جامعة باجي مختار عنابة

كلية الآداب و العلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

محاضرات في االنقد الأدبي الحديث

-السنة الأولىماستير-

تخصص الأدب العربي الحديث

جمع و تقديم : الدكتورة / فتيحة سريدي

السنة الجامعية 2019-2020

مقدمة :

هذه مجموعة من المحاضرات في مقياس النقد الأدبي الحديث نتقدم بها إلى طلبة السنة الأولى ماستير ،تخصص أدب حديث و قد تم جمعها و تبويبها بما يتوافق و البرنامج المتفق عليه مع إدخال بعض التعديلات سواء بالزيادة أو النقصان تماشيا و سير المحاضرات و قدرة الطلبة على المناقشة و الاستيعاب .

تهدف هذه المحاضرات إلى تنمية رصيد الطلبة المعرفي واطلاعهم على جهود النقاد العرب في العصر الحديث لمواكبة الدرس النقدي الغربي إن على مستوى النظرية أو التطبيق والإلمام بأمهات الكتب النقدية الحديثة التي شكلت اللبنة الأساسية في بناء تصور نقدي عربي حديث .

تتوزع هده الدروس على اثنتي عشر محاضرة، تتوزع حول أربعة محاور كبرى وهي:

1-النقد الإحيائي .

2-النقد التجديدي .

3-مناهج النقد السياقي .

4-مناهج النقد النسقي .

و للإشارة فإن اشتغالنا في هذا المقياس يفرض علينا في كل مرة العودة إلى السند النصي وتحليله ومناقشته لذلك جاءت المحاضرات مثقلة بهذا الكم الهائل من النصوص النقدية سعيا منا إلى تدريب الطالب على قراءة النص النقدي قراءة دقيقة و هذا لتمكينه من الحكم على الأثر الأدبي الذي تتطلب قراءته حمولة نقدية في المستوى .

أملنا أن يجد الطالب ما يلبي رغبته في فهم هذا المقياس و الإحاطة بمعالم النقد العربي الحديث رؤية و منهجا .

المحاضرة الأولى

مدخل لدراسة النقد الأدبي الحديث

مقدمات النهضة العربية الحديثة :

منذ سقوط بغداد على يد التتار والأدب العربي يشهد تراجعا حثيث الخطى على مدى الأحقاب المتتابعة حتى انطفأت شعلته وبهت بريقه إلا من وميض خافت ينبعث من حين إلى أخر من بين الظلام الدامس الذي عم الحياة الأدبية بفنونها المختلفة ولكن البعض أفاقوا وأرادوا إيجاد حل لهذا الإشكال الذي مس حياتهم الاجتماعية والسياسية والثقافية فكانت عوامل النمو الأدبي في البلاد العربية كثيرة، منها ما ابتكر بها والآخر استمد من ثقافات وحضارات أخرى أجنبية وهذا ما يعرف بالنهضة الأدبية العربية في العصر الحديث.

1/ لمحة أدبية عن العصر الحديث:

تطرأ على حياة الأمم تغيرات تنقلها من حال إلى حال، فإذا كان هذا التغير من سيئ إلى حسن ومن ضعف إلى قوة سمي ذلك نهضة، وعكسه الانحطاط، فما أصاب الأمة الإسلامية ومنها الشعوب العربية من تأخر أرهق حياتها وأضعف مصادر الفكر فيها، وبخاصة في ميدان الأدب.

(أ)- حالة البلاد العربية في مطلع العصر الحديث:

إن سوء الأحوال السياسية قبل العصر الحديث في ربوع البلاد العربية – وبالأخص مصر- كان بسبب الفوضى التي صاحبت الحياة الاجتماعية والسياسية أثناء حكم المماليك والباشا التركي وقد انعكست هذه الفوضى بشكل واضح على الأدب شعره ونثره.

وسبب ذلك أن الحكام لم يكونوا ممن يتذوقون الشعر ولا يشجعون عليه ولذلك انصرف الشعراء إلى أمور أخرى تمكنهم من الرزق. كان الشعراء قلة وكانوا شعراء شعب لا شعراء بلاط أو ديوان وندر الموجودون منهم وانحط الذوق الأدبي بسبب انتشار الألفاظ التركية في ثنايا اللغة العربية ولا سيما العامية... لأن اللغة الرسمية في ذلك الوقت كانت

تركية، وقد انتشر الكثير من ألفاظها فحرص الشعراء على تجويد ألفاظهم وتنميق عباراتهم حتى أصبح شعرهم عبارة عن حلى لفظية خالية تنعدم فيها القيم الفنية والجمالية.

وعلى العموم يمكن القول أن أدب هذه المرحلة قد اتسم بالضعف والتخاذل باستثناء بعض ما كان من النصوص الشعرية لشعراء المدرستين المشهورتين في ذلك الوقت هما المدرسة البكرية والمدرسة العلوية. أما المدرسة البكرية، فهي نسبة إلى أبي بكر الصديق ومن تعلق به في حين أن المدرسة العلوية تنتهي إلى علي بن أبي طالب وأتباعه وكلاهما أكثر من تناول موضوعات التصوف والمديح النبوي والتفاخر بالأنساب وسير السلف.

تتمثلأغراض وموضوعات الأدب عامة والشعر منه بالخصوص –في تلك المرحلة- في تصوير البيئة المصرية وما أصابها من انحطاط وتخلف اجتماعي وفكري جراء انصراف الحكام عن الانشغال بالشعب وبمشاكله وبالانغماس في ترف الحياة وملذاتها. وقد استغل بعض الدخلاء هذا الفراغ السياسي الرهيب فراحوا باسم الدين والتصوف يوظفون الخرافات الأباطيل والسحر لخداع العامة ونتج عن هذه الأوضاع ركود تام للحركة الأدبية زمنا طويلا تجمدت خلاله القرائح الحية وبقي الشرق بعد الحروب الصليبية مغلقا على نفسه يسير في ظلمة دامسة من الجهل والفقر الثقافي وقد أطلق عليها النقاد الفترة المظلمة وتبدأ من سقوط بغداد في غزو هولاكو سنة 1258م كما يتفق جميع الدارسين وتنتهي بدخول نابليون مصر 1798م.

استمرت الفترة حوالي ستة قرون ولا شك أنها كانت مظلمة من الناحية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية. وأن الشعر العربي تراجع في هذه الفترة المظلمة عما كان عليه سابقا وكان شعر هذه المرحلة يسير في اتجاه الصنعة الفنية إلى حدها الأقصى الذي أوصل إلى الانحطاط.

(ب)- مصادر النهضة العربية:

1- احتكاك الشرق بالغرب:

كانت المصادر الأساسية للنهضة العربية هي الغرب وهذا ناتج عن احتكاك الدول العربية بالأخرى الغربية:

* احتكاك لبنان بالغرب:

ظهر هذا الاحتكاك بنوع خاص في القرن 16 وما يليه وهذا بتشجيع حركة البعثات الأوربية إلى الشرق وفتح مدارس بها إلى جانب المدارس القديمة كمدرسة "عين ورقة" التي تعد أم المدارس الوطنية في هذه البلاد إلى جانب مدرسة أخرى أسسها المعلم بطرس البستاني سنة 1863

* احتكاك مصر بالغرب:

بعد الحملة الفرنسية على مصر سنة 1798 والتي أسندت إلى نابليون الذي أعد الحملة فأيقظ هذا الاحتلال مصر من سباتها العميق، ولا سيما أن نابليون قد ضم إلى حملته كثيرا من العلماء وأهل العقل والصناعة وأنشئوا في القاهرة مدرستين لتعليم أبناء الفرنسيين المولودين بمصر وأنشئوا مجمعا علميا على غرار المجمع العلمي الفرنسي وأصدروا صحيفتين باللغة الفرنسية هما "بريد مصر" وهي تعد لسان حال الحملة وصحيفة "العشارة المصرية" وهي لسان حال المجمع العلمي.

2- الاستشراق:

أطلق الاستشراق على فئة من علماء الغرب، تخصصوا في دراسة لغة الشرق وعلومه وتاريخه وتراثه، ومر الاستشراق بمراحل ثلاثة:

- مرحلة دراسة اللغة العربية وأدبها وفكرها وذلك منذ القرن العاشر الميلادي وقبل عصر النهضة.

- والمرحلة الثانية ظهرت فيها أغراض المستشرقين من أهداف استعمارية وأخرى دينية تبشيرية فجندت لذلك مدارس تعلم اللغة العربية لتفهم عقلية أهلها فيسهل عليهم استعمار بلادهم.

- وفي المرحلة الثالثة تيقظ الشرق لأهداف المستشرقين الاستعمارية والدينية وتصدى علماء العرب لهم فحولوا اتجاههم لخدمة البحوث الفكرية وخدمة العلم والتاريخ والفكر الإنساني.

فقد كان للمستشرقين مجالات مختلفة ينشرون فيها بحوثهم ووسائل كثيرة لنشر نشاطهم وإنتاجهم العلمي وهي:

- الجمعيات ومعاهد الإستشراق التي جمعوا فيها ذخائر التراث الشرقي.

- خزائن المحفوظات بالمكتبات الغربية التي نشرت بحوثهم ومنها: الجمعية الأسيوية بباريس 1820م والجمعية الملكية الآسيوية بلندن 1723م ومراكز الإستشراق في مدريد وروما وموسكو وصقلية وغيرها في المؤتمرات التي كان يعقدها المستشرقون حيث يلتقي فيها العلماء من شتىأنحاء العالم كما حدث في مؤتمر باريس سنة 1873م وفي آخر المؤتمراتفي أمريكا من المؤتمر السابع والعشرين سنة 1967م.

ومن المستشرقين: بروكلمان وليتمان من ألمانيا، مرجليوث وجب من إنجلترا، دي ساس وماسنيون من فرنسا وغيرهم كثيرون من مختلف بلاد أوربا.

(جـ)- عوامل النهضة الأدبية في العصر الحديث:

1- الصحافة:

تعد الصحافة من أهم العوامل التي ساعدت على نمو الأدب وارتقائه ذلك أنها الميدان الذي يمارس فيه أرباب الأقلام فَنَّهم، كذلك ما للصحيفة من رواج لأسباب أهمها رخص الثمن، ونحو ذلك، لهذا كانت الصحافة من أهم العوامل في نهضة الأمم في كافة جوانب حياتها، وبخاصة الأدب ولقد عرفت الصحافة- أول ما عرفت في البلاد العربية- في مصر حين أصدر محمد علي صحيفة " الوقائع المصرية "، وكانت تهتم فيِ بداية حياتها بأحوال المجتمع تاريخاً وأدباً، بعد ذلك صدرت صحيفة " الأخبار " في لبنان، وكانت حكوميةً، ولم يكن لها اهتمام بأحوال المجتمع العربي. وفي تونس صدرت " الرائد " التونسية وكانت حكومية أيضاً وكان إسهام هذه الصحف في الحياة الأدبية ضئيلاً ومتفاوتاً. ثم بدأت تصدر بعض الصحف الخاصة مثل " مرآة الأحوال " التي أصدرها في الآستانة (رزق حسونة) وفي الأستانة أيضا أصدر (أحمد فارس الشدياق) صحيفته الأسبوعية " الجوائب "، وبدأت هذه الصحف تهتم بأحوال المجتمع، وبخاصة في الأدب واللغة والاجتماع.

ونظراً لسوء الأحوال في الشام، وحدوث بعض الاضطرابات فقد اتجه بعض المثقفين إلى مصر، وبها أصدروا صحفهم مثل "الكوكب الشرقي " و" الأهرام " و"الوطن ". ولأن أرباب هذه الصحف من النصارى لم يكن لها شأن في ميدان الإسلام حتى صدرت بعض الصحف والمجلات التي اهتمت بشؤون الإسلام والمسلمين مثل " نور الإسلام " و "

المنار" و " الهدي النبوي " ومجلة " الأزهر ". أما أهم تلك الصحف والمجلات في ميدان الأدب: فـ " الرسالة " و " الثقافة " و " الأزهر" و " الهلال ".

2- المدارس والجامعات:

جاء العصر الحديث والعالم العربي كله يعيش في جانب التدريس على ما تقدمه له المدارس البدائية [الكتاتيب]، ثم حِلقَ الدرس مع العلماء.

- فأما الكتاتيب فكانت تدرب على القراءة والكتابة وبخاصة قراءة القرآن الكريم وحفظه، وما تقدمه من مبادئ يسيرة في الخط والإملاء والحساب ونحو ذلك.

- وأما حلقأت الدرس فتلك التي كان يجلس فيها العلماء لطلاب العلم في المساجد وبيوت العلم، وأهم تلك الحلقات ما كان في الجامع الأزهر بمصر، وجامع بني أمية في دمشق، وجامع الزيتونة بتونس، وجامع القرويين بفاس، والحرمين الشريفين بمكة المكرمة والمدينة المنورة، والمسجد الأقصى، وجامع بغداد والجامع الأحمدي بطنطا، وغيرها.

لقد ازدهر التعليم في الأزهر ولكن على النظام القديم، حتى عمل بعض شيوخه على تنظيم الدراسة فيه، فأفضت جهودهم إلى وضع أنظمة حديثة للتعليم في الأزهر، وصار يتكون من ثلاث مراحل. ابتدائي، وثانوي، وعاليٍ وقسم التعليم العالي إلى ثلاث كليات: كلية اللغة العربية، وكلية الشريعة، وكلية أصول الدين، وأهم أولئك الرجال الذين عملوا على إصلاح الأزهر الشيخ محمد عبده.

ثم دخل العالم العربي عصر الجامعات، فأنشأت مصر جامعة الملك فؤاد [جامعة القاهرة]، ثم تتابع فيها إنشاء الجامعات في باقي المحافظات المصرية،ونشأت جامعة دمشق بعد ذلك بزمن، ثم تتابع إنشاء الجامعات في العالم العربي، كما انتشرت المدارس الابتدائية، والمتوسطة، والثانوية، والمعاهد المختلفة، في المدن والقرى في جميع البلدان.

3- المطابع:

ظهرت المطابع في الغرب في شكل بدائي قبل ما ينيف على خمسة قرون وأخذت في التطور فاستفاد منها الغربيون فوائد جمة. ولم تعرف البلاد العربية المطابع إلا مع الحملة الفرنسية التي دخلت مصر سنة 1213 هـ حيث أحضرت معها مطبعة تطبع بحروف عربية وأخرى فرنسية. واستولى (محمد علي) على تلك المطبعة، أو اشتراها ثم عمل على

تطويرها فاستقدم لها أحدث الأجهزة والحروف، وعني بعملها وسميت المطبعة الأميرية. واختار من العلماء مشرفين عليها وموجهين للعمل فيها، فطبعت كثيراً من أمهات الكتب مثل كتاب " الأغاني " لأبي الفرج الأصفهاني وكتاب " العقد الفريد " لابن عبد ربه، ومقدمةَ تاريخ ابن خلدون، وكثيراً من أمهات الكتب في التفسير والحديث واللغة والأدب والتاريخ وغير ذلك، ولم تزل تتطور حتى ضمت إلى دار الكتب. وأنشأ النصارى في الشام بعض المطابع، فعنوا فيها بكتب دينهم وبعض كتب الأدب واللغة، وأخذت المطابع تتطور وتنمو في البلاد العربية كلها جمعاء، لكن كانت لبنان هي المتقدمة في هذا الميدان حتى أرهقَتها الحروب الأهلية والغزو اليهودي، فأحرقت وخربت كثير من المطابع، الأمر الذي ترك أثراً واضحاً جلياً في تجارة الكتب.

4- الكتب:

جاء العصر الحديث والكتب العربية موزعةَ في خزائن الكتب في المساجد وبيوت العلماء ومحبي جمع الكتب، وكانت الدولة التركية قد نقلت كثيرا مما حوته خزائن الكتب في المساجد وغيرها.

وقد تم لَمَّ شتات الكتب برغبة (الخديوي) الذي كان قد كون مكتبة جيدة في منزله. وقد نتج عن اهتمام الكثيرين بالكتب أن برزت دار الكتب المصرية التي افتتحت وجمع فيها ما تفرق من الكتب في خزائن المساجد وبيوت العلماء، وأخذت تنمو بالشراء والهبة والطبع حتى تجاوزت محتوياتها في مراكزها الثلاثة أكثر من مليون ونصف كتاب.

وإلى جانب دار الكتب كانت مكتبة الأزهر التي تقدمت في التفسير والحديث على دار الكتب وغيرها من المكتبات العربية. وعمدت كل دولة عربية إلى إنشاء دار كتب، ثم اتسع نطاق المكتبات العامة، فصار في كل جامعة مكتبة مركزية وفي كل كلية وكل معهد بل وكل مدرسة مكتبة. ذلك أن المكتبات تعد مصدر الغذاء العقلي، فالاهتمام بها والمحافظة عليها وعلى محتوياتها واجب. وذلك من أجل توفر الغذاء الفكري لعامة الناس وخاصتهم.

5- الترجمة:

بدأت الترجمة الحديثة في العالم العربي في عهد (محمد علي) ذلك أنه حرص على إيصال علوم الغرب إلى فكر أبناء أمته وذلك ليتمكنوا من استيعاب العلومِ التي شاعت في الغرب،

وقد ترجمت في أيامه كتب كثيرة في الطب والهندسة وشتى العلوم، مثل " روح الاجتماع " و " جوامع الكلم " ونحوها واتصلت الترجمة وأخذت تتسع في كل مكان وبدأت في عهد (إسماعيل) ترجمة الكتب الأدبية وبخاصة القصص والروايات. وكان للمنفلوطي إسهام جيد في تلك المترجمات لأنه كان يكلف ترجمة بعض الأعمال إلى بعض رفقائه ثم يصوغها صوغاً عربياً جميلاً من ذلك " ماجدولين " و " الفضيله " و " الشاعر " و " في سبيل التاج ". وأقبل الناس على الترجمة من الإنجليزية، ثم كثر المترجمون حتى إن الكتاب الجيد يترجم أكثر من مرة مثل "ماجدولين" و "البؤساء"

6- المعاجم والمجامع اللغوية:

حين بدأت الترجمة في عهد ظهرت بعض المشكلات أهمها الحاجة إلى ألفاظ بديلة لما لم يوجد له مقابل بين أيدي المترجمين، ولهذا ظهرت معاجم كثيرة عربية وإنجليزية، أو عربية وفرنسية، أو عربية وإيطالية، وقد يجمع المعجم الواحد أكثر من لغتين غير أن كُتّاب هذه المعاجم كانت تقوم أمامهم صعوبات إذا لم يجدوا اللفظ المقابل بين أيديهم، ولذلك نشأت الحاجة إلى مجامع لغوية تتولى وضع ألفاظ ومصطلحات بطرق سليمة، كالاشتقاق، والنحت، أو تعريب اللفظة بعد إخضاع لفظها للسان العربي بالنقص، أو الزيادة، أو التحريف، فجرت محاولات في مصر لإنشاء مجمع اللغة العربية أكثر من مرة إلا أنه، لا يكاد ينهض حتى يكبو. إلى أن تنبهت الحكومة المصرية فأصدرت قرارها سنة 1351 هـ بإنشاء مجمع اللغة العربية الذي مازال قائماً حتى الآن، ولكي تضمن الحكومة المصرية نجاحه عمدت إلى تطعيمه بالمختصين في العلوم المختلفة، وجعلت من أعضائه بعض المستشرقين، كما فتحت الباب لإسهام الدول العربية بعضو من كل دولة. ثم أنْشئ المجمع العلمي بدمشق، ثم المجمع العلمي ببغداد، وفي زمن متأخر أنشأت الأردن مجمعا وأصدر كل مجمع مجلة.

