الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين-سطيف2-

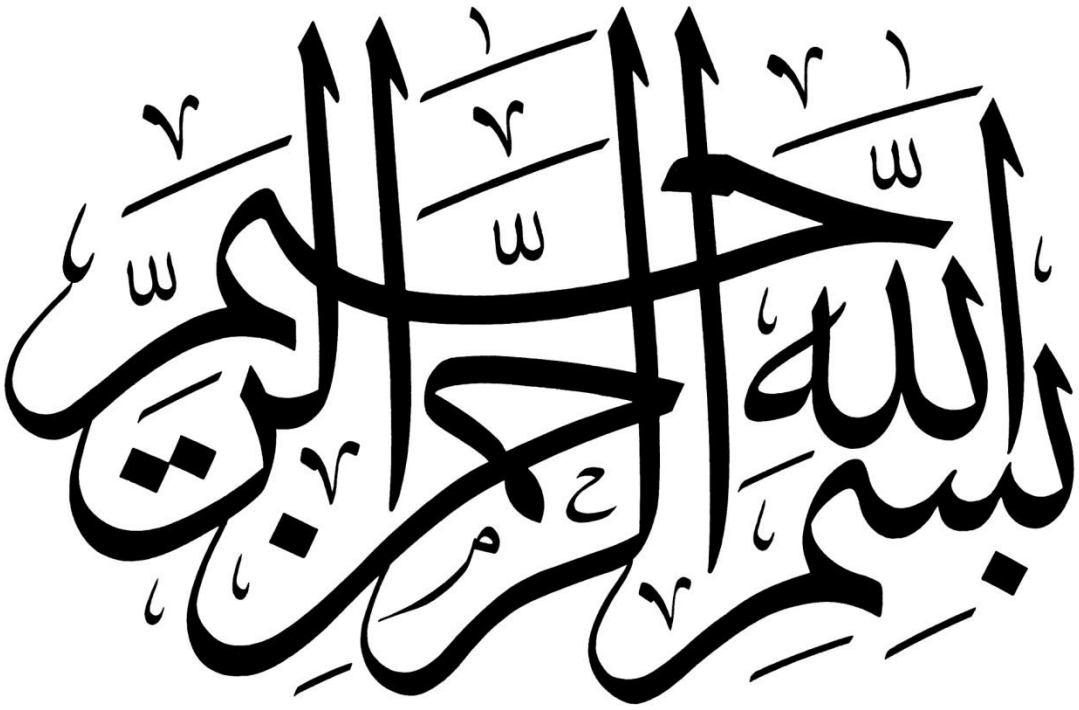
كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب والعربي

محاضرات في النقد الحديث وقضاياه

- السداسي الأول - ماستر1. LMD

إعداد الأستاذ:سليم بركان

الموسم الجامعي : 2016-2017


بسم الله الرحمن الرحيم

اسم المادة: النقد الحديث وقضاياه. الرصيد:04 المعامل:02

أهداف التعليم:

-معرفة أهم مسارات الخطاب النقدي الحديث.

-معرفة أهم القضايا النقدية التي اشتغل عليها النقد الحديث للوصول إلى تحديد رؤية نقدية ومن ثم بناء إطار مقولاتي منهجي(نظري/إجرائي)نقدي حديث.

***المعارف المسبقة المطلوبة:**

-معرفة المبادئ الأولى التي قام عليها النقد الأدبي

-التعرف على بعض المقولات النقدية الإجرائية التي انبنى عليها خطاب النقد الأدبي الكلاسيكي

***محتوى المادة:(إجبارية تحديد المحتوى المفصل لكل مادة مع الإشارة إلى العمل الشخصي للطالب)**

1-مدخل إلى النقد الحديث(من النهضة إلى الحرب العالمية 2)

2-عوامل النهضة الأدبية الحديثة

3-حركة النهضة النقدية الحديثة

- قضية النقد الذوقي

- قضية النقد التجديدي

*قضايا النقد الحديث

4- مدرسة الديوان

5-مدرسة المهجر

6- مدرسة أبولو

*إتجاهات النقد الحديث

7-الإتجاه الرومانسي

8-الإتجاه الواقعي

9-الإتجاه السوريالي

10-الإتجاه الرمزي

*مناهج النقد الحديث

11-المنهج الفني

12-المنهج التاريخي

13-المنهج الإجتماعي

14-المنهج النفسي.

مقدّمة:

لقد أضحى البحث في تكوينيّة الخطاب النقدي الأدبي وعلاقته بالعلوم الأخرى، يشكّل أولويّة من أولويات اهتمامات الدارسين والنقاد في ميدان اللغة والأدب والنقد منذ القرن الماضي، وهذا بفضل المنجزات المعرفية والعلمية، التي تحققت في العصر الحديث، بحيث أسهمت في ارتقاء الخطاب النقدي الأدبي، ضمن الحركة النقدية الأدبية الحديثة، لذلك فإنّ المتتبّع لمختلف مسارات الإبداع، يجد أنه يساير الأمم والشعوب في كل فتراتها التاريخية والاجتماعية والثقافية مؤثّرا ومتأثّرا به، مستمدا وجوده النقدي النظري والإجرائي منه. ومن ثم بات اختلاف تياراته ومذاهبه واتجاهاته ومناهجه، مرهونا باختلاف مشارب البحاثة والنقاد، الذين تمثلوه في مختلف كتاباتهم النقدية الأدبية الحديثة.

صحيح أن الأدب موضوع النقد، ومجاله الفعلي والحيوي، الذي يشتغل عليه، لكنّ هذا لم يمنع النقد من أن يستثمر بعض منجزات العلوم الأخرى، من أجل أن يحيط بالظاهرة الأدبية إحاطة شاملة، كلّ هذا جعلنا نوزع هذه المحاضرات، الخاصة بمقياس: "النقد الحديث وقضياه" وفق المفردات المعتمدة، من طرف الهيئة العلمية المسؤولة عن هذا المقرر، والمعتمد سنة2016، والموجه في الوقت نفسه لطلبة السنة الأولى – ماستر1 – تخصص:"النقد الحديث والمعاصر". وعليه فقد راعينا كل ذلك، من خلال تتبع مختلف المسارات التاريخية النقدية الحديثة، بدءا من المداخل المفهومية النظرية التاريخية وصولا إلى الاتّجاهات والمناهج النقدية ، التي برزت ضمن الحركة النقدية الحديثة. كما لم يفتنا خلال انجاز هذه المطبوعة،أن حاولنا تطعيم بعض القضايا النظرية النقدية بأطر إجرائية –

كلما استدعى الأمر ذلك – وبعابرة أخرى، فإنّ كل ما أشرنا إليه، من مسارات تاريخية وثقافية ونقدية نظرية؛ حاولنا تلمسه إجرائيا من أدبنا العربي. وهذا من أجل بناء فهم وتفسير منتجين للطلبة والباحثين في مجال النقد الأدبي الحديث.

ربما هذا ما حاولت المطبوعة أن تركز /تصل إليه؛ وهو الإحاطة بمختلف قضايا النقد الحديث، من خلال تتبعها لدورة حياة الخطاب النقدي الحديث، ضمن مسارات الحركة النقدية الحديثة.

أخيرا أرجو التوفيق والسداد في إنجاز هذه المحاضرات الإشكالية في النقد الأدبي الحديث، التي – ربما – قد تسهم في تسهيل وفهم، بعض القضايا الفكرية والتاريخية والثقافية والنقدية، التي لازمت الخطاب النقدي الحديث، للمهتمين في مجال الدراسات النقدية الأدبية.

فلله الحمد والشكر والمنة

في: 2017-05-31 م

الموافق لـ: 5 رمضان 1438 هـ

المحاضرة الأولى

مدخل إلى النقد الحديث

من النهضة إلى الحرب ع 02

يندرج الحديث عن التكوينيّة الزّمنية للنهضة النقدية، ضمن كل من تاريخ الأدب/النقد الحديث، ومن ثمّ فهو يفرز في الوقت نفسه إشكاليات مفهومية تستدعي وضع حدود تاريخية واصطلاحية، فما المقصود بالعصر الحديث ؟ وما حدُّ النهضة زمنيا وتاريخيا ؟ وهل يمكن اعتبار الفترة المقترنة بتاريخ النهضة إلى الحرب العالمية الثانية حدًّا تاريخيا لحركة النقد الحديث ؟ هذه الأسئلة وغيرها سنحاول أن نجيب عليها؛ من خلال التعرف على أهم المسارات التاريخية والتفاعلية التي مرّ بها خطاب النقد الحديث.

-الإطار التاريخي:

إن الحديث عن التكوينية التاريخية للنهضة النقدية العربية يمكن التأريخ لها بداية من الحملة الفرنسية على مصر "سنة: 1798 ". بحيث تأكد في هذه الفترة احتكاك العرب بالغرب، ومن ثم يمكن التقليل من الدور الداخلي العربي للنهضة النقدية الأدبية العربية، مما يعني في جانب آخر أن ارتباط العصر الحديث للنقد العربي بتاريخ ما يسمى النهضة النقدية الأدبية الحديثة؛ والتي تفرض البحث عمّا إذا كانت البدايات الأولى للنقد الحديث

تشكل انطلاقة فعلية أم هي نتيجة لتراكمات ومرجعيات لفترات تاريخية سابقة، مهدت لنشوء نهضة نقدية أدبية حديثة، جعلت بعض البحاثة يؤرخون لها كحركة نقدية حديثة، تبدأ من النصف الثاني من القرن التاسع عشر؟ ومن ثم فهي تمثل تتويجا لبدايات نقدية عربية عرفتها بعض الأقطار العربية على غرار مصر وسوريا. وبالمقابل فقد ذهب – حنا الفاخوري – « أنّ النهضة في عهد – إسماعيل باشا – في النصف الثاني من القرن التسع عشر – نهضة أدبية نقدية، في حين أنها في عهد – محمد علي – في النصف الأول علمية وعسكرية »[1]. لذا فإن الحديث عن البدايات التاريخية للنهضة يجعلنا نقر بصعوبة تحديد النهايات الزمنية لها، هذا ما جعل "سلامة موسى" يقر: « بأننا مازلنا إلى حدٍّ بعيد نحيا في ثقافة القرون الوسطى، نؤثر العقائد على المعارف والقديم على الحديث»[2]. ما يعني أن النهضة لا تشكل مرحلة زمنية بعينها، بقدر ما تشكل أفقا نقديّا قائما على التعدد والاختلاف الفكري والأدبي والنقدي ضمن مسار الحركة النقدية الحديثة.

-الإطار التّفاعليّ:

لقد دخلت البلدان العربية مع بداية القرن الثامن عشر الميلادي دائرة التفاعل الحضاري الغربي، وهذا نتيجة للاتصال الفكري الأدبي النقدي الذي حصل بين الغرب والشرق، مما يعني في جانب آخر دخول البلاد العربية عصرا حديثا وحياة جديدة، بسبب المنجزات المادية والعلمية التي جاء بها الغرب. لهذه الاعتبارات وغيرها التزم رواد النهضة العربية الحديثة الأخذ بتلابيب الحضارة الأوربية من جهة، مع عدم التنكر لمختلف

[1]- ينظر: حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، المطبعة،د.ط، د.ت، بيروت، ص:898.

[2]- ينظر: أحمد السماوي: الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، د.ط، تونس، 2002، ص:19.

المنجزات التراثية العربية من جهة أخرى، ذلك أن:« أمل زعماء النهضة قد تمثل في إعادة بناء مستقبل في قيمة الحاضر الأوربي »[1]. صحيح أنّ كلا من "مصر وسوريا " قد أسهمتا إلى حد بعيد في صياغة الرؤية الفكرية الأدبية النقدية للنهضة العربية التي تماهت تكوينيتها التاريخية الفكرية مع مسارات عصر التنوير الأوربي.. ما قد يسمح لنا في جانب آخر أن نشير إلى تسمية عصر النهضة العربية بعصر التنوير العربي.

يبدو أن سمة التمازج الفكري الأدبي النقدي هو ما ميّز تكوينية الرؤية التنويرية العربية – كما قلنا – ذلك أنّ تأثير التيارات الفلسفية النقدية الغربية قد بدا واضحا على مختلف الساحات الثقافية والفكرية المشرقية. فالتنويريون " السوريون" كان لهم الفضل في بناء الرؤية النهضوية العربية، وهذا من خلال اتصال بلاد الشام بأوربا، بحيث كان للحملات التبشيرية المسيحية الأوربية الدور الريادي في اتصالها بالطبقتين البرجوازية والمثقفة، هذه الأخيرة التي أدركت في ظل الاستبداد العثماني ضرورة إقامة إصلاحات فكرية واجتماعية وسياسية وثقافية، بسبب التخلف الذي خيم على ربوع البلدان الشامية، في مقابل الازدهار والتطور اللذين اتسمت بهما الحضارة الأوربية، في تلك الفترة من تاريخ النهضة العربية الحديثة. لكن في جانب آخر يبدو أن الحركة التنويرية قد بقيت متشرنقة في أحضان الطبقة البرجوازية، التي لم تعكس ما كانت تتطلع إليه الجماهيرية الشامية، هذا ما جعل رؤيتها التنويرية تختلف بكثير عن الطبقة السائدة وكذا عن النخبة من المثقفين ثقافة دينية. وفي مقابل تلك أخذت الحركة التنويرية المصرية بعدًا دينيا وعظيا من جهة وآخر نضاليا تحرريا من جهة أخرى، وهدفها من وراء ذلك هو

[1]– أحمد السماوي: الأدب العربي الحديث .ص:18.

خلق ائتلاف ووحدة بين أفراد المجتمع من أجل نشر التعليم في نطاق واسع من البلاد العربية.

ولعل ما يميز هذه الحركة النهضوية في جانب آخر، أنها لم تنشرنق في الإطار المحلي المصري، بل تجاوزته عربيا وإسلاميا. ومن ثم فإن مسارات تكوينية خطابها التنويري، قد تماثل إلى حد ما مع موجة التأثير الفكري الواقعي الأوربي على حركة النقد الحديث. لذلك فإن رواد النهضة العربية سواء المفكرين منهم أم الأدباء النقاد، قد أبدوا مرونة في تقبل بعض الرؤى الفكرية، القائمة على الحقوق والواجبات الوطنية من قبيل: الحرية/ العدالة/ المساواة/ التضامن وغيرها، هذا ما سمح في جانب آخر لإمكانية بناء تصور سوسيو سياسي للأفراد كما للجماعات. وهذا على الرغم من التوجه الإيديولوجي السائد لمختلف الحركات التحررية الإسلامية في مصر، ومن ثم: « أخذ الوجدان المصري يتخلخل حول مفهومات قومية مختلفة... المفهوم الإسلامي والمفهوم الاستقلالي وغيرها »[1]، وهو التوجه الفكري نفسه الذي اتسم به بعض مثقفي الحركة التنويرية السورية تجاه إيديولوجية الغرب العامة.

وبناء عليه يمكن القول أن الحركة النهضوية العربية (المصرية/ السورية) قد تقاطعتا في تحقيق هدف سام؛ وهو تنوير الجماهير العربية والإسلامية من أجل تحقيق حرية فكرية/ ثقافية / فنية؛ تتلاءم وروح العصر الجديدة. وهذا من خلال إقامة ثورات واسعة تمس كل الجوانب الاجتماعية/الإنسانية/ الثقافية، ومن ثم التخلص نهائيا من أعباء الماضي

[1]- محمود أمين ،ع. العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، دار الأمان، ط1، المغرب، 1988، ص72.

المثقل بالقوالب الجامدة من جهة والتطلع إلى حاضر متجاوز لمستقبل محمل بأسس فكرية/ ثقافية/ فنية جديدة.

المحاضرة الثانية

عوامل النهضة العربية الحديثة

يعد اتصال الغرب بالمشرق من أهم الحلقات الأساسية، التي قامت عليها حركة النهضة العربية، ومن ثم فهي لم تكن وليدة توجيه/ موعظة بقدر ما كانت ردة فعل قوية على تلك الأوضاع المتردية السائدة. ذلك أن المماليك عاثوا فسادا في البلاد العربية واستبدوا: « وجمعوا الأموال وتصرفوا على حسب أهوائهم في ظلم الناس واضطهادهم، فقد عمت الفوضى في البلاد وتناحر المماليك فيما بينهم واشتد أمر الجند الذين عاثوا في البلاد فسادا باعتدائهم على الأموال والأعراض والأرواح »[1]. لهذه الاعتبارات وغيرها أعاد العرب النظر في ظروفهم التي يعيشونها، وهذا من خلال محاولة إحداث تغييرات جذرية، تُمس كل الجوانب الفكرية والثقافية والحضارية، والتي تُشكل الأمجاد الحقيقية التي افتقدها العرب قبل النهضة، ومن ثم العودة إلى صناعة تاريخ حديث، قائم على التغيير الجذري، تحكمه بعض العوامل التي ساعدت على قيام نهضة عربية حديثة:

[1]- حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، ص895.

-الاحتكاك الغربي/ العربي:

لقد عدَّ الكثير من البحاثة أنّ احتكاك أبناء المشرق بالمغرب من أهم المقدمات التي قامت عليها النهضة العربية. بحيث تجلى في البداية على شكل " اتصال" ثم ارتقى بعد ذلك على سبيل "التفاعل" بينهما في مختلف البلدان العربية خاصة منها: المصرية/ السورية، ففي بداية القرن الثامن عشر الميلادي أعلنت فرنسا حملتها التوسعية على مصر سنة1798 بقيادة " نابليون ". ومن ثم فقد اعتبر الكثير من الباحثين أن هذا " التاريخ "/ التأرخة تشكل مرجعية فعلية لبدايات النهضة العربية الحديثة، لذلك كانت هذه الحملة كما وصفها البحاثة أشبه ما تكون بصاعقة على فوضى المماليك، بحيث حدّت من جورهم وظلمهم واستبدادهم من جهة، وأيقظت البلاد المصرية من سُباتها العميق، ونبهت أفرادها إلى التطلع بممارسة حياة جديدة من خلال تنوير عقولهم، بحيث تعرفوا على مختلف أشكال الثقافة الحديثة، التي على الرغم من شراستها الفكرية، إلاّ أنها في جانب آخر أفادت الشرق؛ من حيث نبهته إلى إلزامية التجديد لكل عناصر الوعي، مما يعني في جانب آخر، أنها أول مرة تقع فيها أيدي الشرقي على نتاج العصر الحديث. وعليه فقد ازداد اهتمام الشرق بالغرب، ذلك أنّ الحملة النابليونية قد: « هزت مصر هزة عنيفة بنقلها قوة الغرب ومدنيّته إليها، فهب إليها المصريون من غفلتهم وفتحوا أعينهم على ما لم يكن لهم عهد بمثله ... فتنبهوا إلى حقوقهم التي هضمها المماليك »[1].

[1]- حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، ص: 896.

-التفاعل المعرفي/ العلمي:

1-إنشاء المدارس:

لقد تأكد الإطار المعرفي والتعليمي بفعل المدارس التي أنشأها العرب كما الغرب، ذلك أن التعليم أدى في عصر النهضة دورا تربويا وأخلاقيا وثقافيا، خاصة تلك المدارس التي تكفلت بإدارتها الدولة، بحيث حققت اتصالا بين طبقات الشعب، ومن ثم تحققت فعالية الرؤية النهضوية، من خلال استقاء مختلف العلوم والمعارف. لذلك فقد حظيت المدارس باهتمام كبير، خاصة في القرن السادس عشر الميلادي، أين: « أخذت الإرساليات المسيحية على عاتقها فتح المدارس اليسوعية في منطقة الشام، كما فعلت الطوائف الأخرى في فلسطين؛ كمدرسة انتشار الإنجيل بين اليهود، وجمعية المرسلين الكنائسية وغيرها... كل ذلك في القدس »[1]. وبالمقابل ففي البلاد المصرية، أخذ محمد علي على عاتقه إنشاء "مدرسة الألسن والترجمة"، كما أنشأ علي مبارك "دار العلوم"، كما أنشأت "جامعة القاهرة" سنة 1908 في تلك الفترة التي ترأسها فيها شرفيا، الأمير أحمد فؤاد.

2- البعثات العلمية:

لقد شكلت البعثات العلمية، أحد العناصر الأساسية التي عملت على توطيد الاحتكاك الفعلي بين المشرق والغرب. وهذا ما تجلى فعليا عندما أوفد "محمد علي" العشرات من الشباب المصري إلى أوروبا لدراسة العلوم الحربية والإدارية واللغوية، والتي

[1]- ينظر : عبد الرحمان ياغي: حياة الأدب الفلسطيني الحديث، دار الآفاق، ط2، بيروت 1980، ص63.

كان من ضمنها " رفاعة الطهطاوي " كواعظ وإمام من أجل الحفاظ على هؤلاء الشباب الطلاب. وعلى هذا الأساس فقد غدت هذه البعثات أسلوبا فعالا من أجل توطيد الصلات المعرفية/العلمية، ومن ثم الانفتاح على الآخر الأوربي من منطلق نقل وتلقي مختلف العلوم العلمية والفكرية.

3- حركة الترجمة والطباعة:

لقد قامت هذه الحركة أساسا على نقل العلوم والمعارف والأفكار الحديثة إلى اللغة العربية، من أجل تلقيها في البلاد العربية ضمن حركة تنويرية جديدة قائمة على استراتيجية معرفية جديدة. وهو ما ركز عليه بعد ذلك "محمد علي" من أجل تحديث الدولة، لذلك كان ضمن البعثة طلبة متخصصون في الترجمة على رأسهم – رفاعة الطهطاوي – الذي كان قائما على "مدرسة الألسن والترجمة" وقتئذ بحيث عالجت: « مدرسة الطهطاوي أكثر من ألفي مؤلف علمي بدقة وأمانة، فضلا عن الكتب العلمية »[1]. وأما حركة الطباعة والنشر فهي الأخرى قد شكلت أسلوبا آخر للتفاعل بين المشرق والغرب، بحيث إنها أمنت جانب انتشار الأفكار والأخبار والعلوم بين الأفراد والجماعات من خلال بعض المطابع التي انتشرت إبان القرن التاسع عشر ميلادي في بيروت، والتي أنشأها وأدارها "الرهبان اللبنانيون". وأما في مصر فقد ظهرت على يدي "نابليون" لينشيء بعدها –محمد علي–المطبعة الأهلية سنة 1881، وقد عُرفت بمطبعة " البولاق ". كما عرفت "سوريا " مطبعة – دار الأيتام – التي قدمت هي الأخرى خدمات جليلة للأفراد والجماعات في الأقطار العربية.

[1]– أحمد السماوي: الأدب العربي الحديث، ص: 23.

4-حركة الصحافة والاستشراق:

يبدو أن "الصحافة والإعلام" قد شكلتا إطارا أساسيا في بعث حركة النهضة العربية إلى الأمام، وهذا من خلال ما خلفته من تفاعل بين المشرق والغرب، بحيث كان لانتشار الجرائد والمجلات والدوريات الأثر الكبير في تنشيط الحركة الفكرية والأدبية والنقدية. ولعل أول جريدة كان لها الفضل في ذلك هي جريد " الوقائع المصرية " التي أنشأها محمد علي سنة 1828، ثم تلتها في الشام جريدة – مرآة الأحوال–سنة 1855. وعليه يمكن التأكيد على أن حركة الصحافة قد: « أيقظت الأذهان، وحملت إلى قرائها لواء الدعوات السياسية والفكرية المختلفة، الوحدة الوطنية، والإقليمية، الرابطة العثمانية، والجامعة الإسلامية، والقومية العربية »[1]. مما يعني أن الصحافة في عصر النهضة أخذت على عاتقها وظيفة التثقيف والتهذيب، كما كانت وسيلة ثورية ضد الآخر مهما كان نوعه وجنسه.

وأما "حركة الاستشراق" فقد كان لها الدور الريادي للنهضة العربية، بحيث شكلت أحد العوامل الأساسية التي قامت عليها الحركة السورية في أوربا. ذلك أنّ المكتبة الكاثوليكية تكفلت بترجمة الكتب العربية؛ ما يعني أنّ حركة الاستشراق قد حققت تفاعلاً فكريا وأدبيا ونقديا بين المشرق والمغرب؛ وهذا من أجل إسهامات المستشرقين في تحقيق المخطوطات وطبعها ثم نشرها. كما اهتموا بأبحاثهم المختلفة خاصة التي تبحث في أصول اللّغات وفقه اللّغات والساميات..، هذا ما جعل أبحاثهم تمتاز بحسن العرض والدقة العلمية والمنهجية. ولعلّ من أهم المستشرقين الفرنسيين نذكر كلاً من " سيلفستر

[1]– علي المحافظة.الاتجاهات الفكرية عند العرب في عصر النهضة، الأهلية للنشر ، ط2،بيروت .1978.ص30.

