الجمهـــورية الجزائرية الدّيـــــمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين

سطيف -2-

كلية الآداب و اللّغات

قسم اللّغة و الأدب العربي

مطبوعة مقدّمة لاستكمال ملف

التّأهيل الجامعي

إعداد الأستاذة : زهيرة بارش

عنوان المطبـــــــوعة :

# محاضرات في النّقد الأدبي الحديث وقضاياه

# لطلبة السنة الثانية (ل م د)

السّنة الجامعية :2017/2016

يعتبر البحث في مجال النقد العربي الحديث من أبرز القضايا والمواضيع التي استقطبت اهتمام الدارسين والباحثين العرب، لاسيما في السنوات الأخيرة، حيث عرفت الدراسات النقدية المهتمة بقراءة المنجز النقدي العربي تطورا ملحوظا، إذ توالت الأبحاث الفكرية والأكاديمية المقدمة في هذا المجال، وتعددت بتعدد الدارسين المشتغلين به، وذلك في إطار محاولة توظيف مناهج وآليات حديثة، تسعى إلى محاورة المضامين المغيبة واستنطاق المفاهيم المستعصية، من خلال ما تقدمه من آليات إجرائية في قراءة النصوص على اختلاف أشكالها وأنواعها.

وكنتيجة لهذا الانفتاح على مختلف الاتجاهات النقدية الحداثية، سواء على صعيد مرجعياتها المعرفية أو طرائق مقاربتها للنصوص، أصبح النقد العربي الحديث يشكل محورا هاما من محاور الجدل الثقافي في الوطن العربي بمشرقه ومغربه، وانصبت الاهتمامات حول قراءته، بغية الكشف عن خلفياته المعرفية ومرجعياته الفكرية.

وبتنامي الوعي النقدي العربي، برزت رؤى وتصورات تدعو إلى تبني التفاعل الإيجابي بين الموروث النقدي العربي والمنجز النقدي الغربي، أو بتعبير آخر بين الذات العربية والآخر، من خلال علاقة تقوم على أساس الحوار العميق الرامي إلى التأصيل والإبداع، بعيدا عن العقد الثقافية والحضارية.

ويندرج موضوع هذه المطبوعة ضمن هذا الإطار، حيث يسعى إلى الكشف عن تجربة النقد العربي الحديث، طبعا ومن ورائه الناقد العربي، وتسعى هذه المقاربة إلى أن تكون منفتحة على مختلف الإشكاليات والطروحات، وذلك من خلال معالجة المحاور التالية:

- المصطلح النقدي في الممارسة النقدية العربية الحديثة.
- الخلفيات والمرجعيات المعرفية للنقد العربي الحديث.
- المنهجية المتبعة والأدوات الإجرائية في قراءة النصوص العربية.

في ضوء هذه المحاور، ارتأيت معاينة وتتبع حركة النقد العربي الحديث، في معالجته للنصوص على اختلاف أشكالها، من خلال الوقوف عند خصوصية هذه القراءة، ومحاولة إضاءة النص باجتهادات تسعى إلى الإجابة على مختلف التساؤلات التي تطرحها هذه المقاربة.

وبغية الإلمام بمختلف جوانب الموضوع، وتشكيل تصور شامل وواضح حوله، ارتأيت الاتكاء على أربعة عشر محاضرة، تمثل هيكل هذه المقاربة.

تبدأ المطبوعة بمحاضرة بعنوان "مدخل إلى النقد العربي الحديث"، تطرقت فيها إلى النقد بصفة عامة والنقد العربي بصفة خاصة، مع التوقف عند حدود المصطلح والمفهوم، كما قمت بمعاينة واقع النقد العربي في بدايات القرن التاسع عشر، مع إبراز أهم العوامل التي أسهمت في بلورته.

ثم تأتي المحاضرة الثانية مكملة للمحاضرة الأولى، حيث أفاضت في شرح جملة العوامل التي ساهمت في نشأة النقد العربي الحديث بداية بحملة نابليون بونابرت، مرورا بالطباعة والصحافة، ووصولا إلى حركتي الترجمة والتأليف. وقد أدت هذه العوامل مجتمعة إلى إحياء النقد العربي القديم وقيام نهضة نقدية جديدة تزعمها مجموعة من النقاد، منهم من ينتمي إلى المدرسة المحافظة على التراث القديم، ومنهم من ينتمي إلى المدرسة التجديدية التي كانت متأثرة بشكل أو بآخر بالنقد الغربي.

أما المحاضرة الثالثة فكانت بعنوان "النقد الإحيائي"، تم التوقف فيها عند حدود المصطلح في المعاجم اللغوية وفي الدلالة الاصطلاحية، ثم التطرق إلى مرجعيات النقد العربي في تلك الفترة، والتي يمكن حصرها في ثلاث مصادر أساسية هي: مقدمات دواوين الشعراء، كتابات النقاد والعلماء الذين اهتموا بتدريس البلاغة والأدب في الكليات والمدارس

والمجلات والدوريات الأدبية والثقافية. ثم تختم المحاضرة بمقاربة تحليلية في نموذج تطبيقي كان خير من مثل تلك المرحلة، ونقصد به الشيخ حسين المرصفي.

وتناولت المحاضرة الرابعة إرهاسات التجديد في النقد العربي الحديث، وقد تجلت هذه الملامح التجديدية على مستويات عدة، لعل أبرزها: الأسلوب الأدبي الذي لم يعد يستهدف جمال العبارة في حد ذاتها وإنما أصبح المضمون والمحتوى الفكري في الصدارة، أما الوسائل اللغوية والأسلوبية فأصبحت تقوم من جانب قدرتها على نقل فكرة الكاتب إلى القارئ ومدى إقناعه بها. وقد تجلت أيضا ملامح التجديد في إعادة صياغة العلاقة التي تربط بين الأدب وغيره من الفنون والعلوم الأخرى، من خلال الدعوة إلى الاستعانة بمعطيات ومنجزات علم النفس وعلم التاريخ وعلم الاجتماع بغية إصدار أحكام موضوعية صادقة على النصوص الأدبية. وبتزايد حركة الوعي النقدي العربي برزت اتجاهات ومذاهب جديدة ميزت تلك المرحلة، وقد توقفت المحاضرة عند أبرزها: التيار القومي، التيار العالمي، التيار الجمالي. بالاضافة إلى التيارين التقليديين الشهيرين: أصحاب المذهب القديم وأصحاب المذهب الحديث. لتختم المحاضرة بعرض نموذجين بارزين جسد كل واحد فيهما التجديد من زاوية نظره الخاصة، ولكل رؤية خصوصيتها ومميزاتها، ونقصد بهما صادق الرافعي(المجدد المحافظ) ورمضان حمود (المجدد الثائر).

وعالجت المحاضرة الخامسة محور يتعلق بجماعة الديوان كممثل بارز للاتجاه التجديدي في النقد الحديث، فكانت البداية بالنشأة والتطور، مرورا بالخصائص الفنية والموضوعية، وصولا إلى الإسهامات النقدية التي تمثلت في أعمال روادها ومؤسسيها، وعلى رأسهم العقاد والمازني في كتاب الديوان. هذا الأخير الذي تم الوقوف عنده مطولا، سواء من حيث أسباب التأليف أو الأهداف المرجوة، أو من ناحية القضايا النقدية التي تضمنها، والتي تعد بحق ركائز أساسية ورؤى موجهة للحركة النقدية آنذاك.

وقد تناولت المحاضرة السادسة جماعة أبولو، منقبة عن النشأة وأصل التسمية وأبرز الأعلام، وكذا الخلفيات المعرفية للمدرسة وخصائصها من حيث الشكل والمضمون، ليتضح بعد عملية الرصد والتحليل لمحتلف المحاور السابقة أنها اتجاه تجديدي بامتياز. ذلك ما يتضح في النصوص التطبيقية التي تختم بها المحاضرة ، لا سيما نصوص مؤسسها أحمد زكي أبو شادي.

أما الرابطة القلمية، فكانت موضوع المحاضرة السابعة، حيث تطرقت بداية إلى فكرة الرابطة ثم التأسيس والتطور، وكذا الوقوف عند أهم روادها، وإنجازاتهم وإسهاماتهم الفكرية والنقدية على وجه التحديد. فكان كتاب الغربال المحطة الرئيسية التي أماطت اللثام، عن الاسهامات النقدية والمجهودات الفكرية البارزة التي قدمها صاحب المؤلف ميخائيل نعيمة في مقالاته الإحدى والعشرين، التي كان إصدارها متقاربا مع زمن إصدار كتاب الديوان في مصر، فالغاية كانت واحدة تحطيم المقاييس النقدية القديمة، والدعوة إلى مقاييس حديثة في فهم الأدب وتقويمه.

وكنتيجة للاحتكاك المباشر والقوي بالنقد الغربي، والثقافة الغربية عموما، ظهر في الساحة النقدية العربية ما سمي بالنقد السياقي، وقد ابتدأت المحاضرة الثامنة بتوطئة عن المناهج السياقية في الوطن العربي، فتوقفت عنذ مفهوم المنهج أولا لغة واصطلاحا، ثم تطرقت إلى مفهوم السياق، لتصل إلى تقديم حوصلة عن مفهموم المناهج السياقية، وهي باختصار تلك التي عاينت النص من خلال إطاره الخارجي.

ويعد المنهج التاريخي أول تلك المناهج السياقية في الوطن العربي، فتطرقت المحاضرة إلى كشف النقاب عن خصائص هذا المنهج وآليات تحليله للنصوص، وقبل ذلك حاولت إماطة اللثام عن خلفياته المعرفية، والسياقات الأديولوجية التي ظهر فيها. ثم سلطت الضوء بنوع من التركيز والتفصيل على التلقي العربي لهذا المنهج، وخصوصية هذا التلقي،

من خلال إبراز جهود رواده العرب، فكان طه حسين نموذجا لذلك، حيث سُلط الضوء على مجهودات الرجل وإسهاماته الكبيرة التي حاول من خلاله التأصيل لمنهج تاريخي عربي.

وقد عالجت المحاضرة التاسعة ثاني تلك المناهج السياقية ظهورا وانتشارا في الوطن العربي، الذي يعد امتدادا طبيعيا للمنهج التاريخي، ونقصد به المنهج الإجتماعي، وقد حاول هذا الأخير أن يربط بين الأدب والمجتمع على اختلاف طبقاته ومستوياته، وقد تطرقت المحاضرة إلى بدايات نشأته في نهاية القرن الثامن عشر، وأبرز مؤسسيه الغربيين، ثم أهم الانتقادات التي وجهت له، ثم سلط الضوء على التلقي العربي لهذا المنهج ونوع هذا التلقي وأهم الاشكاليات التي صاحبته. وختمت أخيرا بجهود بعض النقاد العربي الذين حاولوا تمثل هذا المنهج وتطبيقه على النصوص العربية، وكانت جهود سلامة موسى خير مثال على ذلك.

أما المحاضرة العاشرة فكان موضوعها النقد النفسي، بداية بتقديم مفهوم شامل عن هذا النوع من النقد، ثم محاولة رصد وتتبع مراحل تطوره عبر العصور، وصولا إلى مجهودات رواده في العصر الحديث، وكذا الأسس التي يقوم عليها التحليل النفسي في مقاربته للنصوص. ولأن العرب لم يكونوا بمعزل عن هذا التطور فقد أدلوا بدلوهم في هذا المجال، ذلك ما حاول محور التلقي العربي للمنهج النفسي إبرازه. وكانت إسهامات مصطفى سويف محطة بارزة توقفت عند المحاضرة بالشرح والتفصيل.

وقد كان النقد الواقعي موضوع المحاضرة الحادية عشر، فقد حاولت بداية الوقوف عند حدود المصطلح، وكذا التنقيب في المرجعيات المعرفية وأصل النشأة وأعمال الرواد، وصولا إلى التلقي العربي لهذا المنهج وما صاحب هذا التلقي من إشكاليات عدة، لعل أبرزها أزمة المصطلح. وتعد جهود محمد مندور في هذا المجال تربة خصبة للتحليل والمناقشة، فيعد الرجل بحق ناقد المرحلة من خلال كتاباته التي أصدرها في هذا الموضوع، ولعل كتاب

"في الميزان الجديد "و"النقد المنهجي عند العرب" خير مثال على الجهد الخصب الذي قدمه محمد مندور.

أما المحاضرة الثانية عشر، فقد عالجت ما يسمى بـ" النقد الجديد"، بداية بالظهور والنشأة وكذا إشكالية التسمية وتداخلها مع مصطلحات أخرى، ثم التعريج على المجهودات العربية المقدمة في هذا المجال. لتتختم المحاضرة بخلاصة مفادها أن البحوث العربية لم تستثمر المناهج السياقية المذكورة آنفا إلا في دراسات محدودة، وذلك لعدة أسباب وعوامل، لعل أبرزها غياب الوعي الكافي بهذه المناهج ومرجعياتها المعرفية، فجلها كان صدى للمذاهب الأدبية كالروماسنية والرمزية، الأمر الذي أدى إلى انعدام التمايز الواضح بين المنهج النقدي والمذهب الأدبي، مما حال دون تشكل رؤية نقدية واضحة في التعامل مع النصوص العربية.

وقد تناولت المحاضرة الثالثة عشر مجموعة من القضايا النقدية التي ظهرت في العصر الحديث وكانت محل جدل فكري كبير في الساحة النقدية، وتم انتقاء أبرز هذه القضايا والأكثر شيوعا وتأثيرا في توجيه حركة الأدب والنقد الحديثيين، من قبيل: الشكل والمضمون، الالتزام، الصدق الفني، الخيال، والجنس الأدبي.

وختمت المطبوعة بمحاولة لتقديم مقاربة واضحة المعالم عن مدى تمثل النقد العربي للأطروحات النظرية السابقة، فسلط الضوء عن الفجوات بين الممارسة النظرية والتطبيقية في العصر الحديث.

وللإحاطة بمختلف جوانب الموضوع، وبغية الإجابة على مختلف التساؤلات المطروحة، ارتكز البحث على مجموعة معتبرة من المصادر والمراجع، نذكر أهمها:

– محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون و"النقد المنهجي عند العرب"، عزالدين الأمين: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، محمود تيمور: اتجاهات النقد الأدبي في السنين المائة

الأخيرة، إبراهيم أبو الخشب، تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر، محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في النقد والأدب، – عباس محمود العقاد و ابراهيم عبد القادر المازني: الديوان في النقد والأدب وغيرها. بالإضافة إلى مجموعة من المعاجم والرسائل الجامعية. والله ولي التوفيق.

# المحاضرة الأولى

# مدخل إلى النقد العربي الحديث -1-

**المدة:** ساعة ونصف

**الفئة المستهدفة:** طلبة السنة الثانية (ليسانس ل م د )

## 1- توطئة:

لازم النقد الأدبي منذ القدم النصوص الأدبية، وعُدَ على اختلاف مذاهبه واتجاهاته عملية ضرورية لها، فدون نقد لا تكتمل عملية تذوق النصوص الأدبية وفهمها الفهم الأصوب وإدراك مكوناتها الداخلية وتركيبها وبنائها، ودون نقد لا يمكن للنصوص أن تتطور وتتجدد.

ونجد كلمة النقد في المعاجم العربية مأخوذة في الأصل من نقد الصيرفي الدراهم وانتقدها، وهذا يعني تمييز الصحيح من الزائف أو الجيد من الرديئ، وأيضا نجد من المعاني الأخرى الإختيار والتمييز، كقولنا: نقد الطير الحب أي اختارها وميزها، كما تعني أيضا النقاش، فيقال: ناقد فلان فلانا في الأمر إذا ناقشه فيه. كما تعني أيضا الضرب، فنقول: نقدت رأسه بإصبعي، إذا ضربته. كما تعني القبض فنقول: نقد له الدراهم أي أعطاه إياها فانتقدها، أي قبضها[1] . وأيضا تعني التهكم والتجريح، وهذا ما يتضح من خلال قول أبي الدرداء: "إذا نقدت الناس انتقدوك وإذا تركتهم تركوك"[2].

---

([1])-ينظر: أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين: مقاييس اللغة، دار الفكر، 1979، ج2، ص577.

([2]) : ابن منظور: ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ج14، ص254.

يتضح مما سبق أن المعنى الأول هو أنسب المعاني وأليقها بالمراد من كلمة النقد، على اعتبار أن ما يفعله الناقد في تمييز الجيد من الرديء يشبه إلى حد بعيد فعل الصيرفي في نقد الدراهم، فمن خلال عمله هذا يتضح معنى الفحص والموازنة والتمييز والحكم.

انطلاقا مما سبق، يمكن القول في تعريف النقد أنه دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها، ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها، ويمكن القول أيضا أن النقد هو الذي يتناول الآثار الأدبية بالشرح والتفسير والتحليل والتقييم، اعتمادا على مقاييس علمية موضوعية لإبراز القيمة الفنية. قال ابن سلام الجمحي: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم بها كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان. ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة بالبصر، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتها بلون ولا مس ولا طراز ولا وسم ولا صفة، ويعرف الناقد عند المعاينة بهرجها وزائفها..."[1]

يتضح مما سبق أن النقد الأدبي يعمل على الكشف عن جوانب النضج الفني في النتاج الأدبي وتمييزها عن طريق الشرح والتعليل، وأن غايته تتلخص في تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية إضافة إلى القيمة التعبيرية والشعورية، كما يسعى إلى قياس التأثر الحاصل بالمحيط الخارجي (بيئة / مجتمع )، وكذا المحيط الداخلي من خلال الكشف عن العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه.[2]

لذا يصبح الغرض الرئيس من دراسة الطالب للنقد الأدبي هو معرفة القواعد الضرورية والعناصر الأساسية التي تتشكل منها النصوص الأدبية. غير أن هناك إشكالات عديدة قد تواجهه وهو يمارس هذه العملية النقدية، لعل أبرزها ما يلي:

– الذاتية التي يقوم عليها النقد الأدبي في غالب الأحيان، وتنتج أساسا عن عملية التذوق.

---

( [1])– محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، 2001، ص 6.

( [2]) ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب"؛ دار الثقافة: بيروت، ط(4)، 1983، ص5.

– اختلاف النقاد والأدباء في أحكامهم، ولكل مبرراته وقناعاته التي تنتج غالبا عن المرجعيات المعرفية التي تشكل البنية الفكرية لكل ناقد وباحث.

– اتساع مجال الأدب وتنوعه يجعل من الصعوبة بمكان وضع قواعدة محددة تضبطه.

ومع ذلك فالنقد يبقى العملية الصعبة التي تحاول أن تجمع بين الذاتية والموضوعية وبين الفن والعلم، وإن بنسب مختلفة حسب الاتجاه النقدي الذي ينتمي إليه الناقد.

**2– النقد العربي الحديث، الحيز المكاني والزماني:**

تتفق الدراسات والأبحاث الأدبية والنقدية على أن حيز النقد العربي الحديث المكاني يمتد في كافة أنحاء الوطن العربي، وما تجدر الإشارة إليه هو أن بداياته تمركزت أساسا في المغرب العربي بمصر والمشرق العربي بسوريا والعراق. فمصر تعد أكبر بلد عربي برزت فيه اتجاهات النهضة العربية على مختلف الأصعدة والمستويات، ويعد الاتجاه الإصلاحي الديني أهمها على الإطلاق، أما في سوريا والعراق فبرز معهما بشكل جلي مشروع القومية العربية، وقد برعتا فيه بامتياز.

أما الحيز الزماني فيبتدئ من حملة نابليون بونابرت على مصر سنة 1798، حيث حاول أن يجعل من مصر قاعدة له ليقطع بها الطريق على الإنجليز وغيرهم، ولما استقر له المقام أخذ يعلن عن علوم دولته وأدبها وحضارتها وسبقها في ميادين الاختراع والمعرفة، وقد ذكر البحتري أن بعض علماء فرنسا الذين جلبهم نابليون كانوا يخلطون سائل بآخر فيخرج من ذلك جسم جامد يدهش الناس أو فرقعة ترهبهم وتدهشهم إلى جانب المطبعة التي تطبع المنشورات والكتب [1].

[1]: ينظر: محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مطبعة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ط ، د.ت، ص07 .

## 3- حالة النقد العربي في مطلع القرن التاسع عشر:

مع مطلع القرن التاسع عشر دخلت مصر وسوريا مدار التأثير الحضاري الأوروبي، وبدأتا تبنيان طريق مستقبلهما سالكتين في ذلك سبيل التطور الرأسمالي، وكان ذلك بمثابة إيذان ببدء عصر جديد عرف في البلاد العربية بما يسمى بـ "النهضة".

ويعني المفهوم السابق عند رواده تحقيق التقدم الحضاري عن طريق بعث التراث القديم واستخدامه في سد الحاجيات الفكرية للعصر، وفي الوقت نفسه استثمار منجزات الحضارة الأوربية، وقد أسهمت مصر وسوريا بشكل بارز في صياغة إديويلوجية النهضة العربية، التى تشابهت إلى حد كبير مع إيديولوجية عصر التنوير في أوروبا، مما أدى ببعض الناقدين العرب إلى تسمية عصر النهضة العربية بـ "عصر التنوير العربي".

وقد تلقى معظم رواد النهضة العربية تكوينهم الأكاديمي في المؤسسات والجامعات الأوروبية، مستفيدين من كل جديد في مجال النقد والأدب، لاسيما تلك العلاقة الجديدة بين الأدب والمجتمع، التي غيرت بدورها وظيفة النقد لتصبح " تقييم الأعمال الفِّنية تقيِّيمًا جماليًّا منظمًا، وكان هذا نتيجة لعلاقة جديدة بين الأدب والمجتمع"[1].

وقد كانت الريادة للسوريين في صياغة الأديولوجية التنويرية العربية، نظرا لطبيعة العلاقات التاريخية بين السوريين (المسيحيين) والأوربيين، حيث أدركت هذه الفئة الفوارق الموجودة بين المجتمعين، وأحست بتخلف الشرق مقارنة بالتقدم الغربي، وبحكم تكوينها العربي سعت إلى الدعم الفكري لآرائها ومطامحها.

---

[1]- غسان لطفي، القراءة والتلقي بين النقاد الأكاديميين الجدد في فرنسا، مجلة الناص،ع08، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جيجل، مارس 2008، ص54.

أما في مصر فقد كانت الحركة إسلامية الطابع، حيث ارتبطت بقوة بالنضال الوطني الذي كان يهدف إلى الوحدة الإسلامية ونشر التعليم في أوساط الجماهير الشعبية، وقد قاد حركة الإصلاح تلك: الزعيمين المصلحين جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده. وقد امتدت جهود هذه الحركة الإسلامية الإصلاحية، واتسع صيتها وحشدت مناصرين لها في مختلف أقطار البلاد الإسلامية، وكان محمد الكواكبي من سوريا من أبرز أقطاب هذه الحركة.

أما إذا عدنا إلى الحديث عن النقد الأدبي في تلك الفترة، نجده يتمركز أساسا في تلك المحاورات والمناظرات التي ركزت بالدرجة الأولى على الجانب اللغوي، وكانت تجري في معاهد وكليات جامع الأزهر. متخذة من الشعر الجاهلي النموذج الأعلى، وتبعا للتطور والتقدم الذي شهدتهما مصر في مختلف المجالات بسبب عدة عوامل، لعل أبرزها حملة نابليون بونابرت، تبعا لذلك أخذ النقد في التطور والازدهار، منفتحا على أفق وزوايا نظر جديدة في قراءة النصوص الأدبية.[1]

وقد تزامنت هذه الحملة مع بروز مجموعة من العلماء والأدباء والمفكرين العرب الذين عملوا على استثمار منجزات الثورة النابولية، من خلال تشييد المدارس والمعاهد وإنشاء الصحف والمجلات الناطقة باللسان الفرنسي، وكذا المترجمة إلى اللغة العربية.

ولم يقتصر الأمر على المجلات والصحف، بل أنشئت أيضا المطابع والمسارح التي سعت إلى تطوير حركة الفن عموما. وامتد تأثير الثورة ليطال المجال العلمي فأنشئت المراصد الفلكية والمعامل الكيميائية التي كان لها دور بارز في تغيير الحياة الاجتماعية والفكرية للمجتمع المصري بصفة خاصة، والمجتمع العربي بصفة عامة.

[1]- عزالدين الأمين: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، دار المعارف، ط2، 1970، ص35.

## 4-نص للتطبيق:

"يجد كل جيل جديد أمامه منجزات من جيل سابق عليه، وتاريخ انتقال الأفكار من جيل إلى آخر عملية تاريخية ثقافية اجتماعية معقدة، لا يستطيع منطق تطور المعرفة وحده أن يفسرها. والصورة الخارجية لآلية استقبال عصر لمنجزات عصر سابق عليه تدلل –فيما لا يدع مجالا للشك– على أن القوى الاجتماعية لا تحدد فقط المطلوب من الماضي لإنجاز مهام المستقبل، بل وتحدد ذلك الجزء من الماضي المطلوب استعادته لتحقيق مثل هذه المهام، وهكذا تنتصب الخيارات أمام الفكر المعاصر. خيارات إستعادة الماضي في صورة استمرار وفي صورة قطيعة، دون أن يعني ذلك وجود استمرار مطلق وقطيعة مطلقة (...) فالقيمة الحقيقية لعصر النهضة العربية لا تتحدد بجملة الحقائق التي طرحها بين أيدينا فحسب، بل بالقدرة على امتحان هذه الحقائق والانطلاق منها الى معرفة أعمق وأشمل (...)

استنادا إلى ما سبق، فإن فكر عصر النهضة العربية يشكل بهذا المعنى مقدمة معرفية لتفسير التطور اللاحق للفكر العربي المعاصر، وقد وجد في فكر النهضة مادة معرفية. وهذا لا يعني أن فكر النهضة وحده قادر على تفسير نشأة وتطور الفكر العربي المعاصر".[1]

**المطلوب:**

- ناقش القول على ضوء ما درسته.

[1] : أحمد برقاوي: في الفكر العربي الحديث والمعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2015، ص 93-94

# المحاضرة الثانية

# مدخل إلى النقد العربي الحديث 2-

**المدة:** ساعة ونصف

**الفئة المستهدفة:** طلبة السنة الثانية (ليسانس ل م د )

## 1- توطئة:

سبق الحديث في المحاضرة السابقة عن الدور البارز الذي لعبته حملة نابليون في تطوير حركة النقد العربي الحديث، حيث استطاع المصريون أن يستثمروا الجانب الإيجابي فيها ويتجاوزوا البعد الاستعماري لها. فقد وجدوا أنفسهم أمام نظم سياسية على درجة من التنظيم وأوضاع اجتماعية مغايرة لما كان سائدا، وحقوقا للإنسان لم يكن لهم عهد سابق بها ومذاهب في الفكر وألوان من الأدب غير المألوفة[1].

## 2- عوامل النهضة العربية في العصر الحديث:

وقد ساعدهم اكتشاف **الطباعة** على التفكير في إعادة بعث التراث العربي القديم من جديد، عن طريق الاعتكاف على طباعة الكثير من أمهات الكتب، ودواوين القدامى من الشعراء، وكثير من علوم اللغة العربية وفروعها، كالبلاغة والنحو وغيرهما.

وتجدر الإشارة هنا إلى الدور البارز الذي بذله **حكام وملوك مصر** في القرن التاسع عشر، في مجال العلم والمعرفة، فقد أنشأ الملك إسماعيل "ديوان المدارس"، وهو ديوان ملكي يعمل فيه المصريون إلى جانب الأجانب بغية النهوض بالجانب المعرفي، وهو ما أدى إلى

---

(1): ينظر: محمود تيمور: اتجاهات النقد الأدبي في السنين المائة الأخيرة، المطبعة النموذجية، ص6 .

اتساع نطاق التعليم ليشمل مختلف الأقطار المصرية، وقد أدت مجانية التمدرس إلى انتشار المدارس الابتدائية والثانوية.

أما في مجال التعليم العالي فقد أنشئت **كليات ومعاهد** خاصة بالطب والهندسة، والحقوق والتجارة واللغة والأدب، والزراعة والفنون الجميلة والتمثيل والمسرح وغير ذلك[1]. وتعد "مدرسة الألسن" خير شاهد على هذه الحركة الفكرية المتنامية، وعلى هذا الوعي الجديد الذي يسعى إلى إحياء التراث القديم، فمنذ نشأتها سنة 1853 على يد محمد علي وهي تعمل على خدمة اللغة العربية ودفعها إلى التطور والنماء، وكذا تكوين مترجمين متخصصين يعملون في المدارس الحكومية، وإمدادها بالكتب المتخصصة في مختلف اللغات[2].

وكان **للبعثات العلمية** إلى أقطار أوروبا دور بارز في توجيه الحركة الفكرية العربية بصفة عامة والحركة الأدبية بصفة خاصة، وذلك عن طريق عمليات الترجمة والتأليف التي قامت بها الوفود المرسلة إلى تلك البلدان الأجنبية، حيث عملت على نقل الثقافة الغربية وأسس الحضارة الأوروبية إلى العالم العربي، وتعد جهود كل من رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك بمثابة الطور الأول للنهضة العربية. وللإشارة فقط فإن غاية البعثات العلمية بادئ الأمر كانت عسكرية ثم ما لبثت أن تحولت إلى الاتجاه العلمي فالاتجاه الأدبي والفني أواخر فترة حكم الملك إسماعيل[3].

وقد أثر اتساع نطاق **الترجمة والتأليف** في تسريع وتيرة النقد العربي الحديث، حيث عكف النقاد على تأليف الكتب مستفيدين في ذلك من التسهيلات التي قدمتها المطبعة من جهة، ومن الخبرات التي حصلتها البعثات العلمية من جهة أخرى، ونذكر على سبيل التمثيل

---

(1)- ينظر: محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص5.

(2)- ينظر: عزالدين الأمين، نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، ص52.

(3)- ينظر: المرجع نفسه ، ص 61

لا الحصر بعض الأسماء التي ظهرت في تلك الفترة أمثال: عبد الله فكري وأرمد فارس الشدياق في "الساق على الساق"، وحفني ناصف في "قواعد اللغة العربية"، وإبراهيم اليازجي في "لغة الجرائد"، وحمزة فتح الله في "المواهب الفتحية"، والشيخ محمد عبده في "رسالة التوحيد" ومصطفى نجيب في "حماة الإسلام"، والبكري في "صهاريج اللؤلؤ"، والمويلحي في "حديث عيسى بن هشام" وناصف اليازجي في "مجمع البحرين"[1].

وقد شهدت **الصحافة** بدورها حركة ناشطة في تلك الفترة، حيث أسست جريدة "الوقائع" كأول جريدة ناطقة باللغة العربية، وكانت تصدر أيضا باللغة التركية في بادئ الأمر، ولقد لقيت عناية كبيرة من طرف محمد علي باشا، الذي حرص على إصدارها وتوزيعها بانتظام، ويعد الطهطاوي من أبرز من تولى مهمة التحرير فيها.

وإضافة إلى صحيفة الوقائع نجد صحيفة "روضة المدارس"، وهي ذات طابع أدبي ثقافي، أنشئت سنة 1870 على يد علي مبارك. وشاركه في التحرير حسين المرصفي وعبد الله فكري، وإلى جانب هاتين الصحيفتين ذات الطابع الأكاديمي ظهرت بعض الصحف الشعبية كجريدة "وادي النيل" التي صدرت سنة 1867.

وتوالى إصدار الصحف التي كانت تعبر عن أساليب جديدة في الكتابة، منها على سبيل المثال "جريدة مصر" التي أنشأها أديب إسحاق سنة 1877، ومع نهاية القرن التاسع عشر برز أسلوب صحفي جديد مثله كل من: علي يوسف ومصطفى كامل وأحمد لطفي وغيرهم. وهكذا أسهمت الصحافة بدورها في بعث الحركة النقدية العربية في العصر الحديث، وكانت مصر حاضنة هذه الحركة[2].

---

[1] ينظر:إبراهيم أبو الخشب، تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص80.

[2] ينظر: عزالدين الأمين، نشاة النقد الأدبي الحديث في مصر، ص 88-89.

### 3- دور المستشرقين في الحركة النقدية العربية في العصر الحديث:

تعد مسألة المستشرقين وأثرهم في الحركة النقدية العربية في العصر الحديث، من المسائل التي أثارت الكثير من الجدل بين النقاد والدارسين العرب، وقد برزت في هذا الصدد فئتين: فئة تقر بالفضل الكبير والإضافات القيمة التي قدمها المستشرقون للأدب العربي ونقده، وفئة أخرى ترجع أسباب الأخطاء الحاصلة في تاريخ الأدب العربي ونقده إلى هؤلاء المستشرقين، وترى أنهم تعمدوا ارتكاب تلك الأخطاء بغية تشويه صورة التراث العربي، فكرا ونقدا.

ومن خلال تتبع مسار الحركة الاستشراقية في الوطن العربي، يتضح أنها بدأت مع حملة نابليون بونابرت على مصر، فقد استعانت مصر ببعض الأسماء المعروفة في تلك الأوساط بغية تدريس بعض العلوم التي تحتاجها الساحة الفكرية العربية آنذاك، ونذكر منهم على سبيل المثال المستشرق الإيطالي "جويدي"، وكذلك "نلينو"، و"مارجليوث" وغيرهم، حيث استدعوا لإلقاء المحاضرات منذ سنة 1909. وقد تميزت أعمال بعض هؤلاء المستشرقين بالموضوعية في تعاطيها مع مواضيع التراث العربي وزخمه المعرفي الضخم، وتجلت تلك الموضوعية في دقة الضبط والتحقيق، ومراجعة الأصول المتعددة من المحفوظات، مع الإحالة إلى أصحابها الحقيقيين. بالمقابل كان هناك من المستشرقين من تحامل بقوة على التراث العربي، سواء تحريفا أو نفيا للمراجع الحقيقة، وتذكر كتب النقد والتاريخ أن أرنست رينان واحدا من هؤلاء، حيث اشتهر بمعاداته للدين وضعفه في اللغة العربية[1].

تأسيسا على ما سبق، أدت جملة من العوامل المتضافرة إلى إحياء النقد العربي القديم، وبعثه في حلة جديدة، كما أدى ذلك أيضا إلى قيام نهضة نقدية جديدة ذات اتجاهين، اتجاه محافظ ينتمي أغلب أعلامه ورواده إلى المدرسة الإحيائية، واتجاه تجديدي ينتمي أصحابه إلى المدرسة التجديدية التي تأثرت وأخذت من منابع غربية مختلفة.

---

(1) ينظر: عزالدين الأمين: نشأة النقد العربي الحديث، ص99-100.

# المحاضرة الثالثة

# النقد الإحيـــــــــــــــائي

**المدة:** ساعة ونصف

**الفئة المستهدفة:** طلبة السنة الثانية (ليسانس)

## 1- توطئة:

عرف الأدب العربي الحديث نهضة في مجال الشعر العربي على يد محمود سامي البارودي، الذي ارتقى بالشعر بعد أن نزل إلى الحضيض في العهد المملوكي، وكذا تطور النثر وفنونه حتى وصل الذروة على يد أعلامه، نذكر منهم مصطفى لطفي المنفلوطي ومصطفى صادق الرافعي وغيرهما، وكان الشعراء من أبرز النقاد الذين أسسوا مفاهيم الشعر وطبيعته وأصوله، وشاركهم في هذا الأدباء والنقاد حتى وصل إلينا مع أوائل القرن العشرين تراث نقدي حديث له تأثير على الأدب عامة والشعر خاصة.

## 2- الاتجاه الإحيائي في النقد العربي الحديث :

### ا/حول المصطلح:

وردت كلمة الإحياء في المعاجم اللغوية بمعنى البعث وإعادة الروح بعد الموت، فجاء في لسان العرب: أحيا عكس أمات أي بث الروح أعاد بعثها من جديد. وأحيا الأرض أي أنبتها، وأحيا النفس، أي بث فيها الروح[1]. وهكذا يتضح إلى أن الدلالة اللغوية تشير إلى معنى الخصب والنماء والإنتقال إلى الأحسن والأفضل.

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط4، مصر 2004، مكتبة الشروق الدولية، مادة حيي، ص 350.

وقد ارتبطت كلمة الإحياء بكلمة أخرى مكملة لمعناها، وموضحة له، لذا وجب علينا أن نتطرق لها هي الأخرى ونعني بها كلمة "البعث"، فما دلالة هذه الكلمة في اللغة العربية ؟

جاء البعث في المعاجم اللغوية بمعنى الإرسال أو الإثارة أو الإحياء، يقول ابن منظور في لسان العرب: البعث في كلام العرب على وجهين: أحدهما الإرسال، كقوله تعالى: {ثم بعثنا من بعدهم موسى}؛ معناه أرسلنا. والبعث: إثارة بارك أو قاعد، تقول: بعثت البعير فانبعث أي أثرته فثار. والبعث أيضا: الإحياء من الله للموتى؛ ومنه قوله تعالى: {ثم بعثناكم من بعد موتكم}؛ أي أحييناكم. وبعث الموتى: نشرهم ليوم البعث[1] .

**ب/إصطلاحا :**

استخدم مصطلح الإحياء للدلالة على المرحلة الأولى من مراحل تطور الأدب العربي الحديث، وهو بعث التراث القديم والإهتمام بضوابطه وقواعده. ومدرسة الإحياء هي التسمية التي أطلقها النقاد على محمود سامي البارودي وتلاميذه ومن سار على نهجهم، وقد ظهرت هذه المدرسة في العصر الحديث وحاولت إحياء القصيدة القديمة وبعثها من جديد على الصورة الفنية التي كانت عليها في العصر الذهبي، وقد حاولت تخليص الشعر العربي من مرحلة التدهور والركاكة التي لحقت به في عصر الانحطاط السابق للعصر الحديث. ومن أشهر من تأثر بهذا الاتجاه الإحيائي نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر: أحمد شوقي حافظ ابراهيم، معروف الرصافي، خليل مطران[2] وغيرهم.

**3-تسمياتها:**

قدمت عديد من التسميات لهذه المدرسة، حيث تعكس كل تسمية المرجعيات المعرفية لكل ناقد أو باحث، فهناك من سماها بالمدرسة الإحيائية وقد سبق شرح ذلك، وهناك من

---

(1) : ينظر: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، 2003، ج2، مادة (بعث)، ص 108.

(2) ينظر: محمود تيمور، اتجاهات الأدب العربي في السنين مائة الأخيرة، ص9.

سماها بالمدرسة الكلاسيكية نسبة إلى الكلاسيكية الغربية التي كانت تتقاطع معها في نقاط كثيرة، بل إنها اتُخذت كمرجعية معرفية لرواد الاتجاه الاحيائي في الأدب العربي، وهناك من قال عنها أنها المدرسة التقليدية لكونها تنطلق من تقليد التراث العربي القديم، والبعض منحها لقب المدرسة المحافظة نظرا لدعوتها الصارمة للانطلاق من القواعد القديمة في الإبداع الشعري على وجه الخصوص والحفاظ على الأصول التقليدية للقصيدة العمودية، ومهما تعددت التسميات فإنها كانت تحت مظلة واحدة، جمعتها تلك الظروف المصاحبة للمرحلة، والتي تجسدت في ذلك الحس الإحيائي الذي يتمحور حول الموروث العربي القديم، يفتش في زخمه الهائل عن المثل الأعلى في الإبداع بصفة خاصة والحياة بصفة عامة[1].

**4-أطوار مدرسة الإحياء :** يقسم الدارسون والباحثون المراحل الأساسية التي مرت بها مدرسة الإحياء إلى مرحليتن أساسيتين هما:

أ/ طور تقليد أدباء الإنحطاط: غلب في هذه المرحلة الضعف والركاكة نظرا لتقليد الأدباء لشعراء عصر الانحطاط، وتميز الأدب بالزخرف اللفظي والصنعة الفنية. ومثله كل من: أمين الجندي من سوريا، وبطرس كرامة من لبنان وحسن العطار من مصر.

ب/ طور تقليد العباسين: وتميز بالدقة في التعبير والمتانة في اللغة وصفاء المعاني الشعرية وإستقامة النطق، ومثله كل من: ناصف اليازجي ويوسف الأيسر في لبنان، ومحمود سامي البارودي في مصر.

وقد سارت أجيال متعاقبة على نهج هذه المدرسة، أمثال على الجارم، على الجندي، عزيز أباضة، خليل المرضم وغيرهم، حيث اتخذوا من التراث القديم الأنموذج الأعلى الذي يُحتذى، وحاولوا أن يخلصوا الشعر العربي الحديث من أغلال الضعف، وأن يعيدوا له رونقه وإشراقته.

---

[1] : ينظر: محمود تيمور: اتجاهات الأدب العربي في السنين مائة الأخيرة، ص10.

## 5-خصائص المدرسة الإحيائية:[1]

- المحافظة على نموذج القصيدة القديمة والبناء على منوالها.

- السير على خطا القدماء في نظم الأغراض الشعرية التقليدية، كالمدح والرثاء والفخر وغيرها.

- مجاراة القدماء في الافتتاح بالمقدمة الطلالية المعروفة، ثم الانتقال إلى الأغراض الشعرية السائدة آنذاك.

- التمسك بالأساليب القديمة، من جزالة اللفظ وإحكام الصياغة، إضافة إلى الأساليب البلاغية الشائعة في التراث العربي القديم.

- انتشار وشيوع ما سمي بشعر المعارضات مع اختلاف أغراضها.

- استحداث أغراض شعرية جديدة كالشعر الوطني والشعر الإجتماعي والقصص المسرحي، وغيرها من الأغراض التي كانت تؤدي وظيفة في المجتمع.

## 6- عوامل إزدهار النقد العربي في العصر الحديث:

مع بدايات القرن العشرين استيقظ العالم العربي على نظم فكرية جديدة، وعلى طرق حديثة في الحياة على وجه العموم والحياة الفكرية على وجه الخصوص، حيث ظهرت مجموعة من الفنون الشعرية والنثرية التي لم يكن للعرب عهد سابق بها، أو أنها لم تكن متجلية على الشكل الذي عرفت عليه في العصر الحديث، ونذكر على سبيل المثال: الرواية والملحمة والمسرحية والمقالة، وغيرها. وقد أدت هذه الحركة الأدبية الفاعلة إلى ثراء النقد الحديث في البلاد العربية، وأصبحت النظرية النقدية لا تدور حول الشعر وحده، لكنها طالت أيضا مجال والنثر[2].

---

[1] : ينظر: محمود تيمور، اتجاهات الأدب العربي في السنين مائة الأخيرة، ص8،9 .

