العربي حسب عصوره السياسية، وفق ما يأتي:

1- العصر الجاهلي: ويمتد إلى 150 سنة قبل الاسلام إلى غاية البعثة النبوية.

2- عصر صدر الاسلام: يمتد من البعثة النبوية إلى سنة 40ه.

3- عصر الدولة الأموية: يمتد من سنة 41ه إلى 132ه (750م).

4- العصر العباسي: يمتد من سنة 132ه إلى 656ه (1258م).

5- عصر الدول والامارات، وهو الموصوف أيضا بعصر الانحطاط وعصر الضعف: ويمتد من 656ه إلى 1213ه.

6- عصر النهضة أو العصر الحديث: ويمتد من 1213ه الموافق لسنة 1798م إلى غاية نهاية الحرب العالمية الثانية سنة 1945م.

7- المعاصرة: وتمتد من 1945م إلى يومنا هذا.[1]

جرى عرف الباحثين إلى اعتبار العصر الحديث نتاجا طبيعيا لعصر النهضة، المرتبطة تاريخيا بحملة نابليون العسكرية على مصر في نهاية القرن 18م وتحديدا في سنة 1798، لتمتد هذه الحملة في فترات لاحقة إلى معظم الدول العربية، كبلاد الشام والبلدان المغاربية. وقد تمثل دور هذه الحملة الاستعمارية الأهداف في أنها كشفت عن الهوة السحيقة والبون الحضاري الشاسع،

1- ينظر شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، منشورات المعارف، ط11، مصر، د.س، ص: 14

الذي كان يفصل بين الغرب المتطور علميا ومعرفيا والشرق المتخلف، بسبب تراكم هذا التخلف والانحطاط والجمود الفكري طيلة قرون عديدة تميزت بالاستبداد والفتن وخنق حرية الفكر، مما أدى إلى تقهقر واضمحلال الحياة الفكرية والأدبية وتأخرها عن نظيرتها الغربية، الأمر الذي جعل من الدول العربية عرضة للاستعمار من طرف الغرب المتقدم. ولكن على قدر ما كان هذا الاستعمار مؤلما للشعوب إلا أنه أيقظها من سباتها العميق، ونبهها إلى ما وصل إليه الغرب من تقدم علمي، دفعها للتحرك قصد البحث عن مكانتها في حركة التحديث والتجديد بغية بعث دماء جديدة في الحياة عامة، ونهضة وتحديث الحياة الأدبية والنقدية العربية خاصة. وقد ساعدتها في ذلك مجموعة من العوامل المؤثرة في النهضة الأدبية والنقدية في العصر الحديث، وهي العوامل نفسها التي أثرت في إعادة تشكيل بنية المجتمع وتحولاته، ومن هذه العوامل نذكر:

- انتشار المؤسسات التعليمية النظامية والبعثات العلمية إلى أوروبا،[1] حيث دفعت حملة نابليون على تغيير النمط التعليمي في المجتمع العربي، بعدما كان يعتمد على الكتاتيب التي كانت تكتفي بتحفيظ القرآن الكريم وتدريس علومه، أصبح التعليم في المدارس النظامية منفتحا على تلقين مختلف العلوم الوضعية، كما سمح للطلبة المتفوقين إكمال دراساتهم العليا في الجامعات الفرنسية والأوروبية في إطار البعثات العلمية، وهذا ما سمح ببروز الطبقة البورجوازية الوسطى، التي قادت الثورة والتجديد في المجتمع العربي.

- سمح اختراع آلة الطباعة[2] ونقلها إلى مصر في إطار حملة نابليون بالمساهمة في نشر المعارف والعلوم، وهذا من خلال طبع الكتب ونشرها، بعدما كانت المؤلفات تكتب في مخطوطات محدودة العدد ومحدودة الانتشار أيضا، بينما سمحت المطابع بطبع ونشر نسخ عديدة من المخطوطات القديمة والحديثة، وأسهمت بذلك في نشر المعارف.

- سمح اختراع المطبعة أيضا في بعث الصحافة العربية المكتوبة، في منتصف القرن19م،[3] وقد كان للصحافة دور في نشر الابداع الأدبي الشعري والنثري في حينه، وكذا متابعته

1 - ينظر حسين العودات، النهضة والحداثة: بين الارتباك والاخفاق، دار الساقي، ط1، بيروت، لبنان، 2011، ص: 44

2 - ينظر المرجع نفسه، ص: 45-46

3 - ينظر حسين العودات، النهضة والحداثة: بين الارتباك والاخفاق، ص:46

نقديا وتنظيريا من خلال المعارك النقدية، التي كانت تتخذ من الصحافة المكتوبة ميدانا خصبا لها، يتيح للنقاد تبادل الآراء فيما بينهم، كما يتيح للمبدعين تصحيح توجهاتهم الابداعية على هدي ما يثيره ويقترحه النقد الأدبي والنظرية الأدبية، خاصة أن معظم النقاد كانوا أيضا شعراء وأدباء.

- حركة الاستشراق وريادتها في بعث العديد من الدراسات وتحقيق المخطوطات، حيث لعب الاستشراق دورا مهما في بداية النهضة، عندما بدأ المستشرقون بتحقيق المخطوطات التراثية القديمة وطبعها ونشرها، وهو الأمر الذي سمح بالاطلاع على مؤلفات القدامى وتعميم قراءتهم، كما نشر المستشرقون دراسات حول الأدب العربي وتاريخه، سمحت للمهتمين بالتراث الأدبي والنقدي من العرب بنشر دراساتهم الخاصة، متأثرين فيها بمناهج المستشرقين، سواء في تحقيق المخطوطات أو في تأليف الدراسات.

- لعبت الترجمة والنقل والتأليف دورا أساسيا في نقل العلوم والنظريات من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، حيث تشكل الترجمة وسيطا فعالا في نقل وتبادل الثقافات والمعارف، وقد لعبت دورا مهما في بداية النهضة العربية بأن قلصت الفروق المعرفية بين الشرق والغرب، كما أتاحت تجديد هذه المعارف في ضوء النموذج الغربي كمرجعية أساسية للتحديث، وهي المرجعية نفسها التي نجدها في النقل والتأليف، والتي اعتمدت على الترجمات أو على النقل والتأليف مباشرة.

2- الإطار الفني للحداثة النقدية

يستمد التحديث النقدي العربي قيمته ومعناه من موقفه إزاء الحداثة الغربية، التي كانت سابقة في الوجود من الحداثة العربية، التي هي نتاج اكتشاف واحتكاك بالحداثة الغربية، وتأثر بمناهجها النقدية ومذاهبها الأدبية. حيث يبدأ عصر النهضة الحديث، وفقا للتقسيمات الغربية، من عصر النهضة الأوروبية في نهاية القرن 15م وبداية القرن 16م،1 حيث عرف النقد الغربي عدة

1- تقسم العصور الأدبية عند الغرب وفق ما يأتي: 1_الفترة القديمة وتمتد من حوالي 800 ق.م إلى غاية سقوط الإمبراطورية الرومانية عام 476 م،. 2- فترة العصور الوسطى التي امتدت حتى نهاية القرن الخامس عشر، 3- ابتداء من منتصف القرن 15 م تجلت روح جديدة في بعض الكتابات الأوروبية، معلنة نهاية العصور الوسطى وبداية عصر النهضة الذي افضى إلى

تقلبات منهجية، لم تأت اعتباطا أو نتيجة تأملات فلسفية تجريدية، بقدر ما عبرت عن حركة مجتمع يتمتع بالحرية، ويسعى إلى أعلى سقف لها، لأنه يملك طموحات علمية يسعى لتحقيقها، وتتسع على يديه آفاق المعرفة بالمخترعات والاكتشافات العلمية، ومن ثم يتجدد الإبداع الأدبي، ليتجدد النقد أيضا ليكون أكثر تنظيما ودقة، ويطمح لأن يكون علما منضبطا وصارما في أحكامه، شأنه في ذلك شأن المناهج العلمية.

كانت النهضة الأوروبية سباقة إلى تجديد الفكر والنقد، من خلال تفعيل النقد عن طريق الفكر الفلسفي، الذي بدأ ينتشر في أوروبا ابتداء من القرن 15م، واتجه في بدايته اتجاها عقليا ثم تجريبيا، وهو الفكر الذي أدى إلى الاكتشافات العلمية التي أمدت النقد الأدبي بالآليات المنهجية الكفيلة بمقاربة الإبداع مقاربة علمية، تستعير آلياتها من معارف أخرى ليست بالضرورة معارف أدبية. بالإضافة إلى المدارس والمذاهب الأدبية التي استوعبها النقد الغربي الحديث، ابتداء من الكلاسيكية الجديدة التي أعادت بناء وإحياء التراث النقدي والأدبي القديم، ثم أعقبتها الرومانسية، ثم الواقعية فالرمزية، وصولا إلى المدارس الأدبية المعاصرة، وهكذا يتسع النقد الحديث ليستوعب المدارس الأدبية والنقدية، التي يمكن أن توصف الآن بأنها كلاسيكية أو قديمة، وتمثل ما قبل الحداثة، التي أعقبتها حركة النقد الحداثي، التي أثمرت النقد البنيوي والنقد الأسلوبي في إطار الحركة الشكلانية، لتأتي بعدها حركات ما بعد الحداثة متمثلة في التفكيكية والنقد الثقافي.. لينقسم بهذا عصر النقد الحديث الأوروبي إلى ثلاثة عصور هي: ما قبل الحداثة ، الحداثة، وما بعد الحداثة، وهو نفس التقسيم الذي يمكن إسقاطه على النقد العربي الحديث، لكن ابتداء من القرن 19م إلى يومنا هذا، والذي بدأ إحيائيا محافظا، ثم تجديديا يستعير آلياته من تلقيه للنظريات النقدية الغربية، مقتفيا أثر هذه النظريات في معظم تحولاتها.

3- مفهوم النقد الحديث

القرن 18م الذي يوصف بأنه عصر العقل والتنور. أما مرحلة القرن 19م فقد اتسمت بتجلي آثار الثورة الفرنسية (1789) وظهور الثورة الصناعية، وانعكاسهما في كتابات القرن 19 م. بينما تبدأ فترة المعاصرة من القرن 20م. - ينظر مجموعة مؤلفين، تاريخ الآداب الغربية، تر: موريس جلال، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2013، ص:13

يدل وصف النقد بأنه حديث للإشارة إلى المصدر الجديد الذي أخذ منه النقاد والمترجمون العرب، ووضع هذا النقد الحديث في مقابلة ومعارضة مع النقد القديم في مختلف عصوره، انطلاقا من الاختلاف الجوهري بين النقد العربي القديم والنقد الغربي الحديث من حيث المناهج المتبعة والأهداف المتوخاة.

مصطلح النقد الأدبي مأخوذ من أصل يوناني معناه الحكم أو التفسير والتفكير، ولا يختلف هذا عن معنى كلمة النقد في المعجم العربي، فهو بمعنى التمييز والحكم، ولكن الاختلاف بين المفهومين يظهر في التكوين الثقافي والاجتماعي للناقد، وكذا الأنواع الأدبية التي يتخذها الناقد كمادة لتطبيقاته، بالإضافة إلى التطور المعرفي المتنامي الباحث عن الجديد، وقد بدأ معظم النقد القديم انطباعيا ذوقيا، يعتمد على ملكات الناقد اللغوية في إطلاق الأحكام، وهي في معظم الأحيان تبدو لنا غير معللة، وهذا ليس لعيب فيها، لأنها في الواقع مؤسسة على مداخل لغوية في معظمها، وإنما سبب عدم تعليلها هو تعويلها على فهم المتلقي للسبب دون إبدائه، خاصة وأن النقد كان يصدر من شعراء/ نقاد لشعراء، لهذا فلا حاجة لتعليله.

ومن صور هذا النقد واقعة النابغة الذبياني مع حسان بن ثابت، عندما ألقى قصيدة له في خيمة النابغة في سوق عكاظ، فلم يجز النابغة شعره، وأجاز شعر الخنساء والأعشى قبلها، دون أن يعلل حكمه هذا على شاعر تفتقت موهبته فيما بعد، ولقب بشاعر النبي صلى الله عليه وسلم بعد الاسلام، وهو الأمر الذي دفع حسان لأن يحتج عليه، ويطلب تفسيرا لهذا الحكم القاسي، فشرح له معللا سبب الحكم.1 ويقال أن الأعشى طلب من الخنساء أن تعلل الحكم لحسان، فاعتمدت

1 - روي أن جمعا من الشعراء أنشدو ا أمام النابغة، وكان الأعشى أول من أنشده، ثم حسان بن ثابت، ثم أنشدته الخنساء بنت عمر، فقال النابغة لها: لولا أن أبا بصير- ويقصد الأعشى- أنشدني آنفا لقلت: إنك أشعر الجن والإنس، فغضب حسان، عندئذ احتكم النابغة لشعره، فأنشده حسان قوله:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

ولدنا بني العنقاء وابني محـــرق فأكرم بنا خالا وأكرم بنا إبنما

فقال له النابغة إنك لشاعر، لولا أنك قللت جفانك وسيوفك، ونخرت بمن ولدت لا بمن ولدك، وقلت يلمعن بالضحى، ولو قلت يشرقن في بالدجى، لكان أفضل، لأن الضيف أكثر طروقا بالليل، وقلت يقطرن دما، ولو قلت يجرين أو يسلن لكان أبلغ. ينظر بسيوني عبد الفتاح فيود، قراءة في النقد القديم، مؤسسة المختار للنشر، ط1، القاهرة، 2010، ص: 64-65

في تعليلها على مداخل لغوية في مجملها، وقد تطور النقد اللغوي العربي في العصور اللاحقة، وساير تطور علوم اللغة العربية، وارتبط بالنحاة واللغوين ابتداء من العصر العباسي.

بينما اتجه النقد الحديث نحو الشرح والتفسير مع النقد الوضعي، وبروز منظومة المناهج التاريخية والسياقية، وفيه حاول النقاد علمنة النقد الأدبي، وهي العملية التي أفضت إلى تطبيق المناهج التاريخية أو السياقية في النقد الأدبي، وتقلصت أحكام القيمة كثيرا. أما النقد المعاصر فقد انتقل إلى الهدم وإعادة البناء، واعتمد في ذلك على المناهج النصية والنسقية المعاصرة، التي استفادت كثيرا من تنظيرات دي سوسير في اللسانيات العامة، وتخلى الناقد طيلة هذا المسار عن وظيفة الحكم واطلاق أحكام القيمة التي كان يتمتع بها في النقد التقليدي، واستبدلها بالشرح والتفسير في النقد الحديث، ثم بالهدبنة1 (أي الهدم وإعادة البناء) في النقد المعاصر.

كان الناقد العربي القديم يعتمد على اللغة والأقوال المأثورة نقدا وشعرا، ويعتمد على قدر من الاستعداد الذوقي، وكان الشعر يستحوذ على النصيب الأكبر من اهتمام النقاد، على حساب الفنون النثرية كالخطابة والرسائل والمقامات، وغيرها من الفنون، مما أدى إلى تضاؤل الوعي بالعلاقة بين الإبداع الأدبي والمجتمع، والتنبه إلى مستويات اللغة ما بين الأنواع الأدبية، كما أن نقد الشعر لم يملك الوعي الجمالي بالشكل وبنية القصيدة، فكان يعرض القصيدة بيتا بعد بيت، أو في مقاطع قصيرة بحسب امتداد المعنى، دون اهتمام بالتشكيل الشامل لمكونات القصيدة، وهذا بحكم قيام الشعر القديم على وحدة البيت، لا على الوحدة العضوية للقصيدة، لهذا فقد اتسم النقد النظري بالمحدودية والتضاؤل عند القدماء، وهذا ديدن النقاد المحافظين في بدايات النقد الحديث، والذين اتجهوا اتجاها إحيائيا يحاكي ويجتر التجارب النقدية التراثية بإيجابياتها ومثالبها.

استفاد النقد العربي المجدد من النظريات النقدية الغربية، ولم يختلف كثيرا في نظرته للنقد الحديث عن نظرة النقاد الغربيين، حيث عرف **ستانلي هايمن** النقد الحديث في كتابه: «**النقد الأدبي**

1 - أطلق الناقد السعيد بوطاجين مصطلح الهدبنة كمقابل للمصطلح الفرنسي (Déconstruction)، وهو لفظ منحوت من الهدم أو التفكيك ثم إعادة البناء، وميزة المناهج النقدية المعاصرة هو أنها تقوم بعملية تفكيك للنص وفق مستوياته اللغوية ومن ثم تعيد بناءه.

ومدارسه الحديثة»، بأنه: «استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية، ولضروب المعرفة -غير الأدبية أيضا- في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب».1

وليس المقصود بالتقنيات غير الأدبية سوى محاولة منهجة النقد الأدبي، بإخضاع الظاهرة الأدبية لمثل ما تخضع إليه الظواهر الطبيعية من مناهج عقلية أو تجريبية، خاصة عندما تم إضفاء وصف العلم على جملة من المعارف الانسانية كالتاريخ والاجتماع والنفس، وأصبح الحديث عن علم التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس ممكنا، وهي أنواع من المعرفة غير الأدبية التي استعان بها النقد الأدبي، كما استعان بمناهجها في مقاربة النصوص مقاربة تاريخية أو سياقية، حيث أصبح من الممكن الحديث عن نقد تاريخي ونفسي واجتماعي، وبالتالي لم تكن المناهج التاريخية أو السياقية سوى محاولة لعلمنة النقد الأدبي بمنهجته.

ويذهب **ستانلي هايمن** إلى القول بأن النقد الأدبي الحديث قد اعتمد على مناهج خمسة علماء هم: **شارل داروين**، موجد نظرية التطور، التي تعتبر الانسان جزءا من النظام الطبيعي، وبالتالي فهو كائن متطور وحضارته أيضا متطورة، وتحمل مقولة التطور فكرة الحقب والمراحل، التي تحمل بدورها فكرة التاريخ، ولقد كان لفكرة التطور تأثير واضح على النقد الوضعي عند سانت بيف وتين وبروتنيير، وهو ما أفضى إلى النقد التاريخي، الذي حمل تلميحا وإشارة إلى النقد النفسي والاجتماعي.

أما العالم الثاني فهو **كارل ماركس** الذي يرى بأن الأدب يعكس العلاقات الاجتماعية والانتاجية للعصر، وينتمي الأدب إلى البنية الفوقية، أي بنية الأفكار، التي تؤثر في البنية التحتية أو بنية الانتاج وتتأثر بها، لهذا فالأدب يعكس النظام الطبقي للكاتب وللمجتمع وللعصر، وهو خاضع للمادية التاريخية، حيث يمكنه أن يعكس مختلف التحولات التي قد يعرفها المجتمع لهذا فهو يتطور أيضا. وقد استثمرت أفكار ماركس في تطوير نقد اجتماعي، يستفيد من علم الاجتماع في دراساته الأدبية.

1- ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، ج1، مؤسسة فرنكلين، ص:9

والعالم الثالث هو **سيغموند فرويد،** وقد أرسى لتحليل نفسي يعول كثيرا على اللاشعور، حيث يذهب إلى أن الأدب تعبير مقنّع وتحقيق لرغبات مكبوتة في اللاشعور، وبالتالي فليس الأدب سوى أحد تجليات اللاشعور، لهذا استفاد النقد من التحليل النفسي الفرويدي لتكريس نقد نفسي، يمنح للنص تفسيرات نفسية، يتتبع من خلالها الناقد تجليات لاشعور المبدع وعقده النفسية في إبداعه الأدبي.

أما رابع العلماء فهو **جيمس فرايزر** صاحب الأفكار حول الأساطير والشعائر البدائية التي تمثل مواد أدبية ونماذج عليا، يمكن للناقد تتبع استحضارها في النص الابداعي، وتفسير أسباب وآليات وأهداف توظيفها من طرف المبدع، وكذا الكشف عن رمزيتها، كما لعب تصور كارل يونغ حول اللاشعور الجمعي الذي يتجلى في الأحلام والأساطير دورا في تطوير هذا المنهج النقدي، الذي اصطلح على تسميته بالنقد الأسطوري، وهو أحد مناهج النقد الأدبي التاريخي (السياقي، الخارجي).

وخامس هؤلاء العلماء **هو جون ديوي** القائل بنظرية الاستمرار، ومفادها أن الأدب قراءة أو كتابة فعالية إنسانية تضاهي أي فعالية أخرى، خاضعة للقوانين نفسها، ويمكن دراستها على ضوء المناهج الموضوعية نفسها.1

تلقى النقد العربي مقولة ستانلي هايمن السابقة بوعي فقد وجدنا أصداءها فيه، حتى وإن تلقاها بمستويات مختلفة، ربما أوضحها هي مقولة غنيمي هلال الذي يقول إن العلم والفلسفة يقودان إلى المعرفة، التي هي ثمرة الحقائق وحدها، والعلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف اليقينية، والفكر الانساني لا يستطيع أن يعصم من الخطأ في الفلسفة وفي العلم إلا بعكوفه الدائب على التجربة، وللنقد صلة وثيقة بالعلوم الانسانية التي تدرس نشاط الانسان بوصفه انسانا، كالفلسفة بفروعها المختلفة، والتاريخ وعلوم اللغة والاجتماع والنفس...وهذه العلوم قسيمة للعلوم التجريبية التي تدرس الانسان نفسه من جانب فيزيولوجي.2

1 - ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، ص: 15-16

2 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط2، بيروت، لبنان، 1972، ص:13

يحتاج النقد الحديث إلى تقنيات وإلى مناهج ووسائل غير أدبية، كما يحتاج كذلك إلى ضروب المعرفة غير الأدبية مثل علم الاجتماع والتاريخ، وعلم النفس والفلسفة.. فهذه المعارف لها أهمية خاصة بالنسبة للناقد نظرا لقوة علاقتها بالمجتمع وبالإبداع الأدبي، وهي علاقة قديمة وجدت ملامحها منذ النقد اليوناني القديم، ووجدت عند أرسطو وأفلاطون وغيرهم. وبالتالي فالنقد الحديث هو محاولة جادة لعلمنة النقد، أو على الأقل منهجة النقد الأدبي من خلال الاستفادة والاعتماد على نتائج ومناهج مختلف العلوم الانسانية وحتى التجريبية أحيانا.

المحاضرة الثانية: مدخل إلى النقد العربي الحديث2
المرجعيات

توطئة

يدخل الحديث عن بواكير النقد الحديث عند الغرب في صميم البحث عن مرجعيات النقد العربي الحديث، ذلك أن هذا النقد عرف مرجعيتين رئيسيتين هما: المرجعية التراثية العربية التي شكلت دعامة النقد الإحيائي، الذي استعاد النظريات النقدية القديمة، وأسقطها على النتاج الأدبي لعصر النهضة، والذي اختار بدوره وجهة احيائية، من خلال استعادته لمعظم التقاليد الأدبية التراثية، ولكن بمجرد أن تغيرت التقاليد الأدبية ومالت إلى التجديد وكرسته، حتى أصبح البحث عن مرجعيات ومناهج جديدة أمرا ضروريا، استدعته الظروف الأدبية المستجدة، مما أدى إلى استبدال المرجعيات التراثية بأخرى غربية، وقد عرف النقد الغربي في تطوره مرحلة كلاسيكية تقليدية، تلتها مرحلة تجديد تستمد آلياتها عبر الاستفادة من النظريات الفلسفية والوضعية التي سادت في أوروبا بعد نهضتها.

فكيف كان تأثير الفلسفة والنظريات العلمية على النقد الأدبي؟

1- الفكر الفلسفي وتأثيره في النقد الأدبي

لم يكن تأثير الفلسفة مباشرا في النقد الأدبي، وإنما كان تأثيرها غير مباشر في الأدب أولا، ثم في النقد ثانيا، بحكم تبعيته للأدب. لهذا يمكن القول بأن الفلسفة لم تنشئ النقد الأدبي، بقدر ما كانت عاملا للارتقاء بدراسته إلى مستوى المنهج، بما تنطوي عليه من تحديد للمصطلح، وتنظيم لعلاقات الأقسام، ومنطق يحدد الأسباب ويربط إليها النتائج. لهذا كانت الفلسفة عاملا مؤثرا في النقد الأدبي.1

قبل أن تؤثر الفلسفة على النقد الأدبي أسهمت في دفع نظرية الأدب لاستحداث المدارس الأدبية، والمناهج النقدية على السواء، وهذا بشكل مباشر حين يولي الفلاسفة اهتماما

1 - ينظر محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية للنشر، القاهرة، 2005، ص:44

بقضايا الفكر الأدبي والعلاقة بين الفن والواقع، أو بين الأديب والمجتمع. أو بشكل غير مباشر حين يطرح الفيلسوف أفكاره عن الحياة والمصير أو النظام الاجتماعي، فيؤثر في المبدعين والنقاد. فلا بديل عن اهتمام الفلاسفة بالأدب، إذا شئنا أن نحصل على أدب إبداعي خلاق، وليس النقد إلا ضربا من فلسفة الأدب، ومحاورته على أسس نظرية سليمة.1

كما يبدو أن الإلمام بطبيعة المدرسة الأدبية التي ينتمي إليها نص ما ضرورية للناقد الأدبي، لأنها تمنحه صورة مسبقة عن طبيعة وتوجهات النص، كما قد تساعده كثيرا في العثور على المداخل المناسبة للولوج إلى أعماق النص لشرحه وتفسيره أي نقده.

وفيما يأتي بعض التيارات الفلسفية المستحدثة التي أسهمت بشكل مباشر أو غير مباشر في استحداث المدارس الأدبية، ومن ثم توجيه النقد الأدبي الحديث :

أ- فلسفة رينيه ديكارت* العقلية

أسهمت فلسفة رينيه ديكارت* العقلية في عصر النهضة في حركة الإحياء الكلاسيكي في الأدب، ويتوضح توجهه الفلسفي ويتجلى في كتابيه: «رسالة الشهوات» و«خطاب المنهج». حيث يعتبر ديكارت في كتابه الأول الشهوات انفجارات عنيفة، تصدر عن أصول كامنة في الجسم، ويجب على النفس أن تفرض عليها رقابة مزدوجة من العقل والإرادة، فالعقل يحكم بقيمة الشيء، والإرادة تكبح جماح الشهوة السيئة، إذا لزم الأمر، وتوقف مظاهرها الخارجية. أما في كتابه الثاني: خطاب المنهج، فقد كان له أبعد تأثير في أدب القرن 17م، بما حمله من مبادئ منهج عقلي، أهمها:

- عدم التسليم بحقيقة ما لم تتوضح لنا بكل جلاء.
- تقسيم الإشكالات إلى أكبر عدد من الجزئيات قصد الوصول إلى حلها.

1 - ينظر محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، ص:44

* رينيه ديكارت (1596-1650) عالم رياضيات ومفكّرًا علمي، وصاحب رؤًى أصيلة في الميتافيزيقا.
* رينيه ديكارت (1596-1650) عالم رياضيات ومفكّرًا علمي، وصاحب رؤًى أصيلة في الميتافيزيقا.

- التدرج دائما من البسيط إلى المركب.

- القيام بإحصاءات شاملة ومراجعات عامة، حتى نكون على بينة من أننا لم نترك شيئا.1

يدعو ديكارت من خلال فلسفته هذه إلى ضرورة تحكيم العقل وإلجام الانفعالات بالإرادة، وضرورة تقسيم الكل إلى جزئيات، وتحقيق الترابط والتكامل بينها مع الضبط والدقة، وهذا ما أدى إلى بعث ما يسمى بالكلاسيكية الجديدة التي مجدت العقل بالدرجة الأولى، ودعت إلى ضرورة تحكيمه في الابداع الأدبي للحد من جموح وانفلات العواطف، وحملت الكلاسيكية تصورا خاصا لمفهوم الأدب، يركز على اتباع ومحاكاة النماذج الأدبية والنقدية القديمة، وقد تجلت في الأدب العربي ونقده من خلال التوجه الإحيائي في الأدب والنقد، الذي ظهر في بدايات النهضة العربية على يد مجموعة من النقاد العرب كحسين المرصفي وحمزة فتح الله ومحمد المويلحي، وغيرهم.

ب- فلسفة جان جاك روسو * الرومانسية

يمثل جان جاك روسو(1778)* قوة دافعة في إنهاء عصر الكلاسيكية، والتبشير بعصر حرية التعبير الأدبي، والتي سيطلق عليها الرومانسية فيما بعد، ويوصف روسو بأنه فيلسوف مناهض للفلاسفة، لأنه رفض وسائل الاستدلال العقلي، كما رفض أطر التفكير العقلي التي استخدمها الفلاسفة حتى القرن 18م، ورفع بدلا عن هذا شعار: العيش في وفاق مع الطبيعة، وهو أساس الرومانسية، وفي رأيه أن المدن والمعرفة هي أساس الرذائل الإنسانية، والإنسان الطبيعي هو الذي يحتكم إلى مشاعره وغرائزه، أما عندما نما عقله فقد أصبح شريرا، لهذا دعا الرومانسيون إلى ضرورة إنقاذ الانسان من نفسه، بعقد تصالح بينه وبين الطبيعة التي ابتعد عنها بغلوه في التمدن.

1 - ينظر محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، ص:47

* رينيه ديكارت (1596-1650) عالم رياضيات ومفكّرًا علمي، وصاحب رؤًى أصيلة في الميتافيزيقا.

* جان جاك روسو، فيلسوف فرنسي

ومن بين مؤلفات روسو الفلسفية والأدبية التي حملت بذور نشأة الفكر الرومانسي وانتشاره في الأدب، نذكر:

كتاب العقد الاجتماعي وفكرة الحرية:1

يعالج الكتاب كيف يتكون المجتمع عن طريق التعاقد، فالفرد يولد حرا، لكنه يقيد عن طريق المجتمع، فيتنازل عن شخصيته وحقوقه من أجل الجماعة، ليكتسب في مقابل ذلك الحرية المدنية وملكية ما يقتني. وقد اكتسب هذا الكتاب أهمية قصوى عندما أعلنت الثورة الفرنسية 1789، عندما صار شعارا للمطالبة بحقوق الإنسان وإعلانها. ويدخل الكتاب في إطار الفكر السياسي، ويطرح مفهوما رومانسيا أساسيا هو مفهوم الحرية الفردية للإنسان.

كتاب إميل وفكرة الطبيعة

هو كتاب في التربية السليمة كما يراها روسو، حيث يرى أن النشأة الأولى للطفل ينبغي أن تكون في الريف، وأن تستبعد الكتب تماما في الطفولة، لأنها تعطل التفكير، وترك المجال للطبيعة، لأنها المعلم الحقيقي، كما استبعد تلقين الأفكار والعقائد الدينية، والاكتفاء بالدين الطبيعي، على أن تترك للطفل حرية اعتناق دين ما إذا أراد ذلك. والكتاب عموما هو محاولة من روسو لتطبيع علاقة الانسان بالطبيعة، ومحاولة إعادته إلى فطرته الأولى من خلال تنشئته تنشئة طبيعية، وتبدو هذه الفكرة منسجمة كثيرا مع طريقة العرب القدامى، حيث كانوا يستبعدون اليافعين من المناطق الحضرية نحو المناطق البدوية بهدف تنشئتهم تنشئة طبيعية وفطرية.

وبالتالي فالكتاب كما يبدو يطرح فكرة العيش في وفاق مع الطبيعة، وهي فكرة جوهرية في أدبيات الرومانسيين، الذين لا يكاد معجمهم اللغوي وصورهم الشعرية تخرج عن حقلي الطبيعة والنفس الانسانية، واسقاط أحدهما على الآخر. 2

قصة هلويز الجديدة

1 - محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، ص:48

2 - المرجع نفسه، ص:49

هي عمل أدبي عارض فيه روسو قصة مماثلة ظهرت في المرحلة الكلاسيكية، وقد عالجها روسو معالجة رومانسية جديدة، يتمثل موضوعها في قصة حب جمعت بين شاب من الطبقة البورجوازية (المتوسطة)، يعمل معلما لفتاة من الطبقة الأرستقراطية، لم يتسن لهما الارتباط بحكم الأعراف الاجتماعية التي تحرم مثل هذا الارتباط، رغم أن الانسان مفطور على عاطفة الحب، التي لا يمكنها أن تستسلم للطبقية، وقد ظهرت هذه القصة في فترة لم تكن القصص النثرية موضع اهتمام، كما لم يكن الحب موضوعا أثيرا وموقرا في العصر السابق (العصر الكلاسيكي كان يهتم بالشعر ولا يأبه بالموضوعات العاطفية)، بالإضافة إلى أنه سخر من العرف الاجتماعي الظالم، الذي يفرق بين المتحابين على أساس طبقي من وضع الانسان، وأبدى تقديره للعواطف الطاهرة حتى وان استنكرها النظام الاجتماعي، كما أنه انتصر للمرأة بأن جعلها تظهر في صورة أكثر نقاء من الصورة التي أعطيت لها في الأدب الكلاسيكي.1

ج- أوغست كونت (ت1857) الفلسفة الوضعية والتجريبية

أسس **أوغست كونت (ت1857) الفلسفة الوضعية والتجريبية**، التي كانت دافعا قويا وراء ظهور المدرسة الواقعية والواقعية الطبيعية، وتدعو هذه الفلسفة للالتزام بالمنهج التجريبي، ورفض الميتافيزيقا لأنها خالية من المعنى، كما تدعو إلى استخدام المناهج القائمة على التجربة العلمية. وقد وضع كونت في كتابه: « **محاضرات في الفلسفة الوضعية**» أسس **علم الاجتماع**، حيث يرى أن العناصر الاجتماعية مرتبطة فيما بينها ارتباطا وثيقا، حيث أن تغير جزء من أجزائه يترتب عنه تغيير في المجتمع، والتطور العقلي هو علة التغير الاجتماعي، وبناء على هذا فالمجتمع يمر بنفس المراحل التي مر بها العلم، أي: المرحلة اللاهوتية والميتافيزيقية والعلمية الوضعية، التي تمر بها العلوم.2

د- بندتو كروتشه "الفلسفة الجمالية"

أعطى الفيلسوف الايطالي **بندتو كروتشه (ت 1952)** دفعا قويات لظهور المدرسة الرمزية مناقضا الفلسفة الوضعية والتجريبية، وقد ألف كتابا عنوانه: «**موجز في علم الجمال**»، وفيه يقرر أن الفن رؤيا أو حدس، فالعمل الفني صورة ذهنية، تتجسد في التعبير عنها، لتنقل شعور الفنان وعاطفته،

1 - ينظر محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، ص:49-50

2 - المرجع نفسه، ص51-52

ولا يصح أن ننظر إلى الفن نظرة نفعية أو علمية هدفها المتعة، والفن ليس نشاطا خلقيا، بقدر ما هو نشاط روحي، تعبر فيه الروح وتتجلى في أمثلة مجسدة.1

ولتوضيح ما سبق يمكننا الاستعانة بالجدول التوضيحي الآتي:

التيار الفلسفي	المؤلفات	المدرسة الأدبية	مفهوم الأدب	هدف الأدب	طبيعة النقد
فلسفة ديكارت العقلية	رسالة الشهوات حديث المنهج	الكلاسيكية	الأدب محاكاة وتقليد	التطهير والتغيير	الاحيائي: الذوقي/ اللغوي
فلسفة ج.ج. روسو	العقد الاجتماعي إميل هيلويز الجديدة	الرومانسية	تعبير عن وجدان	التحرر والإبداع	التأثري الذاتي- النقد الوضعي: التاريخي- البيوغرافي- النفسي
فلسفة أوغست كونت التجريبية	محاضرات في الفلسفة الوضعية	الواقعية	الأدب انعكاس للمجتمع وللواقع	تغيير الواقع	النقد الاجتماعي والواقعي
جمالية بندتو كروتشه	وجز في علم الجمال	الرمزية	الأدب رؤيا ونشاط روحي	المتعة الجمالية	الأدبية والشعرية: النقد الجديد والشكلانية

يمكننا تبين تطور النظريات الأدبية والمناهج النقدية بتأثير من الفلسفة من خلال الجدول أعلاه، حيث أثرت الفلسفة العقلية في استحداث المذهب الكلاسيكي، الذي يعرف الأدب على أساس أنه محاكاة لنماذج مختارة من الأدب، ويحتكم الاختيار عادة على العقل كقوة مميزة للنصوص

1 - محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، ص52

التي تحاكى، وبالتالي فقد كرس نقدا إحيائيا أيضا، يعتمد على المداخل اللغوية إلى النص، ويطلق أحكاما ذوقية وانطباعية غير معللة حول النص.

ناهض المذهب الرومانسي التوجه العقلي للكلاسيكية، ودعا إلى تحرير الابداع من سلطة العقل أولا، ومن المحاكاة التي كانت سببا في جمود وتحجر الأدب ونقده، ودعت عوضا من هذا إلى مفهوم جديد للأدب، هو أن الأدب تعبير عن وجدان، يستهدف الابداع ويرفض الجمود والارتباط بنموذج محدد سلفا، وتماشيا مع هذا المفهوم الجديد للأدب تم استحداث نقد تأثري ذاتي، وهو تأثري لأنه يعكس مدى تفاعل الناقد مع النص الشعري وتأثره به، وهو ذاتي لأنه يعبر عن تفاوت في التأثر بين النقاد إزاء النص الواحد، وقد عرف هذا النوع من النقد مع الجماعات الأدبية التجديدية التي ظهرت في العشرينيات كجماعة الديوان وأبولو في مصر، والرابطة القلمية في المهجر، وهذا قبل تجسيد المحاولات الأولى للنقد الوضعي أو التاريخي، ثم السيرذاتي (البيوغرافي) والنقد النفسي الذي يبحث في النص عن شخصية المؤلف، وهي تمثل بداية التعرف على المناهج التاريخية أو السياقية، وقد تجسدت بوضوح في الدراسات الأدبية التي قام بها العقاد والمازني وطه حسين وشوقي ضيف وغيرهم من الرعيل الأول من النقاد التجديديين، ولم يستغنوا في هذه الدراسات عن منهجهم التأثري الذاتي، بحكم عدم اكتفائهم بمجرد الدراسة التاريخية أو البيوغرافية التي تشرح وتفسر النص انطلاقا من سياقاته، وتوسلهم أيضا بالتعبير عن الأثر العاطفي والنفسي الذي يحدثه النص.

لعب الانتقال من الفلسفة الرومانسية إلى الفلسفة الوضعية في علم الاجتماع دورا في استحداث مذهب الواقعية في الأدب، وهي واقعية تنتقد وتناهض المفهوم الرومانسي الغارق في عوالم الخيال، وتحاول إعادة الأدب إلى الواقع من خلال تكريس مفهوم للأدب على أساس أنه انعكاس للواقع، يلزم فيه الأديب بنقل الواقع ورصد تفاصيله، رافعا شعار الأدب من أجل الواقع، وليس الأدب من أجل الحياة أو من أجل الانسان، وقد لعب هذا المفهوم في تكريس المنهج الواقعي والاجتماعي في النقد الأدبي، تم الاستفادة فيه من مفاهيم وتنظيرات علماء الاجتماع وتطبيقها في النقد الأدبي، وقد ارتبط أكثر بالأنواع الأدبية المستحدثة والتي ترتبط بالواقع وتنقله من قبيل القصة والرواية.

رفع المذهب الرمزي والجمالي شعار الفن من أجل الفن، أي لا هدف للأدب وللفن سوى الأدب أو الفن في حد ذاته، وفي هذا السياق ظهرت الشكلانية الروسية، كما ظهر النقد الجديد الأنجلو أمريكي، وقد رفضا التفسيرات الانطباعية والتاريخية في النقد، وكرسا معا مفهومي الشعرية والأدبية، وكلاهما معا ينظر في العناصر الداخلية للنص الأدبي التي تجعلنا نحكم بشعرية أو أدبية النص، وكلاهما كرس نقدا يعتمد على المداخل اللغوية في استعمالها الجمالي المقترن بالأدب، وتم التعريف بهذا النقد عربيا عن طريق الناقد المصري رشاد رشدي واللبنانية روز غريب. ويمثل هذا النقد مرحلة انتقال من منظومة المناهج السياقية إلى منظومة المناهج النسقية، أي من النقد الحديث إلى النقد المعاصر.

2- النظريات العلمية والمنهج النقدي

امتدت الحركية والتطور العلميان اللذان عرفتهما أوروبا في عصر النهضة لتعرف طريقها إلى النقد الأدبي، فظهر بعض النقاد الذين كان لهم إسهامات نقدية، طبقوا من خلالها مناهج العلم التجريبي والنظريات العلمية المادية على الفكر والأدب، كمحاولة منهم لعلمنة النقد الأدبي ومنهجته، ونقل النقد الأدبي من طوره الانطباعي والذوقي في الفترة الكلاسيكية، ومن طوره التأثري الذاتي في الفترة الرومانسية، إلى طوره الوضعي ثم المنهجي ابتداء من المنهج التاريخي والسيرذاتي أو البيوغرافي ثم المنهج النفسي، ووصولا إلى النقد الاجتماعي، لتكتمل به دائرة ما يسمى بالمناهج السياقية الحديثة، التي تعتمد في نقدها على آليات شرح وتفسير النصوص انطلاقا من السياقات الخارجية. ومن النقاد الغربيين الأوائل الذين وضعوا اللبنات الأولى للنقد الوضعي والمنهجي نذكر:

أ- سانت بيف (Sainte-Beuve) (1804-1869)

يعد من مؤسسي النقد الحديث في فرنسا وفي العالم، درس الطب في بداية حياته لينصرف إلى محاولة الإبداع فدرس الأدب، وقد تركت دراسته العلمية أثرا واضحا في منهجه النقدي. كان يبحث في الإنتاج الأدبي من حيث دلالته على المجتمع، ودلالته على مؤلفه، وهذا ما عد بداية للنقد الاجتماعي والنفسي، حيث يشتركان في اعتبار العمل الأدبي وثيقة اجتماعية ونفسية، تكشف قناع الأديب، وتنير الطريق للتعرف على دواخله، وعلى موقفه ومعتقداته. ويحدد سانت بيف طريقة عمل الناقد في اكتشاف شخصية المبدع من خلال قراءة وتتبع حياته الخاصة والعامة، قبل

قراءة العمل الأدبي، لأنه يرى أن نجاح الناقد يكون بمقدار نفاذه إلى شخصية الكاتب. كما تتجلى شخصية المؤلف في مؤلفاته، فحياة المؤلف وكتبه هي السبيل إلى فهم الجانب الغامض المتواري، الذي كثيرا ما يسعى المؤلف إلى إخفائه أو محوه تماما، ليأتي الناقد فيكشف ما قد يخفيه الكاتب لاشعوريا، من منطلق تدمير الواقع (الواقع كما هو)، وتجميل الواقع (الواقع الأدبي).

يبدو تأثر **سانت بيف** بـ: **ش. داروين** صاحب **نظرية تطور الأنواع** من خلال تقديمه لنظرية أدبية تحت عنوان: «**التاريخ الطبيعي لفصائل الفكر**»، فكما تنقسم الحيوانات إلى أنواع متطورة، وفق تسلسل معين، كذلك الفكر والأدب، فكل كاتب ينتمي إلى نوع من العقول، يمكن تقصي طبيعته والتعرف عليها من خلال تحليل الأدب الذي ينتمي إليه، فهناك أسر فكرية كالأسر الحيوانية، ويتطلب هذا المنهج التعرف على طبيعة النص، من خلال موازنته بنظائره لتوضيح خصائصه، وتحديد الطبيعة العامة للأسرة الفكرية التي ينتمي إليها.[1]

ب- هيبوليت تين Hyppolyte Taine (1828-1893):

اعتمد تين المنهج التجريبي في النقد الأدبي، وتقوم نظريته على مبدأين أساسيين، هما:

- التأثير المتبادل بين العوامل الطبيعية والعوامل النفسية التي تتضافر معا للعمل على نمو الجنس البشري ودفع تطوره.
- لابد أن يكون للبحوث العلمية تأثير على الأدب والفن. وبالتالي لابد من تأثيرها على النقد الأدبي، الذي يمكن أن يستمد مناهجه من مختلف النظريات العلمية المستجدة.

يتجلى منهجه في النقد في كتابه: « **تاريخ الأدب الانجليزي**»، حيث حدد في مقدمة كتابه العناصر المؤثرة في الأدب والفن، وهي: **الجنس ، البيئة، والعصر.**

الجنس أو العرق: هو مجموع الاستعدادات الفطرية، التي تميز مجموعة بشرية ما، تنحدر من أصل واحد، وهي تتجسد في التركيب العضوي للفرد وفي مزاجه النفسي واستعداده العقلي. وكل جنس

1 - محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، ص:59-60

من الأجناس يخضع لعوامل طبيعية وظروف معيشية، تجعله يتصف بصفات فكرية ونفسية معينة، حتى لو تغيرت الأحوال واختلفت البيئات.

البيئة: وقد فسر تين الجنس بالبيئة، التي يقصد بها عوامل الطبيعة، وكذا النظام الاجتماعي والسياسي السائد.

العصر: وهو الفترة الزمنية التي عاش فيها الكاتب، مرتبطة بالضرورة بالماضي، الذي يطبع بآثاره على العصر، الذي هو نتيجة تطور المجتمع من الماضي إلى الحاضر.1

ج- فرديناند برونتيير(Brunetière) (1849-1906):

تأثر هذا الناقد الفرنسي بمناهج العلم التجريبي حيث تظهر نظرية شارل داروين المتعلقة بالتطور المادي للعالم(نبات، حيوان، إنسان) حين يطبقها على الأشكال الفنية، ففنون الأدب تتسلسل ويخلف بعضها بعضا، انقيادا لقوانين الطبيعة، وملاءمة الشكل الأدبي لأداء وظيفة معينة في مرحلة تاريخية محددة، وفي رأيه أن الاتجاه العام للفكر يتحرك متطورا من الطابع الميتافيزيقي الخيالي إلى الواقعي.