دي ساسي" و"بروكلمان "وغيرهما. ومن ثم فقد قدمت حركة الاستشراق: « خدمات جليلة للعرب كما للغرب ، لعل من أهمها طبع الكتب من خلال العناية بفهرستها وشرحها وإخراجها، هذا بالإضافة إلى إعادة كتابة تاريخ الآداب العربية »[1].

5-حركة الدراما والمسرح:

يبدو أن الحركة الدرامية/المسرحية قد أدت دورًا رئيسا في بعث الحركية النهضوية العربية الحديثة من خلال تقوية الصلات الفنية بين المشرق والغرب، بحيث كان اللبنانيون أسبق الشعوب العربية في تعاطي الفنون المسرحية/ الدرامية، ليأتي بعد ذلك الدور المصري، بحيث أسس – الخديوي اسماعيل – دار الأوبرا، هذا ما عمل على انتشار هذا الفن الحديث في البلاد العربية شرقا ومغربًا.

ومما سبق يمكن القول أنّ هذه العوامل وغيرها، قد كان لها الدور الفعال في ترقية الوعي الفكري/ الأدبي/ النقدي العربي. وعليه فإن أُطر هذه النهضة العربية النقدية الحديثة سواء أكانت فكرية/ أدبية/ نقدية قد تناسبت مع مختلف الأشكال الأدبية والنقدية، التي ظهرت ضمن الساحة النقدية العربية الحديثة.

[1]- ينظر: حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، ص: 921.

حركة النهضة النقدية الحديثة

لقد انعكست مختلف الأوضاع الجديدة على مسارات الحركة الأدبية والنقدية على السواء، هذا ما زاد من نضج القضايا الفكرية والنقدية على أيدي رواد النهضة النقدية الحديثة المتمثلة في: المرصفي، الشدياق، العقاد، المازني، أبو الشادي، ميخائيل نعيمة وغيرهم. وهي الحياة الجديدة الحضارية والثقافية والنقدية، التي تعرّف عليها العربي في هذه الفترة، ذلك أنّ عوامل النهضة ساعدت على تطور الأدب والنقد، وهذا ما تجلى ضمن مسارات الحركة النقدية العربية الحديثة؛ من نظريات ومذاهب أدبية وتيارات نقدية، ساعدت كلها فيما بعد على ظهور منهجيات نقدية حديثة، لم يكن النقد العربي القديم قد عرفها من قبل. لذلك بدأ الاهتمام بدراسة تكوينية الأدب الخارجية إبان القرن التاسع عشر ميلادي، بحيث إن الحركة النقدية الحديثة احتفت: « بالجوانب الواقعية من العمل الأدبي أكثر من احتفالها بالجوانب الفنية، أي الفكري والشكلي والصياغي»[1]. ومن ثم برز نفر من النقاد أمثال: طه حسين، حسين مروة، مصطفى سويف، وغيرهم..، حاملين دعوة التجديد النقدي المنهجي الحديث، القائمة – الدعوة – على ضرورة اهتمام الأدب بالواقع، ومن ثم تحصل النقلة النقدية الأدبية الحديثة التي تنهض إجرائيًا على فهم وتفسير الجوانب الشكلية والمضمونة للإبداعات الأدبية. ومنه يمكن الإقرار بالوثبة التي وثبها الخطاب النقدي العربي الحديث مقارنة بما كان عليه إبان القرن الثامن

[1]– محمود أمين العالم/ ع.العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، ص: 10.

عشر ميلادي ، وهذا – طبعا – من خلال مختلف المنهجيات النقدية الحديثة، التي ظهرت إلى الوجود بفعل الصراع الذي احتدم بين: أنصار التقليد والتجديد على السواء، فما من لحظة تمر على هذا النقد: « إلاّ ويكون لها قطبان يتجاذبانها، قطب يشدها إلى الماضي وآخر يدفع بها إلى الحاضر »[1]. ومن ثم نتساءل عن الكيفية التي تجسد بها الصراع في الساحة النقدية الحديثة بقطبيها التقليدي والتجديدي، ومن ثم يمكن القول: إن النقد العربي بقي بين أمرين: « إما أن يظل محافظًا يحيَا بمادته متآكلاً مجترًا، ويعيد نفسه كرجع الصدى، ويتقمص رجاله بعضهم بعضًا، وإما ثمة أمر واحد لا مناص منه، وهو ما نراه وليس لأحد في دفعه، نعني التبديل الطارئ »[2].

– حركة النقد التقليدية:

يلاحظ الدارس ضمن مسار حركة النقد العربي كثرة التسميات لهذا الاتجاه النقدي منها: البعث/الإحياء/الكلاسيكي وغيرها، ولعل جميعها منصهر في دلالة "التقليدية"، التي برزت كتوجه نقدي محافظ إبان فترة النهضة العربية، ومنه فإن دلالة التقليدي ضمن مسار الخطاب النقدي الحديث لم تخرج عن إطار النقد الذي برز ضمن الساحة النقدية العربية قبل حركة الإحياء أوقد يتماهى مع كل إبداع نقدي إحيائي، تجلى فعليا قبل حركة النقد الحديث.

يبدو أن رواد هذه الحركة النقدية انطلقوا في بناء تصوراتهم النقدية من خلال ما أقره النقاد القدامى، الذين بنو رؤاهم النقدية على الأطر اللفظية والبلاغية، التي تكوِّن الفعل

[1]– أحمد السماوي : الأدب العربي الحديث، ص: 30.

[2]– عباس بن يحي: مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى، ط1، الجزائر، 2004، ص: 116.

الجمالي للإبداعات الأدبية. لذلك كانت فتنة الإطار البلاغي اللفظي البلاغي، هي المرجعية النقدية الأساسية التي اعتمدها هؤلاء في دراسة التكوينية الجمالية البلاغية للإبداعات الأدبية، بحيث- تعلقوا بها أيّما تعلق-، ذلك أنه وكلما ازداد التفكير في سر جودتها، كلما ظهر تعلق وميل إليها وتشبث بها من أجل اعتمادها كإطار نقدي مرجعي ثابت، بل ومشترك بين أعضاء هذا الاتجاه في كل عصر ومكان. هذا ما يعني من جانب إلى تلك الصلة التي تربط هؤلاء الرواد بالتراث من أجل أن تحقق الذات تفاعلها ومن ثم تماسكها، ذلك أنها لا تنطلق من عدم بل من غيرها. ومن هنا يمكن القول أن هذه الحركة النقدية قد سعت بحق إلى تبني نوع من الشرعية النقدية التراثية في وجه الإبداع الحديث، وهكذا يصبح: « تفضيل القديم والانبهار به، يشكِّل إحساسا بقوة الصلة بالجذور، وهو أيضا ارتباط بالنموذج الأكمل، ومقاومة أيضًا للتنصل من الهوية »[1]. هذا ما قد يعني من جانب آخر أن تشبث رواد الحركة النقدية الإحيائية بالمبادئ التراثية البلاغية في لحظة معينة من تاريخ الحركة النقدية الأدبية الحديثة، قد جعلها محل نقد وانتقاد على السواء من طرف بعض رواد الحركة النقدية التجديدية، الذين أعلنوا ثورة نقدية على كل رؤاهم النقدية التراثية البلاغية.

-حركة النقد التجديدية:

يبدو أنّ احتكاك/ تفاعل أبناء المشرق بمختلف أساليب النقد الغربية الحديثة إبان الحربين العالميتين الأولى والثانية، هو ما عَجّلَ بظهور حركة نقدية عربية حديثة، عَمِلَ روادها على إعادة النظر في الكثير من القضايا النقدية الأدبية. وهو ما جعل النقد في تلك

[1]- ينظر: عباس بن يحي : مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص: 85.

الفترة يقفز قفزة نوعية بحيث: « راح يجري على مقاييس عقلية وفلسفية، ويعتمد المنطق والموازنة في البحث... متقصيًا المعاني قبل المباني، متجردًا عن الأميال والأهواء الشخصية قدر المستطاع، لا ينظر إلا بعين العلم ويزن كل شيء بميزانه »[1]. وضمن سياق الحديث عن هذه الرؤية النقدية الحديثة، يمكن أن نشير إلى كل من " سليمان البستاني، حسين المرصفي، مارون عبود، أحمد فارس الشدياق، ميخائيل نعيمة*، وغيرهم كثيرون ممن كانت لهم محاولات نقدية جديدة، على الرغم ممّا سُجّل عليها من عور وضعف، سواء على المستوى البحثي أم التحليلي، لكن هذا لم يمنع من الإشارة إلى بعض المحاولات النقدية الحديثة والجادة، فهذا عباس محمود العقاد، يثور على شعراء العمود التقليدي واصفا إياهم " بالسباكين "، وكذا كتابه الذي خصصه في نقد شعر " ابن الرومي"، وكذا طه حسين من خلال دراسته الموسومة ب " الأدب الجاهلي " التي اعتمد فيها على رؤية نقدية حديثة غربية، وإبراهيم المازني في كتابه الموسوم بـــ: " حصاد الهشيم " وغيرهم..، ومن ثم يمكن القول أن محاولات هؤلاء أصبحت تُشكل: «انموذجًا صالحا تتجلى فيه المحاولات العلمية الحقة التي تُدنينا مما وصل إليه النقد في الغرب »[2].

وبناء عليه يمكن التأكيد على فضل/ جهود هؤلاء النقاد الرواد – الرافعي، المرصفي، العقاد، طه حسين، وغيرهم كثيرون – في التمهيد لميلاد مدراس نقدية أدبية حديثة، شكلت ضمن مسار الحركة النقدية الأدبية الحديثة إطارا نظريًا وآخر إجرائيًا للخطاب النقدي الحديث إبان القرن التاسع عشر ميلادي.

---

[1]– حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، ص: 938.

2– ابراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي. مؤسسة الرسالة.ط2بيروت.1989، ص: 13.

[2]– حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص: 940.

المحاضرة الرابعة

المسار النقدي لمدرسة الديوان

-الإطار النقدي للمدرسة:

لقد شكّلت فترتا العشرينيات والثلاثينيات من القرن التاسع عشر الميلادي صراعًا أدبيا وآخر نقديًا، بحيث سجل البحاثة ازدهار كل منهما بسبب التفاعل الفكري والأدبي الحاصل بين المشرق والمغرب، فظهرت دعوات نقدية جديدة تدعو إلى ضرورة الالتزام بقضايا العصر الحديثة. وهذا ما أخذت به مدرسة الديوان التي ظهرت ضمن مسار الحركة النقدية الحديثة، حاملة لواء التغيير الجذري والكلي لأنساق الخطاب النقدي العربي القديم، فعمل روادها النقاد الذين اجتمعوا والتحموا في هذه المدرسة، بفعل العلاقات الشخصية والتوجهات الفكرية والأدبية، التي قامت بين كلّ من: العقاد/ شكري/المازني، فكانت بينهم: « صداقة اجتمعوا فيها على اتجاه فكري وأدبي يكاد يكون واحدًا، يدل عليه من جهة الذوق والفن، اتفاقهم على النظم في "ثورة النفس" فنشروا ما كتبوه، ليطلعوا الناس على منهج جديد في الأدب والنقد »[1]، ومن ثم حصل اللقاء وتَم الاتفاق على مجموعة من المبادئ النقدية الجديدة التي ساهمت فيما بعد في دفع النشاط النقدي الأدبي نحو التجديد، في تلك الفترة من تاريخ النهضة النقدية الحديثة.

[1]- حلمي مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، دار الوفاء، ط1، القاهرة، 2004، ص: 406.

-القضايا النقدية للمدرسة:

شغلت رواد مدرسة الديوان مجموعة من القضايا النقدية التي شكلت فيما بعد إطارًا نقديًا حديثًا، حيث عملت المدرسة على التأكيد عليها نظريا/ إجرائيًا ضمن مسار الحركة النقدية الأدبية الحديثة، فروادها عُرفوا نقادًا أكثر منهم أدباءً. ولعل من أهم القضايا النقدية التي شغلت أفراد هذه الحركة، يمكن الإشارة إليها فيما يأتي:

-قضية:النقد/الناقد:

لقد أخذ أفراد مدرسة الديوان على عاتقهم قضية الحد المفهومي "للنقد والناقد" من منظور حديث، بحيث ينهض كلاهما على مجموعة من المبادئ والأسس التي اعتبرها هؤلاء النقاد من صميم الدرس النقدي الحديث، ومن ثم يمكن للناقد الوصول إلى بناء فهم وتفسير لتكوينية الأعمال الأدبية: الشكلية/ الفكرية، من منطلق ما أشار إليه هؤلاء لفكرة " المزية " التي تختلف جذريا عن فكرة " التميز " التي لها علاقة مباشرة بالمدلول الإجرائي النقدي القديم القائم على تحديد جيّد الكلام من رديئه. في حين أن المدلول الإجرائي الحديث لفكرة " المزية " ينهض على قضية بناء البعد الإبداعي للنقد، هذا ما جعل – العقاد – ينظر إليه من منطلق أن فعله الإجرائي يقوم على إطار: « التمييز، والتمييز لا يكون إلا بمزية »[1]، مما يعني أن الحقيقة النقدية تنحصر ضمن الإطار الإجرائي لفعل المزية كعمل نقدي إبداعي يهدف إلى بناء أطر جمالية محددة، وليس كإطار تمييزي قائم على تحديد جيد الكلام من رديئه، كما عُرف عند النقاد القدامى. وأما فيما يخص الناقد فقد انطلقت مدرسة الديوان من أن له وسائل وآليات يعتمد عليها من أجل بناء

[1]- ابراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر، ص: 62.

أحكام نقدية للأعمال الأدبية؛ ولعل من أبرزها أن تتوافر لدى الناقد: القدرة/ الكفاءة على إقامة "مزية" تنهض على القدرة في التمييز للنماذج وإحيائها وفق سياقها الأدبي والفكري، ومن ثم فإن فعل التمييز النقدي عند أفراد جماعة الديوان مرده إلى ثنائية: الفكر/ الذوق. مما يعني أن العملية النقدية وفق هذا التصور تبدو قائمة على: « الفعل والذوق كإطارين لابد منهما في نقد الأدب وكلاهما مكمل للآخر »[1]. هذا بالإضافة إلى تبني نقد أدبي جديد قائم على دراسة التكوينية السوسيوتاريخية والثقافية للأدب وهو ما أشار إليه شكري في قوله: « إنك لا تكون صادق الحكم في آداب اللغة العربية إلا إذا درست آداب العصور التي تعاقبت عليها »[2]. كما أن سعة الاطلاع الفكري/ الأدبي/الثقافي النقدي العربي،كما الغربي للناقد قد يمنحه كفاءة نقدية (نظرية/ إجرائية) في دراسة الأعمال الأدبية، وهذا ما تمثله أفراد جماعة الديوان حين تصدوا لدراسة الأعمال الأدبية من منطلق نزعتهم التجديدية الثورية النقدية.

صحيح أن هؤلاء أعلنوا ثورة نقدية أدبية؛ إن على المستوى النظري كما الإجرائي، وهذا ما عكسه مؤلف "الديوان" سنة 1921 الذي اجتمع حوله هؤلاء النقاد: فالعقاد ركز فيه على مهاجمة – شوقي – معتبرا إبداعه الشعري تقليديا وقديما في كثير من أطره الشكلية والمضمونية، في حين أن – المازني – نقد – حافظ – مسلما من أن شعره مفكك وقديم، ذلك أنه لم يأخذ بأسباب التجديد الشعري الغربي. هذا ما يعني أن هؤلاء الرواد النقاد ثاروا على كلّ من: شوقي وحافظ وغيرهما، من خلال رؤية نقدية حديثة ومخالفة في الوقت نفسه لهم؛ من أن: « شعرهم مقيّدٌ بأغلال الماضي في الفكر والأسلوب

[1]– ابراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر، ص: 64.

[2]– نفسه، ص: 64.

والموضوعات »[1]. هذا ما يعني في جانب آخر أن قناعة هؤلاء النقاد الحديثة قائمة على إلزامية تمثل التجديد سواء على المستوى الأدبي كما النقدي. أي الذي يأخذ بالحرية الأسلوبية التي تفضي هي الأخرى إلى خلق التحام بين الشكلي والفكري القائم على روح العصر من خلال الالتزام بقضايا الواقع فنيا وفكريا. وضمن سياق التجديد النقدي الأدبي نجد "رمضان حمود" الذي أعلن هو الآخر ثورة نقدية على الشعراء كما النقاد، من منطلق ضرورة الالتزام بقضايا الواقع، وضرورة إبداء الرأي الفني والفكري لمختلف القضايا الراهنة التي يعيشها الأفراد والجماعات، ومن ثم تتحقق العملية الإبداعية الحديثة (الأدب/ النقد) من خلال خلق إبداع على المستوى الشكلي كما على المستوى الفكري. وعلى هذا الأساس نظر –العقاد– إلى شعر – شوقي – على أنه شعر إحياء لا شعر حديث، ذلك أنه لم " يبدع " كما أنه لم " يبتكر" أساليب فنية شكلية وفكرية عصرية، بل بقي شعره يتسم بالتقليدية الشكلية والفنية، وبخاصة في ابتذاله للأغراض الشعرية القديمة التي – ربما – لا تتوافق في أحايين كثيرة مع مستجدات الحياة الفكرية والأدبية الحديثة.

هذا ما يعني من خلال ما أشرنا له سابقا، أن الإطار التكويني النقدي الأدبي الحديث لمدرسة الديوان جاء كنتيجة للتفاعلات الفكرية/ الأدبية/ النقدية التي حصلت بين هؤلاء الرواد النقاد العرب مع الغرب، وبخاصة لتلك التأثيرات المباشرة للاتجاهات الفكرية والأدبية والنقدية التي كانت سائدة في أوربا إبان القرن التاسع عشر ميلادي كالرومانسية /الواقعية/الرمزية/السوريالية وغيرها.

[1]– ابراهيم الحاوي : حركة النقد الحديث والمعاصر، ص: 64.

-قضية: الشكل والمضمون:

لقد تحدث أفراد" جماعة الديوان" عن قضية: المضمون والشكل بشيء من التفصيل والتحليل، فجوهر قضية المضمون عندهم، تكمن في طريقة تعبير الشاعر عن مختلف القضايا الراهنة مع الاعتماد على تقنيات الوصف المختلفة، ومن ثم الوصول إلى بناء رؤية كونية يحاول الأديب تمثلها في إبداعه، ومن خلال ذلك يصبح المضمنون – حسب العقاد -:«قائما على صحة المعنى وأن يكون موافقا لطبيعة الحياة وللفطرة الإنسانية»[1]، وبالمقابل فقد تطرقوا إلى قضية: "الشكل" من منطلق أنها تنحصر في كيفية البناء اللغوي واللفظي والنحوي والأسلوبي للإبداعات الأدبية، ذلك أن المبدع في عمليات الإبداع الأدبي، يكون ملزما باستعمال لغة صحيحة ومتوافقة وروح العصر، مع إلزامية تجاوز الأساليب اللغوية القديمة في سياق استعمال الألفاظ. فقد نظر -العقاد- إلى أنه يجب على الشعراء أن يُحسنوا انتقاء/ اختيار الألفاظ المناسبة من أجل بناء دلالي متين للإبداعات الأدبية. وضمن السياق نفسه يرى "المازني" أن قضية استعمال الألفاظ تمثل إطارا قائما على مجموعة من الوسائل الفنية تساعد الشاعر على بناء مختلف دلالاته في إبداعاته الأدبية، وبناء عليه فقد نظرت مدرسة الديوان إلى قضية الشكل من منطلق الاختيار والانتقاء المنسجم للألفاظ والأساليب الصائبة، ذلك أن العملية الإبداعية تبقى – حسب العقاد – قائمة: « على اختيار الألفاظ الموصلة للأفكار والمعبرة عن المشاعر دون غموض أو تعقيد أو مخالفة لقواعد اللغة أو حتى التساهل معها »[2].

---

[1]- ينظر: ابراهيم الحاوي : حركة النقد الحديث والمعاصر، ص: 65.

[2]- نفسه، ص: 68.

-قضية: الوحدة العضوية:

لقد اهتم أفراد مدرسة الديوان بقضية: الوحدة العضوية، أيما اهتمام، من منطلق أنهم أقاموا شروطا وتفاسير نقدية علمية تنم كلها عن مدى وعيهم النقدي بمكانتها في تكوين جمالية الإبداع الأدبي خاصة منه الشعري، وعلى هذا الأساس فقد نظر إليها – العقاد– من أنها تتحدد إجرائيا في: « وحدة الموضوع، وحدة الخاطر، وحدة المعنى، وحدة العنوان لا أكثر ولا أقل »[1]. وبعبارة أخرى فإنّ مفهوم الوحدة العضوية يشكل بالنسبة لمدرسة الديوان مفهوما مفتاحيا، من منطلق أنها قائمة على البنية العلائقية للموضوع العام بالإبداع الأدبي الشعري، ذلك أنه في جانب آخر له علاقة بمجريات الحياة الإنسانية والاجتماعية للأفراد كما للجماعات، لذلك فإن كل: « جزئية في النص يفترض أن توضح جانبا من ذلك المغزى العام »[2]. هذا ما يتوافق مع ما أقامه "العقاد" في معرض حديثه عن الوحدة العضوية؛ من أنها تتشاكل مع مفهوم الوحدة الفنية في العمل الأدبي الشعري، أي التحام الأجزاء الشكلية مع الأجزاء الفكرية في بنية أدبية فنية قائمة على الالتحام والترابط والانسجام والتماسك والتناسق مع موضوعها العام. ولعل هذا ما ذهب إليه كل من "شكري والمازني" بحيث أن الأول ألح / أصر على ضرورة تحقيقها في العمل الأدبي الشعري حتى تتحقق في جانب آخر جماليته الفنية والفكرية، ذلك أن فهم وتفسير جماليات القصيدة الشعرية يقوم على اعتبار أنها: « شيء كامل لا من حيث إنها أبيات مستقلة ومتنافرة عن بعضها البعض »[3]، وضمن السياق نفسه نظر الثاني إلى بنية

[1]- محمود أمين العالم/عبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، ص: 42.

[2]- ينظر: ابراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر، ص: 69.

[3]- نفسه، ص: 70.

جمالية الإبداع الشعري من حيث إنها قائمة على التكامل والالتحام، ذلك أنه يستوجب على القارئ أن ينظر إلى: « القصيدة جملة لا بيتًا كما هي العادة فإن ما في الأبيات من المعاني إذا تدبرتها واحدا واحدًا ليس إلا ذريعة للكشف عن الغرض الذي قصد الشاعر شرحا له وتبيينا »[1].

وبناء عليه يمكن التأكيد على أن أفراد جماعة الديوان قد أكدوا غير مرة على ضرورة الاهتمام بالوحدة العضوية في الإبداع الأدبي الشعري من منطلق أن هذا الأخير له نظام علائقي دلالي نفسي يعكس قيمة دلالة هذا الإطار النفسي القائم في النهاية على عواطف مركبة ومتسقة بين الشكل والمضمون، لذلك فإن الأعمال الشعرية الناضجة هي التي: « ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما يُكمل فيه تصوير خاطر/ خواطر... إنها كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته... »[2].

[1]- ينظر: ابراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر، ص: 71.

[2]- نفسه، ص: 71.

المحاضرة الخامسة

المسار النقدي لمدرسة المهجر

-الإطار النقدي للمدرسة:

لقد تبنّت المدرسة النقدية المهجرية مجموعة من المبادئ والآراء النقدية الأدبية الحديثة، بحيث يمكن أن نعثر عليها في كتاب – الغربال – لصاحبه " ميخائيل نعيمة " عام 1923، من خلال مجموعة المقالات والدراسات النقدية الحديثة التي نشرها رواد هذه المدرسة في الصحف والمجلات المهجرية في تلك الفترة من تاريخ ميلاد المدرسة المهجرية. فالجزء الأول منها: تصدى لمفهوم الأدب والرواية التمثيلية والمقاييس الأدبية وللشعر والشاعر، أما الجزء الثاني: فكان عبارة عن مقدمات لكتب ودواوين شعرية من ذلك نقد ديوان " الأرواح الحائرة " لنسيب عريضة، ونقد ديوان " القرويات" للشاعر القروي، وكذا نقد بعض الأعمال الشعرية لشوقي. وعليه فإنه يمكن القول أن أهمية هذا الكتاب تكمن في أنه شكّل علامة بارزة في مسار الحركة النقدية الأدبية الحديثة، ذلك أنه: «مثّلَ ثورة عنيفة على القيم الشكلية البارزة التي وسمت الشعر العربي ردحا من الزمن، وجرت على ألسنة – النَّظامين – في العصر الحديث سخيفة ممجوجة»[1]، ولعل من أهم القضايا النقدية التي تبنتها المدرسة النقدية المهجرية هي كالآتي:

[1]- ابراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر، ص: 77.