[2] : ينظر: المرجع نفسه، ص17-18

ويمكن حصر النقد في مرحلة النهضة في الأدب العربي الحديث في ثلاثة مصادر أساسية هي:

ا/ مقدمات دواوين الشعر التي بثت فيها جل آرائهم النقدية، وتصوراتهم لمختلف القضايا الشعرية التي كانت سائدة في تلك الفترة.

ب/ كتابات النقاد والعلماء الذين اهتموا بتدريس البلاغة والأدب في الكليات والمدارس، وهي دروس أكاديمية تقدم لطلاب الجامعات والمعاهد.

ج/ المجلات والدوريات الأدبية والثقافية التي كانت تصدر في تلك المرحلة، وتحمل في ثنياها مواقف ورؤى أصحابها.[1]

انطلاقا مما سبق يتضح أن مقدمات دواويم الشعراء بما حوته من آراء وتصورات نقدية قد شكلت مصدرا مهما من مصادر النقد التنظيري في العصر الحديث، وكان البارودي على رأس هؤلاء الشعراء، فقد حاول تقديم مفهوم للشعر والبحث في طبيعته ووظيفته، ذلك ما سيتضح جليا في القول الذي سنورده بعد قليل.

كما حاول النقاد والعلماء أيضا أن يسهموا في إرساء قواعد واضحة للحكرة النقدية في العصر الحديث، من خلال دروسهم الأكاديمية التي كانوا يقدمونها في الجامعات والمعاهد، والتي سعوا من خلالها إلى إعادة بعث علوم اللغة والبلاغة والأدب في الصورة المثلى التي عرفتها في العصور الذهبية لاسيما العهد العباسي، كما اجتهدوا في معالجة ومقاربة النصوص الشعرية والأدبية بشكل مغاير لما كان سائدا، وخلف بعضهم تراثا نقديا مهما، كمجهودات الشيخ حسين المرصفي وتلاميذه، الذين حاولوا بعث النقد العربي القديم في حلة جديدة .

---

[1] : حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، ج1، حققه وقدم له عبد العزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص 7.

بناء على ما سبق، يمكن القول أن المصادر السابقة كانت من أبرز عوامل النهضة في بعث التراث العربي القديم، وتعد هذه العوامل نفسها مصادر ومرجعيات أساسية للنقد العربي الحديث في تلك الفترة، ذلك ما يتضح بشكل جلي في القول الذي أورده البارودي في مقدمة ديوانه، إذ يقول: " إن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورا يتصل خيطه بأسلة اللسان فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه وائتلقت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى سليما من وصمة التكلف، بريئا من عشوة التعسف، غنيا عن مراجعة الفكرة، فهذه صفة الشعر الجيد، فما أتها الله منه حظا، وكان كريم الشمائل، طاهر النفس، فقد ملك أعنة القلوب ونال مودة النفوس، وصار بين قومه كالغرة في الجواد الأدهم والبدر في الظلام الأيهم.

ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكم إلا تهذيب النفوس وتدريب الإفهام وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق لكان بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رغبة مسرح، وارتباء الصهوة التي ليس دونها لذي همة مطمع"[1]. يتضح من هذا القول أن البارودي يقدم مفهوما جديدا للشعر، كما يضبط معاييرا للحسن والجودة، ثم يختم بالغاية من قول الشعر.

## 7- إسهامات الشيخ حسين المرصفي:

يعد حسين أحمد المصرفي شيخ الأدباء في عهد الخديوي إسماعيل، وهو من أوائل أساتذة دار العلوم منذ إنشائها، وهو ابن الشيخ أحمد المرصفي، أحد علماء الأزهر في عصره. تولى التدريس في الأزهر بعد إجازة شيوخه له، وكان يقرأ لطلابه في النحو "مغني اللبيب" لابن هشام، وكتب أعلام البلاغة ودووين متقدمي الشعراء. ثم التحق بدار العلوم وكان أول أستاذ للأدب العربي بها.

---

(1) : محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، طبعة دار العودة، المقدمة، ص 34،33

**ا/ من مؤلفاته:**

– دليل المسترشد في فن الإنشاء: كتاب يقع في ثلاثة مجلدات، وهو مجموعة من المحاضرات في النثر الفني، تناول فيها الشيخ عدة علوم تتصل بفن الكتابة، مثل الأدب وتاريخه ونقده وعلم النفس والمنطق والتربية والفقه وعلم الحياة.

– الكلم الثماني في علم الإجتماع: يعد من الكتب الأمهات في علم الدلالة السياسي، ويتضمن شرحا لثمان كلمات يكثر ترديدها على الألسن، هي: الأمة، الوطن، الحكومة، العدل، الظلم، السياسة، الحرية، التربية. .

– الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية: موسوعة لغوية تقع في مجلدين، يتضمن الكتاب مجموعة من المحاضرات التي ألقاها في دار العلوم، وفيها تناول بالدرس والتحليل أكثر من إثني عشر علما، مثل اللغة وأصولها والنحو والصرف والبلاغة والعروض والقوافي والإملاء وتاريخ نشأة الفنون والنقد وغيرها.

**ب/ اتجاهاته الأدبية:**

يعد الشيخ المرصفي أحد ممثلي المدرسة الإحيائية، كما يعده البعض "الممثل البارز لاتجاه الانتقاء والانتقاد"[1]، وذلك بفضل المجهودات الكبيرة والإسهامات الجادة التي قدمها في سبيل إعادة بعث النقد العربي القديم في صورة قريبة ومواكبة لمعطيات العصر الحديث، الأمر الذي دفع ببعض النقاد إلى وصفه بأنه "من رواد البعث الأدبي المعاصر، ومن بناته الأصليين"[2]. ومن أبرز تلامذته محمود سامي البارودي وأحمد شوقي.

---

[1]– راضي عبد الحكيم: النقد الإحيائي وتجديد الشعر في ضوء التراث، دار الشايب للنشر، 1993، ص 67.

[2]: محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص14

**ج/ بعض آرائه النقدية:**

– رفض المرصفي التعريف العروضي التقليدي، الذي مفاده أن الشعر هو ذلك الكلام الموزون والمقفى، وتبنى حدا آخر للشعر ليس محاكيا للتراث فحسب ولكن يبدو فيه متأثرا بتعريف ابن خلدون، حيث يتحكم فيه الأسلوب المنطقي، يقول ابن خلدون" الشعر هو الكلام البليغ المبني على الإستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده، عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرض المخصوصة"[1] ، وهو تعريف قائم على أساس الفصل والجنس.

ورغم اتفاق المرصفي مع التعريف السابق لابن خلدون في كون الشعر ذلك الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، وأن لكل لغة أحكامها الخاصة في البلاغة وربما استفادت في ذلك لغة من أخرى، إلا أنه خالفه في قضية الأساليب الشعرية، ورأى أن شعراء العرب لم يتفقوا على سلوك مذهب بعينه في الشعر..

– ناقش المرصفي أيضا رأي ابن خلدون في الذوق، وهو الرأي القائل بأن "الذوق هو حصول ملكة البلاغة للسان"[2]، فلم يوافق عليه بل عرفه بـ: "الإدراك الذي يتعلق بتناسب الأشياء، ويوجب الإستحسان والاستنتاج هو المسمى بالذوق وهو طبيعي ينمو ويتربى بالنظر في الأشياء والأعمال من جهة موافقتها للغاية المقصودة منها"[3] .

* كما عقد المرصفي موازنات بين محمود سامي البارودي وفحول الشعراء الذين عارضهم ، وتوصل من خلال هذه الموازنة إلى جملة من النقاط يمكن القول عنها أنها كانت بمثابة أحكام نقدية متطورة، وهي كالتالي[4].

– توجيه نقد من غير تعليل، واعتماده على النقد الذاتي المحض.

---

(1) – عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الله بن محمد الدرويش، دار يعرب، 2004، ص 573.

(2) – المرجع نفسه ص 562.

(3) – حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، ج2، ص 473.

(4) – ينظر: المرجع نفسه، ص467–168.

– كان مثله الأعلى في الشعر هو القصيدة القديمة.

– كان ينقد نقدا لغويا، حيث يناقش معاني بعض الكلمات ويبين الخطأ في استعمالها.

– يرى أن يؤاخذ الشاعر على أخذ المعنى ويعد ذلك سرقة أدبية، لا سيما إذا كان السابق أصح معنى من اللاحق، ويبدي مرونة ويسرا في غريب المعاني.

– يستهجن الحشو في البيت الشعري، بحيث يكثر لفظه ويقل معناه، كما لا يستحسن تكرار المعنى الواحد في قصائد مختلفة لشاعر واحد.

– يدعو إلى عدم الاغترار بشهرة المشهور، لأن شعر الشاعر لا يكون دوما بمنزلة واحدة، فقد يجود ويسوء، لذا ينبغي الإحتكام إلى القوانين والقواعد.

**خلاصة:**

صفوة القول أن المجهودات النقدية والآراء الهامة التي قدمها الشيخ حسين المرصفي عبرت عن حركة إحيائية ناضجة وواعية، استطاعت أن تجمع بمهارة استثنائية بين التجديد والأصالة في الوقت نفسه، وقد ضمنت جل آرائه النقدية الأدبية فيي "الوسيلة الأدبية إلى علوم العربية" الذي يعد بحق مصدرا أساسيا للنقد العربي الحديث.

**نص للتطبيق:**

يقول المرصفي في الوسيلة الأدبية:

"والناس في الأدب متفاوتون تفاوتا عظيما، فمن قرأ العلوم وطاف في البلاد ، وعاشر طوائف الناس بعقل حاضر وتنبه قائم وضبط جيد، حتى عرف العوائد المختلفة والأهواء المتشعبة، وميز الحسن منها وتخلق به، يكون بالضرورة أكثر أدبا ممن قرأ وخالط ولم يطف، وممن قرأ وطاف ولم يعاشر. وموافقة جميع الناس أمر غير ممكن، فإن الدين والعقل يمنعان من ارتكاب مور لا يسر بعض ذوي الأهواء غيرها، وأولئك هم السفهاء الذين لا ألباب لهم، فهم بمنزلة قشور الأشياء التي لولا لبها لم تصلح إلا للنار، أو ما أشبه.

فيجب على الإنسان لأجل أن يكون محبوبا عند الناس حاصلا على أغراضه منهم، أن يطلب الأخلاق المحمودة عند أولى النهى، ليتحلى بها ويتخلى عن أضدادها، وأن يعرف أن لا سبب لفساد الأقوال والأفعال حتى تكون مشنوءة مبغوضة إلا وضع الشيء في غير موضعه، فلابد له من اجتهاد عظيم في طلب مواضع الأشياء، ليأمن كثيرا من الغوائل ومكدرات النفوس، ومن العيب الفاحش وهو نقص القادر على التمام"[1]

**المطلوب:**

-ناقش القول مبرزا من خلاله خصائص نقد المرصفي.

[1] : حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية، ص 38

# المحاضرة الرابعة

# إرهاصات التجديد في النقد العربي الحديث

**المدة:** ساعة ونصف

**الفئة المستهدفة:** طلبة السنة الثانية (ليسانس)

## 1- توطئة:

تمثلت الوظيفة الملقاة على عاتق القادة بعد الأحداث والتطورات التي شهدتها البلاد العربية، في ضرورة تطوير اللغة والأدب بما يتلاءم وحاجات العصر الذي تميز بعدة مفاهيم سياسية وفلسفية وعلمية تدفقت بقوة إلى بلاد المشرق على وجه الخصوص، مما استدعى استحداث مجموعة من الكلمات الجديدة التي دخلت إلى اللغة العربية عن طريق الصحافة والاحتكاك المستمر بالأجانب، إضافة إلى المزج بين الفصحى والعامية في محاولة لتنوير الجماهير الشعبية، وقد وقف دعاة التجديد إلى جانب الفصحى ودعوا إلى المحافظة عليها في الإبداع الأدبي، مما أدى إلى تعزيز دورها في حياة المواطن العربي الفكرية والثقافية، وتعميق اهتمام الأدباء بتطوريها.

وقد نتج عن ذلك صراع بين العلماء أصحاب الثقافة الشرقية، الذين وقفوا من التجديد موقفا متشددا، والعلماء أصحاب الثقافة الغربية الذين تميز موقفهم بليونة أكبر، وما تجدر الإشارة إليه هو أن النقاش حول التجديد اللغوي وحول الأسلوب الأدبي لم يكن نقاشا جماليا، بقدر ما كان يعبر في أغلب الأحيان عن موقف فكري ويهدف إلى تحقيق غايات محددة، وبغض النظر عن نوع النقاشات التي كانت تثار آنذاك وخلفياتها الإيديولوجية فقد أدى ذلك

ذاك الصراع كله إلى نشأة أسلوب أدبي جديد، يمكن القول عن ولادته أنها طبيعية بالنظر إلى السعي الدؤوب للمنورين، وتجنيدهم لكل الوسائل المتاحة في تغيير البنية التحتية لفكر الإنسان العربي.

وقد ارتبطت مسألة الأسلوب الجديد بقوة بالتصورات الجديدة لوظيفة الأدب ودروه في حياة المجتمع، لأنهم أدركوا أهمية الأدب كعامل شديد التأثير في الوعي الإجتماعي، فسعوا إلى إغنائه فكريا، وأصبح الجمع بين الفنية والفكر صفة تلازم كل عمل أدبي، فساد الوعظ والإرشاد في معظم الأعمال الأدبية التي مست كل قضايا الحياة المعاصرة (سياسة، دولة، مجتمع، أسرة، أخلاق وغيرها)، وبهذا أصبح للأدب وظيفة تربوية إلى جانب الوظيفة المعرفية، مما أدى إلى ظهور أشكال فنية جديدة، لم تكن معروفة في الأدب العربي القديم، كالمسرحية والقصة والرواية وغيرها.

## 2- ملامح التجديد في النقد العربي الحديث:

### - حدود المصطلح:

وردت لفظة الجدة في لسان العرب كنقيض للفظة "البلى"، يقول ابن منظور: " الجدّة هي نقيض البلى، ويقال شيء جديد، وتجدد الشيء صار جديداً وهو نقيض الخلق، وجدّ الثوب يجِدُّ (بالكسر) صار جديداً، والجديد ما لا عهد لك به"[1] .

يتضح مما تقدم، أن التجديد يعني إعادة ترميم الشيء البالي، وليس خلق شيء لم يكن موجودا أصلا، وبهذا المعنى فإن التجديد في مجال الفكر أو في مجال الأشياء على السواء هو أن تعيد الفكرة أو الشيء الذي بلي أو قدم أو تراكمت عليه من السمات والمظاهر ما طمس جوهره، إلى حالته الأولى يوم كان أول مرة، فتجدد الشيء أن تعيده (جديداً) وكذلك

---

[1]: ابن منظور . لسان العرب، طبعة دار المعارف، مصر، ج1، ص562 563

الفكر.[1]

بناء على ما سبق يكون اختيار كلمة التجديد لتوظيفها في مواضيع الفكر والنقد والأدب موافقا للغاية المقصودة، حيث أن الاتجاه التجديدي في النقد الحديث لم يخلق فكرا جديدا أو إيديولوجية من العدم، بل حاول نفض الغبار عن شيء كان موجودا سابقا.

ويعد التأثر بالفكر الغربي والشعر على وجه التحديد هو ما رسم ملامح خارطة جديدة في الساحة النقدية العربية في العصر الحديث، فبعد الحرب العالمية الأولى أخذ الشعراء يتأثرون بالشعر الغربي لاسيما الفرنسي والإنجليزي، والرومانسي منه خاصة، إما تأثرا مباشرا عن طريق البعثات الطُّلابية المصرية إلى أوروبا للدراسة والبحث العلمي، أو عن طريق الترجمات بمن تأثروا بهم، وقد أدى ذلك التأثر إلى بروز اتجاه شعري جديد، يركز على المضامين أكثر من الشكل، ويقدم نظرة مغايرة لأساليب التعبير ومفردات اللغة كما يركز على اللغة الشعورية في الأعمال الإبداعية. وقد ظهرت في هذه المرحلة ملامح تجديد عدة تتضمن الشعر كما النثر أيضا.

**أ/الأسلوب الأدبي:**

أدى تغير النظرة إلى وظيفة الأدب في المجتمع إلى إحداث ثورة حول تصورات الأسلوب الجديد، حيث لم يبق جمال العبارة هدفا في حد ذاته، بل ضبط الأدباء الوظيفة الأولى في التربية والتنوير، وعليه يصبح المضمون والمحتوى الفكري في الصدارة، أما الوسائل اللغوية والأسلوبية فأصبحت من وجهة نظرهم تُقوَم من جانب قدرتها على نقل فكرة الكاتب إلى القارئ ومدى إقناعه بها.

---

[1]: برهان غليون، الاجتهاد والتجديد في الفكر الإسلامي المعاصر، مركز دراسات العالم الإسلامي، مالطا، ط1، 1991، ص72.

وقد شمل هذا التحول في الأسلوب الأدبي جميع المجديدن العرب، سوريين ومصريين، فنجد محمد عبدو يطالب بالأسلوب العصري والوضوح وإخضاع الكلمة للمعنى المراد إيصاله، كما يعتقد أديب إسحاق بأن النثر الخالي من الصنعة والتكلف هو أكثر تأثيرا في النفوس، أما قاسم أمين فيرى أن الإفراط في تنسيق الأسلوب دليل على فقر الخيال والأفكار. وقد نجحوا في تغيير التصورات القديمة التي عمرت دهرا من الزمن، رغم إعترافهم بأن عملية تطويع الأسلوب القديم لمتطلبات العصر الجديدة عملية شاقة، وقد استغرقت بدورها زمنا طويلا، ويمكن الإشارة هنا إلى الدور الهام الذي قام به المنفلوطي، فقد كان أسلوبه نموذجا ممتازا من حيث المقاييس الأسلوبية القديمة، وفي نفس الوقت كان سهلا يلائم متطلبات العصر.

**ب/ علاقة الأدب بالتاريخ:**

ازداد التصاق الأدب بالحياة فأصبح في نظر النقاد مصدرا من مصادر التاريخ الصادقة، يقدم صورة على بيئته وعصره، إذ يؤثر فيهما ويتأثر بهما، لذلك وجدنا النقاد في المرحلة الجديدة يدعون إلى دراسة البيئة دراسة دقيقة، والاستعانة بمعطيات ومنجزات علم النفس وعلم التاريخ وعلم الإجتماع لإصدار أحكام موضوعية صادقة.[1]

**ج/ اتجاهات النقد:**

سيطرت على النقد العربي في هذه الفترة اتجاهات ومذاهب مختلفة، وانقسمت إلى تيارات متعددة تعبر في مجملها عن تطلعات الحركة الفكرية المتنامية، وعن وعي المجتمع العربي لقضايا الأدب الجديدة. وأبرز هذه التيارات:

---

[1]: ينظر: محمد عناني : الأدب وفنونه ، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 2010 ، ص 13 .

**ا/التيار القومي:** يدعو هذا التيار للأدب القومي، ويعتبره صورة صادقة عن الأمة، مؤكدا أن لكل شعب أدبه الخاص به، يصور ماضيه وحاضره، كما يجسد آماله المستقبلية، كما دعا أصحاب هذا التيار إلى الاهتمام والتركيز على أن يكون الأدب شعبيا، مؤججين الشعور القومي الذي يعد حصنا منيعا في وجه الهيمنة الأجنبية.[1]

**ب/التيار العالمي:** تجاوز أنصار هذا اليتار حدود الأدب القومي الضيقة، حيث دعوا إلى نظرة شاملة لأدب العالم بأسره، مؤكدين على أن الأدب ملك لكل سكان المعمورة، وأن نقله من لغته إلى لغة أخرى لا يفقده الجودة ولا يزيل عنه الرداءة، وأن "التأثر والتأثير ظاهرة شائعة في الآداب والعلوم والفنون والحضارات، ومن هنا ينبغي أن ننظر إليها من وجهها الإيجابي"[2].

**ج/التيار الجمالي:** يدعو هذا التيار إلى الفن المجرد، الذي يدافع عن حرية الفنان حرية مطلقة، مع عدم الالتزام بأية رسالة قومية أو أخلاقية أو اجتماعية. فوظيفة الأدب من وجهة نظر أصحاب هذا التيار هي إظهار الجمال والجمال فقط.

يتضح مما سبق، أن الحركة العربية الفكرية والإجتماعية ناضلت قرابة قرن من الزمن ويرى الباحثون أن التجديد الذي طرأ على الأدب كان نتيجة لتغير نمط الحياة الإجتماعية أكثر من كونه وليد إرادة أفراد درسوا في الغرب وتأثروا به وبآدابه، ثم نقلوه إلى أوطانهم ليفرضوه على آدابها، فالتأثر بالغرب لم يكن السبب الوحيد والمباشر في المتغيرات التي طرأت على أدبنا ونقدنا في العصر الحديث، بل كانت هناك حاجات فكرية استدعتها التطورات الإجتماعية التي شهدتها الساحة الفكرية العربية.

---

(1)– ينظر: سمير سعد حجازي، قضايا النقد العربي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، 2008 ص25.

(2) – بوجمعة بوبعيو: حضور الرؤيا واختفاء المتن، دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر، مطبعة المعارف، عنابة، ط.1، ماي2006، ص40 .

وتجدر الإشارة أيضا إلى التداخل الكبير فيما يتعلق بالعصور الأدبية، وبالتالي صعوبة وضع حدود فاصلة بين عصر وآخر، ولعل مرد ذلك إلى الوتيرة البطيئة في تطور الحركة الأدبية، وقد شهد النقد الأدبي الحديث أيضا هذا التداخل على الرغم من سيطرة الاتجاهات النقدية المستندة إلى الإيديولوجية البرجوازية بشكل عام، ويمكن القول أن النقاد العرب في هذه المرحلة كانوا يمثلون مذهبين متباينين ومتصارعين أشد الصراع، هما:

ا/**أصحاب المذهب القديم:** الذي كان يعنى بالنقد اللغوي على نهج القدماء، فيهتم بالصيغ والألفاظ والنواحي البلاغية، ويهاجم بشدة أصحاب المذهب الجديد.

ب/**المذهب الحديث:** كان يهتم بالتجربة الأدبية وبالصياغة الفنية في العمل الأدب.

وتجدر الإشارة إلى أن التقسيم الأخير يظل أكاديميا بالدرجة الأولى، لأنه من الصعب أن نجد نقادا يمثلون تمثلا كاملا أيا من المذهبين، حيث نجد نقادا على صعيد الواقع أقرب إلى المذهب القديم، وآخرين ألصق بالمذهب الحديث، إذ يستحيل على الناقد أيا كان مذهبه أن يتجنب التأثر برياح العصر وتياراته، وبطبيعة الحركة الإجتماعية المعقدة.[1]

### 3- النقد عند الرافعي:

يعد الرافعي علما من أعلام النقد العربي الحديث، نشأ في بيت علم ودين وحكمة، فحفظ القرآن الكريم والحديث الشريف والكثير من متون الفقه والأدب، أصيب بحاسة الصم منذ صغره فحاول أن يعوضها بالمطالعة المكثفة في مكتبة والده المليئة بكتب التاريخ واللغة والفلسفة والمنطق والتفسير والحديث، فأخذ يقرأ بنهم ويصل بوعي وينقل بفهم ويناقش برأي، يقول عنه الزيات في رسالته: " كان المنفلوطي أديبا موهوبا، حظ الطبع في أدبه أكبر من حظ الصنعة، لأن الصنعة لا تخلق أدبا مبتكرا ولا أديبا ممتازا ولا طريقة مستقلة (...) ولا يستطيع ناقد أن يقول إن أسلوبه مضروبا على أحد القالبين، إنما كان أسلوب المنفلوطي في

---

[1]: ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، مكتبة الأزهر، القاهرة، ص17.

عصره كأسلوب ابن خلدون في عصره، بديعا أنشأه الطبع القوي على غير مثال، والفرق أن بلاغة النظرات مرجعها إلى القريحة، وبلاغة المقدمة مرجعها إلى العبقرية"[1]، ويقول عنه االعقاد وهو من ألد خصومه: "إنه ليتفق لهذا الكاتب من أساليب البيان ما لا يتفق مثله لكاتب من كتاب العربية في صدر أيامها"[2].

ترك تراثا أدبيا ونقديا ضخما، نذكر على سبيل المثال: "تاريخ آداب العرب" الذي ألفه في ثلاثة أجزاء، يتعلق الجزء الأول في اللغة وتاريخ روايتها، والجزء الثاني في إعجاز القرآن والجزء الثالث في تاريخ الخطاب والأمثال والشعر، "تحت راية القرآن" الذي رد فيه على كتاب طه حسين "في الأدب الجاهلي"، "على السفو"د وفيه يرد على العقاد، "ديوان الرافعي"، "من وحي القلم" وغيرها من المؤلفات الهامة.

**ا/ أهم آرائه النقدية التجديدية:**

يميل الرافعي إلى الاتجاه المحافظ التجديدي، رغم إلمامه بالثقافة الأجنبية –الفرنسية على وجه التحديد– حيث نجده يقول في معرض رده على سلامة موسى الذي اتهمه بجهل اللغة الأجنبية: " كذب سلامة في زعمه أني لا أعرف لغة أجنبية، فأنا أعرف الفرنسية و أستطيع الترجمة منها"[3] ، والناظر في سيرة الرافعي وأدبه يجده على اطلاع واسع بالثقافات الأجنبية والآداب الغربية، لكن هذه الإحاطة الواسعة لم تجعله يقع في براثين الذوبان والتبعية، بل على العكس من ذلك تماما فقد منحته مناعة وحصانة ونفسا جديدا قرأ به تراثه العربي.

---

(1)– أحمد حسن الزيات: وحي الرسالة، فصول في النقد والأدب والسياسة والإجتماع، ملتزم للطبع والنشر، مج1، ط7، 1962، ص 379.

(2) – محمد سعيد العريان: حياة الرافعي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1955، ص 183 .

(3)–مصطفى نعمان البدري: الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991 ، ص .314

**ب/ مفهوم الشعر:**

اعتمد الرافعي في نقده على أمهات الكتب القديمة، مثل "البيان والتبيين" و"المثل السائر"، وكانت له إسهامات هامة في مجال النقد الأدبي، فكانت مقدمة الجزء الأول من ديوانه الذي أصدره سنة 1903م هي أولى أعماله النقدية، حيث تناول فيها معاني الشعر وفنونه ومذاهبه، إذ يقول: "أول الشعر اجتماع أسبابه، وإنما يرجع في ذلك إلى طبع صقلته الحكمة، وفكر جلا صفحته البيان فما الشعر إلا لسان القلب إذا خاطب القلب"[1]، فهو يراه لسان القلب وترجمان النفس، ويجب أن يكون مؤثرا في سامعه، جامعا بين جمال الفلسفة والشعر، وعلى الشاعر أن ينوع في القوافي والبحور، وأن يحذو حذو فحول الشعراء القدامى، مصورا بخياله ما ينعكس على خاطره من محسوسات، بحيث يستهدف فلسفة هذه المحسوسات وأثرها على النفس، وعلى الشاعر أيضا أن يكون مرهف الإحساس، مطبوع النفس، صافي الذهن، سريع البديهة، محنكا بالتجربة والحكمة.

ويرى الرافعي أن جودة الأدب تتمثل في شموليته وتمثيله للطبيعة، ومطابقته للواقع، كما تتمثل في حسن لفظه وفصاحته وجمال تصويره، وخلوه من التقليد والابتذال، واعتنائه بالصنعة البيانية من غير تكلف، ولابد من التصرف في اللغة مع مراعاة قواعدها.

**ج/ ميزان الشعر:**

أما ميزان الشعر فقد حدده في قوله: "وأما ميزانه فاعمد إلى ما تريد نقده فرده إلى النثر فإن استطعت حذف شيء منه لا ينقص معناه أو كان في نثره أكمل منه منظوما فذلك الهذر بعينه(...) ولن يكون الشعر شعرا حتى تجد الكلمة من مطلعها لمقطعها مفرغة في

---

[1] : مصطفى صادق الرافعي: ديوان الرافعي، ج1، شرح محمد كامل الرافعي، مطبعة الجامعة، 1322، الاسكندرية، ص3.

قالب واحد من الإجادة" [1]، يتضح من هذا القول أن نقد الرافعي يركز على البيت ومدى خلوه من الحشو والهذر، كما يركز في الموازنة بين نثر البيت ونظمه وبين الجودة والرداءة.

**د/ شخصية الأديب:**

وفي معرض حديثه عن الأديب يشترط الرافعي عدة صفات، أهمها رقة الحس وطبع النفس، وصفاء الذهن وانتباه الخاطر، وبعد النظر وقوة البديهة، وحنكة التجارب وشمول الحكمة، وبالمقابل نجده يذم التكلف عند الشعراء، الذي ينتج عن تقديس الأوزان القديمة، وتقليد القدماء تقليدا أعمى في الصور والمعاني، مما يؤدي إلى التركيز على القشور وإهمال اللب الذي هو روح الشعر.[2]

ويرى أن شخصية الأديب تكمن في مدى تصويره لمذهب جماعته وطريقتها في الأدب، على أن يكون له أسلوبه الخاص، لأن الأسلوب صورة صادقة لنفسية صاحبه وفكره، لذا يرى وجوب دراسة حياة الأديب لفهم أفكاره، فهو يرى أن المعاني النفسية متأثرة بالحياة، والأدب تمثيل صادق للحياة، وخلود الأديب يكمن في هذا التمثيل.

ويرى أن ألفاظ اللغة صورة معنوية للحياة، فالأدب واللغة يتجددان وفقا لتطور هذه الألفاظ، ومن هنا يتوجب على ناقد الأدب أن يدرس عصر الأديب وبيئته. كما يرى أن مؤرخ الأدب يجب أن يكون هو نفسه يمتلك قريحة شعرية، يقدم بها صورة حية واضحة عن الأدباء الذين يؤرخ لهم.[3]

---

[1]– الرافعي: ديوان الرافعي، ج1، ص9.

[2] – المرجع نفسه، ص 4.

[3]– ينظر: عزالدين الأمين، نشأة النقد الأدبي، ص126

**هـ/ السرقات الأدبية:**

كما تعرض الرافعي لقضية السرقات الشعرية، وقدم رأيه فيها بقوله: "إنه ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم أن يبرزوا ما أخذوا في معارض من تأليفهم ويؤدوه في غير حليته الأولى، ويزيدوا في حسن تأليفه وجودة تركيبه وكمال حليته ومعرضه، فإذا فعلوا ذلك فهم أولى بها ممن سبق إليها"[1] ، فالرافعي يقر بضرورة التناص مع النصوص السابقة، لكن بشرط إضافة البصمة الخاصة والتجاوز.

**4- إسهامات رمضان حمود النقدية:**

نشأ رمضان حمود وسط عائلة جزائرية متدينة ومحافظة، تعلم القرآن ومبادئ اللغتين العربية والفرنسية، انتقل إلى تونس ودرس النحو والأدب والمنطق والعلوم الإسلامية لمدة ثلاث سنوات، كان متنقلا فيها بين المدرسة القرآنية الأهلية والمدرسة الخلدونية ثم جامع الزيتونة. تعرض لمحاولة اغتيال من طرف الاستدمار الفرنسي وسجن عدة مرات.

**ا/ ملامح التجديد:**

رمضان حمود شاعر وكاتب وطني ثائر، نشر عديد من المقالات في مجلتي " وادي ميزاب" و"الشهاب"، كما ألف مجموعة من القصائد سماها" بذور الحياة"، ومحاولة قصصية عن حياته بعنوان " الفتى". ويبدو من خلال تبتع مسيرة وأعمال حمود أنه كان متأثرا بالتيار التجديدي المتأثر بالمذهب الرومانسي الغربي. ذلك ما يتضح من خلال الرؤى والتصورات التي قدمها حول بعض قضايا النقد والأدب.

---

(1) – الرافعي: ديوان الرافعي، ج2، ص7.

**ب/ مفهوم الشعر:**

دعا إلى الثورة على التقاليد الشعرية القديمة وعلى القيم الشعرية السائدة سواء على صعيد الشكل أو المضمون، حيث يقول: "قد يظن البعض أن الشعر هو ذلك الكلام الموزون المقفى ولو كان خاليا من معنى بليغ وروح جذابة وأن الكلام المنثور ليس بشعر، ولو كان أعذب من الماء الزلال وأطيب من زهور التلال، وهذا ظن فاسد(...) إذ الشعر كما قال شالين هو النطق بالحقيقة"[1] ، يتضح مما سبق أن رمضان حمود قد لخص مفهوم الشعر في التعبير عن كنه الحقيقة، وهو ما أسس له المذهب الرومانسي. كما ثار على قدسية الوزن والقافية، ورأى أن مفهوم الشعرية يكمن في الشعر كما في النثر، لذا تنتفي ضرورة الوزن والقافية في الشعر الحداثي.

**ج/ وظيفة الشعر:**

يركز حمود على أدب الثورة، وعلى ضرورة أن يؤثر الشاعر في متلقيه " الشعر الذي لا يحرك نفوس العامة ولا يذكرها في واجبها المقدس ووطنها المفدى فهو خيانة كبرى"، فالناقد يؤكد على الوظيفة الإجتماعية للأدب، تلك الوظيفة التي تحرك النفوس الساكنة وتوقظ الضمائر الميتة.

كما يدعو الأديب إلى التخلي في بعض الأحيان عن حلته البديعة ولغته المتعالية، وأن ينزل إلى مستوى الطبقة الدنيا، إذ يقول "على الشعراء الكبار أن يتنازلوا إلى مخاطبة الطبقة الوسطى والسفلى من الأمة، أي العامة التي هي هيكل الشعوب ومرجعها الوحيد عند المدلهمات"[2]، وذلك بغية الولوج إلى أعماق هذه الفئات من المجتمع وتحريك سواكنها، ولا يرى في ذلك ضيرا مادام الأدب منوط بوظيفة إجتماعية ورسالة سامية.

---

(1)– رمضان حمود ، بذور الحياة ، مكتبة الاستقامة ، تونس ، 1928 ، ص103 .

(2)– المرجع نفسه، ص126.

ويمكن القول في الختام أن رمضان حمود كان شاعرا كبيرا رغم صغر سنه، ويمكن عده كواحد من أقطاب النقد العربي الحديث، الذين عملوا على إرساء دعائم النظرية الرومانسية في الشعر العربي عموما والشعر الجزائري خصوصا، والذين مهدوا لظهور حركة الشعر الحر، من خلال ثورته وكفاحه الطويل ضد سطلة الوزن والقافية.

**نص للتطبيق:**

يقول رمضان حمود في قصيدة الحرية:

| | | |
|---|---|---|
| لا تلمني في حبها وهواها | *** | لست أختار ماحيت سواها |
| هي عيني ومهجتي وضميري | *** | إن روحي وما إليه فداها |
| إن عمري ضحية لأراها | *** | كوكبا ساطعا ببرج علاها |
| فهنائي موكل برضـــــاها | *** | وشفائي مسلم بشقاها |
| إن قلبي في عشقها لا يبالي | *** | تنطوي الارض ام يخر سماها |
| قد قضى الله أن تكون كصوت | *** | وقضى أن يرد روحي صداها |
| لم أنل من حبيبي إلا صدودا | *** | وصدود الحبيب نار وراها |
| هجرتني من غير ذنب ولكن | *** | كل ذنبي في الكون قلبي اصطفاها |
| قيدتني وخلفتني أســيرا | *** | في يد الوجد محرقا بلضاها |
| فارقتني بلا وداع وخافت | *** | من وداعي تعلقي برداها |
| تركتني ولم تراع هيامي | *** | عذبت مهجتي بشحط نواها |
| هكذا سنة المحبة تقضي | *** | بشقائي مادمت ابغى لقاها |
| إيه يادهر فارفقن بقلــب | *** | يحمل الخطب والهموم سواها |
| أيها الطائر المحلق فوقي | *** | هل اجد فيك حكمة وانتباها |

اترى هل تكون مني رسولا *** يحمل سر الحبيب وجاها

بلغنها مقالة من صـديق *** حين تاتي ديارها وتراها[1].

**المطلوب:**

- حلل القصيدة مبينا مظاهر التجديد في شعر رمضان حمود .

[1] : صالح الخرفي: حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 83

# المحاضرة الخامسة

# جماعة الديوان

**المدة:** ساعة ونصف

**الفئة المستهدفة:** طلبة السنة الثانية (ليسانس)

## 1-توطئة:

تمثل مدرسة الديوان التيار التجديدي الذي كان معاصرا للتيار المحافظ المتمثل في مدرسة الإحياء، ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين على يد الثلاثي: عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني وعبد الرحمن شكري، إثر صلات فكرية قامت بين أفرادها. جاءت كحاجة ملحة إلى شعر جديد يتجاوز مرحلة الإحياء التي قادها البارودي، والتي لم تستطع مواكبة التطورات الفكرية الإجتماعية التي سادت الساحة الفكرية العربية في تلك الفترة، لاسيما بعد الاحتكاك المباشر بالنهضة الغربية عموما والثقافة الإنجليزية خصوصا.

وقد أدى تأثر أصحاب مدرسة الديوان بالثقافة الإنجليزية على وجه الخصوص إلى تعرفهم على أهم الشعراء الإنجليز، والرومانسيين منهم بصفة خاصة، أمثال: شلي وبيرون، كما أعجبوا أشد العجاب بالناقد الإنجليزي "هازلت"، لدرجة أنهم اعتبروه إمام مدرستهم الجديدة، حيث أخذوا منه معاني الشعر، والفنون، وأغراض الكتابة، وغيرها من القضايا النقدية الجديدة التي أثيرت في تلك الفترة، ذلك ما يؤكده قول عبد المنعم خفاجي: " إن ثقافة مدرسة شعراء الديوان كانت تتناول كل الثقافات العالمية عن طريق الأدب الإنجليزي، وأنها

استفادت من النقد الإنجليزي فوق استفادتها من الشعر وكل فنون الأدب الأخرى، إنها اتخذت هازلت إماما لها في النقد"[1].

**2-أصل التسمية:**

تعود تسمية المدرسة إلى الكتاب الذي ألفه العقاد والمازني "كتاب الديوان في الأدب والنقد"، حيث تضمن مبادئ المدرسة وأسسها ومذهبها الجديد، كما حُددت فيه أهداف المدرسة، ذلك ما يتضح جليا في قول العقاد: "وأوجز ما نصف به عملنا إن أفلحنا فيه أنه إقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالهما والاختلاط بينهما، وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصري عربي"[2]، فالإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والفصل بين عهدي المحافظين والمجددين هما الغايتان الرئيسيتان من وراء تأليف الديوان.

**3-التأثر بالمذهب الرومانسي:**

الرومنسية مذهب أدبي ظهر في أوروبا في القرن التاسع عشر، يهتم بالخيال والعواطف الإنساينة، جاء كرد فعل على الكلاسيكية التي سيطرت على الآداب لفترة طويلة من الزمن، وكانت كتاباتها موجهة لطبيقة ارستقطراطية تعيش في أكنافها، فكانت الرومانسية بمثابة ثورة تحررية للأدب من أغلال المذهب السابق. وقد ساهمت الثورة الفرنسية التي عززت من دور الفرد في المجتمع في انتشار المذهب الرومانسي في كافة أنحاء العالم، ولقي رواجا كبيرا لدى الشعوب لكونه نشأ في كنف الألم الإنساني.

ومن أبرز خصائصها: التعبير عن الذات الإنسانية في أفراحها وأحزانها، ويعد الشعر السبيل الأمثل لذلك، كما ترفع الرومانسية من قيمة العاطفة وتعتبرها هي روح وجوهر

---

(1)- عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، مكتبة الأزهر، القاهرة، ج2، ص6-7.

(2)- عباس محمود العقاد و ابراهيم عبد القادر المازني: الديوان في النقد و الأدب، دار الشعب للطباعة، القاهرة، ط4، 1996، ص3.

الشعر، وتعد الطبيعة الملاذ الآمن للشاعر، حيث يتغنى بها وبجمالها، ويجد فيها راحته ومتعته في التنفيس عن آلامه ومعاناته.

ويبدو أن رواد مدرسة الديوان قد وجدوا ضالتهم في هذه المبادئ الرومانسية، لاسيما إذا عرفنا أن تلك الحقبة التي كان يمر بها العالم العربي، كانت حقبة سوداء، بسبب القيود والأزمات التي فرضها الاستدمار على بلدانهم، والذي سعى جاهدا وبكل الطرق إلى تحطيم وتدمير الشخصية العربية الإسلامية، عن طريق نشر الفوضى والجهل بين أبنائه. الأمر الذي جعل رواد هذه المدرسة يستشعرون المسؤولية الحضارية الملقاة عليهم، إذ أنهم يمثلون الشباب العربي بكل آلامه وطموحاته المكسورة أمام هذا الواقع الأليم، الذي عجزوا عن تغييره ولم يجدوا منفذا آخر سوى الهروب إلى عالم الأحلام، وإلى الطبيعة ليبثوها مآسيهم.

**4-خصائص مدرسة الديوان:**

**أ/ الموضوعية:**

- الدعوة إلى الإبداع والتجديد في الشعر.

- الدعوة إلى المزج بين الجانب الفكري والوجداني.

- التعبير عن الذات الإنسانية في فرديتها وتميزها، وإذا كان الشعر متكلفا لا يؤدي رسالته.

- الانفتاح على الأدب الغربي، لاسيما في موضوعاته الجديدة.

- الاهتمام بعناصر الطبيعة وتصوريها تصويرا فنيا يعكس الحالة الشعورية للأديب.

- التحفظ على شعر المناسبات، لأن وظيفة الشعر حسب الديوانيين أرقى من أن تكون صدى لمناسبات.

- التمرد على الأساليب القديمة المتبعة في الشعر العربي سواء في الشكل أو المضمون أو البناء أو اللغة.

**ب/الخصائص الفنية:**

– تمثل القصيدة وحدة عضوية فهي كالكائن الحي يؤدي كل عضو وظيفته، كما تمثل وحدة في الموضوع وفي الجو النفسي.

– استعمال لغة ملائمة لمعطيات العصر، والابتعاد عن العامية لأنها تحول دون وصول رسالة المبدع إلى متلقيه.

– التحرر من نموذج القصيدة العمودية، والدعوة إلى التنويع في القافية، حيث نظموا في الشعر المرسل، وهو الذي لا يلتزم فيه الشاعر بقافية موحدة في القصيدة.