المصادرو المـراجــع

1/د.وداعة محمد الحسن وداعة : الآداب والنصوص والقراءة عبر العصور ، مجلس الشهادة الثانوية العالمية، مصر ، 2005م.

2/حسين سيد أحمد الناطق: الأدب العربي في القرن العشرين ، دار الفكر ، مصر ، 1997م.

3/موقع : المقهى الأدبي العربي على شبكة الانترنت

المحاضرة الثانية

الاتجاه الإحيائي في النقد الأدبي الحديث

1–الشيخ حسين المرصفي و إسهاماتهالنقدية

النقد الإحيائي :

1حسين المرصفي :

لعب الأزهر دوراً حيوياً فى النهضة العلمية والثقافية التى نشأت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وكان لإنشاء دار العلوم والإستعانة بالأزهريين فى تدريس العلوم العربية بها أكبر الأثر فى الإحياء والبعث للعلوم العربية ، وكان الحسين بن أحمد المرصفى – موضوع دراستنا – أحد هؤلاء العلماء الأجلاء الذين ادلوا بدلوهم فى هذا المجال .. والمتتبع لحياة هذا الرجل يذهل من الانجاراتالتى فعلها ومع ذلك لم ينل من التكريم الذى صاحب غيره، مثل الدكتور طه حسين .... فهذا الرجل يعتبر بلا منازع رائد النقد العربى الحديث فى مصر إن لم يكن فى الأمة العربية ، قبل أن يبزغ القرن العشرون بنحو ربع قرن على نحو ما بعث به محمود سامى البارودى الشعر العربى الحديث ، وقد تمكن بفضل طاقته الأدبية واللغوية وحسه المرهف واتصاله بأحداث عصره ، أن يفرض نفسه على الحياة الفكرية والثقافية وأن يطبع بصماته على كل من جاء بعده من نقاد الأدب ودارسيه .

وقد أجمع كل من أرخ له وتناوله فى دراسات بأن الرائد للنقد الأدبى الحديث ، وقد جمع فى مؤلفه الضخم "الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية" بجزئيه اللذين يبلغان 918 صفحة من القطع الكبير، لعلوم النحو والصرف والمنطق والبيان والمعانى والبديع والعروض والقوافى إلى جانب ما فيه من النصوص الأدبية والطرف والحكايات والنوادر التى تلذ العقول وتمتع القلوب، ومع هذا فليس الكتاب من كتب الأمالى العربية التى تجمع الشوارد والأوابد، ولكنه مؤلف نقدى، لصاحبه تصور كامل للعملية النقدية، ومنهج شامل تمكن من خلاله دراسة الأدب العربى قديماً وحديثاً، شعراً ونثراً ...وأضاف إلى حصيلة النقد العربى شيئاً أصيلاً ، بعد أن بعث كل المقاييس النقدية القديمة التى توارت خلف عهود العجمة والظلام .

وقد شحت المؤلفات عن هذا الرجل الذى ملأ الدنيا علماً إلا العدد القليل من هذه الدراسات، وقد خصه بعض مؤرخى الأدب بدراسات شاملة عن حياته وأدبه مثل كتاب محمد عبدا لجوادالذي ظهر منذ أكثر من ستين عاماً، وكتب بعضهم عنه الفصول المتناثرة فى الكتب والمجلات منها لمحمد عبدالغنى حسن، وجرجى زيدان، وأحمد حسن الزيات، ومحمد كامل الفقى .. وغيرهم . واليوم نستعرض ما كتبه الناقد الكبير الدكتور عبدالعزيز الدسوقى سواء فى مقدمة تحقيقه لكتابه الأهم الوسيلة الأدبية أو كتابه الآخر عنه بعنوان "حسين المرصفى" الصادر عن سلسلة "نقاد الأدب بهيئة الكتاب عام 1990.

أما عن حياته ومصادر ثقافته ، فلم يعرف الكثير عن تفصيلات حياته، فتاريخ مولده لم يعرف ... ويرجح الدكتور الدسوقى تاريخ ميلاده إلى أوائل القرن التاسع عشر، فى قرية مرصفا من إقليم القليوبية التىأنجبت المئات من علماء الأزهر فى شتى المجالات، تعلم فى الأزهر الشريف وأحاط بعلومه المختلفة إحاطة دقيقة ، وبرع فى علوم اللغة من نحو وصرف وبيان ومعان وبديع ، وعرف منطق أرسطو من خلال الكتب التي كانت الأزهر وتوسع فيما يبدو فىالإطلاع على أمهات الكتب الأدبية القديمة ، وعاش مع الشعر العربى القديم فى كل عصوره ، وكان مكفوف البصر ، ذكياً متفتحاً على كل الثقافات وذلك راجع لتعلمه اللغة الفرنسية على طريقة بريل .

وقد ارتبط المرصفى بمجلة "روضة المدارس" منذ صدورها فى 15 محرم 1287هـ (أبريل 1870) حيث نشر فيها ملخصاً للمحاضرات التى كان يلقيها فى مدرج دار العلوم ، ولقد احتفت هذه المجلة بمحاضرات الشيخ هذه، لأنها كانت تمثل زيادة حقيقية فى مجال النقد والدراسات الأدبية ، وكانت تلتزم منهجاً علمياً غير معروف بصورة كافية فى تلك الأيام ، وهذه المحاضرات هى نواة كتابه الهام "الوسيلة الأدبية"، وللرجل أعمال أخرى منها "الكلمات الثمان" وهو مبحث فى العلوم السياسية ، وتحدث فيها عن الوطن والحرية والدستور وغيرها من البحوث التى تدخل فى مجال العلوم السياسية، وتهدف إلى تربية الوجدان

السياسللشباب، والكلمات الثمان التى أدار المرصفى كتابه حولها : (الأمة – الوطن – الحكومة – العدل – الظلم – السياسية – الحرية – التربية)، ومن خلال شرحه هذه الكلمات عرض الرجل تصوره لفكرة الإصلاح الإجتماعى ، ونظم الحكم السليمة التى يجب أن تحكم من خلالها البلاد ، وللشيخ كتاب ثالث كبير مخطوط وهو "دليل المسترشد فى صناعة الإنشا"، وهو مجموعة من المحاضرات فى النثر الفنى والبديع .

وكتاب "الوسيلة الأدبية إلى علوم العربية" من أخصب الكتب التى شهدتها مطالع الحياة النقدية فى العصر الحديث ، وبالرغم من عدم طباعة الكتاب مرة واحدة فى سنة 1875، بمدارس المدارس الملكية بدرب الجماميز، وأعاد الدكتور عبدالعزيز الدسوقى نشره وتحقيقه بعد قدم له بمقدمة حافلة عرف قدر الكتاب ومؤلفه ، وهو الكنز الثمين وكان له الأثر النقدى الضخم فى أواخر القرن التاسع عشر ، يحمل أفكاراً هامة أثرت فى رواد النهضة الأدبية الحديثة وشكلت عقولهم وكونت أذواقهم ، وإذا كان البعض يتشدق ويرمى تراثنا بالتخلف والرجعية ، ويهرع إلى آداب الغير ليتكىء عليها فى الأدب ، ويصدع رؤوسنا بالمصطلحات الأدبية التى تصطدم مع الذوق الوطنى العام ، ويود لو فرضت فرضاً ، ويوازن الدسوقى بين الوسيلة الأدبية وكتاب "فن الشعر" للفيلسوف اليونانى أرسطو الذى وإن كان قد أثر فى النهضة الأدبية فى أوروبا بصورة واسعة ، واعتبر إماماً لكل النقاد الذين حملوا مشاعل التجديد فى الأدب الأوربى ، فإن كتاب "الوسيلة الأدبية" لعب هذا الدور فى النقد العربى الحديث ، وأثره فى أساتذة الأدب والنقد الذين حملوا لواء النهضة فى لغتنا العربية ، مع فارق واحد هو أن فن الشعر طبع مئات المرات وترجم إلى معظم اللغات ، واهتم به النقاد والدارسون ، أما الوسيلة الأدبية فلم يعبأ بطبعه إنسان على الرغم من إشادة الجميع بفضله ، واعترافهم بأستاذية مؤلفه .

يقرر الدسوقى "أن القيمة الحقيقية للمرصفى وكتابه وبخاصة كتابه "الوسيلة الأدبية" هى أنه ألهم الشعراء والأدباء وحرك مواهبهم واستجاش ملكاتهم ، وقد أشاد البارودى ، واعترف

بأنه تتلمذ عليه وعلى صاحبه ، وكذلك اعترف شوقىوالرافعى والعقاد بتأثير هذا الكتاب عليهم ، وهذا ما يجعل المرصفى من أهم رواد البعث الأدبى الحديث "

آراؤه النقدية :

أ-مفهوم الشعر عند المرصفي :

يقول المرصفي في كتابه الوسيلة الأدبية : ((هذا الفن من فنون كلام العرب و هو المسمى بالشعر عندهم ، و يوجد في سائر اللغات ، إلا أنا الآن أتكلم في الشعر الذي للعرب ، فإن أمكن أن تجد فيه أهل الألسن الأخرى مقصودهم من كلامهم ، و إلا فلكل لسان أحكام في البلاغة تخصه و هو في لسان العرب غريب النزعة ، عزيز المنحى ، إذ هو كلام مفصل قطعا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة ، و تسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا، و يسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا وقافية و يسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة (...) و ينفرد كل بيت منه بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله و عما بعده . و إذا أفرد كان تاما في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء فيحصل الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ثم يستأنف في البيت الأخير كلاما آخر كذلك ، ويستطرد للخروج من فن إلى فن و من مقصود إلى مقصود بأن يوطئ المقصود الأول و معانيه إلى أن يناسب المقصود الثاني و يبعد الكلام على التنافر ، كما يستطرد من التشبيب إلى المدح ، و من وصف البيداء و الطلول إلى وصف الركاب)) الوسيلة الأدبية ص 464

و في سياق حديثه عن جودة الكلام ، يقول المرصفي : ((جودة الكلام تعتمد صحة المعنى و شرفه ، و تخير الألفاظ في أنفسها ، و من جهة تجاورها و موافقتها للمقام و إجادة التركيب على ما شرح في علم المعاني و غيره بحيث تكون الألفاظ سلسة في المنطق ، خالية من التنافر و شدة الغرابة ، يألف بعضها بعضا حتى تكون الكلمات المتوالية بمنزلة

كلمة واحدة و تكون الألفاظ التي نوردها في مقام الحماسة ليست كالألفاظ التي نوردها في مقام الغزل ، و التشبيب فلكل فن من تلك الفنون ألفاظ توافقه من جهة شدتها و لينها ، ولذلك تسمعهم يقولون الرقيق ، و إجادة التركيب بسلامته)) .

يعد هذا النص إرشادا للكتاب و الشعراء إذا أرادوا أن يكون أدبهم جيدا تتوفر فيه ما يسمى بالوحدة الفنية ، كما يدلنا المرصفي من خلال هذا النص على الطريقة التي تحقق جمالية النصوص و فنيتها .

يبدو المرصفيفي تحديده لمعايير الكتابة الجيدة متأثرا تأثرا عميقا بمقولات النقد الأدبي القديم بحيث أعاد بعثها من جديد لأنه لامناص من تجاوزها لأنها بمثابة القاعدة الأساسية التي تجب العودة إليها في كل فحص و في كل تقييم نصي .

في تحديده لهذه المعايير لم يفصل المرصفي بين قطبي الكتابة و عمودها و هما اللفظ والمعنى ، بل نراه إلى حد بعيد متأثرا بالجاحظ الذي يعلي من مكانة الألفاظ في السبك و في الصياغة ، أما المعاني فهي مطروحة في الطريق أو هي تحصيل حاصل ، و قد حدد في النص المواصفات الحسنة التي يجب أن تكون عليها الألفاظ و هي خلوها من التنافر والغرابة ، تجمعها الألفة و المنطق . يشير المرصفي بطريق التلميح إلى تأثره بالمقولة البلاغية " لكل مقام مقال " فما يصلح للغزل لا يصلح للحماسة .....و استنادا إلى احترام هذه المعايير تتحدد خصوصيات النص من حيث رقته أو قوته و من حيث جودة تلركيبه او ضحالته .

إن الرؤية النقدية القديمة ألقت بظلالها على هذا النص ، فبدا المرصفي بمثابة القارئ المتمرس لهذا التراث الذي عمل ما وسعه لإعادة بعثه من جديد .

ب-رواية الشعر و حفظه :

رسم المرصفي السبيل الصحيح لمن يسعى أن يكون شاعرا و ذلك بأن يكثر من حفظ أشعار القدامى كشعر عمر بن أبي ربيعة ، و البحتري وجرير و غيرهم ثم التحلل من هذا الشعر المحفوظ في الذاكرة منذ إنشاء الشعر الجديد الخاص بالشاعر لكي يخرج المنتج الجديد متأثرا بجودة المحفوظ من الشعر القديم ، و خالصا في أسلوبه لمؤلفه بعيدا عن التبعية المطلقة للشعر القديم المحفوظ .يقول المرصفي في هذا السياق : ((و من كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء و لا يعطيه الرونق و الحلاوة إلا كثرة المحفوظ ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر ، و إنما هو نظم ساقط ، و اجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ)) .

إن تأكيد الحفظ يدل على ضرورة احتذاء المثال في الإيقاع و التشبيه و المفردات و التراكيب و يأتي ذلك بالدربة و المران في نظم الشعر . إن مقولة الحفظ و المران صورة من صور التراث النقدي العربي التي تؤكد شروط الإبداع و تنوعه ن و نشير في هذا السياق إلى تعريف علي بن عبد العزيز الجرجاني للشعر في قوله : ((الشعر علم من علوم العربية ، يشترك فيه الطبع و الرواية و الذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له و قوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، و بقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان ، و لست أفضل في هذه القضية بين القديم و المحدث و الجاهلي و المخضرم و الأعرابي و المولد ، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس ، و أجده إلى كثرة الحفظ أفقر)) .

2-المستوى التطبيقي في كتاب الوسيلة الأدبية :

يسير الكتاب على نمط الموازنات بين الأدباء القدامى و المحدثين لكي يتبع موقع الأديب المحدث من الأديب القديم ، و لكي يتبين جودة الأدب بمقارنته بنموذج تراثي أدبي مشهود له بالجودة .

تعرض المرصفي للباقلاني في نقده لمعلقة امرئ القيس و كيف رد على الكثير من المآخذ التي أخذها الباقلاني على هذه القصيدة ، و كان المرصفي يتوخى في ذلك العدل والإنصاف

كما نبه إلى ضرورة أن يكون الناقد موضوعيا ، و أن يكون منصفا ، و أن يوفي كل كلام حقه و لا يبخسه شيئا من هذا الحق .

لم يكن المرصفي موافقا على المبدأ الذي الجأ الباقلاني إلى نقد امرئ القيس و هو موازنة القرآن الكريم بكلام البشر توصلا إلى القول بإعجازه .

تضمن كتاب الوسيلة الأدبية الكثير من الآراء المهمة التي رفضهامؤرخو الأدب في هذا العصر، و هذه الحالة هي نتاج قرون من الجمود و التخلف أثرت على مجمل الحياة الثقافية و العلمية في البلاد و ليس على الأدب و النقد فقط ، لذا انحصر النقد في هذه الفترة في دروس الأزهر و معاهده ، و ضاقت نظرته إلى الأدب ، فلم يعد يراه إلا من خلال البلاغة و النحو ، و لا يجعلان البلاغة و النحو منهجا يبحث في جماليات الأدب وإمكانياته كون أن النقد شهد ضيقا في موضوعه الذي اختصر على مدح الأنبياء و المبالغة الشديدة في ذلك كله .

و من الآراء التي سار عليها المرصفي في مناهجه التطبيقية ما قاله القدماء من ذلك مثلا استعراضه لآراء ابن خلدون في تفسير الذوق معقبا ((و أما قوله في تفسير الذوق فأبين منه ما سألقيه عليك و ذلك أن بين الأشياء تناسبا بحيث متى استوفت عند اجتماعها حظها منه ، قامت منها صورة يتفاوت الناس في إدراك حسنها طبعا و تعلما ، فمنهم من لا يدرك ذلك و لا يلتفت إليه و منهم من ينتهي إدراكه إلى اعتبار دقائقها و خوافيها)) .

المحاضرة الثالثة

النقد الإحيائي

2- الشيخ نجيب الحداد

الشيخ نجيبالحداد و مقالته / مقابلة بين الشعر العربي و الشعر الإفرنجي :

تطرق نجيب الحداد(1867/1899) في مقالته مقابلة بين الشعر العربي و الشعر الإفرنجي إلى عدة مسائل و مفاهيم نقدية يمكن إدراجها على النحو الآتي :

1-مفهوم الشعر : أورد الحداد تعريفات ثمانية للشعر فهو :

1-الشعر هو الفن الذي ينقل الفكر من عالم الحس إلى عالم الخيال .

2-الكلام الذي يصور أدق شعائر القلوب في أبدع مثال .

3-الحقيقة التي تلبس أحيانا أثواب المجاز .

4-المعنى الكبير الذي تبرزه الأفكار في أحسن قوالب الإيجاز .

5-أخفى وجدانات النفس فتمثل للمرء فيحسبها سهلة و هي منتهى الإبداع و الإعجاز.

6-هو الأنة التي تخرج من قلب النشوان .

7- و الشكوى التي تحقق لوعة الشاكي و يأنس بها المحب الولهان .

8-هو الحكمة يجدها الحكيم فيبرزها بما يليق بها من محاسن اللفظ ،ويوازن بين أجزائها موازنة تحبب ورودها على الأذن .