1/ القضايا النقدية التجديدية للمدرسة:

لقد أشرنا سابقا إلى أن كتاب- الغربال- " لنعيمة "يعد بمثابة الدستور النقدي للمدرسة المهجرية، من منطلق أنه حوى في دفتيه أهم الآراء والمبادئ النقدية الأدبية الحديثة. ففي الجزء الأول تعرض فيه – نعيمة – بالشرح والتحليل لأهم المقاييس الجديدة للأدب والنقد، أي تحديده للمنهجية النقدية التي تتناسب معه. وأما في الجزء الثاني فعمل فيه – نعيمة – على تمثل مختلف القضايا النقدية الجديدة على مجموعة من الأعمال الشعرية.

وبناء عليه فإن أهم القضايا النقدية الأدبية الحديثة التي أكد عليها – نعيمة – يمكن تلمسها في ثلاثة مقالات جاءت معنونة كالآتي: الغربلة/ المقاييس الأدبية، نقيق الضفادع. بحيث احتفى في الأول: بأهمية المنهجية النقدية الأدبية الانطباعية على اعتبار أنها تشكل إطارا أساسيا وصحيحا للحقيقة النقدية الأدبية، ذلك أنه لكل: « ناقد غربال، ولكل موازينه ومقاييسه، وهذه المقاييس والموازين ليست مسجلة لا في السماء ولا على الأرض ولا قوة تدعمها وتظهرها صادقة سوى قوة الناقد نفسه »[1]، وبالمقابل يبقى فعل النقد – حسب نعيمة – قائما على أساس القوة التمييزية التي يتملكها الناقد، ذلك أنه حامل لمسؤولية تربية الأذواق، ومن ثم يتسنى له إبراز محاسن الجمال والقبح في الأعمال الأدبية، هذا بالإضافة إلى تأكيد – نعيمة – على قضية الانتماء المباشر لصاحب العمل الأدبي، مما جعله في هذا السياق يفرق بين الأثر وصاحبه؛ ذلك أن الناقد لا يقوم بغربلة الناس وطبائعهم، بقدر ما يحاول غربلة الأفكار/ الرؤى/ الأحاسيس/ الميول

[1]- ميخائيل نعيمة : الغربال، ص: 08، نقلا عن: إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر، ص: 78.

وغيرها، ومن ثم يصبح النقد: « ضربا من الحرب بين الناقد والمنقود»[1]. وعليه فإن قضية الناقد قد شكلت ضمن المنهجية النقدية عند – نعيمة – مقولة مفتاحية، معتبرا إياه ضمن دائرة الإبداع الأدبي والنقدي " فنانا بامتياز "، مثله مثل المبدع الأدبي، ومن ثم فإن مهامه لا تنحصر فقط في تمحيص وتقويم وتثمين الأعمال الأدبية، بل على العكس إن وظيفته الأساسية تنحصر في الكشف عن مختلف جوانب الجمال للإبداع الأدبي من خلال توضيحها للقراء، وبالتالي فهو في جانب آخر يقوم بتهذيب أذواقهم الفنية والأدبية والفكرية أي: « تحليل نفسية الأديب عن طريق عمله، ووضع يده على طريق معالم الطريق الذي – سار فيه– يكفي ولو بشكل عام للوفاء برسالة النقد »[2]. مما يعني في جانب آخر أن الناقد لا يمكنه أن يحتوي الأعمال الأدبية احتواءً كليا، إلا إذا كان وفيا لرسالة النقد القائمة على مجموع المواهب الفكرية/ الأدبية/ الثقافية/ النقدية التي يقوم عليها في الكشف عن مواهب غيره المختلفة، ومن ثم إمكانية توجيهها توجيها فنيا ونقديا؛ لذلك لا يبقى عمل الناقد – وفق نعيمة – ينحصر: « في التمحيص والتثمين والترتيب، فهو مبدع ومُولد ومرشد، مثلما هو محمص ومثمن ومرتب، هو مبدع عندما يرفع النقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد حتى صاحب الأثر نفسه »[3].

وأما في المقالة الثانية المعنونة بـــ: " الغربلة " فلقد حدّدَ – نعيمة – بعض المقاييس والمعايير لتكوينية الأدب، بحيث اعتبر أن هناك أطرًا روحية تبقى – إلى حدٍّ ما –

---

[1]– ميخائيل نعيمة : الغربال ، ص : 16، نقلا عن: إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر، ص: 79.

[2]– أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس.ط2.بيروت.1980، ص:13.

[3]– ينظر: ابراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر، ص: 80.

مشتركة بين جميع الأفراد والجماعات في كل الأزمنة والأمكنة، ومن ثم أصبحت هذه الأطر الروحية كمقاييس ومعايير ثابتة لدراسة قيمة الأدب، ولعل من بعض هذه الأطر التي تتجلى فيها قضية الإفصاح عمّا ينتابنا من عوامل نفسية من قبيل: الحب/ الكراهية، الحزن/ الفرح، اللذة/ الألم وغيرها، أو ربما كحاجتنا إلى نور نهتدي به في هذه الحياة، وهو البحث عن الحقيقة القابعة في أنفسنا، أو كرغبتنا في تحصيل لموضعة الجميل في كل شيء، ذلك أنه في أرواحنا رغبات لا تنتهي في البحث عن الجمال أو على كل مظهر من مظاهر الجمال، أو حتى تجاهله من منطلق أنه لا يختلف فيه ذوقان، ولعل هذه بعض المقاييس الثابتة التي أكد عليها – نعيمة – والتي على أساسها يولد الأدب وينتعش فيما بعد، ومن ثم تصبح قيمته تقاس بمقدار ما يسد هذه الرغبات التي أشرنا إليها.

وأما في المقالة الثالثة المعنونة بـــ: " نقيق الضفادع "، حيث هاجم فيها رواد الاتجاه التقليدي المحافظ، مسلما / منطلقا من أن هذه المحافظة " عمياءٌ " بامتياز بحيث إنها قاتلة لكل تجديد للإبداع، هذا ما جعله يصفهم وينعتهم بـــ: " نقيق الضفادع"، وهم في حالة الضجر ضد كل جديد أو حتى لدعوة قائمة على ضرورة تبسيط اللغة، لكي يتسنى لها نقل الفكر/ الإحساس/ الجمال من نفس مبدعة إلى أخرى متلقية، هذا بالإضافة إلى بعض القضايا التي أكد عليها – نعيمة – من قبيل " قضية العروض " التي أعطاها بعدًا تهكميًا وسُخريًا، من منطلق أنه سخر صراحة من بعض المقولات العروضية الخليلية، كالزحافات والعلل وغيرها معتبرًا أن: « لا الأوزان ولا القوافي من ضرورات الشعر مثلما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورات الصلاة »[1]. هذا بالإضافة إلى قضية

[1]– ينظر:ميخائيل نعيمة: الغربال،ص:118/نقلا عن إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر،ص: 83.

"مصدر/ جوهر الشعر" معتبرا أن منبعه " النفس " أما جوهره فهو" التعبير" عن مجريات الحياة؛ ومن ثم: « فالشعر هو الذي ينزل بفكري إلى أغوار تحتها أغوار ... إنه الشعر الذي تستأنس به روحي وتنفتح له براعيم الحياة داخلي »[1].

ومما سبق يمكن القول، أن هذه القضايا النقدية الحديثة التي اشتغل عليها رواد المدرسة المهجرية، لها مرجعيتها الفكرية والنقدية من مؤلف كتاب " الغربال "، بحيث كان الفضل لصاحبه؛ من أن تبنى منظومة مفهومية/ إجرائية نقدية شكلت علامة بارزة ضمن مسار الحركة النقدية الأدبية الحديثة.

[1]- ينظر:ميخائيل نعيمة: الغربال،ص:118/نقلا عن إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر،ص: 83.

المحاضرة السادسة

المسار النقدي لمدرسة " أبولو"

-الإطار النقدي للمدرسة:

تشكلت مدرسة " أبولو " النقدية " عام 1932 "[1]، مع مجموعة من الأدباء والشعراء لعل من أبرزهم: أحمد أبو زكي الشادي، إبراهيم ناجي، على محمود طه، صالح جودت وغيرهم، حيث عمل هؤلاء على استصدار مجلة أدبية نقدية حملت اسم "أبولو"، وظهر أول عدد لها في السنة نفسها التي تشكلت فيها المدرسة. وعليه فقد وجد هؤلاء الرواد ضمن هذه المجلة فضاءً متنفسا لهم؛ من أجل الكشف/ عرض مختلف الرؤى الأدبية والنقدية الجديدة، التي جاؤوا بها ، خاصة منها الرافضة لكل قديم، ومن ثم كانت أهم دعوة نقدية روّجوا لها هي البحث عن كل جديد يتماشى مع روح العصر وبالمقابل الثورة على كل مألوف من الشعر التقليدي. لذلك كانت أشعار هؤلاء الرواد رافضة لكل القيود الشكلية خاصة منها العروضية، هذا ما جعلهم يتبنون في كتاباتهم الإبداعية أساليب متحررة بامتياز، تمنحهم مقدرة على تجاوز كل المزاعم الأدبية والنقدية لبعض المبدعين القدامى، وهو ما جعل مؤسسها " أبو الشادي " يجهر بهذه الدعوات التجديدية،

[1]- ينظر: عباس بن يحي: مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص: 95.

سواء على المستوى الأدبي كما النقدي؛ وهذا من خلال تمثل: «القيم والمثل العليا وكذا الدفاع عن رسالة الحس والعقل والديمقراطية »[1].

-القضايا النقدية للمدرسة:

لعل من أهم القضايا النقدية، التي جعلت "مدرسة أبولو" تبرز ضمن الساحة النقدية، هو أنها لم تتعصب لفكرة معينة أو لمذهب شعري معين أو لتيار فلسفي محدد، بل إنها تبنت إطار نقدي تجديدي قائم على: الحرية/ الديمقراطية، الثورة على كل قديم. هذا ما جعل رؤيتها النقدية، تكون أكثر انفتاحا على كل الإبداعات الأدبية الحديثة، كالشعر المرسل وبعض الكتابات النثرية الحديثة القائمة على التزام مبدعيها على تصوير الواقع الجديد مع محاولة التعبير بأساليب جديدة، تحمل في الوقت نفسه مواقف محددة لهؤلاء المبدعين، سواء كانوا أدباء أم نقاد. وهذا ما يمكن أن نشير إليه من خلال ما كتبه الناقد " رمزي فاتح " في مجلة " أبولو " عن " الشعر المرسل وفلسفته الإيقاعية"، حيث دعا صراحة إلى محاولة تمثل هذا النوع من الشعر، مع تأكيده لأضرار القافية، من منطلق عدم ضرورتها في عمليات التشكيل الشعري الحديث، وبالمقابل على مستوى الإبداع الشعري المرسل، يمكن الإشارة إلى ما كتبه " خليل شيبوب " في مجلة " أبولو" عام 1932 عن أهمية الشعر المرسل؛ مبينا في الوقت نفسه مدى تجاوز القافية في تشكيل هذا النوع من الشعر الحديث، وبناء عليه يمكن القول: إنّ« مذهب الشعر المطلق هو الاحتفاظ بالوزن، أما القافية فهناك خلاف في إبقائها أو إغفالها »[2].

[1]- محمود أمين العالم/عبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، ص: 79.

[2]- ينظر: ابراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر، ص: 87.

فالحديث عن الإطار التكويني النقدي لمدرسة " أبولو " يجعلنا نقر بأن هذه المدرسة النقدية الحديثة، لم تتمثل اتجاها/ تيارا/ مذهبا نقديا محددا، لكن هذا لا يعني أنها ولدت من عدم، بل على العكس من ذلك، إنها قامت في بناء إطارها النقدي على مرجعيات حديثة، كان للناشئة الدور في إعلان الثورة على كل قديم، ومن ثم تبنى دعوة تجديدية أدبية/ نقدية، جاءت على شكل أهداف رئيسية حاولت مدرسة أبولو تحقيقها ضمن مسار الحركة النقدية العربية الحديثة. هذا بالإضافة إلى الدور الريادي النقدي في بعث الحركة الشعرية المعاصرة في الوطن العربي، ذلك أن الباحث: « يجد في آثار جماعة "أبولو" الشعرية أن معظمهم سار في اتجاه شعري موحد غلب عليه طابع التجديد في الشكل والمضمون »[1]، هذا بالإضافة إلى البعد الرومانسي، الذي اتسم به الإطار النقدي لمدرسة ' أبولو' سواء على المستوى الشعري أم النقدي، ذلك أن لون الرومانسية هو ما طبع: « شعر أعضاء جماعة " أبولو" الذين قاموا برسالتها وتابعوا نشاطها الأدبي على صفحات مجلة " أبولو" ...مع أن مبدعيها – سواء على المستوى الأدبي أم النقدي – ساعدوا على نهضة الشعر العربي الحديث »[2].

ومما سبق يمكن التأكيد على أن تكوينية الإطار النقدي لمدرسة "أبولو" جاء على شكل قضايا نقدية حديثة، حاول روادها إثراءها ضمن مسار الحركة النقدية الحديثة، بحيث أسهموا من جهة في تطوير رؤى نقدية، سواء على مستوى الخطاب الأدبي أم النقدي الحديث، مما منح لمدرسة "أبولو" النقدية أن تتبوأ مكانة بارزة ضمن الحركة النقدية العربية الحديثة.

---

[1]– ينظر: ابراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر، ص: 91.

[2]– كمال نشأت: أبو الشادي وحركة التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء، ط1، 1989، القاهرة، ص: 420.

المحاضرة السابعة

الاتجـاه النقدي الـرومانـسي

لقد سادت الكلاسيكية بمعناها الفكري/ الأدبي/النقدي ردحا من الزمن، فقدّم المفكرون/ الأدباء/ النقاد أعمالا إبداعية متميزة، لكن الكلاسيكية؟ بمفهومها الواسع أفل نجمها بفعل تغير/ تحول الأوضاع الاجتماعية/ التاريخية/ السياسية/ الثقافية، وكان من: « نتائج كل ذلك أن انهار المذهب الكلاسيكي، وراحت النفوس تفتش في أعماقها عن تعبير بديل... فلم يكن ذلك التعبير البديل إلا المذهب الرومانسي »[1]. ومن ثم فإنه قبل الحديث عن الاتجاه الرومانسي ضمن الإطار النقدي الحديث حريٌ بنا أن نتحدث عن إطاره الدلالي والمصطلحي.

- في المصطلح:

الرومانسية/ الرومانتيكية: كلمتان تحملان أكثر من دلالة ومعنى، كالخيال/ الوجدان/ العاطفة/ الطبيعي وغيرها، وأما إذا عدنا إلى أصولها التكوينية التاريخية الإبداعية؛ فإنها في القديم كانت تعني: «مجموع القصص الخيالي القديم، القائم على أشكال إبداعية من قبيل: حكايات الفروسية/ المغامرة اللاواقعي وغيرها »[2]. وبالمقابل فإن البحث في تكوينيتها

[1]- ينظر : عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة، د.ط، بيروت، 1972، ص246.

[2]- ينظر: ليليان. فرست: الرومانسية، تر: ع. الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية، ج1، ط2، بيروت،1983. ص:33.

النقدية الأدبية يمكن القول إنها كانت بعيدة عن هذا الإطار النقدي، من منطلق أنها بقيت منحسرة ضمن إطار دلالة الانتشار العاطفي أو المتحرر المطلق، ضمن هذه المرجعية دخلت الرومانسية المربع النقدي الأدبي متأخرة. ذلك أنها توقفت عند حدود الوصف لكل منجز فكري/ أدبي/ نقدي، ووفق إطاره الإبداعي لا غير، ومن ثم الرفض لكل ما هو قائم/ ثابت. هذا ما جعل دلالتها في جانب آخر، تكون غير مقيدة: « بحدود عصر معين، ومن ثم تؤلف نوعا من خاصية جوهرية لأسلوبية تطالعنا في أوقات مختلفة واتجاهات فنية متنوعة»[1]. مما يعني في جانب آخر أنها دخلت إبان القرن الثامن عشر ميلادي التصنيف المذهبي النقدي الحديث، بحيث شكلت اتجاها نقديا حديثا قائما على مجموعة من المبادئ الفكرية والقواعد النقدية، وهذا ما جعلها تبرز كتيار نقدي حديث بارز ضمن مسار الحركة النقدية العربية الحديثة. ولعل من أهم هذه المبادئ والقواعد التي قامت عليها يمكن أن نشير إليها فيما يأتي:

-الملامح النقدية الرومانسية:

- ✓ التحرر والإبداع، مع الرفض المطلق لكل القيود/ الثوابت السائدة، أي أن الرومانسية: ثورة تحررية للأدب من سيطرة الآداب الإغريقية والرومانسية ومن كافة الأصول والقواعد الخاصة بالكلاسيكية.
- ✓ الاعتداد بالذاتي/ العاطفي/ الاندفاعي، في مقابل العقلي/ المنطقي الكلاسيكي أي النزوع إلى فوارق الطبيعة وأعاجيبها، والجنوح إلى حياة الفطرة، كرفض للحياة الصناعية المعقدة وضغوطاتها على الفرد، ذلك أن:« الأديب في هذا المذهب يطلق

[1]- إتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، تر: ميشال عاصي، عويدات، ط2، لبنان، 1983، ص: 231.

لعاطفته العنان ويسترسل معها، ويهرب من وطأة الحياة المادية على روحه، ويعيش ويتمتع في دنيا خاصة من صنع خياله، ويأوي إلى الطبيعة كأم حانية يتغنى بجمالها»[1].

- ✓ الاحتفاء بالشعبي/ الجماهيري، من منطلق تجاوز الرسمي الثابت، وهذا من خلال إعلان ثورة على كل الأوضاع الاجتماعية، ومن ثم مناصرة الشعبي على الرسمي، مما يعني في جانب آخر، أن الإبداعات الرومانسية، أشد التحاما واتصالا بالغرائز البشرية وأحب إليها.
- ✓ الغوص في الباطني النفسي، في مقابل السطحي، ذلك أن الرومانسية تميزت بالاعتداد بالأحاسيس النفسية والخيالية الروحية، مع تجاوز صريح للعقل والحكمة.
- ✓ الاهتمام بالبسيط الجميل، على حساب المعقد الجوهري.
- ✓ التركيز على فعل المنفعة، في مقابل الفائدة المادية.

وبناء عليه فإن الاتجاه الرومانسي، سواء في إطاره الأدبي أم النقدي، جاء كرد فعل لبعض الاتجاهات الفكرية النقدية الأدبية المثالية، التي برزت في تلك الفترة من القرن الثامن عشر ميلادي، ذلك أنها قيدت حريات الأفراد ومن ثم قزّمت إبداعاتهم الأدبية والنقدية، بل نالت من شخصياتهم، لذلك جاء الاتجاه الرومانسي في عمومه دعما للروح الفردية الإبداعية المتحررة، فمنذ: « القرن الماضي والرومانتيكيون يُجمعون أو يكادون على أن الأدب/ النقد الصحيح هو القائم على التحرر والانطلاق نحو الكشف والريادة، فراح الرومانتيكيون ينعون على الناس قيودهم، وعلى المجتمع نُظمه وتفكيره، فكانوا أول

[1]- ينظر: عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص248.

ثائر به في هذا العصر الحديث »[1]. ولعل هذا ما تجلى في كثير من الإبداعات الأدبية الشعرية الحديثة، حيث تميزت أطره التعبيرية بلغة متحررة ومتجددة وموسيقية بامتياز، وبتنوع بارز للقوافي، مما يحيل في الوقت نفسه، على تدفق فعلي لكتلة من العواطف المنتشرة. لذلك اتسمت هذه الإبداعات الرومانسية بجمال الفكر والخيال والأسلوب والعاطفة، وهي كلها عناصر فنية اتسمت بها مختلف الأعمال الإبداعية الحديثة، بحيث بقيت هذه: « الغاية الفنية مطلبا مشروعا من مطالب الأدباء/ النقاد الرومانسيين إلى هذا اليوم»[2].

-ملامح الإبداع الرومانسي:

يبدو أن الاتجاه الرومانسي جاء كردة فعل قوية على كل التيارات الفكرية والنقدية الكلاسيكية، وهذا من منطلق أنها اتسمت بخصائص مختلفة من عصر إلى آخر، بل ومن ناقد/ أديب إلى آخر، وعليه يمكن أن نتحسس بعض الملامح الرومانسية في الإبداعات الأدبية الحديثة:

صحيح أن التيارات الرومانسية قامت كلها على مبدأ رفض التقليد والتحرر والإبداع، وهذا ما أخذت به المدارس النقدية الأدبية الحديثة، من منطلق محاربتها للمقلدين، ومن ثم الدعوة الصريحة إلى: « تبني الفلسفة التحررية وذلك هو أبرز معالمها»[3]. ومن ثم فإن التركيز على فكرة التحرر الإبداعي ضمن عمليات التشكيل

---

[1]- ينظر: حلمي مرزوق: الرومانتيكية والواقعية في الأدب، دار النهضة، د.ط، بيروت، 1983، ص: 15.

[2]- نفسه، ص: 50.

[3]- حلمي مرزوق: الرومانتيكية والواقعية في الأدب، ص: 20.

الفني، يعني في جانب آخر، تجاوز الالتزام السلبي إلى الايجابي، القائم على الإحساس المفعم بالتحرر ومن ثم تجلت دعوة للتجديد الإبداعي، بدءًا من الشخصية الفردية، وصولا إلى نتاجها الإبداعي التحرري. فعلى مستوى الإبداع الشعري الحديث، نسجل تجاوزا واضحا لمفهوم الشعر القديم، بحيث انطلقوا من أنه يُمثل وجدان/ إحساس، عواطف/ رؤية، ومن ثم فقد توافق الشكل الحديث مع المضمون، ذلك أن الكثير من الثوابت القديمة تجاوزها المبدعون الرومانسيون، من قبيل: كسر القيود الشكلية كالقافية، ومن ثم تجلى شكل شعري حديث، هو: الشعر المرسل، القائم فنيا على التنوع في تشكيل القافية مع توافق الوحدة الشعرية مع الشعورية، لِيلي بعد ذلك ظهور أشكال شعرية جديدة، تجلت فنياتها دراميا وسرديا ورمزيا.

وأما على مستوى الاعتداد بالذات المبدعة الرومانسية، فإن الكثير من المبدعين الرومانسيين، قد تمكنوا من التعبير عمّا في ذواتهم/ أنفسهم وبشكل بارز وواضح يقول إلياس أبو شبكة – رائد الرومانسية بامتياز –:

اجْرَح القَلبَ واسْقِ شِعْرك مِنه ***فَدَمُ القَلبِ خَمْرةُ الأقْـــــلامِ

مَصْـــدَرُ الصِـــدْقِ في الشُّعورِ ***وفِي القَلْبِ مَهْبطُ الإلْهَام

وَإذَا أَنْتَ لَمْ تُعَــذب وتغمس***قَلمًا فِي قَـــــرَارَة الآلاَم

وهذا بخلاف الكتلة القمعية، التي سلطها المبدع الكلاسيكي على ذاته، من منطلق اعتداده بالعقل والمنطق، لكن بالمقابل فإن المبدع الرومانسي رفض كل القيود المعنوية/ المادية التي قد تشكل حاجزا في نقل مختلف الجوانب الشعورية النفسية والفزيولوجية القوية والضعيفة، ذلك أن: « حرية الإنسان عندهم تنبع من ذاته، وهذه الذات نبعٌ ثرٌ

وعالم غني بالقيم والضوابط لأنها تزخر بأصداء المبدأ الأسمى »[1]. مما يعني أن الكتلة العاطفية التي تحتفي بها الذات الرومانسية تشكل أحد العناصر البنائية، التي يتكئ عليها الإبداع الرومانسي في العصر الحديث. ذلك أن الكثير من الإبداعات الشعرية الرومانسية، تحتفي بموضوعة الكآبة والتشاؤم، مما أصبحت في الشعر المعاصر، تشكل أحد المقولات الرومانسية البارزة في الإبداع، بحيث تتجلى روح المبدع شديدة الحساسية مرتبطة أشد الارتباط بذاته النفسية، ذلك أنه مستعد لكل مظاهر القهر التي ينتجها الواقع من خلال بعض الأحاسيس كالآلام والشرور وغيرها. ومن ثم فإن الإعلاء/ بنسق خطاب الألم، أصبح يُشكل مبدأ عاما عند الرومانسيين في عمليات التشكيل الفني الإبداعي الأدبي. هذا بالإضافة إلى احتفائهم بالصورة الأدبية من منطلق إدراكهم للبون الكبير بينهم وبين الكلاسيكيين، ذلك أن تكوينيتها الجمالية عندهم قائمة على أساس البناء الجزئي والمنطقي لها، في حين أنها عند الرومانسيين قائمة جماليتها على سعة الخيال المنتشر، بحيث إن التشكيل الفني لها لا يخرج عن إطار الانسياب الخيالي والاندفاع الوهمي والعاطفي لها. ومن ثم أصبح عنصر الخيال يشكل إطارا بنائيا وجماليا وفنيا؛ إنه اللغة القوية التي ينقل بها البدع أحاسيسه العميقة التي تتجلى ضمن مسارات الإبداع، ومن ثم تمنح العمل الأدبي وحدة فنية وجمالية سرمدية، ليبقى في النهاية يُمثل وسيلة لإدراك كنه حقائق هذا العالم. ولعل هذا ما اعتمده بعض المبدعين الرومانسيين في إبداعاتهم الأدبية، يقول : صلاح لبكي :

هُنا اللَيل قُومي نَهزّ المنى ***بِأرْجُــوحَة مِن ضَيَاءِ القَمــرِ

[1]- حلمي مرزوق: الرومانتيكية والواقعية في الأدب، ص: 41.