وقد تحقق هذا في القصة مثلا التي بدأت ملحمية أسطورية، ثم خيالية إنسانية، ثم رومانسية، ثم واقعية. وفي الأدب أنواع وأجناس متعددة لكل منها وجوده المستقل، وبينها علاقات، لكنها تبقى متميزة تماما مثل أجناس الحيوان والنبات، والقانون النهائي لكل هذا، هو قانون التطور الحتمي، المرتبط بعوامل اجتماعية وطبيعية، تحكم دورة الوجود.2

1 - محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، ص:61

2 - المرجع نفسه، ص: 63

نص تطبيقي:

مرجعيات النقد الحديث

تتلخص الحداثة النقدية العربية في تيارين أساسيين هما: أولا: تيار البعث والاحياء، الذي انقاد وراء جاذبية التراث النقدي العربي، وراح يستعيد هذا التراث بانقياد أحيانا وبانتقاد أحيانا أخرى. والتيار الثاني تجديدي، يدعو إلى الانفتاح على النظريات النقدية الغربية للانتفاع بها وبهامش الحرية الذي توفره النظريات النقدية الغربية، التي يمكن أن تمثل المرجعية الأهم للنقد العربي الحديث، والحداثة النقدية عموما، وأهم سمات النقد الحداثي عند الغرب هو استفادته من مختلف النظريات الفلسفية والعلمية التي ظهرت في عصر النهضة، في محاولة لعلمنة النقد الأدبي، ولهذا يعرف **ستانلي هايمن** في كتابه: «**النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**»، النقد الحديث بأنه: «استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية، ولضروب المعرفة -غير الأدبية أيضا- في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب».

فما هي هذه المعارف التي أثرت في الحداثة النقدية عموما والحداثة العربية على وجه الخصوص؟

ساهم الفكر الفلسفي النهضوي الغربي في بعث النقد الحديث، لما لهذا الفكر من فضل في استحداث المدارس الأدبية والمناهج النقدية، حيث كانت دعوة **ديكارت** لتحكيم العقل وإرساء منهج عقلي، تجسد في مقاليه: "**رسالة الشهوات**" و"**حديث المنهج**"، مجرد تفعيل للفكر الكلاسيكي الممجد للعقل ودوره في اختيار النموذج المحاكى. ثم حلت الفلسفة الرومانسية التي كانت مناهضة للكلاسيكية وثائرة عليها، لأن الكلاسيكية دعت إلى ضرورة أن يكون الأدب مجرد محاكاة وتقليد لنماذج سابقة، في حين دعت الرومانسية لتحرير الذات من منطق الجماعة والتاريخ بهدف التحرر والمشاركة الوجدانية، وبالتالي دعت إلى مفهوم آخر للأدب، هو أنه تعبير عن وجدان وليس محاكاة وتقليد. وعدت اسهامات **جون جاك روسو** الفلسفية في: (**العقد الاجتماعي، وإميل**) والأدبية في: (**هلويز الجديدة**)، دافعا في تحديد أساليب الأدب وتأصيل مواقف الناقد والأديب من الحياة وقضايا الابداع. كما أسهمت الفلسفة الوضعية والتجريبية عند **أوغست كونت** في النقد من خلال اقتراح استخدام المناهج التي تقوم على التجربة العلمية، خاصة في المدرسة الواقعية والواقعية الطبيعية، وهذا من خلال وضعه أسس علم اجتماع، وباعتبار أن الأدب اكتسب

مفهوما آخر هو انعكاس للواقع، وبالتالي يمكن الاستعانة بعلم الاجتماع في مقاربة الأدب الواقعي مقاربة اجتماعية. ولكن واقعية الأدب ومنهجية نقده سرعان ما ناهضتها المدرسة الرمزية والجمالية التي أسهم الفيلسوف الايطالي **بندتو كروتشيه** في إرسائها من خلال كتابه: **"موجز في علم الجمال"**، رافضا أن يكون للأدب والفن هدفا غير المتعة، لأنه مجرد رؤيا ونشاط روحي خلاق، وليس نشاطا عقليا أو وضعيا.

لقد كان للمكتشفات العلمية دورا في بلورة المناهج النقدية، وظهر بعض النقاد الذين تبدو المنهجية العلمية في نقدهم، مثل **سانت بيف**، الذي يعد مؤسسا للحداثة النقدية في فرنسا والعالم، وركز في منهجه النقدي على البحث من خلال النص عن المؤلف وعن المجتمع، واعتبار النص وثيقة تكشف عن نفسية المؤلف كما تكشف عن المجتمع. ويبدو في كتابه: **"التاريخ الطبيعي لفصائل الفكر"** متأثرا بنظرية تطور الأنواع **لشارل داروين**، وهذا باستعارته لمفهوم التطور والتاريخ وتطبيقه على أنواع الفكر. كما تأثر الناقد **برونتيير** بهذه النظرية وطبقها على الأدب والفن، ليبرز أن الأنواع الأدبية تمر في تطورها التاريخي من الطابع اللاهوتي ثم الميتافيزيقي ثم الواقعي، وهذا ما يمكن ملاحظته في القصة مثلا التي بدأت ملحمية أسطورية، ثم خيالية إنسانية، ثم رومانسية، ثم واقعية. كما يمكن الاشارة إلى الناقد **هيبوليت تين** ومنهجه التجريبي في النقد، الذي يظهر في كتابه: **"تاريخ الأدب الانجليزي"** وحدد العناصر المؤثرة في الأدب والفن في: **الجنس** (أي العنصر والسلالة)، **البيئة** (الطبيعية، السياسية، والاجتماعية)، **والعصر** (آثار التقدم السابق للمجتمع).

لقد حددت هذه النظريات والمناهج توجهات النقد الغربي الحديث، وكذلك وجهت الحداثة النقدية العربية في طورها التجديدي، حيث نجد ملامح هذا النقد مجسدة عند الكثير من المجددين الأوائل ابتداء من **قسطاكي الحمصي** في كتابه: منهل الوراد إلى علم الانتقاد، ووصولا إلى **العقاد ومندور وميخائيل نعيمة وطه حسين**، وغيرهم ممن استجاب لضرورات النهضة والتجديد، وكما يقول **غنيمي هلال** فإن: العلم والفلسفة يقودان إلى المعرفة، التي هي ثمرة الحقائق وحدها، والعلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف اليقينية، والفكر الانساني لا يستطيع أن يعصم من الخطأ في الفلسفة وفي العلم، إلا بعكوفه الدائب على التجربة.

الأسئلة

1. ما هي الإشكالية التي يثيرها النص؟
2. النقد العربي الحديث محكوم بتيارين كبيرين، ما هما؟
3. يستمد التيار التجديدي في النقد من منهلين أساسين، ما هما وكيف أثرا على النظرية الأدبية ومن ثم على النظرية النقدية؟
4. ما هو دور النظريات الوضعية والتجريبية في صياغة النظرية النقدية الحديثة؟ وما هي أهم النظريات التي أبرزت هذا التوجه؟
5. هل اكتسب النقد العربي خصوصيات ما من خلال هذا المنزع التجديدي؟

الفصل الأول

النقد الإحيائي وبدايات التجديد

المحاضرة الأولى : النقد الإحيائي (المحافظ، الكلاسيكي، التقليدي)

توطئة

انقسم النقاد في الثلث الأخير من القرن 19م إلى فريقين: الأول محافظ (كلاسيكي)، والثاني مجدد، وكان لكل منهما اتجاهه الذي سار على هديه، ودافع عنه بكل ما وسعته الحجة، ومن ثم فقد اتجه النقد الأدبي في تلك الفترة في اتجاهين كبيرين: الأول إحيائي، ويمثل استمرارا للنقد العربي التقليدي (القديم)، وقد كان أكثر انتشارا وأقوى سلطانا في بدايات عصر النهضة العربية باعتباره كان مندمجا في المشروع النهضوي العام، الذي اتجه إلى التراث النقدي العربي القديم، وحاول إعادة بعثه وإحيائه من جديد، لإثبات الشخصية والهوية العربية للأدب ونقده، أمام المد الاستعماري الغربي، كما آمنوا أن أي تجديد في الأدب ونقده لا يكون إلا انطلاقا من الأساس التراثي.

أما الاتجاه الثاني فهو الاتجاه التجديدي، وقد حاول الاستفادة من الثقافة الأوروبية في تحديد ماهية الأدب ونقده، وتحطيم بعض القيم النقدية القديمة أو إضعافها في النفوس على الأقل، وسعى إلى تكريس نظريات أدبية ونقدية جديدة، أكثر ملاءمة ومسايرة لروح العصر ومستجداته. وقد كان الصراع بين التيارين محتدما وصداميا في بعض الأحيان، ولكن مع هذا كان وجود التيارين ضروريا، ويمثل كلاهما لمرحلتين ومحطتين ضروريتين في تاريخ الأدب الحديث، فمرحلة الإحياء والبعث كانت ضرورية، بعد فترة طويلة جدا من الجمود والانحطاط والضعف، دامت أكثر من ستة قرون، وهو ضعف كشف عورته حملة نابليون على مصر، وبداية النهضة التي لم تجد من ملاذ سوى الإحياء، ولم يكن الإحياء تقليدا صارما واستعادة حرفية للأدب والنقد في عصورهما الزاهية، بل حمل في ثناياه نظرة تجديدية محتشمة، مهدت ووضعت اللبنات الأولى للتجديد الحقيقي والجذري في المرحلة اللاحقة.

انطلاقا من هذا نطرح التساؤل الآتي:

ما هي طبيعة النقد الإحيائي؟ وما هي خصائصه العامة؟ وكيف استطاع أن يمهد للنقد التجديدي؟

1- مفهوم النقد الإحيائي (المحافظ، الكلاسيكي):

تمثل حركة الإحياء (البعث) في الأدب والنقد، مرحلة تاريخية من مراحل التطور الأدبي والنقدي الحديث، حيث يتجلى فيها دور العقل بوصفه المرشد والهادي إلى الفضيلة والأخلاق النبيلة، من خلال الاعتماد على التعابير المتزنة في تناول العواطف الإنسانية المتجلية أدبيا، والحكم عليها وفق أحكام نقدية تصدر عن العقل والذوق السليم، لأن العقل أداة معرفية أساسية وضرورية، تمكن الناقد من الكشف عن المعارف والحقائق الأدبية، التي تتميز بقدر من الثبات والعموم. ويستنتج من هذا أن: **الإحيائية تعنى ببعث التراث النقدي والأدبي القديم ومحاولة إحيائه من جديد، وهذا ما يتم عن طريق محاكاة النماذج القديمة في النقد والأدب.**

جاءت حركة الإحياء في النقد استجابة لحركة موازية لها في الأدب والشعر، حيث حاول الأدباء في أواخر القرن 19 م أن يعيدوا للأدب العربي بريقه القديم، فأخذ الشعراء ينهلون من روائع الشعر العربي القديم، وعمدوا إلى أشهر قصائد الشعر الجاهلي والإسلامي والعباسي، فحاكوا أوزانها وقوافيها وصورها ومعانيها، غرضهم بذلك هو إحياء التراث الأدبي القديم، ومنهم رائد الإحياء الشعري العربي محمود سامي البارودي، الذي استعاد بشعره روح القصيدة العربية التراثية، من خلال معارضته وتقليده لنماذج من شعراء العصور القديمة، ليطلق على هذه المرحلة الإحيائية أو الكلاسيكية، ولما كان الإحياء سمة ظاهرة في الأدب والشعر فقد كان لزاما على النقد أن يأخذ هو الآخر هذا المنحى المتجه إلى التراث، ليكون مسايرا لحركية الأدب شعرا ونثرا، لهذا فقد عني النقاد الاحيائيون الأوائل باستعادة النظريات النقدية التراثية على نحو ما فعل الشيخ حسين المرصفي في كتاب الوسيلة الأدبية، وحمزة فتح الله في المواهب الفتحية، ومحمد المويلحي في نقد ديوان أحمد شوقي، حيث أن جميعهم استعانوا بما يجود به التراث النقدي من نظريات نقدية، كان لابد من إحيائها من جديد، فاعتمدوا على الموازنات والمداخل اللغوية في نقدهم، كما أنهم كانوا يطلقون أحكامهم النقدية دون تعليل لها سيرا على نهج القدامى، الذين مثلوا لهم مصدرا مهما للنقد في هذه المرحلة.

2- النقد الإحيائي في كتاب: «الوسيلة الأدبية» للشيخ حسين المرصفي:

يعد الشيخ **حسين المرصفي (1815-1889)1** أحد أكبر ممثلي المدرسة الإحيائية في النقد، وهذا ما يتجلى بوضوح من خلال كتابه الموسوم بـ: «**الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية**»،2 وهو عبارة عن مجموعة محاضرات ألقاها الشيخ على طلبة دار العلوم، ويقع الكتاب في جزئين، وعدد صفحاته 680 صفحة، نشر سنة 3.1872 وتبدو أهمية هذا الكتاب من خلال إرسائه للنقد الإحيائي ثم بتأثيره الجلي في النقاد الإحيائيين في تلك الفترة، وقد تجاوز تأثيره ليشمل النقاد التجديديين أيضا.

أ- مضمون الكتاب

يستهل الكتاب بتمهيد نظري يشرح فيه العلاقة بين الأدب واللغة، ثم تناول في القسم الأول علوم اللغة العربية من نحو وصرف وفقه اللغة، ثم علوم البلاغة من معاني وبيان وبديع، ثم تناول العروض والقافية. ثم تناول الأدب بفرعيه الشعر والنثر متحدثا عن كل فن على طريقة القدامى في الاستطراد والتداعي، مستشهدا بمختارات من محفوظاته الضخمة التي تكشف عن ذوق سليم وتعمق وفقه بعلوم العربية. يضاف إلى هذا حديثه عن رائدي البعث الأدبي في عصره، وهما: الشاعر محمود سامي البارودي، والناثر عبد الله فكري، وإيراده عددا من قصائد البارودي، ومقطوعات نثرية لعبد الله فكري، والموازنة بينهما وبين شعر القدماء ونثرهم.4

يتبين لنا من مضمون الكتاب أن النقطة المركزية التي انطلق منها هي أن صناعة الأدب تبدأ أولا بالثقافة والمعرفة اللغوية، ثم التمرس بالأساليب البلاغية، بدءا بعلم المعاني، الذي يهتم

---

1 - ولد حسين المرصفي سنة 1815 بقرية مرصفا بمحافظة القليوبية بمصر، وكان ضريرا، تلقى تعليما أزهريا، ثم تولى التدريس في الأزهر إلى غاية سنة 1871، تاريخ التحاقه بدار العلوم ليكون أول أستاذ للأدب العربي فيها. وقد خلف ثلاثة كتب هي: زهرة الرسائل، والكلمات الثمان، وكتاب الوسيلة الأدبية. ينظر محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مؤسسة هنداوي، ط4، مصر، 2021، ص: 9-10

2 - حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، ج1، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، القاهرة، 2012

3 - محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، ص: 26-27

4 - ينظر محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص: 10-11

بأسرار التركيب، ثم علم البيان، الذي يتولى تحويل المعاني المجردة إلى صور ذات طابع حسي، ويضفي عليها أبعادا نفسية فلسفية، وأما علم البديع فيزيد في إحكام الاتساق الجمالي في القصيدة من جانب الإيقاع ومن جانب البنية الصوتية والدلالية.

ب- مفهوم الشعر عند المرصفي:

يعرف الشيخ حسين المرصفي الشعر في كتاب **الوسيلة الأدبية** قائلا إنه: « **كلام مفصل قطعا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة. وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا وقافية، وينفرد كل بيت بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاما في بابه، في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاما آخر كذلك، ويستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثاني، ويبعد الكلام عن التنافر، كما يستطرد من التشبيب إلى المدح، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره، ومن التفجع والعزاء في الرثاء إلى التأثر، وأمثال ذلك**»[1].

يتجلى الاتجاه الإحيائي أيضا من خلال مفهوم المرصفي للشعر في رفضه وتجاوزه التعريف العروضي الشائع للشعر بأنه: «**كلام موزون ومقفى**»، وهو تعريف تراثي أطلقه **قدامة بن جعفر** فشاع بين النقاد من بعده، وهو كما يبدو تعريف مناسب للشعر الذي يعتمد في جوهره على العروض، أي الوزن والقافية اللذان يكسبانه سمة التميز كنظم عن النثر، لهذا ركز قدامة على التعريف العروضي له، لكنه تعريف غير كاف، لم للشعر من مضمون وصور لابد أن تشير إليها تعريفاته، لهذا تبنى المرصفي بدلا عنه حدا آخر للشعر، ليس محاكيا للتراث فحسب، وإنما هو نقل حرفي لتعريف **ابن خلدون**، لكنه بدا تعريفا ملما بكل جوانب الشعر، يقول: «**الشعر هو الكلام**

1 - حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، ج2، مطبعة المدارس الملكية، مصر، 1885، ص:464

البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على ألسنة العرب المخصوصة به..»1.

انطلاقا من هذا فالشعر عند المرصفي وغيره من الإحيائيين، هو مستوى لغوي خاص، له خصائصه التي تختلف عن خصائص النثر، وأهم هذه الخصائص خاصية النظم، حيث يستند الشعر على القوانين العروضية، وهي جوهر تميزه عن النثر، لهذا عرف الشعر بأنه الكلام الموزون والمقفى، لكنه حسب المرصفي لا يمكن أن يقوم فقط على الوزن والقافية فحسب، أو على القواعد اللغوية والعروضية فقط، بل يلعب فيه الخيال والتصوير والصياغة الخاصة دورا مهما، حيث لا سبيل إلى حصر أساليب الشعراء وصيغهم، التي تخضع لسنة التطور والتجديد والإضافة.

كما يؤكد المرصفي على استقلالية أجزاء القصيدة في الغرض والمقصد، أي أن كل بيت يستقل بمعناه وغرضه عن البيت الذي يسبقه أو الذي يليه، أي بناء القصيدة على أساس ما يسمى بوحدة البيت، وهي سمة الشعر العربي القديم الذي كان معظمه شعرا وجدانيا قائما على وحدة البيت وليس على الوحدة المعنوية أو العضوية للقصيدة، لهذا تعددت الأغراض والموضوعات في القصيدة الواحدة، لكن المرصفي يرى أيضا في المقابل أن عبارات الأبيات يمكن أن تتصل، دون أن يعاب هذا لأنه سيسهم في تماسك القصيدة، مما يعني تلميحه ودعوته إلى الوحدة المعنوية حتى لا تبدو القصيدة مفككة المعنى، لا يجمع بين أبياتها سوى الوزن والقافية.

ج- مفهوم الشاعرية أو ملكة نظم الشعر:

يعود إبداع الشعر إلى الملكة، أي أنه موهبة فطرية في الأساس، تدعمها ثقافة الحفظ وتنميها الدربة والمران، بمعنى أن الشعر جبلة وطبع عند الشاعر، تنشأ من كثرة الحفظ والمران، وفي الحالتين تعني الاغتراف من المخزون التراثي المحفوظ.

تقتضي العملية الإبداعية للشعر، حسب المرصفي، أن يكثر الشاعر من حفظ الشعر حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها، على أن لا يكون الحفظ لكل الشعر مطلقا، بل لابد من أن يتم اختيار نماذج منه، وفق معايير خاصة بالمقبل على النظم، وهي معايير ذاتية وموضوعية،

1 - حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، ج2، ص:468

أهمها أن يتخير المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب، ويشير المرصفي إلى شعر الرعيل الأول من الجاهليين والإسلاميين والعباسيين، ليصبح الحفظ بهذا علة الإبداع، وعلة جودته، يقول المرصفي نقلا عن مقدمة ابن خلدون: « **اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا، أولها الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفوس ملكة ينسج على منوالها، يتخير المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب، وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين مثل ابن أبي ربيعة، كثير وذي الرمة وجرير وأبي نواس وحبيب والبحتري والرضي، وأكثر شعر كتاب الأغاني، لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله، والمختار من شعر الجاهلية، ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر ردئ، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر، وإنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى لمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال: إن من شروطه نسيان ذلك المحفوظ، لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، إذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتفش الأسلوب فيها، كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه لأمثالها من كلمات أخرى**».1

يبدو أن تأكيد الحفظ يدل على ضرورة احتذاء المثال أو النموذج في الإيقاع والتشبيه والمفردات والتراكيب، ويتأتى ذلك بالدربة والمران في نظم الشعر، وليست مقولة الحفظ والمران سوى صورة من صور ترديد مقولات التراث النقدي العربي، التي تؤكد شروط الإبداع وتنوعه، ونشير في هذا السياق إلى تجربة الشاعر الحسن بن هانئ المعروف **بأبي نواس** حين أراد تعلم الشعر فتوجه إلى خلف الأحمر يستأذن منه في نظم الشعر، وكما هو معروف فالشعر ملكة وجبلة أي موهبة واستعداد فطري، ولا يتم تلقينه أو تعليمه وهذا ما وعاه خلف، لكنه لمس أيضا استعدادا لنظم الشعر من أبي نواس، تشي به رغبته في تعلم النظم، وربما يخفي هذا الاستعداد ملكة شعرية لا يراها سوى أهل الفراسة والبديهة، وهي ملكة تحتاج إلى صقل وتدريب، ولا يتم الصقل سوى بالحفظ، لهذا لم يكن من خلف سوى أن قال له: لا آذن لك في الشعر إلا أن تحفظ ألف مقطوع للعرب ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة، فغاب عنه مدة ثم عاد وقد حفظ ذلك، ثم أنشد معظمها لخلف عدة أيام، لكنه قال له بعد ذلك: لا آذن لك حتى تنسى هذه الألف كأنك لم

1 - حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، ج2، ص:468-469

تحفظها، ويقال أن أبا نواس ذهب لأحد الأديرة واختلى بنفسه حتى نسيها، ثم عاد إلى خلف قائلا له بأنه نسيها كأنه لم يحفظها، فقال له خلف: الآن أنظم الشعر.1

وقد نظم أبو نواس الشعر وتفتقت قريحته لدرجة أنه عد من أبرز المجددين في عصره.

كما قد وجدنا تفسير هذا في تعريف **عبد العزيز الجرجاني** للشعر الذي يصنفه ضمن علوم العربية، ويقول أنه نتاج طبع ورواية وذكاء وتمرن وتدرب متواصل على أساليب النظم، التي تستمد من نماذج شعرية للأسلاف من الشعراء السابقين، يقول: « **الشعر علم من علوم العربية يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان، ولست أفضل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولد، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر**».2

وبالتالي فالملاحظ أن هناك إجماع بين النقاد على مسألة ضرورة صقل الموهبة الشعرية بالحفظ أولا، مع اختيار المحفوظ وفق معايير عامة تتعلق بالشعر النقي الأساليب، ومعايير أخرى خاصة بكل شاعر بحسب ميولاته، يليه شرط النسيان أو التناسي، وهو شرط غير ضروري، كما يبدو في الشروط التي وضعها ابن خلدون، ففكرة الحفظ والتدرب تهدف في أن تكسب الشاعر نموذجا أو مجموعة نماذج، يعمد إلى محاكاة لغتها وأساليبها وموسيقاها، ويتعلم النظم ويتمرن عليه عن طريق تقليد هذه النماذج دون استعادتها بحرفيتها، وتفادي الحرفية والانتحال يكون بنسيان هذا المحفوظ.

د- نموذجه التطبيقي:

يستدل المرصفي على صحة تصوره هذا بأحد أدباء الإحياء، هو محمود سامي البارودي، الذي تمكن من صنعة الشعر بالحفظ والدربة، فالبارودي – كما يقول المرصفي- أو هذا الأمير

1 - ينظر ابن منظور المصري، أخبار أبو نواس: تاريخه، نوادره، شعره، مجونه، ج1، مطبعة الاعتماد، مصر، 1964، ص:55

2 - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ص15- :16

الجليل –كما يلقبه- لم يقرأ كتابا في فن من فنون العربية، غير أنه لما بلغ سن التعقل وجد من طبعه ميلا إلى قراءة الشعر وعلمه، فكان يستمع إلى بعض من له دراية، وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته، حتى تصور في برهة يسيرة هيآت التراكيب العربية ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات، حسب ما تقتضيه المعاني فصار يقرأ ولا يكاد يلحن.. ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء 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 لا ينبغي، ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء1 ولشعر الأمراء كأبي فراس والشريف الرضي والطغرائي..2

ه- منهج المرصفي:

ينبني منهج المرصفي في نقده ونظرته إلى الشعر ومفهومه على ما يزخر به التراث العربي من مفاهيم، فكان بذلك من أوائل كبار النقاد الإحيائيين، بيد أنه لم ينجرف كليا إلى التراث، ويسلم بجميع مفاهيمه النقدية، بل اعتمد على منهج **الانتقاء والانتقاد** لهذا التراث، أي أنه يختار المفاهيم النقدية التي تتلاءم مع طبيعة الإبداع الشعري الحديث، كما ينتقد بعض المفاهيم التي لا يراها قادرة على الإلمام بالمفاهيم الحديثة، وهذا ما نلمسه مثلا في تعامله مع التعريف العروضي للشعر، وهو تعريف غير كاف في رأيه، وهذا ما دفعه إلى تبني مفهوم تراثي آخر أكثر إلماما بمفهوم الشعر، بحيث لا يقصره على الوزن والقافية فقط، بل يمتد أيضا إلى الجانب الدلالي والتصويري للشعر.3

3- كتاب المواهب الفتحية في علوم العربية لحمزة فتح الله (1849-1918):

وقف المؤلف في بدايات كتابه هذا عند علوم اللغة العربية، المسمى أيضا بعلم الأدب، ناقلا في ذلك من القدماء، مثل **السكاكي** في كتابه «**مفتاح العلوم**»، والكتاب لا يعدو أن يكون كتابا في الأدب بمعناه القديم الواسع، مع غلبة المباحث اللغوية عليه، وغياب عنصر التنظيم والمنهجية الواضحة في عرضه للمسائل، وبيان ووضوح المقصد التعليمي، يقول **فتح الله:**« **وقد عمدت في علوم**

1 - عبد الحكيم راضي، النقد الإحيائي وتجديد الشعري في ضوء التراث، دار الشايب للنشر، ط1، القاهرة، 1993، ص:128

2 - محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مؤسسة هنداوي، ط4، مصر، 2021، ص15

3 - ينظر عبد الحكيم راضي، النقد الإحيائي وتجديد الشعري في ضوء التراث، ص: 183

هذه اللغة إلى تنسيق قلائد ونظم فرائد وضم شتيت وجمع مفترق.. غير مقيد بفن أو علم من الفنون الأدبية والعلوم العربية دون آخر، بل إنني أستطرد الكلام في جميعها استطراداً.. مع التحري وجودة الانتقاء في اختيار ما أنقله من كتب أو خطب أو منظوم أو منثور في ضروب شتى وأنواع مختلفة من العلوم العربية..».1

ولم يعتمد في عودته للتراث اللغوي والأدبي على منهج الانتقاء والانتقاد، الذي رأيناه عند المرصفي في وسيلته الأدبية، بل اعتمد فتح الله على منهج التسليم والانقياد إلى التراث، واستحضاره كما هو دون زيادة ودون انتقاد لمفاهيمه أو تكييف لها مع حركة الأدب والشعر الحديث، الذي لا نجد له حضورا في هذا الكتاب، اللهم إلا قصيدته هو شخصيا، التي نظمها في مدح الخديوي، ووصف رحلته إلى السويد.

والملاحظ أن مسلكه الفني يتلاقى مع موقفه النظري، كما نقله في كتابه ومحتواه، أي الالتقاء على قاعدة التراث، سواء في النصوص الشعرية والنثرية التي اتخذها مادة لشروحه وتحليلاته ومقارناته للمسائل التي أدار حولها دروسه، أو النماذج التي ارتضى محاكاتها والاستمداد منها في محاولته الإبداعية، ونقصد هنا قصيدته التي نظمها بمناسبة اختتام مؤتمر العلوم الشرقية باستكهولم، حيث يعترف بأخذه وتأثره بقدامى الشعراء، مقررا ذلك صراحة، كما أن القصيدة انبنت كالقصائد القديمة على عدة موضوعات ابتداء من وصف الرحلة الشاقة والحديث إلى الحبيبة ثم وصف الرحلة البحرية، وصولا إلى مدح الخديوي توفيق وملك السويد.2

كما أنه عمد فيها إلى إحياء منظومة لفظية قديمة وبعثها من جديد، ما جعل القصيدة تتكلم بلسان لا يفقهه ولا يفهمه الناس في العصر الحديث، لأن فتح الله خاطبهم بلسان الماضي، كما أنه يرى المستقبل وراءه، وبالتالي فإن مستقبل اللغة والشعر العربي وراءهما. والنهوض بهما يكون بإحيائهما والعودة بهما إلى ما كانا عليه.3

1 - عبد الحكيم راضي، النقد الإحيائي وتجديد الشعري في ضوء التراث، ص: 48-49

2 - المرجع نفسه، ص:51

3 - ينظر المرجع نفسه، ص:53

تتضح آراء فتح الله النقدية من خلال الموازنات التي عقدها بين الشعراء، وكان يعرض في ثناياها بعض التوجيهات والآراء العامة في الموازنة والنقد، التي سبقه إليها النقاد القدماء، والتي يقرها هو ويدعو للأخذ بها والحرص عليها.

اعتمد في موازناته على الذوق البحت والسليقة السليمة مثلما اعتمدها القدماء والمرصفي قبله. اعتمد أيضا كأسلافه النقاد على النقد اللغوي، حيث كان يعمد إلى شرح اللغة وإعرابها وصرفها.. وبيان أصل معنى البيت ومن السابق إلى مثل هذا المعنى.

وقد يستطرد أحيانا إلى تحقيق نسبة الشعر لقائله، أو يستطرد لقصيدة أبيات الموازنة فيذكر مطلعها مثلا، ثم يناقش لغة ذلك المطلع إلى غير ذلك من الاستطرادات.

أما مقاييسه النقدية فهي نفس مقاييس القدماء كصدق الكلام، وملاحة المعنى ودقته وفخامته، أو جودة التعبير وسلاسته، وعذوبة الألفاظ وفخامتها مع تخيرها ومناسبتها لموضوعها، والاحتكام في كل هذا للذوق والسليقة، أي دونما إبراز لمبرر موضوعي لهذا الحكم النقدي أو ذاك، وكذا الاعتماد على النقد اللغوي الجزئي تماشيا مع طبيعة القصيدة العربية التقليدية المبنية على وحدة البيت دون القصيدة.1

4- نقد محمد المويلحي لديوان أحمد شوقي:

يتضح اتجاه المويلحي المحافظ (الإحيائي) في سلسلة المقالات التي نشرها في صحيفة مصباح الشرق، حين أخرج أحمد شوقي ديوانه الأول سنة 1898، حيث زعم في مقدمته أنه سيحاول التجديد في ضوء ما قرأ في الآداب الغربية، مشيدا بشعر الطبيعة عند الغرب، وتساءل المويلحي في مقالاته عن الجديد الذي يريد شوقي إدخاله إلى العربية؟ وقال له إنك تنظم بهذه اللغة فلابد أن ترجع في ألفاظك إليها لأنك تتحدث بها، وقد قرأنا مثلك في الآداب الغربية، فلم نجد للقوم معان يتفوقون بها على الشرقيين، بل إننا معشر الشرقيين نفوقهم في المعاني، وحتى موضوعات

1 - سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، مصر، ص:34-35

شعرهم التي تتغنى بها مثل الطبيعة للعرب فيها كثير، وما كان على الشاعر المجدد من أمثالك إلا أن يتصفح دواوين القدماء، فيجد فيها لا في الغرب ضالته التي ينشدها.

وكما نقد المويلحي مقدمة الديوان فإنه نقد جزءا منه، وقد انصب نقده على جانب اللغة، من حيث معاني الكلمات وصحة الأفكار، وكان نقده يبدو ذاتيا في بعض الأحيان، فقد كان يذكر ما يستحسن من أبيات القصيدة، ولكن دون تعليل، وهذا تماشيا مع طبيعة النقد التراثي، أما إذا وجد عيبا فإنه يوضحه، ومن نقده هذا ما نقد به قول شوقي:1

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

ووجه نقده إلى لفظة خدعوها وبين معنى اللفظ اللغوي، فقال: إن خدعوها يفهم منه أن المشبب بها (المتغزل بها) غير حسناء، لأن الخداع لا يكون الحقيقة، وإذا أردت أن تخدع الشوهاء القبيحة فقل عنها حسناء، وخدعوها معناه أيضا ختلوها وأرادوا بها السوء من حيث لا تدري. وذهب إلى أن هذا ينافي قول شوقي في البيت التالي حيث يقول:

أتراها تناست اسمي لما كثرت في غرامها الأسماء

ثم يبدي إعجابه بالأبيات الأخرى، ومنها:

يوم كنا ولا تسل كيف كنا نتهادى من الهوى ما نشاء

وعلينا من العفاف رقيب تعبت في بأسه الأهواء

وقال: هذا من بديع الكلام وجيد الشعر،2 دون أن يعلل حكمه النقدي هذا الذي دفعه لاستحسان هذه الأبيات، لأنه يحتكم في هذا إلى الذوق والسليقة السليمة.

ومن نقده اللغوي أيضا نقده لجمع غصن على أغصن في قول شوقي:

1 - ينظر عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، دار المعارف، ط2، مصر، 1980، ص:28

2 - المرجع نفسه، ص:28

والحضور واهية بالمكان تنجذب

سالت الأكف بها في أغصن لهب

فقال الغصن لا يجمع في اللغة إلا على غصون وأغصان وأغصنة.1

النثر الفني : حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي2:

ألف المويلحي كتابه هذا على طريقة المقامات، حاكى فيه مقامات الهمذاني، وتناول بأسلوب ساخر العديد من القضايا التي كانت قد بدأت تستشري في المجتمع المصري، اختار لها المويلحي شخصية تراثية هي شخصية **عيسى بن هشام** وأحد باشاوات مصر، والذي مات وانبعث من جديد، فعاين ما آل إليه المجتمع المصري آنذاك.

وقد خرج هذا الكتاب منجما في صحيفة مصباح الشرق الأسبوعية، ضمنه المويلحي آراءه السديدة حول المجتمع، بأسلوب تراوح بين الجد الرصين والدعابة الرقيقة والسخرية اللاذعة، وقد اختتمه بحديثه عن مميزات المدنية الغربية، حيث أعاب على الشرقيين تقليدهم للغربيين في جميع أحوالهم، وتركهم جميع ما كان لديهم من الأصول القويمة والعادات السليمة والآداب الطاهرة، ونبذهم ما كان عليه أسلافهم من الحق ظاهريا، واكتفاءهم بهذا الطلاء الزائف من المدنية الغربية.

وبالرغم من أن الكتاب لم يتضمن الكثير من النقد الأدبي وبطريقة مباشرة وصريحة، إلا أنه يبرز بوضوح موقف الإحيائيين من التجديد، أو من الدعوة إليه خاصة في ثوبه الغربي، فبالرغم من ثقافة المويلحي المنفتحة والواسعة على الغرب، وإتقانه للغات الفرنسية والايطالية والتركية، واطلاعه على الآداب الغربية والشرقية معا، إلا أنه كان يدعو دائما إلى التشبث بالتراث العربي دون غيره، وإن استدعى الأمر أخذ القليل المفيد من الآداب الغربية، وهذا ما يترجم بوضوح موقف المحافظين من التجديد في النقد والأدب.

1 - عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، ص:29

2 - محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، مؤسسة هنداوي، مصر، 2017

خلاصة

النقد الإحيائي هو اتجاه نقدي حداثي حاول أن يرجع للنقد والأدب ألقه الذي افتقده طيلة عصر الانحطاط، لهذا فهو يغترف آلياته ومفاهيمه النقدية من التراث النقدي العربي القديم، وحاول تطوير النقد وتكييفه مع الإبداع الأدبي الحديث، لهذا فهو رغم توجهه التراثي إلا أنه جدد الكثير من المسائل النقدية، حيث لم يتعامل تعاملا نقليا مع النقد القديم، بل سعى إلى تكييفه وتجديده تماشيا مع الإبداع الأدبي الحديث.

اعتمد النقد الإحيائي على مفهوم الذوق الفني للناقد، الذي يمكنه من إدراك التناسب بين الأشياء، فتستوجب الاستحسان أو الاستهجان، والذوق طبيعي في الإنسان، ينمو ويتربى بالنظر في الأشياء، من جهة موافقتها للغاية المقصودة منها. وأرسي بهذا مفهوم الجمال كمبدأ ومعيار نقدي، يتيح للناقد مقاربة النصوص من جانب موضوعي، ينظر في مدى التناسب بين عناصر النص، ومن جانب ذاتي وهو إدراك الناقد لمواطن الجمال، واكتشافه لوجه التناسب فيه، وجعل الذوق حاسة طبيعية فطرية، لا تبلغ نضجها إلا بالتربية والتدريب، قصد معرفة مواطن الجمال أو القبح، وهو لم يجرد الجمال من المنفعة، حين ربطه بالتناسب والتلاؤم، وبالتالي فهو يؤدي وظيفة هي مصدر منفعة للناقد.

كان النقد الإحيائي في الربع الأخير من القرن 19 م نقدا لغويا يجمع بين الذاتية والموضوعية، مع ميل إلى الاستطراد، وتقدير لحكم الذوق، واحتفاء بالسليقة السليمة واعتماد عليها في إطلاق الأحكام النقدية. كان النقد في هذه الفترة ينظر إلى أن الأدب القديم هو النموذج والمثل الأعلى الذي يجب أن يحتذي ويحاكى، حيث لا يخرج الشعراء عن بناء القصيدة القديمة في أغراضها وأوزانها وأقسامها، وقيامها على وحدة البيت، وعدم الخروج عن الأساليب العربية المستوفية لشروط الصحة والبلاغة والفصاحة، كما هي مقررة في علومها.

نص تطبيقي

نصوص النقد الإحيائي: مفهوم الشعر والشاعرية عند حسين المرصفي

يعرف الشيخ حسين المرصفي الشعر في كتابه: **الوسيلة الأدبية** إلى العلوم العربية قائلا إنه: كلام مفصل قطعا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة. وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا وقافية، وينفرد كل بيت بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاما في بابه، في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاما آخر كذلك، ويستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثاني، ويبعد الكلام عن التنافر، كما يستطرد من التشبيب إلى المدح، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره، ومن التفجع والعزاء في الرثاء إلى التأثر، وأمثال ذلك.

ويعرف الشاعرية قائلا: اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا، أولها الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفوس ملكة ينسج على منوالها، يتخير المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب، وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين مثل ابن أبي ربيعة، كثير وذي الرمة وجرير وأبي نواس وحبيب والبحتري والرضي، وأكثر شعر كتاب الأغاني، لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله، والمختار من شعر الجاهلية، ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر ردئ، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر، وإنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى لمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال: إن من شروطه نسيان ذلك المحفوظ، لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، إذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتفش الأسلوب فيها، كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه لأمثالها من كلمات أخرى.

- المرجع: حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية/ ج2، ص467-469.

الأسئلة

1. استنتج من خلال النص مفهوم المرصفي للشعر؟ ووضح التأثير التراثي في هذا المفهوم؟
2. استنتج مفهوم وشروط المرصفي لصناعة الشعر (الشاعرية)؟

المحاضرة الثانية: بدايات النقد التجديدي في النقد العربي الحديث

توطئة

إذا كان النقاد قد ربطوا الاتجاه الكلاسيكي (الإحيائي) بالظروف الثقافية العامة التي ولدتها وفرضتها انبعاثات الفكر والأدب العربي في فجر النهضة، فإن الاتجاه المجدد كان أيضا تعبيرا أمينا عن طبيعة المرحلة التاريخية التي اجتازها العالم العربي في مطلع العشرينيات من القرن الماضي، والتي كانت نتيجة التغيرات السياسية والاجتماعية التي عرفها المجتمع في هذه الفترة، وأدت إلى زعزعة مجموعة من القيم السائدة والقناعات الموثوق بها، وقد كان في بداياته وليد عبقريات فردية أو طموحات شخصية لأدباء ونقاد فهموا طبيعة التغيير التي طرأت على المجتمع فدعوا إلى التجديد وضرورة تجاوز التقليد، الذي أضر بالأدب ونقده من حيث أراد أن ينفعه، حيث كان المقلدون يربطون حاضر ومستقبل الأدب باستعادة ماضيه فجمدوا الأدب وقتلوا الابداع، لهذا كانت دعوات التجديد ضرورية وملحة، وقد بدأت كمبادرات ودعوات فردية في البدايات، ثم انتظمت في جماعات ومدارس أدبية ونقدية، وانتقل النقد الأدبي من طوره الاحيائي إلى طوره الرومانسي أو التأثري الذاتي، ثم إلى طوره المنهجي التاريخي والسياقي.

انطلاقا من هذا نتساءل عن: - ما هي الظروف الموضوعية التي ساعدت في ظهور الاتجاه المجدد؟ ومن هم النقاد الأوائل الذين رفعوا لواء التجديد؟

1- الظروف الموضوعية لظهور الاتجاه المجدد:

أ- بروز جيل رواد التجديد

أهم ما يميز رواد التجديد وأقطاب هذا الجيل، هو انتماؤهم الاجتماعي لفئة البورجوازية (الطبقة الوسطى) الفتية، التي ظهرت في العالم العربي نتيجة ظروف الاستعمار، الذي أسهم جذريا في تغيير الوضع الداخلي للمجتمعات العربية، وهذا باستحداثه المدارس النظامية وضمان التعليم لهذا الجيل من القاعدي إلى العالي، ليبرز جيل على قدر من التعليم والثقافة، يمكن الاعتماد عليه في قيادة التجديد.

ب- الثورة الشاملة

لقد كان جيل الرواد بمثابة الحركة والثورة الشاملة في جميع مناحي الحياة الأدبية والنقدية، فكانت مدرسة الديوان ثورة على التقليد ووصاية القديم، ودعوة صريحة إلى تجاوز الإحياء نحو التجديد في الشعر والأدب، وجدد محمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم الأدب من خلال مؤلفاتهم الرائدة في فني الرواية والمسرحية، ومحاولة تأصيلهما في الثقافة العربية، وجاءت ثورة طه حسين الفكرية والنقدية، وثورة سلامة موسى ضد التخلف الاجتماعي... وكأننا أمام حركة ثورية وتجديدية واحدة، تخصص كل منها في جانب ثقافي واجتماعي ما.

ج- المحاولات المنهجية

حاول جيل الرواد أن يبلور مجموعة من القيم الأدبية والفكرية في منهج متماسك، بحيث وجدنا كل ناقد يسعى إلى البحث عن منهج للدراسة، وقد تأثروا في ذلك بالثقافة الغربية الوافدة، التي أبهرتهم بمنهجيتها وتماسكها واقناعها، يقول غالي شكري في كتابه العنقاء الجديدة، متحدثا عن رسل النهضة في الفكر العربي الحديث ورواد التجديد، بأنهم أولئك الذين نقلوا واستوعبوا ولخصوا وطبقوا الكثير من ألوان المعرفة، بل إن هذه الموسوعية هي إحدى سماتها الثورية، لأنها أعطت القدرة لأولئك الرواد العظام في اكتشاف الصور الجديدة للمناهج الشاملة والمتنوعة في التفكير.

د- جيل التحرر والليبيرالية

تشبع أقطاب هذا الجيل بالأفكار الثورية الداعية إلى الحرية والمساواة والإخاء، وكانت أسس معتقداتهم تدور حول الدعوة إلى الحرية والديمقراطية والفردية، لهذا سمي هذا الجيل بجيل الليبراليين الثوريين، وكانت آفاق التجديد مفتوحة على مصراعيها أمامهم، كما أنهم يخضعوا أهدافهم التجديدية لتسقيف معين ومحدد، لهذا جاء التجديد متدرجا لكنه كان متسارعا أيضا.

ه- الفلسفة الرومانسية وتجديد الأدب والنقد

ارتبط التجديد في النقد بالحركة الرومانسية التي عرفت طريقها إلى الأدب والشعر العربي، فدعت إلى الحرية والفردية والتغني بالوجدان، والعودة إلى الطبيعة، بمعنى أن الشاعر مطالب بالتعبير الحر عما يعانيه كذات وفرد، لا أن يتحدث عن الجماعة التي ينتمي إليها، كما كان يفعل الكلاسيكيون،

وبالتالي فقد حمل الأدب الرومانسي معه بذور الثورة والتمرد على قيود العقل والمجتمع، وعلى الواقع والأصول والعادات القديمة من خلال ربط الابداع بمدى تعبيره عن الحياة الشخصية للشاعر فقط، لهذا يفتح الأدب الرومانسي المجال للعاطفة الجياشة والخيال الجامح، ويثور على التقاليد والقيم القديمة، بالموازاة مع رفض الواقع الاجتماعي بتعقيداته النفسية والاجتماعية والأخلاقية.

باختصار كانت الرومانسية ثورة ضد الكلاسيكية في دعوتها إلى العقل والمنطق، وبنت فلسفتها على الخيال الجامح والتعبير الصادق عن الذات، واعتبر الرومانسيون الأدب تعبيرا تلقائيا (عفويا) عن طبع وشخصية الشاعر، يقوم على قوة الخيال والعاطفة، وليس تكلفا أو تصنعا للغة والصور الشعرية.