2-مقارنة الحداد بين الشعر العربي و الشعر الإفرنجي :

مقالته : مقابلة بين الشعر العربى و الشعر الإفرنجي

-الشعر والترجمة:

من أوجه الاختلاف بين الشعر العربي و الشعر الغربي ، أن هذا الأخير، لا يُفْتقَدُ بالترجمة إلى أي لغة من اللغات الأوربية، في حين يُفتقَد الشعر العربي بالترجمة. فقد لاحظ حداد أن أكثر الاصطلاحات الكلامية في الشعر الإفرنجي وما فيه من ضروب التعابير اللفظية"قلما تتفاوت في درجات البيان ووجوه الإيضاح والتعبير،؛لأنها كلها ترجع لأصل واحد، وهو اللغة اللاتينية التي هي أم لغاتهم جميعا، وعنها يُشتق أكثر ألفظهم ومسمياتهم وطرق الإنشاء عندهم"129.

فهو يرى أن النحو في اللغات متقارب، وضروب البلاغة الإنشائية متشابهة، فلا تختلف الأذواق إلا اختلافا يسيراً، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة لغتهم من حيث اعتمادها على حقائق الأفكار، ومحدوديتها في تنويع الصيغ التعبيرية.

أما اللغة العربية، شأن اللغات الشرقية،"فإن النقل عنها مثل النقل إليها، يستلزم تبديل العبارة كلها بجميع وضعها تقريبا، وتقديم من كثير من ألفاظها أو تأخيره، وربما أدى الأمر بالناقل إلى تغيير الأصل بجملته إلى معنى يُقاربه، لعدم اتفاق المعاني بين اللغتين، وتباين أذواق أهلها في وجوه التعبير وأساليب المجاز وطرق الاستعارة، مما يرجع إلى مألوف كل من الفريقين في حال الحضارة وهيئة الاجتماع"[129 - 130.]

فطبيعة الشعر العربي تستعصي على الناقل لخصوصية في معاني ذلك الشعر، وتباين أذواق أهله، واختلاف أساليب التجوّز فيه. والخلاف في جوهره اجتماعيٌّ حضاريٌّ. وهنا تختلف اللغة العربية عن اللغات الأوربية، فالترجمة بين هذه اللغات لا تكاد تحتاج فيها" إلى الزيادة على ترجمة الألفاظ بأعيانها ومواضعها، دون تغيير يُذكر في أسلوب العبارة أو

تنسيق مفرداتها على الوجه النحوي"[129.]

ومن هنا لا تَفْقِدُ الأشعارُ المترجمة، من لغة إلى لغة أوربية، من جمال معانيها الشعرية شيئا، لِوَحدة الأصل وتشابه العواطف والأذواق، وتعويلهم على دقة المعاني واتفاقهم بينهم، وقلما تختلف أنواع التعبير عنهم. ويلاحظ الحداد أن تلك اللغة أضيق من العربية كثيرا"بحيث إنهم لا يجدون لإبراز المعنى صيغةً أو صيغتيْن، إلا وجدنا له نحو عشر صِيَغ أو أكثر، نتفنَّنُ بها في إبرازه، وتختلف درجة الشاعرية عندنا باختلاف الإجادة والتقصير فيها. وهي المزية التي امتازت بها لغتنا العربية عن غيرها من سائر اللغات"[130 – 131.]

أوجه الاختلاف بين الشعريْن

حدد الباحث الفرقَ الفاصل بين الشعر العربي والشعر الأوربي في نوعيْن: لفظي ومعنوي.

أ – اللفظي:

ما تعلق بالوزن والقافية،"فإنَّ وزن الشعر يتألف من الأُهجية اللفظية، وهي نبرة صوتية تعتمد على حرف من حروف المد، سواء كان ذلك الحرف وحده أو مقترِنا بحرف صحيح، ويُسمون هذه الأُهجية في اصطلاحهم الشعري أقداما، وبها تنقسم أبحر الشعر عندهم على حسب أعدادها في البيت، فيكون أطولها ما تركب من اثني عشر هِجاء، وهو ما يسمونه الوزن الإسكندري، نسبة إلى الإسكندر... ومنه أكثر قصائدهم ورواياتهم"

وكل شطر من الشعر ينتهي عند الهجاء السادس، بحيث لا تنقطع الكلمة في وسطه إلى شطريْن، بخلاف الشعر العربي الذي يجوزُ وصل الشطريْن منه بكلمة واحدة، وهو المعروف عندنا بالمدور. وهم إذ يصلون بين البيت الأول والثاني في المعنى واللفظ، يعتبر العرب هذا عيبا. ولاحظ أن إقامة الوزن في الشعر الإفرنجي على عدد الأُهجية مما يُسهل نظمه كثيرا، ويُتيح للشعر أن يُقدم أو يُؤخر في ألفاظ البيت ما شاء، ولا يختل معه الوزن، على عكس الشعر العربي الذي يعتمد وزنُه على التفاعيل من الأسباب والأوتاد، فإن تقديم الحرف

الواحد أو تأخيره، قد يؤدي إلى اختلاف بجملته، أو ينتقل البيت من بحر إلى بحر.

والقافية عندهم لا تلزم الشاعر أكثر من بيتيْن، ويُقسمون القوافي إلى مؤنثة ومذكرة، بحيث لا يتوالى بيتان على قافية مذكرة أو مؤنثة، ويريدون بالقافية المؤنثة ما كانت مختومة بحرف علة، وبالمذكرة ما كانت مختومة بحرف صحيح، فهم أبدا يعاقبون بين هذه القوافي إلى ختام القصيدة

وإقامة شعرهم على قواف متعددة أرجعه الحداد إلى ضيق لغتهم، وقلة ألفاظهم، بحيث لا تتسع لالتزام قافية واحدة في القصيدة الطويلة، على خلاف الشعر العربي الذي له من اتساع اللغة واستفاضة ألفاظها أكبر نصيب. ووجد أن الشعراء الإفرنج يُخالفون بين أبيات القصيدة في قوافيها، بأن يفرقوا بين كل بينيْن من قافية واحدة، على ما يُشبه نسق الموشحات الأندلسية عندنا، فالأذن لا تستقر على وزن معلوم .

ب-الفرق في المعنى

وجد الحداد شعرهم يلتزم الحقيقة التزاما شديدا، وينأى عن المبالغة والغلو والإغراب، شأن الشعر الجاهلي عندنا. وهو لا يجد فرقا بين الشعرين في بساطة المعاني وصدق التشبيه وحقائق الوصف،"على خلاف ما صار إليه شعر العرب بعد الإسلام من الإغراق والغلو والمغالاة في الوصف، إلى ما يفوت حد التصور والإدراك".

وهكذا يرى أننا شابهنا الإفرنج في شعر جاهليتنا من حيث البساطة والتزام الحقائق، وباينّاهم كثيرا في شعرنا الأخير، من عهد المتنبي إلى الآن، من حيث الإغراب في المعاني والمغالاة في الوصف، بما يُخرج الكلام عن حد الحقيقة أحيانا؛ إلاَّ أن ذلك لا يرد في شعرنا إلا من بعض الوجوه المعدودة كالغزل والمديح وأشباههما، مما يوافق الخيال، ويجري في وهم النفس، ويُقصدُ به تصوير الوجدان الخفيّ أكثر ما يُقصد به تقرير الحقيقة الراهنة. أما في مجال تقرير الوقائع وإيراد الحِكَم وتصوير الحقائق ووصف المشاهد؛ فإنهم لا يكادون يخرجون من محجة الصدق والقصد، فهم من هذا القبيل يشبهون الإفرنج

ومن الفروق المعنوية بين الشعرين، أن شعراء العرب يفتتحون أغراضهم الشعرية بمقدمات

تمهيدية، وقد يستغنون عنها، أما الشعراء الإفرنج فإنهم يأتون بها اقتضابا، وفي اصطلاحهم أن لا يقدمواشيئا بين أيدي أغراضهم الشعرية.

وإذا كان الفخر بابا خاصا في **الشعر** العربي، فإن الشعراء الإفرنج يعتبرونه عيبا ونقصا، فلا يستغلون التمدح في كلامهم. ولاحظ أن العرب اليوم أصبحوا اليوم ينفرون منه؛ إلا إذا دعت إلى ذلك ضرورة تدفع الشاعر إلى مثله في مقام النضال، والمدافعة والإحسان

ومما انفرد به الإفرنج دوننا نظمُ الروايات التمثيلية، فقد رتبوها في أسمى درجات الشعر، واستدلوا بها على براعة الشاعر وحسن اختراعه. ووجد الحداد أنهم في هذا مصيبون لأن في نظم الرواية الشعرية (التمثيلية)، من الإبداع أكثر مما في نظم الديوان في القصائد والمعلقات؛ ولأن الرواية الشعرية تستلزم روايات طويلة وقدرة فائقة في الصور والنظم والتأليف، على غير ما تقتضيه القصائد، فالشاعر المسرحي عندهم يبني حكاية، ويمثل عواطف متعددة، ويُقيم نفسه في موقف كل شخص من أشخاص الرواية يتكلم بلسانه وينطق عن شعوره، ويضع في دوره التمثيلي ما كان ينبغي أن يقوله صاحب الدور الأول. ولاحظ الحداد أن هذا الفن انتقل في زمانه إلى العرب وبدأت محاولات في نظم الروايات الشعرية.

ج – تفوقُنا في وصف الشيء وتفوقهم في وصف الحالة:

يرى أن العرب أقدر على وصف الأعيان، يقول:"إننا إذا وصفنا... أتينا في ذلك بأحسن مما يأتون به، وتوسعنا فيه توسعا لا يقدرون هم على الإتيان بمثله. وإنهم إذا وصفوا حالة من قتال رجليْن أو معركة جيشين أو مقابلة محبيْن أو غرق سفينة أو مصاب قوم، جاءوا في ذلك بأحسن مما نجئ به، وتوسعوا فيه بما لا نقدر أن نسبقهم فيه.

فالمتنبي وصف الأسد بما لا يقدر الإفرنجي على وصفه بمثله، وهوغو وصف معركة واترلو بما لا يقدر شاعر عربي على الإتيان بنظيره، فهم بذلك أقدر على تصوير الوقائع، ونحن أقدر على تصوير الأعيان"

فالشاعر العربي له قدرة على دقة الوصف، والإحاطة بجزئيات الشيء الموصوف، والشاعر الأوربي إذا وصف حالة أو موقفا توصل إلى أعماقه، وكشف عن غوامضه وخفاياه.

فشعراؤهم يتعمقون المشاعر، ويفحصونها فحصا دقيقا. وشعراء العرب يُشيرون إلى ذلك إشارة إجمال، ويتركون إلى القارئ تمام التصور والتفصيل

و عن البديع اللفظي :

يلاحظ الحداد أن هذا مما لا وجود له عندهم، وأن شعراء العرب ينفردون عن سواهم بإيرادالمعاني على أساليب كثيرة.

خاتمة:

الخلاصة التي انتهى إليها من هذه المقارنة بين الشعريْن:"أنهم امتازوا علينا بشيء، وامتزنا عنهم بأشياء، وأننا قد جمعنا من شعرهم أحسنَه، ولم يجمعوا من شعرنا كذلك؛ وهي ولا شك مزية اللغة العربية التي اختصت بما لم تختص به لغة سواها، من غزارة مواد اللفظ ووفرة ضروب التعبير، واتساع مذاهب البيان... والله أعلم"

اعتبر د. إسحاق موسى الحسيني مقال الشيخ نجيب الحداد أقدم ما كتب في النقد في العصر الحديث، وأن له جانبا كبيرا من الأهمية في تاريخ النقد الأدبي؛ لأن كاتبه أنشأه على غير مثال، ونحا فيه نحوا غير مألوف يوم ذاك، باعتماده على الموازنة

بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي، وبوصوله إلى أحكام مستنبطة من الموازنة وبريئة من العصبية

وذهب عبد الحي دياب إلى أن الحداد قدم هذه الموازنة ليقف الشاعر العربي على حقيقة الشعر الغربي ليسير على هديها، واعتبرها أول موازنة من نوعها.

وأرى أن الحداد قد قدم هذه المحاولة الرائدة فكشف عن أوجه التشابه والتقابل بين الشعرين: العربي والغربي؛ وكأنه كان يتجاوب مع ثقافته الفرنسية، ونزوعه القومي في ترسيخ قيمنا النقدية واستنبات قيم جديدة. والمقال محاولة لمد مصالحة بين الماضي والحاضر، بين الأنا والآخر، ونلاحظ أن الحداد لا يهتم بموضوع التأثير، ولا ينبهر أمام الآخر أو يتعصب،

فيتلاشى ويتبدّد. فهو ينطلق من مواقع القديم، ويُقبل على الجديد فينهل منه ما استطاع، ونظره على حقيقة الإبداع في ذاته.

المحاضرة الرابعة

النقد الإحيائي

3-محمد روحي الخالدي

محمد روحي الخالدي المقدسي : (1864-1913)*

كتابه / تاريخ علم الأدب عند الإفرنج و العرب وفيكتور هوجو

خلال إقامة الخالدي بفرنسا ، و في سنة 1902 احتفلت فرنسا بالذكرى المائوية لميلاد شاعرها فيكتور هوجو ، أعجب بهذا الاحتفال لميوله العلمية و الأدبية ، و بتعظيم الأمة الفرنسية لعلمائها و أدبائها و عقد العزم على المساهمة في هذه التظاهرة الثقافية فشرع في كتابة سلسلة من المقالات عن شاعر فرنسا الكبير فكتور هوجو و الأدبين العربي و الفرنسي وصدرت تلك المقالات في مجلة الهلال بالقاهرة سنة 1902 ، ثم طبعتها دار الهلال في كتاب سنة 1904 تحت عنوان " تاريخ علم الأدب عند الإفرنج و العرب و فكتور هوجو بتوقيع " المقدسي " بعدما كانت المقالات مجهولة المؤلف ، مخافة استبداد السلطة العثمانية على حد قول كاتب مقدمة الناشر للطبعة الثانية .

أثار الكتاب إعجاب القراء و الأدباء، فأعادت دار الهلال طباعته سنة 1912 للمرة الثانية، ثم خفت ذكر الكتاب بعد ذلك حتى سنة 1983 عندما قدم حسام الخطيب دراسة للملتقى الدولي حول الأدب المقارن في الوطن العربي و كتابه المذكور ، فأوصى المشاركون بضرورة الاهتمام بهذا التراث و كتاباته ، فصدرت فيه بعد ذلك عدة دراسات ، و أعاد الاتحاد العام للكتاب و الصحفيين في دمشق طباعة الكتاب للمرة الثالثة مع مقدمة وافية لحسام الخطيب في حوالي ثلاثين صفحة ثم طبع الكتاب للمرة الرابعة سن 1985.

عندما صدر الكتاب لأول مرة و استقبل بحفاوة ، اصدر الخالدي في مدينة بوردو منشورا بالفرنسية خاطب به الأدباء و القراء الفرنسيين عن مساهمته في الاحتفال بذكرى شاعرهم من خلال تأليفه الكتاب و ما توخاه بذلك من أهداف .

في هذا المنشور اضطر الخالدي إلى تلخيص تاريخ الأدب العربي و ركز حديثه حول الفتح الإسلامي لأوروبا لإثبات تأثير الأدب العربي في الآداب الأوروبية للعصور الوسطى ، ثم أبرز بعد ذلك الفرق بين المدرسة الكلاسيكية و الرومانتيكية ومترجما نصوصا لفكتور هوجو مع مقارنتها بأشعار للمعري ، أو المتنبي ، أو غيرهما من الشعراء العرب (1) .

بين الخالدي في منشوره مضمون كتابه و أهدافه التي نستطيع إجمالها في عنصرين أساسيين :

1-تقديم رؤية جديدة للشعر و الأدب من خلال شاعر فرنسا فكتور هوجو.

2-تأثير الأدب العربي في الآداب الأوروبية الوسيطة ، و هذه قضية علمية جديدة على الأدب العربي -آنذاك-ويعتقد أنه أول من درسها من العرب . لقد اطلع الخالدي على الآداب الأوروبية بصفة عامة ، و الأدب الفرنسي بصفة خاصة ، و أعجب به كثيرا و دعا بني قومه لدراسة آداب الأمم المتمدنة ((و لا يكمل علم الأدب للمتبحر فيه إلا بعد أن ينظر في ادب الأمم المتمدنة و لو نظرة عامة يطلع بها على مجمل تاريخ أدبهم و على بعض ما ترجم من مؤلفات المشاهير من كتبهم فيقف على ما عندهم من سعة الفكر و سمو الإدراك و بلاغة المعاني و يعرف أساليبهم في النظم و النثر و تصرفهم في الكلام و يميز بين المتقدمين و المتأخرين منهم))(2).

اقتنع بالنموذج الفرنسي في الأدب و مفهومه الذي يتمثل في أن : ((أدب كل لسان ما حصل فيه الإجادة من الكلام المنظوم و المنثور و يشمل على فنون الشعر و الأغاني والروايات و القصص و ضروب الأمثال و الحكم و النوادر و الحكايات و المقامات والتاريخ

والسياسة و الرحلة و غير ذلك)) (3).فالأدب إذن هو **الإجادة في الكلام** شعرا و نثرا ،وفي مختلف الأجناس الشعرية أو النثرية .ومعلوم أن هذا المفهوم الواسع للأدب كان شائعا بفرنسا في القرن التاسع عشر ، تحت ما يعرف باسم الآداب الجميلة ، و أن الشرط الوحيد للأدبية هو **الإجادة في الكلام** ففيم تتمثل هذه الإجادة ؟

أوضح الخالدي أدبية الأدب قائلا ((و الأصل في الكلام للمعاني لا للألفاظ ، لأن اللفظ قالب أو ظرف للمعنى يتخذه الكاتب أو المتكلم لسبك ما يصوره في نفسه و يشكله في قلبه من المعاني فينقل بذلك مقصوده للسامع أو القارئ حتى يعلمه كأنه يشاهده))(4).

إن اعتماد الخالدي لفكرة اعتماد المعنى مقياسا لأدبية الأدب ، قد أعطى مفهوما جديدا لوظيفة الأدب ، انجر عنه أن الأدب بمعناه ، أي بمضمونه كما حددته الرومانتيكية التي ((أرجعت الشعر إلى الحقيقة و الطبيعة و الحياة و تركت فيه التصنع و زخرفة الكلام وأجراس الألفاظ ولم تلتفت إلى زعم أهل الطريقة المدرسية بأن زخرف القول من مقتضى الذوق السليم للشاعر ، و أزالت جميع الحواجز التي تعرض أمام سجية الطبع و تصد الفكر عن تصور الحقيقة و توصيف الموجودات))(5).

