الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون – تيارت –

كلية الآداب واللغات الأجنبية

قسم اللغة والأدب العربي

مطبوعة بعنوان:

محاضرات في النّقد الأدبي الحديث

للسنة الثانية ليسانس (ل.م.د) السداسي الثالث

مطبوعة مقدمة لاستكمال ملف التأهيل الجامعي

إعداد: دة/ صوالح نصيرة

السنة الجامعية: 2020/2019

مفردات مقياس النقد الأدبي الحديث لطلبة السنة الثانية ليسانس (ل.م.د)

السداسي الثالث (محاضرات)

	المادة: النقد الأدبي الحديث/ محاضرة	السداسي الثالث	المعامل: 02	الرصيد: 04
	مفردات المحاضرة			الصفحة
01	- مدخل إلى النقد العربي الحديث (1)			01
02	- مدخل إلى النقد العربي الحديث (2)			07
03	- النقد الإحيائي			16
04	- إرهاصات التجديد في النقد الحديث			27
05	- جماعة الديوان			38
06	- جماعة أبولو			48
07	- جماعة الرابطة القلمية			53
08	- النقد التاريخي			59
09	- النقد الاجتماعي			63
10	- النقد النفسي			72
11	- النقد الواقعي			76
12	- القضايا النقدية (1)			80
13	- القضايا النقدية (2)			86
14	- النقد الجديد			91

المحاضرة الأولى:
مدخل إلى النقد العربي الحديث (1)

المدة: ساعة ونصف

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

مفهوم النقد:

يعدُّ النقدُ من الأسسِ المهمّة التي يتخذُها الشخصُ للتعبيرِ عن الجوانبِ السلبية أو الإيجابيّة في موضوع معيّن أو جملة مواضيع، إذ يحتكم الناقد إلى مجموعة آراء وحقائق فكريّة تساعده في اتخاذِ القرار المناسب وعَرضه على الجمهور، كما تُظهر العملية النقدية نقاطَ القوّة ونقاط الضعف التي يراها الناقدُ ويطرحُ الحلولَ المناسبة لذلك، تتعدّد المجالات في النقد، فمنها: المجال الأدبي والمجال السياسيّ والاجتماعي وغيرها العديدُ من المجالات الاخرى، وفي هذا المقال سيتمّ توضيح تعريف النقد الأدبي الحديث.

مفهوم النقد الأدبي الحديث:

إنّ النقد في اللغةِ يعني تصنيف وتمييز الموادّ بين الجيّدة والرديئة، لا يوجدُ اختلافٌ كبير بين المعنى اللغويّ والاصطلاحي للنقدِ الأدبيّ، فهو الطريقة التي يتم التعامل من خلالها مع الأعمال الأدبية وتذوّقها وتقييمها وتوضيح معانيها؛ وذلك لإظهار مظاهر الجمال في النصّ بشكل عامّ وتقييمها بشكل موضوعيّ، تعودُ عملية النقد إلى ذوق الناقد بالإضافة الى قدرته على تفنيد العمل الأدبي ودراسته دراسة نقديّة بحتة، ثم تقدير النص بالشكل صحيح مع بيان القيمة الأدبية له، تتم عملية التقييم من خلال دراسة العمل الأدبي سواء كان عملًا شعريّا أو نثريًّا وغيرها بالبحث عن مواطن القبح والجمال داخله اعتمادًا على الذوق الذي يعدُّ المرجع الأول في الحكمِ على المادّة الأدبيّة؛ وذلك لأنّه أقرب مقياس لطبيعتها الأدبيّة.

وظيفة النقد الأدبي:

تتنوّع الوظائفُ النقديّة في المضمون لكنها تشكل مفهوم النقد بشكل عامّ وكامل، حيث إنّ النقد الأدبي عملية متكاملة تتكوّن من عدة وظائف مكملة لبعضها، ومن هذه الوظائف ما يأتي:

التفسير: إن عملية التفسير تتضمّن بيان النص من حيث مراجعه ومصادره مع الشرح المفصّل لأهدافه، كما تتم عملية التفسير في بيان المعاني الأدبية والمقصد منها ممّا يساعد القارئ من الفهم السليم لكليّة النص.

التوجيه الأدبي: تتمحور هذه الوظيفة حول توجيه الناقد للأديب، وذلك عندما يُلاحظ منهم ابتعادهم عن الواقع وعن المجتمع المَعيش، حيث تتلخص أهداف التوجيه الأدبي في تحسين النوع الأدبيّ وحثهم على العطاء الأدبي الذي يمكن وصفه بالواقعية وتحذيرهم من المآخذ والانحرافات الأدبية التي يمكن أن تحيط الأدباء.

تقويم العمل الأدبي:

ترتكزُ وظيفةُ التقويمِ على هيكل العمل الأدبي ذاته، حيث إنّ الناقد يجب عليه معرفة النص معرفة كبيرة وعميقة، وأن يكون ذا خلفية واسعة عن التجارب السابقة التي مرَّ بها الأديب، تسهمُ معرفة بنية النص على المفاضلة بين النصوص المتشابهة التي تتحد في ذات المجال، وتعدُّ وظيفة التقويم الأدبيّ من الوظائف المهمة في النقد إلا أنها تفتعل الجدل؛ نظرًا لرؤية البعض أنّ الناقد يتسلط أحيانًا على النص الأدبي وذلك يؤدي إلى التأثير السلبي على النص في حال كان الناقد ذا خلفية ركيكة عن تجارب الأديب وأعماله وطريق كتابته وكيفية هيكلته للنص الأدبيّ.

النهضة الأدبية في العصر الحديث:

كلمة انبعاث أو نهضة تذكرنا بالحدث التاريخي العظيم الذي عاشته أوروبا الغربية ابتداء من القرن السادس عشر والذي يتمثل في خروجها من ظلمات القرون الوسطى إلى عهد من التحرر الفكري والتوسع في ميادين المعرفة والحضارة.

وقد عرف العرب في تاريخهم نفس التطور ، إذ بعد نهضتهم الكبرى التي انطلقت مع الإسلام واستمرت مع الدولة الأموية والعباسية إلى القرن الثالث عشر الميلادي ، دخلوا في طور من الانحلال والاستسلام وفقدوا استقلالهم السياسي وفقدوا مع ذلك قابليتهم للابتكار والتقدم والتجديد ، مما دفع المؤرخين إلى تسمية هذه الحقبة بعصر الانحطاط.

وقد عاش العرب في هذه الوضعية المتردية طيلة قرون ولم يشرعوا في الخروج منها إلا مع بداية القرن التاسع عشر ، ولذلك فقد عرف هذا الطور الأخير بعصر النهضة .

مراحل النهضة الأدبية في العصر الحديث :

لقد اجتازت هذه النهضة أطوارا ومراحل حتى وصلت لدرجة البزوغ الكامل . ففي عصر الانحطاط ، كان العرب يعيشون جنبا إلى جنب مع أوروبا الناهضة دون أن يشعروا بتزايد هوة التباين بينهم وبينها ودون أن يدركوا أنهم في حالة من النقص والتخلف ستجعلهم لقمة سائغة في يوم ما لحركة التوسع الاستعماري الأوروبي.

ولم يدخلوا في حالة الوعي بذلك إلا عندما تسلط الغزو الأوروبي على بلادهم في القرن التاسع عشر ، وبدأ يكتسحها واحدة تلو الأخرى . فسقطت مصر تحت أيدي الاحتلال الفرنسي والإنجليزي ، وسقطت تونس والجزائر والمغرب تحت الاحتلال الفرنسي.

وبدأت البلدان العربية تسقط واحدة تلو الأخرى تحت غزو استعماري شامل ، فزاد من تدهورها لأنه (أي الاستعمار) أضاف إلى مظاهر الانحطاط مظاهر العبودية والخضوع التي ترافق بالضرورة كل نظام استعماري ، لكنه في نفس الوقت كان عامل إيقاظ ونهضة بما خلقه من رد فعل وطني داخل الشعوب العربية على اختلافها.

ومن هنا ، فإن هذه النهضة العامة التي شملت الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية تمخضت في ميادين الأدب والفكر عن نهضة عميقة أعادت للغة العربية شبابا جديدا وفسحت المجال لأجيال من الكتاب الذين تحرروا من الجمود ومن عقلية التواكل والاستسلام وأرادوا أن يعيشوا في عصرهم وبروح عصرهم .

عوامل النهضة الأدبية في العصر الحديث ومظاهرها:

سنتستعرض لكم فيما يلي أهم عوامل النهضة الأدبية في العصر الحديث ومظاهرها في جميع البلاد العربية ، وما خلفته من نتائج طيبة ومثمرة.

1- المدارس: كان للمدارس الفضل الكبير في الرقي بالبلدان العربية ونشر العلم فيها ، ففي لبنان عرفت المدارس انتشارا كبيرا جدا ، وأنشأت وزارة المعارف المدارس الرسمية إلى جانب المدارس الخاصة ، فضجت البلاد بالعلم ، وكان لبنان من أرقى بلاد العالم ثقافة.

أما في مصر فقد قام محمد علي بنهضة علمية تجديدية ، فأضيف إلى الأزهر طائفة من العلوم الحديثة ، وقومت مناهجه تقويما يجاري الحركة التقدمية ، وجُعل التعليم فيه ثلاث درجات : ابتدائي وثانوي وعالي.

وكان فضل الأزهر على اللغة العربية كبيرا ، إذ كان معقلها الحصين في عصور الانحطاط ، وقد اعتمد محمد علي عليه في انتخاب رجال النهضة التي رمى إليها ، كما اعتمد على أبنائه في نقل بعض كتب العلم وصياغتها في قالب عربي متين ، ومن الأزهر أخذ طلبة البعوث التي أرسلها إلى أوروبا.

أما في سائر البلاد العربية فقد بقية سوريا بلا جامعة حتى انتهت الحرب العالمية الأولى بتتويج فيصل ملكا عليها ، فأسست في عهده الجامعة السورية . ثم انتشرت المدارس الابتدائية والثانوية في جميع البلاد العربية وتعهدتها الحكومات بالعناية الخاصة فآتت ثمارها.

2-**الطباعة**: تعد الطباعة من أكبر الوسائل لنشر المعارف بين جميع طبقات الأمة . وقد اخترعت في القرن الخامس عشر الميلادي . ولم تظهر الحروف العربية مطبوعة إلا سنة 1514 في بلدة فانو الإيطالية.

وفي منتصف القرن السادس عشر عرفة الآستانة الطباعة . وأول مطبعة دخلت البلاد العربية هي المطبعة التي أنشئت سنة 1610 في دير قزحيا بلبنان ، وكانت سوريا أسبق البلاد العربية إلى الطبع بالحروف العربية . فقد ظهرت الطباعة في حلب نحو سنة 1702 ، ومنذ ذلك الحين أخذت المطابع تنتشر في لبنان وتشمل بعدها الشرق كله.

3-الصحافة: كان لتأسيس الطباعة وتقدمها فضل في ظهور الصحافة وتقدمها . وكانت مصر المهد الأول للصحافة العربية ، فقد أنشئت جريدة " الوقائع المصرية " الرسمية في عهد محمد علي سنة 1828 ، والتي كانت تنشر أخبار الحكومة بالتركية والعربية.

وفي سنة 1855 أنشأ رزق الله حسون الحلبي في القسطنطينية جريدة أسبوعية سياسية سماها " مرآة الأحوال " وذكر فيها وقائع حرب " القرم " بين الروس والأتراك ، وأخبار سوريا ولبنان ، لتعرف الصحافة العربية بعدها انتشارا واسعا في شتى البلاد العربية.

أما أثر الصحافة فكان واسعا ، فقد أيقضت روح الوطنية والقومية ومحاربة الاستبداد وطلب الحرية ، ونقلت إلى الشرق حضارة الغرب ونظمه الاجتماعية والسياسية ، واختراعاته العلمية ، وانفتحت على ثقافاته الأدبية والفكرية.

4-**الجمعيات العلمية والأدبية**: تعددت كذلك الجمعيات العلمية والأدبية في البلاد العربية وكانت من عوامل تقدم العلوم والثقافة لأنها كانت تحمل الأدباء والعلماء على التكتل وتبادل الآراء ، وكانت تسهل لهم سبل الدرس والبحث ، وتيسر لهم طرق النجاح في مهامهم.

ومن أشهر هذه الجمعيات ، " المجمع العلمي العربي " والذي أسس بدمشق سنة 1919 ، وكان يهدف إلى إحياء الآداب العربية وتلقين أصول البحث للدارسين وفق الطرق الحديثة في الدرس والتأليف.

وتم إنشاء " المجمع الملكي للغة العربية " سنة 1932 ، والذي كان يهدف إلى الحفاظ على سلامة اللغة العربية وأن يجعلها وافية بمطالب العلوم والفنون في تقدمها ، وأن يوضع معجم تاريخي للغة العربية ، وأن ينشر أبحاثا دقيقة في تاريخ بعض الكلمات وتغير مدلولاتها.

5-**المكتبات:** كان من ثمار الاحتكاك بالثقافة الغربية ، إنشاء المكتبات العامة والخاصة ، وتنظيمها تنظيما حديثا ونشر الفهارس المختلفة ، مما يسهل المطالعة وورود معين العلم.

ومن أشهر المكتبات " المكتبة الظاهرية " بدمشق ، وقد أنشئت سنة 1878 وضمت عددا كبيرا من المخطوطات النفيسة ؛ والمكتبة الخديوية بمصر ، وقد أنشئت في عهد محمد علي ؛ والمكتبة الأزهرية ، وقد أسست سنة 1879.

6-**التمثيل:** وعمل كذلك التمثيل على نشر الثقافة والفنون وعلى تهذيب العقل والذوق ، وكان المسرح أهم قبلة يستعرض فيها الكتّاب والأدباء والشعراء قصصهم وملحماتهم الحية على خشبته وأمام جمهور يتفاعل عقله وفكره أمام حبكة وسير الأحداث . ولقد خصصنا موضوعا بأكمله حول نشأة هذا الفن ، يمكنكم الاطلاع عليه في الموضوع الآتي:

7-**الاستشراق:** من أكبر العوامل في إحياء الآداب العربية اشتراك الأجانب أنفسهم في دراستها ونشر كتبها . وقد بدأ الأوروبيون ينصرفون إلى دراسة اللغة العربية وآدابها منذ القرن العاشر للميلاد . واشتدت تلك الحركة في القرون الوسطى لانصراف الكثيرين إلى دراسة اللغات السامية ، وفتحت مدارس تعلم لغات الشرق ولا سيما العربية والسريانية والعبرانية.

ولما كان القرن التاسع عشر اشتدت حركة الاستشراق اشتدادا عظيما لقيام الحكومات الغربية بتأسيس مدارس تعلم لغاة الشرق ليسهل عليها حكم مستعمراتها.

ولقد مهدوا السبيل أمام الباحثين بنشرهم المخطوطات الثمينة في طبعات أنيقة مصححة ، مزودة بتعليقات نفيسة ، وبفهارس تيسر الاطلاع وتجمع الأشخاص والأماكن والموضوعات.

ومن أشهر المستشرقين الفرنسيين سلفستر دي ساسي ، ولويس مسينيون ؛ ومن الألمان بروكلمن ، وفرايتاغ ؛ ومن الهولنديين دوزي ، ودي غويه ؛ ومن الإنجليز مرغليوث ، ونكلسون ؛ ومن الإيطاليين غويدي.

خاتمة:

تلك كانت أهم عوامل النهضة الأدبية في العصر الحديث . ومن هذه النظرة الإجمالية يتجلى لنا كيف أنها قامت على أساس متين وكيف أنها شملت جميع فروع المعرفة والفن ، وكيف كان من شأنها أن تنشئ أدبا ينبض حياة ويساير آداب العالم المتمدن.

المحاضرة الثانية:
مدخل إلى النقد العربي الحديث (2)

المدة: ساعة ونصف

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

مرجعيات النقد العربي الحديث:

تمهيد:

لا يستطيع أحد تجاهل الدور الكبير الذي يؤديه النقد الأدبي في عملية الخلق الأدبي وتطويرها. فإذا كانت العملية الأدبية سلسلةً تتألف من حلقات عديدة تتمثل في المبدع والنص والقارئ، فإن النقد الأدبي يؤثر في جميع هذه الحلقات، وعمليات التفاعل التي تحدث فيما بينها.

هذا يعني أن النقد الأدبي يواكب الأدب في علاقة حوارية يتم في خلالها تلقي معرفةٍ وإنتاجُ معرفةٍ في الوقت نفسه. وقد فطن أجدادنا العرب إلى أهمية النقد، لكن هذا النقد لم يصل أيام الجاهلية إلى مستوى النص الشعري الذي كان ناضجاً مكتملاً، منسجمَ التفاعيل، مؤتلفَ النعم. وخير مثال نجده في كتب التراث ما يحكي عن القبة الحمراء التي كانت تضرب للنابغة الذبياني في سوق عكاظ كل عام من أجل الاستماع إلى الشعراء الذين يرغبون في عرض شعرهم. وهذا ما كان عند أنشده الأعشى مرة، ثم تلاه حسان بن ثابت وشعراء آخرون إلى أن وصل إلى الخنساء التي أنشدته قصيدتها في رثاء أخيها (صخر) التي منها:

وإن صخراً لتأتم الهداةُ به كأنـــه علم في رأســـه نار

فأعجب النابغة بالقصيدة وقال لها: لولا أن أبا بصير (يعني الأعشى) أنشدني، لقلت: إنك أشعر الجن والأنس. فالأعشى إذن أشعر الذين أنشدوا النابغة، وتليه الخنساء منزلة وجودة شعر. (1)

وسواء كانت هذه القصة صحيحة أم لا، فإنها تعبر بصورة عامة عن روح النقد الذي كان سائداً في العصر الجاهلي والقائم على الانفعال والتأثر المباشر والسريع بوقع الكلام. يقول السيد قطب: "بدأ النقد تذوقاً محقاً، لا يتعدى التذوق إلى التعليل، ولا يتجاوز المرحلة التأثيرية البحتة، فكان الرجل يسمع البيت من الشعر أو الأبيات، فيمنحها إعجابه أو يقابلها باستهجانه ثم لا يزيد شيئاً، وقد شغلت هذه المرحلة أيام الجاهلية كلِّها وصدرَ الإسلام." (2)

وهنا لابد من طرح سؤال مهم هو لماذا لم يصل النقد العربي في هذه الحقبة إلى مستوى الشعر مثلما حدث عند اليونان؟ لقد قامت مدارس النقد الحديث في أوربة على أساس مذهب أرسطو في النقد كما تمثل كتابيه فن الشعر والخطابة. لا نريد هنا تفسير هذه الظاهرة ولكنها جديرة بالملاحظة والتفسير.

بدايات النقد العربي:

بدأ النقد العربي إذن بأحكام عامة سريعة موجزة لا تحمل تعليلاً، ودون أن تقوم على أسس موضوعية. ولكن بعد مرحلة صدر الإسلام التي شهدت تراجعاً في مكانة الشعر، عادت الحركة النقدية إلى التطور في القرن الهجري الثاني وذلك بفعل النضج الثقافي والأدبي الكبير بعد الفتوحات الإسلامية التي أخرجت العرب من الجزيرة العربية، واحتكاكهم بالأمم المجاورة. ومن أِشهر الأسماء في هذه الحقبة خلف والأصمعي، وأبو زيد، وأبو عبيد، وأبو عمر بن العلاء. وأبو العلاء سالم مولى هشام، وعبد الحميد الكاتب، وسهل بن هارون وولداه الحسن والفضل، ويحيى البرمكي وأخوه... وغيرهم.

لكن النقد العربي لم يقف عند هذه المرحلة، فقد حاول أن يتجاوز المرحلة التأثرية إلى المرحلة التعليلية، وحاول أن يضع قواعد وأصولاً للنقد لم تخرج في الغالب عن حدود النهج الفني. وهذا ما يظهر في كتابات ابن سلام، والجاحظ، وابن قتيبة، والمبرد، وثعلب، وابن المعتز. على أن أهم كتابين في النقد في هذا القرن يعودان إلى ابن سلام وقتيبة. فقد حاول ابن سلاّم في كتابه (طبقات الشعراء) شرحَ الشعر العربي وأثره ونشأته وتطوره وتنقله في القبائل وانتحاله، ثم يذكر طبقات الجاهليين الشعر وشعراء المراثي، وشعراء القرى العربية، كما يذكر طبقات الإسلاميين العشر جاعلاً في كل طبقة أربعة من الشعراء. يقول طه أحمد إبراهيم: "يظل كتاب ابن سلام... من أهم ما كتب في النقد الأدبي عند العرب. ويظل ابن سلام من أجلاء النقد صحة ذهن، ونفاذَ بصر بما بسَّط من القول، وأوضح من الدلائل وبينَ من العلل، فقد وصل ما أصّله الأدباء واللغويون، وتناوله تناولاً حسناً، وزاد عليه زيادات قيمة. ففي كتابة صورة لحياة النقد منذ نشأت في الجاهلية إلى أوائل القرن الثالث، وصورة للأذواق المختلفة، والأذهان المختلفة التي خاضت فيه." (3)

أما كتاب ابن قتيبة (الشعر والشعراء) فلا يقل أهمية عن كتاب ابن سلام خاصة المقدمة التي يقدم فيها دراسة موسعة للشعر وأقسامه وعناصره وللطبع وللصنعة فيه، وللخصومة بين القدماء والمحدثين، ولدواعي الشعر ونظمه وأسباب اختلاف شعر الشاعر. والكتابُ مظهر لثقافة

واسعة، وفيه عرض لنحو مئة وستين شاعراً من الجاهليين والمخضرمين والإسلاميين منهم بعض النساء الشاعرات كالخنساء، وليلى الأخيلية.

وعلى الرغم من ذلك يبقى كتاب الشعر والشعراء بعيداً عن التعليل إذ أن أحكامه بقيت موجزة سريعة مثل: "لم يقل أحد في الهيبة أحسنَ منه، لم يبتدئ أحد مرثيةً بأحسن منه، حدثني الرياش عن الأصمعي أنه قال: هذا أبرع بيت قالته العرب..". إلى جانب هذه الأسماء الكبيرة في تاريخ النقد العربي نشأت طبقة من المفكرين والمثقفين الذين تثقفوا بثقافات أجنبية واسعة، وتأثروا بآداب الأمم الأخرى، وترجموا آراءهم في البيان ومناهجه إلى اللغة العربية. وهؤلاء عاشوا في البيئة الإسلامية، وأثروا في النقد والأدب والبيان ودراسته وتطورِه تأثيراً كبيراً.

وأهم عمل علمي قامت به هذه الطبقة هو ترجمة كتابي (الخطابة، وفن الشعر) لأرسطو. فقد قام إسحاق بن حنين (م 289 هـ) بنقل كتاب الخطابة، لأرسطو الذي نقله إبراهيم بن عبد الله أيضاً، وفسره الفارابي. أما كتاب (فن الشعر) فقد اختصره الكندي، وترجمه إسحاق أيضاً. ونقله يحيى بن عدي ومتى بن يونس في القرن الرابع من السريانية إلى العربية. (4)

مهدت هذه الترجمات لظهور بعض النقاد الذين حاولوا في القرن الهجري الرابع، تطبيق مبادئ النقد الأرسطو طاليس على الشعر العربي مثل قدامة بن جعفر في كتابيه نقد الشعر ونقد النثر.

"فقد ترجم كتاب الخطابة لأرسطو طاليس في النص الأخير من القرن الثالث، ترجمه إسحاق بن حنين، وقرأه العلماء، وقرأه قدامة بن جعفر، وانكب عليه انكبابا، وعمل على الانتفاع بأصوله ورسومه في نقد الشعر العربي." (5) ومن أعلام القرن الرابع في النقد الحاتمي صاحب (الرسالة الحاتمية) في نقد شعر المتنبي وبيان سرقاته من حكمة أرسطو، والحسن بن بشر الآمدي صاحب الموازية بين الطائيين، وعلي بن عبد العزيز الجرجاني صاحب الوساطة بين المتنبي وخصومه، وابن وكيع صاحب المنصف في سرقات المتنبي، وأبو بكر "الباقلاني مؤلف إعجاز القرآن، وأبو فرج الأصبهاني صاحب كتاب الأغاني.

هذا التطور الذي شهده القرن الرابع تصاعد في القرن الخامس على يدي عبد القاهر الجرجاني الذي حاول أن يضع قواعد فنية للبلاغة والجمال الفني في كتابه (دلائل الإعجاز)، مثلما حاول أن يضع قواعد نفسية للبلاغة في كتابه أسرار البلاغة، وهو صاحب نظرية النظم التي تقول بأن ترتيب المعاني في الذهن هو الذي يقتضي اللفظ الذي يجاوره في النظم، وأن الجمال الفني رهين

بحسن النسق أو حسن النظم، كما أنه لا اللفظ منفرداً موضعُ حكم أدبيّ، ولا المعنى قبل أن يعبر عنه في لفظ، وإنما هما باجتماعهما في نظم يكونان موضع استحسان أو استهجان. (6)

هناك مؤلف آخر عاصر عبد القاهر الجرجاني هو ابن رشيق القيرواني. صاحب كتاب (العمدة) الذي يجمع فيه بين النقد الأدبي والبلاغة، مع أشياء في تاريخ الأدب وأقوال القدماء والمحدثين ونوادرهم.

وهكذا وصل النقد العربي في القرن الخامس للهجرة إلى مستوى متطور وأصبح علماً مثلما نرى عند قدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني. على الرغم من ذلك لم يصل النص النقدي العربي القديم، في أي عصر من عصوره، إلى مستوى النص الإبداعي المتمثل خاصة في النص الشعري.

هذه هي الصورة التي توقف عندها النقد العربي في القرن الهجري الخامس قبل أن يدخل الفكر العربي في حالة من الجمود والشلل استمرت عدة قرون، وبعد فترة الانقطاع الطويلة استيقظ العقل العربي على عامل تغيرت فيه موازين القوى بعد أن أصبحت أوربة سيدة العامل دون منازع. وكان لحملة نابليون على مصر (1798 . 1801) فعل الزلزال الذي هز أركان المجتمع العربي الغارق في سباته.

وكان على الفكر العربي أن يعيد بناء ما تهدم في كل المجالات. وكانت الخطوات الأولى والأهم هي إعادة بناء البنية الثقافية والفكرية لأنها منطلق الدخول في العالم الحديث. لكن السؤال الذي واجهه جيل الرواد: هو على أي أسس سيعاد يناء الحياة الثقافية العربية الجديدة؟ هناك من يرى ضرورة العودة إلى التراث، وآخرون دعوا إلى الاستفادة من علوم الغرب للنهوض بالحياة العربية. فهذا رفاعة رافع الطهطاوي (1801 . 1873)، يرى مع بعض زملائه المثقفين المصريين "أن الثقافة الأزهرية وحدها لم تعد تتلاءم مع ظروف عصرهم وأحسوا بضرورة دعوة مواطنيهم إلى الاستفادة من علوم الغرب" (7)

وما ينطبق على الفكر ينطبق على الأدب الذي يمثل جزءاً مهماً من البنية الثقافية، لأن تاريخ الأدب جزء من التاريخ العام. وإن كان علم التاريخ العام يقوم على دراسة النتاج المادي للإنسانية، فإن التاريخ الأدبي يعني أساساً بدراسة النتاج العقلي، خاصة ذلك النتاج الذي يسجل الحياة الشعورية الوجدانية لعصر من العصور، أو لشعب من الشعوب.

أثر النقد الغربي في النقد العربي الحديث:

كان على جيل الرواد من النقاد العرب إذن الاختيار بين الاكتفاء بالتراث النقدي أو الاستفادة من المناهج النقدية الغربية. أما التيار الأول فقد قدم طروحات تتعلق ببناء مشروع نقدي عربي، مستقل نسبياً، عن التيارات النقدية الغربية ومتواشج مع التراث النقدي العربي القديم. مثلما فعل حسين المرصفي في كتابه (الوسيلة الأدبية) ومصطفى صادق الرافعي في (تاريخ آداب العرب)، وجرجي زيدان في (تاريخ آداب اللغة العربي).

فلو نظرنا إلى كتاب المرصفي لوجدناه يقسم الشعراء إلى ثلاث طبقات وذلك وفق العصور التاريخية. وضع في الطبقة الأولى الشعراء العرب الجاهليين والإسلاميين من المهلهل إلى بشار بن برد، وفي الطبقة الثانية وضع الشعراء المحدثين الذين كانوا يحرصون على موافقة العرب ويجتهدون في سلوك طرائقهم من أبي نواس إلى ما قبل عبد الرحيم المعروف بالقاضي الفاضل، أما الطبقة الثالثة فقد تركها للشعراء الذين غلب عليهم استعمال النكات والإفراط في مراعاة البديع وهم من القاضي الفاضل إلى هذا الوقت (8)

وهذا يشبه ما فعله المرزباني (القرن الرابع الهجري) في كتابه الموشح، وابن رشيق القيرواني، (القرن الخامس) في كتابه العمدة. أما التيار الثاني فكان يرى أن الواقع العربي الجديد يتطلب بالضرورة أيضاً، جديداً في مجال الأدب والنقد، وفي أدوات تعبيرهما، كما يتطلب بالضرورة أيضاً، جديداً في رؤيتهما، وفي فكرهما: فالنص الإبداعي العربي دخل مرحلة جديدة، ويبحث عن أشكال تعبير جديدة فرضتها الحياة المعاصرة، ضمن دائرة الحداثة الغربية، ولهذا فإن قراءته، في ضوء النقد العربي القديم، ستكون متعسفة. وبدأ الناقد يواجه أجناساً أدبية لم تعرفها الثقافة العربي القديمة، لها بنيات متميزة، تُقرأ بالاعتماد على مفاهيم ومصطلحات خاصة بها.

فكيف يمكن في هذه الحالة، أن نقرأ، في ضوء النقد العربي القديم نصوصاً مسرحية وروائية وقصصية متأثرة بالآداب الغربية؟ وكيف يمكن أن نقرأ الشعر العربي الحديث في ضوء القواعد التي وضعها النقد الغربي ويتسلح ببعض أدواته المعرفية التي تطورت تطوراً كبيراً بفعل تطور العلوم الحديثة، كعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم المعاني والدلالات.. وغير ذلك. صحيح أننا نجد في بعض الآثار النقدية العربية القديمة بعض الإشارات التي توحي بالربط بين النفس الإنسانية والأدب، أو بين بيئة شاعر وشعره مثلاً، إلا أن هذه الإشارات لا ترقى إلى مستوى المبادئ والنظريات المستخدمة في العصر الحديث من قبل بعض النقاد العرب.

وهكذا تأثرت قواعد "النقد العربي، منذ بداية القرن العشرين، بالتيارات الغالبة في أوربا، فظهر كتاب طه حسين (في الأدب الجاهلي) متأثراً بفلسفة ديكارت، كما ظهر للعقاد كتاب (ابن الرومي، حياته وشعره) وكتاب آخر عن أبي نواس، متأثراً بالمباحث التاريخية والبيولوجية والسيكولوجية. وشكل العقاد إلى جانب إبراهيم عبد القادر المازني وعبد الرحمن شكري مدرسة الديوان التي تأثرت بالرومانسية الغربية من النقد. ويرجع تأثر العقاد وجماعة الديوان بالمدرسة الرومانسية في الشعر والنقد إلى علاقاتهم بهازلت وبقية جماعة النبوءة والمجاز وأعتقد أن هذه الكلمة "التأثر" تصف واقع الأمر، ولا تحرم جماعة الديوان من صفة الابتكار، وهي تعني في الوقت نفسه وجود الصلة بين هذه الجماعة والرومانتيكيين، واستفادة جماعة الديوان من هذه الحركة العالمية وبخاصة في صورتها في إنجلترا؟" (9)

ويصرح العقاد عن تأثره مع زملائه في مدرسة الديوان وغيرهم بالمذاهب الأوربية في الشعر والنقد فيقول: "فالجيل الناشئ، بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العرب الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقتصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادة من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى، ولا أخطئ إذا قلت إن هازلت هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد. (10)

وإذا عدنا إلى كتابيه اللذين أشرنا إليهما عن ابن الرومي وأبي نواس لوجدنا العقاد يستخدم المنهج النفسي في قراءة شعر هذين الشاعرين، لأنه كان يعتبر أن الأدب ترجمان العقل والنفس، والأديب في كل ما يصدر عنه من نشاط أدبي يستلهم تجاربه العقلية والنفسية، ولهذا فالأدب بعبارة أخرى، مرآة عقل الأديب ونفسه. ولهذا من الضروري إماطة اللثام عن العلاقة بين النفس الإنسانية والأدب والعوامل اللاشعورية التي أدت إلى إنجازه. فالتأمل في العمل الأدبي يتيح لنا التوغل بعيداً في نفسية المبدع. ونرى العقاد يقول في خاتمة كتابه عن أبي نواس: "هذه الرسالة . كما يرى القارئ من عنوانها ومحور بحثها مقصورة على الدراسة النفسية لا ترمي إلى ترجمته أو نقد أدبه وشعره ولا تمس وقائع الترجمة أو شواهدَ الأدب والشعر إلا لما فيها من الإبانة عن طبيعته والإعانة على تفسيرها واستطلاع كوامنها" (11)

هذا الكلام لا يبتعد كثيراً عن كلام طه حسين في دراسته لأبي العلاء المعري "ليس الغرض في هذا الكتاب أن نصف حياة أبي العلاء وحده، وإنما يريد أن ندرس حياة النفس الإسلامية في عصره، فلم يكن لحكيم المعرة أن ينفرد بإظهاره آثاره المادية أو المعنوية. وإنما الرجل وماله من آثار وأطوار نتيجة لازمة، وثمرة ناضجة، لطائفة من العلل اشتركت في تأليف مزاجه، وتصوير نفسه، من غير أن يكون له عليها سيطرة أو سلطان." (12)

أما عن استفادة طه حسين من منهج ديكارت في كتابه عن الشعر الجاهلي وفي كتبه الأخرى فيتمثل بتلك النزعة العقلانية التي تريد أن تخضعَ كل الظواهر الفكرية للتمحيص والنقد العقلين، ومن ناحية التاريخ الأدبي فقد استفاد طه حسين من هذا المنهج في امتلاك تلك النظرة النقدية العقلية التي وضعت علم القدامى كله موضع التجربة والاختبار. بالإضافة إلى هذه المؤثرات يذكر طه حسين أثر بعض الأساتذة الطليان الذين طبعوا حياته العقلية بطابع النقد الحديث. من هؤلاء نالينو الذي عمق فهم طه حسين في دراسة الآداب وردها إلى مصادرها الأولى من المؤثرات الاجتماعية والسياسية كما دفعه إلى البحث عن أصل كل جنس من الفنون الأدبية وعن كيفية نموه أو انحطاطه وعن تأثير الأدباء بعضهم في بعض. (13)

يقول طه حسين عن مؤثرات نالينو: "فمن الطبيعي أن يحدث في نفوسنا أعمق الآثار وأبعدها مدى وأن يطبع حياتنا العقلية بطابع النقد الحديث. وليس من شك أن حقائق التاريخ الأدبي العربي قد تغيرت منذ ذلك الوقت في كثير من أنحائها." (14)

هكذا نرى أن جيل الرواد من النقاد العرب حاولوا تجديد المناهج النقدية الأدبية عن طريق اتصالهم الوثيق بالثقافة الغربية وإطلاعهم العميق على مناهج البحث في الدراسات الأدبية الأوربية الحديثة، ولم يغفل هؤلاء الرواد في لحظة اتصالهم بالثقافة الأوربية، عن النظر في القيم الثقافية القومية، بل نراهم وهم يبذلون أقصى جهودهم في تطوير هذا التراث القومي والعمل على توثيقه لربطه بالمجرى العام للثقافة الإنسانية. لأنهم كانوا مقتنعين بأهمية ما يفعلونه من أجل تعريف العالم بأدب متجدد يستطيع أن يواكب المتغيرات العالمية.