2- بدايات التجديد في النقد:

الدارس لحركة التجديد في النقد الأدبي في تلك الفترة من خلال محاولات النقاد الأولى، يخرج بأنهم استفادوا أولا من معرفتهم للآداب الأوروبية ومناهج الدراسة فيها، ودليل ذلك تلك الآراء المنتقدة للمقلدين والداعية إلى تحرر الشعر العربي من القيود القديمة، وقد ساهم الشاعر/ الناقد **خليل مطران** في الدعوات التجديدية الأولى، التي انطلقت في مصر في أواخر القرن 19 وبدايات القرن20 م، وذلك بثورته على الشعر التقليدي والدعوة إلى التحرر منه، حيث يقول في مقال له صادر عن **المجلة المصرية**: « **إن خطة العرب في الشعر لا يجب حتما أن تكون خطتنا، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم، ولنا آدابنا وأخلاقنا وعلومنا، ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلا لتصوراتنا وشعورنا لا تصورهم وشعورهم، وإن كان مفرغا في قوالبهم محتذيا مذاهبهم اللفظية**».[1]

ضمت دراسة لإسماعيل أدهم تناولت خليل مطران مجموعة من الأفكار الرئيسية، التي تنم عن نقد موضوعي، منها أن مطران كان أول من عمل على إخراج الشعر العربي من نطاق الذاتية والفردية إلى باحة الموضوعية وميدان الحياة، وهو أول من خرج عن الطريقة الاتباعية الكلاسيكية إلى الطريقة الابتداعية الرومانتيكية، وأول من أثر في شعراء الشرق باتجاهاته وشاعريته. كما تناول

1 - سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص:45-46

أدهم عناصر الأدبية في شعر مطران، وهي العاطفة والخيال والفكر، وذكر أن عاطفته تمتاز بالعمق والاتساع والغنى، وشعره العاطفي غزير، أما خياله فهو العنصر الغالب في شعره، أما عنصر الفكر في شعره فهو ميزة من ميزاته، وقد خلع هذا العنصر الثبات على العاطفة، وحد من اندفاعها، وأخفت صوت الموسيقى وجعلها هادئة. ومما يحمد لمطران نزوعه الواقعي في شعره، وقصصه الشعرية المعبرة عن بعض واقعات الحياة من دلائل هذا النزوع.1

وقد آزره في مذهبه هذا الكثير من النقاد كأحمد **فارس الشدياق وسليمان البستاني ونجيب الحداد.** الذين وجهوا سهام نقدهم للشعراء المقلدين وللشعر العربي عموما، ودعوا إلى تجديده ليكون أكثر تلاؤما مع طبيعة ومقتضيات هذا العصر، الذي يختلف بالضرورة عن مختلف العصور القديمة.

وفيما يلي بعض مآخذهم على الشعر العربي القديم:2

- انتقاد عمود الشعر العربي، والدعوة لضرورة تجديد بناء القصيدة العربية، وهذا بالبدء بالغرض المقصود مباشرة، دون مقدمات غزلية أو غير غزلية، وذلك كما يفعل شعراء الغرب، الذين يدخلون في الموضوع مباشرة دون تمهيدات.
- نبذ شعر المناسبات والتحرر من قيود الصنعة اللفظية والتجديد في المضمون.
- الدعوة إلى الثورة على شعر المدح، الذي سيطر على الابداع الشعري العربي على مر العصور، لأنه يجعل من الشعر صناعة للتكسب ومهنة للاسترزاق، ووسيلة للتقرب من الحاكم. كما دعوا إلى عدم المبالغة في المدح، لأن المبالغة تبعد الشاعر عن الحقيقة، وعن الصدق الفني، إذ ينبغي أن يكون المدح نوعا من التاريخ الخاص بأعمال وانجازات الممدوح، وبيان فضله على من سبقوه.

1 - ينظر مصطفى عبد اللطيف السحرتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف والمقطم، 1948، ص: 216-215

2 - سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص46-49

- الدعوة إلى الوحدة الفنية في القصيدة والتي لا تتحقق ما دام الشعراء لا يأتون بأغراضهم مباشرة في بداية قصائدهم، بل يمهدون لموضوعهم بعدة أغراض، مما يجعل القصيدة تفتقد للوحدة والتماسك.

- الدعوة إلى تجاوز القدماء وعدم تقليدهم، لأن تقليد القدماء كان سببا في انحطاط الشعر العربي، لأن المقلد لا يكون صادقا في شعره، ولا يراعي أحوال مجتمعه وعصره، فالمقلد الذي يعارض أمرأ القيس مثلا فيصف البوادي والقفار، بينما يعيش هو في بيت موصد الأبواب، لن يكون صادقا في نقل تجربته الفنية، ولو أردنا الاستدلال من شعر هؤلاء المقلدين على شيء من حالة مجتمعهم أعيانا ذلك، وأقصى ما يرتسم في أذهاننا صورة مشوهة، لا يعلم لها رأس من ذيل. ولهذا كانت دعوة المجددين إلى الصدق الفني في تجارب الشعراء، والنظم من وحي مشاعرهم لا مشاعر السابقين مع التزام الحقيقة ومجاراة أحوال العصر.

الملاحظ أن نقد الشعر في هذه المرحلة المبكرة، لم يتناول فقط الجوانب المتعلقة بضرورة تجديد مضامين القصيدة، كتجاوز تقليد القدامى عموما، وتجاوز أغراضهم الشعرية التي كانت تبدو مناسبة للعصور القديمة، بينما لا تبدو مناسبة في العصر الحديث لهذا وجب تجاوزها، واستحداث أغراض شعرية تناسب العصر الحديث، ومحاولة تحقيقي الوحدة الموضوعية للقصيدة بالدخول في الموضوع مباشرة، دون مقدمات مهما كانت طبيعة هذه المقدمات، كما أنهم أنكروا غلبة شعر المدح على معظم الشعر العربي، وأنكروا المبالغة فيه، بل تناول أيضا التجديد على مستوى الشكل، خاصة مسألة الوزن والقافية، رغم أهمية العروض في الشعر العربي، فقد كان مطران من أوائل الشعراء الذين جددوا في القافية، عبر الاعتماد على القافية المتجاوبة في شعره، ودعا إلى الشعر المرسل، وكانت دعواته المبكرة فرصة مناسبة أتاحت للنقاد في المراحل اللاحقة فتح النقاش حول ضرورة تجديد موسيقى الشعر العربي، وهذا ما لمحناه عند الجماعات الأدبية كالديوان وأبولو والرابطة القلمية.

تجدر الإشارة إلى أن المجددين في نقدهم لمختلف جوانب القصيدة العربية التراثية، لم يكن هدف معظمهم نقد القصيدة التراثية، لأنها مهما كان مضمونها وبناؤها فهي مناسبة لمختلف عصورها، يكفي أنها كانت متجددة بطبيعتها من عصر لآخر، وإنما كان نقدهم موجها للإحيائيين

المقلدين، الذين جمدوا بتقليدهم حركة التطور الطبيعي للأدب ونقده، سواء في موضوعاته أو لغته أو صوره، فنظموا قصائد تفتقد لروح العصر كما تفتقد للإبداع، وسار النقد وفق هذا النهج الإحيائي، فاستعاد المناهج القديمة واجتر آلياتها فأصابه الجمود أيضا، لهذا وجب تجديد آلياته وفق ما يتناسب مع متطلبات العصر الحديث.

3- بدايات التجديد في النقد الجزائري: عند رمضان حمود

كان الناقد/ الشاعر رمضان حمود (1906-1929) بحق رائدا من رواد التجديد الشعري والنقدي، يحمل رؤية شعرية ونقدية جديدة وخاصة به، حيث لم يتوقف في دائرة نظم الشعر، بل كانت لديه نظرته الأدبية الخاصة، دفعته للدعوة مبكرا للتجديد، وهي الدعوة التي ضمنها في مؤلفاته ومقالاته الصادرة في مجلة **الشهاب**، خاصة في سلسلة مقالاته الموسومة بـ:" **حقيقة الشعر وفوائده**" و"**الترجمة وأثرها في الأدب**"، ابتداء من العدد 22، الصادر سنة 1927. كما أنه نشر الجزء الأول من كتابه: "**بذور الحياة**" سنة 1928، جمع فيه مقالاته المنشورة في الشهاب، والمرحلة الأولى من قصته: "**الفتى**" سنة 1929، ونشر قصائده في جريدة: (**وادي ميزاب**) ودوريات أخرى، ولكن لم يمهله القدر لإتمام الجزء الثاني من الكتاب، والمرحلة الثانية من القصة، فقد توفي سنة 1923،[1] وعلى الرغم من أن عمره الابداعي والنقدي كان قصيرا جدا إلا أنه كان ثريا بأفكاره الثورية التجديدية، ولا يمكن تجاهله باعتباره يمثل حلقة مهمة في تطور النظرية الشعرية والنقدية في الجزائر.

يتجلى موقف حمود التجديدي من خلال ثورته وهجومه على المقلدين الاتباعيين، الذين ظلوا بعيدين عن عصرهم في نظرتهم للشعر، وفهمهم له، ففي الوقت الذي يشهد فيه الاتجاه الرومانتيكي قمة ازدهاره هناك من الشعراء والنقاد من لا يزالون في مستوى قدامة بن جعفر أو دونه، رغم الفرق الزمني الشاسع بينه وبينهم، فهم لم يزيدوا على ما قاله قدامة حول الشعر من أنه الكلام الموزون المقفى.

لم يكتف المقلدون بجمودهم هذا، بل تحاملوا وناهضوا كل مسعى للتجديد، وهو ما دفع رمضان حمود لوصفهم بعبيد التقليد وأعداء الإبداع، وقد وجه سهام نقده كغيره من المجددين

1 - ينظر صالح خرفي، رمضان حمود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985، ص: 10

العرب إلى أمير الشعراء أحمد شوقي على غرار المويلحي والعقاد وغيرهم، ولم يوجه نقده للتجارب الشعرية الجزائرية لتلك الفترة - وهي الأولى بالنقد- رغم أنها كانت هي أيضا غارقة في محاكاة النماذج التراثية القديمة، وهذا ما جعل دعوته تبدو مترددة تعوزها جرأة مواجهة الذات، ويرجع حمود سبب تأخر الشرق إلى الشعراء المعكوسين، ويقصد بهم المقلدين والاحيائيين، الذين لم يستطيعوا تجاوز الأغراض والأشكال والموضوعات الشعرية القديمة، فجنوا على الشعر، الذي يمثل عزهم الموروث، وقضوا على حياتهم النفسية، لأن شعرهم لا يعبر عنهم بقدر ما يعبر عن غيرهم، يقول رمضان حمود: « **وعندي أن الغرب ما تقدم إلا بشعرائه المجددين، ولا تأخر الشرق إلا بشعرائه المعكوسين، الذين ارتدوا أثواب الجمود والتقليد، ... نعم إنك لا ترى في هذه القرون الأخيرة إلا مخمسا، ومشطرا ومعارضا ومتحديا، ومادحا ومتغزلا وهاجيا ومسمطا... إلى غير ذلك مما يدل على البطالة المتناهية التي داهمت هؤلاء الأقوام البؤساء في عقر دارهم، فقضت على حياتهم النفسية، وعزهم الموروث، وملكهم الشامخ، فصاروا آية للناظرين وعبرة للمعتبرين**»[1].

ينتقد رمضان حمود دعاة التقليد والجمود شعرا فيقول[2]:

أَتَوا بِكَلاَمٍ لا يُحَرِّكُ سَامِعـــــاً عَجُوزٌ "له شطرٌ وشَطْرٌ هُوَ الصَّدْرُ

وَقَدْ حَشَرُوا أَجْزَاءَهُ تَحْتَ "خَيمَةٍ" كَعَظْمٍ رَمِيمٍ، نَاخِرٍ، ضَمَّهُ القَبْـــرُ

وَزُيِّن بِالوَزْنِ، الَّذِي صَارَ مُقْتَفَـــى بِقَافِيَةٍ للشَّطِّ يَقْذِفُهَا البَحْـــرُ

وقَالُوا وضَعْنَا الشِعْرَ لِلنَّاسِ هَادِياً ومَا هُوَ شِعْرٌ سَاحِرٌ. لاَ. وَلاَ نَثْـــر

وَلَكِنَّهُ نَظْـــمٌ وقَوْلٌ مُبَعْثَـــرٌ وَكَذِبٌ وَتَمْوِيهٌ بِهِ يَمُوتُ الفِكْـرُ

ثم يبين طبيعة الشعر الذي يدعو إليه فيقول[3]:

1 - رمضان حمود، حقيقة الشعر وفوائده، مجلة الشهاب، العدد: 22، 1927

2 - المرجع نفسه، ص:43-44

3 - - صالح خرفي، رمضان حمود، ص:44

فَقُلْتُ لَهُمْ لَمَّا تَبَاهُوا بِقَوْلِهِـــمْ أَلاَ فَاعْلَمُوا أَنَّ الشُّعُورَ هُوَ الشِّعْرُ

وَلَيْسَ بِتَنْمِيقٍ وتَزْوِيـــقِ عَـارِفٍ فَمَا الشِّعْرُ، إلاَّ مَا يَحِنُّ لَهُ الصَّدْرُ

فهذا خرير الماء، شعر مرتـل وهذا غناء الحب، ينشده الطـــير

وهذا زئير الأسد، تحمي عرينهـا وهذا صفير الريح، ينطحه الصخر

وهذا قصيف الرعد في الجو ثائر وهذا غراب الليل، يطرده الفجر

فَذاكَ هُوَ (الشِّعْرُ الحَقِيقُ) بِعَيْنِهِ وَإِنْ لَمْ يَذُقْهُ الجَامِدُ، المَيِّتُ، الغِرُّ

تبدو هذه الأبيات الشعرية بمثابة البيان الشعري، الذي يعلن ميلاد القصيدة الرومانسية بكل ما تحمله من تجديد، ابتداء من تحديدها للشعر كتعبير عن الوجدان والشعور والنفس التواقة للتحرر واعتناق الطبيعة والفرار إليها، ولا تختلف دعوته هذه عن دعوة العقاد وشكري والمازني في جماعة الديوان، أو دعوة أبو شادي في جماعة أبوللو، وقد تمثل هذا التجديد شعرا كما تمثله فكرا ونقدا، وهذا من خلال ما كتبه من مقالات ومنها مقاله: " الشعر والشاعر " الذي ورد في كتابه: " بذور الحياة"، حيث يؤكد ضرورة الانتقال بالشعر إلى الطابع الوجداني وتحريره من التقليد والمحاكاة وسلطة العقل، يقول معرفا الشعر: «**الشعر وحي الضمير وإلهام الوجدان**»، «**الشعر موج متدفق يقذفه بحر النفس الطامي**»، «**الشعر تموجات روحانية، تخترق القلوب الحية**»، «**الشعر أنفس هدية تقدمها الطبيعة الهادئة إلى القلوب الكبيرة**»**.1**

يبلغ رمضان حمود أقصى حدود التجديد، عندما يذهب إلى القول إن الشعر بالنسبة إليه ليس وزنا وقافية فقط، (أي أنه ليس شكلا فحسب)، ولكنه شعور وإحساس صادق ما يجعله قريبا جدا من الوحي، (أي أنه مضمون بالدرجة الأولى)، فلا يقف عند مجرد التنظير لرؤيته الجديدة بل يثبتها شعرا من خلال تجريبه نظم منظومة في الشعر المرسل، حيث تتحرر القصيدة

1 - ينظر صالح خرفي، رمضان حمود، ص: 45

من القافية أولا، فالقافية بالنسبة إليه هي إحدى الأغلال الحديدية التي كبلت الشعر وحرمته من التطور، وقد نظم مقطوعة في سبيل إثبات أن الشعر قادر على التحرر من القافية، يقول:1

بكيت، ومثلي لا يحقّ له البكا على أمة مخلـــوقة للنـــــوازل

بكيتُ عليها رحمة وصبابـــة وإني على ذاك البكا غيـر نـادم

ذرفت عليها أدمعاً من نواظر تساهر طول الليل ضوء الكواكب

ثم يتحرر في مقطوعة أخرى من الوزن، مبشرا ببدايات الشعر الحر، الذي سيتأجل ظهوره في الجزائر إلى غاية سنة 1955، على يد أبي القاسم سعد الله، يقول حمود: 2

أنت يا قلبي فريد في الألم والأحزان

ونصيبك من الدنيا خيبة والحرمان

أنت يا قلبي تشكو هموما كبارا وغير كبارا

أنت يا قلبي مكلوم ودمك الطاهر يبعث به الدهر الجبار

ارفع صوتك مرة بعد مرة

وقل اللهم إن الحياة مرة

أعني اللهم في اجتراعها

وامددني بقوة فإني غير قادر على احتمالها.

مزج رمضان حمود في بعض قصائده بين مقاطع شعرية عمودية ومقاطع حرة، كما هو الأمر في قصيدة: يا قلبي، التي اقتطعنا منها المقطع السابق، والتي تضمنت ستة مقاطع مناصفة بين

1 - المرجع نفسه، ص:53-54

2 - ينظر المرجع نفسه، ص: 54

الشعر العمودي والشعر الحر، وهذا مما يدل على تردده بين الشكلين، العمودي والحر، وبين الدعوتين، الإحياء والتجديد.

لا يجب أن تفهم دعوات رمضان حمود لتحرير الشعر شكلا ومضمونا، دعوة لإهمال أو ترك الوزن والقافية، بقدر ما هي تصحيح لفهم المقلدين لدور العروض في الشعر، الذي لا يجب أن يلخص المقلدون مفهومه في المفهوم العروضي له، يقول: « **تيار كهربائي مركزه الروح، وخيال لطيف تقذفه النفس، لا دخل للوزن والقافية في ماهيته، وغاية أمرهما أنهما تحسينات لفظية اقتضاها الذوق والجمال في التركيب، لا في المعنى كالماء، لا يزيده الإناء الجميل عذوبة أو ملوحة، وإنما حفظا وصيانة من التلاشي والسيلان، فعلى تلك السنة وذلك المجرى وضع العرب ديوانهم، وهم أجلاف أميون لم يدخلوا مدرسة، ولم يتلقوا حكمة، ولم يعرفوا وزنا ولا قافية- إلا بعد أن قررها الخليل- وإذ حاكوا بشعرهم أوزانا وتلقوها على الطبيعة المترنمة، وكانت صالحة لاحتواء ما يختلج في صدورهم النقية من العواطف، كالحب، والبغض، والسرور والحزن، والحلم والغضب. فنسبوا، وتحمسوا ورثوا ومدحوا وهجوا ووصفوا وبكوا الأطلال. ولو قصدوا بالشعر الوزن والقافية لما قالوا في بداية الدعوة المحمدية، على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى التحيات، إن القرآن شعر، وإن صاحبه شاعر مجنون، مع علمهم أنه كلام مرسل لا أثر للوزن فيه، وأن صاحبه لم يسمع منهم بيتا في سوق من أسواقهم، ولا في مجتمع من مجتمعاتهم، ولا تحدث عنه أحد بذلك، وإنما هو الكلام المبين، والقرآن الحكيم، تركهم في ريبهم يعمهون**».[1]

نخلص في الأخير إلى أن ثورة رمضان حمود الشعرية والنقدية كانت متكاملة، ولم تتوقف عند حدود التجديد في المضامين فحسب، بل في الشكل أيضا، وحاول تجاوز المفهوم العروضي للشعر، وعوضه بمفهوم أكثر تعبيرا عن التجربة الرومانسية الجديدة، مفهوم يأخذ بعين الاعتبار تجديد الرؤية الشعرية بكل عناصرها، ابتداء من ضرورة تغيير اللغة الشعرية والصورة الشعرية، مرورا بالدعوة للوحدة العضوية للقصيدة، عوض وحدة البيت الموروثة من التراث الشعري العربي، ووصولا إلى ابتكار وتبني أشكال شعرية متحررة من قيود القصيدة التراثية، خاصة الوزن والقافية، وبدعواته هذه يكون قد سابق نقاد وشعراء المشرق في ذلك، فرغم أن العقاد كان من دعاة

1 - رمضان حمود، حقيقة الشعر وفوائده، مجلة الشهاب، العدد: 22، 1927

التجديد، إلا أنه بدا متحرجا من التجديد في بعض المسائل المتعلقة بالتجديد في الوزن والقافية، بحكم أنها قوام القصيدة العربية، بيد أننا وجدنا رمضان يختزل المراحل مكرسا شعرا مرسلا وشعرا حرا، رغم أنه لم يسمهما.

تجدر الإشارة إلى أنه رغم اندفاع حمود وثورته التجديدية، إلا أن السياق العام أجهض هذه المحاولة الجادة، ووأدها بمجرد أن ولدت، جراء عدة عوامل منها ما هو خارجي خاص بالسياق العام، ومنها ما هو خاص برمضان حمود كشاعر/ ناقد، ينتمي فكريا إلى الحركة الاصلاحية التي كانت في بدايات نشاطها في تلك الفترة، وقد آمن حمود بأهدافها لهذا فتجديده خضع لشروط الحركة الاصلاحية، وهذا ما أعلن عنه صراحة في إهداء كتابه: «**بذور الحياة**»، الذي أهداه: « **إلى كل أديب يخدم لغة القرآن، إلى كل مجد تحت راية الاسلام، إلى كل من يسعى لإنقاذ شعبه من أنياب الشقاء، إلى كل من وضع حجرة تأسيس في بنيان نهضتنا القومية، أقدم كلماتي هاته كهدية يصحبها الحب والاخلاص**».[1]

يبدو الشاعر ملتزما بكل ما كان آمن به الاصلاحيون، فيما يخص الدعوة الإصلاحية، تحت راية الاسلام وبهدي القرآن الكريم، والالتزام بقضايا الوطن وقضايا الأمة القومية، وهذا لا يعيب الشاعر في شيء، وإنما قد يحرمه من الاستفادة مما دعت إليه الرومانسية كمدرسة أدبية ذات مرجعية غربية، تدعو من ضمن ما تدعو إلى تحرر الشاعر التام من كل الفلسفات والعقائد والعيش في وفاق مع الطبيعة، لهذا يمكن القول إن رومانسية رمضان حمود مقيدة وتقليدية في جوهرها، ولا تختلف كثيرا عن ذاتية ووجدانية وغنائية الشعر العربي القديم، الذي غلبت عليه هذه العناصر الرومانسية التي تسربت إلى الآداب الغربية، وشكلت بها مدرسة أدبية مناهضة للكلاسيكية، ثم عادت بصيغتها الغربية وأثرت في الشعر العربي، ورغم أنها لم تؤثر في الشاعر بطريقة مباشرة، بل ربما عن طريق شعراء العرب المجددين، وتأثيرها كان محدودا ومشروطا بإيديولوجيا وشروط الاصلاح، وهذا الالتزام قد يعيب التجربة الشعرية بأن يبعد الشعر عن الاشتغال بجمالياته الخاصة، لينهمك في مسائل الالتزام الشعري بقضايا الاصلاح الاجتماعي والديني، وبالتالي يبقي الشعر في دائرة المحاكاة والتقليد والاتباعية.

1 - صالح خرفي، رمضان حمود، ص:10

نص تطبيقي

بدايات النقد التجديدي عند العرب، رمضان حمود نموذجا

يقول رمضان حمود: « وعندي أن الغرب ما تقدم إلا بشعرائه المجددين، ولا تأخر الشرق إلا بشعرائه المعكوسين، الذين ارتدوا أثواب الجمود والتقليد، ونسوا واجبهم الوطني الشريف ومالوا إلى اللهو والترف والمجون، فنسجت العامة على منوالهم، فمات الشعور القومي والميزة الشرقية، وتلبدت غيوم الجبن وحب الذات على العقل ومسخت النفوس ، وعم الوبال جميع الطبقات، نعم إنك لا ترى في هذه القرون الأخيرة إلا مخمسا، ومشطرا ومعارضا ومتحديا، ومادحا ومتغزلا وهاجيا ومسمطا... إلى غير ذلك مما يدل على البطالة المتناهية التي داهمت هؤلاء الأقوام البؤساء في عقر دارهم، فقضت على حياتهم النفسية ، وعزهم الموروث، وملكهم الشامخ، فصاروا آية للناظرين وعبرة للمعتبرين». **- علق على النص مبرزا موقف حمود من التقليد والتجديد في الشعر مبرزا تأثيرات التقليد على الشعرية العربية الحديثة؟**

يردف رمضان حمود قائلا: «قد يظن البعض أن الشعر هو ذلك الكلام الموزون المقفى ولو كان خاليا من معنى بليغ وروح جذابة، وأن الكلام المنثور ليس بشعر ولو كان أعذب من الماء الزلال وأطيب من زهور التلال، فهذا ظن فاسد واعتقاد فارغ وحكم بارد. فالشعر كما قال شابلن: هو النطق بالحقيقة، تلك الحقيقة التي يشعر بها القلب، والشاعر الصادق قريب جدا من الوحي. نعم فهو أعلى منزلة من أن يتناوله هؤلاء الناظمون الماديون عبيد التقليد وأعداء الاختراع،

إذ لا يدرك كنهه إلا من له فكر ثاقب وعقل صائب وذوق سليم، حتى يقدر أن يستخرج دره من صدفه وسمينه من غثه: وإن نبش دفائنه بغير هذه الآلات الثلاث فقد حاول مستحيلا، وطلب أمرا عسيرا، وكان من الذين أتوا بكلام لا يحرك سمعا». **- علق على النص مبرزا موقف حمود من دعاة التقليد وموقفهم من مسألة الوزن والقافية في الشعر؟**

الشعر عند رمضان حمود: «تيار كهربائي مركزه الروح، وخيال لطيف تقذفه النفس، لا دخل للوزن والقافية في ماهيته، وغاية أمرهما أنهما تحسينات لفظية اقتضاها الذوق والجمال في التركيب، لا في المعنى كالماء، لا يزيده الإناء الجميل عذوبة أو ملوحة، وإنما حفظا وصيانة من التلاشي والسيلان، فعلى تلك السنة وذلك المجرى وضع العرب ديوانهم، وهم أجلاف أميون لم يدخلوا مدرسة، ولم يتلقوا حكمة، ولم يعرفوا وزنا ولا قافية- إلا بعد أن قررها الخليل- وإذ حاكوا بشعرهم أوزانا وتلقوها على الطبيعة المترنمة، وكانت صالحة لاحتواء ما يختلج في صدورهم النقية من العواطف، كالحب، والبغض، والسرور والحزن، والحلم والغضب. فنسبوا، وتحمسوا ورثوا ومدحوا وهجوا ووصفوا وبكوا الأطلال. ولو قصدوا بالشعر الوزن والقافية لما قالوا في بداية الدعوة المحمدية، على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى التحيات، إن القرآن شعر، وإن صاحبه شاعر مجنون، مع علمهم أنه كلام مرسل لا أثر للوزن فيه، وأن صاحبه لم يسمع منهم بيتا في سوق من أسواقهم، ولا في مجتمع من مجتمعاتهم، ولا تحدث عنه أحد بذلك، وإنما هو الكلام المبين، والقرآن الحكيم، تركهم في ريبهم يعمهون».

- علق على النص مبرزا مفهوم الشعر عند حمود ودور الوزن والقافية فيه؟

- المرجع: رمضان حمود، حقيقة الشعر وفوائده، مجلة الشهاب، العدد: 22، 1927

الفصل الثاني

المدارس / الجماعات الأدبية والنقدية

النقد التأثري الذاتي

المحاضرة الأولى :
مدرسة الديوان

توطئة

لقد كانت مدرسة الديوان إفرازا لمخاض الصراع الذي تعمق بين القديم والتجديد، في حقل الحركات النقدية الحديثة، وقد أوغلت في التأثر بالنظريات الفلسفية والنقدية الغربية بصفة عامة، والانجليزية بصفة خاصة، فكان الشاعر الرومانسي الانجليزي **هازليت** إمامها وكتابه: **المجموعة الذهبية** دستورها، وبذلك مثلت مدرسة الديوان الاتجاه النقدي التجديدي الأول في البلاد العربية، الذي عمد إلى تصحيح المفاهيم الأدبية، وتحديد مهمة الشاعر في الحياة، وقد ارتقت بالملامح التجديدية إلى نظريات نقدية مشفوعة بالثقافات الجديدة، كما قامت هذه الحركة لتصحح بعض المفاهيم التجديدية المنتشرة، ووضع بعض الأسس الأخرى.

يعد العقاد والمازني وشكري ثالوث هذا التيار، يلتقون كلهم في الثورة على الموروثات الأدبية والاستعراضات البديعية والأغراض الغيرية، وجميعهم كان يدعو إلى تصحيح مفهوم القومية الضيق، وإلى ربط الشعر أكثر بقائله وبالرسالة الإنسانية، وإلى التماسك والوحدة العضوية في العمل الفني، فكانوا بذلك يزلزلون الأنماط المعهودة، ويضعون الأسس الممهدة للتجديد في الإبداع الشعري لدى مدرسة المهجر والشعر الحر عند جماعة أبولو، ومن ثم وضع أسس ومقاييس نقدية جديدة.

1- كتاب الديوان في الأدب والنقد ومدرسة الديوان:

استمدت مدرسة الديوان تسميتها من كتاب اشترك في تأليفه **عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني**، سنة **1921م** عنوانه: "**الديوان في الأدب والنقد**"[1]، يقع في جزأين، وقد أراد صاحباه أن يكون في عشرة أجزاء.

كان كتاب الديوان في طليعة الآثار النقدية الحديثة، ألفه أديبان من أدباء العصر ونقاده وشعرائه، هما: العقاد والمازني، ومثل نقدهما للمذهب الجديد في النقد العربي، حيث وصف المؤلفان

1 - عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، ط4، القاهرة، د.ت

مذهبهما بأنه مذهب انساني مصري عربي، وهو انساني لأنه يترجم عن طبع الانسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه ثمرة لقاح القرائح الانسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة. وهو مصري لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية، وعربي لأن لغته عربية.1

نقد العقاد في الجزء الأول من الديوان أمير الشعراء أحمد شوقي نقدا لاذعا في بعض قصائده، ونقد المازني الشاعر عبد الرحمن شكري وسماه صنم الألاعيب، ولم يكن الجزء الثاني مختلفا كثيرا، فقد وضع العقاد شوقي في ميزان النقد (الجديد)، وتناول قصيدته في رثاء مصطفى كامل، وأعاب عليه التفكك والاحالة والتقليد والولوع بالأعراض دون الجواهر، ثم تناول رثاءه للأميرة فاطمة، كما تناول الرافعي في مقال عنوانه: "ما هذا يا أبا عمرو؟"، بينما تناول المازني نقد مصطفى لطفي المنفلوطي. وقد نظر العقاد والمازني في نقدهما هذه التجارب العربية بعين الغرب ومقاييس نقده، وإن كان يؤخذ عليهما شيء فشدة النقد وقسوته والمبالغة فيه.2

وجه العقاد في كتابه هذا سهام نقده لأمير الشعراء **أحمد شوقي**، مستغلا شهرته وانتشار شعره أحيانا ليضمن لنفسه الشهرة، وقد اعترف العقاد فيما بعد بمبالغته في التهجم على شوقي، غير أن الآراء النقدية التي اعتمد عليها العقاد كانت حينها تعد صحيحة من المنظور التجديدي الذي كان في بداياته لهذا أسيء فهمه آنذاك، وفهم الناس أن نقد العقاد لأمير الشعراء فيه تحامل شديد عليه وعلى شعره رغم مكانته الشعرية، لكن الوعي النقدي العربي كان بحاجة ماسة إلى معرفة هذه الآراء النقدية الجديدة التي اعتمدها العقاد ودعا إليها، قصد ضخ دماء جديدة في الشعر ونقده.

أما **إبراهيم عبد القادر المازني** فقد خص عبد الرحمن شكري بالنقد في مقال عنونه بـ: **"صنم الألاعيب"**، ولم يكن هذا الصنم سوى صديقه وزميله شكري، الذي اتهمه المازني بالجنون، رغم أنه في مقالاته السابقة كان يقول إنه شاعر مطبوع، وهو خير من يمثل اتجاههم الجديد في الشعر، وهذا بسبب نشر شكري لمقال يتناول فيه شعر المازني، ويقول إنه انتحل معاني الشعراء

1 -ينظر بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، ط3، الرياض، 1986، ص: 74

2 - ينظر المرجع نفسه، ص: 74

الانجليز وتحديدا انتحل شعر هازليت، وقد نسفت هذه الاتهامات صداقتهما، ودفعت المازني لأن يرد عليه ويخصه بنقده المتهجم والساخر في كتاب الديوان.

كما كتب المازني عدة مقالات أخرى في الديوان، نقد فيها أدب **مصطفى لطفي المنفلوطي** وأسلوبه، وبصفة خاصة قصصه المترجمة، وكان نقده لا يقل لذعا وسخرية من أدب المنفلوطي ومن شخصه أيضا.

تجدر الإشارة إلى أن كتاب الديوان ينسب إلى العقاد دون غيره، نظرا لأن آراءه في التجديد الشعري فيها كثير من الوضوح والتكامل، إلى درجة جعلت الدارسين يعدون الديوان مدرسة نقدية جديدة أحدثت القطيعة مع النقد الإحيائي القديم.

والملاحظ أن مدرسة الديوان تتسع لثلاثة من الشعراء النقاد، وهم: العقاد والمازني **وعبد الرحمن شكري**، والملاحظ أن شكري لم يشترك مع زميليه في المدرسة في تأليف كتاب الديوان، بينما يحسب من أعضاء المدرسة، وهذا بسبب أن بداية نشاطهم الشعري كان في زمن متقارب، كما أن مذاهبهم الفنية والفكرية كانت متقاربة جدا، وتدعو كلها إلى ضرورة التجديد والثورة على التقليد، كما أن مرجعيتها الفكرية والأدبية كانت واحدة، وهي الرومانسية.

استطاعت مدرسة الديوان أن تجدد الشعر وأن تضع مقاييس نقدية جديدة، لم تكن معهودة في الماضي، كما أنها استطاعت أن تكيف بعض المعايير التراثية وفق رؤيتها التجديدية، وبالتالي تمكنت من تجسير وردم الهوة بين القديم والجديد، والتخفيف من حدة الصراع بينهما، كما أنها لم تبالغ في تجاهل التراث الأدبي والنقدي، كما لم تغالي في دعواتها التجديدية.

2- المقاييس النقدية التجديدية عند مدرسة الديوان

لاحظ العقاد في سياق نقده شعر أحمد شوقي، خاصة في مرثياته، مجموعة من العيوب التي وقع فيها شوقي في نظمه، كالتفكك، وهو أن تكون القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة، لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة. أما العيب الثاني فهو الإحالة، ويقصد به فساد المعنى، وهي ضروب فمنها الاعتساف والشطط ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مغزاه. ثم تحدث عن العيب الثالث

وهو التقليد، ويظهره تكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعاني، وأيسره على المقلد الاقتباس المفيد والسرقة. وآخر العيوب التي يذكرها العقاد هي الولع بالأعراض دون الجواهر.1

بعد تعداد هذه العيوب والأخطاء التي وقع فيها شوقي، يحدد العقاد مقاييس نقدية جديدة يجب أن تتوفر في التجارب الشعرية، وقد طبق هذه المقاييس على شعر شوقي، فوصل إلى أن شوقي ليس شاعرا على أي من هذه المقاييس، يقول: «إن الشعر يقاس بمقاييس ثلاثة: أولها: أن الشعر قيمة إنسانية قبل أن يكون قيمة لفظية أو صناعية، فيحتفظ الشعر بقيمته الكبرى إذا ترجم إلى جميع اللغات، وثانيها: أن الشعر تعبير عن نفس صاحبه، فالشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع، وليس ذا شخصية أدبية. وثالثها: أن القصيدة بنية حية، وليست أجزاء متناثرة يجمعها الوزن والقافية».2

انطلاقا من هذا يمكن تحديد وتعداد هذه المقاييس الجديدة، وفق ما يأتي:

أ- التعبير عن الوجدان:

الشعر والأدب بالنسبة لأعضاء مدرسة الديوان تعبير مرتبط بالعالم الداخلي للشاعر، وهذا ما يؤكده هؤلاء في كتاباتهم الشعرية والنقدية، ولو رجعنا إلى أول إنتاج ظهر لهذه الجماعة لوجدناه يحمل على غلافه هذا الشعار الذي أطلقه شكري، وتصدر مقدمة أحد دواوينه الشعرية:

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

أما المازني فقد كان يرى بأن: « **الأدب الحق هو الذي يصور الوجدان والأحاسيس في صدق**». كما ردد العقاد هذا المعنى أكثر من مرة، يقول: « **إن الكاتب تتجلى روحه واضحة في كتاباته، ويتميز معها نهجه ومذهبه وتفكيره الخاص. وأن الشاعر ليس من يزن التفاعيل أو يصوغ الكلام الضخم، واللفظ الجزل أو يأتي بالمجازات البعيدة فحسب، وإنما هو من يشعر ويشعر**»، ويقول في ديوانه: «**وهج الظهيرة**»:

1 - عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، ص:130

2 - المصدر نفسه، ص: 150

شعر لحسنك فيه كل قافية وما تضمن إلا بعض وجداني

لقد ربط هؤلاء الشعراء النقاد الشعر بالعالم الداخلي للشاعر حين يربطونه بالوجدان والإحساس والعواطف، ويصرون على أن الشعر تعبير، وليس محاكاة كما كان سائدا عند معظم الشعراء الذين سبقوهم أو عاصروهم. ولا يقتصر مفهوم الشعر عندهم على التعبير عن الوجدان والأحاسيس، إنما يتجاوز ذلك إلى توصيل هذه العواطف والأحاسيس المعبر عنها إلى نفوس القراء، على نحو يثير لدى المتلقين للشعر عواطف شبيهة لتلك التي أحس بها الشاعر أثناء نظمه.1

أقام جماعة الديوان على قولهم أن الشعر تعبير عن وجدان الشاعر ومشاعره عدة مقاييس نقدية أهمها:

ب- الصدق الفني/ الطبع والصنعة:2

دليل صدق الشاعر عندهم أن تكون أشعاره ترجمة لخوالج النفس الشاعرة، وأثر من آثار الحياة الباطنة والظاهرة، فإذا بلغ الشاعر التوافق بين شعره وبين شعوره هذا المبلغ، فذلك دليل التعبير الصادق ودليل الشاعرية والملكة الفنية. والضامن للصدق الفني هو صدور الشعر من مزاج أصيل لا تكلف فيه أو تصنع، فالشعر الصادق هو شعر الطبع. لهذا فقد ربطوا الأغراض الشعرية بمدى دلالتها النفسية والاجتماعية والأخلاقية، بمعنى يجب أن يكون فيه إبداع وتعبير عن الواقع النفسي والاجتماعي للشاعر.

كما أنهم تحاملوا على شعراء النهضة -خاصة أحمد شوقي- الذين كانوا يستهلون قصائدهم بمقدمات غزلية أو طللية، ويقولون أن هذا الشعر غير صادق وليس صادرا عن طبع، لأن البكاء على الأطلال كان من خصائص شعراء الجاهلية، لأنهم كانوا بدوا رحلا، لهذا فقد استغنى العرب عن المقدمة الطللية واستبدلوها بالمقدمة الخمرية في العصر العباسي، نظرا لتغير نمط حياتهم ومعرفتهم التمدن، وهذا الأمر لا يصدق مع شعراء النهضة لأن ظروفهم الاجتماعية والنفسية مختلفة تماما عن ظروف شعراء الجاهلية، لهذا فهم لا يصدقون عندما يستهلون قصائدهم بالمقدمات الطللية أو

1 - سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص136-137

2 - ينظر سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص:152-153

غيرها من المقدمات، وبالتالي لا يصدر شعرهم عن طبع أو مزاج أصيل عندهم، بل هو شعر متصنع ومتكلف.

ج- الوحدة العضوية في القصيدة:1

تحدث العقاد عن الوحدة المعنوية عند تناوله مسألة التفكك في شعر أحمد شوقي، وقال بأن القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها، 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 غيره في موضعه، إلا كما تغني الأذن عن العين أو القلب عن المعدة.2

انطلاقا من الوحدة المعنوية أثارت جماعة الديوان مسألة الوحدة العضوية أو الفنية في القصيدة، والدعوة إلى الوحدة العضوية يعني بالضرورة نبذ البناء التقليدي للقصيدة العربية القديمة، وضرورة توافر التجربة الشعورية التي يستجيب فيها الشعر لموقف عاطفي واحد. لهذا فالقصيدة ذات الوحدة العضوية لا تؤمن بالصور الجزئية المنفصلة، التي تنتهي بانتهاء البيت الواحد، ولا تؤمن بالمقطوعة ذات الغرض الواحد، والتي تتكاثر فيها الصور دون أن تتحد جميعها في اللون العاطفي الواحد، كما لا تؤمن بالنزعة التقريرية الوصفية، التي تجرد الشعر من التصوير الإيحائي الصادر عن موقف نفسي أو شعوري محدد.3

لكن الملاحظ أن النقد العربي الحديث لم يتشبث بقاعدة الوحدة العضوية لصعوبتها أولا، ولالتباسها مع الوحدة الموضوعية، وانشغال النقاد بالدعوة إلى وحدة الموضوع، ومحاولة التخلص من التفكك الذي بدت عليه القصيدة العربية على مر العصور، رغم أننا نجد تلميحات تراثية لمفهوم

1 - المرجع نفسه، ص: 269-270

2 - عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، ج2، ص:130

3 - محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث ص: 38-39

الوحدة العضوية كالميحات الحاتمي في القرن الثالث الهجري، الذي كان يقول بأن مثل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض.1

وقد أضاف النقد العربي فيما يخص وحدة القصيدة مصطلحا ثالثا هو الوحدة النفسية، كتوصيف ومسوغ لوحدة القصيدة العربية القديمة، التي لا تحقق وحدة الموضوع ولا الوحدة العضوية، ولكنها تحقق الوحدة النفسية.

د- الخيال الشعري ووظيفة الصورة الشعرية:2

ليست الصورة مجرد تزيين للشعر وشكلا خارجيا له، كما هي عند المقلدين المتصنعين، فالصورة يجب أن تكون ترجمة أمينة للأحاسيس والعواطف، وهي ليست غاية في ذاتها، وإنما أداة للتعبير عن المشاعر والعواطف، وقد ساق العقاد تصوره لفلسفة الصورة هذا انطلاقا من نقده لأبيات قالها شوقي مصورا فعل الزمن في النفوس:

تطلع الشمس حيث تطلع صبحا وتنحى لمنجل حصـاد

تلك حمراء في السماء، وهذا أعوج النصل من مراس الجلاد

يسخر العقاد من سذاجة التصور، ويوازن بين قول شوقي وقول المعري في مرثيته التي يعارضها شوقي، ليقول ما نقلناه سابقا عن فلسفة الصورة المجازية خاصة في الشعر.3

ه- الإيقاع الشعري

تحرر الشعر من التزام القافية الواحدة مع التخفف من صرامة الوزن القديم، ومحاولة تطويعه للتجربة الجديدة. فترى في بعض شعر المجددين القافية المزدوجة التي تتحد في كل بيتين، كما تجد أحيانا القافية المتجاوبة التي تتفق في بيتين تقع بينهما مقطوعة من قافية أخرى، بل لقد

1 - غالي شكري، العنقاء الجديدة، صراع الأجيال في الأدب المعاصر، الهيئة المصرية للكتاب، ط3، مصر، 1993، ص:95

2 - سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 209

3- ينظر عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، ص:17-20

استطاع الشعر أن يتخلص أحيانا من القافية تماما، كمثل ما نظمه شكري في الشعر المرسل (التحرر من قيود القافية)، حيث حافظ فيها على وحدة البيت العروضية مع التحرر من القافية.

لكن رغم هذا إلا أن جماعة الديوان بقوا متحفظين إلى درجة التراجع عن بوادر التحرر هذه، لما لها من خطورة على موسيقى الشعر العربي، خاصة وأن ميزة الشعر العربي هي الوحدة النغمية التي يضمنها وحدة حرف الروي.