لقد استقى الخالدي مفهوم الشعر و طبيعته ووظيفته و المراحل التي مر بها من مقدمة مسرحية كروموبل لفيكتور هوجو : ((أن الشعر له ثلاثة أدوار هي الغناء و الحماسة والدرام و لكل منها مناسبة بدور من أدوار الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم ، فالقرون الإبتدائية غنائية ، و القرون القديمة حماسية و القرون الجديدة درامية . و الغناء يترنم في الأزل و الحماسة تحتفل بالتاريخ و الدرام يصور حياة الإنسان . و خاصة الأول السذاجة وخاصة الثاني البساطة و خاصة الثالث الحقيقة))(6).

و قد تعرض الخالدي عند حديثه عن هوجو إلى قضية تأثير الأدب العربي في الآداب الأوروبية الوسيطة ، و الأدب الفرنسي بوجه خاص متخذا الشاعر هوجو نموذجا لهذا التأثير

الذي بدا مع الفتوحات الإسلامية لجنوب فرنسا و ارتحال الإفرنج في طلب العلم إلى مدارس الأندلس و عادوا إلى أوطانهم متنورين يلقون الدروس في ساحات المدن الكبرى وتجتمع حولهم الطلبة ، فتعلم الإفرنج من العرب القوافي و رقة الغزل و آداب النظم و النثر و تلحين الأغاني و الشعر و نقلوا عنهم القصص و الحكايات و النوادر و ضروب الأمثال والحكم المنقولة عن الفرس و الهنود كما هو مفصل في تواريخ الأدب الفرنسي .

انتبه الخالدي إلى عوامل تأثر الأدب الفرنسي بالأدب العربي تاريخيا ، كما انتبه إلى المؤثرات الشرقية في الشاعر فكتور هوجو ، فأثار بذلك **قضية التأثر و التأثير بين الآداب** لتكون قضية نقدية جديدة قدمها الخالدي للقارئ العربي ، فأصبح رائد الأدب المقارن بدراسته هذه .

*حول ترجمة الخالدي انظر :

-إسحاق موسى الحسيني ، النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين ، ص 33.

-ناصر الدين الأسد ، محمد روحي الخالدي ، رائد البحث التاريخي الحديث في فلسطين ، معهد البحوث و الدراسات العربية ، القاهرة 1970، ص 25-46.

(1)محمد روحي الخالدي ، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج و العرب و فكتور هوجو ، ص 38-39.

(2)المصدر نفسه ، ص 60.

(3)المصدر نفسه ، ص 60.

(4)المصدر نفسه ، ص 60.

(5)المصدر نفسه ص 182.

(6)المصدر نفسه ، ص 179.

المحاضرة الخامسة

النقد الإحيائي

4-قسطاكي الحمصي

قسطاكي الحمصي و النقد الفرنسي من خلال كتابه منهل الوراد في علم الانتقاد :

ولد قسطاكي بن يوسف بن بطرس بن يوسف بن ميخائيل الحمصي في حلب سنة 1858 ، و فيها تربى و عاش إلى ان توفي سنة 1941 (*) . و يذكر الزركلي أن الحمصي ذكر في ترجمته المنشورة في كتابه " أدباء حلب " بان أسرته فرنسية الأصل جدها بيير ده لاماس Pierre De La Masse ، حضر الشام مع الصليبيين ثم استقر بحمص وذكر قسطاكي لهذه الرواية يعطيها قيمة نفسية –على الأقل – أهم من قيمتها التاريخية فهي دليل على تعلقه بفرنسا و لو نفسيا .

كان محبا للقراءة ، فطالع كتب الفصحاء بالعربية و الفرنسية ، حتى عرف الناس فضله ، فترك التجارة سنة 1905 ، و انتخب عضوا في مجلس إدارة حلب ، و مجلس المعارف والمجمع العلمي بدمشق عام 1919 فاتصل بأدبائه ، و كتب العديد من المقالات في كبريات الصحف و المجلات ، و ألف مجموعة من الكتب منها : " السحر الحلال في شعر الدلال " ، " أدباء حلب ذوو الأثر في القرن التاسع عشر " الذي أرخ و للحركة الأدبية في حلب و " ديوان شعر " و " مجموعة أغان " ، إلا ان أشهر كتبه على الإطلاق هو كتابه "منهل الوراد في علم الانتقاد " .

الحمصي و النقد الفرنسي من خلال كتابه منهل الوراد :

نشر الحمصي الجزء الأول من كتابه منهل الوراد في علم الانتقاد سنة 1907 بمصر ، ثم تبعه الجزء الثاني في السنة نفسها . أما الثالث فلم يصدر إلا بعد حوالي عاما من صدور الجزئين الأول و الثاني . و قد نشر الحمصي في مقدمة الجزء الأول أسباب تأليفه الكتاب قائلا : ((و بعد فلا يجهل أحد من العلماء و الكتاب و المتفننين الذين لهم في الصناعات الجميلة فصل الخطاب ، ما للانتقاد من جزيل الفوائد إذا ما جاء من أهله و ما ينجم عنه من المفاسد إذا جعله الغبي غرض جهله)) 1.

وبعد أن درس فن النقد في كتب أئمته من الفرنسيين ، و لاحظ أهمية هذا النسق المعرفي ، عقد العزم على تأليف كتاب في قواعد هذا الفن الجليل يبيح للطالبين استيعابها في وقت قليل . 2

أراد بذلك تأليف كتاب تعليمي في نظرية النقد ، بالمعنى العام للنقد يسهل على الراغبين في هذا الفن استيعاب أسسه و قواعده في وقت قليل أي أنه أراد وضع قواعد ثابتة يتبعها كل ناقد عندما يباشر أي نوع من أنواع الممارسة النقدية .

لقد كان كتاب منهل الوراد قفزة نوعية كشفت عن مدى تأثر النقد العربي الحديث بالنقد الفرنسي ، إذ خصص فصلا بكامله لتاريخ النقد عند العرب و ثلاثة فصول لتاريخ النقد عند سائر الأمم ، ركز فيها على النقد الفرنسي ، أما بقية الفصول فهي خليط من القضايا النقدية المطلقة .

استهل الحمصي حديثه عن النقد عند العرب بنفي معرفتهم له ((لم يكن النقد من العلوم المعروفة عند العرب في عصر من العصور))3.و يعلن بعد استعراضه التجارب النقدية منذ أقدم العصور حتى العصر الحديث أنه لم يجد في العرب من تكلم على هذا الفن ، و لا من أفرده في كتاب ، إنما جل وظيفة الناقد أن يبين مساوئ من ينتقده ما استطاع ، و يزيف كل حسنة له حتى تنقلب سيئة ، أو يكون على عكس ذلك فيحتال لتخريج كل وهم يسقط

عليه ، لقد نفى الحمصي عن العرب معرفة النقد ، إذ أنه يرى أنهم لا يعرفون له قواعد ثابتة متناسيا محاولاتهم في تقنين النقد على غرار ما وضعه ابن قتيبة ، و ابن طباطبا ، فالنقد يتبع دوما الإبداع ، و يشيد الحمصي في هذا الكتاب بأشهر علماء النقد الفرنسيين مثل : فكتور هوجو V/hugo ، و سانت بيف S/Beuve ، و رينان Renan ،وغيرهم كثير .

و من اللافت للانتباه في هذا الكتاب أن الحمصي قدم للنقد العربي مقياسا أدبيا جديدا يتمثل في أن الأدب تعبير عن زمانه و مكانه ن و رغم إشارات العديد من النقاد العرب القدامى إلى علاقة الأدب بالزمان و المكان ، فإن فكرة تصوير الأدب للمجتمع زمانيا و مكانيا وصدوره عنه لم تتبلور مقياسا نقديا إلا في القرن التاسع عشر مع ازدهار التيار الرومنتيكي، ثم تبلورت أكثر مع التيار الواقعي عندما أصبح الأدب تصويرا للمجتمع وبالتالي صار من مهام النقد البحث في مدى تصوير الأدب للمجتمع أو عدم تصويره ، و بلغت هذه الفكرة حد التزمت عند الناقدالفرنسي تين Taine الذي أعجب به الحمصي عندما جعل الأديب نتاجا لثلاثة عوامل و هي : الزمان ، و المكان ، و الجنس ، و هي المجتمع إذا اجتمعت .

ينتقل الحمصي بعد ذلك إلى تحديد موضوع النقد قائلا : ((فالحقيقة سلاح النقد ، و كل جمال في الكون هو دون جمال الحقيقة ، و عماد النقد و أساسه هو الصدق و لا يكون مصيبا إلا عندما يصيب كبد الحقيقة ، و كلما بعد النقد عن الحقيقة كان فاسدا و مردودا ، إذا موضوع الانتقاد قصد الحقيقة و بعبارة أخرى الانتقاد هو التفتيش عن الحقيقة))4.

و لكنه لا يفسر أي حقيقة ، هل يعني الحقيقة الكلاسيكية المطلقة ، أو الحقيقة الرومنتيكية النسبية ، أو الحقيقة الواقعية .

و مهما كانت نوعية حقيقة الحمصي ، فإن الوصول إليها يتطلب من الناقد الأخذ بمراحل العملية النقدية الثلاث و هي :

1-الشرح :

و هو تحديد الناقد علاقة الأثر المنقود بتاريخ العلوم الأدبية ، أي دراسة الأثر على ضوء العلوم الأدبية كاللغة ، و البلاغة ، و التاريخ ، ، ثم علاقته بغيره من الآثار الأدبية والمكان و الزمان الذي ظهر فيهما لتحديد مدى الشهرة و الذيوع ، أي تحديد المكانة ضمن التراث الأدبي ، و أخيرا تحديد العلاقة بين الإبداع و مبدعه ، أي مدى الأثر عن صاحبه 5.

2-التبويب :

و القصد من ذلك ((تعيين بابة الكتاب المنقود أو مؤلفه و تحديد مرتبته بين

أمثاله بالحجج العادلة و البراهين الساطعة ...و الذي عليه اليوم إجماع علماء النقد أن الموازنة هي الدليل الناطق ، و الفاروق الصادق الذي يميز بين الفاضل و المفضول ، ويرتب بابات القرائح و العقول ، و قد اقتدوا في ذلك بعلماء النبات و علماء الحيوان))6.

ولا شك أنه يقصد بالموازنة ، المقارنة ، اقتداء بعلماء النبات و الحيوان الذين أسسوا المنهج المقارن في الدراسة العلمية ، فالعموميات و الخصوصيات لا تتضح إلا بالمقارنة ضمن الجنس الواحد أو المجموعة الواحدة .

3-الحكم :

القصد بهذا المصطلح الترجيح و التنزيل ، أما الترجيح فهو التمييز بين الفاضل و المفضول أو حسن و أحسن ، و هو الغالب ، إذ قل أن تجد بين البشر من انفرد بفن ، بحيث لا تستطيع أن توازنه مع سواه ، و أما التنزيل فهو ترتيب الشيء و تحديد درجته و تعيين طبقة المتفنن ، و هذا التنزيل قد لا يكون في الأكثر إلا على وجه التقريب و صيغة التشبيه .

يعتمد الحكم على الشرح و التبويب إذ بذلك يستطيع الناقد أن يصدر حكمه على الأثر المنقود حسب القواعد التي وضعها الحمصي .

جمع الحمصي القواعد المقترحة من النقد الفرنسي الذي كانت الصحافة الفرنسية مسرحا له في نهاية القرن التاسع عشر مع سانت بيف ، و برونتيير .....لتتبلور في النهاية على يد غوستاف لانسونG/Lanson .

يتضح لنا أن الحمصي أدخل إلى النقد العربي مفاهيم نقدية جديدة ، و عرف القارئ العربي بالحركة النقدية الفرنسية ، فجاء كتابه زاخرا بأعلام النقد الفرنسي و برؤى جديدة للنقد والأدب و من ثمة يمكننا القول إنه كان هو الآخر من رواد التوسط بين النقد العربي و الفرنسي في مطلع القرن التاسع عشر .

(*)تراجع ترجمته في :

-نجيب العقيقي ، من الأدب المقارن ، ج2 ، ص 178-179.

1-قسطاكي الحمصي ، منهل الوراد في علم الانتقاد ،ج1 ، مطبعة الأخبار ، القاهرة ، 1907، ص1.

2-ينظر المصدر نفسه ، ص 5.

3-المصدر نفسه ، ص 10.

4-المصدر نفسه ، ص 125-126.

5-ينظر المصدر نفسه ، ص 134-135.

6-المصدر نفسه ، ص 170-171.

المحاضرة السادسة

النقد التجديدي

1-الرابطة القلمية

الجزء الأول من المحاضرة :

يرتبط الحديث عن الرابطة القلمية بمؤسسها ميخائيل نعيمة (1977/1889) والذي يعد قمة من القمم الشامخة التي عرفها الأدب العربي في القرن العشرين ، تطاول قامته قامة العقاد ، و المازني ، و طه حسين ، فهو في الطليعة من دعاة التجديد في هذا الأدب العربي خلال العقدين الثاني و الثالث من هذا القرن ن قاد هذه الدعوة في المهجر الأمريكي ، في الوقت الذي قادها فيه أولئك الأعلام في مصر .

رفع نعيمة مع ثلة من أبناء وطنه المهاجرين إلى الولايات المتحدة لواء العربية هناك و كتب بها مجموعة رائعة من أعماله الأدبية ، و كان أنضج رفاقه فكرا و أوسعهم ثقافة ، وأطولهم باعا في مضمار الإبداع ، فقد مارس النقد الأدبي ، و نظم الشعر بالعربية والروسية ، و الإنجليزية ، و كان رائدا في فني القصة القصيرة و السيرة الأدبية .

إسهامات ميخائيل نعيمة في مجال النقد الأدبي :

حدد ميخائيل نعيمة مفهوم النقد الأدبي في **الغربال** تحديدا دقيقا على نحو ما اصطلح عليه النقاد من قبل ، فذهب إلى أنه **تمييز جيد الأعمال الأدبية من رديئها** ، و كشف ما فيها من جمال أو قبح كما في غربلة الحبوب لفصل صالحها من فاسدها .

و المعلوم أن النقد الأدبي السليم لا يلقي أحكامه جزافا على العمل الأدبي ، و إنما يشرح هذه الأحكام و يبررها ، و لم يغفل نعيمة هذه النقطة الجوهرية في مفهوم النقد ، وإنما ألمع إليها حين تحدث عن اختلاف النقاد فيما بينهم تبعا لاختلاف مقاييسهم فقد ذهب إلى أن هذه المقاييس " ليست مسجلة لا في السماء و لا على الأرض ن و لا قوة تدعمها وتظهرها قيمة صادقة سوى قوة الناقد نفسه ، و قوة الناقد هي ما يبطن به سطوره من الإخلاص في النية ، و المحبة لمهنته ، و الغيرة على موضوعه " ثم قال : " و ما أوتيه بعد

ذلك من مقدرة البيان لتنفيذ ما يقوله إلى عقل القارئ و قلبه " فهذه العبارة لا تعني أكثر من قدرة الناقد على إيضاح وجهة نظره و تعليل ما ذهب إليه من أحكام نقدية .

وللنظرة الأولى فيما كتبه نعيمة في النقد الأدبي يتجلى منهجه النقدي و هو منهج يتسم بالتأثرية إلى حد كبير ، و قد سار على هذا المنهج منذ فجر حياته الأدبية ، فقد قرر أن " لكل ناقد غرباله ، لكل مقاييسه و موازينه " ، و قال في مطلع الستينات " عندما يحدثك الناقد عن أثر أدبي ، فهو إنما يبين لك مدى التجاوب بين نفسه و نفس الكاتب في ذلك الأثر بالذات ن فنقده إما انشراح و إما امتعاض ، أو هو انشراح هنا و امتعاض هناك. وما أكثر ما ينشرح ناقد حيث يمتعض الآخر أو يمتعض حيث ينشرح "

فجوهر النقد الأدبي عند نعيمة ما يخلفه الأثر الأدبي من انطباعات و خواطر لدى الناقد ....و من ثم اتسع المجال لاختلاف النظر في تقويم العمل الأدبي الواحد بين النقاد تبعا لاختلاف ثقافتهم و أمزجتهم و أذواقهم .

مفهوم الأدب :

يهدف كتاب *الغربال* (الذي صَدَرَتْ طبعته الأولى سنة 1923) إلى تأسيس تصور نقدي مغاير والدعوة إلى أدب جديد. لهذا يرى د. محمد مندور أن غاية هذا الكتاب هي «الهجوم العنيف على الأدب العربي التقليدي المتزمِّت وعلى التحجُّر اللغوي ثم على العروض التقليدي».1 وهذا لا يعني أن ميخائيل نعيمه قد وقف عند هذا الحد، وإنما حاول، من خلال عمله، أن يؤكد على ضرورة إعادة النظر إلى وظيفة الأدب وإلى طرق نقده بعقلية متفتحة. ومن ثم فإذا كانت المدارس الأدبية الحديثة في الغرب قد اهتمت بقضايا الإنسان وتمفصلاتها في الإبداع الأدبي فإن هذه الفكرة قد سيطرت على أدباء المهجر انطلاقًا من دوافع سياسية (تصدُّع الأنظمة السياسية في العالم العربي، هيمنة الاستعمار على جل البلدان العربية، توقيع وعد بلفور في العام 1917، إلخ.) وأخرى ذاتية.

في هذا الصدد، يرى ميخائيل نعيمه أن الأدب الحقيقي هو «رسول» بين الكاتب والقارئ

وأن وظيفته تنحصر في تناول الإنسان (هذا «الحيوان المستحدث» الذي هو أحقُّ بالعناية من سواه) وسبر أغوار النفس البشرية: أي أنه تعبير عن الحياة النفسية والاجتماعية من جميع نواحيها.

هذا التحديد للأدب كان نابعًا من احتكاكه بالثقافة الغربية؛ ذلك أنه حينما كان متأثرًا بالأدب الروسي كان يريد من الأديب أن يلتزم بما يجري داخل مجتمعه من ثورات والتبشير بها؛ لكنه حينما انغمس في الحياة الأمريكية انسحب من عالم المجتمع وارتدَّ إلى ذاته وإلى عوالمها، ثم اعتبر نفسَ الإنسان محور الأدب: أي الإنسان كوحدة في الوجود، لا كفرد في المجتمع. لهذا، «لا يخلد من الآثار إلاَّ ما كان فيه بعض من الروح الخالدة»، ولا يمكن للأدب إلا أن يكون «مسرحًا يظهر عليه الإنسان بكلِّ مظاهره الروحية والجسدية».2أما الأديب الذي يستحق أن يدعى أديبًا فهو «من يزوِّد رسوله من قلبه ولبِّه».3

نستنتج من هذه التحديدات أن قيمة الأدب لدى نعيمه تكمن في قدرته على اختراق وكشف باطنية الإنسان وكينونته الحقيقية، وأن الأعمال الخالدة (كأعمال شكسبير مثلاً) هي التي تمتلك خصوصية التعبير الرصين عن زمنها وفضائها، وتسعى، في نفس الوقت، إلى رصد الجانب الحضاري والإنساني في المجتمع.