لم تكن النهضة إذن إلا شعوراً بالقلق الجّم لم يستيقظ فيجد نفسه متخلفاً عن الركب. ولأول مرة يتعرض الأدب العربي القديم للبحث والتدقيق ولاشك في القيم التي توارثتها الأجيال المختلفة بالاعتماد على أدوات فنية غربية بعد أن بدا النقد العربي القديم عاجزاً عن القيام بهذه المهمة

الصعبة لأنه كان يقوم في كثير من الأحيان على مجموعة من الانطباعات اليسيرة التي طغت عليها محاولات البلاغة اللفظية والأحكام الجاهزة دون تعليل.

ولم يقتصر هذا الأمر على الدراسات النقدية في مصر بل امتد إلى المغرب العربي والمشرق وبلاد الاغتراب التي تواجد فيها المهاجرون العرب. فتأسست الرابطة القلمية في المهجر الشمالي التي تبنت مثل مدرسة الديوان المذهب الرومانسي في الأدب والنقد. وكان تأثر أعضاء هذه الرابطة بالاتجاهات النقدية الغربية الحديثة مباشراً بسبب تواجدهم في البلدان الأجنبية. وأهم عمل نقدي لأعضاء هذه الرابطة هو (الغربال) لميخائيل نعيمة الذي صدر في القاهرة عام 1923، وهو عبارة عن مجموعة مقالات نُشرت في مناسبات متفرقة يدعو نعيمة من خلالها إلى تحطيم المقاييس الأدبية القديمة، والدعوة إلى مقاييس جديدة في فهم الأدب وتقويمه.

وخلال هذه الحقبة ظهر نوع جديد من الدراسات النقدية القائمة على المقارنة بين الأدبين العربي والأوربي، ومستفيدة من تطور الأدب المقارن في أوربا مهد هذا الفرع المعرفي الجديد، مثل "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوغو" لروحي الخالدي، و"منهل الورّاد في علم الانتقاد" للناقد السوري قسطاكي الحمصي الذي خصص الجزء الثالث من هذا الكتاب للحديث عن رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، والكوميديا الإلهية للشاعر الإيطالي دانتي.

مما لاشك فيه أن الدراسات المقارنة العربية، خاصة في جانبها التطبيقي، قد تطورت تطوراً كبيراً بعد هذه المرحلة، ولكن المهم، بالنسبة لبحثنا، هو التأكيد على استفادة النقاد العرب من المنهج المقارن. في الدراسات الأدبية، هذا المنهج الذي ولد في فرنسا عام 1828 على يدي آبيل فيلمان، ويقوم، وفق جهة النظر الفرنسية على دراسة التأثر والتأثير بين الآداب. أي دراسة الصلاة التاريخية التي يمكن أن تنشأ بين آداب مختلفة اللغة.

أما المدرسة الأميركية في الأدب المقارن، والتي نشأت بعد المحاضرة التي ألقاها رينيه ويلك بعنوان "أزمة الأدب المقارن" (1958) فترى ضرورة دراسة الظاهرة الأدبية في شموليتها بالاعتماد على التشابه الذي يمكن أن يوجد بين الآداب.

إن دخول هذا النوع من الدراسات إلى النقد العربي يعني الرغبة في وضع الأدب العربي جنباً إلى جنب من سائر آداب العالم من أجل اكتشاف الذات.

إن هذه التغيرات التي طرأت على النقد العربي الحديث، لم تسهم، على الرغم من أهميتها، في تكوين خلفية معرفية ضرورية لتكوين نظريات نقدية عربية. وهكذا بقي النقد العربي متأثراً بالمتغيرات النقدية الغربية. يرى الدكتور محمد مندور "أن منهج الدراسة الأدبية لم يتبلور بعد في بلادنا العربية ولا رسمت خطط ومذاهب." (15)

الهوامش والإحالات:

1. طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دمشق، دار الحكمة، 1972، ص 19.
2. سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دون مكان الطبع وتاريخه، ص 131.
3. طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الادبي عند العرب، ص 78.
4. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، بتحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية، ص 38.
5. طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 125.
6. سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص 140.
7. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، القاهرة، دار المعارف، ص 20.
8. حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، القاهرة، ج 2، ص 503.
9. محمود ربيعي، في نقد الشعر، القاهرة، دار المعارف، 1968، ص 175.
10. عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1950، ص 172 . 173.
11. عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هانئ، دراسة في التحليل النفسي والنقد التاريخي، القاهرة، مطبعة الرسالة 1933، ص 197.
12. طه حسين، الأعمال الكاملة، المجلد العاشر، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1974، ص 11.
13. د. عبد السلام الشاذلي، الأسس نظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث، بيروت، دار الحداثة، 1989، ص 326.
14. طه حسين، مقدمة كتاب كارلونالينو، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، دار المعارف، 1954، ص 13.
15. محمد مندور النقد والنقاد المعاصرون، القاهرة، مطبعة نهضة مصر، دون تاريخ، ص 147.

المحاضرة الثالثة:

النـــــقد الإحـــيـــائي

المدة: ساعة ونصف

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

النقد الإحيائي:

لا شك أن الآثار الأدبية لمنجزات "محمد على" (1805م- 1848م) النهضوية لم تظهر إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ لذا كان "الأدب" في النصف الأول منه امتدادا لما كان عليه من تدهور في عهدي الدولة العثمانية والمملوكية من قبل. ويتلخص هذا التدهور في العناية الفائقة بالبديع وضروب التكلف اللفظي، وفي اختفاء الأغراض الشعرية التقليدية، ليحل بدلا منها التشطير والتسديس وحساب الجمل وغيره من الألعاب اللفظية، التي حولت "الأدب" ـ شعرا ونثرا 1 إلي ضرب من ضروب التكلف والتعقيد والإلغاز، وفرغته تماما من الإبداع والابتكار والجمال.

ومن الطبيعي أن يشهد "النقد" في تلك الفترة حالة من التدهور تتوازي مع حالة موضوعه "الأدب"، لاسيما أن هذه الحالة نتاج قرون من الجمود والتخلف، أثَّرت على مجمل الحياة الثقافية والعلمية في البلاد، وليس على "الأدب" و"النقد" فقط؛ لذا انحصر "النقد" في دروس الأزهر ومعاهده، وضاقت نظرته إلي "الأدب"، فلم يعد يراه إلا من خلال منظوري "النحو" و"البلاغة"، وهما منظوران يجعلان "الأدب" خادما "للنحو" و"البلاغة"، ولا يجعلان "النحو" و"البلاغة" يمَثِّلان "منهجا" يبْحَثُ به في جماليات "الأدب" وإمكانياته، كما أن "النقد" شهد ضيقا في موضوعه الذي اقتصر على تقريظ الكتب وإطراء الأدباء، مع المبالغة الشديدة في ذلك كله.2

ولم تتغير هذه الصورة إلا مع النصف الثاني من القرن التاسع عشر، متأثرة في ذلك بمجموعة من العوامل تهيأت أسبابها منذ عهد محمد على (1805م- 1848م)، لكنها لم تتمكن من التأثير في الحياة الثقافية والأدبية إلا مع عهد «إسماعيل» (1863م- 1879م).

ويمكن تقسيم العوامل التي ساعدت على دفع النهضة الأدبية إلي أربعة محاور تنتظم فيها، وتعطي فكرة أيضا حول تأثيرها على الحياة الأدبية والثقافية بعامة، هذه المحاور هي:

أولا: الاحتكاك الثقافي بالغرب منذ الحملة الفرنسية(1798م)، ومرورا بالبعثات العلمية، وهو ما أدي إلي التعرف على الثقافة الغربية والإفادة منها في النهضة الأدبية.

ثانيا: انتشار التعليم إلي حد معقول في البلاد، وهو ما وَفَّر جمهورا تلقي "الأدب" و"النقد" على المستوي العام، وساعد في العمل على تطويرهما وتقدمهما على المستوى الخاص.

ثالثا: بَعْثُ التراث العربي ونشره باستخدام الطباعة؛ مما ساهم في التعرف على "الأدب العربي" في صوره المشرقة، بدلا من الصورة السيئة السابق الحديث عنها.

رابعا: ازدهار الترجمة والتأليف، وشيوعهما من خلال المجلات التي حلت محل المجلات الأدبية المتخصصة في تلك الفترة، وهو ما أثَّر بشكل كبير على ظهور الرواية، وعلى تحرر الأسلوب من أغلال البديع.([4])

أما الآلية التي اتبعتها النهضة لدفع "الأدب" ولتخليصه مما أصيب به من تدهور؛ فهي محاولة التضاد مع مظاهر الضعف والانهيار الحادثة فيه بنقيضها، كالتخفيف من أسر البديع وقيده، والتقليل من أهميته، بعدما أصبح جوهر الأدب ومداره، وكذلك محاولة إعادة الأغراض الأدبية التقليدية له . كالمدح والهجاء والفخر والغزل . بدلا من التشطير والتسديس وحساب الجمل، أي باختصار: محاولة إعادة الطبع إلي "الأدب" بعدما غلبت عليه الصنعة والتكلف.

من هؤلاء الأدباء الذين حاولوا ذلك: محمود صفوت الساعاتي» (1241هـ - 1298هـ)، و»عبد الغفار الأخرس العراقي» (1810م- 1873م)، لكن الدفعة الحقيقية للنهضة الأدبية . على مستوي الشعر . جاءت على يد: «محمود سامي البارودي» (1838م – 1904م)، و»عائشة التيمورية» (1840م-م1902)، و»إسماعيل صبري» (1854م – 1923م)، وغيرهم.

وفي مجال النثر قَدَّمَ «رفاعة الطهطاوي» (1801م – 1873م) دفعة كبيرة له بترجمة «تليماك» لفنيلون الفرنسي . نُشرت ببيروت عام(1867م) .، لكن الملاحظ أن الدفعة الحقيقية للنثر ساهم فيها انتشار المجلات التي اهتمت بالنواحي الأدبية إلي حد كبير، وهو ما عمل على تخليص الأسلوب من سطوة "البديع" و"الزخرف اللفظي"، كما ساعد أيضا على نشر "الرواية" وتقبلها بين القراء، ومن الذين لهم فضل في انتشار هذه المجلات . سواء بالتأسيس أو بالكتابة النقدية والإبداعية فيها : «يعقوب صروف» (1852م-1927م)، و»إبراهيم إليازجي» (1847م – 1906م)، و»جرجي زيدان» (1861م – 1914م)، و»فرح أنطون» (1861م-1922م)، وغيرهم.

ومما تقدم يلاحَظ أن النهضة الأدبية التي حدثت لم يكن للنقد دور ريادي أو جوهري فيها، فهو لم يقم بدوره المطلوب من مراجعة لجوانب الضعف والتدهور الحادثة في "الأدب"، ومن ثَمَّ يسهم في محاولة تغييرها، وإنما ما حدث أن امتدح "النقد" هذه العيوب، وأطري علىها كما تقدم الذكر، إلي أن جاء النفور منها من "الأدباء" أنفسهم، بعدما أصبح لديهم "ملكة" ذوقية قادرة على التميز الفني، وهي الملكة التي كان للعوامل السابق الحديث عنها دور كبير في تكوينها، وما يمَثِّل أهمية هنا، أن "النقد" أصبح مُطَالَبَا بالاستجابة لهذا التقدم الحادث في "الأدب"، وأصبح علىه أن يعَدِّل من أساليبه وأدواته المتوارثة منذ عهود الانحطاط السابقة؛ لكي يتلاءم مع المستوي الذي وصل إليه "الأدب" في تلك الفترة، ومن الجدير بالذكر أن الكثير من هؤلاء "الأدباء" أنفسهم دخلوا دائرة "النقد"، وكان لهم إسهامهم الخاص فيه أيضا.

وقد تمسك "أدباء" و"نقاد" تلك الفترة برؤية ثقافية خاصة؛ تتمثل في حرصهم على التمسك باتجاهين متعاكسين، هما: "الاتجاه المحافظ" الذي يستلهم مُثُلُه من "التراث" في صوره المشرقة منذ العصر الجاهلي إلي العباسي، وهو ما ظهر انعكاسه على "الأدب" في الحرص الشديد على الفصاحة والجزالة والفخامة والصحة اللغوية من ناحية، وتقليد "التراث" في صوره وأغراضه وأخيلته وتعبيراته من ناحية أخري.

أما الاتجاه الآخر، فهو: "الاتجاه المُجَدِّد" الذي حاول إدخال أنواع أدبية جديدة لم تكن معروفة من قبل، وتم التعرف علىها من خلال قراءة الآداب الأوربية، سواء مترجمة أو في لغاتها الأصلية، كالأدب القصصي والتمثيلي، وكالشعر الملحمي والمسرحي، وأيضا حاول هذا الاتجاه استلهام روح العصر الحديث . لتلك الفترة .، عن طريق وصل "الأدب" بالواقع المعاش، بعدما انفصل عنه لقرون طويلة.([5])

ومحاولة "أدباء" النهضة و"نقادها" المحافظة على التوازن الشديد بين هذين الاتجاهين معا، له دلالته في التعبير عن الروح التي سادت تلك العصر، وهي الروح التي حاولت التخلص من تخلف القرون السابقة وجمودها من ناحية، ثم اللحاق بالعالم الغربي المتطور والمتقدم من ناحية ثانية، مع الرغبة في المحافظة على "الهوية القومية"، والخوف عليها من الذوبان خلال هذه العملية، التي أصبحت تفرض نفسها بحكم التطور الملموس للغرب، الذي استطاع استعمار البلاد وإخضاعها له، من ناحية ثالثة.

وعلى صعيد آخر، هذان الاتجاهان معا يجعلان إطلاق تسمية "الكلاسية" على تلك الفترة . والتي صارت معتمدة عند كثيرين . غير دقيقة، وهو ما نبَّه إليه الدكتور «شكري عياد» من قبل . عندما حاول تفسير عدم إطلاق أبناء تلك الفترة اسما على أنفسهم، رغم معرفتهم بأنهم يحاكون "الكلاسيين الغربيين" . يقول في هذا السياق: "فإذا كانت الكلاسية أو المدرسية تعني إتباع القديم، أو سلوك النهج الذي يؤدي إلي الاعتراف بكتاباتهم وإدراجها ضمن ما يتعلمه التلاميذ في المدارس(...) فماذا يكون هذا القديم، أو تكون هذه التقاليد الأدبية المعترف بها في التعلم، أهي التقاليد الشائعة أو المشتركة بين الآداب الغربية فيكونوا في الحقيقة خارجين على تقاليد الكتابة العربية، أم هي تقاليد الكتابة العربية وهي لا تعرف هذا القصص أو هذا التمثيل الذين يحاولون إدخاله إليها"6.

لذا تبدو تسمية الدكتور «جابر عصفور» لنقد تلك الفترة: "بنقد الإحياء"7 ، أكثر صوابا ودقة عن تسميته "بالنقد الكلاسي"؛ فتسمية "نقد الإحياء" مُعَبِّرة تماما عن حاله في تلك الفترة، وملائمة لعدم استقرار الأنماط الأدبية المختلفة إبانها . لاسيما الجديد والوافد منها . ، وأيضا عاكسة لعدم نضج المعايير الجمإلية التي وضعها "النقد" للأدب . وهو ما يجعل تسمية "النهضة" غير دقيقة أيضا .؛ لذا فإن التسمية الأنسب . فيما أري . هي: "نقد الإحياء"، وليس "النقد الكلاسي".

وفيما يخص التاريخ الذي اعتمدت علىه في تحديد بداية هذه المرحلة؛ فهو تاريخ أقدم استعمال معروف لمصطلح "الانتقاد"، وهو المصطلح الذي شاع في تلك الفترة كبديل لمصطلح "النقد" كما نعرفه إليوم، أو كما عرفه أجدادنا العرب من قبل، واستخدام مصطلح "الانتقاد" بهذه الصورة له دلالته على مقدار بُعْدِ "النقد" في تلك المرحلة، عن "النقد" كما كان في التراث العربي من قبل، وله دلالته أيضا فيما يوحي به من معاني التصيد والتسقُّط للأخطاء في العمل الأدبي. وأقدم استعمال لهذا المصطلح . فيما يذكر الدكتور «على شلش»([8]). يرجع إلي عام (1876م)، حين ورد في عنوان كتاب صغير هو: «ارتياد السحر في انتقاد الشعر» «لمحمد سعيد»، وهو الكتاب الذي ظهر منجما بمجلة

«روضة المدارس» عام (1876م)، ولا يعْرَف استخدام لهذا المصطلح قبل ذلك، خاصة مع حالة التدهور التي كانت حادثة في النصف الأول من القرن التاسع عشر من قبل.

لكن مما يحْسَب لهذه التسمية . "الانتقاد" . أنها ظهرت في تلك الفترة لتُمَيز بين نوعين من "النقد"، الأول ما شاع عنه اسم "التقريظ"، وهو المنوط به تعريف القراء بالأعمال الأدبية، عن طريق التنويه بالكتب وبالأدباء، وهو يشبه ما اقتصر عليه "النقد" من قبل في موضوعه كما تقدم، والآخر ما يبْحَث في شئون "الأدب" وأحواله ووسائل الإجادة فيه، سواء على مستوي التنظير أو على مستوي التطبيق كما سيجيء، وهو ما يعني أن "النقد" بدأ يكتسب حساسية خاصة، تمكن بها من الوعي بذاته . إلي حد ما .، وكذلك الوعي بدوره الذي يجب عليه القيام به تجاه "الأدب".

ومما يحْسَب للنقد أيضا في تلك الفترة ما لاحظه الدكتور «جابر عصفور» من محاولة التمييز بين "الشعر" و"النظم"، على أساس خاصية نوعية يختص بها الأول دون الآخر هي "الخيال"([9])، وعلى الرغم من أن التمييز بين "الشعر" و"النظم" يعد شيئا بدهيا لنا الآن؛ إلا أن ذلك يمَثِّل نقلة كبيرة للنقد في تلك الفترة، خاصة عند مقابلة ذلك بما كان سائدا من تدهور في النصف الأول من القرن التاسع عشر كما تقدم.

لكن ما وَضَعَه "نقاد الإحياء" من شروط يدور فيها "الخيال" . طبقا لتصوراتهم . يبدو مثيرا للدهشة؛ فقد كان لا يسْمَح لهذا "الخيال" بالانطلاق أو التحرر من أسْر الواقع، وإنما كان عليه أن يراعي قوانين الاحتمال وحدود المنطق، وكان عليه أن يستمد مفرداته من المعطيات والمكونات الواقعية؛ وذلك لكي يحقق "الخيال" تأثيره ودوره في المتلقي([10])، ومن الواضح أن مَرَدَّ هذا التضييق على "الخيال" تلك النظرة "الاجتماعية" و"الأخلاقية" التي التزم بها نقاد وأدباء تلك الفترة على حد سواء، بحيث يبدو الغرض الأساسي من "الأدب" عندهم ما يحمله من رسالة تعلمية وأخلاقية تجاه الجمهور، أنظر كيف تبدو هذه النظرة واضحة في تعريف «محمد عبده» (1849م- 1905م) للكتب الأدبية بأنها: «هي ما يبحث فيها عن تنوير الأفكار، وتهذيب الأخلاق، من هذا القبيل كتب التاريخ، وكتب الأخلاق العقلية، وكتب الرومانيات [يقصد الروايات]، وهي المخترعة لغرض جليل كتعلم الأدب والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل، ككتاب كليلة ودمنة، وفاكهة الخلفاء(...»)([11])، ويبدو واضحا تماما في هذا التعريف ما يعتقده نقاد الأحياء حول "وظيفة الأدب"، و"دوره" تجاه المجتمع، وهي النظرة التي التزم بها جميع "نقاد" و"أدباء" تلك الفترة تجاه "الأدب".

ومن هذا المنظور؛ فإن في حالة التعارض بين "الأدب" و"دوره الاجتماعي" و"الخلقي" المنوط به . كأن يخلو من قيمة تعلمية أو أخلاقية يوجهها، أو كأن يتعارض مع حقيقة علمية .؛ يكون جزائه النبذ والطرد وعدم الاعتداد به، وعلى هذا الأساس تم طرد الأدب الشعبي من دائرة "الأدب"، وسمي (محمد عبده) كتبه: "كتب الأكاذيب الصرفة"، وعرفها بأنها: «ما يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع، وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلة بقوانين اللغة، ومن هذا القبيل كتب أبو زيد، وعنتر عبس (...»)([12]).

والأدب الشعبي يبدو من هذه الوجهة . لعدم احتوائه على قيمة يوجهها إلي الجمهور، ولاحتوائه على معلومات مغلوطة . معارضا لمنظومة الأخلاق والتعلم التي صاغها "النقد" للأدب في تلك الفترة، وهو ما أدي إلي طرده من دائرة "الأدب المحترم"، وعدم الاعتراف به في "النظرية النقدية"، على الرغم مما يحتويه من قيمة أدبية، التفت إليها "النقد" فيما بعد.

و"الأدب" في ظل رسالته الأخلاقية والاجتماعية هذه، يصنع لنفسه إلية تمكنه من أداء دوره تجاه الجمهور. فإذا كان الجمهور يبدو رافضا تلقي هذه الرسالة بشكل مباشر، أو يبدو غير قادر على استساغة ما في هذه الرسالة "الأخلاقية" و"الاجتماعية" من "حقائق"؛ فإن "الأدب" يستعين في أداء دوره "بالخيال"؛ لكي يعمل من خلاله على تمرير رسالته دون إشعار المتلقين بالمرارة الكامنة فيها([13]). وذلك فهم ضيق لوظيفة كل من "الخيال" و"الأدب"؛ ولعل هذا الفهم الضيق هو الذي أدي إلي عدم انطلاق "الأدب" في فترة "الإحياء" إلي أفق رحبة فسيحة نحو "الجمإلية" و"الإبداعية"، مثل تلك التي وصل إليها "الأدب" الذي حاولوا محاكاته، لاسيما "الأدب الغربي" في مسرحياته ورواياته وملاحمه الكبري.

من ناحية أخري، اهتمت "النظرية النقدية" لتلك الفترة "بالشعر"، وأهملت "الرواية"، وذلك لاعتبارها "الشعر" الفن الأدبي الأول وربما الأوحد، متأثرة في ذلك بما يلقاه "الشعر" من اهتمام بالغ في "التراث" الذي حاولوا إحياءه ومحاكاته في نهضتهم الحديثة([14])؛ لذا نظروا إلي "الرواية" على أنها: «وليد غير شرعي في هذا المجتمع» . بتعبير الدكتور «بدر» .، خاصة مع عدم الاعتراف بالأدب الشعبي الحافل بالقصص والخيال، والذي بدونه يبدو "التراث" خإليا من المعطيات القصصية الخصبة، وجدير بالذكر أن إهمال "الرواية" سوف يستمر حتي المرحلة الثانية أيضا([15]).

لكن برغم هذا الإهمال النقدي، كانت "الرواية" تَلقي رواجا ضخما، وكانت تنتشر بشكل واسع في البلاد، وهي في انتشارها هذا لم تقتصر على مكان دون مكان، بل امتد تإليفها ونشرها إلي المدن الصغيرة أيضا، مثل: طنطا . والمنصورة . وصيدا . وطرابلس . وحلب . والمنيا . وشبين الكوم . والسنطة، وغير ذلك، مما يجوز معه وصف حالة رواجها هذه "بالهوس" كما يصف الدكتور «على شلش»([16])، وهذا "الهوس" كان يفرِض للرواية وضعا أدبيا يجبِر "النقد" . غير المُعتَرِف بها . على الاستجابة لها، لكن هذه الاستجابة كانت تواجه صعوبة خاصة، نابعة من عدم وجود تقإليد تراثية خاصة بالرواية في تراثنا الأدبي والنقدي، مما جعل على عاتق "النقاد" مهمة إرساء تقإليد أدبية ونقدية خاصة لجنس أدبي غربي، ليس له أي رصيد نقدي سابق في "الممارسة النقدية العربية"، وقد حاولوا التغلب على ذلك بالاستعانة بالمقاييس "البلاغية" و"النقدية" التي أقرها "النقاد" و"البلغاء" القدماء "للشعر"؛ ليتم تطبيقها على جنس آخر مغاير هو "الرواية"، مما أدي إلي الاهتمام بالكلمة المفردة في "الرواية"، وإهمال ما بها من صياغات أخري "كالحدث" و"الشخصية" و"الزمان" و"المكان"، وغير ذلك([17]).

وفيما يخص تعريف الرواية عند "الإحيائيين"؛ فبعدما استعرض الدكتور «على شلش» التعريفات المختلفة لنقاد تلك الفترة "للرواية"، خلُص إلي أن "الرواية" كانت تتحدد في تلك الفترة على أنها: «واقعة حقيقية أو خيإلية تروي عن شخص، أو مجموعة من الأشخاص، بهدف التسلية أو الموعظة» ([18])، ويذكُر أيضا أنه برغم عدم التفريق بين "الرواية" و"القصة" بشكل قاطع في تلك الفترة، إلا أنه كان هناك تفريق ضمني بينهما، يعتمد على "الحجم"، المتمثل في طول الصفحات بصفة خاصة، دون أن يتم الاعتماد على "الأحداث" أو "الشخصيات" أو "الزمن" في هذه التفرقة، كما حدث فيما بعد([19]).

المرصفي ووسيلته الأدبية:

وفي إطار الحديث عن أنضج الممارسات النقدية لتلك المرحلة؛ يجب الحديث عن: الشيخ «حسين المرصفي» (1815م-1890م)(*)؛ وذلك لما له من تأثير نقدي كبير في مرحلته، ولما امتاز به من وعي نقدي، يظهر واضحا في كتابه الشهير: «الوسيلة الأدبية للعلوم العربية»، وهو الكتاب الذي يصفه الدكتور «محمد مندور» بأنه: «شديد الشبه بكتب الأمإلي العربية القديمة كأمإلي أبي على القإلي، وأمإلي المبرد وغيرهما»([22])، وذلك لكي يتسق مع موضوعه، الذي هو تعلم إنشاء "الشعر" و"النثر"، فهو أساسا محاضرات الشيخ في دار العلوم لطلبته.

ويعلق الدكتور «طه حسين» على هذا الكتاب، وعلى صنيع «المرصفي» فيه؛ فيقول: «مذهب الأستاذ المرصفي نافع النفع كله إذا أريد تكوين ملكة في الكتابة وتإليف الكلام وتقوية الطلاب في النقد وحسن الفهم لأثار العرب»([23])؛ وهذا الكتاب من النوع الشامل، الذي يجمع بداخله متفرقات من كل علوم العربية، كعلوم: "النحو"، و"الصرف"، و"العروض"، و"البيان"، و"البديع"، و"المعانٍ"؛ بهدف تهيئة معرفة كاملة للمتعلمين تعينهم في تإليف وإنشاء "الأدب".

والكتاب يسير في اتفاق ـ من حيث "نظريته النقدية" ـ إن أمكن القول ـ مع ما تقدم ذكره من نظرة "أخلاقية" و"اجتماعية"، وكذلك أيضا فيما يخص وحدة البيت واستقلاله، وقيامه بذاته منفصلا، دون حاجته إلي غيره([24])، وبالإضافة إلي ذلك، فإن «المرصفي» يرسم فيه لمن أراد إنشاء "الشعر" منهجا، يقوم على حفظ أكبر قدر ممكن من الشعر الجيد، كشعر ابن أبي ربيعة، والبحتري، وجرير، والرضي، وغيرهم، ثم التحلل من هذا الشعر المحفوظ في الذاكرة عند إنشاء الشعر الجديد الخاص بالشاعر، لكي يخرج المُنتَج الجديد متأثرا بجودة المحفوظ من "الشعر" في الذاكرة، وخالصا في أسلوبه لمؤلفه، بعيدا عن تبعية "الشعر" للأسلوب القديم المحفوظ ([25]).

أما على الصعيد التطبيقي؛ فإن الكتاب يسير على نمط "الموازنات" بين الأدباء المختلفين ـ قدماء ومحدثين ـ لكي يتبين موقع "الأديب المحدث" من "الأديب القديم"، ولكي يتبين جودة "الأدب" بمقارنته بنموذج أدبي تراثي مشهود له بالجودة، وقد لاحظ الدكتور «عز الدين الأمين» أن «المرصفي» في موازناته هذه يتبع النهج التإلي:

(1-) يوجه بعض "النقد" من غير تعلل، معتمدا في ذلك على ذاتيته، وعلى رأيه الذوقي الخالص.

(2-) يتخذ الشعر العربي القديم بسننه المألوفة مثلا أعلى للشعر، ولا يحبذ الخروج عن هذه السنن، ويرفض أي تغيير في هذه السنن.

(3-) يعتمد على "النقد اللغوي" فيناقش صحة الكلمات الواردة في العمل الأدبي من حيث الاستعمال اللغوي، ويشرح ويفسر معاني بعض الكلمات التي تبدو مبهمة.

(4-) يؤاخذ الأديب على السرقة، خاصة إذا ما كان المعني السابق أكمل وضوحا، وأصح معني.

(5-) لا يستحسن البيت الذي يكثر لفظه ويقل معناه، وهي نظرة تري بانقسام العمل الأدبي إلي معني ولفظ، وشكل ومضمون.

(6-) يري أن الشاعر لا يكون دائما بمنزلة واحدة في شعره، فقد يجود في بعض أدبه، وقد يسف في موطن آخر.([26])

وفي ذلك كله يبدو «المرصفي» متوافقا تماما مع الرؤية العامة للنقد الإحيائي، لكن ما يعَدُّ غير متوافق مع ما تقدم، ما تحدث به «المرصفي» عن قصيدة "الأمير" لـ «البارودي» (1838م-1904م)، إذ امتدح «المرصفي» اتساق أبياتها وانتظامها معا، بشكل لا يسمح معه بوضع بيت بين بيتين، أو بتغيير ترتيب بيت من أبيات القصيدة بالتقديم أو التأخير، وهو ما يبدو مخالفا لما أبداه من رأي في وحدة البيت وقيامه كوحدة مستقلة بذاته، لكن النظرة المدققة إلي كلام «المرصفي» تكشف عن أنه لم يعْدِل عن رأيه السابق، فهو يقول: «أنظر هداك الله لأبيات هذه القصيدة فأفردها بيتا بيتا تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف، ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق، فإنك لا تجد بيتا يصح أن يقدم أو يؤخر، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث، وأكلك إلي سلامة ذوقك وعلو همتك(...»)([27])[التأكيد من عندي].

وذلك يدل على أنه رأي في أبيات «البارودي» إلي جانب استقلال البيت وقيامه بذاته كوحدة متكاملة، مزية أخري، هي اتساق هذه الأبيات المستقلة معا، بما لا يسمح معه بتعالق بيت بآخر، على غير الترتيب الذي جاء به «البارودي»، فيكون المقصود كمال البيت إذا ما فُصِل وحده مستقلا عن باقي القصيدة، وكمال ترتيب الأبيات إذا ما وضعت معا في القصيدة، فلا تقبل ترتيبا غير هذا الترتيب الذي جاءت عليه قصيدة «البارودي»، وهذا التفسير يبدو موضحا لجانب آخر من وجهة نظر «المرصفي»، وهو جانب ضرورة مراعاة تعالق الأبيات ببعضها والعمل على حسن تنسيقها معا، مع وجوب مراعاة استقلال البيت المفرد، وقيامه في أداء معناه بذاته أيضا(*)، وهو ما سوف يشار إليه ثانية عند الحديث عن "وحدة القصيدة" في المرحلة التإلية.

ومما تقدم، يلاحظ على "النقد" في تلك الفترة ، أنه في مقابل إلزامه "الأدب" بهدف تعلمي وأخلاقي يجب أن يتضمنه؛ فإن "النقاد" أنفسهم التزموا بجانب تعلمي يقومون به تجاه "الأدباء" أيضا، أي أنهم حرصوا على أن يكون "النقد" نفسه مُصطَبِغا بصبغة تعلمية تُعِين "الأديب" على تإليف "الأدب" . كما رأينا مثلا في "الوسيلة الأدبية" سابقا .، وكذلك أيضا حرصوا على أن يكشف نقدهم التطبيقي للأديب عن "الأخطاء" التي وقع فيها "عمله الأدبي"، وهي أخطاء من نوع "تاريخي" أو "معجمي" أو "بلاغي" غالبا، ومثال ذلك ما وجهه «جرجي زيدان» (1861م-1914م)، و«إبراهيم إليازجي» (1847م-1906م) لرواية «شوقي» (1869م-1932م): «عذراء الهند أو تمدن الفراعنة» (1897م)، من

نقد رَكَّز فيه «زيدان» على عدم "معقولية" العقدة، لصغر المدة التي اجتمع فيها بطلا القصة معا وهما صغار، وكذلك رَكَّز «إليازجي» على "المآخذ اللغوية" المتضمنة في "الرواية"، واتفق الاثنان على شجب ما بالقصة من خوارق وعجائب غريبة مخالفة لما هو صحيح في الواقع، ولما هو مألوف في الحقيقة([28]).

وعند النظر إلي النتاج الأدبي الخاص بتلك المرحلة . كنتاج «البارودي» و«شوقي» مثلا .، وكذلك عند النظر إلي الحصيلة النقدية الموازية لهذه الأعمال، يتبين أن "نقد الإحياء" لم ينْفُذ إلي القيم الجمإلية المتوفرة في "أدب" تلك الفترة، بل إن مفهوم "الجمال الأدبي" يبدو غائبا تماما عن "النقد الإحيائي"؛ وذلك لأن "النقد" واقع أساسا في أسر التناول "المعجمي" و"الأخلاقي" و"المنطقي" للأدب، دون سواه من جوانب أخري، وتلك هي أهم سمات "النقد" في تلك الفترة.