كما أنهم رفضوا تماما الشعر الحر والمنثور، وهاجموا دعاته، لأن في رأيهم أن الوزن يعبر عن سليقة الشعر العربي وعن وجدانه، لهذا فالوزن قادر على التعبير عن كل الموضوعات الجديدة ولا سبيل لتجاهله أو تجاوزه، لأنه جزء مهم من المكون الشعري العربي. **1**

3- معايير النقد القديم عند الديوانيين:

رغم أن النقد عند الجماعة اتخذ منحى تجديديا إلا أنه حافظ على بعض المعايير النقدية القديمة، لكن بإخضاعها لرؤيتهم التجديدية الخاصة، وهو منحى طبيعي لأن التجديد لا يعني قطع الصلة تماما مع التراث النقدي، وفيما يأتي مجموعة من المعايير النقدية التراثية الممتدة في النقد الحداثي:

أ- الذوق والمنهج الانطباعي:

تم الاعتراف بالذوق كوسيلة أساسية في النقد، وإن اختلفوا في تفسير هذا الذوق، فشكري يرفض التسليم بالذوق الخاص وحده، بل يرى أن هناك ذوقا عاما، يمكن أن يلتزم الجميع حدوده إلى جانب الذوق الخاص، ليتوصل لتبني حكم هيوم بأن الأذواق تتفق في الأصول العامة، وتختلف في الأمثلة الخاصة. ويعترف العقاد والمازني بالذوق العام والذوق الخاص، لكنهما يلحان دائما على الذوق الخاص ويعطيانه الأولوية في مسائل النقد والإنتاج، يقول العقاد:« التمييز بين احساسين كالتمييز بين شعرين أمر يرجع إلى شخص المميز وملكاته وأطواره ومطالعاته، وليس إلى قاعدة مرسومة ومعرفة كالمعرفة الرياضية التي لا تختلف بين عارف وآخر». ولهذا فكثيرا ما يلجأ

1 - ينظر سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص:288

أعضاء الجماعة إلى انطباعاتهم الشخصية في تقييمهم للجانب الفني في العمل الأدبي ما يجعلهم نقادا تأثريين (انطباعيين) يحتكمون للذوق الخاص.[1]

ب- الحرص على التقويم

حرص أعضاء الجماعة في نقدهم للنصوص على التقييم والتوجيه أحيانا، أكثر من حرصهم على التفسير والتحليل والتعليل، وهذا يتماشى مع طبيعة النقد التراثي، لكن حكمهم بالجودة أو الرداءة وتفضيل قيم على أخرى نابع من الدعوة إلى قيم جديدة بدلا من القيم القديمة، لكن اهتمامهم بالتقييم جعلهم يهملون التحليل أحيانا، وربطهم النماذج ببعضها، ويختلفون في إطلاق أحكام تعكس أذواقهم الشخصية.[2]

ج- الفصل بين الشكل والمضمون والاهتمام بالمضمون

لم تكن مناقشة المضمون إلا كمقدمة لمناقشة الشكل، ومعنى هذا هو إيمانهم منذ البداية بالتصنيف الكلاسيكي للأدب إلى شكل ومضمون، كما يؤمنون بأن المضمون هو الذي يحدد الشكل وينسجه ويتجسد خلاله، لكن الملاحظ أن النقد يقوم عند الجماعة على الاهتمام بالمضمون على حساب الشكل، فالاهتمام بصدق المضمون وصحته يعد من أهم المقاييس التي وضعتها الجماعة، وقد حرصوا على أن يقاس عليها الأدب فإن وافقها قبله وإلا رفضه وهاجمه، واهتمامهم بالمضمون أخرجهم من حدود النقد الأدبي ليدخلوا في محيط النقد العلمي الفلسفي، الذي يعتمد على المعايير العلمية والفلسفية في الحكم على الأدب، وهذا ما جعلهم ينتقلون بسلاسة من النقد التأثري إلى النقد المنهجي.[3]

د- الموازنة في النقد:

إن من أهم العناصر التي كسبها النقد في عصرهم هو الموازنة في التحليل النقدي وتقويم الشعر، فقد لجأ العقاد إليها عندما تعرض لقصيدة شوقي في رثاء محمد فريد فقارن بعض أجزائها

1 - المرجع نفسه، ص: 315-317

2 - ينظر سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص:318-319

3 - ينظر المرجع نفسه، ص: 325-326

وبين أبيات من قصيدة للمعري، كما قارن المازني بين الشريف الرضي وشكري.. والتحليل والمقارنة هما عماد النقد الحديث، فمن غير الممكن استكشاف التجديد والتحديث ما لم يقارن بالقديم، وتعميم هذا المقياس يبين استلهامهم للتراث وتعاملهم الايجابي مع أحد أهم آلياته (أي الموازنة) مع اختلاف في المفاهيم المتعلقة بالقيمة الفنية في الشعر بين هؤلاء المجددين مع النقاد القدامى.1

4- الدراسة الأدبية عند جماعة الديوان:

المقصود بالدراسة الأدبية الدراسة المتكاملة للأديب أو الشاعر، وهذه الدراسة عند العقاد والمازني تختلف اختلافا كبيرا عن نقدهما للنصوص، فالاهتمام فيها ينصب أولا على اكتشاف شخصية الأديب، وتفسير بعض مظاهر شعره تفسيرا يستفيد من الدراسات التاريخية والنفسية وأنواع المعرفة الأخرى، أكثر من انصبابه على التقويم والنظر في القيم الجمالية والحكم على الإنتاج الأدبي.

والملاحظ أن أعضاء الجماعة يتفقون في بعض النقاط المشتركة في دراساتهم الأدبية، رغم اختلافهم في مسائل أخرى، وهذه النقاط هي:

- اختيارهم لشعراء تنطبق عليهم فلسفتهم الأدبية العامة المتمثلة في نظرية الأدب عندهم، فدرسوا ابن الرومي والمتنبي والمعري وأبو نواس...وجميع هؤلاء من الشعراء المجددين في عصورهم، وليسوا من الغارقين في عمود الشعر العربي وقوالبه التقليدية.

- ينبع منهجهم في الدراسة من أسسهم النقدية، التي استفادوا فيها من جميع أنواع المعرفة وخاصة علم التاريخ وعلم النفس، والمناهج العلمية الحديثة.

- تقوم الدراسة عند العقاد والمازني على الاهتمام بالشخصية، أي قياس الأصالة الشعرية بمقدار تعبيرها الصادق عن الحالة الشعورية التي كان العمل الأدبي نتيجة لها، فشعر الشاعر دليل على شخصيته، وأي شعر لا يدلنا على السمات الأساسية لشخصية صاحبه شعر زائف، فالشعر الصحيح هو الذي يرسم لنا شخصية صاحبه، كما يقدم لنا صورة لحياة صاحبه، وبالتالي نكون أمام منهج ذو شقين:

1 - ينظر سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 345-346

- ❖ منهج رومانسي يتناول أدب الأديب باعتباره تعبيرا مباشرا عن النفس.
- ❖ ومنهج سيرذاتي (بيوغرافي) يتناول شعر الشاعر على أساس أنه صورة لأحداث حياته وانعكاسا لسيرته الذاتية.1

خلاصة

خلاصة القول أن جماعة الديوان كانت مدرسة نقدية تجديدية أسهمت في تحديث النقد والأدب، دون قطع صلاته بالتراث النقدي، وهو ما يبدو أكثر في نقدهم للنصوص الذي غلب عليه النقد التأثري، نظرا لاعتماده على الذوق معيارا وعلى التقويم والتوجيه هدفا وغاية لنقدهم هذا، بالإضافة إلى موازناتهم الأدبية بين نماذج قديمة مع نماذج حداثية، تمكننا من رصد التحول والتجديد في الأدب الحديث.

كما استطاعوا الاستفادة من التيار الرومانسي ومفهومه التجديدي للشعر، وبناء على هذا المفهوم قدموا مجموعة من المقاييس النقدية الجديدة، التي لم يعهدها النقد العربي مثل التعبير عن الوجدان والصدق الفني والوحدة العضوية..

يظهر التجديد أكثر عند هذه الجماعة من خلال دراساتهم الأدبية، حيث عمدوا فيها إلى تبني مناهج نقدية غير مألوفة في تراثنا، فكان المنهج التاريخي عند تين، والمنهج النفسي عند سانت بيف وعلماء النفس الحديث أولى المناهج النقدية التي طبقها هؤلاء النقاد على الشعر العربي، ورغم أنهم طبقوا مناهجهم هذه على مدونات شعرية قديمة وليست حديثة، إلا أنهم استطاعوا التجديد في النقد من خلال التبشير بهذه المناهج والإرساء لها في النقد العربي الحديث.

1- ينظر سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 346- 347

نص تطبيقي

النقد عند جماعة الديوان

تطلق تسمية جماعة الديوان على جماعة أدبية تضم كلا من ابراهيم عبد القادر المازني وعباس محمود العقاد، وعبد الرحمن شكري، وقد عمدت هذه الجماعة إلى تقويم أعمال التقليديين والمحدثين الأدبية، مستعينة بقراءات ومراجعات أجنبية في الفلسفة والاجتماع وعلم النفس، وقد أصدرت كتاب الديوان في الأدب والنقد لتسفح فيه دم أحمد شوقي والمنفلوطي، وكان من المفروض أن يوضع الديوان في عشرة أجزاء، لكن جزئين فقط ظهرا منه ثم توقفت محاولة أرادت أن تندفع في تجربة تقنيات متعددة.

إن المتأمل فيما قاله المازني في المنفلوطي يلحظ بجلاء تحامله عليه شخصيا أولا، والغض من قيمة أدبه ثانيا، فقد وصفه بأنه ندابة، ووصف أسلوبه بالنعومة والأنوثة، وسخر من المنفلوطي، الذي قال في مقدمة عبراته: « الأشقياء في الدنيا كثر، وليس في استطاعة بائس مثلي أن يمحو شيئا من بؤسهم وشقائهم، فلا أقل من أن أسكب بين أيديهم هذه العبرات، علهم يجدون في بكائي عليهم تعزية وسلوى». فعلق المازني قائلا: « وأحسبه توقع أن يكبر الناس منه هذه الرحمة، ويعجب الناس بهذا القلب الذي شغل عن مطالب الحياة بالدق عطفا على المساكين أمثاله، ولكن وظيفة الإنسان في الحياة ليست أن يكون ندابة، فما لهذا خلق».

أما العقاد فقد اعتمد في نقده لشوقي على منهج أفضى به إلى تجريد شوقي من كافة المزايا كشاعر متميز، له منزلته بين شعراء العرب، فموضوعات شوقي حسب العقاد تتسم بالعامية، لأنه يتناول المسائل الجارية والتافهة أحيانا، ويلاحظ عليه وقوعه في أخطاء معنوية، وتقليد القدماء والسطو على معانيهم، دون بلوغ مستواهم، بالإضافة إلى ضحالة وسطحية خيال شوقي، وجريانه في تشبيهاته واستعاراته على سنن القدماء، وامتياز شعره بالصنعة وانعدام شخصيته فيه.

يقول العقاد: «إن الشعر يقاس بمقاييس ثلاثة: أولها: أن الشعر قيمة إنسانية قبل أن يكون قيمة لفظية أو صناعية، فيحتفظ الشعر بقيمته الكبرى إذا ترجم إلى جميع اللغات، وثانيها: أن الشعر تعبير عن نفس صاحبه، فالشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع، وليس ذا شخصية أدبية.

وثالثها: أن القصيدة بنية حية، وليست أجزاء متناثرة يجمعها الوزن والقافية». وقد طبق هذه المقاييس الثلاثة على شوقي، وقال: «إنه ليس شاعرا على أي مقياس من المقاييس الثلاثة»، ووازن بينه وبين حافظ فرأى أن حافظا أشعر، ولكن شوقيا أقدر.

المرجع: ينظر عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، ج2، دار الشعب، ط4، القاهرة، د.ت، ص: 89-90

المحاضرة الثانية: مدرسة أبولو

توطئة

رفعت مدرسة أبولو لواء التجديد في الأدب ونقده، مكملة المشوار الذي بدأته جماعة الديوان قبلها، لتظهر جماعة أبولو ككيان أدبي ونقدي مجدد وأكثر جرأة في الدعوة إلى التجديد، وهذا ما يظهر أولا من خلال التسمية التي أطلقت عليها، وهي تسمية إغريقية ترمز لأبولو إله الشعر والفن عند اليونانيين، وهي تسمية تحمل أبعادا رمزية ودلالية وتاريخية، تستهدف إعطاء بعد إنساني وأزلي للتجديد في الأدب ونقده، يتجاوز اللغة والعرق والزمن، فألوهية أبولو للشعر والفن ترمز إلى استقطاب المدرسة لعدة مذاهب أدبية في دعوتها التجديدية، ولهذا جمعت أبولو العديد من الشعراء من مختلف المذاهب والثقافات، ورغم أن معظمهم كانوا من الرومانسيين إلا أننا نجد بينهم مظاهر للرمزية والواقعية وحتى السريالية، كما احتفت المدرسة وضمت الشعراء والنقاد المحافظين أيضا، فقد ترأسها في البداية أحمد شوقي، ثم تسلم رئاستها خليل مطران بعد وفاة أحمد شوقي، وكلاهما كان احيائيا في بداياته الشعرية الأولى، ثم اندمج في حركة التجديد، مما يعني استقطاب المدرسة لجميع التيارات الأدبية التي كانت سائدة.

1- نشأة وتطور مدرسة أبولو

تعد مدرسة أبولو امتدادا طبيعيا للجماعات التجديدية التي ظهرت في مصر والمهجر، ابتداء من عشرينيات القرن الماضي، كمدرسة الديوان التي تأثرت بها كثيرا، وقد تأسست أبولو على يد الطبيب المصري **أحمد زكي أبو شادي** (1892-1955)، والذي كانت لديه ميول أدبية وشعرية، سنة 1932، وضمت شعراء شباب أكثر رومانسية وأكثر نزوعا إلى التعبير الفني والرمزي، ومنهم: **إبراهيم ناجي، علي محمود طه، حسين كامل الصيرفي، ومحمود حسن إسماعيل...**وغيرهم، كما ضمت شعراء من خارج مصر مثل الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي، وغيره.

أسندت رئاسة الجماعة في البداية لأمير الشعراء **أحمد شوقي**، عندما أسست أول مرة في سبتمبر 1932، وبعد وفاته انتخب شاعر القطرين **خليل مطران** رئيسا لها.

أصدرت الجماعة مجلة أبولو، وهي لسان حال المدرسة، وقد ترأس تحريرها أحمد زكي أبو شادي، وكان هدفها خدمة الشعر والشعراء، فراحت تروج للشعراء الغربيين كألفريد موسيه وشللر وبودلير وولتر سكوت... كما نشرت للشعراء الشباب المجددين كأبي شادي وخليل شيبوب وناجي والشابي...بالإضافة إلى نشرها لبعض المحافظين كمحمود عماد والرافعي.

وبالتالي فقد أفسح المجال للمجددين كما للمحافظين لأن يدلوا بدلوهم في هذه المجلة، ويقولوا رأيهم بحرية في الشعر وسبل تجديده وتطويره والنهوض به، ومنها نشر مقالات للرافعي في نقد الشعر، وهو نقد يقوم على ركنين، هما: موهبة الشاعر، حيث يتم تناول نفس الشاعر وإلهامه. ومن ثم البحث في فنه البياني، حيث يتم تناول الألفاظ والسبك والطريقة، بينما يقوم الشعر عنده على مدى التأثير الذي يحدثه في النفس.

اهتمت هذه الجماعة بصياغة النص الشعري أكثر من اهتمامها بصياغة النظريات، لهذا شكلت أشعار أعضائها ثورة في الشعر العربي، حيث دخلوا ميدان الشعر بعواطفهم وطاقتهم الإبداعية، ونقلوا إلى الشعر العربي الكثير من معاني الشعر الغربي، كما استوحوا من الأساطير اليونانية رمزيتها، وحطموا الزعامات الأدبية المصطنعة، وتحرروا من رتابة الإيقاع العروضي بإبداع أنماط جديدة من الإيقاع الموسيقي، وعرف الشعر عندهم تجاوز الموضوعات القديمة، بحيث طوعوه للتفلسف والتأملات المجردة، وأضافوا إلى معجمه ألوانا غير معهودة من المجازات والصور.

ضمت المدرسة إلى جانب الشعراء الشباب مجموعة من شباب النقاد أيضا، ومن بينهم ناقد المدرسة مصطفى السحرتي، ومن مؤلفاته النقدية: «الشعر المعاصر»، «شعر اليوم»، و«النقد الأدبي». وعبد المنعم خفاجي، ومن مؤلفاته: «دراسات في الشعر المعاصر»، و«أصول النقد». إضافة إلى سيد قطب في مؤلفه: «النقد الأدبي: أصوله واتجاهاته»، بالإضافة إلى كتاب: «الخيال الشعري عند العرب» لأبي القاسم الشابي.

2- خصائص نقد الشعر عند مدرسة أبولو:

أ- ثورة التجديد:

قام شعراء أبولو بثورة تجديدية حقيقية في بناء القصيدة الفني، وأعلنوا عن الشعر الحر واحتفظوا بالشعر المرسل، فنوعوا في الأوزان وجددوا فيها، ودعوا إلى تحرير القصيدة في شكلها ومضمونها وفي فكرتها وصورها الموسيقية والمعنوية من قيود كثيرة، واستهدفوا بشعرهم مذهب الفن للفن والفن للحياة، وأن الشعر عاطفة جياشة وخيال جامح وموسيقى متحررة وصورة إبداعية تشخيصية...لهذا نادوا بتجنب التشبيهات المتوارثة وطعموا شعرهم بألوان من الصور الرمزية والسريالية والواقعية،1 بالإضافة إلى الصور الرومانسية، ذلك لأن النزوع الرومانسي أوضح عندهم، فقد آمن أبو شادي أن وظيفة الشعر هي التعبير عن وجدان صاحبه، وهذا بتأثير من مطران وجماعة الديوان قبله، ولهذا غلب على شعره التغني بالحب وجمال الطبيعة، واتخذ أسلوبا في النظم يتميز بالتحرر من قيود الصنعة اللفظية.

ب- التجربة الشعرية تجربة شعورية:

تنبع القصيدة عند شعراء أبولو من أعماق الشاعر، حين يتأثر بعامل ما يستجيب له استجابة انفعالية، قد يكتنفها بعض التفكير ربما، لكن العاطفة لا تتخلى عنها أبدا، فهي تعبير عن النفس الإنسانية وعن فلسفة الألم، مع ضرورة امتزاج المشاعر بعناصر الطبيعة. ويذهب الناقد مصطفى السحرتي إلى القول إن القيمة الفنية للقصيدة هي في تواؤم تجربتها الشعرية مع صوغ هذه التجربة، حيث يمكن الكشف عن التجربة الشعورية من خلال قصيدة الشاعر، مثل قصيدة العودة لناجي أو المساء لمطران أو الأشواق التائهة للشابي...ومن أجل هذا حاربت المدرسة شعر المناسبات ودعت لشعر يمكنه تمثل هزات العواطف وتأملات الفكر، كما دعت إلى الطلاقة والحرية

1 - ينظر نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر: الاتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص:229

وبروز الشخصية الفنية وإلى الطاقة الشعرية الإبداعية، ودعت إل البساطة وصدق التعبير، لهذا لم يقبلوا قصائد المدح والتكريم والمناسبات الطارئة.1

ج- الوحدة التعبيرية/ العضوية

ترتبط الوحدة العضوية أو الفنية بوضوح بالاتجاه الرومانسي، حيث تصبح صور القصيدة داخل التجربة بمثابة الكائن الحي في بنيتها الفنية، فللقصيدة الغنائية وحدة تشبه وحدة المسرحيات العضوية، وللقصيدة وحدة عضوية حية ونامية، وهي الوحدة التي كان يعنيها أبو شادي بدعوته إلى الوحدة التعبيرية والفنية في القصيدة، وهذا ما كان ينادي به مطران وشكري والعقاد قبله.2

د- التعبير بالصورة

القصيدة عند جماعة أبولو لا تعبر بالألفاظ والعبارات بل بالصور الشعرية، وهذا ما ذهب إليه إبراهيم ناجي في قوله : إن الشعر موسيقى وخيال وامتاع وصور...وتعني الصور الشعرية أنك حين تقرأ لشاعر يكون معنى الشيء كأنه مرسوم أمام ناظريك بوضوح شديد ومجسد تجاه بصرك.3

ه- التغني بالطبيعة

تمثل الطبيعة لشعراء أبولو ملاذهم الآمن، حيث يجدون السكينة بجوارها بعيدا عن زيف المدن وفسادها، وهم لا يكتفون بمجرد وصفها، بل يندمجون في روحها ويعانقونها عناق الأحبة، ويعمدون إلى إسقاط أحاسيسهم ومشاعرهم عليها، أكثر مما يصفون مشاهدها.4

1 - ينظر نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر: الاتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية ، ص: 227

2 - ينظر المرجع نفسه، ص:227-228

3 - ينظر المرجع نفسه، ص:228

4 - ينظر المرجع نفسه، ص: 228

و- المنحى الصوفي

اتجه شعراء أبولو في تجسيد فلسفتهم العاطفية اتجاها صوفيا، فعواطفهم مليئة بالحب والحرمان والألم والأرق وصنوف عدة من المكابدة الروحية، لأن الحب عندهم متعة ومكابدة روحية إنسانية سامية، وليست جسدية.1

ز- نزعة الحرمان

سادت نزعة الحرمان في شعرهم مشوبة بالألم والحزن والسقم والكآبة والألم والحديث عن الموت والعدم، وألوان أخرى من التشاؤم والقلق والحيرة.2

3- نقد الشعر عند مصطفى عبد اللطيف السحرتي:

خص مصطفى عبد اللطيف السحرتي شعراء جماعة أبولو بكتابه: «شعراء مجددون» حيث درس فيه تجارب بعض الشعراء نكليل مطران وأحمد زكي أبو شادي وابراهيم ناجي وأبو القاسم الشابي والتيجاني بشير وجليلة الرضاء ومحمود أبو الوفا. ومما قاله في تفسير ومضات التجديد عند أبي شادي والطلاقة التعبيرية في قصائده الغزلية والوطنية والوصفية، أنها تكشف عن بذرة فنية أصيلة، وقد زكت البذرة في البيئة الصغيرة وارتوت من ثقافته المصرية والانجليزية المبكرة، واتقدت من حب عذري وليد، وترعرعت في جو من الحرية، وتغذت من ممارسته الموسيقى والتصوير في البكور.3 وقد ذهب في الاشادة بتجارب الشعراء الآخرين من جماعة أبولو نفس مذهبه مع أبي شادي، حتى أنه وصف بناقد الجماعة.

وقد خاض ناقد الجماعة مصطفى عبد اللطيف السحرتي في كتابه: «الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث» مجددا في تجارب شعراء أبولو، لكنه أراد أن يبدو أكثر منهجية وجدة في نقده، لهذا ميز في بداية كتابه بين ثلاثة مذاهب في نقد الشعر، هي: أولا: المذهب الفني، وهو المذهب

1 - ينظر نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر: الاتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية، ص: 228

2 - ينظر المرجع نفسه، ص: 229

3 - بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص:75

الذي ينظر في العمل الفني إلى روحه وصدقه، وأصالته وأسلوبه، دون اعتبار يذكر لموضوعه ولنحوه وصرفه، حيث تنحصر القيمة الفنية لكل قصيد في توائم تجربته مع صياغة هذه التجربة، والتجربة الشعرية هي الحالة التي تتشبع فيها نفس الشاعر بموضوع من الموضوعات. ولا يقف المذهب الفني عند تعرف التجربة، بل إنه يتناول بعد ذلك انفعالات القصيد أو عواطفه، وفكرته أو معانيه، والخيال الذي يطوف عليه، والموسيقى التي تنبض به.1

وثانيا: المذهب الواقعي في النقد، وهو لا يختلف مع المذهب الفني إلا في شيء واحد، هو موضوع القصيد، فهو لا ينظر إلى التجربة الشعرية والصياغة والانفعال والخيال فقط، وإنما يدخل في اعتباره الموضوع، فإن كل موضوع لا يهتم بالحياة وأحداثها وآلام الناس وأشواقهم وآمالهم، فهو فن رديء، فن مخلخل للمواهب مخدر للناس، فن لا غاية من ورائه إلا تسلية جماعة ضئيلة مترفة، والفن الجيد هو المعبر عن أشواق الناس وآمالهم ودنياهم.2

ثالثا: ما يسميه بالمذهب الفقهي، أو المدرسي أو الجامعي، وهو النقد الذي سار عليه أغلب النقاد القدامى، وهو ينظر إلى الشعر في نحوه وصرفه وبيانه وبديعه، وبعض معانيه.3

بدا السحرتي متحمسا للنقد الفني والواقعي، بينما يبدو منتقدا للنقد الفقهي الذي يحتكم إلى نقد لغوي جزئي، لا ينظر في القصيدة ككل واحد، غير قابل للتجزئ، ويذهب إلى أن هذا النقد هو الشائع في النقد العربي ليس بين الإحيائيين فقط، مثل الرافعي في كتابه: «على السفود»، حيث نقد شعر العقاد نقدا لغويا فقهيا، أعاب فيه على كل تجربة العقاد الشعرية وتحامل عليه وهاجم شعره وشخصه. وهو نقد شائع بين المجددين أيضا، أمثال طه حسين في كتابه: «حديث الأربعاء» الذي كان أقل حدة وأكثر اتزانا في تناوله تجارب الشعراء، بينما خاض العقاد والمازني في كتابهما: «الديوان» نقدا لاذعا لأمير الشعراء أحمد شوقي، ولمصطفى لطفي المنفلوطي، وهو النقد الذي لم يسلم منه حتى صديقهما عبد الرحمن شكري، الذي وصفه المازني بصنم الألاعيب ورماه بالجنون ونصحه بترك الشعر خيرا له، وهذا كله ليس بالنقد الذي يعول عليه حسب السحرتي، لأنه

1 - مصطفى عبد اللطيف السحرتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف والمقطم، 1948، ص:7

2 - مصطفى عبد اللطيف السحرتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، ص:11

3 - المصدر نفسه، ص:19

نقد جزئي يتحامل على مجمل التجربة الشعرية، ولا ينظر إليها بعين الانصاف، ولا يفضي إلى نتائج تخدم النقد العربي.

يتحمس السحرتي أكثر للمذهب الفني الذي يفصل في عناصره ومقاييسه، كما يتحمس للنقد الواقعي، الذي يتميز عن النقد الفني في أنه يعنى بالإضافة إلى المقاييس الفنية بدراسة موضوع القصيد. ومقاييس هذا النقد هي:

أ- التجربة الشعرية

ويقصد بها الحالة التي تلابس الشاعر وتوجه ذهنه إلى موضوع من موضوعات الدنيا أو واقعة من وقائعها، أو مرأى من مرائي الوجود، التي تؤثر فيه تأثيرا قويا، تدفعه في وعي أو غير وعي إلى الإعراب عما يرى أو يشهد، والشاعر الحقيقي هو الذي يخلق موضوعه أو تجربته في عقولنا حتى لنرى ما يراه، وليس هو الواصف فقط للمرائي والمشاهد والمخبر عنها.1

ب- الصياغة الشعرية

تنحصر القيمة الفنية للقصيد في درجة التواؤم بين التجربة والصياغة، أي اتساق الثوب الشعري مع التجربة وتفصيله على قدها، فلا يكون فضفاضا ولا قصيرا معريا. ويقصد بالصياغة النظر إلى تناول التجربة، أي إلى أسلوبها وصياغتها، والصياغة بمثابة الجسم، والتجربة بمثابة الروح، فإذا كان الجسم قويا أضفى على الروح قوة وجمالا، وأهم عنصر في الصياغة هو مواءمة الصياغة لموضوع القصيد، أما العناصر الأخرى فهي الخيال والموسيقى والوحدة والتوازن والتناسب، وتخير الألفاظ تخيرا فنيا، وشخصية الشاعر المنسابة بين هذه العناصر.2

ج- الألفاظ الشعرية

يعد عنصر الألفاظ وتراكيبها عنصرا مهما من عناصر الصياغة، فالألفاظ وصوتها ودلالتها وجوها كافية لإبداع القصيد البديع.

1 - مصطفى عبد اللطيف السحرتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، ص:24-25

2 - المصدر نفسه، ص: 45-46

د- الوحدة

ووحدة القصيد هي الرباط الذي يضم التجربة والصور والانفعالات والموسيقى والألفاظ في وشاح أثيري خفي، وبهذه الوحدة يتكامل القصيد وتدب فيه الحياة. وتلمح هذه الوحدة ابتداء من دوران أبيات القصيد دورانا منطقيا شعريا، وتنقل هذه الأبيات تنقلا فكريا، ويأتي هذا الدوران المنطقي من توفر التجربة الشعرية وصياغتها صياغة محكمة، كما تقوم الوحدة على اتجاه الصور بالقصيد اتجاها موحدا، فإذا تضاربت الصور وتضارب اتجاهها تذبذبت الوحدة.1

ه- الانفعالات الشعرية

وهي الانفعالات الموضوعية وأثرها كمادة من مواد الشعر، فعلى الناقد أن يقدر ما يتوهج في نسيج الشعر من انفعال شكلي أو موضوعي يسري في كيان الشعر، وينفث فيه الحرارة والحياة، وإذا لم يستشعر الناقد هذا الانفعال حكم بخمول الشعر وتفاهته.2

و- الفكر في الشعر

لابد للناقد في تقدير الشعر أن لا ينسى الفكرة والمعنى، لأن الشعر لا يحيا فقط بالنغمات ولا الكلمات الجوفاء، ولابد من تمازج الفكرة بالعاطفة.3

ز- الموسيقى الشعرية

الموسيقى جندي من جنود التعبير الشعري، وهي ليست الوزن السليم، وإنما الموسيقى الحقة هي موسيقى العواطف والخواطر، تلك التي تتلاءم مع موضوع الشعر وتتكيف معه.4

1 - مصطفى عبد اللطيف السحرتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، ص:82

2 - المصدر نفسه، ص:92

3 - المصدر نفسه، ص: 103

4 - المصدر نفسه، ص:109

خلاصة

قد تبدو صلات هذه المدرسة وطيدة أكثر بالإبداع الشعري، الذي أسهمت بتطويعه للتجارب التجديدية بجرأة كبيرة، بينما قد تبدو صلتها بالنقد أقل وضوحا، وهذا من واقع أن الجماعة ركزت أولا على التجديد في الشعر، وإفادته بمختلف المذاهب الأدبية المستجدة، بينما تأتي العملية التنظيرية والنقدية في المنزلة الثانية، وهي التي تكشف عن طبيعة التجديد في هذه المدرسة، وتدافع عن خياراتها التجديدية في معاركها وصراعها مع المحافظين، الذين فتح لهم المجال أيضا للإدلاء بأفكارهم في مجلة أبولو ويعبروا عن آرائهم، مما يدل على تصالح الجماعة مع جميع الشعراء حتى أولئك الذين لا يشاركونهم الأهداف نفسها. كما فتح المجال للنقاد كمصطفى السحرتي وعبد المنعم خفاجة وسيد قطب، والذي كان لهم رأي في المسائل النقدية المرتبطة بالمدرسة ضمنوها مؤلفاتهم النقدية، التي اعتمدت في قراءاتها النقدية على النقد التأثري والنقد الفني وملامح من النقد الواقعي، تماشيا مع طبيعة الشعر الذي غلب عليه النزوع الرومانسي والرمزي وحتى السريالي، من ناحية المضامين، أما من ناحية الشكل فقد حرروا القصيدة من القافية الواحدة بتأكيدهم على الشعر المرسل، ثم حرروا أوزانها من خلال دعواتهم للشعر الحر، وهي الدعوات التي أفضت إلى تجسيد شعر التفعيلة والشعر الحر ابتداء من سنة 1945م، والتي ارتبطت بتجارب نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وغيرهم.

المحاضرة الثالثة

جماعة الرابطة القلمية: مدرسة أدبية ونقدية

توطئة

تأسست **الرابطة القلمية** عام 1920 في المهجر وتحديدا في الولايات المتحدة الأمريكية، وهي الجماعة الوحيدة التي تضم أبرز أدباء المهجر وأخصبهم نتاجا، وكان عدد أعضائها عشرة هم: **ميخائيل نعيمة،[1] جبران خليل جبران، وليم كاتسفليس، نسيب عريضة، إيليا أبو ماضي، عبد المسيح حداد، رشيد أيوب، ندرة حداد، وديع باحوط، وإلياس عطا الله.** وقد انصرف بعضهم إلى الشعر وحده، وبعضهم الآخر انصرف إلى الشعر والنثر، وينفرد **ميخائيل نعيمة** - مستشار هذه الجماعة وأحد أبرز مؤسسيها- بأنه جمع بين الأدب والنقد، وهذا ما يبدو من خلال كتابه: "**الغربال**"، وهو عبارة عن مجموعة مقالات نقدية، ضمت آراء نعيمة النقدية ومنهجه النقدي، نشر الغربال سنة 1923، أي أنه نشر في فترة قريبة من صدور كتاب **الديوان** للعقاد والمازني، وتشاء الصدف أن نتلاقى مضامين الكتابين خاصة في دعوتهما الصريحة للتجديد، فقد مثلت الرابطة القلمية ثورة على التقليد في المهجر، وأدرك أعضاء الرابطة أن الأدب الحق إنما هو إبداع، وأن التقليد يعقم الفكر، ويعوق الأدب عن التطور والتجدد.

1- الغربال والديوان:

1 - ولد ميخائيل نعيمة في بسكنتا في لبنان سنة 1889، أوفد إلى جامعة بولتافا في أوكرانيا ليدرس الأدب الروسي، ثم انتقل سنة 1911 إلى نيويورك حيث درس اللغة الانجليزية ثم درس الحقوق والفنون في واشنطن وتخرج سنة 1916، وفي أفريل 1920 أسس مع جبران جماعة الرابطة القلمية التي عمرت مدة عشر سنوات. ألف ميخائيل نعيمة الكثير من الأعمال الأدبية والنقدية، منها في الشعر ديوانه: همس الجفون، وفي المسرح ألف مسرحية: الآباء والبنون، وفي القصة ألف: سنتها الجديدة والعاقر وكان ما كان، أما في الفكر فقد ألف: زاد المعاد، اليوم الأخير، ورسائل..

ينظر فؤاد المرعي، محطات في حياة ميخائيل نعيمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، لبنان، 2013، ص: 8-16

عزز أدباء المهجر الحملة العنيفة التي قادها العقاد على الشعر التقليدي، فظهر كتاب الغربال النقدي، وثمن فيه نعيمة كتاب الديوان وصاحبه، فكان الغربال متمما للديوان ومؤيدا له في حملته على الشعر التقليدي ودعوته إلى الشعر الجديد، رغم أن نعيمة حمل حملة شديدة على الأدب العربي كله قديمه وحديثه، مما يدل أنه كان من دعاة القطيعة مع التراث، الذي كانت معرفة ميخائيل به سطحية جدا، مقارنة بمعرفته بالآداب الأجنبية وطبيعتها، والتي جعلها مقياسا يقيس به الأدب العربي الحديث، وهذا ما ظهر خاصة في الفصل الموسوم بـ: "**الحباحب**"، كما حمل على القيود اللغوية كلها وعلى الجزالة ونقاوة الأسلوب في فصل الكتاب الموسوم بـ:" **نقيق الضفادع**"، بالإضافة إلى حملته على الأغراض التقليدية وشعر المناسبات.. حتى أن العقاد نفسه الذي كان معتدلا ومتحفظا في بعض جوانب التجديد، تحرج من دعوات نعيمة للإفلات من سلامة العبارة والتحرر التام من تقاليد الشعر العربي.1 كما أنه خصص فصلا كاملا للحديث عن كتاب الديوان والتنويه بدوره الكبير في التجديد، بالإضافة إلى أنه تابع حملة الديوانيين في الهجوم على المقلدين، فهاجم هو الآخر أحمد شوقي في فصل أعطاه عنوانا ساخرا هو: "**الدرة الشوقية**"، مقتفيا آثار العقاد والمازني في نقدهما الساخر والجارح أحيانا ضد المقلدين وغيرهم.

2- أقسام ومضامين كتاب الغربال لميخائيل نعيمة:

يضم الكتاب إحدى وعشرون مقالة نقدية، خصص نعيمة بعضها للهجوم العنيف على الأدب العربي التقليدي، الذي وصفه بالتزمت والتحجر اللغوي خاصة في مقاليه: "**الحباحب**" و"**نقيق الضفادع**"، بالإضافة إلى مقال ثالث عنوانه: "**الزحافات والعلل**" خصصه للهجوم على عروض الشعر التقليدي.2

كما احتوى الكتاب أيضا على نقد تطبيقي لبعض المؤلفات الأدبية التي ظهرت في تلك الفترة، خاصة الدواوين الشعرية وفن القصة والمسرحية، وعني فيها بالمؤلفات الخاصة بزملائه في الرابطة القلمية وبعض أدباء المهجر، بالإضافة إلى القراءات النقدية التي جسدت كلها التجديد الذي نادى به نعيمة وزملاؤه في الرابطة القلمية، وهي:

1 - ينظر محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص 22

2 - المرجع نفسه، ص21

4. **دراسته لديوان القرويات لرشيد سليم الخوري.**
5. **دراسته الموسومة بـ:" الريحاني في عالم الشعر".**
6. **دراسته لديوان "السابق" لجبران خليل جبران بالإنجليزية.**
7. **دراسته لقصة " ابتسامات ودموع" التي عربتها الآنسة مي عن كتاب:" الحب الألماني" لماكس مولر.**
8. **دراسته لديوان "أغاني الصبا" لمحمد الشريقي.**
9. **قراءة لكتاب "النبوغ" للبيب الرياشي.**
10. **ترجمة خليل مطران لمسرحية "تاجر البندقية" لشيكسبير.**
11. **قراءة للجزأين اللذين صدرا من كتاب "الديوان" للعقاد والمازني، وفيه نوه بالتجربة النقدية العربية الجديدة التي خاضها الناقدان في كتابهما هذا، الذي يشي بتحول جذري في النقد العربي الحديث، وكان النقد العربي في أمس الحاجة إليه.**
12. **دراسة لديوان " العواصف" لجبران خليل جبران.**
13. **قراءة لكتاب " الفصول" لعباس محمود العقاد.**
14. **مقال عن ديوان "الأرواح الحائرة" للشاعر نسيب عريضة.**
15. **مقال عنيف بعنوان "الدرة الشوقية"، وفيه نقد نقدا لاذعا وساخرا قصيدة طويلة لأحمد شوقي نشرها في مجلة الهلال.1**

كما ضم الكتاب أيضا مقالات في النقد البناء والمعتدل، تحدث فيها نعيمة عن منهجه في النقد الأدبي، وهي المقالات التي تحدث فيها عن:

16. **الغربلة**
17. **محور الأدب**
18. **الرواية التمثيلية العربية (المسرحية)**
19. **المقاييس الأدبية**
20. **الشعر والشاعر**
21. **الترجمة "فلنترجم".2**

1 - محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون ، ص21

2 - - محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون ، ص21

3- آراء ميخائيل نعيمة في الأدب والنقد من خلال كتاب الغربال:

أ- التأثر بالغرب والموقف من التراث العربي:

لم يكن ميخائيل نعيمة واسع الاطلاع والالمام بالتراث النقدي العربي، ولم يتعمق في مسائله، بل كان في غربال كما في جميع مؤلفاته الأدبية أقرب إلى التأثر بالنقاد الغربيين، وقد أقر نعيمة بتأثره بالناقد الروسي **بيلينسكي** وبالناقدين الانجليزيين **رسكن وماثيو أرنولد**، ولكن تأثره – كما يقول- هو غير ما يفهمه عامة النقاد، فما من كاتب استطاع أن يعطيه شيئا لم يكن عنده، بل كان كالمثير يثير ما في داخله أو كالمفتاح يفتح أبوابا موصدة في نفسه، ولكنه لا يضيف شيئا إلى ما في نفسه ولا يبدل شيئا في ترتيبها.1

ب- طبيعة الأدب ووظيفته وغايته:

استعرض **ميخائيل نعيمة** فلسفته الأدبية من خلال نظرته إلى طبيعة الأدب ووظيفته وغايته، قائلا إن:

- الحياة والأدب توأمان لا ينفصلان، والأدب يتوكأ على الحياة والحياة على الأدب، وهو واسع كالحياة، عميق كأسرارها، ينعكس فيها وتنعكس فيه.2
- وظيفة الأدب هي الكشف عن الإنسان، فكل ما يأتيه الإنسان يدور حول محور واحد هو الإنسان.3
- يعرض نعيمة غاية الأدب من خلال فهمه للصراع بين مذهبين هما: الفن لأجل الفن والفن لأجل الإنسان، وينحاز نعيمة إلى الثاني (الفن لأجل الإنسان)، لأن القصد من الأدب هو الإفصاح عن عوامل الحياة كلها وعما ينتابنا من أفكار وعواطف.4

1 - عبد الكريم الأشتر، معالم في النقد العربي الحديث، دار الفكر، دمشق، 1974، ص81

2 - ميخائيل نعيمة، الغربال، دار صادر، 1964، ص:30

3 - ميخائيل نعيمة، الغربال، ص: 26

4 - المصدر نفسه، ص: 105

ج- المنهج النقدي

يتبين المنهج النقدي الذي اختاره نعيمة من خلال مقاله عن الغربلة، وهو المنهج **التأثري الذاتي**،1 فهو القائل:" **إن لكل ناقد غربااله، ولكل موازينه ومقاييسه، وهذه الموازين والمقاييس ليست مسجلة لا في السماء ولا في الأرض، ولا قوة تدعمها وتظهرها قيمة صادقة سوى قوة الناقد نفسه".2** وبالتالي فالنقد الذي يدعو إليه نعيمة نقد ذاتي، بحكم أن لكل ناقد غربااله الخاص، وبالتالي لكل ناقد مقاييسه الخاصة، النابعة عن ذوق وملكة الناقد، وقوة نفاذه إلى جوهر العمل الأدبي، فمهمة الناقد حسبه ليست محصورة في تمييز الجيد من الرديء فقط، بل هو مبدع أيضا، عندما يرفع النقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد قبله حتى صاحب الأثر نفسه، فالمنهج النقدي لا يكتفي بمجرد التفسير والتقييم، بل يمكن أن ينتهي إلى خلق أدبي مبتكر، وهذا لا يتم للناقد إلا إذا كان يتمتع بقوة التمييز الفطرية التي تسمح له ببسط آرائه في الحق والجمال، وهذه القوة هي التي توجد لنفسها القواعد ولا توجدها القواعد، وتبتدع المقاييس والموازين الخاصة.3

إن مثل هذه الرؤية النقدية التي يقدمها نعيمة تساوي بين المبدع والناقد التأثري، الذي يمكنه عن طريق ملكته النقدية أن ينفذ إلى عمق العمل الابداعي فيكتشف فيه جوهرا قد يغيب حتى عن مقاصد المبدع نفسه، وفي هذه الحالة يتساوى مع المبدع في إجادة الصياغة وربما التفوق عليه أحيانا، وليس أدل على هذه الفكرة، التي يسوقها نعيمة، من واقعة مرور الشاعر أبو نواس على حلقة درس كان المعلم يشرح فيها قول أبي نواس: «يحكى أن الشاعر أبا نواس، مر يوما على حلقة درس، يتدارسون فيه شعره، فسمع الشيخ يشرح ويفسر لتلاميذه بيتا من أبياته الشهيرة، يقول فيه:

ألا فاسقني خمرا و قل لي هي الخمر ولا تسقني سرا إن أمكن الجهر

فقال الأستاذ شارحا البيت: إن الشاعر أبصر الخمر فانتشت حاسة التبصر، وشمها فانتشت حاسة الشم، وتذوقها فانتشت حاسة الذوق، ولمسها فانتشت حاسة اللمس، وبهذا بقيت حاسة

1 - محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون ، ص: 24

2 - ميخائيل نعيمة، الغربال، ص:

3 - محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون ، ص: 23-24

السمع محرومة من النشوة، فقال الشاعر: وقل لي هي الخمر وبهذا القول انضمت حاسة السمع إلى بقية الحواس المنتشية. وتقول الرواية إن أبا نواس – منتشيا بهذا التفسير – دخل على ناقدنا فقبل يده ورأسه وقال له: بأبي أنت وأمي! فهمت من شعري ما لم أفهم».[1]

وليس المقصود من إيراد هذه الواقعة نسبتها لغربال ميخائيل نعيمة، بقدر ما هي شرح وتفسير لنظرته للنقد، ورد اعتبار للنقد التراثي الذي يظلمه ميخائيل نعيمة من خلال مبالغته في ضرورة التجديد عبر القطيعة مع التراث، والركون للاستفادة من النظريات الغربية.

د- مسالة اللغة

يعد نعيمة اللغة مجرد رموز كغيرها من الرموز التي استخدمها الإنسان، ولا يزال كوسيلة للتواصل، والإفصاح عما يختلج في النفس من فكر وإحساس، وربما من الضروري تبسيط وتطويع تلك الرموز قدر المستطاع من طرف مستعملي اللغة حتى يتحقق الغرض التواصلي للغة، لأنها كلما ازدادت بساطة ازدادت قدرة على تحقيق وظيفتها في نقل الأفكار والأحاسيس، وعلى هذا الأساس يهاجم نعيمة في مقاله "**نقيق الضفادع**" الأدباء والنقاد المتزمتين في اللغة وقواعدها وعلومها، لأنهم لا يسايرون التطور الذي يشمل جميع مظاهر الحياة بما في ذلك اللغة، ومثل هؤلاء يحصرون مسؤوليتهم في إبقاء القديم على قدمه، ويحصرون غاية الأدب في اللغة فحسب، في حين أن الأدب هو معرض أفكار وعواطف، لا معرض قواعد صرفية ونحوية وبيانية.2

ه- العلاقة بين العامية والفصحى

طرح نعيمة في الغربال مسألة العلاقة بين العامية والفصحى في المسرح على وجه الخصوص، وهذا في مقاله الموسوم بـ: "**الرواية التمثيلية العربية**"، حيث يقول:" **الرواية التمثيلية من بين كل الأساليب الأدبية لا تستطيع أن تستغني عن العامية. وإنما العقدة هي أننا لو اتبعنا هذه القاعدة لوجب أن نكتب كل رواياتنا باللغة العامية، إذ ليس بيننا من يتكلم عربية الجاهلية أو**

1 - عبد الله محمد الغذامي، «رحله المعنى: من بطن الشاعر إلى بطن القارئ»، ص: 122

2 - فؤاد المرعي، محطات في حياة ميخائيل نعيمة، ص27

العصور الإسلامية الأولى...وذلك يعني انقراض لغتنا الفصحى، ونحن بعيدون عن أن نبتغي هذه الملمة القومية، فأين المخرج..؟".1

يتحدث نعيمة هنا عن عقبة حقيقية واجهته، وهو يتحدث عنها بصدق وشعور عال بالمسؤولية، وليس طرحه للمشكلة دعوة إلى العامية، كما اعتقد بعض الدارسين، فقد استخدم هو نفسه العامية في مسرحيته **"الآباء والبنون"**، ولكنه عاد واعترف بأن هذا الأسلوب لا يحل العقدة الأساسية، ليترك مشكلة اللغة في المسرح بدون حل لسببين هما:2

- الاشارة إلى أن العامية تخفي تحت ثوبها كثيرا من فلسفة الشعب واختباراته في الحياة وأمثاله واعتقاداته، والحل يكمن في الخلاص من عقدة الصراع بين العامية والفصحى، والانتقال إلى الإدراك الموضوعي الحقيقي للعلاقة القائمة بين العامية والفصحى.
- لم تكتب المسرحيات لتقرأ بل لتمثل، والفن المسرحي يتطلب الاحتكاك بالناس مباشرة، والوصول إليهم ومخاطبتهم باللغة التي ألفوها، لهذا فتحريم العامية في المسرح يحرمه من هذه الإمكانية التعبيرية الهامة والأساسية، ويجعل من لغة المسرح حاجزا بين الممثل والمشاهد. ولعل التغلب على عقبة اللغة في المسرح لا يكون بإهمال اللهجة العامية، بل بالقضاء على الفارق الواسع بين العامية والفصحى.