2. مفهوم الكاتب

وعليه فإن الكاتب المُجيد، سواء كان شاعرًا أو روائيًّا أو صحافيًّا، هو الذي «يرى بعيني قلبه ما لم يره كلُّ بشر»، وهو الذي «يُعِدُّ لنا من كلِّ مشهد من مشاهد الحياة درسًا مفيدًا»، وهو الذي «أعطته الطبيعة موهبة إدراك الحقِّ قبل سواه».4

انطلاقًا من هذا التحديد لهوية الكاتب نرى نعيمه يحيط الشاعر بهالة من القدسية، حيث اعتبره نبيًّا وفيلسوفًا ومصوِّرًا وموسيقيًّا وكاهنًا5

نبي – لأنه يرى بعينه الروحيَّة ما لا يراه كلُّ بشر. ومصوِّر – لأنَّه يقدر أن يسكب ما يراه ويسمعه في قوالب جميلة من صور الكلام. وموسيقي – لأنَّه يسمع أصواتًا متوازية حيث لا نسمع نحن سوى هدير وجعجعة [...]. وأخيرًا – الشاعر كاهن

لأنَّه يخدم إلهًا هو الحقيقة والجمال.

3. مفهوم الشعر :

إن هذا التعريف للكاتب/الشاعر يقوم على بُعد حداثي. لهذا فإذا كانت حداثة الشعر العربي ذات منابع أجنبية انحدرت من الترجمة أو من احتكاك فكري وثقافي بشعراء أوروبا وأمريكا فإن ميخائيل نعيمه، باعتباره رائدًا من رواد الشعر الحديث، قد أنشأ رؤيته عن الشاعر والشعر انطلاقًا من تشبُّعه بالأدب الروسي «الذي نهل من مَعينه بعد أن لمس فيه ثورة على الماضي وجهاد الأدباء في سبيل التحرر من أوضاع القديم ومحاولته وضع الإنسان وجهًا لوجه أمام الحياة».6 أما تأثره بالأدب الأنكلوساكسوني فقد خوَّله الاطلاع على الحركة الرومانسية في إنكلترا والتعرف على شعراء أمثال كيتس، كولردج، هازلت، وغيرهم. وليس بعيدًا، في رأينا، أن يكون قد تأثر بالحركات الروحية الجديدة التي ظهرت في أمريكا على يد رالف والدو إمرسون، وإن كان دارسوه لم يشيروا إلى ذلك، نظرًا لكون تكوينه الثقافي والروحي، كما يقول د. مندور، هو «تكوين معقد، يجمع في ثقافته بين تراث الشرق وتراث الغرب، بل يجمع بين التراث الأوروبي الأمريكي والتراث الروسي».7

إنتأثُّر نعيمه بالأدبين الروسي والأمريكي، إضافة إلى إطلاعه على فلسفة الشرق (الطاوية والبوذية) والمسيحية – كلُّ ذلك كان عاملاً أساسيًّا في بَلْوَرة طبيعة التفكير الأدبي لديه؛ وهو تفكير امتدَّ على مرحلتين8

اهتم في الأولى بمشكلة الإنسان العربي الاجتماعية منطلِقًا من واقعه المتخلف، ثائرًا على أوضاعه ومفاهيمه البالية، ناشدًا له كلَّ أنواع التغيير والتجديد والإصلاح. أما المرحلة الثانية فقد اتسمت بنزعة روحانية صوفية مثالية اهتم فيها ببناء الإنسان المطلق من الداخل، واقتنع فيها بالنظام الكوني المتوحد؛ كما نادى بالإنسان القاهر لشهواته وأهوائه، التوَّاق إلى المعرفة القصوى والحرية القصوى. إن هذه المرحلة هي التي خوَّلته إعادة النظر في كلِّ مفاهيمه الأدبية والفكرية والحياتية، حيث تخلَّى في الأعوام الأخيرة من حياته عن الأدب الواقعي

ليلتزم جانب الأدب الروحي.

لقد تمَّت الإشارة إلى هاتين المرحلتين لأن الأولى عرفت ظهور كتابه *الغربال* الذي تمَّ إنجازه فيما بين 1913–1923. وهذا يعني أن ما ورد فيه من آراء عن الأدب يجسِّد انصراف مؤلِّفه إلى الأدب الصرف أو الخالص littérature pure. لهذا نجده يتحدث عن مفهوم الشعر كما يلي 9:

الشعر – ميل جارف وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها. هو انجذاب أبدي لمعانقة الكون بأسره والاتحاد مع كلِّ ما في الكون من جماد ونبات وحيوان. هو الذات الروحية تتمدَّد حتى تلامس أطرافُها أطرافَ الذات العالمية [...]. الشعر رافق الإنسان من أول نشأته وتدرَّج معه من مهد حياته حتى ساعته الحاضرة – من الهمجية، إلى البربريَّة، إلى الحضارة، إلى مدنية اليوم.

يبدو لنا من خلال هذا المفهوم أن مزية الشعر عند نعيمه تكمن في الشعر نفسه. لكن مزيته الكبرى هي الجمع بين نظرية «الفن للفن» و«الفن للمجتمع». لذلك فإن الشاعر «لا يجب أن يكون عبد زمانه ورهين إرادة قومه [...]. لكننا نعتقد في الوقت نفسه أن الشاعر لا يجب أن يُطبِق عينيه ويصمَّ أذنيه عن حاجات الحياة وينظم ما توحي إليه نفسه فقط، سواء كان لخير العالم أو لويله»10ومادام يستمد غذاءً لقريحته من الحياة فهو لا يقدر إلا أن يعكس أشعة تلك الحياة في أشعاره. من هنا كان أول شيء يبحث عنه نعيمه في الشعر هو «نسمة الحياة» التي ليست «إلا انعكاس بعض ما في داخل[ه] من عوامل الوجود في الكلام المنظوم الذي [يـ]طالعه».11

وبما أن الشعر هو حامل «نسمة الحياة» فإنه يقوم بالضرورة على عنصر الإلهام، كما يقود الخيال الذي يتسم بقدرته على الوصول إلى الحقيقة. لهذا آمن نعيمه بأن الخيال يتفوق على الحواس الأخرى التي تُستخدَم في البحث عن الحقيقة، بل آمن بسموِّه على العقل الذي «يغالي الناس في تكريمه»، مع أنه ليس سوى «ولد جموح يقوده الخيال من أنفِهِ ولكن قلَّما يمشي به بعيدًا».12

هذا وإذا كان الخيال هو أداة لإدراك المعرفة في نظر نعيمه فإنه يعتبره والإيمان عنصرًا

واحدًا أو يرى فيهما توأمين، لكنه**يحرص على عقد مقارنة بين كلٍّ هذه العناصر التي هي الخيال والإيمان والعقل والمنطق في محاولة لتحديد درجة ومعنى كلٍّ منها أمام الآخر: فالعقل إذا تسامى كان خيالاً، والخيال إذا انحطَّ كان عقلاً، والمنطق إذا لانت مفاصله صار إيمانًا، والإيمان إذا أصيب بتصلب في شراييِنه صار منطقًا.13**

هذا هو رأي نعيمه عن الشعر؛ وهو الذي جعله يعلن حربًا على الشعر العربي الإحيائي وانحطاطه، حيث أنكر أن يكون للعرب شعراء يوازون الشعراء الغربيين، أمثال شكسبير وموليير. لهذا عَزَا الانحطاط الذي انتهى إليه الشعر إلى الشاعر العربي نفسه لأنه لم يكن شاعرًا، وإنما كان «نَظَّامًا»، يقلِّد الأقدمين فيما جروا عليه من وصف في أشعارهم واستعمال لغتهم التي لا تمسُّ الحياة اليومية. ولتفادي هذا الانحطاط، ركَّز على مهمة الشاعر وهي «الابتعاد عن التقريرية» أو التسطيح لأنها توقع الشاعر في شرك النظم؛ كما أنه نادى بـ«صدق العاطفة» في كلِّ أثر أدبي وفي الشعر على الخصوص، لأن جمود الأدب العربي وسلبياته ترجع إلى انعدام هذه الخاصية فيه – وهي التي يسميها نعيمه «الإخلاص» فيما يقوله الشاعر أو الأديب، أي الصوت الداخلي الذي «يولِّد بين أنامله والقلم تجاذبًا طبيعيًّا كما بين المغناطيس والحديد».14

4. مفهوم اللغة

تحتل قضية اللغة في الفكر الأدبي لدى ميخائيل نعيمه مكانة هامة، سواء في كتابه *الغربال* أو في غيره من الأعمال الأدبية التي عالج فيها هذه القضية، كروايته *منكرات الأرقش*، حيث لاحظ بروزها «مدعاة للخصام» بين الناس؛ والواقع، كما يرى، هي أنها «وُجِدَتْ لخدمتهم، ولم يوجدوا لخدمت[ها]؛ وأن ليس على وجه الأرض لغة كاملة بتركيبها، كافية لتأدية كلِّ انفعالات النفس وتماوجات العواطف والأفكار؛ وأن لا نفع من أيَّة قاعدة لغوية إلا بقدر ما ترفع من الالتباس وتساعد في دقَّة التعبير»؛ وكلُّ قاعدة لا ترفع التباسًا ولا تساعد في دقة التعبير هي «قيد من حديد». وبالتالي، فإن «أوسَع اللغات وأجملها *أبسطُها*. تلك هي لغة الأفكار والقلوب. أما لغة الشفاه والألسنة فسُلَّم يصعد به

البشر إلى لغة الأفكار والقلوب. فأبعدهم عنها أكثرهم قواعد وأدناهم من أسفل السُّلَّم. وأقربهم منها أقلُّهم قواعد وأعلاهم في السلَّم».15

إن هذا الرأي يزكّي ما قاله نعيمه في كتابه *الغربال* عن اللغة، وذلك عندما اعتبرها مؤسَّسة إنسانية ابتدعها الإنسان من أجل التواصل. ومن ثم فإن تطورها أمرٌ حتمي يرتبط بتغير الإنسان لأنها كائن حيٌّ يتعرض للانقراض والموت. إنها «كالشجرة تبدِّل أغصانها اليابسة بأغصان خضراء وأوراقها الميتة بأوراق حيَّة».17لذا يجب ربط تطور اللغة بتطور المجتمع بدل العمل على إقبارها كما يفعل البعض («ضفادع الأدب»)، خصوصًا أن البشرية

مشت [...] ومشت معها لغاتُها. فلا البشرية اليوم هي نفس البشرية التي كانت منذ قرون. ولا لغاتها هي اللغات التي كانت قبل هذا العصر. وليس مَن ينكر ذلك إلا أعمى البصر والبصيرة. أما السرُّ في تقلُّب لغات البشر فليس في اللغات بل في البشر أنفسهم، لأن الإنسان أوجد اللغة ولم توجِد اللغةُ الإنسان.18

وبما أن الإنسان هو الذي أوجد اللغة فإنها تقوم بدور حيوي في التعبير عن حياته. لذلك نلمس في كتاب *الغربال* حسًّا متقدمًا في التعامل مع اللغة واعتبارها أداة «تواصل» و«مادة» للكتابة والإنتاج الأدبي يجب العمل على تهذيبها وتنسيقها لإعطائها دقة ورقة، لأنها ليست سوى «مستودع رموز» يُرمَز بها إلى أفكارنا وعواطفنا؛ ومن ثم فلا قيمة لها في نفسها، بل «قيمتها في ما ترمز إليه من فكر ومن وعاطفة»، لأن «الفكر كائن قبل اللغة، والعاطفة كائنة قبل الفكر. فهما الجوهر وهي القشور». وبما أن البشرية «مضطرة إلى استعمال الرموز للإفصاح عن عوامل الحياة فيها» فإن «الرمز في أحسن أحواله وأدقِّها ليس سوى خيال ممسوخ لما يرمز إليه».19

الجزء الثاني من المحاضرة :

5. مفهوم النقد في كتاب *الغربال:*

إذا كان نعيمه يسعى في كتابه إلى تأسيس تصور نقدي جديد ومفهوم مغاير للأدب في مواجهته الأدب القديم فإنه قد انطلق في عمله من جدلية التفاعل القائم بينه وبين محيطه، أي من منظور مرجعيَّته الثقافية الغربية ووضعية الأدب الغربي خلال العشرينيات الأولى من هذا القرن العشرين. لهذا يُعَدُّ كتاب *الغربال* ثورة عنيفة على الشعراء النَظَّامين والمقلِّدين. ومع أنه في الأصل مجموعة مقالات نشرها نعيمه فيما بين 1913–1922 فإنه قد خضع لتركيبة منهجية، حيث قسَّمه صاحبه إلى قسمين: الأول نظري يحدد فيه مفهومه للنقد (مقالة «الغربال») وللمقاييس الجديدة للأدب، بينما جعل من القسم الثاني تطبيقًا لهذه المقاييس عن طريق نقد بعض الكتب والدواوين.

من هنا يمكن القول بأن رسالة *الغربال* تروم أولاً الاعترافَ بالفكر الغربي الذي أحدث رجَّة في الفكر العربي «بعد أن كان بالأمس تلميذه»؛ كما تروم ثانية التنبيهَ إلى أهمية الترجمة واحتضان أشكال فنية ذات غاية إنسانية، كالمسرح الذي يُعَدُّ، في رأي نعيمه، خير سبيل لتحقيق نهضة أدبية إذا ما عملنا على ترسيخه في الثقافة العربية.

إضافة إلى هذين المطلبين (العناية بالترجمة واحتضان المسرح)، يركِّز الكتاب على أهمية النقد كنشاط أدبي معاصر، وعلى قضايا أخرى ترتبط بالأدب واللغة والقراءة والنص والمثاقفة.

أ. عن النقد:

يبدأ كتاب *الغربال* بتحديد مفهوم «الغربلة» التي توازي مهنة الناقد. إنها، كما يقول نعيمه20

> **ليست غربلة الناس. بل غربلة ما يدوِّنه قسم من الناس من أفكار وشعور وميول. وما يدوِّنه الناس من الأفكار والشعور والميول هو ما تعوَّدنا أن *ندعوه أدبًا*. فمهنةالناقد، إذن، هي غربلة الآثار الأدبيَّة، لا غربلة أصحابها.**

إن هذا التحديد لمهنة الناقد وموقفه من الشخص المنقود يساوي نفس التحديد الذي نجده في خطاب النقد الجديد؛ من ذلك أن رولان بارت يعرِّف بالنقد بكونه «خطابًا أدبيًّا ثانيًا يتمرس بخطاب أدبي أول»، أو «لغة ثانية تحلِّق فوق اللغة الأولى: أي النتاج». وبالتالي فإذا كان

النقد الجديد يعتبر النقد خطابًا مواكبًا للنص الأدبي فإن نعيمه قد حدس في وقت مبكر أهمية ارتكاز النقد على «التحليل المحايث» analyse immanente الذي ينصهر في النتاج، ولا يطرح علاقته مع العالم إلا بعد أن «يصفه من الداخل»، باعتباره منظومة من الوظائف، أو مجرد بنية مغلقة لا تحيل على خارج. وهذا يعني أن عملية النقد يجب أن تنصبَّ على النص لأنه هو موضوع الغربلة لا صاحبه. لهذا فإن «الناقد الذي لا يميّز بين شخصيَّة المنقود وبين آثاره الكتابية ليس أهلاً لأن يكون من حاملي الغربال أو الدائنين بدينه» 21

انطلاقًا من هذا الاقتناع تبرز شرعية النص الأدبي من النص ذاته، كما تتموضع مسؤولية الكاتب والناقد في فضاء من الحرية تجعل الأول يكتب ثم ينسلخ عن ذاته ليقدم عمله إلى الثاني الذي يضعه في «غربالِه». وهكذا فإذا كان «الكثير[ون] من كتَّاب العربيَّة وقرائها لا يزالون يرون في النقد ضربًا من الحرب بين الناقد والمنقود»22 فإن غاية النقد، في نظر نعيمه، تنحصر في تسجيل انطباعات الناقد (النقد التأثيري عند جول لوميتر مثلاً)، وكذا في فهم الإبداع. من هنا كان لكلِّ ناقد غربالِه وموازينه ومقاييسه. إن هذا التصور يعني أن النقد

> لايمكن أن يكون علمًا، وإنما يرتكز على «قوَّة التمييز الفطريَّة» التي**تبتدع لنفسها مقاييس وموازين ولا تبتدعها المقاييس والموازين. فالناقد الذي ينقد «حسب القواعد» التي وضعها سواه لا ينفع نفسه ولا منقوده ولا الأدب بشيء. إذ لو كانت لنا «قواعد» ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع، والصحيح من الفاسد، لما كان من حاجة بنا إلى النقد والناقدين23.**

وبما أن النقد لا يخضع لقواعد ثابتة فإن علاقته بالأدب تتأسس في *الغربال* على ذوق الناقد ونيَّته في الإخلاص أثناء التمييز النظري. بعبارة أخرى، إنها علاقة عاطفية تجمع بين ذاتين (الكاتب المبدع والكاتب الناقد). إلا أن الناقد (أي الذات الثانية) لا تنحصر مهمته في التمييز بين الصالح والطالح، بين الجميل والقبيح؛ كما أن فضله لا ينحصر في التمحيص والتثمين والترتيب، وإنما هو «مبدع» و«مولِّد» و«مرشد».24

أ.1. مبدع: «عندما يرفع النقاب، في أثر ينقدُه، عن جوهر لم يهتدِ إليه أحد، حتى صاحب

الأثر نفسه»؛

أ.2. مولد: «لأنَّه في ما ينقد ليس في الواقع إلاَّ كاشفًا نفسه»؛

أ.3. مرشد: «لأنه كثيرًا ما يردُّ كاتبًا مغرورًا إلى صوابه، أو يهدي شاعرًا ضالاً إلى سبيله».