الهوامش والإحالات:

1- راجع عن حال الأدب بشقيه في تلك الفترة: د.شوقي ضيف: «الأدب العربي المعاصر في مصر»، ط10، دار المعارف، د.ت، القاهرة، ص 38-41 للشعر، و: ص 169-172 للنثر.

2- أنظر: د.عز الدين الأمين: «نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر»، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1970، ص15.

3- أنظر: د.عبد المحسن طه بدر: «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر»، ط5، دار المعارف، القاهرة ، د.ت، ص23-37.

4- راجع تفاصيل هذه العوامل وأثرها في: د.عزالدين الأمين: «نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر»، مرجع سابق، ص35- 107.

5- أنظر: د.شوقي ضيف: «الأدب العربي المعاصر في مصر»، مرجع سابق، ص 43-47.

6- د.شكري محمد عياد: «المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين»، عالم المعرفة، [عدد رقم (177)]، الكويت، 1993م، ص89.

7- د.جابر عصفور: «قراءة النقد الأدبي»، مكتبة الأسرة [الهيئة المصرية العامة للكتاب]، القاهرة، 2002م، ص35.

8- د.على شلش: «نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث»، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ص27.

9- د.جابر عصفور: «قراءة النقد الأدبي»، مرجع سابق، ص37.

10-أنظر: د.جابر عصفور: «قراءة النقد الأدبي»، مرجع سابق، ص109، ومن المفيد مراجعة الفصل بأكمله: ص36-135.

11-نقلا عن: د.على شلش: «نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث»، مرجع سابق، ص22-23.

12-نقلا عن: السابق، ص23.

13-د.جابر عصفور: «قراءة النقد الأدبي»، مرجع سابق، ص122.

14-د.عبد المحسن طه بدر: «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر»، مرجع سابق، ص122-123.

15-أنظر: د.شكري عياد: «المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين»، مرجع سابق، ص102.

16-د.على شلش: «نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث»، مرجع سابق، ص13.

17-أنظر: د.أحمد إبراهيم الهواري: «نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر»، ط3، دار المعارف، القاهرة،1983م، ص78.

18-د.على شلش: «نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث»، مرجع سابق، ص36-40.

19-السابق: ص37.

20-أنظر: السابق: ص50-52.

21-نقلا عن: السابق: ص46-48.

22-أورد هذا التاريخ لميلاد الشيخ «حسين المرصفي» د.جابر عصفور في: «قراءة النقد الأدبي»، مرجع سابق، ص42، في حين يعتبر د.محمد مندور تاريخ ميلاده غير معلوم، أنظر: د.محمد مندور: «النقد والنقاد المعاصرون»، نهضة مصر، القاهرة،2004،ص5؛ لذا وجب التنويه إلي ذلك.

23-د.محمد مندور: «النقد والنقاد المعاصرون»، مرجع سابق، ص7.

24-نقلا عن: د.سيد البحراوي: «البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث»، دار شرقيات، القاهرة، 1993، ص45.

25-أنظر: د.عز الدين الأمين: «نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر»، مرجع سابق، ص16-17.

26-أنظر: د.محمد مندور: «النقد والنقاد المعاصرون»، مرجع سابق، ص12-13.

27-أنظر: د.عز الدين الأمين: «نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر»، مرجع سابق، ص18-22.

28-نقلا عن: د.محمد مندور: «النقد والنقاد المعاصرون»، مرجع سابق، ص17.

29-وهو ما يبدو لي أكثر تَمَثُّلا لوجهة نظر «المرصفي»، بدلا من تفسير ذلك بتعصبه للبارودي، كما فعل «عز الدين الأمين»، أنظر: د.عز الدين الأمين: «نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر»، مرجع سابق، صـ21.

30-أنظر: د.شكري عياد: «المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين»، مرجع سابق، صـ94.

المحاضرة الرابعة:
إرهاصات التجديد في النقد الأدبي:

المدة: ساعة ونصف

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

إرهاصات التجديد في النقد الأدبي:

تغيرت الظروف الاجتماعية والثقافية والعلمية، بل تغيرت الظروف العالمية مع بدايات القرن العشرين، وبدأت بذور التجديد تؤتي ثمارها في نظرات جديدة، أو تطوير لما قدمته مرحلة البعث والإحياء؛ فقد انتشرت دور التعليم، وحدثت هجرة من بلاد الشام إلى مصر؛ حيث جاء إلى مصر عدد من النقاد والأدباء، وانفتح كثير من المثقفين المهتمين بالأدب، والنقد على الثقافات الغربية عن طريق

اللغة الإنجليزية، أو الفرنسية أو الإيطالية، وصوب وقرأ بعض هؤلاء المهتمين بالنقد والأدب في كتب اليونان، واستخرجوا من هذه الثقافات الغربية نظريات وآراء، وتأثروا بها.

وبدأت صورة النقد الأدبي العربي تتغير وتتطور، وتأخذ شكلًا جديدًا غير الشكل، الذي كانت عليه في مرحلة البعث والإحياء، وأدت الصحافة دورًا مهمًّا جدًّا في نشر الأفكار الجديدة، وبلورتها، والتأثير بها في مجال الشعر والنثر والنقد، فلم يعد النقد مقصورًا على بعث المقاييس القديمة، التي وردت في كتب النقد العربي القديم، بل تطور الأمر إلى تحويل هذه المقاييس إلى نظرات جديدة، ومعايير متطورة تفيد من الثقافة الغربية، والآراء النقدية الغربية، ولم يعد النقد مقصورًا على تذوق النصوص وتحليلها، بل تطور على مقارنة النصوص، والموازنة بين الأدب العربي والأدب الغربي، والإشارة إلى مواطن الضعف والقوة هنا وهناك.

كما بدأت الكتابات النقدية تعنى بفنون جديدة لم يكن العرب القدماء يعرفونها، فظهرت الكتابات في مجال المسرح، والنقد القصصي إلى جانب نقد المقالة الأدبية، وما كان موجودًا من نقد الشعر، وظهرت في الساحة مناقشات حول قضايا، وأفكار تعد جديدة منها الكلام عن النقد النظري والنقد التطبيقي، الكلام عن قضية الخيال الشعري، الكلام عن الموسيقى وأثرها في الشعر، الكلام عن الترجمة إلى العربية، ترجمة الآداب الغربية إلى العربية، وأثر ذلك في الأدب العربي، الحديث عن الإيقاع في الشعر والغناء، قضية انتحال الشعر، النقد الذاتي أو التأثري والنقد الموضوعي، الصدق الفني والنفسي، الجمال والجلال في الأدب، القشور واللباب، أو العرض والجوهر في الأدب.

وظهرت مناهج متعددة في دراسة الأدب، فظهرت المناهج التي تعتمد على التاريخ والاجتماع، المنهج الاجتماعي، والمنهج التاريخي، وكذلك المنهج النفسي، والمنهج الفني، وكل من هذه الاتجاهات كان له النقاد الذين يحاولون أن يؤصلوا له، وأن يرسخوه، وتابع النقد الأدبي مسيرته في التطور خطوة خطوة، ولم يحدث التجديد، الذي وجدناه عند أشهر مدرسة تجديدية في النقد، وهي ما أطلق عليها مدرسة الديوان، لم يحدث هذا التغيير، ولم يظهر طفرة أو مرة واحدة، بل إن هناك محطات كثيرة، وعلامات متعددة على طريق التجديد، سبقت ظهور مدرسة الديوان في النقد، فلم يكن التجديد حكرًا على هذه المدرسة، أو ما تلاها من المدارس، وإنما نجد الكثير من الآراء، التي تبناها أصحاب هذه المدرسة قد أشير إليه من قبلهم.

ومن النقاد الذين يمثلون علامات مهمة في طريق التجديد قبل مدرسة الديوان: إبراهيم المويلحي، والمنفلوطي وقسطاكي الحمصي، ومطران خليل مطران، ومنهم أيضًا مجموعة من المثقفين الذين جمعوا بين الثقافة العربية التراثية، والثقافة الغربية، ومن أبرزهم طه حسين، ومحمد حسين هيكل، ومصطفى عبد الرازق، وأحمد أمين، وأحمد حسن الزيات، وأحمد ضيف، وأمين الخولي، وزكي مبارك، وعبد الوهاب عزام وغيرهم، وقد بدأ معظم رواد هذه المرحلة -معظم الأسماء الذين ذكروا- بدأوا رحلتهم العلمية والأدبية في رحاب الأزهر، وبين ساحاته وأروقته، ودرسوا العلوم العربية، كالنحو والصرف والبلاغة، ودرسوا علوم الشريعة، كالحديث والتفسير والفقه، كما درسوا المنطق، ودرس بعضهم الفلسفة.

وكان للكثير منهم تطلعات تجذبهم إلى ما هو أوسع من بيئة الأزهر، فذهبوا يطلبون مناهج جديدة في الدرس الأدبي، والنقدي، ودرس بعضهم في الجامعة المصرية، وتعلم الكثير منهم لغة أجنبية، وأخذوا يفتحون نوافذ جديدة على الثقافة الغربية الفرنسية، والإنجليزية واليونانية، وأخذوا يعرضون الآراء التي استفادوها من هذه الدراسات، ومن هذه الآداب، وبذلك كان لهم تأثير كبير في الحياة النقدية، ومهدوا لهذه الآراء الجديدة، التي ظهرت بعد ذلك عند مدرسة الديوان، ومن جاءوا بعدهم.

والجدير بالذكر أن بعض المؤرخين لحركة النقد الأدبي الحديث في العالم العربي، يجعلون هذه المرحلة مرحلة التمهيد للتجديد مرحلةً قائمة بذاتها، ويسمون المرحلة التالية لها مرحلة الثورة، فعندهم مرحلة البعث والإحياء، ومرحلة التجديد، ومرحلة الثورة؛ لأن العقاد والمازني وشكري، أو من يسمون مدرسة الديوان كان في طرحهم كثير من الحماس والعنف إن جاز التعبير، بعض هؤلاء المؤرخين يسمون المرحلة السابقة على ظهور مدرسة الديوان مرحلة التجديد، ويسمون مرحلة الديوان مرحلة الثورة.

وبعض المؤرخين يجعلون هذا تمهيدًا للتجديد، ثم يسمون مدرسة الديوان مدرسة التجديد، أو المجددين، على أية حال التجديد كما قلت: لم يكن طفرةً ولم يكن فجأةً، وإنما خطوات بعضها تابع لبعض، لبنات بعضها فوق بعض ثقافة تراكمية، وآراء تتبلور وتتطور من جيل إلى جيل، للدلالة على ذلك سنقف عند المنفلوطي، والمنفلوطي هذا كان في نظر المجددين محافظًا، لكن المنفلوطي له نظرات نقدية تجعله مجددًا في النقد، فمثلًا للمنفلوطي رأي في الشعر، يلتقي هذا الرأي مع أحدث القائلين، أو أحدث الآراء القائلة بالتجديد.

فالشعر عند المنفلوطي "نثارة من الدر، ينظمها الناظم إن شاء شعرًا، وينثرها الكاتب إن شاء نثرًا، أو نغمات الموسيقى يسمعها السامع مرة من أفواه البلابل والحمائم، وأخرى من أوتار العيدان والمزاهر، أو عالم من عوامل الخيال يطير فيه الطائر بقادمتين من عروض وقافية، أو خافيتين من فقر وأسجاع، الكاتب الخيالي شاعر بلا قافية ولا بحر، وما القافية والبحر، إلا ألوان وأصباغ تعرض للكلام فيما يعرض له من شئون وأطوار، لا علاقة لها بين جوهره وحقيقته".

المنفلوطي في هذا الرأي، الذي يرى به الشعر، أو يعرف به الشعر يجعل النثر الفني يجعله شعرًا، فيقول: الكاتب الخيالي شاعر بلا قافية ولا بحر، ويذهب إلى أن القافية والوزن ما هي إلا أصباغ، وألوان، تعرض للكلام فيما يعرض له من شئون وأطوار، لا علاقة لها بين جوهره وحقيقته، فحقيقة الشعر عنده التأثير في المشاعر والتأثير في العقول والنفوس.

هذا التأثير المبني على الجمال والمبني على الصدق، ومسألة الوزن والقافية في رأيه من الأعراض، التي لا تؤثر في حقيقة الشعر، المنفلوطي بهذا الكلام يقترب من الذين يقولون الآن بقصيدة النثر، مع أن المنفلوطي كما قلت: يعد أو كان يعد في نظر المجددين، والثائرين من المحافظين، فما دام الكلام توافر فيه التأثير والجمال والنغم والصدق، فهو في رأي المنفلوطي، استوفى مقومات الشعر، ويقول المنفلوطي: إن علماء الضاد أي: اللغة العربية الذين عرفوا الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى لم يكونوا شعراء، ولا أدباء، ولا يعرفون من الشعر أكثر من إعرابه، وبنائه واشتقاقه وتصريفه، وإنما جروا في ذلك التعريف مجرى علماء العروض، الذين لا مناص لهم من أن يقفوا في تعريف الشعر، عند هذا القدر ما دام لا يتعلق لهم غرض منه بغير أوزانه وقوافيه، وعلله، وزحافاته.

ولا ينبغي أن نفهم من هذا الكلام أن المنفلوطي يهمل شأن الموسيقى في الشعر، وإنما لا يجعلها هي كل شيء، وفيما يتعلق باللفظ والمعنى نجد المنفلوطي لا يفصل بينهما، ومن كلامه في ذلك: "إذا سمعت بيتًا من الشعر، فأطربك أو أحزنك أو أقنعك أو أرضاك، أو هاجك وأنت ساكن، أو هدأ روعك وأنت ثائر، أو ترك أي أثر من الآثار في نفسك، كما تترك النغمة الموسيقية أثرها في نفس سامعها، فاعلم أنه من بيوت المعاني، وأن هذا الذي تركه في نفسك من الأثر، إنما هو روحه ومعناه، وإن مررت ببيت آخر، فاستغلق عليك فهمه، وثقل عليك ظله، وشعرت بجمود نفسك أمامه، وخيل إليك أنك بين يديْ جثة هامدة لا روح فيها، فاعلم أنه لا معنى له".

والقطع الأدبية الشعرية أو النثرية، التي تصف أسلوبها بالجمال، إنما تصف بذلك معانيها وأغراضها، فالعمل الأدبي في نظر المنفلوطي وحدة متكاملة، اللفظ والمعنى فيه يكمل كل منهما الآخر، وعلامة جودة الأدب التأثير في النفس، وهذا أيضًا من الأمور الجديدة جدًّا، التي يقول بها علماء نظرية الاتصال الآن، ومن الأمور الشائعة في النقد الجديد، وعن الوضوح والغموض يقرر المنفلوطي أن اللفظ لا يضطرب إلا لأن معناه مضطرب في نفس صاحبه، ولا يغمض إلا لأن معناه غامض في نفسه، ومحال أن يعجز الفاهم عن الإفهام، ولا المتأثر عن التأثير، ولا المقتنع عن الإقناع.

وكان المنفلوطي متسامحًا جدًّا مع تجديد الأساليب، وكان يرى أن الجمود اللغوي في البيئة العربية أمر خطير، ومرفوض، وكان يلوم اللغويين، ومن يسميهم عبدة الألفاظ والصور، الذين ظلوا يتشددون في اللغة، ويتشبثون بالأساليب القديمة، والتراكيب الوحشية، ويغالون في محاكاتها واحتذائها، ويقيمون المناحات السوداء على كل تعبير لم تعرفه العرب، وعلى كل خيال لم يمر بأذهانهم، حتى ملَّهم الناس وملوا اللغة معهم، فتمردوا عليهم، وخلعوا طاعتهم وطلبوا لأنفسهم الحرية اللغوية التامة، فسقطوا في اللغة العامية، هذا كلام متقدم جدًّا أيضًا؛ لأنه يرى أن التشدد يؤدي إلى الضياع في النهاية، وأن إغلاق نوافذ التجديد، والحجر على كل من يقدم جديدًا، هذا في النهاية يجعل الناس ينصرفون عن الأصول، بل يكرهون اللغة، ويذهبون يطلبون الحرية حتى يسقطوا في اللغة العامية.

ويبدو أن شهرة المنفلوطي بالكتابة جعلت كثيرًا من الدارسين، لا يلتفتون إلى آرائه النقدية المهمة، والتي أشرت إليها.

ومن المحطات أو العلامات أيضًا فيما يسمى بمرحلة التجديد، أو التمهيد للتجديد ناقد اهتم بالتأليف في النقد، ووضع كتابًا سماه (منهل الوراد في علم الانتقاد)، وهذا الناقد هو قسطاكي الحمصي، الذي عاش ما بين عامي ألف وثمانمائة وثمانية وخمسين، وألف وتسعمائة وواحد وأربعين، وكان هذا الرجل ناقدًا وشاعرًا وكاتبًا، وكان على علم ببعض اللغات الأجنبية كالفرنسية والإيطالية، وكتابه هذا في ثلاثة أجزاء.

ويذكر مؤرخو النقد الحديث أن هذا الكتاب يعد أول كتاب منهجي في النقد الحديث، وقد قسم مؤلفه الجزء الأول منه إلى قسمين، جعل القسم الأول لتاريخ النقد عند الأمم، والقسم الثاني لقواعد النقد وأصوله، وكان هدفه من الكتاب أن يضع كتابًا في قواعد النقد يسهم في جعل النقد

الأدبي فنًّا قائمًا بذاته على أصول واضحة، وقوانين ثابتة، وقد تحدث في هذا الكتاب عن تاريخ النقد عند العرب، وأفرد دراسات لبعض الكتب النقدية القديمة، كـ(الموازنة بين الطائيين؛ أبي تمام والبحتري) للآمدي، وكتاب (البيان والتبيين) للجاحظ، و(نقد الشعر) لقدامة بن جعفر، وغير هذه الكتب.

وذهب إلى أن النقد عند هؤلاء القدماء لم يكن علمًا مقيدًا بقواعد وشروط، ولا فنًّا ذا أصول وفروع، ثم عرض لما كتبه الرواد في العصر الحديث، والذين يصنفون على أنهم من مرحلة البعث والإحياء، كناصيف اليازجي ورفاعة الطهطاوي وأحمد فارس الشدياق، وذكر أنهم لم يضيفوا شيئًا ذا بال في هذا المجال، وأن بعضهم نحا نحو العلماء السابقين، فلم يكن إلا مقلدًا لمن تقدم، ثم عرض للنقد عند الغربيين، حتى القرن التاسع عشر، وأورد تعاريف النقاد الغربيين للنقد، وذكر آراءهم، وقرر المؤلف أن موضوع النقد هو الأدب، وأن لهذا النقد قواعد مقررة عند جميع الأمم كسائر قواعد العلوم العقلية، لكنها تختلف في الفروع، وأن كل عمل أدبي عرضة للنقد، وناقش مسألة الذوق في الحكم على الأعمال الأدبية، ثم ذكر أركان النقد، وهي في رأيه تتمثل فيما يلي:

أولًا: النسبة ويقصد بها نسبة الأشياء إلى الحقيقة المثلى، وهي حقيقة الجمال الثابت في الكون، فكل جمال هو دون جمال الحقيقة، وعماد النقد أن يبحث عن هذه الحقيقة، ويقصدها معتمدًا على الصدق، فمن يأخذ كتابًا؛ لينتقده بإخلاص يدعى بعدل ناقدًا، ومن يبحث فيه؛ لنشر الهفوات، وستر الحسنات يعد عائبًا وحاقدًا وحاسدًا، ومن يستر القبيح، وينشر المليح ندعوه مداهنًا مخادعًا، والحديث عن الحقيقة المثلى فيه تأثر بما قاله فلاسفة اليونان الأقدمون نظرية المثل.

والأمر الثاني من الأركان في رأيه: الصدق ويقصد به صدق الإرادة في الفهم بين الأديب، وبين المتلقي للأدب، فكلما عظمت إرادة الأديب أو المتكلم في التفهيم، وصدقت إرادة السامع في التلقي كان ذلك أقرب لإدراك أسرار الأدب، وينبغي على الناقد أن يكون صادقًا في تمثل وجوه الحياة، وأن يعيد التجربة التي عاناها الأديب، حتى يكون نقده قريبًا من الحقيقة، وقرر المؤلف أن النقد يختلف باختلاف العلوم، أو الأشياء المنقودة؛ ذلك أنك إذا انتقدت كتاب أدب، فإنك تنظر أولًا في عباراته؛ لتحلله وتنظر مقامه أو مكانه من الفصاحة، ثم تنظر في معانيه، ثم تنظر في الفائدة، التي تحصلها منه، فإذا أتيت على ذلك كله تعيد النظر؛ لتنقد الصحيح من الفاسد، أو الخطأ من الصواب، أو ما كان بذاته صحيحًا، لكن بالنسبة إلى موضوع الكتاب أو شيء آخر منه فاسدًا.

واستعرض المؤلف قواعد النقد، وجعلها ثلاث درجات فيما سماه سلم الانتقاد، وهذه الدرجات هي الشرح والتبويب والحكم، فالشرح لا يكون صحيحًا حتى يستوفي ثلاثة شروط هي إيضاح العلاقة، وتحديدها، بين المنقود وبين تاريخ العلوم الأدبية بالعموم، وتحديد علاقة التأليف بما كان متلبسًا به كالمكان والزمان، الذي ظهر فيهما العمل، ثم تحديد العلاقة الكائنة بين الكاتب وكتابته، أو الأدب وصاحبه، ومعنى هذا أن الناقد لا بد أن ينظر في المجال الاجتماعي، والمؤثرات التاريخية وغيرها في العمل، الذي ينقده، وأنه عليه أن يشرح هذا العمل في جو هذه الملابسات، التي أحاطت به؛ هذا هو الشرح.

أما التبويب فيذكر أنه وضع الكتاب المنقود أو العمل المنقود -كتابًا أو غير كتاب- في وضعه المناسب بين أمثاله، ويتحتم على الناقد في مجال التبويب ألا يخلط بين الكلام المسجع والشعر، ولا بين الخطب ورسائل الملوك، وأن يكون في نقده يقظًا، إذا لجأ إلى الموازنة، أن يكون موازنًا بين الأعمال الأدبية، التي تنتمي إلى جنس واحد، وهنا يشيد المؤلف بالعرض في مجال الموازنات، ويشير في هذا الصدد إلى كتاب (الموازنة) للآمدي، وأما الحكم فهو غاية النقد وثمرته، ويرى المؤلف أن الوصول إلى حكم سديد يقتضي خمسة أمور هي:

الأمر الأول: نقد المقول والمصنوع، ففيه يعرض الناقد للغاية المبتغاة، والفائدة المرجوة من العمل، ويبحث في شروط جودة هذا العمل في محاكاته للمثال الأعلى.

الأمر الثاني: نقد القائل والصانع، وهنا يتعرف الناقد على أحوال المبدع أو صاحب الأثر، وحالته النفسية وميوله العاطفية، وغير ذلك من المؤثرات فيه.

الأمر الثالث: نقد المقول فيه والمحكي عنه أي: موضوع العمل الأدبي.

الأمر الرابع: نقد الزمان.

الأمر الخامس: نقد المكان، فالنظر في كل هذه الملابسات هو الذي يؤدي إلى حكم صحيح، أو أقرب إلى الصحة في نظر المؤلف.

المراجع والمصادر:

1- طبانة، بدوي، (التيارات المعاصرة في النقد الأدبي)، بيروت، دار الثقافة، 1985م

2- ابن جعفر، قدامة، (نقد الشعر)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، 1979م.
3- مندور، محمد، (النقد المنهجي عند العرب)، القاهرة، دار النهضة المصرية، 1969م.
4- حمزة، عبد اللطيف، (أدب المقالة الصحفية في مصر)، القاهرة، دار الفكر العربي، 1964م.
5- بدوي، أحمد أحمد، (أسس النقد الأدبي عند العرب) نهضة مصر، 1994م
6- خفاجي، محمد عبد المنعم، (أصول النقد)، مكتبة الكليات الأزهرية، 1975م.
7- البيومي، محمد رجب، (بين الأدب والنقد)، الدار المصرية اللبنانية، 1977م
8- الدسوقي، عبد العزيز، (جماعة أبوللو وأثرها في الشعر الحديث)، القاهرة، المكتبة الثقافية،1971م
9- العقاد، عباس محمود، والمازني، إبراهيم، (الديوان في الأدب والنقد)، الهيئة العامة للكتاب، 2000م
10-هلال، محمد غنيمي، (الرومانتيكية)، بيروت، دار العودة، 1973م
11-صبح، علي علي، (الصورة الأدبية تاريخ ونقد) القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي، 1983م
12-ضيف، شوقي، (فن النقد الأدبي) دار المعارف، 1966م
13-محمد السعدي فرهود، (قضايا النقد الأدبي الحديثة) المحمدية، 1979م
14-صبح، علي علي مصطفى، (المذاهب الأدبية في شعر المملكة العربية السعودية)، جدة، المملكة العربية السعودية، تهامة، الطبعة الأولى ، 1984م
15-صبح، علي علي (معالم البحث الأدبي) مكتبة الكليات الأزهرية، 1977م
16-عثمان، عبد الرحمن، (معالم النقد الأدبي)، القاهرة، 1982م
17-هلال، محمد غنيمي، (النقد الأدبي الحديث) الشعب، 1966م
18-أمين، أحمد، (النقد الأدبي)، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية،1972م

إرهاصات التجديد في النقد الأدبي الحديث عند رمضان حمود:

ضرورة الاحتكاك بالآداب الغربية:

إن الشعر الجزائري إبان الثلاثينات كان أقل ما يقال عنه أنه شعر تقليدي محافظ ينتمي إلى الكلاسيكية الجديدة عند شباب الحركة الإصلاحية ويرتد إلى عصر الانحطاط عند غيرهم ونتيجة لذلك فإن الدعوة الجريئة والصريحة إلى الاتصال بالغرب إنما أتت من رمضان حمود الذي جهر بدعوته في وقت كان النقد والأدب في المغرب العربي عبارة عن اجترار للقديم وفي هذا الوقت المبكر فهم حمود أن السبيل الوحيد لتحرير الأدب من قيود الماضي وما يطلق عليه بالجمود والتقليد الأعمى ويظهر ذلك من خلال قوله " أنا لا اقصد بالترجمة الترجمة اللفظية والاختلاس والمسخ وقتل الأدب بالسيف العجمية شر قتلة ..... بتحطيم الأوضاع والقواعد الأساسية والبلاغة العربية والامتيازات والفروق التي بني عليها كل قوم .... ولكن أقول واكرر بكل حرية وافوه إلا بما اعتقد .... إن الأدب العربي مريض ومشرف على الهلاك إن لم يتداركه أبناؤه في عصر تخالف تماما المخالفة عصوره المتقدمة فهو يحتاج إلى دواء ناجع يوافق علته ومزاج طبيعته المنغمسة في حالة الجو الحار فإن لكل زمان رجالا ولكل أدب مخصوصا به لا يزن أن يقلده الجيل الذي يليه بدء إن دعوته لا تعني أن الأدب العربي ضيف يحتاج إلى توسيع أو معوز يفتقر إلى ثروة أو خامل الفكر فلا بد له ممن يرفع صوته ليعرفه الناس

ولكن الأدب الجزائري في نظره أصيب بانتكاسة شديدة فهو في حاجة ماسة إلى البحث عن علاج وهذا لا يمكن إلا بالاحتكاك بالآداب الأجنبية وإنما ركز هو وزملائه على قضية التطور لكل أدب ثم يتساءل عن العوامل النفسية لتشبث بعض الأدباء بالقديم فيقول " وهل قوة الإدراك في تقهقر مستمر حتى ان المرء لا يفعل شيئا إلا ويسأل هل فعلته القدماء أم لا ؟ وهل هو مطابق لإرادتهم ام لا ؟ وهل القدماء رمز على العلم والاختراع المتأخرون على الجهل والإتباع ؟ وهل خلق الإنسان ليكون ذيل غيره وغيره هو الرأس ؟ وهل يدوم بناء بغير ترميم وتجدد مهما كانت صلابته و قوة مشيدة .

لم يهتم حمود في نقده برسالة الشعر ومضامينه وحدها وإنما اهتم بشكل القصيدة أيضا ذلك لأنه لم يفصل قط بين الشكل والمضمون فهما عنده متكاملان متلاحمان في نسيج واحد إذ يرى بأنه لا يمكن أن تكون هناك جدة و تطور في احدهما دون الآخر ومن ثم كان لا بد من العناية ببعض القضايا الفنية المحضة واهم هذه القضايا كما يتجلى من خلال النصوص قضية الصدق الفني التي عرفت هي الأخرى نقاشا حادا بين القدامى والمحدثين في الشعر العربي لهذا فإن رمضان حمود يريد ان يشير الى ان العملية الشعرية هي الأساس في القصيدة الشعرية سواء كانت ذاتية الإنسان المتمدن او المتوحش وإن كل ذلك يظهر بالممارسة وما دام ان الشعر مصدره النفس الإنسانية فإن المثقف

والعامي فيه سيان فكلاهما يرسل كلامه من نفس متقدة وروح ملتهبة وقلب مملوء احساسا وشعورا فتقبله اسواق الأفئدة والصدور اذن مصدر الشعر النفس والروح والقلب ومادته الإحساس والشعور وهذا لا يتاتى الا بالإحتكاك والممارسة ومن هنا فإنه في نظره ايضا ان الشعر سطر بريشة الشعور على صحائف لغات الأمم الخاصة بها .

الإلهام والموهبة :

ويترتب عن التحديد السابق للأدب بعامة والشعر بخاصة ان نقاد الإتجاه التأثري في المغرب العربي نظروا الى الشعر على انه الهام أي انه موهبة منحها الإنسان لتصوير ما يضطرب في نفسه من مشاعر وعواطف لهذا فإن رمضان حمود نظر في هذه القضية معتمدا على الناقد الفرنسي المشهور شابيلين فقال " إن الشعر وهو النطق بالحقيقة تلك الحقيقة العميقة الشاعر بها القلب والشعار الصادق قريب جدا من الوحي فالشعور في نظر هذا الناقد الجزائري ليس عملا يمكن ان يقوم به من شاء من الناس بل هو الهام تولده الطبيعة في نفس الشاعر

لهذا فإن حمود تجنب استخدام وحي حتى لا يؤدي به الى مجابهة رجال الإصلاح خاصة وأنه يشاركهم في كثير من مواقفهم قال ذلك حتى يتجنب الشاعر التصنع وان يصور ما في نفسه من شعور صادق او ما يسميه " وحي الضمير والهام الوجود " والحق ان نظرته هذه تكتمل مع شخصيته تمام الإكتمال فقد عرف عنه كره شديد للنفاق والدجل ومقت قوي للتقليد والجمود .

أو لم يقل عن مذهبه الفني ولست من الذين يكتبون للتسلية والترويح عن النفس ولا الذين يتذللون بالعبارات المنمقة الرقيقة ولكن اكتب لأفيد واستفيد لا ليقال انه كتب بل ليقول لي ضميري انك قمت بواجبك واديت ما عليك فكن مطمئنا

والصدق عنده اساس نجاح التجربة الفنية بصفة عامة لذلك فإن الشاعر من هذه الوجهة لا يختلف عن الرسام في شيء فكما ان الرسام لا ينجح الا اذا تزود بطاقة حية من الشعور وكان المنظر الذي يريد رسمه حاضرا في ذهنه وامام عينيه كذلك الشاعر لا طاقة له على امتلاك العقول والأخذ بأزمة النفوس الا اذا اجاد تصوير العواطف الهائلة التي تقوم في ميدان صدره الرحب عندما يريد ان يعرب للسامع عن خواطره الخاصة او العامة لا مجرد تنسيق وتزويق وتكلف مشين وكذب فادح فإن هذا مما ينقص من قيمة الشعر والشعراء في الأمة النبيهة

الموقف من لغة الشعر:

وكل ماكان يهم رمضان حمود وزملاؤه ان تكون اللغة بسيطة وان يكون الاسلوب غير معقد او بعبارة اخرى عدم تكلفالشاعر في التعبير عما في نفسه من احاسيس لهذا يخاطب من يصفهم بالاحداث قائلا: فيااا يها الادباء الاحداث انبذوا عنكم التكلف و التنطع في اللغة و افرغوا المعنى الجميل في اللفظ الجميل

فحمود لا يريد اكثر من الصدق في التعبير و هو الصدق الذي ان اخذ به الشاعر جنبه التكلف و التنطع في اللغة و جعله يعبر عن نفسه بدل ان يبقى ظلا لغيره من الادباء فاللغة التي يفضلها هي التي تتماشى و روح العصر المتطورة معه المستجيبة لمتطلباته لغة سهلة التناول من طرف المتلقين بسيطة تصل الى النفس الانسانية بدون جهد او تكلف فهي لا تتعالى بكلمات غريبة معقدة كما لا تنزل الى عامية شوهاء مبتدلة انها اللغة الوسطى كما يعبر عنها اليوم حيث يرى رمضان حمود بانه (لايسمى الشاعر شاعرا عندي الا اذا خاطب الناس باللغة التي يفهمونها بحيث تنزل على قلوبهم نزول ندى الصباح على الزهرة الباسمة لاان يكلمونا في القرن العشرين بلغة امرئ القيس و طرفه و المهلهل الجاهليين الغابرين)

ومن الواضح انه لم يدع الى لغة دارجة او عامية كما دعا الى ذلك بعض النقاد في المشرق العربي في تلك الفترة بالذات لان الحفاظ على اللغة عنده هو حفاظه على القومية و الاصالة و الشخصية و يتجلى ذلك في هده الدعوة التي وجهها الى الادباء و الشعراء قائلا: "اجهدوا انفسكم في درس لغتكم في فهم اسرارها في تدقيق معانيها في اتقانها غاية الاتقان فاذا تم لكم المراد و استحوذتم على جانب وافرمنها انبدوا عنكم كل صلة بينكم و بين ماضيها اجعلوها وسيلة الى نيل ماربكم لا غاية تتجاوزونها غيروا فننوا وسعوا اصلحوا فانكم بذلك تكونون عصرا انت ما يحلو لك"

التصوير والتعبير في الشعر:

لقد التفت النقاد التاثريون في المغرب العربي الى جوانب اخرى في الشعر فبالاضافة الى النظر في الوزن و اللغة و الذوق و الاحساس و العاطفة نظروا كذلك فيما اطلقوا عليه احيانا ((الصورة الشعرية)و احيانا (التصوير الشعري) لذلك فان رمضان حمود اعتبر الشاعر و المصور اجيرين للفن و الجمال و كلاهما مدين بالاجادة و التدقيق في النظر و البحث فهذا في المحسوسات و ذاك في المعنويات

و اذا كان التصوير يستلزم بالاضافة الى الشعور حواس متطورة قادرة على التقاط الجزيئات الدالة فان التصوير في المعنويات يقتضي من الشاعر التامل و مراجعة النفس في الحالات الرقيقةاو المتشابهة كما يتطلب منه اجادة استعمال العقل الباطن في هضم المادة التي يستند عليها عمل الشاعر في البداية و تكييفها لذلك فهو يقول (فكذلك الشاعر لا طاقة له على امتلاك العقول و الاخذ بازمة النفوس الا اذا اجاد تصوير تلك الوقائع الهائلة التي تقوم في ميدان صدره عندما يريد ان يعرب للسامع عن خاطرمن خواطره الخاصة او العامة كانت (كدا) لا مجرد تنميق و تزويق مشين)

و هذا يقودنا الى الحديث عن الصدق و بالتالي يقودنا الى الحديث عن العاطفة و دورها في ابراز الصورة الشعرية تلك القضية التي وجدت كل الاهتمام من رمضان حمود حين اعتبر العاطفة اول عنصر يساعد على انجاح الشعر و اخفاقه و قد حذر الاديب الناشئ من ان يتقدم الى مهنة الشعر و الادب بزاد النحو و الصرف او العروض و القوافي او البلاغة و المادة اللغوية ...ما لم يسعف كل ذلك في نفسه وازع قوي نحو التجربة الادبية فهو ليس بضاعة كما يقولون و لكنه الهام و جداني و وحي الضمير)

...فان الادب الدي لا يصدر عن نفس حساسة في نفحاتها لا يتسرب الى اعماق النفوس الحية بل لا يخلد طويلا و لا يلبث ان يقضي عليه سلطان النسيان و الاهمال.