و- الموقف من عروض الشعر

تركزت هجمة نعيمة على أولئك الذين حولوا الوزن الشعري من وسيلة أداء للتعبير، عما هو مهم وجوهري في الحياة إلى غاية بحد ذاتها، وتركزت ضد من يعتقد أن الأوزان الخليلية ضرورة من ضرورات الشعر، فلا شك أن الأوزان نشأت نشأة طبيعية بسبب ميل الشاعر إلى تلحين عواطفه وأفكاره، لذلك لحق الوزن بالشعر ونما معه نموا طبيعيا. ومازال الوزن لاحقا والشعر سابقا إلى أن توصل الخليل ليجمع كل ما توصل إليه من الأوزان فبوبها وحددها، وجعل لكل منها قواعد، ولكل قاعدة جوازات، وللجوازات جوازات، ومنذ ذلك الحين أخذ الوزن يتغلب على

1 - ميخائيل نعيمة، الغربال، ص: 33

2 - ينظر فؤاد المرعي، محطات في حياة ميخائيل نعيمة، ص: 23-24

الشعر إلى أن أصبح الشعر لاحقا والوزن سابقا، وأصبح كل من قدر أن يتغلب على عروض الخليل بأوزانها وزحافاتها وعللها أهلا لأن يدعى شاعرا.[1]

يؤكد نعيمة من خلال طرحه هذا أن عروض الخليل لم يعد يفي بالغرض، وأنه لابد من مقاييس جديدة للشعر تستند إلى أسس غير تلك التي استند إليها الشعر التقليدي، وغير تفعيلات الخليل وبحوره.

1 - ينظر ميخائيل نعيمة، الغربال، ص: 117-118

نص تطبيقي

النقد عند جماعة الرابطة القلمية: نصوص من الغربال

التأثر بالغرب: يعترف نعيمة بدينه للناقد الروسي بيلنسكي والناقدين الانجليزيين رسكن وماثيو أرنولد، إلا أن تأثره هو غير ما يفهمه عامة النقاد، فما من كاتب استطاع أن يعطيه شيئا لم يكن عنده بل كان كالشرارة توقظ الشرار الذي في داخله أو كالمفتاح يفتح أبوابا موصدة في نفسه، ولكنه لا يضيف شيئا إلى ما في خزانة نفسه، ولا يبدل شيئا في ترتيبها، أي إنه تأثر بالأفكار التي تجد صدى في نفسه، وليست خضوعا للغرب وانسحاقا أمام ثقافته ونقلا أليا لكل ما أنجزه، بل هو استجابة لمتطلبات الحركة الأدبية العربية المستندة إلى تطور الفكر الاجتماعي في البلاد العربية.

طبيعة الأدب ووظيفته وغايته: يؤكد نعيمة أن الحياة والأدب توأمان لا ينفصلان، وأن الأدب يتوكأ على الحياة والحياة على الأدب، وأنه واسع كالحياة، عميق كأسرارها، ينعكس فيها وتنعكس فيه. أما وظيفة الأدب فهي الكشف عن الانسان، فكل ما يأتيه الانسان يدور حول محور واحد هو الانسان، وحول هذا المحور تدور علومه وفلسفته وفنونه، وحول هذا المحور يدور أدبه. أما غاية الأدب فهي تتوضح من خلال التعارض بين مذهبين هما: الفن لأجل الفن، والفن لأجل الانسان، حيث ينزاح نعيمة إلى الفن من أجل الانسان، لأن القصد من الأدب هو الافصاح عن عوامل الحياة كلها، وعما ينتابنا من أفكار وعواطف.

المنهج النقدي: يرى نعيمة في الغربال أن مهمة الناقد هي الغربلة، أي غربلة ما يدونه الناس من الأفكار والمشاعر، لكن مهمة الناقد ليست محصورة في تمييز الرديء من الجيد فحسب، بل هو مبدع عندما يرفع النقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد حتى صاحب الأثر نفسه، فللناقد آراؤه في الجمال والحق، لهذا يجب أن يتصف بقوة التمييز الفطرية، وهي قوة توجد لنفسها القواعد ولا توجدها القواعد، وتبتدع لنفسها مقاييس وموازين ولا تبتدعها المقاييس والموازين.

مسألة اللغة: اللغة مظهر من مظاهر الحياة لا تخضع إلا لقوانين الحياة فهي تنتقي المناسب وتحتفظ من المناسب بالأنسب في كل حالة من حالاتها، كالشجرة تبدل أغصانها اليابسة بأغصان خضراء وأوراقها الميتة بأوراق حية، وحين لا يبقى لها في تربتها من غذاء تموت بفروعها وجذورها، فغاية

اللغة في الأدب هي النظر إلى ما قيل وكيف قيل، لأن الأدب معرض أفكار وعواطف، معرض نفوس حساسة تسطر ما ينتابها من عوامل الوجود، وقلوب حية تنشر أو تنظم نبضات الحياة فيها، لا معرض قواعد صرفية ونحوية وكشاكيل عروضية وبيانية.

العلاقة بين العامية والفصحى: الرواية التمثيلية من بين كل الأساليب الأدبية لا تستطيع أن تستغني عن اللغة العامية، حيث تستر هذه العامية تحت ثوبها الخشن كثيرا من فلسفة الشعب واختياراته في الحياة وأمثاله واعتقاداته، كما أن المسرحيات لا تكتب لتقرأ بل لتمثل، ويتطلب هذا الفن الاحتكاك المباشر بالناس والوصول إليهم ومخاطبتهم باللغة التي ألفوها. وإنما العقدة هي أننا لو اتبعنا هذه القاعدة لوجب أن نكتب كل رواياتنا باللغة العامية، إذ ليس بيننا من يتكلم عربية الجاهلية والعصور الاسلامية الأولى، وذلك يعني انقراض لغتنا الفصحى ونحن بعيدون عن أن نبتغي هذه الملمة القومية، فأين المخرج؟ والتغلب على هذه العقبة يكون بالقضاء على الفارق الواسع بين العامية والفصحى، خاصة في فن المسرح.

الموقف من عروض الشعر: يقول نعيمة لا شك أن الأوزان نشأت نشوءا طبيعيا وكان سبب ظهورها ميل الشاعر إلى تلحين عواطفه وأفكاره، لذلك لحق الوزن بالشعر ونما معه نموا طبيعيا، فكان يتكيف بالشعر ولا يتكيف الشعر به، ومازال الوزن لاحقا والشعر سابقا إلى أن قيض الله لأبي عبد الرحمن (ويقصد الخليل) أن يجمع كل ما توصل إليه من الأوزان فبوبها وحددها، وجعل لكل منها قواعد، ولكل قاعدة جوازات، ومنذ ذلك الحين أخذ الوزن يتغلب رويدا رويدا على الشعر، إلى أن أصبح الشعر لاحقا والوزن سابقا، وأصبح كل من قدر أن يتغلب على عروض الخليل بأوزانها وزحافاتها وعللها أهلا لأن يدعى شاعرا.

من كتاب: الغربال، لميخائيل نعيمة (بتصرف)

الأسئلة:

- علق على النصوص السابقة مبرزا:
- مرجعيات النقد عند ميخائيل نعيمة- طبيعة الأدب عنده- المنهج النقدي الذي دعا إليه- موقفه من اللغة أولا، ومن اللغة المسرحية ثانيا- موقفه من عروض الشعر العربي.

الفصل الثالث

النقد المنهجي: منظومة المناهج التاريخية (السياقية)

المحاضرة الأولى : النقد التاريخي

توطئة

لقد كان الحس التاريخي حاضرا في الرؤية النقدية للعرب القدامى، من خلال اعتمادهم على جملة معطيات تاريخية في معالجة بعض القضايا الأدبية من قبيل: الزمان، المكان، وعلاقة الأدب بالأديب أو بنفسيته أو ببيئته، فعلى سبيل المثال قامت فكرة تصنيف الشعراء إلى طبقات على معايير زمنية وتاريخية، حيث يميز بين الشعراء الجاهليين والمخضرمين والاسلاميين، ويتم تحديد طبقاتهم على هذا الأساس، أو على أساس مكاني عندما يميز بين شعراء البدو والحضر... لكن هذا الحس بقي عفويا، ولم يرتكز على تصور نظري مضبوط، أو رؤية منهجية واضحة المعالم ترتكز على خلفيات معرفية وفلسفية، كما هو الشأن في النقد الحديث.

لم يتبلور الوعي المنهجي بفعالية معطيات التاريخ في دراسة الأدب إلا في بداية القرن العشرين، حيث استفاد رواد المنهج التاريخي في النقد العربي من الإنجازات المنهجية التي حققها نظراؤهم الغربيين، سواء على المستوى النظري من خلال اطلاعهم على نظريات النقد الوضعي عند ه. تين وسانت بيف وفرديناند برونتيير، وتابعوا تحولاتها التاريخية مع غوستاف لانسون G. Lanson وغيره. أما تطبيقيا فقد اقتفوا أثر الغربيين في التأريخ لآدابهم، أو المستشرقين في طرق تأريخهم ونقدهم للأدب العربي، وقد استطاع النقد العربي بفضل جهود أعلامه الأوائل والمتأخرين، أن يكرس نقدا منهجيا بروح علمية موضوعية، وأن يقترب إلى النص الأدبي عبر تذوق أساليبه، واستكشاف مواطن الجمال فيه، وهذا بتطبيق نقد تأثري ذاتي بالموازاة مع تقديم سياقات النص التاريخية.

إن الميزة الحقيقية للنقد التاريخي هي أنه بالإضافة إلى تقديمه منهجا محدد الخطوات للدراسة الأدبية، فإنه تضمن وحمل أيضا بذور المناهج السياقية أو التاريخية الأخرى، كالمناهج الاجتماعية والنفسية، التي نشأت وتطورت في كنف المنهج التاريخي.

انطلاقا من هذا نطرح التساؤل الآتي: ما هي أسس المنهج التاريخي ومميزاته؟ ومن هم رواد النقد التاريخي عربيا وغربيا؟ وماهي آلياته النقدية؟

1- مفهوم وأسس المنهج التاريخي

يقوم المنهج التاريخي على دراسة الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية لعصر الأديب، حيث تتخذ هذه الظروف وسيلة لفهم الأدب وتفسير خصائصه واستجلاء معانيه الكامنة. أي أنه يعنى بتتبع العوامل المؤثرة في الأدب انطلاقا من قاعدة أن: «**الإنسان ابن بيئته وعصره**».[1]

يستند النقد التاريخي على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية، يقود كل عنصر فيها نحو الآخر: « **فالنص نتاج مؤلفه، والمؤلف صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ، وبالتالي: فالنقد تأريخ للأديب من خلال بيئته**».[2]

يعد هذا المنهج من أكثر المناهج صلاحية لتتبع الظواهر الأدبية ودراسة تطورها التاريخي، وهو الذي يمكننا من دراسة المسار التطوري لأدب أمة من الأمم، أو تطور نظرية أدبية أو نقدية معينة، بغرض التعرف على ما يميز أدبا ما من خصائص خلال الحقب الزمنية المتعاقبة، ورصد حركته التطورية عبر مراحل زمنية محددة.

2- نشأة وتطور النقد التاريخي عند الغرب

يعتبر النقد الوضعي (العلمي)، الذي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر شكلا مبكرا للنقد التاريخي، وهو نوع من النقد المتأثر بالنظريات العلمية التي حاول رواد هذا النقد الاستفادة منها في دراساتهم الأدبية، محاولة منهم علمنة ومنهجة النقد الأدبي، وقد تأثر هؤلاء كثيرا بنظرية تطور الأنواع عند ش. داروين، وحاولوا نقلها من ميدان العلوم الطبيعية والتجريبية إلى حقل الأدب ونقده. وأبرز ممثليه هم:

هيبوليت تين وهو ناقد فرنسي درس النصوص الأدبية في ضوء تأثير ثلاثية: (العرق أو الجنس (Race)، البيئة أو الوسط (Milieu)، والزمان أو العصر(Temps).

---

1 - ينظر فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي: منطلقات وتطبيقات، دار الكتب، جامعة الموصل، العراق، 1979، ص 169

2 - ر. م. ألبريس، الاتجاهات الأدبية المعاصرة، تر: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، 1980، ص:6

فرديناند برونتيير (1849-1906)، وهو ناقد فرنسي أنفق جهودا معتبرة في تطبيق نظرية التطور الداروينية على الأدب، معتبرا الأنواع الأدبية كائنات عضوية خاضعة للتطور، والآداب تنقسم إلى فصائل أدبية، تنمو وتتطور في أزمنة متعاقبة حتى تصل إلى مرحلة النضج عندها تتلاشى وتنقرض، كما انقرضت بعض الكائنات.

أرسى ش. أ. سانت بيف (1804-1869) للنقد التاريخي من خلال تركيزه على شخصية الأديب تركيزا مطلقا، إيمانا منه أن النص تعبير عن مزاج فردي.

عرف النقد التاريخي نضجه المنهجي مع **غوستاف لانسون** (1857-1934) ، وهو أكاديمي فرنسي ورائد المنهج التاريخي الذي أصبح ينسب إليه في معظم الأحيان فيقال (اللانسونية Lonsonnisme)، وينطلق من رفضه مساعي علمنة النقد الأدبي، وينتقد أسلافه تين وسانت بيف وبروتنيير على توجههم الوضعي في النقد، رغم أنه استفاد من تأسيسهم للمنهج التاريخي، إلا أنه رفض أن يتوقف في حدود الدراسة التاريخية الموضوعية، بل لابد للناقد أن يعمل ذاتيته عبر اطلاق العنان لملكة الذوق عنده، وابراز تأثره بالعمل الأدبي، حتى يستوفي الناقد مهمته.

وقد أعلن **غ. لانسون** عن منهجه النقدي سنة 1909، من خلال محاضرة له بعنوان: (الروح العلمية ومنهج تاريخ الأدب) ثم تلاه سنة 1910 بمقالته: (منهج تاريخ الأدب)، التي نشرها في مجلة الشهر (Revue du mois)، حيث حدد فيه خطوات المنهج التاريخي.1 وتتمثل هذه الخطوات في دراسة النتاج الأدبي انطلاقا من سيرة وحياة المبدع، وتمييز العصور الأدبية مع تحديد الاتجاهات الأدبية المهيمنة في كل عصر، واحترام الطابع التسلسلي للظواهر الأدبية من عصر لآخر، وربط الأحداث الأدبية بوقائع تاريخية، وكذا تحقيق النصوص وإحياء المؤلفات القديمة وإعادتها إلى الوجود بطريقة صحيحة، تقترب من صورتها الأصلية.

عرف النقد التاريخي اللانسوني نهايته مع الفرنسي **ريمون بيكار(Rymond Picard)**، الذي دخل في معارك نقدية مع **رولان بارث** أحد كبار دعاة ما سمي بالنقد الجديد،2 الذي تجاوز في

1 - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، منشورات جسور، ط3، الجزائر، 2010، ص: 18

2 - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص: 18

نظرته النقد التاريخي والمناهج السياقية الأخرى (الاجتماعية والنفسية..)، وأدت هذه المعارك إلى تغليب كفة النقد الجديد، وخفوت النقد التاريخي والنقد السياقي ككل فترة من الزمن، بسبب اعتماد النقد المعاصر على معايير جديدة في مقارباته، لكن سيتم العودة إليه بمختلف فروعه وفق شروط بنيوية جديدة.

3- المنهج التاريخي في النقد العربي الحديث:

اكتسح المنهج التاريخي النقد الأدبي العربي في نهاية الربع الأول من القرن 20م، وتحديدا عندما بدأ نفوذ هذا المنهج ينحصر في فرنسا بسبب بروز النقد الجديد، وقد ظهر في البلاد العربية وفق الفهم اللانسوني على يد أحمد ضيف (1880-1945) وطه حسين (1890-1965)، وزكي مبارك (1893-1952)، وأحمد أمين (1886-1954)، ومحمد مندور (1907-1965)... ما يلاحظ على تطبيقات النقد التاريخي العربي أنه حمل شذرات من المنهج الاجتماعي والمنهج النفسي، وهذا من خلال تركيزه على دراسة البيئة والعصر والشخصية الأدبية، وهي العناصر التي درست في إطار النقد التاريخي كعناصر جزئية فيه، قبل أن تستقل بنفسها كمناهج مستقلة، وبالتالي فقد كان النقد التاريخي هو البذرة التي أنتجب منظومة المناهج التاريخية أو السياقية، التي وسمت النقد العربي الحديث بسمات المنهج.

المتتبع لتطور المنهج التاريخي في النقد العربي يلاحظ أنه مر بثلاث مراحل أساسية، أفرزت ثلاثة أنماط أساسية في التعامل مع النصوص تعاملا تاريخيا، وهي:

أ- مؤلفات تاريخ الأدب وتفعيل الحس التاريخي:

قبل أن يتبلور النقد التاريخي في النقد العربي ظهرت بعض كتب تاريخ الأدب التي أنجزت من طرف مؤرخي الأدب والنقد، في الربع الأول من القرن 20م، بتأثير من المستشرقين، الذين كانوا أول من درسوا الأدب العربي دراسة تاريخية، عبر تتبع تطوره في حقب تاريخية قسموها وسموها وفق العصور السياسية، ومنهم المستشرق بروكلمان، وضعوا ومنها على سبيل المثال:

« تاريخ آداب اللغة العربية» لجرجي زيدان، في أربعة أجزاء (1911)، و**« تاريخ الأدب العربي» لأحمد حسن الزيات** (1925)... وغيرها.1

قامت هذه الكتب بربط التطور الأدبي بالحقب التاريخية التي اعتمدت على المعيار السياسي في هذا التحقيب، أي تقسيم تاريخ الأدب العربي إلى عصور مطابقة للعصور السياسية، وكان الحكم على الأدب يتم حسب طبيعة العصر السياسي السائد، لهذا فأحكامهم على الأدب تبدو أحكاما غير منصفة لأنها تبدو عامة أحيانا، تتغلف بالنظرة السائدة لعصر ما من العصور، خاصة وأن هذا التقسيم قد وضعه المستشرقون وسموا مراحله، واتبعهم فيها النقاد العرب دون نقد أو إضافة جليلة لما أقره المستشرقون قبلهم.2

كما أن هذه المصنفات الأدبية بدت خالية في معظمها من مقدمات منهجية، تجعل تحديد الأسس المنهجية والنظرية التي ترتكز عليها هذه المصنفات يبدو صعبا، رغم أن تأثرهم بالمستشرقين واضح جلي، وخاصة **بيروكلمان**، بيد أننا نلمح في دراسة هؤلاء للأدب أنهم يربطونه بالبيئة التي ظهر فيها، وتناولهم لخصائص العصر السياسية والفكرية، والنظر إلى النص باعتباره وثيقة تاريخية تكشف عن منتجها، وهي كلها أمور تطبع أعمالهم بطابع التصور الوضعي للتاريخ، كما رسمه تين وسانت بيف وبرونتيير وغيرهم.3

تنتمي هذه المؤلفات في حقيقة الأمر إلى تاريخ الأدب والنقد، وهو ميدان مختلف عن النقد الأدبي في أهدافه ومنهجيته الخاصة، لهذا لا تستحضر هذه المصنفات قضايا النقد إلا عرضا، في سياق حديثها عن تطور الأدب خلال حقبه التاريخية، ويعاب عليها ما يعاب على التقسيمات السياسية للعصور الأدبية التي وضعها المستشرقون، الذين كانوا يقيسون قوة الأدب وضعفه تبعا لقوة أو ضعف العصر السياسي، مما جعلهم يبتعدون في أحكامهم التعميمية عن حقيقة التجارب الأدبية، إلا أنها في آخر المطاف تؤسس للحس التاريخي، الذي يستعين به النقد المنهجي نظرا

1 - ينظر محمد مساعدي، من المنهج التاريخي إلى نظرية التلقي، مجلة فكر ونقد، العدد 67

2 - ينظر المرجع نفسه.

3 - ينظر المرجع نفسه.

لأهميته الكبيرة في وضع النصوص الابداعية في سياقها التاريخي الصحيح، حيث يتمكن الناقد من فهمها وتفسيرها انطلاقا من هذه السياقات، كما تتيح للناقد معرفة تطور النظريات النقدية عبر مختلف الحقب التاريخية، كما أن معرفة تاريخ الأدب مهمة للنقد الأدبي، فحين يجهل الناقد بالعلاقات التاريخية سيضل حتما في أحكامه النقدية، لأنه لن يعرف العمل الأصيل من المنقول، وجهله بالشروط التاريخية سيوقعه في خطأ فهم العمل الأدبي على حقيقته.

ب- المنهج التاريخي في طوره الوضعي والأكاديمي:

طمح المنهج التاريخي في هذه المرحلة لدراسة الأدب العربي دراسة علمية من خلال ربطه بمختلف العلل الكامنة خلفه، ومن رواد هذه المرحلة نجد: **قسطاكي الحمصي** في كتابه: «**منهل الوُرَّاد إلى علم الانتقاد**» (1907)، ويعد الكتاب، كما يبدو أولا من خلال العنوان، أنه من أبرز المؤلفات النقدية التي حاول المؤلف فيها الاعتماد على نقد وضعي وعلمي، يستدل عليه من خلال اسناد وصف العلم للنقد أو الانتقاد، ثم حديثه عن محدودية ونسبية معيار الذوق وقصوره في النقد الأدبي، وبالتالي عدم كفايته في النقد، الذي يجب أن ينطلق أيضا من قواعد ثابتة ومحددة سلفا، مثله في ذلك مثل سائر العلوم، وقد مارس في مقارنته بين المعري ودانتي نقدا ومقارنة تستند منهجيا للنظرية الوضعية التاريخية.

طبق الحمصي آراء رواد النقد التاريخي في فرنسا، وخصوصا "سانت بيف" و"تين"، وأعترف بفضلهم في إرساء قواعد النقد التاريخي بتأثير وضعي، ثم اتخذ من آرائهم مادة لبناء منهج لعلم النقد، كما ينبغي أن يكون في الأدب العربي، وينتهي إلى الإقرار بأن علم النقد لا يقوم على الذوق وحده، لأن الذوق لا رابط له، ولا حد يحده بل إن قواعده نسبية، وأما علم النقد فهو علم كغيره من العلوم، عماده الذوق وغيره، وقواعده محددة ثابتة، كقواعد سائر العلوم.1

عرف النقد التاريخي نقلة نوعية في مرحلة لاحقة، من خلال تكريسه واعتماده كمنهج نقد أكاديمي على يد ثلة من النقاد الأكاديميين الذين تكونوا في جامعات مصرية وفرنسية، كما هو الحال مع **محمد ضيف وزكي مبارك ومحمد حسنين هيكل وطه حسين**، فجميعهم تكون تكوينا جامعيا

1 - ينظر محمد مساعدي، من المنهج التاريخي إلى نظرية التلقي، مجلة فكر ونقد، العدد 67

معمقا في جامعات فرنسا، حيث أتيحت لهم فرصة الاطلاع على المناهج الغربية، خاصة المنهج التاريخي الوضعي واللانسوني، ثم اعتمادها في الدراسات النقدية العربية الحديثة.

يمكن أن نلمس هذا التوجه بوضوح في مؤلفات **طه حسين** مثل: «**تجديد ذكرى أبي العلاء**»1، و«**حديث الأربعاء**»2، «**مع المتنبي**»3، حيث ركز على الصلة الحتمية التي تنشأ بين الأدب والبيئة التي ظهر فيها، أو ما يسمى "الجبر التاريخي"، وهو مفهوم يستند لثلاثية العرق والبيئة والعصر عند تين، ينظر إلى الأدب باعتباره يتشكل تحت تأثير مجموعة من العلل والأسباب، التي تلغي فعالية الفرد وتعتبره خاضعا لها خضوعا حتميا أو جبريا.

جمع طه حسين في منهجه بين آراء كل من "**تين**" و"**سانت بيف**"، وهذا ما يبدو من خلال دراسته لزمان أبي العلاء ومكانته وشعبه، وتحديد عصره، وكذا رصده للظروف السياسية والدينية والاجتماعية التي ميزت عصر أبي العلاء، بالإضافة إلى اهتمامه بكل ما يحيط بشخصية أبي العلاء، واعتمادها أساسا لفهم أدبه وتقويمه.

كان كتاب «**تجديد ذكرى أبي العلاء**» **لطه حسين**، وهو في الأصل رسالة دكتوراه، تقدم بها طه حسين لنيل الدكتوراه في الأدب، أول بحث أدبي عربي يعتمد على منهج جديد وخطة جديدة مرسومة، انتهج فيه منهج أساتذته المستشرقين في دراسة الأدب وتأريخه، يقول حول منهجه: « **جعلت درس أبي العلاء درسا لعصره، واستنبطت حياته مما أحاط به من المؤثرات، ولم أعتمد على المؤثرات الأجنبية وحدها، بل اتخذت شخصية أبي العلاء مصدرا من مصادر البحث، بعد أن وصلت إلى تعيينها وتحقيقها، وعليه فلست في هذا الكتاب طبعيا فحسب، بل أنا طبعي نفسي، أعتمد فيه ما تنتج المباحث الطبعية ومباحث علم النفس معا**».4

1 - طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، منشورات هنداوي، ط2، مصر، 2017

2 - طه حسين، حديث الأربعاء، منشورات هنداوي، مصر، 2014

3 - طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف، ط12، مصر، 1980

4 - طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، منشورات هنداوي، ط2، مصر، 2017، ص:15

يبدو أن طه قد اعتمد المنهج التاريخي الشخصي، مع الاستعانة بالمنهج الفني عند تحليله آثار أبي العلاء الشعرية، حيث يعتبر مذهب الجبريين الذي طبقه تين أساس الدراسة الأدبية، وبقية المناهج معينة له.

حاكى طه حسين في كتابه: « **حديث الأربعاء**» (1925) كتاب: «**حديث الاثنين**» لسانت بيف، وهو عبارة عن مجموعة مقالات نشرها في صحيفتي السياسة والجهاد أولا، ثم جمعها في كتاب من جزأين، وقد اعترف طه حسين منذ البداية باعتماده على تحليل سطحي وعام، ربما هو من متطلبات النقد الصحفي، الذي يختلف عن النقد الأكاديمي الذي اعتمده في كتاب: «**تجديد ذكرى أبي العلاء**»، حيث كان تناوله للقضايا سطحيا وعاما، لكنه مع هذا فقد كان منهجيا، عبر توسله كسانت بيف بالشخصية لدراسة الشاعر، كما اتخذ مذهب الجبريين الذي اتخذه تين، وأحيانا يستعين بالمذهب الفني لجول لمتر، وأحيانا يتخذ هذه المذاهب جميعا، ليتسنى له فهم شخصية الأديب وعصره وفنه، وهو منهج شخصي تاريخي فني، يمكن تسميته المنهج التكاملي.1

درس طه حسين شعر الغزل في ضوء نظرية الشك الديكارتية، التي تمنح نقده بعدا فلسفيا، توصل عن طريقها إلى إنكار وجود بعض شعراء الغزل، وأثبت وجود طائفة أخرى، وأثبت ما ينسب لها من شعر، فأثبت وجود عمر بن أبي ربيعة وكثير وعبد الله بن قيس الرقيات، لكنه أنكر وجود قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، وغض من شخصية جميل بثينة، كما غض من آثاره، فلم ينكر وجوده ولم ينكر آثاره، لكن رأى أكثرها مصنوعا.2

تناول طه حسين ظاهرة الغزل بنوعيه الصريح والعذري، وسعى إلى دراسة البيئة الحجازية والبدوية في عصر بني أمية، وهذا من خلال تتبع ظاهرة الغزل الصريح عند عمر بن أبي ربيعة، حيث أحاط بظروف نشأته الاجتماعية المترفة، وتوافر رغد العيش له، وبالتالي فقد استطاع أن يتفرغ للغزل اللاهي في شعره، وهذا خلافا للبيئة البدوية التي برز فيها الغزل العذري أكثر، وهذا

1 - عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، دار المعارف، ط2، مصر، 1980، ص:248

2 - عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، ص:249

تماشيا مع الظروف السياسية ومنظومة القيم والأعراف السائدة في البادية مقارنة ببيئة الحضر في الحجاز.1

ج- النقد التاريخي في صيغته التأثرية والفنية:

عمد هذا المنهج التاريخي إلى الجمع بين توليفة من آليات التحليل التاريخي الوضعي، كما أقره تين وسانت بيف، والتاريخي اللانسوني، بالإضافة إلى التقويم الفني النابع عن تذوق العمل والتأثير الذي يحدثه في القارئ، حيث رفض غ. **لانسون** الاكتفاء بالتحليل التجريدي المبني على قانون الجبر لدى ه. تين فأضاف إليه التحليل الذوقي التأثري، وعني النقد التاريخي العربي في هذه المرحلة المتطورة بجمع المعطيات التاريخية حول النص وشرحه وتفسيره انطلاقا منها، وعدم الاكتفاء بهذه المعطيات فقط لأنها غير كافية، لهذا على الناقد اتباع هذا النقد بممارسة حق الحكم، وهذا بإصدار أحكام تقويمية، تبرز تذوق الناقد لهذا العمل وتأثره به، وكان يستعين أحيانا بالمنهج الفني لجول لمتر.

من أعلام هذا النقد نذكر:

انتقل طه حسين في هذه الفترة إلى مرحلة أكثر تطورا في تطبيق المنهج التاريخي، حيث أصدر كتابه المثير للجدل: « **في الشعر الجاهلي**» سنة 1927، وفيه أعاد النظر في المقاييس المعتمدة في مجال النقد التاريخي للأدب، لهذا جاءت مختلفة عن مقاييسه التي اعتمدها في كتابه: « **تجديد ذكرى أبي العلاء**»، حيث أبرز محدودية وقصور مقياس العصر السياسي وحده في المقاربة النقدية، لأن اعتماد هذا المقياس لوحده يجعل الناقد يسقط أحكامه على الأدب انطلاقا من طبيعة العصر الذي وجد فيه، فيجعل رقي الأدب أو انحطاطه مرتبطا برقي الحياة السياسية أو انحطاطها، فبالإضافة إلى سطحية هذا المقياس، فهو لم يُقوِّي حظنا من العلم بالأدب العربي، وإنما أضعفه وأمحاه، لأنه يعتمد على الإيجاز والتعميم في نقل الأخبار عن الكتب القديمة دون تمحيص أو نقد، لهذه الأسباب وجدناه يجمع بين التحليل العلمي والذوق الفني مقتفيا آثار غ. **لانسون** نفسه، وهذا ما يلاحظ في

1 - صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة: أسئلة ومقاربات، دار نينوى، ط1، سوريا، 2015، ص: 86

كتاب: «**في الشعر الجاهلي**»، وهي نظرة توفق بين النقد التاريخي الذي يضع النص في سياقاته المختلفة، والنقد التأثري الذي يعمق نظرة الناقد حول عمق النص الأدبي ويدفعه لاستكشاف واستكناه معانيه، لكنه اعتمد أيضا وبدرجة أكبر على المنهج العقلي الديكارتي.

اعتمد طه حسين على منهج فلسفي من خلال تطبيق نظرية الشك لديكارت بوضوح أكثر في كتابه: في الشعر الجاهلي، الذي قسمه إلى ثلاثة أبواب، تناول في بابه الأول حديثا عن منهج البحث والدوافع التي تثير الشك في صحة الشعر الجاهلي، يقول: «**أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث، والناس جميعا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلوا تاما، ويعلم الناس أن هذا المنهج من أخصب المناهج وأقواها وأحسنها أثرا، وأنه قد جدد العلم والفلسفة تجديدا، وأنه قد غير مذهب الأدباء في أدبهم والفنانين في فنونهم، وأنه هو الطابع الذي يتميز به هذا العصر الحديث**».[1]
أما الباب الثاني فيتضمن أسباب انتحال هذا الشعر في السياسة والدين والقصص والشعوبية، بينما تناول في الباب الثالث الشعر والشعراء موضحا عدم صحة نسبة معظم الشعر إلى الشعراء، بل عدم صحة وجود بعض الشعراء أصلا.

أثار طه حسين في كتابه قضية شائكة، أثارت لغطا وجدلا كبيرا في عصره، أفضى إلى مصادرة ومنع الكتاب من التداول، هي مسألة انتحال الشعر، حيث اتخذ مبدأ الشك الديكارتي أساسا لدراسته، واستعان بالمناهج التاريخية الأخرى، واستهل بحثه بالتشكيك في قيمة ووجود الأدب الجاهلي، قائلا إن معظم ما يسمى بالأدب الجاهلي ليس من الجاهلية بشيء، وإنما هو أدب منتحل بعد ظهور الاسلام، فهو يبدو تمثيلا لحياة المسلمين وميولهم أكثر مما يمثل لحياة الجاهليين، بينما ما بقي من الأدب الجاهلي الصحيح قليل جدا، ولا يمثل شيئا، كما لا يدل على شيء، ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصور الأدبية الصحيحة للعصر الجاهلي، وما يقرأ على أنه شعر امرئ القيس أو طرفة أو ابن كلثوم أو عنترة، ليس من هؤلاء في شيء، وإنما هو نحل الرواة أو

1 - طه حسين، في الأدب الجاهلي، منشورات هنداوي، مصر، 2014، ص: 56

اختلاق الأعراب أو اصطناع النحاة أو تكلف القصاص أو اختراع المفسرين والمحدثين والمتكلمين.1

إن إثارة مثل هذه القضايا من طرف طه حسين ينم عن تحرر وجرأة وتعمق من طرف هذا الناقد، وهي أمور أسهمت فيها ظروف تكوينه المتعدد، فقد تأثر طه حسين في بداية حياته العلمية بتكوينه الأزهري، وبدرس أستاذه سيد المرصفي بصفة خاصة، وهذا يبدو حين اتخذ المذهب القديم في النقد، واشتغاله المستمر على قضايا نقدية قديمة يثير النقاش حولها معتمدا على مذهب جديد، استحدثه المستشرقون وتأثر به طه عندما التحق بالجامعة المصرية، حيث تأثر بأستاذه المستشرق الإيطالي نلينو على وجه الخصوص، كما أخذ طه بمذاهب الفرنسيين ومناهجهم في الدراسة، وأكثر هذه المذاهب تأثيرا في طه هو مذهب الشك الديكارتي، الذي درس على هديه الأدب الجاهلي، كما درس مجموعة من شعراء الغزل في حديث الأربعاء.

أرسى طه حسين في مؤلفاته مجموعة من الأصول النقدية، تمثل منهج النقد التاريخي كما طبقه طه حسين، نذكر منها:

- ضرورة الاستعانة بالعلوم والمعارف المختلفة في دراسة الأدب وتاريخه، وبناء الدراسة على الموازنة والاستنباط والاستقراء الكامل، واتخاذ جميع المناهج العلمية، لاسيما مذهب الجبريين مع رجوعه لذوقه الخاص، ليكون موضوعيا كما يكون ذاتيا أيضا، لأن النقد يتطلب هذه الازدواجية المنهجية المتراوحة بين الموضوعية، التي يستدعيها البحث والتحقيق والتوثيق، والذاتية التي يتطلبها تذوق العمل الأدبي الفني والجمالي.

- الذوق الأدبي فيه ما هو عام، يمثل ذوق العصر أو البيئة، ومنه ما هو خاص، يمثل ذوق الفرد، والذوق الفردي يتأثر بالذوق العام، والحكم على الأدب لابد أن يكون بالذوقين الخاص والعام معا.

1 - عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، ص:272

- الكلام الجيد هو الذي يؤثر في سامعه، يطابق معناه غرضه، سليم من التكلف والتقليد والتصنع والمبالغة، بعيد عن التجسيم والصور المألوفة وغموض الأغراض.

- ومما يجب أن تتميز به القصيدة حلاوة موسيقاها ووحدتها المعنوية وتقيدها بالوزن والقافية، وتمثيل قصائد الشاعر مجتمعة لشخصية صاحبها وعواطفه وعواطف جماعته، ويمكن اتخاذها وسيلة لدراسة الشاعر وعصره، وهذا يعني ألا يحكم على الشعر إلا بذوق عصره، وبمقدار صدقه في تصوير الشاعر والبيئة والعصر، وبمقدار ملاءمته للعواطف الانسانية عامة.1

مرحلة النقد التاريخي عند محمد مندور:

يعد محمد مندور تلميذا لطه حسين ولغوستاف لانسون معا، تأثر بهما واقتفى آثارهما في النقد التاريخي، وكان تصوره لا يختلف عن تصورهما كثيرا، لهذا فقد أولى في مؤلفاته: «**في الميزان الجديد**»، « **في النقد والأدب**»، و«**النقد المنهجي عند العرب**»، أهمية للنقد التاريخي من خلال استلهامه تصور لانسون وطه حسين، فهو مثلهما يرفض باستمرار المساعي الرامية لإقحام مناهج العلم على الأدب، كما فعل تين وسانت بيف وبروتنيير في حمأة التطور العلمي، كما يرفض الاكتفاء بإسقاط المعيار السياسي على الأدب، وبالتالي يرفض أن يكون تاريخ الأدب موضوعيا صرفا، إذ لابد من تدخل الذاتية عبر تفعيل معيار الذوق الشخصي أكثر من الذوق العام.2

كان محمد مندور طيلة مساره النقدي مترددا في تطبيق مناهج الجبريين ونقدهم التاريخي، الذي كان يقول عنه بأنه ركن ضروري في العملية النقدية، وهو نقد مفيد وضروري، لأنه يضع النصوص في سياقها التاريخي العام، لكنه غير كاف، يقول: «**النقد التاريخي تمهيد للنقد الأدبي، تمهيد لازم، ولكنه لا يجوز أن نقف عنده، وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية، ثم لا يقيم البناء**».3 معنى هذا أن لا يجب على الناقد بأن يكتفي بدراسة المؤلف فقط، أو دراسة السياق التاريخي للنص فحسب، حيث من واجبه أيضا أن يتذوق العمل، ويكتشف مواطن الجمال فيه، بأن يراعي

1 - ينظر عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، ص:283-284

2- ينظر فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب، 1988، ص:65

3 - محمد مندور، في الأدب والنقد، منشورات هنداوي، مصر،2022، ص: 13-14

في نقده آليات المنهج التأثري، مهما كانت نزعته في النقد، سواء كانت ذاتية أو موضوعية، لأنه من الأسس العامة لكل نقد صحيح، وهو القادر على اكتشاف وكشف مواطن الجمال في النصوص الأدبية، ذلك لأن النقد عند مندور هو: « **فن دراسة الأساليب وتمييزها، وليس المقصود بالأسلوب طرق الأداء اللغوية فحسب، بل المقصود منحى الكاتب العام، وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والاحساس...وأساس النقد الأدبي مهما قلبنا أوجه الرأي- لا يمكن إلا أن يكون التجربة الشخصية، وكل نقد أدبي لابد أن يبدأ بالتأثر**»1.

وفق هذه الرؤية النقدية التاريخية تناول محمد مندور في كتابه الأكاديمي: «**النقد المنهجي عند العرب**»، النقد العربي المنهجي في عصره الذهبي وذروة تطوره في القرن الرابع الهجري، وذهب إلى أن النقد الأدبي نشأ عربيا صرفا، أي لا دخل للمؤثرات اليونانية في نشأته وتطوره، ذلك لأن أساس كل نقد هو الذوق الشخصي، تدعمه ملكة تحصل في النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية، والنقد ليس علما ولا يمكن أن يكون كذلك، وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم.2

ويوضح في مقدمة الكتاب قصده بالنقد المنهجي بأنه ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط عناصرها، ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها.3 وهو إذ يفعل هذا فإنه ينتصر مرتين للنقد العربي القديم، المرة الأولى حينما يثبت بأنه نشأ نشأة عربية صرفة، ومرة ثانية عندما يذهب إلى أنه نقد منهجي يستجلي جماليات النص ويقوم على أسس نظرية وتطبيقية عامة.

ركز مندور في كتابه على ناقدين كبيرين عاشا في القرن الرابع الهجري، وهو القرن الذهبي للنقد العربي، حيث عرف أوج تطوره في هذه الفترة، والناقدان هما الآمدي مؤلف كتاب: "الموازنة بين الطائيين"، والقاضي الجرجاني صاحب كتاب:" الوساطة بين المتنبي وخصومه"، لكنه لم يحصر بحثه في هذه الفترة فقط وعلى الناقدين فحسب، بل اعتمد البحث التاريخي، وتطرق للفترتين السابقة واللاحقة لها، فتطرق أولا إلى القرن الثالث الهجري، حيث عرف أول كتاب في

1 - محمد مندور، في الميزان الجديد، منشورات هنداوي، مصر،2020، ص: 110

2 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، مصر، 1996، ص: 11

3 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص: 6

النقد وتاريخ الأدب هو كتاب: "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي، الذي اعتمد على عناصر تاريخية كالمكان والزمان والعصر في تصنيف الشعراء، ثم أتبع فترة القرن الرابع بفترتي القرن الخامس والسادس، حيث تحول النقد إلى البلاغة على أبي هلال العسكري في كتابه: "سر الصناعتين" ثم عند عبد القاهر الجرجاني في الأسرار والدلائل، ووصولا إلى ابن الأثير في: " المثل السائر".1

تضمن الكتاب ملحقا فيه ترجمة مقالين لناقدين فرنسيين، الأول عنوانه: "**منهج البحث في تاريخ الأدب" لغوستاف لانسون،** والثاني موسوم بـ: **"علم اللسان" لأنطوان مايه.**2 وربما قد تعمد مندور تذييل كتابه بهاذين المقالين، نظرا لأنهما يشكلان مرجعية أساسية لمنهج النقد التاريخي الذي طبقه مندور في كتابه النقد المنهجي وفي مؤلفاته الأخرى، لهذا كان من الضروري ترجمتهما وتقديمهما للقارئ العربي.

3- يبدو كتاب «**تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي» لشوقي ضيف** من خلال عنوانه أنه في تاريخ الأدب، وليس في نقده، ويدخل ضمن مؤلفات المرحلة الأولى من النقد التاريخي، لكن بالاطلاع عليه يتبين للقارئ أنه كتاب نقدي أيضا، لأنه ضمنه مقدمة تشرح منهجه في تناول الظواهر الأدبية تاريخيا وفنيا ونقديا، وهذا ما لا نجده في مؤلفات تاريخ الأدب، وهو يقول بأنه يستضئ في منهجه بآراء **سانت بيف وتين وبرونتيير،** دون أن يهمل مقترحات الاتجاه التأثري الذاتي.

كما أنه وسع نطاق استفادته من المناهج الغربية لتشمل الدراسات النفسية والاجتماعية للأدب، يقول في مقدمة كتابه: « **سنحاول أن نؤرخ في أجزاء هذا الكتاب للأدب العربي بمعناه الخاص، مفيدين من هذه المناهج المختلفة في دراسة الأدب وأعلامه وآثاره، فنقف عند الجنس والوسط الزماني والمكاني الذي نشأ فيه الأديب، ولكن دون أن نبطل فكرة الشخصية الأدبية والمواهب الذاتية التي فسح لها سانت بيف في دراساته، وكذلك لن نبطل نظرية تطور النوع الأدبي.(..) ولا بد أن نستضيء في ذلك بدراسات النفسيين والاجتماعيين (..) وبجانب ذلك،**

1 -ينظر محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص: 6

2 - ينظر المصدر نفسه، ص: 395 و429

لا بد أن نقف عند أساليب الأدباء وتشكيلاتهم اللفظية وما تستوفي من قيم جمالية مختلفة. ولا بد من المقارنة بين السابق واللاحق في التراث الأدبي العربي جميعه».[1]

وبالتالي فقد عمد شوقي ضيف كما هو ملاحظ إلى توليفة من المناهج التاريخية، فيها التاريخي الوضعي والنفسي والاجتماعي، دون أن يغيب المنهج التأثري، سعيا منه للوصول إلى منهج تكاملي، يمكنه من الإحاطة من كل جوانب النص الأدبي، وهذا ما يجعله كتابا في النقد الأدبي وليس في تاريخ الأدب فحسب.

1 - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، منشورات المعارف، ط11، مصر، د.س، ص: 13-14

خلاصة

لعب النقد التاريخي دورا كبيرا في تحديث ومنهجة النقد العربي، بفضل جهود رواده الأوائل الذين كان معظمهم نقادا أكاديميين، مما أتاح لهم نقل تجاربهم النقدية عبر البحوث الجامعية إلى أجيال من النقاد، كما أنهم أبدوا مرونة في التعامل مع تطورات هذا المنهج الذي بدأ جبريا وتطوريا وضعيا، يروم التجرد والموضوعية والعلمنة، وانتهى تأثريا ذاتيا لكن بروح علمية في تصور لانسون، الذي نقله طه حسين وتلميذه محمد مندور وغيرهما إلى النقد العربي، ولم يكتفوا بهذا بل استعانوا أيضا بما تجود عليهم الفلسفة من نظريات تصلح في النقد، لهذا لم يجد طه حسين حرجا في الاستعانة بنظرية الشك عند ديكارت، ليدرس عن طريقها الأدب العربي القديم، ويثير قضايا نقدية وأدبية كانت تبدو محسومة من قبل، ويثير بها زوبعة من المناقشات الأدبية التي كان النقد الحديث بحاجة إليها، كما كان بحاجة إلى منهج متكامل نستطيع من خلاله مقاربة النصوص مقاربة مستوفية لعناصره السياقية والنسقية أيضا، وهذا ما حاول النقاد الأوائل تكريسه كلما استطاعوا إلى ذلك سبيلا، وكلما وجدوا الوسيلة والآلية لذلك، ولهذا استعانوا أيضا بمناهج ذات صلة بالمنهج التاريخي، كالمنهج الاجتماعي (السوسيولوجي) والمنهج النفسي (البسيكولوجي)، التي انتقلوا إليها بسلاسة لأنها كانت تستحضر كعناصر جزئية في النقد التاريخي، قبل أن تستقل بنفسها، بعدما استفادت من النظريات الماركسية والفرويدية، وشكلت مناهج مستقلة عن النقد التاريخي، وقد أقبل عليها النقاد العرب وطبقوها على الأدب العربي، بنفس الحماس الذي أقبلوا به على تطبيق المنهج التاريخي.