إلى هذه الميزات كلِّها، يضيف نعيمه إلى الناقد ميزة أساسية وهي إمكانية التوغل إلى روح المبدع ومعايشة حالاته النفسية، «فيصبح الناقد كأنه الشاعر وكأن القصيدة من وضعه».25 وهذا ما يذكِّرنا بـ«النقد المتعاطف» لدى مارسيل بروست الذي ينحصر في فهم النتاج من الداخل والتماهي مع صاحبه. وبديهي أن هذا «التماهي» لا يمكن أن يتم إلا عبر اللغة الأدبية التي اعتبرها نعيمه «مستودعًا للرموز»، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، لا ركامًا من الكلمات والمفردات والقواعد. لهذا تتصارع في الأدب العربي فكرتان: «فكرة تحصر غاية الأدب في اللغة، وفكرة تحصر غاية اللغة في الأدب».26 وقد انتصر نعيمه للفكرة الثانية لأنها ترى في الأدب «معرض أفكار وعواطف [و] نفوس حساسَّة [...]، لا معرض قواعد صرفية نحوية، وكشاكيل عَروضية بيانيَّة».27

ب. عن القراءة:

في هذا الصَّدد، يمكن القول بأن نعيمه يقترح علينا قراءة ذكية للنص، لأنه – كنتاج أدبي – لا يُعَدُّ «معرضًا للأزياء اللغويَّة والبهرجة العَروضيَّة»،28 وإنما هو شبكة من الرموز تقوم القراءة بتفكيكها عبر «قراءة الأفكار والعواطف كما تنبت وتنمو في الأرواح، لا كما ينطق بها اللسان».29 وبما أن المبدع الفنان لا يسكب كلَّ فكره، ولا يجسِّم كلَّ عاطفته في كلام أو خطوط أو ألوان أو ألحان، فإن أفصح وأبلغ وأعمق وأوسع قراءة هي «القراءة بين السطور».30 ومادامت اللغة «مستودع رموز»، نرمز بها إلى أفكارنا وعواطفنا، فإنها عاجزة، كأداة، عن الإفصاح عما يجول في النفس. أما الرمز الذي تعبِّر عنه، فهو خاضع للتجديد.

إن هذا الرأي يعيد الاعتبار إلى مفهوم الكتابة والقراءة باعتبارهما حدثين شموليين يتجاوزان

المفهوم التقليدي الذي يحاصر الأدب بمحظورات عديدة. ومادام النقد الجديد في الغرب قد أعلن عن إفلاس النقد التقليدي لاهتمامه بالاستعمال الضيق للغة وعدم قدرته على اكتشاف طبيعتها الرمزية فإن كتاب *الغربال* قد فعل نفس الشيء تجاه «ضفادع الأدب» الذين يريدون «إبقاء القديم على قدمه»31 وتحنيط اللغة.

لهذا لا نكون مبالغين إذا قلنا بأن نعيمه كان رائدًا في مجال إثارة قضية اللغة على مستوى الممارسة النقدية لأننا نعرف رأي رولان بارت في هذا المجال، حيث لاحظ، هو الآخر، أن المجتمع الكلاسيكي البورجوازي كان لا يرى في الكلام (اللغة) إلا مجرد أداة أو زخرف، في حين اكتشف النقد الجديد الطبيعة الرمزية للغة أو الطبيعة اللغوية للرمز، مما أدى به إلى إعادة النظر إلى الكلام واعتباره «علامة»signe وحقيقة؛ الشيء الذي دفع النقد إلى دراسة العلائق القائمة بين النتاج واللغة، وتحديد نوعية القراءة والكشف عن علم للرموز المكتوبة.

خلاصة

نستخلص من آراء نعيمه حول النقد واللغة والقراءة أن الناقد الحقيقي هو الذي يسبر غور الإنتاج الأدبي، ويكشف عن تصورات وآراء ليست بالضرورة هي التي نجدها في النتاج. بعبارة أخرى، إن النقد هو الإدراك الواعي لعملية الكتابة؛ أي إبداع فوق إبداع آخر. ومع ذلك يظل الناقد، في نظر نعيمه، مجرد «متذوّق» يقدم لنا مفاهيم ذاتية وموضوعية حول العمل المنقود انطلاقًا من مقاييس أدبية يستطيع كلُّ ناقد أن يعثر عليها إذا ما تأمل وظيفة الأدب في الحياة والحاجات الإنسانية التي يجب أن يُشبِعَها والتي حددها كما يلي:

- حاجتنا إلى الإفصاح عن ما ينتابنا من العوامل النفسية؛
- حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة، وهو نور الحقيقة: حقيقة ما في نفسنا وحقيقة ما في العالم؛
- حاجتنا إلى الجميل في كل شيء؛

- حاجتنا إلى الموسيقى.

إن هذه الحاجات هي المقاييس الثابتة التي يجب أن نقيس بها الأدب، «فتكون قيمته بمقدار ما يسدُّ من بعض هذه الحاجات أو كلِّها. ويكون أثمنه أجلاه بيانًا، وأغناه حقيقة، وأطلاه رونقًا، وأشجاه وَقْعًا».32

إن هذه المقاييس التي سنَّها نعيمه هي التي طبَّقها في نقده لبعض الكتب والدواوين العربية التي صدرت في المهجر والوطن العربي، حيث بحث في هذه الأعمال عن دقة الإفصاح وجمال التركيب وحلاوة الحقيقة وعذوبة الوَقْع، بعد أن لمسها حاضرة كلِّية في كتابة شكسبير.

بالإضافة إلى ذلك، نجد في مجموعة أشعاره التي صدرت تحت عنوان *همس الجنون* صدى لمقاييسه وآرائه حول الأدب ولكلِّ ما اعترض حياته من صراع نفسي، كما يتجلَّى ذلك بوضوح في قصيدته «من أنتِ يا نفسي»33 التي تفيض حديثًا عن أصل نفسه وكنهها وماهيَّتها. أما في أدبه النثري فإننا نقِفُ على نظراته الفلسفية عن الحياة، والدين، والإنسان، والمرأة. وهذا ما جعل هذا الأدب يندمج في النفس العالمية، كما أشار إلى ذلك في سيرته الذاتية *سبعون* حين قال: «إني أفتش عن شيء كبير – شيء بعيد – شيء مبهم. وكلُّ ما عَدَاهُ يبدو تافهًا في نظري، وطعمه في فمي طعم الرماد».34

<u>الهوامش :</u>

1- نديم نعيمه، *الفن والحياة (دراسات نقدية في الأدب الحديث)*، دار النهار للنشر، بيروت، 1973، ص 108.

2-ميخائيل نعيمه، *الغربال*، طب 13، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983، ص 25.

3-محمد مندور، *النقد والنقاد المعاصرون*، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، بدون تاريخ، ص 29.

4- *الغربال*، ص 26.

5- *الغربال*، ص 27.

6- *الغربال*، ص 50.

7-*الغربال*، ص 84-85.

8- الحبيب محمد علوان، *ميخائيل نعيمه: حياته وتفكيره*، دار بوسلامة للطباعة، تونس، 1986، ص 193.

9- محمد مندور، المرجع السابق، ص 49.

10-الحبيب محمد علوان، المرجع السابق، ص 189-193.

11- *الغربال*، ص 76-77.

12- *الغربال*، ص 84.

13- *الغربال*، ص 129.

14- ميخائيل نعيمه، *زاد المعاد*، طب 9، مؤسسة نوفل، بيروت، 1985، ص 10.

15- الحبيب محمد علوان، *مرجع سابق*، ص 214.

16- *الغربال*، ص 59.

17- ميخائيل نعيمه، *مذكرات الأرقش*، طب 7، مؤسسة نوفل، بيروت، 1982، ص 44.

18- *الغربال*، ص 96.

19- *الغربال*، ص 93.

20-*الغربال*، ص 101-105.

21- *الغربال*، ص 13.

22- *الغربال*، ص 13.

23- *الغربال*، ص 14.

24- *الغربال*، ص 17.

25- *الغربال*، ص 18-19.

26- *الغربال*، ص 20-21.

27- *الغربال*، ص 99.

28- *الغربال*، ص 101.

29- *الغربال*، ص 27.

30- *الغربال*، ص 101-102.

31- *الغربال*، ص 101-106.

32- *الغربال*، ص 94.

33- *الغربال*، ص 71.

34- ميخائيل نعيمه، *همس الجفون*، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981، ص 16-21.

المحاضرة السابعة

النقد التجديدي

2-جماعة الديوان

الجزء الأول من المحاضرة :

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. وهي جزء من تيار عام نشأ في بدايات عصر النهضة العربية، وهو التيار الرومانسي ورائده مطران خليل مطران (1872–1949). 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. 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 الشهادة باعترافي.

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 وهو **(كتاب الديوان)** الذي ألفه العقاد والمازني عام 1921م، فكان شعلة الانطلاقة النقدية، وخطوة كبيرة في مؤلفاتهم، 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.

أولاً: أسس المدرسة وآراؤها في الأدب والنقد

لقد قدمت مدرسة الديوان النقد في صورة متطورة، من خلال ما أسهم به روادها من نظريات نقدية مهمة،.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.

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 .

وفي رؤية العقاد النقدية اتجاه متطور ومهم في النقد الأدبي، بل هو مقياس جديد لم تعهده العصور السابقة. 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".

" فأما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة". 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". 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".

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".

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

الطبعوالصنعة: 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.

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 الا صرخة طال حبسها يرن صداها 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 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 الكثير من الخصوصيات الأدبية .

الجزء الثاني من المحاضرة :

ثانياً: ممارساتها 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 على المنية غاد

تتوالى الركاب والموت حادي

ذهب الأولون قرناً فقرناً

لم يدم حاضر ولم يبق بادِ

هل ترى منهم وتسمع عنهم غير باقي مآثر وأيادِ
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 باك ولا ترنم شاد

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 .

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"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". 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".

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:

كل حيٍّ على المنية غادٍتتوالى الركابُ والموتُ حادي

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 ...

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

إثنِ عَنانَ القلبِ واسلَمْ به

من ربربِ الرملِ ومن سربِهِ

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؟؟".. 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... 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 المعاني تناجيهم فمالهمُ

لا ينصتون بأفهامٍ وأذهان

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 ...".

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

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".

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

إن " العقاد كناقد نراه لا يخرج عن دائرة النقاد القدامى في تطبيق نقده للسرقة الشعرية، مستعملاً مقياسي (الحسن الممدوح، والقبيح المذموم)، فينتقد أحمد شوقي في رثاء الأميرة (فاطمة) متهماً إياه بالسرقة القبيحة والتي كان النقاد القدامى يأخذونها مأخذ العيب في شعر شوقي .يقول شوقي :

فاطمة من يولد يمت

المهد جسر المقبرة

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

قد عبروا الدنيا إلى غيرها

فإنما الدنيا لهم معبر

ويزيد العقاد توضيح نقده في سرقة أحمد شوقي، فيقول :" سرقة وشوهة كعادته، لأنه جعل المرء يخرج من المهد إلى المقبرة .

<u>في نقد النثر</u>

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 .... 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 ..."

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 ..."

المراجع المعتمدة :

–راوية سعودي، التجربة النقدية عند جماعة الديوان بين التنظير والتطبيق من خلال كتاب الديوان في الأدب والنقد، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف 2015، ، المقدمة أ

–د. الهادي أمحمد محمد السلوقي، تطور النقد الأدبي العربي بين النظرية والتطبيق، من أبحاث المؤتمر الدولي الثاني للغة العربية، الإمارات، 2013

–نجم الدين الحاج عبد الصفا، الشعر العربي والاتجاهات الجديدة في عصر النهضة الأدبية.

العقاد و ابراهيم المازني ، الديوان في الأدب و النقد ، دار الشعب القاهرة .

الهادي أمحمد محمد السلوقي، تطور النقد الأدبي العربي بين النظرية والتطبيق، من أبحاث المؤتمر الدولي الثاني للغة العربية، الإمارات، 2013

المحاضرة الثامنة

مناهج النقد السياقي

1-المنهج النفسي

تعريفه:

هو المنهج الذي يستمد آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي التي أسسها الطبيب النمساوي سيغموند فرويد فسر على ضوئها السلوك البشري برده إلى منطقة اللاوعي اللاشعور

إن منطقة اللاشعور هي خزان لمجموعة من الرغبات المكبوتة التي أن تشبع بكيفيات مختلفة فقد نحلم بهذه الرغبات في أحلام يقظة أو نوم ، ونقد نجسدها من مجموعة من الأعمال الإبداعية (شعر ، رسم موسيقى ، ...)

مبادئ المنهج النفسي :

يقوم المنهج النفسي على مجموعة من المبادئ أهمها :

– النص الأدبي مرتبط بلاشعور صاحبه

–وجود بنية نفسية متجذرة في لاوعي المبدع تتجلى بشكل رمزي على سطح النص ، وأثناء تحليل لابد من استحضار هذه البنية.

–يعتبر رواد المنهج النفسي الشخصيات الموجودة في الأعمال الأدبية شخصيات حقيقية لأنها تعبر عن رغبات ووقائع حقيقية مكبوتة في لاشعور المبدع.

–الأديب شخص عصابي يحاول أن يعرض رغباته في شكل رمزي مقبول اجتماعيا

مجالات النقد النفسي:

يركز المنهج النفسي في دراسته للأعمال الإبداعية على الجوانب مختلفة نذكر منها :

1-عملية الإبداع الفني :

إن العنصر النفسي أصل من أصول العمل الأدبي، أي أنه تجربة شعورية تستجيب لمؤثرات نفسية ، والسؤال المطروح كيف تتم عملية الإبداع الفني والأدبي ؟

يرى فرويد أن العمل الأدبي يمكن النظر إليه من خلال علاقته بأنشطة بشرية ثلاثة : اللعب التخيل والحلم . فالإنسان يلعب طفلا ويتخيل مراهقا ويحلم أحلام يقظة أو نوم وهو في كل هذه الحالات يشكل عالما خاصا به ، وما أشبه المبدع بالطفل الذي يلعب عندما يصنع عالما من خيال يصلح فيه من شأن الواقع .

والإبداع شبيه بالتخيل ، لأن التخيل عند المراهق يعادل اللعب عند الطفل .

والإبداع شبيه بالحلم من حيث أنه انفلات من الرقابة، ومن حيث أن الصور فيه رمزية لها ظاهر وباطن.

وقد ركز فرويد على هذا الجانب تحديدا – ارتباط الأدب بالحلم– لأن كلا منهما يمثل انفلاتا من الرقابة وهروبا من الواقع ولذلك قسم فرويد النفس البشرية إلى مناطق ثلاثة :

أ–الأنا : وهو الجانب الظاهر من الشخصية وهذا الجانب يتأثر بعالم الواقع من ناحية وبعالم اللاشعور من ناحية أخرى ، وهو يميل أن تكون تصرفاته في حدود المبادئ الخلقية التي يقـرها الواقع. وتتكون منذ الطفولة فالطفل يزن الأمور حسب نظرة والده، فالطفل يعجب بوالده الذي يجمع بين القوة والعطف .

ب –الأنا العليا :

وقد لخص الدكتور عبد العزيزالقوصي صفات هذه المنطقة بقوله : ً إنها النقد الأعلى الذي يشعر الأنا بالخطيئةً وهذا يعني أن هذه المنطقة تراقب الأنا ولا دخل لها بعملية الإبداع الفني .

ج- الهو أو الهي :

يرى فرويد أن هذا الجانب من أهم الجوانب في حياة الإنسان، ومن صفاته :

–إنه لا يتجه وفق المبادئ الخلقية

–إنه جانب لاشعوري

-يسير على مبدأ تحقيق اللذة والألم

-لا يتقيد بقيود منطقية

-من مركباته النزعات الفطرية والوراثية ، وأهمها االنزعة الجنسية[1]

ولذلك اعتمد فرويد مجموعة من العقد أهمها الغريزة الجنسية ومن أبرز هذه العقد :

-عقدة أوديب : ميل الذكر إلى أمه جنسيا

-عقدة الكترا : وهي عكس العقدة السابقة ، أي ميل البنت إلى والدها جنسيا

-العقدة النرجسية : حب المرء نفسه جنسيا

-عقدة الخصاء : وهي خوف المرء خوفا لاشعوريا من فقدانه أعضاءه التناسلية عقابا له على إتيانه أفعالا محرمة .

فالإنسان حسب فرويد إنسان غير سوي تسره الغريزة الجنسية، وما يظهر من مظاهر الحماسة إشارة إلى هذه الغريزة ورمز لها.

2- النص وسيرة المؤلف :

وفي هذا التطبيق يفسر النص من خلال حية مؤلفه ، في المقابل استنباط حياة المؤلف من خلال نصوصه .أي اتخاذ النص وثيقة تعين على سبر أغوار الكاتب النفسية

ويحاول الناقد التقاط ما أمكنه من جزئيات السرية الذاتية للمؤلف : طفولته ، نشأته ، وظروف حياته ، ومسودات كتبه واعترافاته ، وكل ما من شأنه أن يساعد على تحليل نفسية الكاتب .

النص و المتلقي :

وهنا يعنى الناقد بعلاقة العمل الأدبي بالآخرين ، وتأثرهم به مجيبا بذلك على سؤال تردد طرحه كثيرا ,هو: لماذا يستثيرنا الأدب ؟

فأجاب البعض قائلا: إنه يستثيرنا لأنه يقدم في شكل رمزي ، فنحن نعيش تجاربنا السابقة مع هذا النص.

وهنا يكون التركيز على المتلقي ومدى استجابته نفسيا لهذا العمل الأدبي .

ملامح النقد النفسي :

لقد عد هذا المنهج أقرب إلى التحليل النفسي منه إلى النقد الأدبي ، فقد احتكم رواده إلى مجموعة من الآراء التي قررها بعض العلماء النفسانيين ، ولاسيما الأطباء والمحللون ، وعلى رأسهم فرويد وآدلر ويونغ وغيرهم ، ولذلك علق عليه البعض ساخراً: إن هذا المنهج خرج من عيادات الأطباء ، ولم يخرج من بحوث الأدباء .

رواد المنهج النفسي في النقد العربي :

من أبرز الذين تأثروا بهذا المنهج وطبقوه في دراساتهم عباس محمود العقاد الذي لم يكتف بتطبيقه على بعض النصوص الأدبية بل حاول أن ينظر له في مقال له بعنوانً النقد السيكولوجي الذي نشره عام 1961 مفضلا فيه المنهج النفسي على غيره من المناهج الأخرى.

المراجع المعتمدة :

1- يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي ، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ،2007.

2-محمد صايل حميدان قضايا النقد الأدبي الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع ، الأردن، ط1991،1.

3-وليد قصاب مناهج النقد الأدبي دار الفكر دمشق ، ط1، 2007 .