و الواقع ان المذهب الرومانسي في الادب كان يعطي اهمية عظيمة للصورة الفنية و العاطفة في التجربة الفنية و يعود هذا اعتبارا الى طبيعة الرومانسية نفسها التي جعلت للقلب و الشعور اعلى قوة من العقل باعتباره هاديا للانسان .

والخلاصة بعد كل هذا نستطيع ان نقول بان رمضان حمود يعتبر بالنسبة للادب الجزائري الحديث رائد في ميدان النقد الادبي و لا سيما في مجال نقد الشعر فقد عالج قضايا جوهرية منها رسالة الشعر و دوره في الحياة و اوضح ما في المضامين التقليدية من قصور كما عالج بعض القضايا المعنوية منها العاطفة و دورها في الشعر و قضية الصدق الفني و اللغة الشعرية و كيف يجب ان تكون.

المحاضرة الخامسة:
جمـــــاعة الديـــــوان

المدة: ساعة ونصف

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

تمهيد:

الدراس للأدب الحديث يلاحظ أنّ الأدب الحديث قد تميّز بطفرة مثالية على صعيد نموه وتطوره وانتقاله من الانحطاط والتقليد إلى النهضة والإحياء والتجديد، ولهذه الطفرة أو لهذا التطور الأدبي والنهوض الفكري أسباب مهدت السبيل لدخول الأدب إلى مسيرة تتفاوت مع ما كان في الماضي.

وإذا ما دخلنا في القرن العشرين شاهدنا أنّ المثقفين العرب المعاصرين قد سعوا الي التحديث والتجديد لمّا رأوا في العصر الحديث تقدماً وتطوراً يفرض عليهم ذلك، فنجد آثار تلك الدعوة في مجالات مختلفة منها الأدب والفن.

وأمّا التحديث في الأدب والفن فقد اتخذ شكلاً آخر وطابعاً اكثر عنفواناً بسبب أن الأدب والشعر والفن وما الي ذلك متغيرات حسب إرادة العصر ومقتضياته فيمكن للأدب والشعر أن يتحللا من الثوابت والقوانين خلافاً لعلوم أخرى كالتاريخ والفلسفة و...

وكان لأحداث عالمية ومحلية كالحرب العالمية الأولى واحتلال البلاد العربية اثر في خلق أجواء متمردة قلقة، ولذلك دعا الأدباء والشعراء إلى أن يكون الأدب والشعر معبراً عن أحداث العصر فبدؤوا بانتقاد شعراء القرن التاسع عشر الذين أطلق عليهم اسم المحافظين، وعلاوة علي هذا ما حصلوه من ثقافات أجنبية، إنكليزية أو فرنسية اثّر في أفكارهم ورأوا أن الأدب الأجنبي يؤدي أهدافاً وغايات أوسع مما كان يعبّر عنه أدباء الجيل السابق وكذلك فانّ الروح الذاتية التي تشيع في الأدب الأجنبي أوحت إليهم إلى أنّ الأدب هو الذي يعطي للأديب شخصية مستقلة تستطيع أن تعبر عن الذات والوجدان من دون الاعتماد علي الآخرين. فلذا ظهرت مدارس أدبية مختلفة تدعو إلى شيء جديد في النقد والأدب والشعر واخذ الشعراء يفكرون في التجديد، ويدعون إليه، فعابوا علي الشعراء الذين يقتلون المواهب الإنسانية بالمديح وشعر المناسبات وغيرها من الأغراض القديمة، كما عابوا على الشعر العربي افتقاره الي الوحدة العضوية.

فبالتأثر بالغرب ودعوة العصر ظهرت مدرسة الديوان وأبولو في الشرق العربي والرابطة القلمية والعصبة الأندلسية في الغرب أو المهجر بأدباء ونقّاد وشعراء كبار قد دعوا إلى المعاصرة في الشعر والمسايرة مع ركب التقدم والتطور، وقدّموا آراء نقدية جديدة غيّرت مسيرة الأدب والشعر وأدخلتهما في خوض مضمار جديد في الأدب العربي الحديث.

الجهود النقدية لجماعة الديوان:

تعد مدرسة الديوان من أهم المدارس النقدية في العصر الحديث، والانطلاقة الحقيقية لحركة التجديد في الشعر العربي؛ لما صاحبها من عنوان نقدي، ورؤية واضحة لمفهوم جديد في الأدب. (1) وهي جزء من تيار عام نشأ في بدايات عصر النهضة العربية، وهو التيار الرومانسي ورائده مطران خليل مطران (1872-1949). (2) ومؤسسو هذه المدرسة هم عباس محمود العقاد (1889-1964م) و (إبراهيم عبد القادر المازني 1889-1949م) و (عبد الرحمن شكري 1886-1958م).

وأحيانا يطلق على هؤلاء الثلاثة (الجيل الجديد) وهم تأثروا بمطران ثم بقراءتهم في الأدب الانكليزي والفرنسي(3). وقد كانت بداية انطلاقة هذه المدرسة مع إصدار ديوان عبد الرحمن شكري (ضوء الفجر) عام 1909م، الذي اتضحت ملامح التجديد فيه " فلفت شكري الأنظار إليه، ونال كثيراً من التقدير، حتى بايعه شاعر النيل حافظ إبراهيم على الريادة بقوله:

لقد بايعت قبل الناس شكرى وزكيت الشـــهادة باعتـــرافي. (4)

ثم تبعه المازني بإصدار ديوانه الأول سنة 1913م، وأخيراً ظهر الديوان الأول للعقاد (يقظة الصباح) سنة 1916م.

وعرفت بمدرسة الديوان نسبة إلى أهم إسهام نقدي قدمته وهو (كتاب الديوان) الذي ألفه العقاد والمازني عام 1921م، فكان شعلة الانطلاقة النقدية، وخطوة كبيرة في مؤلفاتهم، (5) مع الإشارة إلى أن العقاد بدأ إسهاماته النقدية التجديدية عام 1907 من خلال مقالاته في جريدة الدستور.

والديوانيون هم أول من أحدثوا ثقباً في جدار الكلاسيكية العربية، وتطلعوا إلى بناء مدرسة حديثة في معنى الأدب وغاياته، وقد كان توجههم رومانتيكياً، ومدرستهم ليست مقلدة للأدب الانكليزي بل مستفيدة منه مهتدية بضيائه. أما أهداف المدرسة كما يوضحها العقاد فقد قاومت فكرتين كبيرتين هما: فكرة القومية في الأدب العربي وطريقة فهمها على نحو شكلي ضيق، وفكرة الاشتراكية التي يصفها

العقاد بالعقم، لأنها تحرم على الأدب أن يكتب حرفاً لا ينتمي إلى لقمة الخبز، أو إلى تسجيل حرب الطبقات ونظم الحياة. وقد كانت الثورة النقدية التي قام بها هؤلاء الثلاثة تتصف بصفتين:

الأولى: إنها ثورة جاءت في وقتها، فقد كانت المدرسة الكلاسيكية المحدثة ترسخ مفهوماً في الشعر، لو ترك بغير معارضة لضرب بجذوره بعيداً، بحيث يغدو الوصول إلى الحداثة مطلباً في غاية الصعوبة.

والثانية: كانت ثورة هؤلاء الثلاثة واضحة، فقد كان التنظير الهاديء عن الشعر الذي قدمه مطران لا يقاس بشيء إلى جانب التحرر العنيف من الآراء المتحجرة، التي كانت تسيطر على الشعر كما عبرت عنه كتاباتهم النقدية.(6)

أسس المدرسة وآراؤها في الأدب والنقد:

لقد قدمت مدرسة الديوان النقد في صورة متطورة، من خلال ما أسهم به روادها من نظريات نقدية مهمة، (7).ويتحدد مفهوم جماعة الديوان للنقد من خلال تعريف العقاد له بأنه "هو التمييز، والتمييز لا يكون الا مزية، والبيئة نفسها تعلمنا سننها في النقد والانتقاء، حين تفضي عن كل ما تشابه، وتشرع في تخليد كل مزية تنجم في نوع من الأنواع..." ومن الواضح أن العقاد حدد طريقة وموضوع وهدف النقد، فهدف النقد حدده بالمزية، لأنه عمل أدبي هادف، وليس محض تمييز بين جيد الكلام ورديئه كما في المفهوم القديم، فكما أن الطبيعة تمنح فرصة الحياة لأجود أنواعها، فالنقد يختار أفضل وأجود الأعمال الأدبية ويخلدها.

لقد " وقفت مدرسة الديوان منذ نشأتها بوجه القصيدة العربية التقليدية في الشكل، والمضمون، والبناء، واللغة، بسبب أن روادها رغبوا في نماذج الشعر الغربي الذي ترك هذه القيود، فتحررت منها واتجهت نحو الذات والوجدان"، وأعلنت عن مفاهيمها العامة حول القصيدة الحداثية من خلال:

الشكل: ثارت على نظام القصيدة الطويلة ذات النسق الواحد، وتوجهت نحو شعر المقطوعات، وشعر التوشيح، وشعر تعدد الاصوات، كما ثار أصحابها على نظام القافية الواحدة، فنوعوا وألغوا احياناً.

البناء: هذه المدرسة قد رفضت التفكك الذي يجعل القصيدة مجموعة مبددة لا تربطها وحدة معنوية صحيحة، فنادت بالوحدة العضوية، وأن القصيدة عندهم كالجسم الحي يقوم كل عضو من أعضائه بوظيفته الخاصة التي لا يمكن الاستغناء عنه أبداً.

المضمون: تمرد رواد هذه المدرسة على ضيق المعاني ، ومحدودية إطارها، ووقفوا أمام استخدام الشعر في بيان الموضوعات التاريخية، كما رفضوا شعر المناسبات، ودعوا إلى الجوهرية والخيال، وعبروا عن إنسانية الشعر لا لسانيته.

اللغة: ثار أعضاؤها على ما يسمى لغة الشعر أو القاموس الشعري، ونادوا باستخدام معجم آخر، يستعمل في المجتمع والحياة، ليقرب العمل الشعري من حركة العصر وتأمل الفكر وإثارة الوجدان.(8).

وفي رؤية العقاد النقدية إتجاه متطور ومهم في النقد الأدبي، بل هو مقياس جديد لم تعهده العصور السابقة (9). فالشعر - موضوع النقد الأول في ذلك العصر- كانت رؤية العقاد له أنه يقاس بمقاييس ثلاثة (التجربة الإنسانية، الشعر تعبير عن ذات الشاعر ووجدانه، القصيدة الشعرية بنية حية، وليست أجزاء متناثرة.

ويرى العقاد في الجزء الثاني من كتاب الديوان أن عيوب الشعراء في عصره أربعة :" التفكك والإحالة والتقليد والولوع بالأعراض دون الجواهر – وهذه العيوب هي التي صيرتهم أبعد عن الشعر الحقيقي الرفيع، المترجم عن النفس الإنسانية في أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة والخلود".(10)، " فأما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة". (11) و " أما الإحالة فهي فساد المعنى، وهي ضروب، فمنها الاعتساف والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جدواه وخلو مغزاه. و"أما التقليد فأظهره تكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعاني، وأيسره على المقلد الاقتباس المفيد والسرقة"(12). وأما الولع بالأعراض دون الجواهر فهو ضرب من العبث يمثل له العقاد بالعلم (الراية) فيقول:" للعَلَم جوهر وعرض، فأما الجوهر فهو ما يرمز إليه من مجد الأمة وحوزتها...وأما العرض فهو نسيجه ولونه خاصة وليس لها قيمة فيما ترفع الأعلام لأجله". (13)

ويصنف العقاد الحكمة في الشعر إلى ضربين، الأول: حكمة صادقة " غير قاصرة على إيراد الحقيقة المسلم بها، وإنما هي الحقيقة كما تبصرها الفطرة الخصيبة، والفطنة النافذة واللسان البليغ، والضرب الثاني: " حكمة مبتذلة أو مغشوشة معتملة، أشرفها ما كان من قبيل تحصيل حاصل، كمن يحفر الآبار للناس على شاطيء النهر الغزير". (14)

كما أن للعقاد آراء في مختلف المفاهيم الشعرية ومن ذلك:

التجربة الشعرية: يقول العقاد :" إن المحك الذي لا يخطيء في نقد الشعر هو إرجاعه الى مصدره، فإن كان لا يرجع الى مصدر أعمق من الحواس، فذلك هو شعر القشور والطلاء" ، فهو يدعو إلى أن تكون القصيدة معاناة شخصية وشعورية، عاشها الشاعر فلا تحمل أي أثر من التقليد.

التشبيه الحقيقي: يرى العقاد أن الشاعر الحقيقي هو من يشعر بجوهر الأشياء، وليس من يعددها ويحصي ألوانها، وأشكالها، وهو يكشف عن حقيقة الأشياء، وصلتها بالحياة وصلة الحياة بها.

الانسجام الأفقي- العمودي أو الوحدة العضوية: وهي التي تجعل القصيدة كجسم حي يقوم كل عضو من أعضائه بوظيفته الخاصة.

الطبع والصنعة: نادى بأن يتحرر الأدب من الصناعة اللفظية المملة، والمتكلفة، وأن يكون المعنى المنبعث من الروح هو الذي ينبغي أن يهتم به الأديب والشاعر.

صدق الوجدان: وهو أن يكون الشعر ترجمان النفس، والوجدان، والعاطفة مع الخيال المجنح.

الوزن والقافية: قد حرض العقاد ومعه نقاد الديوان على التحرر من الوزن، والقافية والتخلص منهما في التعابير وعدم الالتزام بهما في تعدية المعاني، حتى لا يكونا كغل على أعناق معانيهم وتعابيرهم. (15)

ومن زاوية نظر رومانسية، حدد العقاد الشعر بقوله:" التعبير الجميل عن الشعور الصادق" ،وتابعه زميلاه، فالشعور عندهم هو الاتصال الوثيق بالحياة والإحساس بها، جزئياتها وكلياتها، آلامها وآمالها، أشكالها المادية والروحية على السواء، وهو عندهم ليس شعوراً ذاتياً محضاً، بل هو شعور إنساني عام يتكيف في نفس الشاعر، ومعنى هذا أنها لم تدع الى الانكماش والذاتية، بل دعت إلى أن لا يقول الشاعر شعراً في موضوع الا إذا شعر به شعوراً صادقاً وعميقاً، فإذا فقد الشاعر هذا الصدق في التعبير نتيجة لفقدان الإحساس الصادق، عجز عن تأدية رسالته المنتظرة منه.

فالشعر أساسه الشعور والقدرة على نقل ذلك الشعور إلى المتلقي. وسر نجاح الشعر برأي العقاد هو شحنه بالعاطفة القوية حتى يسمو الشعر إلى منزلة عالية ويقع في نفس القاريء، والمازني هو الآخر تطرق لمفهوم الشعر، فهو يربطه بالعواطف وما يختلج في أعماق الإنسان، فيستكن بداخله حتى يجد المخرج الذي يكون متنفساً يزيح عنه كل همومه وأحزانه التي أرقته. وها هو يقول:

وما الشعر إلا صرخة طال حبسها يرن صـــداها في القلوب الكواتمِ

ويرى شكري أن الشعر كشف للحقيقة، وأن حلاوة الشعر كما يقول ليست قلباً للحقائق، وإنما إقامة الحقائق المقلوبة، كما يرى أن المعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه، وليست التشبيهات الفاسدة والمغالطات السقيمة، وبشكل عام فإن الشعر الجيد عند أصحاب هذه المدرسة هو ما كان تأثيره على الناس أبلغ ، وما كانت استثارته لكوامنها أكبر، ودلالته على نفسية منشئه أعظم، وكل ما يؤدي إلى ذلك يمكن أن يسوقنا إلى مفهوم الشعر.(16)

ولجماعة الديوان رأي في اللغة الأدبية فهم يعتبرون الألفاظ لا قيمة لها في ذاتها، وإن قيمتها إنما تكمن فيما ترمز إليه من معان، وقددعا شكري إلى نبذ الألفاظ الغريبة واستعمال المألوف منها، والعبارة التي تحتوي على ألفاظ غريبة، تكون برأيه أقل متانة وجمالا، عكس العبارة السهلة المألوفة. ويرفض شكري تقسيم بعض الألفاظ إلى شريفة ووضيعة التي يقصدون بها ما ابتذلت من كثرة الاستعمال، ويصف ذلك بالتعسف، بل المعنى هو الذي يحدد ما إذا كانت الكلمات وضيعة أو شريفة، وقد تابعه زميلاه فيما قرر. (17)

الجهود النقدية من خلال كتاب الديوان:

في نقد الشعر:

لقد مارس العقاد والمازني النقد، واجدين فيه مجالاً واسعاً لاستعراض آرائهما النقدية، وتطبيق المقاييس التي استقرت عندهما، من خلال ثقافتهما التراثية واطلاعاتهم الغربية، وقد تجلى ذلك واضحاً في كتابهما النقدي الأول (الديوان)، ومن ذلك تناوُل العقاد قصيدة شوقي في رثاء السياسي المصري (محمد فريد) التي يقول فيها:

كل حي عــلى المنــية غــاد تتوالى الركاب والموت حادي

ذهب الأولون قـرناً فقرناً لـم يدم حـاضر ولم يبق بادِ

هل ترى منهم وتسمع عنهم غـــــير بـاقي مـآثر وأيـادِ

وأخضعها إلى معاير الصدق، وقياس ما فيها من عناصر فنية كالعاطفة وعمق الفلسفة، موازناً إياها مع قصيدة المعري في فلسفة الحياة والموت والتي مطلعها:

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح بــاك ولا تـــرنم شـــــاد

وتعرض العقاد لما بدا في قصيدة شوقي من روح التشاؤم والسخط على الحياة، ووصفه باللغو والكذب، فشرح كيف أن هذه المعاني كانت طبيعية في قصيدة المعري لأنها صورة لحياته، وأن شوقي غير صادق، وهو غير قادر على النظم في فلسفة الحياة والموت، وعاب عليه عدم قدرته على ربط شعره بعاطفته، وإذا كان قد رفض معاني شوقي، فقد اعترف له بمزية في ألفاظه، متهما إياه بالتلاعب والاحتيال على قرائه من خلال مرونة لغته. (18).

لكننا حين نتابع طبيعة أسلوب العقاد النقدي في (الديوان)، ولا سيما في الجزء الأول منه، نجد أن أسلوبه النقدي (في مواطن عديدة) لا ينسجم بتاتاً مع دعوته لتجديد الأدب بشكل عام، إذ لا يعدو النقد الأدبي أن يكون فناً من فنون الأدب يخضع هو الآخر لتيار الحداثة. فهو لم يعتمد النظرة الإجمالية المنصفة، وكذلك لم يراعِ التسلسل الزمني للنهضة الأدبية التي كان يجب أن تمر بالدور الإحيائي، ثم تنتقل على يديه أو يدي غيره للمرحلة التالية دون انتقاص من أعمال السابقين، فنجده يشتم ويسب وينتقص، ويفتش عن عيب في قصيدة ما، ليجعله حجة على الشاعر.

يقول العقاد في توطئة الديوان: " فإن أدب شوقي ورصفائه من أتباع المذهب العتيق هدمه في اعتقادنا أهون الهينات"(19). وهذا هجوم وليس نقداً. ثم يسجع سجع الكهان في كتابه (الذي يدعو فيه إلى ثورة حداثية) إذ يقول واصفاً شهرة شوقي:"شهرة يزحف إليها زحف الكسيح، ويضن عليها من قولة الحق ضن الشحيح، وتطوى دفائن أسرارها ودسائسها على الضريح". (20)

وفي لهجة تهديد ووعيد لا علاقة لها بمناهج النقد الأدبي يقول العقاد:" وعلى نفسها جنت بُراقش، فنحن نكتب هذه الفصول لنظهر لشوقي ومن على شاكلته عجز حياتهم، ووهن أسلحتهم، ونضطرهم إلى العدول عن أساليبهم المستهجنة ...ونقول لشوقي إن سنة الله لم تجر بأن يقوض الغابر المستقبل، ولكنها قد تجري بأن يقوض الحاضر الغابر ... فلا شفى الله نفسه من غيضها، ولا أبرد عليها وغرة قيضها". (21)

فها هو يقول حول مطلع قصيدة (رثاء فريد) :" تعود إلى هذه القصيدة أيها القاريء فلا ترى فيها مما لم تسمعه من أفواه المكدين والشحاذين الا كل ما هو أخس من بضاعتهم ... إذ ينادون في الأزقة والسبل:(دنيا غرور كلها فان، الذي عند الله باق...) ، تلك أقوال الشحاذين وهذه أقوال أمير الشعراء:

كــل حيٍّ عـلى المنيــة غادٍ تتوالى الركابُ والموتُ حادي (22)

بل يذهب العقاد إلى أبعد من ذلك في انحرافه عن جادة النقد الحداثي، إذ يحقر ويهين جمهور شوقي ومعجبيه، إذ يقول:" ومن نظر إلى عشرة ممسوخين في بقعة واحدة فاشمأزت نفسه من رؤية عاهاتهم ومقاذرهم، خليق أن يدرك اشمئزازنا حين ننظر فنرى حولنا العشرات والمئات من ذوي العاهات النفسية البارزة، يستحسنون مثل هذا الشعر على غثاثته وعواره، بل هو لا يروقهم الا لما فيه من غثاثة وعوار – خلائق كل ما نستطيع أن نعلل بهذا الاعوجاج في طبائعها وأذواقها أنها تَلِفتْ لفرط ما أخلدت إلى الكسل والضعة ...". (23)

ثم يعرج على قصيدة شوقي (في استقبال الوفد) داعياً القاريء أن يجعل نفسه مكان شاعر غربي يزور مصر فيسمع قول شوقي في القصيدة :

إثنِ عَنانَ القلبِ واسلَمْ به من ربربِ الرملِ ومن سربهِ

فيوضح أحدهم للشاعر الغربي أنه يقصد النساء الجميلات، حيث تشبه العرب عيونهن بعيون الظباء، ومن ثم كانت المرأة ظبياً. فيقول الشاعر الغربي :" حسن تشبيهكم هذا، ولكني لا أدري لمَ ينقل شاعركم رمال الصحراء مع العيون الكحلاء، ولم تكون شوارع مصر تلولا إن كان لا بد أن تكون حسانها ظباء ووعولاً؟؟".(24). وفي الحقيقة إن استلهام روح المدارس الأدبية الحديثة في الغرب لا يكون بهذه الطريقة التي تزدري تراثنا، وتجعل من الشاعر الغربي وهو في بيته رقيباً علينا، نكتب ما يعجبه، ونترك ما يأنف منه.

وفي نقد المازني لعبد الرحمن شكري نجد ذات الأسلوب البعيد عن النقد الموضوعي، إذ يقول تحت العنوان الفرعي (صنم الألاعيب) في الجزء الأول من الديوان:" شكري صنم ولا كالأصنام، ألقت به يد القدر العابثة في ركن خرب على ساحل اليم – صنم تتمثل فيه سخرية الله المرة وتهكم (أرستفانيز السماء) مبدع الكائنات المضحكة ورازقها القدرة على جعل مصابها فكاهة الناس وسلوانهم (25) ... ويخيل إلينا أن شكري على كثرة الشكوى في شعره من الخمول، وحقده على إغفاله الناس أمره كما هو ظاهر من قوله:

قد طال نظميَ للأشعارِ مقتدراً والقوم في غفلة عني وعن شاني

هذي المعـــاني تناجيهم فمالهمُ لا ينصـــتون بأفـــهامٍ وأذهـــان

لا نقول أن شكري مجنون، فنحن أرفق به من أن نصدمه، وأعرف بحاله وبأمراض العقل من أن نهيجه إلى الخبال بالإيحاء والتذكير والإلحاح، ولكننا نقول أن ذهنه متجه أبداً إلى هذا الخاطر –

خاطر الجنون - ... وأنه حتى في طعامه يتوخى ما يظن أو يقال له أنه يكفل اتقاء هذه النكبة، أو يساعد على المقاومة كالسمك والبيض والمخ ...". (26)

وإذا كان النقد هو بيان مواطن القوة والضعف، ومدى مطابقة النص للمعايير الأدبية العامة والخاصة، وأن الموضوعية أهم أسسه، فهذا يعني أن العقاد لم يمارس النقد، بل الهجوم والانتقام، إذ ذهب يفتش جاهداً في نصوص شوقي للعثور على زلة أو ضعف فإنه بذلك لم يمارس (النقد)، بل مارس (الانتقاد) الذي هو في الاصطلاح الشائع تشخيص مواطن الخلل فقط.

لكننا نلاحظ أن العقاد في الجزء الثاني يحاول التخفيف من حدة لهجته، والتحول من أسلوب الهجاء الحاد إلى النقد من خلال تطبيق المعايير التي يراها للقصيدة الحديثة، بعد أن اعترض عليه العديد من الأشخاص كما يصرح بذلك في هذا الجزء الثاني، فحين يستعرض قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل، يعرضها على معاييره ومنها (التفكك)، ووفق هذا المعيار تكون هذه القصيدة (كومة رمل) كيفما قلبتها تبقى كما هي ، معللاً ذلك بأننا يمكن أن " نأتي هنا على القصيدة كما رتبها قائلها، ثم نعيدها على ترتيب آخر يبتعد جد الابتعاد عن الترتيب الأول، ليقرأها القاريء المرتاب، ويلمس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر، وبين أبيات مشتتة لا روح لها ولا سياق ولا شعور، ينتظمها ويؤلف بينها".(27)

والعقاد هنا لم يقل الا الصواب، فشوقي شاعر إحيائي، وهذه هي إحدى سمات القصيدة العربية القديمة، وكان يكفي العقاد بدل أن يضيع وقته ويشغل الناس بإثبات كلاسيكية شوقي – التي لا ينكرها الرجل بل يفتخر بها- أن يقتصر على القول أن القصيدة الكلاسيكية لم تعد مقبولة، وأن على الشعراء أن يستلهموا روح العصر، ويواكبوا الحداثة.

في نقد النثر:

في توطئته للجزء الثاني الذي يتصدى فيه المازني لنقد نثر المنفلوطي، نجد توطئته مسجعة، وأسلوبه خليط من المقامات والحكايات القديمة، على الرغم من أن الدعوة إلى الحداثة يفترض أن تنعكس على نثره سواء أكان السياق نوعاً أدبياً كالقصة، أو نقدياً كهذه التوطئة التي يقول فيها:" يظهر الدعي فيستولي على الميدان، ويخر الناس له سجداً إلى الأذقان، ويباهون به الأمم والأزمان ..."(29). ثم يبدأ المازني - جرياً على أسلوب العقاد في نقده لشوقي – بالتشنيع بما أورده العقاد من سيرة حياته. كتب المازني:" وما للقراء ولأجدادك الذين لم تزدنا بهم علماً فيشفع لك ما أفدت في سماجة ما كتبت،

ولقد قرأنا لجيته شاعر الألمان الضخم كتاباً في تاريخ حياته يقع في أكثر من ستمئة صفحة، ولا نذكر أنه أورد اسم أبيه حتى ولا في سياقة الحديث ..."(30)

ومع أن المازني كان مصيباً في نقده، لكنه يستمر في خلطه بالسخرية تارة، والانتقاص من شخص الكاتب تارة أخرى، لكنه بشكل عام يقف على مواطن الخلل في الأساليب بطريقة منهجية تعتمد معايير واضحة، ومن ذلك رصده للتكرار الذي يطبع أسلوب المنفلوطي في كتابه (العبرات) إذ يقول:" كل لفظة يمكن الاستغناء عنها قاتلة للكاتب، فإن العالم أغنى في باب الأدب من أن يحتمل هذا الحشو ... وقد عددنا إلى الآن (يقصد في كتاب العبرات) 572 مفعولاً مطلقاً ولا ندري إلى أي رقم يرتفع العدد إذا استقصينا ...ولعل القاريء لاحظ فيما أوردنا من الأمثلة كثرة النعوت والأحوال كقوله " خرجت منه – يعني المنزل – شريداً طريداً حائراً ملتاعاً ..." (31)

المصادر والمراجع:

1- عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني، الديوان في الأدب والنقد ،دار الشعب،القاهرة، ط4.
2- راوية سعودي، التجربة النقدية عند جماعة الديوان بين التنظير والتطبيق من خلال كتاب
3- الديوان في الأدب والنقد، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف 2015.
4- د. الهادي أمحمد محمد السلوقي، تطور النقد الأدبي العربي بين النظرية والتطبيق، من أبحاث المؤتمر الدولي الثاني للغة العربية، الإمارات، 2013.
5- سيد سليمان سادات شكور، جماعة الديوان، التقدم الأدبي والنقدي في القرن العشرين، مجلة إضاءات نقدية،السنة الأولى، العدد الثاني 2011.
6- نجم الدين الحاج عبد الصفا، الشعر العربي والاتجاهات الجديدة في عصر النهضة الادبية، دراسة.
7- مصطفى عبدالوارث، عبد الرحمن شكرى..المجدد المظلوم!، بحث منشور في موقع جريدة الأهرام2014 .

المحاضرة السادسة:

جمـــــاعة أبـــــولـــــو

المدة: ساعة ونصف

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

مدرسة أبولو وأثرها في الشعر العربي الحديث :

شهد الثلث الأول من القرن العشرين ميلاد حركات أدبية جديدة في بعض البلاد العربية، وفي المهجر الأمريكي هدفت إلى الارتقاء بمستوى الأدب العربي. ولاسيما الشعر، وتخليصه من قيود الصنعة والتقليد والمحاكاة التي ظل حبيسها طوال القرون الوسطى، وتوجيهه للتعبير عن مشاهد الطبيعة، وصور الحياة، والعواطف الإنسانية في لغة جميلة، وتعبير حي مؤثر، يزخر بالخيال البديع والصور الأدبية المبتكرة.

وسلكت في تحقيق ذلك طريقين:

1 . دراسة الآثار الأدبية والنقدية العربية القديمة في عصور الابتكار والتجديد، واستخلاص القيم الشعورية والجمالية والتعبيرية.

2 . ترجمة الآثار الأدبية والنقدية المتميزة من اللغات الأخرى، ودراستها، وتوظيفها في ابتكار نظريات أدبية ونقدية تزود مسيرة الحياة الأدبية بالصالح المفيد.

وقد لاحت في سماء هذه الحركات الأدبية المجددة معارك نقدية عكست كثيراً من الآراء والاتجاهات، وأسهمت في دفع عجلة الأدب إلى الأمام، وزودته بمقاييس جديدة، وأصبح ينظر إلى الأثر الأدبي من حيث قدرته على التأثير والإيحاء، وترجمته للمشاعر والانفعالات الإنسانية.

ومن هذه الحركات جمعية أبولو أو مدرسة أبولو التي أتت بعد مدرسة الديوان التي أنشأها العقاد والمازني وشكري بأكثر من عشر سنوات.

والفضل في إنشاء هذه الجمعية أو المدرسة يعود إلى الشاعر الأديب أحمد زكي أبي شادي (1892 . 1955م) الذي لم تصرفه اهتماماته العلمية عن الأدب، والتفكير في إنشاء مدرسة تحتضنه وتهتم به.

وقد أعلن أبو شادي ميلادها في القاهرة في شهر سبتمبر عام 1932م، وصدرت عنها مجلة تحمل اسمها، وتنشر أدبها، وتذيع أفكارها وآراءها، هي مجلة (أبولو).

وفي افتتاحية العدد الأول من أعدادها كتب أبو شادي يقول: "نظراً للمنزلة الخاصة التي يحتلها الشعر بين فنون الأدب، ولما أصابه، وأصاب رجاله من سوء الحال، بينما الشعر من أجل مظاهر الفن لم نتردد في أن نخصه بهذه المجلة، التي هي الأولى من نوعها في العالم العربي، كما لم نتوان في تأسيس هيئة مستقلة لخدمته، هي جمعية أبولو، حبا في إحلاله مكانته السابقة الرفيعة، وتحقيقا للتآخي والتعاون المنشود بين الشعراء، وقد خلصت هذه المجلة من الحزبية، وتفتحت أبوابها لكل نصير لمبادئها التعاونية الإصلاحية". وتضمن العدد الأول دستور الجمعية ونظامها وأغراضها، ويهمنا هنا ذكر الأغراض التي تمثلت في ثلاثة أمور:

1 . السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفاً.

2 . ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً، والدفاع عن صوالحهم (مصالحهم) وكرامتهم.

3 . مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر.

وحيا شوقي الجمعية والمجلة بقوله:

أبولُّلو، مَرْحبـــاً بِكِ يا أبولو فإنكِ من عُكاظِ الشِّعرِ ظِلُّ

عُكاظُ، وأنتِ للـــبلغاءِ سُوقٌ عـلى جنـباتِها رحـلوا وحَلُّوا

عَسى تأتـــينَنَا بمعلقـــاتٍ نرــوحُ على القديمِ بها نُدِلُّ

لعلّ مواهباً خِفيتْ وضاعَتْ تُذاعُ على يَـــديْكِ وتُسْتـغَلُّ

وأسندت الجمعية رياستها إلى أحمد شوقي اعترافاً بأستاذيته وريادته في دنيا الشعر، وعقدت أول اجتماع لها في منزله (كرمة ابن هانئ) يوم الاثنين 1932/10/10م، قبل وفاته بأربعة أيام فقط، وأخذت صورة تذكارية للمجتمعين بدا فيها شوقي يتوسط الحضور.