نص تطبيقي

النقد التاريخي

يرتبط النقد بتاريخ الأدب فهما متكاملان، حيث يدرس النقد الأدب ويحكم عليه، ثم يأتي تاريخ الأدب ليضعه موضعه بالنسبة للمبدع أولا، ثم الأدب القومي ثانيا، اعتمادا على عدة مهارات حددها لانسون وتبعها النقاد العرب من بعده، أمثال أحمد ضيف وطه حسين ومحمد مندور، وغيرهم، وقد استعرض أحمد ضيف في مؤلفاته هذا النقد قائلا إن النقد يتمثل في القراءة والفهم والتفسير والحكم، وهي أصول النقد وهي حده أيضا، إذ لا يمكن حد النقد حدا تاما لعدم اندماجه في قانون عام، لأنه ليس علما من العلوم التي لها قواعد خاصة، وإنما هو فن من الفنون التي تضبط بالعلوم وتتقدم بتقدمها، فإنه مبني على قوة الذكاء وسلامة الذوق، وذلك ليس داخلا في قانون عام، فضلا عن أنه لابد من ظهور أثر الناقد الشخصي في حكمه على ما يقرأ، لأنه إنما يحكم على غيره بمزاجه الخاص، ولذلك كانت الفروق كثيرة بين آراء النقاد، لأن النقد صور عقولهم المختلفة. لهذا يتمثل النقد عند أحمد ضيف في جملة من الفعاليات الذوقية ثم الذهنية، تبدأ بقراءة الأثر وتذوقه ثم فهمه بالاستعانة بعدة علوم وفنون ومعارف، بناء على المعلومات الدالة على المبدع والمجتمع، للانتهاء بإصدار حكم نقدي على الأثر الأدبي. وبديهي أن هذا المفهوم جزء من عناصر المنهج التاريخي لاعتماده على عنصري الذوق والمعرفة، وهما أساس المنهج التاريخي في دراسة الأدب، فالذوق هو الوسيلة للنفاذ إلى جمال الأثر الأدبي، والمعرفة هي الحبل الذي يربطه بالبيئة والمجتمع والتاريخ، أي الحبل الذي يربطه بالعلم.

انطلق طه حسين في كتابه: "في الشعر الجاهلي" من قضية الصراع بين القديم والجديد في الأدب، وأيهما أفضل، لينبه إلى وجود وجه آخر لهذه القضية، هو جانب البحث والتقصي في القديم والحديث، حيث لاحظ أن البحث في الأدب، يخضع هو الآخر إلى رؤيتين متناقضتين: رؤية ترى في أقوال القدماء حقائق علمية تاريخية مسلم بها، ورؤية تضع علم المتقدمين كله موضع البحث، وهذا من منطلق الشك المنهجي، ويبدو طه من أنصار الرأي الثاني، لأنه يريد ألا يقبل شيئا مما قال به القدماء في الأدب وتاريخه إلا بعد بحث، لهذا انطلق من إشكالية تساءل فيها عن حقيقة وجود شعر جاهلي، وما السبيل إلى معرفته إن وجد؟ وما مقداره؟ وبم يمتاز عن غيره؟

واستنتج أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعرا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الاسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين. وقد توصل إلى هذا بعدما طبق منهجا فلسفيا خاصا، يقول: "أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استخدمه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث، والناس يعلمون جميعا أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل بحثه خالي الذهن مما قيل خلوا تاما".

بنى طه حسين كتابه في الشعر الجاهلي على فكرة صدور الأدب عن المجتمع ثم تصويره له، وبحث في الشعر الجاهلي عن مظاهر المجتمع الجاهلي من لغة ودين وعادات وتقاليد، فلم يجد لذلك أثرا، فاستنتج أن الشعر الجاهلي لا يصور الحياة الجاهلية، ومن ثم لم يصدر عنها، لأنه موضوع بعد فترة من تغير الحياة الجاهلية، وبحث في أسباب الوضع أو انتحال الشعر الجاهلي بحثا تاريخيا أساسه التفكير المنطقي وليس الأدلة التاريخية المادية الثابتة، لأنها غير موجودة أصلا، ومن هذا المنطلق نفسه بحث عن مظاهر الحياة العربية الجاهلية فوجدها في القرآن الكريم والحديث وكتب التاريخ والأساطير، فاستنتج أن القرآن أكثر تصويرا للحياة الجاهلية من الشعر الجاهلي.

المرجع: عبد المجيد حنون، اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1996، ص: 124-125-169-170

الأسئلة

1- استنتج من خلال النص علاقات التداخل والاختلاف بين النقد وتاريخ الأدب؟

2- كيف استطاع النقد التاريخي اللانسوني أن يدمج بين النقد والمعرفة في منهجه؟

3- استخلص من خلال النص:

أ- الأبعاد الفلسفية في منهج طه حسين في كتابه: في الشعر الجاهلي، وجدوى اعتماده على نظرية الشك الديكارتية؟

ب- أبعاد المنهج التاريخي الوضعي واللانسوني؟

ت- أبعاد المنهج الاجتماعي والنفسي في نقده؟

4- ما هي نتائج تتبعه ظاهرة انتحال الشعر الجاهلي، وما هي وسائله في إثبات الظاهرة؟

المحاضرة الثانية: النقد الاجتماعي

توطئة: منطلقات النقد الاجتماعي

انبثق النقد الاجتماعي، كما سبق ذكره، أول الأمر من النقد الوضعي والتاريخي، الذي وضع لبناته الأولى الثلاثي: **برونتيير وسانت بيف**، وبالأخص **ه. تين**، عندما دعا إلى النظر في جنس وبيئة وعصر الكاتب لفهم أدبه، بحكم أن أدب الأديب لن يعكس سوى هذه العناصر الثلاثة، التي تلعب دور المؤثر المباشر والرئيسي في توجيه الأديب للتعبير عن واقعه ومجتمعه تعبيرا انعكاسيا ومرآويا، لهذا فما على الناقد سوى الالتفات إلى هذه العناصر وطبيعتها لفهم النص.

تعمق هذا الفهم أكثر مع بروز المذهب الواقعي في الأدب ومنافسته للمذهب الرومانسي، الذي بدا مبتعدا أكثر فأكثر عن الواقع وقضايا المجتمع والانسان، بسبب طبيعته الموغلة في الخيال، مما دفع النقاد لإثارة قضية علاقة الشاعر بالمجتمع ودوره، وهذا ما تعمق أكثر بظهور النظرية الماركسية في علم الاجتماع والاقتصاد، وتفسيرها للأدب على أساس طبقي يعكس التأثير المتبادل بين الأدب والمجتمع.

الفرق بين النقد الاجتماعي والتاريخي، أن النقد التاريخي بدأ وضعيا مع الثلاثي الفرنسي، ثم اتجه مع لانسون نحو المزج بين القراءة التاريخية والسياقية للعمل الأدبي مع القراءة التأثرية الذاتية القائمة على الذوق، بينما انطلق النقد الاجتماعي من منطلقات وضعية وتطور مع النظرة الماركسية التي لا تعول كثيرا على النقد التأثري ولا تأبه بالجوانب الفنية والجمالية بقدر ما تركز على وظيفة النص الاجتماعية ووظيفة الأديب الرسالية إزاء مجتمعه.

ينطلق المنهج الاجتماعي من النظرية التي ترى أن الأدب ظاهرة اجتماعية، وأن الأديب لا يمكنه أن ينتج أدبا ذاتيا لنفسه، وإنما ينتجه للمجتمع الذي يعيش في كنفه، منذ تفكيره في الكتابة، وفي أثناء ممارسته لها وعقب انتهائه منها، وبالتالي يضعنا هذا مجددا أمام مقولة الانسان ابن بيئته أو بتعبير أدق هو ابن مجتمعه وواقعه، وبالتالي فهو لن يعكس من خلال كتابته سوى مجتمعه، لهذا لا سبيل لفهم أدبه إلا من خلال تتبع طبيعة المجتمع الذي يعيش فيه، لأنه سيعكسه بطريقة أو بأخرى.

وبالتالي ليس النقد الاجتماعي سوى وسيلة للبحث عن الدلالات الاجتماعية للأدب والفن، إيمانا بالوظيفة الاجتماعية للأدب، حيث يكون الأدب تعبيرا عن المجتمع، وإعادة تشكيل له وفق رؤية الأديب، ويلغي أو يؤجل مناقشة المسائل المتعلقة بالجانب الفني أو الجمالي للعمل الأدبي.

1- تطور النقد الاجتماعي عند الغرب:

يجمع الدارسون على أن الارهاصات الأولى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده بدأت منذ أن أصدرت **مدام دوستايل** كتابها الموسوم بـ: «**الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية**»، وأدخلت بذلك المبدأ القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع.1

يعد الكتاب محاولة منهجية للجمع بين الأدب والمجتمع، تؤكد فيه **مدام دوستايل** أن على الأدب تصوير أهم التغييرات التي تطرأ على النظم الاجتماعية، خاصة ما يتعلق بحركات التحرر وتكريس العدالة، ونظرت فيه الناقدة في مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب، كما أكدت على ضرورة فهم الآداب الأجنبية عبر خلفيتها الاجتماعية والثقافية والايكولوجية،2 وبالتالي فإنها من أبرز نقاد الأدب الذين تبنوا مفهوم الانعكاس، إي انعكاس الأوضاع الاجتماعية في الأعمال الأدبية، حيث تعاملت مع الأدب تعاملا آليا ومرآويا، وذهبت إلى القول بصلته القوية بعاملين هما روح العصر أو الزمن، والروح القومية.

كما تعد التحليلات التي ضمنها **هيبوليت تين** كتابه: «**تاريخ الأدب الانجليزي**» **سنة 1863**، أحد أبرز التطبيقات الممثلة للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده وتحليله.

تساءل غوستاف لانسون في بداية القرن 20م عن علاقة تاريخ الأدب بعلم الاجتماع، في محاضرة ألقاها سنة 1904 بطلب من صديقه عالم الاجتماع إميل دوركايم، أكد فيها أن كل أثر أدبي ظاهرة اجتماعية، فهو فعل فردي إلا أنه فعل اجتماعي للفرد، فالطابع الأساسي للأثر

1 - صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة: أسئلة ومقاربات، دار نينوى، ط1، سوريا، 2015، ص:100-101

2 - أحمد أستيرو، علم الاجتماع والنقد الأدبي، مجلة علامات، العدد 39، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، 2013، ص: 150

الأدبي، أن يكون تواصل فرد مع مجتمع، ليستنتج لانسون علاقة تاريخ الأدب بعلم الاجتماع، والتي تتمثل في المضمون الاجتماعي للأدب، أو تعبير الأدب عن المجتمع، ثم تأثير الأدب في المجتمع، وأخيرا الاهتمام بالأديب من حيث حياته وبيئته.1

وبالتالي فقد ارتبطت اللانسونية بعلم الاجتماع من خلال ثلاثة مجالات أساسية، هي:

- المضمون الاجتماعي للأدب، على اعتبار أن الأدب تصوير للمجتمع وتعبير عنه، من خلال حساسية وذوق المبدع.
- تأثير الأدب في المجتمع، حيث أن المبدع لا يبدع لنفسه وإنما لغيره، لأن العملية الابداعية لا تتم وظيفيا إلا إذا تم اللقاء بين المبدع والمتلقي، وحدوث عملية التأثير عن طريق استيعاب وتقبل المتلقي للأثر أو رفضه بعد الاطلاع عليه، واتخاذ موقف منه، وتعنى هذه الظاهرة بالبحث عن مظاهر نجاح الأثر وشهرته وتأثيراته.
- سوسيولوجيا الكاتب وحرفة الأدب ومؤسساته، أو المؤسسة الاقتصادية للانتاج الأدبي، فيدرس الدارس المبدع دراسة اجتماعية معتمدا في ذلك على حياته وثقافته وبيئته الاجتماعية التي كونت شخصيته.2

ربط الفيلسوف الألماني **هيجل** ظهور وتطور الرواية بالتغيرات الجذرية التي عرفها المجتمع، وهذا عندما تتبع الانتقال من الملحمة إلى الرواية كنتيجة لبروز وصعود البورجوازية أو الطبقة الوسطى، وأطلق مقولته الشهيرة: «**الرواية هي ملحمة العصر البورجوازي**»، وقصد بأن الرواية هي سليلة ووريثة الملحمة، وهي الفكرة التي تبناها **جورج لوكاش** بعده وتوسع فيها، فقد كانت الملحمة تتلاءم مع طبيعة المجتمع الآثيني الوثني بإقحامها شخوصا أسطورية، لكن هذا لم يعد ملائما في العصر البورجوازي، الذي يبدي ميلا أكثر نحو الخطاب العقلي الواقعي، أي أن تطور الفكر الانساني من التفكير الميتافيزيقي إلى التفكير الوضعي والتجريبي، قد لعب دورا في تطور نصوصه الأدبية، وهي

1 - عبد المجيد حنون، اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1996، ص: 92-91

2 - المرجع نفسه، ص:61

فكرة قال بها **برونتيير** بتأثير من نظرية تطور الأنواع **لشارل داروين**، وبالتالي فقد حلت الرواية الواقعية محل الملحمة، وهي وريثتها من الناحية الجمالية السردية، لكن الرواية ملحمة بدون آلهة.

لعب ظهور التيار الواقعي في الأدب، ودعوته إلى توجيه الفن نحو التعبير عن الواقع الاجتماعي بصفة خاصة دورا في توجيه النقد وجهة اجتماعية، حيث بدا هذا التصور الواقعي مناهضا ومناقضا للتصورات الرومانسية والمثالية حول الأدب، التي خلصت الأدب وأبعدته من أي وظيفة اجتماعية ما عدا الوظيفة الجمالية الموغلة في التخييل، والتي أبعدت الشاعر عن المجتمع، وجعلته ينطوي على ذاته، التي أصبح لا يرى سواها هدفا له في أدبه، وينظر إلى المجتمع والواقع من برجه العاجي، وبالتالي فقد أعاد المذهب الواقعي في الأدب الأديب إلى حضن مجتمعه، بعدما أبعدته الرومانسية، ورفع شعار الأدب للمجتمع، فصار للأدب رسالة ووظيفة اجتماعية وهدف معين، كما تعامل الأدب مع قوالب تعبيرية تنتمي إلى النثر من قبيل القصة والرواية لأنها أكثر طواعية لاستيعاب عناصر الواقع والمجتمع مقارنة بالشعر. كما أعيد صياغة مفهوم الأدب في إطار الواقعية على أساس أنه انعكاس للواقع وللمجتمع، وقد ظهرت نظرية الانعكاس في القرن 19م، وأعادت ربط الأدب بالحياة الاجتماعية وبالبيئة والوسط والمحيط.

اكتسبت النظرية الاجتماعية في الأدب إطارها المنهجي المنظم وشكلها الفكري الناضج مع المفكرين الماديين **كارل ماركس وانجلز**، بعد أن أصبحت النظرية الماركسية على يديه نظرية متكاملة ورؤية فلسفية للأدب والتطور الاجتماعي.

ترى الماركسية أن الأدب هو محصلة عدة عوامل في مقدمتها العامل المادي أو الاقتصادي، ولهذا العامل أثر واضح في تشكيل رؤية الأديب وموقفه من الحياة والمجتمع، والوجود الاجتماعي هو الذي يحدد وعي الناس، والأديب بحكم وضعه الطبقي يصدر عن أفكار طبقته وهمومها ومواقفها. ويذهب ماركس إلى القول إن الأدب خاضع للقوى الاقتصادية والاجتماعية، وفهم ديناميكية النشاط الاقتصادي يتيح فهم طبيعة وتركيب المجتمع، وكل تغيير في الرؤية لمفهوم الانسان والمجتمع واللغة والأدب أيضا ناتج عن تغير في البناء الاقتصادي والاجتماعي، وهو ما يؤدي حتما إلى تغير في الأشكال الأدبية. وبالتالي فإن العمل الفني يحيا في عالم اجتماعي.

يتكون المجتمع حسب المادية الجدلية، ويقصد بالمادية الجدلية علاقة التأثير والتأثر بين الطبقات المتناقضة داخل المجتمع، وتمثل العلاقة الجدلية بين بنيتين هما: البنية التحتية، ويقصد بها الانتاج المادي المتجلي في البنية الاقتصادية للمجتمع، وهي بنية مؤثرة في المجتمع ونظمه. أما البنية الفوقية فهي بنية النظم الثقافية والفكرية والسياسية المتولدة عن البنية الاساسية الأولى، وأي تغيير في قوى الانتاج المادية وعلاقاته، لابد من أن يحدث تغييرا في العلاقات الاجتماعية والنظم الفكرية. وينتمي الخطاب الأدبي إلى البنية الفوقية للمجتمع، وهو انعكاس للبنية التحتية، يتأثر بالاقتصاد والانتماء الطبقي للأديب، وهو ما يعرف بنظرية الانعكاس.1

أما المادية التاريخية فهي المبدأ الذي يفسر به ماركس حركة التطور التاريخي للمجتمعات الانسانية، حيث يذهب إلى القول إن المجتمع البشري قد انطلق من النظام الشيوعي وسينتهي إليه حتما.

تمثل أعمال هؤلاء المرحلة الأولى للنقد الاجتماعي، حيث سادت المقاربات الاجتماعية والماركسية للأدب، امتدت من القرن 19م إلى غاية منتصف القرن 20م، وهي مرحلة النقد الحديث، بينما طورت هذه النظرة ابتداء من منتصف القرن 20م على يد **جورج لوكاش**، الذي استأنف الحديث عن المشروع الماركسي بتكريسه لمنهج اجتماعي جدلي يقول بالهوية الطبقية للأدب، وخاصة للرواية كملحمة للعصر البورجوازي، التي قال بها هيغل قبله. كما ظهرت تأثيرات الماركسية في البنيوية التكوينية **للوسيان غولدمان**، وكذلك في علم اجتماع الأدب **لروبرت اسكاربيت**، وجميعهم مثل المرحلة الثانية التي ساد فيها علم اجتماع الأدب، وهي مرحلة متعلقة بالنقد المعاصر، وتجلت أفكارهم لدى بعض النقاد العرب المعاصرين، وتمثل مرحلة جديدة ومختلفة في مرجعياتها عن النقد الحديث.

2- النقد الاجتماعي عند العرب:

1 - ينظر صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة: أسئلة ومقاربات، ص:101

يقول صلاح فضل في حديثه عن النقد الاجتماعي عند العرب: «**يمكننا القول بأن المنهج الاجتماعي هو الذي تبقى في نهاية الأمر من المنهج التاريخي، وانصبت فيه كل البحوث والدراسات التي كانت في البداية متصلة بفكرة الوعي التاريخي، إذ سرعان ما تحول هذا الوعي إلى وعي اجتماعي يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع، وبفكرة الطبقات، وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب على المستوى الجماعي، وليس على المستوى الفردي، بمعنى كلما اعتبرنا الأعمال الأدبية تعبيرا عن الواقع الخارجي كان ذلك مدخلا لربطها بتفاعلات المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته، باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الابداعية والفنية**».1

يذهب صلاح فضل إلى هذا بعدما ثبت له ولغيره بأن ملامح النقد الاجتماعي تبدو أولا في تجارب النقاد التجديديين أو الليبراليين الأوائل **كالعقاد وطه حسين**، وهذا من خلال تطبيقاتهم للنقد التاريخي الذي تضمن إشارات للتأثير الاجتماعي في شعر الشعراء الذين درسوهم دراسة تنظر في المؤثرات السياسية والاجتماعية وتعتمدها في قراءة شعر هؤلاء، وهو ما نجده خاصة عند **طه حسين** من خلال عده الأدب مرآة صادقة للمجتمع، تتفاوت قيمته بمقدار أمانته في تصوير الحياة الاجتماعية، وكثيرا ما يكون هذا سببا في ذيوع شعر شاعر ما، يقول: « **أتظن أن شاعرا كأبي نواس يبلغ ما بلغ من الشهرة حتى يفتن به الناس في بغداد وغيرها من المدن فيحفظون شعره وينشدونه إن لم يكن أبو نواس لسانهم الصادق ومرآتهم الصافية**».2

ناقش جابر عصفور في كتابه: «**المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين**»3 توجه طه حسين نحو تطبيق المنهج الاجتماعي من خلال تأكيده أن الظواهر الأدبية- ومنها الأدب- ظواهر اجتماعية أساسا، ذلك لأن الطبيعة الاجتماعية للإنسان ترد كل أشكال الثقافة التي ينتجها إلى عصره وبيئته، يستشهد جابر على هذا من خلال قول طه في كتاب: «**قادة الفكر**»: «**إن هذه الآداب والآراء على اختلاف وتباين فنونها ومنازعها ظواهر اجتماعية أكثر منها ظواهر فردية: أي أنها أثر**

1 - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص:27

2 - محمد الناصر العجمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، كلية الآداب بسوسة ودار محمد علي الحامي، تونس، 1998، ص: 107

3 - جابر عصفور، المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1983

من آثار الجماعة والبيئة أكثر منها أثرا من آثار الفرد الذي رآها وأذعنها»، كما أن الأديب لا يصور نفسه وحدها، وإنما يصور جماعة من معاصريه، وهو من هذه الناحية مشارك في الحياة ومرآة للعصر الذي يعيش فيه، ذلك لأن تجارب الآخرين وأحداث حياتهم تمر من خلال أدبه، فتخرج مصورة له ولهم في نفس الوقت.1

طبق طه حسين مبدأ الجبرية أو الحتمية التاريخية وقال بنوع من الجبرية الاجتماعية عندما ناقش مسألة علاقة الأدب بالمجتمع والمجتمع بالأدب، وتوصل إلى علاقتهما التفاعلية وفق مبدأ الجبر الاجتماعي، كما ناقش بعض القضايا المتعلقة بالنقد الاجتماعي والواقعي والايديولوجي من قبيل فكرة التزام الأديب ومسؤوليته وحريته، لكنه كان يبدي في مناقشاته نفورا من التفسيرات الواقعية وقربا من التفسيرات الوجودية.

3- سلامة موسى رائد النقد الاجتماعي العربي:

مهما قيل عن بدايات وملامح النقد الاجتماعي ورواده الأوائل فإن سلامة موسى (1887-1958) يعد الرائد الأول للنقد الاجتماعي عربيا، وهذا منذ بداية العقد الثاني من القرن 20 م إلى غاية نهاية الخمسينات، أي منذ صدور كتابه: "**الاشتراكية**" سنة 1913، إلى غاية إصداره كتاب: " **الأدب الانجليزي الحديث**" سنة 1934، وفيه دعا إلى جعل الأدب يعنى بمشكلات المجتمع، ويتخذ موقفا معينا إزاءها، ويسهم في حلها،2 نظرا لوضوح النظرة الاجتماعية بملامحها الماركسية في نقد سلامة موسى، وتوجيه سهام نقده للنقاد والأدباء الليبيراليين، بسبب ابتعاد نقدهم وأدبهم عن روح المجتمع ونظرتهم السلفية نحو الأدب ونقده، ومنهم طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم الذين لم يسلموا من نقد سلامة موسى.

تبلورت آراء سلامة موسى وتوضحت أكثر حين أصدر كتاب: "**الأدب للشعب**" سنة 1956، ويبدو أنه الوحيد من بين المجددين الذي بقي محافظا على اتجاهه، ووفيا لأفكاره الاجتماعية والسياسية في الفكر والأدب، مقارنة بغيره من النقاد من جيله كالعقاد وطه حسين، وبقي سلامة

1 - المرجع نفسه، ص69 وما بعدها.

2 - ينظر فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، ص: 177

موسى معتقدا في أن وظيفة الأدب الحقيقية هي أن لا تقتصر مهمة الأدب على نقد الحياة فقط، وإنما أكبر مهامه والمحور الذي يدور عليه هو الانسان نفسه، وليس يدرس الانسان إلا في جانب الحياة، وكيفية نظره لها وغايته منها وآماله فيها.

وكما يبدو فإن هذا المفهوم يستند على فلسفة اجتماعية، حيث يكون الأديب/ الانسان محصلة لعلاقاته الاجتماعية، وبالتالي فموضوع الأدب ليس سوى الحياة في كليتها، أي انطلاقا من نظمها السياسية والاجتماعية والدينية والأخلاقية، وعليه فالمعول عليه في الأدب، حسب سلامة موسى، ليس عناصر الفن، وإنما مدى اقترابه من حياة الناس والتعبير عن قضاياهم، وبمعنى آخر غض الطرف- ولو مؤقتا- عن المتعة الجمالية التي يستهدفها الأدب، والاقتراب أكثر من المنفعة التي يجب أن ينهض الأدب بها، وهذا ما دفعه إلى القول في كتابه: ""**البلاغة العصرية واللغة العربية**"" 1945، إن البلاغة التقليدية التي تلقن للطلاب هي بلاغة انفعال وعاطفة، في حين أننا بحاجة إلى توكيد المنطق والعقل.

يذهب سلامة موسى إلى أن معظم الأدب العربي القديم أدب نخبوي يهتم بسيرة الملوك فقط ويتغاضى عن سير العامة والدهماء، لهذا فهو أدب الترف الذهني وأدب البلاط، لا يولي أدنى اهتمام بقضايا الشعب وهمومه لهذا فهو أدب اقطاعي، حيث نقرأ المصنفات الأدبية القديمة فلا نجد أدنى عناية بالصانع أو التاجر أو الزارع أو المرأة، لأنهم جميعا كانوا أميين، لذلك عني المؤلفون بقصص الملوك والأمراء، وكان الأدباء يكتبون لأدباء مثلهم، لهذا بقي أسلوب الأدب تقليديا لا ابتكار فيه ولا رؤية مستقبلية له، لهذا فهو يهاجم الأدباء التقليديين، يقول: « **يعنى الأديب التقليدي بأسلوب الجاحظ الكتابي فيحتذيه، ولا يعنى بأسلوب الفلاح المصري في العيش فينقده ويطلب اصلاحه، وهو يكتب عن العرب وتاريخهم ومجدهم ولا يكتب عن مصر ونكباتها الحاضرة وما تعانيه من مظالم اقتصادية وسياسية أو اجتماعية، ولذلك فإن أدبه سلفي، وهو أدب الكتب الذي يجعله يعيش في عزلة عن الوسط الذي يحيط به كأنه في برج عاجي، وهنا يشبه أدباء القرون الوسطى في أوروبا**»[1].

1 - سلامة موسى، الأدب للشعب، منشورات هنداوي، مصر، 2012، ص:8

ويقول بأنه قد نشأ بيننا شعراء مثل علي الجارم وأحمد شوقي، قصروا أشعارهم - أو كادوا- على الملوك والأمراء، ولكننا لا نكبر من شأنهم لهذا السبب بل نعيب عليهم مواقفهم، وأنهم لم يتكلموا بلسان الشعب ولم يدعوا إلى جمهورية أو ديموقراطية أو اشتراكية، ولم يوجدوا حولهم مناخ الحرية، حيث يستطيع أن يتحدثوا ويكتبوا عن حقوق الانسان.1

وقد انغمس النقاد أيضا أمثال طه حسين والعقاد وغيرهم في دراسة الأدب العربي القديم وأخذوا بقيمه ومقاييسه، وعلموا هذا الأدب كما لو أنه أسمى الآداب، بل كما لو كان الأدب الاعجازي المفرد الذي لا يمكن أن نرتقي إليه. في حين يدعو سلامة موسى إلى أدب مرتبط وهادف وإلى أديب عضوي، أي إلى أدب مرتبط بالمجتمع يخدمه ويندعم في مشكلاته، يحملنا على التفكير، ويحيل حياتنا الفردية إلى حياة اجتماعية، تترفع على الهموم الشخصية الصغيرة، وتضطلع بالهموم الانسانية الكبرى، ولهذا كله طالب بأديب عضوي يلتحم بقلمه مع قضايا مجتمعه، وهذا من واقع شعور الأدباء حديثا بالحاجة إلى لغة جديدة، تحقق أهدافهم في تكريس أدب عضوي يتعالق مع المجتمع، ويؤدي فيه وظيفة حيوية.2

ولتحقيق أدب مرتبط وهادف وأديب عضوي رسالي يطالب سلامة موسى من الأديب:

- أن يكتب للشعب بلغة الشعب المستطاعة، وأن تكون شؤون الشعب موضوعات دراسته واهتمامه.
- أن يكون له مقام المربي، وليس مقام المسلي المهرج.
- أن تكون له رسالة، كما لو كان نبيا يرشد ويعين الأهداف ولا يكذب، فينافق ويخدع.
- أن تكون نظرته إنسانية شاملة.
- أن يزيد حياة القارئ حيوية بالتوسع والتعمق والفهم للكون والدنيا والانسان.

1 - المصدر نفسه، ص:11

2 - ينظر سلامة موسى، الأدب للشعب، ص:11.

- أن يوجد حوله مناخا تستطيع الحريات أن تحيا فيه وتنمو وتنتصر.1

انطلاقا مما سبق ذكره يبدو التوجه الاجتماعي واضحا في تصور سلامة موسى انتقد فيه انفصال الأدباء عن واقع مجتمعهم، بسبب انصرافهم عن قضاياه نحو تناول قضايا الأسلاف الأدبية ومحاكاتها لغة وموضوعات، وهو التوجه نفسه الذي اتخذه النقاد المجددين أيضا كالعقاد وطه حسين، الذين اتجهوا إلى دراسة الشعراء القدامى كالمتنبي وعمر بن ربيعة وأبو نواس وغيرهم، وأثاروا قضايا تتعلق بجماليات أشعارهم، وخصائص شخصياتهم، وموضوعاتهم الشعرية، دون أن يلتفتوا إلى أدب الراهن، ويثيروا مسألة ارتباطه بهموم وانشغالات المجتمع، وأهداف هذا الأدب إزاء المجتمع، وقد دخل سلامة موسى في معارك نقدية مع هؤلاء النقاد، كان لها تأثير على النقاد والأدباء على حد سواء، فقد أثر في تلامذته أمثال غالي شكري في اتجاهه النقدي، ونجيب محفوظ في اتجاهه الابداعي الروائي.

1 - المصدر نفسه، ص: 9

نصوص تطبيقية:
النقد الاجتماعي في النقد العربي

لم يكن سلامة موسى ماركسيا حقيقيا، وإن كتب عن أدباء الروس، وتقمصته روح إنجلز ولينين، بل كثيرا ما كان يلوح بأنه مصري، يبحث عن مصريته في العلم المتطور وفي الفن، ومع تسليمه بأن الجمال ليس هدفا لهذا الفن فإنه يؤكد هدفه الأخلاقي، كما سيصبح للحرية مفهوم آخر غير ما فهمه الرومانسيون والبورجوازيون، حيث تمتد هذه الحرية إلى اللغة، أي أنه كان وهو يدعو إلى إصلاح المجتمع وتقدم الأمة في ظلال الحرية يؤكد أننا سنسلك في البيت والشارع والمصنع والحقل سلوكا لغويا، حيث تقرر لنا ألفاظ اللغة الأفكار والانفعالات وتعين السلوك كما لو كانت أوامر، وهنا ولكي نرتقي بسلوكنا هذا علينا أن نعطي لغتنا الحرية في أن تستوعب ما نريد من ألفاظ الحضارة الحديثة، ومن هذه الزاوية تنطلق عقليتنا التي طال وقوفها عند القديم.

أطلق سلامة موسى شعارات كثيرة من قبيل: "إننا نفكر بالكلمات"، و"إننا نستعمل أدوات قديمة كي تؤدي لنا خدمات جديدة"، و"عقدة بلاغتنا العربية أنها تخاطب العواطف دون العقل"، و"اللغة والأدب والفن والبلاغة إنما هي جميعا في خدمة الحياة".. وعلى الرغم من هذا فإنه لم يستطع أن يكون مذهبا نقديا كاملا، لكننا نجده يستمد من الماركسية تفسيره للأدب العربي القديم، على أساس أنه كان يؤلف للخاصة من أرباب الدولة، ولم يكن للشعب وجود، وإذا بحثنا فيه اليوم فليس إلا لمعرفة تاريخنا الثقافي فقط، لأننا نريد أدبا واقعيا هو النظرة العلمية للواقع والواقع نفسه.

كان الأدب العربي القديم أدبا ملوكيا، هو أدب الترف الذهني، أدب البلاط، وأدب الاقطاع، المنعزل عن قضايا الشعب، ومن أبرز صوره أن المتنبي كان يتغنى بسيف الدولة، ولم يتغن أبدا بالجندي المجهول الذي يخوض المعارك بدلا عن سيده وقد يقتل أو يؤسر ومع ذلك لا يحظى بذكر في الأدب، بينما يذكر السيد وتخلد سيرته شعرا، وعلى هذا المنوال سار معظم الأدب العربي حتى الحديث منه، لهذا يتساءل عن الخدمة التي يقدمها توفيق الحكيم بأدبه أو طه حسين والعقاد بنقدهما للمجتمع ولطبقة الدهماء؟، لهذا يطالب في المقابل بأدب عضوي يلتحم بقضايا المجتمع، ويؤدي وظيفة حيوية في الجسم الاجتماعي، حيث يكون للأدب دور رسالي، أي يكون

مرتبطا بالمجتمع وملتزما بمشكلاته وقضاياه، لأن الأديب مسؤول ومسؤوليته أمام المجتمع وأمام الانسانية.

الأسئلة

1- استخرج من النص مظاهر النقد الاجتماعي في تصور سلامة موسى؟

2- ما معنى المصطلحات الآتية: الأدب المرتبط، الالتزام، الأديب العضوي، المسؤولية؟

المحاضرة الثالثة: النقد النفسي

توطئة

انبثق النقد النفسي على غرار النقد الاجتماعي من النقد التاريخي، وبالتحديد من تصور سانت بيف الذي اهتم بالبحث عن شخصية المؤلف من خلال تجربته الشعرية والأدبية، لكنه في المقابل أيضا جاء كرد فعل على التفسيرات الاجتماعية للأدب، كما أنه سيصبح فيما بعد مثار بروز النقد الواقعي والايديولوجي.

لكن النقد النفسي يدين أكثر ما يدين للمعرفة العلمية في ميدان علم النفس خاصة، حيث أصبحت المعرفة العلمية ضرورية للناقد الأدبي الحديث ابتداء من القرن 19م، ومنذ ذلك الحين استفاد الكثير منهم من النظريات العلمية، سواء تلك التي خصصت للأدب أو غيرها، فاستعار النقاد من علم الاجتماع مقدمات عن طبيعة المجتمع والصراع الاجتماعي، واستمدوا من الأنتربولوجيا (علم الإناسة) مقدمات عن المجتمعات البدائية وسلوكها الاجتماعي وشعائرها الشعبية الموروثة وأساطيرها ومعتقداتها... وكان علم النفس من أكثر العلوم الحديثة احتواء للأدب واسهاما في تفسيره، وقد أسهم النقاد أنفسهم في توجيه الأدب نحو علم النفس، وتمتد جذور التيار النفسي في الدراسات النقدية إلى **أرسطو** الذي تفطن إلى العلاقة القائمة بين الأدب والنفس الانسانية، ورأى أن للمأساة وظيفة نفسية سماها **التطهير**، وهي تثير في المشاهد عاطفتي الشفقة والخوف، ومن ثم يتطهر منهما، ويحل الاعتدال والاتزان محل الاسراف في عواطفه وانفعالاته.

كما يعد **سانت بيف** من أوائل النقاد الذين ربطوا الأثر الأدبي بحياة صاحبه، وأكد أهمية العلاقة بين الأثر الأدبي وسيرة مبدعه، انطلاقا من قوله إن: «**فهم العمل الأدبي غير ممكن إلا بفهم الانسان الذي أنتجه**»[1] وهذا ما أرسى لأسس تقليد جديد في النقد الأدبي يهتم بالبحث عن السيرة الشخصية والنفسية للمؤلف، وهو التقليد الذي طور فيما بعد بالاعتماد على أسس التحليل النفسي الفرويدي.

1 - أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990، ص:11

عرف المنهج النفسي في مطلع القرن 20م مع تأسيس علم النفس التحليلي على يد فرويد، وصدور دراساته وخاصة كتابه: «**تفسير الأحلام**» 1900، وهي الدراسات التي كشفت عن القوى المتحكمة في النفس الانسانية وهي: الأنا والهو والأنا الأعلى، وأثر اللاشعور في سلوك الانسان ومختلف نشاطاته، والعقد النفسية التي تصيب الانسان مثل العصاب وانفصام الشخصية والنرجسية وعقدة أوديب..

كتب فرويد وتلامذته عددا من الدراسات النفسية في الفنون والآداب شخصوا فيها الصلة الوثيقة بين شخصيات الفنانين والأدباء وخصائص نتاجاتهم. واستخدموا العمل الفني كوثيقة تكشف عن القوى النفسية اللاشعورية في شخصية الفنان، وربطوا بين العمل الفني، وما يستنتج منه حول التكوين الفني للفنان، بمعنى أنهم استخدموا العمل الفني كوثيقة نفسية لدراسة شخصية الفنان وما تبرزه من عقد وأمراض، واتخاذ شخصية الفنان وسيلة لفهم وتفسير العمل الفني.

1- الأدب وعلم النفس

يبدو ارتباط الأدب بعلم النفس من خلال اشتراكهما في موضوع اهتمامهما، ذلك لأن علم النفس يهتم بدراسة الفرد من الناحية النفسية، ويتناول الحياة النفسية بمختلف مكوناتها قصد معرفة طريقة اشتغال النشاط الذهني، سواء كان واعيا أو غير واع، وكذا السلوك المرتبط به، والأدب كنشاط ابداعي نفسي لا يمكن أن يخلو من التعبير، من خلال لغته الابداعية، عن الانسان بوصفه كائنا نفسيا وذاتا فاعلة في شتى أنواع السلوك الذي يقوم به، لهذا فالإنسان في الأدب هو ذات وموضوع في الآن نفسه، هو ذات لأنه مصدر الأدب أو الفن عامة، وهو موضوع أيضا بحكم حضور فردية الانسان بأشكال متعددة، واعية أو غير واعية في مختلف تجليات الظاهرة الأدبية، لذلك لا غرابة تأكيد **سيغموند فرويد** هذه العلاقة بين الأدب وعلم النفس، والتي عبر عنها بقوله إن الشعراء هم مكتشفو اللاوعي الحقيقيون، فقد اكتشفوا اللاوعي قبل أن يكتشفه هو.[1]

1 - ينظر أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص:14

لا غرابة إذن أن يدين علم النفس للأدب الذي يعد مصدرا أثيرا لعلماء النفس، ولا غرابة في أن يسعى النقد الأدبي للولوج نحو مجاهيل النص عبر مداخل نفسية. وقد تناول **بيلمان نويل** في كتابه: «**التحليل النفسي والأدب**»1 مسألة العلاقة بين التحليل النفسي والأدب، وهي علاقة تبدو وثيقة، فقد كان فرويد قارئا جادا للأدب، يمتلك مكتبة أدبية ثرية، يعتبرها مرجعا أساسا في استخلاص آليات وقواعد التحليل النفسي، بحكم أن الابداع الأدبي نتاج خالص للاشعور الفردي، وأعطت دراسة النصوص الأدبية للتحليل النفسي فرصة تجاوز الحقل الطبي المحض نحو الحقل الابداعي والنقدي.

كان **سيجموند فرويد** أول من طبق آليات التحليل النفسي على الفن والأدب، واتخذ من النصوص حقلا تجريبيا للكشف عن الآليات النفسية المتحكمة في ذات المبدع، واهتم منذ شروعه في بلورة نظريته بقراءة وتحليل نصوص بارزة من قبيل: "أوديب ملكا" لسوفوكليس، و"هاملت" لشكسبير، و"الإخوة كارامازوف" لدوستيفسكي، وأعمال الماركيز دو ساد..، ومنها خلالها صاغ العقد النفسية مثل عقدة "أوديب"، التي تفسر مبررات قتل الابن غير الشرعي في رواية دستويفسكي برغبة الابن إيفان في قتل والده، وعلل ذلك بعقدة دستويفسكي نفسه الأوديبية ورغبته في موت أبيه بالإضافة إلى شذوذه الجنسي الدفين، ثم قرأ "هاملت" بالطريقة نفسها، وأسقط آليات التحليل النفسي مباشرة على الشخصية، وخلص إلى أن "هاملت" يعاني أيضا عقدة أوديب.2

انطلاقا من هذه العلاقة الوثيقة بين النصوص الابداعية والتحليل النفسي، الذي يدين في جزء كبير منه للإبداع الأدبي، الذي يمكن أن ينظر إليه كحلم يعكس اللاشعور المتواري، فإن استعادة العلاقة بينه وبين النقد الأدبي تبدو مقنعة وضرورية أحيانا مع بعض النصوص، حيث يعيد النقد العلاقة الحميمية بين التحليل النفسي مع النصوص الابداعية، وسيقدم المنهج النقدي آنئذ تفسيرات وشروح نفسية مقنعة.

1 - بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، تر: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1997

2- ينظر أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص:21

2- مرجعيات النقد النفسي:

أ- التحليل النفسي الفرويدي:

اعتمد النقد النفسي للآثار الأدبية على منجزات عالم النفس النمساوي **سيغموند فرويد (1856-1939)** في القرن 20م، بعد ظهور التحليل النفسي على يديه، وتطبيقها على الابداع الأدبي، ثم استفاد منها نقاد الأدب في تفسير الأعمال الأدبية. حيث قدم فرويد نظريته السيكلوجية في مجموعة مؤلفات أهمها: «**تفسير الأحلام**»، 1900، **ثلاث اسهامات لنظرية الجنس، 1905، ومحاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، 1912، الذات والهو، 1923...**، وقد احتوى كتابه تفسير الأحلام على نظريته السيكلوجية التي يمكن اجمالها في ثلاثة عناصر:

- هناك منطقة في النفس تقع وراء المنطقة الواعية (الذكريات والأحاسيس)، هي منطقة اللاوعي ونحن لا نعيها ولكنها موجودة، وهي منطقة مؤثرة على الوعي على نحو دائم وحاسم، وهي المنطقة التي تكبت فيها النزوات والرغبات التي تظهر في الأحلام أو في الأعمال الابداعية.

- إن عالم النفس محكوم بمجموعة من العناصر الفعالة النشطة التي يمكن أن نسميها العقد والدوافع.

- إن أقوى هذه الدوافع هو الدافع الجنسي، وهو يعمل منذ لحظة الميلاد، يسميه **فرويد** الليبدو، وقد اكتشف أن الليبدو لا يتجه بالضرورة نحو الآخرين، بل قد يرتد إلى الذات فيغرق الفرد في حب ذاته، وهذا ما يسميه بالنرجسية (نسبة إلى أسطورة نارثيسيوس)، أو يوقع الأذى والألم بنفسه للحصول على الاشباع الجنسي، وهذا ما يسمى بالمازوشية، وقد يحصل هذا الاشباع بإيذاء وإيلام الآخرين، وهذا ما يسمى بالسادية، واجتماعهما معا يسمى عقدة سادومازوشية، وقد استنتج عقدة السادية من أعمال الماركيز دو ساد الأدبية.1

1- ينظر ابراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، 2011، ص:88-89

حول فرويد التحليل النفسي نحو تحليل الابداع الفني والأدبي من خلال التركيز على المبدع، فأظهر اهتماما خاصا بالأعمال الفنية والأدبية، فبحث في نتاجات فنانين وأدباء مثل: **ليوناردو دافينشي (الموناليزا)**، والروائي الروسي **فيودور دوستيفسكي (الإخوة كارامازوف)**، وكاتب المسرح الانجليزي **وليم شيكسبير (هاملت)**، ومأساة **أوديب لسوفوكليس**، وأعمال **الماركيز دو ساد**، التي توغل في أعماق النفس البشرية.. وقد انطلق فرويد من فرضية أن كل انتاج أدبي أو فني ما هو إلا حصيلة مجموعة من الرغبات المكبوتة، التي تتحرر من القيود والحواجز عن طريق الابداع الفني.

ب- تلاميذ فرويد:

آدلر (1870-1937): عارض آدلر أستاذه فرويد في تضخيم دور الليبدو في عملية الابداع، ونبه إلى أن الباعث الرئيسي للإبداع هو الشعور بالنقص، وغريزة حب الظهور أو حب السيطرة والتملك،1 ولا تقدم والدوافع اللاشعورية بمفردها، في تصوره، فهما مكتملا للطبيعة البشرية، ولابد من تفاعل عالم الشخصية الباطني بالعلاقات الموضوعية، خاصة العلاقات الاجتماعية.

يونغ (1875-1961): خالف يونغ فرويد في إعلائه من شأن الليبدو، ووافقه في مسألة اللاوعي الفردي، لكنه أضاف إليه ما سماه باللاوعي الجمعي، الذي يفترض بأنه موروث، ينتقل عبر الأجيال.2 ويقصد به خبرات الماضي وتجارب الأسلاف، حيث تستثير العملية الابداعية النماذج المتراكمة في اللاشعور الجمعي بواسطة الليبدو، المنسحب من العالم الخارجي والمرتد إلى داخل الذات، وبواسطة الأزمات الخارجية التي تسبب اضطرابا نفسيا لدى الفنان، ينعكس في فنه، وقد أفضى هذا التصور للاوعي الجمعي إلى تكريس ما يسمى **بالنقد الأسطوري**، الذي طور انطلاقا من النقد النفسي.