وتجدر الإشارة إلى نقطة هامة في هذا الصدد، وهي رغم انفتاح جماعة الديوان على الثقافة الغربية وتشبعهم بمبادئها وأسسها إلا أن ذلك لم يكن يعني انفصالهم عن التراث أو هجرهم للأدب القديم، بل كانوا ذواقين لروائع هذا الموروث الضخم الذي خلفة الأجداد، وسعوا لقراءته بنظرة معاصرة تتناسب ومستجدات العصر، ذلك ما عبر عنه شوقي ضيف في قوله: " نلاحظ بجانب هذه الايحاءات والالهامات الغربية في شعر هذه المدرسة ايحاءات والهامات كثيرة من شعرنا القديم ، فإن هذه المدرسة لم تنفصل انفصالا تاما عن نماذج الشعر العربي، وإن كانت كتاباتها النقدية في شعراء الإحياء توهم ذلك، والحقيقة أنها كانت تتصل بروائع شعرنا السابقة التي تقرب من ذوقها، مما قرأته عند ابن الرومي والمتنبي والشريف الرضي وأبي العلاء، وقد كتب المازني فصولا طريفة عن ابن الرومي وأشاد بشعره إشادة واسعة، وأفرد له العقاد كتابا وكتب مرارا عن المتنبي وأبي العلاء المعري"[1]

**5–العقاد والمازني في كتاب الديوان:**

صدر كتاب الديوان عام 1921، ورأى مؤلفاه أن يصدراه في عشرة أجزاء، الأجزاء الأولى خصصت للنقد التطبيقي، أما الأجزاء المتبقية فتضمنت المبادئ الجديدة لهذا الاتجاه،

[1] : شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، ص58، 59.

الذي كان صاحبيه مقتنعين قناعة تامة بأن "نقد ما ليس صحيحا أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح وتعريفه في جميع حالاته، فلهذا اخترنا أن نقدم تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادئ الحديثة"[1]، وقد تم وقف الأجزاء الأولى على هذا الغرض.

ويحدد العقاد موضوع الكتاب بوضوح في قوله: " إن موضوع كتاب الديوان هو الأدب عامة، ووجهته الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد و الكتابة، وقد سمع الناس كثيرًا عن هذا المذهب في بضع السنوات الأخيرة، ورأوا بعض آثاره، وتهيأت الأذهان الفتية المتهذبة لفهمه والتسليم بالعيوب التي تؤخذ على شعراء الجيل الماضي، فنحن بهذا الكتاب، نتمم عملاً مبدوءًا، وأوجدوا ما نصف به عملنا، أنه إقامة حد بين عهدين"[2] ويقصد بهما عهد المقلدين مع جماعة الإحياء وعهد المجددين مع مدرسة الديوان.

بيد أن الكاتبين انقطعا عند الجزء الثاني، مما دفع ببعض الدارسين إلى ترجيح فكرة أن الناقدين كان يستهدفان منذ البداية الغاية التي أوردها في الجزءين السابقين، وهي تحطيم شوقي والمنفلوطي، زعيما الشعر والنثر التقليديين آنذاك، إضافة إلى عبد الرحمن شكري الشاعر والناقد المجدد، الذي انقلب عليه المازني وسماه "صنم الألاعيب"[3] ، فلما أشفيا غليلهما وحققا غايتهما فقدا الدافع إلى متابعة الطريق.

يبقى الرأي السابق محل جدل وإثارة، فليس من اليسير تقبله بسهولة، لأن العقاد والمازني بدأ الهجوم على الأدب التقليدي ومدرسته قبل ظهور الديوان بفترة طويلة، كما يتضح أن مقالات الديوان إنما جاءت تتويجا لنضال مرير قاس، خاضه أنصار الاتجاه الأدبي الجديد طلبا للتحرر من أجواء تحد من فردية الشاعر وحريته ووجدانه، وقد كان من الطبيعي أن يتناول الناقدان أكبر من مثل الأدب العربي القديم وهما شوقي والمنفلوطي، ذلك

---

[1] – العقاد والمازني: الديوان في الأدب والنقد، المقدمة ج1.

[2] – المرجع نفسه، ص1.

[3] –هي التسمية التي أطلقها المازني على شكري، وقد جاءت عنوانا لفصل مليء بالسخرية من شكري وأدبه ونقد أسلوبه، فقد أخذ عليه المازني اتجاه خاطره إلى فكرة الجنون، بسبب كثرة ترديد هذه الفكرة في دواوينه

المذهب المرتبط بالطبقة العالمة من المجتمع، وفي المقابل التخلي عن السواد الأعظم من الشعب وقضاياه.[1] .

أما السبب الثاني الذي يشير إليه من انتقدوا الحكم السابق، هو أن التيار النقدي الجديد استمر في خوض المعركة بعد صدور كتاب الديوان، ممثلا بشخص قائده العقاد.

لقد هاجم العقاد والمازني في ديوانهما المنفلوطي وشوقي بعنف، مما يعكس بصدق عمق الصراع الناشب بين طموح الطبقة المتوسطة الكادحة التي كانوا يمثلونها، ويجسدون واقعها المرير الذي كانت تعيشه، وبين الطبقة التقليدية التي كانت تمثل الثقافة العالمة، لقد كان الناقدان يعيشان عصر تحول فكري كبير، حاولا تجسيده من خلال مؤلفهما الذي أحدث صوتا منقطع النظير في الحياة الأدبية، وربما لم يكن القصد من نقدهما تحطيم الأصنام، بقدر ماكان القصد إحداث ثورة نفسية تمهد لإصلاح واسع عميق يحقق المطامح الإجتماعية التي كانا يحلمان بها وينشدانها، ثم بعد عملية الهدم تأتي مرحلة البناء والتشييد للرؤى والتصورات الجديدة.[2]

وقد عبر العقاد عن تلك الغاية أفضل تعبير حين قال : "وأنت إذا استطعت أن تهدي الطبقة المتأدبة من أمة إلى القياس الصحيح في تقدير الشعر، فقد هديتهم إلى القياس الصحيح في كل شيء، ومنحتهم ما لا مزيد لمانح عليه، وأن الأمم تختلف في الرقي والصلاحية، ويرجع اختلافها إلى فرق واحد، هو الفرق في الحالة النفسية أو الفرق في الشعور، وفي صحة تمييز صحيحه عن زيفه إذا عرض عليه فكرا أو قولا أو صناعة وعملا، لأن إصلاح نماذج الآداب أهم وأعمق أنواع الإصلاح"[3]، يجد المتفحص لهذا القول أن هذا الفهم الجديد للأدب هو ناتج عن تطور الظروف الاجتماعية، التي أفرزت قادة جددا للحركة الفكرية من مثقفي الطبقة المتوسطة.

---

[1] – ماهر حسن فهمي، أحمد شوقي، الهيئة العامة للتأليف والنشر، 1969، ص 99 .

[2] – ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، جامعة عين شمس، القاهرة، ص52.

[3] – العقاد والمازني: الديوان في الأدب والنقد، ص10-11.

يؤكد الطرح السابق على أن التفاعل بين الأدب العربي والأدب الغربي هو مبعث التجديد، لكن ورغم أهميته يبقى واحدا من الأسباب، لأن العامل الأساسي الذي جعل العقاد والمازني قادرين على استيعاب الأدب الغربي هو إنتماؤهما الطبقي وطموحهما الإجتماعي الذي عكسه الأدب الغربي الذي اطلعا عليه، على خلاف أدب المقلدين الذي لم يعد يستجيب لمتطلبات المرحلة، وقد وجه العقاد نقدا لاذعا لرواد هذا الأدب، الذين لم يعودوا صالحين ولا قادرين على تمثيل العصر، وصار لزاما ظهور عهد جديد، حاول الديوانيون الفصل بينه وبين العهد التقليدي الذي لم يعد هناك مسوغ لبقائه.

**6-أهداف أصحاب الديوان:**

**ا/العلاقة بين الأدب والمجتمع:** لقد سعى رواد هذه المدرسة إلى إعادة بعث روح جديدة في تلك الفئات من المجتمع التي استسلمت لليأس وفضلت الهروب من الواقع، وقد تجسدت هذه المساعي في محاولة إيجاد قارئ جديد متمرد ثائر، وقد ساعدت جملة من الأسباب على تحقيق هذه الغاية، أهمها:

- الانتشار المذهل للكتاب بين قراء الجيل الجديد وارتفاع نسبة المقروئية.
- طباعة مئات الكتب التي صيغت من طرف أقدر الأدباء والشعراء.
- ترجمة الكثير من الكتب الأجنبية، وتطعيم الأدب القومي العربي بما زخرت به من أفكار جديدة وأساليب مختلفة في التعبير.
- إطلاع الجيل الجديد على الكتب في لغاتها الأصلية، مما أكسبهم اقتدارا فنيا وقوة في الأساليب.

هذا هو السلاح الذي استخدمه العقاد في مواجهة الفئات التي استسلمت لليأس وفضلت الهروب من الحقائق، فأراد لها أن تواجه الواقع بكل شجاعة لتشق طريقها إلى المستقبل.

**ب/ التصوير الفني وعلاقته بالحياة:**

كان العقاد يسعى إلى خلق جيل فني يخوض غمار الحياة، يحمل الأمل في صدره ليخرج من دائرة الصراع ويتخلص من أغلال اليأس والخنوع، جيل قوي التصور، متيقظ النفس، متقد الهمة.

فكان يريد الشاعر الذي يشعر بجوهر الأشياء لا أن يعددها "فليس الشاعر من يزن التفاعيل ذلك ناظم أو غير ناثر، وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل، ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب، وليس الشاعر من يأتي برائع المجازات وبعيد النظرات، ذلك رجل ثاقب الذهن، حديد الخيال، إنما الشاعر من يشعر ويُشعر"[1]، فأساس الشعر هو الشعور والإحساس والشاعر الجيد من يستطيع أن ينقل تلك الشحنات الشعورية لمتلقيه، ويقول في موضع آخر: "إنما الشعر إحساس وبداهة وفطنة، وأن الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر مع اختلاف في النسب وتغاير في المقادير"[2]، فلابد أن يكون للفيلسوف نصيب من الخيال والعاطفة وإن كان أقل من نصيب الشاعر، ولابد أن يكون للشاعر نصيب من الفكر ولكن أقل من نصيب الفيلسوف. وهكذا يتضح أن الفيلسوف والشاعر يشتركان في تلك العناصر ولكن نسب الإحتياج تختلف من طرف إلى آخر.

كما يدخل العقاد أيضا مفهوم الذوق السلم والطبع الأصيل في معرض حديثه عن حقيقة الشعر، فيقول: "إن الشعر فيه الجيد والرديئ إن لم يكن فيه القديم والجديد، فالجيد هو ما عبرت به فأحسنت التعبير عن نفس ملهمة وشعور حي وذوق قويم، والرديء هو ما

---

[1] : العقاد: خلاصة اليومية والشذور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995، ص107.

[2] : العقاد: ساعات بين الكتب، المجموعة الكاملة الأدب والنقد 3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، مج26، ط1، 1984، ص322.

أخطات فيه التعبير، أو ما عبرت فيه عن معنى لا تحسه أو تحسه ولا يساوي عناء التعبير عنه"[1].

يتضح مما سبق أن الشعر عند العقاد يرتبط بالذوق السليم الذي يعبر عن الشحنات الشعورية في نفس الشاعر، فهو ترجمان النفس وناقلها الأمين، وحتما سيؤثر بصدقه وجماليته في نفسية متلقيه، ويشترط أن يصاغ بأسلوب مؤثر وكلمات جميلة. لذا يرى أن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فهذا شعر القشور والطلاء، وإن كان يصل إلى الأعماق فهذا شعر الحقيقة الجوهرية.

**ج/الصورة الفنية ووظيفتها في الشعر:**

تعد الصورة الفنية عنصرا هاما من عناصر الإبداع الأدبي، وهي مدعوة للتنقيب والكشف عن جوهر الظاهرة الأدبية وصلتها بالحياة، فمهمة الشاعر تتمثل في النفاذ إلى صميم الأشياء وليس نسخ الواقع، وفي هذا الصدد نورد قولا للمازني: "وهل الشعر إلا خاطر لا يزال يجيش في الصدر متى يجد مخرجا ويصيب متنفسا"[2]، وليس الشعر عاطفة محضة حسب المازني، بل هي عاطفة ممزوجة بالفكر ونشاط الذهن، وذلك حسب ما تستدعيه الحاجة إلى ربط الأحاسيس: "ولا غنى للشعر عن الفكر بل لابد أن يتدفق الجيد الرصين منه بفيض القرائح، ويتخفى بنتاج العقول وجنى الأذهان، ولكن سبيل الشاعر أن لا يعنى بالفكر لذاته ولسداده ورزانته، بل من أجل الإحساس الذي نبهه، أو العاطفة التي أثارته، فربما كان الفكر أصلا فروعه الإحساس، وثماره العواطف، وربما كان فرعا أصله الإحساس"[3] فالشعر وجدان ورسالة ومتعة.

---

[1] – العقاد: ساعات بين الكتب، ص236

[2] – المازني: الشعر غاياته ووسائطه، دار الفكر اللبناني ، بيروت، 1999، ص50

[3] – المرجع نفسه، ص58.

والصورة الفنية الأصيلة هي التي تضاعف الحياة وتضاعف إحساس القارئ بها، لأنها تصدر عن الوجدان فتخاطب وجدان المتلقي، وإن صدرت عن الحواس تقف عند الحواس، ويعد هذا الموقف بين علاقة الفن بالحياة موقف جديدا قياسا إلى الأدب التقليدي الذي كان يعنى بالكلمة وبلاغة التشبيه وغيرها من الزخارف اللفظية، التي لا تتجاوز ظاهر العمل الأدبي.

وهكذا يتضح جليا ما يريده أصحاب الديوان، إنهم يريدون الأدب الناطق بلسان النفس الإنسانية، المتحدث عن عمق الحياة وجمالها، المصور لعظمة الكون وبهجته، فالأدب في نظرهم يمثل حياة الأمم، كما يعد باعث الثورة فيها ونافث للحرارة في عروقها، وحافزها لممارسة الحياة في أبهى حللها، فالشاعر "يحاول أن يعبر عن العقل البشري والنفس البشرية وأن يكون خلاصة زمنه وأن يكون شعره تاريخا للنفوس، ومظهرا ما بلغته في عصره"[1].

**د/الأصالة والتأثر بالغرب:**

يذهب بعض النقاد والباحثين إلى أن أصل الدعوة إلى صدق التصوير الفني وصدق العاطفة والبحث عن جوهره الحياة ليست تقليدا لأحد، بقدر ما هي تعبير عن ذلك العصر الذي عاش فيه الناقدان (العقاد والمازني)، حيث تميز بالتفكير العميق، والقلق العظيم، والاضطراب المخيف نتيجة الأوضاع التي كان يعيشها العالم العربي على مختلف الأصعدة، وهذا ما دفع بأبنائه إلى تحصيل المعرفة والبحث عن النور الكامن في رسالة الأدب الحقيقية، وهي قيادة الجيل للبحث عن أسرار الوجود والحقائق، ولن يقوم بهذه المهمة الجليلة سوى الأدباء وعلى رأسهم الشعراء، لأن الشاعر "لطيف الإحساس، دقيق الشعور يوجعه ما

[1]–عبد الرحمن شكري: ديوان عبد الرحمن شكري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ج5، مقدمة، ص409.

لا يكاد يحس به غيره، وتفعل في نفسه الوخزة الهينة ما لا تفعله الطعنة القاسية في نفس غيره وهو فاتر الهمة"[1].

تذكرنا الآراء السابقة بمبادئ الرومانتيكية في أوروبا، تلك التي كانت تدعو إلى عودة الشعر إلى داخل النفس البشرية، وقد كانا الناقدان يتفقان مع الرومانتيكيين الغربيين في فهم وظيفة الشعر، التي خلاصتها الكشف عن الحقيقة الصارخة في حنايا النفس وهي تخوض غمار الحياة وتخالط آلامها وأحداثها وتهتز بأفراحها، وإن ذلك يحتاج إلى "ذهن خصب وذكاء وخيال واسع لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها، ودرس اختلافها وتشابهها، وائتلافها وتناكرها، وامتزاجها ومظاهرها وأنغامها، وكل ما توقع عليه أنغام العواطف من أمور الحياة وأعمال الناس. فينبغي للشاعر أن يتعرض لما يهيج فيه العواطف والمعاني الشعرية، وأن يعيش عيشة شعرية موسيقية بقدر استطاعته، وينبغي له أن يبحث في كل عاطفة من عواطف قلبه وكل دافع من دوافع نفسه، لأن قلب الشاعر مرآة الكون فيها يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة أو قبيحة مرذولة وضيعة"[2].

ورغم هذا التأثر الواضح بالرومانسية الغربية، إلا أن الناقدين العربيين تميزا برومانسية متفائلة تدعو إلى الإبتعاد عن اليأس، وإلى التفاؤل والإقبال على الحياة بحب وشجاعة وصدق، ويتجسد ذلك كله من خلال صدق الرؤيا الشعرية. ويبدو أن الناقدين قد تفطنا إلى مسألة مهمة وهي المحافظة على خصوصة النصوص العربية وربطها بسياقاتها الحضارية التي أنتجتها، وأن التبني الكلي والإسقاط المباشر للنظريات الغربية هو "قمع لوجود النَّص عينه، من منظومته الثَّقافية التي أنتجته"[3].

---

[1] – العقاد: خلاصة اليومية والشذور، ص43.

[2] – شكري: مقدمة شكري، ج3، ص243 .

[3] – بدرة فرخي، النقد العربي بين حقيقتي الإبداع والإتباع، مجلة الناص، العدد 07، قسم اللغة العربية وآدابها،ج امعة جيجل، مارس 2007، ص203.

تبرز الرؤية الأخيرة أصالة الناقدين، وصدق تمثيلهما للواقع العربي المعاش، بكل آماله وآلامه، فهي تدعو إلى ممارسة الحياة، والنضال في سبيل غرس القيم الأدبية الجديدة. وبالمقابل تعبر عن الرفض الكلي للأدب التلقيدي الذي أصبح مظهرا من مظاهر التخلف والجمود.

**هـ/وحدة العمل الفني:**

تعد من أبرز القضايا التي ثار عليها أصحاب الديوان وأعابوها على المدرسة الإحيائية لعدم اعتمادها على وحدة فنية، إذ يمكن التقديم والتأخير ولا علاقة تربط البيت السابق بما يليه. وقد تعرض العقاد لهذه القضية في أكثر من موضع وفي أجزاء كثيرة من كتاب "الديوان"، حيث يقول: "القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما، يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه، إلا كما تغني الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة (...) ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية ولم تجدها فاعلم أنها قصيدة لا تنطوي شعور على كامل بالحياة"[1]، فالوحدة الفنية التي نادى بها العقاد هي وحدة الخواطر وتجانسها، حيث تصبح القصيدة كالكائن الحي في انسجام أعضائها وتكاملها بحيث لا يمكن أن يحل عضو مكان عضو آخر.

وقد نادى المازني بدورة بضرورة هذه الوحدة الفنية في الأعمال الأدبية، إذ يقول: "إن مزية المعاني وحسنها ليسا فيما زعمتم من الشرف، فإن هذا سخف كما أظهرنا فيما مر، ولكن في صحة الصلة أو الحقيقة التي أرادها الشاعر أن يحلها عليك في البيت مفردا أو في

---

[1] – العقاد والمازني: الديوان في الأدب والنقد، ص130.

القصدية جملة، وقد يتاح له من الإعراب عن هذه الحقيقة أو الصلة في بيت أو بيتين، وقد لا يتأتى له ذلك إلا في قصيدة طويلة. وهذا يستوجب أن ينظر القارئ في القصيدة جملة لا بيتا بيتا كما هي العادة، فإن ما في الأبيات من المعاني إذا تدبرتها واحدا واحدا ليس إلا ذريعة للكشف عن الغرض الذي إليه قصد الشاعر"[1]، فالمازني يدعو إلى وحدة الفكرة والمعاني، وهذه الوحدة يستشفها القارئ عن طريق القراءة الواعية، المتدبرة التي بها يمكن الوصول إلى روح النص.

ويعد طرح أصحاب الديوان لهذه الفكرة طرحا جديدا وتطورا ملحوظا في النقد العربي الحديث، لأن وحدة العمل الفني هي عنصر بارز وتجديد مهم، كان له الأثر الكبير في تطوير الأدب العربي المعاصر.

تأسيسا على ما سبق، يمكن القول أن القضايا النقدية التي جاء بها كتاب الديوان قد فتحت للمعاصرين من الأدباء والنقاد والمفكرين أبوابا جديدة في الفن وآفاقا جديدة في النقد، لأنها علمتهم أن الشعر لا ينبغي أن يكون تقليدا لأن رسالته أرفع وأرقى، وأصبح الناس وهم يقرؤون للعقاد والمازني يرون فيهما مذهبا جديدا في الأدب، كان له الأثر البالغ على الحركة النقدية العربي في التاريخ الحديث.

[1] – إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة. ص191.

# المحاضرة السادسة

# جماعة أبولو

**المدة:** ساعة ونصف

**الفئة المستهدفة:** طلبة السنة الثانية (ليسانس)

## 1- توطئة:

نشأت جماعة أبولو سنة 1932 على يد مجموعة من الشعراء والأدباء والنقاد العرب، أمثال خليل مطران، أحمد شوقي، إبراهيم ناجي، أبو القاسم الشابي، وبدر شاكر السياب وأحمد زكي أبو شادي، هذا الأخير الذي يعد المؤسس الفعلي لها. وتصنف ضمن أكبر المدارس الأدبية الهامة في الأدب العربي الحديث، فقد أتت بعد جماعة الديوان، هذه الأخيرة التي مهدت الطريق لمختلف التيارات العربية التجديدية في العصر الحديث بعد المعارك الحاسمة التي خاضها روادها مع الشعراء المحافظين في المدرسة الإحيائية.[1]

## 2- النشأة:

ظهرت هذه المدرسة بعد الجمود الذي لحق بالديوانيين في تلك الفترة، نتيجة المبالغة في الذهنية الجافة، التي جعلتهم أقرب ما يكون إلى الشعر التقليدي الذي كان محل نقد من طرفهم، فبعد توقف عبد الرحمان شكري عقب إصداره لديوانه السابع "أزهار الخريف" سنة 1918، انقلب عليه صديقاه القديمان ورفيقا الدرب العقاد والمازني، ثم ما لبث هذا الأخير أن انصرف إلى مجال الصحافة وكتابة المقال. ولم يبق سوى العقاد الذي بات يقترب كثيرا

[1]- ينظر: عبد المنعم خفاجة، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ص42.

من شعر المحافظين، فظهرت علي شعره سماتهم من النظم في الأغراض التقليدية، وارتباط بالمناسبات.

وفي ظل تلك الأوضاع صارت الحاجة ملحة لانطلاقة جديدة، تدفع بالشعر إلى الأمام لمواجهة تحديات العصر، فظهرت مدرسة أبولو في محاولة منها لتجاوز التيارين السابقين وإكمال ما نقص.[1]

وقد اقترن شعر هذه المدرسة بظهور مجلة "أبولو" سنة 1932م، التي كانت بمثابة اللسان الناطق باسمها، وتكونت جمعية أبولو في العام نفسه، وكان الشاعر خليل مطران زعيما روحيا لهذه المدرسة، فقد دعا إلى "الحرية الفنية التي تحترم وحدة القصيدة التي تحترم شخصية الشاعر، وأبرز كل شيء في هذا الوجود –صغيرا أو كبيرا– كموضوع شعري خليق بعناية الشاعر، وأهل للتناول الفني إذا ما استطاع الشاعر أن يتجاوب معه، وطرق الموضوعات الإنسانية بدل الاقتصار على العواطف الذاتية"[2]، يتضح من هذا القول أن مطران كان يدعو إلى التجديد على مختلف المستويات، اللغة والمضامين وحتى هيكل القصيدة.

**3- سبب التسمية:**

توحي تسمية المدرسة بهذا الاسم إلى الخلفية المعرفية التي تشكلت عليها أفكار أصحابها وروادها، فلفظ "أبولو" مشتق من "أبوللوني"(Apollonian)، كما توحي دلاله اللفظ إلى كتابة متسمة بالرصانة والاتزان ورباطة الجأش[3]. واتخاذ هذا الاسم يدل على التأثر الواضح والكبير بالثقافات الأجنبية عند رواد مدرسة أبولو.

---

[1] – ينظر: سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، كلية الآداب، القاهرة، ص28

[2] – عبد المنعم خفاجة، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ص40

[3] – ينظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986، ص7

## 4- الخلفيات المعرفية:

لقد تأثر شعراء مدرسة أبولو بالاتجاه الرومانسي عموما، وبشعر الرومانسيين الإنجليز بصفة خاصة، ويرجع ذلك إلى الثقافة الأجنبية التي تشبع بها أصحاب هذا الإتجاه، فقد عاش رائد هذه المدرسة أحمد زكي أبو شادي نحو عشر سنوات في إنجلترا، كما تمكن زملاؤه: إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، ومحمد عبدالمعطي الهمرشي وغيرهم من إجادة اللغات الأجنبية، وقد ساعدهم على ذلك إطلاعهم على الآداب الأوروبية والروسية، وكذا الترجمات والبعثات العلمية: "وزاد اتصال العرب بآداب الغرب عن طريق الترجمة والبعثات العربية إلى جامعات أوروبا، والمستشرقين والأساتذة الغربيين الذين عملوا في الجامعات العربية، وعنوا بنشر الأدب الغربي بين الشباب العربي، وبخاصة آداب شكسبير وشلي وهوجو وموباسان ولامارتين وأناتول فرانس وألفريد دي موسيه وجوته، وكذلك عن طريق المدارس الأجنبية التي أنشئت في ربوع الشرق العربي. وبتأثير ذلك كله ظهر الاتجاه الرومانسي في الأدب العربي الحديث، وكان أول من دعا إليه حاملا راية التجديد والابتداع في الشعر هو الشاعر خليل مطران"[1].

كما تأثر شعراء المدرسة أيضا بما سمي بـ"أدب المهجر"، وبخاصة شعر جبران خليل جبران مما جعل شعرهم يصبغ بصبغة عاطفية قوية، ويعبر عبد المنعم خفاجة عن هذا التوجه الفكري العام للجماعة بقوله: "ويلح شعراء هذه المدرسة في التعبير عن نفوسهم وعن فلسفة الألم التي تنطوي عليها جوانحهم، ويمزجون مشاعرهم بمرائي الجمال في الطبيعة، ويدعون إلى الوحدة العضوية في القصيدة، وإلى صدق العاطفة والبعد عن الزيف"[2].

---

[1] – عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، مكتبة الأزهر، القاهرة، ج2، ص40.

[2] – المرجع نفسه، ص 42.

## 5- خصائص المدرسة:

يتضح من خلال أدب أعلام أبولو أمثال: إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه ومحمد عبد الحليم عبد الله، أن هناك نبرة حزن رومانسية طاغية على أشعارهم وكتاباتهم، فقد وجدوا في كتابات الرومانسيين الغربيين معادلا موضوعيا للتعبير عن حالة اليأس والعجز والهروب من الواقع، لذا بدت صورة الإنسان في أدبهم تحمل بعدا سلبيا حزينا، وقد شكل السبب الأخير نفسه حافزا قويا لديهم للإبداع وفق أشكال جديدة برزت في تلك المرحلة، كالقصة والرواية، ولعل ذلك كان يدل دلالة واضحة وأكيدة على الرغبة الواعية في الهروب من الواقع، لما تزخر به تلك الأشكال الفنية من أبعاد تخييلية.[1].

## 6-أعمال روادها:

أصدر رائد هذه المدرسة الدكتور أحمد زكي أبو شادي ديوانه الأول "نداء الفجر"، سنة 1911، وكان ذلك قبل قبل صدور المجلة، إضافة إلى مرلفات أخرى مثل "أطياف الربيع"، "أشعة وظلال"، "عودة الراعي"، و"فوق العباب"، حيث دعا في كتاباته إلى "الأصالة والفطرة الشعرية والعاطفة الصادقة، وإلى الوحدة التعبيرية والتناول الفني السليم للفكرة والمعنى والموضوع، ودعم وحدة القصيدة ، وكان شعره يمتاز بحدة المعاني وبالانسجام الموسيقي، والتحرر البياني، وبالخيال الغربي وبالتأمل الصوفي"[2] ، الذي يستدعي التعمق في الجوانب النفسية والفلسفية، وما ميز أيضا مؤلفات أبو شادي نظمه في الشعر القصصي والتمثيلي.

إضافة إلى المؤسس، كانت هناك أعمال ومؤلفات أخرى لباقي أفراد الجماعة، ومن بعض أعمالهم: "أغاني على النيل" لصالح جودت و"أغاني الكوخ" لمحمود حسن إسماعيل،

---

[1] – ينظر: بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، ط3، مزيدة و منقحة، ، 1983 ص16 .

[2] – عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ص42

ومجموعة من المؤلفات للشاعر الكبير أبو القاسم الشابي، نذكر أهمها: "من وراء الظلام"، و"المساء الحزين" و"ورثاء فجر" و"أنشودة الراعي" و"صوت من السماء".

ويتضح من عناوين مؤلفاتهم حضور عناصر الطبيعة بقوة، مما يدل على حبهم وتعلقهم بها وبجمالها، ومناجاتها ومخاطبتها.

**7-خصائص مدرسة أبولو:**[1]

**ا/ من حيث المضمون : .**

- الاعتماد على التجربة الذاتية والحوار الداخلي الذي يجريه الشاعر مع نفسه، والصدق في نقل هذه التجربة، لأن الإبداع يعكس بشكل أو بآخر نفسية صاحبه فـ " من الخطأ أن تظن أن الأثر الأدبي شيء وشخصية الأديب شيء آخر، وأن أدب الصنعة والنفاق يمكن أن يعيش مستقلا وينسى أمر صاحبه، فتاريخ الإنسانية ضد هذه النظرية تماما"[2]

- انتشار الكلمات الأجنبية التي تعبر عن التأثر بالثقافة الغربية، من قبيل: أوزوريس، إخناتوو غيرهما.

- النبرة التشاؤمية الناتجة عن الاستسلام للأحزان والآلام، وتصوير حالة البؤس والشقاء.

- الشعور بالاغتراب حتى مع الإقامة في الوطن بين الأهل والأصحاب، ويرجع ذلك إلى اختلاف النظرة إلى الأمور.

- الكتابة عن الحب والمرأة، وكذا الحنين والذكريات.

- استخدام عناصر الطبيعة كمعادل موضوعي لحالة اليأس والحزن، وحبها والتعلق بجمالها، وتشخيصها ومناجاتها.

---

[1] - ينظر المرجع السابق، ص42

[2]- ينظر: أحمد زكي أبو شادي، قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة- القاهرة- 2012، ص32.

**ب/ من حيث الشكل :**

– التحرر من وحدة القافية، عن طريق التنويع في القافية، والكتابة على منوال الموشحات الأندلسية، وفي هذا الصدد يقول أبو شادي: "وليس التوشيح والنظام المتعدد القوافي من القصيد القديم إلا أمثلة لمحاولة التحرير لدى القدامى من العرب"[1] .

– الدعوة إلى الوحدة العضوية في كتاباتهم واختيار العناوين الموحية لقصائدهم.

– استخدام اللغة السهلة الموحية، مع الميل إلى استخدام الألفاظ المرتبطة بالطبيعة والمتصلة بالجوانب الروحانية.

– استخدام الألفظاظ ذات البعد التاريخي، كالألفاظ اليونانية والفرعونية القديمة.

– تجسيد المعنوي في صورة المحسوس، لخلق صورة فنية حية متحركة.

– العناية بالجانب الموسيقي مع الميل إلى الموسيقى الهادئة العبيدة عن الجفاف والرعونة.

**8– نص تطبيقي:**

يقول أحمد زكي أبو شادي: "ليس الشعر هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف العربي القديم، وإنما الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلى ما خلف مظاهر الحياة، لاستكناه أسرارها، وللتعبير عنها، فإذا جاء هذا البيان منظوما فهو شعر منظوم، وإذا جاء منثورا فهو شعر منثور، وجميع الآداب العالمية تعترف بهذين القسمين للشعر، وإن أعطت للشعر المنظوم الصدارة لجمعه بين بيان العاطفة وموسيقاها، ومتى آمنا بذلك أصبحت مسألة القافية وتنويع البحور ومزجها أمرا ثانويا، لأن الشاعر الناضج الشاعرية، المتمكن من اللغة، الصافي الطبع، لا يجوز لنا أن نلقي عليه دروسا في كيفية استعمال القوافي والبحور، فله

---

[1] – أحمد زكي أبو شادي: مقالة بمجلة أبولو، مج 1، سنة 1932،ص 1228 .

من طبعه الشعري خير ملهم ودليل، وإن المعاني الشعرية هي التي تبحث عن ثوبها اللفظي وليس الثوب هو الذي ينبغي له أن يسيطر عليها.

إن الحرية جزء أصيل من الفن، بل أساس عظيم له، والتطور الفني للشعر في أمم شتى أظهر لنا أن هذه الحرية المهذبة تعطينا من روائع التعبير الشعري مالا تظهر به في الشعر المقفى والمقيد ببحر معين، ولاسيما في مجال القصص والتمثيل، وليس التوشيح والنظام المتعدد القوافي من القصيد القديم إلا أمثلة لمحاولة التحرير لدى القدماء من العرب"[1].

ونختم هذه المحاضرة بقول لأبي شادي، يصف فيه حالة النقد العربي، يقول: " أما بين أبناء العربية فلا يزال النقد عاثرا أعرج، ذلك لأن الأغلبية الساحقة من النقاد ليس لديهم أدوات النقد الأدبي السليم كثير ولا قليل، فإن آفاقهم ضيقة ومعارفهم سطحية، بل لقد انتقلت العدوى من احتراف الصحافة إلى احتراف النقد الأدبي، بعد أن كانت الأولى تجتذب إليها كل من هب ودب، قبل أن أصبحت من الدراسات الجامعية المحترمة، وقبل أن نظمت لها نقاباته، وحرم الانخراط فيها على غير المثقفين المتخصصين، وليس كذلك حال النقد الأدبي المسكين الذي ما يزال تحت رحمة الانتهازيين السطحيين، وأنصاف المتعلمين الذين يبيحون لأنفسهم إصدار الأحكام الجرئية، ولا أحكام النفي والإعدام والحجر والحرمان في بلاد السوفييت"[2].

---

[1] : أحمد زكي أبو شادي: مقالة بمجلة أبولو، ص 1228.

[2] : خالد ابو شادي: قضايا الشعر المعاصر، ص 33-34.

# المحاضرة السابعة

# جماعة الرابطة القلمية

**المدة:** ساعة ونصف

**الفئة المستهدفة:** طلبة السنة الثانية (ليسانس)

## 1- توطئة:

أدت الظروف الإقتصادية والسياسية المزرية التي يكان يتخبط فيها العالم العربي مع بدايات النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إلى هجرة الآلاف من الشباب العربي (اللبناني والسوري خاصة) إلى بلاد المهجر، وبالأخص إلى الأمريكيتين الشمالية والجنوبية، بحثا عن الحرية المفقودة في أوطانهم "وكانت الهجرة فرارا من واقع أليم جثم على صدر الأحرار، والتماسا لواقع جديد يتنفسون فيه بحرية ويجسمون أحلامهم التي وئدت في غياهب الجور والطغيان السياسي"[1]، وقد انقسم المهاجرون إلى قسمين: قسم استقر في الولايات الشمالية والشرقية من أمريكا مشكلا ما يسمى بـ "الرابطة القلمية"، والقسم الثاني استقر في الولايات الجنوبية وقد أسس ما يسمى بـ "العصبة الأندلسية".

ورغم أن الحصول على لقمة العيش لم يكن سهلا كما تصور أولئك الشباب، إلا أنهم وجدوا حريتهم في الإبداع الأدبي، وكان الحنين إلى أوطانهم أبرز ما ميز تلك الكتابات. كما أن الشعور بالغربة والخوف على الهوية العربية في مجتمع غريب عنهم جعلهم يلتحمون ويتحدون، بل دفع ذلك بالبعض إلى تأسيس نواد وجمعيات يلتقون فيها وينشطون على مستواها. وبرز من بينهم الشعراء والأدباء والمفكرين الذي عملوا فيما بعد على إرساء معالم

---

[1] : صابر عبد الدايم: أدب المهجر، دراسة تاصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، دار المعارف، ط1، 1993، ص15

مدرسة هامة في تاريخ الأدب العربي، سميت بـ "مدرسة المهجر"، ويعقب الدكتور محمد التونجي عن الأدب المهجري في معجمه فيقول: "الأصل في الأدب أن يبدعه أهله وهم في بلدهم ووطنهم، غير أن العصر الحديث عرف جماعات قدر لها أن تعيش خارج وطنها وتبدع فوق أرض غير أرضها، فقد جمعت بعض العرب الغربة في غير أرضهم، فشكلوا ما يعرف بالجاليات أطلق عليهم اسم المغتربين المهجريين، وصدر عنهم أدب دعي بأدب المهجر، أو الأدب المهجري وهو ظاهرة جديدة في الأدب العربي المعاصر"[1].

انقسمت مدرسة المهجر إلى اتجاهين:

**أ/ العصبة الأندلسية:** تأسست بالمهجر الجنوبي سنة 1932، برئاسة ميشيل معروف، وقد ضمت أسماء عدة مثل داود شكور ونصر سمعان وشفيق المعلوف وإلياس فرحات. تميزت كتاباتهم بالمحافظة على القديم ومحاولة التجديد في طرائق الإبداع الشعري وأساليبه، كما اهتموا بجزالة الألفاظ ومراعاة قواعد البلاغة والعروض، ويرجع الباحثون ذلك إلى كون أمريكا الجنوبية في تلك الفترة كانت شبيهة بالمجتمعات العربية المحافظة. رغم ذلك فقد برز من شعراء المهجر الجنوبي من تميز نتاجهم الشعري بالجمال والقوة، ونذكر على سبيل المثال فوزي المعلوف والشاعر القروي.[2].

**ب/ الرابطة القلمية:** بدأت فكرتها عام 1916، إلا أن تأسيسها رسميا كان سنة 1920 في نيويورك على يد نخبة من الأدباء، يترأسهم الشاعر الكبير جبران خليل جبران، وقد ضمت الرابطة إلى جانب جبران خليل أسماء أخرى معروفة في الساحة الأدبية العربية، من قبيل ميخائيل نعيمة، إيليا أبي ماضي، نسيب عريضة، ندرة حداد، رشيد أيوب وغيرهم. وكانت مجلة "السائح" هي اللسان الناطق بأفكار هذه الجماعة، والذي عكس صورة راقية لهذا

---

[1] – محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية– بيروت لبنان– ط، 2، سنة 1999 ، ص 71 .

[2] – ينظر: محمد مصطفى هدارة، التجديد في شعر المهجر، دار الفكر العربي، 1957 ، ص52.

الأدب المهجري. وما تجدر الإشارة إليه أن شعراء الرابطة كانوا أبعد أثرا وتأثيرا في حركة الشعر العربي من شعراء المهجر. وذلك راجع إلى العوامل المذكورة سابقا.[1]

**2- التأثر بالمذهب الرومانسي:**

يتضح من خلال تتبع حركة الأدب المهجري التأثر الواضح بالاتجاهات والمذاهب الحديثة في الأدب الغربي، لاسيما المذهب الرومانسي، ذلك ما يتجلى في الخصائص العامة سواء الموضوعاتية أو الفنية التي صبغت هذا الأدب، ومرد ذلك راجع إلى المبادئ الإنسانية والمثل العليا والحرية والمساواة التي كانت تنادي بهم الرومانسية، وهي نفسها الغايات والأماني التي كان ينشدها المهجريون، "فهم تأثروا باتجاهات كثيرة وخاصة بالأدب الأوروبي والحركة الرومانسية والاتجاه الرمزي في أوروبا خلال القرنين التاسع عشر والثامن عشر" [2]

**3-أهداف الرابطة القلمية:[3]**

- رفع لواء التجديد في الأدب العربي شعرا ونثرا، وانتقاد الشعر القديم ومحاربة التقليد.
- تعميق صلة الأدب بالحياة، وتجسيد واقع الإنسان في تجربة كتابية ذات رؤية رومانسية وعاطفية.
- التحرر من الثنائية التقليدية (الشكل والمضمون).
- التنويع في القافية ومحاربة نموذج القصيدة العمودية.

وانطلاقا من الغايات المذكورة سابقا، أبدع شعراء المهجر الشمالي أيما إبداع، فقد لامسوا كل مناحي الأدب الشعرية والنثرية، وكتبوا في مواضيع جديدة بأساليب مغايرة، حيث

---

[1] – ينظر: حسن جاد: الأدب العربي في المهجر، دار قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع ، الدوحة، ط1، 1985، مزيدة ومنقحة. ص63 .

[2] – صابر عبد الدايم: أدب المهجر، دراسة تاصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، دار المعارف، ط1، 1993، ص10

[3]– سالم المعوش: إيليا أبو ماضي بين الشّرق والغرب في رحلة التشرد والفلسفة والشاعرية، ، مؤسسة بحسون، 1997، ص99.

أبدع جبران خليل جبران –على سبيل– في الشعر الوجداني الذي يعالج قضايا ذات بعد إنساني، كما أبدع إيليا أبي ماضي في الشعر الرمزي الفلسفي، وخاض ميخائيل نعيمة بحر النقد واضعا مقاييس لم تكن موجودة سابقا. كما شاعت وانتشرت بقوة الفنون النثرية مثل الرواية والقصة وغيرهما.

**4– خصائص الرابطة القلمية:**[1]

**ا/ على مستوى المضمون:**

– الحنين إلى الوطن والتغني بجماله والدفاع عن قضاياه.

– حب الطبيعة ومناجاتها والتغني بجمالها، وتوظيف عناصرها كمعادل موضوعي لشعور الغربة والشوق .

– التأمل في النفس الإنسانية والتعمق فيها والدقة في تصويرها بغية كشف أسرار الحياة.

– بروز النزعة الإنسانية الشاملة في كتاباتهم، مع الدعوة إلى المثل العليا والمبادئ السامية.

– سلاسة المعاني ورقتها وانسيابها في أعماق النفس، ذلك ما جسده أسلوب الهمس بدل الخطابة المباشرة.