وتولى رئاستها بعد شوقي خليل مطران (1871 . 1949م) الذي لقب بشاعر القطرين، ثم بشاعر الأقطار العربية واستقطبت الجمعية عدداً كبيراً من الأدباء والشعراء في مصر وغيرها، أذكر منهم مصطفى صادق الرافعي، وأحمد محرم، وإبراهيم ناجي، وعلي محمود طه (شاعر الجندول) وكامل كيلاني، وأحمد ضيف، وأحمد الشايب، ومحمود أبو الوفاء، وحسن كامل الصيرفي، وصالح جودت.

وكانت جلساتها حافلة بالمناقشات الأدبية والنقدية الرامية إلى البحث في أنجع السبل لتطوير الأدب، ولاسيما الشعر، باعتباره أداة فنية تعبر عن روح الفرد والجماعة.

وأصبحت مجلتها ملتقى لإنتاج كثير من الشعراء والكتاب والنقاد في مصر وخارجها، فنشرت لشوقي، ومطران، ومحرم، والعقاد، والرافعي وزكي مبارك، ومحمد الأسمر، وإبراهيم ناجي، وعبدالحميد الديب، وسيد قطب، ومحمد عبدالمعطي الهمشيري، ومحمود غنيم، وأبي القاسم الشابي، ومحمد مهدي الجواهري، والتيجاني يوسف بشير، وإيليا أبي ماضي، وإلياس أبي شبكة، وآل المعلوف. واستمرت المجلة في الصدور حتى شهر ديسمبر عام 1934م.

وعلى الرغم من أن عمرها لم يتجاوز سنتين وبضعة أشهر فإنها أثرت في الأدب العربي الحديث تأثيراً كبيراً، تمثل في القصائد والدراسات الأدبية والنقدية التي تولت نشرها، ذكر أنها نشرت أكثر من سبعمائة قصيدة، وأربعمائة دراسة تحليلية ونقدية، بالإضافة إلى تخصيص عددين لإحياء ذكرى شوقي وحافظ.

واحتضنت الجمعية إصدار عدد من دواوين أعضائها وكتبهم منها دواوين: الينبوع، وأطياف الربيع، وفوق العباب لأحمد زكي أبي شادي، وديوان الغمام لإبراهيم ناجي، والألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفي، وكتاب أدب الطبيعة لمصطفى عبد اللطيف السحرتي.

ويتضح من أعضاء الجمعية ومن كتاب المجلة وشعرائها أنّ الجمعية لا تفرق في قبول عضويتها والانتساب إليها بين المقلد والمحافظ والمجدد، ومن يقف وسطاً بين التقليد والتجديد.

ولذلك أنكر بعض الدارسين أن يطلق عليها مدرسة; لأنها تضم أدباء وشعراء لا يخضعون لتيار أدبي واحد، وأصروا على تسميتها بالجماعة أو الجمعية، كما نلاحظ عند الدكتور عبد العزيز الدسوقي في كتابه (جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث). وأرى أن إطلاق المدرسة عليها جائز إذا نظرنا إلى أثرها في تطوير القصيدة الشعرية والتجديد في بنائها الفني والداخلي، واحتضانها لمواهب الشعراء الشباب وتنميتها، والاتجاه إلى تشجيعهم بنشر إنتاجهم، ووضع أهداف محددة سارت على نهجها.

ومما ينبغي أن يشار إليه أن العقاد لم يكن على وفاق مع مدرسة أبولو، وحينما كتب ما كتب في عدد المجلة الأول لم يكن مشيدا ولا مادحاً، بل كان مفنداً ناقداً.

انتقد تسمية الجمعية بهذا الاسم اليوناني (أبولو)، واقترح اسم (عطارد) بديلاً عنه.

كتب يقول: "مساهمتي في تحرير العدد الأول من مجلة أبولو ستكون نقداً لهذه التسمية التي لنا مندوحة عنها فيما أعتقد، فقد عرف العرب والكلدانيون من قبلهم، رباً للفنون والآداب أسموه عطارد، وجعلوا له يوماً من أيام الأسبوع وهو يوم الأربعاء ، فلو أن المجلة سميت باسمه لكان ذلك أولى من جهات كثيرة، منها أن أبولو عند اليونان غير مقصور على رعاية الشعر والأدب، بل فيه نصيب لرعاية الماشية والزراعة، ومنها أن التسمية الشرقية مألوفة في آدابنا ومنسوبة إلينا.. وكذلك أرى أن المجلة التي ترصد لنشر الأدب العربي والشعر العربي لا ينبغي أن يكون اسمها شاهداً على خلو المأثورات العربية من اسم صالح لمثل هذه المجلة، وأرجو أن يكون تغيير هذا الاسم في قدرة حضرات المشاركين في تحريرها".

ورد عليه أحمد زكي أبو شادي، وذكر أن الجمعية استعرضت عدة أسماء للمجلة قبل اختيار اسم أبولو، ولم تنظر إليه كاسم أجنبي، بل كاسم عالمي محبوب، وأنه لا انتقاص للمأثورات العربية، وأن النقل عن الكلدانيين ليس أفضل من النقل عند الإغريق.

ولكن العقاد لم يقتنع بما قاله أبو شادي، أو أنه أراد ألا يقتنع; لأن الجمعية تضم أدباء وشعراء لا يرتاح إليهم العقاد، وفي مقدمتهم رئيسها شوقي، فوقف منها هذا الموقف الذي تحول فيما بعد إلى سجال نقدي بينه وبين بعض الأدباء المنتسبين إلى الجمعية، كرمزي مفتاح طبيب الأسنان الذي جمع مقالاته النقدية في العقاد وأصدرها في كتابه (رسائل النقد).

وإذا تجاوزنا هذا الأمر، ونظرنا إلى الأسس الفنية والأدبية التي قامت عليها المدرسة أو الجمعية فسنجد أنها دعت إلى الأعمال الأدبية الصادقة التي تعبر عن التجارب الشعورية في صور موحية، وإلى الوحدة العضوية في القصيدة، وإلى اليسر في التعبير والأفكار والأخيلة، والتحرر من القوالب والصيغ المحفوظة، والابتعاد عن التكلف والافتعال، والتغني بالطبيعة والريف الساحر، وظهور الشخصية الأدبية.

وقد لاقت دعوتها قبولاً في أوساط الشعراء الذين انتسبوا إليها وعاشوا في ظلها، وتابعوا إنتاجها وبخاصة عند كوكبة من الشعراء المتميزين كأبي شادي، وأبي القاسم الشابي، وإبراهيم ناجي، وحسن كامل الصيرفي، وإيليا أبي ماضي. وانفرط عقد المدرسة برحيل رائدها الأول أبي شادي إلى المهاجر الأمريكي عام 1946م، بعد أن ضاقت به سبل الحياة والعيش في مصر، وأوذي من بعض المنتسبين إلى الأدب.

وأنشأ الشاعر الطبيب إبراهيم ناجي على أنقاض مدرسة أبولو (رابطة الأدباء)، واستمرت حتى وفاته عام 1953م، ثم غير اسمها إلى رابطة الأدب الحديث، وأسندت رياستها إلى الناقد مصطفى عبد اللطيف السحرتي (1320 . 1403هـ = 1902 . 1983م)، حتى وفاته، ثم تسلم الراية من بعده الأستاذ الدكتور العلامة محمد عبد المنعم خفاجي، ولا يزال حتى إعداد هذا الكتاب للنشر مشرفاً عليها، حفيّا بها.

المصادر والمراجع:

1 . مدرسة أبولو الشعرية . رابطة الأدب الحديث.

2 . جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث . عبد العزيز الدسوقي.

3 . دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه . محمد عبد المنعم خفاجي.

4 . قضايا الشعر المعاصر . أحمد زكي أبو شادي.

5 . مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث . د. محمد سعد فشوان.

المحاضرة السابعة:
جمـاعة الرابطة القــلمية

المدة: ساعة ونصف

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

النقد عند مدرسة المهجر:

بعدما استقر المهاجرون في حياتهم الجديدة، بدأوا يتجمعون ويتعاونون، ويبحثون عن وسائل ترفع من شأنهم وتجعل لهم كيانهم الخاص، فأخذوا يؤسسون النوادي، وما لبثوا حتى أصبحت لهم صحافتهم التي كانت منبراً ناطقاً، وصوتاً معبراً عن آرائهم وأفكارهم(1). وأخذت هذه الصحف تنشر مقالاتهم وبحوثهم، وبدأت بالتأثير الواضح في المتلقين العرب والأجانب(2)، وكونت هذه الصحف إطاراً ثقافياً عاماً في المهجر، لأنها حفلت بآثار ثلاثة من المفكرين الأصلاء وهم، (الريحاني، وجبران، ونعيمة) الذين كانوا هم الموجهين والمنظرين الحقيقيين لحركة المهجر. وقد امتازت آثارهم بالقوة والعمق والذهاب بالفكر الإنساني العام إلى أبعد آفاق الحرية.

ومن هذه الصحف والمجلات التي اتخذها شعراء المهجر منابر لأصواتهم جريدة (الهدى)(3) وصحيفة (مرآة الغرب)(4). ومن الصحف والمجلات المهمة التي تمثل منبراً مهماً ساعد على انتشار تعاليم وأفكار مدرسة المهجر النظرية، والتي قدمت النموذج الأدبي الجديد مجلة (الفنون) وجريدة (السائح)، فالفنون كانت مجلة فنية أدبية انتقائية في الاختيار مكرسة لتطوير الأدب العربي الحديث(5)، ومن الملاحظ على هذه المجلة إنها كانت تخلو من أية آثار لأغراض الشعر القديم كالمديح الكاذب والغزل العقيم وسواهما، حتى أن (نعيمة) عدّها المجلة الأولى في عصره. وعليه ، نشر فيها آراءه النقدية وكلها ترمي إلى التغيير الجذري والثورة على كل قديم جامد(6).

واحتوت جريدة (السائح) على ما يتلهف عليه كل محب للتجديد من الشعر والآراء النقدية الجديدة، وأصبحت ملجأ الأدباء الأول بدلاً عن مجلة الفنون بعد توقفها، وكانت تنشر نتاج شعراء المهجر وكُتّابه وتصدر أعداداً سنوية مخصصة لأعمالهم الحديثة(7). وكانت معظم هذه الأعمال الشعرية تدعو وبقوة إلى إحداث تغيير فعلي في الشكل واللغة والمواقف وطرائق التناول في الشعر العربي، وقد ساعدت كثيراً في زرع بذور التغيير التي يلمسها الناقد في شعر شعراء المهجر الشمالي(8). ومن الصحف الأخرى جريدة (المهاجر) وهي أول جريدة نشرت لـ(جبران خليل جبران)، وعرّفت به في البلاد الجديدة(9). ومجلة (السمير) وكانت من أوسع المجلات العربية انتشاراً في العالم الجديد(10)، وهكذا كانت الصحف والمجلات تمثل منابر رفيعة لأصوات هؤلاء الأدباء المهاجرين، وبها اجتازوا العالم الجديد بأراضيه وسمائه، وحملوا إلينا أدباً مبثوثاً فيه روح الجدة والحداثة الإنسانية.

ولم يكتف أدباء المهجر باتخاذهم الصحف والمجلات طريقة لإرسال دعواتهم، بل عملوا على تكوين وحدة مجتمعة، تضم قواهم، وتوحد مسعاهم في سبيل اللغة العربية وآدابها، وجعل غرضهم الأساس بث روح التجديد في جسم الأدب العربي، وانتشاله من وهدة الخمول والتقليد، إلى حيث يصبح الأدب قوة فاعلة في حياة الأمة، وتحقق لهم ذلك في العام 1920، بتكوين رابطة موحدة تجمع أعمالهم وآراءهم، وأطلقوا عليها اسم (الرابطة القلمية) ورسم (جبران) شعار الرابطة قائلاً : "لله كنوز تحت العرش مفاتيحها ألسنة الشعراء"(11) وتعد هذه الرابطة بمثابة أول مدرسة عربية منظمة في الخارج، تنزع الى تكوين جماعة ذات طابع خاص في التفكير والتعبير، وكان (جبران) عميدها، و(نعيمة) ناقدها، و(الريحاني) شاعرها الثائر على القديم(12). وعلى الرغم من قلة أعضائها، إلا أنهم مؤمنون جميعاً بأهمية التغيير وإدخال وسائل ومواقف جديدة على الشعر العربي(13).

وقد صاغ (نعيمة) دستور الرابطة إذ يقول: "هذه الروح الجديدة التي ترمي إلى الخروج بآدابنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار في جميل الأساليب والمعاني، لحريّة في نظرنا بكل تنشيط ومؤازرة، فهي أمل اليوم وركن الغد"(14). واستطاعت الرابطة أن تحقق نظرة موحدة عن الأدب والفن، وان تزود الأدب العربي بتجربة أدبية ناجحة، تتمتع بالجدة. وكانت الرابطة تمتاز عن غيرها بأنها قائمة على الانتقاء و(اللاتسوية) في اختيار أفرادها(15). وكان أثرها عظيماً في الشعر العربي الحديث، فبوساطتها دخل الى الشعر العربي نوع جديد من الشعور ومن صدق الرؤيا، ودخلت أيضاً مواقف جديدة نحو الحياة والإنسان، ووضعيته على الأرض(16).

وبهذا فلا يستطيع أحد أن ينكر ما أحدثته الرابطة في حداثة الشعر العربي في المهجر، إذ عملت على بث روح جديدة في الأدب، وبهذا تكون طريقة إرسال عظيمة التف حولها الأدباء الراغبون في الإبداع الأدبي الحديث.

ومن الطرائق الأخرى التي أثرت تأثيراً فنياً بالغاً في تحرير الأذواق، المقالات الأدبية، فمقال جبران (لكم لغتكم ولي لغتي)(17) كان بمثابة البيان الجديد المعلن الذي رفض فيه كل الأساليب القديمة. وكان كلامه ولهجته جديدين في عهد تخلف فيه الفكر ونضب اللفظ، لأن الشعر عنده نبوءة ورؤيا وخلق، وهذا ما لا يقبل القيد والتحديد، ولهذا ثار ضده المحافظون(18). ومقال ((نعيمة)) (فجر الأمل بعد ليل اليأس)(19) فاتحة حياة (نعيمة) الأدبية، فجاء هذا المقال على هيأة الثورة ضد الجمود والتقليد، وتعرض فيه (نعيمة) لانصراف الشعراء والكتّاب العرب عن تطورات الحياة حولهم وجريهم وراء آبائهم وأجدادهم، معرضين عن حياتهم التي تغيّرت(20).

ولما كانت دعوة المهجر معاصرة لدعوة مدرسة الديوان، اذ صدر كتاب (الغربال) لـ(نعيمة) بعد كتاب (الديوان في النقد والأدب) بحوالي عامين فقد كان له اثره العظيم في نفوس الأدباء والنقاد الشرقيين(21). وكتب (العقاد) مقدمة له مرحباً بهذه الروح التجديدية(22). وبعد صدوره مهماً جداً، إذ صدر في أدق مرحلة كان يجتازها العالم العربي بين القديم والجديد(23)، وقد بسط فيه الناقد مقاييسه الأدبية والنقدية الجديدة، وكانت كلها ترمي إلى الحداثة والتغيير، وتدعو إلى الاعتماد على النفس وعدم الجري وراء القديم(24)

ومن الكتب الأخرى التي اعتمدها المهجريون وجعلوها طرائق إرسال لدعواتهم، كتاب (المنقار الأحمر) لشكر الله الجر، وكتاب (ثورة قازان في معلقة الأرز) لمحمود شريف، وكتاب (أصنام الأدب) لإلياس قنصل، إذ تمثلت بها المفاهيم الجديدة للشعر عند المهجريين، لكن كتاب (الغربال) حظي باهتمام النقاد والباحثين، أما الكتب الأخرى فقد واجهها الصمت(25).

ومما سبق يتضح جليا الرغبة العارمة عند أغلب شعراء المهجر ونقاده في مواكبة التقدم في الروح العام والتعبير عنه بأفضل صوره شكلاً ومضموناً.

أما مفهوم حداثتهم بين التنظير والتطبيق، فقد فتح شعراء الرابطة الطريق إلى التجديد الشعري، مهيئة الذوق العربي ليتقبل ما انتشر في آدابنا في مرحلة ما بين الحربين العالميتين، ثم ما جاءت به حركة الحداثة العربية المعاصرة. فـ(الريحاني) كان يرغب بإحداث تغيير في الأدب العربي، لكي

يواكب التطورات الحاصلة في الآداب العالمية، ولأجل ذلك حمل على عيوب المدرسة الكلاسيكية والمدرسة الرومانسية(26)، داعياً إلى شعر جديد له علاقة بحياة الشعب ويمثل الإنسانية(27). ونراه يقدم النموذج الجديد شكلاً ومضموناً(28).

أما (جبران) فكانت نظريتهُ جديدة على صعيد الممارسة الكتابية، وعلى صعيد النظرية الإبداعية، لأنها انفصلت تماماً عن وجهات النظر التقليدية، وزاد من حداثتها وجدتها ابتكاره الخاص في الأسلوب(29). وأطلقت آراؤه الجديدة التيار الرومانسي بشكل واسع في الأدب(30)، وفرض أسلوبه الذاتي على جيله وعلى الأجيال اللاحقة كذلك(31)، وله الفضل في تغيير الحساسية الأدبية في عصره، لا عن طريق بياناته التنظيرية فحسب، وإنما من خلال عرضه للنماذج المثالية الرائعة كذلك(32)

وقد وضع (نعيمة) أسس نظرية فلسفية لحركة التجديد في المهجر الشمالي. فكتابه (الغربال) يحمل كثيراً من المبادئ النقدية العامة، فقد ضمّنه مقاييس الأدب، وهذه المقاييس "ثابتة تتجاوز الزمان والمكان. ولا تعبث بها أمواج الحياة المتقلبة، وأذواق العالم المتضاربة، وأزياء البشر المتبدلة"(33) وهذه المقاييس تقاس تبعاً لحاجتنا الروحية التي يشترك فيها الأفراد والجماعات وأهمها:

- حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية، من رجاء ويأس، وحب وكره، ولذة وألم... الخ.
- حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة، والحقيقة هي النور المنشود.
- حاجتنا إلى الجميل في كل شيء.
- حاجتنا إلى الموسيقى، لأن الروح لديها ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه.
- حاجتنا إلى شعراء وكتاب يقيسون ما ينظمون ويكتبون بهذه المقاييس(34).

وبهذه المقاييس كان (نعيمة) هو المنظر النقدي لمدرسة المهجر، فقد اتصفت آراؤه بالشمولية والعمومية. وعليه أصبح كتابه (الغربال) هو الأساس النظري لأدب المهجر. وعلى وفق هذا جاء شعره مثالاً ناجحاً للمقاييس الأدبية التي اشترطها للشعر الجديد والجيد. وبهذا يمكن القول إن مدرسة المهجر كانت مرحلة تأكيد للدور الذي قامت به مدرسة الديوان في مصر، ولاسيما أننا نجد أعضاء الرابطة القلمية لم يكتفوا بإطلاق دعواتهم التوجيهية، بل عملوا جاهدين إلى الخلق والإبداع كذلك، فطبقوا ما نادوا به أحسن تطبيق، فكان شعرهم ممثلاً للحياة الجديدة، لأنه غالباً ما كان يبحث عن

الحقيقة والجمال والحرية، وكلها تنصب في بروز الجانب الإنساني العام والإعلاء من شأنه في الحياة لان ما يبحثون عنه كان من صميم الحياة والنفس البشرية.

وبناءً على ما سبق نؤكد رغبة المهجريين في مواكبة التقدم في الروح العام والتعبير عنه ليحققوا بذلك لهم وللروح العام نفسه تاريخاً واضح المعالم يشار إليه بالبنان وإن بَعُد الزمان والمكان.

الهوامش والإحالات:

1- ينظر: شعراء الرابطة القلمية، نادرة سراج: 69-71.

2- ينظر: أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية: 387.

3- ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 73.

4- ينظر: م.ن: 74، والشعر العربي في المهجر: 50-51.

5- ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 79-83، والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 169.

6- ينظر: سبعون... حكاية عمر 1889-1959، ميخائيل نعيمة: 2/ 28-30.

7- ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 83-84، وأدب المهجر: 22-23.

8- ينظر: سبعون... حكاية عمر: 2/32-33.

9- ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 79.

10- ينظر: الشعر العربي في المهجر: 51.

11-جبران خليل جبران، ميخائيل (نعيمة): 179-180.

12-ينظر: جدد وقدماء، مارون عبود: 195.

13-ينظر: سبعون ... حكاية عمر: 2/ 163.

14-جبران خليل جبران: 177.

15-ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 168.

16-ينظر: م.ن: 168.

17-ينظر: جبران حياً وميتاً، حبيب مسعود: 132.

18-ينظر: أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية: 250.

19-ينظر: جبران خليل جبران: 146.

20-ينظر: جبران خليل جبران: 146، و 154-157.

21-ينظر: شعراء الرابطة القلمية: 94-96.

22-ينظر: الغربال، ميخائيل نعيمة: 5-12.

23-ينظر: النقد الأدبي الحديث في لبنان، هاشم ياغي: 38.

24-ينظر: الغربال: 65-125، والتجديد في شعر المهجر: 96-97، والنقد والنقاد المعاصرون: 35.

25-ينظر: التجديد في شعر المهجر: 84-85.

26-ينظر: انتم الشعراء، أمين الريحاني: 56، و 82، و 92، وأدب وفن، أمين الريحاني: 83.

27-ينظر: انتم الشعراء: 89.

28-ينظر: م.ن: 4-12، و 68-74، وهتاف الأودية، أمين الريحاني: 11، و 50.

29-ينظر: صدمة الحداثة: 195.

30-ينظر: الشعر العربي في المهجر- أمريكا الشمالية، د. إحسان عباس و د.محمد يوسف نجم: 34-35.

31-ينظر: النثر المهجري- المضمون وصورة التعبير، د. عبد الكريم الشتر: 37-38.

32-ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 148.

33-الغربال: 69.

34-ينظر: الغربال: 70-71.

المحاضرة الثامنة:
النقـــــد التـــــاريـــخي

المدة: ساعة ونصف

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

المنهج التاريخي:

يعد المنهج التاريخي أول المناهج النقدية ظهوراً في العصر الحديث, فقد ارتبط بالفكر الإنساني وبالتطور الأساسي له, وانتقاله من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة. وانبثق المنهج التاريخي داخل المدرسة الرومانسية.(1)

المنهج التاريخي : يقوم على دراسة الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية للعصر الذي ينتمي إليه الأدب, ويتخذ منها وسيلة لفهم الأدب وتفسير خصائصه واستجلاء كوامنه وغموضه. ويعني المنهج التاريخي بدراسة العوامل المؤثرة في الأدب , بعبارة أخرى أن: الطابع التاريخي والسياسي والاجتماعي لازم لفهم الأدب وتفسيره, لذا لايكون الأديب عبقرياً لو تقدم عصره أو تأخر عنه مادامت عوامل البيئة قد وجهته, وأفرزته إلى هذه الوجهة.(2)

فقد ظهر في هذا السياق ناقدان إنجليزيان هما "جونسون" و "دريدن". كما أن فرديناند برونتير(1849-1906) ، الناقد والمفكر الفرنسي, طبق النظرية في ميدان الاجتماع والأخلاق على الفنون الجميلة والأدب. فقد لاحظ أن التطور في حقل الظواهر الأدبية كثيراً ما يؤدي إلى بروز نوع جديد تتضح فيه بقايا نوع سابق على نحو تطور الكائنات العضوية في نظرية (داروين) وسانت بيف (1804-1869) ، الناقد الفرنسي الذي ركز على شخصية الأديب تركيزا مطلقا ، إيمانا منه بأنه "كما تكون

الشجرة يكون ثمرها" ، وأن النص "تعبير عن مزاج فردي" ، لذلك كان ولوعا بالتقصي لحياة الكاتب الشخصية والعائلية ، ومعرفة أصدقائه وأعدائه ، وحالاته المادية والعقلية والأخلاقية ، وعاداته وأذواقه وآرائه الشخصية ، وكل ما يصب فيما كان يسميه "وعاء الكاتب" الذي هو أساس مسبق لفهم ما يكتبه، حتى وإن " كان نقده قد سمي بالنقد التاريخي فمن الواجب أن نفهمه على أنه هو النقد التفسيري.

ويرى بأن الأدب ليس إلا نتاجاً لشخصية الفرد, وهذا ما دعاه لأن يرسم في كل ما كتب صورة أخلاقية ونفسية وأدبية للأدباء الذين درسهم أكثر مما سعى لتقديم دراسات قيمية بحق أدبهم. أما هيبولت تين(1828-1893) كان يلتقي مع بيف في الرؤية العامة, بيد أن تين) أكثر انبهاراً بقوانين العلوم الطبيعية. كان يرى أن الإنسان ينتج الأدب والأشعار والفلسفات بطريقة طبيعية تشبه تماماً إفراز دودة القز خيوط الحرير. ويعتقد تين) أن الأديب الذي يعيش داخل إطار منظومة القوانين الطبيعية لابد أن يخضع لها, وينتج ويبدع في سياقها المعرفي والتاريخي. ولذا رأى أن ثمة ثلاثة عوامل تؤثر في إنتاج الأديب وهي:

1- الجنس,مجموعة الصفات الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة المنحدرة من جنس معين.

2 - البيئة ، أو المكان أو الوسط ، بمعنى الفضاء الجغرافي وانعكاساته الاجتماعية في النص الأدبي.

3 - العصر أي مجموع الظروف السياسية والثقافية والدينية التي من شأنها أن تمارس تأثيرا على النص.

ولعل أبرز مايمكن أن يوجه من نقد لهذا التصور, هو إنكاره أهمية الفرادة واللجوء إلى تعميم التصور القائم على أهمية الزمان والمكان والجنس.(3)

ولقد دعا "سانت بوف" في ظل منهجية نقده إلى" دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث تفصيلية لعلاقاتهم بأوطانهم, وأممهم, وعصورهم, وآبائهم وامهاتهم, وأسرهم, وتربيتهم, وخواصهم النفسية والعقلية, وعلاقاتهم بأصدقائهم, ومعارفهم, والتعرف على كل مايتصل بهم من عادات وأفكار, ووظيفة النقد الأدبي عنده: هي النفاذ إلى ذات المؤلف لتشف روحه من وراء عباءته بحيث يفهمه قراؤه, وهو بذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب.(4)

في النقد العربي الحديث:

تجلى هذا الاتجاه لدى عدد من النقاد أمثال (عباس العقاد) و (طه حسين).الذي درس أثر الترف في العصر الأموي وأثر رغد العيش الذي تحقق لعدد من الأسر الحجازية مما انتج نوعا من الغزل اللاهي المترف.(1) وزكي مبارك (1893-1952) ، وأحمد أمين (1886-1954)

على أن محمد مندور (1907-1965) يمكن عده الجسر "التاريخي" المباشر بين النقدين الفرنسي والعربي؛ فهو أول من أرسى معالم "اللانسونية" في نقدنا العربي ، حين أصدر كتابه (النقد المنهجي عند العرب) مذيلا بترجمته لمقالة لانسون الشهيرة (منهج البحث في الأدب) ، وكان ذلك في حدود سنة 1946 ، ثم أعاد طبع هذه الترجمة (مرفقة بترجمته لمقالة مايبه "منهج البحث في اللغة") سنة 1964.

ومنذ الستينيات ، أخذ النقد التاريخي يزدهر في كثير من الجامعات العربية على أيدي أشهر الأكاديميين العرب الذين تحولت أطروحاتهم الجامعية إلى معالم نقدية يقتفي آثارها المنهجية (التاريخية) طلبتهم ، ويتوارثونها طالبا عن أستاذ ، حتى ترسخ المنهج التاريخي ورسم ترسيما أكاديميا (يوشك أن يبدو مطلقا !) ، وأصبح من المجازفة الأكاديمية أن يفكر الباحث الجامعي في بديل لهذا المنهج.

ومن رموز هذا المنهج : شوقي ضيف وسهير القلماوي وعمر الدسوقي في مصر ، وشكري فيصل في سوريا ، ومحمد الصالح الجابري في تونس ، وعباس الجراري في المغرب ، أما في الجزائر فيمكن أن نذكر : بلقاسم سعد الله وصالح خرفي وعبد الله ركيبي ومحمد ناصر وعبد الملك مرتاض (في مرحلة أولى من تجربته النقدية)

وعموما فإن النقد التاريخي قد اتّسم بالخصائص الآتية :

- الازدهار في أحضان البحوث الأكاديمية المتخصصة التي بالغت في ارتضائه منهجا واحدا لا يرتضى بدلا.

- الربط الآلي بين النص الأدبي ومحيطه السياقي ، واعتبار الأول وثيقة للثاني.

- الاهتمام بدراسة المدونات الأدبية العريضة الممتدة تاريخيا ، مع التركيز على أكثر النصوص تمثيلا للمرحلة التاريخية المدروسة (وإن كانت ثانوية وضعيفة فنيا ، لأن في مرآويتها واستجابتها للمؤثرات التاريخية مندوحة عن أي شيء آخر!) ، مع إهمال التفاوت الكبير بين أدباء يتحدون في الزمان والمكان؛

كأن هذا المنهج عاجز – بطبعه – عن تفسير الفوارق العبقرية بين المبدعين المنتمين إلى فضاء زمكاني موحد.- المبالغة في التعميم ، والاستقراء الناقص

- الاهتمام بالمبدع والبيئة الإبداعية على حساب النص الإبداعي ، وتحويل كثير من النصوص إلى وثائق يستعان بها عند الحاجة إلى تأكيد بعض الأفكار والحقائق التاريخية.

- التركيز على المضمون وسياقاته الخارجية ، مع تغييب واضح للخصوصية الأدبية للنص.

- التعامل مع النصوص المدروسة على أنها مخطوطات بحاجة إلى توثيق ، أو تحف مجهولة في متحف أثري، مع محاولة لم شتاتها وتأكيدها بالوثائق والصور والفهارس والملاحق.

وهكذا تبدو الأهمية الأساسية لهذا المنهج في أنه يقدم جهودا مضنية في سبيل تقديم المادة الأدبية الخام ، أما دراسة هذه المادة في ذاتها فإنها أوسع من أن يستوعبها مثل هذا القالب المنهجي الضيق.!(5)

فقد حظي المنهج التاريخي مثله مثل كل المناهج بمجموعة من المؤيدين وأخرى من الرافضين وثالثة من المتوسطين في قبوله ورفضه.

المؤيدون: يرون فيه منهجاً محاكياً لقوانين العلم وآلياته وبخاصة في مجال الدراسة العلمية الأكاديمية التي تخضع للدراسة والفحص والملاحظة.

أما **الرافضون:** فينطلقون من الاعتراف بأن الخطاب الأدبي ماهو إلا بنية لغوية وعلاقات تشكيلية وجمالية ورؤية مجازية لايجوز مقاربتها من خارج سياقها أو تقويمها بعيداً عن أثرها الجمالي والفني.

أما **المتوسطون:** فيعترفون بما للمنهج التاريخي من دور مهم في فهم الظواهر الأدبية وتفسيرها, ولكنهم يرون محدودية المنهج باقتصاره على تشكيل خصائص اتجاه أدبي في جيل أو أمة, كما يفيد في فهم بواعث نشوء ظاهرة أدبية أو تيار فكري معين مرتبط بالمجتمع.

أبرز عيوب المنهج التاريخي:

1- الافتقار إلى الخصوصية وعدم القدرة على تفسير العبقرية الأدبية.

2- معاملة النص بوصفه وثيقة من الدرجة الثانية مهمتها دعم مصداقية الوثيقة الأولى(البيئة).

3- الإبداع الفني وما فيه من جماليات تتجاوز كل طروحات المنهج التاريخي.(6)

الهوامش:

1- المدخل إلى مناهج النقد المعاصر, بسام قطوس,الطبعة الأولى,دار الوفاء للطباعة والنشر, الإسكندرية,2006م,ص42

2- المذاهب النقدية,ماهر فهمي,,الطبعة الأولى,مكتبة نهضة مصر,القاهرة, ص181.

3- المدخل إلى مناهج النقد المعاصر, بسام قطوس,الطبعة الأولى,دار الوفاء للطباعة والنشر, الإسكندرية,

2006م,ص44

4-البحث الأدبي-طبيعته-مناهجه-أصوله- مصادره, شوقي ضيف,الطبعة السادسة,دار المعارف, القاهرة,

1977م,ص53

5- المنهج التاريخي في النقد(مقالة) وعد العسكري, الحوار المتمدن - العدد: 2017 – 2007/8/24م

6- المدخل إلى مناهج النقد المعاصر, بسام قطوس, الطبعة الأولى, دار الوفاء للطباعة والنشر, الإسكندرية, 2006م,ص46

المحاضرة التاسعة:

النـــــقد الاجتـــــماعي

المدة: ساعة ونصف

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

النقد الاجتماعي:

تمتد جذور الاهتمام بالعلاقة بين الأدب والمجتمع إلى فترة تسبق نشأة علم الاجتماع « فعلم الاجتماع والأدب نسقان من أنساق المعرفة ولكنهما مختلفان»1، إلا أن ثمة عامل مشترك يجمع بينهما فالاهتمام بعلاقة الأدب بالمجتمع من طرف العلمين تعني إقامة جسور مشتركة بينهما، ويتفق المهتمون بعلم الاجتماع على أن أول اهتمام حقيقي للعلاقة بين الأدب والمجتمع ترجع إلى الفيلسوف الفرنسي "تين" (1893/1828) الذي عاش في القرن التاسع عشر، فقد نظر إلى الأدب باعتباره انعكاسا للمجتمع فالبيئة الاجتماعية لها تأثيرها على الأديب، وجعله في مستوى ما يعانيه ضمير العصر.

والواقع أن الشاعر لا يدرك حقيقة هذه المشكلة إلا إذا نزح من حدود نفسه إلى حدود المجتمع الذي يحيا في كنفه « فحقيقة المشكلة التي يتوهمها المرء في نفسه إنما هي انعكاس لذاته في المجتمع أو انعكاس المجتمع في ذاته»2، فنظرية الانعكاس التي ظهرت في القرن التاسع عشر قد ربطت بين الأدب والحياة الاجتماعية أو البيئة والوسط والمحيط، وأن يعبر الأديب عن قيم إنسانية مثل الحرية والعدالة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، حيث يرى في مقدمة كتابه (تاريخ الأدب الإنجليزي) الذي نشر عام 1863 « أن هناك ثلاث عوامل تؤثر في الأدب هي الجنس والبيئة والزمن »3، فالإنسان في بيئته خاضع لأوضاع حتمية هي التي تتحكم في الأدب لأن انتماء الفرد إلى جماعة عائلية يفرض عليه أن يكون حاضرا عند كل طلب من هذه الجماعة.