شارل مورون (1899-1966): أطلق مورون مصطلح النقد النفسي (La Psychocritique) عام 1948، حيث زاوج بين النقد الأدبي والتحليل النفسي مستندا على معرفته بالأدب الانجليزي

1 - غسان السيد، دراسات في الأدب المقارن والنقد، مطبعة زيد بن ثابت، 1996، ص:65

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وبالعلوم الانسانية والتجريبية، وخاصة علم النفس، ويقوم نقده على ارتباط الأفكار اللاإرادية تحت التراكيب الإرادية للنص، ويستطيع الناقد أن يلاحظ بوعيه أن ثمة كلمات وتعابير واستعارات وصور تتردد في الابداع الأدبي دون شعور الكاتب، وتشكل هذه الكلمات والصور التعبيرية المتكررة مفتاح النقد النفسي لاستجلاء اللاشعور، وهي التي تفسح المجال لاستخدام المعطيات الفرويدية في تفسير الأعمال الأدبية.

استطاع الناقد **شارل موران** باعتماده على التحليل النفسي في أن يحصر الأعمال الأدبية والفنية داخل العقد والتأويلات الباطنية التي تفسر أعماق الانسان، وبفضله أصبحت التحليلات النفسية للأدب قادرة على مضاعفة معرفتنا بأسرار تكوينها على أساس تجريبي خالص، محوره الحوار بين فكر موضوعي يسائل ووقائع أدبية تجيب، شرط أن يكون مجال هذه الوقائع هو لاشعور الأديب، وشرط تلمس هذا اللاشعور داخل العمل الأدبي وحده. ويؤكد شارل مورون أن تحليلات فرويد تحكمها قواعد التشخيص الطبي، المفروضة عليه من الخارج، في حين أنه يكتشف تحليلا نفسيا أدبيا يبدأ من النص وينتهي فيه وإليه.1

3- النقد النفسي في النقد العربي الحديث:

شرع النقاد العرب ابتداء من العقد الثاني من القرن العشرين بإيراد بعض الملاحظات المرتبطة بالنقد النفسي في نقدهم، وهذا في سياق حديثهم عن التجارب الشعرية كتجارب نفسية، أو من خلال اهتمامهم بتتبع شخصية الشاعر واستجلائها انطلاقا من شعره، وهذا ما يمكن ملاحظته في أعمال طه حسين والمازني وعبد الرحمن شكري والعقاد، حيث كان بحثهم النفسي يأتي ملتبسا إما من خلال دعواتهم للتجديد في التجارب الشعرية من خلال الاستفادة من التيار الرومانتيكي، أو من خلال تطبيقاتهم للمنهج التاريخي الذي يقدم تفسيرات ذات أبعاد نفسية من قبيل البحث عن شخصية الشاعر أو سيرته الذاتية، مما أدى بهم إلى تطبيق منهج بيوغرافي أي سيرذاتي، وكانت الاستفادة من المنهج النفسي في هذه الفترة استفادة جزئية ومحدودة.

1 - أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث وأصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1972 ص:171

كان **أمين الخولي** أول من تفطن في كتابه: «**البلاغة وعلم النفس**» سنة 1939، إلى وجود بعض الملاحظات النفسية في الأدب العربي وفي نقده وبلاغته، وهذا ما لاحظه أيضا **محمد خلف الله أحمد** في كتابه: «**من الوجهة النفسية في بحث الأدب ونقده**»، كما أشار **سيد قطب** في كتابه: «**النقد الأدبي أصوله ومناهجه**»، إلى بعض الملاحظات النفسية في النقد والبلاغة العربية.1

ابتداء من منتصف القرن العشرين بدأت تتشكل ملامح مدرسة عربية في النقد النفسي، تختص بشرح وتفسير العملية الابداعية، بدأت مع **مصطفى سويف** في كتابه: "**الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**" سنة 1950، والذي كان منطلقا لسلسلة من الدراسات النفسية أنجزها تلامذة سويف، وتناولت أجناسا أدبية أخرى، مثل دراسة: "**الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية**" **لمصري حنورة**، وكتاب: "**الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية**"، كما كتب **شاكر عبد الحميد** " **الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة**"، وكتبت سامية الملة: "**الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح**"، لتتكون من خلالها نواة مدرسة عربية للتحليل النفسي للإبداع.2

لم يحاول مصطفى سويف في كتاب: «**الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**»، تفسير النصوص الأدبية في ضوء نتائج علم النفس التحليلي، وانما حاول الكشف عن أسرار الخلق والابداع الفني، معتمدا المنهج التجريبي في علم النفس عامة، والمنهج التكاملي خاصة.3

قسم سويف دراسته إلى فصول تناول فيها في البداية الصلة بين الفن والحياة، ثم تحدث عن المنهج التجريبي في البحث السيكلوجي، ثم تناول مناهج البحث في مشكلة الابداع، ثم تطرق إلى تفسير ديناميات الابداع في الشعر على أساس المنهج التجريبي، حيث تناول مفهوم العبقرية وتجلياتها في الشعر باعتبار أن الشاعر يتميز بالعبقرية التي تنتج الابداع، الذي أعطي تفسيرات ترجعه إلى الإلهام أو الاسقاط أو إلى التسامي كما هو عند فرويد، ولإثبات هذا عمليا عمد سويف

1 - ابراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي في القرن العشرين، ص:77

2 - ينظر صلاح فضل، في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص:41-42

3 - أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث وأصوله واتجاهاته، ص:173

إلى توجيه استخبار(استبيان) إلى الشعراء، تضمن مجموعة من الأسئلة التي طلب إجابة حلها من طرف الشعراء، ثم عمد إلى تحليل أجوبتهم وبعض مسوداتهم ليتتبع من خلالها عملية الابداع، ومن خلال هذه المسودات والاستخبارات وضع تخطيطا عاما لتفسير عملية الإبداع على أسس دينامية، وحاول الإفادة من انجازات الباحثين الغربيين في هذا المجال، وأن يلملم شتات هذه النظريات والتصورات ليخرج بتصور لمخطط عام لتفسير عملية الابداع على أسس دينامية، محددا خطواتها في العناصر الآتية:

- التجربة الخصبة، أي الحدث الذي يلهم الشاعر شعره، ويكون حدثا خاصا كفقدان عزيز أو عاما كالثورة، أو نتيجة قراءة وتأثر بعمل أدبي سابق.[1]
- لقاء التجربتين، الحاضرة والماضية.[2]
- الخصائص الفراسية.[3]
- خطوات الابداع: أي مرحلة الاستعداد والتأهيل للإبداع والاختيار ثم التبلور ثم النسج فالخلق.[4]
- مشهد الشاعر: حيث أن الشاعر يرى الأشياء على نحو مختلف ومضاد، فالأشياء تتحول عنده من وظيفتها المرجعية إلى وظيفتها الإيحائية.[5]
- الحواجز: وهي القيود: ومنها قيود اجتماعية، وقيود اللغة المشتركة وقيود ذاتية.[6]
- النهاية: وتأتي بعد أن يعيش المبدع مرحلة التوتر فيبدع ثم تزول تلك التوترات فيحدث له نوع من الاشباع.[7]

1 - مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني: في الشعر خاصة، دار المعارف، ط4، مصر، ص:278

2 - مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني: في الشعر خاصة، ص:283

3 - المصدر نفسه، ص:286

4 - المصدر نفسه، ص: 288 و295

5- المصدر نفسه، ص:297

6 - المصدر نفسه، ص:301

7 - المصدر نفسه، ص:305

بعد أن ينتهي من تبيين خطوات الابداع ينهي مصطفى سويف دراسته بفصل تناول فيه علاقة الابداع الفني بالمجتمع، حيث يؤكد في هذه الدراسة أهمية البحث في الأسس النفسية في تحليل الابداع الأدبي والفني، وأن القيام بدراسة سيكولوجية لعملية الابداع، يعنى التسليم بأن الإبداع ظاهرة سلوكية، باعتبار أن السلوك هو موضوع علم النفس، كما يؤكد على ضرورة الرجوع إلى تحليل حياة الشاعر ودراسة سلوكه داخل مجتمعه.

أ- عباس محمود العقاد: من ابن الرومي إلى أبي نواس:

منذ أن ألف العقاد دراسته عن ابن الرومي: حياته من شعره، سنة 1931م1، أخذت نظريات علم النفس الحديث تعرف طريقها نحو النقد الأدبي، لأن العقاد اعتمد فيها على التحليل النفسي وفق مناهجه الحديثة، فاستهوت معظم الجيل الأدبي الذي شهد ميلاد هذه الدراسة ومعها ميلاد النقد النفسي، وقد مزج فيها العقاد بين المنهج التاريخي والنفسي والمنهج الفني أيضا، فلما شهد قبولا لها في الأوساط النقدية والجامعية أتبعها بدراسة أخرى عن الشاعر العباسي الحسن بن هانئ المعروف بأبي نواس، وصفها بأنها دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي، نهج فيها نهج فرويد في إرجاع جملة السلوك الانساني إلى الغريزة الجنسية، أو ما يسميه بالليبدو.

تنتهي دراسة العقاد لأبي نواس إلى تفسير ما يسميه آفات أبي نواس وارجاعها جميعا إلى عقدة النرجسية، وهي ولع الانسان بذاته، أو امتداد الأنانية في الليبدو، وهي حسب العقاد شذوذ دقيق يؤدي إلى ضروب شتى من الشذوذ في غرائز الجنس وبواعث الأخلاق، ثم يصنفها إلى شعب منها شعبة الاشتهاء الذاتي والتوثين الذاتي، حين يتخذ المصاب بها من نفسه وثنا يعبده. واستهدف العقاد في دراسته تفسير ظاهرة الشذوذ والنرجسية بواسطة نظريات علم النفس، عبر تتبع حياة وسيرة الشاعر أبو نواس، وأعطى تفسيرا لهذه الظواهر عن طريق صفاته الجسمية والشكلية ونشأته، فقد عرف الشاعر بأنه كان حسن الوجه، ناعم الجسم، ألثغ بالراء وفي صوته بحة.2

1 - عباس محمود العقاد، ابن الرومي، منشورات هنداوي، مصر، 2014

2 - فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي: منطلقات وتطبيقات، ص:178

يربط العقاد شذوذ أبي نواس بنشأته، حيث كانت نشأته على يد أمه بعد وفاة أبيه، وكان عمادها التدليل، ويفسر العقاد هذا قائلا إن من أسباب التدليل التي أحصاها علماء النفس، أن تشتهي الأم أن ترزق بنتا نظرا لغربتها أو وحدتها واقترابها من الشيخوخة، حيث تحتاج فيها إلى عناية امرأة، لكنها ترزق ولدا ذكرا بدل البنت التي تمناها، ويحدث في هذه الحالة أنها تربي الولد تربية البنت، تسلية لها ومغالطة لأمنيتها، وليست هذه الأمنية بعيدة عن خاطر أمه التي كانت من قرى الأحواز، وجاء بها هانئ وهو في جيش الأمويين ونقلها إلى البصرة، بعد قيام الدولة العباسية، فجاءتها وحيدة منقطعة عن أهلها وجعلت تعيش في موطنها الجديد بإرضاع الأطفال وصنع الجوارب وبيع الملابس لنساء البيوت.1

ب- النقد النفسي عند محمد النويهي:

اقتفى النويهي في دراساته النفسية آثار العقاد، سواء في منهجه أو حتى في اختياره نماذجه التحليلية، حيث يذهب إلى أن الأدب هو ثمرة تجارب الحياة الانسانية، ولا تفهم هذه التجارب إلا بعد محصول واسع من الثقافة العلمية، ومن أبرز ما في هذا المحصول الحقائق البيولوجية والنفسية عن تكوين الانسان.

أصدر النويهي كتابه: «**ثقافة الناقد الأدبي**» سنة 1949، وفيه تحدث عن أصول النقد كما اقترحها العقاد وخلف الله مؤكدا ما في نفسه من أصول هذا النقد، وانطلاقا من هذا كانت دراسته التطبيقية لابن الرومي بيولوجية أكثر منها نفسية، إلا أنها كانت تشي بتحول ضروري نحو تصورات فرويد ويونغ. ثم أصدر بعد ذلك كتابه: " **شخصية بشار**"، 1951، واهتم فيه بتحليل الشخصية وضرورة استكشاف العوامل الوراثية والمكتسبة التي أنتجت هذه الشخصية.2

تحول النويهي إلى الفرويديين في كتابه الذي أصدره سنة 1953، بعنوان: "**نفسية أبي نواس**"، وقد أسرف فيه في تطبيق أليات التحليل النفسي، حيث عمد إلى تحليل شخصية هذا

1 - فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي: منطلقات وتطبيقات، ص:178

2 - أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1973، ص: 184

الشاعر العباسي الماجن وفق آليات المنهج النفسي، ويكفي لتبين هذا إلقاء نظرة على عناصر الفهرس، حيث تناول مفاهيم من قبيل: الشذوذ، الاندفاع والانحلال والتعقد والاباحية. وبدا النويهي مهووسا بالبحث عن الأسباب أكثر من الاهتمام بالشعر نفسه، حتى إذا واجهته فنية التعبير وجمالية الصورة، غض الطرف عنها، بدعوى أنها تعبير غير جديد، وأن الأهم من ذلك هو النظر في هذا الاسراف في الاباحية، ومن هنا يحاكم الشعر بمقاييس أخلاقية مثل: عدم وعي الشاعر بمضار الخمرة المحبوبة، وغير ذلك من المعايير الخارجية.1

عمد النويهي إلى تحليل شخصية هذا الشاعر العباسي الماجن وفق المنهج النفساني الحديث، مرجحا أن خصائص النفس ومظاهر السلوك التي استنبطها من أشعاره وأخباره هي في جوهرها تفسيرات تعود لرابطة الأمومة، عكس العقاد الذي فسرها بالنرجسية، وليس أدل على تعقد نفسيته من تأمل موقفه من الخمر، وهو ما فسر على أنه نوع من النزوع نحو التجاوب مع أسباب الحضارة أو التمدن، إلا أنه يبدو مبالغا أحيانا في تفسيره عندما يقول إنه قد عبدها أيضا، كما عبدت من طرف الاغريق، ويقرر النويهي شيئان حول هذا هما: أن أبا نواس استشعر شعورا جنسيا نحو الخمرة حتى هاجت فيه شهوة المواقعة، والثاني أنه أحس نحوها احساس الولد نحو أمه، وهذا كاف للدلالة على تعقيده.2

انطلاقا من هذا يتحدث النويهي عن شذوذ الشاعر الجنسي، مرجعا إياه إلى رابطة الأم أيضا، وقد اعتبره المحور الرئيسي الذي يدور عليه فهم شخصيته وشعره، وإن ناقدا يحاول أن يدرس شخصيته ويدرس فنه دون أن يهتم اهتماما عميقا بتفهم شذوذه وتدبر أثره فيه كرجل، وأثره فيه كأديب ليحاول أمرا مستحيلا. وهو يذهب في تفسير شذوذه مذاهب شتى فيثبت التربية واسراف الأم في تدليل ولدها، وقسوة الأب الزائدة، والخوف من الاصابة بالأمراض السرية، والفشل في تجربة نسائية واحدة، بالإضافة إلى عوامل مجتمعية معقدة، وقد رجح سبب ذلك إلى اضطراب

1 - فائق مصطفى وعبد الرضا علي. في النقد الأدبي: منطلقات وتطبيقات، ص175

2 - المرجع نفسه، ص: 184-185

جسماني في طبيعة تكوينه، مع رهافة حسه وتوتر أعصابه، لكن تزوج أمه بغير أبيه بعد وفاته كان أقوى أسباب شذوذه.1

وقد امتد هذا إلى سائر حياته فبالغ في شعره من الزندقة والاندفاع والانحلال والالحاح على التشهير بالنفس والاشمئزاز منها والرغبة في الانتقام منها، وقد فاقم هذا شعوره بالذنب، مما اضطره إلى ملازمة الخمر والسكر ليهرب من حقائق الحياة، ويفر من الذكريات، فكانت النتيجة ازدياد أمراضه واختلالاته.2

افترض النويهي أن النفس وفي مقابلها المجتمع هما محور العمل الفني، وهو هنا لا يقرر مبدأ جديدا، فمنذ القديم إلى سانت بيف وطه حسين قيلت أشياء كثيرة وخصبة حول هذا، ودخلت في الأدب وعلمي النفس الفردي والجماعي وعلم الطبائع، لكنه مع ذلك فقد قدم هيكلا متماسكا لنقده ودراساته، يكشف بها عن أسرار الخلق الفني وعلاقته بعصاب المؤلف، ويضاعف من معرفتنا بالأعمال الأدبية وفق قواعد فنية راسخة.

ج- التفسير النفسي للأدب لعز الدين اسماعيل:

قدم عز الدين اسماعيل سنة 1963 كتابه: «التفسير النفسي للأدب»، مرددا فيه معظم ما بسطه في كتابه: «الأدب وفنونه»، وفيه ألح على ضرورة الجمع بين الأطراف الثلاثة: الفنان، الفن، ومتلقي الفن، حتى تتكامل لديه أسباب العمل المنظم. وتعد محاولته النقدية من أكثر المحاولات جدية لإقامة نقد أدبي على أساس متين من التحليل النفسي.3

تبدو هذه الدراسة أكثر جدية ومرونة في التعامل مع نتائج وآليات التحليل النفسي، يقول مقيما الدراسات السابقة مقارنة بدراسته: « المؤكد أن محاولات مشابهة قد سبقت هذه الدراسة في لغتنا العربية ولكنها في الواقع لم تفد كثيرا من علم النفس التحليلي، فضلا عن أن ميدان التطبيق كان ضيقا من جهة، ومن أجل هذا كانت عنايتي في هذه الدراسة بالناحية التطبيقية في نطاق

1 - المرجع نفسه، ص: 185

2 - فائق مصطفى وعبد الرضا علي. في النقد الأدبي: منطلقات وتطبيقات، ص:186

3 - أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، ص: 190

أوسع، أعني نطاق الأعمال الأدبية ذاتها، على اختلاف أنواعها، وكان هذا تأكيدا لحقيقة منهجية على جانب كبير من الأهمية، وهي أن المنهج النفسي التحليلي من الممكن أن يكون مفيدا في فهمنا ومن ثم في تقديرنا للأعمال الأدبية القديم منها والحديث على حد سواء». ويؤكد عز الدين اسماعيل في كتابه أن العلاقة بين الأدب وعلم النفس لا تحتاج إلى إثبات، يقول: «إن النفس تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب النفس، النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس، والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة، إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا. وهما حين يلتقيان يضعان حول الحياة إطارا فيصنعان لها معنى. والانسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف للحياة معنى».[1]

استفاد عز الدين اسماعيل من نظرية فرويد وأبدى استيعابا واضحا لمفاهيمها من قبيل الكبت واللاشعور والتناقض وعقدة أوديب، وتمكن من تطبيقها على بعض الأعمال الحديثة التي تنوعت بين الأعمال الغربية والعربية، كما تنوعت أجناسيا حيث تناول إلى جانب الشعر المسرح والرواية، وقام بتحليل مسرحية هاملت لشيكسبير وأيام بلا نهاية ليوجين يونيل، وفي الرواية قام بدراسة الإخوة كرامازوف لدوستيفسكي. والأهم من هذا أنه عمل على قراءة بعض النصوص الابداعية العربية الحديثة في ضوء المنهج النفسي، مثل رواية السراب لنجيب محفوظ ومسرحية سر شهرزاد لعلي أحمد باكثير، وقصيدة ثنائية ريفية لعبده بدوي. وبهذا استطاع عز الدين اسماعيل أن يواكب حركية الابداع وينوع في تطبيقاته النفسية بين مختلف الأجناس الأدبية، حيث لم يعد الشعر وحده من يحظى بالاهتمام والتحليل، بل هناك أنواعا أدبية قد استجدت حديثا، وحظيت بالتحليل النفسي كالرواية والمسرح، وهنا تكمن أهمية دراسة عز الدين اسماعيل التي أصبحت مرجعا مؤسسا للعديد من الدراسات النفسية التي جاءت بعده في النقد العربي.

1 - عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، ط4، بيروت، 1981، ص: 13

نصوص تطبيقية:
بدايات النقد النفسي عند العرب

إن الغرض من التحليل النفسي للأدب وللفن هو البحث عن المضمون الكامن وراء المضمون الظاهر للعمل الفني، فمن خلال المضمون الكامن تستجلى العلاقة اللاشعورية بالحالة الذهنية أو النفسية لمنشئه، ونتيجة لهذا نجد القراءة النفسية تربط الحالة الذهنية بعملية الابداع الفني منتهجة إحدى الطرائق الآتية:

- البحث عن تفسيرات وشروح لعملية الخلق والابداع.
- الدراسة النفسية للأدباء بأعيانهم لتبيان العلاقة بين مواقفهم وأحوالهم الذهنية وبين خصائص انتاجهم الأدبي.

لقد أفاد عدد من الدارسين العرب من المنهج النفسي في دراسة الأدب ونقده، أمثال النويهي الذي سعى إلى استنباط الخصائص النفسية ومظاهر السلوك المتجلية في أشعار أبي نواس وأخباره، منتهيا إلى تفسير عقده النفسية بالاضطراب الجسماني المتصل بطبيعة تكوينه نتيجة لإرهاف في حسه وتوتر في أعصابه، ونتيجة لرابطة الأمومة الناشئة من تزوج أمه بغير أبيه عقب وفاته، مما دفعه إلى ضروب من الشذوذ أبرزها تعلقه بالخمرة وإحساسه نحوها إحساس الولد نحو أمه. بينما سعى العقاد في دراسته شخصية أبي نواس إلى تفسير نفسيته في ضوء عقدة النرجسية.

اعتمد المازني في دراسته للشاعر بشار بن برد على اتجاه آدلر النفسي، وفيها أرجع الناقد ولوع الشاعر بهجاء الناس وشتمهم إلى عقدة النقص التي يعاني منها، بسبب أنه شاعر من الموالي أولا، ثم بسبب أنه كان كفيفا، ومادام أنه لا يملك أن يغير ما به من نسب ومن فقد البصر فإن قوة بدنه وموفور صحته وسلاطة لسانه، كلها عوامل أغرته بالتماس القوة الأدبية للتعويض عما يحسه وإشعار الناس بقدرته على البطش المعنوي في مقابل عجزه الخلقي والاجتماعي.

لعل أفضل النماذج التي تجسد اتجاه التحليل النفسي عند العقاد هو كتاب:« ابن الرومي: حياته من شعره» الذي تناول الشعر على أساس نفسي أو بيوغرافي (سيرذاتي) شرح فيه العقاد حياة ابن الرومي وعاداته ومناقبه وأحواله النفسية جميعا من خلال شعره، وقد حلل العقاد مزاج ابن الرومي وأخلاقه وأثر هذا المزاج في اسرافه في كل شهوات النفس والجسد، وأثر هذا الاسراف في مزاجه، وأثرهما في وسوسته.

الأسئلة:

1- وضح من خلال النص أهداف واتجاهات التحليل النفسي للأدب؟

2- كيف فسر كلا من النويهي والعقاد عقد وشذوذ أبي نواس؟ وما دلالة الاختلاف في تفسيرهما؟

3- ما هي مرجعية التحليل النفسي التي اعتمدها المازني في تحليل شخصية الشاعر بشار بن برد؟

4- ما هي الأسس المنهجية التي اعتمدها العقاد في تحليل شخصية ابن الرومي من خلال شعره؟

المحاضرة الرابعة: النقد الواقعي- الايديولوجي-

توطئة

تقدم معظم المؤلفات النقدية المنهج الواقعي كمرادف للمنهج الاجتماعي (السوسيولوجي) أو كفرع من فروعه، لا يختلف عنه في شيء سواء في المرجعية الماركسية أو في الرؤية والمعالجة والهدف، بينما يفضل تسمية هذا المنهج بالمنهج الاجتماعي أو الماركسي عوض تسميته بالمنهج الواقعي، نظرا لأن التسمية قد تلتبس مع الواقعية كمذهب أدبي، كان لظهوره وسيطرته على الأدب دورا في بروز النقد الاجتماعي والماركسي، الذي يثير منظومة مصطلحية جديدة من قبيل الانعكاس والالتزام ووظيفة الأدب، وهي مصطلحات ارتبطت أولا بالواقعية في الأدب.

قد يعود السبب في هذا الخلط الاصطلاحي بين الواقعية كمذهب أدبي، يرتبط بالنظرية الأدبية، مع النقد الاجتماعي إلى أن الواقعية في الأدب لم تكن واحدة، بل كانت واقعيات منها الواقعية الأوروبية الأم، والواقعية الطبيعية، والواقعية الاشتراكية، ويبدو أن النقد الواقعي كان نتيجة ظهور الواقعية الاشتراكية التي حملت مفاهيم جديدة للانعكاس ولالتزام الأديب وللإيديولوجيا، وهي المفاهيم التي ميزت هذا المنهج النقدي الذي يسميه محمد مندور بالمنهج الإيديولوجي أو المنهج الاعتقادي.

كما لعب بروز المذهب الوجودي في الأدب، وإلحاحه على مسألة الثورة والالتزام، المترتبة عن حرية الانسان والأديب ومسؤوليته المترتبة عن حرية اختياره لمساره، دورا في بروز النقد الواقعي أو الإيديولوجي، الذي يتتبع مصادر الأديب، ويبرز التزامه بقضايا مجتمعه وواقعه وعصره، كما يبرز وجهة نظره. لهذا اختار رواد هذا النقد تسميته بالنقد الواقعي أحيانا والإيديولوجي أو الاعتقادي أحيانا أخرى، عوض النقد الاجتماعي تمييزا له.

كما لعبت التطبيقات النفسية على الأدب منذ أن شرع فيها العقاد وغيره دورا رئيسيا في بعث الدراسات الواقعية لاستعادة دور الواقع في التأثير على الأدب عوض الغوص في عوالم اللاوعي وتفسير الابداع انطلاقا منها، خاصة في ما يتعلق بتفسير عوالم القص الواقعي

الذي عرف طريقه نحو الابداع الأدبي مع ثلة من الكتّاب الواقعيين لفنون القصة والرواية والمسرح مع تراجع واضح عن الشعر، وهي فنون لصيقة بالواقع ولابد أن تفسر واقعيا.

باختصار إذا أردنا حصر مرجعيات هذا النقد الواقعي أو الإيديولوجي فإنها مرجعيات النقد الاجتماعي نفسها، مع تركيز واضح على الواقعية الاشتراكية أولا، ثم على الوجودية ثانيا، وهذا في اشتراطهما للالتزام ودعوتهما للأدب الهادف.

والفرق بين النقد الواقعي والاجتماعي، كما توضحه الناقدة اللبنانية روز غريب، هو أن النقد الواقعي يقيم الأدب بمقدار أمانته للواقع، وهو مذهب متأثر بروح العلم ويمثل ردة فعل على مبالغات الرومناطقيين والخياليين وأصحاب نظرية الفن للفن الذين حرروا الأدب من الواقع وأبعدوه عنه. ومثله النقد الاجتماعي الذي يحصر قيمة الأدب بفائدته للمجتمع والتزامه بقضايا العصر، متغاضيا عن قيمته الجمالية، ويتبنى آراء ماركس القائل بأن الأحوال الاقتصادية والاجتماعية هي التي تحرر اتجاه الفنون وأشكالها.1

وتضيف روز غريب مذهبا ثالثا هو النقد الوجودي، الذي يحاول الحكم على النتاج الفني بمقاييس المساهمة التي يقدمها لعلم العيش، أي بمقاييس الملتزمين الذين يحاولون تطبيق أحكام العقل الرياضي على التجربة الحية الحافلة بالاضطراب والفوضى.2

1- الواقعية الاشتراكية في النقد العربي:

جاء هذا الاتجاه ردا على النزعة المثالية لمفهوم الانعكاس، وسعيها إلى تجاوزها بتقديم بديل لها مؤسس على مبادئ إيديولوجية مخالفة، وقد قام فاروق العمراني بذكر هذا في دراسته الموسومة بـ: «**تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث**»، ويمكن تلخيص هذه المبادئ فيما يأتي:

1 - مجموعة من الباحثين، حصاد الفكر العربي الحديث في النقد الأدبي، تق: عبد اللطيف شرارة، مؤسسة ناصر للثقافة، ط1، مصر، 1981، ص: 378

2 - المرجع نفسه، ص.ن

- رفض أصحاب النزعة الجديدة فكرة الانعكاس التقليدية، التي تقوم على اعتبار الأدب ترجيعا آليا بسيطا وبريئا لمظاهر الحياة الاجتماعية والنفسية والانسانية، وأكدوا أن الأدب وليد رؤية صاحبه الايديولوجية، وأن الظروف الموضوعية والأوضاع المادية والملابسات المعيشية دورا حاسما في بلورة هذه الايديولوجيا، ومن ثم في انتاج الأدب وفهمه. يقول **محمد مندور: "ترى المادية الجدلية أن الأفكار لا تهبط من السماء أو من عالم المثل، بل الأفكار ما هي إلا انعكاس لواقع الحياة المادية".** وعبر **محمود أمين العالم** عن هذا قائلا: **"لا تقول الماركسية بأن الفكر والشعور انعكاس آلي لقوانين الحركة في المجتمع والطبيعة، بل هي ترى أن وعي الانسان بدوره قوة فعالة خلاقة"..1**

- مناهضة المبدأ السببي التقليدي القائل بوجود علية آلية يرتد بمقتضاها كل معلول إلى علة واحدة، وأن كل علة تنتج معلولا واحدا، وقالوا بدلا من ذلك بمبدأ الجدلية السببية، والقول بأن العلاقة بين العلة والمعلول قائمة على علاقة التفاعل والتشابك، فتكون الظاهرة الواحدة محصلة عدة عوامل ومؤثرات، كما يمكن للعلة الواحدة أن تنتج ظواهر متعددة، فالأحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبي، وهي بدورها أعمال متشابكة متفاعلة يفضي بعضها إلى بعض افضاء حيا، وهذه الأحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية.2

- لا تكمن مهمة الأديب العضوي في تصوير الواقع في جموده وسلبيته وبراءته، بل تتعدى ذلك إلى النفاذ إلى بنيته التحتية، وتعرية ما يخترق نسيجه من صراعات في مظاهرها الاجتماعية والنفسية المتولدة في الواقع من الظروف والأوضاع الموضوعية الحافة بحياة الأفراد والجماعات. وبهذا يقوم الأديب بصياغة نوعية لقوانين حركة المجتمع وصراعه. وبرصده هذه القوانين المتحكمة في الصراعات الاجتماعية، ونفاذه إلى المنطق العميق المحرك للمجتمع يسهم في إبراز الارهاصات المنبئة بالتحولات الاجتماعية العميقة، ويبرز بالاستتباع، القوى الديناميكية الفاعلة والمؤثرة في السيرورة التاريخية للمجتمعات والآليات

1 - محمد الناصر العجمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ص: 111

2 - المرجع نفسه، ص:111

المنتجة لتحولاتها، فالأولى والحال هذه، اسناد دور فاعل ومؤثر في الوعي إلى الأديب واعتباره ملتزما التزاما عضويا بالواقع ومصير مجتمعه على النحو المذكور.1

- نبذ الفكرة القائلة بسلبية الأدب، فهو على النقيض مما يدعى منخرط في حياة مجتمعه متفاعل معها، وبصفته هذه يحمل رأيا في الحياة وحكما على الواقع وموقفا من حركة المجتمع. ويميز أصحاب هذه النزعة بين الموضوع والمضمون، فالموضوع يقصد به الغرض بينما المضمون هو الحمولة الايديولوجية، فالموضوع قد يكون واحدا بين عدة مؤلفين لكن تتفاوت قيمة المضمون الايديولوجي بينهم.2

- الالحاح على أهمية التشكيل الفني وصياغة المادة، وعلى عكس أصحاب الرؤية الانعكاسية لا يعدون الشكل مجرد إطار خارجي يوظف لتأدية موضوع، كما أن العنصر الجمالي لم يعد في حكمهم موسوما بالإطلاق والمثالية أنما هو تنظيم وتنسيق وصياغة لعناصره المادية بحيث يخدم الهدف، وبدونه لا يمكن للشيء أن يحقق وظيفته المنشودة.3

- وهكذا فالصورة الفنية ليست منعزلة عن المضمون المقصود تبليغه، إنما هي منخرطة فيه تكتسب قيمتها بمقدار انسجامها معه، إن القيمة المضافة تنبع من التشكيل النوعي الخاص لعناصر الموضوع بما يعطيها مضمونا معينا. وهي ليست مجرد شكل خارجي، إنما تعبير عن الابداع وفلسفته، وإليها تعود مسؤولية بناء الواقع وخلقه خلقا جديدا، فإذا هو واقع فني وليس حرفيا..4

2- بدايات النقد الواقعي في النقد العربي:

نشأ النقد الواقعي في خمسينيات القرن الماضي، أو قبلها بقليل، جراء التغيرات الجوهرية التي عرفها المجتمع المصري سياسيا واجتماعيا، واحتدام النقاش حول دور المثقف والأديب

1- محمد الناصر العجمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربي ، ص: 112

2 - المرجع نفسه، ص. ن

3 - المرجع نفسه، ص:112

4 - المرجع نفسه، ص: 113

اجتماعيا وثقافيا، وعلاقة الأدب بالحياة، وموقف الكاتب من المجتمع ومن الواقع، وهو نقاش أثاره سلامة موسى أولا في مؤلفاته، خاصة كتابه الأدب للشعب في الأربعينيات، كما أثاره مصطفى عبد اللطيف السحرتي في كتابه: « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث» عندما تحدث عن المنهج الواقعي في النقد الأدبي، وهو المنهج الذي ينظر في موضوع القصيد، ولا يكتفي بالنظر إلى التجربة الشعرية والصياغة والانفعال والخيال فقط، وإنما يتناول الموضوع أيضا، من حيث مدى اهتمامه وارتباطه بالحياة وأحداثها وبآلام الناس وأشواقهم وآمالهم، فإذا لم يكن كذلك فهو فن رديء، وفن مخدر للناس، فن لا هدف من ورائه سوى تسلية جماعة ضئيلة مترفة، بينما الفن الحقيقي والجيد هو الذي يعبر عن الناس وواقعهم بصدق يجعل الشاعر مندمجا في واقعه ومشاركا الناس آلامهم وآمالهم.

وقد بقي النقاش مستمرا حول علاقة الأدب بالواقع إلى غاية الخمسينات، بل احتدم أكثر، بسبب التغيرات السياسية المستجدة، بين تيارين، تيار المحافظين، الذي أصبح يمثله الرواد الليبيراليون الأوائل مثل العقاد وطه حسين، وتيار المجددين الجدد، يمثله محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض ومحمد مندور.. وتناول علاقة الأدب بالواقع وبالمجتمع ووظيفة ودور الأدباء.1

شن محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في مؤلفهما المشترك:" في الثقافة المصرية" هجوما شرسا على النقاد الذين أصبحوا في منظورهم يمثلون التيار التقليدي كطه حسين والعقاد، وعلى الأدباء كالمازني وتوفيق الحكيم، وعلى الشعراء جميعا، ما عدا الشباب منهم، وأظهرا اهتماما بدراسة الرواية الحديثة ابتداء من توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي. وهذا الهجوم قائم على أساس ابتعاد هؤلاء النقاد والأدباء والشعراء عن تناول واقعهم الاجتماعي والثقافي، حيث يتحدد مفهوم الثقافة عندهم بالرجوع إلى حركة التطور الاجتماعي، أما على الصعيد الواقعي فقد حددا مقومات النقد الأدبي القائم على أساس المدرسة الواقعية الجديدة، حيث يمثل الأدب بناء متراكبا ينمو نموا داخليا، يصوغ واقعا اجتماعيا صياغة متسقة.2

1 - ينظر فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، ص: 179

2 - ينظر فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، ص:180

تتلخص الأسس العامة التي تقوم عليها حركتهما النقدية والابداعية في العناصر التالية:

1- مضمون الأدب في جوهره أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية.

2- الصورة الأدبية أو الصياغة عملية لتشكيل هذا المضمون وإبراز عناصره وتنمية مقوماته.

3- تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي لا يتعارض مع توكيد قيمة الصورة أو الصياغة الأدبية.

4- الكشف عن المضمون الاجتماعي ومتابعة عملية الصياغة الأدبية مهمة واحدة متكاملة.

5- إن العلاقة بين الصورة والمادة أو بين الصياغة والمضمون لا تكون متآزرة ومتسقة إلا في الأعمال الأدبية الناجحة.1

3- النقد الإيديولوجي عند محمد مندور:

كان محمد مندور في بداياته يميل إلى تفضيل الجوانب الجمالية في الأدب، ويدعو إلى العناية بالصياغة الأدبية والشعرية، لكن اشتغاله بالسياسة واحتكاكه بالجمهور جعلاه يعزف عن النظرة الفنية والجمالية ويركب موجة الواقعية فنمت في داخله البذرة الاجتماعية المستقرة في نفسه بتأثير من الظروف السياسية والاجتماعية العامة، وأصبح يدافع عن الأدب الواقعي الجديد ويناصر فكرة الأدب للحياة، كما أنه جادل العقاد في مذهبه النفسي، وكذلك جادل رشاد رشدي في اعتداده بالجوانب الجمالية والفنية والشكل دون المضمون، بينما كان هو يعتد أكثر في هذه المرحلة بالمضمون الواقعي، ويجعله أساسا لنقده.2

مهد محمد مندور لمرحلة جديدة في نظريته النقدية بإصداره كتاب: «**الأدب والنقد**»، سنة 1949، وقد ضمنه فصلا حول: "**الأدب والحياة الاجتماعية**"، يشير فيه لوظيفة الأدب

1 - ينظر المرجع نفسه، ص:180

2- ينظر عبد المنعم خفاجة، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ص: 249

الاجتماعية،1 وقد تعمقت هذه النظرية النقدية في كتابه: «**الأدب ومذاهبه**» الصادر سنة 1958، الذي يمثل حدا فاصلا بين مرحلة التذوق ومرحلة النقد الايديولوجي، حيث تشكل التجارب الاجتماعية أحد مصادر الكاتب الأساسية، التي تضاف إلى تجاربه الشخصية والتاريخية والأسطورية. كما يعرف الأدب بأنه نقد للحياة، حيث يتجاوز الكاتب تجاربه الشخصية، ويتخذ تجارب المجتمع والانسانية مادة لأدبه، ويحقق بذلك مبدأ الالتزام في الأدب، والذي يسمح للأدب بأن يقوم بدوره الثوري في تفسير الواقع وتغييره، على نحو يواكب التجارب الانسانية.2

أصدر مندور كتاب: «**النقد والنقاد المعاصرون**»، سنة 1964، وفيه نلاحظ تحولا في نظرته المنهجية والنقدية، التي بدأت جمالية انسانية، ثم تحول إلى النقد التاريخي التأثري، بينما نجده يتحول في المرحلة الأخيرة نحو النقد الواقعي الذي يسميه النقد الإيديولوجي، وهذا يعود ربما إلى موقفه الرافض لإحكام العلم على الأدب، ومنه رفضه أيضا النقد النفسي الذي يقحم علم النفس على الأدب، بينما يسعى في هذه المرحلة إلى البحث في النص عن مدى اقترابه من المضامين الواقعية والاجتماعية، حيث يرتبط الأدب بالواقع والمجتمع، قصد الوصول إلى أدب هادف وملتزم.

يرتبط التحول نحو النقد الإيديولوجي بسيطرة فلسفات جديدة على وظائف الأدب وأهدافه في الحياة، وهي فلسفات لا تنظر للآداب بأنها نشاط جمالي فحسب، وأهم هذه الفلسفات، الفلسفة الاشتراكية ثم الفلسفة الوجودية، اللتان نتج عنهما منهج نقدي جديد يدعوه مندور المنهج الإيديولوجي، يسعى إلى تبيين مصادر الأدب من جهة، وأهدافه ووظائفه من جهة أخرى، وهو إذ يفاضل بين المصادر والأهداف عند الأدباء، يركز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان، حيث لم تعد وظيفة الأدب التسلية واللهو، بل أصبح الأديب مطالبا بمعالجة مشاكل الحياة وقضاياها ومعاركها، لهذا يفضل أن يستقي مصادره من التجارب المعاشة، وليس من التجارب التاريخية البالية، خاصة إذا لم تكن مناسبة كوعاء لمشاكل العصر، كما كان

1 - ينظر محمد مندور، في الأدب والنقد، منشورات هنداوي، مصر،2022، ص:31

2 - ينظر فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، ص:194

يفعل الرواد الليبيراليون الأوائل، الذين جددوا في آلياتهم ومناهجهم النقدية، ولكن مدوناتهم الأدبية والنقدية بقيت في معظمها تاريخية مستمدة من التراث العربي، وهو ما جعلهم يبتعدون في نقدهم عن الواقع وقضاياه الراهنة، ولم يفلحوا في ربط النقد بالواقع.1

لم تعد مقولة الفن للفن صالحة في النقد الإيديولوجي في هذا العصر، بل أصبح الأدب للحياة ولتطويرها نحو الأفضل، عبر التزام الأدباء بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها، لهذا يدعو المنهج الإيديولوجي لقضية الفن للحياة وقضية الالتزام في الأدب، وتفضيل الأدب القائد على الأدب الصدى، وهي قضايا ترتبط بالواقع، لكن الواقعية ليس معناها محاكاة الواقع وتصويره آليا ومرآويا، بل العبرة في الواقعية هي بالمضمون الذي يصبه الأديب في الواقع، أي وجهة نظره إلى هذا الواقع، الذي توحي به صوره الفنية التي اختارها لموضوعه.2

حدد مندور ثلاثة وظائف للمنهج الإيديولوجي تتمثل في:

1- تفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها وإدراك مراميها القريبة والبعيدة.

2- تقييم العمل الأدبي في مضمونه وشكله الفني ووسائل معالجته كاللغة، وفقا لأصول كل فن مع مراعاة تطور أصوله عبر القرون.

3- توجيه الأدباء دون تعسف أو إملاء أو مصادرة لحريتهم نحو التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم.3

1 - ينظر محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، منشورات هنداوي، مصر،2021 ، ص: 138

2 - ينظر المرجع نفسه، ص: 139

3 - ينظر ينظر محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص: 140

الفصل الرابع

بدايات النقد الجديد

المنهج الفني

المحاضرة الأولى : النقد الجديد الأنجلو أمريكي

توطئة تاريخية

تطلق تسمية النقد الجديد (New Criticism) على حركة أنجلو أمريكية سادت خلال النصف الأول من القرن العشرين، وتمثل سنة 1941 سنة حاسمة في مسار النقد ونقطة تحول في النقد الأدبي في العالم برمته، ففي هذه السنة ظهر كتاب **لجون كرو رانسوم (1888-1974)** يحمل عنوان: **النقد الجديد**، وهو العنوان الذي أصبح تسمية للمدرسة كلها، وقد ناقش الكتاب في فصله الأخير المعنون بـ: "**المطلوب ناقد أنطولوجي**"، وكان يقصد رانسوم بالأنطلوجي الناقد الذي يتعامل مع الجوهر الأساسي للأدب، وقد أورد آراء مجموعة من النقاد الذين تختلف مناهجهم النقدية، مثل: **ريتشاردز وإليوت ووليم امبسون وايفور وينترز...** ويبدو أنه لم يكن متفقا تماما معهم في رؤاهم النقدية المتباينة، واعتقد أنهم لم يتطرقوا لجوهر الأدب، بينما في الواقع كانوا يتطرقون لهذا الجوهر في نقدهم، لهذا فقد دعاهم النقاد الجدد كتعبير ووصف للنقد الذي شاع في تلك الفترة.1

كان الهدف الأساسي للنقد الجديد هو إيجاد بديل للنقد الانطباعي والمناهج التاريخية، سواء الماركسية أو النفسية أو حتى منهج البحث اللغوي،2 ودعا النقاد الجدد إلى الاهتمام بالنص الأدبي بوصفه عملا مستقلا وقائما بذاته. ويتم هذا بالنظر إلى الأدب بوصفه شكلا من أشكال الفهم الإنساني، وما النقد سوى سعي لاكتشاف الخصوصية الأدبية للنصوص، باتخاذ موقف تجريبي وتفصيلي من القراءة، ولهذا سعى النقاد الجدد إلى الاهتمام بالتنظيم اللغوي المميز للنصوص تأكيدا للانفصال بين المعنى الأدبي والتصورات العقلية المنطقية، إذ أن التركيب المعقد للنصوص بمثابة تجسيد لاستجابة إبداعية إلى الحياة، استجابة لا يمكن اختزالها في عبارات منطقية أو تلخيصات نثرية. الملاحظ أن الكثير من الدارسين رصدوا تشابها مدهشا على مستوى المصطلحات والمفاهيم بين النقد الجديد والشكلانية الروسية والبنيوية الفرنسية، ما دفع البعض إلى تسمية هذا الاتجاه بالشكلية أو الشكلانية الأنجلو أمريكية.

1 - ينظر مرسل فالح العجمي، تيارات نقدية معاصرة، مكتبة آفاق، ط1، الكويت، 2011، ص: 42

2 - المرجع نفسه، ص: 45

وبالتالي فقد اتجه النّقد والدّراسات الأدبية الأنجلوأمريكية، ابتداء من عشرينيات القرن العشرين ووصولا إلى أربعينياته، تحرّراً واستقلالية من المقاربات التاريخية (السّياقية، الخارجية) نحو الاهتمام بالمقاربات النصية (النّسقية، الخارجية)، التي تعيد الاعتبار للنص، مما يجعل هذا النقد الجديد جسر عبور من النقد الحديث إلى النقد المعاصر، خاصة وأننا رصدنا تقاطعه مع الشكلانية الروسية، كما لاحظنا تأثيراتهما على النقد الفرنسي الجديد، ابتداء من الفترة المعاصرة التي انطلقت في الستينيات في فرنسا وابتداء من السبعينيات في النقد العربي.