المحاضرة التاسعة

مناهج النقد السياقي

2-المنهج التاريخي

هو الصرح النقدي الراسخ الذي واجه أعتى المناهج النقدية الحديثة المتلاحقة التي "انبثقت خصما على المنهج التاريخي ، وكلها قد استمدت بصيغة من الصيغ قانونها الأساسي من الاعتراض عليه أو مناقضته جذريا". وهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما ، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون .

فهو – إذن – يفيد في تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي ما ، ويعين على فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع ، انطلاقا من قاعدة (الإنسان ابن بيئته).

ويتكئ النقد التاريخي "على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية : فالنص ثمرة صاحبه ، والأديب صورة لثقافته ، والثقافة إفراز للبيئة ، والبيئة جزء من التاريخ ، فإذا النقد تأريخ للأديب من خلال بيئته" ، وعلى هذا فهو "مفيد في دراسة تطور أدبي ما ، لكن لا في الكشف عن نتائج هذه الدراسة ، فالمنهج التاريخي – شأنه شأن الخطوط الأولية في الرسم – يمحى عندما تكتمل الصورة"؛ إنه بتعبير آخر "تمهيد للنقد الأدبي ، تمهيد لازم ، ولكنه لا يجوز أن نقف عنده ، وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية ثم لا يقيم البناء". ومع القصور الواضح الذي يطبع (المنهج التاريخي) فإنه يظل "واحدا من أكثر المناهج اعتمادا في ميدان البحث الأدبي لأنه أكثر صلاحية لتتبع الظواهر الكبرى في الأدب ودراسة تطوراتها"؛ إذ هو "المنهج الوحيد الذي يمكننا من دراسة المسار الأدبي لأي أمة من الأمم ، ويمكننا من التعرف على ما يتميز به أدبها من خصائص".

يعد "النقد العلمي" (Critique Scientifique) ، الذي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر ، شكلا مبكرا للنقد التاريخي ، من أبرز ممثليه :

* هيبوليت تين / H.Taine(1828-1893) ، الفيلسوف والمؤرخ والناقد الفرنسي الشهير الذي درس النصوص الأدبية في ضوء تأثير ثلاثيته الشهيرة :

1- العرق أو الجنس (Race)؛ بمعنى الخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة المنحدرة من جنس معين.

2 – البيئة ، أو المكان أو الوسط ، (Milieu)؛ بمعنى الفضاء الجغرافي وانعكاساته الاجتماعية في النص الأدبي.

3 – الزمان أو العصر (Temps)؛ أي مجموع الظروف السياسية والثقافية والدينية التي من شأنها أن تمارس تأثيرا على النص.

*فرديناندبرونتيار / F. Brunetière(1849–1906) ، الناقد الفرنسي الذي آمن بنظرية (التطور) لدى داروين (1809–1906) ، وأنفق جهودا معتبرة في تطبيقها على الأدب ، متمثلا الأنواع الأدبية كائنات عضوية متطورة ، فكما تطور القرد إلى إنسان ، تطور الأدب كذلك من فن إلى آخر وقد ألف كتابه (تطور الأنواع الأدبية) سنة 1890 ، على غرار كتاب (أصل الأنواع) لداروين؛ حيث رأى أن الآداب تنقسم إلى فصائل أدبية مثلها مثل الكائنات الحية ، وأنها تنمو وتتكاثر متطورة من البساطة إلى التركيب في أزمنة متعاقبة حتى تصل إلى مرتبة من النضج قد تنتهي عندها وتتلاشى وتنقرض كما انقرضت بعض الفصائل الحيوانية.

ومن الأمثلة التي يسوقها برونتيار لتأكيد تطور الفنون بعضها عن بعض أن الخطابة الدينية (في القرن 17م) قد تحولت بموضوعاتها البارزة (كعظمة الإنسان وحقارته ، وزوال الحياة وفنائها ، والثقة بالطبيعة...) واستحالت إلى الشعر الرومنسي (في القرن 19م) الذي تغنى بالموضوعات ذاتها (التغني بالمشاعر الروحية والشكوى من الحياة واللجوء إلى الطبيعة)؛ فوحدة الموضوعات مع اختلاف الصياغة بين الوعظ والشعر دليل ، في نظر برونتيار وفقا لنظرية داروين ولا مارك ، على أن هذا منحدر من ذاك!.. إلى جانب رموز النقد العلمي ، فإن هناك أعلاما آخرين أرسوا أوليات النقد التاريخي في أوربا ، نذكر منهم:

*ش.أ. سانت بيف / Charle Augustin Sainte–Beuve (1804–1869) ، الناقد الفرنسي (أستاذ هـ. تين) 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 ونقده. وقد عده محمد مندور عميدا للنقد التفسيري "الذي يحرص على الشرح والإيضاح ، والمساعدة على الفهم ، أكثر من حرصه على الحكم وتحديد القيم" ، حتى وإن "كان نقده قد سمي بالنقد التاريخي فمن الواجب أن نفهمه على أنه هو النقد التفسيري".

* غستافلانسون / Gustave Lonson (1857-1934) ، ويعد هذا الأكاديمي الفرنسي الكبير الرائد الأكبر للمنهج التاريخي الذي أصبح يعرف كذلك بالانتساب إليه (اللانسونية :

Lonsonnisme) ، وقد أعلن لانسون عن هويته المنهجية سنة 1909 ، في محاضرة بجامعة بروكسل حول (الروح العلمية ومنهج تاريخ الأدب) ، ثم أتبعها سنة 1910 بمقالته الشهيرة (منهج تاريخ الأدب) التي نشرها في مجلة الشهر (Revue du moi) ، وقد حدد فيها خطوات المنهج التاريخي، حتى غدت تلك المقالة "قانون اللانسونية ودستورها المتبع" على حد تعبير أحد الدارسين.

ثم واصل هذا النشاط "الانسوني" أكاديمي فرنسي آخر هو ريمون بيكار (Rymond Picard) الذي دخل في معارك نقدية ضارية مع عميد النقد الفرنسي الجديد رولان بارت / R. Barthes (1915-1980)، انتهت بالإطاحة بالمنهج التاريخي.

أما في النقد العربي ، فيمكن أن تكون نهايات الربع الأول من القرن العشرين تاريخا لبدايات الممارسة النقدية التاريخية ، على يد نقاد تتلمذوا – بشكل أو بآخر – على رموز المدرسة الفرنسية ، يتزعمهم الدكتور أحمد ضيف (1880-1945) الذي يمكن عده أول متخرج عربي في مدرسة لانسون الفرنسية؛ فهو أول أستاذ للأدب العربي أوفدته الجامعة المصرية الأهلية للحصول على الدكتوراه من جامعة باريس ، وقد حصل عليها برسالة عن بلاغة العرب في الأندلس.

بالإضافة إلى : طه حسين (1890-1965) ، وزكي مبارك (1893-1952) ، و أحمد 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 ماييه "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 (و إن 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 والحقائقالتاريخية.

– 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 والفهارسوالملاحق.

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 .

المراجع المعتمدة :

1–وليد قصاب ، مناهج النقد الأدبي ، دار الفكر ، دمشق ، ط1، 2007.

2–مناهج النقد الأدبي ، جسور للنشر ، و التوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2007.

المحاضرة العاشرة

مناهج النقد السياقي

3-المنهج الاجتماعي

يعد المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية، وقد تولد هذا المنهج من المنهج التاريخي، بمعنى أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان.

وهو منهج يربط بين الأدب والمجتمع بطبقاته المختلفة، فيكون الأدب ممثلاً للحياة على المستوى الجماعي لا الفردي؛ باعتبار أن المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية، فالقارئ حاضر في ذهن الأديب وهو وسيلته وغايته في آن واحد.

ويتفق معظم الباحثين على أن الإرهاصات الأولى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده بدأت منهجياً منذ أن أصدرت "مدام دي ستايل" عام 1800م كتابها "الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية"، فقد تبنت مبدأ أن الأدب تعبير عن المجتمع.

ويمكن عد التحليلات التي حواها كتاب الناقد "هيبوليت تين" في كتابه "تاريخ الأدب وتحليله عام 1863م، أحد أبرز التطبيقات الممثلة للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب وتحليله. ولكن ما لبث هذا المنظور أن تطور وارتبط بشكلٍ ما بالجانب الجمالي، نجد ذلك بارزاً في "حدود حرية التعبير" للباحثة السويدية "مارينا ستاغ"، فقد وظفت هذه الدراسة التقنيات الإحصائية والتجريبية في علم اجتماع الأدب بشكل مختلف عن السابق؛ فهي تختار ظاهرة محددة هي ظاهرة سقف الحرية التي يتمتع بها كُتَّاب القصة القصيرة على وجه التحديد في مصر في فترة حكمي عبد الناصر والسادات، وهي تتخذ منظورها من منطلقات منهجية حيث ترى أن الإبداع القصصي هو أكثر أشكال الإبداع ارتباطاً بحركة المجتمع، وأنه غالباً ما يصطدم بالممنوعات الاجتماعية وهي الممنوعات السياسية، والدينية، والأخلاقية.

أما المنطلق الثاني المنهجي للدراسة فيتمثل في رؤية الكاتبة للحرية بأنها قرينة الإبداع، وأن مؤشر قمع الحرية هو أهم مؤشر لتدخل المجتمع في تكييف الإنتاج الأدبي، ويظهر هذا القمع لدى الكاتب نفسه قبل أن يمارسه عليه المجتمع، ويتجلى ذلك في الرقابة الذاتية لدى

الكاتب نفسه فهو بحكم خبرته الاجتماعية يعلم أن أعماله تُمنع إذا اتسمت بشيء من الجرأة، لذلك فإن مؤشرات لمصادرة والحظر ومنع التداول والعقوبة بالسجن هي التي يمكن أن نقيس بها درجة حرية التعبير المسموح بها في المجتمع، ودرجة التعبير ذات علاقة وثيقة بالقيمة النوعية للأعمال الإبداعية، فهي ليست مؤشراً كمياً فحسب لكنه مؤشر نوعي يمكن قياسه.

وعمدت الباحثة إلى تحديد حالات الكتاب المصريين الذين تعرضت أعمالهم الإبداعية في مجال القصة القصيرة للحظر كلياً أو جزئياً بمنع النشر أو الرقابة أو الحذف أو تعرضوا هم شخصياً للسجن نتيجة لنشرهم هذه الأعمال أو اضطروا للهجرة بها خارج حدود السلطة، فربطت الباحثة في هذه الدراسة بين التطور الحضاري والتطور الإبداعي من خلال قياس

وليست هذه النماذج التي أتيحت للباحثة دراستها هي أفضل النماذج التي أبدعت في المجتمع المصري في تلك الحقبة المحددة، فليس المنع والقمع والسجن مقياساً لجودة الأعمال الأدبية، فهناك أعمال لا تقل جودة وجرأة وطموحاً عنها إلا أن كُتَّابها اتخذوا من الرمز والكناية وغيرها من التقنيات الفنية للتعبير عن آرائهم بعيداً عن الرقابة.

ومع ذلك نجد أن بعض دراسات سوسيولوجيا الأدب التجريبية لها أهمية بالغة في الكشف عن علاقة الإنتاج الثقافي بالمستويات المتعددة الفاعلة في بنية المجتمع من سياسية واقتصادية واجتماعية.

أما النقد الذي يوجه لهذا الاتجاه فبالإضافة إلى إغفاله للجانب النوعي للأعمال الأدبية . كما وضحنا سابقاً . فإنه يكتفي برصد الظواهر ولا يتعمق في إمكانية تفسيرها وربطها ببعضها، بل ويقيم التوازي بين ظواهر غير متجانسة أصلاً؛ لأن الأدب إنتاج تخيلي إبداعي يغاير نوعياً طبيعة الحياة الخارجية، وهذه نقطة ضعف جوهرية تعيب دراسات علم اجتماع الأدب وتجعل نتائج عملها مجرد إضافة لمجموعة من البيانات والمعلومات التي تخدم علم الاجتماع ودارسيه أكثر من نقاد الأدب والمتخصصين فيه.

ثم جاء بعده "لوسيانجولدمان" الذي ارتكز على مبادئ لوكاش وطوّرها حتى تبنى اتجاهاً يطلق عليه "علم اجتماع الإبداع الأدبي"، حاول فيه الاقتراب من الجانب الكيفي على عكس اتجاه "سكاربيه" الكمي.

اعتمد "جولدمان" على مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابكة التي يمكن أن نوجزها في التالي:

1. يرى "جولدمان" أن الأدب ليس إنتاجاً فردياً، ولا يعامل باعتباره تعبيراً عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أن الأديب عندما يكتب فإنه يعبر عن وجهة نظر تتجسد فيها عمليات الوعي والضمير الجماعي، فجودة الأديب وإقبال القرَّاء على أدبه بسبب قوته في تجسيد المنظور الجماعي ووعيه الحقيقي بحاجات المجتمع، فيجد القارئ ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء، والعكس صحيح لمن يملكون وعياً مزيفاً.

أن الأعمال الأدبية تتميز بأبنية دلالية كلية، وهي ما يفهم من العمل الأدبي في إجماله، وهي تختلف من عملٍ لآخر، فعندما نقرأ عملاً ما فإننا ننمو إلى إقامة بنية دلالية كلية تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر في العمل الإبداعي،فإذا انتهينا من القراءة نكون قد كوَّنا بنية دلالية كلية تتكون من المقابل المفهومي والمقابل الفكري للوعي والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب.

واعتماداً على ما سبق نجد بين العمل الأدبي ودلالته اتصالاً وتناظراً، ونقطة الاتصال بين البنية الدلالية والوعي الجماعي هي أهم الحلقات عند "جولدمان" والتي يطلق عليها مصطلح "رؤية العالم"، فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبي المنفرد فحسب لكن الإنتاج الكلي للأديب

انطلاقاً من هذا المنظور أسس "جولدمان" منهجه "التوليدي" أو "التكويني"، كما قام بإجراء عدد من الدراسات التي ترتبط بعلم اجتماع الأجناس الأدبية كما فعل "لوكاش"، فأصدر كتاباً

بعنوان "من أجل تحليل سوسيولوجي للرواية" درس فيه نشأة الرواية الغربية وكيفية تحولاتها المختلفة في مراحلها المتعددة تعبيراً عن رؤية البرجوازية الغربية للعالم.

وقد استخدم بعض الدارسين العرب المنهجَ التوليدي في تحليل ظواهر الأدب العربي، من أبرزهم "الطاهر لبيب" رئيس جمعية علماء الاجتماع العرب، وقد تناول ظاهرة الغزل العذري في العصر الأموي من حيث تعبيرها عن رؤية العالم لفئة اجتماعية معينة، حاول فيها أن يقيم علاقة بين ظاهرة الغزل العذري وبين طبيعة الأبنية الاجتماعية والاقتصادية لهؤلاء الشعراء، ومدى نجاحهم في تقديم رؤية للعالم تعبر عن واقعهم الاجتماعي.

ثم حدث تطور في مناهج النقد الأدبي مما أدى إلى نشوء علم جديد هو "علم اجتماع النص"، يعتمد على اللغة باعتبارها الوسيط الفعلي بين الأدب والحياة، فهي مركز التحليل النقدي في الأعمال الأدبية، فاتخاذ اللغة منطقة للبحث النقدي في علم اجتماع النص الأدبي هو الوسيلة لتفادي الهوة النوعية بين الظواهر المختلفة.

وقد استطاع هذا المنهج الأخير من تجاوز ما وجِّه لـ"رؤية العالم" من نقدٍ، إذ ليست سوى رؤية فكرية وذهنية وفلسفية، فعلم اجتماع النص تصور لغوي يرتبط بجذور الظاهرة الأدبية، ونجد الناقد "بييرزيما" في كتابه "النقد الاجتماعي" يتميز من خلال عرضه للاتجاهات التي سبقته ثم أهم الصعوبات والانتقادات التي وجهت إليها، ثم يقترح تصوراً أكثر نضجاً وتطوراً في سوسيولوجيا الأدب.

المنهج الاجتماعي في النقد العربي.

نجد في تراثنا النقدي القديم نقداً للمجتمع وسلوكياته ككتاب "البخلاء" للجاحظ، والحرص على الربط بين المعنى الشريف واللفظ الشريف الذي نجده عند بشر بن المعتمر، وبعض

الملاحظات المنتشرة في كتب النقد القديم التي تحث على الربط بين المستوى التعبيري ومستوى المتلقين.

أما في النقد الحديث، فلم يكن لهذا المنهج رواد بارزون مقتنعون به، يربطون بين الإنتاج المادي والإنتاج الأدبي كما يوجد في روسيا، ولكننا نجد بعض الدعوات إلى الاهتمام بالاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي عند شبلي شميل، وسلامة موسى، وعمر الفاخوري، وقد اقترب هذا المنهج من المدرسة الجدلية عند محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنبس، ولوبس عوض، حتى كان تجليه في النقد الأيدلوجي عند محمد مندور.

نقد المنهج الاجتماعي.

للمنهج الاجتماعي جوانب تقصير عديدة نحاول إيجازها في التالي:

1. إصرار أصحاب المنهج الاجتماعي على رؤية الأدب على أنه انعكاس للظروف الاجتماعية للأديب، ونجد أن هذا الرأي صحيح إلى حدٍّ ما، فليس الأديب شيئاً منعزلاً عن مجتمعه، لكنه أيضاً يحتاج لأن يعبر عن أشياء أخرى مختلفة غير هموم مجتمعه.
2. سيطرت التوجهات المادية على كل شيء في هذا المنهج، فالبنية الدنيا المادية . في نظر الاتجاه الماركسي . تتحكم في البنية العليا التي يعتبر الأدب جزء منها، فتزول حرية الأديب لأنها مبنية على سيطرة المادة، ومن جانب آخر يغفل هذا المنهج جانب الغيبيات وأثرها الفاعل في توجيه الأدباء من خلال الخلوص لله سبحانه واستحضار خشيته في القول والفعل، وهو يتصل بالمرجعية الدينية كجزء من الحكم النقدي.
3. يهتم هذا المنهج بالأعمال النثرية كالقصص والمسرحيات، ويركز النقاد على شخصية البطل، وإظهار تفوقها على الواقع مما يؤدي إلى التزييف نتيجة الإفراط في التفاؤل، فتصوير البطل يجب أن يكون من خلال الواقع وتمثل الجوهر الحقيقي لواقع الحياة.

4. يغلب على أصحاب هذا الاتجاه إفراطهم في الاهتمام بمضمون العمل الأدبي على حساب الشكل، فجاء "علم اجتماع النص" كتعويض لهذا النقص حيث يهتم باللغة باعتبارها الوسيط بين الحياة والأدب، وهي أداة فهم المبدع وإبداعه.