وهذا ما يؤكد أن في أعماق الأزمة الفردية قضية اجتماعية كما أن في الأزمة الاجتماعية ملتقى للأزمات الفردية « لأن المشكلة الفردية لا يمكن عزلها عن الواقع الاجتماعي أو عن حدود الزمان والمكان »4 وتغدو المشكلة في نفس الأديب رمزا للمشكلة في ضمير الإنسانية.

هو اتجاه من الاتجاهات الخارجية لدراسة الأدب، وهو منهج يعمد إلى ربط الأدب بالمجتمع لأن الأدب مرآة تعكس المجتمع بكل مظاهره السياسية والاجتماعية والثقافية، وتعود هذه الدعوة القائلة بتوجيه الأدب وجهة اجتماعية بصفة ممنهجة إلى أواخر ق18 وبداية القرن 19م.

وتنطلق فكرة المنهج الاجتماعي في نظر " باربيرس Pierre Barbaris "من النظرية التي ترى أن « الأدب ظاهرة اجتماعية، وأن الأديب لا ينتج أدبا لنفسه وإنما ينتجه لمجتمعه منذ اللحظة التي يفكر فيها بالكتابة وإلى أن يمارسها وينتهي منها »5، وكذلك ردد دي بونالد (De Bonald) عبارته الشهيرة « الأدب تعبير عن المجتمع »6، وهذا يعني أن العلاقة بين الأديب والواقع الاجتماعي ليست علاقة من جانب واحد بل هي علاقة جدلية فالأديب يعكس ويصور الحياة الاجتماعية في بيئته، والأدب هو ثمرة إعادة بناء عناصر الواقع بلغة جديدة هي لغة التعبير الأدبي، ومن هنا كان منطلق النقاد الاجتماعيين في قراءاتهم النقدية يعتمد على الظروف الاجتماعية « باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلي لهذه الأعمال الإبداعية والفنية »7، أي أن المجتمع هو الذي يؤثر في الأديب فيدفعه إلى الخلق الإبداعي كما يعني أيضا أن معرفة الظروف المختلفة لمجتمع ما، يمكننا من قراءة نقدية سريعة لأعمال أدبائه فلا يكتمل فهم هذه الأعمال إلا في ظل الظروف التي ساهمت في خلقها أو تحكمت في إنتاجها.

وهذا ما أكدته الناقدة الفرنسية مدام دو ستايل (Madame De Stàel 1766/1817) بقولها « إننا لا نستطيع فهم الأثر الأدبي وتذوقه تذوقا حقيقيا في معزل عن المعرفة والظروف الاجتماعية التي

أدت إلى الإبداع »8، فالأدب في رأيها يتغير بتغير المجتمع ويطرد تطوره مع تزايد القدر الذي يحظى به المجتمع من الحريات الفردية والعامة، وقد رأيت في رأيها الصواب والدقة وذلك أن الأدب الفرنسي مثلا أكره في عصر ما قبل الثورة على الاتجاه نحو الهجاء خلافا لما بعد الثورة فقد تغير هذا الأدب تغيرا كبيرا نتيجة التغيير الاجتماعي.

بمعنى أن الكتابة الأدبية هي حدث ذو طبيعة اجتماعية لأن المجتمع يؤثر في الفن من خلال مشكلاته الحيوية التي تحفز الفنان على الخلق ولأن هذا الأخير شأنه شأن أي فرد آخر داخل في هذا الصراع، وهذا ما جعل بلاكمير يقول مقولته القائلة بأن « العبء الملقى على عاتق النقاد هو وضع جسور بين المجتمع والفنون »9، وذلك من أجل تفسير ما تنطوي عليه الأعمال الأدبية بما يأتي من مصادر خارجية واجتماعية بالخصوص، أي دراسة هذه الأعمال الأدبية كوثائق اجتماعية على افتراض أنها حوار الواقع الاجتماعي « فالأعمال الفنية تتألف دائما من موضوعات لها دلالة اجتماعية (وللألفاظ والأشكال والأنغام)، ارتباطات انفعالية تتسم بأنها اجتماعية، والموضوع الذي يعالجه الفنان أي الشخصيات، البيئة، الحوادث ...إلخ، وكذلك الرموز التي يستخدمها تعكس إيديولوجية ذلك العصر، والاتجاهات التي يعبر عنها تضعه في جانب أو آخر من الصراع الطبقي، وهكذا فإن جميع عناصر العمل تكشف عن تأثير المجتمع »10، وقد اتجه هذا المنهج إلى دراسة العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تتحكم في الظاهرة الأدبية، فكان ينفذ في التاريخ الاجتماعي محاولة لشرح العمل وتفسيره وتوجيهه الوجهة الصحيحة، وهو يعنى ببعض الأجناس الأدبية التي تصور بنوع خاص الواقع الاجتماعي مثل الرواية الواقعية والمسرح السياسي الحديث ...إلخ.

عرف هذا المنهج بعدة أسماء منها: المنهج الواقعي، المنهج الماركسي، المنهج المادي التاريخي، المنهج الإيديولوجي، النقد الجماهيري...إلخ، وذلك تبعا للاتجاهات والنزعات التي تفرعت عن الفلسفة الأم، وتبعا لخصوصية كل ناقد في استثمارها11.

كما استطاع المنهج الاجتماعي أن يطور مجموعة من المفاهيم والمصطلحات النقدية الهامة منها: الفن للمجتمع، رسالة الأدب، الأدب الثوري، الأدب الملتزم، الأدب الهادف، الانعكاس، رؤية العالم ...إلخ12

إذا الذين يتعلقون بالنقد الاجتماعي يرونه هو الأمثل لتناول النصوص الأدبية وذلك على أساس أن الكتابة الأدبية ليست في حقيقتها إلا امتدادا للمجتمع الذي تكتت عنه وتكتب فيه معا، كما أنها ليست نتيجة لذلك إلا عكسا أمينا لكل الآمال والآلام التي تصطرع لدى الناس في ذلك المجتمع13.

النقد الاجتماعي عند العرب:

إن المفهوم الاجتماعي للأدب عند العرب قد عرفه الكثير، ومنذ أزمان بعيدة وذلك قبل الإعلان عنه في العصور الحديث، وذلك أن الشعر العربي القديم منذ وصل إلى رحلة نضجه الفني « كان يتخذ أداة للتعبير عن مجتمعه البدوي الذي كان يمثل آنذاك القبيلة بما لديها من عادات وتقاليد وقيم خلقية واجتماعية »14، وهذا التوجيه الاجتماعي للأدب العربي لا يقتصر على عصر بعينه بل يبدو بصورة واضحة في العصور الأدبية جميعا حتى حين امتزج المجتمع العربي بالمجتمعات غير العربية التي دخلت في حوزة الإسلام وتفاعلت معه تفاعلا قويا مكونة مجتمعا جديدا، وقد عبر الشعراء في شعرهم عن الشكل الجديد الذي يبدو عليه هذا المجتمع، كما عبر كتاب النثر عن هذا المجتمع الجديد ومشكلاته وقضاياه ويبدوا هذا واضحا في كتابات أعلام النثر العربي في أزهى عصوره الأدبية والعصر العباسي بنوع خاص ومن أبرز هؤلاء الأعلام: (الجاحظ، الهمذاني، التوحيدي، الذين عبروا في كتاباتهم النثرية عن كثير من القضايا الاجتماعية في عصورهم)15.

وقد ظهرت بعض الدراسات التطبيقية في الثقافة العربية التي استخدمت المنهج الاجتماعي في تحليل ظواهر الأدب العربي وخير مثال على ذلك دراسة شيقة قام بها عالم اجتماعي عربي وهو الأستاذ أحمد الشايب، حيث درس« ظاهرة الغزل العذري التي انتشرت في مجتمع البادية في العصر الأموي »16، وهي دراسة انتهى فيها إلى إثبات بأنها ظاهرة اجتماعية ارتبطت في نشأتها وظهورها بطبيعة مجتمع البادية في العصر الجاهلي وأن تطورها واتساعها في العصر الأموي مرتبطان بما أصاب هذا المجتمع من تغييرات في عصر بني أمية وقد أكد على فكرته بقوله « الحب العذري ليس ثمرة للحياة الأموية، وليس له من هذه الحياة سوى اسمه فقط وإنما هو قديم منذ العصر الجاهلي وثمرة للحياة الاجتماعية في هذا العصر»17، وعلى أساس هذا المنهج كان تفسيره لانتشار هذا الحب في العصر الأموي بأنه « ظاهرة اجتماعية انتشرت كما تنتشر سائر الظواهر الاجتماعية على أساس من العدوى والتقليد»18، وهناك دراسة أخرى لشاعر مغربي هو محمد بنيس حيث حاول فيها أن يربط بين الإبداع الشعري المغربي المعاصر والظواهر السوسيولوجية في المغرب على وجه الخصوص.

ونرى مثالا آخر لهذا المنهج الاجتماعي في دراسة الأستاذ أحمد الشايب «لظاهرة النقائض في الشعر العربي »19، وهي دراسة قامت على أساس أن هذه الظاهرة الأدبية نشأت وتطورت حتى بلغت ذروتها واكتمالها في العصر الأموي في ظل ظروف اجتماعية معينة ترجع أساسا إلى فكرة العصبية التي قام عليها النظام الاجتماعي في العصر الجاهلي، وما كان من عودة هذه العصبية إلى الحياة في ظل السياسة الأموية التي أيقظت الفتنة النائمة بعد أن حاول الإسلام جاهدا لإخمادها، فالنقائض ظهرت في العصر الجاهلي بسبب هذه العصبية القبلية ثم عادة مرة أخرى إلى الحياة في العصر الأموي حيث عادة هذه العصبية من جديد إلى الحياة وعادت معها حياة العرب الاجتماعية جاهلية في أكثر من جانب.

وهكذا تلقف العالم العربي هذا المنهج وخصوصا عندما شهد تطورات اجتماعية وسياسية تمثلت في حركات التحرر القومي، فطبق في كتابات رواد الحركة الأدبية الحديثة في مصر مثل ما فعل طه حسين الذي صور بدقة المجتمع العباسي من خلال دراسته لبعض شعراء هذا العصر أمثال: المتنبي والمعري، إذ لم يقتصر اهتمامه بقضايا المجتمع وطبقاته عند هذه الحقبة الزمانية فقد تجاوزها إلى العصر الحديث بتصويره للمجتمع المصري قبل ثورة 23 يوليو وما كان يعانيه من تفاوت طبقي من خلال كتابه "المعذبون في الأرض"20، كما يبرز ذلك في كثير من أعماله الأدبية مثل "جنة الحيوان، مرآة الضمير"، كذلك نجد توفيق الحكيم الذي جسد المنهج الاجتماعي في كتاباته خاصة "يوميات نائب في الأرياف"21 الذي صور فيه كثيرا من المشكلات الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع الريفي المصري قبل ثورة 23 يوليو 1952 وصور فيه ذلك التفاوت الطبقي، كما عبر عنه أيضا في مقالة له بعنوان "الأدب خادم للجماعة حافظ للقيم"22، وأيضا من خلال مقال تحت عنوان "الأدب طريق إلى إيقاظ الرأي" فيعلن الحكيم بأن «مهمة الكاتب ليست إمتاع القارئ فقط بل في التفكير معه»23.

ويطلق بعضهم مثل محمد مندور على هذا الاتجاه النقدي اسم " النقد الإيديولوجي" ويتضح ذلك من خلال قوله «المنهج الإيديولوجي في النقد المعاصر يناصر اليوم عدة قضايا أدبية وفنية مثل قضية الفن للحياة وقضية الالتزام في الأدب والواقعية في الأدب»24، وفي قول آخر له «وقد دفعت إلى اعتناق هذا المنهج نتيجة لاهتمامي بالقضايا العامة والنواحي السياسية والاجتماعية في حياتنا، ثم لإيماني بالفلسفة الاشتراكية وازدياد بها كلما ازدادت معرفة بواقع مجتمعنا أثناء عملي بالصحافة وبحكم نشأتي الريفية وصلتي الوثيقة بطبقات شعبنا الكادحة»25.

ولعل ابرز الأسماء التي يجب أن يشار إليها في هذا الصدد محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في كتابهما المشترك " في الثقافة المصرية" الذي صدر عام 1955" 26، وكانت له الريادة في النقد الواقعي الماركسي في العالم العربي، كما برز ناقد لبناني هو حسين مروة الذي أصدر كتابا بعنوان "دراسات في ضوء المنهج الواقعي"27، ضف إلى ذلك عدة أسماء ساهمت بشكل أو بآخر في بلورة هذا المنهج منهم: عصام حنفي ناصف، سلامة موسى، عمر فاخوري، غالي شكري، عبد المحسن طه بدر، فريدة النقاش، عبد الرحمان ياغي، لويس عوض وغيرهم، ومن خلال هذه الأمثلة المستقاة من التراث العربي نتوصل إلى نتيجة مفادها أن النظرية الماركسية قد كان لها أثر كبير في الدراسات العربية الحديثة التي فتحت أعين الرواد العرب إلى ضرورة الأخذ بهذا المنهج وتطبيقه في مختلف الدراسات الأدبية العربية.

وعلى غرار سائر البلدان العربية استغرق النقد الاجتماعي حيزا كبيرا من الكتابات النقدية الجزائرية والتي تدعو إلى التشديد على البعد الاجتماعي للنص الأدبي نذكر منهم محمد مصايف الذي يؤمن أن رسالة الناقد «ألا يغفل الجانب الاجتماعي في أعمال الأدباء فيبين العلاقة التي تربط بين هذه الأعمال وبين تطلعات المجتمع ومدى خدمة هذه الأعمال لآمال الطبقات العامة المحرومة»28، وقد أعلن هذا الأخير في مقدمة كتابه "دراسات في النقد والأدب" أنه اتبع منهجا سماه المنهج الواقعي التقدمي محددا ماهيته بقوله: « في كل هذه الدراسات كنت انظر إلى النص على انه أثر أدبي يعبر عن قضايا اجتماعية»29.

كذلك الأمير عبد القادر الذي عبر في شعره عن وطنه وبيئته والكاتب حمدان خوجة الذي صور الوضع الذي انتهى إليه الوطن في كتابه "المرآة"، وغيرهم من الأسماء المساهمة في حركة أدبية ذات صلة وثيقة بالواقع الوطني الاجتماعي كمحمد ساري وزينب الأعوج وعمر بن قينة والأعرج الوسيني ...إلخ....

خصائص المنهج الاجتماعي:

-لا يعلمنا النقد الاجتماعي قراءة النصوص فقط بل يعيننا ويفتح أعيننا على قراءة حياتنا وعلاقاتنا بالعالم من حولنا.

-لم يعد في خضم هذا المنهج المعنى هو الموجود فقط أو المحصور في النصوص وإنما جعل مكانا للقارئ من خلال إبراز ذاته الاجتماعية.

-هو منهج حمى النص من التلاشي والتحول إلى مجرد إضافة لسلطة معرفية أخرى.

-القراءة النقدية الاجتماعية قراءة للمسيرة والتقدم بوصفهما حاملي التغييرات الإيجابية (فالثورة الفرنسية مثلا مازالت نتائجها مستمرة إلى يومنا

-وظيفة الكتابة الكشف والتعبير عن التاريخانية الاجتماعية باعتبارها حقل المسائل المتكررة.

-تعد القراءة النقدية الاجتماعية ابتكارا وبحثا وتأويلا لأنها تشكل تركيبا جديدا بين البنى التحتية والفوقية وبين الفرد والعالم وبين الأشياء المتوارثة والمبتكرة 30 .

-إنها نقد ودعوة في آن واحد.

مآخذه:

- التركيز على الجماعة وعدم الاهتمام بالفرد.

- يهتم أصحاب هذا الاتجاه باللغة الخطابية في الأسلوب لأن هدفهم هو التأثير في المجتمع ولا يهتمون بالتصوير الفني31.

- إصرارهم الشديد على رؤية الأدب على أنه انعكاس للظروف الاجتماعية للأديب لأن العامل الذي يدفع الفنان إلى الخلق قد يكون هذا الاندماج في الصراع الاجتماعي ولكنه قد يكون أحيانا رغبة في كسب المال مثلا أو طلب ود المحبوبة فقد يكون المجتمع هو العامل المؤثر وقد يكون غيره.

- إن الأصل في العمل الأدبي شعرا أو نثرا هو أن يحقق المتعة الفنية الجمالية لذلك لا ينبغي إهمال الجانب الجمالي « فالأدب رسالة فنية وأهدافه إنسانية أخلاقية »32، ومنه كان اهتمام النقاد الاجتماعيين بالمضمون وإغفالهم الشكل الفني قد سلب العمل عنصرين هما القيم التعبيرية والقيم الشعورية ويصبح بذلك أشبه بالوثيقة التاريخية أو الاجتماعية وهي نص جاف.

- حاول الرأي الماركسي أن يثبت بأن كل المشكلات الاجتماعية كانت لها جذور متغلغلة في الصراع الطبقي الاقتصادي بمعنى أن الأعمال الأدبية الفنية انعكاسا مباشرا لأسباب مادية اقتصادية، غير أن الفنان في حالات كثيرة لم يكن ينظر بهذا المنظار فقد يتأثر بقوى أخرى في المجتمع غير العامل الاقتصادي فالأفكار الأخلاقية مثلا أو مستوى الثقافة والذوق والمعتقدات... كلها عوامل ممكن أن تترك أثرها على الفنان والأصح أن نقول بأن العامل الاقتصادي واحد ضمن عدة عوامل تؤثر في الفن.

- اشتق الماركسيون كل شيء من أنماط الإنتاج فذهبوا إلى أن التطور المادي يؤدي إلى تطور ذهني وهذا رأي يحمل قدرا معينا من الحقيقة ولكن ليس بالأمر المطلق فمثلا لم تظهر أية تغييرات تكنولوجية في القرون العديدة بين أوائل العصور الوسطى وظهور الرأسمالية في حين أن الحياة الثقافية والأدب خاصة مر بأعمق التحولات، كما أن الأدب لا يظهر دوما فور اطلاعه على التغييرات التكنيكية في العصر فمثلا الثورة الصناعية لم تنفذ إلى الروايات الأمريكية إلا في أربعينيات القرن التاسع عشر وذلك بعد أن ظهرت أعراضها بزمن طويل بصورة واضحة وهذا ما رد عليه ماركس وأطلق عليه مصطلح " قانون العصور الطويلة" قائلا: « بأن العلاقة التي تربط الأبنية الاجتماعية بالأبنية الإبداعية ليست مباشرة ونتائجها لا تظهر بسرعة »33.

- هناك من ينكر تأثير المجتمع تأثيرا مباشرا في المبدع والإبداع لذلك رفضوا المرجعية الاجتماعية ولا يعترفون بغير المرجعية اللغوية للعمل الأدبي، فقد صرحت ناتالي ساروت بأنه « لا شيء يوجد خارج اللغة »34.

الخاتمة:

عمل المنهج الاجتماعي على محاولة الكشف عن الأبعاد الحقيقية للواقع في الأعمال الأدبية، وقد ظهر هذا المنهج عند الغرب أولا ثم تأثر به العرب ويتجلى ذلك من خلال أعمالهم الأدبية النثرية والشعرية، كما ينبغي التنبيه بأن القول بهذه العلاقة بين الأدب والمجتمع لا يلغي خصوصية النص واستغلاله النسبي عن إطاره الاجتماعي إذ يوجد أدب عظيم له علاقة ضئيلة بالمجتمع أو ليس له علاقة على الإطلاق، فليس الأدب الاجتماعي سوى أحد أنواع الأدب وليست له أهمية أساسية ما لم يتمسك المرء بالنظرة القائلة أن الأدب قبل كل شيء محاكاة للحياة كما هي وللحياة الاجتماعية بشكل خاص.

الهوامش والإحالات:

1- محمد سعيد فرح، علم اجتماع الأدب، دار المسيرة للتوزيع والطباعة، الأردن، ط1، 2009، ص83 .

2- ريني ويليك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط1، 1948، ص98

3- يوسف خليف، مناهج البحث الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004، ص25 .

4- إيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب، بيروت، ط1، 1979، ص89 .
5- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص65 .
6- رينيه ويليك، المرجع السابق، ص91 .
7- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت-لبنان، ط1، 2002، ص40.
8- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث (من المحاكاة إلى التفكيك)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، ط1، 2003، ص67 .
9- جيرار ستولنيتز، المرجع السابق، ص656 .
10-المرجع نفسه، ص671.-13
11- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من الانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، رغاية-الجزائر، (دط)، 2000، ص40 .
12-بسام قطوس، المرجع السابق، ص68.
13-مراد عبد الملك، الدارس النقدية المعاصرة، دار الكتاب الحديث، القاهرة- الكويت- الجزائر، ط1، 2009، ص135 .
14-يوسف خليف، المرجع السابق، ص38 .
15-المرجع نفسه، ص39 .
16-يوسف خليف، المرجع السابق، ص39
17-المرجع نفسه، ص39.-43
18-يوسف خليف، المرجع السابق، ص39 .
19-المرجع نفسه، ص37.
20-عثمان موافى، المرجع السابق، ص91.-46
21- المرجع نفسه، ص93.-47
22- أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، ط1، 1979، ص362.-48
23-المرجع نفسه، ص369
24-عثمان موافى، المرجع السابق، ص11.-50
25-أحمد أبو حاقة، المرجع السابق، ص366.

26-بسام قطوس، المرجع السابق، ص52-68.

27-المرجع نفسه، الصفحة نفسها. -53

28-يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص46.-54

29-المرجع نفسه، ص47.

30-عثمان موافى، المرجع السابق، ص56-87.

31-أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط2، 2006، ص115.-

32-شكري عزيز ماضي، المرجع السابق، ص36.

33- صلاح فضل، المرجع السابق، ص40.-59

34-مراد عبد الملك، المرجع السابق، ص192

المحاضرة العاشرة:
النـــــقد النـــــفـــسي

المدة: ساعة ونصف

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

المنهج النفسي في النقد العربي الحديث:

عُرِفَ المنهج النفسي في النقد العربي الحديث بمسمّيات عدّة، كان منها النقد السيكولوجيّ، ولكنّ المنهج النفسي في العربي الحديث لم يُعرف بملامح وحدود واضحة للمنهج فعليًّا كما عُرف في

النقد الغربي، إذا ورد في أماكن متفرقة من كتب النقاد العرب، إلا أنّه حيث ورد، حمّلّ التعريف ذاته الذي حمله في النقد الغربيّ، واستمد النظريات الغربية ذاتها التي استمدّها النقد الغربيّ في تحليلِ الأدب، وهو بذلك لا يزالُ نقدًا اتباعيًّا للنقد الغربيّ.

ويُعرف المنهج النفسي في النقد العربي الحديث بأنّه المنهج الذي يعتمد نظرية التحليل النفسي التي أسّسها الطبيب النمساوي فرويد في تطبيقاتها النقدية، والتي حاول من خلالها تفسير السلوك البشري، وإرجاعه منطقة اللاوعي واللاشعور لدى الإنسان ، كما يُعرّف أنّه المنهج الذي يحاول تطبيق نظريّات علم النفس السريريّ على النص الأدبيّ، من خلال تحليل نفسية الأديب عندما كتب نصه الأدبي، للتعرّف إلى خصائصه الشخصيّة، والعقد النفسيّة التي يعاني منها؛ بسبب أحداث مرّت به بطفولته أو فترات لاحقة من حياته، وانعكست في نصّه الأدبي، والشخصيّات الأدبية في النص التي تتشابه وشخصيته، باعتبار النص وثيقةً نفسيّةً تكشف عن الحالات النفسية للأديب.

لقد عُدّ المنهج النفسي في النقد العربيّ الحديث وسيلةً للكشف عن قدرة النص الأدبيّ في التعبير عن مضمون اللاوعي لدى الأديب والمستويات النفسيّة العميقة لديه، من خلال دراسة الأدب على مستويين، مستوى النص الأدبي وما كتب فيه، ومستوى الشخصية المُضمّنة في النص الأدبي، آخِذًا بعين الاعتبار العديد من العناصر الأساسيّة التي يتكوّن منها أيّ نصّ أدبي وهي: المجاز والاستعارة والكناية، وكيف يمكن للمشاعر النفسية وقواها بين المعتقد والتمسّك بالهوية الشخصية، والحبّ والكراهية، والرغبة، والمعرفة لدى الأديب، التأثير في البنيات الاجتماعيّة والثقافيّة في المجتمع.

في الثقافة العربيّة ظهر المنهج النفسي في النقد العربي الحديث في عدد من الدراسات البحثية التطبيقية، فقد كانت نشأته في الوطن العربي على يد أمين الخولي عام 1945 في بحث منشور له بعنوان علم النفس الأدبي، أتبعه بكتاب البلاغة وعلم النفس، تلاه بعد ذلك محمد خلف عام 1947 في كتابه الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، وكان من أبرز مظاهر ظهور المنهج النفسي في النقد العربي الحديث، نشأة مدرسة علم نفس الإبداع في منتصف القرن التاسع عشر، على يد مصطفى سويف، وكان لها إنجازات فريدة ضمن المنهج النفسي، وكان كتاب سويف "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة" نقطة ارتكاز جوهريّة للعديد من الدراسات النقدية اللاحقة عن الأجناس الأدبية، فكتبت سامية الملّة كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح، وكتب شاكر عبد الحميد الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة.

تطبيقات المنهج النفسي في النقد العربي الحديث:

لقد أفاد العرب كثيرا من المنهج النفسيّ في الغرب، ومن تطبيقاتِه النقديّة، فكان لهم أن يُشاركوا بإسهاماتِهم النقدية فيه، وتطبيقها على الأدباء العرب، فكان من أبرز تطبيقات المنهج النفسي في النقد العربي الحديث، ما كتبه طه حسين عن

أبي العلاء المعري في كتابه "مع أبي العلاء في سجنه"، فيفسر طه حسين الحالة النفسية لأبي العلاء المعري، ويرى أنّه أوقَعَ على نفسه ظلمًا كبيرًا، وتحميلها ما لا طاقة لها به، عندما أسَرَ نفسه في ثلاثة سجون، كان أحدُهما إقناع نفسه بأنّه سجين دون سجّان نتيجة إصابته بالعمى، وبسببِ هذا السجن سجن نفسه في سِجْنَيْن آخرَيْن، الثاني عندما أثَّرّ عَماه في حالته النفسيّة فسجن نفسه في بيتِه لا يُبارحُه، والثالث سجن المعري العقلي الفلسفي الذي تخيّلّ أنّ عقله مسجون فيه كما يتخيّل الشعراء، مما جلب الألم والقنوط والشقاء، ودفعه إلى الشكّ الدائم، الذي يوقعه في مخاضات الحيرة والشرّ واللذة الماديّة، فهو يَسعى دائما إلى الوصولِ إلى الكمال في نفسِه فلا يصل، وأن يبلغَ إلى اللذة الماديّة فلا يصل، مما يلقيه في غياهب الألم والحسرة.

الشاعر أبو نواس شَهِدَ الكثير من الدراسات النقديّة التطبيقيّة للمنهج النفسي في النقد العربيّ الحديث، فها هو محمد النويهي في كتابه "نفسية أبي نواس"، يتتبع الخصائص النفسية لأبي نواس في أشعارِه، ومظاهر سلوكه الظاهرة فيها، فتوصل إلى أنّ أبي نواس يعاني من عقدة الاضطرابات الجسمية المتأتّية من إحساسه المرهف وسرعة توتّره، وكل ذلك يعود من عقدة ناشئة لديه من زواج والدته برجل آخر بعد وفاة أبيه، وقد انعكست هذه العقدة على سلوكاته، فتعلّق بشُرب الخمر، وعانَى نوعًا من الشذوذ وحبّ الغلمان، ويتناول العقاد كذلك أبي نواس ويدرسه دراسة نفسية تحت المنهج النفسي في النقد العربي الحديث، ويتتبع فيها سماته النفسيّة من خلال شعره، من خلال التسلّح بأساليب التحليل النفسيّ في تحليله لشخصيّته، فيتوصل في دراستِه إلى أنّ أبا نواس يعاني من عقدة مرضية هي النرجسية، ويصاحبها مجون وميل ظاهر للإباحية والشذوذ، ويؤكد العقاد على كل ما وصل إليه بنماذج من شعر أبي نواس تعرض صورًا من إدمانه وشذوذه وعقيدته الدينية.

ويقدّم بشار بن برد دراسة تطبيقيّة للمنهج النفسي في النقد العربي الحديث عن الشاعر بشار بن برد، التي يصل فيها إلى أنّ الشاعر يعاني من عقدة النقص، وهي عقدة ناتجة عن عجزِه الخلقيّ كونَه كفيفًا، وكونه من الشعراء المَوالي، فانعكست عقدته هذه في شعره، فأكثر الهجاء فيه ليعوّض

بقوته الأدبية نقصه، ويشعر الآخرين ببطشه وسلطانه، والمتتبع لتطبيقات المنهج النفسي في النقد العربي الحديث، سيجد الكثير من هذه التطبيقات على الأدباء والشعراء، ولكنْ ما يُلمَح في هذا المنهج أنّ العرب مارسوا التطبيق في الأغلب، لكنّهم لم يَسْعوا إلى إيجاد نظرية عربية خاصّة في الأدب العربي، وبذلك يكون المنهج النفسيّ في النقد العربي الحديث، منهج اتّباعي للمنهج الغربي لا غير.

مزالق المنهج النفسي في النقد العربي الحديث:

رغم أنّ المنهج النفسي في النقد العربي الحديث حاول كثيرًا الكشف عن البنيات الشعورية لدى الأديب من خلال الحفر في البنيات اللغوية، إلا أنه وقع في مزالق كثيرة نتجت عن محاولة استنطاق النصوص الأدبية استنطاقا تعسفيا، وهذه المزالق هي: اهتمّ المنهج النفسي في النقد العربي الحديث بالأديب وتجاهل النص الأدبي، مُغفِلًا إياه.

أخضع المنهج النفسي في النقد العربي الحديث النص الأدبي للتحليل الإكلينيكي، ممّا جعل هذا التحليل أقرب إلى التشخيص السريري منه إلى التحليل الأدبي. أغفل المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث الشعور عند المبدع إغفالًا تامًّا، عندما أرجع إبداع الأديب إلى لا وعيه الناتج عن الكبت المرضي، ونزوات الماضي، وعقده النفسية. جعل النص الأدبي دائمًا تعبيرًا عن الذات، من خلال ليّ عنق النص، وإخضاعه لهذه الفكرة، مما جعله غير قادر على تحديد العلاقة بين الأديب والعمل والأدبي، والمساواة بين العمل الأدبي الجيد والعمل الأدبي الرّديء؛ كون النص الأدبي وثيقة نفسية على صاحبه لا غير، ولا مجال فيه للكشف عن جوانب الإبداع المتفردة لدى الأديب.

المصادر والمراجع:

1- "المنهج النفسي عند شارل مورون"، اطّلع عليه بتاريخ 21-5-2019. بتصرّف.
2- "الإبداع الأدبي والتحليل النفسي (بين منهج الدراسة النفسية والتحليل السريري)"، اطّلع عليه بتاريخ 22-5-2019. بتصرّف
3- "التحليل النفسي والادب والثقافة"، اطّلع عليه بتاريخ 22-5-2019. بتصرّف.
4- "مصطفى سويف"، ، اطّلع عليه بتاريخ 22-5-2019. بتصرّف.
5- "مع أبى العلاء فى سجنه"، اطّلع عليه بتاريخ 22-5-2019. بتصرّف.

6- "أبو نواس الحسن بن هانئ"، اطّلع عليه بتاريخ 22-5-2019. بتصرّف.

7- "المناهج النقدية الحديثة الواقع والمأمول"، اطّلع عليه بتاريخ 22-5-2019. بتصرّف.

المحاضرة الحادية عشر:
النـــــقد الـــــواقـعي

المدة: ساعة ونصف

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

النقد الواقعي:

شَهِد الأدبُ حتّى النصفِ الثاني من القرن التاسع عشر، استَغْراقا عميقًا في الأوهام والخيالات، في ظلّ التيارات الرومانسيّة، التي أحدثت فجوة عميقة بين الأدب والواقع، ومن هنا ظهرَ أدباء نادوا بضرورة عودة الأدب إلى الواقع لتصويرِه تصويرًا دقيقًا بعيدًا عن مغالاة الرومانسية في الهروب من الواقع، فكان هذا العامل الأول في نشأة المذهب الواقعي في الأدب، أمّا العامل الثاني فتمثّلَ في ما حققته العلوم من تقدّم واكتشافات علميّة بعد تطبيق المنهج التجريبي، ممّا أسهم في انتشار النظرة الواقعيّة عند الأدباء، فنظروا إلى الوجود نظرة موضوعيّة بعيدًا عن التزييف والذاتيّة.

وكان الروائيّ الفرنسي شنفلوري أول من استخدم مصطلح الواقعية، مفسّرًا إيّاها بمطابقتها للواقع، وتعبيرها عن الأشياء كما يبدو في الملاحظة والتجربة. 1خصائص المذهب الواقعي في الأدب حدّد المذهب الواقعي في الأدب مجموعة من الخصائص التي يجبُ أن يراعيَها الأديب، أو يقوم عليها أيّ عمل أدبي، حتى يصنف تحت المذهب الواقعي في الأدب، حتى أصبحت له خصائص مائزة له بين المذاهب الأخرى، وهذه الخصائص كما يأتي:2

الأدب الواقعي أدبٌ موضوعيّ، يقوم على تصوير الواقع كما هو دونَ تدخّل ذاتية الأديب، أو خيالاته أو عواطفه وأحلامه. اعتمد المذهب الواقعي في الأدب على تصوير الأشياء في الواقع كما تظهر في الملاحظة أو التجربة، بعيدًا عن التزييف، وإقحام الكاتب نفسه في الأدب. شخصيّات الأدب الواقعي يجب أن تأخذ من الطبقتين الدّنيا والوسطى، ولا مكان للطبقة الأرستقراطية بينها، وعليه فإنّ ما يصوره الأدب الواقعي هي قضايا شعبيّة، ويقدّم نماذج إنسانيّة بسيطة لم يألفها الأدب من قبل.

على الأدب الواقعي أن يصور تأثير المجتمع على الإنسان، ومن هنا لُوحظ على الأدب الواقعي إبان نشأته بروز النظرة السوداوية فيه إلى الحياة والإنسان؛ نتيجة تأثره بالظروف الاجتماعيّة السائدة آنذاك، كظهور الرأسمالية، وانتشار النفعيّة والمصالح الفرديّة في المجتمع، وقد عكس بلزاك هذه الظروف في رواياته المسمّاة بالملهاة البشرية، فبدا فيها المال الحقيقة الأولى في المجتمع، حتى سيطرت الكراهية والتنازع على الأموال حتّى على أفراد العائلة الواحدة. وتظهر هذه المبادئ ذاتها في المذهب الواقعي في الأدب العربي، الذي ظهر بعد الحرب العالميّة الثانية، وانتشار التعليم والثقافة نتيجة لنضج الوعي العربيّ، وظهور الحركات الثوريّة التي باتت تحلّل الواقع تحليلًا موضوعيًّا بعيدًا عن الرؤية الذاتيّة والضبابيّة، وأصبحت في تحليلها تربط بين الفرد ومشكلاته والواقع الاجتماعيّ والسياسيّ، ونسبة ما يعاني منه من مشكلات إلى الاستعمار والأنظمة الرجعية التابعة للاستعمار،

وعندما تأمل الأدباء في المذهب الواقعي في الأدب العربيّ في مشكلاتهم، وجدوا أن الفرد جزء من كل، وبالتالي فإنه لا يستطيع حلّ مشاكله، والوصول إلى ما يطمح إلا مع الآخرين.