**ب/ على مستوى الشكل:**

– اسعتمال الألفاظ السهلة والتراكيب البسيطة المعبرة عن روح العصر، مع جمال التصوير ودقة الوصف.

– الدعوة إلى الوحدتين العضوية والموضوعية، لتشكيل وتجسيدهما في كتاباتهم.

– العناية بالصورة الفنية في تشخيص المعاني وتجسيدها، لتسهيل التأثير في المتلقي.

– التمرد على الأوزان القديمة والتنويع في القافية، متأثرين في ذلك بالموشحات الأندلسية.

---

[1]– ينظر: شوقي ضيف: دراسات في الشّعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط10، 2003، ص246.

– توظيف أصوات وشخصيات متعددة في القصيدة الواحدة، وذلك للإبانة عن المكنونات النفسية وتأملات الحياة والوجود.

**5– النقد في كتاب الغربال لميخائل نعيمة:**

يعد كتاب الغربال من الكتب المهمة في النقد العربي الحديث، وهو الأثر النقدي الثاني في المدرسة النقدية التأثرية، بعد كتاب الديوان من حيث التأثير في الحركة النقدية الأدبية الحديثة والمعاصرة. وهو عبارة عن مجموعة المقالات النقدية التي نشرها ميخائيل نعيمة في الصحف أو كتبها كمقدمات لبعض مؤلفاته، وهذا لا ينقص من قيمة الكتاب كما يشير إلى ذلك محمد مندور، فقد جرت العادة أن يكون التأليف في تلك الفترة على تلك الشاكلة.[1] والمتفحص في الكتابيين (الديوان والغربال) يدرك بوضوح أنهما رايتان رفعتا في فترة متقارب في كل من بلاد مصر والمهجر، وكانت الغاية الرئيسية تحطيم المقاييس النقدية القديمة، والدعوة إلى مقاييس حديثة في فهم الأدب وتقويمه، وقد أدت الغاية المشتركة بين الكتابين بالعقاد إلى القول: "لو لم يكتب قلم نعيمة هذه الآراء التي تتمثل للقارئ في هذه الصفحات لوجب أن أكتبها أنا. فأما وقد كتبها وحمل عبئها فوجب على الأقل أن أكتب مقدمتها"[2] يتضح من هذا القول وحدة الأهداف والغايات بين المؤلفين (الديوان والغبرال).

ويضم الكتاب إحدى وعشرين مقالة، خصص بعضها للهجوم العنيف على الأدب العربي التقليدي والتحجر اللغوي، مثل ما جاء في مقالي " الحباحب" و" نقيق الضفادع"، ثم مقال " الزحافات والعلل " للهجوم على العروض التقليدي، كما تناولت بعض مقالاته بالنقد التطبيقي بعض الدواوين التي ظهرت في تلك الفترة مثل "القرويات" و"الريحاني في عالم الشعر" و"ابتسامات ودموع" وغيرها.[3]

---

[1] – ينظر: محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص20.

[2] – المرجع نفسه، ص26 .

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص23 .

ومما أورده ميخائيل نعيمة في "نقيق الضفادع" قوله: "من أكبر الأوهام التي يؤخذ بها ضفادع الأدب وهمهم أن تسيير الأدب منوط بهم(...) وليس للقوانين التي ربطت بها الحياة أجزاءها من محل من الإعراب في قاموسهم (...) لو تبصر ضفادع اللغة العربية يوما تاريخ لغتهم لوجدوا أن (...) اللغة التي نتفاهم بها اليوم في مجلاتنا وجرائدنا ومن على منابرنا هي غير لغة مضر وتميم وحمير وقريش"[1].

فنعيمة يرى أن اللغة مظهر من مظاهر الحياة وهي لا تخضع إلا لقوانين هذه الحياة، ويعيب على القدماء مبالغتهم في تقديس الألفاظ القديمة والأساليب التقليدية، ونبذهم ما سوى ذلك، وهي نظرة أدت باللغة إلى الجمود والركود، كما يسخر نعيمة من النقاد المحافظين الذين اقتصرت غايتهم على البحث عما يخالف أذواقهم لينعتوه بالهشاشة والرداءة "فهم يتوسدون القواميس ويتلون عليها صلواتهم، ويحرقون أمامها بخور قلوبهم، وزيوت أدمغتهم، وكل غايتهم في الحياة أن يقعوا في قصيدة أو مقالة على كلمة أو تركيب لم تألفها أذواقهم ولا رضيت عنها قواميسهم"[2] .

## 6-المنهج النقدي في الغربال وصفات الناقد:

يتضح من خلال حديث نعيمة عن الغربلة، أنه لم يتخذ منهجا معينا في كتابه بل كان منهجه تأثريا ذاتيا، ذلك ما عبر عنه في قوله: "إن لكل ناقد غربااله، لكل موازينه ومقاييسه، وهذه الموازين والمقاييس ليست مسجلة لا في السماء ولا في الأرض، ولا قوة تدعمها وتظهرها قوة صادقة سوى قوة الناقد نفسه"[3]، وهذه القوة جعلها نعيمة تتجسد من

---

[1] : ميخائيل نعيمة: الغربال، دار نوفل للنشر، بيروت، ط15، ص 95 .

[2] : المرجع نفسه، ص 97 .

[3] : المرجع نفسه، ص 16.

خلال الصفات والشروط الواجب توفرها في الناقد، ومن أبرزها:[1]

- الإخلاص في النية.
- المحبة لمهنة النقد.
- الغيرة على موضوعه.
- الذوق الدقيق.
- الشعور الرقيق.
- الفكر المتيقظ.
- البيان الحسن.

ويشدد نعيمة على أن مهمة الناقد ليست نقد الأشخاص بل نقد أعمالهم الأدبية، حيث يقول: "إن مهنة الناقد الغربلة. لكنها ليست غربلة الناس، بل غربلة ما يدونه قسم من الناس من أفكار وشعور وميول (...) هي غربلة الآثار الأدبية لا غربلة أصحابها"[2] ، ويرى نعيمة بأن الناقد الذي لا يميز بين شخصية المنقود وبين آثاره الأدبية ليس أهلا لأن يحمل مبادئ الغربال، فهو لا يصلح أن يكون ناقدا.

ثم يقرر أن النقاد كالشعراء طبقات وأصناف، وأن الناقد المبدع هو الذي يضطلع بمهمة الكشف عن الجديد في الآثار الأدبية التي ينقدها، وعن الجواهر التي لم يهتد إليها أحد، حتى لا يكون عمله نسخا لما نسجه السابقون[3].

يتضح مما سبق أن المنهج النقدي عند نعيمة يتجاوز التفسير والتقييم، إلى الإبداع والإتيان بالجديد الذي لم يهتد إليه شخص من قبل، ذلك ما يفصح عليه نعيمة في معرض

---

[1] – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]– المرجع نفسه، ص13.

[3]– المرجع نفسه، ص18

حديثه عن الناقد: "هو مبدع عندما يرفع النقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد، حتى صاحب الأثر نفسه"[1] .

**7-المقاييس النقدية:**

رغم أن المنهج الذي يتبعه نعيمة هو التأثري الذاتي، حيث أن لكل ناقد مقاييسه ومعاييره التي يعتمدها في نقده للآثار الأدبية على اختلاف أنواعها، إلا أن ذلك لم يمنع نعيمة من وضع مقاييس عامة يمكن أن يشترك فيها جميع النقاد. وهذه المقاييس هي ما أدرجها في مقاله "المقاييس الأدبية"، والتي سماها بـ "الحاجات الأدبية"، تلك التي "كانت تنبع عن الذات الفردية، التي أخذت تنفتح وتسعى إلى تأكيد وجودها في زمن أخذ الوعي القومي ينتشر فيه، فيعكس على الأفراد إحساسا قويا بذواتهم، ورغبة عارمة في تأكيد تلك الذوات (...) واستطاع الناقد الحساس ميخائيل نعيمة أن يتخذ من روحه بؤرة تتجمع فيها خصائص عصره الفنية الجديدة، واتخذ من هذه الحاجات مقاييس عامة للأدب"[2] .

ولخص تلك الحاجات في أربعة عناصر: [3]

ا/ حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية من رجاء ويأس وفوز وفشل، وإيمان وشك، وحب وكره وغير ذلك من الإنفعالات والتأثيرات.

ب/ حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة وليس من نور نهتدي به سوى نور الحقيقة، حقيقة ما في نفسنا وحقيقة ما في العالم من حولنا.

ج/ حاجتنا إلى الجميل في كل شيء، ففي الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه من مظاهر الجمال، فإنا وإن تضاربت أذواقنا في تحديد الجميل والقبيح فإن هناك جمالا مطلقا لا يختلف فيه ذوقان.

---

[1] – ميخائيل نعيمة: الغربال، ص18.

[2] – محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص29.

[3] – ينظر : ميخائيل نعيمة: الغربال، ص70-71

د/ حاجتنا إلى الموسيقى، ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه.

يتضح مما سبق أن ميخائل نعيمة قد طبق منهجا نقديا تأثريا ذاتيا، واضعا جملة من المعايير والمقاييس التي يمكن تطبيقها على المؤلفات الأدبية المعاصرة شعرا ونثرا، وهو بذلك يبدو متأثرا بالاتجاه التجديدي ورافضا كل الرفض للاتجاه الإحيائي.

**8- موقف نعيمة من عروض الشعر:**

لقد شن نعيمة هجوما عنيفا على البحور الخليلية، وحمل العروض ثقل تخلف مرحلة تاريخية كاملة في حياتنا الفكرية، لأنه رأى أن الشعراء بتقديمهم الأوزان على روح الشعر قد جعلوا من هذا الأخير صناعة وزخرفا، حيث أصبح الوزن سابقا والشعر لاحقا، وبالتالي أصبح كل من يتقن الوزن شاعرا. يتضح ذلك في قوله: "لقد وضع الناس للشعر أوزانا مثلما وضعوا طقوسا للصلاة والعبادة، فكما أنهم يتأنقون في زخرفة معابدهم لتأتي لائقة بجبروت معبودهم، هكذا يتأنقون في تركيب لغة النفس لتأتي لائقة بالنفس. وكما أن الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب، هكذا النفس لا تحفل بالأوزان والقوافي بل بدقة ترجمة عواطفها وأفكارها"[1] ، فالشعر عبارة عن ترجمان النفس وناقل مشاعرها وأحاسيسها، واللغة مجرد رموز تستعمل للإفصاح عما يختلج النفس، لذا كان من الأولى تبسيط تلك الرموز والتركيز على الجوهز لا القشور، طبعا مع احترام القواعد العامة الخاصة باللغة العربية.

وصفوة القول، أن الرابطة القلمية تمثلت التجديد بشكل أكبر وأوضح منه عند جماعة الديوان، هذه الأخيرة التي ظلت – رغم كل مظاهر التجديد ودعواتها الثائرة – متصلة بالتراث العربي القديم ومستحضرة له في محطات عديدة.

---

[1] – المرجع السابق، ص116.

# المحاضرة الثامنة

# النقد التاريخي

**المدة:** ساعة ونصف

**الفئة المستهدفة:** طلبة السنة الثانية (ليسانس)

## 1-توطئة:

لقد شهدت الساحة الأدبية والفكرية في العصر الحديث تطورات كثيرة وعلى مستويات عديدة، ولعل أبرز خاصية ميزتها هي الطابع العلمي للأبحاث والدراسات اللغوية، الذي كان نتيجة طبيعية لتطور العلوم واستقلالها. وقد أدى ذلك كله إلى ظهور ما يسمى بالمنهج النقدي، هذا الأخير الذي ظهر كحاجة ملحة استدعتها النصوص والأعمال الإبداعية بغية تيسير الولوج إلى كوامنها لمحاورة مضامينها المغلقة واستنطاق خطاباتها المستعصية، بأدوات وآليات واضحة المعالم ومن شأنها أن تؤدي إلى تحقيق أكبر نسبة من الدقة والموضوعية في التحليل.

وقد أدى ظهور المناهج النقدية إلى إثارة عديد القضايا الفكرية التي استقطبت اهتمام الباحثين والناقدين في العصر الحديث، فتناولوها بالبحث المعمق والتنقيب الدقيق في مرجعياتها المعرفية والفلسفية، وتبيان أثرها على النصوص الإبداعية. فما هو المنهج ؟ وما هي أنواعه ؟ وما الخلفيات والمرجعيات التي بني عليها ؟ وما هي أبرز خصائصه ؟

## 2- في مفهوم المنهج:

للإجابة على مختلف الأسئلة المطروحة سنحاول الوقوف أولا عند مفهوم المنهج لغة واصطلاحا. نجد في المعاجم اللغوية: المنهج مشتق من نَهَجَ، ففي لسان العرب: "إن المنهج والمنهاج هو الطريق الواضح، والنَهْجُ بتسكين الهاء هو الطريق المستقيم، ولهذا جاء في القرآن الكريم: "لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا" "[1]. أما "المعجم الوسيط" فأضاف إلى ما سبق قوله: "الطريق الواضح والخطة المرسومة، ويعترف بأنها دلالة محدثة. ومنه منهاج الدراسة ومنهاج التعليم ونحوهما"[2]. والملاحظ على المفهوم اللغوي في القرآن الكريم أنه جاء مقرونا بالتشريع، وبالتالي فهو يشتمل على مدلول العلمية، فكل ما كان واضح المسالك فهو طريق بين، وكل ما اشتمل على تشريع كان علما.

وأشار الدكتور أحمد مطلوب في "معجم النقد العربي القديم" إلى أن المنهج هو "الطريقة أو الأسلوب، وقد استعملها القرطاجني للدلالة على بعض أقسام كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ويريد به الباب، وكان قد قسم كتابه إلى أربعة أبواب أو أقسام سمى كل قسم منهجا، وقسم المنهج إلى فصول (...) ولكن المعنى العام للمنهج هو الأسلوب الذي يقود إلى هدف معين في البحث والتأليف أو في السلوك"[3]. وعليه تشير الدلالة اللغوية عموما إلى معنى السبيل والطريق والأسلوب.

وقد أخذ المنهج معان متعددة في المعاجم الأجنبية مثل معجم أوكسفورد، لكن ما يلاحظ هو التقارب بين التحديدين اللغوي والاصطلاحي، فكلمة المنهج في الإنجليزية (Method)، وفي اللاتينية(Methodus) وفي الفرنسية ( Méthode) وفي اليونانية (Methedos)، وهي تعني بشكل عام الطريق أو السبيل أو التقنية المستخدمة لعمل شيء

---

[1] – لسان العرب : ابن منظور ، تحقيق عبد الله علي الكبير و آخرين ، طبعة دار المعارف ، القاهرة ، مادة "نهج" ، ص 4554-4555.

[2] – المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية في القاهرة ، مكتبة الشروق الدولية، مصر ، ط4، 2004، ج2، ص 966 .

[3] – أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2001، ص407

محدد، أو هو العملية الإجرائية المتبعة للحصول على شيء ما أو موضوع ما، كما استخدمت للإشارة إلى طريقة البحث عن المعرفة أو الاستقصاء، وقد وظفت بدلالات عديدة في مجالات مختلفة كالفلسفة والمنطق والطب وغيرها.[1]

أما اصطلاحا، فيشير صلاح فضل إلى تعدد كبير للمفاهيم حول المنهج، وهذا الأمر ناتج أساسا عن غياب الوعي الكافي بهذه القضية، وربطها بحقول معرفية أخرى كالفلسفة والعلم والابستيمولوجيا وغيرها، وعليه يرى أنه يمكن تناول المفهوم من منظورين، عام وخاص: "أما العام فيرتبط بطبيعة التفكير النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها(...) أما الخاص فهو الذي يتعلق بالدراسة الأدبية وبطرق معالجة القضايا الأدبية والنظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله وتحليلها" [2]، يتضح من قول صلاح فضل أنه من الضروري تحديد الإطار الذي سيتم فيه تناول المنهج، وكذا ضبط المصطلحات الخاصة به.

أما سعيد علوش فيعرفه بأنه "سلسلة من العمليات المبرمجة والتي تهدف إلى الحصول على نتيجة مطابقة لمقتضيات النظرية"[3]، وهو بذلك يقابل المنهج بالنظرية. كما يربط يوسف وغليسي المنهج بالجانب الفلسفي الذي انبثق عنه، فيقول: "وعليه فالمنهج بصفة جامعة هو جملة من الأساليب والآليات الإجرائية الصادرة عن رؤية نظرية شاملة إلى الإبداع الأدبي والتي غالبا ما تنبثق عن أساس فلسفي أو فكري، يستخدمها الناقد في تحليل النص وتفسيره"[4]، ويشير وغليسي أيضا إلى أن هناك من ينطلق من التقسيم المتعلق بالسياق والنسق، "على اعتبار أن تحول المنهج النقدي من السياق إلى النص هو أكبر تحول

---

[1] – ينظر: فاضل ثامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص218

[2] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 223.

[3] – المرجع نفسه، ص 223.

[4] – يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، بحث في المنهج وإشكالياته، رابطة إبداع الثقافية، 2002، ص24

في مسار المناهج الجديدة، وهو بؤرة النزاع بينها وبين المناهج التقليدية".[1] ويعد التقسيم الأخير الأكثر اعتمادا في الدراسات النقدية الحديثة.

يتضح من العرض السابق بوادر الأزمة المصطلحية في الساحة النقدية العربية، والتي ترجع أساسا إلى اختلاف زوايا النظر من ناقد إلى آخر، وتعدد المرجعيات المعرفية بين الباحثين واختلافها من باحث إلى آخر. فكل طرف حاول تقديم تعريف انطلاقا من فهمه الخاص. ومهما يكن من أمر الاختلاف تبقى هذه المناهج من أهم ثمرات تطور العلم في العصر الحديث، يستعين بها النقاد في دراسة النصوص الأدبية، وقد تراوحت بين المناهج السياقية والمناهج النسقية ومناهج ما بعد النص.

ويمثل كل نوع من الأنواع السالفة الذكر مرحلة من مراحل الخطاب النقدي، ففي المرحلة الأولى لظهور هذه المناهج سيطرت المناهج السياقية التي أعلت من سلطة المؤلف، وراعت الظروف الخارجية التي أنتج فيها النص الأدبي، ونذكر منها على سبيل المثال: المنهج التاريخي والنفسي والإجتماعي. أما المرحلة الثانية فسيطرت المناهج النسقية والسلطة فيها للنص مع إقصاء للمرجع الخارجي، ونمثل بكل من البنيوية والأسلوبية والتفكيكية وغيرها، أما المرحلة الثالثة فهي الفترة الراهنة التي انتقلت فيها السلطة إلى القارئ، ومثلتها نظريات القراءة وجماليات التلقي. وقد أنتجت كل مرحلة نصوصها ورؤاها ونقادها.

### 3- مفهوم النقد التاريخي:

يعد المنهج التاريخي من أهم المناهج النقدية في العصر الحديث، لكونه ارتبط بتطور الفكر الإنساني منذ أقدم العصور، وكان له دور بارز في قراءة النصوص الأدبية وتفسيرها وفقا للمعايير التي وضعها مؤسسوه ورواده الأوائل، والذين يرون أن: "معرفة التاريخ السياسي والإجتماعي لازمة لفهم الأدب وتفسيره، وكثيرا ما يستحيل فهم نص أدبي قبل دراسة تاريخية

---

[1] – المرجع السابق، ص27.

عريضة، والكتب صدى لما حولها من أمور، ونحن معرضون للخطأ في فهم وتقدير آراء الأدباء وأخيلتهم ما لم نلاحظ صلتهم بعصورهم"[1]، يتضح من هذا القول أن المنهج التاريخي ينطلق من قاعدة "الانسان ابن بيئته"، ويستعين بها على فهم المؤثرات المختلفة التي أدت إلى نشأة الظواهر والتيارات الأدبية داخل المجتمعات، على اعتبار أن الإبداع في عمومه ليس منجزا فرديا مستقلا، بل هو نتاج لمجموع الظروف السياسية والإجتماعية والفكرية التي أفرزته، والأديب فرد من هذه البيئة أيضا. ويلخص عبد السلام المسدي التفاعل الحاصل بين مختلف الأطراف في النقد التارخي بقوله: "يشبه سلسلة من المعادلات السببية، فالنص ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ، فإذا النقد تاريخ للأديب من خلال بيئته"[2] .

ومن أعلامه الذين نظروا له ووضعوا أسسه، نذكر جوستاف لانسون الذي يعد الرائد الأكبر للمنهج التاريخي، حتى أصبح يعرف باسمه " اللانسونية" أو "النقد اللانسوني"، وما تجدر الإشارة إليه أن لانسون لم ينطلق من فراغ، بل أفاد كثيرا من الأبحاث التي قدمها من سبقوه أمثال هيبوليت تان وسانت بوف وبرونتيار، فالأول كان يؤمن بتأثير البيئة والثقافة في إنتاج الفرد، لذا دعا إلى الخروج عن حدود الأدب القومي والانفتاح على مختلف الآداب الأخرى، وقد غلب على دراسته الطابع النظري أكثر من التطبيقي، أما الثاني فقد ركز على علاقة النقد بمؤلفه وأخذ يبحث في عناصر تكوين المبدع الخارجية، وقد جعل من النقد جنسا أدبيا مستقلا، في حين تأثر برونتيار بنظرية داروين في النشوء والإرتقاء، ورأى أن الأجناس الأدبية تنشأ تماما كالأجناس الطبيعية ثم تتطور وتفنى، ويتوالد بعضها من بعض. والملاحظ على هؤلاء النقاد تأثرهم بالاتجاه العلمي العام الذي ساد في تلك المرحلة.[3]

---

[1] – سمير حجازي: المناهج المعاصرة لدراسة الأدب، دار الكتاب الجامعي، الكويت، ط1، 1996، ص 109

[2] – عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994، ص 88.

[3] – ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 195، دار مهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1996، ص 196

ولقد طور لانسون تلك الأفكار بشكل كبير، فحتى وإن اتخذها ملهما ومنطلقا فإنه وجه لها الكثير من الملاحظات والانتقادات، ورأى أنها تحتاج إلى تقويم حتى لا تخرج عن غايتها المنوطة بها وهي دراسة الأعمال الإبداعية، لاسيما بعد أن غدا "الأدب الفرنسي الحديث مسرحا لكل الأهواء، وميدانا لمعارك الشهوات، بل نستطيع أن نهمس بأنه ملجأ للكسالى (...) ولكم من أديب يرى في المنهج شبحا مخيفا، وعنده أن لابد من الدفاع عن لذته الخاصة وميله الشخصي ضد سطوته المميتة، والحق أن تلك المخاوف وهم باطل"[1]، يتضح من قول لانسون أن الحاجة أصبحت ضرورية لصياغة منهج جديد يتماشى وروح العصر، ويعيد الإعتبار للأعمال الأدبية بعد أن شوهت وفقدت رونقها مع سابقيه، نتيجة مبالغتهم في إسقاط مناهج العلوم الطبيعية على الظاهرة الأدبية.

لذا يؤكد لانسون على ضرورة التمسك بالمنهج لتفادي الانزلاقات التي وقع فيها كل من النقد التأثري والنقد التقريري، فالأول تجاوز حدود مدلوله بإصدار الأحكام التاريخية التي تخرج الأثر الأدبي عن موضوعه الأصلي، والثاني أي التقريري تكمن خطورته في أنه ينتحل لنفسه صفة التاريخ، فهو في الغالب نقد أهواء ولا يخلو من أيديولوجية المذهب أو التيار الذي يتبعه. ولن نتجنب هذه الأضرار إلا بالتمسك بالمنهج الذي من شأنه أن يحقق أكبر قدر من الدقة والموضوعية.

يعد النقد التاريخي وسيلة هامة لتوجيه القارئ إلى الإلمام بمختلف السياقات التاريخية التي أنتج فيها النص الأدبي، والموقع الذي يحتله ضمن المنظومة الأدبية التي ينتمي إليها، يؤدي إلى فهم أعمق للظاهرة الأدبية، يقول لانسون: "وبهذا تتميز دراستنا عن الدراسات التاريخية الأخرى، ويتضح أن التاريخ الأدبي ليس علما صغيرا من العلوم المساعدة للتاريخ. نحن ندرس تاريخ النفس الإنسانية والحضارة القومية في مظاهرها الأدبية، وفي تلك المظاهر

---

[1] – محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص395 والقول للانسون.

قبل كل شيء، ونحن إنما نحاول دائما أن نصل إلى حركة الأفكار والحياة خلال الأسلوب".[1]

## 4- المنهج التا ريخي في النقد العربي الحديث:

لقد كانت نهايات الربع الأول من القرن العشرين، هي البداية الفعلية للنقد التاريخي في الأدب العربي بسبب عاملين أساسيين، يتمثل الأول في دراسات المستشرقين التي كانت تدور في أغلبها حول دراسة تاريخ الأدب العربي، وكان لها تأثير جلي في ظهور بعض الكتب ذات النزعة التاريخية، مثل كتاب "تاريخ الأدب العربي" لبروكلمان سنة 1892، وكان له تأثير كبير على حركة التأليف العربية فيما بعد.[2]

أما العامل الثاني فيتمثل في البعثات العلمية لمجموعة من النقاد العرب إلى الدول الأوروبية وفرنسا على وجه التحديد، وقد تتلمذوا على يد رموز المدرسة الفرنسية، وعلى رأسهم أحمد ضيف الذي يمكن عده أول متخرج عربي من المدرسة اللانسونية، أما محمد مندور فيمكن عده الجسر المباشر بين النقدين الفرنسي والعربي، على أساس أنه أول من أرسى معالم اللاسونية، في نقدنا العربي حين أصدر كتابه" النقد المنهجي عند العرب" مذيلا بترجمته لمقالة لانسون الشهيرة.

ومنذ الستينيات أخذ النقد التاريخي يزدهر في كثير من الجامعات العربية متجاوزا المرحلة الجنينية إلى التأليف والإبداع، وكان ذلك على يد طائفة من الباحثين العرب، من قبيل: شوقي ضيف، سهير القلماوي، عمر الدسوقي في مصر، وشكري فيصل في سوريا،

---

[1] : محمد مندور،النقد المنهجي عند العرب، ص398-399

[2] : ينظر: رائد فؤاد الرديني، خطاب النقد عند عزالدين إسماعيل، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص312

ومحمد صالح الجابري في تونس، وعباس البراري في المغرب، وبلقاسم سعد الله وصالح خرفي وعبد الله الكيبي في الجزائر.[1]

## 5- طه حسين ناقدا:

يعد طه حسين واحدا من أبرز من مثلوا تيار النقد التاريخي في الأدب العربي، فقد أحدثت آراؤه ضجة كبيرة في الأوساط الأدبية، لما تضمنته من جرأة وثورة عما كان سائدا آنذاك، ويعد كتابه "ذكرى أبي العلاء" أول ما ألفه في هذا المجال وهو عبارة عن أطروحته الخاصة بالدكتوراه، عرض فيها عرضا شامل حياة أبي العلاء وأدبه وفكره وفلسفته ومظاهر الحياة الأدبية والسياسية في عصره. بالإضافة إلى مؤلفاته اللاحقة لاسيما "حديث الأربعاء" الذي بين فيه أثر البيئه الحجازية وحياة الترف التي ميزتها على الشعر الأموي والعباسي، وكتابه "في الأدب الجاهلي" الذي أثار ضجة كبيرة، و"مع المتنبي" وغيرهم.

يقول في مقدمة "ذكرى أبي العلاء": "ليس الغرض في هذا الكتاب أن نصف حياة أبي العلاء وحده وإنما نريد أن ندرس حياة النفس الإسلامية في عصره"[2] ، كما يوضح منذ البداية أنه جعل درس أبي العلاء درسا لعصره: "جعلت درس أبي العلاء درسا لعصره، واستنبطت حياته مما أحاط به من المؤثرات. ولم أعتمد على هذه المؤثرات الأجنبية وحدها، بل اتخذت شخصية أبي العلاء مصدرا من مصادر البحث، بعد أن وصلت إلى تعيينها وتحقيقها وعلى ذلك فلست في هذا الكتاب طبيعياً فحسب، بل أنا طبيعيّ نفسيّ أعتمد ما تنتج المباحث الطبيعية ومباحث علم النفس معا"[3]، وربما يحيلنا هذا القول إلى المبادئ الأولى لعلم النفس التي ظهرت في أوروبا مع فرويد، وفسرت الأدب انطلاقا من التحليل النفسي لشخصية صاحبه.

---

[1] – ينظر: عبد الحميد هيمة، النص الشعري بين النقد السياقي والنقد النسقي، مجلة مقاليد، ورقلة، العدد 2، ديسمبر، 2011، ص87.

[2] – طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، مكتبة المعارف، ط3، 1937 ، ص16 .

[3] – المرجع نفسه، ص13 .

ونجده يقول في موضع آخر: "ولست أزعم أنا لسنا في حاجة إلى درس الآداب على المنهج القديم، بل أقول إنا في حاجة إلى المنهجين معا. في حاجة إلى المنهج القديم لنقوي في أنفسنا ملكة الإنشاء، وفهم الآثار العربية التليدة، وفي حاجة إلى المنهج الحديث لنحسن استنباط التاريخ الأدبي من هذه الآثار"[1].

يتضح من الأقوال السابقة، أن طه حسين كان متأثرا بمذهب تان في النقد، هذا الأخير الذي درس الأدب في ضوء الثلاثية الشهيرة (البيئة الجغرافية، الجنس، الزمان)، فحتى وإن لم يذكر ذلك صراحة في بحثه "تجديد ذكرى أبي العلاء" إلا أن المطلع على مبادئ تان يكتشف الشبه الواضح بينه وبين طه حسين. فإذا كان تان يرى أن المبدع ما هو إلا نتاج ثلاثيته السابقة، فالشأن نفسه مع أبي العلاء في كتابات طه حسين، فهذا الشاعر ما هو إلا إفراز ومحصلة طبيعية لمعطيات عصره وأحداثه المتداخلة ومعارفه المتنوعة. لذلك أعلن في القول السابق بأنه لن يكتفي بدراسة حياة أبي العلاء وإنما سيتعداها إلى دراسة عصره والظروف التي ميزته على مختلف الأصعدة فكرية سياسية واجتماعية. وفي هذا الإطار سيدرس طه شخصية شاعره مبرزا مزاياه الكثيرة التي تفرد بها في زمانه. وبهذا يكون قد ارتقى بالنقد من المهمة الاستكشافية الوصفية إلى مرتبة العلوم النظرية والتجريبية.

لقد كانت منابع ثقافة طه حسين متشعبة ومتنوعة، بين التراث العربي القديم والثقافة الأزهرية وبين الفكر الفرنسي والثقافة الأوروبية عموما، وقد كاذ لذلك الدور الكبير في توجيه مساره الفكري والنقدي، فقد برز بآرائه الجريئة التي لعبت دورا بارزا في عالم الأدب والنقد في العصر الحديث منذ إصداره لكتاب "تجديد ذكرى أبي العلاء". ورغم أنه لا يذكر مذهبا بعينه في كتبه، إلا أن المتفحص في أفكاره والمتمعن في طروحاته، يستشف الخطوط العامة التي يتحرك ضمنها والآليات الإجرائية التي ينتهجها.

---

[1] : طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، ص9

كما يبدو الناقد متأثرا بفلسفة ديكارت، التي كانت تؤمن بالعقل وتجعله مقياسا لكل شيء. ويتجسد المذهب الشكي الديكارتي من خلال تشكيكيه في حجم كبير من الموروث العربي لاسيما في العصر الجاهلي، ذلك ما تضمنه كتاب "في الأدب الجاهلي"، وإن كان البعض يرى بأن الشك عند طه حسين هو مجرد أداة للنقد والتحليل.[1]

وفي ضوء مبادئ الفكر الديكارتي ثار طه حسين على رجال الدين واعتبرهم قيودا ربطت الأدب وجعلت منه وسيلة لا غاية، مؤكدا أن الإبداع الحقيقي يدرس لذاته وإن كان بحاجة إلى شخص فهو يحتاج إلى ناقد يحلل ويشك ويرفض وينكر وليس لمبشر بالدين، لذا يجب أن تكون دراسة الأدب لذاته بغية تذوق جماله الفني. كما شك في كل الدراسات السابقة، وفيما وصلنا من أقوال الرواة المؤرخين، والشك حسب رأيه بداية استجلاء الحقيقة.

كما أعلن طه حسين الثورة على تقديس القدماء وآثارهم دون دراسة أو تحليل، وحسب رأيه لا يعد ذلك احتقارا لهم بقدر ما هو إيقاظ للمعاصرين وغربلة للقديم. كما ظل ينادي بمقولة الفن للحياة وليس إرضاء للسلطان، فالأدب هو الغاية في البدء والختام.

وصفوة القول، أنه ورغم النجاح الذي حظي به المنهج اللانسوني فإنه لم يسلم من الانتقادات الكثيرة التي وجهت له، والتي تعلقت أساسا بخطورة إسقاط حياة المبدع على الظروف المحيطة به، وتوظيفها في تحليل النصوص، مما يجعل هذه الأخيرة عبارة عن وثائق تاريخية يُرجع إليها عند الحاجة لتأكيد النتائج والحقائق المتوصل إليها، إضافة إلى ذلك نجد التعامل مع المبدعين المنتمين إلى حقبة زمانية واحدة يتم على مستوى واحد، ومرد ذلك إلى تجاهل الفوارق الجوهرية بينهم، مما أدى إلى تشويه النصوص وقتل جماليتها. وبالتالي صار هذا المنهج عاجزا على تقويم الظاهرة الأدبية أو توصيفها أو الحكم عليها جماليا. مما أدى إلى ظهور المنهج الاجتماعي.

---

[1] : ينظر: محمود أمين العالم: مواقف نقدية للتراث، دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع، 1997، ص242

## 6- نص للتطبيق:

يقول طه حسين: "إن الأدب في جوهره إنما هو مأثور الكلام نظما ونثرا، وإن هذا الكلام المأثور لا يستطيع أن ينهض الأديب بفهمه وتذوقه إلا إذا اعتمد على ثقافة عامة قوية وعلى طائفة من العلوم الإضافية لابد منها، بينما تاريخ الأدب يعنى قبل كل شيء بهذا الكلام المأثور وما يتصل به، ولكنه في الوقت نفسه مضطر إلى أن يوسع ميدان بحثه، ويتناول أشياء قد لا يستطيع أن يتناولها من يُعنى بالأدب من حيث هو أدب في تفصيل وإسهاب. وأنت إذا سألت عن هذا التاريخ الأدبي ما قيمته وما نفعه؟ رأيت أنه ينبغي أن ننتظر منه أمرين لابد منهما: أحدهما تاريخي صرف فهو ينبئنا بالأدب وما اختلف عليه من أطوار وما عمل فيه من مؤثرات متباينة بتباين العصور والبيئات. والثاني يتجاوز التاريخ بعض التجاوز ويهون على طلاب الأدب درس الأدب والتعمق فيه دون أن يضيعوا من وقتهم الشيء الكثير في تحصيل أشياء لابد لهم من خلاصتها"[1].

**المطلوب:**

- **ناقش القول .**

[1] : طه حسين: في الأدب الجاهلي، منتدى مكتبة الإسكندرية، القاهرة، ط3، 1933، ص28

# المحاضرة التاسعة

# النقد الاجتمـــــــــاعي

**المدة:** ساعة ونصف

**الفئة المستهدفة:** طلبة السنة الثانية (ليسانس)

## 1- توطئة:

بعد تعثر المنهج التاريخي وعجزه في مواطن كثيرة على الإحاطة بالظاهرة الأدبية من جوانبها المختلفة، أصبح لزاما ظهور منهج آخر لسد النقص وتقوية جوانب الضعف، فكان المنهج الإجتماعي، الذي يعد حسب الباحثين سليل المنهج التاريخي، بمعنى أن المنطلق التاريخي كان هو الإطار الطبيعي الذي تبلور فيه المنهج الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان، فهو جاء امتدادا للمنهج التاريخي وثورة على بعض مقولاته لاسيما تلك التي تدعو إلى الجمود وتقديس البطولات والأمجاد.

فبتزايد الوعي الإجتماعي ظهر من النقاد من دعا إلى أن يكون للأدب وظيفة اجتماعية وغاية سامية يسعى إلى تحقيقها، ذلك ما عبر عنه بدوي طبانة في قوله: "اتسعت دائرة البحث في غاية الأدب، وكثر القائلون بوجوب نهوض الأدب بمهمة الإصلاح الإجتماعي، ومحاولة النهوض بالأمة وحملوا الأدباء تبعة التخلف الإجتماعي الملحوظ، وقد وازنوا بين أدباء العربية وأدباء أوروبا وأمريكا من هذه الناحية، وخلصوا من الموازنة إلى أن من عوامل إكبار الأدب الأجنبي أنه استطاع أن ينهض بعبء الإصلاح الإجتماعي، وذلك

بشرحه العلل والمعوقات في بعض طبقات الأمة، وأن من أهم أسبابه هو أن الأدب العربي لا يتحدث إلا عن نفس صاحبه ومطامحه وآماله ومتاعبه. وعبر النقاد عن آمالهم في أن يتجه الأدباء اتجاها إصلاحيا يجاري نهضة الأمة ويتابع خطواتها في سبيل التقدم"[1]، كما دعا إلى ضرورة التخلص من النرجسية الزائدة والذاتية الممقوتة في الإبداع وتغيير زاوية النظر لتتماشى ومتطلبات الشعوب وتطلعاتها.

## 2- مفهوم المنهج الإجتماعي:

هو المنهج الذي يربط بين الأدب والمجتمع بطبقاته المختلفة، فيدرس الظاهرة الأدبية على اعتبار أنها جزء من النظام الإجتماعي، كما يدرس أسباب نشأتها وتفاعلها مع الأنظمة الأخرى والغاية التي ترمي إليها، وبذلك يكون الأدب ممثلاً للحياة على المستوى الجماعي لا الفردي، ويصبح المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الأدبية. ويوضح صاحب كتاب "مناهج النقد الأدبي" الفارق بين علم الإجتماع الأدبي والنقد الإجتماعي فيقول: " إذا كان علم الاجتماع الأدبي يدرس أشكال النشاط المتبادل بين الأشخاص الذين يتدخلون في عالم الأدب، فإن النقد الإجتماعي يفسر نوعيا كيف أن الكتابة حدث ذو طبيعة اجتماعية. تبعا لفلسفة كل ناقد وفهمه يتوقف عرضه لدور المجتمع عاملا حاسما أو مرافقا في قيمة الإبداع الشعري(...) وفي كلتا الحالتين يدرس المنهج الاجتماعي تأثير الجماعة في القيمة الجمالية، بل ويعلي من قيمة كاتب ما لأن عمله شف جيدا عن عروق المجتمع"[2]

يتضح من القول السابق أن المنهج الاجتماعي ينظر إلى الأدب من خلال المجتمع، وبالتالي فهو يبحث عن المساحة المشتركة بين المبدع وأفراد مجتمعه عبر التجربة الإبداعية التي يعبر عنها، والتي تعطينا صورة عن الحياة الاجتماعية وما ميزها من أحداث ووقائع في الفترة التاريخية التي كتب فيها النص. وبالتالي يصبح الإبداع وفق هذا المنظور في

---

[1] – بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، 1986، ص137-138

[2] – انريك أندرسن أمبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، القاهرة، 1991، ص117-118 .

خدمة المجتمع والفرد في خدمة الجماعة، وقد يساعد هذا النوع من النقد في تحريك الشعوب ودفعها إلى التطور والرقي.

### 3- نشأة النقد الإجتماعي وتطوره:

تعود البدايات الأولى للنقد الإجتماعي إلى الفيلسوف أفلاطون، الذي يعد أول ناقد يهتم بالناحية الإجتماعية، ويعتبرها معيارا لاستحسان الشعر، فقد حوت جمهوريته المثلى الشعراء الذين تدعو أشعارهم إلى تأجيج حماسة المحاربين، بينما طرد الشعراء الذين تفسد أشعارهم أخلاق الناس. وهي إشارات ذات بعد اجتماعي للأدب. وفي العصر الحديث يعد الفرنسي تان أول من أقام دراسات وأبحاث جادة تربط بين الأدب والمجتمع، ونظر للأدب على أنه انعكاس للمجتمع، لما للبيئة من دور بارز في صياغة شكل الظاهرة الأدبية.[1]

ولقد أسهمت نظرية الانعكاس التي ظهرت في القرن التاسع عشر مع النقد الماركسي، في صياغة مفاهيم متطورة تدعو إلى الانفتاح على الواقع الاجتماعي والثقافي والإبداعي، فيصبح الإبداع وفقا لهذا الطرح انعكاسا للمجتمع، يصوغه المبدع بطريقة واعية وفي شكل فني يعبر عن الذات المبدعة، فالانعكاس لا يعني النقل الحرفي للمجتمع بقدر ما يعني المشاركة الصادقة لمشاكل وهموم وتطلعات هذا المجتمع، وإعادة صياغتها في حلة فنية مؤثرة، تبرز فيها جمالية الذات المبدعة وهي تتفاعل مع الذات الجماعية في انسجام واتساق شديدين، بحيث يصعب الفصل بين الذاتين.

وتعد جهود مادام دوستايل في هذه المجال مفصلية وحاسمة، لاسيما بعد إصدارها لكتاب "حول الأدب من حيث علاقته بالنظم الإجتماعية"، وقد أكدت من خلاله أنه لا يمكن فهم الأدب وتذوقه تذوقا حقيقيا في معزل عن الظروف الاجتماعية التي أدت إلى ظهوره، فالعلاقة بين الأدب والمجتمع وطيدة، وكلما توفرت الحريات الفردية والعامة كلما تطور

---

[1] : ينظر: إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 66

الأدب وارتقى. وتضرب مثالا لذلك بالأدب الفرنسي الذي شهد تطورا كبيرا بعد الثورة الفرنسية، بفضل الحريات الشخصية التي وفرتها هذه الثورة، فنتيجة لتغير الظروف الإجتماعية تغير الأدب هو الآخر، ليشمل التغيير كافة أنحاء أوروبا. كما دعت إلى ضرورة اتحاد المنظورين التاريخي والاجتماعي لرؤية التطور الأدبي وتفسيره.[1]

وقد لاقت آراؤها تأييدا كبيرا سواء من معاصريها أو ممن أتى بعدها، فها هو بونالد يلقي عبارته الشهيرة "الأدب تعبير عن المجتمع"[2] ، والتي أسهمت بشكل جلي في بلورة ما سمي بعلم اجتماع الأدب، الذي يُعنى بالتأويل الإجتماعي للآثار الإبداعية من خلال جدلية العلاقة بين الأديب وواقعه الإجتماعي، حيث يعيد الأديب صياغة عناصر الواقع بلغة إبداعية جديدة.