وَتنْفلِت أحْلامنَا الرَاقِصات *** عَلَى خَفَقَات النُّجُومِ الغرَر

فَنَسْرح فَوْقَ غمَامِ الفِراشِ*** ونَمْرَح تحْتَ غُصُون الشَجَر-[1]-

وفي مقابل هذا فقد اهتموا باستثمار عناصر الطبيعة في إبداعاتهم الأدبية الحديثة، سواء ما كان منها فطريا أم معنويا، ومن ثم فقد شكلت الطبيعة الإطار البنائي الجمالي في عمليات التشكيل الإبداعي الرومانسي. ذلك أن العودة إلى استلهام العوالم الطبيعية في الإبداع، يعني بطريقة أم بأخرى، استدعاء للعوالم النقية والطاهرة، كما أنه في الوقت نفسه ابتعاد عن العوالم القاتمة؛ إنها باختصار العودة إلى الأصول الكائنة والممكنة فيها، وضمن هذا السياق يقول" إيليا أبو ماضي":

السُّحب تَرْكُض فِي الفَضَاء*** الرَحْب رَكْضَ الخَائِفينَ

والشمس تبدو خلفـــها***صفْـــرَاءَ عَاصِبـــة الجَبِين

والبحر ساج صامـــت*** فِيـــــه خُشُـــوعَ الزَاهِدين

وبناء عليه، فإن هذا المقطع الشعري يبدو أنه ثري بالعناصر الطبيعية، التي أرادها الشاعر من أجل تصوير مشهد الغروب، كما يراه هو، لا كما يراه غيره، لذلك فقد برزت هذه العناصر في إطارها الحسي الحي الذاتي للتعبير عن العمق النفسي لمشهد الغروب. ومن هنا يمكن التأكيد على أن المبدع الرومانسي لا يكترث بالتشكيل اللغوي والبلاغي، بقدر ما يحرص على التشكيل النفسي العاطفي الطبيعي البسيط، القائم على

[1]- إيليا حاوي: صلاح لبكي، دار الكتاب، د.ط، بيروت، 1981، ص10.

القوة الخيالية العميقة، لذلك كانت: «الطبيعة سبيلهم إلى هذا التحرر، فهي سبيل العصر في كل فلسفة أو منطق صحيح... لقد آمنوا بنُظم علوية أرادتها الطبيعة »[1].

وبناء عليه، يبدو أن الاتجاه الرومانسي ضمن مسار حركة النقد الأدبي الحديث، جاء كرد فعل لمختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية والنقدية التي ظهرت في تلك الفترة من القرن الماضي، بحيث قيدت الكثير من المبدعين في عمليات التشكيل الفني والجمالي، وبالمقابل فقد راح هذا الاتجاه النقدي يحرر المبدعين من القيود الشكلية والمضمونية، من أجل فسح مجال كبير لبروز الإبداع وفق رؤى تحررية وخلاقة.

[1]- إيليا حاوي: إيليا أبو ماضي. دار الكتاب، د.ط، بيروت، 1972، ص39.

المحاضرة الثامنة

الاتجاه النقدي الواقعي

-في المصطلح:

لقد اهتم الاتجاه الرومانسي بالذات الفردية في عمليات الإبداع، من منطلق أنها تشكل محور الحركة والسكون ضمن هذا الكون القائم على عناصر معنوية وأخرى طبيعية، بحيث شكلت هي الأخرى إطارا جماليا لعمليات التشكيل الفني الرومانسي. ومن ثم اتحدت الذات مع الطبيعة ضمن الإبداع الرومانسي. وبالمقابل جاء الاتجاه الواقعي من خلال اعتداده بالعلاقة السوية بين العلمي والتجريبي، ذلك أنه إبان القرن التاسع عشر راحت كل العلوم تتطور وتتقدم من خلال الكشوفات المختلفة ومن ثم: « بدأ الإنسان يحس بحاجته إلى التعبير عن قضيته إزاء إحساسه بالغربة والضياع الذي بدأ يأخذ شكلاً متطورًا »[1]. وأمام هذه المتغيرات السوسيو تاريخية والثقافية، حدثت الفجوة بين الأدب والعلم، بحيث راح الأول يحقق وجوده الفني من خلال استثمار مختلف عناصر الخيال، مستبعدا في الوقت نفسه عناصر الواقع التي لها علاقة بتكوينية الإبداع الفني، في حين راح الثاني يعتد بعناصر الواقع المختلفة، خاصة التي لها علاقة مباشرة بالإطار الفني للإبداع الأدبي، متجاوزا في الوقت نفسه بعض عناصر الخيال ومركزا على الوعي/ الإدراك، من أجل فهم كنه الأشياء ومن ثم إثبات حقائق الكون. وبين هذا وذاك لم يجد المفكرون

[1]- حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء، ط1، القاهرة، 2002، ص12.

النقاد أنفسهم – إبان القرن التاسع عشر أمام هذه الحملة النهضوية العلمية والمعرفية الحديثة – إلا خيار الاندماج معها مع التخلي الجدي عن انطوائهم وعزلتهم التي فرضها الأدباء والمفكرون والنقاد في تلك الفترة، ومن ثم الإقرار بضرورة النزول من علياء مملكة الخيال إلى حضرة الواقع، وبالتالي محاولة خلق تماثل بينهما، وهذا بهدف الإعلاء بالرؤية النقدية العلمية الحديثة التي قام عليها الاتجاه الواقعي ضمن مسار الحركة النقدية الأدبية الحديثة. ومن هنا أخذ إطار نقديّ علميّ يتجلّى:« كمنهج جديد يرفض الانصياع لصرامة القديم، كما يرفض البعد عن الفكر الموضوعي إلى التحليق الرومانسي، كما يطمح إلى متابعة التطور العلمي السريع في نبض الحياة المتتابع »[1]، بمعنى أنها قد تجلت رؤية نقدية جديدة ضمن مسار حركة النقد الحديث، كاتجاه نقدي واقعي، عرف عند البعض بمسميات ومصطلحات مختلفة ومتعددة، لعل من أبرزها: الطبيعي والتجريبي والمادي وغيرها، بحيث تأسس على مجموعة من المبادئ الفكرية والأسس النقدية، من أهمها: الإيمان كل الإيمان بالحقيقة العلمية خاصة منها القائمة على التجارب العلمية، ومن ثم تقدير حقائق الظواهر الاجتماعية والإنسانية ضمن الأطر الأدبية والنقدية.

-الملامح النقدية الواقعية:

صحيح أن الواقعية اتجاه فكري نقدي موضوعي، سعى إلى احتواء تكوينية الوقائع الفكرية والإنسانية والاجتماعية مع تجاوزه المطلق للإطار العاطفي الخاص بهذا الواقع، الذي أعطاه/ أولاه رعاية خاصة وموضوعية، وهذا من خلال محاولة استيعابه استيعابا دقيقا، قائما على تحديد مختلف المعالم الإنسانية والتفاصيل الاجتماعية من خلال مبدأ

[1]- ينظر : حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، ص 15.

"الالتزام" الذي أخذ به المبدع، وكذا الحياد الذي عمل عليه في تمثل الواقع سواء فكريا أم أدبيا أم ماديا: «إنه الجو الفكري والفلسفي الذي أحاط بالواقعية، فرجحت كفتها في موازين الذوق والأدب، خفّت كفت النزعات الرومانتيكية وأصبح الواقع هدفا منشودا واتجاها مطلوبا تَنادي به الأدباء والنقاد على وجه العموم... إنه الواقع المؤلم الذي صوره هؤلاء، بحيث مازالت به العوامل حتى أصبح على هذا النحو الكريه »[1]. مما يعني في جانب آخر أن الاتجاه الواقعي تهيأت له الأرضية النقدية الفكرية، من خلال الوقوف على مختلف الوقائع الإنسانية والاجتماعية البشعة، التي يعيشها الأفراد كما الجماعات، وهذا بهدف إبراز حقائق هذه الوقائع بأمانة وصدق ومن غير كذب ولا توهم، بمعنى موضعة الإطار التحليلي موضع الإطار التخييلي ضمن مسارات العملية الإبداعية، ومن ثم يحل المحسوم في مقابل الموهوم، –وهذا طبعا– بإعلاء عناصر الواقع المحسوس والطبيعي الظاهري ضمن مسارات تشكيل الخيال والإحساس ضمن عمليات الإبداع. لذلك تبقى هذه التصورات والرؤى الفكرية النقدية الواقعية التي قام عليها الاتجاه الواقعي تشكل الأرضية الفكرية النقدية للواقعية ضمن مسار الحركة النقدية الحديثة. لذا فإن الكثير من الأدباء والنقاد قد فتنوا بهذا الاتجاه الواقعي، خاصة إبان القرن التاسع عشر ميلادي، بحيث إنه في جانب آخر لم يتفقوا على تحديد إطار مفهومي فكري نقدي للأدب/ النقد الواقعي، ذلك أن البعض منهم أقام حده التكويني الأدبي النقدي من منظور استلهام الواقع كما هو، لا كما سيكون، أي استبعاد الخيال الخلاق من العملية الإبداعية، هذا ما يعني في جانب آخر، وكأن هؤلاء يثيرون قضية المقارنة للأدب كما للنقد بين ما هو واقعي ورومانسي، فالإبداع يبقى في تقديرنا كما يقول " شيلي " : « انعكاسا لكل

[1]– ينظر: حلمي مرزوق: الرومانتيكية والواقعية في الأدب، ص59.

هذه الحضارة قبل أن يكون انعكاسا لآحاد الأدباء ونفسية المبدع، لأننا مع الرومانتيكيين في أن الأديب ليس أديبا إلا بمقدار ما تقع عليه مواهبه وملكاته مما هو عام...إلا أننا نختلف معهم نحن الواقعيين في قصر هذه العمومية على الواقع المحيط بكل وقائعه وأحداثه...»[1]. لكن وبالمقابل هناك من انطلق من رؤية فكرية نقدية مضادة للأولى؛ مفادها أن الإبداع يستقي فنياته الفكرية والأدبية الجمالية من مصدر الحياة الجماهيرية الشعبية الواسعة، التي تعج مجتمعاتها بمختلف المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، هذا بالإضافة إلى أنّ بعض المفكرين النقاد نظروا للإبداع الأدبي النقدي من منظور فكري طبقي أرستقراطي، بحيث شكلت العناصر المادية فيه: « مكان الفطنة والفضيلة والجمال، وفاز فيه الرغد والرخاء »[2]. كما اكتفى نفر من الدارسين بتحيين الإبداع من منظور البؤس/ الحرمان/ الفاقة، الذي تعيشه الكثير من الطبقات الجماهيرية الشعبية، فكان هدفهم من وراء ذلك كسر الجمود الفكري ومن ثم إيقاظ الوعي الجماهيري الشعبي، من أجل دفعه إل التغير والعيش، ضمن مستوى إنساني يليق به، لذلك فقد: « أقامت صرح هذا الاستغلال صور شتى من الإرهاق البشع والإجحاف الشنيع، التي تزخر بها آداب: " زولا/ بلزاك/ دكنز " ومن إليهم من أساطين الاتجاه الواقعي »[3]. هذا ما يعني من أن رواد الواقعية على اختلاف تصوراتهم الفكرية النقدية للأطر المفهومية الأدبية والنقدية، إلا أنهم في جانب آخر راهنوا في كتاباتهم الإبداعية على مختلف الأجناس النثرية: (القصة/ المسرح/ الرواية) كأشكال فنية صامدة، لها القدرة الكبيرة

---

[1]-ينظر: حلمي مرزوق: الرومانتيكية والواقعية في الأدب، ص58.

[2]- نفسه، ص55.

[3]- نفسه، ص86.

على احتواء الواقع، ومن ثم التأثير على بنية الوعي التي تتمثلها الطبقات الاجتماعية في حياتهم الاجتماعية والثقافية، وهذا من خلال التعبير عنها بهذه الأشكال الفنية النثرية التي استحدثتها في حياتها اليومية.

ومما سبق يمكن القول: إن هذا الحراك الفكري والنقدي الحديث الذي عرفه الاتجاه الواقعي، قد اتسع فعله النقدي نتيجة تطور النشاطات الفكرية والأدبية والنقدية ووضوح المفهوم الفكري والنقدي للواقع، هذا بالإضافة إلى ازدهار مختلف الأشكال السردية الحديثة التي اعتمدت على أسلوبية قوية؛ تمثلت في اختيار وانتقاء الكلمات التعبيرية المحملة بدلالات عن راهن الواقع بأدق الأوصاف والنعوت. هذا ما أفرز بدوره فيما بعد إطارا مفهوميا واسعا للواقعية، جعلها تتفرع إلى اتجاهات وتيارات نقدية حديثة تتماهى إلى حد ما مع المعطى النقدي المادي الجدلي، الذي قامت عليه الواقعية، ضمن مسار الحركة النقدية الحديثة، مما يعني أن: « الواقعية لا تزال ترادف المادية وتعني الوصف الدقيق للعادات...كما أن من أهم مبادئها أن الفن ينبغي أن يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعي »[1].

-الواقعية الساذجة:

يعد هذا الاتجاه الواقعي شكلا من أشكال الواقعية النقدية الساذجة، ذلك أن أهم مبدأ فسر به تكوينية الإبداع الأدبي هو: الانعكاس المرآوي، ومن ثم شكّل المرجعية النقدية الفكرية التي على أساسها تُحاكم بها الأعمال الأدبية، بحيث تزداد نسبة المعروض على سطح المرآة العاكس للواقع، كما أن صياغة المضامين قائم هو الآخر على وصف واقع/ حدث مستمر، هذا بالإضافة إلى أن الإطار التعبيري فيها ينهض على موضوعات

[1]- ينظر : صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1980، ص13.

تافهة/ سوقية لا ترقى إلى ما يتطلع إليه الأفراد والجماعات الاجتماعية. كما أنها لا تكتفي باستكشاف العلاقات الحقيقية والمترابطة بين أفراد المجتمع، بل تكتفي بالشرح والتفسير الانعكاسي الآلي لواقع الأفراد، كما الموجودات. لذلك فقد اعتمد هذا الاتجاه الفكري الواقعي، في بناء رؤيته النقدية على: « إظهار جوانب من الواقع رفضتها الكلاسيكية ونأت عنها الرومانسية، الأولى بحكم انتمائها الطبقي والثانية بحكم اتجاه المبدع الحالم »[1]، لذلك فقد ارتبط ظهوره بالقرن الثامن عشر، أي لازم الثورة العلمية والفكرية والثقافية التي شهدها العالم في تلك الفترة. ومن ثم فهو لم يتبلور كاتجاه نقدي أدبي قائم بنفسه ضمن الحركة النقدية الحديثة، بل برز كمذهب فكري اهتم بتصوير الواقعي والمعيشي للأفراد، كأسلوب مضاد للإبداع الأرستقراطي، وهذا من أجل الإشارة إلى الحياة الزائفة التي يعيشها المجتمع في تلك الفترة، والقائمة على الاستغلال والاستلاب لأفراده، لذلك فقد غلب عليها التصوير المباشر للواقع والقائم على سطحية فنية مخلة في بناء رؤية للواقع، ومن ثم اتسمت المضامين بسذاجة لا نظير لها، من منطلق محاكاتها للواقع ونقله حرفيا، مبتعدة في الوقت نفسه عن أي محاولة لاستيعاب هذه المتغيرات والصراعات التي يعيشها الأفراد كما الجماعات. ومن ثم فإن الواقعية الساذجة لا تقدم للأكوان الإبداعية إلا المألوف، ومنه فإن القارئ سيجد نفسه دائما يعيش مع نمطيين من الأبطال، لا يغيّرون في الأمور شيئا، لذلك فهي لا تعبر عن رؤية استشرافية، مما يعني في جانب آخر أنها ليست قائمة على إطار عقائدي ولا إيديولوجي واضح تتبناه كمرجعية من أجل الدفاع عنه أو لمعتقديه. لذلك فإن الكثير من الإبداعات التي قامت على هذا التوجه الفكري الواقعي الساذج: «لا تستخدم من اللغة غير ما يعبر عن تلك

[1]- حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، ص19.

التفاهة اليومية، ولهذا لا نجده يعتمد على جزالة الكلمات والألفاظ وموسيقى اللغة وتراكيبها »[1]. وعلى الرغم من التزام هذا التوجه بواقعية المحاكاة ، إلا أننا لم نسجل ضمن الساحة الأدبية والنقدية أدباء ونقادا معروفين، يُبدعون وفق هذا التوجه، بل نسجل كتابات/ إبداعات متناثرة هنا وهناك، لا تعدو أن تكون انطباعات قائمة على إرجاع النتائج لأسبابها. لذلك حرص بعض المبدعين وفقه على عكس الواقع عكسا مرآويا، مع تطعيمه بعناصر خرافية وأسطورية، من أجل خلق أدوار بطولية، لا تقل أهمية عن تلك التي تمثلتها الكلاسيكية في إبداعاتها الأدبية.

- الواقعية النقدية:

ظهر هذا التوجه الواقعي النقدي، كحتمية تاريخية أملتها الظروف والتحولات التي عرفتها الحركة النقدية الأدبية في أوروبا إبان القرن الثامن عشر، ذلك أن الأدباء تمثلوا الكثير من ميادين ومجالات تلك الفترة في مختلف إبداعاتهم الأدبية؛ بحيث استطاعوا إلى حد ما عكس واقعها الاجتماعي من خلال تبني رؤية واقعية نقدية قائمة على تطعيم/ تفعيل الأنساق السوسيو أدبية، مع حركية التاريخ في عمليات التشكيل الإبداعي، لذلك ولما كان فعل الجدل من الإبداع والواقع، هو المنتج لمختلف الرؤى الفكرية والدلالية، بات من الضروري على المبدع الواقعي أن ينطلق من مسلّمة مفادها أن: « العالم ليس نابعا من فراغ، وبمعنى آخر فإن الصورة المنعكسة لا تخرج " فوتوغرافية" كما هي ولكنها تخرج دائما بسيمات جديدة وملامح جديدة أكثر عمقا وأكثر تعليلا وأكثر

[1]-حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، ص.23

موضوعية »[1]، هذا ما يشير في جانب آخر إلى اختلافها المفهومي والإجرائي مع واقعية المحاكاة، من خلال فعل التشخيص الإبداعي، من أجل ذلك فقد فضّل الكثير من النقاد (لوكاتش) شمولية الرؤية، بالنسبة للتوجه الواقعي النقدي في تصوره للإبداعات الأدبية، على خلاف الواقعية الساذجة التي تتبنى رؤية انعكاسية مرآوية في تصورها للإبداع. ولعل هذا هو الخلاف الجوهري بينهما، من حيث إن الواقعية النقدية تمثل:« فلسفة خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرها أو هي وجهة نظر خاصة ترى الحياة من منظور أسود، كما ترى البشر هو الأصل فيها وأن التشاؤم والقبح هما الأجدر بين البشر لا المثالية والتفاؤل »[2]. مما يعني أن رؤيتها النقدية الأدبية قائمة على إبراز الجوانب المعتمة لحياة الأفراد والجماعات ضمن هذا الواقع المليء بالشر/ القبح/ البشاعة/ التشاؤم وغيرها، كما أنها في جانب آخر، تشكل السبب المباشر للفقر والجهل والأمراض، ومن ثم أصبحت تحفز النقاد على ممارسة نقد واقعي لمجريات حياة الأفراد في المجتمع. كما أن هناك تصورا خاطئا عن الاتجاه الواقعي عامة والنقدي بخاصة، من منطلق أنهما يمثلان سجلا وثائقيا، حاملا لوقائع سوسيو تاريخية، ومؤرخا لأمكنة وبيئات محددة ضمن فترة من فترات التاريخ، مما أصبحت في جانب آخر، تشكل مرجعا لكثير من المعارف الإنسانية والاجتماعية، لذلك وعلى الرغم من أنها تعتمد على اجتثاث الحقائق الموضوعية، إلا أنها لا تقف عند حدودها الظاهرة، بل إنها تحاول أن تتعمق في فهم وتفسير كل العناصر الجزئية والكلية، وهذا من أجل احتواء البعد الاجتماعي الذي له علاقة بسيرورة الأحداث، التي تشكل حافزا لمسارات الإبداع، ذلك أن: « الأديب

---

[1]- حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر ،ص66.

[2]- نفسه، ص: 64.

الخالق الذي يأخذ بهذا الأساس ويبني عليه عمله الفني، إنما ينظر أثناء عملية الخلق إلى الحقيقة الموضوعية سواء كانت في صورة كائن إنساني أم طبيعي، نظرة تستمد عناصر اشتغالها من حركتها ضمن حركة التاريخ أو المجتمع متصلة بها ومتفاعلة معها »[1]، لذلك ولما كانت كذلك فإن الواقعية النقدية قائمة على تبني الشروط التاريخية والاجتماعية ذات البعد التشاؤمي، ومن ثم فهي لا تبرز إلا هذه النواحي البارزة منها، والتي لها علاقة بواقع الحياة لأفراد المجتمع، فجاءت موضوعاتها قائمة على تبني منظور شمولي يأخذ بأفعال التغيير من خلال الإحاطة بمختلف الأسباب والخفايا، وهذا من أجل الوصول إلى تحليل البعد الاجتماعي، الذي يؤطر الحركية السوسيو تاريخية لواقع الأفراد في المجتمع.

وبناء عليه وحتى يحقق الاتجاه الواقعي النقدي أهدافه الفكرية والفنية النقدية، كان عليه أن يتبنى أسلوبا فنيا نقديا يميزه عن غيره، ومن ثم يحقق وجوده النقدي ضمن الحركة النقدية الحديثة.

- الواقعية الاشتراكية:

انطلق هذا التوجه الواقعي الاشتراكي في بناء رؤيته النقدية الأدبية والفنية من العوامل المادية، من أجل فهم وتفسير الحركية السوسيو تاريخية لكل من الواقع والمجتمع، وهذا - طبعا - بخلاف الواقعيات الأخرى التي أخذت بالأطر التجريبية والعلمية الموضوعية في تفسير علاقة الواقع بالفكر. وقد تجلى - ضمن الحركة النقدية الماركسية - هذا الاتجاه الذي اعتمد البُنى الاقتصادية كمرجعية في تفسير مختلف الإبداعات الفكرية/ الأدبية/ الفنية، التي ينتجها الأفراد كما الجماعات، ذلك أن: « الإنسانية جزء لا ينفصل

[1] - حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، لبنان، 1986، ص181.