وكان أبرز من رأوا هذه الرؤية وعُدّوا أبرزَ من مثّل المذهب الواقعي في الأدب العربي عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب وعبد الرحمن الشرقاوي، ونجيب محفوظ ويوسف إدريس. مدارس المذهب الواقعي في الأدب عُرفَ المذهب الواقعي في الأدب بأنّه المذهب الذي يرى الواقع وجودًا مستقلًّا، بعيدًا عن الذاتيّة وما تبنيه من أوهام وأحلام عن هذا المجتمع، وبالتالي يقاس الكلام، بمدى مطابقته للواقع، وتصويره إيّاه تصويرًا حيًّا، ومنه عرف المذهب الواقعي في الأدب عددا من المدارس الواقعية، التي اختلفتْ باختلاف أفكار مؤسّسيها، وآليات نظرها للواقع وتحليله، وهذه المدارس كالآتي3

الواقعية النقدية: وهي الواقعيّة الأولى التي عرفتها فرنسا من المذهب الواقعي في الأدب، في القرن التاسع عشر من النصف الثاني منه، وقد عُرفت هذه الواقعية بنظرتها السوداوية للمجتمع، فقد قامت على تصوير الواقع، ونقده، وتشخيص عيوبه، ثمّ رفضه مباشرة دون أن تقدّم حلولًا لمشاكل الفرد والمجتمع، ودون أن تقدّم بديلًا للواقع الذي رفضته.

أمّا أبرز أعلام الواقعية النقدية في المذهب الواقعي في الأدب، فكان أبو الواقعية النقدية بلزاك في الملهاة البشرية التي صوّر فيها الحياة الفرنسية على اختلاف أوضاعها الاجتماعية والسياسية ومعاناة الأشخاص تصويرًا حيًّا موضوعيًّا واقعيا مدينا فيه الطبقة الاجتماعية البرجوازية التي ينتمي إليها، ساخرا منها، ومعظما من تمرد العمال والفلاحين في المجتمع. ومنهم فلوبير في روايته مدام بوفاري التي صوّر فيها الحياة الريفية في فرنسا، وحياة الطبقة الوسطى في منتصف القرن التاسع عشر، وقد اعتمد في تصويره دقة التعبير والصرامة العلمية، مهتما بالمجتمع ومشكلاته أكثر من الإنسان. وكان محور الواقعية النقدية الفردية البائسة التي تَرى العيوب وتنقلها دون أن تحاول تغييرها، فينتهي أمرها باليأس والخضوع للأمر الواقع، لعدم قدرتها على تولّي قيادات التغيير في المجتمع. وذهب البعض إلى أن الواقعية النقدية في المذهب الواقعي في الأدب هي الأدب والفن البرجوازي بما يتضمنانه من نقد للواقع الاجتماعي المحيط.4

الواقعية الاشتراكية: ثاني مدرسة من مدارس المذهب الواقعي في الأدب، ظهرت في القرن العشرين في الاتحاد السوفيتي، بتأثير الثورة الاشتراكيّة عامَ 1917، وبعد تأسيسِ الاتحاد العامّ

للكتاب سنة 1932م، وكان موضوعُها الأساسيّ الحرب وأثرها على الفرد، وكان مكسيم غوركي أوّلَ من استخدم هذا المصطلح، قائلًا أنّ الحياة تتضمّنُ الخلق والنشاط اللذَيْن يسعيَان إلى تنمية قدرات الفرد، وإعطاء الإنسان قيمة لينتصر على قوى الطبيعة، والمحافظة على صحّته وسعادته ليعيشَ على الأرض، وقد توحد في أسرة واحدة في مسكن طيب.

ومحور الواقعية الاشتراكية الفردية الإيجابية المتفائلة التي تنمو وتتطوّر في ظلّ العمل الجماعي، وتحاول أن تؤثّر في المجتمع وفي تطوره، وتقوم على تصوير الأفراد منتجين داخل بيئتهم، وذهب البعض إلى أنّ الواقعية الاشتراكيّة في المذهب الواقعي الاشتراكي هي الأدب والفن الاشتراكي بما يتضمّناه من موافقة الأديب والفنان على أهداف الطبقة العاملة وأهداف العالم الاشتراكي، وبذلك تكون الاشتراكية هي المنهج الأساسيّ الذي تتبناه الواقعية الاشتراكية، لبناء مجتمع جديد تتجاوز فيه سلبياته، وتصور ما فيه من صراع وحركة وتصور تصويرًا حيًّا. 5

الواقعية الطبيعية: وهي امتداد للواقعية النقدية، ولكنّها أكثر علمية وموضوعية منها، لتأثرها بالنظريات العلمية وحقائقها، وعلم الطب وعلم النفس، وطبّقت كلّ ما تأثرت به على الأدب والفن، ومؤسّس هذه الواقعية هما الأخوان أدمون وجول جونكور، ولكن إميل زولا هو رائد هذه الواقعية في سلسة رواياته روغون ماكار، الذي رأى أن الإنسان مُسيّر في هذه الحياة ولا يستطيع الاختيار فيها، وأبرز ما يسيره الوراثة والبيئة، وإن أبرز ما يميز الواقعية الطبيعية في المذهب الواقعي في الأدب إيمانها الشديد والثابت بالعلم والتجريب والملاحظة، وما الطبيعة في وجهة نظرها إلا تركيبة علمية مطبقة على الأدب. 6

الواقعية النفسية: وهي الواقعيّة التي رفضت الرومانسيّة رفضًا قاطعًا، ولكنّها بحثت في النفس البشرية وبواعثها، وحللتها تحليلًا دقيقًا، ونقل أسرارها نقلًا موضوعيًّا، لم تنتشر كثيرًا كباقي الواقعيّات، ولكن كان لها أثرها في الفن والأدب، ورائد هذه الواقعية هو ستندال، الذي قال فيه هيبوليت تين: "لقد علمنا ستندال كيف نفتح أعيننا وننظر"، وله كتبٌ عديدة منها روايته الأحمر والأسود، وكتاب الحب.7

أعلام الواقعية في الأدب العربي:

تعد الواقعية من أكثر الاتجاهات النقدية شيوعًا في الوطن العربي؛ لأنها تربط بين الأدب والمجتمع، وما يحدث فيه من تغييرات مختلفة، ولذلك تأثر النقاد والأدباء العرب بالواقعية الغربية

بأنواعها، ولكنهم لم ينسوا خصوصية الواقع العربي ومشكلاته وقضاياه، ومن أبرز النقاد العرب: عبد العظيم أنيس، ومحمود أمين العالم، وحسين مروّة، وغيرهم، ومن أبرز الأدباء: محمد تيمور، ومحمود تيمور، ونجيب محفوظ، وغيرهم، وتظهر الواقعية في أعمالهم الأدبية المختلفة.

كيف ظهرت الواقعية في العالم العربي:

ظهرت الواقعية في الأدب العربي الحديث في أعقاب الحرب العالمية الثانية إثر انتشار التعليم ونضج الوعي الاجتماعي؛ إذ ظهرت المؤسسات الاجتماعية كالأحزاب السياسية التي اتجهت إلى تحليل الواقع تحليلاً موضوعياً، مما جعل رؤية الأديب تقوم على الربط بين مشكلات الفرد والواقع الاجتماعي.

من أهم أدباء الواقعية النقدية في الأدب العربي الحديث: نجيب محفوظ عبد الرحمن منيف

ومن الروايات التي مثلت الواقعية الاشتراكية: رواية " الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي؛ وقد دارت أحداثها في عقد الثلاثينيات في إحدى القرى المصرية مظهرة حاجة أهل القرية إلى الإصلاح الزراعي من خلال توزيع الأراضي الزراعية على الفلاحين، ومواجهتهم للفساد والإقطاع وتقلبات الطبيعة.

من الروايات التي مثلت الواقعية النقدية التي ركزت في أدبها على مشكلات الطبقة البرجوازية الصغيرة: رواية " زقاق المدق " لنجيب محفوظ وفيها يصور حياة الناس في حي زقاق المدق في القاهرة إبان الحرب العالمية الثانية، ويظهر انصياع الشخصيات الروائية التي تعيش في هذا الحي للمؤثرات الاقتصادية والاستعمارية لتنتهي بها الأحداث نهايات مأساوية.

المصادر والمراجع:

1- "نشأة الواقعية"،. بتصرّف.
2- "خصائص المذهب الواقعي بتصرّف.
3- "واقعية"، اطّلع عليه بتاريخ. بتصرّف.
4- "لمحة عن بعض أعلام المذهب الواقعي في الغرب"،. بتصرّف.
5- "الأدب السلوفاكي"،. بتصرّف.
6- "إميل زولا"،. بتصرّف.
7- "لمحةعن بعض أعلام المذهب الواقعي في الغرب"،. بتصرّف

المحاضرة الثانية عشر:

القضايا النقدية (1)

المدة: ساعة ونصف

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

قضية الخيال في النقد الحديث:

مازالت مسألة الغموض والوضوح في الشعر تحتل مساحة لا بأس بها على صعيد التعامل مع الشعر، نقداً، أو قراءة، وتكاد لا تخلو دراسة للشعر، قديمه، وجديده، من المرور على هذه المسألة صراحة أو ضمناً.. ولعل هذه المسألة من أكثر المسائل حساسية، في أهم فن عربي هو الشعر، وربما كانت طريقة الحوار الاتهامية – في معظم الأحايين- السبب في إفساح المجال لولادة آراء نقدية –لا تستند في معظمها- إلى أساس تاريخي، له علاقة بفهم التراث العربي فهماً علمياً صحيحاً .

إننا في مرحلة أحوج ما نكون فيها إلى تأصيل نظرتنا إلى الشعر، والتعامل معه بروح العصر، دون أن نفقد من ملامحنا، التي كونها ذلك التراكم التاريخي الهائل، والمتقدم في زمنه كثيراً- ولايزال بعضه يحتفظ بهذا التقدم- في مجال الشعر، وفي طريقة النظر إليه.

القول بلا تراثية الغموض لا يفضي إلى فهم التراث الشعري العربي، كما أن القول الآخر الذي يجعل الغموض خاصية أساسية من خواص الشعر الحديث لا يؤدي إلى فهم الشعر الحديث، ذلك أن كلا الموقفين لا يستند إلى فهم صحيح للتراث أو المعاصرة.

صحيح أن الشعر الحديث يفترق عن الشعر القديم في قضايا هامة، ولكن هذا الافتراق، في رأيي –يصل إلى مسألة الغموض ولا يتطرق إليها، ذلك أن الغموض هو خيط السبحة، الذي يربط حلقات هذا الشعر التاريخية، عبر كل المراحل، وهو الصفة الملازمة له، في أي شكل ظهر فيه، لذلك يمكن القول أن الغموض خاصية جوهرية من خصائص شعرنا العربي، في كل حلقاته التاريخية، انطلاقاً من خاصية أصله، ومصدره، وهو الخيال.

الغموض حالة مقابلة للوضوح –ولا يشك في هذا أحد، ذلك أن جوهر الحياة يكمن في هذه الثنائيات الضدية,لذلك فلا غرابة إذا قررنا منذ البداية، أن الغموض هو الحالة الناشئة عن المجاز في استخدام اللغة، هذا المجاز المناقض لاستخدام اللغة في النثر، فكلما كان المجاز أبعد عن النثر أو المستعمل كلما كان ذلك فناً شعرياً، ولا شك أن هذا المجاز مصدره الخيال –كما أسلفنا- والوضوح "أي النثر" مصدره العقل، ومن الخطورة بمكان أن نتعامل مع أحدهما بأدوات الآخر، رغم إقرارنا المبدئي بفاعلية مخيلة الشاعر تحت مظلة عقله، واستطراداً يمكن القول أن الفن هو في قدرة الفنان على إنشاء علاقات لغوية تخيلية "مجازية في نصه الشعري" وإلا فكيف يكون النص شعراً إذا كان

نثراً؟! وهنا يجب التذكير بأن هناك أنواعاً أدبية كالقصة والرواية مثلاً يحفلان بمناخات الشعر وأجوائه ولكنهما ليسا شعراً.

إن الانطلاق من تقسيم الفلاسفة العرب المسلمين، للقوى النفسانية المدركة، أو المرتبة بحسب قدرتها على تجريد المادة يعطينا فكرة واضحة عن دور "الخيال" الذي سماه كولريدج فيما بعد الخيال الأولي أو العفوي، و"التخيل" الذي يتضمن فعلاً إرادياً عند الفلاسفة العرب المسلمين، أو "الخيال الثاني" المبدع بحسب كولريدج فيما بعد أيضاً.

يستنتج من هذا أن الفلاسفة العرب ميزوا بوضوح بين الخيال، والتخيل، فنظروا إلى "التخيل" بمعنى موقف الشاعر(1)، أي أن التخيل فعل إرادي يمارسه الشاعر الذي يختار موضوعاته –أو أن حساسيته هي التي تفرضها عليه- انطلاقاً من كونه كائناً اجتماعياً، يمارس دوره وفق هذا المعطى، فهو كالصياد الذي لا يتدخل إلا إذا نهته رعشة حباله(2) فيعالج هذه الرعشة معالجة "تخيلية" أي "قصيدة"، وما على المتلقي بعدئذ إلا أن يعيد إنتاج الصورة الشعرية المتولدة من الخيال، من جديد، أي أن يمارس فعل "التخيل(3)

التخيل هنا هو الخيال، ولكن في حالته الواعية، الإرادية، أي في حالة توظيف الشاعر له، الذي يظهر، في الصورة الشعرية، وما القصيدة في النهاية، إلا مجموعة هذه الصور المتراصفة والمتداخلة مع بعضها.

إن التخيل الشعري، حركة متعددة الأبعاد –في رأي حازم القرطاجني- تعتمد على المعنى، والأسلوب، واللفظ، والنظم، والوزن، لأن الألفاظ في الشعر غير منفصلة عن الوزن، لأن وزنها خاصية تنبع من كيفية إيقاع التناسب بين عناصرها، الصوتية التي تتجاوب مع تناسب المعنى(4)

صحيح أن العناصر الصوتية –في رأي حازم- سمعية خارجية، ولكن هذا لا يغير كثيراً الآن، إذ إن قراءتنا للشعر وإن كانت غير مسموعة خارجياً فهي مصوتة، ومسموعة داخلياً.

في ماذا إذن يختلف العقل عن الخيال؟

بالعودة إلى التراث الفلسفي والنقدي العربي يمكن استنتاج أربعة أمور:

أولاً: العقل يعتمد في قضاياه على البرهان، أما الشعر فليس معنياً بالبرهنة على القضايا التي يعالجها، سواء كانت داخلية أو خارجية.

ثانياً: العقل –في النهاية- معني بصدق أو كذب قضيته، أما الشعر فيؤخذ من حيث هو كلام مخيل(5). والعلاقة بين مفردات قضاياه التي يعالجها احتمالية غير مؤكدة الوقوع أو الوجود حسياً، لكن يمكن وجود ما يشبهها.

من الضروري هنا الفصل بين مسألتي: الصدق والكذب، إن ما يبدو للمتلقي كذباً أو غير صادق، ليس الكذب بالمعنى العقلي الأنطولوجي، لقد سبق لقدامة أن رأى الفرق الواضح بين الكذب والمبالغة "الحالة الضرورية في الشعر" لأن الكذب أن تدعي ما ليس موجوداً في الحقيقة، أما المبالغة

فهي ضرب من التجاوز في التصوير(6)نافياً بذلك القيمة النقدية التي رددت أو تردد "أعذب الشعر أكذبه"، لذلك فإن الشاعر لا يكذب، بمعنى آخر أن المسائل المستقبلية –وهي الجوهرية في فعل الشاعر- لا علاقة لها بالكذب، بل بالأحلام، والطموحات.

ثالثاً: المسائل العلمية –الناتجة عن العقل- وضعية، محايدة مفارقة الجوانب الذاتية، ولا أرى أننا بحاجة لإثبات أهمية، وعظمة الجوانب الذاتية في الشعر، وتتعامل –أي المسائل العلمية- مع المفاهيم والتصورات باعتبارها مقولات مفارقة للمستويات الحسية.

رابعاً: إن المعرفة التخيلية أو التخييلية، لا يمكن أن تنفصل عن الحس، في الوقت الذي تكون فيه المعرفة العقلية مبرأة من الحس، بمعنى أن المخيلة والعقل يجردان، ولكن تجريد الأولى جزئي، لكي يتمكن المتلقي من إعادة إنتاج الصورة الشعرية الصادرة عن مخيلة الشاعر(7)، أي تجريد ممكن، أما تجريد الثاني، فكلي، وبريء من المادة ولواحقها(8)، لا قيمة للكلمة إلا باعتبارها محض علامة فحسب، تساوي في القيمة، الرمز الرياضي، أو العلاقة الجبرية، وعلى العكس من ذلك لغة الشعر حيث تصبح العلاقة بين الكلمة والشيء علاقة معقدة، تتجاوز فيها الكلمة مستوى العلاقة داخل تشكيل لغوي متميز بفاعلية سياقه، يمنحها تعدداً في الدلالة، وثراء في الإشارة(9)

إن فصلنا بين الخيال والعقل –وهو فصل غير قطعي- لا يلغي مشروعية التساؤل عن وجود خيال علمي، ولكنه يختلف عن الخيال الشعري، في أن الأول سابق لتحققه، وعملية تحققه على الصعيد الحسي، المادي، يلغيه خيالاً، إذ لا حاجة للإنسان لإعادة تخيله من جديد.

أما الخيال الثاني فسابق، ولاحق، -إذا اعتبرنا القصيدة صيغة تحققية للخيال- مع الأخذ بعين الاعتبار أن الخيال الشعري غير مطلوب منه تحقيق نفسه كالخيال العلمي: ليس المطلوب مشاهدة تلفت القلب، لأن ذلك غير ممكن- بل تخيله.

الغموض في الشعر حالة ملازمة له –ويجب أن تكون كذلك- لأن المعاني وإن كانت تقتضي الإعراب عنها، والتصريح عن مفهوماتها، فقد يقصد في كثير من المواضيع إغماضها، وإغلاق أبواب الكلام دونها، في رأي حازم القرطاجني(10) كيف يمارس الشاعر إغماض معانيه في شعره؟

سؤال على جانب كبير من الأهمية، معني بنتائج عمل المخيلة عبر أهم نتائجها، وهو الصورة الشعرية.

من البديهي القول أن الشعر مجاز، ولقد سبق لابن رشد أن أعجب بهذين البيتين:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

لقوله "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطي الأباطح" بدل قوله "تحدثنا ومشينا".

والواقع أن بيتاً كهذا البيت:

وتلفتت عيني فمذ خفيت عني الطلول تلفت القلب

ليس شعراً إلا لدخول "تلفت القلب" ذلك أن كل ما عداها "نثر" بلغة عصرنا، فأصبح شعراً لدخول المخيلة فيه من جهة أن القلب لا يتلفت إلا في مخيلتنا، فبدخولها تحولت العلاقات اللغوية داخل البيت الشعري إلى مستوى آخر غير نثري، كقول أحدهم:

فلا تتركي نفسي شعاعاً كأنها من الحزن قد كادت عليك تذوب

وكقول أحدهم أيضاً:

وليس الذي يجري من العين ماؤها ولكنها نفس تذوب فتقطر

والعلاقة الخيالية في البيتين واضحة من حيث اعتبار المعنوي مادياً يذوب خلافاً للواقع المحسوس.

إننا لا نستطيع "بعقلنا" تفسير هذه الحالة "ذوبان النفس" ولكننا نستطيع تخيلها بالتأكيد، مع الأخذ بعين الاعتبار أن إعادة تخيل الصورة ليس قبضاً لها، ولكنه شعور بفهمها دون إمكانية شرحها. أو توضيحها، وهذه مسألة هامة في نتاج الخيال بصفة عامة.

ربما كانت هذه الحالة هي السبب في نفور بعضهم من الشعر الغامض، ذلك أن من ينفر منه، يهجس دائماً بالقبض على الأشياء دون أن تفلت منه، وسبب ذلك –في رأيي- يعود إلى أننا نحاول أحياناً فهم الشعر بأدوات العقل، التناسب الدقيق بين الألفاظ، والمعاني، وتسمية الأشياء بمسمياتها الحقيقية ..إلخ. فهل يصح هذا في الخيال؟ إن الاسم المستعار كلما كان قدمه أثبت في مكانه، وكان موضعه في الكلام أضن به وأشد محاماة عليه، وأمنع لك من أن تتركه وترجع إلى الظاهر، وتصرح بالتشبيه، فأمر التخييل فيه أقوى، ودعوى المتكلم له أظهر وأتم(11)

والشاعر في سعيه الدائم إلى الحالة الفنية المطلوبة في الشعر –أي الشعر بمثابته مجازاً، صورة شعرية- فإن الصورة الشعرية لا يمكن أن تخدم الموقف الفني، إذا لم يكن الموقف الحياتي، الاجتماعي، الفلسفي واضحاً لدى الشاعر سلفاً، بمعنى آخر: الصورة الشعرية بمثابتها مجازاً أي شعراً لا يمكن أن تكون مفيدة، أو حتى شعراً إلا إذا جاءت في سياق رؤيا الشاعر المرجعية.

ينتج الغموض إذن عن الخيال الذي يمارس فعله عبر مستويين:

الأول: مستوى العلاقات غير المتوقعة سلفاً من قبل المتلقي، والتي لا يمكن أن تكون عقلية أو منطقية.

الثاني: عبر ما يسميه الفلاسفة والنقاد العرب "المحاكاة" التي لا يمكن أن تكون مجرد نقل حرفي للواقع أو العالم، وإنما هي صياغة لموقف المبدع من الواقع أو العالم، أي تشكيل لمعطياته في المخيلة، إلى الدرجة التي تجعل المتلقي، كأنه يواجه ما لم يعرفه من قبل(12) لا شك أن معرفة غير المعروف من قبل بالنسبة للمتلقي سبب أساسي من أسباب المتعة الفنية، ولكنها ليست السبب الوحيد، إذ إن هناك سبباً آخر مهم هو أن الشاعر يهجس في شعره بما هو أكثر أصالة وجذرية في حياة الناس "الحزن، وقلق الوجود" مثلاً من حيث أنها مشاعر "جوانية: "

كأنا خلقنا للنوى وكأنما حرام على الأيام أن نتجمعا

وأيضاً:

عجبت لسعي الدهر بيني وبينها فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر

وأيضاً "قلق الوجود: "

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملحوم

يمكن الاستشهاد بكثير من الأبيات الأخرى التي تتضمن حالة تراجيدية مأساوية، ولو حاولنا أ ن ننظر، أو نتعامل مع الأبيات السابقة بمثابتها فناً لما أمكننا ذلك إذ لا فن فيها أي لا صورة شعرية ولكنها مع ذلك تحقق لنا متعة ولو أنها سهلة المنال، خالية من المجاهدة التي يرتبها علينا الفن والتعامل معه، سببها قدرة الشاعر على التعبير عن هذه "الجوانية" المشتركة بين الناس جميعاً، والتي ستفضي إلى إحساس غامر بأن الشاعر يتحدث نيابة عنا وبطريقة أفضل من طريقتنا.

هدف المحاكاة هنا إذن تخليص الواقع المعاش من شوائبه لنحل محلها ما يجب أن يكون، وهذا متعة في حد ذاته، فالشاعر يطمح باستمرار إلى معايشة عالم مكتمل، والواقع بالنسبة إليه ليس إلا هذا العالم غير المكتمل، فماذا يفعل إذن؟ إنه يأخذ مفردات هذا الواقع ثم يعيد صياغتها في مخيلته، وانطلاقاً من العلاقة الوثيقة بين الخيال والحلم، فإن الشاعر يظل حالماً باستمرار بعالم لا مثيل له إلا في مخيلته هو، ولهذا فإنه كائن مستقبلي دائماً، يرى الحاضر غير مكتمل، وباعتبار أن المستقبل سيصبح واقعاً في لحظة تاريخية ما، فسيصبح غير مكتمل أيضاً، ولأن العلاقة ستبقى هكذا دائماً، فإن الشاعر لا يكف عن تشييد علمه عبر رؤاه. وخيباته المستمرة في وجود عالم واقعي غير ناقص، لهذا يظل الشاعر خاسراً لحالة الاندماج في الواقع، منفصلاً عنه، تاركاً مسافة يظل من خلالها يرى الواقع بكل تفاصيله، لكي يستطيع لملمة مفرداته، من أجل بناء عالم –في مخيلته- بديل لهذا العالم غير المكتمل، وبالتالي غير الجميل أيضاً.

إن العالم والحياة، والواقع ليس في نظر الشاعر إلا نثراً، ولكنه بمثابة فنان يحوله إلى شعر، من علاقات منطقية، واقعية، محددة الأبعاد، ومدركة بالحواس، إلى عالم مجازي، متخيل تشكل ذات الشاعر، -انطلاقاً من كونه الصائغ والمبدع- محوره، ونقطة ارتكازه الأساسية، وعامل توازنه الداخلي.

الشاعر خلال إعادة صياغته للعالم، يبدع كلاً متكاملاً، وهذا هو الفرق الأساسي بينه وبين العالم، إنه يركب، بينما يتناول العالم الأشياء جزءاً فجزءاً.

سيظل الفنان –والشاعر فنان- يركب ويعيد صياغة الأشياء في محاولة مستمرة منه لكي تصبح جميلة، وشاعرية، وتلك مهمته الدائمة.

الهوامش والإحالات:

1- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1983، ص16.

2- د. إلفت كمال الروبي –نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين- دار التنوير بيروت ط1 1982 ص19 وما بعدها.

3- د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت ط2 1981 ص 38.

4- عباس إبراهيم، مقدمة في الصورة الشعرية –دراسة- مجلة الثقافة العربية- العدد السادس 1984 –طرابلس- ليبيا.

5- د. جابر عصفور. مفهوم الشعر، دار التنوير، بيروت ط2 1982 ص244.

6- المصدر السابق ص 213

7- المصدر السابق ص106

8- عباس إبراهيم المصدر السابق.

9- د. ألفت كمال الروبي- مصدر سابق ص 52.

10- د. جابر عصفور –مفهوم الشعر- ص216 مصدر سابق.

11- د. تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي –دار الحوار، اللاذقية ط1 1983 ص 171 نقلاً عن الجرجاني، أسرار البلاغة ص 2950.

12- جابر عصفور –مفهوم الشعر، ص 200-مصدر سابق.

المحاضرة الثالثة عشر:
القضايا النقدية (2)

المدة: ساعة ونصف

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

النقد الأدبي بين النظري والتطبيقي:

بدأ النقد الأدبي العربي، يصدر أحكاما نقدية نظرية، على النص الأدبي، مبديا رأيه وفق مقاييس أولية، توافق الطبيعة الإنسانية والفطرة الساذجة، تدور في معظمها، فيما يقف عليه الناقد ويلاحظه، بما تراه العين، وتسمعه الأذن، ويتذوقه اللسان، أو يشمه الأنف أو بما يمكن إدراكه بالحس، ولربما أهم ما يميز الشاعر العربي ما يطلق عليه (مشاعر الحس)، الذي يغلب عليه في كل ما يصدر عنه من نصوص أدبية، وعن هذه الخاصية، يؤكد الدكتور محمد زغلول سلام ما ذهب إليه النقاد بشأنها: ومع لغة العرب جاء شعرهم كمثال أدبي، وجاء عالم الأفكار التي يضمها وهو محسوس غير مجرد" (محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي ج1 ص33)

فكل ما يحسه الناقد ويقف عليه بذوقه وفطرته يصدر حكمه، من خلال إشارات عابرة، ونظرة ذاتية، وفي كتب النقد أمثلة مليئة بمثل هذه الأحكام، نقف عند واحد منها : " تحاكم الزبرقان بن بدر، وعمر بن الأهتم ووعبده بن الطبيب، والمخبل بن السعدى، إلى ربيعة بن حذار الأسدى في الشعر أيهم أشعر، فقال للزبرقان : أما أنت فشعرك كلحم أسخن ل هو أنضج فأكل ول ترك نيئاً فينتفع به، وإما أنت يا عمرو فان شعرك كبر ودجر، فيتلألأ فيها البصر، وأما أنت يا مخبل فان شعرك قصر عن شعرهم، وإما أنت يا عبده فان شعرك كمزادة أحكم خوزها، فليس تقصر ولا تمطر". (بدوي طبانة، 1972م، دراسات في نقد الأدب العربي، ص 13).

وهكذا كانت معظم الأحكام النقدية تصدر من هذا القبيل، ول تخرج عن الذوق الفطري، والملاحظة السريعة، والنظرة الجزئية، وهي مطبوعة بطابع الرتجال لم يدم النقد على حالته هذه، بل سرعان ما تحول إلى نقد تطبيقي، عندما نظر النقاد فيما بعد بالنظرة الشاملة والمتكاملة إلى النصوص والأساليب، ودراستها دراسة تحليلية قائمة على المناهج والمقاييس النقدية، عمادها الذوق والتركيب الثقافي والفكري واللغوي، وبعد أن اتسع النقد وتش عب مباحثه، وتنوع اتجاهات النقاد لتشمل النقد اللغوي، ونقد الألفاظ الشعرية ومعانيها، ونقد الأخطاء النحوية والصرفية والنقد البلاغي، والنقد الديني وغيرها.

وبسبب هذا التنوع النقدي برزت قضايا أدبية، كقضية طبقات الشعراء، واللفظ والمعنى والمطبوع والمصنوع، والسرقات إلى غير ذلك ممن اهتم بها النقاد، وتحول نقدهم إلى النقد التطبيقي من أمثال : ابن قتيبة، قدامة بن جعفر، ابن طباطبا العلوى، عبد القاهر الجرجاني، ابن رشيق القيرواني، حازم القرطاجنى، صلاح الدين الصفدي" ،وغيرهم كثيرون ممن أشعل ثورة النقد التطبيقي. (ياسر بن سليمان 2002، النقد التطبيقي عند الصفدي، ص.15)

ولعل قضية السرقات الشعرية، أو ما يطلق عليها بنظرية (الأخذ) هي من أهم القضايا النقدية التطبيقية التي عنى بها النقاد، لأنها نشأت في ظل موازنات شعرية، دلّت الكشف عن مواطن الأخذ والسرقة فيها ملاحظة للسارق والمسروق في الألفاظ والمعاني، حول النقاد نقدهم النظري بعد إمعان وتدقيق وتحليل في النصوص إلى نقد تطبيقي، من هؤلاء النقاد ابن طباطبا العلوي، حين أجرى نقده التطبيقي على هذه القضية الأدبية بين شاعرين هما (أبو نواس، والأحوص) كما في قول الأول:

وإن جرت الألفاظ منا بمدحة لغيرك إنسانا فأنت الذي نعني

فنظر نظرة الناقد المثقف في هذا البيت، ورد معناه إلى الشاعر المسروق معناه، فقال أخذه من قول الأحوص:

متى ما أقل في آخر الدهر مدحًةً فما هي إل لبن ليلى المكرم

ويعلق على نقده هذا فيقول : " وأكثر من يستحسن بالشعر تقليدا على حسب شهرة الشاعر وتقدم زمانه، وإل فهذا الشعر أولى بالاستحسان والاستجادة من كل شعر تقدمه". (ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 111-112)

حاول كثير من النقاد تناول هذه القضية النقدية باعتبارها إحدى القضايا الجوهرية للنقد الأدبي، محاولين وضع مناهج ومقاييس تطبيقية لهذه القضية، كل فيما اجتهد به، والناقد ابن بسام النحوي، عرض لهذه القضية النقدية فوضع كتابا مستقلا تناول فيه سرقات المتنبي، واضعا فيه توجيهاته النقدية، وما أخذه المتنبي في شعره من شعر غيره، ومن التطبيقات النقدية لبن بسام نقتبس هذا القول، قال المتنبي:

قلق المليحة وهي مسك هَتْكها ومسيرها في الليل وهي ذكاء

مأخوذ من قول البحتري:

حاولن كتمان الترحل في الدجا فباح لهن المسك لما تضوعا.

(ابن بسام، سرقات المتنبي، ص7-8)

وفي أدبنا الحديث يطالعنا النقاد اهتمامهم بهذه القضية، فالعقاد كناقد نراه ليخرج عن دائرة النقاد القدامى في تطبيق نقده للسرقة الشعرية، مستعملا مقياسي (الحسن الممدوح) و(القبيح المذموم) . فينتقد أحمد شوقي في رثاء الأميرة (فاطمة) متهماً إياه بالسرقة القبيحة، والتي كان النقاد القدامى يأخذونها مأخذ العيب في الشعر معيبين إياها، يقول شوقي:

فاطمة من مولد يمت المهد جسر المقبرة

ويقف العقاد عند لفظي (جسر المقبرة)، منتقدا إياه وأن معناه مسروق من كثيرين من الشعراء، يقول أبو العتاهية:

قد عبروا الدنيا إلى غيرها فإنما الدنيا لهم معبر.

و أورد هذا المعنى المعرى بعد أن فصله وقسمه، قائلاً:

حياة كجسر بين موتين : أولاً وثان، وفقد المرء أن يعبر الجسر.

وهذا المعنى أوضح وأوجز في قول محمود الوراق:

اغتنم غفلة المنية واعلم إنما الشيب للمنية جسر

ويزيد العقاد توضيح نقده في سرقة أحمد شوقي، فيقول : " سرقه وشوهه كعادته، لأنه جعل المرء يخرج من المهد إلى المقبرة ووما نظن الناس يموتون كلهم أطفالً والصحيح أن المهد أول مراحل الجسر، والحياة بمراحلها المتتالية بقيته". (عدنان حسين قاسم، 1980م، الأصول التراثية، ص 372 -373).

ومن القضايا التطبيقية التي عنى بها نقاد الأدب قدامى ومحدثين، ونظروا إليها ببالغ الأهمية والأثر قضية) اللفظ والمعنى (والفصل فيها هو الوصول إلى جوهر الأدب وحقيقته، فتحدث عنها الكثيرون من خلال نظرتهم إلى كليهما، والمفاضلة بينهما يمثل أساساً من أسس النقد، فالجاحظ ناصر اللفظ وآثره على المعنى يوضح نظرية (المعاني) وبوجهة نظره، فان المعول على الألفاظ، أي الأسلوب والقدرة على التفنن في التعبير، كي يكون الشعر بديعاً، فالعبرة باللفظ وبه يكون الشعر حسناً أو قبيحاً، ومن هنا فقد وضع معايير نقدية، فقال : " وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً وساقطاً سوقياً، فكذلك ل ينبغي أن يكون غريباً وحشياً، إلا أن يكون المتكلم إعرابياً، فان الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي وكلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم طبقات " . (الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1 ص 144) .