ثم يتعاقب نقاد وباحثون، يطورون في كل مرة نظريات هذا النوع من النقد، ففي منتصف القرن العشرين يقدم جورج لوكاش مؤلفه "الرواية التاريخية" الذي حاول من خلاله المزاوجة بين النظرتين الإجتماعية والتاريخية للأدب، بحيث ربط بين نشأة الأجناس الأدبية وطبيعة الظروف السائدة في نفس الفترة، ليتوصل إلى أن نشأة الرواية اقترنت ببروز الرأسمالية العالمية، وصعود الطبقة البرجوازية.[3]

ثم يأتي غولدمان الذي بدا متأثرا كثيرا بسابقه، ويصدر كتاب "سوسيولوجيا الرواية" الذي يؤكد من خلاله على أن الأعمال الأدبية المكتوبة في فترات زمانية معينة هي عبارة عن بنيات دلالية تعكس رؤية الأديب للواقع أو العالم، وللتوصل إلى فهم هذه الرؤية ينبغي

---

[1] : ينظر: المرجع السابق، ص 67

[2] : ريني ويليك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط1، 1948، ص 91

[3] : ينظر: عماد سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009، ص 310

النظر إلى الأعمال الأدبية على أنها وحدة شمولية كلية، وإلا ستظل الرؤية قاصرة وعاجزة على الإهتداء إلى الدور الحقيقي الذي يؤديه الأدب والفن في حياة الشعوب والمجتمعات.[1]

## 4- المنهج الإجتماعي في النقد العربي الحديث:

لقد ظهرت إشارات المنهج الإجتماعي في النقد العربي منذ القديم، وذلك من خلال نقد المجتمع وبعض سلوكياته، كما فعل الجاحظ في كتابه "البخلاء"، حيث ربط بين اللفظ الشريف والمعنى الشريف عند بشر بن المعتمر. بالإضافة إلى بعض الملاحظات والتعليقات المتناثرة في متون النقد القديم كتلك التي تحرص على ربص الصلة بين المستوى التعبيري ومستوى المتلقين. لكنها ظلت مجرد إشارات ولم ترقى إلى مستى الدراسات[2].

أما في العصر الحديث فقد تلقى العالم العربي هذا المنهج وهو يشهد تطورات اجتماعية وسياسية كبيرة، تمثلت أساسا في حركات التحرر القومي من الاستعمار، وكان لزاما أن يستجيب الأدب والنقد لتلك المتغيرات، وتجلت تلك الاستجابة من خلال المواقف من طروحات الماركسيين، التي تمثلت في الأحاديث والمناقشات والمعارك الأدبية والفكرية التي دارت بين فريق من الأدباء والنقاد كأحمد أمين وسلامة موسى وتوفيق الحكم وغيرهم.

وقد ظهرت عديد المؤلفات ذات التوجه الإجتماعي، مثل: "في الثقافة المصرية" لصاحبيه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، وهو كتاب يدخل في إطار التغير الإجتماعي، ويبرر له صاحباه بـحاجة المجتمع إلى هذا النوع من الكتابة: "إن المفكر أو الفنان أو الأديب عندما يعبر إنما يختار مادته الخام من عناصر هذا المجتمع ومن علاقاته المتفاعلة، أراد هذا أم لم يرد، قصد هذا أم لم يقصد. وإن هذه العناصر والعلاقات تكشف في داخلها عن موقف محدد من هذا الاخطبوط الاستعماري الجاثم على وجداننا القومي،

---

[1] – ينظر: ابراهيم محمود خليل: النقد الادبي الحديث– من المحاكاة الى التفكيك– ص 71

[2] – ينظر:عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، ص48

المعرقل لعملياتنا الامتاجية الابداعية"[1]، يتضح من هذا القول أن الإهتمام بفنيات الكتابة الأدبية وتقنيات الإبداع لم يكن ضمن أولويات المؤلفين في هذا الكتاب.

وظهر أيضا كتاب "دراسات في ضوء المنهج الواقعي" لحسين مروة، والذي يقول عن أسباب تأليفه: "جاء ليخلص النقد من فوضوية النقد الإنطباعي المحض، لكي يدخل نقدنا العربي في عصر المنهجية النقدية"[2]. وقد أصدر سلامة موسى أيضا كتابه "الأدب والمجتمع" الذي انتصر فيه للأدب الجديد مقابل الأدب القديم، على اعتبار أن الجديد أصدق في التعبير عن مشاعر النفس الإنسانية، وفي تصوير الضمير الشعبي من القديم الذي تمحور حول الذات وانغلق عليها، كما يضع فيه شروطا للأدب والأديب يجب الالتزام بها حتى يكون الإبداع اللسان الناطق بحال الشعب وظروفه المختلفه التي يعيشها، سياسية ثقافية فكرية واجتماعية، فالأدب شعبي بالدرجة الأولى.[3]

وقد اجتذب أيضا التيار الواقعي الاشتراكي الناقد محمد مندور، وتجلى ذلك في العديد من مؤلفاته، أبرزها "النقد المنجي عند العرب" و"النقد والنقاد المعاصرون"، وتجدر الإشارة إلى أن مندور ركز على الجانب الجمالي الشعوري للعمل الأدبي إلى جانب الموقف الاجتماعي.

وتوالى ظهور الأسماء العربية التي ساهمت بشكل أو بآخر في بلورة هذا المنهج، نذكر منهم على سبيل التمثيل لا الحصر: سلامة موسى، لويس عوض، عصام حنفي ناصف، عمر فاخوري، غالي شكري، فريدة النقاش، عبد الرحمان ياغي، وغيرهم كثيرون.

---

[1]– سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 254.

[2] – المرجع نفسه، ص155.

[3] – سلامة موسى: الأدب و المجتمع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ص14 وما بعدها.

وصفوة القول، أنه رغم العناية الكبيرة التي حظي بها هذا المنهج، إلا أن انتقادات شديدة طالته، أهمها: تحويل الأدب عن طبيعته الفنية والزج به في دهاليز الدعاية السياسية، وتحويل الأدباء من فنانين ومبدعين إلى معلمين ومربين في المجتمع، لأنهم اهتموا بقضايا عصرهم على حساب نصوصهم، وعليه اختفى الإبداع وأصبح النص مجرد وثيقة إجتماعية جافة تفتقر إلى الجمالية والفنية. كل تلك العوامل مجتمعة أدت إلى ظهور النقد النفسي.

**5-نص تطبيقي:**

يقول سلامة موسى: "الأدب الرفيع هو التنقيب عن معنى الحياة ودلالتها، وهو البحث عن طبيعة الكون، وهو إقناع الإنسان بأن يكون إنسانيا، وهو ابتكار القيم الجديدة تأخذ مكان القيم القديمة، وتزيد الدنيا والبشر جمالا وسعادة، أجل وطعاما للجائعين.

وقبل كل شيء وبعد كل شيء، يجب أن لا ننسى أن الأدب الرفيع، حتى الموسيقى حتى الرقص، يهدف إلى الأخلاق العليا، أي يجب أن نحس ارتفاعا في النفس حين نسمع أغنية أو نرى رقصا، أما إذا أحسسنا الخسة والانحطاط فإن الأغنية أو اللحن أو الرقص لن يعد أحدها من الفنون. وكذلك الشأن في أبي نواس، فإننا لا نستطيع أن نسمي أشعاره فنا جميلا إذ كيف يكون اللواط جميلا ؟

ولكن يجب أن لا ننسى أيضا أن الأخلاق العليا ليست هي الأخلاق العرفية التي يدعو إليها المجتمع، اذ قد يكون المجتمع فاسدا. وإنما الأخلاق العليا هي التي يستنبطها الأديب أو الفنان بذكائه ومعارفه واختباراته وديانته البشرية، ويدعو المجتمع إلى التخلق بها.

ونهضة الأدب لا تعني شيئا سوى نهضة الحياة، أي نهضة الإنسان والمجتمع ، ينهض بالثورة وينهض بالعلم، وينهض بالصناعة وينهض بالثقافة، وينهض بالحرية وينهض بالإنسانية، والأدب الرفيع هو عندئذ أدب الافكار".[1]

**المطلوب:** ناقش القول في ضوء ما درسته في المحاضرة.

---

[1] : سلامة موسى: الأدب والمجتمع، ص11-12

# المحاضرة العاشرة

# النقد النفسي

**المدة:** ساعة ونصف

**الفئة المستهدفة:** طلبة السنة الثانية (ليسانس)

## 1- توطئة:

يعد المنهج النفسي من أقدم المناهج، فجذوره تعود إلى أفلاطون وأرسطو مع فكرة التطهير[*]، التي تتعلق في المقام الأول بالمتلقين للأعمال المسرحية التراجيدية، وتتم كما يشرحها أرسطو "بأن يفزع المشاهد من رؤية الأفعال العنيفة والمأساوية فتأخذه الرحمة بالضحايا ويصيبه الحزن، وبهذا تتحقق المشاركة الوجدانية ويتخفف المتلقي من الرحمة (...) ويصاحب التطهير من الخوف والرحمة أثر سيكولوجي آخر لدى المشاهد للمسرحية المأساوية وهو اللذة"[1]، فأرسطو يشير إلى أن هذا النوع من الإبداع المسرحي يمتلك القدرة على إثارة مشاعر مختلفة في نفس المتلقي، كالرحمة والخوف واللذة أيضا، هذه الأخيرة التي سيكون حتما مصدرها البناء الفني للمسرحية.

وقد شهدت هذه الفكرة تطورا كبيرا بظهور علم النفس، حيث استفادت الدراسات الأدبية منه كثيرا في تفسير الأعمال الأدبية وتحليلها، لأن العنصر النفسي عنصر هام

---

[*] – التطهير وظفه أرسطو في المأساة، ويراد به تنقية نفوس المشاهدين بإثار خوفهم مما يحدث للبطل وتحريك كوامن شفقتهم ورحمتهم وهي فكرة ترجع أصولها إلى معالجة الداء بالداء فيعالج الداء الحقيقي الواقعي عن طريق إثارة شبيهة المتخيل غير الواقعي إثارة فنية قائمة على حشد المشاعر وتوجيهها بغاية تطهير النفس من أدرانها

[1] – حميد لحميداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر– مناهج ونظريات ومواقف– منشورات كلية الاداب، ظهر المهراز، ط3، 2014، ص 85–86

وبارز في العمل الأدبي، ويستمد أهميته من علاقة النفس بالأدب عموما، فكلا من علمي النفس والأدب يبحثان في خفايا وأسرار النفس الإنسانية، ومحاولة تفسير ما يحدث داخلها من انفعالات وردود أفعال على أي شكل من الأشكال، يقول عزالدين إسماعيل في هذا المعنى: "إن النفس تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب بالنفس، فالنفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس، والنفس التي تلتقي الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تلتقي الأدب لتصنع منه الحياة، إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا، وهما حين يلتقيان يضعان حول الحياة إطاراً فيصنعان لها بذلك معنى، والإنسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف للحياة معنى"[1]. يتضح من القول السابق العلاقة الحميمية بين الأدب والنفس، فهي علاقة تأثير وتأثر، فالنفس هي التي تثير بانفعالاتها وأحاسيسها ملكة الإبداع عند الأديب فينتج أدبا، يعبر عنه في صورة موحية.

والمنهج النفسي في الدراسات النقدية هو الذي يخضع النص الأدبي للبحوث النفسية، ويحاول تفسيره على ضوء النظريات النفسية للكشف عن غوامضه وأسراره. وقد ارتبط النقد النفسي في العصر الحديث بعالم التحليل النفسي سيجموند فرويد "الذي يرى في العمل الأدبي موقعا أثريا ذا طبقات من الدلالات متراكم بعضها فوق بعض، ولابد من الحفر فيها للكشف عن غوامضه وأسراره"[2] ، وترتكز أبحاث فرويد على مفهوم اللاوعي، فيصبح الأدب وفق هذا المفهوم شكل من أشكال تعبير الإنسان عن رغباته المكبوتة في اللاوعي، وهو بالكتابة ينفس عن هذه الرغبات. ويخلص التحليل النفسي إلى أن الإبداع عبارة عن حالة قابلة للتحليل، بحيث يحتوي كل مضمون على عناصر خفية وأخرى ظاهرة، ومن شأن التحليل النفسي البحث في هذه العناصر.

---

[1] – عزالدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، القاهرة، دار المعارف، 1963، ص13.

[2] – إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص56

وهكذا صار العمل الأدبي وفقا لمبادئ التحليل النفسي ومستوياته، عبارة عن وثيقة نفسية تسير في اتجاه واحد، حيث يستوي فيها العمل الفني الجيد مع الرديئ في دلالته على نفسية صاحبه، مما يؤدي إلى تغيير جوهر العمل الأدبي وقيمته الفنية، وهذا ما أثار ضجة كبيرة وانتقادات حادة حول هذا النوع من النقد.

## 2- مصادر النقد النفسي ومرجعياته:

يتضح من خلال العودة إلى الدراسات القديمة أن النقد الأدبي عموما لم يكن يخل من بعض الإشارات التي ترتبط بالجانب النفسي للأديب، والتي اتخذها مرجعا أساسيا ومنطلقا في قراءة النصوص. فإضافة إلى نظرية التطهير التي سبق ذكرها، نجد النقد العربي هو الآخر تضمن بعض الإرهاسات المتعلقة بالجوانب النفسية للعملية الإبداعية، حيث نجد ابن قتيبة يصف بعض الحالات النفسية التي قد يتعرض لها الأديب، ويكون لها تأثير واضح على عملية الإبداع فيقول: "وللشعر تارات يبعد فيها قريبه ويستصعب فيها ريَضه، وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات، فقد يتعذر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب، ولا يعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم"[1]، ويشير في موضع آخر إلى العوامل النفسية الكامنة وراء عملية الإبداع، فيقول: "وللشعر دواعٍ تحث البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب"[2]، يتضح من القول السابق أن ابن قتيبة يحصر العملية الإبداعية في الدوافع الشعورية للأديب كالطمع والشوق والغضب والطرب.

كما يربط ابن خلدون الإبداع بالعامل النفسي وعلاقته بالمدركات الخارجية، فيقول: "إن النفس وإن كانت في جبلتها واحدة بالنوع فهي تختلف في البشر بالقوة والضعف في الإدراكات، واختلافها إنما هو باختلاف ما يرد عليها من الإدراكات والملكات والألوان التي

---

[1]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، ج1، ط4، 1980، ص7.

[2]- المرجع نفسه، ص6.

تكيفها من الخارج، فبهذه يتم وجودها وتخرج من القوة إلى الفعل صورتها (...) فالملكة الشعرية تنشأ بحفظ الشعر وملكة الكتابة بحفظ الأسجاع والترسل"[1].

وسيجد الباحث عن مثل هذه الإشارات مادة معتبرة في النقد القديم، لكنها ظلت مجرد تعليقات وملاحظات متناثرة، لم ترق إلى دراسات منهجية منسقة إلا بظهور أبحاث ودراسات الطبيب النمساوي فرويد في علم النفس الحديث.

تقوم تحليلات فرويد إلى جانب مفهوم اللاوعي على تفسير الأحلام، على اعتبار أن هذه الأخيرة هي تجسيد لفكرة اللاشعور لدى الإنسان، فالأحلام عبارة عن رغبات مكبوتة لم تجد لها متنفسا على أرض الواقع بسبب سلطة الرقيب (الوازع الديني أو الأخلاقي أو الاجتماعي وغيرها)، فحولت إلى منطقة العقل الباطن للإنسان، في محاولة لإشباع تلك الرغبات. والأمر نفسه يحدث مع عقل الفنان أو الأديب الذي يشبع رغباته خياليا عن طريق صور محرفة وصيغ تعبيرية تخفي طبيعتها الحقيقية حتى تتجاوز سلطة الرقيب، وذلك بتوظيف تقنيات الإزاحة والرمز والتكثيف.[2]

لقد كان لأبحاث فرويد أثر كبير في الدراسات النقدية الأدبية، حيث أعيد النظر في كثير من الأعمال الأدبية لتفسيرها على ضوء معطيات التحليل النفسي الذي طورت نظرياته بشكل كبير يتماشى والإبداع الفني. فالذين أتوا بعد فرويد حاولوا التأكيد على خصوصية العمل الأدبي واستقلاليته عن دائرة الأمراض النفسية، وإن المبدع ليس إنسانا عصابيا أو مريضا نفسيا. بل هو مبدع له ذات شاعرة تتبع من أعماق النفس الإنسانية، تنتج وتبدع وهي في كامل وعيها. ويعد ريتشاردز من أبرز من جددوا في النقد النفسي، بتجاوز دائرة المبدع إلى المتلقي وتحليل استجابته للعمل الإبداعي.

---

[1] – ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص 578

[2] – ينظر: سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 226–227

### 3- التلقي العربي للمنهج النفسي في النقد الحديث:

لم يكن النقاد العرب بمعزل عن هذا التأثر، فقد أدلوا بدلوهم في هذا المجال، وأفادوا منه، ونذكر على سبيل المثال المجهودات الهامة التي قدمها أصحاب الديوان في هذا المجال، فقد تطرقوا لبعض النماذج الشعرية التي تجلت فيها فردية وعبقرية أصحابها، مثل الدراسة التي قام بها العقاد حول ابن الرومي في كتابه "ابن الرومي، حياته وشعره"، وكذلك أبي نواس في كتابه "أبو نواس"، وقد سعى العقاد في هذين المؤلفين إلى تفسير عقدة النرجسية أو المبالغة في حب الذات عند ابن الرومي وأبي نواس، هذه النرجسية يقول عنها العقاد: "شذوذ دقيق يؤدي إلى ضروب شتى من الشذوذ في غرائز الجنس وبواعث الأخلاق، ويلتبس الأمر من أجل هذا بين النرجسية وتلك الضروب المختلفة من الشذوذات الجنسية وهي مخالفة لها في دخيلها مناقضة لبعضها في ميولها ونزعاتها(...) كما يحدث أحيانا من أبي نواس في غزله بالمذكر تارة وغزله بالمؤنث تارة اخرى وفي الجمع احيانا بين ما يزعمه عشقا لاكثر من فتاة واحدة وما يزعمه من عشق لاكثر من فتى واحد، ولا اصل للعشيقين في نهاية المطاف غير النرجسية في قرارها العميق"[1].

يتضح من القول السابق أن العقاد يحاول تفسير شخصية أبي نواس انطلاقا من مقولات التحليل النفسي الفرويدي، فهو يرى أن أبا نواس مصاب بأنواع مختلفة من الشذوذ الجنسي وذلك راجع لحالة التفكك الأسري التي عاشها نتيجة وفاة والده وتزوج أمه من رجل آخر، مما أدى به إلى انحراف مشاعره إضافة إلى الإدمان على شرب الخمر التي يرى فيها –حسب تفسير العقاد– معادلا موضوعيا لحالة البؤس والشقاء والحرمان التي كان يعيشها.

وقد تناول أيضا المازني شخصية بشار بن برد في كتابه "بشار بن برد"، مفسرا سبب ولع هذا الأخير بشعر الهجاء الذي يحتوي على الكثير من السب والشتم، وقد أرجع ذلك إلى عقدة النقص التي كان يعاني منها، والتي تعود أساسا إلى عاهة العمى التي ابتلي بها،

---

[1] – عباس محمود العقاد: أبو نواس، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ص26

ولم يجد متنفسا للتفريغ عن هذه المكبوتات وتعويض ذاك النقص إلا في ملكته الأدبية وسلاطة لسانه كي يشعر الآخرين بأنه قوي، وبالتالي يتجنب مشاعر الشفقة والعطف.

وتوالى إصدار المؤلفات العربية ذات التوجه النقدي النفسي، فنجد على سبيل المثال: "البلاغة وعلم النفس" لأمين الخولي، و"مع أبي العلاء في سجنه" لطه حسين ، و"من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده " لمحمد خلف الله. إضافة إلى الإسهامات الهامة للدكتور مصطفى سويف.[1]

## 4-الأسس النفسية للإبداع الفني:

قدم الناقد العربي مصطفى سويف جهودا متميزة ومتطورة في مجال النقد النفسي، ويعد كتابه "الأسس النفسية للإبداع الفني – في الشعر خاصة–" من أبرز ما كتبه في مجال التحليل النفسي للإبداعات الأدبية، يقول عنه أستاذه يوسف مراد في مقدمة الكتاب: "أود أن أقرر أن المؤلف قد أعد نفسه أحسن إعداد للقيام بهذا البحث إذ أنه جمع بين ثقافة فلسفية عميقة وثقافة أدبية إجتماعية واسعة، هذا فضلا عما يمتاز به أسلوبه الفكري من نظام ووضوح وتدقيق كل ذلك في ضوء منهج تجريبي موجه (...) وحسبي أن أشير هنا بإيجاز إلى ما يمتاز به هذا المجهود العلمي والفلسفي من خصائص هامة، تاركا للقارئ أن يطلع بنفسه على كل ما يحويه الكتاب من معان جديدة ونتائج نيرة جديرة بأن تعد بحق من أعظم المساهمات العلمية في ميدان البحوث السيكولوجية الحديثة"[2].

وقد تناول الباحث في هذه الدراسة عددا من القضايا الهامة التي شغلت فكر المثقفين والأدباء على وجه التحديد، كعلاقة الفن بالحياة والعلم وعلاقته بالمجتمع، ومسألة الإلهام

---

[1] – ينظر: سعد أبو الرضا، النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، (ب.ط)/ 1425هـ، ص86

[2]– مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط4، مزيدة ومنقحة، المقدمة (صفحة ن).

والصناعة والعبقرية، كما حاور عديد الأسئلة التى طرحت نفسها بإلحاح في الساحة النقدية آنذاك، من قبيل مستقبل الشعر عامة والشعر العربي بوجه خاص على اعتبار أنه شكل من أشكال التصوير الفني، ومدى صلاحية المنهج العلمي ونجاعته في الدراسات الإبداعية الفنية.

وقد حرص أن يقيم أبحاثه على أسس وقواعد التحليل السيكولوجي، التي تعتمد في مجملها على الملاحظات التجريبية، ويتجلى ذلك من خلال الاستعانة بالرسائل ومسودات القصائد والاستبيانات وغيرها من الوثائق الشخصية للمبدعين، سواء كانوا شعراء عرب أو فنانين أجانب.

يبدأ الباحث مؤلفه بعرض لمبررات البحث وكذا موضوعه ومنهجه، ويجملها في تجاوز الفلسفات السائدة آنذاك والتي أحكمت قبضتها على العمل الأدبي، ويسهب في الحديث عن أهم تيارين مثلا تلك الفلسفات، وهما السريالية [1] والوجودية [2].

ويرى الباحث أنه لم يبق هناك مسوغ لبقائهما لأنهما فقدتا القدرة على تناول الإبداع الفني انطلاقا من أعماق النفس الإنسانية، فيقول: "السريالية بذلك عرض للداء أكثر منها علاج للبرء منه، هي مظهر من مظاهر الإنهيار في التكامل الاجتماعي، وليست أداة لاستعادة هذا التكامل، يقوم بالدعوة لها أفراد برموا بما في الواقع من متناقضات فسخطوا عليه، لكنهم هم أنفسهم ضلوا الطريق إلى الخروج منها، فأصبحوا من بين مقوماتها. كذلك

---

[1]: السريالية بالفرنسية Surréalisme :أو الفواقعية أي "فوق الواقع" وهي مذهب فرنسي حديث في الفن والأدب يهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق وحسب مُنظهرها أندريه بريتون André Breton : فهي آلية أو تلقائية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر إما شفويا أو كتابيا أو بأي طريقة أخرى.

[2] : الوجودية هو تيار فلسفي يميل إلى الحرية التامة في التفكير بدون قيود ويؤكد على تفرد الإنسان، وأنه صاحب تفكير وحرية وإرادة واختيار ولا يحتاج إلى موجه. وهي جملة من الاتجاهات والأفكار المتباينة، وليست نظرية فلسفية واضحة المعالم. وتكرس الوجودية في التركيز على مفهوم أن الإنسان كفرد يقوم بتكوين جوهر ومعنى لحياته. ولقد ظهرت كحركة أدبية وفلسفية في القرن العشرين، على الرغم من وجود من كتب عنها في حقب سابقة .

الوجوديون يبدو في حديثهم التبرم بالواقع الاجتماعي الراهن والثورة عليه، لكنها الثورة العاجزة التي تزيد هذا الواقع إمعانا في التمزق والتناقض"[1]، يتضح من هذا القول أن الناقد يود أن يسلك طريقا مغايرا لطريق الفاشلين –على حد تعبيره– يسهم فيه مع أولئك الذين يتناولون أعماق الإنسان ودواخله بروح عصرية، وذلك نشدانا للتكامل الإجتماعي، الذي يسعى إلى إعادة بنائه من جديد، بمعمارية تكرس الحرية الحق للمبدع، وكذا تعبيد الطريق أمامه بإنارة الأسس النفسية للإبداع الفني. وسيقتصر بحثه على مجال الشعر بصفة خاصة دفعا للتشتت من جهة ووقوفا عند حدود التراث العربي من جهة أخرى، تلك هي المبررات التي يسوقها الناقد لاشتغاله على الشعر دون سواه من الفنون.[2]

وسيحاول الإجابة في متنه النقدي على سؤال جوهري: كيف يبدع الشاعر القصيدة ؟ ذلك ما يجعلة يتتبع خطواته ويترصد خلجاته: "سوف نتبع خطوات الشاعر خطوة خطوة، سوف نعد عليه أنفاسه ونرصد عليه خلجاته، سوف نحيا معه في الداخل والخارج، في أعماقه وفي المجتمع، سوف نقوم بين يديه ومن خلفه ما وسعتنا الحيلة، كل ذلك كيما ننتهي إلى صورة دينامية لحركة الشاعر في شعره، تكشف عن دقائق هذه الحركة وأهم خصائصها"[3] .

وسوف لن يعتمد كثيرا في تحليلاته على أعمال فرويد وتلاميذته الذين ساروا على نهجه، لكونهم يرجعون العملية الإبداعية برمتها إلى اللاشعور، إضافة إلى أن المنهج الفرويدي هو منهج استدلالي أكثر منه علمي، وبالتالي النتائج لن تكون بالدقة المطلوبة. وتقوده تحليلاته إلى أن الشعراء خاصة يمتلكون حاسة ذوق مميزة تختلف عن تلك التي نجدها عند عامة الناس، وهذه الخاصية هي بمثابة الإطار العام للإبداع.

---

[1] – مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص 10 .

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 15.

[3] – المرجع نفسه : ص19 .

وفي حديثه عن محور الفن والحياة يتوصل الناقد إلى أن أهم ما يميز الحياة هو السعي الدائم للإنسان من أجل التكيف مع مختلف أحداثها وعوارضها، بحيث يمثل الإبداع أرقى درجات التكيف.

وفي محاولته الكشف عن ديناميات الإبداع، وجه الباحث انتقادات حادة لعلم النفس التجريبي الذي عجز عن إدراك الحياة النفسية للمبدع، وصار لزاما أن توجهه فلفسة رشيدة، تسهم فعلا في الكشف عن الأسس النفسية للإبداع، تستند إلى ما يقدمه الواقع من متغيرات وأحداث، وتعيد صياغتها في صورة فنية جمالية تعكس أعماق النفس الشاعرة.

وصفوة القول، يبقى النقد النفسي سلاح ذو حدين يجب استخدامه بحذر ووعي كبيرين حتى لا يتحول النقد الأدبي إلى عيادة نفسية تضم المبدعين كافة من أدباء وشعراء وفنانين بوصفهم مرضى نفسيين بحاجة إلى العلاج، ويبقى طبعا الجانب الإيجابي له يتمثل في كونه يسهم مع بقية المناهج النقدية في تحليل وتفسير وفهم الأعمال الأدبية والفنية عموما.

**5- نص تطبيقي:**

يقول مصطفى سويف: "نريد أن نساهم مع أولئك الذين ينظرون إلى أعماق الإنسان دون أن يفقدوا الوعي بالإطار العام للحضارة، نحن مدفوعون نحو هذا البحث الذي ينقب في باطن الإنسان بروح عصرنا، لكننا ننشد من وراء ذلك أن نعيد النظر في التكامل الإجتماعي، وأن نساهم في إعادة بنائه عل أسس جديدة لأننا نرى فيه الطريق إلى الحرية وليس العكس كما يزعم أصحاب السريالية والوجودية. نريد أن نلقى بهذا البحث بعض النور على الأسس النفسية للإبداع الفني، فنساهم في تعبيد الطري أمام الفنان، ليحدد موقفه من الواقع الحي. ولقد استعانت الإنسانية منذ القدم بوسيلتين تمكنانها من تحقيق التكيف، هما المعرفة العلمية والتعبير الفني، وبالمعرفة العلمية عملت على كشف البيئة الخارجية وتغييرها، أعني الواقع الخارجي المحيط بالأنا، وبالتعبير الفني عملت على سير البيئة

الداخلية وتغييرها، وبذلك مكنت للتكيف أن يتم ، كلما تغير العالم الخارجي تغير العالم الداخلي، وإذا تغير الداخلي ألفى الخارجي يحتاج إلى بعض التغيير حتى يلائمه. وهكذا أمكن للحضارة أن تنمو وتتقدم معتمدة على هذين العنصرين المتكاملين، العلم والفن"[1]

**المطلوب:**

- ناقش القول.

[1] : السابق، ص 13

# المحاضرة الحادية عشر

# النقد الواقعي

**المدة:** ساعة ونصف

**الفئة المستهدفة:** طلبة السنة الثانية (ليسانس)

**1- توطئة:**

ظهرت الواقعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كرد فعل على النزعة الرومانسية التي بالغت في الأحلام والإغراق في الذات والهروب من الواقع، وقد ساعدتها عدة عوامل على التطور والانتشار، أهمها التقدم العلمي القائم على المنهج التجريبي وتغير النظرة إلى الأشياء فمن الذاتية المطلقة إلى الموضوعية والواقعية، وكذا ظهور الفلسفة الرأسمالية التي تهتم بالنزعة الفردية. وتحاول الواقعية ترجمة الواقع وفق رؤى وأسس معينة، لكن ما تجدر الإشار إليه في هذا الصدد هو اختلاف الباحثين حول تقديم مفهوم موحد لهذا المصطلح، وحول الاتفاق على ضبط الواقع المقصود وكذا وسائل التعبير المستخدمة، مما أدى إلى تعدد مناهج البحث الواقعي، مثل الواقعية الاشتراكية، الواقعية الأدبية، والواقعية النقدية. وسنركز في هذه المحاضرة على الواقعية الإبداعية سواء تعلقت بمجال الأدب أو النقد.

تتميز الواقعية عن غيرها من المذاهب الأدبية بأنها أطول عمرا، فقد عاصرت الرومانسية وتشبعت بمبادئها، كما شهدت مولد غيرها من المذاهب وبقيت محافظة أمام ذلك كله على حيويتها وتجددها المستمر، فما لبثت أن أخذت تهيمن تدريجيا على مختلف فضاءات الكتابة، بالمقابل كان الدور الرومانسي يخفت بريقه ويتلاشى تدريجيا، لاسيما بعد استقلال علم الاجتماع على يد كل من دور كهايم وأغيست كونت. ويعد فيكتو هيقو أحد

رواد هذه المرحلة بمؤلفه الشهير "البؤساء"، الذي جمع فيه بين رؤية واقعية بتاريخ الواقع الفرنسي وبين روح رومانسية ثائرة.

وهكذا انطلقت الواقعية من المجتعات ومن بين فئات الناس وطبقاتهم المختلفة، واتجه الواقعيون إلى تصوير الواقع بموضوعية، مبرزين الجوانب السلبية في المجتمع مما جعل كتاباتهم تصطبغ بصبغة تشاؤمية. ويشير صاحب دليل الناقد الأدبي إلى أن التيار الواقعي قد عرف في النقد الغربي بتسميات مختلفة، منها النقد الإيديولوجي والنقد اليساري والواقعي والإشتراكي وكل تسمية ترتبط بالخلفيات المعرفيه لظهورها، لكن على العموم يمكن القول أن: "المقصود بالتيار الواقعي ذلك التيار الذي يتجه لدراسة الأدب بوصفه نتاجا للواقع من خلال معطيات ومفاهيم معينة حددها الفكر الماركسي الغربي، وتطورت على أنحاء مختلفة وإن كانت محدودة بالأطر العامة لذلك الفكر" [1].

لقد حرصت الواقعية خلافا للرومانسية على البقاء مرتبطة بالواقع، وسبر أغواره وتصوير خباياه، وقد اتكأت على فكرة المحاكاة، والتي لا تعني حتما النقل الحرفي للواقع ومحاكاته بإيجابياته وسلبياته، ولكن المقصود بها عملية إبداعية يقوم فيها المبدع برصد مختلف الظواهر الاجتماعية ثم يعيد صياغتها في أشكال ونماذج فنية يميزها الانسجام والتماسك الداخلي بين مختلف عناصرها، بعيدا عن التعقيد اللغوي والزخرف اللفظي، وقد ورد هذا المعنى في موسوعة المصطلح النقدي: " كان الواقعيون يناهضون التعقيد والوعي، لذلك غدت البساطة والإخلاص في نظرهم من المعايير ذات القيمة في الإنتاج الفني(...) لقد قال شنفلوري إن الاخلاص هو القيمة الوحيدة التي يريدها في الفن (...) ويفسر دورانتي المنهاج الواقعي بشكل مشابه تماما: تلزم الواقعية نفسها بتمثيل الوسط الإجتماعي والعالم المعاصر بشكل دقيق كامل مخلص، لذلك يجب أن يكون هذا التمثيل يسيرا قدر الإمكان ليقدر على

---

[1]– ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص253.

كل امرئ على فهمه"[1]، وتمثّل مظاهر وقضايا المجتمع لا يقيد من حرية المبدع ولا يتحكم في أساليبه، بل هو حر في إبداعه الفني والأدبي، وفي طرق تصويره للحظة إبداعه.

## 2- الواقعية في الإبداع العربي:

يعد التيار الواقعي من أكثر التيارات المعمرة في الإبداع العربي، فقد هيمن على الساحة النقدية العربية على مدى عقدين من الزمن (الخمسينيات والستينيات)، وكانت له أصداء كبيرة على امتداد الوطن العربي، مما جعله يتصدر قائمة المذاهب ويستقطب حوله كل المبدعين الطامحين إلى التغيير والتجديد. فالشعوب العربية وجدت ضالتها في مبادئ الواقعية التي كانت تدعو إلى الاهتمام بقضايا المجتمع والعمل على تصوير معاناة أفراده، والبحث عن الحرية في عالم كان يرنح تحت الأغلال، ذلك ما يذهب إليه جابر عصفور في قوله: "لم يكن من قبيل المصادفة أن يغدو المذهب الواقعي، كما وكيفا، أكثر المذاهب الأدبية والنقدية شيوعا في الوطن العربي، وذلك بسبب مبادئه التي تصل وصلا حميما بين الفن والواقع في حركته المتحولة، والتي تؤكد ضرورة الالتزام بنقد الواقع الساكن وتعرية سلبياته، تطلعا إلى واقع جديد وتبشيرا به"[2]

يتضح من القول السابق أن التيار الواقعي تزامن وظهور حركات التحرر القومي في الوطن العربي، حيث حاول الأدب ومعه النقد الاستجابة للمتغيرات المحيطة، باتخاذ مواقف تدعو إلى أنماط جديدة لم تعرف سابقا. ويعد كتاب "في الثقافة المصرية" لصاحبيه "محمود أمين العالم" و"عبد العظيم أنيس" من أهم ما ألف في تلك الفترة، حيث حاول إرساء قواعد وأسس النقد الواقعي. وتعاقب إصدار الكتب في نفس الاتجاه ، وتعد كتب محمد مندور مرجعا أساسيا للنقد الواقعي في النقد العربي الحديث.

---

[1]- موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983ص56

[2] - جابر عصفور: تحديات الناقد المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2014، ص 257

ويشير الدكتور صلاح فضل في كتابه "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي" إلى أن النقد العربي كان أقل حظا في استثمار مبادئ الواقعية مقارنة بالأدب، وقد اقتصرت جهوده على تيارين: الأول تعرض لها بشكل عام خالط بينها وبين الطبيعية التي تطفو عليها النزعة التشاؤمية لكونها غرقت في مستنقع ترصد السلبيات، غافلة في الوقت ذاته عن الجانب الفني الإبداعي. أما التيار الثاني فأفرط في الإيديولوجيا الماركسية، وتعصب لها بشكل لم تشهده حتى في موطنها الأصلي.[1]

### 3- محمد مندور ناقد المرحلة:

يعد محمد مندور من الأسماء البارزة التي تبنت النقد الواقعي في الوطن العربي، فقد كان من المثقفين الجدد الذين آمنوا بانتصار العقل على الأوهام السائدة في المجتمع كما آمن أيضا بضرورة الانفتاح على الحضارة الغربية والأخذ منها، كونها أكثر رقيا وتقدما من المجتمعات العربية.

وقد جسدت كتاباته التي نشرها في تلك الفترة التوجه الفكري الجديد الذي أخذ عاتقه مهمة الترويج له، ونذكر على سبيل المثال أهم مؤلفين شكلا جوهر النقد عند مندور في مرحلة الأربعينيات، وهما: "في الميزان الجديد" و"النقد المنهجي عند العرب"، فالأول عبارة عن مجموعة مقالات، والثاني هو أطروحة دكتوراه. ويبدو تأثر مندور بالغرب جليا في هذين المؤلفين وما تلاهما من أواخر الثلاثينيات وحتى بداية الخمسينيات.

يتميز الناقد بثقافة موسوعية استطاع تكوينها من خلال اطلاعه على التراث العربي إضافة الى استفادته من الثقافة الغربية، ويقول عن هذه الاستفادة: "لن تكون صحيحة وسليمة وعميقة واعية إلا بعد دراسة تراثنا العربي القديم في الأدب والنقد وعلوم البلاغة المختلفة، حتى تقوم استفادتنا على أساس من المعرفة بنواحي تلك الاستفادة استكمالا لما

---

[1] : ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط2، 1980، ص8

ينقصنا"[1] ، وقد عملت سنوات إقامتة بفرنسا على تأجيج الشعور الوطني بداخله، فقد كانت علاقته ببلاده وثيقة وحميمة. انضم إلى حزب الوفد ليسخر قلمه في خدمة قضايا وطنه وتعبئة الجماهير ضد المستعمر الغاشم.

### 4- في الميزان الجديد:

يقر مندور بداية بايمانه بالمنهج الفرنسي في معالجة الأدب، ويعتبره من أدق المناهج، لأنه يقوم على تفسير النصوص، وقد استخدم هذا المنهج في مختلف كتاباته في هذه المرحلة، إذ يقول في مقدمة كتابه: "منذ عودتي من أوروبا أخذت أفكر في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل الأدب العربي المعاصر في تيار الآداب العالمية، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومنهج دراسته على السواء، ولقد كنت أومن بأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعلها في النفس. وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه "تفسير النصوص"(...) هذا المنهج التطبيقي هو الذي استقر عليه رأيي، وإن كنت قد نظرت إلى ظروفنا الخاصة وحاجتنا إلى التوجيهات العامة، فحرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق، كما اعتمدت على الموازنات لإيضاح الفروق التي لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب"[2]

يعكس القول السابق بوضح حركة التفاعل بين النقد الغربي والنقد العربي، أو حجم التأثر بهذا الآخر الذي رأى فيه مندور وأمثاله القدوة والأنموذج الأعلى. وسيتطرق لمواضيع كثيرة مثل الشعر والقصص، وفن الأسلوب، والأدب الواقعي، ومشاكلة الواقع في القصة.

استهل مندور كتاب "في الميزان الجديد" بنقد مجموعة من الأعمال الأدبية، هي: "مسرحية بيجماليون" لتوفيق الحكم، وديوان "أرواح وأشباح" لعلي محمود طه، و"نداء المجهول" لمحمود تيمور، و"دعاء الكروان" لطه حسين، و" زهرة العمر" لتوفيق الحكيم.

---

[1] – محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص3.

[2] – محمد مندور: في الميزان الجديد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004، ص5 .

واستعرض الأدب المهموس، كما تناول المناهج النقدية بالوصف والتحليل، وختم الكتاب ببحث معقد عن أوزان الشعر، يصعب أن يفهمه غير المتخصصين.

يتضح بعد الدراسة المتعمقة للميزان الجديد، أن منهج مندور في هذا الكتاب هو المنهج التأثري المعلل، حيث كان في جل صفحاته يشرح حقائق هذا المنهج، ويوازنه بمناهج أخرى، وما يتصل به من طبيعة المادة الأدبية ومعناها ووسائل وغايات وأصول ومصادر هذه المادة وصلتها بالمعارف الإنسانية[1].

## 5- النقد المنهجي عند العرب:

يعرف محمد مندور النقد المنهجي في مقدمة كتابه، فيقول: "الذي نقصده بعبارة النقد المنهجي هو النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أوشعراء أو خصومات، يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال أو القبح فيها"[2]، كما يرى مندور أن هذا التعريف لا ينطبق في رأيه إلا على أعمال الآمدي في "الموازنة بين الطائيين"، والجرجاني صاحب "الوساطة بين المتنبي وخصومه".

فمندور يرى أن هذين الناقدين وضعا مقايس متعددة الأبعاد ومختلفة عن المقاييس التقليدية التي كانت تقوم على الذوق الشخصي، وهو ما يكشف مبادئ مشتركة بينهما، يذكرها في كتابه الذي نحن بصدد الحديث عنه، وهي:[3]

- اعتماد مقاييس شعرية غير المقاييس البلاغية.
- اعتماد مقاييس لغوية لا علاقة لها بالنحو، وإنما تتعلق بالجودة ومدى تعبيرية الألفاظ.

---

[1] – ينظر: جابر عصفور: تحديات الناقد المعاصر، ص 262.

[2] – محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص5.

[3] : ينظر: المرجع نفسه، ص375 وما بعدها.

- اعتماد مقاييس بيانية تتعلق ببيان الشعر كالاستعارات والمجاز وغيرهما.
- اعتماد مقاييس إنسانية يستمدها الناقدان من حقائق النفوس وعلى أساسها ينظران للشعراء.
- اعتماد مقاييس عقلية تمثل التجارب اليومية للناس، أوملاحظات الإنسان في الحياة، وهو ما يعرف بـ "الحق المشترك".