من الواقع وأن الوعي ليس إلا انعكاسا عقليا لنشاطنا العلمي في تغيير الواقع، وليس الفن إلا جزءا من هذا النشاط العملي لتغيير العالم...وهكذا فإن الجمال ليس شيئا ثابتا وجوهره المادي الذي لا يكف عن التغيير ويجب أن يلاحقه الفنان بمحاولة الاكتشاف»[1]. هذا ما يعني في جانب آخر أن الواقعية الاشتراكية سعت إلى تصوير الخير والأمل، أي حاولت تجسيد كل ما من شأنه أن يؤدي بالمجتمع إلى حياة عادلة يتساوى فيها كل أفراد المجتمع، لذلك فقد تبنى رواد هذا التوجه هذا الموقف، كما حاولوا تمثله في كثير من الإبداعات من أجل تنمية وعي الجماعات الاجتماعية، والدفع بهم إلى فهم الواقع الكائن والارتقاء به إلى واقع ممكن. لذلك فإن الواقعية الاشتراكية: « لم توغل في وصف الشر وتنتصر للخير، فتوجه الأحداث بحيث تنتصر الحياة على العدم ويغلب الخير على الشر، وتسير الإنسانية إلى التقدم حتى لو أدى ذلك إلى تزييف الموقف»[2]. أي أنها وجدت المناخ المناسب في بسط فلسفتها الاشتراكية ومبادئها النقدية الماركسية ضمن الحركة النقدية الحديثة، هذا بالإضافة إلى أنها تأكدت كمنهجية نقدية أدبية تفسر الإبداعات الأدبية منذ المؤتمر الأول للكتاب الروسي عام1934، بحيث اعتبرها الكثير منهم أنها: « طريقة فنية تفترض تصوير الواقع تصويرا صادقا ومحددا تاريخيا من خلال تطوره الثوري الاجتماعي »[3]، من أجل ذلك بات إخضاع الفن والأدب والنقد للعقيدة المادية القائمة على جدلية الأدب/ النقد بالمجتمع، أي أنها لا تحاول فهم العالم فحسب، بل تحاول إعادة بنائه وفق المسار الجدلي المبني على قيم الصراع الفكري والمادي، مما أفرز

---

[1]- ف.د. كلينجور. الماركسية والفن والحديث: تر: لإبراهيم فتحي، عيون، ط2، المغرب، 1989، ص63.

[2]- محمد محمد الكومي: في نظرية الأدب، منشورات جامعة الإسكندرية، د.ط، القاهرة، 1995، ص273.

[3]- نفسه ، ص70.

بدوره ضياعا للأفراد من خلال تعارض القيم وتناقضها، سواء على المستوى الاجتماعي أم المادي. لذلك سعت الواقعية الاشتراكية إلى معرفة الحياة الاجتماعية من خلال الواقع المادي على اعتبار أنه في تغير مستمر، وينهض فعله على الحركية الثورية للأفراد، لذا كان لابد من أن يرتبط التصور الفني للواقع والتاريخ في الفن، بأمانة وموضوعية. ومن ثم فإن الدور الوظيفي لها جاء وفق: « المنهج الذي نسميه في الأدب والنقد، منهج الواقعية الاشتراكية »[1]، القائم إجرائيا على مبدأ الالتزام، الذي يقضي الأخذ بالموقف الإيديولوجي والجمالي والماركسي في الوقت نفسه، ضمن عمليات التشكيل الإبداعي الأدبي والنقدي؛ أي استعمال أساليب معبرة ومعاني متينة، وبهذا فقد تحددت المعالم الفلسفية/ الأدبية/ النقدية للواقعية الاشتراكية، من خلال عمليات التلاقح الفكري والنقدي بين مختلف الواقعيات، لذا فإن تجاوز الفكر الواقعي الماركسي للمرجعيات المثالية قد أفرز في الوقت نفسه منظومة نقدية ماركسية متشبثة بالإرث الفلسفي الاشتراكي، الذي اعتمد على فكرة الصراع المادي الطبقي، من أجل التعبير الجمالي المادي للفن. ذلك أن الواقعية الاشتراكية قد: «بلغت فلسفتها الاشتراكية هذه الغاية، ووقعت منها على كبد الحقيقة بالمادية الجدلية، أو التفسير المادي للتاريخ والأحداث، فهي بذلك تصحيح لمسار الواقعية النقدية »[2]هذا ما يشير في جانب آخر على ضرورة تبني الصدق في التعبير، والموضوعية في الطرح، والسمو بالفكر في التحليل والمتانة في البناء الفني، من أجل بناء رؤية منسجمة فكريا وأدبيا. هذا وبالمقابل، فإنها لا تدعو إلى تبني الانعكاس الآلي في تصوير الواقع في الفن والأدب، بل تدعو إلى تمثل جمالي وفكري،

[1]- حبيب مونسى: القراءة والحداثة، منشورات اتحاد العرب، ط1، سوريا، 2000، ص70.

[2]- حلمي مرزوق: الرومانتيكية والواقعية في الأدب، ص 70.

أي أنها تأخذ بالأدبي ولا تلغي الإيديولوجي من دائرتها الإبداعية، بمعنى أنها تحرص على خلق صور متخيلة عن واقع أفضل، لذلك فإن: «المسألة تدور حول الانعكاس الفني للواقع الموضوعي بكل غناه وعمقه، فهذا الغنى والعمق ينشأ في الواقع ذاته من الفعل المتبادل والمتنوع »[1]، هذا ما يشير في جانب آخر إلى أن رواد الواقعية قد استطاعوا أن يوظفوا الانعكاس الفني للواقع ضمن أعمالهم الأدبية والنقدية، كما أن سبب التحول النقدي الأدبي الواقعي، ربما يعود إلى مسار الانتقال من المحاكاة الفلسفية إلى الانعكاس الآلي وصولا إلى الانعكاس الفني، هذا الأخير أعطى لمسار النقد الأدبي الواقعي أبعادا نظرية وأخرى إجرائية في عمليات فهم وتفسير الإبداعات الأدبية.

[1]- جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوزة، ط1، بيروت، 2006، ص28.

المحاضرة التاسعة

الاتجاه النقدي الرمزي

ـفي المصطلح:

ظهر الاتجاه الرمزي إبان القرن التاسع عشر ميلادي، ضمن الحركة النقدية الحديثة، حيث جاء كرد فعل على الاتجاه الواقعي، الذي أفل نجمه كنتيجة لعدم قدرته على سد المتطلبات الفنية والجمالية والعلمية للذوات المتلقية للإبداعات الفكرية/ الأدبية/ الفنية. بالإضافة إلى عدم التفاته للإطار الروحي للنفس البشرية، وما تزخر به من مقومات الإبداع، كما ارتضى تصوير الظواهر الواقعية الجزئية، من خلال تركيزه على الأبعاد العلمية والتجريبية. لهذه الاعتبارات وغيرها برز هذا التوجه النقدي الرمزي، آخذا على عاتقه الغوص في عمق النفس البشرية من أجل الكشف عن مكنونات تلك الروح المبدعة، التي تترجم الكثير من الوقائع إلى أحاسيس وأوهام جميلة، تتجلى إلى الوجود على شكل إبداعات أدبية وفنية. من أجل ذلك نفت الرمزية من أن تكون الظواهر حقائق قابعة في العوالم النفسية، كما أن الوسائل العلمية غير قادرة على الكشف عن " الواقع الحقيقي " القابع في عمق روح النفس البشرية وعلى هذا الأساس فالاتجاه الرمزي:« يؤمن بأن الحقيقة البشرية باطنة خافية، وأن المشاهد الواقعية في المجتمع ليست إلا ألوانا من الإيهام والتمويه وأن الذي ينشد الحقيقة عن طريق الاكتفاء بملاحظة

الظواهر قد يكون كمن غرّه السراب »[1]. هذا ما يعني في جانب آخر أنها تنظر لتكوينية الإبداعات الأدبية والفنية من خلال ما تترجمه روح النفس البشرية من إبداعات ساحرة قائمة على صهر المركّبات اللغوية والنصية للإبداع في بوتقة الإطار الرمزي الروحي للغة الإبداع، وهذا ما تمثله- بودلير- في إبداعاته الشعرية، بحيث كان: « السباق في الإشارة إلى استخدام الرمز في الإبداع الأدبي، لذلك جاء شعره خليطا من الرموز الرومانسية والصوفية والكلاسيكية »[2]. ولعل هذا ما أكد عليه – فرلين – في معرض حديثه عن المكنونات الرمزية للغة الإبداع من إيحاء/ غموض/ إيهام والتي اعتبرها في مؤلفه " الفن الشعري " عام 1884، كأسس لبعض المفاهيم الرمزية، لكن الريادة النقدية للاتجاه الرمزي كانت على يد – موريـاس –من خلال كتابه " عن الرمزية" عام1886، وأما "رامبو" فقد نظر إلى العمل الإبداعي نظرة رمزية قائمة على السحر الفني المنفلت من فعل الاضطراب المعنوي الحسي للكلمة، لذلك فإن خلق الأفعال الجمالية يفضي إلى تجلي عوالم رمزية جديدة، تحملها الكلمات وتعبر عنها تعبيرا حسيا من خلال استحضار الواقع النفسي والروحي. وفي السياق نفسه شدّد "مالارميه"على إعطاء/ إضفاء معاني شفافة/ نقية للكلمات، وهذا من أجل أن تتحقق رمزيتها الدلالية والفنية ؛ لكن هذا لا يعني في جانب آخر تحويلها إلى إطارها المحلي مما يجعلها تحمل معنى تقليديا ؛ بل الأمر يستدعي إعطاءها بعدا رمزيا فنيا قائما على إبراز التناغم المحسوس الذي يتجلى عبر رنين الكلمات في انسجامها المركب، بحيث إنه يضيء العبارات الأدبية، سواء كانت في الشعر أم النثر، كما أن السياقات المحسوسة للكلمة تساهم هي الأخرى في إضاءة هذه المركبات

[1]- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص: 251

[2]- ينظر: عباس بن يحي: مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص: 104.

المحسوسة اللغوية والروحية، فالكلمة الشعرية حاملة لقيم موسيقية فنية ورمزية، هذا ما يجعل في جانب آخر الأغراض الأدبية تتلون بصور رمزية وفنية. من أجل ذلك فقد أكد – مالارميه – على: « أن مادة الشعر هي – الفكر الرمزي – الذي يستبعد في مساراته الفكرية واللغوية الرمزية كل المعاني النمطية والسطحية أي المحددة سلفًا »[1].

-الملامح الرمزية في الإبداع:

وللأهمية الفكرية واللغوية التي يكتسبها الرمز الأدبي في الأعمال الأدبية، فقد اعتبر النقاد الرمزيون أنه: « يكون في أحايين كثيرة غير محدد الإشارة، وذلك حين يُستخدم لينطبق على أسرة كبيرة من الأشياء والمواقف بينها شبه ظاهر أو شبه خفي »[2]، من أجل هذا فقد أولى النقد الأدبي الحديث أهمية فلسفية/أدبية/نقدية لفعل الرمز ضمن عمليات التشكيل الأدبي، بحيث إنه يمتلك قدرة تناسلية دلالية ودلائلية، هذا ما يبرز في جانب آخر علاقة تطور الذات المبدعة ضمن مسار الإبداع من خلال الوضعيات المختلفة التي تتموقع فيها، ففي المرحلة الكلاسيكية قامت جمالياتها بالتركيز على الفكرة الواضحة والدقيقة، وأما في المرحلة الرومانسية، فجماليتها نهضت على استثمار الصور المحمّلة بالعواطف والأحاسيس المنتشرة، في حين أن المرحلة الواقعية، تجلت جماليتها من خلال استحضار الواقع المحمل بالقيم السوسيوتاريخية. وأما المرحلة الرمزية فجماليتها قامت على الاستبطان النفسي الروحي للإبداع القائم على عناصر الغموض الرمزي، الذي له علاقة بأشكال القلق النفسي، بحيث تبدو وكأنها في حالة اضطراب وهيج.

---

[1]- ينظر: فيليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطنيوس، عويدات، ط2، بيروت، 1980، ص: 281.

[2]- زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، 1983، ص34.

فالبحث عن الحقيقة الإنسانية، في عرف الرمزيين، لا تتحقق إلا من خلال التأمل وإعمال الفكر والبصيرة، هذا ما يستدعي في أحايين كثيرة – وحسبهم– الخلود/ الاستسلام لأحلام اليقظة، التي ربما على أساسها، تنهض أفعال: الإيحاء/ الإيهام/ الإبداع القابعة في أعماق الروح النفسية، والمنتجة للإبداع من خلال الانطباعات الحسية، بحيث تتفاعل فيما بينها لتصل إلى حالة البروز والظهور، على شكل إبداعات فكرية/ أدبية/ فنية، تحاول الذات الإنسانية، أن تتستر عن ما يقبع في نفسها، من خلال إعطاء الإبداع أبعادا رمزية. لذلك فإن المبدع الذي يؤمن بعقيدة الاتجاه الرمزي، يتخلى كلية في عملية التشكيل التعبيري عن الإفصاح والإيضاح، وبالمقابل فإنه يحرص على التشكيل الرمزي والإيحائي للتعبير، مما يجعل رؤيته الإبداعية: « أقرب إلى الصوفية التي تأنس بما وراء المنظور أو عالم الحس، ولكنها صوفية اجتماعية موصولة بالإنسان على ظهر الأرض »[1]. لذلك فإن الكشف أو التصريح بالحقائق والوقائع الإنسانية —حسبهم– قد يقتل سر جمال الحقائق في حد ذاتها، لهذه الاعتبارات وغيرها، لجأ الرمزيون إلى استثمار عناصر " الإيماء "– البانتونيم– كإطار رمزي قادر على احتواء الخلجات النفسية والإحساسات الروحية فنيا وأدبيا. لذلك فإن الإبداع الشعري الرمزي في عرفهم لا يُعلم/ يلقن بقدر ما يهذب/ يوجه، من خلال الإيحاء والإيماء، بعبارة أخرى: إنه لا يحدد الموجودات بعينها، بقدر ما يحاول أن يخلق لها معادلات رمزية، تحقق للإبداع قيمته الجمالية والفكرية، لذلك فعنصر " الإيقاع الموسيقي " قد شكل بالنسبة للرمزيين نسقا فنيا عضويا ضمن عملية التشكيل الإبداعي الشعري، وضمن هذا السياق يمكن الإشارة إلى بعض الملامح

[1]– عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص252.

الرمزية التي تجلت من خلال عنصر " الإيقاع " في شعر – سعيد عقل – من خلال مختلف العناصر الرمزية كالغرابة/ الإيحاء/ الإيقاع في قصيدة " ليلة ماطرة " يقول:

تُمطِر أو تبْكِي دُرَر **وأنَّتين مِن وَتر

لَذيذَة كَكُل صعب ** أو كرَحلاَت فَجْر

إن تواتر الصور النفسية جعلت من الإيقاع يؤطر بؤرة رمزية روحية، تؤلف داخليا وخارجيا انتظاما إبداعيا، يعيد خلق اللحظة الروحية النفسية في الإبداع خلقا رمزيا، لذلك جاءت أفعال الاستمرار: تمطر/ تبكي، محركة لمشاهدة غامضة وجميلة، جاءت وفق حركة مبهمة ورمزية في الوقت نفسه.

ومما سبق يمكن القول: إنّ الاتجاه الرمزي قد تبوأ في الساحة النقدية الحديثة مكانة مهمة، لكن هذا لم يمنعه من أن يتقهقر، بسبب المجالات التي كان يتحرك فيها، بحيث إنه كان يعانق مظاهر الفكر الرفيع والحس الرهيف والروح النقية، ومن ثم كان يحتضن الخاصة من أفراد المجتمع في تلك الفترة، أما العامة منهم فلم يستطيعوا هضم مبادئ الرمزية، بسبب عدم القدرة على استساغتها، هذا بالإضافة إلى أن هذا التوجه الرمزي ذو بعد فكري أرستقراطي، ومن ثم فهو جاء كرد فعل لانتشار الفكر التحرري آنذاك، ذلك أنهم وعلى مستوى الإبداع الأدبي لم يحرصو أشد الحرص على تمثل المجتمعات والأوطان والأجيال، بقدر ما حاولوا تمثل أرواحهم النفسية تمثلا فكريا/ أدبيا/ فنيا.

المحاضرة العاشرة

الاتجـاه النقدي السوريالي

-في المصطلح:

لقد ظهر "الاتجاه السوريالي" ضمن الحركة النقدية الحديثة، بعد الحرب العالمية الأولى، كحركة مضادة للمذاهب الفكرية/ الأدبية/ النقدية، التي كانت سائدة في تلك الفترة، بحيث: «انطلق التيار السوريالي معاديا لمفهوم الفن للفن، ورفض عقيدة الثورة للثورة، حتى إن الذين يظنونه واحدا من هذين المنظارين، يكونون جاهلين لغايته الأصلية»[1]، مما يعني في جانب آخر أنها تمثل حركة فكرية/ أدبية/ نقدية حديثة، هدفها التعبير عن الفكر النقي/ الأصيل، مستبعدة في الوقت نفسه كل منطلق جمالي وكل هَمٍّ أخلاقي، لذلك فإن مفاهيمها تطورت كما أن معانيها تعددت واختلفت، بحيث إنها تصب في إطار دلالي أساسي: " تحقيق الإنسان الأصلي "، الذي ضاع في متاهات الحرب المدمرة، التي عاشتها الإنسانية، هذا ما جعل القيم تتدنى وتنحط، ومن ثمة أحيطت الحياة الإنسانية بالشر والأشرار، والرعب والدمار، والعنف والابتزاز، فعاش الأفراد حياة بشعة ملؤها: مجازر وكوارث وفضائع ودمار وقهر..، كل ذلك أدخل الإنسانية في محن كبيرة، أفقدت الأنفس الثقة في كل ما كانوا يعتنقونه من قبل، أي

[1]- إيڤون دوبليسيس: السوريالية، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1983، ص: 07.

خاب ظنهم في الكائن، وحتى في الممكن، ذلك أن الوجود البشري تبعثر وتصدع، ومن ثم تمكن اليأس في أنفسهم، مما جعلهم يتوسلون في فهم ذواتهم الفكرية أو في حل معضلاتهم الثقافية والفنية بأشياء أخرى غير تراثهم العريق والحديث. ومن خلال هذه الحالات الحرجة والموجعة، ظهر نفر من المبدعين: أندري بريتون/ لويس أراغون/ رامبو وغيرهم..، مهدوا لظهور الاتجاه السوريالي في تلك الفترة الحرجة، حيث إنهم أعلنوا عن تمردهم على الوضع البشري المزري، كما رفضوا التأقلم مع الخبث السوسيو ثقافي، وكان من نتائج ذلك أن برزت عندهم نزعة تحررية بامتياز، دعت إلى: « تحرير الغرائز والرغبات المكبوتة في النفس البشرية، وإشباع هذه الرغبات والغرائز إشباعا طليقا لا يخضع لأي قيد ولا تردعه أية مواضعات المجتمع »[1]، فهذا لا يعني في جانب آخر أن السوريالية اقتصرت على تشخيص جوانب الحياة الاجتماعية، بل تجاوزتها إلى تعاطي الفكر/ الأدب/ النقد، محاولة في ذلك معالجة كل القضايا الفكرية والأدبية ضمن الحركة النقدية الحديثة.

صحيح أن التوجه السوريالي/ ما فوق الواقعي/ ما وراء الواقع/ اللاواعي، توجّه يريد أن يتخطى كليا مجريات الحياة الواقعية، اعتقادا منه أن ما فوق هذا الواقع، واقع أكثر فعالية، إنه واقع اللاوعي، فعوض: « الفضيحة/ الثورة حل محلهما البحث حول ما هو فوق الواقع، وتصدره بريتون وفيليب وسويو، ومن ثم بدأت الحركة السوريالية

[1]- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي الحديث، ص: 253.

باستكشاف حقول اللاوعي »[1]. مما يعني في جانب آخر أنهم تجاوزوا الرؤى الفكرية/ الأدبية/ النقدية السابقة والسائدة في الساحة الفكرية النقدية الحديثة.

- الملامح السوريالية في الإبداع:

لقد ركز رواد التوجه السوريالي على مستوى الإبداع الأدبي، منح المبدع حرية مطلقة في التعبير عمّا في عقله الباطني، دون حاجز أو تحفظ، مما يجعله غير مكترث بما سيحدث، سواء على مستوى العوالم الكائنة أم الممكنة، من قبيل: اليقظة/ الحلم، العقل/ الجنون، الوعي/ اللاوعي وغيرها، متجاوزا لمختلف القيم التي اتفقت عليها المذاهب الفكرية والنقدية من قبيل: التناسق/ التماسك/ الترابط، التي تشكل العناصر الفنية للعمل الأدبي وبالمقابل – حسبهم – أنه ليس من الضروري على المبدع أن يستكمل تشكيل عمله الإبداعي، بل عليه أن يترك فضاءات شاغرة، تستدعي هي الأخرى، ملأها بما يوافق قريحته، ذلك أن هدفهم في النهاية إعطاء العمل الإبداعي بعدًا: « إيحائيًا وإثارةً ذلك أنهم لا يحفلون كثيرًا بأن يضع الكاتب خاتمة لقصة/ مسرحية، وإنما يتركون للمشاهد/ القارئ مهمة تصور الخاتمة التي يريدها والتي ترسمها قواه النفسية المثارة أو المطلقة من كبتها »[2]. وأما على مستوى الإبداع الأدبي، فقد نظروا إلى الأوزان والقوافي في الشعر، كما أن الأساليب البلاغية والمواضعات الأدبية في النثر تُشكل حواجز بارزة ضمن مسارات الإبداع الأدبي، بحيث تقتل أحاسيس وتطلعات المبدع بطريقة أم بأخرى، لذلك ركز السورياليون على أهم العناصر التي تضع فنيات وجماليات العمل الأدبي

[1]- إيڤون دوبليسيس: السوريالية، ص: 17.

[2]- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص255.

صناعة سوريالية، من قبيل: الدعابة/ الحلم/ العجب/ الجنون وغيرها وهي أطر موضوعاتية، تضع جمالية الخطاب السوريالي ضمن مختلف الأعمال الأدبية والفنية.

صحيح أن التوجه السوريالي، غالى وتطرّف في تشبّثه بعنصر " اللاوعي" في العملية الإبداعية، لكن وفي جانب آخر قدم للحركة الأدبية والنقدية الحديثة رؤية جديدة قادت روادها إلى التحرر/ التحلل من نمطية العقل الواعي في التعبير والسطحية في التشكيل للإبداع. كل هذا جعلهم يمتطون سبل العقل الباطني، المليء بالإبداع، الذي شكل مرجعية لكل المذاهب المختلفة، في فهم وتفسير السلوكات الإنسانية والاجتماعية والثقافية، لذلك كانت: « أولى مكتشفات السورياليين حول نشاط اللاوعي، أعطتهم الأمل بالتوصل إلى جذور الذات »[1]، في تفاعلها الروحي والإبداعي، لذلك فإنه لم يلبث طويلا في تطرفه، حتى اعتدل وأصبح أكثر تناولا بين الأدباء والنقاد، وهذا ما عكسته بعض الأعمال الأدبية والفنية الفرنسية، لكل من: كوكتو وبيكاسو وغيرهما. لكن هذا لم يمنع بعض البحاثة من استبعاد الاتجاه السوريالي من دائرة النقد الأدبي، من منطلق أنه يفتقد لأرضية فكرية نقدية واضحة المعالم، وقائمة على مبادئ نظرية ومقولات إجرائية، هذا بالإضافة إلى غُلوهم في إطلاق العنان لمختلف المكنونات القابعة في الروح النفسية، ومن ثمة تمثلها أدبيا وفنيا دون قيد أو حاجز يذكر، ذلك أن الإحجام عليه يعود إلى: «عدم التقيد بالأصول والقواعد، بحيث إنه قام على استنكار ورفض لكل ما سبقه من المذاهب الفكرية والأدبية التي بُنيت على أصول وقواعد »[2]. لذلك فإن الحديث عن مختلف الاتجاهات النقدية، يجرنا إلى ضرورة الإشارة إلى أهم المناهج النقدية التي سادت

[1]- إيڤون دوبليسيس: السوريالية، ص: 102.

[2]- عبد العزيز عتيق : في النقد الأدبي، ص: 256.