والمعنى عنده مطروح في الطريق يعرفه كل إنسان العربي العجمي البدوي والقروي، والعبرة باللفظ، ومع ناقد آخر، ربما كان أحد النقاد المتأخرين الذين حاولوا حصر آراء من سبقهم في هذه

القضية، محاول وضع اتجاهاً تطبيقياً لما رآه، إنه الناقد صلاح الدين الصفدي، حين بحث الناقد هذه القضية فكانت نظرته أنه يطلب من اللفظ فصاحته، وسهولته، وعذوبته، وفخامته، وتأديته المعنى المراد كما طلب من المعنى صوابه، ووضوحه، وملاءمته اللفظ الذي يؤديه، فالاثنين عنده من الأهمية بمكان في تحديد المطلوب منها، ويسوق أدلة تطبيقية على مايقول، فذهب إلى أن المتنبي كان يعتني بمعانيه، أكثر من اعتنائه بألفاظه، فهو يراه شاعر.

نزلنا عن الأكوار نمشى كرامة لمن بان فيه أن نلم به ركبا

يقارن بين بيت المتنبي وبين بيت ابن خفاجة، منتقدا المتنبي لأنه ق صر في أسلوبه وألفاظه، فقال لو قال مثل قول ابن خفاجة، لجاء بيته أتم جزالة، ولكن المتنبي كان يحتفل بالمعنى ويتمثل به، ول يبالي بالألفاظ، وبيت ابن خفاجة هو قوله:

نزلنا عن الأكوار نمشى كرامة لأهليه أن نغشى رسومهم ركبا

ثم عقب على بيت ابن خفاجة، بقوله:" والذي أورده ابن خفاجة حسن". (ياسر بن سليمان شوشو 2002م، النقد التطبيقي عند الصفدي، ص 264) .

إن النقد في ميدانه التطبيقي قد تجاوز النقد في الألفاظ والمعاني والسرقات الشعرية وغيرها من القضايا الأدبية، وبلغ في عصر النهضة حد النقد في الموازنات الشعرية عند العرب منذ القدم، لأنها الوسيلة الوحيدة للتفاضل بين الشعراء والحكم له بالجودة أو عليه، لكن النقاد المحدثين كان لهم رأي آخر، لا يخالف ما ذهب إليه النقاد القدامى، إلا أنه كان أكثر عمقاً وتحليلاً في هذه القضية النقدية، من بين هؤلاء النقاد، الناقد حسين المرصفي، حين مثل هذا الاتجاه تمثيلاً صادقاً، فذهب إلى أن الموازنة التي يفضلها موازنة فنية خالصة، تقوم على أسس نقد الأساليب من حيث الديباجة الشعرية، وحسن العبارة وعذوبة اللفظ، والخلو من التعقيد، فيقرر بالقول : " وإنما تبقى الشبهة في ترتيب الحال من البحتري وأبي تمام وابن الرومي وغيره من أهل زمانه، وتقدمه بحسن عبارته، وسلاسة كلامه، وعذوبة ألفاظه، وقلة تعقد قوله، فالشعر قبيل ملتمس مستدرك وأمر ممكن مطيع".(حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية،1992هـ،ج2 ص458).

على أنه يجري موازنة بين قصيدتي البارودي وأبي نواس، يعرض فيهما، الاتجاه الفني، والأفكار الأساسية، والمعاني المطروحة التي توارد عليها الشعراء، والى حسن التخلص، مستعرضاً النقد اللغوي، وعرض للسرقات الشعرية يجري كل ذلك بالنقد التطبيقي الذي يوصله إلى فكرة جديدة توفرت في قصيدة البارودي لم تتوفر في قصيدة أبي نواس وهي فكرة)الوحدة العضوية (بمفهومها الحديث

لتوصله هذه أيضاً إلى نتيجة غاية في الأهمية في مجال النقد الأدبي فيذهب إلى أنه لا يجوز الموازنة بين شاعرين متعاصرين،أو من طبقة واحدة، أو بين شاعرين اتفقا في اتجاه واحد ومنزلة متساوية في خبرتهما، فيقول : " وإنما يوازن شعر البحتري بشعر شاعر من طبقته .، ومن أهل عصره ومن هو في مضماره وفي منزلته، ومعرفة أجناس الكلام والوقوع على أسراره، والوقوف على مقدار شيء وان كان عزيزاً، وأمر وإن كان بعيداً، فهو سهل على أهله مستجيب لأصحابه، مطيع لأربابه،ينقدون الحروف ويعرفون الصروف". (المصدر السابق، ص457-458)

.

المصادر والمراجع:

1. ابن بسام (علي بن بسام التغلبي)، سرقات المتنبي، تحقيق الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، 1973، تونس.
2. ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد)، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، دار المعارف، الإسكندرية، مصر.
3. بدوي طبانة، دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، مكتبة الأنجلو المصرية، ط7، 1975، القاهرة، مصر.
4. الجاحظ (عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان.
5. حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، ط 2، مطبعة المدارس الملكية، عام 1992هـ.
6. عدنان حسين قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر المعاصر . ط 2، 1980م، الدار الشعبية للنشر، طرابلس، ليبيا.
7. محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي، طبعة دار المعارف، القاهرة، مصر.
8. ياسر بن سليمان شوشو، النقد التطبيقي عند الصفدي، ط 2، 2002م، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر.

المحاضرة الرابعة عشر:

النقد الجديد

المدة: ساعة ونصف

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

نظرية النقد الجديد:

تطُلق تسمية النقد الجديد على نظريتين إحداهما في الأدب الأمريكي والبريطاني ،والثانية في الأدب الفرنسي. ظهرت الحركة الأولى في الأدب الإنجليزي في أمريكا وبريطانيا خلال النصف الأول من القرن العشرين ، بينما ظهرت مدرسة النقد الجديد في فرنسا بداية من 1960. ولكل حركة أقطابها

النقد الجديد في أمريكا وبريطانيا:

لقد كان النقد الجديد في أمريكا أسبق في الظهور عنه في أوربا وفرنسا تحديدا ، وقد أخذ هذه التسمية النقد الجديد The New critique منذ ألَّف الناقد والشاعر الأمريكي"جون كْرُو رانسوم John Crow Ransom (19741888 –) "كتابه الموسوم ب"النقد الجديد" عام 1941. اذْ أصبحت هذه التّسمية وقفا على هذه النظرية الجديدة التي ثارت على الاتجاه الوجداني الانطباعي في النّقد ، ودعا أصحاب هذا التوجه إلى إيلاء الأهمية القصوى للعمل الأدبي في حد ذاته بعيدا عن الانطباعية والتاريخية ، يقول"عمّار زعموش" إن صاحب كتاب"النقد الجديد" دعا النُّقاد إلى التركيز على العمل الأدبي بدلا من الاتجاه إلى تفسيره على ضوء الظروف الخارجية التي أحاطت به والعوامل التي قد تكون أثرت في إنتاجه (1)

إن النقد الجديد لم يظهر من فراغ بل استند على الفلسفة المثالية كما طورها الفيلسوفان الألمانيان"إيمانويل كانت بالألمانيةImmanuel Kant"و"جورج فيلهلم فريدريش هيغل بالألمانية Georg Wilhelm Friedrich Hegel"(2)، واستفاد هذا النقد من الاتجاه الجمالي الذي ساد أوربا في القرن التاسع عشر، فقد استلهم زعماء هذا الاتجاه من أفكار"صامويل تايلر كولريدج بالإنجليزية Samuel Taylor Coleridge"(3) و"بينيدتو كروتشه ،بالإيطالية Benedetto Croce"(4) . بل لعل"بندتو كروتشه" هو أول من استخدم مواصفات النقد الجديد، ثم جاء بعدئذ"جول سبينقران إلياس Joel Spingran Elias " فعنون محاضرته التي ألقاها في جامعة كولومبيا عام 1910 بالنقد الجديد، وفي هذه المحاضرة رفض كل منهج لايركز على العمل الأدبي في حد ذاته، وسخر أيما سخرية من التركيز على حياة الأديب وشخصيته وغيرها من الظروف المحيطة بالنص والخارجة عنه في كل الأحوال(5) وقد عَرف هذا المذهب أوج ازدهاره في الثلاثينيات من القرن الماضي، واستمر في التصاعد إلى أن خفت

أفله مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات ، بعد أن تعرض هذا المذهب لهجوم أساتذة الأدب في شيكاغو، ولعل من أبرز الانتقادات التي وُجهت للنّقد الجديد ما أورده "ويليك" في كتابه " الهجوم على الأدب ومقالات أخرى"إذْ يقول: " لايُعتبر النّقد الجديد اليوم متَجاوَزاً وباليا، وميتا وحسب، بل وعلى نحو ما مُخطئًا وباطلا" ويمكن تلخيص التهم والنقائص التي توجه للنقد الجديد في النقاط الآتية:

- النقد الجديد بعث لمقولة الفن للفن، فهو ليس معنيا بالوظيفة الاجتماعية.
- النّقد الجديد يقوم بعزل العمل عن سياقه وعن ماضيه، فالأدب عندهم غير تاريخي.
- يهدف دعاة النقد الجديد إلى إحلال النقد محل العلم.
- النقد الجديد ليس إلا وسيلة تعليمية، فهو يفيد على الأكثر طلاب الكليات الأمريكية (6)

لقد اجتمعت عوامل كثيرة كانت السبب في خفوت النقد الجديد، فبالإضافة إلى ماتم ذكره فإن النّقد الجديد كان متناقضا مع نفسه يميل إلى الرومنسية وإلى الكلاسيكية ، وكان نقد رجعيا في زمن التطور، كان أعلام هذا النقد دينيين ميتافيزيقيون وبذلك أطلق عليهم لويس عوض مدرسة " الكَثْلَكة الجديدة" نسبة إلى المذهب الكاثوليكي، وأحيانا كانوا يُدعون باسم الكلاسيكية الجديدة(7) وقد أعلن "ت.س. إليوت" "أنه" ملكي في السياسة، كاثوليكي في الدين، كلاسيكي في الأدب"(8)وما كان لمثل هذه المواقف أن تبقى قائمة أمام موجة من التيارات والمدارس المضبوطة منهجيا بدءا بالبنيوية، وهكذا انسحب النقد الجديد تاركا المجال لنقد آخر جديد سيظهر وينطلق خاصة من فرنسا على يد مجموعة من النقاد من أبرزهم"رولاند بارث Roland Barthes"(1915-1980)

أبرز أعلام النقد الجديد

ليس من اليسير ذكر جميع أعلام النقد الجديد في أمريكا وأنجلترا ، ولذلك سنكتفي ببعض الأسماء خاصة تلك التي كان لها الدور الكبير في مسار النقد الجديد ، وتلك التي سنستشهد ببعض أقوالها ، ومن هذه الأسماء

1- "توماس ستيرنز إليوت Tomas Stearns Eliot 1885- 1972" شاعر وناقد ومسرحي وفيلسوف إنكليزي من أصل أمريكي، ولد بمدينة سانت لويس في ولاية ميسوري. تخرج في جامعة"واشنطن"بمدينة "سانت لويس". التحق "توماس إليوت" بجامعة "هارفرد"، وتخرج فيها عام 1910، ثم ذهب إلى باريس ليقضي سنة في السوربون يدرس الأدب الفرنسي والفلسفة، وعاد بعدها إلى "هارفرد" للدراسة العليا في الفلسفة والمنطق وعلم النفس واللغة السنسكريتية. ثم التحق بجامعة "ماربرغ Marburg" في ألمانية عشية الحرب العالمية الأولى، وما لبث أن انتقل إلى جامعة "أكسفورد" ليمضي سنة في أقدم كلياتها "كلية مِرْتُن Merton" يَدرُس الفلسفة الإغريقية، وينشر دراسات في الفلسفة والآداب في الدوريات الأدبية. واشتغل سنة بالتعليم، ثم انتقل إلى العمل في مصرف"لويد" في "لندن" عام 1917. وازداد نشاطه في النشر والكتابة حتى عام 1922،

وفي عام 1927 حصل على الجنسية البريطانية. وفي عام 1932 عينته جامعة "هارفرد" أستاذاً للشعر فيها. وفي سنة1948 حصل على جائزة نوبل في الأدب. وتواصل نشاطه في كتابة الشعر التأملي، والمسرحيات الشّعرية والدّراسات النقدية، إلى جانب إنجاز كثير من الأعمال الأدبية؛ توفي في "لندن" بعد أن طبع بطابعه نصف قرن من الإنتاج الشعري والنقدي المكتوب باللغة الإنكليزية(9)، ومن أبرز نظرياته نظرية المعادل الموضوعي والذي سنخصص له فقرة للتوضيح.

2- "جون كرو رانسوم John Crow Ransom 1888-1974"والذي يرجع له الفضل كما ذكرنا في تسمية هذا الاتجاه باسمه .

3- "ألان تيت Allen Tate" (1899-1979» شاعر وروائي وناقد أدبي أمريكي يعد أحد رواد حركة النقد الحديث" Criticism New" ولد في "وينشستر Winchester " بولاية "كِنتكي Kentucky" في الولايات المتحدة الأمريكية، انضم وزميله في السكن الجامعي الشاعر والروائي» روبر بين وارن Robert Penn Warren» إلى مجموعة من الشعراء الجنوبيين ممن أيدوا قيم الجنوب الريفية التقليدية وأطلقوا على أنفسهم اسم "الهاربين Fugitives "ومن بينهم "جون كرو رانسوم John Crow Ransom" تخرج"تيت"من الجامعة عام 1922 وبقي على صلة بالمجموعة وساهم في إصدار مجلة"الهارب" The Fugitive ".نشر" تيت" نحواً من عشرين كتاباً، ونال جوائز عدة منها جائزة"بولنغن"للشعر عام 1956. (10)

4- "روبرت بان وارن Robert Penn Warren 1905 – 1989"روائي، وشاعر، وناقد أدبي أمريكي ألّف "وارن" بالمشاركة مع الناقد"كلينث بروكس بالإنجليزيةCleanth Brooks"1906 -1994 كتابين مؤثرين هما فهم الشعر «1938) وفهم الخيال 1943)»

5- "كلينث بروكس Cleanth Brooks" (1906-1994»، وهو واحد من طلبة "ألات تيت" .

6- "ريتشارد بالمير بلاكمير : Richard Palmer Blackmur" (1904-1965»

7- "وكينيث بورك Kenneth Burke"(1897-1986»

8- "إيفور أرمسترونق ريتشاردز Ivor Armstrong Richards"(1893-1979» صاحب كتاب "مبادئ النقد الأدبي"1924 ، و"العلم والشعر"1926 ، و"النقد العملي"1929 .

9- "فرانك ريموند ليفيز Frank Raymond. Leavis"(1875 -1978» الذي أسس مجلة نقدية سكروتيني Scrutiny 1932. وكان هذا الناقد قد ترك تقاليد وأعرافا للأجيال القادمة تقوم على أساس التحليل النصي والبحث عن المعنى والقيم الاجتماعية والثقافية.

خصائص ومميزات النقد الجديد:

ومن خصائص النقد الجديد ما أورده يوسف وغليسي على النحو الآتي (11)

أولا: دراسة النص الأدبي بعد اقتلاعه من محيطه السِّياقي؛ فمن النّص الانطلاق وإليه الوصول ، دون اعتبار بقصدية النّاص ووجدانية المتلقي ، أو ما أجملهما"ويليام ويمزات William Kurtz Wimsatt "(1907- 1975» و"مونرو بيدزلي Monroe Curtis Beardsley (1919–1985» في مقولتي :المغالطة القصدية 1946 «Intentional Fallacy). المغالطة التأثيرية «Affective Fallacy) 1949. اللتين صاغاهما في كتابهما المشترك "الأيقونة اللفظية The Verbal Icon" عام 1954.

صاغ"ويليام ويمزات"و"مونروبيدزلي" (عام1954م) المقولتين الذائعتين: "المغالطة القصدية" و"المغالطة التأثيرية" وتقضيان بأن البحث عن قصد المؤلف وهم، لأنّه غير موجود، أو موجود بشكل محوَّر، وأن الخلْط بين العمل وبين ما يحدثه من نتائج على نفسية المتلقي في ظروف معيّنة وهم - أيضاً- لأنه دلالة انطباعية لا معوّل عليها، ومادام النّقد الجديد نقداً يطمح إلى الموضوعية فإن من الواجب صيانته من هاتين المغالطتين. (12)،

وقد أوضح النّقاد الجدد أنّهم لن يقولوا أبدا بأنّه ليس للكاتب قصدا أو إن قصده غير مهم، فكما قال"كلينث بروكس" معلوم أنّ لكل كاتب مقاصد، غير أنّ مسألة تحقق المقصد في النّص أمر آخر، فالنقاد الجدد معنيون بقصد الكاتب المتحقق فنيًّا في النّص، وليس بقصده المُعلن خارج النص، وأشار"بروكس" أنّ القاصة"كاترين بورتر" لاحظتْ أنّ"بروكس"و"بن وارين" قد وقعا في تفسيرهما لواحدةٍ من قصصها على قصد لم تُرِدْه أساسا، ولم يخطر لها على بال، ولكنّها أضافتْ أنّ هذا القصد الذي أشارا إليه متحقق في نص القصة، وأنه موجود، وليس لها إلا أنْ تُقر بذلك، يقول عبد النّبي "اصطيف"وهكذا فإن"بروكس"كشيخ للنّقاد الجدد لايتجاهل مقصد الكاتب، ولكنّه يقيسه دائما بالقصد المُتحقق فنيّافي النّص الذي يدرسه، فهو المعيار الأخير في تحديد قصد الكاتب"(13)

ثانيا: اتخاذ القراءة الفاحصة وسيلة تحليلية مركزية في الدراسة النصية؛ تتقصى معجم النص وتراكيبه اللغوية والبلاغية ورموزه وإشاراته وكل العناصر الجوهرية التي تضيء دلالاته وتفك مغاليقه، ويدل هذا المفهوم المركزي على فحص النصوص المفردة بعيدا عن بيئتها الثقافية والاجتماعية.

ثالثا: الاهتمام بالطبيعة العضوية "Organicism" للنص الأدبي، ودراسته بوصفه وحدة عضوية متجانسة العناصر التي هي مكوناته الداخلية الأساسية. وقد أخذ النقد الجديد فكرة

"العضوية" عن الشعراء الرومانسيين وطوروها ويؤول مبدأ الشكل العضوي إلى اعتبار النص الأدبي كائنا لغويا "كالكائن النباتي أو الكائن الحيواني"، يمثل بنية كلية متجانسة مستقلة عن الظروف والمؤثرات المحيطة ، مثلما يؤول إلى أن النص وحدة كلية متداخلة يستحيل فصل شكلهاعن مضمونها" حيث يتساءل "آلان تيت":"هل في الإمكان التمييز القاطع بين اللغة والمضمون؟ أليس المضمون واللغة شيئا واحدا ؟ ومن يرى عكس ذلك؟ ومن هذا المنطلق ناهض"كلينث بروكس" ماأسماه "هرطقة الشرح"أو"بدعة التلخيص":"Heresy of paraphrase" بمعنى التحذير من الخلط بين القصيدة وبين تلخيص محتواها، لأن شرح القصيدة "أو نثر أبياتها" يقتضي التسليم بافتراض أن معناها أو فكرتها أو مضمونها يمكن أن يُفصل عن عملية التعبير. ذلك أن النقاد الجدد قد رفعوا شعار"أرشبيلد ماكليش Archibald MacLeish"(1892- 1982» "القصيدة توجد ولا تعني"؛ بمعنى أنها لا تمتلك معنى منفصلا بل هي تعبير عن مجموع قيمها ومعانيها المنظمة.

رابعا: الاهتمام بالتحليل العلمي للنص، ونبذ التقويم المعياري ما أمكن ذلك أي الحذر من الإسراف في إطلاق الأحكام لاسيما تلك التي تُعْوِزُها الأدلة التعليلية والحيثيات النصية؛ فقد صار الحكم النقدي-لدى النقاد الجدد- جزءا من العملية التحليلية ذاتها.

خامسا: نبذ الالتزام ورفض استخدام الأدب وسيلة لغاية رسالية معينة (اجتماعية ، سياسية ، أخلاقية ، ...».

سادسا- النقد الجديد والاهتمام بأطراف العملية الإبداعية: إذا كانت المناهج السياقية قد أولت أهمية كبرى للمبدع ، وإذا كانت الشّكلانية ثم البنيوية بعدها قد اهتمت بالرسالة الإبداعية بصورة مبالغ فيها ، وإذا كانت نظريات التلقي قد أولت عنايتها الشديدة بالملتقي فإن النقد الجديد يتميز عن كل تلك الأطراف شبه المتناقضة بأنه أولى العناية بأطراف العملية الإبداعية جميعا وفي الوقت نفسه ، صحيح أنه دعا إلى الاهتمام بالنص ، ولكنه لم يُقص الأطراف الأخرى ،جاء في محاضرة"كلينث بروكس" بجامعة دمشق" إن هناك ثلاث توْكيدات يمكن أن تُلاحظ في العملية النقدية هي: الكاتب – القارئ- النص، وإن النّقد الجديد يهتم أساسا بالنّص ، ولكنّ هذا الاهتمام لايجعل النّقد الجديد ناكرا لبقية العناصر"(14) ويقول نبيل راغب :"تهتم نظرية"النقد الجديد"بالعمل الأدبي من زوايا ثلاث: العمل في حد ذاته، والعمل في علاقته بالفنان ، والعمل في علاقته بالقارئ"(15)

فعن الاهتمام بالعمل الأدبي في حد ذاته فهذا هو المطلب الأساس لهذا النقد ، أما عن علاقة العمل الفني بصاحبه فإن النقد الجديد يرى أن العمل الفني هو قيام المبدع بصهر عناصر من الخبرات

والأحاسيس والمشاعر والثقافات والعواطف وتكوين كائن جديد وتقديمه للمتلقين ، فهذه المادة الإبداعية هي صحيح مأخوذة من الطبيعة أو من المجتمع، ولكنها خضعت لعملية صهر وإعادة تركيب ممزوجة بخيال المبدع وعاطفته ولكنها ليست مقدمة في شكل آهات بل هي مقدمة في شكل كائن حيّ مستقل حتى عن صاحبه المبدع الذي قد يندهش هو نفسه عندما يقف أمام هذا الكائن الفني الجديد.

أما المتلقي فينبغي أن يجد شيئا ملموسا مجسّدا فحين يصف الشاعر مثلا منظرا أو حادثة عليه أن يجسدها بالصور، تجسيدا وليس تعبيرا.

سابعا :" توماس ستيرنز إليوت Thomas Stearns Eliot " (1888 – 1965» وفكرة المعادل الموضوعي :

رفض"ت.س إليوت"المفاهيم التقليدية للبلاغة والتي تتحدث عن التعبير الصادق والمشاعر الفياضة وغيرها من الأمور، يقول"إليوت":"إن البلاغة هي في ابتكار الأديب لمعادل موضوعي للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه...بحيث يستطيع هذا المعادل الموضوعي أن يجسّد داخل المتلقي نفس الإحساس الذي أراد الأديب إثارته"، وقد اعتبر أن"الفن ليس تعبيرا عن إحساس صادق مهما بلغ هذا الإحساس من الصدق أو الدقة" وبدلا من هذه الفكرة فقد دعا إلى ضرورة تجسيد ذلك الإحساس وإبرازه في كيان جديد مستقل عن صاحبه، هذا الكيان المستقل يعادل ما يشعر به المبدع، وينتقل هذا الإحساس عبر الفن إلى المتلقي، وهذا مادعاه "إليوت"بالمعادل الموضوعي وهي الفكرة التي عُرِف شخصيا بها قال"إليوت" في مقالة نقدية بعنوان"التقاليد والموهبة الفردية" عام 1919"الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في شكل فن تنحصر في إيجاد معادل موضوعي، وبكلمات أخرى مجموعة من الموضوعات والأوضاع وسلسلة من الحوادث تكون معادلة لذلك الانفعال الخاص... وأن القيمة الفنية تكمن في هذه المقدرة التامة للعنصر الخارجي على التعبير على الانفعال"(16)، وقد لاحظ"ت.س .إليوت" أن مسرحية شكسبير"هاملت" تفتقر إلى المعادل الموضوعي فشخصية هاملت يستولي عليها انفعال أكبر من المواقف الخارجية التي كان يعبر بها عن انفعاله، وبذلك بقيت هذه الشخصية أسيرة انفعال حاد. إن "إليوت" وضع بهذه المقالة النقدية شيئا هاما في النقد هو المعادل الموضوعي الذي بواسطته حطم الصراع بين الذات والموضوع، مُبيناً أن ذلك الصراع لاينبغي أن يكون، فموضوعية الأدب لا تتنافى مع ذاتيته، ونظرا لأهمية المعادل الموضوعي فقد شغل النقاد ، يقول رشاد رشدي :"عندما كتب"ت.س. إليوت"هذا في عام 1919م كان بغرض الحديث عن هاملت، ولم يكن على ما

أعتقد يرمي إلى نظرية جديدة في النقد، ولكن منذ أن كتب"إليوت"مقاله عن هاملت والمعادل الموضوعي يَشْغَلُ حيّزا كبيرا من أبحاث النقد الأدبي...فبعض النقاد يعتبرونه نظرية كاملة قائمة بذاتها، في حين يتشكك البعض في أصالة الفكرة وصحتها. (17)

نفهم من ذلك أن"إليوت" لم تكن له نِيّة إبداع نظرية جديدة ولكن ذلك لا ينقص من قيمة وأهمية المعادل الموضوعي الذي لقي صدى واسعا لدى النقاد. وليس المعادل الموضوعي وليد هذه المقالة فحسب ، بل نجد معناه شائعا في كتابات"إليوت" بل لدى نقاد النقد الجديد في أمريكا وبريطانيا. لقد كتب"إزرا ويستون لوميس باوند، بالإنكليزيةEzra Weston Loomis Pound " (1885 – 1972» سنة 1910 في كتابه روح الرومانس يقول :"إن الشعر نوع من الرياضيات الملهمة (18) التي تزودنا بالمعادلات للعواطف البشرية ، وقد أدى هذا إلى اعتقاد كثير من النقاد بأن تعريف"ازراباوند" هو الأصل في فكرة المعادل الموضوعي(19). إن العبارة السابقة ل"أزراباوند" تشير حقيقة إلى المعادل الموضوعي ، ومع هذا يبقى ل"أليوت" فضل ابراز الفكرة بصورة واضحة وتطبيقها على الشعر.

النقد الجديد في فرنسا La nouvelle critique:

إذا كان النقد الجديد قد اختفى في أمريكا، فإن نقدا آخر سيظهر بنفس التسمية ولكن في بلد آخر هو فرنسا حيث سمي بحركة النقد الجديد Le movement de la nouvelle critique وللتفريق بين النقد الجديد في فرنسا والنقد الجديد الأنجلو سكسوني عمد بعض الكتاب الفرنسيين إلى الجمع بين التسمية الإنجليزية وأداة التعريف الفرنسية فأطلقوا عبارة " Le « New Criticism لتمييز هذه الحركة النقدية عن الأخرى (20«، وإذا كان النقد الأنجلو سكسوني قد انتشر انتشارا واسعا على ضفتي المحيط الأطلسي أمريكا وأوربا وامتد أثره إلى العالم العربي وغيره ، فإن النقد الفرنسي كان في فرنسا ثم انتقل بدوره إلى أمريكا ، وقد تبلور هذا النقد في مطلع الستينيات من القرن العشرين.

ضم هذا النقد الجديد في طياته مناهج متعددة، واحتضن تصورات فلسفية متنوعة، لا يجمعها سوى التأويل والإيديولوجيا؛ وهذا ما دفع بارت إلى جمعها في سياق واحد تحت اسم "النقد التأويلي" في مقابل "النقد الجامعي" الذي يعتمد على التبسيط والتوضيح والتقنين المعياري الدّوغماتي المبالغ فيه. يقول "رولان بارت" في هذا المجال:

"عندنا في فرنسا حاليا نمطان من النقد متوازيان، نقد سنسميه جامعيا من أجل التبسيط، وهو يطبق أساسا منهجا وضعيا موروثا عن"لانصون Lanson " ونقد تأويلي يختلف ممثلوه اختلافا شديدا عن بعضهم البعض، ما دام الأمر يتعلق بنقاد من مثل: "جان بول سارترSartre "، و"غاستون

باشلار "Bachlard"، و"لوسيان قولدمانGoldmann"، و"جورج بوليPoulet"، و"جان ستاروبنسكيStarobinski"، و"جان بول ويبرweber "، و"رونيه جيرار R. Girard "، و"جان بيير ريشار Richard " وهم يشتركون فيما يلي: هو أن مقاربتهم للنتاج الأدبي يمكن أن تتصل، قليلا أو كثيرا، ولكن بطريقة واعية في الغالب، بإحدى الإيديولوجيات الكبرى المعاصرة: الوجودية، والماركسية، والتحليل النفسي، والظاهراتية. وهذا ما يجعلنا قادرين على تسمية هذا النقد بأنه: إيديولوجي (21)

وكانت بداية هذا النقد مع الجدل والنقاش الذي كان بين النقاد المتحررين والنقاد الأكاديميين المحافظين ، والبداية كانت منذ أن نشر "رولاند بارث" (أستاذ في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا"مقالات نقدية"Essais critiques" ضمنها هجوما ضد النقد الجامعي ، فتصدى له الأستاذ الجامعي والناقد"ريمون بيكارRaymond Picard "(1917 – 1975) بإصدار كتاب في السنة الموالية أي عام 1964 بعنوان"أنقد جديد أم تزييف جديد؟"? Nouvelle critique ou Nouvelle imposture"

وهكذا نشبت المعركة النقدية بين الأقلام النقدية وغذت الصحافة هذا السجال مما أذكى هذا النشاط النقدي وجعله يخرج حتى خارج القارة، ومما ساعد على بروز هذا النقد استفادته من كل المذاهب والتيارات النقدية. في البداية هادن رولاند بارت خصومه لكنه سرعان مارجع من خلال كتابه"نقد وحقيقة Critique et vérité» 1966 ليطالب بحقه الذي أثار حفيظة "بيكار" وهو حريته في أن يمارس قراءة ذاتية ترتكز على الثقافة الأنثروبولوجية لعصره "التاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم النفس التحليلي، والألسنية" بعد أن يستعمل لغتها. كما أصدر "جان بول فيبير J.P.Weber " مؤلفه نقد جديد ونقد جيولوجي "Néo-critique et paléo-critique" ولكن دون أن يثير أدنى انتباه لبعده عن المنظور الأساسي للصراع القائم، وبروزه كمجرد رسالة قدحية.

ثم جاء" سارج دوبر فسكي S.Doubrovsky " لينتقم لبارت وينتصر للنقد الجديد في كتابه"لماذا النقد الجديد؟ ... «Pourquoi la nouvelle critique?". وهكذا فقد تواتر مصطلح "النقد الجديد" ، بغير دلالته الأنجلوسكسونية ، ليكون عنوانا للمناهج النسقية الجديدة "بنوية ، سيميائية ، موضوعاتية ، ...". وقد لاحظ كثير من الدارسين تشابها مدهشا – على مستوى المفاهيم – بين " النقد الجديد" و"الشّكلانية الرّوسية" و"البنوية الفرنسية" (22)

أعلام النقد الجديد في فرنسا:

1- "رولان بارت Roland Barthes 1915- 1980" .ناقد أدبي، دلالي ، فيلسوف ومنظر اجتماعي ، اتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسية وما بعد

البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة، تتوزّع أعمال رولان بارت بين البنيوية وما بعد البنيوية، فلقد انصرف عن الأولى إلى الثانية. كما أنه يعتبر من الأعلام الكبار - إلى جانب كل من ميشيل فوكو وجاك دريدا وغيرهم - في التيار الفكري المسمّى ما بعد الحداثة.

2- "جان بول شارل ايمارد سارتر Jean-Paul CharlesAymard Sartre 1905 -1980 " فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي كاتب سيناريو وناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي. بدأ حياته العملية أستاذاً، درس الفلسفة في ألمانيا خلال الحرب العالمية الثانية .حين احتلت ألمانيا النازية فرنسا، انخرط سارتر في صفوف المقاومة الفرنسية السرية.

عرف سارتر واشتهر لكونه كاتب غزير الإنتاج ولأعماله الأدبية وفلسفته المسماة بالوجودية ويأتي في المقام الثاني التحاقه السياسي باليسار المتطرف ، كان سارتر رفيق دائم للفيلسوفة والأديبة "سيمون دي بوفوار " التي أطلق عليها أعداؤها السياسيون "السارترية الكبيرة". برغم أن فلسفتهم قريبة إلا أنه لا يجب الخلط بينهما لقد تأثر الكاتبان ببعضهما البعض (23)

الهوامش والإحالات:

1- عمار زعموش: مدرسة النقد الجديد والنقد الأدبي العربي، مجلة الآداب العدد 04 ،جامعة قسنطينة، ص 211.

2- عمار زعموش: نفسه، ص 212

3- عمار زعموش: نفسه، ص211.

4- عمار زعموش: نفسه

5- عبد النبي اصطيف: "كلينث بروكس وقضية النقد الجديد" مجلة المعرفة، السنة 23 العدد 275يناير وزارة الثقافة السورية 1985.ص 181

6- عبد النبي اصطيف: نفسه ص 87.

7- عمار زعموش: المرجع السابق، ص212

8- عمار زعموش: نفسه، ص212 نقلا عن لويس عوض: الاشتراكية والأدب، بيروت1962. ص 25.

9- ملخص من الموسوعة العربية توقيع عبد الواحد لؤلؤة https://www.arab-ency.com/ar

10- الموسوعة العربية https://www.arab-ency.com/ar

11- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر،2009 ص53-55.

12- عمار زعموش: المرجع السابق

13- عبد النبي اصطيف: المرجع السابق،ص189.

14- عبد النبي اصطيف: نفسه،ص186

15- نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان 2003 ص681

16- حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوربي، ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، مطبعة طربين، 1975 ص 463.

17- رشاد رشدي: مقالات في النقد الأدبي 1962، ص 63.

18- رشاد رشدي: نفسه، ص 63

19- رشاد رشدي: نفسه، ص 63

20- يوسف وغليسي: المرجع السابق ص 50

21- عمار زعموش: المرجع السابق

22- يوسف وغليسي: المرجع السابق، ص 50

23- يوسف وغليسي: نفسه، ص 50