وعليه يختار محمد مندور الآمدي والجرجاني كأفضل ناقدين عربيين من القدامى. ثم يلاحظ أن النقد المنهجي عند العرب تحول على يد أبي هلال العسكري إلى فن بلاغي مغرق في التقسيمات الشكلية، التي كانت تهتم أساسا بمحسنات البديع، ولا يستثني من هذا الحكم إلا الجرجاني بنظريته الشهيرة عن النظم وتركيب الجمل.[1]

ويبدو مندور متأثرا بشدة بالناقد "لانسون"، حيث يبتعد عن المنهج التقريري ويختار المنهج التاريخي، كما يستشهد بآرائه حين يتطرق للتفريق بين النقد وتاريخ الأدب، إذ يقول: "نفضل الأخذ بالمنهج التاريخي حتى عندما نحاول أن نضع للنقد حده، وهذا هو المنهج الذي استقر الباحثون على جدواه، منذ أوائل القرن التاسع عشر إلى اليوم، وبفضله جددت الإنسانية من معرفتها بتراثنا الروحي وزادته خصبا"[2] .

## 6- تحول مندور إلى أدلجة الأدب:

لم يدم الوضع السابق طويلا في كتابات مندور، فقد تمكن منذ 1956 من الإندماج في الجبهة الثقافية التقدمية، معتمدا على الاتجاه الجديد في مواجهة الثقافة الرجعية، وقد ساعده في ذلك اهتمامه بالقضايا العامة والنواحي السياسية والإجتماعية، وإيمانه بالفلسفة الإشتراكية التي زادته معرفة بواقع المجتمع أثناء عمله بالمحاماة والصحافة والبرلمان، وأيضا استمرار صلته بالريف وأهله وبالطبقات الكادحة بحكم نشأته الريفية. كل تلك العوامل جعلته

---

[1] – ينظر: محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص 6.

[2] – المرجع نفسه، ص 11 .

يغير نظرته للأدب ويقر له بوظيفة أساسية لا يمكن أن تؤدى بأسلوب مباشر، وإلا انقلب الأدب إلى مجرد دعاية سياسية، تتمثل تلك الوظيفة في كشف الأدب للقيم الكامنة، وتحويلها إلى قوة دافعة نحو التطور والنماء.

وهكذا كان التغيير الإجتماعي الذي طرأ على الحياة الإجتماعية والسياسية، هو السبب الرئيسي الذي قاد مندور إلى مرحلة النقد الإيديولوجي الذي يقوم على ضرورة تبني الأدب والفن للوظيفة الإجتماعية، ويؤكد مندور على أن هذا المذهب كان حصيلة لتجربته الشخصية من جهة وتطور المجتمع المصري من جهة أخرى، ويصر على أن الواجهتين الإجتماعية و الجمالية تتكاملان في هذا النقد.[1]

وبدأ الجيل الجديد محاولة التأسيس للأدب والنقد في ضوء الأحداث الجديدة والمد القومي الذي اتسعت رقعته في كامل التراب العربي، مما دفع بالكتاب والشعراء إلى انتقاء مادتهم من الواقع في كل مظاهره، وتصوير بطولات الشعب في كفاحه الحاد، وسرعان ما اكتسح – الأدب الواقعي– الساحة في مختلف المجالات.

وصفوة القول، أن النقد الواقعي في الوطن العربي ظهر كحاجة ملحة فرضتها مجموع التطورا والتغييرات التي شهدها الساحة العربية، وعلى جميع الأصعدة. وقد حاول محمد مندور اتخاذ موقع له من هذه الأحداث كمفكر ومبدع، حيث عمل على إرساء معالم نظرية نقدية في الأدب تكون قادرة على حل معضلات المجتمع، ومن خلال هذا المنظار يجب أن نقوَم نشاط مندور النقدي وبحثه الدائم عن الجديد في النقد والأدب.

وقد كان نقد مندور يتصف بالإعتدال عموما، وكانت حياته السياسية والإجتماعية والأدبية صورة مجسَمة لنضال الطبقة التي ينتسب إليها. ففي كتابه: "قضايا جديدة في أدبنا

---

[1] : ينظر: جابر عصفور: تحديات الناقد المعاصر، ص262

الحديث" يؤكد أن الطبقة المتوسطة تعتبر العمود الفقري في المجتمع المصري وهي همزة الوصل بين طبقة العمال الكادحين والسادة المترفين.

وهكذا كان مندور ناقد المرحلة، ونقده مفصل جامع بين مرحلتين: مرحلة العشرينيات بكل ما فيها من رومانتيكية وثورة على الأدب التقليدي، ومرحلة الخمسينيات التي تعد بحق مرحلة انطلاق النقد الواقعي.

وصفوة القول، أن النقد العربي لم يستغل المناهج السابقة بالصورة المرجوة، إلا في دراسات محدودة، ولعل السبب الرئيسي راجع أساسا إلى عدم الإطلاع الكافي والواعي من طرف نقادنا العرب على الاتجاهات النقدية الحديثة لدى الغرب، لاسيما إذا علمنا أن النقد الغربي في مجمله كان صدى للمذاهب الأدبية المعروفة كالرومانسية والرمزية وغيرهما، مما أدى إلى انعدام التمييز الكافي بين المنهج النقدي والمذهب الأدبي، وبالتالي أثر ذلك في عدم تشكل منهجية نقدية واضحة للتعامل مع النص العربي. وكما يقول السيد قطب: "لحسن الحظ أن النقد العربي الحديث سلك في أحيان كثيرة طريق المنهج المتكامل الذي يجمع هذه المناهج جميعا"[1]، ربما على اعتبار أن هذا المنهج المتكامل لا يحصر الأدب في مطالب جيل من الناس، وتبقى هذه الرؤية بدورها محل جدل ونقاش كبيرين.

## 7- نموذج تطبيقي:

يقول محمد مندور: "نرى المنهج الأيديولوجي في النقد يناصر اليوم عدة قضايا أدبية وفنية كبيرة، مثل قضية الفن للحياة وقضية الالتزام في الأدب والفن، وتفضيل الأدب أو الفن القائد على الأدب، أو الفن الصدى، ومن الواضح أن كل هذه القضايا ترتبط بواقع الحياة المعاصرة وقضاياها ومعاركها، وإن يكن من الواجب أن نفطن أيضا إلى أن الواقعية ليس معناها محاكاة الواقع ولا تصويره آليا، وذلك لأن العبرة في الواقعية بالمضمون الذي يصبه

[1] : سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق للنشر، مصر، ط8، 2003، ص253.

الأديب أو الفنان في الواقع، أي وجهة نظره إلى هذا الواقع، والحكم الذي يريد أن يوحي الينا به من خلال الصور الفنية التي اختارها لموضوعه، (...) والشيء الذي نحرص على أن نختم به حديثنا عن المنهج الأيديولوجي في النقد، هو منهج لا يريد أن يسلب الأدب أو الفنان حريته. وكل ما يرجوه هو أن يستجيب الأدب والفنان لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية، وهو لابد مستجيب إذا فهم وضعه الحقيقي في المجتمع، أدرك مسؤوليته الكاملة، ونهض بالدور القيادي الحر الذي يعزز مكانة الأديب والفنان، ويرتفع بها إلى مستوى الإيجابية الفعالة، التي يعتبر الاحتفاظ بالقيم الفنية الجمالية أهم وسيلة لتحقيقها، فالأدب والفن بغير القيم الجمالية والفنية لا يفقد طابعه المميز فحسب بل يفقد أيضا فاعليته، لأن تلك القيمة الفنية والجمالية هي التي تفتح أمامه العقول".[1]

**المطلوب:**

- ناقش القول.

[1] – محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص179–180

# المحاضرة الثانية عشر

# النقد الجديد

**المدة:** ساعة ونصف

**الفئة المستهدفة:** طلبة السنة الثانية (ليسانس)

**1- توطئة:**

تدل عبارة "النقد الجديد (New Criticism) "على تيار نقدي أنجلوأمريكي، ظهر خلال النصف الأول من القرن العشرين، وكان بمثابة نقطة انعطاف بالنسبة للنقد العالمي برمته، وما لبث أن تطور المفهوم ليصبح مدرسة قائمة بذاتها، سميت بمدرسة (النقد الجديد). والنقد الجديد كمفهوم هو شكل من أشكال النقد والتقويم للنص الأدبي، يدل على التحليل المسهب والدراسة المعمقة للغة بغية اكتشاف المعنى، مع إقصاء واضح للمراجع الخارجية كالمؤلف والمجتمع وغيرهما.[1]

وقد عرف المصطلح في الثقافة الفرنسية بـ (Nouvelle critique) خلال الستينيات من القرن الماضي، وقد تجسد من خلال السجالات النقدية الحادة التي كانت تدور بين أنصار النقد التقليدي وأنصار النقد الحداثي، هذه السجالات التي أشعل فتيلها كتاب رولان بارت " تاريخ أم أدب – حول راسين (Histoire ou littérature – sur Racine) "عام 1963، فتحولت السجالات إلى حرب ضروس بيت التيارين.

[1] : ينظر: معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، 391

وتوالى إصدار الكتب ذات الطابع النقدي في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخ النقد العالمي، فبعد مقولة موت مؤلف لرولان بارت، رد عليه ريمون بيكار (R.Picard) بشكل ساخر من خلال مؤلفه: "نقد جديد أم خدعة جديدة ؟ (Nouvelle critique ou nouvelle imposture) " عام 1965 ، ليأتي إلى الساحة النقدية كتاب آخر يدافع عن التوجه الجديد، وينتصر لمقولات رولان بارت، وهو كتاب أصدره سارج دوبر فسكي (S.Doubrovsky) بعنوان: "لماذا النقد الجديد؟ (pourquoi la nouvelle critique?)" .

وقد أخذ مفهوم هذا المصطلح يتسع ويتشعب ليأخذ دلالات أخرى غير التي انطلق منها، فقد غدا مظلة لعديد من المناهج النسقية الجديدة كالبينوية والسيميائية وغيرهما. وقد لاحظ كثير من النقاد تشابها كبيرا بين النقد الجديد والشكلانية الروسية والبنيوية الفرنسية على المستوى المفاهيمي بشكل خاص.[1]

**2-الخلفية المعرفية وأسباب الظهور:**

تلتقي أسباب نشأة النقد الجديد مع كثير من المبادئ التي دعت إليها الشكلانية الروسية، هذه الأخيرة التي كان ينطوي تحت مظلتها كل نقد ذو طابع تطبيقي، كما كانت تركز على شكل العمل الأدبي وعلى أهمية الأسلوب مع استبعاد كل المرجعيات الخارجية التي لها علاقة بالحياة، كالمؤلف والمجتمع والتاريخ وغيرها. كما ترفض الشكلانية الروسية الثنائية التقليدية (الشكل / المضمون) وترى أنهما وجهان لعملة واحدة، فهي تنطلق من الشكل لفهم المضمون.[2]

كما تعود جذور هذا الاتجاه الجديد إلى مقولات كانت وكولديرج، كمفهومي "المخيلة" و"الوحدة العضوية"، حيث يصر دعاته ورواده على "تفوق اللغة الأدبية على لغة العلم واللغة الحياتية المؤسساتية. فلغة الأدب تتسم جوهريا بالمجازية والإستعارة والغموض والتجسد

---

(1) – ينظر: ميجان الرويلي سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص206

(2)– ينظر: محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص 573.

والحيوية والحياة، بينما تتسم لغة العلم بكونها رموزا مجردة ميتة تقدم المعرفة تقديما مباشرا وبطريقة فجة لا حياة فيها، كما تتسم بالانعزال والعزلة"[1]، أما لغة الأدب فهي لغة ثرية تتسم بالتفاعل والإيحاء، والأسلوب الجميل المؤثر الذي يقدم التجربة الشعورية بطريق غير مباشرة.

وقد استلهم هذا التيار الجديد أيضا أفكاره من المدرسة التصويرية (Imagism) الشكلية التي أسسها الشاعر الأمريكي إيزر باوند( Ezra Pound ) في بدايات القرن الماضي، كما تعد الأفكار النقدية الحداثية للشاعر والناقد (ت. س. إليوت) بشأن نظرية المعادل الموضوعي Objectifcorrelatif مرجعا أساسيا له، ومفاد هذه النظرية: "أن الأدب وبالخصوص الشعر ليس تعبيرا عن شخصية الشاعر، وعن أحوال المجتمع، وإنما هو خلق. وصحيح أن الأدب قد يعكس ملامح من شخصية مبدعه أو بيئته، ولكن وظيفة الفنان هي أن يحيل هذه العناصر كلها إلى شيء جديد وهو العمل الفني المستقل بوجوده عن لك ما اسهم في صنعه"[2].

أما عن أسباب الظهور، فقد ظهر النقد الجديد استجابة لضرورة إيجاد نظرية تتجاوز الطرح الايديولوجي الذي عمر زمنا طويلا ، والذي يعلي من قيمة العوامل الخارجية على حساب الأثر الأدبي في حد ذاته، تجسد ذلك في مختلف الاتجاهات الوجدانية الذاتية والوثائقية التاريخية التي غيبت النص وغمرته بما ليس منه، وأنطقته بما لا يريد.[3]

## 3- خصائص النقد الجديد:

يقوم النقد الجديد على مجموعة من الأسس والخصائص المنهجية، يمكن إجمالها فيما يلي:

---

[1] : ينظر: ميجان الرولي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص206.

[2] : محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، 1999ص16.

[3] : ينظر: عمر عيلان: النقد الجديد والنص الروائي العربي، دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، 2006، ص 7

ا/ دراسة النص الأدبي بعد عزله عن محيطه السياقين وذلك بإلغاء كل من مقصدية المبدع ووجدانية المتلقي، حيث الانطلاق من النص للعودة إليه مرة أخرى. وهي ما عبرا عنها كل من ويليام ويمزات (William Kurtz Wimsatt) ومونرو بيدزلي (M. Beardsly) بمقولتي المغالطة القصدية (Intentional Fallacy) والمغالطة التأثيرية (Affective Fallacy) سنتي 1946 و1949 على التوالين، وهما مغالطتان يجب حماية النقد الموضوعي من خطرهما، كما يرى أصحاب النقد الجديد.

يشير مصطلح (المغالطة القصدية) إلى مغالطة القصد والنية، حيث يحكم على العمل الأدبي انطلاقا من النية أو الغاية التي يصرح بها مؤلف النص، أو وفقا لسيرته الشخصية وإيديولوجياته الخاصة، وتعد نظرية الكاثارسيس الارسطية أبرز مثال لهذه المغالطة.[1] ويدعو النقد الجديد إلى تجاوز هذه المغالطة، إذ أن النص بمجرد دخوله عالم اللغة يتحرر من سلطة المؤلف وهيمنته على المعنى ، ويصبح القصد بهذا الشكل غير موجود وإن وجد فهو ملغى ولا يعتد به.

كما يشير مصطلح (المغالطة التأثيرية) إلى خطأ الحكم على العمل الأدبي انطلاقا من تأثيره العاطفي على القراء، لأن ذلك يعد خلطا كبيرا بين العمل الأدبي نفسه وبين ما يؤدي إليه من نتائج، وارتبطت هذا المغالطة بالمغالطة القصدية.[2] وهي تقتضي الفصل بين النص نفسه وتأثيره على القارئ، لأن ذلك الخلط يعد وهما نقديا لا ينبغي للناقد الموضوعي أن يقع في شراكه، وإلا سينطبع عمله بالذاتية التي قام النقد الجديد على أنقاضها.

**ب/** إقصاء المرجع الخارجي، بمعنى فحص النص الأدبي ومعاينته بعيدا عن بيئته الثقافية والإجتماعية والنفسية وغيرها من العوامل الخارجة عن بنية النص الداخلية. وكذا اتخاذ "القراءة المركزة (Close reading) "وسيلة لتحليل النصوص الأدبية، حيث تقتضي هذه

---

[1] – ينظر: ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص338 .

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص338

القراءة تفحص المعجم اللغوي للنص، وتراكيبه البلاغية، ورموزه وإشاراته، وكل العناصر الجوهرية التي تسهم في إضاءة دلالاته وفك مغاليقه.[1]

**ج/** الاهتمام بالتكامل العضوي للنص الأدبي بصفة عامة والشعري بصفة خاصة، ودراسة القصيدة بوصفها وحدة عضوية متجانسة العناصر، ويبدو أن النقد الجديد قد استلهم فكرة العضوية من الشعر الرومانسي، الذي ينظر إلى النص الأدبي على أنه كائن حي متنام، يؤدي كل عضو فيه وظيفة خاصة به، ولا يمكن استبداله بعضو آخر. وتتمثل هذه الأعضاء في المكونات الداخلية الأساسية في النص. وهي بنية كلية متجانسة منفصلة ومستقلة عن الظروف والمؤثرات المحيطة، كما يستحيل فصل شكلها عن مضمونها، أي أنها لا تمتلك معنى منفصلا بل هي تعبير عن مجموع قيمها ومعانيها المنظمة[2].

**د/** التركيز على التحليل العلمي للنص، حيث أصبح الحكم النقدي جزء من تلك العملية التحليلية، التي تنبذ المبالغة في إطلاق الأحكام المعيارية غير المعللة.

وختاما تشير الدراسات إلى فتور النقد الجديد في مطلع الخمسينيات، وذلك نظرا لفشله في القيام بمهمة التقييم النقدي للأعمال الأدبية الكبيرة كالروايات مثلا، كما عيب عليه إقصاؤه الكلي للمرجع الخارجي، وتغييبه لدوري كل من المؤلف والقارئ وبالتالي تغييب حيثيات ومعطيات أوسع، مما يؤدي بالتحليل اللغوي إلى القصور.

كما يؤخذ عليه أنه "نخبوي النزعة، دكتاتوري السياق، ويقال إنه نقد ميكانيكي يجد ما يطلبه في كل نص يختاره، فيختار دائما ما يتناسب مع أدواته ومقولاته كتفضيل الشعراء الميتافيزقيين على غيرهم واقتصاره على القصيدة الغنائية وفشله في التعامل مع النصوص

---

[1]– ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص210.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص209.

الطويلة كالرواية والمسرحية ، ولا يشجع الدارس على البحث عن غير ما يجتره ممارسو هذا النقد"[1] .

لكن مهما قيل عن موته ونهايته وعدم جدواه، فإن ذلك يبقى محل جدل واختلاف، فهناك من يرى أن النقد الجديد كان العامل الرئيسي في ظهور المدارس النقدية الحديثة، وعلى رأسها المدرسة البنيوية، كما أنه كان ممهدا لظهور ما يسمى بنظريات التقويض في الولايات المتحدة الأمريكية.

**4-التلقي العربي للنقد الجديد:**

تعد بداية الستينيات الإنطلاقة الفعلية للنقد الجديد في الوطن العربي، وقد حمل رايته مجموعة من الشباب الذين تغلغلوا في أوساط الثقافة الغربية بصفة عامة، والإنجليزية بصفة خاصة. وقد سعى هؤلاء النقاد العرب إلى ترسيخ مبادئ هذا النقد من خلال كتاباتهم ومؤلفاتهم أو حتى دعواتهم في محاضراتهم الأكاديمية، "ولا أظن مدرسة نقدية استطاعت أن تثير في مصر من الجدل وأن تغذي العديد من المعارك النقدية مثلما فعلت مدرسة النقد الجديد"[2]، ومن هؤلاء النقاد نذكر: عز الدين إسماعيل، شكري عياد، جبرا إبراهيم جبرا ورشاد رشدي وغيرهم. ويعد هذا الأخير ناقد المرحلة دون منازع، حيث ناضل سنوات طويلة من أجل إرساء مبادئ هذا النقد، وتجلى ذلك في الكثير من كتبه النقدية، نذكر منها على سبيل التمثيل: ما هو الأدب، النقد والنقد الأدبي، مقالات في النقد الأدبي وغيرهم.

وقد سانده في هذه الدعوة الجديدة مجموعة من النقاد عملوا على نقل مختلف النظريات الغربية الحديثة إلى النقد العربي، فقد كتب عبد العزيز حمودة عن "كروتشي" في "فن الجمال"، وكتب محمد عناني عن "كلينث بروكس" في كتابه "النقد التحليلي"، ونشر

---

[1] : ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص210.

[2] : عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة، عالم المعرفة، رقم 232، المجلس الوطني للثقافة والاداب والفنون، الكويت، 1998، 133.

سمير سرحان "النقد الموضوعي" الذي تناول الحديث عن "ماثيو أرلوند"، إضافة إلى مؤلفات أخرى توالى إصدارها في السنوات اللاحقة، مثل "النقد الجمالي" للبنانية روز غريب، "قراءة الرواية" لمحمد الربيعي، "التحليل اللغوي الاستاطيقي" لمصطفى ناصف.

وتأسيسا على ماسبق، يرى بعض النقاد أن ما يسمى بـ"المنهج الفني" في النقد العربي ما هو إلا صدى مباشرا لمقولات النقد الجديد في المدرسة الأنجلو أمريكية، طبعا مع الإشارة الواضحة إلى أزمة المصطلح في النقد العربي الحديث، والتي ترافق أي نظرية غربية أو منهج نقدي يتم استحضارهما إلى الدرس العربي. فالنقد الجديد لم يكن بمنأى عن هذه الفوضى الإصطلاحية العربية، فقد أخذ هو الآخر عديد التسميات، نذكر منها على سبيل المثال: النقد الجمالي، النقد التحليلي، النقد الموضوعي، التحليل اللغوي وغيرها.

لكن ورغم تعدد التسميات، فإنها كانت تشترك جميعها في الدعوة إلى قراءة النصوص الأدبية قراءة مستقلة عن المرجع الخارجي، أي الظروف المحيطة بها. وتناولها على أنها معادل فني للواقع وليست انعكاسا أو نسخا له، وبالتالي ينبغي أن تكون الدراسة لغوية جمالية تبحث في أدبية النصوص. كما دعا أصحاب النقد الجديد في الوطن العربي إلى الوحدة العضوية في النص الأدبي، ورفضوا الفصل بين الشكل والمضمون[1]. وكذا القراءة المعيارية والأحكام القيمية، لأنها لا تنبني على أحكام موضوعية بل تعتمد على الأحكام الذاتية والرؤى الشخصية التي تفضي في نهاية المطاف إلى تغييب النص وإبراز عناصر أخرى أقل أهمية.

### 5-رشاد رشدي ناقد المرحلة:

كما سبق القول، يعد رشاد رشدي رائد النقد الجديد في الوطن العربي، ومصر على وجه التحديد، "وبرغم حياته العريضة والعميقة بل والممتعة في أنجلترا فإنه لم يكن من المبعوثين الذين ينبهرون بكل ما هو أجنبي، فقد سلحته ثقافته وعلمه ونظراته النقدية بأسلحة

---

[1] – ينظر: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، بيروت، ط1، 1978، ص14

التحليل والرؤية الثاقبة للإيجابيات والسلبيات على حد السواء، بحيث لم يحدث أن عشى بصره في مواجهة بريق الحضارة الغربية وأضوائها"[1].

وقد أصدر عدة كتب هامة في مجال القصة والمسرح والرواية، ليتفرغ في المرحلة الأخيرة من مسيرته إلى مجال النقد الأدبي، ومن مؤلفاته نذكر: "فن القصة القصيرة" سنة 1959، وكتابه المشترك مع محمد مندور وسهير القلماوي "مناهج النقد الأدبي" في نفس السنة، وكتابه "مقالات في النقد الأدبي" سنة 1962، وكتاب "نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن" عام 1968، وكتاب "ما هو الأدب" عام 1960. بالإضافة إلى هذه المؤلفات هناك عديد الكتب التي أصدرها باللغة الانجليزية.[2]

ويعد كتابة "ما هو الأدب" أهم ما كتب في هذا المجال، حيث يقدم فيه الكاتب قراءات في مفاهيم نقدية عديدة، مثل مفهوم الأدب، وعلاقة الأدب بالعلم، ومدارس النقد الأدبي، وموضوعية الأدب، وبلاغة العمل الأدبي. وهو في رحلته هذه يسبح ضد تيار النقد السياقي الذي كان سائدا آنذاك، حيث التفسيرات الإنطباعية والذاتية للنصوص الأدبية التي كان ينظر إليها على أنها انعكاس لنفسيات أصحابها، أو خلفية اجتماعية أو تاريخية لظروف إنتاجها، فخاض رشدي غمار تلك الحرب الضروس بكل شجاعة وثقة وكفاءة علمية.

فحول مقولة "بلاغة العمل الأدبي" يرى رشاد رشدي أن مفهوم البلاغة القديم ارتبط بالأسلوب، وعليه فالأسلوب البليغ هو الذي يرتبط بشخصية الأديب، ويعبر عنها بصدق. وقد ساد هذا المفهوم طويلا إلى أن جاء النقد الجديد بعد الحرب العالمية الثانية، وغير المفاهيم القديمة، وأصبحت البلاغة تعنى بالعمل الفني فغي ذاته، وتسلط الضوء على مدى قدرة الأديب في إيجاد معادل موضوعي للإحساس الذي يود إيصاله للقارئ، وتستدل في ذلك

---

[1]– نبيل راغب: رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، 1993، ص 5

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص25.

بمقولة إليوت التي تربط بلاغة العمل الأدبي بالمعادل الموضوعي[1] ،والتي يقول فيها: "أن يخلق الكاتب معادلا موضوعيا للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه، أو بعبارة أخرى أن يخلق الكاتب شيئا يجسم الإحساس ويعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه، حتى إذا ما اكتمل خلق هذا الشيء، أو هذا المعادل الموضوعي استطاع أن يثير في القارئ الإحساس الذي يهدف إلى إثارته"[2]، ويحدد رشاد رشدي الجوانب الثلاثة التي تعنى بها البلاغة في المفهوم الجديد: أولها التركيز على العمل الفني في حد ذاته حيث –وكما ذكرنا سابقا– تحدد البلاغة العمل الفني على أنه معادل موضوعي للإحساس وليس الإحساس ذاته، وثانيها علاقته بالفنان الذي أبدعه، فالبلاغة تحول مشاعر وأحاسيس المبدع إلى مركب جديد يختلف عن الأصل، وثالثها علاقته بالقارئ المتلقي، فلكي يحدث التأثير المطلوب على هذا الأخير يجب أن يحول المبدع أحاسيسه إلى شيء مجسم (معادل موضوعي) يمكنه أن يحدث التأثير على القارئ. وبهذا الطرح يمكن للبلاغة أن تتجنب الوقوع في خطأ المبالغة.

أما عن مقولة الشكل والمضمون، فقد عالجها الناقد من منظور العلاقة بين الأدب والعلم، وبين الأدب والحياة، لاسيما في ظل الخلط الكبير بين مضمون العلم ومضمون الأدب، والاعتقاد أنهما شيء واحد. غير أن الحقيقة غير ذلك، فالعلم يهتم بالمضمون لا بالشكل، أي أنه يبحث في العمل الأدبي من ناحية المعلومات والكم المعرفي، وبالتالي انتشر ما يسمى بـ"أدب الخبر"، حيث أصبح الناس "يطالعون القصيدة أو القصة كما يطالعون الجريدة اليومية، فهم يبحثون فيها عن معلومات جديدة، وارتهنت قيمة العمل الأدبي بما يحتوي عليه مادة جديدة، أي أن موضوعه أو مضمونه هو الهدف النهائي منه"[3] .

---

[1] – ينظر: نبيل راغب رشاد رشدي، ص204

[2] – المرجع نفسه، ص41

[3] – المرجع نفسه، ص94

ويستدل الناقد بالرأي الذي يقول أن المعلومات التي تزودنا بها الرواية أقل بكثير من تلك التي تقدمها لنا كتب فرويد، فلكل اختصاصه وحقل بحثه، ولا مجال للمقارنة. فالعمل الأدبي حتى وإن كان يصور الحياة فلا يمكن اعتباره صورة لها، لأن قيمته الحقيقية تكمن في الأثر الذي يحدثه من حيث كونه أدبا في حد ذاته وليس للمعلومات التي يمدنا بها عن الحياة، والأثر لا يتأتى إلا عن طريق انتظام كل عناصر العمل الإبداعي في شكل معين.

وانطلاقا من هذه الرؤية الجديدة يحارب الناقد التفسيرات القديمة للأدب، كتلك التي تقوم على الجانب المادي أو التاريخي وتجعله مرجعا أساسيا في القراءة والتحليل، في حين أن "العمل الأدبي الناضج عبارة عن وحدة مكتملة مستقلة، تهدف إلى غرض معين وتتفاعل جميع عناصرها لبلوغ هذا الغرض"[1]، فحتى وإن سلمنا بأهمية المادة الخام من تاريخ ومعلومات وسيرة ومضامين في تشكيل كلا من العلم والأدب، فإن طريقة توظيفها هي الفارقة بين المجالين، فالعلم "يتجنب أي إثارة عاطفية أو انفعالية حتى لا تضيع معالم الطريق المباشرة إلى العقل. والشكل الذي يتم عن طريقه توصيل المعلومة هو مجرد وسيلة مؤقتة (...) أما الأدب فيتعامل مع الإحساس عن طريق إثارته ثم إعادة صياغته وتشكيله، ولذلك فان المضمون ليس هدفا في حد ذاته بل هو جزء عضوي ملتحم بالشكل لإثارة إحساس معين داخل المتلقي"[2]. وهذا الإحساس لا ينتج عن انفصال المضمون والشكل، وإنما ينتج عن مدى تفاعل الأديب مع أحداث الحياة المختلفة وإعادة صياغتها في وحدة عضوية متكاملة.

وفيما يتعلق بمقولة موضوعية الأدب ينطلق رشاد رشدي في معالجته لهذه المقولة من الفكرة الشائعة التي تقول بأن الأدب تعبير عن شخصية صاحبه، وهو ما يدفع بالكثيرين إلى مراجعة حياة وسير الأدباء لفهم وتفسير آثارهم الأدبية، وهو مفهوم خاطئ على حد

---

[1] – نبيل راغب: رشاد رشدي، ص100.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 101–102

تعبير الناقد ويعد من مخلفات الرومانسية، لأن الذي يحدد قيمة العمل الأدبي ويعطيه قيمته هو العقل المبدع والتجارب الفنية وليست الشخصية أو ظروف النشاة، فحتى وإن كان لها دورا يبقى تأثيره محدودا.

لقد ظلت فكرة أن الأدب تعبير عن حياة صاحبة معمرة حتى مجيء الفيلسوف الإيطالي بنديتو كروتشي ليثبت أن الأدب إحساس، وهذا الأخير يحول من الذاتية إلى الموضوعية. ثم اتضحت ملامح وأسسس هذه الموضوعية الأدبية بشكل أكبر بمجيء إليوت، الذي اعتبرها جزء لا يتجزأ في النقد الحديث، بل اعتبرها معيارا أساسيا لمعرفة مدى فنية الأديب وإبداعيته، حيث كلما زاد انفصال الفنان عن ذاتيته كلما زادت قدراه الفنية والإبداعية، والعكس صحيح فكلما قلت الفنية زادت الذاتية مما يؤدي بالعمل الأدبي إلى الانهيار والتفكك.[1]

ومجمل القول، أن النقد الجديد يبقى ممثلا ومجسدا لمرحلة هامة من مراحل النقد العربي الحديث والمعاصر، بآثار رواده ومؤسسيه، وعلى رأسهم رشاد رشدي الذي قدم مجهودات هامة أسهمت في تغيير الكثير من المفاهيم وإبدالها بأخرى جديدة، تواكب حركتا الأدب والنقد العالميتين، فقد كان يتحرك على الصعيدين التنظيري والإجرائي في محاولة منه لتقديم صورة واضحة المعالم للمشتغلين في هذا الاتجاه الجديد.

## 5- نموذج تطبيقي:

يقول رشاد رشدي في حديثه عن علاقة الأدب بالحياة: " فالقول بأن العمل الأدبي يجب أن يكون مرآة صادقة للحياة يتضمن فروضا كثيرة أهمها وأخطرها في رأيي اعتبار الأدب معادلا للحياة بمعنى أنه بديل عنها، فما دمنا نقيس قيمة العمل الأدبي وقدره بمقدار مطابقته للحياة، فلابد أننا نفترض أن العمل الأدبي معادل للحياة، وأن الحياة معادلة للعمل الأدبي، فما تزودنا به الحياة من خبرات وإحساسات وانفعالات لابد أن يزودنا به العمل

---

[1] : ينظر: المرجع السابق، ص 219.

الأدبي، وما يزودنا به العمل الأدبي تستطيع الحياة أن تزودنا به كاملا غير منتقص، وهذا الفهم المادي للفن يتضمن أخطارا عديدة، فالخطورة الأولى هي في اعتبار العمل الفني من الكماليات، فمادام يزودنا بما تستطيع الحياة أن تزودنا به أمكننا الاستغناء عنه، لأن الفن وفقا لهذا المفهوم ليس إلا مجرد زينة، فما دمنا نفترض أن الصورة أو القصة لا هم لها إلا أن تصور الحياة وأن تكون صادقة في هذا التصوير، فهي في أحسن الأحوال قطعة من الحياة محفوظة أو محنطة، واذا كان الجهد أو الوقت لا يتسع لعملية الحفظ أو التحنيط هذه، أي عملية الخلق الفني، فلا ضرورة للصورة أو القصة لأن الحياة موجودة وهي الأصل والأصل دائما يمكن الاستغناء به عن الصورة (...) والخطورة الثانية لاعتبار العمل الأدبي مجرد صورة أمينة صادقة للحياة، أي معادلا لها أو بديلا عنها، فتنشأ من أن هذا الرأي يخلط بين الحياة والأدب خلطا، إن دل على شيء فإنما يدل على جهل أصحابه بطبيعة العمل الفني ومن ثم بقيمته ومهمته"[1].

[1] : رشاد رشدي: ص 224

# المحاضرة الثالثة عشر

# القضايا النقدية -1-

**المدة:** ساعة ونصف

**الفئة المستهدفة:** طلبة السنة الثانية (ليسانس)

## 1-توطئة:

يتجاوز لفظ "قضية" المعنى المعجمي الذي عرف في القواميس العربية -الذي يدل في أغلب الأحوال على مسألة شاعت وانتشرت بين أفراد المجتمع ، وصار لزاما أن تعرض على أهل الاختصاص للبحث والفصل فيها- إلى بعد آخر ذو دلالة معرفية وقيم حضارية مختزلة في فكر أفراد مجتمع ما، وعليه تصبح القضية كل أمر ذي قيمة وكل حدث ذي أهمية يطرأ على مجتمع ما، نتيجة تغيرات طارئة بفعل عوامل خارجية، وينقسم حيالها الجمهور إلى قسمين، قسم يتفق معها ويعتبرها تطورا طبيعيا لابد أن يحدث للبنية الفكرية لأفراد المجتمع، وقسم آخر يعارضها ويرى أنها طرأت بفعل عوامل دخيلة، فيرفضها وينبذها ويحاربها.

يتضح مما سبق أن القضية تتمحور حول مفهوم مركزي أو أكثر، ذلك ما يؤكده صاحب معجم المصطلحات الأدبية في قوله: "تلك التي تشكل افتراضا للمناقشة والإثبات، وتدور حول موضوع معين. وأصل الكلمة مستمد من تعبير يوناني يعني وضع شيء تحت الأنظار (...)، والتعبير يختلف عن كلمة (الفكرة الرئيسية-الموضوع) في أن القضية المطروحة تتناول موضوعا محددا، بينما تشير الفكرة الرئيسية (الموضوع) إلى معنى عام

مهيمن ينتشر داخل العمل الأدبي ويتخلله"[1]، فالمفاهيم هي القوالب التي تبنى القضايا، والقضايا هي قوالب لبناء النظريات.

ولما كان المقصود في هذه المحاضرة الحديث عن قضايا النقد الأدبي على وجه الخصوص، فإننا نشير إلى أن هذه الأخيرة تنقسم إلى قضايا نقدية قديمة، نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر، قضية البديع، قضية اللفظ والمعنى، قضية السرقات الأدبية، قضية الطبع والصنعة وغيرها من القضايا التي رافقت حركة الإبداع الأدبي في العصور القديمة.

وقضايا نقد حديثة ظهرت في السنوات القريبة، أو ما اصطلح عليه بـ "عصر النهضة العربية" وامتد بعضا إلى يومنا هذا، وإن بأوجه مختلفة. نذكر من هذه القضايا: قضية الأجناس الأدبية، قضية الصدق الفني، قضية الإلتزام، قضية الخيال، قضية الإبداع الفني، قضية الشكل والمضمون، قضية موسيقى الشعر، قضية الصورة الفنية.

إضافة إلى قضايا امتدت إلى النقد المعاصر وأصبحت محور جدل فكري، كقضية المصطلح النقدي، قضية نقد النقد، قضية الحداثة، قضية البنيوية، قضية ما بعد الحداثة، وأخيرا قضية التناص كمسار جمالي في الأعمال الإبداعية.

وسنتوقف في هذه المحاضرة عند أبرز هذه القضايا وأكثرها تداولا في الخطاب النقدي العربي الحديث.

**1- الشكل والمضمون:**

تعد قضية الشكل والمضمون من أقدم وأبرز القضايا التي أثير حولها جدل ونقاش كبيرين في الدراسات النقدية، ولعل كلمتي الشكل والمضمون من حيث الإستعمال الفني تعدان من المصطلحات الحديثة في النقد العربي، فما كا يعرف سابقا هي قضية اللفظ

[1] ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص279

والمعنى، وهي الثنائية الجدلية التي تناقش اللفظ باعتباره ذلك التركيب اللغوي الذي تنتظم في الكلمات على نحو معين لأداء دلالة معينة، وينظر إليه من حيث الجدة والقدم أو الشيوع والغرابة أو السمو والابتذال. أما المعنى فعادة هو الفكرة التي تعبر عنها الألفاظ أو الغاية الأخلاقية التي يهدف إليها الكاتب، وهو ما يمكن أن نطلق عليه اليوم اسم "الصورة الفنية".

وقد أثبتت الدراسات النقدية الحديثة أن الشكل والمضمون ليستا مرادفيتن للكلمتين السابقتين (اللفظ والمعنى)، لأنهما أخذتا دلالات جديدة تعكس رؤى وتصورات المفاهيم النقدية الحديثة لاسيما تلك التي جاءت بها الشكلانية الروسية، حيث أصبح المضمون يعبر عن "مجموع العناصر والعمليات التي تشكل أساس شيئ وتحدد وجوده وتطوره وتعاقب أشكاله، والشكل عموما هو الصلة الداخلية ونمط التنظيم بين عناصر الشيء وعملياته، وبينها وبين البيئة. فالمضمون هو وحدة كل العناصر المكونة لشيئ: خواصه وعملياته الداخلية، ارتباطاته وتناقضاته واتجاهاته (...) أما الشكل فهو طريقة تنظيم عناصر المضمون وهو قانون بنية هذه العناصر وترابطها المتبادل"[1]، وعليه لم يعد الشكل مجرد وعاء تصب فيه عناصر المضمون بل أصبح الطابع الذي يفصح فيه المضمون عن نفسه، وهو مركب لنظام العلاقات القائمة بين أجزاء الكل.

وقد لفتت أبحاث الشكلانيين الروس الانتباه إلى قيمة الشكل وأولته أهمية كبرى، بحيث أصبح فهم المضمون مرهون بالشكل، أي أن المضمون يفهم انطلاقا من الشكل، وبهذا أصبح للشكل بعدا جماليا، ذلك ما يؤكده قول إيخنباوم: "إن مبدأ الإحساس بالشكل هو صيغة متميزة للإدراك الجمالي"[2]، وهذا ما يجعل اللغة الشعرية تتميز عن اللغة اليومية العادية، بتلك الخصائص الكامنة في البنى الداخلية لعناصرها، وهو المعنى ذاته الذي ذهب إليه كروتشيه "إنك لو جردت الشاعر من ألفاظه وقوانينه لما بقيت هناك فكرية شعرية كما

---

[1] – إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص233–234

[2] – نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين وشبكة الأبحاث العربي، بيروت، 1982 ص40

يخيل إلى بعضهم، بل لما بقي شيء البتة"[1]، وبناء على ذلك تصبح قيمة العمل الأدبي كامنة في شكله أكثر من مادته، لأن المادة عادة ما تكون مطروقة ومكررة، وإن طريقة التعبير هي ما يميز عمل أدبي عن غيره، يقول تينيانوف: "إن وحدة العمل الأدبي ليست كيانا متناسقا مغلقا، ولكنها تكامل ديناميكي يتوافر على صيرورته الخاصة، إن عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلامة تساوي أو إضافة، بل بعلامة التلازم والتكامل الديناميكية. ولذا وجب الإحساس بشكل العمل الأدبي كشكل ديناميكي"[2]، يتضح من هذا القول العلاقة الديناميكية بين المادة والأداة، فهذه الأخيرة عادة ما تحول الشكل الظاهري للمادة.

وتبدو فكرة القدامى عن أولوية اللفظ على المعنى قريبة من الطرح السابق، حين عبر عنها الجاحظ في مقولته الشهيرة: "الألفاظ مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولته، وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من الصيغ وجنس من التصوير"[3]، لكن كما سبق الذكر فإن الدراسات الحديثة أخذت أبعادا جماليا وفنية أوسع أفقا وأرحب مجالا لهذه القضية من الدراسات القديمة، التي كثيرا ما ربطت اللفظ بالجودة والرداءة أو الجدة والقدم.

لقد أصبح ينظر إلى الشكل والمضمون كوحدة مترابطة لا يمكن الفصل بين أجزائها "فالمضمون بعناصره المتعددة هو أساس الحركة والتطور، فهو يحتوي على إمكان داخلي للتطور لا يعرف حدودا، والشكل هو الذي يضع تلك الحدود، لذلك يستطيع الشكل أن يحفز أو يعوق، ويعتمد حل التناقضات بين الشكل والمضمون على طبيعتهما ودرجة تطورهما والشروط المتعلقة بذلك التطور، فقد يتغير الشكل توافقا مع المضمون الجديد أو يتغير

---

[1] – عماد حاتم: النقد الادبي قضاياه واتجاهاته الحديثة، دار الشام، بيروت، ط1، 1988. ص183.

[2] – نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص59.