الساحة النقدية الأدبية الحديثة وكذا تحديد الغاية الوظيفية للنقد الأدبي، لذلك فإن وضع أي حدّ مفهومي ضمن هذا الإطار قد لا يعني أن يكون شاملا وكاملاً كما هو بالنسبة إلى الحقول العلمية الأخرى، ذلك أن وضع حدود مفهومية نهائية ضمن مجال الدراسات النقدية الأدبية، يعدّ أمرا مخالفا لطبيعة النقد والأدب على السواء مما يعني في جانب آخر أن وضع مفاهيم لوظيفة النقد هو تحديد للأدوار النظرية والإجرائية لمختلف الطرائق النقدية الأدبية. ومن ثم تتحدد آفاق الغاية التي يريدها النقد/ الناقد من خلال توضيح أبرز السيمات الفكرية/ الجمالية/ الفنية التي يتميز بها اتجاه عن آخر، فمعرفتنا: « لوظيفة النقد وغايته في هذه الحدود التقريبية، أمكن أن نعيّن مناهج النقد التي تكفل لنا تحقيق هذه الغايات »[1]. لذلك وقبل تفصيل الحديث في المناهج النقدية، فإنه يمكن التأكيد على أن وضع حدود دقيقة بين هذه الطرائق بالكاد يكون مستحيلا، ومع ذلك سنحاول الإشارة إلى بعض المناهج النقدية الحديثة التي برزت ضمن الحركة النقدية الأدبية الحديثة، التي قامت جلها على ثنائية: « النص السياق، كأساس نظري إجرائي لطبيعة هذا النقد الأدبي الحديث »[2]، ولعل من أهم هذه المناهج نذكر مايلي:

[1]- سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط8، القاهرة، 2006، ص: 131.

[2]- ينظر: يوسف أوغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002،ص: 32.

المحاضرة الحادية عشر

المنهج الفني

إن المتتبع لدورة حياة النقد الأدبي، يجد أن هذا المنهج – الفني– من أول المناهج النقدية الأدبية، التي برزت ضمن مسارات حركة النقد الأدبي، ذلك أن القدامى تمثلوا شيئا من هذا النقد، من خلال محاولتهم فهم وتفسير الأعمال الأدبية لغويا وبلاغيا، لكن تمثلهم هذا كان محدودا مقارنة بالعصر الحديث، أين أصبح هذا النقد قائما على منهج نقدي فني له أصوله النظرية ومقولاته الإجرائية، بحيث عمل بعض النقاد من أمثال: المرصفي/ طه حسين/ الخولي وغيرهم على تأصيله في الساحة النقدية الأدبية الحديثة، من خلال بيان فعاليته النقدية الإجرائية في فهم وتفسير الأعمال الأدبية. من أجل ذلك عدّ: « فن دراسة النصوص والتمييز بين الأساليب المختلفة، وأن علوم اللغة من نحو وبلاغة وعروض أساس في فهم النصوص وتعليل الأحكام فيها »[1] ، مما يعني في جانب آخر أن هذا المنهج يعد من أبرز المناهج النقدية الأدبية التي أثبتت فعاليتها في فهم/ تفسير التكوينية الفكرية والفنية للأدب. ذلك أن الناقد وفق المنهج الفني يحرص على دراسة:

[1] – محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة.دارالنهضة. مصر.دت ص: 02.

«العمل الأدبي دراسة شاملة تحدد نوع العمل وعوامل بقائه وأسرار جماله وقوته ثم علاقته بالآثار الأدبية...كما يحدد خصائص الأديب الفنية ويتعرف من خلال آثاره على اتجاهه الأدبي وعلى قيمته التعبيرية والشعورية »[1]. مما يعني القيام بدراسة الأدب دراسة فنية جمالية، تكشف في جانب آخر عن النوع الأدبي (القصة، الشعر، الرواية) وكذا مختلف القيم الفكرية والأدبية، ثم الوصول بعد ذلك، إلى تحديد أهم الخصائص الفكرية والفنية للأديب. وعليه فإن المنهج الفني وحتى يحقق هذه الغاية النقدية الفنية فقد ارتسم في مساره الإجرائي بعض المبادئ والإجراءات التي على أساسها يمكن تحقيق بعض الأهداف والغايات الفنية، التي يحرص عليها الناقد أثناء دراسة العمل الأدبي.

-مبادئ المنهج الفني: ولعلّ من أهمها:

أن تتحقق للناقد موهبة فنية لها علاقة بذوقه الفني الخاص، كما أن تنمية هذه الهبة تستدعي احتكاكا/ مراسا بالدراسات اللغوية والفنية البلاغية، أي دراسة المأثورات الأدبية والنقدية على السواء، كما يتطلب من الناقد الاستعانة بالخبرات النقدية السابقة، حتى تصبح له القدرة على التحليل والمقارنة والتفسير، ذلك أن معرفة الأصول الفكرية/ الفنية للنقد قد لا تسعف الناقد القيام بإجراء منتج وفعال، لذلك فإن تمثل هذه المنهجية يستدعي من الناقد خصائص معينة منها: «التأثر (التذوق الذاتي)، لذلك وحتى يكون هذا التأثير مأمون العاقبة في الحكم النقدي الأدبي، يجب أن يسبقه ذوق فني رفيع، بحيث

[1]- ابراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر، ص: 95.

يعتمد هذا الذوق على الهبة الفنية اللدنية والإجرائية التي لها علاقة بالتجارب الشعورية الذاتية وعلى سعة الاطلاع الأدبي والنقدي »[1].

كما أن من المبادئ الواجب تمثلها ضمن المنهج الفني: ضرورة تحديد أهم القيم الفكرية والفنية، من منطلق الاعتماد عليها كمرجعيات في استصدار الأحكام النقدية على الأعمال الأدبية، هذا بالإضافة إلى الاعتماد على بعض المعارف الإنسانية والاجتماعية، بحيث قد تسعف الناقد على الإحاطة بمختلف ظروف العمل الأدبي التاريخية والاجتماعية والثقافية التي ظهر فيها، ما يستدعي من الناقد: « ألاّ يضيق نفسا بتجارب الآخرين الشعورية والفكرية، حتى ولو لم تكن من جنس تجاربه المختلفة، وإنما عليه أن يتقبلها ويتفحصها/ ما دام الناس لا يمرون في تجارب واحدة »[2] .

كما أن هذه المنهجية تتطلب " مرونة " في دراسة الأعمال الأدبية، مما يعني أن لها إمكانية تقبل الأشكال الأدبية والنقدية الجديدة، ذلك أنها قد تقدم/ تضيف إضافات جديدة للأدب كما للنقد، ومن ثم فإن " المرونة " هي ما كان: « ينقص كثيرا من النقاد القدامى، فتقف بهم هذه النماذج المأثورة من أنماط الشعور والتغيير، فما كان متفقا معها فهو جيد ومقبول وما شذّ عنها فهو معيب مرفوض »[3] .

---

[1]- ينظر: سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص: 132.

[2]- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص: 278.

[3]- سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص: 133.

-ملامح النقد الفني:

وضمن هذا السياق يمكن الإشارة إلى بعض النقاد الذين تبنوا المنهج الفني في كتاباتهم النقدية النظرية والإجرائية، كالشيخ " المرصفي " الذي يعد من المؤسسين لهذا المنهج في العصر الحديث، بحيث بيّن في مؤلفه الموسوم بـــ: " الوسيلة الأدبية " أهمية القواعد اللغوية والبلاغية في فهم وتفسير الأدب، لذلك فقد كانت طبيعة أحكامه التي يستصدرها تأثرية بامتياز، بحيث يتخير الألفاظ وجمال المعاني، مع التركيز على دورهما الفني والأدبي، ومن ثم يمكن اعتبار هذه التطبيقات النقدية، من أهم مرجعيات المنهج الفني، الذي ينظر للأدب نظرة فنية جمالية. وفي السياق نفسه يمكن الإشارة إلى ناقد آخر، سلك النقد الفني وتأثر به أيما تأثر إنه:" أمين الخولي " بحيث يمكن أن نتلمس بعض ملامحه الإجرائية من خلال مؤلفه الموسوم بـــ: " فن القول " الذي بين فيه أهمية الأساليب الفنية والبلاغية والجمالية للأدب، هذا ما جعله يعطي مفهوما جديدا للمعنى الإجرائي للبلاغة، من منطلق أن يكون القول بليغا؛ فهذا يعني – حسبه – أن الإبداع الأدبي/الفني قائم على الحس/ الذوق الفنيين؛ مما يعني أن الأدب، هو فن تشكيل الكلمة، ومن ثم تصبح البلاغة تبحث في فنيات أساليب القول، وعلى هذه الخلفية المفهومية الجديدة للبلاغة انطلق – الخولي – في بناء رؤيته النقدية الإجرائية على: « إدراك واع لأساليب اللغة وأوجه تفاوتها من حيث رسمها للمعاني والصور ومن حيث ارتباطها بالأجناس الأدبية وما يناسب كل جنس منها »[1]. مما يعني في جانب آخر أنه ركز في الإجراء على اختيار الأساليب البلاغية الراقية البعيدة عن الاستعمالات الركيكة، هذا

[1]- ابراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر، ص: 98.

بالإضافة لتجاوزه الافتعال في سبك الأبنية اللغوية للجمل الأدبية، ذلك أنه يفقد حدّة الجمالية الفنية للأساليب الفنية الأخرى، وعلى هذا الأساس أَولى " الخولي " أهمية كبيرة – للعبارة الأدبية – في دراساته الإجرائية، من منطلق أنها تشكل الأساس الجمالي والفني للأدب، كما أن قيمتها الفنية لها أولوية على كامل العناصر البلاغية الأخرى (الاستعارة، التشبيه)، مما يعني في جانب آخر أن " اللغة " تبقى – حسبه – تُشكل: «وسيلة للكشف عن الأدب كلون من ألوان الفنون المختلفة، ثم الكشف عن الأدب كقيمة أو كمفكر أو كإنسان »[1].

وبناء عليه يمكن القول: إن المنهج الفني لم يكن بمنأى عن تأثره وتأثيره في بعض الرؤى النقدية الأخرى التاريخية/ الاجتماعية/ النفسية، التي برزت في تلك الفترة من العصر الحديث، بحيث أثبتت هي الأخرى فعاليتها النظرية والإجرائية، مما استدعى الاستعانة بها في دراسة وتحليل الأعمال الأدبية، لذلك: « قد تكون عملية النقد مجدية/ فعالة حينما يستخدم الناقد بعض مقولات المناهج الأخرى وفي وقت واحد »[2]. وعليه سنحاول أن نفصل الكلام في بعض المناهج النقدية الأخرى، التي صاحبت المنهج الفني ضمن حركة النقد الأدبي الحديث.

[1]– ابراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر، ص: 99.

[2]– ينظر: سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص: 164.

المحاضرة الثانية عشر

المنهج التاريخي

-مبادئ المنهج التاريخي:

لقد ظهر المنهج النقدي التاريخي ضمن الساحة النقدية الأدبية الحديثة، إبان القرن التاسع عشر ميلادي، كرؤية نقدية بديلة عن النقد الأدبي الفني، ويعود ذلك لارتباطه بحركية الفكر النقدي العلمي التي لها علاقة بتطور منظومة الوعي التاريخي بحيث إن: «الإطار الفكري والنقدي انبثق داخله هذا الوعي التاريخي »[1]. وعلى هذه الخلفية الفكرية النقدية التاريخية، برز اسم " غوستاف لانسون " كرائد بارز لحركة النقد الأدبي التاريخي، بحيث إنه لم: « يخترع أو يبتكر المنهج التاريخي، وكل ما فعله أنه استخلصه من التفكير السابق عليه في دراسة الأدب، ومن ثم بدأ المنهج التاريخي في دراسة الأدب يتبلور، فصار النقد الأدبي في تلك الفترة مشبعا بالروح الوضعية »[2]، مما يعني في جانب آخر أنه ينطلق في عمليات التحليل والتفسير للظواهر الأدبية من خلال النظر في مسارات الجدل القائم بين المبدع وإبداعه، من خلال عمليات التأثير والتأثر الحاصلة ضمن مسار الحلقات التاريخية والاجتماعية، ومن ثم يمكن تتبع مختلف الأطوار الإبداعية التي تمر بها مختلف الأجناس الأدبية والفنية. هذا بالإضافة إلى محاولة التعرف على أهم الانطباعات

[1] - صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أطلس للنشر، القاهرة، ط4، 2005، ص19.

[2] – عبد المجيد حنون: اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث،الهيئة العامة للكتاب، د.ط، القاهرة، 1996، ص66

المستخلصة من بعض الأعمال كما للمبدعين، هذا ما يجعل إطار المقارنة يتحقق على مستوى الفهم والتفسير لهما، ليأتي بعد ذلك الاستدلال على سيادتها في عصر من العصور. لذلك وأمام هذه الأطر التكوينية التاريخية للإبداع، فإنه يمكن التأكيد على أن المنهج الفني لم يلتفت إلى دراسة هذه المسارات الفكرية التي تبقى لها علاقة بالإطار الفني والجمالي للعمل الأدبي، هذا ما استدعى فيما بعد لأن يلجأ الناقد إلى استثمار العلوم التاريخية من أجل بناء منهجية نقدية تاريخية تأخذ على عاتقها دراسة التكوينية التاريخية الفنية للإبداعات الأدبية، ذلك أنها: « ترمي قبل كل شيء إلى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتاب، فهي تعين على الفهم والتفهم أكثر من عنايتها بالحكم والمفاضلة...والنقاد الذين يجنحون إلى هذا النقد يؤمنون بأن كل تفسير من الممكن بعد ذلك أن يخرج منه القارئ بحكم نفسه »[1]. فالمنهج التاريخي وفق هذا التصور النقدي ينهض في عمليات التفسير للوقائع الأدبية على استثمار الحوادث السياسية والاجتماعية والثقافية البارزة، أي أخذها كمرجعيات فكرية يمكن من خلالها بناء فهم وتفسير للتكوينية الفنية التاريخية للأعمال الأدبية. هذا ما يعني في جانب آخر أن هذه المنهجية النقدية التاريخية تعطي أهمية في التفسير للعناصر الفنية من منطلق أن الإحاطة « بالتذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية تبقى ضرورية في كل مرحلة من مراحل المنهجية النقدية التاريخية »[2]، ذلك أننا لو أردنا دراسة واقعة أدبية من خلال مختلف المراحل التاريخية التي تمر بها فإنه يلزمنا تتبع تكوينيتها الجنينية التاريخية والفنية بدءا من: جمع النصوص الإبداعية ثم محاولة ترتيبها ترتيبا كرونولوجيا ثم تحريرها؛ أي ردها لأصحابها

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، من اللانسونية إلى الألسنية. رابطة إبداع الثقافية.دط.الجزائر.2002، ص19.

[2]- ينظر: عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص288.

الأوائل، ثم جمع آراء المتذوقين لها من أدباء ونقاد – وهذا طبعا – على اختلاف عصورهم في تعاطيهم لهذه الوقائع الأدبية، ثم الوصول إلى تحديد الظروف/ الأوضاع/ الحالات التي صاحبت تلك المراحل التاريخية للإبداع الأدبي، مع محاولة معاينة درجة تذوق هذه الإبداعات من خلال النقاد ضمن مرحلة تاريخية معينة ومرحلة أدبية ونقدية محددة، كل هذا يمنح للناقد القدرة على إقامة موازنة نقدية بين مختلف الوقائع الأدبية سواء على المستوى الفكري كما الفني. مما يعني أن العملية النقدية التاريخية، التي يتمثلها الناقد تأخذ في الفهم والتفسير بالجوانب الفنية، كما الفكرية التاريخية، لذلك نجد الكثير من النقاد التاريخيين، يعلقون أهمية فنية وأخرى تاريخية كبيرة على الظروف السياسية/ الاجتماعية/ الثقافية في تفسير التكوينية الفنية والفكرية التاريخية للإبداعات الأدبية، فعندهم أن: « الكتاب والمؤلفات كثيرا بل غالبا ما تكون أكثر دلالة من الناحية التاريخية والإنسانية العامة، لأنها ولأنهم يُعتبرون مرآة أصدق لعصورهم »[1]. مما يعني أن التاريخ ينهض في عمليات تفسير المؤلفات والمخطوطات والكتب من الفترة التاريخية التي أنتجت فيها هذه الأعمال، كما أنها في جانب آخر تعكس الأطر السياسية/ الاجتماعية/ الثقافية، مما يجعل موضوعاتها وأساليبها ورؤاها الفكرية تعبر عن حقيقة الفترة التاريخية، كما تعكس بحق مختلف المرجعيات الفكرية والفنية لهذه الإبداعات، ذلك أن: « غاية التاريخ هي الكشف عن الوقائع الأدبية وربط أصولها التاريخية بالمواقف الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية »[2]. لذلك وفي الوقت الذي يقوم به الناقد بتحليل هذه الأعمال من خلال هذه الاعتبارات، فإنه قد يتعرض للخطأ في تقييم بعض الآراء النقدية السائدة

[1]– ينظر: يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص19.

[2]– ينظر: سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر، الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2007، ص190.

في تلك الفترة التاريخية المحددة، وهذا قد يكون من خلال عدم وعيه بحقيقة الوضعيات الأدبية والنقدية للإبداعات البارزة في تلك الفترة التاريخية المحددة، أو ربما يكون غير مُلم بمختلف المعارف الفكرية/ اللغوية/ النقدية السائدة، مما يجعله ينحرف عن السبيل النقدي التاريخي الصحيح القائم على البناء التفسيري للوقائع الأدبية، التي تعكس بحق كنه الفترات التاريخية/ الاجتماعية/ الثقافية. ومن ثم يبقى: «اكتشاف الأصول التاريخية للحقائق الأدبية يتم عن طريق تتبعنا لعملية التطور التاريخي والتطور الأدبي النقدي في الوقت نفسه »[1]، هذا بالإضافة إلى أن كل الحوادث السياسية/ التاريخية/ الثقافية تبقى تشكل بالنسبة للإبداعات الفكرية والأدبية سلطة فكرية وفنية، كما أنها في جانب آخر تعين على بروز فن أدبي بعينه في تلك الفترة التاريخية، ومن ثم قد تدفع به إلى الخلف، وبالتالي يبقى الناقد يتأرجح بين هذه الأطر التاريخية، مما يستلزم منه أن يأخذ بعين الاعتبار كل هذه الإجراءات من أجل أن يقيم فهما وتفسيرا نقديا تاريخيا صحيحا لهذه الأعمال الأدبية.

وبناء عليه يمكن التأكيد على أن المنهجية النقدية التاريخية تعتمد في بعض مساراتها الإجرائية، على محاولة الكشف عن العناصر الفنية المتمفصلة في ثنايا الأنساق التاريخية المتوارية في الإبداعات الأدبية، مما لا يعني أنها تركز كلية على الاعتداد بالجوانب الفنية؛ بل على العكس فهي تأخذ بتحليل الجوانب التاريخية المتمفصلة في ثنايا الإبداعات الأدبية، من منطلق أن النشاط النقدي قائم: « دائما على علاقة جدلية بين النشاط الأدبي

[1]- ينظر: سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص: 191.

والنشاط النقدي »[1]، لتبقى الأحكام التي يقدمها الناقد من خلال دراسته للنصوص الأدبية أو لأصحابها، إنما تمثل واحدة من الأحكام الكثيرة التي سجلها التاريخ ضمن فترة تاريخية محددة عليهما، ومن ثم يتوجب في: « النقد التاريخي أن يضعه الناقد بجانب الأحكام الأخرى وألا يعطيه قيمة أكثر مما لأمثاله من الأحكام »[2]. وضمن سياق هذا الالتزام النقدي التاريخي يكون لزاما عليه تمثل الأطر الموضوعية والعلمية في تفسير تكوينية الوقائع الأدبية، حتى لا يسقط في ما شابته الظروف أو الملابسات، هذا ما يمنحه في جانب آخر أن يقدم أحكاما نقدية تاريخية موضوعية من خلال تفسيره للإبداعات الأدبية عبر ظروفها وأوضاعها المصاحبة لها، والتي تبقى لها علاقة مباشرة بالوقائع التاريخية، من خلال تلك الظروف والأوضاع التي أحاطت بمبدعيها، إضافة إلى تلك العلاقات التي كانت سائدة بين أصحابها وأصحاب النتاج الأدبي، عن سياقاتها التاريخية والاجتماعية والنقدية السائدة، أو تفسيرها بعيدًا عن مواقف الحياة الثقافية المحددة تاريخيا. من أجل ذلك يجب على الناقد الأدبي التاريخي: « ألا يقف عند حدود وصف الوقائع الأدبية في علاقاتها المتبادلة، إنما ينبغي عليه دراسة تلك الوقائع من خلال حركتها وتغيرها والنظر إليها على أنها كل متماسك الأجزاء...كما أن تفسيرها مشروط بارتباطها بالوقائع الأخرى ومستمد من ماضيها باعتبار أنها خاضعة لصيرورة معينة »[3]، فربما تبقى تشكل هذه الأطر الإجرائية التي تعتمدها المنهجية النقدية التاريخية في تفسير الوقائع

[1]- محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر، د.ط، الجزائر، 1981، ص: 35.

[2]- ينظر : عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص: 291.

[3]- سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي، ص: 190.

الأدبية إطارا أساسيا يؤطر لرؤية نقدية أدبية جديدة؛ فما الدور النقدي التاريخي الذي تنهض عليه هذه المنهجية في جوانب أخرى من الإبداعات الفنية ؟

-ملامح النقد التاريخي:

إن العودة إلى تتبع مسارات النقد العربي، يمكن تلمس بعض ملامح النقد التاريخي، ذلك أنه عاصر المنهج الفني في نشأته وتطوره؛ بل وكثيرا ما تداخلَ الثاني مع الأول، ومن ثم أخذ أدوارً ريادية ووظيفية في الوقت نفسه. فمعلوم أن النقد القديم قامت رؤيته النقدية على قضية الذوق الفني، لكن هذا لم يمنع بعض النقاد من تتبع الرؤى النقدية الفكرية السائدة في تلك الفترة، بحيث كان البعض منهم يوازن بين: « شاعر وشاعر آخر في المستوى الشعري أو في الاتجاه العام، أو في بعض المعاني الخاصة...فهذا لون نقدي ساذج من المنهج التاريخي القائم على المنهج الفني »[1]. هذا اللون من النقد تجلى في بعض كتابات النقاد القدامى من بينهم " الجاحظ "، حيث إنه جمع بين المنهجين، من خلال استحضار التذوق الفني مع الإطار التاريخي، وقد برز ذلك وبوضوح في قضية التدوين والتحقيق في النصوص الأدبية من خلال ردها لأصحابها، مع التشديد بذكر المقامات والمناسبات التي ظهرت فيها هذه الأعمال الأدبية، فكل هذه الإجراءات تندرج ضمن مسار المنهجية التاريخية، في حين أن تحديده للأطر اللغوية والبلاغية للإبداعات يندرج ضمن إطار المنهجية الفنية، مما يعني أن – الجاحظ – اعتمد عليها في بناء فهم وتفسير منتجين لكثير من القضايا الأدبية والنقدية في تلك الفترة، ومن ثم يمكن التأكيد على أن الكتابات النقدية القديمة كانت جلها قائمة على رؤية نقدية فنية؛ لكن هذا لم

[1]- ينظر: سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجهن ص: 172.

يمنع – كما قلنا – من أن نجد ضمن هذه الكتابات تمثلات للمنهج التاريخي، من قبيل: إقامة الموازنات والتحقيق للمخطوطات الأدبية والنقدية، فهم بذلك تمثلوا التأرخة الفنية لمختلف القضايا النقدية والظواهر الأدبية، بمحاولة فهما وتفسيرها من خلال ردها إلى عصورها التاريخية والأدبية الحقيقية، وبالمقابل فقد أخذ المنهج التاريخي في العصر الحديث الأهمية العلمية والنقدية التداولية بين كثير من نقاد الحركة النقدية الحديثة من بينهم: الرافعي، الزيات، زيدان وغيرهم، ذلك أن دراساتهم كانت أقرب إلى الجمع والتوثيق، أكثر منها إلى التحليل النقدي، ومع ذلك يمكن القول: إن رؤاهم النقدية شكلت بداية حقيقية في تمثل المنهجية النقدية التاريخية ضمن الساحة النقدية الحديثة، بحيث توقفوا عند دراسة: « عصور الأدب والظروف السياسية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية، وتحدثوا عن آثارها في الأدب، في موضوعاته وأسلوبه وتعبيره، درسوا شيئا من الشخصيات الأدبية في كل عصر »[1]، لكن هذا لم يمنع من أن يأخذ المنهج النقدي التاريخي طريقه الصحيح مع كوكبة من النقاد المحدثين، لعل من أبرزهم " طه حسين " من خلال كتابه:{ ذكرى أبي العلاء} ، و" أحمد أمين " في سلسلته الموسومة بـــ: { فجـــر/ ضحى/ ظهر الإسلام }، و"عباس محمود العقاد " من خلال كتابه { شعراء مصر وهيئاتهم في الجيل الماضي } لتتوالى بعد ذلك، الكثير من هذه الدراسات النقدية القائمة على الرؤية النقدية التاريخية، مما جعل في جانب آخر المنهج التاريخي ينموا نموا علميا ومعرفيا ونقديا، ضمن ساحة النقد الحديث.