1- أعلام النقد الجديد وأهم آرائهم النقدية:

أ- جون كرو رانسوم والنقد الجديد:

هو الذي أطلق تسمية النقد الجديد على حركة التجديد في النقد، يميل في مؤلفاته إلى التفسير الفلسفي لدرجة أنه سمي بالأرسطي الجديد، ومن مؤلفاته: **النقد الجديد(1941)، دراسات في الأدب الحديث (1951)**، كان يدعو إلى نقد جمالي بعيد عن الأحكام الأخلاقية والتفسيرات النفسية.

ب- آلان تيت ومفهوم التوتر:

هو تلميذ رانسوم، وقد سعى إلى تطوير آرائه، ومن مؤلفاته: **العقل في الجنون (1941)، مقالات رجعية في الشعر والأفكار (1936)**. ومن أهم المفاهيم التي ابتكرها مفهوم **التوتر (Tension)**، وقد استخدمه لإيضاح التعارض بين التعيين والتضمين، أي بين المعنى الحرفي (الحقيقي، التقريري) والمعنى المجازي (الإيحائي).

ج- إ.أ. ريتشاردز وتجربة القراءة:

ومن أهم مؤلفاته: **مبادئ النقد الأدبي(1924)، معنى المعنى** بالاشتراك مع **أوجدن، العلم والشعر (1926)، النقد العملي(1929)**. ويميز ريتشاردز بين استخدامين للغة هما: الاستعمال العملي والاستعمال الانفعالي، وهو يرى أن صفة الشعرية متأتية من الاستعمال الانفعالي للغة. وقد سمي النقد الذي أسسه ريتشاردز بالنقد العملي، وفيه يمنح الأهمية للطابع السيكولوجي في لقاء القارئ بالنص، فقد كانت نظريته نظرية لغوية بصورة أساسية. بنى ريتشاردز

في مناقشته لوظيفة الأدب مقاربة سيكولوجية القارئ، واستجابته العصبية للنص كوسيلة لخلق الانسجام بين عقل القارئ وشعوره في عملية إدراكه لمعنى النص.

د- إليوت ومفهوم المعادل الموضوعي:

عرف **إليوت** بمؤلفه: **الغابة المقدسة(1920)**، ومن كتبه أيضا: **مقالات مختارة، جدوى الشعر وجدوى النقد، وراء آلهة غريبة، وفي الشعر والشعراء.** توجه إليوت إلى النص بدل القارئ فكان أبعد عن التقويم وأقرب إلى الوصف والتحليل من ريتشاردز. وقد تمكن من صياغة نظرية المعادل الموضوعي (objectif correlatif) ومحتوى النظرية هو: إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في العمل الفني، تكمن في إيجاد معادل موضوعي، أو بمعنى آخر مجموعة من الأشياء أو وضعية أو سلسلة أحداث تكون بمثابة صيغة أو قاعدة لتلك العاطفة المحددة، حتى أنه إذا ما أعطيت تلك العناصر الخارجية يجب أن تؤدي إلى تجربة حسية، ثم استحضار تلك العاطفة مباشرة. تقتضي نظرية المعادل الموضوعي ضرورة ترجمة المشاعر المجردة إلى أشياء واقعية محسوسة، أي التعبير عنها فنيا بإيجاد موقف أو سلسلة من الأحداث والشخصيات التي تعد مقابلا ماديا (موضوعيا) لتلك العواطف الذاتية. وأكد إليوت في سياق آخر على أهمية التقاليد الأدبية، وعلاقة النص الأدبي بالتراث والنصوص التي سبقته.

ه- كلينث بروكس ومفهوم الوحدة العضوية:

ومن مؤلفاته: **فهم الشعر (1938)، الجرة المحكمة الصنع: دراسات في بنية الشعر(1947)، النقد الأدبي: تاريخ موجز (1957).** أطلق بروكس مصطلح الوحدة العضوية، فلقي رواجا واسعا بين النقاد الجدد الذين نحى معظمهم منحى التركيز على النص من خلال التأكيد على تماسكه ووحدته العضوية واستقلاليته. حيث شبه بروكس النص الأدبي بالكائن العضوي من حيث تماسك أجزائه، وارتباط هذه الأجزاء مع بعضها البعض ومع الكل، إذا كان النص الأدبي عضويا، بمعنى أن أجزاءه كلها تعمل مع بعضها لتخلق كلا متجانسا يعكس الطبيعة، فبإمكاننا القول أن النص كينونة مكتفية ذاتيا، لهذا تصبح الأسئلة عن الظروف التاريخية التي تحيط بتصوره واكتماله غير ملائمة ولا ضرورة لها تماما.

عرف بروكس أيضا بمصطلح **التورية الساخرة(Irony)**، ولم يقتصر على المعنى البلاغي للتورية الساخرة بل امتد ليشمل ما يسمى بسخرية القدر خاصة في مجال الدراما. لقد كانت آراء بروكس محاولة للبحث في مجال الشعرية ونسبها إلى استخدام الرمز بدل التجريد، والإيحاء بدل التصريح، والمجاز بدل التقرير.

2- أسس النقد الجديد وخصائصه المنهجية:

- دراسة النص الأدبي بعيدا عن محيطه السياقي فمن النص المنطلق وإليه الوصول، بعيدا عن النظر إلى قصدية الناص أو وجدانيته ووجدانية المتلقي، ذلك لأن ملكية النص تتجاوز الناص إلى جمهور القراء، فبدخول النص عالم اللغة يتحرر من سلطة المؤلف ورقابته على معانيه. كما تقتضي الفصل بين ماهية النص وتأثيره على القارئ، لأن الخلط بين النص وما يحدثه من نتائج وآثار على نفسية المتلقي في ظروف خاصة هو وهم أو خطأ نقدي، إذا وقع فيه الناقد وقع في هوة الانطباعية الذاتية.

- اتخاذ القراءة الفاحصة وسيلة تحليلية مركزية في الدراسة النصية، دراسة تتقصى معجم النص وتراكيبه اللغوية والبلاغية ورموزه وإشاراته، وكل العناصر الجوهرية التي تضيء دلالته بعيدا عن بيئة النصوص الثقافية والاجتماعية.

- الاهتمام بالتحليل العلمي للنص، ونبذ التقويم المعياري أي الحذر من إطلاق الأحكام التي تعوزها الأدلة التعليلية والحيثيات النصية.

- رفض الالتزام ورفض استخدام الأدب وسيلة لغاية رسالية معينة مهما كانت اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية.1

3- النقد الجديد في البلاد العربية:

أ- النقد الجديد في مصر: تنظير وتطبيق:

1 - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، منشورات جسور، ط3، الجزائر، 2010، ص: 53-55

انتقل النقد الجديد إلى البلاد العربية مع نهاية خمسينيات القرن الماضي وبداية الستينيات، وقد نقله النقاد العرب المتغلغلين في الأوساط الثقافية الانجليزية، ومن رواد هذه المرحلة الناقد المصري **رشاد رشدي (1912-1983)**، وهو أول دكتور في الأدب الانجليزي، ناضل كثيرا في سبيل نشر وترسيخ مبادئ النقد الجديد، وهذا ما ظهر في مؤلفاته النقدية، مثل: «**ما هو الأدب؟**»- «**مقالات في النقد الأدبي**»- «**النقد والنقد الأدبي**»- «**فن القصة القصيرة**».1

هاجم رشاد رشدي مذاهب النقد الأخرى السابقة للنقد الجديد، لأنها أساءت للأدب أكثر مما أفادته، وهذا عندما أفرطت في دراسته دراسة تعتمد على مفاهيم مسبقة ومعايير جامدة مأخوذة من خارج الأدب، ويقصد هنا مذاهب النقد التاريخي والاجتماعي والنفسي، والتي شغلت بكل شيء خارجي ما عدا العمل الأدبي، كما هاجم دعاة التيارات النقدية التي تحاول أن تجعل من نقد الأدب علما كسائر العلوم، مؤكدا أن العلم الوضعي يقوم على تفتيت المعلوم وتحليله ودراسته مجزأ، أما النقد فينبغي أن يصب جل اهتمامه على العمل الأدبي باعتباره كيانا لا يمكن تجزئته وتفتيته إلى كيانات. بينما نجده في مقابل هذا يصف النقد الجديد بالموضوعية، لأنه يتخذ من العمل الأدبي موضوعا للدرس، بصرف النظر عن المؤلف وعصره وبيئته أو انتمائه الطبقي.2

تبنى رشاد رشدي معظم مقولات النقد الجديد، فقد تبنى نظرية النسيج والتركيب لجون كرو رانسوم، التي تنص على تميز الأدب عن العلم، لأنه يجمع بين النسيج والتركيب، أي بين الشكل والمعنى كوحدة لا يمكن أن تتجزأ.3

أعاد رشاد رشدي في كتابه: **ما هو الأدب؟** معظم مقولات إليوت، ومنها عرضه بلاغة العمل الأدبي بمفهومها القديم من حيث أنها التعبير الصادق عن إحساس صادق، لكنه يتبنى أيضا مفهومه للمعادل الموضوعي فيعتبر البلاغة ليست فقط تعبيرا عن احساس صادق أو إفصاح عن شخصية الكاتب، وإنما في أن يخلق الكاتب معادلا موضوعيا للإحساس الذي يرغب في التعبير

1 - المرجع نفسه، ص: 57

2 - ينظر ابراهيم خليل، المثاقفة والمنهج: دراسات في النقد الأدبي والسرد والإيديولوجيا، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، 2009، ص:39

3 - محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1999، ص:78

عنه، أو بعبارة أخرى أن يخلق الكاتب شيئا يجسم الاحساس ويعادله، فلا يزيد ولا ينقص عنه، حتى إذا ما اكتمل خلق هذا الشيء أو المعادل الموضوعي استطاع أن يثير في القارئ الاحساس الذي يريد، وهي بذلك بلاغة تهتم بالعمل الفني في ذاته، وفي علاقته بالمبدع، وفي علاقته بالقارئ.1

ويورد رشاد رشدي تعريفا للأدب يؤكد فيه أنه ضرب من المعادل الموضوعي يقوم على التعبير غير المباشر عن الفكرة، وكلما ازدادت قدرة الكاتب على تجنب المباشرة في التعبير ازدادت بلاغته قوة. كما أنه أولى عناية خاصة لمسألة الصلة بين الشكل والمضمون، فهما بالنسبة إليه وحدة متكاملة لا يمكن أن تجزأ، حيث يعد العمل الأدبي كيانا حيا، وأي تفريق بين الشكل والمضمون لا يختلف قطعا عن التفريق بين روح الكائن الحي وجسده، والنتيجة بالطبع واحدة، هي فقدان الحياة، والعمل الأدبي لا يستمد قيمته من موضوعه فحسب، بل من تفاعل الكاتب المستمر مع الحياة، تفاعلا يمتزج فيه الشكل بالمضمون في وحدة عضوية مهمتها خلق إحساس معين. كما أنه ذهب إلى أن لغة الأدب تقوم على المفارقة وتلاقي الأضداد.2 وهي جميعها مفاهيم استمدها من النقاد الجدد كرانسوم وإليوت وبروكس..وغيرهم.

تكررت آراء رشاد رشدي حول وحدة العمل الأدبي العضوية والمعادل الموضوعي واختلاف لغة العلم عن لغة الأدب في دراساته التطبيقية حول القصة والرواية والمسرحية، ومنها كتابه: «نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن»، الذي يؤكد فيه موقفه من مسألة الشكل والمضمون، والمفارقة أو اللغة الأدبية، وغيرها من القضايا التي تبناها رشاد رشدي من النقد الجديد الأنجلو أمريكي، والتي حملت رؤية نقدية جديدة تختلف تماما عن الرؤية التقليدية، وتعيد الاعتبار للعمل الأدبي، وتؤكد استقلاليته عن سياقاته الحافة.

ظهر فيما بعد مجموعة من النقاد من تلامذة هذا الناقد فآزروه في جهوده من خلال تقديمهم للنظرية النقدية الجديدة كما عرفت عند النقاد الجدد، فنشر **محمد عناني** كتاب: «**النقد التحليلي**» عن **كلينث بروكس**، ونشر **سمير سرحان** «**النقد الموضوعي**» عن **ماثيو أرنولد**، ونشر **فايز**

1 - المرجع نفسه، ص:77

2 - ينظر ابراهيم خليل، المثاقفة والمنهج: دراسات في النقد الأدبي والسرد والإيديولوجيا، ص37

اسكندر «النقد النفسي» عن **ريتشاردز...**وهي جميعها تسميات تحيل إلى ما سمي بالنقد الجديد.**1** حيث نادى أصحاب هذه المدرسة، مثل أستاذهم رشاد رشدي، بالنظرية الموضوعية مبدأ في النقد، وبالمنهج التحليلي وسيلة لشرح الأعمال الأدبية وتفسيرها من داخلها، بوصفها كائنات عضوية مستقلة عن نفس الشاعر وأهوائه وميوله الشخصية، كما هي مستقلة عن نفس الناقد وأهوائه وميوله الشخصية.2

يبرز عز الدين اسماعيل في كتابه: «**الأسس الجمالية في النقد العربي**»3 تحولا واضحا نحو النقد الجمالي، حيث أولى عناية خاصة لعناصر الشكل كالنسيج اللفظي والايقاع الموسيقي والصور الشعرية المبتكرة ودلالة الرموز والايماءات البعيدة، وتعدد الأصوات الداخلية في القصيدة، كما تحدث عن المفارقة وصلتها بظاهرة الغموض في الشعر.

كما يمكن ملاحظة هذا التأثر من خلال عناوين مؤلفات **محمد الربيعي** في كتابيه: «**قراءة الرواية» (1974)** و«**قراءة الشعر» (1985)**، والتي تحاكي بوضوح عناوين كتب النقد الجديد، وتحديدا كتابي: «**فهم الشعر»(1938)** و«**فهم الرواية» (1943) لكلينث بروكس وروبرت وورن.** كما يمكن الإشارة إلى مؤلفات **مصطفى ناصف** النقدية، والذي درس الأدب العربي من وجهة **التحليل اللغوي الجمالي.** بالإضافة إلى جهود الناقد **أنس داود** الذي درس الأدب وفقا **لمنهج الرؤية الداخلية.4**

ب- النقد الجديد في الشام:

يمكننا أن نحصي العديد من الدراسات النقدية العربية التي تستمد أسسها من النقد الجديد، مثل كتاب: «**النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**» للناقدة اللبنانية **روز غريب،** الذي نشر سنة 1952، الذي لم يخل من تلميحات تدل على تأثرها بتيار النقد الجديد، وهذا باقتفائها المنابع الأولى عند كانط، الذي يمثل مرجعية فلسفية أساسية من مرجعيات النقد الجديد، وتقدم تعريفه للجميل

1 - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص: 57-58

2 - سمير سرحان، النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1990، ص: 9

3 - عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974

4 - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي ، ص: 58

والسامي، وتوضح لنا أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تكون دراسة موضوعية، أي تتخذ من النص نفسه موضوعا للدراسة، بعيدا عن العوامل الخارجية كالبيئة والعصر وحياة المؤلف وأخباره، أي يجب أن تكون الدراسة تأملا للنص، دون مراعاة لأي غاية للقصيدة سوى أن تكون قصيدة.1

يذهب ابراهيم خليل إلى أن تأثير النقد الجديد في النقد العربي كان أوضح في الشام منه في مصر، وأن تأثيره في النقد التطبيقي أكثر منه في التنظير، وأنه تناول الشعر أكثر من تناوله النثر، ونجده في المسرح أكثر من القصة والرواية، ودليل هذا التأثير تكرار النقاد الشوام مصطلحات من قبيل المعادل الموضوعي، الأسطورة، بنية الشكل واللغة الايحائية، التي تختلف عن اللغة العلمية ولغة النثر، والوحدة العضوية، والتعويل على الرمز والصورة الحية، والابتعاد عن الوصف التقريري الذهني..2

لقد ترددت هذه المفاهيم كثيرا عند النقاد الشوام أولا كمفاهيم تطبيقية تناولت الشعر المعاصر وتجاربه الجديدة ابتداء من 1945م، وارتبط هذا النقد الجديد بالتجارب الشعرية الجديدة، خاصة عند إحسان عباس وجبرا ابراهيم جبرا ويوسف الخال.. ويتضح موقف إحسان عباس من النقد الجديد من خلال تبنيه لمسألة الشكل العضوي ورفضه الشكل الآلي، يقول في كتابه "فن الشعر": « الشكل شيء عضوي صادر عن التجربة الحدسية للشاعر، أو الفنان، وليس شيئا خارجيا، يفرض على العمل الأدبي فرضا، بل هو نابع من جوهر ذلك العمل، وليس قالبا جاهزا يصب فيه المحتوى». كما يشير إلى الشكل القائم على التناقض أو المفارقة اللفظية، وقد تجلى هذا في تحليله قصائد لعبد الوهاب البياتي من ديوانه: "أباريق مهشمة"، حيث ركز على الصورة والبنية المتعددة الأدوار، واللغة الشعرية التي تعتمد الرمز والايحاء والجرس الصوتي، والقياس على الاستخدام الإليوتي للأسطورة، وكثرة المقارنات بين البياتي وإليوت.3

دعا جبرا ابراهيم جبرا بدوره إلى تناول النصوص في منأى عن أي اعتبار لكاتب النص، حيث يجب تناول العمل الفني بذاته، ويجب ألا يخلط بينه وبين صاحبه، وبأن قواعد النقد

1 - ينظر ابراهيم خليل، المثاقفة والمنهج: دراسات في النقد الأدبي والسرد والإيديولوجيا، ص:29

2 - ينظر المرجع نفسه، ص:58

3 - ينظر ابراهيم خليل، المثاقفة والمنهج: دراسات في النقد الأدبي والسرد والإيديولوجيا، ص:22-23

تستوحى من النص وليس من خارجه، لأن كل عمل جديد ذو قيمة يحمل بين طياته قوانين نقده. أما الشكل فبالنسبة إليه ليس مجرد قالب يعين حدود الموضوع من الخارج، بل هو الداخل والخارج معا في ترابط وتماسك، وعلى الناقد أن يحفر عميقا في طبقات العمل الأدبي لينفذ إلى جوهره من خلال الرموز المتواترة والاشارات الأسطورية والتركيب الايقاعي، والخطوط المتوازية بين الظاهر والخفي على نحو تتوالد فيه المعاني.1

ويقول جبرا بالوحدة العضوية التي يعرفها بأنها تعني أن يتلقف البيت من القصيدة البيت الآخر، ويندفع المعنى فيهما كالنهر الذي يضفي على النص ما فيه من اتساع المعنى والاحساس بالصدق، ففي كل بيت فكرة جديدة تتصل بالتي قبلها، وتسهم في تعميق الرؤية. كما استخدم جبرا مصطلح المعادل الموضوعي على قصيدة البئر المهجورة ليوسف الخال والمعبد الغريق للسياب.. ليتوصل إلى أنها قصائد تعبر تعبيرا غير مباشر عن طريق الرموز والأساطير والتوتر الغامض والتوازن الداخلي عن قلق الانسان في هذا الكون.2

تأثر يوسف الخال مؤسس جماعة شعر البيروتية أيضا بالنقد الجديد، وهذا في إطار تجسيده مشروعه التحديثي للشعر وللنقد، حيث يعد كتابه: «الحداثة في الشعر» أحسن دليل على التلقي الايجابي لآراء النقاد الجدد، وفيه يلح على أن اللغة الخلاقة هي عماد الشعر، وفرق بين لغة الشعر ولغة النثر، وتوصل إلى أن لغة الشعر تعتمد على المجاز والاستعارة والصورة والإيحاء، بينما اللغة التقريرية تصف أو تحلل أو تناقش، وبالتالي فهي تقتل الشعر.

كما رفض الخال الفصل بين الشكل والمضمون مؤكدا أن القصيدة شكل يتحقق بالمحتوى، فهي بناء ذو معنى يسمح بالتضمين وتلاقي الأضداد والتلميح، فبالتضمين تكتسب القصيدة الجدة، وتكتسب التوتر بتلاقي الأضداد، وبالتالي ترتفع عن الكلام العادي، وتكتسب الضبابية بالتلميح فتبدو مغامرة في المجهول، وحجارة هذا البناء هي الألفاظ، إلا أنها في الشعر تومئ إلى ما وراء المعاني وبذلك تعيش وتتجدد.3

1 - ينظر المرجع نفسه، ص:23

2 - ينظر ابراهيم خليل، المثاقفة والمنهج: دراسات في النقد الأدبي والسرد والإيديولوجيا ، ص:24-25

3 - ينظر المرجع نفسه، ص:26-27

وهكذا فإن ما عرف في النقد العربي باسم «المنهج الفني» يمكن اعتباره صدى مباشرا لمدرسة النقد الجديد الأنجلو أمريكية، وهذا بغض النظر عن التسميات الفرعية التي أطلقها كل ناقد على ممارسته النقدية الخاصة، كالنقد الجمالي والنقد الموضوعي والنقد التحليلي والتحليل اللغوي الجمالي، ومنهج الرؤية الداخلية للنص الأدبي...فهي تحيل في مجملها على زوايا النظر إلى النص التي يتيحها النقد الجديد، كما يترجم التنوع والاختلاف في التحليل لدى نقاد المدرسة، ورغم أنه يبرز بعض التخبط الاصطلاحي لدى النقاد العرب في نقلهم لمبادئ النقد الجديد إلا أنه يحافظ على طبيعته المتنوعة، والتي تشترك في تعاملها مع النص ككيان مستقل بذاته عن مختلف السياقات التي شكلته، حيث يركز الناقد على البحث في عناصر أدبية النص ورصد جماليات النص اللغوية، وهذا ما تبرزه أسس المنهج الفني العربي، المستمدة من النقد الجديد.

4- أسس المنهج الفني العربي

- النص الأدبي ليس نسخة من الواقع، بل هو معادل فني له، وهو كيان مستقل ينمو وفقا لمنطق داخلي كامن فيه متميز بطريقة ما من المؤثرات الخارجية، سواء في ذلك البيئة الاجتماعية أو التكوين السيكلوجي للفنان، على حد تعبير مصطفى ناصف، فلو كان الأدب معادلا للواقع، فما جدوى تكراره في الأدب.

- التركيز على دراسة أدبية الأدب، ذلك أن للنص الأدبي حياته الخاصة، التي لا تأتي من الخارج أي من صاحبه والظروف المحيطة به، بل تكمن أدبية النص في عناصره الداخلية.

- النص كيان فني يقتضي دراسة لغوية جمالية، فالعمل الأدبي تكوين جمالي لغوي إيقاعي يعادل الحياة، ويحقق على نحو فريد صورة هذه الحياة، والنص يحتاج إلى تحليل لغوي جمالي ذلك لأن النص بناء لغوي.
- النظر إلى النص الأدبي كوحدة عضوية متكاملة، موحدة الشكل والمضمون، فالشكل -عند مصطفى ناصف- هو قوة المضمون ووحدته وتركيبه، وليس قالبه أو وعاءه الذي يحفظ فيه. والعمل الفني وحدة مترابطة لا تنفصل إلى شكل ومضمون، فاعتبار الأعمال الفنية كائنات عضوية أي نامية ومتكاملة يعني أننا لا نستطيع بتر جزء منها دون إيذاء العمل أو قتله، وأمام هذه النظرة العضوية يتلاشى الحاجز الموهوم بين الشكل والمضمون.

- الدعوة إلى التحليل ونبذ التقييم وما يصدر عنه من أحكام تفتقد للحيثيات ودون الاستماع إلى عناصر القضية، فالتحليل يتيح رؤية الكثير من العناصر والجزئيات، أما التقييم فيجرنا إلى تحميل أحكامنا بالعواطف والفلسفات والمعتقدات فهي متغلغلة في مواقفنا لكن التحليل بوسعه أن يهذبها ويحد من طغيانها.[1]

1 - ينظر يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص: 58- 62

خلاصة

تكمن أهمية النقد الجديد من خلال تكريسه استقلالية النص، فقد كانت هذه الخطوة أول الخطوات لإعادة الاعتبار للنص الأدبي، وجعله منطلقا أساسيا للناقد، وعوض الاحتكام للانطباعية أو التحليل التاريخي أو السياقي للنص، أصبح هم الناقد ينصب على البحث في أدبية النص، انطلاقا من عناصره الداخلية، أي اللغة في استعمالها الفني والأدبي، وهو مفهوم عنيت به الشكلانية الروسية أيضا، وعبرت عنه بمصطلح الشعرية، ويبدو أن النقد الجديد والشكلانية الروسية قد مهدا معا للنقد الجديد الفرنسي أي للبنيوية، التي ظهرت بمجرد ترجمة نصوص الشكلانيين الروس إلى الفرنسية.

أما في النقد العربي فقد أسهم النقد الجديد في الارساء لمنهج فني وجمالي، يعيد الاعتبار للنص، كما يتيح للنقد الانتقال بيسر وسلاسة نحو المقاربات البنيوية والأسلوبية وما بعد البنيوية، التي سادت في فترات لاحقة في النقد العربي.

خاتمة

يفضى بنا البحث في النقد العربي الحديث إلى أنه النقد الذي استفاد من منهلين أساسين، لا يمكن غض الطرف عن دورهما معا في إحداث نهضة أدبية ونقدية حقيقية، على الرغم من أنهما مختلفان عن بعضهما تماما، إلا أن الصراع المتواصل بينهما كان سبيلا مناسبا لتحديث مناهج النقد واستحداث مختلف مذاهبه، فقد انقسم النقد إلى تيارين رئيسيين هما تيار البعث والاحياء، أو التيار التقليدي، الذي استفاد وأفاد النقد الحديث وطعمه بالعودة إلى أصول النقد العربي في مختلف عصوره، واستمداد نظرياته وآلياته التي كان النقد العربي بأمس الحاجة إليها ليؤسس لنهضته، وربما لا يزال يكتشف ثراءها إلى يومنا هذا. إلا أن التحولات التاريخية التي مست المجتمعات العربية، وأثرت في الأدب، فرضت على النقد البحث عن مصادر ومرجعيات نقدية جديدة، تخلص الأدب ونقده من الجمود، وتبث فيه نسائم التجديد، فوجد النقاد ضالتهم في النظريات الأدبية والنقدية الغربية، التي اطلعوا عليها واستوعبوها ولمحوا فيها سبيلا لتجديد حقيقي يراعي خصوصيات الأدب العربي ونقده، فلا يفصله عن جذوره، بل يسعى دائما للبحث عن سبل تجسير الهوة السحيقة بين أصول النقد العربي التراثية وآفاقه التجديدية الرحبة والمتعددة، على الرغم من وجود تيارات نقدية اعتمدت على القطيعة مع التراث عنوانا وسبيلا للتجديد، لهذا فقد كان الصراع محتدما والنقاش مستمرا بين أنصار القديم ودعاة التجديد، وهو صراع ونقاش صحي وضروري، أتاح مراجعة دعوات قادة التجديد أنفسهم، عندما أصبح نقدهم مألوفا ومعروفا، صدحت الأصوات بضرورة تجاوزه وتجديده، وإثارة الاشكاليات حوله، وهذا ما خدم الحركية النقدية العربية وجعلها تنفتح دائما على التجديد.

انطلاقا من هذا تم التوصل إلى مجموعة من النتائج التي سنوردها تباعا، بحسب تطور النقد العربي الحديث:

- ✓ لعبت مرحلة النقد الإحيائي دورا مهما وضروريا لإعادة استكشاف ثراء النظريات النقدية العربية التراثية، خاصة وأن هذا النقد كان يستهدف مسايرة طبيعة الابداع الأدبي والشعري الذي كان إحيائيا كذلك، إلا أنه على الرغم من

طبيعته الاتباعية العامة فقد حمل بذور التجديد الأولى، خاصة وأن سياقاته التاريخية كانت مختلفة تماما عن السياقات التراثية، حيث عرفت المجتمعات العربية تغييرات جوهرية سرعان ما أفضت إلى تشكل طبقة بورجوازية مثقفة حملت لواء التجديد ودعت إليه.

- ✓ كانت دعوات التجديد الأولى محتشمة وذات طبيعة فردية قام بها شعراء / نقاد استوعبوا جيدا النظريات التراثية، لكنهم استوعبوا أيضا تحولات المجتمع فدعوا إلى ضرورة التجديد، على الرغم من إيمانهم العميق بالأصول التراثية، لهذا فلا غرابة أن تصدر هذه الدعوات الأول من شاعر القطرين خليل مطران في مصر، ومن رمضان حمود في الجزائر، فرغم توجههما الإصلاحي، إلا أنهم استوعبوا رياح الثورة والتغيير التي حملها التيار الرومانسي على الكلاسيكية والاتباعية، فتبنوا أفكارها الثورية والتجديدية، ودعوا إلى تجديد الشعر ونقده من خلالها.

- ✓ تطورت النظرة التجديدية المتأثرة بالتيار الرومانسي الغربي، الانجليزي والفرنسي، بانتقالها من مجرد دعوات فردية إلى دعوات جماعية، تولتها كيانات وجماعات أدبية أمكن اطلاق وصف المدرسة عليها، من قبيل جماعة أو مدرسة الديوان، التي ضمت ثلاثة من الشعراء/ النقاد هم العقاد والمازني وشكري، وجماعة أبوللو التي أنشأها الشاعر محمود زكي أبو شادي، وضمت كثيرا من شعراء البلاد العربية، كما ضمت مجموعة من النقاد كمصطفى السحرتي وسيد قطب، وفي المهجر كانت جماعة الرابطة القلمية التي عبر ميخائيل نعيمة عن مشروعها التجديدي من خلال كتابه النقدي الموسوم بالغربال، وأقصى ما استطاع هؤلاء المجددون تقديمه للنقد العربي، هو تجسيد نقد تأثري ذاتي، يعتمد على ملكات وقدرات الناقد الذاتية ويبرز تذوقه وتأثره بالعمل الأدبي.

- ✓ قفز النقد العربي في مرحلة لاحقة نحو تجسيد نقد منهجي، يحاول الاستفادة من العلوم والمعارف غير الأدبية لبلورة منهج نقدي يتسم بالمنهجية والعلمية، وقد تم الاستفادة من نظريات تين وسانت بيف وبرونتيير الوضعية، وحاول النقاد

الليبيراليون الأوائل كالعقاد وطه حسين وأحمد ضيف ومحمد مندور، وغيرهم الاستفادة منها في مقاربتهم للنصوص العربية، لكن ممارستهم لهذا النقد الوضعي أثبتت محدودية نتائجه، واكتفائه بشرح وتفسير الظروف العامة للنص، المتعلقة بالبيئة والعصر وشخصية الكاتب، والابتعاد كليا عن تذوق النص، لهذا انتقلوا للاستعانة بالمنهج التاريخي اللانسوني، الذي يحتفظ في نقده بالروح العلمية لكنه يستعين أيضا بالنقد التأثري الذي يبرز تذوق الناقد للعمل الأدبي والحكم عليه، لهذا صحح النقاد العرب نظرتهم النقدية واعتمدوا على اللانسونية في أعمالهم النقدية اللاحقة.

- ✓ أفاد النقد الوضعي ثم التاريخي في استحداث مناهج نقدية جديدة، وجدنا بعض ملامحها في نماذج تين وسانت بيف، وأثيرت مسألة العلاقة بين الأدب مع المجتمع ومع الواقع، وعلاقته بصاحب النص، كما تعمق الفهم بالنظريات الاجتماعية في علم النفس والاجتماع، وأستعين بها لتكريس مناهج نفسية واجتماعية وواقعية، فكان أن استعان العقاد والنويهي بالنقد النفسي في دراستهم لشخصيات بعض الشعراء، وكانت بداية للتطبيقات النفسية على الأدب العربي. بينما اتجه سلامة موسى نحو تطبيق منهج اجتماعي، استفاد فيه من النظريات الماركسية التي شرع النقد العربي في استيعاب دورها في ربط الأدب بالمجتمع الذي ينشأ فيه. بينما اتجه مندور في مرحلته النقدية الأخيرة نحو تطبيق منهج واقعي أو إيديولوجي، ينظر في مدى استيعاب الأدب للواقع والتزامه به كمعيار أساسي للنقد الأدبي، وبهذا المنهج تشكلت دائرة المناهج التاريخية أو السياقية واكتملت في النقد العربي الحديث.

- ✓ لقد أفضت منظومة المناهج التاريخية (السياقية) إلى عزل النص والابتعاد عنه، مقابل الانشغال بتفسير وشرح سياقاته الخارجية، ووفق هذه الرؤية أثيرت مسألة ضرورة إعادة الاعتبار للنص في النقد الجديد الأنجلوسكسوني، الذي آمن باستقلالية النص بذاته، ورفض التفسيرات الانطباعية والتاريخية والنفسية

والاجتماعية، كما رفض أن يكون للأدب هدف ما إلا نفسه، وقد تلقى النقد العربي دعوات النقاد الجدد من خلال كثير من النقاد العرب، على رأسهم رشاد رشدي وتلامذته، الذين دعوا إلى نقد تحليلي وموضوعي وجمالي، ينظر إلى النص ككائن مستقل بذاته، يعتمد فيه الناقد على مداخل لغوية تكشف جماليات النص عبر عناصره الداخلية، وليس عبر سياقاته الداخلية.

- ✓ لقد شكل النقد الجديد مرحلة انتقالية للنقد ككل من النقد الحديث إلى النقد المعاصر، أي من نقد يحاول علمنة النقد الأدبي، ويستفيد في ذلك من منجزات نظريات علمية غير أدبية، إلى نقد يستفيد في مرجعياته من تطور النظريات اللسانية، ويحاول تجسيد مبادئها في النقد الأدبي، وينتقل من المقاربات السياقية الخارجية إلى المقاربات النسقية الداخلية.

قائمة المراجع

المصادر

1. عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، ط4، بيروت، 1981
2. حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، ج2، مطبعة المدارس الملكية، مصر، 1885
3. حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، ج1، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، القاهرة، 2012
4. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، منشورات المعارف، ط11، مصر، د.ت
5. صالح خرفي، رمضان حمود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985
6. طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، منشورات هنداوي، ط2، مصر، 2017
7. طه حسين، حديث الأربعاء، منشورات هنداوي، مصر، 2014
8. طه حسين، في الأدب الجاهلي، منشورات هنداوي، مصر، 2014
9. طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف، ط12، مصر، 1980
10. عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، ط4، القاهرة، د.ت
11. عباس محمود العقاد، ابن الرومي، منشورات هنداوي، مصر، 2014
12. محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، مؤسسة هنداوي، مصر، 2017
13. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، مصر، 1996
14. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، منشورات هنداوي، مصر، 2021
15. محمد مندور، في الأدب والنقد، منشورات هنداوي، مصر،2022

16.محمد مندور، في الميزان الجديد، منشورات هنداوي، مصر،2020

17.مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني: في الشعر خاصة، دار المعارف، ط4، مصر

18.مصطفى عبد اللطيف السحرتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف والمقطم، 1948

19.ميخائيل نعيمة، الغربال، دار صادر، بيروت، 1964

قائمة المراجع

1. بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، ط3، الرياض، 1986
2. عبد الكريم الأشتر، معالم في النقد العربي الحديث، دار الفكر، دمشق، 1974
3. ابراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، 2011
4. ابن منظور المصري، أخبار أبو نواس: تاريخه، نوادره، شعره، مجونه، ج1، مطبعة الاعتماد، مصر، 1964
5. أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990
6. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث وأصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1972
7. بسيوني عبد الفتاح فيود، قراءة في النقد القديم، مؤسسة المختار للنشر، ط1، القاهرة، 2010
8. جابر عصفور، المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1983

9. حسين العودات، النهضة والحداثة: بين الارتباك والاخفاق، دار الساقي، ط1، بيروت، لبنان، 2011

10. سمير سرحان، النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1990

11. صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة: أسئلة ومقاربات، دار نينوى، ط1، سوريا، 2015

12. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007

13. عبد الحكيم راضي، النقد الإحيائي وتجديد الشعري في ضوء التراث، دار الشايب، ط1، القاهرة، 1993

14. عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، دار المعارف، ط2، مصر، 1980

15. غسان السيد، دراسات في الأدب المقارن والنقد، مطبعة زيد بن ثابت، 1996

16. فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الار العربية للكتاب، 1988

17. فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي: منطلقات وتطبيقات، دار الكتب، ط1، جامعة الموصل، العراق، 1979

18. فؤاد المرعي، محطات في حياة ميخائيل نعيمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، لبنان، 2013

19. مجموعة من الباحثين، حصاد الفكر العربي الحديث في النقد الأدبي، تق: عبد اللطيف شرارة، مؤسسة ناصر للثقافة، ط1، مصر، 1981

20. محمد الناصر العجمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، كلية الآداب بسوسة ودار محمد علي الحامي، تونس، 1998

21. محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية للنشر، القاهرة، 2005

22. محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999

23. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط2، بيروت، لبنان، 1972

24. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مؤسسة هنداوي، ط4، مصر، 2021

25. مرسل فالح العجمي، تيارات نقدية معاصرة، مكتبة آفاق، ط1، الكويت، 2011

26. نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر: الاتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984

27. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، منشورات جسور، ط3، الجزائر، 2010

28. •عبد المجيد حنون، اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1996

قائمة المراجع المترجمة

1. بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، تر: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1997

2. ر. م. ألبريس، الاتجاهات الأدبية المعاصرة، تر: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، 1980.

3. ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس ومحمد نجم، ج1، مؤسسة فرنكلين للنشر

4. مجموعة مؤلفين، تاريخ الآداب الغربية، تر: موريس جلال، الهيئة السورية للكتاب، سوريا، 2013

الرسائل الجامعية

- سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، مخطوط دكتوراه، جامعة عين شمس، مصر

المقالات في المجلات والدوريات

1. أحمد أستيرو، علم الاجتماع والنقد الأدبي، مجلة علامات، العدد 39، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، 2013

2. رمضان حمود، حقيقة الشعر وفوائده، مجلة الشهاب، العدد: 22، 1927

3. محمد مساعدي، من المنهج التاريخي إلى نظرية التلقي، مجلة فكر ونقد، العدد 67

فهرس المحتويات

مقدمة.....أ

فصل تمهيدي المرجعيات والارهاصات 6

المحاضرة الأولى : مدخل إلى النقد العربي الحديث1 7

توطئة 7

1-الإطار التاريخي للنقد العربي الحديث 8

2-الإطار الفني للحداثة النقدية 10

3-مفهوم النقد الحديث 11

المحاضرة الثانية: مدخل إلى النقد العربي الحديث2.....16

المرجعيات 16

توطئة 16

-1الفكر الفلسفي وتأثيره في النقد الأدبي 16

أ-فلسفة رينيه ديكارت العقلية.....17

ب-فلسفة جان جاك روسو الرومانسية 18

ج-أوغست كونت (ت1857) الفلسفة الوضعية والتجريبية.....20

د-بندتو كروتشه "الفلسفة الجمالية" 20

2-النظريات العلمية والمنهج النقدي.....23

أ-سانت بيف (Sainte-Beuve) (1804-1869) 23

ب-هيبوليت تين Hyppolyte Taine (1828-1893): 24

ج-فرديناند برونتيير(Brunetière) (1849-1906): 25

نص تطبيقي:.....26

الفصل الأول النقد الإحيائي وبدايات التجديد.....29
المحاضرة الأولى : النقد الإحيائي (المحافظ، الكلاسيكي، التقليدي).....30
توطئة.....30
-1مفهوم النقد الإحيائي (المحافظ، الكلاسيكي):.....31
-2النقد الإحيائي في كتاب: «الوسيلة الأدبية» للشيخ حسين المرصفي:.....32
أ-مضمون الكتاب.....32
ب-مفهوم الشعر عند المرصفي:.....33
ج-مفهوم الشاعرية أو ملكة نظم الشعر:.....34
د-نموذجه التطبيقي:.....36
ه-منهج المرصفي:.....37
3-كتاب المواهب الفتحية في علوم العربية لحمزة فتح الله (1849-1918):.....37
4-نقد محمد المويلحي لديوان أحمد شوقي:.....39
النثر الفني : حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي:.....41
خلاصة.....42
نص تطبيقي.....43
المحاضرة الثانية: بدايات النقد التجديدي في النقد العربي الحديث.....45
توطئة.....45
1-الظروف الموضوعية لظهور الاتجاه المجدد:.....45
أ-بروز جيل رواد التجديد.....45
ب-الثورة الشاملة.....46
ج-المحاولات المنهجية.....46
د-جيل التحرر والليبيرالية.....46
ه-الفلسفة الرومانسية وتجديد الأدب والنقد.....46

2-بدايات التجديد في النقد: 47
3-بدايات التجديد في النقد الجزائري: عند رمضان حمود.....50
نص تطبيقي 56
الفصل الثاني المدارس / الجماعات الأدبية والنقدية النقد التأثري الذاتي.....58
المحاضرة الأولى درسة الديوان 59
توطئة 59
-1كتاب الديوان في الأدب والنقد ومدرسة الديوان: 59
-2المقاييس النقدية التجديدية عند مدرسة الديوان 61
أ-التعبير عن الوجدان:.....62
ب-الصدق الفني/ الطبع والصنعة: 63
ج-الوحدة العضوية في القصيدة: 64
د-الخيال الشعري ووظيفة الصورة الشعرية:.....65
ه-الإيقاع الشعري 65
-3معايير النقد القديم عند الديوانيين:.....66
أ-الذوق والمنهج الانطباعي:.....66
ب-الحرص على التقويم 67
ج-الفصل بين الشكل والمضمون والاهتمام بالمضمون.....67
د-الموازنة في النقد: 67
-4الدراسة الأدبية عند جماعة الديوان:.....68
خلاصة 69
نص تطبيقي 70
المحاضرة الثانية: مدرسة أبولو.....72
توطئة 72

1-نشأة وتطور مدرسة أبولو.....72
2-خصائص نقد الشعر عند مدرسة أبولو:.....74
أ-ثورة التجديد:.....74
ب-التجربة الشعرية تجربة شعورية:.....74
ج-الوحدة التعبيرية/ العضوية.....75
د-التعبير بالصورة.....75
ه-التغني بالطبيعة.....75
و-المنحى الصوفي.....76
ز-نزعة الحرمان.....76
3-نقد الشعر عند مصطفى عبد اللطيف السحرتي:.....76
أ-التجربة الشعرية.....78
ب-الصياغة الشعرية.....78
ج-الألفاظ الشعرية.....78
د-الوحدة.....79
ه-الانفعالات الشعرية.....79
و-الفكر في الشعر.....79
ز-الموسيقى الشعرية.....79
خلاصة.....80
المحاضرة الثالثة جماعة الرابطة القلمية: مدرسة أدبية ونقدية.....81
توطئة.....81
1-الغربال والديوان:.....81
2-أقسام ومضامين كتاب الغربال لميخائيل نعيمة:.....82
4. دراسته لديوان القرويات لرشيد سليم الخوري.....83

-3آراء ميخائيل نعيمة في الأدب والنقد من خلال كتاب الغربال:.....84
أ-التأثر بالغرب والموقف من التراث العربي:.....84
ب-طبيعة الأدب ووظيفته وغايته:.....84
ج-المنهج النقدي.....85
د-مسالة اللغة.....86
ه-العلاقة بين العامية والفصحى.....86
و-الموقف من عروض الشعر.....87
نص تطبيقي.....89
الفصل الثالث النقد المنهجي: منظومة المناهج التاريخية (السياقية).....92
المحاضرة الأولى : النقد التاريخي.....93
مقدمة.....93
1-مفهوم وأسس المنهج التاريخي.....94
-2نشأة وتطور النقد التاريخي عند الغرب.....94
-3المنهج التاريخي في النقد العربي الحديث:.....96
أ-مؤلفات تاريخ الأدب وتفعيل الحس التاريخي:.....96
ب-المنهج التاريخي في طوره الوضعي والأكاديمي:.....98
ج-النقد التاريخي في صيغته التأثرية والفنية:.....101
خلاصة.....108
نص تطبيقي.....109
المحاضرة الثانية: النقد الاجتماعي.....112
توطئة: منطلقات النقد الاجتماعي.....112
-1تطور النقد الاجتماعي عند الغرب:.....113
-2النقد الاجتماعي عند العرب:.....116

-3سلامة موسى رائد النقد الاجتماعي العربي: 118

نصوص تطبيقية: 122

المحاضرة الثالثة: النقد النفسي 125

توطئة 125

-1الأدب وعلم النفس.....126

-2مرجعيات النقد النفسي: 128

أ-التحليل النفسي الفرويدي: 128

ب-تلاميذ فرويد: 129

3-النقد النفسي في النقد العربي الحديث: 130

أ-عباس محمود العقاد: من ابن الرومي إلى أبي نواس: 133

ب-النقد النفسي عند محمد النويهي: 134

ج-التفسير النفسي للأدب لعز الدين اسماعيل: 136

نصوص تطبيقية: 138

المحاضرة الرابعة: النقد الواقعي- الايديولوجي- 140

توطئة 140

-1الواقعية الاشتراكية في النقد العربي: 141

-2بدايات النقد الواقعي في النقد العربي: 143

-3النقد الإيديولوجي عند محمد مندور: 145

المحاضرة الأولى : النقد الجديد الأنجلو أمريكي 149

توطئة تاريخية 149

1-أعلام النقد الجديد وأهم آرائهم النقدية: 150

أ-جون كرو رانسوم والنقد الجديد: 150

ب-آلان تيت ومفهوم التوتر:.....150
ج-إ.أ. ريتشاردز وتجربة القراءة:.....150
د-إليوت ومفهوم المعادل الموضوعي:.....151
ه- كلينث بروكس ومفهوم الوحدة العضوية:.....151
-2أسس النقد الجديد وخصائصه المنهجية:.....152
-3النقد الجديد في البلاد العربية:.....152
أ-النقد الجديد في مصر: تنظير وتطبيق:.....152
ب-النقد الجديد في الشام:.....155
-4أسس المنهج الفني العربي.....158
خلاصة.....160
خاتمة.....161
قائمة المراجع.....165
فهرس المحتويات.....169