[3]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق محب الدين الخطيب، ج1، ص43

المضمون مع الشكل الجديد"[1] ومجال اشتغال مقولتي الشكل والمضمون هو الحركة الأدبية الإبداعية، فالمضمون في العمل الأدبي يختلف عن المضمون في المجالات الأخرى، لأنه يتخذ بعدا جماليا وفنيا أكثر من كونه وسيلة لإيصال المعلومة.

**2- الخيال:**

يعد من أهم القضايا النقدية في العصر الحديث رغم أن الدراسات القديمة لم توليه اهتماما كبيرا. وجاء في معجم المصطلحات الأدبية أن الخيال "هو ملكة من ملكات العقل لا تتهيأ لأي إنسان، وبها يستطيع الأديب أن يخلق صورا تنعم على النص صورا جذابة، وتمنح القارئ واسطة لتوسيع آفاقه، وقد اهتم الرومانتكيون بالخيال وجعلوه مرقاة لكثير من أعمالهم. والخيال ضروري للإنسان ولا غنية له عنه، وهو كالنهر الجميل المتدفق في صدر الإنسانية"[2]، فالخيال إذن وسيلة للمتعة الفنية وذلك من خلاله إبداعه لصور غير موجودة على أرض الواقع، أو أنها موجودة لكنه يعطيها بعدا غرائبيا أو غير مألوف.

وقد ظهر الخيال منذ القديم في الدراسات العربية، ونذكر منها على سبيل المثال: المسعودي في "مروج الذهب" و"معادن الجوهر"، والفارابي في "مدينته الفاضلة"، وابن الطفيل في "حي بن يقضان" وقصص الإسكند التي سعى من خلالها إلى اكتشاف البحر، لكن الواضع الحقيقي لهذا المصطلح هو هيغو جير نسباك سنة 1929 في مجلة القصص المدهشة.

وقد تميز الخيال في الدراسات الكلاسيكية الأوروبية بطابع المحافظة، لأن الكلاسيكين وضعوا حدودا له لا يجب أن يتعداها، فقيدوا حرية الشاعر وحدوا من خياله، بل هناك من طالب بتخليص الشعر من هذا العنصر لأنهم رأوا فيه "الجانب الخادع في النفس

---

[1] – إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص234

[2] – المرجع نفسه، ص 419 .

الذي يقود إلى الخطأ والزلل"[1]، لاسيما ذلك الخيال الجامح الذي يمس بالعادات والتقاليد المتعارف عليه، لأنه يعد إسراف من الكاتب في "التحرر من القيود الشكلية، وانطلاق لا تحده عوائق في تشكيل صور ذهنية وعوالم لا وجود لها في الواقع"[2]،وهذا ما يتنافى ومبادئ الكلاسيكة التي تقدس العقل بالدرجة الأولى، وتدعو إلى الحفاظ على التقاليد الفنية الموروثة عن الثقافتين اليونانية والرومانية وعدم الحياد عنها.

بناء على ما ذكر سابقا يتضح السبب وراء ضعف الاهتمام بالخيال في الدراسات القديمة، حيث لم تتهيأ له الأرضية الخصبة التي ينمو ويثمر فيها، في ظل هيمنة آداب كانت تقوم على المحاكاة والتقليد بالدرجة الأولى، ذلك ما يشير إليه أحمد أمين في حديثه عن أدب تلك المرحلة، إذ يقول: "أدب تقليد واحتذاء لا أدب وحي وإلهام، أدب صورة وقالب لا أدب جوهر ولب، أدب لياقة وكياسة وبراعة لا ادب عبقرية وروح"[3].

لم تعمر النظرة السابقة طويلا، فبظهور التيار الرومانسي في القرن الثامن عشر أخذ الخيال يحلق عاليا في فضاء الأعمال الأدبية، حيث وجد ضالته في كتابات أصحاب هذا التوجه الجديد الذي ثار على القواعد الكلاسيكية الصارمة، وحاول تحرير العمل الأدبي من تلك القيود ، عن طريق الدعوة إلى أدب يقوم على الخيال أساسا ويعتبره ركنا أساسيا من أركانه، إلى جانب الاهتمام بالتجربة الفردية للمبدع ، التي تنتج بالدرجة الأولى عن عواطفه الذاتية ومشاعره الوجدانية وتلقائيته في العملية الإبداعية، وهكذا يتضح الدور البارز للرومانسية في تطوير هذه القضية، إذ "أعلت من شأن الخيال ولم تحده بحدود وطالبت بإطلاقه، والرجوع إلى النبع الصافي وهي الطبيعة، واستلهام ما فيها من معان نظرية، حيث

---

[1] – محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ص11.

[2]– إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص 419 .

[3]– أحمد أمين: النقد الأدبي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج1، القاهرة، 1952ج1، ص 263.

لجأ الرومانتيكيون إلى الشعر الغنائي والوجداني إيمانا منهم بقدرة الخيال، لما لهم من دور فعال لا يقل أهمية عن العقل"[1].

وقد قسم كولردج الخيال من الناحية النظرية إلى نوعين: أولي وثانوي. فالخيال الأولي هو العامل الأساسي الذي يمثل طاقة حية في كل إدراك إنساني، ويوجد عند جميع فئات البشر في اللاشعور، ويؤدي وظيفة التنظيم. أما النوع الثاني فهو صدى للنوع الأمل ولا يفرق عنه إلا في طريقة العمل فهو يسعى إلى تقديم إبداع جديد يختلف عما هو موجود فعلا، وينشط بتحفيز من العاطفة التي تدفعه لابتكار عالم من المثل العليا والقيم المطلقة، عن طريق تمثل موضوعات العالم الخارجي وإصباغها بعاطفته ووعيه وذاته. بحيث يبث الحياة فيها فتصبح كالكائن العضوي الحي.[2]

وهكذا أصبح للخيال وظيفة أكثر نموا وفنية، ألا وهي إضفاء الوحدة العضوية على العمل الأدبي من خلال اتخاذ الحقائق النفسية والطبيعية المشكلة للتجربة الشعورية موادا تصويرية تعمل بانسجام وتناسق لتشكيل صورة قوية موحية: "إن هرب الرومانتكيين من حاضرهم، محلقين بخيالهم في أطوار الماضي البعيد أو أنحاء المستقبل لم يقتصر على خلق صور خيالية محضة لا يستلهمون فيها سوى شعورهم، بل امتد كذلك إلى حقائق التاريخ يضفون عليها من ذات أنفسهم ما يوجهونها به الوجهة التي يريدون ويحملونها من الأفكار والآراء ما لم يكن لها، ويبثون فيها روحا جديدة هي من وحي أنفسهم"[3] ، وقد تجلى ذلك في قصصهم ومسرحياتهم التاريخية، التي بمجرد دخول عنصر الخيال فيها تكتسب جمالية وفنية أعمق وأبعد مدى.

---

[1] – فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، جامعة ام القرى، 1989، ص5

[2] – المرجع نفسه: ص 8.

[3] – االمرجع نفسه ص75.

## 3-الصدق الفني:

لا تقل هذه القضية عن سابقتها في الأهمية التي اكتسبتها قديما وحديثا في الدراسات النقدية. وقبل الخوض في بعض التفاصيل عن تطور المفهوم عبر المحطات النقدية المتعاقبة، يجدر بنا بداية التوقف قليلا عند حدود المصطلح.

فإذا عدنا إلى لسان العرب نجد أن الصدق ورد للدلالة على ما يناقض الكذب، أي القول غير الكاذب، وهو حقيقة الشيء لا عرضه، وهو إنجاز الوعد وتحقيقه، والصدق ما جمع الأوصاف المحمودة أو كان مستويا لا اعوجاج فيه.[1] أما في تاج العروس فقد ورد الصدق بمعنى: "مطابقة القول الضمير والمخبَر عنه معا، ومتى انخرم شرط من ذلك لم يكن صدقا تماما، بل إما ألا يوصف بالصدق، وإما أن يوصف تارة بالصدق وتارة بالكذب"[2].

يتضح من الدلالة اللغوية أن الصدق ارتبط بصنعة الشعر لا بعموم الكلام، أو الخطاب اليومي بين الناس، وهذا ما ذهبت إليه إحدى الباحثات في قولها: "هو (أي الصدق) أن يشرع الشاعر في نظم قصيدته مسترسلا دون انقطاع أو إحجام عن جعل المعاني والكلمات تسوق أنفسها، بما يقع في ضميره من حقيقة إحساسه بالموضوع الذي بعثه إلى إنشاء الشعر، وإخبار الناس بما في ضميره بالصورة التي أمكنه أن يأتي بها على أحسن ما تأتي به موهبته أو خبرته، أي أن يوفي اللحظة الشعرية حقها"[3]

يتضح مما سبق أن الصدق ارتبط أساسا بنظم الشعر، وأن للمتلقي دور بارز في الحكم على العمل الأدبي بالصدق من عدمه، فإن أفلح الشاعر في تصوير ما في نفسه وضميره من حس وخبرة ووجدان وأحسن تصويره في أحسن صورة فهو صادق وشعره جيد،

---

[1] : ابن منظور: لسان العرب، مادة (صدق)، ج2، ص90

[2] : الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الحليم الطحاوي، مادة (صدق).

[3] : الجوهرة بنت بخيت آل جهجاه: تجليات التشكيل النقدي لنظرية الصدق في النقد العربي القديم، الرياض، السعودية، ص14

وأما إن خالف ذلك فيخيب رجاء المتلقي فيتهمه بالكذب وشعره بالرداءة والسوء، ونورد في ذلك قول الأصمعي: "أجود الشعر ما صدق فيه وانتظم المعنى"[1].

وهكذا ارتبطت قضية الصدق قديما بمنظومة القيم الأخلاقية التي وجد حتما ما يدعمها ويبررها في العهد الاسلامي بصفة خاصة، حيث أصبح ميزان الشعر فيه هو موافقة الحق ومبادي الشريعة الإسلامية.

ويتخذ عبد القاهر الجرجاني تقويما إبداعيا مختلفا في مقولتيه الشهيرتين: "خير الشعر أصدقه" و"خير الشعر أكذبه"، فالمقولة الأولى تكاد تتفق مع الميزان الأخلاقي السابق ذكره، وهي أن الشعر الحسن هو ما يحمل الحكم التي ينتفع بها الإنسان، وهو ما يدعو إلى مكارم الأخلاق موضحا مواطب القبح والحسن في الأفعال. أما المقولة الثانية فتعني بالصدق القدرة على الإبداع والتواصل مع المتلقي والتأثير فيه، حيث أن "الصنعة إنما تمد باعها، وتنشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل ويدعى الحقيقية فيما أصله التقريب والتمثيل (...) ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم والوصف والنعت والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى ان يبدع ويزيد، ويبدي في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومددا من المعاني متتابعا"[2] ، فالصدق الذي عناه الجرجاني في هذا الموضع هو الصدق الإبداعي، فليست الصنعة والتخييل والمبالغة مرادفات دائما للكذبن كما أن فنية الشاعر ليست بالضرورة محصورة في الصدق الواقعي.

وقد أعيد طرح القضية من جديد في الدراسات النقدية الحديث ولكن بأشكال مغايرة تتجاوز البعد الأخلاقي الديني وكذا النقل الحرفي للواقع المعيش، إلى التعبير عن انفعالات

---

[1] –محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ، تحقيق وتقديم محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1، 1995، ص282.

[2] – عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني: أسرار البلاغة، أبي فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة. ص272

المبدع واحساساته وتأثراته لحظة إبداعه، فالصدق الفني على هذا النحو يرتبط أساسا بحرارة النص التي تنتج عن صدق التجربة الشعورية، ونورد في هذا المجال قولا للمازني يرد فيه على أصحاب الاتجاه التقليدي الذي كان شعرهم –حسب المازني– خال من الصدق: "أو ليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه، وفيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه سواء أكانت جليلة أم دقيقة شريفة أم وضيعة ؟ وهل الشعر إلا صورة للحياة، وهل كل مظاهر الحياة والعيش جليلة رفيعة، حتى لا يتوخى الشاعر في شعره إلا كل جليل من المعاني ورفيع من الأغراض، وكيف يكون معنى شريف وآخر غير شريف؟ أليس شرف المعنى وجلالته في صدقه؟ فكل معنى صادق شريف جليل، ألا إن مزية المعاني وحسنها ليسا في ما زعمتم من الشرف(...) ولكن في صحة الصلة أو الحقيقة التي أراد الشاعر أن يجلوها عليك"[1].

يتضح من القول السابق أن ميزان الشعر تغير، فقد أصبح الصدق في التعبير عن المشاعر والأحاسيس ونقلها إلى الناس هو الحكم على قوة الشعر أو ضعفه، فالأدب الحقيقي هو الذي يعطي صورة صادقة عن الحياة ويوجه كل اهتمامه للمعنى، متجاوزا الزخرف اللفظي، والدعوة إلى التزام "الصدق النفسي"، الذي ليس بالضرورة أن يكون صدق الواقع ولكنه صدق الشاعر مع نفسه، في صبر أغوارها وتصوير أحاسيسها ونقلها إلى القراء في حلة بهية مؤثرة. وحتى يكون الشاعر صادقا لابد من توفر جملة من الشروط والخصائص التي تؤهله لذلك، وأبرز هذه الخصائص هي القدرة على الولوج إلى أعماق النفس وبراعة التصوير لما يكتنف هذه الأعماق بصدق نفسي كبير.

وقد أثيرت إلى جانب قضية الصدق الفني قضايا أخرى ترتبط بها بشكل أو بآخر كقضية الصنعة والطبع، حيث أن الشعر المطبوع هو الشعر الصادق لأنه ناتج عن الفطرة البشرية في صفائها ونقائها وصدقها، كما أنه خال من التكلف والزيف. وقد وضع العقاد

---

[1] : ابراهيم عبد القاهر المازني: شعر حافظ، كلمات للترجمة والنشر، القاهرة، ص7

والمازني ميزانا لتمييز الشعر المطبوع عن سواه، مفاده أن الشعر إذا كان صادقا مؤثرا في النفوس فهو شعر مطبوع، وإلا فهو شعر الصنعة والتقليد والتكلف. والنفوس معايير حساسة لا ينطلي عليها التزييف والكذب والتمويه، والقلب لا يخطئ في تمييزه بين الشعر الكاذب والشعر الصادق.[1]

**4- الإلتزام:**

كثيرا ما يشير مصطلح الإلتزام إلى البعد الأخلاقي والتربوي، حيث يكون الشخص بموجبه ملزما على القيام بواجبات معينة لأجل غاية معينة، يعمل لها ولا يتخلف عن أدائها. وقد وردت الكلمة في معاجم اللغة العربية للدلالة عن معنى اللزوم والوجوب، ففي لسان العرب نجد: " "لزم الشيء يلزمه لزما ولزوما ، ولازمه ملازمة ولزاما ، والتزامه ، وألزمه إيّاه فالتزمه ، ورجل لُزمة يلزم الشيء فلا يفارقه. واللّزام : الملازمة للشيء والدوام عليه ، والالتزام الاعتناق". [2]

والمعنى ذاته تقريبا في القاموس المحيط: "لزم الشيء: ثبت ودام، لزم بيته: لم يفارقه، لزم بالشيء : تعلّق به ولم يفارقه، التزمه: اعتنقه، التزم الشيء : لزمه من غير أن يفارقه ، التزم العمل والمال : أوجبه على نفسه" [3].

أما بالعودة إلى معجم المصطلحات الأدبية نجد الالتزام يدل على تسخير المبدع أدبه وموهبته لخدمة قضية معينة، بحيث يكون إلى جانب المتعة والجمال رسالة وهدف تربوي يسعى لبلوغه: "هو اعتبار الكاتب فنّه وسيلة لخدمة فكرة معيّنة عن الانسان ، لا لمجرّد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال"[4]

---

[1] : ينظر: سعاد محمد جعفر، جامعة عين شمس، القاهرة، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، 145

[2] : ابن منظور ، لسان العرب ، 15 مجلّد ، دار صادر ، بيروت، ط5 ، 1956، ج12 ، ص،541- 542.

[3] : الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، 4 أجزاء ، دار المأمون ، ط4، 1938، ج4، باب الميم ص: 175.

[4] : وهبه، مجدي ، معجم مصطلحات الأدب ، مطبعة دار القلم ، بيروت ، ط1 ، 1974، ص:79.

فإذا ربطنا الالتزام بالأدب – وهو معرض حديثنا– فإننا سنتحدث عن "أدب الالتزام"، كظاهرة أدبية ظهرت في الشعر العربي الحديث، حيث ارتبطت بظهور الثورات التحررية في الوطن العربي الذي كان يرنح تحت وطأة الاستعمار، فكان لزاما أن يسخر الشعراء والأدباء أقلامهم لخدمة القضية الرئيسية المتمثلة في التحرر من أغلال الاستعمار الغاشم. والأدب الذي لا يعبر عن تطلعات مجتمعه ويدافع عنها باستماتة هو أدب متواطئ مع الآخر الغاصب – على حد تعبير سارت– الذي يقول: "مما لاريب فيه أنّ الأثر المكتوب واقعة اجتماعيّة، ولا بدّ أن يكون الكاتب مقتنعا به عميق اقتناع ، حتى قبل أن يتناول القلم . إنّ عليه بالفعل ، أن يشعر بمدى مسؤوليته ، وهو مسؤول عن كلّ شيء ، عن الحروب الخاسرة أو الرابحة ، عن التمرّد والقمع . إنّه متواطئ مع المضطهدين إذا لم يكن الحليف الطبيعي للمضطّهدين"[1]. فسارتر يشير إلى الدور الكبير الذي تلعبه الآداب في تحديد مصير المجتمعات.

إن الحديث عن التزام الفن بقضايا المجتمع لا يعني بتاتا السقوط في مهاوي الذهنية المجردة المباشرة والسرد الجاف للأحداث، بحجة طغيان الجانب الموضوعاتي، وقد حاول النقد الحديث ضبط حدود هذه القضية بإيلاء أهمية موازية للناحية الفنية الجمالية، بحيث تمتزج وتتحد أحاسيس المبدع مع أحاسيس جماعته، "فالفن يستطيع تخصيب الكلمة لتبلغ نماءها في حقل المجتمع، معتمدا على الإحاطة باختلاجات الوجدان الجماعي، وهو يجعلها تتسرب داخل أسوار الذهول الفني، محافظة على وعيها وتحديقها نحو قضايا العصر(...) لتنطلق في فيض إنساني تتوحد فيه أعماق الفنان واعماق الآخرين في لحظة زمنية، حيث يتوالى انهمار صوره الواعية للأشياء عن طريق تجسيدها وصقلها وربطها بالخط الفني"[2]

---

[1] : سارتر، جان بول ، الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط2، 1967، ص: 44– 45.

[2] : رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1988 ص6.

وهكذا يصبح الأدب انطلاقا من المنظور السابق، مرآة للعصر وترجمانا صادقا لهمومه وقضاياه، وصياغة ذلك في ثوب حضاري يناسب الإطار الحضاري والثقافي الذي يوجد فيه، ومعطيات المرحلة التي يعيشها. كما يجد نفسه (أي الأدب الملتزم) مضطلعا بواجب درء الأفكار البالية ومحاربتها عن طريق كشفها للجمهور المتلقي، وفضح زيفها وهشاشتها، وتبيين دورها السلبي في أداء الرسالة الحضارية للشعوب، وفي الصورة المقابلة العمل على إعلاء الكلمة الهادفة الخادمة لتطلعات وآمال الشعوب، وتقوية روابط الاتصال بين المبدع وجمهوره، "وحينذاك يمحي تماما ذلك المزعم الخطير أن الأديب ليس سوى مسلاة، ويدرك الجمهور أنها لا يذهب إلى المسرح أو يقرأ قصة لمجرد قتل الوقت او التسلية، وذلك يطول مرانه على رؤية الأعمال الأدبية الجادة العميقة، وبحسن قيام النقد الأدبي بدوره في تنوير الأفكار وتعميق الثقافة الأدبية"[1]، وهكذا يتضح أن الأدب لا يقتصر فقط على المتعة الجمالية بل يتعداها إلى الفائدة العلمية، ولا تعارض أو تناقض في ذلك، بل إن تعميق المتعة مرتبط بالفائدة التي يجنيها المتلقي بواسطة تذوقه للمعاني التي يحصَلها عن طريق الصياغة الأدبية الراقية.

وصفوة القول في هذا العنصر أن التزام الفنان بقضايا مجتمعة وتسخير قلمه ليعبر عنها، لا ينقص إطلاقا من قيمة أدبه ولا يقلل من تأثيره، لأنه سيلف فكرته بوشائج عاطفته الأدبية الملتهبة، وشحناته الشعورية القوية، ليعيد تشكيلها من جديد ، في قالب فني مؤثر.

**5- الجنس الأدبي:**

يعد هذا المفهوم من أقدم ما عرف في الدراسات الأدبية القديمة، فقد تناول اليونان ما يعرف بقضية التجنيس في الأشكال التعبيرية الكبرى، مثل الملحمة والدراما والشعر. وبالرجوع إلى المعاج العربية نجد أن الجنس ارتبط بما يسمى النوع: " الجنس الضرب من الشيء وهو

[1] : محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في النقد والأدب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص 145

أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، والنوع أخص من الجنس"[1] ، أما المعجم المفصل للأدب فتطرق إلى الدلالة الاصطلاحية للجنس واضعا إياه على قدم المساواة مع النوع: "الجنس الأدبي أو النوع الأدبي هو من القوالب الأدبية التي يستخدمها مبدعها لصب إبداعه فيها، فالقصة جنس أدبي والمسرحية جنس أدبي، ولكل جنس أدبي قواعد خاصة ومفهومات معينة لا يجوز أن يخرج عنها، وقد ظهرت ثورة الأجناس الأدبية في أواخر القرن التاسع عشر أساسها التحلل من هذه القواعد والمفهومات. والكلمة الفرنسية (genre) بمعنى النوع، والجنس هو أولى الكليات الخمس في المنطق(...)، ويطلق فلاسفة العرب اسم الجنس على مقولات أرسطو، إذ يسمونها الأجناس العشرة ، وهو اسم يستعاض به عن اسم المقولات"[2]، وعموما يمكن القول في مفهوم الجنس الأدبي أنه مجموعة من النصوص المصنفة على أساس صفات وخصائص مشتركة، وفي كل حقبة زمنية يمكن أن تظهر أجناس جديدة وقد تختفي أخرى.

وفي العصر الحديث أعيد طرح المفهوم ولكن من زوايا نظر مغايرة لما كان سائدا قديما، وقد تعددت اجتهادات الباحثين حوله وتنوعت آراؤهم وإن كانت كثيرا ما تتكئ على مرجع رئيسي في تأصيلها وتنظيرها إنه كتاب "فن الشعر" لأرسطو، فبعد بعد ظهور أشكال تعبيرية جديدة أصبحت تنافس الشعر بل وتفوقه أحيانا، كالقصة والرواية والمسرحية وغيرها، صارت الحاجة ضرورية وملحة للبحث عن نظرية للأجناس الأدبية.

كما ارتبطت قضية الأجناس الأدبية في الدرس الحديث بمواضيع أخرى ذات صلة مثل موضوع الذاتية والموضوعية، فالأجناس الأدبية الذاتية ارتبطت أساسا بالشعر في صوره المختلفة (وجداني، غنائي وغيرهما)، أما أجناس الأدب الموضوعية فقد ارتبطت بالدرجة الأولى بمجال النثر، ويحتل جنس الخطابة موضعا وسطا بين الصنفين. حيث يتعرض محمد غنيمي هلال لهذه القضية، ليقوده تحليله إلى أن الصفات المشتركة التي تتميز بها

---

[1] : عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2002، 330

[2]: محمد التونجي: المعجم المفصل في الادب، ج2، ص 861

الخطابة، جعلتها بعيدة عن التجنيس الأدبي، فهي تارة تتأرجح بين ذاتية الخطيب الذي يحمل رسالة مسبقة يود إبلاغها لجمهوره، وتارة أخرى موضوعية من خلال المواضيع التي قد تطرحها بالحجة والبيان والدليل، وفيها يتجاوز الخطيب ذاته. [1] كما يشير غنيمي هلال إلى أن المسرحية هي الأخرى ظلت بمنأى عن التجنيس الأدبي عصورا طويلة، نظرا لاحتوائها على رواسب من أساليب الخطابة القديمة، فأصها الدرامي ينحدر إلى جنس الشعر لكن طبيعتها التمثيلية تقربها من النثر، ولم تطهر منها إلا بمجيء النقد الحديث. والشأن نفسه مع الشعراء الرومانسيين الأوربيين الذين لم يسلم شعرهم من آثار الخطابة، ولم تتضح الصورة إلا لدى الرمزيين ومن تعاقب عليهم، حيث بدأ التمييز يتجلى ويتجسد على الصعيد النظري، ويقابل هؤلاء الشعراء الغربيين في شعرنا العربي شعراء مدرستي الديوان والمهجر[2].

وفي ختام هذه العنصر يمكن الاستنتاج مما سبق عرضه بأن مسألة الأجناس الأدبية قديمة وتضرب جذورها في التاريخ البعيد، وأن نظرية الجنس الأدبي مقولة نقدية تجلت ملامحها في العصر الحديث، حيث استخدمت كأداة للتصنيف، وأن هناك عدة مشاكل تواجه الدارس أثناء تعامله مع هذه النظرية، لعل أبرزها إشكالية المفهوم وإشكالية تحديد تاريخه النظري والتطبيقي، إضافة إلى صعوبة ضبط معايير واضحة لعملية التجنيس. ولعل أصعب المشاكل على الإطلاق النص المفتوح المتعدد القراءات والأصوات والأجناس كذلك، مما يجعل الحديث عن نظرية واضحة للأجناس الأدبية في النقد العربي كلاما نظريا أكثر أكثر منه.

---

[1] : ينظر قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص 158 .

[2]: ينظر: المرجع نفسه، 260-261.

# المحاضرة الرابعة عشر

# القضايا النقدية -2-

**المدة:** ساعة ونصف

**الفئة المستهدفة:** طلبة السنة الثانية (ليسانس)

## 1-توطئة:

لقد تعرض النقد العربي في العصر الحديث إلى هزات عنيفة ونقلات نوعية سواء تعلق ذلك بالمستوى التنظيري أو الإجرائي. ولفهم هذه المسألة بشكل بيَن كان لزاما وضع مختلف المقولات النقدية الكبرى في بيئتها الأصلية سواء كانت النقد الغربي أو الموروث العربي، بغية التمكن من قياس حجم التأثر وإثبات الفكر التجاوزي لدى نقادنا العرب في العصر الحديث، وذلك ما سعينا له في المحاضرة السابقة (قضايا نقدية1) من خلال محاولة إماطة اللثام عن مرجعيات تلك القضايا النقدية ومصادرها المعرفية.

ولا يخفى على باحث أن النقد يخضع في مسيرته عموما لظاهرة التأثر والتأثير، التي تتعلق أساسا بمعطيات الزمان والمكان، ومن خلالهما يتحدد نوع الأخذ والعطاء، إذ أن الموضوع لا يتم بشكل عشوائي، "بل إنه يرتبط بشروط يتعلق بعضها بتقبل الفكرة أو النظرية في موطنها الجديد، ثم بطريقة استعمالها، حيث أنها قد تكتسب طابعا جديدا في مكان وزمان جديدين، وفي إطار عملية المثاقفة التي غدت تخضع لها كل الأمم، بما فيها تلك التي تتوفر

على السبق في جميع المجالات، يكتسي انتقال المعرفة من العالم المتقدم إلى العالم العربي (كجزء من العالم الثالث) صبغة نوعية"[1].

ويتطلب هذا الإنتقال توفر حالة استقبال ملائمة، بغية تحقيق التجاوب الفعال بين المتأثر والمؤثر، كما يستوجب وجود مبدع أو ناقد واع "يكون على حظ كبير من العقل والذوق ورهافة الحس، بالإضافة إلى ثقافة منوعة واطلاع واسع على الآداب"[2]، حتى يتسنى له التفاعل الإيجابي مع مختلف الرؤى والتصورات التي من شأنها أن تسهم في إثراء الآداب القومية وتطويرها، فالعودة إلى تجارب الآخرين "أمر لا شك في جدواه، إذا كانت هذه العودة لغرض الإضافة والتجاوز، لا لغرض الاجترار والتكرير"[3].

**2- النقد العربي الحديث والتراث:**

علاقة العربي بتراثه عموما هي علاقة تماه وانسجام شديدين، بحيث لا يمكن فيها الفصل بين الماضي والحاضر، أو بين التراث والعصر، بل إنه من الصعوبة بمكان فهم الذات العربية المعاصرة دون وصلها بمختلف الوشائج التراثية، فالتراث العربي –على خلاف التراث الغربي– يمثل علاقة وحدة عضوية مع الإنسان العربي، لا يمكن فيها إحداث أي نوع من القطيعة، لأن بتر عضو يؤدي إلى اختلال النظام العام للجسد بأكمله، كما لا يمكن فهم فكر وإيديولوجيات العقل العربي الحديث دون العودة إلى مرجعياته المعرفية، المتمثلة في المخزون التراثي المختزل في اللاشعور لدى هذا العربي، وعى ذلك أم لم يعه، ذلك ما يعبر عنه أحد الباحثين في قوله: "إن التراث الذي وصل إلينا ما يزال يمتد فينا، وما نزال نحيا بواسطته شئنا أم أبينا، وعينا ذلك أم لم نعه، ومهما حاولنا القطيعة معه، أو إعلان موته

---

[1]– فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1989، ص 189.

[2]– عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، 1999 ، ص32.

[3]– عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، د ت، ص 08.

نظريا أو شعوريا، تظل خطاطاته وأنساقه وأنماطه العليا مترسخة في الوجدان ومتمركزة في المخيلة".[1]

وبعيدا عن الموقفين المتطرفين من هذا التراث، موقف المقدسين وموقف المهمشين الداعين إلى القطيعة التامة، كانت القراءة النقدية التفاعلية هي الأفضل لكونها مثلت موقفا وسطا بين القراءتين، حيث رأت أن "الحاجة الملحة تتمثل في استقراء هذا التراث بشكل دقيق، واستنباط ما يمكن أن يكون إضافة إلى الجهود النقدية العالمية، لا البحث عن المناهج النقدية في الفكر النقدي العربي"[2]، لأن ذلك من شأنه أن يضيع رونق وجمال هذا التراث، ويمكن اعتبار هذه القراءة نتاج تطور حركة الوعي النقدي العربي الحديث، وهي تنظر إلى التراث على أنه كائن حي لكونه ما زال ممتدا في وجدان وحاضر الأفراد، وتدعو إلى إعادة قراءته بوعي جديد، عن طريق محاورة مضامينه المغيبة ومساءلة أنساقه المعرفية والثقافية، مستعينة في ذلك بمختلف ما وصلت إليه المعرفة الإنسانية من مناهج وخبرات.

ذلك ما عبر عنه أحد الباحثين في قوله: "الحديث عن القديم يمكن من رؤية العصر فيه، وكلما أوغل الباحث في القديم وفك رموزه وحل طلاسمه أمكن رؤية العصر والقضاء على المعوقات في القديم إلى الأبد، وإبراز مواطن القوة والأصالة لتأسيس نظرتنا المعاصرة، ولما كان التراث يشير إلى الماضي والتجديد يشير إلى الحاضر، فإن قضية التراث والتجديد هي قضية التجانس في الزمان، وربط الماضي بالحاضر وإيجاد وحدة التاريخ".[3]

وقد رافق تلك الأصوات الداعية إلى مد جسور التواصل الحضاري والتاريخي بين الماضي والحاضر، أصوات أخرى دعت إلى ضرورة دراسة هذا التراث النقدي دراسة شاملة متكاملة بعيدا عن التجزيء والاختزال والانتقاء، ودون هذه النظرة الشاملة التكاملية سيظل

---

[1]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 125.

[2]– ينظر: محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات ضفاف، الرباط، ط1،2013، ص 14.

[3]– حسن حنفي: التراث والتجديد، موقف من التراث القديم، دار التنوير للطباعة و النشر، لبنان ص 17.

التعامل مع التراث قاصرا فهما واستيعابا، مادام التهميش والتغييب يطبع العلاقة مع جزء هام منه، وكلما تم استدعاء ذلك المغيب والمهمش كلما أتيحت إمكانات تجديد الرؤية والوعي بالتراث وتطوير أدوات التعامل معه.[1]

### 3- الأصالة والتفاعل الإيجابي مع الآخر:

الأصالة الحقيقية لا تعني الانعزال والجمود، وإنما التفاعل الإيجابي مع ما تقدمه المعرفة الإنسانية بطريقة واعية منتجة "وفي هذا أكدت الفاعلية الإبداعية العربية على أن ثقافة شعب ما، لا تقوم بذاتها ولذاتها في معزل عن ثقافات الشعوب الأخرى، وإنما هي تأثر وتأثير، أخذ وعطاء، وأكدت في الوقت نفسه أن الشرط الأول لهذه الحركة من التفاعل أن تتسم بالإبداعية والخصوصية معا، وهذا المزيج الإبداعي الخصوصي هو ما نقلته الفاعلية العربية الإسلامية في ذروة نضجها إلى الغرب، عبر الأندلس"[2]، عندها فقط يمكن للتأثر أن يكون سمة من سمات التفوق والنبوغ، ومظهرا من مظاهر الاقتدار والرقي.

على العموم، يبقى الطرح السابق مثاليا نوعا ما، لأن المتأمل لواقع النقد العربي الحديث يجد الوضع مختلفا، والصورة معتمة، فالنقد العربي استمد جل مفاهيمه وأنساقه المعرفية من بيئة غربية مغايرة للبيئة العربية على العديد من الأصعدة، وهذا ما أدى إلى طرح صعوبات وأزمات جمة، لعل أبرزها على الإطلاق أزمة المصطلح.

لكن ما تجدر الإشارة إليه، أنه تم رصد تطورات متنامية، تزامنت وتطور الوعي والأسئلة التي كانت تطرح في النقد العربي، وقد مثله ثلة من النقاد العرب، حاولوا انتهاج سبيل "التفاعل الايجابي" الذي يحاور المنجز الغربي ويستنطق مرجعياته الخفية، غير مستأنسين للجاهز من الأحكام والسابق من التصورات، مستفيدين في الوقت ذاته من أحسن وأصح ما قدمه هذا النقد الغربي.

---

[1]- سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 42.

[2]- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ط2، 1989، ص 97.

## 4- قضايا النقد العربي الحديث بين النظري والتطبيق:

حاول النقد العربي الحديث الانتقال من الطابع النظري إلى التطبيقي، من خلال تجاوز النقد الفطري التذوقي الذي يعد من مخلفات النقد القديم، والنظر إلى النصوص نظرة شاملة متكاملة ودراستها دراسة ترتكز على معايير نقدية واضحة ومناهج محددة.

ونشير بداية إلى أن أغلب القضايا التي ذكرت في المحاضرة السابقة ظهرت وتبلورت في البيئة النقدية الغربية، ووصلت إلينا عن طريق عمليات الاحتكاك بالآخر سواء عن طريق المؤلفات والترجمة أو البعثات والهجرات، أو فلنقل عن طريق "عملية المثاقفة" مادمنا قد سلمنا سابقا بحتمية وضرورة هذه العملية. ولعل السؤال الجدير بالطرح والتأمل في هذا المقام هو: إلى أي مدى استطاع النقد العربي تمثل تلك القضايا النقدية الكبرى ؟ وما مدى التقارب بين الممارسة التنظيرية والإجرائية ؟

بالنسبة لقضية **الشكل والمضمون**، تعد من أبرز القضايا التي عني بها النقد العربي الحديث، لكونها تعالج أساس البناء الفني الأدبي الذي يعد محور الدراسات الأدبية، وقد أولاها أهمية بالغة، حيث قرر عدم الفصل بين الشكل والمضمون واعتبرهما وجهين لعملة واحدة، نظرا للارتباط والتمازج الشديد بينهما، فلا يمكن فهم اللفظ بعيدا عن معناه، ويوضح الباحث بدوي طبانة في كتابه "قضايا النقد الأدبي" أن النقاد الذين دعوا إلى فصل الشكل عن المضمون كان لذلك لغايات تعليمية بالدرجة الأولى أي تبيان تفرد لفظ معين عن غيره من الألفاظ وتوضيح سبب استعماله دون غيره من الألفاظ، والشان نفسه بالنسبة للمعنى أو المضمون الذي يستخرج منفصلا بغية تبيين الصفات التي تميزه عن غيره من المعاني.[1]

وعليه فإن الجودة في الأعمال الأدبية لا تتأتى إلا بجودة هذين العنصرين في تكاملهما وانسجامهما، فقيمة اللفظ تتحدد بمقدار ما يوحي به من معنى ودلالة، ولا قيمة للفظ

---

[1] : ينظر: بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، 146

في ذاته إذ سيصبح مجرد أصوات لا معنى لها، والمسألة نفسها التي تطرق إليها الجرجاني في حديثه عن نظرية النظم، وتبيانه أن الكلمة لا تأخذ معناها إلا من خلال انتظامها في سياق معين رفقة بقية الكلمات، "وفكرة النظم التي نادى بها عبد القاهر تقوم على معرفة هذا النحو وما ينشأ من الكلمات حين تتغير مواضعها من المعاني المتجددة المختلفة ذلك ان الألفاظ مغلقة على معانيها حتي يكون الإعراب هو الذي يفتحها"[1]

وهذا التفاعل بين الشكل والمضمون هو ما يؤدي إلى التأثير في المتلقي، وقد برز في العصر الحديث طائفة من الأدباء والكتاب حملت راية هذه الدعوة وحاولت أن تقدم أدبا راقيا يجمع بين قوة الكلمة وجمال المعنى، ونذكر على سبيل المثال الرافعي والمنفلطوي وغيرهما. حيث عبروا عن أجمل المعاني والمضامين في أبهى الحلل. وقد برزت إلى جانب هذه الفئة طائفة أخرى حاولت مجاراة العصر فنزلت بالأدب إلى أدنى مستوياته من خلالها توظيفها لغة تكاد تصل درجة الابتذال، وكل ذلك كان يتم بحجة عدم التعقيد وضرورة التيسير للتواصل مع المتلقي. مما أدى إلى نشوب صراعات ومعارك ادبية بين كلا الاتجاهين، ولكل رأيه وحجته ومبرراته، ودون الخوض في قضية المعارك الأدبية لأن الحديث فيها يطول والمقام ليس مقامها، سنحاول إيراد بعض نماذج الأدب الحديث الذي تميز بالترابط الكبير بين الشكل والمضمون، لاسيما عند الشعراء النقاد الذين كانوا يزاوجون بين التنظير والتطبيق، ويعد المازني واحدا من هؤلاء، يقول في قصيدة "مناجاة ملاح":

"إلى الذي نام عن ليلي وأسهرني *** ومن إليه على الأيام تحناني

ومن أكاتمه وجدي وأوهمـــه *** أن اقترابي وبعدي عنه سيان

ومن غذائي ذكريه وإن بعـدت *** أوطانه ونات بي عنه اوطاني

أذكيت في الصدر نارا لا خمود لها *** فاقبس ثوائر انفاسي واشجاني

---

[1] : بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي ص161

هدية لك فيها الفضــل أجمعه *** وليس لي غير انصافي وعرفاني "[1]

يلحظ المتأمل لهذه الأبيات اللحمة الشديدة بين أبياتها، كما يتضح استحالة الفصل بين الشكل والمضمون، فهما وحدة متكاملة، تعبر عن حالة نفسية وجدانية يعيشها الشاعر وهي حالة الآلام والمعاناة التي كانت بسبب بعد وهجر الحبيب، وقد اعاد الشاعر صياغة مشاعر الأسى والحزن تلك ليعيد تركيبها في هذه الصورة البيانية البليغة المؤثرة. وعليه تاخذ ثنائية الشكل والمضمون بعدا يتجاوز الإطار الأدبي للنصوص إلى العلاقة الجدلية بين الأدب والحياة، فالعمل الأدبي مهما بلغت درجة تصويره لهموم الحياة فلا يمكناعتباره صورة لها، لأن قيمته الفعلية تكمن في الأثر الذي يحدثه من حيث كونه أدبا في حد ذاته وليس للمعلومات التي يمدنا بها عن الحياة. والأثر لا يتأتى إلا عن طريق انتظام كل عناصر العمل الإبداعي في شكل معين، حيث يمتزج الشكل والمضمون لإثارة إحساس معين لدى المتلقي، وهذا الاحساس لا ينتج عن المضمون والشكل منفصلين، بل ينتج أساسا عن مدى تفاعل الأديب مع أحداث الحياة المختلفة وإعادة صياغتها في وحدة عضوية متكاملة.

أما فيما يخص **قضية الخيال** فقد بدأت النظرة تتغير والمواقف تتبدل إزاء هذه القضية بداية من مطلع القرن التاسع عشر، بتزايد الاهتمام بالعاطفة لا سيما مع الأدباء الرومنسيين الذين رأوه أفضل من العالم الحقيقي فدعوا له وأعلوا من قيمته، فكما يقول بيليك: "عالم الخيال هذا عالم الأبدية"[2] ، وقد اتخذه الرومانسيون وسيلة للوصول إلى الحقيقة والقيم المثلى التي ينشدونها. ولنتأمل هذه الأبيات لخليل مطران:

أوقد الصيف في الصعيد لظاه ***فأجف الحقول والآجاما

وغدا الناس بين جو كثيــف ***مترد من الغبار غماما

وفلاة كأنــما الرمل فيــها *** شرر مد لمعة واضطراما

---

[1] – إبراهيم عبد القادر المازني: ديوان المازني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 27.