[1]– سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص: 186.

المحاضرة الثالثة عشر

المنهج الاجتماعي

-مبادئ النقد الاجتماعي:

لقد ظهر المنهج النقد الاجتماعي ضمن الساحة النقدية الأدبية إبان القرن التاسع عشر ميلادي، كرؤية نقدية حديثة، قامت على دراسة العلاقة التي تربط الأدب بالمجتمع، من خلال وجهات نظر فكرية مختلفة، فاحتفظت النظريات الاشتراكية والماركسية بهذا الطرح النقدي الاجتماعي الذي تبناه كلّ من: ماركس/ إنجلز/ لينن وغيرهم، بحيث دعوا صراحة إلى تفسير الأدب تفسيرا ماديا جدليا قائما على مساري التاريخ والمجتمع. ولعل من أبرز النقاد المفكرين الذين أسهموا في بلورة هذه الرؤية النقدية " مادام دي ستايل " من خلال دراستها الموسومة بـــ: " الأدب في علاقاته بالنظم الاجتماعية " عام 1800، ودراسات كلّ من : سانت بيف، وهيبوليت تين وغيرهم، هذا ما يعني في جانب آخر أن هذه الرؤية النقدية هي بديل آخر للمنهجية التاريخية، من منطلق مساراتها المرجعية السوسيوتاريخية، ويتجلى ذلك من خلال استيعاب بعض: « المفكرين والنقاد لفكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة وتحولاتها طبقا لاختلاف البيئات والظروف والعصور »[1]. وعلى خلفية هذا الطرح النقدي الجديد، فقد راح

[1]- صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر، ص: 32.

الكثير من النقاد يتمثلونه في دراساتهم النقدية المختلفة من منطلق أن هناك علاقة جدلية بين الأدب والمجتمع من جهة، والنقد والنسق الاجتماعي من جهة أخرى، مما يعني أن كليهما يشكلان جزءا من نظام الحياة العام، ومن ثم فإن الأدب عمل على تمثل الفكرة الاجتماعية التي يريد التعبير عنها، في حين أن النقد الاجتماعي عليه أن يكشف عن النظام الاجتماعي في النص؛ أي أن الطرح النقدي الاجتماعي في صورته الأولى هو ما تبقى من التصور النقدي التاريخي ليصبح بعد ذلك البديل الشرعي لها من خلال أن التفكير النقدي الحديث ركز على ضرورة تجاوز فكرة الوعي التاريخي إلى فكرة الوعي الاجتماعي القائمتين إجرائيا على فكرة: « تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعي والمجتمعي...ذلك أنه وكلما اعتبرنا الأعمال الأدبية تعبيرا عن الواقع الخارجي، كان ذلك مدخلا لربطها بتفاعلات المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته باعتبار أن هذا المجتمع هو المنتج العقلي للإبداعات الأدبية والفكرية والفنية »[1]. مما يعني أنها لا تمثل آثارا فنية إلا إذا ربطناها بشروط اجتماعية وتاريخية وفنية وثقافية، ومن ثم يمكن التأكيد على أن: « كل شرط أدبي لابد أن يكون مرتبطا بمراحل تاريخية واجتماعية وثقافية معينة »[2]، وعلى هذا الأساس فإن النظرية النقدية الأدبية الاجتماعية لا تنظر إلى إطار فهم وتفسير الأدب إلا من خلال ربطه بالأطر الفنية والتاريخية والاجتماعية.

---

[1]-نفسه ، ص: 33.

[2]- سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص: 139.

-ملامح النقد الاجتماعي:

لقد تجاوبت هذه الرؤى النقدية الفكرية الاجتماعية مع بعض المفكرين النقاد من أمثال: اسكاربيت و"لوكاتش وغولدمان" وغيرهم، ذلك أنهم حاولوا إعطاء هذا النوع من النقد الأدبي بعدا موضوعيا قائما على الإطار النقدي المنهجي السوسيولوجي، الذي نهض على دراسة قضية التلازم بين البُنى السوسيو تاريخية والإبداعات الأدبية والفنية من خلال دمجها في بنية دالة محددة، أي الاتجاه: « نحو دراسة العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الفني أو الأدبي، عن طريق تحليل البُنى الأدبية أو الفنية والبُنى الاجتماعية »[1]، وبناء عليه فقد تجلى ضمن الساحة النقدية الحديثة تياران نقديان متوازيان ومتباعدان في الوقت نفسه، بحيث أطلق على الأول: سوسيولوجيا الأدب، والثاني بـــ: سوسيولوجيا النقد الأدبي، وهما تياران نقديان ظهرا إبان القرن العشرين مع كوكبة من النقاد.

لقد أطلقت مسميات كثيرة على اتجاه سوسيولوجيا الأدب: " علم اجتماع الأدب/ علم اجتماع الظواهر الأدبية " وغيرها، وهي كلها تنضوي ضمن إطار التيار التجريبي الأمبريقي، الذي استفاد من منجزات العلوم الإنسانية والاجتماعية (الإحصاء/ الاستبيان/ الجمع/ التوثيق) من أجل تقديم تفسير لتكوينية الظاهرة الأدبية ضمن مختلف المسارات الاجتماعية والتاريخية والثقافية والاقتصادية.

ينطلق نقاد هذا التيار التجريبي وعلى رأسهم " إسكاربيت " في دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع من منطلق أن الأدب يشكل إطارا تكوينيا للحركة الثقافية، ومن ثم فإنه: « يمكن القيام ببحوث في ميدان علم الاجتماع الأدبي بالاعتماد على تقسيمه إلى مجالات

[1]- سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص: 152.

ثلاث هي: إنتاج الأدب، توزيعه، استهلاكه »[1]. وعليه فإن عمليات تفسير التكوينية الاجتماعية للأدب تستدعي جمع أكبر قدر من المعلومات الخاصة بالظاهرة الأدبية، أي تتطلب إحاطة ومسح للظاهرة الأدبية، من خلال تحديد الفترة التاريخية وكذا الجنس والنوع الأدبيين، مع ضبط مختلف البيانات الإحصائية للوصول بعد ذلك إلى تقديم توصيف لمختلف الإبداعات توصيفا كميا قائما على تحديد عدد الأنواع الأدبية التي أُنتجت في تلك الفترة والبيئة، مع تحديد عدد الطبعات والترجمات التي صدرت، ومحاولة توصيف لعدد القراء الذين تعاطوا هذه الإبداعات..، كل هذه الإجراءات تساعد الدارس على الإحاطة بالظاهرة الأدبية، هذا ما يجعلنا نقر بأن طبيعة هذه الدراسة هي أقرب إلى الدراسات الاقتصادية أكثر منها إلى النقدية الأدبية، إنها بعبارة أخرى ما اصطلح عليه باقتصاد الثقافة، حيث تتداول فيه مصطلحات من قبيل: الإنتاج/ التوزيع/ التسويق وغيرها، كما أن اعتماد هذا الجهاز الإجرائي الأمبريقي في دراسة الظاهرة الأدبية يمكننا: « من الكشف عن سيرورة الأدب في المجتمع ومدى انتشاره أو تقلصه، وردود الفعل الناجمة عنه »[2].

ولقد تزعم هذا الاتجاه في دراسات علم الاجتماع الأدبي الباحث الفرنسي: "سكاربت" الذي انطلق في دراسته للتكوينية الاجتماعية للأدب من العلاقة الجدلية التي تربط الأدب بالأبنية الاقتصادية المادية، ومن ثم دراسة الإبداعات الأدبية دراسة كمية، بحيث إنه: « لا يستطيع أحد أن ينكر أن للاعتبارات المادية تأثيرها على الإنتاج الأدبي

[1]- السيد ياسين : التحليل الاجتماعي للأدب، ط2، القاهرة، 1982، ص: 91.

[2]- ينظر : صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص: 35.

»[1]، من أجل ذلك فقد اهتم – اسكاربيت – بدراسة العلاقة الثالوثية القائمة، بين الكتاب والقراء والأدب، فوجود هذا الأخير مرهون بوجود جمهور، لتصبح العلاقة الثالوثية قائمة بشكل آخر على الكاتب والناشر والقارئ، ومن ثم فإن " اسكاربت " اهتم بدراسة هذا الثالوث، من خلال النظر في مساهماتهم وتأثيراتهم على مسار اكتمال الدورة الاقتصادية للأدب، هذا بالإضافة إلى أن اهتمامه بالنظام الاجتماعي في الإبداعات الأدبية تجلى من خلال تأكيده على أن حوافز المطالعة لا تخرج عن إطار حب القارئ التفرد أو العزلة أو معالجة أوقات الفراغ والملل. في مقابل هذه الرؤية السوسيولوجية الأدبية يمكن الإشارة إلى أن "اسكاربت" أغفل الجوانب النوعية/ الكيفية للإبداعات الأدبية خاصة الجمالية منها؛ مما يعني أن الإبداعات الأدبية بشتى أنواعها فهي تتساوى من منظور قيمتها الكمية، في حين أنها تختلف قيمتها النوعية من نوع إلى آخر، وكأن الروايات البوليسية تتساوى مع الروايات الأدبية الكبيرة من الناحية الكمية، في حين أنها على المستوى الكيفي تختلف اختلافا جذريا خاصة في إطارها الجمالي، مما يعني في جانب آخر أنه قيّد دراسته للإبداعات الأدبية من منطلق أنها تمثل ظواهر اجتماعية لا غير، وبما أنها كذلك فإن الإطار الإجرائي الذي اعتمده هو الكمي، الذي يمثل المرجعية الأساسية في ترجمة مختلف المتغيرات والعوامل الخارجية للإبداع من قبيل: عدد القراء، الطباعات، القراء، الأشكال وغيرهم، مما يشير صراحة إلى عدم تعاطيه للجوانب الجمالية والفنية للإبداع، سواء من بعيد أم من قريب، بل إنه لا يقيم إطارا إجرائيا خاصا بالجوانب التي لها علاقة بالأطر الفنية للأدب، ليكون بعد ذلك السبب المباشر الذي عجل بظهور اتجاه نقدي سوسيولوجي آخر أخذ على عاتقه دراسة مختلف الأنظمة الجمالية والفنية

[1]– السيد ياسين : التحليل الاجتماعي للأدب، ص: 93.

الاجتماعية للأدب، من خلال الاهتمام أولا: « بالمضمون الاجتماعي للأعمال الأدبية ثم بشكلها الفني ثانيا، مع وجوب تعبير هذه الأعمال عن الواقع الاجتماعي الذي يحيط بالأديب والتزامها بالقضايا الاجتماعية »[1]. كما تعود جذور هذه الرؤية النقدية إلى المدرسة الجدلية، التي تزعمها كلّ من: هيجل، ماركس، إنجلز وغيرهم، بحيث مهدوا الطريق لهذا الاتجاه النقدي الاجتماعي من خلال دراسة العلاقة الجدلية بين البُنى التحتية والبُنى الفوقية في الإبداعات الأدبية والفنية، مما يعني أن هذا التأسيس عمل بشكل مباشر على إعادة تأهيل النظرة لطبيعة العلاقة بين المؤسسة الاجتماعية والأعمال الأدبية، فتحولت العلاقة من الانفعال السلبي إلى التفاعل الإيجابي للذات في خلق عالمها المحيط بها وأظهرت المادية الجدلية رد الفعل المتبادل بين الإنسان والمجتمع ضمن مسار التطور السوسيو تاريخي. كل هذا أفرز رؤية نقدية جديدة في فهم وتفسير الأعمال الأدبية والفنية.

وعلى خلفية المزاوجة بين النقد الجمالي والنقد السوسيولوجي، فقد قدم كلّ من لوكاتش/غولدمان رؤية نقدية اجتماعية منهجية قائمة أساسا على دراسة الأطر الجمالية والفنية والفكرية للأعمال الأدبية، فالأول اعتمد على دراسة النظام العلائقي بين الأدب والأطر السوسيو تاريخية والسوسيو ثقافية، من خلال الرؤية الانعكاسية المنتجة، التي تنظر إلى أن الإبداع انعكاس وتمثيل فني في الوقت نفسه للحياة الإنسانية والاجتماعية. وعلى هذه الخلفية، فقد قدم الكثير من الدراسات الاجتماعية التي تندرج ضمن صميم الدرس النقدي الاجتماعي للأدب، كدراسته البارزة في هذا المجال الموسومة بـــ: نظرية الرواية

[1]- ابراهيم عوض: مناهج النقد العربي الحديث، زهراء للنشر، د.ط، القاهرة، 2005، ص130.

عام 1920، الذي صاغ فيه الكثير من الأسس النقدية الروائية الاجتماعية، أما في حديثه عن نظرية الانعكاس، في المجال النقدي الأدبي، فهو ينظر إليه نظرة مغايرة تختلف اختلافا جذريا عن مفهوم الانعكاس عند كلّ من ماركس/ لينين/ماشري وغيرهم، باعتبار أنهم أخذوا بالمفهوم المرآوي للانعكاس، بحيث إنه ينبني عنده على درجة من التماسك والاتساق بين ما هو اجتماعي وأدبي وما هو فردي بما هو جماعي، وهذا وفق بنية متماسكة، تجعل العمل الأدبي، من أن: « يكون مجرد انعكاس آلي للبنية التحتية ومنفعلا بقيمتها وتناقضاتها المختلفة، ذلك أن الأدب في جوهره هو معرفة بالواقع قائمة على رؤية كونية وليس على رؤية انعكاسية سطحية لمظاهر الواقع »[1]، مما يعني أن النظرة النقدية الاجتماعية الأدبية التي أقرها " لوكاتش" تبدو وكأنها قائمة على دراسة محاور أساسية للأعمال الأدبية منها: الشكل الأدبي، القيمة الفكرية، الصياغة الفنية. فهذه المحاور مجتمعة تشير إلى أن العمل الأدبي هو نتاج لظروف سوسيو تاريخية وسوسيو ثقافية تجعل الناقد: « يدرس مختلف الأنظمة العلائقية المتبادلة بين التطور الاقتصادي والاجتماعي والنظرة إلى العالم والمجتمع والشكل الفني »[2].

وعلى العموم فقد ظلت أفكار " لوكاتش " النقدية ذات طبيعة فلسفية نظرية أكثر منها نقدية أدبية اجتماعية إجرائية، ذلك أنها نابعة من تصور نقدي فلسفي جدلي تاريخي قائم على دراسة الظواهر الأدبية دراسة اجتماعية شاملة، لا تقف عند حدود الجزئيات، بل تدرس الظاهرة في كليتها الاجتماعية والتاريخية والفنية الأدبية من خلال المزاوجة في التحليل: « بين ما هو شكلي وما هو جوهري فكري لإتمام تمثل القيم الفنية التي تضيء

[1]- ينظر : عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، د.ط، دمشق، 2008، ص: 238.

[2]- نفسه، ص:239.

طبيعة الحياة »[1]. هذا ما يشير صراحة إلى طبيعة الطرح النقدي الاجتماعي الذي اعتمده 'لوكاتش' في كثير من دراساته النقدية، بحيث إنه يتأرجح بين التحليل والتفسير السوسيو اقتصادي، لكن يبدو أنه يهتم بالمعطيات الاجتماعية والاقتصادية أكثر من المعطيات الجمالية والفنية في فهم وتفسير الأعمال الأدبية، ربما هذا ما حاول " لوكاتش " أن يشير إليه من خلال هذا التصور النقدي الاجتماعي، الذي بلوره وحاول من خلاله تجاوز فكرة الانعكاس الآلي والتأكيد في الوقت نفسه على: « وضع النقد الجدلي على الطريق الأدبي وليس فقط على الطريق الانعكاسي الاجتماعي »[2].

وعلى خلفية التصور النقدي الذي أقره " لوكاتش"، فقد قدم " غولدمان " رؤية نقدية اجتماعية جديدة، جعلت منه أكبر منظر لهذا الاتجاه النقدي، بحيث أعاد قراءة الإرث " اللوكاتشي "، وهذا من خلال تجاوزه لإطار الانعكاس إلى إطار التماثل، وهو المسار المرجعي النقدي الذي بني عليه " غولدمان " تصوره المنهجي النقدي الاجتماعي القائم على جهاز مفهومي ومصطلحي وإجرائي جديد، أطلق عليه فيما بعد : منهج البنيوية التكوينية، الذي يزاوج في الدراسة بين الجوانب الشكلية والعناصر الفكرية، مما يعني أن هذه المنهجية لم تتجل في الساحة النقدية الحديثة، كما أنها لم: « تتبلور باعتبارها فهما خاصا لوضعية الأدب كنوع من أنواع الوعي الاجتماعي ولا باعتبارها منهجا لتحليل وتفسير الظاهرة الأدبية إلا على يد الباحث والفيلسوف – لوسيان غولدمان – الذي اعترف باستفادته المباشرة من أبحاث – لوكاتش – »[3]. مما يعني في جانب آخر أن

---

[1]– محمد خرماش : إشكالية المنهج في النقد المغربي المعاصر، أنفو برانت ، ط1، المغرب، 2001، ص: 11.

[2]– حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2002، ص: 63.

[3]– حميد لحميداني : الفكر النقدي الأدبي المعاصر، أنفو برنت، ط2، المغرب، 2012، ص: 71.

تصوره النقدي جاء ليرمم العور الذي سقط فيه " لوكاتش " من خلال التركيز على مقولة التماثل القائمة إجرائيا على فهم التكوينية النصية ثم الفكرية الاجتماعية للأعمال الأدبية، للوصول بعد ذلك إلى الكشف عن درجة الوعي المتمفصلة في الإبداع الذي يمثل أفكار وأحاسيس وطموحات الطبقة الاجتماعية التي ينتمي أو لا ينتمي إليها المبدع، مما يشير صراحة إلى القفزة النوعية التي جاء بها " غولدمان " حيث: « استطاع أن يُخرج سوسيولوجيا الأدب من جمودها المذهبي من خلال إعادة النظر في مفهوم الأدب الطبقي وقضية الأدب يعكس المجتمع...ليمضي بها نحو آفاق جديدة من البحث النظري والتجريبي، مستلهما في ذلك بعض مبادئ البنيوية ومستعيرا من بعض النقاد مفهوم الجنس الروائي والبطل الإشكالي ومفهوم البنية الدالة وغيرها »[1]، كل هذا سمح له فيما بعد، أن يؤطر منهجية نقدية بنيوية تكوينية، قائمة على فهم وتفسير التكوينية الفنية والفكرية للأعمال الأدبية والفنية، بحيث إن تشكيلها لا يعبر عن قناعات الأفراد الشخصية، بقدر ما يعبر عن بنية الوعي الطبقي، الذي تتمثله الجماعة الاجتماعية، فعلى الرغم من أن المبدع فرد إلا أنه يشكل ذاتا جماعية؛ يحاول التعبير عن طموحات الجماعة الاجتماعية، وفق إطار اجتماعي بحت؛ أي يحاول تمثل: « رؤية الجماعة التي ينتمي إليها المبدع، أو يعبر ضمنيا عن أفكارها دون أن يكون منتميا إليها بالضرورة »[2]. مما يعني أن هذا الإطار شكل بالنسبة لـــ:" غولدمان" مسارا مفهوميا وإجرائيا من منطلق أنه حاول من خلاله أن:« يتجاوز الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي التقليدي للأدب، وذلك بتركيزه على بنية فكرية تتمثل في رؤية للعالم تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي

[1]- ينظر : سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص: 181.

[2]- ينظر :حميد لحميداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص: 71.

الذي تصدر عنه الأنساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحملها هذه الرؤية وتولدها »[1]، هذا ما يعني في جانب آخر أن تكوينية الإبداعات الأدبية والفكرية والفنية ليست منتجات فردية نابعة من خلال وجهات نظر شخصية، بل أن تكوينيتها الفنية والفكرية تتجسد عبر مختلف مسارات الوعي الجماعي، بل وأكثر من ذلك يمكن التأكيد على أنه كلما كانت الإبداعات الأدبية تتمثل هذه الطموحات عبر وعي ممكن وتشكيل فني متناسق ومتماسك كان تجسيد المنظور الجماعي أوضح وأقوى. كل هذا قد يجرنا للتمييز بين المبدعين من خلال النظر في قدراتهم الفكرية والفنية في تمثل درجات الوعي الجماعي، بحيث إن هناك إبداعات قائمة على أوعاء زائفة، ومن ثم فهي تعبر عن منظورات شخصية وإيديولوجية ضيقة، تجعل إبداعاتهم تكون بائدة أو سريعة الاستهلاك، بحيث إن القارئ لا يجد فيها مكانا من أجل أن يحقق طموحاته وآفاقه، وبالمقابل هناك إبداعات قائمة على أوعاء ممكنة، مما يعني أنها حاملة لرؤية للعالم تجسد طموحات وأحاسيس الجماعة، التي ينتمي إليها المبدع، ومن ثم فإن هذه الإبداعات تحقق خلودها؛ لأن القارئ حقق فيها ذاته الجماعية.

وعلى خلفية الحديث عن مقولة الوعي ضمن الرؤية النقديةلـــ : " غولدمان " وكيفية تشكلها ضمن مسارات الإبداع الفكري والأدبي، يرى بأنها تتميز بأبنية دلالية شاملة، وبالتالي فإن تشكلها في الإبداعات،/ يختلف من إبداع إلى آخر، كما أنه يمكن أن نعاين تناظرا بين بنية الوعي الجماعي من جهة والبنية الدلالية من جهة أخرى من خلال التحامهما في بنية دالة، قائمة على التماسك والتناسق الفكري والفني، بحيث: «

[1]- جابر عصفور : نظريات معاصرة، دار الهدى، ط1، دمشق، 1998، ص: 108.

تقوم البنية الدالة على الارتباط بين البنية الاجتماعية للنص ممثلة من خلال القيم الثقافية والفلسفية، وبين الطبقة الاجتماعية التي تماثلها في الواقع »[1]. مما يعني إجرائيا أن إطار التقابل يشكل أساسا في البحث عن مسار تشكل البنية الدالة في الأعمال الأدبية، ذلك أنها تتمفصل باستمرار من خلال انتقالنا من جزء إلى آخر ضمن العمل الأدبي، لتبرز لنا بعد ذلك على شكل: « صورة عن بنيته الدلالية الكلية، وهذه الصورة هي المقابل المفهومي، والمقابل الفكري للوعي والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب »[2]. هذا ما يجعلنا نشير إلى قضية الاتصال بين البنية الدالة والوعي الجماعي، بحيث تشكل إطارا إجرائيا أساسيا ضمن المنهجية البنيوية التكوينية، من خلال الكشف عن " رؤية العالم " التي تلازم كل الأعمال الفكرية والأدبية والفنية العظيمة، ومن خلالها يمكن معاينة التكوينية الإبداعية للأعمال الأدبية، عبر إقامة تناظر بين الأعمال الأدبية من جهة والأطر الواقعية الاجتماعية من جهة أخرى، مما يعني أن المفهوم الإجرائي لرؤية العالم يعني: « إدراك المبدع لمشاكل حياته ومشاكل عصره بغريزة فنية مؤكدة »[3]. وبناء على هذه المقولات النظرية والإجرائية، فقد بنا " غولدمان " منهجه النقدي البنيوي التكويني، وتحددت رؤيته النقدية الأدبية الاجتماعية، ضمن مسار النقد الاجتماعي، وهذا من خلال مساهماته للكثير من الدراسات، سواء التي لها علاقة بعلم اجتماع الأدبي أم النصي؛ أي أنه لم يغفل الجانب الكمي، كما أنه وفي الوقت نفسه لم يغفل الجانب الكيفي في تحليله للأعمال الأدبية والفكرية، هذا ما يجعلنا نقر بأن طرح " غولدمان"

---

[1]- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص: 263.

[2]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص: 41.

[3]- فاطمة الزهراء أزرويل : مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، دار الفنك، المغرب، 1989، ص: 78.

النقدي الاجتماعي قد تجاوز إلى حد كبير الصورة الجدلية للنقد الاجتماعي، كما ساهم في بناء إطار نقدي جمالي سوسيولوجي، ضمن حركة النقد الحديث.