المراجع المعتمدة :

1-وليد قصاب ، مناهج النقد الأدبي ، دار الفكر ، دمشق ، ط1، 2007.

2-مناهج النقد الأدبي ، جسور للنشر ، و التوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2007.

3-صايل حميدان ، قضايا النقد الأدبي ، دار الأمل ، الأردن ، ط1، 1991.

المحاضرة الحادية عشر

مناهج النقد النسقي

1-المنهج البنيوي

لمنهج البنيوي في النقد الأدبي:

كانَ للمنهج البنيويّ في النقد الأدبي إرهاصاتٌ مختلفة، بدأت من حقل الدراسات اللغويّة وأفكار السويسري دي سوسير عن اللغة وثنائيّاتها كثنائية اللغة والكلام وما تتضمّنه اللغة من أبنية لُغويّة، وثنائيّة المحورين التاريخي التطوري للغة والتزامني الوصفي، وثنائيّة عِلْمَيْ اللغة الداخلي والخارجي، ثمّ جاءت دراسات الشكلانيّين الروس عن الشكل الأدبي ودلالاته بمفهوم قريب جدًا من البنية، وما أسهم به رومان جاكبسون في حلقات براغ اللغوية، وتلتها دراسات مدرسة النقد الجديد في أمريكا وتركيزها على المفاهيم الوظائفية للغة، وأفكار ليفي شتراوس عن أثر النموذج اللغويّ في التحليل التاريخيّ، وتحليله لسونيت القطط لبودلير مع جاكبسون، وما وازاها من دراسات التحليل النفسي البنيوي عند جاك لاكان ومزجه بين عمليات التّداعي في الوعي والبنية اللغويّة.

مبادئ المنهج البنيوي في النقد الأدبي :

بِما أنّ المادة المكوِّنة للأدب هي اللغة، وأنّ النص الأدبي في الأصل هو جسد لغويّ، كان لا بدّ من أيّ محاولة لتحليل النص الأدبي بمنهجٍ علميّ، أن تنطلق من اللغة، ومن هذا المنطلق تأسّسَ المنهج البنيوي في النقد الأدبي، باعتبار مجموعة من المبادئ، هي: النظر إلى المحور التاريخيّ في الدراسات الأدبية، على أنّه محور مليء بالدراسات، وعليه يجب الالتفات إلى محور آخر يتمثّل في البحث في الأدب بوصفه نظاما في حدّ ذاته. على المنهج البنيوي في النقد الأدبي أن يدرسَ الأدب باعتباره ظاهرة ذات نظام متكامل وقائم في لحظة معيّنة، تكون فيها الأعمال الأدبية أبنية كليّة تتضمّن نظمًا داخلية يمكن إدراك ما بينها من علاقات وتراكيب معينة، تؤدّي وظيفتها الجمالية. إنّ العنصر الأساسي في العمل الأدبي هو أدبيّة الأدب، التي تتمثّل في دراسة العناصر الداخلية للأدب والتي تجعل منه أدبًا، وتحدّد مدى قدرته على القيام بوظيفته الجمالية، ممّا ينقل مركز القيمة في الأدب من الدراسات التاريخية والاجتماعية والنفسية التي كانت تحيط به سابقًا، إلى الأعمال الأدبية ذاتها، وما تتضّمنه من أبنية لغويّة داخلية تحدّد الوظيفة الشعريّة للأدب من خلال مستوياته

اللغوية. اعتماد الفلسفة الظاهراتية التي مثّلت الغطاء النظري للبنيوية، والتي تركز على الظاهرة للإدراك في النص الأدبي، وإلغاء الجانب الميتافيزيقي الغيبي. وقد اشتركت مبادئ المنهج البنيوي في النقد الأدبي مع مبادئ تيارات أخرى، كالماركسية، والوجودية، ولكن المنهج البنيوي في النقد من خلالها، غيّر النظرة الشائعة عن الأدب، وطبيعته، وعلاقته بالمجتمع، وبالتالي، طبع بقية التيائرات بطابعه. مصطلح البنية كان علم اللغة هو الحقل الأساسيّ الذي استمدّ منه المنهج البنيوي في النقد الأدبي مصطلحاته، وقد كان مصطلح البنية هو المصطلح الأساسي في المنهج، وإن كان قد ورد في علم الأنثربولوجيا موازيًا لإدراك أنظمة العلاقات في المجتمعات الإنسانية، وفي علم النفس موازيًا لمصطلح الجشطالت أو الإدراك الكليّ، ولكنّه كان مصطلحًا ضروريًّا في النقد الأدبي أيضًا، ويقصد بالبنية في المنهج البنيوي في النقد الأدبي ذلك التصوّر الذهني لشبكة العلاقات اللغويّة وقوانين التركيب داخل النص الأدبي والتي تمنحه هويته الظاهرة، دون أن ترتبط بأجزائه أو علاقاته الحسية الملموسة في أطر معينة، ولا حتّى في وجود تجريبيّ أو وجود مُتَعالٍ أو وجود ذاتي داخل النص، وهذا ما دفع ليفي شتراوس إلى القول بأنها منهج أو طريقة بالإمكان تطبيقه على أي نوع من الدراسات، واعتبرها دي سوسيرفيي علم اللسانيات بأنها نسق أو نظام عام يتمثل من خلال علاقاته الداخلية الدال والمدلول ويقوم مفهوم البنية في المنهج البنيوي في النقد الأدبي على عدة قضايا متصلة بالنقد الأدبي، هي: الوجود الكليّ: فالبنية موجودة في الكل لا في الأجزاء، وكان هذا التصور الكليّ، هو جوهر النظريّة البنيويّة. التحوّل: أي الحركة الداخلية للبنية، التي تحفظ لها ثراءها داخل النص الأدبي، دون حاجتها للعودة إلى عناصر خارجية. التنظيم الذاتيّ: أي التناسق في كيان البنية، من خلال قوانين داخلية لها، تنظّم حركتها وتطوّرها ونموّها.

نظرية موت المؤلف :

حاول البنيويّون في المنهج البنيوي في النقد الأدبي وَضْع حدّ للمنهج النفسيّ والاجتماعيّ في دراستهما للأدب ونقده، ذلك أطلقوا شعار موت المؤلّف، ويُقصد بهذا الشعار التركيز على النص، والنص فقط، مع الإغفال التام لمؤلفه وعصره، وقد حاول البنيويّون في المنهج البنيوي في النقد الأدبي التقليل من المعلومات المتصلة بالمؤلف، والبيانات المحيطة به، بحيث لا تصبح نقطة الارتكاز الأساسيّة في دراسة الأدب، إنّما على الدراسة الأدبية الانطلاق من النص ذاته، وبالنظر داخل النص الأدبي فقط، وكأنّ النص ظهر من الفراغ، وبالتالي فإن لغة النص هي صوت النص والشيء الوحيد الذي يتحدّث داخله، ولا صوت آخر للنص من خارجه. ومنه كان ينظر إلى النص الأدبي في المنهج البنيوي في النقد الأدبي على أنه نص مغلق، وهذا النص يتمتع بقيمة ذاتية، وبالتالي هو مستقل بذاته متحرر من التبعية الخارجية، وهو يقوم على نظام من الانضباط، يظهر من خلال ما تتميز به بنيته من نظام كليّ.

ما بعد المنهج البنيوي:

أخِذَ على المنهج البنيوي في النقد الأدبيّ خلعه النصَّ الأدبي من جذوره؛ ذلك أنّ السياقَ مهمّ لفَهم النص وليس العكس، لذلك ذهب الكثير من البنيويين إلى الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، وكان من أهم البنيويين الذين تحولوا هذا التحول رولان بارت وجاك دريدا، الذين قالوا بدور القارئ في النص وتوليد معاني جديدة فيه، والقارئ فيما بعد البنيوية هو منتج جديد للنص، من خلال تفكيكه وإعادة كتابته، وكانت هذه الفكرة هي أساس]التفكيكية لما بعد البنيوية.

المراجع المعتمدة :

1-حسين الواد ، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية ، سراس للنشر ، تونس،1985.

2-يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، منشورات دار الفارابي ، الطبعة الثامنة ، 2010.

3-عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص ، ضمن سلسلة عالم المعرفة ، 2003.

المحاضرة الثانية عشر

مناهج النقد النسقي

2-المنهج السيميائي

لمحة عن السيميائية:

إن معرفة السيميائية، تساهم في فتح أفاق جديدة في البحث أمام الفكر، وتنمية حسه النقدي، وتوسيع دائرة اهتماماته، بصورة تجعله ينظر إلى الظاهرة الأدبية، أو الاجتماعية بعمق، فلا يقنع بما هو سطحي، ولا يقتصر على الأحكام المجانية التي تعودنا عليها، لأنها لا تسد الرغبة الملحة في المعرفة، ولا يكتفي بنتيجة علمية، إلا بعد التحقيق من سلامة فرضيتها، وصحة التفكير الذي أفضى إليها. إن المعالجة السيميائية تبرز التوجه التوسعي لآليات المنهجية السيميائية، لاختراق مختلف مجالات النشاط الثقافي البشري، فهي لا تتوقف عند حدود السردية والشعرية، بل ترمي إلى تناول مختلف مجالات الوقائع الثقافية، وعليه فإن السيميائية وكما يراها "شارلز موريس"، أنها هي:''العلم الذي ينسق العلوم الأخرى، ويدرس الأشياء أو خصائص الأشياء في توظيفها للعلامات، ومن ثم فالسيميائيات هي آلة كل العلوم (علم العلوم)، لأن كل علم يستعمل العلامة، وتظهر تاليا نتائجه طبقا للعلامات، إذن "هي العالم الواصف أو علم العلوم، مما يستوجب استعمال السيميائيات بوصفها أورغانونا

ويعتبر دوسوسير أول من بشر بميلاد هذا العلم، في محاضراته الصادرة1916 حيث قال:
.""اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار"

و فيما بعد استقلت السيميائية بموضوعها؛ في العصر الحديث، وأضحى لها اتجاهات عدة، ونقطة الاختلاف بينها وبين القصدية؛ في العلامة، فهناك من يؤكد الطبيعة التواصلية للعلامة: علامة=دال+ مدلول + قصد.

وهناك من يركز على الجانب التأويلي للعلامة؛ أي من حيث قابليتها للتأويل الدلالي بالنسبة للمتلقي.

ولتوضيح هذه بعض من أنواع السيميائيات:

سيميائية التواصل:

تهتم بدراسة طرق التواصل، أي دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير والتواصل مع الغير، والمعترف بها من قبل الشخص المستقبل؛ أي أن تفرض وجود قصد التواصل من قبل المتكلم، يكون معترفاً به من طرف متلقي الرسالة، فمن منظورها تعتبر اللغة ما هي؛ إلا

نظام تواصل، يتضمن قدراً كبيراً من الانسجام، سمح للدراسة اللسانية بالاهتمام بالنموذج الذي رسمه جاكوبسون: (البث– الرسالة– الملتقي– سنن الرسالة– مرجعيتها)، وذلك بتمكينها من تجاوز التطبيق اللساني، المحصور على جملة محدودة من الخصائص، التي تشتمل على الظاهرة اللغوية، إلى القراءة اللسانية للنصوص ومظاهر التعبير الأخرى.

سيميائية الدلالة:

هي دراسة أنظمة الدلائل، التي لا تستبعد الإيحاء، وترفض التمييز بين الدليل والأمارة، ومن الملفت للانتباه أن الحديث عن الظواهر الدلالية، يستدعي بالضرورة الحديث عن العلامة، لأن الظواهر الدلالية؛ ما هي إلا نسق مكون من علامات، أو رموز، ذلك باعتبار أن **اللغة هي الشرط الضروري لنقل المعرفة**، ومن دونها نصبح عاجزين عن تلقين أو تلقي أي معرفة. لأنها لا تحمل إلا بواسطة أدوات لغوية، وبالتالي لا يمكن أن نغفل عن البعد السيميائي، الذي تتوافر عليه النماذج التحليلية اللسانية، حيث أن العلامة تكون قابلة للتحليل، انطلاقا من قيم خلافية ناتجة في جوهرها عن علاقتها الداخلية.
أما التحليل السيميائي، أو الدراسة السيميائية، فهي تشتمل على المبادئ الأولية للنظرية – السيميائية، التي تندرج ضمن الممارسات النقدية، الساعية إلى فضح مكامن السقوط في النظام النقدي التقليدي، المبني أساساً على التقيد بالمسلمات وإصدار الأحكام المسبقة، ولئن كانت هذه الممارسات تشكل قفزة نوعية في الدراسات النقدية العربية.

والتحليل السيميائي يميز بين "السيميوتيقا النصية " وبين "اللسانيات البنيوية الجملية "، ذلك لأن هذه الأخيرة، تهتم بالجملة ترتيبا وإنتاجاً، وهو ما يسمي بالقدرة الجملية، والسيميوتيقا، تهتم ببناء نظام لإنتاج الأقوال والنصوص، وهو ما يسمي القدرة الخطابية. فغدا بذلك التحليل السيميائي يتعامل مع الأشكال السردية، بنظره كونية مستقلة، بوصفها ذات حمولة معرفية ترتبط بالعبقرية الإنسانية.

وهو أيضا – أي منهج التحليل السيميائي– ما يدعي بالقراءة السيميائية؛ التي تتطلع إلى الكشف عن دلالات السمات الكامنة في مجاهل اللغة، الطبيعية والاصطلاحية معاً

يهدف هذا المنهج إلى استكشاف نظام البناء والعلاقات، في مختلف أشكال التواصل، وفق منطلقات منهجية ومرتكزات نظرية، لذلك فهو يمتد ليشمل مختلف الأنظمة السيميوتيقية، إذن يمكن القول عنه: **أنه علم جميع أنساق العلامات.**

مثال حول التحليل السيميائي للنص الأدبي:

إن الطريقة المنهجية التي يقترحها التحليل السيميائي للخطاب السردي، تقوم علىإقامة نماذج منطقية، تحكم البناء الشكلي للمسار السردي ولانبثاق الدلالة، إن هذه النماذج تمثل أطر هيكلية مفرغة، يتم استنباطها من المدونة المدروسة، في شكل انساق تنتظم على أساسها مختلف التجسيدات، ذات الطبيعة السردية أو المتعلقة بالشخوص، أو الخاصة بالقيم المرجعية، التي تسند عليها الخطابات السردية.

والخطاب السردي كغيره من الخطابات، يستند إلى السيرورة السيميائية للعلامة المتمظهرة في فعل المتواصل – الألفاظ المشكلة للغة – حيث أن الألفاظ في التركيب، تجرى مجرى العلامات والسمات، لاسيما وأن العلامة تستعمل بغية نقل المعلومات من أجل القول أو الإشارة إلى شيء ما. "ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء، ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه.

لكن هذه العلامات اللسانية، إضافة إلى قابليتها للدخول في علاقات تركيبية، تتميز أيضا بقابليتها للتحول الدلالي، حيث تتحول العلامة في سياق معين، إلى علامة ذات دلالة مركبة، يتحول مدلولها إلى دال، باحثاً عن مدلول أخر.

إذن فقد اكتسب السرد مفهوماً سيميائياً جوهرياً، في ظل تطورات السيميائية السردية، حيث أصبح نشاطاً سيميائياً، يضطلع بتمثيل الوقائع كلها، بل أنه أصبح يمثل "مركزاً لكل نشاط سيميائي"، ووسيلته في ذلك؛ هي المحكي؛ الذي ما هو إلا علامة كباقي العلامات الأخرى، وعليه يكون المحكي أنموذجا أو ظاهرة سيميائية، ليست خاصة بنسق معين. ليبتغي لنفسه .عدة سبل، لاسيما تلك التي تستند إلى التمظهرات اللسانية، مثل الحكايات، الروايات، الكتب

وعليه فإن السيميائية تمنح السرد، "بعداً سيميائيا عاما، يتجاوز تلك النظرة المعهودة في الدراسات الأدبية"، التي ترى أن السرد ذو طبيعة لفظية لنقل الرسالة

والرواية – على سبيل المثال– من بين الفنون الأدبية، التي تعتمد على جمع من الرموز، هاته الأخيرة التي تحتم بدورها على الدارس الاستعانة بالسيميائية، مع استثمار كل عطاءاتها وإجراءاتها، وكل ما يستظهر به المحلل على قراءة النص. مع أن دراسة الرواية سيميائيا أمر ليس بالهين، فهي تتطلب بحثا قائماً بذاته، مع أنه قد لا يكتمل. " لو جئنا نطبق الأدوات السيميائية بكل حذافيرها، على نص روائي طوله مائتا صفحة، فقط، لخرج التحليل المكتوب عن هذه الرواية، في ألف صفحة أو أكثر من ذلك كثيرا .

المراجع المعتمدة :

1–محمد السرغيني ، محاضرات في السيميولوجيا ، دار الثقافة ، المغرب ، ط2، 1992.

2–رشيد بن مالك ، تاريخ السيميائية ، الأصول ، القواعد ن التاريخ ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، دت ، دط .

3–عبد الواحد المرابط ، السيمياء العامة و سيمياء الادب ، من أجل تصور شامل ، عبد الواحد المرابط ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2010.

4–سعيد بنكراد ، السيميائيات ، مفاهيمها و تطبيقاتها ،منشورات الزمن ، دط ، 2003 .

الفهرس

مقدمة .....ص أ

المحاضرة الأولى :مدخل لدراسة النقد الحديث ص3

المحاضرة الثانية : **النقد الإحيائي** :

1-حسين المرصفي و إسهاماته النقدية ص11

المحاضرة الثالثة : النقد الإحيائي :

2-نجيب الحداد.....ص19

المحاضرة الرابعة : النقد الإحيائي

3-روحي الخالدي ص25

المحاضرة الخامسة : النقد الإحيائي :

4-قسطاكي الحمصي ص31

المحاضرة السادسة : **النقد التجديدي** :

1-الرابطة القلمية : (الجزء الأول –الجزء الثاني)....ص37

المحاضرة السابعة :الاتجاه التجديدي

2-جماعة الديوان (الجزء الأول – الجزء الثاني)....ص52

المحاضرة الثامنة: **مناهج النقد السياقي**

1-المنهج النفسي ص66

المحاضرة التاسعة : مناهج النقد السياقي

2-المنهج التاريخي ص71

المحاضرة العاشرة : مناهج النقد السياقي

3-المنهج الاجتماعي ص77

المحاضرة الحادية عشر : مناهج النقد النسقي

1-المنهج البنيوي ص84

المحاضرة الثانية عشر : مناهج النقد النسقي

2-المنهج السيميائي ص88