[2] – فاطمة سعيد أحمد حمدان : مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص5

وكأن المياه في النيــل تجري ***بخطى أبطأت ونهر تعامى

وعرا الأعين الكــلال فأنــى *** نظرت حمرة رأت وقتاما

شبه ذوب الرصاص في الكير يطغى*** فإذا ما طغى برفق ترامى

وكأن النعاس في عصب الارض *** تمشي فكل ما دب ناما

وكأن الدمى التي صنعتــها *** أمة القبط متعبات قياما

فالشاعر الذي أحس بقساوة الصيف في الصعيد، استطاع أن يصور لنا مشاعر الملل والضجر تلك التي تخيم على نفوس الناس فتصيبهم بالنعاس، وقد طال هذا الشعور كل شيء تقع عليه عين الشاعر: رمال، حقول، ومياه النيل. وقد جاءت هذه الأبيات على شكل كتلة شعورية واحدة انسابت في القصيدة على شكل كلمات وصور تجبر القارئ على الوقوف للتأمل في ما يدور داخل هذه النفس لا خارجها.[1]

وهكذا يتضح من خلال انسجام أبيات القصيدة وتكامل أجزائها، كيف أن الشاعر استطاع أن يعبر لنا ببراعة فنية على موقفه النفسي، وهو بذلك لم يتوقف عند حد نقل وقائع العالم الخارجي وإنما تجاوزها إلى نقل انفعلاته ومواقفه النفسية إزاء ذلك، بهذا النوع من الشعر "وهو شعر يصدر عن الخيال يخلع فيه الشاعر عاطفته وروحه على موضوع قصيدته، فإذا هو شعر موحد الفكرة والصورة والإحساس، وإذا العمل الفني كله تصوير لموقف نفسي موحد أو لحظة شعورية ذات مغزى".[2]

وغير بعيد عن مطران ها هو ميخائيل نعيمة يصف لنا لحظة الغروب بلغة فنية جميلة رائعة، فيقول: السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين

والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين

والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين

لكنما عيناك باهتتان في الأفق البعيد

---

[1] – زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربي، 1979، ص90

[2] – المرجع نفسه: ص91

سلمى: بماذا تفكرين ؟

سلمى: بماذا تحلمين؟[1]

فنعيمة يتجاوز في هذه الأبيات تصوير غروب الشمس الحقيقي إلى تصوير غروب نفسه الذاتي الداخلي، فعناصر الطبيعة المعروفة لم تعد تؤدي وظيفتها المعتادة (الشمس، البحر، السحب...) وإنما أصبحت توحي إلى دلالات أخرى، لها علاقة بحظات نفسية خاصة بذات الشاعر الفنان، المرهف الإحساس.

يتضح من الأمثلة السابقة الدور البارز الذي أدته وظيفة الخيال في الأدب العربي الحديث وإسهامها في إضفاء لحمة على العمل الفني برمته.

أما فيما يتعلق بقضية الصدق الفني فقد أولتها الدراسات النقدية العربية الحديثة عناية كبيرة من خلال التعرض للقضية وتقويم مسارها وتصحيح بعض المفاهيم القديمة التي أثيرت حولها، وكذا تحليلها والحكم عليه بحسب زاوية نظر الناقد الحديث. فجماعة الديوان تطرقت لهذه القضية إثر حديثها عن مفهوم الشعر باعتباره تعبيرا عن الوجدان، وقد اتخذه كل من العقاد والمازني مقياسا أساسيا من مقاييس النقد عند الجماعة، وبه هاجموا وشنوا حربهم الضروس على شعر أمير الشعراء أحمد شوقي، يقول العقاد: "الصدق هو جوهر الجمال وأس البلاغة وقوام الذوق السليم (...) الصدق في الكتابة هو النفاذ إلى جوهر الموضوع، والإحاطة بأصوله ومقوماته، وأما مطابقة الواقع في التواريخ فهي جمع معلومات خارجية حول الموضوع لا تمس روحه، ولا تدخل منه في المقومات"[2] ، فالصدق عند العقاد يتخذ بعدا آخر يتجاوز مطابقة الأحداث الواقعية أو الحقائق التاريخية، إلى التمركز حول التجربة الفردية للمبدع ومدى صدقه في نقل هذه التجربة في شكل صورة فنية متكاملة ومؤثرة في المتلقي. وهو الصدق الوحيد الذي يقر به العقاد في العمل الفني، إنه صدق الجوهر الذي بواسطته يمكن التفرقة بين موضوع وآخر، وبين الفنان الحقيقي والفنان الزائف.

---

[1] – المرجع السابق: ص 91

[2] : العقاد: ساعات بين الكتب ، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1984ص 74

ولا يختلف المازني عن صديقه، فهو يؤكد بدوره على ضرورة التزام المبدع الصدق الفني في إبداعه، ومرد هذا الصدق هو الطبع الأصيل والذوق السليم، اللذين يصوران الوجدان والأحاسيس في صدق إذ يقول: " أو ليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه، وفيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه سواء أكانت جليلة أم دقيقة شريفة أم وضيعة، وهل الشعر إلا صورة للحياة (...) أليس شرف المعنى وجلالته في صدقه؟ فكل معنى صادق شريف جليل"[1] ، يتضح من قول المازني أن الشعر الحقيقي هو الشعر الصادق، الذي يوجه اهتمامه للمعنى ويتجاوز المبالغة في الزخرف اللفظي، وليس بالضرورة أن يعبر الشعر عن صدق الواقع، ولكن أن يعبر عن صدق الشاعر مع نفسه، وفي صبر أغوارها وتصوير أحاسيسها. ولنتامل قول المازني في قصيدة "نهر الحياة":

ماض على غلوائه يجري *** ابدا الى بحر بلا عبر
مترقرق لا شيء يحبسه ***متزاحم كتزاحم الشعر
متضاحك سلس واونة *** متوثب عن نزوة الشر
زجل له لحن يذكرنا *** همس المنى في رونق العمر
ومزمجر طورا كان له *** رعد الجحيم تثور بالجمر
كم قد اقل عبابه سفنا *** واجن من غرقى ومن كسر
ورمى بكل غير متئد *** في قعر بحر هائل القعر
سيظل هذا النهر منجردا ***يهوي براكبه الى البحر
حتى يمل الدهر دورته ***وتنام عين الشمس والبدر
ويلي عليه وويل راكبه ***منه ومن بحر الردى القفر[2]

وكما يصرح صاحبها فهي قصيدة مترجمة عن قصيدة لموريس تحت عنوان "النهر المتعب"، والتي تعكس في طياتها شحنات شعورية بالغة القوة، تتجسد وتتجلى في وحدة فنية بين

---

[1] : المازني: حصاد الهشيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص190-191

[2] : المازني: ديوان المازني، ص 142

مختلف الأبيات حتى تبدو القصيدة كأنها كائن حي، فالمازني يستعير من الطبيعة بعض عناصرها ويعيد تشكيلها في صورة مجسمة تسعى إلى خلق معادل موضوعي للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر ويريد أن يشاركه القراء فيها، حيث وجد الشاعر ذاته في هذا النهر المعطاء الكريم، الصامد المثابر فأخذ هذه الصورة مع بعض لوازمها وأعاد تشكيلها من جديد في حلة فنية متكاملة. ولاشك أن صدق الشاعر في تصوير مشاعر وإحساسه بلحظة إبداعه هي ما سيحدث الاثر المرجو في القارئ، لأن "الشعر الذي يقع من قلوب الناس ويبتعثهم لا يمكن أن يكون تقليديا مكذوبا، فان القلب لا يخطئ في التمييز بين الشعر الكاذب والشاعر الصادق، وللنفوس معايير حساسة لا يجوز عليها التزييف والتمويه والتزوير. بيد أني لست أنكر أنك قد تبلغ بالكذب ما لا يبلغه الصدق وتنال بالتمويه والخديعة ما لا تنال بالحق غير أن الأديب أكبر من ذاك وأرفع وغايته أسمى وأبعد"[1] .

يتضح مما سبق أن المازني يربط قضية الصدق بأخلاق الشاعر وضميره الحي، وأن مدار التأثير في النفوس منوط بصدق التجربة الشعورية عند المبدع، وأصالته في التعبير عن هذه التجربة، مع نبل الغايات والمقاصد ونبل غاياته ومقاصده.

أما عن **قضية الالتزام**، فقد نالت هي الأخرى حظا وافرا من الدراسات النقدية العربية الحديثة، ومن عوامل بروزها الاحتكاك الثقافي بالفكر الغربي عموما والنقدي خصوصا، فالفكر الماركسي كان لو دور كبير في توجيه الأدب إلى خدمة قضايا مجتمعه "وعليه يكون الالتزام التزاما نابع من الذات بدون فرض او بدون إملاء أو أحكام، بل يقوم على بداهة أن الكاتب جندي سلاحه الكلمة، والجندي لا يقف بسلاحه كيفما اتفق بل يسدد نحو أهداف مقصودة "[2].

لقد غذت الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي كان يعيشها الوطن العربي آنذاك فكرة الالتزام في الأدب، لاسيما إذا عرفنا أن النفس الشاعرة أكثر إحساسا من غيرها بآلام

---

[1]– المازني: ديوان المازني، ص133

[2] – رجاء عيد : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، ص 220.

وطنها الذي كان يرنح تحت وطأة الإستعمار ويعيش البؤس والشقاء في أبشع صوره، فكان أن سخرت أقلام الأدباء والشعراء لخدمة قضايا أوطانهم من خلال وجدانهم الذاتي وانصهارهم داخل تفاعلات المجتمع. ونذكر من هؤلاء أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وإبراهيم ناجي وغيرهم، لكن ما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد هو أن تمثلهم لمبادئ الالتزام لم يكن بصورة كلية، بل عددوا في رؤاهم وتوجهاتهم وتزاحمت الألوان في أعمالهم، ولعل مرد ذلك إلى رواسب التقاليد الفنية الموروثة التي لم تطهر منها الإبداعات بشكل كلي وشامل.

وبصرف النظر عن حجم ومدى التزام الاديب بقضايا أمتك، فقد كانت هناك نماذج رائعة خلدها التاريخ لأقلام دافعت عن أوطانها ووقفت شامخة في وجه الظلم والاستبداد، من ذلك نذكر هذه الأبيات لخليل مطران:

شردوا اخيارها بحرا وبرا ***واقتلوا احرارها حرا فحرا

انما الصالح يبقى صالحا ***اخر الدهر ويبقى الشر شرا

كسروا الاقلام هل تكسيرها ***يمنع الايدي ان تنقش صخرا

قطعوا الايدي هل تقطيعها *** يمنع الاعين ان تنظر شررا

اطفئوا الاعين هل اطفاؤها ***يمنع الانفاس ان تصعد زفرا

اخمدوا الانفس هذا جهدكم ***وبه منجاتنا منكم فشكرا[1]

فخليل مطران الشاعر الثائر على كبت الحريات وتقييدها في مصر، يجسد ثورته ومشاعره الداخلية في أبيات تملؤها النخوة وتفيض بها عزة وكرامة. تلك هي الحرية التي آمن بها مطران وأصدقاؤه، وذاك هو الالتزام الذي حمل رايته شعراء شباب آمنوا بقضايا اوطانهم وجسدوها في روائع فنية خلدها التاريخ، وهم إن فعلوا ذلك فـ "استجابة لمشاعرهم، وتعبيرا عن احساسهم بالجمال الذي يجدونه في الحق والخير والمنفعة والفضيلة التي يحسون بسموها

[1] – زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي، ص28

وبدلالتها على نبل اصحابها وباثرها في سعادة الافراد والجماعات ولم يكن الادباء بمناى عن هذه المعاني الكبيرة الكريمة في احسن جنس وفي اي زمان"[1]

وهكذا تتغير توجهات الأدباء والشعراء حسب العصور، وعادة ما يكون الوطن المحفز الرئيسي لانعطافة الشاعر وارتدائه ثوب الوطنية، فها هو نزار قباني من شعر الحب والمراة إلى شعر الوطن، حيث نجده يقول: "يا وطني الحزين حولتني بلحظة من شاعر يكتب شعر الحب والحنين، لشاعر يكتب بالسكين"[2] ، فقد كانت نكبة 1967 التي عاشها مر بها الوطن العربي منعرجا حاسما في تاريخ تجربته الأدبية، فمن عالم النساء إلى هموم الوطن.

وصفوة القول، أن الفكر العربي العربي الحديث حاول استثمار مختلف القضايا النقدية التي ظهرت في تلك الفترة، وقد سعى إلى بلورتها كإستراتيجة للتفكير الإبداعي الجديد، ذلك ما تجلى في القصائد والاشعار التي سعت إلى تمثل تلك القضايا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا، وقد حاول البحث تقديم بعض النماذج.

---

[1] – المرجع السابق،ص .29

[2] رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، ص 298

حاولت هذه المطبوعة إماطة اللثام عن أهم مسارات النقد العربي في العصر الحديث، وذلك من خلال تقديم قراءة شاملة لظروف النشأة، والوقوف على أهم معطيات هذا الفكر النقدي في قراءته للنصوص العربية، ومحاورة خصوصية هذه القراءة التي أتت في خضم روافد المناهج النقدية الغربية الحديثة.

ويمكن إجمال النتائج التي توصل إليها البحث، على النحو التالي:

– يعد عصر النهضة العربية هو البداية الفعلية لحركة النقد العربي الحديث، وكانت الانطلاقة ببعث التراث العربي القديم، ومحاولة استلهامه واستخدامه في سد الحاجيات الفكرية للعصر، وفي الوقت نفسه استثمار منجزات الحضارة الأوربية، التي كانت تشهد تطورات وتغيرات عديدة، أبرزها ظهور مذاهب وتيارت جديدة في الأدب والنقد، وقد أسهمت جملة من العوامل في تحقيق تلك النهضة عن طريق اللقاء مع هذه الحضارة الغربية. حيث أدركت فئة المثقفين الفوارق الموجودة بين المجتمعين، وأحست بتخلف الشرق مقارنة بالتقدم الغربي، وبحكم تكوينها العربي سعت إلى الدعم الفكري لآرائها ومطامحها.

– أدت جملة من العوامل المتضافرة إلى إحياء النقد العربي القديم، وبعثه في حلة جديدة، كما أدى ذلك أيضا إلى قيام نهضة نقدية جديدة ذات اتجاهين، اتجاه محافظ ينتمي أغلب أعلامه ورواده إلى المدرسة الإحيائية، واتجاه تجديدي ينتمي أصحابه إلى المدرسة التجديدية التي تأثرت وأخذت من منابع غربية مختلفة. ومن أبرز عوامل النهضة العربية ما يلي: تشجيع حكام وملوك مصر للحركة الفكرية والثقافية ودعمهم لها، ظهور الطباعة، إنشاء المعاهد والكليات، توالي البعثات العلمية، نشاط حركة الترجمة والتعريب والتأليف، ظهور الجرائد والصحف وأخيرا الدور الذي لعبته الحركات الاستشراقية التي تزامن وحملة نابليون على مصر. وبغض النظر عن الجدل القائم حول جدوى الاستشراق ومقائصده الحقيقية فقد كان له إسهام بارز في الحركة النقدية الحديثة في الوطن العربي.

– قدمت المدرسة الإحيائية بزعامة البارودي مجهودات كبيرة، تمثلت أساسا في محاولة إحياء القصيدة القديمة وبعثها من جديد على الصورة الفنية التي كانت عليها في العصر الذهبي، وقد حاولت تخليص الشعر العربي من مرحلة التدهور والركاكة التي لحقت به في العصر السابق للعصر الحديث، ومن أشهر روادها: أحمد شوقي حافظ ابراهيم، معروف الرصافي، خليل مطران وغيرهم. وهناك من سماها بالمدرسة الكلاسيكية نسبة إلى الكلاسيكية الغربية التي كانت تتقاطع معها في نقاط كثيرة، بل إنها اتخذت كمرجعية معرفية لرواد الاتجاه الاحيائي في الأدب العربي.

– نهل النقد العربي الحديث في مرحلة النهضة من ثلاثة مصادر أساسية هي: مقدمات دواوين الشعراء التي بثت فيها جل آرائهم النقدية وتصوراتهم لمختلف القضايا الشعرية التي كانت سائدة في تلك الفترة، وكان البارودي على رأس هؤلاء الشعراء النقاد، فقد حاول تقديم مفهوم للشعر والبحث في طبيعته ووظيفته.

وكتابات النقاد والعلماء الذين اهتموا بتدريس البلاغة والأدب في الكليات والمدارس، وهي دروس أكاديمية تقدم لطلاب الجامعات والمعاهد، وقد سعوا من خلالها إلى إعادة بعث علوم اللغة والبلاغة والأدب في الصورة المثلى التي عرفتها في العصور الذهبية لاسيما العهد العباسي، كما اجتهدوا في معالجة ومقاربة النصوص الشعرية والأدبية بشكل مغاير لما كان سائدا، وخلف بعضهم تراثا نقديا مهما، كمجهودات الشيخ حسين المرصفي وتلاميذه، الذين حاولوا بعث النقد العربي القديم في حلة جديدة .

وشكلت المجلات والدوريات الأدبية والثقافية التي كانت تصدر في تلك المرحلة مصدرا اساسيا من مصادر النقد العربي، فقد كانت تعبر في صفحاتها عن مواقف ورؤى أصحابها، وتدعو إلى تبني توجهاتهم الفكرية.

– أدت الأحداث والتطورات التي شهدتها البلاد العربية في عصر النهضة، إلى الإحساس بالحاجة إلى ضرورة تطوير اللغة والأدب بما يتلاءم وحاجات العصر، وقد حاول دعاة التجديد تنوير الجماهير الشعبية عن طريق تدعيم دور اللغة العربية في الحياة الفكرية

والثقافية للمواطن العربي، لأنهم أدركوا أهمية الأدب في توجيه الوعي الاجتماعي، فعمقوا اهتمام الأدباء باللغة وعملوا على تطويرها، مما أفرز أساليب جديدة في الأدب.

وقد ارتبطت مسألة الأسلوب الجديد بالتصورات الجديدة لوظيفة الأدب ودوره في حياة المجتمع، فأصبح الجمع بين الفنية والفكر صفة تلازم كل عمل أدبي، حيث طال الوعظ والإرشاد معظم الأعمال الأدبية التي مست مختلف قضايا الحياة المعاصرة، وبهذا أصبح للأدب وظيفة تربوية إلى جانب الوظيفة المعرفية، مما أدى إلى ظهور أشكال فنية جديدة، لم تكن معروفة في الأدب العربي القديم، كالمسرحية والقصة والرواية وغيرها.

– تمثل مدرسة الديوان التيار التجديدي الذي كان معاصرا للتيار المحافظ ، ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين على يد الثلاثي: عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني وعبد الرحمن شكري، إثر صلات فكرية قامت بين أفرادها. وقد ظهرت نظرا للحاجة الملحة إلى شعر جديد يتجاوز مرحلة الإحياء، التي لم تستطع مواكبة التطورات الفكرية الإجتماعية التي سادت الساحة الفكرية العربية في تلك الفترة، لاسيما بعد الاحتكاك المباشر بالنهضة الغربية عموما والثقافة الإنجليزية خصوصا.

تأثر روادها بالمذهب الرومانسي، الذي وجدوا ضالتهم فيه، لاسيما في ظل الظروف الصعبة التي كان يمر بها العالم العربي، مما جعلهم يستشعرون المسؤولية الحضارية الملقاة عليهم، فقد كانوا يمثلون الشباب العربي بكل آلامه وطموحاته المكسورة أمام هذا الواقع الأليم، الذي عجزوا عن تغييره ولم يجدوا منفذا آخر سوى الهروب إلى عالم الأحلام، وإلى الطبيعة ليبثوها مآسيهم. ويعد كتاب الديوان دستور هذه الجماعة، فقد جاء بقضايا وأطروحات نقدية هامة، فتحت للمعاصرين من الأدباء والنقاد والمفكرين أبوابا جديدة في الفن وآفاقا جديدة في النقد.

– ظهرت جماعة أبولو بعد الجمود الذي لحق بالديوانيين في تلك الفترة، نتيجة المبالغة في الذهنية الجافة التي جعلتهم أقرب ما يكون إلى الشعر التقليدي. وتصنف أبولو ضمن أكبر المدارس الأدبية الهامة في الأدب العربي الحديث، التي حاولت تجاوز التيارين السابقية وإكمال ما نقص وسد مواطن الضعف، وقد تأثر روادها بالاتجاه الرومانسي في الغرب. وكان الشاعر خليل مطران زعيما روحيا لها.

– ظهرت الرابطة القلمية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، على يد مجموعة من الشباب المهاجرين، بسبب الظروف الإقتصادية والسياسية المزرية التي يكان يتخبط فيها العالم العربي. وقد وجدوا حريتهم في الإبداع الأدبي في بلاد المهجر، وكان الحنين إلى أوطانهم أبرز ما ميز تلك الكتابات. ويعد جبران خليل وميخائيل نعيمة من أبرز أعلامها.

خاض ميخائيل نعيمة بحر النقد واضعا مقاييس لم تكن موجودة سابقا، وكان كتابه الغربال من أهم ما ألف في تلك الفترة. وهو الأثر النقدي الثاني في المدرسة النقدية التأثرية، بعد كتاب الديوان من حيث التأثير في الحركة النقدية الأدبية الحديثة والمعاصرة. وهو عبارة عن مجموعة المقالات النقدية التي نشرها ميخائيل نعيمة في الصحف أو كتبها كمقدمات لبعض مؤلفاته، ويضم الغربال إحدى وعشرين مقالة، خصص بعضها للهجوم العنيف على الأدب العربي التقليدي والتحجر اللغوي، والبعض الآخر ثم مقال للهجوم على العروض التقليدي، كما تناولت بعض مقالاته بعض الدواوين بالنقد التطبيقي.

– كان المنهج التاريخي من أوائل المناهج في النقد الحديث، وهو يفيد في تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي ما، ويعين على فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع، انطلاقا من قاعدة الإنسان ابن بيئته، كما ارتبط هذا المنهج في تحليله للنص بإسقاط حياة المبدع على الظروف المحيطة به، وأصبح النص تبعا لهذا الفهم وثيقة تاريخية عن حياة الأديب، يستعان بها عند الحاجة إلى تأكيد بعض الأفكار والحقائق التاريخية، إضافة إلى تجاهل الفوارق الجوهرية بين المبدعين المنتمين إلى فضاء

زماني واحد. وتعد نهايات الربع الأول من القرن العشرين، بداية النقد التاريخي في الأدب العربي، وتعد جهود طه حسين من أبرز ما قدم في هذا المجال.

– بعد عجز المنهج التاريخي عن تقويم الظاهرة الأدبية والحكم عليها جماليا، ظهر المنهج الاجتماعي، وهو منهج يربط بين الأدب والمجتمع بطبقاته المختلفة، فيكون الأدب ممثلاً للحياة على المستوى الجماعي لا الفردي؛ باعتبار أن المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية، فالقارئ حاضر في ذهن الأديب وهو وسيلته وغايته في آن واحد. وقد تلقى العالم العربي هذا المنهج وهو يشهد تطورات اجتماعية وسياسية كبيرة، تمثلت في حركات التحرر القومي من الاستعمار، وقد تجلت بوادر الاتجاه الاجتماعي في الأحاديث والمناقشات والمعارك الأدبية والفكرية التي دارت بين فريق من الأدباء والنقاد كأحمد أمين وسلامة موسى وتوفيق الحكم.

– ظهر المنهج النفسي ليخلص النص من سلطة المجتمع، ويخضعه بالمقابل لسلطة للبحوث النفسية، حيث حاول الانتفاع من النظريات النفسية في تفسير الظواهر الأدبية، والكشف عن عللها وأسبابها ومنابعها الخفية وخيوطها الدقيقة، وما لها من أعماق وأبعاد وآثار ممتدة، وتكمن أهميته بالنسبة للنقد الأدبي في أنه مظلة واسعة تتدرج تحتها عدة مسارات هامة.

– ظهر التيار الواقعي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كرد فعل على النزعة الرومانسية التي بالغت في الأحلام والإغراق في الذات والهروب من الواقع، وقد ساعدتها عدة عوامل على التطور والانتشار، أهمها التقدم العلمي القائم على المنهج التجريبي وتغير النظرة إلى الأشياء فمن الذاتية المطلقة إلى الموضوعية والواقعية.

ويعد التيار الواقعي من أكثر التيارات المعمرة في الإبداع العربي، فقد هيمن على الساحة النقدية العربية على مدى عقدين من الزمن (الخمسينيات والستينيات)، وكانت له أصداء كبيرة على امتداد الوطن العربي، مما جعله يتصدر قائمة المذاهب ويستقطب حوله كل المبدعين الطامحين إلى التغيير والتجديد. فالشعوب العربية وجدت ضالتها في مبادئ الواقعية التي كانت تدعو إلى الاهتمام بقضايا المجتمع والعمل على تصوير معاناة أفراده، والبحث عن الحرية في عالم كان يرنح تحت الأغلال.

– النقد الجديد هو التيار الأنجلوأمريكي الذي ظهر خلال النصف الأول من القرن العشرين، وكان بمثابة نقطة انعطاف بالنسبة للنقد العالمي برمته، حيث اعتمد على التحليل المسهب والدراسة المعمقة للغة بغية اكتشاف المعنى، مع إقصاء واضح للمراجع الخارجية كالمؤلف والمجتمع وغيرهما، وقد جاء استجابة لضرورة إيجاد نظرية تتجاوز الطرح الايديولوجي الذي عمر زمنا طويلا ، والذي يعلي من قيمة العوامل الخارجية على حساب الأثر الأدبي في حد ذاته.

وكان التلقي العربي لهذا المنهج في بداية الستينيات، حيث حمل رايته مجموعة من الشباب الذين تغلغلوا في أوساط الثقافة الغربية بصفة عامة، والانجليزية بصفة خاصة. وقد سعى النقاد العرب إلى ترسيخ مبادئ هذا النقد من خلال كتاباتهم ومؤلفاتهم او حتى دعواتهم في محاضراتهم الاكاديمية، ويعد رشاد رشدي ناقد المرحلة دون منازع.

– عرف النقد الحديث مجموعة من القضايا النقدية الكبرى، مثل الشكل والمضمون، الالتزام، الصدق الفني، الخيال، والجنس الأدبي. وقد حاول الفكر العربي الحديث استثمار مختلف تلك القضايا، من خلال السعى إلى بلورتها كاستراتيجة للتفكير الإبداعي الجديد، ذلك ما تجلى في القصائد والأشعار التي سعت إلى تمثل تلك القضايا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا، لتتضح المقاربة بين الجانب النظري والتطبيقي في النقد العربي الحديث.

بعد هذه النتائج المتوصل إليها والتي تحمل في طياتها الكثير، تبقى على عاتق النقد العربي الحديث والمعاصر مهمة كبرى تتمثل في استلهام التجارب السابقة، والتعلم من عثرات الأمس، والتفكير في المقصد الرئيسي الذي يتعلق بضرورة التفاعل الإيجابي مع مختلف الانجازات المعرفية، باعتبارها إنسانية تتعدى الحدود الإقليمية، ولن يتأتى ذلك إلا بتجاوز ثنائية (التراث–الغرب)، وتغيير زاوية النظر إلى كل منهما على حد سواء.

فبالنسبة للتراثّ، ينبغي تجاوز النظرة السائدة (تقديسا أو تهميشا) والتعامل معه بمرونة وحيوية وإبداعية، وقراءته بوعي جديد وأسئلة جديدة، قراءة علمية ومنهجية تراعي مختلف السياقات، بعيدا عن السجال العقيم والمواقف المسبقة والنظرة الاختزالية.

إننا مطالبون بفهم أحسن لتراثنا لأنه جزء منا، وما يزال يمتد فينا ولن نستطيع القطيعة معه مهما حاولنا، لأنه سيظل مترسخ في الوجدان والمخيلة، وبحسب طبيعة ممارساتنا التفاعلية في أبعادها المختلفة والمتداخلة والمعقدة، نقيس درجة تطورنا في إنتاج معرفة جديدة، خدمة للذات العربية في ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

أما بالنسبة للنظريات الغربية، فينبغي أيضا تجاوز مرحلة الانبهار والتقليد إلى القراءة التأملية النقدية، التي تطَرح الجاهز من الرؤى والتصورات، وتتجه إلى البحث والدرس والتحليل، مع الاستفادة من ايجابيات تلك النظريات، والعمل بها وفق ما تتطلبه خصوصية الواقع العربي الأدبي والإبداعي.

وجماع القول أنه من أجل بلوغ وتحقيق قراءة صحيحة واعية لذواتنا، لابد من تكثيف وتعميق الالتفات إلى التراث العربي عن طريق الانفتاح على مختلف المنهجيات المعاصرة التي أفرزتها المعرفة الإنسانية –لاسيما في مجال النقد والأدب– دون إلغاء أو تجاوز الخصوصيات المعرفية والثقافية للحضارة العربية، وذلك ضمانا للتطور والاستمرارية، وانتقالا

من وضعية التكرار والاجترار إلى الإبداع والابتكار، ومن السكون والجمود إلى الاجتهاد والتحليل.

**أولا: الكتب:**


1- إبراهيم أبو الخشب، تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

2- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2003.

3- إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة.

4- إبراهيم عبد القادر المازني: شعر حافظ، كلمات للترجمة والنشر، القاهرة.

5- إبراهيم عبد القادر المازني: الشعر غاياته ووسائطه، دار الفكر اللبناني ، بيروت، 1999

6- إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

7- إبراهيم عبد القادر المازني: الشعر غاياته ووسائطه، دار الفكر اللبناني ، بيروت، 1999.

8- أحمد حسن الزيات: وحي الرسالة، فصول في النقد والادب والسياسة والإجتماع، ملتزم للطبع والنشر، مج1، ط7، 1962.

9- أحمد زكي أبو شادي، قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة- القاهرة- 2012.

10- أحمد برقاوي: في الفكر العربي الحديث والمعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2015.

11- أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين: مقاييس اللغة، دار الفكر، 1979، ج2.

12- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2001.

13- أحمد أمين: النقد الأدبي ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج1، القاهرة، 1952.

14- أنريك أندرسن أمبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، القاهرة، 1991.

15- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق محب الدين الخطيب، ج1.

16- ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

17- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، ج1، ط4، 1980.

18- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ط2، 1989.

19- الجوهرة بنت بخيت آل جهجاه: تجليات التشكيل النقدي لنظرية الصدق في النقد العربي القديم، الرياض، السعودية.

20- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب"؛ دار الثقافة: بيروت، ط(4)، 1983،

21- بسام طقوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، فضاءات للنشر والتوزيع، 2016 .

22- بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ للنشر – الرياض- ط:3، مزيدة و منقحة، 1983.

23- بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، 1984.

24- بوجمعة بوبعيو، حضور الرؤيا واختفاء المتن، دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر، مطبعة المعارف، عنابة، ط.1، ماي2006 .
25- برهان غليون، الاجتهاد والتجديد في الفكر الإسلامي المعاصر، مركز دراسات العالم الإسلامي، مالطا، ط1، 1991
26-جابر عصفور: تحديات الناقد المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2014.
27- حميد لحميداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر- مناهج ونظريات ومواقف- منشورات كلية الاداب، ظهر المهراز، ط3، 2014.
28- حسن حنفي: التراث والتجديد، موقف من التراث القديم، دار التنوير للطباعة و النشر، لبنان.
29- حسن جاد حسن: الأدب العربي في المهجر، الدوحة: دار قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع ، ط1، 1985، مزيدة ومنقحة.
30- حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، حققه و قدم له: عبد العزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، 1982.
31- حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، ج2.
32- خالد أبو شادي: قضايا الشعر المعاصر.
33- ريني ويليك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط1، 1948.
34- رائد فؤاد الرديني، خطاب النقد عند عزالدين إسماعيل، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2015.
35- رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1988 .
36- رمضان حمود ، بذور الحياة ، مكتبة الاستقامة ، تونس ، 1928
37- راضي عبد الحكيم، النقد الإحيائي وتجديد الشعر في ضوء التراث، دار الشايب للنشر، 1993
38- زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربي، 1979.
39- سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات.
40- سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق للنشر، مصر، ط8، 2003.
41- سعد أبو الرضا، النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، (ب.ط)/ 1425هـ.
42- سلامة موسى: الأدب و المجتمع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة.
43- سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، جامعة عين شمس، القاهرة.
44- سمير حجازي: المناهج المعاصرة لدراسة الأدب، دار الكتاب الجامعي، الكويت، ط1، 1996.

45- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
46- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.
47- سارتر جان بول: الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط2، 1967.
48- سعاد محمد جعفر، جامعة عين شمس، القاهرة، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان.
49- سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، كلية الآداب، القاهرة، 1986
50- سمير سعد حجازي، قضايا النقد العربي المعاصر، دار الآفاق العربي، ط1، 2008
51- سالم المعوش: إيليا أبو ماضي بين الشّرق والغرب في رحلة التشرد والفلسفة والشاعرية، ، مؤسسة بحسون، 1997
52- شكري: مقدمة شكري، ج3. .
53- شوقي ضيف: دراسات في الشّعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط10، 2003.
54- شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعرف، ط10.
55- صالح الخرفي: حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
56- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط2، 1980.
57- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2002
58- صابر عبد الدايم: ادب المهجر، دراسة تاصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، دار المعارف، ط1، 1993.
59- طه حسين: في الأدب الجاهلي، منتدى مكتبة الإسكندرية، القاهرة، ط3، 1933.
60- طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، مكتبة المعارف، ط3، 1937 .
61- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، القاهرة، دار المعارف، 1963.
62- عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان.
63- عماد سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009.
64- عبد الحميد هيمة، النص الشعري بين النقد السياقي والنقد النسقي، مجلة مقاليد، ورقلة، العدد 2، ديسمبر، 2011.
65- عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994.
66- عبد الرحمن شكري: ديوان عبد الرحمن شكري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ج5، مقدمة.
67- عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، مكتبة الأزهر، القاهرة، ج2.

68- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الله بن محمد الدرويش، دار يعرب، 2004.
69-عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، د ت.
70- عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، 1999
71- عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2002.
72- عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني: أسرار البلاغة، أبي فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.
73- عماد حاتم: النقد الادبي قضاياه واتجاهاته الحديثة، دار الشام، بيروت، ط1، 1988.
74-عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة، عالم المعرفة، رقم 232، المجلس الوطني للثقافة والاداب والفنون، الكويت، 1998.
75- عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، المجموعة الكاملة الأدب والنقد 3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، مج26، ط1، 1984.
76- عباس محمود العقاد: أبو نواس، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة.
77- عباس محمود العقاد: خلاصة اليومية والشذور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995.
78-عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في الأدب والنقد.
79- عباس محمود العقاد و ابراهيم عبد القادر المازني: الديوان في النقد و الأدب، دار الشعب للطباعة، القاهرة، ط4، 1996.
80- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الله بن محمد الدرويش، دار يعرب، 2004.
81- عزالدين الأمين: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، دار المعارف، ط2، 1970.
82- غسان لطفي، القراءة والتلقي بين النقاد الأكاديميين الجدد في فرنسا، مجلة الناص،ع08، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جيجل، 95مارس 2008.
83- فاضل ثامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
84- الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، 4 أجزاء ، دار المأمون ، ط4، 1938، ج4، باب الميم .
85- فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1989.
86 - ماهر حسن فهمي، أحمد شوقي، الهيئة العامة للتأليف والنشر، 1969.

87- محمود تيمور: اتجاهات النقد الأدبي في السنين المائة الأخيرة، المطبعة النموذجية، مصر.
88- محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، مكتبة الأزهر، القاهرة.
89- محمد مصطفى هدارة، التجديد في شعر المهجر، دار الفكر العربي، 1957.
90- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1996.
91- محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون،مطبعة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ط.
92- محمد مندور: في الميزان الجديد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004.
93- ميجان الرويلي،سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2002.
94- محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
95- محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في النقد والأدب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة.
96- محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ، تحقيق وتقديم محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1، 1995.
97- محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات ضفاف، الرباط، ط1،2013
98- محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، 2001.
99- محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، طبعة دار العودة، المقدمة.
100- محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، 1999.
101- محمود أمين العالم: مواقف نقدية للتراث، دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع، 1997.
102- محمد سعيد العريان: حياة الرافعي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1955.
103- محمد عناني : الأدب وفنونه ، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 2010.
104- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط4، مزيدة ومنقحة، المقدمة (صفحة ن) .
105- مصطفى نعمان البدري، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
106- مصطفى صادق الرافعي: ديوان الرافعي، ج1، شرح محمد كامل الرافعي، مطبعة الجامعة، 1322، الاسكندرية.
107 - ميخائيل نعيمة: الغربال، نوفل، بيروت، ط15.
108- نبيل راغب: رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، 1993.
109- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين وشبكة الأبحاث العربي، بيروت، 1982.

110 – يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، بحث في المنهج وإشكالياته، رابطة إبداع الثقافية، 2002.
111– يوسف الخال، الحداثة في الشعر، بيروت، ط1، 1978.

**ثانيا: المعاجم:**

112– أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين: مقاييس اللغة، دار الفكر، 1979، ج2.
113– ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ، بيروت، ط5 ، 1956، مادة (صدق)، ج2.
114– ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير و آخرين ، طبعة دار المعارف ، القاهرة ، مادة "نهج" .
115– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.
116– الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الحليم الطحاوي، مادة (صدق).
117– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
118– موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983.
119– محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، 2001.
120– محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية– بيروت لبنان– ط، 2، سنة 1999.
121– وهبة مجدي، معجم مصطلحات الادب ، مطبعة دار القلم ، بيروت ، ط1 ، 1974.
122– مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط4، مصر 2004، مكتبة الشروق الدولية، مادة حيي.

**ثالثا: الرسائل:**

123– سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، جامعة الأزهر، 1973.
124– عمر عيلان: النقد الجديد والنص الروائي العربي، دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، 2006.
125– فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، جامعة ام القرى، 1989

**رابعا: المجلات:**

126– أحمد زكي ابو شادي: مقالة بمجلة أبولو، مج 1، 1932، 1228
127–بدرة فرخي، النقد العربي بين حقيقتي الإبداع والإتباع،مجلة الناص،العدد 07،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة جيجل، مارس 2007،

128- غسان لطفي: القراءة والتلقي بين النقاد الأكاديميين الجدد في فرنسا، مجلة الناص، ع08، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جيجل، مارس 2008.

## فهرس الموضوعات

**مقدمة**.....أ-ز
**المحاضرة الأولى: مدخل إلى النقد العربي الحديث1**.....**9**
1_ توطئة.....9
2_ النقد العربي الحديث، الحيز الزماني والمكاني.....11
3_ حالة النقد العربي في مطلع القرن التاسع عشر .....12
4_ نص للتطبيق.....14
**المحاضرة الثانية: مدخل إلى النقد العربي الحديث2**.....**15**
1_ توطئة.....15
2_ عوامل النهضة العربية في العصر الحديث.....15
3_ دور المستشرقين في الحركة النقدية في العصر الحديث.....18
**المحاضرة الثالثة: النقد الإحيائي**.....19
1_ توطئة.....19
2_ الاتجاه الإحيائي في النقد العربي الحديث.....19
3_ تسمياتها.....19
4_ أطوار مدرسة الإحياء.....21
5_ خصائص المدرسة الإحيائية.....22
6_ عوامل ازدهار النقد العربي في العصر الحديث.....22
7_ اسهامات الشيخ حسن المرصفي.....25
8_ نص للتطبيق.....27
**المحاضرة الرابعة: إرهاسات التجديد في النقد العربي الحديث**.....**29**
1_ توطئة.....29
1_ ملامح التجديد في النقد العربي الحديث.....30
2_ النقد عند الرافعي.....34
3_ إسهامات رمضان حمود النقدية.....38
4_نص للتطبيق.....40
**المحاضرة الخامسة: جماعة الديوان**.....**42**
1_توطئة.....42
2_ أصل التسمية.....43
3_ التأثر بالمذهب الرومانسي.....43

4_ خصائص مدرسة الديوان.....44
5_ العقاد والمازني في كتاب الديوان.....45
6_ أهداف أصحاب الديوان.....48
**المحاضرة السادسة: جماعة أبولو.....55**
1_توطئة.....55
2_ النشأة.....55
3_ سبب التسمية.....56
4_ الخلفيات المعرفية.....57
5_ خصائص المدرسة.....58
6_ أعمال روادها.....58
7_ نص تطبيقي.....60
**المحاضرة السابعة: جماعة الرابطة القلمية.....62**
1_توطئة.....63
2_ التأثر بالمذهب الرومنسي.....64
3_ أهداف الرابطة القلمية.....64
4_ خصائص الرابطة القلمية.....64
5_ النقد في كتاب الغربال لميخائيل نعيمة.....66
6_ المنهج النقدي في الغربال وصفات الناقد.....67
7_ المقاييس النقدية.....69
8_ موقف نعيمة من عروض الشعر.....70
**المحاضرة الثامنة: النقد التاريخي.....71**
1_توطئة.....71
2_ في مفهوم المنهج.....72
3_ مفهوم النقد التاريخي.....74
4_ المنهج التاريخي في النقد العربي الحديث.....77
5_ طه حسين ناقدا.....78
6_ نص للتطبيق.....81
**المحاضرة التاسعة: النقد الاجتماعي.....82**
1_توطئة.....82
2_ مفهوم النقد الاجتماعي.....83

3_ نشأة النقد الاجتماعي وتطوره.....84
4_ المنهج الاجتماعي في النقد العربي الحديث.....86
5_ نص تطبيقي.....88
**المحاضرة العاشرة: النقد النفسي.....89**
1_توطئة.....89
2_ مصادر النقد النفسي ومرجعياته.....91
3_ التلقي العربي للمنهج النفسي في النقد الحديث.....93
4_ الأسس النفسية للإبداع الفني.....94
5_ نص تطبيقي.....97
**المحاضرة الحادية عشر: النقد الواقعي.....99**
1_توطئة.....99
2_ الواقعية في الإبداع العربي.....101
3_ محمد مندور ناقد المرحلة.....102
4_ في الميزان الجديد.....103
5_ النقد المنهجي عند العرب.....104
6_ تحول مندور إلى أدلجة الأدب.....105
7_ نموذج تطبيقي.....107
**المحاضرة الثانية عشر: النقد الجديد.....109**
1_توطئة.....109
2_ الخلفية المعرفية وأسباب الظهور.....110
3_ خصائص النقد الجديد.....111
4_ التلقي العربي للنقد الجديد.....114
5_ رشاد رشدي ناقد المرحلة.....115
6_ نموذج تطبيقي.....119
**المحاضرة الثالثة عشر: القضايا النقدية1.....121**
1_توطئة.....121
2_ الشكل والمضمون.....123
3_ الخيال.....125
4_ الصدق الفني.....128
5_ الإلتزام.....131

6_ الجنس الأدبي.....133
**المحاضرة الرابعة عشر: القضايا النقدية2.....136**
1_توطئة.....136
2_ النقد العربي الحديث والتراث.....137
3_ الأصالة والتفاعل الإيجابي مع الآخر.....139
4_ قضايا النقد العربي الحديث بين النظري والتطبيقي.....140
خاتمة .....150
قائمة المصادر والموضوعات.....159
فهرس الموضوعات.....167