ومما سبق يمكن القول أن تكوينية المنهج الاجتماعي ضمن مجال النقد الأدبي، قد أخذت أبعادا فلسفية ونقدية من خلال دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع من جهة والنقد والمجتمع من جهة أخرى ضمن ساحة النقد الحديث، بحيث ظهرت تيارات فكرية ورؤى نقدية حاولت أن تؤصل الخطاب النقدي الاجتماعي، سواء في إطاره النظري أم الإجرائي، كل هذا سمح بأن يتدرج النقدالاجتماعي ضمن الساحة النقدية الأدبية الحديثة كإطار نقدي جديد، يدرس ويحلل النصوص الأدبية تحليلا اجتماعيا.

المحاضرة الرابعة عشر

المنهج النفسي

-مبادئ المنهج النفسي:

يشكل العنصر النفسي في الأعمال الأدبية إطارا محوريا سواء على المستوى التكويني الفكري أم الفني، ذلك أنه يتجلى في الإبداع على شكل صور معبرة وموحية لها علاقة بمختلف التجارب النفسية والشعورية، التي يتمثلها المبدع في إبداعاته الأدبية والفنية، مستوحيا في ذلك كل تجاربه العقلية والروحية، ليصبح الإبداع مرآة عقل المبدع ونفسه، ومن أجل ذلك فإن العناصر النفسية لها أدوار وظيفية في تكوينية الإبداع سواء التي لها علاقة: « بالتجربة الشعورية؛ فهي ناطقة بألفاظها في مرحلة التأثر الداعية إلى التعبير أم التي لها علاقة بالصور الموحية، فهي معبرة بألفاظها في مرحلة التأثير الذي يوحي به التعبير »[1]، مما يعني أن الصلة بين الأدب والنفس قائمة على الترابط من منطلق التأثر والتأثير، ذلك أن الأدب يصنع النفس من حيث إنه يجمع مختلف حقائق الحياة من أجل أن يبرز الجوانب المعتمة فيها، في حين أن النفس هي التي تحتفظ بجمع مختلف عناصر الحياة المتنوعة من أجل صناعة الإبداع. وعلى هذه الخلفية الجدلية بين الأدب والنفس، فقد تنبه الدارسون والنقاد إلى ضرورة دراسة هذه العلاقة دراسة علمية وموضوعية،

[1]- ينظر سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص: 208.

ففريق راح ينظر وفق الأطر الفلسفية النفسية ،من منطلق أن الإبداع شكل من أشكال التعبير عن النفس، في حين راح فريق آخر ينظر وفق الأطر النقدية الأدبية النفسية، مؤكدا على ضرورة دراسة الأنساق الجمالية النفسية المتمفصلة في الإبداع من خلال منهجية نفسية: « تحاول أن تفسر الأدب على أساس نفسي »[1]. أي أن نقاد الأدب حاولوا جاهدين أن يستفيدوا ويستثمروا كل ما توصلت إليه الدراسات النفسية في فهم وتفسير التكوينية النفسية للإبداعات الأدبية والفنية، لذلك فلو رجعنا إلى النقد العربي القديم فإن هناك الكثير من الملاحظات النفسية التي حاول النقاد القدامى الإشارة إليها؛ من ذلك قضية " العاطفة " التي تشكل عنصرا من عناصر تكوينية الإبداع الأدبي،كما أن لقضية الدوافع النفسية دورا بارزا في مسارات الإبداع الأدبي، وهذا ما أشار إليه"ابن قتيبة" في معرض حديثه عن أهمية الحوافز والدوافع يقول: « إن الإبداع استجابة لدواعي نفسية معينة يتحكم الزمان فيها والمكان .. فللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف منها الشراب ومنها الطرب ومنها الطمع ومنها الغضب ومنها الشوق »[2]. وفعل كذلك "أبو الحسن الجرجاني" في دور الدوافع النفسية في العملية الإبداعية، وأرجعها إلى اختلاف في الطبائع وتركيب الخلق، بحيث إنها تتباين في تشكيل الإبداع وفق الأحوال والمراتب: « فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب الطبائع وتركيب الخلق »[3]. مما يعني أن النقد الأدبي النفسي في تلك الفترة بقي محصورا في تقديم الملاحظات النفسية أكثر من إقامة تفسير وتحليل للأطر

[1]- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص: 295.

[2]- ينظر: سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 222.

[3]- ينظر: عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص 301.

الفنية والنفسية، ومن ثم فإنه يمكن التأكيد على أن الدراسات النفسية في مجال الدراسات النقدية الأدبية لم تنل اهتماما كبيرا من طرف الدارسين والنقاد، إلا في العصر الحديث، بحيث اتسع مفهوم هذا الاتجاه النقدي النفسي، ضمن الساحة النقدية الأدبية الحديثة، من خلال تجاوزه إطار الملاحظات النفسية إلى إطار الفهم والتفسير للإبداع الذي استمده المنهج النفسي من نظرية التحليل النفسي، التي انطلقت في بحثها عن: « المعنى اللاواعي لكلام وأفعال شخص ما، وكذلك معنى إنتاجه الخيالي من أحلام و زلات وهذيانات وغيرها »[1]. مما يعني أن نظرية فرويد قائمة على دراسة الإبداع من خلال الدوافع النفسية الخاصة بالمبدع، منها إطاره اللاشعوري الذي له علاقة مباشرة بطفولته، كل هذا جرّه إلى تفسير بعض الأعمال الأدبية والفنية، كرواية غراديفا لكاتبها "ويلهالم جوسون" وفق الرؤية التحليلية النفسية، التي سعى من خلالها الكشف عن الجوهر المكبوت عن طريق اللغة، والقائم في الأعمال الأدبية على محورين هما: اللذة/ الواقع، كل هذه التصورات والرؤى التفسيرية/ التحليلية التي قدمها "فرويد" في هذا الإطار شكلت فيما بعد الإطار المرجعي للمنهجية النقدية الأدبية النفسية عند بعض النقاد إبان القرن التاسع عشر ميلادي، بحيث أُطلق عليه في تلك الفترة بالنقد السيكولوجي الذي: « نما نموا عظيما على أيدي الكثير من الفلاسفة والنقاد في العصر الحديث »[2]. مما يعني في جانب آخر أن النقد النفسي الأدبي استمد مرجعياته النظرية والإجرائية من الأصول الفلسفية الفرويدية، التي انطلقت من تساؤل قائم على البحث في تكوينية الإبداع النفسية في الأعمال الأدبية والفنية، مع محاولة تفسيرها تفسيرا نفسانيا من خلال عناصر اللاشعور

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص 79.

[2]- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص: 307.

والعصاب والنرجسية وغيرها، فكل هذه التصورات الماهوية الفلسفية، قادت كلا من: فرويد / يونغ/ أدلر، إلى توضيح تكوينية/ منبع العملية الإبداعية، فهي حسب " فرويد " تعود إلى اللاشعور الفردي المكبوت، في حين أنها حسب "يونغ" تعود إلى اللاشعور الجمعي المكبوت، ذلك أنه لما تنهار الرموز الاجتماعية من خلال الأزمات الاجتماعية، فإن اللاشعور الجمعي يتحرك نحو خلق توازن من خلال الابداع ، أما "فرويد" فيضيف إلى أن تكوينية الأعمال الأدبية، ترتكز على التسامي، بحيث يؤدي إلى الافراج عن مختلف الطاقات اللاشعورية التي تظهر وفق إطار العبقرية والامتياز، ومن ثم يصل المبدع إلى إلغاء التوتر والقلق الذي يعيشه المبدع، في حين أن "يونغ" يضيف قضية –الإسقاط– التي تؤدي دورا محوريا في عملية الخلق الأدبي، بحيث يعتمد فيها المبدع على إطار الحدس القائم زمنيا على لحظة نفسية عابرة جدا والتي سرعان ما يتعاطاها اللاشعور، محولا إياها إلى موضوعات جمالية وفكرية، يمكن أن يتأملها الآخرون .

–ملامح النقد النفسي:

لقد بقيت هذه الرؤية النفسية التحليلية للأعمال الإبداعية، تحت رحمة التفسير النفسي القائم على جملة من المقولات الفلسفية الثابتة، التي يمكن إجمالها في :

إن الإبداع الأدبي و الفني له علاقة في تكوينيته الجمالية "لمقولة اللاشعور"، ومن ثم فإن هناك بنية تحتية للبعد الإبداعي متجذرة في إطار لاوعي المبدع، في حين أنها تنعكس بصورة مباشرة في ثنايا العمل الأدبي، كما أن هناك قناعة فردية للدارسين من أن شخصيات الإبداعات الأدبية والفنية حقيقة واقعية، وأخيرا النظر إلى المبدع على أنه

شخصية عصابية ومن ثم:" فإن العمل الأدبي يعكس مختلف المكبوتات النفسية التي تأتي على شكل بدائل رمزية تحقق ما يسمى بالتسامي" [1].

وبناء عليه يمكن التأكيد على تأثير نظرية التحليل النفسي على النقد الأدبي ومن ثم بدأت تظهر ملامح المنهجية النقدية النفسية في الساحة النقدية الأدبية الحديثة الغربية والعربية، متأثرة في ذلك بدراسات (سانت بيف) خاصة في تأكيده على ضرورة إقحام السيرة الذاتية في عمليات التفسير النفسي للإبداع، هذا بالإضافة إلى ما قدمه الناقد المفكر :شارل موران- الذي يعد بحق مؤسس النقد النفسي/ psychocritique وقد تبنى هذا المصطلح عام 1948، منطلقا من دراسة العلاقة التي تربط النقد الأدبي بالتحليل النفسي: مستعينا في ذلك ببعض منجزات "فرويد" ومتجاوزا إياه في الوقت نفسه، بحيث دعا "موران" صراحة في عملية التفسير النفسي الأدبي إلى ضرورة الانطلاق:" من النص الأدبي و جعل حياة المبدعين في خدمة وفهم نصوصهم الإبداعية "[2]. ولا أدل على ذلك ما كشف عنه في دراسته الموسومةبـــ: "ملارمية الغامض" عام 1938، حيث تمثل فيها لنقد نفسي أدبي، قائم على تفسير هذه الصورة الإبداعية، من خلال التركيز على بعض البنيات النصية المعبرة عن لا وعي المبدع، ومن ثم الوصول –حسبه- للكشف عن تجليات لا وعي النص، من خلال البحث في المؤلفات/ المتعاقبة لكاتب عن تللك الصور أو الاستعارات البارزة في تلك الأعمال، وقد سمى الصور المهيمنة في مجموع أعمال الكاتب، بالأسطورة الشخصية، ثم الإنتقال بعد ذلك إلى بناء تأويل نفسي للأسطورة الشخصية، من منطلق أنها تشكل إطارا دلاليا تستمد دلالتها من لا وعي المبدع ، ثم

[1]-ينظر: حميد لحميداني. الفكر النقدي الأدبي المعاصر . ص:93/92

[2]- نفسه .ص:105

الوصول بعد ذلك إلى إقامة بعض المقارنات من خلال بعض الأطر البيوغرافية والترجمية الشخصية الخاصة بالمبدع. وعليه فان التحليل النقدي النفسي لا يستقيم إلا من خلال التركيز على النص عبر لغته الفنية في علاقتها بلا وعي الكاتب، هذا ما جعل "موران" يدفع بالناقد إلى ضرورة:"أن ينتقل من شبكة الاستعارات إلى المركب/العقدة، وهو يعني بذلك أن الأساس والجوهري، يكمن في اللغة الفنية للنص، التي يكونها عالم الفرد المبدع "[1]، وهكذا نصل إلى التأكيد أن كل الجهود المعرفية والنقدية النفسية، التي قام بها "موران" تبدو وكأنها متجهة كلية نحو ضرورة اهتمام النقد النفسي بالنص الأدبي، مع محاولة تطويع الحياة الشخصية للمبدع وإقحام مختلف الصور الإستعارية والمواقف النفسية الدالة على اللاوعي، ضمن عمليات فهم وتفسيير التكوينية الجمالية النفسية للإبداع الأدبي والفني.

وفي السياق نفسه يمكن الإشارة إلى بعض الجهود النقدية العربية سواء ما كان منها نظريا أم اجرائيا، في توطين النقد النفسي في الساحة النقدية العربية الحديثة، لعل من أبرزهم: مصطفى سويف/ أمين الخولي/ عباس محمود العقاد/ محمد خلف الله وغيرهم، ففي منتصف القرن الماضي نشأت مدارس في مجال علم النفس الأدبي، تدعو إلى ضرورة تفسير التكوينية الجمالية النفسية للأعمال الإبداعية، فتأسست بذلك على أيدي كلّ من: "مصطفى سويف" الذي كانت مساهمته النقدية النفسية بمثابة الإطار المرجعي والأساسي للنقد النفسي في الساحة النقدية العربية، وهذا ما عكسته دارسه الرائدة في مجال علم

[1] – عمر عيلان . في مناهج تحليل الخطاب السردي . ص 181 .

النفس الادبي، الموسومة بـــ: "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر" [1]، ثم جاء زعيم مدرسة "الأمناء" "أمين الخولي"، التي اهتمت هي الأخرى، بهذا النوع من النقد الأدبي، حيث دعا "الخولي" إلى ضرورة تحليل العناصر المكونة للتجربة الشعورية والجمالية للإبداع ، وهذا من خلال تبني رؤية تحليلية نفسية قائمة على البحث في مختلف الأسس النفسية للأدب بالتركيز على فهم وتفسير الطبائع النفسية والدوافع الشعورية واللاشعورية وغيرها، وهذا ما تبناه إجرائيا في دراسته : "لحياة أبي العلاء المعري". كما تبنى "العقاد" الرؤية النقدية نفسها من خلال تحليله لشخصية كل من "ابن الرومي ،وأبي نواس"،حيث درس شخصيتهما النفسية من خلال الكشف عن الإطار النفسي للشخصية الباطنية في ابداعاهما الشعرية، حيث توصل إلى أن نفسية "ابن الرومي" قائمة على أساس مزاجي من منطلق أنه مسرف أشد الإسراف في شهوات النفس والجسد، في حين أن نفسية أبي نواس قائمة على أساس "نرجسي" مما يعني أن العقاد من النقاد الأوائل الذين اهتموا بالتحليل النفسي للأدب، من خلال دراسته و تحليله: " للعقد والطبائع وأثر البيئة والأزمات النفسية والاجتماعية والتاريخية، التي تؤثر كلها في عملية الخلق الأدبي"[2]. كل هذا مكّن ـــ العقاد ـــ من أن يكون ناقدا نفسانيا، مهد الطريق للنقاد الذين جاؤا من بعده كـــ: "محمد خلف الله" الذي أعده النقاد من المؤسسين الفعليين لهذا الاتجاه النقدي النفسي الأدبي في الساحة النقدية الحديثة ، من خلال ما قدمه من دراسات في هذا المجال، ولعل دراسته الموسومة بـــ : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده"، التي أصل فيها الأطر النظرية والإجرائية، للمنهجية النقدية النفسية وهذا من خلال دراسة

---

[1] – ينظر. صلاح فضل . مناهج النقد المعاصر. ص 99

[2] – ينظر: ابراهيم الحاوي. حركة النقد الأدبي الحديث و المعاصر. ص 106

العلاقة الجدلية التي تربط الأدب والنقد بالنفس من جهة ومن ثم لعلاقة الذوق الفني بالسلوك الإنساني من جهة أخرى ، مما يعني أن الإبداع يشكل تجربة جمالية وفنية قوامها اللغة وأساسها التجربة النفسية، التي تنبعث من حالات العقل الواعي والعقل الباطن، أي إن رؤيته النقدية تنهض في دراسة الابداع على الجانبين الفني والنفسي، وهذا بخلاف النقد الأدبي القديم، الذي حفل بملاحظات نفسية أكثر منها نقدية ـــ وهذا ما أكدنا عليه سابقا مع ابن قتيبة ـــ في حين أن النقد في العصر الحديث قام على إطار نقدي أدبي نفسي وهذا ما عكسته دراسات كل من :سويف/العقاد/طه حسين وغيرهم. كل هذا يجرنا للقول بأن ـــ خلف الله ـــ في تبنيه للمنهجية النقدية الأدبية النفسية، أنه لم يتجاوز أو حتى " ينس الدور الجمالي الفني و النفسي في دراسة الأدب ونقده، هذا ما جعل دعوته النقدية الجديدة تندرج تحت إطار التفسير النفسي للأدب ،كضرورة نقدية أدبية جديدة"[1] ، وفي السياق نفسه يمكن الإشارة إلى الجهود والإسهامات التي قدمها ـــ محمد النويهي ـــ في دراسة الأدب ونقده نفسيا ،ذلك أنه قدم لهذا الاتجاه نظرات معرفية شاملة وآراء نقدية متميزة، من خلال كتابه الموسوم بـــ: "ثقافة الناقد الأدبي" بحيث توصل إلى أن:"الحقائق البيولوجية والنفسية دعائم أساسية للنقد الأدبي، ينبغي على الناقد معرفتها وأن يحسن استخدامها في تفسيره للأعمال الأدبية"[2]، مما يعني في جانب آخر أن"النويهي" أقحم الجوانب الوراثية الفردية والجماعية، مع العناصر النفسية في بناء اطاره النقدي النفسي، ذلك أن هذه الجوانب تؤثر في الابداع، كما في المبدع، وضمن هذا السياق النقدي كشف لنا ـــ النويهي ـــ إجرائيا عن البناء السوسيو نفسي لشخصية ـــ

[1]- ينظر: ابراهيم الحاوي . حركة النقد الأدبي الحديث و المعاصر . ص109

[2]- نفسه، ص. 109

أبي نواس ـــ والخاصة بظاهرة "الشذوذ الجنسي"[1]، أن مردها إلى كثرة تدليل الأم لولدها وقسوة الوالد له، هذا بالإضافة إلى عامل مهم أشار إليه ـــ النويهي ـــ وهو تزوج أمه بغير أبيه، كل هذه العوامل أثرت في إبداعات ـــ أبي نواس ـــ تأثيرا نفسيا وفزيولوجيا.

ومما سبق يمكن التأكيد على أن المنهج النفسي في النقد الأدبي قد نما وتطور ضمن الساحة النقدية الأدبية الحديثة، بفعل التلاقح الذي حصل بين النقد ومنجزات علم النفس التي حققها حديثا، مما تولد عن ذلك مبحث يعنى بدراسة التكوينية النفسية للإبداعات من جذورها حتى خروجها إلى القراء، وكذا للجمالية النفسية للإبداعات، بل إن الدراسات النقدية النفسية قد تجاوزت هذا الإطار واتجهت إلى دراسة مختلف تجليات التلقي والاستجابة للقراء في الإبداعات الأدبية .

[1] -زين الدين المختاري. المدخل إلى نظرية النقد النفسي.اتحاد كتاب العرب.1998.دمشق.ص:33

المصادر و المراجع

1- ابراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي.مؤسسة الرسالة.ط2بيروت.1989

2- ابراهيم عوض: مناهج النقد العربي الحديث، زهراء للنشر، د.ط، القاهرة، 2005

3- أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي،دار الأندلس.ط2.بيروت.1980

4-أحمد السماوي: الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، د.ط، تونس، 2002

5- إتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، تر: ميشال عاصي، عويدات، ط2، لبنان، 1983

6- إيليا حاوي: إيليا أبو ماضي، دار الكتاب، د.ط، بيروت، 1972

7- إيليا حاوي: صلاح لبكي، دار الكتاب، د.ط، بيروت، 1981

8- إيڤوندوبليسيس: السوريالية، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1983

9- جابر عصفور : نظريات معاصرة، دار الهدى، ط1، دمشق، 1998

10-جورج لوكاش : دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوزة، ط1، بيروت، 2006

11- حبيب موسى: القراءة والحداثة، منشورات اتحاد العرب، ط1، سوريا، 2000

12- حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء، ط1، القاهرة، 2002

13- حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، لبنان، 1986

14- حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، المطبعة، د.ط، د.ت، بيروت

15- حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب،1991

16- :الفكر النقدي الأدبي المعاصر، أنفو برنت، ط2، المغرب، 2012

17- حلمي مرزوق: الرومانسية والواقعية في الأدب، دار النهضة، د.ط، بيروت، 1983

18- : تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، دار الوفاء، ط1، القاهرة، 2004

19- زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، 1983

20-زين الدين المختاري.المدخل إلى نظرية النقد النفسي.إ تحاد كتاب العرب. دط.دمشق.1998

21- سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه،دار الشروق، ط8، القاهرة، 2006

22-سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر، الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2007

23- السيد ياسين : التحليل الاجتماعي للأدب، ط2، القاهرة، 1982

24- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1980

25- : مناهج النقد المعاصر، أطلس للنشر، القاهرة، ط4، 2005

26- عبد الرحمان ياغي: حياة الأدب الفلسطيني الحديث، دار الآفاق، ط2، بيروت 1980

27- علي المحافظة: الاتجاهات الفكرية عند العرب في عصر النهضة، الأهلية للنشر، لسان، ط2، 1978

28- عباس بن يحي: مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى، ط1، الجزائر، 2004

29- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة، د.ط، بيروت، 1972

29- عبد المجيد حنون: اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، الهيئة العامة للكتاب، د.ط، القاهرة، 1996

30- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، د.ط، دمشق، 2008

31- فيليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطنيوس، عويدات، ط2، بيروت، 1980

32- فاطمة الزهراء أزرويل : مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، دار الفنك، المغرب، 1989

33- كمال نشأت: أبو الشادي وحركة التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء، ط القاهرة 1، 1989

34- كلينجورف.د.. الماركسية والفن والحديث: تر: لإبراهيم فتحي، عيون، ط2، المغرب، 1989

35- ليليان.ر.فرست: الرومانسية، تر:ع. الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية، ج1، ط2، بيروت، 1983

36- محمود أمين ،ع. العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، دار الأمان، ط1، المغرب، 1988،

37- محمد محمد الكومي: في نظرية الأدب، منشورات جامعة الإسكندرية، د.ط، القاهرة، 1995

38- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة.دارالنهضة.مصر.دت

39- محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر، د.ط، الجزائر، 1981

40- محمد خرماش : إشكالية المنهج في النقد المغربي المعاصر، أنفو برانت ، ط1، المغرب، 2001

41- محمود أمين ،ع. العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، دار الأمان، ط1، المغرب، 1988

42-يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002

43- : النقد الجزائري المعاصر، من اللانسونية إلى الألسنية. رابطة إبداع الثقافية.دط.الجزائر.2002.

فهرس المحاضرات

الصفحة

مقدمة 2-1

المحاضرة الأولى: مدخل إلى النقد الحديث-من النهضة إلى الحرب العالمية2-..... 7-3

-الإطار التاريخي..... 3

-الإطار التفاعلي..... 3

المحاضرة الثانية: عوامل النهضة العربية الحديثة 4

-الإحتكاك الغربي/العربي 13-8

-التفاعل المعرفي/العلمي 9

المحاضرة الثالثة: حركة النهضة النقدية الحديثة 10

-حركة النقد التقليدية 17-14

-حركة النقد التجديدية 15

المحاضرة الرابعة: المسار النقدي لمدرسة الديوان 16

-الإطار النقدي للمدرسة 24-18

-القضايا النقدية للمدرسة 18

المحاضرة الخامسة: المسار النقدي لمدرسة المهجر 18

-الإطار النقدي للمدرسة 19

-القضايا النقدية للمدرسة 29-25

المحاضرة السادسة: المسار النقدي لمدرسة أبولو 25

-الإطار النقدي للمدرسة 26

-القضايا النقدية للمدرسة 32-30

المحاضرة السابعة: الإتجاه الرومانسي 30

-في المصطلح 31

-الملامح الرومانسية في الإبداع 40-33

المحاضرة الثامنة: الإتجاه الواقعي 52-41
-في المصطلح 41
-الملامح الواقعية في الإبداع 42
المحاضرة التاسعة: الإتجاه الرمزي 57-53
-في المصطلح 53
-الملامح الرمزية في الإبداع 55
المحاضرة العاشرة: الإتجاه السوريالي 62-58
-في المصطلح 58
-الملامح السوريالية في الإبداع 60
المحاضرة الحادية عشر: المنهج الفني 67-63
_مبادئ المنهج الفني 64
-ملامح النقد الفني 66
المحاضرة الثانية عشر: المنهج التاريخي 74-68
-مبادئ المنهج التاريخي 68
-ملامح النقد التاريخي 73
المحاضرة الثالثة عشر: المنهج الإجتماعي 86-75
-مبادئ المنهج الإجتماعي 75
-ملامح النقد الإجتماعي 77
المحاضرة الرابعة عشر: المنهج النفسي 95-87
-مبادئ النقد النفسي 87
-ملامح النقد النفسي 90
المصادر والمراجع 100-96
الفهرس 102-101